نگاه

## درباره نامه‌های پرویز شاپور به پسرش کامیار، «خودنویسم را از آفتاب پر می‌کنم»

# تو را با قلبم می‌بوسم

رؤیا صدر

«خودنویسم را از آفتاب پر می‌کنم» برشی است هشت‌ساله از زندگانی پرویز شاپور، در قالب نامه‌هایی که او به پسرش کامیار نوشته است. شاپور، کامیار را برای ادامه تحصیل به انگلستان فرستاده و اکنون با زبانی صمیمی، ساده، مهربان و شیرین برایش نامه می‌نویسد تا این نامه‌ها رشته‌ای باشند که کامیار را به او، خانواده و هویتش وصل کنند. کتاب در حقیقت، بازتابی است از نگاه ظریف، نکته‌یاب، طناز و روح مهربان و لطیف شاپور. شاپور در این نامه‌ها پسرش را رفیق خودش می‌داند و با ملایمت و نرمی تلاش می‌کند او را بفهمد و درعین‌حال راهنمایی‌اش کند. او را: «با قلبش می‌بوسد»، «به اندازه تمام سلام‌هایی که بشر از اول زندگی تاکنون به‌هم کرده، به او سلام می‌کند» و «امیدوار است که حالش عالی و دماغش چاق باشد، به اندازه‌ای که البته احتیاجی به جراحی پلاستیک پیدا نکند و روحیه‌اش مافوق جمبوجت باشد و به‌زودی روی ماه هم را ببینند!». کتاب آینه‌ای است از عادات، علایق، احساسات و روحیات شاپور که یاری‌مان می‌کند به فضای ذهنی او و دنیای خاصش نزدیک شویم. شاپور از شخصی‌ترین و پنهانی‌ترین دغدغه‌هایش می‌نویسد و آن را با شرح زندگی روزمره‌اش همراه می‌کند. اینکه خودش را بازنشسته کرده تا به نوشتن و طراحی بپردازد، اینکه اغلب خیابان‌های تازه را بلد نیست و سال‌هاست که اتوبوس و تاکسی سوار نشده، اینکه از خیابان‌گردی لذت می‌برد و این کار جای سینما، تئاتر و مطالعه را برای او می‌گیرد و ریزه‌کاری‌های دیگری که از زبان شیرین شاپور در این نامه‌ها بیان می‌شوند. او این‌همه را اکثرا در قالب روزنوشت بیان می‌کند و در چارچوب معمول نامه‌نگاری نمی‌ماند. مثل اینکه او صبح بلند شده، قلم به دست گرفته و در یک محدوده زمانی طولانی چندساعته و حتی یک‌روزه، زندگی کاری و شخصی‌اش را از چای‌خوردن، قدم‌زدن و غذادادن به گربه‌ها گرفته تا نوشتن و خواندن کتاب‌های تازه بازگفته است. او شعرهایی را که کامیار نوشته و برایش فرستاده نقد می‌کند، خبر از انتشار آن‌ها در نشریات و در قالب کتاب می‌دهد و او را در جریان رخدادهای ادبی و هنری می‌گذارد. شاپور در این نامه‌ها از انعکاس کاریکلماتورهایش در مجامع ادبی و هنری می‌گوید، از نشست‌وبرخاست‌هایی که با اردشیر محصص، عمران صلاحی، احمد شاملو، منوچهر آتشی، یدالله رؤیایی، اسلام کاظمیه و دیگران داشته می‌نویسد و ناخودآگاه بخشی از تاریخ معاصر ادبیات و هنر ایران را بی‌هیچ واسطه‌ای بازگو می‌کند. این روزنوشت‌ها در سایه نگاه گاه طناز و گاهی شاعرانه شاپور ارزش هنری پیدا کرده است: «- کامی جان الساعه که این نامه را برایت می‌نویسم ظهر است یعنی ببخشید یک بعدازظهر است. هوا بشدت گرم است. تن من خیس عرق است و بادبزن شخصی که به ریش قوه جاذبه می‌خندد با آخرین سرعت کار می‌کند ولی افسوس نتیجه این پرکاری صفر است». سعی شده که نامه‌ها در کتاب بر اساس توالی زمانی مرتب شود تا مخاطب بتواند در آن یک خط روایی منظم را دنبال کند. شاپور در این کتاب از خودش می‌گوید و عکس‌هایش را برای کامیار می‌فرستد: «- یک عکس من هست که شاهکار است که در نامه آینده برایت می‌فرستم و آن‌وقت خواهی دید چه ژست هنرمندانه‌ای گرفته‌ام و چه یال‌وکوپالی دارم! نمی‌دانم چرا موقع نوشتن جمله بالا یاد دن‌کیشوت افتادم». در پس