مسئله‌شان، بیرون از رمان است. که آیا گلشیری هم‌خوابه‌ای به‌نام کریستین در واقعیت داشته یا نداشته. نمونهٔ همین نقد هم پس از چاپ رمان آینه‌های در دار اتفاق افتاد. لُب کلام و مهم‌ترین کشف مدعی‌ترین رمان‌نویس و منتقد ایران، در نقدی بر این رمان، این است که ابراهیم (آلتراِگوی گلشیری) با آن معشوق خارج‌نشین همبستری کرده اما از ترس همسرش آن را در رمان انکار کرده است.

دیگر ویژگی داستان‌های گلشیری، یا دغدغهٔ ذهنی او این بود که داستان، بایستی ضمناً نظر داشته باشد به داشتنِ مابه‌ازاهای دیگری. نظرش البته این نبود که داستان باید تمثیل (allegory) باشد. یعنی آن‌چه که مثلاً داستان‌های کلیله و دمنه هستند. به عبارتی دیگر، منظورش بر لایه‌مند بودن داستان بود. بهترین مثالش را خودش نوشته و بعدها مجبور شده که در یکی از آن سردر چه فرو بردن و درددل کردن، آن را رمزگشایی و تعبیر کند. در داستان «معصوم یکم»، مردمان ده مترسکی ساخته‌اند، طبیعتاً برای ترساندن کلاغان و راندن آن‌ها از محصول‌شان. اما ماجراهایی را چنان پیش می‌برند که مترسک خودساخته و خودبرآورده تبدیل می‌شود به هیولایی که همه‌شان از آن می‌ترسند. می‌شود بلای جان‌شانِ.

آیا مکرراً، آشنا نیست این داستان در تاریخ ما ایرانیان؟ برای همین هم در آینه‌هـــای در دار می‌خوانیم که: «بله، ما غمگینیم، یا من غمگینم، می‌دانم، ولی همین است که هست. شاید نسل بعد بتوانند از چیزهای شاد هم بگویند، از علف هم بگویند، از خود علف که مابه‌ازای هیچ‌چیز نباشد...».[۴]

این همان غمی است که دخترک داستان «عروسک چینی من» دارد. که چوب کبریت و عروسک چینی‌اش و اشیایی دیگر را برابر می‌کند با میله‌های زندان، پدر و زندانبان در واقعیت، تا داستان اندوهش در نبود پدر را روایت کند. به عبارت دیگر اشیا را مابه‌ازای آدم‌ها می‌کند.

خیلی بیش‌تر از این‌ها دارم که بگویم دربارهٔ رنج یک بیهقی‌واری، نویسنده‌ای پیشرو در میان انبوه مدعیانی که حَسَنک وزیری را بر دار می‌کنند روزانهٔ روز و به حلاج‌کشان، اگر سنگش نمی‌زنند به خشـــک‌مغزی، کلوخ به سویش پرتـــاب می‌کنند به ریا، کـــه دردش دردناک‌تر اســـت از سنگ‌های زمخت مردمان نادان.

آقای گلشیری!

دلم برایت خیلی تنگ شده است. جهنم این دنیا، برای ما نویسنده‌ها پنج‌شنبه داشت، مطمئن نیستَم که آن وَراها، پنج‌شنبه‌ای و جایی برای داستان‌خوانی داشته باشد. وگرنه می‌شد بلیت اتوبوســـی بگیرم به تهرانش که داستانی تازه برایت بخوانم تا تو بگویی، آن‌چنان که گفتی، به رجزخوانی در آن شب تولد همسرت، که تا اسم داستان پیش آمد همهٔ مراسم یادت رفت و گفتی بخوان. خواندم «باران اندوهان» را. گفتی: زدی ضربتی، ضربتی نوش کن: و چهار آسی رو کردی به نام: «قصیدهٔ جملیه»... چهل شتر قصاص روانه کردی در کوچه‌باریک‌های تهران، تا ضرب شســـت قدرت طنز سیاه ادبیات نشان دهی به سیاهی و داد سخن بستانی.

هیچ چاره‌ای نداشـــتی آقای گلشیری. مجبور بودی انگشت ششم خودت را نشان بدهی. همان انگشتی که اسم دیگرش ادبیات ناب است. ▣

یادداشت‌ها

*بخشی از سخنرانی ارائه‌شده در دانشگاه استنفورد.

