پرونده ی «هوشنگ گلشیری»: «مردی در آینه های دردار»

تهیه و تنظیم : مرضیه جعفری

نه، من خانه‌ای ندارم.
سقفی نمانده است.
دیوار و سقف خانهٔ من
همین‌هاست که می‌نویسم،
همین طرز نوشتن از راست به چپ است،
در این انحنای نون است که می‌نشینم،
سپر من از همهٔ بلایا سرکش ک یا گ است.

زندگی گلشیری و فعالیت های او(برای مثال مدیریت جُنگ اصفهان و غیره) در حوزه ادبیات، از جمله تاثیرگذارترین فعالیت هایی بوده، که در زمینه های ادبی در دوران معاصر ایران انجام شده اند. نقش مهم گلشیری در ادبیات سبب شده است که تا کنون مطالبی با حجم بسیار زیادی درباره او و آثارش تولید شوند، که این پرونده تنها بخشی از این مطالب که در فضای اینترنت وجود دارند را تنظیم کرده است.

فهرست:

پرونده اینترنتی «هوشنگ گلشیری»

- معرفی:

هوشنگ گلشیری در لغت نامه دهخدا
درباره هوشنگ گلشیری در سایت ناکجا

- هوشنگ گلشیری از زبان دیگران

معاصر بودن یعنی نابه هنگامی / آفتاب
بخشی از یادداشت محمود دوات آبادی درباره هوشنگ گلشیری / سخن روز
گلشیری که بود و چه کرد؟ / شب های شهرزاد
هوشنگ گلشیری از زبان دیگران؛ نوشتن در میان چرکدان / بوی کاغذ
نجات از طریق قلم (درباره هوشنگ گلشیری) / درخت و خنجر و خاطره
یادی از هوشنگ گلشیری در سه روایت / قاب بی شیشه
به یاد هوشنگ گلشیری (سعید عقیقی) / همروی
مأموریتی برای آزادی نوشتن / مجله فارسی
محورهای عمده‌ی تفکر هوشنگ گلشیری از لابه‌لای گفته‌های او

- آثار:

1. معرفی؛
مروری بر آثار هوشنگ گلشیری / بایگانی مطبوعات ایران
. نقدها و نظرها؛
حاشیه ای بر داستان «گرگ» از گلشیری- نوشته فرشاد اسماعیلی / همراوی
هوشنگ گلشیری بنیان‌گذار شک‌گرایی در داستان کوتاه فارسی / بیرون از خود
مهدی عاطف‌راد
بررسی نشانه شناختی رمان آینه های دردار اثر هوشنگ گلشیری
خوانش داستان‌های زیرساختی "نمازخانه‌ی کوچک من"، اثر هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه‌ی سکوت
تاملی در حیطهٔ معنایی یک مفهوم در آثار هوشنگ گلشیری/ رضا فرخ¬فال / دوشنبه
در حاشیه رمان «آینه‌های دردار» هوشنگ گلشیری / سیمرغ
شازده احتجاب (هوشنگ گلشیری) - لیلا صادقی
نگاهی به رمان شازده احتجاب / کتابدوست
داستان کوتاه و رمان با نگاهی به آثار هوشنگ گلشیری / سایت علمی دانشجویان ایران
شخصیت پردازی در داستان های هوشنگ گلشیری / شه شهه
نگاهی به «نمازخانه کوچک من» اثر هوشنگ گلشیری-سینا حشمدار / ادبیات ما
آیا هوشنگ گلشیری نویسنده ای پست مدرن بود؟ / جامعه شناسی ادبیات
یادداشتی بر "خوابگرد" نوشته هوشنگ گلشیری / سعید سیاحیان
سخنانی از هوشنگ گلشیری
سخنرانی هوشنگ گلشیری درباره جوانمرگی در نثر معاصر فارسی / بنیاد همایون
خالی بندان سرزمین ننه م، از سخنان هوشنگ گلشیری / کلمات

- گفت و گوها

بخش هایی از گفتگوی به‌روژ ئاکره‌یی با هوشنگ گلشیری / پاراگراف
نام ها و نگاه ها / ژورنالیست
نوشتن صبر ایوب می‌خواهد ؛ گفت وگوی آدینه با هوشنگ گلشیری / دیباچه

- خاطرات

خاطرات بهمن فرمان‌آرا از هوشنگ گلشیری در سینما /جای خالی هوشنگ در زندگی‌ام معلوم است

خاطرات منتشرنشده هوشنگ گلشیری/داستان اولین دزدی، خودکشی و زنده‌باد شاه و مصدق! / آنلاین نیوز جایزه هوشنگ گلشیری

- آشنایی با جایزهٔ هوشنگ گلشیری / همشهری آنلاین
- شعری از هوشنگ گلشیری

:: :: ::

- **معرفی:**

هوشنگ گلشیری در لغت نامه دهخدا
هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ در اصفهان - ۱۶ خرداد ۱۳۷۹ در بیمارستان ایران‌مهر تهران) نویسندهٔ معاصر ایرانی و سردبیر مجلهٔ کارنامه بود. وی را بعد از صادق هدایت، تأثیرگذارترین داستان‌نویس ایرانی دانسته‌اند.

او با نگارش رمان کوتاه شازده احتجاب در اواخر دههٔ چهل خورشیدی به شهرت فراوانی رسید. این کتاب را یکی از قوی‌ترین داستان‌های ایرانی خوانده‌اند.

وی با تشکیل جلسات هفتگی داستان‌خوانی و نقد داستان از سال ۱۳۶۲ تا پایان عمر خود نسلی از نویسندگان را پرورش داد که در دهه هفتاد خورشیدی به شهرت رسیدند. او همچنین عضو و یکی از موسسان کانون نویسندگان ایران و از بنیانگذاران حلقه ادبی جُنگ اصفهان بود.

زندگینامه

گلشیری به سال ۱۳۱۶ در اصفهان به دنیا آمد. در کودکی همراه با خانواده به آبادان رفت. خود وی دوران زندگی در آبادان را در شکل‌گیری شخصیت خود بسیار موثر می‌دانست. در سال ۱۳۳۸ تحصیل در رشتهٔ ادبیات فارسی را در دانشگاه اصفهان آغاز کرد. آشنایی با انجمن ادبی صائب در همین دوره نیز اتفاقی مهم در زندگی او بود. گلشیری کار ادبی را با جمع‌آوری فولکلور مناطق اصفهان در سال ۱۳۳۹ آغاز کرد. سپس مدتی شعر می‌سرود. خیلی زود دریافت که در این زمینه استعدادی ندارد، بنابر این سرودن را کنار گذاشت و به نگارش داستان پرداخت.

وی بعد از مدتی همراه با تعدادی از نویسندگان نواندیش جلسات یا حلقهٔ ادبی جُنگ اصفهان را پایه‌گذاری کرد.

سرانجام گلشیری در سن ۶۱ سالگی بر اثر ابتلا به بیماری منتژیت که نخستین نشانه‌های آن از پاییز ۱۳۷۸ خورشیدی پدیدار شده بود در بیمارستان ایران‌مهر درگذشت. او را در امامزاده طاهر شهر کرج به خاک سپردند.

کارگاه داستان‌خوانی

یکی از اقدامات تأثیرگذار و مهم گلشیری تشکیل کارگاه‌های داستان و پرورش نسل تازه‌ای از نویسندگان ایرانی بود. وی جلسات هفتگی داستان‌خوانی و نقد داستان را از سال ۱۳۶۲ تا پایان عمر خود در هر شرایطی به صورت مستمر برگزار کرد. وی در سال‌هایی که کارنامه را منتشر می‌کرد، جلسات نقد شعر و داستان را در دفتر مجله برگزار می‌کرد.

در اواسط سال ۱۳۶۲، گلشیری جلسات هفتگی داستان‌خوانی را که به جلسات پنج‌شنبه‌ها معروف شد، با شرکت نویسندگان جوان در خانه خود برگزار کرد. این جلسات تا اواخر سال ۱۳۶۷ با حضور نویسندگانی چون یارعلی پورمقدم، محمدرضا صفدری، محمد محمدعلی، آذر نفیسی، عباس معروفی، منصور کوشان، شهریار مندنی‌پور، منیرو روانی‌پور، قاضی ربیحاوی، ناصر زراعتی، حسین مرتضاییان آبکنار ادامه داشت.

فعالیت‌ها

در سال ۱۳۶۸، در اولین سفر به خارج از کشور پس از انقلاب برای سخنرانی و داستان‌خوانی به هلند (با دعوت سازمان آیدا)، و شهرهای مختلف انگلستان و سوئد رفت. در سال ۱۳۶۹ نیز برای شرکت در جلسات خانهٔ فرهنگ‌های جهان در برلین به آلمان سفر کرد. در این سفر در شهرهای مختلف آلمان، سوئد، دانمارک و فرانسه سخنرانی و داستان‌خوانی کرد. در بهار ۱۳۷۱ به آلمان، آمریکا، سوئد، بلژیک و در بهمن ۱۳۷۲ هم به آلمان، هلند، بلژیک سفر کرد.

دوران روزنامه‌نگاری

گلشیری همکاری خود را با مطبوعات از جوانی آغاز کرد. وی برخی آثار خود را در نشریاتی مانند پیام نوین، کیهان هفته و فردوسی به چاپ رساند. پس از راه‌اندازی جنگ اصفهان نیز گلشیری شاخص‌ترین چهره و به گفتهٔ منتقدی سخنگوی پرنفوذ این جریان به شمار می‌رفت. پس از انقلاب نیز گلشیری فعالیت روزنامه‌نگاری را ادامه

داد. گلشیری از اواخر سال ۱۳۶۴، با همکاری با مجلهٔ آدینه از اولین شمارهٔ آن، و پس از آن، دنیای سخن، و پذیرش مسئولیت صفحات ادبی مفید برای ده شماره دور تازه‌ای از کار مطبوعاتی خود را آغاز کرد. سردبیری ارغوان که فقط یک شماره منتشر شد (خرداد ۱۳۷۰)، و سردبیری و همکاری باچند شمارهٔ نخست فصلنامهٔ زنده رود (۱۳۷۱ تا ۱۳۷۲) ادامهٔ فعالیت‌های مطبوعاتی او تا پیش از سردبیری کارنامه بود. سردبیری ماهنامهٔ ادبی کارنامه را در تابستان ۱۳۷۷ بر عهده گرفت و نخستین شماره آن را در دی ماه همین سال منتشر کرد. این مجله در حقیقت پایگاهی بود برای نویسندگانی که در دههٔ پیشین امکان انتشار آثار خود را نداشتند.در این دوره، جلسات بررسی شعر و داستان نیز به همت او در دفتر کارنامه برگزار می‌شد. یازدهمین شماره کارنامه به سردبیری او پس از مرگش در خرداد ۱۳۷۹ منتشر شد.

بنیاد گلشیری

نوشتار اصلی: بنیاد هوشنگ گلشیری
نوشتار اصلی: جایزه هوشنگ گلشیری
پس از درگذشت وی، بنیاد هوشنگ گلشیری برای ادامهٔ تلاش‌های او و حمایت از فعالیت‌های ادبی تشکیل گردید و جایزهٔ هوشنگ گلشیری را برای اهدا به آثار منتخب ادبیات فارسی برقرار کرد.

زندگی شخصی

گلشیری در سال ۱۳۵۸ با فرزانه طاهری که مترجم است ازدواج کرد. حاصل این ازدواج دو فرزند است. احمد گلشیری برادر وی مترجم و سیامک گلشیری برادرزاده او نیز نویسنده است.

جوایز و افتخارات

جایزهٔ صلح اریش ماریا رمارک در سال ۱۳۷۸
جایزهٔ لیلیان هلمن/دشیل همت در سال ۱۳۷۶
آثار

مجموعه‌های داستان‌های کوتاه
مثل همیشه (۱۳۴۷)
نمازخانه کوچک من (۱۳۵۴)
جُبّه‌خانه (۱۳۶۲)
پنج گنج (۱۳۶۸)
دست تاریک دست روشن (۱۳۷۴)
نیمهٔ تاریک ماه (برگزیده آثار- کتاب اول ۱۳۸۰)
داستان‌های بلند
شاه سیاه‌پوشان
حدیث ماهیگیر و دیو (۱۳۶۳)
رمان‌ها
شازدهٔ احتجاب (۱۳۴۸)
کریستین و کید (۱۳۵۰)
بره گمشده راعی (۱۳۵۶)
معصوم پنجم یا حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد (۱۳۵۸)
در ولایت هوا، تفننی در طنز (۱۳۷۰، در سوئد).
آینه‌های دردار (۱۳۷۰)
جِن‌نامه (۱۳۷۶، نشر باران، سوئد)
فیلم نامه
دوازده رخ (۱۳۶۷، انتشارات نیلوفر)
آثار غیرداستانی
۱۳۶۱ - ویرایش گلستان سعدی نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغی.
۱۳۷۸ - باغ در باغ مجموعه مقالات
۱۳۷۴ - در ستایش شعر سکوت، (دو مقالهٔ بلند در بارهٔ شعر).
۱۳۷۶ - جدال نقش با نقاش، بررسی آثار سیمین دانشور (از آتش خاموش تا سووشون)
نقد آثار گلشیری

بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب، صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۲
همخوانی کاتبان، زندگی و آثار هوشنگ گلشیری، گردآوری حسین سناپور، نشر دیگر، ۱۳۸۰

همراه با شازده احتجاب، نشر دیگر، ۱۳۸۰
گلشیری کاتب و خانه روشنان، صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۰
نقشبندان قصهٔ ایرانی، رضا عامری، ترجمان اندیشه، ۱۳۸۲
مکتب داستان¬ نویسی اصفهان و نقش هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی در شکل¬ گیری آن، فصل سوم از کتاب مکتب‌های داستان نویسی در ایران، قهرمان شیری، نشر چشمه، ۱۳۸۷

سیامک وکیلی در نقد شازده احتجاب نوشته: «وجود مثبتها و منفی‌ها در کنار یکدیگر ویژگی تردید را به نثر داده. و این ویژگی، مفهوم تردید در داستان را بهتر نمایان کرده. از این رو، هر چند که نثر با چنین ویژگی، در دیگر آثار گلشیری ناخوشایند است اما در این داستان بسیار جاافتاده و بر مفهوم داستان بسیار خوش نشسته است. از این رو می‌توان گفت که نثر داستان شازده احتجاب، نثری بسیار ساده، روان، زیبا، دقیق، و هماهنگ با داستان است....اما در مورد شازده احتجاب؛ آنچه که در این داستان رخ می‌دهد با آنچه که در همه جای جهان و در سراسر تاریخ روی داده و می‌دهد در کلیات همانند است، اما آنچه که این داستان را ایرانی می‌کند همان شیوه و کیفیت رویدادها و رابطه‌ها و سنتها و آیینها و روش اجرای آنهاست که در باره اش گفته شد. مهارت نویسنده در توصیف زنده و جاندار این ویژگیها شگفتی آفرین است.»

جستارهای وابسته

جایزه هوشنگ گلشیری
بنیاد هوشنگ گلشیری
شورای بازنگری در شیوهٔ نگارش و خط فارسی
پانویس

↑ ۱٫۰ ۱٫۱ ۱٫۲ ۱٫۳ ۱٫۴ صد سال داستان‌نویسی در ایران، نوشتهٔ حسن عابدینی، صفحهٔ ۲۷۴.
↑ وب‌گاه آفتاب، به نقل از زنده‌رود
↑ یزدانی‌خرم، مهدی. عقل سرخ؛ حاشیه‌ای دربارهٔ هوشنگ گلشیری و زیبایی‌شناسی زوال، شهروند امروز، شمارهٔ ۵۱، یکشنبه ۲ تیر ۱۳۸۷، ص. ۱۱۷.
↑ ۴٫۰ ۴٫۱ ۴٫۲ ۴٫۳ رادیو زمانه
↑ زندگی‌نامه در وب‌گاه بنیاد گلشیری
↑ مجلهٔ پیام نوین، ۱۳۳۹
↑ ۷٫۰ ۷٫۱ ۷٫۲ ۷٫۳ وب‌گاه آفتاب
↑ سایت جن و پری
منابع

زندگینامه در بنیاد گلشیری
http://www.jenopari.com/article.aspx?id=418
پیوند به بیرون

در ویکی‌انبار پرونده‌هایی دربارهٔ هوشنگ گلشیری موجود است.
مجموعه‌ای از گفتاوردهای مربوط به هوشنگ گلشیری در ویکی‌گفتاورد موجود است.
وب‌گاه بنیاد هوشنگ گلشیری
صدای هوشنگ گلشیری را بشنوید
معصوم چهارم داستانی کوتاه از گلشیری
معصوم دوم داستانی کوتاه از گلشیری
بر ما چه رفته‌است، باربد؟ داستانی کوتاه از گلشیری
یادهایی از هوشنگ گلشیری؛ ده سال پس از مرگش
رادیو فرانسه

ن • ب • و
هوشنگ گلشیری
مجموعه داستان
جُبّه‌خانه • حدیث ماهیگیر و دیو • نمازخانه کوچک من • دست تاریک دست روشن • پنج گنج • نیمه تاریک ماه • شاه سیاه‌پوشان
رمان
شازده احتجاب • آینه‌های دردار • کریستین و کید • جن‌نامه • معصوم پنجم • بره گمشده راعی
مرتبط

فرزانه طاهری • مجله کارنامه • بنیاد هوشنگ گلشیری • جایزه هوشنگ گلشیری
رده‌های صفحه: آثار هوشنگ گلشیریزادگان ۱۹۳۸ (میلادی)درگذشتگان ۲۰۰۰ (میلادی)زادگان ۱۳۱۶درگذشتگان ۱۳۷۹رمان‌نویسان اهل ایرانروزنامه‌نگاران اهل ایراناعضای کانون نویسندگان ایرانفعالان اجتماعی اهل ایراننویسندگان اهل اصفهاننویسندگان داستان کوتاه اهل ایرانمدفونان در امامزاده طاهر کرجمنتقدان ادبی اهل ایران

لینک مطلب:
...http://www.loghatnaameh.org/dehkhodaworddetail-56c7c8ef75bc4e68bc366a873

::

درباره هوشنگ گلشیری در سایت ناکجا
زندگینامه
هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ در اصفهان - ۱۶ خرداد ۱۳۷۹ در تهران) نویسنده معاصر ایرانی و سردبیر مجله کارنامه بود. وی را بعد از صادق هدایت، تأثیرگذارترین داستان‌نویس ایرانی دانسته‌اند. او با نگارش رمان کوتاه شازده احتجاب در اواخر دهه چهل خورشیدی به شهرت فراوانی رسید. این کتاب را یکی از قوی‌ترین داستان‌های ایرانی خوانده‌اند. وی با تشکیل جلسات هفتگی داستان‌خوانی و نقد داستان از سال ۱۳۶۲ تا پایان عمر خود نسلی از نویسندگان را پرورش داد که در دهه هفتاد خورشیدی به شهرت رسیدند. او همچنین عضو و یکی از موسسان کانون نویسندگان ایران و از بنیانگذاران حلقه ادبی جُنگ اصفهان بود. پس از درگذشت وی، بنیاد هوشنگ گلشیری برای ادامه تلاش‌های او و حمایت از فعالیت‌های ادبی تشکیل گردید و جایزه هوشنگ گلشیری را برای اهدا به آثار منتخب ادبیات فارسی برقرار کرد.
جوایز و افتخارات:
جایزه صلح اریش ماریا رمارک در سال ۱۳۷۸
جایزه لیلیان هلمن/دشیل همت در سال ۱۳۷۶

آثار :

مجموعه‌های داستان‌های کوتاه:
مثل همیشه (۱۳۴۷)
نمازخانه کوچک من (۱۳۵۴)
جُبّه‌خانه (۱۳۶۲)
پنج گنج (۱۳۶۸)
دست تاریک دست روشن (۱۳۷۴)
نیمه تاریک ماه (برگزیده آثار- کتاب اول ۱۳۸۰)
داستان‌های بلند:
شاه سیاه‌پوشان
حدیث ماهیگیر و دیو (۱۳۶۳)
رمان‌ها:
شازده احتجاب (۱۳۴۸)
کریستین و کید (۱۳۵۰)
بره گمشده راعی (۱۳۵۶)
معصوم پنجم یا حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد (۱۳۵۸)
در ولایت هوا، تفننی در طنز (۱۳۷۰، در سوئد).
آینه‌های دردار (۱۳۷۰)
جِن‌نامه (۱۳۷۶، نشر باران، سوئد)
فیلم نامه:
دوازده رخ (۱۳۶۷، انتشارات نیلوفر)
آثار غیرداستانی:
۱۳۶۱ - ویرایش گلستان سعدی نسخه تصحیح شده محمدعلی فروغی.
۱۳۷۸ - باغ در باغ مجموعه مقالات
۱۳۷۴ - در ستایش شعر سکوت، (دو مقالهٔ بلند در بارهٔ شعر).
۱۳۷۶ - جدال نقش با نقاش، بررسی آثار سیمین دانشور (از آتش خاموش تا سووشون)

لینک مطلب:

::

- **هوشنگ گلشیری از زبان دیگران**

معاصر بودن یعنی نابه هنگامی / آفتاب

بزرگداشت هوشنگ گلشیری، در آستانه دهمین سالگرد مرگش، روز (۱۳ اردیبهشت) در تالار باستانی پاریزی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران برگزار شد.

پس از مرگ قیصر امین پور و سفر دکتر شفیعی کدکنی، بزرگداشتی برای یکی از نویسندگان جریان ساز معاصر توسط دانشجویان آنهم درحالیکه در دانشکده ادبیات تنها یک واحد درسی به ادبیات معاصر فارسی اختصاص داده شده است، اشاره ای است به مسئولان دانشگاه و اساتید تنظیم کننده برنامه های درسی که انگار از غافله زمانه عقب افتاده اند و نقصان کاری آنها را دانشجویان در بزرگداشت و مراسمی از این دست، جبران می کنند.

در این مراسم که با استقبال دانشجویان و اهالی ادبیات مواجه شد، پویا رفویی، ضیاء موحد، فرهاد فیروزی، باربد گلشیری، یونس تراکمه، محمد تقوی و مهسا اسدالله نژاد(بانی این مراسم) به ایراد سخنرانی پرداختند و در انتها هم فیلم داستان خوانی گلشیری از داستان «زندان باغان» پخش شد.

نخستین سخنران این مراسم «پویا رفوئی» بود که با خوانش چند سطری از «خانه روشنان» گلشیری به ایراد سخنرانی پرداخت.

پویا رفویی گفت: اکنون پس از ده سال که از مرگ گلشیری می گذرد، این سئوال مطرح می شود که آیا گلشیری معاصر ما است یا خیر و اصلا معاصر بودن به چه معنا است. زمانی رولان بارت گفت: معاصر بودن یعنی نابهنگامی. نابهنگامی گلشیری یعنی از اتصال یا انطباق با دوران خود سر باز می زد. کسانی در روزگار ما معاصر می شوند که خود را به تمامی خواسته های آن روزگار منطبق نسازند. گلشیری با ما ناهمزمان بود و درست به همین دلیل همچنان معاصر ما است.

ناهمزمانی گلشیری به این معنا نیست که او در زمانی دیگر می زیست و خود را متعلق و برآمده از دورانی دیگر می دانست. اگر از شازده قجر می نوشت هیچ نوستالژی حسرت باری از لحن نوشته اش برنمی خواست. در یکی از داستان هایش شاعری زندانی، ده سال سپری شده را در تار و پود نوشته اش با هزار سال حبسیه فارسی پیوند می زند و به ناگهان اوین با نای و .... گوهری پیدا می کند. گذشته در نوشته گلشیری افسانه نیست. نشانگان یا علامت بیماری است.

رفویی ادامه داد: به تعبیر جورجی آگامبن، معاصر بودن خصلت فردی است که با علم به آنکه می داند زمانه او را به خود نمی پذیرد، با این حال از زمانه اش نمی گریزد. معاصر بودن همواره با کیفیتی پارادوکسی و پرالتهاب همراه بود. معاصر بودن به معنای فاصله گرفتن از زمانه در نثر و داستان گلشیری موج می زند، اهتمام او برای منتفی کردن دهشت برآمده از گذشته است. گلشیری به روزگار خودش خیره خیره می نگریست اما نگاه خیره نویسنده معاصر با سایرین فرق می کند. معاصر آنگاه که به زمانه اش چشم می دوزد، به جای نورهای آن ظلمتش را می بیند، وضعیت موجود، حوادث جهان پیرامون به چشم آدم معاصر، مبهم و تیره و تار می آید. اما چطور می توان، نورهای تاریکی را و به قول خود گلشیری، نورهای سیاه زمانه را دید.

وی افزود: مخاطب شناسان می گویند تاریکی، پارگی شدید و ناگهان نور در پاره ای از سلول های عصبی است که گاه در شبکیه چشم فعال می شوند. به محض فعال شدن این سلول هاست که ما تاریکی را حس می کنیم. بنابراین تاریکی در فرآیند دیدن و صرفا غیاب نور نیست. نوع خاصی از دیدن است. با استفاده از این نگاشت تاریکی است که معاصر بودن اتفاق می افتد. خود را به تمامی و منفعلانه به زمانه خود تقدیم نمی کند. معاصر، ظلمت را به رغم هجوم نورهای بصیرت در هر دوران کشف می کند و اجازه نمی دهد نورهای درنده، نورهای وقیح له اش کند.

رفوئی با اشاره به وفاداری گلشیری در کارنامه نویسندگی اش به دو مقوله شعر و سیاست، گفت: گلشیری به جز مدت کوتاهی در طول حیاتش، به جز وساطت نثر، بدون میانجی داستان به هیچ یک از این دو نپرداخت. مواجهه گلشیری با شعر و سیاست از صنف آنچه فلاسفه می گویند، نبود. هرچند درباره هردو مقوله نوشت، می توان به تاسی از باختین گفت: نوشته گلشیری حاصل از دونیرو دانست. یکی نیروی گریز از مرکز شعر و دیگری، نیروی درون مرکز سیاست. گلشیری در داستان هایش همواره تلاطم صدا و معنا را بروز می داد. نوشته او هیچ گاه دوری از ریتم نیست. کوچک ترین نشانه های خلق ریتم نیز در نوشته های او مولفه های خاصی دارد. با این حال شاعرانه هم نمی نویسد. او معنا، سیر روایت و شخصیت پردازی را به مصاف ریتم می برد و از این بابت است که در نثر او ایده شعر، همواره حی و حاضر است. از طرف دیگر به تاثیر نیروی گریز از مرکز سیاست، بی توجه نیست. در همه رخدادهای دوران ساز مهم پیرامون خود شرکت می کند و موضع گیری اش، علنی و جسورانه است؛ کودتا، انقلاب و جنگ، مهم ترین ضربه های مدرن در زندگی حاشیه نشینی ایران معاصر به شمار می روند و همه اینها در نوشته های گلشیری از «مردی با کراوات سرخ»، «فتحنامه مغان» و «زندانی باغان» حضور دارد. در زمان تقویمی نیروی جادوی شاید هست که سر باز می زند، پافشاری می کند و خود اسباب دگردیسی اش را فراهم می کند. برای فراچنگ آوردن زمانه، برای معاصر شدن، گلشیری به فرم ادبی «همچنان

و نه هنوز» متوسل می شد.
وی ادامه داد: تکاپوی پیوسته گلشیری در پی به دست آمدن آن لحظه به دست نیامدنی بود که حالا به طیب خاطر می توانیم نام اکنون بر آن نهیم. او نه در پی تاسیس مفهومی تازه بود و نه درصد اجرای تکنیک خاص برآمد. حالا او به یک سبک مبدل شده است و سبک ها همیشه خیلی دیر هستند. سبک به قولی اکنون به دست نیامدنی در گذشته سپری شده است. جغرافیای زمان در طرز نوشتن گلشیری نیست که گذشته چیزی در پشت سر و آینده چیزی در پیش رو باشد. گذشته همان که به فراست در و با شعر و سیاست، دریافت بخشی از اکنون ماست که ما مطلقا از زیستن در آن ناتوانیم.
رفویی متذکر شد: چنان چه به طور قراردادی گلشیری را به مسیح تشبیه کنیم و برای او وجهی خیالی قائل شویم، حالا از پس این ده سال، می توانیم بگوییم حواریون او، با امتنان نظر از استثناها، همگی از دهه پنجاه بودند و کاری پیش نبردند. هریک به راه شبهه و شعبده رفتند و در کارگاه ها و صومعه گاه ها و خانقاه های شان جعل حدیث می کنند. اما شاید در آستانه دهه دوم پس از گلشیری، دهه شصتی ها، رسولانی باشند یا بشوند. آنها بیشتر از آن که به سبک یا حتی منش او وفادار باشند، به خطاب او وفادارند. آنچه پیداست این که در مدار اضطراب او قرار گرفته اند و با پارادوکس گلشیری بودن، پیوست و گسست توامان با زمان داشتن، معاصر بودن درگیر شده اند و می نویسند. و می نویسیم تا با رستگاری کلمه مگر، این همه نورهای ظلمانی و زمهریری ملغی شوند.
لینک مطلب:
...http://www.aftabir.com/news/view/2010/may/05/c5c1273038076_art_culture_l

::

بخشی از یادداشت محمود دوات آبادی درباره هوشنگ گلشیری / سخن روز
گفت: از جاهای عجیب وغریبی گذشتم.
جمله کامل بود. پس گفتم و برگشتی!. به‌شدت ذوق‌زده بودم. در جوابم گفت آره! هجای «آ» و سکون «ه» چنان پر بود از دم ریه‌ها که حرف «ر» در آن میان فرسوده شد. گفتم:عبور از آن دهلیزهای تودرتو که حدس می‌زنم تو تجربه کرده‌ای، انگ کار و سبک خودت است.
حالا باید می‌گفتم بنویس‌شان ــ باید بنویسی‌شان ــ بیرون که آمدی از بیمارستان باید بنویسی‌شان ــ و در بی‌شمار تکرار این معنا در ذهنم، عاقبت توانستم به وجه اثباتی بگویم «می‌نویسی‌شان!» و دیگر مجال ندادم و گفتم: حتماً؛ حتماً می‌نویسی‌شان! و او با دل انگشت‌های دست راستش، شروع کرد به لمس کردن آن تکه از شیلنگ که مائده سرم را به رگ‌هایش می‌رسانید و به همان نقطه نگاه کرد.
این کتاب توسط نشر چشمه منتشر می شود - مهر

لینک مطلب:
...http://sokhaneroz.blogfa.com/tag/%D9%87%D9%88%D8%B4%D9%86%DA%AF-%DA%AF%D

::

گلشیری که بود و چه کرد؟ / شب های شهرزاد
ایران/تهران/سال۱۴۹۰هجری شمسی...
سکانس.../روز/تو جا(به جای واژه نامانوس داخلی،با کسب اجازه از استاد بهرام بیضایی)/لوکیشن:کلاس
روی تخته:موضوع انشا«یکی از بزرگان شعر و ادب پارسی را معرفی کنید»
معلم،غضنفر را برای قرائت انشا صدا می زند.
غضنفر:
به نام خدا وقتی که من در هفته پیش به خانه رفتم و به پدرم گفتم که معلم این موضوع را به ما داده است پدرم خیلی خوشحال شد و گفت: آفرین به این آقای معلم شما.چون پدرم خودش عشق کتاب است و توی خانه ما چیزی که زیاد است کتاب است.پدرم گفت: فرزندان این مرز و بوم باید بزرگان کشور خود را در همه عرصه ها بشناسند وسپس تمام کتاب هایی را که درباره هوشنگ گلشیری در کتابخانه اش داشت بیرون آورد و به من داد و من در همین جا انشای خود را شروع می کنم:
قهرمان شیری(۱)می گوید:مردم اصفهان و به تبعیت از آن ها هوشنگ گلشیری در مقایسه با سایر مردم و نویسندگان دیگر ایران در هنر و ادب و سیاست و اقتصاد و معماری،از زیرکی و ذکاوت بیشتری برخوردارند،نمی توانیم چشم خود را بر این واقعیت مسلم بپوشانیم که آن ها مردمی خوش فکر،هنرشناس،پرکار و پرشتاب هستند.
اما کتاب جای پای گردباد(۲) می گوید:هوشنگ گلشیری به خاطر اعتیادش به سیگار و چیزهای دیگری، سرطان ریه گرفته و مرده است،و قبل از مردنش با نوشتن داستان هایی پراز هم آغوشی حرام مردان و زنان و دود سیگار و تریاک به فرافکنی ناگفته های درون اندیشه خود دست می زده است.
رضا رهگذر(۳) هم می گوید:شبه روشنفکر وامانده ی منزوی غیرمعتقدبه اخلاقیات و سنن و فرهنگ ملی که کینه

و عنادی عمیق با اسلام و پیروان آن دارد.(گلشیری را می گوید)
شهریار زرشناس(۴)فحش هایی می دهد که نه من و نه پدرم معنی آن ها را نمی دانیم:فرمالیسم مقلد تکنیک زده ی انسترومنتالیسم پراگماتیسمی...
معلم:بسه دیگه این چرت و پرتا چیه می گی؟!
غضنفر:آقا کتاب گفته ما چه تقصیری...؟!
معلم:خیلی خب!اینا رو ول کن راجع به سبک و نحوه داستان نویسی ش چی گفتن تو اون کتابا!

غضنفر:آقا! میرعابدینی(۵)باهاش دوست بوده انگاری گفته:هوشنگ گلشیری جست و جو در عمق زمان های از دست رفته را جانشین حادثه پردازی صرف کرد و داستان را به وسیله پژوهش برای شناخت خود ودیگران مبدل ساخت.
اما این شهریار زرشناس دلش خیلی خون بوده می گوید:حرکتی که گلشیری در جنگ اصفهان آغاز کرد در قلمرو ادبیات داستانی و کلیت شرایط فرهنگی ما حاصلی جز تعمیق پریشانی و واقعیت ستیزی و ترویج ظاهرگرایی وهم آلود و تعهد گریزی و آرمان ستیزی ویرانگر نداشته است.
قهرمان شیری جلو اون زرشناس در می یاد که:احیای برخی از قالب های قدیمی در حوزه روایت شناسی در ادبیات ایران یکی از دستاوردهای بنیادین در مکتب اصفهان است که البته بیش از همه مرهون سخت کوشی های هوشنگ گلشیری است.
هوشنگ گلشیری کتاب هم انگاری زیاد داشته ما با این چیزهایی که درباره ش خواندیم مایل شدیم که حتما آثارشان را بخوانیم پدرمان که قبلا می گفت هوشنگ گلشیری داستان های خیلی خوبی دارد بعد از این که ما این انشا را نوشتیم و او برایمان پاکنویس کرد نمی دانیم چرا همه را جمع کرد و در پستوی خانه قایم نمود حالا چنتا از کتاب هایش را به شما دوستان عزیزم معرفی می نمایم:
شازده احتجاب:
میرعابدینی می گوید:رمان شازده احتجاب از قوی ترین داستان های ایرانی در توصیف زوال اشرافیت زمیندار است و تمام قدرت هنری نویسنده در آن به کار رفته است.
قهرمان شیری هم می گوید:گلشیری با انتشار شازده احتجاب استعداد فراوان خود را از همان آغاز راه به چالشگری با قله های ادبیات داستانی در جهان جهت دهی می کند.
اما شهریار زرشناس مثل این که از این هم خوشش نیامده می گوید:شازده احتجاب رمانی تقلیدی از ادبیات پسامدرن است و ساختار داستانی آن از استحکام و پیچیدگی واقعی چندانی برخوردار نیست گلشیری در شازده احتجاب خواسته یا نا خواسته در مسیر اهداف تبلیغاتی رژیم شاه علیه فئودالیسم ایرانی عمل کرده است.
بره گمشده راعی:
قهرمان شیری می گوید:در بره گمشده راعی، گلشیری علاوه بر جامه عمل پوشاندن به آرزوی خود در تلفیق شیوه روایت سنتی در فرهنگ ایرانی با شیوه های نویافته جهانی حتی ماجرای داستان را نیز ترکیبی از وقایع قدیمی و امروز قرار می دهد تا شگرد امروزی شده روایت داستان در داستان با ایجاد تشابه بین زندگی گذشته و امروز محمل موجهی برای مطرح شدن یافته باشد.
جای پای گردباد،گویا از خواندن آن،حالش بد شده می گوید:بره گمشده راعی یکی از تهوع آورترین داستان های او بود داستانی بی مایه، یخ زده ،پراز ادعا و تعفن آمیخته به هم .

و محمود دولت آبادی(۶) : آن چه در این داستان مبتذل است تاکید بیمارگونه گلشیری است روی مسائل جنسی بی هیچ درک عمیق انسانی از رابطه زن با مرد و این همیشه موضوع عمده ای است که متاسفانه ذهن گلشیری به اسارت آن در آمده است.
شب شک:
میرعابدینی درباره این کتاب این جور می گوید:پیچیده ترین داستان شیوه ذهنی و بهترین نمونه آثار گلشیری ست.
اما زرشناس که همه ش حرف های قلمبه سلمبه می زند می گوید:القای نسبی انگاری به مخاطب بر پایه این نگرش است که درک حقیقی و نهایی واقعیت ممکن نیست ویک روایت سوفسطایی مآبانه و معرفت ستیز است.
خلاصه این هوشنگ گلشیری کتاب خیلی دارد و با این که خیلی ها درباره ش حرف زده اند اما هیچ دو حرفی مثل هم نمی باشد البته ما که نفهمیدیم که بالاخره این آقای گلشیری که بود و چه کرده بود و مطمئنیم که شما هم شاگردی های عزیزم هم نفهمیدید ولی روی هم رفته می شود گفت که او مرد خیلی خوب بدی بوده است یا مرد خیلی بد خوبی ...!!!
وما از این انشا نتیجه می گیریم که هوشنگ گلشیری یک نویسنده مستعد بی ذوقی بوده که کتاب های کم خیلی زیادی دارد که برای خوانندگان مفید بی فایده است تازه توی کتاب هاش چیزهای بدی می گفته که نه بچه ها ونه بزرگ ها نباید بخوانند چون از راه به در می شوند ولی باید آن ها را بخوانند تا مکتب های ادبی،اسلوب داستان نویسی و نقدرا یاد بگیرند.
البته پدرم می گوید: ما از این داستان نتیجه می گیریم که نویسنده باید کار خودش را بکند منتقد هم برود کشکش را بسابد و البته ما ندانستیم کشک چه ربطی به داستان دارد این بود انشای من امیدوارم شما دوستان

خوبم روزی بالاخره بفهمید که هوشنگ گلشیری که بود و چه کرد...!!!
منابع:
۱- مکتب های داستان نویسی در ایران/قهرمان شیری/چشمه/۱۳۸۷
۲- جای پای گردباد/موسسه فرهنگی قدر ولایت/۱۳۸۱
۳- منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب/محمدرضاسرشار(رضارهگذر)/پیام آزادی/۱۳۷۵
۴- ادبیات داستانی معاصر/شهریار زرشناس/کانون اندیشه جوان/۱۳۸۷
۵- صدسال داستان نویسی در ایران/حسن میرعابدینی/چشمه/۱۳۸۳
۶- برگرفته از منبع شماره۳

لینک مطلب:
http://1001shab2.blogfa.com/post-49.aspx

::

هوشنگ گلشیری از زبان دیگران؛ نوشتن در میان چرکدان / بوی کاغذ
به بهانه‌ی شانزدهم خرداد یازدهمین سالمرگ هوشنگ گلشیری
سیمین دانشور (داستان‌نویس): گلشیری با هیچ قدرتی مواضعه نکرد. به هیچ مقامی خود را نفروخت. هیچ‌گاه سر فرود نیاورد... می‌گفت: سیاست‌زدگی دنیا را از پشت عینک خاصی دیدن است و من می‌خواهم حتا پشت سرم را ببینم.
وابستگی گلشیری تنها به آزادی و برداشت درست و نشان دادن نابسامانی‌ها بود. او در نوشتن داستان کوتاه استاد بود و در داستان‌های بلندش همه‌ی حرف‌هایش را می‌زد، بی‌این‌که آن حرف‌ها خدشه‌ای به داستان وارد بیاورد و سرریز کند. به یاد دارم که یک بار به او گفتم: شاید زود آمده‌ای، شاید از سر زمانه‌ات زیاد هستی.

ابوالحسن نجفی (مترجم): نقش بزرگ‌تر گلشیری در ادبیات معاصر ایران، تأثیری‌ست که در پرورش شاعران و نویسندگان جوان داشته و اگر اثر قابل توجهی از آنان می‌دیده همه‌ی کوشش خود را به کار می‌برده تا آن را در جایی، خواه مجله یا کتاب، به چاپ برساند و با نوشتن نقد و فراهم کردن جلسات گفت‌وگو و ایراد سخنرانی آن را به دیگران بشناساند. با قاطعیت می‌گویم که گلشیری در دوران معاصر بیش از هر کس دیگر در پرورش و گسترش فرهنگ و ادبیات ایران سهم داسته است.

سیمین بهبهانی (شاعر): گلشیری هیچ وقت هدف را موضوع قرار نمی‌داد. موضوع چیزی‌ست که از کنار هدف می‌گذرد و خواننده متوجه آن می‌شود... او از گفتن حق پروا نداشت و عاشق آزادی و آزاداندیشی بود. هیچ‌گاه اظهار خستگی نمی‌کرد. نمی‌دانم چرا یک‌باره از پا درآمد... جامعیت آثار گلشیری، که نوآوری هم یکی از مشخصات آن‌هاست، نام او را در تاریخ قصه‌نویسی ایران جاودانه می‌کند. او را می‌توان نویسنده‌ی مدرن ایران دانست که از خود شاهکاری به یاد ماندنی به جا گذاشت. «شازده احتجاب» را می‌توان از ماندگارترین آثار زبان فارسی به حساب آورد.

رضا براهنی (شاعر و داستان‌نویس): مرگ هوشنگ گلشیری، مرگ هرکسی نیست... مرگ او مرگ یگانه‌ای‌ست از میان سه یا چهار یگانه‌ی این زمان، این زبان، و این نثر. در قصه‌ی کوتاه، تالی نداشت، ندارد. هم‌قامت‌هایش هدایت و چوبک‌اند، و شاید ـمی‌گوییم شاید، بهرام صادقی و علایی و ساعدی. در قصه‌ی بلند کار بدیع کرده است. گلشیری نوع ادبی را به هم ریخته است... مرگ گلشیری مرگ هر کسی نیست، موت نویسنده است، موت الاکبر است.

صفدر تقی‌زاده (مترجم): گلشیری در بیشتر داستان‌های خود، طنز انتقادی تندتر و کوبنده‌تری دارد و با بیان‌گاه پیچیده وگاه غیرمستقیم، شبکه‌ی ساواک شاه و بلای سانسور و خفقان حاکم بر جامعه را با شکل و شگرد نویی نشان می‌دهد و پوچی و بیهودگی وضع موجود زندگی روشنفکران و ضعف و فلاکتشان را به ریشخند می‌گیرد... این نوع داستان‌های کوتاه اجتماعی گلشیری در ایام حساسی از تاریخ معاصر به چاپ رسید و چه بسا که در بیداری نسل جوان و لاجرم در جنبش مردمی و انقلاب اسلامی هم مؤثر افتاد.

فرج سرکوهی (منتقد): آنکه قلم به چشم می‌زند و نقشی بر زمانه، نه در می‌گذرد و نه اسیر خاک می‌شود، حضور حیّ و حاضر است... کاتبان حقیقت اوتاد زمین‌اند و محور زمان و زنده‌ی عشق.

محمد محمدعلی (داستان‌نویس): آنچه هست اینکه گلشیری حیف بود در این سن و سال. شاید دریغ و دردم نه به واسطه‌ی یکی دو داستانی بود که احیاناً می‌نوشت، که نوشته بود. یا چند وعده غذای بیشتر یا یکی دو سفر، بلکه حضور مؤثرش در این مقطع حساس حیات کانون بود. با توجه به مقتضیات زمانه راه حلی پیدا کرده بود که امیدوارم ادامه یابد.

محمدعلی سپانلو (شاعر): گلشیری، داستان‌نویس فنّان، معلم و منتقد ادبی که بر نسل جوان تأثیری غیرقابل انکار داشت، کوشنده‌ی راه آزادی قلم، مرد اجتماعی و نویسنده‌ای رئالیست بود که قصه‌هایش جدا از لذت زیباشناختی، خواننده را به تفکر تاریخی دعوت می‌کند.

علی‌اکبر معصوم‌بیگی (مترجم): گلشیری نویسنده‌ای‌ست مدرن. او حتا یک قصه راجع‌به روستا ندارد. اگر هم یک‌جایی به روستا رفته، با دید مدرن به قصه پرداخته است.

فرزانه طاهری (مترجم و همسر گلشیری): انسانیت او در دغدغه‌هایش تبلور یافته‌اند. او در یک زمان به ادبیات، کانون، مطبوعات و... فکر می‌کرد. این سبب شده است که گلشیری را یک الگوی مناسب برای آزادی‌خواهی و نویسندگی بدانیم.

شهریار مندنی‌پور (داستان‌نویس): گلشیری تاریخ و حافظه‌ی هزار و پانصد سال زبان دری بود. او رنج بسیار می‌کشید از اینکه داستان‌هایش درک نشدند. در گذشته گفته می‌شد بوف کور اثر مشهور صادق هدایت شاید جرقه‌ای تصادفی در ادبیات مدرن ایران بوده و این ادبیات قادر نیست شاهکار بیافریند؛ اما آثار گلشیری نادرستی این سخنان را ثابت کرد.

شهرام رفیع‌زاده (شاعر): گلشیری بخش قابل توجهی از مجال بی‌رحمانه اندکش را به جای فاصله گرفتن از دیگران، صرف کرد تا آن‌ها را به چشم‌اندازهای مشکوف‌اش آشنا کند. می‌شود ادعا کرد که او هم جان‌اش را به داستان داده و هم به داستان ما جان داده. نقش او در داستان‌نویسی معاصر عین نقش شاملو در شعر معاصر است؛ غیر از آفرینش آثاری پخته و پرقوّت، تلاش برای تثبیت و تکثیر از هر راه ممکن.

نگار اسکندرفر (مدیرمسوؤل ماهنامه‌ی کارنامه): گلشیری با وجود تلاش برای پی‌ریزی یک مجله‌ی ادبی پیشرو، نتوانست هدف‌هایش را تحقق بخشد. اصولاً گلشیری و خیلی‌های دیگر، در فضای ادبی و حتا اجتماعی ما، درگیر چنان فضایی می‌شدند که همه‌ی توان آن‌ها را تحلیل می‌برد.

خسرو دوامی (داستان‌نویس): کوشش گلشیری در ادبیات مدرن... همتا ندارد. جست‌وجوی او در منابع ادبیات کهن و هم‌زمان با آن مطالعه‌ی آخرین دستاوردهای ادبی مغرب‌زمین و نیز شناخت عمیق‌اش از روحیات روشنفکران شهری و دیگر بخش‌های قشرهای میانی جامعه، زمینه‌ساز خلق آثار متنوع، رنگارنگ و راه‌گشا بوده است. کمتر داستان‌نویس جوانی را می‌توان یافت که حداقل در دوره‌ای از حیات ادبی خود تحت تأثیر بدعت‌های زبانی و ساختاری گلشیری نبوده باشد. بر بستر همین فکر به نظر من در تاریخ ادبیات معاصر ما اگر نیما را با وام از عنوانی که هایدگر بر روی هولدرلین، شاعر بزرگ آلمان گذاشته، شاعرِ شاعران بدانیم و بخوانیم، نام داستان‌نویسِ داستان‌نویسان هم برازنده‌ی کسی به غیر از گلشیری نخواهد بود...
جریانات دو سه ساله‌ی اخیر، از دستگیری و ضرب و شتم نویسندگان گرفته تا جریان اتوبوس مرگ و قتل‌های زنجیره‌ای همه را پریشان‌حال کرده بود، او با همان ظاهر کنجکاو با جدیت همیشگی این‌بار دوسه روز هفته در دفتر کارنامه می‌نشست و به آثار نویسندگان و شاعران جوان گوش می‌داد. روزی پنجره‌ی کوچک آپارتمان‌اش را نشانم داد و گفت: پنجره‌های این‌جا با لبه‌ی سیمانی به هم وصل می‌شوند. هرکس می‌تواند از پنجره‌ی خانه‌ای به پنجره‌ی خانه‌ای دیگر برود. می‌گفت در آپارتمان کناری ما مدت‌هاست که کسی زندگی نمی‌کند، رفته‌ام تحقیق کرده‌ام گفته‌اند هر ماه کس یا کسانی که نامشان هم معلوم نیست، حق اشتراک آب و برق و تلفن را می‌پردازند و بعد هم پیدایشان نمی‌شود. هر روز تلفن می‌زنند و تهدید می‌کنند. تلفن خانه هم تحت کنترل است، نمی‌دانم در را به روی چه کسی باز می‌کنم.

رضا قاسمی (داستان‌نویس): برای من گلشیری همان گلشیری نوشته‌های اوست. و گلشیری اگر هیچ کار دیگری هم نکرده باشد، همان شازده احتجاب‌اش بس تا بماند در زبان دری. و مگر بهرام صادقی که ماند، جز برای ٰسنگر و قمقمه‌های خالیٰ ماند؟
گلشیری از سلسله‌ی قتل‌ها جان به سلامت برد، اما آن فضای رعبی را که به سختی نفس‌نفس زدند او و دیگران در این دو سه سال، آن همه هول و دغدغه، کوتاه نمی‌کند زندگانی را؟ شصت و دو سال که چیزی نیست. آن هم آدمی مثل گلشیری؛ قبراق‌تر از من پنجاه ساله بود. این عمرها که قیچی می‌شوند، این رقم‌هایی که مخفی از چشم‌اند. نباید در سیاهه‌ی سلسله قتل‌های «خاموش ـ بی‌صدا» داخل کرد؟

کورش اسدی (داستان‌نویس): گلشیری نه دو ماه که تمام این ۲۱ سال آخر هستی‌اش را در محاصره‌ی عفونت قلم زد. در میان چرک‌دان، زیبایی را ستود و مدام عفونت را پس راند. مرگ او کابوسی‌ست که سال‌ها رهایمان نخواهد کرد.

بیژن بیجاری (داستان‌نویس): آثار هوشنگ گلشیری تشخص، جایگاه والا و امضای خاص، او را در گنجینه‌ی ادبیات غنی ما حفظ خواهند کرد... پایاب این مانایی، همانا از ذوق سرشار، دقت و ممارست خستگی‌ناپذیرش در تجربه‌ی نوشتن، با عشق نوشتن و بازنویسی‌های مکرر و استادانه سرچشمه می‌گیرد... گلشیری رمان است.

نوشتن‌اش ساده نیست این رمان. وجوه متعالی، انسانی و جنبه‌های گوناگون شخصیتی‌اش را نمی‌شود نوشت.

امیرحسن چهل‌تن (داستان‌نویس): گلشیری یکی از حرفه‌ای‌ترین و پیگیرترین داستان‌نویسان ماست. حضور او دائمی‌ست. عشق او داستان است و این یعنی مراقبت دائمی در نوشتن. او نویسنده‌ی همین دوران است، معاصر و متعلق به زمانه‌ی خود. او در جلسات نقد و بررسی کتاب‌های شعر و داستان حضوری مثبت و فعال داشت. شور و شوق او در این جلسات که از بانیان اصلی آن بود، نشان می‌داد به راستی از بحث و جدل پیرامون داستان لذت می‌برد و هرگز از آن سیرمانی ندارد... حضور او مؤثر بود و ممکن نبود مسأله‌ای مطرح باشد و او بی‌نظر یا برکنار بماند. ما مثل او ده بیست نفر بیشتر نداشتیم که اهل ایده و نظر باشند. خیل شرکت‌کنندگان را اکثریت خاموش تشکیل می‌دادند و این نامی بود که همان زمان‌ها به ایشان داده بودند. در این جلسات گلشیری صریح و بی‌پرده اظهار نظر می‌کرد که عادت خوبی‌ست.

حسین نوش‌آذر (داستان‌نویس): هوشنگ گلشیری بیشتر به قلمرو داستان کوتاه تسلط دارد و همچنین یکی از پایه‌گذاران نوعی از داستان‌نویسی به نام داستان بلند است... او با هوش سرشار و تیزبینی، حادثه‌ای را پیش از وقوع پیش‌بینی می‌کرد و پیامدهای آن را یادآور می‌شد.

ضیاء موحد (شاعر): برای هر شاعری پوشه‌ای داشت و شعرهایشان را نگه‌داری می‌کرد. من گمان می‌کنم بعضی از شاعران خودشان چنین پوشه‌ای برای شعرهایشان نداشتند! روزی به او گفتم تو مرعوب شعر هستی و گفت: می‌دانی، از هر آدم متوسطی می‌توان داستان‌نویس متوسط یا خوبی ساخت اما شاعر متوسطی هم نمی‌توان ساخت.

مه‌کامه رحیم‌زاده (داستان‌نویس): زمین می‌نشست چهار زانو، روی موکت یا فرش، به دیوار سرد تکیه می‌زد یا مخدّه، چای تلخ می‌خورد یا شیرین، گرسنه بود یا سیر فرق نمی‌کرد. اصل برایش ادبیات بود.

مهدی استعدادی‌شاد (شاعر): گلشیری یک نهاد ادبی فرهنگی در مدرنیته‌ی ما بوده است... وفاداری به نثر، از او یکی از سه چهار نفر ناثر ممتاز قرن بیستم تاریخ ایران را ساخت.

کاظم کردوانی (عضو کانون نویسندگان): هیچ‌گاه، در تمام زندگی‌اش، حتا یک بند انگشت سر سازگاری با سانسور نداشت و همه‌ی هم و غم‌اش گذر کردن از این بختک غول هزار چشم بود... عمیقاً بر این باور ماند. به رغم همه‌ی زخم‌هایی که خورد و مشکلاتی که داشت بسیاری از آثارش، هنوز که هنوز است در چنپره‌ی سانسور گرفتار مانده‌اند، هیچ گشایشی در زمینه‌ی زندگی مادی نداشت، اما رضایت نداد یک سطر را بردارند یا جابه‌جا کنند.

برگرفته از: کتاب‌ها، مجلات و ویژه‌نامه‌هایی درباره‌ی هوشنگ گلشیری

لینک مطلب:
http://www.jmahdi.com/2011/06/blog-post.html

::

نجات از طریق قلم (درباره هوشنگ گلشیری) / درخت و خنجر و خاطره
اشتفان وایدنر
[در سال ۱۹۹۸ مجموعه کارهایی از هوشنگ گلشیری که شامل شازده احتجاب، مردی با کراوات سرخ، گرگ و چند داستان دیگر بود به زبان آلمانی منتشر شد. عنوان این کتاب «مردی با کراوات قرمز» که توسط آنالیزه قهرمان _ بک فارسی به آلمانی ترجمه شده است. گلشیری در سال ۱۹۹۹ نیز در شهر اوسنابروک آلمان جایزه صلح اریش ماریا دمارک را به خاطر آثار ادبی و فعالیت هایش در جهت حقوق بشر و آزادی بیان دریافت کرد. مقاله ای که ترجمه اش از نظرتان می گذرد (ترجمه سهراب برازش)بعد از انتشار این مجموعه در آلمان در روزنامه Neuer Zuricher Zeitung چاپ شده بود.]گونه ای از ادبیات شرقی وجود دارد که تنها می تواند به عنوان محصولی شرقی عرضه شود.

برای اینکه ارزش این نوع ادبیات را بشناسیم به نوعی علاقه ویژه یا دست کم شوق مطالعه غیرمتعارفی نیازمندیم. اما آثار دیگری در ادبیات مدرن و کلاسیک مشرق زمین وجود دارد که بعد از خواندن چند سطر از این آثار، درمی یابی که خاستگاه اثر چندان اهمیت ندارد.این آثار را باید متعلق به ادبیات ارزشمند دانست و نیز آنها را باید با همین دید خواند. داستان های هوشنگ گلشیری، نویسنده ایرانی، نیز جزو دسته اخیر است.اگر بخواهیم جنگی از داستان های کوتاه نمونه وار را گرد آوریم، این جنگ بدون اثری از گلشیری کامل نخواهد بود. او استاد این ژانر ادبی است و این استادی، با وجود عجین بودن سبک وی در زبان فارسی، حتی در ترجمه نیز نمود پیدا می کند. دست کم در نگاه اول چنین به نظر می رسد که او به تکنیک داستان گویی بیش از خود داستان علاقه مند است؛ نویسنده این برداشت را ایجاد می کند اگر تنها دیدگاه (point of view) درست باشد، هر چیزی را می

شود تعریف کرد. گلشیری برای پیدا کردن این دیدگاه مناسب شم داستانی فوق العاده ای دارد.

رمان کوتاه «شازده احتجاب» که پر حجم ترین متن این مجموعه (مجموعه ترجمه شده به آلمانی) است در سال ۱۹۶۹ منتشر شد و گلشیری را به یکباره معروف کرد. این اثر چیره دستی نویسنده را به خوبی به نمایش می گذارد. اگر چه پیش زمینه این اثر تاریخ منحط و سرتاسر بی رحمی سلسله قاجاریه و بازمانده بی تاج و تخت آن است (این سلسله بین سال های ۱۷۹۶ تا ۱۹۲۵ قدرت را در ایران در دست داشتند و کشور را به قدرت های غربی به حراج گذاشتند)، اما حوادث تاریخی که درصحنه های مختلف به طور مختصر نمود پیدا می کند در برابر بازی ماهرانه نویسنده با اشکال داستان گویی اهمیت چندانی ندارد. همین که خواننده تصور می کند دیدی اجمالی از وضعیت شخصیت های داستان پیدا کرده ، هویت شخصیت ها وضوح شان را از دست می دهد و سطوح زمانی مختلف روال طبیعی شان را از دست داده و درهم می آمیزند. بی جهت نیست که این نویسنده را از این نظر با فاکنر و رب-گری یه مقایسه کرده اند.

پیشرفت ماهرانه

گلشیری در داستان های کوتاهش بی نظیر و در عین حال قابل فهم تر است. داستان «عروسک چینی من» دستگیری پدر یک خانواده توسط ساواک را شرح می دهد. چنین واقعه ای، به خصوص اگر در قلب آن تراژدی نیز نهفته باشد به ندرت ممکن است به ورطه سانتی مانتالیسم سقوط نکند، چه رسد به اینکه از دیدگاه کودکی به قلم در آمده باشد. گلشیری اما از پس این کار دشوار بر می آید، به این صورت که دست به کاری مبتکرانه و غافلگیرکننده می زند: دختر کوچک خانواده با عروسکش تمام صحنه های دستگیری پدرش را تقلید می کند و در این بازی در حالیکه کودک نقش ها را با عروسکش به سرعت عوض می کند، نویسنده به طور ضمنی دشواری های تصویر کردن چنین واقعه ای را نشان می دهد. این داستان پرقدرت که در سال ۱۹۷۳ منتشر شد با وجودی که فاقد کنایه های آشکار سیاسی بود، نظر مفتشان رژیم شاه را به خود جلب کرد و گلشیری به خاطر آن به شش ماه زندان محکوم شد.این مجموعه برگزیده از آثار گلشیری -که داستان هایش بین سال های ۱۹۶۸ تا ۱۹۹۴ منتشر شده است - باز هم آثار غافلگیرکننده دیگری را در خود جای داده است.

داستان «مردی با کراوات سرخ» (۱۹۶۸) که عنوان کتاب نیز قرار گرفته، یکی از سرگرم کننده ترین و در عین حال پیچیده ترین داستان های هجوآمیز در ژانر جاسوسی است که به طور مطبوعی از داستان های پرسوز و گدازی که در همین ژانر به وسیله برخی از نویسندگان آلمانی نوشته شده است خود را متمایز کرده و برمی کشد. علاوه براین ویژگی ادبیات گلشیری در این است که داستان هایش تنها از طریق تکنیک استادانه یا موضوعات بحث انگیز نظر را جلب نمی کنند؛ بلکه مشخصه ویژه آثارش بیشتر فضاهای عجیب و وهم انگیز و گنگی غیر قابل درکی است که ورای تصور و کنش اکثر شخصیت های داستانی اش جاری است. برای گلشیری ادبیات ابزاری است برای شناختن نیروهای غریزی و پنهانی مانند خرافه، خشونت و شهوت. برطبق این نظر بد نبود گلشیری آثارش را «نجات از طریق قلم» می نامید.

رئالیسم جادویی

داستان «گرگ» نیز داستانی معمایی و باورنکردنی است. ماجرای این داستان در روستایی می گذرد. زن جوان و متأهلی که بچه دار نمی شود، دچار افسون گرگ های گرسنه ای می شود که در زمستان اطراف دهکده پرسه می زنند. یک روز برفی و طوفانی بالاخره این زن خانه را ترک می کند و به سوی گرگ ها ناپدید می شود. تأثیرگذاری داستان از طریق کاهش عناصر داستانی حاصل می شود: هیچگونه توضیح و تفسیری داده نمی شود. داستان از نقطه نظر اول شخص جمع (ما) و به صورت خنثی و گزارش گونه روایت می شود و روایت کنندگان تا آخر داستان برای خواننده ناشناس باقی می مانند. انگیزه زن جوان نیز آشکار نمی شود و تنها به حدس و گمان واگذار می شود. اما قدرت کشش و جاذبه حیوانات وحشی، حریص و بی قیدوبند که در هیئت گرگ ها مجسم می شود، به واسطه ایجاز در داستان گویی به وضوح تمام نمایان می گردد.

در این دست از داستان ها، گلشیری رئالیسم جادویی که خاص خود اوست- یعنی گونه ایرانی رئالیسم جادویی - را می پروراند که منبع تغذیه آن باورهای مذهبی شیعه مردم ایران است. این مسئله به ویژه در داستان «معصوم اول» از این مجموعه بارز و چشمگیر است.طبق نظر گلشیری ادبیات نباید تنها درباره واقعیت گزارش بدهد، بلکه باید واقعیت را تحت تأثیر نیز قرار دهد. بدینگونه او در داستان ها و آثار هجو آمیز انتقادی اش موفق می شود تناقضات جامعه مدرن کشورش را به شیوه ای هنرمندانه و قابل قبول بیان کند.اکنون گلشیری نیز بالاخره به جمع نویسندگان برجسته و معاصر ایرانی پیوسته که آثارشان به زبان آلمانی موجود است. علاوه بر این گلشیری این شانس را داشته که مترجم با تجربه ای مثل آنالیزه قهرمان- بک داشته باشد و آثارش در کتابی زیبا و شکیل از سری «کتابخانه جدید شرقی» از انتشارات C.H.beck منتشر شد. اگر اکنون خوانندگان این اثر، همانطور که امید آن می رود، فزونی بگیرند، شاید این تنها آرزویی که بعد از خواندن این کتاب در آدم ایجاد می شود نیز تحقق یابد: در آینده نزدیک امکان خواندن آثار دیگری از گلشیری به زبان آلمانی فراهم شود.

لینک مطلب:
http://noosi.blogfa.com/post-816.aspx

::

یادی از هوشنگ گلشیری در سه روایت / قاب بی شیشه
حاشیه‌ای درباره هوشنگ گلشیری و زیبایی‌شناسی زوال
مهدی یزدانی‌خرم
شانزده خردادماه درگذشت هوشنگ گلشیری بود. 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 تشویش بسرمی‌برند.
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

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 موذن، امیرکبیر، 1357)

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 «انستیتو گوته» برگزار شد، بیش از 30 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، به مقدار 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 «کوچ‌های 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.

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 بده‌بستان‌ها 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، یا همزادهای 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.
هوشنگ گلشیری در داستان‌های کوتاه‌اش
محمد کلباسی
من خود داستان کوتاه‌نویسم. معلوم است برای نوشتن رمان هم قلم‌ها زده‌ام. اما 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. اینک، اینجا در بهار 1378، ما هنوز که هنوز است در قلمرو رمان‌نویسی، رمانی سنجیدنی با آثار زبده ادب کهن و در اندازه‌های رمان‌های مطرح جهانی، پدید نیاورده‌ایم.
اگر 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 داریم؟ 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 است؟ 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 داستان کوتاه، به نظر من، ثروتمندتریم و تعداد داستان‌های 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 است کمتر از یک قرن می‌گذرد.
در این مدت 87 سال، تعداد مجموعه‌های داستان کوتاه فارسی، که در ایران یا خارج ایران نشر شده، زیاد است. اگر انتخابی بکنیم، لااقل صدتاصدو پنجاه کتاب داستان کوتاه در دست خواهیم داشت که در این مجلات تعداد داستان کوتاه خوب و ارزنده کم نیست. لازم نیست یک مشت اسم را اینجا ردیف کنم. غرض فقط و فقط این است که بگویم در زمینه ادب داستانی، ما به اعتبار زمان و زمین، بیشتر داستان کوتاه‌نویس بوده‌ایم و طبعا دستگاه‌های ارتباط جمعی ما، خصوصا صدا و سیما و روزنامه‌ها، 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.
برخی از این آثار چون «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 نقدها و مصاحبه‌هایی که 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، سهم قابلی از اعتبار هوشنگ گلشیری، به عنوان نویسنده‌ای خلاق، مبتکر ودقیق به همین داستان‌های کوتاه بازمی‌گردد. از میان داستان‌های کوتاه او، که بخش عمده‌اش با عنوان «نیمه تاریک ماه» نشر یافته است، می‌توان 10 داستان درخشان، که سامان و ساختار درونی و بیرونی هوش‌ربایی دارد، برگزید و در حیطه صناعت گلشیری 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 تعادلی همراه با ریزه‌کاری و ریزبینی (مثال هنر معرق‌کاری) می‌سازد؛ 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 داستان زیبای معصوم اول،که تاریخ 1349 زیر آن ثبت شده، 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 مترسک‌ها، دو چوب صلیب‌مانند است ساده که پالتو جرمبه‌ای به او پوشانده‌اند تا پرنده‌های گرسنه نتوانند دانه‌های تازه کشته را برچینند.
مترسک حسنی کنار قبرستان قلعه خرابه علم شده است.
مترسک همچنان که داستان به پیش می‌رود تغییر هیئت و قیافه می‌دهد. راوی می‌گوید: عبدالله که آدم سر به راهی نبود و گاه سرقنات ... در مسیرش از کنار قبرستان که می‌رفت طرف ده «با یک تکه ذغال برای حسنی چشم 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 حسنی. 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 می‌شود و بعد تنش بادی آورد و تمام می‌کند...
هوشنگ گلشیری در معصوم اول با تسلطی بی‌مانند نمایش تراژیک هولناکش را پیش می‌برد. آیا آنچه در اطراف مترسک 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 احساس 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 می‌گسترد.
این حوادث، دیگر نه به عقل جور می‌آید نه به عرف، اما توهم ادامه دارد و روان ترس‌زده جامعه، قدم به قدم، خبرها و داستان‌های تازه می‌سازد و آن را در ظرف باور جمعیت می‌ریزد. غم‌انگیز اینکه معلم درس‌خوانده هم سرانجام به این خیل می‌پیوندد و چنان می‌ترسد که صدای پای مترسک با تپش قلب او یکی می‌شود! همان‌طور که قلب او می‌تپد، ترس هم در عمق خون و روح معلم و ساکنان روستا به واقعیت عینی بدل می‌شود. گلشیری در معصوم اول فضای مرعوب را کامل می‌کند و نشان می‌دهد روانشناسی توهم و ترس به کجاها می‌کشد.

سال نوشتن داستان 1349 است و در این تاریخ ایران در آستانه جشن‌های سیاه 2500 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 است که هر روز به یک شکل 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.
داستان معصوم اول، با این ابعاد و ریزه‌کاری‌های حیرت‌انگیز، از جمله کارهای ارزنده ادب معاصر ما است 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 دوست رنج‌دیده و تنهای مرا زنده کرد.
چنین باد

نامه منتشر نشده هوشنگ گلشیری به اورنگ خضرایی

اورنگ جان
می‌بینی که هنوز نیامده‌ام و این بدان جهت است که چند روزی رفته بودیم دارجان و سوخته و خسته برگشتیم و ضمنا تا آخر این ماه هم با قرب احتمال خبری نیست چرا که رفیق سفری ندارم و اگر پیدا کردم شنبه حرکت خواهیم کرد. برای نیک‌نژاد ده‌تایی فرستادم و تقاضایی در مورد همکاری، تو هم اگر دسترسی داری نامه‌ای قلمی کن شاید دمگرمت اثری داشته باشد، ضمنا بیشتر به خودت بپرداز که این شهر خیلی تهی است 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 گرانسنگ ببندی و با شعرها و قال‌هاشان اخت بشوی، 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 شعر تو خواهد بود و با 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 شاعر انگشت‌شمار و این ما هستیم 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 شعرهای 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 کردن کاغذ بود که بی‌مصرف افتاده بود اگر کتاب خواستی بنویس تا بفرستم یا بیارم – می‌بینی هنوز امید آمدن دارم .

قربانت – به امید دیدار گلشیری

لینک مطلب:
http://moarek1.blogfa.com/post-126.aspx

::

به یاد هوشنگ گلشیری (سعید عقیقی) / همروی

کم بود اما بود... سیگاری هم نبودم که یکی ازش بگیرم.زیر چناری که از چناری اش چیزی نمانده بود ایستاده بود و نم چشمش را با دود بیرون می داد. تشییع جنازه اخوان بود و هنوز مرگ، مرگ دوست و بزرگ، عادی نشده بود. .هنوز مردن بزرگی داشت. تازگی داشت. مثل یادبود خودش نبود که درآن حاضران به مرگ نصرت می اندیشیدند و به روز های آخر شاملو چشم دوخته بودند.سپانلو تپق زد و همان جا مرگ شاملو را هم اعلام کرد و ولوله انداخت توی جمعیت. همین حس بی هودگی و ارزانی مرگ بود که مرا ده سال پس برد و کشاند زیر چنار. بار اولی بود که می دیدمش. بیش تر نوشته هاش را خوانده بودم.سال ها پیش تر، در مرگ دوستش نیش و نوش را به هم آمیخته و نوشته بود:"به اطلاع تمامی دوستان و آشنایان می رساند که بهرام صادقی زنده است"و از جنس رفتار و کردار دوستش گفته بود؛ که مدام قرار می گذاشته و نمی آمده. که این بار هم لابد جایی دور از قراری که گذاشته، ایستاده و دارد به ریش مان می خندد. قدمی دیگر به او نزدیک شدم، به آن نویسنده سبیلوی ریزچشم تکیه داده به چنار. نگاه اش که کردم، زمهریر به یادم آمد. توی آخرین سطرهای شازده احتجاب بود. زمهریر را از آن یادگرفته بودم؛ ده سال پیش ..."در آن سردابه ای که بود و نبود..."در آن ده سالگی ناخشنودی که بود و نبود. میان کودکی و نوجوانی. میان کتاب های بزرگ تر ها. میان مرگ برشاه و آژیر قرمز. میان گشنیزهای رنگ ووارنگ کتاب زمان. میان برقی که در چشم جوان ها بود و نبود. میان آدم هایی که بودند و نبودند...و میان همه این ها، مینیاتورخط خطی روی جلد شازده احتجاب چاپ ۵۷ ققنوس خودنمایی می کرد. طرحی که به آن سردابه زمهریر نزدیک تر بود. چندسال گذشت و از کنار چنار رسیدیم به آپارتمان کوچکش در اکباتان. داشت جنگ و صلح را ویرایش می کرد. چند فیلم علی حاتمی را برایش برده بودم تا درباره شان بنویسد.گفت فقط از قلندر و سوته دلان می نویسد. قرار بود یکشنبه روزی تماس بگیرم. شماره ام را گرفت و خودش شنبه غروب نشده زنگ زد:"آقا الوعده وفا! مطلب آماده است.!"با دوستش بهرام صادقی فرق داشت. مطلب را پرینت گرفت و امضا کرد و با همان چای معروفش گذاشت جلوم که:"بخوان ببین چه طور است"تعارف و درماندگی مرا که دید،گفت:"تعارف را بگذار کنار. نگاه کن غلط نداشته باشد."چه زیبا نوشته بود. وقتی نوشته بود قلندر مرد و من هایهای گریه کردم، یاد اخوان افتادم و درخت چنار. خاطره ام از او بیش از دو دیدار چند ساعته نیست. اما همان جمله های کوتاه و روشنگر را کنار بهترین داستان هایش که بیش ترین داستان هایش باشند، جای داده ام. کنار چنار و اخوان و شازده و زمهریر.

::

یادداشتی از سیاوش گلشیری به مناسبت سالروز تولد هوشنگ گلشیری / همروی

حالا می‌خواهم بنویسم. درست پس از نه سال. آن هم حالا که دیگر نه خبری از آن جوانک بیست و یکی – دو ساله است و نه منگی آن کابوس ابدی تا مثل گذشته لانه کند در وجودم، آرام اما مداوم نشت کند، نشت کند و آن وقت من باشم و این تلخیِ بی‌انتها. اما البته این تنها حرف من یکی نیست! آن هم حالا که هستی. در سراسر این داستان‌ها که به تازگی در می‌آیند. هر تکه‌ات جایی هست. چیزی از زبانت یا اعجاز آموزه‌هایت.
و هنوز که هنوز است نخاله‌ترین لایه‌های اعماقمان را جسورانه به اشارتی پیش چشمانمان عریان می‌کنی.پس چطور می‌توان به حضورت شک داشت؟ آن هم حالا، بعد از تکرارِ مکرر این یکی دو خاطره‌ای که از فرط حضورت در تلنبار روزمرگی‌هایم رنگ می‌بازند. و همین موقع‌هاست که می‌آیی. ناغافل و بی‌خبر، به سیاق همان ایام سر و کله‌ات پیدا می‌شود یا پیش‌تر از آن حتی-هنگامی که هنوز مانده است که من، من شده باشم- آمدنت در ظهر گرم تابستانی به مدد ذهن این و آن مدام تکرار می‌شود.
تو می‌آیی و هولی تازه در من جان می‌گیرد. جستجو باز از سر گرفته می‌شود اما بی‌فایده است، هرچه می‌جویم چیز درخوری پیدا نمی‌کنم. دوباره و سه‌باره اما باز می‌گردم، همه‌ی نوشته‌هایم را از نو زیر و رو می‌کنم. نه، گفتم که بی‌فایده است! همه‌شان ناقص‌اند، جملاتی که اینجا و آنجا خط خورده‌اند یا اصلا به پاره‌گی کاغذ نیمه تمام مانده‌اند. هیچ چیز برای خواندن نمانده‌است انگار که در تمامی این سال‌ها غرق توهمی عمیق بوده‌ام. و آن وقت تنها من می‌مانم و انبوهیِ این ورق‌پاره‌ها و احساسی معلق میان هیاهوی خشم و شادی که نمی‌دانم تا به کی ادامه می‌یابد، کش می‌آید تا دست‌آخر به فریادی خفه ختم گردد. کابوس تمام می‌شود ولی می‌دانم که در بیداری کابوسی دیگر انتظارم را می‌کشد. آن هم وقتی که هنوز هستی، جایی منتظر، چهارزانو کنج خواب‌هایم نشسته‌ای و هی سیگار دود می‌کنی تا من بیایم و تو تازه‌ترین داستانم را با چشمانی بسته و نمناک گوش کنی. اما حیف که پشت خواب‌هایم برای همیشه جا می‌مانم.

لینک مطلب:
http://hamravi.ir/archives/1043

::

مأموریتی برای آزادی نوشتن / مجله فارسی

به بهانه سالمرگ هوشنگ گلشیری

رضا براهنی چند سال پیش در روزهای نزدیک به شانزدهم خرداد، سالروز درگذشت هوشنگ گلشیری، نوشت: «واقعا معجزه بود که گلشیری به مرگ طبیعی مرد، اما مرگ طبیعی او هم دق مرگ شدن بود.» اشاره براهنی به فشارهایی بود که گلشیری طی چند دهه نوشتن متحمل شده بود.

خالق داستان ماندگار «شازده احتجاب»، آنچنان که در مراسم دریافت جایزه اریش ماریا مارک، در آلمان می‌گوید از سر اتفاق از فهرست قتل‌ها جان به در برد و زنده ماند؛ هرچند فشارها هرگز دست از سرش برنداشت. کتاب‌های هوشنگ گلشیری همواره با مشکل چاپ مواجه بودند و از سال ۵۷ تا سال ۷۹ که این نویسنده به علت بیماری ذات‌الریه درگذشت، بیشتر کتاب‌هایش اجازه چاپ نداشتند، جز چند تایی که چند سالی در دوره اصلاحات منتشر شدند.

علاوه بر این، گلشیری به گفته خودش در بیست و دو سالی که در سال‌های پس از انقلاب زنده بود، گاه در تلویزیون «جاسوس سیا» خوانده شد و گاه در روزنامه‌های وابسته به حکومت از او با عنوان «جاسوس سفارتخانه آلمان» نام بردند. گلشیری بیش از چهل سال به طور مداوم نوشت و کمتر فرصت یافت انتشار آزادانه آثارش را ببیند، به جای آن در همه این سال‌ها آنچه نصیبش شد به گفته خودش «بیم زندان و ترور» بوده است. اما این نویسنده از آن گروه نویسنده‌هایی بوده که هراس حکومت‌ها از تأثیر و حضور آنها تنها به زمان زنده ماندن‌شان محدود نمی‌شود؛ مثل صادق هدایت.

رضا براهنی در همان نوشته‌اش به مناسبت سالمرگ گلشیری، آنجا که از تهدیدها و بازجویی‌های اعضای کانون نویسندگان می‌گوید، اشاره می‌کند که در ذهن احضارکنندگان این نکته نهفته بود که این نویسندگان در سقوط شاه مؤثر واقع شده بودند و در صورتی که آزاد گذاشته شوند، بر سر جمهوری اسلامی هم حکومت آوار می‌شود.

اگر گلشیری در همه سال‌های پس از انقلاب با مشکل سانسور و عدم چاپ کتاب‌هایش مواجه بود، این موضوع اکنون که دوازده سال از مرگ او می‌گذرد بیشتر شده است. محمدرضا سرشار، یکی از نویسندگان نزدیک به رهبر جمهوری اسلامی، در گفت‌وگویی به مناسبت دوازدهمین سالگرد گلشیری می‌گوید: «انحطاط اخلاقی‌ای که در بسیاری از آثار گلشیری موج می‌زند، چندش‌آور است، آدم داستان گلشیری مثلا از اینکه با همسر دوست خود رابطه نامشروع برقرار کند، ذوق می‌کند.»

