

واقعیت‌های عینی و حقیقت‌های ذهنی در کلیدر، جای خالی سلوچ و روزگار سپری شده^۱

قهرمان شیری^۲

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیده:

با آنکه محمود دولت‌آبادی در دوره دوم از داستان‌نویسی خود گرایش به رمانتیسیم و در دوره سوم گرایش به سمبولیسیم دارد، در مجموع، عنصر غالب هنری در گزینش واقعیت‌های داستانی در همه کارنامه ادبی او، منطبق بر مکتب رئالیسم است. واقعیت‌های داستانی در سبک دولت‌آبادی، همواره با الهام‌گیری از واقعیت‌های مستند اجتماعی و یا تجربیات زیستی و فردی آغاز می‌شود و در طرح کلی روایت نیز همیشه زمینه اصلی ماجرا، بر بنیاد واقعیت‌های تاریخی و سیاسی و اجتماعی قرار داده می‌شود؛ اما در همه داستان‌ها، اساس ماجراها در فرایندی پیچیده و پر تعقّق، در ذهن و خیال نویسنده بازآفریده می‌شود و خود به واقعیتی مستقل و بسیار متفاوت‌تر از واقعیت‌های شنیده شده یا دیده شده و یا تجربه شده به وسیله نویسنده، تبدیل می‌گردد. در این مقاله تلاش بر آن است که چگونگی تأثیرگذاری واقعیت‌ها و تجربیات مستند اجتماعی در رمان‌های دولت‌آبادی به بررسی گذاشته شود.

کلیدواژه‌ها: دولت‌آبادی، کلیدر، جای خالی سلوچ، واقعیت، رمان.

مقدمه

دولت‌آبادی آغاز تمرین‌های خود برای نوشتن کلیدر را به سال‌های ۱۳۴۷-۱۳۴۸ مربوط می‌داند؛ از آنجا که «هسته تاریخی ماقع» رمان نیز سال‌های ۱۳۲۵-۱۳۲۶ است، فاصله‌ای ۲۰ تا ۲۵ ساله بین واقعیت‌های تاریخی و مکتوب‌سازی آن به صورت رمان وجود دارد که به اعتقاد دولت‌آبادی برای به دست آوردن پختگی و درک لازم از واقعیت و کامل شدن و «نشست» کردن آن در ذهن نویسنده و نیز برای پرداخت وسیع و دربر گیرنده و ترسیم سیمای درست از حوادث تاریخی، این مقدار از زمان لازم بوده است. در این مدّت، برخورد احساسی با واقعیت‌ها نیز فروکش می‌کند و زمان لازم برای آشکار شدن بسیاری از وقایع مکتوم مانده فراهم می‌آید و فرصت لازم برای تحلیل کامل اجزای مختلف واقعیت‌ها در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد. بر این اساس است که می‌گوید: «خلق صمیمانه و حقیقی یک اثر منوط است به اینکه جوهر دورانی‌اش در جان هنرمند ته‌نشین شده باشد.» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۳۳)

پیشینه پژوهش:

درباره تأثیرپذیری دولت‌آبادی از واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی به طور پراکنده مطالبی در کتاب‌ها و مقالات نوشته شده است، به خصوص در نوشته‌هایی که به تحلیل آثار او اختصاص یافته است و یا به طور ویژه جایگاه رئالیسم را در این آثار به بررسی گذاشته است. اما درباره تأثیرپذیری دولت‌آبادی از واقعیت‌های زندگی شخصی و افراد پیرامون خود یعنی دوستان و آشنایان و یا پاره‌هایی از وقایعی که در زندگی شاهد آن‌ها بوده است، و از آن‌ها برای آفرینش شخصیت‌ها و واقعیت‌های داستانی استفاده کرده است، مقاله یا مطلب مستقلی تا به حال به نگارش درنیامده است. تنها در مصاحبه‌ها و نوشته‌های پراکنده از خود دولت‌آبادی است که گاه به طور گذرا اشاراتی به چنین تأثیرپذیری‌هایی شده است. تلاش ما در این نوشته بر آن است که از خلال گفته‌های دولت‌آبادی، میزان تأثیرپذیری‌های او از واقعیت‌های عینی برای آفرینش بعضی از شخصیت‌ها و بخش‌هایی از وقایع داستانی در سه رمان کلیدر، جای خالی سلوچ و روزگار سپری شده به بررسی گذاشته شود.

کلیدر:

پیشینه آشنایی دولت‌آبادی با ماجرای گل محمدها به همان سالی بازمی‌گردد که او کلاس چهارم و پنجم ابتدایی را به صورت جهشی در طول یک سال می‌خواند. یک روز بعد از ظهر که بند کیف

مدرسه‌اش را برای تعمیر به پیش پینه‌دوز روستا برده، از صحبت‌های مردم دریافته بود که مردی پلنگی را کشته و در حال بردن لاشه آن به شهر است. «این حادثه روایت گل محمدها را که زمانی نه چندان دور کشته‌شان را آورده بودند و می‌بردند به شهر تا نعلش‌ها را بگردانند، در ذهن‌ها تداعی کرده بود.» (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۲۶۷) او که در آن روز به خواندن درس‌ها و انجام تکالیف مدرسه حساسیت بسیار داشت و در همان حال آدمی به شدت عاطفی بود و گریزان از حوادث خشن و حتی ذهنیت ترس‌آلود او تا به آن حد نیرومند بود که در هنگام آمدن ژاندارم‌ها برای سربازگیری، او که کودکی بیش نبود، از ترس آن‌ها خود را پنهان کرده بود، در این حادثه نیز از رفتن به تماشای مرد و پلنگ خودداری می‌کند. واقعه گل محمدها البته سال‌ها پیش‌تر و دقیقاً در ۱۳۲۳ به پایان رسیده است؛ یعنی در زمانی که دولت‌آبادی کودک چهار ساله‌ای بیش نبوده است. «خبر گردانیدن نعلش‌های گل محمدها را باید شنیده باشم و باز هم لابد از ترسم به تماشا نرفته‌ام و پیداست که فقط به آن تخیل کرده بوده‌ام.» (همان: ۲۶۸) در هنگام نگارش، البته ماجرا به عمد دو سه سالی به جلو کشیده می‌شود (همان).

یک بار دیگر گل محمد به عنوان یک قهرمان در ذهن دولت‌آبادی - که از زیر بیست سالگی تئاتر و داستان‌نویسی را آغاز می‌کند - از همان دهه اول کار، شروع به جنیندن و اعلام حضور می‌کند؛ اما او توجه چندانی به این احساس خود نمی‌کند. چون می‌داند این کار، دشوار است و از او در جوانی ساخته نیست و باید کارهایی بکند؛ تجربه‌هایی بیندوزد و آموزش‌ها و فراگیری‌هایی برای خود داشته باشد تا پخته شود و به آن حدی برسد که بتواند به طرف موضوع برود و شروع به نوشتن آن بکند؛ این مسأله تا سال ۱۳۴۵ طول می‌کشد. (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۲۶۹) تا این سال، دولت‌آبادی شماری از داستان‌های کوتاه اولیه خود را پدید آورده است؛ از داستان *لایه‌های بیابانی تا آوسنه بابا سبحان*. او در سال ۱۳۴۵ با آن که احساس می‌کند زمان مناسب برای نگارش *کلیدر* پدید آمده است، باز جرأت و توان لازم را برای انجام این کار در خود نمی‌بیند؛ در این دوران، یعنی سال ۴۵-۴۶، حادثه جوان‌مرگ شدن برادرش نورالله تازه اتفاق افتاده است و خانواده هنوز عزادار داغ او هستند و دولت‌آبادی در حالت نابسامانی و بلا تکلیفی و بیگانگی و حشتناک نسبت به محیط به سر می‌برد و میل غریبی به رهایی از شهر و پناه بردن به کوه و دشت و صحرا دارد. بر اساس نیاز عمیق به رهایی است که دولت‌آبادی دست به نوشتن یک داستان عاشقانه می‌زند؛ داستانی با نام *خون و خنجر و شیدا* یا *شب‌های قلعه چمن*

