

پنجشنبه ۲۵ اردیبهشت ۱۳۹۳

پرونده

پنجشنبه ۲۵ اردیبهشت ۱۳۹۳
شرح/ گلشیری به روایت آثارش

تکه تکه می‌نوشت

دکتر قهرمان شیری

گلشیری به گواهی آثار چاپ شده، در داستان نویسی شروع پر درخششی دارد. نخستین داستان های او علاوه بر عاری بودن از ایرادهای چشم گیر، با صنعت و ظرافت های خاصی نگارش یافته اند که نه تنها در آن سال ها، که حتی امروز نیز پس از گذشت چند دهه، باز هم چنان جزء تکنیک های مدرن داستان نویسی محسوب می شوند. محور حساسیت های او از همان سال ها، بیشتر متمرکز بر ابداع گری در شکل و شیوه روایت گری و کشف صورت های بیانی جدید است. از این روست که او از همان داستان های اولیه، تنوع طلبی در تکنیک را در ذات خود نهادینه می کند. راز ناهم سانی صورت های روایی را در کارنامه او باید در این سیره پر وسواس به سیر و سلوک در سرزمین های نامکشوف جستجو کرد. کم نویسی و ارجح شماری کیفیت بر کمیت نیز در کار او مرتبط با این قاعده است. البته ابهام و کش دار شدگی و نبود کشش لازم در بافت بعضی از روایت ها برای مخاطب، به دلیل نقض پاره ای از سنت های مرسوم روایی، در آن سال ها می توانست ایراد اساسی بر ساختمان روایت وارد آورد؛ اما امروزه با سپری شدن آن دوره، نه تنها عیب چندانی بر این شیوه از نوشتن عارض نیست، بلکه بسیاری از این عیوب به مقتضای یافته های جدید که باعث تغییر در طریقه نگاه به موضوع و شیوه های نگارش شده است، دیگر به قلمرو قاعده های مقبولیت دار وارد شده اند. این تغییر رویه ریشه در نو شدن نوع نگرش به کلیت آثار هنری دارد که قوام و قدرت آن ها را بر مبنای تفکر انگیزی، تأویل پذیری، هنجار شکنی و بدعت گذاری، و هم آوایی در صورت و معنا و بعضی مقوله های مدرن دیگر ارزیابی می کند. به این خاطر است که دیگر ابهام آفرینی ها، روایت شکنی ها، و عدول از هنجار های معمول داستان نویسی، در جایی که روایت از ساخت به نسبت پخته و قابل توجیهی برخوردار باشد به عامل های مثبت مبدل می شود.

جهت دهی بخش عمده ای از الگوگزینی ها و الهام گیری های اولیه به نویسندگان درجه اول ایران یعنی هدایت، چوبک و بهرام صادقی نیز مسلماً یکی دیگر از مهم ترین مؤثرها در موفقیت گلشیری بوده است. این تأثیر پذیری ها در بافت بعضی از روایت ها به قدری هم سان با صورت اصلی از کار درآمده است که هر خواننده ای به سهولت می تواند الگوی اولیه آن را تشخیص دهد. برای مثال، داستان چنار در حادثه پردازی، صحنه سازی، شخصیت آفرینی، موقعیت تراشی، و حتی نوع نگاه نویسنده به تیپ های اجتماعی و درون مایه بدبینانه آن، تداعی کننده داستان اسب از صادق چوبک است، و تا حدی نیز یادآور اندیشه های هدایت؛ اما تفاوت در آن جاست که عمق و اعجاب انگیزی آن، بسیار بیشتر از داستان چوبک است. چون گلشیری در این جا و در شماری از داستان های دوره اول از نویسندگی خود، در سوژه گزینی، زبان روایی و حتی کیفیت نگرش به مسائل اجتماعی به مقدار زیادی تحت تأثیر سبک بهرام صادقی است.

برجسته سازی نقش جامعه در اضمحلال جایگاه و شخصیت افراد و منضم کردن دست کاری های تقدیر و طبیعت به آن، به عنوان عامل مضاعف کننده معضلات زندگی، یکی از موضوعات محوری در نخستین داستان های گلشیری است که حکایت از سلوک هم زمان او در عرصه باور های سنتی و دگراندیشی های تجدید طلبانه دارد. تردد تردیدآمیز در طریقه جبر و اختیار و تسلیم شدن به تصورات عوامانه در ترجیح جبر بر اختیار و آن گاه انتساب مصائب بشری به تقدیر یا طبیعت، نشان دهنده آن است که نویسنده در اولین گام های خود هنوز باور هایی هم سان با مرام مذهبی سایر مردم در سر می پروراند که برای موجه جلوه دادن بی عملی و انفعال خود همواره همه چیز را حواله به تقدیر می کنند. اما در آن جا که بر نقش مخرب روابط جمعی تأکید می کند بیشتر تحت تأثیر تعلیمات فیلسوفان جامعه گرایی چون مارکس است. گرایش غالب در جامعه نیز البته بر ترکیب این دو نگرش استوار است نه ترجیح یکی بر دیگری. در دهلیز مردی به خاطر اعتصاب، به همراه دوستش پنج سال در زندان محبوس می شود، در حالی که دوستش خیانت کار است و او کاملاً وفادار. پس از آزادی، همه به تصور آن که آن فرد وفادار، خیانت کار بوده است او را منزوی می کنند. در طول این سال ها نیز فرزندان او به ناروا، یکی یکی به کام مرگ فرو می روند - همراهی قدرت قهار تقدیر، با عمل کرد تخریب گرانه جامعه. درون مایه مشابهی نیز در ملخ مطرح شده است: شماری از عشایر ترک زبان که در دشت های اطراف اصفهان ساکن اند، خود نیز بر این تحقیر تاریخی که می گوید ترک ها آدم نیستند گردن گذاشته اند و دائم آن

