فصلنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشکدهٔ ادبیّات علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه
سال اوّل، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۹۲ هـ ش. / ۲۰۱۳ م. / صص ۳۹-۶۰

بازتاب تاریخ نگری در داستان معاصر
(مطالعهٔ موردی: *معصوم پنجم*، *آینه‌های دردار*، *برّهٔ گمشدهٔ راعی*)[۱]

قهرمان شیری[۲]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بوعلی سینای همدان
دنیا حیدری
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سیّد محمّد آرتا
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده:
تاریخ و فرهنگ کهن ایران زمین از موضوعاتی است که در کانون توجّه برخی نویسندگان معاصر قرار گرفته است. هوشنگ گلشیری نیز در برخی از داستان‌هایش، به ویژه در *معصوم پنجم* و *شازده احتجاب*، به تاریخ توجّه بسیار دارد. سؤال اصلی این تحقیق آن است که گلشیری چگونه در داستان‌هایش به تاریخ و اسطوره پرداخته و هدف وی از به کارگیری این مفاهیم چیست؟ بدین منظور مهم‌ترین آثار گلشیری مورد مطالعه و کند و کاو نویسندگان قرار گرفت. نتیجهٔ این جُستار نشان می‌دهد که هدف گلشیری از بیان مسائل تاریخی مانند برخی مورّخان، تنها روایت رخدادهای تاریخی و ذکر احوال و اعمال پادشاهان و یا سلسله‌ها نیست، بلکه او با دیدی تیزبینانه به مسائل تاریخی می‌نگرد و با توجّه و تمرکز بر رخدادهای تاریخی در پی کسب تجربه و شناخت است. وی می‌کوشد تا از کلّ گذشته به عنوان کلیدی برای فهم ماجرای امروز بهره بگیرد و جهان تخیّل خود را براساس درهم‌آمیزی روایت‌های بازمانده از گذشته بسازد و در آیینهٔ تاریخ به شناختی از امروز دست یابد. گلشیری در آثارش جهانی خیالی آفریده است که آینهٔ تمام‌نمای تاریخ ماست و می‌توان اجزای گوناگون این جهان خیالی را به ریشه‌های تاریخی آن تأویل کرد.

کلید واژه‌ها: تاریخ‌نگری، داستان معاصر، هوشنگ گلشیری.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۰/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱/۲۶
۲. ایمیل: ghahreman_shiri@yahoo.com

۱. مقدّمه:

هوشنگ گلشیری از نویسندگانی است که اِشرافی گسترده و ژرف بر ادبیّات و تاریخ کهن ایران دارد. او در عین علاقه‌مندی شدید به گونه‌های مختلف زبانی در فرهنگ کهن و به کار بردن آنها، بعضی از مقاطع تاریخی گذشته، از جمله دورهٔ قاجاریه، حتّی دوره‌های بسیار دورتری چون اعتقاد به موعود و الگوگیری از آن در قیام‌های فردی و قهرمانانه و... را در شماری از آثار خود به تصویر کشیده است. احیای شیوه‌های روایی در قصّه‌نویسی قدیم نیز بخشی از تلاش‌های او برای تطابق فرهنگ گذشته با امروز است تا آنجا که یکی از رویکردهای او را می‌توان بازگشت به تاریخ و نوشتن داستان‌های تاریخی و همچنین وجود ردّ پاهایی از اسطوره در برخی از آثارش دانست. «نویسندگانی چون گلشیری، بیشتر معتقد به کلّی‌نگری و عدم تعیین مصادیق در روایت‌های تاریخی هستند تا روایت آنان در طول زمان دچار محدودیّت در انطباق‌یابی بر مدلول‌های مشابه نشود و بر خاصیّت تعمیم‌پذیری آنها خدشه‌ای وارد نیاید. بر این اساس است که در هنگام طرح موضوعات تاریخی و تمثیل‌پردازی‌ها، در سبک اصفهان، آن گذشتهٔ دور به دنیای امروز آورده می‌شود.» (شیری، ۱۳۸۶: ۹۴) در داستان‌های گلشیری اغلب استغراق شخصیّت‌ها در گذشته، مانع از حضور فکری آنها در زمان حال می‌شود و همواره شرایطی که در حال پیش می‌آید، زمینه‌ای برای تداعی گذشته پدید می‌آورد و بدین ترتیب شخصیّت داستان در میان خاطراتی دور و نزدیک محاصره می‌شود. در این جستار، داستان‌های تاریخی گلشیری و همچنین داستان‌هایی که در آنها شخصیّت‌ها با سفر در گذشته، آنچه را در گذشتهٔ دور و نزدیک اتّفاق افتاده مرور می‌کنند، مورد بررسی قرار گرفته است و آنجاها که نشانه‌هایی از اسطوره‌های تاریخی هست با چشمی تیزبین شکار شده تا مخاطب حضور آشنای تاریخ و اسطوره را در آثار گلشیری آشکارتر مشاهده کند و از علل علاقهٔ او به تاریخ و ادب کهن بیشتر آگاه گردد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق:

گلشیری (۱۳۸۳) و حاکمی والا (۱۳۸۵) در زمینهٔ تاریخ و اسطوره در آثار ادبی فارسی، پژوهش‌هایی انجام داده‌اند. طاهری (۱۳۸۰) و صابرپور (۱۳۸۸) به بررسی اجمالی تاریخ در یکی از معروف‌ترین آثار گلشیری، یعنی *شازده احتجاب* پرداخته‌اند. میرعابدینی (۱۳۷۷) به صورت گذرا به درهم آمیختگی تاریخ و اسطوره در *معصوم پنجم* گلشیری اشاراتی کرده است. امیری (۱۳۸۹) نیز در مورد بازتاب تاریخ در *آینه‌های دردار* گلشیری مطالبی نوشته است. پژوهش حاضر، نخستین کاری است که به طور مستقل به بازتاب تاریخ و اسطوره در آثار هوشنگ گلشیری می‌پردازد.

۲. طرح مسئله:

به اعتقاد گلشیری، گذشته و اتّفاقات آن همواره تأثیر خود را بر آینده می‌گذارد. به نظر او آشفتگی جوامع گذشته تا نسل بعد نیز ادامه پیدا می‌کند و خوی ظالم و ستمکار هر نسلی در نسل بعد نیز خود را آشکارا به نمایش می‌گذارد. این واقعیّت، همان مسئله‌ای است که او در *شازده احتجاب* به تصویر کشیده است. او در *شازده احتجاب*، زندگی و سیر و سلوک چهار نسل از خاندان قاجار را به تصویر می‌کشد تا ظلم و ستم حکومت‌های سلطنتی‌ای را نشان دهد که با در دست داشتن قدرت، توده‌های مردم را زیر زنجیرهای استبداد خود اسیر کرده‌اند و از هیچ جنایتی فروگذار نمی‌کنند. در واقع او با نشان دادن چهرهٔ زشت خاندان قاجار جزئی از این کل را به نمایش می‌گذارد تا برای مخاطب ملموس‌تر شود. توجّه به تاریخ در رمان *شازده احتجاب* که نخستین رمان گلشیری به شمار می‌رود، جایگاه ویژه‌ای دارد. «*شازده احتجاب* اثری است هنری که به عنوان محصولی گفتمانی در بافت تاریخی‌اش تحلیل شده است. همچنین در نظر گرفتن بافت اجتماعی - سیاسی اثر نشان می‌دهد که تقابل نیروی اندیشه‌ورزی روشنفکرانه با قدرت تمامیّت‌طلب حاکم، مؤلّف را به سمت گزینش معنادار وقایع تاریخی برده است. گلشیری تحت تأثیر گفتمان روشنفکری زمان خود، در رمان *شازده احتجاب* با نشان دادن قدرت و خشونت منجر به انقراض خاندان قاجار، میان داستان خود و شرایط اجتماعی - سیاسی دوران پهلوی دست به نوعی معادل‌سازی زده است.» (صابرپور و غلامی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۹۹)

در این رمان رویکرد نویسنده به تاریخ، تنها نسخه‌برداری از حوادث گذشته نیست، بلکه از این رهگذر گلشیری می‌کوشد شکل تازه‌ای از بازخوانی تاریخ به دست دهد و زیبایی‌شناسی نوینی در پهنهٔ ادبیّات داستانی پیش روی خوانندگان بگشاید. گلشیری در *شازده احتجاب* تاریخ سیاسی گذشته را به تصویر می‌کشد. *شازده احتجاب* بازنگرشی ادبی بر اضمحلال جامعهٔ فئودالی دورهٔ قاجاریه است. آنچه نویسنده در این رمان به انجام آن مبادرت ورزیده، نه نگارش تاریخ یا ثبت رویدادهای منجر به فروپاشی قدرت خانوادهٔ قاجار، بلکه چنان که گفتیم، بازنگرشی ادبی بر این رخداد تاریخی بوده است. گلشیری از منظر یک رمان‌نویس و با مدد گرفتن از تخیّلی خلاّق و قوی، داستانی بسیار گیرا از فساد ذاتی و پوسیدگی درونی قاجاریه نوشته است که با خواندن آن بی‌تردید شناختی عمیق‌تر از کتاب‌های تاریخی مربوط به آن دوره به خواننده افاده می‌شود. ثبت وقایع تاریخ آن گونه که در کتاب‌های تاریخی متداول است، صرفاً شناختی بیرونی از واقعیّت به دست می‌دهد و تماماً از دیدگاه اختیار شده

