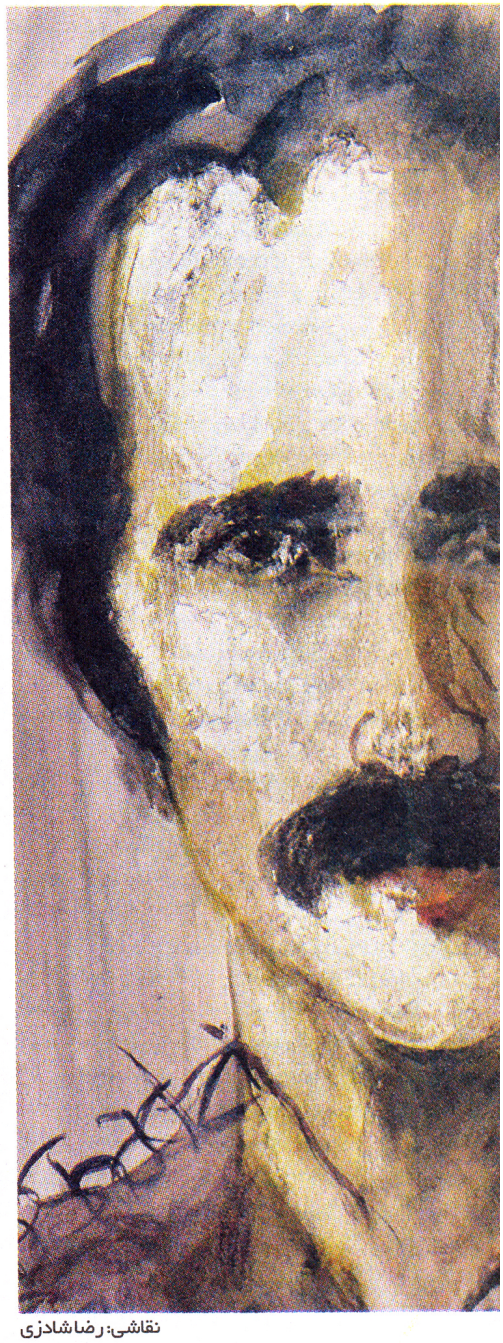
انگشت ششم آقای گلشیری

جهنم این دنیا، برای ما نویسنده‌ها پنج‌شنبه داشت

شهریار مندنی‌پور



نقاشی: رضا شادزی

در سوگ گلشیری نوشته‌ام که ادبیات و جریان روشنفکری ایران یک سطح معیار یا ملاک عالی خود را از دست داد. نخستین‌بار در خانه‌اش دیدمش. اخراجی از تدریس در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، خانه‌نشین شده بود و از بچه‌هانگه‌داری می‌کرد. داستانم را خواندم، نقدش را که شروع کرد، فهمیدم که اجر صبرم را گرفته‌ام. صبوری سالیان سال داستان نوشتن و سیاه‌مشق و تمرین‌ها را بر کسی آشکار نکردن، تا سرانجام دفتر اولین داستان‌ها را بر آنی گشودن که یکی از شایسته‌ترین بود. داستان «خمیازه در آینه» را خواندم. وقتی بساط چای مهیا می‌کرد، درآمد که:

ــ من به نابغهٔ جوان در داستان‌نویسی اعتقادی ندارم. هر چند خودم شازده احتجاب را در ۲۸ سالگی نوشتم.

لاف نبود این حرف، اما نتوانستم بفهمم که گوشه‌ای از آن تعریف شامل حال من هم می‌شود یا خیر. آبگوشتی پخته بود برای ناهار بچه‌ها. یکی ـ دو تکه گوشت کوچک در آن و کم‌ملات. تعارف کرد. رد کردم. خیلی گرسنهٔ آن آبگوشت بودم. اما اگر من هم شریک می‌شدم کم می‌آمد برای خودشان. آن آبگوشتِ فقیرانه خوردن داشت باری. گوشت سربلندایی گلشیری بود. خون ناسازگاری گلشیری بود.

نقدش مانند یک منتقد معمولی نبود. تخیل داستانی‌اش را آزاد می‌کرد در داستانی که خوانده می‌شد: در جلسه‌های پنج‌شنبه و یا گاهی که به خواصی بار می‌داد؛ در لحظات تجلی (Epiphany) هوشش، ناخودآگاه داستان خوانده‌شده را انگار می‌خواند. نوعی نقد که نویسنده و خواننده‌اش را به جست‌وجوی لایه‌های زیرین یا پتانسیل آن‌ها در کارش وامی‌داشت.

