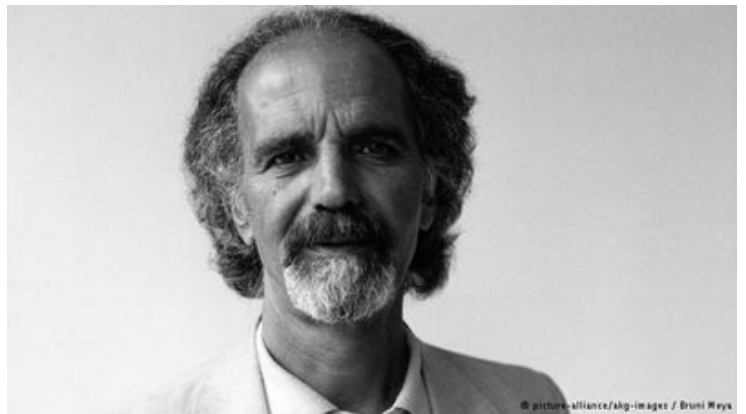


کد خبر: 115703 11/23/1396 05:04:07

نخستین کسی که در "تدفین زندگان" قربانی می‌شود / روایتی از "بره گمشده راعی" اثر هوشنگ گلشیری

"بره گمشده راعی" شروع دوران نویی در داستان‌نویسی گلشیری به حساب می‌آید. گلشیری این رمان را دو سال بعد از شاهکار زود هنگامش یعنی "شازده احتجاب" منتشر می‌کند.



سرویس فرهنگ و ادبیات هنر آنلاین: با این که "شازده احتجاب" در میان اهالی نقد و جامعه داستان‌نویسی معاصر، رمانی خوش‌ساخت تلقی می‌گردد، اما گلشیری مسیر بعدی داستان‌نویسی‌اش را بر مبنای بوطیقای حاکم بر این اثر پی نمی‌گیرد و به موج تحسینی که پیرامون این اثر جریان داشت بی‌توجه می‌ماند. از این پس، او نویسنده رمان‌هایی است که با متدولوژی‌ای یکسر متفاوت به نگارش در آمده‌اند و اتفاقاً همین رمان‌ها بدنه اصلی آثار و شیرازه قصه‌نویسی او را تشکیل می‌دهند، در حالی که اصولاً جریان نقد معاصر از تحلیل این آثار غافل بوده است و هرگز رمان‌هایی مثل "بره گمشده راعی"، "معصوم پنجم" و حتی "جن‌نامه"، همچون "شازده احتجاب" مورد توجه منتقدین قرار نگرفته است. در بیشتر این آثار، بینامتنیت (Intertextuality) با متون کلاسیک، هم‌آمیزی ساخت‌های روایی مدرن با سنت روایی ایرانی، زبان به کار گرفته شده و گاه نوع روایت، در خدمت رویکردی از قصه‌نویسی است که کانون توجه آن بر وجوه تاریخی- فرهنگی اثر متمرکز است.