۱. هوشنگ گلشیری، مکث هفتم (ویژه‌نامهٔ هوشنگ گلشیری)، سوئد، نشر باران، بهار ۱۳۷۷.

۲. همان

۳. آینه‌های در دار، ص ۷۰.

۴. همان، ص ۱۶.

آن‌که «مرگ» خود را مـــرد

پس از مرگ گلشیری از خود می‌پرسیدم که حال در غیاب او من چگونه می‌توانم امضای او را بخوانم؟

رضا فرخ‌فال

گلشیری «مرگ» خود را مرد و با مرگ خود من را با یادهایش، با خاطره‌هایش تنها گذاشـــت مثل احمـــد، مثل منصور... گفته‌اند که «مرگ» آخرین امضایی است که نویسنده آن را پای آخرین صفحهٔ آثارش می‌گذارد. پس از مرگ گلشیری از خود می‌پرسیدم که حال در غیاب او من چگونه می‌توانم امضای او را بخوانم؟ چگونـــه می‌توانم امضای او را به عنوان ویژگی منحصربه‌فرد او، تکینگـــی (singularity) آثار او را بخوانم؟ این سؤالی بود که تا مدت‌ها بعد از مرگ گلشیری ذهن من را به خود مشغول داشته بود.

آیا این ویژگی چیزی مربوط به شـــیوهٔ نگارش او بود؟ آری بود اما نه به تمامی.

آیا این ویژگی خـــاص، گونه‌ای «تعهد» سیاســـی، ایدئولوژیک یا وابســـتگی مرامی بـــود؟ نوعی مأموریت که نویسنده خود برای خود تعیین کرده باشد (self imposed)؟ نه اصلاً و به هیچ‌رو...

آیا این ویژگی خاص دل‌نگرانی او برای هویت ملی ما بود یا آن‌چه را دوست دارم به «ایرانیت» ما اصطلاح کنم؟ بله، اما در لایه‌هایی عمیق معنادهی در متن آثارش.

می‌دانســـتم و به یاد می‌آوردم که همیشـــه گرداگرد او حالتی بود، حســـی بود و این نه در آثارش حتا در سلوک شـــخصی او، در حضورش، نمود پیدا می‌کـــرد. و از خودم می‌پرسیدم که این چه حالتی بود؟

ما (دوستانش) حسی از این حالت داشتیم، از این ویژگی شخصی او، اما تا زمانی که زنده بود ما نیازی نمی‌دیدیم که برای بیان این حالت کلمه‌ای پیدا کنیم و از آن حرفی به میان آوریم. و یا به اصطلاح، آن را بنامیم. لحظاتی در نشســـت و برخاست‌های رفیقانهٔ ما پیش می‌آمد که او با ما بود اما با ما نبود. به نظر می‌آمد که جای دیگری است و نه این‌جا با ما، جایی در مه، در تسخیر چیزی که نمی‌دانستیم چیست. این «آن‌جای دیگر» کجا بود؟

در این فکر بودم که اتفاقـــی به واژهٔ «عهد» برخوردم، واژه‌ای با دلالت‌های ضمنیِ زیبا (در حافظ، در ســـعدی). اجازه بدهید این واژه را فعلاً به همین صورت فارسی و در نحو (سینتاکس) زبان فارسی در انگلیسی به کار ببرم و بگویم: آری، گلشیری عهدی داشت با کسی یا با جایی... و بگذارید نثر او را تقلید کنم و این نکته را به شـــیوهٔ بیان خودش و به فارسی روشن‌تر کنم که:

بلـــه، او در کار عهـــدی بود با کســـی یا جایـــی... ما نمی‌دانستیم که آن‌جا و یا آن کس کجاست یا کیست و یا بر سر چیست، اما بود و ما می‌دانستیم که هست، اما نبود و ما آن را بر زبان نمی‌آوردیم...

و آن‌گاه بود که باز هم بر حســـب اتفاق به اصطلاحی در نوشته‌های فیلسوف فرانســـوی، ژاک دریدا، برخوردم، فیلســـوفی با تأثیری عظیم در تئـــوری ادبی در همین‌جا، در امریکا، و فیلسوفی که شـــخصاً به او علاقه دارم چون او را نمی‌فهمـــم!... و آن اصطلاح این بـــود: promise و به این نتیجه رســـیدم که پس می‌توانم واژهٔ عهـــد را در برابر این اصطلاح و همچون چارچوبی مفهومی در توضیح آن ویژگی منحصربه‌فرد آثار گلشیری به کار ببرم، در خوانش امضای او، در خوانش تکینگی او به صورت یک امضا...