سرشار با ابراز تأسف از انتشار آثار گلشیری که به زعم او به ترویج فساد در جامعه دامن می‌زند، در مورد او می‌گوید: «بعد از انقلاب می‌نالید که چرا به بعضی از کارهای گذشته او اجازه تجدید چاپ داده نمی‌شود. که متأسفانه در دوره هشت ساله دولت آقای خاتمی تقریباً کلیه آثار او تجدید چاپ شد و الآن هم بعضاً تجدید چاپ می‌شود. ولی «جن‌نامه»اش را که می‌گفت: در خارج از کشور منتشر کرده است حال آنکه ما می‌دانیم همین جا هم به صورت غیرقانونی منتشر شده است.»

شازده احتجاب، مشهورترین رمان این نویسنده در سال ۱۳۴۸ برای نخستین بار منتشر شده و تا سال ۱۳۵۸ به چاپ چهاردهم رسید و تاکنون به زبان‌های مختلف ترجمه شده است اما از سال ۵۸ تاکنون تنها دوره کوتاهی در فاصله سال‌های ۷۹ تا ۸۱ منتشر شد و پس از آن چاپ و انتشار این کتاب متوقف شد.

«آینه‌های دردار» نخستین بار در آمریکا منتشر شد، در دهه هفتاد انتشارات نیلوفر در تهران توفیق چاپ آن را به دست آورد که البته از سال ۱۳۸۰ انتشار این کتاب به طور کامل ممنوع شده است. بسیاری از آثار این نویسنده هرگز در ایران امکان چاپ نیافته‌اند، مثل «جن‌نامه» که در سال ۷۶ در سوئد منتشر شد، یا «ولایت هوا» و «بره گمشده راعی» که این آثار نیز تنها در سوئد و از سوی انتشارات ایرانی عصر جدید منتشرشده است. اما توقف چاپ برخی آثار یا عدم ارائه مجوز آثار گلشیری در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران سال ۱۳۸۹ به حد اعلای خود رسیده و همه آثار این نویسنده با ممنوعیت عرضه در این نمایشگاه روبه‌رو شده‌اند.

رسانه‌های ایران در همان زمان با انتشار خبری در مورد منع عرضه آثار گلشیری و فروغ فرخزاد در این نمایشگاه از تلاش دولت برای جلوگیری از انتشار آثار قبل از سال ۸۴ منتشر شده خبر دادند. هرچند گلشیری خود معتقد بود و در گفت‌وگویی بر این نکته تاکید می‌کند که اگر یک حکومت فهمید که با آزاد کردن و رها کردن جامعه به خطر نمی‌افتد، مشکل حل است. اما مخالفت و برخورد با آنچه نام و یاد گلشیری را با خود دارد تنها به جلوگیری از نشر آثار او محدود نمی‌شود.

بنیاد گلشیری که از سوی همسر او فرزانه طاهری اندکی پس از مرگ این نویسنده با هدف اهدای جایزه به بهترین داستان و رمان سال تأسیس شد و چند سالی هم کلاس‌های قصه‌نویسی در آن برگزار می‌شد اکنون با مشکلات بسیاری مواجه است. فرزانه طاهری در سال ۸۳ از عدم همکاری سازمان فرهنگی-هنری شهرداری تهران برای تخصیص فضا و مکانی برای برگزاری کلاس‌های این بنیاد خبر داد. به گفته خانم طاهری، مدیر این بنیاد، پس از تغییراتی در سازمان فرهنگی ـ هنری شهرداری تهران، عذر آنها خواسته شد و به دلیل پیدا نکردن محل استقرار، کلاس‌ها ادامه پیدا نکرد.

مراسم جایزه هوشنگ گلشیری هم در دوره‌های آغازین با امکانات مختصر در چند فرهنگسرا برگزار شد، اما در سال ۱۳۸۶، فرزانه طاهری در روزهای نزدیک به برگزاری مراسم جایزه گلشیری از مشکل برگزاری جا برای

برگزاری این جایزه و عدم همکاری سازمان‌های ذیربط خبر داد. طاهری همان سال به دادگاه احضار شد تا برای اهدای جایزه بنیاد گلشیری به رمان «آداب بی‌قراری» نوشته یعقوب یادعلی پاسخگو باشد.
سرانجام بنیاد گلشیری که هوشنگ گلشیری قصد تأسیس آن را با نام «شهرزاد» یا «هدایت» داشت ولی به علت آغاز بیماری‌اش در اواخر سال ۱۳۷۸ این طرح نیمه کاره ماند، با مشکل تازه‌ای روبه‌رو شد: سایت این بنیاد در ۲۷ آبان ۸۹ فیلتر شد و دسترسی به آن در داخل ایران غیرممکن است. هوشنگ گلشیری به گواه بسیاری تنها نویسنده نبود، او نه تنها در ادبیات داستانی ایران جایگاه هدایت و جمالزاده را در زمانه خودش داشت، بلکه از پیشتازان حمایت از آزادی بیان بود، همچنین گلشیری در سال‌های آخر زندگی خود به آموزش داستان‌نویسی و تربیت شاگرد پرداخت. شاگردانی که اکنون آنها نیز از تیغ تند و بیرحم سانسور و توقیف آثارشان در امان نمانده‌اند.
سرشار در گفت‌وگوی خود با اشاره به اقدام گلشیری در مورد پرورش داستان‌نویس می‌گوید: «عمده تأثیر گلشیری بر داستان‌نویسان که البته از نظر آثار یا شخص خودش چندان قابل توجه نیست، در نتیجه باندبازی و محفل‌گرایی و شلوغ‌کاری‌ها و جوسازی‌های مطبوعاتی و رسانه‌ای است. می‌دانید که او اهتمام زیادی به تشکیل کلاس و جلسات نقد و محفل‌های ادبی، خاصه در بعد از انقلاب با جوان‌ها داشت. حتی در همان آپارتمان‌های اکباتان که زندگی می‌کرد، آپارتمانی را هم خریده بود و به همین کارها اختصاص داده بود. پیوسته هم در نخ شناسایی جوان‌های بااستعداد حتی مذهبی و جذب آن‌ها به جلسات و کلاس‌های خصوصی خودش و استحاله آن‌ها از نظر فکری و اخلاقی بود.»
آنچه سرشار می‌گوید نمونه‌ای از تلقی حکومت از تفکر گلشیری و حتی شاگردان اوست. به عنوان مثال حسین سناپور، داستان‌نویس که از شاگردان گلشیری بود و بعدها در بنیاد گلشیری قصه‌نویسی درس می‌داد، مدت‌هاست با ممنوعیت یا سرگردانی در چاپ آثارش روبه‌روست. عدم انتشار مهم‌ترین کتاب سناپور با نام «نیمه غایب» پس از ۱۵ چاپ باعث شد این موضوع در مناظره‌های انتخابات ریاست جمهوری سال ۸۸ هم مطرح شود.
حسین مرتضائیان آبکنار، داستان‌نویس و از دیگر شاگردان هوشنگ گلشیری هم با چنین وضعی روبه‌رو شده است.
آنچنان که مجموعه کتاب‌های او دیگر در ایران منتشر نمی‌شوند و نشر ناکجا در پاریس به تازگی اقدام به چاپ آنها کرده است. همچنین می‌توان از منیرالدین بیروتی داستان‌نویس و شاگرد دیگر گلشیری نام برد که با توقیف یکی از آثارش روبه‌رو شده است. رمان «چهار درد» این نویسنده که قبلا از سوی نشر ققنوس منتشر شده و برنده جایزه بنیاد گلشیری هم شده است در سال ۸۵ از سوی وزارت ارشاد غیرمجاز اعلام شده است.
بیروتی یک‌بار درباره وضعیت انتشار آثارش گفته بود: «ما خیلی‌وقت است که دلسرد شده‌ایم و از چاپ کتاب‌های‌مان هم پشیمانیم. چند اثر را آماده انتشار دارم، اما دیگر پی‌گیر نمی‌شوم و اصلا کتاب چاپ نمی‌کنم.»
انگار جمهوری اسلامی، کتاب‌های شاگردان گلشیری را هم ادامه کتاب‌های خود این نویسنده می‌داند و به همین جرم به جنگ آنها رفته است.
اورهان پاموک می‌گوید: «وقتی نویسنده‌ای آزاد نباشد، هیچ نویسنده دیگری هم آزاد نیست.» حالا درباره گلشیری هم باید گفت که تا وقتی آثار این نویسنده در ایران آزاد نیست، هیچ نویسنده‌ای در آن سرزمین آزاد نیست؛ و گلشیری این را خوب می‌دانست. زیرا او نوشتن را همچون مأموریتی در راه دفاع از «حق آزادانه نوشتن» انتخاب کرده بود.

لینک مطلب:

http://www.majalla.com/far/1391/03/article1419

::

محورهای عمده‌ی تفکر هوشنگ گلشیری از لابه‌لای گفته‌های او

من یکی هستم از خیل عرقریزان کلام!
به بهانه‌ی بیست و پنجم اسفندماه سالروز تولد هوشنگ گلشیری

اشاره
آن‌چه درباره‌ی «هوشنگ گلشیری» جمع‌آوری شده بود، پیش از این ـو پرحجم‌ترـ در نوبت انتشار ویژه‌نامه‌ای بود در هفته‌نامه‌ی «مهر زنجان». اما توقیف هفته‌نامه، مانع از نشر آن شد و بالأخره مجال مجله‌ی «اشراق» هم به سانسور و توقیف دولتی گرفتار آمد. تا این‌که هفته‌نامه‌ی موج بیداری بدون اجازه‌ی من که گردآورنده‌ی این ویژه‌نامه بودم، قسمت‌های مهمی از آن را با جرح و تعدیل در شماره‌ی ۲۶، پنج‌شنبه ۱۹ خرداد ۱۳۸۴، صص ۴ و ۵ خود منتشر کرد. به راستی چرا ادبیات در این سرزمین این‌قدر بی‌قدر است و مغضوب؟
باری. این جستار از زبان گلشیری به ما و شاعران و خوانندگان دیگر یادآور می‌شود که چرا اصلاً شعر و داستان می‌خوانیم و آن را به دیگران نیز توصیه می‌کنیم.
الگوی زندگی گلشیری، الگوی شاعر و نویسنده‌ای پرشهامت است. آموزش این روش و منش والاست که مدام باید از خویشتن خویش مراقب بود؛ مراقبتی دائمی که تبردار حادثه را دیگر دستِ خسته به فرمان نیست!
به زعم من، زندگی و ادبیاتی که مهربانی و همدردی، استقامت و شجاعت، تحمل مخالف و تسامح را مضمون

خود کرده و به سوی فردیت و جهانی عاری از تحجّر و ظلم و خشونت، با متانت، گام برمی‌دارد و با چشمی مسلح به سلاح نقدِ مدرن، به جهان و به فرهنگ می‌نگرد، شایسته‌ی ترویج و تفاخری بیش از این‌هاست.
خواننده خود بهتر می‌تواند از لابه‌لای گفته‌ها و نوشته‌های گلشیری بزرگ، به شخصیت و موقعیت او در ادبیات و فرهنگ ایران و تأثیر او بر جامعه‌ی روشنفکری دهه‌های گذشته وقوف یابد و نیاز به مقدمه‌ای نیست یا حتا سال‌شمار و زندگی‌نامه‌ای از آن فقید؛ که حتا برای دسترسی و اطلاع می‌توان به کتاب «هم‌خوانی کاتبان» حسین سناپور مراجعه کرد.
پس در این جستار تنها تکیه بر آن است تا گفته‌های گلشیری به شکلی خلاصه‌وار درآید که البته جامعیت سخنان صمیمی او مانع از انتخاب درست و سرفصل‌بندی‌های دقیق و بی‌نقص شده‌اند.
توضیح آخر اینکه سه نقطه‌های خارج از قلاب برای خلاصه کردن و حذف گفته‌هایِ غیرضرور بوده و نه حذف به معنایِ سانسور آن‌ها.

درباره‌ی هوشنگ گلشیری؛ ستایشگر زیبایی در میان چرکدان
هوشنگ گلشیری، پایه‌گذار سبک نوین داستان‌نویسی ایران، در ۱۶ خردادماه ۱۳۷۹ خورشیدی، در سن ۶۳ سالگی درگذشت. گلشیری در داستان‌نویسی جدید ایران همان نقشی را دارد که جمال‌زاده، هدایت و چوبک در زمان خود داشتند. انتشار «شازده احتجاب» در سال ۱۳۴۷، آغاز شهرت گلشیری بود، گرچه پیش از آن مجموعه‌ای از داستان‌هایش را زیر عنوان «مثل همیشه» چاپ کرده بود. از آثار دیگر هوشنگ گلشیری می‌توان «معصوم پنجم»، «مردی با کراوات سرخ»، «آینه‌های دردار»، «جن‌نامه» و «باغ در باغ» (مجموعه مقالات در دو جلد) را نام برد.
گلشیری پیشتاز و قهرمان طرفداری از آزادی بیان و یکی از منتقدان تندروها در ایران بود و برای آزادی قلم و اندیشه، پیش و پس از انقلاب، کوشش بسیار کرد و همه‌ی تلاش و توان خود را برای تشکیل کانون نویسندگان به کار برد. وی پس از قتل‌های زنجیره‌ای تعدادی از نویسندگان لائیک ناراضی، علیه ارتجاعیون و خشونت‌های مذهبی سخنرانی‌هایی ایراد کرد. او یکی از اعضای سرشناس کانون نویسندگان از بدو تشکیل آن بود که پیوسته تحت فشار نیروهای امنیتی و دادگاه‌های مختلف قرار داشت. گلشیری در راه آزادی قلم و اندیشه، آن‌چنان می‌کوشید که نام‌اش را دشمنان آزادی در بالای «فهرست مرگ» نوشته بودند تا او را از میان بردارند. اگر داستان «قتل‌های زنجیره‌ای» از پرده بیرون نیفتاده بود، بی‌گمان، گلشیری پیش از آنکه به بیماری ذات‌الریه در گذرد، با وسایل ویژه‌ی دیگری خون‌اش را می‌ریختند. وی که یکی از سخنگویان و فعالان خستگی‌ناپذیر عرصه‌ی قلم بود، چندین جایزه‌ی بین‌المللی نیز برای قلم خود برده است. آخرین آن‌ها، «اریش ماریا رمارک» در سال ۱۳۷۸ در آلمان به او اهدا شد که بیانگر مبارزه بی‌امان او در راه گسترش دموکراسی و حقوق بشر بود.

محورهای عمده‌ی تفکر هوشنگ گلشیری از لابه‌لای گفته‌های او

ادبیات، داستان، نویسنده
داستان ابزاری‌ست برای کشف، مجرایی‌ست برای شناخت و دریافت هرچه عمیق‌تر مسائل بشری. قالبی‌ست که پاره‌یی از ناشناخته را ملموس‌تر می‌کند.

داستان وسیله‌ی شناخت جهان شد برای من. وسیله‌ی شناخت مملکتم شد... وقتی انسان می‌خواهد گذشته‌اش را بشناسد، و ساختارها را به قولی بشناسد، هیچ وسیله‌یی جز این وسیله (داستان) نداریم. ممکن است شعر هم چنین کاری را بکند اما من فکر می‌کنم که داستان بهتر می‌تواند.

مسأله‌ی اساسی برای من در مورد داستان‌نویسی، با توجه به اینکه مرکز داستان انسان می‌تواند باشد، شناختن انسان است. هرچند دست آخر می‌دانیم که شناخت انسان امکان ندارد، اما به وسیله‌ی تکنیک و با ایجاد فاصله [بین قهرمان داستان، با واقعیت بر اساس شک‌ها و تردیدها] داستان‌نویس می‌خواهد به این شناخت برسد ـ که دست آخر ناموفق هم هست.

من معتقدم که ادبیات بدون فرم دیگر ادبیات نیست... حالا محتوایش هر چه هم می‌خواهد مهم باشد. من ادبیات را براساس اندازه‌ی محتوایش می‌سنجم و مقدار مخاطب‌اش هم برایم مهم نیست. بعضی‌ها هستند که ارزش نویسنده را براساس کتاب‌های به فروش رسیده‌اش می‌سنجند؛ اگر این درست باشد، ما باید هر هفته آمار بگیریم و هر کس را که کتاب بیشتر فروخته به عنوان بهترین نویسنده اعلام کنیم. آن وقت منتقدان و دانشگاه‌ها باید بروند دنبال کارشان.

تلاش برای درک یک متن، یعنی قبول انسان بودن نویسنده‌ی متن. نخواندن یا مخدوش خواندن هر متنی، صلب صفت انسانیت از نویسنده‌ی متن است.

داستان‌نویس به ضرورت حرفه‌ی خود و عناصر داستان و جست‌وجویی که برای تکنیک می‌کند، طرفدار آزادی‌ست. وقتی شما چند شخصیت در یک داستان خلق می‌کنید که هر کدام نظرات مختلفی دارند و به آن‌ها مجال می‌دهید همان‌طور که هستند زندگی و عمل کنند، هرچند که خود شما با بعضی از آن‌ها مخالفید، بالذاته آدمی

دموکرات‌اید اهل تسامح و تحمل غیر. وقتی از قراردادهای متعارف زبان تجاوز می‌کنید، وقتی از میان چند کلمه، یکی را انتخاب می‌کنید. یعنی حکم می‌دهید که انسان آزاد است. ظرف بیان نویسنده حکم می‌کند که طرفدار آزادی باشد. همه‌ی نویسنده‌هایی که در بند ایدئولوژی یا دوره‌های خاصی مانده‌اند، پس از آن دوره یا آن ضرورت مقطعی فراموش می‌شوند.

کسانی که با ادبیات به طور جدی سر و کار دارند، برای دیگری حرمت قائل‌اند و به یک نوع اخلاق معتقدند. تا جایی که ادبیات می‌تواند حتا جانشین مذهب ریاکاران باشد.

نوشتن عمل است. نوشتن تقدس دارد. یادتان هست، وقتی می‌خواستیم داستان بخوانیم، می‌گفتیم بیاییم نماز داستان را برگزار کنیم، یعنی همه باید سکوت کنند، هیچ کس نباید تکان بخورد، وقتی کسی داستان را در جماعت می‌خواند، نماز داستان را گزارده‌ایم. شوخی که نمی‌کنیم. معلوم است که جدی‌ست. من گمان می‌کنم که این موضوع در غرب هم به همین شکل است. یعنی کار ادبیات، کار هنر، کار فرهنگی را جدی می‌گیرند. این‌جا به نظر می‌رسد که ماها برخلاف سنت‌هایمان، جدی نمی‌گیریم، یعنی کسی که نثر را بد می‌نویسد، جمله‌ها را غلط می‌نویسد، دارد توهین به فرهنگ مملکت می‌کند. یعنی از همان آغاز در ِ خود را به روی من بسته است.

شرط نوشتن این است که نویسنده ایمان به مختار بودن انسان داشته باشد و نویسنده‌ی خوب کسی‌ست که خواننده‌اش را مختار فرض کند.

من وقتی یک مقدار نوشته‌ها و ترجمه‌های بد می‌خوانم، اگر بخواهم بنویسم، می‌بینم چه نثر مزخرفی شد. بعد ناچار می‌روم یک مقدار متن کهن می‌خوانم، آثار خوب معاصران را می‌خوانم تا به جای اولم برگردم. نویسنده هر روز قبل از شروع کار باید یک متن بخواند، پنج صفحه بخواند؛ دو تا غزل از مولوی بخواند، دو تا غزل از عطار بخواند، تکه‌یی از شاهنامه بخواند تا پالوده شود. فرهنگی که الان بر ترجمه حاکم است، کل لغاتی که در آن هست، همین فرهنگ حییم است. بیش از حییم را اغلب مترجمان بد ما نمی‌دانند. با این مقدار لغت مگر می‌شود داستان نوشت؟

یک آدم، اعم از هنرمند و غیرهنرمند، داستان را باید ابتدا به عنوان یک داستان که در آن حوادثی می‌گذرد نگاه کند و به هیجان بیاید و غیره. همان حرف فارس‌تر که می‌گوید: «جانم، قصه، قصه است». یعنی همان حالتی که هر شنونده در مقابل نقالان قهوه‌خانه‌ها پیدا می‌کند: شگفتی‌زده و مشتاق.

وقتی در خاندانی اعتبار یک آدم به دنگ و فنگ و مال و منال است نمی‌توان شهید راه قلم شد، و مثلاً به بخور و نمی‌ر معلمی ساخت و یا در گوشه‌یی گمنام و کمتر وابسته به سیاست فرهنگی دستگاه، به امید فردای در راه، قلم به تخم چشم زد.

آن واقعیت باسمه‌یی و چارچوبی که نظام‌های فکری عرضه می‌کنند، بی‌معنی‌ست. اما چهره‌ی آدمی را باید دید و باید با آدم‌ها تفاهم داشت. نویسنده آدم‌ها را شیء نمی‌بیند؛ آن‌ها را مسخره نمی‌کند. با آن‌ها هم‌دلی دارد چون برای نویسنده، شیء بیرون از خودش مهم است.

ما نویسندگان هر جا که باشیم و به هر زبان که بنویسیم، در خانه‌ی کلام مکتوب زندگی می‌کنیم. دیوار این خانه و سقف‌اش را با همین کلمات ساخته‌ایم؛ پنجره‌ی ما به جهان و چتر ما، حتا سپر ما همین کلمات است. به خانه‌ی ما اگر کسی بیاید، با همین خرده‌ریزهاست که خستگی از تن‌اش می‌گیریم. خاطراش را با همین کلمات می‌آرائیم و راه‌اش می‌اندازیم، بی‌رقص این کلمات، آوازخوانی این حروف، جهان ما مأمن موش‌ها خواهد شد و دیوارهامان دیوارهای سرد سلول‌ها و چشم‌اندازمان گورستان گذشته‌های دور. (در پیامی به انجمن قلم سوئد)

ما می‌نویسیم و می‌خوانیم تا آدم‌های گوناگون بتوانند در کنار هم و با هم در این کره‌ی کوچک اما هنوز زیبا زندگی کنند.

من افتخار می‌کنم که ایرانی هستم؛ افتخار می‌کنم که حافظ از ماست و پدربزرگم فردوسی است.

یک داستان‌نویس می‌خواهد جبر را برهم بزند وگرنه نمی‌نوشت.

وسوسه‌ی اصلی ذهن نویسنده بازآفریدن واقعیت است. بر این مبنا داستان‌نویس که در جست‌وجوی واقعیت است، کار همان خفیه‌نویس را می‌کند.

مهم‌ترین باری که روی دوش ما هست، بار گذشته و تخیلاتمان و کتاب‌هایی است که خوانده‌ایم.

هر نوشته پشتیبانی است برای دیوار خانه‌ای که داشتیم بالاش می‌بردیم؛ خانه‌ی زبان.

داستان یکی از مهم‌ترین ابزار شناخت دیگران است.

حرف آخر من این است که من برای حیثیت ادب فارسی، برای حیثیت زبان پارسی می‌نویسم.

حذف و سانسور
من معتقدم که حذف، توهین به نویسنده است. در هر دوره‌یی که می‌خواهد باشد... من صدها بار گفته‌ام که کتاب باید چاپ شود و اگر مسأله‌یی داشت بعداً مرا دادگاهی کنند. قبل از چاپ هیچ‌کس حق ندارد داستان مرا بخواند. ما برای رسیدن به این باید بحث کنیم. باید بایستیم... اصل آن است که نباید حذف شود. ما راهی جز این نداریم که بپذیریم که کتاب باید در بیاید و پس از نشر راجع به آن حرف زده شود و ما معتقدیم که کلمه را باید پاسخ داد و باید کتاب نقد شود.

من اهل چانه‌زنی و دلبری نیستم. آل‌احمد به من آموخته که خودت را بفروش، تن‌ات را بفروش، اما کلامرات را نفروش. من کلامرام را نمی‌فروشم. فروختن به هر کسی که باشد، چه دولت، چه هر نظام فکری یا سیاسی دیگر. این را خوب یاد گرفته‌ام. یاد گرفته‌ام که بر سر یک کلمه کشته شوم، برای اینکه برای یک داستان، شش ماه کار می‌کنم و کلمه کلمه‌اش جزء وجود من است. ظاهراً ما برای کشته شده خوبیم. برای خفه شدن خوبیم. اما اگر قرار است کتابمان در بیاید، باید مثل بهرنگی و چوبک بمیریم، چون بهرنگی الان بی‌خطر است.

در طول این سال‌ها نویسنده‌ی خوب، نویسنده‌ی مرده بوده است و باید سعی کنیم بمیریم، آن وقت از ما تجلیل می‌شود.

اگر تا سال‌های سال از آن همه کتاب که دارم حتا شازده احتجاب در حجاب بماند چه باید بکنم؟ خودکشی البته دری است که همیشه باز است. (در سوگ می‌رعلایی)

من می‌بینم مترجمی کتاب را ترجمه می‌کند که ارزش خواندن ندارد؛ یعنی آن‌قدر حذف شده که درون‌مایه‌اش از بین رفته. و وقتی فیلم‌های تلویزیون را می‌بینم که با شدت سانسور شده‌اند و سر و ته ندارند، توهین عظیمی به فیلم‌ساز می‌دانم. اینکه تبادل فرهنگی نیست. این تبادل جهل است. جهل خودمان با جهل خودمان دارد به ما القا می‌شود... ما باید فرهنگ‌های دیگر را به جامعه‌مان آموزش بدهیم. ما فکر می‌کنیم که اگر فیلم ارزنده‌یی به خاطر یک صحنه در کشور نشان داده نشود، هیچ‌کس دنبال‌اش را نمی‌گیرد. آیا واقعاً باور کرده‌ایم که این‌گونه فیلم‌ها از راه ویدئو و ماهواره دیده نمی‌شوند؟ این است که به فرهنگ جدی ما لطمه وارد می‌کند. یعنی فیلم‌های خوب، کتاب‌های خوب، لطمه می‌بینند. فرهنگ جدی جهانی لطمه می‌بیند، فرهنگ مبتذل ماهواره‌یی که لطمه نمی‌بیند.

گاهی دوره‌یی هست که سانسور در نهایت است و ادبیات مجبور است رسالت دیگری هم داشته باشد و آن هم اطلاع‌رسانی یا همان کار روزنامه است... پس یکی از وظایف سنگین ادبیات که می‌توانیم بگوییم تاریخ عاطفی یک مملکت است، در زمان حاکمیت دیکتاتوری و سانسور رخ می‌نماید.

من منتظر تحمل زمانه‌ام. من از کار مخفی، از پسله حرف زدن بدم می‌آید. این نشانه‌ی عقب‌ماندگی جامعه است که نشود با صدای بلند حرف زد. از خانه‌های تیمی و اتاق‌های در بسته چیز دندان‌گیری به حاصل نخواهد آمد. بدتر از این‌ها هم ریا است.

به دلیل انقطاع فرهنگی، هر نسلی از ما همیشه از صفر شروع می‌کند... با توجه به این‌که ما نه در صنعت نه در فلان، هیچ‌چیز نداریم، یک نفت است که چند سال دیگر تمام می‌شود. اگر فرهنگ غنی نداشته باشیم، از جغرافیای جهان حذف می‌شویم. به جهان نگوییم ما فقط خیام هستیم. خوب خیام را که در موزه‌هایشان دارند. بلکه این‌ها حرف دیگری هم در جهان دارند. به مملکتی می‌شود حمله کرد که فرهنگ نداشته باشد. اگر عراق چهارتا شاعر گنده‌ی جهانی داشت، نمی‌توانستند با این کشور این‌گونه کنند. هر چند که بنده فکر می‌کنم یکی از اراذل زمین، یکی از فاشیست‌ترین حکومت‌های جهان، حکومت صدام است. ولی ضمناً آدم دل‌اش برای زنی که دارد در کوچه می‌گذرد می‌سوزد، برای آن بچه‌یی که دار و ندارش آتش می‌گیرد. یک سرباز وقتی می‌تواند کسی را با تیر بزند که فکر کند این مجسمه است، یک مترسک، انسان نیست... وقتی ملتی را حذف می‌کنند که فاقد فرهنگ باشد. چیزی برای جهان نداشته باشد. چیزی تولید نکند. تو با بستن جلوی رشد ادبیات، داری یکی از مهم‌ترین مختصات مملکتی را که در جهان ویژه است، می‌بندی. ویژه است که کسی آن سنت عظیم ماقبل اسلام داشته باشد، سنت بعد از آن را داشته باشد، و در آسیا زودتر از تمام ممالک در مشروطه قیام کرده باشد، چندین انقلاب را از سر گذرانده باشد، متفکرترین آدم‌ها را در سطح آسیا داشته باشد، آن وقت تو به کمک یک بررس به بهانه‌ی دو سه تا کلمه جلو این چیزها را می‌گیری؛ میلیون‌ها خرج بکنی تا نویسنده بسازی، کاغذ را وسیله‌ی فشار قرار دهی... این یعنی تهی کردن یک ملت و این‌جاست که من معتقدم خیانت است. وقتی من می‌بینم یک فیلم‌سازی در جهان مطرح می‌شود، شاد می‌شوم. برای اینکه می‌بینم من به ازای تنها خیام نیست که هستم، به ازای فلان فیلم‌ساز هم هستم و در جهان حرفی برای گفتن دارم. به خاطر بقای مملکت هم که شده باید دست از این تنگ‌نظری برداریم. سه‌هزار تیراژ حالا به کجا برمی‌خورد که تو بیایی بنشینی دو تا کلمه را از توی آن درآوری؟

باید مانع اصلی خلاقیت، یعنی سانسور، به کل از عرصه‌ی فرهنگ نوشتاری ما برداشته شود، یا مسؤولیت هر نوشته پس از چاپ و پخش بر عهده‌ی نویسنده گذاشته شود، با این امید که داستان را همان‌گونه نخوانند که مثلاً امروز در عرصه‌ی سیاست متون آن دیگری را می‌خوانند. مثلاً توجه فرمایید که سانسور امروزمان مسلماً رمانی را با شخصیت اصلی معتقد به فلان فرقه‌ی عرفانی با آداب خاص‌اش تحمل نخواهد کرد یا اغلب تجربه‌های زیستی، بیرون از دایره‌ی نوشتن مانده است.

در جامعه‌یی که هنوز بحث است میان تکلیف و حق و مثلاً عقیده آزاد است اگر ابراز نشود، و لباس تو و اعتقادات‌ات را قانون تعیین می‌کند و نوشته‌ات را سطر به سطر می‌خوانند و سانسور قانونی‌ست و به آن هم علناً افتخار می‌کنند، می‌توان فهمید که چرا ما رمان رئالیستی نداریم و یا اگر داریم خُرده رئالیسم است در این چند صفحه و یا در آن فصل.

جامعه‌ی مدنی تنها با انتشار چند روزنامه و مجله یا دست بالا با چند حزب دولتی محقق نمی‌شود. ما کدام تئاتر غیردولتی را داریم، یا کجا کتابخانه‌یی را می‌توان یافت که در عرضه‌ی کتاب سلیقه‌ی دولت وقت را اعمال نکند؟

ادبیات در یک فضای دموکراتیک می‌تواند رشد کند. ادبیات در یک فضای غیردموکراتیک یک ادبیات مخفی خواهد بود. این زیراکس می‌کند می‌دهد آن‌یکی بخواند و این رشد زیادی نخواهد داشت.

خودسانسوری و سانسور نباید در کار باشد. کار من این نیست که نگران ضوابط باشم. به نظر من هیچ مانع و رادعی پیش از چاپ و انتشار نباید در کار باشد. دموکراسی در این نیست که فقط اکثریت حاکم باشد، بلکه در این است که اقلیت، حتا اگر یک نفر باشد، بتواند حرف‌اش را بزند. اما وقتی کتابی چاپ شد این با دادگاه‌های صالح است. البته با حضور متخصصان داستان و وکیل که اگر خلافی دیدند حکم کنند، اما اگر قرار باشد قبل از چاپ کتاب، جلو آن را بگیرند، این مثله کردن هنر و پیچیده کردن کار است و نتیجه‌یی ندارد جز آن‌که فقط دو نوع ادبیات: ادبیات با ما و ادبیات بر ما، میدان پیدا کند. چنین رویه‌یی سبب خواهد شد که مخاطبان یک فیلم یا کتاب فقط دنبال تعبیرهای سیاسی آثار هنری باشند. جامعه بیمار می‌شود و جو ناسالم. و یک نتیجه‌ی ناخوشایند دیگر هم دارد: تکثیر «نویسندگان کوتوله». اگر نویسنده‌یی مجبور شد به‌خاطر چاپ کتاب‌اش هم با ناشران چانه بزند و معامله کند و هم با بررس، یعنی با کسانی بحث کند که اغلب از داستان‌نویسی اطلاع چندانی ندارند، یا برای کاغذ دوندگی کند، ریش بگذارد، ریش بتراشد. ریا کند، در پسله یا آشکار امتیاز بدهد، خودش را تحقیر کند، جلوی این و آن خم بشود و... در واقع به یک نویسنده‌ی کوتوله تبدیل می‌شود با دست‌های ناپاک. و با دست‌های ناپاک و منش یک کوتوله‌ی ذهنی که هر روز به رنگی در می‌آید نمی‌توان آثار بزرگ خلق کرد. من هشدار می‌دهم که روش کنونی مبادا به تربیت نویسندگان کوتوله بینجامد. خیلی‌ها نمی‌توانند با نان و پنیر بسازند. وقتی کتابشان در نمی‌آید وسیله‌ی امرار معاش ندارند، گاهی به هزار فضاحت تن می‌دهند.، فیلم‌نامه‌نویس صد تا یه قاز می‌شوند یا کتاب‌های کیلویی پرفروش می‌نویسند. نگذاریم که فضا چنین باشد. دام بر سر راه نویسندگان ما بسیار است. همیشه هم بی‌خطر نیست... مقصود من این نیست که نویسنده حتماً باید با قدرت بجنگد. مقصود من این است که اگر آزادی در کار نباشد، نویسنده‌های ما با خودسانسوری، با معامله، با کرنش، با ریا... کوتوله می‌شوند و از یاد نبریم که این مسؤولیت را بر دوش ما نویسندگان گذاشته‌اند که کلمه را نباید کاسه‌ی گدایی کرد.

پاره‌ی هنرمند را در خودمان کشته‌ایم، شاید هم در جامعه‌مان. به بقال نمی‌گوییم پدر میوه‌ات را به قیمت بفروش، یا به پارچه‌فروش، اما قیمت کتاب باید براساس تعرفه‌ی سال‌های پیش باشد. زمین و آسمان را گذاشته‌ایم و یقه‌ی داستان‌نویس را گرفته‌ایم. شاید مشکل ما این است که رمان را نمی‌فهمیم، ضرورت آن را درک نمی‌کنیم. شاید هم می‌فهمیم و خطرش را درک می‌کنیم. رمان با ذهن مطلق‌نگر نمی‌خواند. آنکه جهان را سیاه و سفید می‌کند نمی‌تواند تحمل کند در مطلق سفیدش خالی هم باشد و در آن سیاه، لکه‌یی خاکستری. وقتی خواندن داستان را کاری لغو بدانیم، فکر می‌کنیم که نباید کاغذ نازنین را خرج رمان کرد، نتیجه‌اش این‌که شاعر وجودمان را می‌کشیم. دیگری را در خودمان خفه می‌کنیم و دیگر جز خود نمی‌بینیم؛ در دنیای دربسته‌مان می‌مانیم، یا می‌خوابیم تا بعد به ضرب دگنک روزگار بیدار شویم و ببینیم نه دیگری، که دیگران هم هستند، با افق‌های دیگر و با برداشت‌های دیگر و ما اندکی بهتریم و آن‌یکی اندکی بدتر، همه‌چیز را هم نمی‌شود با حذف حل کرد -با حذف فرهنگی یا حذف فیزیکی. اثبات حقانیت هم مثل نوشتن رمان صبر ایوب می‌خواهد، این را دیگر در سنتمان داریم. گذشت وقتی مثل عشقی فکر می‌کردیم، این باغ یا درخت با خون به بار خواهد رسید، یا ویران باید کرد تا بعداً آباد کنیم. کار با این خشت بر سر آن خشت به سرانجامی خواهد رسید.

من فکر می‌کنم در مورد سانسورهایی از قبیل هدایت دیگر مسأله حل شده است. ممکن است یکی دو کتاب‌اش را نتوانند تحمل کنند، اما وقتی شما می‌توانی از طریق کامپیوتر یا اینترنت کتاب‌ات را به سراسر جهان بفرستی، سانسور کردن یک شوخی است و این یک ترس بی‌مورد از روشنفکران و کتاب‌هایشان است. ضرر بعدی این‌جور سانسورها، در مقدس شدن کتاب‌های سانسوری‌ست. من گفتم اگر کتاب «جن‌نامه» را اجازه‌ی چاپ ندهید، بعدها کتاب مرا غلط می‌خوانند و این به ضرر ادبیات است، باید وارد دیالوگ شویم.

مخاطب معاصر
کتاب‌خواندن می‌تواند سالم‌ترین تفریح باشد برای کسانی که هیچ امکان دیگری ندارند یا نمی‌خواهند، خواننده‌های ما اغلب درس رمان خواندن ندیده‌اند. در مدارس ما داستان‌خوانی تدریس نمی‌شود. هدایت تدریس نمی‌شود. در مدارس فرانسه از موپاسان شروع می‌کنند تا برسند به معاصران. به همین دلیل یک رمان‌نویس ۲۱ ساله‌ی آن‌ها از رمان‌نویس ۴۰ ساله‌ی ما بیشتر می‌داند. خواننده‌های ما دوران کودکی خود را می‌گذرانند.

مخاطب، حرف داستان‌نویس امروز را نمی‌داند... این مسأله‌یی‌ست که باید ریشه‌یی به آن فکر کرد. وقتی که فرض کنید یک جوان در مدرسه یا در دانشگاه، هیچ بحث و حرفی درباره‌ی ادبیات معاصر نمی‌شنود و فقط مجبور است «کلیله و دمنه» و «گلستان» را به طور طوطی‌وار بخواند، خب طبیعی‌ست که می‌رمد. از آن‌جا رانده و از این‌جا مانده می‌شود، زیرا داستان یا متنی جلو چشم‌اش گذاشته نمی‌شود که مربوط به دوران خودش باشد. خب این آدم برایش سخت است که خواننده‌ی ادبیات امروز باشد. حالا باید به استثناهایی چشم بدوزیم که شاید این‌گونه کتاب‌ها که معمولاً چاپ هم نشده‌اند، در خانه‌شان پیدا شود و بخوانند و من و تو مثلاً از تویش در بیاییم. یک واقعیت ملموس دیگر هم که در جامعه‌ی ما وجود دارد این نکته است که به دلیل ازدیاد روزنامه و مجلات خوب یا بد، معمولاً کمتر کتاب خوانده می‌شود.

من کتابم را برای دولتی‌ها در نمی‌آورم... من کتابم را برای کسی در می‌آورم که نگران ۴۰۰-۳۰۰ تومان پولی است که می‌خواهد کتاب مرا بخرد... من سعی می‌کنم اغلب کتاب‌هایم را با حروف ریز چاپ کنم تا قیمت‌اش پایین بیاید.

خواننده باید مراحلی را بگذراند و این مراحل به عهده‌ی من نویسنده نیست... من معتقدم اگر کسی هدایت نخوانده، جمال‌زاده نخوانده، بالزاک نخوانده، دوراس و فلوبر نخوانده، استاندال و دیکنز نخوانده و آن‌وقت داستان مرا بخواند و بفهمد، اشکال از داستان من است. پس باید این مراحل را طی کند. حداقل باید رئالیست‌ها را خوانده باشد. اگر علاقه‌مند واقعی‌ست باید به قله‌های زمانه‌اش برسد.

کسی که به جایی می‌رسد، آدمی‌ست که کار کرده است. حتا در مملکت ما، تا شاملو شانزده ساعت در روز کار نکند، شاملو نمی‌شود. تا روزی ده ساعت، دوازده ساعت کار نکنی، تا صد دفعه چیزی را ننویسی، چیزی نمی‌شوی. متأسفانه بسیاری از اهل قلم ما فقط می‌نویسند. متوجه نیستند که یک مقداری هم بخوانند. من محاسبه می‌کنم که در عرض این سه سال، اگر می‌خواسته است این‌ها را بنویسد و سه بار هم آن‌ها را پاک‌نویس کند، اصلاً نرسیده است چیزی بخواند. طرف می‌گوید که خانواده‌ی تیبو را عرض ۱۵ تا ۲۰ سال نوشته است. این‌جور کار می‌کنند و حجم خوانده‌هایش را هم که نگاه کنید سر به جهنم می‌زند.

حاکمیت و انقلاب؛ روشنفکر و مردم
شاه آن‌قدر ارزش نداشت که آدم یقه‌اش را بگیرد. باید کل فرهنگ سلطنتی را می‌زدیم که بعضی‌ها زدند. کل نگاه‌اش را. من فکر می‌کنم در شازده احتجاب زده شد. کل این نحوه‌ی نگاه که انسان‌ها مهره هستند، می‌توان مسخشان کرد، می‌توان مثلاً یک آدمی را آورد و نیک‌خواه‌اش کرد و در دوره‌ی بعد این بلا به سرش بیاید. یعنی با شکنجه و آزار و اذیت برش گردانیم، ناگهان ۱۸۰ درجه چرخش‌اش بدهیم. یعنی انسان شیء بشود.

لازمه‌ی رسیدن به جامعه‌یی فراتر از اینجامعه‌ی قبیله‌یی، گذشتن از این در تنگ و حقیر دارودسته‌ها و خانواده‌ها و حتا منیت‌های حقیر است و به حکم تعلق خاطر به فرهنگ این سرزمین باید عواقب‌اش را به جان خرید.

الان هم [مثل زمان شاه] می‌گویند که نویسندگان منزوی هستند و هیچ رابطه‌یی [با مردم] ندارند... این حرف که «ارتباط ندارند» یک کمی ندیدن واقعیت است. واقعیت این است که باسوادها، کسانی که بتوانند با ادبیات در تماس باشند و این‌که ادبیات به صورتی نشت بکند در جامعه، زمان می‌خواهد. همان حرف بگو مرگ بر شاه یا جلاد ننگ‌ات باد، همه‌ی این‌ها را ادبیات اول زده بود و توجه کنید که انقلاب مرکزش اول کجا بود. همان‌جا که ادبیات معاصر حاکم بود، دانشگاه بود. درست است که کشتارها جاهای دیگر هم انجام شد، مثلاً میدان شهدا. ولی ببینید که راهپیمایی‌ها همه‌اش به قصد دانشگاه بود. در حقیقت انقلاب یک انقلابی بود که سمت اصلی‌اش در آغاز به دانشگاهی بود که سال‌های سال ندا در داده بود، و این دانشگاه خواننده‌ی اصلی ادبیات معاصر بود. بی‌برو برگرد. توی ساک هر چریک، هر مبارزی در این‌جا یک کتاب شعر بود... مسأله‌یی که مطرح می‌شود این است که در همین ادبیاتی که دستگاه شاه ادعا می‌کرد هیچ تماسی با مردم ندارد، وقتی خواست آن بازی فضای باز را ایجاد کند، از همین بازی استفاده شد تا همان در آن‌قدر باز شود که کل دستگاه از بین برود. از سال ۱۳۵۶ وقتی که کانون نویسندگان شب‌های شعری برگزار کرد ما جمعیت را دیدیم، اگر جمعیت هم مهم نبود سراسر ایران این نوارها می‌رفت، روز بعدش در اصفهان مثلاً گذاشته می‌شد و گوش می‌دادند، نوارها به سراسر ایران می‌رفت. بعد هم همین مسأله در دانشگاه صنعتی ادامه پیدا کرد. [اما همین‌ها دو سه ماه بیشتر طول نکشید و این در تحلیل انقلاب برمی‌گردد به اینکه] پایه‌های انقلاب، یا پایه‌های ادامه‌ی انقلاب، حاشیه‌نشین‌های شهری هستند و انسان‌هایی که از دِه کنده شده‌اند و آمده‌اند توی شهر، این‌ها پایه‌های اصلی هستند، نیروهای

اصلی هستند که در سال‌های سال، کاری با نظام شاهی ندارند و در یک زمانی کاری انجام می‌دهند.

در زمان شاه دست‌اندرکاران ادبیات در کنار هم بودند و یک هدف مشترک داشتند: سرنگونی شاه. ولی در روزهای انقلاب و پس از انقلاب، شاخه‌شاخه شدند. یعنی گروهی که در حقیقت هیچ نوع برخوردی با جنبه‌های مختلف انقلاب نداشتند جز تأیید. و من فکر می‌کنم همه‌ی این آدم‌هایی که این‌گونه رفتار کرده‌اند، جزو دسته‌یی هستند که ادبیات را وسیله‌ی کشف نمی‌شناختند، حتا وسیله‌ی بازآفرینی هم نمی‌شناختند. یعنی ادبیات برایشان ابزار ابراز عقایدشان یا عقاید دیگران بود نه خودشان. حالا هم اگر ببیند فلان کتاب‌فروشی، چه بلایی به سرش می‌آید چشم‌اش را می‌بندد. اصلاً در شعر و داستان‌اش نمی‌آید، حتا به عنوان انعکاس واقعیت.

یک شاخه‌ی عظیم از ادبیاتمان، نویسندگان و داستان‌نویسانمان، (اگر کاری به شعر نداشته باشیم)... از پیش و قبل از این‌که خودشان بیندیشند، به‌شان القا شده که نیندیشند و کشف نکنند و حتا بازآفرینی نکنند، واقعیت را منعکس نکنند همه‌ی جنبه‌های واقعیت را. و این‌ها در حقیقت می‌توان گفت که دیگر مرد ادبیات نیستند، کارگزار سیاسی‌اند.

عده‌یی گمان می‌کنند ادبیات فقط و فقط سیاست است. می‌روند دنبال تفسیرهای عجیب و غریب. به نظر من ادبیات بر حکومت یا ادبیات با حکومت، ادبیات نیست، مثل همه‌ی آن مدایح عنصری یا بهتر همه‌ی مدایح فردوسی و آن هجونامه‌ی آخر کار... پس حکومت‌ها با حمایت از این نوع مدح و قدح‌ها پولشان را دور می‌ریزند و برعکس هم آدم‌هایی سیاسی که ادبیات را پوشش می‌کنند، به شهادت این سال‌ها کاری جدی عرضه نخواهند کرد.

تا حکومتی به خودش مطمئن نباشد، مستقر نشود و نهادهایش را واقعاً نسازد، اجازه‌ی هیچ‌کاری را نمی‌دهند، اجازه‌ی نفس کشیدن به مخالفین نمی‌دهد. اجازه‌ی نفس کشیدن به ادبیات نمی‌دهد. ادبیات ممکن است مخالف هم نباشد. غم‌اش را، غم کوچه‌باغی‌اش را ممکن است بسراید. ولی وقتی فضا این‌جور باشد به او هم اجازه نمی‌دهند، مثلاً در داستان کودکان خودم که ارشاد اسلامی اجازه نداد. توی داستان دیوی به سلیمان بد می‌گوید. مثل این‌که دیو باید از سلیمان تعریف بکند، و یا وقتی ماهی‌گیری به جای هزاران ماهی فقط یکی می‌گیرد، من می‌شوم سوسیالیست، یا مثلاً وقتی در کتاب احمد محمود به یک ساواکی گفته می‌شود: فلان، این فلان باید برداشته شود. یا پفیوز به یک آدم پفیوز واقعی گفته می‌شود باید این پفیوز برداشته شود. در حالی که ما می‌بینیم مثلاً در کتاب رساله‌ها از تمام مسائل، کل زندگی، حتا مسائل جنسی به صراحت اسم برده می‌شود یا توی تلویزیون اسم می‌برند، ولی وقتی مسأله‌ی ادبیات می‌شود بهانه پیدا می‌شود که این کلمه به این و آن برمی‌خورد. یا چرا این چیز تو با این مخالف است. این نشان می‌دهد که این ارشاد اسلامی هنوز مستقر نشده. کادرهایش را پیدا نکرده. شما نمی‌دانید با کی روبه‌رو هستید... دقیقاً با یک دیوار روبه‌رو هستید دیواری که هرچه سرت را بزنی تویش فایده ندارد، یعنی راه گریزی ندارید. یا باید مستقر شود تا بفهمی با کی روبه‌رو هستی یا این‌که باید برود دنبال زندگی‌اش.

ما مردم بیشتر جبری مذهبیم. حاکمان ما اغلب با توجیه وصل به منبع وحی یا مؤید به تأیید خداوند بر ما حکومت کرده‌اند. داشتن فره‌ی ایزدی، ظل‌اللّه بودن برای ما اصطلاحاتی آشنا هستند. هنوز هم کلام مکتوب وگاه ملفوظ در نزد ما تقدس دارد. پس ما بیشتر مردمی هستیم کلام‌محور.

به جای انگ خیانت به این گروه زدن و صحه گذاشتن برهمه‌ی اعمال آن دیگران و شهید ساختن از آن‌ها باید از انحصار قدرت دولت‌ها در عرصه‌ی فرهنگ کاست و به بالیدن و نیرومندتر شدن نهادهای مستقل چون مجلات غیردولتی، اتحادیه‌های صنفی، نشر خصوصی یاری رساند.

تعیین‌کننده برای ادبیات، ما هستیم و در این باره هیچ شکی ندارم، ما مهر زمانه را زده‌ایم. همین مایی که از تلویزیون دولتی فحش نثارمان شد. ما بیش از هر کسی فرهنگ خودمان را دوست داریم. ریشه‌های ما در این فرهنگ است و از همین فرهنگ تغذیه می‌کنیم و داستان‌های همین مردم را می‌نویسیم. این‌که ما گوشه‌نشین و برج عاج نشینیم، حرف‌هایی‌ست که از آن زمان چپ در مورد ما می‌زد و بسیار مسخره بود... این اتهامی که توجه به مردم نداریم، این است که توجه به بعضی‌ها نداریم و دستوراتشان را اجرا نمی‌کنیم. ما در تمام طول این سال‌ها صدای مردم بوده‌ایم. داستان‌های ما بدون این‌که چاپ بشود، کپی شده و به زندان‌های عراق برده شده. آن‌جا نگه داشته شده و بعد سر از اروپا در آورده و آن‌جا به چاپ رسیده. ما شعرهای شاملو را زمانی که ممنوع بود، کپی گرفتیم و به سرعت برق و باد در میان مردم پخش شد. شاید مقصود بعضی‌ها از واژه‌ی مردم، خودشان باشند؛ شاید نظرشان این است که چرا به آن‌ها توجه نمی‌شود، چرا حرف‌های آن‌ها در لابه‌لای اشعار و داستان‌های ما مست‌تر نیست.

نوگرایی و نقد

ما قبلاً حتا مولوی را به صورت این‌که انسانی بوده در آن قرن، با من هم ارتباطی ندارد و به نان من هم نمی‌خواهد بزند، به فرهنگ من نمی‌خواند بزند، با دید من در تماس نیست، می‌خواندیم و لذت هم می‌بردیم، شیخ اشراق را هم می‌خواندیم، فلان کس را هم می‌خواندیم، همه‌ی این‌ها را نگاه می‌کردیم. الان متوجه

می‌شویم که اگر این مولوی بخواهد بیاید توی این زمان ما بنشیند و خانقاه‌اش را راه بیندازد و دفتر و دستک‌اش را، و برود توی حوض‌اش یا حمام‌اش، به قول افلاکی و یک هفته در آنجا بست بنشیند و از این اعمال انجام دهد و برقصد و شعر بگوید متوجه می‌شویم که همه‌چیز را به‌هم می‌ریزد. در حقیقت آنجا در زمان خودش او ـمن از بهترین آدمی مثل مولوی مثال زده‌ام. انسان عظیمی‌ست در آن تاریخ. اما وقتی می‌آید این‌جا یک غول می‌شود. یا اگر شمس تبریزی وارد این زمان شود، غول بی‌شاخ و دمی می‌شود. پس ما الان داریم با یک دید انتقادی به آن‌ها نگاه می‌کنیم، دیگر برای ما فرق می‌کنند... این برخورد با گذشته، یعنی حتا قبل از اسلام، همین‌طور است. همین‌طوری ما زردشت را، مزدک را، مانی را یا بعد از اسلام را نمی‌پذیریم.

مقایسه که بکنیم [با دیگر کشورها] می‌فهمیم مطبوعات [ما] هیچ کاره‌اند. این همه رشوه، این همه فساد هست، تا به دستور نباشد خبری نیست. یقه‌ی چند روشنفکر را گرفته‌اند که چرا این دو کلمه را نوشته‌یی، آن‌وقت دزدی‌ها سر به میلیارد می‌زند. سر سه‌هزار تیراژ این همه جنجال می‌شود، آن‌وقت دست به هر جا بگذاری می‌بینی تالان می‌کنند؛ به خروار می‌برند. با این همه همین یکی دو جمله که من می‌نویسم، همین یک داستان که تو داری، اعتبار ماست. برای همین است که به روشنفکر بودنم افتخار می‌کنم.

چخوف در کشور ما نبوده، اما بالأخره کسی به این نام وجود داشته و اگر من بخواهم سال‌ها بعد از مرگ او کاری بکنم که دو قدم از نوشته‌های او عقب باشد، باید دستم را قطع کنند.

من در درجه‌ی اول داستانم را با معیار داستان‌های جهانی می‌سنجم و در درجه‌ی دوم به این فکر می‌کنم که ده یا بیست سال دیگر قابلیت و جذابیت خود را حفظ می‌کند یا نه؟

من به تیراژ بالا مشکوکم. اگر روزی برای کتاب‌های من این اتفاق بیفتد، حس می‌کنم که حتماً اشکالی در کار نویسندگی‌ام وجود دارد. من در یک جنگ جهانی با بهترین داستان‌نویسان جهان درگیرم و خوشحالم که یکی از منتقدان آلمان گفته: اگر قرار است منتخبی از بهترین داستان‌های دنیا دربیاید باید از گلشیری هم باشد و خود من معتقدم که از خیلی دیگر از نویسندگان ایرانی هم باید باشد.

پایه‌های نگرش رئالیستی مثلاً جزئی‌نگری‌ست در تقابل با کل‌نگری، یعنی نویسنده همین آدم مشخص موجود را خلق می‌کند و نه انسان کلی ارسطویی را. پس اگر ما انسان کلی را بخواهیم بسازیم و یا حتا نوعی شهید را و یا مبارز را یا یک آدم حزبی را، لامحاله در جهان ماقبل مدرن زیست می‌کنیم، مثل اغلب نویسندگان که مدعی رئالیسم اجتماعی‌اند. خلاصه آن‌که وقتی زندگی را بر بنیاد ارزش‌ها بازآفرینی کنیم و نه بر بنیاد زمان و مکان موجود، حاصل‌اش انبوهی از آثار این سال‌ها خواهد بود که تنها به پشتوانه‌ی سوبسید دولتی زنده مانده‌اند.

ترجمه و تبادل فرهنگ
زبان ما زبان جهانی نیست... مثلاً در هلند هر کس سه چهار زبان می‌داند و به راحتی می‌تواند زبان‌های مختلف جهان را بخواند. ولی به ندرت کسی فارسی را می‌داند و ما متأسفانه در این سال‌ها کاری کردیم که اگر واحدی به نام زبان فارسی وجود داشت، تبدیل شد به زبان عرب، چون کسی کمک نکرد و اجازه‌ی رفت و آمد به اساتید و دانشجویان داده نشد.

در دوره‌ی سفرم به آلمان متوجه شدم که آنجا هم دست کمی از کشور ما ندارد، آنجا هم همین‌طور است. یک کتاب ابلهانه، مثلاً معشوق کلینتون، چندین و چند میلیون تیراژ دارد. فکر نمی‌کنم که جهان ما خیلی متفاوت با جهان آن‌ها باشد، اما مشاهده می‌شد که نگاه آن‌ها به ما یک نگاه از بالا به پایین است، نگاه بسیار تحقیرآمیز. آن‌ها فکر می‌کنند که ما باید در نوشته‌هایمان از گاو و گوسفند و اصطبل حرف بزنیم و وقتی نشسته‌ایم برای شام، دست یک آدم را کباب کرده‌ایم و می‌خوریم و خیلی چیزهای عجیب دیگر... من امیدوارم که با ترجمه‌ی آثار ایرانی بتوانیم این تصورات را عوض کنیم. ما قوم متمدنی هستیم که باید معرفی شویم.

متأسفانه ما مبادله‌ی فرهنگی نداریم و اگر هم مبادله داشته باشیم، مارک جاسوسی می‌خوریم. اگر جایزه‌یی ببریم بعضی‌ها برایمان «هایل هوشنگ» می‌نویسند و فکر می‌کنند ما جاسوس آلمان‌ها هستیم. تصورشان این است که همیشه یک خارجی باید به ما بگوید خاک بر سرت، و اگر تعریف کند، حتماً ما اشتباه کرده‌ایم. ما با تکیه بر ادبیات توانمندمان می‌توانیم در سطح دنیا یک صدای تازه باشیم. باور کنید در این دورانی که ما مورد تهمت واقع شده‌ایم، ادبیات ترک و ادبیات عرب تمام دنیا را گرفته، برای اینکه حمایت دولتشان هم بوده... نمی‌شود هدایت را در کشور خودش سانسور کنی و بعد بگویی او مال ماست، نمی‌شود دم از آل‌احمد بزنی و بزرگ علوی را فراموش کنی.

لینک مطلب:
http://www.jmahdi.com/2011/03/blog-post_07.html
::

- **آثار:**

1. معرفی؛

مروری بر آثار هوشنگ گلشیری / بایگانی مطبوعات ایران

هوشنگ گلشیری، داستان‌نویس صاحب نام معاصر، نوشتن را در مکتب بهرام صادقی آغاز کرد. اولین شعرها، داستانها و نقدهایش از سال‌های ۴۰ به‌بعد در پیام نوین و جنگ اصفهان به‌چاپ رسید. بعد، سرودن شعر را به‌شاعران وانهاد و راه اصلی‌اش، داستان‌نویسی، را به‌جد ادامه داد.

در داستان‌های اولین کتابش - مثل همیشه، (۱۳۴۷) – خسته کننده بودن زندگی کارمندان دون‌پایه، در شهرهای کوچک را ماهرانه تصویر کرد.

اما آنچه از آغاز گلشیری را از صادقی جدا می‌کرد نگرش مبتنی بر غم غربت گلشیری بود در مقابل نگاه طنزآمیز صادقی به‌زندگی خرده بورژوازی. صادقی با طنز، سکون این زندگی را می‌نمایاند و گلشیری با غم غربت. اما توجه بسیار به‌غم غربت، گلشیری را به‌گذشته گرایی و گریز کشانید، و غم‌های فردی، به‌داستان نویسان مدرنیست نزدیکش کرد.

گلشیری، اما، داستان‌هایی هم دارد که نمونه عالی واقع‌گرائی انتقادی در ادبیات معاصر ایران است. در این داستان‌ها نویسنده موفق به‌دادن تصاویری قوی و پرجذبه از زمان و مکان زیستی خود می‌شود. بی‌شک خواندنی‌ترین داستان نویسنده در مثل همیشه، «مردی با کراوات سرخ» است که خفقان پلیسی حاکم بر ایران را به‌خوبی مجسم می‌کند.

توجه به‌فرم از آغاز با گلشیری بوده است. اغلب داستان‌های مثل همیشه را به‌شیوهٔ ذهنی نوشته است. شیوه‌ئی که بارزترین شکل خود را در «دخمه‌ای برای سمور آبی» می‌یابد. اما در داستان بلند و کم نظیر شازده احتجاب (۱۳۴۷) توجه به‌فرم ربطی معقول با محتوی پیدا کرد و توانست با پَرش‌های ذهنی و عبور از حال به‌گذشته و برعکس، زندگی همچون آینهٔ شکستهٔ شازدهٔ دودمان برباد رفته را بنمایاند. گلشیری در این داستان، در قالب تحلیل رفتن و به‌مرگ نزدیک شدن زندگی شازده، ناقوس مرگ اشرافیت را به‌صدا در می‌آورد.

پرداختن به‌یک رابطهٔ عاشقانه بین مردی ایرانی و زنی انگلیسی – که مانع اصلی‌شان عدم تفاهم از نظر زبان است – تمام هَمّ گلشیری در کریستین و کید (۱۳۵۲) – است. داستانی عمیقاً فرمالیستی. آهی از سَرِ افسوس، برای از بین رفتن عشق‌های لیلی و مجنونی در زمان ما. داستانی که انتشار آن، سقوطِ گلشیری را گواهی می‌داد.

اما گلشیری، در نمازخانهٔ کوچک من (۱۳۵۴)- بار دیگر با قدرت برخاست. این مجموعه شامل داستان‌های واقع‌گرایانه و نمادگرایانهٔ نویسنده است. در داستان‌های واقع‌گرایانه‌اش، از قبیل «عکسی برای قاب عکس خالی من» و «هر دو روی سکه» مهم‌ترین مسائل اجتماعی امروز، زندگی زندانیان سیاسی، در بافتی خاطره‌گونه به‌شیوهٔ ذهنی مطرح می‌شوند. این داستان‌ها در ردیف بهترین‌های ادبیات مقاومت ایران قرار می‌گیرند.

داستان‌های سمبولیک این مجموعه - معصوم ۱، ۲ و ۳ و ۴ – نیز از کارهای موفق نویسنده‌اند. گلشیری در این داستان‌ها انسان امروز را در رابطه با اساطیر اسلامی مطرح می‌کند و می‌نمایاند که مروزه، برخلاف گذشته، دیگر نام «معصوم» در دایرهٔ تقدس «۱۴» محدود نمانده، زیرا انسان‌های بسیاری هستند که زندگی‌یی معصومانه و ناخوش دارند.

بخدا من فاحشه نیستم

برهٔ گمشدهٔ راعی در بهار ۵۷ منتشر شد. گلشیری در این داستان بلند، پوچی و بیهودگی روشنفکرانی را تصویر می‌کند که هیچ امیدی به‌آینده ندارند و زندگی را با لاابالیگری می‌گذرانند. گلشیری محیط زندگی و شیوهٔ گذران این روشنفکران ار آنچنان زنده تصویر می‌کند که گویی خود در بطن ماجرا بوده است. این کتاب از آن جهت قبل تأمل است که روشنفکران سازشکار و بریده از مردم را در آستانهٔ انقلاب می‌نمایاند.

گلشیری پیش از این داستان بخدا من فاحشه نیستم (مجلهٔ رودکی، شهریور ۵۵) را نوشته است. داستانی که به‌صورت مفصل‌تری در برهٔ گمشدهٔ راعی نیز تکرار می‌شود. در این داستان، نویسنده ما را به‌مهمانی‌های دوره‌ئی دوستان قدیمی می‌برد. این جور دورِ هم جمع شدن را در داستان‌های قبلی گلشیری هم خوانده بودیم، مثلاً در شبِ شک. این بار امّا مسأله بر سر چیز دیگری است: قلم افشاگر گلشیری، روشنفکرانِ سازشکار را در بحبوحهٔ خودفروشی رسوا می‌کند.

ماجرای داستان در یک مهمانی پر از بخور و بپاش و بحث و جدل می‌گذرد. مهمانی‌یی که گلشیری ماهرانه آدم‌هایش را کارگردانی می‌کند. از زاویهٔ دید نویسنده به‌مهمانی می‌رویم و ابتذال را مشاهده می‌کنیم و از فساد روزافزون روشنفکر سازشکار نشانه‌ها می‌یابیم. مهمانی بزرگ اصولاً سمبولی از رفاه بورژوازی است. سال‌های بعد از ۱۳۵۰ است، و به‌سبب افزایش درآمد نفت رونقی در کار است. پس مهمانی‌ها به‌تعدّد برگزار می‌شود و علاوه بر داستان‌های گلشیری، داستان‌هایی چون ملاحت‌های پنهان و آشکار خرده بورژوازی تنکابنی و شبچراغ جمال میرصادقی نیز به‌آن می‌پردازند.

اغلب روشنفکرانی که در این مهمانی‌ها دیده می‌شوند زندگی‌یی جهنمی دارند: سیر ابتذال را ادامه می‌دهند و حسرت روزهای پرشور گذشته را می‌خورند. اینها روشنفکرانی هستند که در سال‌های نضج گرایش‌های سوسیالیستی در رویدادهای اجتماعی شرکت کردند، اما شکست پایان دههٔ پایه‌گذاری نهادهای دموکراتیک (در ۱۳۳۲) و خصلت‌های ناپیگیرانهٔ خرده بورژوازی‌شان آنها را عوض کرد. بعد از شکست ۳۲، رفیقان نیمه راه

به‌انحطاط روحی دچار شدند. اینان که دردوران هیجان وارد زد و خوردهای اجتماعی شده بودند در روزهای سکون و خفقان به‌سازش با ارتجاع پرداختند. اینان که خصائل خرده‌بورژوازی وجودشان را در اختیار داشت، با نظمی همصدا شدند که برضدش داعیه‌ها داشتند. بسیاری از آنها که در رفاه مستحیل شده‌اند از اعمال آن سال‌های خویش پشیمانند (درماهی زنده در تابه ناصر ایرانی)، اما دسته‌ای هم ضمن پذیرش نظم موجود بر گذشت آن سال‌ها غبطه می‌خورند.

در مهمانی بخدا من فاحشه نیستم، فاحشهٔ تازه‌کاری به‌نام اختر هم هست که مرتب می‌گوید: بخدا من فاحشه نیستم. گلشیری، با هنرمندی، این حرف را از دهان روشنفکران سازشکار می‌زند. روشنفکرانی که می‌کوشند تضاد گذرانِ امروزشان را با ایده‌های آرمانی‌شان یکجوری توجیه کنند. اینان شکست خود را، مستحیل در یک شکست تاریخی، رکود همیشگی جامعه می‌پندارند و بدبینی مسمومشان را به‌نسل جوان که در پی ادامه و تکامل مبارزه است منتقل می‌کنند.

این روشنفکران واخورده بعد از سال ۳۲ با تنگ شدن فضای سیاسی و افزایش رفاه اقتصادی قشرهای بالای طبقهٔ متوسط، بریده شده از سال‌های شور و شوق متلاشی شده در راه تلاش برای پیوستن به‌قشر بالایی و بهره‌ور شدن از ثروت بادآورده، معلق ماندند. اینان خود را به‌شطّی سپردند که به‌جای دریا به‌مرداب‌های ابتذال می‌ریزد.

فضای مملو از غم غربت که از ویژگی‌های داستان‌های گلشیری است در این داستان هنگام بحث از گذشته، تلألوئی گیرا می‌یابد. تلألوئی که در پرتو آن اضمحلال یک نسل از روشنفکران مشاهده می‌شود. نسلی که...: «آدم نمی‌داند چرا این طور شد. این طور شدیم. می‌خواستیم دنیا را عوض کنیم و حالا... یادمان هست؟ بله، اختر خانم، ما پنج نفر انگار آتش بودیم و حالا با این شکم‌های برآمده...».

وحالا... : «تمام هفته یا توی صفم یا پشت چراغ قرمز یا پشت میز، نمی‌دانم، هِی باید بروم، مثل شتر عصّاری آن هم با چشمِ باز. می‌دانی؟ این خیلی بدتر است. تازه می‌دانیم که نمی‌رسیم و می‌دویم، می‌دانیم همین سنگ که می‌کِشیمش بالاخره یک روزی له و لورده‌مان می‌کند، اما باز می‌کِشیمش، حتّی چرخ و دهنده‌هایش را هم روغن می‌زنیم».

این روشنفکران با وضع‌شان آشنایند، اما آن را پذیرفته‌اند و هیچ کوشش هم برای تغییر آن نمی‌کنند، حسرت وانهادن آرمان‌ها را می‌خورند اما چهار چنگولی به‌سفرهٔ بورژوازی چسبیده‌اند و ولع پرخوری فرصت هیچ کار دیگری برای‌شان باقی نمی‌گذارد.

دربخدا من فاحشه نیستم عنصرافشاگرانهٔ انتقادی، مقاومت خواننده را در مقابل روشنفکرانِ پذیرا برمی‌انگیزد، اما در برّهٔ گمشدهٔ راعی برانگیختن مقاومت خواننده، به‌نوعی «همراه کردن» بَدل شده است. گلشیری به‌تجزیه و تحلیل روحیهٔ این روشنفکران می‌پردازد و از موضعی خرده‌بورژوایی از نقاط ضعف آنها دفاع می‌کند. در برهٔ گمشدهٔ راعی چه می‌گذرد؟

فصل اول فاصلهٔ زمانی بین یک غروب تا صبح روز بعد را در بر می‌گیرد. در این فصل هیچ واقعه‌ئی اتفاق نمی‌افتد و همه چیز در ذهن می‌گذرد. گلشیری که در به‌کارگیری صناعت قصهٔ نو استاد است در این داستان نیز صنعتگری پیشه می‌کند و از خلال «حال» کوتاه و بی«حادثه» - از طریق نمودن ذهنیات آقای راعی – گذشتهٔ تقریباً مفصلی را باز می‌گوید.

بازگویی این گذشته از طریق اتصال تداعی معانی‌ها انجام می‌گیرد. تداعی معانی‌هائی که عامل به‌هم پیوستگی‌شان تنهایی و خواهش‌های جنسی آقای راعی است. مهم‌ترین مسألهٔ این دبیر مجرّد ۳۹ ساله «رهایی از غم‌های غروبی» است. این یاد ایادی (تداعی معانی)ها، اما، برای رسیدن به‌هدفی نیست. یعنی قصه زمینهٔ مشخصی ندارد تا در آن پیش برود و به‌تکامل برسد. وصف یک زندگی سترون است با همهٔ خستگی‌ها و یادهایش. زندگی‌ئی که بیش از آنکه روبه‌آینده داشته باشد گذشته نگر است. گلشیری برای القاء سکون این زندگی، به‌وصف جزء به‌جزء می‌پردازد و از توجه به‌مسائل مهمتر و کلی‌تر باز می‌ماند و به‌ناتورالیسم کشیده می‌شود.

اما «حال» قصهٔ غروب‌ها و شب‌هاست که آقای راعی می‌آید خانه و می‌نشیند توی بالکن اتاقش و به‌زیرپوش‌های زنانهٔ بَندِ رختِ همسایهٔ روبه‌رو می‌نگرد. از دیدن بند، شستن رخت تداعی می‌شود و از حلیمه – زن خدمتکاری که هرچند وقت یکبار برای شستن رخت‌ها و تمیز کردن اتاق‌ها به‌خانهٔ راعی می‌آمده یاد می‌شود. یک شب حلیمه در خانهٔ راعی مانده و با او به‌بستر رفته است. راعی اما وجدانش راضی نبوده، دائم از بچه‌ها و شوهر معلولش پرسیده، آنقدر که حلیمه ناراحت شده و گذاشته رفته. بعد راعی به‌سراغش رفته و کلید خانه‌اش را از او گرفته است. حالا که واقعه اتفاق افتاده، در ذهن سَرخوردهٔ راعی گاه‌به‌گاه تکه‌هایی از آن را می‌یابیم. مثل شیشه‌ئی که درهم شکسته و به‌اطراف پخش شده. این شیشه‌های شکسته را پهلوی هم می‌چینیم: حلیمه همچون سنگی است که در مرداب زندگی راعی می‌افتد. سنگی که امواجی دایره‌ئی و هر دَم به‌خود رسنده ایجاد می‌کند. امواجی که حامل یادها هستند: یاد کودکی و خانهٔ پدری و دست‌پخت مادر. یاد تجرّد و شب‌های مستی، خواست‌های جنسی و همخوابگی ناقص با حلیمه و نگاه‌های ممتد به‌زیرپوش‌های زن همسایه.

اما در واقعیت چه می‌گذرد و در کوچه و خیابان‌های شهر چه خبر است؟ از نظر این کتاب هیچ. نویسنده زمان و مکان را رها کرده تا با کنکاش در ذهن خستهٔ آقای راعی خصوصی‌ترین مسائل او را بازگوید. آقای راعی می‌نشیند در بالکن اتاقش و پشت سرِهم یک نیمی ودکا را خالی می‌کند و به‌اتاق روبه‌رو می‌نگرد. به‌دست سفیدی که

پنجره را باز می‌کند، و به‌مرور حالتی اثیری می‌یابد. دستی که روز بعد هرچه آقای راعی در خیابان می‌گردد نمی‌تواند صاحبش را پیدا کند.
شبی دست سفیدِ اثیری پنجره را باز می‌کند و کاغذ مچاله شده‌ئی را به‌خیابان می‌اندازد. راعی با شتاب می‌رود و مدت‌ها در خیابان می‌گردد تا کاغذ باطله را پیدا کند و بعد آنچنان آسوده خاطر می‌گردد که انگار برّهٔ گمشده‌اش را یافته است. برهٔ گمشدهٔ این راعی (چوپان) بریده از جماعت کیست؟ آیا این برّه زنی با بازوهای سفید و جوان نیست؟ زنی که همهٔ فکر راعی و در نتیجه همهٔ قصهٔ ساکنِ گلشیری را پُر کرده است؟- برای یافتن جوابی قاطع، فصل‌های دیگرِ کتاب را مرور می‌کنیم.
فصل دوم، یک روز در مدرسه است. راعی رساله‌ئی نوشته است دربارهٔ شیخ بدرالدین، با نثری زیبا و محکم که مهارتِ گلشیری را در فارسی نویسی می‌نمایاند. مهارتی که معدودی از نویسندگان معاصر به‌آن دست یافته‌اند.
اما رسالهٔ راعی، داستان عشق زاهدی [شیخ بدرالدین] است به‌زنی بدکاره، که از «بهرِ دو نان، با دونی، از چاشتگاه تاغروب هنگام به‌خلوت» می‌رود. زاهد بینوا که عمری به‌زهد و تقوا گذرانده و زن زیبا که تحت تأثیر زهدِ زاهد قرار گرفته، به‌یکدیگر علاقه‌مندند. اما زاهد که تابع قانون شرع است، قانون دل را زیر پا می‌گذارد و از ترس سرزنش خلق و برای حفظ وجههٔ خویش فرمان به‌سنگسار کردن زن می‌دهد. از آن پس یادِ زن همچون وهمی خلوت زن را برهم می‌زند، چرا که خود را در مرگِ او مسئول می‌داند – آنچنان که بیم درهم شکستن ارادهٔ معطوف به‌زهدِ زاهد می‌رود. از طریق این وهم‌هاست که زمان‌های بیم و امید زاهد را، زمان‌های پیکار روحی او را بین دین و دنیا باز می‌یابیم. پیکاری که تا دیرزمان، تازمان مرگ زاهد، ادامه دارد. زنِ هرجایی آینه‌ئی می‌شود تا زاهد تزلزلِ زهد دیرپای خویش را در آن ببیند و مضطرب شود. اضطرابی که تمام داستان را می‌پوشاند. اضطراب انسان‌هائی که امید به‌آن دنیا را از دست داده‌اند و از این دنیا نیز بهره‌ای نبرده‌اند.
می‌گویم راعی همان ادامهٔ تاریخیِ شیخ بدرالدین است. مگر نه این که شیخ از اولیاءالله است و راعی به‌معنایِ چوپان. چوپانی که بره‌هایی گمشده دارد. و مگر نه اینکه راعی (چوپان) معلم هم هست؟- این دو، که یکی راعی است و دیگری شیخی بزرگ، بی‌توجه به‌جماعت با رؤیاهای جنسی خود درگیرند. و این آیا سرنوشت گروهی کثیر از نویسندگان معصر نیست؟- پیامبرانی با کولبارِ کلمه، که بی‌توجه به‌جامعه، درگیرِ ملال‌های عاشقانه و جنسی خویشند؟
گلشیری با آفریدن آدم‌هائی آونگان در بی‌زمانی سیر تکاملی تاریخ را به‌کناری می‌نهد و مهم‌ترین مسألهٔ روشنفکر امروز را همان می‌پندارد که برای شیخِ چند سال پیش فرض می‌کند. غم غربتی که در تمام فضای قصه پَر می‌زند، حسرتی بر گذشته را نشانه می‌کند. حسرت بر زندگی انسان چند صد سال پیش که فراغت داشت و به‌خود و خدای خود نزدیک بود. اما به‌راستی قهرمان مفلوک کتاب – آقای راعی – چه کاری انجام می‌دهد جز عرق خوردن، که فراغت ندارد؟
راعی در بیرون کلاس با همکارش، آقای صلاحی روبه‌رو می‌شود. او نیز یک جهت دیگر قهرمان اصلی کتاب – روشنفکر سوداگر دلزده – را تشکیل می‌دهد. مرکز دایرهٔ افکار او را نیز یک زن تشکیل می‌دهد: زن صلاحی به‌تازگی مرده. راعی با صلاحی به‌خانه‌اش می‌آید و صلاحی مرگ زنش را تعریف می‌کند. صلاحی نیز همچون شیخ بدرالدین خودش را در مرگ زن بی‌تقصیر نمی‌داند. او معتقد است با شکی که در اعتقاد دینی زنش بوجود آورده مرگ او را پیش انداخته است. بعد راعی که مشروب زیادی خورده استفراغ می‌کند و می‌رود به‌خانهٔ خودش.
وصف‌های جزء به‌جزء گلشیری را نه فقط در این فصل، که در تمام کتاب می‌خوانیم. این توصیفات گرچه دقت و تردستی نویسنده در بیان احوالات انسان‌ها و روابط آن‌ها با اشیاء را می‌نمایاند، تا حدودی خسته کننده است. یعنی این وصف مطول رمان رئالیستی قرن نوزدهمی با ساختمان درهم ریخته و سیالِ قصهٔ نو هماهنگ نیست. این وصف مطول – مثلاً یک صفحه نوشتن دربارهٔ ذهنیات راعی هنگامی که به‌لکّهٔ روی سقف می‌نگرد – گاه عامل پاره کنندهٔ سلسلهٔ تداعی‌ها می‌شود و قصه را از حرکت می‌اندازد. تنها وجود راعی است که این ذهنیات را، که گاه بی دلیل به‌هم می‌پیوندند و همچون بیانات ناشی از الکل درهم و بی‌هدفند، به‌هم می‌چسباند. راعی مرکز ثقل قصه است. برهٔ گمشدهٔ راعی از ردهٔ «قصهٔ نو» است که درباره‌اش گفته‌اند: قصهٔ شخصیت‌هاست، نه قصهٔ ماجراها. و برهٔ گمشدهٔ راعی قصهٔ راعی است که بار همهٔ یأس‌ها و مرگ و میرهای دوستان را بر دوش می‌کشد و سنگینیِ این بار از طریق او به‌خواننده منتقل می‌شود. نیز این راعی است که از فرو ریختنِ ساختمان گستردهٔ رمان گلشیری جلوگیری می‌کند و فصل‌های چهارگانه‌اش را که هر یک می‌تواند داستان کوتاه یا بلندی باشد به‌هم ربط می‌دهد. گلشیری مهارت خود را، به‌خاطر ارتباط یادهای معقول و نامعقول در یک زمینهٔ یکدست، یک بار دیگر می‌نمایاند وحسرت خواننده را برمی‌انگیزد که چرا این همه هنر در خدمت موضوعی تا این حد خصوصی و به‌دور از زندگی واقعی قرار گرفته است.
روشنفکران گم شده و دورمانده از مردم، روشنفکرانی در تضاد با خویش، مردّد و پر از رؤیاهای رمانتیک گذشته، درفصل سوم کتاب، در کافه قنادی جمعند. آنها را غافلگیر می‌کنیم و به‌بحث‌های‌شان گوش می‌دهیم. فضای این فصل کتاب شباهت بسیار با فضای بخدا من فاحشه نیستم دارد، با این تفاوت که آدم‌های برهٔ گمشدهٔ راعی مأیوس‌ترند. آدم‌های به‌خدا من... واقع‌گرایانه می‌کوشیدند تضادِ گذرانِ امروزشان را با ایده‌های آرمانی‌شان یک جوری توجیه کنند، اما در برهٔ گمشدهٔ راعی این آدم‌ها معلقند، بین وجود و عدمِ خدا، بین معنویات عارفانهٔ شرقی و خواست‌های تمدن غربی. این آدم‌ها بین قرن ۱۴ هجری و قرن ۲۰ میلادی معلقند. اینان گمشده در برزخ امروز، میان غم غربتِ دیروز و نا امیدی از فردا معلقند. اینها که به‌مرادِ دل‌شان نرسیده‌اند در حسرت گذشته‌اند. گلشیری

غمنامهٔ اضمحلال این گروه از روشنفکران را می‌نویسد، اما در تحلیل غلطی که می‌کند تمام مفاهیم جامعه‌شناسیِ علمی در مورد طبقات اجتماعی در جامعه‌ی سرمایه‌داری را رد می‌کند. او بدون توجه به‌خواستگاه طبقاتی این روشنفکران، علت جدایی‌شان از مردم را تنها در تولیدی نبودن کارشان می‌داند. و فراموش می‌کند که نویسنده، آنگاه که بر مبنای جهان‌بینی برای کمک به‌تغییر جهان و ساختن فردای بهتر علیه بیدادگری اجتماعی به‌پیکار برخیزد کارش تولیدِ فکری در جهتِ شکل دادن به‌جنبشِ زحمتکشان است، اما آنگاه که از زحمتکشانِ جامعه می‌بُرّد و در برج عاج خویش عافیت را برمی‌گزیند نوشته‌اش «مَنْ نامه»ئی می‌شود ضدخلقی و در خدمتِ استثمارگران، و خود، به‌قلم بمزدِ سرمایه‌داری بدل می‌گردد.
در این کتاب، چرخشِ قلمِ گلشیری در جهت توجیه روشنفکران پذیراست. روشنفکرانی که در سرتاسر کتاب دارند ودکا می‌خورند. آنقدر می‌خورند که خواننده پس از تمام کردن داستان سرگیجه می‌گیرد، مست می‌شود و بدش نمی‌آید که استفراغ کند. استفراغ کند بر زندگی مُرده و تیره‌ئی که درکتاب تصویر شده. این کتاب در بَردارندهٔ مفلوک‌ترین قهرمانان ادبیات معاصر ایران است. آخرین آدم‌ها – وحدت – کسی است که می‌خواهد خودش را بکشد تا جدی بگیرندش. وحدت، حس می‌کند که شب‌ها مردی تعقیبش می‌کند. زنش و دوستانش امّا جدی نمی‌گیرندش. آن تجسس فعالانهٔ قصه‌های پلیسی (که پیش از این بارزترین نمونه‌اش را در مردی با کراوات سرخ خوانده‌ایم) در این قمست رخ می‌نماید و وَهم‌ها و تشویش‌های یک روشنفکر دورهٔ شاه را می‌نمایاند. دوره‌ئی سیاه که ساواک، این اُرگانِ سرکوبگر سرمایه‌داری وابسته به‌امپریالیسم، در جهت حفظ حکومت از هیچ شناعتی رویگردان نبود.
در فصل چهارم خبری نیست. راعی به‌مجلس به‌خاک سپاریِ زنِ صلاحی می‌رود. و تمامِ آدابِ شستن و کفن کردن مرده را باز می‌گوید و همهٔ حرف‌هایش را با تکّه‌هایی از نثر مرصّع قدیمی اعتبار می‌بخشد. گلشیری تبحّر خود را در نوشتن به‌فارسی قدیم نشان می‌دهد. صلاحی سر قبر، پدرش را به‌یاد می‌آورد که عشقِ باز بود. بعد می‌پردازد به‌مراسم کبوتر هواکردن عشقبازان و آداب تریاک کشیدن‌شان: یادی پُر از نوستالژیِ گذشته.
در پایان کتاب، راعی می‌نشیند روی سنگ قبری و... «می‌توانم دست‌هایم را جلو صورتم بگیرم، جلو دهانم تا صدایم بیرون نیایید و با لرزش شانه‌ها بخندم. حتی اگر تصمیم بگیرم می‌توانم بی‌صدا بخندم».
گلشیری در برهٔ گمشدهٔ راعی به‌یأسی عمیق و غم‌انگیز رسیده است. در این داستان انسان‌هایی ایستا که قادر به‌انجام هیچ تغییری نیستند، اندوهناکند. اندوهی آنچنان گسترده که همچون مِهی غلیظ سراسرِ داستان را می‌پوشاند و می‌کوشد جلو نور چراغ‌های روشنِ آینده را بگیرد. اینان روشنفکران مفلوک و اسیرِ حقارت‌های خرده بورژوازی هستند و هیچ کس را وقتِ دل سوزاندن بر آنها نیست، چرا که به‌گفتهٔ نویسنده‌ای «وظیفه هنر این نیست که آنهائی را که ایمان‌شان به‌زندگی بر باد رفته است از دلتنگی برهاند». هنر واقعگرای امروز به‌طبقهٔ بالنده‌ئی که در راهِ تغییر و تکامل زندگی مبارزه می‌کند می‌پردازد، نه به‌ذهن‌های خسته و واماندهٔ طبقاتِ میرا که از برقراری هرگونه رابطهٔ سالم و واقعی با زندگی درمانده‌اند.

