Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 2, Autumn and Winter 2023-2024, 81-110
https://www.doi.org/10.30465/copl.2023.45499.3999

The fusion of childhood and death or the magical narrative of time in *The past of old people*

Azine Hosseinzadeh*
Katayoun Shahparrad**

Abstract

This article is the result of Mahmoud Dowlatabadi's collaboration with us as a literary researcher about The past of old people. The main topic is the investigation of time's poetic in relation to space.

It rarely happens that an article criticizing a work is written with the participation of the author of the same work. If the reader of this novel is familiar with Dowlatabadi's life, he will easily understand that his book is an autofiction. The difference between autofiction and autobiography is that the author's imagination in the first type, compared to the second, more easily affects the process of defining the narrator's life. According to Freud, by using his phantasmagoric activity, a person recreates the events of his life and his relatives and in this way, he represents a reality that has been transformed. In many autobiographies, the author assumes childhood as the starting point of his story, then, he narrates events that bring him to adulthood, sometimes to old age. But in The past of old people, unlike autobiographical writing, the author refers to the early death of the main character's grandfather to show the starting point of the story. In other words, the beginning of this autofiction is the story of an unexpected death, the consequences of which will affect the lives of the descendants of the main character.

* Associate Professor of French Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran (Corresponding Author), azine@hsu.ac.ir

** Associate Professor of French Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran, k.shahpar@hsu.ac.ir

Date received: 12/05/2023, Date of acceptance: 26/10/2023

The fact that the author chose death as the starting point of the story causes the entire poetic of novel changed and childhood is mixed with death. At the same time, to show this transformation and the threat of death, the author uses elements that make the novel distance itself from the realistic time and turn into autofiction. Identifying and analyzing these elements is the main foundation of our research. Consulting with Dowlatabadi and including his opinions in this article has created a good opportunity to improve the content of our research, and he can discover his work with hidden effects.

Keywords: Dowlatabadi, The past of old people, autobiography, childhood, time.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

درهم‌تنیدگی کودکی و مرگ یا روایت جادویی زمان در *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده*

آذین حسین‌زاده*
کتایون شهپرراد**

چکیده

واقع‌گرایی توان کافی برای بیان واقعیت را ندارد؛ گواهش این که بسیاری از منتقدان، از جمله فیلیپ لوژون خودزیست‌نامه را خیالی یا اتوفیکسیون می‌پندارند؛ چه، تخیّل نویسنده بر سیاق روایت زندگی راوی تأثیر می‌نهد. هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند، به‌هنگام روایت زندگی خویش، مانع دخیل شدن تخییل (*fantasme*)، نیز تخیّل در اثرش شود؛ بدینسان، ناگزیر، هنگام بازآفرینی رخدادهای زندگی یا روابط خویشاوندی، واقعیتی را بازمی‌نمایاند دگرگشته. چنانچه خوانندهٔ *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* با زندگی محمود دولت‌آبادی آشنا باشد، به‌فراست درمی‌یابد اثرش از نوع خودزیست‌نامهٔ خیالی است؛ او در دو جلد نخست، از راوی اول شخص استفاده نمی‌کند. افزون بر این، اگر در بسیاری از خودزیست‌نامه‌ها، نویسنده کودکی را نقطهٔ آغاز فرض می‌کند، سپس به‌نقل وقایعی می‌پردازد که او را به بالندگی، گاهی نیز به دوران پیری می‌رساند، در *روزگار سپری‌شده*، برخلاف اسلوب نگارش خودزیست‌نامه، مرگ زودهنگام پدربزرگ شخصیت اصلی است که به‌مثابهٔ نقطهٔ آغاز داستان برگزیده شده؛ مبتدای این اثر، روایت مرگ نامنتظری است که پیامدهایش بر اخلاف شخصیت اصلی تأثیر می‌نهد. انتخاب مرگ، به‌عنوان سرآغاز داستان، بر بوطیقای کل رمان تأثیر می‌گذارد و سبب می‌شود دوران کودکی با مرگ درهم‌آمیزد. هم‌هنگام، نویسنده برای نشان دادن این، نیز استیلا و تهدید مرگ، گاهی از عناصری بهره می‌گیرد که رمان را از روایت واقعگرایانهٔ کرونوتوپ، یا فضازمان،

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران (نویسندهٔ مسئول)، azine@hsu.ac.ir
** دانشیار، گروه زبان وادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران، k.shahpar@hsu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۴

دور و به خودزیست‌نامه‌ای خیالی بدل می‌کند، گاهی نیز با ذکر نشانه‌هایی، به‌ظاهر منطبق با واقعیت، مانند چهره‌پردازی‌ها، چنان می‌کند که خواننده به‌اشتباه خود را با نقل واقعیت روبه‌رو بیند. بن‌مایهٔ تحقیق ما، شناسایی و تحلیل این‌دست عناصر و بررسیدن تأثیر آن‌ها بر ساختار روایی *روزگار سپری‌شده* با هدف نشان دادن چگونگی گذر از اتوبیوگرافی به اتوفیکسیون همراه با درهم‌تنیدگی کودکی و مرگ است.

کلیدواژه‌ها: دولت‌آبادی، *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده*، خودزیست‌نامه، کودکی، کرونوتوپ.

۱. مقدمه

از چهار واژه‌ای که عنوان رمان *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* را تشکیل می‌دهد، سه واژه با مفهوم زمان، نیز گذران آن ارتباط دارد؛ این خود نشان‌گر اهمیت بازنمایی زمان در این اثر است؛ همانگونه که عنوان رمان مارسل پروست، *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*، نشان از این دارد که نویسنده مترصد است در اثر خویش، اهمیت ویژه‌ای برای مفهوم زمان قائل شود. ازدیگرسو، نزد دولت‌آبادی، نشانه‌های متعددی نیز هست دالّ بر وجود خصلت خودزیست‌نامه‌ای؛ ازجمله، ساختار فضازمان داستان که یادآور محل و تاریخ تولد نویسنده است؛ هرچند او با اعمال پاره‌ای تغییرات در داده‌های مربوط به زندگی خویش، همچون اسامی خاص (شخصیت‌ها و مکان‌ها)، به‌ویژه بازنمایی غیرواقعگرایانهٔ مفهوم زمان، اثرش را به خودزیست‌نامهٔ خیالی بدل می‌کند؛ به‌بیان بهتر، به اثری که نویسنده، به‌گاه نوشتن، افزون بر بازیابی، همچنین احیای خاطرات خویش، آن‌ها را بازمی‌سازد و، دراین‌رهرو، با هدف ساماندهی بدان در هیئتی نو، از قوهٔ تخییل (*fantasme*) بهره می‌گیرد (رک. به انتهای متن، ۱). در میان نظریه‌پردازانی که دربارهٔ خودزیست‌نامه یا اتوبیوگرافی نوشته‌اند، فیلیپ لوژون به‌نسبت شهره‌تر است. کتاب معروفش، *قرارداد خودزیست‌نامه‌ای* بر این انگاره مبتنی است که میان نویسنده و خوانندهٔ خودزیست‌نامه، قراردادی ناگفته و مکتوم منعقد است که بر مبنایش نویسنده ادعا می‌کند هرآنچه می‌گوید واقعی است و خواننده نیز بنا را براین می‌گذارد هرآنچه می‌خواند واقعیت دارد؛ پس در صحت‌وسقم روایت شکّی به‌دل راه نمی‌دهد. *اعترافات* ژان‌ژاک روسو نمونهٔ بارز چنین پیمان دوسویه‌ای است. در سال ۱۹۷۷، یعنی دو سال پس از چاپ جُستار بنام لوژون، سرژ دوبروفسکی در پسر، واژهٔ اتوفیکسیون را ابداع و بر این تأکید می‌کند که نوشتن از خود، همواره جنبه‌ای خیالی دارد؛ چه، ضمیر ناخودآگاه باعث می‌شود آدمی نتواند واقعیتِ

ماوقع را دربارهٔ زندگی خویش بازگوید. گرچه تمامی این بحث‌وفحص‌ها دربارهٔ چندوچون سخن‌گفتن از خود، در نیمهٔ دوم قرن بیستم محقق شد و همچنان نیز ادامه دارد، اما ریشهٔ شکل‌گیری این دل‌مشغولی به سال‌های نخستین قرن بیستم، نیز اندیشه‌های فروید و طرح مفهوم ناخودآگاه باز می‌گردد. او در سال ۱۹۰۹ در مقاله‌ای با عنوان «رمان خانوادگی روان‌نژندان» اینگونه می‌گوید: «هر انسانی، در ذهن خود و به‌مدد قوهٔ تخییلش، واقعیت، به‌ویژه رابطه با والدینش را بازآفرینی می‌کند.» (۳۲: ۲۰۱۴) چند سال بعد، ژاک لاکان در جلد دوم *نوشته‌ها* تصریح می‌کند حقیقت همان ساختاری را دارد که داستان تخیلی. مراد این است که آدمی با بازآفرینی مستمر خاطرات، همچنین داستان زندگی خود، اسطوره‌ای می‌سازد فردی، از جنس رمان. به‌دیگرسخن، او بر این باور است که انسان به‌هنگام سخن گفتن از خاطرات کودکی و گذشتهٔ خویش، حتی مرورشان در ذهن، همواره از تخییل خویش مدد می‌گیرد؛ حاصل این روند، داستانی خیالی است که خود شخص آن‌را به‌مثابهٔ حقیقت می‌پذیرد و به دیگران می‌پذیراند؛ درست همچون نویسنده‌ای به‌گاه خلق رمان که، بنابرتعریف، اثری است خیالی. بدینسان، در بازیابی، مرور، نیز چینشی نوین از خاطرات، به‌هنگام نگارش خودزیست‌نامه، تخییل ایفاگر نقشی است انکارناپذیر. فعالیت تخییلی به‌شکل‌های گوناگونی مجلای بروز می‌یابد؛ نمونه‌هایش را می‌توان در آثار تمام نویسندگانی که یا خودزیست‌نامه نوشته، یا از زندگی خویش برای تغذیهٔ آثار داستانی خود بهره گرفته‌اند مشاهده کرد.

ازدیگرسو، در بیشتر خودزیست‌نامه‌های خیالی، سرآغاز داستان، دوران کودکی، چه‌بسا لحظهٔ تولد است. در ادبیات قرن بیستم می‌توان، برای نمونه، به *اگر دانه نمیرد* (۱۹۲۶) اثر آندره ژید، *کودکی* (۱۹۸۴) اثر ناتالی ساروت یا خودزیست‌نامه‌نویسی‌های مودیانو و لوکلزیو اشاره کرد. در خودزیست‌نامه، سیاق غالب این است که نویسنده، ترتیب حوادث و توالی گذر زمان را رعایت می‌کند، یعنی پس از بازگویی دوران کودکی به بازگفتن مرحلهٔ نوجوانی، سپس جوانی، میان‌سالی و پختگی می‌پردازد. حاصل این است که روایت، اغلب اوقات، شکلی خطی دارد، با آغاز و انجامی مشخص؛ ژید در *اگر دانه نمیرد* آغاز داستان را سال‌های آغازین کودکی قرار می‌دهد و انجامش را نامزدی با مادلن روندو. ساروت نیز در *کودکی* به‌نقل ماوقع یازده‌سال نخست زندگی خویش بسنده می‌کند و پیش‌تر نمی‌رود.

آن‌چه در *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* منحصربه‌فرد می‌نماید، برگزیدن مرگ به‌عنوان نقطهٔ آغاز، از یک‌سو و برهم خوردن سِیر روایت خطی در جای‌جای رمان، به‌ویژه در مجلدهای دوم و سوم از سوی دیگر است. بدین معنی که مطلع داستان، یعنی مرگ پدربزرگِ

شخصیت اصلی، حکم پیش‌درآمدی را دارد برای نقل دوران کودکی پدر. درنتیجه دوران کودکی که باید، در اصل، نقطهٔ آغاز روایت زندگی باشد، از همان گام نخست با مرگ یعنی پایان زندگی عجین است (رک. ۲). درهم‌تنیدگی کودکی و مرگ، نه‌تنها در شکل روایت، نیز در ساختار روایی رمان، بلکه در شیوهٔ پرداختن به کودکی نیز بازتاب می‌یابد؛ البته همان کودکی که از شدت قرابت به مرگ و نیستی توگویی ناممکن می‌نماید.