این نگاه طناز و شوخ، تلخی و تنهایی نهفته است که پشت سطرهای نامه‌ها پنهان می‌شود و گاه خودی می‌نمایاند تا جلوه دیگری از زندگی هنرمند سبک‌آفرین روزگار ما باشد. چگونگی تأمین هزینه اقامت و تحصیل کامیار، یکی از دغدغه‌های شاپور در این نامه‌هاست. گلایه از بی‌پولی، بی‌حوصلگی، دل‌تنگی، خستگی و یکنواختی زندگی‌ای که هیچ تنوع و حتی مسافرتی در آن نیست در پشت نگاه به‌ظاهر شیرین نامه‌ها جاری است و انعکاسی است از زندگی تلخ هنرمند بزرگی که حتی امکان این را که بتواند به‌تنهایی و در خلوت زندگی کند ندارد. در جایی از نامه‌ها می‌نویسد: «در هرصورت زندگی چیز متوسط مزخرفی است». ولی او که تاب ندارد خاطر عزیزی را پریشان سازد، بلافاصله در نامه‌های بعد سعی می‌کند اطمینان بدهد و با نگاه و قلم طنازش گرمی و امید ببخشد: «-من هم مدیرکل نفت خانه هستم و بایستی بخاری‌ها را نفت‌گیری کنم. خلاصه با حفظ سمت مدیرکل زباله هم هستم و هرروز پاکت نایلونی را گره می‌زنم و پشت در می‌گذارم. خلاصه سرگرمی‌های ایام بازنشستگی جالب هستند و هر کاری از بیکاری بهتر است». «- از حال رفیقت بخواهی ای بدک نیستم نفسم مثل آسانسور در حال بالا و پایین رفتن است». او حتی بااینکه گربه‌های کامی «از اذیت‌کردنش دریغ نمی‌کنند» سعی می‌کند با آن‌ها هم مهربان باشد تا کامی را خوشحال کند. با زبانی طنز درباره‌شان که «موزیک استخوان جویدن پخش می‌کنند» می‌نویسد. جای‌جای نامه‌ها پر است از یاد گربه‌ها که «به کامیار میومیو می‌رسانند». آنچه در زندگی شاپور را شاد می‌کند و به آن معنا می‌بخشد آثار اوست. او در خلال نامه‌ها از آن‌ها می‌گوید، از این‌که «نوشتن برایش کار مقدسی شده»، «بهترین دقایق عمرش نوشتن کاریکلماتورهاست»، «کارش زندگی‌اش است»، «کارهایش را به اندازه عشق دوست دارد و از آن‌ها لذت می‌برد». «خودنویسم را از آفتاب پر می‌کنم» از روزگاران دهه پنجاه نشان دارد، از کوچه‌ها و خیابان‌ها، از کافه‌تریای آنوش و از روزگاری که قیمت فولکس‌واگن در کشورهای بازارمشترک نُه هزار تومان است و این، بر شیرینی و خواندنی‌بودن کتاب می‌افزاید. شاپور بسیاری از نامه‌ها را با کاریکلماتورها و شعرهایش همراه کرده که برخی از این آثار کمتر دیده شده‌اند. در برخی از نامه‌ها شاپور در خلال نوشتن نامه، قلم را به دست دیگران سپرده تا آن‌ها هم چند سطری بنویسند. در یکی از نامه‌ها عمران صلاحی، جمله‌هایش را با شعر تازه‌ای که سروده همراه می‌کند. ولی اشکال آنجاست که این نامه‌ها در متن کتاب حروف متفاوتی از نوشته‌های شاپور ندارند و ازاین‌رو مخاطب در تشخیص این‌که کدام سطر از نامه مربوط به شاپور است و کدام‌یک را دیگران نوشته‌اند دچار سردرگمی می‌شود. هم‌چنین در دیباچه نوشته شده که سعی در حفظ رسم‌الخط نامه‌ها بوده تا مخاطب را به حال‌وهوای آن زمان نزدیک کند ولی پیداست که متن کتاب بر اساس رسم‌الخط رایج امروزی سامان یافته است. کتاب را فرناز تبریزی و کامیار شاپور گردآوری و تنظیم کرده‌اند و آن را انتشارات مروارید در ۶۰۰ نسخه چاپ کرده که برای مجموعه‌نامه‌های شیرین پدر کاریکلماتور ایران تیراژ عجیبی است؛ آن‌هم در حالی که همین ناشر در ایرانِ ۳۲میلیونیِ سال ۵۳، کتاب با تیراژ پنج‌هزارتایی چاپ می‌کرد. هرچند امروزه یاد گرفته‌ایم که در سایه آنچه در اقتصاد نشر و سلیقه مخاطب و سبد خرید خانوار و شرایط کاغذ و هزار پدیده ریزودرشت دیگر شاهدش هستیم از هیچ‌چیز تعجب نکنیم!

