برای روزنامه‌ی شرق / سالمرگ گلشیری

آفرینگان

(زبان‌آوری‌های هوشنگ گلشیری)

شهریار مندنی‌پور

برای هوشنگ گلشیری که کلماتش حرام و زهر است بر هر جا و هر کس که ادبیات را به ریا و به زرق سیاسی بفروشد.

ـ ادبیت گمگشته :

« ادبیت » (Literariness) تجلی هنر و جلوه‌ی هنرِ « زبان‌آوری » در داستان کوتاه و رمان است . اما در ایران ، شناخت و توقع آن از متن‌های داستانی ، آن چنان که باید عمومیت نیافته و جز مواردی استثنایی ، این پدیداری مهم ادبی نادیده مانده است . از قرار ، قرار هم نیست که به این زودی‌ها جزو ارزش‌های عمومی زیباشناسی ما و نقد ادبی‌مان قرار بگیرد . شاید علت اساسی این فقدان را در ترجمه‌های داستانی باید جستجو کرد . زیرا که ادبیت داستانی هم ، همانند زیبایی‌های زبانی شعر قابل ترجمه نیست ، و یا اگر هم بخشی از آن تن به ترجمه بدهد ،

بختیاری‌اش به توانایی‌ها و شناخت و دلدادگیِ مترجم بستگی می‌یابد که این هم زیاد دست نمی‌دهد .

به گمانم ، در میان انواع گوناگون گونه شناسی / نوع‌شناسی داستان (اعم از داستان کوتاه و رمان) ، داستان‌ها را برحسب رفتار آن‌ها با زبان ، می‌توان به دو گونه تقسیم کرد .

۱) داستانِ زبان‌ابزار . . .

۲) داستانِ زبان‌گوهر (زبان‌آور) . . .

به عبارت دیگر ، از این زاویه ، داستان‌ها بر حسب این که زبان را فقط وسیله و ابزاری برای پدیداری و روایتِ ماجرا به کار برند ، و یا برعکس ، روایت ماجرا را ابزاری بشناسند برای پدیداری زبان خاصِ آن ماجرا و خلق ادبییت خاص ، از هم سوا می‌شوند و هر کدام هم راه خود می‌گیرد به کار و بار خود . . . با این نتیجه که معمولن داستان زبان ابزار به نوع داستان‌های قصه‌گو و فرم-گریز ، داستان‌های متعهد (متعهد به ایدئولوژی) ، سرگرم‌کننده ، هیجان‌انگیز (thriller) ، « فانتزی » . . . متمایل است و داستان زبان‌آور که کلمه را به عنوان گوهره‌ی هنری خود به کار می‌برد ـ به آن گونه که نت و رنگ در موسیقی و نقاشی ـ به سوی تبلور فرم و خلق هنرمندانه میل دارد . با این رویکرد ، از نظریه‌ی « سارتر» که هدف شعر را خلق زبان ، و داستان را استفاده‌ای ابزاری از زبان معرفی می‌کند جدا می‌شویم ؛ و یا انگار

در حوزه‌ی زبان داستان هم به تعریف او از زبان شعر نزدیک می-شویم .

اما به محض این که بپذیریم که زبان دارای کارکردها و بالقوه-هایی هنرمندانه و دارای قدرت و اراده‌ی خلق هنری است (سوای آن توانشِ و خلاقیت روزمره‌ای که در گفتار معمولی مردم بروز می‌یابد) وارد ساحت ادبیت می‌شویم . و ادبیت به گمانم ، درست همان گوهره‌ای است که در این روزگاران که سینما و حتا بازی‌های ویدیویی کارکردهای سرگرم‌کاری ، هیجان‌انگیزی ، تصویرپردازی (جغرافیایی / تاریخی) ، تخیلی (با تولیدهای سیینمای دیجیتالی) . . . را از داستان گرفته‌اند ، تجلی بیشتری پیدا کرده است . به عبارت دیگر ، می-توانیم بگوییم که با آشکار شدن اهمیت و نقش ادبیت ، هنر داستان‌نویسی در جهان ، خلوص بیشتری یافته و تعدادی از وظایف عرضی آن (مثلن گزارش‌دهی از سرزمین‌های آن سوی بحار) از گرده‌اش برداشته شده . نکته مهم دیگر این است که ادبیت را نباید به معنی گنده‌گویی و انشانویسی (آن طور که در مدارس ما درس می‌دهند و خلاقیت ادبی دانش‌آموزان را قتل‌عام می‌کنند) دانست و نه به معنای آه و ناله نویسی-های سانتیمانتال . همان طور که یک متن فخیم ، یک متن ساده هم می‌تواند ادبیت داشته باشد . نمونه‌اش نثر « هدایت » است ، که اما این روزها ، ساده‌انگارانه ، نقد که نه ،

