پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زاویه‌ای نو بررسی مجموعه داستان نهالستان

رولان بارت – متفکر و منتقد نام‌آور فرانسوی – در بررسی لذت متن، تولد خواننده را به منزلهٔ مرگ نویسنده ارزیابی می‌کند. به این معنی که خواننده متناسب با ویژگی‌های اندیشگی خود متن را تفسیر و تأویل می‌کند و در نهایت آن را از کنترل نویسنده خارج می‌کند. بارت میان متن خواندنی (Lisible) و متن نوشتنی (Scriptible) تمایز قائل می‌شود. متن خواندنی به یک معنا متنی که ارزش ادبی قابل توجهی ندارد، محمول دلالت‌های وضعی است. از این رو تفسیری واحد می‌پذیرد و برداشت خوانندگان آن اغلب یکسان است. اما متن نوشتنی یا خواننده‌وار تاویل‌ها و تفاسیر متفاوتی می‌پذیرد و توجه خواننده را به نظام‌های دلالتی ارجاع می‌دهد نه به احساسات صرف در این نوع متون، خواننده نویسنده وار عمل می‌کند و پیوندی میان اجزای متن به وجود می‌آورد. در واقع متن این امکان را به خواننده می‌دهد تا با ارجاع به شکل‌ها و نشانه‌ها، آن را دریابد. همین جاست که نویسنده از مقام مرجع نهایی و گشاینده رازهای متن کنار می‌رود. پس خواننده باقی می‌ماند با متن و نویسنده‌ای آرمانی که در ذهن خود بدیل‌سازی کرده است.

از دیدگاه بارت، دعوت خواننده به مشارکت در متن، هستهٔ معناشناختی متن ادبی را پدید می‌آورد که همانا تأکید بر توانایی انسان در تغییر واقعیت‌های موجود است.

امروزه صرف سرگرم کنندگی ملاک یک داستان متعالی نیست. با توجه به تازه و تازه‌تر شدن لایه‌های شعور و آگاهی انسان و پیچیده‌تر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بهناز علی‌پور گسکری

شدن مناسبات موجود جامعهٔ مدرن و کشمکش انسان و محیط پیرامونی‌اش ادبیات به طور عام و داستان در وجه خاص ، عهده‌دار وظایف عدیده‌ای گردیده است .

در اساس ، ادبیات به عنوان تکیه گاه مهم جوامع و فرهنگ‌های امروزین ، ارزش‌های معرفتی بسیاری را یک تنه بر دوش می‌کشد . نمونه‌های بارز آن ، نمایش ارزش‌های جامعه شناختی و روان شناختی است؛ به گونه‌ای که داستان‌نویس حتی بیش از روان‌شناس و جامعه‌شناس ، طبیعت انسان و روابط اجتماعی او را می‌شناساند .

در نتیجه نقش انگیزشی ادبیات در دگرگونی باورها و انتظارات خواننده ارزش بیشتری یافته است .

شهامت درد * سومین مجموعه داستان محمدرضا گودرزی است . گودرزی در زمینهٔ نقد نیز چهره‌ای پویاست . آنچه در سه مجموعه داستان وی به چشم می‌خورد شمّ قوی قصه‌پردازی است . اغلب داستان‌ها با صحنه‌هایی ساده ، زبانی بی‌تکلف و لحنی خونسرد و مطایبه‌آمیز ، تأثیرات تکان‌دهنده‌ای در مخاطب ایجاد می‌کنند .

واقع‌گرایی گودرزی از سنخ واقع‌گرایی اجتماعی و برخاستهٔ نگاه دقیق و طنز پرداز وی به روابط اجتماعی است . پس زمینهٔ داستان‌ها ریشه در سنت‌ها و روابط مردم عادی دارد که از بسیاری دیده شدن ، کمتر دیده می‌شوند و آنچه در پایان در ذهن خواننده به جای می‌گذارد ، تأثیر اضطراب‌آور همین روابط و نمایش حس‌های پنهان شخصیت‌هاست .

داستان نخست مجموعه «ماندریل» نام دارد . «ماندریل از اجتماعی‌ترین میمون‌های جهان است . آن‌ها همه چیز خوارند . . . مادهٔ این حیوان بسیار باهوش و عاطفی است .» (ص ۱۲) عمق معنایی داستان را می‌توان در اشاره‌های ضمنی و مفاهیم تلویحی آن جست . داستان با گفت‌وگو آغاز می‌شود که شروعی مدرن است .

