

سبک‌شناسی زبانی رمان آن مادیان سُرخ‌یال نوشته محمود

دولت‌آبادی

شهریار همّتی*

دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه

علی سلیمی**

استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه

حسین عابدی***

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۱/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۳۰)

چکیده

رمان تاریخی و کوتاه «آن مادیان سُرخ‌یال» اثر محمود دولت‌آبادی، بُرشی از زندگی امرؤالقیس، شاعر عاشقانه‌سرای دوران جاهلی و شرح ماجرای یک خونخواهی قبیله‌ای - عاطفی است. نویسنده در قالب این رمان، یک شبه افسانه تاریخی را با دنیای امروز پیوند داده است. از جنبه زبان روایت، این رمان با مایه داشتن از نثرهای کلاسیک، از دیگر رمان‌های دولت‌آبادی متمایز شده است. زبان انتخابی او در این رمان، کاملاً با فضا و عصر دور افتاده و تاریک داستان (عصر جاهلی عرب) هماهنگ است. باستان‌گرایی و بروز مایه‌های نثر مرسل و نثر بینابین (در دو حوزه واژگانی و نحوی)، کوتاهی جمله‌ها، تأثیرپذیری واژگانی و تعبیری از زبان و ادب عربی، ترادف و تضاد، تکرار (واژه، جمله، مضمون)، وجود مکرر خط تیره (در نقش توصیف، بدل و ...)، استفاده از آهنگ و وزن شعری، ترکیب و واژه‌سازی‌های ابتکاری، کلمات گویشی و عامیانه، بهره‌گیری از ادبیات کهن و نو فارسی، فضا‌سازی‌های جدید با استفاده از تجربه‌های سینمایی و تئاتری نویسنده، تلفیق فضای کهنه و نو (زمان روایت)، گفتگو با اشیاء و حیوانات و نیز سهوهای نگارشی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی و زبانی در بطن این رمان کهن‌گرا و نزدیک به شعر هستند. دولت‌آبادی با استفاده از عناصری از واقعیت و خیال و خروج هنری از زبان معیار، به شیوه نویسندگانی همچون ابوالفضل بیهقی، ابوعلی بلعمی و برخی نویسندگان معاصر، اثری نو - کهن در عرصه رمان فارسی معاصر پدید آورده است. این پژوهش با روش توصیفی و کمی، ویژگی‌های رمان مذکور در حوزه زبان روایی داستان را بررسی و تحلیلی کوتاه از هر بخش ارائه کرده است.

واژگان کلیدی: زبان روایت، رمان تاریخی، امرؤالقیس، آن مادیان سُرخ‌یال، محمود دولت‌آبادی.

* E-mail: Sh.hemati@yahoo.com

** E-mail: Salimi1390@yahoo.com

*** E-mail: hs.abedi@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

اگرچه رمان به معنا و اساس امروزی آن حادثه‌ای تازه در زندگی بشر به نظر می‌آید، اما باید ریشه‌های نخستین آن را در گذشته‌های دور تاریخ زندگی انسان جستجو نمود. انسان تاریخی، برای گذران زمان‌هایی از زندگی خود، به داستان‌گویی و داستان‌پردازی با منشاء واقعیت یا افسانه مشغول بود و به قول استاد خرمشاهی، بشر «از دم صبح ازل تا آخر شام ابد» دنبال قصه شنیدن و نیز قصه‌گویی و قصه‌نویسی بوده و هست (خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۳۰۷). رمان مدرن قدمتی کمتر از چهار قرن دارد و به منبعی برای آگاهی‌بخشی به بشر تبدیل شده است. این نوع ادبی از آبخورهای متنوع و متعددی سیراب می‌شود. یکی از پربارترین و در دسترس‌ترین آنها تاریخ و وقایع تاریخی است. «داستان و تاریخ در طول عمر درازشان همواره تعامل تعیین‌کننده‌ای با هم داشته‌اند و از هم بهره‌گیری بسیار کرده‌اند. در اصل، داستان و تاریخ، هم‌ریشه و در یونان واژه داستان (Story) از تاریخ (History) برگرفته شده است» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۵۲) و به گفته سنت - بوو (Sainte-Beuve) «رمانی پرمایه‌تر از تاریخ وجود ندارد.» (نیکیتین، ۱۳۸۶: ۱۰۷). میرصادقی در کتاب *ادبیات داستانی می‌گوید*: «به طور کلی، هر رمان، رمانی تاریخی است، چون رمان به علت وابستگی به زمان و مکان، به طور قابل توجهی و امدار گزارش اجتماعی و تاریخ اجتماعی است. دامنه عرصه ویژگی‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی در هر رمان متفاوت است، اما رمانی را نمی‌توان پیدا کرد که فارغ از آنها باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۴۲۲-۴۲۱). رمان تاریخی یکی از مهم‌ترین حلقه‌های پیونددهنده تاریخ و ادبیات است؛ حلقه‌ای که به واسطه آن، تاریخ و رویدادهای تاریخی با استفاده از ابزارهای هنری در یک فرم ادبی بازنمایی می‌شوند (ر.ک؛ حاتمی، ۱۳۸۹: ۴۷).

تاکنون تعاریف فراوانی از رمان تاریخی به دست آمده است؛ از آن جمله، «شکلی از روایت داستانی است که تاریخ را بازسازی می‌کند و آن را به شیوه‌ای تخیلی بازمی‌آفریند. در این نوع داستانی، هم اشخاص تاریخی و هم اشخاص داستانی امکان حضور دارند» (غلام، ۱۳۸۱: ۴۲) یا گفته شده است رمان تاریخی رمانی است که «نویسنده آن، تاریخ و مواد تاریخی را دستمایه داستان خود قرار می‌دهد» (داد، ۱۳۸۵: ۲۴۳). گراهام هوف (Graham Huf) آن را رمانی می‌داند که «خود را هر چه بیشتر نسبت به یک عصر خاص و یک مکان خاص مقید می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۸، ج ۱ و ۲: ۴۷) و ستانزل (Franz Karl Stanzel) معتقد است: «رمان

تاریخی به رمانی گفته می‌شود که به نوسازی شخصیت، سلسلهٔ حوادث، روح و حال و هوای فضای یکی از دوره‌های تاریخی گذشته می‌پردازد. برای خلق دوبارهٔ آنها دست به پژوهشی جدّی و گسترده در رویدادها و واقعیّات دوران گذشته می‌زند. البته این رویدادها آمیزه‌ای از تخیلات نویسنده و واقعیّات تاریخی است» (ستانزل، ۱۳۸۲: ۱۵۱-۱۵۰). رمان تاریخی از دل نهضت رمانتیسیم اروپا بیرون آمد و رمان‌نویس‌های نام‌آووری چون والتر اسکات (Walter Scott)، الکساندر دوما (ی پدر) (Alexandre Dumas)، ویکتور هوگو (Victor Hugo) و دیگران پایه‌های آن را گذاشتند (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۸۷: ۷۰). این نوع ادبی در ایران با این شکل و ساختار، پس از آشنایی ایرانیان با مغرب‌زمین در دوران نزدیک به انقلاب مشروطه و پس از آن رواج یافت. اگر سفرنامه‌های اواسط دوران قاجار را - به‌ویژه سفرنامه‌های تخیلی - جزو آثار داستانی به حساب نیاوریم، داستان‌های تاریخی که اواخر این دوره تألیف شده‌اند، از جمله نخستین آثار داستانی زبان فارسی به سیاق و شکل امروزی هستند (ر.ک؛ طاهری، ۱۳۸۱: ۷۸). این آثار که در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۰۰ شمسی نوشته می‌شوند، محصول غیرمستقیم تزلزل سیاسی و آشفتگی‌های اجتماعی عصر مشروطه می‌باشند و از مایه‌های اجتماعی و سیاسی (نظیر ملی‌گرایی، امنیت‌طلبی، میهن‌دوستی و استقلال‌جویی) سرشار هستند (ر.ک؛ غلام، ۱۳۸۱: ۱۶). اندکی بعد رمان‌هایی مانند شمس و طغرل (محمد باقر میرزا خسروی کرمانشاهی؛ ۱۲۹۸-۱۲۲۶ ش.)، داستان باستان یا سرگذشت کورش (محمدحسن خان بدیع شیرازی؛ ۱۳۱۶-۱۲۵۱ ش.)، عشق و سلطنت یا فتوحات کورش کبیر (شیخ موسی نثری همدانی؛ ۱۳۳۲-۱۲۶۰ ش.)، دام‌گستران یا انتقام‌خواهان مزدک و داستان مانی نقاش (عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی؛ ۱۳۵۲-۱۲۷۴ ش.)، که برخی او را «پدر رمان‌های تاریخی ایران» نامیده‌اند (ر.ک؛ آرین‌پور، ۱۳۸۲، ج ۳: ۲۲۵)، محمود افغان در راه اصفهان (حسین مسرور؛ ۱۳۴۷-۱۲۶۷ ش.)، مظالم ترکان خاتون و لازیکا (حیدرعلی کمالی؛ ۱۳۱۵-۱۲۴۸ ش.)، دلیران تنگستانی (محمدحسن رکن‌زاده آدمیت؛ ۱۳۵۲ - ۱۲۷۷ ش.)، شهربانو (علی‌اصغر رحیم‌زاده صفوی؛ ۱۳۳۸-۱۲۷۳ ش.)، پهلوان زند (علی شیرازپور پرتو، معروف به شین. پرتو؛ ۱۳۷۶-۱۲۸۶ ش.)، پیامبر (زین‌العابدین رهنما؛ ۱۳۶۸-۱۲۷۲ ش.) و ... نوشته شدند. پس از قوّت گرفتن فنون داستان‌نویسی در سال‌های پس از ۱۳۴۰ شمسی و شکوفایی ادبیات داستانی در ایران، رمان تاریخ‌گرای فارسی در این دهه به نضج و ظهور جدّی رسید. شوهر آهو خانم از علی‌محمد افغانی، تنگسیر از صادق چوبک، سووشون از سیمین دانشور و آثاری از جلال آل احمد مانند؛ جشن فرخنده و گلدسته‌ها از این نمونه‌هاست. ایدهٔ بازگشت،

استقلال و تأمل در خویشتن تاریخی در این داستان‌ها قابل شناسایی است (ر.ک؛ امیری، ۱۳۸۸: ۴۶-۵۵).

رمان‌های تاریخی در ایران - با وصفی که گذشت - بیشتر موضوع‌های ایرانی را از دل تاریخ این مرز و بوم برگزیده‌اند، چنان‌که مادام دو استال (Germaine de Staël; known as Madame de Staël) در کتاب دربارهٔ آلمان به فرانسویان نشان داد که در میان تاریخ، افسانه‌ها و اساطیر خودشان و نیز در میان ملل دیگر و در همهٔ زبان‌ها، حتی در دنیاهای ناشناس، در اوهم و تخیل به دنبال موضوع‌های بکر و تازه باشند (ر.ک؛ سیدحسینی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۷۰). اما در رمان آن مادیان سرخیال^۳، دولت‌آبادی نه موضوعی واقعی، اجتماعی و ایرانی، بلکه موضوعی تاریخی و بیگانه با فرهنگ و تاریخ ایران زمین، دربارهٔ زندگی یک شاعر جاهلی عرب به نام امرؤالقیس - صاحب یکی از معلقات سبعة - را از دل تاریخ بیرون کشیده است. دولت‌آبادی در پاسخ به این پرسش که انسان آمریکای لاتین، انسان آفریقایی یا انسان‌هایی از خاور دور و اینها چطور می‌توانند با شما باشند و در شما بازتابی داشته باشند، می‌گوید: «از طریق ارتباط ذاتی انسان با انسان؛ حداقل در ارتباط حسی. توجه کنید به موج ناسیونالیستی - شووینیستی برآمده در آستانهٔ مشروطیت. اما من جزمی نیستم و نبوده‌ام که بخواهم مقابله به مثل عبث بکنم، چون جنبه‌های ارتجاعی قومی‌گرایی اصلاً مورد ایراد و یا حتی مورد نفرت من است» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۱۴، ۱۸ و ۳۱۴). دولت‌آبادی به ندانستن زبان بیگانه معترف است و آشنایی خود با ادبیات جهانی و تأثیرپذیری از آن را به واسطهٔ مترجمان خودمان می‌داند^۴ (ر.ک؛ همان: ۲۴۵) او دربارهٔ انگیزهٔ خود در نوشتن این داستان می‌نویسد: «در سلوک رسیدن به نام «قیس» بود که برخوردم به شخصیت نسبتاً روشن‌تری از «امرؤالقیس»، شاعری که پنداری گنگ از او داشتم، از روزگار جوانی خود، هم آن زمان که معلقات سبعة (سبع) را خوانده بودم به ترجمهٔ استاد عبدالمحمد آیتی؛ سروده‌های هفت شاعر عرب پیش از اسلام. من زبان عربی هم نمی‌دانم. پس کنجکاوی چندسالهٔ مرا فقط پراکنده‌هایی پاسخ می‌توانستند گفت که اینجا و آنجا در ترجمه‌های زبان دری وجود داشتند و همان اندک‌های پراکنده چنانم زیر تأثیر گرفتند که نتوانستم از تخیل به آنها بپرهیزم، چنان‌که آن مادیان سرخیال سبقت می‌گرفت از ذهن من و سوار خود را جای‌جا برمی‌نشانند در مسیر فراز و فرود پیچ‌های سلوک» (نوشتهٔ روی جلد؛ آن مادیان سرخیال) وی با بهره‌گیری از مطالعات پراکنده‌اش در ترجمه‌ها و نیز قدرت شگفت و کم‌نظیر خیال‌پردازی، داستان برهه‌ای از زندگی این شاعر را به تصویر

کشیده است. نقطهٔ عزیمت او در داستان، لحظهٔ آگاهی شاعر از خبر کشته شدن پدرش - حُجر بن حارث کندی - و ترک شعر و شاعری و نیز تلاش برای گرفتن انتقام خون پدر است؛ پدری که از شعرسرای فرزند در جوانی آزرده بود و او را از خود راند، اما انتقام خون خود را به جوانترین فرزند - امرؤالقیس (قیس) - واگذاشت که: «بر فرزندی است خون من که از شنیدن خبر قتل من برنتابد، مویه نکند، نگرید و خاک بر سر نریزد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۳).