توسّط تاریخ‌نویس تبعیّت می‌کند. تاریخ‌نویس می‌تواند با حاشیه کردن یا حتّی حذف برخی وقایع و اسناد و برجسته کردن برخی دیگر، دیدگاه گفتمانی خود را به عنوان یگانه دیدگاه معتبر تاریخی ارائه کند. امّا رمان نوین، منظری متفاوت بر واقعیّت باز می‌کند؛ منظری که به جای جنبه‌های مشهود بیرونی (این یا آن رویداد خاص در این یا آن مکان معیّن)، جنبه‌های نامشهود درونی (افکار و اوهام و خاطرات شخصیّت‌ها) را به دریچه‌ای برای فهم واقعیّت حادث شده تبدیل می‌کند. از این حیث، رمانی مانند *شازده احتجاب*، بدیل شرح‌های تاریخی دربارهٔ دوره قاجاریه است و همچنین «روایتگر دوران مهمّی از تاریخ معاصر ماست؛ بخش مهمّی که از دورهٔ ناصری تا پهلوی دوّم را دربر می‌گیرد و هر چند از دریچهٔ مسائل مربوط به چند نسل از یک خاندان قجری روایت می‌شود و عمدتاً در عمارت مسکونی همان خانواده (عمارت چهار فصل) می‌گذرد، می‌تواند توسّعاً وضعیّت جامعهٔ ایران در این دوره و همچنین قدرت حاکم بر این جامعه را نشان دهد.» (همان: ۱۰۲)

تفاوت تاریخ‌نویس و رمان‌نویس از دید نافذ هوشنگ گلشیری که نویسنده‌ای خودآگاه بود و بر دیدگاه کارکردگرایانه در ادبیّات تأکید داشت، پنهان نبود. او در گفت و گویی دوازده ساعته با کاوه گلستان، که در مهرماه ۱۳۷۲ صورت گرفت، به همین تفاوت اشاره می‌کند و می‌گوید: «من می‌روم سراغ مسائل قاجاریه، نه برای اینکه نشان بدهم چه ظلمی شده... نوشتن وسیلهٔ کشف است؛ نه وسیلهٔ شهادت دادن بر آنچه موجود بوده است.» (طاهری و عظیمی، ۱۳۸۰: ۱۹) پس گلشیری در جست و جوی تکّه‌های تاریخی نیست و این ناصواب‌ترین نظری است که می‌توان دربارهٔ نویسندهٔ *شازده احتجاب* عنوان کرد.

گلشیری بیش از هر چیزی از تقابل ذهن نوین و ذهن تاریخ‌نگر می‌نوشت. او قهرمان‌های *شازده احتجاب* را در وضعیّت و حالتی قرار می‌دهد تا جنون ناتورالیستی ذهنشان آنها را با زمان‌ها یا قطعاتی آمده از گذشته یا ناشناخته درگیر کند و اوهام و غرایبی بسازد تا طی آن کارکرد روان‌شناختی روایت، برجسته و دو چندان شود. بر این پایه هوشنگ گلشیری نویسندهٔ ذهنِ ناآگاه انسان ایرانی است؛ مقابل حجم سنگین تاریخ و زمان. این انسان به کندی از وضعیّت رئالیستی جدا می‌شود و چنان در زمان فرومی‌رود که ناگهان خود یکی از اجزای آن می‌شود و این مهم‌ترین ذهنیّت انتقادی گلشیری نسبت به اخلاق و رفتار انسان معاصرش است. همان‌گونه که قبلاً گفته شد، آثار گلشیری گواهی صادق بر اتّفاقات و بلایای زمانه است. گلشیری در آثارش تصویری ماندگار از ما و آنچه بر ما در این روزگاران

رفته است، ترسیم می‌کند. رمان کوتاه *شازده احتجاب* هستی‌شناسی یک دورهٔ تاریخی، یعنی مرحلهٔ پایانی سلسلهٔ قاجار است. تداوم این هستی‌شناسی در زمان حال ادامه می‌یابد و بخش‌هایی از تاریخ را به زمان روایت داستان که خود معلّق در بی‌زمانی است، پیوند می‌دهد. *شازده احتجاب* سرگذشت انحطاط سه چهار نسل از خاندان قاجار است که هریک به شکلی دست به خشونت زده‌اند. نسل اوّل، به شکلی بسیار آشکار به کشت و کشتار پرداختند به گونه‌ای که حتّی نزدیکان خود نیز از دست شمشیر خون‌آلود آنان در امان نبوده‌اند. نسل‌های بعدی که پدر شازده احتجاب نمونهٔ آنان است، همراه با پیشرفته شدن و ماشینی شدن وسایل خشونت، در عرض چند ثانیه صدها انسان بی‌دفاع را به رگبار مسلسل می‌گرفتند و از کشتار باکی نداشتند. سرانجام می‌رسیم به شازده احتجاب که نمونهٔ نسل آخر است و اگرچه از ریختن خون بیزار است؛ امّا با مسخ کردن و آزار روحی دیگران جنایتی فجیع‌تر از نسل‌های گذشتهٔ خود انجام می‌دهد. بدین ترتیب دست کم دو نسل آخر پا به دوران تاریخ معاصر ایران گذاشته‌اند و در دگرگونی‌های پهلوی اوّل و تضادهای ناشی از تغییر اوضاع اجتماعی - سیاسی، ناگزیر شاهد تزلزل و فروپاشی طبقهٔ خود، یعنی طبقهٔ اشراف زمینه‌دار در مقابل سلطنت مطلقه می‌شوند. این رمان روایت فروپاشی نظام شاهی و خانی در سنّت فرهنگی ایران است. روایت انتقادی از سیطرهٔ نظامی مستبد و موروثی در دوره‌ای طولانی است. شخصیّت اوّل رمان، شازده احتجاب نام دارد که در اوهام به بیان قسمتی از استبداد و بیداد خود و خانواده‌اش می‌پردازد. رمان *شازده احتجاب* یک واکاوی عمیق در فرهنگ و تاریخ دست‌نخوردهٔ این مرز و بوم است و به ما این فرصت را می‌دهد تا به لایه‌های عمیق‌تری از این فرهنگ و تاریخ نفوذ کنیم. در *شازده احتجاب*، اصفهانِ یک قرن پیش با روابط اشراف و اتّفاقات آن روزگار به روی صحنه می‌آید و خواننده در فضای قدیمی، در خانهٔ بزرگ شازده با آن اتاق‌های مجلّل و غبارگرفته غوطه‌ور می‌شود. آدم‌های عمدهٔ داستان، شازده احتجاب، همسر او فخرالنسا، کنیزش فخری و غلام سابقش مراد هستند. گلشیری با روایت کوتاه و تصویری، هریک از این آدم‌ها را در پیوند با شازده و اشرافیّت قاجار نشان می‌دهد. نویسنده در این رمان، مسیر طولانی وقایع را نشان نمی‌دهد؛ بلکه به عمق می‌رود؛ پوستهٔ رویدادها را می‌شکافد و فضای دورهٔ قاجار را زنده می‌کند.

شازده احتجاب به قول هوشنگ گلشیری اوّل طرحی یک صفحه‌ای بوده از آدمی که سرفه می‌کند و سپس می‌میرد، امّا بعد نویسنده تلاش می‌کند که تمام قاجاریه را به این آدم بدهد و شروع به

خواندن کتاب‌های تاریخی دورهٔ قاجاریه می‌کند. در واقع نویسنده به سیر و سفری پر بار در تاریخ می‌رود و نثر خود را با توجّه به سفرنامه‌ها و آثار بازمانده از دوران قاجار شکل می‌دهد. در *شازده احتجاب* گذشتهٔ ننگینی که در غبار زمان به تدریج ناپدید شده است، در آیینهٔ رمان بار دیگر به نمایش گذاشته می‌شود؛ از وصف هرزگی‌ها و ستم‌ها و تفریحات خانوادهٔ اشرافی تا وصف فقر و ستمدیدگی مردم و نیز نمایش سنّت‌های پوچ و خرافه به شیوه‌ای نامستقیم. اینها همه آینه‌ای است که گذشته را در مقابل چشم‌های ما بار دیگر زنده می‌کند.

گلشیری در واقع با این رمان می‌کوشد تا از کلّ گذشته به عنوان کلیدی برای فهم ماجرای امروز بهره بگیرد و جهان تخیّلی خود را براساس درهم‌آمیزی روایت‌های بازمانده از گذشته بسازد. او می‌خواهد در آیینهٔ تاریخ به شناختی از امروز دست یابد. از زبان فخرالنّسا به ما می‌گوید که برای شناخت خصوصیّات شخصیّتی نسل کنونی باید به اعمال و کردار گذشتگان خیره شد و در عین حال هشداری است به نسل جدید که شما نیز سرانجام زیر نگاه نقّادانهٔ نسل آینده داوری خواهید شد و کردار و اعمال شما نیز یک به یک به عرصهٔ داوری خواهد آمد. باید گفت که رسیدن به شناخت، یکی از هدف‌های اصلی در بسیاری از نوشته‌های گلشیری است. در *شازده احتجاب* نیز هدف شناخت است؛ شناختی از خود و دیگران و نیز شناختی از تاریخ و آنچه در گذشته در این مملکت اتّفاق افتاده است.