که قهرمان‌هایش نمایی از شیدا و پدر شیدا و یک دختر قرشمال است و ماجرا بافتی عاشقانه دارد. «در همین حیص و بیص که کار می‌کردم - و دست نوشته‌هایش هنوز هست - وقتی به بابقلی بندار رسیدم، ناگهان دیدم داستان دارد پهلوی باز می‌کند؛ چوپانی آمد توی کار و گوسفند آمد و مناسبات جامعه روستایی آمد و آدم‌های تازه‌ای آمدند و... که ناگهان این جا در ذهن جرقه زد که آنچه در کار نوشتنش هستم، حواشی موضوع اصلی است که قهرمانش باید گل محمد باشد. با توجه به کاری که شروع کرده بودم، فکر کردم حالا که این کار دارد پر دامنه می‌شود و توانایی‌اش را هم در خودم حس می‌کنم، بهتر است موضوع اصلی را که حدود بیست و چند سال در ذهنم داشتم، شروع کنم.» (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۲۶۹-۲۷۰) به این ترتیب داستان خون و خنجر با حفظ قهرمانان آن، یعنی شیدا و پدرش و دختر قرشمال که ماجرای آن در جلد هفتم کلیدر آمده است، متوقف می‌شود و این بار دولت‌آبادی که دیگر عمرش به بیست و هفت - هشت سال رسیده است و از نیروی جوانی سرشار و از اتکا به نفس و توانایی لازم نیز برخوردار است، به صورت جدی نگارش کلیدر را آغاز می‌کند. «از آنجایی که مایه‌های داستان در ذهنم حالت حماسی - لیریک داشت، به نظرم رسید که مناسب است شروع کنم به نوشتن و فکر کردم قبل از سی سالگی تا چهل سالگی فصل خوبی از عمر است برای نوشتن داستانی سرشار از عشق و حماسه و نیرو و درست مثل پهلوانی که می‌خواهد وارد میدانی بشود که حریف چغری انتظارش را می‌کشد، بنا کردم به آماده‌سازی و ارزیابی خودم و - هر چه بادا باد - شروع کردم و شروع‌های مختلفی کردم و باز گذاشتم کنار و از نو شروع کردم و باز... حالا شاید دست‌نویس‌ها نشان بدهد؛ تا اینکه در یک لحظه مارال پیدا شد و بعد از ظهور مارال شروع داستان هم پیدا شد؛ و این کشمکش‌ها تا حدود سال ۵۰، یعنی دو سال و اندی طول کشید.» (همان: ۲۷۰) سفرهای تحقیقاتی برای گردآوری اطلاعات لازم از گل محمد‌ها نیز که به قول خود او حاصل چندانی نداشت و با ناکامی همراه بود، در همین سال‌ها به انجام می‌رسد.

حضور مارال در ذهن نویسنده، به چهار پنج سال درگیری در ذهن و آزمایش آغازهای مختلف پایان می‌دهد. آن‌چنان که گویی او نقشی شبیه به منجی برای دولت‌آبادی دارد. «چهار پنج سال درگیر شروع‌های مختلف بودم. کار کرده بودم؛ ولی آتی نبود که می‌خواستم. او [= مارال] با روی نمودن خود، درست مانند یک ناجی به مدد من آمد. از لحاظ تصویری، او بنیاد تمام رمان شد. از لحاظ زبانی

هم حذف آن «را» ی رابط بنیاد زبان رمان شد و هر دو با هم رخ داد. بعد دیگر من آسوده شدم.»
(دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۱۳)

بنابراین، در شکل‌گیری کلیدر، واقعیت، چیزی جز تخته‌پرش نویسنده نبوده است؛ این همان حقیقتی است که فلور به آن اشاره می‌کند: «بس نیست که فقط به مشاهده پردازیم؛ باید آنچه را دیده‌ایم، نظم بدهیم و شکل ببخشیم. واقعیت به نظر من چیزی بیش‌تر از یک تخته‌شیرجه نباید باشد و حال آن که دوستان ما واقعاً باور کرده‌اند که ملک و ملکوت فقط بدان تعلق دارد؛ این مادی‌گری خون مرا به جوش می‌آورد.» (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۰۸) و ویلیام فاکتر نیز بر این اعتقاد بود که داستان‌نویس، به سه چیز بیش‌تر احتیاج ندارد: «تجربه، مشاهده و تخیل». (نقل از سلیمانی، ۱۳۶۷: ۶۲) گاهی یکی یا دو تا از این‌ها می‌تواند کمبودهای بقیه را جبران کند. او می‌گوید: «داستان‌هایی که من می‌نویسم، همیشه با یک اندیشه، خاطره یا تصویر ذهنی شروع می‌شود. در واقع قصه نوشتن هم چیزی جز خوب پروراندن و درست استفاده کردن از همین‌ها نیست.» (همان)

دولت‌آبادی نیز در گفت و گویی می‌گوید: «فرض شما در مورد واقعی بودن شخصیت‌ها غلط است که من با اشخاصی زندگی کرده باشم و بعد نوشته باشمشان؛ نه! چنین چیزی نبوده. یک اسم بوده و روایت به قتل رسیدن این اسم و چند نفر دور و برش. این نکته این معنی را نمی‌رساند که من داستان را بر اساس افراد واقعی نوشته‌ام؛ اما به طور اصولی به شما بگویم. ادبیات، یعنی واقعیتی دیگر. ادبیات هیچ ربطی به واقعیت خیابانی، شهری، روستایی، عینی و... ندارد؛ الا اینکه ما یک مولکول از واقعیت را برای ساختن اثر، از زندگی بر می‌گیریم. ادبیات، یعنی واقعیتی دیگر که در ذهن شما آفریده می‌شود و آن واقعیت آن قدر دلنشین و عمیق است که شما را به واقعیت عینی رهنمون می‌شود و نه بیشتر. اصلاً این مسئله را باور نکنید که عده‌ای آدم بوده‌اند و دولت‌آبادی سرگذشت آن‌ها را نوشته است. بله، پیش‌تر هم گفته‌ام نشانی از واقعیت مثل تگه سفالی است که یک باستان‌شناس می‌یابد و بر اساس آن پاره سفال، حجمی از جنس و منبع همان سفال می‌سازد؛ اما... آیا شما می‌توانید امروز بعد از ظهر من را بنویسید؟ شاید بتوانید؛ اما آنچه خواهید نوشت، گزارش است؛ رمان نیست.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۵: ۱)

وقتی نوشتن کلیدر به طور جدی آغاز می‌شود، دولت‌آبادی سه سال بی‌وقفه و گاه شبی نه ساعت و چه بسا در هر نشست شبانه، یک بند از داستان را به نگارش در می‌آورد. در نیمه سال ۱۳۵۳، چون شبیح ساواک را در حول و حوش خود احساس می‌کند، چهار جلد از کلیدر را که تمام کرده است، به همراه

رمان پابینی‌ها به کناری می‌گذارد و مشغول نگارش سه داستانی می‌شود که موضوع آن‌ها مدتی است ذهن او را آزار می‌دهند: *از خم چنبر، روز و شب یوسف و عقیل عقیل*. «این آخری را در طول سه روز و نیم نوشتم و این سه داستان را مجموعاً طی کم‌تر از سه ماه تمام کردم؛ بازنویسی و حک و اصلاح کردم و دادم برای چاپ و آماده ماندم تا حریفان برسند.» (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۳۶۸)

در سال ۱۳۵۳ که او دستگیر می‌شود و دو سال از زندگی‌اش را در زندان سپری می‌کند، مدتی در نگارش رمان وقفه به وجود می‌آید - اگرچه بخش عمده‌ای از ذهن او در زندان ماجراهای کلیدر و بخشی دیگر ماجرای سلوچ را همواره مرور می‌کند - یکی از تأسفات همیشه‌ای او نیز مربوط به این سال است: «با آن شوق و نیرویی که من کار می‌کردم، در مدت دو سالی که مرا آنجا نگه داشتند، شاید تمام جلدهایش را می‌نوشتم و کار کلیدر پایان می‌گرفت.» (همان: ۳۵) او که در این سال‌ها خود را در شوق و شکوفایی بلوغ احساس می‌کند، بسیار سیال و روان و با شور و حرارت می‌نویسد و بعدها در مصاحبه‌های خود بارها با دریغ فراوان می‌گوید: «به همان ترتیب اگر پیش می‌رفتم و چاله زندان کنده نمی‌شد، چه بسا تا سال ۵۷ تمامش کرده بودم؛ اما زندان نیروی خلافت و عواطف او را که در اوج شکوفایی خود است، دچار انقطاع می‌کند. (همان: ۲۲۲)