را تکرار می‌کنند. آمدن سیل ملخ‌ها، اندک آثار زندگی را نیز که در اطراق گاه ایل موجود است می‌روبد و سختی معیشت خانواده‌ها را به کوچ اجباری وامی‌دارد. رئیس بزرگ ایل، انوشیروان امیر فرج - که نامش تداعی‌کننده شوکت تاریخی ایران است، چاره‌ای جز تن دادن به تنهایی و تنگ‌سالی در بیابان بی‌بار و بی‌آب در پیش رو ندارد. در این جا هم خست طبیعت سرباری بر بار جهالت و جمع‌گریزی شده است.

طلوع بارزترین بارقه‌های فکری با ظهور طلایه‌های به نسبت درخشانی که نویسنده در همان نخستین تلاش‌ها، حتی پیش از انتشار اولین مجموعه داستانش - مثل همیشه - از خود بروز داده بود، از موضوعاتی است که دلالت قاطع بر تجربه‌آموختگی، بلوغ و نبوغ اندیشگانی و ثبات و غنای جهان‌نگری او دارد. آن حساسیت‌هایی که او تمام عمر خود را صرف جدال جدی برای رام کردن آن‌ها کرد، و البته توفیقات و تأثیرات مهم و ماندگاری نیز به همراه آورد، اگر بر اساس بسامد و برجستگی در کارنامه نویسنده برگزیده شوند به یقین کانون اغلب آن‌ها بر محور همان سه موضوعی می‌چرخد که ماده و درون‌مایه موجود در این روایت‌های اولیه بر آن‌ها نهاده شده است یعنی: وسواس به موضوعات سیاسی، نوآوری در فرم‌های روایی، کوشش برای استخراج امکانات روایی کهن و استفاده امروزی از آن. سیاست‌گرا بودن نویسندگان بزرگ، امر اثبات شده‌ای است؛ چرا که اساساً بخشی از اسباب بزرگی از طریق موضع‌گیری در برابر موضوعات مهم روز که تعیین‌کننده تعلق تاریخی نویسنده نیز هست حاصل می‌شود. و موضوعات مهم روز نیز همیشه پا در حوزه سیاست دارند. درباره گلشنیری و هم‌نسلانش، نباید نفوذ جریان‌های سیاسی در محفل‌های فرهنگی و محیط‌های روشن فکری آن سال‌ها را که سیاست‌گرایی را یکی از ارزش‌های بنیادین در فعالیت‌های هنری تلقی می‌کردند نادیده گرفت. طرح موضوع "تعهد در هنر" که نویسنده را ملتزم به بازگویی مشکلات اجتماعی و ربط مستقیم آن‌ها به قدرت سیاسی و نهادهای وابسته می‌کرد، ریشه در تعلیمات و تبلیغات غالب در آن دوره داشت که مبنای آن بر سیاست و ایدئولوژی استوار بود. نمونه‌ای از نگرش سیاسی نویسنده در پرنده فقط یک پرنده بود به نمایش درآمده است. آن‌جا که برای تاراندن پرندگان و چرندگان و ممانعت از ورود آن‌ها به شهر، حکم می‌شود دروازه‌های شهر بسته شوند و گنبد بزرگی نیز بر آسمان شهر تعبیه شود اما یک قناری خوش‌خوان از تور تمام این اقدامات امنیتی عبور می‌کند و به یک باره شهر خاموش را به آشوب و خروش می‌کشاند. موضوع مستتر در این تمثیل سیاسی بارها به گونه‌های مختلف در آثار دیگر نویسنده تکرار شده است. موضوعی هم مضمون با: برآید سرخ گل خواهی نخواهی / وگر صدها خزان آرد تباهی.

