پنجشنبه ۲۵ اردیبهشت ۱۳۹۳

پـــرونـــده

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 صناعت 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 تکنیك 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 تکنیك 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 سلوك 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 رَویّه ریشه در نو شدن نوع نگرش به کلیت آثار هنری دارد که قوام و قدرت آن ها را بر مبنای تفکرانگیزی، تأویل پذیری، هنجارشکنی 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 هنجارهای 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، چوبك و بهرام صادقی نیز مسلماً یکی دیگر از مهم ترین مؤثرها در موفقیت گلشیری بوده است. این تأثیرپذیری 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 چوبك است، و تا حدی نیز یادآور اندیشه های هدایت ؛ اما تفاوت در آن جاست که عمق و اعجاب انگیزی آن، بسیار بیشتر از داستان چوبك 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 سبك 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 سلوك هم زمان او در عرصه باورهای سنتی و دگراندیشی های تجدد 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 باورهایی 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 ـ همراهی قدرت قهار تقدیر، با عمل کرد تخریب گرانه جامعه. درون مایه مشابهی نیز در ملخ مطرح شده است : شماری از عشایر ترك زبان که در دشت های اطراف اصفهان ساکن اند، خود نیز بر این تحقیر تاریخی که می گوید ترك ها آدم نیستند گردن گذاشته اند و دائم آن

را تکرار می کنند. آمدن سیل ملخ ها، اندك آثار زندگی را نیز که در اطراق گاه ایل موجود است می روبد و سختی معیشت خانواده ها را به کوچ اجباری وامی دارد. رئیس بزرگ ایل، انوشیروان امیر فرج ـ که نامش تداعی کننده شوکت تاریخی ایران است، چاره ای جز تن دادن به تنهایی و تنگ سالی در بیابان بی بار و بی آب در پیش رو ندارد. در این جا هم خسّت طبیعت سرباری بر بار جهالت و جمع گریزی شده است.

طلوع بارزترین بارقه های فکری با ظهور طلایه های به نسبت درخشانی که نویسنده در همان نخستین تلاش ها، حتی پیش از انتشار اولین مجموعه داستانش ـ مثل همیشه ـ از خود بروز داده بود، از موضوعاتی است که دلالت قاطع بر تجربه آموختگی، بلوغ و نبوغ اندیشگانی و ثبات و غنای جهان نگری او دارد. آن حساسیت هایی که او تمام عمر خود را صرف جدال جدی برای رام کردن آن ها 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 آن ها بر محور همان سه موضوعی می چرخد که ماده و درون مایه موجود در این روایت های اولیه بر آن ها نهاده شده است یعنی : وسواس به موضوعات سیاسی، نوآوری در فرم های روایی، کوشش برای استخراج امکانات روایی کهن و استفاده امروزی از آن. سیاست گرا بودن نویسندگان بزرگ، امر اثبات شده ای است ؛ چرا که اساساً بخشی از اسباب بزرگی از طریق موضع گیری در برابر موضوعات مهم روز که تعیین کننده تعلق تاریخی نویسنده نیز هست حاصل می شود. و موضوعات مهم روز نیز همیشه پا در حوزه سیاست دارند. درباره گلشیری و هم نسلانش، نباید نفوذ جریانات سیاسی در محفل های فرهنگی و محیط های روشن فکری آن سال ها را که سیاست گرایی را یکی از ارزش های بنیادین در فعالیت های هنری تلقی می کردند نادیده گرفت. طرح موضوع "تعهد در هنر" که نویسنده را ملتزم به بازگویی مشکلات اجتماعی و ربط مستقیم آن ها به قدرت سیاسی و نهادهای وابسته می کرد، ریشه در تعلیمات و تبلیغات غالب در آن دوره داشت که مبنای آن بر سیاست و ایدئولوژی استوار بود. نمونه ای از نگرش سیاسی نویسنده در پرنده فقط یک پرنده بود به نمایش درآمده است. آن جا که برای تاراندن پرندگان و چرندگان و ممانعت از ورود آن ها به شهر، حکم می شود دروازه های شهر بسته شوند و گنبد بزرگی نیز بر آسمان شهر تعبیه شود اما یک قناری خوش خوان از تور تمام این اقدامات امنیتی عبور می کند و به یک باره شهر خاموش را به آشوب و خروش می کشاند. موضوع مستتر در این تمثیل سیاسی بارها به گونه های مختلف در آثار دیگر نویسنده تکرار شده است. موضوعی هم مضمون با: برآید سرخ گل خواهی نخواهی / وگر صدها خزان آرد تباهی.