لینک مطلب:
...http://irpress.org/index.php?title=%D9%85%D8%B1%D9%88%D8%B1%DB%8C_%D8%A8

::

2. نقدها و نظرها؛

حاشیه ای بر داستان «گرگ» از گلشیری- نوشته فرشاد اسماعیلی / همراوی

"به خدا من فاحشه نیستم"، "فتح نامه مغان"،" انفجار بزرگ"،"زندانی باغان""مردی با کراوات سرخ"، "یک داستان اجتماعی خوب" .....زیستن با هر کدام از این ها،د هم نفس شن با کاراکتر های گلشیری جان تازه ای می دهد .به روستاهای دوردست می روی، هم پیاله ی سیاسی ها می شوی،گوش به حرف های ناگفته ی فاحشه ها می دهی،به عیادت مرده ها می روی ،سر سنگ مرده شور خانه بوی کافور می کشی وبالاخره زوزه گرگ می شنوی.
از این همه آمدم سراغ "گرگ".شاید حتا دوستانی که خیلی خوب گلشیری می خوانند گرگ را چندان برای نقد نپسندند اما گرگ گلشیری چرا های زیادی دارد داستان گرگ از گلشیری با استفاده از تکنیک فلش بک به خوبی آغاز می شود. راوی داستان بر خلاف داستان های کوتاه دیگر گلشیری عوض نمی شود راوی یکی ازمعلم های مدرسه است اما از تکنیک نقل در نقل بجا استفاده می کند. گرگ را در ادبیات ایران و جهان ودر دنای رئال با ویژگی هایی مثل درندگی ،توحش، ایجاد ترس و رعب و کمی شاید هم مرموزی و زیرکی می شناسیم.
شخصیت ها به اندازه هم در داستان ها اهمیت دارند و نمی توان شخصیت ها را شماره گذاری کرد اما داستان گرگ داستان زنی تنهاست و مواجهه و کشمکش درونی و ایجاد رابطه ی پرسش برانگیز و عجیب و غیر متعارف با گرگی متفاوت که تنها و به دور از گله گرگ ها چند بار با چشم های براقش پشت پنجره زن دکتر پیدا می شود و حتا اسیر تله نمی شود و تا چند قدمی تله می رود اما دم به تله نمی دهد.شاید خیلی ها معتقد باشند که داستان گرگ یک داستان چند لایه و دارای ساخت ژرف گرایانه نیست و نباشد و نمی توان گرگ را با یک نگاه سمبلیک و نماد گرایانه تصور کرد واینکه داستان گرگ بسیار رئال است وتنها برشی از واقعیت است . اما به نظر من همه ی نگاه ها و قرار داد های داستان ی به گلشیری که می رسد کمی دست و پا گیر

می شوند مثلن شاید به سادگی به توان گفت گرگ داستانی سمبلیک نیست اما ادعای اینکه گرگ نماد گرایانه است را هم نمی توان ادعای چندان گزافی دانست. یا اینکه داستان از هول و ولا یا تعلیق بر خوردار هست یا نه؟ یا اینکه پایان داستان بسته است یا باز؟ یا روایت تخت است یا سینوسی؟ به نظرم در داستان گرگ کمی قرار داد ها دست وپا گیر می شوند.مثلن اگر شخصیت ها را به "ایستا" و "پویا" تقسیم کنیم ؛ "اختر" ،شخصیت زن داستان گرگ شاید هیچیک نباشد.شخصیت ایستا تا پایان داستان از رویداد ها و حوادث داستان تاثیر نمی گیرد و در پایان همان نگرش ها یا باور های آغزین را دارد اما شخصیت پویا بالعکس می باشد و در پایان داستان دگرگون می شود.و در پایان موضوع اصلی به اعتقاد و باور جدیدی می رسد. شاید به آن شکل رقیق و کلاسیک نمی توان گرگ را سمبلیک فرض کرد اما وقتی فضای داستان را یک ترس و رعب و وحشت و اضطراب و نگرانی گرفته است و داستان از فضای زیست نا آرام و نا امن حرف می زند، نمیتوان سرسری و به راحتی گفت نمیتواند داستان گرگ نمادین و سمکبلیک باشد و این شاید شگرد گلشیری است که قطعیت را حتا در نگاه به داستانش نمی توان جواز داد."ایجاد فاصله" از تکنیک های گلشیری است چه در جهان بینی چه در محتوا و تم وفرم داستانی او. باید با فاصله و وسواس حرف زد. این ترس روانی جامعه ..این روانشناسی اضطراب انسان امروز و این ناامنی در کنار تنهایی انسان امروز یکی از مولفه های انکار نشدنی داستان گرگ است. در شخصیت پردازی "اختر" در داستان گرگ با ویژگی های اینچنین روبه رو :

- لاغرو پریده رنگ – قد کوتاه – نوزده ساله – و.....

اختر نوزده ساله ای که بیشتر کتاب می خواند و یا در تنهایی اش برای خود چایی می ریزد و حتا درمهمانی های دوره ایی شوهرش شرکت نمی کند وبعد ها در داستان نقاشی می کند که البته نقاشی هایش به زعم راوی چندان خوب نیست و مهم تر از همه! مهم تر از همه ! کد بسیار زیرکانه و زیر پوستی و گذرایی است که گلشیری در مورد شخصیت زن داستان گرگ می دهد که شاید خیلی ها در خواندن های اولیه به راحتی از کنار ان بگذرند که به نظر من یکی از کد ها و نشانه های بسیار قوی و کمک کننده در یافتن کلید ها و روانشناسی اختر می باشد و آن؛ "ترس از نازایی" اختر است. زنی تنها که حتا می ترسد باردار نشود شاید این دوری از جمع و روستا این که خانه ای اختیار کرده اند چند صد متر آن طرف روستا ، در کنار قبرستان .این دوری و انزوا گرایی شاید ناشی از همین ترس های اختر است که ناشی از روان مضطرب او باشد و این حس حقارت نا خواسته از اینکه شاید جامعه و روستا به چشم اجاق کور و نازا به او نگاه کنند. نگاه ها در داستان گرگ بسیار متفاوت و مهم است. نگاه گرگ، نگاه مردم، نگاه دکتر و .....اختر مرا به یاد "فروغ "می اندازد. "زنی تنها در آستانه فصلی سرد....."و حتا "پذیرفتن مرگ" که شاید بتوان گفتیکی از تم های اصلی داستان باشد که آن را شاید بتوان در زندگی فروغ هم دید : "به مادرم گفتم برای روزنامه ها پیام تسلیتی بفرستد". وآگاهی از مرگ وشاید به استقبال رفتن از آن.فصل سردی که در داستان گرگ هم در توصیفات برف

اول و برف دوم و برف سوم به خوبی میتوان دید.

فصل سردی که شاید سردی ذهنیت جامعه و سردی زیست جمعی باشد. و توحشی ایجاد شده درجامعه وترس و نگرانی اضطرابی که به سراغ شخصیت هایی که با ویژگی ها ی اختر می آ ید: زنی اهل کتاب ، گوشه نشین، درون گرا وخیلی از ویژگی های که بیشتر باید سفید خوانی شود.

"قبرستان" ؛محیطی که در داستان های گلشیری زیاد استفاده شده است. در داستان "معصوم اول" هم به خوبی مایه های تشویش و اضطراب و بی معرفتی انسان معاصرنسبت به آینده و زمان را می بینیم. در " دست تاریک ،دست روشن" هم همین طور. در "فتح نامه مغان" هم باز گلشیری به قبرستان حضور پررنگی می دهد.

"قبرستان" محیطی که به تم دل مردگی و انزوا طلبی و حتا بعضن وحشت و ترس داستان کمک می کند.زیست در کنار قبرستان با پیشینه ی طولانی که در سکوت و تنهایی ترس اور دارد انتخاب خوبی است. گذاشتن شکلات و آبنبات در جیب و اینکه زن بچه ها را دوست دارد و این علاقه به بچه ها و این احساس ترس و حقارت از اینکه بچه دار نشود این کشش و رانش توامانی که در روان اختر نسبت به بچه و بچه ها هست را در رفتار های اختر می توان دید ،در نقاشی هایش،در دلبستگی اش به گرگ و در این حس "قربانی شدن". قد کوتاه زن ،ترس از نازایی،وشاید شاید قیافه نه چندان زیبای او لب های سرد ،عینک مطالعه ،اندام ظعیف و گوشه گیری زن به تحلیل روانشناسی زن کمک می کند. اختر شاید نمونه ایی از زن های جامعه مضطرب و ناامن و حتا میتوان گفت نازاست.نمونه ای از زن هایی که که در چتر ناامنی و چتر بی اعتمادی و در نگاه های متوحش نگاه های دریده و ترس های توامان قربانی می شوند و خود داوطلبانه پای در راه قربانی شدن می گذارند. اما زند ه ماندن عنصر اعتماد.حتا به عنوان یک مکانیزم دفاعی خیالی و توهمی و شاید مکانیزم جا به جایی در برابر عصبیت ترس. اعتماد به گرگ تا لحظه های پایانی که گرگ را اندام سگ می بیند. آن هم سگ گله که بیشتر پیشینه نگاه بان دارد تا هجوم آور. سگی که حتا می تواند همراه باشدهمراهی کند وتنهایی زن را پر کند.زنی

که شاید بتوان گفت به عمد این اعتماد و اشتباه را در مورد هویت گرگ می کند و خوش بینانه گرگ را با پوزه سگ می کشد.گرگ را با دم سگ میکشد و در نهایت داستان گرگ را کلن سگ می کشد .همان گرگ که سایه اش مبالغه آمیز تمام روستا و قبرستان را گرفته بود.

سایه ناامنی که که در تصویری بسیار زیبا کل روستا را گرفته است سایه ترسی که روی محیط زیست انسان معاصرافتاده است. این برتری امور انتزاعی بر امور عینی در روانشناسی تحلیلی نتیجه مستقیم ترس و اضطراب است.این ترس است که دامن به توهم و انتزاع می زند.این ناامنی است که رابطه با امور عینی را قطع می کند

وآرام آرام امور انتزاعی گسترده دامن تر می شود.و آن جامعه ی مرعوب شده است که آبستن توهمات فزاینده و تصورات واهی وخیالی نا صحیح است و امور انتزاعی در بستر جامعه وحشت زده ومرعوب جای امور متعیین می نشیند. و این انسان مضطرب دست پای گم کرده است که در هول وولای ناامنی و توحش دست به دامان امور وهمی وخیالی می شود وپیش می ورد تا انجایی که قربانی این بی معرفتی نسبت به اینده و زمان
ناشی از دلهره می شود. در روانشناسی منشاء و دلیل اضطراب نا مشخص است اما در ترس منشاء ترس معین است. اختر شاید به نوعی هم ترس دارد هم اضطراب هر چند دکتر می گوید :" سر نترسی دارد".اضطراب از گرگی که اینده کشمکش با او را نمی داند در روانشناسی نو ، آدمی در برابر ترس و اضطراب مکانیزم های مختلفی نشان میدهد: سرکوب...رجعت...انکار ..خیال بافی...کناره گیری..جابه جایی..درون فکنی..برون فکنی..همانند سازی..دلیل تراشی..وانمود سازی...جبران ..توفق..تصعید و....
اما در باره زن در گرگ سخت میتوان گفت که چه مکانیزمی را انتخاب کرده است. میتوان به سادگی گفت سرکوب را انتخاب نمی کند و یا دلیل تراشی نیست یا وانمود سازی نیست اما مکانیزم انکار را نمیتوان به راحتی انکار کرد یا حتا توافق را یا حتا همانند سازی را. روانشناسی زن گرگ دربرابر ترس و اضطراب پیش آمده و پیشرفت او و کناره گیری از ترس ،همانند سازی او، خیال بافی های زن و برون فکنی ها حتا میتوان گفت تصعید ها .....ترکیبی از مکانیزم های روالنی گوناگون را نمایش می دهد .
و در نهایت نمی توان گفت این ترس و اضطراب بیماری انسان امروزی به یک پدیده روان نژدی است و آیا این ترس غیر عادی و یا اصطلاحن فوبی است؟ و یا نه این ترس واکنشی دفاعی است ویک یک واکنشی طبیعی انسان امروزی است مثل ترس هایی
که خیلی از آدم های دیگر دارند. این ترس بیماری نیست مثل ترس از خون ..ترس از سوسک.. ترس از بلندی..ترس از اتش...یا حتی "ترس از گرگ".

لینک مطلب:
http://www.hmr.electricalbank.com/archives/2635

::

هوشنگ گلشیری بنیان‌گذار شک‌گرایی در داستان کوتاه فارسی / بیرون از خود
مهدی عاطف‌راد
هوشنگ گلشیری در مقدمه‌ای که با عنوان "در احوال این نیمه روشن" بر داستان‌های کوتاه خود نوشته، آنجا که به مشغله‌های ذهنی خود در طول سال‌های داستان نویسی اش می‌پردازد، در نخستین مشغله با عنوان "مشغله‌ی واقعیت و خیال"، به شک گرایی خود اشاره می‌کند و چنین می‌نویسد:
"گویا از همان ابتدا من درباره‌ی واقعیت و یا آنچه همه واقعی می‌پندارند به شک بوده ام. از "چنار" یکی بالا می‌رود تا جهان رویا را ببیند و دیگران می‌اندیشند که رفته است تا خودکشی کند، یا در "شب شک" هر کس از منظر خود جهان را می بیند و الی آخر. این شک البته به تکه تکه نوشتن و یا نقل‌ها را کنار هم گذاشتن می‌انجامد و سرانجام جانشین جبر موجود در داستان‌ها می‌شود."
سپس می‌افزاید:
"اما آنچه برای من گویا مفر شده بود شک در همان واقعه‌ی موجود بود و بالاخره رسیدن به این نکته‌ی اساسی که عامل اصلی در هر واقعه نه خود واقعه که راوی یا حداقل منظری است که از آن به واقعه می‌نگریم. با مطالعه در کتب اخبار و مقاتل این شیوه تشدید شد، که می‌دیدم از واقعه ای واحد هیچ اثری نیست، بلکه آنچه به دست ما رسیده روایت این یا آن است که بسته به پیش‌داوری‌مان نقل می‌کنیم و مخاطب نیز بر اساس منظری که دارد به آن می‌نگرد. گاهی تباین و تقابل روایات در خدمت تثبیت یک پیام است، مثلاً اگر ده روایت از حادثه ای نامحتمل به دست بدهیم که هیچ کدام با دیگری نخواند، برداشت مخاطب این خواهد بود که چنین اتفاقی نیفتاده است. برداشت دیگر هم البته این خواهد بود که اتفاقی افتاده."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۲۹ و ۳۰
هوشنگ گلشیری بنیان‌گذار شک‌گرایی در داستان کوتاه فارسی است، و با نخستین داستان‌های کوتاه اوست که برای نخستین بار، شک گرایی، هم به عنوان سبک و هم به عنوان شیوه‌ی دید، وارد ادبیات داستانی ما می‌شود. شک گرایی و تردید در علت‌ها یا چگونگی رویداد یک واقعه و نیت‌های پس آن، از ویژگی‌های بارز بیشتر داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری است و همان طور که خود او نیز توضیح داده، شک گرایی از مشغله‌های اصلی ذهنی اوست؛ و این مشغله در داستان‌های کوتاهش نمودی هنرمندانه و جالب توجه دارد. از همان نخستین داستان منتشر شده‌اش- داستان "چنار"- این مشغله‌ی ذهنی- ادبی حضور پررنگ و سایه‌دار خود را نشان می‌دهد. در این داستان واقعه‌ای رخ می‌دهد که قطعی و یقینی است اما برداشت شاهدان واقعه از علت و نیت رخداد آن شک‌برانگیز و تردیدزاست. واقعه چنین است: نزدیکی‌های غروب، مردی ناشناس، با سر و وضعی نامناسب، از یکی از چنارهای بلند خیابان بالا می‌رود؛ بدون این که علت و انگیزه این کار عجیب و غیر عادی‌اش روشن باشد:
"نزدیکی‌های غروب بود که مردی از یکی از چنارهای خیابان بالا می‌رفت. دو دستش را به آرامی به گره‌های

درخت بند می‌کرد و پاهایش را دور چنار چنبره می‌زد و از تنه‌ی خشک و پوسیده‌ی چنار به بالا می‌خزید. پشت خشتک او دو وصله‌ی ناهمرنگ دهن کجی می‌کردند و ته یک لنگه‌ی کفشش هم پاره بود."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۳۵
و مردم کنجکاوی که دور درخت جمع شده‌اند و شاهد این عمل شگفت‌انگیزاند، علت این واقعه و نیت مرد ناشناس را به گونه‌های گوناگونی تفسیر می‌کنند؛ و ما را درباره علت و نیت آن دچار تردید می‌کنند:
"مرد که کلاه شاپو بر سرش بود با تعجب پرسید: برای چی بالا می‌ره؟
مرد خپله و شکم گنده‌ای که پهلوی دستش ایستاده بود زیر لب غر زد: نمی‌دونم. شاید دیوونه‌س!
جوانک گفت: نه، دیوونه نیس، شاید می‌خواد خودکشی بکنه!
مرد قد بلند و چاقی که موهای جلو سرش ریخته بود با اعتراض گفت: چطور؟ کسی که خودکشی می‌کنه دیوونه نیس؟ پس می‌فرماین عاقله؟!؟
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۳۵
هیچ کس علت بالا رفتن مرد از درخت و نیت باطنی او را از این عمل نمی‌داند، و هر کس بر اساس گمان و پندار خود حدسی می‌زند. راوی داستان فکر می‌کند که شاید نیاز مالی یا استیصال ناشی از فقر، مرد ناشناس را وادار به بالا رفتن از درخت کرده، و بر اساس این گمان تصمیم می‌گیرد برایش پولی جمع کند تا بلکه او را از درخت پایین بکشد و از خودکشی منصرف کند:
"فکری توی کله ام زنگ زد. سرم را بالا کردم و داد زدم: آهای عمو، اینجا ما یه پولی برات جمع می‌کنیم، از خر شیطون بیا پایین."
و با انداختن دو سکه‌ی یک تومانی نقره آغازگر جمع کردن پول برای مرد ناشناس می‌شود:
"آن وقت هر کس دست کرد توی جیبش و سکه ای روی پول‌ها انداخت. پول‌ها جرینگ جرینگ روی هم صدا می‌کرد."
اما صدای اعتراض‌آمیز مرد از بالای درخت نشان می‌دهد که گمان راوی درست نبوده:
"من که پول نمی‌خوام... پولاتونو ببرین سر گور پدرتون خرج کنین!"
و کمی بعد حرفش را کامل‌تر می‌کند:
"خاک بر سرتون بکنن! من صدقه نمی‌خوام."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۳۷
وقتی مرد بالای چنار تکانی می‌خورد و خم می‌شود، بعد دست‌هایش را به یک گره چنار محکم می‌کند و دوباره سر جایش می‌نشیند، یک نفر از آن‌ها که با کنجکاوی دارند بالا را نگاه می‌کنند و بهت زده به مرد خیره شده‌اند، پیش گویی می‌کند:
"حالا خودشو پایین نمی‌اندازه، می‌ذاره خلوت بشه..."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۳۹
اما این هم حدس درستی نیست. گمان خودکشی چنان در همه و از جمله راوی داستان قوی و آمیخته به یقین است که وقتی او از تماشای صحنه خسته می‌شود و به تماشای فیلمی در سینمایی، واقع در همان نزدیکی‌ها، می رود، تمام مدت تماشای فیلم تصویر نقش بر زمین شده‌ی مرد را می‌بیند، با سر شکسته و مغز پخش شده و دو رشته‌ی باریک خون بیرون زده از دو سوراخ بینی‌ش؛ و این تصویر اضطراب‌انگیز و تشویش‌زا نمی‌گذارد از فیلم چیزی بفهمد:
"دائم عکس مردی که روی صفحه‌ی سیاه خیابان پهن شده بود و از دو سوراخ بینی‌ش دو رشته‌ی باریک خون بیرون می‌زد پیش رویم، توی هوا، نقش می‌بست و بعد محو می‌شد. باز دوباره همان هیکل ژنده‌پوش با سر شکسته و مغز پخش شده میان خیابان رنگ می‌گرفت و زنده می‌شد. از فیلم چیزی نفهمیدم. وقتی بیرون آمدم، در خیابان پرنده پر نمی‌زد اما دکان‌ها هنوز باز بود."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۴۰
تمام این گمان‌ها و پیش‌بینی‌ها، و به طور کلی این پندار که نیت خودکشی در پس عمل مرد است، با عمل بعدی او باطل می‌شود؛ زیرا وقتی خیابان خلوت می‌شود، مرد از درخت پایین می‌آید و راه می‌افتد که برود دنبال کارش. بر مبنای این عمل حدس و گمان دیگری مطرح می‌شود: اول می‌خواسته خودکشی کند ولی بعد پشیمان شده:
"به چنار که رسیدم دیدم دور و برش خلوت بود و مرد هم بالای آن دیده نم شد. روبه‌روی چنار، دو مرد ایستاده بودند و با هم حرف می‌زدند. از یکی‌شان که وسط سرش مو نداشت و دست‌های پشمالوش را تا آرنج بیرون انداخته بود، پرسیدم: آقا ببخشین، اون مردک خودشو پایین انداخت؟
مرد سر طاس نگاه بی حالش را روی صورتم دواند و گفت: آقا حوصله داری؟ وقتی دید خیابان خلوت شده پایین اومد، بعد خواست بره، اما...
مرد پهلو دستی‌ش که انگار هفت ماهه به دنیا آمده بود، پرسید: راسی، اون برا چی بالای چنار رفته بود؟
رفیقش جواب داد: نمی‌دونم، شاید می‌خواس خودکشی بکنه، بعد پشیمون شد."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۴۰
جالب‌ترین حدس، حدس طنزآمیز و آمیخته با شوخی و خنده‌ای ست که از سوی شاگرد یک دکان مطرح می‌شود، مبنی بر این که مرد از درخت بالا رفته تا از آن بالا فیلم سینمای آن طرف خیابان را تماشا کند:

"شاگرد دکان که پسرک جوانی بود در حالی که می‌خندید سرش را از مغازه بیرون کرد و گفت: حتماً فیلمو تماشا می‌کرده!
مردک بی‌حوصله گفت: لعنت بر شیطون حرومزاده... حالا حالا باید کنج زندون سماق بمکه تا دیگه هوس نکنه فیلم مفتی تماشا کنه!"
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۴۰
به این ترتیب در طول داستان "چنار" با مجموعه ای از فرضیات و حدسیات شک‌برانگیز و تردیدآمیز روبه‌روییم، بدون این که سرانجام روشن شود که انگیزه و مراد مرد ناشناس از بالا رفتن از درخت چه بوده، چرا چنین کاری کرده، و از آن چه هدفی داشته.
داستان "شب شک" از نظر شک‌گرایی و روایت‌های ضد و نقیض از واقعیت، مهم‌ترین و موفق‌ترین داستان کوتاه گلشیری است. تمام داستان بر مبنای روایت‌های متناقض سه نفر درباره‌ی رویدادهایی که هر سه با هم شاهد آن بوده اند، بنیان گرفته است. ماجرا از این قرار است: سه دوستِ "آقای صلواتی" یک روز عصر به دیدن او می‌روند تا در منزلش بساط عیش و عشرت راه بیندازند. دو سه ساعتی در آنجا به خوردن و تریاک کشیدن خوش می‌گذرانند، و بعد، با بیرون رفتن دوست‌شان از اتاق و شنیدن سر و صداهای مشکوک، شک می‌برند که نکند "آقای صلواتی" خودکشی کرده. بر اساس این شک فرار را بر قرار ترجیح می‌دهند و هریک از گوشه ای متواری می‌شوند. آخر هم معلوم نمی‌شود که چی سر "آقای صلواتی" آمده و آیا خودکشی کرده یا مخفی شده و دوستانش را سر کار گذاشته!
تمام داستان بر مبنای روایت‌های متفاوت و متناقض شکل گرفته و درباره‌ی کمتر موضوعی اتفاق نظر وجود دارد. چه زمانی به خانه‌ی "آقای صلواتی" رفته اند و او در را به روی شان باز کرده؟ ساعت پنج یا پنج و نیم یا شش و سه دقیقه و دو ثانیه؟ معلوم نیست. تنها درباره یک چیز اتفاق نظر دارند:
"هر سه نفر شک ندارند که: درست سر ساعت پنج یا پنج و نیم و یا شش و سه دقیقه و دو ثانیه وقتی آقای صلواتی در را باز کرد از دیدن آن عنق منکسر و ریش نتراشیده و موهای شانه نکرده اش، چرت هر سه تاشان پاره شد."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۶۳

بعد از ورود به "اتاق دست راستی" چه کسی چراغ اتاق را روشن کرده؟ معلوم نیست؛ نظرها متفاوت است. چه کسی از "آقای صلواتی" پرسیده "چطوری، مرد؟" مشخص نیست، اختلاف نظر وجود دارد. در باره‌ی "این که چطور شد که آقای صلواتی رفت و از گوشه‌ی تاقچه‌ی اتاق، یک مثقال یا یک مثقال و نیم یا دو مثقال خشک‌تر، تریاک آورد، دیگر اختلاف خیلی می‌شود."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۶۴
و هر کدام از سه نفر چیزی می‌گویند که با دیگری متفاوت است، و هر سه حاضرند هفت قدم رو به قبله بروند و به هفت قرآن قسم بخورند که فقط حرف خودشان درست است. و بعد این مساله هم که "در تمام مدتی که آقای صلواتی داشته بساط دود و دم علم می‌کرده است، آیا آنها چه بحثی را به میان کشیده بودند که حتا یکی بلند نمی‌شود تا چراغ خوراک‌پزی را که دود می‌کرده است پایین بکشد؟" مساله ای مبهم و بی‌پاسخ است و هر کس نظر خاص خود را دارد که با نظر دوتای دیگر همخوانی ندارد. و سرانجام این موضوع که "چطور شد که آقای صلواتی که داشت آن طور تند تند تکه‌های بزرگ نان و نیمرو را می‌بلعید، یکدفعه گفت: راستی آدم چطور می‌تونه دو مثقال تریاک را یکدفعه بخوره و اصلاً مزه تلخی‌ش را نفهمه؟? توفانی از بگو مگو بین سه رفیق ایجاد می‌کند:
"تنها شنیدن همین عبارت کافی بود که توفانی از بگومگو در میان این یاران جان در یک قالب برپا کند. هرکدام به تنهایی می‌توانند پنج جمله بگویند و مرا قانع کنند که عیناً جمله‌ی آقای صلواتی است و به خصوص هر سه نفر متفق القول‌اند که آقای صلواتی حتا اسم تریاک را به زبان نیاورده بلکه با اشاره به تریاکی که روی حقه‌ی وافور چسبانده شده بود و با گفتن "از این" یا "از این متاع" و شاید "چیز" حرفش را زده است."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۶۶
در باره‌ی اتفاقاتی که پس از بیرون رفتن "آقای صلواتی" از اتاق رخ می‌دهد و صداهایی که درست ربع ساعت بعد، از بیرون شنیده می‌شود، اختلاف نظر به مراتب بیشتر است:
"جمالی می‌گوید: الله و بالله، صدای خرخر گلوی آدم نبود.
فکرت می‌تواند با مشتش هفت بار روی میز بزند و هفت بار داد بکشد که:
- خیر، حتماً صدا، صدای خرخر گلوی آدم بود که توی طناب خفت افتاده باشد. من حتا صدای افتادن صندلی یا شاید کرسی را...
و استیجاری حاضر است هر هفت بار توی حرفش بدود که:
- به شرافتم قسم، صدای دو تا گربه بود که روی پشت بام خره می‌کشیدند.?
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۶۷
"و از اینجا دیگر همه حرف‌ها ضد و نقیض می‌شود، گاهی هر سه نفر می‌خواهند به من بقبولانند که بدون شک یکی از آن دو نفر بوده که گفته است:
- از پنجره در بریم!

...
و گاهی هم حاضراند مسئولیت این چند جمله را به تنهایی به عهده بگیرند:
- شاید هنوز تموم نکرده، بریم بلکه بتونیم یه کاری واسش بکنیم."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۶۷ و ۶۸
درباره‌ی این که چه کسی پیشنهاد فرار داده و انگیزه فرار چه بوده و چه راهی برای فرار پیشنهاد شده، نیز حرف‌ها ضد و نقیض و اختلاف نظر شدید است. همچنین در باره‌ی این که چه بلایی سر "آقای صلواتی" آمده و چرا یکدفعه مفقود شده، اختلاف نظر به مراتب شدیدتر است:
"داداش، من به چشم خودم نعش حلق آویز شده‌ی آقای صلواتی را از پشت شیشه تار اون اتاق دیدم، اما به روی خودم نیاوردم مبادا جمالی زهره ترک بشه.
و وقتی همان وقت به آقای جمالی تلفن کردم که:
- بابا، ای والله!
کفرش درآمد و نزدیک بود از داد و بیدادش پرده‌ی گوش بنده را پاره کند:
- غلط می‌کنه، این فکرت اصلاً چشمش چپه که چپه، همیشه یکی را دو تا می‌بینه. تازه از کجا که سایه‌ی پرده نبوده، هان؟"
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۶۹
نظرها ناهمخوان است و هیچ کدام هم توجیه درست و منطقی قابل قبولی ندارد:
"- حتماً خودش را توی اون اتاق رو به رو حلق آویز کرده بود.
- من چه می‌دونم، اما حالا که رفقا اصرار دارند پس حتماً تو آشپزخونه...
- با برق، با برق خودشو نفله کرد.
باز دو به شک شده ام.
تازه اگر آقای صلواتی می‌خواسته است خودش را با تریاک یا طناب و یا برق بکشد، چرا در خانه‌اش را به روی این سه لندهور باز کرده است تا آن پیسی را به سرش بیاورند؟"
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۷۰
و پاسخ هیچ کدام از این پرسش‌ها معلوم نیست، و علت مفقود شدن "آقای صلواتی" و اینکه چرا سر به نیست شده و آیا زنده است یا خودکشی کرده نیز نامعلوم و مبهم است؛ و در کل، تمام رویدادهای داستان "شب شک" با شک و شبهه و تناقض و ابهام همراه است و سرانجام نیز حقیقت هیچ کدام از قضایای مطرح شده و ماجراهای رخ داده در داستان روشن نمی‌شود.
داستان "عکسی برای قاب عکس خالی من"، داستان دیگری از گلشیری است که مبتنی بر مبنای حدسیات تردیدانگیز است و بر اساس فرضیات شبهه‌زا و غیر قطعی پیش می رود. یک گروه سیاسی نود و دو نفره لو رفته و در ابتدای کار بازداشت گروه، تیم سه نفره‌ی رهبران آن، همزمان دستگیر شده اند. پس از آن اعضای گروه به تدریج یکی یکی یا دوتا و سه تا با هم، در طول یک ماه بازداشت شده اند. آخرین بازداشتی راوی داستان است که حلقه آخر بوده. و موضوع مشکوک و مبهم داستان این است که چه کسی گروه را لو داده و کدام یک از سه رهبر گروه خیانت کار اصلی و لو دهنده بقیه بوده؟ یکی شان یا دوتاشان یا هر سه؟ یا شاید هیچ کدام، و گروه از طریق دیگری لو رفته؟
از همان شروع داستان وارد فضای مبهم و مه آلودی می‌شویم که به زیبایی ترسیم و تصویر شده و به طرزی هنرمندانه القا کننده شک و تردید است:
"هیچ کس حدس نمی‌زد که این‌طور بشود، یعنی این‌طور که آن‌ها رفتار کردند کار را مشکل‌تر کرد. ابتدای کار مشکل می‌شد فهمید که کدام عکس را باید از توی عکس‌های دسته‌جمعی یا خانوادگی انتخاب کنیم و بدهیم بزرگ کنند و لای تقویم یا دسته چک‌هامان بگذاریم، یا قاب کنیم و بالای بخاری آویزان کنیم. مشکل بود. بعضی‌ها عکس هر سه تا را، به خصوص همان را که روزنامه‌ها چاپ کرده بودند، بزرگ کردند. عکس رنگ و رو رفته‌ای بود. سر هر سه تاشان را تراشیده بودند. در نگاه اول نمی‌شد گفت که کی، کیست. سبیل‌هاشان را هم زده بودند. بعضی‌ها می‌گفتند: شاید از بس توی آن نمدانی‌ها مانده اند این‌طور شده‌اند، مثل هم شده‌اند؛ لاغر، با گردن‌های باریک و بینی‌های تیر کشیده و چشم‌های... از عکس نمی‌شد فهمید. دو چشم و یک بینی و لبی با دو چین، فقط. بینی "م" کشیده‌تر بود. اما توی عکس مشخص نبود... مشکل اساسی این بود که هر سه تا یک روز و یک ساعت غیب‌شان زد. بعداً این را فهمیدیم. آخر اگر یکی را اول... می‌فهمیدیم که کدام دو تا را باید قدر شناخت."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۱۷۱
و هنگامی که بعد از پایان دوره‌ی بازجویی و حبس انفرادی، بازداشتی‌ها را به بند عمومی می‌برند، در تبادل نظر با هم، شک و تردیدشان بالا می‌گیرد و بازار حدس‌ها و فرض‌های ضد و نقیض داغ می‌شود:
"توی عمومی فهمیدم که بچه‌ها مشکوک شده اند. بعضی ها به "م" و "د"، و بعضی ها فقط به "س". من هم به "س". به بعضی‌ها هم گفتم.
شب‌ها تا نیمه شب پچ‌پچ می‌کردیم. بعضی چیزها که فقط "م" می دانست و بچه‌ها نگفته بودند، ناگفته مانده بود. "د" را نمی‌دانستند چه کارش کنند. "س" کارش تمام بود، خصوصی‌ترین چیزها را گفته بود. بعد هم که "س"

را آوردند عمومی، گفتیم کار خودش است. آن دو تا بدجوری زده بودنش. بچه‌ها این طور حدس می‌زدند. من فکر می‌کردم آن سبزی زیر چشمش، جای دست سنگین ساغر است. شاید هم حدس من درست نبود. خودش نگفت. اصلاً حرف نمی‌زد."

نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۱۷۷

"باز برای همین حرف‌ها بود که دل‌مان نمی‌آمد یکی یا دوتا از آن‌ها، یا هر سه‌تاشان را مقصر بدانیم. بعضی‌ها فکر می‌کردند از جایی دیگر درز پیدا کرده است."

نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۱۷۳

سرانجام هم - پس از آزاد شدن اغلب اعضای گروه و دو تا از رهبران‌شان و اعدام رهبر سوم- حقیقت قضیه‌ی چگونگی لو رفتن گروه مشخص نمی‌شود و معلوم نمی‌شود خائن اصلی که بوده، همان که اعدام شده و اغلب اعضای بازداشت شده گروه، از جمله راوی، به او مشکوک بوده‌اند، یا دو تای دیگر، یا فردی و افرادی به جز آنها؛ و در پایان نیز این موضوع در هاله‌ای از مه ابهام و تردید و در فضایی آکنده از دود حدسیات و شکیات ناروشن می‌ماند.

پرسش بی پاسخ و شک برانگیز داستان "هر دو روی یک سکه" این است: آیا پیرمرد زندانی که از آن کهنه مبارزان سیاسی، و از آن استخوان خردکرده‌های راه سیاست و مبارزه بوده، در انتهای داستان، بر اثر منفی بافی‌ها و بدبینی‌های هم‌بندی های سَرخورده و ناامیدش دچار نومیدی و بحران روحی و بن بست عقیدتی می‌شود و خودکشی می‌کند یا بر اثر سوء قصد کشته می‌شود؟

"راستش را اگر بخواهی من کشتمش، باور کن. می‌شود هم گفت ما، البته نه با چاقو، یا این که مثلاً هلش داده باشیم. خودت که می‌دانی. حالا چطور؟ همین را می‌خواهم برایت روشن کنم. برای یکی از همان رفقا که همه چیز را تعریف کردم، گفت: "برو بابا، خل شده‌ای. کلاه و عصاش را پیدا کرده اند. سوء قصد بوده." بعد که گفتم چی فکر می‌کنم، گفت: "خوب، می‌توانی بروی پیش دادستان." شوخی می‌کرد البته. نمی‌خواستم این‌ها را بگویم. اما ببین، آن بابا، رفیقم را می‌گویم، اصلاً نمی‌خواست فکر کند که خودش هم کاره‌ای بوده است. شاید هم فکر می‌کرد انداخته باشندش. دیگران هم همین‌طور..."

نیمه تاریک ماه- ص ۲۱۳

و اگر چه خود راوی شک ندارد که پیرمرد خودکشی کرده و آنچه روزنامه‌ها درباره خودکشی او نوشته اند حقیقت محض است و شک و شبهه‌ای در آن راه ندارد، اما باز چیزی ناقص، مشکوک، مبهم و گنگ در این ماجرا وجود دارد که او را کلافه و ذله می‌کند و نمی‌داند کجای کار این ماجرا می‌لنگد و ابهام و تردیدش ریشه در چی دارد.

"شاید هم به صحت وقوع آن ماجرا شک داشتی که آمدی، یعنی به همان چیزهایی که توی روزنامه‌ها نوشته بودند. اما از همین حالا برای این که خیالت را راحت کنم باید بگویم جریان همان است که همه می‌دانند و اتفاقاً روزنامه‌ها هم نوشتند. فکر می‌کنم پنجم فروردین ۱۳۳۴ بود. ولی غیر از این‌ها یک چیز دیگری هم هست که پاک ذله‌ام کرده است. برای این که هر وقت دقیقاً همه چیز را به یاد می‌آورم می بینم یک چیزی کم دارد، یک جای کار می‌لنگد. کجاش؟ نمی‌دانم. شاید برای همین اول گفتم: "من کشتمش" یا "ما" تا مجبور نشوم بعضی چیزها را پنهان کنم. بالاتر از سیاهی که رنگی نیست. یا هست؛ یعنی اینجا هست. نمی‌دانم.؟

نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۲۱۳ و ۲۱۴

در داستان "گرگ"، علت آن که گرگ‌ها آنطور شگفت‌انگیز و باورناکردنی، اختر، زن دکتر، را مسحور و مجذوب می‌کنند، به طوری که تمام زندگی‌اش در پرداختن به آن‌ها خلاصه می‌شود و ساعت‌ها برای تماشای آن‌ها از پنجره به بیرون خیره می‌شود و در نقاشی‌هایش فقط طرح سیاه‌قلم گرگ‌ها را می‌کشد، و این که در پایان ماجرا چه بر سر او می‌آید، آیا طعمه گرگ می‌شود یا بلای دیگری سرش می‌آید، نامعلوم است و مبهم و شک برانگیز.

در داستان "مثل همیشه" هم از این پرسش‌های بی‌پاسخ و تردیدانگیز وجود دارد. از جمله:

"راستی چه کسی سر آن آدم را روی لبه‌ی نهر گذاشته و تنه‌اش را، دراز به دراز روی شیب نهر خوابانده بود و آن لنگ سرخ را انداخته بود روی صورت و سینه‌اش؟ و یا اگر یکی از همین عروسک‌های قصه‌اش هوس کند، لنگ سرخ را از روی صورت آن آدم عقب بزند، آیا چهره‌اش تکیده است با سبیل و ته ریش سیاه؟ یا جوان و با موهایی که روی پیشانی خونی‌ش پخش شده است؟"

نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۷۵

"پس چه کسی زیر آن لنگ سرخ داشت می‌پوسید و یک هفته تمام محله را به گند کشیده بود؟"

نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۷۶

در داستان "معصوم اول" ماجرا از شروع تا پایان همراه است با پرسش‌های بدون پاسخ شک‌برانگیز و حدسیات و فرضیات مبهم و تردید آمیز. ماجرا بر بستری مواج از حدس‌ها و فرض‌ها و سوال‌ها، چنین شروع می‌شود:

"یک روز رفته بوده صحرا، حالا مست بوده یا نه، هیچ کس نمی‌داند. شاید هم بوده، شاید هم شیشه عرقی داشته و رفته که سر قنات دو استکانی بخورد، آن هم غروب جمعه.... بعد که مست کرده، وقتی که بی‌هوا داشته می‌آمده طرف ده، از همان راهی که از کنار قبرستان رد می‌شود، عمداً بوده یا نه، گردن خودش، با یک تکه زغال برای حسنی چشم و ابرو کشیده، کلاه خودش را هم گذاشته روی سر حسنی. با یک مشت پشم هم برایش سبیل گذاشته، آن هم به چه بزرگی. به خاطر همین سبیل هم شده باورم نمی‌شود که مست بوده. تازه پشم چی؟ حتماً قبلاً فکرش را کرده بود. حالا می‌گوییم یک تکه زغال از اجاقی، جایی پیدا کرده. اما آخر آن همه

پشم توی جیب یک آدم چه کار می‌کند؟"
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۱۸۸
اتفاق‌های عجیب غریبی هم که پس از این واقعه روی می‌دهد هیچ کدام توجیهی منطقی و دلیلی باورکردنی یا قانع کننده ندارد و با طرح پرسش‌های بی‌پاسخ و معماهای بدون جواب، فضای داستان را لحظه به لحظه مبهم تر و مه آلودتر می‌کند و بر دود و دم تردید و ابهام آن می‌افزاید.
چرا ننه صغرا، وقتی داشته از نزدیکی‌های حسنی رد می‌شده، یکدفعه از حال رفته و بیهوش شده؟ چه کسی آن کمربند پهن را بسته بوده به قد حسنی و آن جمجمه مرده را گذاشته بوده توی جیب گشاد پالتوش؟ چرا وقتی ننه صغرا را با سرکه و کاهگل به هوش آورده اند، تا چشمش به حسنی افتاده، جیغ کشیده و باز پس افتاده؟ چرا تقی آبیار که سی سال آزگار هر شب توی صحرا بوده، شبانه، آن‌طور وحشت زده پا به فرار گذاشته و سراسیمه دویده طرف ده و سر گذاشته توی خانه مردم، وسط حیاط مردم، در حالی که زبانش بند آمده بوده، از هوش رفته؟ کی دنبال سرش گذاشته بوده؟ قضیه‌ی آن غول بیابانی که یک تفنگ دو لول به دوشش حمایل کرده بوده و پشت سر تقی آبیار توی جاده می‌دویده چی بوده؟ آیا مردک پاک خیالاتی شده بوده و ماجرای غول بیابانی تفنگ به دوش اوهامی بوده که دیده یا قضیه‌ی تعقیب حقیقت داشته؟ صداهایی که آخر شب عیال نویسنده‌ی نامه می‌شنیده و چنان باعث وحشتش شده بوده که از ترس دندان‌هایش به هم می‌خورده چی بوده؟ برای چی "پیری"- سگ نویسنده‌ی نامه- مثل یک تکه سنگ نیم‌خیز شده بوده، رو به در خانه، روی دو تا دستش بلند شده بوده، گوش‌هایش را تیز کرده بوده؟ و بعد صداهای مبهم و مشکوکی که نویسنده‌ی نامه از داخل زمین می‌شنیده از کجا بوده و چه منشأیی داشته؟ آیا خیالاتی شده بوده؟ خودش که به کل منکر خیالاتی شدن است:
"نه، خیال نمی‌کردم. اصلاً. خیالاتی نشده بودم. درست صدای پا بود. نه که کسی قدم بزند، اصلاً. مثل اینکه می‌پرید، روی یک پا. مثل صدای کنده‌ای بود که به زمین بزنند، آن هم صدای کنده‌ای که سرش را نمد پیچ کرده باشند. تازه صدا توی هوا نبود، از زمین بود، از متکا. اما توی هوا؟ خیر، نبود. سرم را که از روی متکا بلند می‌کردم نمی‌شنیدم. اما تا گوشم را به قالی می‌گذاشتم حتا به نمد زیر قالی، می‌شنیدم. صدا می‌آمد. پشت سر هم نبود. حتا گاهی فکر می‌کردم که دیگر تمام شده است، یا دور شده اما بعد از چند لحظه، نه، چند ساعت، باز صدای برخورد کنده‌ی نمد پیچ شده را با زمین می‌شنیدم. گوشم را به دیوار هم که گذاشتم شنیدم. نمی‌دانم کی بود که یکدفعه صدای سگ‌ها بلند شد. اول سگ‌های محله بالا پارس کردند، بعد هم پیری. پیری زوزه می‌کشید، درست مثل وقتی که سگ‌ها شوم می‌شوند و رو به خانه ای زوزه می‌کشند، یا رو به ماه، و آدم تنش می‌لرزد که نکند سگ بویی برده باشد و همین فردا، پس فردا کسی از اهل خانه می‌میرد. صدا قطع نشده بود. اما دیگر خیلی آهسته بود، مثل این‌که نبود. یعنی من برای این‌که نشنوم بلند شدم و نشستم، توی رختخوابم نشستم. لحاف را هم دورم پیچاندم و نشستم. اما باز سردم بود. پشت به دیوار ندادم، می‌دانستم که از تن دیوار بود که صدا می آمد."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۱۹۲
و صداهای مرموز و مشکوک دیگری که در هوا شنیده می‌شود:
"می‌دانستم که حسنی ممکن نیست راه برود، چه رسد به این‌که مرا تعقیب کند و دنبال من بیاید. اصلاً فکرش را نمی‌کردم که پشت سرم باشد. اما، باور کن، از جلو رویم مطمئن نبودم. این دفعه درست حس می‌کردم که دیگر توی زمین نیست، توی تن زمین نیست، بلکه در هوا و یا از هواست، در تن هواست که صدای پایش را می‌شنوم. راستش را بگویم حس می‌کردم که صدای آن پای چوبی نمد پیچ شده را هماهنگ با ضربان قلبم می‌شنوم. اصلاً صدای ضربان قلب من همان صدای پای چوبی بود."
نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۱۴۹
و بعد ماجرای مرموز و عجیب غریب نرگس، دختر هفده هجده ساله‌ی کدخدای ده، که او را پیش پای حسنی پیدا می‌کنند، خوابیده توی گندم‌هایی که تازه نیش زده بودند، چارقد به سر، بدون کفش؛ و ماجراهای بعدی، و حرف و حدیث‌هایی که درباره‌ی نرگس و اتفاقی که برایش افتاده سر زبان‌ها می‌افتد، و سرانجام ماجرای کپه خاکی که جلو پای حسنی پیدا می‌شود و مشخص نیست زیرش چی دفن شده، و در انتهای این ماجرا که در نهایت به مرگ عبدالله منتهی می‌شود، داستان بر بستری از پرسش‌های بی‌پاسخ و حدس ها و فرضیه‌های پا در هوا و غیر یقینی به پایان می‌رسد:
"تازه عبدالله چی؟ پریروز که از شهر می‌آمده، چند تا مسافر داشته، توی ماشین با مسافرها، با یکی دوتایشان، شرط می‌بندد یا آن‌ها عبدالله را سر قوز می‌اندازند، تازه شب. می‌گویند شرط کرده برود و آن تپه خاک جلو پای حسنی را بکند و ته و توی کار را دربیاورد. چراغ قوه هم داشته. آن دو تا یا چند تا مسافر هم می‌ایستند کنار قبرستان، توی جاده. عبدالله راه می‌افتد. سیاهیش را می‌دیده اند. حسنی هم پیدا بوده. باد می‌آمده. عبدالله نور چراغ قوه را درست انداخته بوده روی حسنی. سبیل حسنی از این دور پیدا نبوده، اما مردها می‌دیده اند که دو تا دست حسنی تکان می‌خورده. عبدالله بیل روی کولش بوده و می‌رفته. بعد می‌رسد به حسنی، درست جلو حسنی. چراغ قوه را کجا می‌گذارد؟ معلوم نیست. اما همه دیده اند که عبدالله روشن بوده. حسنی نه. می‌بینند که عبدالله چند دفعه خم و راست می‌شود، بعد دیگر هیچ کدام نمی‌بینند که چه کار می‌کند. تاریک می‌شود و یکدفعه صدای فریادش را می‌شنوند. فریاد نمی‌کشیده، نه، درست مثل زن‌ها جیغ می‌زده. چه کار می‌توانسته اند بکنند؟ معلوم است، هیچ کس غیرت نمی‌کند جلو برود. عبدالله داشته جیغ می‌زده. اصلاً دیگر داشته ناله

می‌کرده. بعد هم که خبرمان کردند و با چراغ رفتیم صحرا، عبدالله را دیدیم که روی یکی از قبرها افتاده بود، نزدیکی‌های ده. بیل هنوز دستش بود. دو تا انگشت پای راستش قلم شده بود. کفش پایش نبود. چرا؟ نفهمیدم. کفش‌هایش پای حسنی بود، یعنی آنجا بود، زیر دامن پالتو. از زیر دامن پالتو فقط نوک کفش‌ها پیدا بود. چراغ قوه هم توی جیب حسنی بود. خاموش بود. حسنی ایستاده بود. دو تا پا داشت. آن تپه خاک هم دست نخورده بود. من فکر می‌کنم دوباره درستش کرده بودند، صافش کرده بودند، مثل قبر، یک قبر کوچه. عبدالله بچه رعیت است، نمی‌شود گفت بلد نبوده بیل بزند. تازه چرا با پای چپ بیل زده؟ کفش‌ها چی؟ کفش به پا که بهتر می‌شود بیل زد. چرا کفش‌هایش را کنده بوده؟ آن دو تا بیل خاک چیزی نبود که کندنش این همه معطلی داشته باشد. اما بیشتر کفش‌ها، مساله‌ی کفش‌ها، آدم را کلافه می‌کند. شاید هم وقتی انگشت‌های پایش را قلم کرده در آورده، یا اصلاً وقتی قلم کرده اند در آورده اند. کی؟ کسی هم همت نکرد برود ببیند کفش‌ها عیبی کرده، یا نه."

نیمه‌ی تاریک ماه- ص ۱۹۵

در داستان "معصوم سوم" هم از این پرسش‌های بی‌پاسخ شک‌برانگیز و ابهام‌آمیز، هم در آغاز داستان و هم در پایان آن وجود دارد. از جمله این‌که چرا در ابتدای داستان استاد گچبر با تیشه و چند بسته کاغذ لوله شده و مقداری گچ و موم و یک متر پارچه‌ای، بی خبر به کوه زده، و بالای قله چه کار داشته؟ و فردا عصرش که آمده چرا تب داشته و هذیان می‌گفته؟ و در پایان داستان، چه در سرش می‌گذشته و چه کسی در خواب یا بیداری به سراغش آمده بوده که باز شبانه، تیشه برداشته و سر به کوه گذاشته. و سرانجام، آن بالا چه بلایی سر خودش و تیشه‌اش می‌آورد یا می‌آورند یا می‌آید که لشش را با صورت له شده می‌آورند، طوری که نمی‌شود شناختش.

فضاهای مبهم مه‌آلود و تردیدانگیز در چند داستان کوتاه دیگر هوشنگ گلشیری، از جمله داستان‌های "دخمه ای برای سمور آبی"، "بختک" ، "میر نوروزی ما"، "دست تاریک، دست روشن"، "گنج‌نامه"، "زیر درخت لیل" و "نقشبندان" وجود دارد. به ویژه در دو داستان "دخمه ای برای سمور آبی" و "نقشبندان" مه ابهام غلیظتر و پرسش‌های بی‌پاسخ فراوان‌تر و عناصر شک‌برانگیز و تردیدآمیز قوی‌تر از سایر داستان‌های کوتاه گلشیری است. بررسی این عناصر و تجزیه و تحلیل آن‌ها، در این دو داستان، نیازمند پژوهشی جداگانه است، فراتر از چارچوب وظیفه ای که این نوشته برای خود مقرر کرده، و باید به آن در متنی جداگانه به طور مبسوط و مشروح پرداخت. این پژوهش را با قطعه‌ی کوتاهی از داستان "زندانی باغان"- که واپسین داستان کوتاه منتشر شده از گلشیری است- به پایان می‌برم. انگار این چند سطر تأویلی از نویسنده است در باره‌ی فضاهای مبهم و مه‌آلود و شک‌برانگیز داستان‌هایش که پوشیده از مه تردید و ابهام‌اند:

"همین‌هاست. جاده‌ای البته هیچ جا نیست یا حتا کوره راهی به جایی. انگار بگیر که ما از ازل همین جا بوده ایم و تا ابد خواهیم ماند. من هم که می‌روم تا نمی‌دانم چی را ببینم یا کی را، گم می‌شوم. بعد هی حیاط این خانه است و بام آن خانه، گاهی هم- گفتم انگار- اتاقک‌هایی گرد بر گرد کثیر الاضلاع یک حیاط. از توی تاریکی این شب ابدی صدایی می‌پرسد: شمایید؟

می‌گویم: بله.

- نکند گم شده اید؟"

نیمه‌ی تاریک ماه- ص۵۵۹

منبع مجله آفتاب:

http://www.atefrad.org/2-taazehaa/87/golshiri-va-shakkgaraaee.htm

لینک مطلب:

/http://tg67.blogsky.com/1387/03/14/post-152

::

بررسی نشانه شناختی رمان آینه های دردار اثر هوشنگ گلشیری

نگارش: رضیه انصاری

(مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد)

درآمد

اصطلاح Semiotics/ Semiotik/ Semiotique (به معنای نشانه) در فارسی به نشانه برگرفته از واژه یونانی dhmeion شناسی تعبیر شده است (هارتمن، 1377، ص 185). نشانه شناسی را برخی دانشی می دانند که به مطالعه نظام های نشانه ای نظیر زبان ها، رمزگان ها، قرار دادهای اجتماعی و نظام های علامتی و قوانین حاکم بر آنها می پردازد(گیرو،1380، ص13). در تعاریف دیگر، نشانه شناسی علمی است چند رشته ای یا فرا رشته ای که مطالعه مسائل مربوط به ارتباط و معنا را به صورتی که در نظام های نشانه ای مختلف نمود پیدا می کند، در برمی گیرد(دینه سن، 1380، ص 7). تعریف ساده دیگری نیز بر دخالت نظام مند عواملی گواهی می دهد که در ایجاد تاویل نشانه و فرآیند دلالت سهیم اند (دینه سن،1380، ص 7).

چیزی که امروزه نام نشانه شناسی بر آن نهاده اند، بیش از هر چیز نتیجه مطالعات فردینان دو سوسور، زبان شناس سوئیسی و چارلزسندرز پیرس، فیلسوف و منطق دان آمریکایی است که در رهگذر زمان، در معرض مطالعه ی کارشناسان بسیاری از رشته های فلسفه، منطق، دستور شناختی، ادبیات و نقد ادبی، جامعه

شناسی، مردم شناسی و زمینه های مختلف هنری قرار گرفته است.
اما مطالعات، پژوهش ها و یافته های اندیشمندان ایرانی در حوزه زبانشناسی وادبیات، محدود به کلیات نظری یا پرداختن به شعر و نظم با رویکردهای زبانشناختی بوده است. در مطالعات زبانشناختی انجام شده بر متون ادبی فارسی دردهه های اخیر، تمام اثر یا بخشی از آن مورد بررسی قرار گرفته و پاره ای از اشعار و آثار منظوم نشانه شناسی و سبک شناسی شده اند. از این میان می توان به کارهای محمد رضا باطنی و محمد رضا شفیعی کدکنی در سبک شناسی زبانشناختی اشعار فارسی، تالیفات ضیا حسینی، علیمحمد حق شناس و کورش صفوی در زبانشناسی و ادبیات اعم از نقد و تفسیر ادبی و بررسی گونه های ادبی، و آثار فرزان سجودی در نشانه شناسی و ادبیات اشاره کرد. اما آنچه در این میان ازلطف و توجه کمتری برخوردار شده، ادبیات داستانی است که غیر از ترجمه چند کتاب در حوزه روایت شناسی به آن پرداخته نشده و مجال پژوهش در این زمینه بسیار گسترده است.
بررسی نشانه شناختی رمانی از ادبیات ایران پیشینه ثبت شده ای ندارد. کمبود مطالعات نشانه شناختی در زمینه ادبیات معاصر به ویژه ادبیات داستانی و مدرن و اهمیت بررسی آثار نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری - به سبب ویژگی نگاه، لحن، سبک و معماری داستان- نیز به خوبی روشن است. از این رو نگارنده این جستار، اهمیت پرداختن به چنین موضوعی را صرفنظر از تازگی آن، در بسط مطالعات زبانشناختی به حوزه های میان رشته ای از جمله مطالعات ادبی بر شمرده، فراهم کردن شرایط دستیابی آسان خواننده به معانی متعدد متن و لذت بردن از آن را ضروری می داند.
واژگان کلیدی به کار رفته در این جستار عبارتند از: نشانه شناسی، نشانه، نظام نشانه ای، متن، بافت، ساختار، رمزگان.
روایت شناسی بر مبنای نشانه شناسی
هر روایتی، کلامی باشد یا نوشتاری یا تصویری، ادبی یا غیر ادبی، زنجیره ای است از چند گزاره که همنشین می شوند و تصویری داستانی (فیکشن) ارایه می دهند. ذهن تحلیلگر انسان با شناخت دقیق عناصر داستان ونقش های کنشی شخصیت هاوانطباق دریافت هایش با الگوهای موافقت شده، درک تقابل ها، رمزشکنی پیام ها و شناخت نظام نشانه ای برای پی بردن به ساختار دلالی و در نهایت دریافت مشخصه های معنایی ، آن روایت را درک وسپس تحلیل می کند.
گرچه در داستان نویسی، هدف روایت است و قصه گویی، توجه به کاربرد زبان بسیار روشن و دارای اهمیت است: گزینش این عنصر به جای آن یکی نشانگر تسلط نویسنده بر محور جانشینی، جا دادن آن عنصر در محل مشخصی از زنجیره خطی بیان کننده شناختش از محور همنشینی است. پس از به خط کردن عناصر گزینش شده در یک زنجیره و توجه به روابط موجود میان آنها، ساخت مورد نظر آفریده می شود؛ از ایجاد نظم میان این ساختارها، لایه های مختلف متن به وجود آمده، با ارجاع رمزگان ها و نشانه های درون متنی به یکدیگر، خواننده مفهومی را استنباط می کند.
اما ادبیات به عنوان نظامی نشانه شناختی نیازمند رویکردهای ساختارگرایانه است و متون ادبی را باید در ارتباط با نظام دلالتگر زیرساختی آن درک کرد (سجودی، 1384، ص35). ازاین رو برای بررسی نشانه شناختی رمان آینه های دردار، پس از ارائه شرح کوتاهی درباره گلشیری و دیدگاه هایش، نخست تحلیل ساختارگرایانه اثر ارائه می شود که درآن، داستان به عناصرش اعم ازپیرنگ ، جای و گاه، شیوه روایت، نظرگاه، موضوع، محور و شخصیت های اصلی تجزیه شده، هرجزء به ازای جزء دیگر وهمه به ازای یک کل درنظرگرفته می شود. درمرحله بعد به برخی از ویژگی های ساختاری متن پرداخته شده، لایه هایی از اثر بازمی شود تا تلاش مخاطب در دستیابی به لایه های زیرین با موفقیت همراه باشد.
هوشنگ گلشیری (1379-1316) اهم معتقدات خود را «توجه به خود نوشته، پذیرش حضور پنهان نویسنده، توجه به انسجام اثر، ارج نهادن به زبان هم به معنای اصالت زبان در شعر و داستان و هم به معنای جستجوی زبان خاص هر صاحب قلم» (گلشیری 80، ص12) بر می شمرد.
او نیز مانند سارترتنها راه تشخیص جهان بینی فرد را تکنیک او می داند که یا با آن تکنیک به نوعی جهان بینی دست یافته یا به وسیله آن می خواهد جهان بینی اش را القا کند: « مسئله برای من تکنیک است.» (گلشیری، 1380، ص 6-695)
گلشیری توجه جدی به زبان گفتار را به جای زبان ادبی متعارف برای نوشتار بسیار ضروری می شمارد. او زبان را وسیله کشف و انتقال مفاهیم و ساختارهای متداول در متون کهن یا زبان کوچه و بازار، یا ابزار صورتبندی مفاهیم پنهان می داند (گلشیری، 1380، ص 488) و البته بر این باور است که «زبان حکم نیست، ولی جزء ضروری ساختار داستان است»(گلشیری، 1380، ص 488).
داستانی را داستان می داند که از ساخت برخوردار باشد: «وقتی یک داستان از ساختی برخوردار نباشد، پریشان باشد، نمی تواند آن تجربه را به زمان ما منتقل کند...]ساخت] فرم نیست فقط،] داستان[باید دارای معماری باشد... مقصودم از ساخت غیر از مساله زبان، آدم ها، تناسب بین فکر و زبانی که انتخاب می کنی هم هست. بین آدم و فکر هست. بین حوادث و جای حوادث و نحوه تفکر هست... چنین ساخت درخشانی را شما در بسیاری از آدم هایی که توجه به فرم دارند و به فرمالیست مشهورند نمی بینید» (گلشیری، 1380، ص 735) .
از نکات عمده در آثار گلشیری، به استفاده از جریان سیال ذهن و فرانمایی حدیث نفس، شاعرانگی و تکیه بر

سنتها و اصالت های فرهنگی اشاره کرده اند(گلشیری، 80، ص81). در داستان ها دوربین نثرش را زوم شده برشیء، حالت یا گوشه ای از چیزی می بینند که جزئیاتش با حوصله و با کلمات مناسب بیان شده (سناپور،1380، ص112). استفاده از مکث های طولانی – یا احضار کردن به قول خود گلشیری- است که نثرش را به نثر رمان نو شبیه می کند و شاهدی است بر دلالت ضمنی اهمیت موضوع برای راوی(سناپور،1380، ص113). استفاده از صنعت مجاز جزء به کل نیز دربسیاری از آثارش به خوبی هویداست (سناپور،1380، ص 112).

آینه های دردار، تحلیل ساختارگرایانه

پیرنگ رمان آینه های دردار بدین صورت ارائه می شود که در لحظه اکنون نویسنده ای در تهران، پشت ماشین تحریرش می نشیند تا شرح سفر اخیرش را تایپ کند. پشت ماشین تحریر، ذهنش می رود به ساعاتی که در فرودگاه منتظر پرواز به برلن بوده است. قصه با چنین ذهنیت و از فرودگاه لندن آغاز می شود. با تامل در رفت و برگشت های ذهن شخصیت اصلی به گذشته، در همان چند صفحه نخست، روشن می شود که نویسنده –ابراهیم، که تازه در میانه داستان نامش برده می شود- دعوت شده است به اروپا برای خواندن داستان هایش. از شهری به شهری و از کشوری به کشوری می رود تا سر جمع ایرانی های آنجا چیزی بخواند؛ تا در کلن، میان کاغذهای مدعوین که بر هر یک پرسشی از نویسنده نقش بسته، دست نوشته ای از صنم بانو پیدا می کند و شماره تماسی از او، تا ردش را بگیرد و در کافه ای در پاریس موفق به دیدار او شود، دوره خاطرات باشد و در کنار هم بودن چند روزه آن دو و گفت و گوهاشان.... قصه در آخرین شب سفر ابراهیم، در پاریس و در خانه صنم بانو به انتها می رسد و نویسنده اینک در تهران، پشت ماشین تحریرش، نگارش سفرنامه اروپایش را به پایان می برد.

در رفت و برگشت های ذهن ابراهیم به گذشته های دوراست که کودکی، نوجوانی و جوانی او، خاطرات مشترکش با صنم بانو، ازدواج صنم، برخی وقایع سیاسی سال های پیش از انقلاب، آشنایی ابراهیم با مینا، گذشته هر یک و آنچه در حال بر آنها می گذرد، نیز روایت می شود. داستان به شیوه سوم شخص مفرد، با نظر گاهی محدود به ذهن ابراهیم روایت می شود، ذهن پریشانی که مدام به پیش و پس می رود و تکه های خاطرات را جمع می کند تا با نوشتنشان سامانی بگیرد: « گفت گاهی آدم نمی داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد – می نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پاره به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می تراشیم . گاهی هم چیزی را مثل وصله ای بر پارچه ای می دوزیم تا آن تکه عریان شده را بپوشانیم – اما بعد می فهمیم آن عریانی همچنان هست... (گلشیری، 1372، ص9)». یا آنجا که می گوید: «.... گاهی نوشتن یک داستان شکل دادن به کابوس فردی است ، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیت خوابی که یادمان رفته است گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوسهای جمعیمان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل السحر آن ته مانده بدویتمان بشود. مگر نه این که تا چیزی را بعینه نبینیم نمی توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب داستان نویس هم گاهی ارواح خبیثه مان را احضار می کند تجسد می بخشد و می گوید: حالا دیگر خود دانید ، این شما و این اجنه تان. (گلشیری، 1372،ص 14) »

موضوع داستان همه آن چیزهایی است که در این سفر بر او می گذرد یا به چشمش می آید: در سال 1990 میلادی، پس از فرو ریختن «دیوار دژ پرولتاریا (گلشیری، 1372، ص7)» و اتحاد اروپای شرقی و غربی، وقایع سیاسی اروپا، اوضاع اجتماعی و فرهنگی و روابط خانوادگی و عاطفی توجه او را جلب می کند؛ با ایرانی های «گریخته از مرز یا ماندگار این بوم (گلشیری، 1372، ص 7)» دیدار می کند و خواسته ناخواسته تفاوت های فرهنگی شرق و غرب را از نظر می گذراند.

محور اصلی قصه با وجود همه داستان های فرعی، همواره شخصیت اصلی یعنی ابراهیم نویسنده، و نگرانی های اوست. در آغاز از خود می پرسد که کیست و کجایی است. « به گرد جهان می گردد، می بیند که همه این ایرانی های پراکنده هم مسئله شان این است که کجایی هستند و ایرانی بودن خود را فراموش نمی کنند... (گلشیری،1380، ص 806)» پس مسئولیتی در کار است که باید به آن پاسخ دهد. از این رو تکه ها را از طریق نوشتن مجموع می کند تا به چهل تکه ای برسد برای پوشاندن عریانی ها و آگاه شدن بر نادانسته ها. اما در بسیاری جاها به بن بست می رسد و می بیند باخته و آنچه نوشته قلب است، نه آنچه موجود بوده: «... همه زن هایی که وصف دقیقی از آن ها داده ای خالی دارند یا چالی زیر گونه ها، اما هیچ وقت خالشان بر لبه چال پایین گونه نیست... برای همین اغلب تقلبی در می آیند(گلشیری، 1372، ص 97)».