آماج خرده‌گیری‌های **مَن‌مَنه** ای قرار می‌گیرد که به اصطلاح ضعف نگارشی دارد . که برعکس ، نثر هدایت ، مخصوصن در داستان‌های موفقش ، ادبیتی دارد ـ به اختصار ـ با این وجوه که : الف : از نثر منشیانه و کلمه‌حرام کن قجری و از نثر رسمی / دولتی زمانه‌اش (زبانِ استبدادِ ملی‌نما) و گاه از نثر ژورنالیستی آن دوران ، با استخراج توانایی‌های بالقوه‌ی ساده‌پردازی زبان فارسی ، آشنازدایی می‌کند . . . ب : نحو ساده‌نویسی ادبی را با نبوغ خود از دل ساخت تازه‌ی زبان فارسی استخراج کرده و بالفعل می‌کند .

(یعنی از نوع ادبیت همینگوی) . . . پ : با پرهیزِ حتی‌المقدور از شیوه‌ی روایت تشبیهی و استعاری (وجه غالب زمانه‌اش) ، و رویکرد به شیوه‌ی مجاز جز به کل (شیوه‌ی جانشینی) ادبیتی تازه را تجلی می‌دهد . . . (۲)

در تاریخ زبان فارسی دری ، تا زمانی که این زبان نیروی تحول و تکامل دارد ، تلاش غریزی و آگاهانه برای خلق ادبیت ، وجود دارد و با بررسی‌های سرسری هم آشکار می‌شود .

(اصولن فرآیند تکامل هر زبانی ، از تلاش شاعران و نویسندگان خلاق آن زبان برای خلق ادبیت ، نیرو و رهنمایی می‌گیرد) آن چه که امروزه متنی مانند « تاریخ بیهقی » یا « قصص الانبیا سورآبادی » یا « گلستان » را جذاب و خواندنی می‌کند ، بیشتر همین ادبیت آنان است ، وگرنه برای اطلاع از گندکاری‌های یکی

قدرت‌طلبی مانند « مسعود غزنوی » که متون تاریخی سرراست-تری را می‌توان یافت . یا حکمت‌های گلستانی که این روزه بیشترشان منسوخ شده‌اند . اما طرفه این است که اگر بتوانیم اکراه ساده طلب و کهنه‌گریز و معنی‌گرایمان را کنار نهیم ، و به زیباشناسی این گونه آثار دل بدهیم ، لذت خوانش ادبیت آن‌ها را کسب خواهیم کرد . . .

گلشیری : تلاش ادبیت :

تاریخچه‌ی زبان داستانی گلشیری ، از اولین داستان‌هایش ، تلاشی هوشمندانه و آگاهانه (نه غریزی) را برای دارا شدن ادبیت نشان می‌دهد . در اولین کتاب او ، مجموعه داستان « مثل همیشه » به سهولت دریافته می‌شود که نویسنده به شدت از به کار بردن نثر رایج داستان‌نویسیِ زمان خود گریز می‌زند . چنین تلاشی ، گام‌های نخستین ادبیت است . مثلن در ساده‌ترین مثال ، همین که نویسنده در هنگام روایت و توصیف ترسِ شخصیت داستانش ، سر ضرب اولین انتخاب را ننویسد و ننویسد که عرق سردی بر پشتش نشست ، پرهیز آشنازدایانه‌ی وی آشکار می‌شود . داستان‌های مثل همیشه دارای اکثر خصوصیات سبکساز آثار بعدی گلشیری هستند ، اگرهم برخی از آن‌ها هنوز به آن حد تکامل بعدهای نویسنده نرسیده‌اند ؛ اما همین خصوصیت‌ها هم به نسبت سطح معمول داستان‌نویسی آن روزگاران خیلی جلوتر هستند . به نحوی که قدر و ارزششان در

حوزه‌ی وسیع خوانندگان معمولی ناشناخته مانده است . همان طور که دوره‌های سپسینِ قلم گلشیری هم ، قدرت‌ها و زیباشناسی داستان‌های او ، آن چنان که باید با سطح زیباشناسی معمول و عرفی زمانه‌هاش همخوان و هم‌سطح نبودند ، و بلکه پیشتر بودند و همین حتا کینه‌ورزی و خشم عقده‌های حقارت را هم علیه وی برمی‌انگیخت .

