

## آن شب شیفت شب\* دربارهٔ مجموعهٔ داستان «شیفت شب» نوشتهٔ غلامرضا معصومی

ضیاءالدین وظیفه شعاع

بی مقدمه بگویم این که در مجموعهٔ «شیفت شب»، «غلامرضا معصومی» به جز در یکی دو داستان، از شگردهای کم‌تر معمول داستان‌نویسی استفاده نکرده است و نخواستہ با تکنیک‌های غریب سعی در متفاوت جلوه‌دادن کار خود کند، بیانگر این است که نویسنده‌اش می‌تواند به سبکی درخور روایت خود برسد و در این راه قدم‌های بزرگی برداشته است. برای تحلیل این مجموعه، تأویل خود را از هر داستان به صورت جداگانه نوشته‌ام و بهتر دیدم که در هر بند به هر یک از آن‌ها بپردازم.

داستان «سرباز فراری» داستان آن سرباز فراری نیست که راوی باید به دنبالش برود. این داستان خود راوی است که در هفت‌خوان رسیدن به هدف مأموریت خود، دچار تحولی می‌شود که لازمهٔ یک داستان کوتاه خوب است. راوی در آن بلبشوی گیر انداختن سرباز، نگران از دست رفتن هویت نظامی خود است: «من سرباز نیستم... من دو تا ستاره روی شانه‌هایم هست» (ص ۱۴) هویتی که با تکیه بر نفوذ آن توانسته است به درون زندگی یک خانواده وارد شود. اما در میان این ورود ناگهانی، او مصمم و خشک در مقابل توجه مثبت دختر خانواده نسبت به خودش می‌ایستد و او را با لحن سردی پس می‌زند. اما جلوتر با استفاده از نقطهٔ ضعف سرباز - عشق به دختر همسایه - او را گیر می‌اندازد: «خب بهتره مثل دو تا عاشق با هم حرف بزنیم» (ص ۱۵) و همین حرف‌زدن‌هاست که سرباز فراری را رام و در نهایت تسلیم می‌کند.

---

\* سایت مجله ادبی والس؛ یازدهم مرداد ۱۳۸۹. این مقاله نقدی است بر مجموعه داستان‌های کوتاه شیفت شب نوشته غلامرضا معصومی، تهران: افراز، ۱۳۸۸.

«چرخ و فلک» داستانی است با الگویی دایره‌وار، هم شکل عنوان داستان که روایتگر زمانی کوتاه از زندگی زنی روسپی و دختر اوست که در دنیای کودکانه خود تنها به چرخ و فلک فکر می‌کند. درخشان‌ترین بخش داستان زمانی است که دختر اسکناس مچاله‌شده‌ای را به دست دارد برای سوار شدن به چرخ و فلک، و مخاطب ریزین می‌داند که این اسکناس از جنس همان اسکناس‌هایی است که زن برای دستمزدش دریافت می‌کند. این موضوع کلیشه‌وار با مهارت نویسنده به شکل لایه‌ای پنهان و زیرین به وجود آمده است که آن را از سقوط در ورطه نتیجه‌گیری مستقیم اخلاقی می‌رهاند.

داستان «شیپور حمله» داستان آشفتگی مردی است که از مرز فروپاشی روانی گذشته است. مردی که ذهنیت محدودش در خشونت منحوس حادثه‌ای تلخ، منجمد گشته و در همان احوال تثبیت شده است. جنگی که او از آن حرف می‌زند - و گویا هرگز اتفاق نیافتاده - به سر رسیده است اما ذهن او هنوز در جایی سرک می‌کشد که «جز چند لکه خون بر سنگ‌ها» چیزی دیده نمی‌شود. او تنها به کشتن فکر می‌کند و به کشته‌شدن: «من آماده کشتنم سرگروه‌بان!» (ص ۲۴). در قاموس او یا باید کشت و یا کشته شد و این است که زنده‌ماندن و زندگی‌کردن در دنیایی بدون جنگ او را به خلاء پریشانی فروکشانده است. دنیای جدیدی که به آن «صلح نارنجی» لقب داده است و حالا که اسلحه‌ای واقعی در اختیار ندارد و حالا که سلاح را از او گرفته‌اند، کودکانه بر در خانه خود کمین کرده است و این بار با تفنگ آبپاش شلیک می‌کند: «به طرفم شلیک کرد و صورت و پیراهنم خیس آب شد. خندید: خدای من! سرگروه‌بان، آمده بودی نجاتم بدهی» (ص ۲۳) سرباز پیشین، در این وضعیت صلح نارنجی روال عادی زندگی‌اش را به کناری گذاشته و سبک جدیدی را پی گرفته است. زن و بچه را رها کرده و در آپارتمان شیکش در «آن سوی شهر» روبه‌روی دشمنان جدید ایستاده و رو به آن‌ها شلیک می‌کند: «اسلحه‌اش را رو به تلویزیون گرفت. تماشاگران کف زدند... صدای شلیک گلوله‌ها را از دهانش بیرون ریخت.» (ص ۲۴). جایی در اثنای یک گفتگو، او خود به طور ناخودآگاه به اتفاقی اشاره می‌کند که به طور واضح دلیل اصلی آشفتگی اکنون اوست. او در اصل راوی داستان - سرگروه‌بان گروهان - را برای همین به خانه خود دعوت کرده است: «ازت خواستم بیایی یک چیزی ازت بپرسم.» (ص ۲۷) و آن پرسش بیهوده که هرگز نمی‌تواند

