



پنجشنبه ۲۱ خرداد ۱۳۹۴

پرونده

پنجشنبه ۲۱ خرداد ۱۳۹۴

حکایت

جستاری در جهان گلشیری

[کسری رحیمی](#)



گلشیری و داستان‌هایش از نگاه دیگران

شهریار مندنی‌پور: برش زمانی



گلشیری توانسته برخی از امکانات نحوی زبان فارسی را برای روایت ذهنی چنان به عمل آورد که خواننده، هنگام خواندن آن دسته از داستان‌های موفق گلشیری، نویسنده را فراموش کند و بپذیرد که در مقابل ذهن یک شخصیت قرار دارد. هنگام روایت ذهنی (تک‌گویی درونی و سیال ذهن) نحو، مسیر جمله‌ها، توقع دلالتی از کلمات، اهمیت‌های دستوری، جهش یا عقبگرد در زمان، مفصل‌های جمله‌ها (خط ربط آن‌ها)، تکیه بر هوش و قدرت استنتاج خواننده، نحوه‌ی اطلاع‌رسانی، ارزش کلمات، نقش زمان‌های افعال... و گاهی حتا لحن روایت فرق دارد با وقتی که روبه‌رویم با روایت نوشتاری، یا روایت گفتاری، یعنی روایتی که راوی‌اش رو به مخاطب دارد. این تفاوت را به معنای تمایزی «سوسور»ی هم می‌توانیم شناسایی کنیم. نحو بسیاری از جملات این داستان بلند [کریستین و کیدا]، دوران آن‌ها گرد موضوعی که در ابتدا مبهم می‌نماید، رفت و بازگشت بر یک موضوع، گفتن و نگفتن، عدم حضور و عدم توضیح نویسنده یا راوی و حضور جملات یا گزاره‌های معترضه دقیقاً مطابق است با شیوه‌ی تک‌گویی‌های درونی در ذهن. این ادعا با سخن راوی داستان، که می‌گوید فقط برای «رزا» (یکی از شخصیت‌های داستان) است که می‌نویسد، مغایرت ندارد. چرا که پیرنگ روایت داستان به ما این اجازه را می‌دهد که فکر کنیم راوی دارد به عمد هر چه را که به ذهن‌اش می‌آید مستقیماً بر روی کاغذ می‌آورد. و یا در بخش‌هایی دارد بر ماجرا می‌اندیشد تا بعد آن‌ها را بنویسد و کاغذ واسطه (مدیوم) است. همان واسطه‌ای که در داستان‌های کاملاً ذهنی رابطان‌دیشی راوی و خواننده است. (همین

جا بد نیست که اشاره‌ای هم بشود به پارادوکس پست‌مدرنیستی کریستین و کید: انجام يك عمل واقعی (نوشتن) برای يك شخصیت ذهنی و داستانی...