نخستین تکانه‌های برهم خوردن تعادل اولیه را در آگهی مزایده شهرداری می‌یابیم . شهرداری به دلایلی حیوانات باغ وحش را به حراج گذاشته است . زن و مرد داستان برای آزمودن بختشان به خیل عظیم خریداران می‌پیوندند . داستان با لحنی خونسرد روایت می‌شود و به راحتی به باور خواننده تلقین می‌شود .

فضای باغ وحش به شکلی طنزآمیز و مؤثر توصیف می‌شود: «راه بند آمده بود . یک شورلت قدیمی آلبالویی زده بود به یک دوو سبز . راننده‌ها به هم بد و بیراه می‌گفتند . شاخه‌های درخت بی‌برگی از شیشهٔ عقب شورلت زده بود بیرون و انگار خط انداخته بود رو بدنهٔ دوو . رد که شدیم دیدم شاخهٔ درخت نیست ، شاخ گوزنی است که معلوم نبود چطور با آن هیکل چپانده بودندش صندلی عقب .» (ص ۹)

جلوی قفس گوریل می‌ایستند . نگاه راوی (مرد) به چشم‌های حیوان می‌افتد و تصور می‌کند قبلاً آنها را جایی دیده است . موتیف چشم‌های عسلی به تناوب تکرار می‌شود و هستهٔ معنایی داستان را می‌سازد .

مرد اشتیاقش را برای خرید ماندریل ماده زیر کلامی بی‌تفاوت می‌پوشاند و با لحنی ریاکار همسرش را برای خرید حیوان مجاب می‌کند . زن می‌گوید: «جدی جدی تو می‌خواهی . . .؟ چرا نه؟ این‌ها نزدیک‌ترین حیوان به انسان هستند . می‌شود تربیت‌شان کرد . . . خرید می‌رود و خانه را جارو برقی می‌کشد .» (ص ۱۰) و جایی که زن پیشنهاد خرید بچه ماندریل‌ها را می‌دهد ، بهانه می‌آورد: «مگر با این همه گرفتاری نقد و مطالعه دیگر کسی حال و حوصلهٔ زاق و زوق بچه دارد؟» (ص ۱۱)

راوی اهل نقد و ادبیات هم هست ، به دنیای رمز و راز کلمات آشناست . به سادگی قادر است حس موذی غریزی‌اش را در پس حیله‌های کلامی و پیچش‌های زبانی پنهان کند . ولی به تدریج نیت اصلی و بعد هزل آلود شخصیت او رنگ باز می‌کند . «پنجاه قدم که رفتیم تعجب کردم موهای سر و شانهٔ ماندریل که تو قفس قهوه‌ای روشن بود ، حالا بور دیده می‌شد .» (ص ۱۲) این توصیف ، فرافکنی حسی راوی را به حیوان ماده عیان می‌کند . بحران اصلی آغاز می‌شود و کشمکش زن و مرد با ورود ماندریل به خانه شدت می‌گیرد . همسر راوی که از نگاه‌های آن دو برآشفته است ، با دیدن ماندریل که در حال نوازش‌های موهای مرد است ، اعلام می‌کند یا جای اوست یا جای ماندریل . مرد دوباره به حیله متوسل می‌شود: «عزیز من از کجا معلوم آن چه تو تصورات من و توست ، یا برای ماها معنی دارد ، برای او هم داشته باشد؟ رو کردم به ماندریل همین طور زل زده بود به من ، نمی‌دانم رو چه حسابی بهش چشمک زدم و اشاره کردم از مهلکه دور شود . لبخند زد .» (ص ۱۵)