مصداق حساسیت همیشگی به نواندیشی های هنری از همان ابتدا در کارنامه نویسنده به دو شیوه متفاوت خود را نشان داده است : یکی با گریز از سنت های روایی معاصر که نمودهای عینی آن به صورت بی اعتنایی به سازه ها و ساختارهای مرسوم، یعنی نگارش داستان هایی به دور از طرح و پیرنگ های منسجم و برخوردار از پایان بندی غیر قاطع یا غیر حادثه ای و بی هول و ولا و حتی به دور از تمام جاذبه های روایی ظاهر شده است و دیگر، با کندوکاو در کارنامه گذشتگان، که سنت قصه نویسی در بین اسلاف دور باشد و ترکیب امکانات بازمانده با فنون نو یافته، که باز اشتیاق نویسنده به آن نیز از خلال اولین نوشته ها هویداست.

نمونه ای از این استفاده را می توان در ترکیب افسانه، تمثیل و طنز با بافت و بیان داستان های امروزی به طور یک جا در پرنده فقط یک پرنده بود مشاهده کرد. داستانی که جمله اول آن به سبک افسانه ها با "روزی بود و روزگاری " آغاز شده است اما جمله دوم با یک طنز تعمدی همراه شده است تا نشان دهد که نویسنده به اقتباس های 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 ـ 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 می تواند دلالت پیشگویانه بر عواقب انسداد سیاسی باشد و از سوی دیگر آینده صنعتی شدن های نامتناسب با مقتضات اقلیمی را موجبی برای منحط شدن محیط قلم داد کند.

ابراز نظر درباره شکل و شگرد روایت گری، رَویّه ای است که سابقه ای به قدمت کارنامه گلشیری دارد و ردپای آن از اولین تا آخرین اثر او به وضوح هویداست. اما نوع و نحوه نگاه او به این بازنمایی های تکنیکی البته در همه جا شکل هم سانی ندارد. در نخستین نوشته ها، مستمسکی است برای نقد نگاه های بی رمق بعضی از نویسندگان بی هنر به زندگی و ادبیات، و در نوشته های آخر، ابزاری است برای برداشتن فاصله نویسنده با خواننده ؛ یعنی کنار زدن پرده های نامحرمیت و کتمان کاری های متداول و فراهم آوردن موقعیت های مناسب برای مکالمه مستقیم با مخاطب ؛ آن چنان که عینیت رایج در عالم واقع نیز چیزی جز این نیست. کارکرد دیگری که این شیوه می تواند داشته باشد، جهت دادن بخشی از سوژه گزینی ها به حوزه خود این هنر است ؛ یعنی الهام گیری از مجالس و مباحث داستان نویسی و بازکاوی دنیای درون یک نویسنده. پیداست که خود این عمل، محمل مناسبی برای طرح و تحلیل دیدگاه های نویسنده درباره داستان نویسی در اختیار او قرار می دهد. سابقه این سنت، به نظریه صورت گرایان روس باز می گردد و کثرت استفاده از آن نیز به رمان نو فرانسه 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 ـ مکالمه راوی بوف کور با مخاطب، و سوژه قرار دادن نویسندگی و نقد داستان به وسیله بهرام صادقی.