رمان غیر خطّی^۵ *آن مادیان سرخیال* که به قول دولت‌آبادی همزاد رمان دیگر او - سلوک - است، داستان دگرگونی و تغییر یک شاعر است. پدر امرؤالقیس و امیر قبیلهٔ کندی که کشته می‌شود تا بر جایش تکیه زنند، قیس شاعر به کلی دگرگون می‌شود و به خط تازه‌ای می‌افتد. جنگ و انتقام و خون، تا جایی که حتی سر از تن اسیران زخمی جدا می‌کند. شخصیت قیس در آخر رمان آن نیست که در ابتدا بود. دولت‌آبادی دربارهٔ زایش یک رمان از دل یک رویداد تاریخی می‌گوید: «در امکاناتی که فضای واقعیت تاریخی برای من ممکن می‌کند، به زندگی شخصیت‌ها فقط به عنوان نشانه‌ای توجه خواهم کرد و بقیهٔ آن را در بازکشف و بازآفرینی آن قهرمان و آن محیط و روابط، رها خواهم کرد. آن بخش‌هایی که از زندگی واقعی قهرمانی موجود هست؛ مانند قلاب‌هایی است که هر کجا خواستم در جریان حوادث تخیلی غرق بشوم، به آن چنگ ببندم، نفس بگیرم و دوباره به عمق بروم» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۲۸۰). وی استفاده از امکانات زبان باستانی و شعرگونهٔ خود در دیگر رمان‌هایش را در این رمان به اوج رسانیده است و نثری تمام کهن عرضه می‌کند که متون نثر فارسی قرن‌های گذشته را به یاد خواننده می‌آورد. وی در میان دیگر رمان‌نویسان معاصر به این ویژگی ممتاز شده است و باید پیوند همیشگی او با این نوع متون را مؤثرترین عامل در انتخاب این سبک زبانی برشمرد. خود وی می‌گوید: «من خودم را پرتاب کردم به گذشته و دیدم زبان ما آنجاست. به باززایی زبان فارسی برگشتم. به حنظلهٔ باد غیسی، به تاریخ سیستان، به تاریخ بخارا... زبانی که حاکم بر ادبیات معاصر ما شده بود، خیلی دستمالی شده، ناکافی به نظرم می‌رسید و من همراه با یافتن مضامینم به این نتیجه رسیدم که این زبان معمولی و هرچند غنی، بارِ مضمونِ مرا به دوش نمی‌تواند بکشد» (همان: ۶۶-۶۵).

پیشینه تحقیق

این رمان ابتدا در سال ۱۳۸۳ شمسی (با شمارگان ۲۴۰۰۰ نسخه) به چاپ نخست و در سال ۱۳۸۵ شمسی (با شمارگان ۱۱۰۰۰ نسخه) به چاپ دوم درآمد. دربارهٔ رمان *آن مادیان* سرخیال مقاله یا پژوهش مستقلی نوشته نشده است. به اندک پژوهش‌ها در این باره می‌توان به دو مورد اشاره کرد؛ مهدی فیروزیان در مجلهٔ *بخارا* مطلبی با عنوان «*با مادیان سرخیال / امرؤالقیس*» به منیع‌شناسی داستان و مناسبات متن با متن‌های دیگر (بینامتنیت) اشاره کرده است. ایشان بیشترین سهم را به معلقه و پس از آن به برخی از اشعار دیوان شاعر می‌دهد. همچنین رضا قنبری در پژوهشی با نام «*زبان شاعرانه؛ ریسک داستانی؛ نگاهی به آن مادیان سرخیال نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی*» و در دو صفحه، روایت شعرگونه این رمان و دشواری‌ها و چالش‌های پیش روی نویسنده در چنین رویکردی را بررسی کرده است.

چارچوب نظری بحث

۱- زبان روایت

«زبان، نظام گسترده‌ای است متشکل از ساخت‌های کوچک و بزرگ مانند واج، واژه، عبارت، بند، گروه و الگوهای نحوی جمله که امکان تولید ساختارهای بی‌نهایت را فراهم می‌کند» (فتوحی رودمجنی، ۱۳۹۱: ۳۵). در نهایت، این زبان وسیله‌ای است که ادبیات خود را به وسیلهٔ آن عرضه می‌کند (ر.ک؛ لوئیس، ۱۳۷۱: ۲۷). هر داستانی زبان یا شیوهٔ خاصی از نگارش دارد که آن را بر نویسنده تحمیل می‌کند و ویژهٔ نویسندهٔ آن است. از این روست که هر داستانی را با هر شیوه‌ای نمی‌توان به نگارش درآورد. «این شیوهٔ بیان معرف نویسنده است و سبک ویژهٔ او را به خوانندگان می‌شناساند و از سبک‌های دیگران جدا می‌کند» (خانلری، ۱۳۸۳: ۴۹). در حوزهٔ تمایزات زبانی، عمل دولت‌آبادی را می‌توان شکل کامل و تکامل‌یافتهٔ کار همهٔ آن کسانی دانست که در پی ایجاد آشتی بین عناصر قدیمی، متداول و نویافتهٔ زبان در حوزهٔ ادبیات بودند (ر.ک؛ شیری، ۱۳۸۲: ۷۹). زبان دولت‌آبادی در آثار او، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و امکانات زبانی است که صدای او را از دیگران نویسنده‌گان بازمی‌شناساند. زبانی رنگارنگ و پُر آب‌وتاب که به او تشخص سبکی ویژه‌ای می‌بخشد. «سبک فرد در نوع گزینش وی از نظام زبان صورت می‌گیرد. یک فرد قادر نیست تمام ساخت‌ها و کلمات زبان را در سخن خویش به کار ببرد. کاربرد گروهی از کلمات و ساختارهای دستوری در گفتار یک فرد، محصول

عادات اوست و این عادت متأثر از نگرش، اعتقادات، محیط اقلیمی، طبقه اجتماعی، نوع مطالعات، تحصیلات و علایق وی قرار دارد» (فتوحی رودممعجنی، ۱۳۹۱: ۳۷). اگر سبک را انحراف از نُرم بدانیم و به تبع آن، با ایجاد هر نوع انحرافی در حوزه زبان، با سبک تازه‌ای روبه‌رو شویم (ر.ک؛ شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۶: پنج). باید دولت‌آبادی را حائز سبک ویژه در داستان‌نویسی معاصر دانست. سبک خراسانی، سبکی برخوردار از زبانی بشکوه، ادبی و شعرگون، پرطمطراق، خیال‌پرداز و آکنده از واژگان قدیم، مهجور و باستانی است. او با گزینش از ساخت‌ها و امکانات مختلف زبان و اصرار بر تکرار و تداوم آنها با بسامد بالا در آثار خود، شیوه منحصر به فردی را ابداع کرده است و گویی آثار خود را با این طرز نگارش، برای خوانندگانش امضا می‌کند. «این همان چیزی است که زبان‌شناسان با اصطلاح «زبان شخصی» از آن یاد می‌کنند. در گفتمان ادبی، زبان شخصی زبانی است که مؤلف برای اندیشیدن با خویش به کار می‌برد و بار تلقی‌ها و احساسات شخصی‌اش را بر دوش آن می‌گذارد» (فتوحی رودممعجنی، ۱۳۹۱: ۷۴-۷۵). دولت‌آبادی درباره این زبان معتقد است: «اگر بعضی‌ها فکر می‌کنند این زبان یک قدری پیچیده است، به نظرم کمی خنده‌آور می‌رسد، چون اصلاً برای من پیچیده نیست؛ مثلاً شما بیهقی را که می‌خوانید، یا دست‌کم وقتی من می‌خوانم برایم عجیب، غریب و بعید نیست، چون به یاد می‌آورم مادرم وقتی با همسایه‌مان صحبت می‌کرد، ساخت همین گویش را به کار می‌برد» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۶۶-۶۷). در این رمان، او کوشش فراوانی برای تطبیق زبان داستان با عصری که تصویر می‌کند، از خود به نمایش گذاشته است. او برای خلق چنین داستانی با آن حال و هوای تاریخ جاهلی عرب، قهرمان‌ها و محیط، نوای کلی زبان دیگر داستان‌هایش را دنبال کرده است و آن را در اینجا به نقطه اوج رسانده است و نثری هم‌سو با نثرهای دوره‌های نخست فارسی آفریده است. نثر سبک خراسانی که به قول خودش «زلالی بیان عطار، استواری زبان نظام‌الملک، متانت و استحکام زبان بیهقی و روانی زبان ناصر خسرو» (همان، ۱۳۸۰: ۳۶۷) را تداعی می‌کند.^۶

۲- برجستگی‌های زبانی

رمان *آن مادیان سرخیال* به دلیل گزینش زبانی ویژه‌ای که دارد، به اثری خاص در کارنامه دولت‌آبادی تبدیل شده است. نثر آن تلفیقی از ویژگی‌های سبکی نثر مرسل پارسی در دوره نخست نثرنویسی (سامانی و غزنوی) با جنبه‌هایی از سبک بینابین است و نویسنده مایه‌هایی از

ادبیات معاصر و خلاقیت‌های فردی را به رمان افزوده است تا یک گام در گذشته و یک گام در اکنون داشته باشد. مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی این داستان در ادامه می‌آید.

۲-۱) باستان‌گرایی (آرکائیسیم)

یکی از معروف‌ترین و پرتأثیرترین راه‌های تشخیص دادن به زبان، کاربرد آرکائیک زبان است؛ «یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی‌روند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۴). این باستان‌گرایی و کهن‌شیوگی در دو بخش واژگان و نحو قابل بررسی است.

۲-۱-۱) باستان‌گرایی واژگانی

یکی از دلایل عمده رویکرد دولت‌آبادی به چنین زبان سرشار از فضای کهن زبان فارسی، آشنایی عمیق او با آثار گذشتگان و تربیت در فضای چنین زبانی است. او می‌گوید: «کیفیت رشد زبان خودش بحثی است که عمدتاً بازمی‌گردد به دوران کودکی و اینکه من با زبان، کلمات و یا حتی لهجه‌های مختلف، پیوندی واقعاً عاشقانه داشتم. از آغاز که با کلمه آشنا شدم، یکی از فعالیت‌های ذهنیم جابه‌جا کردن کلمات و این‌ور آن‌ور کردن آنها بود در عبارت. نکته مهم دیگر این است که من در یکی از دهات خراسان زبان خودم را با چنان شیفتگی می‌آموختم و فرامی‌گرفتم؛ منطقه‌ای که از لحاظ زبان، ساخت و بافت زبان غنی است» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۳۶۳-۳۶۲). نثری که دولت‌آبادی برای این رمان برگزیده، با سبک روایی داستان‌های امروزی سنخیت ندارد. وی برای ایجاد توازن میان زمان و موضوع داستان خویش، زبانی باستانی را برگزیده است. می‌توان واژگان کهن را در دو مقوله واژگان سره و افعال پیشوندی تحلیل نمود.

الف) واژگان سره

برخی از این واژگان عبارتند از: جامه، آرمیدن، اهریمن، زمهریر، ستوده، خنکا، نگریستن، گسترانیدن، گام، بایستن، ستانیدن، خداوندگار، آورده‌اند (به معنی حکایت کرده‌اند)، شنودن، آوازه‌گری، پارسیان، کام، باده، گزند، کژخوی، انباشتن، تهیگاه، سرخ‌وش، دل‌اندروا، نوشخواری، ساز و برگ، انبان، ستردن^۷.

(ب) افعال پیشوندی

این پیشوندها اگرچه در گذشته «قید» بوده‌اند، اما در زبان فارسی معاصر کاربرد اندکی یافته‌اند. افعال پیشوندی این داستان که متأثر از همان نثرهای کهن و نویسندگانی همچون بیهقی است، در این داستان کوتاه بسیار چشمگیر است. بیشترین فراوانی در میان این پیشوندها از آن «در، بر، باز، فرا و فرو» است؛ مانند: فرونمردن (ص ۹)، فرود آمدن (ص ۹)، درنوردیدن (ص ۱۰)، فروبردن (ص ۱۰)، برآمدن (ص ۱۰)، برگزشتن (ص ۱۱)، فرافکندن (ص ۱۱)، فرارسیدن (ص ۱۱)، برنگرفتن (ص ۱۱)، واماندن (ص ۱۲)، واپس نشستن (ص ۱۲).^۱

۲-۱-۲) باستان‌گرایی نحوی

هر گونه خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، خود باستان‌گرایی به شمار می‌رود و مایهٔ تشخیص و برجستگی زبان می‌شود (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۶). دولت‌آبادی در این نثر ناهموار، ساخت نحوی جمله‌ها را به جلوه‌های گوناگون دستکاری کرده است. از نمونه‌های باستان‌گرایی نحوی این داستان می‌توان موارد زیر را برشمرد.

الف) جابجایی ارکان جمله

در این داستان و به تقلید از نثرهای پیشین و کهن، ترتیب اجزاء جمله صورت یکسان و ثابتی ندارد و این اجزاء، آزادانه در جمله چیده می‌شوند.

- تقدیم مفعول بر فعل و فاعل

* «خاک عسیب را به چه رنگ می‌بیند آن سرخیال؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۹).

- تقدیم فعل بر فاعل و مفعول هر دو

* «شگفتا! در نوخطی خوار و ضایع گذاشت پدرم مرا» (همان: ۱۳).