در این پژوهش قصد داریم از خلال تحلیل ساختار روایی رمان، به‌حیث کرونوتوپیک یا همان فضازمان، همچنین با تمرکز بر دو مضمون کودکی و مرگ، با استناد به‌نحوهٔ توصیف کنش برخی از شخصیت‌ها، نشان دهیم نویسنده چگونه بر ناممکن‌بودگی روایت واقعگرایانهٔ کودکی، فارغ از دغدغهٔ چرایی استفاده از تخییل، فایق می‌آید. در انتهای متن تحشیه‌نویسی‌های دولت‌آبادی بر این مقاله فرصتی فراهم می‌آورد تا پژوهش‌گران حوزهٔ هرمنوتویک، به‌ویژه مقولهٔ نقد روان‌شناختی، صرف‌نظر از تمرکز بر مسئله‌آمیزی مندرج در عنوان این مقاله و با درنظرگرفتن اینکه گفته‌های نویسنده ممکن است مصداق حقیقت باشد یا نه، داوری او را نیز دری تحقیقات خویش لحاظ کنند.

۱.۱ بیان مسئله

چنان‌چه واقع‌گراییِ محض را ناتوان از بیان تمام‌وکمال واقعیت فرض کنیم، آیا *روزگار سپری‌شده* را باید زیرگروه نوع ادبی خودزیست‌نامه پنداشت یا خودزیست‌نامهٔ خیالی؟ چرا خودزیست‌نامه که باید علی‌القاعده پیرو زمان خطی باشد در این اثر از زمان حلقوی استفاده می‌کند؟ دلیل انتخاب مرگ به‌مثابهٔ آغاز روایت به‌جای تولد چیست؟ درهم‌تنیدگی کودکی و مرگ چه مفهومی دارد، نویسنده چگونه آن‌را بازنمایی کرده، همچنین زندگی فردی را با چه هدفی در بستر تاریخی بی‌زمان گنجانده است؟

۲.۱ پیشینهٔ تحقیق

مروری بر پژوهش‌های صورت‌گرفته بر *روزگار سپری‌شده* نشان می‌دهد نه‌تنها تعداد مقالاتی که دربارهٔ این اثر نگاشته شده اندک است، بلکه گامی در جهت تبیین جایگاه این اثر در مجموعه‌آثار دولت‌آبادی، نیز در ادبیات داستانی معاصر برداشته نشده (رک. ۳). باقری و وثاقتی در مقالهٔ خویش به بازآفرینی اطورهٔ سوشیانس در *روزگار سپری‌شده* پرداخته‌اند که نه بارزهٔ

اصلی اثر است، نه نشان‌گر وجهۀ منحصربه‌فرد آن. کاردگر و قدمنان در «تشبیه‌اندیشی در رمان *روزگار سپری‌شده*»، تحلیلی سبک‌شناختی ارائه داده‌اند؛ سلحشور نیز همین رویکرد را در بررسی ویژگی‌های سبکی *روزگار سپری‌شده* پی گرفته. صدرایی در تحلیلی تطبیقی، اثر دولت‌آبادی را در کنار *قرن روشنفکری* از کارپانتیه قرار داده و بر این تأکید ورزیده که در هردو جلوه‌هایی از رئالیسم جادویی مشهود است. همچنین، قاسمی و لولویی بر تفاوت فرهنگی در نوشتار دو اثر پروست و دولت‌آبادی تأکید کرده‌اند. می‌بینیم تحلیل مقولۀ زمان که اصلی‌ترین شاکلۀ این اثر است و به‌واسطۀ درهم‌تنیدگی کودکی و مرگ تبیین می‌شود، از دید منتقدان پنهان مانده. این خود توجیهی است بر لزوم نگارش این مقاله.

۲. روش تحقیق

نخستین گام، ارائۀ تعریفی است از خودزیست‌نامه (*autobiographie*) و خودزیست‌نامۀ خیالی (*autofiction*)، با تکیه بر آرای نظریه‌پردازان مطرح این بسیط مانند فیلیپ لوژون. سپس، برای بررسیدن فحوای سه‌گانۀ *روزگار سپری‌شدۀ مردم سالخورده*، نظریۀ «آستانه‌ها»ی ژرار ژنت را در کتابی با همین عنوان مبنا قرار خواهیم داد و با تکیه بر رویکرد روایت‌شناختی، به تحلیل مقولۀ زمان، مکان، نیز چهره‌پردازی برخی از شخصیت‌ها می‌پردازیم. تکثر شخصیت‌ها و بازنمایی‌شان در چند هیئت، نیز با چند نام، یکی دیگر از بارزه‌های بوطیقایی این اثر است که بر آن تمرکز خواهیم کرد.

۳. بحث و بررسی

۱.۳ کودکی به‌مثابۀ نقطۀ آغاز

دوران کودکی به‌مثابۀ آغاز زندگی، موضوع بسیاری از آثار ادبیات داستانی است؛ فراوانند فرهنگ‌هایی که این دوره از زندگی را به عناصری پیوند می‌زنند که همگی، به‌شکلی، می‌توانند نماد آغاز تلقی شوند. کودکی بهار زندگی است، مانند سحرگاه خاستنگاه روز است. همانگونه که راسین نیز یادآور شده، برخی از داستان‌های اسطوره‌ای نیز آغاز حیات را با تمرکز بر چهرۀ کودک بازنمایی می‌کنند: کودکی که از دل گل نیلوفر زاده می‌شود؛ کودکی که از تخم‌مرغ یا دل آتش و آب بیرون می‌آید و شروع حیات را رقم می‌زند (۱۰۸: ۱۹۸۳).

اما آنجایی که نومیدی و بازنمایی رنج‌وشکنج به اصلی‌ترین بارزهٔ اندیشهٔ نویسنده بدل می‌شود، فاصلهٔ کودکی با مرگ تقلیل می‌یابد؛ توگویی این‌دو درهم‌تنیده‌شده، فاصله‌ای میان‌شان نیست و نمی‌توان خردسالگی را طلیعهٔ مسیری قلمداد کرد که مرگ بدان پایان می‌بخشد. محمود دولت‌آبادی که به‌اعتراف خود، وارث سنّت داستان‌نویسی هدایت و متأثر از یأس حاکم بر آثار اوست: «همهٔ ما از تاریکخانهٔ هدایت بیرون آمده‌ایم» (۶۱: ۱۳۹۳)، در *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* با بهره‌گیری از عناصر متعددی از آنچه ساختار رمان را در مفهومی بسیط شکل می‌دهد – ساختار روایی ویژه و بخشیدن کارکردهای خاص به برخی شخصیت‌ها – کودکی را به‌مثابهٔ آغاز زندگی و مرگ را همچون پایان، به‌شکلی درهم‌تنیده و تفکیک‌ناپذیر در سازوکاری بسیار پیچیده و آمیخته با یأس بازمی‌نمایاند.

از همین روست که در این پژوهش، با هدف آشکارسازی مفهوم درهم‌تنیدگی کودکی و مرگ، هم از رویکرد تحلیلی روایت‌شناختی بهره خواهیم برد، هم تحلیل مضمونی؛ چه، رمان نوعی است ادبی که هم‌هنگام در شکل و محتوا این درهم‌آمیختگی را بازنمایی می‌کند. بدین‌سان، کار خود را با تمرکز بر ساختار رمان آغاز می‌کنیم.

۲.۳ ساختار رمان

۱.۲.۳ آستانه‌ها

مفهوم آستانه‌ها را ژرار ژنت برای نخستین‌بار در کتابی با همین عنوان در سال ۱۹۸۷ طرح کرد. به‌دید او، آثار ادبی، دست‌کم از هنگامی که ادبیات به مفهوم مدرن آن متجلی شد، هیچگاه در هیئت متنی خنثی ظاهر نشده. گرداگرد این آثار را حصاری فراگرفته که در عین قالب‌گرفتنش، الگویی نیز برای خوانش اثر فراهم می‌آورد. چنین الگویی در بسیاری از اوقات به‌عمد از سوی نویسنده در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. البته دریافت‌کنندهٔ اثر ممکن عطف به آگاهی پیشین به حوزهٔ ادبیات و فرهنگ به‌فراست این‌را دریابد یا به‌کلی از آن غافل بماند. عنوان کتاب از زمرهٔ این الگوهاست. ژنت عنوان کتاب را آستانه یا سرگاهی قلمداد می‌کند که خواننده از خلالش به گسترهٔ رمان وارد می‌شود. به‌دیگرسخن، برای ژنت، عنوان کتاب که به‌خودی‌خود استعاره‌ای است مکانی، در حکم سرگاه بنایی است که می‌تواند به بازدیدکنندهٔ نوعی، الگویی پیشبینی‌شده از درون ساختمان عرضه دارد.

عنوان اصلی سه‌گانهٔ *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* از چهار واژه تشکیل شده که سه‌تای آن، «روزگار»، «سپری‌شده»، نیز «سالخورده»، به‌شکلی مستقیم به مفهوم زمان مرتبط است و این انگاره را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که بازیابی زمانِ سپری‌شده ناممکن است و متعلق به مردمانی سالدیده. این سیاقی است متفاوت و مخالف با رمان بنام مارسل پروست، *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته* که در آن نویسنده فرض را براین قرار می‌دهد شاید بتوان زمان ازدست‌رفته را به‌نحوی احیا کرد یا، دست‌کم، در جست‌وجویش بود. به‌دیگرسخن، عمر و روزگار شخصیت‌های کهنسال در اثر دولت‌آبادی ازدست‌رفته است؛ درست چونان ایام شباب که آن‌نیز از دست رفته. پس عنوان کتاب، افزون بر اشاره به مقولهٔ زمان، همچنین اهمیتش، بر این تأکید دارد که قرار نیست چیزی مانند زمانِ بازیافته حاصل شود، از آن‌نوعی که پروست در آخرین مجلد *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته* بدان دست می‌یابد. ازدیگرسو، همین عنوان با استناد به واژهٔ «مردم»، فاصله‌ای میان نویسنده و شخصیت‌ها ایجاد می‌کند؛ توگویی قرار نیست راوی چیزی از زندگی خویش بیان کند و بیشتر مترصد است از کسانی سخن گوید که در ذهنش با واژهٔ «مردم» بازنمایی شده‌اند. بدین‌سان، عنوان رمان چنان می‌کند تا ذهن خواننده از انگارهٔ حدیث‌نفس دور شود.

افزون بر این، زیرعنوان‌های رمان، به‌ترتیب، *اقلیم باد*، *برزخ خس* و *پایان جغد*، هرسه بازگوی حرکتی است تدریجی و کُند از مفهوم مکان به‌سوی زمان (رک به ۴)؛ چنانکه می‌توان مدعی شد کلیّت اثر در باب بوطیقای زمانی است که در بستر مکان تجلی یافته. جلد نخست، *اقلیم باد* که به‌وضوح به مفهوم مکان مرتبط است به سرزمینی بادخیز و کویری اشاره دارد که داستان در آن رخ می‌دهد. جغرافیای این مکان روستایی، تلخاباد کلخچان، هرچند در پرداخت داستانی دستخوش تغییراتی چند گشته و نامی خیالی برایش انتخاب شده، اما نزدیکی‌اش به سبزوار تداعی‌گر این است که این روستا شاید همان زادگاه دولت‌آبادی باشد. یادآور شویم *اقلیم باد* ارتباط نزدیکی نیز با فحوای داستانیِ بسیار مهم فصل هفتم همین مجلد دارد که، در آن، خردینه‌پسری سامون‌نام، شخصیت اسرارآمیز و کلیدی داستان که همنام و همزاد شخصیت اصلی است، سال‌ها پیش از تولد این شخصیت اصلی، در دوران قحطی، به‌همراه مادر، دو برادر و خواهرش، وارد گسترهٔ داستان می‌شود و به‌محض ظهور از فرط گرسنگی می‌میرد و کالبدش در طوفان شن کویر ناپدید می‌گردد؛ شبح او اما در داستان پایدار مانده و، در ادامه، به‌دفعات ظاهر می‌شود و شخصیت اصلی را به پهنهٔ اسرارآمیز کویر پیوند می‌زند که خود فضایی است مرتبط با افسانه‌ها و گذشته‌های دوردست.

