جستارهای ادبی (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی سابق)، مجلّهٔ علمی- پژوهشی، شمارهٔ ۱۶۵، تابستان ۱۳۸۸

ساناز مجرّد (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز، نویسندهٔ مسؤول)
دکتر کاووس حسن‌لی (دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز)

بررسی ساختاری رمان *کلیدر*
بر اساس نظریّهٔ برمون

چکیده

نگاه ساختاری به آثار ادبی به سبب بررسی عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آنها، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیّت ادبیّات را فراهم می‌آورد، و با ارائهٔ شگردهای خلق آثار برتر ادبی می‌تواند به گسترش الگوهای پردازش اثر ادبی کمک کند. در میان منتقدان ساختارگرا، گروهی به فرمهای روایی و بررسی عناصر داستان و قوانین ترکیب آنها پرداخته‌اند، که در این میان «کلود برمون» با ابداع یک نظام مبتنی بر نمایش شکل‌واره‌ای، طرحی را پیشنهاد می‌کند که بر پایهٔ چگونگی روابط بین کوچک‌ترین واحدها استوار است. رمان بلند *کلیدر*، اثری تو در تو و گسترده است که محورها و جریانهای چندگانه، آن را شکل داده‌اند. برای بررسی ساختاری متن این رمان ناچار باید ابتدا طرح کلی آن را استخراج کرد، و سپس به تحلیل آن پرداخت. در تجزیهٔ رمان به طرح اولیّه، شخصیّتها، به میزان شرکت در زنجیرهٔ حوادث و نقششان در ساختن نقاط اوج در درجهٔ اهمّیّت قرار می‌گیرند. قدرت یک رمان واقع‌گرا چون *کلیدر* در تعداد پی‌رفتهای کامل و چگونگی چینش و رابطهٔ علّی و معلولی برقرار شده در میان آنهاست. تعداد پی‌رفتهای اصلی معمولاً به تعداد نقاط اوج داستانی وابسته‌اند. هر شخصیّت در طول رمان با پی‌رفتهای متعدّد ایفای نقش می‌کند، ولی همهٔ آنها در ایجاد ساختمان اصلی داستان نقش محوری ندارند. بنابراین رمان *کلیدر*، ترکیبی منطقی از پی‌رفتهای محوری است که در ارتباطی معنادار با پی‌رفتهای فرعی و ثانوی هستند، و تعداد شخصیّتهای آن تحت تأثیر عواملی چون موضوع، فضای کلی، تعداد روایتهای اصلی، ساختمان قدرتمند روایتها و ارتباط هدف‌دار آنها با یکدیگر قرار دارد.

کلید واژه‌ها: کلیدر، ساختار، روایت، پی‌رفت، برمون.

تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۱۰/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۶/۷

پست الکترونیکی: hasanli_adab@yahoo.com sanaz.mojarrad@gmail.com

۱- ۱. مقدّمه

با خلق آثار ادبی، ارزیابی و داوری دربارهٔ آنها نیز آغاز شد. ذهن حسّاس در برابر تأثیر ادبیّات، همـواره خواهان درک صفات ممیّزهٔ اثر ادبی، و چگونگی خلق سخن ادبی است و « این از آن نوع سؤالهایی است که هر نسلی به طریق خاصّ خود به آن پاسخ می‌گوید، زیرا ادبیّـات پدیـده‌ای پیچیـده اسـت کـه وجـوه مختلف آن به اقتضای اعصار مختلف مورد ملاحظه و توجّه مخصوص واقع می‌شود.» (دیچز،۱۳۷۹: ۲۸).

در دورهٔ معاصر، نقد ادبی در کانون توجّه قرار گرفته است و آثار ادبی از دیدگاههای مختلـف بررسـی می‌شوند. برخی از این دیدگاهها، بیش از آن که بر مبنای علمی استوار باشند از ذوق و قریحـهٔ نویـسندگان آنها مایه می‌گیرند. داوری آثار ادبی بر اساس ذوق و سلیقه، یکی از مشکلات نقد ادبی معاصر است. چنین داوریهایی به جای بحث از کمّ و کیف نگارش اثر و مطرح کردن راهکارهای سازنده برای خلق آثار بهتـر، به توصیف زیباانگاری یا زشت‌انگاری آثار بر اساس سلیقهٔ شخصی منحصر می‌شود؛ در حالی که شایـسته است نقد علمی با در نظر گرفتن اصول و قواعد مشخّص، متن را بررسی کند و زوایای پنهان متن را بایـد روشن نماید .

یکی از رویکردهایی که در حوزهٔ نقد ادبی از آغاز سدهٔ بیستم به آن توجّه شد، بررسـی سـاختمان اثـر ادبی برای درک وجوه فراینـد خلـق شـگفتی و زیبـایی درآن بـود. ایـن رویکـرد جدیـد را فرمالیـسم یـا شکل‌گرایی می‌نامیدند که بعدها زمینه‌ساز مطرح شدن نظریّه‌های ساختارگرایی شد.

ساختارگرایی در پی آن است تا الگو و نظامی از روابط و پیوندها را فراهم کندکه امکان ارزیابی مفاهیم را ممکن می‌سازد. همچنین، دریافت روابط نظام کشف شده در اثر را بـا نظـام کـلّ ادبیّـات و در نگـاهی وسیع‌تر با کلّ نظام فرهنگ بشر فراهم آورد. بدین ترتیب، ساختارگرایی با تعیین اصول سـاختاری، چـه در آثار منفرد و چه در روابط میان آثار، بر آن بوده و هست تا روشی علمی را برای مطالعات ادبی فراهم سازد.

در فعّالیّت ساختاری، خوانندهٔ منتقد، درک کلّی از اثر را رها می کند و به اجزای اثر و ارتبـاط صـوری بین آنها می‌پردازد. در میان ساختارگرایان بر سر این که کوچک‌ترین واحد مورد بررسی در یک متن منفرد چه چیزی است، اختلاف نظرهایی وجود دارد که منجر به ارائهٔ نظریّه‌هـای متفـاوت شـده اسـت. همـین تفاوتها ارائهٔ یک تعریف واحد از این شیوه را دشوار می‌سازد. با وجود این، در تمام این نظریّه‌ها یک نکتـهٔ مشترک وجود دارد و آن بررسی ارتباط بین اجزای یک واحد ادبی است.

بررسی ساختاری فرمهای روایی، با وجود پیشینه‌ای که داشت، تقریباً با کار ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) با نام«ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان» (Morphology of the Folktale) و به دنبال آن بررسی ساختار اسطوره‌ها توسط کلود لوی استروس (Claede Levi-Strauss) آغاز شد. پراپ با توجّه دادن به روابط متقابل کارکردها، نقطهٔ شروعی برای گروهی از نظریّه‌پردازان بعدی، به ویژه گروه گرماس (Greimas)، برمون (Bremond) و تودوروف (Todorv) فراهم آورد.