عطف

## کودک آینده

«با بچه‌های دانشکده شده بودیم یاران دبستانی. برای من مهم‌تر از همه این بود که می‌توانستم در خانه برای مخالفت با پدرجون در جواب تحلیل‌هایش حرفی بزنم باب روز. مثل همه این‌وری‌ها می‌گفتیم فکرهای آن‌وری‌ها کهنه است و عقیده دیگری را بر نمی‌تافتیم. یاد نگرفته بودیم و نمی‌گرفتیم چیزی به نام مدارا و پذیرش هم هست. اگر پدرجون‌ها حرف حرف خودشان بود ما هم حرف حرف خودمان بودیم. دنیا به اندازه همه‌مان بزرگ بود ولی ما دنبال بزرگی خودمان بودیم...» این بخشی از رمان «ارکیده‌های من» است. «ارکیده‌های من» عنوان کتابی است از فرزانه سکوتی که به‌تازگی توسط نشر پیدایش به چاپ رسیده است. این رمان در ده فصل و با راوی اول شخص نوشته شده است. راوی، زنی است که در میان مسائل روزمره زندگی‌اش، هم به گذشته‌اش نقب می‌زند و هم دغدغه آینده را دارد. او در موقعیت و سنی است که می‌خواهد پایش را به‌عنوان هنرمند در جایی سفت و محکم کند: «حالا که اینجا هستم... حالا که به اینجا رسیده‌ام... نه. دیگر نمی‌توانم از صفر شروع کنم. هر روز هزار بار به خودم می‌گویم باید یک‌بار برای همیشه خودت را از کف هرم موفقیت برسانی به رأس. باید حقت را بگیری و به همه نشان بدهی چه هستی. همه باید بشناسندت. انگار تا امروز هر کاری کرده‌ام بی‌خودی بوده. چند ماه دیگر سی‌وسه ساله می‌شوم و هنوز هیچ کاره‌ام توی این دنیا. اگر این تدریس هم جور نشد از من چه می‌ماند؟ نمایشنامه را ورق می‌زنم. به دیالوگ‌هایی که رویشان لایتر کشیده‌ام نگاه می‌کنم. کلمه‌ها می‌درخشند. توی این اجرا باید بدرخشم. باید فوق‌العاده باشم. مثال‌زدنی. فراموش نشدنی...» راوی رمان، که بیش از هرچیز دغدغه‌هایی برآمده از دنیای زنانه‌اش دارد، به مواجهه‌اش با بچه‌اش فکر می‌کند و این مسئله او را با آینده پیوند می‌زند: «فردا. دکتر گفته فردا. ساک کوچک تو آماده است. ساک بزرگ من آماده است. پدرت فکر همه‌جا را کرده. آماده‌باش کامل! ماه‌های اول زندگی مشترک با این عادت‌هایش غریبه بودم و از این کارهایش حرص می‌خوردم. حالا نیاز دارم به این پیش‌بینی‌پذیر بودن اتفاقات. به این امنیت. دلم قرص می‌شود از دانستن بعد. اینکه چه اتفاقی قرار است بیفتد. و اینکه برای اتفاق‌ها خودمان را آماده می‌کنیم. انگار بعد از سال‌ها سفر دریایی و زندگی بر جزر و مد حالا که به ساحل رسیده‌ام هنوز هم بالا و پایین رفتن با امواج را حس می‌کنم. توی رگ‌ها و مویرگ‌هایم هنوز بالاوپایین‌شدن هست. تمام هم نخواهد شد. دکتر گفته فردا و من برای فردا آماده شده‌ام. خودت را برای هر احتمالی آماده کن. من هم. همه‌چیز ممکن است و ترس‌های من قوی‌تر از اراده‌ام هستند. اگر به خانه برگشتم باید این معادله را به هم بریزم. باید اراده‌ام از ترس‌هایم قوی‌تر شود. باید. می‌دانم که بعید نیست تو بی‌من به خانه برگردی. ما که نمی‌دانیم چه می‌شود. حالا دیگر بیا دعا کنیم همه‌چیز درست می‌شود. از خدا بخواهیم کمکمان کند تا به زندگی اعتماد کنیم. بیا دعا کنیم شجاع و صبور باشیم. دعا کنیم تو دوروتی کوچولویی نباشی که باد بتواند تو را با خودش ببرد. همه‌چیز درست می‌شود. احساس می‌کنم موقع دعا آن‌قدر به معنی کلمه‌ها فکر می‌کنم که خود کلمه را نمی‌بینم. شاید چیزی شبیه این باعث شده که بگویند دعای زن حامله مستجاب نمی‌شود. شاید هم... نمی‌دانم.»

**ارکیده‌های‌من**

**فرزانه سکوتی**

**نشر پیدایش**

خلیل درمنکی

«اما/ سایه‌هامان بی‌ما/ به خانه باز آمده/ گنجه‌ها و خاطره‌ها را/ با سرانگشتانی تار کاویده/ همه‌چیز را به‌یغما برده‌اند/ آنان در خلوت خویش/ به‌هم درآمیخته/ به جمعیت سایه‌ها/ افزوده‌اند/ می‌ترسم زمانی/ هرگز اگر که باز آییم/ دیگر/ خانه‌ای نباشدمان/ و این صداها/ هیچ‌کدام/ صدای ما نیستند.»