جلد دوم *برزخ خس* نام دارد و همانگونه که پیش‌تر گفتیم بازنمای حرکتی تدریجی است از مفهوم مکان به مفهوم زمان (رک. ۵). واژهٔ «خس» این‌بار نیز تداعی‌گر جغرافیای بیابان است، حال آنکه «برزخ» بارمعنایی چندگانه‌ای دارد. در لغت به‌معنای حایل میان دو چیز، همچنین میان دنیا و عقبی یا لاهوت است و ناسوت؛ به‌دیگرسخن، بازگوی زمانی است که سپهرش از لحظهٔ مرگ تا قیامت را دربرمی‌گیرد. جز این، *فرهنگ دهخدا* در مدخل برزخ معنای «گور» را نیز درج کرده است. درنتیجه، این واژه هم به زمان اشاره دارد هم به مکان و تا اندازهٔ زیادی نیز یادآور مرگ است. برزخ جایگاه انتظار است محل گذر از مرگ به ابدیت موعود؛ انتظاری که فرجامش معلوم نیست و نمی‌توان دریافت آیا در پی آن، نجات و فلاح در راه است یا تباهی و ادبار (رک. ۶). به‌هرروی، تلفیق «خس» و «برزخ» درمجموع، نمی‌تواند بار معنایی مثبتی داشته باشد و با بدبینی، انتظاری را می‌نمایاند جانکاه، دلگزند، در فضایی بیابانی، همراه با خشکی، تشنگی و مرگی که سرانجام سامون را به‌کام خویش می‌کشد. در قالب میان‌مطلب یادآور شویم که تکرار صدای «خ» در واژه‌هایی مانند تلخاباد، کلخچان، برزخ یا خس، نشان از نوعی خشونت دارد و ناسازگاری محیط زندگی با آدمی. سرنوشت سامون نیز تداعی‌گر هر دو معنای برزخ است: او از سویی به امید نجات از قحطی از محل زندگی خویش می‌گریزد، در برزخ بیابان و طوفان شن گرفتار می‌شود و جان می‌دهد؛ از سوی دیگر همین مرگ به نقطهٔ آغازی بدل می‌گردد که او را به برزخی دوم به‌مفهوم انتظار می‌رساند و از او شبحی می‌سازد که در اوهام ساکنان روستا، به‌ویژه در ذهن مادرش و دیرتر در ذهنیت سامونی دیگر، همچنان به‌حیات خویش ادامه می‌دهد.

زمان در *برزخ خس*، به‌حیث روایت‌شناختی غیرخطی است و حلقوی. در همین مجلد است که راوی به‌نقل حکایت شخصیت اصلی داستان می‌پردازد که گفتیم همنام سامونِ گرفتار در برزخ است و تعریف می‌کند چه شد این سامون دوم از زندگی در روستا برکَند و دوران نوجوانی را پشت سر نهاد. صفحات آغازین جلد دوم به روایت شبی اختصاص دارد که قرار است فردایش سامون دوم، به‌قصد کار در کشت‌زارهای ایوانکی، روستا را ترک کند. صفحات پایانی این جلد، خواننده را دوباره به همان شب عزیمت و وقایعش بازمی‌گرداند. پس در *برزخ خس* روایت شکلی خطی ندارد، پیش نمی‌رود و به‌رغم حجم درخور متن و رخدادهای متعددی که حدفاصل صفحات آغازین و پایانی به‌وقوع می‌پیوندد، نقطهٔ شروع درست همچون حلقه‌ای به نقطهٔ انجام پیوند می‌خورد. دیرتر، در همین مقاله خواهیم دید چگونه متن جلد دوم در حدفاصل آغاز و انجام، بر بی‌زمانی تأکید می‌ورزد، یعنی بر نامیراییِ

یکی دیگر از شخصیت‌های کلیدی، خلیفهٔ چالنگ از یک‌سو، همچنین بر خارج‌بودگی زندگی سامون دوم از دایرهٔ زمان و مکان ناسوت؛ این خود توجیهی است بر انتخاب واژهٔ «برزخ» از سوی نویسنده که می‌خواهد گونه‌ای بی‌زمانی، نیز قسمی انتظار پایان‌ناپذیر را تداعی کند (رک. ۷).

جلد آخر، یعنی *پایان جغد* نیز آشکارا به مفهوم زمان اشاره دارد و بی‌آنکه روایت خطی داشته باشد (رک. ۸) با استفاده از **پایان** و قرابت معنایی با ترکیب **سپری‌شده** در عنوان اصلی، مترادف به‌پایان رسیدن مسیر حکایت است؛ چه، راوی در این قسمت مدعی است به جغد بدل شده. از سوی دیگر، هم‌جواری **پایان** و **جغد** – پرندهٔ شوم‌یادِ فولکلور و باورهای عامیانهٔ ایران – هم یادآور *بوف کور* صادق هدایت و میراث ادبی اوست، هم بازنمای فضای گورستان؛ صادق هدایت ازآن‌روی که ارتباطی بینامتنی میان راوی *بوف کور* و راوی اولشخص *پایان جغد* وجود دارد: هدایت از زخم‌هایی سخن می‌گوید که همچون خوره روحش را می‌خورد، دولت‌آبادی از پلشتی و چرک متعفنی که لایه‌های مغزش را پر کرده و طبیب باید آن‌را بتراشد (رک. ۹) و گورستان از این‌رو که جغد همواره با مرگ عجین است. از همین روست که صحنهٔ آغازین جلد سوم در گورستان جریان دارد و سامون دوم، شخصیت محوری داستان که برای نخستین‌بار در قالب راویِ اولشخص ظاهر می‌شود، با پدر درگذشتهٔ خود، عبدوس که از گور برخاسته، به‌گفتگو می‌نشیند. برخاستن از گور می‌تواند مترادف پایان برزخ و گویای رستاخیزی باشد از نوعی خاص که در طی آن، سامون به دنیای مردگان راه می‌جوید. او که تا بدین‌جای داستان به مرگ نزدیک شده بوده اینک نامش دگر می‌گردد و در قالب سام بدخش کلخچان، با دنیای مردگان وارد ارتباطی مستقیم از نوع گفتاری می‌شود. صفحات پایانی مجلد سوم با برشماری مکرر، نیز احیای تک‌تک شخصیت‌های درگذشته‌ای که به‌نحوی برای سامون عزیز بوده‌اند صحنه‌هایی از گورستان را با توسل به شاکله‌های رئالیسم جادویی به‌تصویر می‌کشد.

۲.۲.۳ کودکی و مرگ

۱.۲.۲.۳ ناممکن بودگی کودکی

سامون، شخصیت محوری داستان، در جلد نخست چنین می‌گوید: «اما در یاد من فقط مرگ مانده است، مرگ‌ها. انگار من از مرگ زاییده‌ام» (۲۷۰: ۱۳۷۰)؛ و چند سطر دورتر: «چون نقل

مرگ او یا هر مرگی را می‌شنیدم، چنان مجذوب می‌شدم که انگار در آن واحد راوی مرگ، شاهد مرگ و خود مرگ بودم» (*همان*). در *روزگار سپری‌شده* هر جا قرار است دوران کودکی به‌تصویر کشیده شود مرگ نیز به‌نحوی حضور پررنگش را اعلام می‌کند؛ توگویی آغازی آمیخته با امید که نویدبخش بالندگی است ناممکن باشد؛ هرچه در رمان پیش‌تر می‌رویم حضور مرگ در کنار کودکی، به‌منزلهٔ نقطهٔ آغاز، پررنگ و ملموس‌تر می‌شود.

بررسیدن بازنمایی‌های گونه‌گونی که از زندگی کودکان عرضه شده نشان از این دارد که تولد بسیاری از آنان، به‌نحوی با بروز رخدادی شوم هم‌هنگام است. در جلد نخست، کودکی عبدوس، پدر شخصیت اصلی با مرگ ناگهانی پدرش، استاد ابا هم‌زمان می‌شود؛ در پی این مرگ، عبدوسِ هفت یا هشت‌ساله چاره‌ای نمی‌بیند جز اینکه با وساطت حاج‌کلو که از افراد بانفوذ روستای کلخچان است به دنیای بزرگ‌سالان گام نهد و دورهٔ کودکی خویش را به فراموشی سپارد. عبدوسِ سبزخط را وامی‌دارند پس از سپری‌شدن دوران عزای پدر شغلش را پی گیرد و برای همیشه با کودکی خداحافظی کند. از دیگر سو، مادر عبدوس نیز که باردار بوده پس از مرگ شویش، صاحب پسری می‌شود که او را به‌یاد پدر، «یادگار» می‌نامند؛ اما این کودک نیز همچون برادرش عبدوس، هیچ‌گاه طعم کودکی را نمی‌چشد؛ از سویی قربانی خشونت‌های برادر بزرگش است، از سوی دیگر علیل و در ادامه، اسیر اعتیاد به شیره به‌سبب ابتلا به عارضهٔ کورک استخوان. زندگی او که بعدها به عمویادگار شهره می‌شود در جای‌جای رمان، از کودکی تا جوانی و گذر از میان‌سالی و رسیدن به مرگ، همواره با رنج‌وشکنج و سبُکداشت عجین است؛ تا بدانجا که راوی در انتهای جلد سوم، اندامش را یادآور شکل اسلیمی و خمیدهٔ واژهٔ **ستم** توصیف می‌کند (۱۳۷۹:۶۱۳).

یکی دیگر از کودکانی که در طول داستان اسیر پنجهٔ مرگ می‌شود لاله، خردینه‌دختری است یتیم و زیبارو. او نزد زنی زندگی می‌کند به‌نام خاله‌بیگم که شیره‌کش‌خانه دارد. لاله در همان اوان کودکی در اثر عارضه‌ای ناشناخته درمی‌گذرد. او همبازی سامون است و همدم و همراه همیشگی او در درنوردیدن بیابان. از همین روست که مرگش به‌شدت روح و روان سامون را پریشان می‌کند.

