

• دریافت ۹۱/۰۷/۸

• تأیید ۹۱/۰۹/۷

تأثیرپذیری در سرزمین آفرینشگری و داستان‌های هوشنگ گلشیری

قهرمان شیرینی*

چکیده

تقلیدگری، از ساحت داستان‌های گلشیری فرسنگ‌ها دور است. به این واقعیت، پیش از هر چیزی ابتدا باید اعتراف کرد. او نیز مانند بهرام صادقی، با وسواس و امساک بسیار به نوشتن می‌پردازد. اقتصاد یا اختصار کلام به طور تمام عیار در نوشته‌های این دو نویسنده اصفهانی است که به تجسم عینی درآمده است و در همان حال مدرن بودن، در همه زمینه‌ها، واقعیتی است که آنها همواره به عادت ذاتی برای خود تبدیل کرده‌اند. به همین دلیل است که امروزه نوشته‌های آنها در عرصه پسامدرن قرار می‌گیرد و شاخص بودن دو عنصر صورت و محتوا، به رغم شهرتی که آنان در حوزه صورت‌گرایی یافته‌اند نیز، یکی از آن واقعیت‌های استثنایی است که در هنگام تحلیل داستان‌های آنها، خواننده را دچار شگفتی می‌کند که آیا برای آنها ساختار مهم‌تر بوده است یا درون‌مایه؟ در حوزه تأثیرپذیری نیز، گلشیری شیوه‌ای ویژه برای خود دارد که می‌توان نام آن را تلنگرهایی برای تحریک تفکر یا تأثیرپذیری‌هایی در سرزمین خلاقیت نام گذاری کرد. او حتی در هنگامی که به بازآفرینی بعضی از داستان‌های معروف در تاریخ و ادبیات می‌پردازد، با آنها رفتاری شبیه به شاعران سبک اصفهانی یا هندی با موتیوهای شعری دارد. به همان سان که آنان از منظرهای دیگر به ترسیم رابطه عناصر موجود در موتیوها می‌پرداختند و خود را در عرصه کشف و شهودها و دریافت‌های جدید قرار می‌دادند، گلشیری نیز با استفاده از برخی مواد و نام‌های موجود در روایت پیشین، با نوعی دیگرگونه اندیشی که اساس هنر نیز مبتنی بر آن است، روایتی کاملاً متفاوت و مدرن از همان داستان ارائه می‌دهد که به دلیل برخورداری از ساختاری روایت شکنانه - بخصوص در معصوم‌ها - امروزه از مصادیق پسامدرن نیز به شمار می‌رود. به این طریق، حتی آن موتیو یا داستان گذشته نیز با تأویل و تفسیری جدید مواجه می‌شود؛ تفسیری که تا آن زمان گویی به عقل کسی نرسیده است.

کلید واژه‌ها:

گلشیری، تأثیرپذیری، داستان، خلاقیت.

Ghahreman_shiri@yahoo.com

* دانشیار دانشگاه بوعلی سینا

در حوزه‌ی اثرپذیری و الگوگیری، گلشیری در آغاز بیشتر شیفته بهرام صادقی و هدایت است. یعنی تأثیرپذیری‌های او در ابتدا تا حدودی سوبه داخلی دارد. اما البته، نویسنده‌ای که در گام اول به الگوگیری از قله‌های قدر نسل اول و دوم پرداخته باشد، مسلماً نبوغ آن را نیز دارد که عرصه‌ی زیاده خواهی‌های هنری خود را به طور مداوم گسترش ببخشد. از این‌روست که در دومین اثر، ناباورانه او را در میان ناماورترین نویسندگان نوآور جهان می‌بینیم که بی‌هراس از صولت سهم‌انگیز قامت سلطانی و صاحب منصبی آنان در قلمرو قاهرانه قلم، سنگین و صبور و به دور از هر گونه سرمستی، با سرسختی و عزت نفس تمام به مصاحبت سالم و مصلحانه آنان سر سپرده است. نویسندگانی چون: پروست، جویس و فاکنر که در برپایی و گسترش بخشی به بنای رشک‌انگیز روایت روان‌شناختی، همواره نقش و نام ماندگار آنها بر تارک تاریخ ادبیات جهان می‌درخشد. با آنکه در همان اولین مجموعه داستان نیز، ردپاهایی از گرایش گلشیری به نویسندگان خارجی از جمله کافکا و آن‌سه نویسنده شاخص در حوزه حدیث نفس و ذهن سیال می‌توان یافت، اما 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 مسخ شده و مرسوم در محیط‌های فرهنگی مثل عشق‌های پرسوز و تب‌رمانیتک، رفتارهای خشک‌حزبی و پاورقی‌نویسی‌های کلیشه‌ای، شخصیت‌آفرینی با حداقل مایه‌هایی از حد و رسم متعارف و متداول، نام‌گذاری‌های معنادار و کنایه‌آمیز آدم‌ها، ابهام‌های آغازین برای انگیزش جذابیت و کنجکاو، دست‌مایه کردن موضوعات تحقیقی و تحلیلی در داستان، پای‌بندی به پایان‌های بی‌قطعیت به قصد پویا کردن مخاطب و هم‌نوایی با آهنگ واقعیت، رواداری هر گونه روایت‌شکنی برای گریز از گام‌گذاری مقلدانه در راه‌های طی شده، تعبیه پاره‌ای از پیام داستانی در کلام شخصیت‌ها به صراحت، در هم تنیدن تارهای ارتباطی وقایع در پس زمینه و ایجاد لایه‌های درونی و تعددبخشی به توبه‌های معنایی. (نیمه تاریخ ماه ۳۵/۱ و ۵۷؛ مثل همیشه / ۵ و ۸۹، نمازخانه کوچک من / ۳۷ و ۵۵، جبهه‌خانه / ۱۵۹، معصوم پنجم / کل روایت، دست تاریخ، دست روشن / ۳)

مقبولیت صادقی و ذهنیت مدرن او در آن سال‌ها، گلشیری را به چنان حدی از دل‌بستگی و شیفتگی رسانید که سایه سنگین اثرگذاری‌های او را همواره در همه جای آثار خود سرایت داد؛

حتی در آخرین آنها که در سال‌های پایانی عمر به نگارش درآورده بود. اما از آن‌جا که این تأثیرپذیری هیچ‌گاه جنبه تبعیت و تابعیت صرف نداشته است - البته جز در همان داستان‌های اولیه که شماری از آنها در مثل همیشه و تعدادی نیز پس از چند دهه در ابتدای نیمه تاریک ماه انتشار یافتند - بلکه تکیه‌گاهی برای عروج و اوج‌گیری در مراتب خلاقیت شده است، از این‌رو شاید چندان شگفت‌انگیز نباشد که گلشیری را تداوم دهنده به همان رویه تکامل‌طلبانه‌ای بدانیم که بهرام صادقی آن را در نیمه راه رها کرده بود.

