• دریافت ۹۱/۰۷/۸
• تأیید ۹۱/۰۹/۷

تأثیرپذیری در سرزمین آفرینشگری و داستان‌های هوشنگ گلشیری

قهرمان شیری*

چکیده

تقلیدگری، از ساحت داستان‌های گلشیری فرسنگ‌ها دور است. به این واقعیّت، پیش از هر چیزی ابتدا باید اعتراف کرد. او نیز مانند بهرام صادقی، با وسواس و امساک بسیار به نوشتن می‌پردازد. اقتصاد یا اختصار کلام به طور تمام عیار در نوشته‌های این دو نویسندهٔ اصفهانی است که به تجسّم عینی درآمده است و در همان حال مدرن بودن، در همهٔ زمینه‌ها، واقعیّتی است که آنها همواره به عادت ذاتی برای خود تبدیل کرده‌اند. به همین دلیل است که امروزه نوشته‌های آنها در عرصهٔ پسامدرن قرار می‌گیرد و شاخص بودن دو عنصر صورت و محتوا، به رغم شهرتی که آنان در حوزهٔ صورت‌گرایی یافته‌اند نیز، یکی از آن واقعیّت-های استثنایی است که در هنگام تحلیل داستان‌های آنها، خواننده را دچار شگفتی می‌کند که آیا برای آنها ساختار مهم‌تر بوده است یا درون‌مایه؟ در حوزهٔ تأثیر پذیری نیز، گلشیری شیوه‌ای ویژه برای خود دارد که می‌توان نام آن را تلنگرهایی برای تحریک تفکّر یا تأثیر پذیری‌هایی در سرزمین خلاّقیّت نام گذاری کرد. او حتّی در هنگامی که به بازآفرینی بعضی از داستان‌های معروف در تاریخ و ادبیات می‌پردازد، با آنها رفتاری شبیه به شاعران سبک اصفهانی یا هندی با موتیوهای شعری دارد. به همان سان که آنان از منظرهای دیگر به ترسیم رابطهٔ عناصر موجود در موتیوها می‌پرداختند و خود را در عرصهٔ کشف و شهودها و دریافت‌های جدید قرار می‌دادند، گلشیری نیز با استفاده از برخی مواد و نام‌های موجود در روایت پیشین، با نوعی دیگرگونه اندیشی که اساس هنر نیز مبتنی بر آن است، روایتی کاملاً متفاوت و مدرن از همان داستان ارائه می‌دهد که به دلیل برخورداری از ساختاری روایت شکنانه ـ بخصوص در معصوم‌ها ـ امروزه از مصادیق پسامدرن نیز به شمار می‌رود. به این طریق، حتّی آن موتیو یا داستان گذشته نیز با تأویل و تفسیری جدید مواجه می‌شود؛ تفسیری که تا آن زمان گویی به عقل کسی نرسیده است.

کلید واژه‌ها:

گلشیری، تأثیرپذیری، داستان، خلاّقیّت.

* دانشیار دانشگاه بوعلی سینا Ghahreman_shiri@yahoo.com

در حوزه‌ی اثرپذیری و الگوگیری، گلشیری در آغاز بیشتر شیفتهٔ بهرام صادقی و هـدایت اسـت. یعنی تأثیرپذیری‌های او در ابتدا تا حدودی سویهٔ داخلی دارد. امّا البتّه، نویسنده‌ای که در گام اول به الگوگیری از قله‌های قَدَر نسل اوّل و دوم پرداخته باشد، مسلّماً نبوغ آن را نیز دارد که عرصـهٔ زیاده خواهی‌های هنری خود را به طور مداوم گسترش ببخشد. از این‌روست که در دومـین اثـر، ناباورانه او را در میان ناماورترین نویسندگان نوآور جهـان مـی‌بینـیم کـه بـی‌هـراس از صـولت سهم‌انگیز قامت سلطانی و صاحب منصبی آنان در قلم‌رو قاهرانهٔ قلم، سنگین و صـبور و بـه دور از هر گونه سرمستی، با سرسختی و عزّت نفس تمام به مصـاحبت سـالم و مصـلحانهٔ آنـان سـر سپرده است. نویسندگانی چون: پروست، جویس و فاکنر که در برپایی و گسترش‌بخشی به بنـای رشک‌انگیز روایت روان‌شناختی، همواره نقش و نام ماندگار آنها بر تـارک تـاریخ ادبیّـات جهـان می‌درخشد. با آنکه در همان اوّلـین مجموعـه داسـتان نیـز، ردّپاهـایی از گـرایش گلشـیری بـه نویسندگان خارجی از جمله کافکا و آن سه نویسندهٔ شاخص در حوزهٔ حدیث نفس و ذهن سـیّال می‌توان یافت، امّا روح غالب بر مثل همیشه و بعضی از مجموعه‌های بعـدی، از نظـر نـوع نگـاه هنری و جامعه‌شناختی در مجموع منطبق بر همان منظری است که در مجموعـه داسـتان‌هـای بهرام صادقی قابل مشاهده است: سوژه‌گزینی از موقعیّت‌های استثنایی و اعجاب‌انگیز و البتّه بـه همان نسبت اثرگذار و ماندگار، لحن و بیانی طیبت‌آمیز و طنزگونه، تمسخر نمایشی کـنش‌هـای مسخ شده و مرسوم در محیط‌های فرهنگی مثل عشق‌های پرسـوز و تـب رمانیتـک، رفتارهـای خشک‌حزبی و پاورقی‌نویسی‌های کلیشه‌ای، شخصیت‌آفرینی با حدّاقل مایه‌هایی از حـد و رسـم متعارف و متداوّل، نام‌گذاری‌های معنادار و کنایه‌آمیز آدم‌ها، ابهام‌هـای آغـازین بـرای انگیـزش جذّابیّت و کنجکاوی، دست‌مایه کردن موضوعات تحقیقی و تحلیلی در داسـتان، پـای‌بنـدی بـه پایان‌های بی‌قطعیّت به قصد پویا کردن مخاطب و همنوایی با آهنگ واقعیّت، رواداری هر گونـه روایت‌شکنی برای گریز از گام‌گذاری مقلّدانه در راه‌های طی شده، تعبیهٔ پاره‌ای از پیام داسـتانی در کلام شخصیّت‌ها به صراحت، در هم تنیدن تارهای ارتبـاطی وقـایع در پـس زمینـه و ایجـاد لایه‌های درونی و تعدّدبخشی به تویه‌های معنایی. (نیمهٔ تاریک ماه ۳۵/۱ و ۵۷؛ مثـل همیشـه / ۵ و ۸۹، نمازخانهٔ کوچک من/ ۳۷ و ۵۵، جبّه‌خانه / ۱۵۹، معصـوم پـنجم / کـلّ روایـت، دسـت تاریک، دست روشن/۳)

مقبولیّت صادقی و ذهنیّت مدرن او در آن سال‌ها، گلشیری را به چنان حدّی از دلبسـتگی و شیفتگی رسانید که سایهٔ سنگین اثرگذاری‌های او را همواره در همه جای آثار خـود سـرایت داد؛

حتّی در آخرین آنها که در سال‌های پایانی عمر به نگارش درآورده بود. امّا از آن‌جا که این تأثیرپذیری هیچ‌گاه جنبهٔ تبعیّت و تابعیّت صرف نداشته است ـ البتّه جز در همان داستان‌های اوّلیّه که شماری از آنها در مثل همیشه و تعدادی نیز پس از چند دهه در ابتدای نیمهٔ تاریک ماه انتشار یافتند ـ بلکه تکیه‌گاهی برای عروج و اوج‌گیری در مراتب خلاّقیّت شده است، از این‌رو شاید چندان شگفت‌انگیز نباشد که گلشیری را تداوم دهنده به همان رویّهٔ تکامل‌طلبانه‌ای بدانیم که بهرام صادقی آن را در نیمه راه رها کرده بود.

قامت غول‌آسای هدایت در بین داستان‌نویسان نسل اوّل ایران، برای او چنان جایگاهی از مقبولیّت و مشروعیّت هنری، به بار آورده است که پیوستگی به اقتدار دسترس‌ناپذیر او در داستان‌نویسی، به یک آرزوی افتخارآمیز در بین نویسندگان تبدیل شده است. پر پیداست که لازمهٔ نزدیک شدن به این اسطورهٔ داستان‌نویسی، برآمدن به نردبانی است که نخستین پایهٔ آن پیروی و پاک‌باختگی است. امّا مالکیّت او بر ساحت و صناعت داستان‌هایش به قدری مستند و مسجّل است که حتّی کوچک‌ترین مشابهت صوری و معنایی، به سادگی خود را در منظر مخاطب برملا می‌کند. حتّی بعضی از مفاهیم اندیشگانی که به افکار خیّامی مشهور شده است و بعضی از شخصیّت‌های نوعی که منش مغموم و مرگ‌اندیشی دارند، به دلیل برخورداری از بسامد بالا در آثار هدایت، تنها منحصر به او مانده است. به گونه‌ای که طرح مجدّد آنها معمولاً زمینه و فضای دیگرسانی می‌طلبد تا از مانندگی به داستان‌های هدایت محفوظ شود. از این‌روست که در سال‌های پس از انقلاب، طرح این مفاهیم و حالات، به تبعیّت از آموزه‌های پسانوگرایی، به صورت برقراری ارتباط بینامتنی درآمده است. یعنی وارد کردن شخصیّت داستان‌های جدید به درون عوالم داستان‌های نویسندگان قدیم ـ مثل هدایت یا مثلاً داستایفسکی ـ تا به این وسیله، هم محمل مناسبی برای طرح آن مفاهیم فراهم شود و هم دنیای داستان‌ها دنیایی قابل ترجمه تلقی شود و هم از زمینه‌های ذهنی که در طول سال‌ها یک نویسندهٔ کلاسیک در مردم آفریده، برای القا و انتقال موضوع مدد گرفته شود. با آنکه گلشیری همیشه در اثرپذیری‌های خود از دیگران بسیار محتاطانه عمل می‌کند، امّا تردیدی نمی‌توان کرد که او در همان گام‌های اوّل، بعد از صادقی، هدایت را الگوی خود قرار داده است. شباهت دخمه‌ای برای سمور آبی ـ در مثل همیشه ـ به بوف کور چنان است که گویی نویسندهٔ آن، به یک بازآفرینی دیگر از بوف کور دست زده است: انتخاب زاویهٔ دیدی همسان که اوّل شخص و از نوع گفتگوی درونی است، راوی بودن یک مرد مالیخولیایی، حضور برجستهٔ یک زن و نقش

بازدارنده و نفرت‌انگیز داشتن او در نظر مرد، وجود کارد و گزلیک و کشته شدن زن به دست مرد، تداعی تصویرهای مکرّر بصری از شکل و شمایل زن و آوار شدن جسد او بر سراسر داستان، ایجاد تشکیک در برخی معتقدات مذهبی مثل معاد جسمانی، سردی و سنگینی اتمسفر موجود در فضای عمومی روایت و مشابهت ماهیّت روانی زن و مرد به راوی و زن لکاتهٔ بوف کور از سازه‌های همسان در هر دو روایت است. درشت‌نمایی نقش یک گربه و کشته شدن آن به دست راوی نیز، مشابهت بسیار به گربهٔ سه قطره خون دارد. (گلشیری، ۱۳۴۷، ص ۴۱)

در برّهٔ گمشدهٔ راعی نیز، گلشیری رجعت دوباره‌ای به یکی از پاره‌های بوف کور می‌کند. این‌بار البتّه، تنها در پاره‌ای از یک روایت بلند. آنجا که شخصیّتی به نام صلاحی، پس از ازدواج، برای تجربه و ایجاد تفاهم، به تدریج تمایلات اعتقادی خود را به جانب باورهای مذهبی زنش نزدیک می‌کند، امّا مدّتی بعد به ناگهان، با چرخشی دوباره به همان رویّهٔ پیشین خود مراجعت می‌کند. تعلّق زن و مرد به دو دنیای متفاوت و تمسخر عقاید زن به وسیلهٔ مرد، چندان پایداری ندارد. مرگ زن، مرد را به قدری متأسّف می‌کند که مدّتی تلاش می‌کند تا در خلوت از اندام او یک نقش ماندگار تصویر کند. درست همان واکنشی که راوی بوف کور در برابر آن زن اثیری نشان می‌دهد. اگر چه در اینجا هم به نظر می‌رسد قصد و نیّت نویسنده همسانی بسیار با نگرش هدایت دارد، امّا البتّه اقتباس او از هدایت در لابه‌لای اثر با عظمت و خلاّقه‌ای چون برّهٔ گمشدهٔ راعی چنان اندک و بی‌نمود است که چندان به چشم نمی‌آید. دیگر آنکه در همان مقدار اندک نیز تفاوت روایت و دیدگاه به قدری است که جلوهٔ تشابهات را بی‌رنگ کرده است. از این رگه‌های بی‌رنگ در اغلب آثار او، حتّی در آخرین آنها، می‌توان نمونه‌هایی به دست داد؛ از جمله صحبت کردن شخصیّت خانه روشنان ـ در دست تاریک، دست روشن ـ با در و دیوار که رفتار راوی بوف کور و احمد آقا در سنگ صبور چوبک را یادآوری می‌کند. یا عبارت «ما هم رفتیم، نعشمان را هم بردیم» باز در همان داستان در لحن و گزینش واژگان، مسلّماً گوشهٔ چشمی به آن عبارت معروف از هدایت دارد که می‌گوید: ما رفتیم، دل شما را شکستیم. دیدار به قیامت.

موضوع کریستین و کید شباهت بسیار به سنگ صبور دارد. چون در هر دو، ماهیّت مراوده‌های جسمی و جنسی آدم‌ها – البتّه نوع نامشروع آن به شیوهٔ ناتورالیستی– در منظر تصویرگری قرار داده شده است. امّا با دو روش نسبتاً متفاوت؛ گلشیری با پیچیدگی تکنیکی و تقیّد تمام عیار به عفّت بیان و تمرکزدهی کامل روایت بر شخصیّت یک مرد و همراه با آن، قرار دادن واکنش‌ها و منش‌های روحی و روانی در مرکزیّت و چوبک با سادگی بسیار در شگردهای

روایی، بی‌محابا در زشت‌نگـاری و حسّاسـیّت بـه بـن‌مایـه‌هـای پورنـوگرافی و توزیـع همسـان تصویرگری‌ها به تک تک شخصیّت‌ها. اگر چه جاذبه‌های روایی سنگ صبور در کریستین و کید تقریباً تا حدود زیادی قربانی علاقه‌مندی نویسنده به صناعت‌پردازی شده اسـت، امّـا در عـوض، استعاره‌گونگی و به تبعیّت آن، عمق معنایی موجود در کریستین و کید به راحتی از عهدهٔ جبـران جلوه‌های جمالی در ساختار روایت برآمده است. یکی از نکته‌های مشترک در روش‌شناسی هر دو اثر، مواجه کردن مخاطب با پایداری و پی‌گیری پیامد انحرافات اخلاقی در عینیّـت رفتارهاسـت؛ نوعی ترویج اخلاقیّات از طریق تمرکز بر جنبه‌های تخریب‌گرانهٔ غیر اخلاقیّات. روشی در ظـاهر مغایر با رویّهٔ رایج، امّا در باطن برخوردار از کارایی و قدرت بازدارندگی بسیار فراتر. این موضـوع، حتّی اگر عاری از هر گونه قرینهٔ اثبات‌کننده در روایت می‌بـود، یکـی از برداشـت‌هـای محتمـل می‌توانست محسوب شود. امّا وجود عبارت‌های منقول از کتاب آفرینش در پیشـانی فصـل‌هـا و پشیمانی و بازگشت شخصیّت به ایمان دینی در پایان مـاجرا و قـراین چندگانـهٔ دیگـر در مـتن روایت، آن را به حوزهٔ احتمالات اطمینان‌آمیز وارد کرده است: «مگر تورات نمـی‌گویـد کـه: هـر کس خون انسانی را بریزد، به خاطر آن انسان خونش باید ریخته شود؟ چون به هیأت خدا، خـدا انسان را آفرید.» (گلشیری، ۱۳۵۰، ص ۷۰) پیداسـت کـه قبـایح اخلاقـی، در تقابـل بـا قاعـدهٔ خداگونگی انسان است.

حوزهٔ اثرپذیری گلشیری از آل‌احمد، برخلاف بسیاری از نویسندگان نسل دوم، سـنخیّتی بـا سیرت غرب‌ستیزی او ندارد. در جهان‌نگری گلشیری، طرد و تنفّر به مظاهر غرب‌زدگی که ریشه در اعتقاد به تقابل تمدّن‌ها دارد، جای خود را به واکنش مثبت و گرایش معقولانه به فرهنـگ‌هـا داده است. اگر چه در نخستین جلوه‌هـا ـ مثـل کریسـتین و کیـد ـــ صـحبت کـردن بعضـی از شخصیّت‌ها به زبان انگلیسی و حتّی انتخاب شخصیّت‌های خـارجی بـرای روایـت، تـا حـدودی رگه‌هایی از شیفتگی به فرهنگ غرب را در خود نهفته دارد. امّـا بـا دقّـت در کارنامـهٔ نویسـنده، درمی یابیم که او، به‌رغم چنین رویّه ای، در عین حال، با جـدّیت تمـام در پـی دسـت‌یـابی بـه امکانات بیانی در ساختارهای روایی قدیم است تا آن امکانات را با شیوه های مدرن ترکیب کنـد. با این حساب، می‌توانیم برای گلشیری جایگاهی میانه در میانهٔ دو مقـام نسـبتاً مـذموم افـراط و تفریط قائل شویم و ساحت فکر او را از ستیزش رمانیتک یا گریز احساسی به غرب مبـرّا بـدانیم. بخصوص که استفاده از شخصیّت‌های خارجی، اغلب در داستان‌هایی صورت گرفته است کـه از بافت استعاری برخوردارند و در ذات آنها از نقش استعمار در شکل‌دهی به روابط ناسالم اجتمـاعی

صحبت شده است. موضوعی که تا حدودی البتّه با نوع نگرش آل‌احمد می‌تواند همسویی داشته باشد. گلشیری در الگوگیری از سبک آل‌احمد، بیش از هر چیزی به سیاست‌گرایی او علاقهٔ فراوان دارد و تیزبینی در کشف و کتمان ردّپای حاکمیّت سیاسی در اغلب مسائل اجتماعی و پس از آن، شیفتگی بر نثر اوست که در بعضی از نوشته‌ها نشانه‌های نیرومند طبع‌آزمایی گلشیری را می‌توان مشاهده کرد؛ مثل: به خدا من فاحشه نیستم ـ در جبّه‌خانه ـ و جوانمرگی در نثر معاصر و دیگری اقتباس فنّ روایت‌گری که البتّه تنها در شمار بسیار اندکی از داستان‌های او به چشم می‌خورد ـ مثل عروسک چینی من در نمازخانهٔ کوچک من.

مهدی استعدادی‌شاد، معتقد است که گلشیری «می‌خواست در آن واحد، هم جلال آل‌احمد باشد و هم ابراهیم گلستان» (سایت سنگ: ۱۳۸۰) نشانه‌هایی که دلالت بر مشابهت منش او با آل‌احمد داشت، البتّه متعدّد بود: اشراف بر ادب کهن و دم‌خوری با متون داستانی آن، اهمّیت دادن به برپایی و پایداری کانون نویسندگان، پویایی و تیز هوشی، «ایجاد و اجرای نثر تلگرافی و نگارش چکشی در روایت»، پرسه‌زنی مداوم در عرصهٔ سیاست، سنجش شعر نیمایی و طرفداری از بدعت‌گزاران. خود گلشیری، بارها به صراحت می‌گفت: «آل‌احمد به من آموخته که: "خودت را بفروش، تنت را بفروش، امّا کلامت را نفروش." من کلامم را نمی‌فروشم. این را خوب یاد گرفته‌ام. یاد گرفته‌ام که بر سر یک کلمه کشته شوم. برای اینکه برای یک داستان، شش ماه کار می‌کنم و کلمه کلمه‌اش جزء وجود من است.» (گلشیری، روزنامه خرداد، ۱۳۷۷) و در همان حال روحیّه‌ای که او را به کناره‌گیری از جنجال‌های زمانه و دوری از مراکز تشنّج و محافل عصبی اهل ادب و سیاست سوق می‌داد و نیز به شاعرانگی کلام و صیقل دادن نثر و اصالت دادن به صورت و ساختار، از نمایان‌ترین نمودهای هم‌کنشی بین او و ابراهیم گلستان است. «از صاحب این قلم حتّی یک یادداشت کوچک در مجلّهٔ فردوسی سابق دیده نمی‌شود که مشی آن را نمی‌پسندیدم. در مجلاّت آن زمان هم، نظیر سخن اثری دیده نمی‌شود.» او در سال‌های پس از انقلاب نیز همچنان به همین رویّه وفادار بود و از همکاری با عبّاس معروفی در "گردون" و منصور کوشان در "تکاپو" به همین دلایل خودداری می‌کرد.

در حوزهٔ ادبیّات زندان و مهاجرت که بخشی از کارنامهٔ گلشیری را تشکیل می‌دهد، او سنّت به جا مانده از بزرگ علوی را استمرار می‌بخشد. امّا البتّه به شیوهٔ به نسبت، کمال یافته‌تر. پیداست که پردازش و پرورش سوژه‌های گزینش شده از این دو محیط، مستلزم پرمایگی در دو پیش‌نیاز پایه‌ای است: یکی تجربه‌اندوزی کافی و دیگری مهارت هنری. حضور طولانی مدّت در

حبس و غربت، بر قوام و غنای تصویرگری‌های علـوی از واقعیّـت‌هـای عینـی افـزوده اسـت و تعمّق‌ورزی‌های تکنیکی نیز اندک‌بودگی تجربیّات را در آثار گلشیری پوشش داده است. برجسته بودن یکی از آن شقوق دوگانه در داستان‌های هر دو نویسنده، دلیل بر بی‌توجّهی به شـقّ دیگـر نیست. این تفاوت‌ها بیشتر ناشی از تغییـر در نـوع نگـرش مسـلکی، مـرام هنـری و تکامـل در شیوه‌های روایت‌گری است. آغازهای ابهام‌آمیز و گریزهای گذرایی که در بعضی از داستان‌ها بـه بعضی پاره‌های مهمّ ماجرا در همان ابتدای روایت زده می‌شود، شگرد شناخته شده‌ای اسـت کـه گلشیری آن را از علوی گرفته است. محور شدن گفتگوها برای شخصیّت‌پردازی از آدم‌ها و طرح مباحث تحلیلی در طول مکالمات نیز، موضوعی است که پیشینهٔ آن بـه داسـتان‌هـای علـوی و هدایت باز می‌گردد و تداوم‌بخشی به آن در حوزهٔ تأثیرپذیری‌های گلشیری از آن دو. آشکارترین نمونهٔ مشابهت، داستان عکسی برای قاب عکس خالی من ـ در نمازخانهٔ کوچک من ـ است کـه داستان "خائن" علوی را تداعی می‌کند؛ عیناً با همان موضوع، همـان پایـان‌بنـدی غیرقطعـی و همسانی اساسی در صورت و واقعیّت. گلشیری در اثرپذیری‌های خود، عادتِ بـه گلچـین کـردن شگردهای کاربردی را با اشراف بر ماهیّت موضوع همراه می‌کند. از این‌روست کـه بافـت بیـانی اغلب اقتباس‌های او بسیار بهتر از اصل آنها از کار درمی‌آید. الهام‌گیری او از به‌آذین که بیش‌تـر معطوف به امکانات نثر کهن‌گرا است، ریشه در همـین رویّـه دارد. همخـوانی کامـل عیـار بـین کهنگی نثر و قدمت تاریخی موضوع، استفاده از این ساختار و بافت بیانی را به چنان درجـه‌ای از مقبولیّت رسانیده است که نه تفکیک بین ساختار و زبان امکان‌پذیر است و نه حسّ تقلیـدگری و تصنّع‌نمایی توان جلوه‌گری پیدا می‌کند. مطـرح کـردن موضـوع موعـودگرایی و مـرتبط کـردن بسیاری از قیام‌های تاریخی به آن در معصوم پنجم، ملازمت نثـر تـاریخی بـا آن را نیـز موجّـه می‌نماید. در همین کتاب، پاره‌ای از ماجرا نیز که در آن اسبی از غیب به دربار امیر شـرف الـدّین وارد می‌شود و او با سوار شدن بر آن، ناپدید و در نهایت نیز نـابود مـی‌شـود، شـباهت تـامّی بـه داستان ببری بود و مردی از به‌آذین ـ در مانگدیم و خورشـید چهـر دارد (بـه آذیـن، ۱۳۶۹، ص ۱۶۱) ـ و داستان به‌آذین نیز به نظر برگرفته از این عبارت منسوب به وینستون چرچیل است که گفته است: «دیکتاتورها سوار بر ببرها پس و پیش می‌رانند و جرأت پیاده شدن ندارند. در حالیکه ببرها کم‌کم گرسنه می‌شوند!» (پطروسیان، ۱۳۸۱، ص ۲۷)

گلشیری با شاملو نیز اشتراک نظرهای بسیاری دارد و اشاره به تک تک آنها البتّـه مسـتلزم تعمّق و تطبیق دقیق‌تر است. امّا در یک نگاه گذرا، آنجا که شاملو در مرگ ناصری، العازر را کـه

در قصص انبیاء، به عنوان مرده‌ای که به اعجاز عیسی از گور احضار و با احیـای مجـدّد زنـدگی دوباره یافته است در مفهوم زندگی بخشی بر اثر رسالت و انتقال آگاهی مطرح کرده است، مشابه آن را می‌توان در نبش قبرهای حاجی‌پور، شخصیّت روشن‌فکـر داسـتان دسـت تاریـک، دسـت روشن سراغ گرفت که او نیز با این عمل خود، در واقع، انگار مرده‌ها را از خواب ابدی به بیـداری می‌رسانید. در شعر بی‌نام بلندی که شاملو باز دربارهٔ آخرین لحظـات زنـدگی حضـرت عیسـی در بالای دار سروده است، آنجا که با ایجاد تقابل بین وضعیّت او در بالای صلیب و ندامت یهـودای اسخریوطی و خود را به دار کشیدن او، با نگرشی مشابه با دیدگاه عرفای قدیم در تعیین ضرورت وجودی شرارت‌ها، یهودا را از جهاتی محق می‌شمارد، در واقع به همان قاعـدهٔ عـدم قطعیّـت در حوزهٔ روایت‌گری و اسطوره‌پردازی که محصـول نگـرش دموکراتیـک بـه موجودیّـت انسـان در هستی است عمل می‌کند. یعنی همان قاعده‌ای که گلشیری در بسیاری از روایت‌هـای خـود بـا جدّیت تمام به آن جامهٔ عمل پوشانیده است. این‌که باید به مخالفان و طرف‌داران باطل نیز اجازهٔ اظهار نظر داد. نمود ملموس این موضوع را می‌توان در معصوم۲ گلشیری نیز مشاهده کرد. آنجـا که شخصیّت شمر تعزیه را چنان در هاله‌ای از تجاهل و تحقیرکشیدگی و تـرحّم بـه تصـویر در آورده است که مخاطب به جای احساس همدردی با آن سیّد جلیل‌القدر و مظلوم که به نـاروا بـه دست او کشته شده است، بر مظلومیّت شمر دل‌سوزی می‌کند. روایت آنها از واقعیّت‌های پس از انقلاب نیز شباهت بسیار به یکدیگر دارد؛ مانند: تحمّل تمام بی‌مهری‌ها و اتّهام‌هـا و ممانعـت از انتشار آثار و حتّی توهین‌های مستمرّ مکتوب و ملفوظ و روئینـه‌تـن کـردن خـود در برابـر تمـام ملامت‌ها و در خفا، با شور و حرارت بیش‌تر به خلاّقیّت های هنـری مشـغول شـدن و آنگـاه در فرجام کار، همچنان میدان‌دار جریان‌های ادبی و هنری ماندن و مانند گـردوی تنومنـد و گشـن شاخی، حسرت سرافراختن و خودنمایی را در دل نهـال‌هـای مغـرور و نـورس گذاشـتن و خیـل مخالفان خونی را با سرافکندگی به ریزه‌چینی از خوان نعمت خود کشانیدن و وادار به اعتراف بـه عظمت خویش و حقارت خود آنها کردن. این، تحقّق مفهوم همان سیاستی بود کـه گلشـیری و شاملو و شمار دیگری از نویسندگان در پیش گرفته بودند. همان حقیقتی که در کارنامهٔ هر کدام به گونه‌ای خود را به جلوه‌گری واداشته است. امّا در اشعار شاملو به موجزترین شکلی به کتابت و شهرت رسیده است. آنجا که می‌گوید: «... من عدوی تو نیسـتم / مـن انکـار تـوأم» و در شـعر "گزارش" این ماجراهای طولانی با مختصرترین عبارت‌ها به تصویر ابدی درآمده است: «مـا بـا نگاه ناباور / فاجعه را تاب آوردیم. هیچ‌کس برادر خطابمـان نکـرد / و بـه تشـجیع مـا تکبیـری

برنیاورد / تنهایی را تاب آورده‌ایم و خاموشی را / و در اعماق خاکستر / می‌تپیم.» در صحبت‌ها و سخنرانی‌های آنها، همین موضوع حتّی با الفاظ همسانی به تصویر کشیده شده است. شاملو در یک سخنرانی می‌گوید: «برای ما روشنفکران این کشورها ـ که هیچ چیز برای خود نمی‌خواهیم ـ حتّی فرصت ایجاد دیالوگی با لایه‌های توده باقی نگذاشتند. دولت‌هامان، ما را عوامل و دشمنان سلامت فکری توده‌های مردم می‌خوانند و در حالیکه می‌کوشند توده‌های پشت دیوار نگه داشته شدهٔ ما را از خاطر ببرند، بیناترها چشم به ما دوختند. ما نه می‌توانیم و نه مجازیم و نه مؤثّر می‌دانیم که... حضور خود را با بهره‌جویی از سمبلیزمی معمّاگونه اعلام کنیم و دل توده‌ها را با ارائهٔ آثاری فاقد صراحت خوش داریم. من به معجزه در آن مفهوم که اهل ایمان معتقدند، اعتقادی ندارم؛ امّا باکم نیست که اینجا در حضور شما همدردان جهانی، مشکلمان را با این عبارت غم‌انگیز بیان کنم که روشنفکر جهان سوم باید معجزه‌ای صورت دهد و در کوه غیر ممکن‌ها تونلی بزند.» (شاملو، ۱۳۶۷، ص ۲۰) گلشیری در فاصله‌ای ده ساله پس از شاملو، باز به گونه‌ای دیگر همین حرف‌ها را تکرار می‌کند ـ این‌بار هم روی سخن با خارجی‌ها است. گویی گوش حقیقت شنویی در داخل وجود نداشته است. او در صحبت‌های خود از تهدیدهای هول‌آوری که در جریان قتل‌های زنجیره‌ای جان او و نویسندگان دیگر را تهدید می‌کرد سخن می‌گوید و از اینکه در تلویزیون کشورش او را جاسوس سیا خوانده‌اند و در روزنامه‌های وابسته به جناح راست، جاسوس سفارت خانهٔ آلمان، فریادش بلند است. (گلشیری، ۱۳۷۸، ص ۱۳)

بورخس‌وارگی برخی از آثار گلشیری، اگر چه به ظاهر حکایت از یک شیوه‌گزینی صرف دارد که حوزهٔ مفهومی آن به دلیل خودنمایی خصلت خلاّقه از نویسنده، کاملاً به دور از تقلید و تفنّن‌طلبی‌های بی‌هدف است و به قلمرو اقتباس‌های هنری نزدیک، امّا فراتر از آن، ارکان اساسی این همسان بودگی را باید در مشابهت شیوه‌ها و شاکله‌های داستان‌نویسی در آن دو جستجو کرد. کوشش برای کشف امکانات ناآشنای بیانی، ساختارشکنی از روش‌های پر شیوع روایی، عدول از قاعدهٔ غالب قصّه‌گویی به وسیلهٔ ایجاد پارگی و پراکندگی در ترتیب و توالی روایت، عرصه‌گشایی عریض و طویل برای حضور حدیث نفس، استفاده از هنجار جادویی و جمالی شعر در نحو و واژه‌گزینی، خصلت آدمی‌گونگی دادن به موجودات غیر جان‌دار از طریق مبالغه در توان تخیّل‌آفرینی و یا تأثیرپذیری از رئالیسم جادویی و ایجاد پیچش‌های پر ابهام روایی و معنایی در کلام، مکالمه با مخاطب و تحلیل بخش‌هایی از کنش‌ها، از مشخّصه‌های مشترک در داستان‌های گلشیری و بورخس است. بر این اساس است که به سادگی می‌توان

تأثیرپذیری مقلّدانهٔ گلشیری از بورخس را امر مردودی دانست. امّا البتّه، اقتباس مجتهدانه، آن‌هم در حوزه‌ای بسیار وسیع‌تر، خصلت عمومی نویسندگان شاخص است که اغلب حتّی خالق شاهکارهای جهانی‌اند. گلشیری که استعداد بالایی در تقلید سبک‌ها داشت، به همان نسبت از توان کشف امکانات مکتوم و ترکیب شیوه‌ها و روش‌ها نیز برخوردار بود. به این خاطر، هر کس با سبک و آثار او آشنا باشد، با مشاهدهٔ اشراف و مهارت او در نقّادی و هنر داستان‌نویسی، ساحت وجودی او را مبرّا از هرگونه اخذ و اقتباس تقلیدگرانه خواهد دانست. (خانهٔ روشنان، معصوم پنجم، آینه‌های دردار)

گلشیری شب شک را آنچنان که خود با صدق و صراحت گفته است، با تأثیرپذیری از یکی از داستان‌های کلود روا (claude roy) نوشته است. داستان کوتاهی با نام "بد نیستم، شما چطورید؟" با ترجمهٔ ابوالحسن نجفی که در جُنگ اصفهان، شمارهٔ سوم (۱۳۴۵) به چاپ رسید. او پس از مطالعهٔ این داستان، با امکانات تازه‌ای در داستان‌نویسی مواجه می‌شود که تا آن زمان به طور جدّی به آنها توجّه نکرده بود. «و این انگیزه‌ای شد برای من، برای شروع نوع کار تازه‌ای، به نظر خودم، در شب شک. یعنی شناختن یک آدم مثل صلاحی [= صلواتی] از دید سه تا از دوستانش و برداشتی که اینها دارند نسبت به این آدم که آیا خودکشی کرده؟ نکرده؟ و یا اگر خودکشی کرده، به وسیلهٔ طناب بوده؟ یا به وسیلهٔ برق بوده یا به وسیلهٔ تریاک بوده؟ و غیره... و بعدش که حقیقت چیست؟ آیا صلاحی اصلاً می‌خواسته با این بازی که در آن آورده، رفقایش را از خودش براند؟ و بعد با تغییر قیافه برای همیشه از آنها جدا بشه؟» (گلشیری، ۱۳۷۸، ج۲، ص ۷۰۷) عناصر و اجزای مشابه و مقارنی که هر دو داستان از آنها تشکیل شده‌اند عبارت‌اند از:

ـ راوی هر دو داستان از دوستان شخصیّت اصلی ـ صلواتی و نیکول ـ هستند و نامی ندارند.
ـ شخصیّت‌های سه گانه و فرعی هر دو داستان از دوستان شخصیّت اصلی هستند و از طریق گفته‌های راوی و آنها، شناخت مختصری از خصوصیّات شخصیّت اصلی برای مخاطب حاصل می‌شود.
ـ شروع غیبت شخصیّت‌های اصلی در هر دو داستان، حول و حوش ساعت ۶ عصر است.
ـ در هر دو داستان از شگردهای پلیسی برای علّت غیبت شخصیّت‌های اصلی استفاده می‌شود.
ـ صلواتی و نیکول، هر دو نام‌های خنده‌دار و کنایی هستند. (معصومی همدانی، ۱۳۸۰، صص ۲۵ ـ ۲۷)

در حدیث ماهی‌گیر و دیو، گلشیری مقاصد سیاسی خـود را در درون یـک داسـتان تمثیلـی ریخته است. او یکی از داستان‌های هزار و یک شـب ـ مـاهی‌گیـر و دیـو ـ را مستمسّـک قـرار می‌دهد و ضمن آوردن عین حکایـت در مقدّمـهٔ کتـاب، بـه بـازآفرینی داسـتانی بـر آن اسـاس می‌پردازد که کاملاً سیاسی است. حدیث سیاست‌های جاری در مراتب بـالای حکومـت‌مـداری. داستان به‌رغم تمثیل‌وارگی، با همان سبک و سیاق خاصّ گلشیری به نگارش درآمده اسـت کـه در کانون تمرکز قرار دادن بخش مهمّی از وقایع زمان حال است و سپس به مکالمه‌هـای مکـرّر واداشتن شخصیّت‌های اصلی و نقل بسیاری از واقعیّت‌های مرتبط با پیشینهٔ وقایع جاری از زبان یکی از شخصیّت‌ها ـ دیو ـ و در نهایت به فرجام نهایی رساندن مـاجرا. شخصـیّت‌هـای اصـلی روایت، یکی ماهی‌گیری است که خمره‌ای را در یک دریاچه صید می‌کند و دومی دیـوی اسـت که در درون خمره قرار گرفته و به نقل سرگذشت خود در چند هزار سال پـیش مـی‌پـردازد و از خورشید کلاه می‌گوید که دیوان را به خدمت خود در می‌آورد و آنها هر چه را که او آرزو می‌کند، برآورده می‌کنند و او را به سلطان بلامنازع هستی تبدیل می‌کنند. امّا چون صخر جنّی عاشق ماه بانو، همسر مورد علاقهٔ خورشید کلاه می‌شود، او را در این خمره زندانی و در وسـط بیابـان رهـا می‌کند. این دریاچه، اشک‌های این دیو است در طول این سال‌ها. حال بـا ایـن تفصـیلات و بـا اشارات پنهان و آشکاری که در خود روایت وجـود دارد، مـی‌تـوان خورشـید کـلاه را نمـودی از حاکمیّت‌های مطلقه دانست که با تبختری توهّم‌آلود، تصوّر می‌کنند که تاج سلطنتشـان، بـر اوج آسمان رسیده است. دیو نیز نقشی مشابه با عمله و اکرهٔ سـیطره‌گسـتری را در دسـت صـاحبان قدرت‌های مهار گسیخته به نمایش می‌گذارد؛ کسانی که در تثبیت‌بخشی به سفرهٔ قدرت‌نمـایی، از هیچ ستمی فروگذار نمی‌کنند و از ساز و کارهای به ظاهر مستور نظـام سـلطه، آگـاهی کـافی دارند و خواستار سهمی همسطح با شایستگی‌های خود در عواید قدرت هسـتند و چـون سـاختار بدوی نهاد حکومت در سال‌های پیش از قرن ۲۱ میلادی، از فرط افسار گسیختگی بـا هرگونـه مشارکت‌پذیری سر سازگاری نداشت، از این‌رو، سهمیه‌خواهی سهام‌داران اصلی را نیز بـه شـدّت سرکوب می‌کرد. ماه بانو، نمادی از سهمیهٔ قدرت، ثروت و تمامی موهبت‌های مـرتبط بـا قـدرت است و دیو نیز، نمودی از سهمیه‌خواهان. روایت در مجموع، علاوه بر ارائهٔ تصویر از واقعیّت‌های جاری، با خود نوعی دلالت‌های پیش‌گویانه نیز دارد. در این میان، ماهی‌گیر فقیر هم در جایگـاه مردم عادّی ایستاده است و فرزندش که به آن‌سوی دریا رخـت سـفر بـر بسـته اسـت، نماینـدهٔ مخالفان و مهاجران است که برای تن ندادن به تحمیل‌گری‌هـای موجـود، تـن بـه تبعیـد خـود

خواسته داده‌اند. خود ماهی‌گیر نیز پس از مواجه شدن با واقعیّت‌های تلخ اجتماعی، در آخر به همان نوع از خودآگاهی که فرزندش مدّت‌ها پیش به آن رسیده است دست پیدا می‌کند. دیو هم به‌رغم قرار گرفتن در جبههٔ مخالف، در طول سال‌ها حبس ناروا در بخشی از روایت، به باطل بودن راه خود اعتراف می‌کند و قسمت‌های عمده‌ای از درون‌مایهٔ موجود در روایت، به صراحت از زبان او بیان می‌شود:

«دیو پرسید: «ببینم ماهی‌گیر، در میان آدم‌ها، مثلاً در ده شما کسی هست که به خون و گوهر یا تبار بر تو فخر بفروشد؟»

«ـ البتّه که هستند.»

«ـ و در این حوالی، آیا هنوز یک عدّه بی آنکه حتّی یک دانه تخم بر زمین بپاشند، انبارهایشان پر از گندم و جو است؟»

«ـ بله، خیلی.»...

«ـ خوب، پس هنوز زنده است.»

«ـ کی؟»

«ـ خورشید کلاه.»...

دیو: «ـ می‌دانی که هنوز توی جهان زندان هست؛ زندان‌بان هست؛ خبرچین هست؛ دژخیم هست. هنوز کنار هر قصر هزارها خانه، خراب هست. آن‌وقت می‌گویی خورشید کلاه مُرد؟» (گلشیری، ۱۳۶۳، صص ۵۳ ـ ۵۴)

بر اثر این صحبت‌ها است که ماهی‌گیر هم به این دریافت می‌رسد که «می‌دانی، بدبختی آدم‌ها یا حتّی دیوها این بوده است که فکر می‌کردند زبان خورشید کلاه، زبان خدا است؛یا دستش دست خدا است.» (همان، ص ۵۹)

امّا اعتراف دیو، دلیل بر حق‌طلبی او نیست. قرارگرفتن در موضع ضعف، سرشت اهریمن خوی او را به جانب‌داری مقطعی و مصلحت‌جویانه از آرمان مردم واداشته است. به این خاطر است که در پایانه‌های روایت، با تطمیع‌گری از طریق فراهم آوردن اسباب یک زندگی پرتمّول شاهانه، در پی کشاندن ماهی‌گیر به همان رویّهٔ ناروای گذشته برمی‌آید. آنچه مانع از شیفتگی ماهی‌گیر به شهد شیطانی صعود به مراتب اجتماعی بالاتر می‌شود، خوگر شدگی به وضعیّتی است که خرسندی به داشته‌ها و مهار زدن به خواسته‌ها و حرمت‌گذاری به حقوق همنوعان را خمیرمایهٔ وجودی خود قرار داده است. از این‌رو است که با وسواس‌ورزی به منشأ انباشت ثروت

و کشف ماهیّت نامیمون آن، از تسلیم شدن به آن تن می‌زند.

«ماهی‌گیر بر زمین نشست، خسته و کوفته، انگار دوباره پیر شده بود. گفت: "یعنی می‌خواهی بگویی حالا در همهٔ این دهات اطراف در این شهرهای دور و نزدیک، سینه‌ریز همهٔ زن‌ها، گوشوارهٔ همهٔ دختربچه‌ها، خلخال‌ها و سکّه‌های سربند همهٔ عروس‌ها را در آورده‌اند، تا خشت‌های قصر مرا بسازند؟"»[(گلشیری، ۱۳۶۳، ص ۶۸)

و دیو می‌گوید: «...خورشید کلاه کاری به این کارها نداشت. اصلاً نمی‌خواست بشنود که جای قبلی این یا آن‌چیز کجا بوده است؟ هیچ وقت نمی‌پرسید این کنیز، تازه عروس کدام قبیله بوده است؟ یا این زن چرا پستان رگ کرده‌اش را با دو دست می‌گیرد و نعره می‌کشد؟ فقط تو و امثال تو آدم‌های کلّه‌شق هستید که همه‌اش می‌پرسید، می‌خواهید بدانید.»...

ماهی‌گیر گفت: «نه، نه، من یکی نیستم. برای اینکه می‌دانم هر وقت تور من پر باشد، حتماً تور یکی دو ماهی‌گیر دیگر آن‌طرف دریاچه خالی خواهد بود.»

دیو گفت: «باشد. دنیا همین طور است. همیشه همین طور بوده است. اگر یکی باید همه چیز داشته باشد، خیلی‌ها باید سر بی‌شام زمین بگذارند. کاری‌اش هم نمی‌شود کرد.»...

و ماهی‌گیر جواب می‌دهد: «این دنیا که تو می‌گویی دنیای همان خورشید کلاه‌ها و ماه بانوها، دیو و مرجانهٔ جادو است، نه دنیای من. دنیای ما آدم‌ها [دنیایی است] که باید روی این زمین زندگی بکنیم، کار بکنیم؛ اگر نکاریم، نداریم بخوریم؛ اگر تور توی دریاچه نیندازیم، شب سر بی‌شام زمین می‌گذاریم.»(همان، صص ۷۰ ـ ۷۳)

خطبهٔ سخن یا خمسهٔ ابن‌محمود قصّه‌خوان نیز، با زبان و ساختار قصّه‌ها روایت شده است و وقایع آن در ظاهر در دورهٔ مغول می‌گذرد. امّا از قراین پیدا است که ابن‌محمود کسی جز خود گلشیری نیست و احمدک دُردندان نیز که در داستان از او با نام کاتبی جَلد و کمان‌داری یگانه یاد می‌شود که در آن روزگار بر جای مانده است، به نظر می‌رسد کسی جز احمد شاملو نباشد. در این روایت هم گلشیری تأثیرهای بسیار از سایهٔ مغول هدایت و سالاری‌های علوی گرفته است. به گونه‌ای که گویی خمسهٔ ابن‌محمود قصّه‌خوان، ترکیب نو آفریده و تکامل یافته‌ای از آن دو روایت پیشین است. ماجرای داستان، همه به ایلغار مغول ارتباط دارد و تمام کسانی که ترفند و تباری همانند تاتاران دارند. تلاش تاتاران برای سرکوب مردم تا به آن حد است که مانع از رفتن مردم به گورستان و سوگواری بر مردگان می‌شوند. ابن‌محمود قصّه‌خوان یک شب که از فرصت استفاده کرده و به گورستان رفته است، صدا و سایهٔ چند سرباز مغولی را احساس می‌کند. خود را

به درون یک گور تازه کنده می‌اندازد و در آنجا می‌ماند تا آنها دور شوند. آن‌گاه در زمانی که درون گور است، با صحبت‌هایی که با خود دارد، بخشی از زندگی خانوادگی خود را مرور می‌کند و از ارتباط مادرش با دربار و پیشهٔ قصّه‌خوانی و دلاّلگی داشتن او و آنگاه گوش و بینی بریده به خانه بازگشتن، در حالی که بر پایین تنه‌اش نیز داغ نهاده‌اند، سخن می‌گوید. سپس از آشفته شدن اوضاع در یک دورهٔ خاصّی و انتقام مادر را از قدرتمندان گرفتن به‌وسیلهٔ خود ابن‌محمود و دامادشان گفته می شود و بعد، در همان حالتی که در گور است، در واقعه می‌بیند نیمه‌ای از وجودش، به صورت جوانی از گور بیرون می آید و او نیز همراه با این نیمه به گشت و گذار در گذشته‌های نزدیک و دوران جوانی می‌پردازد و باز شماری از تداعی‌های گذشته به تصویر کشیده می‌شود و پس از آن، در حالیکه همه جا را مِه گرفته و باران در حال باریدن است، دوباره به همان گور رجعت می‌کند. در آخر، ابن‌محمود از درون گور به در می‌آید در حالیکه تگرگ‌هایی به درشتی فندق در حال باریدن است. او راهی خانه می‌شود تا تمام این وقایع را بنویسد. «به خانه می‌رفتم تا این حدیث بگزارم، نه حرمت سفره یا پاس اجاق را، که بر رغم روزگار یا آن قلم که این رفته‌ها بر ما رقم زده است، مبادا از این همه که رفت تنها این عبارت از این دور بماند که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند.» (گلشیری، ۱۳۶۶، ص ۲۲)

در این داستان، نوع دیگری از مبارزه به وسیلهٔ نویسنده به تصویر کشیده شده است که مبارزه و مقاومت در درون حکومت‌های غاصب و قساوت‌گر و کشتار کننده است. حکومت‌های مغول صفتی که از کردار آنها تنها در تاریخ، آمدن و کشتن و سوختن و رفتن به جا مانده است. در حاکمیّت تاتار تباران که همهٔ مردم را در گور می‌پسندند و خوگر شده به سیاهی و سکوت و زنده به گوری و ترس‌خوردگی، یکی از رسالت‌های بزرگ، بر سر پا ایستادن و به انعکاس واقعیّت‌ها پرداختن است و همراه با آن عمل کردن به رسالت قصّه‌خوانی و قصّه‌نویسی است. همین اندیشه‌ها است که او را به برخاستن از گوری که خود از سر خوف اختیار کرده است، وامی‌دارد تا ایستاده مردن را بر زنده به گور شدن مرجَّح بشمارد:

«پس با خود گفتم: اگر نه قصّهٔ این خاک که داغ نعل اسبان کوتاه بالای این قوم دیده است، باری از این شهر می‌گویم و از این همه مردمان که دیده‌ام. حقّ آن کسان می‌گزارم که نانی بر سفرهٔ آنان شکسته‌ام. تا چون وقت در رسد، دل آسوده بر سنگی بگذارم و بگذرم که خوشا آن دم که جامی از آن تلخ شنگ لبالب کنیم و تا بیش غم جرعه‌ای دیگر نماند به اینک گفتنی بر سر سنگ بشکنیم. باز گفتم، چه جای شهر و آن‌همه مردم که واقعات کوچهٔ ما بسیار

است. اگر چه از چند سر خانه که بود، امروز تنها دری بر پاشنه می‌چرخد. امّا دریغ که چون خواستم از واقعات این خانه که خانهٔ امروز من نیز هست و آن عیال که تا مگر بیابم بر دریچه، بی فانوس یا شمعی، نشسته است، چیزی به حضور دل تازه کنم، پرده‌ای به سَبُکی دَمِه امّا به سیاهی دود پیش چشم ایستاد. پس گویی شد بر راه این سینه که دم و باز دم ما بدان باز بسته‌اند، چندان که طاقت خیال واقعهٔ دیگرم نماند. تا کی دستی بدان بیل نشانده در زمین خاک بر من و آرزوهایم بیفشاند، چشم بسته ماندم و به واقعه دیدم که مَثَل این دم و سینهٔ من مَثَل ریسمانی است ستبر و چشم سوزنی، گاه کور و گاه روشن که اگر خواهم یا نه، دمی دیگر کور خواهند کرد. پس تا مگر ایستاده بر دو پایم بیابند، سرد شده، دستی فراز کردم و چنگ در علفی زدم که به یک ارش بر دهانه رسته بود. بویی خوش برخاست و من بر آن سبزه که به چنگ کنده بودم، به دهان و منخرین فرو کرده، می‌گریستم که خاک عزیزان بود. پس توفیقی دیگر رفیق شد که بارانی به نم نم باریدن گرفت، چندان که گفتی نه گوی، که کوهی از سینهٔ من برداشتند. ناگاه از مادر حرفی به خاطر آمد که می‌گفت: «هر قصّه را پاس چیزی باید خواند.» (گلشیری، ۱۳۶۶، ص ۲۲)

در خمسهٔ ابن‌محمود، مادر راوی نیز شغل قصّه‌گویی دارد. امّا او قصّه‌گوی دربار بزرگان و شاهان است و در حرمسرای شاه برای خواب کردن زنان، قصّه می‌گوید و این در زمانی است که راوی نیز کودکی بیش نیست و به همراه مادر به این خانه‌ها رفت و آمد می‌کند و از شنیدن قصّه‌ها لذّت می‌برد و به عالم خیال فرو می‌رود و در همان حال همه را به خاطر می‌سپارد. امّا مدتی بعد، به دلیلی نامشخّص، مادر راوی مورد غضب دربار قرار می‌گیرد و گوش و دماغش بریده می‌شود و به پایین تنه‌اش نیز داغ می‌گذارند و از آن پس خانه‌نشین می‌شود و همواره روی‌بند به چهره‌اش می‌زند. در این داستان، مادر نمودی از وضعیّت هنرمندان درباری است. تمامی کسانی که هنر خود را برای خوشایند و خدمت به دربار عرضه می‌کردند، عاقبتی چنان داشتند. البتّه پیدا است که این سرنوشت، یک فرجام معنوی است.

هرچه میزان اثرپذیری‌های غیر مستقیم و مستور یک نویسنده از نویسندگان دیگر در حوزهٔ فرازمانی و فرامکانی بیش‌تر باشد، مسلّماً دلیل بر انس و اشراف گستردهٔ او بر حوزهٔ ادبیّات بومی و بیگانه در گذشته و حال است. و پیدا است که دریافت و اشاره به گسترهٔ این تأثیرپذیری‌ها، اشرافی فراتر از خود نویسنده و عمری برابر با عمر او و حسّاسیّتی همسان با او را می‌طلبد. از این‌رو است که همواره انتهای پروندهٔ تأثیرپذیری‌ها را باید گشوده رها کرد تا گزارش‌های

دیگران نیز در طول زمان بر آن افزوده شود. در اینجا تنها به شماری از ایـن تأثیرپـذیری‌هـا بـا عبارت‌های تلگرافی اشاره می‌شود:

ـ نظر داشتن به همینگوی در قرار دادن شخصیّت‌ها در مجالس باده‌گساری و شب‌نشینی، و تمرکز دادن بخش عمده‌ای از روایت بر کنش‌های فیزیکی و گفتاری آدم‌ها و به عمـد، تفصـیل دادن به تصویر جزئیّات روزمرّه برای نشان دادن نمایشی زنده از روال معمـول زنـدگی، دوری از هول و ولا و حادثه پردازی و اکتفا به سطح ظاهری واقعیّت‌هـا و همـراه بـا آن، زمینـه‌سـازی و پوشش تراشی مناسب برای طرح مستقیم و غیر مستقیم برخـی از مفـاهیم مـرتبط بـا وضـعیّت زیستی شخصیّت‌ها در برّهٔ گمشدهٔ راعی، جبّه‌خانه، آینه‌های دردار و آخرین داستان‌های کوتاه. از همین منظر، ردّپای تأثیرپذیری از شگردهای بیانی، موقعیّـت آفرینـی، صـحنه پـردازی و خلـق شخصیّت‌های منفعل و ابلوموف‌وار ابراهیم گلستان را نیـز مـی‌تـوان در شـماری از روایـت‌هـای گلشیری مشاهده کرد.

ـ بهره‌مندی از دقّت‌نظر و ریزبینی مارسل پروست در توصیف‌ها و تداعی‌ها و روایت حـالات آدم‌هـا و نیـز حسّاسـیّت بـه اسـتغراق آدم‌هـا در جاذبـه‌هـای غریـزی و تـأثیرات روانـی حـسّ حسادت‌خواهی در این‌گونه موقعیّت‌ها ـ درست شبیه طرف خانهٔ سوان. (در بسیاری از بخش‌های کریستین و کید، و نیز برّهٔ گمشدهٔ راعی/۲۳۲)

ـ تأثیر پذیری از کافکا در تأکید بر تنهایی آدم‌هـا، مشـکوک بـودن بـه صـداقت ارتباطـات عاطفی و نام‌گذاری شخصیّت‌ها با حروف الفبا که دلالتی است بر هویّت باختگی آنها. اسـتفاده از این‌گونه نام‌ها در کارنامهٔ گلشیری، به دلیل مربوط بودن موضوع روایت‌ها به سیاسـت و مبـارزه، مصداق اسم مستعار را یافته است و بسیار طبیعی و پر تناسب در بافت روایت نشسته است.

ـ بهره‌گیری گسترده از تاریخ بیهقی و سفرنامهٔ ناصر خسرو که تنها به اقتباس از نثر تاریخی این دو کتاب بر معصوم پنجم به صورت یک زبان آرکائیک و هماهنگ با واقعیّت‌هـای داسـتانی خلاصه نمی‌شود. او در توصیف موقعیّت‌ها و مکان‌های متعلّق به بافت شهر در معصوم پنجم بـه کثرت از شیوهٔ توصیفی و توضیحی ناصر خسرو و گاه حتّی از عین عبارت‌های او استفاده می‌کند و در بیان وقایع تاریخی و ذکر اصطلاحات دیوانی و سیاسی و القاب و اسامی آدم‌ها نیـز از عـین عبارات یا عبارت‌هایی همسان با بیهقی. زندگی ابوالمجد ورّاق دبیر در این کتاب، شباهت بسـیار به زندگی ابوالفضل بیهقی دارد. هر دو به شغل دبیـری در دربـارِ دو سـه تـن از پادشـاهان یـک

سلسله مشغول بوده‌اند و پس از انقراض این سلسله‌ها و بر سر کار آمدن مخالفان، مدّتی محبوس می‌شوند. بیهقی پس از آزادی از زندان به نگارش تاریخ خود می‌پردازد و ابوالمجد ورّاق در همان محبس، ماجراهای خود و امیر شرف‌الدّین و مخالفان و وضعیّت مردم را به روایت می‌گذارد. تصویری که ابوالمجد از مذهب سپید جامگان ارائه می‌دهد، اگر چه در ظاهر مجموعه‌ای از معتقدات آرمانی است، امّا شباهت بسیار به نظام اجتماعی قرمطیان بحرین دارد که ناصر خسرو در سفرنامهٔ خود بر اساس دیده‌ها آن را در مقایسه با موضوعات دیگر با جزئیّات بهتر و شفّافیّت بیش‌تر به روایت گذاشته است.

منابع

ـ استعدای شاد، مهدی، «داستان شاعرانگی و سیاست نزد گلشیری، به مناسبت شصت سومین سالگرد تولدش»: مجلّهٔ سنگ، ۱۳۸۰، سایت: WWW.Nushazar.de.sang

ـ به آذین، م.ا، مانگدیم و خورشید چهر، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹.

ـ پطروسیان، رافی، «طنزهای کوتاه سیاسی»: سال‌نامهٔ گل‌آقا، ۱۳۸۱، ص ۲۷.

ـ حسینی، صالح و رئوفی، پویا، گلشیری کاتب و خانه روشنان: صالح حسینی و پویا رئوفی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰.

ـ سناپور، حسین(گردآورنده)، هم‌خوانی کاتبان، تهران، نشر دیگر، ۱۳۸۰

ـ شاملو، احمد، «من درد مشترکم. مرا فریاد کن» سخنرانی در کنگرهٔ نویسندگان آلمان: مجلّهٔ آدینه، شمارهٔ ۲۸، مهر ۱۳۶۷، صص ۱۸ ـ ۲۰.

ـ طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی (گرد آورندگان)، همراه با شازده احتجاب، تهران، نشر دیگر، ۱۳۸۰.

ـ گلشیری، هوشنگ، مثل همیشه، هوشنگ گلشیری، تهران، کتاب زمان، ۱۳۴۷.

ـ ــــــــــ ، کریستین و کید؛ هوشنگ گلشیری، تهران، کتاب زمان، ۱۳۵۰.

ـ ــــــــــ ، حدیث ماهی‌گیر و دیو؛ هوشنگ گلشیری، تهران، آگاه، ۱۳۶۳.

ـ ــــــــــ ، نمازخانهٔ کوچک من، تهران، کتاب تهران، ۱۳۶۴.

ـ ــــــــــ ، «خطبهٔ سخن یا خمسهٔ ابن‌محمود قصّه‌خوان»: مجلّهٔ مفید، شمارهٔ ۱۰، دورهٔ جدید (دی ماه ۱۳۶۶)، ص ۲۲ .

ـ ــــــــــ ، آینه‌های دردار، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.

ـ ــــــــــ ، دست تاریک، دست روشن؛ هوشنگ گلشیری، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۴ .

ـ ــــــــــ ، باغ در باغ، (مجموعه مقالات)، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸، ۲ج.

ـ ــــــــــ ، جبّه‌خانه، هوشنگ گلشیری، تهران، نیلوفر، چ۲، ۱۳۷۹.

ـ ــــــــــ ، نیمهٔ تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰، جلد۱.

ـ ــــــــــ ، «معصوم پنجم»، هوشنگ گلشیری، بی تا، بی نا، سوئد؟

ـ ــــــــــ ، «برّهٔ گمشدهٔ راعی»، بی تا، بی نا، سوئد؟

ـ گلشیری، هوشنگ، «گفتگو با هوشنگ گلشیری» مصاحبهٔ رسول آبادیان نویسندهٔ جوان با نویسنده‌ای از نسل گذشته: روزنامهٔ خرداد ۱۳و۱۳۷۷/۱۲/۱۵.
ـ گلشیری، هوشنگ، «چرا داستان می‌نویسیم؟» متن سخنرانی در آلمان: مجلّهٔ کارنامه، شمارهٔ ۶ (تیر و مرداد ۱۳۷۸)، صص ۱۲ ـ ۱۷.
ـ معصومی همدانی، علی، «نیم نگاهی به دو داستان کوتاه "شب شک" و "بد نیستم، شما چطورید؟"»: مجلّهٔ بیدار شمارهٔ ۱۴ (اسفند ۱۳۸۰)، صص ۲۵ـ۲۷.