مصادق حساسیت همیشگی به نواندیشی‌های هنری از همان ابتدا در کارنامه نویسنده به دو شیوه متفاوت خود را نشان داده است: یکی با گریز از سنت‌های روایی معاصر که نموده‌های عینی آن به صورت بی‌اعتنایی به سازه‌ها و ساختارهای مرسوم، یعنی نگارش داستان‌هایی به دور از طرح و پیرنگ‌های منسجم و برخوردار از پایان‌بندی غیر قاطع یا غیر حادثه‌ای و بی‌هول و ولا و حتی به دور از تمام جاذبه‌های روایی ظاهر شده است و دیگر، با کندوکاو در کارنامه گذشتگان، که سنت قصه‌نویسی در بین اسلاف دور باشد و ترکیب امکانات بازمانده با فنون نو یافته، که باز اشتیاق نویسنده به آن نیز از خلال اولین نوشته‌ها هویدا است.

نمونه‌ای از این استفاده را می‌توان در ترکیب افسانه، تمثیل و طنز با بافت و بیان داستان‌های امروزی به طور یک جا در پرنده فقط یک پرنده بود مشاهده کرد. داستانی که جمله اول آن به سبک افسانه‌ها با "روزی بود و روزگاری" آغاز شده است اما جمله دوم با یک طنز تعمدی همراه شده است تا نشان دهد که نویسنده به اقتباس‌های غیر خلاقه از فرهنگ "... گذشته چندان تقیدی ندارد. "روزی بود و روزگاری و شهری بود به اسم علی آباد که چنین بود و چنان

کل روایت نیز از یک بافت تمثیلی - نمادین برخوردار است و قراین موجود در آن که بر طرح درهای بسته و طرد مظاهر طبیعت و اقبال عمومی به تکنیک و صنعت و در نهایت نابود شدن نظام اجتماعی تأکید دارد، از یک سو می‌تواند دلالت پیشگویانه بر عواقب انسداد سیاسی باشد و از سوی دیگر آینده صنعتی شدن‌های نامتناسب با مقتضات اقلیمی را موجبی برای منحن شدن محیط قلم داد کند.

ابراز نظر درباره شکل و شگرد روایت‌گری، رویه‌ای است که سابقه‌ای به قدمت کارنامه گلشنیری دارد و ردپای آن از اولین تا آخرین اثر او به وضوح هویدا است. اما نوع و نحوه نگاه او به این بازنمایی‌های تکنیکی البته در همه جا شکل همسانی ندارد. در نخستین نوشته‌ها، مستمسکی است برای نقد نگاه‌های بی‌رمق بعضی از نویسندگان بی‌هنر به زندگی و ادبیات، و در نوشته‌های آخر، ابزاری است برای برداشتن فاصله نویسنده با خواننده؛ یعنی کنار زدن پرده‌های نامحرمانی و کتمان‌کاری‌های متداول و فراهم آوردن موقعیت‌های مناسب برای مکالمه مستقیم با مخاطب؛ آن چنان که عینیت رایج در عالم واقع نیز چیزی جز این نیست. کارکرد دیگری که این شیوه می‌تواند داشته باشد، جهت‌دادن بخشی از سوژه‌گزینی‌ها به حوزه خود این هنر است؛ یعنی الهام‌گیری از مجالس و مباحث داستان‌نویسی و بازکاوی دنیای درون یک نویسنده. پیدا است که خود این عمل، محمل مناسبی برای طرح و تحلیل دیدگاه‌های نویسنده درباره داستان‌نویسی در اختیار او قرار می‌دهد. سابقه این سنت، به نظریه صورت‌گرایان روس باز می‌گردد و کثرت استفاده از آن نیز به رمان نو فرانسسه و نویسندگان پسانوگرایی. اما در ادبیات ایران، هدایت در بوف کور و بهرام

صادقی در بعضی از داستان های سنگر و قمقمه های خالی از آن به شیوه ای فوق العاده طبیعی و واقع نما استفاده کرده اند - مکالمه راوی بوف کور با مخاطب، و سوژه قرار دادن نویسندگی و نقد داستان به وسیله بهرام صادقی

شخصیت مثل همیشه - در مجموعه ای با همین نام - متناسب با حرفه خود که قصه نویسی است تصاویری از تصورات خود درباره چگونه پیش بردن وقایع بعد و طریقه شخصیت پردازی ارائه می دهد که هم نقدی است بر رسم رایج در داستان نویسی آن سال ها، و هم انتقادی است بر کنش انفعال آمیز آدم ها، که به رخت رخت خواب خود از خویش بیگانه شده اند و فاجعه را تاب می آورند بی آن که برای کشف علت و عامل آن از خود کنجکاویشان دهند. همسو با همه این ها، برملا کردن صنعت داستان نویسی نیز در درون خود انگیزش حس قرابت و برداشتن دیوار بیگانگی بین نویسندگان و خواننده را به همراه دارد:

مرد می دانست که همه آدم های قصه ناتمامش مثل عروسک های کوکی بی چهره ای هستند که تنها قد و قامت و "جنسیتشان آن ها را مشخص می کند. و او که نخ آن ها را به دست گرفته بود، همه اش در فکر آن آدمی بود که توی نخلستان داشت می پوشید. و هر چند مرد می توانست نخ یکی یا چند تا از این عروسک های کوکی کوچک و بزرگ را بگیرد و بکشاند به آن طرف خیابان، از خاکریز ببرد بالا و آن ها را ناچار کند تا توی نخلستان سرک بکشند و سفیدی دست های مرد را، که لنگ سرخ از روی آن ها پس رفته بود، ببینند... " [ص ۱۷] در جای دیگر از همین داستان، از زبان یکی از شخصیت ها عنصر دشوار فهمی، درد ناشناسی و پایان بندی های کلیشه ای را عامل گریز مخاطب از داستان دانسته است "یه سال اول، کتاب های پسر مو خوندم، همون رمان ها و داستان ها رو. چیزهایی توش بود که من نمی فهمیدم، اون هایی رو هم که می فهمیدم به دردم نمی خورد. توی همه اون کتاب ها وقتی به این در بسته می رسن یا کتابشونو سر هم بندی می کنن و می نویسن: پایان، یا می روند سر وقت یه بچه که تازه به دنیا می آد و باز ماث ما سجل احوال نویس ها از سر نو شروع می کنند. " [ص ۲۱]

فلسفه وجودی يك داستان خوب اجتماعی - در مجموعه مثل همیشه - نیز که به شیوه بهرام صادقی نگارش یافته از يك سو تمسخر رسوم رایج در پاورقی نویسی های آن سال هاست که با تمرکز بر کنش های عاطفی - عشقی، تصویری يك بعدی و ناهمخوان با تمامی جوانب و جاذبه های وجودی آدم ها از آن ها ارائه می دهند و نیز تعریض تمام عیاری است به نیروهای سیاسی چپ، که در موضعی کاملاً متقابل، سکان سلوک سازمانی خود را بر سرکوب غرایز و گسست از احساسات خانوادگی نهاده اند. فروپاشی رابطه های عاطفی بر اثر رفتارهای بی انعطاف، این اندیشه را به ذهن مخاطب القا می کند که وقتی افراد حزبی از عهده اداره و اثرگذاری بر روی افراد خانواده خود نیز عاجزند چگونه ادعای اداره يك جامعه را دارند

در کریستین و کید که نویسنده کوله باری از تجربه نگارش شازده احتجاب را در پس پشت خود دارد دیگر از دغدغه طعنه زدن به نویسندگان عامه پسند فراتر می رود و لیه تیز تعریض های خود را بیشتر به جانب آن گونه از نوشته ها جهت دهی می کند که سوپیه ای کنایی، تمثیلی یا نمادین دارند. در این جا هم البته اتکا به توصیف فیزیکی در پرداخت آدم ها را امر تمسخرآمیزی تلقی می کند: "خوب، کید، کید عزیز، موهایش بور است. این یک چشم ها سبز. این دو. نرمک سیلی بر پشت لب. این سه. چانه باریک. و نمی دانم دیگر چه. از این ها چه می توان فهمید؟ موها صاف تا روی گوش ها و فروآویخته تا یخه کت یا یخه پیراهن. این هم شش. می بینی؟ هیچ. " [ص ۶۴-۶۵] حتی توصیف حالات درونی با صفت های صریح نیز نمی تواند مفهوم منظور شده را به ذهن مخاطب منتقل کند. نظر نویسنده بر آن است که باید موقعیت ها و حالت های آدم ها را به گونه ای ترسیم کرد که خود مخاطب از کنش ها و کردارهای موجود روح واقعه را دریابد. یعنی همان شیوه ای که خود او در نیمه اول از کریستین و کید به آن عمل کرده است: تصویر کردن خستگی آدم ها از بی هدفی، که با خود بی رغبتی و انفعال گسترده در اعمال روزانه را به همراه می آورد؛ و به سر بردن در برهوت بی اندیشگی و تن دادن به اندیشیدن دیگران به جای خود و حتی در غلتیدن به دامن تفریحات طرفه و تازه ای چون مواد مخدر و رها کردن افسار خواهش های جسمانی. "می شود گفت: عصبی یا دمدمی؛ همیشه در اوج یا در فرود؛ شاد شاد یا غمگین غمگین. آن قدر که آدم فکر می کند هیچ گاه لحظه ای میان این لحظات را نداشته است. و گاه که در این گونه لحظات است، یا فکر می کنی که غافل گیرش کرده ای، خواب است، در بیداری خواب است، بی صدا، آرام، نشسته در کنار تو و در خواب. بیدار خواب... و دیگر این که خسته؛ نه از کار، از بی هدفی. اما آخر کسانی هستند، آن جا، در آن جزیره لعنتی، که به جای او و برای او می اندیشند. رادیو ندارند. روزنامه؟ ندیدم که بخوانند. گاهی البته، اگر پیدا کنند، ورق می زنند. شاید هم فقط درگیر با بودن یا نبودن قدیمی شان. برای همین مشکل تر است، زندگی. و برای همین هر چیز تازه، حتی مخدر، برایشان جالب است. سرگرمشان می کند. و دیگر چی؟ به غیر از عرق و حرف زدن و مخدر؟ هر چه می خواهد باشد. دیگر چه، هان؟ زن. با زن ها آن قدر سریع خودمانی می شود که ماتت می برد، یا حسودیت می شود، یا فکر می کنی... ولش!" [ص ۶۵]