در میان کودکی‌های به‌تصویرکشیده‌شده، آن سامون به‌نسبت جایگاه مهم‌تری دارد و به شکلی پیچیده با نیستی عجین است. پیش‌تر اشاره کردیم در رمان دولت‌آبادی، دو شخصیت کودک به‌نام سامون وجود دارد. سامون نخست که سال‌ها پیش از تولد سامون دوم در اثر گرسنگی و به‌هنگام کوچ‌وسلوچ خانواده‌اش به کلخچان مرده، در فصل هفتم جلد نخست به

صحنهٔ داستان وارد می‌شود، یعنی سال‌ها پیش از تولد سامون دوم. ظهور و مرگ این شخصیت آشکارا نوع نوشتار رمان را از واقع‌گراییِ به‌ظاهر حاکم بر داستان می‌گسلد و به‌سوی رئالیسم جادویی سوق می‌دهد. پرهیب این کودک که در دنیای واقعیت مرده و جنازه‌اش زیر شن‌های بیابان مدفون شده در جای‌جای رمان ظاهر می‌شود: او شاهدی است بر تمامی پلشتی‌ها و گواهی بر جنایت‌های هولناک. برای نمونه، در جلد یکم وقتی برادر سامون، قلیچ، با یاری همدستانش، سیمونوفِ روسی را به‌قتل می‌رسانند و جسدش را در غسال‌خانه مُثله می‌کنند روح سامون نظاره‌گر ماجراست. در یکی از مقاطع حتی، از هیئت انسانی به‌درمی‌جهد و جغد می‌شود و پرواز می‌کند: «حالا سامون از بالاسر قلیچ می‌بالد و می‌رود آن بالا، روی لب بارو می‌نشیند به جغدناله، و به قلیچ می‌نگرد که دارد شیب خاکریز بیرونی بارو را به دشواری بالا می‌کشد» (۴۳۰: ۱۳۹۸). قلیچ حضور این پرهیبِ تغییرشکل‌یافته را احساس می‌کند:

> نمی‌دانم چرا برادرم سامون از پیش نظرم دور نمی‌شد، نمی‌دانم چرا می‌دیدمش که همان جور شندره و تکیده، با آن چشم‌ها و نگاه محزونش مقابل رویم ایستاده است و بر هر طرف که رو می‌گردانم می‌بینمش. توفان می‌گیرد، باد تمام خاک‌های عالم را به هوا بلند می‌کند تا او را بپوشاند، اما او همچنان شندره و محزون مقابل روی من ایستاده است و حتی می‌توانم دندان‌های ریز و سفیدش را ببینم. و آن صدای جغد، آن صدای جغد،... بریده‌ام، می‌خواهم نفسی چاق کنم، اما دلشورهٔ سامون آرامم نمی‌گذارد. (۴۳۰ و ۴۳۱ :۱۳۷۰)

تولد سامون دوم در جلد نخست واقع شده، اما همین شخصیت در جلد سوم به سامان بدخش کلخچان تغییر نام می‌یابد و از همان لحظهٔ ابتدا، حیاتش با زندگی سامون مرده گره می‌خورد. این درهم‌تنیدگی چنان است که سامون دوم حتی تعلق‌خاطر عجیبی به صنوبر، مادر اسرارآمیز سامون نخست پیدا می‌کند؛ دلبستگی‌اش به او به‌اندازه‌ای شدید است که صنوبر به تکیه‌گاه عاطفی‌اش بدل می‌شود. در جلد دوم، آن‌هنگام که سامون دوم می‌رود تا برای کار راهی سفر شود، بیش از آنکه در اندیشهٔ تسکین خویش از طریق پناه بردن به آغوش عذرا، مادر خویش باشد در پی کاستن لهیب اضطرابِ سفر در سایهٔ صنوبر است.

کشش سامون دوم به سامونِ ازمیان‌رفته از جنس جادویی است و پیوندخورده با سپهر داستان‌های عامیانه و فولکلور. به‌باور مردم روستا، فضای بیابان آکنده است از نیروهای جادویی و اهریمنی و ریگزار نزدیکِ گورستان پر است از جن‌وجمنده و چاه امانی نیز منزلگاه دیوی که دختری را اسیر خود کرده. قوهٔ تخیل سامون دوم، نیز گرایش سیری‌ناپذیرش به شنیدن

افسانه‌ها، چه از زبان خیری، همسر اول پدرش چه از زبان صنوبر، کاری می‌کند که بی‌اختیار به‌سمت بیابان کشیده شود. در طول یکی از این گردش‌ها سامون گم می‌شود؛ اهالی روستا او را در حالی می‌یابند و به خانه بازمی‌گردانند که تبزده است و هذیانگو و شورابذهن. راوی صحنهٔ ملاقات او و سامون نخست را نقل می‌کند، حال آنکه سامون دوم مدعی است خودش را دیده. آن‌چه او می‌بیند به‌باورش، نه دیگری بلکه خود اوست. بدین‌ترتیب، رمان از پایان جلد نخست، سامون اول را همزاد سامون دوم معرفی می‌کند.

روایت با یادآوری کودکیِ بدفرجام سامون نخست، نیز با استفاده از تعبیر «زندگی گمشده»ای که در مردمک چشمانش موج می‌زند، در جای‌جای داستان و انتقال همین زندگیِ گمشده و نهان به چشمان سامون دوم، پیوند میان این‌دو را تقویت کرده و از این طریق، بازنمایِ حضور پررنگ مرگ در دوران کودکی سامون دوم است. البته این زندگی گمشده به میراثی مانند است که سامون از پدربزرگ خود، استاد ابا برگرفته و نگاهی است دیرساله که ریشه در روزگاران کهن دارد:

> ... و ذخیرهٔ نگاه آن مرد غریب ریش‌حنایی را که زندگی گمشده‌ای در مردمک چشمانش دودو می‌زد، در نگاه خود حس کند؛ نگاهی که شاید از نود سال یا از نهصد سال یا از نه هزار سال پیش همچنان با سماجت و نگرانی به این جهان می‌نگریست. گنگ و کهن. (۱۹و۲۰: ۱۳۹۸)

سامون دوم از اوان کودکی چنان با مرگ آشناست که بعد از درگذشتن لاله، راوی در بارهٔ وضعیت روحی‌اش می‌گوید: «با لاله خود مرگ را حس کرد تا ازآن‌پس خاری باشد در مردمک گمشدهٔ چشمان او که خود از مرگ زاییده بود، هم آماج نفرت همیشگی‌اش.» (*همان*: ۷۱و۷۲). دور از ذهن نیست چنانچه مدعی شویم مرگ، میراثی است که از کودکی در جان سامون ذخیره می‌شود تا اندوخته‌ای باشد برای خیال‌پردازی‌هایش. وقتی اصغر، برادر کوچک سامون در دوسالگی می‌میرد، لیلکو، خالهٔ برادران ناتنی‌اش، روایت مرگ کودک را در قالبی جادویی و افسانه‌وار برای سامون نقل می‌کند:

> اما من می‌خواهم رازی را با تو بگویم، اینکه هر کس که می‌میرد عمرش علاوه می‌شود به عمر عزیزترین کسی را که عزیز می‌داشته، و تو هر وقت بخواهی می‌توانی او را ببینی، می‌توانی بیاوریش دم نظرت، پیش خودت. می‌توانی با او اختلاط کنی، چون او خود تو است، خود تو وقتی یک سال و نیمه بوده‌ای. تو به‌جای هر عزیزی می‌میری و چون زنده

> می‌شوی آنکس هم که مرده بوده، رنج‌ها و آرزوهایش را واگذار می‌کند به تو. بارت سنگین است. برای همین بار تو گران است، چون بار امانت گران است. (*همان*: ۱۱۲)

آنچه بین دو سامون پیوند برقرار می‌کند و سرنوشت‌شان را به‌هم گره می‌زند رنج‌وشکنج است؛ می‌توان اینگونه تفسیر کرد که دولت‌آبادی وقتی احساس می‌کند بار اندوه کودکی بیش‌ازحد سنگین می‌شود به چهره‌پردازی‌اش قالبی متکثر و دوگانه می‌بخشد. مضاعف‌شدگیِ بارِ اندوه، لحظهٔ حال را به غصه‌ها و بی‌قراری‌های دیرساله پیوند می‌دهد و بدینسان، بر تداومِ رنجِ تأکید می‌کند. شاید همین مضاعف‌شدگی است که سبب می‌شود سامون دوم یکتایی مادر را تاب نیاورد و با هدف تسکین و آرامش خویش، به مادران متکثر روی آورد. اینچنین است که زنان مختلفی در جای‌جای داستان ایفاگر چهرهٔ مادر سامون می‌شوند؛ از خیری همسر اول پدر سامون گرفته تا زن یکچشم یا همان مادر غلامون‌ها و البته، ازهمه مهم‌تر، صنوبر مادر سامون مرده.

وقتی سامونِ کودک با برادر ناتنی خردسالش از گورستان عبور می‌کند به‌یاد حکایت معروف مردی می‌افتد که بال قبای خود را در زمین گورستان میخ‌کوب کرده بوده و به‌گمان این‌که مرده‌ای ازگوربرخاسته قبایش را چنگ زده، واهمه و هراس چنان می‌کند که باز هم اشباحِ در حال جدالِ خلیفهٔ چالنگ و سامون نخست را پیش چشم مجسم کند:

> سامون نمی‌داند این قصه را کجا و از زبان چه کسی شنیده است، اما این را می‌داند که در دورترین نقطهٔ گورستان مردی را می‌بیند که بال قبایش در چنگ‌های استخوانی مرده‌ای سمج گیر کرده است (...) و در پس‌زمینهٔ گورستان طرحی گنگ روان است از کالسکه‌ای بدون اسب، با دو پرهیب ریز و کلان، ـ انگار ریسمانی به هم در پیچیده ـ گویی که جدالی ابدی را ادامه می‌دهند. (۳۳۲: ۱۳۷۰)

پرهیب ریز، همان سامون اول است و پرهیب کلان، شبح خلیفهٔ چالنگ، نماد مرگ‌ونیستی. از این قسمت از داستان تا پایان جلد نخست بر استحکام رابطه‌ای که دو سامون را به‌هم پیوند می‌دهد افزوده می‌گردد. نخستین تجربه‌ها و خاطرات ایام کودکی سامون دوم، هرگاه سخن از تجربه‌ای ویژه مطرح است، نظیر رودررویی با زنی بی‌حجاب در صفحهٔ ۳۵۷، با حضور سامون اول همراه است؛ از این مرحله به بعد است که از میان‌جملهٔ «زندگی گمشده‌ای در مردمک چشم‌هایش سوسو می‌زند» به‌کرّات برای توصیف هر دو سامون استفاده می‌شود. به‌دیگرسخن، گرچه سامون زنده است، همواره زندگی تباه‌شدهٔ سامونِ درگذشته را با خود یدک می‌کشد.

۳.۲.۳ تهدید پیوستهٔ مرگ و جدال با زندگی

در جوار این کودکی ناممکن، عجین با مرگ و هم‌هنگام، پافشار و پرتپش که در نی‌نی چشم‌ها بازتاب می‌یابد و به نماد زندگی بدلش می‌کند، تهدیدهای گونه‌گونی نیز وجود دارد که همگی به‌نوعی، به نیستی و عدم راه می‌برند؛ برای نمونه، گرسنگی و قحطی، امراض ناشناخته و لاعلاج (بیماری لاله، عمویادگار و خود سامون)، کار طاقت‌فرسا، گرما و خشکی جانکاهِ بیابان در تابستان، سبکداشت و ارعاب به‌دست توانگران روستا و البته مرگ‌های زودهنگام و تلخ. شخصیت‌هایی در داستان حضور دارند که در شکل‌دهی به آنچه آن‌را تهدید پیوستهٔ مرگ می‌خوانیم نقش‌آفرینند و هر یک حلقه‌ای دیگر از شخصیت‌های منفور و کریه را در خود نهان دارند؛ اصلی‌ترین‌شان خلیفه ظفرعلیشاد چالنگ است. در دایرهٔ مرگی که خلیفه مرکز آن است، قمری‌دندان، ماندو و آقاوندلوچه قرار دارند که همگی بی‌تردید وازده‌اند و گجسته و با عملکردشان دورنمای مرگ را کامل می‌کنند و بدان وجهه‌ای می‌بخشند مدهشتر از پیش.

اکنون با هدف پی بردن به ماهیت، نیز چگونگی درهم‌تنیدگی کودکی و مرگ، به تحلیل عملکرد این شخصیت‌ها می‌پردازیم. در گام نخست از اصلی‌ترین‌شان، یعنی خلیفهٔ چالنگ شروع می‌کنیم؛ آنگاه به شخصیت‌های زنِ شوم‌تن و مرگساز، یعنی قمری‌دندان و ماندو خواهیم پرداخت و در مرحلهٔ آخر به آقاوندلوچه.

