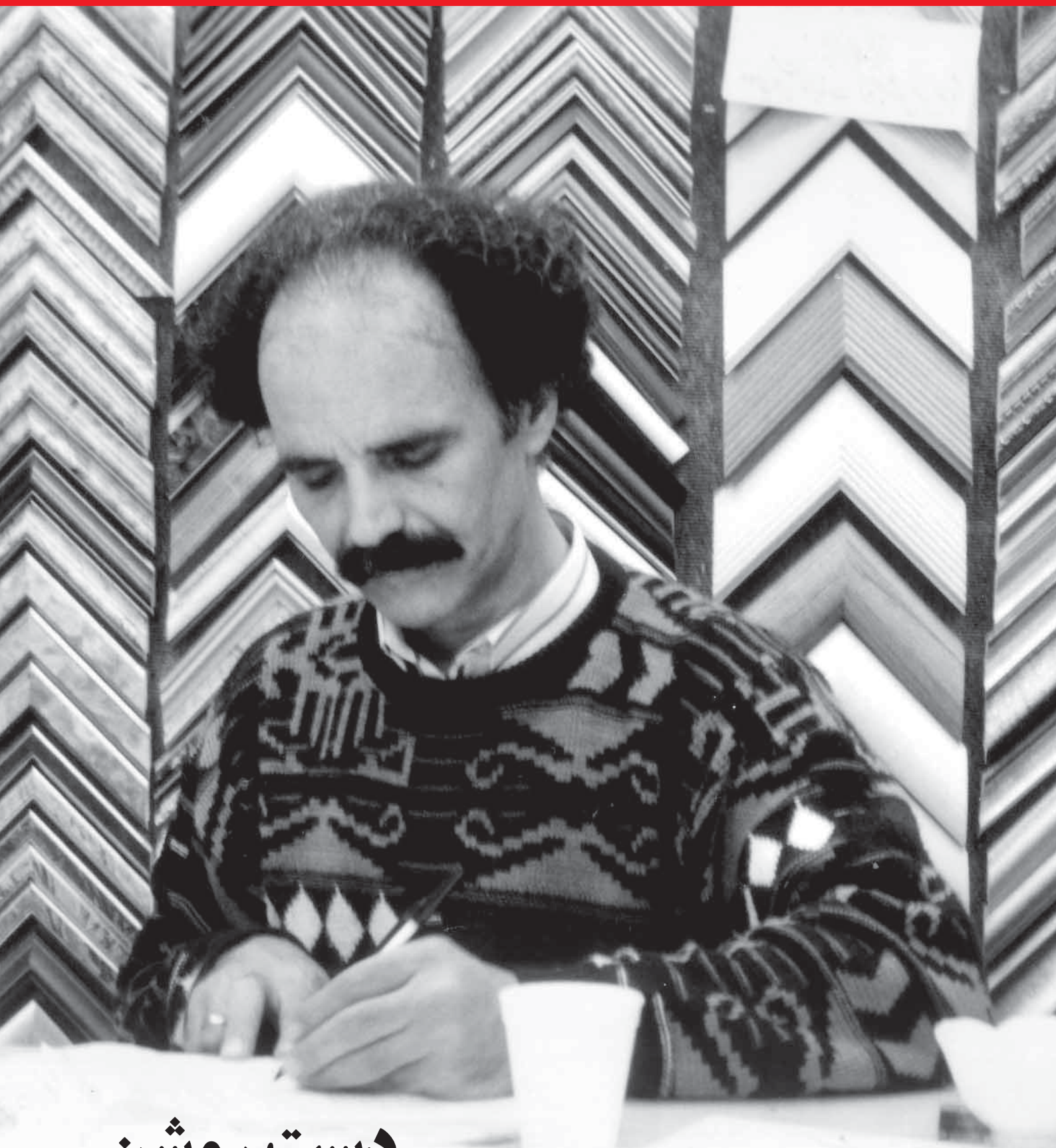


دستِ روشن

هشت سال از مرگ هوشنگ گلشیری گذشت

لس‌آنجلس.
هنگام خواندن
معصوم پنجم در
جلسه دفترهای
شنبه

یاد هوشنگ گلشیری • ۱

عقلِ سرخ

حاشیه‌ای درباره هوشنگ گلشیری و زیبایی‌شناسی زوال

مهدی یزدانی‌خرم

شانزده خردادماه امسال هشتمین سال درگذشت هوشنگ گلشیری بود. هشت سالی که باوجود نبودن او تبدیل به پروسه‌ای از بازخوانی، نقد، یادآوری و تماشای امضای پررنگ او بود در ادبیات ایران. این فرآیند حضور و زندگی در ذهن نویسندگان جدید ایران به گلشیری وضعیتی چند سویه بخشید. از سویی، با حجمی از اقتدار روایی — زیبایی‌شناسانه روبه‌رو بودیم که سایه بلند او را بر داستان ایران نشان می‌داد و از سویی دیگر، نوعی آداب و اخلاق زیستی — هنرمندانه را درک کردیم که مولفه‌های بارزی از آن مانند پدرخواندگی، فضای بعد از نبودن نویسنده را به شکلی به او پیوند می‌زد. به همین دلایل و به خاطر اسلوب‌های داستانی‌ایی که گلشیری برپا دارنده آنها بود می‌توان گفت که او بعد از صادق هدایت، تاثیرگذارترین داستان‌نویس ایرانی است. او که از مکتب اصفهان آمده بود شکلی از ذهن انتقادی را وارد امر روایی کرد که آراستگی زبان و تاریخ نگری از علل لازم آن بود. به واقع هوشنگ گلشیری که به شدت به اشکال مختلف روایت در ادبیات کهن وابسته و دلبسته بود، به نحوی مدرن بودن را جایگزین امر سنتی کرد که شکاف عمیق میان این دو به شدت نمایان بود و این دوپارگی اخلاقی، تاریخی و زبانی از نخستین آثارش تا آخرین آن‌ها حضور دائمی دارد.

او شکلی از اخلاق و روابط سنتی را با توجه به مصادیق عینی‌شان بازآفرینی کرد تا با استفاده از بستر به وجود آمده تردیدهای کاملا مدرنش از جمله فروپاشی ذهن اخلاقی، عدم تعین زمانی شخصیت‌ها، گذشته‌نگری پر رمز و راز و از همه مهم‌تر تنهایی و بلاتکلیفی را روایت کند. به همین دلیل روشن، هوشنگ گلشیری نه به دنبال کشف حقایق از یادرفته بود ونه در جستجوی تکه‌های گمشده تاریخی و این ناصواب‌ترین ایده‌ای است که می‌توان درباره نویسنده «شازده احتجاب» و «نمازخانه کوچک من» داشت. گلشیری بیش از هر چیزی از تقابل ذهن مدرن و ذهن تاریخ‌نگر می‌نوشت با وضعیتی که در آن آدم‌ها، مکان‌ها و زمان‌ها صامت، راکد وتقدیس شده بودند. البته این حرکت از بیشتر نوشته‌های داستانی او براساس نابخردانگی شخصیت‌های اصلی او و توجه به ناآگاهی‌شان شکل می‌گیرد.

او قهرمان‌های شازده احتجاب جبه‌خانه یا حتی جن‌نامه را در وضعیت و حالتی قرار می‌دهد تا جنون ناتورالیستی ذهنی‌شان. آنها را با زمان‌ها یا قطعاتی آمده از گذشته یا ناشناخته درگیر کند و اوهام و غرایبی بسازد تا طی آن کارکرد روان‌شناختی روایت برجسته و دوچندان شود. بر این پایه هوشنگ گلشیری نویسنده ناآگاهی انسان ایرانی است مقابل ترفند و حجم سنگین تاریخ و زمان. این انسان به کندی از وضعیت رئالیستی‌اش جدا می‌شود و چنان در زمان فرو می‌رود که ناگهان خود یکی از اجزای آن می‌شود و این مهم‌ترین ذهنیت انتقادی گلشیری است نسبت به اخلاق و رفتار زیستی انسان معاصرش. جنون و رگه‌های مشخص و روشنی که از روان‌پریشی، که در بسیاری قهرمان‌های او وجود دارد، در عینی‌ترین حالت داستان با «مردی با کراوات سرخ» را می‌سازد که طی آن وضعیت انفعالی شخصیت تراژدی پرقوت جانداری را رقم می‌زند. او در این نوع آثارش هم بازدست از آن تاریخ‌نگری همیشگی‌اش بر نمی‌دارد و تلاش می‌کند با بعد دادن به اجسام، رفتارها و از همه مهم‌تر امور غایب، حجمی بسازد که قهرمان او را گیج و مبهوت می‌کند. سنت در این میان از دل همین بافت تاریخی شده متصور می‌شود. به این معنا که امر تاریخی در هیئت آداب و رفتاری صامت و ایستا به جهان ذهن قهرمان گلشیری رسوخ می‌کند یا او را کاملا مسخ کرده یا توسط او دچار ساختار شکنی و تخریب می‌شود. نمونه اول این ادعا را می‌توان در شازده احتجاب و نمونه دوم را در مثلا داستان بلند فتح‌نامه مغان دید. با این روند امر مدرن یا همان چیزی که گلشیری از آن به عنوان «جادو» یا «کتابت» صحبت می‌کند مترادف آگاهی و معرفتی است که قرار است شکل زیستی و حیات قهرمان‌های او را تغییر دهد. او برعکس برخی داستان‌نویسان مدرن ایران، از ابزارهایی وابسته به سنت استفاده می‌کند تا مسیر نابخردانگی را روایت کرده و بتواند ارواح تاریخ زده خود را احضار کند.

درون‌گرایی مفرط شخصیت‌های او علاوه بر این که اشاره دارد به پروسه تاریخی‌ای که نویسنده در آن می‌زید، یک تکنیک روان‌شناختی است برای مبارزه با امور غایب و ناپیدایی که نشانه‌هایی تاریخی نمادینی مانند نیاکان، اشیای کهنه و حکایت‌های غریب دارند. این کلیت آثار هوشنگ گلشیری را به سمت میراث صادق هدایت در نیمه اول بوف کور هدایت کرد، به جایی که در پس پنجره و روزنی، دنیایی خیالی و وهمی وجود دارد که مصداق ذهن انسانی ایرانی است. در واقع گلشیری با داده‌های همین ذهن سنت‌گرایی مضطرب تلاش می‌کند تا معرفت‌شناسی نو و آوانگاردش را اجرا کند.

هرچند چنین روندی منجر به تشنج‌ها و قطع رابطه روزمره شخصیت‌های او با جهان می‌شود. اما می‌تواند راوی نگاه «نو تاریخی‌ای» شود که طی آن پدیده‌ها مجرد و بی‌واسطه توسط قهرمان درک می‌شوند. پرسوناژهای او عینا قطعه‌ای از زمان و مکان و ذهن کلی متن می‌شود تا مخاطب او بتواند حرکتی را مشاهده کند که در پس آن غباری بیش نیست. به طورمثال و در مقایسه، اگر نویسنده‌ای مانند ابراهیم گلستان تصاویر داستانی‌اش را بی‌پیرایه و خالی از رنگ‌های مختلف روایت می‌کند تا به خلاء و فقدان حافظه قهرمان یا راوی‌اش اشاره کند گلشیری برعکس چنان صحنه را می‌آراید و چنان تصویر را از رنگ و جزئیات پر می‌کند تا با استفاده از شکل آشنای مینیاتوری آن و ایجاد توهم هم‌ذات‌پنداری بتواند از درون تخریبش کرده و به قول معروف با کلان‌ارزشی به نام جادو شکل تاریخی شده زمان حال را بیافریند.

جعل تاریخ و اگر دقیق‌تر بگوییم برهم زدن نظم وجودی امور تاریخی نیز از جمله آرای مدرن هوشنگ گلشیری است. داستان‌های او حاوی نوعی صحنه‌آرایی کاذب سنتی هستند که نفس را تنگ کرده و مرزهای جنون را گسترده می‌سازند. در داستان‌های درخشان «معصوم اول تا چهارم» شکل‌های مختلف اجرای این نفس تنگی برآمده از سنت را می‌بینیم. هرچند این سنت الزاما به معنای امر قدیمی نبوده و حتی دامن شخصیت‌های روشنفکر آثار او را نیز می‌گیرد. در واقع قرار گرفتن در روندی از تخریب و زوال و حضور امری صاحب قدرت گاه نوشته‌های او را به شکل فکری آثار کافکا نزدیک می‌کند. اگر دقت کنیم به خوبی می‌بینیم که قهرمان‌های گلشیری مدام در اضطراب و تشویش‌بسرمی‌برند.

جنس این تشویش یا دلهره یا به قول هایدگر متفاوت از ترس است، زیرا سرمنشا و عاقبت آن مشخص نیست و همین بی‌معرفتی نسبت به زمان، قدرت آینده و حتی حال زیستی است که باعث دلهره مداوم شخصیت‌های هوشنگ گلشیری شده است. جهانی که آنها در آن زندگی می‌کنند پیوستگی زمانی محسوسی با امور گذشته دارد که با یادآوری مداوم آن و خارج کردن شخصیت از منطقه امن زمان حال روح و روان او را در هم می‌ریزد. این روند و این مسیر نابخردانگی تاریخی باعث می‌شود تا شکل علّی- معلولی واضح و روشنی در متن وجود نداشته باشد. راوی یا شخصیت اول مدام شاهد ماجراها و رخدادهایی است که بر او آوار می‌شوند و او نیز به کندی بخشی از متنی می‌شود که دیگری — قدرت یا تاریخ — در حال نوشتن آن است.

گلشیری با این شکل و ذهن روایی به یکی از بی‌رحم‌ترین نویسندگان ایرانی در قبال شخصیت‌هایش تبدیل می‌شود. آثار او خالی از قهرمان به معنای کلاسیک‌اش هستند و ناگزیر از شکست، مگر در آثار کم تعدادی که بیشتر جنبه استعاری — شاعرانه دارند و در آنها این شکل تاریخی افراطی روایت شده است. در هر حال باید گفت انسان هوشنگ گلشیری تصویر واضحی است از موقعیت ناامن زیستی — ذهنی که در آن برتری محسوس امور انتزاعی بر امور عینی دیده می‌شود. او صریح‌ترین شکل انتقادی را نسبت به این انسان پی‌افکند و او را در برابر حجمی از سنت تنها گذاشت و شاهد دیوانگی و اضطراب هراس‌آوری شد که ذهن را به مرحله انفجار می‌رساند، انفجاری که نه درصدد یافتن سره از ناسره و نه در جستجوی تمایز خیر و شر است. گلشیری به فاصله بین این امور و به همان دوپارگی‌ای می‌اندیشید که درصدسال اخیر شکل حیات انسان تجددخواه ایرانی را دربرگرفته است. اونویسنده‌ای بود که از امر مدرن برای نشان دادن فربگی سنت و تراکمی استفاده کرد که مدام در حال پیشرفت بوده و حتی باعث شده تا قهرمان‌های او در انزوا و پایین‌ترین حالت زیستی‌شان قرار گیرند. گلشیری با ابداع مفهوم تازه‌ای از «کتابت» و «کلمه» تقابل با این وضعیت را آغاز کرد تا شکل پیچیده این اندام فربه شده را ازپس رنگ‌های زیبا و خوش لعابش بیرون کشد. •

*** نام یادداشت برگرفته است از رساله شیخ شهاب‌الدین سهروردی**

یاد هوشنگ گلشیری • ۲

نظریه «جوان‌مرگی» و مرگ آگاهی نویسنده

محمد بهارلو

«اما مقصودم از جوان‌مرگی، مرگ –به هر علت که باشد– قبل از چهل‌سالگی است و کم‌تر، چه شاعر یا نویسنده زنده باشند یا مرده؛ یعنی ممکن است نویسنده یا شاعر همچنان زنده بمانند اما دیگر از خلق و ابداع در آنها خبری نباشد. خودشان را تکرار کنند و از حد و حدودی که در همان جوانی بدان دست یافته‌اند فراتر نروند.» (هوشنگ گلشیری، ده شب، به کوشش ناصر مؤذن، امیرکبیر، ۱۳۵۷)

◄●►

آیا با ارائه گزارشی از «جوان مرگی» نویسندگان معاصر، که تقریبا همه افراد نسل اول نویسندگان و بسیاری از چهره‌های نسل‌های بعدی را دربرمی‌گیرد، می‌توان به نظریه‌ای درباره ادبیات رسید؟ منظور من از نظریه رویکردی است که دیدگاه‌های رایج در تبیین ادبیات و موقعیت نویسندگان معاصر ما را ناکافی بداند و باعث شود که درباره آنها به گونه‌ای متفاوت از قبل بیندیشیم. به هر حال طرح مسئله «جوان‌مرگی» نوعی چون و چرا در تلقی‌های جاری درباره ادبیات و نویسندگی به حساب می‌آید؛ خواه نویسنده آن را به عنوان نظریه پیش کشیده باشد خواه غیر از آن. از زمان قرائت مقاله «جوان‌مرگی در نثر معاصر فارسی» در جشن بزرگ شاعران و نویسندگان که به ابتکار کانون نویسندگان ایران در انجمن فرهنگی ایران و آلمان «نستیتو گوته» برگزار شد، بیش از ۳۰ سال می‌گذرد و با گذشت این سه دهه نسل فعال دیگری به جمع نویسندگان ما پیوسته است که از عارضه «جوان مرگی» بر کنار نیست. البته این عارضه- فقدان «خلق و ابداع» یا «تکرار خود»- صرفا به «نثر فارسی» محدود نمی‌شود بلکه کلیت جریان نویسندگی و به طور کلی گستره هنر و فرهنگ ما را دربرمی‌گیرد. اما من ترجیح می‌دهم این بحث عجالتا در همان حوزه ادبیات داستانی محدود بماند و به جهت کوتاهی مجال به بیان چند نکته در ارتباط با آن بسنده می‌کنم.

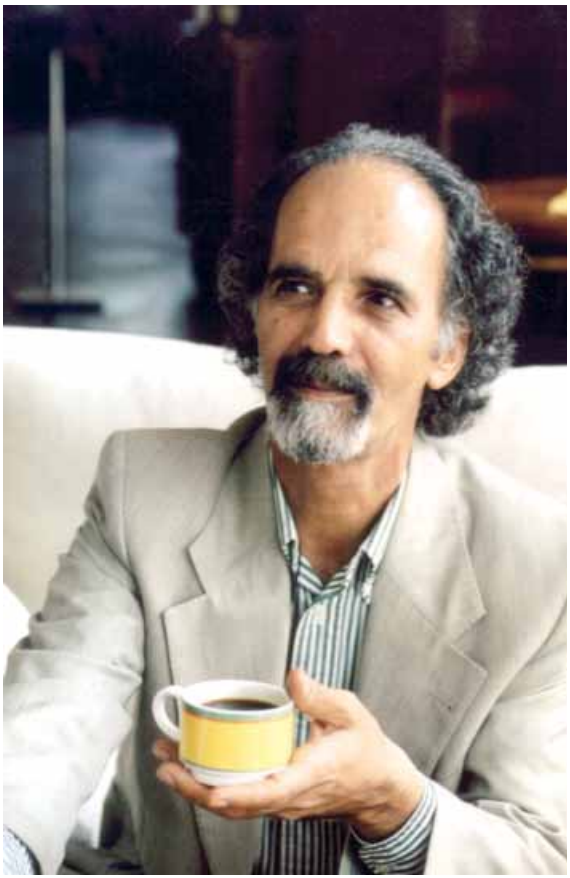
واقعیت این است که زندگی نویسنده از ادبیات، به ویژه از آنچه می‌نویسد، تفکیک‌پذیر نیست. نویسنده از طریق آثارش یا به واسطه آنها زندگی می‌کند و هویت خود را از نوشته‌اش می‌گیرد. از این‌رو است که وقتی ادبیات رونق ندارد یا به سختی به حیات خود ادامه می‌دهد نویسنده نیز نمی‌تواند سرنوشت خود را از این وضعیت جدا کند و طبعا تاثیرش به صورت نوعی فرسودگی در نویسنده قابل مشاهده است.

نویسندگان ما کم‌وبیش به آثارشان شباهت دارند. وقتی به زندگی هدایت نگاه می‌کنیم گویی داستانی از خود هدایت پیش چشم ماست. معیار هستی‌شناختی او، به‌مقدار فراوان، معیار آفرینش‌گری او است؛ اگرچه این حقیقت را نمی‌توان از نظر دور داشت که نوشته‌های بزرگ از نویسندگان‌شان فراتر می‌روند و حتی از نسل و سنتی که به آن تعلق دارند. هدایت به‌رغم ابتلا به عارضه بدخیم «جوان مرگی» از همنسلان خود متمایز است و وجه تمایز او این است که هم از سر عصیان می‌نویسد و هم از سر بیزاری و هراس از زندگی. عصیان او به شدت بدبینانه است اما با اعتراض و ناگزیر به امید سرشته است و آنچه را واقعا نفرت‌انگیز و موجب عاصی شدن نویسنده است فرومایگی و حقارت آدمی می‌داند. آثار او چشم‌اندازی است از یاوگی زندگی و شقاوت و جهل و وقاحت و تباهی و دروغ، که همچون یک کابوس بی‌پایان ادامه دارد. از نظر هدایت نویسندگی یعنی درافتادن با بداقبالی و شوربختی ودر آویختن با مرض و فقر و مرگ تدریجی؛ چیزی که باعث می‌شود داستان از داستان‌نویس «حقیقی»تر جلوه کند. آنچه برای او، و بعدها برای نویسندگانی که آثار هدایت الهام‌بخش آنهاست، اهمیت دارد ابداع است، و پرهیز از تکرار شدن و از همین‌رو است که نویسنده برای ابداع کردن حتی حاضر است خود را نادیده بگیرد و وقتی که خلاقیت به «پخش احساسات و اصطلاحات» تقلیل پیدا می‌کند می‌پذیرد که زندگی نیز به نقطه ختام خود رسیده است.

اما همه نویسندگان ما این امتیاز هدایت را ندارند؛ امتیازی که همان مرگ‌آگاهی او است؛ یعنی پذیرش این حقیقت که مرگ مطلق است، و پیوسته حضور دارد- همه جا هست، در وجود همه ما- و حقیقت چاره‌ناپذیر و بی‌چون و چرای زندگی است. از قضا مرگ‌آگاهی است که ما را در برابر عارضه «جوان‌مرگی» تا حدی مصون نگه می‌دارد؛ زیرا وقتی که ما با حقیقت مطلقی چون مرگ رودررو باشیم جسارت مواجه شدن با حقایق کوچک‌تر را نیز خواهیم داشت. مرگ‌آگاهی به معنای پذیرش این حقیقت نیز هست که هیچ تضمینی وجود ندارد که زندگی نویسنده در اوجش به پایان نرسد، هر چند در آن صورت ما آن را به معنای حد اعلای تراژیک بودن زندگی خواهیم گرفت. در عین حال مرگ‌آگاهی یعنی اینکه آرزوی جاودانگی رویایی بیش نیست؛ حتی اگر آدمی چیزی بیافریند که از استعداد «زنده» یا معاصر بودن برخوردار باشد. البته ممکن است طول عمر ما کوتاه باشد یا بلند، و آوازه‌مان پس از مرگ‌مان کماکان زنده باشد، حتی تا قرن‌ها بعد، اما این چیزی جز یک وسوسه رمانتیک نیست، به این معنا که مرده باشیم تا دیگر نتوانیم بمیریم، یعنی همان جاودانگی یا بی‌مرگی.

در گزارش گلشیری از مفهوم «جوان‌مرگی» دامنه بحث در دایره توانایی فردی و مقتضیات نویسندگی محدود می‌ماند و دست بالا به پاره‌ای از گرایش‌های نویسنده، نظیر وسوسه تفنن کردن و «کوچه‌های اضطراری یا اجباری» و «رابطه نویسنده و ممیزان»، اشاراتی می‌شود، بی‌آنکه سهم یا نقش هر کدام در عارضه «جوان‌مرگی» مشخص شود. او برای آنکه ملموس سخن بگوید با لحنی رقت‌انگیز نویسنده و شاعر معاصر را به عنوان قربانی معرفی می‌کند، به عنوان کسی که باید مورد لطف و تحسین قرار بگیرد، نه به عنوان آفریننده؛ حال آن که قربانی دانستن نویسنده واقعیت نویسنده بودن و آفرینندگی را، که قبل از هر چیز از استقلال نویسنده سرچشمه می‌گیرد، مخدوش می‌کند. در گزارش او، چنان که از عنوان آن نیز می‌توان دریافت، جنبه اخلاقی به جنبه زیبایی‌شناختی می‌چربد. پیش کشیدن نکاتی مانند محدود بودن مخاطبان ما، کمبود کاغذ، گران بودن کتاب و تاکید مکرر بر «برزخ صدساله» فرهنگی سرزمین ایران گویی توجیهی است برای «جوان‌مرگی» نویسنده و شاعر ما.

اما واقعیت این است که نویسندگی، علی‌الاطلاق، یافتن تعادل و توافقی است میان «زندگی» و «مرگ»؛ آنچه دیریاب و گریزنده است و در تنهایی و انزوا و اضطراب ذاتی حاصل می‌شود. نوشتن، سرنوشت محتوم نویسنده را برنمی‌گرداند، فقط آن را به تعویق می‌اندازد. همان‌گونه که بکت تاکید کرده است هنرمند بودن یعنی شکست خوردن، طوری که هیچ‌کس دیگر شهامتش را ندارد. شکست دنیای نویسنده است. اما او باید درک کند که این شکست به هیچ روی چیزی در حکم محرومیت نیست، یعنی چیزی نیست که باید برایش ماتم گرفت، بلکه برعکس نوعی اختیار و آزادی است که نتیجه‌اش مکاشفه است. نویسنده انتخاب می‌کند، انتخاب نمی‌شود. با این تلقی است که نویسنده قادر است از فردیت خودش الهام بگیرد؛ به ویژه از آن جنبه از فردیتش که به ریشه‌های وجود و به منبع ناملموس احساسات مربوط می‌شود.



سال ۱۳۷۸
بعد از دریافت جایزه صلح
اریش‌ماریا رمارک

نویسنده همواره در برابر واقعیت- واقعیت ناشناخته و مبهم- یکه و تنهاست، زیرا احساس می‌کند نخستین کسی است که آن را می‌بیند. واقعیت برای نویسنده سرزمین ناشناخته‌ای است که قابل پیش‌بینی نیست. کشف واقعیت فقط در صورتی امکانپذیر است که نویسنده بپذیرد هرگز پیش از او کسی آن واقعیت را ندیده است. برای نویسنده هیچ معلومی از پیش وجود ندارد. هر چه پیش می‌رود بیشتر درمی‌یابد که در برابر عالم تنها است؛ زیرا به جایی می‌رود، لازم است به جایی برود، که جز خودش کس دیگری وجود ندارد. فقط در این صورت است که خواننده از اینکه خودش را در جایی حس کند که پیش‌تر ندیده است لذت می‌برد. برای درک واقعیت نویسنده جز در عمق نمی‌تواند حرکت کند، آن هم به مدد حدس و بداهه و نیروی محرک و راهنمای او قدرت تخیل او است. نویسنده فقط باید به تخیل خودش اعتماد کند، چیزی که نتیجه‌اش هرگز مسلم نیست.

اما خطاست اگر بخواهیم حرفه عزلت‌جوی نویسندگی را به حرفه‌ای جمعی و محفلی بدل کنیم. حتی بیرون از این «تنگ میدان بی‌روزن» - تعبیر استعاره‌آمیزی که گلشیری در گزارش خود

به صورت‌های گوناگون به کار برده است- نوشتن یا نویسندگی در بهترین حالت زیستنی در انزوا است؛ اسارت خودخواسته در دنیایی است که مساحتش به اندازه یک اتاق خواب است. انجمن‌ها و محافل رنگارنگ با همه بدبستان‌ها و جذبات‌شان «جوان‌مرگی» را از میان برنمی‌دارند، فقط تنهایی نویسنده را تقلیل می‌دهند و او را از جنم و طبیعت خودش دور می‌سازند. نویسنده نه از تشویق‌ها و ستایش‌ها بلکه از ژرفای وجود خودش نیرو و الهام می‌گیرد. واقعی‌ترین والهام‌بخش‌ترین مکالمه برای نویسنده زمانی است که او تنهاست و مشغول نوشتن است. ناب‌ترین لحظات نویسنده مواقعی است که او می‌نویسد، در حالی که می‌داند با تخیلاتش تنهاست، و با عبور از هزارتوی فردیت خود می‌تواند چیزی بیافریند. تبدیل کردن رویاها و کابوس‌های فردی به ادبیات روندی است بسیار کند و دردناک. چنانکه نیچه گفته است: هر آن کسی که بهشتی نو آفریده نیروی این کار را تنها در دوزخ خود یافته است.

اما نوشتن واکنشی علیه تنهایی نیز هست و ادبیات تجسم غلبه بر تنهایی است. تنهایی نویسنده باید نماد روش فردی او باشد، همان گونه که دیدگاه ویژه‌اش شرط زندگی او است. دیدگاه ویژه یا همان فردیت نویسنده گرانبهاترین چیزی است که او در اختیار دارد. در یکصدسال گذشته نویسندگان ما به بهای محرومیت از سعادت یا خوشبختی فردی و تحمل انواع جبر و فشار توانسته‌اند هویت خود را به عنوان نویسنده حفظ کنند، بی‌آنکه از امتیاز آزادی و اختیار بدیهه‌گویی برخوردار بوده باشند. اما مسوولیت‌هایی که به گردن نویسندگان ما بوده است و توقعات گزافی که هر نسلی به نوبت خود از آنها داشته بسی بیش از توان طبیعی آنها بوده است. در حالی که نویسندگان را، قطع نظر از مزاج و مشرب آنها، همواره جوابگوی نیاز عام و خاص می‌شناخته‌اند، به عنوان کسانی که دایما باید حساب پس بدهند، مسوولان رسمی و مصادر امور از این محاسبه‌ها برکنار بوده‌اند.

اما برای نویسنده‌ای که اشتغال خاطرش خلق و ابداع ادبی است مسئله این نیست که دیگران یا زمانه از او چه می‌خواهند. مهم این است که نویسنده جای طبیعی و مناسب خودش را انتخاب کند و بیابد، حتی اگر از هیچ قاعده‌ای پیروی نکند، و قاعده‌ها را به حکم ضرورت به پیروی از خودش وادارد. نویسنده‌ای که هدفش نوآوری است و نمی‌خواهد در سرمشق گرفتن از دیگری، یا تکرار خودش، در جا بزند توجهی به معیارها و ملاک‌های مقرر ندارد و معیارها و ملاک‌های خاص خودش را پیش می‌کشد و مستقر می‌کند. برای او ادبیات عرصه‌ای است که امکان هم‌زیستی میان نویسندگان، یاهمزادهای طبیعی نویسنده، را فراهم می‌آورد تا به تجلی چندگانگی درون خود میدان بدهد. نخستین اقدام برای نزدیک شدن به آستانه «جوان‌مرگی» حذف همزادهای درون نویسنده و کشتن بدیل‌هایی است که در وجود نویسنده جا خوش کرده‌اند؛ اقدامی که همچون ارتکاب قتل نفس است. اگر نویسنده چندگانگی را در درون خودش سرکوب کند در آن صورت مجوز «جوان‌مرگی» خودش را نیز صادر کرده است. در حقیقت تعارضی میان تنهایی نویسنده و چندگانگی درون او هست که معمای «من» نویسنده را می‌سازد؛ معمایی که در تقابل با روزمرگی، یا همان عالم تکراری روزانه، کیفیت زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند. هر نویسنده‌ای به نوبت خود می‌کوشد تا معمای «من» خودش را تصویر کند، که فقط با امر نوشتن، بازنویسی و الهام گرفتن از خود نوشتن، امکانپذیر است؛ زیرا آنچه اهمیت دارد نه کشف حقیقت از طریق نوشتن بلکه خود امر نوشتن است. نویسنده می‌نویسد تا آنچه را که نوشته است به پیش براند و هر نویسنده‌ای به نسبتی که می‌نویسد کشف می‌کند و این روندی است رو به ژرفا، از سطح به عمق. به تعبیر کارلوس فوئنتس: اگر ننویسیم مرگ این کار را برای ما نمی‌کند. در آغاز می‌نویسی تا زندگی کنی و در انجام می‌نویسی تا نمیری.●

یاد هوشنگ گلشیری • ۳

یکی از آن سه نفر

که دیگر حیّ و حاضر نیست

یونس تراکمه

...و حالا که بیش از چهل سال از آن زمان می‌گذرد، می‌بینیم دغدغه‌های آن سه نفر، چه دو نفری که زنده و حی و حاضرند و چه یکی از آن‌ها که چند سالی است دیگر حی و حاضر نیست، چه دغدغه‌های اصیل و درستی بود؛ دغدغهٔ ادبیات، ادبیات به‌معنی واقعی ادبیات و نه هیچ‌چیز دیگر.

...و در همان سال‌ها بود که «هوشنگ گلشیری»... در شُرف خلق جهانی بود، جهان خودش، یا تعبیر خودش از جهان در داستان و داستان‌نویسی.

گلشیری جهان داستانی‌اش را بر اساس تئوری‌های از پیش تعیین شده و شناخته شدهٔ نقد ادبی بنا ننهاد، بلکه کشف ساختار آثار او، که برای درک یا بررسی و نقد همهٔ داستان‌ها و آثار خلاقهٔ جهان الزامی است، منجر به استخراج تئوری می‌شود (استخراج تئوری در روند کشف ساختار اثر هنری). شگردهای او هنگام خلق اثر باعث می‌شود که انسانِ جهان داستان‌هایش، با همهٔ پیچیدگی‌های مناسبات این جهان، چه انسان تنهای این داستان‌ها و چه انسان‌هایی در جمع و جامعه، باورپذیرتر و جذاب‌تر از انسان‌های موجود در جهان روزمره باشد.

در این یکی دو دههٔ اخیر، شاهد رواج تئوری‌ها در ادبیات بوده‌ایم که بیشتر از طریق ترجمه‌های گاه ناقص و همراه با سوءبرداشت و در مواردی هم ترجمهٔ دقیق و مبسوط از منابع معتبر بوده است. این امر در کسانی به تئوری‌زدگی منجر شده؛ تئوری‌زدگی به معنای نوشتن شعر و داستان بر مبنای تئوری‌ها (فارغ از این‌که تا چه اندازه تئوری‌ها درست منتقل شده یا حتی فهمیده شده است).

فرق است بین نویسنده یا شاعری که از داستان و شعر ابزاری می‌سازد تا دغدغه‌های شخصی و یا سیاسی خود را بیان کند با نویسنده و شاعری که برای او صرفاً نوشتن داستان و شعر مطرح است. داستان و همهٔ ملزومات آن (زبان و کلیهٔ عناصر داستان) برای چنین نویسنده‌ای نه وسیله که هدف است و او فارغ از نظم موجود جهان بیرون، همهٔ آشفتگی‌ها را آن‌گونه نظم می‌دهد که داستانش می‌طلبد. پیدایش چنین نویسنده‌ای حادثه‌ای است در زمانهٔ خود؛ حادثه‌ای که به‌هیچ طریقی نمی‌شود نادیده‌اش گرفت و چشم بربست. پیدایش چنین نویسنده‌ای خلق‌الساعه اتفاق نمی‌افتد. او وقتی ظاهر می‌شود که پا بر دوش پیشینیان خود، از قدیم‌ترین ایام تا نویسندهٔ بلافصل قبل از خود، نهاده باشد و این نه کاری است خرد و با ادعای صرف نیز عملی نمی‌شود. پا گذاشتن بر دوش پیشینیان یعنی ذهن و زبان خود را بارور کردن از همهٔ تجربیات آن‌ها به قصد بر گذشتن از همه‌شان.

داستان‌نویسان ما، به جز تعدادی اندک، هنوز حتی از هدایت برنگذشته‌اند؛ که اگر چنین بود داستان‌نویسی ما از چنان ظرفیتی برخوردار می‌شد که هم اکنون باید هدایت و کارهایش را در تاریخ ادبیات می‌جستیم. ولی هدایت هنوز معاصر ما است و داستان‌نویسان ما، کلاً، از او برنگذشته‌اند.

هوشنگ گلشیری به شهادت کارهایش پای بر شانهٔ پیشینیان خود گذاشته بود؛ از پیشینیان بسیار کهن و دور گرفته تا نویسندهٔ بلافصل قبل از خود، یعنی بهرام صادقی و پربار از این‌همه بود که قادر شد بی‌هیچ لکنتی آن جهان متنوع شخصی‌اش را در داستان‌هایش خلق کند. از همین‌رو است که در داستانی چون «معصوم پنجم»، که به ضرورت باید با زبانی کهن روایت شود، این زبان روایت نه تقلید لحن و زبان بیهقی و قبل و بعد از او است که انگار اصلاً این داستان در همان عصر و زمانهٔ وقوع ماجرا روایت و ثبت شده است. برای پای بر شانهٔ گلشیری نهادن و برگذشتن از او باید با خواندن و بررسی و کشف همهٔ شگردهای او در داستان‌هایش، شگردهایی که هر کدام به اقتضای خلق لحظه به لحظهٔ داستان پدید آمده، هم به تجربهٔ مشترکی با نویسنده هنگام خلق داستان برسیم (امری که یکی از اساسی‌ترین موارد در ضرورت هنر در زندگی انسان‌ها است: ایجاد تجربیات مشترک بین مخاطبان و خالق آثار) و هم مسلح به این شگردها در ناخودآگاهی قادر به خلق جهان شخصی با شگردهای شخصی خود در آثارمان شویم و آمادهٔ بر گذشتن از گلشیری. و این نه‌تنها در مورد گلشیری که در مورد این چند داستان‌نویس بزرگ معاصر (از هدایت و چوبک گرفته تا ساعدی و صادقی) هر چند کاری است صعب، اما تا نکنیم و نشود همچنان در نهایت بتوانیم همدوش آن‌ها شویم؛ پا بر دوششان گذاشتن پیشکش. و مگر آن «عرقریزی روح» فاکنر جز این است؟

گفته‌اند که تاریخ هر عصر و دوره را قدرتمداران آن عصر و زمانه می‌نویسند، اما صدق و کذب این تاریخ با روایت خلاقانهٔ هنرمندان آن زمانه محک می‌خورد و مشخص می‌شود. احوالات شخصی حافظ و جهانی که در اشعارش خلق کرده یا بیهقی و ناصرخسرو و... بهترین عیارسنجی تاریخ مکتوب عصر زمانهٔ آن‌ها است.

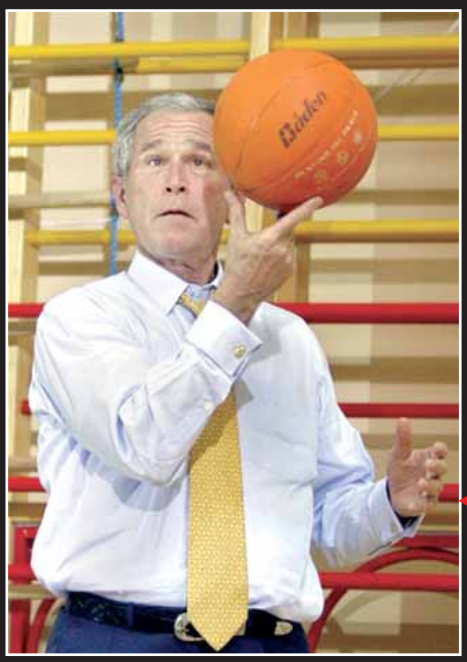
آثار هوشنگ گلشیری، همچون سایر شاعران و نویسندگان بزرگ این چند دههٔ اخیر، گواهی صادق بر اتفاقات و بلایای زمانهٔ خود است.

گلشیری، چه قبل از انقلاب (با داستان‌هایی از قبیل «مردی با کراوات سرخ»، «عروسک چینی» و...) و چه بعد از انقلاب (با داستان‌هایی مانند «بر ما چه رفته است باربد»، «نقاش باغانی»، «انفجار بزرگ» و...)، به‌رغم همهٔ حرف و نقل‌ها، تصویری ماندگار از ما و آن‌چه بر ما در این روزگاران رفته است ترسیم کرده است. گلشیری در آثارش نظم شخصی خود را به بی‌نظمی‌های جهان بیرون از آثار داده است. از همین‌رو است که روایت شخصی او از این روزگاران به روایت شخصی مخاطبان مبدل می‌شود و این شدن مدام در حال وقوع است. روایت شخصی گلشیری از تاریخ دورانی نه چندان دور را در «شازده احتجاب» ببینید.●

خبر و نظر

۱۴ ◀ پیش از خبر ۱۵ ◀ تیتریک ۱۶ ◀ خبرسازان ۱۸ ◀ خبرنامه ۲۲ ◀ حاشیه ۲۴ ◀ گفتگو ۳۰ ◀ نقشه خبر

▲ هاشمی در فدک. عکس: سایت تابناک



بوش در جریان سفر به اروپا به مدرسه‌ای در ایرلند رفت. عکس: رویترز ◀

▼ مجروحان حمله رژیم صهیونیستی به نوار غزه. عکس: یونایتد پرس

سارکوزی بعد از کنفرانس مطبوعاتی در پراگ. عکس: رویترز ◀

▼ فضاپیمای فنیکس پس از چند هفته حفاری به لایه سفید رنگی زیر خاک مریخ رسید که شاید یخ باشد.

▼ خانه‌ای در چین که زیر پل ساخته شده است. عکس: AP

یاد هوشنگ گلشیری • ۴

عاشقِ نوشتن و یاد دادن بود

گفت‌وگو با فرزانه طاهری

محسن ظهوری

گفت‌گو با فرزانه طاهری، مترجم و همسر هوشنگ گلشیری در دو بخش انجام شد که متاسفانه امکان انتشار نیافت. بخش اول اختصاص به ترجمه‌های او داشت و در بخش دوم به گلشیری و زندگی مشترکشان پرداختیم. از آن‌جا که طاهری بنا به دلایلی حاضر به گفت‌وگوی تازه نبود، بخش دوم این گفت‌وگو با اجازه او در اختیار شهروند امروز قرار گرفت تا ویژه‌نامه گلشیری بدون گفته‌های او منتشر نشود.

گویا خانواده شما ثروتمندتر و اعیان‌تر از خانواده گلشیری بود؟

ثروتمندتر نه، شاید مدرن‌تر. هوشنگ با خانواده‌اش خیلی تفاوت داشت. با این که پدر و مادرش بی‌سواد بودند، پسرها دست‌کم توانسته بودند درس بخوانند، هر چند تابستان‌ها مجبور بودند کار کنند. مادرش خیلی به بچه‌ها اهمیت می‌داد. با اینکه بی‌سواد بود، برایشان از همسایه‌ها مجله می‌گرفت تا بخوانند خود پسرها هم یک قران، دو زاری که برای غذا خوردن می‌گرفتند، پس‌انداز می‌کردند و از این کتاب‌هایی که جزوه جزوه درمی‌آمد می‌خریدند و برای خودشان کتابخانه درست کرده بودند. هوشنگ در ۱۸ سالگی قطعا خیلی بیشتر از من خوانده بود، با وجود آن که من در خانواده‌ای بودم که درس خواندن برایشان خیلی مهم بود. یعنی همه، زن و مرد، تحصیلکرده بودند. ولی فرهنگ به آن معنی در کار نبود. خود من از دبیرستان، به صورت خیلی خودرو، فروغ فرخزاد یا شاملو را شناختم و شعرهایشان را خواندم. مثلا بوف‌کور خواندم. در خانه ما کتاب نبود، این کتاب‌ها را هم از دیگران می‌گرفتم. در دوران دانشجویی بود که وارد مقوله ادبیات و داستان شدم. در نتیجه فرهنگ هوشنگ، به معنی مکتوبش، بیشتر از من بود. من فرهنگ شهری‌ام بیشتر بود که به معنی ثروت نیست. مادرم خیلی اهل کتاب بود و شعر می‌گفت، ولی من بچه بودم که از دست رفت. خاله‌هایم هم کتابخوان بودند، خاله کوچک‌تر ما را با پریای شاملو می‌خواباند ولی خانواده پدرم، که همه تحصیلکرده بودند، اصلا اهل کتاب نبودند.

نظر خانواده شما درباره ازدواج‌تان با گلشیری چه بود؛ با او مخالف بودند؟

به شدت، به شدت. پدرم دلش می‌خواست که من هم‌چنان درس بخوانم ولی نشد.

چرا نشد؟

برای اینکه من درگیر زندگی و بچه شدم. وقتی فارغ‌التحصیل شدم، در دانشگاه رتبه اول را گرفتم. چند سال بعد گفتند به کسانی که رتبه اول شده‌اند بورس تحصیلی می‌دهند. شش معرف می‌خواستند ولی هیچ‌کدام از استادان دانشکده ادبیات حاضر نشدند که به من معرفی‌نامه بدهند.

چرا؟

ترسیدند.

از چی ترسیدند؟

برای اینکه زن گلشیری بودم. وقتی کسی معرف من نشد، امکان درس خواندن هم برای‌ام از بین رفت.

متوجه نشدم از چه چیزی ترسیدند؟

استادان دانشکده ادبیات (حالا اسمشان را نمی‌برم) کسانی بودند که می‌دانستند من شاگرد خوبی بودم و نمره‌هایم را هم دیده بودند. فقط باید می‌نوشتند که درس من خوب بوده. بخشی هم به این مربوط می‌شد که من با آنها درس نمی‌گرفتم؛ چون استادهای بی‌سوادی بودند. البته دکتر مقدادی برایم نوشت ولی خب بی‌فایده بود.

یک سؤال خصوصی دارم. شما دلبسته دانش گلشیری شدید یا خودش؟

اول عاشق طنز و هوشش شدم. بعد عاشق نوشتنش و بعد خودش. من «شازده احتجاب» را در دبیرستان خوانده بودم و فیلمش را هم در فستیوال فیلم تهران دیده بودم. فیلم چنان تاثیری روی من گذاشت که کتابش را هم خواندم. فکر می‌کنم تا وقتی که هوشنگ را دیدم همین کتاب را از او خوانده بودم.

کجا اولین بار او را دیدید؟

سال ۵۶ بود یکی از شب‌های شعر کانون در انجمن فرهنگی آلمان. من آن موقع دانشجو بودم و در همه شب‌ها شرکت می‌کردم. پوسترش را هم دکتر داوران به دانشگاه می‌آورد. سخنرانی هوشنگ را در یکی از همین شب شعرها شنیدم که درخشان بود، بهترین سخنرانی آن شب‌ها به نظرم آمد. خودش را خیلی خوب نتوانستم ببینم. باران می‌آمد و ما هم در باغ انجمن فرهنگی آسمان سرپا می‌ایستادیم. واقعا هزاران نفر مخاطب حضور داشتند؛ چون اولین بار این امکان فراهم شده بود که نویسنده‌ها و شاعرها و روشنفکران مطرح آن زمان بیایند و هر کدام مطلبی بخوانند. مطلب هوشنگ بررسی داستان‌نویسی معاصر ایران بود. با اشارات خیلی صریح به سانسور که واقعا درخشان بود. در نتیجه، فردایش به انستیتوگوته رفتم که پرسش و پاسخ آن‌جا برگزار می‌شد. آن‌جا از نزدیک‌تر دیدمش و هوش و طنز او توجه من را جلب کرد. یک‌بار هم در دانشکده ما دکتر داوران سمینار ادبیات تطبیقی گذاشته بود برای دانشجویان فوق‌لیسانس که از گلشیری هم دعوت شد. «بره گمشده راعی» تازه منتشر شده بود. وقتی سخنرانی‌اش را شنیدم، رفتم و تمام کتاب‌های منتشر شده او را گرفتم و خواندم. «مثل همیشه» را گرفتم، «کریستین وکید» را گرفتم و «بره گمشده راعی» را هم که تازه درآمده بود خواندم. بعد از سخنرانی، در یک مهمانی که استاد آمریکایی‌ام دعوتم کرده بود، از نزدیک‌تر دیدمش. البته من تلاشی برای آشنایی بیشتر نکردم، تلاش او بود. در واقع من را محاصره کرد و آشنایی نزدیکمان شروع شد. تیرماه ۵۷ بود و ماه آبان ۵۸ ازدواج کردیم.

شما از هوش و طنز و سخنرانی گلشیری خوشتان آمد، کتاب‌هایش را خواندید و بیشتر خوشتان آمد و وقتی همدیگر را ملاقات کردید، او برای ارتباط با شما تلاش کرد؟

بله، بله. او لابد از ظاهر قضیه فقط خوشش آمد؛ چون چیز دیگری نداشتم. من فقط سکوت کردم و او حرف می‌زد. ولی دید که من کارهایش را خوانده‌ام. وقتی چیزهایی راجع به کسانی می‌گفت، می‌فهمیدم که بخشی از حرف‌هایش در کتاب‌هایش وجود دارد مثلا اسم شخصیت کتاب را می‌گفتم و او هم فهمید که کتاب‌هایش را خوانده‌ام. شاید این را هم باید به قضیه اضافه کرد.

چند سالتان بود؟

۲۱ سال. کلا این عدد ۲۱ خیلی در زندگی ما نقش داشت. من که به دنیا آمدم او در ۲۱ سالگی اولین داستانش را نوشت. ۲۱ سال بعد هم با همدیگر ازدواج کردیم، او ۴۲ سالش بود و من ۲۱ ساله بودم. ۶۳ سالگی هم مرد؛ یعنی ۲۱ سال با هم زندگی کردیم. ۳ تا ۲۱... آره.

عکس: رضا معطریان

گلشیری روابط زیادی با دیگر نویسنده‌های هم دوره خودش نداشت. آیا خاطر صراحت لهجه‌اش بود؟

روابط شخصی با داستان‌نویس‌های مطرح نداشت، ولی با آنها دوست بود. عرصه‌ها را از هم جدا می‌کرد. (به نظر من که شاهد نزدیک بودم این‌طور بود) قضایا را شخصی نمی‌کرد، ولی حرفه‌ای و بی‌رحم بود و نقد می‌نوشت. فقط این نبود که با چند جمله کلی درباره‌اش حرف بزند، نقدهای دقیقی نوشته که در نقد آگاه هم چاپ شده است. آن‌جا تکلیفش، تکلیف ادبی بود ولی به عنوان دوست، خیلی با هم تفریح می‌کردند و قضیه رفاقتی بود. منتها کسانی که نقد می‌شدند شاید دیگر نمی‌توانستند این‌ها را از هم جدا کنند.

چه کسانی مثلا؟

نمی‌خواهم بگویم. آدم‌ها زخمی می‌شوند و نمی‌بخشند به خاطر نقد. در حالی که به نظر من کسی که نقد نوشته، یعنی در خلا حرف نزده و علنی و با استدلال سعی کرده حرف خودش را بزند. حالا ممکن است که ما حرفش را قبول کنیم یا نکنیم، ولی به هر حال کار علمی و منصفانه‌ای سعی کرده که انجام بدهد. پاسخ‌ها عموما به تک‌جمله‌هایی در مصاحبه‌ها ختم می‌شد که مثلا گلشیری [....] است. پاسخ نقد بود. با خیلی‌ها هم روابط حسنه داشت که دوستانش بودند. با داستان‌نویسان نسل بعد که خیلی رابطه داشت.

منظورتان شاگردانش هستند؟

خوب، شاگرد هم می‌شود گفت. ولی مثلا محمد محمدعلی هم از دوستان او بود که در جلسات پنج‌شنبه‌ها حضور داشت. این جلسات مختص شاگردان او نبود و هر کس داستانش را می‌خواند و همه راجع به آن کار حرف می‌زدند.

از نویسنده‌های هم‌نسل خودش کسی در این جلسه‌ها حضور نداشت؟

دعوتشان می‌کرد. تا مدتی روابط خانوادگی با چهلتن داشتیم.

با احمد محمود چه‌طور؟

نه، با محمود هیچ وقت ارتباط نداشت با دولت‌آبادی هم ارتباط خانوادگی به آن شکل هیچ وقت نداشتیم. در سفر هلند با او هم‌سفر بودیم و جایی اگر می‌دیدیدش دوست بودیم، هم با خودش و هم با خانم‌اش. ولی اینکه خانه هم برویم، این‌طور نبود. به خاطر این که هوشنگ از اصفهان می‌آمد و بخش اعظم عمرش را در اصفهان بود، در نتیجه با حلقه «جنگ اصفهان» بیشتر دمخور بود. با نجفی تا آخر عمر دوستی‌اش را حفظ کرد، با ضیاءموحد، با امیر افراسیابی و میرعلایی دوستی‌اش را حفظ کرد. وقتی ازدواج کردیم ساکن تهران شدیم. البته چند سالی ساکن تهران بود و جلساتی داشتند با سیدحسینی و دیگران ولی اینکه روابط خانوادگی داشته باشیم نه.

با شاملو چه‌طور؟

با شاملو هم نه. هرازگاهی ما سراغش می‌رفتیم و مثلا اگر هوشنگ سر مسئله کانون می‌خواست با او صحبت کند یا امضایی از او بگیرد یا برای مجلاتی که منتشر می‌کرد مثل زنده رود و کارنامه، از او مطلبی می‌خواست.

شما درباره نقد اصولی گلشیری گفتید. در مصاحبه معروف گلشیری با یکی از نشریات دانشجویی، می‌بینیم که نقد صریح و بدون ادله است. مثلا درباره براهنی یا دیگران با تک‌جمله‌هایی کارهایشان را نقد می‌کند.

مصاحبه‌ای که به آن اشاره می‌کنید بیشترین جنجال‌ها را علیه گلشیری راه انداخت. آن حرف‌ها نقد نبود. هوشنگ رمان‌های براهنی را قابل نقد نمی‌دانست.

او از معدود نویسنده‌هایی بود که نقد می‌نوشت و کارهای تئوریک زیادی انجام داده. چنین آدمی دلش می‌خواهد وقتی کسی برای مصاحبه پیش او می‌آید دست‌کم اینها را خوانده باشد. وقتی این اتفاق نمی‌افتد، در یک مصاحبه هم نمی‌شود وارد جزئیات کار یک نویسنده شد. آن مصاحبه اصلا قرار نبود چاپ بشود که چاپش کردند. بعدا هم خواستند به صورت کتاب منتشرش کنند که من اجازه ندادم. هوشنگ خسته بود. این اواخر به خصوص خسته شده بود از این که هر بار باید بدیهیات را توضیح بدهد. آدم‌هایی پیشش می‌آمدند که هیچ چیز نخوانده بودند. این آدم‌ها سوال‌هایی درباره اشخاصی می‌پرسیدند که او هم مجبور بود با یک جمله، دو جمله جواب بدهد. هوشنگ آدم صریح‌اللهجه‌ای بود، گاهی اوقات تلخ بود و ممکن بود برخی‌ها را از خودش برنجاند. ولی باید از آن طرف هم دید که این آدم چه قدر کار کرده و سعی کرده یاد بدهد. خیلی‌ها با کوبیدن او می‌خواهند یا کس دیگری را بزرگ کنند یا خودشان را. چون براهنی را اسم بردید می‌گویم، انگار که شاخه‌ای به نام براهنی وجود دارد، نه! در ادبیات داستانی ما رضا براهنی هیچ وزنه‌ای نیست.

در نقد که وزنه بزرگی است.

در نقد هم به عقیده عده‌ای این‌گونه بود، به عقیده خیلی‌ها نبود و ظاهر عالمانه‌ای داشت. براهنی استاد من در دانشگاه بود و درسش را هم خوب خوانده بود ولی تا حدی. نه به اندازه آن همه شیفتگی که بعضی‌ها به او دارند. فکر می‌کنید که گلشیری اگر یک یا دو جمله حرفی درباره براهنی بزند، خط بطلانی بر کارها و شخصیت او می‌کشد؟

گلشیری برای خیلی‌ها تابو شده است.

نه، این‌طور نیست. عکس این قضیه هم ثابت است که خیلی‌ها با زدن او خود را مطرح می‌کنند. مثلا حسین نوش‌آذر (آوردن اسمش هم باعث شهرتش می‌شود!) که گلشیری از او خواست داستان‌های بچه‌ها را جمع کند و در آلمان چاپ کند، الان از مریدان براهنی شده و در سخنرانی در ایتالیا گفته که یکی از موانع اصلی راه ادبیات ایران با مرگ گلشیری برداشته شد. اتفاقا گلشیری تابو نیست. قضیه را از آن طرف هم ببینید. او را می‌کوبند تا مطرح شوند.

خب، شاید چون تابواست دلشان می‌خواهد او را بشکنند. خود گلشیری درباره این مصاحبه چه نظری داشت؟

پیشمان شده بوده، برای اینکه حالش خوب نبود. این سال آخری خسته و بیمار بود. یک‌جورهایی دلزده شده بود. این همه کار کرده بود و می‌دید که انگار کارهایش هیچ حاصلی نداشته است.

رابطه گلشیری با ابراهیم گلستان چطور بود؟ گویا فقط یکی دو بار همدیگر را دیده بودند؟

گلشیری برای نودسالگی بزرگ علوی سفری به برلین رفته بود. شفیعی کدکنی، دولت‌آبادی و اخوان هم همراهش بودند. اخوان اولین سفر خارج از کشورش بود. قبلش که ما هلند بودیم از آلمان آمدند و درباره این برنامه با هوشنگ صحبت کردند که اسم‌ها را هم هوشنگ همان جا پیشنهاد داد. اخوان به لندن رفت و هوشنگ هم برای او مصاحبه‌ای با بی‌بی‌سی گذاشت. اخوان خانه گلستان مهمان بود و هوشنگ هم زنگ زد به آنجا تا زمان مصاحبه را به اخوان بگوید. گلستان گوشی را برداشت و هوشنگ گفت که من گلشیری هستم و با آقای اخوان کار دارم. گلستان هم خطاب به اخوان گفت که «آقای اخوان، شخصی به نام گلشیری با شما کار دارد» یعنی طوری برخورد کرد که انگار گلشیری را نمی‌شناسد که خب از ضعف آدم‌ها ناشی می‌شود. اما هوشنگ هیچ وقت مسایل را شخصی نمی‌کرد. وقتی می‌خواست برای کارنامه، داستانی از گلستان چاپ کند، به کانون رفت، چند ماه قبل از مرگش بود و آخرین سفرش به خارج از کشور.

در لندن با گلستان قرار گذاشت، به گالری تیت مدرن رفتند و با هم ناهار خوردند و کاری از او برای چاپ در کارنامه گرفت.

آقای گلستان همین موضوع را در گفت‌وگوی خود با شهروند امروز تعریف می‌کند، ولی دلیل آمدن گلشیری را نمی‌گوید.

از او کارخواسته بود تا در کارنامه منتشر کند. در ضمن نواری از شاملو در جمع دانشجویان اهوازی به دست ما رسید که هوشنگ را مسخره کرده بود.

چه گفته بود؟

مسخره کرده بود که این خزعبلات چیست که گلشیری می‌نویسد. «خانه روشنان» را مسخره کرده بود. گفته بود حیف درخت که ببرند کاغذ شود و این مزخرفات در آن چاپ شود. برای دانشجویان اهوازی گفته بود و آنها هم خندیده بودند. ولی هوشنگ با همه اینها رفت و گیل گمش را برای چاپ در کارنامه از او گرفت. در هر حال رفت تا لندن تا از گلستان کار بگیرد.

چه کاری از گلستان گرفته بود؟ به خاطر ندارم در کارنامه کاری از گلستان منتشر شده باشد.

من هم الان یادم نمی‌آید. اواخر عمرش بود. دنبال عکس گلستان بود و او هم عکسی از جوانی خودش داده بود. هوشنگ به لیلی گلستان گفته بود، پدر تو فلان قدر سن دارد، آن وقت یک عکس جدید ندارد و هی عکس‌های خوش‌تیپ جوانی‌اش را می‌خواهد بدهد. برای هوشنگ اصلا مهم نبود که مثلا شاملو در یک جمع بی‌ربط مسخره‌اش کرده یا گلستان گفته شخصی به نام گلشیری، مسایل کاری را از هم جدا می‌کرد.

دلیل این نوع برخورد شاملو با گلشیری چه بود؟

نوع نگاهشان به ادبیات متفاوت بود. شاملو وقتی «دن آرام» را ترجمه می‌کند نشان می‌دهد که چه نوع ادبیاتی را دوست دارد.

این موضوع فقط مختص شاملو نبود. نسل هم‌دوره گلشیری با او ارتباط برقرار نکردند. مثلا براهنی هم که نگاه مدرنی دارد با او ارتباط برقرار نکرد.

نمی‌دانم، باید از خودشان بپرسید.

خیلی‌هایشان دیگر نیستند تا از آن‌ها بپرسیم.

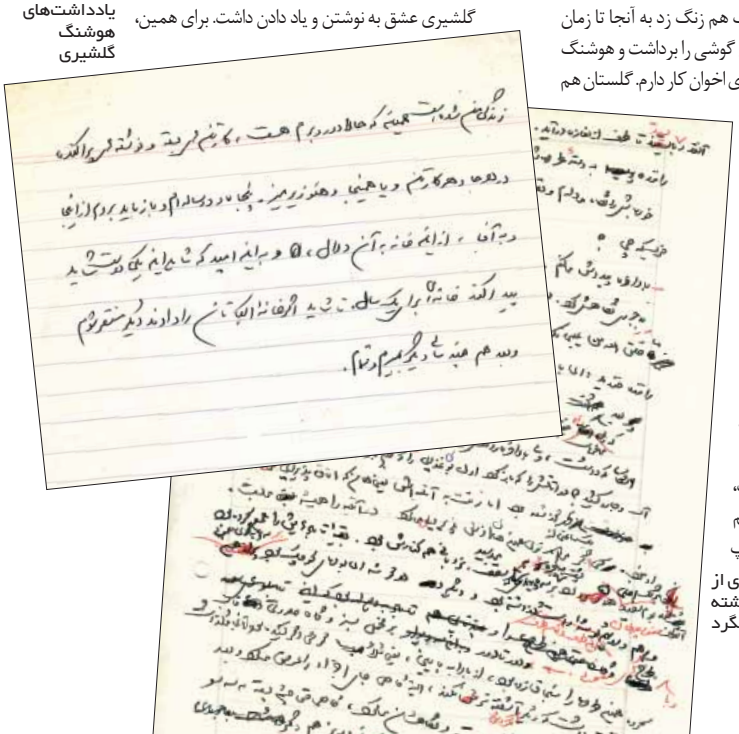
نمی‌دانم... آن جا هم اگر چیزی می‌گفتند به خاطر نقدها بود. بخشی هم به مسائل حزبی برمی‌گشت. هوشنگ از هیچ فرصتی برای نقد نگاه حزبی به ادبیات نمی‌گذشت. بخش عمده‌ای از ادبیات ما تحت تاثیر نگاه سوسیالیستی بود. ولی هوشنگ آنها را به جلسات پنج‌شنبه دعوت می‌کرد. اینطور نبود که اصلا رابطه نداشته باشد.

چه کسانی را دعوت می‌کرد؟

از براهنی دعوت کرد. یک جلسه از سیمین دانشور دعوت کرد. یادم نیست که دولت‌آبادی را دعوت کرد یا نه. شهرنوش پارسی‌پور را هم یک جلسه دعوت کرد.

گلشیری سایه سنگین در جلسات پنج‌شنبه‌ها نداشت؟

گلشیری عشق به نوشتن و یاد دادن داشت. برای همین،



یکی از یادداشت‌های هوشنگ گلشیری

تکه‌ای از دست‌نوشته داستان خوابگرد

دور و اطرافش این‌قدر شـلوغ بـود. خودش هـم از جوان‌ها ایده می‌گرفت و این را همیشه می‌گفت. اصلا سایه سنگینی نداشت، هرکس که شرکت کرده این را می‌داند.

چه کسانی در جلسه‌های پنج‌شنبه شرکت می‌کردند؟

اکبر سـر دوزامی، قاضی ربیحاوی، محمد محمدعلی، یارعلی پورمقدم، کامران بزرگ‌نیا، مرتضی ثقفیان، بیژن بیجاری و یک عده دیگر که اسمشـان ممکن است یادم رفته باشد. هوشنگ همیشه آخرین نفری بود که حرف می‌زد و گلشـیری در تدریس هم اصلا مریدپرور نبود. نه اینکه چون همسرش باشم این را بگویم، واقعا نبود. من دیده‌ام آدم‌ها با شاگردانشان چه برخوردی دارند. حتی کسانی که نویسنده‌های خیلی سطح پایین‌تری هستند از شاگردان خودشان خدمات می‌گیرند. در حالی که هوشنگ خدمات می‌داد، هر کمکی که می‌توانست می‌کرد. شـاید دلیل اینکه شاگردانش تا این اندازه دوستش داشتند همین بود. از کارگاه‌های دیگران، کسانی به کارگاه گلشیری آمدند و برای ما از رفتاری که در آن کارگاه‌ها با این بچه‌ها شـده تعریف کردند. انتظار داشتند که هرجا می‌روند تعریف آنها را بکنند و برای کارهایشان نقد بنویسند. برخلاف شهرتی که هوشنگ داشت و به خاطر صریح‌اللهجه بودن او اصلا آدم متفرعنی نبود. آنقدر خاکی بود که کسی باورش نمی‌شد. یادم می‌آید که مهیار رشیدیان اولین باری که به کارنامه آمد تا داستانش را برای گلشیری بخواند. هر کس داشت کار خودش را می‌کرد و هوشنگ هم پشت میزش مشغول بود. هوشنگ او را که دید گفت باشه، باشه بیا بخوان، بچه‌ها صندلی بیاورید و داسـتان او را گوش بدهید. مهیار رشیدیان تا این صحنه را دید پس افتاد. گفت من حالم بد اسـت و الان نمی‌توانم و رفت. چون تصور دیگری از گلشـیری داشـت. هرگز گلشیری به خاطر روابط پشت‌کاری نایستاد و برای کسی مقدمه ننوشت. واقعا کار برایش مهم بود، حتی اگر نزدیک‌ترین رفیقش بود. شاید یکی از دلایلی که نتوانست روابط شخصی با خیلی‌ها پیدا کند، همین بود. چون آوانس نمی‌داد. موقع کار جدی بود.

زندگی با آدمی که همه فکر و ذکرش ادبیات و نوشـتن اسـت برای شما لذت‌بخش بود؟

هوشنگ اهل زندگی بود. از چیزهای کوچک زندگی لذت می‌برد. سخت بود، ولی بخشی از این سختی از بیرون تحمیل می‌شد. شرایط و فشارهای مادی وحشـتناکی که به دلیل شرایط بیرونی روی ما بود سخت بود. خواست نوشتن آزادانه تبعاتی داشت که بیش از هر چیز زندگی ما را تحت‌الشعاع خود قرار می‌داد. اگر جامعه موقعیت بهنجاری داشـت، مطمئنا زندگی ما خیلی راحت‌تر و لذت‌بخش‌تر بود. ولی زندگی لذت‌بخشـی بود. آن بخشی که به شخص این آدم و عشقش به ادبیات مربوط می‌شد، خواندنی و به وجد آمدنی و بعد برای آدم تعریف کردنی بود. وقتی شخصی کتابی را بخواند و عصاره آن را برای آدمی تعریف کند، گیرنده آن بودن خیلی جذاب اسـت هیجانی که در او می‌دیدم، گاهی در یک جمله‌ای که می‌نوشـت. فریادی که از شـادی می‌زد: «این را هم نمی‌توانم چاپ کنم.» ولی می‌نوشت. این چیزها را با هیچ چیز دیگری نمی‌توان عوض کرد.

اگر به گذشـته برگردیم، باز هم حاضرید با گلشـیری زندگی کنید؟

حتما، اصلا نمی‌توانم تصور دیگری داشـته باشـم. من نصف عمر مهم خودم را با او زندگی کرده‌ام. خیلی وقت‌ها از نوع زندگی دیگـران تعجب می‌کنـم و با خودم می‌گویم که چطـور از ملال نمی‌میرند. نمی‌فهمم که چطور می‌شـود رفت سرکار و بعد از آن رفت خانه خاله و خاله هم گه‌گداری خانه تو مهمان شود. ما اصلا چنین چیزی در زندگی نداشـتیم. اگر بخواهم منصفانه به سوال شما جواب بدهم باید بگویم که چیزی از زندگی نمی‌شناسم. دلم می‌خواسـت زندگی با او بیشتر ادامه پیدا کند بلکه شرایط خوب شـود و بتوانیم زندگی در شرایط خوب را در کنار یکدیگر تجربه کنیم. این چیزی است که حسرت وجود من شد. نگذاشتند. بچه اول ما که به دنیا آمد مسائل شروع شد و بچه دوم که به دنیا آمد از کار اخراجش کردند. واقعا فشارهای زیادی روی ما بود.●

یاد هوشنگ گلشیری • ۵

هوشنگ گلشیری در داستان‌های کوتاه‌اش

محمد کلباسی

مـن خـود داسـتان کوتاه‌نویسـم. معلوم است برای نوشـتن رمـان هم قلم‌هـا زده‌ام. امـا اگر قرار بود رمانی، از آن دست که این اواخر مرسوم شده، باب دندان عده‌ای از خانم‌های خانه‌دار یا پسندعامه است، منتشر کنم، کارم چندان دشوار نبود. اینـک، اینجا در بهـار ۱۳۷۸، ما هنوز که هنوز اسـت در قلمرو رمان‌نویسی، رمانی سنجیدنی با آثار زبده ادب کهن و در اندازه‌های رمان‌هـای مطرح جهانی، پدید نیاورده‌ایم. اگـر از قضای روزگار، چندتایی کار بلند برجسته چون بوف کور هدایت، طی این هفتاد، هشتاد سال از قلم‌ها تراویده، باید گفت رسم و سنت رمان‌نویسی در زمان فارسی، هنوز هم شکل نگرفته و جا نیفتاده است. رمانی در ساخت و پرداخت و زیبایی به سامان، ایرانی. رمانی که ابزار نشود و نباشد، بوی سریال‌های تلویزیونی ندهد و یاور زبان فارسی باشد و... امروز پس از حدود هشتاد سال، حقیقتا چند تا رمان از این دست داریـم؟ رمان‌هایی که بتوان آنها را کنار آثار ارزنده قرن نوزدهم و بیستم گذاشت حتی کنار بوف کور هدایت؟

در این هیئت و قواره و شکل و شگرد، تعداد رمان‌های فارسی این قرن، چند تا اسـت؟ بی‌تردید، شماره رمان‌های موفق ما، که لااقل به چند زبان زنده ترجمه شده باشد و در نشریه‌های مطرح ادبی، نقد شده باشد، چند تا است؟ بی‌تردید شمار رمان‌های موفق ما، با اغماض و گذشت حتی، معدودند.

اما در قلمرو داسـتان کوتاه، به نظر من، ثروتمندتریم و تعداد داسـتان‌های کوتاهی که بشود آنها را در کنار آثار مشابه خارجی قرار داد قطعا از تعداد رمان‌ها بیشتر است. از نشر «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده که آغاز و بنیاد داستان کوتاه‌نویسی نوین فارسی اسـت کمتر از یک قرن می‌گذرد. در این مدت ۸۷ سـال، تعداد مجموعه‌های داستان کوتاه فارسی، که در ایران یا خارج ایران نشر شده، زیاد است. اگر انتخابی بکنیم، لااقل صدتاصدو پنجاه کتاب داسـتان کوتاه در دست خواهیم داشت که در این مجلات تعداد داسـتان کوتاه خوب و ارزنده کم نیست. لازم نیست یک مشت اسـم را اینجا ردیف کنم. غرض فقط و فقط این است که بگویم در زمینه ادب داسـتانی، ما به اعتبار زمـان و زمین، بیشتر داستان کوتاه‌نویس بوده‌ایم و طبعا دستگاه‌های ارتباط جمعی ما، خصوصا صدا و سـیما و روزنامه‌هـا، باید به این نکته آشکار بیشتر عنایت کنند و نه تنها دلایل اجتماعی، روان‌شناختی، تاریخی آن را. هوشنگ گلشیری، نویسنده تعداد قابل ملاحظه‌ای داستان کوتاه شاخص و ارزنده است.

برخـی از این آثار چـون «مردی با کراوات سرخ»، «معصوم‌ها»، «بختک»، «فتحنامه مغان»، «دست تاریک دست روشن» و... از کارهای ماندنی ادب روایی فارسی است. مشکل این‌جا است که در نقدهـا و مصاحبه‌هایی کـه باقی مانده بیش از داستان‌های کوتاه، به چند اثر بلند او پرداخته‌اند؛ طوری که اغلب حرف و سخن‌ها یا به «شازده احتجاب» بازمی‌گردد یا به «آینه‌های دردار» («بره گمشده راعی» ناقص است و «جن‌نامه» اساسا در ایران انتشار نیافته است).

به این ترتیب، می‌توان آشکارا تاکید کرد که درباره هنر داستان کوتاه‌نویسی هوشنگ گلشیری کمتر حرف زده شده است. حال آنکه به اعتقاد من، سـهم قابلی از اعتبار هوشـنگ گلشیری، به عنوان نویسـنده‌ای خلاق، مبتکر ودقیق به همین داسـتان‌های کوتاه بازمی‌گردد. از میان داستان‌های کوتاه او، که بخش عمده‌اش با عنوان «نیمه تاریک ماه» نشر یافته است، می‌توان ۱۰ داستان درخشـان، که سامان و ساختار درونی و بیرونی هوش‌ربایی دارد، برگزید و در حیطه صناعت گلشـیری در داستان‌های کوتاهش، تک‌تک و جمعا سخن گفت. این داستان‌های شاخص نه آن‌چنان صناعت زده و فنی است که خواننده را خسته کند و نه بی‌محتوا و خالی. کمال آنها هم در خودشان است و «من» هوشنگ که گه‌گدار ندارد. این داستان‌ها جامع الاطراف‌اند و ابعاد مختلف دارند. بعضی چون آب ساده و روانند و بعضی پیچش‌های جذاب دارند. طوری که محور و مرکز داستان‌ها، نسبت به اجزا تعادلی شگفت‌انگیز دارد. صناعت در بطن داستان جریان یافته و نثر چنان یک است و پاکیزه است که اسباب حیرت می‌شود. این ترکیب جامع فن و زیبایی و گاه رقت، در این داستان‌های منتخب، از آنها طیف کاملی از رنگ‌ها و تعادلـی همراه با ریـزه‌کاری و ریزبینی (مثال هنر معرق‌کاری) می‌سـازد؛ چنان‌که هر جزء و نقش، در کمال داستان، سهمی به اندازه و مناسب دارد و این هماهنگی همه‌جانبه همان است که آن را من مکتب اصفهان خوانده‌ام.

◄●►

این‌جا و در این مجال، نگاهی می‌اندازم به داستان کوتاه «معصوم اول» که به نظرم بهتر بود نامش را «مترسک» می‌گذاشت.

در داسـتان زیبای معصوم اول، کـه تاریخ ۱۳۴۹ زیر آن ثبت شـده، راوی که معلم مدرسه یک منطقه روستایی است، ضمن نامه‌ای به برادرش از وقایع تازه‌ای که در روستا پیش آمده می‌گوید: محور این وقایع مترسکی است به نام حسنی که در آغاز مثل همه مترسـک‌ها، دو چوب صلیب‌مانند است ساده که پالتو جرمبه‌ای

به او پوشـانده‌اند تا پرنده‌های گرسنه نتوانند دانه‌های تازه کشته رابرچینند.

مترسـک حسنی کنار قبرستان قلعه خرابه علم شده است. مترسک همچنان که داسـتان به پیش می‌رود تغییر هیئت و قیافه می‌دهد. راوی می‌گوید: عبدالله که آدم سر به راهی نبود و گاه سـرقنات ... در مسیرش از کنار قبرستان که می‌رفت طرف ده «با یک تکه ذغال برای حسـنی چشـم و ابرو کشیده، کلاه خودش را هم گذاشته سر حسنی، با یک مشت پشم و پیلی هم برایش سبیل گذاشته به چه بزرگی!» به این ترتیب و به آرامی وضعیت تازه‌ای میان جماعت شکل می‌گیرد. بچه‌های مدرسه راوی اولین کسانی هستند که از مترسک می‌ترسند؛ چرا که روز به روز شمایل و قیافه مترسک، تغییر می‌کند. یکی، دو تا کلاغ با قلوه سنگ می‌زند و کلاغ‌های مرده را می‌بندد به دست حسنی، خون کلاغ‌ها را هم می‌مالد به بقه و دامن پالتو حسـنی. اولین حادثه شوم بچه انداختن عیال میرزا یدالله است. تقی آب‌یار هم که به چشمش مترسک را دیده، دو چشمش می‌شود دو کاسه خون. وقتی از تقی می‌پرسند چه شده می‌گوید: حسنی تفنگ به دست دنبال او می‌کرده! وقایع دیگری هم پیش می‌آید از جمله داستان نرگس دختر کدخدا و اینکه چو می‌افتد که او حامله شده و بعد که زن دلاک با بیل می‌رود به قبرستان، پیش‌پای حسنی، قبری به اندازه یک جنین پدید می‌آید. عبدالله می‌رود که ماجرا را کشف کند و ببیند این قبرمانند کوچک چیست؟ انگشت‌های پایش قلم می‌شـود و بعد تنش بـادی آورد و تمـام می‌کند... هوشنگ گلشـیری در معصوم اول با تسلطی بی‌مانند نمایش تراژیک هولناکش را پیش می‌برد. آیا آنچه در اطراف مترسـک دارد واقع می‌شود واقعی است؟ دردناک این که حتی معلم یعنی راوی داستان یا نویسنده کاغذ به برادر هم خود دچار این تشویش غریب می‌شود؛ طوری که احسـاس می‌کند صدای پای چوب کهنه‌پیچیده‌ای را از زیرزمین و از بطن دیوارها می‌شنود. گویی حسنی با پای چوبی‌اش در زمین و آسمان و حتی زیر زمین در حرکت است و عن‌قریب از راه می‌رسد! این‌گونه است که وقایع و حوادث غریب و باورنکردنی ترس را می‌گسـترد. این حوادث، دیگـر نه به عقل جـور می‌آید نه به عرف، اما توهـم ادامه دارد و روان ترس‌زده جامعه، قدم به قدم، خبرها و داسـتان‌های تازه می‌سـازد و آن را در ظرف باور جمعیت می‌ریزد. غم‌انگیز اینکه معلم درس‌خوانده هم سـرانجام به این خیل می‌پیوندد و چنان می‌ترسد که صدای پای مترسک با تپش قلب او یکی می‌شود! همان‌طـور که قلب او می‌تپد، ترس هم در عمـق خون و روح معلم و ساکنان روستا به واقعیت عینی بدل می‌شود. گلشیری در معصوم اول فضای مرعوب را کامل می‌کند و نشـان می‌دهد روانشناسی توهم و ترس به کجاها می‌کشد.

سال نوشتن داستان ۱۳۴۹ است و در این تاریخ ایران در آستانه جشن‌های سیاه ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی است. اواخر حکومت شاه، برای ترساندن مردم، گفته می‌شد که از هر پنج نفر یا به قولی هشت نفر ایرانی، یک نفر ساواکی است و این یک تعبیر همان مترسکی اسـت که هر روز به یک شـکل و قیافه مردم را مرعوب می‌کرد. معلوم است هنری همیشگی و مخلد است که همچون غزل حافظ، شاهنامه، رباعی خیام و منطق‌الطیر عطار، هنر و شعر همیشه باشد و هرگز کهنه نشود و در هر عصر و زمان، پاسخ خویش را به تاریخ و روزگار بدهد. داسـتان معصوم اول، با این ابعاد و ریزه‌کاری‌های حیرت‌انگیز، از جمله کارهای ارزنده ادب معاصر ما اسـت که باید آن را داستان همیشه خواند. مترسک هوشنگ گلشیری مترسکی است ساخته و پرداخته ذهن خردگریز و غفلت‌زده جامعه بشری که از هیچ همه چیز می‌سازد و هر روز شکل و شمایل آن را کامل‌تر می‌کند.

معصوم اول را باید بارها خواند و یاد دوسـت رنج‌دیده و تنهای مرا زنده کرد.

چنین باد ●

یاد هوشنگ گلشیری • ۶

هوشنگ گلشیری: زبان در مقام جوهر

امیر احمدی آریان

۱- راوی تعدادی از مهم‌ترین داستان‌های گلشیری، مثل «خانه روشنان» و «فتح‌نامه مغان» و «شرحی بر قصیده جملیه» ضمیر «ما» اسـت و گلشیری اغلب صفات مشخصی برای این ما تعریف نمی‌کند. راوی «ما» در داستان‌نویسـی راوی غریبی است. عادت کرده‌ایم اطلاعات‌مان درباره راوی مشخص باشد، بدانیم چه کسی از کدام جایگاه در حال تعریف کردن داستان برای ما است، و تا چه حد می‌توان صحت حرفش را ضمانت کرد. راوی «ما» البته خواننده را آزار می‌دهد، اعتماد و آرامش را از او می‌گیرد و نمی‌گذارد برای دنبال کردن روایت به جای مشـخصی تکیه زند. گلشیری به این راوی علاقه عجیبی دارد و پیداست که وقت و انرژی زیادی صرف پرداختن روایتی کرده که قرار اسـت از زبان این راوی جاری شود، روایتی که نمونه‌های پیشینی آن بسیار انگشت‌شمارند. انتخاب این راوی را چگونه باید توضیح داد؟ مفهوم «جوهر» (Substance) در فلسفه اسپینوزا در این راه به کارمان می‌آید. اسپینوزا مبدأ و منشا همه چیز را مفهوم جوهر می‌داند نزد او جوهر لایتناهی است، کل هستی را در بر می‌گیرد و چیزی خارج از جوهر معنایی ندارد. جوهر به تعداد نامتناهی صفات دارد که دو تا از آن‌ها، یعنی اندیشیدن و بُعد، برای ما قابل درک است و پدیده‌های جهان حالات گوناگونی هستند از صفات جوهر. جوهر بی‌شکل است و محتوای مشخصی نـدارد، جوهر را نمی‌توان تصور کرد؛ زیرا به تصور ما، که از حالات صفات هسـتیم، درنمی‌آید. به جوهر فقط باید اندیشید و این که جوهـر بُعد دارد نیز کمکی به حل ماجرا نمی‌کند، چرا که از نظر اسپینوزا، ابعاد جوهر نیز نامتناهی است. به این ترتیب برای ادراک جهان راه بر هر گونه تصوری بسـته اسـت، چرا که جهان، یعنی همه ما و هر آن چیز دیگری که در جهان وجود دارد، درون جوهر اسـت و جوهر خود تصورناپذیر است. «ما»ی هوشنگ گلشیری خصلتی جوهری دارد. در این چند داسـتانی که روایت را از زبان «ما» می‌خوانیم، با راوی‌ای مواجه هسـتیم که تصورناپذیر است. راوی‌ای که محتوا ندارد، ابعاد وجودی آن معین نیسـت و به جای تصور کردن و جسمیت بخشیدن باید فقط به آن اندیشید. ابعاد این راوی نامشخص و نامتناهی است، صفاتش نیز همین طور. مشخص نیست کجا ایسـتاده و از کدام موقف سخن می‌گوید. با این حال، همه چیز در درون او است. تمام اجزای روایت گویی تجلیات اویند، انگار در هر نقطه‌ای از داسـتان این راوی اسـت که به صورت‌های گوناگون تجسـد می‌یابد و در قالب شخصیت یا تصویر یا توصیف درمی‌آید، بعد بلافاصله تصویری دیگر از او هست که تصورات ما را، که از تصویر نخست به دست آمده بود، می‌شکند و راوی را خالی از محتوا می‌کند. «او در ما بود، نوربارانمان می‌کرد اگر بودش.»، «در ماست بوی او، هم‌خانه بوی صمغ کاجش کرده‌ایم ما.»، «حالا فقط ماییم این‌جا. بویی نیست.» داستان «خانه روشنان» پر است از این قبیل نقل‌قول‌هایی که راوی در آن‌ها به صراحت خود را جوهر متن معرفی می‌کند، علناً تمام شخصیت‌ها و فضاها را درون خود می‌داند و از این طریق نمی‌گذارد هیچ چیز بیرون از او تصور شود. داستان فوق‌العاده «فتح‌نامه مغان» نیز چنیـن راوی‌ای دارد. «ما»یی که مجموعه‌ای نامشخص از آدم‌ها است. راوی این داستان می‌تواند دو نفر باشد و می‌تواند یک کشور کامل را دربرگیرد. گلشیری ایده‌ای کاملاً هگلی را در داسـتانش اجرا کرده است: او روح یک جمع را در قالب یک ضمیر گنجانده و تکوین آن را در خلال دوره تاریخی مشخصی روایت کرده است.

۲- از مجمـوع این‌ها می‌توان نتیجه گرفت که زیباشناسـی گلشیری در داستان‌نویسـی (آن چه را درباره این چند داستان با راوی «ما» گفتیم می‌توان به انحای گوناگون به بسـیاری از آثار او بسط داد) زیباشناسی خاصی است، زیباشناسی‌ای که متکی است بر تخریب عناصر گوناگون داستان و اعمال سلطه جوهری فراگیر بر ساحت متن، جوهری که نزد گلشیری همان «زبان» است و در این چند داستان به هیئت «ما» تجلی یافته است. داستان گلشیری بـه هیچ وجه محل ظهور صداها و الحان گوناگون نیسـت، حتی در دیالوگ‌هـا نیز او چندان زحمتی به خود نمی‌دهد تا لحن‌های گوناگون خلق کند و زور بزند تا شـخصیت‌هایش مانند هم حرف نزنند. گلشـیری به استقلال شخصیت‌ها و فضاها وقعی نمی‌نهد، بولدوزر زبانش را از روی همه این‌ها عبور می‌دهد و هر آن چه را که نیت مقاومت در برابر این سیل نیرومند زبان داشته باشد، له و خرد می‌کند. این ویژگی بنیادین داستان‌نویسی گلشیری است که کمتر به آن توجه شده است و طبق مدهای محبوب روز اغلب کوشیده‌اند تا در آثار این شـخصیت مهم ادبیات فارسـی به دنبال «تکثر» و «گفت‌وگو» و نظایر آن باشند. ساحت داستان‌نویسی گلشیری به هیچ وجه عرصه تکثر نیسـت، زبان فرمانروای مطلق است در هر آن چیـزی که او می‌نویسـد. این حرف مسلماً در جهان عشق تکثر امروز حـرف خطرناکی اسـت و طبق پیش‌فرض‌های لیبرالیسـم فرهنگـی امـروز از آن بـوی خودمحوری و احتـرام ننهادن به «دیگـری» و ضدیت با تکثر و دموکراسـی و هزار جور «اخ» دیگر به مشام می‌رسد، اما این نه‌تنها نقطه ضعف گلشـیری نیسـت، بلکه اتفاقاً مهم‌ترین نقطه قوت او اسـت در تقابل با فضایی کـه در آن همه به دنبال استقلال شخصیت‌ها و تکثرند. گلشیری با اتخاذ رویکردی زبان‌محور در داستان‌نویسی اتفاقاً رادیکال‌ترین و جدی‌ترین داستان‌های پس از انقلاب را در ایران خلق کرده است، داستان‌هایی که در آن‌ها خواننده، بدون آن که اطواری در کار باشد، قدرت زبان را به چشم می‌بیند، زبان خود را به او تحمیل می‌کند و تسـلطی که گلشیری بر فارسی‌نویسی دارد به او کمک می‌کند تا این حضور مقتدرانه زبان مضاعف شـود. نکتـه آخر آن که، بر خلاف باور همگان، سبک نوشتن گلشیری کاملاً تقلیدناپذیر است و اگر مقصود از جریانی که به «شـاگردان گلشیری» معروف شده است، جریانی است که در آن عده‌ای شبیه به گلشیری می‌نویسند، باید هنوز نمرده بر آن نماز میت گذاریم. داستان‌های گلشیری به هیچ وجه فضایی باز برای آزمون در اختیار نویسـندگان دیگر قرار نمی‌دهند و با تقلید از نثر او یا نوشتن به شیوه برخی داستان‌هایش جز مشتی آشغال خلق نخواهد شد، همان‌طور که آنان که به تقلید از شاملو با زبان بیهقی شعر نوشتند فقط مقدار زیادی کاغذ حرام کردند. از گلشیری فقط می‌توان ایده کارش را وام گرفت، خواندن او برای نویسنده این فایده را دارد که ببیند چگونه، بی‌اتکا به خلق شخصیت‌هایی حتماً متفاوت و ایجاد تکثر در متن و خلق لحن‌های گوناگون، می‌توان داسـتانی خلق کرد کـه اتفاقاً در آن همه چیز رادیکال‌تر و تأثیرگذارتر است. ارمغان گلشیری برای نویسندگان بعد از خود ایده زبان به مثابه جوهر است که در مرکز کار او قرار دارد، نه نثری که به آن می‌نوشت یا موضوعاتی که برمی‌گزید●

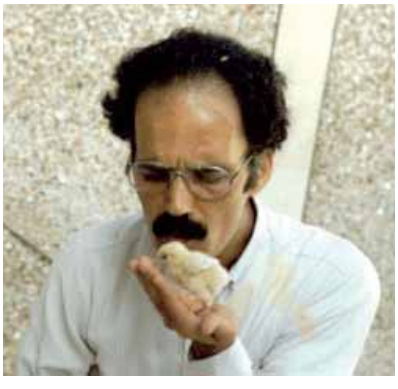
یاد هوشنگ گلشیری • ۷

مردی که می‌خواند

محمد چرم‌شیر

هرچند نویسندگان مورد علاقه «گلشیری» - از «جویس» گرفته تا «همینگوی» و «بکت»، از «هدایت» گرفته تا «چوبک» - به این سنت باقی ماندند تا در کنار نوشتن داستان و رمان، و به طور کلی توجه به ادبیات داستانی، گوشه چشمی هم به حوزه ادبیات نمایشی نشان دهند و در میان مجموعه آثارشان یکی، دو متن نمایشی هم بگنجانند اما «گلشیری» - حتی گاهی متعصبانه — از این کار خودداری می‌کرد. آن نویسندگان با همه ارادت و احترام خود به حوزه ادبیات داستانی، در تئاتر و به خصوص نمایشنامه نوشتن، نوعی از روشنفکری ناب می‌دیدند که لاجرم نادیده گرفتنی نبود. تئاتر برای آنها عرصه نخبگی بود، محدوده اندیشیدگی خالص، عرصه‌ای که هر دو طرف مجریان و مخاطبان برای همنشینی در کنار یکدیگر باید پیش‌شرط‌هایی از جنس تفکر، هوشمندی و شناخت لازم و کافی از زیبایی‌شناسی‌ای عمیق و روشنفکرانه در خود می‌داشتند. تئاتر ساحت «انتکئولیزم» ناب بود، اگر بتوان اصولا چنین عنوانی را درست و دقیق دانست. بخشی از این نگرش حاصل نگرش تاریخی، اجتماعی بود. تئاتر هنوز منزلگاه روشنفکران بود، توقفگاه ایده‌های ناب و خانه تفکر و به همین دلیل مخاطبان هنوز در آن والاترین اندیشه‌های بشری را جست‌وجو می‌کردند. بی‌شک، ورود نویسندگان در این حوزه ارزشی دوچندان به آنان می‌بخشید. نکته دیگری هم بود، داستان و رمان طیف مخاطبان را از گستره خاص به کمیت عام تبدیل کرده بود. سهل بودن دسترسی به کتاب‌های قصه و رمان، تبدیل آداب جمعی دیدار مخاطبان به عادت استفاده فردی و لاجرم برتری دنیای فردی‌ای که از خواندن رمان و داستان به صورت ایده، تجسم و برداشت حاصل می‌شد سبب شد قصه و رمان طیف‌های اجتماعی‌ای را در بر گیرد که بیشتر شکلی عام داشتند. ادبیات داستانی جدید طیف مخاطبان را تغییر داده بود. علاقه‌مندان به آن روی می‌آوردند، نه ضرورتا نخبگان. این هرچند پیروزی برای حوزه ادبیات داستانی جدید بود اما لاجرم ایده‌آل آن نویسندگان می‌توانست نباشد. گره خوردن آنها به تئاتر و به خصوص نمایشنامه نوشتن شاید تاکیدی باشد بر همین دیدگاه. اما نکته دیگری را هم نباید به فراموشی سپرد، آن هم امکاناتی بود که فرم نمایش می‌توانست در اختیار این نویسندگان قرار دهد. «جویس» در نمایشنامه «تبعیدی‌ها» بر چیزی تاکید می‌کند که در دیگر آثارش کمتر با آن مواجهیم. «همینگوی» هم همین‌گونه است، مثلا در «ستون پنجم». فرم پیچیده زبانی این هر دو، در نمایشنامه‌هایشان، به یک‌باره رها می‌شود، ساده می‌شود و ایده تودرتوی متن‌ها به ایده‌ای سرراست و آشناتر بدل می‌شود. با آزاد شدن فرم نوشتاری و زبان، داستان خطی و روابط به واقع‌گرایی اجتماعی خود نزدیک می‌شوند. برای نمونه نگاه کنید به قصه «سربازها»ی «همینگوی» و آن را مقایسه کنید با نمایشنامه «ستون پنجم» از خود او که هر دو از مضمونی کم‌وبیش مشترک برخوردارند، اما از لحاظ فرم مورد مثال خوبی برای گفته‌های اخیرند.

«گلشیری» به سوی این سنت نرفت، نه آنکه علاقه‌مند حوزه ادبیات نمایشی نبود، که تا به آخر عمر از این حوزه کارهایی را خواند، به آن توجه کرد و مثل همیشه به نقد و بررسی آنها همت کرد، اما این بدین معنی نبود که خودش هم کاری در این حوزه انجام دهد. او شعر گفت، فیلمنامه نوشت اما حوزه نمایشی را به غیر خود واگذار کرد. عقایدش برای نیامدن به این سوی اگر متعصبانه و «ارتودوکس» بود، اما برآمده از میل شخصی یا سلیقه‌اش نبود، اندیشه‌ای در پس عمل نکردنش بود. محیط اجتماعی «گلشیری» محیط اجتماعی نویسندگان مورد علاقه‌اش چه در جغرافیای خودی و چه در جغرافیای غیرخودی نبود. تئاتر در سرزمین او فقط بخشی از جهان روشنفکری بود، نه شاخصه آن بود، نه یگانه آن. تئاتر سنت سرزمین «گلشیری» نبود. خوشنام بود اگر در حیطه روشنفکری واقع می‌شد و بدنام بود اگر در حیطه عوام واقع می‌شد. اگر «جویس» و «همینگوی» و «سارتر» و «کامو» و «برشت» و دیگران وامدار سنت تئاتر بودند، اینجا هیچ‌کس وامدار این تحفه نبود. هرکه به سوی تئاتر می‌رفت، می‌خواست چیزی به شأن آن بیفزاید نه آنکه شأنی از آن بگیرد. این برای «هدایت» هم بود. برای «چوبک» هم بود. تنها یک فرق در آن بود. «هدایت» به دلیل زمانه‌ای که در آن می‌زیست، شاهد تلاش همه فرهیختگان با ابزار تئاتر بود اما «گلشیری»، آنچنان که به دورها رفت و از «طبری» و دیگران آموخت، به تاریخ معاصرتر خود نپرداخت که اگر می‌پرداخت از «میرزاآقا تبریزی» هم آموختنی‌های بسیار می‌آموخت. «گلشیری» نکته دیگری هم که نویسندگانش از تئاتر و نمایشنامه می‌خواستند، نمی‌خواست. او به فرم اعتقاد داشت. به بازی زبان و شکل تودرتوی قصه. او به نمایش سرراست و روبه‌روی آدم‌هایش اعتقادی نداشت. استاد کندوکاو بود و این حفاری دلخراش را در مجموعه‌ای از فرم، بازی زبانی و نگاه از پرده شیری غبارآلود انجام می‌داد. از سوی دیگر «گلشیری» پدیده داستان و رمان را پدیده‌ای متکامل‌تر از هر پدیده دیگری می‌دانست. به‌گمان او، زیبایی‌شناسی قصه و رمان، زیبایی‌شناسی دقیق‌تر، شکیل‌تر و تام و تمام‌تری بود. برایش هر دوی این‌ها بار اندیشیدگی کامل‌تری در خود داشت. «گلشیری» روزگارش را روزگار تسلط داستان و رمان می‌دانست، هم به دلیل قدرت این دو برای نفوذ به لایه‌های زیرین‌تر اجتماعی و لاجرم سوق دادن آنها به آگاهی، هم به این دلیل که تبیین پیچیدگی‌های جهان، فرم و زبانی می‌خواهد هم‌طراز و هم‌واژگان با خود. او این واژگان را در تئاتر و به خصوص جهان نمایشنامه نمی‌دید. هم «بکت» خواند و هم «یونسکو» هم «آرابال» و هم «سارتر» و بسیاری دیگران را اما با همه احترامش، واژگان دنیای امروز را در صدای آنان ندید. «گلشیری» «ارتودوکس»تر از آن بود که بتواند این صداها را بشنود. باید به «گلشیری» حق هم داد. جهان ایدئولوژیک زمانه را نباید نادیده باقی گذاشت. مهم نیست که «گلشیری» «برشت» خواند یا «سارتر»، مهم این بود که هر دوی آنها خوانشی ایدئولوژیک و پر از «بکن و نکن‌ها»ی بسیار با خود حمل می‌کردند و ساحت نمایش برای هر دوی آنها و دیگران مثل آنها بیشتر محملی برای تخلیه اندیشه‌های ایدئولوژیک بود تا عرصه‌ای برای پرداختن به تئاتریت تئاتر، حرف، حرف، حرف. ایدئولوژی، ایدئولوژی، ایدئولوژی. فرم هیچ، زبان هیچ و ساختار گم و ناپیدا. بی‌جهت نبود که هرجا سخن از نمایشنامه بود یکراست به سراغ «رابرت بالت» می‌رفت و «مردی برای تمام فصول»‌اش اگر نمایشی بود، همان نمایش بود. نمایشی لبریز از زبان، فرم و ساختار قوی و مستحکم که همه چیزش — به قاعده — در جای خود بود. از نمایشنامه‌ها فقط اجزایش را تفکیک شده و جدای از هم، دوست می‌داشت. طنز زبانی «چخوف»، شخصیت در «شکسپیر» و...



اما حسرت‌بار است که «گلشیری» نمایشنامه‌ای ننوشت؛ چرا که او در میان تمام رمان‌نویسان و قصه‌نویسان ایرانی از حیث نوشتن گفت‌وگو یگانه‌ترین بود؛ یعنی همان ابزاری که نمایشنامه‌نویسان سخت از آن استفاده می‌کنند. اگر او نمایشنامه‌ای می‌نوشت، بی‌تردید، نمایشنامه‌ای می‌شد که از حیث گفت‌وگونویسی قابل توجه می‌بود. «گلشیری» گفت‌وگو را می‌شناخت. شناخت لازم از نحوه گفت‌وگو در موقعیت را داشت. به چیدمان گفت‌وگو برای پدید آمدن قصه اشراف داشت.

گفت‌وگوهایش نسبت تام و تمامی با شخصیت، موقعیت و روابط میان شخصیت‌ها داشت. گفت‌وگوهایش علاوه بر پافشاری روی واقعیت گفتاری، به شتاب به سوی نوعی از ارتقای سطح گفت‌وگو به سطح گفت‌وگوی مورد خواست داستان پیش می‌رفت. نگاه دوباره‌ای داشته باشیم به قصه «معصوم دوم» و گفتار بلند شخصیت آن در قالب نامه‌ای که می‌نویسد. یا به رمان «شازده احتجاب» که چه سهل سطح گفت‌وگوی واقعی شخصیت‌ها با سطح گفت‌وگوی درون رمان درهم پیچیده می‌شود.

کاش «گلشیری» نمایشنامه‌ای می‌نوشت که این هم برای ما خوب بود و هم برای شاگردانش. شاگردان «گلشیری» هرچه از او آموختند این یکی را نیاموختند که چگونه گفت‌وگویی میان شخصیت‌های خود بسازند. میراث فرمی «گلشیری» آنچنان قوی بود و قوی ماند که تقریبا باقی میراث او در پشت آن نادیده ماند. از میان شاگردان او بی‌گمان «اصغر عبداللهی» و «عباس معروفی» تنها کسانی بودند و هستند که به این میراث ارزشمند «گلشیری» - این گفت‌وگونویسی دقیق — پایبند ماندند و از آن به عنوان یک شاخصه در کارهایشان می‌توان یاد کرد. باقی شاگردان با واسطه و بی‌واسطه او، نه این را دیدند و نه بر طریقه استاد عمل کردند. شاید اگر آن هر دو هم شاگردان مدرسه نمایشنامه‌نویسی نبودند، به همان سرنوشتی دچار می‌آمدند که دیگر شاگردان دچار آمدند. این نکته مهمی است، نشان می‌دهد «گلشیری» شخصا به این مورد و انتقال درست این آموزه توجه لازم و کافی را نداشته است. هرچند همیشه از نوشتن یک گفت‌وگوی استخوان‌دار سخن می‌گفت اما طریقه نوشتن آن را به عنوان یک جزء از اجزای داستان‌نویسی موکد نکرد. نه «گلشیری» که خود در نوشتن گفت‌وگو تبحر خاص داشت، که دیگر استادان داستان‌نویس نیز بر این مهم تاکیدی نکرده‌اند. نکرده‌اند به این دلیل که داستان‌های ما امروز هرچه دارند، فاقد به قول «گلشیری» یک گفت‌وگوی استخوان‌دارند، ضعفی که ناشی از بی‌توجهی این نویسندگان به حوزه ادبیات نمایشی است و کمکی که این حوزه می‌تواند به حوزه تخصصی آنان بدهد. تعصب «گلشیری» به خواندن قصه و رمان و تاکید آن در نزد شاگردانش از یک طرف و باز هم تاکید او بر نخواندن آنچه ما را از قصه و داستان دور می‌کند از طرف دیگر، این شبهه را نزد شاگردانش پدید آورد که قصه تنها و تنها از قصه و رمان تنها و تنها از رمان پدید می‌آید. و این معادله‌ای نبود که خود «گلشیری» از دورن آن برآمده باشد. «گلشیری» همانقدر که رمان خواند، تاریخ هم خواند، ادبیات هم خواند، شعر و نمایشنامه هم خواند. کنار «ابوالحسن نجفی» نشست و «احمد حمیدعلایی»؛ مردانی که نمایشنامه و شعر ترجمه کردند و قصه و رمان. اما شاگردان او در کنار او ننشستند که شیفته‌وار و متعصب از قصه و داستان جانبداری کرد و کناردست کسانی که طبق نگرش استاد جهان را لایق هیچ ندانستند، جز قصه و داستان و رمان.●

یاد هوشنگ گلشیری • ۸

هزار کلمه درباره گلشیری

حسین مرتضائیان آبکنار

گنج و گوهر کِی میان خانه‌هاست
گنج‌ها پیوسته در ویرانه‌هاست

در یکی از شب‌های خردادماه سال هزار و سیصد و هفتاد و نُه، پائولو کوئیلو نویسندهٔ مشهور و متوسطِ آمریکای لاتینی، مهمانِ ایرانی‌ها بود و ضیافتِ شامی به افتخار او در کاخ نیاوران تدارک دیده بودند. خیلی‌ها را دعوت کرده بودند. حتی برای من هم کارتِ دعوت آمد: دیدار با پائولو کوئیلو در کاخِ نیاوران به صرف شام.

کوئیلو متولد سال ۱۹۴۷ ریودوژانیرو برزیل است. کشوری که فوتبالش مهم‌تر از ادبیاتش است. در مقدمهٔ یکی از کتاب‌هایش آمده است که او در خانواده‌ای نیمه‌مرفه از پدری مهندس و مادری عمیقاً مذهبی به دنیا آمد. والدینش او را در کالج ژزوئیت‌ها نام‌نویسی کردند، کالجی که به سختگیری شهرت داشت. پائولو در آنجا انضباط و تحمل سختی را فرا گرفت اما ایمان مسیحی‌اش را از دست داد. بعدها به دانشکدهٔ حقوق رفت اما خیلی زود آن را رها کرد. علاقهٔ شدیدش به هنر موجب شد تا به خواستِ پدر و مادرش سه‌بار در بیمارستان روانی بستری شود. ولی او عاقبت از آنجا گریخت. بعد به مارکس و انگلس و چه‌گوارا علاقه‌مند شد و در تظاهرات‌های خیابانی فعالانه شرکت کرد. همزمان با این تغییر و تحولات، او دچار بحرانی معنوی شد که بی‌ایمانی‌اش را زیر سوال می‌بُرد. از این رو به جستجوی تجربیات معنوی تازه‌ای پرداخت: به مواد مخدر و توهم‌زا و به فرقه‌های متعدد رو آورد و تمام قارهٔ آمریکای لاتین را در جستجوی گام‌های کارلوس کاستاندا طی کرد و با جادوگران گوناگون آشنا شد. سپس به انگلستان رفت و در آنجا به نوشتن ماجراهای زندگی‌اش پرداخت. این کار یک سال وقت او را گرفت تا اینکه روزی دست‌نوشته‌اش را در یک کافه‌رستوران جا گذاشت. او پس از سه ازدواج ناموفق در سال ۱۹۸۱ با کریستینا ازدواج کرد. کوئیلو در سن سی‌وچهارسالگی ایمان کاتولیکی‌اش را باز یافت؛ ایمانی که سال‌ها پیش از دست داده بود. آنگاه به سفر هفتصدکیلومتری در جاده سن‌ژاک‌دوکمپوستل پرداخت، راهی را که زائران بی‌شماری در قرون وسطی طی کرده بودند. از این سفر، که به نوعی سیر و سلوک می‌مانست، نخستین متن ادبی او به نام «زائر کمپوستل» پدید آمد. کتاب «کیمیاگر» را پس از آن نوشت و سپس کتاب‌های دیگر و دیگرترش را. «کیمیاگر» حکایت چوپانی است به نام سانتیگو که شبی در ویرانه‌ای به خواب می‌رود و در خواب نشانه‌هایی از گنجی پنهان به او داده می‌شود. او به جستجوی گنج، سفری را آغاز می‌کند و در نهایت گنج را در همان ویرانه می‌یابد. البته نظیر این مضمون به کرّات در ادبیات ایران آمده است؛ مثلاً در اشعار مولانا عین همین داستان به چشم می‌خورد. کتاب‌های کوئیلو در ایران طرفداران زیادی دارد و بسیار پُرفروش است؛ با چاپ‌های متعدد و قطع‌های کوچک و بزرگ و نفیس. کوئیلو می‌گوید که برای سه بار زندگی بعدی هم به اندازه کافی پول دارد ولی ترجیح می‌دهد که سالی چهارصد هزار دلار حق تألیفی را که دریافت می‌کند خرج بنیادی کند که به نام خودش است و همسرش کریستینا آن را اداره می‌کند.

آن شب گویا ضیافت باشکوهی برقرار شده بود. خیلی‌ها آمده بودند. وزیر ارشاد وقت هم بوده. مهمان‌ها کوئیلو را که دیده‌اند حتماً برایش کف زده‌اند و او همان‌طور که لیوان نوشابه‌اش دستش بوده در باغ قدم می‌زده و با بعضی‌ها دست می‌داده...

آن شب گلشیری در بیمارستان ایران مهر در کُما بود.

آنچه تو گنجش توهم می‌کنی
زان توهم، گنج را گُم می‌کنی ●

یاد هوشنگ گلشیری • ۹

نشانی برای گم نشدن و درست رفتن

منیرالدین بیروتی

من انگار دیر رسیدم به گلشیری در این دیرادیری بلاروزگارمان، شاید اما به موقع هم، درست در عطف انتخابم. که تا پیش از آن‌اش مندنی‌پور را گذرانده بودم توی آن بی‌نام و نشانی و گم و گوری خودم که می‌خواندم و می‌نوشتم و می‌نوشتم و می‌خواندم و کسی هم نمی‌شناخت و پروایی هم نبود از این شناس کس نبودن و یا کس شناسی نبودن!

مندنی‌پور را من فوت آب بودم که رفتم سراغ گلشیری و شاید همه آن همه‌ای هم که داشتم از داستان‌هاش (نه مثل تکنیک و نثر، که اصلا نوع نگاهش به داستان) ذخیره‌ای شد برای این رفتن‌ام و آن‌جور جمع و جور نشستن‌ام و صدالرز خواندم که بگو انگار همین دیروز روز بود که گلشیری با چشمانی بسته اما هوشیار و سیگاری نیم‌سوز لای آن انگشتان ظریف کشیده گوش می‌داد و بعد، بعد نگاهی لرزه‌انداز به چارستون تن و بدنم، گفت: این کاره‌ای... شک نکن، اما...

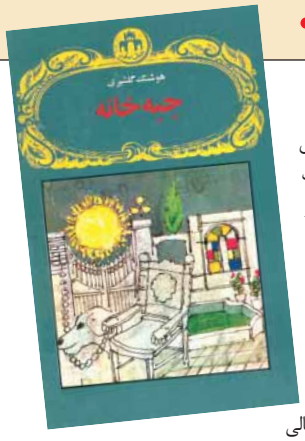
و من گر گرفته از این بعد اما، مانده بودم به استیصال که کدام کلمه و واژه‌ای قرار بود بیاید و بنشیند و کوب کوب قلبام بگو آواز طبل بزرگ زیر پای چپ سال‌های خدمت و آنطور تلواسه‌ای درست پا کوبیدن. جلوی سرهنگ به عشق بدعنق بداخم‌مان که همیشه می‌گفت (سر صف صبحگاه) که ایرانی بودن‌مان را به غیر زبان‌مان می‌شود مگر نشان داد؟ و حالا نشسته بودم منتظر که کی آن لب‌های کبود وا می‌شود که شد به گفتن اما داری ادا درمی‌آری، ادای نثر خانه روشنان من!»

و من بچه شهرستانی سر تا پا شرم پیش او کسی نبودن، چه غروری شر زد از سر تا به پام که ببین چه کردام که این اسطوره سالیان سالم و خیالم اینطور و با این واژه‌ها دارد به شتم خطابم می‌کند و... گذشت و رفت آنچه رفت.

اما حالا و اینجا، این مجال نوشتن‌ام حکم می‌کند انگار که بگذرم از آن سال‌ها و بگذارم حکایت‌اش را برای فرصتی دیگر و مجالی فراخ‌تر و برسم به آن چیزی که به گمانم گلشیری را برای چون منی گلشیری نگه داشت و نگه می‌دارد هم، چیزی که بعد قریب یک دهه از رفتن‌اش به گمانم هنوز عمقی نگرفته و ریشه‌ای ندوانده و مطلعی هم نشده و چه می‌دانم چرا خیال می‌کنم که بایست به آن دامن زد و شکافت‌اش و مطلع‌اش کرد ولو به زور و ضرب همین کوتاه نوشته‌ها و خاموش جدل‌های جدل‌کارانی مثل خودم، که نفس بریده شده‌ام و می‌گویم نفس بریده تا گفته باشم که تا نفسی‌ام بود و زور فریادی می‌گفتم و نوشتم و از بد روزگار یا کسی نشنید و یا هم اگر شنید آنقدر دلمشغولی‌اش بود که رو آوردش نکرد و یا هم اصلا مجالی نبود و نیافت نوشته‌ام برای چاپ، تا آنجا که دیگر حالا نه فکری چاپ آن همه نوشته هستم و نه غصه‌خور نشنیدن آن همه گفته، که انگاری رسم ابدی این مرز و بوم شده کاهلی و مثل دیروزروزها و به عادت مرسوم قرناقرنی‌مان دیدن و اندیشیدن و حتی شنیدن و چه بد رسمی داریم ماهای تخته‌بند شده به این عادات... اما این بمان تا بعد.

و بعد؟

گلشیری استاد زبان بود و البته که هست و همین زبان شسته و پاک سرچشمه نگاه و داستان‌های او و حتی اندیشه‌اش هم شد، که به گمانم خوب دریافته بود و درست فهمیده بود این پند کافکا را که «کلمه درست هدایت می‌کند و کلمه غلط گمراه» و چه گمراهی هم!



و به نظرم اگر این مرد هیچ کاری دیگری هم نکرده بود غیرهمین یک کار (کلمه درست به کار بردن و به کار بردن درست کلمه) بایست که می‌خواندیم‌اش و می‌باید که بخوانیم‌اش، خاصه در این وانفسای قحط واژه‌های درست و کو تا بگویم پاک؟! این روزگار پرت برهوتی روشن از آتش کثافات عصر جدید که سال‌اش سال خشکسالی داستان است و روز شب‌اش روز و شبان قحط کلمه.

من اینجا قصدم پرداختن به نثر و سبک و لحن گلشیری نیست (هرچند معتقدم برای این بچه‌های گمشده در تاریکی شب که مدام جیغ می‌زنند و فریاد می‌کشند واکاوی این نثر و زبان الزامی است) که فرصتی می‌خواهد فراخ و حوصله‌ای به قاعده و فراخ‌تر و البته هنوز حیرتی مندنی‌پورم که چرا در این مورد خاص که وعده کرده بود بنویسد و به تفصیل هم بنویسد خلف وعده کرد و هنوز هم می‌کند!

و نیز قصدم واکاوی شخصیت و نوع نگاه و نگرش گلشیری هم نیست که در پس آن ظاهر گمراه‌کننده چه سرچشمه جوشانی از انسانیتی دلنشین داشت و به‌رغم آن معلومات غریب و دانش عجیب‌اش چه تخیل خلاق و حیرت‌انگیزی در خود پرورده بود. چیزی که واداشت قلم دست بگیرم و بنویسم شاید جمله‌ای بود کوتاه از خودش که آن روزهای آخرش که مرگ نشان‌اش کرده بود گفت به من که رفته بودم تا «شب شکار» را براش بخوانم.

«شماها دارید شور قصه‌گویی را از دست می‌دهید. چرا؟ این فاجعه است.»

و بعد قلاج گرفتن از سیگار و تیز نگاه کردن و دست زیر چانه نهادن. پراند: مگر قصه گفتن چه عیبی دارد؟ دکتر دکتری می‌کند، مهندس مهندسی، ما هم قصه تعریف می‌کنیم... اجداد ما توی غارها مگر قصه تعریف نمی‌کردند؟

تا چیزی گفته باشم و بکشانم‌اش به حرف خواستم چیزی بگویم، که به زمزمه و انگار با خودش گفت «غارهای تاریک، آتش هم نبوده لابد». و انگار این را گفت تا بگوید که تا ترس تاریکی آن غارهای تاریک را پس بزنند، قصه تعریف می‌کرده‌اند با هم و برای هم، و حالا چه خوب می‌فهمم‌ام که ترس از تاریکی و تاریکی از ترس یعنی چی و تا کجاهاست!

و یادم هســت که آن دفعه آخری که دیدم‌اش، که عصبی بود و تند، به تشر پراند «شما جوان‌ها می‌خواهید پز بدهید که تئوری بلدید که از قافله نقد جدید و نو عقب نیستید و یادتان رفته که اول از همه باید قصه بگویید، کو قصه شما؟ ما که بد یا خوب قصه خودمان را گفتیم...»

و من حالا بگو دانه افرایی در مشــت باد، بایست بزنم به آن ریشــه و برسم به آن قلب کلماتش که به راستی کو قصه ما؟ و غریب اینکه روز پس روز و ســال پس ســال می‌آید و می‌رود و می‌گذرد و این سوال هنوزاهنوز تیزاب روح و ذهن من است که های جماعتی که ما هستیم کو پس قصه ما؟ آن قصه‌ای که بر پیشانیش مهر و نشان‌مان را دارد و هرکه می‌خواندش سراغ از ما می‌گیرد؟ و چی شد آن کلمه‌ای که به قول کافکا فقط مال ما است و کجاست اصلا این کلمه؟

و چه می‌دانم من که چرا همیشه خیال می‌کنم مردمی که قصه‌ای ندارند هیچ عشقی هم ندارند و واویلا از این بلا روزگاری که انگار قصه‌ای‌مان نیست! و حالا یعنی به راستی نیست؟

اینکه گلشیری دغدغه قصه داشت و جز داســتان فارسی می‌زد و از رمان فارســی که چطورها هست و چطورها باید باشد می‌گفت و می‌نوشت، به گمانم همه ریشــه در عشقی داشــت که او به زبان فارسی می‌ورزید که به قول خودش همه خانه و کاشانه ما همین کلمات است که داریم و راســتی هم غیر همین خانه اجدادی چیزی هم مانده مگر برایمان؟ یا خواهد ماند؟

همین است که می‌گویم وقتش رسیده دیگر تا برگردیم و از نو و با نگاهی نو واکاویم داستان‌هایمان را و داستان‌نویسان‌مان را تا بلکه برسیم به آن کلمه موعود که مال ماست و فقط مال ما، همان که به گفته کافکا هدایت می‌کند و نه گمراه (مثل حالا). و بیراه هم نیست اگر بگویم که در این افسارگسیختگی زوال، که پوکی و پوسیدگی حتی به نثر و زبان‌مان هم رحمی نکرده و نمی‌کند و گاه مثل ســلول‌هایی سرطانی تا مغز استخوان نثرمان را درنوردیده و از درون پوک‌شان کرده و پوچ و به تبع آن اندیشه‌هامان را نیز فلج کرده و لت و پار، گلشیری می‌تواند که نشــانی باشد برای گم نشــدن و درست رفتن و قصدم از رفتن البته که رفتن و پیدا کردن سرچشــمه‌هایی است که گلشیری را گلشیری کرد و مثل قله‌های ادبیات کلاسیک و کهن‌مان. چه داستان‌های گلشیری همگی انعکاسی است از تمامی وجود او و تمامی وجود او عشــقی است که او به زبان دارد و مگر همین زبان نیست که اصل و اساس هر اندیشه‌ای است و مرگ غیر این اندیشه اصل و اساس دیگری هم داریم و هست اصلا؟

کــه به گمان مــن هولناک‌تریــن چیزها ســیاهچاله‌های بی‌روزن‌اند و اساسی‌ترین روزن در سیاهچاله وجود آدمی زبان است و همین است انگار دلیل آنکه اجدادمان قصه‌گو بوده‌اند در دل غارها، آنطور که گلشــیری می‌گفت تا که شاید گفته باشد هیچ مفری نداریم برای گریز از این غار وجود، جز همین زبان که قصه‌گو است و قصه‌پرداز...●

***این یادداشت بخشی است از یک مقاله مفصل که بیرونی در حال اتمام آن است.**

یاد هوشنگ گلشیری • ۱۰

آن ضلع چهارم

یک روایت داستانی

آذردخت بهرامی

نعبلکی را که برگرداندیم و نوک انگشت‌های سبابه‌مان را روی دایره پشــت نعلبکی گذاشــتیم، بیا؛ حتی اگــر نمی‌خواهی دیگر ریخت‌مان را ببینی. می‌فهمیم، تازه از دست‌مان خلاص شده‌ای و حق هم داری. اما بیا قراری بگذاریم؛ اگر بار دیگر همه دور هم جمع شدیم، بیا. گرچه مطمئنم تا حالا آن گوشه کنارها، جایی را انتخاب کرده‌ای و همه را گرد هم آورده‌ای و جلسات هفتگی و داستان‌خوانی را با آداب تمام به راه انداخته‌ای. اصلاً شاید اولین جلسه را به داستان جدیدی از غزاله اختصاص داده‌اید. ـ راســتی که بود گفت: «غزاله، تا چای را دم کنی ما هم آمده‌ایم؟» ـ گمانم حالا غزاله چای را دم کرده و شما هم لابد هندوانه سرخی را به قاچ‌های بزرگ بریده‌ای و در ظرف بلوری گذاشته‌ای و کنار لیوان‌های دسته‌دار و قندان نقره‌ای و ظرف شیرینی، روی میزی چیده‌اید و با هدایت و صادقی و ساعدی و علوی و شاید میرعلایی و که و که جمع شده‌اید و منتظرید غزاله شروع کند به خواندن؛ با همان صدای آرام و غمگینش. گمانم یکی دو باری هم نیما و فروغ و اخوان میهمان آمده باشــند. اصلاً شاید جلسه بعدی را با شعر تازه‌ای از شاملو شروع کنید. یا شاید میرعلایی ترجمه جدیدی از بورخس آماده کرده باشد؛ به هرحال مطمئنم در آن لحظه حواست پرت نخواهد شد و باز از «آشنایی‌زدایی» خواهی گفت و از «زاویه دید». گفتم که، می‌خواهم به بهانه این که مدیوم دارم، یا اصلاً مدیومم فوق بالا است، همه را دوباره دور آن میز بزرگ و سنگین و کنده‌کاری شده گالری کسری جمع کنم. دوباره از آن مغازه ارمنی، از همان شیرینی‌های همیشگی می‌خرم، این بار تقوی با من است. پس از پیمودن پس کوچه‌های امیرآباد، جلو در گالری می‌ایستیم، با کلیدم در گالری را باز می‌کنم و با هم وارد می‌شویم. اول از همه ســماور را پر از آب می‌کنم و پس از روشــن کردنش، چای را توی قوری آب می‌کشــم و روی سماور می‌گذارم تا پس از دم کردن، دســتمالی روی آن بگذارم، آن‌گونه که تو می‌گذاشتی.- می‌بینی، بالاخره یاد گرفتم. باید کم‌کم پیداشــان بشود؛ البته اگر بیایند. خودت که خوب می‌دانی، خیلی طول کشید تا همه را پیدا کردم و قرار جلسه را گذاشتم. یکی گفت: «خُل شدی؟» یکی گفت: «من می‌ترســم!» یکی گفت: «دور منو خط بکش.» دیگری گفت: «فرزانه بفهمه یه موی ســالم رو سَرمون نمیذاره!» قرار شد جلسه بدون فرزانه برگزار شود، اگر موفقیت‌آمیز بود، جلسه بعدی دعوتش کنیم. شنیدی که نفر آخر راجع به تو چه گفت؟: «می‌دونم آخرشم همه‌مون ســر از داستانش درمی‌آریم!» همه آمده‌اند، بدون تأخیر. شاید آمده‌اند سوژه جدیدی برای نوشتن بیابند؛ خودت گفته بودی هیچ فرصتی را از دست ندهیم. فراموش کرده‌بودیم نوبت چه کسی است شیرینی بخرد، نتیجه یازده جعبه شیرینی شد با یک کارتن کلوچه شــمال که علی صابری و همسرش آورده بودند. - می‌بینی زودتر از آن که فکرش را بکنیم بریده‌ایم.

همه دور میز می‌نشینیم. سینی چای و جعبه‌های شیرینی روی میز است. اما از ضبط‌صوت خبری نیست. نگاه‌ها مثل همیشه به در و دیوار اســت. خیلی وقت است آن مینیاتورهای بزرگ و قاب‌شده ویترای را با رنگ‌های تند و گرم و گاه نامأنوس‌شان ندیده‌ایم. مقوای مستطیل بزرگی وسط میز می‌گذاریم. روی یک ضلعش با ماژیک حروف الفبای فارسی را می‌نویسیم، بله و خیری هم با فاصله بر روی ضلع دوم؛ و اعداد یک تا نُه را روی ضلع سوم می‌نویسیم و نعلبکی را روی مقوا دَمر می‌کنیم و پشتش فِلشی می‌کشیم و انگشت‌ها را روی آن می‌گذاریم.

علی بلند می‌گوید: «یا اَبا بارید، اگر هستی، خودی نشان بده!» نفس‌ها را در سینه حبس می‌کنیم.

حمید می‌گوید: «درود بر تو یا ابن محمود قصه‌خوان!»

کسی حرکتی نمی‌بیند. حسین انگشــتش را از روی نعلبکی برمی‌دارد و به نفی ســر تــکان می‌دهد. همه متعجب بــه او نگاه می‌کنیم. می‌پرسم: «چی شده؟»

آبکنار به مقوا اشاره می‌کند: «این مقوا، جای کار داره، نه نوری، درست میگم؟» و تقوی هم به تأیید، به صندلی‌اش تکیه می‌دهد. کورش می‌گوید: «گه واقعاً اینجا باشه، الان کافه رو به هم می‌زنه!»

حمید می‌گوید: «حتماً ایراد می‌گیره.»

و حسین مقوا را نشان می‌دهد: «آره، برای این که نقطه‌گذاری نــداره.» مهکامه بلافاصله با ماژیک علائم ســجاوندی را روی مقوا می‌نویسد، روی ضلع چهارم؛ و بلند می‌گوید: «آقای گلشیری، ضلع چهارم، به خاطر علاقه شما به رعایت اصول نگارشه!» من هم اضافه می‌کنم: «این هم «آشنایی‌زدایی»، حالا مایم و قولی که داده‌اید، این شما و این هم نعلبکی!»

ناگاه نعلبکی حرکت می‌کند. علی می‌پرسد: «حمید تو تکون دادی؟» حمید متعجب می‌گوید: «نه، ولی فکر کنم نوری بود.»

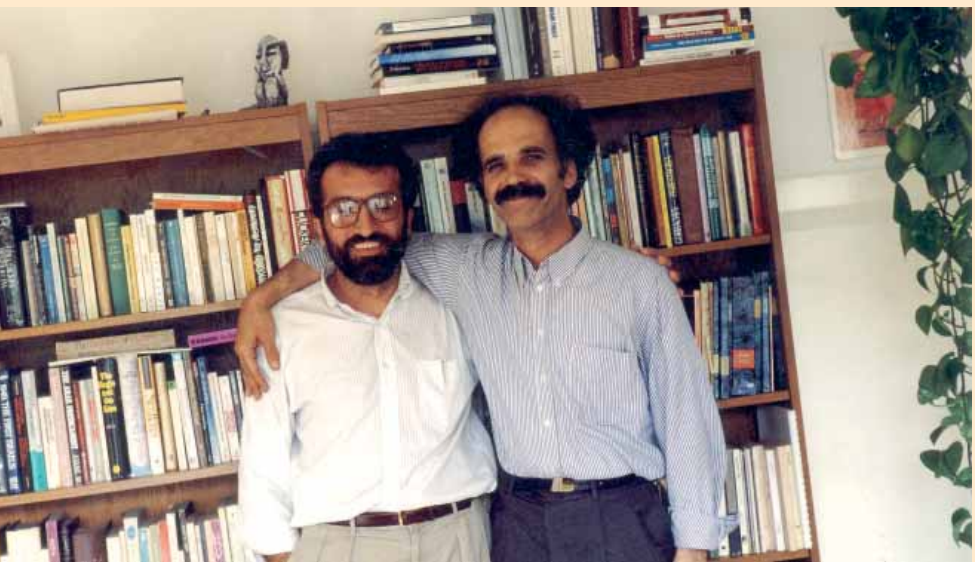
تقوی می‌گوید: «نه، منم نبودم.»

انوشه می‌گوید: «پس این‌جاست!»

علی با خنده می‌گوید: «لابد خیلی قبل از این که این بســاطو بچینیم اینجا بوده، زودتر اومده ببینه ما چیکار می‌کنیم!» مرضیه محمدپور می‌گوید: «می‌دونستم هنوز با ماست.»

بلند می‌گویم: «موافقید شروع کنیم؟»

همه متعجب به نعلبکی که با ســرعت حرکت می‌کند خیره



گلشیری کنار عباس میلانی

می‌شویم که روی کلمه «بله» ایستاد.

با ترس و بی‌اختیـار لبخند می‌زنیم. حمید می‌گوید: «دیدین که، من نبودم!»

مهکامه از روی دفترش می‌خواند: «نوبت ســناپوره که رییس جلسه بشه.» و حسین با خنده می‌گوید: «چرا من؟»

عنایت می‌خواهد چیزی بپرسد که نعلبکی باز حرکت می‌کند. مهکامــه از روی حروفی که نعلبکی به ســرعت روی آن‌ها تأکید می‌کند بلند می‌خوانــد: «تو..بت... کیــه... ؟» و رو به ما می‌گوید: «میگن نوبت کیه داستان بخونه؟»

و آبکنار با خنده می‌گوید: «قرار نیست داستانی خونده بشه.»

فیروزی می‌گوید: «آقای گلشیری، ما این‌جا جمع شدیم تا ...»

و نعلبکی حرکت می‌کند و همه ما حروفی را که نعلبکی نشان می‌دهد دنبال می‌کنیم و می‌خوانیم: «داستان!»

منصوره می‌گوید: «پیشنهاد می‌کنم روی مقوا کلمه «داستان» هم بنویسید، که هم نوشــتنش برای گلشیری راحت باشه، و هم خوندنش برای ما.»

مهکامــه روی ضلع چهــارم، کمــی آن طرف‌تر می‌نویســد: «داستان»

کــورش با خنده می‌گوید: «حالا اگه راســت می‌گیــن، درباره چهاردهمین زاویه دید برامون بگین!»

نعلبکی حرکت می‌کند و کلمه «داستان» را نشان‌مان می‌دهد.

عنایــت می‌گوید: «آقا ما چند تا ســؤال دربــاره راوی و نوع روایت داریم.» نعلبکی دور «داستان» حرکت می‌کند.

منصوره می‌گوید: «چَشــم، داستان هم می‌نویسیم، اما شما...»

نعلبکی حرکتی نمی‌کند. آبکنار با خنده می‌گوید: «اصلاً ما خیال داریم دسته‌جمعی یه داستان راجع به شما بنویسیم!»

و نعلبکی روی حروف حرکت می‌کند و همه ما حروف را دنبال می‌کنیم: «کرکری است!»

علی می‌خندد و با صدای بلند می‌گوید: «رییس، از اون‌جا چه خبر؟» حرکت نعلبکی را با چشم دنبال می‌کنیم، دور و بر «داستان» می‌چرخد. انوشه می‌گوید: «آقای گلشیری، می‌تونین یه وصفی از تغییر زاویه دیدتون بدین؟ واسه یکی از کارهام میخوام!»

عنایت به شــوخی می‌گوید: «اگه گلشیریه، که می‌گه: "خودم لازم دارم!» نعلبکی یکراست می‌رود سراغ «بله» و همه می‌خندیم.

کــورش می‌گوید: «کی تکــون داد؟» همه به نفی ســر تکان می‌دهند. حمید می‌گوید: «لحظه خانه‌روشنان، واقعاً همه چیز از جلو چشم‌تون گذشت؟»

منصوره آهســته می‌گوید: «چطوره کلمه «مزخــرف» رو هم بنویســیم؟» و بعد از کمی مکث می‌گوید: «برای راحتی کارش!... می‌دونم از این به بعد خیلی لازم می‌شه.» و مهکامه می‌نویسد.

محمدپور می‌پرســد: «درســته که به وقایع گذشــته و آینده واقفید؟» نعلبکی حرکتی نمی‌کند.

حسین می‌پرسد: «اشراف‌تون به وقایع تغییر هم کرده؟»

نعلبکی حرکتی نمی‌کند.

تقوی آهســته می‌گوید: «ظاهراً نمی‌خواد به این سؤالا جواب بده.» و فیروزی می‌گوید: «بهتره موضوع بحثو عوض کنیم.»

مهکامه می‌پرسد: «من بالاخره نفهمیدم چرا اون کتابو دادین به ما، دست به دست بگردونیم و بخونیم؟ در حالی که نویسنده‌اش اون همه مزخرفات درباره شما نوشته بود؟»

این بار نعلبکی آن‌قدر ســریع حرکت می‌کند که ما نمی‌توانیم حروف را دنبال کنیم. می‌پرسم: «چی؟» منصوره می‌گوید: «منم نتونستم‌بخونم.»

همه منتظر حرکت نعلبکی هستیم که دیگر حرکتی نمی‌کند.

حمید با خنده می‌گوید: «لابد فحش داد!» همه می‌خندیم. انوشه می‌گوید: «به ما یا به نویسنده اون کتاب؟» باز همه می‌خندیم.

منصوره می‌گوید: «راســتی آقای گلشیری، در یه محفل ادبی، زمزمه بود که قراره مجموعه آثار شــما در یک جلد، قطع روزنامه چاپ بشه، البته بدون سانسور!»

نعلبکی حرکتی نمی‌کند.

علــی می‌گوید: «من تو فکر یه مصاحبــه بی‌نظیرم، همین جا و با حضور همه علاقه‌مندان و شــما با همین نعلبکی به ســؤال‌ها جــواب می‌دین، چطوره؟ همه به صــورت همزمان و آنلاین وصل می‌شن و...» و تقوی می‌گوید: «یه آدرس ایمیل هم می‌دیم تا همه سؤال‌هاشونو در طول هفته بفرستن!»

انوشه می‌گوید: «اصلاً می‌تونیم دوباره جلسه‌هارو راه بندازیم و گلشــیری هم هرهفته بیاد و راجع به داســتان‌هامون نظر بده!... با همین‌نعلبکی!»

همه با اخم به انوشه نگاه می‌کنیم. انوشه آهسته می‌گوید: «فقط یه پیشنهاد بود!»

حمیــد می‌گوید: «مثل ماشــین علی که قرار بــود روش تابلو بزنیم: "تحلیل داستان در محل!" و باهاش بریم کاسبی!» همه تلخ می‌خندند و نعلبکی به سوی «داستان» حرکت می‌کند.

عنایت می‌گوید: «یکی ســر کارمون گذاشته و داره نعلبکی رو تکون میده!» همه به نفی سر تکان می‌دهند.

حســین می‌گوید: «مثل این که یکی از ناشــرین می‌خواد آثار چاپ نشــده شمارو با دستخط خودتون چاپ کنه، که شامل طرح داستان‌هاتونم‌می‌شه!»

نعلبکی حرکت می‌کند و دور کلمه «داســتان» دایره‌ای رسم می‌کند. مهکامه می‌گوید: «منم شنیدم یه بابایی داره یه مجموعه درمیاره شامل زندگینامه نویسندگان ایرانی که اسم کوچیک‌شون هوشنگه!» با تعجب به هم نگاه می‌کنیم. نعلبکی روی حروف الفبا حرکت می‌کند: «کتاب‌ســازی است» و بعد زود می‌رود روی کلمه «داستان» و همان دور و بَرها می‌پلکد.

مرضیه می‌گوید: «منم شــنیدم یه معلمــی داره یه مجموعه درمی‌آره شامل زندگینامه و نمونه آثار نویسندگانی که آموزگار هم بوده‌ان!» نعلبکی «مزخرف» را نشان‌مان می‌دهد.

حمیــد با خنده می‌گوید: «اما من یه کتاب دیدم که با بَقّالا و قصّابای محله نویسندگان مصاحبه کرده و یه فصلش هم به شما اختصاص داده. قصاب محل‌تون گفته شــما حتی یــه بارم ازش خرید نکرده‌اید، اما همسرتون هر بار چند کیلو گوشت بی‌استخون می‌خریده!...» و ســکوت ما را که می‌بیند، اضافه می‌کند: «البته با نونــوا و بقال محل‌تون هم مصاحبه کرده!» نوری می‌گوید: «واقعاً که!»

حرکت نعلبکــی را دنبال می‌کنیم: «چیه تقوی... حســودی نداره!» نوری با اخم می‌گوید: «یکی پیدا نمی‌شــه یه نقد درست و حسابی بنویسه، اون وقت همه درباره خاطرات حموم رفتن و کیسه کشیدن‌شون با بزرگان، کتاب درمیارن!»

و حمید با خنده می‌گوید: «گویا جلد دوم این کتابم دردســت انتشاره، که با همون نونواها و بقالا مصاحبه تطبیقی کرده و نتیجه گرفته که قبلاً بیشتر نون می‌خریدید یا حالا!»

ناگهان علی سُفْلمه‌ای به حمید می‌زند و می‌گوید: «این چرت و پرتــا چیه میگی؟» و با صدای بلند می‌گوید: «آقا من یه ســؤال اختصاصی دارم، می‌شه بگین «کریســتین» واقعی بوده یا زاییده خیال؟»

انوشه می‌گوید: «گلشــیری جان، من فقط می‌خوام بدونم راز موفقیت‌تون در چی بوده؟»

و من می‌گویم: «منم یه ســؤال دارم، می‌شــه بگین چرا اولین داستانم رو نپسندیدین؟» نعلبکی می‌رود سراغ «مزخرف».

می‌گویم: «بله، همون موقع هم گفتین مزخرفه، ولی اون داستان، تو دانشگاه از دو تا استاد ادبیات داستانی‌مون نمره الف گرفته بود!»

نعلبکی حرکتی نمی‌کند.

کورش می‌گوید: « منم یه سوال دارم...»

ناگهان نعلبکی با سرعت روی حروف الفبا حرکت کرد و همه با هم زیرلب خواندیم؛ گفتی: «اگه... شما ... داستان... ندارید... من ... یه ... داستان .... تازه .... دارم!» ●

۱۶ خرداد ۱۳۸۰

یاد هوشنگ گلشیری • ۱۱

نامه منتشر نشده هوشنگ گلشیری به اورنگ خضرایی

اورنگ جان

می‌بینــی که هنوز نیامده‌ام و این بدان جهت اســت که چند روزی رفته بودیم دارجان و ســوخته و خسته برگشتیم و ضمنا تا آخر این ماه هم با قرب احتمال خبری نیست چرا که رفیق سفری ندارم و اگر پیدا کردم شــنبه حرکت خواهیم کرد. برای نیک‌نژاد ده‌تایی فرستادم و تقاضایی در مورد همکاری، تو هم اگر دسترسی داری نامه‌ای قلمی کن شــاید دم‌گرمت اثری داشته باشد، ضمنا بیشــتر به خودت بپرداز که این شــهر خیلی تهی اســت و این را جدی می‌گویم فقط قیافه است و ادعا، از ادبیات گذشته حرف‌هایی شنیده‌اند سرسری و از حال هم فقط شب است و زمستان و بهار و مثلا سمبولیست مقلد از نیما که حساب آنها را در نقد به شب‌خوانی خواهم رسید. خلاصه دوستانه بگویم، اگر می‌خواهی کاری بکنی باید از این پیررند و فیلسوف شاعر و این زنگی مست قونیه و دیگرها، کوله‌باری گرانســنگ ببندی و با شعرها و قال‌هاشان اخت بشوی،

گلشیری کنار اورنگ خضرایی، ابوالحسن نجفی و محمد حقوقی

این را به عنوان دستور نمی‌گویم، بل به منظور طرح مسئله است برای من و تو که بعدها دیگر فرصت خواندن نخواهیم داشت و فقط نوشتن می‌ماند، حالا که آنجا افتاده‌ای این راهها را پشت‌سر بگذار زبان هم یادت نرود و تازه جور بودن با خاک و درخت و زمین همان ده که زمینه اصلی شــعر تو خواهد بود و بــا دردهای مردمان آن سامان و فضایشان نه با دیدی سطحی و گذرا بلکه باید نشست و با دو کنده و رنج‌ها را دید فی‌المثل قالی‌بافی‌هاشان را و توشه گرفت و غنی شدوگرنه توی روزگاری که ما هستیم متشاعر خیلی هست و شــاعر انگشت‌شمار و این ما هســتیم که باید ببینیم که اگر به حقیقت هیچ‌کاره‌ایم دنبال کارمان برویم و این راه سختی است که شاعر بودن و با زمانه بودن که با تلاش دوجانبه در کتاب و بیشتر در زندگی حقیقتی و زاینده مایه می‌گیرد، نه از حرف فلان آدم و یا گپ‌زدن‌های بیهوده کافه‌ها و قهوه‌خانه‌ها.

و این حرفی است که شاملو زده است که پس از همه گشت و گذارها در ادبیات فرانسه بازگشتش به حافظ است و اگر قبول کنیم که این حرف کوچه علی‌چپ نیست و حضرتش این گم نکرده است به جویندگان موارد تقلید او در ترجمه‌هایش و شــعرهای فرانسه برای ما درسی است که با همه پرداختن به ادبیات دیگر کشورها باز بازگشتی داشته باشیم به خاک این سرزمین.

می‌بینی که چه‌طور بالای منبر رفته‌ام، می‌بخشی بهانه‌ای برای پر کــردن کاغذ بود که بی‌مصرف افتاده بود اگر کتاب خواســتی بنویس تا بفرستم یا بیارم — می‌بینی هنوز امید آمدن دارم. ●

قربانت — به امید دیدار گلشیری