در این دوره از نویسندگی، گلشیری به این اعتقاد رسیده است که نوشتن به شیوه های کلیشه ای با خود چیز دندان گیری ندارد. تمرکز بر حدیث نفس آدم هاست که به راحتی می تواند تمایزات ذهنی و ماهیت درونی آدم ها را برملا کند. برون

ریزی بازتاب واقعیت های عینی در ذهن و کشف ذهنیات درونی آدم ها با کنار هم نهادن تکه تکه پاره های در هم آشفته ای که از آن ها تراوش کرده است. بر این اساس است که می گوید درباره هر چیزی می توان نوشت، حتی سنگ. حتماً که نباید فاجعه ای رخ داده باشد تا بتوان درباره آن داستان سرایی کرد؟ کاروان تداعی های ذهنی، مرجع مجازی برای مقبولیت بخشی به مطرح شدن هر چیز در روایت محسوب می شود. "چرا نمی شود در مورد همه نوشت، در مورد همه چهره ها، همه حرکات، همه حوادث؟ مگر این برگ یا آن سنگ، یا مثلاً لرزش آن انگشت ها همگام سیگار کشیدن از آن فریاد گویاتر نبود؟ یا مگر باید همیشه پشت هر حرکت یک فاجعه خفته باشد، یا پشت یک قول، تا ارزش نوشتن داشته باشد؟... این جا برای من چیزی که مطرح است ارتباط این ساختمان ذهنی من است، این چیزی که نمی دانم چطور و با چه مجوزی می خواهد این فرو ریختگی، تکه تکه بودن ها، ناقص بودن ها و هزار چیز نداشتن ها را شکل بدهد. گفتم ارتباط، و می بایست بگویم تحمیل، یعنی تحمیل این ساختمان ذهنی من به این تکه پاره ها و این کلمات، بی آن که ادعای این باشد که بخواهم برای خودم، دیوار خودم پشتیوانی، شمعی از این ها فراهم کنم "

مگر نگفتم یک حرکت دست، عاری از هر مفهومی کنایی حتی، همان قدر می تواند ارزش داشته باشد که مرگ یک " برنده!" [ص ۶۵]

اما گلشیری پس از گذر از دوره شازده احتجاج، برای گریز از در جا زدن، بار دیگر در شگرد گفتگوی درونی نیز تجدید نظر کرد و این بار، او، با دقت نظر دریافت که بسیاری از آن حرف های درونی را در درون گونه ای از گفتگوهای معمولی، مثلاً صحبت های دو طرفه زن ها در تنهایی، به راحتی می توان مطرح کرد. شیوه ای که به دور از تمام آن تصنع نمایی های پیشین، طبیعی کاملاً واقع نما دارد. در آینه های دردار از قول یکی از شخصیت های زن، به کشف و کارایی این شیوه به صراحت اشاره می کند - و خود این داستان هم نمونه ای از کاربرد آن است: "مینا می گفت: کاش می توانستی حرف های ما زن ها را وقتی که تنها هستیم بشنوی. پرسیده بود: خوب، خودت بگو از چی حرف می زنی

همه چیز، اصلاً مهم نیست، ولی ساعت ها می توانیم دل بدهیم و قلوب بگیریم. اولش البته همین حرف هاست که مثلاً بچه مریض بوده یا این و آن را از کجا خریده ایم. بعدش دیگر همین طور می گوئیم، از هر چه به ذهنمان برسد. من خودم هم نمی دانم این همه حرف و نقل چطور به ذهنم می رسد. مینا می گفت: خیلی دلم می خواست وقتی ناهید می آید ضبط بگذارم تا تو هم بشنوی، ولی راستش من خودم دیگر نمی توانم راحت باشم. تازگی ها دقت کرده ام که انگار مثل همین جریان سیال ذهن است، ولی با مخاطبی که آدم هیچ چیز را از او پنهان نمی کند، همین طور می گوئیم، ساعت ها می توانیم با هم حرف بزنی، انگار آدم بلند بلند فکر کند. گفتم یک جور تخلیه روانی است." [ص ۱۱۲-۱۱۳]