نحوهٔ ورود شخصیت زن به داستان و دقت در گفت‌وگوها و لحن کتمانی مرد بر بینش مردسالارانهٔ راوی تأکید می‌کند . از طرفی روایت یک جانبهٔ مرد (من راوی) با منزه‌طلبی و برتری‌جویی‌اش نوعی استبداد بر متن تحمیل می‌کند . به طوری که همین استبداد با ساختار معنایی متن و اندیشهٔ مرد محوری آن تقارن می‌یابد . راوی همسرش را «عیال» صدا می‌زند . کاربرد این لغت در قاموس این نوع تفکر ، زن را نانخور و تحت تکفل معنی می‌کند . زن نیز در نقش ثابت و باسمه‌ای خود در آثار مردانه تکرار می‌شود . «عیال تو آشپزخانه ایستاده بود و شانه‌هایش تکان می‌خورد . طوری بلند بلند گریه می‌کرد که انگار کسیش مرده باشد . . . دست کشیدم رو موهاش . داد زد به من دست نزن .» (ص ۱۴ و ۱۵) تمایل راوی به حیوان به ویژه با تکرار موتیف چشم‌های عسلی و مژه‌های بلند مشکی برخاسته از نگاه جنسی اوست .

حضور آن چشم‌ها در حافظهٔ قومی بدوی مرد جایی آشنا دارد و غرایز کور و ته نشین شده‌ای را برآشفته است . راوی هرجا اوضاع را نامناسب می‌بیند ، پشت نقل عباراتی از کتاب‌هایش مخفی می‌شود . در جایی نقل می‌کند: «مصداق یا شیء واقعی که نشانه بر آن دلالت می‌کند ، به حالت تعلیق درآمد تا . . .» (ص ۱۴) در نگاه راوی نیز مصداق چنان از خاصیت نشانگی خود خارج می‌شود تا جایی که گوریلی سیصد کیلویی با جاذبه‌های زنی زیبا و اندامی متناسب تجسم یابد . در جایی ماندریل به تقویم کنار کتابخانه دست می‌کشد و روی طرح دسته گلی وحشی انگشت می‌گذارد . این تصویر ، به تلویح به زمان و ابعاد تکامل ظاهری انسان اشاره می‌کند و انگشت گذاشتن بر طرح گل وحشی به منظور نشان دادن غریزهٔ افسار گسیختهٔ حیوانی راوی آن را تأیید می‌کند .

در انتهای داستان چرخشی زیبا و به جا وجود دارد . راوی بعد از مشاجره به اتاقش می‌رود ، وقتی برمی‌گردد از زن و ماندریل اثری نیست . آهنگ سوزناکی همزمان پخش می‌شود . بغض گلوی راوی را می‌فشارد و فکر می‌کند به‌رغم سال‌ها مطالعه و تحقیق هنوز گرفتار سانتی مانتالیسم است و ابتدایی‌ترین حس خود را تحت اختیار ندارد .

اگر راوی روشنفکر داستان ماندریل مذبوحانه به دنبال پوشاندن رازی است که زیر پوستش می‌گذرد و با آرایه‌های کلامی قصد فریب

مخاطبش را دارد ، جوان عامی و بی‌تجربهٔ داستان «جا دگمه» تلاش می‌کند ترس خود را زیر لحن متزلزل و ساده لوحانه‌اش پنهان کند . وی به جای تحقیر ترس عامل ترس را تحقیر می‌کند:

«چاقوش ضامن‌دار نبود ، از آن بی‌ضامن‌های کار درست هم نبود که بیارزد دست بگیری .» (ص ۱۹)

راوی به همراه دایی محمود مشغول تماشای فیلمی وسترن در سالن سینماست . ورود کارگر نقاشی دیلاق به همراه دوستش که کنار دایی می‌نشیند ، آرامش او را به هم می‌زند و از خیال زن موبوری که دو ردیف جلوتر نشسته ، بیرون می‌آورد . دایی با دیدن چاقو که توی دست طرف تاب می‌خورد . گزنش را بیرون می‌کشد . بازی نمایش قدرت درمی‌گیرد؛ از پاره کردن روکش صندلی شروع می‌شود تا جر خوردن لباس کارگر ادامه می‌یابد و سرانجام حریف صحنه را ترک می‌کند . راوی که تا اینجا صحنه را با ترس و لرز نظاره می‌کرد ، با مساعد شدن اوضاع بلند می‌شود به لاف زنی و حریف‌طلبی . در پس جمله جملهٔ راوی ترسی موذی و کشنده رسوخ کرده است . وقتی رقابت دو حریف بالا می‌گیرد ، فرافکنی ترس راوی را در رفتار بغل دستی حریف می‌بینیم: «از پشت سرش بغل دستی‌اش را می‌دیدم که عین مرغ کرچ رفته بود تو خودش و فقط دهانش تندتر می‌جنبید اما انگار لقمه‌اش خیال نداشت برود پایین .» (ص ۲۳)

