آرمانشهر رئالیزم:

واقعیت محض در طول تاریخ ادبیات داستانی یکی از جذاب‌ترین آرمانها برای خیل عظیمی از نویسندگان بوده است که به سختی می‌توان همهٔ آنها را زیر یک پرچم گرد آورد. از استاندال با درون‌کاویهایش، امیل زولا با طبیعت گراییهایش و بالزاک با ریزنگاریهایش گرفته... تا نویسندگانی چون پروست با جست‌وجوهایش در زمان درونی و جویس با جریان سیال ذهن و بسیاری دیگر، این آرمان دنبال شده است؛ آرمان کشف واقعیت هستی و نمایاندن آن در متن ادبی. تمامی این نویسندگان در تلاش برای رسیدن به این هدف بودند که واقعیت را به ناب‌ترین عیار در آینهٔ آثار خود بازتابانند.

این آرمان در ادبیات مدرن قرن بیستم نیز دنبال می‌شود. ارنست همینگوی با نمایش صیقل خورده لحظه‌ها، آلن رب گری یه با عینیت ناب سینمایی، و شاید حتی مارکز با رئالیزم جادویی‌اش، همگی در تلاش برای رسیدن به یک هدف کلی هستند: بازنمایی واقعیت بدان‌گونه که **هست** نه آنچنان که می‌نماید.

ویژگی آثاری چون داستانهای مجموعهٔ **تمام زمستان مرا گرم کن** نوشتهٔ علی خدایی، تنها با توجه به این تاریخ طولانی ادبیات است که قابل درک می‌شود. جدا از هر مضمونی که تک‌تک این داستانها می‌توانند دارا باشند یا ژانری که بشود کل مجموعه را درونش بسته‌بندی کرد، این اثر حلقهٔ کوچکی از یک سلالهٔ عظیم است. سلسلهٔ آرمانی رسیدن به واقعیت محض!

مجموعهٔ تکنیکها، ساختار و زبان این متن کوششی است برای دست یافتن به واقعیت ناب زندگی، نمایاندن جهان، آنچنان که در ذهن آدمی تأثیر می‌گذارد، ثبت لحظه‌ها آنچنان که در نگاه روزمرهٔ ما ثبت می‌شود و گزینش بخشهایی از هستی آنچنان که ما در زندگی عادی آن را گزینش می‌کنیم. اگر گاه خواندن بخشهایی از داستانهای خدایی را سخت می‌یابیم، به خاطر سرسپردگی او به این آرمان است.

جهان برای کارمند میانه‌حالی که صبح مثل هر روز از خواب برمی‌خیزد چگونه است؟ (ساعت زنگ زده است. بیدار شده‌ام. دیشب در آشپزخانه، حمام، دستشویی و زیر پله‌ها سم سوسک ریخته‌ام. کف حمام سوسکها مرده‌اند) این زبان پریشانی است که خدایی برای عریان نشان دادن واقعیت محض به کار برده است.

تکنیکها:

اگر جملهٔ معروف ویکتور شکلوفسکی را که می‌گوید: «هنر به مثابه شگرد و تمهید است»، کلیدی برای گشودن بسیاری از رازهای ادبیات فرض کنیم، مجموعه داستان **تمام زمستان مرا گرم کن** را نیز می‌توانیم به راحتی تحلیل کنیم.

بارزترین تمهید و تکنیکی که شالودهٔ همهٔ متنهای این مجموعه را می‌سازد «حذف» است. نویسنده در بازسازی جریان زندگی در داستانهایش، قسمتهایی را آشکارا حذف می‌کند تا به این وسیله قسمتهای دیگری را به عمد برجسته کند. نویسنده با دقت، لحظه‌های خاصی را برمی‌گزیند و آنها را کنار هم می‌چیند. در این میان لحظه‌های دیگری که خواننده به طور منطقی احتمال وقوع آنها را می‌دهد، حذف می‌شوند.

نکتهٔ مهم در این گزینش و حذفها، آنجاست که نویسنده الزاماً مهم‌ترین لحظه‌ها را برنمی‌گزیند تا لحظه‌های بی‌اهمیت محو شوند، زیرا در آن صورت کار چندان تازه‌ای انجام نداده بود. بیش از دو قرن است که نویسندگان کلاسیک واقعگرا با سود جستن از چنین گزینشهایی، توهمی از واقعیت را برای خوانندگان پدید می‌آورند. آنچه داستانهای علی خدایی را متمایز و قابل تأمل می‌سازد، گزینشهای غیر منتظرهٔ اوست. گزینشهای او، برای نمایش جریان

● تمام زمستان مرا گرم کن

علیرضا محمودی (ایرانمهر)

● نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹

روان و یکنواخت زندگی نیست، و این بزرگ‌ترین خلاقیت نویسنده است. خواننده در ظاهر با جریان ساده‌ای از زندگی سر و کار دارد، ولی در پس این سطح صاف، حفره‌های ناپیدایی وجود دارند که بی‌اختیار بر ادراک خواننده تأثیر می‌گذارند. ما آنها را احساس می‌کنیم ولی نمی‌بینیم. در ظاهر تنها یک صحنهٔ عادی نشان داده شده، ولی در عمل اتفاقات پنهان فراوانی روی داده است.