جهت دهی کوشش ها به کاوش در متون روایی کهن و به کارگیری یافته ها، مدت زمانی به نسبت طولانی گلشیری را از طرح مباحث روایت شناسی در درون داستان ها باز می دارد. گذر از این مرحله، او را به دوره سوم از زندگی هنری اش وارد می کند که باورهایی متفاوت از دو دوره قبل با خود به همراه دارد. عصاره استنباط ها و استدلال های او در گفتگوهای شخصیت آینه های دردار که یک نویسنده است و شخصیتی شبیه به خود گلشیری دارد، به طور پراکنده آورده شده است. در صفحات آغازین، ابتدا در نهایت ایجاز به گوشه ای از فلسفه نوشتن اشاره می کند: "گاهی آدم نمی داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد، می نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پاره به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می تراشیم. گاهی هم چیزی را مثل وصله ای بر پارچه ای می دوزیم تا آن تکه عریان شده را بپوشانیم، اما بعد می فهمیم آن عریانی هم چنان هست." [ص ۹] توضیحی که چند صفحه بعد برای جنبه یادآوری نگارش می دهد کارکرد دیگری از کنش نوشتن را برملا می کند: "واقعیت اغلب تخته پرش ماست، اما گاهی نوشتن یک داستان شکل دادن به کابوس فردی است و گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوس های جمعی مان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل السحر آن ته مانده بدویت مان بشود. مگر نه این که تا چیزی را بعینه نبینیم نمی توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب، داستان نویس هم گاهی ارواح خبیثه مان را احضار می کند، تجسد می بخشد و می گوید: "حالا دیگر خود دانید، این شما و این اجنه تان." [ص ۱۴] در این جا هم چنان آرمان و ایمان نویسنده متمرکز بر دو چیز است: اهمیت دادن به نحوه نگرش، دوری گزینی از ساحت استعاره های مستور ساز - یعنی تمثیل ها و نمادهای کتمان گر: "من البته می خواهم بنویسم، چون ما اصلاً ننوشته ایم، چون به نحوه نوشتن هیچ فکر نکرده ایم که مثلاً این را، این تاریکی را و آن قوی تو را چطور می شود نوشت. همه اش کلی بوده است. گاهی هم ذهنیت راوی است، انگار قو را به لعاب ذهن بپوشانیم، طوری که انگار خود قو نبوده است. من این طور می خواهم بنویسم، طوری که پشت قو هیچ چیز نباشد." [ص ۱۲۷]

محور مباحث داستانی در دست تاریک، دست روشن نیز متمرکز بر همین موضوع است: مهم بودن نفس نویسندگی و نحوه نگارش. در آن جا بارها بر ناتوانی نویسنده از توصیف واقعی وضعیت ها تأکید می شود. این اشارات اگر چه باز هم از زبان یکی از همان شخصیت هایی است که به ظاهر نویسنده است اما در باطن برملا کننده دوره ای از زندگی نویسنده است که دست و دلش به کار نمی رفته است. همان سال های بیکار شدن از کار و روی آوردن به کار

مطبوعاتی و نگارش مقاله‌های تحقیقی - دهه اول از دوره انقلاب. "من نمی‌توانم وصف کنم. همیشه، این سال‌ها، کارهای این و آن را چاپ کرده‌ام؛ یعنی غلط‌گیری کرده‌ام و گاهی از ترس ضررش یکی دو بار خوانده‌ام. " [ص ۲۴] "من فقط می‌نویسم، یا بهتر، می‌نوشتم و برای خرج و مخارج از صبح تا ظهر درس می‌دهم. رسماً آموزگار نیستم، با این همه در آموزشگاهی درس می‌دهم، ساعت یک هم - معمولاً این است - چرتی می‌زنم تا بعد بلند شوم و چیزی بنویسم که گفتم یک سالی بود نمی‌نوشتم، حالا هم می‌خواهم همان چیزهایی را که بوده بنویسم. " [ص ۱۰۲] نکته‌های حساسیت برانگیز برای نویسنده در داستان‌های این مجموعه، یکی اعتراف به ناتوانی داستان‌نویس از القای حس و حال موجود در عمق واقعیت‌هاست - مثل توصیف یک مچ بریده و خشک شده یا شور و شیونی که یک خواهر در مرگ برادر می‌کند - و دیگری پرهیز از کاربرد روش‌های کلیشه‌ای در موقعیت‌پردازی است. یعنی عدم استفاده از وجود جغد و تارهای عنکبوت و قرع و انبیب و کوره سرخ جگری برای نشان دادن ساختمانی با ساکنی مرموز و ناشناخته. [ص ۵۰ و ۵۳] در آینه‌های دردار نیز تعریض‌گونه‌ای بر این رفتارهای تقلیدی وجود دارد؛ آن‌جا که شخصیت / نویسنده داستان، در همین بالا رفتن از پله‌های خانه صنم بانو این تصور برایش تداعی می‌شود که "گاهی حتی تن سرد طناب پیچ شده [ای] را در انتهای این جور پله‌ها بر تختی می‌خوابانند تا داستان برسد به آن پایان محتوم. " [ص ۱۳۲]