در *شازده احتجاب*، فخرالنّسا مدام تاریخ را می‌خواند تا شناخت حاصل کند و می‌پندارد که خود ما محصول اعمال و کردار اجدادمانیم؛ اجدادی که در اعمال ظلم و بی‌عدالتی نسبت به دیگری حتّی هم‌کیش و هم‌خون، مرزی نمی‌شناختند. آنچه آنان کرده‌اند در واقع، به نحوی در ناخودآگاه ما نقش بسته است و از این نظر *شازده احتجاب* طوماری است از ظلم‌هایی که فرد ایرانی نسبت به هم نوع خود روا می‌دارد؛ مثلاً جدّ بزرگ، برادر کوچک خود را که مدّعی حق است، روبه‌روی اقوام قرار می‌دهد و فرّاش‌ها با گذاشتن متکّا بر روی سرش و نشستن بر آن، او را می‌کشند. پدر خسرو که سرهنگ احتجاب نام دارد، بنابر مقتضیّات زمان به گفتهٔ خودش مجبور می‌شود به نوکریِ حکّام تازه به دوران رسیده درآید و لباس نظامی بپوشد. او نیز مانند اجداد خود، امّا به شیوهٔ نوین، دست به کشتار می‌زند:

«پدر موها را از روی پیشانی‌اش عقب زد، کلاهش را دست به دست کرد، سردوشی‌هایش را کند و گذاشت توی جیبش: - دیگر تمام شد، استعفا دادم. پدربزرگ دستهٔ عصا را محکم گرفت، توی هوا

چرخ داد و با نوک آن زد به سینهٔ پدر: - خوب، خوب، حالا هم باید چند سالی از این خراب شده بروی بیرون تا آب‌ها از آسیاب بیفتد... - چرا من که دستور داشتم؟ - که دستور داشتی؟ پس چرا گذاشتی تو را مسئول بدانند؟ - من دستور داشتم که نگذارم کسی از آن خیابان رد بشود.» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۲۲-۲۳)

اگر پدربزرگ و اجداد شازده چشم درمی‌آوردند، مادران خود را با دست خود با چند گلوله می‌کشتند؛ زنان حرم را داغ می‌کردند، خفیه‌نویسان معتقد را زنده زنده گچ می‌گرفتند؛ اعضای خانواده را درون چاه می‌انداختند و روی آن سنگ می‌ریختند و با آرامش خاطر مرتکب هزار و یک جنایت می‌شدند؛ پدر شازده در اوضاع و احوال تازه و در دوران جا به جایی قدرت، به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند:

«من نمی‌خواستم آن طور بشود. اوّل فکر نمی‌کردم که آدم‌ها را بشود آن هم به این آسانی له و لورده کرد. وقتی راه افتادند، موج آمد. دست‌ها و چماق‌ها و دهان‌های باز. دستور دادم بیندنشان به مسلسل. صدای چرخ و دنده‌ها و رگبار که بلند شد، موج آدم‌ها برگشت. سیاهی سرها دور شد. پدربزرگ گفت: همین؟ پدر گفت: من که به پشت سر نگاه نکردم؛ امّا به گمانم پشت سرمان فقط دست‌های بریده به جا مانده باشد. شاید هم چوب و چماق‌ها هنوز توی مشتشان بود.» (همان: ۲۳-۲۴)

مضمون این ظلم و جنایت که درون‌مایهٔ اصلی کتاب است، نه تنها در سطح کلّ جامعه و مملکت، بلکه در یک واحد کوچک‌تر خانوادگی هم بروز می‌کند. رفتار بیمارگونه و خشن شازده احتجاب با فخرالنّسا و فخری در واقع، مطابق رفتار حکومت است با مردم. شازده احتجاب می‌خواهد از فخری فخرالنّسایی دیگر بسازد و به نوعی می‌خواهد از این طریق به شناخت فخرالنّسا دست یابد، هم شناخت جسمی، هم ذهنی و روحی. زمانی که می‌خواهد به شناخت ذهن و درون فخرالنّسا بپردازد، کارش سخت‌تر می‌شود و سرانجام نیز تلاش‌هایش به نتیجه‌ای نمی‌رسد. اگر هدف شازده احتجاب از شناخت فخرالنّسا شناخت خود است، باز به توفیقی دست نمی‌یابد؛ زیرا وقتی در شناخت فخرالنّسا راه به جایی نبرد، پس خودش را نیز نمی‌تواند بشناسد. به طور کلّی شخصیّت شازده احتجاب را باید در تعاملش با فخرالنّسا شناخت. او همواره در سایهٔ فخرالنّسا قرار می‌گیرد. شازده حتی در ذهن خودش، فخرالنّسا و ناکامی خود در برقراری ارتباط با او را مسئول بدبختی و اعمال خود می‌داند. در سوی دیگر، فخرالنّسا می‌خواهد با آگاهی از تاریخ به شناخت شازده برسد و همان‌گونه که شازده بر فخری

تسلط دارد، فخرالنّسا نیز به یاری شناخت تاریخ بر شازده مسلّط است. شازده فخری را عذاب می‌دهد و از طریق فخری، به شکنجهٔ فخرالنّسا می‌پردازد؛ بدین ترتیب شکل دیگری از همان ظلم اجدادی را برملا می‌کند. او که آخرین بازماندهٔ این خاندان است، اگرچه به گفتهٔ فخرالنّسا حتّی یک ذرّه از آن جبروت اجدادی در او نیست، امّا سنگدل‌تر از اجداد خود عمل می‌کند. شکنجه‌های مداوم همسرش، هنگامی‌که در بستر بیماری سِل است، عشق‌بازی با فخری پیش چشم فخرالنّسا و حتّی در کنار جسد به خون آغشتهٔ او، نمونه‌هایی از ظلم و جور اوست. پس شازده به شیوهٔ خود ستمگری اجدادی را پیش می‌برد و با زندانی کردن فخرالنّسا در عمارت اجدادی سعی می‌کند، شخصیّت قوی و تزلزل‌ناپذیر همسر خود را که به آن حسادت می‌ورزد، به این وسیله تسلیم خود کند. شازده، فخری را چون خفیه‌نگاری بر او می‌گمارد تا کوچک‌ترین جزئیات حرکت او را بر بستر بیماری سل برای شازده شرح دهد تا بدین ترتیب بتواند به شناختی از فخرالنّسا دست یابد. بنابراین می‌توان گفت «مهم‌تر از همه و محور اصلی کتاب، مسئلهٔ شناخت دیگری است از طریق اشیای متعلّق به او، روایت‌ها، جلوه‌های او از منظرهای گوناگون و این محملی است برای شناخت خود، تاریخ ظاهری و باطنی فردی که تاریخ گذشته در او متجلّی می‌شود. پس با این همه وصول به مفهوم کتاب از طریق افشای شگرد انتخابی امکان‌پذیر است. به این طریق که شازده برای شناخت خود، لحظه به لحظه حیات عینی و ذهنی فخرالنّسا را می‌خواهد بسازد و یا از روی برساختهٔ خود، فخری، او را بشناسد و حیات عینی او خاطرات خود شازده است و یا جلوه‌های عینی فخرالنّسا و اقوال فخری.» (طاهری و عظیمی، ۱۳۸۰: ۸۱-۸۲)

دو مفهوم که در رمان *شازده احتجاب* جالب است، یکی مفهوم خیانت و دیگری مفهوم قربانی است. در قسمت‌های مختلف این رمان می‌بینیم که خیانت به دیگران به تدریج به صورت خیانت به خود درمی‌آید. شازده نه تنها به زن خود خیانت می‌کند و او را در خانه اسیر زندگی روزمرّه می‌گرداند و مستخدمش را جای زنش می‌گذارد، بلکه به اجداد خود نیز به دلیل لاابالی بودن و عدم احساس مسئولیت نسبت به اداره کردن املاک آنها خیانت می‌کند. او حتّی به خودش هم خیانت می‌ورزد و عمر خو را در پوچی می‌گذراند. مفهوم قربانی نیز در این رمان قابل بحث است. اوّلین قربانی که از دیگران نقشش پررنگ‌تر است، فخرالنّسا زن شازده است. دوّمین قربانی، فخری مستخدم اوست که جسمش را شازده استثمار کرده است و در عین حال باید در ذهن این مرد لاابالی نقش زنش را برای او بازی کند. سوّمین قربانی، خانوادهٔ پدری شازده است که عمرشان با او تلف شده است. قربانی اصلی

خود شازده است؛ چون حتّی از مفهوم اصلی زندگی که تنوّع و تکاپوست، گریزان است و روزمرّگی و پوسیدگی روح را تجربه می‌کند و حتّی تفریح با زنان نمی‌تواند روح او را از روزمرّگی‌ای که دچارش شده است، نجات دهد. شازده احتجاب که انسانی درگیر با مسائل خصوصی خویش است، میراثی را نیز به دوش می‌کشد و هر لحظه نقبی به تاریخ دارد و هر عمل او در مقایسه با اخبار اجدادی دارای بُعدی تاریخی است. اگر اجداد او با ظلم و ستم‌هایشان هزاران انسان را از هستی ساقط کردند، او نیز با در بند کشیدن فخرالنّسا و سوق دادنش به سوی مرگ و مسخ فخری همان کار اجدادش را دنبال می‌کند و در پایانِ راه، همان خلأ اجدادی به سراغش می‌آید. کسی که با زیر پا گذاشتن انسان بودن دیگران خود را نیز از این خصوصیّت محروم می‌کند، در پی شناخت خود برمی‌آید و برای رسیدن به این شناخت، به سراغ تاریخ اجداد و گذشتهٔ خود می‌رود و در آخر داستان نیز خبر مرگ خود را از زبان مراد، پیشکارش می‌شنود. در واقع، تعبیر مرگ شازده می‌تواند همان مرگ درونی او باشد؛ در غیر این صورت، چگونه ممکن است یک پیشکار، مرگ شازده‌اش را پیشگویی کند؟ مگر آنکه نویسنده می‌خواسته است مرگ درونی شازده را از سوی زیردست وی به او یادآوری کند و صرفاً مرگ جسمانی شازده مورد نظر گلشیری نبوده است.