به پاره‌ای از داستان «سالاد لوبیا سبز با سیر تازه» توجه کنید. در این قسمت مردی به دیدن پدر و مادر پیر خود که تازه از سفر بازگشته‌اند می‌رود: «وقتی برای دیدن آنها که صبح از تهران حرکت کرده بودند و بعداز ظهر رسیده بودند رفتم، بابا مرا بغل کرد و مادر از آشپزخانه گفت «برایت مربای تمشک آورده‌ام».

به دنبال صدای مادر رفتم که داشت برای بابا چای می‌ریخت و مثل اینکه مرا دیده باشد، گفت: «برای تو هم می‌ریزم».

می‌بوسیدمش که با خنده گفت «مواظب قوری باش نیفته» و گونه‌اش را به طرف من آورد که باز بوسیدمش. نرم بود.

بابا تلویزیون نگاه می‌کرد. مادر کنار لیوان چایم شیشه‌ی مربای تمشک گذاشت.

-ببر خونه، یادت نره.

و نشست.»

اولین جایی که حذف و گزینشهای خاص نویسنده آشکارا به چشم می‌خورد، دیالوگهاست. بسیاری از دیالوگهایی که خواننده در یک سلام و احوالپرسی خانوادگی انتظار دارد بشنود، از این صحنهٔ ملاقات حذف شده است. در عوض برخی جمله‌های دیگر که اهمیت طبیعی ندارند برجسته می‌نمایند. در نخستین لحظه، سلام راوی با پدرش حذف شده است. نویسنده تنها به این جمله بسنده می‌کند: «بابا مرا بغل کرد» در عوض صدای مادر را از آشپزخانه می‌شنویم که می‌گوید: «برایت مربای تمشک آورده‌ام» حال این مربای تمشک چه اهمیتی دارد که جای یک مکالمهٔ طبیعی را گرفته است، به موقعیت آن در ساختار نشانه‌شناسی متن باز می‌گردد.

وقتی راوی با مادرش روبوسی می‌کند، به جای همهٔ جملاتی که در چنین موقعیتی انتظار شنیدن آنها را داریم این جمله گفته می‌شود: «مواظب باش قوری نیفته.»

در توصیف صحنه نیز این قبض و بسط غیر منتظره وجود دارد. نویسنده لحظهٔ بوسیدن مادر را چنان منبسط می‌کند که حتی نرمی گونه‌اش احساس می‌شود. اما در عوض تمام لحظاتی که مادر آشپزخانه را طی می‌کند و به اتاق بازمی‌گردد، حذف می‌شوند! جالب آنکه چند ثانیه بعد، گذاشتن شیشهٔ مربا روی میز و نشستن مادر، به طور کامل بیان می‌شود.

به این ترتیب نویسنده جریانی ساده و روان از یک ملاقات خانوادگی روایت نمی‌کند، بلکه با ظرافت از آن آشنایی‌زدایی کرده و فضایی تجریدی خلق می‌کند. او توالی به ظاهر منطقی حوادث را کنار می‌گذارد تا توالی خاص خود را خلق کند.

او فقط لحظه‌ها و جملاتی را ثبت می‌کند که در ذهن راوی

داستانش ثبت شده‌اند. پس واقعیت بازسازی شدهٔ او ناب‌تر و طبیعی‌تر از واقعیتی است که آن را طبیعی فرض می‌کنیم. زیرا به ادراک مستقیم ما برمی‌گردد نه به فرضیاتمان. این طبیعی است که یک فرزند به جملات تکراری سلام و احوالپرسی با پدر و مادرش توجه نکند، ولی تذکر «مواظب باش قوری نیفته» در ذهنش ثبت شود. تمام این ظرافتها تلاشی است برای رسیدن به آرمان واقعیت محض.

این حذفها در بافت کلان متن نیز وجود دارد. گاه در داستانی، حادثه ـ به معنای آشنای آن ـ به کلی حذف می‌شود، گاه قسمتی از زمان گم می‌شود و گاه قسمتی از وجود یک شخصیت غایب است. خواننده برشهایی از زندگی شخصیت را می‌بیند، بدون آنکه هرگز راز و پشتوانهٔ نهفتهٔ اشخاص و افعال بر او آشکار شود.