شخصیت مثل همیشه ـ در مجموعه ای با همین نام ـ 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 رخوت خواب خود از خویش بیگانه شده اند و فاجعه را تاب می آورند بی آن که برای کشف علت و عامل آن از خود کنجکاوی نشان دهند. همسو با همه این ها، برملا کردن صناعت داستان نویسی نیز در درون خود انگیزش حس قرابت و برداشتن دیوار بیگانگی بین نویسنده 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 پوسید. 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... " [ص۱۷] 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 پسرمو 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 مث ما سجل احوال نویس ها از سر نو شروع می کنند. "[ص۲۱]

فلسفه وجودی يك داستان خوب اجتماعی ـ در مجموعه مثل همیشه ـ 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 ـ 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 سلوك 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 لبه تیز تعریض های خود را بیشتر به جانب آن گونه از نوشته ها جهت دهی می کند که سویه 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 سبیلی 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. " [ص۶۴ـ۶۵] 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 درغلتیدن به دامن تفریحات طُرفه 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، ورقی 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 !" [ص۶۵]

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 پاره های درهم 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، شمعکی 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 پرنده !" [ص۶۵]

اما گلشیری پس از گذر از دوره شازده احتجاب، 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، طبیعتی 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 ـ 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 زنید.

همه چیز، اصلاً مهم نیست، ولی ساعت ها می توانیم دل بدهیم و قلوه 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 گوییم، از هرچه 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 گوییم، ساعت ها می توانیم با هم حرف بزنیم، انگار آدم بلند بلند فکر کند. گفتم یک جور تخلیه روانی است. " [ص۱۱۲ـ۱۱۳]

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. " [ص۹] 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. " [ص۱۴] در این جا هم هم چنان آرمان و ایمان نویسنده متمرکز بر دو چیز است : اهمیت دادن به نحوه نگرش، دوری گزینی از ساحت استعاره های مستور ساز ـ 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 قُوی 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. "[ص۱۲۷]

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 مقاله های تحقیقی ـ دهه اول از دوره انقلاب. "من نمی توانم وصف کنم. همیشه، این سال ها، کارهای این و آن را چاپ کرده ام ؛ یعنی غلط گیری کرده ام و گاهی از ترس ضررش یکی دو بار خوانده ام. " [ص۲۴] "من فقط می نویسم، یا بهتر، می نوشتم و برای خرج و مخارج از صبح تا ظهر درس می دهم. رسماً آموزگار نیستم، با این همه در آموزشگاهی درس می دهم، ساعت یک هم ـ معمولم این است ـ چرتی می زنم تا بعد بلند شوم و چیزی بنویسم که گفتم یک سالی بود نمی نوشتم، حالا هم می خواهم همان چیزهایی را که بوده بنویسم. " [ص۱۰۲] نکته های حساسیت برانگیز برای نویسنده در داستان های این مجموعه، یکی اعتراف به ناتوانی داستان نویس از القای حس و حال موجود در عمق واقعیت هاست ـ مثل توصیف یک مچ بریده و خشک شده یا شور و شیونی که یک خواهر در مرگ برادر می کند ـ و دیگری پرهیز از کاربرد روش های کلیشه ای در موقعیت پردازی است. یعنی عدم استفاده از وجود جغد و تارهای عنکبوت و قرع و انبیق و کوره سرخ جگری برای نشان دادن ساختمانی با ساکنی مرموز و ناشناخته. [ص۵۰ و ۵۳] در آینه های دردار نیز تعریض گونه ای بر این رفتارهای تقلیدی وجود دارد؛ آن جا که شخصیت / نویسنده داستان، در همین بالا رفتن از پله های خانه صنم بانو این تصور برایش تداعی می شود که "گاهی حتی تن سرد طناب پیچ شده [ای] را در انتهای این جور پله ها بر تختی می خوابانند تا داستان برسد به آن پایان محتوم. " [ص۱۳۲]

تا این جا نویسنده در دوره سوم از زندگی خود نیز دغدغه هایی هم سان با دوره اول در سر دارد. اما در پاره های پایانی آینه های دردار نکته های ناگفته و در عین حال به کار گرفته شده ای وجود دارد که دلالت و تصویر تمام عیاری است بر تمایز و تعالی کار در دوره سوم. روایت سامان گسیخته و پاره پاره، شیوه ای است که در ساختمان آینه های 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 ـ عرفانی

