



تحلیل صورت‌گرایانه داستان «مثل همیشه»، اثر هوشنگ گلشیری

بهادر باقری*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

(از ص ۱ تا ۱۵)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۸/۱۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

علمی-پژوهشی

چکیده

داستان کوتاه «مثل همیشه»، اثر هوشنگ گلشیری، در واقع سه داستان است که به موازات یکدیگر و به شکلی متناوب و مشوش پیش می‌روند. از آنجا که درون‌مایه اصلی داستان، تأکید بر دور باطل، روزمرگی، ملال و تکرار پدیده‌های هستی و زاد و بود آدمیان است، صورت و محتوای داستان چنگ در چنگ یکدیگر، تباری و تعامل هنرمندانه‌ای یافته‌اند؛ به گونه‌ای که صورت داستان، مؤید این درون‌مایه است. نویسنده از شگرد هنری تکرار نام شخصیت‌ها و کارکرد و شغل آنان و دیگر درون‌مایه‌های فرعی، و در واقع از ترفند آیینگی و توازی تصویری بهره برده تا این تکرار و به‌نوعی دور باطل را در قالب فرم داستان نیز مجسم و ملموس کند. در شگرد هنری توازی تصویری، نویسنده برای تأکید بر درون‌مایه داستان، در کنار داستان اصلی، یک یا چند داستان فرعی را شکل می‌دهد یا شخصیت‌ها و درون‌مایه‌ها به شکل‌های متنوعی تکرار می‌شوند تا در نهایت، کارکرد و پیامی واحد را به خواننده دقیق‌ال نظر منتقل کنند؛ یا اینکه نویسنده برای تأکید بر درون‌مایه‌ای خاص، یک یا چندبار، تصاویر عینی و ملموس را بدون اشاره به ربط مستقیم آن‌ها با مفاهیم اصلی، در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به‌نوعی، تأییدکننده و تجسم‌بخش آن ادعاها یا مفاهیم انتزاعی‌اند. به نظر می‌رسد شگرد توازی، مناسب‌ترین ترفند هنری برای قوام‌بخشیدن به درون‌مایه این داستان است که با خوانشی صورت‌گرایانه، می‌توان از آن رمزگشایی کرد.

واژه‌های کلیدی: هوشنگ گلشیری، داستان «مثل همیشه»، داستان کوتاه، نقد صورت‌گرایانه، توازی تصویری.

۱. مقدمه

فرمالیسم جنبشی هنری و ادبی، دستاورد همکاری و هم‌اندیشی نظریه‌پردازانی همچون ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky)، بوریس توماشوفسکی (Boris Tomashevsky)، رومن یاکوبسون (Roman Jakobson)، بوریس آبخن باوم (Boris Eikhenbaum) و تینیانوف (Tinianov) است که در سده بیستم شکل گرفت و در بررسی و نقد اثر ادبی، تأکید فراوانی بر صورت اثر دارد و بر آن است که با قرائت تنگاتنگ و بدون توجه به عوامل بیرونی از جمله زندگی‌نامه نویسنده یا شاعر و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه وی یا نیت مؤلف، باید به درک اثر ادبی نائل شد و راز و رمز ادبیت متن را دریافت. همچنین بر تفاوت زبان ادبی و زبان غیرادبی تأکید فراوان دارد. این مکتب به دنبال جنبش فوتوریست‌ها و علیه سمبولیسم شکل گرفت.

فرمالیسم، یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت؛ و هنر چیزی جز همین کار نیست [...] وظیفه هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست. و وظیفه فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نیست (شفیعی کدکنی، ص ۳۱).

حسین پاینده در بیان شکل و شیوه نقد صورت‌گرایانه متون ادبی چنین می‌گوید:

هدف اول و آخر منتقد فرمالیست این است که معین کند متن ادبی چگونه افاده معنا می‌کند؛ به بیان دیگر، متن با کدام راهبردهای معناسازانه، سطح دومی از معنا را به وجود می‌آورد و به خواننده القا می‌کند [...]. کشف شکل یک اثر ادبی، یعنی برقراری ارتباط بین عناصر ساختاری متن آن اثر. تبیین این شکل، یگانه راه رسیدن به محتوای اثر است (پاینده ۱، ص ۳۸).

فرمالیست‌ها در نیمه نخست قرن بیستم، مروج این دیدگاه بودند که برای نقد متن (پی‌بردن به معنای آن)، منتقد باید همه توجه خود را صرفاً به خود متن معطوف کند و نه چیزی بیرون از متن. در نیمه دوم قرن بیستم، پس‌اساختارگرایان همین ایده را ترویج کردند؛ اما باید توجه داشت که این دو گروه از منتقدان برای توجه انحصاری به متن، دلایل متفاوتی داشتند. فرمالیست‌ها معتقد بودند که هر متنی یک معنای واحد دارد و بحث درباره اوضاع تاریخی و اجتماعی یا تلاش به منظور کشف نیت مؤلف، ما را از رسیدن به آن معنای واحد بازمی‌دارد؛ اما منتقدان پس‌اساختارگرا قائل به متکثر بودن معنای هستند و اعتقاد دارند که هر متن واحدی را می‌توان به شیوه‌های مختلف خواند و معانی گوناگونی در آن تشخیص داد (همان، ۱۳۷).

جنبش فرمالیسم روسی بین سال‌های ۱۹۱۴-۱۹۲۰ به یکی از مهم‌ترین آیین‌های اندیشه‌گرایانه سده حاضر تبدیل شد. تأثیر مباحث اصلی و روش کار فرمالیستی بر نظریات ادبی، تاکنون نیز معلوم است [...]. از دیدگاه آنان، تازگی محسوس و ایجاد جاذبه زیباشناختی، میل به تغییر را برمی‌انگیزد؛ در این زمان، صورت‌گرایان با تلاش، ظرایف و اصطلاحات فنی بسیاری را به نظرات خود افزودند که در تحلیل دقیق، انگاره‌های آوایی و اوزان شعری و قوالب ترکیب‌بندی زیادی را پدید آوردند؛ آن‌ها ویژگی سبک‌های مختلف گفتار را به وجه قابل ملاحظه‌ای مشخص کردند و سلسله‌مراتب متغیر انواع ادبی را در تاریخ ادبی بررسی کردند (ولک، ج ۱، ص ۴۷۱).

پاینده بر آن است که برای چنین نقدی باید این کارها صورت گیرد: بررسی واژه‌ها در دو سطح «معنای صریح» و «معنای ضمنی»؛ یافتن ابهام‌ها و تبیین شبه‌گزاره‌های متن؛ تعیین تقابل‌ها یا

تش‌های متن؛ کشف ساختار متن از راه تجزیه و تحلیل هم‌پیوندی اجزای آن؛ بررسی صناعات، تمهیدها و شگردهای ادبی به کار رفته در متن و ارزیابی مناسبیت داشتن یا مناسبیت نداشتن آن‌ها؛ بحث درباره نحوه وحدت یافتن متن (پاینده ۱، ص ۳۹-۴۶).