در این داستان ، اشیاء (چاقو و گزن) واسطهٔ معرفی آدم‌ها می‌شوند ، به آنها هویت می‌دهند و همچون موجودی جاندار به حرکت در می‌آیند

و نوع رفتار و کنش‌های آنها را تعیین می‌کنند. از سوی دیگر نویسنده در اجرای نقشهٔ داستانی، از شیوهٔ همکناری اجزاء نیز استفاده می‌کند، دو روایت متناظر را به شیوهٔ مونتاژی سینمایی کنار هم قرار می‌دهد. از درآمیزی رشته حوادثی که در سالن سینما رخ می‌دهد با آنچه روی پرده در حال نمایش است، توازی هوشمندانه‌ای برقرار شده که در جهت نشان دادن فضا و موقعیت راوی مؤثر عمل می‌کنند.

«وقتی در کافه به هم خورد و کلانتر هفت تیر به دست جلدی پرید تو و گفت کسی از جایش جنب نخورد، یک دفعه خرر روکش صندلی روبه‌رویی دایی عین شکنبه گاو از بالا تا پایین جر خورد و بعد انگار دایی دلش خنک شده باشد، با نیشی باز تکیه داد به صندلیش و بلند گفت: آخیش. الحق که دست خوش داشت... جان وین همچنین با مشت کوبید تو فک آن تگزاسی دیلاق که یارو با میز و صندلی و... عین تاپاله ولو می‌شد رو زمین.» (ص ۲۱)

یا در توصیف واقعه‌ای فرعی: «وقتی آن موهای بور تکانی خورد و تو آن تاریک روشنی تتق زد و تق تق پاشنه کفشش همه جا را برداشت و پشت سرش ترق و توروق جمع شدن چهار پنج صندلی بلند شد...» (ص ۲۱)

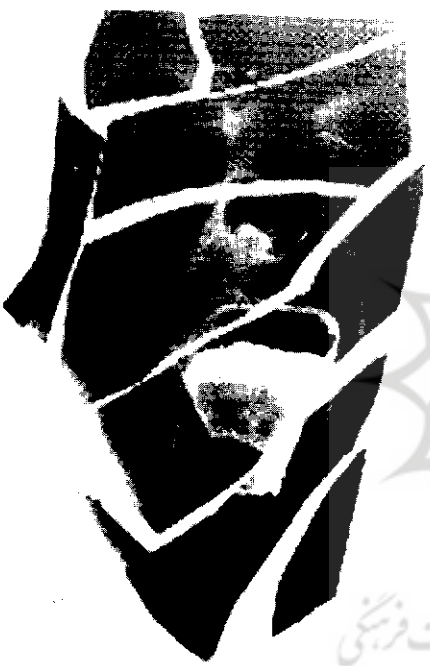
همین صحنه در کنار صحنه‌ای از فیلم قرار می‌گیرد: «بکوب بکوب سم آن همه اسب همه جا را پر کرد و کافه محاصره شد. چاقو هم یواش یواش به تک و جنب افتاد و روکش صندلی روبه‌رویی طرف با یک مصیبتی خر خر زیگزایکی جر خورد.» (ص ۲۲) چینش این صحنه‌ها در ساختار روایی داستان با مضمون نیز هم سو می‌شود و تقارنی میان غرب وحشی و رفتارهای غیر متمدنانهٔ جاری میان شخصیت‌های داستان ایجاد می‌کند که از تکات جذاب داستان است. اما در جایی که داستان با قوت پیش می‌رفت، و انتظار می‌رفت این تقارن تا جایی پیش برود که به نقطه‌ای مشترک برسد، ناگهان قطع می‌شود و از تأثیر داستان می‌کاهد.