مجله هایی که از پدرت می گرفتم می خواندم اغلب ناقصی داشتند. چند تا به من می داد، بعد می دیدم که دنباله ..." داستان را نمی توانم پیدا کنم. پدرت می گفت : "من که منظم نمی خرم. گاهی می خرم ببینم چه خبر است. "خوب، من همیشه همین طور مطالعه کرده ام. عادت هم نکرده ام از کتابخانه ها استفاده کنم. چه فایده دارد که بروم ؟ کتاب باید مال خود آدم باشد... چون خودم آن خلأ را پر کرده ام. من همین طور هم می نویسم. وقتی که همه چیز بر توالی زمان به خاطر بیاید دیگر نوشتن ندارد. " [ص۱۳۴] اما البته از نقش عمده عامل های اجتماعی، اقتصادی و تاریخی نیز نباید غافل بود که با ایجاد بی ثباتی در نظام زندگی عموم مردم و نویسندگان، ذهنیت پاره پاره ای از واقعیت های زندگی در روان آدم ها به وجود می آورند. یعنی متغیرهایی چون : تکان و تشتت های سیاسی، گسست های پر تحول تاریخی، بروز تعارضات پر ستیز در زیستار طبیعی، سلب امنیت و امکانات معیشت، مهاجرت ها و جابه جایی های ناخواسته. اگر نویسنده ای مثل بالزاک، شرح جزء به جزئی از محیط شهر و شکل و شمایل شخصیت هایش ارائه می دهد به این دلیل است که "او جایی داشته است که آدم هایش را یک جا جمع کند، اما ما، نه، لااقل من جایی نبوده ام، جای ثابتی هرگز نبوده ام. در این ده دوازده سال ما مثلاً هر به سالی جایی بوده ایم، تا می آمده ام با میزم یا جای کتاب ها اخت بشوم، مجبور شده ام باز جمعشان کنم و بروم به خانه ای جدید. قبلش هم همین طور بوده است، هر به چند سالی در شهری گذشته. بعد از آن چند سال که همسایه بودیم]راوی با صنم بانو] بقیه اش هر سالی در یک محله بوده ام. معلم که شدم هر مهر ماه به ده تازه ای پرت می شدم. گاهی مجبور بودم کیلومترها با چرخ بروم تا برسم به ماشینی که به آن ده می رفت. خوب، برای همین همیشه چیزها تکه تکه یادم می آید. شاید برای همین می نویسم 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 بی رغبت است، به تصویر و توصیف آنات عمده و اثرگذار زندگی البته علاقه بسیار دارد: "مینا می گوید: "برای من هیچ لحظه ای کم ارجح تر از لحظه دیگر نیست. برای همین است شاید که نمی توانم بنویسم. " کاش همه وقایع این لحظات را می توانست بنویسد، با همان توالی که اتفاق افتاد. نمی شد. هفتاد من کاغذ هم بیشتر می خواهد. " آن گاه ضمن اشاره به قصه ها و مقامات اولیاء در فرهنگ هندی، می گوید، آن ها "حتی وقتی گذر اندیشه و خاطره ها را در لایه پیش زبانی ثبت می کنند باز زیادی منطقی هستند. همه چیز هم دست آخر همان توازن و هماهنگی باستانی را دارد. " در حالی که شیوه روایت گری در فرهنگ ایرانی و اسلامی، شیوه ای بریده بریده و مقطع است : "اما ما، به هر دلیل که بوده در یک بیت، در صفحه ای به قطع مرقع هامان مجبور بوده ایم حرفمان را بزنیم، مثلاً مرقع یا جُنگ را بایست بشود در جیب پنهان کرد و بیت را هم به حافظه سپرد. در قصه، ظاهراً راه تفضیل رفته ایم، ولی وقتی دقت کنیم می بینیم هر بار به قسمتی از قصه اشاره کرده اند، مثل قصه یوسف قرآن یا قصه اولیاء در تذکره ها. هر بار به نقل از شاهدی او را خواسته اند بسازند. مثلاً فرض کن اگر هر بار ما به جزئی از این فنجان اشاره کنیم که عیناً خود آن جزء هم نباشد لامحاله خود فنجان، یا بهتر وجود فنجان را بیدار می کند. نتیجه این که از این همه منظرهای گوناگون یا حتی همگون، چیزی در ذهن ما بیدارمی شود که وجود است، یا چیزی است که نه وابسته به نگرنده است و نه قائم به مکان و زمان خودش. " [ص ۱۳۵]