شیوه روایت در کلیدر، سوم شخص از نوع دانای کل است. درون‌کاوی مستقیم و غیر مستقیم شخصیت‌ها از خصوصیات روایت دانای کل است که در کلیدر به گسترده‌ترین صورت ممکن انجام گرفته است. در هیچ داستانی تا به این حد آدم‌هایی با ویژگی‌های شخصیتی متفاوت و حتی کاملاً متضاد و متعارض را یک داستان‌نویس درون‌کاوی نکرده است. از منظر امکان وقوع و واقع‌نمایی، روایت دانای محدود غالباً منطقی‌ترین شیوه درون‌کاوی را به دست می‌دهد که اغلب باز کاوی درون تعداد بسیار محدودی از شخصیت‌هاست؛ چون در عالم واقعیت، هیچ کس از ساز و کار درونی افراد دیگر - جز خود - خبر ندارد؛ بنابراین، ترسیم درون دیگران، در ذات خود نوعی فرافکنی از درون خویش است؛ اما دولت‌آبادی به دلیل حشر و نشر گسترده با شخصیت‌های داستانی خود در هنگام نگارش و به دلیل ژرف‌اندیشی‌های فراوان در تویه‌های مختلف ذهن خود در موقعیت‌های بسیار، با مهارت فراوان از عهده همسان‌پنداری خود با تک‌تک شخصیت‌ها در وضعیت‌های متفاوت - که خود به آن «احساس یگانگی وجودی با قهرمان‌ها» (همان: ۹۸) اطلاق می‌کند - برمی‌آید. بنابراین، همه شخصیت‌های متنوع کلیدر، در عین استقلال وجودی و مصداقی از عینیت‌یافتگی شخصیت‌های

مختلف اجتماع و تجسم تجربیات نویسنده بودن، در همان حال، به‌خصوص در هنگام بازتاب تصورات و اندیشه‌های درونی خود این شخصیت‌ها، بخشی از جلوه‌ها و زوایای درونی و ذهنی نویسنده را به نمایش می‌گذارند.

«حتی در مورد قهرمان‌های عمده کلیدر، بعضی‌ها خود را بیهوده دچار این توهم کرده‌اند که دولت‌آبادی را در یکی از قهرمان‌های داستانش باز شناسند و خوش‌نیت و خوش‌سلیقه‌ترین‌شان کسی بود که آمد و به من گفت: خواننده‌ای گفته است "آیا مدیاری تجلی دریغ‌های خود دولت‌آبادی از جوان‌مرگی برادرش نیست؟" گفتم: "به او سلام برسان و بگو که در مدیاری خلاصه‌اش نکن که نفرت‌انگیزترین قهرمان را هم (مثلاً عباسجان) اگر به تجلی جنبه‌ای محتمل از وجود من منسوب کنی، راه دوری نرفته‌ای؛ چون همه این‌ها وجود من هستند؛ دست کم همه این آدم‌ها در درون من جاری بوده‌اند که توانسته‌اند به این شکل نمود پیدا کنند" و گفتم: در هر فرد - از جمله نویسنده - استعدادها، قدرت‌ها، ظرفیت‌ها، امکانات و توانایی‌های بالقوه وجود دارند که اگر فرد در موقعیت مناسب آن قرار بگیرد، هر آینه می‌تواند به فعل در بیاید و شاخصیت ویژه‌ای به شخصیت فرد بدهند.» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۹۹-۱۰۰) در ادامه این گفت و گوی بلند، وی بار دیگر نیز بر این حقیقت صحه می‌گذارد که «تمام این قهرمان‌ها بازتاب وجود منند. زشت و زیبا و بد و خوبشان.» حتی نفرت‌انگیزترین قهرمان که مثلاً عباسجان باشد یا زیباترین آن‌ها که مثلاً مدیاری باشد، همه به صورت بالقوه در نویسنده وجود داشته است و از وجود او برآمده است. «این واحد متنوع پیچیده و متضاد وجود آدمی، وجود خود... در این جاست که بروز می‌یابد.» (همان: ۳۲۴)

یکی دیگر از شگردهای همیشگی دولت‌آبادی در نگارش داستان این بوده است که ابتدا تمامی جوانب و طرح و پیکره اصلی داستان‌های خود را در ذهن ترسیم می‌کند و آن‌گاه با آگاهی از آغاز و میانه و پایان روایت، مرحله مکتوب‌سازی آن را با حوصله تمام در پیش می‌گیرد. پیداست که در هنگام نگارش، شاید بسیاری از جزئیات دچار تغییر شوند، اما پیکره اصلی پیرنگ چندان تغییری پیدا نمی‌کند. او می‌گوید: «من پیش از نوشتن هر داستانی، مجموعه کلی و از جمله پایان آن را می‌بینم و تا فرجام کار را در ذهنم نیستم و نپذیرم، نمی‌توانم داستان را شروع کنم.» (همان: ۹۰)

بر این اساس است که دولت‌آبادی، به دلیل اطلاعات اندکی که از ماجرای گل محمدها دارد، در طول نخستین سال‌های نگارش، همواره در پی پرس و جو از جزئیات وقایع بر می‌آید. او بارها به

روستاهای اطراف سبزوار سفر می‌کند تا بر دانسته‌های خود از جوانب مختلف ماجرا و واقعیت‌ها بیفزاید؛ اگرچه آن‌چنان که خود او می‌گوید: «این پرس و جوها همیشه ناموفق» بوده است (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۴۱)؛ اما حقیقت این است که بخش‌هایی از واقعیت‌ها از طریق شنیده‌ها و بخش‌های دیگری از واقعیت‌ها و بعضی از شخصیت‌ها نیز از طریق مشاهدات او از افراد مرتبط با ماجرا و حتی بعضی از رهگذران و آدم‌های ناشناس منطقه شکل می‌گیرند و به روایت راه پیدا می‌کنند.

دولت‌آبادی در جریان یکی از تحقیقات خود، می‌شنود که در زمان قیام، پیرزنی مورد حمایت گل محمد بوده است. این پیرزن بعد از کشته شدن گل محمد، مدت‌ها بر سر گور او می‌نشسته و مدعی شده بوده است که «در سپیده دمی نور از خاک گل محمد تفتق کشیده بوده» است. (همان: ۲۷۵) این پیرزن، در روایت دولت‌آبادی، به یکی از شخصیت‌های مطرح داستان تبدیل می‌شود که مردانه از قیام گل محمد حمایت می‌کند. بار دیگر، وقتی دولت‌آبادی برای تحقیق به طرف سوزن ده می‌رود، در «طرف قبله راه» زنی را می‌بیند که بر کنار جوی باریک آب نشسته است با یک جفت چشم سیاه و سربندی مخصوص که بال چارقرد را از زیر بینی رد کرده و به کناره آن گیر داده است. «داشت همین جوری مرا نگاه می‌کرد و افکار مرا همین جوری می‌برد به داخل سوزن ده. آمدم و رد شدم از کنار او؛ سری تکان دادم و از جوی رد شدم، رفتم توی خانه‌ای که گفته می‌شد خانه برادر زن خان محمد است که بعد هم معلوم شد همان است.» (همان: ۲۷۶-۲۷۷)

اگرچه پرسش‌های دولت‌آبادی از آن خانواده، پاسخ‌های شایسته‌ای به همراه ندارد، اما همین صحنه، به شکل‌گیری شخصیت شیرو و صحنه اولین دیدار مارال و شیرو منجر می‌شود. دلیل پاسخ نیافتن پرسش‌ها را دولت‌آبادی در فرهنگ استبدادزده ایرانی می‌داند که آدم‌ها به یکدیگر اعتماد نمی‌کنند تا راز دل خود را برای هم بازگشایی کنند: «رفتم نشستم و سؤالاتی کردم و جواب‌هایی نشنفتم. برای اینکه آن زمان نه آن‌ها می‌دانستند من چقدر نیت خیر دارم و نه می‌توانستند به من اعتماد کنند و حرف بزنند؛ چون اصلاً باور نمی‌کردند یک قلندری به صرافت نوشتن داستانی افتاده باشد که قهرمان‌هایش مردمانی پابندی هستند؛ به خصوص که مردم ما در اثر فشار دیکتاتوری در تمام دوران‌ها، مردم ناباوری بار آمده‌اند و دوستان خودشان را هم دیر به جا می‌آورند و دیر می‌شناسند.» (همان: ۲۷۷)