جوابی در پی داشته باشد این است: «اون سرباز یادته توی حمام زد سرش را داغون کرد؟ باید یادت باشه، مخش پخش شده بود روی دیوار...» (ص ۲۷). سوالی که سرگروهان راوی هیچ پاسخ قانع کننده‌ای برایش ندارد: «تو جنگ همه چیز ممکنه اتفاق بیافته» (ص ۲۷) و این پرسش بی پاسخ او را آشفته تر از پیش می کند و او را به خنده‌ای جنون آمیز می کشاند. حادثه همیشه با او و در او زندگی کرده و همین مسئله به ظاهر کوچک روند زندگی او را از هم پاشانده: «الان اون سالها است مرده... یعنی همیشه توی ذهن من... بعضی شبها می بینم که مغزش پخش شده روی دیوار...» (ص ۲۸) او که دیگر حتی به «دخترهای لاغر اندام» توی تلویزیون هم رحم نمی کند، در این توهم دشمن انگاری نسبت به همه چیز و همه کس، به تدریج در طول روایت داستان، پا را از این هم فراتر می گذارد. در آخرین بند داستان، با دوربینی نظامی به دختری در خانه‌ی روبه‌رو نگاه می کند و می گوید: «یک عروسک است... می تونی خفه اش کنی» (ص ۲۹).

«اشک مو» قطعات پراکنده‌ای است از خاطرات راوی داستان که به ترتیب وقوع به دنبال هم نیامده اند. هم چنین وحدت موضوعی و رابطه‌ای علی میان این خاطرات دیده نمی شود. اگر از دیدگاه شاعرانه آن‌ها را تحلیل کنیم، نمی توان از زیبایی شعرگونه‌یشان به راحتی گذشت: «دخترم می پرسد: آسمان را چه رنگی کنم؟ می گویم: آبی. زخم می گوید: بهش نگو. بذار خودش پیدا کند.» (ص ۳۱). برخی از این ترکیب‌ها، نشان از تخیل نیرومند نویسنده آن‌ها دارد. اما مشخص نیست که داستان کلی این قطعات چیست.

در «برای رفتن به گردش روز بدی است» راوی با پرسه‌ای سیال میان خاطره‌ای مبهم از کودکی اش که به روابط پنهانی پدر - و گویا مادرش - با دیگران اشاره دارد، قصد رها کردن افسار غریزه اش را گرفته است. در ایوان خانه اش می ایستد و خود را در معرض دید مردی از ساختمان روبه‌رو می گذارد و این جاست که می فهمد انگار همه چیز آن طور که باید، بوده است: «فکر می کنی همه چیز از اول درست بوده» (ص ۴۱).

در داستان «فصل عروسی» زوج جوانی برای گذراندن ماه عسل به هتلی رفته اند. دختری که خود را سونیا معرفی می کند و تأکید می کند که این اسم واقعی اش نیست، به عنوان اولین نفر به آن‌ها خوش آمد می گوید. او شخصیت کلیدی داستان است و راوی - مرد جوان - دو بار با او برخورد می کند. بار اول همراه نامزدش که سونیا آن‌ها را به اتاقشان راهنمایی می کند و

بار دوم تنها در آسانسور. مرد جوان وقتی تنهاست به طرز دیگری با او حرف می‌زند و قصد و غرضی که در ذهنیت او نسبت به آن زن کمین کرده در این گفتگو نمود کامل می‌یابد: «شما چی؟ عروسی کرده‌اید؟» (ص ۴۷) راوی از سویی دیگر نگران این است که در اتاق هتل کسی یا کسانی در حال فیلم برداشتن از آن‌ها هستند و نامزدش در جواب تشویش او می‌گوید: «به نظر من که اشکالی نداره. بذار بردارند. ولی فیلم کسالت‌باری می‌شه» زن از این می‌نالند که چرا همراه هم بیرون نمی‌روند و مرد سر در جایی دیگر دارد. این‌که سونیا کیست و چرا به نوعی همه‌کاره این هتل هست و چرا شخصیت‌اش این قدر مبهم نشان می‌دهد. و این‌که آیا اتاق آن‌ها در معرض دید مخفی صاحبان هتل قرار دارد؟