هدف این گروه، بررسی عناصر داستان و قوانین ترکیب آنها بود. آنها در صدد بودند با تشخیص کوچک‌ترین واحد روایی و ارتباط آن با واحدهای دیگر به درکی ادبی‌تر از روایت دست یابند. از این میان برمون با ابداع یک نظام مبتنی بر نمایش شکل‌واره‌ای، چگونگی روابط بین کوچک‌ترین واحدها را کشف کرد و واحد پایهٔ روایت را «پی‌رفت» (sequence) نامید (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱–۱۳۹).

طی دهه‌های اخیر، بررسی ساختاری آثار ادبی مورد توجّه پژوهش‌گران ایرانی قرار گرفت و آثار پراکنده‌ای در این زمینه نوشته شد. با وجود این، بررسیهای موجود پاسخ گوی حجم عظیم متون روایی معاصر نیست، و رمانهای ارزشمندی که از سوی نویسندگان قدرتمند به رشتهٔ تحریر در آمده است از بررسیهای صوری و ساختاری بر کنار مانده‌اند.

در این مقاله که بخشی از یک پژوهش گسترده در پیوند با تحلیل ساختاری رمان کلیدر است، تلاش شده چگونگی کاربرد نظریّهٔ ساختاری در مورد این رمان ارزشمند زبان فارسی بررسی شود. این مقاله شامل دو بخش است: در بخش نخست، شیوهٔ بررسی ساختار روایت توسط کلود برمون مطرح می‌شود و در بخش دوم، شیوهٔ پرداخت عناصر داستانی از لحاظ ساختاری در رمان کلیدر بررسی می‌شود. بنابراین، هدف این مقاله، تحلیل ساختاری رمان بلند *کلیدر* بر پایهٔ نظریّهٔ برمون نیست؛ بلکه این مقاله بر آن است تا چگونگی و شیوهٔ بررسی ساختاری رمان یاد شده را بر اساس نظریّهٔ برمون نشان دهد و این موضوعی است که هنوز در متون ادبی فارسی بدان پرداخته نشده است و می‌تواند راهی دیگر را در تحلیل ساختاری برخی از متون نشان دهد.

۱-۲. برمون و کارکردهای سه‌گانهٔ پی‌رفت

کلود برمون از نخستین کسانی بود که از منظر معنا شناسی به روایت توجّه کرد. او در نخستین جستارهایش پیرامون کارکردهایی که پراپ از حکایت پریان استخراج کرده بود متذکّر شد که برخی از کارکردها با یکدیگر ارتباط منطقی دارند و از نظر معنایی بر یکدیگر دلالت می‌کنند. بنابراین تلاش کرد تا ماهیّت این پیوندها را میان عناصر اوّلیّهٔ داستان بیابد.

برمون با حذف کارکردهای میانجی که نظم ساختاری محور اصلی را برهم زده بودند، به ساختاری مبتنی بر ارتباط معنادار گزاره‌های کارکرد دست‌یافت و با نمایش شکل‌وارهٔ این گزاره‌ها توانست رابطهٔ زیر مجموعه‌های منطقی را در کلّ یک روایت روشن کند. بدین ترتیب بر اساس گفتهٔ خودش، او از یکی از بدترین گرفتاریهای فرمالیسم که عدم قابلیّت نوع شناسی و تمایزگذاری بین فرمها بود، رها شد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

برمون پیشنهاد کرد به جای آن که کارکرد در معنای مورد نظر پراپی را به عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به عنوان واحد اساسی مدّ نظر قرار دهیم. او این توالی منطقی چند کارکرد را "sequence" می‌نامد که معادل آن در فارسی به واژهٔ «پی‌رفت» ترجمه شده است. برمون هر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیّت تعادل به سمت عدم تعادل و بازگشت مجدّد به سوی تعادل می‌داند (همان: ۱۳۸-۱٤۱). نمودار زیر می‌تواند منظور برمون را آشکارتر نشان دهد (نمودار ۱):

نمودار (۱)

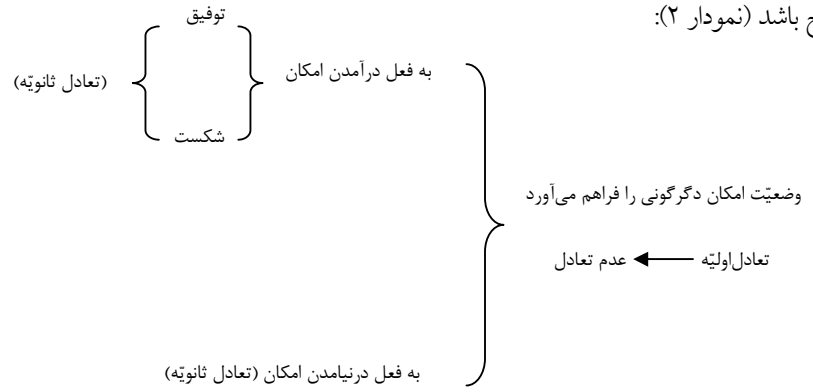
او برای نشان دادن نقشهٔ یک پی‌رفت به سه مرحلهٔ تدریجی تکاملی[1] اشاره می کند:

نخست، موقعیّت پایداری که امکان دگرگونی را به واسطهٔ وضعیّتی درونی یا بیرونی داشته باشد؛

دوم، امکان دگرگونی که وضعیّت به فعل در می‌آید و بر موقعیّت پایدار تأثیر می‌گذارد؛

سوم، امکان دگرگون شدن وضعیّت ثابت اولیّه یا ثابت باقی ماندن آن.

بنابراین، در هر مرحله از گسترش پی‌رفت، حق انتخاب یا امکان دگرگونی وجود دارد. مرحلهٔ دوم از این مراحل سه گانه را مرحلهٔ گذار نامیده‌اند که خود می‌تواند دربرگیرندهٔ سلسله‌ای از کارکردها در قالب پی‌رفتهای جداگانه باشد. (احمدی، ۱۳۸۰: ۱٦٦– ۱٦۸) نمودار زیر می‌تواند نمایش‌گر روشن‌تری از این توضیح باشد (نمودار ۲):



نمودار (۲)

برمون ساختار هر روایتی را با یک بردار یا با پرواز یک تیر، مقایسه می‌کند. کافی است کمان کشیده شود و تیر به سوی هدف نشانه رود تا موقعیّت پایه به وجود آید. به فعل درنیامدن این موقعیّت، همان خارج کردن تیر از چلّهٔ کمان است بی‌آن که پرتابش کنیم. امّا همین که تیر از چلّه رها شد، هرچند شاید باد آن را ببرد یا از اشیای گوناگونی کمانه کند، نهایتاً علی‌القاعده، به هدف می‌زند یا نمی‌زند (اسکولز ،۱۳۸۳ : ص ۱٤۰).