شخصیت مارال نیز در یکی از همان سفرهای تحقیقاتی به روستای عبدالله گیو شکل می‌گیرد و چندان ربط مستقیمی به واقعیت‌های قیام گل محمد ندارد. «همین که به عبدالله گیو وارد شدم و سرازیر

شدم از کوچه و گشتی زدم و تو قهوه‌خانه نشستم، دیدم یک دختر گرد آنجا نشسته و جای و ناهارش را که خورد، پا شد سوار شد و رفت طرف کوه. از قهوه‌چی پرسیدم این شوهرش کجا بود؟ گفت شوهر ندارد. گفتم او در حدود چهل سالش است. گفت این‌ها شوهر که می‌آید برایشان خواستگاری، اگر بتواند خواسته‌هایشان را از لحاظ مال و داشته - باشلق می‌گویند - تأمین کند، می‌روند به شوهر و گر نه شوهر نمی‌کنند. شوهر در شأن خودشان باید باشد. خب این موضوع و همچنین تنها به سوی کوه رفتن آن دختر برایم دنیایی بود که باز شد، همین.» (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۲۷۹)

شخصیت نجف سنگردی و ارتباطش را با قیام گل محمد، از طریق همین سفرهای تحقیقاتی است که دولت آبادی کشف می‌کند. او در ادامه تحقیقات خود از سوزن ده، با یکی از همسازگردی‌های دوران قدیمش به روستای سنگرد و خانه ارباب آن می‌رود و به بهانه آن که می‌خواهد از زندگی گل محمدها فیلم تهیه کند، حاجی خرسفی را به پرسش می‌گیرد و حاجی نیز خیلی خلاصه و در نهایت بی‌اعتنایی و خوش‌خیالی می‌گوید: «گل محمد یک دزدی بود که در این کوه‌ها کشتندش» و در همان حال با «دست چاق و چغندش» به طرف کوه سنگرد اشاره می‌کند. دولت آبادی در تحقیقات بعدی درمی‌یابد که خود آن جناب، یکی از حریف‌های گل محمد بوده است. (همان: ۲۷۷) در همین سفر، در روستای نوبهار، دولت آبادی با مردی به نام ملا فرج آشنا می‌شود که قد بلندی شبیه به مولا امان داستان سلوچ دارد و اطلاعات مفیدی در باره گل محمدها به دست می‌دهد و مقداری از ابیاتی را که مردم در باره خان محمد سروده بودند نیز می‌خواند. او که مردی خوش طبع و مهمان‌نواز و درویش مسلک است، بی آن که خود در ماجرای گل محمد نقشی داشته باشد، به یکی از شخصیت‌های مهم در کلیدر تبدیل می‌شود و نامش به ملا معراج تغییر می‌یابد. (همان: ۲۷۷)

در یکی از این سفرهای تحقیقی، گذر دولت آبادی به روستای رباط زعفرانی می‌افتد و با کدخدای روستا سر صحبت را در باره گل محمدها باز می‌کند. «ساعتی که گذشت، کدخدا شروع کرد مقداری از مظلومیت خودش صحبت کردن که خان محمد می‌خواسته او را بکشد و او مدتی به خانه نمی‌آمده و خان محمد همه‌اش تو دشت می‌آمده کمین می‌کرده» و کدخدا در درون خانه‌اش جرأت نداشته است که از بالا خانه پایین بیاید؛ چون در تیر رس قرار می‌گرفته است. (همان: ۲۸۰) شخصیت عباس جان و قدیر نیز به گفته دولت آبادی محصول مشاهدات اتفاقی و نامرتب با واقعیت‌های ماجرا است: «عباس جان»، فکر می‌کنم ممکن است آدمی را دیده باشم که نیم‌تنه‌ای را روی دوشش انداخته و در

تصویری کوتاه، از نبش یک کوجه می پیچد و می رود. ممکن است او را دیده باشیم. یا مثلاً "قدیر" ناگهان دندان‌های سفید یک آدم را دیدم در یک صورت تکیده.» (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۳۴)

بعضی از شخصیت‌های کلیدر نیز فقط یک نام صرف در درون ماجرا بودند و کوچک‌ترین اطلاعاتی درباره آن‌ها وجود نداشته است. دولت آبادی از بیگ محمد و خان محمد چیزی بیش‌تر از اسم‌های آن‌ها نمی‌دانسته است (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۲۸۲). در باز آفرینی شخصیت این آدم‌ها و نیز شخصیت‌های بسیاری که حتی نامی نیز از آن‌ها در داخل ماجرا وجود نداشته است - مثل خانواده کربلایی خداداد، خانواده باقلی بندار، خانواده نادعلی چهارگوشلی و بسیاری دیگر - نویسنده به طور کامل به قوه تخیل خود اتکا کرده است. دولت آبادی خود می‌گوید: «در کلیدر، تخیل که اصل اساسی در هنر است، نقش بسیار مهمی دارد» (همان: ۲۷۴)؛ برای مثال، گل محمد در دوران عصیان خود، مادری نداشته است؛ اما دولت آبادی که از حقیقت موضوع خبر نداشته است، برای گل محمد مادری خلق می‌کند که یکی از شخصیت‌های معروف کلیدر می‌شود. دولت آبادی می‌گوید: «من هم از واقعیت نبود مادر گل محمد چیزی نمی‌دانستم و اگر هم می‌دانستم، نمی‌توانستم و نمی‌خواستم که این تراژدی، به ویژه در ایران، بی‌مادر نوشته بشود.» (همان: ۲۷۶) و از قربان بلوچ نیز با آن که چیزی جز یک نام تنها در زبان مردم نبوده است و حتی آن چنانکه دولت آبادی می‌گوید، در هنگام وقوع ماجرای گل محمد، در مهاجرت بوده و حضور عملی در حادثه نداشته است، اما چون او نیز مثل ستار نماینده یکی از اقلیم‌های جغرافیایی پر خیزش و جنبش بوده است که مثلاً سلحشوری‌های کسانی چون رستم دستان و حمزه آذرک و عیاران را در کارنامه خود داشته است، بنابراین وجودش برای تکمیل دنیای کلیدر از ضرورت تام برخوردار بوده است. به همین خاطر است که دولت آبادی در کلیدر، نقشی قدرتمند و معنادار و حتی جایگاهی «ویژه‌تر از گل محمد» (همان: ۲۸۲) به او اختصاص می‌دهد.

دولت آبادی می‌گوید: «مسئله قیام‌های دهقانی در ایران سابقه سنتی دو هزار و پانصد ساله دارد. اگر که گل محمد در کلیدر تجلی و بروز پیدا می‌کند، چنان سنتی را در پی خودش دارد... این بازسازی تاریخی - فرهنگی - اجتماعی یک ملت است.» (همان: ۲۵۲) پیشینه قیام‌های دهقانی در تاریخ معاصر ایران، به روشنگری‌های جامعه در دوران مشروطه باز می‌گردد. البته پیش از آن و حتی بعدها نیز بودند شورش‌گرانی که با سر پیچی از دستور خان‌ها، زندگی آزاد، اما البته بسیار سختی را در کوه‌ها برای خود بر می‌گزیدند و به اصطلاح یاغی می‌شدند. اما آن‌گونه شورش‌گری‌ها جنبه گسترده و پر تأثیر

اجتماعی نداشت. در همان سال‌های نزدیک به امضای فرمان مشروطه، یعنی زمستان و بهار ۱۲۸۵ - ۱۲۸۶، دهقانان رشت، تنکابن، لنگرود و رودسر از پرداخت مالیات و سهم مالکانه خودداری می‌کنند و به مستغلات مالکانه حمله می‌برند. دهقانان روستاهای رشت و انزلی در اعتراضی دیگر، برای طرح مطالبات خود، راهی شهرهای یاد شده می‌شوند. دهقانان آذربایجان در املاک امیر بهادر جنگ به پا می‌خیزند و از دادن محصول به ارباب باز می‌ایستند و مباشر او را نیز به قتل می‌رسانند. در پائیز ۱۲۸۶، در قوچان و بم و اصفهان و سیستان نیز شورش‌های متعدّد و مشابهی از دهقانان به وقوع می‌پیوندد (مؤمنی، ۱۳۵۹: ۱۲۸).