این آموزه ها را نویسنده عملاً پس از گذر از، شازده احتجاب، که مبنایی متکی بر تداعی های 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 می نوشت. "۷ تا به آن حد که حتی پاره های مربوط به یک ماجرا یا تکه های مرتبط با یک شخصیت را به واقعیت ها و شخصیت های دیگر به طور پراکنده پیوند زده است. چرا که به این اعتقاد رسیده است که داستان نویس نقش یادآوری کننده دارد: "ولی کار من، حالا می فهمم، بیشتر تذکر است، اشاره است به کسی یا چیزی، آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز. " [ص۱۴۲]

[:صنم بانو]

"ـ خوب کاشیکاری است، معرق کاری.

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

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

ـ من که گفتم، من از شکستگی شروع کرده ام، از شکست، از همین ضرورت که ما هر بار جایی هستیم که جایی دیگر نیست. " [ص۱۴۳]

با آن که بهترین داستان های گلشیری، داستان هایی است که در آن ها زمان در یک وضعیت بی زمانی و با فضاهایی خواب گونه و کاملاً آفریده تخیل قرار گرفته است، یعنی داستان هایی چون معصوم ها و گرگ ؛ و به رغم تمایل همیشگی به نگارش این گونه از داستان ها، بنا بر گفته کورش اسدی، در سال های پس از انقلاب، گلشیری بیشتر در پی آن بود که به داستان های خود سویه مستند و رئالیستی بدهد. چون به این نتیجه رسیده بود که زمانه ای که داستان نویس در درون آن قرار گرفته است "باید در داستان حضور داشته باشد" تا در زمان های آینده، وقتی که داستان خوانده می شود چشم انداز زمانی و مکانی آن مشخص باشد. و حساسیت به این موضوع، در واقع جامه عمل پوشاندن به این حقیقت است که نویسنده شهادت دهنده بر واقعیت های زمان خویش است. در کارنامه گلشیری، داستان معروف فتح نامه مغان نقطه آغازی برای عملی کردن این وسواس بوده است. پای بندی گلشیری به واقعیت های عینی، در آخرین سال های زندگی، باعث پدید آمدن گونه خاصی از داستان های رئالیستی در کارنامه او شد که صرفاً برش های کوتاهی از زندگی خصوصی يك نویسنده است ؛ به دور از هر گونه جاذبه روایی برای خواننده، و عاری از هر نوع دل بستگی به ساختارهای پر هول و ولا و کشمکش دار در سنت داستان نویسی مرسوم ؛ و حتی برکنار از هر گونه حساسیت به موضوعات مهم سیاسی و اجتماعی. آخرین داستان های نیمه تاریك ماه ـ از جمله زندانی باغان، بانویی و آنه و من و زیر درخت لیل ـ نمونه هایی از این نوع اند.

* قهرمان شيري، متولد ۱۳۵۳، استاد درس ادبيات در دانشگاه بوعلي سيناي همدان، يكي از پژوهشگران پركار در زمينه ادبيات داستاني است. بسياري از مقالات او در حوزه نقد و تحليل داستان در نشريات ادبي كشور منتشر شده است و او را مي توان يكي از صاحبنظران در شناخت تاريخ ادبيات معاصر به ويژه در نقد آثار نويسندگان ايراني دانست. "تحليل و بررسي آثار بهرام صادقي"، " جادوي جن كشي:دريافتي از داستان هاي هوشنگ گلشيري"، "داستان نويسي، شيوه ها و شاخصه ها" و "مكتب هاي داستان نويسي در ايران" از آثار اوست.

تگ ندارد

نشانی الکترونیکی : honarrooz(at)gmail.com