بارها در جلسات تکرار می‌کرد که نویسنده همیشه نباید بزند به خال؛ که باید بزند کنار خال. به نظرم آن زمانی که این را می‌گفت، هنوز نظر همینگوی دربارهٔ نوشتن به قاعدهٔ کوه یخ که هفت‌هشتم آن زیر آب است، مطرح نبود آن‌چنان. که اگر هم مطرح شده بود، فرقی نمی‌کرد. چون هنوز هم که هنوز است، به دور از ادبیات ناب و اصحابش، به کار و بار خود مشغولند: سه دسته: پیروان خودآگاه تئوری رئالیسم سوسیالیستی؛ عقبهٔ آل‌احمدی آن، و گروهی مدعی واقع‌گرایی و مدرنیسم که درک‌شان از واقعیت ادبی، همچنان قرن نوزدهمی است. اما، شرمگین، حرف‌شان را در زَرورق نقل‌قول‌های آوانگارد می‌پیچند و می‌پیچانند بیچارهٔ دست و پا بستهٔ ادبیات ایران را.

اینان همچنان می‌زنند به خال و حواس‌شان هم نیست که خالِ هدف‌شان «خال لب یار» است، که از زمان زبان باز کردن ادبیات دری، همچنان بسیاری از ناظمان و شاعران، کاتبان و نویسندگان ایرانی را به خود مشغول کرده است و بیمار خود کرده است. و بدیهی است که در تخیل‌شان جایی نمی‌یابد نویسنده و داستانی که می‌تواند مستقیم بزند به خال اما می‌زند کنار آن که دایره‌های اطراف را هم از آنِ خود کند و جا بگذارد برای تخیل خوانندگان امروز و بی‌شمار آیندگانی که در راهند: بلکه سختگیرتر...

سبک یگانهٔ گلشیری را، در ادبیاتِ کنار خال‌زن او، از اولین آثار او، و به‌خصوص در داستان‌های مجموعهٔ نمازخانهٔ کوچک من می‌توان ردیابی کرد. در داستانی به همین نام، یک زائدهٔ کوچک یا یک انگشت کوچک اضافه کنار پنج انگشت پای چپ راویِ داستان، محور داستان است.

ظاهراً در یک کشور جهان سومی، که بنی‌آدمش به‌سختی اعضای یک پیکرند، نداشتن عضوی از اعضای بدن، یا داشتن عضوِ اضافی، پدیده‌ای کمیاب نیست. اما گلشیری همین یکی انگشتک را به استعاره‌ای بدل می‌کند، اشاره‌گر به بیگانگی. بیگانگی هم به مفهوم اندوهناک ـ فلسفیِ «کامو»یی آن در رمان بیگانه و هم به مفهومی که در داستان‌ها یا فیلم‌های علمی ـ تخیلی می‌خوانیم و می‌بینیم. (بگذریم از کوته‌فکری بعضی از فیلم‌های هالیوودی که بیگانه‌های پیشرفته را که سالیان سالِ نوری راطی کرده‌اند، سه‌انگشتی نشان می‌دهند و بلکه بدون شست هم، که ابزار تکامل است برای در چنگ گرفتن، ابزارسازی و نوشتن.)

عنصرِ داستانیِ داستان یا به عبارت دیگر قصهٔ داستانِ «نمازخانهٔ کوچک من»، حدیث‌نفس مردی است که ماجراهای کوچک خود و انگشت اضافی پای چپش را، از کودکی تا حالِ ۳۵ سالگی‌اش روایت می‌کند. این انگشت «... یک چیزی هست که مرا از دیگران جدامی کند...» و برای همین است که: «مادرم می‌گفت: جورابت را درنیاور. هیچ‌وقت درنیاور...».

داستان «نمازخانهٔ کوچک من»، اگرچه از لحاظ عنصر داستانیِ داستانش به قدرت داستان‌های درخشان گلشیری نیست، اما مانیفست داستان‌نویسی گلشیری جوان بوده و گمانم تا آخر عمرش هم مرکزِ مدارهای اندیشهٔ او بر داستان بوده است.