کنش داستانی در «گردشکار» زمانی شروع می‌شود که شخصیت‌های داستان، دو مأمور استانداری که برای نظارت بر حوزه رأی‌گیری به شهری کوچک عازم هستند به دلیل «عدم هماهنگی لازم» برای مسافرت خود به خودروی خدمت نمی‌رسند و بالاچار با خودروهایی عمومی قصد سفر می‌کنند. همه چیز از این‌جا آغاز می‌شود و آن‌ها در سر راه با راننده‌ای آشنا می‌شوند که در گزارش بازرسی، قاچاقچی نامیده می‌شود. او سر راه آن‌ها را به خانه‌ای می‌برد که بیوه رهبر حزبی سیاسی در آن ساکن است. دختر آن زن سال‌ها قبل طی یک درگیری کشته شده است و جسدش را در زیرزمین همان خانه دفن کرده‌اند. دو مأمور دولت در آن‌جا سیگاری توهم‌زا مصرف می‌کنند و از حالت متعارف خارج می‌شوند. یکی از آن‌ها به زیرزمین می‌رود و دختر مرده را زنده می‌بیند که نشسته است و «آرام ترانه‌ای را می‌خواند» داستان این‌جا تمام می‌شود اما در طول داستان نوری بر تاریکی این ابهام تابانده نمی‌شود که آیا دیده‌شدن دختر مرده توسط مأمور تحت‌تأثیر حالت تخدیری او بوده است و یا نه. این ابهام به پایان‌بندی داستان لطمه می‌زند. اما زبان به کار رفته در این داستان و ساخت روایت آن به شکل قطره‌چکانی به روند شکل‌گیری آن که با فرم گزارشی نوشته شده است کمک می‌کند و این می‌تواند نقطه عطف این داستان باشد.

«لکه خون بر لاک ناخن» ساختار متزلزلی دارد. چند روایت موازی در چند فرم مختلف به وحدت موضوعی روشنی دست نمی‌یابند. از سویی روایتی تاریخی از تصرف شهر و تجاوز به زنان آن قرار دارد و از سویی دیگر، روایتی گزارشی‌گونه از پرونده قتل مردی به دست زنش.

در تنه اصلی داستان هم قطعه‌ای از زندگی کینه‌ورزانه‌ی شخصیت اصلی - گیتی - با همسرش نشان داده می‌شود. آن‌ها بچه ندارند و گویا این هدف شوهر است که نمی‌خواهد داشته باشند. آیا گیتی همان همسر قاتلی است که به همین دلیل شوهرش را کشته است؟ پس روایت تاریخی تهاجم و تجاوز برای چیست؟ همچنین نظرگاه سوم شخص مناسب این داستان به نظر نمی‌رسد. روایت از دیدگاه اول شخص می‌توانست گره‌های ناگشوده‌ی فرم داستان را بهتر بگشاید.

در «پرده‌ی دوم زندگی» جزئیات داستان طوری کنار هم چیده شده‌اند که در نهایت داستان داستان را تا مرز سردرگمی دچار تاویل‌های مختلف می‌کند. آن جا صحنه‌تئاتر است؟ اگر این چنین است چرا راوی اول شخص - که به نظر نمی‌رسد انتخاب درستی برای روایت این داستان باشد - باید با این طرز بسیار روشن، وسیله‌ای برای تکنیک فاصله‌گذاری باشد؟ و باز اگر این‌گونه است، کاربرد این تکنیک چه کمکی به روند شکل‌گیری داستان می‌کند؟ قاب عکسی از خیابان مه‌زده‌ی لندن سال‌های چهل روی دیوار خانه چه می‌کند و در کل اشاره به چیزی دارد؟

در «شیفت شب» زن و شوهر داستان از فرط یکنواختی و تکراری که به آن دچار شده‌اند دست به ابتکار عجیبی می‌زنند. زن پرستار است و مرد او را مانند زنی خیابانی در جلوی بیمارستان سوار ماشین می‌کند و می‌خواهد او را به گردش ببرد. هر دو سعی می‌کنند نقش خود را خوب بازی کنند و نقش طرف مقابل را هم جدی بگیرند. اما در میانه راه ورق برمی‌گردد. زن می‌گوید: «می‌خواهم آن طرف شهر را هم ببینم» و این که «... چرا باید هر هفته زنی را بیاورند که خودش را آتش زده» (ص ۸۰). مرد در ابتدا در برابر خواسته زن مقاومت می‌کند: «خوب فراموش کن. شام را می‌خواهیم بیرون بخوریم.» (ص ۸۱). اما بعد به سرعت به طرف «پایین شهر» می‌راند و به جایی می‌رود که چند سگ در اطراف آن‌ها ایستاده‌اند. مرد زن را تشویق می‌کند که به طرف سگ‌ها سنگ بیاندازند و سنگ اول را خودش پرت می‌کند. زن هم شروع به سنگ‌پرانی می‌کند. در پایان، زن به سگی دیگر هم سنگ می‌زند و «زن سنگ دیگری برداشت و پرتاب کرد توی دل تاریکی که سگ و همه چیز در آن فرو رفته بود» (ص ۸۴). تصمیم ناگهانی مرد برای اجرای این مراسم سنگ‌پرانی هرگز باورپذیری داستان را