این وجه از قصه‌نویسی گلشیری همواره در صدد برساختن گزاره‌هایی است که می‌توان از آن به‌عنوان کلیدی‌ترین مفاهیم در حوزه علوم سیاسی و مطالعات فرهنگی نام برد. با این که گلشیری از معدود نویسندگان معاصر است که به فرم و ترفندهای قصه‌نویسی توجه نشان می‌دهد و به چارچوب قواعد آن پایبند است، در عین حال می‌توان از او به‌عنوان یکی از نویسندگان مفهوم‌گرا یاد کرد. شاید باید گفت هدف غایی متن در این رمان‌ها برساختن وجوهی از قصه است که به فهم‌بخشی از هویت امروزان کمک کند. گلشیری به‌عنوان نویسنده‌ای نخبه‌گرا در تک تک رخداد [event] های قصه، اعمال و رفتار کاراکترها و بیان‌مندی آثارش، فحوای متن و به عبارت بهتر نظریات فرهنگی- سیاسی‌اش را دنبال می‌کند. مساله‌ی مهم در این‌جا اولویت محتوا به مثابه مفهومی کاربردی است. در این موقعیت، عناصر قصه، تمام جملات، عبارات و حتی توصیفات با هدف و منظور خاصی به کار گرفته می‌شوند. به این ترتیب هیچ جمله‌ای خنثی عمل نمی‌کند و هیچ واقعیتی صرفاً یک اتفاق معمولی قلمداد نمی‌شود و از این حیث رئالیسم اثر به منزله حجابی بر واقعیت تقلیل می‌یابد. برای مثال راعی تنها نام کاراکتر "بره گمشده راعی" نیست، دایره معنایی "راعی" در طول داستان نقش پررنگی ایفا می‌کند. معنای ضمنی راعی به نقل از فرهنگ معین چنین است: 1. راننده گله، گوسفندچران، چوپان و شبان، 2. حامی و نگهبان، 3. آن که قومی را سرپرستی کند؛ امیر، والی [و] 4. کسی است که متحقق باشد به معرفت علوم سیاست که متعلق و مربوط به امور تمدن و زندگی بشری است و بالجمله کسی که مأمور اصلاح و امور جهان و تدبیر امور ناس است. این در حالی است که معنای سوم و چهارم "راعی" از محوری‌ترین وجوه تماتیک رمان است. به همین ترتیب، این موضوع که مولف راعی را به‌عنوان "دبیر" معرفی می‌کند نیز بدون علت نیست. البته این ترفند را گلشیری در دیگر آثارش نیز به کار می‌گیرد و انتخاب نام افراد در این میان از ساده‌ترین این ترفندهاست. برای نمونه، گلشیری بارها یکی از شخصیت‌های زین محوری داستان‌هایش از جمله "جن‌نامه" یا "آینه‌های دردار" را "بانو" نامیده است و به واسطه گزینش این نام با معشوق غزل‌های فارسی و زن در گستره فرهنگی- تاریخی ارتباط برقرار می‌کند. همان‌طور که گفته شد این

وجه از قصه‌نویسی گلشیری در ابعاد مختلف قصه بسط می‌یابد، تا جاییکه می‌توان در تعبیرات، جملات و دیالوگ‌های شخصیت‌ها نیز به این درون‌مایه دست پیدا کرد و از این منظر می‌توان گفت، گلشیری از سنت‌های نمادپردازانه در ادبیات نیز بهره گرفته است. احتمالان گلشیری آگاهی و وجدان هوشیارش را به واسطه‌ی مفاهیم مدنظر در رمان‌هایش به نمایش نمی‌گذارد. اگر این‌گونه بود او روش ساده‌تری را انتخاب می‌کرد و به نوشتن رمان‌های اندیشه‌ای یا مقاله‌های علمی- فرهنگی روی می‌آورد. او مثل هر نویسنده طراز اولی مفتون ساختار قصه و ترفندهای قصه‌نویسی‌ست، هر چند مناسبات حاکم در شیوه‌های نگارشی آثار وی با هدف نیل به محتوایی که بیشتر از آن صحبت شد، شکل می‌گیرد. "بره گمشده راعی" در این میان نخستین رمانی‌ست که با چنین رویکردی به نگارش درمی‌آید و از این‌رو بررسی این اثر می‌تواند در واکاوی دیگر رمان‌های وی موثر واقع شود.

روایت در "بره گمشده راعی"

"بره گمشده راعی" به صورت سوم شخص روایت می‌شود و زاویه دید راوی نمایشی و به کاراکتر اصلی قصه (راعی) محدود است. سوم شخص نمایشی شیوه مورد علاقه گلشیری در روایت به حساب می‌آید. او بارها به تبعیت از نویسندگان مدرن از جمله همینگوی از این شکل روایی بهره گرفته است. شاید مهم‌ترین خصیصه در این نوع از روایت که گلشیری را به خود معطوف کرده، خنثی بودن آن و بی‌تفاوتی و عدم قضاوت راوی نسبت به وقایع و اعمال آدم‌های قصه و نهایتاً همسانی منطقی زیست و فضای زندگی در قصه با زندگی واقعی و جهان بیرون از متن باشد. این در حالی‌ست که در طول روایت و در بخش‌هایی از رمان با تکیه‌ی درونی راعی نیز رو به‌رو خواهیم شد. راعی در بخش‌هایی از قصه -خصوصاً فصل اول- به گذشته برمی‌گردد و خاطرات پدر و مادر از دست رفته‌اش را به یاد می‌آورد و در بخش‌های دیگری نیز، تکیه‌ی‌های درونی‌اش به واسطه راوی نوشته می‌شود. این تکیه‌ی‌ها، با این که در مقام تکیه‌ی درونی به کلام می‌آید، اما از ساخت و نحو و شکل سالم و به هنجاری پیروی می‌کنند. برای نمونه در صفحه 29 کتاب می‌خوانیم: "همین‌جا بود که دستش را گرفتم. می‌رفتم و بوی یاس مثل چتری بود، یا هوا همه بوی یاس بود معلق میان شانه‌های ما". راوی یادی عاشقانه که از ذهن راعی می‌گذرد را نوشته است. بدیهی‌ست این تکیه‌ی درونی صرفن در ذهن راعی اتفاق افتاده و مخاطبی ندارد، هرچند ساخت و نحو جملات همان‌طور که به آن اشاره شد از شکل سالم و به قاعده‌ای پیروی می‌کنند. اما در بخشی از اثر (بند پایانی فصل چهارم) این وضعیت شکل پیچیده‌تری به خود می‌گیرد، طوری که می‌توان این‌گونه فرض کرد، که روایت قصه به شکل اول شخص بوده و تنها تفاوت آن با روایت‌های اول شخص معمول در این است، که راوی حضور خود را در قصه به شکل سوم شخص روایت کرده. یعنی راعی می‌نویسد، اما خود را نیز از زاویه دید بیرونی روایت می‌کند، که البته انتخاب وضعیت نخست در تحلیل این متن منطقی‌تر به نظر می‌رسد.