۱.۳.۲.۳ خلیفهٔ چالنگ، خلف پیرمرد خنزپنزری

دولت‌آبادی در به‌تصویر کشیدن شخصیت شقّیِ اربابان روستایی سابقه‌ای طولانی دارد. همان‌گونه که شهپرراد نیز در *رمان، درخت هزارریشه* یادآور شده، در جای‌جای آثار داستانی او تا پیش از نگارش *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده*، فراوانند اربابان سنگدلی که سبب‌ساز رنج و محنت روستاییان بوده‌اند و عاملان ظلم (۱۶۲: 1382). بااین‌همه به‌جرئت می‌توان گفت خلیفهٔ چالنگ سفّاک و سختدل، همچنین شگفت‌انگیزترین شخصیت اربابی است که دولت‌آبادی تا به‌حال خلق کرده؛ او در مرکز دایرهٔ مرگ قرار دارد و هر آنچه به‌نحوی با نیستی سروکار دارد به‌نوعی به او نیز مرتبط است (رک. ۱۰). برادر او، ضرغام چالنگ، همچنین فرزندانش نیز در ستمکاری و تهلکه و زدایش زندگی زیردستان، کم از برادر خود ندارند؛ بااین‌همه در قیاس با ضرغام، وجنات و سکنات خلیفهٔ چالنگ، افراطش در مصرف انواع مواد مخدر و الکل، همچنین حالت سودازده و ماخولیایش از او شخصیتی منحصربه‌فرد می‌سازد. در روستای کلخچان دو خانوادهٔ متموّل وجود دارد؛ نخست حاج‌کلوها، سپس چالنگ‌ها. این

دو خانواده هرچند به‌واسطهٔ وصلتی (خواهر خلیفه علیشاد، زن حاج‌کلو است) خویشاوند، اما رقیب و دشمنند. دولت‌آبادی در چهره‌پردازی خلیفه علیشاد از دو شیوه پیروی می‌کند: برای بازنمایی رفتارهای خشن و ستمکاری‌های جنون‌آمیزش در دایرهٔ واقع‌گرایی باقی می‌ماند؛ اما برای ترسیم نامیرایی و تبدیل کردنش به نماد ظلم‌وجورِ دیرساله‌ای که تاریخ ایران‌زمین همواره با آن زیسته از شگرد رئالیسم جادویی بهره می‌گیرد و در این راستا، از او شخصیتی می‌سازد که جدال پیوسته و خستگی‌ناپذیرش با سامون و خانواده‌اش یادآور جدال میان مرگ و زندگی است. نزاع خلیفه با خانوادهٔ سامون، نیز ملعبه قرار دادن آن‌ها گرچه در دنیای واقعیت جلوهای مخوف و رعب‌انگیزی دارد و همواره با سبکداشت همراه است، اما به‌موازاتش جدالی بنیادی و وهم‌انگیز نیز بین خود سامون و خلیفه در سپهر خیال جاری است که از دایرهٔ فضا و زمان انسانی بیرون است و از همین رو، باری نمادین می‌یابد.

نام اصلی خلیفه ظفر است (فرنامِ علیشاد را خودخواسته به‌نامش افزوده، هنگامی که تصمیم می‌گیرد در هیئت درویش، سفری را به‌قصد سیروسلوک آغاز کند)؛ چهره‌اش کریه است و مهیب؛ اندام درشت و غولپیکر، همچنین توصیف‌هایی که چندین‌بار با تشبیهات و استعاره‌های گوناگون در جریان داستان تکرار می‌شود – گوی درشت چشمان، قدبلند، بینی درشت چون مشتی گره‌کرده و دندان‌های بزرگ و سیاه – و از همه مهم‌تر، عملکردش عامل تخریب است و مرگانیدن؛ در این میان، دو شخصیت دیگر با او همداستانند؛ نخست آقاوندلوچه که در جلد سوم ظاهر می‌شود؛ سپس قمری‌دندان، کلفَتِ خلیفه؛ این‌دو نیز که در ستمکاری و خبث‌طینت دست‌کمی از خلیفه ندارند همواره یاد مرگ و نیستی را زنده نگه می‌دارند و بی‌وقفه با نشانه‌هایِ مختلف حیات و بالندگی در جدالند؛ تا وقتی خلیفه زنده است، جماعت همگی از او در هراسند و گریزان. وقتی خلیفه تبعید، سپس ناپدید و بعدها شایع می‌شود که مرده، دهشت مردم از او یا بهتر بگوییم از شبح و یادش تداوم دارد؛ روستاییان همچنان او را با انگارهٔ مرگ همخوان می‌بینند؛ تا بدانجا که در دوران قحطی، در اوهام خویش کالسکهٔ او را مشاهده می‌کنند که بدون اسب در گذر است و نعش کسانی را به گورستان می‌برد که از گرسنگی تلف شده‌اند (۲۷۵: ۱۳۷۰). حلقه‌ای که خلیفه تشکیل داده و خود در مرکز آن قرارگرفته و شخصیت‌هایی همچون خویش را در آن گردآورده، نه‌تنها در تک‌تک کنش‌هاشان تداعی‌گر یاد و خاطرهٔ هلاک و تباهی‌اند، بلکه با نشانه‌های گونه‌گون زندگی و بالندگی نیز در جدالند و در همین راستاست که بار مرگ‌اندیشی و مرگانیدن را نیز پیوسته بر گردهٔ خویش حمل می‌کنند.

شبح سامون نخست، همان کودکی که پس از مرگ همچنان در باور مادرش زنده است و بعدها نیز پس از تولد سامون دوم همزاد او می‌شود، در ذهن مردم روستا به شبح خلیفهٔ چالنگ گره می‌خورد که نماد قساوت است و بازنمای تمام‌نمای نیستی و مرگ؛ اهالی روستای کلخچان به‌گاه قحطی و در دورانی که بسیاری در روستا از گرسنگی می‌میرند، این‌دو را در ریگزارها در حال جدال می‌بینند. اینچنین است که در سال نخست زندگیِ سامون دوم، یعنی ۱۳۲۰ که مصادف است با حملهٔ هوایی متفقین، آنگاه که مردم از ترس بمباران به بیابان پناه می‌برند، شبح دو موجود را در حال نزاع می‌یابند:

> ... و حتی در نخستین شب‌های فرار از بمب‌اندازی که مردم به ریگزار و بیابان‌ها پناه برده بودند، فرداهایش واگوی شد که اشباح دیده‌شده دو تا بوده‌اند. یکی بلندبالا چون یک گردباد، و آن دیگری خردی و ریزه‌پیزه، چون یک کودک نابالغ، پوشیده در رخت‌های سپید و شندره؛ و نقل می‌شد که آن‌ها را دیده‌اند در حال جدال یا بازی با نیزه‌های بلند چوبی. (*همان*: ۳۲۷)

بدینسان می‌بینیم در بسیاری از مقاطع داستان حضور شبح این‌دو، نیز نزاع مستمرشان، تداعی‌گر ترس است و جدال ابدی میان مرگ و زندگی. جلد نخست، یعنی *اقلیم باد* بیشتر به بازنمایی رفتارهای شگفت و شوریدهٔ خلیفه می‌پردازد (خود را به هیئت درویش درمی‌آورد و عبدوس، پدر سامون را به‌اجبار به‌دنبال خویش راهی سفری می‌کند که خود سیروسلوکش نام نهاده؛ با وحشیانه‌ترین رفتارها طلبکارانش را می‌تاراند؛ قصد می‌کند نوعروس شخصی دیگر را تصاحب کند...). اما در *برزخ خس* است که نویسنده برکندن سامون را از روستا در سنین نوجوانی با انگارهٔ نامیرایی خلیفه همزمان می‌کند و از او شخصیتی می‌سازد که انگار رسالتی ندارد جز مرگانیدن.

در همین *برزخ خس*، خلیفهٔ چالنگ یا بهتر بگوییم شبحش، چندبار ظهور می‌کند. نخست در صفحهٔ آغازین کتاب، آنجا که به‌نظر سامون چنین می‌آید که قمری‌دندان گرچه مرده، با سیمای تاسیده‌اش پی عبدوس می‌آید تا نزد خلیفه‌اش برَد که او نیز درگذشته؛ سامون در پندار خویش تصور می‌کند پدرش به‌دنبال قمری‌دندان از خانه خارج می‌شود و نزد ارباب می‌رود. دومین ظهور که مهم و پرمعناترین مواجههٔ میان سامون و خلیفهٔ چالنگ است در صفحات ۱۲۶ تا ۱۲۷ همین مجلد رخ می‌دهد. سامون که گرفتار تبی شدید است و درگیر هذیان، خود را در هیئت سامون دومی می‌بیند که البته مرده؛ با همان چشم‌های چراغگونه‌ای که زندگی گمشده‌ای در آن موج می‌زند. خلیفه نیز مثل همیشه با موی و ریش ژولیده و بلند، در ردایی که تا به‌زیر

زانوانش می‌رسد ایستاده. سامون احساس می‌کند خلیفه او را فرامی‌خواند، اما خلیفه به او می‌گوید چنین نیست و نام خودش را ادا کرده. صداها مبهم‌اند و گنگ؛ سامون در اوهام خود می‌بیند که خلیفه او را به زیرزمینی افسانه‌ای و چهل‌پله راهنمایی می‌کند که گویا از دوران بی‌زمانی آن‌را در یاد دارد؛ ولی نمی‌داند حافظه‌اش به کدام دوران اقتدا کرده: «اما از کجا و کدام عمر» (۱۲۶و۱۲۷: ۱۳۹۸). «کدام عمر» تداعی‌گر این است که حیات سامون اول یا دوم ریشه در زمانی بی‌آغاز و بی‌انجام دارد ـ این یادآور مفهوم برزخ است و نوعی ابدیت را نیز به‌تصویر می‌کشد؛ ابدیتی که نماد مظلومیتی است بی‌زمان به قدمت و بلندای تاریخ.

صدای خلیفه در ذهن هذیانزدهٔ سامون با صدای دیو پلید قصه‌ها یکی می‌شود ـ همان‌هایی که سامون از شنیدن‌شان نه سیر می‌شود نه دل می‌کند ـ و در آن، دیو از دخترک اسیر می‌خواهد مگسی را بتاراند. در این مواجهه که در دنیای خیال صورت می‌پذیرد چنین به‌نظر می‌رسد که خلیفه انگار به‌کار تعریف سرنوشت سامون برای اوست. او که اهالی روستا را گاهی «بز» گاهی نیز «بزهای بی‌تاریخ» خطاب می‌کرده، این‌بار به سامون می‌گوید تو یگانه کره‌بزی هستی که بز نیست (*همان*: ۱۲۷و۱۲۸). البته این تعبیر هم می‌تواند نشانی تلقی شود از سبکداشت – چه، خلیفه همیشه و همه‌جا همه را تحقیر می‌کرده – هم پیش‌گویی اینکه قرار است سامون به‌واسطهٔ نوعی برتری، وظیفه، حتی رسالتی را به‌دوش کشد که چیزی نیست به‌جز احیا و نگارش خاطرات گذشته، آن‌هم به دردآلودترین شیوهٔ ممکن. خلیفه به سامون اجازه می‌دهد به دنیایی مخفی و زیرزمینی راه یابد و دو مصراع در گنجه‌ای اسرارآمیز را بر او می‌گشاید و تمثال همهٔ مردان آشنا را که مرده‌اند نشانش می‌دهد: از بهادر حاج‌کلو، دوست دوران جوانی پدرش گرفته تا عبدوس که به‌دار آویخته شده و خود سامون که قرار است در پایان این مجلد، در صحنه‌ای خیالی و جادویی، گلویش به‌دست خلیفه بریده شود. باز شدن در گنجه به‌مثابهٔ استعارهٔ استیلا به زمان و راهیابی به آینده، درست همچون پیرنگ اصلی داستان بهرام گور در *هفت‌پیکر*، وقتی در اتاقی مخفی با دیدن دیوارنقشی به سرنوشت خویش پی می‌برد، نمادی است از آنچه قرار است سامون در زندگی آتی خویش تجربه کند تا دیرتر در قالب الواح سنگی به‌رشتهٔ تحریرش درآورد.