در کریستین و کید، سازه‌ی دیگری هم از حافظه در زبان اجرا می‌شود و آن تجلی گفته‌های گذشته‌ی دیگران در زمان حال روایت است بدون جملات توضیحی / روایی، که در شیوه‌ی سنتی داستان‌نویسی مانند مفصل یا خط رابط بین گذشته‌ی ماجرا و حال آن عمل می‌کنند. جملاتی مانند: یادم می‌آید که گفت: ... یا حال صدای‌اش در ذهن‌ام زنده می‌شود که می‌گوید: ... یا انگار سال‌ها نگذشته و همین الان است که می‌گوید: ... اما در کریستین و کید، راوی در حال شرح ماجرای است، که ناگهان نقطه سر سطر، خط تیره: گفته‌ی شخصی در جایی دیگر و زمانی دیگر نقل می‌شود. و همین سمت یادهای راوی را عوض می‌کند. همان‌طور که در زندگی معمولی، گاه و بی‌گاه، حرفی که کسی گفته، خطاب، یا اصلاً صدای کسی وقتی که ما را به اسم صدا زده در ذهن‌مان ناگهان تکرار می‌شود... این‌گونه بخش‌ها را «برش زمانی» نام نهاده‌ام و البته آوردن ناگهانی این برش‌های زمانی/خاطره‌ای به این سادگی‌ها هم نیست، چرا که باید به نرمی و آرامی کنار متن اکنونی قرار بگیرند، و گرنه ریتم و آهنگ و روانی خوانش خواننده را در دست‌انداز می‌اندازند یا باورآوری روایت ذهنی را لنگ می‌کنند. به عبارت دیگر، برای حاضر کردن يك برش زمانی در میان برش دیگر تمهیداتی لازم است. زیرا در حافظه هیچ چیز بی‌دلیل و بی‌سبب به یاد نمی‌آید و در آن مکانیسم پیچیده و ناشناخته‌ای، پیچیده‌تر از عوامل تداعی «پروست» وار (مثلاً: بو)، عمل می‌کند و بنابراین در ناخودآگاه متن راوی هم خودآگاه یا ناخودآگاه، نویسنده باید عاملی برای انگیزش یاد و یادها طراحی کند. گلشیری به طور کلی این شگرد و تمهید را به‌خوبی اجرا می‌کند. و گمان‌ام در این کار پیش‌گام است.

منوچهر آتشی: هوشمندی



گلشیری، هوشمندی شگفت خود را در قصه‌نویسی، از طریق شناور کردن ذهنیت چند بعدی و باورهای اجتماعی خود، در اتصال با ماجراهای کهن و به پیش راندن تصاویر گذشته به امروز، و عشوهای دل‌ربایی که در این کار با زبان می‌کند، از روایتی نسبتاً فراموش، داستانی چند لایه - که هر لایه‌اش گاه شعری است درخشان - به وجود آورده که خواننده را در تمام طول «بازی» خویش، به تلاطم و امیدارد و او را منتظر نگه می‌دارد و به تاویل ناگزیر می‌سازد. او راقم قصه‌ای می‌شود که هرگز نمی‌نویسدش، و در عین حال در نوشته مستتر است.

ماجرای «سواری که خواهد آمد» ریشه در باورهای کهن ایرانی دارد که به صورت‌های گوناگون در ادبیات اوستایی تا عرصه‌ی گسترده ادبیات کلاسیک فارسی چهره نموده و شاعران و -منحصراً- بعضی نویسندگان

امروز، به آن اشارت‌ها داشته‌اند. اشارت‌های مرحوم اخوان ثالث در بسیاری شعرهای‌اش به «سوشیانس» و «امشاسپندان» یا کل داستان «سووشون» خانم دانشور، که به شیوه‌ای بدیع، حرکت این باور و تسری آن به آداب و باورهای امروزین را تجسم بخشیده، گواه این مدعاست. اما کاری که گلشیری در معصوم پنجم انجام داده، کاری است متفاوت، و مبتنی بر شگردهای زبانی، که به تعبیری در حوزه‌ی فرمالیسم مدرن قرار می‌گیرد و حتا جرعه‌های پست‌مدرنی آن بر تاریکی‌های کهن ماجراها، پرتو می‌افکند. گلشیری هرگز در این کتاب به ماجراپردازی روی نمی‌آورد. بلکه در مقام «راقم این دور» وارد گود می‌شود. به گمان من همه‌ی آنچه را گلشیری، در لایه‌های متوالی ولی نامنظم قصه (یا قصه‌های) از قول ابوالمجد وراق بوالفضل بیهقی یا دیگران (غیر از موردی از گفته‌های نظام‌الملک) نقل می‌کند حاصل مهارت و ژرفاکاوی ذهن خود اوست، که چه بسا بر احادیث و روایات کهن هم انطباق پیدا می‌کند.