"اما من، من که سید محمد راعی خلف مرحوم سید علیخان راعی‌ام ندارم، نیست. فقط همان است که دیدم در قاب پنجره، که حالا نیست، انگار نبوده است، ندیده‌ام..."

روایت سوم شخص محدود در "بره گمشده راعی" آن هم به واسطه نثری ساده، با وقفه‌های کوتاه و لحنی [tone] طبیعی اتفاقات و روند شکل‌گیری قصه را واقعی جلوه می‌دهد، تا حدی که می‌توان گفت این شکل از روایت باورپذیری رویدادها و زیست رمان را برای خواننده تسهیل بخشیده است.

پارانویای وحدت

"تدفین زندگان" (نام جلد اول رمان) توأمان داستان [story] راعی و به واسطه او، همکاری صلاحی و وحدت دوستش را پیش می‌برد. الف: حلیمه؛ زن خدمتکاری‌ست که راعی با او رابطه دارد اما پس از چندی او را جواب می‌کند. ظاهراً بدون دلیل. همچنین، او هر شب به ساختمانی که چند خیابان آن‌سوتر قرار دارد چشم می‌دوزد، به پنجره‌ای که هر چند لحظه، انگار زنی سیگار بکشد؛ دستش را از آن بیرون می‌آورد. یک شب هم، یعنی شانزدهم مهر ماه 48 دست، روزنامه‌ای را از پنجره بیرون می‌اندازد. این چشم چرانی راعی هر شب ادامه دارد.



از سوی دیگر بند نخست رمان نیز با جملاتی توصیفی از بند رخت همسایه آغاز می‌شود. راعی دقیق نگاه می‌کند. دنبال چیزی می‌گردد. گاه در حافظه‌اش دختری به نام مینو را به یاد می‌آورد (رابطه‌ای که به شکست منجر می‌شود) و گاه رفتاری که با حلیمه داشته است. ب: صلاحی همکاری راعی؛ دبیر نقاشی‌ای است که به تازگی زنش را از دست داد. او مذهبی بوده و صلاحی نیز به تعیش نماز می‌خوانده و روزه می‌گرفته. صلاحی بعد از مرگ زنش مشغول کشیدن طرحی از اوست و فکر می‌کند از زمانی که به همسرش گفت دیگر به چیزی اعتقاد ندارد، او مریض شده و نهایتاً مرده است. ج: وحدت کاراکتر پیچیده‌تری‌ست. زندگی‌اش مختل شده و روان‌پریشانی دارد. دوستانش از جمله خود راعی، او را نمی‌فهمند و زندگی خانوادگی‌اش در شرف سقوط است. با این که در نقطه ثقل زندگی وحدت نیز حضور زنی (همسرش) به چشم می‌خورد، پارانویای وحدت، هراس از فردی که فکر می‌کند دائم در حال تعقیب اوست و رابطه ظریفی که میان مسائل بغرنج زندگی‌اش و متون گذشته و تاریخ سرزمینش ایجاد می‌کند، او را بیشتر از دیگر کاراکترهای قصه در کانون متن قرار می‌دهد. اگر هر کدام از بخش‌های الف، ب و ج را نقاط اصلی طرح و توطئه رمان به حساب بیاوریم، هر کدام از این نقاط وجه مهمی از زیست رمان را برخواهد ساخت، که اصل مشترک آن حضور "زن" در کانون زندگی شخصیت‌های داستان و ارتباطی‌ست که در جای جای متن -به شکل مستقیم و غیرمستقیم- با متون گذشته و آنچه که جزوی از سنت و