در سلطه سایه‌ها، از دفتر «در بهترین انتظار»، مهرداد فلاح

چه شد؟ چگونه «آلرژی تنفسی» بدل به «آلرژی پوستی» شد؟ چگونه در داستان‌های هوشنگ گلشیری، تنش از حوزه تنفسی به حوزه پوستی راه کج کرد و چه‌طور حساسیت تنفسی، سرفه‌های پی‌درپی شازده احتجاب نخست به حساسیت پوستی و رویش خال‌ها بر رخ زنان داستان‌های گلشیری و سپس به منطقی «حسانی» و لمسی، به توان پیوند لامسه‌ای تن با جهان و اشیاء پیرامونش، در داستان «خانه‌روشنان»، بدل شد؟ حکایت پوست و تن، تماس پوست و تن با اشیاء در خانه‌روشنان چیست؟ چه شد که آلرژی بدل به انرژی شد؟ به توان و نیرو؟ و چه می‌شد، چنانچه «شازده احتجاب» به‌سیاق «خانه‌روشنان» نوشته می‌شد؟ دقیق‌تر: چه می‌شد، چنان‌چه گلشیری به‌هنگام نوشتن «شازده احتجاب» از فاکنر روی برمی‌گرداند و از مساله زمان و طنین و تپش مدام گذشته در حال و تداعی خاطرات اجدادی‌اش، درهم‌شدن تیک‌تاک ساعت اجدادی‌اش با تیک‌تاک ساعت خودش، از روش‌های جریان سیال ذهن دست می‌داشت و رخ در رخ با، مثلا، رب‌گریه، به‌ویژه در «پاک‌کن‌ها» می‌شد و به اشیاء روبه فرسایش و عتیقه‌های قجری، به «موزه قجریِ» شازده احتجاب، از صندلی اجدادی گرفته تا ساعت و کلاه خود جد کبیر و قلمدان‌های صدفی و کاسه و بشقاب‌های قدیمی و شمعدان‌ها و قاب‌ها و... بیشتر، بسا بسیار بیشتر دل می‌داد و آن‌ها را در طراز اشیاء رمان «موج نو» قرار می‌داد؟ همان‌طور که بر سر داستان خانه‌روشنان شده است، سودایی اشیاء. سرآخر، چگونه «خانه‌روشنان» به‌مثابه مساله پوست، در پایان دهه شصت، از میان مساله صدا و تصویر جوانه زد؟ چگونه گلشیری صاحب مساله‌ای از آن خود شد و از میان مساله‌سازهای محمد مختاری و رضا براهنی، مساله خاص، بدیع و بسیار مهم‌تر خود را خلق کرد؟ محمد مختاری: «چشم مرکب»، فوران تصویری و ترکیب صداها. رضا براهنی: چندصدایی و ترکیب صداها. هوشنگ گلشیری: دقیق‌تر: هوشنگ گلشیری در «خانه‌روشنان»: ارتعاش پوستی. مختاری: اندام بینایی. براهنی: اندام‌های صوتی. گلشیری: اندام لامسه‌ای. «صندلی‌ها می‌گویند از سنگینی یا سبکی می‌فهمند که هرکس چقدر تاریک است. گفته‌اند وقتی آمد و نشست تلخ بود. تلخی را از صدای فنرها فهمیده بودند. ما تلخ نمی‌شویم. تلخی آدم را ما از دستی که بر دسته صندلی می‌گذارد می‌فهمیم. «سنگین و لخت، مبل می‌گوید، دو دستش را بر دسته‌ها گذاشته بود». «دسته تلفن را برداشت. صدایی نشنیدیم. عسلی می‌گوید بر من گذاشت». «می‌دانستیم که هستش. صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما، حجم نفس‌ها را که می‌آیند و به‌تناوب به سینه می‌خورند، اگر سینه‌ای‌مان باشد». «یله داده بر این یکی پا و دست بر نرده ایستاده بود... دستی بر تن نرده که می‌گوید سردم همیشه». «لبه میز را کاتب به دو دست گرفته بود». «گرد پیچیده‌ها را می‌گیرد نرگس، دستمالی بر خستگی‌هامان می‌کشد غنچه». و نمونه‌ها، بس بیشتر از این‌ها. اشیاء