در همان حال مصرع زیبایی از ســـعدی پیدا کردم که آن‌چه را در اصطلاح عهد به دنبالش بودم به صورت گزاره‌ای شعری بیان می‌کرد، عهد همچون کنشی ناممکن، و یا به زبانی دیگر، به صورت یک راه‌بست (aporia). می‌کوشم که خیلی فشرده و با یاری گرفتن از کلام سعدی این مفهوم را بیش‌تر بشکافم. مصرع مورد نظر مصرع دوم در بیت زیر است: «بعد از تو ملاذ و ملجیی نیست/ هم در تو گریزم ار گریزم». و بعد نوشته‌ای از گلشیری را به یاد آوردم که سال‌ها پیش خوانده بودم. آن روایت کوتاه را می‌توان همچون تجسمی از عهد، لحظه‌ای قصوی از وفای به عهد خواند. اما عهد بر سر چه؟ و عهد با چه کسی؟

در این‌جا مفهوم عهد را بیش‌تر توضیح می‌دهم: نخست این که، این عهد با convenant به معنای توراتیِ کلمه تفاوت دارد و همچنین با عهد در سنت عرفانی ما مثلاً در حافظ: «ای نسیم سحری یاد دهش عهد قدیم». عهد مورد نظر تجربه‌ای دنیوی است. ما در این‌جا با ادبیات مدرن سروکار داریم و با آثار گلشیری به عنوان نمونه‌ای از ادبیات مدرن ایرانی.

دوم این که، این عهد بر زبان ناآمدنی است. در هیچ کجا از آثار گلشیری نه به تصریح و نه به تلویح نامی از آن برده نشده و نه عجب اگر ما دوستان او هم تا آن‌گاه که او زنده بود، نیازی برای نامیدن این ویژگی او حس نمی‌کردیم.

و سوم این که، این عهد به معنای مورد نظر ما عهدی است نامشروط. کنشی ناممکن است. ناممکن است از آن‌رو که عهد بر سر چیزی در قلمرو ناممکن است و اگر چنین نبود تنها یک «قرارداد» می‌بود.

چنین عهدی در هر لحظه ممکن است بدان وفا کرده نشود. شکسته شود، و چهارم این که، گویی تنها با مرگ و در مرگ است که سنگینی و ثقل آن آشکار می‌شود. مصرع دوم سعدی را بار دیگر بخوانیم: «هم در تو گریزم ار گریزم». در این مصرع حرف اضافهٔ «ار» (کوتاه‌شدهٔ اگر) جمله‌ای شرطی را شکل داده است. اما با این که جملهٔ کاملی است (برخلاف نظریهٔ گفتار کنشی) جمله‌ای بی‌معناست. یا به بیان دیگر، بیانگر شرطی ناممکن است. نمی‌توان از جایی گریخت هم در آن حال که به‌سوی همان‌جا برمی‌گردیم. مـــا نمی‌توانیم این مصرع را به صورت نمونه‌ای از اشـــعار «تناقض‌آمیز» (پارادوکسیکال) بخوانیم چنان که در حافظ، یا در بیدل خوانده‌اند: «رم آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم.» و غیره. همچنین در این‌جـــا، حرف اضافهٔ «در» را نمی‌توان یکی از مصادیق کاربست حروف اضافهٔ عربی در زبان فارسی دانست؛ کاری که سعدی گاهی استادانه انجام می‌دهد. در عربی داریم فرّ مـــن و فرّ الی، اما نه فرّ فی. این جمله ما را نه با یک پاردوکس که با یک راه‌بست (aporia) روبه‌رو می‌سازد. اما راه‌بست نه به معنی توقف معنا، بلکه به معنی دعوت به معنایی دیگر... مضمون این مصرع در