جلد دوم و سوم، هر دو با بازنمایی نامیرایی خلیفه چالنگ خاتمه می‌یابند. در پایان جلد دوم، نامیرایی خلیفه در قالب رئالیسم جادویی نقل شده؛ این شاید تمهیدی است از سوی نویسنده تا تصویری وهم‌انگیزتر از او ارائه دهد. در بخش انتهایی این مجلد در طی حفاری‌های نزدیک روستا که به‌دستور نیکمن، یکی دیگر از شخصیت‌های اسرارآمیز داستان

صورت می‌گیرد و قلیچ (برادر سامونِ مرده) و عمویادگار نیز در آن سهیم‌اند تابوتی کشف می‌شود. در تابوت را که می‌گشایند جنازهٔ خلیفه را می‌بینند که به‌ناگاه جان دوباره می‌یابد و در مقابل‌شان می‌ایستد. چهره، جامه و زیب‌وزیورهایی که جنازهٔ احیاشده را می‌آراید، به ازمنهٔ گوناگونی تعلق دارد؛ از دوران هخامنشیان گرفته تا زمان قجرها؛ این نشانی است دالّ بر دیرسالگی و قدمت ظلم. خلیفهٔ چالنگ متعلق به زمان خاصی نیست؛ او به زمانی خارج از دایرهٔ زمان معمول تعلق دارد، خارج از زمان انسانی؛ همانگونه که برزخ نیز گستره‌ای است خارج از زمان آشنا برای آدمیان در طول حیات خاکی.

خلیفهٔ زنده‌شده با گذر از دهلیزهای زیرزمینی به خُم‌خانهٔ منزل خویش می‌رود و قمری‌دندان را پی عبدوسِ استاد ابا روانه می‌کند. به‌دیگرسخن، در صفحات پایانی *برزخ خس*، روایت به نقطهٔ آغازینش بازمی‌گردد؛ به همانجا که شبح قمری‌دندان پی پدر سامون می‌آید و او در کمال ناباوری، هرچند واقف است خلیفه و قمری هر دو مرده‌اند، پی کلفت ارباب به‌راه می‌افتد. آنچه بیش از همه بر نامیرایی خلیفه صحّه می‌گذارد گفتهٔ خود اوست:

« نه! نباید اندیشید که من مرده‌ام؛ نه! خلیفه نمی‌میرد! چرا باید بمیرم؟ چرا باید از دنیا بروم پیش از آن که بدانم چرا به دنیا آمده‌ام؟ من یک میراثم، یک میراث مهم!» (*همان*: ۳۹۶)

بعد از همین صحنه که با صبحگاه عروسیِ قلیچ و کوچ سامون از ولایت ملغمه شده، خلیفه سر سامون را به‌عنوان قربانی عروسی می‌بُرد. اما صنوبر، مادر مادرها که ضامن زنده‌ماندن پسرِ ازدست‌رفتهٔ خود است، سر او را به روی گردنش می‌چسباند و به او زندگی دوباره می‌بخشد.

در صفحات پایانی جلد سوم، *پایان جغد*، نیز که مصادف است با میان‌سالی سامون ـ اینجا با نام سام بدخش ظاهر می‌شود ـ خلیفهٔ چالنگ بار دیگر حضور می‌یابد تا نامیرایی و ارتباط خود را با مرگ یادآوری کند: «من در گور ولادت یافته‌ام.» (*همان*). چهرهٔ قسیّ او در این بخش از داستان آلوده به خون است: «و قدح چشمانش پر است از لخته‌های خون، و از سبیل و محاسنش قطره‌های اشک و خون هنوز فرومی‌چکد، و زمین رباط به گل خونین آغشته است [...] انگاری که از قعر افسانه‌ای قدیمی در لامکان پیش می‌آید» (*همان*: ۶۱۳) خطوط پایانی داستان نیز این‌بار با تهدیدهای همیشگی و تهلکه‌آمیز خلیفه همراه است:

> آن مرد همان خلیفهٔ چالنگ است که هیچ نمی‌گوید و فقط نگاهم می‌کند. اما من زیر فشار نگاه او، صدای تکرار تهدیدهای دیرینه‌اش را، بعد از آنکه سرم را از تنم جدا کرده بود، مثل

صدای چکش در مغزم می‌شنوم: من همیشه با شما هستم، همیشه. پیشاپیش شما، بـه دنبـال شما، بالاسر شما، و زیر پاهای شما! (*همان*: ۶۱۴)

زمان و مکان مُسخّر خلیفهٔ چالنگ است؛ همیشه هست و همواره در حال نبرد با زنـدگی؛ بـا بودن او، جدال میان مرگ و زندگی پایانی ندارد.

۲.۳.۲.۳ قمری دندان و ماندو

جدالی که میان خلیفه و سامون درمی‌گیـرد و نمـادی اسـت از مخاصـمهٔ دائمـی میـان مـرگ و زندگی (رک. ۱۱) سبب‌ساز ورود عاملان دیگری نیز بـه عرصـهٔ پیرنـگ مـی‌شـود کـه همگـی همدستان خلیفه‌اند: نخست قمری‌دندان، کلفَت بدسیما و پیردختر خلیفه؛ دوم ماندو، زنی گـدا و یکچشم که سامون در کودکی از او بسیار می‌ترسیده و تا پایان داستان نیز چنـدبار در زنـدگی او ظاهر می‌شود. «قمری» نامی است طعنه‌آمیز، چون چهرهٔ قمری‌دندانِ داستان به‌دلیـل دنـدان‌هـای پیش‌آمده‌اش بسیار زشت است. او شریک، همچنین شاهد تمـامی رَذالـت‌هـای خلیفـه اسـت و چون کلفت اوست از او فرمان می‌برد و تیمارش می‌کنـد (رک. ۱۲). در پایـان جلـد دوم، وقتـی خلیفه از درون تابوت دفن‌شده بیرون می‌خزد، نخستین کسی را که فرامـی‌خوانـد قمـری‌دنـدان است. او نیز مانند اربابش که از دل خاک برمـی‌آیـد از شـکافی کـه در دل دیـوار بـاز مـی‌شـود به‌درمی‌جهد، با شکل‌وشمایلی دهشتناکتر از همیشه؛ چه، همچون مردگان، گوشتی بـه صـورتش نمانده و فقط «جاروی موهایش که چغـر و بـدرنگ‌تـر شـده بـود» بـاقی اسـت (۳۹۵: ۱۳۹۸). بدین‌ترتیب قمری‌دندان نیز مانند اربابش بهره‌ای از نامیرایی دارد. افزون بـر ایـن، همچـون او در مرگانیدن نقش‌آفرین است (رک. ۱۳). در بخش‌های پایانی جلد سوم، قمـری‌دنـدان و مانـدو در گورستان به‌دستور خلیفه به‌کار گمارده می‌شوند تا عهده‌دار غسل و کفـن و شـمارش (رک. ۱۴) مردگان شوند. (۵۶۵: ۱۳۷۶).

ماندو که نامش شکل کوتاه‌شدهٔ ماندگار اسـت چهـره‌ای کریـه دارد، چـون یکچشـم اسـت (رک. ۱۵). او نخستین‌بار در جلد اول ظاهر می‌شود و کل خانواده را نفرین می‌کنـد، چـون پـدر سامون خانه‌ای را که او در آن مسکن داشته می‌خرد و از آنجا مـی‌رانـدش. مانـدو نیـز همچـون خلیفه، هم‌هنگام در دنیای واقعیت و عالمِ خیال نقشی رعب‌آور دارد. در *پایان جغد*، وقتـی سـام بدخش در کوچه مردد ایستاده تا ببیند آیا می‌تواند زنگ در خانهٔ دوسـتش را کـه گمـان مـی‌رود دستگیر شده بفشارد، شورابدلی چنان می‌کند که باز هم بپنـدارد مانـدو را دیـده کـه خیـره بـدو می‌نگرد. دری که در خیال سام باز می‌شود، نه در خانهٔ دوست بلکـه در ربـاطی اسـت قـدیمی؛

این‌بار نیز خلیفه از پله‌های یکی از برج‌هایش بیرون می‌آید و در پی او، قمری‌دندان که کفن به‌دست دارد و از عمر درازش خسته است و فرسوده.

برخلاف خلیفه که از نامیرایی خود خرسند است قمری‌دندان از زنده ماندن خسته شده؛ پس برای مردن و آرام گرفتن از خلیفه رخصت می‌طلبد. خلیفه اما باز او را با خود به گورستان می‌برد. تباکی و عجز و لابهٔ قمری‌دندان برای مردن در صفحات بعدی نیز تکرار می‌شود (*همان*: ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۲). اما خلیفه رضا نمی‌دهد و همچنان با یادآوری پیری، بیماری، بی‌شویی و کراهت چهره‌اش، او را در فضایی برزخ‌مانند بین مرگ و زندگی معلق نگه می‌دارد.

ماندو و قمری‌دندان هر دو، درست در نقطهٔ مقابل صنوبر، مادر سامونِ درگذشته قرار دارند که هم مرگ را می‌شناسد هم می‌تواند نادیده‌اش انگارد. چنین به‌نظر می‌رسد که صنوبر رابطی است بین دنیای مردگان و زندگان، حال آنکه ماندو و قمری‌دندان چهره‌های زنانهٔ استیلای مرگند.

۳.۳.۲.۳ آقاوندلوچه

شخصیت اسرارآمیز دیگری که در حلقهٔ مرگ و نیستیِ سرچشمه‌گرفته از وجود خلیفه قرار دارد آقاوندلوچه است که در جلد سوم وارد صحنه می‌شود. او را لوچه می‌خوانند چون چشمانش پیچ دارد. منزلگاه او برخلاف باقی شخصیت‌های حلقهٔ تباهی خلیفه که همگی ساکن روستایند، مکانی است به‌نام میدان پنجه در تهران. بااین‌همه، به‌نحو اسرارآمیزی شاهد حضورش در کنار برکه‌ایی هستیم که سام بدخش از آنجا به‌قصد ساختن تابلو، سنگ جمع می‌کند. بدیهی است سنگ‌تراشی و ساختن حروف از سنگ استعاره‌ای است از دشواری نویسندگی. سکنات و وجنات او یادآور پیرمرد خنزرپنزی در *بوف کور* صادق هدایت است: دور سرش شالمه می‌پیچد، چانه‌اش به سینه چسبیده، کنار خیابان بساطی پهن کرده برای فروش فوتک و سرچپق و داروهای هندی؛ در عین حال درست مانند شخصیت هدایت، از اسرار مگوی همه خبر دارد (۱۳۹: ۱۳۷۶)؛ خلیفهٔ چالنگ نیز شکل دگرگشتهٔ همین شخصیت چندش‌آورِ ساخته‌وپرداختهٔ هدایت است (رک. ۱۶). آن رابطهٔ بینامتنی که میان *بوف کور* و *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* وجود دارد (مثلث پیرمرد خنزپنزری، خلیفه و آقاوندلوچه) بسیار پیچیده است و پرداختن بدان، گرچه می‌تواند به موضوع بحث ما مرتبط باشد، اما در قالب مقاله‌ای واحد نمی‌گنجد.