بنابراین برمون در تعریف روایت، آن را توالی چند کارکرد پراپی می‌داند که تداومی غایت‌مندانه دارد و بر مبنای این باور شکل گرفته است که « هر چه رخ می‌دهد، برنامه‌ریزی شده است.» این تعریف برمون و نظرگاه او، بر تکیهٔ هرچه بیشتر برطرحهای منطقی و نظام علّی معلولی منسجم دلالت می‌کند. بر این اساس، می‌توان یک داستان کامل را هر قدر هم که بلند و پیچیده باشد از طریق تلفیق پی‌رفتها معرفی کرد.

۱-۳. شیوهٔ پرداخت ساختاری عناصر داستانی در کلیدر

میرصادقی در کتاب *عناصر داستان*، موضوع داستان را قلمرو خلّاقیّت نویسنده می‌داند و آن را چنین تعریف می‌کند: «موضوع، شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند و درون مایه را تصویر می‌کند،به عبارت دیگر موضوع قلمروی است که در آن خلّاقیّت می‌تواند درون مایه را به نمایش بگذارد.» (میر صادقی، ۱۳۸۵: ۲۱۷).

رمان *کلیدر* بازسازی خاطره‌ای است که نویسنده با به کارگیری فرا نگری ناشی از تخیّل، آن را به بخشهایی از تاریخ و حرکتهای ضد حکومتی پیوند داده است. وجه تمایز این اثر با سایر آثاری که با همین مضمون پرداخته شده‌اند تلاش نویسنده برای جدا شدن از تصویرهای محض ارائه شده توسط مورّخان و بازآفرینی مجدّد حوادث، نه به سیاقی تصادفی، بلکه با حرکتی هدف‌دار است. نویسنده تعدادی از قهرمانهای کتاب را از راه تخیّل می‌آفریند و تعدادی را از تاریخ به وام می‌گیرد، ولی در بازنمایی آنها به اسم تاریخی آنها اکتفا می‌کند.

بنابراین در رمانهای تاریخ‌گرایی نظیر *کلیدر* با موضوعی تاریخی و انسانهایی تخیّلی سروکار داریم. زیرا اگر نویسنده در پردازش شخصیّتهای اثر خود کاملاً به یک شخصیّت تاریخی توجّه داشته باشد و همهٔ کنشها و واکنشهای تاریخی آن شخصیّت را بازگو کند، دیگر با یک رمان مواجه نیستیم، بلکه طبق سخن مورگان فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان*، آنچه موجود است ترجمهٔ احوال تاریخ است، که اساس آن بر شواهد و مدارک استوار است. (فورستر، ۱۳۸٤: ٦٥). یک رمان‌نویس خلّاق تأثیر شواهد و مدارک تاریخی را تعدیل می‌کند، یا به طور کلی آن را دگرگون می‌سازد.

بنابراین هر انسان دو جنبه دارد: جنبه‌ای که مناسب تاریخ است و جنبهٔ دیگری که مناسب آثار داستانی است. آنچه در آدمی، مشهود و قابل رؤیت است- یعنی کلّیهٔ اعمالش و آن بخش از زندگی معنوی‌اش که بتوان از اعمالش نتیجه گرفت- در قلمرو تاریخ جا می‌گیرد. امّا جنبهٔ خیالی رمانتیک او که شامل احساسات و شهوات ناب، یعنی رویاها و خوشیها و شادیها و غمها و با خود خلوت کردنهاست که ادب و شرم و حیا مانع از آن می‌شود که آن را بر سر زبان بیاورد و بیان این جنبه از طبیعت انسانی یکی از وظایف عمدهٔ رمان است (همان: ٦٦،٦٧).

رمان *کلیدر* نیز از آن دست آثاری است که یک خاطرهٔ تاریخی[۲] منشأ ظهور آن بوده است. امّا در پردازش متن رمان، گویی تاریخ تنها، حکم معرفی کنندهٔ شخصیّتها را داشته است. تاریخ است که شخصیّت گل‌محمّد، خان عمو، اربابان قدرتمند و دولت‌مردان را در اختیار دولت‌آبادی قرار می‌دهد. امّا پس از آن، نویسنده است که تصمیم می‌گیرد کدام جنبه از فعالیّت شخصیّتهای تاریخی را بازنمایی کند و کدام یک را تغییر دهد. او می‌داند که برای ترتیب دادن یک متن منسجم و معنا دار و البته نه بازگویی صرف تاریخ، به چیزی بیشتر نیاز دارد، پس در یک فرایند، دست به برساختن شخصیّتهایی می‌زند که به کمک آنها زنجیرهٔ علّی معلولی حوادث را از حالت تاریخ‌نامه‌ای خارج کند و به فضای رمان وارد سازد. دولت‌آبادی خود به این فرایند اذعان دارد و در کتاب *ما نیز مردمی هستیم*، در مورد چگونگی پردازش شخصیّتهایی چون بلقیس و مارال می‌گوید:

بلقیس یک شخصیّت خلق شده است و من هم از واقعیت نبود مادر گل‌محمّد چیزی نمی‌دانستم و اگر هم می‌دانستم نمی‌توانستم و نمی‌خواستم که این تراژدی، به ویژه در ایران، بی‌مادر نوشته بشود... ببینید من مارال و شیرو و زیور را از چی گرفته‌ام. کنار راه پیاده شدم و رفتم طرف سوزنده. همین جوری که می‌رفتم، طرف قبلهٔ راه، دیدم زنی کنار جوی باریک نشسته. آنجا زنها، سربندهای مخصوصی می‌بندند، طوری که بال چارقد را می‌آورند از زیر بینی و می‌برند کنار سر گیر می‌دهند. و من از دور که به این زن نزدیک می‌شدم، یک جفت چشم سیاه دیدم که داشت همین جوری مرا نگاه می‌کرد و انگار مرا همین جوری می‌برد به داخل سوزنده... (چهل تن ، فریاد، ۱۳٦۸: ۲٦۳– ۲٦٤).