تاریخ این کشور برمی‌شمریم، صورت می‌گیرد. این بینامتنیت در بخش‌هایی که راعی در کانون متن قرار گرفته است مستقیم و به شکلی آشکار صورت می‌گیرد؛ برای مثال در هنگام مغازله با حلیمه، بخشی از گزاره‌هایی که در سنت ما از این آداب نقل شده و یا در هنگام مراسم تشییع پاره‌ای از مطالب مربوط به این آیین عین از منابع کلاسیک نقل می‌شود. زبان در قسمت‌های مزبور مطلقاً به شکل آرکاییک مورد استفاده قرار می‌گیرد.

درگیر ارتباطی است که میان زندگی حال و گذشته تاریخی کشورش یافته است. دوستان و اطرافیانش او را به چشم فردی مالیخولیایی یا حداقل یک معتاد می‌بینند و حرف‌هایش را درباره کسی که دانما در تعقیب اوست، چیزی جز یک توهّم نمی‌پندارند. وحدت به قصه سرو کاشمر، اشعاری از دقیقی و یا شاهنامه رجعت می‌کند. او در بخشی از فصل سوم به راعی می‌گوید: "اما ماحصل این است که من در این یادداشت‌ها سعی کرده‌ام دست بگذارم روی همان‌جایی که تبری، داسی فرود می‌آید و تداوم یک تنه را قطع می‌کند، یا بگیریم سنگی که جلو جریان آرام و مداوم را می‌گیرد. ما این‌جا به هر دلیل که بوده، مثلاً موقعیت جغرافیایی، گرفتار همین مشکل بوه‌ایم، و حالا هم هستیم." (ص 171)

صلاحی نیز از این قاعده مستثنا نیست. با این تفاوت که این وضعیت در او به گونه دیگری تداوم می‌یابد. برای نمونه او در دیالوگی به راعی می‌گوید: "خیلی هم سعی کردم تا همان‌طور زندگی کنم که دیگران با همان آدابشان، تمام اصول و فروعشان، اما در عین حال می‌دانستم که همه آنها یک پیشیز هم نمی‌ارزند، "برای اینکه کافی است از این بنای عظیم که قرن‌هاست هزاران هزار آدم‌های متفکر خشت‌خشتش را گذاشته‌اند فقط یکی دو آجر بیرون بکشیم تا همه اش بریزد..." (ص 75). ما در "بره گمشده راعی" پیوسته با بینامتنیت مواجه هستیم و دامنه این بینامتنیت آن‌چنان است که حجم قابل توجهی از رمان به آن اختصاص داده شده است؛ از قصه "شیخ بدرالدین" گرفته تا مجموعه روایت‌هایی از آغاز آفرینش، اشعار کلاسیک، متون و مناسک مذهبی.

جهان سمبل‌ها

جدال [conflict] درونی آدم‌های داستان در "بره گمشده راعی" دفعتن و ناگهانی نیست؛ کاراکترهای قصه در وضعیت‌هایی معمولی و بدون این که حادثه قابل توجهی اتفاق بیفتد انده‌گین‌اند و به آرامی متوجه بحرانی می‌شوند که با آن رو به‌رو هستند. این بحران تنها به زندگی فعلی کاراکترها و حتی اعمال و رفتارشان محدود نمی‌شود؛ ریشه در تاریخی دور و دراز دارد. وقتی وحدت می‌گوید: "اصلاً می‌دانی این بو آنقدر مانده است، آنقدر کهنه است که گاهی فکر می‌کنم از اینجا و هرجا شکافی به استودان‌های زردشتیان یا دخمه‌هاشان باز شده است..." (ص 163) به همین درون‌مایه اشاره می‌کند؛ وضعیتی که می‌توان به تکرار تاریخ در ظرف زمانی حال(-معاصر) تعبیر کرد.