اما با وجود نیروی مقاومت و اصطکاک در برابر پیشروی‌های گلشیری ، که گاهی به طرز حیرت‌آوری در نقدهای کینه‌کش و حتا کینه‌ورزی‌های شخصی / اجتماعی هم بروز پیدا می‌کردند ، تلاش گلشیری برای فراروی ، اثر به اثر ادامه یافته و حتا به مرحله‌ی آشنازدایی از خود و به دست آوردن تعریف تازه‌ای از ادبیت خود هم رسیده است . گواه این ادعا ، روند تکاملی نثر و ادبیت گلشیری است که مرحله به مرحله در « شازده احتجاب » و سپس در « کریستین و کید » ـ که ارج و قرب درخورش را نایافته ـ به اوج خاصی می‌رسد ؛ و سرانجام گواه خودشکنی و آشنازدایی گلشیری از توانایی‌های به دست آورده‌اش ، تا حدی داستان بلند « آینه‌های دردار » است و به حد بیشتر : رمان « جن نامه » . . . یعنی همان دو اثری که کمتر منتقدی به این ویژگی‌های آن‌ها اشاره کرده است ، و شاید هم باعث واپس خوردن برخی از طرفداران گلشیری شده

باشند که به آن زبان قدرتمند ذهن‌نگار آثار قبلی وی عادت کرده و انس گرفته بودند ، و فراروی از عادت خود را توانایی نداشتند ، یا خوش نداشتند .

از دیگر عواملی که گلشیری را در تاریخ ادبیات فارسی ، شاخص و کم‌بدیل
می‌کند ، ابتکارهای نحویِ وی و توانایی و هوشمندی اوست در کشف امکانات و استخراج
بالقوه‌های زبان فارسی برای پدیدآوردن **زبان ذهنی داستانی** . .
. به بیان دیگر سوای تلاش‌های هدایت و تا حدی « چوبک » برای خلق و ساختن زبان تک‌گویی درونی (۳) ، امتیازِ موفقیت و اجرای کلام ذهنی شخصیت داستانی و تکامل دادن داستان ذهنی در ادبیات فارسی ، به هوشنگ گلشیری تعلق می‌گیرد . (٤) (اما به درستی نمی‌دانم که این هنر و ضمنن این خدمت مهم به زبان و ادبیات فارسی را باید جزو ادبیت آثار گلشیری قرار داد ، یا آن را خصوصیتی و خدمتی مجزا محسوب کرد . . .)

همین‌طورها ، گلشیری علاوه بر حرکت و رشد ادبیت در نثرهای روایتش ، منظر داستانی خود (موضوع داستانی و درونمایه‌های مورد علاقه‌ی خود) را هم به مرور زمان تغییر داده است . تغییری که به گمانم اگر مجال بیشتری می‌یافت ، آشکارتر هم می‌شد . برای مثال ، می‌توان منظر کریستین و کید را با منظر جن‌نامه

مقایسه کرد . هر دو اثر به نحوی روایت داستانی ماجراهای زندگی نویسنده هستند . اما دو زاویه‌ی مختلف بر زندگی می-گشایند . در کریستین و کید ، علاقه و شوق واکاوی و آزمایشگری ذهن و پیچیدگی‌های ذهنی شخصیت‌ها ، به شدت خود می-نماید . اعمال روزمره شخصیت‌ها (پوشال‌های زندگی) در رویه‌ی متن حاضر نیستند و اهمیتی ندارند . اما در جن‌نامه و حتا آینه-های دردار ، زندگی معمولی آدم‌های معمولی هم چشم نویسنده را به خود گرفته است . گلشیری در این آثار آخرینش و در سال-های آخر حیاتش ، گویا ، به این نتیجه رسیده بود که ساختن یک حادثه‌ی داستانی از مثلن به خیابان رفتن شخصیت و نان خریدن ، یا قلمی کردن عطر نان در یک کوچه ، همان قدر مهم می‌تواند باشد که بازی به شدت ذهنی و پرده به پرده و شطرنج‌وار یک زن و مرد عاشق . . . یا مثلن پریدگی گوشه‌ی دندان یک زن (که اتفاقن رو به زندگی عادی دارد) همان قدر زیبایی داستانی خواهد داشت که چگونگی‌های تحول یک شخصیت به دیگری (مردی با کراوات سرخ) . . .

با این زمینه‌چینی ، حال می‌توانیم زاویه‌دیدمان را متمرکز کنیم بر مولفه‌هایی که در کل و در ارتباطی انداموار ادبیت نثر گلشیری را برمی‌سازند :

ـ ـ مجاز جزء به کل :