صرف نظر از دوران مشروطه که جنب و جوش گسترده‌ای در همه ارکان اجتماعی به وجود آورد و جامعه ایران برای نخستین بار به تجربه آزادی کامل در تمامی جوانب آن پرداخت و خیزش‌های گسترده ملی و قومی را در تايخ خود به نظاره نشست، در سال‌های آغازین حکومت رضا شاه نیز به دلیل سرکوب این قیام‌های قومی و محدودسازی همه آزادی‌ها و تدوین و تحمیل بعضی قوانین و دستورالعمل‌های حکومتی، همچون الزامی شدن پرداخت مالیات و خدمت نظام وظیفه، خلع سلاح اجباری و ممنوعیت کوچ عشایر، بار دیگر خشم و خروش و خیزش‌های متعدّدی در میان اقوام و عشایر مختلف به وجود آمد که بعضی از آن‌ها مثل قیام قشقایی‌ها تا سال‌ها منطقه را در ناآرامی فروبرد. «در سال‌های ۱۹۲۴ الی ۱۹۲۶ [۱۳۰۳-۱۳۰۵]، قیام ترکمن‌ها و کردها در نواحی شرقی سواحل بحر خزر شروع شد. در سال‌های ۱۹۲۵ الی ۱۹۲۸، قیام بلوچ‌ها در بلوچستان ایران به طور لاینقطع ادامه داشت. در سال‌های ۱۹۲۷ الی ۱۹۲۸ عرب‌ها در خوزستان و لرها در لرستان دست به قیام زدند. در اواخر سال ۱۹۲۷ عشایر جنوب ایران، یعنی عشایر دشتستان و تنگستان که در سواحل خلیج فارس مسکن داشتند، دست به قیام مسلحانه زدند؛ سپس عشایر ممسنی و بویراحمدی نیز علیه رضا شاه طغیان کردند. از بهار سال ۱۹۲۹ قیام عشایر جنوب، سراسر جنوب ایران را فرا گرفت. بزرگ‌ترین عشایر جنوب ایران، یعنی قشقایی‌ها نیز به قیام‌کنندگان پیوستند.» (ایوانف، ۱۳۵۶: ۸۴-۸۵)

در سال ۱۳۰۵ در شهر سلماس، حدود هفتصد نفر از سربازان که بیش‌تر آن‌ها از خانواده‌های دهقانان بودند، به دلیل دریافت نکردن حقوق چند ماهه و خرابی وضعیت معیشتی خانواده‌ها، سر به اعتراض برمی‌دارند و دسته جمعی به شهر خوی حمله می‌کنند و آنجا را به تصرف خود درمی‌آورند. در آنجا نیز واحدهایی از پادگان منطقه و شماری از کارگران و پیشه‌وران و دهقانان شهر و روستاهای

اطراف به آنان می‌پیوندند و پس از آن، قیام‌کنندگان به شهر ماکو حمله می‌کنند؛ اما واحدهای ارتش دولتی که از تبریز به منطقه فرستاده شده بودند، همراه با خان‌ها و تفنگدارانشان، قیام را سرکوب می‌کنند و بعدها در دادگاه‌های نظامی ده‌ها تن از آن افراد تیر باران می‌شوند (ایوانف، ۱۳۵۶: ۸۲).

سرکوب همه جنبش‌های عدالت‌خواهانه در دوره رضا شاه، به شکل‌گیری مجدد آن‌ها پس از سقوط او در سال‌های حضور متفقین و در دوران جوانی محمدرضا شاه منجر می‌شود و این جنب و جوش‌ها به‌خصوص تا شکست فرقه دمکرات آذربایجان و کردستان در سال ۱۳۲۵ ادامه پیدا می‌کند. یکی از نمونه‌های آن، شورش عشایر در کوه‌های سمیرم در سال ۱۳۲۲ است که استقرار نیروهای دولتی باعث تحریک آن‌ها می‌شود و در این درگیری، ستون کاملی از سربازان و افسران ارتش به وسیله آن‌ها قتل عام می‌شوند (جامی، ۱۳۵۷: ۱۹۷).

همین قیام‌های دهقانی و عشایری است که بعدها حکومت پهلوی را به تدریج مجبور به الغای نظام ارباب و رعیتی و اصلاحات ارضی در ایران می‌کند. طلیعه نخستین تغییرات جدی در رفتار حکومت - و نه تغییر عملی در سیاست‌های آن - در ارتباط با نظام ارباب و رعیتی را همزمان با حکومت فرقه دمکرات در آذربایجان در عملکرد احمد قوام، نخست وزیر وقت می‌توان سراغ گرفت. «قوام در سخنرانی‌ها و اظهارات خود بارها اعلام نمود که وضع زندگی دهقانان خراب است و از طرف مالکین نسبت به آن‌ها تعدی و تجاوز می‌شود و وعده می‌داد که بین مالکین و دهقانان مناسبات «عادلانه» به وجود آورد. در بهار سال ۱۹۴۶ بخشنامه‌ای از طرف نخست وزیر به تمام استانداران ابلاغ گردید که استانداران را موظف می‌کرد کمیسیون‌هایی با شرکت نمایندگان دولت، مالکین و دهقانان تشکیل داده و در این کمیسیون‌ها سهم مالک را به نفع دهقانان مورد تجدید نظر قرار دهند. اعلامیه دولت در مورد تقسیم زمین‌های دولتی در بین دهقانان و محدودیت مالکیت خصوصی بر زمین انتشار یافت. سپس بخشنامه‌ای صادر شد که بر طبق آن سهم دهقانان از محصول ۱۵٪ افزایش یافت.» (ایوانف، ۱۳۵۶: ۱۱۸) اگرچه هیچ‌کدام از این وعده‌ها به طور جدی در عمل به مرحله اجرا در نمی‌آید - چون حکومت تا مدت‌ها سرمست از پیروزی در سرکوب دمکرات‌ها، همه وعده‌های خود را به باد فراموشی می‌سپارد و کودتای ۳۲ نیز بار دیگر این فراموشی را تجدید می‌کند - اما در نهایت، حکومت در زمانی مجبور به پذیرش واقعیت این خواسته‌ها و انجام عملی اصلاحات می‌شود که دیگر دیر شده است و

زمینه‌های سقوط خود را با این اجرای دیر هنگام فراهم می‌آورد و شمارش معکوس برای فروپاشی آغاز می‌گردد.

دولت‌آبادی بر این اعتقاد است که کلیدر «بیان حماسی یک واقعیت تاریخی در کشور ماست که باید بازگو و ثبت تاریخی می‌شد. ما بیش از شانزده - هفده قرن نظام زمین‌داری داشته‌ایم و همچنان آن نظام شبانی و در جامعه ما در طول این مدت به‌خصوص در ۷ یا ۸ قرن اخیر که شاخص‌های فرهنگی ثبت شده دارد، اثر هنری‌ای که بتواند این‌ها را به عنوان یک واقعیت تاریخی در آرشیو ما ملت ثبت کند وجود نداشته... اگر این کار را نمی‌کردم ممکن بود انجام نگیرد و یک بخش از تاریخ ما طبق معمول مفقود شود؛ چون در کشور ما تاریخ بسیار مفقود می‌شود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۱۵)