دایی محمود شخصیت قالبی و آشنای این داستان تیپی سنتی، مستبد، پرمدعا و قانون گریز است؛ اما در عین حال با برخی صفت‌های لوطی منشانه‌اش متداعی داش آکل هدایت است. او و شخصیت‌های نظیرش در این مجموعه نمایندهٔ تیپی رو به زوال‌اند. آنها در اساس آدم‌هایی ناهنجار و جامعه ستیز نیستند. بلکه از درک پاره‌ای تغییرات و روابط ناتوانند.

داستان «چک» نمونهٔ تقابل چنین فردی با جامعه است. دایی محمود چون از درک دگرگونی‌ها و قانون‌مندی‌های جامعهٔ مدرن عاجز است، به قوانین موجود تن در نمی‌دهد و یک تنه با آن درمی‌افتد.

«صدای باد در بیشه» داستان تقابل‌هاست؛ تقابل دو فرد، دو نگاه، دو لحن و... که در نهایت در افلاس و تنهایی خود به نقطه‌ای مشترک رسیده‌اند. داستان با گفت‌وگوی جاندار و روان دو مرد شکل می‌گیرد. زاویه دید نمایشی، گفته‌ها را به طور عینی گزارش می‌کند. دو مرد میانسال داخل اتوبوسی هم صحبت شده‌اند. وضع اسف بار آن دو در نگاه بی‌تفاوتشان نسبت به راندن مگسی که روی صورت‌شان وزوز می‌کند، پیداست. مرد اول کارگردان ورشکسته و مایوسی است که خیال‌پردازی می‌کند و مرد دوم معتاد بی‌دست و پایی در پی یافتن شکار، تا یک وعده‌اش را تأمین کند. هر دو خاطراتی از اعتبار و افتخار از دست‌رفته خود می‌گویند که در صحت و سقم هیچ کدام قطعیتی نیست. در مسیر گفت‌وگوی دو مرد به تدریج سایه‌ها کنار می‌روند و دو تیپ آشنا معرفی می‌شوند. آنچه از جذابیت داستان می‌کاهد، شخصیت‌پردازی است. دو مرد در محدودهٔ دو تیپ آشنا باقی می‌مانند و علی رغم وجود نشانه‌های کافی در پرورش شخصیت‌ها، تا حدودی از آن غفلت شده است.

هستهٔ معنایی داستان «شهامت درد» بازنمایی سرشت فردی است که در قمار زندگی به دستخون افتاده است و حدیث مغبون شدنش را بازمی‌گوید. داستان به ظاهر بر بستری واقع نمایانه حرکت می‌کند «همان نصف شبی که حاضر می‌شد باید می‌گذاشتیمش تو مشمعی پر یخ و می‌بردیم به آدرسی که بهمان داده بودند آن وقت چک را می‌گرفتیم و فرداش پول تو دستمان بود.» (ص ۴۳) سه جوان دنبال پزشکی می‌گردند که با هزینهٔ کم جراحی را انجام دهد. در نظر اول تصور می‌شود



راوی در فکر فروش کلیه است. ولی عضو مورد معامله «پا» است از همین جا روند واقع‌گرایی داستان می‌شکند. پزشکی که به او مراجعه می‌شود، دراصل پزشک نیست و به جادوگری هندی می‌ماند. راوی از پله‌های نمناک پرپیچ و خم و باستانی خانهٔ پیرمرد پایین می‌رود. نشانه‌های موجود در مسلخ گاه مانند خنجرها و تبرهای زنگ زده یا زنی که برای عمل جراحی کارد و ساطوری را سوهان می‌کشد، همین طور گوی بلوری درخشانی که راوی به وسیلهٔ آن هیپنوتیزم می‌شود و... به تدریج خواننده را به فضایی وهمی وارد می‌کند. وقتی راوی روی تخت از هوش می‌رود، خودش را در بازاری قدیمی می‌یابد با خیلی از افراد معلول و از کار افتاده که هر یک تلاش می‌کنند مطلبی را به او بگویند. ناگهان راوی ترس خورده و عرق کرده از خواب بیدار می‌شود. خودش را در چاردیواری تنگ و نمور خانه‌اش می‌بیند با خونی که از تنزیب بیخ رانش نشت کرده است. دوست راوی وارد می‌شود و خبر می‌دهد که در معامله فریب خورده‌اند. راوی در پایان چشم به پرندهٔ زرد داخل قفس می‌دوزد و گوش به آواز او می‌سپارد. پرنده در دلالتی کنایی آرزوهای به

کام ننشستهٔ راوی و محکوم به حبسی ابدی است . سردابهٔ موهنی که راوی به آن وارد می‌شود مکانی است که نقشه‌های نابودی انسان در آن ریخته می‌شود . تلقین پیرمرد هندی با گوی درخشانش حکایت فریب و تزویر است . وجود وقایعی فرعی مانند گربه‌ها و سگ‌هایی که راوی را دنبال می‌کنند در تعمیق درونمایه ، داستان را جذاب‌تر کرده‌اند .