صورت‌گرایان زاویه نگاه به تقدّم و تأخر صورت و معنا را کاملاً دگرگون می‌کنند و می‌گویند: اثر ادبی از کلمات ساخته شده بود نه مقاصد یا احساسات؛ و اشتباه بود اگر آن را تراوشی از ذهن نویسنده به شمار می‌آوردند. محتوا صرفاً انگیزه‌ای برای فرم یا موقعیت و بستر مناسبی برای اعمال فرمی خاص بود (ایگلتون، ص ۵).
به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات صرفاً یک مسئله زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دیدگاه زبان‌شناسی نگریست (شمیسا، ص ۱۴۷)
برخی از صورت‌گرایان به جای آشنایی زدایی، اصطلاح «برجسته‌سازی» (foregrounding) را به کار می‌برند.

برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است؛ به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد و غیرمتعارف باشد (صفوی، ص ۳۴).
تمامیت و وحدت اندام‌وار متن که میراث رمانتیسم به شمار می‌آید، در کانون توجه منتقدان صورت‌گرا بود.

منتقدان جدید توجه به تمامیت و وحدت خیال‌انگیز را از مکتب رمانتیک وام گرفتند، ولی آن را با روحیه «علمی» تحلیل متن درآمیختند. به عقیده آنان هر اثر برجسته ادبی، یک تندیس زبانی (Verbal Icon) است که صناعت ویژه ادبی نقیضه، طنز، تش و ابهام را به‌خاطر نیل به تصویری «ملموس» از تجربه‌ای که به هر نحو دیگر غیر قابل بیان است، به کار می‌بندد. نقد جدید درحالی‌که در حرفه‌ای‌گری و تجربه‌گرایی‌اش، به‌ظاهر ضد رمانتیک می‌نمود، در واقع پدیده‌ای پسارمانتیک بود (سلدن، ص ۱۱).

اصطلاح «فرمالیسم» نباید تنها ظاهر اثر را به ذهن متبادر کند یا در بررسی اثر ادبی تنها به این بخش آن عنایت شود؛ زیرا:

صورت و شکل در یک نوع ادبی عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر یک ساختار منسجم ساخته باشد؛ به شرط اینکه هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کل نظام همان اثر ایفا کند. بدین لحاظ، همه اجزای یک متن، مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان و صنایع مختلف بدیعی، جزء شکل محسوب می‌شوند (شایگان‌فر، ص ۴۳).

این جستار بر آن است تا از دیدگاه فرمالیستی، داستان کوتاه «مثل همیشه» اثر هوشنگ گلشیری را بررسی و نقد کند. با خوانش دقیق داستان، درمی‌یابیم که شگرد اصلی و شکل‌دهنده پی‌رنگ داستان، توازی و آینگی است؛ بنابراین، لازم است ابتدا این شگرد به اختصار معرفی شود. در نقد و تحلیل بسیاری از آثار هوشنگ گلشیری، کتاب‌ها و مقالات فراوانی نوشته شده است؛ اما تا آنجا که نگارنده بررسی کرده است تاکنون، پژوهش مستقلی درباره داستان کوتاه «مثل همیشه»

صورت نگرفته و در خلال برخی از نقدها، تنها اشارات مختصری به آن شده است؛ برای نمونه، حامی دوست و خزانه‌دارلو (۱۳۹۳) در بخش‌هایی از مقاله «بررسی زمان در داستان دخمه‌ای برای سمور آبی از منظر نقد مضمونی»، به موضوع مهم زمان در داستان «مثل همیشه» نیز اشاراتی دارند که در این جستار به آن پرداخته خواهد شد. همچنین درباره توازی تصویری نیز غیر از نوشته‌های پاینده که بدان‌ها اشاره شد، تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته و نگارنده در این زمینه در حال تدوین کتابی با عنوان بررسی نمونه‌هایی از ادبیات داستانی ایران و جهان است.

۲. توازی تصویری

توازی تصویری، یکی از شگردهای کمترشناخته‌شده هنری در ادبیات داستانی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن، برخی از مفاهیم ذهنی و عقلانی مهم موجود در پی‌رنگ داستان را در قالب تصاویری عینی و ملموس و بدون اشاره به ربط مستقیم آن با مفاهیم یادشده، یک یا چند بار در قالب یک تصویر و یا تصاویر متنوع در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به نوعی، تأییدکننده و تجسم‌بخش آن مفاهیم انتزاعی‌اند. در حقیقت، در متن روایت اصلی داستان، دو یا چند ماجرا یا پاره‌روایت به موازات یکدیگر جریان می‌یابند و مؤید یکدیگرند. نگارنده نخستین بار در آثار حسین پاینده با این اصطلاح آشنا شد. ایشان در سه کتاب داستان کوتاه در ایران، گشودن رمان و نظریه و نقد ادبی در نقد و تحلیل برخی از داستان‌های کوتاه و رمان‌های ایرانی، بهره‌گرفتن نویسندگان از این شگرد هنری را به خوبی تبیین و تحلیل کرده است؛ برای نمونه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: در نقد داستان درخت گلابی اثر گلی ترقی، درخت گلابی‌ای که میوه نمی‌دهد و عقیم شده، توازی تصویری مرد راوی/ نویسنده در متن داستان است که مدتی است نمی‌تواند چیزی بنویسد و ذهنش سترون شده است:

توازی در وضعیت درخت گلابی و شخصیت اصلی، انگیزه خواننده برای کنار هم قرار دادن نشان‌های عجز از اتمام کتابش و کشف علت این عجز را تشدید می‌کند. در واقع داستان، دو روایت را هم‌زمان به پیش می‌برد: یکی روایت معطوف به درخت گلابی (که عمدتاً با گفته‌های باغبان و کدخدا شکل می‌گیرد) و دیگری روایت معطوف به شخص نویسنده (که با سیلان‌های ذهنی راوی شکل می‌گیرد). وجه اشتراک این دو روایت، سترون شدن شخصیت محوری در آن‌هاست. درخت گلابی بار نمی‌دهد؛ همان‌گونه که این نویسنده هم باروری فکری ندارد (پاینده ۲، ج ۲، ص ۱۲۳).

در نقد داستان نقش‌بندان اثر هوشنگ گلشیری نیز می‌بینیم که شیرین، همسر جواد بهزاد نقاش، به دلیل ابتلا به سرطان سینه، به انگلیس رفته و برای رهاشدن همسر از قید دشواری‌های درمان خود، خواهان جدایی از وی است. مرد برای بازگرداندن او، به انگلیس می‌رود و ناموفق بازمی‌گردد. اکنون جواد نقاش می‌خواهد چهره زن جوان انگلیسی‌ای را بر بوم نقاشی خود بکشد که روزی او را در یکی از خیابان‌ها دیده است؛ در حالی که سوار بر دوچرخه‌ای رکاب می‌زده و دور می‌شده است و هرچه تلاش می‌کند، نمی‌تواند نقش چهره او را ثبت و ضبط کند.