واقع عهدی است که ذات متعشق با معشوق خود می‌بندد. شرطی بلاشرط (ناممکن) است، اما همچون «عهد» یک «آری» است. حرف اضافهٔ «در» با کاربست غریبش راهی را برای گریز به تمامی تنانگیِ معشوق گشوده است. راه‌بست معنایی در این شعر را مثلاً می‌توان در این دو سطر رویایی هم دید، آن‌جا که می‌گوید: «مادر که می‌میرد/ دیگر نمی‌میرد». این جملهٔ شرطی شعری اما گزاره‌ای اجرایی (گزاردی) و نه خبری (گزارشی) است. ما را درگیر امری می‌کند که در حال وقوع است یا به وقوع پیوسته است. و به عنوان یک عهد سودایی را برمی‌انگیزد، سودایی به صورت یک آینده، و آینده‌ای که خود «دوست» است. پس بگوییم که عهد مورد نظر یک سوداست؛ ناگفتنی و شرطی بلاشرط است.

حال نگاهی به آن نوشتهٔ گلشیری بیندازیم. بعضی منتقدان گلشیری بر این باور بوده‌اند که او نمی‌توانست داستان را به فرم متعارف باز گوید. این نظر به نحوی درست است. اما خواندن «نامتعارف» داستان‌های او به‌عنوان یک ضعف درواقع بدخوانی امضای اوست. به لحاظ صناعت داستان او می‌کوشید یا بر سر آن بود، که چیز ناممکنی را به اجرا درآورد، بازنمایی دیگری را، نقل داستان به نحوی دیگر و متفاوت با آن بوطیقای داستان‌نویسی که ما از غرب گرفته‌ایم که ریشه در بوطیقای ارسطو دارد و مبتنی بر سیر خطی زمان در داستان است، زنجیرهٔ علّی وقایع، و آن منطقیت آغاز، وسط، و پایان. او برسر آن بود که حس دیگری از زمان را در داستان ارائه دهد. پایانی که مقدم بر آغاز است؛ بازتاباندن گذشته همچون خاطره در آینده، پراکندن زمان حال و اضافه کنیم کاربست محبوب او از وجه التزامی را در تعیین تاریخی برای رویداد در نقطه‌ای که میان گذشته و آینده در نوسان است. عهد با «دوست» اما عهد بر سر چه؟ داستان یادشده را او زمانی پیش از انقلاب با عنوان «عشق‌باز» در ماهنامه‌ای ادبی منتشر کرد. اما «عشق‌باز» اکنون همچون داستانی دخیل تکه‌ای از رمان ناتمام او برهٔ گمشدهٔ راعی است. داستان با این جمله آغاز می‌شود: «پدرم عشق‌باز بود». ماجرای داستان شرح یک «شرط‌بندی» بر سر کبوتر است که گلشیری آن را همچون یک «آیین» می‌پردازد. مکان داستان خانهٔ پدر راوی است. سوری برپاست با همهٔ مخلفات و از جمله تریاک. در این مراسم شرکت‌کنندگان و پدر راوی با کبوتر محبوبش شرط‌بندی را با به پرواز درآوردن کبوترهای‌شان آغاز می‌کنند. برندهٔ آن کسی است که کبوترش طولانی‌ترین زمان پرواز را داشته باشد. در جریان این شرط‌بندی است که نمونه‌ای درخشان از نثر توصیفی گلشیری را می‌خوانیم. نمونه‌ای از استادی او در نثرنویسی.

در پایان روز، کبوتر محبوب پدر «سینه‌سرخ» هنوز باز نگشته است و او شرط را باخته است. مهمانان با طعنه و ریشخند او و کبوتر بی‌وفایش مجلس را ترک می‌کنند. به نظر کبوتر محبوب پدر دیگر هرگز به خانه برنمی‌گردد. طعمهٔ باز یا قرقی‌ای شده است و یا کبوتر نری او را اغوا کرده و با خود برده است. اما پدر و پسر پس از رفتن مهمان‌ها همچنان در انتظار کبوترند و سرانجام این پسر است که سینه‌سرخ را همچون نقطهٔ کوچک سفیدرنگی در آسمان غروب و در حال بازگشت به خانه می‌بیند. کبوتر بازگشته اما با زخمی خونچکان در سینه. نیمه‌جان است اما به خانه بازگشته است. در داستان می‌خوانیم که پدر ناامیدانه زخم سینه‌سرخ را با سوزن و نخ می‌دوزد....

می‌دوخته (زخم قرقی را بر سینهٔ کبوتر) با سوزن و نخ و گریه می‌کرده...