قهرمان شیری: در مقام هدایت



اما گلشیری با انتشار «شازده احتجاب» (۱۳۴۸)، استعداد فراوان خود را از همان آغاز راه به جانب چالش‌گری با قله‌های ادبیات داستانی در جهان جهت‌دهی می‌کند. و با همین اثر، که بذره‌های اولیه آن در لابه‌لای نخستین مجموعه داستانش پرورش یافته است، خود را به یکباره به مقامی قابل مقایسه با هدایت صعود می‌دهد. پیچیدگی شگردهای روایی و فشردگی و چند تویه بودن واقعیت‌های داستانی، و تصویر چهره‌ای رازآمیز و مرموز از واکنش‌های روانی، منظرگشایی برای حضور مکاتب گوناگون ادبی در درون روایت به صورت بسیار طبیعی، و کاشت نکته‌های ریز و ظریف بسیار در سیر روایت، از وجوه مشترکی است که در هر دو اثر گلشیری وجود دارد و نشان می‌دهد که او اشراف کمال‌یافته‌ای بر شیوه‌ی روایت‌گری یافته است. اگر چه منظر ذهن سیال، پیش‌تر از «شازده احتجاب»، در ادبیات ایران، به وسیله‌ی یکی دو نویسنده‌ی دیگر نیز به آزمایش گذاشته شده است؛ اما شهرت و مقبولیت این زاویه دید، مرهون انتشار «شازده احتجاب» است که یک نمونه‌ی عالی برای عرضه امکانات آن در آن سال‌ها محسوب می‌شده است. اقبال عمومی به شازده احتجاب، از دو سو باعث تحول در نگرش‌ها می‌شود: از یک سو، هنر داستان‌نویسی را به مقامی هم‌شأن و هم‌پایه با ادبیات جهان می‌رساند و از سوی دیگر، با این شیوه از روایت، جرئت و جسارت لازم برای مصورسازی مستقیم ماجراهای مربوط به دستگاه قدرت، آن هم با نگاهی انتقادی و کاملاً عریان برای نویسندگان دیگر فراهم می‌شود. در «نمازخانه‌ی کوچک من» (۱۳۵۴)، گلشیری به دست‌ورزی با اسطوره‌ها می‌پردازد و چند داستان کوتاه بسیار خوش‌ساخت و انباشته از اشارات و کنایات -از جمله معصوم‌های یک تا چهار- به وجود می‌آورد که به قول منتقدان واقعا نمونه‌ی مشابه آن‌ها را با این دقت و ظرافت و شیوه‌ی بیان و قدرت اندیشه‌زایی در کارنامه‌ی هیچ نویسنده‌ی دیگری نمی‌توان دید. «نمازخانه‌ی کوچک من» برای گلشیری مقدمه خلق «بره گمشده راعی» (۱۳۵۶) و «معصوم پنجم» (۱۳۵۸) می‌شود.