قامت غول‌آسای هدایت در بین داستان‌نویسان نسل اول ایران، برای او چنان جایگاهی از مقبولیت و مشروعیت هنری، به بار آورده است که پیوستگی به اقتدار دسترس‌ناپذیر او در داستان‌نویسی، به یک آرزوی افتخارآمیز در بین نویسندگان تبدیل شده است. پر پیداست که لازمه نزدیک شدن به این اسطوره داستان‌نویسی، برآمدن به نردبانی است که نخستین پایه آن پیروی و پاک‌باختگی است. اما مالکیت او بر ساحت و صنعت داستان‌هایش به قدری مستند و مسجل است که حتی کوچک‌ترین مشابهت‌صوری و معنایی، به سادگی خود را در منظر مخاطب برملا می‌کند. حتی بعضی از مفاهیم اندیشگانی که به افکار خیامی مشهور شده است و بعضی از شخصیت‌های نوعی که منش مغموم و مرگ‌اندیشی دارند، به دلیل برخورداری از بسامد بالا در آثار هدایت، تنها منحصر به او مانده است. به گونه‌ای که طرح مجدد آنها معمولاً زمینه و فضای دیگرسانی می‌طلبند تا از ماندگی به داستان‌های هدایت محفوظ شود. از این‌روست که در سال‌های پس از انقلاب، طرح این مفاهیم و حالات، به تبعیت از آموزه‌های پسانوگرایی، به صورت برقراری ارتباط بینامتنی درآمدی است. یعنی وارد کردن شخصیت داستان‌های جدید به درون عوالم داستان‌های نویسندگان قدیم - مثل هدایت یا مثلاً داستایفسکی - تا به این وسیله، هم محمل مناسبی برای طرح آن مفاهیم فراهم شود و هم دنیای داستان‌ها دنیایی قابل ترجمه تلقی شود و هم از زمینه‌های ذهنی که در طول سال‌ها یک نویسنده کلاسیک در مردم آفریده، برای القا و انتقال موضوع مدد گرفته شود. با آنکه گلشیری همیشه در اثرپذیری‌های خود از دیگران بسیار محتاطانه عمل می‌کند، اما تردیدی نمی‌توان کرد که او در همان گام‌های اول، بعد از صادقی، هدایت را الگوی خود قرار داده است. شباهت دخمه‌ای برای سمور آبی - در مثل همیشه - به بوف کور چنان است که گویی نویسنده آن، به یک بازآفرینی دیگر از بوف کور دست زده است: انتخاب زاویه دیدی همسان که اول شخص و از نوع گفتگوی درونی است، راوی بودن یک مرد مالیخولیایی، حضور برجسته یک زن و نقش

بازدارنده و نفرت‌انگیز داشتن او در نظر مرد، وجود کارد و گزلیک و کشته شدن زن به دست مرد، تداعی تصویرهای مکرر بصری از شکل و شمایل زن و آوار شدن جسد او بر سراسر داستان، ایجاد تشکیک در برخی معتقدات مذهبی مثل معاد جسمانی، سردی و سنگینی اتمسفر موجود در فضای عمومی روایت و مشابهت ماهیت روانی زن و مرد به راوی و زن لکاته بوف کور از سازه‌های همسان در هر دو روایت است. درشت‌نمایی نقش یک گربه و کشته شدن آن به دست راوی نیز، مشابهت بسیار به گربه سه قطره خون دارد. (گلشیری، ۱۳۴۷، ص ۴۱)

در بره گمشده راعی نیز، گلشیری رجعت دوباره‌ای به یکی از پاره‌های بوف کور می‌کند. این بار البته، تنها در پاره‌ای از یک روایت بلند. آنجا که شخصیتی به نام صلاحی، پس از ازدواج، برای تجربه و ایجاد تفاهم، به تدریج تمایلات اعتقادی خود را به جانب باورهای مذهبی زنش نزدیک می‌کند، اما مدتی بعد به ناگهان، با چرخشی دوباره به همان رویه پیشین خود مراجعت می‌کند. تعلق زن و مرد به دو دنیای متفاوت و تمسخر عقاید زن به وسیله مرد، چندان پایداری ندارد. مرگ زن، مرد را به قدری متأسف می‌کند که مدتی تلاش می‌کند تا در خلوت از اندام او یک نقش ماندگار تصویر کند. درست همان واکنشی که راوی بوف کور در برابر آن زن اثریری نشان می‌دهد. اگر چه در اینجا هم به نظر می‌رسد قصد و نیت نویسنده همسانی بسیار با نگرش هدایت دارد، اما البته اقتباس او از هدایت در لابه‌لای اثر با عظمت و خلاقه‌ای چون بره گمشده راعی چنان اندک و بی‌نمود است که چندان به چشم نمی‌آید. دیگر آنکه در همان مقدار اندک نیز تفاوت روایت و دیدگاه به قدری است که جلوه تشابهات را بی‌رنگ کرده است. از این رگه‌های بی‌رنگ در اغلب آثار او، حتی در آخرین آنها، می‌توان نمونه‌هایی به دست داد؛ از جمله صحبت کردن شخصیت خانه روشنان - در دست تاریک، دست روشن - با در و دیوار که رفتار راوی بوف کور و احمد آقا در سنگ صبور چوبک را یادآوری می‌کند. یا عبارت «ما هم رفتیم، نعشمان را هم بردیم» باز در همان داستان در لحن و گزینش واژگان، مسلماً گوشه چشمی به آن عبارت معروف از هدایت دارد که می‌گوید: ما رفتیم، دل شما را شکستیم. دیدار به قیامت.

موضوع کریستین و کید شباهت بسیار به سنگ صبور دارد. چون در هر دو، ماهیت مرادده‌های جسمی و جنسی آدم‌ها - البته نوع نامشروع آن به شیوه ناتورالیستی - در منظر تصویرگری قرار داده شده است. اما با دو روش نسبتاً متفاوت؛ گلشیری با پیچیدگی تکنیکی و تقید تمام عیار به عفت بیان و تمرکزدهی کامل روایت بر شخصیت یک مرد و همراه با آن، قرار دادن واکنش‌ها و منش‌های روحی و روانی در مرکزیت و چوبک با سادگی بسیار در شگردهای

روایی، بی‌محابا در زشت‌نگاری و حساسیت به بن‌مایه‌های پورنوگرافی و توزیع همسان تصویرگری‌ها به تک‌تک شخصیت‌ها. اگر چه جاذبه‌های روایی سنگ‌صبور در کریستین و کید تقریباً تا حدود زیادی قربانی علاقه‌مندی نویسنده به صنعت‌پردازی شده است، اما در عوض، استعاره‌گونگی و به تبعیت آن، عمق معنایی موجود در کریستین و کید به راحتی از عهده جبران جلوه‌های جمالی در ساختار روایت برآمده است. یکی از نکته‌های مشترک در روش‌شناسی هر دو اثر، مواجهه کردن مخاطب با پایداری و پی‌گیری پیامد انحرافات اخلاقی در عینیت رفتارهاست؛ نوعی ترویج اخلاقیات از طریق تمرکز بر جنبه‌های تخریب‌گرانه غیر اخلاقیات. روشی در ظاهر مغایر با رویه رایج، اما در باطن برخوردار از کارایی و قدرت بازدارندگی بسیار فراتر. این موضوع، حتی اگر عاری از هر گونه قرینه اثبات‌کننده در روایت می‌بود، یکی از برداشت‌های محتمل می‌توانست محسوب شود. اما وجود عبارت‌های منقول از کتاب آفرینش در پیشانی فصل‌ها و پشیمانی و بازگشت شخصیت به ایمان دینی در پایان ماجرا و قراین چندگانه دیگر در متن روایت، آن را به حوزه احتمالات اطمینان‌آمیز وارد کرده است: «مگر تورات نمی‌گوید که: هر کس خون انسانی را بریزد، به خاطر آن انسان خونش باید ریخته شود؟ چون به هیأت خدا، خدا انسان را آفرید.» (گلشیری، ۱۳۵۰، ص ۷۰) پیداست که قباح اخلاقی، در تقابل با قاعده خداگونگی انسان است.