این جملهٔ پایانی داستان است. حال پرسش این است که چگونه می‌توان امضای گلشیری را همچون یک عهد خواند؟ به نظر من پاسخ را می‌توان همچنین در لحظهٔ مرگ او جست. مرگ او به عنوان وفای به عهد. عهدی که با «دوست» بسته بود. عهدی بر سر آینده، و بر سر آینده همچون آزادی، آینده‌ای که هنوز تحقق پیدا نکرده است. اما آینده‌ای که می‌آید؛ آن سوار که خواهد آمد.... مرگ گلشیری، لحظهٔ مرگ او، خاطره‌ای را در ذهن من زنده می‌کند از ایام نوجوانی که آن را برای خاتمهٔ صحبت در این‌جا می‌آورم:

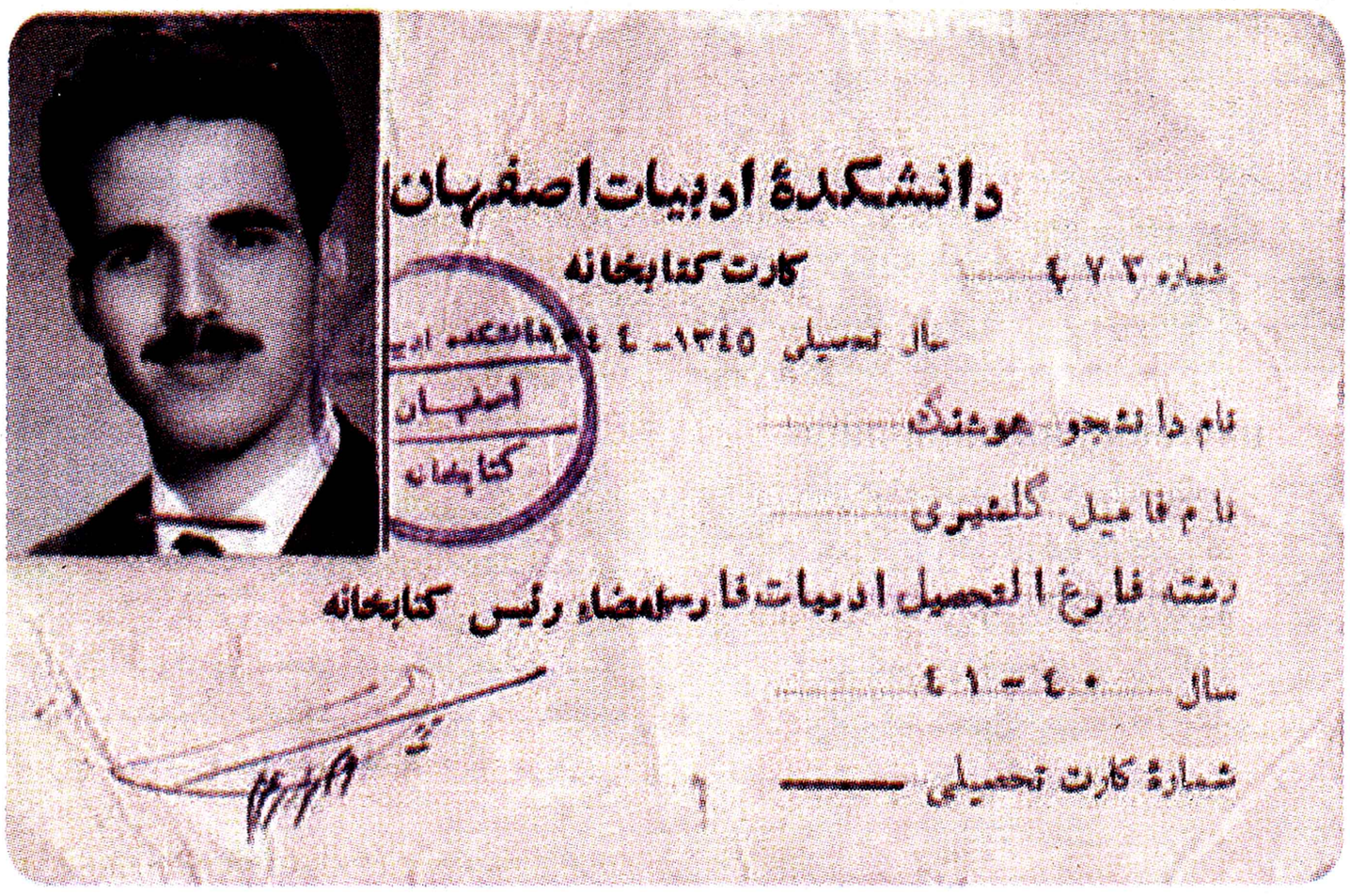
نزدیک خانهٔ ما توتستان عظیمی بود با درختانی تناور که عصرها پر از جیک‌وجیک گنجشگان می‌شد. این توتستان محل بازی ما بود. در همسایگی ما پسرکی بود از یک خانوادهٔ مرفه‌الحال که گاهی با یک تفنگ بادی نشانه‌زنی از خانه بیرون می‌آمد و چندتایی گنجشک شکار می‌کرد. با دقت و گزیده می‌زد. بعد کله‌های‌شان را می‌کند و آن‌ها را در کیسه‌ای می‌انداخت. یک روز تفنگ بادی جای خود را به یک تفنگ ساچمه‌زنی داد. با هر شلیک این تفنگ، لحظه‌ای جیک‌وجیک گنجشگان قطع می‌شد، سکوتی عجیب... آن‌گاه، فوجی از گنجشک مثل میوه‌های رسیده از شاخه‌ها فرو می‌ریخت. ما برای پیدا کردن لاشه‌های گنجشگان به پسرک کمک می‌کردیم. شگفت این که، در میان لاشه‌های خون‌آلود به تک‌وتوک گنجشگانی برمی‌خوردیم که هیچ‌جای شکافتگی و خون بر بال‌وپرشان نبود. اما گویی که از نهیب مرگ آن‌های دیگر، آن‌ها هم مرده بودند و از شاخه‌ها فروافتاده بودند. خودشان را به مردن نزده بودند، واقعاً مرده بودند. این را چشمان بی‌فروغ‌شان در دستان ما می‌گفت.