سام بدخش در بیدارخوابی‌ها همچنین گردش‌هایش در پایتخت، آقاوندلوچه را می‌بیند؛ اما بلافاصله با او هم‌سخن نمی‌شود تا اینکه با شنیدن پرسش پُرمعنایش: «دنبال خودت می‌گردی ببه‌جان؟ دنبال خودت یا... دنبال... دنبال من؟» (*همان*: ۱۴۰) سر صحبت را با او باز می‌کند. لوچه از پست‌وبالای زندگی سام خبر دارد، مانند پیرمرد خنزرپنزری که به تمامی رازهای راوی *بوف کور* اشراف داشت. سام، به‌لمحه‌ای با دیدنش احساس می‌کند او، نه آقاوندلوچه، بلکه خود حاج‌خلیفه است؛ از همین رو ناخودآگاه دست می‌برد به گردنش به‌یاد روزی که خلیفه گلویش را بریده بوده. ارتباط لوچه با زمان از نوع خاصی است: اگر خلیفه یادآور گذشته است و به آینده نیز اشراف دارد، لوچه بیشتر به گذشته‌های دور پیوند خورده و خود مدعی است هزار سال پیش را مثل آینه می‌بیند.

از زمرهٔ دیگر عناصری که آقاوندلوچه و خلیفه را به‌هم پیوند می‌زند، سرچپق‌ها و فوتک‌های گِلی به‌منزلهٔ اشیایی نمادین و شگفت‌انگیزند (رک. ۱۷)؛ در داستان می‌خوانیم این اشیا را آقاوندلوچه در بساطش عرضه می‌کرده، به‌قصد فروش. اما دیرتر گفته می‌شود این‌ها را قمری می‌ساخته تا خلیفه بعدها روی طبق بگذارد و پای مزار خودش بفروشد؛ مزاری که هیچ‌گاه با کالبدش پر نمی‌شود. این دو شئ کارکرد خاصی دارند و به‌نوعی با گسترهٔ مرگ در ارتباط: فوتک‌ها را مردهای «بی‌همسرشده» برای فرزندان خویش می‌خریده‌اند و سرچپق‌ها را والدینِ فرزند ازدست‌داده. افزون بر این، شکل اشیا نیز نشان از مرگ دارد چون فوتک‌ها شبیه جمجمه‌های کهنه‌اند و سرچپق‌ها یادآور زنان حاملهٔ بی‌سر. شباهت میان جایگاه آقاوندلوچه و خلیفه، نه به‌حیث ظاهر و نقش‌شان در داستان، بلکه به‌سبب هراسی است که در دل سام ایجاد می‌کنند: آقاوندلوچه در کودکیِ سامون، کسی بوده که خردینه‌ها را از او برحذر می‌داشتند؛ شخصی که به‌قول صنوبر، بچه‌ها را در خفا به پستو می‌برده و سرشان را می‌بریده.

راوی در بازنمایی چهرهٔ خلیفه بیشتر بر ترسناک‌بودنش تأکید دارد، حال آنکه در ترسیم و توصیف آقاوند، کراهت چهره و سخیف و مهوع بودنش حائز اهمیت است؛ لوچه مدام در حال سرفه است و خلط‌های نیلی‌اش زمین را رنگی می‌کند، لب‌ولوچه‌اش کبود است و مانند اجنّه به‌جای پا، سُم دارد. سام بدخش هم نقل می‌کند که پنهان در پس چشم‌های سامونِ مرده بوده که لوچه را نگاه می‌کرده (*همان*: ۵۷۷). آن جنبهٔ پلشت و اشمئزازی که راوی در توصیف لوچه بر آن تأکید دارد سبب می‌شود تا روایتی خیالی نیز از تولد او به‌دست دهد: لوچه به‌گاه تولد، شکل آدمیزاد نداشته، بدنش پشمالو بوده و چشم‌هایش سرخ؛ مدام می‌جنبیده، حرکت می‌کرده، کسی قادر نبوده مهارش کند و سخن نیز می‌گفته. مادر و قابله از پسِ دیدن چنین موجودی

مرده بوده‌اند. همه چیز در صحنهٔ تولدش به شیوه‌ای تصویر شده که انگار صحبت از تولد شیطان است. درب خانه پس از تولد لوچه بسته می‌شود و کسی را دیگر شهامت آن نیست بدانجا قدم بگذارد، از ترس مواجهه با کودک پشمالو. تا اینکه سرانجام، یک قرن بعد، دو مصراع در باز می‌شود و آقاوندلوچه با طبَق چپق و فوتکش بیرون می‌آید. رذالتِ طبع لوچه تا بدان حد است که خلیفه نیز درحالی‌که قمری‌دندان را مخاطب قرار داده از آقاوندلوچه به‌عنوان شیطان یاد می‌کند: «شیطان را از خودت دور کن، همان موجودی که به صورت آقاوند لوچه در خاطر من پیچیده.» (*همان*: ۵۷۹) اینگونه است که آقاوندلوچه با این سیاق خاص در تولد، همچنین شباهتش به خلیفه و پیرمرد خنزرپنزری از زمرهٔ شخصیت‌های حلقهٔ تباهی ارباب می‌شود و به مرگ و بی‌زمانی حاکم بر آن پیوند می‌خورد (رک. ۱۸).

۳.۳ تکثر شخصیت‌ها، گذر از اتوبیوگرافی به اتوفیکسیون

اکنون با توجه به تحلیلی که ارائه شد، در خصوص تکثر شخصیت‌ها، نیز نقش زمان غیرخطی و درآمیختن لایه‌های مختلف آن به یکدیگر، پرسش‌های مختلفی مطرح شود. نخست این که چرا این اثر خودزیستنامه است و دولت‌آبادی با دادن وجهه‌ای خیالی بدان جلوه‌ای تخییلی از روزگار خود و اخلافش را بازنوشته؟ نویسنده وقتی می‌خواهد به تاریخ تولد سامون دوم اشاره کند از بمباران سال ۱۳۲۰ سخن می‌گوید. این روایت از زبان عمه‌خورشید برای سامون نقل و تأکید می‌شود آن هنگام کودکی بوده یکساله. از آنجایی که تاریخ تولد دولت‌آبادی ۱۳۱۹ است می‌توان پنداشت که ممکن است سامون دوم تصویری باشد دگرگشته از خود نویسنده یا به‌تعبیری، شکل رمانی او. ازدیگرسو، بسیاری از بارزه‌ها و شاکله‌های جغرافیایی به‌هنگام توصیف مکان‌ها و اقلیم نشان می‌دهد تلخاباد نامی است طعن‌آمیز برای دولت‌آباد، زادگاه نویسنده که در آن تلخی جایگزین دولت/شکوه شده (رک. ۱۹). پرسش دوم این است که چرا دولت‌آبادی برای سامون دوم، هم‌زادی با همان نام خلق کرده که نامیرا باشد و خارج از دایرهٔ زمان؟ دولت‌آبادی ریشهٔ رنج‌وعذاب زندگی دوران کودکی خود را نه در زمان حال، بلکه در گذشته‌ای نامعلوم، تاریخی و بی‌زمان می‌بیند (رک. ۲۰) او مظلومیت و در مقابلش ستمگری را در چرخ‌هایی برخاسته از تکرارِ مستمر در طول تاریخ بازمی‌یابد. به‌باور او زندگی‌اش تجربه‌ای منحصربه‌فرد نیست، بلکه بخشی است از میراث کهن تاریخ ایران. از همین روست که سامون شخصیتی است دوگانه؛ سامون نخست همان چهرهٔ نامیرای کودکیِ درهم‌تنیده با رنج و ظلمی پایان‌ناپذیر است که زمان نمی‌شناسد؛ سامون دوم، درحقیقت تجلی سامون بی‌زمان در برهه‌ای

خاص از تاریخی است که ازقضا، همان تاریخ زندگی دولت‌آبادی است. سامون دوم مدام زیر سایهٔ سنگین سامون نخست می‌زید و راه خویش را از طریق نور قرمزی که از چشمان آن کودکِ مرده و بی‌زمان به‌درمی‌جهد بازمی‌یابد. البته در این تکرارِ چرخهٔ ظلم‌ورنج می‌توان نشانی از چرخهٔ نومیدی شوپنهاوری را مشاهده نمود؛ جایی که زمان حلقوی است و همه چیز پیوسته در حال تکراری قهقرایی؛ همان تکراری که صادق هدایت در قالب تکثر چهرهٔ نقاش و پیرمرد خنزرپنزری و زن لکاته و اثیری و نقش روی قلمدان و نظایر این در *بوف کور* گنجانده. نویسنده‌ای که پیش‌تر گفتیم دولت‌آبادی خود را وارث تاریک‌خانه‌اش می‌داند. تغییر نام سامون به سام بدخش مقدمه‌ای است برای دگردیسی نهایی و تبدیل او به جغد در میان‌سالی در پایان جلد سوم و یادآوری مجدد چرخهٔ شوربختی، شبگردی، نحوست، بی‌خوابی و اتصال به عالم هدایت؛ جغدی که در گورستان با پدرِ ازگوربرخاستهٔ خویش به‌گفتگو می‌نشیند؛ دورانی که راوی اعتراف می‌کند آنچه را می‌خواسته نوشته و کارش تمام شده. درست عکس آنچه برای مارسل، راویِ *در جست‌وجوی* پروست رخ می‌دهد که در جلد آخر می‌فهمد باید برای بازیابی گذشته، نویسنده شود. پروست رمانی می‌نویسد تا داستان چگونه نویسنده شدن خویش را شرح دهد، دولت‌آبادی می‌نویسد تا داستان اتمام دوران نویسندگی و آغاز سکوت را نقل کند.

۴. نتیجه‌گیری

خودزیست‌نامه مانند باقی آثار ادبی، گونه‌ای بازنمایی است؛ تمامی بازنمایی‌ها باید به‌ناچار از صافی ذهن آفریننده عبور کنند. بدینسان دخیل شدن تخیل و تخییل در آن‌ها اجتناب‌ناپذیر است. همین سبب شده تا در نقد نو خودزیست‌نامه را نیز زیرگروه بازنمایی و به تبع آن، اثری خیالی یا همان اتوفیکسیون بپندارند. در تحلیل اثر دولت‌آبادی دیدیم چگونه او با تکیه بر تجربیات و تخییلات خویش، خودزیست‌نامه‌ای می‌نگارد که جنبهٔ خیالی در آن ایفاگر نقش مهمی است. همین استفاده از قوهٔ خیال چنان می‌کند تا او واقعیتی را مجلای بروز دهد که واقع‌گرایی قادر به بازنمایی آن نیست. از همین روست در دو مجلد اول و دوم، از روایت سوم‌شخص استفاده می‌کند. اما این یگانه بارزهٔ رمان او نیست؛ چه، این خودزیست‌نامهٔ خیالی به‌حیثی منحصربه‌فرد می‌نماید؛ او برخلاف سیاق غالب در نگارش خودزیست‌نامه‌ها، به‌عوض قراردادن کودکی به‌مثابهٔ مطلع اثر خویش، مرگ را برمی‌گزیند. تخییل و تخیل به نویسنده فرصت می‌دهد تا با درهم‌تنیدن کودکی و مرگ، گرانی غصه و اندوه (رک. ۲۲) قابلیت بیان یابد (رک. ۲۳). بررسیدن ساختار فضامکان *روزگار سپری‌شده* نشان داد چگونه نوشتار از روایت