مقصود دیگر گلشیری از نوشتن *شازده احتجاب*، مسئلهٔ مسخ آدم‌هاست. او به سراغ قاجار می‌رود برای آنکه نشان دهد، اگر انسان‌ها مسخ و محدود بشوند، از آنها چه ساخته می‌شود؛ یعنی مثلاً فخرالنّسا را در محدودهٔ خانه بگذاریم و ارتباطش را با کلّ جهان قطع کنیم، چه اتّفاقی برای او می‌افتد؟ یا فخری را مسخ کنیم تا بشود فخرالنّسا، چه واکنشی از خود نشان می‌دهد؟ در واقع گلشیری همان‌گونه که خود گفته است، این کتاب را وسیلهٔ کشف قرار داده نه بیان آنچه موجود بوده است. (طاهری و عظیمی، ۱۳۸۰: ۱۸-۱۹) او می‌خواهد بداند آدم‌ها اگر مسخ شوند، چه رفتارهایی از خود بروز می‌دهند و سرانجامشان چه می‌شود و اگرچه اجداد شازده به فجیع‌ترین شکل به کشتار مردم دست می‌زنند، خود شازده جنایت بزرگ‌تری را مرتکب می‌شود و سعی می‌کند تا با مسخ کردن آدم‌ها از آنان مردگانی متحرّک و تحت سلطهٔ خود بسازد.

۳. *معصوم پنجم*:

گلشیری لازمهٔ شناخت خود و دیگران را رفتن به گذشته و جست و جو در اعتقادات و باورهای مذهبی مردم می‌دانست. *معصوم پنجم* که شکفتگی و اوج داستان‌های معصوم‌هاست و نویسنده در آن به حدّ

دست نیافتنی درخشیده است، رمانی است که گلشیری با آوردن نقل‌قول‌های فراوان از کتب تاریخی، تفکّری را که در فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی اهمّیّت حیاتی دارد، تا به آخر اندیشیده است: نجات دهنده. این رمان، روایت تغییر احوال و دگرگونی خواجه ابوالمجد دبیر است که به طریقت و مذهب سپیدجامگان می‌پیوندد. در این داستان، گلشیری از روایاتی که دربارهٔ موعودهای مذهبی در کتاب‌های گذشتگان و در باورهای دینی تودهٔ مردم وجود دارد، استفاده کرده است:

«بر ستون راست دروازه‌ای از بلاد این دیار صورتی هست بر مثال صورت اولیاء الله که گویند چون هزاره سرآید، از جانب شرق خروج کند و خلق را به خود خواند.» (گلشیری، ۱۳۵۸: ۲۲)

«امّا در کتاب ملاحم از این پس همه سخن از صاحب امر است و آنکه به پایان این دوره خروج کند از شرق. و نشان او آنکه بر دوش بالا پوشی دارد خونین و همهٔ ابدال و اولیای حق در رکاب او باشند. و نیز گفته‌اند بر هر خاک خشک که اسب دواند، از هرگونه گل و گیاه که در جنّت هست، برویاند و خلق از آن همه زنبق و لاله و انواع ریاحین و اسپرغم که بر خاک هست، بدانند که سوار هم اوست و باز آمده است که مردمان چوبی خشک بر راهش بنشانند تا اگر فی الحال شکوفه کرد و برگ درآورد و درختی شد گشن، بدانند که اوست.» (همان: ۲۹-۳۰)

موضوع داستان بر محور ظهور این موعود می‌گردد. ماجرای سواری که خواهد آمد، ریشه در باورهای کهن ایرانی دارد که به صورت‌های گوناگون در ادبیّات اوستایی تا عرصهٔ گستردهٔ ادبیّات کلاسیک فارسی چهره نموده و شاعران و برخی نویسندگان به آن اشاره کرده‌اند. نویسنده در نوشتن این رمان از شیوهٔ نگارش مورّخان و تفسیرنویسان قرن پنجم و ششم هجری پیروی کرده است که با درون‌مایهٔ این کتاب هم‌خوانی دارد و با این شیوه، شگرد قصّه‌پردازی دوران کهن را آشکار ساخته است. در واقع او برای بازآفرینی موضوعی شگفت از باورهای کهن مردم ایران، از شیوهٔ قصّه‌پردازی دوران کهن استفاده کرده است. پیش از این، گلشیری این شیوهٔ نگارش را در سرگذشت شیخ بدرالدّین در صفحاتی از رمان *برّهٔ گمشدهٔ راعی* به کار برده بود؛ امّا در *معصوم پنجم*، کلّ کتاب را به این شیوه نگاشته است. او در این رمان در عین استفاده از شیوهٔ قصّه‌پردازی دوران کهن، سلیقه و شگرد خاصّ خود را نیز در نوشتن متن دخالت داده و از طریق تسرّی دادن ماجرای کهن به امروز و امروز به دیروز و پیش راندن تصاویر گذشته به امروز و هنرنمایی‌هایی که در این اثر با زبان انجام داده، راز بهره‌وری خود را در زبان‌آوری برملا نموده است. گلشیری در این رمان در مقام راقم این دور وارد

گود می‌شود. او راوی قصّه‌ای می‌شود که گرچه پوستین کهن دارد، امّا جانی امروزی در آن جریان یافته است و از همان آغاز کتاب، سبک و سیاق و دیدگاه امروزی خود را به خواننده نشان می‌دهد و می‌کوشد از لابه‌لای نوشته‌های بازمانده از زمان‌های دور، نوشته‌هایی که حافظان فرهنگ‌های دوران‌هایند، ساختار پنهان اقتدار را در معرض دید قرار دهد. او با قرار گرفتن در مرکز مکالمهٔ متون مختلف، تاریخ دیرسال را باز می‌نماید. راوی در اینجا کاتبی است که جهان تخیّلی خود را براساس درهم‌آمیزی روایت‌های بازمانده از گذشته می‌سازد. نویسنده در آغاز داستان می‌گوید که این قصّه را کسی به اسم ابوالمجد ورّاق روایت کرده است و او هم گفته که کسی قبل از او آن را نقل کرده است و الی آخر. این اشاره، پیش از آنکه به معنای سلب مسئولیّت نویسنده یا نشانهٔ مشروعیّت‌طلبی باشد، نشانهٔ هوشیاری نویسنده است. وجود ناقلان مختلف کمک کرده است تا موضوعی، خود را در ادوار مختلف نشان دهد و سرچشمه‌هایش را پیدا کند. در این داستان شهری در انتظار موعود بی‌قرار است. مردم این شهر هر روز صبح اسبی را با شور و اشتیاق تمام تا دروازه‌های مشرق می‌برند تا اگر آن سوار آمد، پیاده نماند. آنها همچنین در پایان سال، اسبی را در کوچه‌های شهر می‌گردانند و بعد با طلوع خورشید او را سنگسار می‌کنند و تکّه‌ای از گوشتش را به نشانهٔ تبرّک به خانه‌هایشان می‌برند؛ به این امید که با این مقدّمات روزی آن سوار خواهد آمد. البتّه گاهی این آیین چهره عوض می‌کند؛ مثلاً پس از دوازده سال رسم می‌شود که اسب را به حال خود رها کنند تا صاحب خویش را خود جوید؛ امّا مردم به آیین عادت نکرده‌اند و به وقت مقدّر، سنگسار کردن را بی‌صبرانه انتظار می‌کشند.