حوزه اثرپذیری گلشیری از آل‌احمد، برخلاف بسیاری از نویسندگان نسل دوم، سختی با سیرت غرب‌ستیزی او ندارد. در جهان‌نگری گلشیری، طرد و تنفر به مظاهر غرب‌زدگی که ریشه در اعتقاد به تقابل تمدن‌ها دارد، جای خود را به واکنش مثبت و گرایش معقولانه به فرهنگ‌ها داده است. اگر چه در نخستین جلوه‌ها - مثل کریستین و کید - صحبت کردن بعضی از شخصیت‌ها به زبان انگلیسی و حتی انتخاب شخصیت‌های خارجی برای روایت، تا حدودی رگه‌هایی از شیفتگی به فرهنگ غرب را در خود نهفته دارد. اما با دقت در کارنامه نویسنده، درمی‌یابیم که او، به‌رغم چنین رویه‌ای، در عین حال، با جدیت تمام در پی دستیابی به امکانات بیانی در ساختارهای روایی قدیم است تا آن امکانات را با شیوه‌های مدرن ترکیب کند. با این حساب، می‌توانیم برای گلشیری جایگاهی میانه در میانه دو مقام نسبتاً مذموم افراط و تفریط قائل شویم و ساحت فکر او را از ستیزش رمانیتک یا گریز احساسی به غرب مبراً بدانیم. بخصوص که استفاده از شخصیت‌های خارجی، اغلب در داستان‌هایی صورت گرفته است که از بافت استعاری برخوردارند و در ذات آنها از نقش استعمار در شکل‌دهی به روابط ناسالم اجتماعی

صحبت شده است. موضوعی که تا حدودی البتّه با نوع نگرش آل احمد می‌تواند همسویی داشته باشد. گلشیری در الگوگیری از سبک آل احمد، بیش از هر چیزی به سیاست‌گرایی او علاقه فراوان دارد و تیزبینی در کشف و کتمان ردّپای حاکمیت سیاسی در اغلب مسائل اجتماعی و پس از آن، شیفتگی بر نثر اوست که در بعضی از نوشته‌ها نشانه‌های نیرومند طبع‌آزمایی گلشیری را می‌توان مشاهده کرد؛ مثل: به خدا من فاحشه نیستم - در جبهه‌خانه - و جوانمردی در نثر معاصر و دیگری اقتباس فنّ روایت‌گری که البتّه تنها در شمار بسیار اندکی از داستان‌های او به چشم می‌خورد - مثل عروسک چینی من در نمازخانه کوچک من.

مهدی استعدادی‌شاد، معتقد است که گلشیری «می‌خواست در آن واحد، هم جلال آل احمد باشد و هم ابراهیم گلستان» (سایت سنگ: ۱۳۸۰) نشانه‌هایی که دلالت بر مشابهت منش او با آل احمد داشت، البتّه متعدّد بود: اشراف بر ادب کهن و دم‌خوری با متون داستانی آن، اهمّیت دادن به برپایی و پایداری کانون نویسندگان، پویایی و تیز هوشی، «ایجاد و اجرای نثر تلگرافی و نگارش چکشی در روایت»، پرسه‌زنی مداوم در عرصه سیاست، سنجش شعر نیمایی و طرفداری از بدعت‌گزاران. خود گلشیری، بارها به صراحت می‌گفت: «آل احمد به من آموخته که: "خودت را بفروش، تنت را بفروش، اما کلامت را نفروش." من کلامم را نمی‌فروشم. این را خوب یاد گرفته‌ام. یاد گرفته‌ام که بر سر یک کلمه کشته شوم. برای اینکه برای یک داستان، شش ماه کار می‌کنم و کلمه کلمه‌اش جزء وجود من است.» (گلشیری، روزنامه خرداد، ۱۳۷۷) و در همان حال روحیه‌ای که او را به کناره‌گیری از جنجال‌های زمانه و دوری از مراکز تشنّج و محافل عصبی اهل ادب و سیاست سوق می‌داد و نیز به شاعرانگی کلام و صیقل دادن نثر و اصالت دادن به صورت و ساختار، از نمایان‌ترین نموده‌های هم‌کنشی بین او و ابراهیم گلستان است. «از صاحب این قلم حتی یک یادداشت کوچک در مجلّه فردوسی سابق دیده نمی‌شود که مثنی آن را نمی‌پسندیدم. در مجلّات آن زمان هم، نظیر سخن اثری دیده نمی‌شود.» او در سال‌های پس از انقلاب نیز همچنان به همین رویه وفادار بود و از همکاری با عباس معروفی در "گردون" و منصور کوشان در "تکاپو" به همین دلایل خودداری می‌کرد.

در حوزه ادبیات زندان و مهاجرت که بخشی از کارنامه گلشیری را تشکیل می‌دهد، او سنت به جا مانده از بزرگ علوی را استمرار می‌بخشد. اما البتّه به شیوه به نسبت، کمال یافته‌تر. پیداست که پردازش و پرورش سوژه‌های گزینش شده از این دو محیط، مستلزم پرمایگی در دو پیش‌نیاز پایه‌ای است: یکی تجربه‌اندوزی کافی و دیگری مهارت هنری. حضور طولانی مدّت در