- تقدیم فعل بر مفعول

* «واگذار تیغ انتقام خود را بر دستان این من مطرود خوارشده!» (همان).

* «روشن می‌گردانید حقیقت و معنای هر عبارت را...» (همان: ۲۲).

* «دیری است از یاد برده‌ام چنین منظری را» (همان: ۱۳۸).

– تقدیم فعل بر فاعل

- * «در زبانم نمی‌گردد لفظ دوست داشتن» (همان: ۲۴).
- * «نه! گم نمی‌شوند، محو و ناپدید نمی‌شوند آن تصاویر، آن نقش‌ها و آن آدمیان از ضمیر من» (همان: ۳۷).
- * «چه تلخ و مرگبار نوشته است آن مرد پارسی» (همان: ۴۹).
- * «جسارتش را ندارد کسی» (همان: ۵۰).
- * «می‌مانند سواران» (همان: ۵۹).

– تقدیم فعل بر قید یا صفت

- * «چرا آتشی نیفروریم امشب؟» (همان: ۱۴).
- * «که از درون دارد ذوب می‌شود در زیر آفتاب سوزان صحرا» (همان: ۴۸).
- * «چنین شیفته تاریخ بوده‌ای هرگز؟» (همان: ۱۲۲).
- * «ساز و نوای خنیاگران بُرید ناگهان» (همان: ۱۴۱).
- * «پس دقیق بیندیشید به اثرات آن» (همان: ۱۵۰).

فعل‌های قیاسی

روش ساخت فعل‌های قیاسی در زبان پهلوی رایج بوده است و در آنها جزء صرفی، بی‌واسطه جزء دیگر، به آخر اسم می‌پیوندد و فعل می‌سازد؛ مانند کینیدن (کین داشتن). این روش اکنون نیز در زبان فارسی رایج است؛ مانند: آغازیدن، بوسیدن، ترشیدن، طلبیدن، بلعیدن و ... (ر.ک؛ خانلری، ۱۳۷۸: ۷۳). برخی از این افعال عبارتند از: سپردن (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۹)، آموزیدن (همان: ۴۱)، آموزانیدن (همان: ۴۱)، نمود (همان: ۵۴)، کوچیدن (همان: ۵۹)، نماییدن (همان: ۶۵)، بتابید (همان: فعل امر) (همان: ۶۸ و ۷۲)، خپیدن (همان: ۷۲)، خمانیدن (همان)، بروبید (همان: ۹۶)، می‌نکوهید (همان: ۱۰۰).

فعل‌های وصفی

- * «به نظر می‌رسد به جرثومه بی‌زاری و نفرت بدل شده و از شدت نفرت، شرم می‌داشته، با دیگری، با دیگری - دیگران حشر و نشر داشته باشد» (همان: ۴۸).

- * «قباد بن فیروز را زهد در چنگ گرفته، خون نریزد و کس نکشد و با کس درنستیزد» (همان: ۵۸).
- * «قیس در خواری و ذلت او میبوت مانده و می‌غرد با خود که بدین فرومایگی مرد، چگونه می‌تواند سلطانی طلب کند؟!» (همان: ۷۷).
- * «بخصوص درباره شاعران می‌توانستم اندیشیده بگویم هر کدام ورقی هستند از یک کتاب واحد» (همان: ۱۵۹).

وجه مصدری

- * «آرمیدن در بطن سرزمین قبیله بنی کلب» (همان: ۹).
- * «کس در آن نباید نگرستن و نباید که هیچ عرب از فرات به این سوی فرا گذاشتن» (همان: ۵۷).
- * «فقط به حدّ نوشاندن، نوشیدن و برداشتن آب از نخستین چاه. و ز آن پس شتافتن و پیش از رسیدن بنی‌عدوان به آب، ایشان را در میان گرفتن!» (همان: ۶۳).

– کاربرد دو حرف اضافه مضاعف برای متمم در جمله

- * «به درون در بگریستن شاید! تیغ خونین هنوز در کف قیس نهاده مانده بود دلتنگ و بی‌آزار» (همان: ۷۵).
- * «قصر خوربد او ساخته بود از برای شاپور» (همان: ۸۹).
- * «ربوده بودند شهدخت ساسان را به بند اندر بداشسته بودند او را در کهن‌دژی افسانه‌ای» (همان: ۹۰).
- * «تا نوجوان انوشه‌روان به زحمت اندر نباشد، از ثقل و سنگنایی آن همه فلز و یاقوت» (همان: ۱۱۸).

– کاربرد «را» به جای حرف اضافه «به»، «با»، «از» و «برای»

- * «نبرد را آماده باشید» (همان: ۲۵).
- * «حفظ حرمت سنت را اگر گردن بنهم، عدل در قلب جنایت به جولان باید درآیم» (همان: ۲۷).

- * «دیگران را جرأت آن نبود تا چنین خبر شومی را پیک باشند» (همان: ۳۵).
- * «خود را گفت: خوش است رهایی از مرگ» (همان: ۴۹).
- * «حارث را قباد پرسید: آن دانه‌ها چیست از دهان برون می‌آوری؟» (همان: ۵۷).
- * «قضا را - و قصه چنین است - نضیره، دختر سلطان را نخستین عادت ماهانه دست بداد» (همان: ۹۱).
- * «مردم انطاکیه را قول کوچ داده است» (همان: ۱۵۶).

- مصدر مرخم

- * «تاختن سواران در سه شب و روز جان به سر کرد مردان را، تا آن کَل به دست آمد سرانجام» (همان: ۱۵).
- * «عطش کینه قیس سیراب نشده از شکانه شد بنی‌عدوان؟» (همان: ۸۱).
- * همچنین است این موارد: خاست و نشست (همان: ۹۲)، شد او (همان: ۹۹)، گسیل داشت سپاه (همان: ۱۱۵)، پیوست به تو (همان: ۱۲۳)، زنده بود او (همان: ۱۳۰) و در نگه داشت ایشان (همان: ۱۴۰).

- تلفظ قدیمی کلمات

- * پیشانی‌نِشست (همان: ۳۹)، نِشسته‌اند (همان: ۴۴)، سه صد بار (همان: ۹۹)، دو سیصد و بیست هزار (همان: ۱۱۷)، بُدی (همان: ۱۲۶).

- فعل «داشتن» به معنای نگاه داشتن، متوقف کردن و ایستاندن

- * «پس عنان کشیده و بداشت آن مادیان سرخ یال را» (همان: ۱۰۷).
- * «دورادور خاندان مرا بنگرید و بدارید» (همان: ۱۰۷).
- * «و پیش از آن بداشت چندی قیس را، تا قرار گیرد و نیرو مگر تواند باز یافت» (همان: ۱۱۳-۱۱۴).
- * «آن چنین است که نخست قباد را به زندان داشتند در خفا» (همان: ۱۱۶).

- فعل «کردن» به معنای قدیم

- * «به زندان کرد» (همان: ۱۰۶) و «کسری نامه بکرد» (همان: ۱۰۶).

– فعل «شدن» در معنای رفتن، گذشتن، سپری شدن، دور شدن

- * «و نسیم، آهنگ شدن می‌داشت نرم‌نرمک و نرم» (همان: ۱۰).
- * «چگونه بشدی از چنگ من ای زندگانی به کام؟» (همان: ۲۲).
- * «به صحرا شو و زمانی بیندیش» (همان: ۲۵).
- * «پس چرا مانده‌اید؟ شده بشمارید. ما اسیران را نیز شمرده‌ایم و شده‌گان به دوزخ را هم» (همان: ۸۱).

– ترکیب‌های مقلوب

- شیرین‌قصد (همان: ۸۵)، مناسب‌حکایت (همان: ۸۵)، نیکوتفرّج (همان: ۸۵)، خوربنده (همان: ۱۳۷).

– تکرار «را»ی مفعولی

- * «ای ستارگان بادیه، راه بنمایید مرا، پدرم را، بستگانم و خاندانم را» (همان: ۱۷).
- * «ستوران و جمّازان هم شب را و بادیه را و آسمان را و ستاره را می‌شناسند» (همان: ۵۹).
- * «دوست می‌داشتم غزالان و پرندگان و باد بادیه را و برکه‌های فراموش شده را در کرانه صحرا. دوست می‌داشتم مادیان خود را و اسبان خوش‌قواره و سواران چابک را» (همان: ۶۵).

– استعمال هر دو علامت جمع فارسی

- کسان (همان: ۱۲)، دست‌ها، مهره‌ها و جام‌ها (همان: ۱۲).

– آوردن ضمایر متصل همراه با اسم و فعل به شیوهٔ قدما

- * «بادها کشانیدندش سوی روم و پارس» (همان: ۴۶).
- * «هم‌اکنون نیز نه نیازیش به پنجهٔ چپ غلام قیس تا دهنه را نگه بدارد» (همان: ۷۳-۷۴).
- * «این امیر که می‌ستایی‌اش، یمنی است» (همان: ۸۷).
- * «دو یار دیرین او هم اندک‌اندک و اش می‌گذاشتند» (همان: ۹۹).
- * «اگرش مادری می‌بودی» (همان: ۱۰۶).

– حذف «می» از ابتدای فعل مضارع

* «دانم که انسان در کلمات نیست که بیان منحصر می‌یابد» (همان: ۴۹)، توانم من (همان: ۵۰)، شناسم (همان: ۸۵)، توانیم کرد (همان: ۱۵۳).

– متعدی کردن افعال با افزودن «ان» بر فعل لازم

* «خاک تن در آغوش آب‌ها بختانید» (همان: ۱۰).
 * «پیش از آنکه دور پرتاب شوم به گندی‌شاپور به آموزیدن و آموزانیدن حکمت و تاریخ» (همان: ۴۱).

– صامت «م» نشانه نهدی

میندیش (همان: ۷۹)، میاور (همان: ۸۷)، دریغ مکن (همان: ۸۸)، بازگردید (همان: ۱۰۲)، نزدیک مشوید (همان: ۱۰۲)، مروید (همان: ۱۰۲)، پناه مبرید (همان: ۱۰۲)، تردید مکن (همان: ۱۰۳)، بیدار مکنید (همان: ۱۴۲)، گوش فرامدهید (همان: ۱۵۲)، ممان (همان: ۱۵۸).

– کاربرد فراوان «هم» و «نیز» به سبک قدیم

* «ما چنین نخواستہ بودیم و نمی‌خواهیم هم» (همان: ۴۴).
 * «زیانم به تحقیر فرودستان گشوده نشد هرگز، و روانم نیز» (همان: ۶۵).
 * «امراء القیس! در تو فقط شاعری نبود که به قتل رسید. نیز اکنون جنگجویی نیست فقط که فنون رزم را به فطرت می‌شناسد. هم نه فقط عیش‌بازی عیار و جوانی خوش‌بزم و شادخوار. نه نیز فقط مردی شجاع و سرسخت» (همان: ۱۰۳).

– کاربرد حرف اضافه «در»

* «نمی‌گفتند الا به پاسخ سئوالی در» (همان: ۳۸).
 * «مانند طبقی خرما آوردند، نیمی دانه‌در و نیمی مغز بادام‌در» (همان: ۵۷).

– آوردن «ب» بر سر فعل ماضی مطلق

* «قیس را براند» (همان: ۱۰).

* «پس چگونه از اسارت ایشان برستی؟» (همان: ۴۲).

* «بروید منذریان را... و سپس بکشت، به زندان کرد و بتاراند منذریان را» (همان: ۹۶).

– آوردن «ب» بر سر ماضی منفی

می‌بنگنجد (همان: ۱۱)، بنمانده بود (همان: ۳۵ و ۱۱۶)، بنداشته است (همان: ۱۱۶)،

بنستاندند (همان: ۱۱۹)، بنمانده بود (همان: ۱۵۷).

– آمدن «زیرا که» به صورت «زیراکِ»

(ر.ک؛ همان: ۱۱۷، ۱۲۴، ۱۲۶ و ۱۵۴).

– آمدن «همی» بر سر فعل

* «فرزندان را همی کشتند» (همان: ۱۵۴).

– آمدن «ی» به جای «می» استمراری

* «حارث خرما خوردی و دانه‌ها پَدَر آوردی» (همان: ۵۷).

* «رعایا با سپاه برنخواستندی آمد» (همان: ۱۱۸).

– کاربرد فعل ماضی نقلی بعید

* «او محو شده بوده است در رمل‌های بیابان بی‌آنکه خود بداند یا نداند» (همان: ۴۸).

* «کارها چنان راست کند که قبادِ پدر اراده کرده بوده است» (همان: ۱۱۸).

«ماضی نقلی بعید، نمودار ماضی نقلی است که در گذشته پایان گرفته باشد. این صیغه مانند

ماضی بعید نشان می‌دهد که عملی قبلاً در لحظه معینی در گذشته انجام گرفته است، اما

در حالی که ماضی بعید در بافت معنایی متعلق به ماضی مطلق (گذشته ساده بدون رجوع

به زمان حال) به کار می‌رود، ماضی نقلی بعید در بافت معنایی ماضی نقلی است (زمان

پایان یافته)» (لازار، ۱۳۸۴: ۱۸۷).

۲-۲) کوتاهی جمله‌ها

یکی از ویژگی‌های بارز نثر دولت‌آبادی، کناره‌گیری از آوردن جملات طولانی و پُر تَنَس است

و بیشتر می‌کوشد جمله‌هایی کوتاه (گاه فقط با یک فعل)، روان و قابل فهم بیافریند. این نوع

کاربرد جمله، زیبایی و طراوت را از یک سو و ریتمی شتابان از دیگر سو، با خود وارد متن می‌کند:

* «بانگ برآورد: برخیزید و بیرهیزید و نبرد را آماده باشید، از آن که می‌بینم، می‌بینم درختان را که به حرکت درآمده‌اند و سوی ما روانند فرسنگ‌افرسنگ. برخیزید و بیارایید رزم را که جنگل‌ها روان شده‌اند و روی به ما می‌آیند» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۲۵).