معصوم پنجم در واقع نشان‌دهندهٔ نمونه‌ای از مبارزات مردم در طول تاریخ برای تحقّق یافتن آرمان‌های خود در یک حکومت فاسد و ستمکار است. در این رمان جامعه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که با اسبی زین کرده، ظهور موعود را انتظار می‌کشد. این اعتقاد به ظهور موعود، نور امیدی را در دل‌های مردمی که سال‌ها رنج و شکنجهٔ حکومت ظالم را با جسم و جان تحمّل کرده‌اند، روشن می‌کند و باعث خیزش قیام‌هایی در میان آنها و همچنین گروه‌های سیاسی مختلف می‌شود. باید گفت، این قیام‌ها به رغم تفاوت‌های ظاهری که در نام و طرح تفکّر و پیشبرد تاکتیک‌های خود دارند، همگی بر یک هدف استوارند: ادامه دادن مسیر مبارزه تا رسیدن به تغییر و تکامل و براندازی حکومت فاسد و رسیدن به جامعه‌ای آرمانی. در واقع می‌توان گفت که آرمان‌گرایی اصلی‌ترین دلیل هر مبارزه است و فراهم‌کنندهٔ زمینهٔ لازم برای تقویت ایمان و انگیزه در مردم:

«آن که حدیث بردار کردن فرامرز بن رستم شنیده است و نیز قصّهٔ منصور حلاّج و آنچه بر بابک خرّم‌دین برفت یا قاضی همدانی، داند که این همه اختلاف روایات، پوست است که اگر دست شیخی به هرات ببرند یا سر سواری در طوس بردارند یا به فرمان فاجری، حسنکی به غزنه سنگسار کنند، در مغز نظر باید کرد و ما همه حرمت آن مغز را این قصّه می‌گزاریم... .» (گلشیری، ۱۳۵۸: ۳۸)

گلشیری هم راوی به معنای اسطوره‌ای کلمه است و هم تحلیل‌گر تاریخی است. او در این رمان، با تأکید بر جنبهٔ مابعدالطّبیعی اسطوره، می‌کوشد مناسباتی خیالی پدید آورد و از طریق فاصله‌گذاری با واقعیّت‌های روزمره، نوعی ناشناختگی و تازگی به اثر خود ببخشد. او به راز آمیز کردن واقعیّت از راه اسطوره‌ای ساختن آن روی می‌آورد و وحشت خویش را از راه برون‌افکنی هراس‌های انباشته شده در ناخودآگاه جمعی بازتاب می‌دهد تا جامعه‌ای را توصیف کند که ساختارش براساس ترس بنا شده است.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۲: ۶۸۷) گلشیری در *معصوم پنجم*، تاریخ و اسطوره را درهم می‌آمیزد تا تأثیر اسطوره را در زندگی روزمرّهٔ انسان معاصر نشان دهد. در این رمان، از همان ابتدا با توصیف و توضیح مفصّلی از نقشی که بر دروازهٔ شهر آویزان است، رو به رو می‌شویم؛ اگرچه همان‌طور که در رمان آمده است، هیچ‌کس نمی‌داند این نقش از کیست و چه کسی آن را کشیده، امّا از آنجا که در متن آمده است: *«موکلان گمارند و پاسداران تا هرکه به نقش ماند - نه به سیرت که به صورت - سرش بردارند»* (گلشیری، ۱۳۵۸: ۸)، می‌توان نتیجه گرفت که این نقش، تصویر یکی از مخالفان سرسخت حکومت است که حکومت از وجود او در هراس است و سعی می‌کند به هر وسیلهٔ ممکن حتّی اعمال خشونت بسیار، مردم را از اعتقاد به آنکه باعث دلگرمی آنها و روی آوردنشان به مبارزات مخفی است، بازدارند. از طرفی، هر کس را که شبیه به آن نقش است به مرگ محکوم می‌کنند و جسدش را از کنگره می‌آویزند تا درس عبرتی برای دیگران گردد.

در *معصوم پنجم*، گلشیری به عنوان کاتبی امروزی ماجرایی را از روی رسالهٔ خواجه ابوالمجد دبیر بازنویسی می‌کند. سال‌ها از زمان نگارش این رساله گذشته و خواجه به سبب محظوراتی که داشته، بسیاری از مطالب را به اشاره گفته است با نثری که برقراری ارتباط با آن دشوار است. خواجه رساله را با توصیف نقشی آغاز می‌کند و گلشیری سعی می‌کند از پس این نقل‌های درهم پیچیده، به لایهٔ معنایی دیگری برسد. او می‌کوشد چیزی ورای آنچه نوشته است، به خواننده القا کند و ذهن خواننده را به آنچه باید از داستان برداشت کند، فرابخواند. برای رسیدن به این مقصود او سیر تحوّل تاریخ نقش را

پی می‌گیرد. از دوران زرتشتی به تمدّن اسلامی می‌رسد و به دیدهٔ تحقیق به رسوم بازمانده می‌نگرد و در پی آن است به سؤال‌هایی که در ذهنش ایجاد شده است، به درستی پاسخ دهد.

گلشیری در *معصوم پنجم* در جست و جوی ریشه‌های استبداد و اختناق و آنچه از آن در روزگار و ذهنیّت ما تداوم یافته است، نقبی به دل فرهنگ ایران می‌زند و فضای اساطیری و تاریخی را تجربه می‌کند و از امکانات نثر کهن نیز برای باورپذیر کردن این فضا بهره می‌جوید. او در *معصوم پنجم* ماجرا را از دل گفت و گویی برمی‌کشد که بین متن امروزی با متون ادبی کهن برقرار کرده است. در حوزهٔ نظم روایت نیز در این رمان، گلشیری همچون رمان‌های دیگرش، مانند *شازده احتجاب*، *کریستین وکید* و... نظم زمان‌پریش را برگزیده است. در واقع پرهیز او از استفاده از روایت خطّی و فلاش‌بک، ناشی از روحیهٔ نوگرای اوست که او را همواره از به کار بردن روش‌های معمولی که عاری از نوآوری است، بازمی‌دارد. در این رمان گاه شروع روایت با پارهٔ نزدیک به پایان است و گاه نیز از میانهٔ ماجرا؛ به عبارت دیگر، وقایع منظّم و پشت سر هم نیامده‌اند و همان‌طور که پیشتر گفتیم، در این رمان هم‌خوانی تمام‌عیاری بین کهنگی نثر و قدمت تاریخی موضوع وجود دارد. استفاده از این ساختار، بافت بیانی را به چنان درجه‌ای از مقبولیّت رسانیده است که نه تفکیک بین ساختار و زبان امکان‌پذیر است و نه حسّ تقلیدگری و تصنّع‌نمایی به خواننده دست می‌دهد.

باید گفت که *معصوم پنجم* به سبک و سیاق برخی از متن‌های کهن فارسی نوشته شده است که از آن جمله است کتاب *تاریخ بیهقی*. البتّه نباید فراموش کرد که اثر بیهقی «تاریخ» است و *معصوم پنجم* «داستان». این گلشیری است که با مهارت شگفتش در داستان‌نویسی و نیز با جادوی زبانش، داستانی چندلایه می‌آفریند که در آن، خواننده خود را در برهه‌ای از تاریخ – یعنی روزگار ابوالفضل بیهقی – احساس می‌کند. گلشیری در *معصوم پنجم*، داستانی شبه‌تاریخی را روایت می‌کند. نثر و زبان کهن این داستان و نیز حوادث آن که در زمان گذشته روی می‌دهد، گلشیری را وامی‌دارد تا سبک و زبانی تاریخی برای روایت آن انتخاب کند. گرچه کتاب‌ها و منابع تاریخی متعدّدی وجود دارند که می‌توانستند الگوی وی در این کار باشند، گلشیری، *تاریخ بیهقی* را برمی‌گزیند؛ زیرا جنبهٔ داستانی – تاریخی در هیچ‌یک از آن آثار به استواری *تاریخ بیهقی* نیست. از سوی دیگر، شخصیّت‌ها و فضای داستان *معصوم پنجم* به عصر غزنوی و دربار محمود غزنوی شباهت دارد.

با خواندن *تاریخ بیهقی*، فضای اجتماعی - سیاسی آن روزگار در پیش چشم تصویر می‌شود. دربار، امیران، فضای حاشیه‌نشینان دربار چون بوسهل و اریارق و...، حضور خلفا و تأثیر آنها بر دربار غزنویان (که قرمطی‌جویی محمود و کشتن حسنک از آن ناشی می‌شود) و نیز تودهٔ مردم که نقش چندانی در این تاریخ ندارند. گلشیری در *معصوم پنجم* این فضای تاریخی را بازآفرینی می‌کند. وجود اسامی و عناوینی چون حاجب بزرگ، خواجه عمید، حاجب سالار لشگر، بوطاهر، صاحب دیوان رسالت، ابوالقاسم ورّاق، بوسعید، کوتوال، سرهنگان، حاشیت امیر، خاصگی امیر و...، در اثر گلشیری خواه ناخواه فضای داستان را به سوی *تاریخ بیهقی* می‌کشاند. حتّی شباهت نام‌هایی چون ابوالفضایل با ابوالفضل بیهقی یا بوالفضل بُستی، بوطاهر با طاهر دبیر یا بوطاهر تبانی، ابوالقاسم ورّاق با ابوالقاسم کثیر یا ابوالقاسم حصیری، بوسعید و بوسعیدک با بوسعید دبیر یا بوسعید سهل و... شباهت دو اثر را صد چندان می‌کند.

تاریخ بیهقی روایت روزگار ابوالفضل بیهقی براساس دیده‌ها و شنیده‌های اوست. در این بین اگر حکایتی چون افشین و بودلف آورده می‌شود، جزء پیکرهٔ اصلی تاریخ نیست و تنها برای عبرت خوانندگان است. سیر روایت در این اثر، ساده و خطّی نیست، بلکه بیهقی با بازگشت مداوم به گذشته و رجوع به حال، روایتی چندلایه ایجاد می‌کند و آن تاریخ را می‌نویسد. در *معصوم پنجم* از اساس، همه چیز بر پایهٔ دیده‌ها و شنیده‌های دیگران است. راوی (راقم این دور) واقعه‌ای را در آثار راویان دیگر و نیز کتاب‌های تاریخی خوانده و تاریخ آن را بازنویسی کرده است. از ویژگی‌های هر دو اثر، حضور راویان متعدّد در آنهاست؛ البتّه در هر دو اثر راوی، اوّل شخص است (ابوالفضل بیهقی، راقم این دور و گلشیری).