موتیف زن دوچرخه‌سواری که از راوی دور می‌شود، در سرتاسر این داستان، بیانی نمادین از بیرون رفتن شیرین از زندگی راوی و اضمحلال عشق است (همان، ص ۱۵۹).^۱

پاینده در کتاب نظریه و نقد ادبی (۱۳۹۸) نیز به تفصیل به موضوع توازی پرداخته است؛ از جمله در جلد اول، صفحات ۱۹۹-۲۰۰ درباره توازی در صحنه‌ای از رمان سووشون، صفحات ۱۲۸ تا ۱۴۸ در نقد روان‌کاوانه داستان سه قطره خون صادق هدایت و در جلد دوم، صفحه ۳۳۷ در تحلیل فیلم از کرخه تا این. بخش بزرگی از تحلیل نشانه‌شناختی نویسنده از تصاویر محمدجواد ظریف در فضای مجازی نیز مبتنی بر ایده توازی است (همان، ج ۲، ص ۳۵۱-۳۸۳).

۳. معرفی داستان «مثل همیشه»

نخستین داستان‌های گلشیری در مجموعه‌ای به نام مثل همیشه در ۱۳۴۷ منتشر شده است و یکی از داستان‌های این مجموعه «مثل همیشه» نام دارد که در ۱۳۸۰ نیز به همت فرزانه طاهری در مجموعه داستان نیمه تاریک ماه بازنشر شد. «مثل همیشه» در واقع از سه داستان مجزا تشکیل شده که به موازات یکدیگر و به شکلی متناوب و مشوش پیش می‌روند. در جریان نخست، فرهاد محمدی کارمند جوانی است که مشغول نوشتن یک داستان یا خاطرات دوران کودکی خود است که البته ناتمام باقی می‌ماند؛ داستانی که ماجراهای آن در آبادان می‌گذرد و فرهاد نوجوان به همراه دوستانش، به دنبال بوی بسیار بدی که در شهر پیچیده، در دل نخلستان، جنازه پوسیده مرد جوانی را پیدا می‌کنند. اکنون او نویسنده‌ای ساکن اصفهان است که مستأجر پیرمردی به نام محمد فرهادی شده و جریان دوم داستان مربوط به زندگی ساده و تکراری و بی‌معنای او و همسر پیرش در خانه‌ای قدیمی است و جریان سوم، ماجرای فرهاد پسر گم‌شده آنان است که طی داستان، اندک‌اندک، دلیل گم شدنش هویدا می‌شود.

۴. تحلیل صورت‌گرایانه داستان

گلشیری از نخستین داستان‌هایش نشان داده است که مسئله صورت و تناسب تنگاتنگ و معنا ساز آن با محتوای داستان، برای وی اهمیتی و موضوعیت ویژه‌ای دارد که ایجاد لایه‌های درونی و تعددبخشی به تویه‌های معنایی، بسامد چشمگیری دارد:

روح غالب بر مثل همیشه و بعضی از مجموعه‌های بعدی، از نظر نوع نگاه هنری و جامعه‌شناختی، در مجموع منطبق بر همان منظری است که در مجموعه داستان‌های بهرام صادقی قابل مشاهده است: سوژه‌گزینی از موقعیت‌های استثنایی و اعجاب‌انگیز و البته به همان نسبت اثرگذار و ماندگار، لحن و بیانی طبیعت‌آمیز و طنزگونه، تمسخر نمایشی کنش‌های مسخ‌شده و مرسوم در محیط‌های فرهنگی [...]، نام‌گذاری‌های معنادار و کنایه‌آمیز آدم‌ها [...] پای‌بندی به پایان‌های بی‌قطعیت به قصد پویا کردن مخاطب و همنوایی با آهنگ واقعیت، [...] تعبیه پاره‌ای از پیام داستانی در کلام شخصیت‌ها به‌صراحت، در هم تنیدن تارهای ارتباطی وقایع در پس‌زمینه و ایجاد لایه‌های درونی و تعددبخشی به تویه‌های معنایی (شیری، ص ۱۳۲).

فضای داستان‌های گلشیری، شهر و دنیای آشفته و فاقد احساس و شور زندگی و ملال شهرنشینی و کارمندی است.

بیشتر شخصیت‌های گلشیری از دو دسته روشنفکران و عامه انتخاب شده‌اند که عامه هم از دیدگاه روشنفکران توصیف می‌شوند. شخصیت‌های نویسنده بیشتر از فضای شهری انتخاب می‌شوند و بیشتر در اصفهان و تهران است و با وجود اینکه سال‌ها در روستا تدریس می‌کرده، در مورد روستاییان، داستانی ندارد [...] او به ساخت داستان‌ها اهمّیت فراوان می‌دهد. داستان‌ها معمولاً از نیمه شروع می‌شوند و در ذهن راوی به گذشته رجوع می‌شود و حوادثی از گذشته نقل می‌شود که خواننده با سرهم کردن و جمع‌بستن آن‌ها، به اصل داستان پی می‌برد. توالی حوادث را ذهن پریشان شخصیت اصلی که معمولاً در لحظه‌ای حساس قرار دارد، تعیین می‌کند (عبداللهیان، ص ۱۱۴).

او در این داستان‌ها کوشیده است تا تصویر عینی و ملموسی از روزمرگی، محدودیت و انزوای افراد متوسط جامعه شهری به نمایش بگذارد. انسان‌های این داستان‌ها بیشتر کارمندان مجرد و میان‌سال هستند که بیشتر در رده‌های پایین ادارات دولتی مشغول به کارند و زندگی ملالت‌بار و رنج‌آوری را سپری می‌کنند. تنهایی و انزوای روحی آنان باعث شده که در دنیایی بسته و رقت‌انگیز دست و پا بزنند و مانند مرده‌های متحرک، هیچ تلاشی برای بهتر کردن اوضاع زندگی خود نکنند (هاشمیان و صفایی‌صابر، ص ۱۷۲).