در «بره گمشده راعی»، گلشیری علاوه بر جامه‌ی عمل پوشاندن به آرزوی خود در تلفیق شیوه‌ی روایت سنتی در فرهنگ ایرانی با شیوه‌های نو یافته‌ی جهانی، حتا ماجرای داستان را نیز ترکیبی از وقایع قدیمی و امروز قرار می‌دهد تا شگرد امروزی‌شده‌ی روایت داستان در داستان، با ایجاد تشابه بین زندگی گذشته و امروز، محمل موجهی برای مطرح‌شدن یافته باشد. در این داستان، با محور قرار گرفتن شخصیت اصلی، در هر فصل، یک ماجرای تازه به داستان افزوده می‌شود و در آخر، این رشته‌های به ظاهر مجزا به جانب پیوستگی با یکدیگر سوق داده می‌شوند. در «معصوم پنجم» نیز گلشیری، از شیوه‌ی روایت‌گری در حوزه‌ی نقل احادیث استفاده می‌کند و با گوشه‌ی چشمی که به شیوه‌ی داستان‌پردازی بورخس دارد قالب داستان را چنان به شیوه‌ی نقل وقایع در کتب تاریخ و حدیث قدیم -که با کثرت و ناشناختگی روای‌ها و گوناگونی و پرتناقضی گفتارها همراه است- و ترکیب آن با شیوه‌های مقاله‌نویسی، نزدیک می‌کند که بسیاری از قاعده‌های مرسوم در حوزه‌ی داستان‌نویسی، عرصه‌ی روایت‌گری را رها می‌کنند، تا آن‌جا که در پایان، مخاطب در می‌ماند که آنچه مطالعه می‌کند یک مقاله‌ی تاریخی است یا یک داستان واقعی. با آن‌که زبان این داستان حتا برای مخاطب ادب‌آموخته نیز بسیار دشوار است و شیوه‌ی روایت آن نیز اساساً هیچ‌گونه جذابیتی ندارد و حتا وقایع آن، در مجموع، چندان حالت داستانی ندارد؛ اما این‌گونه بدعت‌گذاری‌های باجسارت به‌خوبی بر اشراف نویسنده بر اسباب کارش دلالت دارد؛ و اگر در کشورهای پیشرفته چنین اتفاقی در حوزه‌ی روایت‌شناسی به وقوع می‌پیوست، در توصیف و تمجید آن کتاب‌ها نوشته می‌شد. در آینه‌های دردار (۱۳۷۱)، گلشیری به طور کامل، آن شیوه‌ی اشاری و کتابی را با شگرد درونه‌گیری یا همان داستان در داستان، و رگه‌های کم‌رنگی از منظرگشایی‌های گوناگون و میدان‌دادن به دیدگاه‌های درست و نادرست -به طور هم‌زمان- را، که همگی ریشه در روایت سنتی داشتند، در ترکیب با شماری از شگردهای ساده روایی و ساخت و پیرنگ و زبان بسیار ساده‌ی امروزی عرضه می‌کند و بار دیگر چهره‌ای دیگر و این بار بسیار نوتر و امروزی‌تر از آن شیوه‌های روایتی نویافته به نمایش می‌گذارد. در این شیوه، گلشیری، در پاره‌ای از بخش‌ها به‌خصوص در صحنه‌پردازی، و گفت‌وگوها، گویی گوشه‌ی چشمی به شیوه‌ی سوم‌شخص نمایشی ارنست همینگوی دارد.

عنایت سمیعی: شازده احتجاب



در بررسی تطبیقی- تاویلی بوف کور و شازده احتجاب می‌توان به دو گونه دریافت مختلف تاریخی پی‌برد: بوف کور از منظر رمز و اسطوره به تاریخ می‌نگرد؛ در حالی که شازده احتجاب سیر خطی و زمانی تاریخ را پی می‌گیرد و فرآیند شکل‌گیری و سقوط اشرافیت زمین‌دار را به دست می‌دهد، بی آنکه کاملاً از نگرش اسطوره‌ای دست بردارد.

در داستان بوف کور سیر فضا- زمانی تاریخ غایب است؛ در عوض «رابطه‌ی این‌همانی» بین اشخاص، اشیا و مکان‌ها جلوه‌ی ویژه دارد.

در تاویل بوف کور احتمالاً می‌توان از انباشت نگرش اسطوره‌ای یا حضور برجسته‌ی آن به غیاب تاریخ پی برد. محض نمونه، ایستایی تاریخی را در همانندی نقش گلدان راغه- شیء عتیقه- و نقاشی‌های راوی بازشناخت؛ در حالی که داستان شازده احتجاب در کنار سیر خطی تاریخ، گذشته را چنان در ذهن شازده بازسازی می‌کند که تاریخ به اسطوره بدل و ایستایی تاریخی در وجود او متمثل می‌شود. به عبارت دیگر سیر گذشته در چشم شازده به آگاهی تاریخی نمی‌انجامد، بلکه تاریخ به هیات اسطوره، هیولایی می‌شود که او را از پا در می‌آورد. بدیهی است زوال اشرافیت در شازده احتجاب بر خاسته از نگرش تاریخی است ولی تاریخ در نگاه شخص او اسطوره است؛ چرا که رابطه‌ی وی همچون رابطه‌ی راوی بوف کور با جهان یک‌جانبه است و عین بی‌رابطگی.