بعضی منتقدان گلشیری بر این باور بوده‌اند که او نمی‌توانست داستان را به فرم متعارف باز گوید. این نظر به نحوی درست است. اما خواندن «نامتعارف» داستان‌های او به‌عنوان یک ضعف درواقع بدخوانی امضای اوست.

نعش نویسنده*

هنگامی که مؤلفی می‌میرد نعشی را به جا می‌گذارد که آثار اوست، آیا خانواده مجوز اخلاقی انتشار این آثار را دارند؟

باربد گلشیری

به مجموعهٔ تمام متون مکتوب نویسنده‌های اصیل، یعنی آن‌هایی که به زبان اصلی‌شان می‌نویسند (مثلاً هدایت) یا به آنِ زبان چنان تسلط دارند که انگار زبان اصلی‌شان است (مثلاً بکت یا اسحاق‌پور)، «کُرپوس‌ها»[1] می‌گوییم. نیز فرض است که دائرةالمعارف خلاصه‌ای از تمام شاخه‌های علم را مجموع کرده باشد. و مجموعهٔ تمام نوشته‌های یک نویسنده «کُرپوس» آثار او را می‌سازد. اغلب زمانی کلمهٔ کُرپوس را به کار می‌بریم که می‌خواهیم به تمام آثار نویسنده‌ای اشاره کنیم. پس کُرپوس هرگز مجمل آثار نیست. کُرپوس است که پیکر ادبی یا هنری نویسنده یا هنرمندی را می‌سازد. مرده‌ریگ یک نویسنده کُرپوس/نعش اوست.

قاموس یا فرهنگ جامع کُرپوس/نعش یک زبان است و خزانه‌ای است برای استعاره‌های مردهٔ آن زبان، حتا اگر آن‌ها که لغات قاموس را جمع آورده‌اند سعی کرده باشند دلالت‌های نخستین آن استعاره‌ها را هم نشان دهند. قاموس از این‌رو به گورابه‌ای می‌ماند که نعش زبان را در آن حفظ می‌کنند. این امر دربارهٔ زبان‌شناسی کُرپوس[2] نیز صادق است، روشی که در آن بسامد و کثرت استعمال واژگان را عمودی بررسی می‌کنند، یعنی الگوهای مکرر را می‌کاوند. اگر متن را در هیئت یک کل و افقی می‌خوانند، زبان‌شناسی کُرپوس، کُرپوس‌های متون را عمودی بررسی می‌کند.