داستان «حبهٔ انگور» از دیدگاه محدود به ذهن شخصیت اصلی داستان نقل می‌شود . در بند اول ، تصویری از آشفتگی فضای خانه ارائه شده تا زمینهٔ یک نابسامانی جدی‌تر ساخته شود . نطفهٔ تعلیق داستان از همین جا بسته می‌شود . ساناز بیوهٔ چهل و پنج ساله می‌خواهد مادر پیرش را مجاب کند با مادر خواستگار تازه هم خانه شود ، تا او سر و سامان بگیرد . مادر زیر بار نمی‌رود و ساناز در بلاتکلیفی و تردید رو در روی آینهٔ بخت اولش به مرور مراسم خواستگاری شب گذشته می‌پردازد . تمام داستان وانمایی واهمه‌های او از تجربه‌ای دیگر است . آینگی ذهن او تصاویر را یک به یک کنار هم می‌چیند .

نویسنده در نمایش ذهن زن بدون توجه به تداعی‌های ذهنی که می‌توانست بخشی از گذشتهٔ او را به شکلی شفاف‌تر نشان دهد ، غفلت کرده و از این ابزار به طور کامل بهره بری نکرده است . از این رو وقایع ذهنی بر خط مستقیم روایی حرکت کرده و تنها وقایع همان شب را بیان نموده است؛ صحنهٔ پک‌های تمام نشدنی مهندس – خواستگار ساناز – مجلس گردانی برادرش و بازارگرمی او و . . . پی در پی آورده می‌شود . واقعهٔ فرعی بازی سایه‌ها به زیبایی آشفتگی ذهن راوی را نمایان می‌کند . «با روشن شدن گردسوز و شمع‌ها ، چشم ساناز دیگر به بازی سایه‌ها روی دیوار بود . سایهٔ بوته خاری رو ساقه‌ای لاغر . یا سایهٔ کلمی چسبیده به کلو تنبلی . سایه سوم خیمه‌ای بود یک بر شده . بوتهٔ خار سمت خیمه آمد بعد عقب جلو رفت . کلم تکان خورد . سایهٔ خود را دید که چون گربه‌ای خمیده ، از جمع جدا شد . بزرگتر و محوتر شد و دیوار را ترک داد .» (ص ۹۱)

تراکم نشانه‌های درون متن ، کارکرد هر یک را به تنهایی محدود کرده است . البته همهٔ آنها در خدمت نشان دادن تنهایی و تذبذب راوی‌اند؛ مثل آینه ، بازی سایه‌ها ، خاموشی خانه ، شروع دردهای قدیمی ، حبهٔ انگور و . . . به اعتقاد من گزینش یک یا دو نشانه و بهره‌برداری کامل از آنها برای داستانی در این حجم کفایت می‌کرد . به هر شکل تمام نشانه‌ها دلالت بر آینده‌ای نامبارک دارد و ساناز را مانند زنی در آستانهٔ فصلی سرد نشان می‌دهد؛ با دست‌هایی که نمی‌داند روی سینه بگذارد ، پیش رویش بگیرد یا برای همیشه مثل دو جسم لخت بی‌فایده در راستای تنش رها کند . ساناز در صحنه‌ای از مراسم خواستگاری خم می‌شود و حبه‌ای انگور برمی‌دارد . درد هجوم می‌آورد و او حس می‌کند آن حبهٔ درشت طلایی چه قدر دور و سنگین است . با توجه به نام داستان و تأکید برنشانگی حبهٔ انگور ، شیء به نماد تبدیل می‌شود و رسیدن به سعادت را در نظر راوی بعید جلوه می‌دهد .