صنم بانو بتی است که ابراهیم آن را شکسته؛ در سراسر زندگی اش این زن را تکه تکه کرده - مشابه کاری که شخصیت اصلی بوف کور هدایت با زن اثیری اش می کند. صنم بانو در مرکز فرهنگی جهان آن تکه ها را - با تکه های دیگری از ادب ایران- در کتابخانه اش جمع کرده، انگار فرهنگی کهن را یکجا فراهم آورده باشد (گلشیری، 1380، ص 816)، مانند همان مجموعه هایی که در موزه های آنجا نگهداری می شود: «من همه کذشته خودم و تو را جمع کرده ام، توی آن پوشه ها هرچه هرجا نوشته ای یا گفته ای، جمع کرده ام، نقدها و اظهارنظرهای دیگران را هم جمع کرده ام... (گلشیری، 1372، ص 119)». او که در پی ماندگار کردن ابراهیم در آنجاست، با برنامه ای دقیق که از کاغذهای مربع شکل معطردر کلن شروع می شود، او را به خانه خود در پاریس می کشاند. « صنم بانو پیراهن بی آستین آبی آسمانی پوشیده بود. موهایش را بر شانه ریخته بود. می خندید . چرخید . گوشه دامن به دست گفت: به حافظه ات فشار نیاور، این یکی را دیگر همین هفته پیش خریدم. از این چینها خوشم آمد. باز چرخی زد، گفت: اما راستش اولین بار است که می پوشمش ، به خاطر تو پوشیدمش.... صدای ضبط را انگار بلند کرده بود.....(گلشیری، 1372، ص111-110)» صنم می داند « اگر ابراهیم با او همبستر شود،

دیگر آنجا ماندگار می شود (گلشیری، 1380، ص 817)».
برای ابراهیم از امکانات دیگری که در جهان موجود است می گوید؛ از این که از پاریس همان کوچه درختی ابراهیم را یا آن غرفه غرفه های]سی و سه[پل را که غروبها نارنجی می شد بهتر می شود دید، چون آدم می فهمد که یکی از میلیونها امکان بوده است که فکر می کرده مقدر است(گلشیری، 1372، ص88). ابراهیم اما این ساختارکلیشه ای تاریخی را می شکند ودر پاسخ می گوید:
«...آن مجسمه بالزاک در تقاطع مونپارناس – راسپای یادت هست؟ ..... وقتی نگاهش کردم دیدم نه به ما که پیش پایش ایستاده بودیم، که به دور نگاه می کند ، به پاریس خودش به راستینیاک یا مادام ووکرش ، به همان پانسیون که شرحش را جزء جزء داده است، یا اصلا گوش می دهد به صدای خش خش دامن دخترهای بابا گوریو . خوب، او جایی داشته است که آدم هایش را یک جا جمع کند اما ما نه لااقل من جایی نبوده ام ، جای ثابتی هرگز نبوده ام ...(گلشیری، 1372، ص89).»
این مینا ست که ابراهیم را به حال بر می گرداند. در مثلث ابراهیم-صنم-مینا، مینا بر خلاف صنم، زن اثیری ذهن ابراهیم نیست؛ وجود دارد: در خانه و کوچه و خیابان است؛ مزاحم تلفنی می شود، در آزمایشگاه کار می کند و با نمونه های مدفوع مردم سر و کار دارد، کابوس می بیند، دندانش شکسته و موهایش کم پشت است و خالی بر پشت دارد، در هیچ لحظه ای ثابت نیست و از روی برنامه هم رفتار نمی کند، آزاد و مستقل است و سرنوشتش را آگاهانه به دست می گیرد. و مهم این که حضورش برای ابراهیم به منزله حضور حی و حاضرهمان خاکی است که با او روی زمینش زندگی می کند و ریشه ها، هرچند پوسیده، لحظه به لحظه از آن تغذیه می کنند(گلشیری، 1372، ص151) .
با تقابل این دو شخصیت، ابراهیم بر آن می شود که این دو پارگی، اینجا بودن و آنجا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمینی را که ریشه های ماست، بنویسد و از همین ارزش ها هرچند کهنه، دفاع کند.
در داستان، جزئیاتی چند، هدفمندانه و با ریزه کاری کنارهم چیده شده تا خواننده با کلیت روبرو شود. این همان وجه هزار و یک شبی است که داستانی دردل داستانی می آید، با این تفاوت که در هزار و یکشب، داستان هایی جدا از هم و به طور کامل روایت می شوند و در آینه های دردار خرده روایاتی گاه ناتمام. انتخاب چنین سیاق نوشتنی همان مجاز جزء به کل است؛ شبیه همان وحدت وجود که ما در تصوفمان داریم... یعنی خداوند در هر شیء وجود دارد(گلشیری،1380، ص837)؛ همان معرق در کاشیکاری ایرانی است که یعنی تصویری را به اجزاء مشخصی تقسیم کرده، جداگانه روی هرتکه کارشده، بعد کنارهم چیده می شوند (گلشیری،1380، ص 808). به عبارتی هم، همان آینه کاری است و به جای یک آینه، با بی شمارآینه روبرو بودن و داشتن تصویری به هم ریخته از یک چیز درهزار تکه آینه. و مجموع کردنش همان کاری است که شخصیت اصلی رمان آینه های دردار درتمام سال ها سعی برآن داشته: مجموع کردن تکه های پریشان خاطرات تا تصویری ازکل داشته باشد. صنم نیز به همین رسم در کتابخانه اش مجموعه ای فراهم آورده در پوشه ها یا « ... تکه های همه شکستگی های اعصار را در موزه هاشان مجموعه کرده بودند (گلشیری، 1372، ص137)»؛ نقاشی های ون گوگ نیزکه از مجموع آمدن لخته های رنگ بر تابلو به وجود می آیند (گلشیری، 1372، ص87)، گواه همین مدعاست.
داریوش شایگان در کتاب آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی از قول هانری کربن به نمود آینه درمساجد ایرانی پرداخته است. هانری کربن براین باوراست که «آینه با نشان دادن تصویری که درآن پدیدارمی شود، بیانگر چیزی است که پشت تصویر نهفته است. (کربن،1372، ص 88)
شاید نام گذاری رمان هم جدا از این سبب نباشد: مینا با اشاره به دو لنگه در آینه گفته بود: «من پشت این درها هستم (گلشیری، 1372، ص8)... آدم وقتی هر دو لنگه اش را می بندد، دلش خوش است که تصویرش در پشت این درها ثابت می ماند...(گلشیری، 1372، ص 73)» «...هرکس کتاب آینه دردار را بر می دارد، در خقیقت آینه را بر می دارد و آن را باز می کند، برای اینکه ببیند در حقیقت صنم بانویش کیست و بعد آن را ببندد و بپردازد به مینایش و بر عکس، نه اینکه برای مینا مدام کسی دیکر پشت چهره ابراهیم باشد... (گلشیری، 1380، ص835)».
گلشیری این «مثل معرق درکل قضیه» را با مثال آوردن نخستین جمله کتاب آینه های دردار و تعمیم این جمله بندی به کل داستان، بدین صورت توضیح می دهد:
« در فرودگاه لندن بر نیمکتی هنوز خوابش نبرده بود... یک جمله ساده داریم. با این نیمکت، این جمله را می شکنیم و در حقیقت ترتیب کلمات جمله، شبیه عملکرد حافظه است؛ یعنی تو می گویی در فرودگاه لندن یادت می آید که روی نیمکت بوده، بعدش : دستی هم به شانه اش خورده بود انگار توی ذهن یادش می آید که در فرودگاه لندن دستی به شانه اش خورده بوده است. دو پاسبان بودند، بلند قد، یکی با تاکی واکی...و آن که دست بر شانه اش گذاشته بود... اول ذکر پاسبان است، بعد یادمان می آید که بلند قد بودند، پس در هر جمله ای، یک تکه، یک وقف ایجاد می کنیم، به گذشته میرویم... اینها با همدیگر می چرخند، بر می گردند به جمله قبل، به زمان قبل و در نتیجه ما یک حرکت سیال تا به آخر داریم و یک جاهایی وقف داریم، یک جاهایی مکث داریم و پیچیدگی داریم. کل داستان بر اساس همین جمله بندی ساخته شده است... این نوع نثر در حقیقت آن نوع تفکر را برآورده است...با این نوع نحو رسیدم به این جا که ... در کل رمان یک داستان کل داریم، داستانهای فرعی داریم... که رویشان شبیه رمان کلاسیک مکث می کنیم، و نصفه و نیمه رهایش می کنیم. پس مکث کرده ایم و لغزیده ایم بر فرج، بر طاهر، بر مینا، مثل معرق در کل قضیه.(گلشیری، 1380، ص 810)»

در توضیح شخصیت زن در داستان های معاصر ایران گلشیری چنین می گوید:
« در بخشی از تصوف ما، آنچه موجود است، جلوه خداست و برای همین در بخشی از تصوف [نخست] به این چیزی که موجود است توجه می کنند و بعد توجه به زیبارویان دارند که آنها را تجلی خداوند می دانند ... با این همه در فرهنگ ما، آن جهان را می بینند و این شیء موجود، زندگی موجود، زن موجود دیده نمی شود... در کارهای هدایت، زن موجود دیده نمی شود... در کارهای ساعدی ما بیشتر با پیرزن روبرو هستیم، با مادر، یا در [کارهای] صادقی باز همین حالت را می بینیم... چون در ذهن ما تثبیت شده است و سعی نکرده ایم این ساختار را بشکنیم و ساختاری دیگر را جانشین آن کنیم. مثلا در مسئله زن، در تقابل صنم بانو و مینا، ما باید باز برگردیم به مینا؛ ابراهیم به غرب می رود و دوباره به شرق بر می گردد... یعنی پاسخی به فرهنگ خودمان دادن، که برگردیم و ارزش بگذاریم بر معانی موجود... (گلشیری، 1380، ص 4-802)»
و صنم آینه های دردار، جایی به ابراهیم می گوید:
« این دوره [سال های 1320-1300]، بخش زن اثیری است... زن در این دوره هیچ نمود عینی ندارد، حتی وقتی لکاته است. زن اثیری هم همان معشوق غزلهای قدماست... آن زن حی و حاضر را در داستانهای هدایت هم نمی بینیم...(گلشیری، 1372، ص 112) این [هدایت] هم با خیال آنکه نبود خیالبازی کرده است(گلشیری، 1372، ص 41).»
ابراهیم هم از زنی در خیال می گوید که به درد خیالبازی می خورد و راه شناختش تذکر است، نمونه ای ازلی و زنی دست نیافتنی(گلشیری، 1372، ص 142). اما در رد پیشنهاد صنم برای ماندنش، در تعریفی از میناست که می گوید:
« مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می دهد ... من با او روی زمین زندگی می کنم...از همان ریشه ها تغذیه می کنم... من البته دلم میخواهد از ورای این موجود، آن اثیری یا اخروی یا هرچه را ببینم. قدمای ما موجود را اصلا نمی دیدند. (گلشیری، 1372، ص151).»
و اصلا این صنم تکه تکه را که او سال ها وقف مجموع آوردنش کرده، از آن روی بت می پندارد تا بلکه در آن آینه خود را –و کامل شده خود را- به تماشا بنشیند:
« خیال بازی با شمایل آن که مویی دارد و میانی، میراث او بود. اگر کامل باشد، اگر دایره ای بسته، نیمه دیگری نمی خواهد. تن و پای آدمی دارد ریشه مهر گیاه، که هر کدام بی آن دیگری ناقص است... (گلشیری، 1372، ص138)... واقعا اگر تکه تکه توهم واقعیت را ایجاد کنیم خود جهان حضوری بی واسطه خواهد داشت؟ خوش خیال آدمی که او بود. محور یا لااقل کانونی میخواهد. صنمش را این سالها مدام شکسته بود و هر بار تکه اش را داده بود به کسی... (گلشیری، 1372، ص137)»
گلشیری بر این باور است که با رشد تصوف و عرفان، ایران پس از اسلام رو سوی خرد گریزی و خیالبازی داشته، این سیر تا زمان مشروطه ادامه می یابد و نمود آن در فرهنگ و ادبیات ما بسیار آشکار است (گلشیری ، 1380، ص 2-801). ایرانی های آینه های دردار، حتی آنان که سال هاست مقیم اروپا شده اند، به جای رویکردهای خردگرایانه و توجه به آنچه موجود است، هنوز درگیر خیالبازی و ذهنیت اند: زن آلمانی در باغ هرن هاوزن دست دراز می کند تا گنجشکها از کف دستش دانه برچینند، در حالی که صنم ابراهیم را برای دیدن قویی به کنار دریاچه می برد که به تنهایی اش یا به آنچه صنم از او در خیالش ساخته، برای ابراهیم مثل بیاورد: « انگار قو را به لعاب ذهن بپوشاند، طوری که انگار خود قو نبوده است...(گلشیری، 1372، ص127)... گذشته هنوز هست. هنوز برد دارد به نگاهمان به اینجا . به این زن مست یا آن قو شکل می دهد. اصلا قالب نگاه ما را به همه چیز از پیش تعیین می کند. خوب سخت است دل کندن. (گلشیری، 1372، ص130)»
در مهمانی شام هریک از ایرانی ها از معشوق جاودان سیاسی خود جانبداری می کنند، «هر شب هم همین حرف هاست (گلشیری، 1372، ص 23)»،هرگز هم به تحقق در نیامده؛ ازهمین روست که «حالا فقط می توانند همدیگر را بدرند (گلشیری، 1372، ص19) ».
نمونه دیگری از این دست مهندس ایمانی است، شوهر صنم، کارمند شرکت نفت یا بازجو و شکنجه گر ساواک، که وقتی سازندگان جامعه نویش مبشرین اردوگاههای آینده از آب درمی آیند، با همه اعتقادش به حقیقت حکومت، کمی قبل از سقوط رژیم مهاجرت می کند؛ یا روی دیگر این سکه، طاهر، شوهر مینا که پیش از هدفدار شدن(گلشیری، 1372، ص75) «از غذای خوب خوشش می آمد، از یک رستوران تمیز یا حوله ای که تازه شسته شده باشد... بعد که خواست دنیا را عوض کند، همه این چیزها را در خودش کشت...(گلشیری، 1372، ص73)».

تنها شخصیت اصلی است که پس از سال ها تکه پاره پیدا کردن خاطرات و وصله کردنشان به هم، می بیند که آن عریانی همچنان هست و به قول صنم، «انگار که من و تو اصلا نبوده ایم، آن داستان عروسی تو هم حتی در واقعیت نبوده است(گلشیری، 1372، ص93)». پس می خواهد طوری بنویسد که خود قو باشد و پشت قو هیچ چیز نباشد(گلشیری، 1372، ص 127). ابراهیم می بیند هر کجا که صنم ایستاده، مینا هم ایستاده: «چشم گشود، صنم بانو ایستاده بود، سرش زیر بود. مینا هم ایستاده بود و با کیفش به آن روبرو هنوز هم اشاره می کرد... (گلشیری، 1372، ص96)» او در لحظه موجود و در شرایط فعلی زندگی می کند: «... آدمها می میرند ، سکته می کنند یا زیر ماشین می روند گاهی حتی کسی عمدا از بالای صخره ای پرتشان می کند پایین. اینها ، البته مهم است ، ولی مهمتر همان نبودن آنهاست ، اینکه آدم بیدار شود و ببیند که نیستش ، کنار تو خالی

است. بعد دیگر جای خالیشان می ماند ، روی بالش حتی روی صندلی که آدم بعد از مردنشان خریده است. آن وقت است که آدم حسابی گریه اش می گیرد ، بیشتر برای خودش که چرا باید این چیزها را تحمل کند... (گلشیری، 1372، ص65)»

و از آن جا که نشستن برای زیبا کردن زندکی در آینده ای دور کفران نعمت این لحظه است (گلشیری، 1380، ص 804)، پس ابراهیم تصمیم بر بازگشت به خود می گیرد تا خردگرایانه در یابد لحظات موجود زندگی را، و بنویسدشان تا ازلی-ابدی شان کند: « مینا گفت: دیدی؟... گفتم بله... بر لبه ای از کف اتاقشان [پس از انفجار] مانده بود، گلدان هنوز بود... با تمام سنگینی یک گلدان بزرگ و سبز و کنگره دار ایستاده بود... مینا همیشه می گوید: به خاطر آن گلدان هم شده باید بنویسی...(گلشیری، 1372، ص96)» و به قول گلشیری:

«این بر می گردد به کل نثر، که بتوانیم حتی همین لحظه را خوب بنویسیم، همین فعل را درست سر جایش بگذاریم که من می توانم برگردم بگویم نوع نثر در حقیقت چنین حرکتی می کند(گلشیری، 1380، ص 804)»

آینه های دردار، بررسی نظام نشانه ای

اینک با اشاره به دیدگاه های چند دانشمند نشانه شناس، به بررسی سطوح درونی متن و روابط لایه های متنی و دلالت های ضمنی آن پرداخته می شود. گفتنی است، نگارنده مراجعه به همه متن به عنوان یک کلیت را برای بررسی چنین نظام هایی ضروری می شمارد.

نشانه تنها و منفرد از دیدگاه سوسور، کم و بیش بر یگانگی رابطه دال و مدلولی گواهی می دهد؛ اما از زمانی که این نشانه بر زنجیره ای کنار نشانه های دیگربنشیند، می تواند مانند ضد نشانه یا نا نشانه عمل کرده ، کارکرد نشانه های پیشین را محدود، منفجر یا حتی خنثی کند (سجودی ، 1384، ص195-191) .

دریدا کارکرد نشانه در جهت خود ایستایی بیشتر آن نشانه را متن می نامد. متن از دیدگاه او پس از بستن کتاب آغاز می شود! هنگامی که نشانه های خود ایستا هدفمندانه در نظامی به کار گرفته شوند، بازی زنجیره های بی پایان دال- مدلولی آغاز می شود که لزوما نه بریک معنای ویژه، که اصلا بر تعویق معنا و تعلیق تاکید دارد و هر بار که خواننده با متن روبرو شود، ناگزیر از باز آفرینی آن اثر خواهد بود. بارت نیزاز معنا و تفسیری که تنها در ذهن فرد نقش ببندد فراتر رفته و به سطحی فراگیر و اجتماعی نظر دارد؛ دو سطح متمایز برای زبان را سطح معنی وسطح دلالت می داند، که معنا واحد نیست و خواننده هنگامی از خوانش متن لذت می برد که فارغ از منظور نظر مولف (یعنی مدلولی خاص) به معناهای متعددی از متن (دال های بی شمار) راه می برد واز آن میان ایده های دلخواه خود را دنبال می کند (هارلند، 2/1380، 249). این همانی است که از آن به مرگ مولف تعبیر شده است. بارت دلالت یک واژه در نظام را ثابت می داند؛ چنانچه تغییر کند، ساختار نظام به هم می ریزد.

و ریچارد هارلند در معرفی فلسفه پساساختگرا، برای نشانه دو منش کاربردی متمایز در نظر می گیرد: یکی منشی متعارف که طی آن نشانه مستبدانه عمل می کند(این همان تحلیل ساختگرایان و نشانه شناسان از منش نشانه است)؛ دیگری منشی غیر متعارف، خلاق و سیال و هنجارگریز و هرج و مرج طلب است که هستی واقعی نشانه را نشان می دهد و بر هم زننده نظام معنایی مهار شده از سوی اراده اجتماعی است. (یعنی همان نشانه ضد اجتماعی که مورد نظر پساساختگرایانی چون دریدا، کریستوا، بارت، فوکو، دلوز، کتاری و بودریارست.) (هارلند، 2/1380، 6-185).

درداستان آینه های دردار خواننده با مثلث عشقی ابراهیم-صنم-مینا روبه روست. شاید در نگاه اول صنم، بت وابراهیم بت شکن به نظر آید، ومینا شاهد و ناظری بر عالم مینوی؛ اما نادیده گرفتن ابعاد دیگر این شخصیت ها ، منصفانه نیست : صنم خود قربانی عشق ابراهیم است، بتی شکسته که ابراهیم سعی در مجموع کردنش دارد؛ ابراهیم نیز خود قربانی عشقی شده که در تمام زندگی او را از واقعیت های موجود باز داشته؛ شاید در این رابطه مینا نیز قربانی حسادت صنم، وقربانی ذهنیت ابراهیم شده و مجبور است مدام او را به واقعیت ها گریز دهد. شعر بید -برگرفته از شعرSailing to Byzantium از ویلیام باتلر ییتس، شاعر و نویسنده ایرلندی 1865-1939- و ترانه بید که خواننده یا دخترک می خوانندش(حتی بی کلام!) و نوار بید که ابراهیم آن را در کیفش گذاشته تا با خود به خانه صنم ببرد(گلشیری، 1372، ص87)، باز شاهدی برهمین مدعاست : عاشقی که در انتظار معشوق غرق شده اش در کنار آب تبدیل به درخت بید می-شود و ریشه در همان آب رودخانه می دواند، که به نوعی به یگانگی می رسند.

« بید آن سوی ماندآب را نشان داد ، گفت : می گویند عاشق و معشوق برای شنا می روند کنار رودخانه ای . یکیشان غرق می شود و آن یکی بر لب آب آنقدر می ایستد تا پاهایش ریشه می دوانند و موها و دستهایش جوانه می زنند ، برگ می دهند و بزرگ می شوند تا می رسند به سطح آب تا اگر محبوب سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد موهای افشان یا دست های بلند او را بگیرد بیاید بیرون ... (گلشیری، 1372، ص 7)»

«تا فرانکفورت هم توی ماشین زامیاد چند بار]نوار بید را] گوش داد. [از صنم] فقط همان یخه دالبر را بر پیراهن آبی با گلهای ریز سفید یادش آمد... (گلشیری، 1372، ص 26)»

«من فکر می کردم سعید مرا کشت، حالا می بینم تو مرا کشته ای، مثله کرده ای و هر تکه ایم را داده ای به کسی... این طور هم خودش یک طور بید شدن است... (گلشیری، 1372، ص 158) »

مثال مهر گیاه نیزاز همین وحدانیت می گوید: به تن وپای آدمی می چسبد وهمه عمر او را دنبال می کند، یکی از دو ساق روییده به ریواس نخستین است که مشی ومشیانه از آن پدید آمدند (سناپور،1380، ص 155) واین هر سه شخصیت ، هریک هم عاشق است وهم معشوق! و همه قربانی عشق.

«خیال بازی با شمایل آن که مویی دارد و میانی، میراث او بود. اگر کامل باشد، اگر دایره ای بسته، نیمه دیگری نمی خواهد. تن و پای آدمی دارد ریشه مهر گیاه، که هر کدام بی آن دیگری ناقص است. تجربه می کنند اینجا. به عربی یبروح الصنم هم می گویند.... (گلشیری، 1372، ص 138)»
اشاره به نمود شتر ، داستان عروسی مریم، صحنه بالا رفتن ابراهیم از پلکان خانه صنم و اشاره به قتلگاه، یادآورصعود ابراهیم پیامبر از کوه قربانگاه (سناپور، 1380 ، ص156) نیز همین رابطه نامبرده را تائید می کنند:
«... در کاشان هنوز هم قربانی می کنند در چند محله. در هر کدام هم یکی بانی می شود که این کار از اجدادش به او ارث رسیده است. دست گردان شتری می خرد ، چند ماهی به او نواله می دهد تا گوشتی بشود ، بعد که خوب با او اخت شد آزینش می کند با گل و گیاه . آینه ای هم می گذارد روی پیشانیش . چشمهایش را هم سرمه می کشد و با نقاره و طبل دورش می گرداند و از هر سر خانه نیازی می گیرد تا روز عید که همه می آیند به میدان محله و نحرش می کنند و گوشتش را تکه تکه می کنند و می برند... موقع نحر تا صدایش را نشنوند طبل می کوبند. مواظب هم هستند تا کسی از محلات رقیب شتر را کاردی نکند.... بانی فقط می تواند افسار شتر را به دست بگیرد چون آشناست وگرنه نمی شود... وقتی قصاب می آید تا کارد تیزش را زیر گلوی شتر فرو کند، شتر به بانی نگاه می کند و گریه می کند با آن دوچشم سرمه کشیده و آن آینه میان پیشانی نگاه می کند و گریه می کند. اول دو دستش خم می شود و بعد پاهایش با دو چشم باز و اشک بسته رو به بانی . سرش و گردنش را می گذارد روی حوضچه خون خودش و نگاه می کند با دو چشم سرمه کشیده... (گلشیری، 1372، ص 28-9) »
[جوان] نشست و پاهایش را از سر دیوارآویخت ...سرش پیدا بود: نیم تاجش و موهایش که روی شانه هایش ریخته بود...داد زد: بانو! نشنید، اگر نه سر بلند می کرد، شاید از بس زنها کل می زدند، یا شاید مثل حالا به داماد نگاه می کرد که از میان کوچه ای که آدمها داده بودند رسیده بود جلوش و اناری هم دستش بود... (گلشیری، 1372، ص 10-9) »
«...در واقع امر جوان بر سر دیوار است که فکر می کند اگر تیر و کمانش را آورده بود، آن انار را در دست داماد می زد یا درست می زد بر پشت دستی که انار را بالا برده بود تا درست بزند جلو پای عروس.(گلشیری، 72، 11)»
«... [داماد] به جلو عروس که رسید فقط دست بر افراشته اش را دید و اناری که توی مشتش بود. آینه قدی نگذاشت که ببیند. وقتی راه افتادند پشنگه های سرخ را بر جوراب سفید دید و بر حاشیه دامن عروس. (گلشیری، 1372، ص 28) »
«هنوز فکر می کنم این پشنگه ها لازم است، با همین چند قطره سرخ. برای پسر بچه ما این ماجرا به پایانی محتوم رسیده است، گو که در واقعیت باز او را ببیند یا نه... (گلشیری، 1372، ص 28) »
«- حالا چرا اخم کرده ای؟ به قتلگاه که نمی برمت!
- وقتی نمی فهمم عصبی می شوم.
- خوب ، اولش همه همین طورند.
- بعد؟
- معلوم است، باید زبانشان را یاد گرفت، حتی به این زبان اندیشید، وگرنه همیشه بیرون دایره می مانی، غریبه یا مهاجم. (گلشیری، 1372، ص 102)»
«اگر خودش می خواست بنویسد به جسدی می رساند این ابراهیم یا هر کس دیگر را .... حتی تن سرد طناب پیچ شده را در انتهای این جور پله ها بر تختی می خوابانند تا داستان برسد به آن پایان محتوم..... چرا او را به این اصرار و با این همه تمهید کشانده بود به اینجا صنمش؟ (گلشیری، 1372، ص 132)»
با قراردادن نشانه های نام برده در نظامی که تک تک اجزایش با هم ارتباط مستقیم دارند، به شکل 1 (یکی شدن عاشق و معشوق، قربانیان عشق) می رسیم.
همچنین با توجه به آنچه درباره مجاز جزء به کل گفته شد، می توان نشانه های دیگری در متن یافت که کارکرد نظام مندشان بر همان معنای از جزء به کل رسیدن دلالت دارد: اشاره به اهمیت جزئیات، لخته های رنگ تابلوی ون گوگ، مثله کردن، معرقکاری، وصله ها و تکه ها...
«[مینا] می گفت اصل مطلب همین هاست. همین چیزهای کوچک و جزیی که خود آدم هم یک ساعت دیگر یادش می رود. (گلشیری، 1372، ص 64)»
«حالا فکر می کنم باید خم شد ، حتی نشست و به یکی]از برگها[نگاه کرد ، با دقت انگار که آدم گذاشته باشدش زیر ذره بین و مویرگ به مویرگ بخواهد ببیندش . ادای دین به پاییز یعنی همین. (گلشیری، 1372، ص 70)»
«از این کلیات هیچ کس چیزی نمی فهمد. (گلشیری، 1372، ص 76)»
«زندکی خوب یا بد همین چیزهای کوچک و بی اهمیت است (گلشیری، 1372، ص 114).»
«به قول مینا مهم رنگ لباسی است که می پوشیم. می گفت: اگر یادداشت نکنی بعد یادت می رود (گلشیری، 1372، ص 125).»
«کلیات همیشه خسته کننده است. (گلشیری، 1372، ص 117)»
«ما، به هر دلیل که بوده در یک بیت ، بر صفحه ای به قطع مرقع هامان مجبور بوده ایم حرفمان را بزنیم. مثلا مرقع یا جنگ را باید بشود در جیب پنهان کرد و بیت را هم به حافظه سپرد. در قصه ظاهرا راه تفضیل رفته ایم ، ولی

وقتی دقت کنیم می بینیم هر بار به قسمتی از قصه اشاره کرده اند، مثل قصه یوسف قرآن یا قصه اولیا در تذکره ها. هر بار به نقل از شاهدی او را خواسته اند بسازند. مثلا فرض کن اکر هر بار ما به جزئی از این فنجان اشاره کنیم که عینا خود آن جزء هم نباشد لامحاله خود فنجان، یا بهتر وجود فنجان را بیدار می کند، نتیجه این که از این همه منظرهای گوناگون یا حتی همگون چیزی در ذهن ما بیدار می شود که وجود است، یا چیزی است که نه وابسته به نگرنده است و نه قائم به مکان و زمان خودش.... (گلشیری، 1372، ص 135)»
«صنم گفت: ... نمی توانم درست نقل کنم، کلیات یادم می آید، انگار که خلاصه وقایع این همه سال را بخواهم به عرض برسانم... (گلشیری، 1372، ص 147) »
«دنیا را... خواستید یک روزه عوض کنید،... ولی دنیا فقط ذره ذره عوض می شود... (گلشیری، 1372، ص 148) »
«مصالح کارم هم آنجاست، همان چیزهای کوچک و جزئی که گفتم... (گلشیری، 1372، ص 148) »
«گفت گاهی آدم نمی داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد– می نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پاره به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می تراشیم . گاهی هم چیزی را مثل وصله ای بر پارچه ای می دوزیم تا آن تکه عریان شده را بپوشانیم– اما بعد می فهمیم آن عریانی همچنان هست...(گلشیری،1372،ص 9).»
«.... همینها را نوشت .... فردا صبح که همه را یک نفس خواند دید که نشده است. این چهل تکه که حالا بر این همه کاغذ نقش زده بود بالاپوش خودش حتی نبود. ... (گلشیری، 1372، ص 84) »
«همین بود آن خیال که می آمد به خواب و بیداری و او هر بار در خیال بازیهایش هر جزئش را به کسی داده بود؟ .... (گلشیری، 1372، ص 89) »
«..... برای همین همیشه چیزها تکه تکه یادم می آید. شاید برای همین می نویسم تا جمعشان کنم ، در عالم خیال در جایی کنار هم... (گلشیری، 1372، ص 89) »
«صنم بانو گفت: می بینی هر تکه مرا به کسی داده ای.]ابراهیم[اشاره کرد به[پرونده های] اتاق خواب: تو هم با من همین کار را کرده ای.
- نه فرق می کند. من همه گذشته خودم و تو را جمع کرده ام، توی آن پوشه ها هر چه هرجا نوشته ای یا گفته ای ، جمع کرده ام، نقد ها و اظهارنظر های دیگران را هم جمع کرده ام (گلشیری، 1372، ص 118).»
«[صنم] چرخید و رفت ، پله به پله فرو می رفت، انگار مجسه ای کار فدیاس و بر ستونی چرخان. کامل بود. خودش مجموع نبود یعنی؟ می نوشت تا نگذارد به پرده غیب برود. ... . واقعا اگر تکه تکه توهم واقعیت را ایجاد کنیم خود جهان حضوری بی واسطه خواهد داشت؟ خوش خیال آدمی که او بود. محور یا لااقل کانونی میخواهد. صنمش را این سالها مدام شکسته بود و هر بار تکه اش را داده بود به کسی ... (گلشیری، 1372، ص 136) »
«اینجا راست می گفت صنم، تکه های همه شکستگی های اعصار را در موزه هاشان مجموعه کرده بودند... (گلشیری، 1372، ص 137)»
«همه نقاشی های چاپی را برده بود و حالا چارچوب خالی جای قابها روی دیوارها مانده بود. کاش دیگر آن چهره ون گوگ را نبرده بود: پیپ به لب و لخته لخته رنگ سفید به جای پارچه ای سفید بر گوشی که بریده بود. دو لکه رنگ سرخ عنابی هم در گوشه چشمهایش بود و نگاهمان می کرد... (گلشیری، 1372، ص 61).»
«ون گوگ رنگهای مورد نظرش را روی تخته شستی درست می کرد و بعد هر رنگ را مثل یک لخته روی تابلوش می کشیده . خوب ، وقتی رنگها متنوع باشند نمی شود (گلشیری، 1372، ص 87).»
«سیاه قلم طرح اندوه ون گوگ بود بر ستون میان دو پنجره... (گلشیری، 1372، ص 109).»
«... من فکر می کنم وقتی که این چند سال هیچ مجله ای نخوانده اید، همه اش هم فیلمهای مثله شده دیده اید یا نمی دانم پسله حرف زده اید. بعید است کاری کارستان بشود (گلشیری، 1372، ص 94).»
«من فکر می کردم سعید مرا کشت، حالا می بینم تو مرا کشته ای، مثله کرده ای و هر تکه ایم را داده ای به کسی (گلشیری، 1372، ص 158).»
«...آن عروس یغمایی بر سریر نشسته ... با بدلهای او به خلوت می شود رفت، اما با او فقط می شود بوسه بازی کرد.
- خوب کاشیکاری است، معرق کاری.
- در معرق هر جزء فقط قسمتی است از کل؛ برای من هربخش، روایت دیگری است از همه آنچه باید باشد.
- که در واقعیت اگر پیدایش شود، باید چشم بست که نه، این او نیست؟
- من که گفتم، من از شکستگی شروع کرده ام... (گلشیری، 1372، ص 3-142) »
با نمایش دادن نشانه های نامبرده در نظامی که میان تک تک اجزایش ارتباط مستقیم بر قرار است، به شکل2 (رسیدن از جزء به کل) می رسیم.
پس از کنار هم قرار دادن شکل های 1 و 2، به دو نظام بزرگ و کلی تر دست می یابیم که در عین بهره مندی از روابط مستقیم درونی، تقابل جز به جز مولفه ها به شکلی آینه ای (!) را به نمایش می گذارند: شکل 3
علاوه بر نظام های نامبرده در بالا، چند نظام نشانه ای کوچکتر نیز در متن جاری است که به عبارتی، در دل همان نظام های پیشین جای دارند و حضورشان در متن به پر رنگی و فراگیری دو نظام دیگر نیست:
نظام خال-سیاه دانه-دام (شکل 4)، که برفریبند گی های دنیوی دلالت می کند :

« نزدیک لاله گوش چپ خالی گوشتی داشت . و بر پشت اش سیاهدانه ای بود ، مثل دانه دام که وقتی پشت به او می خوابید خاطر پریشانش را مجموع می کرد و به خوابی بی کابوسش می برد... (گلشیری، 1372، ص 14)»
« نه ، تصورش را نکرده بود ، بخصوص آن خال گوشتی را بر خط بناگوش که اگر موهایش را پشت گوش می ریخت پیدا می شد. (گلشیری، 1372، ص 69)»
«من وقتی تلفن می کردی همینطور می دیدمت که حالا هستی ... اما موها و این خال گوشتی را مطمئنم ، انگار بگیر در خواب دیده باشم. (گلشیری، 1372، ص 75)»
«- بله دیدم . ... بله دستهات را شاید ، موهات را هم یادم مانده می بافتی و هر دو بافه را بر سینه می انداختی. خال را به خیلی ها داده ام البته هر بار جایی است که اینجا نیست که تو داری. اما کودکی زن هایم همیشه همان نیست که کودکی تو بوده ، یا کودکی ما دو تا... (گلشیری، 1372، ص 118) »
«چرا هیچ وقت از خال پشت مینا نگفته بود. ... (گلشیری، 1372، ص 122) »
عریانی-چوخا-سیاهپوشی (شکل 5)، نشان هویتی گمشده یا معما گونه است که از نسلی به نسلی دیگر می-رسد :
«گاهی هم چیزی را مثل وصله ای بر پارچه ای می دوزیم تا آن تکه عریان شده را بپوشانیم – اما بعد می فهمیم آن عریانی همچنان هست. ... (گلشیری، 1372، ص 9) »
« – اینها را ننوشته ای.
- نمی شود. بعضی چیزها خیلی خصوصی است.
دروغ می گفت خصوصی ، حالا می فهمید . مینا می نشست و ... نه به یکی دیگر حتما می داد و باز عریان می شد مثل حالا که داشت از هر چه بود و نبود می گفت. (گلشیری، 1372، ص 121)»
«...نوبتم را هم جلو می اندازند و بعد برای آنکه لخت نباشم یک پتوی سربازی روی دوشم می اندازند، اما وقتی به خودم نگاه می کنم می بینم بالا پوشی است بی آستین و سنگین ، نه که پارچه اش از متقال باشد یا گونی. نه، پارچه اش نخی است که آن را پوشیده اند، از بوی تنهاشان سنگین است، از خاطراتی که شنیده اند اما فراموششان شده است. بعد باز دارم می روم و این چوخا یا بگیریم حوله حمام بی آستین روی دوشم است که می رسیم به لبوفروشی .... گفت: نه عادلانه نیست. اصلا عادلانه نیست.
مینا گفت: چی عادلانه نیست؟
-همین پالتویی که تو می خواهی بگذاری روی دوش دخترهات .
-پس می گویی من باید چه کارش کنم؟ .... بروم خانه و بندازمش توی یک طشت مسی و چند دست بشویم تا پاک بشود و فردا صبح بپوشم و بروم سر کار ؟
-این هم یک راهش است، ولی می شود نشان هیچ کس هم نداد. هرنسل، یا حتی هر آدمی چوخای خودش را دارد که لازم نیست به ارث بگذارد. .. (گلشیری، 1372، ص 3-82) »
«بعد خندید... .... همینها را نوشت .... فردا صبح که همه را یک نفس خواند دید که نشده است. این چهل تکه که حالا بر این همه کاغذ نقش زده بود بالاپوش خودش حتی نبود. ... (گلشیری، 1372، ص 84) »
« مرضیه هم بود ، سیاهپوش . ... (گلشیری، 1372، ص 17)»
« می پرسید که چرا دیگر لباس سیاه نمی پوشم.... (گلشیری، 1372، ص 63)»
و رویارویی وتقابل دو نظام روشنفکر- تجدد/مدرنیته- غرب و توده- سنت- شرق (حتی در اروپا و در دل یک شهر) (شکل 6) :
«...غرب معده اش خیلی عظیم و پرقدرت است. هر چیزی را می تواند هضم کند. حالا دارد اروپای شرقی را می بلعد و بعد هم شوروی را به رنگ خودش درمی آورد. (گلشیری، 1372، ص 136)»
«اینجا راست می گفت صنم، تکه های همه شکستگی های اعصار را در موزه هاشان مجموعه کرده بودند و سپرده بودند به شیره این معده عظیم که پشت این دیوارهای بی پنجره..... (گلشیری، 1372، ص 137)»
«اینجا]غرب[... گذشته آدمها همچنان هست. حتی اسمها را عوض نمی کنند. (گلشیری، 1372، ص 93)»
«اینجا [غرب] هیچ چیز هیچ وقت عوض نمی شود. یا هر چیز تازه با چنان وسواسی کنار چیزهای قدیمی جا داده می شود که نه انگار تازه است. .... من خوشحالم که اینجا هستم، گرچه غریبه ام ولی وقتی می بینم هرچیزی سر جای اولش هست این خیابان یا حتی رنگ در خانه روبرو همان است که بوده است حس می کنم من هم جزئی هستم از جریانی که کند یا تند اما مدام است. (گلشیری، 1372، ص 101)»
«من اینجا یکی مثل آن سام یا ناهید ندارم تا از همه چیز بگویم .... با دخترها از این حرفها نمی شود زد... راستش اینها وقتی بار روانیشان زیاد می شود می روند پیش روانشناسشان یا می روند به بار یا کافه ای و می رقصند، آن قدر که دیگر به یاد دکمه فرض کن پالتوشان نیفتند. من اینجا سنگ صبور ندارم... (گلشیری، 1372، ص 115)»
«... من فکر می کنم وقتی که این چند سال هیچ مجله ای نخوانده اید ، همه اش هم فیلمهای مثله شده دیده اید یا نمی دانم پسله حرف زده اید بعید است کاری کارستان بشود. (گلشیری، 1372، ص 94)»
«از دروازه میان دو برلن هم که می گذشتند باز گذرنامه او مایه معطلی شد (گلشیری، 1372، ص 6)»
«...کجایی ام من؟ این را وقتی گفته بود که صف دراز اهالی آلمان شرقی و لهستان را جلوی فروشگاههای برلن

غربی دید. اینها هم سرگردان شده اند. تا از دیوار گذشتند به اولین بانک سر زدند و پنجاه مارک دستخوش گرفتند و بعد گشتی زدند. آنهمه مواد خوراکی بسته بندی شده را دیدند ... جاروبرقی ها – تلویزیون ها – ضبط های بزرگ و کوچک ... و برگشتند به آلمان شرقی به مجارستان تا فردا یا پس فردا دیگران بیایند و پنجاه مارکی دستخوش بگیرند و خریدی بکنند و آنجا گرانتر بفروشند... او هم همینطورها بود... (گلشیری، 1372، ص 7-6)»

«اول ماه مه را دیده بود. آن همه زن و مرد را بادکنک به دست و کوله پشتی به دوش – حتما پر از اطعمه و اشربه ... همه هم نیمه عریان – آماده تا بعد دراز بکشند بر چمن سبز روشن و به صدای موسیقی که از اینجا و آنجا پخش می شد گوش بدهند و نه تلخ خوشخوار سبک که زهرماریهای کف کرده اشان را مزه مزه کنند و آفتاب بگیرند.. (گلشیری، 1372، ص 7)»

«شرقی ها همه چیز را داشتند می فروختند. از نشان گرفته تا کلاه نظامی و شمعدان و کتابهای چاپ مسکو... کجایی بود او که میان دود و کاغذ سوخته و گاز اشک آور مانده بود – در جای خالی آنهایی که اورکت به تن – نشسته یا ایستاده تیر می انداختند.... (گلشیری، 1372، ص 8)»

«اینجا اغلب پنهان می کنند. هنوز ما گرفتار آداب آنجاییم ریا هم می کنیم. آنوقت که رو می شود دادمان به آسمان می رسد. (گلشیری، 1372، ص 29)»

«من در هر دو حالت شیئ بودم، یک جا شیئی برای شکستن، اصلا برای دستمالی و اینجا شیئی تزئینی. (گلشیری، 1372، ص 81)»

نتیجه

با فرض بر بدیهی بودن نظام نشانه ای در ادبیات و به منظور بسط مطالعات زبانشناختی به حوزه های میان رشته ای از جمله مطالعات ادبی، وفراهم کردن شرایط دستیابی آسان خواننده به معانی متعدد متن و لذت بردن از آن ، نگارنده جستار بر آن شد تا نظام نشانه ای رمان آینه های دردار اثر هوشنگ گلشیری را مورد بررسی قرار داده، سطوح درونی و روابط لایه های متنی و دلالت های ضمنی آن را مطالعه کند تا نظام حاضر در این اثر ادبی را از دیدگاه نشانه شناختی ارزیابی کند. نتیجه به دست آمده فرضیه ارائه شده را مورد تایید قرار داده، نظام نشانه شناختی رمان آینه های درداراثر هوشنگ گلشیری را در شش شکل حاضر به نمایش می گذارد:

شکل یک تا شش

(امکان فنی درج شکل ها در این صفحه نبود. در صورت تمایل با نویسنده وبلاگ تماس بگیرید)

کتابنامه

- اسکولز، ر. ، 1383، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز
- اسکولز، ر. ، 1383، در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشرآگه
- اشکلوفسکی، و. ، 1380، هنر به مثابه فن، ترجمه فرهاد ساسانی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- افراشی، آزیتا، 1376، نشانداری در زبان فارسی و چگونگی طبقه بندی آن در سطح واژگان، پایان نامه کارشناسی ارشد زبانشناسی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی
- بارت، ر. ، 1380، مرگ مولف، ترجمه فرزان سجودی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- بارت، ر. ، 1380، علم در مقابل ادبیات، ترجمه آزیتا افراشی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- برادفورد، ر. ، 1380، واجشناسی، شعر شناسی، نشانه شناسی، ترجمه آزیتا افراشی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- بقراط، الاهه، 2001، گفتگو با شهرنوش پارسی پور در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
- بقراط، الاهه- میترا شجاعی، 2001، گفتگو با هوشنگ گلشیری در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
- بقراط، الاهه، 2001، گفتگو با عباس معروفی در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
- بقراط، الاهه، 2001، گفتگو با حورا یاوری در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
- حسینی، صالح و رئوفی، پویا، 1380، گلشیری کاتب و خانه روشنان، تهران، انتشارات نیلوفر
- دریدا، ژ. ، 1380، ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی، ترجمه فرزان سجودی، در ساختگرایی، پسا-ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- دو سوسور، ف. ، 1378، دوره زبانشناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، تهران، هرمس
- دینه سن، آ. ، 1380، درآمدی بر نشانه شناسی، ترجمه مظفر قهرمان، آبادان، نشر پرسش
- رحیمیان،هرمز، 1380، ادبیات معاصر نثر- ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سمت
- سجودی، فرزان، 1382، نشانه شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه
- سجودی، فرزان، 1384، نشانه شناسی و ادبیات، تهران، انتشارات فرهنگ کاوش
- سناپور، حسین، 1380، هم خوانی کاتبان، تهران، نشر دیگر
- سناپور، حسین، 1383، ده جستار داستان نویسی، تهران، نشرچشمه
- کالر، ج. ، 1382، نظریه ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز

- کربن، ه. و شایگان، داریوش، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، 1372، ترجمه باقر پراهام، تهران، نشر آگه
- کوارد، ر. و الیس، ج.، 1380، اس/زد، ترجمه فرزان سجودی ، در ساخت گرایی، پسا ساخت گرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- گرین، و. و دیگران، 1376، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، انتشارات نیلوفر
- گلشیری، هوشنگ، 1372، آینه های دردار، تهران، انتشارات نیلوفر
- گلشیری، هوشنگ، 1380، باغ درباغ، ج 1، تهران، انتشارات نیلوفر
- گلشیری، هوشنگ، 1380، باغ درباغ، ج 2، تهران، انتشارات نیلوفر
- گیرو، پ. ، 1380، نشانه شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه
- صفوی، کورش، 1379، از زبانشناسی به ادبیات، ج1، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- صفوی، کورش، 1379، از زبانشناسی به ادبیات، ج2، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- صفوی، کورش، 1379، درآمدی بر معنی شناسی، تهران هرمس
-طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی، 1380، همراه با شازده احتجاب، تهران، نشر دیگر
-عامری، رضا، 1382، نقشبندان قصه ایرانی، تهران، اندیشه
- مندنی پور، شهریار، 1383، کتاب ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس
- منصوری، مسلم، 1377، سینما و ادبیات-چهارده گفتگو، تهران، نشر علم
- موکاروفسکی، ی. ، 1380، نقش زیبایی آفرینی، هنجار ارزش به مثابه واقعیتهای اجتماعی، ترجمه بهروز محمودی بختیاری، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- میرعابدینی، حسن، 1383، صد سال داستان نویسی ایران، ج 1 و2، تهران ، نشر چشمه
- میرعابدینی، حسن، 1383، صد سال داستان نویسی ایران، ج 3 و4، تهران ، نشر چشمه
- نوت، م. ، 1377، نشانه شناسی، ترجمه کورش صفوی، درزبان و ادبیات، تاریخچه چند اصلاح، تهران، هرمس
- نیوا، ژ. ، 1373، نظر اجمالی به فرمالیسم روس، ترجمه رضا سید حسینی، در ارغنون4 ویژه نقد ادبی نو، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی-سازمان چاپ و انتشارات
- هارلند، ر. ، 1380، دریدا و مفهوم نوشتار، ترجمه فرزان سجودی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- هارلند، ر. ، 1380، ابرساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پسا ساختگرایی، ترجمه فرزان سجودی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- هارتمن، ا. ، 1377، زبانشناسی، ترجمه کورش صفوی، در زبان و ادبیات، تاریخچه چند اصلاح، تهران، هرمس
- یاکوبسن، ر. ، 1380، زبانشناسی و شعرشناسی، ترجمه کورش صفوی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- یاکوبسن، ر. ، 1380، قطب های استعاره و مجاز، ترجمه کورش صفوی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

- Buhler, K., 1934, Sprachtheorie, Jena, Fischer
- Coseriu, E., 1970, Sprache: Strukturen und Funktionen, Tubingen, Gunter Narr
- Franck, D., & Petofi, J., 1973, Prasuppositionen in der Linguistik & der Philosophie, Frankfurt, Athenaum
- Yule, G. & Brown, G., 1989, Discourse Analysis, Cambridge University Press
- www.golshirifoundation.org
- www.maroufi.malakout.org
- www.rezaghassemi.org
- www.sokhan.com

لینک مطلب:
http://www.raziehansari.blogfa.com/page/p1.aspx

::

خوانش داستان‌های زیرساختی "نمازخانه‌ی کوچک من"، اثر هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه‌ی سکوت

لیلا صادقی

چکیده
این مقاله در چارچوب نظریه‌ی گفتمانی سکوت و ابزارهای روایی آن به تحلیل داستانی از هوشنگ گلشیری به نام "نمازخانه‌ی کوچک من" می‌پردازد. در این نظریه، سکوت به منزله‌ی غیابی معنادار مطرح می‌شود که در جای خالی موجود در متن، یک رد باقی می‌گذارد تا خواننده قادر به بازسازی داستان زیرساختی باشد. ناگفته پیداست

که هرگونه فقدانی در متن، سکوت تلقی نخواهد شد و صرفاً دال‌های محذوفی که در شکل‌گیری روایت داستانی مشارکت دارند، به مثابه‌ی سکوت مطرح می‌شوند. پرسش این پژوهش این است که سکوت چگونه به تحلیل و خوانش داستان‌های زیرساختی موجود در داستان مذکور کمک می‌کند؛ بدین مفهوم که سطوح مختلف سکوت نوشتاری و کارکردهای هر یک، چه امکاناتی را برای خوانش متن فراهم می‌کنند. نتیجه‌ی به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که سکوت به عنوان ابزار مطالعه‌ی ساخت‌مندی و شکل‌گیری روایت، در سه سطح ساختاری، معنایی و کاربردشناختی و بر سه محور جانشینی، هم‌نشینی و برهم‌کنش، امکان بازسازی داستان را در دو بخش براساس مفاهیم خود/دیگری فراهم می‌کند. دیگری مطلوب و دیگری نامطلوب که راوی به مثابه‌ی دیگری نامطلوب از دید دیگران مورد قضاوت قرار می‌گیرد، به همین دلیل مایل به ایجاد فاصله از خود است و در بخش دوم، پذیرش دیگری نامطلوب به مثابه‌ی خود که امکان هرگونه تعامل میان خود و دیگری را از میان می‌برد.
واژه‌های کلیدی: سکوت، جانشینی، هم‌نشینی، برهم‌کنش، خود، دیگری، هوشنگ گلشیری

لینک مطلب:
...-http://leilasadeghi.com/leila-sadeghis-work/academy-article/534-sad-gol

::

تاملی در حیطهٔ معنایی یک مفهوم در آثار هوشنگ گلشیری/ رضا فرخ¬فال / دوشنبه
عهد، دوست، امضا
تاملی در حیطهٔ معنایی یک مفهوم در آثار هوشنگ گلشیری

... Ill ergo venit ubi erat
St. Augustine -
آمد به همانجا که بود...- سنت آگوستین

اکنون و پس از مرگ او این دیگر افشای یک راز نیست اگر بگوییم که هوشنگ گلشیری در تمام نوشته¬هایش و حتا در سلوک شخصی خود پیوسته در کار یک عهد بود. باکسی یا جایی عهدی داشت. به این نکته بخصوص ما که از نزدیک حشر و نشری با او داشتیم پی برده¬بودیم، اما کلمه ای برای نامیدن آن پیدا نمی کردیم. موضوع این نوشته تاملی در حیطه معنایی همین واژه¬ی عهد است. مفهوم این عهد را نمی توان تا حد یک " قرارداد" فروکاهید؛ و مهمتر اینکه، شرط چنین عهدی برزبان نیامدن آن است.
در این نوشته تکه ای روایی (داستانی دخیل) از گلشیری را شاهد مدعای بالا می- آوریم که در ان عهد به مفهوم مورد نظر موجودیتی قصوی پیدا کرده است (بی آنکه نویسنده چنین قصدی کرده باشد)؛ و نیز برای هرچه بیشتر روشن شدن مفهوم این عهد و ملازمات متنی آن به تک بیتی از سعدی می پردازیم. پس این نوشته در واقع دونوشته یا دوپاره است. آن تکه روایی و این تک بیت البته از یک جنس نیستند؛ تاریخیت و متنیت به کلی متفاوت با یکدیگر دارند. اما عمدی در این کاربوده تا خواننده این دوپاره را در کنار هم و با هم بخواند. خواننده می تواند این نوشته را همچون یک " کلاژ" کلامی بخواند که می- دانیم چنین خوانشی به لحاظ نظری در زبان ناممکن است. این درست مثل درک یکجای "همان" و "دیگری"ست یا همچون حضور شخص است، شخصی واحد، هم زمان در دوجای متفاوت.
تصور کنید که در کنار پنجره و با لباس خانه ایستاده باشید، اما در همان حال عبور خودرا در پیاده رو خیابان و با یک دست کت وشلوار سپید ببینید آن هم در نور شفاف عصر یک روز تابستان...

گریز ناممکن
همچنانکه واژه دوست، همچنانکه واژه سرو (به صورت یک استعاره)، واژه عهد یکی از واژه های محبوب در کلام سعدی است. در شعر او به ترکیبات متعددی با این واژه برمی- خوریم همچون عهد بستن، عهد پاییدن، عهد شکستن... تک بیت، یا دقیقتر، مصرعی که مورد نظرماست در گلستان ودر باب عشق و جوانی آمده که اگرچه واژه عهد در آن مذکور نیست، اما کل کلام در خوانش ما متضمن یک عهد است؛ عهدی که ذات متعشق با معشوق می بندد:
بعد از تو ملاذ و ملجیی نیست هم در تو گریزم ار گریزم
با تاکید روی مصرع دوم، این پرسش پیش می آید که این چه گریزی است که در واقع نوعی بازگشت است؟ از جایی نمی توان گریخت در حالی که برمی گردیم درست به سوی همان جایی که از آن گریخته ایم. هر گریزی لامحاله حرکتی در مکان از یک نقطه به نقطه ی دیگر است.
آیا این سخن از نوع سخنان تناقض آمیزی نیست که مثلا در شعر حافظ (به قصد القای نوعی طنز) پیدا کرده اند؟ و یا در خود کلام سعدی مثل این بیت:
پیش دگر نمی توان رفت
از تو به تو آمدم به زنهار

باید گفت که تناقض در بیت بالا با تناقض در مصرع مورد نظرما (اگر اصلا تناقضی در آن باشد) تفاوتی آشکار دارد. در بیت اخیر مفهوم زنهار (زنهار دادن، زنهار خواستن) از زمینه حقوقی یا شرعی به یک زمینه ی عاشقانه منتقل شده تا القای طنز کند و به هر حال عقل سلیم مفهوم به زنهار آمدن را در بیت مذکور می پذیرد. به لحاظ تاریخی این گونه زنهار خواستن از و یا به تظلم رفتن پیش خود عامل ظلم تجربه ای آشنا برای ما ایرانیان است. در مصرع مورد نظر اما اجتماع " نقیضین" و یا "ضدین" ی درکار نیست که ما با دو سویه ی یک تناقض و یا تضاد روبرو باشیم آن گونه که مثلا در این نمونه:

رم آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم (سکون/تحرک)

و یا حتی در این بیت از خود سعدی:

ز خود هر چند بگریزم همان در بند خود باشم(غیاب/حضور)

در مصراع مورد نظر "گریز" در مقابل خود گریز آمده است و این کنش ، و یا ضد کنش، ساختار منطقی کلام را در یک گزاره شرطی دچار بحران کرده است. ما از جایی، از نقطه ای، از کسی که می گریزیم، در واقع می گریزیم که گریخته باشیم. پس این سخن سعدی بی معناست؛ معنای آن چیزی معادل معنای "دایره ی چهارگوش" است.

- می دانید که عشقباز به که می‌گویند؟

- پدرم عشقباز بود.

اگر بخواهم به تقلید از شیوه نثر خود گلشیری مسئله را باز تر کنم در اینجا می توانم بنویسم که ، بله ، او در کار عهدی ی بود باکسی یا جایی... ما نمی دانستیم که آنجا و یا آن کس کجاست و یا کیست اما بود و ما می دانستیم که هست، اما نبود یا ما آن رابرزبان نمی آوردیم...

در رمان ناتمام بره گم شدهٔ راعی در جریان محاکات طولانی صلاحی با راعی اپیزود یا داستان دخیلی امده است که زمانی گلشیری آن را به صورت یک داستان جداگانه و با عنوان "عشقباز " به چاپ رساند. در این اپیزود ازرمان می خوانیم که پدر صلاحی، یکی از آدمهای رمان، عشقباز (کبوتر باز) بوده است و ماجرا از این قرار است که هر هفته جمعی از رفقای عشقباز در خانه یک نفر از جمع دوره دارند و سر پرواز کبوترهایشان شرط بندی (گروبندی) می کنند. ان روز این دوره در خانه پدر راوی برگزار شده و نوبت اوست که کبوتر هایش را بپراند:

چند تا از کبوترهاش را شیرین می‌خریدند. اما نمی‌داد، دل نمی‌کند. می‌رفتیم دربند، یا شاه‌عبدالعظیم، چندتاشان رامی‌آورد و می‌پراند. عصر که برمی‌گشتیم می‌دیدیم آمده‌اند.

بنا به رسم معهود ده تایی از کبوترهای میزبان را پرواز می دهند و در آخر روز قرار است ساعت فرود هرکدام را یاداشت کنند. در این گروبندی برنده کسی است که کبوترهایش بیشترین ساعت پرواز را داشته باشند. سه سال متوالی است که پدر صلاحی برنده این شرط بندی است.

کبوترها را صبح اول وقت می پرانند وتا غروب که آخرین کبوتر بازگردد و برکنگرهٔ بام بنشیند، بساط دود و دم برقرار است با جرعه های چای شیرین پررنگ در فواصل(از آن چای ها که فقط "عملی‌ها" می‌توانند خوب عمل بیاورند). استکانی عرق هم هست در پستوی خانه برای اهلش که بروند و لبی تر کنند.

آشپز خبر کرده بودند. صبح زود آمدند، همهٔ عشقبازها، یا اقلاً آنهایی که پدرم می‌شناخت... از صبح زود می‌آمدند. اسباب چای و منقل‌های پر آتش دور تا دور. حقهٔ وافورها چینی بود، ناصرالدین‌شاهی. حالا پیدا نمی‌شود، همه‌اش کاشی است، زود می‌شکند، تاب آتش را ندارند. کنار هر منقل هم یک نعلبکی پر تریاک بود، تریاک بومی، زرد. چه عطری داشت!

هم در تو گریزم...

آیا در این شعر سعدی گریز از معشوق اصلا ممکن است؟ اگر حتا عاشق را نقطه ای فرض کنیم که معشوق همچون دایره ای او را در میان گرفته باشد، رابطه این دورا فقط در مکان تصور کردهایم. در حالیکه رابطه یا بهتر است بگوییم نوع تعلق این دو به هم امری زمانی است: سعدی به روزگاران مهری نشسته بردل... این گزارهٔ شعری هندسه دیگری را می طلبد.

از این گفته سعدی تاویلی به اصطلاح عرفانی هم نمی توان کرد تا از این رهگذر به معنای مقدری رسید. سعدی خود این جواز را به ما می دهد که از هرگونه تاویل و تفسیر عرفانی سخن او بپرهیزیم. کلام سعدی خود کلام سعدی است ؛ چیزی جز ادبیت خود نیست. افزون براین، براساس یک تفسیر عرفانی هرگریزی از حق شک در ذات اوست و کدام عارفی را در ادبیات فارسی می توان سراغ گرفت که مبنای خداشناسی خودرا بر شک در وجود خدا گذاشته باشد؟ در این دایره همیشه می توان به خدا پناه برد، اما از او نمی توان گریخت.

ار گریزم...

اما این سخن از اتفاق از انجا که در نگاه نخست بی معناست پر معنا می شود. به عبارت دیگر، تنها پس از آنکه ما را از یک ورطه بی معنایی عبور داد معنای زیبای خود یا زیبایی معنای خودرا آشکار می کند. در اشعار تناقض آمیز با مضمونی از طنز و مطایبه ما نخست باید به معنا یا دو مفهوم متضاد رجوع کنیم تا آنگاه به التذاذی شعری برسیم، اما در این شعر هرچه هست در خود لفظ می گذرد . چراکه، چنانکه گفتیم، این سخن در نگاه نخست اصلا بی معناست. اما درست به همین دلیل، و به عنوان غایت شعر، اتفاقی است که در زبان رخ داده است.

واقعه ای است که به گفته رویایی تکان به ستون زبان داده است. تناقضی اگر در آن هست از جنس آن تناقضی است که در این شعر از خود رویایی هست:
مادر که می میرد
دیگر نمی میرد
حرف شرط را سعدی به ضرورت وزن و تکرار موسیقیی که سرتاسر گلستان از آن مترنم است به صورت مخفف " ار" آورده است و در نحو کلام جزای شرط بر خود شرط تقدم پیدا کرده تا در این میان حرف اضافه ی "در" با همه غرابتش خودنمایی کند. این از مواردی نیست که سعدی معادل فارسی حرف اضافه ی عربی را به کار می گیرد تا در کلام تولید غرابت کند. این " در" هم می تواند به معنای "به" باشد و هم به معنای " از" و درعین حال هیچیک؛ حرف اضافه¬ی ناممکنی در زبان فارسی که با کاربرد معنا شناختی هم بدیع و هم بعیدش همچون معشوق با تمام تنانگی خود برای عاشق آغوش گشوده است.
همه¬اش تقصیر این خاک است
همه¬ی وزن و سنگینی اپیزود عشقباز اگر آنرا به صورت داستانی مستقل بخوانیم روی تشریح مو به موی صحنه گذاشته شده است. دیگر سازه های داستانی با حداقل پرداخت به اجرا در آمده اند. با این تاکید روی اجزای صحنه بساط تریاک کشی یک آیین تمام و کمال است که با یکی از دلاویزترین نمونه های نثر خاص گلشیری به توصیف درآمده است. هر جزئی از صحنه را قلم او به دقت می جوید و می بوید و نوازش می دهد:
... مخملی، سرخ، به قول خودشان سینه کبوتری. زغال، وقتی که یکی دو ساعت زیر خاکستر مانده باشد، رنگ بخصوصی پیدا می‌کند. رنگ را باید فقط نشان داد، نمی‌شود گفت چطور، یا مثل چی، بخصوص که گرم هم باشد، و تازه آن دود. آدم که خمار باشد می‌فهمد، نه، بعد از یکی دو بست، آدم به صرافت رنگ می‌افتد.
اینش خوب است که وقتی کسی لب به وافور می‌چسباند دیگر نمی‌تواند حرف بزند، آن‌وقت میدان دست دیگری می‌افتد. اما مگر می‌گذارند. دیده‌اید که چطور جمله را نیمه‌تمام می‌گذارند، با آن لحن گرم و تکیه بر روی کلمات و نمی‌دانم قطع و وصل جمله‌هاشان. آجیل و میوه هم بود. خرج سفره به گردن عشقباز میزبان بود، هر هفته یکی. قبلاً گفتم. از همان جا که نشسته بودند چشمشان به کنگرهٔ بام بود، آنها که نمی‌کشیدند، البته. آنها که می‌کشیدند بعد از هر بست دود را از گوشهٔ دهان بیرون می‌دادند و نگاه می‌کردند...
در تشریح جزییات صحنه، در رویه¬ی گفتمانی داستان، حرکتی شکل می گیرد که گرایش به ثقل زمین دارد، خواستار سکون است، کششی پررخوت به زمین گیرشدگی است انهم در روزگاری که به قول راوی " زمین را از زیر پای ادم می کشند" و هیچ چیز در جای خودش ساکن نیست.
همه اش تقصیر این خاک است.
اما در رویهٔ گفتمانی داستان حرکت دیگری نیزکم کم خود می نماید؛ حرکتی خلاف جهت حرکت اول. این حرکت میل به بالا دارد: پرواز فوجی کبوتر به سوی آسمانی صاف صاف به رنگ آبی " یک جور رنگ آبی که فقط در مینیاتورها می‌شود دید". در اینجا تقابلی داریم از سطح و ارتفاع که بعد نمادین داستان را می سازد. بیخود نیست که کبوتر محبوب پدر که بار نمادین داستان روی او متمرکز شده "سینه سرخ" نام دارد. اما نویسنده پیش ازاینکه داستان را به پایان برد در توصیف رنگ او اندکی دستکاری می- کند تا راه را بر تداعی های معمول رنگ سرخ در زمان تحریر این داستان ببندد:
سینه‌اش سرخ بود، اما در واقع سرخ نبود، قهوه‌ای بود. بقیهٔ تنش سفید بود. یک نیم‌طوق سیاه هم داشت.
غروب که مجلس تمام می شود سینه سرخ هنوز برنگشته است. حسی از تعلیق داستان را درخود می گیرد. عشقبازها تا آفتاب زردی غروب هم می مانند، اما سینه سرخ هنوز نیامده است.
ده دوازده ساعت پرواز مدام بعید بود، یعنی از بهترین کبوترها هم بعید بود تا چه رسد به سینه‌سرخ. پدرم می‌گفت: "باز هم باید منتظر باشیم." آن‌ها [عشقبازها] می‌خندیدند، بخصوص آنکه برده بود. روی پاشنهٔ در نشسته بود، مداد را پشت گوشش گذاشته بود، گفت: "خان، شاید سینه‌سرخت تازگیها ددری شده." پدرم حرفی نزد. می‌فهمید که؟ اگر کبوتری جای دیگری می‌رفت برای عشقباز ننگ بود، پشت سرش لغز می‌خواندند.
پدر شرط را باخته است، اما او و پسر هنوز از آمدن سینه سرخ ناامید نشده اند. سینه سرخ اگر جای دیگری نرفته باشد پس حتماً طعمهٔ قرقی شده است:
وقتی قرقی می‌خواهد به کبوتر بزند یکراست می‌آید به طرفش. اگر کبوتر جلد باشد و معلقی هم نباشد، بال نمی‌زند، خودش را رها می‌کند، مثل سنگ. قرقی باز دور می‌زند. کبوتر هم باز بال‌هایش را جمع می‌کند، همین طور، تا بالاخره برسد به سطح بام‌ها. اغلب که زنده در می‌روند جاهای دیگر می‌افتند.

اگر هم بگریزم...
این سخن سعدی هندسهٔ دیگری را می طلبد. هندسه ای که می گوید: دوخط موازی هرگز از همدیگر جدا نشده اند که باردیگر در نقطه¬ای به هم بپیوندند.
ما می توانیم این مصراع را چون به شدت با معناست در زمینه [1]contextهای دیگری بیریم و به معنا های دیگری متفاوت با زمینه عاشقانه آن در گلستان برسیم. این نوشته دوپاره در واقع تلاشی به همین منظوربوده است. مصراع را مثلا در زمینه غربت میتوان باز خواند. سعدی چگونه می توانست از موطن خود گریخته باشد؟ هر غربتی اشعار مدام به خود غربت است. ویا در زمینه مرگ و نوشتن که گفته اند هرنویسشی هلاک دل است. آیا در اینجا

به کمک آن هندسه دیگر نمی توان گفت که عشق و مرگ و غربت سه روی سکه ای هستند که ما به هوا پرتاب کردهایم تا کجا و کی فرود آید؟..
در این جمله شرطی همچون هر جمله شرطی دیگر خط فارغ "خبر" و" اجرا" به هم ریخته است. از این نظر یک سخن ناخالص است. شرطی را در مقدمه دارد که لازمه برآوردده شدن آن بلا شرط شدن آن است : تعلیق کنشی در یک ناکنش ؛ ملازمه¬ی مدام ممکن با محال...
از این روست که می توان گفت که این نه یک شرط گذاشتن میان خود و معشوق که بیان یک عهد است. عهدی که ذات متعشق دربرابر و به نام معشوق می بندد.

آهان یادم آمد. پرسیدید چرا به یاد او[پدر] افتادم؟ نمی‌دانم...
عهد به این مفهوم همیشه و از پیش یک بعید عهد است. همیشه در کُنه خود این پرسش را طرح می کند که هرگزآیا بدان وفا کرده می شود؟ هرگزآیا می توان بدان وفا کرد؟ چراکه، کنشی همچون فعل گریز درزمینه¬ی گفته¬ی سعدی یک کنش ناممکن است و ناممکن است چون یک کنش است. عهد برای آنکه عهد باشد هماره یک بازی شوخ است میان ممکن و ناممکن.
سینه‌سرخ می‌بایست سومین کبوتر باشد، هنوز ننشسته بود... گفت: "میزان کن میان دو انگشتت تا من هم بتوانم ببینم." خودم هم نمی‌دیدم، اما فکر می‌کردم هست. شاید هم واقعاً بود، توی آن آبی زلال...
می گویند که درصناعت (تکنیک) یک نویسنده همیشه می توان چیزی از متافیزیک او را سراغ گرفت. می بینیم که درست در این عرصه نیزگلشیری درگیر بازی شوخ دیگری بود. اورا نویسنده ای فنّان(صیغه‌ی مبالغه فن)خوانده اند: " در تبیین این صفت او می‌توانیم عبارت آ زمایش‌های تکنیکی در داستان‌نویسی را در مد نظر آوریم."[2] این سخن درستی است و یعنی اینکه ، گلشیری نویسنده ای در همه حال تجربه گرا بود و به دنبال ظرفیت های تازه در بیان روایی می گشت. او می کوشید در نقل ماجرا همزمان در دوجا یا چند جا باشد و سطوح مختلفی از نگاه را بر یک واقعه¬ی واحد انطباق دهد. این کوششی بود اگرچه محکوم به شکست، اما "هنرمندانه تر از پیروزی درجنگ¬های بی حادثه."[3]
می توان پیشتر رفت و بازی های صناعی اورا تنها به تکثیرنگاه درمکان محدود نکرد و گفت که او درلایه ای ژرفتردغدغه دیگری داشت؛ او دغدغه زمان را داشت. نمی خواست یا نمی توانست واقعه هارا در یک سیر خطی پیشرونده به ترتیب الف بعد از ب و پ بعد از ب ...نقل کند. به بیانی دیگر او با سنت ارسطویی حاکم بر "محاکات" در روایت داستانی مشکل داشت. نمی توانست یا نمی خواست آن را اجرا کند و به همین دلیل گاه کار او به بن بست یا آن "شکست هنرمندانه" می کشید.
شاید هم اصلاً من نقاش نیستم، هیچ‌کاره‌ام...
او نمی توانست یا نمی خواست با تبعیت از متافیزیک حاکم بر رمان مدرن داستانهایش اول، وسط، و آخر داشته باشند و از این رو درگیر پایان¬هایی بود که آغاز ی نداشتند و یا آغازهایی که خود پایان یک ماجرا یا ماجراهای دیگری بودند. در این میان او، در وسط، در میانه ی داستان مجال اندکی برای رفت و برگشت داشت.
جایی در داستان عشقباز به مثالی از " مجسمه " از زبان صلاحی گریز زده می شود که می توان در آن خطوط اصلی بوطیقای خود گلشیری را در داستان نویسی بازخواند:
من اگر مجسمه‌ساز بودم دلم می‌خواست با گل کار کنم، یک تکه گل و بعد یک تکهٔ دیگر. باز جزء و کل شد. با این‌همه فکر می‌کنم با هم فرق دارند. من می‌خواهم که وقتی آن گل‌ها را سر هم کردم و به صورت رسید یک‌دفعه جان بگیرد. می‌فهید؟ مثل پرندهٔ عیسی بپرد، خود به خود، نه آنکه اسم اعظمی بخوانم، یا خدایی از روح خود در او بدمد. فرقش همین است... می‌خواهم بگویم یک دست مثلاً فقط دو تا خط نیست آن‌هم روی سطح، یا فقط حجمی نیست که در مکان باشد؛ یک چیزی هم در زمان دارد، در زمان که نه، در خود آدم دارد، در من. تازه در ما شرقی‌ها یک جور ضنتی هست. همان ضنتی که در خیام بود. اما مقصود من این است که این‌طور آدم‌ها - اگر نقاش باشند- نمی‌خواهند عریان کنند...
در مواجه با رمان به عنوان یک "بدعت" او به سنتی چنگ می¬زد که معلوم نبود و نیست تاکجاها به او راه می داد. اصل ظنت (سربسته گویی در اینجا) را می خواست با بدعتی تلفیق کند که لازمه آن عریانی، آشکارگی و فاش گویی بود. این بدعت با " من " آغاز می شد، درحالیکه آن ظنت در بهترین حالت بنیادش بر امحای من گذاشته شده بود. این است که نمی توانست از دست تقدم جزء بر کل گریبان خود را رها کند. نمی توانست "همان" (سنت) را در عین حال با چیزی به کلی "دیگری" با داستان مدرن (بدعت) گردهم آورد. گریز مجسمه در اینجا اذعان به یک شکست است.

(می)گریزم، (خواهم) گریخت...
تقویم چنین عهدی کی رقم خورده است؟ لحظه¬ی خاستگاهی آن کی است اگر پایان آن (و این را دریدا به ما می گوید) پیوسته و ازپیش مقدم بر آغاز آن بوده باشد؟ ...
می توان رد این کاربست متناقض را در مصرع یادشده از سعدی پی گرفت. (می) گریزم در این مصرع به عنوان فعلی در زمان حال در واقع بر دو زمان متفاوت حال/ آینده دلالت می کند. این همان زمان حال ساده و زیبا در زبان فارسی است که دستوریان با وضع اصطلاح زمخت و غریب " مضارع" برای نامیدنش عملا آن را در روح کشته اند.

با توجه به این کارگرد دوگانه فعل می توان گفت که عهدی که در این مصراع سخن را از خود آکنده هم به هرلحظه حال دلالت دارد و هم کنشی است که دامنه¬ی آن تا آینده کشیده شده است. ما با بستن چنین عهدی پیوسته در آستانه آینده ایستادهایم، آینده ای که می آید؛ آن سوار که خواهد آمد...
در تو می گریزم درآینده¬ای که هرلحظه از اکنون است.
مصرع در کل یک گزاره اجرایی است نه صرف یک بیان حال (گزاره خبری)، گزاردنی است و نه گزارشی ؛[4] پیوسته خواهان گزارده شدن ، به جا آورده شدن و ایفا شدن است هم در آن حال که ممکن است گسسته شود؛ نپاید؛ بدان وفا کرده نشود. به همین خاطر، این عهد پیوسته یک تجدید عهد است ؛ کنشی است معطوف به آینده ؛ یک سودا است . اما درهمان حال یک عهد قدیم است ، چراکه مدام می خواهد به لحظه¬ ی آغازین خود رجعت کند؛ برسرآن باشد... و پس، تجدید آن در آینده نوعی به یادآوردن آوردن آن در گذشته است همچون یک خاطره؛ خاطره¬ای از صورت خوب دوست که ناسیردیدنی است؛ که با هر به یاد آوردنی ترو تازه ترمی گردد...
در اینجا تناقضی اگرهست تناقضی است که این کلام در زبان ایجاد کرده با آن نحوه از "باز نمایی" که ما از زبان انتظار داریم وبدان خوکرده ایم. در نحو شعری این کلام آن حرف اضافه " در" زبان را یکسره در ساز و کار معتاد خود رسوا کرده است.
هم در تو گریزم..
چنین عهدی اما همیشه پاسخی به "دیگری" است ؛ پاسخی است به "دوست". یک "آری" مدام است که در اینجا همچون تن معشوق با زبان یکی شده تا ذات متعشق را در خود غرق کند پیش ازآنکه او حتا کلمه¬ی آری را برزبان آورده باشد. این آری را ذات متعشق با سراپای وجودش بر آستانه¬ی معشوق برزبان آورده است. و به یاد آوریم که عاشقان در شعر سعدی پیوسته بر آستان معشوق ایستاده اند؛ درنگ کرده اند.

اول من دیدمش... نشسته بود روی کنگره. وقتی می‌خواست بنشیند با یک بالش بال می‌زد. وقتی هم نشست روی همان بال، بال چپش خم شد.
این عهد، این سودا، همیشه به شرط مرگ است که معنا پیدا می کند. مرگ در کنه آن خانه کرده است تا در هر لحظه بعید بودن آن را، نا گزاردنی ان را، به رخ ما بکشد . در شعر سعدی عاشقان تا لحظه ای که جان در بدن دارند برسر عهد و پیمان خود ایستاده اند؛ و در داستان عشقباز کبوتر پس از پروازی طولانی با زخمی خونچکان در سینه سرانجام به خانه باز گشته است. مرگ همزاد این عهد است.
- سینه‌اش، نامرد!
طرف راستش بود، نزدیک بال راست. وقتی هم آمد پایین همان‌طور با یک بال آمد. روی زمین که نشست درست پهن شد... سینه‌اش خونی بود، شکاف برداشته بود. .. قرقی به سینه‌سرخ زده بود... شاید هم گرفته بودش. گفتم که دیدمش. همان نقطهٔ سفید خودش بود، توی آن آبی که گفتم، پس می‌پریده، تا آن وقت می‌پریده...
با این همه خونی که از سینه سرخ رفته بعید است پرنده زنده بماند. برد و با خت دیگر موضوعیت خود را از دست می¬دهد. پدر به تیمار پرنده مشغول می شود و با سوزن و نخ شکاف سینه او را به هم می دوزد.
کبوتر توی دست‌هاش بود. کاکلش را می‌بوسید. خوب، عشقباز بود دیگر. حتم داشت که جایی دیگر نباید رفته باشد. نگذاشت عشقبازها را خبر کنم تا بیایند و ببینند... به دستهای خونی‌اش و سینهٔ شکافتهٔ سینه‌سرخ نگاه می‌کرد و گریه می‌کرد. از ناراحتی نبود، مطمئنم. برای اینکه می‌دانست می‌ماند، زنده می‌ماند. گریهٔ پدرم را ندیده بودم. بعد هم ندیدم. حتی وقتی مادرم مرحوم شد گریه نکرد.
...[زخم را] می‌دوخته با سوزن و نخ و گریه می‌کرده.
با بازگشت سینه سرخ این قطعه تمام بلاغت قصوی خودرا به فشرده ترین شکل، در یک کلام، چنین آشکار می کند: وفای به عهد.
چنین عهدی همچون کلمه¬ی آزادی تعریف بردار نیست. با هرتعریفی حیطهٔ معنایی آن را تحدید کرده ایم. این سودا، این خاطره، تنها در همین حیطهٔ بی حد و بی مرزاست که معنا می دهد.
ما می دانستیم که او در کار عهدی بود.اما نمی دانستیم با کی، با کجا...و نمی خواستیم بدانیم، چرا که (و این را اکنون می توانیم بگوییم) با پاسخ به این پرسش ها، با نامیدن این عهد، آن را از معنای خود تهی می کنیم.
گلشیری مرگ خودرا مرد، همچناکه در کار عهدی از آن خود بود. اکنون مرگ زودهنگام او منظری فراخ را بر آثارش دربرابر ما گشوده است. گفته اند که مرگ آخرین امضایی است که نویسنده پای اثرخود می گذارد. بی شک عهد او، عهدی که او درکار آن بود، مرکب چنین امضایی است. با خلاصه کردن گلشیری در چالش¬های تکنیکی از قدر او می کاهیم. اگر چنین کنیم امضای او را درست نخوانده¬ایم.
او مرگ خودرا مرد. مرگ او در هنگامهٔ قتل های زنجیره ای (قتل دوستانش) همیشه مرا به یاد خاطره ای از نوجوانی می اندازد. نزدیک خانه ما توتستان عظیمی بود با درختانی تناور که عصرها پر از جیک و جیک گنجشگان می شد. این توتستان محل بازی ما بود. در همسایگی ما پسرکی بود ازیک خانواده مرفه الحال که گاهی با یک تفنگ بادی نشانه زنی از خانه بیرون می امد و چندتایی گنجشک شکار می کرد. با دقت و گزیده می زد . بعد کله هایشان را می کند و آنها را در کیسه ای می انداخت. یکروز تفتک بادی جای خودرا به یک تفنگ ساچمه زنی داد. با هر شلیک این تفنگ ، لحظه ای جیک و جیک گنجشگان قطع می شد و بعد فوجی از گنجشک مثل

میوه¬های رسیده از شاخه ها فرو می ریخت. ما برای پیداکردن لاشه های گنجشگان به پسرک کمک می کردیم. شگفت اینکه، در میان لاشه های خون آلود به تک و توک گنجشگانی بر می خوردیم که هیچ جای شکافتگی و خون بر بال و پرشان نبود. اما گویی که از نهیب مرگ آنهای دیگر، آنها هم مرده بودند و از شاخه ها فروافتاده بودند. خودشان را به مردن نزده بودند، واقعا مرده بودند . این را چشمان بی فروغشان در دستان ما می گفت.

[1] با این کلمه context و موارد تصریفی آن در زبان فارسی مسئله داریم. این کلمه فقط به اصطلاح " سیاق کلام" نیست که تنها ناظر بر همنشینی کلمه ها با هم در یک پارهٔ کلامی باشد، بلکه افزون بر آن، درمعنایی وسیع تر، به آن شرایط عینی و تاریخی ؛ خودآگاهی یا ناخودآگاهی سخنگو نیز برمی گردد که در تعیین معنا دهی سخن به هنگام ایراد و دریافت آن نقش دارند.
[2] نظری است از م.ع. سپانلو.
[3] تعبیری است از هم او.
[4] گزارشی و گزاردنی در اینجا برابر به ترتیب constative و performative "اجرایی" پیشنهاد شده است. "خبری" و "انشایی" را اصولیون و بلاغیون وضع کرده اند که اگر "خبری" را بپذیریم دومی را نمی توانیم چون من درآوردی است و نا رسا برای فارسی زبان امروزی ودر مباحث جدید مثلا درباب "گفتار کنشی" و غیره.

لینک مطلب:
http://2shanbe.blogfa.com/post-13275.aspx

::

در حاشیه رمان «آینه‌های دردار» هوشنگ گلشیری / سیمرغ
نسبت‌های خرد و تخیل
این مقاله داعیه دار نقد و بررسی رمان «آینه‌های دردار» نیست. مساله اصلی که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد، نقش خیال است در زندگی اجتماعی ما ایرانیان، و تنها از این سو به رمان «آینه‌های دردار» نگاهی دوباره خواهیم افکند.