درباره‌ی کارکرد این صنعت در نثر گلشیری پیشتر ، در شرح پیشگامی وی در ساختن روایت ذهنی و زبان داستان ذهنی نوشته‌ام (۵) ولی همین عامل در حوزه‌ی ادبیت نثر گلشیری هم نقشمند است . نخستین کارکرد این نوع نگاه جزءنگر در انتخاب و درتحمیل کلمات رخ می‌دهد . طبیعی است که وقتی نویسنده پرسپکتیو خود را به یک جزء محدود کند ، و به جایی ، یا قسمت کوچکی از چیزی خیره شود ، در وهله‌ی اول ، صفت‌ها و قیدهای کلی و بدون دقت ، کمتر به کارش خواهند آمد . همچنین ، در نگاه جزءنگر ، نحو زبان هم تا حدی تحت تاثیر قرار خواهد
گرفت . گاهی شاید تعداد افعال معین بیشتر از حد معمول می-شود ، و همین طورها ، گاه کاربری زمان حال ، و زمان گذشته‌ی نزدیک که نمود زمان حال دارد بیشتر از حد متوسط خواهد بود . (و همچنان با احتیاط ، و در فقدان آمارگیری علمی ، با همین « شاید » و « اگر» ها بگویم که :) بسا بلکه تعداد جملات مجهول بر جملاتی که فاعل آن‌ها معلوم است ، غلبه داشته باشند . . .

. . . می‌گذاشت تا او همین یک برگ را ببیند . بعد می‌انداختش و می‌گفت : حالا برگرد نگاهش کن ! اشکال ما در همین چیزهاست ، اما من حالا فکر می‌کنم باید خم شد ، حتی نشست و به یکی نگاه کرد ، با دقت

، انگار که آدم گذاشته باشدش زیر ذره‌بین ، و مویرگ به مویرگ بخواهد ببیندش . ادای دین به پاییز یعنی همین . . . (آینه‌های دردار) (٦)

این جمله‌ها که انگار برای تایید و تاکید بر همین موضوع مورد بحث این مقاله و در وصف امتیاز نگاه جزءنگر و مجاز جزء نگر نوشته شده‌اند ، به نحوی گویا بیانیه‌ی نویسندگی شخصیتِ داستان بلند آینه‌های دردار : ابراهیم / گلشیری هستند ، و با جملاتی نظیر آن چه که به دنبال می‌آید تکمیل خواهند شد :

. . . او از زبان ، نه ، خانه‌ی زبان گفته بود که تنها ریشه‌ای است که دارد . گفت : من فقط همین را دارم ، از پس آن همه تاخت و تازها فقط همین برایمان مانده است . هربار که کسی آمده است و آن خاک را به خیش کشینده است با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده‌ایم ، مجموعمان کرده‌اند ، گفته-ایم که چه کردند ، مثلا غزالان یا مغولان و مانده‌ایم ، ولی راستش را ننوشته‌ایم ، فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند . از شکل و شمایلشان حرفی نیست و یا اینکه دور آتش که می‌نشستند ، پشت به مناره‌ی سر آدم‌ها ، پوزارشان به پا بود یا
نه . . . (آینه‌های دردار) (٧)

البته به این بیانیه‌های ادبی در دل یک داستان ، به این دلیل نمی‌توان ایراد گرفت که موضوع داستان آینه‌های دردار همین-هاست و بخشی از زندگی و تجربه‌ها و بحث‌های ادبی / زبانی ی یک نویسنده در سفری به غرب . . .

اما مهمتر از همه‌ی این ها این است که در صنعت مجاز جزء به کل ، و با شیوه‌ی نگاه ریزبین ، وقتی که نویسنده صنعت تشبیه یا **نگاه جانشینی** به کلمات را کنار بگذارد ، زبان و کلمه به اصل ازلی خود نزدیک می‌شوند که آن همانا ، ابتر ماندن و صریح ماندن دلالت کلمه‌هاست ، یعنی همان چیزی که در یک نوع نقد بی‌دقت رایج ما به اصطلاح شیء شدن کلمه یا کلمه شی شدن نامیده شده است . که منظور این است که وقتی گفته یا نوشته می‌شود : درخت ، این واژه بر چیزی جز یک درخت دلالت نداشته باشد و نقش‌های استعاری ، تمثیلی و نمادین بر گرده‌ی آن نهاده نشوند . به این ترتیب نشان داده می‌شود که انتخاب صنعت مجاز جزء به کل ، یا صنعت تشبیه / استعاره فقط یک گزینش فنی نیست و بلکه طنین و دلالت آن تا فلسفه‌ی زبان و اعتقادات زبانی هم کشیده می‌شود . به عبارت دیگر ، ادبیتی که سبک یک نویسنده را می‌سازد ، ریشه در فلسفه‌ی زبانی او و جهان‌بینی او خواهد داشت .

. . . با این همه هنوز می‌بینمش که گوشه‌ی بلوزش باد می‌خورد . شلوارش کتان مشکی بود . صندل این پایش هم را هم می‌بینم که بند پشت پایش را نبسته است . . . (نقشبندان) (۷)

ولی صورتش روشن است و تارهای مواج موهای خرماییش کنار خط گردن و روی شانه‌ی آن طرف طلایی می‌زد . . . (نقشبندان)

ـ ـ خلاصه / فشرده کردن جهان (واقعیت داستانی)

ادبیت گلشیری به طور کلی ، و شاید به خاطر همان صنعت جزءنگر، جهان واقعیت داستانی‌اش را موجز و فشرده شده بازمی-نماید . برای روشن شدن این مولفه ، می‌توان ادبیت وی را با ادبیت « محمود دولت‌آبادی » دیگر نویسنده‌ی بزرگ ادبیاتمان مقایسه کرد . نثر دولت‌آبادی که (بر خلاف نظر ساده‌انگار برخی) به وجه کامل دارای ادبیتی خاص و زبان‌آورانه است ، رو به گسترش واقعیت داستانی دارد ، که وجه غالب آن صنعت تشبیه و رفتار زبانیِ استعاری است . هر دو نویسنده در رفتار زبانی خود ، تلاش می‌کنند واقعیت داستانی را به کلمه بدل کنند ، اما یکی این تبدیل را با وسعت دادن زبانی به عمل می‌آورد و دیگری با خلاصه کردن و فشرده کردن آن . و دقیقن به همین علت هم هست که گاهی نثر گلشیری برای خواننده‌ی کم خوانده که مدام احتیاج به تنفس‌گاه / ایستگاه‌های حافظه‌ای (و check pointهایی برای تاکید به حافظه) دارد ، سخت خوان است . او

گرچه در وصف یک جزء کوچک چندین جمله صرف می‌کند اما همین جزء کوچک در کل اثر ، مرادی از کل را در نظر خواهد داشت (و ضمنن در یک تناقض‌نمایی جالب ، در تناقض با فلسفه-ی مجاز جزء به کل ، نقش تمثیلی / استعاری هم می‌یابد . (۸)) نویسنده پریدگی گوشه‌ی دندان جلو زنی را وصف می‌کند و با چند نمونه از این وصف‌های جزیی ، سازه‌ی شخصیت‌پردازی آن زن را اجرا می‌کند . نویسنده ، یک زائده‌ی کوچک کنار انگشتان پای یک شخصیت داستانی را به شرح و وصف می‌آورد و از همین این در داستان « نمازخانه‌ی کوچک من » یک نمازخانه‌ی کوچک
می‌سازد برای شخصیتی که در دنیایی التقاطی از مدرنیته و سنت ، هم به « من » و فردیت خود ، آگاه شده ، و هم این « من» تنها و درمانده‌اش ، تحقیر شده و شده یک تکه گوشت که نه انگشت است و هم زیادی و مزاحم است . اما بدیهی است که خواننده‌ی کم حافظه و کم خلاقیت ـ که قدرت ترکیب‌بندی و توانایی انعکاس دادن یک بخش به بخش دیگر را ندارد ـ با چینی متنی دچار مشکل شود . همچنین : رفتار ایجازی با زبان و رفتار فشرده‌سازی (compress) زبان (که بعید نیست تحت تاثیر همان صنعت مجاز جزء به کل باشد) باعث می‌شود ، که نویسنده حشوهای کلامی مفید را هم از جملاتش حذف کند . این گونه حشوهای غیر مخل ، جزو معمول و مهم زبان روزمره و ادبی ما هستند . کمک می‌کنند که اطلاعات جمله عمیق‌تر و پررنگ‌تر

در حافظه‌ی خواننده نقش گ یرند . و طبیعی است که نبود آن‌ها ، زحمت دقت بیشتر و حساسیت بیشتر حافظه را بر دوش خواننده بیندازند .

. . . زیرِ / بیدی /که ساقه‌های / بلند / و سبزش / را تا سطح / ساکت / و سایه‌دار / آب / دراز کرده بود . . . (آینه‌های دردار)

در این مثال ساده ، یک نمونه‌ی آشکار فشرده سازی وجود دارد . در این جمله کوتاه چهار صفت به طوری متراکم به هم اضافه شده‌اند ، و حدود ده داده‌ی اطلاعاتی عرضه شده است . این جمله از دو ژرف ساز تشکیل شده : بیدی که ساقه‌های بلند و سبزش را تا روی آب دراز کرده بود . و : سطح آب ساکت و سایه‌دار بود . این که همین جمله‌ها را هم می‌توان به ژرف‌ساز-های دیگری خرد کرد ، بحث ما نیست . جمله را عمدن کوچک انتخاب کرده‌ام تا گشتاور حذف و ترکیب ژرف سازها به وضوح مشاهده شود . گلشیری می‌توانست با نوشتن آن دو جمله‌ی ژرف‌ساز ، خواننده‌اش را به خواندنی راحت دعوت کند و اطلاعات را هم به کندی در اختیار حافظه‌ی او قرار دهد ، تا کاهلی‌های قومی حافظه‌ی ما به زحمت هم نیفتند . . اما چنین نکرده ، و حاصلش البته ، آن خصوصیت‌ها و امتیازهایی است که گفته آمده ، بعلاوه‌ی این که در این جمله ، با ترفند فشرده سازی تکرار

صدای / س / ایجاد شده که نتیجه‌ی زیباشناسانه‌ی آن را هم می‌دانیم . . .