لمس می‌کنند و لمس می‌شوند. این قطعی است. اما آن‌چه قطعیت ندارد، دیدن و شنیدن است. اشیا همزمان می‌بینند و نمی‌بینند. همزمان می‌شنوند و نمی‌شوند. صدا و تصویر جرقه می‌زنند، پت‌پت می‌کنند، خاموش می‌شوند. بعد، ناگهان، از نو شعله می‌کشند. صدا و تصویر، نیروهای براهنیایی و مختاریایی، آتش زیر خاکسترند، آخرین نفس‌های خود را می‌کشند. منطق حسانی و لمسی «خانه‌روشنان» از درون این چالش سر بر می‌آورد. از درون چالش نور با تاریکی و صدا با سکوت. «باریکه نوری پایین پرده را روشن کرده بود. ندیده‌ایم ما». اشیاء از نور افتاده پای پرده می‌گویند. اما تأکید می‌کنند ندیده‌اند. آیا شنیده‌اند؟ از که؟ چگونه؟ اشیاء در خانه‌روشنان چگونه گفت‌وگو می‌کنند؟ «تاریک سرجای‌مان بودیم و حتی پچپچه نمی‌کردیم، تاریک که باشد با پهلودستی‌هامان حرفی نداریم که بزنیم». «آینه... منتظر ایستاده که کی کلید برق را می‌زند تا گپ‌وگفت خاموش اما مداومش را با سفیدی دیوار روبرو و حتی نیمه در و چند پله شروع کند». «اگر کلید را می‌زد پچپچه‌های خاموش‌مان را شروع می‌کردیم. نکرد و ما ساکت ماندیم. نه، ساکت نه، تاریک و پنهان ماندیم». این «گپ‌وگفت خاموش» و این «پچپچه‌های خاموش» چیستند؟ اشیاء با زبان بی‌زبانی سخن می‌گویند. با تابش، بازتابش و انعکاس. از ارتعاش سلول به سلول. «گوش به گوش می‌گوییم یا بهتر، سلول به سلول ». با این‌ها که گفته آمد، مساله نه‌تنها حل نمی‌شود، بل حادتر هم می‌شود. این‌جا، در خانه‌روشنان، نور امکان انعکاس، امکان گفت‌وگو است. این‌گونه است که سکوت آمیخته به زمزمه و پچپچه‌های خاموش است. اما این‌همه، خود، در رهن تاریکی است. «دیروقت بود و تاریک بودیم ما». نورکه امکان گفت‌وگو است، نیست. گفت‌وگو، تقدیرا، مقدور نیست، اما اشیاء هم‌چنان سخن می‌گویند. «پرده حتی اگر هیچ نوری از چراغ‌ها نریزد و بیرون هم تاریک تاریک باشد همین را می‌گوید». اما چه‌طور؟ آن‌ها چگونه سخن می‌گویند؟ مختاری در «خیابان بزرگ» می‌نویسد: «صدا که حذف شده است از گلوی اجسام». هم‌چنین، این‌جا، از زبان اشیاء خانه‌روشنان می‌شنویم: «آخ اگر گلویی‌مان بود چه‌ها که نمی‌کردیم». مختاری، در غیاب صدا، در عدم گفتن و در عدم شنیدن، در معدوم‌شدن گفت‌وگو، یک‌سر به «نظاره» نشسته است. آن‌چنان که جهان بدل به تصویر و ترکیب و فوران بی‌پایان تصویرها شده است. «جنون نوشتن» بدل به «جنون دیدن» می‌شود. مختاری: مجنون تصاویر. دقیق‌تر: با چشمانی از حدقه درآمده، با دیدگانی جن‌زده. اما گلشیری چه می‌کند؟ زبان نور را خلق می‌کند. زبان نور را خط می‌زند. نور را محو می‌کند. این خلق‌کردن و این خط‌زدن خیلی‌مهم است. با این خلق‌کردن و خط‌زدن، زبان نور، زبان انعکاس و زبان تصویر به سود یک زبان دیگر کنار گذاشته می‌شود. به سود «زبان کورمال کورمال»: زبانی سرهم‌بندی‌شده از کوری، ندیدن و تاریکی با لمس و با «سرانگشتانی تار». برابرنهاد نقاد برای «سرانگشتان تار» در «شعر» مهرداد فلاح که در سرآغاز این جستار آمد، این است: زبان کورمال کورمال. در دو صفحه آغازین خانه‌روشنان، مدام، نیروهای براهنیایی و نیروهای مختاریایی، نیروهای صدا و نیروهای تصویر جرقه می‌زنند، پت‌پت می‌کنند و برای بقا دست‌وپا می‌زنند، اشیاء می‌بینند، نمی‌بینند، اشیاء سخن می‌گویند، نمی‌گویند و سرآخرین نیروی نوین گلشیریایی است که از این میان سر بر می‌آورد. توان لامسه‌ای. گونه‌ای از منطق حسانی و لمسی. این‌گونه، آلرژی پوستی بدل به یک انرژی حسانی می‌شود. بدل به توان می‌شود. این داستان ساختی پیچیده دارد و چونان تله عمل می‌کند. آن‌چنان که ممکن است، بلدترین نقادان هم در خواندن آن راه گم کنند. براهنی درست می‌گوید: زبان گلشیری زبان نوشتن رمان نیست، اما در داستان‌کوتاه، داستان از لونی دیگر است. دیالکتیک پیچیده سخن‌گفتن و سخن‌نگفتن اشیاء، صداداری و بی‌صدایی اشیاء، خانه‌روشنان را بدل به یکی از درخشان‌ترین داستان‌های چندصدایی زبان فارسی کرده است. تکرار باید کرد. فراموش نباید کرد. نیروهای براهنیایی و مختاریایی، مدام باز می‌گردند. دیگر، صرفا بنا نیست اشیاء با زبان نویسنده، با لحن نویسنده سخن بگویند. اشیاء زبان خودشان را خلق می‌کنند. ماتریالیستی‌ترین وجه صدای‌شان را. تلفن زنگ می‌زند، ساعت تیک‌تاک می‌کند و ماشین‌تحریر، تق‌تق. فریاد اشیاء، در سکوت، می‌ترکد. اشیاء درباره نویسنده، دقیق‌تر، درباره ماشین‌تحریر می‌گویند: «تق‌وتق ماشین‌تحریرش سرود ماست». اگر این تق‌وتق ماشین تحریرش سرود ماست، در کنار آخ اگر گلویی‌مان بود چه‌ها که نمی‌کردیم، خوانده شود، وجه باختینی و سویه کارناوالی‌اش، بیشتر از پیش آشکار می‌شود. نیروهای براهنیایی. نیروهای مختاریایی. نیروهای گلشیریایی. نیروهای تصویری و غیرتصویری، بصریت و نابصریت، امر چشمی و غیرچشمی از نو و این‌بار در مدار دو نام، گرد هم به چرخش در می‌آیند و به‌هم نزدیک و از هم دور می‌شوند. گردآگرد نام زن و دختر نویسنده. گرد بر گرد نام‌های «نرگس» و «غنچه». اشیاء می‌گویند: «دربندانیم ما». «در آن‌سوی حصار ما را راهی نیست». «در بر هرچه غیر بسته. ماییم غیر». اشیایی موندگونه که هیچ روزنی برای نگریستن به جهان بیرون ندارند. اشیایی چون غنچه فروبسته. وقتی نویسنده به نیروی خیال، آجر از پس آجر بر می‌دارد و دری غلتان در دیوار می‌گشاید و در جرز و جلد دیوار می‌رود و ناپدید می‌شود، هربار زنش و دخترش می‌آیند، در خانه چرخی می‌زنند و مثلا گردی می‌گیرند، غنچه می‌گوید: «بابا همین‌جاهاست، من مطمئنم، بویش را می‌شنوم». غنچه با ندیدن می‌بیند. با بویدن. با حس‌کردن. اما «نرگس»، نامی که در ادبیات کلاسیک ما نشانه چشم است، نمی‌بیند. چون این‌جا با دیدن، با چشم نمی‌توان دید. این‌جا برای دیدن باید کور شد. باید کورمال کورمال دید. او که چشم‌بسته‌تر، او که فروبسته‌تر است، می‌بیند. او که «غنچه» است.