نقطه آغاز قیام گل محمد شباht بسیاری به قیام سر به‌داران خراسان دارد. در *مجملة التوارخ و القصص فصیحی و روضة الصفای میرخواند و حبیب السیر خواندمیر*، در باره آغازگاه و انگیزه قیام سر به‌داران چنین آمده است: «پنج ایلچی مغول در خانه حسین حمزه و حسن حمزه - از مردم قریه باشتین - منزل کردند و از ایشان شراب و شاهد طلبیدند و لجاج کردند و بی‌حرمتی نمودند. یکی از دو برادر قدری شراب آورد. وقتی که ایلچیان مست شدند، شاهد طلبیدند و کار فضاحت را به جایی رساندند که عورات ایشان را خواستند. دو برادر گفتند دیگر تحمل این ننگ را نخواهیم کرد. بگذار سر ما به دار برود. شمشیر از نیام برکشیدند، هر پنج تن مغول را کشتند و از خانه بیرون رفتند و گفتند ما «سر به دار» می‌دهیم. قیام بدین طریق آغاز گشت.» (پطروشفسکی، ۱۳۵۱: ۴۴)

به اعتقاد نسیم خاکسار، حضور ستار در کنار گل محمد، از یک منطق تاریخی برخوردار است. چرا که اگر نخواهیم چندان دور برویم و همان تاریخ شروع نگارش رمان را که سال ۱۳۴۷ است در نظر بگیریم، چند سال پیش از آن، شورش عبدالله خان ضرغام در فارس به وقوع می‌پیوندد و در آن هنگام، بهمن قشقایی که عضو سازمان انقلابی حزب توده در خارج کشور است، بلافاصله به بازمی‌گردد و با پیوستن به شورش عبدالله خان می‌کوشد به حرکت او چهره انقلابی بدهد. «بنابراین، دولت‌آبادی چه متأثر از این واقعه و یا واقعه دیگری باشد، حق دارد که به هر حال در کنار عیارش، گل محمد، ستار را هم بگذارد.» (خاکسار، ۱۳۸۰: ۷۷)

پیوستن ستار از قیام آذربایجان به قیام کلیدر، علاوه بر دلالت بر ارتباط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بسیاری از قیام‌های ایرانی در سیر تاریخی خود و بیرون آمدن شعله‌های قیام پسین از خاکستر

قیام پیشین، تداعی کننده قیام افسران خراسان نیز هست که شماری از اعضای آن پس از شکست و ناگزیری در خارج شدن از ایران، بلافاصله پس از شکل گیری قیام آذربایجان، از طریق شوروی به آن پیوستند (جامی، ۱۳۵۷: ۲۴۷).

روزگار سپری شده مردم سالخورده:

ساخت و پرداخت کمال یافته کلیدر و توان تمام عیاری که صرف آفرینش گوشه‌ها و زوایا و آفاق وجودی آن شده است، دولت‌آبادی را نیز در پایان کار در تعجب و تحیر فرومی‌برد تا به آن حد که تصور می‌کند پس از آن دیگر نمی‌تواند اثری بهتر و فراتر از کلیدر به وجود بیاورد. استنباطی که او از ژرفا و پهنا و ماهیت کار خود در آن برهه از زندگی دارد، البته چیزی جز حقیقت محض نیست. واقعاً با استفاده از آن نوع نگرش هنری و صنعت داستانی و سبک زبانی، هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند اثری برتر از کلیدر دولت‌آبادی پدید آورد - حد همین است سخن دانی و زیبایی را؛ اما با تغییر در سبک و سلوک هنری، می‌توان از گرفتار شدن در این گونه بن‌بست‌های ناگزیر رهایی یافت؛ دقیقاً همان کاری که دولت‌آبادی پس از کوششی چهار - پنج ساله، محصول پر ثمر آن را به بار می‌نشانند و حلاوت آن را به مخاطبان آن روز و آیندگان فرهنگ ایرانی نیز می‌چشانند. حالا دیگر صحبت از برتری کلیدر یا روزگار سپری شده بر یکدیگر نیست؛ سخن از دو محصول بارآور و بی‌نظیر در باغستان هنر ایرانی است که محمود دولت‌آبادی پدید آورده است.

«تا آنجایی که به من مربوط می‌شود، باید بگویم دیگر گمان نمی‌کنم که نیرو و قدرت و دل و دماغ اجازه بدهد که کاری کامل‌تر از کلیدر بکنم؛ یعنی از الآن من تکلیف خودم را روشن کرده‌ام؛ چون کلیدر فقط منحصر به یک جنبه نیست که بگویم از این جنبه‌اش بر خواهم گذشت. کلیدر از جهت کمی و کیفی، از جهت ساختمان رمان و پرداخت پرسناژها، بافت داستان و زبان و از لحاظ دیالوگ‌ها و زمینه‌های تازه دیگر و هم از لحاظ عواطف انسانی در شخصیت‌های مختلف و روایت احوال و رفتار، کامل‌ترین کاری است که من تصور می‌کرده‌ام که بتوانم انجام بدهم؛ و شاید بشود گفت در برخی جهات از تصور خودم هم زیاده‌تر است، کما اینکه هنوز بعضی از قسمت‌ها را که می‌خوانم اندکی تعجب می‌کنم.» (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۱۰۱)

دولت‌آبادی چون نمی‌خواهد در میان دهلیزهای قلعه و باروهای پیچ و خم‌دار بنایی که به نام کلیدر ساخته است، محبوس بماند و به دل‌خوشی نقش و نگاری که در آن پرداخته است در سایه‌سار آن به

خوش‌نشینی عادت کند و تن به تبدیلی بسپارد، پس از پایان کلیدر و حتی پیشاپیش پایان آن، خود را گرفتار دو مشکل روحی می‌بیند؛ اول دشواری دور شدن از کلیدر و گسستن از محیط و مردمان زیبایی که زیباترین و رنج‌بارترین لحظات عمرش را با آن‌ها گذرانیده است؛ دوم وحشت از اینکه مبادا در میان بارویی که خود ساخته است، زندانی شود و آن محیط و مردمان زیبا روحش را بخورند؛ فاجعه‌ای که فرجام آن نمی‌تواند جز پرتاب شدن از فراز باروی بلند باشد و لاجرم هزار تگه شدن (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۴۰۳).

در استمراربخشی به نوشتن که نویسندگان حرفه‌ای را گزیری از آن نیست، چون به تعبیر خود دولت‌آبادی، سرنوشت بعضی‌ها نوشتن است. او در عمل گرفتار همان باروی بلندی می‌شود که پیشاپیش، آن را احساس کرده است؛ دشواری گذر از کلیدر برای دست یازیدن به کاری دیگر و جان فرساینده بودن این مرحله. «جدا شدن از کلیدر و رسیدن به روزگار سپری شده مردم سالخورده جان مرا گرفته است.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۷۹) چرا که نه جدا شدن از آن آسان است و نه رسیدن به این. تأثیرات سبک کلیدر بر نویسنده تا مدت‌ها آن چنان نیرومند است که می‌گوید، بعد از کلیدر، هر وقت دست به قلم می‌برد، احساس می‌کند که دارد از روی دست خودش گریته‌برداری می‌کند و این موضوع عصبانی‌اش می‌کند. چون هیچ‌گاه خوش نداشته است و به هیچ وجه نیز خوش ندارد خودش را تکرار کند. (همان) در میان شروع‌های مختلفی که او از این رمان دارد، بعضی از آن‌ها کاملاً زیر تأثیر کلیدر هستند؛ «و چقدر نافرآخورد و نامناسب». (همان) در گفت و گوی دیگری که در همین سال‌های جدایی از کلیدر و آغاز روزگار سپری شده یا به تعبیر دقیق‌تر چهار سال پس از اتمام کلیدر، با دولت‌آبادی انجام شده است، او با دردمندی و دل‌خوری تمام همچنان از جان‌کندن خود در جریان جدال برای جدایی از کلیدر و رسیدن به روزگار سپری شده سخن می‌گوید: «در حقیقت کار نمی‌کنم؛ جان می‌کنم. چهار سالی که از پایان یافتن کلیدر می‌گذرد، فقط دو داستان تمام شده و نسبتاً آماده دارم؛ اما آن کاری که منطقاً می‌باید خشت آخر در کار من باشد، یعنی نوشتن روزگار سپری شده مردم سالخورده هنوز که هنوز است، رکاب نمی‌دهد. در حدود ۱۲ شروع داشته‌ام، صفحات فراوانی را سیاه کرده‌ام و در فکر آنم که بار دیگر با شروع تازه‌ای بروم سراغش. نکته جالب این است که موضوعات و روابط و مضامین روزگار سپری شده مردم سالخورده، با خودی‌ترین تجربیات زندگی من آمیخته است؛ اما چنین دیرباب شده که جانم را می‌گیرد. در هر حال جدالی هست بین من و کار. حالا بینم تا