* «بگذار در چهره و چشمان تو بنگرم ای مرد. خسته‌ای، می‌دانم. گمان میر، اما که بد خبر خواهمت خواند. نه، جسارت تو را می‌ستایم... تو دوست هستی، بدان. پس دریاب همپیوندان مرا» (همان: ۳۵).

* «میرآخوران را فرمود زین و لگام بر اسب نهند. نشد. نتوانستند. شاه بیرون آمد، اسب آرام و رام شد به زیر نوازش دستان شاه و خاموش بماند تا شاه او را به زین درآورد و تنگ برکشید و لگام در سر کرد... یزدگرد فروشکست و بیفتاد و بمرد» (همان: ۴۳).^۹

استفاده از واژگان و تعابیر عربی

واژگان

هرچند دولت‌آبادی در این داستان تلاش نموده، جایگزین‌هایی برای برخی واژگان و تعابیر عربی بیابد (؛ مثلاً تلخه‌خوار به جای «أَكِلُ المِرَارِ» (همان: ۱۵) و امیرِ گمراه به جای «المَلِكُ الضَّلِيلُ» (همان: ۱۶)) و نیز کوشیده برخی ابیات از معلقه یا دیگر قصاید و نقل قول‌ها از شخصیت‌های تاریخی این کتاب مانند امرؤالقیس: «امشب شراب و فردا کار... کارزار» را (همان: ۱۴؛ برگردان «اليومَ خَمْرٌ وَ غداً أَمْرٌ» و «ای دمون! ای شب دمون! ما اهل یمنیم و به یقین که یمن را دوست می‌داریم» (همان: ۳۳) که برگردانده شعر: «تَطَاوَلَ اللَّيْلُ غَلِينَا دَمُونٌ * * * دَمُونُ إِنَّا مَعَشَرٌ يَمَانُونَ * * * وَ إِنَّا لِأَهْلِنَا مُحِبُّونَ» است) به فارسی دریاورد، اما از کاربرد برخی واژگان و ضرب‌المثل‌های عربی برکنار مانده است. برخی از این کلمات، امروزه در بطن فارسی خوش نشسته‌اند، اما برخی دیگر کاملاً بیگانه و ناآشنا می‌نمایند.^{۱۰}

تعابیر

تعابیر؛ مانند: «أُولَى لَكَ» (همان: ۲۰)، «الوَلَدُ الحَلَالُ يَشَبَهُ بِالخَالِ» (همان: ۲۱). البته در این رمان تعداد واژگان عربی نسبت به واژگان فارسی بسیار اندک است و شاید موضوع اثر و

همنوابی با زبان حقیقی شخصیت‌ها - که عربی است - دولت‌آبادی را واداشته که گه‌گاه به انتخاب واژه‌هایی از زبان عربی دست بزند.

آوردن جمع واژه‌های عربی به صیغه فارسی

دولت‌آبادی به تقلید از نثر دوره سامانی برخی از کلمات جمع را به شیوه فارسی جمع می‌بندد؛ مانند ابریق‌ها (همان: ۱۲)، ساقیان (همان: ۱۴)، مطربان (همان: ۱۴)، عربان (همان: ۱۶، ۵۷ و...) غارتیان (همان: ۵۸)، مَلِکَان (همان: ۵۸)، اسیران (همان: ۸۲)^{۱۱}.

ترادف و تضاد

ترادف و تضاد برای بیان تأکید یک مفهوم، تولید معنای تازه، تنوع در عبارت، پرهیز از تکرار، توسعه در گفتار و توصیف رساتر موقعیت استفاده می‌شود. دولت‌آبادی در پاره‌ای از موارد، همراه کلمه‌ای یا عبارتی، مترادف آن را نیز می‌آورد که این خود از نمونه‌های تکرار و حشو به شمار می‌رود.

مترادف‌ها

- * «برافکندن، برانداختن خاندان حُجر کندی...ها» (همان: ۲۶).
- * «از خاموش اشک ریختن به جان آمده‌ام مولای من؛ به جان از خاموش اشک ریختنم» (همان: ۲۴).
- * «در انتظار قیس خود بودی نگران و دل‌اندروای» (همان: ۲۹). در رمان «کلیدر» شبیه این تعبیر آمده است: «مارال... چشم‌هایش را چون چشم‌های جغدی به شب دوخت. نگران. بیمناک و دل‌اندروای» (همان، ج ۱: ۳۲۴).
- * «اما گهگاه می‌تواند بروز یابد، ظهور کند» (همان: ۵۱).
- * «تا نوجوان انوشه‌روان به زحمت اندر نباشد از ثقل و سنگنایی آن همه فلز و یاقوت و زمرد» (همان: ۱۱۸).

متضادها

- * «پدید و ناپدید شد در دم» (همان: ۴۲).

- * «مثل گذر ساقط ستاره‌ای؛ بود و نبود تمام. هست و نیست» (همان: ۴۷).
- * «اسیری آزاد؛ آزاده‌ای در اسارت که پندارم پیشانه نبشت او - من - چنین بوده است و بادا!» (همان: ۵۵).
- * «می‌نوشد یا نمی‌نوشد قیس. پیاده می‌شود از مادیان یا نمی‌شود. به سؤالی پاسخ می‌دهد یا نمی‌دهد. سخنی می‌گوید یا نمی‌گوید» (همان: ۷۵).

سهوها (لغزش‌های نگارشی)

نویسنده در این داستان در چند مورد اندک، دچار سهوهای لفظی شده است که بیشتر مربوط به واژگان عربی داستان است، بی‌تردید این سهوها چیزی از ارزش کار او نمی‌کاهد؛ مثلاً در صفحه ۱۳۰، واژه «قُل» به جای «قُل» (واژه عربی): «قُل و زنجیر خانمان بر پاهای خود داری». این احتمال نیز وجود دارد که منظور نویسنده از این نحوه نوشتن، بیان محاوره‌ای آن بوده باشد. در صفحه ۷۶، واژه «دم» به معنی خون (دو بار)، با تشدید آمده که به تشدید نیاز نیست: «و من اکنون چه بر زبان خواهم راند، جز در صیغه قتیل و واژه دم/ آغاز ... آری، در انحنای خاطره قتل و دم؟»^{۱۲}.

تتابع اضافات

- * «می‌شنوم قیس! صدای سُمکوب مرکبی و بوی عرق ناآشنای تنِ پیکی که از راه بادیه فرا می‌رسد...» (همان: ۱۱).
- * «اما آنها کجا بودند؛ آن مردانی که سپر حُجر باید می‌شدند به هنگام یورش غافلگیر مردان بنی‌عُدوان؟» (همان: ۲۶).
- * «حاصل اینکه غرض تو از به صحرا آواره شدن چیست؟ مگر شعری، شعری شاید ای قریحه توانا و ای حافظه پرت اوفتاده هزاره‌ها» (همان: ۳۹).

تتابع واوها

- * «هم‌رکاب او یاران برآمده بودند با نای و چنگ و دف و سنج و نرد» (همان: ۱۱).
- * «اکنون تو در بند این امرؤالقیس هستی که خود جز به تیغ و خون و مزدور و حرز و پناه نمی‌اندیشد» (همان: ۱۲۳).

* «بگریختگان از مرد و اسب و زن و شتر و کودک و گوسفند و سگ، بس می‌شد لگه‌های کبود را در چشم‌انداز نگریست» (همان: ۷۴).

جمله‌های بدون فعل یا حذف فعل از جمله به قرینه

دولت‌آبادی دربارهٔ این نکته که گاهی وقت‌ها فعل به کار نمی‌برد، یعنی دو کلمه یا یک جمله بدون فعل را برای بیان یک احساس کافی می‌داند، می‌گوید: «این سلیقهٔ موسیقایی من است که فکر می‌کنم وقتی کلمه می‌نشیند جای خودش، درست مثل آن ابزاری است که می‌خورد به سنج، و من می‌گذارم تا بازتاب سنج را بشنوم. بنابراین، با یک «بود» یا «کرد» یا «شد» نمی‌بندم و خفه‌اش نمی‌کنم. می‌خواهم رها بگذارمش تا پژواک موسیقی کلام را بشنوم» (چهل تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۳۸۳-۳۸۲). این استفاده نکردن از فعل، ایجاز و اختصار متن را نیز در پی دارد. گاهی نیز به قرینهٔ فعل گذشته، از تکرار فعل آینده خودداری می‌کند که این برگرفته از شیوهٔ نثرهای گذشته و تداعی‌کنندهٔ آنها است:

* «قیس نگاه از مهره‌ها بر نمی‌گیرد و از صفحهٔ نرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۱).

* «دیوانگی شاید راه سوم باشد که همگان دانند که امرؤالقیس دیوانه نیست و، پس صفت بزدلی را برای خود خواهم خرید» (همان: ۲۷).

* «بگو از دبیرانی و آن مرد چه کسی بود، چه نام داشت و از کدام طایفه یا قبیله بود؟» (همان: ۴۲)۱۳.

جمله‌های توصیفی بدون فعل

دولت‌آبادی در توصیف موقعیت‌ها و مکان‌ها از این جمله‌های کوتاه بی‌فعل استفاده می‌کند. چنین سبکی یادآور کار او در تئاتر است (ر.ک؛ حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۶: ۱۵۳):

* «خود در عمق غبار بادیه گم شد. سایه‌وار، بی‌سخن و گنگ» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۷).

* «دستان عطش در خنکای آب فرو برده بود، مگر جرعه‌ای بر آن آتش نهفتهٔ دل» (همان: ۱۰).

* «اکنون می‌خواهم چیزی از او در امرؤالقیس باشد. خریدن نرینهٔ خانواده، عیاری کوشنده به عشرت. رانده شده از پدر و دودمان؛ دلیر و بی‌قرار» (همان: ۵۱).

* «کجا بودید ای بندگان آن مرد خشمگین و دلیر؛ مرد سخت‌سر صحراهای عطش؛ ملک و پروردگار غلامان بسیار و دارنده اشتران بی‌شمار و نخلستان‌های برکت‌یافته پُربار؛ ملک و دارنده اسبان جمیل یال‌بافته، تکیده، با کیل‌های پهن و ساق‌های خوش‌ریخت، هم خوش‌تاخت و هم خوش‌خرام. ملک و صاحب بازهای نیرومند و سخت‌منقار؛ بازهای شکاری دست‌شناس. ملک و دارنده گله‌های بُز و میش با سگ‌ها...» (همان: ۶۲-۶۳).

تکرار

تکرار همیشه مغلّ فصاحت کلام نیست و چه بسا گاهی در راستای تحقّق هدفی ارجمند و معنایی جدید دنبال می‌شود. مقوله تکرار در رمان *آن مادیان سرخ‌یال*، مقوله درازدامنی است؛ زیرا تنوع در تکرار، بسیار فراوان و به شیوه‌های مختلف صورت می‌گیرد؛ گاهی تکرار واژه، گاهی تکرار جمله، گاهی تکرار چند جمله و گاهی نیز تکرار یک مضمون با عبارت‌های متفاوت. همه اینها به هدف تأثیر عمیق در ذهن، استقرار و تثبیت یک اندیشه و نیز زیبا و دلنشین کردن یک بخش یا مفهوم یک بند از رمان بدون برانگیختن حسّ وازدگی و ملال خاطر آفریده شده است:

* «آرام... آرام / آرامش... آرامش... آرامش» (همان: ۹ و تکرار در؛ همان: ۱۶۵).

* «و از آن پس خاموشی! خاموشی... خاموشی... تا روشنایی پدیدار شد؛ روشنایی. و خاک از دل روشنایی تن برآورد و آب‌ها» (همان: ۱۰).

* «می‌گذشت و می‌گذشت آن و آن و آن بر غلغله و هیاهوی برد و باخت در بازی نرد» (همان: ۱۱) ^{۱۴}.

وجود مکرر خط تیره

دولت‌آبادی با استفاده فراوان از خط تیره، از عبارت‌های معترضه و توضیحی فراوانی بهره می‌برد که با توجه به حجم اندک رمان، بسیار به چشم می‌آیند. مشابه این نوع ابتکار در دیگر رمان‌های وی از جمله *کلیدر*، با بسامد بسیار کمتر دیده می‌شود. این خطوط تیره گاه یک‌طرفه و گاه دوطرفه هستند که در پاره‌ای از موارد نقش وصف، بدّل و یا انصراف راوی از سخن گذشته را بازی می‌کنند؛ بدین معنی که گویی راوی داستان دیگر نه کلمه پیشین، بلکه کلمه پسین را مدّ نظر قرار داده است:

* «برابر نگاه من - امانتی از یاد - یادها رها کرد در باد و خود در عمق غبار بادیه گم شد» (همان: ۷).

* «نامه - وصیت‌نامه - حُجر به دست پیک مانده و دست او بیش و کم می‌لرزد» (همان: ۱۲).

* «بس چشمان یک تن در چهره من می‌نگرد - گاه دزدانه و گاه آشکارا - با لبخندی نهفته و شادمانی پنهان در چشم‌هایش» (همان: ۲۱).

* «چه دور بداشته بودم خودم را از - حتی - پندار جنایت!» (همان: ۲۷).

* «مردی - جوانمردی مرا از ایشان خرید و آزاد کرد» (همان: ۴۲)^{۱۵}.

رسم الخطّ کلمات

محمود دولت‌آبادی برای برخی از کلمات، رسم‌الخطّ نامتعارفی را پی‌ریزی کرده است که در جاهایی دچار لغزش و فراموشی نیز شده است و نتوانسته روند کلی را به صورت کامل ادامه دهد. در شواهد زیر به برخی از این ناهماهنگی‌ها هم اشاره می‌رود:

«کمال‌آند (همان: ۸)، خوابشان (همان: ۱۶)، سیمای‌شان (همان: ۲۸)، اندام‌هایشان (همان: ۲۸) [در صفحه ۱۶ «خلخال‌هایشان» را سَرِ هم نوشته!] سخن‌آت (همان: ۳۰)، می‌یابی‌شان (همان: ۳۱)، خواه‌آت (همان: ۳۴)، می‌خوانم‌شان (همان: ۳۵)، نمی‌خواهم‌شان (همان: ۳۷)، جنگل‌آند (همان: ۴۶)، [در همین صفحه سپاهیانند سَرِ هم نوشته شده!]^{۱۶}.