نویسنده ای به نام ابراهیم از سوی نهادهای فرهنگی به اروپا دعوت می‌شود، به چند کشور سفر می‌کند و در جلسات داستان خوانی و پرسش و پاسخ داستان‌هایش را می‌خواند. این تمهیدی است برای حضور داستان‌های ابراهیم در رمان، در جلسات داستان‌خوانی یادداشت‌هایی به دست ابراهیم می‌رسد که به زودی آشکار می‌شود از طرف زنی است که سال‌ها پیش، وقتی هر دو کودک بوده اند، در همسایگی آنها زندگی می‌کرده، از طریق داستان‌هایی که گاه در جلسات خوانده می‌شود و گاهی از ذهن ابراهیم نقل می‌شود و گاهی هم ابراهیم مستقیماً خود از آنها می‌گوید (چگونگی نوشتنشان و حتی از انگیزه تألیف آنها و بعضی جاها به ظرافت از زمان و دوره نوشتن داستان‌ها) پی می‌بریم که معشوق اثیری او از تکه تکه کردن دخترکی (سمنو) ممکن شده که در نوجوانی به او عشق می‌ورزیده و بعد به سالیان این تکه‌ها را به سریشم ذهن و خیال و اندیشه به هم چسبانده و زیباترین بت تمام زمان و مکان‌ها را با آن پرداخته است. ابراهیم هنرش (داستان‌نویسی) را به نوعی وقف این بت کرده و حالا در میانسالی که نویسنده ای از آب و گل در آمده است، حاصل عمرش همین داستان‌هاست که در این سفر می‌خواند. صنم بانو (نماینده زمینی معشوق اثیری) در رمان «آینه‌های دردار»، زنی است واقعی با سرگذشتی واقعی، پا بر روی زمین و دارای ذهنیتی جالب؛ مستقل است، کار می‌کند، زندگی دارد، بچه دارد، نسبت به شوهرش و جهان و ادبیات و خیلی چیزهای دیگر نظر دارد و ما(خوانندگان رمان) وضعیت او را از ابتدا: عشق ابراهیم به او، ازدواج با ایمانی... را درک می‌کنیم و او را نسبت به ابراهیم مقصر نمی‌دانیم. از همین جا می‌شود فهمید که برخورد گلشیری با معشوق به کل متفاوت است با آنچه پیش از این در ادبیات ما سابقه داشته است. احساسی را که شناختتان از صنم بانو در شما ایجاد کرده مقایسه کنید با احساستان در مقابل لکاته هدایت، یا حتی زن اثیری «بوف کور». موقعیت صنم بانو را هم ما درک می‌کنیم هم ابراهیم که بعد از این همه سال صنم بانو را دوباره می‌بیند و مانده است معطل، که این همان صنمی است که هر دفعه جزئی از او را در داستانی به شخصیتی بخشیده یا نه؟ در اولین ملاقات (قرار در کافه) که اصلاً او را نمی‌شناسد و صرفاً به طرف کسی می‌رود که برایش دست تکان می‌دهد و مرتب او را «شما» خطاب می‌کند. در ادامه معاشرت، تا آخر کتاب، گاهی در چهره اش جلوه ای از زن اثیری را می‌بیند (انگشت به دندان می‌گیرد)، اما باقی اوقات صنم یک زن است، به معنای واقعی آن؛ نه آن عروس بی‌چهره یا آن بتی که سالیان سال پیش زیر پشه‌بندی در حیاطی آرمیده بود و ابراهیم حتی جرأت نکرده بود دستی را که از لبه تخت آویزان مانده بود، ببوسد. تا آنجا که در پایان سفر ابراهیم به کل این بت را در ذهنش می‌شکند یا این که درمی‌یابد باید آن را به عنوان مقوله ای متفاوت در عمیق‌ترین و پنهان‌ترین لایه‌های ذهنش حفظ کند. و این معرفت و شهودی دوسویه است. از یک سو پیدایی جایگاهی درخورد است برای معشوق اثیری و از سویی دیگر کشف مجدد واقعیت و زندگی است، همسازی خرد

است با پیشینه فرهنگی و قومی‌ما. یکی از لحظه‌های زیبای تجلی این مضمون گفتگوی تلفنی ابراهیم است با مینا. منظور وقتی است که ابراهیم همین طور بی‌مقدمه از مینا تشکر می‌کند و در جواب مینا که علت را جویا می‌شود، می‌گوید: «برای همه چیز، یعنی برای تمام چیزهای عادی، برای تمام روزمره‌ها...» شاید برای تمام قرمه سبزی‌هایی که مینا پخته بود و با هم خورده بودند، به خاطر تمام خانه تکانی‌هایی که هر سال عید کرده بودند و...، در ادبیات ما بی‌سابقه است که نویسنده‌ای به این جزئیات بپردازد، چرا که همیشه حقیرتر از آن تلقی شده اند که اصلاً وجود و حقیقت شان پذیرفته باشد. شاید به خاطر همین شور و شوق بازیابی دوباره واقعیت لحظه حاضر (لحظه ای که انسان زنده است و احساس زنده بودن می‌کند)، خواننده باور نکند که ابراهیم بعد از گفتن «شب به خیر» تا صبح خوابش برده باشد.
بسیار خوب، بت شکسته شد، اما از این به بعد ابراهیم چه می‌خواهد بنویسد؟ جایی از رمان ابراهیم از منوچهری می‌گوید و شاعران «سبعه معلقه» که ابزار و مصالح کارشان چیزی نبوده جز شبی و شتری و رودی و کاروانی، اما مهم این است که از پس همین‌ها خوب برآمده اند. ابراهیم می‌خواهد مدیون محیط اطرافش نباشد، می‌خواهد همه این‌ها را بریزد یک جایی که دوباره باز بتاباندش، جایی که دو درهم داشته باشد تا وقتی درش را بستی آرام بگیری و خاطر جمع باشی که چیزی از دست نخواهد رفت، جایی یا ناکجایی، درست مثل داستان. ابراهیم می‌گوید که می‌خواهد جهان را از این پس به خاطر نفس وجودش یا مثلاً تقدس بودنش بنویسد، مثل همان دریاچه ای که در رمان حرفش را می‌زند، دریاچه ای که بدون وزش نسیمی از جایی یا ناکجایی پر از موج‌های ریز است. اما این متفاوت است با کاری که گلشیری نویسنده «آینه‌های دردار» به انجام رسانده است. البته نگفته پیداست که گلشیری خود را متعهد می‌داند زندگی این سالها را نشان بدهد، متعهد است که حال و هوای زندگی ایرانیان خارج از کشور را یادمان بیندازد و حتی می‌خواهد اضطراب احتمال خطر فاشیست‌ها را به خواننده منتقل کند. نمی‌خواهد موشک باران را فراموش کنیم، به امید آن که صحنه آن گلدان لبه کنگره‌ای فراموش نشود، همان گلدان که روی تاقچه ای است که تنها بازمانده خانه ای است در طبقه چهارم ساختمانی که زمانی یک مجتمع مسکونی بوده، از نوع وصف گلدان می‌توان حدس زد که همان گلدان حاجیه خانم مادر میناست که در مکان و زمانی دیگر در رمان شکسته شده اما اینجا چون سمبل زندگی دوباره بازسازی شده و در بلندترین جایی که از یک زندگی باقی مانده گذاشته شده است. آیا این همان کاری نیست که ابراهیم در داستان‌هایش با سمنو کرد؟

تا اینجا رمان در واقع شرح چگونگی پیدایش بت در ذهن و داستان‌های ابراهیم است و نهایتاً شرح سفر ابراهیم و شکستن بت و بازگشت به خانه. این خود داستانی است. اما محمل وجود باقی اجزای رمان چیست؟ (ایرانیان خارج از کشور، طاهر، فرج، احمد، هدایت، ساعدی، غربی‌ها، موزه‌ها،...) آیا اینها فقط زمینه واقعه اصلی رمان هستند؟ آیا گلشیری می‌خواهد ادعای ابراهیم را تحقق بخشد و به خاطر نفس بودنشان این‌ها را می‌نویسد. تصور راقم این سطور خلاف این است. اینجا درست نقطه ای است که نغمه اصلی رمان (داستان ابراهیم) تمام نغمه‌های حالا بگویید فرعی را جمع می‌کند. چه وجه مشترکی بین ایرانیانی که در رمان حضور دارند (به استثنای صنم بانو و مینا) وجود دارد؟ چه چیزی آواره‌های ایرانی را به ابراهیم شبیه می‌کند، حتی ایمانی را؟
در رمان صحنه ای هست که ابراهیم به اتفاق یکی از دوستانش در آرامگاه هدایت و ساعدی حضور یافته اند. ابراهیم در حین اشاره به مزار هدایت، می‌گوید: این هم خیالبازی کرده. نشان داده می‌شود که ساعدی هم خیالبازی کرده، اما به نوعی، زن اثیری او همیشه توهم مادر را همراه داشته است، یا احمد را به خاطر بیاوریم، دوست نویسنده ابراهیم را، که همیشه از بدری می‌نویسد و از ترس این که مبادا صنم خیالش مو بردارد، از دیدار زن اجتناب می‌کند و تنها به عکسی از او که مدام پیش رو دارد اکتفا می‌کند. یا صحنه بحث سیاسی دوستان ابراهیم را به یاد بیاوریم که اولاً بعد از سرگذشت‌های اغلب پرماجرایشان چه پرشور بحث می‌کنند و اغلب با هر طرز فکری، چه چپ چه راست، برخوردی افراطی دارند. همه و همه را که کنار هم بگذاریم، می‌بینیم کلاً ایرانی‌ها به جای برخورد روشن بینانه(خردگرا) با مسائل مشغول خیالبازی با آنها هستند، حالا موضوع چیست چندان فرقی نمی‌کند. در اینجا باید دوباره متذکر شد که انگیزه نوشتن این مقاله با کشش نقد ادبی شروع نشد و بر نویسنده معلوم نبود که آنچه برای انتقاد ارجح است؛ این کتاب است یا فرهنگ ملی و قومی ملتمان، ملتی که علیرغم گنیجنه‌های والایی که دارد همیشه یک پایش در آسمان معلق است. خیالبازی در ادبیات و هنر حسن است (البته در این مهم نقصی هم وجود دارد که به آن پرداخته خواهد شد) اما در زمینه‌های دیگر سراسر مشکل آفرین خواهد بود. ما همیشه برای کمال می‌جنگیم، یا همه چیز یا هیچ چیز. این حقیقتی است که کمال گرایی ما در آستانه قرن بیست و یکم ما را از ادراک نسبیت جهان ناتوان می‌کند. ما در تاریخمان مرتب همین جنگ، یا همین قمار یا همه چیز یا هیچ چیز را تکرار می‌کنیم و مرتب در پایان هر دوره ای دوباره از هیچ آغاز می‌کنیم. آیا همین صورتک اجتماع پسند کمال‌گرایی نیست که ما را به ریاکاری وامی‌دارد و هیچ گاه این جرأت را در ما پدید نمی‌آورد که به نسبت، انگیزه‌ها و خواست‌هایمان را عیان کنیم یا لااقل برای خودمان توضیح بدهیم تا به قول ابراهیم باطل‌السحر ته مانده بدویت مان بشود؟ بیایید راه دور نرویم اگر یکی از این مصاحبه گرهای میکروفن به دست صدا و سیما در خیابان جلویمان را بگیرند و سوال کنند آقا یا خانم چه نوع موزیکی گوش می‌کنید، بی وقفه جواب نمی‌دهیم: موسیقی اصیل اصیل ایرانی؟ انگار در این مملکت آدمی پیدا نمی‌شود که به جای اینها بخواهد موسیقی قاچاقی آمده از لوس آنجلس گوش کند. اگر چنین آدمی‌هم پیدا بشود لابد مصاحبه اش از تلویزیون

پخش نمی‌شود. آیا ممیزی اغراق آمیزی که ما مبتلا به آنیم برای پوشاندن تفاوت‌ها و نسبیت‌ها نیست و آیا هدف از آن باز هم خیالبازی با معشوقی اثیری نیست، حالا در شکلی دولتی؟ ایضاً نگاه کنید به رابطه زوج‌های ایرانی مقیم فرهنگ رمان «آینه‌های دردار». و حتی توجه کنید به رفتار ایمانی که برای اقناع خود به شرح احوال خود می‌پردازد و نه لااقل با خود صادق است؛ و به جای این همه چنان خیالاتی می‌بافد که چندان آسان در مخیله انسان جای نمی‌گیرد. روشن است برای آن که خطا نکنیم باید کمان را به سوی هدف معینی که پیش رو داریم بگیریم اما نکته اینجاست که ما اغلب متوجه هدفی به اصطلاح نهایی هستیم که عجیب آن را به «لعاب شیره معدی» ذهنمان آمیخته ایم. مکان این هدف غایی هم معمولا جایی است ورای دوایر متحدالمرکز تخته نشانه گیری، و نتیجه معمولا اختلال در درک هدف مشخص حی و حاضر پیش رویمان است. همه خوانندگان ایرانی رمان بدون این که احتیاج داشته باشند که دقیقا بدانند ظاهر به چه چیز فکر می‌کنند (آن طور نشسته بر لب جوی بی آن که کف دستی آب به دهان ببرد با حالت کسی که چیزی را گم کرده) با او احساس همدلی می‌کنند. حالا مهم نیست که ابراهیم دارد سعی می‌کند از او مثلا سمبل بسازد یا یک چیز دیگر. پیش پا افتاده‌ترین خواننده ایرانی بدون اینکه هیچ کدام این‌ها برایش مهم باشد می‌تواند خودش را با طاهر یکی کند و بنشیند به جای او لب جو، و خیالات خودش را ببافد. البته ارمغان نظر به دور دست وسعت نظر است اما غرق شدن در فراسوها آدم را از مسائل جاری غافل می‌کند.

اما مساله اشکال این نوع تخیل در ادبیات و هنر؛ هنر پیشتازترین فعالیت ذهنی بشر است برای درک جهان. این به معنی نقض علم در زندگی نیست. منظور از ادای کلمه جهان مجموعه شناخته‌ها و ناشناخته‌هاست. علم کلا دایره امکانات در جهان شناخته شده را می‌سنجد یا به نوعی در پی استمرار شناخته شده در اجزایی از جهان است که بعدها شناخته خواهد شد، درصورتی که وظیفه اصلی هنر از ابتدا جستجوی ناشناخته‌ها است یا درواقع بخشی از زندگی که اصولا قابل شناخت نیستند و هنر واسطه نوعی درک یا احساس آنها می‌شود. هنر باید همیشه لااقل یک قدم از علم بیشتر باشد. بنابراین جولانگاه هنر ورای مرزهای شناخته شده بشر است.
در میدان گاه هنر، خیالبازی هدایت با زن اثیری نقص نیست بلکه حسن و کانون قدرتش محسوب می‌شود. اما مشکل وقتی احساس می‌شود که با نقش علم در زندگی مواجه می‌شویم. علم و به طور کلی مجموع دریافت‌های بشری پیوسته درحال بزرگ کردن دنیای ما و انتقال پدیده‌ها از آن سوی مرزهای تاریک ناشناخته به روشنایی خودآگاهی هستند. مساله زن (یا برعکس مساله مرد) زمانی آن سوی مرز بود اما حالا تاحدودی دیگر این طور نیست و برگزیدن زن اثیری به عنوان سمبل ارزش‌های ناشناخته آن سوی مرز شاید دیگر امروزه به عنوان وجه غالب ادبیات ما مناسب نباشد و به نوعی فقط آمیختن خودآگاهی با آنزیم‌های ذهن باشد و این ناقض نفس هنر است و باعث می‌شود هنر از وظیفه عمده خود باز بماند. شاید منظور ابراهیم از احضار اجنه درون مان، رویارویی با حقارتهایمان باشد، برای بلوغ و تکامل و بازیابی دوباره غرورمان.
گردآوری: گروه فرهنگ و هنر سیمرغ
www.seemorgh.com/culture
منبع: ماهنامه نسیم هراز/ شماره 41/ محمد تقوی
بازنشر اختصاصی سیمرغ

لینک مطلب:
http://www.seemorgh.com/culture/default.aspx?tabid=2072&conid=45559

::

شازده احتجاب (هوشنگ گلشیری) - لیلا صادقی
بررسی ساختاری شازده احتجاب

با خواندن این داستان بلند، اولین چیزی که به ذهنم می آید این است که چرا نام خانوادگی شخصیت اصلی این داستان، احتجاب است! دلم می خواهد از خود نویسنده می پرسیدم، ولی افسوس که مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما.
داستان با نشستن شازده توی صندلی راحتی اش شروع می شود و او پیشانیش داغ است و سرفه می کند و با تمام شدن داستان متوجه می شویم که تمام داستان خاطراتی بوده که در عرض دو سه دقیقه در ذهن شازده مسلول، قبل از مرگش مرور می شده و در اول داستان مراد با زنش حسنی توی کوچه دنبال شازده آمده و در آخر داستان خبر مرگ شازده را داده. گویی مراد، پیکی است برای مراد مرگ. ساختار داستان تو در توست و هر بند خاطره ای ازجایی است که پیوند آنها همان شازده احتجاب است. گاهی راوی از بندی به بند دیگر تغییر می کند. گاهی راوی فخری است و گاهی فخر النسا وگاهی شازده و گاهی نویسنده. به عنوان نمونه، در صفحه 47 شازده، راوی به ضمیر اول شخص است و در صفحه 48 روایت از زبان فخری می آید. و یا صفحه 55 که داستان از زبان فخری بازگو می شود: «سینه ریز تا روی خط میان دو پستانش می رسید... خانم از این یکی هیچ خوشش نمی آمد ...» و بعد روایت از زبان فخرالنسا می شود: « شازده توی تاریکی ایستاده بود، داشت دست های

سردش را به تن برهنه فخری می کشید. آهسته آهسته رفتم نزدیکش...»

تغییر زاویه دید از نکات بارزی است که در متن به چشم می خورد. گاهی یک مسئله از دید فخری توصیف می شود و بعد از چند بند همان مسئله از دید فخر النسا. در واقع داستان از زبان چند نفر روایت می شود که در نهایت همه در ذهن شازده می گذرد. صفحه 61 روایت از زبان راوی نویسنده با جمله های مقطع فخری در آمیزش است و ناگهان روایت از زبان فخرالنسا می آید: « لیوان پایه بلند خالی شده بود. باز ریخت. هرچه گفتم:« فخری جان، وقتی شازده سر به سرت می گذارد اینقدر بلند نخند...» دختره عین خیالش نبود. در صفحه 62 داستان از زبان فخری روایت می شود و بعد دوباره نویسنده راوی می شود. این اتفاق در جای جای داستان تکرار می شود و از جمله شگردهای منحصر به فرد این داستان است. از دیگر شگردها، یکی شدن فخری و فخرالنسا و در عین حال یکی نشدن آنهاست. ص60: «شازده گفت:...فخر النسا گفت:... گفتم: ...»

ص63: «آنوقت من و فخری، نه، من و فخرالنسا...»

این یکی و دویی، شخصیت های بوف کور را برای خواننده تداعی می کند: لکاته ای که محور تمام زن های داستان است و تمام مردهای داستان همان پدر یا عمو یا پیر مرد خنزر پنزری هستند و در عین حال داستان نیز به دو بخش تقسیم می شود. در یک بخش زن اثیری است و در بخش دیگر لکاته. دوگانگی شخصیت ها و نیز دویی درون یکی (آنیما و آنیموس) در آن داستان محور قرار گرفته ولیکن در شازده احتجاب، فخری می بایست با فخرالنسا یکی شود (از لحاظ نام نیز این ارتباط وجود دارد و هر دو کلمه فخر را در اسمشان دارند، ولی همسر شازده کلمه «النسا» را دنباله نام خود دارد و این یکی از تفاوت ها را ایجاد می کند.) شازده می خواهد که برای فخر النسا جایگزین پیدا کند تا مرگ فخرالنسا را فراموش کند (سرفه های او را که نمادی از بیماری و مرگ فخرالنسا است و بعد گریبانگیر خود شازده می شود و در واقع شازده می خواست مرگ خود را فراموش کند).

این فخری است که به دو قسمت تقسیم می شود. یکی فخرالنسا و یکی فخری. فخری می خواهد یکی باشد و آن هم فخرالنسا، ولی امکان ندارد. او باید دو تا باشد و این بر می گردد به همان احتجاب! شازده احتجاب مردی عقیم است و شاید حجب به معنی مانع باشد. در هر صورت او از آوردن زن دیگری مبادرت می کند و به همان کلفت خانه اکتفا کرده و او را به دو تبدیل می کند. فخری از یک طرف دلش می خواهد تکثیر بشود، ولی شازده مردی عقیم است و فخری مجبور است هم خودش باشد و هم دیگری.

شازده آخرین نسل خانواده ای اشرافی است و داستان سقوط این خانواده را به تصویر می کشد. تمام اجداد و آبای او در قاب عکس ها نشسته اند و با خاطرات شازده از قاب بیرون می آیند و نظاره گر افول خود هستند و این تب اجدادی شازده است که برای آخرین بار به سراغش آمده و زندگی او را مرور می کند و شازده با ناتوانی تمام (مثل صندلی راحتی اش آرام نشسته. ص6)

اتاقی که از همه اشیای عتیقه تهی شده بود، همان اتاق شازده و در واقع تمثالی از ذهن شازده است که با مرور کردن خاطراتش، آنها را از ذهن بیرون می ریزد و خود را راحت می کند. او نمی خواهد وسایل اتاق و قاب ها گرد گیری شوند و می خواهد آنها را به زیر غبار فراموشی بسپارد، چرا که این اشیا و وسایل تاریخ زندگی اجدادی او هستند و« صلابت و سنگینی صندلی{اجدادی}را زیر تنه اش » حس می کند. ص 7

از دیگر شگردها، به کاربردن جمله های سؤالی تردیدی و احتمالی که هنگام توصیف واقعه ای به جای اینکه جمله خبری بیاید، به صورت سؤالی آمده: مراد بود؟ حتماً. ص75.

اشاره کرد به چلچراغ ها، با همان دستی که توی آستین چین دار بود، حتماً. ص8...

همچنین، ، به کاربردن دو فعل متناقض در کنار هم است که تنافر و پراکندگی و عدم اطمینان را دلالت می کند. نگاه می کرد یا نمی کرد ص8 . بود و نبود ص7. اشاره کرد یا نکرد ص8. بود یا نبود ص75. برمی دارد یا نمی دارد ص 85. گفت یا نگفت ص86. نیست یا هست ص87... و بود و نبود که آخرین جمله داستان در صفحه 95 است.

صادقی، لیلا (1380)، بررسی ساختاری شازده احتجاب (شازده احتجاب، هوشنگ گلشیری)، روزنامه حیات نو ، (۳۱ خرداد). ص . 4

لینک مطلب:

...http://leilasadeghi.com/others-works/others-critic-works/441-golshiri-sh

::

نگاهی به رمان شازده احتجاب / کتابدوست

ترانه جوانبخت

نگاهی به رمان شازده احتجاب نوشته هوشنگ گلشیری-ترانه جوانبخت

رمان شازده احتجاب نوشته هوشنگ گلشیری یک رمان غیر خطی ست که نویسنده در آن به شرح وقایع آخرین دوران قاجاریه می پردازد. این رمان از این جهت غیر خطی ست که زمان گذشته بعد از زمان حال در داستان روایت می شود.

شخصیت های مهم رمان عبارتند از: شازده احتجاب همسرش فخرالنساء مستخدمش فخری شازده بزرگ

پدربزرگ شازده احتجاب پدر و مادر شازده احتجاب مراد پیشکار سابق شازده و همسرش حسنی. شخصیت اصلی رمان یعنی شازده احتجاب مبتلا به بیماری سل است. او مردی با ذهنیتی سنتی ست که از اداره کردن عمارات ارث اجدادی اش سرباز زده و اموالش را صرف قمار می کند

داستان چند روایت کننده دارد: یک روایت کننده گلشیری به عنوان نویسنده داستان است. دیگری شازده احتجاب و سومی فخری. بخش های مختلف داستان از زبان این راویان نقل می شود.

زندگی شازده احتجاب با همسر و مستخدمش یک زندگی تکراری و بدون تغییر است. همسرش فخرالنساء دائم در خانه می ماند. این انزوا که برخلاف میل باطنی اوست و از طرف شازده احتجاب به او تحمیل شده باعث می شود که شازده احتجاب بتواند مردسالاری را در خانه حاکم کند.

شازده احتجاب در آخرین شب زندگی اش خاطرات خانوادگی خود را به یاد می آورد و نویسنده در بطن این خاطرات به شرح خون ریزی و ستم اجداد شازده می پردازد. در این بخش از داستان گلشیری روایت می کند که پدربزرگ شازده احتجاب چگونه با ریختن خون رعیت های معترض آنها را سرکوب کرده است. از آن جایی که شازده از اداره کردن عمارات اجدادی اش سرباز زده مورد خشم پدربزرگ و سرزنش دیگر اعضای فامیل است و آنها وی را موجب سرافکندگی خاندان خود می دانند.

فخری مستخدم شازده تنها کسی ست که در آخر داستان با اوست و شاهد مرگ فخرالنساء همسر شازده نیز هست. شخصیت فخری یک شخصیت تقسیم شده است زیرا از زمان مرگ فخرالنساء به بعد شازده همسرش را در فخری جستجومی کند و وی را واردار می کند که شبیه فخرالنساء ظاهرش را بیاراید. اگرچه فخری با تکرار این جمله که "من فخری هستم نه فخرالنساء" به شازده اعتراض می کند اما این اعتراض فایده ای ندارد و تا آخر داستان این تقسیم شخصیت ادامه می یابد و وی ناچار است با این توهم شازده کنار بیاید.

شازده احتجاب چندان به همسرش فخرالنساء وابستگی روحی ندارد به طوری که برای نشنیدن صدای سرفه های مکرر فخرالنساء از مستخدمش فخری می خواهد که با صدای بلند بخندد. در آن قسمت از رمان که شازده در جریان مرگ فخرالنساء قرار می گیرد می بینیم که وی چندان از این حادثه متاثر نمی شود. او با جایگزین کردن فخری به جای فخرالنساء خیلی زود به مرگ همسرش عادت می کند.

دو مفهوم که در رمان شازده احتجاب جالب است یکی مفهوم خیانت و دیگری مفهوم قربانی ست. در قسمت های مختلف این رمان می بینیم که خیانت به دیگران به تدریج به صورت خیانت به خود در می آید. شازده نه تنها به زن خود خیانت می کند و او را در خانه اسیر زندگی روزمره می کند و مستخدمش را جای زنش می گذارد بلکه به اجداد خود نیز به دلیل لاابالی بودن و عدم احساس مسئولیت نسبت به به اداره کردن املاک اجدادی اش خیانت می کند. او حتی به خودش هم خیانت می کند و عمر خود را در پوچی می گذراند.

مفهوم قربانی نیز در این رمان قابل بحث است. اصلا قربانی کیست و اگر بیش از یک نفر است چه کسانی هستند؟ اولین قربانی که از دیگران نقشش پررنگ تر است فخرالنساء زن شازده است. دومین قربانی فخری مستخدم اوست که جسما توسط وی استثمار شده و در عین حال باید نقش زنش را در ذهن این مرد لاابالی برای وی بازی کند. سومین قربانی خانواده پدری شازده است که عمرشان با او تلف شده اما قربانی اصلی به نظر من خود شازده است چون حتی از مفهوم اصلی زندگی که تنوع و تکاپویی ست گریزان است و روزمرگی و پوسیدگی روح را تجربه می کند و حتی تفریح با زنان روح او را نمی تواند از روزمرگی که دچارش شده نجات دهد.

زبان شخصیت ها در این رمان با یکدیگر فرق دارد: زبان فخرالنساء طنز است ولی شازده احتجاب از زبان تحکم استفاده می کند و سعی دارد با این زبان هر دو زن را تحت رای و نظر خود قرار دهد.

مراد پیشکار سابق شازده دائم به او خبر مرگ نزدیکانش را می دهد و در پایان داستان خبر مرگ خود شازده را برایش می آورد. در این قسمت از داستان راوی خود گلشیری ست و داستان پس از تعریف شدن از زبان شازده و فخری دوباره از زبان خود نویسنده نقل می شود.

مورد جالب دیگری که در این رمان قابل بحث است تعبیری ست که از بخش پایانی رمان می توان داشت. چرا گلشیری از مرگ افراد مختلفی در این رمان نوشته که توسط پیشکار شازده خبر مرگشان به شازده داده می شود؟ و چرا خبر آخر خبر مرگ خود شازده است؟ به نظر من می توان از دو جنبه به این قضیه نگاه کرد. اولا تکرار و یکنواختی در زندگی این مرد باعث بی تفاوتی اش نسبت به زندگی خودش و دیگران شده به گونه ای که حتی خبر مرگ اطرافیان تغییری در روند زندگی اش نمی دهد. اما مورد دیگر که می توان در عمق این روزمرگی دید این است که مرگ شازده تعبیرش همان مرگ درونی اوست. چطور ممکن است یک پیشکار بتواند مرگ شازده را پیش گویی کند؟ تعبیر من از بخش پایانی داستان گلشیری این است که نویسنده می خواهد مرگ درونی شازده را از سوی زیردست وی به او یادآوری کند و صرفا مرگ جسمانی شازده مورد نظر گلشیری نبوده است.

در این داستان پلی فونی یا چند زبانی وجود ندارد. تصویر هیچ یک از شخصیت های داستان در افراد مختلف پراکنده نمی شود و ساختارشکنی نیز در متن داستان دیده نمی شود. بنابراین این داستان یک داستان مدرن است که گلشیری در آن با زبان مدرن به حکایت زندگی سنتی آخرین دوران قاجار پرداخته است.

منبع: شازده احتجاب- هوشنگ گلشیری- انتشارات نیلوفر- چاپ چهاردهم- 1384- تهران

ماه مگ

http://www.mahmag.org/farsi/reviews.php?itemid=158

لینک مطلب:
http://bookfriend.blogfa.com/post-1713.aspx

::

داستان کوتاه و رمان با نگاهی به آثار هوشنگ گلشیری / سایت علمی دانشجویان ایران

رمان شکل بسط یافته داستان کوتاه نیست : قول مشهوری است که داستان نویس برجسته کترین منسفیلد چند بار کوشید تا رمان بنویسد، اما هیچ یک از تلاش های او قرین موفقیت نشد. همچنین در بسیاری از کتاب های مربوط به ادبیات داستانی از نویسنده برجسته امریکایی ویلیام فاکنر نقل قول شده که نوشتن داستان کوتاه، به مراتب طاقت فرساتر از نوشتن رمان است. در نگاه اول- و شاید به خصوص از نگاه بسیاری از داستان نویسان امروز ما- این هر دو قول چه بسا بسیار شگفت آور باشد. منطقاً می توان پرسید چرا کسی مانند فاکنر که رمان های تاثیرگذار و ماندگاری مانند خشم و هیاهو، ابشالوم، ابشالوم، و حریم را نوشته، رمان هایی که هر کدام متجاوز از چندصد صفحه است، نگارش داستان کوتاه را که به طور معمول هشت یا 10صفحه و حداکثر 20 یا 30 صفحه طول دارد، کاری «طاقت فرسا» محسوب می کرده است؟ بنابر همین منطق، ایضاً می توان پرسید داستان نویس برجسته یی مانند منسفیلد که سهمی بسزا در شکل گیری جریان داستان کوتاه مدرن داشت و شیوه داستان نویسی اش را ادامه سبک و سیاق چخوف در قرن بیستم می دانند، چرا از نوشتن داستانی مطول عاجز بوده است؟ اما اگر قدری در این دو پرسش ظاهراً منطقی تامل کنیم، درمی یابیم مطرح شدن آنها در واقع ناشی از نگرشی کاملاً کمی درباره تفاوت داستان کوتاه با رمان است. به سخن دیگر، کسانی که تعجب می کنند چرا یک رمان نویس نوشتن داستان کوتاه را کاری بسیار دشوار می نامد و چرا نویسنده داستان کوتاه لزوماً نمی تواند رمان هم بنویسد، در واقع تصور می کنند که داستان کوتاه شکلی مختصر از رمان است، یا رمان شکلی بسط یافته از داستان کوتاه است. نشانه هایی حاکی از این تصور نادرست را در مصاحبه های نویسندگانی می توان دید که داستان های کوتاه اولیه شان را «تخته پرش» یا «پل» یا «نقطه آغازی» برای رمان نوشتن می نامند و اظهار می کنند نگارش داستان کوتاه برای آنان حکم «دست گرمی» یا «تمرین برای کارهای بزرگ تر (رمان نویسی)» را داشته است.

در نوشتار حاضر استدلال می شود داستان کوتاه و رمان دو ژانر متفاوت و نیز برآمده از دو سنت ادبی متفاوت هستند و تمایز آنها بیش از آنکه وجهی کمی داشته باشد، در واقع جنبه یی کاملاً کیفی دارد. از این رو، رویکردی که با تکیه بر کوتاه بودن داستان و مطول بودن رمان، داستان کوتاه را قالبی «کهتر» و رمان را شکلی «برتر» از داستان نویسی می پندارد، بر شالوده نظری غلط و گمراه کننده یی استوار است. این شالوده و رویکرد برآمده از آن نادرست است زیرا همان گونه که استدلال خواهیم کرد، خاستگاه و تکنیک های نوشتن داستان کوتاه و رمان همسان نیستند؛ اما شالوده نظری و رویکرد یادشده همچنین گمراه کننده است زیرا بسیاری از داستان نویسان جوان تر در نسل امروز نویسندگان ما به پیروی از همین رویکرد، به اشتباه گمان می کنند نوشتن داستان کوتاه مرحله یی لازم به منظور آماده شدن برای نوشتن رمان است؛ یا اینکه هر داستان نویسی با استفاده از همان تمهیدها و صناعاتی که در نوشتن داستان کوتاه کاربرد دارند، به سهولت و با گذاشتن وقت کافی می تواند رمانی طولانی بنویسد و توانایی های خلاقانه خود را در ابعادی بزرگ تر به منصه ظهور برساند. به منظور اثبات نادرستی این رویکرد کمیت گرا، در نوشته حاضر ابتدا برخی از مهم ترین تفاوت های رمان و داستان کوتاه را با توجه به خاستگاه ها و صناعات متفاوت این دو ژانر برخواهیم شمرد. سپس یک تفاوت اساسی میان داستان کوتاه و رمان، یعنی تفاوت در نحوه آغاز روایت در این دو ژانر را تبیین می کنیم و در بخش آخر به منظور روشن تر شدن موضوع، رعایت این تفاوت کیفی را در نمونه هایی از آثار هوشنگ گلشیری بررسی خواهیم کرد.

1- خاستگاه ها و تکنیک های متفاوت داستان و رمان

داستان کوتاه در قرن نوزدهم، یعنی بیش از یک قرن پس از پیدایش رمان، در اروپا و امریکا به صورت ژانری نو ظهور کرد و به سرعت رواج یافت. بی تردید یکی از دلایل اقبال جامعه خوانندگان به این نوع ادبی جدید، کوتاهی چشمگیر آن بود که به قول ادگار آلن پو (نخستین نظریه پرداز داستان کوتاه) «خواندن داستان در یک نشست» را برای خواننده ممکن می کرد. اما از جمله دیگر علل رونق یافتن داستان کوتاه، گسترش انتشار مجلات و نشریاتی بود که در هر شماره خود می توانستند یک داستان را به طور کامل به چاپ برسانند. این قابلیت منحصربه فرد به داستان کوتاه امکان می داد که نه فقط در نشریات ادواری، بلکه حتی در روزنامه های یومیه منتشر شود. برخلاف داستان های دنباله دار، داستان کوتاه حسی از تمامیت را در خوانندگان مطبوعات القا می کرد، زیرا متن کامل داستان در یک شماره منتشر می شد و خواننده می توانست آن را به تمامی و بدون نیاز به منتظر ماندن برای انتشار شماره های بعدی بخواند.

در همین دوره، دو رخداد تاریخی به رشد و شکوفایی داستان کوتاه کمکی شایان کردند. یکی از این دو رخداد که تاثیری غیرمستقیم اما بسزا در شکل گیری این ژانر داشت، عبارت بود از اختراع دوربین عکاسی در سال 1826 و سپس تولید و عرضه عمومی آن از سال 1839. دوربین عکاسی همان کاری را می کند که از داستان کوتاه انتظار می رود؛ ثبت یک «آن» یا لحظه یا برهه از رویدادها. اغلب گفته می شود داستان کوتاه، برخلاف رمان، «برشی از زندگی» است؛ به این مفهوم که رمان نویس می کوشد طرحی کامل یا چشم اندازی وسیع از زندگی شخصیت هایش به دست دهد، حال آنکه نویسنده داستان کوتاه مرحله یی بحرانی از زندگی شخصیت اصلی داستانش را

با تک رویدادی دلالتمند برای خواننده بازنمایی می کند. دوربین عکاسی با متوقف ساختن سیر زمان و تمرکز بر یک لحظه معین، رویداد حادث شده در همان لحظه را ثبت می کند و این کار بی شباهت به ثبت یک برهه بحرانی از زندگی یک شخصیت در داستان کوتاه نیست. پیداست که رمان نویس، برخلاف نویسنده داستان کوتاه می تواند چندین برهه یا حتی کل زندگی یک یا چندین شخصیت را در روایت طولانی اش تصویر کند و چندین کشمکش را همزمان به پیش ببرد. در اینجا باز باید تاکید کرد تفاوت رمان با داستان کوتاه، تفاوتی در تعداد شخصیت ها یا تعداد رویدادها یا تعداد کشمکش ها نیست؛ بلکه اساساً نحوه شخصیت پردازی و نیز نحوه بسط کشمکش و پیرنگ در رمان با داستان کوتاه تفاوت دارد. کار رمان نویس نشان دادن چگونگی تکوین زندگی شخصیت هایش است، حال آنکه داستان نویس توجه خود را به نشان دادن یک برهه معین از زندگی شخصیت اصلی داستانش معطوف می کند. رمان نویس از تکنیک ها و تمهیدهایی استفاده می کند که با تصویر جامعی که او از زندگی ارائه می دهد، تطبیق می کنند و ایضاً نویسنده داستان کوتاه از مجموعه صناعات و شگردهایی برای شخصیت پردازی و پیشبرد پیرنگ بهره می گیرد که با تصویر متمرکز و آنی او از زندگی سازگاری دارند.

رخداد دیگری که مکمل این گرایش به تمرکز در روایت شد، عبارت بود از پیدایش جنبش امپرسیونیسم در دهه 1860. نقاشان امپرسیونیست با اجتناب از پردازش مشروح واقعیت، می کوشیدند برداشتی آنی یا گذرا از واقعیت را با ضرب قلم مو روی بوم نقاشی ثبت کنند. به طریق اولی، نویسنده داستان کوتاه هم تلاش می کند با کمترین واژه ها و با اجتناب از توصیف های مشروح، روایتی را بازگوید. در اینجا هم تفاوت داستان کوتاه با رمان درخور توجه می نماید. رمان نویس الزامی به رعایت ایجاز ندارد. گستره روایت او به اندازه داستان کوتاه کرانمند نیست و لذا راوی می تواند هر صحنه را با جزئیات فراوان بازگوید و باورپذیر جلوه دهد. رمان های قرن هجدهم مشحون از این قبیل صحنه ها هستند و راویان آنها هر چیز و هر کس و هر مکان را چنان با دقت و به تفصیل توصیف می کنند که گویی می خواهند فهرستی از اشیا یا تابلوهایی دربرگیرنده از مکان ها و آدم ها به دست دهند. راویان داستان های کوتاه معمولاً رویه متفاوتی را در پیش می گیرند؛ آنها ترجیح می دهند گزیده گو باشند و توصیف موجز هر مکان یا هر شیئی را آکنده از دلالت های فراوان سمبلیک کنند، به نحوی که با کمترین توصیف ها و حتی به صرف اشاره به اشیا، احساساتی همسو با حال و هوا (یا «فضای عاطفی») داستان و نیز اندیشه هایی ملازم با درونمایه آن به ذهن خواننده متبادر شود.

2- نحوه «آغاز» روایت در داستان کوتاه و رمان

یکی از مشهودترین تفاوت های کیفی بین رمان و داستان کوتاه، نحوه آغاز شدن روایت در این دو ژانر است. هر نویسنده یی، خواه قصد نوشتن داستانی کوتاه را داشته باشد و خواه بخواهد رمان بنویسد، ناگزیر باید روایتش را به تاثیرگذارترین شکل ممکن آغاز کند. به بیان دیگر، آغاز هر داستانی اولین انگیزه را برای دنبال کردن آن داستان به خواننده می دهد و از این رو، نویسنده یی که نتواند آغاز داستانش را به طرزی گیرا (توجه انگیز) بنویسد، شاید بزرگ ترین بخت خود برای علاقه مند کردن خواننده به دنیای تخیلی آن داستان را از دست بدهد. نویسندگان صناعت شناس و صاحب سبک که شناخت درستی از ماهیت داستان کوتاه و تفاوت آن با رمان دارند، به دقت درباره شیوه های مختلف آغاز کردن روایت می اندیشند و تلاش می کنند مناسب ترین مدخل را برای ورود خواننده به دنیای داستان برگزینند. اکثر داستان های کوتاه مدرن به گونه یی آغاز می شوند که گویی خواننده ناگهان وارد اتاقی شده است. در این اتاق، شخصیت هایی که همگی برای خواننده غریبه اند، مشغول گفت وگو یا در حال انجام کاری هستند. گاهی هم (به ویژه در داستان های مدرن و پسامدرن) خواننده نه با چند شخصیت، بلکه با یک شخصیت منفرد و منزوی روبه رو می شود که با هیچ کس صحبت نمی کند، بلکه خاطراتی معمولاً حسرت بار یا دردناک از گذشته را ناخواسته در ذهنش مرور می کند. خواننده هنوز از مفاد گفته های این شخصیت ها، یا از چند و چون رویدادهایی که به ذهن شخصیت منزوی متبادر شده است، خبر ندارد و لذا آغاز این داستان ها مشحون از ابهام است. اساساً صنعت ادبی موسوم به «ابهام» یکی از کارآمدترین ابزارهایی است که به ویژه نویسنده داستان کوتاه در کار خود به آن احتیاج دارد. ابهام آفرینی یکی از راه های ایجاد انگیزه خواندن داستان در خواننده است. گفت وگوهای ابهام دار یا وضعیت های مبهم، یادآور موقعیت هایی است که همه ما در زندگی واقعی مقهور ابهام می شویم و نمی توانیم دلیل رویدادی، یا دلیل رفتار کسی را به روشنی دریابیم. به عبارتی، خواندن داستان کوتاه تمرین حساس شدن به ابهام در زندگی است.

آغاز رمان، برعکس، مستلزم زمینه چینی برای بسط و گسترش بعدی رویدادهاست. در زمینه چینی، نویسنده باید زمان و مکانی را برای داستان معلوم کند، شخصیت یا شخصیت های اصلی را به خواننده بشناساند، رابطه شخصیت ها را مشخص سازد، حال و هوای عاطفی خاصی را ایجاد کند و به طور کلی زمینه یا موقعیتی متقاعدکننده برای رخ دادن رویدادها فراهم آورد. آغاز رمان معمولاً حسی از روزمرگی در خواننده برمی انگیزد، گویی روال معمول امور یا جریان یکنواخت و تکراری زندگی در دنیای تخیلی رمان برای خواننده بازگفته می شود. این خود تمهیدی موثر برای بروز کشمکش در بخش های بعدی رمان است. کشمکش در رمان بنا به تعریف عبارت است از رویارویی دو نیرو که چرخه معمول امور را در زندگی شخصیت ها بر هم می ریزد. در اکثر رمان های پیشامدرن، این دو نیرو معمولاً در هیئت دو شخصیت بازنمود پیدا می کنند، اما در اغلب رمان های مدرن و پسامدرن، این دو نیرو تمایلاتی متعارض در درون روان ازهم گسیخته شخصیت اصلی رمان هستند. کشمکش همچنین دلیل پویایی شخصیت ها در سیر وقایع رمان است. اگر رمان نویس نتواند با نحوه آغاز رمان حسی از روند مقرر و معمول زندگی شخصیت هایش ایجاد کند، در گره افکنی و ایجاد کشمکش در پیرنگ نیز ناکام خواهد

ماند.
به طور کلی تفاوت های نحوه شروع روایت در رمان و داستان کوتاه را می توان این گونه جمع بندی کرد؛ الف- گستره مکانی رویدادها در رمان معمولاً بسیار متنوع و غیرکرانمند است، در حالی که مکان در داستان کوتاه معمولاً به یک یا دو محل خاص محدود می شود؛ ب- گستره زمانی در رمان برهه های مختلفی از زندگی شخصیت ها را در طول زمان دربرمی گیرد، حال آنکه زمان رویدادهای داستان کوتاه غالباً به یک برهه بحران زده محدود می شود؛ پ- رمان معمولاً از نقطه صفری آغاز می شود که رویدادهای بعدی برحسب آن برای خواننده معنادار و قابل فهم می شوند، در حالی که داستان کوتاه «از میانه رویدادها» آغاز می شود و خواننده خود باید وقایع پیرنگ را در ترتیبی متفاوت با آنچه راوی روایت کرده است، کنار هم قرار دهد و معنادار سازد. («از میانه رویدادها» اصطلاحی است که هوراس برای توصیف حماسه هایی وضع کرد که رویدادهایشان از وسط پیرنگ آغاز می شوند و سپس راوی پس زمینه رویدادهای حادث شده در گذشته را که به وضعیت حاضر انجامیده است، توضیح می دهد.)

لینک مطلب:
http://www.daneshju.ir/forum/f454/t114835.html

::

شخصیت پردازی در داستان های هوشنگ گلشیری / شه شهه
« مقدمه »
کهن ترین ومحبوب ترین نوع ادبی درمیان اقوام وملت ها،افسانه ها،قصه هاودرمعنای وسیع ترآن«داستان» است .انسان همواره آرمان ها، آرزوها،عشق، مصائب وشادی هایش رادرقالب داستان هایی که ساخته و پرداخته است ، بیان نموده است وتمامی این مسائل دربلور قصه ها وداستان ها تجلی می یابند.
ازاین رو می توان داستان ها را مجموعه ای به حساب آورد که درآن ها مسائل مربوط به انسان یافته می شود. بابررسی دقیق داستان ها درهر عصر ودوره ای ، می توان به یک دوره کامل ازمسائل جامعه شناسی وروان شناسی مردمان آن عصر و دوره دست یافت .
داستان ها درهر زمان ودوره ای به موازات تغییرات وتکاملی که دراندیشه وخواست های مردمان آن دوره به وجود می آید، دچار تحولات و دگرگونی هایی می شوند. ادبیات داستانی ایران نیز ازاین دگرگونی ها برکنارنمانده است. با آمدن صنعت چاپ به کشور و چاپ روزنامه ها ورفت وآمد ایرانیان به عنوان دانشجو به اروپا و مسأله مهم یعنی انقلاب مشروطیت ، که هم پای آن انقلابی درشعر ونثر پدید آمد. ادبیات ازآن حالت اشرافی دوره قبل خارج شد . با انتشار روزنامه ها ونیاز به تحولات اجتماعی که احساس می گردید، زبان شعر ونثر ساده تر شد . مسائل سیاسی و اجتماعی وارد ادبیات ایران شدند. نثر ازآن شکل متکلفانه و آراسته به انواع آرایه های ادبی خارج شد.داستان نویسی ونمایش نامه نویسی به شیوه ی اروپاییان مورد تقلید قرارگرفت. شماری از ارزش ها ومعیارهای تثبیت شده درادبیات کهن اهمیت خود را ازدست داد.
افرادی چون میرزا فتحعلی آخوندزاده ، میرزا آقاخان کرمانی، عبدالرحیم طالبوف، زین العابدین مراغه ای با خلق آثاری به شیوه اروپاییان، جزء پیشگامان داستان نویسی و ادبیات دوره مشروطه به حساب می آیند. که البته آثار این افراد از پختگی و انسجام کامل ولازم برخوردار نیست و بیشتر اهمیت شان برای این است که شیوه و راهی نو را در ادبیات ایران بنیان نهادند.
به مرور داستان نویسی به شیوه جدید درایران کسوت وجامه ای مناسب تر برتن می نماید. نسل جدید داستان نویسان که با همه مشکلات پیش رو، این چراغ برافروخته را فروزان تر نمودند،آثارماندگاری برجای¬ نهادند.نویسندگانی چون¬ جمالزاده،هدایت وبزرگ¬ علوی را می توان پیشگامان داستان نویسی بخصوص داستان کوتاه درایران نامید.
دردوران اخیرنیز، درمیان نسل های جدید داستان نویسان ایرانی، چهره های شاخصی مانند جلال آل احمد،غلامحسین ساعدی،محمود دولت آبادی،سیمین دانشورودرنهایت هوشنگ گلشیری ،خوش درخشیدند. نویسندگی اینان ، نمایشگر تجربه های فردی و اهمیت تحولات اجتماعی – سیاسی است که ایران از زمان سقوط قاجاریان تا دوران حاضر، شاهد آن بوده است.

نه ، من خانه ای ندارم، سقفی نمانده است.
دیوار وسقف خانه من
همین هاست که می نویسم!
همین طرز نوشتن از راست به چپ است.
دراین انحنای نون است که می نشینم .
سپر من ازهمه بلایا، سرکش ک یا گ است.

درسال 1316در اصفهان به دنیا آمد و تا سال 1321 ، قبل از رفتن به آبادان و تحصیل درآن شهر دراصفهان اقامت داشت. از دروه آغازین زندگی خود دراصفهان و آبادان خاطره چندانی ندارد چون همه با اقوال مادر درآمیخته و در رمان «جن نامه» از آن سود جسته است. اما اقامت در آبادان از 1321 تا 1334 شکل دهنده حیات فکری و احساسی وی است . پدرش کارگر بنا وسازنده مناره های شرکت نفت بود . خود دراین باره می گوید:

« [در آبادان] ما ازخانه ای به خانه دیگر می رفتیم وهمه اش هم بازی و بازی می کردیم. فقرهم بود اما آشکار نبود.چون همه مثل هم بودیم وعالم بی خبری بود. شکل دهنده حیات ذهنی من بایست همین سالها باشد . زندگی درخانه های یک شکل با هم بازی هایی که همه بیش وکم درفقر هم سان بودیم وبا هیچ زندگی دیگر خیلی فراتراز زندگی خودمان آشنا نبودیم. اما درمجموع ،علف های هرزی بودیم بر زمین فقر، بی هیچ پشتوانه ی فرهنگی و یا در مقطع تصادم آدم هایی از شهرهایی متفاوت .»1

از 1334 تا 1352 در اصفهان زیست . تا 37 می آموزد ومی خواند و ازدرون با سنت های ریشه دار آشنامی شود. بعدازگرفتن دیپلم مدتی درکارخانه ای ، مدتی هم دربازار،دردکان رنگرزی وخرازی و بالاخره در دکان قنادی کارمی کند. مدتی هم درتهران ودرخاک برداری زمینی که قراربودبرق آلستوم فعلی شود،مشغول می شود،بالاخره سرازدفتراسنادرسمی در می آورد.بعدازگرفتن دیپلم دردهی دورافتاده برسرراه اصفهان به یزدمعلم می شود. دراین مدت جسته وگریخته شعرمی گوید وبه گفته خود: « من این فروتنی را درعرصه شعر داشتم که وقتی دیدم دیگران بهتر ازمن می سرایند ... شعر را رهاکردم؛ درضمن این غرور هم به سراغ ام آمد که کاری که درعرصه داستان می کنم ... ازدست هیچ کس برنمی آید.»2

«یک سالی در تودشک وبعد مرکز آن ناحیه کوهپایه گذراندم که برای من بسیار راه گشا بود. با آدمی آشنا شدم که جدیدترین رمان های چاپ شده را می خواند وبه من هم می داد: مصطفی پور که ازسویی با بهرام صادقی آشنابودوازسوی دیگرخود هم می نوشت. این آدم همان وقت ها هم معتاد بود وحرام شد. اما همین آشنایی سبب شد تا من به طور مستقیم به پیشروترین روشنفکران زمانه وصل شوم آن هم ازراه مطالعه .»

گلشیری درسال 1338 تحصیل در رشته زبان وادبیات فارسی را دردانشگاه اصفهان آغازکرد ودراین مدت حادثه جالب زندگی اش وقتی اتفاق افتاد که دوستی، وی را به انجمن ادبی صائب برد .اوکه درظاهر درجست وجوی راهی یا جایی برای مبارزه سیاسی بود به مانند مبارزان سیاسی آن دوره ، انجمن ادبی را پوشش سیاسی خودقرارداد. با این همه دراین انجمن شعرهایی هم خوانده می شد.

« دردوره دانشکده که فولکورجمع می کردم وشعرمی گفتم، شعری ازمن به سیاق «پریا»ی شاملو به همت دوستی به پیام نوین راه پیداکرد و«بازی های اصفهان » هم همان جا چاپ شد. آشنایی با انجمن نشینان به حزب توده کشاندم واواخرچهل دستگیرشدم وچندماهی زندان مرا ازدرون با اعضای حزب توده آشنا ساخت. بسیاری از داستان های سیاسی من با جهت گیری ضدچنان حزبی،آن سال نطفه بست،مثل«عکسی برای قاب عکس خالی من»،«هردوروی سکه»، « یک داستان خوب اجتماعی» وبالاخره بعدها« جبه خانه » .

درپایان شهریور 1341 از زندان آزاد ودرهمان سال از دانشکده ادبیات دانشگاه اصفهان فارغ التحصیل شد.

« بعدازندان ما جوانان ازکهنه سرایان جدا شدیم وانجمنی درست کردیم برسر قبرصائب. ما درانجمن تازه برزمین می نشستیم ودایره واروهرکس اثر یا تحقیقی را می خواند. رسم خواندن برسر جمع و رودر رو از کاری سخن گفتن ، بخصوص تحمل شنیدن داستان ، یادگار این دوره است.»

دراین زمان دیگر چند شعرو یک داستان از اودرمجلات پیام نوین، فردوسی وکیهان هفته به چاپ رسیده بود. این نشست های ادبی که به دلیل حساسیت ساواک درخانه ها ادامه یافت، هسته اصلی جُنگ اصفهان شد .

« دورهم جمع می شدیم وکارهایمان را برای هم می خواندیم. جُنگ اصفهان ، شماره اول 1344 همین طور درآمد. هسته اصلی اصحاب جنگ به ترتیب الفبا این ها بودند: محمد حقوقی ، اورنگ خضرایی، روشن رامی، رستمیان ، جلیل دوست خواه ، محمد کلباسی، من و برادرم احمد.»

ازشماره دوم ابوالحسن نجفی، احمد میرعلایی و ضیاء موحد و بعدتر تعدادی از نویسندگان و شاعران جوان به حلقه همکاران پیوستند . ازطریق ابوالحسن نجفی با ادب فرانسه و ازطریق احمد گلشیری واحمدمیرعلایی با ادبیات انگلیس زبان ها و بالاخره آمریکای لاتین آشنا شدند. درادب کهن مفرشان ، دوست خواه وتا حدی حقوقی بود.

جُنگ اصفهان که این جمع را به عنوان قطبی درادب معاصر شناساند کما بیش با همین ترکیب تا سال 1360 دریازده شماره منتشرشد. گلشیری تعدادی از داستان های کوتاه و چند شعر خودرا درشماره های مختلف جنگ به چاپ رساند. درسال 1347 ، این داستان ها را درمجموعه « مثل همیشه» منتشرکرد.

گلشیری وتعدادی از یاران جنگ اصفهان درسال 1346 ، همراه با عده ای دیگر ازاهل قلم دراعتراض به تشکیل کنگره ای فرمایشی ازجانب حکومت وقت ، بیانیه ای را امضا کردند و با تشکیل کانون نویسندگی ایران درسال 1347 به عضویت آن درآمدند. درسه دوره فعالیت کانون درجهت تحقق آزادی قلم وبیان و دفاع ازحقوق صنفی نویسندگان،گلشیری همواره از اعضای فعال آن باقی ماند.دردوره های دوم وسوم فعالیت کانون، به عضویت هیأت دبیران نیز انتخاب شد. رمان « شازده احتجاب» را درسال 1348 و رمان «کریستین وکید» را درسال 1350 منتشرکرد. دراواخر 1352 ، برای باردوم به مدت شش ماه به زندان افتاد وبه مدت پنج سال نیز ازحقوق اجتماعی ازجمله تدریس محروم شد. به ناچار درسال 1353 به تهران آمد . درتهران با بعضی از یاران قدیمی جُنگ که ساکن

تهران بودندوعده ای دیگرازاهل قلم جلساتی هفتگی برگزار کردند. مجموعه داستان« نمازخانه کوچک من» (1354) وجلد اول رمان«بره گمشده راعی» (1356)حاصل همین دوره بود. درسال 1354،نمایشنامه ای ازاوبه نام« سلامان و ابسال» روی صحنه آمد. این نمایشنامه هنوز منتشرنشده است.

درسال 1354 تدریس درگروه تأتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران را به صورت قراردادی آغاز کرد. در پاییز سال 1356 گلشیری درده شب شعری که کانون نویسندگان ایران با همکاری انجمن فرهنگی ایران وآلمان دربا غ این انجمن برپاداشت،سخنرانی ای با عنوان «جوانمرگی در نثرمعاصرفارسی» ایرادکرد. دربهمن همین سال ،برنده جایزه فروغ فرخزاد شد. درتابستان 1357 برای شرکت درطرح بین المللی نویسندگی به آیواسیتی در آمریکا سفرکرد. درچندماه اقامت درخارج از کشور درشهرهای مختلف سخنرانی کرد ودرزمستان 1357 ، پس از بازگشت به ایران ، به اصفهان رفت و تدریس در دبیرستان را ازسرگرفت .

«ومن در 58 دوباره دبیرشدم. دراصفهان دفتری تشکیل شد به اسم « دفترمطالعات فرهنگی » و درضمن در«کانون مستقل فرهنگیان» فعال بودم. گاهی هم برای جلسات مهم کانون به تهران می آمدم. درهمین سال 58 با همسرم فرزانه طاهری ازدواج کردم وآخر سال به تهران منتقل شدم، به همان دانشکده هنرهای زیبا، که پس از انقلاب فرهنگی ، گمانم درسال 1360 حکم اخراج گرفتم.»

گلشیری دربهمن 1358 « معصوم پنجم» را منتشرکرد. سال 1361 آغاز انتشار گاهنامه نقد آگاه بود. مطالب این گاهنامه را شورایی متشکل از نجف دریا بندری ، هوشنگ گلشیری ، باقر پرهام و محسن یلفانی (بعدتر محمدرضا باطنی) انتخاب می کردند . انتشار این نشریه تا سال 1363 ادامه یافت.

دراواسط سال 1362،گلشیری جلسات هفتگی داستان خوانی راکه به«جلسات پنج شنبه ها » معروف شد، باشرکت نسل جوان تر داستان نویسان آغازکرد. دراین جلسات که تا اواخر سال 1367 ادامه یافت نویسندگانی چون،اکبرسردوزامی،مرتضی ثقفیان،محموددااوودی،کامران بزرگ نیا،یارعلی پورمقدم، محمدرضا صفدری،رضافرخفال،علی¬مؤذنی،عباس¬معروفی، منصورکوشان ، شهریارمندنی پور، منیرو روانی پور و... شرکت داشتند.

بخش عمده ای از آثار این دهه درهمین جلسات به بحث گذاشته شد واغلب به بازنویسی مکرر کشید تا از آن میان بتوان برچند داستان انگشت گذاشت .

«جبه خانه» درسال 1362 و«حدیث ماهیگیر ودیو» درسال 1363 منتشرشد. گلشیری ازاواخر سال 1364 با همکاری مجله آدینه از اولین شماره آن وپس ازآن دنیای سخن و پذیرش مسؤلیت صفحات ادبی مفید برای ده شماره (65- 66) دورتازه¬ای ازکارمطبوعاتی خودرا درحالی آغاز کردکه انتشار این نشریات سرآغاز فضای تازه ای درمطبوعات ادبی بود. سردبیری ارغوان که فقط یک شماره منتشرشد(خرداد1370) و سردبیری وهمکاری باچند شماره نخست فصلنامه زنده رود (1371 تا 1372) ادامه فعالیت های مطبوعاتی اوتا پیش از سردبیری کارنامه بود.درسال 1368،دراولین سفربه خارج ازکشور پس ازانقلاب برای سخنرانی وداستان خوانی به هلند (بادعوت سازمان آیدا) وشهرهای مختلف انگلستان و سوئد رفت. درسال 1369 نیز برای شرکت درجلسات خانه فرهنگ های جهان دربرلین به آلمان سفرکرد. دراین سفر درشهرهای مختلف آلمان،سوئد ، دانمارک و فرانسه سخنرانی کردو داستان خواند. دربهار 1371 به آلمان، آمریکا، سوئد، بلژیک ودر بهمن 1372 هم به آلمان ،هلند،بلژیک سفرکرد.

مجموعه داستان«پنج¬گنج»درسال1368 (سوئد)فیلم نامه«دوازده رخ» درسال 1369، رمان های «درولایت هوا» درسال1370 (سوئد)« آینه های دردار»(آمریکا وایران) درسال 1371 ، مجموعه داستان«دست¬تاریک،دست¬روشن»درسال 1374 و«درستایش شعرسکوت »(دومقاله بلند درباره شعر) درسال 1374 منتشرشد.

گلشیری تدریس ادبیات داستانی راکه پس ازاخراج ازدانشگاه مدت کوتاهی دردفتر مجله مفید ادامه داده بود، درسال 1369 با اجازه محلی درتهران وبرگزاری کلاس های آموزشی وجلسات آزادماهانه ازسرگرفت. دراین دوره که به دوره تالار کسری معروف شد، ابوالحسن نجفی، محمدعلی سپانلو ورضا براهنی نیزبه دعوت گلشیری کلاس هایی برگزارکردند. این دوره یکی از درخشان ترین نشست های این سالها بود.

درکنار ادبیات و نقد معاصر ،ضرورت شناخت متون کهن نیز از دلمشغولی های گلشیری بود. اوبه همراه دوستانی ازاهل قلم درجلساتی هفتگی که ازسال 1361 آغازشد و پانزده سالی ادامه داشت بسیاری از آثار کلاسیک فارسی را بازخوانی و بررسی کرد.

درفروردین 1376 ، اقامتی نه ماهه درآلمان به دعوت بنیاد هاینریش بل فرصتی شد برای به پایان رساندن رمان «جن نامه »که تحریرآن را سیزده سال پیشترآغازکرده بود. درهمین دوره برای داستان خوانی وسخنرانی به شهرهای مختلف اروپا رفت وجایزه لیلیان هلمن/ دشیل همت رانیزدریافت کرد.درزمستان 1376،رمان«جن نامه »(سوئد) و«جدال نقش با نقاش» انتشاریافت.

گلشیری سردبیری ماهنامه ادبی کارنامه را درتابستان 1377 پذیرفت و نخستین شماره آن را در دی ماه همین سال منتشرکرد . دراین دوره جلسات بررسی شعر وداستان نیز به همت او در دفترکارنامه برگزارمی شد.یازدهمین شماره کارنامه به سردبیری او پس از مرگش درخرداد 1379 منتشرشد.

هوشنگ گلشیری دردوازدهم تیرماه 1378 «جایزه صلح اریش ماریارمارک»رادرمراسمی درآلمان دریافت کرد. این جایزه به پاس آثار ادبی و تلاش های او دردفاع از آزادی قلم وبیان به اواهدا شد. درمهرماه همین سال درآخرین

سفرش درنمایشگاه بین المللی کتاب فرانکفورت شرکت کرد. سپس برای سخنرانی وداستان خوانی به انگلستان رفت. مجموعه مقالات « باغ درباغ» درپاییز 1378 منتشرشد.3

دراواخر زمستان 1378 نخستین نشانه های ناراحتی ریوی هوشنگ شروع شده بود. در 16 فروردین 1379 به مدت سه روز دربیمارستان جم تهران بستری شد. درمان جدی گلشیری درششم اردیبهشت ماه به علت آبسه ریوی دربیمارستان مهر به حالت نیمه اغما آغازشد. درمان آبسه ها که اینک به آبسه های متعدد مغزی انجامیده است تا 13 خرداد دربیمارستان ایرانمهر طول کشید. درهمین روز به کمای عمیق رفت و 16 خرداد ماه 1379 روز پایان اوست.

وبه یاد آور که زندگی باد است

برآن مدار سرخ همیشه
خورشید خستگی ست که می گردد
مستی به گریه می خواند:
« باران عنایتی است »
من سال هاست ،آه ، که دست ام را
در شرشرمداوم باران شسته ام.»
برآن مدار سرخ همیشه
خورشید خستگی است که می گردد
ومست ها که می خوانند:
«ما ازشراب خانه نمی آییم.»
عمری ست ، آه
که مرگ ، مرگ سرخ پرنده
مثل گدای کور خیابان است
خاموش ومنتظر.
شاید پرنده این همه را می دید
که با وجود آن همه خط
می خواند :
- « من درتمام مدت پرواز
برخط بی نهایت فاصل پریده ام.»

لینک مطلب:
...http://shahshahe.persianblog.ir/tag/%D8%B4%D8%AE%D8%B5%DB%8C%D8%AA_%D9%B

::

نگاهی به «نمازخانه کوچک من» اثر هوشنگ گلشیری-سینا حشمدار / ادبیات ما
کاری که تنها گلشیری توانایی انجامش را داشت.

مجموعه داستان «نمازخانه کوچک من»/ هوشنگ گلشیری
انتشارات زمان
چاپ اول و آخر 1354
132 صفحه
هوشنگ گلشیری متولد سال 1316 در اصفهان، بدون شک یکی از بزرگترین نویسندگان و روشنفکران معاصر به‌شمار می‌آید. او که توانست با فعالیت‌های خود جریان مهمی در ادبیات به وجود آورد در 16 خرداد 1379 در گذشت و مقبره‌اش هم‌اکنون در امامزاده طاهر کرج در کنار احمد شاملو، احمد محمود، غزاله علیزاده، محمد مختاری، م.آزاد، محمدجعفر پوینده و... می‌باشد.
مطرود شدن و در اقلیت بعضا یک نفره ماندن از نتایج حتمی کسی‌ست که منتقد است و در قبال جامعه‌اش مسئولیتی را احساس می‌کند. هوشنگ گلشیری به عنوان یک نویسنده و فعال ادبی از همان ابتدای کار روحیه انتقادی خود را نسبت به جامعه، تاریخ و هویت فردی ایرانی نشان داد و همین موضوع بود که او را از نویسنده صرف بودن خارج کرد و به روشنفکر و منتقد بدل نمود.
جدا کردن آثار گلشیری از رفتار و کنش‌های اجتماعی‌اش کار دشواری نیست و می‌توان به هر کدام در جای خود رسید و جداگانه به آن پرداخت ولی چیزی که مسلم است اکثر قریب به اتفاق آثار داستانی او در بینامتن وسیعی با فرهنگ و حافظه تاریخی ما قرار دارد. نگاه هوشنگ گلشیری به طبقه متوسط رو به بالا -و نه فرو دست- به عنوان یک نویسنده و فعال اجتماعی قابل ستایش است.

هوشنگ گلشیری مثل یک درخت بود که کسی نمی‌توانست جلوی رشد و ریشه انداختنش را بگیرد. او در مان ابتدای فعالیت خود جنگ اصفهان را تشکیل داد. محفلی که بعد از محفل‌های صادق هدایت شید مهم‌ترین محفل ادبی معاصر ما به شما آید. او در همان دوره شازده احتجاب را نوشت. رمانی که در ساختار بسیار مدرن و موازی با آثار مهم ادبیات جهان در آن ژانر بود. او سپس به تهران آمد و فعالیت‌های گروهی خود را در قالب کارگاه‌های داستان‌نویسی و داستان‌خوانی ادامه داد. چیزی که وجه جدیدی از روشنفکری ایرانی و مبارزه را با جامعه معرفی کرد.

هوشنگ گلشیری با تربیت و جدی گرفتن جوان‌ها نسل جدیدی از نویسندگان را پدید آورد که امروزه هر کدام از آنها برای خود صاحب سبک است. نویسندگانی مثل: شهریار مندنی‌پور، عباس معروفی، حسین آبکنار، یارعلی پومقدم، ناصر زراعتی و بسیاری دیگر از نویسندگان که اگر حضور فعالی در این جلسات نداشتند اما بی‌تاثیر از کارهایشان نبودند.

بارهای بار و در نوشته‌های گوناگون از زبان شاگردان و حاضران آن جلسات درباره روحیه گلشیری شنیده‌ایم. نویسنده‌ای با آن ابهت و با آن تجربه در مقابل هر انتقادی ساکت می‌نشست و گوش می‌داد و سعی می‌کرد این نوع گفتار را اپیدمی کند. گفتاری که پیش از در فرهنگ چند هزار ساله ایرانی که عادت به مرید و مراد بازی‌هایی کورکورانه دارد بی‌سابقه بوده.

در ادامه گلشیری دیگر احتیاج به پایگاهی داشت که بتواند حاصل دسترنج و تلاش‌های چندین و چند ساله خود را به نتیجه برساند. او نویسنده فعالی بود و به گفته اطرافیانش هنوز کتاب‌ها و نوشته‌های زیادی از او وجود دارد که به چاپ نرسیده‌اند. او شاگردانی داشت که بعد از اینکه به مرحله بلوغ و پخته‌گی رسیدند هر کدام به وزنه ای در ادبیات تبدیل شدند. این گروه به سردبیری هوشنگ گلشیری مجله کارنامه را منتشر می‌کردند که نشریه‌ای کاملا تخصصی بود که در زمان خود توانسته بود تمام ادبیات فعال آن دوره(دهه هفتاد) را پوشش بدهد.

می‌توان القاب مختلفی مثل نویسنده، روشنفکر، منتقد اجتماعی، هنرمند و... را به هوشنگ گلشیری نسبت داد. او کتاب‌های زیادی نوشت و کارهای مهم بسیاری برای ادبیات کرد ولی نکته‌ای که هیچ‌وقت نمی‌توانم درباره این انسان بزرگ فراموش کنم این است که مجله کارنامه هیچگاه دیگر نتوانست بعد از گلشیری به آن قدرت و به آن خوبی منتشر شود، چون این کاری بود که تنها گلشیری توانایی انجامش را داشت.

گلشیری بیشتر آثار مهم خود را در دهه چهل و پنجاه نوشته است. رمان «شازده احتجاب» که مراحل شکل‌گیری آن موازی بوده با اوج فعالیت‌های جنگ اصفهان و همچنین در ادامه مجموعه داستان «نمازخانه کوچک من» که یکی از پیشروترین مجموعه داستان‌های معاصر به شمار می‌آید.

این مجموعه داستان شامل داستان‌های «نمازخانه کوچک من»، «عکسی برای قاب عکس خالی»، «هر دو روی سکه»، «گرگ»، «عروسک چینی»، «معصوم1»، «معصوم2»، «معصوم3»، «معصوم4» می‌باشد.

این نُه داستان، نُه راوی اول شخص دارند که هر کدام لحن، گفتار و زاویه دید مخصوص به خود و جداگانه‌ای را دارا می‌باشند و گلشیری در نهایت توانمندی برای هر کدام از این نُه شخصیت کاملا متفاوت و مجزا از هم، نُه زبان متفاوت خلق کرده. برای نمونه و باز شدن بهتر این موضوع، شروع هر کدام از داستان‌ها را در زیر آورده‌ام.

نمازخانه کوچک من:

«هیچ به فکرش نبودم، کوچک که بودم. می‌دانستم هست. اما مهم نبود، چون مزاحم نبود. جورابم را که می‌کندم، فقط بایست پای چپم را کمی کج می‌کردم، مثل حالا، تا ببینم که هنوز هست...»

صفحه7

عکسی برای قاب عکس خالی من

«هیچ‌کس حدس نمی‌زند که این‌طور بشود، یعنی این‌طور که آن‌ها رفتار کردند کار را مشکل‌تر کرد. ابتدای کار مشکل می‌شد که کدام عکس را باید از توی عکس‌های دست جمعی یا خانوادگی انتخاب کنیم و بدهیم بزرگ کنند و لای تقویم یا دسته چک‌هامان بگذاریم،...»

صفحه19

هر دو روی یک سکه

«راستش را اگر بخواهی من کشتمش، باور کن. می‌شود هم گفت ما، البته نه با چاقو، یا اینکه مثلا هلش داده باشیم. خودت که می‌دانی. حالا چطور؟ همین را می‌خواهم برایت روشن کنم. برای همین هم گفتم: «تنها باشیم بهتر است.» آنها هم اگر ناراحت شدند، بشوند...»

صفحه37

گرگ

«ظهر پنجشنبه خبر شدیم که دکتر برگشته است و حالا هم مریض است. چیزیش بود. دربان بهداری گفته بود که از دیشب تا حالا یک کله خوابیده است، هر وقت هم که بیدار می‌شود فقط هق‌هق گریه می‌کند. معمولا بعد از ظهرهای پنجشنبه یا چهارشنبه راه می‌افتاد و می‌رفت شهر، با زنش. این دفعه هم با زنش رفته بود...»

صفحه55

عروسک چینی من

«مامان میگه، می‌آد. می‌دونم که نمی‌آد. اگه می‌اومد که مامان گریه نمی‌کرد. می‌کرد؟ کاش می‌دیدی. نه. کاش من هم نمی‌دیدم. حالا، تو، یعنی مامان. چه کار کنم که موهای تو بوره. ببین، مامان این طور نشسته بود. پاهاتو

جمع کن. دساتو هم‌بذار به پیشونیت...»
صفحه65
معصوم1
«برادر عزیزم، نامه شما رسید. خیلی خوشحال شدم. اگر از احوالات ما خواسته باشید سلامتی برقرار است و ملالی نیست جز دوری شما که آنهم امیدوارم به زودی دیدارها تازه‌شود. باری، همه خوب و خوش‌اند و به دعاگویی مشغول. دختر کل حسن را برای اصغر فتح‌الله عقد کرده‌اند و...»
صفحه79
معصوم2
«یا امازاده حسین، تو را به خون گلوی جدت سید الشهدا، به آن وقت و ساعتی که شمر گرنش را از قفا برید، من حاجتی ندارم، نه، هیچ‌چیز ازت نمی‌خواهم، فقط پیش جدت برای من روسیاه واسطه بشو تا از سر تقصیرم بگذرد...»
صفحه89
معصوم3
«ماموران شکاربانی دیده بودندش که از یک جاده بزرو بالا می‌رود. اول احیاناً موتور ر در سایه تخته سنگی دیده‌اند و بعد دیگر با دیدن جای پا یا عصایش بر خاک نرم شیب‌تند، پیدا کردنش آنقدرها مشکل نبوده است. گفته بود، نمی‌دانسته است که شکار در این کوه هم قدغن شده است...»
صفحه103
معصوم4
«حالم خوب نیست. نمی‌توانم به اداره بروم. دیشب دوباره خون دماغ شدم، توی خواب. بعد هم دیگر نتوانستم بخوابم. راستش ترسیدم خوابم ببرد. آخر در بیداری اختیار آدم دست خودش است. اما خواب که باشد چی؟ مقصودم البته فقط خون دماغ نیست. از کجا که آدم توی خواب حرف‌هایی نزند که نباید؟...»
صفحه117
در این نُه داستان، نویسنده با توجه به شخصیت راوی و موضوع قصه‌ای که قرار است روایت کند از کلام استفاده ابزاری کرده و نحو را به عنوان ابزاری در اختیار گرفته. برای مثال در نمونه بسیار موفق این استفاده در معصوم دوم گلشیری با استفاده از دایره واژگانی خاص شخصیت و همچنین نقطه‌گذاری‌های مناسب که به لحن راوی کمک کرده با همان چند جمله اول شخصیت را به طور کامل معرفی می‌کند و این انتخاب‌ها را تماما در یک راستا قرار می‌دهد.
داستان «نمازخانه کوچک من»، یک داستان تماما شخصیت محور است. داستان پسری شش انگشتی که زائده‌ای گوشتی در کنار انگشت کوچک پایش دارد و این موضوع شخصیت او را از باقی متمایز کرده است. با دقت به دو جمله اول این داستان می‌توان به تمهیدی که گلشیری برای خلق این زبان انتخاب کرده پی برد:
«هیچ به فکرش نبودم، کوچک که بودم. می‌دانستم هست. اما مهم نبود، چون مزاحم نبود.»
در جمله اول نویسنده ابتدا خبر را می‌دهد و سپس دلیل را می‌آورد و در ادامه هم در جمله بعد به همین ترتیب. چیزی شبیه به صنعت لف و نشری که در شعر استفاده می‌شود هم در این دو جمله ابتدایی دیده می‌شود و این کشش و جاذبه‌ایست که نویسنده سعی کرده بوسیله‌ی این تکنیک در شروع داستانش قرار بدهد. در ادامه داستان راوی با همین نحو و با همین قراردادی که نویسنده به راحتی در ابتدای کار قرار داده و با همین زاویه دید به روایت فصل‌هایی از زندگی‌اش می‌پردازد.
در داستان «عروسک چینی من» نویسنده دست به خلق زبانی متفاوت زده. داستان از زبان دختری پنج یا شش ساله روایت می‌شود که با عروسکش درد و دل می‌کند. گلشیری در این مجموعه با منحصر کردن روایت به اول شخص مفرد و بستن زاویه دید تا حد نگاه یک شخصیت محدود، بهترین استفاده را از شخصیت‌هایش در راستای ساختار داستانش گرفته.
این نوع تکنیک داستان‌نویسی به نویسنده قدرت نگاه خاصی را می‌دهد. نویسنده می‌تواند به موضوعات از منظر و زاویه‌ای خاص نگاه کند و این منظر خاص در ابتدا برمی‌گردد به شخصیت راوی انتخابی‌اش که تا چه اندازه پتانسیل این روایت خاص را دارد. برای همین در بیشتر داستان‌ها ما با راوی‌هایی با شخصیت‌های خاص و بعضا متفاوت طرف هستیم. برای مثال در داستان اول حسن شش انگشتی، یا در داستان «عروسک چینی من» با دختر بچه‌ای کوچک که احتیاج به زبانی خاص دارد و در داستان «معصوم اول» با مردی دهاتی که درگیر باوری خرافی شده روبه‌رو هستیم.
از منظری دیگر این روایت اول شخص و این زاویه دید محدود به راوی در داستان‌های ژانر گوتیک استفاده فراوانی دارد. زیرا نویسنده می‌تواند مخاطب را در احساسات، جهل و نادانی راوی‌اش دخیل کند. داستان‌های «گرگ»، «معصوم اول» و «معصوم دوم» از نمونه‌های بسیار موفق این ژانر در ادبیات معاصر ما به‌شمار می‌آیند.
مجموعه «نمازخانه کوچک من» از خیلی جهات مجموعه‌ای متفاوت و جذاب به‌شمار می‌آید. این داستان‌ها و تکنیک‌های روایی و استفاده و نگاه خاص گلشیری به زبان، توانست دریچه‌های جدیدی را به روی داستان‌نویسی ما باز کند و تقریبا از این دوره به بعد بود که گرایش نویسنده‌های ما به داستان کوتاه بیشتر شد و داستان کوتاه جدی‌تر از قبل گرفته شد.

لینک مطلب:
.../http://adabiatema.com/index.php/2012-06-18-09-49-49/2012-06-20-14-14-51

::

آیا هوشنگ گلشیری نویسنده ای پست مدرن بود؟ / جامعه شناسی ادبیات

محقق:فریدون محمدی نسب

گلشیری نویسنده ای مدرن بود یا پست مدرن ؟ این پرسشی است که در خلال مطالعتم درباره او و داستانهایش برایم پیش آمد برای رسیدن به جواب ابتدا تعاریف مدرن و پسا مدرن را می آورم سپس به معرفی جیمز جویس نویسنده ی مدرن و فرانش کافکا نویسنده پست مدرن می پردازم ، البته در این بینابین گلشیری و داستانهایش (و البته تغییر و بررسی داستانهایش از زبان منتقدان) را بررسی می کنیم . اما نوئل کانت فیلسوف بزرگ روشنگری آغاز عصر روشنگری را اینگونه می دانست : "خروج انسان از نابالغی به تقصیر خود "بود . او نابالغی را وضعیت رقت انگیز آدمی توصیف کرد که از به کارگیری فهم خویش بدون هدایت دیگری ناتوان است و برحسب عادت و تن آسائی ،حتی خود میل هم دارد که در سبد کودکی اش بماند . کانت دلیل آن را نه کمبود فهم که کمبود اراده و شجاعت برشمرد . بنابراین شعار روشنگری را این سخن هوراس- شاعر و ادیب رومی- قرار داد که "دلیر باش در به کارگرفتن فهم خویش" 1

جان لچت مدرنیته را اینگونه معرفی کرده است: در واقع مدرنیته را می توان عمدتا به معنی ارج گذاری و به رسمیت شناسی آگاهی به عنوان نیرویی متکی به خود درک کرد گفته ی بودلر که مدرنیته عبارت است از امر"گذرا،فراروممکن" می توان به این معنی دانست جویس نویسنده یی است که به طور جدی می کوشد پیامد های این گفته را در مورد هنرنویسندگی (رمان)دنبال کند .2

و پسامدرنیته را اینگونه: پسامدرنیته متضمن زیر سئوال بردن معرفت شناسی مدرنیستی است که به تمایز آشکار سوژه وابژه مبتنی است .