بر اساس مبانی نقد صورت‌گرایانه و با خوانش تنگاتنگ داستان «مثل همیشه»، ترفند هنری نویسنده برای القای درون‌مایه قصه و تأثیرگذاری و محسوس شدن ماجراها، اندک‌اندک رخ می‌نماید و مشخص می‌شود که تمرکز داستان بر تکرار، توازی و آیینگی شخصیت‌ها و حوادث داستانی است که اینک در پی تحلیل آن هستیم. موضوع اصلی داستان، تکرار و دور باطل زندگی و جبر‌گریزناپذیر حاکم بر آن است. هم پدر و هم پسر و هم راوی داستان، ضمن اینکه هم‌نام‌اند، شغل یکسانی نیز دارند. هر سه کارمند اداره ثبت احوال‌اند. پیرمرد اکنون بازنشسته شده و پسرش سال‌ها پیش، از کار تکراری و کلیشه‌ای ثبت احوال خسته و ملول و ناپدید شده و راوی داستان‌نویس نیز، حدود یک سال است که این کار اداری را شروع کرده است. با دقت در داستان درمی‌یابیم که تمام تصاویر داستان، به‌شکلی هنرمندانه و صناعت‌مند، در خدمت القای این حس تکرار ملال‌آور است که باعث شده است صورت و محتوای داستان، به درجه قابل قبولی از وحدت اندام‌وار برسند و یکدیگر را تأیید و تقویت کنند. اینک به تحلیل این موضوع در داستان می‌پردازیم.

۴-۱. تکرار نام شخصیت‌ها

نام «فرهاد» و نام خانوادگی «فرهادی»، بسامد و برجستگی چشمگیر و معناداری در این داستان دارد. نخستین بار وقتی راوی، خاطرات کودکی خود را مرور می‌کند، با نام وی (فرهاد) آشنا می‌شویم. پسر پیرمرد صاحب‌خانه نیز که ناپدید شده، فرهاد است. نام پیرمرد محمد فرهادی، فرزند فرهاد است و نام جوان مستأجر نیز فرهاد محمدی، فرزند محمد علی است. پسرزن نیز عصمت فرهادی است. هم فرهاد جوان ناپدید شده و هم فرهاد مستأجر، اهل کتاب و نوشتن و

خواندن و اندیشیدن هستند. نام فرهاد آیا دلالت‌گر داستان کوه‌کنی و تحمّل مشقّات مردافکن و بی‌حاصل زندگی و عشق ناتمام و نافرجام و جوان‌مرگی او در این داستان نیست؟ چنان‌که دیدیم، نویسنده گویی آینه‌ای روبه‌روی فرهاد جوان و فرهاد پیر نهاده است. همان‌گونه که هر دو، نام خانوادگی خود را از پدر به ارث برده‌اند، فرهاد جوان و مرد مستأجر، گویی شغل خویش را نیز از پیرمرد به ارث برده‌اند و این دور باطل همچنان ادامه دارد. حتّی شماره شناسنامه آنان نیز آینه‌ی یکدیگر است. تکرار اعداد ۱ و ۲؛ که خود، آگاهانه‌گزینش شده و به‌خوبی دلالت‌گر است. جوان ناپدیدشده نیز فرهاد فرهادی است؛ یعنی فرهاد تشدیدشده و تمام عیار! پیرمرد، دو دختر و یک پسر دارد و جالب توجّه این است که وقتی برای دلخوشی پیرزن، داستانی سرهم کرده که فرهاد به خارج از کشور رفته و ازدواج کرده است، او نیز دو دختر و یک پسر دارد؛ یعنی روال و کم و کیف زندگی، همچنان همان است که بود.

نام و نام خانوادگی:	محمد فرهادی	فرهاد محمدی
نام پدر:	فرهاد	محمدعلی
شماره شناسنامه:	۱۱۲۲	۲۲۱۱

۴-۲. تکرار شغل سه مرد داستان

چنان‌که دیدیم شغل سه مرد این داستان، کارمندی اداره آمار و ثبت احوال است. کار تکراری و خسته‌کننده و ظاهراً بی‌معنای ثبت تولّد، ازدواج، زاد و ولد و مرگ انسان‌های بی‌شماری که طیّ سال‌ها آمده و رفته‌اند، موضوع اصلی داستان است که پیرمرد صاحب‌خانه و جوان مستأجر، آن را طبیعی و عادی می‌انگارند و به آن عادت کرده و به قول پیرمرد، «آن بحران» را که البته نامی از آن نمی‌برد و نمی‌دانیم دقیقاً چیست، پشت سر نهاده‌اند؛ اما فرهاد جوان نمی‌تواند آن را برتابد. در برابر این نظم‌کشنده، فاقد معنا و خفقان‌آور، عصیان و کار خود را رها می‌کند و ناپدید می‌شود. پیرمرد به مستأجرش فرهاد می‌گوید:

شما هفته‌های اوّل در خودتون به جور غروری حس می‌کردین؛ نیست؟ می‌دیدین که تولّد و سربازی‌رفتن و ازدواج و طلاق و تخم و ترکه پس‌انداختن مردم و حتّی مرگ مردم دست شماست؛ اما تا به ماه گذشت، از نوشتن به اسم تازه و تاریخ تولّد و مشخصات دیگه با خطّ قرمز روی اسم یکی دیگه کشیدن دلزده شدین. فهمیدین که زندگی به آدم، خوب همینه دیگه؛ چندتا کلمه و دوسه تا تاریخ و به خطّ قرمز (گلشیری، ص ۸۳).

نویسنده آگاهانه و بسیار به‌جا و هنرمندانه، شغلی را برای این سه شخصیت برگزیده که با نفس جریان زندگی و البته سویه ظاهری و آماری و خالی از روح و معنای آن از آغاز تا پایان، خطّ و ربطی همیشگی دارد و تکرار هرروزه و ثبت این همه تولّد و ازدواج و مرگ، جریان سرسام‌آور زندگی را به‌خوبی تداعی می‌کند. نکته مهمّ دیگر این است که این کارمندان دون‌پایه (آدمیان این دنیا) ابتدا

خیال می‌کنند که مرگ و زندگی مردمان (خودشان)، دست آن‌هاست؛ در حالی که ابزار و عروسک خیمه‌شب‌بازی بی‌اختیاری بیش نیستند: «ما لعبت‌کانیم و فلک، لعبت‌باز».

او در این داستان‌ها می‌کوشد با فرارگرفتن در موقعیت ذهنی کارمندان دون‌پایه میانه‌سال و مجرد شهرهای کوچک، ملال زندگی تکراری آنان را توصیف کند. هریک از آنان، انسانی است در خود و جدا از دیگران، و فقط برای تأمین مایحتاج خویش، ناچار به برقراری ارتباط با دیگران‌اند (میرعابدینی، ص ۶۷۳).

۳-۴. تکرار جنازه متعفن و فرهاد گمشده

پیرمرد یک‌بار از کشته‌شدن فرهاد سخن می‌گوید و چنان‌که او تصوّر می‌کند، احتمالاً او فعالیت سیاسی داشته و بدین دلیل کشته شده است:

من حالا پدر یکی از این شهدای تاریخی روز فلان و بهمانم (گلشیری، ص ۸۶).