ـ ـ آشنازدایی مدام :

این که نویسنده‌ای خود را موظف و مجبور کند که همواره طوری نگاه کند که دیگران ندیده‌اند ، و طوری بنویسند که دیگران ننوشته‌اند ، کاری بسیار شاق و توان‌فرسا و کاهنده است ، اما حاصلش ، اگر با هنر داستان‌گویی و کشف « آن » های داستانی از واقعه‌ها همراه باشد ، سوای خلق داستان‌هایی ماندنی ، خدمت بزرگی به ادبیات و زبان مادری‌اش هم خواهد بود . به یاد داشته باشیم که تکامل هر زبانی ـ به طوری که تواناتر شود که با رعایت اقتصاد کلمه (عدم اصراف کلمه) ، پیچیدگی‌ها و فلسفه‌ها و تبیین‌های علمی و . . . را بیان کند ـ در صورتی مداوم و گسترده خواهد بود که آن زبان ، زنده و زایا باشد ، و توانش درونی آن باطراوت و مشتاق . خاستگاه این همه ، نیروی آشنازدایی هم هست . نویسنده‌ای که نحوهای تازه ، اصطلاحات و ترکیبات تازه ، مرگ و تناسخ واژه ، و خلق واژه‌های نوبر در آثارش حضور داشته باشند ، و مهمتر از این‌ها فرم‌های بیانی / روایتی جدید و پیچیده ، به مخاطبش عرضه کند ، نقش مهمی در تکامل زبان مادری‌اش دارد . آن زمان که « خواجوی کرمانی » و بلافاصله تحت تاثیرش « حافظ شیراز » مثلن به جای به کار بردن کلمه‌ی خشک و خالی و دستمالی شده‌ی شراب ، در عوض به

کاربردن استعاره‌های پینه بسته‌ی « آب آتشین » و « یاقوت شراب » و « روح ارغوان » و از این قبیل ، ترکیب « افلاطون خم نشین » را به کار برد ، برای زمان خودش ، دُرد شرابی کهنه را گرفت و صافی‌ترش کرد . . . وسیع‌تر و مهم‌تر از آفرینش یک ترکیب یا ساخت یک واژه ، گلشیری هم با استخراج نحوهای بالقوه در زبان فارسی و شاید هم با ابداع نحوهایی ، در روند بهبودی و سرپا ایستادنِ زبان فارسی ، که پس از سکته و بیهوشی چند قرنه‌ای ، یک صد سالی است آغاز شده ، نقش داشته است .

آشنازدایی‌های گلشیری از زبان مادری‌اش در دو وجه صورت گرفته . نخست : فرم‌های روایتی / داستانی . . . و دوم : نحوهای روایتی . . .

نخست : با بررسی بخصوص داستان‌های کوتاه گلشیری ، می-بینیم که این نویسنده ، فرم‌های داستانی گوناگونی اعم از تک-گویی درونی و بیرونی ، روایت به زاویه دید اول شخص جمع ، روایت موازی (پارالل) ، روایت به صورت نامه ، روایت با پلات روایتِ ندبه و زاری و طلب مغفرت در امامزاده ، روایت با فرم ترکیبیِ نثر کهن و جدید آینه‌سازی ، نه کولاژ) ، روایت از زبان اشیا . . . ساخته و پرداخته . این همه تنوع فرم و خلق و اهدای این همه فرم روایتی به زبان و داستان‌نویسی فارسی ، هر چقدر که مهم و هنرمندانه بوده باشند ، همان قدر هم کم قدر و کم

ارج و بدون لااقل ستایشی در خور ، ماند و ماند ، تا خالقش رخت و بارش را بست و رفت از روی این خاک نخبه‌کشِ بسمل-ستا . . . اما دلخوشی همین این که این فرم‌های روایتی که تبدیل به الگوهای زبانی خواهند شد ، مسلمن نه فقط در دنیای داستان ، که در حافظه‌ی جمعی زبان فارسی می‌مانند و زایش مثبت و گسترده‌ساز خواهند داشت . . .