نکات دیگری که در توصیف پسامدرنیته گفته می شوند به "بی باوری به فراروایتها" (لیوتار) مربوط می شوند. به این معنی که در عصر عقلانیت هدفمند به هیچ گونه توضیح جهانی در سلوک انسان نمی توان باور داشت.3

شاهرخ حقیقی نیز در کتاب گذار از مدرنیته به نقل از متفکران پست مدرنی چون دریدا،نوکو،لیوتار،بودریار،رورتی،مکنتایر،کون وفایرآبند،ویژگی پست مدرن را اینگونه توضیح می دهد :اکثر این متفکران در این باره هم نظرند که آرمان تحقق عقل و سازماندهی عقلی جامعه باقیمانده ی سنت روشنگری است و در دوران ما ، یعنی دوران پست-مدرن،از اعتبار افتاده است. عقل ،به گمان آنها ذاتا مدعی جهان گستری و فراگیری است و در نتیجه گرایش به مطلق باوری را در دل خود می پروراند . اعتقاد به احکام و جهانگستر ،قبول قوانین ضروری در روند تارخ و اصول کلی تعمیم پذیر به تمامی جامعه های بشری و وضعیتهای گوناگون زندگی ،وبه طور خلاصه اندیشیدن به جامعه هم چون کلیتی یگانه و ندیده گرفتن بسیار گونگی فرهنگی درون یک جامعه یا میان جامعه های مختلف را می توان از ویژگی های مدرنیسم کلاسیک خواند. به گمان متفکران پست-مدرن،خرد باوری مدرن و ادعاهای فراگیر و جهانگستر آن ایدولوژی مناسب برای نظام های توتالیر است .

در میان هنرمندان و نویسندگان معاصر ایران دو سنت وجود دارد یکی آنکه ارزش فراوانی برای معرفت علمی و مدرن قائل است و همه شناختها را جزء از طریق علم گرائی (پوزیتویسم) می داند و دیگری دسته ای است که علاوه بر معرفت علمی در شناخت انسان رویه های دیگری هم چون شهود را معتبر می دانند و انتقاداتی نسبت به مدرنیته دارند به روایت عباس میلانی : در سنت فکری- هنری نیم قرن اخیر ایران ،دو جریان عمده می بینیم . یکی میراث دار تفکر روزگار روشنگری است بنده ی کیش علم است . جهان و هرچه در اوست را در کهنه"تفکر علمی" می داند و معرفت برخاسته از "تجربه ی علمی " تنها معرفت معتبر می شناسد،ریشه همه مصائب اجتماعی و شرارتهای انسانی را تاریخی – اجتماعی می پندارد و در عین حال به آینده بشر سخت خوش بین است،ترقی به سوی کمال جزئی ناگزیر از جوهر تاریخ می انگارد و ناچار گمان دارد که با دگرگونی روابط اجتماعی و سر رسیدن عصر تاریخی نوین ،شر و مصیبت نیز از میان خواهد رفت و در ملکوت موعود " ترقی" ،اندیشه و باور مذهبی جایی نخواهد داشت ، زیرا ریشه این اندیشه جهل و نادانی است و گسترش معرفت ،درخت دیرین این باور را از بیخ برخواهد کند . پیشرفت و ترقی تاریخی ،و رواج معرفت علمی انسان را از وادی خیال و خرافه و نیاز به سر منزل یقین و بی نیازی خواهد رساند . کار هنر تسریع جریان این حرکت است.تعهد هنرمند به تاریخ و نیروهای تاریخی است. هنر او وسیله ای است در نبرد رهایی بخش انسان . پس (پیام) اثر هنری تعیین کننده ی ارزش آن است. پیامی که به به مخاطب،یعنی سازندگان تاریخ نرسد یا مفهوم ذهن آنها نشود، پیامی است بی ارزش. ناچار باید زبان هنر(و ساحت اثر هنری)رابا ذهن عوام همپا کرد. باید همواه به (عقل سلیم)و ساده اندیشی ها و ساده طلبی های آن باج داد . چه بسا متفکران و هنرمندانی که از جنبه پنداروکردار سیاسی با هم تفاوتهای فراوان دارند اما از منظر ساخت اساسی اندیشه در مقوله پیروان این سنت جای می گیرند . ارانی و تقی زاده و دهخدا بی شک از سرسلسلگان این جریان فکری اند و در عرصه ی هنر روایت امروزی این سنت را می توان ،به گمان من،در آثار بهرنگی و دولت آبادی سراغ گرفت. بانی و ستون دوم هدایت بود.در سنتی که او پایه گذاشت ،معرفت علمی تنها جزئی از معرفت معتبر انسانی است.جوانبی از حیات انسان در دسترس تجربه و مشاهده علمی نیست. شناخت شهودی در کنار شناخت علمی ارج دارد. * ریشه شر را در خود انسان باید

جست.آدمی را نمی توان به ظاهر عقل و عمل او فرو کاست. نیروهایی ناشناخته و اساطیری و دیرینه باورهایی دیرپا و نازددودنی برانسان اثر می گذارند. شناخت کامل همه عوامل شدنی نیست و تنها می توان به جنبه هایی از واقعیت به غایت پیچیده ی انسانی پرتویی انداخت. ترقی و پیشرفت مطلقی هم در کار نیست برعکس، از بسیاری جهات ، انچه زیر لوای پیشرفت صورت میگیرد به تنهایی بیشتر انسان می انجامد و حیات انسانی و هم پیوسته را دشوارتر میکند.

*باید بر این نکته تاکید کرد که مرزی به ظاهر باریک این نوع تفکر را از منادیان دیروز و امروز خرد ستیزی متمایز می کند هدایت و گلشیری در عین ارج نهادن به خرد علمی نابسندگی هایش را نیز بر می شمارند و بر جاهائی اشاره می کنند که خرد و مفاهیم علمی نادیده اش می انگارند خرد ستیزان سودایی دیگر در سر دارند جهان را سیاه یا سفید می بینند باب خرد را یکسره بسته می خوانند و یا معرفت را تابع جزئیات پیشین می کنند و شور شناخت را از جنس وساوس شیطانی می پندارند .

عرصه ی هنر یکی از گریزگاه های انسان است خلاقیت هنری فی نفسه و نه به عنوان ابزاری هدفی برتر و بیرونی ازرشمند و زیبا است ، تعهد هنرمند به هنر اوست و بس هیچ مصلحتی برتر از منطق درونی خود اثر نیست و چه بسا که پیچیدگی تفکر و جهان جدیدند میان عوام ،که در چنبر تلاش معاش گرفتارند و هنر دوستانی که فرصت پروراندن طبع و سلیقه ی هنری و توان بهرمندی از هنر جدید را یافته اند شکافی پرکردنی پدید اورده است .برعکس سنت نخست که همواره جهان پرتلاطم و پویایی بیرون را تخته بند نظم پیشین بنیاد می کند در این سنت نابسامانیهای عظیم که درپس ظاهر منظم جهان رخ می نماید . امکان رهائی ،یا به زبانی دیگر امکان برگذشتن از تفکر بت انگارانه و از خود بیگانه در گرو شناخت این نابسامانیهاست .

ناگزیر نباید گمان کرد که هیچ متفکر یا هنرمندی یا حتی شخصیتهائی چون خود هدایت وارانی را می توان در بست در یکی از این دو جریان جای داد .برعکس گر چه ساخت اساس فکر و اثر هر کس در یکی از این دو جریان جای می گیرد اما همواره در جنبه (یا جنبه هائی)از اثر او نشانه هائی از برخی از اجزای سنت دیگر را مشاهده می توان کرد در هر حال امروزه گلشیری را می توان از ادامه دهندگان اصلی سنت دوم در عرصه رمان دانست .4

گلشیری شکلی از ذهن انتقادی را وارد امر روائی 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 وا بسته و دلبسته بود به نحوی مدرن بودن را جایگزین امر سنتی کرد که شکاف عمیق میان این دو به شدت نمایان بود و این دو پارگی اخلاقی،تاریخی و زبانی از نخستین آثارش تا آخرین آنها حضور دائمی دارد . گلشیری نویسنده ای بود نوجو وعلاقه مند به ویژگی های تکنیکی مدرن داستان نویسی به نظر جمال میر صادقی : (کوششی که نویسنده با یاری گرفتن از تکنیک داستان هایی با ساختار غیر خطی، برای باز افرینی وقایع از دیدگاه تازه از خود نشان میداد او را از نویسندگان دیگر مشخص می کرد)

اما جیمز جویس در(اولیس) با شرح رویدادهای یک روز از زندگی بلوم در 735 صفحه * و علاوه بر ثبت حوادث و حرفها ، با " گفتارهای درونی" یا اندیشه ها و احساسات به زبان نیامده و شخصیت های اصلی داستان ،بر مؤلف ادیسه پیشی می گیرد . این نه تنها نخستین تجلی ، بلکه تکان دهنده ترین نوع استفاده از تکنیک در" جریان سیال ذهنی " بود .جویس تلاش می کرد تا ذهنهای (معمولی)را با اندیشه ها و احساسات و خاطره های نا گفتنی آنها به گونه ای فارغ از منطق ،دستور زبان یا کنترل های اخلاقی توضیح دهد . بدین قرار او "واقعیت"را به دست آشفتگی های اندیشه سپرد،او به "رمان واقعیت گرایانه "آن قدرها لطمه نمی زد زیرا دوربین خود را برجهان درون به همان گونه متمرکز می کرد که بر دنیای دیدنی ها و شنیدنی های بیرون . نتیجه این کار،ژرفا و جان و توان جدیدی در تصویر کردن شخصیتها بود.6

*شازده احتجاب داستانی است که در یک شب اتفاق می افتد ،داستان در شب با سرفه کردن شازده شروع می شود و در صبح با مرگ او به پایان می رسد اولیس نیز داستان یک روز از زندگی بلوم است .

(اما مسئله ی امکانیت نیز جنبه مهمی از رمان اولیس است . باید یاد آوری کنیم که[مفهوم] امکانیت بودلر را شیفته ی خود کرده بود و برای او به منزله ی سر نخ درک سرشت تجربه به راستی مدرن مبتنی برآگاهی بود . به نظر بودلر،آنچه تجربه مدرن را از تمام تجربه های دیگر متمایز می کند.

"دور بودن از خانه و در عین حال احساس در خانه بودن " است.در اینجا ،دور بودن از خانه به معنی گشوده بودن برروی امرنو وزودگذر، امر فرار وگذرا است. تا پیش از مدرنیته ،تجربه "خانگی" - یعنی قابل-پیش بینی و آشنا- بود.پس،تجربه ی مدرن با امر پیش بینی ناپذیر و ناآشنا ،یعنی با تغییر و تازگی روبه رو است،حتی اگر فعالانه (چون بودلر)آن را جستجو و پیدا نکند. در مقابل،در خانه بودن به معنی زیستن در نظامی بسته است که در آن همیشه تعادل و تکرار(امرآشنا)حاکم است و نوطرد یا سرکوب می شود.)7

در رمان (شازده احتجاب)هم چون داستانهایی که به شیوه ی جریان سیال ذهن نوشته می شود ،ادراکات و افکار شازده هم چون رویدادی به ظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هدف خاصی ،بی نظم و ترتیب در کنار هم آورده می شود و سیر بی پایان احساسات خاطره ها و تداعی های آزاد در ذهن شخصیت اصلی بازتاب می یابد ،همچنان که سیر بی نظم فکر انسان چنین است . نویسندگان بزرگی چون جیمز جویس ، ویرجینیاوولف و ویلیام فاکنر از این شیوه بازگوئی در رمان هایشان استفاده کرده بودند.

(می گفت: فخرالنساءجان ،هنوز بیداری؟حتما کتاب می خواندی . من در عوض ،آن یک دانگ ساروتقی را باختم . بعد می خندید و می گفت: "هان توئی ،فخری ؟پس خانمت کجاست ؟ " چرا به من می گفت فخرالنساء ؟

فخرالنساءنشسته بود کنار پنجره و بوی کاج و یاسها را می شنید . شازده که پیاده می شد ،زیر بغلش را می گرفت و شازده سرش را می گذاشت روی شانه ی فخری با هم از پله ها می آمدند بالا . شازده دستش را می انداخت دور کمرم ،دور کمر فخری . دهنش چه بوئی می داد! سرش داغ بود . من پیشانیش را که خیس عرق بود پاک می کردم ،مراد از روی پاگرد پلکان زیر شانه ی شازده را می گرفت می بردش بالا. سایه هایشان می افتاد روی پله ها . شازده میخواست بیفتد . مراد می گفت" : شازده این اسبها ....،این کالسکه....،"شازده
می گفت: " به جهنم به جهنم ! " شازده می گفت: "مرادخان ،تازگی ها کی مرده ، هان ؟)کاش باز هم میشد از پنجره ها نگاه کنم و بوی کاجها و شمشادها را بشنوم . همه اش دو تا گلدان شمعدانی و یک درخت بید ،آن هم توی این خانه با این دیوارهای بلند چرا شازده آن خانه را فروخت؟"8
(آقای بلوم،آرام از بغل کامیونهای کنار خیابان ساحلی (سیرجان راجرسون)گذشت و کوچه های آسیاب بادی ،روغن کشی " لیک " و اداره پست و تلگراف را پشت سر گذاشت. این جوری هم می توانستم نشانی بدهم . از مقابل خانه ی ملوانان عبور کرد. از سروصدای صبحگاهی کنار اسکله روی گرداند و وارد خیابان لایم شد. کنار کوچه ی کلبه های "برادی" پسرکی نحیف ،چسپیده به سطل اشغالش ،لمیده بود و ته سیگاری جویده شده را دود می کرد. دخترکی کوچک تر از او با لکه های اگزمای روی پیشانیش در حالی که اسباب بازی فرسوده ی خود را با بی حالی دست گرفته بود ،به او نگاه کرد . به او بگو اگر سیگار بکشد بزرگ نمی شود . نه ،بگذار بکشد ! زندگیش آش دهن سوزی نیست)9
گلشیری همچنین در حدیث مرده بر دار کردن سواری که خواهد آمد (یا معصوم پنجم) و بره ی گم شده ی راعی از اسطوره و نمادهای ملی و مذهبی استفاده کرده گلشیری این نوع سبک نوشتن را از جویس درا اولیس که بر اساس ادیسه هومر و رمان (فارغ در ماه اوت)از فاکنر که بر اساس زندگی عیسی مسیح آفریده شده است فرا گرفته.
در هر دو اثر نوعی کیمیاگری می بینیم که در آن واقعیت و خیال اسطوره و عمل روزمره جابه جا می شوند * و با نگاهی دقیق تر به هریک ،آن دیگری را بهتر می شناسیم .گلشیری جزئیات زندگی روزمره را به داستانهای اساطیری واری تاویل می کند و به توازی و تکرار و درهم آمیختگی این دو عرصه تاکید دارد . انگار میخواهد در کنار ،ما بعد زیبائی شناختی - اساطیری زندگی را کشف کند و بدین سان برای حیاتی به ظاهر پوچ و بی معنی مفهوم و معنایی ماندگار بیابد .10
در حدیث ، گلشیری جهانی خیالی افریده که هم اینه ی تمام نمای تاریخ ماست و هم راهی است که به وادی هنر می انجامد ونوید رستگاری می دهد . می توان اجزای گوناگون این جهان خیالی را به ریشه های تاریخی ان تاویل کرد.
در راعی وضعیت روشن فکرانی را می بینیم که در چنبر زندگی روزمره ، تلاشها، شکست سیاسی و جامعه ای در حال فروپاشی گرفتارند . در حدیث ، از منظر دبیری با درایت، وضعیت مردمی را می نگریم که در مدار بسته ی جامعه ای خودکامه ، منجی طلب و هزاره پرست دست و پا می زنند و به سواری دل خوش کرده اند که روزی به معجزه ای، بهشت موعود را در همین ارض خاکی برپا خواهد کرد .
"اما در مکتب ملاحم از این پس همه ی سخن از صاحب امر است و انکه به پایان این دوره خروج کند از شرق . و نشان او انکه بر دوش بالاپوشی دارد خونین و همه ی ابدال و اولیای حق در رکاب او باشند . ونیز گفته اند بر هر خاک خشک که اسب دواند از هرگونه گل وگیاه که در جنت هست برویاند و خلق از ان همه زنبق و لاله و انواع ریاحن واسپر غم که بر خاک هست بدانند که ان سوار هم اوست . و باز امده است که مردمان چوبی خشک به راهی بنشانند تا اگر فی المال شکوفه کرد و برگ اورد و درختی شد گشن بدانند که اوست)11
معمولا منجی پرستی در دوره های بحرانی رواج پیدا می کند،اما در موطن راوی کانون همیشگی حیات اجتماعی است. مقتضای مدار بسته و تنگ جامعه هم چیزی جز این نیست . این انتظار شیشه عمر عوام است.
همین چشم انداز را در بره ی گم شده ی راعی نیز می بینیم . به گمان گلشیری یکی از گرفتاری های اساسی جامعه جدید (و یکی از پیامدهای ناگزیرنوسازی اجتماعی) فرو ریختن جهان معنوی انسان است .
*برخی بر انند که این نوع کیمیا گری از مهم ترین دستاوردهای هنر مدرن است . الیوت بارز ترین و بدیع ترین شگرد جویس (دراولیس) را ایجاد توازی و تلفیق میان اسطوره و واقعیت امروزی می داند کوندرا هم نبوغ کافکا را در تلفیق خیال و واقعیت می بیند و معتقد است بدین سان کافکا جهانی خود بنیاد افرید که در ان واقعیت خیالی است و خیال نقاب از چهره ی واقعیت برمی دارد .
راعی در صحنه ای از کتاب نیچه وار ، به فراز کوهی می رود تا خدا را بیابد اما می داند که دیری است که خدا را کشته اند .او هول انگیزی جهان بی خدا را می شناسد .
" به قله کوه که رسیدم ، نشستم و به سیری دل گریه کردم .وقتی خواستم برگردم چندتا سنگ روی هم چیدم،درست همان جایی که فهمیده بودم که گله برای همیشه در بیابانی بی انتها پراکنده است) 12
حالا کافکا را به عنوان نویسنده ای پست مدرن برسی می کنیم ." کافکا از دو نظر ، تاثیری ژرف به جا گذاشته است . نخست انکه نوشته هایش (که در انها از قرار معلوم دنیایی اسکلتی و راز امیز افریده شده است" بر موضعی حساس در زندگی جامعه مدرن انگشت می گذارند. در این نوشته ها ، هیچ انگاری (نهیلیسم) یک جامعه بی خدا ،عقل گرایی افراطی سلطه ی دیوان سالارانه که انسان بی گناه را در تارهای خود خفه می کند و پایان تمام ارمان گرایی ها ، از جمله چه بسا پایان مفهوم علیت همراه با تمام اصول اولیه به تصویر کشیده شده

اند .
آثار کافکا حکایت جامعه یی است که نه تنها هیچ هدف خاصی ندارد ،بل قطعی و مقدر است که به معنایی مادی به پایان خود برسد. از این رو است که ،در درمان محاکمه نمی تواند بفهمد که به چه جرمی دستگیر شده است، همانگونه که ، در درمان قصر
نمی تواند وارد شود،اما نمیداند چرا. پس به یک معنا ،کافکا را می توان افشا کننده ی خطرهای روابط اجتماعی و روانی ،که فقط به وسیله تبدیل شده اند،دانست. به احتمال قوی خوانندگانی که آثار کافکا را برای دریافت پیامی درباره ی مدرنیته می خوانند ،می توانند این پیام را در یابند،زیرا تلفیق پیام یکی از ویژگی های اساسی راهبرد کافکا در نویسندگی است .
در جامعه مدرن از اواسط قرن هجدهم به بعد ،درست یا غلط ،مقوله یی به نام ادبیات به وجود می آید. ادبیات دست کم از یک نظر به معنی "مشروعیت"نویسندگی به راستی یکتا است . این نکته ،در مورد کافکا ،به معنی وقف خصوصی ترین تجربه ی درونی او است. نویسنده نه تنها برای نوشته اش بل با تمام وجود در نوشته اش زندگی می کند ،و حتی به معنایی فیریکی با نوشته اش شکل می گیرد.نویسندگی کافکا متعهدانه نیست،آن گونه که در مورد سارتر می بینیم ،زیرا حقیقت آرمانی لازم برای اینگونه تعهد سیاسی در داستانهای کافکا وجود ندارد.
کافکابا نواخت (تونالیته)زبان آلمانی بازی می کند،از به کار بردن استعاره خوداری می کند، چنان می نویسد تا زبان را آشنائئ زدائی کند، ازپیوند های تبارشناسانه روی برمی گرداند و بر چیزهای بسیار کوچک حول و حوش خود تکیه می کند ،به جای طرح بینشی کلی،سیلی از حروف جاری می کند .
از زاویه ای دیگر نیز،فقدان مرزهای ثابت را می توان از ویژگی های رمان های کافکا به شمار آورد . منشاء یا خاستگاه محو می شود:خاستگاه قانون ،خاستگاه تغییر،جنسیت ،علت در رابطه علت و معلول ،همه به صورت معما تبخیرمی شود. در یک کلام ،پرسش "چرا"هیچ پاسخی نمی یابد. به این معنا کافکا نیچه ای و از بیخ و بن ضد ایده آلیت است .برای کافکا هیچ سرزمین موعودی وجود ندارد،آرمان موسی دست نیافتی است. زیرا ما با زندگی انسانی (دنیای مادی و فیزیکی)سروکار داریم ونه قلمروی لاهوتی و استعلایی. بی تردید کافکا ،با کوشش اش برای سیال کردن تمام مرزها و بدین سان تمام هویت ها با برخی از ویژگی هایی که(پسا مدرن)نامیده شده اند ،همخوانی پیدا می کند.)13
همانگونه که می بینیم گلشیری از جهاتی با کافکا شباهت دارد از جمله اینکه فروریختن جهان معنوی را از عواقب مدرن شدن جامعه می داند"و در این برهه ی ماشین زده ای که همه ی پیوند های انسانی از هم گسیخته و تنهایی و هراس همزاد آدمی شده ،تنها پناهگاه انسان وادی هنر است." همانگونه که کافکا به نوشته هایش پناه می برد و در آنها زندگی می کند و از زاویه یی دیگر سر گشتگی انسانها در حدیث مرده ... و به خصوص در بره ی گمشده ی راعی با انسانهای کافکا در محاکمه و قصه شباهتهایی دارند.
گلشیری از جهات ساختار و بدنه و شیوه ی به کار گیری جریان سیال ذهن در داستانهایش و هم چنین استفاده از اسطوره از جیمز جویس وام گرفته اما در مقاطعی نیز تنه به پست مدرنها می دهد ، چنان که عباس میلانی می گوید :" اگر مجازا بخواهیم تفکر گلشیری را مقوله بندی کنیم و بر آن مهری آشنا بزنیم،قاعدتا باید گفت که او در طیف نورما نتیکهایی جای می گیرد که از نیچه تا آدورنو امتداد دارد . آنها منتقد تجربه ی تجددند و درمان درد انسان شی ء شده وتنهای امروزی را می طلبد."14
گلشیری شکلی از اخلاق و روابط سنتی را با توجه به مصادیق عینی شان باز آفرینی کرد تا با استفاده از بستر بوجود آمده تردیدهای کاملا مدرنش از جمله فروپاشی ذهن اخلاقی ،عدم تعین زمانی شخصیتها ،گذشته نگری پر رمز و راز و از همه مهمتر تنهایی و بلاتکلیفی را روایت کند .
گلشیری بیش از هر چیزی از تقابل ذهن مدرن و ذهن تاریخ نگرمی نوشت با وضعیتی که در آن آدم ها ،مکانها و زمانها صامت،راکد و تقدیس شده بودند . البته این حرکت از بیشتر نوشته های داستانی او بر اساس نابخردانگی شخصیتهای اصلی او و توجه به ناآگاهی شان شکل می گیرد .
سنت در این میان از دل همین بافت تاریخی شده متصور می شود . به این معنا که امر تاریخی در هیئت آداب و رفتارهای صامت و ایستا به جهان ذهن قهرمان گلشیری رسوخ می کند یا او را کاملا مسخ کرده یا توسط او دچار ساختارشکنی و تخریب می شود . نمونه اول این ادعا را می توان در شازده احتجاب و نمونه دوم را در مثلا داستان بلند فتح نامه مغان دید. با این روند امر مدرن یا همان چیزی که گلشیری از آن به عنوان "جادو"یا "کتابت" صحبت می کند مترادف آگاهی و معرفتی است که قرار است شکل زیستی و حیات قهرمانهای او را تغییر دهد. او برعکس برخی داستان نویسان مدرن ایران ،از ابزارهایی وابسته به سنت استفاده می کند تا مسیر نابخردانگی را روایت کرده و بتواند ارواح تاریخ زده خود را احضارکند. جعل تاریخ واگر دقیقتر بگوئیم برهم زدن نظم وجودی امورتاریخی نیز از جمله آرای مدرن هوشنگ گلشیری است.داستانهای او حاوی نوعی صحنه آرایی کاذب سنتی هستند که نفس را تنگ کرده و مرزهای جنون را گسترده می سازند. در داستانهای درخشان (معصوم اول تا چهارم) شکل های مختلف اجرای این نفس تنگی برآمده از سنت را می بینیم. هرچند این سنت الزاما به معنای امر قدیمی نبوده و حتی دامن شخصیتهای روشن فکر اثار او را نیز می گیرد . در واقع قرار گرفتن در روندی از تخریب و زوال و حضور امری صاحب قدرت گاه نوشته های او را به شکل فکری اثار کافکا نزدیک می کند . اگر دقت کنیم به خوبی می بینیم که قهرمان های گل شیری مدام در اضطراب و تشویش به سر می برند گلشیری

نویسنده ای 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 قهرمان های او در انزوا و پایین ترین حالت زیستیشان قرار گیرد گلشیری با ابداع مفهوم تازه ای از "کتابت" و " کلمه" تقابل با این وضعیت را اغاز کرد تا شکل پیچیده این اندام فربه شده را از پس رنگهای زیبا و خوش لعابش بیرون کشد .15

پانوشتها:
1-خردنامه همشهری(ماهنامه)،شماره33و34،مقاله شکاف روشنگرحقیقت ص42-45
2-پنجاه متفکر بزرگ معاصر(ازساختارگرایی تاپسامدرنیته)،جان لچت،ترجمه محسن حکیمی،ص297،انتشارات خجسته سال1377
3-همان ص339
4-تجدد و تجدد ستیزی در ایران،عباس میلانی،مقاله سرزمین سترون،ص257-258،انتشلرات اختران ،سال1380
5-داستان نویسهای نام آورمعاصرایران،جمال میرصادقی ص273،نشر اشاره
6-تفسیرهای زندگی،ویل و آریل دورانت ترجمه ابراهیم مشعری،(مقاله جیمزجویس ص140)نشر نیلوفر،سال1385
7-پنجاه متفکر.....مقاله جیمز جویس ص314
8-شازده احتجاب ص59(به نقل از داستان نویسهای نام آور معاصر)
9-پنجاه متفکر....مقاله جیمز جویس ص315
10-تجدد و .....ص 260-261
11-معصوم پنجم یا حدیث مرده بردارکردن سواری که خواهد آمد ص30-29(به نقل از داستان نویسهای نام آور معاصر)
12-بره ی گمشده راعی ص185(به نقل از تجدد ستیزی)
13-پنجاه متفکر....مقاله کافکا ص355
14-تجدد و....ص273
15-شهروند امروز،یادنامه ی هوشنگ گلشیری،(مقاله عقل سرخ)ص117شماره51

منابع:

1- خرد نامه همشهری (ماهنامه) شماره 33-34
2- پنجاه متفکر بزرگ معاصر، جان لچت /محسن حکیمی
3- تجدد و تجدد ستیزی در ایران ، عباس میلانی
4- داستان نویسهای نام اور معاصر ایران ،جمال میر صادقی
5- تفسیر های زندگی ،ویل و اریل دورانت، ابراهیم مشعری
6-هفته نامه شهروند امروز شماره 51
7- گذار از مدرنیته ؟ (نیچه،فوکو، لیوتار،دریدا) ،شاهرخ حقیقی ،نشر اگه

همچنین از این منابع بهره گرفته ام :

1- فصل نامه ارغنون شماره 11-12(مقاله رمان و جهان مدرن ، آندروفین برگ / فضل اله پاکزاد)

2- یاد بعضی نظرات ، سیمین بهبهانی نشر البرز

لینک مطلب:
http://so-k.blogfa.com/post-17.aspx

::

یادداشتی بر "خوابگرد" نوشته هوشنگ گلشیری / سعید سیاحیان

خوابگرد و داستان های دیگر نام مجموعه داستانی ست از هشت نویسنده که نخستین آن با نام "خوابگرد" نوشته ی هوشنگ گلشیری ست. گلشیری "خوابگرد" را به همراه هفت داستان از هفت نویسنده ی دیگر به سال ۱۳۶۹، در انتشارات پویا در تیراژ ۵۰۰۰ نسخه به چاپ رسانده است. از دیگر داستان های این مجموعه است: آواز باران، حسین آتش پرور؛ پایداری حافظه، اکبر ایراندوست؛ ماه پیشانی، حمید رضا خزاعی؛ ماه و مار، ابوتراب خسروی؛ میدان سراب، محمود خوافی؛ گلدان، قاضی ربیحاوی و عاشقان...، ساغر ساغرنیا.
بی شک آنچه در نگاه نخست داستان خوابگرد را برای خوانندهی آن، صرف نظر از ماجراها، صحنه پردازی ها و شخصیت ها شگفت زده می سازد، استفاده از زبان شاعرانه و آهنگینی ست که استادانه در جای جای این اثر زیبا، از آغاز تا پایان جریان یافته است. شاعرانگی در این داستان آنچنان دلنشین می نماید که گویی ترانه ای می خوانی یا تصنیفی را با چشم می شنوی. بدون اغراق تسلط استاد به ادبیات کهن پارسی و یگانگی با ادب پیشینان است که می تواند چنین زبان شکرینی به این کلمات و واژه های ببخشد: ...." این دو خط نازک و لرزان

که در کار منحنی شدن بود نه به دو گوی غلتان و تپان که به گوشت پاره ای آویخته از این سینه ی استخوانی می انجامد." و از این دست جملات بسیار در سراسر داستان می توان یافت.
و این زبان شاعرانه در خدمت داستانی قرار می گیرد که از نگاه نقاشی گم گشته روایت می گردد. تصاویر، ماجراها، گپ و گوها و هر آنچه داستان را شکل داده است با خمیرمایه ی شاعرانگی به میان می آید و همین است که زبان استاد را در میان دیگر داستان نویسان به زبانی متشخص و یگانه مبدل می سازد.
نقاش میان سالی برای یافتن معشوقه ی غایب دوران جوانی در صدد خلق تصویری کامل از اوست. معشوقی که نه همچون عزت، همسرش، از خصلت های زنانه برخوردار است و نه زیبایی و فریبندگی مدل ها و معشوقگان کم سن و سالش را دارد. بانو پیرزنی که اکنون است و زن جوانی که دیروز، بیست سال پیش، بوده نخستین زنی ست که با اختیار و رضایت کامل خود را به او عرضه داشته و نقاش نخستین تجربه ی لذت را با بانو اندوخته است. اکنون نقاش برای کشیدن تصویری کامل از معشوقه ی دیروز: "در هر کسی جایی را می پسندید" و این مشکل اوست. روایت نمایشی یا تصویری راوی از آنچه نقاش می بیند و می کشد آغاز می شود. او می بیند: "خیالش از رنگ چشمها و شکل و حتا اندازه ی مژگانها راحت بود. چند بار دیده بودش" و می کشد: "سایه چشم نمی زد یا چیزی که به انتهای مژگانها انحنایی بدهد." طرح از دلدار غایب آنچنان نقاش را در خود فرو می برد که او نیمه هشیارانه سر به بیابان های شهرش می گذارد و کم‌کم خوابگردی ها آغاز می شود. راوی سوم شخص با رفت و آمد به گذشته و حال، روایتی منقطع از جستجوهای خوابگرد را به نمایش می گذارد. حال و گذشته ای که گویی طرح های نقاشی شده ی تمام و نیمه تمام نقاش است تا نقل های راوی:" گاهی هم بر نیمکت میدانی می نشست و در دفترچه ی بغلی طرحی می زد طرح یک بینی استخوان ترقوه ای که دیده بود از دستی تنها سرانگشتی را که شاید از سوز انگار نگار بسته بود." واین طرح کشیدن ها تا به آنجا ادامه می یابد که نقاش برای یافتن معشوقه شال و کلاه می کند. به روستای بیست سال پیش می رود و بانو را که اکنون پیرزنی فرتوت اما با صلابت است می یابد و طرح خود را کامل می کند: "لباس پوشید و اول طرح کاملی از صورتش زد، بعد هر عضو صورتش را جداجدا کشید. گردنش را هم کشید. گوشه ی لحاف را لوله می کرد و جلو می رفت." نقاش باز می گردد و گویی خود را از خوابی یا کابوسی دهشتناک نجات یافته می بیند. لذتی که نقاش با بانو در روستایی دورافتاده کسب کرده است سال ها خود را در ضمیر نهان او پنهان کرده و همین باعث سرگشتگی و خوابگردی اش گردیده است. نیرویی که به طور ناخودآگاه او را به عملی که همان خوابگردی ست وا داشته است. نقاش اما در صدد است که این نیروی پنهان را به نیروی شناخته و آشکار مبدل سازد چرا که به رو آمدن این حس تنها راه نجات از خوابگردی و سرگشتگی ست. نقاش می پندارد تنها راه به خودآگاه کشیدن این میل خلق طرحی از معشوقه غایب است، پس او را از خیال به کاغذ می آورد اما باز هم چاره کار نیست. این جاست که تصمیمی دیگر می گیرد. به روستا می رود تا برای دومین بار با بانو باشد. نقاش شبی را با بانو می گذراند و طرح خود را کامل می کند و این چنین ناخوآگاه خود را به خودآگاهی دایمی مبدل می سازد.
خوابگرد اگرچه زبانی شاعرانه و متفاوت دارد اما شگفت آنکه این نثر روان وقتی به گفت و گو می رسد جایش را به آدم های عامی و عادی می دهد که همچون ما سخن می گویند ولی گزیده و مؤثر. گپ و گوها در خوابگرد فرصتی ست برای آموختن:

هستی؟

آره جانم

دیشب خوب خوابیدی؟

بد نبود.

می خواهی چه کار کنی؟

مقصدش طلاق بود. خسرو نگذاشت. گفت: مگر جدا نشدید؟

گفت: می خواهم بروم مسافرت

کجا؟

هنوز نمی دانم.

می خواهی بیایم چمدانت را ببندم. می دانی که ما هنوز دوستت داریم.

نه متشکرم. خودم هم می توانم.

از اداره اش هم زنگ می زد، عصر هم. خودش سپرده بود به همه و بیشت ربه انها که می آمدند تا مدل بشوند که هیچوقت جواب تلفن را ندهند. عزت گفته بود: چی شده که زرنگ شده ای؟

چطور؟

این جا که بودی ما همه اش بایست تلفن را بر می داشتیم تا کسی مزاحم آقا نشود.

تنها هستم

عزت دروغگو را با کوبیدن گوشی بر تلفن مؤکد می کرد.
حضور گاه به گاه راوی در میان گپ و گوها آنها را از یک نواختی به درآورده است، بی آنکه خود را میان آنها تزریق کرده باشد. از نکات برجسته ی دیگری که در این داستان کوتاه می توان یافت ساخت و ساز صحنه هایی ست که به مدد نقاش بودن قهرمان داستان به گونه ای استادانه با همان زبان شاعرانه ای که اشاره گردید، ساخت و پرداخت شده اند. درواقع فرم داستان چنان با تکنیک آن درهم آمیخته که محال بتوان چیزی را جانشینش کرد. آنجا

که قهرمان داستان آدم ها را می بیند و دو کار در یک کار به انجام می رساند، هم نقاشیِ نقاش رسم می شود و هم روایت راوی: "مهمتر از همه از آن دو لب گذشته که امید دیدنش را نداشت آن خال بود . اگر روزی از وحدتش گفته بودند او که حال از کثرت به کسرات رسیده بود می دانست که از هرجای دیگر مهمتر است، مثل مهر نماز مومنانش می دید که خاطر پریشانشان را مجموع می کرد که حال هم و هرجا موهای حلقه حلقه با آن دو مرغوله ی بر بناگوش خفته و بته جقه انگار خیس بر پیشانی نشسته آشفته اش می کرد که اگر هم به سلسه اش بسته بودند زنجیر می گسست و سر به بیابان می گذاشت." و از این دست که بسیار است در این داستان .
یکی از نکات مهم در مباحث شخصیت و شخصیت پردازی حضور و نقش شخصیت های مکمل یا فرعی ست. ببینم در این داستان شخصیت های فرعی چه نقش یا نقشهایی در پیشبرد داستان بازی کرده اند. از مهمترین شخصیت های فرعی داستان یا همان آنتاگونیست های مهم شخصیت کنشگر بانوست. شخصیت بانو درواقع خود بهانه روایت داستان است و کنش اصلی داستان بر عهده ی اوست. وقتی راوی داستان از دلمشغولی نقاش روایت می کند در همان آغاز داستان این حضور بانوست که بهانه ی روایت داستان می گردد. بانو اگرچه در انتهای داستان حضوری واقعی می یابد اما در بخش های آغازین داستان بیشتر به شکل طرح هایی ناتمام و تکه تکه است. تا آنکه با حضور نقاش در روستای رو به نابودی بانو و طرح کاملی از او داستان به پایان می رسد. عزت همسر نقاش نیز از جمله شخصیت های فرعی ست که گفت وگوها بیشتر مربوط به اوست و شخصیت درونگرای راوی را با برونپردازی های خود بیش از هر موقعیت دیگری نشان می دهد. دختر نقاش و دختران جوان دیگری که به عنوان مدل و معشوقه های او در داستان حضور دارند نیز از دیگر شخصیت های زنانه داستان اند که در موقعیت های متفاوت ارتباطات اجتماعی و بیشتر خانوادگی او را به نمایش می گذارند. اما مردانی که در این داستان به عنوان آنتاگونیست نقش می پذیرند، بیشتر رانندگان شهری و خارج شهری هستند که همچون او نخستین لذت های زندگی و تأثیرگذارشان را همراه او به نمایش می گذارند. آنان نیز مانند راوی که گمگشته ای دارد از دست رفتگانی دارند که لوتی وار به حکایتش می نشینند. و خسرو پسر نقاش که نسبت به پدر کینه و عداوتی اودیپی دارد و هم اوست که پدر را از خانه بیرون می کند و منتظر جدایی مادر از اوست.
اما نکته قابل تعمق دیگر پیرامون داستان خوابگرد چنانکه پیش از این نیز اشاره شد تفاوت میان معشوقه قهرمان و معشوقگان در داستان های دیگر است. معشوقه قهرمان به هیچ رو شباهتی به معشوقگان داستان ها و حتا خیالات آدم های دیگر ندارد. او از زیبایی ها وفریبندگی های معمول برخوردار نیست اما آنچه زیباست زبان روایت است. ببینید بانو از نگاه نقاش چگونه با زبان ادبیات توصیف شده است: "همانطور که بانو حالا آمد، پشت به بوم ایستاد، لخت با آن دوساق گشاده انگار دو ستون، رانها به ستبری ران فیل و اشکمی چنان بزرگ که می توانست بچه ای همچند او بزاید یا اصلًا او را به دم درکشد. بوی غبار برخاسته از لحاف کرسی اش را هم شنید و بعد عطر خاک رس باران خورده ای که مدتی هم پا خورده بود. چشم بست یا شاید همان دستهای زبر بستندشان، راضی و ارضا شده، فقط همان قدر فرصت کرد بگوید: قسم به تو که راحت شدم." این جاست که ادبیات حق خود را در ا دای آنچه باید ایفا می کند. آنچه یک اثر ادبی را زیبا می کند زبان ادبیات و زبان روایت است و نه آنچه زیبایی را به شرح درآورد.

لینک مطلب:
http://hamravi.ir/archives/1596#more-1596

::

- **سخنانی از هوشنگ گلشیری**

سخنرانی هوشنگ گلشیری درباره جوانمرگی در نثر معاصر فارسی / بنیاد همایون
امشب می‌خواهم گزارشی بدهم از نثر معاصر و اینکه چه بوده است، پس از این و یا هم اکنونش با من نیست تکلیفش را تک تک شما، زنده بودنتان تعیین خواهد کرد و نیز همهٔ آدم‌هایی که دارند می‌نویسند و خواهند نوشت، چشم من و شما به دست آنان نیز هست تا بنویسند و حتما بهتر از هدایت، آل‌احمد، به‌آذین، دانشور و ساعدی. ضمنا می‌خواهم بگویم چرا خودکشی کردند یا چرا قد نکشیدند. پس اول گزارشی می‌دهم تند و سریع از گذشته، بعد می‌رسم به زندگان، آنها که اینجا هستند و در میان شما که ناچارم کوتاه بیایم، و حتی به ذکر اسامی بسنده کنم تا مگر در جایی دیگر و به مناسبتی دیگر از میانشان دست‌چینی بکنم و آنها را که داستان‌نویس نمی‌دانم حذف کنم و بگویم که چرا، و بر آثار با ارزش بعضی‌ها انگشت بگذارم.
اما مقصودم از جوانمرگی، مرگ ـ به هر علت که باشد ـ قبل از چهل سالگی است و کمتر، چه شاعر یا نویسنده زنده باشد 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. و اینک چهل سالگی را مرز میان جوانی و پختگی گرفته‌ام علتش این است که اغلب شاهکارهایی که می‌شناسیم ـ به ویژه در داستان‌نویسی ـ پس از این دوره است، میان چهل و پنجاه، یعنی وقتی که نویسنده یا شاعر بیش و کم شهرتی پیدا کرده است، تثبیت شده است و دیگر کمتر از سر نیاز به جلب خواننده می‌نویسد، و حتی گاه می‌تواند با نوشتن ارتزاق کند، در ضمن می‌خواهد منظومهٔ نوشته‌هایش را کامل کند، جهانی به نظام بیافریند تا

خوانندگانش نه با لحظه‌های درخشان و گاه‌گاهی، بلکه با ساختمانی که هر چیزش موید چیزی دیگر است روبرو بشوند، جایی برای زیستن، اندیشیدن و برتر و بزرگ‌تر شدن؛ و نه خطی شکسته و یا دایره‌وار که حاصلش فرود و فرازهای اتفاقی است یا دوار سر و سرگیجه. از شعر می‌گذرم که در تخصص من نیست، گرچه با همان اشاره به داستان جوانمرگی را در شاعران هم خواهید دید.

نویسندگان ایرانی از جمال‌زاده تاکنون کمتر به چنان مرحله‌ای رسیده‌اند، صریح‌تر اینکه اغلب در همان مرزهای ۲۰ تا ۳۰ سالگی یا همان شکوفایی و درخشش‌های بین ۲۰ تا ۲۵ مانده‌اند، دقیقا در حد و مرز خوانندگانشان ـ بهترین خوانندگانی که فعلا داریم، یعنی دانشجویان و گاه محصلین سال‌های آخر دبیرستان. برای نمونه هیچ احتیاجی به جستجو نیست، هر جا دست بگذارید و روی هر کس، بیش و کم همین‌طورهاست. چند نفری تنها با چند اما و اگر از این قاعده مستثنی می‌شوند.

بهترین کار جمال‌زاده همان «یکی بود و یکی نبود» است. داستان «فارسی شکر است» در ۱۳۰۰ و خود کتاب در ۱۳۰۱ منتشر شده است، جمال‌زاده هم بیست و هشت یا بیست و نه ساله است. از این سال‌ها تا ۱۳۲۱ جمال‌زاده مقالاتی نوشته و کتابی هم در مورد روابط ایران و روس، و در سال ۱۳۲۱ «دارالمجانین» و «عمو حسینعلی» یا «شاهکار» را منتشر می‌کند. می‌بینید بیست سال تمام وقفه در داستان نوشتن، و آنچه پس از ۱۳۲۰ منتشر کرده است نه تنها توقف که حتی بازگشت به قبل از «یکی بود و یکی نبود» است. حالا هم همچنان می‌نویسد. دعا کنیم تا سال‌های سال بنویسد، یعنی در حقیقت کاغذ سیاه کند، گرچه در همان ۱۳۰۱ و در عالم داستان‌نویسی تمام کرده است. روشن‌تر بگویم: در هر دورهٔ ده یا بیست ساله، یکی دو کار معیار داستان‌نویسی محسوب می‌شوند و بقیه را ناچاریم با متر و میزانی که آن یکی دو کار به دست داده‌اند بسنجیم، یعنی مثلا وقتی جمال‌زاده «فارسی شکر است» یا «درد دل ملا قربانعلی» یا «دوستی خاله خرسه» را بنویسد، «هما» (۱۳۰۴)، «پریچهر» (۱۳۰۶)، «آئینه» (۱۳۰۷) حجازی را باید با این‌ها بسنجیم و می‌بینیم که قبل از اینکه حجازی قلم بردارد مرده است. و اما برای سنجش «دارالمجانین» و یا «عمو حسینعلی» (۱۳۲۱) دیگر معیار هدایت است و حتی برای سنجش «فتنه» (۱۳۲۳) و یکی دو داستان دشتی در ۱۳۱۵ و ۱۳۱۶. و این آثار معیار در «سه قطره خون» (۱۳۱۱) اینهاست: «داش آکل» و «طلب آمرزش». جمال‌زادهٔ پس از ۱۳۲۰ نه تنها رمان‌نویس نیست، یا داستان کوتاه‌نویس (انگار که «یکی بود و یکی نبود» را جسته بود) بلکه آدم داستانش را از روی گرتهٔ خود هدایت می‌سازد. می‌بینید که جمال‌زاده در همان بیست و هشت سالگی تمام است. اما اگر بگویید مثلا قسمت‌هایی از «صحرای محشر» یا «قلتشن دیوان» جالب است، باید گفت نویسندهٔ چنین کارهایی از ابتدایی‌ترین اصول مطرح شده و تثبیت شده توسط هدایت بی‌خبر است، و به مفهوم درست قصه‌نویس است، حکایت‌نویس است نه داستان یا رمان‌نویس.

مشفق کاظمی هم رمان «تهران مخوف» را در بیست و سه سالگی نوشته است، در ۱۳۰۱، همان سال انتشار «یکی بود و یکی نبود» و «افسانه» نیما. همزمان بودن انتشار این آثار که یکی آغاز رمان‌نویسی است تا حدودی و یکی داستان کوتاه، و یکی شعر نو اتفاقی نیست. سال‌های پس از استبداد صغیر تا سال انتشار این آثار از شکوفاترین دوره‌های ادب ماست. عشقی هم در همین سال‌ها است که می‌شکفد و سرانجام جوانمرگ می‌شود. خوب، «تهران مخوف» به نسبت آنچه از پیش داشته‌ایم قدمی به جلو است. «دیار شب» کاظمی توقف است، و بعد هم دیگر خبری نیست. هنوز هم هستش. نیما هم پس از ۱۳۰۱ سکوت می‌کند و درست در اواخر این دوره یعنی ۱۳۱۸ تا ۲۰ چند شعری در می‌آورد و اوجش را پس ۱۳۲۰ آغاز می‌کند، یعنی نمی‌میرد، از زیر برف و یخ، زیباترین گل این حوالی سر بر می‌زند، ریشه می‌دواند و با آقای توکا، کاکلی، جغد و سنگ پشت و رودخانه و کاج و برگ و سنگ‌هاش و آن همه نغمه‌ها و آبشارهای خروشانش جنگل بزرگ شعر نو را می‌سازد.

مشکل اصلی بحث بر سر هدایت است. مجموعهٔ آثار هدایت به آنچه در مورد نویسندهٔ نه درخشان بلکه مجموع، دارای منظومه‌ای از آثار و تفکری خاص با شگرد و سبکی ویژه نزدیک است. اما متاسفانه اوج هدایت در ۱۳۱۵ در «بوف کور». در «سگ ولگرد» (۱۳۲۱) هنوز زنده است ولی از آن اوج فرود آمده است، انگار که بگوییم خودکشی هدایت از همان ۱۳۱۵ شروع می‌شود و دیگر با نوشتن «حاجی‌آقا» (۱۳۲۴) هدایتی وجود ندارد. اگر هم متواضع باشیم هدایت نویسنده نه مترجم در ۱۳۲۴ یا ۲۵ خودکشی کرده است و نه ۱۳۳۰، وگرنه شخصیت فردی هدایت به عنوان مرکز جمع روشنفکران زمانه یا مترجم آثار کافکا هنوز غنیمت بوده است. به تعبیر خود هدایت، باید گفت از ۱۳۱۵ تا ۲۵ مرگ قسمت اثیری هدایت است، تکه تکه شدن اوست که همان جنبهٔ خلاقیتش باشد که بایستی از «بوف کور» بر می‌گذشت و نگذشت، و از ۱۳۲۵ تا ۳۰ تکه تکه شدن قسمت لکاتهٔ هدایت است: تن بی‌روح، گوشتی به قنارهٔ زندگی آویخته. خودکشی او در ۱۳۳۰ کشتن کسی بود که قبلا کشته شده بود، تکه تکه شده بود.

همین جا بگویم که این سخن من نفی هدایت نیست، و پس از این هم از هر کس بگویم نفی او نخواهد بود، بلکه می‌خواهم انگشت بگذارم بر یک مسالهٔ اساسی، همان جوانمرگی. در اینجا. مثلا، در مورد هدایت باید گفت که او به جرات نسل پیش از من و حتی مرا تربیت کرد. اگر او نبود نگاه من به داش‌آکل‌ها، باجی‌ها، کولی‌ها، نیمچه روشنفکرها، حتی به مینیاتور یا فولکلور یا حتی کافکا و سارتر فرق می‌کرد. من از طریق هدایت است که سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۲۵ را می‌شناسم، آن هم نه از برون که از درون، انگار که در آن زمان زیسته باشم، گزمه‌ها و مست‌ها از کنار پنجره‌ام گذشته باشند، و آدم‌های مسخ شده، قوزی‌های لب شکری در همهٔ اطرافم بوده‌اند و نیز آن سرفه‌ها، زنان دو پاره‌ای که در دنیای واقع لکاته‌اند، اما در شعر، مینیاتور (بالاخره هنر) اثیری می‌شوند.

این‌ها و حتی نگاه من به مرغ، به سگ، به پردهٔ قلمکار از سرچشمهٔ هدایت آب می‌خورد.
بزرگ علوی از ۱۳۱۱ شروع می‌کند و بعد با «چمدان» ادامه می‌دهد، «ورق پاره‌های زندان» را در (۱۳۲۰) و «نامه‌ها» و «چشمهایش» را در ۱۳۳۰ منتشر کرده است. از این میان «ورق پاره‌ها» در نویسندگی حتی در مقایسه با هدایت تازگی‌ها دارد، هنوز هم از نظر تکنیک داستان‌نویسی قابل توجه است. داستان کوتاه «گیله مرد» (۱۳۲۶) یکی از بیست تا سی داستان خوب معاصر است، یعنی اگر از همهٔ داستان‌های معاصر بخواهید بیست تا انتخاب کنید «گیله مرد» جزو اولین داستان‌هایی است که باید انتخاب کرد. «چشمهایش» (۱۳۳۰) درخشان است و وقتی در کنار بقیهٔ آثار علوی بگذاریم و با آثار هدایت مقایسه‌شان کنیم (گرچه در ابتدا یعنی «چمدان» و حتی «یه ره‌نچکا»ی «نامه‌ها» همان رسم و راه و شگرد هدایت را دارد) خواهیم دید که توسع نظر و برش‌های علوی یعنی نگاهش به جهان و نحوهٔ چیدن حوادث کنار هم و تداخلشان با هدایت تفاوت می‌کند. می‌خواهم بگویم که «بوف کور» هدایت در بسته است، پروازی است بلند و از آن راه رفتن به دربسته برخوردن است، آثاری که به تقلید «بوف کور» نوشته شده و بسیار هم، موید این نظر است. اما «چشمهایش» و «دختر رعیت» به‌آذین راه‌گشایند، شروعی دیگرند. دید علوی عالم رمز و اشارت نیست، صراحت است. نثرش هم با همه نکته‌های نثری است در خور این گونه رمان‌ها، یعنی نمی‌شود «چشمهایش» را با برش‌های «بوف کور»ی نوشت، یا مثلا «سووشون» را با نثر آل‌احمد.
خوب، پس انگار می‌خواهم بگویم آغاز راستین رمان فارسی «بوف کور» است. از یک نظر که دنباله‌اش را در «ملکوت» صادقی می‌بینید و از نظر دیگر «تهران مخوف» است، «دختر رعیت» و «چشمهایش». و نیز اینکه «چشمهایش» (۱۳۲۰) پایان است یا نقطهٔ نزدیک به پایان. چرایش را بعد می‌گویم.
من از شین پرتو، ابوالقاسم پرتو اعظم و نمی‌دانم مرحوم سعید نفیسی حرفی نمی‌زنم. برای اینکه خبری نیست. دشتی را هم گفتم که به کل داستان‌نویسی نمی‌دانم یا مستعان را که باید جای دیگر مطرحش کرد، در مقولهٔ پاورقی‌نویسان مجلات که درخشان‌ترین‌شان هم اوست. زنده باشد. دیگران هم تجربه‌هایی دارند که اگر نمی‌داشتند ضرری به جایی نمی‌زد.
چوبک چی؟ همان سال‌های جوانی تمام می‌کند. «خیمه شب‌بازی» (۱۳۲۴) «انتری که لوطیش مرده بود» (۱۳۲۸) باز هم دارد: «سنگ صبور»، «تنگسیر» و «چراغ آخر». «شبی که دریا طوفانی شد» شاهکار مسلم است در همان کتاب «انتری که لوطیش مرده بود». بخوانیدش. ولی که چی؟ همین؟ یکی؟ دو تای دیگر را در «خیمه شب‌بازی» بگیریم خوب است، مثلا «گل‌های گوشتی» درخشان است. اما مگر نویسنده همین است؟ چند کار، یکی عالی و بقیه متوسط؟ و تازه پشت آن آثار چه شخصیت گرانقدری هست، چه جهان‌بینی بنظامی؟ برای اینکه روشنتان بکنم بیایید مثلا ـ قیاس مع‌الفارق هم باشد، باشد ـ جهان‌بینی نداری چوبک را با نیما مقایسه کنید. پشت هر شعر نیما، هر سطرش آدمی نشسته است که جهت دارد، هر سنگ و برگ شعرش اشارتی است به یکی از قله‌های سلسله جبالش به در، یا سقف و یا پنجرهٔ ساختمانش، همه‌اش را هم نمی‌توانید با فرویدیسم یا چیز دیگر تطبیق بدهید و خیالتان را راحت کنید، و تازه وقتی در ادبیات جهان «ژرمینال» امیل زولا باشد ـ گرچه دیر ترجمه شده است اما باز غنیمت است ـ دیگر نمی‌شود با هزار من سریشم چوبک را ناتورالیست دانست. خلاصه اینکه چوبک انگار ریش و سیبلش سفید شده است اما همچنان در حد و حدود فروید و فرویدیسم آن هم در همان مرز پنج مقاله‌ای که در زمان جوانی‌اش خوانده بود، مانده است و هنوز هم فکر می‌کند ناتورآلیسم یعنی رفتن سراغ هر چه زشت است، و همین. در «سنگ صبور» فاطمه سلطان را در اتاقی می‌کارد که هم تنش کرم گذاشته است و هم خودش را مدام کثیف می‌کند و ذهنیاتش هم ترکیبی است از مسائل جنسی و مذهب که برای اینکه بفهمید چه می‌گویم باید «مالون می‌میرد» بکت را بخوانید و بعد مقایسه کنید.
آل‌احمد با «دید و بازدید» (۱۳۲۴) شروع کرد، «از رنجی که می‌بریم»، «سه تار»، «زن زیادی» و «سرگذشت کندوها» را بعد منتشر کرد. داستان‌های «بچهٔ مردم» و «گناه» از مجموعه سهٔ تار خواندنی است. با «مدیر مدرسه» (۱۳۳۷) به جد مطرح شد، «نون و القلم» حدیثی دیگر است و «نفرین زمین» ادامهٔ همان «مدیر مدرسه» است. اوجش را باید در مقالهٔ «پیرمرد چشم ما بود» دید و در چند داستان کوتاه. «جشن فرخنده» ـ اگر اصطلاح به‌آذین را به قرض گیرم ـ رشک‌انگیز است و تا حدی «خواهرم و عنکبوت» و بعد «گلدسته‌ها و فلک». از این میان «جشن فرخنده» معیار داستان‌نویسی امروز محسوب می‌شود، نشان‌دهندهٔ آدمی است هم آگاه به شگردهای داستان‌نویسی و هم جهت‌گیر در مقابل وضع حاکم، یعنی آزاد کردن زنان و مراسم پرده برداران از عترت و عصمت خلق خدا. پس باید گفت آل‌احمد در اوج مرد، کسی که «جشن فرخنده» را نوشته است دیگر استاد بود و دریغ است که دیگر نباشد تا بنویسد.
نثر آل‌احمد نثری است برای لحظه‌های پر و شتابان چون برق لامع که مثلا اگر بخواهید با آن نوشیدن فنجان چای را بنویسید یا فنجان خواهد شکست و یا چای خواهد ریخت، اما اگر از فاجعه‌ای بخواهید عکسی بگیرید یا چشم‌اندازهای مسافر قطار را ثبت کنید بهترین نثر است. نمونه‌اش را می‌شود در «نفرین زمین» دید. همان جا که راوی داستان با فاجعهٔ خورده شدن محصلش توسط گرگ‌ها روبرو می‌شود. (چون کتاب‌ها را به امانت گرفته بودند عینا نتوانستم نقلش کنم) اما بخوانیدش و ببینید چگونه با نشان دادن به‌هم‌ریختگی برف و کهنه پاره‌های لباس و شاید یک کفش و دو قطره خون بر برف فاجعه را نشان داده است. و به همین دلیل است که این نثر در داستان کوتاه بهتر می‌تواند خودش را نشان بدهد، به خصوص اگر نظرگاه داستان، اول شخص مفرد باشد. ولی

آل‌احمد را نباید با متر داستان‌نویس‌ها سنجید، کار او و حیاتش در این محدوده که من حرف می‌زنم، نمی‌گنجد. به‌آذین، «پراکند» و «بسوی مردم‌اش» را ندیده‌ام. «دختر رعیت» را در (۱۳۲۷) منتشر کرده است و بعد «مهرهٔ مار» (۱۳۴۴)، «شهر خدا» (۱۳۴۹)، «از آن سوی دیوار» (۱۳۵۱). در مورد کتاب آخرش گمانم «مهمان این آقایان» بی‌اطلاعم، در خارج منتشر شده است. «دختر رعیت» را اگر در زمان خودش قرار بدهیم، یعنی قبل از «چشمهایش» و با توجه به کارهای قبلی دیگران همان «تهران مخوف» که گفتم یا «جنایت بشر» ع. راصع سرآغاز جدی رمان‌های اجتماعی محسوب می‌شود، یعنی اولین بار است که در پس پشت خانه‌ای، رابطهٔ دختری دهاتی و پسر ارباب می‌بینیم، درست همان کاری که در «سووشون» شده است، واقعهٔ اشغال ایران و حضور متفقین در شیراز، یا در «همسایه‌ها»ی احمد محمود و دیگران. داستان کوتاه «مهرهٔ مار» به‌آذین، داستان با ارزشی است. به‌آذین هنوز هم می‌نویسد. ترجمه‌هایش سبب شد تا ما از طریق او با بالزاک، رومن رولان، شولوخوف، شکسپیر و دیگران آشنا شویم که خود منظومه‌ای دیگر است. دستش توانا بود.

ابراهیم گلستان، «آذر، ماه آخر پاییز» (۱۳۲۸)، «شکار سایه» (۱۳۳۴) و «جوی و دیوار و تشنه»، «مد و مه» و این آخری‌ها فیلم‌نامهٔ «اسرار گنج درهٔ جنی» که جمع شد. ترجمه هم کرده است و گمانم اولین کسی است که همینگوی را معرفی کرد با «زندگی خوش و کوتاه» فرانسیس مکومبر. و دو ترجمهٔ دیگر، از مارک تواین و چند داستان‌نویس. از این میان «طوطی مردهٔ همسایه من»، «ماهی و جفتش»، «از روزگار رفته حکایت» نمونه‌های عالی داستان‌نویسی امروز است. اما می‌ماند آنچه که موزون است و نمی‌دانم مفاعیلن مفاعیلن‌ها را قطار کرده است و یا فیلمنامه اسرار گنج همه غبن است، آدمی با آن همه دانش و حضور و غیابش در آن همه اتفاقات زیادی فقیر است، هنوز هم می‌نویسد، نمایشگاه هم می‌گذارد و همچنان پسربچه مانده است با همهٔ ادا و اطوارهایی که بیست سی سال پیش مد بود، روشنفکرانی که با یکی دو داستان یا چند ترجمه از زبان‌های فرنگی فکر می‌کردند نوبرش را آورده‌اند، پیف پیف هم می‌کردند و بر سر خلق خدا هم منت می‌گذاشتند. خوب، گفتم که چند داستان خوب دارد، یکی دو تاش واقعا عالی است. فیلم اسرار گنجش هم دیدنی بود.

بهرام صادقی از حدود ۱۳۳۵ تا ۴۱ و یکی دوتا تا ۴۸ می‌نویسد. «سنگر و قمقمه‌های خالی» او نشان دهنده درخشان‌ترین نویسندهٔ دورهٔ خودش است. اوج کارش نه در ملکوت که در داستان‌های کوتاه اوست. در «ملکوت» هم اوج هست و هم نشانه‌های مرگ خلاقیت. هنوز هستش. گاهی هم می‌نویسد، که آدم واقعا گریه‌اش می‌گیرد.

تقی مدرسی «یکلیا و تنهایی او» را در ۱۳۳۳ در بیست و دو سالگی می‌نویسد، کاری است درخشان و هنوز خواندنی. بعدها «شریفجان شریفجان» و یک دو داستان کوتاه. یک نمایشنامهٔ چاپ نشده هم از او خوانده‌ام. هنوز هم زنده است و در امریکا.

محمدعلی افغانی: «شوهر آهوخانم» در ۱۳۴۱ منتشر شد. گفتند آغاز رمان فارسی است. مقصودشان البته این بود که اگر «بوف کور»، «دختر رعیت» و «چشمهایش» را نادیده بگیریم و یا اگر تنها این کشور وجود می‌داشت و مثلا می‌شد بالزاک را از تاریخ ادب جهان حذف کرد. اما «شوهر آهو خانم» با همهٔ عیوبش و اینکه افغانی به کلی از شگرد رمان‌نویسی بی‌اطلاع است و غریزی می‌نویسد و یک قرن پیش کاش به دنیا می‌آمد، خواندنی است، مثلا رقص هما، یا تجزیه و تحلیل شخصیت سید میران. اما بعد؟ «شادکامان درهٔ قره‌سو» و این آخری نمی‌دانم «شلغم، میوهٔ بهشته». یکی دو صفحه‌اش را خواندم و نماز میتش را خواندم.

می‌ماند ساعدی، سیمین دانشور، احمد محمود، دولت‌آبادی، بابامقدم، م. درویش، جمال میرصادقی، غ. داود، پارسی‌پور، ترقی، امیرشاهی، شمیم بهار، پاینده، تنکابنی، رضا دانشور، اسلام کاظمیه، ابراهیمی. باز هم هست: پهلوان، امین و ابوالقاسم فقیری، یاقوتی، گلابدره‌ای، کلباسی، شمس آل‌احمد و موذن که دارند می‌نویسند یا یکی دو کار دارند: حمید صدر، تقوایی، شهدادی، دانش آراسته، سپانلو، کاظم تینا، براهنی یا فقط یکی: بهروز دهقانی «ملخ‌ها»، درویشیان «از این ولایت» و بسیاری دیگر که کارهای خوبی هم دارند: مثلا زکریا هاشمی (طوطیش). باز هم زنده‌اند: فصیح، حکیم، شاپور قریب، غلامحسین غریب، فرسی، کیانوش، علی مدرس نراقی، صادق همایونی، سادات اشکوری، ابراهیم رهبر. و باز: خیّر، خرسندی، حیدری، ناصر ایرانی. یا زنده‌اند به ظاهر رسول پرویزی و بسیاری دیگر از جمله یکی هم که خودم باشم که پارتی‌بازی می‌کنم و از مرگش حرف نمی‌زنم. و از این‌ها که اسم بردم یا یادم نیامد، کسانی هستند که می‌شود به خاطر جرم داستان‌نویسی جریمه‌شان کرد که صد بار از روی داستان کوتاه «گدا»ی ساعدی بنویسند یا «جشن فرخنده» آل‌احمد، یا «مهرهٔ مار» به‌آذین، «امام» درویش، «شبی که دریا طوفانی شد» چوبک، «ماهی و جفتش» گلستان، «گیله مرد» علوی.

از بعضی هم ذکری می‌کنم که مجال اندک است. ساعدی هنوز می‌نویسد. اوج و حضیض بسیار دارد چرا که ذاتا نویسنده است، حرفه‌ای است و نه متفنن، قدش هم از همهٔ دیوارها بلندتر است. از میان کارهاش «عزاداران بیل»، «ترس و لرز»، «واهمه‌های بی‌نام و نشان»، مثلا «گدا» یا خاکسترنشین‌ها، دو برادر معیار داستان‌نویسی امروزه روز است. هنوز هم زنده است در عالم خلق و ابداع دستش قوی باد و چشمش بینا تا «مقتلش» را هم بنویسد و بسیاری دیگر.

سیمین دانشور: «سووشون» (۱۳۴۸) منتشر شد. قبلا «آتش خاموشی» و «شهری چون بهشت» را نوشته بود، «سووشون» معیار رمان‌نویسی است و حضورش بر بسیاری از رمان‌های پیش از آن خط می‌کشد و رمان‌های پس از آن را باید با آن سنجید. داستان کوتاه هم دارد. احمد محمود با «همسایه‌ها»ش درخشید، کاری است با ارزش

و نشان‌دهندهٔ جوشش و شعور و درک صحیح.
از دولت‌آبادی «آوسنه بابا سبحان»، «گاواره‌بان»، «مرد» خواندنی است و ارزشمند. از شهرنوش پارسی‌پور «سگ و زمستان» بلندپروازی است بلند در همان زمینهٔ «همسایه‌ها»، «سووشون» و «چشمهایش». از اسلام کاظمیه داستان کوتاه «غلومی»اش را حتی می‌شود چند بار خواند. «کتبیه» مجابی و به ویژه «نماز میت» رضا دانشور را نمی‌توان نادیده گرفت. داستان «من هم چه گوارا هستم» از خانم ترقی از کتابی به همین نام مانده است. و از شمیم بهار ابر «بارانش گرفته است» از ابراهیمی یکی فقط «باد، باد مهرگان». از امیرشاهی: «لابیرنت»، و داستان «سار بی‌بی خانم». از کلباسی «جنگ تن به تن آقای فراست».
صمد بهرنگی در زمینهٔ دیگری یعنی ادبیات کودکان آغازکننده است «ماهی سیاه کوچولو»، «اولدوز و کلاغ‌ها» واقعا درخشان بود. تنکابنی هنوز هم می‌نویسد. یکی دو کارش در خاطرم مانده است (کتاب‌هاش را امانت برده‌اند) «ماشین مبارزه با بیسوادی» و یکی هم که یادم بود و اسمش را از خودش پرسیدم گفت: «کابوس». «روزگار دوزخی ایاز» براهنی را نخوانده‌ام، ندارم. و از یاقوتی «چراغی بر فراز مادیان کوه» را در یک نشست می‌شود خواند.
خوب، می‌بینید اگر از مجموعهٔ آثار نثر معاصر برای منتقد دست شکسته‌ای چون من فقط مجموعهٔ کارهای حجازی را باقی گذاشته باشند، قفسه‌های خالی و حجازی، انگار دو بار کتاب‌ها را برده باشند نتیجه‌اش همین حرف‌هاست: نخوانده‌ام، ندیده‌ام، ندارم. بگذریم. می‌دانم خسته شدید. پس برویم بر سر علل این جوانمرگی‌ها، که فهرست‌وار ذکر می‌کنم، گرچه مومنی گفت و خوب، و مرتب هم جوانمرگی را تکرار کرد.
۱. توقف در مرحلهٔ انقلاب مشروطه: با توجه به انقلاب مشروطیت و مساله‌ای به اسم قانون اساسی ایران، ما هنوز در همان مرحله‌ای هستیم که میرزا آقاخان کرمانی بود، شیخ احمد روحی بود که دهخدای «چرند و پرند» بود که سیدجمال‌الدین اسدآبادی بود، یعنی هشتاد سالی است با همان آرمان‌ها داریم سر می‌کنیم، بگوییم صد سالی است درجا می‌زنیم. خوب، اوج و فرودهایی هم بوده است و همین اوج و فرودها، افت و خیزها، بر خاک افتادن‌ها، دل به دریا زدن‌ها بوده است که به ادبیات معاصر این چنین قدرت داده است تا شما را اینجا بیاورد. در همین افت و خیزهاست که جوانمرگی‌ها هم رخ می‌دهد، موارد مشابه هم پیدا می‌شود: میرزا آقاخان کرمانی یا شیخ‌احمد روحی همان بهرنگی است، سیدجمال‌الدین اسدآبادی، شریعتی است، سیدحسن مدرس، آل‌احمد است.
۲. فقدان تداوم فرهنگی: در اینجا به هر دلیل مثلا قطع شدن جریان‌ها و نهضت‌های فکری و فرهنگی و یا تاثیر عوامل خارجی سبب شده است که هر جریان فرهنگی فقط چند سالی یا یک دهه طول بکشد که بعد تبری یا داسی قطعش می‌کند و پس از چند سال دوباره باید از ابتدا شروع کرد مثلا در مشروطه حرکت از سطح به عمق می‌رسد به کورهٔ سوزان امیرخیز تبریز به دست ستارخان و باقرخان و حیدر عمواوغلی، علی مسیو. اما بعد؟ تقی‌زاده است، سردار اسعد، و سپهدار، یا مثلا در زمان خودمان به فرض اگر «کتاب هفته» که به همت شاملو، حاج سیدجوادی، مرحوم هشترودی و به‌آذین و دیگران در می‌آمد ادامه پیدا می‌کرد یا «آرش‌های طاهباز» (سیزده شماره) و بعد «کاظمیه» (پنج شماره) یا «جهان نو» یا جنگ‌های شهرستانی مثلا «جنگ اصفهان»، «بازار رشت»، «جنگ طرفه» و یا «خوشه»های شاملو، شب‌های شعرخوانی، تا حالا حتما جوانمردگی در میان نبود، بده بستان زنده بود، جوشش و حرکت در فضایی راستین. خوب، برای همین خیلی آدم می‌خواهد که پس از بیست سال سکوت نیما بشود و نه جمال‌زاده، و اغلب هم مرگ و میر هست، شبه‌وبا هست، وبا هست، به قول حافظ آن هم پس از حملهٔ امیرتیمور به شیراز و ساختن کله مناره‌ها:
از این سموم که برطرف بوستان بگذشت/ عجب که بوی گلی ماند و رنگ نسترنی
۳. رابطه نویسنده و ممیزان: رابطهٔ نویسنده و خوانندهٔ کم توقع، درست شبیه است به رابطهٔ زندانی و زندانبان. وقتی زندانی باشد زندانبان هم زندانی می‌شود و بده بستان میان آنها لامحاله سبب می‌شود که پس از مدتی کوتاه یا طولانی (بسته به طرفین و وضعیت) از نظر اشتغالات ذهنی دو روی یک سکه بشوند. به قول کامو اگر آدمی را در دخمه‌ای بگذاریم پس از مدتی طولانی دیگر از افق‌های وسیع در او خبری نخواهد بود، حتی ممکن است غرورش به دلیل همان پشت خم شده‌اش جریحه‌دار بشود، بشکند. یا به تعبیری دیگر این رابطه شبیه درجلو «قانون» کافکاست، وقتی که زندانی حتی شپش‌های نگهبانش را می‌شناسد، گرچه یک طرف نقبی به سوی نور می‌زند و آن یک خشت بر خشت می‌نهد و دیوار پشت دیوار می‌سازد؛ یکی روی با انسان دارد و آن یک بر انسان. اما چار و ناچار نویسنده همانگونه می‌اندیشد که تنها ممیز می‌فهمد، اگر هم از دست ممیزان به دست خواننده افتاد یا آنقدر پیچیده است که به قول شاملو:
این فصل دیگری است
که سرمایش از درون
درک صریح و زیبایی را پیچیده می‌کند.
یا فقط می‌تواند خوانندهٔ کم توقع را که در همان سنین نویسندهٔ ریش‌سفید است راضی کند. به همین جهت است که شهرت و اعتبار بیشتر ماها نه به واسطهٔ این داستان یا آن یکی است، که بیشتر به واسطهٔ مسائل جنبی است ـ فلان فیلم یا بهمان واقعه ـ گرچه نویسنده چون می‌نویسد و کلام شهادت‌دهنده است و او را درگیر می‌کند از درون و برون در خلوتش و در پهنهٔ جامعه، اما اگر کسی به خاطر مسائل جنبی داستان ـ که ممکن است در متن یک جامعه اصلی هم باشد- مطرح شد و در داستان‌نویسی و یا شعر چیز دندان‌گیری نداشته باشد

باید در همان مقوله مطرحش کرد. همه کاره است جز داستان‌نویس. انسان شریفی است، استاد و عالم است، اما در این حوزهٔ کوچک هیچ‌کاره است یا مسافر است و دست بالاش بر سر این سفره مهمان خسته‌ای است ـ قدمش بر چشم! ـ یکی دو لقمه‌ای که خورد ـ گواراش باد! ـ خواهد رفت. خلاصه کنم، اگر درست باشد که:

چون که با کودک سر و کارت فتاد / هم زبان کودکی باید گشاد

پس اگر کسی مدام ـ در طی آن افت و خیزها ـ با کودکان سر و کار داشته باشد، با ممیزان، یا خوانندگان کم توقع و ناچار باشد زبان کودکی بگشاید و همان‌ها را بگوید که آنها می‌دانند و یا پس از چند سالی بهترش را خواهند فهمید مطمئنا پس از مدتی ذهنش، زبانش و موضوعاتش همان خواهد بود که بوده است. و باز مطمئنا توقف خواهد کرد، خواهد مرد.

۴. متفنن بودن: داستان‌نویسان ما بیشتر متفنن‌اند. چون نمی‌شود با داستان نوشتن تامین شد ناچار گاه‌گاه ترجمه‌های دیگران را صاف و صوف می‌کنند، به بچه‌های مردم درس می‌دهند، ترجمه هم می‌کنند، پشت میزنشین هم هستند، و گاهی برای اجازهٔ کار و اشتغال باید گردن خم کنند، و نمی‌دانم از حقوق اجتماعی محروم هم می‌شوند، ممنوع‌القلم می‌شوند، ممنوع‌الخروج، ممنوع‌المطلب. (راستی یادم آمد: آل‌احمد و ساعدی و این آخری‌ها شاملو و دیگران را ممنوع‌المطلب کردند یعنی که نباید حتی اسمشان در رسانه‌های گروهی برده می‌شد. آخر مگر می‌شود آبروی فرهنگی را حذف کرد. سراغ متون کهن هم رفتند. بردارید چاپ اول و دوم رستم‌التواریخ را مقایسه کنید. اگر همینطور ادامه بدهند باید تمام دواوین کهن را هم ممیزی کنند، تمام غزل‌های حافظ را، بعد هم قمصر کاشان را به جرم داشتن آن همه گل‌های ممنوعه ممیزی کنند، کاشان را به جرم داشتن قمصر، و دست آخر ایران را از کرهٔ خاک حذف کنند. تازه گیرم که این قلم آزاد شد، اما اگر در تبریز کتابی را جمع کنند، اگر در اصفهان هیچ کدام از این کتاب، که این روزها در می‌آید: گورکی، شریعتی، آل‌احمد نباشد، معنی‌اش چیست؟ گیرم که آنجا هم این کتاب‌ها را بردند، اما مگر آدم کتاب‌خوان چقدر پول دارد، آن هم با این کتاب‌های گران؟ گندم وارد می‌کنند، گوسفند، قند، عطر، همجنس‌باز، و هزار کوفت و زهرمار، اما در مورد کاغذ می‌گویند خودکفاییم، و نمی‌دانم چاپخانه‌ها مدام در اشغال بولتن‌های فرهنگ و هنر است، در اشغال جشن هنر، جشن طوس، جشن سوگواری فرهنگ. پس اصلا مساله این نیست که ممیزی بگوییم یا سانسور ـ قرار این بود که بگوییم ممیزی ـ می‌شود گفت x، می‌شود گفت قتل فرهنگ. قاتل ادب، یعنی درست وقتی کتابی را جمع می‌کنند، نویسنده‌ای را جمع می‌کنند، شاعری را حذف می‌کنند، کتابخانه‌های تعاونی دانشجویی را می‌بندند، کتاب‌های نویسندگان و شاعران را می‌برند و جایش نقاب‌های سیاه می‌گذارند.) خوب، می‌گفتم، ممنوع‌المطلب می‌شوند، ممنوع‌النفس، و گاهی اگر ماندند از پس تندبادهای اسکندری، چنگیزی، یا به قول حافظ سمومهای امیر تیموری، کرایه، ترافیک و هزار کوفت و زهرمار دیگر است، برای همین چند کار می‌گیرند. چنین آدمی خواه و ناخواه وقتی فراغت پیدا کرد ـ اگر پیدا کند ـ تازه یادش می‌آید: یکی دو نفر مرا داستان‌نویس می‌دانند، یا ده هزار نفر ـ چه فرق می‌کند؟ ـ پس بنویسم. در مورد چی؟ خوب، همین دیگر، همان که آن دو نفر بپسندند، یا آن ده هزار نفر، همان که می‌دانند و من هم می‌دانم، آنها در پسله می‌گویند، من آشکار. پس متفنن خودش را با هم‌قدهایش می‌سنجد، با خوانندگان بالفعلش که با اغلبشان سلام و علیک دارد، با همپالکی‌ها، این شاعر با آن یکی، این نویسنده با بهمان؛ غافل که در کل جهان داستان‌نویسی چه می‌گذرد و چه گذشته است. اگر یک داستان از فاکنر خوانده بود یا داستان‌های چخوف را فهمیده بود، دیگر نمی‌نوشت. حرفه‌ای بودن، به این محدوده بسنده نکردن، فریب خوانندگان کم توقع یا حتی همپالکی‌ها را نخوردن، درگیر شدن با همه آنچهٔ اکنون حضور دارد و از آن برگذشتن و نه فراموش کردن، در چنبرهٔ ممیزان نماندن و... کاری است بس دشوار، و توقف و مرگ از همین‌جا شروع می‌شود. وقتی که راضی شدند، توهم راضی شدی، تکیه برجایت می‌دهی، پایت را دراز می‌کنی و می‌گویی: «خوب، این منم!» در آینه‌ات عکسی می‌گیری برای تاریخ ادب امروز، بعد هم می‌خوابی، دراز به دراز، و می‌میری.