«من فقط نگاه می‌کنم و برای خودم چیزهایی می‌سازم، هرچه دلم بخواهد. آخر فکر می‌کنم هر شیء حتماً یک چیز اضافی یا کم دارد که مهم‌تر از همان شیء است، جالب‌تر از آن شیء است، که اگر دیده شود، اگر همه بتوانند ببینندش، دیگر نمی‌شود گفت اضافی است... مثل اتاقی که فقط چهار دیوار دارد و یک سقف، نه تاقچه‌ای، نه رفی، یعنی تنهاترین و ترحم‌انگیزترین اتاقی که می‌شود تصور کرد... من اگر مذهبی بودم، حتماً نمازخانهٔ کوچکی برای خودم درست می‌کردم...».

معمولاً تصور می‌شود که روابط میان آدمیان غارنشین ساده بوده، بدون پیچیدگی؛ اما گمان من این است که برعکس، روابط غارنشینی، پیچیدگی‌های غاری خاص خودش را داشته، چرا که قدرت بیان در آن بسیار ضعیف بوده. بسیار چیزها و حس‌ها، در غار مخفی بوده و ناشناس؛ چون به بیان و هویدایی نمی‌رسیده‌اند. در غار فقط و فقط صداها، رفتار و قیافه‌های آشنا برتابیده می‌شده، چنان که گویا غارنشینانِ غاری دیگر را، نه از نوع خود که از نوع حیوانات شکاری برمی‌شمرده‌اند و خوردنی. مرد شش‌انگشتی گلشیری، یا گلشیری داستان‌نویس هم، در جامعهٔ سرکوب‌شده و سانسورجویده‌ای چون ایران عصر پهلوی، به محض پاره کردن جامهٔ خودسانسوری و هویدا کردن تفاوت خود با دیگران واپس زده می‌شود. دیگران به نحوی از او پرهیز می‌کنند و اگر زورشان برسد می‌رانندش (در ادامهٔ وحشت غریزی و ناخودآگاهی که نوع بشر در برخورد نزدیک از نوع سوم با بیگانگان دارد).

با هم بخوانیم واکنش معشوقی که راوی عمداً اسم او را نمی‌گوید، مبادا که این به اصطلاح یگانه و بی‌مانندش هم مثل دیگران شود: «... صبح زودتر از من بیدار شده بود. کنار تخت نشسته بود، روی زمین و به پاهایم نگاه می‌کرد. گمانم از تماس دو انگشت سردش بیدار شده بودم. گفت: این دیگر چیست؟

گفتم: چی؟

و انگشت‌های پای چپم را جمع کردم، فقط جمع کردم طوری که یادش برود که دیده است... دیده بود. برای همین تمام شد. من برایش تمام شدم».

انگشت ششم بیگانهٔ گلشیری، در لایهٔ اول داستان، مدرک جرم بیگانه بودن اوست. درست مانند اولین داستانی که نویسنده‌ای از خود چاپ می‌کند و خود را عریان می‌کند در جامعه.

متأسفانه انگار، در میان نویسندگان غیرخودی یا مستقل هم، به نوعی تقسیم‌بندی خودی و غیرخودی رایج است و گلشیری در این تقسیم‌بندی اعلام‌نشده گاهی غیرخودی

ست. چون به‌آسانی فهمیده نمی‌شـــود و به تصرف تن در نمی‌دهد. نقل شده است که شاعری، مدحی عربی، به بارگاه یعقوب لیث آورد. یعقوب البته عربی نمی‌دانست و ضد آن هم می‌جنگید. پس به شـــاعر گفت: آن چه من در نیابم چرا باید گفت. این سخن به‌مذاق ناسیونالیستی ما ایرانیان خیلی خوش می‌آید. اما حقیقت تلخی هم در لایهٔ دومش دارد. آن چه که من نفهمم یا برایم ناآشناست، مهمل است و زاید. آیا همین طرز تفکر باعث نشد که یعقوب در آستانهٔ دروازه‌های بغداد، شکست بخورد. و آیا همین روش شناخت، ریشه‌ای از ریشه‌های این همه گذشته‌گرایی و پروای ما از نوآوری نیست؟

به طور کلی، تعریفی عام از نویسنده در ایران رایج است که اگر نگویم سانتی‌مانتال اســـت، اما بازمانده از رمانتیسم است، و گلشیری در این تعریف نمی‌گنجد. نثرش که تلاش می‌کند پوستهٔ کهنه و کبره‌بستهٔ نثر رایج و روزمره را واپکند، و ادبیت خود را عریان کند، اما به عریانی نمی‌رسد. تعریف‌شدنی یا دست‌یافتنی نیست. آشنا نیست بلکه آشنازداست. بنابراین هنوز هم در میان نویسندگان و منتقدان عرفی، اگر برای تظاهر به دانایی و مدرن بودن، گاهی و جایی از او نامی می‌آید، اما در خلوت خودی‌شان، گلشیری، شـــانه بالاانداختنی است و یا خارج از بحث...

خودش می‌نویسد «گویا از همان ابتدا من دربارهٔ واقعیت و یا آن چه همه واقعی می‌پندارند به شک بوده‌ام. از "چنار" یکی بالا می‌رود تا جهان رؤیا را ببیند و دیگران می‌اندیشند که رفته است تا خودکشی کند...»[1] یا «...نمی‌دانم تا حال خواب‌های‌تان را یادداشت کرده‌اید تا مثلاً ببینید عاشق هستید یا نه؟ گاهی ادبیات می‌تواند همین نقش را برعهده بگیرد. کریستین و کید رامن با همین نیت شروع کردم. می‌نوشتم تا بدانم چه می‌گذرد و بالأخره من چه کاره‌ام. برای من درخشان‌ترین تجربهٔ دوران نویسندگی‌ام بود. شکل دادن به داستان همان شکل دادن به خود و رابطهٔ خود با دیگران بود...»[2].

به عبارت دیگر: نوشتنِ انگشت ششم، شناخت و شکل دادن به آن انگشت است و از طریق آن انگشت، شناخت صاحب آن و بعد به وسیلهٔ آن فرد، تلاش برای شناخت دنیای اطراف که آن هم میلیاردها انگشت اضافی دارد. اما یادمان باشد که با همهٔ اندوه و تنهایی راوی «نمازخانهٔ کوچک من»، آن انگشت ششم اما مایهٔ غرور یا فخر صاحب آن هم باید باشد. چون دیگران آن را ندارند. یگانه است. مانند گل سرخ شاذه کوچولو که در میان هزاران هزار گل سرخ زمینی، ناب و تک است.

جایی، در وصف گلشیری نوشته‌ام که او گل سرخی است که اما خار هم دارد. مرادم به همان گل سرخ بود. می‌دانم که کسانی از دوستدارانش این توصیف را خوش نیامد. امیدوارم خود او این وصف به شیوهٔ زبان تیز و رک گویش را دریافته باشد.

رک‌گویی او، بُرندگی نگاهش که پشت ماسک‌های رایج بر ادبیات برخی چهره‌ها را، و در خودشان هم می‌دید و پیش روی طرف افشایش می‌کرد، دشمن برای او تولید کرده بود.

زبان گفتاری او ادامهٔ نثر نقـــدش بود. بدبیاری‌اش این بود که او نقد با معیارهای [اســـتانداردهای] ادبی‌اش حواله می‌فرســـتاد و نقد به بی‌ادبی و تهمت دریافت می‌کرد. مثلاً آن نویسنده و منتقد مشهورمان که به انتقام، در رمانش نام شخصیت ســـاواکی‌اش را هوشنگ گذاشته و بعد در جوابیه به نقد گلشیری بر رمانش، نوشت که: ... هوشنگ ساواکی را می‌گویم، نه هوشنگ گلشیری را...

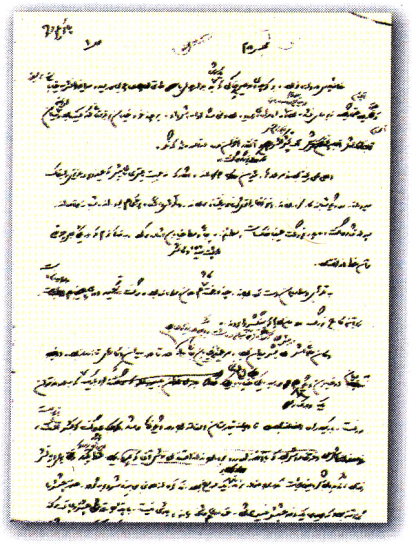
شـــما بودید جای گلشـــیری چه می‌کردید؟ دقیق، اشـــکال‌های تکنیکی رمان طرف را گرفته‌ای و او به شـــیوهٔ غیرمنطقی جواب‌تان داده. هدایت ذله از همین‌ها، میز کار و حق‌التألیف همهٔ کارهایش را فروخت که بشود پول بلیت به پاریس و خرج دفنش. هوشنگ گلشیری اما پوستِ کلفت اصفهانی داشت. ایستاد و جنگید. در دو جبهه.

نقل می‌کرد یکی از منتقدان چپ‌گرای را، که یک عمر ادبیات مدرن ایران را با چوب ادبیات اجتماعی ــ جرئت هم نمی‌کردند آشکارا بگویند ادبیات رئالیسم سوسیالیستی ــ کوبیده بود. دیده بود آقا را در یک کتابفروشی. کتاب عزادارانِ بیل از چاپ درآمده بوده یا به تجدید چاپ رسیده بوده. منتقد سیاسی ـ اجتماعی، به تمسخر اشاره کرده بود به کتاب که: یع! به این می‌گویید ادبیات؟! مگر می‌شود که یک آدم گاو بشود. و گلشیری، نه گذاشته و نه برداشته، گفته بوده: چرا نمی‌شود؟ نمونه‌اش مثلاً خود تو...

امضای آن منتقد را، مشـــوق ادبیات مبارز ــ طرفدار مبارزات توده‌های ستمدیده و صاحب ده‌ها کتاب نقد ــ در پای هیچ‌یک از اعلامیه‌ها و اعتراض‌های مخالف با حکومت شاه نخواهید یافت، و در عوض نام گلشیری و همانندهای او ــ که متهم بودند به هنرمندان برج‌عاج‌نشین و عملهٔ سرمایه‌داری و اَکرهٔ امپریالیسم ــ در بسیاری از اعتراض‌ها خواهید یافت. بیش‌تر وقت‌هایی که می‌دیدمش، متن اعلامیه‌ای، اعتراضی در دست داشت، یا می‌فرستاد به شهرستان‌ها که امضا جمع کند. او را در ستیزش در دو جبهه، ستیز با عقب‌ماندگی فرهنگی و ستیز با سانسور، مأیوس یا بُریده ندیدم.

بی‌دلیل از خودِ خود گلشیری نگفتم. شخصیت او همان تشخص داستان‌هایش، یا ســـبک (style) نوشتنش بوده و هست: یکی از خصلت‌های مهم زبان‌آوری گلشیری، نگاه و نثر ریزبین اوست، که به عبارتی استقرایی است.

خود را نه اشرف مخلوقات و کرهٔ زمین را نه مرکز عالم دیدن و دانستن، در ایران هنوز نهادینه نشده است. ایرانی که گام‌های اول را به سوی مدرنیته برنداشته، پشت پا خورده و



رک‌گویی او، بُرندگی نگاهش که پشت ماسک‌های رایج بر ادبیات برخی چهره‌ها را، و در خودشان هم می‌دید و پیش روی طرف افشایش می‌کرد، دشمن برای او تولید کرده بود. زبان گفتاری او ادامهٔ نثر نقدش بود. بدبیاری‌اش این بود که او نقد با معیارهای [استانداردهای] ادبی‌اش حواله می‌فرستاد و نقد به بی‌ادبی و تهمت دریافت می‌کرد.

زمین خورده. بنابراین مایهٔ تعجب نیست که نگاه کلی‌نگر و قیاسی به جهان (نگاه و روش شناخت ارسطویی) هنوز وجه غالب اندیشهٔ ایرانی و ادبیات ایران باشد: نگاهی از زاویهٔ دید دانای کل.

اگر منِ مدرنِ ادبی، با بوف کور به ادبیات ایران وارد شد، گلشیری در ادامه، پوینده و راه کوب این نوع من بوده. منی که اعتماد به‌نفس فئودالی و مشلغهٔ مدام قضاوت بر جهان و دیگران را ندارد. گرفتاری ذهنی این من، شـــک است. این من در «شبِ شک» زندگی می‌کند، و بی‌دلیل نیست که نام و موضوع مهم یکی از داســـتان‌های اولیهٔ گلشیری هم همین است. این من اما فقط به داشتن یک انگشت ششم اطمینان دارد. به اشیایی ظاهراً بی‌اهمیت در اطراف خودش و در اتاق شخصی خودش. در جلسات داستان‌خوانی و نقد پنج‌شنبه‌ها، گلشیری بارها تکرار می‌کرد این روایت را از نیما که اگر بخواهد یک روستا را تصویر و توصیف کند، تلاش می‌کند که جلبکی را که زیر پل آن روستا، روییده و هستی دارد، خوب و هنرمندانه تصویر کند، ســـپس از طریق آن سبزینهٔ جزئی، کل روستا در ذهن خواننده بازسازی می‌شود.