اما در داستان معلوم نمی‌شود که واقعاً چنین است یا پیرمرد دچار توهم شده است. در داستان یک‌بار از جنازه جوان ناشناسی سخن به میان آمده است که بوی تعفن آن، شهر را فرا گرفته بوده و فرهاد و دوستانش در دوران کودکی، او را پیدا کرده بودند. دوبار نیز از دستگیری دو جوان زخمی به دست چند پاسبان سخن به میان می‌آید:

دم در خانه خشکم زد. چندتا پاسبان مرد را می‌بردند. صورت مرد، خونی بود و پیراهنش پاره؛ و سفیدی گردن و سینه‌اش از لای شیارهای خون که از پیشانی و بینی‌اش می‌ریخت پیدا بود. دوتا دستش را دوتا پاسبان چسبیده بودند. پاسبان عقبی یک قوطی رنگ و یک قلم‌مو دستش بود که هنوز از آن رنگ می‌چکید (همان، ص ۷۶).

چند سطر بعد درمی‌یابیم که این مرد جوان، مبارز بوده و پاسبانان، او را در حال نوشتن شعار سیاسی ناتمام «ما نان و کار و فرهنگ...» بر روی دیواری دستگیر کرده‌اند. هرچند راوی می‌گوید: نه این آدم همان نبود که توی نخلستان، وقتی مد می‌آمد و نهر را پر می‌کرد، تنه‌اش می‌افتاد روی آب (همان).

پاسبانان، مرد دیگری را زخمی و دستگیر می‌کنند و از سینه‌اش خون می‌ریزد و خون تازه او به موازات خط خشکیده جوان اولی جاری می‌شود و در جایی به یکدیگر می‌رسند و خط خون به نخلستان می‌رسد. در جایی دیگر، راوی داستان ظاهراً خاطره دوران کودکی خود را نقل می‌کند که سرانجام بر اثر کنجکاوای کودکانه و البته به هوای دزدیدن رطب از نخلستان، به جنازه مردی برمی‌خورند که شباهت‌های زیادی به آن دو جوان دستگیر شده در بخش‌های دیگر داستان اصلی دارد. این پوسیدگی و تعفن که همه شهر آبادان را فراگرفته، هم دلالت بر کشته‌شدن جوان مبارز دارد و هم بر تعفن بی‌پایانی که زندگی تکراری شخصیت‌های داستان را دربرگرفته است. این سه صحنه نیز می‌توانند توازی تصویری و دارای رابطه این-همانی با یکدیگر باشند. علاوه بر اینکه پیرمرد، فرهادش را شهید شده می‌داند، شباهت‌هایی در نقل صحنه‌ها وجود دارد که آن‌ها را یگانه جلوه می‌دهد:

مرد [جوان دستگیر شده که تیر خورده؛ از شدت درد] رانش را چنگ می‌زد (همان، ۷۶) [...] و [پیر] مرد باز رانش را چنگ زد (همان، ۷۷).
قَلاب همچنان خالی بود و مرد، رانش را چنگ می‌زد (همان، ۹۰).

زخم سرخ سینه‌اش را چنگ می‌زد. این نکته نیز که مردم شهر هیچ‌گاه در پی یافتن منشأ بوی بسیار بدی نیستند که تمام شهر را فراگرفته، و این نوجوانان هستند که به راز آن پی می‌برند، جالب توجه است و بی‌اعتنایی جامعه سنتی ستم‌پذیر در برابر ستمگران؛ و در کنار آن، نوجویی و خطرپذیری نسل جوان را تداعی می‌کند.

تا توی نخلستان سرک بکشند و سفیدی دست‌های مرد [مقتول] را ببیند و یا حتی سفیدی مچ پاهای مرد را که از پاچه‌های شلوارش بیرون مانده بود (همان، ۷۵).

صورت مرد [دستگیر شده] خونی بود و پیراهنش پاره. و سفیدی گردن و سینه‌اش از لای شیارهای خون، که از پیشانی و بینی‌اش می‌ریخت، پیدا بود (همان، ۷۶).
بالای سر مرد که رسیدیم، من شیار گل را روی لُنگ دیدم و دست‌ها و مچ پاهای سفید سفید مرد را (همان، ۹۲).

به نظر می‌رسد که تأکید خاصی که راوی بر سفیدی دست و پای مرد مبارز و مرد کشته شده دارد، بازتاب‌دهنده روشنی روح و ضمیر و هدف روشن عدالت‌خواهانه آنان است.

۴-۴. تکرار ماهیگیری هرروزه

حوض کوچک و غالباً کثیف حیاط خانه، در آب سبزرنگش، پنج ماهی دارد و پیرمرد صاحب‌خانه که سال‌ها از بازنشستگی‌اش می‌گذرد، هر روز یک کار را تکرار می‌کند؛ قلاب ماهیگیری‌اش را می‌آورد و کنار حوض حیاط می‌نشیند و گاهی که موفّق به گرفتن ماهی‌ای می‌شود، با اعتراض همیشگی پیرزن روبه‌رو می‌شود و ماهی را دوباره در حوض رها می‌کند. این ماهیگیری بی‌هدف و بی‌حاصل در آب راکد و کثیف حوض، و نه در دریا و حتی رودخانه، که نه لذتی دارد و نه هنر و افتخاری محسوب می‌شود و غالباً نیز ناموفّق است، بارها و بارها با جزئیات تمام، در داستان شرح داده می‌شود که همچنان نمادی از روزمرگی بی‌معنای زندگی حقیر و بی‌حادثه او و دستاورد ناچیز و خنده‌دار آن است.

در این داستان بسیار کوتاه، این ماجرا نه‌بار در صفحات ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۱، ۸۹، ۹۰، ۹۱ و ۹۶ تکرار شده و نکته جالب توجه این است که صحنه و صحنه‌پردازی، همه‌جا کاملاً یکسان و تکراری است و پیرمردی را نشان می‌دهد که تکه‌ای نان را خمیر می‌کند، بر سر قلاب می‌زند، قلاب را وسط حوض می‌اندازد، چوب و نخ و چوب‌پنبه روی آب را می‌بیند و:

همان دواير متحدالمركز را که مثل کلاف نخ باز شدند، و بزرگ و بزرگ‌تر شدند، به پاشویه رسیدند و خوردند به سنگ لبه حوض و بعد همان آب سبز ساکن بود و چوب‌پنبه روی آب و پشت باریک صاحب‌خانه که همچنان نشسته بود و به چوب‌پنبه نگاه می‌کرد (همان، ۷۷).

هم‌زمان، پیرزن در سراسر داستان و گویی در سراسر زندگی کوچک و بی‌حادثه‌اش، ژاکت می‌بافد و فرهاد داستان ناتمامش را می‌نویسد. نکته‌شایان توجه این است که همیشه وسایل ماهیگیری پیرمرد در کنار قلم فرهاد و اسباب بافندگی پیرزن در کنار هم ذکر می‌شوند؛ گویی هر سه، با این‌همانی درخشانی، ابزار تکرار مکررات بی‌حاصل زندگی آن سه نفرند. این سه کار بی‌پایان و بیهوده، از اول تا پایان داستان بارها تکرار می‌شوند و همه‌جا، امواج ناچیز آب روی حوض، به کلاف نخ تشبیه شده است که با ژاکت‌بافی پیرزن و کلاف سردرگم اندیشه‌ها و تخیل نویسنده، توازی تصویری و این‌همانی دقیقی دارد. تأکید بر تصویر چوب‌پنبه نیز ظاهراً سبکی، پوچی و توخالی بودن زندگی وی را تداعی می‌کند. تصویر مکرر دایره‌های متحد‌المرکز حوض نیز که بر اثر انداختن قلاب ایجاد می‌شود، نمادی از دور باطل ملال‌آور زندگی است که گاه در آن، موج حقیری ایجاد می‌شود و سپس سکون است و سکوت و ایستایی مطلق.