البته این تعابیر صرفاً جنبه‌ی تاویلی دارد؛ ورنه، در لابه‌ی ظاهری بوف کور نگرش تاریخی محو یا کم‌رنگ است و در شازده.... احتجاب نگاه اسطوره‌ای بی‌رنگ

حسن میرعابدینی: تحمل زمانه



توجه به پیوندهای انسان امروز با افسانه‌ها و اسطوره‌های گذشته «خانه»، دل‌مشغولی هوشنگ گلشیری را تشکیل می‌دهد: «به نظر من نویسندگان، بهتر است به جای تقلید از رئالیسم جادویی، رئالیسم سوسیالیستی، باز نویسی رومن رولان، گرت‌برداری از شیوه سیال ذهن به سرچشمه‌های ادب خودمان برگردند و آن‌ها را با دستاوردهای جهانی داستان‌نویسی پیوند می‌زنند.

گلشیری در آثار تازه خود- همچنان که در «معصوم»‌ها و «بره گمشده راعی»- تاریخ را با سرنوشت روشنفکران مقهور اقتدار در می‌آمیزد. البته به جای توجه به رویدادهای تاریخی، تأثیر آن‌ها را بر فرهنگ و خاطره جمعی مردم بازتاب می‌دهد و به

لایه زیرینی می‌پردازد که تخیل يك داستان‌نویس جستجوگر را برمی‌انگیزد. از این رو، پشتوانه آثارش را اساطیر، شعر و نثر کلاسیک، کتاب‌های روضه الشهداء، و احضار جن و... تشکیل می‌دهد.

در آثارش به زندگی هنرمندان و اندیشمندان از گذشته و حال می‌پردازد که تکانی اجتماعی روال زندگی‌شان را در هم ریخته است. در همه داستان‌هایش حضور نویسنده‌ای محسوس است که دارد از تجربیات خود می‌نویسد؛ نویسنده‌ای که داستان‌هایی بر اساس تداخل متون می‌نویسد؛ و وسوسه توضیح شگردهای داستان‌نویسی در داستان، و پرداختن به آداب احضار ارواح و اجنه، در کارش آشکار است. به طوری که گاه آن‌قدر در فکر نمایش گذاشتن قدرت تکنیکی خویش است که خودجوشی و شور داستان را از دست می‌دهد و به تصنع می‌گراید؛ و آشفتگی و مغلق‌نویسی جای پیچیدگی ناشی از تبحر در سبک و زبان را می‌گیرد.

گلشیری به نسبت برخی نویسندگان هم‌نسل خویش، کم‌کار می‌نماید. خودش علت را در مشکلات بررسی و ممیزی، و کمال‌طلبی خود می‌داند و می‌گوید: «من منتظر تحمل زمانه‌ام، من از کار مخفی، از پسله حرف‌زدن بدم می‌آید... من کار يك داستان‌نویس را در لحظه خلق يك اثر جستجوی تکنیک می‌دانم، شکل‌دادن و فرم‌دادن، پیام مساله بعدی است. تکنیک افشاکنده نگاه نویسنده به جهان است. اما اشتیاق به تجربه فرم‌های تازه با تلمیحاتی به حکایت‌های کهن ایرانی-اسلامی در آثارش، هم نوعی «جستجوی تکنیک» است و هم نوعی در «پسله حرف‌زدن» و به زبان اشارت ادای مقصود کردن. در داستان «نیروانای من» می‌گوید: «وقتی نویسنده‌ای نمی‌تواند راجع به زمان خودش بنویسد، می‌گردد وضعیت مشابهی پیدا می‌کند».