۵. کوچ‌های اضطراری یا اجباری: وقتی نویسنده از اینجا می‌رود، آفتابی دیگر بر چهره‌اش می‌تابد یا توریست می‌شود مثل جمال‌زاده که انگار برای مستشرقین می‌نویسد، مثلا ادوارد براون یا ریپکا؛ و یا دیگر کلام و زبان را فراموش می‌کند، مسائل زنده را با واسطه می‌بیند. تازه عیب همهٔ این سفر کرده‌ها این است که در مورد خودشان، همان تجربیاتشان، همان غربتشان نمی‌نویسند. مدرسی، علوی از این جمله‌اند یعنی اگر به افغانستان بروی یا به ترکیه یا مثل هدایت به هندوستان شاید با «بوف کور»ت برگردی، اما به امریکا، به آلمان یا شوروی یا انگلستان نه.

۶. دوره فترت ترجمه: ما هنوز در دورهٔ فترت ترجمه بسر می‌بریم، صد و بیست سالی است که هنوز مصرف‌کنندهٔ فرهنگیم و عزیزترین آدم‌هایی که داریم جز چند شاعر و نویسنده و یکی دو محقق (مثل آدمیت، آریانپور، آشوری) و منتقد: مثل مسکوب «مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار»، «سوگ سیاوش»، هزارخانی، مثلا نقد ماهی سیاهش (که اولین و بهترین کار بود در مورد این کتاب و شهرت این کتاب را همین مقاله باعث شد). می‌گفتم عزیزترین آدم‌هایی که داریم همان مترجمانند که همهٔ سازمان‌های فرهنگی و انتشاراتی، بولتن‌ها، سوگواره‌ها و جشنواره‌ها، مجلات دولتی و نیمه دولتی را می‌چرخانند. مختصهٔ مترجم صرف (استثناءها به کنار) غیرمتخصص بودن است، یعنی کسی که هیچ نمی‌داند، در هیچ موردی صاحب‌نظر نیست، تنها به ازای دانستن دو زبان یا سه تا و استفاده از این دایره‌المعارف و آن یکی، و غارت این قسمت و آن قسمت و برگرداندنش مطرح می‌شود. مختصهٔ دیگرش این است که ریشه‌اش اینجا نیست، در مقابل وضع جهت‌گیر نیست، دست به دامان دیگران دارد،

پایی اینجا و پایی آنجا، و همین که اسمش را کنار کامو، داستایوفسکی، همینگوی و دیگران و به همان درشتی چاپ کردند خودش را کامو می‌داند، خودش را.... استغفرالله. درست شبیه مونتاژچی اقتصاد است یا بورژوای وابسته، واردکنندگان محترم یخچال، اودکلن، مارچوبه، همجنس‌باز، و نه کاغذ و چاپخانه و صحافی.
خوب، کاریش نمی‌شود کرد. ما هنوز هم باید ترجمه کنیم و آنچه ترجمه شده است یک از هزار است، کتاب‌های اصلی را هنوز نخوانده‌اند، چه برسد به اینکه ترجمه کنند. آقای مومنی از سارتر گفت، انگار بگوید بقال سر محل. تازه به اعتبار کدام کتابش. کتاب‌های اصلی او جز یک سخنرانی و یک مصاحبه و «ادبیات چیست؟» هنوز در نیامده است. (البته در زمینهٔ داستان و نمایشنامه غنی شده‌ایم و این را مدیون مترجمین صاحب‌نظر هستیم. یعنی: قاضی، به‌آذین، آل‌احمد، دریا بندری، کشاورز، دانشور، پرویز داریوش، کاظم انصاری، مسکوب، نجفی، سید حسینی، رحیمی، حبیبی، یونسی، خبره‌زاده، میرعلایی و دیگران.)
اما باید گفت تا به زبان شیرین فارسی جمال‌زاده «فارسی شکر است» را ننوشت، تا هدایت «زنی که مردش را گم کرد»، «داش آکل»، و داستان کوتاه «سه قطره خون» را ننوشت داستان فارسی نداشتیم؛ تا نیمایی نباشد شعری نداریم، حال اگر همهٔ شعرهای جهان را هم ترجمه کنیم، کرده‌ایم. و نیز تا کسی به زبان فارسی نیندیشد، ننویسد، فلسفه‌ای وجود ندارد. پس دورهٔ فترت ترجمه هنوز هم ادامه خواهد داشت و حاصل آدم‌هایی خواهد بود التقاطی، خوشه‌چین، آدم‌هایی دایره‌المعارفی، فرهنگستان‌نشین، لغت و معنی در بیار، و نه متفکر و اندیشمند...
خلاصه کنم: تا اینگونه است و اینگونه‌ایم؛ تا در این مرحله درجا می‌زنیم که صرف جمع کردن کتابی به آن ارزش می‌دهد و اینکه انسانی والا باشد، شهید باشد داستان‌نویسش هم می‌دانیم؛ تا معیار ارزش‌هامان همان‌ها باشد که ممیزان، ببخشید x، قاتلان فرهنگ و ادب ـ تعیین می‌کنند؛ تا مرتب دور و تسلسل باشد؛ جلاد و قربانی باشد؛ زندانبان و زندانی باشد؛ الاکلنگ باشد؛ پسرفت و پیشرفت کار از همین قرار خواهد بود، یعنی آدم‌هایی خواهیم داشت نیم مرده اما به ظاهر زنده، ترس خورده؛ یا همه چیز اما نه شاعر، همه کاره اما نه داستان‌نویس، و این دیگر برعهدهٔ نویسنده نیست.
برای گذر از این برزخی که صد سالی است در آنیم نویسنده یکی است از هزاران، یکدست است و یک قلم. تک تک شما هم حتی مسوول کف‌زدن‌هاتان هستید، تشویق‌هاتان، تکذیب‌هاتان. پس اگر کار نویسنده‌ای منتشر نشد، اگر کمر خم کرد، ریشه‌اش قطع شد، یا شاخ و برگ‌هاش ریخته شد؛ یا برعکس فکر کرد کافی است در داستانش عکسی را پاره کند، چماقی به دست عابری بدهد، تفنگی به دست صیادی، غبنی است عظیم، غبنی چنان عظیم که می‌شود گفت کاش «ماهی‌های سیاه» از این پس در ابتدای راه خورده نشوند، و حوضی آبدانی چنین حقیر این بچه نهنگ‌ها را ـ که اسمشان مسلسل‌وار ذکر شد و تازه دارند شنا می‌کنند ـ خفه نکند. چرا که می‌بینیم با همین نظر اجمالی که کردم نثر معاصر دیگر راه افتاده است. همین پنجاه و چند سال ده بیست داستان کوتاه عالی داریم، جاده دیگر کوبیده شده است، و ما، همهٔ ما، اگر خمیده‌ایم، اگر اینگونه‌ایم حداقل اندکی هم به خاطر این تنگ میدان بی‌روزن است وگرنه ـ برخلاف فرمودهٔ این شاعر و آن تاریخ‌نویس ـ با همهٔ فروتنی‌ها که باید داشت مطمئنا قدمان چند برابر این دیوارهایی است که ممیزان، همهٔ مقاطعه‌کاران خشت و دیوار در عصر مقاطعه‌کاران و دلالان گردمان ساخته‌اند. پس اگر نمانیم و نمانید، درجا نزنید، قطع نشویم، تداومی در مقولهٔ فرهنگ پیدا شود، کتاب‌هامان منتشر شود و خوانندگانمان بخوانند، در ضمن کتاب‌ها، کتابخانه‌ها مصادره نشود، باور کنید می‌شود حداقل غنی‌ترین ادبیات جهان سوم را بوجود آورد، همانگونه که شعر نو چنین شده است. چنین باد!
- سخنرانی در ششمین شب از ده شب شعر و سخنرانی شاعران و نویسندگان در انجمن گوته در مهر ۱۳۵۶
نقل از: تاریخ ایرانی

لینک مطلب:
http://bonyadhomayoun.com/?p=1520

::

خالی بندان سرزمین ننه م، از سخنان هوشنگ گلشیری / کلمات
مجموعه بعدی که من درآوردم، مجموعه کریستن و کید است که سال 1350 یکی، دومرتبه چاپ شد. بعد هم دیگر چاپ نشد و در این روزگار هم دیگر چاپ نخواهد شد. در این کتاب تجربه خودم در زندگی عاشقانه را نوشته‌ام. یادم می‌آید زمانی که حضرات مجاهدین اینجا حضور داشتند یک روزی که دلخوری داشتند مسلحانه سراغ من آمده بودند که مثل این که شما عاشق یک زن فرنگی بودید. گفتم نه تنها عاشق شدیم بلکه کتابش را هم نوشتیم. یعنی از طریق مبارزان متهم بودیم که عاشق شدیم. برای من خنده‌دار بود که مبارزان سیاسی به ناموس ماها هم کار داشته باشند. به هر صورت ظاهرا این کتاب مایه ننگ ماست ولی من آن را جزء بهترین مجموعه آثارم می‌دانم. یک تجربه درخشان دست اول است که نسل‌های بعد هم که به دستشان رسیده، بسیار توجه کردند که کار درخشانی است. به هر صورت برخورد با این کتاب بسیار خشن و تند بود ودر فضای سیاسی آن زمان نمی‌پذیرفتند که آدم از عشق ناموسی حرف بزند.... (گفتاری منتشر نشده از هوشنگ گلشیری- ماه‌نامه‌ی تجربه. فروردین ماه 91)

لینک مطلب:
...http://sardouzami.wordpress.com/2012/05/10/%D8%AE%D8%A7%D9%84%DB%8C-%D8%

::

- **گفت و گوها**

بخش هایی از گفتگوی به‌روژ ئاکره‌یی با هوشنگ گلشیری / پاراگراف

...در وضعیتی که مثلاً کاغذ نبود، کاغذ نمی‌دادند، من نمی‌توانستم چاپ کنم. من خوب، بسیاری از کارهایم را روی طاقچه گذاشتم دیگر. الان این چند ساله از من چی چاپ شده؟ خوب من فکر نمی‌کنم هیچ نویسنده‌ای وضعیت بنده را داشته باشد که کل آثارش تجدید چاپ نشده اصلاً. هیچ¬کدامش! بره‌ی گمشده‌ی راعی که تو دادی من برات امضاش کردم. پنجاه و هفت رفته، پنجاه و هشت رفته برای اجازه، تا حالا اجازه ندادند. حدیث ماهیگیر و دیو هنوز اجازه نمی‌گیرد. خیلی‌هاش اصلاً اجازه نمی‌گیرد.

...و بسیاری از این داستان‌ها بوده که پنج بار تا حالا من برای اجازه بردم و اجازه نداده‌اند. «خوابگرد» تو ایران چاپ شده بوده، مجله را اصلاً بستند. یک بخشی از رمان من چاپ شد، اصلاً آن مجله پخش نشد: «بهترین‌ها» را توی دکه¬ها جمع کردند، خوب اگر به اینجا برسد که من هیچ¬کاری را نتوانم چاپ کنم، البته من فکر می‌کنم راه حل وجود دارد. شوخی است اصلاً سانسور حالا. وقتی که من می‌توانم فکس بکنم داستانم را، پنج تا سیصد تومن می‌شود. از هر جا می‌توانم فکس کنم. هیچ¬کس هم نمی‌داند از کجا فکس شده. هیچ کنترلی هم نیست. می‌روم یک جایی، یک دوستی مثلاً دارم، می‌گویم بیا این داستان من را فکس کن. من کل آثارم را می‌توانم توی یک دیسک بگذارم با خودم بیاورم خارج. فکر نمی‌کنی شوخی است؟ یا فکر نمی‌کنی حکومتِ ما، حکومت جمهوری اسلامی مشخص، می‌داند این قضایا را؟ و می‌داند که اصولاً نوع رفتار حکومت تعیین می‌کند وضعیت مخالفین را؟ ها...؟

...اگر تحمل نکرد، یعنی دارد می¬گوید فقط راه مسلحانه وجود دارد و جامعه را خشن می‌کند و جامعه نابود می‌شود. بلایی که سرِ شاه آمد، برای اینکه سال پنجاه فقط یک کتاب در آمد، یک کتاب شعر در آمد سال پنجاه. به دلیل وضعیت چریکی تشدید شد اختناق. وضعیت چریکی احتیاج نداشت، رسید به جایی که دیگر نمی‌توانست. و الان غیر ممکن است اصلاً سانسور در جهان. وقتی کامپیوتر در سراسر مملکت ایران باید به¬کار برده بشود، برای اینکه همه بتوانند باهاش کار بکنند، برای اینکه کارها سریع بشود، خوب من می‌نشینم با کامپیوتر کار می‌کنم دیگر. می‌توانم به شما مثلاً هر روز یک نسخه از داستان خودم را بدهم، با همین کامپیوتر الکی خودم. یعنی یک¬ماهه من می‌توانم یک مجموعه داستان صد صفحه‌ای بدهم، سی تا بدهم. حالا اگر لیزری باشد دویست سیصد هزار تومن اضافه بدهم یک لیزری بگیرم. چقدر می‌توانم به تو بدهم؟ در عین حال، رفت و بازگشت، می‌دانی رفت و بازگشت‌ها و اینکه البته بستگی به حکومت هم دارد دیگر. من گمانم یک مقدار مسئله‌ی سنتِ طولانی‌ای که ما، فرهنگی که توی مملکتِ ما بوده، می‌دانی؟ یک تسامحی به وجود می‌آورد. یک کمی سعه‌ی صدر به وجود می¬آورد. تو نمی‌توانی حافظ بخوانی و سعه‌ی صدر نداشته باشی. مگر اینکه مرتب بخواهی کشت و کشتار بکنی، هی بخواهی چیز بکنی، نوع حکومت صدام حسین حکومتی است که به نظرِ من بی‌نظیر است در جهان. من واقعاً بعضی از این شعرهای عرب‌ها، مربوط به صدام، را خواندم. دیدم در هیچ دوره‌ای تاریخ ما این¬جور نبوده. کدام دوره‌ی تاریخی ما شبیه دوره¬ی صدام بوده؟

...گمانم وقتی که امکان چاپ نباشد، وقتی که امکانِ گسترش نباشد، ذهن کوچک می‌شود. وقتی من نتوانم کارم را بدهم تو بخوانی، وقتی من بیست سال هی مدام با خودم پچ پچ کنم، فقط نابغه‌ها می‌توانند جان به در ببرند. مثلِ نیما. ها...؟ ادبیات در لحظاتِ آرامش رشد می‌کند. نه در لحظات هیجان و شادی و غمِ عظیم. هیچ¬وقت ادبیات در زمانه‌های آشوب رشد نکرده. مسلم است در یک دوره‌ی سرکوب ادبیات به وجود نمی‌آید. من مطمئنم که در مثلاً فرض کن کوه و کوهسار و تفنگ و این حرف‌ها، تو می‌توانی یک شعرِ خوب بگویی. ولی اگر بخواهی یک رمان بنویسی چی؟ چه¬کار می‌کنی؟ مگر من که می‌خواهم بنویسم، سه ماه طول می¬کشد مثلاً یک داستانِ من با ادیتش. مگر می‌شود فرض کنیم هر لحظه بخواهند بریزند توی خانه‌ی بنده، من را بگیرند ببرند، می‌توانم یک داستانِ خوب بنویسم؟ من گمان نکنم که اصلاً ممکن باشد. پس، به¬ناچار تبعید را می‌پذیرم. و چون به¬ناچار تبعید را می‌پذیرم، آن وقت باید بگویم مخاطبِ من که است؟ مخاطبی که شما بعد از مدتی دیگر... نمی‌دانم ما ایرانی‌ها چطوری‌ایم؟ شما هم اینجوری‌اید یا نه...؟ چهل سالش که شد دیگر ادبیات نمی‌خواند. در حالی که باید رفت مخاطب جهانی را پیدا کرد. به نظر من باید به زبان‌های بین‌المللی نوشت، یا حداقل کاری که از یک نویسنده درخشان باشد، این نوشته بشود در پنجاه نسخه چاپ بشود، بعد به زبان‌های دیگر ترجمه بشود، پخش بشود. باید نهادهایی درست کرد.

لینک مطلب:
...http://uosefansare.blog.com/2012/09/16/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D9%87%D8%A7%D

::

نام ها و نگاه ها / ژورنالیست

هوشنگ گلشیری: گزارش یک مصاحبه انجام نشده

گزارش یک مصاحبه انجام نشده*

آمده است که «هیچ پیامبری را در قوم و قبیله خویش ارج و قربی نیست» و باز آمده است: «بسیار کسان پیامبران را به چشم خویش دیدند و ایمان نیاوردند و بسیاری بدون آنکه ایشان را ببینند ایمان آوردند.» این دو حقیقت با چشم پوشی از رسالت پیامبری و مضمون سنگین ایمان به گونه ای در مورد هنرمندان و نویسندگان نیز به ویژه در سرزمین هایی چون کشور ما صادق است. راست این است که این عده هم در مملکت خویش و هم در دوران حیات عمدتا مورد بی مهری قرار می گیرند و امروز در ممالک دیگر نیز نه به دلیل آثارشان بلکه از زاویه سانسور، تعقیب، زندان، شکنجه و مرگ مورد مهر و محبت قرار می گیرند.

زیرچشمی به پره های تنگ بینی و موهایش که از خط پیشانی به سوی مغز سر ریخته نگاه می کنم و کارت های پرسش را روی میز می چینم و مثل مأمور ثبت احوال می پرسم: تاریخ تولد با ماه و روز. می گوید. می پرسم: محل تولد. می گوید. می پرسم: نام مادر. تعجب می کند. چون هم رسم است نام پدر را بپرسند و هم اینکه در یک گفتگوی ادبی این دیگر چه پرسش بی معنی ایست. دوباره می پرسم: «آقای گلشیری، نام مادرتان چیست؟»

دیگر به یاد ندارم گفت عصمت یا یک چیز دیگر. فرقی هم نمی کرد. بسیار خوب، تا اینجا طرحی بود که من برای مصاحبه با هوشنگ گلشیری نویسنده «شازده احتجاب» و «جن نامه» داشتم. مصاحبه ای که انجام نشد.

پس از فرستادن یک فکس در اواخر ماه مه (1999) و یک گفتگوی تلفنی پس از آن، قرار شد که با میزبان او در برلین قراری برای یک مصاحبه گذاشته شود. گلشیری تأکید کرد که کتاب «جن نامه» باید خوانده شده باشد. خندیدم و گفتم: «مگر می شود کسی کتابی را نخواند و بخواهد راجع به آن مصاحبه کند؟» و بعد به یاد آوردم که می شود کتابی را نخواند و حتا فتوای قتل نویسنده اش را هم داد. این فرهنگ و تربیت اجتماعی است.

امروز دوستی گرامی که میزبان نویسنده ماست در پیامگیر گفته بود که به او زنگ بزنم تا قرار بگذاریم. زنگ زدم و او گوشی را به هوشنگ گلشیری داد:

- سلام آقای گلشیری، خسته نباشید از مسافرت و رفت و آمد.
- سلام، خیلی ممنونم. حال شما چطور است؟ مگر می خواهید چه کنید که سه ساعت باری مصاحبه خواسته اید؟
- (با خنده) آن سه ساعت در واقع به مرگ گرفتن و به تب راضی شدن است.
- خیر، خانم! سه ساعت که نمی شود. مگر کیهان چقدر به شما پول می دهد؟ من فقط راجع به «جن نامه» حرف می زنم...
- کیهان به من پولی نمی دهد. تا کنون نداده است. این کارِ دل است.
- کارِ دل هم که باشد سه ساعت طول نمی کشد.
- چرا آقای گلشیری! ممکن است سه هزار سال هم طول بکشد.
- (با مکث) بله خب، کار دلِ ما بیست و دو [یا بیست و هفت] سال طول کشید.
- خب، می بینید که...
- بله، اما من می توانم یک ساعت وقت بگذارم، حتا اشپیگل هم سه ساعت وقت نمی گیرد. و فقط هم راجع به «جن نامه» تازه، مگر کیهان چند صفحه برای مصاحبه می گذارد؟
- موضوع سر کیهان نیست...
- پس برای هفت هشت جای دیگر هم می خواهید بفرستید!
- خیر، من طرح بلندمدتی دارم برای گفتگو با نویسندگان و پژوهشگران در زمینه های گوناگون فرهنگی، ادبی و اجتماعی که... (اصلا گوش نمی کند*
- نه خانم، من اصلا راجع به این مسائل و «تعهد معهد» نویسنده و اینجور چیزها حرف نمی زنم، فقط «جن نامه».
- آقای گلشیری، شما دارید با پیشداوری حرف می زنید. من هم به تعهد هنر و ادبیات اعتقادی ندارم تا بخواهم راجع به آن چیزی بپرسم [اصلا مدتهاست که در بحث های جدی ادبی این موضوع منسوخ شده است] منظورم دیگران...
- به هر حال می توانم یک ساعت راجع به «جن نامه» حرف بزنم. یعنی گفتگو کنیم.
- چه ساعتی؟
- کله سحر باشد بهتر است، چون دیگران هم هستند که...
- چه ساعتی؟
- ده صبح. ده تا یازده. یک ساعت!
- خیلی ممنونم. خوش باشید تا فردا.

و گوشی را می گذارم. شاید از «رسالت پیامبری» و «مضمون سنگین ایمان» بیهوده چشم پوشی کرده بودم؟ حالا چه کنم؟ بزرگترین تفاوت انسان با حیوان تنها نه در داشتن تفکر و خرد، بلکه در برخورداری از احساس از

جمله غرور نیز هست. حس می کردم در این مکالمه و در این رابطه، غرور و تفرعن در برابر هم قرار گرفته اند. چگونه می توانم فردا غرور را در برابر تفرعن بنشانم؟ و نگاهم به کارت های پرسش که آن گونه به دقت مرتب و تنظیم شان کرده بودم می افتد.

پرسش ها سه بخش کلی دارند: نخست اینکه راوی کیست، چه می خواهد و چه می جوید؟ چرا به علوم خفیه روی آورده؟ (روی آوردن به علوم خفیه در روانشناسی نشان اختلال جدی در زندگی و مسایل جنسی است)، دو دیگر، زنان در «جن نامه». مادر (عصمت) که زنی رنجدیده است و کسی حق ندارد با او شوخی کند از یک سو، و کوکب (زن محوری داستان با شخصیتی مرموز و آنیمایی)، بانو و سه زن، هر سه زن به نام ملیحه، از سوی دیگر. همگی لکاته اند و یا به قول داستان سلیطه اند. در پایان هم نگاهی به ادبیات داستانی امروز در ایران و پرداختن به موضوعاتی مثل روی آوردن گسترده مردان نویسنده به مسائل زنان، حضور مؤثر مادر مردان نویسنده و راویان مرد در داستان ها، نقش زبان در ادبیات داستانی، رابطه آزادی نویسنده با آزادی خواننده، و نیز آیا یک دلیل اینکه چرا داستان ایرانی در سطح جهان مطرح نمی شود این نیست که فضا و انسان در آن جهانی نیست؟ حتا منطقه ای هم نیست، بلکه بوم و محلی است. شخصیت ها از کوچه و محله شان بیرون می آیند، می میرند، تمام می شوند. حال آنکه مثلا داستان های گارسیا مارکز، میلان کوندرا و سلمان رشدی با وجود تعلق جغرافیایی و فرهنگی، جهانی اند. یعنی هر کسی در هر جا و از هر فرهنگی می تواند تصویری از خود و پیرامون خود را در آن بیابد. به عبارتی، صادق هدایت جهانی تر بود تا بسیاری از نویسندگانی که پس از او آمدند. و از این دست. و چند حرف هم برای تنوع. در عین حال یادآوری نکات قابل تأمل و جذاب «جن نامه» از جمله زبان زیبا و رسا، تصویر بی نظیر زنی که در گور چهارصد ساله زار می گرید و در جستجوی عطری که نمی داند در تن کدام مرد پنهان است از قبر برون آورده می شود، جنبه های روانشناسانه راوی و دیگران و همین طور تا آخر.

من طرح چنین مصاحبه جدی ای در سر داشتم. به فکر فرو می روم. این گونه تفرعن در میان پژوهشگران، یا مثلا روزنامه نگاران و دانشمندان بسیار کمتر دیده می شود عمدتا بین نویسندگان و هنرمندان رایج است و در روانشناسی سالهای اخیر، به ویژه در میان آنهایی که در گوشه ای از ناخودآگاه، رؤیای «هاول شدن» و «نوبل گرفتن» را می بینند. کسانی که پایشان به این سو می رسد، بیش از هر چیز از مصاحبه ها و جایزه ها که هیچ کدام نه درباره آثارشان و نه برای آثارشان است، گیج می شوند. «فرنگی ها» به بدبختی ها و رنج های ما جایزه می دهند و درباره تعقیب و گریزها و شلاق می پرسند و می نویسند و این چیزها نه آدم را «هاول» می کند و نه برای آدم «نوبل» می آورد (البته خدا را چه دیدید؟ شاید بکند و بیاورد).

و می خواستم برای خنده هم ماجرایی را تعریف کنم که به رضاشاه نسبت می دهند که از دیوانه خانه ای بازدید می کرد و دید همه دیوانه ها مثل بچه آدم به احترام ایستاده اند و فقط یکی آن گوشه برای خودش مشغول است و انگار نه انگار. رضا شاه در برابر او ایستاد و گفت: هی، تو! می دانی من کیستم؟ دیوانه پاسخ داد: نخیر، کی هستی؟ رضاشاه گفت: من رضا شاهم. دیوانه گفت: من هم وقتی آمدم اینجا فکر می کردم نادرشاهم! شش ماه که دواهایت را بخوری خوب می شوی!

و بعد این را هم می گویم که با ترجمه چند داستان و بخش هایی از چند رمان بومی و محلی به زبان های «از ما بهتران» آن هم در این بازار انبوه کالای ادبیات و نیز با نسخه برداری آشکار و پنهان از آثار میلان کوندرا و مارکز و رشدی، ادبیات ایران جایی در بازار ادبیات جهانی نخواهد یافت. هنوز نمی دانستم که عنوان سخنرانی نویسنده گرامی در برلین این جمله خشن و نظامی است: «قلم تنها وسیله جنگی ماست!» وگرنه این را هم می گفتم ک قلم همیشه پادجنگ است.

نه، ای کار من نیست. حتا اگر کیهان یا هر روزنامه دیگری به من پول می داد، نمی توانستم فردا روبروی نویسنده ارزنده مان بنشینم. بسته شکلات نعنایی را که برای فردا خریده بودم در آشپزخانه گذاشتم، گل فروشی ای را که یکشنبه ها باز است و من برای فردا نشانش کرده بودم، از خاطر زدودم، گوشی تلفن را برداشتم و به میزبان محترم گفتم:

- با شناختی که از شرم حضور شما دارم، می دانم که برایتان بسیار سخت است، ولی از شما تمنا می کنم به آقای گلشیری بگویید برایم کاری مهم تر از مصاحبه با ایشان پیش آمده است.

میزبان عزیز گفت:

- ولی این درست نیست. می دانید آنچه می گویید حقیقت ندارد.
- می دانم حقیقت ندارد، ولی حقیقتی در آن هست. من در آن یک ساعت کار مهم تری دارم.

و باز از او خواهش کردم که عین همین جمله را به ایشان منتقل کند. نمی دانم آن دوست گرامی این کار را کرد یا نه. و اما من فردا از ساعت تا یازده صبح در مندل* چهار زانو یا مربع می نشینم و با علم به اینکه زمین ثابت نخواهد ماند، زمین مرکز جهان نیست و دایره نیز یکی از اشکال است و همه اشکال یک خط یا نقطه اند، دو روحیه، دو احساس را به رویارویی فرا می خوانم و غرورِ انسانی را در برابر تفرعنِ مردانه می نشانم. غرور احساسی است انسانی و بدون جنسیت. لیکن تفرعن همان گونه که زمانی رابعه گفته بود، احساسی است مذکر درست مثل خود فرعون (آناَ ربَکُم الا علی!) حتا اگر در زنان باشد. و پس از یک ساعت روی کارد زرد و سبز مصاحبه می نویسم:

نام نویسنده: هوشنگ گلشیری

تاریخ تولد: (خالی)

محل تولد: (خالی)
تاریخ: 27 ژوئن 1999 / 6 تیرماه 1378
محل: برلین، خانه دکتر...
ساعت ده تا یازده صبح. مصاحبه انجام نشد! شاید وقتی دیگر. این هم نوعی ثبت احوال است.
شنبه 26 ژوئن 1999

توضیح اصغر شیرازی درباره مقاله الاهه بقراط
«گزارش یک مصاحبه انجام نشده»
پس از سلام، من اصغر شیرازی، میزبان آقای هوشنگ گلشیری هنگام اقامت ایشان در برلین بودم.
«گزارش یک مصاحبه انجام نشده» خانم الاهه بقراط در کیهان 8 ژوییه 99 را خواندم. در آن نکته ای ناگفته مانده است که لازم است متذکر شوم. به این شرح:
پس از اینکه خانم بقراط از من خواستند انصرافشان از مصاحبه با آقای گلشیری را به اطلاع برسانم و پس از اینکه من این درخواست را اجابت کردم و خبر انصراف را به آقای گلشیری رسانده (با فاصله ده دقیقه) ایشان ناراحت شد و لازم دید که مجددا با خانم بقراط صحبت کند و به رفع کدورت و سوء تفاهم بپردازد. او نیز مرا واسطه قرار داد که این خبر را به اطلاع خانم بقراط برسانم. همان جا تلفن زدم ولی خانم بقراط متأسفانه نبود. در پیامگیرشان صبحت کردم و خبر را دادم.
ولی نه آن روز و نه در روزهای بعد خانم بقراط پاسخی نداد. یکشنبه گذشته از ایشان علت را جویا شدم. ایشان گفتند که پیام مرا دریافت نکرده بودند. گویا پیامگیر صحبت مرا ضبط نکرده بود.
حالا ایشان از تمایل آقای گلشیری برای رفع کدورت و سوء تفاهم اطلاع دارند.
*****

و متن پرسش هایی که برای گفتگو با هوشنگ گلشیری تهیه شده بود:
-مادرتان چه نام دارد، آقای گلشیری؟ آیا حدود 150 صفحه نخست «جن نامه» خاطرات شما نیستند و یا عمدتا از خاطرات شما برگرفته نشده اند؟

-راجع به طرح روی جلد و فصل بندی کتاب بگویید. کتاب شامل پنج مجلس و دو تکمله است. چرا «مجلس»؟ چرا «تکمله»؟ چرا «تو» یعنی ظاهرا خواننده بنویسد؟

-راوی (حسین) کیست؟ چه می خواهد؟ چه می جوید؟ چرا می خواهد کوکب را احضار کند؟ محراب عمل چیست؟ کدام عمل؟

-درون صندوق عمو حسین چیست؟ پدر کنجکاوی می کند، ولی کلید را به راوی (حسین) می دهد.

-خودتان راجع به اسم اعظم چه فکر می کنید؟ آیا یک اسم اعظم برای همه وجود دارد؟ یا هر کس باید در جستجوی اسم اعظم خود باشد؟

-شاید می بایست «شازده احتجاب» به «جن نامه» برسد. یعنی اندیشه به اندیشه. ولی بین این دو، بین داستان های شما، یک پل سزاوار تأکید وجود ندارد. از یک داستان قابل تأمل با فاصله ای طولانی به یک قابل تأمل دیگر می رسیم.

-«جن نامه» مانند بسیاری از رمان های ایرانی در گستره بوم شناسی حرکت می کند. خوب بود کلمات نامأنوس، محلی یا روایات در پایان کتاب و یا در زیرنویس توضیح داده می شدند.

-پرداختن گسترده نویسندگان مرد به مسائل زنان بیانگر چیست؟ حتا نویسنده ای شخصیت نمایشنامه اش را که مرد بود، به زن تغییر داده است. چرا مادران نویسندگان مرد حضور مؤثر در داستان هایشان یافته اند؟

-من از این رویکرد، اگرچه بسیار خوب است، ولی احساس خوشایندی ندارم. فکر می کنم، آها، در اینجا هم آقایان می خواهند نه تنها از زنان بلکه از یکدیگر نیز پیشی بگیرند. ولی خب، این یک احساس سطحی و جانبدارانه است. چیزهایی هست که در انحصار همان جنس است و با خیال راحت می گویم: آقایان، بنویسید. اما همه چیز را نمی توانید. چیزهایی هست که فقط زنان می توانند بنویسندش. شاید امروز نه، فردا نه، و یا صد سال دیگر، ولی سرانجام خواهند نوشت.

-یک بار استادم در دانشگاه گفت: تو نظر جان لاک را راجع به زنان بنویس. گفتم: او نظری راجع به زنان ندارد. با

تعجب گفت: چرا، در بندهای فلان و بهمان در کتاب «دو مقاله درباره دولت» راجع به نقش مادر در خانواده و تربیت فرزندان صحبت کرده است. گفتم: خب، چه ربطی به زنان دارد؟ خیره نگاهم کرد و گفت: راست است، هرگز به این جنبه از موضوع فکر نکرده بودم! واقعیت این است که پدیده مادری، که امروز بحث بر سر آن است که ویژگی ای است که صرفا به بارداری و زایمان مربوط نمی شود و یک مرد یا یک فرد بیگانه نیز می تواند «مادریت» داشته باشد، و زنانگی دو گفتمان جداگانه اند. شما آنجا که بسیاری از مشکلات زنان را از زبان مادر بیان می کنید، آنها را تبدیل به درد و رنج مادرانه می سازید و نه یک پدیده تاریخی و اجتماعی. در عین حال نمی توان این مشکلات را در دهان «ملیحه» گذاشت چرا که او اصلا «در باغ» نیست. اگر مادر ما این رنج ها را کشیده باشد، رنج است ولی اگر «سلیطه ها» از آن رنج ببرند، حقشان است! مگر عادت ماهانه و زایمان مجازات حوای سبکسر نبود؟!

-در «جن نامه» هر دو تیپ رایج زنان وجود دارند: مادر فداکار و صبور (عصمت) و زن لکاته یا سلیطه (ملیحه، کوکب، بانو). زن در داستان شما عمدتا ابژه جنسی است، حتا از نگاه زنان. مثلا عمه بزرگ پس از دیدن کوکب در حمام می گوید: «والله من که زنم حال خودم را نمی فهمیدم... چشم هاش قشنگ بود انگار که سگ داشت.» البته این توصیف های جسمی راجع به همان سلیطه هاست. ولی وقتی مادر از نخستین عادت ماهانه و شب زفاف خود حرف می زند، در هاله ای از شرم است: شرم مادر در برابر پسر، و شرم راوی در برابر مادرِ عام. حتا راوی یک بار فریاد می زند: «با مادر من شوخی نکن، ملیح. به خدای احد و واحد بد می بینی.» آیا این همان تابو نیست؟ نمی توان در ادبیات هم مادر فاحشه داشت؟

-در کتاب شما چندین زن وجود دارند که بارزترین شان: کوکب، بانو و سه نفر به نام ملیحه هستند. همگی اینها لکاته یا به قول کتاب سلیطه و یا صریح تر بگوییم، فاحشه غیر رسمی اند. کوکب زیباروی عاشقی است که غیبش می زند و عموحسین را که با راوی همنام است به جن و جنون می کشاند و خودش نیز از دیوانه خانه سر در می آورد و همان جا می میرد. یک زن مرموز و به اصطلاح یونگ، آنیمایی. بانو، سرسخت و یکدنده است و اگرچه ظاهرا به همه وا می دهد اما به راوی تن نمی دهد و فقط می خواهد از دیوانه شدن راوی جلوگیری کند. ماجرای ملیحه اما چیز دیگری است: یکی، ملیحه راوی است که حتا با پدرخوانده اش هم رابطه دارد و راوی می خواهد بلایی به سرش بیاورد که همیشه با او بماند حتا در آن دنیا. دیگری، ملیحه ای است که فقط چند خط حضور دارد، در باغی مست می شود و همه با او می خوابند. ملیحه سوم اما یک تصویر اصیل و بی نظیر است: مرده ای است چهارصد ساله که در گور می زند و گریه می کند. مردی او را از گور بیرون می آورد و او در جستجوی جفت گمشده اش (بوی مرد) به راه می افتد و نمی یابدش. هر سه سلیطه اند. برای من این موضوع تداعی شد که هدایت زن را به گور می سپارد و مصطفوی (راوی دوم) زنی را در جستجوی بوی مرد از گور رها می سازد. خودتان برایمان بگویید در جستجوی چه بودید؟

-نقش پستان زن علاوه بر توصیفات معمولی مفهوم دیگری دارد: مادر راوی پستان های کوچکی دارد و یا اصلا ندارد و «این خوب است» چرا که زنانگی اش که ممکن است از او سلیطه ای بسازد، چندان «بزرگ» نیست. راوی نیز برای عملیات خود به تکه ای از پستان کوکب که مرده است نیاز دارد.

-از زبان راوی و دیگر زنان و مردان داستان، زنانی «سلیطه» نامیده می شوند. آیا سلیطه همان «لکاته» ادبیات ماست و یا ویژگی های دیگری دارد؟

-در ادبیات داستانی ایران، مردها انواع و اقسام روابط جنسی (نامشروع، روسپیان، کودکان و نوجوانان و حتا مردگان و حیوانات) دارند بدون آنکه سلیطه یا لکاته نامیده شوند، حال آنکه زنان حتا گاه به دلیل منش خوشایند خویش (کوکب) سلیطه نامیده می شوند. چرا؟

-چرا زن فاحشه در ادبیات داستانی ایران که مردان نویسنده آنانند، این اندازه زیاد است؟

-نمادی در داستان ها شکل گرفته که تمایل سرکش زن به استقلال را مترادف فحشا و رقاصگی می داند. اگرچه هر دو پدیده هایی زنانه اند و به ویژه رقص، واکنش غمگسارانه ای است ک زن در آن خود را باز می آفریند، ولی این همه نوعی سوء استفاده از فرهنگ مسلط بر جامعه است که هر دو پدیده را منفی ارزیابی می کند. چرا چنین است؟

-لویی آراگون شاعر فرانسوی گفته است: زن آینده مرد است. میلان کوندرا نویسنده چک در داستان «نامیرایی» این گفته را به گونه ای طنزآمیز به تمسخر گرفته است. شما آن را چگونه ارزیابی می کنید؟

-فکر می کنم بلایی که بر سر شعر آمده، بر سر داستان هم می آید و زیر عنوان آزادی و نوآوری و شکستن قراردادها، بی معنا نویسی، نامفهوم گویی و بی اعتنایی به زبان شکل می گیرد.

-زبان «جن نامه» رسا و روان است. خواننده سکندری نمی خورد. شما نقش زبان را در ادبیات داستانی چگونه می بینید؟ نویسنده تا چه اندازه می باید به این موضوع توجه داشته باشد؟

-چرا ادبیات داستانی ایران بیشتر داستان پردازی، نقالی یا گزارش است؟ چرا تخیل و «اندیشه متفکر» در آن کم رنگ است؟

-چرا ادبیات داستانی ایران در سطح جهان مطرح نمی شود؟ ترجمه چند داستان به زبان های دیگر به معنای مطرح شدن نیست، آن هم در این بازار انبوه ادبیات. فضا و مکان و شخصیت داستان ایرانی چیزی برای انسان های کشورهای دیگر ندارد. حال آنکه انسان های بسیاری تصویر خویش را از هر فرهنگی که باشند در داستان های مارکز، کوندرا، بول، رشدی و... می یابند. به عبارت دیگر هدایت مدرن تر بود تا بسیاری از نویسندگان دیگری که پس از او آمدند. نویسندگان ما بومی اند. برخی آثار را با هیچ ترفندی نمی توان ترجمه کرد. ترجمه تنها برگرداندن کلمه نیست، القای فضا و شخصیت هم هست. داستان های ما اغلب بومی اند و آدم هایشان به محض اینکه از کوچه و محله خود بیرون می آیند، می میرند و تمام می شوند.

-شیوه میلان کوندرا بارزترین شکل حضور نویسنده نه به عنوان دانای کل یا راوی، بلکه به عنوان خود نویسنده است که برخی از نویسندگان ایرانی نیز در سالهای اخیر از آن الهام گرفته اند. شیوه شما ولی ترکیبی است از آن دو. می دانیم که حسین است که اینها را می نویسد، جلوی چشم خواننده، خودش هم می گوید. ولی خواننده می داند که این شما هستید که نویسنده اید و یا می توانید بنویسد و به ویژه با آن دو کلمه «تو بنویس» در آخر کتاب. در این شیوه خودنمایی وجود ندارد. کمی برای ما از این شیوه بگویید.

-امروزه بحث های زیادی در مورد آزادی آزادی خواننده و مرزهای دخالت نویسنده وجود دارد. شما رابطه این دو را چگونه می بینید؟

-هیچ چیز بیشتر از این توی ذوق نمی زند که نویسنده از همان اول اعلام کند که می خواهد چارچوب هایی را بر هم زند. گویی نسبت به قدرت درک خواننده شک دارد. شما این «نوآوری» ارادی چگونه می بینید؟ به هر حال راه هنر و ادبیات، راهی است که هر کس به اندازه وزن خویش، ای پایی بر آن رسم می کند. هیچ کس نمی تواند وزن خویش را بیش از آنچه هست بنمایاند.

-داستان هایی هست که خواننده در آن داستان و شخصیت ها را دنبال می کند، به سرنوشت آنها نه تنها علاقمند بلکه در آن شریک می شود. داستان هایی هست که خواننده در آن نویسنده را دنبال می کند و می خواهد سر در بیاورد که سرانجام پس از این همه داستان پردازی و آدم سازی چه می خواهد بگوید؟ در اولی، داستان موفق است و در دومی نه. یک نویسنده تا چه اندازه می تواند در این امر تعیین کننده باشد؟

-عمدتا دو نوع سانسور وجود دارد: دولتی و فرهنگی. آیا احساسات یا صحنه هایی وجود دارد که شما به دلیل سانسور فرهنگی از جانب خود یا جامعه (اصلا خودسانسوری به معنای رایج منظورم نیست) از بیان آنها چشم پوشیده باشید؟

-چرخشی در بیان و مضمون ادبیات داستانی ایران صورت گرفته که سزاوار تأمل است. ولی گاه شباهت های عجیبی بین آثار نویسندگان مختلف به چشم می خورد. این شباهت بیانگر این واقعیت نیز هست که نویسندگان بیش از آنچه که باید، از تجربه های واقعی و شخصی خویش مایه می گیرند و از آنجا که این تجارب مشابهند، آثار نیز شبیه هم می شوند. حال آنکه بر خلاف تجربه و واقعیت، اندیشه و تخیل انسان ها مثل اثر انگشت از هم متفاوت است. نتیجه می گیرم که بار واقعیت در این آثار بیش از تخیل است. آیا هر نویسنده ای نمی باید چندین بار زندگی کرده باشد؟

-انسان امروزی بی حوصله است، همواره شتابزده است، زمان لازم برای آوردن نیازهای بشری همواره کوتاهتر می شود. آیا با دگرگونی های سده اخیر در ادبیات داستانی، فکر نمی کنید داستان کوتاه یا رمان های کم حجم برای بیان انسان کارآتر باشند؟

-و اینک یک پرسش از روی بدجنسی: دو کلمه «هاول» و «نوبل» چه چیزهایی را برای شما تداعی می کنند؟

-موافقید خلاصه ای از این گفتگو در کیهان (لندن) چاپ شود؟

لینک مطلب:

::

نوشتن صبر ایوب می‌خواهد ؛ گفت وگوی آدینه با هوشنگ گلشیری / دیباچه

با چاپ شازده احتجاب و نیز چند مجموعه داستان کوتاه در دهة 40 هوشنگ گلشیری چون نویسنده‌ای بزرگ در ادبیات فارسی مطرح شد. منتقدان و جامعة ادبی ایران شازده احتجاب را چون قله‌ای بلند در داستان‌نویسی فارسی شناخته و از گلشیری چون مهم‌ترین نویسندة ایرانی پس از صادق هدایت نام بردند. از دهة 40 تاکنون، هوشنگ گلشیری در ادبیات داستانی ایران چهره‌ای مطرح ، مؤثر و خلاق بوده است.

در گفت‌وگوی آدینه با هوشنگ گلشیری، نویسندة برجستة ایرانی دربارة آثار خود و نیز داستان‌نویسی در دهة 60 به داوری نشسته است. گلشیری در این مصاحبه علاوه بر بیان مبانی نظری باورهای خود دربارة داستان‌نویسی، به نقد و بررسی آثار مطرح دهة 60 پرداخته است.

س. شما از معدود نویسندگان ایرانی بوده‌اید که در دهه‌های 40 و 50 در زمینة داستان کوتاه، داستان بلند و رمان حضوری خلاق و اثرگذار داشته‌اید، اما در دهة 60 آثار چندانی از شما در ایران منتشر نشده است. آیا این پایان گلشیری است یا آن‌که مسائلی دیگر در کار بوده‌اند؟

ج. بعد از 57 « معصوم پنجم» و« جبه‌خانه» چاپ شد که به جز دو داستان از مجموعة « جبه‌خانه» بقیه پیش از 57 نوشته شده بودند. و« حدیث ماهیگیر و دیو» که در سال 1361 چاپ شد. آن‌چه درواقع به دهة 60 مربوط می‌شود، اولین کار « فتح‌نامة مغان» بود که در ایران در « کارگاه قصه» درآمد: داستان کوتاهی که به کرات در خارج ترجمه و چاپ شده است. بعد داستان« میر نوروزی ما» بود و آثار دیگری که در خارج چاپ شده‌اند به اسم« پنج گنج» ، پنج اثر سرگردان که فکر کرده‌اند از من است و چاپ کرده‌اند. داستان بلندی هم در طنز به اسم«در ولایت هوا» داده‌ام که چاپ کنند. کارهایی هم هست مثل« خمسة ابن محمود قصه‌خوان» که هنوز چاپ نشده است، یا « جن‌نامه».« دوازده رخ» هم که همین روزها درآمد. اما پرسش شما انگشت بر زخم است، هم به این دلیل ساده که این‌جا کار زیادی از من چاپ نشده است و هم به این دلیل که برخی از کارهای من در خارج چاپ شده است. دلیل آن هم روشن است. من اول چند مثال می‌زنم. در ادامة « هشت داستان» (مجموعه‌ای از داستان‌های نویسندگان) دو مجموعه حروف‌چینی کرده بودیم. هیچ یک منتشر نشدند. در مجموعة اول، داستان«میر نوروزی» ما هم چاپ شده بود. ایراد گرفتند به آن مجموعه و یکی از ایرادها به همین داستان بود. رفتم ببینم ایراد چیست. بررس گفت یازده تفسیر در این باره نوشته شده و من خواهش کردم بعضی از آن‌ها را برایم بخواند. متوجه شدم که تفسیرها گاهی ربطی به داستان ندارند. پرسید چرا این قبر را این‌چنین توصیف کرده‌ای؟ گفتم: قبر خاکی را طوری وصف کرده‌ام که انگار تخت‌جمشید را وصف می‌کنم. گفت: توی قبر کیست؟ گفتم: خودم خوابیده‌ام. چرا این همه تفسیرهای متفاوت؟ فکر می‌کنم نوعی سوءتفاهم در کار باشد. عده‌ای گمان می‌کنند ادبیات فقط و فقط سیاست است. می‌روند دنبال تفسیرهای عجیب و غریب. به نظر من ادبیات بر حکومت یا ادبیات با حکومت، ادبیات نیست، مثل همة آن مدایح عنصری یا بهتر همة مدایح فردوسی و آن هجونامة آخر کار. اما بقیه شاهنامه کاری است سترگ. پس حکومت‌ها با حمایت از این نوع مدح و قدح‌ها پولشان را دور می‌ریزند و برعکس هم آدم‌های سیاسی که ادبیات را پوشش می‌کنند به شهادت این سال‌ها کاری جدی عرضه نخواهند کرد. من این حرف آل‌احمد را قبول دارم که می‌گفت« تنت را بفروش اما قلمت را هرگز.»

فروختن به هر کس که باشد، چه دولت، چه هر نظام فکری یا سیاسی دیگر. اما عده‌ای از همان اول می‌پرسند این با ماست یا بر ماست؟ اگر با ما نبود، آن‌وقت دربارة کار و اثر او تفسیرهای عجیب و غریب می‌کنند. همین فیلم‌نامة « دوازده رخ» را که به تازگی منتشر شده است مثال می‌زنم.« بنیاد فارابی» و شورای بررسی فیلم‌نامه آن را رد کردند. نوشتند که « از نظر تکنیک ضعیف است، در مورد جنگ موضعی منفی ندارد اما مثبت هم نیست». فکر می‌کنند نویسنده‌ای مثل من حتماً در یک سطر هم که شده به نوعی بر ما است. با این برداشت که میراث نگرش 1320 به بعد است وضع پیچیده‌ای به وجود می‌آورند. « جبه‌خانه» دو سال در محاق مجوز گرفتن بود تا با یکی از مسئولان ملاقاتی دست داد. گفتم داستان‌هایی که در این مجموعه هست قبلاً منتشر شده و نسخه‌های آن دست به دست شده . کاری نکنید که تقدس بی‌معنا پیدا کند، تعابیر عجیب و غریب پیدا کند و من یا هر نویسندة دیگری در خطر این تعبیرهای عجیب و غریب قرار گیرد. همین مسئول، بعد از ملاقات، اجازة نشر این کتاب و «کلیدر» و « نقد آگاه» را داد. در تجدید چاپ « نمازخانة کوچک من» پس از یکی دو سال قیمت یک دفترچة چهل برگی را برای کتاب تعیین کردند. یعنی: ای ناشران از ضرر بترسید. پس جواب روشن است. هم آن موانع در کار بوده است و هم کمتر ناشری حاضر است که با چاپ کتاب‌های من ضرر کند و من هم نمی خواستم که ناشران ضرر کنند. این‌طور است که گاهی فکر می‌کنم چاره‌ای ندارم جز آن‌که کارهایم در خارج چاپ شود. بعضی وقت‌ها هم دست من نیست. مثل« پنج گنج» این‌ور و آن‌ور چاپ می‌شوند. من به هر کسی که نسخه‌ای از کارهایم را بخواهد می‌دهم. « پنج گنج» دو بار در خارج چاپ شده است که یک بار آن بدون اجازة من بوده است. پس من کارم را کرده‌ام، به گمان شاید باطل خودم، در میان بهترین کارهای این ده سال در عرصة داستان

کوتاه یکی دو کار از من است، مثل داستان« خوابگرد» یا« نیروانای من» یا همان« میر نوروزی ما». داستان بلند« در ولایت هوا» هم هست. در موشک‌باران، رفت و بازگشت‌ها و بالاخره استقرار در زیرزمین داشتم نمایشنامه‌ام را که سال‌ها پیش اجرا شده بود راست و ریس می‌کردم. بعد از موشک‌باران دیدم فی‌الواقع ترک خورده‌ام. برداشتم کاری در طنز نوشتم، در احضار جن، می‌نوشتم و به قهقاه می‌خندیدم و سر هفته برای دوستان می‌خواندم. بعد هم دیدم، خیر این‌جا نمی‌شود درش آورد، نمی‌فهمند که گاهی آدم به کابوس‌های جمعی شکل می‌دهد تا بگوید بفرمایید احضارش کردم، دیگر خود دانید.

البته همهٔ ماجرا این نیست. سرعت نوشتن و کیفیت کار هم مطرح است. گاهی سریع کار می‌کنم و گاهی نوشتن یک داستان کوتاه چند ماهی طول می‌کشد. برای من با گذشته‌ای که دارم ، با آثاری که قبلاً نوشته‌ام مسئله دشوار است. برای من مهم این نیست که از این یا آن داستان نویس در این ملک بهتر بنویسم. باید از « معصوم پنجم»، از« شازده احتجاب» بهتر بنویسم تا قابل چاپ باشد. بنویسم، نه برای این‌که بگویم که زنده‌ام. کاری که منتشر می‌شود باید از کارهای قبلی بهتر باشد. خیلی‌ها مثل برخی از شاعران معاصر هستند که وقتی ته خط رسیدند غزل و قصیده صادر می‌کنند و از این راه می‌خواهند بگویند که زنده‌اند. من این را مرگ مضاعف می‌دانم. گاهی می‌شود شرافتمندانه سکوت کرد . همیشه هم از پیرمرگی می‌ترسم و هر روز صبح هم دعا می‌کنم:« خدایا مرا پیر نمیران.» من کار کرده‌ام. کارهایی که به نظر خودم از کارهای قبلی من بهترند و مخاطبشان هم خوانندگان معدودی‌اند. به دلایل چاپ نشدنشان اشاره کردم، حالا بشنوید از خود سانسوری. همین« خمسهٔ ابن محمود قصه‌خوان» را زمانی نوشتم که گرفتاری مالی داشتم، اما ادیت نمی‌کردم و سریع پیش می‌رفتم تا رسیدم به صحنه‌ای که شاید« خودسانسوری» لازم داشت و نکردم. کاتب ما را در عصر مغول می‌گیرند که چرا چنین و چنان کرده‌ای و او هم دم آخر خواهش می‌کند که یکی امام او شود تا دوگانه‌ای به سنت بگزارد. هر شیخی از یک فرقه به سنت خود وضو می‌گیرد و شیخ دیگر او را پس می‌زند که این سنت نیست. خوب، به همسرم گفتم، باز باید ادیت بکنم. سه ماه کار مدام حالا حالاها باید بخوابد. تحریر اولش را تمام کردم و گذاشتمش تاقچه، کنار جلد دوم و سوم« بره»، کنار... که بگذریم، نه، چرا بگذریم. من منتظر تحمل زمانه‌ام، من از کار مخفی، از پسله حرف‌زدن بدم می‌آید. این نشانهٔ عقب‌ماندگی جامعه است که نشود به صدای بلند حرف زد. از خانه‌های تیمی و از اتاق‌های دربسته چیز دندان‌گیری به حاصل نخواهد آمد، بدتر از این‌ها هم ریاست .

.ساعمال برخی از ضوابط و گاه سلایق فردی، می‌تواند یکی از موانع چاپ کتاب و رشد و توسعهٔ فرهنگی و زمینه‌ساز بحران نشر باشد. به نظر شما چگونه می‌توان بین خواست طبیعی نویسندگان و قوانین نشر و چاپ به تعادلی ثمربخش رسید؟

ج. داستان‌نویس به ضرورت حرفهٔ خود و عناصر داستان و جستجویی که برای تکنیک می‌کند طرفدار آزادی است. وقتی که شما چند شخصیت در یک داستان خلق می‌کنید که هر کدام نظرات مختلفی دارند و به آن‌ها مجال می‌دهید که همان‌طور که هستند زندگی و عمل کنند، هرچند که خود شما با بعضی از آن‌ها مخالفید بالذاته آدمی دموکرات‌اید، اهل تسامح و تحمل غیر.

وقتی از قراردادهای متعارف زبان تجاوز می‌کنید، وقتی از میان چند کلمه، یکی را انتخاب کنید، یعنی حکم می‌دهید که انسان آزاد است. ظرف بیان نویسنده حکم می‌کند که طرفدار آزادی باشد. همهٔ نویسنده‌هایی که در بند ایدئولوژی یا دوره‌های تاریخی خاصی مانده‌اند(گرچه می‌توانند معتقد به یک ایدئولوژی باشند) پس از آن دوره یا آن ضرورت مقطعی، فراموش می‌شوند. مثل همهٔ داستان‌هایی که در زمان« استالین» در شوروی نوشته شد. پس خودسانسوری و سانسور نباید در کار باشد. کار من این نیست که نگران ضوابط باشم. به نظر من هیچ مانع و رادعی پیش از چاپ و انتشار نباید در کار باشد.

دموکراسی در این نیست که فقط اکثریت حاکم باشد، بلکه در این است که اقلیت، حتی اگر یک نفر باشد، بتواند حرفش را بزند. اما وقتی کتابی چاپ شد این با دادگاه‌های صالح است البته با حضور متخصصان داستان و وکیل که اگر خلافی دیدند حکم کنند اما اگر قرار باشد قبل از چاپ کتاب، جلو آن را بگیرند، این مثله کردن هنر و پیچیده کردن کار است و نتیجه‌ای ندارد جز آن‌که فقط دو نوع ادبیات، ادبیات با ما و ادبیات بر ما، میدان پیدا کند. چنین رویه‌ای سبب خواهد شد که مخاطبان یک فیلم یا کتاب فقط دنبال تعبیرهای سیاسی آثار هنری باشند. جامعه بیمار می‌شود و جو ناسالم. و یک نتیجهٔ ناخوشایند دیگر هم دارد: تکثیر« نویسندگان کوتوله». اگر نویسنده‌ای مجبور شد به خاطر چاپ کتابش هم با ناشران چانه بزند و معامله کند، با بررس یعنی با کسانی بحث کند که اغلب از داستان‌نویسی اطلاع چندانی ندارند، برای کاغذ دوندگی کند، ریش بگذارد، ریش بتراشد، ریا کند، در پسله یا آشکار امتیاز بدهد، خودش را تحقیر کند، جلو این و آن خم بشود و... درواقع به یک نویسندهٔ کوتوله تبدیل می‌شود و با دست‌های ناپاک. و با دست ناپاک و منش یک کوتولهٔ ذهنی که هر روز به رنگی درمی‌آید نمی‌توان آثار بزرگ خلق کرد. من هشدار می‌دهم که روش کنونی مبادا به تربیت نویسندگان کوتوله بینجامد. خیلی‌ها نمی‌توانند با نان و پنیر بسازند، وقتی کتابشان درنمی‌آید، وسیلهٔ امرار معاش ندارند، گاهی به هزار

فضاحت تن می‌دهند، فیلم‌نامه‌نویس صد تا یک غاز می‌شوند یا کتاب‌های کیلویی پرفروش می‌نویسند. نگذاریم که فضا چنین باشد. دام بر سر راه نویسندگان ما بسیار است. همیشه هم بی‌خطر نیست. نمونه می‌آورم. بعد از 52، پس از آزادی از زندان بیکار بودم و در تنگنای مالی. کمی انگلیسی می‌دانستم و فکر کردم با ادیت کردن شاید بشود روزگار گذرانید. یکی از زعمای ادبی که مترجم معتبر و مشهوری است و در یکی از انتشاراتی‌های مهم کار می‌کرد برایم کاری پیدا کرد و به اصطلاح پارتی ما شد. قرار شد به جایی که او آدرس داده بود بروم و ترجمهٔ چند داستان کوتاه نویسندگان آمریکایی را ادیت کنم. نرم‌نرم رفتم به آدرسی که او داده بود. از خیابان صبا بالاتر رفتم. بالاتر از سفارت سابق اسراییل. رسیدم به دری که همان آدرس بود. دو تا امریکایی بلند قد سه متری جیب‌هایم را گشتند. بعد از بازرسی، ویراستار محترم یعنی بنده را ، هدایت کردند طبقهٔ بالا. در اتاقی یک آمریکایی بود و یک ایرانی. پرسیدند در کجا چیز می‌نویسی؟ سپید و سیاه؟ تهران مصور؟ و... گفتم هیچ کدام و گفتم که چه نوشته‌ام و کجا... پارتی ما قوی بود و بالاخره قبول شدیم. گفتند همین جا باید ادیت کنی. اتاقی به تو می‌دهیم با منشی و پول حسابی. گفتم من عادت دارم در خانه پای کرسی کار کنم. اینجا جای من نیست. زدم بیرون، خوب در آن دوره وقتی اشرف با واسطه دعوت کرد نرفتیم، به واسطهٔ شهناز. غرض این‌که می‌شد و می‌شود پنهانی یا آشکار به بهانهٔ نان و معاش، خیلی از این کارها کرد. یا کمتر از آن، فیلم‌نامه بد نوشت تا پول درآورد و ... با تنگ نظری نگذاریم که نویسنده‌های جوان ما برای امرار معاش به جای نوشتن رمان‌ها و داستان‌های خوب، فیلم‌نامه‌های بد بنویسند و کتاب‌های بد ترجمه کنند. سبب نشویم که عجولانه چاپ کنند. سبب نشویم که از آن‌ها نویسندگان کوتوله به وجود آید. مقصود من این نیست که نویسنده حتماً باید با قدرت بجنگد. مقصودم این است که اگر آزادی در کار نباشد، نویسنده‌های ما با خودسانسوری، با معامله، با کرنش، با ریا ... کوتوله می‌شوند و از یاد نبریم که این مسئولیت را بر دوش ما نویسنده‌ها گذاشته‌اند که کلمه را باید کاسه گدایی کنیم.

س. در سال‌های اخیر به کار نقد و بررسی آثار دیگران بیشتر از پیش پرداخته‌اید و البته نقدهای بحث‌انگیزی نیز در زمینه شعر و داستان منتشر کرده‌اید. فرهنگ جامعه و ادبیات و هنر، زمانی از نقد تأثیری جدی و کارساز خواهد پذیرفت که منتقدان حرفه‌ای و نه شاعران و نویسندگان به این مهم روی آوردند. چه انگیزه‌هایی یکی از نویسندگان مطرح ما را به قلمرو نقد و بررسی کشانده است؟

ج. بیشتر از سر ضرورت بوده است اگر گاهی نقد نوشته‌ام. قبلاً وقتی« شازده احتجاب» را می‌نوشتم باید تکلیف خودم را با « بوف کور» صادق هدایت، « ملکوت» بهرام صادقی و« سنگ صبور» چوبک روشن می‌کردم. پس در همان سال‌ها مقالهٔ « سی سال رمان‌نویسی» را در « جُنگ اصفهان» نوشتم تا ارزش این سه اثر را روشن کنم. داشتم کاری می‌کردم در همان زمینه‌ها و متفاوت با آن‌ها. می‌خواستم بگویم که « شازده احتجاب» که مشغول نوشتن آن بودم، « بوف کور» زمان است و یا با اندکی غرور برتر از آن. در زمینهٔ نقد یکی دو کار در نقد شعر نوشتم و یک سخنرانی در کانون نویسندگان، و از سخن‌رانی‌های آمریکا هم یکی چاپ شده. این‌ها مال قبل بود. پس از 60 در حقیقت امکان انتشار نداشتم. تنها مکانی که بود« نقد آگاه» بود. در آن زمان اگر یادت باشد، گروهی از نویسندگان بودند که فکر می‌کردند می‌شود قلم را وسیله تشرف کرد، یا بهتر، آزادی هم از مقولهٔ تاکتیک است. من فکر می‌کردم که ریشهٔ این گروه در کجاست؟ چرا انبوهی دنبال حزب توده رفتند با آن‌که چندین بار بی‌آبرو شده بود مثلاً در سال‌های 30 تا 32 و بعدتر. چرا گروهی از کانون نویسندگان جدا شدند و به شورای نویسندگان رفتند؟ من فقط می‌توانستم ریشه‌های این طرز تفکر را در رمان‌ها و داستان‌های خودمان دنبال کنم. بحث سیاسی یا ایدئولوژیک در تخصص من نبود. فقط می‌توانستم ریشه‌های تفکر قالبی دیدن، جبری بودن، و بالاخره دلایل همسویی دو تفکر را در ادبیات نشان دهم. این بود که چند تا نقد نوشتم. می‌خواستم بگویم نگرش ما در قصه و حکایت امروز روز تجلی‌اش را در ادبیاتی یافته است که بر تلقی ژدانف و استالین استوار است. امروز پس از یازده سال وضع اندکی فرق کرده است.

می‌توان گفت که داستان‌نویسی ما اکنون راه‌های مختلفی را تجربه می‌کند. این یک آگاهی عمومی است که در گسترش آن من هم از طریق آن نقدها، سهمی ناچیز داشته‌ام. نقد« سووشون» را هم نوشته‌ام که چاپ نشده است. من احساس می‌کردم که در زمینهٔ نقد کمبود داشته‌ایم. مثال می‌زنم. مشهورترین منتقد ما « رضا براهنی» است. کتاب « قصه‌نویسی» او در سال 48 چاپ شد. بهترین آثار« بهرام صادقی» پیش از 1341 منتشر شده است اما منتقد ما پنج شش سال بعد فقط اشاره‌ای به کار او دارد ، در حاشیه، حال آن‌که داستان‌های کوتاه بهرام صادقی مهم‌ترین اثر آن روزگار بود. بعدها هم به همان قلم از « سووشون» حرفی در میان نیست و از« شازده احتجاب» هم. گاهی البته به نوازش قلم مفتخر شده‌ام، بی‌اسم، مثل همین کنایه‌زدن به « معصوم پنجم» در نظرخواهی شمارهٔ ویژه رمان مجلهٔ آدینه. این یعنی ندیدن قله‌ها. « جمال میرصادقی» و« محمد علی سپانلو» نیز کارهایی در این زمینه دارند. سپانلو در اعتلای داستان‌نویسی ما نقش اساسی داشته است، نکته‌های ظریف بسیار گفته است ولی نقد نکتهٔ ظریف گفتن نیست. او دربارهٔ همه هم خوب می‌نویسد، همه را هم‌سنگ می‌بیند. دربارهٔ « کبودان» همان مقدار می‌نویسد که دربارهٔ « کلیدر». از نظر سپانلو همه نویسندگان

خوب هستند. این نوع نقدنویسی فاقد معیار است. به جای آیین نقد، آیین دوست‌یابی در آن رعایت می‌شود. « جمال میرصادقی» نگاهش به ادبیات همان نگاه به بن‌بست رسیدهٔ « ژدانفی» است. میرصادقی البته آدمی است آشنا به مقولات داستان‌نویسی. در کتاب او هر جا ترجمه است حرف‌ها درست است اما هر بار که خودش تفسیر می‌کند به خطا می‌رود.

به نظر من منتقد کسی است که دست بگذارد روی قله‌ها و بتواند آن‌ها را در زمان تشخیص دهد و حتی بتواند پیش‌بینی کند که اثری در سال‌های آینده چه سرنوشتی خواهد داشت. هوشیاری« نجف دریابندری» در آن بود که رمان« شوهر آهو خانم» محمد علی افغانی را در زمان دریافت و ناهوشیاری‌اش در این است که هنوز هم بوف کور هدایت را درنیافته است. براهنی در این سال‌ها تلقی تازه‌ای را شروع کرده است. در« کیمیا و خاک» هنوز مغشوش است، من منتظر بوطیقای او هستم تا ببینم چطور می‌خواهد جبران مافات کند، به شرطی که دوستی و دشمنی خصوصی‌اش را دخالت نداده باشد، حتماً رهگشا خواهد بود.

در مجموع، ما در گذشته نقد جدی نداشتیم. چرا؟ چون آشنا نبودیم با مقولهٔ نقد، کتاب‌های ترجمه شده اندک بودند و کسی نداشتیم که درس نقد و انتقاد خوانده باشد. منتقد باید مکاتب و نحله‌های نقد را بشناسد، نگاه مشخصی به ادبیات داشته باشد . ما منتقد جدی نداشتیم. در نتیجه نویسندگان خودشان نقد می‌نوشتند. مثل من، اما نویسنده با الگوی خودش نقد می‌نویسد و آثار دیگران را با کار خودش می‌سنجد، چاره‌ای نبود.

اما کار جدی در زمینه نقد شروع شده است. کتاب‌های مرجع در داستان‌نویسی و نقد ادبی تا حدی ترجمه شده است. کارهایی که خانم« آذر نفیسی» چاپ کرد یا بعضی از کارهایی که « سرکوهی» می‌کند و چند جای دیگر، مثل کار« حیدرزاده» در مورد« جای خالی سلوچ» و یا« حسن عابدینی» در « صد سال داستان‌نویسی» که هر جا مرجع خوبی داشته حرف‌هایش درست و بجا است. اگر از مراجعی مثل دست‌غیب باشد، پرت است و اگر... من زمانی شعر می‌گفتم . دیدم که شاعران دیگر(مثل حقوقی در اوایل و موحد در تهران و حالا جوان‌ترها) خیلی بهتر از من هستند، دست برداشتم. در عرصهٔ نقد، کارهایی به چاپ می‌رسد ک نشان می‌دهد نقد جدی در راه است و اگر چنین باشد من دیگر نقد نخواهم نوشت و فقط آنچه را قبلاً نوشته‌ام چاپ خواهم کرد، که کار اصلی من نوشتن همان یک داستان کوتاه است ، یک داستان بلند و اگر عمری باشد کارهای دیگر.

س. در نقدها و آراء شما دربارهٔ داستان و رمان بر انواع مشخصی از ساختار، فرم ، تکنیک و سبک‌های خاصی تأکید می‌شود و بعد این حکم کلی که گویا دوران سبک‌های خاصی، مثلاً رئالیسم، به سر آمده است. از آن سوی خود نیز بر این باورید که در بررسی آثار هنری ادبی نمی‌توان با روشی از پیش و به صورت کلی حکم کرد. برای بسیاری از خوانندگان آثار شما این پرسش مطرح است که معیارهای شما در نقد و بررسی آثار دیگران چیست؟ آراء شما آیا نشان از مطلق کردن سبک‌ها و روال‌های خاصی ندارد؟

ج. اولاً من کی گفته‌ام عصر رئالیسم به سر آمده است؟ رئالیسم یعنی تلقی پس از کپرنیک و گالیله و کپلر از جهان، رد تلقی افلاطونی و ارسطویی، یعنی فروتن شدن ، پذیرفتن که به جای شناخت آن مثال ازلی ابدی همین نمونهٔ جزیی را بشناسیم. به جای آن کلی، از کل به جزء رفتن، به همین نمونهٔ زمینی در زمان و مکان بنگریم. خوب، کتاب‌های به اصطلاح رئالیستی ما اغلب ماقبل عصر اصالت فردند، ماقبل خورشید مرکزی‌اند.

بعدش این نکته مهم است که ما هنوز اثر جدی رئالیستی نداریم، نزدیک شده‌ایم، مثل جای خالی سلوچ، می‌خواستیم برسیم که نرسیدیم مثل شوهر آهو خانم. بعدش هم افتادیم به دام رئالیسم سوسیالیستی، یعنی همان رئالیسم در خدمت حکومت وقت، همان که می‌گفت واقعیت اردوگاه‌ها را نبین، امحای انسان‌ها، فرهنگ‌ها را نبین، آینده را ببین، آن آینده آرمانی را. خوب، با نسخهٔ بدل این نوع نگرش مخالف بوده‌ام، در همان سی سال رمان‌نویسی هم گفته‌ام، بیست سال پیش، یا در همین مقالهٔ سه خرافه، که یک سالی یا بیشتر در مجله‌ای خاک خورد چون خودشان اشاعه‌دهندهٔ همان خرافه‌ها بودند، بعد که دیدند انگار اعتبار بنده بد نیست، با هزار غلط چاپی چاپش کردند.

نه، راستش بنده هر شیوه را با شرایط همان شیوه می‌بینم. من از« جواد مجابی» انتظار ندارم که مثل من بنویسد، اما با توجه به رمان« شهربندانش» می‌گویم این کار رمزی است و رمزی را این‌طور نمی‌نویسند. این اثر سمبولیک هم نیست، من شب ملخ را، همان اول کتاب می‌پسندم، بقیه فقط قطور کردن کار است و هی تکرار و تکرار. برای همین « جازموری» او را می‌پسندم. یا از همهٔ آثار براهنی « قابلهٔ میهن من» کاری است که باز می‌خوانمش، بی‌آن‌که به ذهنیت و هوش من توهین بشود. حالا به معیار می‌رسیم. ساده‌ترین معیار من این است که مخاطب هر اثر کیست. با چه درجهٔ هوشی، یا فرهنگی. اثری مثل« رازهای سرزمین من» یا« کلیدر» یا حتی« طوبا و معنای شب» با مخاطبان بسیار حتی تا مرز صد هزار و شاید بیشتر سروکار دارد. از این میان مثلاً « رازها» ادامهٔ همان « نیمه راه بهشت» است یا بهتر، مکتوب سریال‌های پربیننده است، بد هم نیست. اما برای یک خوانندهٔ جدی که مثلاً مالرو خوانده باشد، یا کافکا از پنج سطر سه سطرش اضافی است، خوب، برای من

جدی نیست. می‌خوانم و تمام، دیگر برنمی‌گردم. کتاب‌های پرفروش باید باشند و نویسندگان از این دست هم دستشان درد نکند، شاید هم مچشان. ولی من« الف» بورخس یا « انجیل به روایت مرقس» را به آثار مارکز ترجیح می‌دهم.

معیار بعدی مربوط به کارهای جدی‌تر است. مثال می‌زنم. یکی از بهترین داستان‌های آل‌احمد« جشن فرخنده». وقتی داستان تمام می‌شود نه برای نویسنده و نه برای خواننده تغییری رخ نمی‌دهد. نویسنده حرف‌های ازپیش اندیشیده‌شده را در داستان پیاده می‌کند. مسئلهٔ حجاب مطرح است و کشف حجاب اجباری، نوعی افشاگری سیاسی. داستانی است بر حکومت. اما بعد، در دوره‌های بعدی، داستان لطفش را از دست می‌دهد. حالا مقایسه کنید این داستان را با « دو برادر» یا« گدا» کار ساعدی که هم پاسخ زمانهٔ خودش را می‌دهد و هم پاسخ ازل و ابد را. در« گدا» که یک نمونهٔ عالی در داستان‌نویسی است، زنی بقچهٔ خودش را همیشه با خود حمل می‌کند. همه فکر می‌کنند که در این بقچه ثروت زیادی است. بعد معلوم می‌شود که کفن او در آن است. یعنی ما همه داریم کفن خود را حمل می‌کنیم. این داستان انتها ندارد. از نظر تکنیک نیز تازه و نو است و ماندنی است. داستان با لحن پرده‌خوانی نوشته شده و همان‌طور که پیرزن در طول داستان برای شهدا مرثیه می‌سراید نویسنده مرثیه او را می‌نویسد. این داستان حتی در زبان موفق‌تر از کارهای کسانی است که بیش از ساعدی به زبان توجه داشته‌اند.

سوم این‌که در ماندنی‌ترین آثار، من کار یک داستان‌نویس را در لحظهٔ خلق یک اثر« جستجوی تکنیک» می‌دانم، شکل دادن و فرم دادن. پیام مسئلهٔ بعدی است . تکنیک افشاءکنندهٔ نگاه نویسنده به جهان است. در ارزیابی یک اثر برای من این پرسش مطرح است که نویسنده چه تکنیکی را به کار برده است؟ آیا نویسنده در خلق اثر جستجوی تکنیک کرده است؟ آیا تکنیک او با جهان‌بینی او می‌خواند؟ اگر شیوهٔ کار تقلیدی بود و اگر شیوهٔ تقلیدشده در اصل به انتها رسیده بود من دیگر آن را داستان‌نویسی نمی‌دانم. اثر هنری باید ما را از پوستهٔ خود جدا کند و به جای دیگر ببرد، تفرجی در جهانی تازه، تا در آن رشد کنیم و وقتی به خودمان برمی‌گردیم بزرگ‌تر شده باشیم، نه این‌که اطلاعاتی به ما بدهد که خودمان بهتر می‌دانیم و از آن‌ها پیش از خواندن اثر آگاه بوده‌ایم. من کاری به شیوه‌های مختلف نویسندگی ندارم، رئالیسم جادویی یا هر شیوهٔ دیگری . مسئله این است که نویسنده تا چه حدی بر شیوهٔ خود اشراف دارد. من نگاه می‌کنم که دریابم که نویسنده در شیوهٔ خود تا چه حد موفق است. هر اثری را باید با شیوه همان اثر نقد و داوری کرد. از تجربه‌های مختلف باید سود برد. هر نویسنده‌ای مطابق با دانش و پرورش خود شیوه‌ای را انتخاب می‌کند. درجهٔ فرهنگی یک جامعه را هم گاهی می‌توان با تنوع شیوه‌های نویسندگانش سنجید، اگر در جامعه‌ای همه به یک سیاق- مثلاً شیوه من- بنویسند فاجعه است.

س. در دههٔ 60 داستان و رمان، به دلیل افزونی مخاطبان و کیفیت و کمیت آثار منتشرشده ، نشان از رشد و شکوفایی خاصی داشته است و علاوه بر بزرگان دهه‌های پیش، نویسندگان دیگری نیز در این عرصه گام نهاده‌اند. حضور فعال شما در قلمرو داستان‌نویسی ایران از دههٔ چهل تاکنون جای این پرسش را باز می‌کند که بپرسیم وضعیت داستان‌نویسی، رمان و داستان کوتاه و بلند، را از 58 به بعد و به‌ویژه در دههٔ 60 چگونه می‌بینید؟

ج. باید دید که دههٔ 60 را با کدام گذشته‌ای مقایسه می‌کنیم. دهه چهل و پنجاه، بگیریم تا 58 می‌تواند معیاری باشد. برای من البته فقط قله‌ها مطرح‌اند. هم در داستان و هم در رمان. در این دوره سنگ محک ما « بهرام صادقی» است. با چند کار تثبیت‌شدهٔ کوتاه او. « صادق چوبک» و« ابراهیم گلستان»، « جلال آل‌احمد» در« سنگی بر گوری» یا داستان‌نویس بزرگی مثل« غلامحسین ساعدی» و در رمان، « سووشون» خانم سیمین دانشور یا« شازده احتجاب» این بنده. به هر حال با اضافه کردن یک دو نفر دیگر، قله‌ها، سنگ محک‌های تا 57 را می‌توانیم تعیین کنیم، مثلاً « جای خالی سلوچ» سنگ محک است برای « کلیدر». با مقایسه « زمین سوخته» با « داستان یک شهر» و « همسایه‌ها» می‌شود فهمید که نویسنده به چه چاه ویلی افتاده است.