حبس و غربت، بر قوام و غنای تصویرگری‌های علوی از واقعیت‌های عینی افزوده است و تعمق‌ورزی‌های تکنیکی نیز اندک‌بودگی تجربیات را در آثار گلشیری پوشش داده است. برجسته بودن یکی از آن شقوق دوگانه در داستان‌های هر دو نویسنده، دلیل بر بی‌توجهی به شق دیگر نیست. این تفاوت‌ها بیشتر ناشی از تغییر در نوع نگرش مسلکی، مرام هنری و تکامل در شیوه‌های روایت‌گری است. آغازهای ابهام‌آمیز و گریزهای گذرایی که در بعضی از داستان‌ها به بعضی پاره‌های مهم ماجرا در همان ابتدای روایت زده می‌شود، شگرد شناخته شده‌ای است که گلشیری آن را از علوی گرفته است. محور شدن گفتگوها برای شخصیت‌پردازی از آدم‌ها و طرح مباحث تحلیلی در طول مکالمات نیز، موضوعی است که پیشینه آن به داستان‌های علوی و هدایت باز می‌گردد و تداوم‌بخشی به آن در حوزه تأثیرپذیری‌های گلشیری از آن دو، آشکارترین نمونه مشابهت، داستان عکسی برای قاب عکس خالی من - در نمازخانه کوچک من - است که داستان "خائن" علوی را تداعی می‌کند؛ عیناً با همان موضوع، همان پایان‌بندی غیرقطعی و همسانی اساسی در صورت و واقعیت. گلشیری در اثرپذیری‌های خود، عادت به گلچین کردن شگردهای کاربردی را با اشراف بر ماهیت موضوع همراه می‌کند. از این‌روست که بافت بیانی اغلب اقتباس‌های او بسیار بهتر از اصل آنها از کار درمی‌آید. الهام‌گیری او از به‌آذین که بیش‌تر معطوف به امکانات نثر کهن‌گرا است، ریشه در همین رویه دارد. همخوانی کامل عیار بین کهنگی نثر و قدمت تاریخی موضوع، استفاده از این ساختار و بافت بیانی را به چنان درجه‌ای از مقبولیت رسانیده است که نه تفکیک بین ساختار و زبان امکان‌پذیر است و نه حس تقلیدگری و تصنع‌نمایی توان جلوه‌گری پیدا می‌کند. مطرح کردن موضوع موعودگرایی و مرتبط کردن بسیاری از قیام‌های تاریخی به آن در معصوم پنجم، ملازمت نثر تاریخی با آن را نیز موجه می‌نماید. در همین کتاب، پاره‌ای از ماجرا نیز که در آن اسبی از غیب به دربار امیر شرف‌الدین وارد می‌شود و او با سوار شدن بر آن، ناپدید و در نهایت نیز نابود می‌شود، شباهت تامی به داستان ببری بود و مردی از به‌آذین - در مانگدیم و خورشید چهر دارد (به آذین، ۱۳۶۹، ص ۱۶۱) - و داستان به‌آذین نیز به نظر برگرفته از این عبارت منسوب به وینستون چرچیل است که گفته است: «دیکتاتورها سوار بر ببرها پس و پیش می‌رانند و جرأت پیاده شدن ندارند. در حالیکه ببرها کم‌کم گرسنه می‌شوند!» (پطروسیان، ۱۳۸۱، ص ۲۷)

گلشیری با شاملو نیز اشتراک نظرهای بسیاری دارد و اشاره به تک تک آنها البته مستلزم تعمق و تطبیق دقیق‌تر است. اما در یک نگاه گذرا، آنجا که شاملو در مرگ ناصری، العازر را که

در قصص انبیاء، به عنوان مرده‌ای که به اعجاز عیسی از گور احضار و با احیای مجدد زندگی دوباره یافته است در مفهوم زندگی بخشی بر اثر رسالت و انتقال آگاهی مطرح کرده است، مشابه آن را می‌توان در نبش قبرهای حاجی‌پور، شخصیت روشن‌فکر داستان دست‌تاریک، دست‌روشن سراغ‌گرفت که او نیز با این عمل خود، در واقع، انگار مرده‌ها را از خواب ابدی به بیداری می‌رسانید. در شعر بی‌نام بلندی که شاملو باز درباره آخرین لحظات زندگی حضرت عیسی در بالای دار سروده است، آنجا که با ایجاد تقابل بین وضعیت او در بالای صلیب و ندامت یهودای اسخریوطی و خود را به دار کشیدن او، با نگرشی مشابه با دیدگاه عرفای قدیم در تعیین ضرورت وجودی شرارت‌ها، یهودا را از جهاتی محق می‌شمارد، در واقع به همان قاعده عدم قطعیت در حوزه روایت‌گری و اسطوره‌پردازی که محصول نگرش دموکراتیک به موجودیت انسان در هستی است عمل می‌کند. یعنی همان قاعده‌ای که گلشیری در بسیاری از روایت‌های خود با جدیت تمام به آن جامه عمل پوشانیده است. این که باید به مخالفان و طرفداران باطل نیز اجازه اظهار نظر داد. نمود ملموس این موضوع را می‌توان در معصوم ۲ گلشیری نیز مشاهده کرد. آنجا که شخصیت شمر تعزیه را چنان در هاله‌ای از تجاهل و تحقیر کشیدگی و ترخم به تصویر در آورده است که مخاطب به جای احساس همدردی با آن سید جلیل‌القدر و مظلوم که به ناروا به دست او کشته شده است، بر مظلومیت شمر دل‌سوزی می‌کند. روایت آنها از واقعیت‌های پس از انقلاب نیز شباهت بسیار به یکدیگر دارد؛ مانند: تحمل تمام بی‌مهری‌ها و اتهام‌ها و ممانعت از انتشار آثار و حتی توهین‌های مستمر مکتوب و ملفوظ و روئینه‌تن کردن خود در برابر تمام ملامت‌ها و در خفا، با شور و حرارت بیش‌تر به خلاقیت‌های هنری مشغول شدن و آنگاه در فرجام کار، همچنان میدان‌دار جریان‌های ادبی و هنری ماندن و مانند گردوی تنومند و گشن‌شاخی، حسرت سرافراختن و خودنمایی را در دل نهال‌های مغرور و نورس گذاشتن و خیل مخالفان خونی را با سرافکندگی به ریزه‌چینی از خوان نعمت خود کشانیدن و وادار به اعتراف به عظمت خویش و حقارت خود آنها کردن. این، تحقق مفهوم همان سیاستی بود که گلشیری و شاملو و شمار دیگری از نویسندگان در پیش گرفته بودند. همان حقیقتی که در کارنامه هر کدام به گونه‌ای خود را به جلوه‌گری واداشته است. اما در اشعار شاملو به موجزترین شکلی به کتابت و شهرت رسیده است. آنجا که می‌گوید: «... من عدوی تو نیستم / من انکار توأم» و در شعر "گزارش" این ماجراهای طولانی با مختصرترین عبارت‌ها به تصویر ابدی درآمده است: «ما با نگاه ناباور / فاجعه را تاب آوردیم. هیچ‌کس برادر خطابمان نکرد / و به تشجیع ما تکبیری

برنیورد / تنهایی را تاب آورده‌ایم و خاموشی را / و در اعماق خاکستر / می‌تپیم.» در صحبت‌ها و سخنرانی‌های آنها، همین موضوع حتی با الفاظ همسانی به تصویر کشیده شده است. شاملو در یک سخنرانی می‌گوید: «برای ما روشنفکران این کشورها - که هیچ چیز برای خود نمی‌خواهیم - حتی فرصت ایجاد دیالوگی با لایه‌های توده باقی نگذاشتند. دولت‌ها مان، ما را عوامل و دشمنان سلامت فکری توده‌های مردم می‌خوانند و در حالیکه می‌کوشند توده‌های پشت دیوار نگه داشته شده ما را از خاطر ببرند، بیناترها چشم به ما دوختند. ما نه می‌توانیم و نه مجازیم و نه مؤثر می‌دانیم که... حضور خود را با بهره‌جویی از سمبلیزمی معماگونه اعلام کنیم و دل توده‌ها را با ارائه آثاری فاقد صراحت خوش داریم. من به معجزه در آن مفهوم که اهل ایمان معتقدند، اعتقادی ندارم؛ اما باکم نیست که اینجا در حضور شما همدردان جهانی، مشکلمان را با این عبارت غم‌انگیز بیان کنم که روشنفکر جهان سوم باید معجزه‌ای صورت دهد و در کوه غیر ممکن‌ها تونلی بزند.» (شاملو، ۱۳۶۷، ص ۲۰) گلشیری در فاصله‌ای ده ساله پس از شاملو، باز به گونه‌ای دیگر همین حرف‌ها را تکرار می‌کند - این بار هم روی سخن با خارجی‌ها است. گویی گوش حقیقت شنویی در داخل وجود نداشته است. او در صحبت‌های خود از تهدیدهای هول‌آوری که در جریان قتل‌های زنجیره‌ای جان او و نویسندگان دیگر را تهدید می‌کرد سخن می‌گوید و از اینکه در تلویزیون کشورش او را جاسوس سیا خوانده‌اند و در روزنامه‌های وابسته به جناح راست، جاسوس سفارت خانه آلمان، فریادش بلند است. (گلشیری، ۱۳۷۸، ص ۱۳)