دوم : چنان که اشاره شد ، ادبیت گلشیری تا حدی که میسر بوده و میسرش بوده ، از داستان‌های اولیه‌اش هم ، به ادبیت‌های کلیشه شده و نثرهای عرفی داستان‌گویی تن در نداده و از این‌ها آشنازدایی کرده است :

. . . پدر که دررا باز کرد سیاهی به سیاهی‌اش رفتم سرکوچه و پدرها را دیدم که زیر چراغ برق حلقه زده بودند دور هم . و من نمی‌توانستم ار میان حلقه پدرها آن وسط را نگاه کنم . بعد صدای ترمز ماشین بلند شد و سرنیزه‌ها که برق زد پدرها پس رفتند و حلقه باز شد . و من از زیر بازوی یکی از پدرها ، مرد را دیدم که داشت زخم سرخ سینه‌اش را چنگ می‌زد . سربازها زیر شانه‌ی مرد را گرفتند و همان طور که دوپای‌اش روی زمین کشیده می‌شد او را بردند . و من فقط شیار تازه‌ی خون را نگاه کردم که به موازات شیار خون اولی کشیده می‌شد و یادم آمد معلمان همان رو زگفته بود :

دو خط را وقتی موازی می‌گوییم که . . . (مثل همیشه) (برگرفته از : همخوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری) . گردآوردنده حسین سناپور . تهران ، نشر دیگر ، ۱۳۷۹ . (نحو تلگرافی / جهشی / حذف کننده . شاید بشود اسمش را گذاشت نحو روایت ِ نقطه چینی . . .

از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است . این را بعد جاکلیدی و در بارها برای‌مان گفته‌اند . همیشه اول کلید را توی جا کلیدی می‌کند و مدتی معطل می‌ماند . . . دیروقت بود و تاریک بودیم ما . . . ندیده‌ایم ما . پرده حتی اگر هیچ نوری از چراغ‌ها نریزد و بیرون هم تاریک تاریک باشد همین را می‌گوید . . . (خانه روشنان)

مامان می‌گه ، می‌یاد . 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 هم بذار به پیشونیت . تو که نمی‌دونی . شونه‌هاش تکون می‌خورد ، این طوری . روزنومه جلوش بود ، رو زمین . . . (۹)

. . . از بالا نگاه می‌کرد ، از پشت آن شیشه‌های درشت عینک . دو خط قاطع گردنش هیچ وقت خم نمی‌شد . خط‌ها به خط شانه‌ها می‌رسید و به دست‌ها که پشت آن پیراهن تور سفید

بود و نبود . . . . انگشت دراز وسفیدش را کشید روی یال اسب . اسب سفید بود با خال‌های قهوه‌ای روشن . خط ، تمام یال را طی کرد . فخرالنساء ایستاده بود کنار کالسکه‌ی چهار اسبه ، با همان پیراهن تور سفید که روی سینه‌اش چین‌دار بود ، و با همان چشم‌هایی که از پشت شیشه‌های درشت عینک نگاه می-کرد یا نمی‌کرد . . . (شازده احتجاب) (۱۰)

در فرودگاه لندن ، برنیمکتی ، هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنید ، دستی هم به شانه‌اش خورده بود . دو پاسبان بودند ، بلند قد . . . گذرنامه خواست . دادش . حالا دیگر ایستاده بود ، گیج خواب . همان پرسید : تولد ؟

سالش را گفت ، ۱۳۲۶ که می‌شود ۱۹۴۸ . روز و ماه تولد حتی به شمسی یادش نیامد . گفت : ما جشن تولد نداشته‌ایم که یادمان بماند . می‌بایست بگوید نسل ما ، یا اصلا در فاصله‌ی دوبار جاکن شدن مادر به دنیا آمده‌ام و مادر یادش نبود که به عید آن سال چند ماه مانده بود که نان باز گران شده بود و پدر دنبال کار می‌گشت . . . (آینه‌های دردار) (به تداعی آزاد نثر از کجا به کجا که طبیعی است برای روایت ذهنی دقت فرمایید)

. . فقط دست برافراشته‌اش را دید و اناری که توی مشتش بود . آینه‌ی قدی نگذاشت که ببیند . وقتی راه افتادند پشنگه‌های سرخ را بر جوراب سفید دید و بر حاشیه‌ی دامن عروس . . . (همان)

نکته مهمی است که این جا باید به آن اشاره کرد که نو بودن این نثرها را باید در زمانه‌ی خودشان و در کنار نثرهای آن زمانه دید ، وگرنه امروزه با تاثیرهای پنهان و آشکاری که نثر گلشیری بر داستان‌نویسی ایران داشته و هم جاافتادن و تاحدی آشنا شدن نثر وی ، گاهی مشکل می‌نماید یافتن نوجویی‌های او .