گلشیری در مقالهٔ «شکستِ روایتِ خطّی»، در کتاب *باغ در باغ*، مجموع روایت‌های ابوالفضل بیهقی در تاریخ خود را این‌گونه برمی‌شمارد:

۱. نقل دیده‌ها، مثل وصفِ بَصَری آنچه خود دیده:

«حسنک پیدا آمد بی‌بند، جبّه‌ای داشت حبری رنگ با سیاه می‌زد؛ خلق‌گونه؛ دراعه و ردایی سخت پاکیزه و دستاری نیشابوری مالیده و...» (بیهقی، ۱۳۴۹: ۲۲۹)؛

۲. نقل شنیده‌ها در زمان وقوع یک حادثه، مثل گفتگوی بونصر مشکان و مسعود دربارهٔ حسنک از زبان بونصر مشکان؛

۳. نقل شنیده‌ها پس از وقوع حادثه به نقل از شاهدان، مانند رفتار بوسهل زوزنی با سر حسنک - که بیهقی از ابوالحسن خربلی که از دوستان اوست - نقل می‌کند؛

۴. نقل نامه‌ها و گاهی اسناد دولتی، مثلاً نامه به قدر خان؛

۵. گریز به وقایع گذشته به نقل از کتب خوانده شده، مانند داستان عبدالله زبیر پس از ذکر بردار کردن حسنک؛

۶. اظهار نظر کردن خود بیهقی و یا دیگران در زمان حادثه و یا بعد از آن.» (گلشیری، ۱۳۷۸، ج ۱: ۶۲۸-۶۲۷)

تقابل سپیدجامگان و قرمطیان از منظر سیاسی - اجتماعی قابل توجّه است. در دوران غزنوی، سلطان محمود انگشت به جهان درکرده بود و قرمطی می‌جست. در *معصوم پنجم*، امیر شرف‌الدّین به دنبال سپیدجامگان است و عاقبت به مخفیگاهشان دست می‌یابد. در دوران غزنوی اگر می‌خواستند کسی را به بهانه‌ای عزل کنند و یا از میان بردارند، به او تهمت قرمطی‌گری می‌زدند. در *معصوم پنجم* نیز تهمت سپیدجامگی کافی است تا خانمان شخصی را بر باد دهند و او را بردار کشند. نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد، تفاوت دو اثر در نحوهٔ حضور مردم عادّی در آنهاست. برخلاف *تاریخ بیهقی* که در آن مردم نقش چندانی ندارند و تنها در خوازه بستن‌ها و استقبال از امیران و پیک‌ها و مقامات درباری دیده می‌شوند، در *معصوم پنجم* این مردم هستند که داستان را به پیش می‌برند و حضور آنها در تک‌تک بخش‌های داستان به چشم می‌آید. باور انتظار و اعتقاد به ظهور منجی و موعود در نزد مردم، وسیلهٔ پیشبرد داستان است.

۴. *آینه‌های دردار*:

از دیگر رمان‌های گلشیری که استغراق شخصیّت در گذشته مانع از حضور فکری او در زمان حال می‌شود و اوضاع حال زمینه‌ای را برای تداعی گذشته در او پدید می‌آورد، *آینه‌های دردار* است. در این رمان، نویسنده ضمن داستان‌خوانی در جمع ایرانیان به گذشته‌ها می‌رود و آنچه را که در گذشتهٔ دور و نزدیک اتّفاق افتاده است، مرور می‌کند؛ از روزگار سختی که شاهد عروسی صنم بانویش با دیگری بوده و روزهای سخت جدایی و اتّفاقاتی که در این مدّت گذشته است، همه و همه در ذهن او بار دیگر تداعی می‌شود. او که اکنون نویسندهٔ بزرگی است و برای خواندن داستان‌هایش به خارج از کشور دعوت شده است، بار دیگر معشوقه‌اش را می‌بیند که طی این سال‌ها به زنی پخته و تحصیل‌کرده تبدیل

شده است. این بار سرنوشت برای نویسنده طور دیگری رقم می‌خورد و معشوقی که او را تنها گذاشته بود، به پایش می‌افتد و از او می‌خواهد تا در کنارش بماند. نویسنده که تا به حال در جدایی و دوباره دیدن معشوق نقشی نداشته و سرنوشت، تقدیر او را رقم زده است، این بار تصمیم می‌گیرد که مسیر زندگی‌اش را خودش تعیین کند و سرانجام بازگشت به وطن را به ماندن در کنار معشوق ترجیح می‌دهد و به وطن بازمی‌گردد. باید گفت که در *آینه‌های دردار*، استفادهٔ نویسنده از موتیو آینه، به قول کاظم امیری دلبستگی او را به ادبیّات و گذشتهٔ ایران نشان می‌دهد: «شناخت از نظر گلشیری، شامل دو وجه هستی‌شناسی و جامعه‌شناختی می‌شود. پیوند آن با موتیف آینه که در کارهای دیگر او هم تکرار می‌شود، از یک سو، بیانگر گریز نویسنده از محدودیّت‌های شناخت صرفاً عقلی است، از سوی دیگر، پیوند و دلبستگی گلشیری را به ادبیّات و فرهنگ گذشتهٔ ایران نشان می‌دهد؛ زیرا آینه در جهان‌بینی و فرهنگ باستانی ایران پیش از آنکه بر گسترش عرفان و تصوّف به آیین، صورت، گونه و سان تغییر معنا یابد، به معنای چشم و دیدن بود.» (امیری، ۱۳۸۹: ۳)

همان‌گونه که گفته شد گلشیری گذشته را آیینه‌ای برای شناخت قرار می‌دهد. مضمون اصلی این رمان نیز مانند اکثر رمان‌های او، شناخت است. نویسنده هنگام خواندن داستان‌هایش در جمع ایرانیان که بخشی از گذشتهٔ اوست، در پی کشف خود و تأمّل در احوال نسل خویش است. پس مسئلهٔ اصلیِ رمان، پرسشی است دربارهٔ هویت و مفهوم ایرانی بودن. نویسنده در آغاز از خود می‌پرسد که کیست و کجایی است:

«... اوّل می‌گوید من کی هستم؛ کجایی‌ام؟ به گرد جهان می‌گردد؛ می‌بیند که همهٔ این ایرانی‌های پراکنده هم مسئله‌شان این است که کجایی هستند و جالب این است که ایرانیان مقیم خارج - برخلاف اغلب ملّیت‌ها - سخت نگران مملکتشان هستند و آن را و ایرانی بودن خود را نیز فراموش نمی‌کنند.» (گلشیری، ۱۳۷۸، ج ۲: ۸۰۶)

در این رمان می‌توان نشانه‌هایی از تاریخ پیامبران نیز یافت. ابراهیم، نویسندهٔ میانسال، از سفر اروپا بازگشته و حال مشغول نوشتن شرح سفر خود است. وجه تسمیّهٔ ابراهیم با ابراهیم پیامبر (ع) و زوایای مربوط به زندگی او از بسیاری جنبه‌ها در تناظر جزء به جزء است. صنم بانو و مینا در تناظر با سارا و هاجر هستند و خصوصیّت بت‌شکنی ابراهیم با وجه تسمیّه صنم بانو ربط مستقیم دارد. شاید در نگاه اوّل، صنم، بت و ابراهیم بت‌شکن به نظر آیند و مینا شاهد و ناظری بر عالم مینوی. صنم خود قربانی

عشق ابراهیم است، بتی شکسته که ابراهیم سعی در مجموع کردنش دارد و در طی داستان متوجّه می‌شویم که معشوق اثیری او از تکّه‌تکّه کردن دخترکی (سمنو) به وجود آمده است که در نوجوانی به او عشق می‌ورزید و بعد به سالیان این تکّه‌ها را به یاری ذهن و خیال و اندیشه به هم چسبانده و زیباترین بت تمام زمان‌ها و مکان‌ها را با آن پرداخته است. در پایان سفر شاهد این هستیم که ابراهیم به کل، این بت را در ذهنش می‌شکند یا اینکه درمی‌یابد که باید آن را به عنوان مقوله‌ای متفاوت در عمیق‌ترین و پنهان‌ترین لایه‌های ذهنش حفظ کند. ابراهیم نیز خود قربانی عشقی شده که در تمام زندگی، او را از واقعیّت موجود بازداشته است. شاید در این میان، مینا نیز قربانی حسادت صنم و قربانی ذهنیّت ابراهیم شده و مجبور است مدام او را به واقعیّت گریز دهد.