مجموعهٔ این شگردها در ریزبافت زبانی و بافتهای کلان پیرنگ، مدلولی قابل اعتماد داشته باشد. و این البته چیزی فراتر از مقولهٔ تأویل‌پذیری نشانه‌هاست. در یک داستان کوتاه معمول، چندین نشانه، هم عرض با یکدیگر قرار می‌گیرند. به این ترتیب حوزهٔ دلالت هر نشانه، نشانه‌های دیگر را تقویت می‌کند. با توجه به نسبتهایی که نشانه‌ها با یکدیگر می‌یابند، در این نوع از داستانها می‌توان با درصد بالایی از اطمینان، معنایی را برای نشانه‌های متن در نظر گرفت. مثلاً در داستان «رودخانهٔ بزرگ با دو قلب» نوشتهٔ همینگوی، نشانه‌هایی چون مرداب، ماهیها، جنگل و غیره، همگی در راستای یک هدف نهایی که البته پنهان است قرار می‌گیرند. ولی در داستانهای علی خدایی نشانه‌ها از یکدیگر رها هستند. به سختی می‌توان نشانه‌ای را با نشانه‌ای دیگر آمیخت و معنایی متعین و هماهنگ برای آنها فرض کرد.

در داستان «تمام زمستان مرا گرم کن»، سوسکهای مرده‌ای که در

به خودی خود ارزشمند و قابل درک‌اند. اما با یک نگاه کلی‌تر حتی می‌توان هماهنگی دقیقی را میان تکنیکها و مضامین داستانها بررسی کرد. تقریباً تمامی شخصیتهای اصلی داستانهای این مجموعه افرادی پیر و سالخورده هستند. تجسم خاطرات گذشته، ایستادن در انتهای راه و نگریستن به حفرهٔ عمیق عمر سپری شده، فراموشی و چیزهایی از این دست، از جمله مضامینی است که در بیشتر آثار این مجموعه به چشم می‌خورد. لغزیدن این مضامین بر روی حفره‌های زبانی متن، تمهیدی است که نمی‌توان آن را اتفاقی گرفت.

نشانه‌شناسی متن:

یک نشانه چگونه در متن به وجود می‌آید؟ در شکل کلی، تمامی واژگان یک متن، در حالتهای مختلف، به اضافهٔ علائم سجاوندی و حتی گاه قسمتهای سفید صحنه دارای ارزش اطلاعاتی و کاربرد نشانه‌شناسی هستند. اما اینجا منظور از نشانه، عناصری است که همچون نقاط گرانیگاه متن عمل می‌کنند. عناصر شاخص و محوری که بیشترین بار اطلاعاتی متن را در خود متمرکز کرده‌اند و خیمهٔ داستان را چون تیرکهایی برپا می‌دارند.

نخستین ویژگی نشانه‌های متن این کتاب، گریز آنها از معنای متعین است. به سختی می‌توان نشانه‌ای را در این کتاب یافت که آغاز از آنها سخن می‌رود یک نشانه است. تبلیغ وسیلهٔ کوچک گرم‌کننده‌ای که راوی روی تابلویی می‌بیند نیز یک نشانه است، اما به هیچ‌وجه نمی‌توان یک دستگاه نشانه‌شناسی مستدل که این نشانه‌ها را به هم وصل کند در داستان فرض کرد.

خواننده ناچار است هر نشانه را به تنهایی و به طور مجرد برای خود تفسیر کند. اینجا نشانه‌ها چون سیاره‌های تنهایی هستند که در فضای متن رها شده‌اند و بی‌هیچ قانونی در مدار خود می‌چرخند.

تکنیک نویسنده در ساخت نشانه‌ها، همچون دیگر عناصر متن، براساس حذفهای گسترده است. برای مسافری که در بیابان راه می‌پیماید، آشکار شدن برجکی در دوردست همچون یک نشانه است. برای خواننده‌ای نیز که در جریان طبیعی یک داستان پیش می‌رود، ظهور ناگهانی شیء یا موقعیتی غیره منتظره، همچون یک نشانه است. عنصر مجردی که هیچ چیز در پس و پیش از آن وجودش را تبیین نمی‌کند. راوی در اتومبیل نشسته است. ناگاه روی یک تابلوی تبلیغاتی دربارهٔ وسیلهٔ کوچک گرم‌کننده‌ای این جملهٔ ساده‌لوحانه را می‌خواند، «تمام زمستان مرا گرم کن». در طرح داستان هیچ دلیلی منطقی و مشخصی برای حضور این عنصر وجود ندارد. ماجرای داستان دربارهٔ زندگی یک نویسنده است که طی انجام کارهای همیشگی، به داستانی که قصد نوشتن آن را دارد فکر می‌کند. نکته

آنجاست که این نشانه با وجود همهٔ بی‌ربطی خود هرگز زاید نمی‌نماید. گویی نویسنده، همهٔ این داستان چند هزار کلمه‌ای را نوشته است تا فقط همین یک جمله را بگوید: «تمام زمستان مرا گرم کن».