گلشیری می‌خواهد از طریق «بازگشت به سرچشمه‌های ادب بومی و پیوند زدن آن با دستاوردهای جهانی داستان‌نویسی» طرحی نو دراندازد. وسوسه نوشتن داستان با بهره‌گیری از حکایت‌های گذشتگان، هم نشان از تجربه‌گری در داستان‌نویسی دارد و هم بازتاب‌دهنده بحران هویت روشنفکران مضطرب است که در زمانه‌ای متلاطم، جمعیت خاطر خویش را از دست داده‌اند. هم امید به آن دنیا را از دست داده‌اند و از مجموعه سنت‌ها به بیرون پرتاب شده‌اند و هم در این دنیا جایگاه واقعی خود را نیافته‌اند. اندوه از دست دادن گذشته هماهنگی که در آن دنیای درون و بیرون با هم به معارضه برنخاسته بودند، سبب پدید آمدن دل‌تنگی رمانتیکی نسبت به فرم‌های هنری بازمانده از آن دوران می‌شود. گلشیری در پی یافتن تکنیکی هم‌سو با جهان‌بینی‌اش به متون کهن روی می‌آورد. او گاه حکایتی کلاسیک را در لایه زیر داستان تعبیه می‌کند و از آن به‌عنوان کلیدی برای درک معنای روایت امروزین سود می‌جوید. حکایت چون ناخودآگاه جمعی در پشت ماجراهای اثر قرار می‌گیرد تا واقعیتی پنهان‌شده پشت روزمرگی، اما تداوم‌یافته در طول تاریخ را برون‌افکنی کند. جستجوی ریشه‌های هراس در حکایت‌های بازمانده از ایلغارها و بازگویی داستان کاتبان زمانه استیلای اضطراب، راه به لایه‌های باطنی فرهنگی بنا شده بر اساس پوشیده‌گویی می‌برد و کابوسی جمعی را شکل می‌بخشد.

متون مختلف در معصوم پنجم، شاهنامه در دوازده رخ، هزار و يك شب در حدیث ماهیگیر و دیو و اشعار حافظ و نظامی در داستان‌های کوتاهش، ساختار اصلی‌یی را تشکیل می‌دهند که تصویرهای زندگی امروز گرد آن شکل می‌گیرند و معنا می‌یابند. گلشیری در این کارگاه موفق است - مثل «میر نوروزی ما» و «بر ما چه رفته است بارید»- و گاه اسیر فرم کهنه می‌شود و «بازگشت به گذشته» را جانشین «پرسش درباره گذشته» می‌کند - مثل «در ولایت هوا» و «جن‌نامه».

حسین سناپور: تکه‌تکه بودن



هفت فصل مجزای کریستین و کید رابطه‌ی يك مرد اصفهانی و يك زن انگلیسی را از آشنایی تا جدایی، تکه به تکه در هفت مقطع زمانی متفاوت و پشت هم بازگو می‌کند. فرق اساسی فصل‌بندی کریستین و کید نسبت به رمان‌های کلاسیک، مجزا و تا حدی مستقل بودن آن‌هاست. مقاطع زمانی فصل‌ها مداوم و مسلسل است. یعنی فصل‌ها هر کدام به صورت خطی نسبت به هم

تقدم و تاخر دارند. از این نظر این فصل‌بندی تفاوتی با فصل‌بندی داستان‌های کلاسیک ندارد. اما در خود فصل‌ها وقایع بر اساس تقدم و تاخر زمانی روایت نمی‌شوند. آغاز هر فصل در پایان ماجراهای آن است و روایت بازگویی نامرتب وقایعی که در گذشته‌ی دور یا نزدیک اتفاق افتاده، جلو برده می‌شود. پس انگار می‌توان فصل‌های رمان را «تکه‌تکه» دانست؛ تکه‌تکه‌بودن به معنای پراکنده و مستقل‌بودن اجزایی که به هم مربوط‌اند، اما حداقل بر اساس زمان خطی مرتب نشده‌اند.