گلشیری در "بره گمشده راعی" به واسطه اصل بینامتنیت، با سنت و آنچه تاریخ و هویت ما را شکل داده است، مقابله می‌کند. مکالمه با گذشته در این رمان در ابعاد مختلفی صورت می‌گیرد؛ گاه در گفته‌های صلاحی یا وحدت و گاه در تک‌گویی‌های راعی که مستقیم در کلاس‌های درسش به قصه‌ها و روایت‌های تاریخی می‌پردازد. کاراکترهای قصه توامان در حال تجربه زیست هر دو وضعیت کهن و معاصر هستند؛ از طرفی به زندگی امروز خود ادامه می‌دهند و از سوی دیگر قدرت نابودکننده‌ای از گذشته در این زیست وقفه و خلل ایجاد می‌کند. از این جهت تمامی شخصیت‌های داستان به نوعی با تناقضی سرسام‌آور مواجه‌اند و به همین علت نیز با قدرت عملی کمتر از هم‌تایان واقعی‌شان رفتار می‌کنند. زندگی صلاحی با فوت همسرش به یک زندگی نباتی تبدیل می‌شود، وحدت مثل انسان له شده‌ای از نظرها ناپدید می‌شود و راعی نیز با وجود لیخنندی استعاری که در پایان فصل چهارم به لب دارد - لیخنندی شاید نمادین به آنچه "سنت" می‌نامیم- از جایگاه برتری نسبت به دیگر کاراکترها بهره‌مند نیست. با این که شکست و ذلت شخصیت‌های داستان، تطبیق زیست گذشته و امروز، بینامتنیت، نوع روایت و ساختار داستانی اثر وجهی مدرن به "بره گمشده راعی" بخشیده است، اما به واقع ما با اثری مدرن رو به‌رو نیستیم، چراکه الگوی رمان بر محور پیش‌فرض‌هایی قطعی و نهایی شکل گرفته است. گلشیری کاراکتری می‌آفریند که بلندگوی اندیشه‌هایش باشد و نه یک انسان معمولی با دیالوگ‌های واقعی که ما هر روز با آن سر و کار داریم.

کاراکترهای او حتی نام سمبولیکی به یکد می‌کشند، که به نظر واقعی نمی‌آید. دیالوگ‌ها نیز طوری نوشته می‌شوند، که مقاله‌هایی با سوبه‌های جامعه‌شناسانه، مثل بخش‌هایی از گفت‌وگوی وحدت با دوستانش و یا گفت‌وگوهای راعی و صلاحی. وقتی صلاحی می‌گوید: "کافی است از این بنای عظیم که قرن‌هاست هزاران هزار آدم‌های متفکر خشت‌خشتش را گذاشته‌اند فقط یکی دو آجر بیرون بکشیم تا همه‌اش بریزد..." ما با شخصیتی نخبه، چیزی نظیر استاد دانشگاه رو به‌رو می‌شویم و وقتی می‌خوانیم "هیچکس، امروز دیگر، توی یک اثر باستانی زندگی نمی‌کنند..." با جبهه‌گیری عربان گلشیری علیه سنت. رویکرد گلشیری در چنین موقعیت‌هایی به واسطه فرم سنتی‌اش یعنی ارائه محتوا به ساده‌ترین و سرراست‌ترین شکل ممکن، این مقابله با سنت را به بخشی از سنت تبدیل می‌کند. او حتی نام رمان را نیز بر همین معیار انتخاب می‌کند؛ "بره گمشده راعی"، چیزی نظیر "جهان سمبول‌ها". گلشیری در "تدفین زندگان" نخستین کسی است که قربانی می‌شود، چراکه همچنان به ابزارهای از کار افتاده داستان‌نویسی پایبند است یا حداقل از این وضعیت متناقض‌نمای خود، آگاه نیست. بینامتنیتی که حجم قابل توجهی از رمان را فراگرفته نیز به همین ترتیب با مناسبات ساده و سهل‌انگانه‌ای به کارگرفته شده است. گلشیری متن یا فحوایی که به گذشته ارتباط دارد را بدون کوچکترین ظرافت و با شلختگی در کنار گزاره‌های مورد نظر خود قرار می‌دهد، درست مثل این که نیت، صرفن به کارگیری ترفندی مدرن در اثر باشد. او در هنگام خاکسپاری شخصیت قصه به نوشتاری از متون کلاسیک که به برگزاری این مراسم پرداخته است، اکتفا می‌کند و بدون هیچ دردمندی قصه شیخ بدرالدین یا مثنوی سرو کاشمر را از قول کاراکترها در قصه قرار می‌دهد. به نظر می‌آید گلشیری نخستین نویسنده معاصر است که از اهمیت فرم در داستان می‌گوید، می‌نویسد و در به کارگیری آن شکست می‌خورد.