اما دست‌آورد بدیع روایت‌شناختی گلشیری در «خانه‌روشنان»، بی‌گمان، ترکیب و سرهم‌بندی بدیع زاویه‌دید «اول‌شخص جمع» با منظر اشیاء است. اشیاء می‌گویند: «ندیده‌ایم ما». « پچپچه نمی‌کردیم». «صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما». «حافظه نداریم ما». «لرزیدیم ما». «خسته نمی‌شویم ما». « فریب نمی‌خوریم ما». «دیروقت بود و تاریک بودیم ما». «سرک کشیدیم ما مگر ببینیم که آن‌سوی ما چیست». «به‌جای‌مان بودیم». «حرفی نداریم که بزنیم». «برای‌مان گفته‌اند». مساله چیست؟ چرا «من» به «ما» بدل شده است؟ مهم‌تر، چرا راوی وجه سوژگانی‌اش را از دست داده و ابژه‌ها سررشته روایت را به‌دست گرفته‌اند؟ آیا گلشیری در کار نوشتن داستانی در باب «مرگ مولف» است؟ از چه‌رو نویسنده می‌کوشد از شر تن‌اش، از شر نعش‌اش خلاص شود و آن را ناپدید کند؟ نادیدنی کند؟ در لامکانی در پس پشت دیوار؟ «ما هم رفتیم، نعش‌مان را هم بردیم». نقش این «تن مازاد» در خانه‌روشنان چیست؟ به این باز می‌گردیم. اما چه شد زاویه‌دید از اول‌شخص به اول‌شخص جمع و از من به ما بدل شد و منظر راوی جای خود را به منظر اشیاء داد؟ چگونه چشم اشیاء از حدقه بیرون زد و دیدند آن‌چه را نمی‌دیدند؟ دقیق‌تر: چگونه «خال» بدل به «چشم» شد؟ گلشیری مدام از «پوست-غلاف » به‌سوی «پوست-اندام» رفته است. گویی، پوست به‌مثابه سطحی بدون اندام به اندام نیاز داشته باشد. گلشیری مدام در کار تولید «زائده پوستی» است. گاه، حتی زائده‌ای اندام‌شناختی. «خال»های رویده بر رخ زنان و «انگشت ششم» پای راوی در داستان «نمازخانه کوچک من» از این‌گونه‌اند. این‌جا، «زائده پوستی» چونان «آنتن پوستی»، «گیرنده پوستی» و اندام‌گرفتن ارتعاش‌ها، چونان پوستی که با بساویدن می‌بیند، چون «چشمان پوست»ی که «یوهان پلاسما» می‌گوید، کار نمی‌کند، بل به‌مثابه چشمی نا به‌جا و چشمی جابجا شده، کار می‌کند. چون چشمی در کار نگریستن، انگار پنهانا و از جایی که انتظار نمی‌رود. این جاها، هنوز گلشیری در چنبره امر دیدنی است. هنوز با منطق حسانی کاری ندارد. دیالکتیکی پیچیده در کار است: الف. امر مازاد، ب. خیرگی به امر مازاد، ج. خیره‌شدن خود امر مازاد به کسی که به امر مازاد خیره شده است. این‌چنین، امر مازاد بدل به یک غیر، بدل به یک دیگری می‌شود. بدل به دیگری‌ای که خود پیشاپیش جایگاه یک نگاه است. درواقع، امر مازاد، خود، بدل به چشم می‌شود. مساله این است: راویان داستان‌های گلشیری به خال‌های روی گونه‌ها خیره شده‌اند یا این «خال»ها در آنان خیره‌اند؟ راوی داستان «خوابگرد» می‌گوید: «آن خال را... مثل چیزی می‌دید که خاطرپریشانش را مجموع می‌کرد.» این را باید بر سَبیل مطایبه خواند. این خال، محال است خاطر کسی را مجموع کند، بل چون چشمی نابجا، هر خاطری را برمی‌آشوبد. حکایت، حکایت «خانه‌روشنان» است. مساله این است: حضور امر مازاد. دقیق‌تر: حضور «شی فی‌نفسه»، حضور «چیز در خود» که ما به آن دسترسی نداریم، اما هست. در «خانه‌روشنان»، تن و نعش راوی، امر مازاد نیست. امر مازاد دقیقا همین حضور اشیاء است. به این باز می‌گردیم. اما این‌جا، یک‌سری جهش‌ها و جابه‌جایی‌ها رخ داده است. اولا، این نگاه از خال‌ها به اشیاء منتقل شده است. ثانیا، این نگاه از نقطه‌کور روایت، از حضوری «فی‌نفسه» درآمده و بدل به حضوری «لنفسه» و برای خود شده و سررشته روایت را به‌دست گرفته است. یعنی از چیزی که ما به آن دسترسی نداریم، بدل به چیزی شده که هم‌زمان به خودش و هم‌چنین به ما دسترسی دارد. این اشیاء دیگر اشیایی نیستند که ما از درون آن‌ها هیچ نمی‌توانیم گفت، بل خود از درون خود سخن می‌گویند. نویسنده داستان، نویسنده‌ای که در این داستان هست نه کسی که این داستان را می‌نویسد، چون این داستان را اشیاء روایت می‌کنند، هم‌چنان درون و کنه این اشیاء را نمی‌بیند، اما آن‌ها او را می‌بینند. اگر گلشیری در «خانه‌روشنان» از مثلا پرچی، پیچی، میخی روی صندلی، مبل و عسلی یا نخی، پخی چیزی، فرش یا روتختی، یا از زائده‌ای روی اشیاء نوشته بود و از تماس این زائده‌ها با پوست تن نویسنده‌ای که در داستان هست، می‌توانستیم بگوییم، خال‌ها روی اشیاء روییده‌اند، اما او ننوشته است. اما آیا ما مجاز به بازنویسی خانه‌روشنان هستیم؟ رضا براهنی در «بازنویسی بوف کور» می‌نویسد: «بازنویسی از همین‌جا شروع می‌شود. قلم را از دست راوی بگیرید و بدهید به دست زن اثیری. دختر اثیری از اول تا آخر ساکت مانده است». اما «شازده احتجاب» را چگونه می‌توان بازنویسی کرد؟ اگر بنا به بازنویسی است چرا تنها باید بوف کور را بازنویسی کرد؟ چنانچه بخواهیم، شازده احتجاب را به‌سیاقی چندصدایی بازنویسی کنیم باید قلم را بگیریم بدهیم دست فخری. دست فخرالنساء. اما چرا قلم را به‌دست قلمدان ندهیم؟ به‌دست شمعدانی‌ها؟ به‌دست اشیاء؟ نام دیگر خانه‌روشنان این است، این می‌تواند باشد: بازنویسی شازده احتجاب. دقیق‌تر: بازنویسی شازده احتجاب به روش رمان نو. اما بیاید این شطح‌گویی‌ها را فروگذاریم. مهرداد فلاح: «در سلطه سایه‌ها». هوشنگ گلشیری: «خانه‌روشنان». ک. تینا: «گذرگاه بی‌پایانی». اگر گلشیری در ابداع زاویه دیدی مرکب از «اول‌شخص جمع» و از منظر اشیاء پیش‌قراول است، در خلق منظر اشیاء، در خلق «نگاه مکان» و «چشم مکان» وامدار ک. تینا است. ک . تینا در «گذرگاه بی پایانی» که در سال ۱۳۴۰ منتشر شده است و طرفه آن‌که فصلی نیز با نام «نگاه مکان» دارد، در فصل «جاده‌ای به ویرانی» از نگاه «کاروانسرایی قدیمی» داستان را باز می‌گوید و در آغاز دهه چهل، «چشم مکان» را در داستان‌نویسی ما می‌گشاید: «به هر سویم بیابانی بی‌انتها/ و این من هستم/ چون لحظه‌ای تاریک در بیکرانی/ به صورت/ خانه‌ای مخروبه/ کاروانسرایی قدیمی و متروک/ به حالتی سخت نومیدانه/ دیوارها همه خراب/ اتاق‌ها به سقف شکسته/ همه تاریک و بوی ناخوش‌گرفته/ هم‌اکنون فرو می‌ریزم/ آیا صدایی به‌گوش خواهد آمد؟» اما سرآخر خانه‌روشنان، دقیق‌تر، صفحه‌های آغازین خانه‌روشنان که در رهن اشیاء و روایت اشیاء است، از انباشت چه لایه‌هایی شکل گرفته است؟ از چه چینه‌هایی؟ باستان‌شناسی آن در این‌باره به ما چه می‌گوید؟ ۱- ایماژیسم و تصویرگرایی دهه شصت. نظاره اشیاء. در سیل سکوت به مراقبه جهان‌نشستن. دقیق‌تر: همدمی با اشیاء. ۲. «شازده احتجاب» به‌مثابه «موزه قجری» و گنجینه عتیقه‌ها. دقیق‌تر: فتیشیسم اشیاء. ۳- رمان موج‌نو ۴- «گذرگاه بی‌پایانی» نوشته ک. تینا، وقتی مکان راوی است. دقیق‌تر: چشم مکان. ۵- حضور امر مازاد در داستان‌های پیشین گلشیری. پرسش این است، این چینه‌های باستان‌شناختی، در چه میدان نیروهایی، در چه برنامه استراتژیکی به‌کار می‌افتند؟ علیه چه‌چیزی به‌کار می‌افتند؟ خواست آن چیست و چه تبارشناسی‌ای دارد؟ دقیق‌تر، وهله گذار آن از باستان‌شناسی به تبارشناسی چیست؟ مسأله این است: جدال زندگی و مرگ. اروس و تاناتوس. از پای درآمدن زندگی، تلاشی، تجزیه، ذره‌ذره‌شدن و غبارشدن آن. اما دمیدن زندگی به خود ذره. خود خود ذره را به دیدن اروس بردن. به این باز می‌گردیم. «خانه‌روشنان» وهله گذار گلشیری از روایت میکروپالتیک و خرده‌سیاسی به روایتی مولکولی است. به سیاست مولکولی. به‌ویژه خال‌ها. اما سخت بتوان «خانه‌روشنان» را خواند و طنین سیرن‌وار این جمله را شنید و هوش از کف نداد. «سلسله در سلسله شاهدان‌اند کاتبان». نظر به آنچه پیش‌وپس از این جمله در داستان آمده است، به‌تمامی برمی‌آید، این را اشیاء گفته باشند. اما این جمله که بارها اینجا و آنجا نقل شده است، چنان طنین یگانه، خارج از قاب و برون‌زده از روایتی دارد و چنان چون امری مازاد می‌نماید که نمی‌توان گفت که‌اش می‌گوید، و چرا. آیا فریاد نویسنده است؟ نویسنده‌ای که نمی‌نویسد، نوشته می‌شود. نویسنده‌ای ناشاهد، بل مشهود. از فاعلیت مشاهده فروافتاده، در جایگاه ابژه مشاهده نشسته، وقتی اشیاء غصب کرده‌اند «شاهدیت» را در «جدال نقش با نقاش». که حالیا، نقش‌ها نقش می‌زنند نقاش را. «سلسله در سلسله شاهدان‌اند کاتبان». بوده‌اند. جمله چگالی زیادی دارد. وزن زیادی به آن فشار می‌آورد: تلنباری از نقاش‌های داستان‌های گلشیری. صلاحی «بره گمشده راعی»، نقش‌سازان «معصوم پنجم»، نقاش داستان «نقاش باغانی» و راوی داستان «نقشبندان». در مجموعه «دست تاریک، دست روشن»، داستان‌های «خانه‌روشنان»، «نقاش‌بانی» و «نقش‌بندان» که از پی هم آمده‌اند، پیوستگی ویژه‌ای دارند، اما آن‌ها را نباید از پی هم خواند. بین «خانه‌روشنان» و «نقاش باغانی» و «نقش‌بندان» حفره‌ای دهان باز کرده است. نویسنده‌ای که در خان