۴-۵. تکرار نامه‌نوشتن پیرزن به پسر

یکی از تصاویر مکرر و تلخ داستان، نامه‌نوشتن پیرزن به پسرش فرهاد است. فرهاد ناپدید و احتمالاً کشته شده. پیرمرد و دیگران، این موضوع را از پیرزن پنهان کرده‌اند یا او دچار فراموشی شده است. پدر برای دلخوشی مادر، نامه‌هایی از زبان پسر می‌نویسد حاکی از آن که ساکن خارج از کشور است و ازدواج کرده و چند فرزند دارد و این نامه‌ها را به نشانی خانه پست می‌کند؛ و روز چهارم هرماه، ساعت ۷:۳۰ صبح، پیرزن نزد مستأجر می‌رود تا به نامه‌های پسرش پاسخ دهد و آن را برایش پست کند. نامه‌هایی موهوم به گیرنده‌ای موهوم (همان، ص ۷۹، ۹۴-۹۶).

۴-۶. تکرار ساعت پیرمرد و موضوع زمان

تصویر ساعت پیرمرد و وسواس و ایمانی که به دقیق بودن آن دارد نیز، در چند جای داستان تکرار شده است. پیرمرد تنها ساعت خودش را قبول دارد و به دیگر ساعت‌ها اعتمادی ندارد و در نظر او، این ساعت و گذر ثانیه‌ها معلوم نمی‌کند که آن اتفاق نهایی کی خواهد افتاد؛ هرچند معلوم نمی‌شود که منظور از آن اتفاق نهایی چیست. تکرار تصویر ساعت اینجا هم می‌تواند نماد حرکت دوری یا همان دور باطل باشد، هم تأکید بر گذر عمر و هم نظم دقیق و بدون انعطاف و تکرار لحظه‌ها و روزهای عمر آدمی که موضوع اصلی داستان است.

از میان نویسندگان ایرانی، شخصیت‌های داستانی هوشنگ گلشیری، نگاهی ویژه به زمان دارند [...] گلشیری به محوریت دادن به ذهن انسان در داستان‌هایش، به شکستن زمان روزمره و ساختن شکل خاصی از آن، که برخاسته از عمل آگاهی یا «cogito» اوست، توفیق یافت؛ چنان که می‌توان با تحلیل درک شخصیت داستانی از لحظه، خواننده را در ترسیم و کشف هرچه بهتر زوایای جهان آگاهی نویسنده یاری داد و در نهایت، خوانشی دقیق‌تر از متن ارائه کرد (حامی‌دوست و خزانه‌دارلو، ص ۸۶). پیرمرد صاحب‌خانه ساعتش را از جیب جلیقه‌اش بیرون کشیده و گفته بود [...] (گلشیری، ص

پیرمرد صاحب‌خانه را در چارباغ دیده بود که ساعتش را از جیب جلیقه‌اش بیرون کشید، به گوشش نزدیک کرد و بعد رفت از پشت شیشه یک دکان ساعت‌فروشی، به عقربه‌های ساعت‌ها نگاه کرد و به ساعتش خیره شد، آن را تکان داد و به گوشش نزدیک کرد (همان).
پیرمرد به در مغازه میوه‌فروشی می‌رود و ساعتش را با ساعت دیواری مغازه و سپس با ساعت مچی یک پیرمرد مقایسه می‌کند و وقتی خیالش از درستی و دقت ساعت خود راحت می‌شود، به راهش ادامه می‌دهد:

پیرمرد صاحب‌خانه به ساعتش خیره شد، آن را به گوشش نزدیک کرد و گفت: باید شش‌ونیم باشه، اما به ساعت من؛ یعنی به هیچ ساعتی نمی‌شه اعتماد کرد [...] باز به ساعتش که هنوز توی دستش بود، نگاه کرد و گفت: تازه هیچ‌کدوم از این عقربه‌ها هم که دقیقه به دقیقه، آدمو می‌برن طرفش، دقیقاً نمی‌تونن بگن که اون [احتمالاً مرگ] دقیقاً کی شروع می‌شه (همان، ۸۷).

فرار شخصیت داستان «مثل همیشه» از بایگانی اداره ثبت احوال نیز نمادی از تاب‌نیابردن آدمی در برابر زمان خطی است. در حقیقت آقای فرهادی به این دلیل کار در اداره بایگانی را تاب می‌آورد که ساعتش مدت‌ها پیش، از کار افتاده است. بزرگ‌تر شدن کلاف موج‌های حوض در داستان «مثل همیشه» نیز در تعارض با خواب‌ماندن ساعت، اشاره‌ای است به زمان ساعتی و خطی (حامی دوست و خزانه‌دارلو، ص ۹۷).

۴-۷. تکرار چارچوب در

راوی داستان در توصیف نخستین دیدار خود با پیرمرد صاحب‌خانه در دفتر معاملات املاک، او را در چارچوب در، این چنین به تصویر می‌کشد:

یک‌دفعه پیرمرد صاحب‌خانه را دیدم؛ کلاه به دست توی چهارچوب در ایستاده بود [...] با هیكلی آن‌قدر کوچک و باریک در حاشیه چهارچوب در ایستاده بود که می‌شد او را مثل لکه کوچکی در سفیدی متن چهارچوب نادیده گرفت (گلشیری، ص ۸۱).

و وقتی پیرمرد می‌رود:

بی‌آنکه کفش‌هایش صدایی بکند، از کنار چهارچوب در محو شد و من هرچه گوش دادم، نتوانستم صدای پای او را در راه‌پله بشنوم و آن وقت فهمیدم که چرا بی‌آنکه صدایی بشنوم، یک‌دفعه دیده بودم که پیرمرد صاحب‌خانه آن‌قدر کوچک و باریک توی چهارچوب در ایستاده بود (همان، ۸۲)
احتمالاً چهار بار تأکیدی که راوی بر چهارچوب در و پیکر نحیف و ناچیز پیرمرد دارد؛ پیرمردی که حتی صدای پایش در پله‌ها هم شنیده نمی‌شود و گویی اصلاً وجود و جسمیت و عینیت ندارد، می‌تواند تداعی‌کننده زندگی سراسر محو در چهارچوب‌های خشک و خفقان‌آور اداری و رسمی او باشد که از هویت وی چیزی باقی نگذاشته است و گویی اینجا قاب نسبت به عکس، برتری و اصالت دارد و به‌راحتی می‌توان او را مثل لکه کوچکی در سفیدی متن چهارچوب نادیده گرفت.