پرهیز نویسنده از به کار بردن زبان رسمی و جاافتاده‌ی دورانش ، علاوه بر خلاقیت هنری و خدمتی فرهنگی ، به نوعی زیر بار نرفتن و شورش بر علیه هرم‌های کهنه‌ی و مستقر زبان و زمانش را تشویق می‌کند . نویسنده با ایجاد تلاطم در سکون امنیتی و آرامش زبانی ، با ایجاد عدم اطمینان و دلهره‌ی زبانی ، با به هم ریختن » نظم موجود » زبان و شکستن قاعده‌های نحوی روایت ، و در عوض پیشنهاد ارتباط‌های تازه‌ی نحوی و شیوه‌های جدید اطلاع‌رسانی داستانی ، انگار که وضعیت تثبیت شده‌ی زمانه‌اش ، یا بهتر ، سخن (discourse) زمانه‌اش را به مبارزه می‌طلبد . . .

پایان بخش اول

.

یادداشت‌ها :

۱) من هیچ وقت به عنوان شاگرد در محضر هوشنگ گلشیری ننشستم . زمانی که اولین داستانم را ـ با معرفی دکتر « عباس میلانی » بهترین استادم در دانشکده‌ی حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران ـ برای آقای گلشیری خواندم ، همان قدر که به دانشِ خودآموخته‌ی تئوری‌ها و شگردهای داستانی غره بودم ، وحشتم گرفت از دریافت قدرت نقد گلشیری و توانایی-های ژرف‌پروازی تخیل او در داستان (هنری که در هیچ کتاب آموزش نویسندگی خلاق نمی‌توان یافت) . . . تجربه‌ی همین داستان‌غواصی و تلاش برای یادگیری نقب‌زدن در هر داستانی ، مرا بس که عمری خود را مدیون آن استاد بدانم ، و حسرت آن همه اندک (سالی پنج ، شش باری) که در حضورش بوده‌ام همیشه با من باشد . خوشا به شاگردانش و آن عده از یاران جلسه‌های پنجشنبه‌ها که امتیاز مصاحبت دائم و دم‌دست با گلشیری را داشتند . و بنابراین فرصت قدرگذاری بیشتر هم (و البته نه از آن گونه قدرشناسی که برابر است با هرچه مدیون‌تر دشمن‌تر) . . . حسرت یکی چون من ، تلخ‌تر می‌شود وقتی که یادم می‌آید که عهد داشتم که بعد از فراهم‌آوردن اسبابی حداقل در حد خودم ، در زمان حیاتش به نقد آثارش بنشینم ، اما شادی نوشتن اولین متن را مزمزه نکرده ، داس مرگ بالا رفت . قهقهه‌ی ریشخند تقدیر هنوز با من است . . . خوشا به آن بزرگواران که پیش از این مرده‌ستایی‌های رایج ، ارجمندی را به زمانش ارج نهادند .

۲) ضمنن تعدادی از (ونه همه‌ی) ناآشنایی‌ها و ناهنجاری‌هایی که در نثر هدایت می‌بینیم ، خصوصیت زبانی و رایج زمانه‌ی وی بوده که با تکامل زبان فارسی ، امروزه غلط محسوب داشته شده . . .

۳) تفاوت ماهوی تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن را در نظر داشته باشیم .

٤) بحث مفصل در این باره را ، رجوع فرمایید به مقاله‌ی « خواندن فاخته » از همین قلم در کتاب : « همخوانی کاتبان » (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری) . تهران ، نشر دیگر ، ۱۳۷۹ . گردآوری حسین سناپور .

۵) همان

٦) گلشیری، هوشنگ . آینه‌های دردار . (چاپ اول) . انتشارات نیلوفر ،تهران ، ۱۳۷۱ .

۷) گلشیری ، هوشنگ . دست تاریک ، دست روشن . (چاپ اول) . انتشارات نیلوفر ، تهران ، ۱۳۷٤ .

۸) به عبارت دیگر در این گونه آثار ، وقتی که یک درخت بید تصویر می‌شود ، قصد اولیه‌ی نویسنده فقط به کلمه درآوردن و حاضر کردن همین درخت بید است و لاغیر ، اما در یک چرخش کلی که کلن جزو خاصیت هر ادبیاتی است ، همین درخت جزیی ، در کل اثر ، برخلاف خواست نویسنده ، در تاویل و تفسیر منتقدانه ، خاصیت استعاری و بلکه نمادین هم می‌تواند بیابد . یعنی همان کارکرد جانشینی ، یعنی همان کاری که راوی خردسال داستان « عروسک چینی من » با عروسک چینی‌اش و اشیا دم دستش ، به زیبایی داستانی انجام می‌دهد .

۹) گلشیری ، هوشنگ . نمازخانه‌ی کوچک من . (چاپ دوم) . کتاب تهران ، تهران ، ۱۳٦٤ .

۱۰) گلشیری ، هوشنگ . شازده احتجاب . (چاپ هفتم) انتشارات ققنوس ، تهران ۱۳۵۷ .