تا این‌جا نویسنده در دوره سوم از زندگی خود نیز دغدغه‌هایی هم‌سان با دوره اول در سر دارد. اما در پاره‌های پایانی آینه‌های دردار نکته‌های ناگفته و در عین حال به کار گرفته شده‌ای وجود دارد که دلالت و تصویر تمام‌عیاری است بر تمایز و تعالی کار در دوره سوم. روایت سامان گسیخته و پاره‌پاره، شیوه‌ای است که در ساختمان آینه‌های دردار به کار گرفته شده و نویسنده از زبان راوی در استدلال برای اثبات صحت و سابقه تاریخی آن، هم از سیر زندگی و مطالعات روزمره خود مثال آورده و هم از سیره مرسوم در ادبیات کلاسیک و حتی متون دینی - عرفانی

مجله‌هایی که از پدرت می‌گرفتم می‌خواندم اغلب ناقصی داشتند. چند تا به من می‌داد، بعد می‌دیدم که دنباله ... " داستان را نمی‌توانم پیدا کنم. پدرت می‌گفت: "من که منظم نمی‌خرم. گاهی می‌خرم ببینم چه خبر است. " خوب، من همیشه همین‌طور مطالعه کرده‌ام. عادت هم نکرده‌ام از کتابخانه‌ها استفاده کنم. چه فایده دارد که بروم؟ کتاب باید مال خود آدم باشد... چون خودم آن‌ها را پر کرده‌ام. من همین‌طور هم می‌نویسم. وقتی که همه چیز بر توالی زمان به خاطر بیاید دیگر نوشتن ندارد. " [ص ۱۳۴] اما البته از نقش عمده عامل‌های اجتماعی، اقتصادی و تاریخی نیز نباید غافل بود که با ایجاد بی‌ثباتی در نظام زندگی عموم مردم و نویسندگان، ذهنیت پاره‌پاره‌ای از واقعیت‌های زندگی در روان آدم‌ها به وجود می‌آورند. یعنی متغیرهایی چون: تکان و تشنگی‌های سیاسی، گسست‌های تحول‌تاریخی، بروز تعارضات پرستیز در زیستار طبیعی، سلب امنیت و امکانات معیشت، مهاجرت‌ها و جابه‌جایی‌های ناخواسته. اگر نویسنده‌ای مثل بالزاک، شرح جزء به جزئی از محیط شهر و شکل و شمایل شخصیت‌هایش ارائه می‌دهد به این دلیل است که "او جایی داشته است که آدم‌هایش را یک‌جا جمع کند، اما ما، نه، لااقل من جایی نبوده‌ام، جای ثابتی هرگز نبوده‌ام. در این ده دوازده سال ما مثلاً هر به سالی جایی بوده‌ایم، تا می‌آمده‌ام با میزم یا جای کتاب‌ها اخت بشوم، مجبور شده‌ام باز جمعشان کنم و بروم به خانه‌ای جدید. قبلاً هم همین‌طور بوده است، هر به چند سالی در شهری گذشته. بعد از آن چند سال که همسایه بودیم [راوی با صنم بانو] بقیه‌اش هر سالی در یک محله بوده‌ام. معلم که شدم هر مهر ماه به ده تازه‌ای پرت می‌شدم. گاهی مجبور بودم کیلومترها با چرخ بروم تا برسیم به ماشینی که به آن ده می‌رفت. خوب، برای همین همیشه چیزها تکه‌تکه یاد می‌آید. شاید برای همین می‌نویسم تا جمعشان کنم، در عالم خیال در جایی کنار هم، مثل دو همسایه قدیمی

او به همان نسبت که به توالی زمانی و ترتیب منطقی وقایع بی‌ربط است، به تصویر و توصیف آنات عمده و اثرگذار زندگی البته علاقه بسیار دارد: "مینا می‌گوید: "برای من هیچ لحظه‌ای کم ارجح‌تر از لحظه دیگر نیست. برای همین است شاید که نمی‌توانم بنویسم. " کاش همه وقایع این لحظات را می‌توانست بنویسد، با همان توالی که اتفاق افتاد. نمی‌شد. هفتاد من کاغذ هم بیشتر می‌خواهد. " آن‌گاه ضمن اشاره به قصه‌ها و مقامات اولیاء در فرهنگ هندی، می‌گوید، آن‌ها "حتی وقتی گذر اندیشه و خاطره‌ها را در لایه پیش‌زبانی ثبت می‌کنند باز زیادی منطقی هستند. همه چیز هم دست آخر همان توازن و هماهنگی باستانی را دارد. " در حالی که شیوه روایت‌گری در فرهنگ ایرانی و اسلامی، شیوه‌ای بریده‌بریده و مقطع است: "اما ما، به هر دلیل که بوده در یک بیت، در صفحه‌ای به قطع مرقع‌ها مان مجبور بوده‌ایم حرف‌مان را بزینم، مثلاً مرقع یا جُنگ را بایست بشود در جیب پنهان کرد و بیت را هم به حافظه سپرد. در قصه، ظاهراً راه تفضیل رفته‌ایم، ولی وقتی دقت کنیم می‌بینیم هر بار به قسمتی از قصه اشاره کرده‌اند، مثل قصه یوسف قرآن یا قصه اولیاء در تذکره‌ها. هر بار به نقل از شاهدهی او را خواسته‌اند بسازند. مثلاً فرض کن اگر هر بار ما به جزئی از این فغان اشاره کنیم که عیناً خود آن جزء هم نباشد لامحاله خود فغان، یا بهتر وجود فغان را بیدار می‌کند. نتیجه این که از این همه منظرهای گوناگون یا حتی همگون، چیزی در ذهن ما بیدار می‌شود که وجود است، یا چیزی است که نه و ابسته به نگرنده است و نه قائم به مکان و زمان خودش. " [ص ۱۳۵]