۴-۸. تکرار حضور در رستوران سعدی

فرهاد، جوان مستأجر، تقریباً هر روز با دوستانش به رستوران سعدی می‌روند. روزی به صاحب‌خانه می‌گوید:

من معمولاً ساعت شش و نیم یا هفت می‌رم رستوران سعدی، چندتا دوستان اونجا هستن، همکاران (گلشیری، ۱۳۸۰: ۸۷).

و پیرمرد را دعوت می‌کند. پیرمرد نمی‌پذیرد و می‌گوید «بحران» را پشت سر نهاده و نیازی به چنین سرگرمی‌هایی ندارد. نکته جالب توجه این است که جای جمع شدن رفقا و حتی جای نشستن و نوع خوش‌وبش و خوش‌آمدگویی و شوخی‌ها و حرف و حدیث مبتذل و پوچ آنان نیز همیشه یکی است و هیچ جریان تازه و تغییر و تنوعی در آن یافت نمی‌شود.

غروب همان روز که مرد تندتند از میان انبوه جمعیت کنار پیاده‌رو چهارباغ توی خیابان فردوسی پیچیده بود و رفته بود توی رستوران سعدی و باز دیده بود که دوستان، همان سه‌گوشی، پشت همان میز آهنی نشسته‌اند و منتظرند تا او از راه برسد و بگوید - سلام. و آقای صداقت بگوید: سلام و زهر مار! چرا باز دیر کردی بدآبادانی؟ و دوستان بخندند و او روی صندلی بنشیند و بپرسد: - چه خبر؟ و بشنود: هیچی، بازم به گوشه دیگه جنگ شده (همان، ۸۹).

آقای «جلیل‌القدر» درباره شکم‌روش بچه‌اش حرف می‌زند و هر روز، آنجا عرق و لوبیا می‌خورند و مستأجر می‌بیند که پشت میز کناری، پیرمرد صاحب‌خانه نشسته و او نیز مشغول خوردن لوبیا و نوشیدن عرق است (همان، ۹۰). همین صحنه، دقیقاً بدون هیچ تغییری، در صفحه ۹۳ نیز تکرار و سپس فهرست بالابلند دیگرکارهای «روتین» و هرروزه فرهاد جوان دیده می‌شود؛ که به خوبی ملال زندگی پوچ و بی‌معنای او را گوشزد می‌کند.

آیا پشت سر هم آمدن نام‌های شاعرانه خیابان فردوسی، رستوران سعدی و چلوکباب حکیم قآنی، تصادفی است یا آگاهانه انتخاب شده است؟ به نظر می‌رسد نویسنده بی‌توجهی به بزرگان فرهنگ و ادب و فروکاست نام و یادشان تا حد رستوران و چلوکبابی و یادگان سازی از نام و یاد آنان را در جامعه سود و سودامدار مطمح نظر داشته است. گرچه چلوکبابی حکیم قآنی نیز خالی از طنز و تعریضی به شاعر مدّاح دربار بودن قآنی و برخورداری وی از ناز و نعمت زندگی درباری نیست.

۴-۹. تکرار چشمگیر عدد دو

به نظر می‌رسد که نویسنده توجه ویژه‌ای به عدد دو و عمدی برای تکرار آن داشته است و ظاهراً بسامد قابل توجه عدد دو در این داستان، باز هم بر مکرر بودن هر حکایت و سرشت و سرنوشتی در این دنیا دلالت دارد. گویی روبه‌روی هر چیزی، آینه‌ای نهاده شده و تکرار، ذات تداوم هستی است. دو مرد مبارز زخمی و دستگیر شده؛ دو فرهاد جوان (پسر گم‌شده و مرد مستأجر) و ...:

دوتا دستش را دوتا پاسبان چسبیده بودند (گلشیری، ص ۷۶)؛ من فقط دو خط سرخ را نگاه می‌کردم که از کنار چشم‌های مرد رد می‌شد (همان)؛ همان‌طور که دوپایش روی زمین کشیده می‌شد، او را

بردند (همان، ص ۷۷)؛ یادم آمد که معلّممان همان روز گفته بود: دو خط را وقتی موازی می‌گوییم که هرچه امتدادشان بدهیم، به هم نرسند (همان) [و تکرار آن در همین صفحه]؛ در این چهارسال که مرد آمده بود و دو اتاق بالا را اجاره کرده بود، فقط سالی دوبار آب حوض را تازه کرده بودند (همان)؛ و مرد در تمام این چهار سال [...]، فقط دوبار پیرمرد صاحب‌خانه را بیرون خانه دیده بود (همان، ص ۷۸)؛ پیرمرد دو دختر دارد که به خانه بخت رفته‌اند؛ دیدم نشسته کنار میز و سرش رو میون دوتا دستاش گرفته (همان، ص ۸۴)؛ پیرمرد صاحب‌خانه [...] با دو خط نازک کنار لب‌ها و دندان‌های سفید و ریزه‌اش [...] به ماهی نگاه می‌کرد (همان، ص ۸۹)؛ و عرق که از گلویش پایین رفت، دوتا قاشق لوبیا بخورد (همان، ص ۹۰ و ۹۳)؛ ساعت دو ناهارش را [...] بخورد (همان، ص ۹۳)؛ بیاید خانه و دو ساعت تمام بخوابد (همان)؛ دو هفته یک‌بار به آرایشگاه برود (همان)؛ دو شب تمام خوابش نبرد (همان، ص ۹۴)؛ یک تمبر دوریالی پست ایران روی آن بچسباند (همان، ص ۹۶)؛ «همسایه دست راستی، گربه به بغل، داشت گلبرگ‌های زردشده شمع‌دانی‌ها را می‌گرفت» [این صحنه دوبار تکرار شده است] (همان، ص ۹۳ و ۹۶).

۴-۱۰. تکرار دستاویز گذر از بحران

وقتی فرهاد از پیرمرد می‌پرسد چرا با آنکه می‌داند پسرشان فوت کرده است، باز هم از جانب او برای مادر، نامه‌های دروغین می‌نویسد، او پاسخ می‌دهد:

اون زن هم داره بحران خودشو می‌گذرونه، چطور می‌تونه دست خالی باش روبه‌رو بشه؟ ببین اون کلاف کرک و میله‌های جاکت‌بافی مثل کتاب‌های پسر، مٹ، مٹ... پیرمرد صاحب‌خانه حرفش را خورد. مرد گفت: - بله. مٹ عرق خوری هر شب من. - درسته. معذرت می‌خواهم. یا مٹ، مٹ این کار من، می‌فهمین دیگه همه آدما اینطورن (همان، ص ۷۹).