خطی فاصله می‌گیرد و زمان حلقوی را جایگزین آن می‌کند؛ هرچند راوی به‌گاه بازآفرینی فضاها و مکان‌ها، نشانه‌هایی را در متن می‌گنجاند تا عطف بدان‌ها خواننده بپندارد آنچه پیش‌رو دارد ماوقعِ وقایع دوران کودکی نویسنده است. نویسنده در قالب راوی همه‌چیزدان، به عوض صحبت از خود، زندگی شخصیتی را وامی‌گوید سامون‌نام که بازنمای تخیلی خود اوست. او نقطهٔ آغاز خودزیست‌نامهٔ خیالی‌اش را مرگ نامنتظر پدربزرگ قرار می‌دهد تا بتواند از کودکی‌های پراندوه بگوید. برای بازنویسی ستاره‌سوختگی و ظلمی که بر کودک رفته، سامون را متکثر و از او دو شخصیت می‌سازد که هم‌هنگام زنده است و مرده. او با نقل زندگی پر رنج‌وشکنج پدر، نیز عموی سامون، گروه دومی از شخصیت‌ها را در شبکه‌ای درهم‌تنیده می‌چیند که عملکردشان جدال با زندگی و تمامی نشانه‌های حیات است (رک. ۲۱). این‌چنین است که در اثر دولت‌آبادی، کودکی آشکارا با مرگ درهم می‌آمیزد. خلیفه علیشاد چالنگ در هیئت اربابی ماخولیا به مرکز ثقل شقاوت بدل می‌شود. شخصیت‌های زنِ پیرامون خلیفه نیز، همچون قمری‌دندان و ماندو نقش‌شان یاری رساندن به خلیفه استَ و یادآوری مرگ و مرگانیدن. به‌حیث زمان، هر خودزیست‌نامه‌ای نقطهٔ پایانی نیز دارد که بسته به‌نظر نویسنده، در یکی از مقاطع زندگی متوقف می‌شود. این مقطع برای دولت‌آبادی میان‌سالی است. روایت حلقوی کتاب، راوی را در صفحات پایانی در شکل‌وشمایل کودکی گنگ به‌تصویر می‌کشد. او درنهایت، تمامی قابلیت‌های خویش را از دست می‌دهد، نه توان جسمی دارد، نه قدرت کلام و بیان. دیگر چیزی از او باقی نمی‌ماند و به موجودی بدل می‌شود گنگ و گندیده چونان لاشهٔ سگ. در *روزگار سپری‌شده* گنگ شدن برای دولت‌آبادی نشانی است دالّ بر زوال قابلیت زبان برای بیانِ واقعیت. او هرچند هنوز در قید حیات است، اما درست مانند سامون، همزاد خویش که در سکوت و بی‌آنکه کلامی بر زبان آرد جان می‌سپارد، چونان نوزادی گنگ، ساکت می‌شود و در چرخهٔ حلقوی زمان، دیگربار خلیفه را زنده می‌یابد تا بدینسان درهم‌تنیدگی کودکی را با مرگ از نو تجربه کند (رک. ۲۴).

تحشیه‌های دولت‌آبادی بر این مقاله

۱. «خودزیستنامهٔ خیالی برایم بهانه‌ای است برای خلق خلیفهٔ چالنگ که نماد سنگینی تاریخ است. خاصه اینکه شخصاً هیچ رغبتی به نوشتن زندگینامه‌ام نداشته‌ام؛ دقیق‌تر اینکه بیزارم از این پرداختن به‌خودم! در *روزگار سپری‌شده* خواستم مهیب‌ترین شخصیت

تاریخ خودمان را پدید بیاورم که پدید آمد. با عبور از مرگ، در سه مرحلهٔ نوشتن این کتاب، بله، در مسیر روزگار، سه‌بار تا مرز مرگ رفتم و برگشتم، در کمال حیرت.»

۲. «زندگی یعنی چیرگی بر مرگ، یعنی جبرانِ زاده شدن؛ مگر چارهٔ دیگری هم هست به‌جز ستیز بین دو عدم؟»

۳. «نمی‌دانم چرا *روزگار سپری‌شده* آنگونه که بایسته است موضوع تحقیق جدی منتقدان قرار نگرفته، یا به این کتاب نباید نزدیک شد، یا باید در آن غوطه‌ور شد، و البته بیرون از حوصلهٔ بسیاری اشخاص است. درعین‌حال، خواننده‌های اندکی دیده‌ام که هر سال یک‌بار کتاب را می‌خوانند.»

۴. «وزن تاریخ سنگین‌تر از شتابناکی افراد است.»

۵. «درک عمیقاً دقیق، درود بر شما»

۶. «انتظاری خوشبینانه را به تصویر می‌کشد.»

۷. «برزخ البته دورانی است که پایان نمی‌شناسد، اما من به‌شکلی آرزومندانه برای تمام‌کردنش جلد بعد را ***پایان*** *جغد* نامیدم.»

۸. «روایت این کتاب چرخشی است و در زیر هجوم تصاویر و کلمات نوشته شده.»

۹. «به تشخیص نزدیک شدید، چون این روزگار، در پوشش عینی‌شدنِ وهمِ *بوف کور* بیان می‌شود که در نگاه و بیان من، علیشاد چالنگ در جلوه‌های گوناگون، همان زنده‌شدن خنزرپنزری است، و امید اینکه با تجربهٔ سختی که در آن می‌گذرانیم به *پایان جغد* برسیم.»

۱۰. «ترسناک‌تر از خلیفهٔ چالنگ در هیچ ادبیاتی سراغ ندارم خودم هم؛ و همهٔ نشانه‌های مربوط به خودزیست‌نامهٔ خیالی بهانه‌هایی بوده برای پدید آوردن همین خلیفهٔ چالنگ خوفناک.»

۱۱. «مخاصمهٔ دائمی میان مرگ و زندگی، همچنین میان جوانیِ زندگی و کهنگی تاریخ.»

۱۲. «نمی‌دانم این نام دقیقاً از کجا آمده! فقط یک حس گنگ می‌نماید که خلیفه همچه خدمتگاری کهنه در مجموعه‌اش باید می‌داشته باشد.»

۱۳. «قمری، خود قربانی مرگ‌سازی است و به مرگ‌آور تبدیل می‌شود.»

۱۴. «پایان شمارش کشته‌ها.»

۱۵. «نام ماندو احتمالاً بسودهٔ ماندگار باید باشد و دخیل است در مرگانیدن.»

۱۶. «آقاوندلوچه و خلیفهٔ چالنگ یک تن‌اند.»

۱۷. «تولد آن نوزاد شیطانی و پشمالو در جلد سوم، تولد خلیفهٔ چالنگ و هم‌زمان تولد آقاوندلوچه است که هر دو در حکم ناممکن‌شدن کودکی بالندگی و زندگی‌اند؛ هر دو جنبه‌های یک تن‌اند و دشمن زندگانی هم هستند، پیچیده در مرگایشی و مرگانیدن.»

۱۸. «خلیفه حتی ورای ارباب است.»

۱۹. «من همان نویسندهٔ سنگتراش داستانم، همه‌اش خیالی است، تخیل در تصوراتی که هرگز ممکن نبود واقعی باشد. تخیل از تخیل خودم.»

۲۰. «تکثر سامون هم زاییدهٔ همین تخیل از تخیل است؛ چندپاره است و اگر فقط یک چهره بود ناممکن می‌شد.»

۲۱. «روایت زندگی سامون پیوند می‌یابد به بافت اجتماعی‌سیاسی اخیر با انباشت رنج از مقولهٔ تاریخی آن.»

۲۲. «...و بار کهنگی...»

۲۳. «من هنوز در ذهنم با پدرومادرم زندگی می‌کنم با این سؤال که اگر نیستند پس چرا در من هستند؟»

۲۴. «آدم‌هایی هستند که در پایان زندگیِ ناتمام خود، کودک می‌شوند؛ کودک و لال.»

کتاب‌نامه

باقری، بهادر (۱۳۹۲) «بازآفرینی اسطورهٔ سوشیانس در روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده»، *مجلهٔ پژوهش‌های ادبی*، ش ۴۰

چهلتن، امیرحسین؛ فریاد، فریدون (۱۳۹۳)، *ما نیز مردمی هستیم*، تهران: چشمه

دوبروفسکی، سرژ (۱۹۷۷) پسر، پاریس: گالیله

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۸) *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده*، تهران: چشمه

راسین، له (۱۹۸۳) «نمادگرایی و شباهت کودک به منزلهٔ چهرهٔ خاستگاه‌ها»، *مجلهٔ مطالعات فرانسوی*، https://doi.org/10.7202/036806ar، صص ۱۰۵ تا ۱۲۰

ژنت، ژرار (۱۹۸۷) *آستانه‌ها*، پاریس: سوی

ژنت، ژرار، *گفتمان حکایت*، مترجم: آذین حسین‌زاده، کتایون شهپرراد، تهران: نیلوفر

سلحشور، مریم (۱۳۹۶) «بررسی ویژگی‌های سبکی در رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده»، گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

شهپرراد، کتایون (۱۳۸۲) *رمان درخت هزارریشه*، مترجم: آذین حسین‌زاده، تهران: معین

صدرایی، رقیه (۱۳۹۸) «تحلیل و مقایسهٔ مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در قرن روشنفکری آلخو کارپانتیه و روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده محمود دولت‌آبادی»، *جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی*، تهران

فروید، زیگموند (۲۰۱۴) *رمان خانوادگی روان‌نژندان*، پاریس: پایو

قاسمی، فرزانه؛ لولویی، کیوان (۱۳۹۵) «مطالهٔ تطبیقی ادبیات ایران و فرانسه از منظر فرهنگ تحت دو اثر در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته و روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده»، همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، فردوسی و فرهنگ و ادب فارسی

کاردگر، یحیی؛ قدمنان، رزاق (۱۳۸۷) «تشبیه‌اندیشی در رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ش ۲۰۴

لاکان، ژاک (۲۰۱۴) *نوشته‌ها*، ج ۲، پاریس: سوی

لوژون، فیلیپ (۱۹۹۶) *قرارداد خودزیست‌نامه‌نوشتی*، پاریس: سوی

هدایت، صادق (۱۳۵۲) *بوف کور*، تهران: امیرکبیر

Baqeri, Bahador. Vessaqati, Mohsen. « Bâz-âfarini osture-ye Sošians dar *Ruzegar-e Separi šode-ye mardom-e salxorde* ». *Majale-ye Pajuheš-haye adabi*. Tehran : 1392/2003, n° 40

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977

Dowlatâbâdi, Mahmud. *Ruzegar-e Separi šode-ye mardom-e salxorde.* Tehran : Tchešme, 1398

Tcheheltan, Amir Hosein. Faryad, Fereydun. *Ma niz mardomi hastim*. Tehran : Tchešme, 1393/2004

Freud, Sigmund. *Le roman familial des névrosés*. Paris : Payot, 2014

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987

Qasemi, Farzaneh. Lo'lo-yi, Keyvan. «Motâle'ye tatbiqiye adabiyat-e Iran va Faranse az manzar-e farhang tahte do assar-e *Dar jostojuy-e zaman-e az dast rafte va Ruzegar-e Separi šode-ye mardom-e salxorde* ». Hamayeš-e beynolmelaliy-e šarqšenasi, Ferdowsi va farhang va adab-e farsi. 1395/2016

Hedayat, Sadeq. *Buf-e kur* : Tehran : Amir Kabir, 1352/1973

Kardgar, Yahyâ. Qadmanân, Razzâq. «Tašbih-andiši dar roman-e *Ruzegar-e Separi šode-ye mardom-e salxorde* ». *Majale-ye daneškade-ye adabiyât va olum-e ensâni.* Tabriz : 1387/2008, n° 204

Lacan, Jacques. *Ecrits II*. Paris : Seuil, 2014

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996

Racine, L. « Symbolisme et analogie : l'enfant comme figure des origines ». *Etudes Françaises,* 105 – 120. https://doi.org/10.7202/036806ar. 1983

Salahšur, Maryam. « Barressi-ye vijegihâ-ye sabki dar roman-e *Ruzegar-e Separi šode-ye mardom-e salxorde* ». *Gerde-ham-âyi-e anjoman-e tarvij-e zabân va adab-e farsi-ye Iran*. 1396/2017

Sadrâyi, Roqayye. « Tahlil va moqâyese-ye mo'alefehâ-ye realism-e jâduy-i dar *Qarn-e Rošanfekri* Alejo Carpentier va *Ruzegar-e Separi šode-ye mardom-e salxorde* asar-e Mahmud Dowlatâbâdi ». *Jostarname-ye adabiyat-e tatbiqi* : Tehran, 1398/2019, n° 10

Šahpar-rad, Katayun. *Roman, deraxt-e hezâr riše* : trad : Hosseinzade Azin, Tehran, Moïn, 1382 /2003

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی