فاصله‌ای میان

نگاهی کوتاه به دو مجموعهٔ داستان «عشیره» و «کسی در باد گریه می‌کند»

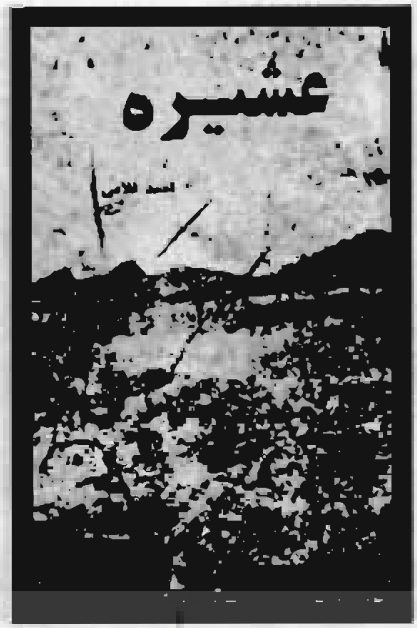
◆ مهدی یزدانی‌خرّم

نقد فصل

نام کتاب: عشیره / کسی در باد گریه می کند
نویسنده: احمد غلامی
ناشر: نهاد هنر و ادبیات / نشر رویش
تعداد صفحات: ۵۹ / ۵۶ صفحه

احمد غلامی را می توان نویسندهٔ لحظات نفسگیر اجتماع دانست. او که نخستین اثر داستانیِ خود یعنی مجموعه داستان «عشیره» را به سال ۶۹ منتشر کرده است، تا به امروز کوشیده تا دغدغه های اجتماعیِ خود را در قالبی عریان یا حتی سیاه بیان کند. آن چه این نویسنده را به ادبیات پرتنشِ دههٔ ۶۰ پیوند می زند، همان توجه او به مفاهیم رئالیستی و دوری از فرم گرایی مفرط است. «عشیره» با شش داستانِ کوتاه صاحب چهار وجه مشخصه است، ویژگی هایی که در آغاز شکل گیری روایت های نویسنده جایگاه و مؤلفه های قابل اعتنای ذهن او را عریان و آشکار می نماید:

۱. غلامی از جمله نویسندگانی است که زبان و لحنش نتیجهٔ یک نوع قصه نویسیِ کارگاهی است. او در «عشیره» فضاهایی را می آفریند که با توجه به جوِ مسلط بر ادبیات آن روزها، از نوعی مانیفست اجتماعی نشئت می گیرند. این فضاها که عمدهٔ توجه آنها به تصویرسازی برای بیان یک مفهوم تاریخی است، در جای خود و بدون توجه به رویکردهای بیرونی موفق بوده‌اند. غلامی انسان «عشیره» را در تنگنای نوعی ناتورالیسم تجربه شدهٔ «چوبک»وار یا «کلیدر»گونه قرار داد، و می کوشد عنصری به نام جبر را در روایت او برجسته نشان دهد. بنابراین و به دلیل ساختار سه مرحله‌ایِ قصه های «عشیره»، غلامی آن دیدگاه کارگاهی را که تمایل چندانی به آشفته‌نویسی و تجربه‌گرایی ندارد را به کار گرفته و قصه‌ای هدفمند را بنا می کند. فضاهای او در راستای چنین نگرشی، صاحب روح و خوانش شده و سعی دارند تا سرگشتگی و جبر تاریخیِ جاری در رمان را توجیه کنند. با این مقدمه، غلامی نیاز به فضاهای تند، خشن و تاحدی توهم‌زا دارد بنابراین به مانند اعضِ هم‌سلان خود، از جو فضای روستایی سود برده و ناتوانیِ خود در ایجاد ریتم روایت درونی را برعهدهٔ فضا می اندازد. این کنش دو مؤلفه متفاوت و متضاد را موجب شده‌اند: از طرفی توجه به ظرایف فضاسازیِ بیانگر، آن قدر ذهن نویسنده را به خود مشغول کرده که او روایت «داستان» خود را کمرنگ تر دیده است و از سویی دیگر، انسانِ او قدرت تسلط بر روایت را که دلیل وجودیِ او هست را در خود نمی بیند. غلامی خواسته تا فضا را به عنوان میزانسنِ اثر جای دهد، اما مرعوب شدن از قابلیت های این میزانسن، راوی را در حد یک شیء متحرک تنزل داده است.



۲. یکی دیگر از ویژگی های «عشیره»، «قهرمان‌باوری» به شیوهٔ کلاسیک است. آدم‌های مظلوم و ستمدیدهٔ نویسنده عموماً در آخرین لحظات بودن خود به سر می برند. این آدم‌ها با فلاش‌بک‌هایی قابل دفاع، جریانِ تنها شدن یا قهرمان شدنِ خود را تفسیر می کنند. ایشان در میان بافتِ روایت داستان به دلیل تاکیدهای ناشیانهٔ نویسنده یا خشم و احساسگرایی او به موجوداتی عذاب آور و در عین حال غیرقابل باور تبدیل شده‌اند. پرتره‌های باشکوه از این قهرمان‌ها با تلفیقی از استعاره و اسطوره، ایشان را از بستر رئالیستی و قابل لمس متن جدا کرده و نوعی دوگانگیِ فاحش را در داستان موجب می‌شدند. غلامی در آن سال ها آن‌چنان توجهی به ذهن راوی یا قهرمان خود ندارد. درواقع نویسنده است که نقش ذهن قصه‌پردازِ او را پر کرده و همواره به دنبال سرنخ های این جبر و ستم تاریخی است. آدم‌های غلامی فاقد عمق هستند و این اتفاق در قصه‌هایی می‌افتد که به دلیل موقعیت‌های خاص‌شان چندلایگیِ ذهن و روایت راوی را می‌طلبد. پس می توان این طور نوشت که اومانیسم مفرط نویسنده به همراه فضاهای اکسپرسیونیستیِ او، انسان را از مقام یک باور بیرونی دور کرده و ابرمردهایی رمانس‌وار را ارائه می کند. این کنش به خودیِ خود جای ایراد ندارد، اما نویسنده با ارائه چهرهٔ انسان اسطوره‌ای، باورهای دیگر داستان‌ها را دچار نقص کرده است. این باورها همواره در صدد ایجاد محیطی ساده، آشنا و فاجعه‌نما هستند که بافت این انسان با آن تعاریف همخوانی پیدا نکرده است. شاید غلامی به دنبال گستره‌ای از سایه های درونیِ روح انسان بوده، ولی به دلیل انتخاب روایتی اکشن و مفهوم‌گرا، این فرصت را از دست داده است.

۳. نکتهٔ مهم بعدی، اجرای قصوی این همه نابسامانی است. نویسنده انسان تنهای خود را دچار یک موقعیت باستانی یعنی «بودن یا نبودن» می کند. او ذهن قهرمان را به سمت هیجانی ناشی از فاجعه کرده و حالا می‌خواهد از وی کارکردی شاعرانه طلب نماید. این کارکرد شاعرانه یعنی فنا شدن در راه اثبات منِ بودن تمام قطعات و فرض‌های رئالیستی را پوچ و قصه را سرگردان می کند. شاید بزرگ ترین اشتباه نویسندهٔ دیالوگ دوستِ این سال‌ها، تاکید بر سخن گفتن قهرمان باشد. وقتی همهٔ مصادیق می‌خواهند بر محوری به نام توهم یا بیان نابسامانیِ یک موقعیت سوار شوند، دیالوگهای آدم‌های غلامی دچار یک اطلاع رسانی شعارزده می‌شود. شبح محوی از شخصیتهای چوبک، دولت آبادی و جمال میرصادقی خوانندهٔ را پس زده و ما درمی یابیم با پروسهٔ نخ نما از قهرمان‌سازی روبه‌رو هستیم. آدمهای غلامی حرف می زنند، سعی می کنند تا خلاصه‌ای از زندگی خود را بیان کرده و فنا شدن پایانی را توجیه و قابل قبول ارائه کنند. در این مرحله است که درمی یابیم روش کارگاهی برای نوشتن این نوع باور شاعرانه، بیشترین ضربه را به نویسنده زده است. این روش، غلامی را از نگاه جدلایه به عواطف، احساسات و اصولاً روان انسانش دور کرده و همه چیز را فدای پایان نهایی درام می کند. از سویی دیگر، با این همه از فاجعه و قصهٔ موقعیت، زبان غلامی مخلوطی از یک لحن توصیفی و یک کنش گزارشی است. این زبان با تمام سلامت خود می خواهد بیانگریِ نویسنده‌ای مانند چوبک را داشته باشد. آدم‌ها ایستا هستند. قصه در یک آن می گذرد، اما زبان شتاور، سریع و پر از مؤلفه‌های اکشن است. اگر توصیفی می‌شود، کارکرد در حد تزئین به‌نظر می رسد و اگر گزارشی داده می شود، لحن فاقد آن انفعال لازم است. شاید مهم ترین مشکل بیرونیِ این داستانها، این باشد که نویسنده به دلیل پذیرفتن جودهٔ ۶۰ می خواهد حتماً آدمهایش را دوست داشته باشد. این احساس موجب شده تا نویسنده همه چیز را فدای جاودانه نشان دادن ایشان بنماید. مجموعه داستان «عشیره» نوید یک ذهن پرسشگر را می دهد، اما این ذهن هنوز در قد و قوارهٔ یک داستان‌نویس زیرک نیست. خوشبختانه غلامی این فضا را به سرعت فراموش کرده و به سراغ جریان‌های دیگری رفت. مجموعه داستان «عشیره» با تمام تلاش نویسنده در ارائه چهرهٔ متفاوتی از انسان بومی، دچار جوزدگیِ محصول دورهٔ خود است. این نوع رئالیسم انقلابی جواب خوبی نگرفت و نویسنده را از قهرمان‌سازی دور کرد. مجموعه داستان «عشیره» در سال ۶۹ توسط «نهاد هنر و ادبیات» منتشر شده است.

بعد از تجربهٔ «عشیره» غلامی دومین مجموعه داستان خود را تحت عنوان «کسی در بادگریه نمی کند» در سال ۷۲ منتشر می کند. در این داستان‌ها، نویسنده رویکردهای متفاوتی را به تصویر کشیده که با توجه

نقد فص

به ذهنیت «عشیره» قابل توجه به نظر می رسد. برای بیان گوشه هایی از این رویکردها، به دو گزینهٔ کلی اشاره می کنم:

۱. اتفاق بزرگی که در این داستان ها می افتد، توجه نویسنده به فضای شهری یا غیرروستایی است. عموم قصه ها در فضاهای سردِ و بی روحِ شهری روایت می شوند و دیگر خبری از آن همه تصویر، عرق و گرمانیست. نویسنده آدم های پریشانِ خود را در فضایی سرد و تا حدودی آسترهٔ تنها گذاشته و آن افسردگیِ وحشتناک دورهٔ اجتماعیِ خود را به این مؤلفه وام می دهد. بافت تصاویر و فضاهای غلامی در این مجموعه، برپایهٔ گریز از نقاشی و صورت سازیِ رئالیستی از موقعیت هااست. او دیگر به مکان و فضا به عنوان یک اصل مفهومی نگاه نمی کند، بلکه برای نویسنده توجه به حضورِ پنهان و مستتر مکان یا فضا، اهمیت بیشتری دارد. در این راستا، تصاویر کاملاً ابزاری و در خدمت راویِ داستان هستند. از سویی دیگر، مخاطب این مجموعه نمی تواند نگره ای کلی و آشنا از میزانسن ها و صحنه های داستان ارائه کند. مرگ به عنوان اصل لاینفک عموم داستانها، حداقل در این مقوله کارکرد ساختاری ایجاد کرده است. آدمهایی که در حال مردن هستند یا تباهی و زوال بنیانی را روایت می کنند، نمی توانند در قالب مشخص و تعیین شده ای قرار بگیرند. نویسنده با این زیرکی احتضار را، که مفهوم اصلیِ داستانها به نظر می آید، را در بافت و جرم تصاویر و موقعیتهای مکانی تزریق کرده است. به این ترتیب توالی زمانی و مکانی تا حدودی مخدوش شده و ضرباهنگ روایت گزارش تصاویر دچار نوعی همسویی با اتفاق داستانی گردید، است. غلامی با توسل به انعطاف موجودی که در تصویرهایش وجود دارد، می کوشد نوعی حافظهٔ متنی ایجاد کند تا در هنگام پایان گرفتن داستانها، کلیتی تاریخی و تا حدودی فردی را به نمایش بگذارد. با این حساب، او برای تصاویر خود اتفاق تعریف می کند تا این تصاویرِ مستتر، هر یک شناسه های داستانی به خود بگیرند. نکتهٔ پشت این کشِ در ایجاد قابل قبول یک ریتم و هارمونی تصویری است. این ریتم موجب نابودیِ آن تصویرگرایی جزمی و کارگاهیِ شده است.