اسب اسفندیار، سوی آخور آید بدون سوار و یا باره رستم جنگجوی، به ایوان نهد بی خداوند روی؟» (محمدعلی، ۱۳۷۲: ۱۶۱-۱۶۲)

دولت‌آبادی که سرسختی و سماجت در کار را از دوران کودکی آموخته است، در این جا نیز که به آخرین و حیاتی‌ترین کار خود می‌پردازد - و تجربه‌ای طولانی از تمرین و ممارست در کار خلق آثار شاخص را در پشت سر خود دارد - نمی‌تواند به سادگی به تکرار و به تبعیت از آن به واپس‌روی تن بسپارد و خود با دست خود پایان خود را اعلام کند. او هنوز آن شور و شیدایی و شکوفایی پیشین را در وجود خود نهفته دارد؛ اگرچه اندکی بر دغدغه‌ها و مشغله‌های ذهنی و زندگی‌اش افزوده شده باشد. در نهایت، او با تن دادن به تمرین‌های طاقت‌فرسا و با صبوری و سماجت در کار، دقیقاً در پنجاه سالگی خود (۱۳۶۹) نخستین مجلد از رمان روزگار سپری شده خود را به چاپ می‌رساند و در دورانی از عمر که غالباً هر نویسنده‌ای همچنان یا به تکرار خلاقیت‌های خود می‌پردازد و یا تداوم و تکمیل آن‌ها را در سر می‌پروراند، دولت‌آبادی به یک‌باره، سبک داستان‌نویسی خود را از اساس متحوّل می‌کند. موضوع و ماهیت ماجراهای داستانی دگرگون می‌شوند و سبکی مدرن و متفاوت‌تر از گذشته در زبان و صناعت داستانی به عرصه وارد می‌شود که نه شباهتی به داستان‌های پیشین دولت‌آبادی دارد و نه برگرفته از سبک داستان‌نویسان دیگر است. اگرچه شیوه روایت به مقتضای ساخت‌خاطرهای داشتن داستان به مقدار زیادی جنبه روان‌شناختی پیدا کرده است، اما او در این جا نیز مثل همیشه روش و منش مستقل و بدعت‌گزارانه‌ای را که خود به آن دست یافته است، به تجربه می‌گذارد و رغبتی به تأثیرپذیری از شیوه‌های دیگران نشان نمی‌دهد. همه هنر او مرهون تلاش و تمرین‌های پرتوان و طاقت‌سوزی است که تنها از عهده او بر می‌آید. این تلاش‌ها که صرف آفرینش روزگار سپری شده می‌شود شاید با همه آثار دولت‌آبادی برابر باشد. البته جایگاه هنری، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی این رمان نیز به تنهایی با همه آثار دولت‌آبادی برابری می‌کند و این حقیقتی است که حتی نیازی به استدلال و اثبات ندارد.

«نخستین آغازهای روزگار سپری شده برمی‌گردد به همان سال ۶۲، یعنی بعد از پایان کلیدر. حتی شروع‌هایی دارم که زیر تأثیر کلیدر بوده است و چقدر نافرآخورد و نامناسب. بیش از ۱۳-۱۴ شروع داشته‌ام تا قلق کار را به دست بیاورم و مشخصاً وارد قلمرو دیگری بشوم. جالب این است که بار پانزدهم باز گشته‌ام به همان نخستین شروع که در ضمیرم ساخته و پرورده شده بود و دریافته‌ام که

ریخت و ساخت این رمان بر همان اساس باید پایه‌ریزی بشود. در فواصلی که روزگار سپری شده دست نمی‌داد، رمان دیگری نوشتم که در نظرم به منزله پلی است بین کلیدر و روزگار سپری شده و چیزی است در حکم جای خالی سلوچ قبل از کلیدر.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۷۹) در نام‌گذاری مجلدات کتاب نیز او هم‌چنان و سواس‌های خاص خود را دارد: «جلد دوم کتاب روزگار سپری شده مردم سالخورده در سال ۱۳۷۱ به پایان رسید، فکر کردم نام کتاب دوم را برزخ چشم بخیل بگذارم؛ اما بعد تصمیم گرفتم آن را کارد روی استخوان نام بدهم. داستان این کتاب در یک شب می‌گذرد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۵ ب)

انقطاع ۷ ساله‌ای که بین جلد دوم (۱۳۷۲) روزگار سپری شده و جلد سوم (۱۳۷۹) ایجاد می‌شود، شاید به ماهیت موضوع و ماجرا باز می‌گردد و سواسی که دولت‌آبادی به شیوه روایت خود در این رمان داشته است؛ اما حوادث و وقایع روزگار و زندگی نیز البته در این تأخیر کردن‌ها و طولانی شدن‌ها تأثیر خود را گذاشته است. «یکی از علل باز مکرر و مکرر به چاپ نرسیدن جلد سوم این است که اگر لازم باشد بنا دارم همه این سه جلد را در هم بریزم و یک بار دیگر آن را بنویسم. این هم مربوط به خصیصه این رمان است که دست مرا برای بازنگری جامع آن باز می‌گذارد.» (محمدی، ۱۳۸۰: ۱۴۲) در جای دیگری می‌گوید: «مدتی است این فکر به سرم افتاده که با یک جرح و تعدیل بی‌طرفانه همه کتاب را به یک مجلد تقلیل بدهم؛ کاری که ایده آل خواهد بود، اگر به انجامش توفیق یابم؛ اما هنوز تصمیم قطعی‌ای در این باره نگرفته‌ام.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۷: ۱۲) البته این ادغام و بازبینی - که ظاهراً یکی از دل‌مشغولی‌های دولت‌آبادی در هنگام نگارش جلد سوم بوده - جنبه عملی به خود نمی‌گیرد. اما جلد سوم روزگار سپری شده، بافتی متفاوت‌تر و استقلال یافته‌تر از دو جلد دیگر پیدا می‌کند و شاید بتوان گفت بیش‌تر محتوا و مفاهیم نهفته در روایت و حتی اصلی‌ترین پاره‌های ماجراها و نتیجه‌نهایی همه وقایع و خاطرات و تخیلات و تمهیدات تعبیه شده برای تأویل‌گری‌ها، همگی در همین جلد سوم قرار داده شده است. البته جرح و تعدیل‌های او در این جلد تا به آن حد و سواس‌آمیز است که او جلد آخر رمان را از تقلیل و تلفیق دو جلد، به وجود می‌آورد (دولت‌آبادی، ۱۳۷۷: ۱).

جای خالی سلوچ:

ماجراهای جای خالی سلوچ البته دیگر چندان واقعیتی ندارد و به طور کلی برساخته تخیلات دولت‌آبادی است؛ اما شخصیت‌های این داستان نیز همگی از دیده‌ها و شنیده‌ها و از آدم‌های اطراف

نویسنده الگوبرداری شده‌اند. بخشی از شخصیت مرگان از طریق گفته‌های مادر در ذهن دولت‌آبادی نقش می‌بندد: «وقتی که خیلی بچه بودم، مادرم می‌گفت: مثلاً مرگان - از جمله اسامی‌ای است که از آن زمان من در خاطرمانده - ظهر که می‌شد قلفش (بگیر دیزی) را آب می‌کرد، درش را می‌بست، می‌گذاشت روی بار، بدون اینکه گوشت یا نخود و لویا در آن باشد و وانمود می‌کرد برای بچه‌هایش شام می‌پزد و با این شیوه چند بچه را بزرگ کرد و به عرصه رساند. ۵ یا ۶ ساله بودم که شنیدم چنین خصلتی در آدمی بوده است. این در من ماند و ماند تا ۳۰ سال بعد؛ ناگهان حضور پیدا کرد؛ جوانه زد که من چه باید بکنم؟ مگر نبایستی عرصه و ارائه شوم؟ و من در کوتاه‌ترین مدّت، کم‌تر از ۷۰ شب جای خالی سلوچ را از پس بیش از ۳۰ سال زندگی در آن و با آن، نوشتم» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۱۳).