بعد از 57 یا بعد از60 اولین چیزی که به چشم می‌آید و مثبت است تنوع شیوه‌ها است. « کلیدر» هست با تلقی خاصی از داستان‌نویسی. و خانم« پارسی‌پور» با تلقی دیگری. یا « اهل غرق» خانم روانی‌پور را- البته فقط در قسمتی از این رمان و نه از آن‌جا به بعد که نقالی می‌شود- مثلاً نوعی رئالیسم جادویی، قوی یا ضعیف، اصیل یا تقلیدی، تلقی‌های متفاوتی مطرح شده‌اند. « اسماعیل فصیح» با کار نسبتاً خوبش، « زمستان 62» (و نه « ثریا در اغما») نشان داده است که می‌توان اثری در زمان نوشت، در تقابل با آثاری که به گذشته گریز می‌زنند که می‌شود اسمشان را ادبیات گریز گذاشت. در عرصهٔ داستان کوتاه هم همین دستاورد مهم هست. مجموعهٔ « سیاسنبو» کار« محمدرضا صفدری» و به ویژه داستان« دو همراه» با تلقی خاص او و « هشتمین روز دنیا» نوشتهٔ « شهریار مندنی‌پور» با تلقی دیگری. داستان « مرغ‌دانی»،« محمد محمدعلی» و مجموعهٔ « آه، استانبول» « رضا فرخ‌فال» که نویسنده‌ای است جدی، اما نگرانیم این است که خیلی پیر است، کند است، با تجربه‌های محدود، با این همه دو داستان آخر کتابش ، مثلاً « مجسمهٔ ایلامی» دستاوردی است. داستان« به خدا ایوب

نیستم» و « گیسو» نوشتهٔ « اکبر سردوزامی» که در خارج درآمده است. و« گیسو» پیش را این‌جا خوانده بودیم، در جلسات پنج‌شنبه‌ها. و یا امیدهایی می‌شود به « جولایی» بست. به « بیجاری» که دارد داستان را جدی می‌گیرد. نتیجه آن‌که در داستان کوتاه هم مثل رمان، تنوع شیوه‌ها به‌وجود آمده است. به ضرس قاطع می‌توانیم بگوییم که در داستان کوتاه نسبت به دهه‌های قبل دستاوردهایی، صداهای متفاوت داریم و این دستاورد مهمی است. در عرصهٔ داستان کوتاه دیگر یک نفر مرجع نیست. مراجع مختلف است. پس تعدد صداها- بگوییم دموکراسی ادبی- برقرار شده و این بسیار خوب است. کوتوله‌ها را هم در میان همین‌ها می‌شود به عینه دید، کسی که یک داستان و رمان خوب می‌نویسد و بعد در مه فیلم‌نامه‌نویسی گم می‌شود، و یا دیگرانی که چند کار خوب دارند اما حالا از نویسندگی اداهایش را بروز می‌دهند و کلمه را... بله دیگر ... « علی خدایی» هم هست با یکی از بهترین داستان‌های کوتاه این سال‌ها(از پشت شیشه، از پشت مه) که منتظر کتابش هستم گرچه اغلب را خوانده‌ام. غول‌ها یا غول داستان کوتاه هم از میان همین‌ها سر برخواهد آورد، یا دو داستان‌نویس مشهدی و یک داستان‌نویس دیگر شیرازی که به زودی کارهایی چاپ خواهندکرد. می‌بینید که صداها چقدر متعدد شده‌اند.

در عرصهٔ داستان بلند و رمان معیار ما « بوف کور» ،« سووشون»، « شازده احتجاب» و شاید « سنگ صبور»،« ملکوت»،« نماز میت» « رضا دانشور» ، شاید « سفر شب» « بهمن شعله‌ور» و« سگ و زمستان بلند» خانم پارسی‌پور است. در این سال‌ها شاخص‌ترین تجربه در زمینه داستان بلند« جعفر مدرس صادقی» است. مدرس صادقی اندکی عجول است. زود می‌خواهد به بازار برسد. « گاوخونی» او دستاوردی بود. در آثار او هوشیاری است. من به او امید بسته‌ام.

در رمان پیش از این و در جاهای دیگر نظریاتم را گفته‌ام. مشکل کار در رمان این است که کار اساسی در تکنیک نشده است. البته« محمود دولت‌آبادی» هست در« کلیدر». دولت‌آبادی می‌تواند آدم‌های متفاوتی بسازد، حادثه بسازد، کار، رنج، فقر و ناداری را به خوبی ترسیم کند و البته این‌ها خیلی با ارزش است. بخصوص در « جای خالی سلوچ» که به نظر من بهترین کار دولت‌آبادی است و یکی از بهترین آثار ادب معاصر است. دولت‌آبادی جاهایی را می‌شناسد که ما نمی‌شناسیم. مکان‌ها و آدم‌هایی را تصویر می‌کند که ما نمی‌شناسیم. آدم‌ها و مکان‌های تازه از راه آثار او وارد ذهنیت ما می‌شود. بسیاری از کاراکترهای او وارد زندگی ما شده‌اند. وارد ذهنیت ما شده‌اند. من هم با شخصیت‌های جای خالی سلوچ زندگی می‌کنم. ده از طریق دولت‌آبادی حضورش را در ما تثبیت کرده است. این‌ها را من قبلاً هم گفته‌ام و گفته‌ام که من شیوهٔ دولت‌آبادی را در کلیدر نمی‌پسندم. یا« رازهای سرزمین من» را، ولی همه که نباید برای من یا من نوعی بنویسند که بر و بحر فراخ است و آدمی بسیار. راستش من فکر می‌کنم این‌گونه آثار باید در تیراژهای صدهزار به بالا دربیاید، در قطع‌های جیبی با جلد مقوایی تا ارزان و مناسب به دست همه برسد، تا دغدغه‌های مالی مانع نشود، تا آدم‌ها سکون پیدا کنند، هم شهرت و هم اندکی خاطر آسوده بد نیست ولی البته به قول بیهقی فضل جای دیگر نشیند.

س. کلیدر، جز آن‌چه اشاره کردید از زبانی نیز برخوردار است که می‌توان آن را یکی از دستاوردهای مهم داستان‌نویسی و ادب معاصر به‌شمار آورد.

ج. نگاه من طور دیگری است دربارهٔ زبان. زبان باید با مکان، اشخاص داستان و حادثه تطبیق داشته باشد. نمی‌توانید زبان فخیم به کار ببرید هم در یک صحنهٔ عظیم جنگی و عشقی و هم وقتی پیرمردی تکیه داده به دیوار و چپق می‌کشد. زبان باید با شخصیت داستان هماهنگ باشد. این یکی از دستاوردهای داستان‌نویسی اواخر قرن بیستم یعنی داستان‌نویسی پس از« هنری جیمز» است. بعد این‌که ما عادت نداریم کارمان را پیش از چاپ بدهیم بخوانند. در مجالس خودمانی ممکن است بخوانیم که همه به‌به خواهند کرد. رسم نیست رو در روی یک نویسنده بگویند فلان و بهمان. این رسم را ما در اصفهان داشتیم. در کانون ادامه یافت. در جلسات پنج‌شنبه‌ها هم داشتیم. حالا دیگر گاهی به جای قربان صدقه رفتن نقد حضوری هست. ولی اغلب همان در پسله حرف‌زدن است، و در مطبوعات هم یا دشمنی می‌کنند یا نان قرض می‌دهند. آدم‌های دست‌دوم مدام از هم اسم می‌آورند، همدیگر را مطرح می‌کنند، بر اساس معاملهٔ پایاپای و نه معیار ادبی، آن‌وقت مثل عرصهٔ شعر هزارها شاعر هستند بی یک شعر جدی. ببینید مثلاً « لوح‌ها» کشکول درویش بود، یا همین« کتاب سخن» یا« خوشه‌ها» ی شاملو از این میان فقط یکی دو تا سر برمی‌آورند. بهترین مثال همین« کتاب سخن» است. جز یک داستان از صفدری بقیه پایین‌تر از متوسط است، اغلب کاغذ حرام‌کن‌اند. ولی البته باید منتشر شود، بنویسند. کسی بخیل نیست. ولی راستی از آن همه کتاب « نادر ابراهیمی» چند کارش جدی است؟ قفسهٔ من دارد زیر بار کتاب‌هایش می‌شکند، اما ذهنم از او خالی است. میرصادقی هم همین‌طور. من« سنگر و قمقمه‌های خالی» را به آن همه کار ترجیح می‌دهم.

خوب، اگر هر ناشری ویراستار جدی، آدمی که مرجع باشد، داشت(نه آن‌ها که هی سرفصل را جدا می‌کنند و است را هست می‌نویسند) و بسیاری از این کارها را پیش از چاپ می‌دید وضع این‌طورها نمی‌شد که من مجبور شوم مرتب صفحات نخوانده را مثلاً در کتاب« احمد آقایی» ورق بزنم، یا خواندن یک کتاب برایم مرادف باشد با

خودآزاری. بردارید همین « خانوادهٔ تیبو» را بخوانید. و مقایسه کنید. ما با همین بضاعت مزجات می‌خواهیم در عرصهٔ ادبیات جهان جلوه‌فروشی کنیم؟ فکر نمی‌کنیم اگر این‌ها ترجمه شوند، تنها خودمان را مسخره کرده‌ایم؟ مگر آن‌ها مارکز ندارند که بدلش را بخواهند؟ یا « خشم و هیاهو» که حالا ما بیاییم « سمفونی مردگان» بنویسم؟ البته من بخش اول و آخر سمفونی مردگان را می‌پسندم. گویا قبل از چاپ همین‌ها را دیده بودم، بعد دیگر نفهمیدم چه شد. شاید فکر می‌کنید می‌گویم کارها را من باید ببینم. نه، کسی ببیند از من حرفه‌ای‌تر که حق‌البوقش را بگیرد و تیغش هم براتر از امثال من باشد، آن‌وقت رمان‌های ما از ابتداییات بری خواهد شد. تا بعد می‌رسیم به بحث‌های جدی.

س. در ارزیابی داستان کوتاه در دهۀ 60 به تنوع صداها و سبک‌ها اشاره کردید. در رمان نیزعلاوه بر کلیدر، می‌توان به صداهای دیگر نیز اشاره داشت؟

ج. بله! رمان« توبا و معنای شب» هست با تلقی دیگری که یک دستاورد است. با همهٔ ضعف‌ها و شتاب‌زدگی‌هایی که دارد و به‌رغم آن‌که خانم پارسی‌پور به اعتقاد من همیشه آخر داستان‌هایش را خراب می‌کند. توبا و معنای شب البته بر گردهٔ مارکز سوار است اما در عرصهٔ این مملکت کار تازه‌ای است. « زنان بدون مردان» هم. در آخری یک پیشنهاد جدیدمطرح است. داستان‌نویسی بر اساس لحن ، روال و زبان افسانه‌ای خودمان. این دستاورد است و در نقد آن هم باید بر اساس کتاب‌هایی مثل ملک بهمن، ملک جمشید و امیر ارسلان حرف زد.

» اهل غرق» در اوایل داستان تا حدی خوب است همان« رئالیسم جادویی» امریکای لاتین است و تقلیدی از صد سال تنهایی مارکز، اما از پس آن برمی‌آید گرچه رمان در فصل‌های بعدی می‌رود دنبال تیراژ.

س. در تصویری که از رمان‌های فارسی اخیر به دست دادید از« شب هول » یادی نشد. گرچه این رمان در 57 و در شرایطی چاپ شد که فرصت پرداختن به رمان نبود اما شاید بتوان« شب هول» را از پیشگامان رمان‌های اجتماعی و سیاسی سال‌های اخیر به شمار آورد و به‌ویژه با در نظر داشتن آن‌که در سبک و تکنیک رمان با اثری درخور روبه‌روییم نمی‌توان« شب هول » را از صداهای خوب رمان فارسی به حساب آورد؟

ج. «شب هول» تقلیدی است از کارهای خود من. خود من هم جزو شخصیت‌های رمان هستم اما آن را نمی‌پسندم. شیوهٔ نوشتن، جمله‌بندی و نگاه از« برهٔ گمشدهٔ راعی» گرفته شده، با من نیست که دربارهٔ این رمان داوری کنم.

س. جز کسانی که اشاره کردید کسان دیگری نیز در رمان فارسی سال‌های اخیر مطرح بوده‌اند. « احمد محمود» با« داستان یک شهر» و « همسایه‌ها» ، احمد آقایی» با« چراغانی در باد»، « رضا براهنی» با« رازهای سرزمین من» و « آواز کشتگان»، « عباس معروفی» با « سمفونی مردگان» ، تقی مدرسی» با رمان‌های اخیر خود و « جواد مجابی» با دو کتاب تازه و ...

ج. دربارهٔ « احمد محمود» نظرم را پیش از این در نقد آگاه گفته‌ام. راه او به بن‌بست می‌رسد. بن‌بست در « زمین سوخته» .« چراغانی در باد» آقای « احمد آقایی» ، برایم جدی نیست. این‌که بیاییم به تقلید از« احمد محمود» چیزی بنویسیم بسیار پایین‌تر از آثار او، دیگر یک کار جدی و قابل بحث نیست.

دربارهٔ جواد مجابی گفتم، مجابی روزنامه‌نویس مقتدری است، که این برای نویسندهٔ امروز پشتوانهٔ کمی نیست، به او یاد می‌دهد که به جای ادبیات گریز، ادبیات درگیر با دورهٔ خودش را بنویسد. در بعضی داستان‌های کوتاهش با نثر نزدیک به کهن کارهایی کرده است که گفتم کدام را می‌پسندم. من به او امید بسیار دارم. امید این که بداند رمان و داستان کوتاه مقولهٔ دیگری است، کاری است که با صبوری و صبوری می‌توان در آن کاری کرد، فقط هم نباید مثل کار روزنامه پاسخ روز و روزگار را داد.

کارهای آقای براهنی هم چندان برایم مطرح نیستند. درازگویی‌های از این دست توهین به ذهن و شعور خواننده است. نویسنده باید علاوه بر خلاقیت تیزهوش باشد و بداند که خواننده کی و کجا از تکرار خسته می‌شود. شاید تکرار مکررات از سر طنز درست باشد. بعضی‌ها این کار را کرده‌اند. مثل« استرن» در « تریسترام شندی». ولی وقتی نویسنده‌ای در همان فصل اول دیدگاهی را که تعهد کرده است ، گم می‌کند، معلوم است که کار درست نیست و با ردیف کردن بحث‌های گوناگون جامعه‌شناسی ، روان‌شناسی و ... درست نمی‌شود.

مثالی بزنم تا نگویند که فقط حکم صادر کرده است. بگذار کتاب را بیاورم. از صفحات 165 تا 167 گزارش« بیلتمور» است. می‌خوانم« پیش از اعزام من به عنوان افسر اطلاعاتی مستشاری نظامی آمریکا در تبریز...» ببینید این گزارش به مرکز مستشاری است، مرکز همه این‌ها را می‌داند. این‌ها را هم می‌داند تیمسار غلامحسین شادان، به پیشنهاد مستشاری مرکز، و موافقت اعلی‌حضرت شاهنشاه ایران و ستاد ارتش شاهنشاهی، به عنوان افسر رابط بین نیروهای مسلح ایران در آذربایجان و... که همه زاید است. این در پرونده‌های مستشاری است. این ستوان امریکایی عجیب کند ذهن است ، با همین کند ذهنی است که این افسر شرحی کشاف از تیمسار شادان و البته از نظر اطلاعاتی بی‌ارزش و از نظر داستان‌نویسی به نهایت نازل چنین القاء می‌کند که امریکا مخالف اصلی یکی شدن دو آذربایجان است، فقط هم همین مانده است تا بگوید مرگ بر آمریکا و راحتمان کند.

نمونه دوم را از همان مقاله‌ای که برای آدینه نوشتم و چاپ نکردند بگذار بیاورم(مقالة چه کسی شاعر را کشته است؟) از 1169 تا 1245 ، قول هوشنگ. تمهید این قول هم این است که گویا هوشنگ در حمام سونای حاج فانوس آن را نوشته است و در آخر هم که دارد در حمام سونا کباب می‌شود یادش نمی‌رود که بنویسد تا آیندگان بخوانند و عبرت بگیرند و دیگر هوشنگ نشوند:« حرارت حمام بالاتر رفت. حالا نفسم داشت بند می‌آمد. جیغ کشیدم، دست‌ها و لگدهایم(کذا) را به دیوار حمام کوبیدم... فریاد زدم،» دارم می‌سوزم! نجاتم بدهید!

آن‌وقت این آدم مبتلا به جنون نوشتن حافظه‌ای دارد بی‌نظیر. در همین حمام سونا همة عکس‌های آلبوم‌های ماهی را به یاد می‌آورد. بگذریم از ایلغاری که شده است. بدتر این‌که وقتی در برابر دستگاه‌ها قرار می‌گیرد، همان گونه آن را وصف می‌کند که یک آدم قرن هجدهمی نمی‌کرد :« روی صندلی که نشستم، دستگاه به کار افتاد. چراغ‌های دستگاه که روشن و خاموش می‌شد، شبیه پیدا و ناپیدا شدن فلس‌های ماهی‌های قزل‌آلا در یک استخر بود.» راستی که حیف آن همه آموزش در امریکا. ولی، خوب این مأمور عالی‌رتبه این است، نه کسی که هر چراغ را می‌داند که چیست، اما در جمع خیلی خوانده است حتی کتاب‌های ساعدی را برای همین آرزو می‌کند تا زلزله‌ای بیاید و این دستگاه‌ها را در وسط کویر جنوب تهران به زمین بکوبد، تا آن وقت صندوق‌ها بشود مقدس، بشود اسطوره.

سوأل من این است که با این مایه ادراک از منظر یک آدم مگر می‌شود رمان جدی نوشت؟ پس اصلاً بحث بر سر سوررئالیست بودن(به قول راوی) یا نبودن نیست. ابتداییات کارش لنگ است برای همین هم گرگش سمبل نمی‌شود.

«آداب زیارت »و« کتاب آدم‌های غایب» رمان‌های جدی است. در سطح دیگری باید به آن‌ها اشاره کرد. که احتیاج به شرحی کشاف دارد، اما در این فرصت می‌شود گفت « تقی مدرسی» مشکل زبان دارد. به زبان به شکل توریستی نگاه می‌کند. در زبان دوگانه‌بین است. اصطلاحات و لغات مترادف را ردیف می‌کند. یعنی همان روال جمال‌زاده. پس هدایت چه کرد؟ زبان را از آن حالت نجات داد. ما تجربه هدایت را داریم و نباید به جمال‌زاده برگردیم. این اولین مشکل اوست. دومین مشکلش خُلق‌های آدم‌های روانی است و یا مشنگ، سوم هم نشناختن مکان که اغلب مکان‌ها فقط اسم‌اند. « عباس معروفی» در فصل اول و دوم « سمفونی مردگان» کاری نو عرضه کرد. اما بقیه رمان ضعیف است. کل ساخت رمان بر اساس « خشم و هیاهو» فاکنر است. من فکر می‌کنم معروفی با همة ضعف‌های رمانش مسئلة اصلی ما را مطرح کرده است. دو برادرند که یکی بازاری است و یکی هنرمند. برادر بازاری می‌خواهد برادر هنرمند را بکشد ، اما خودش را می‌کشد، حلق‌آویز می‌شود به طنابی که سر دیگرش به هیچ جا بند نیست. خوب، همین بلا بر سر ما در این سال‌ها آمده است. پارة هنرمند را ما در خودمان کشته‌ایم شاید هم در جامعه‌مان. به بقال نمی‌گوییم پدر، میوه‌ات را به این قیمت بفروش، یا به پارچه‌فروش، اما قیمت کتاب باید بر اساس تعرفه سال‌ها پیش باشد. زمین و آسمان را گذاشته‌ایم و یخة داستان‌نویس را گرفته‌ایم. شاید مشکل ما این است که رمان را نمی‌فهمیم، ضرورت آن را درک نمی‌کنیم. شاید هم می‌فهمیم یا خطرش را درک می‌کنیم. رمان با ذهن مطلق‌نگر نمی‌خواند. آن‌که جهان را سیاه و سفید می‌کند نمی‌تواند تحمل کند در مطلق سفیدش خالی هم باشد و در آن سیاه لکه‌ای خاکستری. وقتی خواندن داستان را کاری لغو بدانیم فکر می‌کنیم که نباید کاغذ نازنین را خرج رمان کرد، نتیجه‌اش این که شاعر وجودمان را می‌کشیم. دیگری را در خودمان خفه می‌کنیم و دیگر جز خود نمی‌بینیم . در دنیای دربسته‌مان می‌مانیم یا می‌خوابیم تا بعد به ضرب دگنگ روزگار بیدار شویم و ببینیم که نه دیگری که دیگران هم هستند با افق‌های دیگر با برداشت‌های دیگر. ما اندکی بهتریم و آن یکی اندکی بدتر، همه چیز را هم نمی‌شود با حذف حل کرد، با حذف فرهنگی یا حذف فیزیکی. اثبات حقانیت هم مثل نوشتن رمان صبر ایوب می‌خواهد، این را که دیگر در سنت‌مان داریم، گذشت وقتی که مثل عشقی فکر می‌کردیم این باغ یا درخت با خون به بار خواهد رسید، یا ویران باید کرد تا بعد آباد کنیم. کار با این خشت بر سر آن خشت به سرانجامی خواهد رسید.

س. اگر بپذیریم که ارزش هر اثر هنری، همان‌طور که خودتان اشاره کردید در آن است که نویسنده تا چه حد در

سبکی که برگزیده موفق بوده و موضوع، نگاه و نگرش او تا چه حد با آن سبک و تکنیک هم‌خوانی دارد. نمی‌توان حکم کرد که زمانه این یا آن سبک به بن‌بست رسیده است. رمان‌نویسی ما هنوز جوان است و میدان برای تجربه انواع سبک‌ها و تکنیک‌ها باز، و اگر چنین است چگونه می‌توان حکم کرد رئالیسم کسانی چون « احمد محمود» به بن‌بست رسیده است؟

ج. « زمین سوخته» رئالیسم نیست. رئالیسم سوسیالیستی و ... است. ملغمه‌ای است از همه چیز جز آن احمد محمود که در « داستان یک شهر» گامی بود در ساختن آدم‌های معمولی. پس رئالیسم سوسیالیستی یا اصلاً رئالیسم در خدمت هر ایدئولوژی بن‌بست است. تازه به متخصصان بهتر از من رجوع کنید و بپرسید که آیا ما رمان رئالیستی یا رئالیست سوسیالیستی داشته‌ایم؟ اگر بالزاک نبود، اگر جهان متوقف شده بود، بله شاید که این رمان‌ها هم دستاورد بودند. « جای خالی سلوچ» البته نزدیک شده است به رئالیسم. من تنوع سبک را قبول دارم. اما یادمان باشد که مثلاً اگر می‌خواهیم رئالیسم جادویی بنویسیم، باید اگرنه از « بورخس» که از مارکز فراتر برویم. به برخی از رمان‌ها که نگاه می‌کنیم به این نتیجه می‌رسیم که همان بلایی سر داستان‌نویسی ما آمده که در شعر آمد. ما تعهد وزن را از شعر برداشتیم و جایش را گذاشتیم موسیقی کلام. بعد هرج‌ومرج شد. بیشتر شاعران موسوم به موج سوم نتوانسته‌اند یک شعر در حد« ماه و شاعر» منوچهر آتشی یا شعرهای « منصور اوجی» ، « سپانلو»، شمس لنگرودی»، « باباچاهی» بسرایند. در داستان هم همین اتفاق افتاده است. عده‌ای با روی‌گردان شدن از رئالیسم به این نتیجه رسیده‌اند که هر چه دلشان می‌خواهد بنویسند. اثر باید از انسجام درونی برخوردار باشد. خلق یک اثر هنری کاری دشوار است. نویسنده‌های جوان ما باید فریب زمانه را نخورند و بدانند که یک کار بزرگ شاید سال‌ها وقت ببرد. البته این ضعف جامعه هم هست که نویسندگان خود را تأمین نمی‌کند تا آن‌ها مجال کافی داشته باشند و فارغ از دغدغهٔ نان بنشینند و کار کنند نه این‌که بروند دنبال نوشتن فیلم‌نامه یا کارهای دیگر و یا هر کار بیهودهٔ دیگر مثل همین ادیت‌کردن‌های من می‌ماند. این حکم غلط و رایج یعنی همان انطباق سبک و تکنیک و نثر و غیره با موضوع اثر. ما- خوانندگان- از طریق زبان رمان، یعنی لایهٔ انتخابی نویسنده از کل یک زبان و از طریق اجرای یک اثر به موضوع اثر می‌رسیم و نه برعکس . نقد هم بهتر است همین راه را برود و نه این‌که موضوعی را فرض بگیرد و بعد خلاصه‌ای بدهد و بعدتر تکنیک و غیره را در خدمت آن فرض کند یا نکند. این نوع دوم دست آخر می‌رسد به خلاصه‌دادن از داستان و چون و چرا بر سر ارج اجتماعی و غیره، یعنی تبعات قیاس ارسطویی. باید از عین موجود به ذهن رفت و باز به عین بازگشت، برای این‌که ببینیم چقدر درست اندیشیده‌ایم.

نویسنده نیز، البته نویسندهٔ جدی، نه از فکر و یا موضوع که از طریق زبان، از این صحنه، از این شخصیت، لحظهٔ خاصش، شروع می‌کند و از طریق اجرای آن در عرصهٔ جهان داستان مضمونش را شکل می‌دهد و نه برعکس.

س. گرایش برخی از رمان‌نویسان ما به نوعی از پاورقی‌نویسی به نیت افزایش تیراژ انکارناشدنی است. اما گسترش مخاطبان رمان و به‌ویژه رمان‌های سیاسی و اجتماعی در دهه اخیر را صرفاً نمی‌توان بر این مبنا تحلیل کرد و دلایل دیگری از جمله نیاز جامعه به خودآگاهی با واسطهٔ رمان را نیز می‌توان در این زمینه مؤثر دانست. از آن سوی آثار شما با بر خورداری از ارزش‌های هنری کم تیراژ باقی مانده‌اند. چگونه می‌توان به تعادلی در این زمینه دست یافت؟

ج. گفتم که رمان « سمفونی مردگان» از این بلا گفته است، همین بلایی که بر سر رمان‌نویسی ما هم آمده است. برادر بازاری ، برادر شاعر را کشته است. این خوب است که جامعه ما رمان بخواند. دستاورد خوبی است. اما همان« ر. اعتمادی»ها اگر کارهایشان چاپ شود بالاتر از صد هزار تیراژ دارند. قبول که جامعه احتیاج دارد به سرگرمی و غذای معنوی. قبول که کسانی هم باید به این نیاز پاسخ دهند. قبول که بهتر است به جای « ر.اعتمادی»ها نویسندگان بهتر این مهم را برعهده گیرند. در تمام دنیا هست. کتاب‌های پرفروش که مخاطبان وسیع دارند اما عمرشان حداکثر یکی دو سال است. نادر است که نویسنده اثری ماندگار و پرفروش بنویسد. « مارکز» برای گذران زندگی فیلم‌نامه می‌نوشت. « جویس» تا آخر عمر درس می‌داد. « کافکا» کار می‌کرد... بعدهاست که ارزش کار معلوم می‌شود و اثر پرفروش می‌شود. کسانی هم هستند که با یک کتاب ثروتمند می‌شوند. به نظر من هیچ‌کس جای هیچ‌کس دیگری را تنگ نمی‌کند. کتاب خواندن می‌تواند سالم‌ترین تفریح باشد برای کسانی که هیچ امکان دیگری ندارند یا نمی‌خواهند.

خواننده‌های ما اغلب درس رمان خواندن ندیده‌اند. در مدارس ما داستان‌خوانی تدریس نمی‌شود. « هدایت» تدریس نمی‌شود . در مدارس فرانسه از « موپاسان» شروع می‌کنند تا برسند به معاصران. و به همین دلیل یک رمان‌نویس 21 ساله آن‌ها از رمان‌نویس 40 ساله ما بیشتر می‌داند. خواننده‌های ما دوران کودکی خود را می‌گذرانند. من منکر آن نیستم که نویسندگان ما باید تیراژ داشته باشند. تیراژ آثار خانم پارسی‌پور یا کلیدر صد هزار تاست، این مرا خوش‌حال می‌کند. من اما کارم چیز دیگری است. من دیگر وقت ندارم. در آغاز کارم هم با نوشتن« شازده احتجاب» دنبال هدف دیگری بودم. حرف آخر من این است که من برای حیثیت ادب پارسی، برای

حیثیت زبان پارسی می‌نویسم. فریب زمانه را نباید خورد، گاهی حتی آدم با خودش و مخاطبش درگیر می‌شود و نوشته می‌شود باطل‌السحر اجنة ما، یعنی نویسنده به کابوس‌های جمعی ما شکل می‌دهد، تجسد می‌بخشد تا ما را از آن‌ها نجات دهد. خوب، خوانندگان بسیاری این را برنمی‌تابند که خودشان را ببینند. رسیدن به تعالی کار دارد و زحمت می‌خواهد. بگذریم که جای این حرف‌ها این‌جا نیست. وقتی نویسنده‌ای مثل بورخس می‌گوید که « بوف کور» هدایت بر او تأثیر گذاشته است این یعنی حیثیت ادب سرزمین ما. منظورم فقط ترجمه و چاپ اثری در خارج نیست. این کار را به راه‌های گوناگون می‌شود کرد. به کمک شرق‌شناسان معاصر. اما فراموش نکنیم که آن‌ها متخصص زبان فارسی می‌شوند و نه متخصص داستان یا نقد. اغلب هم نحله‌های نقد خودشان را نمی‌شناسند به همین جهت نظر آن‌ها برای من معتبر نیست. پس منظورم خلق اثری ماندگار است که بر فرهنگ جهانی اثر بگذارد. که نشانه و نماینده هنر ایرانی باشد. من اگر بتوانم می‌خواهم داستان‌هایی بنویسم که جلوه‌ای معتبر از ادب ما باشد. با فقر و نداری آن هم ساخته‌ام.

س.عده‌ای بر این باورند که پس از « شازده احتجاب» که به گمان بسیاری از آثار ماندگار ادب معاصر ما است هوشنگ گلشیری نتوانسته است اثری بهتر و یا هم‌سنگ با آن خلق کند، برداشت خودتان در این زمینه چیست؟

ج. « معصوم پنجم» به نظر من در مرحلة بالاتری از« شازده احتجاب» است. من آن را برای خواص نوشته بودم و کسانی که با ادب کهن فارسی آشنایند. اما آشنایان به ادب کهن مشغول تصحیح متون کهن بودند، یا سر کلاس‌هایشان رای‌گیری می‌کردند که پسند همگان را به دست بیاورند و نه آموزش بدهند تا پسند را بالاتر ببرند، پس از آن‌جا سری بیرون نیامد که ذهنیتش را نداشتند. اما کسانی به آن توجه کردند که ذهنیتی جدید داشتند. من به جنگ ادب کهن فارسی رفته بودم، در زبان و سبک. یک پیشنهاد جدید بود که ریشة آن در« قصه یوسف» و در داستان« منصور حلاج» هست. در« خمسه ابن محمود قصه‌خوان» این تجربه را دنبال کرده‌ام.

در این سال‌ها در داستان کوتاه کارهایی کرده‌ام که اندکی فراتر از کارهای قبلی و « معصوم» هاست. اما آدم‌ها گرفتار جوانی خودشان هم هستند. نباید فریب خورد ، وقتی در 27 یا 28 سالگی اثری ارائه کردی که گل کرد و ماندنی شد مثل« شازده احتجاب» باید سعی کنی بهتر از آن بنویسی. دیگرانی که به آن کار عادت کرده‌اند البته بسیار سخت کارهای جدید را برتر از آن خواهند شمرد.

س. تقلید و گرته‌برداری از سبک‌های خارجی از آغاز داستان‌نویسی معاصر ما یکی از گرایشاتی است که چهرة ادب معاصر ما را مخدوش کرده و می‌کند. آثاری که بتوان بدان‌ها نام رمان ایرانی یا فارسی داد هنوز از شمار انگشت‌های یک دست تجاوز نمی‌کنند. برای رهایی از تقلید و خلق رمان فارسی یا ایرانی به گمان شما چه باید کرد؟

ج. به نظر من نویسندگان ما بهتر است به جای تقلید از رئالیسم جادویی، رئالیسم سوسیالیستی، بازنویسی رومن رولان، گرته‌برداری از شیوة سیال ذهن به سرچشمه‌های ادب خودمان برگردند و آن‌ها را با دستاوردهای جهانی داستان‌نویسی پیوند بزنند. راه‌های مختلفی هست در داستان‌نویسی که هنوز هم کشف نشده است و جزو فرهنگ ماست . خوب ، من کارک‌هایی کرده‌ام. « آل‌احمد» هم به دنبال این کار بود اما موفق نبود. شاید هم من هم نبوده‌ام، ولی چون منتقدان ندیده‌اند می‌گویم. اشاره می‌کنم که در « سورة یوسف» روایت برای کسانی تعریف می‌شود که قصه‌اش را می‌دانند، در نتیجه در هر آیه تنها به بخشی از قصه اشاره می‌شود. بقیة ماجرا در ذهن آدم‌ها هست. از سوی دیگر، شیوه نقل بر قالب قصیده است که هر بیتش باید کامل باشد و به دور آخر قافیه برسد. در حالی که روایت تورات بی هیچ قطعی و با رعایت تداوم نقل می‌شود. در داستان حلاج این شیوه در زبان فارسی به اوج می‌رسد. در آغاز می‌گوید« آن قتیل‌الله» ، یعنی« آن کشتة راه خدا» یعنی از اول معلوم است که حلاج کشته می‌شود. در این داستان تمام روایت‌های متناقض کنار هم و به همان شکل ابیات غزل یا قصیده ذکر می‌شود. آرام‌آرام دور می‌زند، مثل چنبره زدن مار تا برسد به اوج. اتفاقات متفاوتی را می‌خوانید. مثال می‌زنم. نویسنده می‌خواهد بگوید حلاج طی‌الارض می‌کرده است ، در آن واحد هم این‌جا بوده است و هم آن‌جا، پس با حذف سلسلة راویان که کی گفت یا کجا گفت، می‌نویسد:« چون به مکه آمد یعقوب نهرجوری به سحرش منسوب کرد. پس از آن‌جا به بصره آمد، باز به اهواز آمد. پس... به هندوستان رفت. پس به ماوراءالنهر آمد، پس به چین و ماچین افتاد.» آن‌گاه می‌گوید هر منطقه او را به چه نام می‌خوانده‌اند. با همین شیوه است که « بحارالانوار» تنظیم شده است. همة روایت‌های متناقض کنار هم می‌آید و قصه از میان آن‌ها سر برمی‌آورد. به ذهن خواننده هم توهین نمی‌کند. مقصودم البته شلوغ‌بازی نیست، بریده بریده چیز نوشتن ، رفتن به ذهن و بعد به عین بعد بازگشت به ذهن و این‌جور کارها، یا متوسل شدن به پریان دریایی و چیزهای عجیب و غریب که خواننده شاخ دربیاورد. نه، مرادم ارائة یک کار اساسی به شیوه‌ای نو و ایرانی است که سنتش در غزل هم هست. هر بیت غزل حافظ اشاره‌ای است به یک قسمت از کل تفکر او، کوزه‌ای است از دریا. هر بیت او یادآور دریاست. سیستم تفکر حافظ را در هر بیت او می‌توان دید. حتی در مینیاتورهای هم‌زمان حافظ که یک سطح را به چند مقطع تقسیم می‌کردند و در هر بخش بخشی از قصه را می‌گفتند، بی هیچ تداوم ظاهری. برای من آن‌طور

که عده‌ای گمان می‌کنند مسئله به کار بردن یک زبان کهنه مطرح نیست تا بعد بگویند زبان کهنه دلیل تفکر کهنه است، مسئله یافتن راه حل‌های نوست و این اعتقاد که ما هم می‌توانیم به غیر از ادامهٔ دستاوردهای دیگران ، داستان‌نویسی ایرانی داشته باشیم. البته کار می‌خواهد، اما شروع شده است.

آنچه گفتم یکی از راه‌هاست. راه‌های دیگری هم هست. به گمانم خانم پارسی‌پور هم راهی نشان می‌دهد. او با زبان و لحن قصه‌های عامیانه ما داستان می‌نویسد. این یک کشف است. که باید تکامل خودش را پیدا کند، با دستاوردهای ادبیات جهانی پیوند بخورد. « توبا و معنای شب» گرچه برگردهٔ صد سال تنهایی سوار است اما راهی را پیشنهاد می‌کند.

» زنان بدون مردان» هم دستاورد بزرگی است در تکنیک و بافت. گرچه باز می‌گویم مثل دیگر کتاب‌های خانم پارسی‌پور این کتاب نیز آخرش خراب می‌شود. این اشکالات رفع خواهد شد. مهم آن است که ما چیزی بر ادب جهان بیفزاییم. شیوه‌ای تازه، نگاهی نو و یادمان نرود که رئالیسم جادویی یعنی رئالیسم به اضافه جادو که آمریکای لاتینی است. حتی رئالیسم سوسیالیستی شایع یعنی رئالیسم به اضافه تلقی حکومت وقت از جهان تقلید راهگشا نیست. باید از ادب کهن خود بهره گیریم. اما مرادم این نیست که به عقب برگردیم. تمام کسانی که به دورهٔ قاجار برمی‌گردند باید بدانند که این راه دیگر بن‌بست است. خلق فضای دوره قاجار به ازای همان دوره درست نیست.

س. گفته شده است که شما نویسنده‌ای« ضد زن »هستید و جز این به نظر من در بیشتر آثار شما دغدغهٔ روشنفکرانی مطرح است که دیگر با سنت در زمانه‌ای بحرانی و گرفتار در بحران هویت که نمی‌توانند گذشته خود را با حال و آینده پیوند بزنند. تا چه حد این برداشت‌ها را به آثار خود نزدیک می‌بینید؟

ج. بله! این حرف‌ها را زده‌اند، من خودم نوشتهٔ خانم« داوران» را در این زمینه به نقد آگاه دادم. توجه به حضور زن در جامعه مهم است اما من وقتی در « بره گم‌شده راعی» زنی را تصویر می‌کنم، آن زن نمونه کلی زن نیست. در آن داستان راعی در حال تحول است. اول با مادر- معشوق روبه‌رو می‌شود. بعد می‌رسد به زنی نصفه نیمه. بعد زن صلاحی. در آخرین صحنه زن خاک می‌شود. آخرین صحنهٔ کتاب تدفین و تشییع جنازهٔ آن نوع نگرش به زن و زمانه است که مرا به داشتن آن متهم می‌کنند. در« خوابگرد» ، « ولایت هوا» یا فیلم‌نامه« دوازده رخ» زنان دیگری می‌بینید.

اما در مورد دغدغه و درگیری با روشنفکران با سنت، حرف شما درست است. اما این بازگشت نیست، پرسش است. اما دغدغه‌های من مدت‌هاست که تغییر کرده‌اند. همان داستان « نقش‌بندان» که در « آدینه» چاپ شد دغدغه‌های دیگری را مطرح می‌کند. زنی تکه‌تکه می‌شود. خانواده‌اش در سرتاسر جهان پراکنده می‌شوند. مردی می‌خواهد تا با کشیدن نقاشی از تکه‌تکه‌شدن او جلوگیری کند. نمی‌تواند ، نمی‌شود. زن دیگری هم در داستان هست. زن آرمانی. زنی که مقابله با مرگ است. همان زنی که رها و آزاد تصویر می‌شود. اما زن دیگری نیست. همان زن اولی است در صورت آرمانی خود، بدون بار تعلق. آن زن اولی کشور ما است. نقاش می‌خواهد با کشیدن او را مجموع کند و نمی‌تواند اما وقتی داستان نوشته می‌شود ما مجموع می‌شویم. دیگر حتی مرگ نمی‌تواند آن زن را نابود کند که می‌رود رو به باد.

س.جز آنان که نام بردید، در داستان‌نویسی ما جوانان با آثاری درخور اعتنا به میدان آمده‌اند. در آثار کدام‌یک از آنان می‌توان چهره‌های مطرح آینده را دید؟

ج. دشوار است این نوع داوری و پیش‌بینی‌ها. اما در جوانان ما یا آن‌ها که از من جوان‌ترند چهره‌ها دارد برجسته می‌شود. از بسیاری از آنان پیش از این نام برده‌ام و از دیگران، خانم « میهن بهرامی» که« حاج بارک‌الله» او خوب بود. چند تا داستان خوب دیگر هم دارد در « حیوان». از « ناصر زراعتی» داستان « سه نامه» هست در « سبز» که نسبتاً خوب است.« خانم علی‌زاده »هم کارها کرده است، مثل « دو منظره» مجموعه خوب « محمد زرین»،« باغ بی‌حصار»، واقعاً مرا تکان داد، که حضرات اصلاً ندیدند. خواستم ببینمش. خوب آدمی بود نه چندان مطلع از سابقه داستان‌نویسی پشت سرش ، که مهم نیست. ممکن است این خلاء را پر کند. « باغ» « پرویز دوایی» مجموعه خوبی بود.« جعفر مدرس صادقی» در « قسمت دیگران» به جد کار می‌کند، خوب، « فرهاد کشوری» هم کارهای خوبی دارد. نمی‌دانم کجاست، ناشری قرار است گویا کارهایش را چاپ کند اما ردش را نمی‌تواند پیدا کند. « غریبه و اقاقیا»ی« شیرزادی» هم جالب بود. « باغ بلور» « مخملباف » را خوانده‌ام ، این را نه برای او که برای بعضی از اعاظم به‌به‌گوی امروز می‌گویم که او هنوز در مرحلهٔ مونتاژ آثار دیگران است ، این‌جا نثرش تقلیدی از نثر گذشته من است که با دیدگاه دانای کل مزاحم کلیدر مونتاژ شده و هر صحنه هم از کتابی آمده از« زن آمریکایی» «آل‌احمد» و خلاصه« شازده احتجاب» گرفته تا « خوشه‌های خشم» و غیره ولی به هر صورت از این

مرحله برخواهد گذشت. به دلیل« نان و گل» در « نوبت عاشقی». از« گلی ترقی» تنها بخشی از کاری را دیدم در پاریس. خوب، در آن طرف مرزها هم خبری است، « سوره الغراب». « مسعودی» درآمده است و دیگر یکی دو داستانش هم هست که جالب است و راهی به دهی. « علی عرفان»هنوز در مرحلهٔ تقلید است.« خاکسار» هم کم‌کم دارد از آن بستگی‌ها نجات پیدا می‌کند. یکی دو کارش را پسندیدم، باز هم هستند. اشکال نویسندگان آن سو این است که چون دستشان باز است، هرچه می‌خواهد دل تنگشان می‌گویند، پس عقده‌گشایی یا افشاگری را با داستان اشتباه می‌کنند. کارهای نسل جوان‌تر آنجا را هم دیده‌ام، در نسخهٔ خطی یا چاپی که امیدوار کننده بودند تا در آیند، یا به بار آیند تا بگوییم.

از : مجلهٔ آدینه - ویژه‌نامهٔ گفت‌وگو - شهریور 1372

لینک مطلب:
http://dibache.com/text.asp?cat=8&id=2747

::

- **خاطرات**

خاطرات بهمن فرمان‌آرا از هوشنگ گلشیری در سینما /جای خالی هوشنگ در زندگی‌ام معلوم است

«شازده احتجاب» تازه منتشر شده بود که «جمشید ارجمند»، «منوچهر محجوبی» و «محمّد صنعتی»، در یک‌روز به این کتاب اشاره کردند و به من گفتند که باید آن‌را بخوانم، چون از آن خوشم خواهد آمد. کتاب را از کتاب‌فروشی‌های جلو دانشگاه خریدم و خواندم. شنیده بودم که «هوشنگ گلشیری» دوستِ شاعری دارد به‌نام «محمد حقوقی» و 27 اسفند ماه بود که به اصفهان رفتم تا «گلشیری» را ببینم و برای اقتباس از «شازده احتجاب» از او اجازه بگیرم. «گلشیری» را با «شازده احتجاب» شناختم و مجموعه داستانش، «مثلِ همیشه»، به‌نظرم، کمی بعد از «شازده احتجاب» منتشر شد.

به اصفهان که رسیدم، از توی دفترچه تلفن هتل، شماره یک «حقوقی» را پیدا کردم و از آنجا که روی فضول‌بودن همشهریان عزیزم حساب کرده بودم، به کسی که گوشی تلفن را برداشته بود گفتم «من از تهران آمده‌ام و دنبال محمد حقوقی شاعر می‌گردم.» او هم گفت «بله، حقوقی شاعر پسرعموی من است. من محضردارم.» عصر، پسرعموی «حقوقی» آمد و مرا به خانه «محمد حقوقی» بُرد. چون شبِ عید بود، «حقوقی» گفت چندساعت بعد همه دوستانس نویسنده و شاعر سری به آنجا می‌زنند و دور هم جمع می‌شوند.

حتّی آن‌ها که تهران بوده‌اند، خودشان را به اصفهان رسانده‌اند. قرار بود همه ساعتِ 5 خانه او باشند و من هم همان ساعت دوباره برگشتم خانه «حقوقی». یادم هست در آن جلسه که ظاهراً آخرین جلسه آن سالِ «جُنگِ اصفهان»ی‌ها بود، «ابوالحسن نجفی»، «عبدالحسین آل‌رسول» [مدیر انتشارات کتاب زمان و نخستین ناشرِ «شازده احتجاب»]، «احمد میرعلایی»، «هوشنگ گلشیری»، «محمد کلباسی»، «ضیاء موحد»، «مجید نفیسی» و «امیرحسین افراسیابی» حضور داشتند. من بیش‌تر از همه چشمم به خود «گلشیری» بود که کلاهی روی سرش کشیده بود. [«گلشیری» موهایش را که می‌شُست، موهایش وز می‌کرد و برای همین معمولاً یک کلاه پشمی روی سرش می‌کشید که این موهای وز کرده دیده نشوند.

تا جایی‌که یادم است، حتّی عکسی از او با این کلاه معروف دارم.] آن‌ها در طول جلسه‌شان از من درباره «شازده احتجاب» سئوالاتی پرسیدند و خود «هوشنگ» هم درباره نگاه من به «شازده احتجاب» پرسید و نظرم را خواست. من هم گفتم «شازده احتجاب» به‌نظرم خیلی سینمایی است و آن صحنه‌ای که پدر، مردم را به گلوله می‌بندد، خیلی بی‌شباهت به آن صحنه‌ای نیست که «شاهپور علیرضا» روی تانک نشسته بود و مردم را در 30 تیر به گلوله بسته و کشته بود. دیدم که چشم‌های «هوشنگ» برق زد.

آن جلسه که تمام شد، به من گفتند فردا شب دوباره سری به خانه «حقوقی» بزنم. در این دومین شبی که به آنجا رفتم، فقط «ابوالحسن نجفی»، «محمد حقوقی»، «هوشنگ گلشیری» و من بودیم. «هوشنگ» گفت من به تو اجازه می‌دهم که از روی «شازده احتجاب» فیلم بسازی. فردای آن شب به محضر رفتیم و اجازه فیلم‌شدن «شازده احتجاب» را به من داد. (نسخه اصلی این اجازه در «موزه سینما»ی ایران است.) جالب است که «گلشیری» وقتی این کار را کرد و حقوق داستانش را واگذار کرد که مرا نمی‌شناخت؛ هنوز فیلمی نساخته بودم و طبیعی بود که مرا نشناسد.

بعداً، چون ساخته‌شدن و درواقع، گرفتن پروانه ساخت «شازده احتجاب» چند سال طول کشید، دوستان دیگری پیش «گلشیری» رفته بودند و گفته بودند که اجازه ساخت این فیلم را به «فرمان‌آرا» نمی‌دهند. بهتر است به ما

که مشهورتر و بهتر از «فرمان‌آرا» هستیم اجازه بدهید «شازده احتجاب» را بسازیم و او هم گفته بود اجازه ساخت این داستان را من به «بهمن» داده‌ام؛ شما هم اگر می‌خواهید، می‌توانید داستان‌های دیگر مرا انتخاب کنید. طول کشیدن کار و صادر نشدن پروانه ساخت «شازده احتجاب» اصلاً باعث نشد که «هوشنگ» پشیمان شود و حقوق داستانش را به کسی دیگر واگذار کند. و این شروع دوستی ما بود.

بعداً که «گلشیری» به تهران آمد، سری هم به خانه من زد و چهار، پنج هفته‌ای با هم سرگرم نوشتن فیلم‌نامه و اقتباس از «شازده احتجاب» بودیم. من نظرهایی داشتم که به‌نظرم سینمایی‌تر بودند؛ مثلاً این‌که «جدِ کبیر» و «پدربزرگ» در هم ادغام شوند و ما فقط یک شخصیت مقتدر داشته باشیم. این را به «هوشنگ» گفتم و برایش توضیح دادم که در این صورت، نقش خیلی جان‌دارتر می‌شود. گفتم «عمه‌ها» را هم بهتر است حذف کنیم؛ چون داستان آن‌ها هم اساساً داستان دیگری است. سلسله خاطرات را هم تاحدی مرتب کردیم.

در رمانی که «هوشنگ» نوشته بود، با صدایی که به گوش می‌رسد، یا با یک حرکت، از یک خاطره به خاطره‌ای دیگر می‌رویم. این کار را اگر می‌خواستیم در فیلم بکنیم، واقعاً سخت می‌شد. این است که تصمیم گرفتیم در فیلم «شازده احتجاب»، از «پدربزرگ» شروع کنیم و به «پدر» برسیم، یا از «فخرالنساء» شروع کنیم و بعد به «فخری» برسیم. این‌ها چیزهایی بود که با «هوشنگ» درباره‌شان حرف زدیم و از آن‌جایی که او قبل از این فیلم‌نامه ننوشته بود، حرف‌های مرا قبول کرد. بعد از این‌که در مورد این چیزها به توافق رسیدیم، شروع کردیم به نوشتن فیلم‌نامه «شازده احتجاب».

«گلشیری» وقتی برای اوّلین‌بار در اصفهان دیدمش، معلمِ دبیرستان بود و ادبیات فارسی درس می‌داد و سینما را دوست داشت و به‌نظرم فیلم هم می‌دید؛ با این‌که یادم نیست در این مورد با هم حرف زده باشیم. به‌هرحال، ادبیات و رمان را ترجیح می‌داد. امّا خوب یادم هست که خیلی از دستم ناراحت شد وقتی به او گفتم «شازده احتجاب» یک داستان سینمایی است! سال‌ها بعد که «برّه گم‌شده راعی» را منتشر کرد، در صفحه اوّل کتابی که برایم امضا کرد، نوشت «تقدیم به دوستم بهمن فرمان‌آرا که اگر راست می‌گوید از روی این رمان فیلم بسازد!» و برایم جالب بود آن جمله‌ای که چند سال قبل گفته بودم، خوب یادش مانده بود.

و البته «شازده احتجاب» واقعاً داستانی سینمایی دارد؛ هر صفحه‌اش دست‌کم پنجاه تصویر دارد. به‌نظرم یکی از دلایلی که باعث شده است هیچ‌وقت فیلم خوبی براساس رمان «صد سال تنهایی» (گابریل گارسیا مارکز) ساخته نشود، کثرت تصاویر کتاب است. واقعاً کدام تصویرها را می‌شود و باید در فیلم نشان داد؟ به‌هرحال، داستانی است که مسیرهای مختلفی دارد و موقع اقتباس سینمایی از آن، از کدام مسیر باید حرکت کرد؟ ولی «گلشیری» چون سینما را دوست داشت، وقتی گفتم که در اقتباس از «شازده احتجاب» چه باید بکنیم، خیلی سریع قبول کرد و مخالفتی نداشت.

فکر می‌کنم به‌مرور ما با هم «سینک» و هماهنگ شده بودیم. چند سال بعد که می‌خواستم «معصوم اوّل» [از مجموعه نمازخانه کوچک من] را بسازم، دیگر خوب می‌دانستیم که باید چه بکنیم. «معصوم اوّل» یک داستان کوتاه چهار صفحه‌ای است که به‌صورت نامه شروع می‌شود، وسطهای داستان نامه‌بودنش فراموش می‌شود و آخر داستان که می‌نویسد سلام برسانید، باز یادمان می‌آید که این یک نامه بوده است. بین داستان‌های کوتاه «گلشیری» داستان خیلی خوبی هم نیست. ولی من آن «تم»ی را که در داستان بود می‌خواستم و دلم می‌خواست این «تم» را بسازم. ما نزدیک به دو سال روی داستان کار کردیم.

جلسه‌های مختلفی گذاشتیم و درباره همه جنبه‌های داستان با هم حرف زدیم. آن چهار صفحه داستان، بعد از این جلسه‌ها به بیست و پنج صفحه رسید. مرحله اوّل کار که تمام شد، ظرف دو هفته، من فیلم‌نامه‌ای را که فیلم شد نوشتم. یعنی براساس آن بیست و پنج صفحه، یک فیلم‌نامه هشتاد و پنج صفحه‌ای نوشتم. «سایه‌های بلند باد»، دومین همکاری ما بود.

بعد از «شازده احتجاب» و قبل از «سایه‌های بلند باد»، با «هوشنگ گلشیری» به داستان دیگری برای سینما فکر کرده بودیم. «هوشنگ» به تهران آمد و داستان «جُبّه‌خانه» را برایم تعریف کرد. دو هفته‌ای در خانه پدرم در لواسان بودیم و مهر ماه 1353، «هوشنگ» داستان «جُبّه‌خانه» را اصلاً در آن خانه نوشت. «جُبّه‌خانه»ای که «هوشنگ» نوشت، با «جُبّه‌خانه»ای که سال 1362 منتشر شد، تفاوت‌هایی دارد. قراری که با «هوشنگ» گذاشته بودیم، این بود که داستان را چاپ نکند تا من فیلمش را بسازم.

«هوشنگ» هم قبول کرد که این کار را بکند. همان موقع شروع کردم نامه‌نگاری با مدیر برنامه‌های «پیتر اوتول». می‌خواستیم فیلم را در آفریقای جنوبی، در خانه‌ای بسیار بزرگ بسازیم و قرار بود «پیتر اوتول» هم در «جُبّه‌خانه» بازی کند. راستش، بعد از «شازده احتجاب» وقتی تصمیم گرفتم فیلم دیگری درباره «شازده»ها بسازم، حس کردم یک‌جوری حوصله‌ام از دست این آدم‌ها سر رفته است. حتّی همین الان هم وقتی پروژه‌های قاجاری به من

پیشنهاد می‌کنند، قبول نمی‌کنم. (فقط یک‌مورد بود که می‌خواستم «داستانِ جاوید» را براساس رمانی از «اسماعیل فصیح» بسازم، چون واقعاً داستان خیلی خوبی داشت.)

بعد من به «هوشنگ» گفتم ترجیح می‌دهم «جُبّه‌خانه» را الان نسازم. پرسید خب، چه کار می‌خواهی بکنی؟ گفتم در این مجموعه داستان‌های «معصوم»ی که نوشته‌ای، به دلایل شخصی «معصوم اوّل» را دوست دارم. بعد هم که رفتیم و براساس همین داستان کار کردیم و «سایه‌های بلند باد» را ساختم که مرغِ عروسی و عزا شد؛ هم قبل از انقلاب توقیفش کردند و هم بعد از انقلاب. سال 1359، بعد از سه روز نمایش، «سایه‌های بلند باد»، برای دومین بار توقیف شد. به‌هرحال، در فیلم چیزهایی بود که ظاهراً برای کسانی که فیلم را توقیف کردند، دلپذیر نبود. در فاصله بین ساخت «شازده احتجاب» و منتفی‌شدن پروژه «جُبّه‌خانه»، من شش فیلم سینمایی را در «شرکت گسترش صنایع سینمایی ایران» تهیه کردم.

«عباس کیارستمی» همیشه به من می‌گفت «تو شبیه این‌ها هستی که ترک تحصیل کرده‌اند و آدم هیچ‌وقت فکر نمی‌کند دیپلم بگیرند، ولی می‌روند در امتحانات متفرقه دیپلم‌شان را می‌گیرند.» همان وقت‌ها، «داریوش مهرجویی» قرار بود برای فیلمی بسازد به‌نام «امامقلی». فیلم‌نامه‌اش را «غلامحسین ساعدی» نوشته بود و داستانش را برای ما تعریف کرد که شباهت‌هایی به «ژنرال دلا رووره» [ساخته روبرتو روسلینی، 1959] داشت و «تم»ش تقریباً همان بود؛ داستان کسی اشتباهی به‌جای «امامقلی» که قرار است بیاید و مشروطه را راه بیندازد، دستگیر می‌شود و آن‌قدر شکنجه‌اش می‌دهند که در شایعات مردم به «امامقلی» تبدیل می‌شود.

چون «مهرجویی» و «ساعدی» با هم روی فیلم‌نامه کار کرده بودند، پروژه‌ای خیلی جدّی بود. بعداً «مهرجویی» سراغ «هوشنگ» رفت که براساس «معصوم سوم»، ظاهراً فیلم‌نامه‌ای را به‌اسم «قنات» نوشتند، ولی به دلایلی نشد که آن را بسازد. من در نوشته‌شدن آن فیلم‌نامه، یا پیشنهاد داستان، هیچ دخالتی نداشتم. می‌دانم که «هوشنگ» خیلی سعی کرد نتیجه کار خوب از آب دربیاید، ولی نشد. مسأله شاید این بود که من و «هوشنگ» با هم خیلی «سینک» و هماهنگ بودیم و شاید بقیه ریتم دیگری داشتند که با «هوشنگ» هماهنگی نداشت. در همکاری‌های فرهنگی، شما باید مکمّلِ هم باشید؛ مثلاً موقع نوشتن «معصوم اوّل» من یک هفته می‌رفتم و به‌تنهایی می‌نوشتم و بعد که برمی‌گشتم، می‌گفتم من به این چیزها فکر کرده‌ام.

او هم می‌گفت من فکر می‌کنم بهتر است این قسمت کار را کنار بگذاریم و مثلاً در مورد شخصیت دختر کدخدا این کارها را انجام بدهیم. یکی دو سکانس در «سایه‌های بلند باد» هست که من آن‌ها را نوشته‌ام؛ یکی سکانس انقلاب است که اصلاً در آن بیست و پنج صفحه مشترک‌مان نبود و یکی هم مکالمه راننده با معلم مدرسه است که شب، دارند دربار مترسک با هم حرف می‌زنند. این دو سکانس را من در آن هشتاد و پنج صفحه فیلم‌نامه نوشته‌ام. این روش کار ما بود و نمی‌دانم چرا همکاری «هوشنگ» با فیلم‌سازان دیگری مثل «مهرجویی» و «مسعود کیمیایی» به نتیجه نرسید.

فیلم‌نامه دیگری که براساس داستانی از «هوشنگ گلشیری» نوشتم، «دستِ تاریک، دستِ روشن» بود. این فیلم‌نامه را به‌تنهایی نوشتم و «هوشنگ» فقط داستانی را که نوشته بود به من داد. البته بخشی از داستان را در فیلم‌نامه‌ای که نوشته بودم تغییر دادم و فکر می‌کنم دلیل این‌که فیلم‌نامه «دستِ تاریک، دستِ روشن» هیچ‌وقت اجازه کار نگرفت همین باشد. در داستان «گلشیری» به مردی که کتاب‌فروشی دارد، زنگ می‌زنند و می‌پرسند «تازگی‌ها حاجی‌پور را ندیده‌اید؟»

می‌گوید که سی سال پیش با هم تا بروجن پیاده رفته‌اند و «حالا حال‌شان چه‌طور است؟» مردی که آن‌ور خط تلفن است می‌گوید «توی سردخانه بیمارستان شریعتی پیداش کردیم.» و ادامه می‌دهد «آن مرحوم وصیت کرده برای خاک‌کردنش با شما مشورت کنیم.» که بعد می‌روند و جنازه را تحویل می‌گیرند و می‌برند همان جایی که باید دفن شود. چیزی که من در فیلم‌نامه‌ام عوض کردم این بود که وقتی در سردخانه بیمارستان کفن را باز می‌کنند که جنازه را یک‌دفعه اشتباهی نبرند، نگاه می‌کند و می‌بیند مرد مرده به همان جوانی سی سال پیش است.

به جوانی همان شبی که همدیگر را دیده بودند. این عامل اصلی و اِلمانی بود که می‌فهمید وارد یک داستانی شده و باید او را از داستان بیرون بیاورد. این اِلمان جوان‌ماندن مرد مرده در فاصله سی سال و پیر شدن مرد زنده را درواقع من برای «مرتضی ممیز» نوشته بودم. خدا بیامرزدش؛ من قیافه «ممیز» در ذهنم بود وقتی این شخصیت و این صحنه را می‌نوشتم که دوست سی سال پیشش را می‌بیند و انگار که دوست مرده این سی سال را در فریزر بوده و هنوز همان‌طور جوان مانده و فقط یک دستش قطع شده است. این جوان‌ماندن مرد مرده اسباب درسر شد.

می‌گفتند کسی که این‌طور جوان مانده، لابد جزء قدیسان است. این فیلم‌نامه سه‌بار در دوره‌های مختلف به وزارت ارشاد رفته و به‌خاطر همین قضیه اجازه نگرفته است. آخرین‌باری که «دستِ تاریک، دستِ روشن» را به ارشاد فرستادم، در فاصله فیلم‌های «بوی کافور، عطر یاس» و «خانه‌ای روی آب» بود. براساس داستان‌های «اسماعیل فصیح» سه‌تا فیلم‌نامه نوشته‌ام که یکی از آن‌ها براساس رمان «باده کهن» است. در آن مقطع، فکر کرده بودم که دیگر نمی‌گذارند من فیلم بسازم؛ چون هر فیلم‌نامه‌ای که ارائه می‌کردم، رد می‌شد.

من فقط سی صفحه از «باده کهن» را برای نوشتن انتخاب کرده بودم و به خود «فصیح» هم گفته بودم که فقط «شیره» داستان را می‌خواهم و این‌که هفت شب راه می‌روند و شعرهای حافظ می‌خوانند، سینما نیست و اگر آن‌ها را در فیلم بگنجانم، مردم صندلی‌های سینما را پاره می‌کنند! یکی از آخرین فیلم‌نامه‌های من که در زمان آقای «خاتمی» رد شد، فیلم‌نامه «از عباس کیارستمی متنفرم» بود که اسمش را با خود «عباس» انتخاب کرده بودیم.

فیلم‌نامه، داستان منتقد سینمایی بود که می‌گوید دیگر از راه نوشتن درباره هنر و سینما نمی‌شود پول درآورد و زندگی کرد، برای همین من روزی هشت ساعت دارم مرده‌ها را می‌شویم و خدا این «کیارستمی» را لعنت کند! ما قبلاً می‌نشستیم «مرد آرام» [ساخته جان فورد] را تماشا می‌کردیم و حالا چه فیلم‌هایی تماشا می‌کنیم! در این سال‌های آخر، «هوشنگ» یک‌بار گفت که اگر خواستی، می‌توانی «جن‌نامه» را بسازی. آن‌موقع هنوز «جن‌نامه» را نخوانده بودم، بعداً که خواندمش، «هوشنگ» دیگر فوت کرده بود.

به خانمش، «فرزانه طاهری»، گفتم که «هوشنگ» انگار نمی‌خواست با من رفاقت کند؛ می‌خواست مرا بکشد! شما چه‌طوری می‌خواهید این داستان را فیلم کنید، بدون این‌که گرفتاری پیدا کنید؟ من که جوابی برایش ندارم! سال‌های سال، جمعه‌ها، هشت صبح، از لواسان می‌رفتم خانه «هوشنگ» که در شهرک اکباتان بود. ساعت هشت صبح، درِ خانه «هوشنگ» را می‌زدم. «هوشنگ» همیشه همان ساعت صبح چای را دم کرده بود و منتظر من بود.

چای می‌ریختیم و می‌رفتیم طبقه بالا. او هم سیگاری روشن می‌کرد و شروع می‌کردیم به حرف‌زدن درباره همه‌چیز. حدود یازده هم همیشه برمی‌گشتم لواسان. با این همه، اگر یک صبح جمعه، استثنائاً، دیر می‌کردم، به خانه بقیه دوستانی که در همان حوالی بودند زنگ می‌زد و می‌گفت «بهمن آمده پیش شما؟». از موقعی که «هوشنگ» فوت کرده، دیگر هیچ‌وقت جمعه صبح سری به خانه‌اش نزده‌ام؛ چون نمی‌توانم نبودنش را تحمّل کنم. عکسش را بعد از فوتش زده‌ام به دیوار اتاق کارم. جای خالی‌اش در زندگی‌ام معلوم است. کتاب‌ها و داستان‌هایش که هست، همیشه می‌شود آن‌ها را خواند؛ امّا چیزی که جایش واقعاً خالی است، رفاقت ما است. «هوشنگ» هیچ شیله پیله‌ای نداشت و واقعاً افسوس می‌خورم که جای خالی‌اش را این‌طور احساس می‌کنم.

محسن آزرم: «بهمن فرمان‌آرا» با دومین فیلمش، «شازده احتجاب»، به شهرت رسید؛ فیلمی‌براساس مشهورترین رمان «هوشنگ گلشیری» که مورد تأیید نویسنده‌اش بود و به‌مرور، یکی از مهم‌ترین اقتباس‌های سینمای ایران شد. «فرمان‌آرا» یک‌بارِ دیگر، داستانِ کوتاهی از «گلشیری» را دست‌مایه ساخت فیلمی‌سینمایی کرد به‌نام «سایه‌های بلند باد» که البته نمایشِ عمومی‌نداشته است.

داستان‌های «گلشیری»، به‌چشم شماری از منتقدان ادبیات داستانی، در زمره داستان‌هایی هستند که چندان قابلیتِ تبدیل‌شدن به فیلم را ندارند، امّا این دو تجربه «فرمان‌آرا» و فیلم‌نامه ساخته‌نشده دیگری که براساس یک داستان دیگر این نویسنده نوشته، فرصت و موقعیت مناسبی‌ست تا «فرمان‌آرا» درباره این تجربه‌های موفق سینمایی‌اش حرف بزند.

لینک مطلب:
http://farmanara.blogfa.com/post-9.aspx

::

خاطرات منتشرنشده هوشنگ گلشیری/داستان اولین دزدی، خودکشی و زنده‌باد شاه و مصدق! / آنلاین نیوز
فرهنگی - وقتی شنیدم که فاطمی را دستگیر کردند و بعد هم کشته شد، با دوستم قرار گذاشتیم که خودکشی کنیم...
به گزارش «24»، هوشنگ گلشیری در گفتگویی منتشر نشده، خاطرات جالبی از دوران کودکی، تحصیل، تدریس، مبارزات، کودتای 28مرداد و...عنوان کرده است که بخشهایی از آن را در ادامه می‌خوانید؛ گلشیری با نگاهی

تاریخی و خاطره گونه به شکل گیری محفل های ادبی در اصفهان و تهران و روابط بین روشن فکران و نویسندگان در سال های قبل و بعد از انقلاب اسلامی پرداخته است:

* پدرم کارگر شرکت نفت بوده و به اصطلاح آبادانی ها، لوله های عظیم شرکت را می ساخت. تا کلاس دهم در دبیرستان در آبادان بودم. در محله های کارگری متفاوت مثل فرح آباد دو یا چهار یا دوازده (محله های کارگری مشهور در آبادان) بزرگ شدیم. در سال 1334 پدرم اخراج شد، یعنی بازنشسته شد آن هم بعد از آن اتفاقاتی که بعد از سال 1332 افتاد یعنی وقتی انگلیسی ها برگشتند. شروع کردند به اخراج کردن کارگرها و تعداد را تقلیل دادن . دو سالی هم ما در دبیرستان ادب اصفهان دیپلم گرفتیم. یک سالی منتظر سربازی و ... بودم که قرعه کشی شد و به اصطلاح آن روز پوچ درآمد.

* مدتی در دفتر اسناد رسمی و مدتی هم در بازار در مغازه رنگرزی یا خرازی فروشی (از این کارها خرده پا) یا در یک شیرینی فروشی در تابستان های ایام تحصیل کار می کردم. کلاس هایی را وزارت فرهنگ سابق گذاشته بودکه من قبول شده و معلم شدم. در آغاز به دهی در نزدیکی های یزد به نام تودشک رفتم و شش ماه آنجا بودم. در این مدت چون دیپلمم ریاضی بود، دیپلم ادبی هم گرفتم و در دانشکده ادبیات اصفهان(شبانه)قبول شدم و ناچار ما را به نزدیک تر منتقل کردند. شش فرسخی راه بود و یا چرخ می رفتیم و می آمدیم، روزها درس می دادم و شب ها درس می خواندم. بعد لیسانس ادبیات گرفتم.

* تا سال 1341 که اتهام سیاسی کوچکی برایم پیدا شد و در مدت زمانی زندان بودم و وقتی برگشتم، توانستم سرکار بروم. تا سال 1352 که باز یک اتفاقی افتاد و کمیته مشترک و دستگیری و ... که آن هم سبب شد که محروم از حقوق اجتماعی بشوم و پنج سال معلق از تدریس. ناچار به تهران منتقل شدم و به صورت حق التدریسی در هنرهای زیبا درس دادم. یک سال هم در ابتدایش در انتشاراتی که به دانشگاه صنعتی شریف وابسته بود،کتابها را ادیت می کردم.

* من در کتاب «جن نامه» غیر مستقیم وضعیت بعد از 1332 را شرح دادم. ما در یک خانواده کارگری بودیم که دو تا اتاق و گاهی اوقات سه اتاق داشت. از محلی به محل دیگر[که می رفتیم، تعداد اتاق ها فرق می کرد. در راه مدرسه که می آمدیم، بیشتر پابرهنه بودیم یا کمی که بزرگتر شده بودیم، کفش چوبی به اسم کرکاپ می پوشیدیم. بیشتر محله های بازی اطراف خانه ها بودکه وقتی چهارده، پانزده ساله شده بودیم، سه میدان فوتبال داشتیم. پس بیشتر وقت ما به بازی می گذشت. ویژگی خانه های کارگری این بود که همه هم شکل بوده و مثل هم ساخته شده بودند. تفاوت تنعم و فقری وجود نداشت. مادرم در خانه نان می پخت و مثلا اگر بچه ها و هم بازی های جوانی من فرقی نمی کرد که از خانه خودشان یا خانه ما باشند هم می آمدند نان و شعله هم می پخت که جلویشان می گذاشتیم.

وی در بخش دیگری از این گفتگو که چند سال قبل از مرگش گفت وگوی مفصلی با بخش تاریخ شفاهی سازمان اسناد و کتابخانه ملی انجام داده و مجله تجربه آن را منتشر کرده، ادامه می‌دهد: یک سینمایی نزدیک ما بود و پنج ریال می دادیم و هفته ای یک بار یک فیلم می دیدیم. البته اگر پدرم پنج ریال را می داد. اگر هم نمی داد، پشت دیوار سینما می رفتیم، یکی پایین می ایستاد و یکی هم روی دوشش سوار می شد و فیلم را می دید و نصفش را او می دید و از بالا تعریف می کرد و نصفش را دیگری می دید.

* با یک جفت کفشی که خریده می شد، شاد بودیم. اگر قبل از سال پاره می شد، دیگر راه حلی نبود و همان را باید یک جوری می پوشیدیم. بدبختی من هم این بود که برادر بزرگم بچه بسیار آرام، عاقل، مودب و منظمی بود که کفش هایش تا سال بعد هم می ماند ولی مال من اواسط سال پاره می شد. این بود که همیشه این در زندگی ما فاجعه ای بود مثلا شلوار من هم زودتر پاره می شد ولی مال او همچنان نو می ماند و همیشه توی سر ما می زدند که کفشت داغون شده و حق هم داشتند.

* در کودکی اولین بار این صحنه یادم است که در دبستان فرخی نشسته بودیم و یکی گفت که مصدق به حکومت رسید من اصلاً مصدق را نمی شناختم ولی بعد به مصدق تعلق خاطر پیدا کردم و رفتیم به قهوه خانه همسایه و صدای لرزان این پیرمرد را می شنیدیم. فضا بیشتر سلطه تفکر توده ای بود ولی من تعلق خاطری به مصدق داشتم. احتمالاً شاه را هم خیلی دوست داشتیم چون وقتی ما را به تظاهرات می بردند، و برمی گشتیم خانه، از بس عربده کشیده و زنده باد شاه گفته بودم، گلویم درد می کرد. نمی دانستیم چطوری این تناقض هم شاه هم مصدق را حل کنیم!

* اولین منظره ای که هر کسی از نسل من یادش است، کامیون هایی بود که داشتند می رفتند و تعدادی بد کاره و لمپن در آن ریخته بودند و زنده باد شاه می گفتند. با اینکه ما با بچه ها دور هم بازی می کردیم، ارتشی ها از کامیون ها پایین آمدند تا ما را بگیرند، ما هم اصلا نمی فهمیدیم جرم مان چی است و داشتیم در چمن کشتی می گرفتیم و فرار می کردیم.

* یادم است وقتی شنیدم که فاطمی را دستگیر کردند و بعد هم کشته شد، با دوستم (الان اسمش یادم نیست) قرار گذاشتیم که خودکشی کنیم یعنی چنین اندوهی برای ما بود. در تمام عمرم مساله مصدق و جبهه ملی به معنای مصدقی آن نه به معنای بعدهای آن برایم مطرح بود.

* یادم می آید اولین دزدی ای که کردم، وقتی بودکه در دفتر اسناد رسمی کار می کردم، مجله ای بودکه عکس مصدق رویش بود و مجله قدیمی ای بود و عکس خیلی زیبایی داشت. من این عکس را پاره کرده و به خانه آوردم و نگه داشتم و هنوز هم دارم. چندین بار که ساواک به خانه ما ریخت و کندوکاو کرد، من اول سراغ این عکس می

رفتم. فکر می کردم به هر حال می توانند به جرم این دزدی دست ما را ببرند!
*ما یک دانه کتاب هم در خانه نداشتیم. وقتی به اصفهان آمدیم، یک حافظ داشتیم که مال همسایه ما بود و مانده بود و من تا سالهای سال این حافظ را داشتم. وقتی به اصفهان آمدیم، پدرم پولی به عنوان بازنشستگی گرفته بود که خیلی کم بود چون پدرم مرتب کارش را ول می کرد و می رفت و ده، پانزده سال سابقه کار مداوم داشت. وقتی که در اصفهان بودیم. ناهار ظهر را مجبور بودیم در دبیرستان بخوریم و با پولی که مادرم برای ناهار می داد، من جزوه ای را که آن وقت ها در می آمد و مال بینوایان بود می خریدم و به جای ناهار ظهر آن را می خواندم.
* خیلی دوست دارم که از صبح تا شب و از شب تا صبح فقط بخوانم و یادداشت بردارم یعنی مقصوم این است که این شوق به خواندن و حرمت به کتاب و عزیز داشتن آن را از کودکی داشتم. علتش را گفتم که اولین کتاب ما آن جوری به دست آمد واز حقوقی که باید مقداری اش را به مادر می داد و مقداری برای خرج خانواده مادر بود که دخترها را شوهر بدهد و چیزی که می ماند، کتاب می شد و ولع کتاب.
لینک مطلب:
http://24onlinenews.ir/news-4907.aspx

::

- **جایزه هوشنگ گلشیری**

آشنایی با جایزهٔ هوشنگ گلشیری / همشهری آنلاین
همشهری آنلاین - محمد ملاحسینی:
جایزهٔ هوشنگ گلشیری، جایزه ادبی سالیانه‌ای است که به آثار انتشار یافته در زمینه ادبیات داستانی به زبان فارسی در ایران توسط بنیاد هوشنگ گلشیری اعطا می‌شود
در هفتمین روز درگذشت هوشنگ گلشیری؛ در امامزاده طاهر اعلام شد بنیادی به نام او تأسیس خواهد شد و این بنیاد هر سال جایزهٔ به‌نام هوشنگ گلشیری در زمینهٔ ادبیات داستانی، به زبانی فارسی و انتشار یافته در ایران اهدا خواهد کرد.
جایزهٔ هوشنگ گلشیری شامل تندیس، لوح تقدیر و جایزهٔ نقدی است که در مراسمی به برندگان اهدا می‌شود. مبلغ نقدی بهترین رمان و بهترین مجموعه داستان هر یک 10 میلیون ریال و جایزهٔ نقدی بهترین رمان اول و بهترین مجموعه داستان اول هر یک 5 میلیون ریال است.
این بنیاد در پاییز هر سال جایزهٔ هوشنگ گلشیری را در 4 بخش به آثار منتشر شده در سال قبل اهدا می‌کند:
- بهترین رمان
- بهترین مجموعه داستان
- بهترین رمان اول
- بهترین مجموعه داستان اول

لینک مطلب:
http://hamshahrionline.ir/details/99835

::

- **شعری از هوشنگ گلشیری**

شعری از هوشنگ گلشیری : "لاله"

1
با کوچ کولیان
تا شهر آمدیم
خواندیم:
-« ای بردگان مرز و مقادیر
ما بسته ایم
بر ترک اسب‌هامان
مشکی از آب چشمه‌ی ییلاق
خورجینی از طراوت پونه.»
زن‌های فالگیر
با دختران شهری گفتند:
-«بختت سفید باد

در خط سرنوشتت، خواهر!
دستان کودکی است که سرباز می‌شود.»

2

بر اسب‌های لخت نشستیم
تاختیم
با ساز و هلهله
تا سرسرای قصرها رفتیم
گفتیم :
- « ای بردگان مرز و مقادیر!
روح غریب دریا
سبز شگرف بید،
در چارچوب پرده نمی گنجد.
از انجماد سنگ ستون‌ها و سقف‌ها
راهی به رنگ‌ها بگشاید !»

3

وقتی که سبز سیر چمن را
شبدیزهای خسته چریدند،
وقتی که عاشقان
با شاخه‌های یاس
تا خانه‌های شهری رفتند،
وقتی که سنج «لاله» ی کولی
بر سنگ‌ها شقایق رویاند،
(و مردهای شهر، تماشا را
بر خاک
سکه
ریختند.)
وقتی که باز ابری بارید
و کوچه‌ها طراوت باران و باد را نوشیدند،
با دختران شهری
بر اسب‌های لخت نشستیم
تاختیم:
-«ای دختران شهری!
در خیمه‌های کولی
با شیر گرم و تازه بسازید!
ای دختران بمانید!»

4

و دختران شهری دیدند
سگ‌های گله را که بر امواج می‌رفتند.
مرد اسیر را که به میدان تیر می‌بردند.
و «لاله» را که می‌گریید
بر چکمه‌های سربازان

«ای فالگیرهای قبیله!
در خط دست‌های کدامین سرباز
این خیمه‌های سوخته را دیدید؟»

لینک مطلب:
http://sadsaltanhai.blogspot.com/2005/12/blog-post_27.html