و سپس از مطالعات خود می‌گوید که نخست، مثنوی می‌خوانده و سپس کتاب‌های پسرش را، داستان‌ها و رمان‌هایی را که نمی‌فهمیده و یا اگر می‌فهمیده، دردی از او دوا نمی‌کرده است. پیرمرد بحران خود، همسر و پسرش را به‌خوبی شناخته است و می‌داند که هرکسی برای گذر از بحران شخصی و یا تحمّل آن، دستاویز خاصّ خود را دارد؛ گرچه نامی از چند و چون این بحران به میان نمی‌آید؛ اما از فحوای داستان برمی‌آید که شخصیت‌ها دانسته یا نادانسته، با یکدیگر هم‌درد و هم‌بندند و درگیر بحران روزمرگی و تکرارهای سرسام‌آور زندگی بی‌حاصل خویش‌اند.

۴-۱۱. تکرار خطّ شکسته زیبا

در دیدار نخست، وقتی پیرمرد مشغول امضا کردن اجاره‌نامه است، راوی، متوجّه خطّ شکسته و بسیار زیبایی او می‌شود و می‌گوید در اداره همه او و دست‌خطّش را می‌شناسند و می‌ستایند. او نیز تلاش می‌کند که مانند پیرمرد، «شکسته» و زیبا بنویسد و البته نمی‌تواند و باعث پوزخند منشیان دفترخانه می‌شود. اینجا نیز این دست‌خطّ، گویی خطّ سیر زندگی پیرمرد است که کارمند جوان یا باید در محیط اداری و سازمانی، از همان خطّ پیروی کند و کپی برابر اصل وی باشد و یا مانند فرهاد جوان، سنّت شکنی کند و خطّ سیر جدیدی در زندگی خود رسم کند. نویسنده، واژه

«شکسته» را داخل گیومه آورده و با این کار، برجستگی آن را نشان داده و البته ایهام زیبایی که این واژه دارد، به خوبی جلوه‌گر است: خط شکسته/ پیر مرد شکسته و خسته.

۴-۱۲. تکرار بی‌هویتی انسان‌ها و عروسک‌وارگی آنان

مرد می‌دانست که همه آدم‌های قصه ناتمامش، مثل عروسک‌های کوکی بی‌چهره‌ای هستند که تنها قد و قامت و جنسیتشان، آن‌ها را مشخص می‌کند و او که نخ آن‌ها را به دست گرفته بود، همه‌اش به فکر آن آدمی بود که توی نخلستان داشت می‌پوسید (همان، ۷۵).

پیر مرد تند راه می‌رود؛ طوری که مرد جوان تقریباً باید بدود تا به او برسد. این تصویر نیز که چندین بار تکرار شده است، گذر سریع عمر را تداعی می‌کند. همان‌طور که پیر مرد غالباً در گرفتن ماهی، و پیرزن در تمام‌کردن بافتن ژاکت ناتوان است، نویسنده قصه نیز در تمام‌کردن آن ناتوان است و این خود، توازی تصویری هنرمندانه‌ای است.

۵. نتیجه

با خوانشی صورت‌گرایانه از داستان کوتاه «مثل همیشه»، اثر هوشنگ گلشیری، که در آن، سه داستان به موازات یکدیگر و به شکلی متناوب و درهم‌ریخته پیش می‌روند، درمی‌یابیم که چون درون‌مایه اصلی داستان، تأکید بر دور باطل، روزمرگی و تکرار پدیده‌های هستی و صحنه‌های زندگی آدمیان است و حتی خود عنوان داستان نیز گویای این مضمون است، نویسنده آگاهانه و صناعت‌مندانه، توانسته است صورت و محتوای داستان را به درجه قابل قبولی از وحدت اندام‌وار برساند؛ به گونه‌ای که صورت داستان، مؤید درون‌مایه اصلی آن است. شگرد هنری‌ای که در این داستان به کار رفته است، تکرار نام شخصیت‌ها و کارکرد و شغل آنان، زمان‌ها، مکان‌ها، اعداد، سرگرمی‌ها و دل‌خوشی‌ها، دستاویزها، اشیاء، کارهای روزمره و در واقع، ترفند آینگی و توازی تصویری، به خوبی از عهده نمایش و القای حس تکرار و ابتدال و دور باطل زندگی در قالب صورت داستان برآمده است. نویسنده با ایجاد رابطه پیچیده این‌همانی بین شخصیت‌ها و کاروبار زندگی آنان و همچنین فروکاست این فعالیت‌ها به سطح کارهایی بیهوده و بی‌سرانجام، ژرفای پوچی و بی‌قدری آن را به نمایش گذاشته است و در این میان، بهره‌گیری هنرمندانه از توازی تصاویر مکرر و دلالت‌مند، پیوند وثیقی بین صورت و محتوای داستان برقرار کرده است.

پی‌نوشت

۱. برای دیدن نمونه‌های دیگر ← پاننده ۲، ص ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۶۲، ۲۶۶، ۳۳۲، ۳۵۶.

منابع

ایگلتون، تری، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، مرکز، تهران ۱۳۶۸.
پاننده (۱)، حسین، نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه میان‌رشته‌ای، سمت، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۸.

- _____ (۲)، داستان کوتاه در ایران، ج ۲، نیلوفر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۹.
- حامی دوست، معصومه و محمدعلی خزانه‌دارلو، «بررسی زمان در داستان دخمه‌ای برای سمور آبی از منظر نقد مضمونی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۳۵، ص ۸۱-۱۰۵، زمستان ۱۳۹۳.
- سلدون، رامان، نظریه ادبی و نقد عملی، ترجمه جلال سخنور و سیما زمانی، پویندگان نور، تهران، ۱۳۷۵.
- شایگان‌فر، حمیدرضا، نقد ادبی، داستان، تهران ۱۳۸۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، آگاه، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۰.
- شمیسا، سیروس، نقد ادبی، فردوس، تهران ۱۳۸۳.
- شیری، قهرمان، «تأثیرپذیری در سرزمین آفرینشگری و داستان‌های هوشنگ گلشیری»، تاریخ ادبیات، دوره ۴، ش ۱، ص ۱۳۲-۱۴۸، ۱۳۹۱.
- صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات: شعر، سوره مهر، تهران ۱۳۸۳.
- عبداللهیان، حمید، کارنامه نثر معاصر، پایا، تهران ۱۳۶۹.
- گلشیری، هوشنگ، نیمه تاریخ ماه: داستان‌های کوتاه، نیلوفر، تهران ۱۳۸۰.
- میرعابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی، چشمه، تهران ۱۳۸۰.
- ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۱، نیلوفر، تهران ۱۳۸۵.
- هاشمیان، لیلا و رضوان صفایی صابر، «شخصیت‌پردازی در شش داستان کوتاه هوشنگ گلشیری»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال اول، ش ۲، ص ۱۶۹-۱۹۱، ۱۳۸۹.