بخش دیگری از شخصیت و کنش‌ها و حتی شکل و شمایل مرگان و فرزندان او و بعضی از شخصیت‌های پیرامون آن‌ها را نیز دولت‌آبادی از طریق دوستان و همسایگان و افراد آشنا نظیره‌سازی می‌کند. در رو به روی خانه‌ای که خانواده دولت‌آبادی در آن ساکن هستند، خانواده بی‌پدر شده‌ای زندگی می‌کنند که فرزندان آن از دوستان دولت‌آبادی و برادرهایش هستند و مادر خانواده نیز زنی است «تسمه و چغفر و چابک» که هفته‌ای یکی، دو بار برای کمک به مادر دولت‌آبادی در پختن نان به خانه آن‌ها می‌آید. «به این ترتیب، من صرف نظر از نطفه‌ای که از مرگان در روحم داشتم، پاره‌ای دیگر از مواد کارم، از جمله عباس، ابرو، هاجر و مولا امان را از خانواده‌ای دارم که سال‌ها با یکدیگر زندگی کرده بودیم و علی گناو، مسلم و سالم و کربلایی دوشنبه را نیز از محیط و مشاهداتم گرفته‌ام.» (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۱۴۳) مهاجرت ناگهانی مردهای ناچار و ناعلاج که زن و فرزندان خود را به امان خدا می‌گذاشتند و می‌رفتند و پشت سر خود را هم نگاه نمی‌کردند - چراکه گاهی گرفتار مرگ می‌شدند - نیز در محیط‌های بی‌ثبات و پر مهاجرت و فقرآلودی که دولت‌آبادی در آن‌ها زندگی کرده بود، البته از مشاهدات و تجربیات معمولی بود (همان: ۱۴۳).

یکی از دل‌مشغولی‌های دولت‌آبادی در آخرین ماه‌های زندان دو ساله و به طور دقیق‌تر، زمستان ۱۳۵۵، دچار شدن به داستان مرگان و تبدیل آن به نوعی بیماری بود که حتی حدود یک هفته، ده روزی وضع و حال روحی و رفتار او را چنان دچار تغییر می‌کند که بعضی از دوستان همبند او در تعجب فرومی‌روند که چرا او بدون هیچ علت بیرونی و مشهودی، دچار تغییر ناگهانی حالت شده است. او که چاره‌ای جز تحمل زندان ندارد، شعله مرگان را نرم نرم در درون خود فرومی‌نشاند؛ اما وقتی از

زندان رهایی می‌یابد، ابتدا به بازنویسی چهار جلد اول کلیدر که پیش از زندان نگارش آن‌ها را به پایان رسانیده است، می‌پردازد و آن‌ها را به چاپ می‌سپارد و سپس فراغت لازم برای پرداختن به سلوچ فراهم می‌آید. «در حقیقت به انتظار جای خالی سلوچ ماندم و حتی می‌شود گفت که به طلب، پیشوازش رفتم و شاید چند ماه درگیر آن بازی لحظه‌های روحی بودم تا اینکه او آمد و چه دلپسند آمد؛ یعنی با جای خالی شوی مرگان و بی‌درنگ نشستم به نوشتن و از آنجا که مجموعه آن را در ذهن بارها نوشته بودم، در مدت دو ماه و چند روز بی‌وقفه کار را انجام دادم؛ تقریباً هر روز و هر شب و چون به پایان رسید، گذاشتم - یک ماه یا کم‌تر - باد بخورد تا در بازنویسی بتوانم برخوردی دور از جذب به آن داشته باشم؛ و تا حدودی چنین هم شد و بازنویسی.» (چهل تن و فریاد، ۱۳۷۳: ۱۴۵)

نتیجه‌گیری:

نتیجه آنکه واقعیت داستانی الزاماً برگرفته از واقعیت زندگی نیست. آن چیزی که در عالم داستان‌نویسی به حقیقت‌مانندی تعبیر شده است به معنای تطابق هرگونه از انواع داستان با ملازمات و مقتضیات مناسب با آن ژانر خاصی است که به آن تعلق دارد. تنها در داستان‌های رئالیستی است که حقیقت‌مانندی می‌تواند مترادف با واقعیت‌نمایی باشد. واقعیت‌نمایی در داستان‌نویسی شکل‌های گوناگون دارد که یکی از گونه‌های پر تداول آن همسانی واقعیت‌های داستانی با واقعیت‌های عینی است که در آن، نویسنده با توسل به ساز و کار آفرینش‌های تخیلی می‌تواند واقعیت‌های مطلوب خود را بازسازی کند. نوع دوم آن است که نویسنده با اطلاعاتی که از واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی در ذهن خود دارد به بازآفرینی آن‌ها می‌پردازد. و نوع سوم به کارگیری آدم‌های دخیل در زندگی شخصی - دوستان و آشنایان - به جای شخصیت‌های داستانی است. در این مقاله، این نوع سوم از واقعیت در کارنامه داستان‌نویسی دولت‌آبادی به بررسی گذاشته شده است.

منابع:

- آلوت، میریام (۱۳۶۸)، *رمان به روایت رمان‌نویس*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: مرکز. ایوانف، م. س (۱۳۵۶)، *تاریخ نوین ایران*، ترجمه هوشنگ تیزابی و حسن قائم‌پناه، تهران: طوفان. پطروشفسکی، ای. پ (۱۳۵۱)، *نهضت سرداران خراسان*، ترجمه کریم کشاورز، تهران: پیام. جامی (گروه پژوهش) (۱۳۵۷)، *گذشته چراغ راه آینده*، تهران: جامی. جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۵)، «نامه جمال‌زاده به محمود دولت‌آبادی»، *مجله بخارا*، شماره ۵۷، صص ۴۳۶-۴۵۲.

چهل تن، امیر حسین و فریدون فریاد (۱۳۷۳)، ما نیز مردمی هستیم (گفت و گو با محمود دولت آبادی)، چاپ دوم، تهران: نشر پارسی و نشر چشمه.

خاکسار، نسیم (۱۳۸۰)، کلیدر رمانی ماندنی در ادبیات معاصر ایران، بیست سال با کلیدر، گردآوری عباس شیرمحمدی، تهران: نشر کوچک.

دولت آبادی، محمود (۱۳۶۸)، «نویسندگان، دوستانان بشریت»، مجله دنیای سخن، شماره ۲۸.

----- (۱۳۶۹)، «جدا شدن از کلیدر، رسیدن به روزگار سپری شده»، گفت و گو با محمود دولت آبادی، مجله آدینه، شماره ۴۳ و ۴۴، ص ۷۹.

----- (۱۳۷۷)، «جایزه ادبی نوبل به برخی نویسندگان کمک می کند که میلیونر بمیرند» گپی با محمود دولت آبادی، روزنامه آریا.

----- (۱۳۸۲)، «هیچ مخواه و هرچه داری ببخش» گفت و گوی احمد طالبی نژاد با محمود دولت آبادی، مجله هفت، شماره ۵، صص ۳۲-۳۷.

----- (۱۳۸۵ الف)، «احساس می کنم نسل شما به هیچ چیز ایمان ندارد»، گفت و گو با مجله چلچراغ، ۱۳۸۵/۱۲/۱۹.

----- (۱۳۸۵ ب)، «از انتشار آثارم امتناع خواهم کرد»، -ettelaat.net/06
10/news.asp?id=16892 (۱۳۸۵/۸/۱)

سلیمانی، محسن (مترجم) (۱۳۶۷)، از روی دست رمان نویس، تهران: نشر هنر اسلامی.

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

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸)، باغ در باغ، جلد اول، تهران: نیلوفر.

مؤمنی، باقر (۱۳۵۹)، مسئله ارضی و جنگ طبقاتی در ایران، تهران: پیوند.

محمدعلی، محمد (۱۳۷۲)، گفت و گو با احمد شاملو، محمود دولت آبادی، مهدی اخوان ثالث، تهران: قطره.

محمدی، سایر (۱۳۸۰)، هر اتفاقی مرکز جهان است، تهران: نگاه.

نوری علاء، پرتو (۱۳۶۴)، دو نقد (سفری به «کلیدر»، نقش زن در فیلم های کیمیایی)، تهران: آگاہ.