هجوم روزمرگی، زندگی راوی را فرا گرفته است، شتاب و دل‌مشغولیهای کوچک و هیاهوی زندگی تکراری که هیچ ربطی به تخیل ادبی راوی ندارد، فضای زندگی او را انباشته است. اگر بتوان این فضای خاکستری را به گونه‌ای سمبلیک، همچون «سرما» و «زمستان» فرض کرد، آن وقت شاید بتوان تفسیری از آن وسیلهٔ گرم‌کننده کوچک ارائه داد.

«روی تابلوی بزرگ آگهی روبه‌رو نوشته: تمام زمستان مرا گرم کن. گرما در یک بستهٔ کوچک، فقط فشار دهید و گرما را روی سینه، روی قلب، بین انگشتان، روی پنجهٔ پا و... حس کنید. راننده می‌گوید: می‌بینید آقا! هر روز یک چیز تازه که مردم را بچاپند. تمام زمستان مرا گرم کن. حالا لااقل اگر آگهی یک بخاری بود، آدم گرمی و داغی را می‌فهمید، حالا با یک پاکت پستی تمام زمستان منو گرم کن.»

گرم شدن با یک پاکت پستی در تمام زمستان همان قدر ساده‌لوحانه و طنزآمیز است که دل بستن به معنای نشانه‌های این متن. آن وسیلهٔ کوچک آشکارا از گرم کردن واقعی ناتوان می‌نماید. رؤیاهای راوی نیز در جدا کردن او از زمستان زندگی روزمره چندان توانا نمی‌نمایند. آیا می‌شود گرم‌کنندهٔ کوچک را چیزی هم‌عرض با رؤیاهای راوی دانست؟ هر چند شاید این وسیله به راستی توانایی گرم کردن را داشته باشد. شاید بتوان در سرمای زمستان آن را روی قلب گذاشت و بی‌آنکه به چشم کسی بیاید گرم شد؟ و شاید راوی نیز با خیالهای پراکندهٔ خود در تنهایی، راه گریزی از چرخهٔ روزمرهٔ زندگی یافته است؟!

این چند معنایی در نشانه‌های دیگر داستانهای این مجموعه نیز وجود دارد. در داستان «فانفار»، مردی پس از سالها، محبوب سالهای جوانی خود را می‌بیند. پس از ملاقاتی نه چندان دلچسب، مرد به هتل خود بازمی‌گردد. در آنجا هیچ کاری برای انجام دادن پیدا نمی‌کند، به ناگزیر به روی مهتابی می‌رود. از آنجا فانفار بزرگ شهر بازی را می‌بیند که چراغهایش خاموش و روشن می‌شوند. مرد مدتها به فانفار می‌نگرد.

علت حضور فانفار در این داستان، که حتی نام آن «فانفار» است، چیست؟ حضور ناگهانی و برجسته و بی‌دلیل این عنصر در اینجا، حتماً معنایی دارد، زیرا در غیر این صورت مرد می‌توانست روی مهتابی برود و چیزهای دیگری را ببیند. فانفار می‌تواند نشانهٔ خاطرات گذشتهٔ مرد باشد که در شهر بازی گذشته است، می‌تواند نشانهٔ چرخش روزگار و بازگشت آن به نقطهٔ آغازین باشد، چنان‌که

مرد نیز یک بار دیگر در لحظهٔ آغاز جوانی خود قرار می‌گیرد. می‌تواند نشانهٔ سرگیجه باشد، چنان‌که راوی در چرخش میان زندگی روزمرهٔ خانوادگی و عواطف پنهان خود دچار سرگیجه شده است! و شاید به معنای بی‌معنایی باشد، چنان‌که مرد در باز یافتن سالهای پیشین خود هیچ معنایی احساس نمی‌کند. نشانه‌های داستانهای علی خدایی میان تکثر معنا و بی‌معنایی در نوسان‌اند و این شاید جذاب‌ترین ویژگی آثار او باشد. همچون «کوه یخی» که تنها قسمت کوچکی از آن روی آب است.