این آموزه‌ها را نویسنده عملاً پس از گذر از، شازده احتجاب، که مبنایی متکی بر تداعی‌های ذهنی و حدیث نفس داشت در آثار دوره دوم و سوم خود به طور کامل به کار گرفته است. "حالا او عادت داشت که آخر را همان اول بگوید. تکه تکه می‌نوشت. ۷ تا به آن حد که حتی پاره‌های مربوط به یک ماجرا یا تکه‌های مرتبط با یک شخصیت را به واقعیت‌ها و شخصیت‌های دیگر به طور پراکنده پیوند زده است. چرا که به این اعتقاد رسیده است که داستان نویس نقش یادآوری‌کننده دارد: "ولی کار من، حالا می‌فهمم، بیشتر تذکر است، اشاره است به کسی یا چیزی، آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز." [ص ۱۴۲]

[صنم بانو]

- خوب کاشیکاری است، معرق کاری"

[نویسنده]: - در معرق، هر چیز فقط قسمتی است از کل؛ برای من هر بخش، روایت دیگری است از همه آن چه باید باشد.

- که در واقعیت اگر پیدایش شود، باید چشم بست که نه، این او نیست؟

- من که گفتم، من از شکستگی شروع کرده‌ام، از شکست، از همین ضرورت که ما هر بار جایی هستیم که جایی دیگر نیست. " [ص ۱۴۳]

با آن که بهترین داستان‌های گلشیری، داستان‌هایی است که در آن‌ها زمان در یک وضعیت بی‌زمانی و با فضاهایی خواب‌گونه و کاملاً آفریده تخیل قرار گرفته است، یعنی داستان‌هایی چون معصوم‌ها و گرگ؛ و به رغم تمایل همیشگی به نگارش این‌گونه از داستان‌ها، بنا بر گفته کورش اسدی، در سال‌های پس از انقلاب، گلشیری بیشتر در پی آن بود که به داستان‌های خود سویه مستند و رئالیستی بدهد. چون به این نتیجه رسیده بود که زمانه‌ای که داستان نویس در درون آن قرار گرفته است "باید در داستان حضور داشته باشد" تا در زمان‌های آینده، وقتی که داستان خواننده می‌شود چشم انداز زمانی و مکانی آن مشخص باشد. و حساسیت به این موضوع، در واقع جامه عمل پوشاندن به این حقیقت است که نویسنده شهادت‌دهنده بر واقعیت‌های زمان خویش است. در کارنامه گلشیری، داستان معروف فتح‌نامه مغان نقطه آغازی برای عملی کردن این وسواس بوده است. پای بندی گلشیری به واقعیت‌های عینی، در آخرین سال‌های زندگی، باعث پدید آمدن گونه خاصی از داستان‌های رئالیستی در کارنامه او شد که صرفاً برش‌های کوتاهی از زندگی خصوصی یک نویسنده است؛ به دور از هر گونه جاذبه روایی برای خواننده، و عاری از هر نوع دل‌بستگی به ساختارهای پر هول و ولا و کشمکش‌دار در سنت داستان نویسی مرسوم؛ و حتی برکنار از هر گونه حساسیت به موضوعات مهم سیاسی و اجتماعی. آخرین داستان‌های نیمه تاریک ماه - از جمله زندانی باغان، بانویی و آنه و من و زیر درخت لیل - نمونه‌هایی از این نوع اند.

قهرمان شیری، متولد ۱۳۵۳، استاد درس ادبیات در دانشگاه بوعلی سینا، همدان، یکی از پژوهشگران پرکار در زمینه ادبیات داستانی است. بسیاری از مقالات او در حوزه نقد و تحلیل داستان در نشریات ادبی کشور منتشر شده است و او را می‌توان یکی از صاحب‌نظران در شناخت تاریخ ادبیات معاصر به ویژه در نقد آثار نویسندگان ایرانی دانست. "تحلیل و بررسی آثار بهرام صادقی"، "جادوی جن کشی: دریافتی از داستان‌های هوشنگ گلشیری"، "داستان نویسی، شیوه‌ها و شاخصه‌ها" و "مکتب‌های داستان نویسی در ایران" از آثار اوست.

تگ ندارد