در چند جای دیگر *آینه‌های دردار* نیز ردّ پای داستان ابراهیم (ع) را می‌بینیم. یکی هنگامی که ابراهیم شاهد عروسی صنم، دختری که او را دوست دارد، با دیگری است. در اینجا ابراهیم عشق خود را چون شتر قربانی می‌بیند و به یاد مراسم قربانی در دهات کاشان می‌افتد. مردم کاشان شتر را برای عید قربان نحر می‌کنند: *«دست گردان شتری می‌خرد و چند ماهی بر او نواله می‌دهد تا گوشتی شود. بعد که خوب به او اُخت شد، آذینش می‌کند با گل و گیاه. آینه‌ای هم می‌گذارد روی پیشانیش. چشم‌هایش را هم می‌کشد و با نقّاره و طبل دورش می‌گرداند و از هر سر خانه نیازی می‌گیرد تا روز عید که همه می‌آیند به میدان محلّه و نحرش می‌کنند و گوشتش را تکّه‌تکّه می‌برند.»* (گلشیری، ۱۳۷۱: ۲۸) جای دیگری که ردّ پای داستان ابراهیم (ع) را می‌بینیم، هنگامی است که صنم بانو در پاریس از ابراهیم نومید می‌شود. ابراهیم که به دعوت ایرانیان مهاجر، هم‌زمان با فروریختن دیوار برلین برای خواندن داستان‌های خود به چند کشور اروپایی سفر می‌کند، در پاریس بار دیگر صنم بانو را می‌بیند. او که اکنون از شوهرش جدا شده به ابراهیم پیشنهاد زندگی مشترک را می‌دهد؛ امّا ابراهیم که هم به همسرش علاقه‌مند است و هم به آب و خاکی که در آن ریشه دارد، پیشنهاد او را نمی‌پذیرد. اینجا صنم بانو است که احساس قربانی شدن می‌کند و از احساس تکّه‌تکّه شدن خود به دست ابراهیم سخن می‌گوید: *«صنم بانو گفت: من فکر می‌کردم که سعید مرا کشت حالا می‌بینم تو مرا کشته‌ای؛ مُثله کرده‌ای و هر تکّه‌ام را داده‌ای به کسی.»* (همان: ۱۵۸)

«پنجاه صفحهٔ آخر کتاب را شاید بتوان ابراهیم در مذبح نامید. این قسمت با بالا رفتن نویسنده و صنم بانو از پلّکان مارپیچی آغاز می‌شود. صحنه‌ای که یادآور صعود ابراهیم به کوه قربانگاه است. در

همین‌جاست که اوّل بار با نام ابراهیم آشنا می‌شویم.» (سناپور، ۱۳۸۰: ۱۵۶) بدین ترتیب، شمایل تاریخی ابراهیم مقابل چشمان ما نمایان می‌شود.

۵. *برّهٔ گمشدهٔ راعی:*

از جمله رمان‌های گلشیری که در آن حضور اسطوره به خوبی پیداست، *برّهٔ گمشدهٔ راعی* است. «در برّهٔ گمشدهٔ راعی، گلشیری در جست و جوی ریشه‌های کهن دلشکستگی بر اثر هراس، به سراغ اساطیر می‌رود.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۲: ۶۸۷) *برّهٔ گمشدهٔ راعی*، برشی است از زندگی سیّد محمّد راعی، دبیر ادبیّات؛ حکایت سردرگمی روشنفکری ایرانی است بین آنچه می‌خواهد، آنچه می‌بیند و آنچه به او گفته شده است؛ حکایت آویزان ماندن است و فرار به سوی تنهایی و در نهایت حکایت مرگ است. این فقط راعیِ سال ۱۳۴۸ نیست، بلکه داستان امروز ماست. در این رمان نیز هدف گلشیری شناخت است، شناختی از جامعهٔ کنونی و فرهنگ حاکم بر آن و نیز شناختی از فرهنگ گذشته و سرانجام تطابق و مقایسهٔ این دو با هم.

برّهٔ گمشدهٔ راعی یکی از رمان‌های گلشیری است که در آن تاریخ و اسطوره، وسیله‌ای برای انعکاس واقعیّت اجتماع می‌شوند. از این لحاظ، تمام وقایع داستان در اجتماع قابل لمس است. خیال، ذهن و تمرکز فردی، راعی را آشفته و مشوّش می‌کند؛ چراکه گسستن از مردم و گوشه‌گیری و خیالبافی، صرفاً یأس و ناامیدی را در پی خواهد داشت و فرد منزوی و ناامید، عقدهٔ خود را فرو می‌ریزد تا باعث جلب رضایت دیگران شود.

«گلشیری در *برّهٔ گمشدهٔ راعی* تاریخ را با سرنوشت روشنفکران مقهورِ اقتدار درمی‌آمیزد؛ البتّه به جای توجّه به رویدادهای تاریخی، تأثیر آنها را را بر فرهنگ و خاطرهٔ جمعی بازتاب می‌دهد و به لایهٔ زیرینی می‌پردازد که تخیّل یک داستان‌نویس جست و جوگر را برمی‌انگیزاند.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۴: ۹۵۹) «او علاوه بر تلفیق شیوهٔ روایت سنّتی در فرهنگ ایرانی با شیوه‌های نویافتهٔ جهانی، ماجرای داستان را نیز ترکیبی از وقایع قدیمی و امروزی قرار می‌دهد تا شگرد امروزی شدهٔ روایت داستان در داستان، با ایجاد تشابه بین زندگی گذشته و امروز، محمل موجّهی برای مطرح شدن یافته باشد. در این داستان با محور قرار گرفتن شخصیّت اصلی، در هر فصل، یک ماجرای تازه به داستان افزوده می‌شود و در پایان، این رشته‌های به ظاهر مجزّا به جانب پیوستگی با یکدیگر سوق داده می‌شوند.» (شیری، ۱۳۸۶: ۱۳۰-۱۳۱)

گلشیری در این رمان از طریق تداعی‌های ذهن راعی، گذشتهٔ تقریباً مفصّلی را بازگو می‌کند. تمامی این تداعی‌ها، بر محور غم و تنهایی راعی و مسائل جنسی او می‌گردد و در بین آنها در پی شناخت خود و یافتن گمشدهٔ خود است. گلشیری در فصل دوّم رمان، حکایت تاریخی شیخ بدرالدّین را از زبان راعی برای شاگردانش مطرح می‌کند. مردی زاهد که عمری را به ریاضت و عبادت گذرانده است و راه و روش دیگری جز سیاق سنّت نمی‌داند. شیخ به سنگسار کردن زنی زناکار فتوا داده و خود نیز در انجام عمل مقدّم بوده است. از آن پس لحظه‌ای تصویر زن، او را رها نمی‌کند. زن، گاه نور مطلق است و گاه موجودی زمینی، گاه به هیأت خیرالنّسا، زن مردهٔ شیخ ظاهر می‌شود و گاه همان زن زناکار است.

می‌توان گفت که شیخ، عاشق آن زن است و برای حفظ وجههٔ خویش، فرمان به سنگسار کردن او می‌دهد و از آن پس یاد زن همچون وهمی وسوسه‌آمیز، خلوت زاهد را به هم می‌زند و این مسئله باعث می‌شود تا او به سست بودن زهد خویش پی ببرد و با آگاهی از وجود شک در ایمان خود، مضطرب و آشفته گردد. در واقع اضطرابی که راعی را دربر می‌گیرد «اضطراب انسان‌هایی است که امید به آن دنیا را از دست داده‌اند و از مجموعهٔ سنّت‌ها به بیرون پرتاب شده‌اند، امّا از این دنیا نیز بهره‌ای نبرده‌اند.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۳: ۶۹۴)

راعی نماد روشنفکر تحصیل‌کرده، شکست‌خورده و خودباخته‌ای است که با پل زدن به سنّت فرهنگی تلاش می‌کند، دانش‌آموزانش را تحت تأثیر این سنّت قرار دهد. او واخورده از محیط خانوادگی و اجتماعی‌ای است که در خانوادهٔ پدری پناهی برایش باقی نمانده و هرگز نتوانسته است آرامش را به کانون خانواده برگرداند؛ از این رو، به سرگذشت شیخ بدرالدّین روی می‌آورد تا همانند زاهدان، در گوشهٔ *برّهٔ گمشدهٔ راعی* عزلت بگیرد و از اجتماع دوری گزینند؛ ولی این امر ممکن نمی‌شود. او شیخ بدرالدّین زمان خویش است که با همهٔ آگاهی، نفس خود را سنگسار می‌کند. «راعی همان ادامهٔ تاریخی شیخ بدرالدّین است. مگرنه اینکه شیخ از اولیاء الله است و راعی به معنای چوپان؛ چوپانی که برّه‌هایی گمشده دارد و مگرنه اینکه راعی معلّم هم هست؟ این دو که یکی راعی است و دیگری شیخی بزرگ، بی‌توجّه به جماعت، با رؤیاهای جنسی خود درگیرند. و این آیا سرنوشت گروهی کثیر از نویسندگان معاصر نیست؟ ... گلشیری با آفریدن آدم‌هایی آونگان در بی زمانی، سیر تکاملی تاریخ را به کناری می‌نهد و مهم‌ترین مسئلهٔ روشنفکر امروز را همان می‌پندارد که برای شیخ

چند صد سال پیش فرض می‌کند. غم غربتی که در تمام فضای قصّه پَر می‌زند، حسرتی بر گذشته را نشانه می‌کند. حسرت بر زندگی انسان چند صد سال پیش که فراغت داشت و به خود و خدای خود نزدیک بود.» (آذربد، ۱۳۵۸: ۲۸) این حسرت و دلتنگی برای برای جامعهٔ ثابت و یکدستی که در آن انسان به خود و خدای خود نزدیک بود، نوعی دلتنگی عارفانه است که بر اثر از هم گسیختن پیوند با جامعهٔ کهن ایجاد می‌شود و در فرد گرایشی را برای گریز از جامعهٔ متحوّل امروزی ایجاد می‌کند. پس راعی که ایمان گذشته را ندارد، دچار بحران و حسرت برگذشته شده است.