بورخس‌وارگی برخی از آثار گلشیری، اگر چه به ظاهر حکایت از یک شیوه‌گزینی صرف دارد که حوزه مفهومی آن به دلیل خودنمایی خصلت خلاقه از نویسنده، کاملاً به دور از تقلید و تفنن‌طلبی‌های بی‌هدف است و به قلمرو اقتباس‌های هنری نزدیک، اما فراتر از آن، ارکان اساسی این همسان بودگی را باید در مشابهت شیوه‌ها و شاکله‌های داستان‌نویسی در آن دو جستجو کرد. کوشش برای کشف امکانات ناآشنای بیانی، ساختارشکنی از روش‌های پر شیوع روایی، عدول از قاعده غالب قصه‌گویی به وسیله ایجاد پارگی و پراکندگی در ترتیب و توالی روایت، عرصه‌گشایی عریض و طویل برای حضور حدیث نفس، استفاده از هنجار جادویی و جمالی شعر در نحو و واژه‌گزینی، خصلت آدمی‌گونگی دادن به موجودات غیر جان‌دار از طریق مبالغه در توان تخیل‌آفرینی و یا تأثیرپذیری از رئالیسم جادویی و ایجاد پیچش‌های پر ابهام روایی و معنایی در کلام، مکالمه با مخاطب و تحلیل بخش‌هایی از کنش‌ها، از مشخصه‌های مشترک در داستان‌های گلشیری و بورخس است. بر این اساس است که به سادگی می‌توان

تأثیرپذیری مقلدانه گلشیری از بورخس را امر مردودی دانست. اما البته، اقتباس مجتهدانه، آن هم در حوزه‌ای بسیار وسیع‌تر، خصلت عمومی نویسندگان شاخص است که اغلب حتی خالق شاهکارهای جهانی‌اند. گلشیری که استعداد بالایی در تقلید سبک‌ها داشت، به همان نسبت از توان کشف امکانات مکتوم و ترکیب شیوه‌ها و روش‌ها نیز برخوردار بود. به این خاطر، هر کس با سبک و آثار او آشنا باشد، با مشاهده اشراف و مهارت او در نقادی و هنر داستان‌نویسی، ساحت وجودی او را میراً از هرگونه اخذ و اقتباس تقلیدگرانه خواهد دانست. (خانه روشن، معصوم پنجم، آینه‌های دردار)

گلشیری شب شک را آنچنان که خود با صدق و صراحت گفته است، با تأثیرپذیری از یکی از داستان‌های کلود روا (claude roy) نوشته است. داستان کوتاهی با نام "بد نیستیم، شما چطورید؟" با ترجمه ابوالحسن نجفی که در جنگ اصفهان، شماره سوم (۱۳۴۵) به چاپ رسید. او پس از مطالعه این داستان، با امکانات تازه‌ای در داستان‌نویسی مواجه می‌شود که تا آن زمان به طور جدی به آنها توجه نکرده بود. «و این انگیزه‌ای شد برای من، برای شروع نوع کار تازه‌ای، به نظر خودم، در شب شک. یعنی شناختن یک آدم مثل صلاحی [= صلواتی] از دید سه تا از دوستانش و برداشتی که اینها دارند نسبت به این آدم که آیا خودکشی کرده؟ نکرده؟ و یا اگر خودکشی کرده، به وسیله طناب بوده؟ یا به وسیله برق بوده یا به وسیله تریاک بوده؟ و غیره... و بعدش که حقیقت چیست؟ آیا صلاحی اصلاً می‌خواسته با این بازی که در آن آورده، رفقاییش را از خودش براند؟ و بعد با تغییر قیافه برای همیشه از آنها جدا بشه؟» (گلشیری، ۱۳۷۸، ج ۲، ص ۷۰۷) عناصر و اجزای مشابه و مقارنی که هر دو داستان از آنها تشکیل شده‌اند عبارت‌اند از:

- راوی هر دو داستان از دوستان شخصیت اصلی - صلواتی و نیکول - هستند و نامی ندارند.
- شخصیت‌های سه گانه و فرعی هر دو داستان از دوستان شخصیت اصلی هستند و از طریق گفته‌های راوی و آنها، شناخت مختصری از خصوصیات شخصیت اصلی برای مخاطب حاصل می‌شود.
- شروع غیبت شخصیت‌های اصلی در هر دو داستان، حول و حوش ساعت ۶ عصر است.
- در هر دو داستان از شگردهای پلیسی برای علت غیبت شخصیت‌های اصلی استفاده می‌شود.
- صلواتی و نیکول، هر دو نام‌های خنده‌دار و کنایه‌ای هستند. (معصومی همدانی، ۱۳۸۰، صص ۲۵ - ۲۷)

در حدیث ماهی گیر و دیو، گلشیری مقاصد سیاسی خود را در درون یک داستان تمثیلی ریخته است. او یکی از داستان‌های هزار و یک شب - ماهی گیر و دیو - را مستمسک قرار می‌دهد و ضمن آوردن عین حکایت در مقدمه کتاب، به بازآفرینی داستانی بر آن اساس می‌پردازد که کاملاً سیاسی است. حدیث سیاست‌های جاری در مراتب بالای حکومت‌مداری. داستان به‌رغم تمثیل‌وارگی، با همان سبک و سیاق خاص گلشیری به نگارش درآمده است که در کانون تمرکز قرار دادن بخش مهمی از وقایع زمان حال است و سپس به مکالمه‌های مکرر و داشتن شخصیت‌های اصلی و نقل بسیاری از واقعیت‌های مرتبط با پیشینه وقایع جاری از زبان یکی از شخصیت‌ها - دیو - و در نهایت به فرجام نهایی رساندن ماجرا. شخصیت‌های اصلی روایت، یکی ماهی‌گیری است که خمره‌ای را در یک دریاچه صید می‌کند و دومی دیوی است که در درون خمره قرار گرفته و به نقل سرگذشت خود در چند هزار سال پیش می‌پردازد و از خورشید کلاه می‌گوید که دیوان را به خدمت خود در می‌آورد و آنها هر چه را که او آرزو می‌کند، برآورده می‌کنند و او را به سلطان بلامنازع هستی تبدیل می‌کنند. اما چون صخر جنی عاشق ماه بانو، همسر مورد علاقه خورشید کلاه می‌شود، او را در این خمره زندانی و در وسط بیابان رها می‌کند. این دریاچه، اشک‌های این دیو است در طول این سال‌ها. حال با این تفصیلات و با اشارات پنهان و آشکاری که در خود روایت وجود دارد، می‌توان خورشید کلاه را نمودی از حاکمیت‌های مطلقه دانست که با تبختری توهم‌آلود، تصور می‌کنند که تاج سلطنتشان، بر اوج آسمان رسیده است. دیو نیز نقشی مشابه با عمله و اکرة سیطره‌گستری را در دست صاحبان قدرت‌های مهار گسیخته به نمایش می‌گذارد؛ کسانی که در تثبیت بخشی به سفره قدرت‌نمایی، از هیچ ستمی فروگذار نمی‌کنند و از ساز و کارهای به ظاهر مستور نظام سلطه، آگاهی کافی دارند و خواستار سهمی همسطح با شایستگی‌های خود در عواید قدرت هستند و چون ساختار بدوی نهاد حکومت در سال‌های پیش از قرن ۲۱ میلادی، از فرط افسار گسیختگی با هرگونه مشارکت‌پذیری سر سازگاری نداشت، از این‌رو، سهمیه‌خواهی سهام‌داران اصلی را نیز به شدت سرکوب می‌کرد. ماه بانو، نمادی از سهمیه قدرت، ثروت و تمامی موهبت‌های مرتبط با قدرت است و دیو نیز، نمودی از سهمیه‌خواهان. روایت در مجموع، علاوه بر ارائه تصویر از واقعیت‌های جاری، با خود نوعی دلالت‌های پیش‌گویانه نیز دارد. در این میان، ماهی‌گیر فقیر هم در جایگاه مردم عادی ایستاده است و فرزندش که به آن سوی دریا رخت سفر بر بسته است، نماینده مخالفان و مهاجران است که برای تن ندادن به تحمیل‌گری‌های موجود، تن به تبعید خود