دچار لطمه نمی‌کند. زن از او خواسته است که به پایین شهر بروند، جایی که «چیزی نیست جز بدبختی و خیابان‌های کثیف»، اما آن‌جا بالاخره وجود دارد و زن می‌خواهد آن را ببیند. جایی که در آن زنان خودسوزی می‌کنند و زن، زنانی از این دست را «هر هفته» در بیمارستان می‌بیند. مرد به خواسته او تن درمی‌دهد، اما به شکلی دیگر و با طرزی دیگر. او زن را به «آن طرف شهر» می‌برد، اما نه برای دیدن خانه‌های آن زنان «مچاله»، که برای انجام کاری غریب‌تر که هم بی‌رحمانه است و هم انتقام‌جویانه. بی‌رحمی برای لحظه‌ای تفریح و از یاد بردن تلخی‌ها: «خوب بود ما هم بچه داشتیم» و انتقام از همان تلخی، انتقامی عبث و بی‌فرجام. چرخه‌ای که در آن فقط ضعیف‌ترها پایمال می‌شوند. جایی در داستان، صدایی از رادیو خلاصه‌ای از یک نمایش را می‌خواند: «... گرگی در قالب آشپز به خانه آن‌ها می‌رود و بره تا چشم باز می‌کند خود را در دیگ غذا می‌بیند...» (ص ۸۱).

«تک منار» در تحلیل عشقی است که تجلی نمی‌یابد. راوی با دختری باستان‌شناس - دانشجو - به دیدن بنایی باستانی رفته‌اند و دختر در میانه این بازدید، پرده از ماجرای برمی‌دارد که در نگاه اول بی‌اهمیت می‌نماید، اما مرد داستان باید ناکامی پایانی خود را در همین گفتگو جستجو کند: «... من مثل او نبودم... یعنی چطور بگم، عاشق شدنشو دوست داشتم نه خودشو...» (ص ۸۷). دختر یک بار، جایی در اعماق فناتی در کرمان، اجازه بوسیدن به آن عاشق بخت برگشته را داده است چون «دلم براش سوخت» (ص ۸۷)، اما در فئات این بنای تک‌مناره، او را تنها گذاشته و رفته است. باید در بخش پایانی داستان توضیحی درباره آن «ته سیگارهایی که ماه‌ها قبل با هم کشیده‌ایم» و بقایای آن در پله‌های بالای مناره داده می‌شد؛ چرا که اگر راوی قبل‌ترها هم همراه دختر به آن‌جا رفته بوده، هیچ دلیلی برای تعریف و تفسیر صفحه اول داستان از زبان آن‌ها در مورد بنای تک‌مناره وجود ندارد. نشانه‌گذاری‌ها طوری به وجود آمده‌اند که گواهی از این می‌دهد که راوی و دختر بنا را برای اولین بار دیده‌اند. همان سطر اول داستان گویای این نشانه‌هاست: «نگاه کن، همین طور ساخته و رفته بالا، واقعاً که چه معماری داشته» (ص ۸۵).

«آندوه ته‌مین» شتاب‌زده نوشته شده است و بسط جریان اتفاق افتاده می‌توانست داستان را متکامل‌تر جلوه بدهد. موضوع آن، آن‌طور که باید در متن داستان پرورانده نشده، اما داستان در

همین قد و قواره کپسول شده خود، با تکیه بر موضوعیت خاص خود، حرف زیادی برای گفتن دارد. انتخاب جایگاه داستان آشنازدایی بگری را در بر دارد. شناوری که روی دریا شناور است و شناور بودن جریان داستان در دو جریان اصلی روایت - موضوع نمایش و اتفاقات بیرون از آن - ماهیتی هم‌ذات دارند. پایان‌بندی داستان در فضایی شاد با مرکزیت دیالوگ دختری که روایت‌گر آن خبر بد بوده است، تکنیک ماهرانه‌ای است برای ایجاد تضاد حسی در مخاطب که اثرگذاری حسی آن را بیشتر کرده است.