نتیجه‌گیری:

- در داستان‌های گلشیری، اغلب استغراق شخصیّت‌ها در گذشته، مانع از حضور فکری آنها در زمان حال می‌شود و همواره شرایطی که در حال پیش می‌آید، زمینه‌ای برای تداعی گذشته پدید می‌آورد و بدین ترتیب، شخصیّت داستان در میان خاطراتی دور و نزدیک محاصره می‌شود.

- او در پی جست و جوی تکنیکی که هماهنگ با جهان‌بینی‌اش باشد، به متون کهن روی می‌آورد و به اسطوره و تاریخ توجّه می‌کند. او گاه با بیان حکایتی سنّتی، کلیدی برای درک معنای روایت امروزین به دست خواننده می‌دهد تا واقعیّتی را که در پشت آن پنهان شده است، دریابد؛ در ضمن می‌کوشد، چیزی فراتر از آنچه نوشته است، به خواننده نشان دهد. او در واقع می‌کوشد تا از کلّ گذشته به عنوان کلیدی برای فهم ماجرای امروز بهره بگیرد و جهان تخیّل خود را براساس درهم‌آمیزی روایت‌های بازمانده از گذشته بسازد. او می‌خواهد در آیینهٔ تاریخ به شناختی از امروز دست یابد.

- گلشیری در پی دستیابی به روش‌هایی فراتر از قالب‌های متعارف و مرسوم بود و در پی آن برآمد که خود نیز نقشی در ابداع شیوهٔ روایت‌گری ایفا کند. در زمینهٔ احیای بعضی از قالب‌های قدیم در حوزهٔ روایت‌شناسی در ادبیّات ایران می‌توان گفت که گلشیری بیشترین تلاش را انجام داده است. علاقه‌مندی به قصّه‌های قدیم و تلفیق شیوه‌های روایت قدیم در ادبیّات ایران با عناصر نوین و جدید، از محوری‌ترین فعّالیّت‌های اوست.

- نوعی از نثر که در آثار گلشیری به کار برده شده، نثر قدیمی و سنّتی متناسب با موضوع و فضای حاکم بر داستان است؛ مانند رمان *شازده احتجاب* که سرگذشت انحطاط چهار نسل از خاندان قاجار است. نویسنده از نثر کهن بهره برده است و نثر خود را مطابق با آثار بازمانده از دوران قاجار شکل داده

است. در *معصوم پنجم* نیز گلشیری از شیوهٔ نگارش مورّخان و تفسیرنویسان قرن پنجم و ششم هجری استفاده کرده است؛ این امر که با درون‌مایهٔ این کتاب که یک موضوع تاریخی است، هم‌خوانی دارد.

– گلشیری در *معصوم پنجم*، در جست و جوی ریشه‌های استبداد و اختناق و آنچه از آن در روزگار و ذهنیّت ما تداوم یافته است، نقبی به دل فرهنگ ایران می‌زند و فضای تاریخی و اساطیری را تجربه می‌کند و از امکانات نثر کهن نیز برای باورپذیر کردن این فضا بهره می‌جوید.

– در *معصوم پنجم*، داستانی شبه‌تاریخی روایت می‌کند. نثر و زبان کهن این داستان و نیز حوادث آن که در زمان گذشته روی می‌دهد، او را وامی‌دارد تا سبک و زبانی تاریخی را برای روایت آن انتخاب کند. اگرچه کتاب‌ها و منابع تاریخی متعدّدی وجود داشتند که می‌توانستند الگوی وی در این کار باشند، گلشیری *تاریخ بیهقی* را از میان آنها، برمی‌گزیند؛ زیرا جنبهٔ داستانی – تاریخی در هیچ‌یک از آن آثار به استواری *تاریخ بیهقی* نیست. از سوی دیگر، شخصیّت‌ها و فضای داستان *معصوم پنجم* به عصر غزنوی و دربار محمود غزنوی شباهت دارد؛ از این رو گلشیری می‌توانست با مهارت، فضای *تاریخ بیهقی* را بار دیگر در داستان خود بازآفرینی کند. شباهت‌های این دو کتاب از جهات مختلف فضای زمانی، تاریخی، اجتماعی، شخصیّت‌ها، نثر، روایت و... تحسین و اعجاب هر خواننده‌ای را برمی‌انگیزد.

– واقعیّت دیگر این است که او در برخی از آثار خود، هم راوی به معنای اسطوره‌ای کلمه است و هم تحلیل‌گر تاریخی است و با تأکید بر جنبهٔ متافیزیکی اسطوره می‌کوشد، مناسباتی خیالی پدید آورد و از طریق فاصله‌گذاری با واقعیّت‌های روزمرّه، نوعی ناشناختگی و تازگی به اثر خود ببخشد.

– گلشیری در *معصوم پنجم* و *برّهٔ گمشدهٔ راعی*، از اسطوره و نمادهای ملّی و مذهبی استفاده کرده است. در هر دو اثر نوعی کیمیاگری می‌بینیم که در آن واقعیّت، خیال، اسطوره و عمل روزمرّه جا به جا می‌شوند؛ به گونه‌ای که با نگاهی دقیق به هر یک، آن دیگری را بهتر می‌شناسیم. باید گفت که این نوع کیمیاگری از مهم‌ترین دستاوردهای هنر نوین است. پس یکی از بارزترین و بدیع‌ترین شگردهای گلشیری را می‌توان ایجاد توازی و تلفیق میان اسطوره و واقعیّت و همچنین، تلفیق میان خیال و واقعیّت دانست. بدین‌سان گلشیری جهانی آفرید که در آن، واقعیّت خیالی است و خیال، نقاب از چهرهٔ واقعیّت برمی‌دارد.

– توجّه به تاریخ و اسطوره به عنوان وسیله‌ای برای انعکاس واقعیّت اجتماع و جامعه، تلفیق شیوهٔ روایت سنّتی در فرهنگ ایرانی با شیوه‌های نویافتهٔ جهانی و... همگی *برّهٔ گمشدهٔ راعی* را کاری نو و متفاوت در شیوه‌های متداول رمان‌نویسی معاصر تبدیل کرده است.

نوشتن داستان با بهره‌گیری از حکایت‌های گذشتگان و همچنین اسطوره‌های تاریخی در آثار نویسندگان، هم نشانی از تجربه‌گری در داستان‌نویسی و هم نشان‌دهندهٔ بحران هویّت روشنفکران مضطربی است که آرامش خاطر خویش را در زمانه‌ای متلاطم از دست داده‌اند و این سبب پدید آمدن دلتنگی رمانتیستی نسبت به فرم‌های هنری بازماندهٔ آن دوران می‌شود.

منابع

آذربد (۱۳۵۸)، «مروری بر آثار هوشنگ گلشیری»، **کتاب جمعه**، شمارهٔ ۱۲، صص ۲۵–۴۱.

امیری، کاظم (۱۳۸۹)، «اسطوره و خرافات»، اینترنت، *www.kazem-amiri.de* .

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۴۹)، **تاریخ بیهقی**، تصحیح علی اکبر فیاض، تهران: چاپ دانشگاه فردوسی مشهد.

حاکمی‌والا، اسماعیل و منصوریان سرخگریه، حسین (۱۳۸۵)، **اسطوره در شعر نوگرایان**، تهران: نشریّهٔ مطالعات ملّی.

سناپور، حسین (۱۳۸۰)، **هم‌خوانی کاتبان**، تهران: نشر دیگر.

شیری، قهرمان (۱۳۸۶)، **مکتب‌های داستان نویسی در ایران**، تهران: چشمه.

صابرپور، زینب و محمّد علی غلامی‌نژاد (۱۳۸۸)، «روابط قدرت در رمان شازده احتجاب»، **نشریهٔ علمی – پژوهشی زبان و ادبیّات فارسی**، شمارهٔ ۱۲، ص ۹۹–۱۲۴.

طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی (۱۳۸۰)، **همراه با شازده احتجاب**، تهران: نشر دیگر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۱)، **آینه‌های دردار**، تهران: چشمه.

---------- (۱۳۷۸)، **باغ در باغ**، جلد۲، تهران: نیلوفر.

---------- (۱۳۵۶)، **برّهٔ گمشدهٔ راعی**، تهران: کتاب زمان.

---------- (۱۳۶۸)، **شازده احتجاب**، چاپ هشتم، تهران: نیلوفر.

---------- (۱۳۵۸)، **معصوم پنجم یا حدیث بردار کردن آن سوار که خواهد آمد**، تهران: کتاب آزاد.

---------- (۱۳۸۳)، **تاریخ شفاهی ادبیّات معاصر ایران**، تهران: نشر روزنگار.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، **صد سال داستان‌نویسی**، تهران: چشمه.