خواسته داده‌اند. خود ماهی گیر نیز پس از مواجه شدن با واقعیت‌های تلخ اجتماعی، در آخر به همان نوع از خودآگاهی که فرزندش مدت‌ها پیش به آن رسیده است دست پیدا می‌کند. دیو هم به‌رغم قرار گرفتن در جبهه مخالف، در طول سال‌ها حبس ناروا در بخشی از روایت، به باطل بودن راه خود اعتراف می‌کند و قسمت‌های عمده‌ای از درون‌مایه موجود در روایت، به صراحت از زبان او بیان می‌شود:

«دیو پرسید: «بینم ماهی گیر، در میان آدم‌ها، مثلاً در ده شما کسی هست که به خون و گوهر یا تبار بر تو فخر بفروشد؟»
«البته که هستند.»

«و در این حوالی، آیا هنوز یک عده بی آنکه حتی یک دانه تخم بر زمین بپاشند، انبارهایشان پر از گندم و جو است؟»

«بله، خیلی...»

«خوب، پس هنوز زنده است.»

«کی؟»

«خورشید کلاه...»

دیو: «می‌دانی که هنوز توی جهان زندان هست؛ زندان بان هست؛ خیرچین هست؛ دژخیم هست. هنوز کنار هر قصر هزارها خانه، خراب هست. آن وقت می‌گویی خورشید کلاه مُرد؟»
(گلشیری، ۱۳۶۳، صص ۵۳ - ۵۴)

بر اثر این صحبت‌ها است که ماهی گیر هم به این دریافت می‌رسد که «می‌دانی، بدبختی آدم‌ها یا حتی دیوها این بوده است که فکر می‌کردند زبان خورشید کلاه، زبان خدا است؛ یا دستش دست خدا است.» (همان، ص ۵۹)

اما اعتراف دیو، دلیل بر حق طلبی او نیست. قرار گرفتن در موضع ضعف، سرشت اهریمن خوی او را به جانب‌داری مقطعی و مصلحت‌جویانه از آرمان مردم واداشته است. به این خاطر است که در پایانه‌های روایت، با تطمیع‌گری از طریق فراهم آوردن اسباب یک زندگی پرتَمول شاهانه، در پی کشاندن ماهی گیر به همان رویه ناروای گذشته برمی‌آید. آنچه مانع از شیفتگی ماهی گیر به شهد شیطانی صعود به مراتب اجتماعی بالاتر می‌شود، خوگر شدگی به وضعیتی است که خرسندی به داشته‌ها و مهار زدن به خواسته‌ها و حرمت‌گذاری به حقوق هم‌نوعان را خمیرمایه وجودی خود قرار داده است. از این رو است که با وسواس‌ورزی به منشأ انباشت ثروت

و کشف ماهیت نامیمون آن، از تسلیم شدن به آن تن می‌زند.

«ماهی گیر بر زمین نشست، خسته و کوفته، انگار دوباره پیر شده بود. گفت: "یعنی می‌خواهی بگویی حالا در همه این دهات اطراف در این شهرهای دور و نزدیک، سینه‌ریز همه زن‌ها، گوشواره همه دخترچه‌ها، خلخال‌ها و سکه‌های سریند همه عروس‌ها را در آورده‌اند، تا خشت‌های قصر مرا بسازند؟"» [گلشیری، ۱۳۶۳، ص ۶۸]

و دیو می‌گوید: «...خورشید کلاه کاری به این کارها نداشت. اصلاً نمی‌خواست بشنود که جای قبلی این یا آن چیز کجا بوده است؟ هیچ وقت نمی‌پرسید این کنیز، تازه عروس کدام قبیله بوده است؟ یا این زن چرا پستان رگ کرده‌اش را با دو دست می‌گیرد و نعره می‌کشد؟ فقط تو و امثال تو آدم‌های کله‌شق هستید که همه‌اش می‌پرسید، می‌خواهید بدانید...»

ماهی گیر گفت: «نه، نه، من یکی نیستم. برای اینکه می‌دانم هر وقت تور من پر باشد، حتماً تور یکی دو ماهی گیر دیگر آن طرف دریاچه خالی خواهد بود.»

دیو گفت: «باشد. دنیا همین طور است. همیشه همین طور بوده است. اگر یکی باید همه چیز داشته باشد، خیلی‌ها باید سر بی‌شام زمین بگذارند. کاری‌اش هم نمی‌شود کرد...»

و ماهی گیر جواب می‌دهد: «این دنیا که تو می‌گویی دنیای همان خورشید کلاه‌ها و ماه بانو‌ها، دیو و مرجانه جادو است، نه دنیای من. دنیای ما آدم‌ها [دنیایی است] که باید روی این زمین زندگی بکنیم، کار بکنیم؛ اگر نکاریم، نداریم بخوریم؛ اگر تور توی دریاچه نیندازیم، شب سر بی‌شام زمین می‌گذاریم.» (همان، صص ۷۰ - ۷۳)

خطبه سخن یا خمسه ابن محمود قصه‌خوان نیز، با زبان و ساختار قصه‌ها روایت شده است و وقایع آن در ظاهر در دوره مغول می‌گذرد. اما از قراین پیدا است که ابن محمود کسی جز خود گلشیری نیست و احمدک دُردندان نیز که در داستان از او با نام کاتبی جلد و کمان‌داری یگانه یاد می‌شود که در آن روزگار بر جای مانده است، به نظر می‌رسد کسی جز احمد شاملو نباشد. در این روایت هم گلشیری تأثیرهای بسیار از سایه مغول هدایت و سالاری‌های علوی گرفته است. به گونه‌ای که گویی خمسه ابن محمود قصه‌خوان، ترکیب نو آفریده و تکامل یافته‌ای از آن دو روایت پیشین است. ماجرای داستان، همه به ایلغار مغول ارتباط دارد و تمام کسانی که ترفند و تباری همانند تاتاران دارند. تلاش تاتاران برای سرکوب مردم تا به آن حد است که مانع از رفتن مردم به گورستان و سوگواری بر مردگان می‌شوند. ابن محمود قصه‌خوان یک شب که از فرصت استفاده کرده و به گورستان رفته است، صدا و سایه چند سرباز مغولی را احساس می‌کند. خود را

به درون یک گور تازه کنده می‌اندازد و در آنجا می‌ماند تا آنها دور شوند. آن‌گاه در زمانی که درون گور است، با صحبت‌هایی که با خود دارد، بخشی از زندگی خانوادگی خود را مرور می‌کند و از ارتباط مادرش با دربار و پیشه قصه‌خوانی و دل‌لگی داشتن او و آنگاه گوش و بینی بریده به خانه بازگشتن، در حالی که بر پایین تنه‌اش نیز داغ نهاده‌اند، سخن می‌گوید. سپس از آشفته شدن اوضاع در یک دوره خاصی و انتقام مادر را از قدرتمندان گرفتن به وسیله خود ابن محمود و دامادشان گفته می‌شود و بعد، در همان حالتی که در گور است، در واقعه می‌بیند نیمه‌ای از وجودش، به صورت جوانی از گور بیرون می‌آید و او نیز همراه با این نیمه به گشت و گذار در گذشته‌های نزدیک و دوران جوانی می‌پردازد و باز شماری از تداعی‌های گذشته به تصویر کشیده می‌شود و پس از آن، در حالیکه همه جا را مه گرفته و باران در حال باریدن است، دوباره به همان گور رجعت می‌کند. در آخر، ابن محمود از درون گور به در می‌آید در حالیکه تگرگ‌هایی به درستی فندق در حال باریدن است. او راهی خانه می‌شود تا تمام این وقایع را بنویسد. «به خانه می‌رفتم تا این حدیث بگزارم، نه حرمت سفره یا پاس اجاق راه، که بر رگم روزگار یا آن قلم که این رفته‌ها بر ما رقم زده است، مبدا از این همه که رفت تنها این عبارت از این دور بماند که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند.» (گلشیری، ۱۳۶۶، ص ۲۲)

در این داستان، نوع دیگری از مبارزه به وسیله نویسنده به تصویر کشیده شده است که مبارزه و مقاومت در درون حکومت‌های غاصب و قساوت‌گر و کشتار کننده است. حکومت‌های مغول صفتی که از کردار آنها تنها در تاریخ، آمدن و کشتن و سوختن و رفتن به جا مانده است. در حاکمیت تاتار تباران که همه مردم را در گور می‌پسندند و خوگر شده به سیاهی و سکوت و زنده به گوری و ترس خوردگی، یکی از رسالت‌های بزرگ، بر سر پا ایستادن و به انعکاس واقعیت‌ها پرداختن است و همراه با آن عمل کردن به رسالت قصه‌خوانی و قصه‌نویسی است. همین اندیشه‌ها است که او را به برخاستن از گوری که خود از سر خوف اختیار کرده است، وامی‌دارد تا ایستاده مردن را بر زنده به گور شدن ترجیح بشمارد:

«پس با خود گفتم: اگر نه قصه این خاک که داغ نعل اسبان کوتاه بالای این قوم دیده است، باری از این شهر می‌گویم و از این همه مردمان که دیده‌ام. حق آن کسان می‌گذارم که نانی بر سفره آنان شکسته‌ام. تا چون وقت در رسد، دل آسوده بر سنگی بگذارم و بگذرم که خوشا آن دم که جامی از آن تلخ سنگ لبالب کنیم و تا بیش غم جرعه‌ای دیگر نماند به اینک گفتمی بر سر سنگ بشکنیم. باز گفتم، چه جای شهر و آن همه مردم که واقعات کوچۀ ما بسیار

است. اگر چه از چند سر خانه که بود، امروز تنها دری بر پاشنه می‌چرخد. اما دریغ که چون خواستم از واقعات این خانه که خانه امروز من نیز هست و آن عیال که تا مگر بیابم بر دریچه، بی فانوس یا شمعی، نشسته است، چیزی به حضور دل تازه کنم، پرده‌ای به سبکی دمه اما به سیاهی دود پیش چشم ایستاد. پس گویی شد بر راه این سینه که دم و باز دم ما بدان باز بسته‌اند، چندان که طاقت خیال واقعه دیگرماند. تا کی دستی بدان بیل نشانده در زمین خاک بر من و آرزوهایم بیفشاند، چشم بسته ماندم و به واقعه دیدم که مثل این دم و سینه من مثل ریسمانی است ستبر و چشم سوزنی، گاه کور و گاه روشن که اگر خواهم یا نه، دمی دیگر کور خواهند کرد. پس تا مگر ایستاده بر دو پایم بیابند، سرد شده، دستی فراز کردم و چنگ در علفی زدم که به یک ارش بر دهانه رسته بود. بویی خوش برخاست و من بر آن سبزه که به چنگ کنده بودم، به دهان و منخرین فرو کرده، می‌گریستم که خاک عزیزان بود. پس توفیقی دیگر رفیق شد که بارانی به نم نم باریدن گرفت، چندان که گفتم نه گوی، که کوهی از سینه من برداشتند. ناگاه از مادر حرفی به خاطر آمد که می‌گفت: «هر قصه را پاس چیزی باید خواند.» (گلشیری، ۱۳۶۶، ص ۲۲)

در خمسه ابن محمود، مادر راوی نیز شغل قصه‌گویی دارد. اما او قصه‌گویی دربار بزرگان و شاهان است و در حرمسرای شاه برای خواب کردن زنان، قصه می‌گوید و این در زمانی است که راوی نیز کودکی بیش نیست و به همراه مادر به این خانه‌ها رفت و آمد می‌کند و از شنیدن قصه‌ها لذت می‌برد و به عالم خیال فرو می‌رود و در همان حال همه را به خاطر می‌سپارد. اما مدتی بعد، به دلیلی نامشخص، مادر راوی مورد غضب دربار قرار می‌گیرد و گوش و دماغش بریده می‌شود و به پایین تنه‌اش نیز داغ می‌گذارند و از آن پس خانه‌نشین می‌شود و همواره روی‌بند به چهره‌اش می‌زند. در این داستان، مادر نمودی از وضعیت هنرمندان درباری است. تمامی کسانی که هنر خود را برای خوشایند و خدمت به دربار عرضه می‌کردند، عاقبتی چنان داشتند. البته پیدا است که این سرنوشت، یک فرجام معنوی است.