استفاده از راویان اشیاء و حیوان و مرده در داستان‌های مدرن بسیار شایع است . راوی داستان «بازی» مرده است . او وقایع زمان حیاتش را برای مردگان دیگر تعریف می‌کند . ماجرا از این قرار است:

چند مرد جوان برای فرار از ملال روزمرگی و ایجاد تنوع شرط عجیبی می‌بندند: حضور شبانه در قبرستان و کوبیدن میخ روی سنگ قبر . ابتدا هر یک ترسشان را پنهان می‌کنند ، گاه بهانه می‌آورند و بازی دیگری پیشنهاد می‌کنند؛ سرانجام تصمیم می‌گیرند با هم به قبرستان بروند . جوان‌ها در جاده تصادف می‌کنند .

اولین کسی که در جا کشته می‌شود و به قبرستان می‌رسد ، راوی داستان است . او به وحشت خود می‌خندد . دوستان یکی یکی سر می‌رسند و حلقهٔ آنها دوباره کامل می‌شود . در این داستان که به سیاقی واقع‌گرایانه نقل می‌شود ، تمایزی میان دنیای مردگان و زندگان نیست . همین امر مخاطب را به نوع روایت مشکوک می‌کند و توجیه علت رخدادها را مشکل می‌سازد ، جز اینکه بپذیریم نویسنده به عمد نوعی بازی را در ساختار و نوع روایتش جاری ساخته است .

داستان‌های «دیگری» ، «جگر گوشه» و «یک روز کسل کننده» از تم‌های مشترکی برخوردارند . فضای داستان‌ها اوج خشونت جامعهٔ مدرن را در محیط کارگری به نمایش می‌گذارد و بر استحالهٔ انسان و شیء تأکید می‌ورزد . در داستان «دیگری» نویسنده به تصویربرداری دقیق از واقعه می‌پردازد و با لحنی خونسرد بی‌هویتی آدمی را در چنین جامعه‌ای نشان می‌دهد . انسان و ماشین مقابل هم‌اند: «یکی با یک متر و شصت و هشت سانت و دیگری با سه متر و نیم قد . مرد پاشنه پوتین ایمنی‌اش را می‌کشد رو زمین و می‌رود کنار دیگری ، دگمهٔ استارت را می‌زند ، سه متر و نیمی با وزن دو تنی‌اش خرخری گنگ می‌کند . . .» (ص ۹۶)

قطعه‌های فولاد پی در پی در کام دیگری قرار می‌گیرند و شفاف و صیقل خورده بیرون می‌آیند . ناگهان بازوی مرد طعمهٔ دیگری می‌شود . خارج کردن اعضا از لابه لای دستگاه در حداقل زمان انجام می‌شود . مرد دیگری با پوتین ایمنی از راه می‌رسد ، دگمه رامی‌زند . دوتنی خرخر می‌کند و . . . دور و تسلسل همچنان ادامه می‌یابد . زبان داستان در خدمت حال و هوای بی‌روح و مکانیکی روابط به سردی عمل می‌کند تا . . .

«جگر گوشه» داستان عجیبی است و مخاطب را شگفت زده می‌کند . شخصیت اصلی داستان خلأ عاطفی‌اش را با پروردن قطعه‌ای فلز پر می‌کند . بنابراین جگرگوشهٔ اکبر – کارگر تراشکاری – کودکی جاندار نیست . از مدتی قبل احساس می‌کند بیمار است ، حال تهوع دارد و روز به روز توانش تحلیل می‌رود . کارگرهای دیگر دستش می‌اندازند . شبی درد در تنش می‌پیچد و او چهارگوش خونینی به دنیا می‌آورد . تکانهٔ نخست داستان همین جاست . قطعه فلز را مانند کودکی نوازش می‌کند و سرانجام آن را می‌کارد . اکبر جان تازه‌ای می‌گیرد چون چیزی را در اختیار دارد که متعلق به خود اوست .

داستان در دلالتی استعاری نشان می‌دهد حیات عاطفی بشر قابل حذف نیست و آدمی همواره با آنچه او را به سوی بی‌هویتی سوق می‌دهد در جدال و معارضه است .

پانوشت:

* **شهامت درد** ، محمدرضا گودرزی ، نشر امتداد ، چاپ اول ، ۱۳۸۲ .