۲. از دیگر ویژگی های این مجموعه، انسانِ ذهنگرای آن است. این انسان می کوشد تا واقعیت ها را بشناسد و سپس آنها را روایت کند، بنابراین دچار «تردید» می شود و تا حدودی زیاد فرو ریخته و در حد و قوارهٔ یک انسانِ عادی و معمولی قرار می گیرد. او در موقعیت زوال قرار دارد، بنابراین به سراغ داشته ها و بنیان های فردی اش رفته و آنها را کمرنگ بدون پاسخ و در حال احتضار می یابد. احتضار جسمیِ او با وقوف وی به شکست در یافتنِ واقعیت ها همسو شده و یک موقعیت بحرانی و عذاب آور را پدید می آورد. انسانِ احمد غلامی، مرزهای ترس و شکست را تجربه می کند و در این لحظه است که دست به دامن نوعی مفهوم علّی و معلولی می شود. این علیت گرایی نه تنها او را از تردید نجات نمی دهد، بلکه موجب خلق شیءوارگیِ وجودی می گردد. ضعف اصلیِ نویسنده نیز در همین نقطه است. او هنوز اجرای هارمونیک چنین موقعیت هایی را که ذهن به رئالیسم متصل می گردد نپذیرفته است. این راوی بدون توجه به ویژگی های فیزیکیِ خود در نقش انسانِ در حال مرگ، همه چیز را با نگاهی شسته و پاک گزارش می دهد. اگر نویسنده می کوشید تا واقعیتهای این چنینی را داخل ساختار روایت کند، شاید این مجموعه اتفاق کوچکی در ادبیات داستانیِ ایران به شمار می آمد. اما نگاه کارگاهی هنوز او را رها نکرده و اجازهٔ دریدن روایت ساده و «علّی و معلولی» را به او نمی دهد. آدم های داستان ها به گذشته باز می گردند و در جست وجوی حلقهٔ گمشده می میرند، ولی متاسفانه نویسنده بازهم در جریان فطرت ایشان دخالت کرده و آن کارکرد شاعرانه را طلب می کند. او دیگر قهرمان نیست، ولی به گذشته و لوازم آن به چشم عناصری سترگ و نوستالژیک نگاه می کند. او نمی تواند این روایت های کلان را حذف کرده و در جایی که نیاز به نوعی مینی مالیسم آمریکایی هست آن را اجرا کند. پس غلامی از آدمهای خرد شده و افسردهٔ خود، توقع بیان اسطوره‌وار دارد. این تضاد در کلیت شخصیتیِ ایشان به شدت به چشم می آید. در پایان می توان گفت که مجموعهٔ داستان «کسی در باد گریه می کند»، نویسنده را به قصهٔ روان شناختی نزدیک کرد. اغلب داستان ها ساده، بی روح و در عین حال هدفمند هستند. نویسنده با این مجموعه توانست، تجربه های لازم را برای نزدیک شدن به ذهن انسانِ منفعلِ «فعلاً اسم ندارد» کسب کند. ■