بازی با رسم‌الخطّ برخی واژه‌ها

نویسنده دو واژه زیر را به صورت‌های مختلفی به بازی درآورده است و هر بار با یک املا نگارش کرده است که نشان از نوآوری و نوبه‌نو شدن او در هر لحظهٔ زمان دارد: نوشیروان: انوشه روان (همان: ۸۵)، نوشیروان (همان: ۸۷)، انوشه - روان (همان: ۱۱۶)، نوشه - روان (همان: ۱۱۶) // اهورامزدا: هورمزد (همان: ۱۱۷)، مزدا اهورا (همان: ۱۱۸)، اورمزد (همان: ۱۲۲)، مزدا (همان: ۱۲۵)، اهورامزدا (همان: ۱۵۳).

استفاده از آهنگ و وزن شعری

«نثر شاعرانه به ذات خود، در جای طبیعی خود، نیکوست و خواندن آن لذت‌بخش» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۱۶). شاعرانه نوشتن یکی از خصوصیات اساسی و بارز دولت‌آبادی است. در زمان‌هایی

از این داستان حالتی بر او عارض می‌شود - به قول خود او، «شطحیات» یعنی لبریز شدن‌ها و از خود بیخود شدن‌ها - که به اقتضای حرکت و وضعیت و برای بیان احساس و انتقال آن، ناخواسته زبان شعرگونه‌ای متناسب با آن به کار می‌برد و زبان رمان را به سوی «شعر - داستان» هدایت می‌کند. او معتقد است که در درون هر نویسنده ایرانی، یک شاعر هم وجود دارد که می‌تواند در کار نویسنده کشف شود و تجلی یابد، یا می‌تواند فراموش شود و گم شود؛ یعنی باید از امکانات شعر استفاده کرد (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۳۶۹ و ۳۸۳). در واقع، گرانیگاه یا مرکز ثقل آن مادیان سرخیال، بر شاعرانگی زبان آن قرار داده شده است و دولت‌آبادی تلاش نموده است مخاطب را با این شاعرانگی زبان و فضای دراماتیک و حسّی درگیر کند. اگرچه این ضرباهنگ و ریتم تند، فضایی سخت و دیریاب را برای مخاطب می‌سازد و مانع از ارتباط وی با جهان متنی (معنایی و ساختاری) داستان می‌گردد (ر.ک؛ قنبری، ۱۳۸۳: ۶۰). قطعه زیر با وزن «مستفعلن فَعولن» ساخته شده است:

* «ای اشتران بادیه‌های هلاک! ای رهروان تشنه دشواری! اکنون زبان تلخ شما را می‌فهمم ای کینه‌های نجیب. دیگر نه آب و برکه و چشمان مست، آری... زبان تلخه و خار و خلور در قعر بادیه‌های هراس و در چنبر مخافت افعی. این سایه خداست که می‌چرخد در خود، یا آنکه گردباد بیابان است انباز اشتر و افعی؟ اینجا چه خارزار غریبی است! صحرا چه خارزار غریبی بود، بوده است، بوده است» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

ترکیب و واژه‌سازی

یکی از شگردها و جنبه‌های خلاقانه داستان‌نویسی دولت‌آبادی نیرومند کردن زبان از طریق ساختن ترکیب‌ها و واژگان است. این بخش را در سه مقوله ترکیب‌سازی، واژه‌سازی و واژگان غریب آورده‌ایم.

ترکیب‌سازی

آشادم (همان: ۸)، تلخه‌خورنده‌شدگان (همان: ۸)، ریزخند (همان: ۱۱)، میان‌ماه (همان: ۱۱)، سُمکوب (همان: ۱۱)، پایان‌خطِ نامه (همان: ۱۳)، مآنداب (همان: ۱۳)، سرکتف (همان: ۱۴)، نقل‌سرایان (همان: ۲۲)، فرسنگافرسنگ (همان: ۲۳).^{۱۷}

واژه‌سازی

پایانه = پایان (همان: ۱۱)، پیشانه = پیشانی (همان: ۱۲)، چیستا = چیستان (همان: ۱۵، ۱۶ و ۲۳)، پسا = عقب، پشت سر (همان: ۱۷)، پسینه = عقب (همان: ۱۹ و ۳۹)، پیچانی (همان: ۳۰)، پادزبان (همان: ۴۱)، زمستانه (همان: ۴۹)، تازش (همان: ۵۹)، پسانه = عقب (همان: ۵۹)، پسله = عقب (همان: ۷۱)، چرخانه (همان: ۷۳)، کمانه (همان: ۷۳)، سگانه (همان: ۷۷)، جوانه = جوان (همان: ۹۴)، کتابه کردن (همان: ۱۱۷)، پذیره (همان: ۱۱۷)، آرایه کردن (همان: ۱۲۱)، سرانه شب (همان: ۱۴۲).

واژگان غریب

جخ (همان: ۷۲)، کبره (همان: ۷۴)، قریوس (همان: ۷۴)، خلور (همان: ۷۶)، پرابست (همان: ۸۹)، نهالی (همان: ۹۳)، لاوک (همان: ۹۹)، پادگزار (همان: ۱۰۶)، هزاهزی (همان: ۱۰۷) (رعشه از ترس؛ در تاریخ بیهقی هم این واژه آمده است)، گورزا (همان: ۱۰۸)، بودگاری (همان: ۱۲۱)، گجسته (همان: ۱۵۵) و

کلمات محاوره

تأثیر گویش‌های عامیانه و برخی عبارت‌های گفتاری به نسبت بسیار اندکی در داستان قابل رؤیت است. آش و لاش (همان: ۹)، غلغل (همان: ۱۲)، پُشتی به معنی بالش (همان: ۱۲)، پَر شال (همان: ۱۳)، ریش‌ریش (همان: ۲۶)، مورمور (همان: ۸۰)، ها (همان: ۱۰۳)، آیی ی (همان: ۱۲۰)، ها... آها (همان: ۱۲۸)، اَلبَت (همان: ۱۴۰).

گفتگو با اشیاء و حیوانات

به اعتراف خود دولت‌آبادی، وی نویسنده‌ای رئالیسم است، اما در چارچوب رئالیسم، تخیل را گسترش می‌دهد و با حیوان و جماد دیالوگ برقرار می‌کند. برای رسیدن به چنین حسّ و موفقیت در آن کار، وی با قدرت و خلاقیت، ابتدا باور آن را در خود و آنگاه در خواننده اثر پدید می‌آورد:

* «حریر من! ای همراه و همسفر من در بادیه‌های مخافت و شوق! یال‌های تو و چشمان مَحْرَم و معصوم تو را دوست می‌دارم. نیز صبوری تو را. تو می‌دانی از من آنچه را که نزدیکترین

دوستان من ندیم و ادیم هم ندانستند و نمی‌دانند... اما چشمان و نگاه معصوم تو با ما بود. با ما بود، ای حریر!...» (همان: ۲۸) [حریر: نام اسب شاعر است].

* «دمون! شب تو امشب چه گران بر من می‌گذرد! چه سنگین و گران!» (همان: ۳۳) [دمون: نام مکانی است].

* «ای گرگ! من و تو هر دو مسکینیم و به طلب صحراها را درمی‌نوردیم...» (همان: ۴۰).

استفاده از میراث قدیم و جدید ادب فارسی

دولت‌آبادی دربارهٔ بازگشت به میراث کهن و پر بار ادب فارسی و مطالعهٔ آنها می‌گوید: «در تکمیل کار خودم به معاصرین بسنده نکردم و رفتم دست به دامن پیشینیان خودمان شدم و بارها از آنها مایه گرفتم؛ یعنی من الآن، هفته‌ای نمی‌گذرد که نگاهی به یکی از متون کلاسیک فارسی نکنم. اصلاً عادت کرده‌ام. اگر ده بار مثلاً به یک مطلب مراجعه کنم، خسته نمی‌شوم» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۶۶). اقتباس‌های آزاد او از گنجینهٔ ادب فارسی زاییدهٔ درهم تنیدگی ذهن و زبان او با این ثروت بی‌کرانه است. این همان چیزی است که امروز از آن به امر بینامتنی، یعنی نسبت یک متن با متن یا متون دیگر یاد می‌شود:

* «این شعله‌ها چرا در نمی‌گیرند تا همهٔ آسمان ما» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۴). یادآور بیت حافظ است که می‌فرماید:

«دلم جز مهر مهرویان طریقی بر نمی‌گیرد / ز هر در می‌دهم پندش ولیکن در نمی‌گیرد»
(دیوان حافظ).

* «من خویش را به باد سپردم تا منزلی که هیچ، که هیچ‌ش کرانه نیست...» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۷۶). این جمله نیز بیت حافظ را به خاطر می‌آورد که می‌فرماید:

«راهی است راه عشق که هیچ‌ش کناره نیست
آن جا جز آن که جان بسپارند چاره نیست»
(دیوان حافظ).

در این بیت، به جای «راهی است» «بحری است» هم گفته شده است.

* «چه زود خاموش شد آتش آن گذرانی که من برگزیده بودم، به دور از غوغای سکندر و دارا، به دور از امپراطورها و تُتبع‌ها و ساتراپ‌ها» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۲۰) که اشاره به این بیت منسوب به حافظ دارد که می‌فرماید:

«ما قصّه سکندر و دارا نخوانده‌ایم / از ما به جز حکایت مهر و وفا می‌پرس»
(دیوان حافظ).

* «من هنوز نیمی آب و نیمی آتشم» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۲۷).

این عبارت با الهام از شعر «کویری» احمد شاملو نوشته شده که به شخصیت «زیور» در رمان کلیدر اهدا شده است:

* «نیمیش آتش و نیمی اشک / می‌زند زار / زنی / بر گهواره خالی / گل‌آم‌وای! ...» (شاملو، ۱۳۸۹: ۹۰۵).

* «اما در عشق و دلیری، قیس است سرآمدِ سروران سخن عرب و یادآور غزل‌های سلیمان» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۳۷). *غزل‌های سلیمان* یکی از بخش‌های کتاب مقدّس است که احمد شاملو آن را ترجمه کرده است.

* «دستی در یال مادیان و دستی در آن نسیم حریر که بانوی من؛ عروس نیم شب قیس» (همان: ۱۶۵). اشاره به این شعر مولاناست که می‌فرماید:

«یک دست جام باده و یک دست زلف یار / رقصی چنین میانۀ میدانم آرزوست»
(دیوان شمس).

* «باکی نبود، اگر یک تن نابود می‌شد. اما این که نابود می‌شود، یک جان است» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۶۶). رودکی سمرقندی درباره شهید بلخی شبیه چنین مضمونی را سروده است:

«از شمار دو چشم یک تن کم / و ز شمار خرد هزاران بیش»
(دیوان رودکی).

توصیف‌ها و دیالوگ‌های هنری و سینمایی

به دلیل سابقهٔ تئاتری و سینمایی، تأثیر هنرهای نمایشی در کارهای دولت‌آبادی نمایان است. سیمین بهبهانی معتقد است که قدرت توصیف دقیق، جامه‌ای است براندهٔ بالای دولت‌آبادی و به مدد این توصیف، هیچ یک از داستان‌های او از فضای روشن با خطوط دقیق و

برجسته تجسمی پُرجان و پُرتحرک بی بهره نیست (ر.ک؛ بهبهانی، ۱۳۸۹: ۲۷۰). با این تفاوت که در این رمان، رنگ آمیزی‌های ادبی و زبانی به نویسنده اجازه نداده است به عوالم درونی آدم‌ها گریز بزند و از ویژگی‌های درونی به اجمال می‌گذرد؛ به عبارت دیگر، «از نظر فکری، توصیفات بیشتر مربوط به بیرون است تا درون و به اصطلاح، نگاه‌ها آفاقی و عینی است نه انفسی و ذهنی» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۱). این رمان از هر گونه توصیفی دربارهٔ صحنه و محیط وقوع داستان پرهیز کرده است و فقط به شخصیت‌ها توجه نموده است. تصویر زیر نشان می‌دهد که چگونه بی‌وقفه (کات) دوربین نویسنده به کار می‌افتد و تمام حوادث و حرکات را دقیق و سنجیده فیلم‌برداری می‌کند تا به انتهای برداشت برسد:

* «چنان است آیین که چون فرمان پایان یافت و طومار پیچانده شد، سردار جنگ از خیابانی که بر دو دست آن نیزه‌داران و غلامان سَرایی به نظم ایستاده‌اند، به وقار پیش رود، از مرکب پیاده شود، خم بر آستان، طومار از دست امیر بستاند، بر آن بوسه زند و در جوف لباس جای دهد، ردیف پلّه‌ها را پس‌پس پایین بیاید تا به کنار یال مرکب. آنجا به اشارت دست امیر، پای در رکاب کند و به همان وقار از خیابان بازگردد به میدان، و سواره عبور کند از برابر سرداران ایستاده؛ نشسته بر اسب‌ها. چون سان تمام بدید، عنان راست کند، روی در خیابانی که سواران ساخته‌اند، عبور فلهبد را. پیش از آن، می‌تواند طومار را به دست بالا برد و بگوید: «به فرمان امیر قستانه - قستانوس!». از آن پس، حرکت آغاز خواهد شد؛ فوج فوج! هر فوج و دسته به تناسب، و امیر جنگ در میانگاه» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۴۸).

در گفتگوی (دیالوگ) زیر نیز میان دو شخصیت داستان، تئاتری بودن صحنه کاملاً آشکار است:

* «و اسارت از چه؟ از غربت و در غربت! اسیر کدام قوم؟ شگفت است کار جهان؛ بنی‌عَدوان! همان که تو لقب بنی‌عَدوان به ایشان می‌دهی! بگو گریخته بودی از پارس... چنین است و دین جان به ایشان دارم هم. پس چگونه از اسارت ایشان برستی؟ مردی - جوانمردی مرا از ایشان خرید و آزاد کرد...» (همان: ۴۲-۴۱ و نیز؛ ر.ک؛ همان: ۴۷، ۷۸ و ۱۱۱).

تلفیق فضای کهنه و نو (زمان روایت)

گونتر مولر (Günter Müller) یکی از زمان‌های سه‌گانهٔ روایت را «زمان متن» می‌نامد. این زمان، گزیدهٔ سال، ماه، روز و شاید ساعت‌ها و دقیقه‌هایی است که در داستان می‌آید. گاه به

دقت در داستان تصریح می‌شود و گاه حدود آن روشن می‌شود (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۹: ۶۴۹). یکی از ویژگی‌های هنری دولت‌آبادی در این داستان آن است که وی با وجود انتخاب یک موضوع تاریخی و زبان ویژه آن و به دنبال آن، ایجاد موقعیت‌ها و صحنه‌های داستانی، ناگهان خواننده را در خلال روایت غافلگیر می‌کند و با گذر از دهلیز زمان، داستان را به عصر حاضر پیوند می‌زند و چندین صحنهٔ امروزی و جدید را به داستان می‌افزاید. این تصاویر یک بار در ابتدای رمان و یک بار در انتهای رمان ظاهر می‌شوند و گویی نویسنده، کابوسی را واگویی می‌کرده است و در ابتدا و انتهای آن، در هوشیاری کامل به روایت داستان سرگرم بوده است. حدیث نفس‌گویی زیر یکی از این نمونه ابتکارهای او در ابتدای داستان است که به زمان و مکان تولد خویش اشاره دارد:

* «و من در قیس می‌بودم، پیش از آنکه بزاده باشم از مادر، در اضطراب غرّش طیاره‌های جنگی، در میان ماه مرداد یک‌هزار و سیصد و نوزده، و برآمده باشم از زمین، از خاک در دهکی بر کنار کویر نمک، تاخته بر عقل و از آن برگزشته به سودای هیچ؛ پایانه... بادی به مشت یا به حاصل خاکستر، با خیالات قیس در سر، مگر او را باز توانم آفرید؛ او را در کلمه، کلمه، کلمات...» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۱).

دو تصویر زیر نیز در انتهای داستان آمده‌اند:

* «دنیا بسی فشرده است. چنین می‌اندیشیدم، اگر توانسته بودم از بُهت کابوس خود بَدَر آیم، نیز می‌توانستم بنویسم فاصلهٔ تقویمی قرون، حتی فشرده‌تر است از ضخامت مجلد چرمی یک کتاب در قفسهٔ یک کتابخانهٔ قدیمی، به‌خصوص دربارهٔ شاعران می‌توانستم اندیشیده بگویم، هر کدام ورقی هستند از یک کتاب واحد که می‌تواند بیش از یک نام نداشته باشد: آفتاب» (همان: ۱۵۹).

* «چشمانی کبود می‌دیدم در خیال، مثل کبودی غروب برکه‌ای در حدّ فاصل کاشان و میمه؛ عدل در سینهٔ صحرا» (همان: ۱۶۵-۱۶۴).

«طیاره»، «یک‌هزار و سیصد و نوزده»، «کویر نمک»، «کاشان» و «میمه» (دو شهر در استان اصفهان) نشانه‌های متنی امروزی و تازه‌ای هستند که با نشانه‌های گذشته و کهن حکایت در هم آمیخته شده‌اند. ادغام این نشانه‌ها باعث ایجاد شوک‌های ناگهانی در روایت می‌شود و وجه ممیزهٔ خاصی به آن می‌بخشد.

نتیجه گیری

– رمان *آن مادیان سرخ یال*، نوشته محمود دولت آبادی، نثری ناهموار و پیچیده با سبکی کهن و باستانی و محصول نبوغ زبانی و قدرت کلامی نویسنده آن است. الهام بخش دولت آبادی در این رمان – به اذعان خود او – خوانش وی در روزگار جوانی از کتاب *معلقات سبعة*، ترجمه استاد عبدالمحمد آیتی بوده است. داستان، سراسر قصه تکاپوی قیس – قهرمان آن – برای ستاندن انتقام خون پدر است. رمان او از این منظر، رمانی با موضوع یک حادثه تاریخی است. هرچند هدف نویسنده، بیان صرف آن حادثه و توصیف تاریخ نبوده است؛ زیرا بخش تاریخی رمان، تحت الشعاع بخش تخیلی آن واقع شده است و شخصیت‌ها و حوادثی به اصل داستان تاریخی اضافه شده که ریشه در واقعیت تاریخ ندارند و بر شاخ و برگ‌های داستان افزوده‌اند.

– زبان او در این رمان تاریخی – تخیلی، زبانی با صلابت، پُرآب و تاب و با تشخیص سبکی ویژه‌ای است. وی در اینجا طیف گسترده‌ای از مختصات زبانی و سبکی را به شکلی هنرمندانه در دل هم تنیده است؛ از جمله، باستان‌گرایی واژگانی را در دو حوزه «واژگان سره»، «افعال پیشوندی» و «باستان‌گرایی نحوی» را در بیست و شش مؤلفه (مثل: جابجایی ارکان جمله، فعل‌های قیاسی، فعل‌های وصفی، وجه مصدری، مصدر مرخم، حرف باء بر سر فعل، حروف اضافه مضاعف، تکرار «را»ی مفعولی، ترکیب‌های مقلوب، کاربرد فعل ماضی نقلی بعید و...) نشان دادیم. همچنین به کارگیری تلفیقی از دیگر عناصر نثرهای کهن فارسی، مانند نثر ساده سامانی، غزنوی و نثر بینابین (مثل تکرار، کوتاهی جملات، استفاده از واژگان و تعبیر عربی، ترادف و تضاد، تتابع اضافات و واوها، حضور چشمگیر کلمات اصیل فارسی و نیز، درصد بالای کلمات عربی و ...) از دیگر شیوه‌های مسلط زبانی بر این داستان هستند. مایه‌های این نوع نثر را در رمان‌های دیگر او، از جمله *کلیدر*، *جای خالی سلوچ* و *عقیل عقیل* می‌توان یافت، اما بسامد بالای این برجستگی‌ها و هنرمندی‌ها را در این رمان یافتیم.

– آهنگ و وزن شعری و نزدیک شدن متن به شعر، استفاده از تجربه‌های سینمایی و تئاتری نویسنده در اثر، تلفیق فضای کهنه و نو، و پیوند دو زمان گذشته و حال در روایت، گفتگو با اشیاء و حیوانات و نیز واژه‌سازهای ابتکاری از دیگر ویژگی‌های سبکی این رمان است که با ذکر نمونه‌هایی بدان‌ها اشاره شد. نویسنده در مواردی نیز دچار سهوهای نگارشی در برخی

کلمات شده است که در جای خود به آنها نیز پرداخته شد. نویسنده به اقتضای ژانر داستان، زمان و مکان آن، ساختار زبانی ویژه‌ای را برجسته کرده است و مخاطب را کاملاً درگیر روستا ساخت اثر و زبان شعرگون آن ساخته است.

– دولت‌آبادی در آفرینش رمان، علاقه فراوانی به استفاده از میراث کهن زبان فارسی، به‌ویژه خطّه خراسان دارد. این خود یکی از دلایل است که در این راه به سبک ویژه او انجامیده است و وی را به نویسنده‌ای صاحب سبک و مقتدر در عرصه داستان‌نویسی معاصر بدل نموده است. عوامل متعددی در خلق چنین داستانی مؤثر بوده‌اند؛ از آن جمله است: زاده شدن نویسنده در اقلیم خراسان و منطقه سبزوار (زادگاه وی)، بهره‌مندی از استعداد و امکانات نهفته در رگه‌های زبان دری آن سامان که تا امروز پا بر جا مانده، پیوند مستمر او با ادبیات کلاسیک فارسی، تجربه و کار در عرصه تئاتر و سینما و نیز خلق تصاویر و دیالوگ‌های برآمده از این هنرها، توانمندی و نوآوری فردی در آفرینش واژگان و ترکیب‌ها، خیال‌پردازی شگرف و... .

– یکی از ارزش‌ها و نشانه‌های عمده این رمان، زبان متمایز آن است که در این جستار بدان پرداخته شد. بی‌گمان کنکاش در ساحت مضمون واقعی، خیالی و اسطوری داستان، عناصر و یا نوع روایت‌پردازی آن بر عهده پژوهشی دیگر است.

پی‌نوشت‌ها

۱- به نقل از:

Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary terms and literary theory*. P.411.

۲- برای این نوع از ادبیات داستانی ویژگی‌هایی ذکر کرده‌اند؛ از آن جمله: «لبریز بودن از اندیشه‌های ایده‌آلیستی، فردگرایی، ناسیونالیسم، هویت ملی، بیگانه‌ستیزی و خودباوری و ...» (غلام، ۱۳۸۱: ۱۵۸) یا درک حقایق و رویدادهای تاریخی از طریق رابطه حسی مناسب با شخصیت‌های داستانی، ایجاد شرایط مناسب برای اندیشیدن و نشان دادن واکنش‌های مختلف نسبت به رویدادهای مختلف، ایجاد شرایط مناسب برای درک مشکلات و مصائبی که بشر در طول تاریخ با آن مواجه بوده است، نشان دادن نیازهای بشر مانند امنیت، مذهب، آزادی، عشق و... ، توصیف رویدادهای واقعی در قالب داستانی، لمس کردن تجربیات و حالات گذشتگان و ... (ر.ک؛ پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۵۱) و نیز زاده شدن از تخیل انسان، ریشه داشتن در حماسه‌ها و افسانه‌ها، دستبرد در وقایع

تاریخی یا برقراری رابطه میان دو واقعه مستند تاریخی که در حقیقت وجود ندارند و یا جعل انگیزه حوادث تاریخی، طرح ادعاهایی که اثبات نادرستی آنها بسیار دشوار و یا حتی غیرممکن است، گسترش دید خواننده درباره تاریخ (ر.ک؛ سید اشرف، ۱۳۸۲: ۲۹-۲۶).

۳- خلاصه داستان *آن مادیان سرخ‌پال*: «امیران در دوران جاهلی، شعر و شاعری را دون شأن خود می‌شمردند. حُجر - پدر امرءالقیس (قیس) - که خود یکی از امیران بنام است، از شعر و شاعری ناخرسند است. به همین سبب، فرزند بیست ساله‌اش - امرءالقیس - را به شدت از خود می‌رانند. یازده سال بعد، پیکی خبر از کشته شدن پدر قیس می‌آورد. او نامه‌ای با خود آورده که در آن نوشته شده است: این وصیت پدر است که: «چون هیچ فرزندی خونخواهی پدر را نپذیرفت، نامه را به جوان ترینشان، قیس برسانید که: بر فرزندی است خون من که از شنیدن خبر قتل من برنتابد، مویه نکند، نگرید و خاک بر سر نریزد!». قیس می‌گوید: شگفتا! در جوانی مرا خوار و ضایع گذاشت و در بلوغ، تیغ انتقام خود را بر دستان من مطرود خوارشده وامی‌گذارد! امشب شراب و فردا کارزار». او پس از آن، بیابان‌ها را درمی‌نوردد تا نیرو و ساز و کار جنگی فراهم سازد و انتقام خون پدر را بستاند. سرانجام قیس در داستان جز ناکامی در این مهم نیست و در سرزمین «آنقره» از بیماری آبله جان می‌سپارد.

۴- محمود دولت‌آبادی در مردادماه ۱۳۱۹ شمسی در دولت‌آباد سبزوار به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی را در همان روستا به پایان رسانید. در پانزده سالگی به تهران رفت و شغل‌های متفاوتی را تجربه کرد. حروفچینی چاپخانه، کار در کشتارگاه، کار در تئاتر پارس، کنترلچی سینما، بازاریابی روزنامه، انبارداری، بازی در فیلم «گاو» اثر داریوش مهرجویی و نمایشنامه «در اعماق» به کارگردانی مهین اسکویی. وی چندین بار نیز از سوی ساواک دستگیر و زندانی شد.

۵- رمان غیرخطی، رمانی است که در آن نقل داستان، به ترتیب وقوع حوادث انجام نمی‌گیرد. وقایع پس و پیش می‌شود و روایت توالی زمانی به هم می‌خورد (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۷۹: ۳۵۷).

۶- بهار در کتاب *سبک‌شناسی*، ویژگی‌های نثر سامانی را - که به آن نخستین دوره نثر فارسی هم گفته می‌شود - چنین برمی‌شمرد: «در دوره سامانی، نثر فارسی ساده و موجز و بی‌صنعت و مرسل بوده است و لغات فارسی بر لغات عربی می‌چربیده است و نمونه کامل آن *تاریخ بلعمی* و *حدودالعالم* است.» (بهار، ۱۳۸۱، ج ۲: ۱۸). در جای دیگری نیز آمده است: «ایجاز و اختصار، اسهال، تکرار، کوتاهی جملات، کمی لغت تازی، استعمال قید ظرف، آوردن افعال با پیشاوندهای قدیم، به کار داشتن لغات فارسی کهنه از اسم و فعل، استعمال باء تأکید بر سر فعل ماضی، مصدر و صیغه‌های نفی، آوردن جمع‌های عربی به صیغه فارسی، استعمال مصدر به جای مصدر مرخّم و ...» را از مختصات زبانی این نثر برمی‌شمرد (ر.ک؛ همان: ۷۸-۷۱). خطیبی ویژگی‌هایی همچون «خالی

بودن نثر از مترادفات، صنایع لفظی و ترکیبات عربی جز محدودی، کمی آیات قرآنی، اخبار و احادیث، تأثیر جمله‌بندی عربی در برخی آثار ترجمه شده، درج و تضمین اشعار و امثله برای آرایش و زینت کلام و ... را به موارد فوق می‌افزاید (ر.ک؛ خطیبی، ۱۳۸۶: ۱۲۷). سبک نثر فارسی در ادامه همین دوره نخست با تغییرهایی همراه می‌شود که به آن نثر «بینابین» گفته شده است؛ یعنی «هم صلابت، فخامت، سادگی، استواری و پارسی‌مداری عهد سامانی و غزنوی را دارد و هم مختصات آن نثر در حال نُضج فتی در آن است؛ یعنی آمیختگی نظم و نثر دارد که در عهد قبل مرسوم نبود، شعر عربی و ضروب‌الأمثال عربی آورده است. آیه و حدیث دارد، هر چند خواندن آن آسان نیست، اما مانند کلیله و دمنه مشکل هم نیست. تاریخ بیهقی از این نمونه است» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۴۸). خطیبی خلاصه این نوع سبک را چنین آورده است: «استعمال مفردات عربی بیش از دوره قبل، شروع به استعمال آیات، احادیث، اشعار، امثله و استعارات برای آراستن کلام، رعایت تکلفات و صنایع، ترکیب جُمَل، به کار نبردن سجع و ... با این همه، نثر پارسی در این دوره هنوز شیوه نثر مرسل را دنبال می‌کند. لفظ با معنی برابر است و معانی از هم دور نمی‌افتد. نه به اسلوب قدیم ساده است و نه به سبک دوره بعد فتی و متکلف» (خطیبی، ۱۳۸۶: ۱۳۴-۱۳۳). در زمان آن مادیان سرخیال، دولت‌آبادی ویژگی‌های زبانی نثر دوره سامانی و نثر بینابین را بسیار گسترده و متنوع به کار برده است.

۷- نمونه‌های دیگر: دیه، گسیختن، دوشین، بامداد، دانشستان، میرآخور، ایزد، فرّ، نبشتن، جستن، شارسان، پلشت، نبشتن، گماشتن، چکاچاک، چکاد، وابهل، سپنج، کژدم، غنودن، تیمار، فرگرد (هر فصل از کتاب *وندیداد* را گویند که یکی از پنج بخش اوستای موجود است)، ژاژخواهی (ژاژخایی)، ارتشتار (نظامی، رزمنده، فراز، هیرید (خادم آتشکده، بزرگ آتشکده)، اسپهبد (سردار)، باژگونه، پیرانگی، چغانه (نوعی ساز)، اسواران، خبه کردن، پادگزار (نگهبان)، بادپا، نرینه، پیک، داو (نوبت در بازی نرد یا شطرنج)، آغالیدن (شوریدن)، گسیل، بودگاری، کشتورز، نشاید، رستن، همشیر، ستیختن، سپارش، اختربینان و نژاده.

۸- نمونه‌های دیگر: واستدن (ص ۱۲)، دریافتن (ص ۱۳)، برنتابیدن (ص ۱۳)، واگذاردن (ص ۱۳)، درنگرفتن (ص ۱۴)، برشمردن (ص ۱۵)، بازآوردن (ص ۱۹)، بازکردن (ص ۱۹)، بازآمدن (ص ۱۹)، برافروختن (ص ۲۱)، درافتادن (ص ۲۱)، درآمدن (ص ۲۱)، بازخواندن (ص ۲۲)، درانداختن (ص ۲۲)، برکشیدن (ص ۲۲)، فرارسیدن (ص ۲۲)، رواداشتن (ص ۲۶)، برافکندن (ص ۲۶)، برانداختن (ص ۲۶)، فروافکندن (ص ۲۶)، درانداختن (ص ۲۸)، بازگرفتن (ص ۲۹)، برآشفتن (ص ۲۹)، وانهادن (ص ۳۱)، فرومردانیدن (ص ۳۳)، درافکندن (ص ۳۵)، فروبردن (ص ۳۶)، بازتابانیدن (ص ۳۷)، درنوردیدن (ص ۳۸)، برانگیختن (ص ۳۹)، فروگرفتن (ص ۳۹)، بازشناختن (ص ۴۲)، برکشیدن (ص ۴۳)، درافکندن (ص ۴۳)، فرازآوردن (ص ۴۳)، فروشکستن (ص ۴۳)، فراافکندن

(ص ۴۳)، درانداختن (ص ۴۳)، برکشیدن (ص ۴۵)، درآمیختن (ص ۴۵)، برچیدن (ص ۴۵)، فرارفتن (ص ۴۶)، برگزشتن (ص ۴۶)، واگسیختن (ص ۴۷)، وانهادن (ص ۴۸)، بازیافتن (ص ۵۰)، فروریختن (ص ۵۰)، برآسفتن (ص ۵۳)، درغلتیدن (ص ۵۳)، برتابیدن (ص ۵۴)، واداشتن (ص ۵۶)، فراگذشتن (ص ۵۷)، باز گذاردن (ص ۵۷)، درنوردیدن (ص ۵۸)، برگزشتن (ص ۵۸)، سر رسیدن (ص ۵۸)، برآوردن (ص ۶۰)، در رسیدن (ص ۶۱)، فرونشاندن (ص ۶۱)، دریافتن (ص ۶۲)، درپیچیدن (ص ۶۵)، درافتادن (ص ۶۵)، واگذاشتن (ص ۶۸)، فرافگندن (ص ۶۹)، بازنگریستن (ص ۶۹)، واهلیدن (ص ۷۱)، فرودآوردن (ص ۷۲)، فروکشیدن (ص ۷۲)، در رسیدن (ص ۷۳)، درنگریستن (ص ۷۳)، بازشناختن (ص ۷۴)، فروافتادن (ص ۷۴)، برگزشتن (ص ۷۶)، فرورودن (ص ۷۹)، دریافتن (ص ۸۰)، فرونشستن (ص ۸۳)، درآمیختن (ص ۸۴)، برکشیدن (ص ۸۵)، برگذراندن (ص ۸۷)، برآسفتن (ص ۸۸)، درر بودن (ص ۸۸)، فراخواندن (ص ۸۸)، فروگذاشت (ص ۹۱)، درگرفتن (ص ۹۱)، برنشستن (ص ۹۲)، بر ساختن (ص ۹۲)، فروباراندن (ص ۹۳)، فروکوبانیدن (ص ۹۳)، واپس زدن (ص ۹۷)، فراشدن (ص ۹۸)، درانداختن (ص ۱۰۰)، فرونشاندن (ص ۱۰۰)، فروشدن (ص ۱۰۱)، فرونشستن (ص ۱۰۴)، وانگریستن (ص ۱۰۴)، واکندن (ص ۱۰۹)، بازیافتن (ص ۱۱۴)، فروماندن (ص ۱۱۸)، فروپوشیدن (ص ۱۲۲)، فروپوشانیدن (ص ۱۲۲)، برانگیختن (ص ۱۲۲)، فروکشیدن (ص ۱۲۴)، برتافتن (ص ۱۳۲)، برجهیدن (ص ۱۳۲)، درافتادن (ص ۱۳۵)، واداشتن (ص ۱۴۶)، بازیافتن (ص ۱۴۷)، فرورفتن (ص ۱۴۷)، برآشوبیدن (ص ۱۴۸)، برخواندن (ص ۱۴۸)، فروفکندن (ص ۱۴۸)، فروافتادن (ص ۱۵۰)، فرافکنده شدن (ص ۱۵۸)، فروریزاندن (ص ۱۵۸)، فراگسیختن (ص ۱۶۲)، فروریختن (ص ۱۶۲)، درپوشیدن (ص ۱۶۲) و ...

۹- نمونه‌های دیگر: «آنان به قلب قبیله تاخته بوده‌اند، کشته‌اند، تارانده و اسیر گرفته بوده‌اند و چندی هم خسته و کشته از خود برجا نهاده» (ص ۸۰)؛ «بدرود! شما بروید و می‌روید به سرزمینی که من نمی‌دانم، اما من خواهم رفت به حوالی نجد و شام، سوی خانواده‌ام. شما از من آگاه خواهید بود و کردار مرا خواهید دید، لیکن من از شما هیچ نمی‌دانم» (ص ۱۰۷)؛ «هرگاه کشته شدم، بدرود. دورادور خاندان مرا بنگرید و بدارید. هرگاه به بند کسری شدم، بدانید که در زبان من، شما در آخرین نبرد کشته شده‌اید. اکنون شبی آرام در پیش داریم، هر که راه خود در پیش می‌گیرد، راه بگیرید و در امان باشید» (ص ۱۰۷)؛ «واداشته شدم بدانچه نمی‌خواستم، نمی‌پسندیدم و گریزان شدم، گریزان بودم از آن» (ص ۱۲۱)؛ «بنگر از کجا و چگونه آغاز شد و بیندیش چگونه و به کجا بینجامد! و تو همچنان بوریا می‌بافتی در رؤیای من، چون دیگران می‌زیستی و مرگ از تو دریغ شده بود و گرنه چرا طاعون، حتی به تو نزدیک نمی‌شد؟» (ص ۱۵۷).

۱۰- نمونه‌های دیگر: بادیه، طیاره، قدح، جمّاز، هودج، قدیر، خمر، نیام، نزع، مطرود، رمل، محال، مخافت، سلیح، مرده، برید، عدوت، شرب، مُنجم، رمال، بیطار، آن، آنات، مسکین، عدو، ساقط، غفین،

مَحْرَم، بصیرت، مُجَمَّز، ضایع، لَبَن، مودت، دیرالنَّار، هکذا، جوع، لفاف، مَلِک، جمیل، بحر، بهیمیت، سلسله‌الأنساب، أبرش، خدشه، حرز، کاذب، صادق، رَجَز، انقباض، کسوت، یسار، یمین، صرصر، تفاجر، دشداشه، عِداد، تخمین، صیغه، قتیل، ذم، حلم، جنون، لثامت، تَل، مَلِک، تقلیل، صباح، شقی، تقاص، قصص، تکوین، زفاف، عین‌التمر، ناقه، بنت، نقیض، عنان، حبسیان، مستاحی، هاتف، حی، بلع، تطاول، دق‌الباب، کَرَت، مَضیف، جوف، فوج، نحس، سواد، رایت، خصم، معز، طَبَّال و ...

۱۱- نمونه‌های دیگر: ندیمان (ص ۸۲)، رفیقان (ص ۸۳)، عنان‌ها (ص ۱۰۲)، مدبران (ص ۱۱۸)، والیان (ص ۱۲۰)، سقاها (ص ۱۳۰)، خصمان (ص ۱۳۵) و برخی جمع‌ها را به صورت مکسر به کار می‌برد: اوراق (ص ۷)، قرون (ص ۷)، امانات (ص ۱۸)، آنات (ص ۳۸)، قبایل (ص ۵۳)، اجداد (ص ۶۶)، اوزان (ص ۷۱)، اوهام (ص ۱۰۲)، آراء (ص ۱۱۵)، رعایا (ص ۱۱۸)، کتب (ص ۱۱۹) حکام (ص ۱۲۰)، خلائق (ص ۱۲۳)، قِلاع (ص ۱۲۹)، آباء (ص ۱۵۰)، أعراب (ص ۱۵۱) و ...

۱۲- نمونه‌های دیگر: در سراسر داستان همزه در کلمه «امرؤالقیس» بدون کرسی واو (امرءالقیس) آمده که در دستور زبان عربی، هرگاه همزه در وسط کلمه قرار بگیرد و متحرک باشد با کرسی «بی» نوشته می‌شود که با آن حرکت متناسب است. الف با فتحه، واو با ضمه و یاء با کسره متناسب هستند. در داستان به عدی بن زید عبادی - شاعر جاهلی عرب و مترجم دربار ساسانیان - اشاره می‌شود (البته در داستان، احتمالاً این نام با ابتکار نویسنده، وارونه شده است؛ زید بن عدی). این اسم دو بار در صفحه ۴۱ و هر دو بار با ضمه عین و تشدید دال (غدی) آمده که صحیح آن فتحه عین و تشدید یاء است (ر.ک؛ دیوان عدی بن زید العبادی، به کوشش محمد جبار المعیبد). جدا نوشتن حرف «ب» صفت یا قیدساز از کلمه پس از آن: [مواردی که درست آمده است: «دست پدَر کنید و هر آنچه می‌خواهید، مهیا کنید» (ص ۲۴)؛ «براستی امیر، براستی خود چه می‌پنداری؟» (ص ۲۹)؛ «در نامه پیک هیچ اشاره‌ای بدان نشده است» (ص ۲۹)؛ «به حدت (ص ۱۰) که بحدت صحیح است. زندگانی به کام (ص ۲۲)، براه شدن (ص ۳۴)، به حد. (ص ۳۸)، از چاه پدَر آورده شده (ص ۴۴) عهد ما با تو شکاندن بنی‌عدوان بود و بکار شد (ص ۸۱)، بزرگان و خاندان‌های به نام تا خون و داشته ایشان در خانمان بماند به روزگاران (ص ۱۱۵)، حارث خود می‌دانست جان به در نخواهد برد، از تیغ انوشه - روانی که اکنون از نیام پدَر کشیده شده بود (ص ۱۱۶). خُوود (به معنی کلاه آهنی) با دو واو آمده (صص ۹۷، ۱۶۲ و ۱۶۳) که اشتباه است.

۱۳- نمونه‌های دیگر: «قبول کنید آقای من وگر نه قلب من سینه‌ام را خواهد شکافت. این جام و این کوزه» (ص ۴۶)؛ «اکنون آن مادیان سرخ یال در سپیده‌دمان صحرا. برکه آب و تیغ آفتاب. قیس شاید برای پسین‌بار به جوانی سیمای خود نظر می‌افکند» (ص ۵۳)؛ «صبح کاذب سر چاه بنی‌کنانه؛ آب و نفس! چاه آب و نفس. قیس، آن مادیان سرخ یال و یاران، هم سپاه فراهم آمده از پس و

پشت‌های رمل‌های بادیه. قیس، صبح صادق، پگاه‌هنگام» (صص ۶۸-۶۹)؛ «اما اکنون اینجا نه بازار و نه میدان است رفیق! و چه بد که دل ما را هم نه فراغتی» (ص ۱۲۳)؛ «من زبان پارسی را در استخر آموخته‌ام و زبان رومیان را در حلب» (ص ۱۳۹)؛ «آب چشم گاهی؛ مایه اندک آرامش» (ص ۱۴۷).

۱۴- نمونه‌های دیگر: «حجر بنی‌آکل‌المرار قید کرده است که چون هیچ فرزندی خونخواهی پدر را نپذیرفت، نامه را به جوان‌ترینشان قیس برسانید...» (ص ۱۳؛ تکرار در: ص ۶۸)؛ «آری... جدّ تو بود او، حارث تلخه‌خوار که به صحرا شده و بتاخته بود در پی آن گاو - بز - کلّ کوهی سه روز و سه شب...» (ص ۱۵؛ تکرار در: ص ۳۶، ۶۶ و ۹۷)؛ «من نیز برخواهم خاست از کنار این اجاق خاکستر؛ خاکستر، خاکستر» (ص ۲۵)؛ «رومی نیست، زنگی نیست و ترک نیست، عرب نیست، جهود نیست و خود ادعا می‌کند که پارسی هم نیست» (ص ۳۴)؛ «کجا بودند چاکرانش، کمر بستگانش؟ کجا بودند آنها که بر کنار سفره ملک کندی می‌ایستادند، دست‌ها بر قبضه شمشیرها؟» (ص ۵۴؛ تکرار در: صص ۶۱ و ۶۷)؛ «نبودید، نبودید، نبودید! دانم و خواهم دانست به و بیش از آن که اکنون می‌دانم، از من دور باد شفقت؛ از من دور باد شرم و شفقت» (ص ۶۱)؛

«آتش آن شب خواهیم افروخت که یکصد تن از بنی‌عدوان را از دم تیغ گذرانیده باشم و صد تن دیگر را به غلامی در بند کشیده و موی پیشانی ایشان بسترده باشم» (ص ۶۸؛ تکرار در: ص ۸۱)؛ «اندیشید و اندیشید و اندیشید قیس» (ص ۱۰۳)؛ «اینجا چه خارزار غریبی است، صحرا چه خارزار غریبی بود، بوده است، بوده است!» (ص ۱۱۴)؛ «دل آرام بدارید سرداران - مقرّبان - دل آرام بدارید!» (ص ۱۵۱).

۱۵- نمونه‌های دیگر: «تیغ در نیام فرو برده - نابرده بدید برابرش ایستاده‌اند همه یاران» (ص ۴۵)؛ «و مجنون - یا هر که عاشق - که نمی‌بایست مجنون را خوار کرد» (ص ۵۱)؛ «خویش را در آینه دیگری - دیگران می‌جستم و می‌یافتم همان سان که مردمک چشم‌ها نخست در دیگری - دیگران می‌نگزند» (ص ۶۵)؛ «استاده در میان سکوت و برهنگی - عریانی - رسوایی؛ مبهوت و ساده و بی‌شک!» (ص ۷۶)؛ «پدرت خیزن غذای تو را از چه مانده‌ای می‌ساخت؟ شیر - عسل کوهی - زرده تخم‌مرغ و شراب خرما» (ص ۹۴)؛ «برفتند و مزدوران هم، و یاران خویش - ادیم و ندیم - نیز سرانجام» (ص ۱۱۳)؛ «نشان - رد زرقاء را باز هم به نواحی بسفر داده بود هند» (ص ۱۳۴)؛ «پرشان شد همه رؤیاهای شبی - تنها شبی که قیس آرام و آسوده به خواب رفته بود، در نوازش نوای ملایم موسیقی و در حریر سبک مهتاب؛ و برخاست او - توان گفت برجهید» (ص ۱۴۱)؛ «می‌آمد دست‌ها پیش بداشته - کورمال، کورمال - و جامه حریر آبی‌وش او هم در غبار می‌شد و می‌شد» (ص ۱۶۳).

۱۶- نمونه‌های دیگر: جستجوی‌شانم (ص ۴۸)، کمال‌اند (ص ۴۹)، استخوانی‌اش (ص ۵۰)، قراری‌ش (ص ۵۱)، مراقب‌اند (ص ۵۹)، جستیم‌شان (ص ۵۹)، آدر همین صفحه پاهایشان و مجمّزاند؛ سرهم آمده! راهتان (ص ۶۱)، به‌ایست (ص ۶۳)، تن‌اش (ص ۶۵)، رسیدنشان (ص ۷۰)، آخرینشان (ص ۷۳)، اجدادی‌ام (ص ۷۳)، هیچ‌اش (ص ۷۶)، کندی‌یان (ص ۸۵ و ۱۱۲) اصفحه ۱۰۹ و ۱۳۲ کندیان آمده!!، بهبودی‌اش (ص ۸۶)، خستگی‌اند (ص ۸۹)، گوش‌مالی‌یی (ص ۹۰)، همه‌گان (ص ۹۰)، پشتشان (ص ۱۰۲)، عنان‌هاشان (ص ۱۰۲)، حبشی‌یان (ص ۱۰۲)، اجدادی‌ام (ص ۱۰۸)، کندی‌اند (ص ۱۰۸)، سرگردانی‌اش (ص ۱۱۲)، می‌نامی‌شان (ص ۱۱۹)، کم‌اند (ص ۱۲۹)، یاری‌ات (ص ۱۳۰)، باریک‌اند (ص ۱۳۱)، پیشانی‌ات (ص ۱۳۳)، همراهی‌اند (ص ۱۳۷)، یاری‌ام (ص ۱۳۷)، [شاعراند: (ص ۱۳۸) سرهم نوشته شده! کسری‌ی‌اند (ص ۱۳۹)، شبشان (ص ۱۴۰)، طبیعت‌اند (ص ۱۴۰)، می‌گوییم‌ات (ص ۱۴۱)، بگوی‌شان (ص ۱۴۳)، می‌بینم‌شان (ص ۱۵۳)، [پروازند و خدایند (ص ۱۵۳) سر هم آمده!، مندریان‌اند (ص ۱۵۶)، چه‌گونه (ص ۱۵۷) آدر کنار همین کلمه «چگونه» را سر هم نوشته!، جوان‌شان (ص ۱۵۷)، گوناگون‌اند (ص ۱۵۷)، همیشگی‌اش (ص ۱۵۹)، سیاه‌پوش‌اند (ص ۱۶۴)، گونه‌هایشان (ص ۱۶۴)، نمی‌شناختم‌شان (ص ۱۶۴) و... .

۱۷- نمونه‌های دیگر: شب‌شادی‌ها (ص ۲۷)، جزء‌جزء (ص ۳۴)، کشتاکستن (ص ۳۷)، قلمداران (ص ۳۷)، نهانکار (ص ۳۸)، زبان‌گزاران (ص ۴۱)، دانشستان (ص ۴۱)، پادزبان (ص ۴۱)، درون‌چیزهایش (ص ۴۲)، کف‌دانه‌ها (ص ۵۰)، آبخند (ص ۵۳)، پیشانه‌نیش (ص ۵۵)، چکاچکاک (ص ۶۰)، پهن‌دشت (ص ۶۲)، تلخه‌خوار (ص ۶۴)، کمر‌بستگان (ص ۶۷)، پگاه‌نگام (ص ۶۹)، پشتاپشت (ص ۶۹)، اسب‌داران (ص ۷۰)، درون‌پلک (ص ۷۰)، پسله‌دار (ص ۷۱)، خاکستر‌مال (ص ۷۵)، دست‌دست (ص ۷۵)، موج‌موج (ص ۷۵)، سینه‌مال (ص ۷۷)، تنا تن (ص ۷۸)، لب‌کنار (ص ۷۹)، زیرباد (ص ۸۲)، فرونشستی (ص ۸۴)، هوش‌ربا (ص ۸۶)، پرت‌جا (ص ۹۱)، پاد‌گزار (ص ۱۰۶)، سبک‌رکاب (ص ۱۰۸)، پیشامرگ (ص ۱۱۶)، خوشیاد (ص ۱۲۰)، کشتورز (ص ۱۲۴)، خور‌بنده (ص ۱۳۷)، رزم‌ساز (ص ۱۳۸)، خدایگانا (ص ۱۴۶)، چال‌پیچه (ص ۱۴۷)، میان‌گاه (ص ۱۴۸)، نان‌ژاد (ص ۱۵۰)، نقره‌نقش (ص ۱۶۱)، شباروز (ص ۱۶۱)، چپاراست (ص ۱۶۳)، خاک‌سُم (ص ۱۶۳)، تاریکنا (ص ۱۶۴) و... .

منابع و مأخذ

احمدی، بابک. (۱۳۸۹). *ساختار و تأویل متن*. چاپ دوازدهم. تهران: مرکز. امیری، نادر. (۱۳۸۸). «چشم‌اندازی به رمان تاریخ‌گرای فارسی». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. شماره ۱. صص ۳۹-۶۰.

ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). *هنر رمان*. چاپ اول. تهران: آبان‌گاه.

- آرین پور، یحیی. (۱۳۸۲). *از نیما تا روزگار ما*. ج ۳. چاپ چهارم. تهران: زوآر.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۱). *سبک‌شناسی*. ج ۲. چاپ اول. تهران: زوآر.
- بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۹). «توفان خیال در اقلیم باد». *بخارا*. سال سیزدهم. شماره ۷۶. صص ۲۶۹-۲۷۸.
- پارسی‌نژاد شیرازی، کامران. (۱۳۸۲). «رسالت واقعی رمان تاریخی». *ادبیات داستانی*. شماره ۷۵ و ۷۶. صص ۴۸-۵۱.
- چهل‌تن، امیرحسین و فریدون فریاد. (۱۳۸۰). *ما نیز مردمی هستیم؛ گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی*. چاپ سوم. تهران: چشمه - فرهنگ معاصر.
- حاتمی، حسین. (۱۳۸۹). «بازنمایی تاریخ در رمان». *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*. شماره ۱۵۴. صص ۴۷-۵۲.
- حسن پورآلشتی، حسین. (۱۳۸۶). «ویژگی‌های زبان روایت در سه اثر از محمود دولت‌آبادی». *کاوش‌نامه*. سال هشتم. شماره ۱۴. صص ۱۶۰-۱۳۹.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۹). «آثار دولت‌آبادی اکنون نوکلاسیک است». *بخارا*. سال سیزدهم. شماره ۷۶. صص ۳۰۶-۳۱۰.
- خطیبی، حسین. (۱۳۸۶). *فن‌نثر در ادب پارسی*. چاپ سوم. تهران: زوآر.
- داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: مروارید.
- دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۸۳). *آن مادیان سرخ یال*. چاپ اول. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- ستانزل، فرانزک. (۱۳۸۲). *قالب‌های رمان*. ترجمه و تألیف پرویز معتمدی آذری. چاپ اول. تهران: روزگار.
- سید اشرف، جواد. (۱۳۸۲). «رمان تاریخی به مثابه ژانر ادبی». *بخارا*. شماره ۲۶. صص ۲۴-۳۴.
- سید حسینی، رضا. (۱۳۸۱). *مکتب‌های ادبی*. ج ۱. چاپ دوازدهم. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۹). *مجموعه آثار؛ دفتر یکم؛ شعرها*. چاپ نهم. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. چاپ دهم. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). *سبک‌شناسی نثر*. چاپ پنجم. تهران: میترا.
- شیری، قهرمان. (۱۳۸۲). «نثر محمود دولت‌آبادی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*. شماره ۱۴۳. صص ۷۳-۹۱.
- طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۱). «بررسی و تحلیل داستان‌نویسی معاصر (۱۳۳۲-۴۲)». *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره اول. صص ۷۷-۹۰.

- غلام، محمد. (۱۳۸۱). *رمان تاریخی: سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲ شمسی*. چاپ اول. تهران: چشمه.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چاپ اول. تهران: سخن.
- قنبری، رضا. (۱۳۸۳-۸۴). «نگاهی به آن‌مادیان سرخ‌یال، نوشته محمود دولت‌آبادی؛ زبان شاعرانه، ریسک داستانی!». *کلیک*. شماره ۱۵۳. صص ۶۰-۶۱.
- لازار، ژیلبر. (۱۳۸۴). *دستور زبان فارسی معاصر*. ترجمه مهستی بحرینی. چاپ اول. تهران: هرمس.
- لوئیس، لسلی. (۱۳۷۱). «عناصر داستانی (نقش صحنه، لحن و زبان در داستان)». *ادبیات داستانی*. شماره ۲. صص ۲۶-۲۷.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). *ادبیات داستانی*. تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷). *راهنمای داستان‌نویسی*. چاپ اول. تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۸). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ج ۱ و ۲. چاپ سوم. تهران: چشمه.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۷۸). *دستور تاریخی زبان فارسی*. چاپ چهارم. تهران: توس.
- _____ . (۱۳۸۳). «نویسندگی». *فردوسی*. شماره ۲۰ و ۲۱. صص ۴۶-۴۹.
- نیکیتین، ب. (۱۳۸۶). «رمان تاریخی در ادبیات فارسی کنونی؛ قسمت آخر». ترجمه احمد سمیعی (گیلانی). *ادبیات داستانی*. خرداد و تیر. شماره ۱۰۸. صص ۱۰۴-۱۱۳.