با توجّه به این‌که در رمان *کلیدر*، برخی از شخصیّتها، اصلی و واقعی و برخی خیالی‌اند، پرسشی پدید می‌آید که: آیا در بررسی پی‌رفتهای روایی رمان، می‌توان تنها کنشهای شخصیّتهای واقعی و تاریخی را کنشهای اصلی به‌شمار آورد؟ به سخنی دیگر آیا می‌توان چنین حکم کرد که کنشهای شخصیّتهای خیالی در ساختن محورهای اصلی رمان جایگاهی ندارند؟

با نگاهی ساده به ساختمان روایی رمان *کلیدر*، می‌توان پاسخ این پرسش را دریافت، شخصیّت گل‌محمّد در رمان نیز همان سرانجام شخصیّت تاریخی گل‌محمّد را می‌یابد ولی شخصیّت ادبی او آن‌چنان در فضای برساختهٔ ذهن نویسنده فرو می‌رود و کنشها و واکنشهایش چنان در زنجیرهٔ کردار شخصیّتهای تخیّلی‌گره می‌خورد که دیگر نمی‌توان واقعیت را از تخیّل متمایز ساخت. این‌چنین است که

تعریف داستان کتاب به صورت مختصر با دشواری روبه‌رو می‌شود یعنی نمی‌توان گفت «*کلیدر* داستان یک مرد ایلیاتی به‌نام گل‌محمّد است که با دولت وقت خود درگیر می‌شود و سرانجام در یک نبرد نابرابر کشته می‌شود.» چرا که با ارائهٔ چنین تعریفی جوهر ادبی متن را به‌طور کامل فنا کرده‌ایم و آنچه که در تعریف خود ارائه داده‌ایم، همان بازگویی واقعهٔ تاریخی است. پیش از این گفتیم نویسنده شواهد تاریخی را تعدیل یا حتّی دگرگون کرده است. در این صورت می‌توان گفت حوادث رمان *کلیدر* تصویری از آن حادثهٔ واقعی است و مقصود از تصویر، یک عکس معمولی نیست که ناگزیر در جزئیّات، مطابق با اصل باشد، بلکه یک تابلوی نقاشی است که طرح مدادی اولیّهٔ آن در آمیزش رنگها و نقشهای ثانوی ابداعی محو شده است. تمام آنچه گفته شد، برای روشن شدن دو موضوع است: نخست آن که در بررسی ساختمان *کلیدر* هر چند ناگزیریم بپذیریم که جرقّهٔ خلق آن از بطن یک حادثهٔ تاریخی بوده است، ولی هیچ لزومی ندارد عوامل برون متنی چون تاریخ و اجتماع آن دوره را در بررسی متن دخالت دهیم: یعنی ضمن پذیرش این سخن که هیچ اثر ادبی در خلأ نوشته نمی‌شود ، باز هم قادر خواهیم بود داستان را در فضایی عاری از عوامل محیطی خلق ـ که البّته این شامل ذهن خلّاق نویسنده نیز می‌شود ـ بررسی کنیم.

پس در بررسی ساختار داستان رمان *کلیدر*، فرض را بر این می‌گذاریم که به صورتی عجیب و غیرمنتظره و بدون هیچ‌گونه سابقهٔ ذهنی، ناظر بر رخ‌دادهای زندگی افرادی واقعی هستیم. تنها در این وضعیّت قادر خواهیم بود که گزارشی کلّی از رویداد های اصلی و خطوط پررنگ‌تر فضای زندگی شخصیّتها به دست دهیم.

نکتهٔ دوم آن که در بازگویی این داستان ناچاریم طرح کلّی آن را استخراج کنیم. در رمان وسیعی چون *کلیدر* که فضا آکنده از شخصیّتهای فعّال است، بازگویی داستان به گونه‌ای که دایر بر کنش یکی از شخصیّتها باشد ـ هر چند که آن شخصیّت نفر اوّل رمان باشد ـ از بین بردن جوهر ادبی و اصالت متن است. بنابراین برای بررسی ساختمان این داستان، استخراج کنشهای اصلی هر یک از شخصیّتها و کشف چگونگی وحدت اندام‌وار و رابطهٔ علّی معلولی زنجیره‌وار بین آنها، امری ضروری است؛ چرا که در پردازش یک رمان واقع‌گرا با کنشهای متعدّدی روبه‌رو هستیم که به هم می‌پیوندند و از سمت شاخه‌های فرعی‌تر به سوی شاخه‌های اصلی حرکت می‌کنند تا آن‌گاه که همهٔ آنها به یک نقطهٔ جمع برسند و البّته در

رمان واقع‌گرا این نقطه، پایان داستان است که همهٔ پی‌رفتهای روایی که از آغاز رمان مطرح شده است در آن نقطه به نتیجهٔ قطعی می‌رسند.

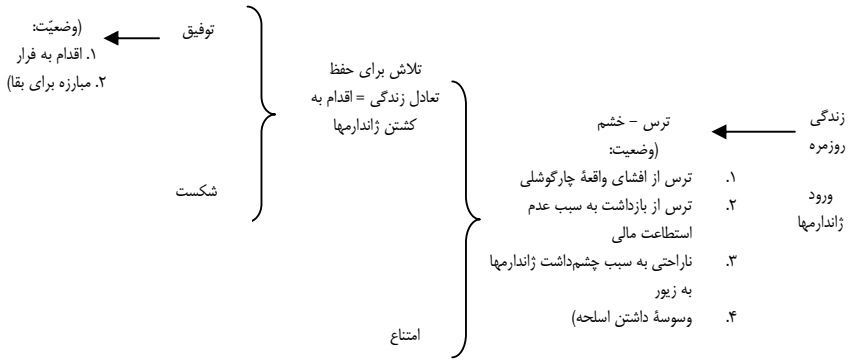
پذیرش این نظر که رمان *کلیدر* نه تصویر واقعی زندگی، بلکه زاییدهٔ تخیّل و برخوردهای نویسنده با جهان واقعی است، ما را به سوی یک بررسی عاری از ملاحظات برون متنی هدایت می‌کند.

در دنیای بر ساختهٔ رمان که اکنون از حوزهٔ قدرت و دخل و تصرّف نویسندهٔ آن خارج شده و دنیایی تحت فرمان خواننده است، پیش از آن که ذهن خود را درگیر طرح کلّی اثر بنماییم با اوّلین و ملموس‌ترین عامل درون متنی اثر مواجه می‌شویم. این عامل اصلی، شخصیّتهای رمان است. این شخصیّتهای داستانی هستند که با رفتار و واکنشهایشان دنیای داستان را می‌سازند و شکل می‌دهند.

شخصیّتهای داستان به واسطهٔ عادتها، خلق و خوها و خصوصیّات ویژهٔ خود، به یک مجموعه کنشها دست می‌یازند و به واسطهٔ آنها، جایگاه خود را در داستان به صورت شخصیّت محوری یا مکمّل بر می‌سازند. «شخصیّت داستانی بدون این عملها و عکس‌العملها و بدون رفتارهای طبیعی بیرونی و درونی، موجودی است بی‌هویّت که با نظیر خود در خارج از داستان و در عرصهٔ زندگی، فاصله‌ای عمیق دارد.» (قربانی ، ۱۳۷۳: ٤٦).

پرداختن به برخی شخصیّتها و در مقابل، نادیده انگاشتن یا به زبانی دیگر کم‌رنگ دانستن نقش ایفایی آنها به سبب میزان شرکت آنها در شکل دادن به ساختمان روایت است. شخصیّتها در پهنهٔ حوادث داستان، موجوداتی منفعل نیستند[۳]، بلکه بسته به اراده و انگیزه‌ای که ایشان را به سمت واکنش سوق می‌دهد، سازندهٔ متن رمان و زنجیرهٔ حوادث و اوجها و فرودهای آنند. در یک رمان واقع‌گرا، اگر قرار باشد عوامل جاذبه و کشش در بطن آن قرار گیرد، شخصیّتها بایستی در زمینهٔ ساختن نقاط اوج ـ یعنی فرو افتادن در گره‌های داستانی، تلاش برای بازگشایی و سرانجام رسیدن به مرحلهٔ گره گشایی ـ فعّالانه شرکت داشته باشند. در چنین وضعیّتی شخصیّت داستانی به سبب عامل یا عواملی با دگرگونی در وضعیت با ثبات زندگی خود مواجه می‌شود. این وضعیّت نامتعادل، شخصیّت را به تلاش برای بازگشت به نقطهٔ تعادل سوق می‌دهد. در منطق ساختاری رمان واقع‌گرا حجم وسیعی از اثر صرف بیان این مرحلهٔ گذار از عدم تعادل به سوی نقطهٔ تعادل می‌شود. یک اثر واقع‌گرا خوانندهٔ خود را تشویق می‌کند که روایتها را بیابد، آن را دنبال کند و از دریافت نتیجهٔ آن، احساس لذّت کند. خوانندهٔ چنین اثری پس از کشف مرحلهٔ تغییر

وضعیّت قهرمان از حالت تعادل اوّلیّه به سمت عدم تعادل ثانویّه با دادههای اوّلیّهٔ یک معما روبهروست و در سرتاسر خوانش‌خود، مشتاقانه، حوادث و عواملی را که قهرمان روایت را احاطه کرده است دنبال می‌کند و تا زمانی که قطعهٔ نهایی را نیابد و در کنار سایر قطعات پی‌رفت روایی قرار ندهد به خود اجازه نمی‌دهد که از شرکت در این بازی دست بکشد. برای مثال در بخش هشتم از جلد دوم رمان *کلیدر*، ورود دو ژاندارم که برای اخذ مالیات به چادر کلمیشیها می‌آیند و سخت‌سری آنها و عدم پذیرش ناتوانی مالی خانوار، گل محمّد را به واکنش در برابر فشارهای وارد شده سوق می‌دهد و در حقیقت محور اصلی روایی کلیدر از این پی‌رفت آغاز می‌شود. نویسنده در این بخش، وضعیّتهای متعدّد را در کنار هم قرار می‌دهد تا زمینهٔ کنش شخصیّت کاملاً روشن و منطقی بنماید. ژاندارمها که خود به طور روشن هدف از آمدن را أخذ مالیات می‌گویند به ناگاه به غایلهٔ چارگوشلی نیز اشاره می‌کنند و وضعیّت ترس از بازداشت به سبب آن قضیه را به جریان می‌اندازند. علاوه بر این، یکی از آنها، هنگامی که فضای چادرها به علت عدم حضور افراد خانواده، خلوت است، به گونه‌ای حریصانه به زیور نزدیک می‌شود و زیور با داد و شیون، وضعیّت‌ساز خشم و غیرت گل‌محمّد می‌شود. درخواست گل‌محمّد برای بخشش مالیات بی‌نتیجه می‌ماند و ژاندارمها او را به بازداشت، تهدید می‌کنند. هر چند گل‌محمّد می‌داند قصد بازداشت او با دادن رشوه منتفی می‌شود، از پذیرفتن گردن‌بند بلقیس امتناع می‌کند و در همین حال دیدن اسلحه‌های ژاندارمها نیز، او را به داشتن چنان اسلحه‌هایی وسوسه می‌کند و از قضا در همان حال خان عمو که تا کنون سرچادرها نبوده است نیز سر می‌رسد و به صورت اتّفاقی طنابی به همراه خود دارد که آن را در آخرین دزدی‌اش به دست آورده است. تمام این عوامل گل‌محمّد را به فکر کشتن ژاندارمها می‌اندازد. اقدام به این کنش از سوی شخصیّت، بسیار عجولانه و ناشیانه صورت می‌گیرد و وضعیّت‌ساز عدم تعادل در زندگی تمام خانوار کلمیشی می‌شود که تا پایان رمان، بسیاری از شخصیّتها را متأثّر می‌سازد (نمودار۳):



(نمودار۳)

با توجّه به آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که قدرت یک رمان واقع‌گرا در تعداد پی‌رفتهای کامل و چگونگی چینش و رابطهٔ علّی و معلولی برقرار شده در میان آنهاست. تعداد این پی‌رفتهای اصلی معمولاً به تعداد نقاط اوج داستانی هستند. در این میان، هر یک از شخصیّتها پی‌رفتهای متعدّدی در طول رمان خواهند داشت. برای روشن شدن تفاوت بین پی‌رفت اصلی که شکل‌دهندهٔ محور داستان است با پی‌رفت فرعی، می‌توان به دو پی‌رفت کنش از دو شخصیّت رمان *کلیدر* اشاره کرد. برای مثال در صفحات نخستین رمان *کلیدر* با پی‌رفت حرکت یا مسافرت روبه‌رو هستیم. مارال، دختر کرد، به سبب تنهایی در میان ایل مادری، زندگی‌اش دست خوش نابسامانی می‌شود؛ یعنی مرحلهٔ ثبات و آرامش زندگی در میان قوم توپکالی جای خود را به یک عدم ثبات روحی، محیطی می‌دهد. پس قهرمان پی‌رفت در جستجوی آرامش از دست رفته به سمت محل قوم پدری خود حرکت می‌کند. این انتخاب قهرمان، یعنی قصد سفر، گزینه ای است که پی‌رفت را بسط می‌دهد. مقصود ما از بسط این است که خواننده مشتاق است بداند که بعد چه می‌شود. آیا او به مقصد می‌رسد و آرامش می‌یابد یا آن که اتفاقی دیگر رخ می‌دهد. طبیعتاً قهرمان این پی‌رفت می‌توانست به جای انتخاب گزینهٔ سفر، مقاومت و ایستادگی در برابر شرایط موجود را در پیش گیرد. در این صورت، خواننده، زنجیرهٔ پیرفت را تمام شده می‌دید و دوباره به وضعیّت آغازین، یعنی منشأ ایجاد عدم ثبات رجوع می‌کرد تا ببیند شخصیّت فعّال چه اقدامی برای آغاز یک پیرفت جدید انجام خواهد داد. شخصیّت با انتخاب گزینهٔ سفر و سپس تغییر موقعیّت محیطی خود و قرار گرفتن در فضایی جدید به تعادل و آرامش از دست رفتهٔ خود می‌رسد.

آنچه مطرح شد یک پی‌رفت کامل و بی‌نقص بود. چنین پی‌رفتی خود می‌تواند دست مایهٔ نگارش یک رمان مستقل باشد[۴]. ولی وقتی آغاز و انجام این پی‌رفت در همان بخش نخستین داستان پایان می‌گیرد، توجّه خواننده را به دو نکته جلب می‌کند: نخست آن‌که این پی‌رفت با وجود تقدّم ذکر، از نقش محوری و کلیدی برخوردار نیست؛ یعنی کنش اقدام به مسافرت تنها تأثیرش بر وضعیت خود قهرمان کنش‌گر (مارال) است. نکتهٔ دوم که در مواجهه با چنین آغازی جلب توجّه می‌کند، این است که خواننده در برابر چنین پی‌رفتی، البتّه بی‌موضع‌گیری نخواهد ماند، زیرا علاوه بر آن که با شخصیّتی در میان شخصیّتهای متعدّد آشنا شده است چه بسا شخصیّت اصلی نیز باشد[۵]، این نکته را در می‌یابد که آنچه به عنوان پی‌رفت

در پیش‌رو دارد، شاید حدّاقل ایجاد کنندهٔ یک وضعیّت ایجاد عـدم تعـادل در ادامـهٔ رونـد حـوادث و در زندگی سایر شخصیّتهای داستانی باشد.

نقطهٔ مقابل چنین پی‌رفتی، اراده و انتخاب گل محمّد در کشتن ژاندارمهای مالیات‌چی و اقدامات متعدّد است که پس از آن در زمینهٔ مخالفت با سیستم حکومتی انجام می‌دهد. چنین انتخابی ذهن خواننـده را بـه یک معادلهٔ منطقی هدایت می‌کند، فردی واحد در برابر یـک سیـستم پیچیـدهٔ حکـومتی مـی‌ایـستد و در هماهنگی با آن دچار تعارض می‌شود. پس نتیجهٔ جمع این دو عامل، یعنی شخص در تعارض بـا سیـستم دیکتاتوری حکومت، مبارزه‌ای دو جانبه ولی گسترده و فراگیر خواهد بود که همهٔ افـرادی را کـه پیرامـون نقطهٔ مرکزی فرد متعارض، قرار دارند، تحت شعاع خود قرار می‌دهد. به عبـارتی دیگـر، پـی‌رفـت کـنش گل‌محمّد در این بخش، زندگی همهٔ شخصیّتهای داستان را به نوعی تغییـر مـی‌دهـد و زمینـه‌سـاز ایجـاد گره‌های دیگر در متن رمان می‌شود. در حالی که پی‌رفت اقدام به مسافرت مارال، وضـعیّت‌سـاز تغییـر در زندگی چند شخصیّت محدود می‌شود و دامنهٔ این کنش فضای اندکی از رمان را به خـود اختـصاص داده است.

هر کدام از شخصیّتهای رمان *کلیدر* در طول رمان با پی‌رفتهای متعدّدی ایفای نقش می‌کنند، ولی همـهٔ آنها در ایجاد ساختمان اصلی داستان نقش محوری ندارند. چه بسا برخی از آنها وضعیّت‌ساز یک یـا چنـد پی‌رفت محوری شوند و ممکن است تعداد بسیاری از آنها هیچ فایـدهٔ منطقـی در پـیش‌بـرد محـورهـای داستانی به سمت فرجام معنایی در بر نداشته باشند. این پی‌رفتهای به ظاهر بی‌اهمّیّت، مصالح ایجاد فضا و حال و هوای داستان هستند. حذف این‌گونه پی‌رفتها یا بی‌فایده خواندن آنها به طور کلّی، مانند ایـن اسـت که رمان *کلیدر* را در پنجاه صفحه یا کم‌تر فشرده کنند. در چنـین وضـعیّتی، خواننـده در جریـان خطـوط محوری قرار می‌گیرد امّا لذّتی از متن نخواهد برد، زیرا در آن صورت جوهر ادبـی مـتن و هـدف کـسب لذّت ادبی، از آن باز گرفته شده است.

اکثر پی‌رفتهای مربوط به زندگی افراد روستای قلعه‌چمن را می‌توانیم از همین گونهٔ پی‌رفتها بـه شـمار آوریم،که در برساختن محور اصلی داستان نقش ندارند، ولـی بـه سـبب حـضور مـستقل خـود و ایجـاد محورهای فرعی، خواننده را مشتاق می‌سازند تا این محورها را دنبال کند.

انتظـار ایـن کـه در مـتن یـک رمـان بـا تعـداد زیـادی پـی‌رفتهـای محـوری روبـه‌رو باشـیم، غیرمنطقی و به دور از فرایند آفرینش خلّاقانهٔ اثر ادبی است، چرا که در این صـورت یـا نویـسنده نـاگزیر است هر پی‌رفت را بدون پردازش کامل جوانب آن رها کند یا به ناچار حجم رمان را به نحوی غیر عـادی افزایش دهد. بنابراین پی‌رفت محوری مانند پی‌رفتی مبارزاتی گل‌محمّد، واجد شرایطی است که مـی‌تـوان آنها را چنین برشمرد:

۱- وضعیّت عدم تعادل پیش‌آمده، ارزش تلاش برای رساندن آن به حالت تعادل را داشته باشد.تلاش شخصیّت داستانی برای رهایی از وضعیّت عدم تعادلی که خواننده اصولاً به ارزش وضعیت از دست رفتـه و فقدان آن آگاه نیست جاذبه‌ای در دنبال کردن زنجیرهٔ پی‌رفت ایجاد نخواهد کرد. برای مثال در پـی‌رفـت مبارزاتی گل‌محمّد، وضعیّت تعادل از دست رفته، زندگی آرام و بی‌دغدغه است.

۲- قهرمان کنش‌گر تحت تأثیر یک وضعیّت حقیقی و منطقی به وضعیّت عدم تعادل در زندگی خـود وقوف یافته باشد. البتّه شاید چنین انتظاری بیش از اندازه آرمانی باشد؛ چرا کـه حتّـی در زنـدگی روزمـرهٔ خود نیز گاهی به سبب وضعیّتهای ناچیز، یک تغییر اساسی و محوری رخ می‌دهد، امّا به طور کلی، مقصود این است که ایجاد یک پی‌رفت محوری از وضعیّتی بی‌اهمیت در حدّاقل میزان استفاده قرار گیرد. داستانی که همهٔ رخ‌دادهای آن بر اثر یک حادثهٔ غیبی یا نادر شکل بگیرد از منطـق اسـتوار واقـع‌گرایانـهٔ خـود دور می‌شود و هم‌چنین مشخص می‌کند که ایجاد زنجیره‌های علّی و معلولی با ضعف روبه‌روست و خواننـده ناگزیر است برای ارتباط دادن بین اجزای داستانی، حوادث خلق‌السّاعه را به عنوان محور ارتباط بپذیرد.

۳- دایرهٔ تأثیر وضعیّت عدم تعادل در فضای رمان، همه‌شمول یا حداقل دربرگیرندهٔ تعداد قابل توجّهی از شخصیّتها باشد؛ مگر آن که با رمان تک شخصیّتی مواجه باشیم.[۶]

٤- با پایان گرفتن، وضعیّت عدم تعادل و رسیدن به نقطهٔ فرجامین، پی‌رفت یا رمان به انتها برسد یا آن که پی‌رفت اتمام یافته، خود وضعیّت‌ساز یک پی‌رفت محوری دیگر قرار گیرد. رمانهایی که با پایان یـافتن پی‌رفت محوری پایان نمی‌یابند یا به فضای پی‌رفتی جدید وارد نمی‌شوند، با ریتم کندی مواجه مـی‌شـوند که چه بسا خواننده را از ادامهٔ خوانش منصرف سازند.

با توجّه به مشخصّه‌های یک پی‌رفت محوری می‌توانیم بگوییم که قدرت و میزان جاذبهٔ یک رمـان ـ علی‌الخصوص آن که با معیارهای سبک واقع‌گرا نوشته شده باشد ـ در تعداد پی‌رفتهـای محـوری کامـل

موجود در اثر و چگونگی چینش آنها از لحاظ تقدّم و تأخّر معنا آفرینانه و رابطهٔ علّی و معلولی برقرار شده در میان آنهاست. پس یک رمان، ترکیبی منطقی از پی‌رفتهای محوری است که در ارتباطی معنادار با پی‌رفتهای فرعی و ثانوی باشد.

نکتهٔ دیگر که باید در نظر گرفت، شخصیّتها و ارزش کنشی آنهاست. در رمان، شخصیّتهای متعدّدی وجود دارند. یک دسته از آنها شخصیّتهای اصلی و محوری هستند مانند شخصیّت گل‌محمّد در رمان *کلیدر*. دستهٔ دیگر، شخصیّتهای ثانوی یا وضعیّت‌ساز هستند که زمینهٔ شروع محور روایی را فراهم می‌آورند؛ مانند شخصیّت مدیار که با تدارک حمله به چارگوشلی زمینه‌ساز درگیریهای بعدی خاندان کلمیشی با دولت می‌شود؛ و دسته‌ای از شخصیّتها شاید دارای یک پی‌رفت روایی نیز نباشند و حتّی در شکل دادن و ایجاد وضعیّت یک پی‌رفت نیز شرکت نداشته باشند؛ مانند شخصیّت بلقیس که بیشتر در حکم یک ناظر است و شرکتی در ساختن محورهای داستانی ندارد، امّا در پیوند با این که دامنهٔ ورود شخصیّتها به فضای داستان و هم‌چنین پرداخت شخصیّتها تا چه سطحی مجاز و در چه حدی مخلّ ارزش روایی اثر است، باید گفت تعداد شخصیّتهای یک رمان تحت تأثیر عواملی متغیّر هستند. موضوع داستان، چگونگی ایجاد فضای کلی روی‌دادها یا فضاسازی مناسب برای تکوین شخصیّتها، تعداد روایتهای اصلی مطرح‌شده، ساختمان قدرتمند روایتها و ارتباط هدف‌دار آنها با یکدیگر و میزان نفوذ و سیطرهٔ شخصیّتهای اصلی بر روند حوادث، از عواملی هستند که به شخصیّتها مجال ظهور و کنش می‌دهند. برای مثال، نوع ادبی رمان کوتاه به سبب حجم اندک آن، فضای محدودتری برای پردازش شخصیّتهایش دارد؛ زیرا نویسنده ناگزیر است به مقتضای موضوع محدود خود حداکثر دو تا سه پی‌رفت روایی در اثر خود بگنجاند، در نتیجه در ارتباط با پی‌رفتهای محدود، شخصیّتها زمان و فضای کافی برای کنش در اختیار خواهند داشت. حال اگر نویسنده این تعادل حیاتی را رعایت نکند اثر دچار وضعیّت انباشت شخصیّتی خواهد شد. در نوع ادبی رمان، امکان پرداختن به شخصیّتهای متعدّد تا حدّی مجاز است، که مخلّ ارزش روایی اثر نگردد و خواننده را در دنبال کردن زنجیرهٔ روایی با مشکل مواجه نسازد. برای مثال رمان *کلیدر* به سبب حجم وسیع اثر و دارا بودن سه محور اصلی ـ داستان زندگی مبارزاتی گل‌محمّد، داستان زندگی نادعلی و داستان زندگی افراد قلعه‌چمن ـ از شخصیّتهای متعدّد و حادثه‌پردازیهای متنوّع بهره می‌برد.

۳-۱. نتیجه‌گیری

ادبیّات، برای به وجود آمدن، به موقعیّتهای متنوّعی که در زندگی واقعی رخ می‌دهد نیاز دارد. از این رو تاریخ می‌تواند حکم مواد و مصالح کار نویسنده باشد؛ امّا همان‌گونه که از سخن ارسطو بر می‌آید وظیفهٔ هنر و به خصوص ادبیّات، بازنمایی حقیقت نیست، بلکه آفرینش موضوعی حقیقت‌نماست (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۵).

رمان *کلیدر* از زمرهٔ رمانهای تاریخ گراست که یک خاطرهٔ تاریخی منشأ ظهور آن بوده است. با این حال نویسنده با جدا شدن از تصویرهای محض تاریخی، به خلق مجدد حوادث و آفرینش تخیّلی شخصیّتها می‌پردازد. بنابراین در بررسی ساختاری چنین رمانی، باید عامل برون‌متنی تاریخ حذف شود. با حذف این عامل، بدنهٔ رمان فارغ از زمینهٔ خلق، به عنوان یک کلّ منسجم قابل تجزیه و تحلیل و بررسی نقاط ضعف و قوّت خواهد بود.

رمان *کلیدر* که از نظر سبک پرداخت در شاخهٔ رمانهای واقع‌گرا قرار می‌گیرد، به سبب حرکت هدف‌دار زنجیرهٔ حوادث، محمل مناسبی برای به کار بردن شیوه‌های بررسی ساختاری است. در میان نظریّه‌های ساختاری، روش برمون در نمایش شکل‌واره‌ای روایت و بسط سه مرحله‌ای کنش، یکی از کاربردی‌ترین شیوه‌هایی است که می‌توان شاخه‌های اصلی و فرعی روایی در رمان *کلیدر* را به وسیلهٔ آن ارزیابی کرد.

برای تحلیل متن رمان بر اساس نظریّهٔ برمون، در تجزیهٔ متن رمان، بخشهای توصیفی و هر آنچه که با بدنهٔ اصلی روایت مرتبط نیست، حذف می‌شود. با وجود این طرح کلی داستان باید به گونه‌ای استخراج شود که دایر بر کنش همهٔ شخصیّتها و در برگیرندهٔ همهٔ محورها و نحوهٔ پیوند میان آنها باشد. پس از استخراج طرح، نخستین عامل درون‌متنی یعنی شخصیّتها و هم‌چنین ارزش کنشی آنها مطرح می‌شود. شخصیّتهای رمان با شرکت در ایجاد پی‌رفتهای اصلی و فرعی، ساختمان رمان را برمی‌سازند. با ترسیم الگوی برمون برای کنشهای شخصیّتهای داستانی، نقش آنها و میزان ارزش پرداخت هر شخصیّت، و نقاط ضعف و قوت زنجیرهٔ علّی ـ معلولی موجود در اجزای داستانی مشخص می‌شود.

با در نظر گرفتن این موضوع که قدرت یک رمان واقع‌گرا در تعداد پی‌رفتهای کامل، چگونگی چینش و رابطهٔ علّی ـ معلولی برقرار شده در میان آنهاست، می‌توان پی‌رفتها را با داشتن شرایطی چون میزان

ارزش وضعیّت عدم تعادل، قرار گرفتن منطقی شخصیّت در جریان بحران، دایرهٔ تأثیر وضعیّت عدم تعادل و دارا بودن یک پایان‌بندی کامل و منطقی، ارزش‌گذاری کرد. با توجّه به این شرایط، و کشف پی‌رفتهای محوری، منتقد قادر خواهد بود محور اصلی روایت را بیابد و سایر محورهای فرعی را در ارتباط با آن جریان اصلی ارزیابی کند. هم‌چنین با مشخّص شدن پی‌رفتهای محوری، الگویی که بر اساس آن نویسنده قادر به خلق شگفتی و جذابیّت شده است، مشخص می‌گردد. رمان *کلیدر* با دارا بودن محورهای اصلی و فرعی متعدّد و پرداخت شخصیّتهای مختلف هر چند در پاره‌ای از بخشها دچار ضعف ساختاری شده است، ولی می‌تواند نمونهٔ یکی از رمانهای واقع‌گرای خوش ساخت به‌شمار آید و البتّه میزان استقبال خوانندگان فارسی زبان از این اثر، به خودی خود، مؤیّد همین موضوع است.

یادداشتها

۱. مقصود از تکامل، نقض ذاتی کارکرد نیست، بلکه تغییر وضعیّت ثابت آن به وضعیّت ثابت دوم است.

۲. داستان رمان، سالهای ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۷ شمسی را در بر می‌گیرد، حال آن‌که خود دولت آبادی واقعهٔ تاریخی را سال ۱۳۲۳ معرفی می‌کند. علت این جهش زمانی، تلاش نویسنده برای بازنمایی یک دوره از فعالیّتهای سیاسی طی سالهای ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۷ بوده است (چهل تن، ۱۳۶۸: ۲۸۰). گل محمّد سردار، شخصیّتی حقیقی، تاریخی و مردمی بوده است که در سالهای ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۵ در بخشی از خراسان به یاغی‌گری علیه رژیم وقت پرداخته است و روایت آن تا مرز قهرمانی قومی و ملی فرا رفته است (اسحاقیان، ۱۳۸۳: ۷۸).

۱–۲. جواد اسحاقیان در کتاب *کلیدر رمان حماسه و عشق* معتقد است دولت آبادی به سبب دل‌بستگی فراوان به حادثهٔ سربداران، نمایی از آن را در کلیدر آورده است. بدین ترتیب معتقد است که « امنیّه‌هایی که به ناموس یا داشته‌های گل محمّد طمع کرده‌اند، از همان شجره‌ای هستند که در روستای باشتین از اهل خانه شاهد و شراب می‌طلبند» (همان: ۹٤).

۳. مصداق سخن ما رمانهایی با صبغهٔ ناتورالیستی را در بر نمی‌گیرد، چرا که در چنین رمانهایی تأثیر محیط و وراثت، شخصیّتها را در چنبرهٔ واکنشهای غیر ارادی قرار می‌دهد.

٤. رمانهای سفرنامه‌ای با طرح کلی چنین پی‌رفتی آغاز و انجام می‌یابند.

۵. هرچند شخصیّت مارال در ادامهٔ رمان برخلاف انتظار خواننده موقعیّت ثانوی و کم‌رنگ می‌یابد.

٦. در چنین مواردی معمولاً با رمانهای روان‌شناختی روبه‌رو هستیم.

کتابنامه

۱. ارسطو، *فن شعر*؛ ترجمهٔ عبدالحسین زرّین‌کوب، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی، ۱۳٤۳.

۲. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۳. اسحاقیان، جواد؛ *کلیدر رمان حماسه و عشق*؛ چاپ اول، تهران: نشر گل‌آذین، ۱۳۸۳.

٤. اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگـاه، ۱۳۸۳.

۵. چهل‌تن، امیر حسین و فریاد، فریدون؛ *ما نیز مردمی هستیم*؛ چاپ اول، تهران: نشر پارسی، ۱۳٦۸.

٦. دولت‌آبادی، محمود؛ *کلیدر*؛ چاپ چهاردهم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۹.

۷. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی، واژه‌نامه‌ها، مفاهیم و اصطلاحات ادبی، فارسی و اروپایی*؛ چاپ چهـارم، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۰.

۸. دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمهٔ محمّد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسـفی، چـاپ پـنجم: تهـران: انتشارات علمی، ۱۳۷۹.

۹. فورستر، ای.ام؛ *جنبه‌های رمان*؛ ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸٤.

۱۰. قربانی، محمّد رضا؛ *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی*؛ چاپ اول، تهران: نشر آروین، ۱۳۷۳.

۱۱. میر صادقی، جمال؛ *عناصر داستان*؛ چاپ پنجم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.

۱۲. میر عابدینی، حسن؛ *صد سال داستان نویسی ایران*؛ چاپ سوم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۳.