هرچه میزان اثرپذیری‌های غیر مستقیم و مستور یک نویسنده از نویسندگان دیگر در حوزه فرازمانی و فرامکانی بیش‌تر باشد، مسلماً دلیل بر انس و اشراف گسترده او بر حوزه ادبیات بومی و بیگانه در گذشته و حال است. و پیدا است که دریافت و اشاره به گستره این تأثیرپذیری‌ها، اشرافی فراتر از خود نویسنده و عمری برابر با عمر او و حساسیتی همسان با او را می‌طلبد. از این‌رو است که همواره انتهای پرونده تأثیرپذیری‌ها را باید گشوده رها کرد تا گزارش‌های

دیگران نیز در طول زمان بر آن افزوده شود. در اینجا تنها به شماری از این تأثیرپذیری‌ها با عبارات‌های تلگرافی اشاره می‌شود:

- نظر داشتن به همین‌گویی در قرار دادن شخصیت‌ها در مجالس باده‌گساری و شب‌نشینی، و تمرکز دادن بخش عمده‌ای از روایت بر کنش‌های فیزیکی و گفتاری آدم‌ها و به عمد، تفصیل دادن به تصویر جزئیات روزمره برای نشان دادن نمایی زنده از روال معمول زندگی، دوری از هول و ولا و حادثه پردازی و اکتفا به سطح ظاهری واقعیت‌ها و همراه با آن، زمینه‌سازی و پوشش تراشی مناسب برای طرح مستقیم و غیر مستقیم برخی از مفاهیم مرتبط با وضعیت زیستی شخصیت‌ها در برهه گمشده راعی، جبه‌خانه، آینه‌های دردار و آخرین داستان‌های کوتاه. از همین منظر، ردپای تأثیرپذیری از شگردهای بیانی، موقعیت آفرینی، صحنه پردازی و خلق شخصیت‌های منفعل و ابلوموف‌وار ابراهیم گلستان را نیز می‌توان در شماری از روایت‌های گلشیری مشاهده کرد.

- بهره‌مندی از دقت‌نظر و ریزبینی مارسل پروست در توصیف‌ها و تداعی‌ها و روایت حالات آدم‌ها و نیز حساسیت به استغراق آدم‌ها در جاذبه‌های غریزی و تأثیرات روانی حسّ حسادت‌خواهی در این‌گونه موقعیت‌ها - درست شبیه طرف خانه سوان. (در بسیاری از بخش‌های کریستین و کید، و نیز برهه گمشده راعی/۲۳۲)

- تأثیر پذیری از کافکا در تأکید بر تنهایی آدم‌ها، مشکوک بودن به صداقت ارتباطات عاطفی و نام‌گذاری شخصیت‌ها با حروف الفبا که دلالتی است بر هویت باختگی آنها. استفاده از این‌گونه نام‌ها در کارنامه گلشیری، به دلیل مربوط بودن موضوع روایت‌ها به سیاست و مبارزه، مصداق اسم مستعار را یافته است و بسیار طبیعی و پر تناسب در بافت روایت نشست است.

- بهره‌گیری گسترده از تاریخ بیهقی و سفرنامه ناصر خسرو که تنها به اقتباس از نثر تاریخی این دو کتاب بر معصوم پنجم به صورت یک زبان آرکائیک و هماهنگ با واقعیت‌های داستانی خلاصه نمی‌شود. او در توصیف موقعیت‌ها و مکان‌های متعلق به بافت شهر در معصوم پنجم به کثرت از شیوه توصیفی و توضیحی ناصر خسرو و گاه حتی از عین عبارت‌های او استفاده می‌کند و در بیان وقایع تاریخی و ذکر اصطلاحات دیوانی و سیاسی و القاب و اسامی آدم‌ها نیز از عین عبارات یا عبارت‌هایی همسان با بیهقی. زندگی ابوالمجد وراق دبیر در این کتاب، شباهت بسیار به زندگی ابوالفضل بیهقی دارد. هر دو به شغل دبیری در دربار دو سه تن از پادشاهان یک

سلسله مشغول بوده‌اند و پس از انقراض این سلسله‌ها و بر سر کار آمدن مخالفان، مدتی محبوس می‌شوند. بی‌هقی پس از آزادی از زندان به نگارش تاریخ خود می‌پردازد و ابوالمجد وراق در همان محبس، ماجراهای خود و امیر شرف‌الدین و مخالفان و وضعیّت مردم را به روایت می‌گذارد. تصویری که ابوالمجد از مذهب سپید جامگان ارائه می‌دهد، اگر چه در ظاهر مجموعه‌ای از معتقدات آرمانی است، اما شباهت بسیار به نظام اجتماعی قرمطیان بحرین دارد که ناصر خسرو در سفرنامه خود بر اساس دیده‌ها آن را در مقایسه با موضوعات دیگر با جزئیات بهتر و شفافیت بیشتر به روایت گذاشته است.

منابع

- استعدای شاد، مهدی، «داستان شاعرانگی و سیاست نزد گلشیری، به مناسبت شصت سومین سالگرد تولدش»: مجله سنگ، ۱۳۸۰، سایت: WWW.Nushazar.de.sang
- به آذین، م، مانگدیم و خورشید چهر، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹.
- پطروسیان، رافی، «طنزهای کوتاه سیاسی»: سال‌نامه گل آقا، ۱۳۸۱، ص ۲۷.
- حسینی، صالح و رتوفی، پویا، گلشیری کاتب و خانه روشنان: صالح حسینی و پویا رتوفی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰.
- سناپور، حسین (گردآورنده)، هم‌خوانی کاتبان، تهران، نشر دیگر، ۱۳۸۰
- شاملو، احمد، «من درد مشترکم. مرا فریاد کن» سخنرانی در کنگره نویسندگان آلمان: مجله آدینه، شماره ۲۸، مهر ۱۳۶۷، صص ۱۸ – ۲۰.
- طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی (گرد آورندگان)، همراه با سازده احتجاج، تهران، نشر دیگر، ۱۳۸۰.
- گلشیری، هوشنگ، مثل همیشه، هوشنگ گلشیری، تهران، کتاب زمان، ۱۳۴۷.
- _____، کریستین و کید؛ هوشنگ گلشیری، تهران، کتاب زمان، ۱۳۵۰.
- _____، حدیث ماهی‌گیر و دیو؛ هوشنگ گلشیری، تهران، آگاه، ۱۳۶۳.
- _____، نمازخانه کوچک من، تهران، کتاب تهران، ۱۳۶۴.
- _____، «خطبه سخن یا خمسه ابن محمود قصه‌خوان»: مجله مفید، شماره ۱۰، دوره جدید (دی ماه ۱۳۶۶)، ص ۲۲.
- _____، آینه‌های دردار، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.
- _____، دست تاریخ، دست روشن؛ هوشنگ گلشیری، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۴.
- _____، باغ در باغ، (مجموعه مقالات)، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸، ج ۲.
- _____، جبهه‌خانه، هوشنگ گلشیری، تهران، نیلوفر، ج ۲، ۱۳۷۹.
- _____، نیمه تاریخ ماه (داستان‌های کوتاه)، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰، جلد ۱.
- _____، «معصوم پنجم»، هوشنگ گلشیری، بی تا، بی نا، سوئد؟
- _____، «بره گمشده راعی»، بی تا، بی نا، سوئد؟

- گلشیری، هوشنگ، «گفتگو با هوشنگ گلشیری» مصاحبه رسول آبادیان نویسنده جوان با نویسنده‌ای از نسل گذشته: روزنامه خرداد ۱۳ و ۱۵/۱۲/۱۳۷۷.
- گلشیری، هوشنگ، «چرا داستان می‌نویسیم؟» متن سخنرانی در آلمان: مجله کارنامه، شماره ۶ (تیر و مرداد ۱۳۷۸)، صص ۱۲ - ۱۷.
- معصومی همدانی، علی، «نیم نگاهی به دو داستان کوتاه "شب شک" و "بد نیستیم، شما چطورید؟": مجله بیدار شماره ۱۴ (اسفند ۱۳۸۰)، صص ۲۵-۲۷.