تکه‌تکه‌بودن جزو مایه‌ها (موتیف‌ها)ی اصلی این رمان، یا انگار اصلی‌ترین مایه‌ی آن است، چون نه فقط جزو مفاهیمی است که درباره‌ی آن حرف زده می‌شود، که جنبه‌ی فرم‌دهنده به وقایع هم هست. یعنی عناصر رمان (اعم از شخصیت‌ها، وقایع و شیوه‌ی روایت) بر اساس چنین تصویری شکل داده شده‌اند. این مایه تا آخرین کارها هم جزو مهم‌ترین دل‌مشغولی‌های گلشیری باقی می‌ماند (چنان‌که در رمان آینه‌های دردار اصلی‌ترین مایه و جنبه‌ی فرم‌دهنده آن است).

نکته‌ی مهم‌تر البته همان تبدیل‌شدن یا نمود شکلی پیدا کردن این مایه، و همین‌طور باز‌نمایی واقعیت‌های زندگی در چنین شکلی از داستان است. بروز غیر انتزاعی این مایه در روابط معمول رمان (و زندگی) برجستگی متمایزکننده‌ای نه فقط به رمان کریستین و کید، که به گلشیری به‌عنوان یک صاحب‌سبک می‌دهد. در واقع گلشیری هم‌چون هر صاحب‌سبک دیگری، گونه‌ای فرم‌دادن را از آغاز در کارهای خود شروع می‌کند و آن را با شدت و ضعف‌ها، یا نمودهای مختلف، در کارهای‌اش ادامه می‌دهد (ذکر این توضیح لازم است که –چنان‌که از همین جمله‌ی پیش‌گفته نیز پیداست– نگارنده «سبک» را به داشتن شیوه‌ی مشخصی در فرم‌دادن اطلاق می‌کند که قابل مشاهده در نوع رفتار با همه‌ی عناصر داستان، و از جمله نثر، است و آن را احیاناً به نوع نثرنویسی محدود نمی‌کند). در شازده احتجاب هم مفاهیم و هم فرم رمان بر اساس شباهت‌های اساسی شازده احتجاب با پدر و پدربزرگ‌اش در اعمال خشونت (اما به طرق مختلف) بنا نهاده می‌شود. هم‌چنین شازده می‌کوشد تا فخری را تبدیل به فخرالنسا کند (گرچه از همان آغاز شباهت آن‌ها با نام‌گذاری مشابه‌شان شروع شده است). بعدها هم این تکیه بر شباهت‌ها در کارهای مختلف، و تا آخرین رمان گلشیری «جن‌نامه» ادامه پیدا می‌کند (در آن‌جا هم شباهت‌های میان حسین و عمو حسین‌اش، و همین‌طور ملیح با کوبک، و سرنوشت کمابیش مشترک‌شان زیر ساخت اساسی رمان را تشکیل می‌دهد). نشان‌دادن وجود شباهت بین شخصیت‌ها و وقایع در اغلب داستان‌های گلشیری کار مشکلی نیست، اما این البته به این معنا نیست که در تمامی این داستان‌ها همین نگاه و ساخت، و با شدت و ضعف یک‌سان، دیده می‌شود. به‌خصوص که به گمان نگارنده، در رمان‌های گلشیری در «آینه‌های دردار» و همین «کریستین و کید» است که تکه‌تکه‌گویی به‌عنوان شیوه‌ی اصلی روایت و فرم رمان آگاهانه و کامل استفاده شده است.

در کار گلشیری شیوه‌ی اصلی فرم‌دادن (که شیوه‌ی روایت بخش اساسی آن است) بر شباهت استوار است، گرچه به طور طبیعی (و بر عکس شیوه‌ی معمولی که گفته شد) از اختلاف و تمایز نیز استفاده می‌شود. در کار گلشیری شباهت اجزا باعث می‌شود (یا اجازه می‌دهد) تا داستان جدا از مفهومی که موجبات شباهت را فراهم آورده، بچرخد و ضمن شکل‌گیری در آن مفهوم کندوکاو کند. این شیوه، چنان‌که گفته شد، در کارهای نویسندگان دیگر هم با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دیده می‌شود.

نگ ندارد

[بازگشت به صفحه اول](#)

نشانی الکترونیکی: [honarrooz\(at\)gmail.com](mailto:honarrooz(at)gmail.com)