مینا در آینه‌های در(د)، برگی پاییزی را از زمین برمی‌دارد و نشان می‌دهد: «می‌گذاشت تا او همین یک برگ را ببیند. بعد می‌انداختش و می‌گفت حالا برگرد نگاهش کن! دیگر نمی‌توانی پیدایش کنی. خُب اشکال ما در همین چیزهاست، اما من حالا فکر می‌کنم باید خم شد، حتا نشست و به یکی نگاه کرد، بادقت، انگار که آدم گذاشته باشدش زیر ذره‌بین و مویرگ به مویرگ بخواهد ببیندش. ادای دین به پاییز یعنی همین...»[3].

و به شیوهٔ گلشیری، ادای دین به ادبیات و زبان هم، یعنی خیره شدن به کلمه و تلاش برای دیدن مویرگ‌هایش.

دیگر ویژگی ادبیات گلشیری، یا میراث او برای ادبیات فارسی، پیش‌تر بردن زبان داستانِ ذهنی است. اگر هدایتِ تنها و بی‌پناه، راهگشای این نوع داستان در ایران بوده است، گلشیری آن را به سبک خود و با راویانی غیر بوف کوری ادامه داده است. همهٔ نویسندگان ایرانی که به ذهن و زبان راوی در داستان اهمیت می‌دهند در معرض این اتهامند که دنباله‌رو بوف کورند. از تفکر قیاسی غالب در نقد ادبی ایران، بیش‌تر از این هم نمی‌توان توقع داشت. این نوع منتقدان کم‌خوانده، فرق دنباله‌روی را با راه را ادامه دادن نمی‌فهمند.

منظور من از داستان ذهنی، نوعی از داستان است که حادثهٔ اصلی و نقطـــهٔ اوج آن نه در واقعهٔ رخ‌داده در واقعیت عینی یا در بیرون از ذهن راوی که در ذهن اوســـت. حادثهٔ بیرون از ذهن راوی اتفاق افتاده است یا در روند حادث شدن است، اما دلمشغولی نویسنده/راوی، یا گوهر اصلی آن حادثه از نظر نویسنده، تأثیر یا انعکاس آن اســـت در ذهن راوی. کریستین و کید یکی از نمونه‌های خوب این گونهٔ داستان است. در مجموعه آثار ادبیات معاصر ایرانی، داستان عاشقانه به معنای رئالیستی و مدرن آن خیلی کم داریم. بیش‌تر یا، آشکار یا پنهان، ستایشگر و لاس‌زننده با خیال همان معشوق عرفانی‌اند. همهٔ تفرج و عیش این گونه شاعر یا نویسنده، دور خال دلدار می‌چرخد، نه کمی بالاتر که نزدیک شود به حوالی ذهن و تفکر معشوق زمینی.

اما کریســـتین و کید یکـــی از معدود داســـتان‌های موفق و زیبای عاشقانهٔ ایرانی است که توانسته از پس همهٔ دشواری‌های خلق یک داستان عاشقانه برآید، بی‌آن که در گرداب سانتیمانتالیسم یا رمانتیسم گرفتار شود و کشتی‌اش غرق شود. و البته طبیعی است اگر که در ایران قدرش شناخته نشود. آن منتقد طرفدار ادبیات اجتماعی این رمان را حاصل عقده‌ها و آرزوهای جنسی نویسنده دانسته است. یعنی به زبان حقیر و محرومیت جنسی کشیدهٔ این نوع منتقدان، همه

←

دست‌نوشته‌های هوشنگ گلشیری

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

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

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

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

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

آقای گلشیری!

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

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

یادداشت‌ها

*بخشی از سخنرانی ارائه‌شده در دانشگاه استنفورد.

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

۲. همان

۳. آینه‌های دردار، ص ۷۰.

۴. همان، ص ۱۶.

آن‌که «مرگ» خود را مرد

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

رضا فرخ‌فال

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

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

آیا این ویژگی خاص، گونه‌ای «تعهد» سیاسی، ایدئولوژیک یا وابستگی مرامی بود؟ نوعی مأموریت که نویسنده خود برای خود تعیین کرده باشد (self imposed)؟ نه اصلاً و به هیچ‌رو...

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

می‌دانستم و به یاد می‌آوردم که همیشه گرداگرد او حالتی بود، حسی بود و این نه در آثارش حتا در سلوک شخصی او، در حضورش، نمود پیدا می‌کرد. و از خودم می‌پرسیدم که این چه حالتی بود؟

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

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

بله، او در کار عهدی بود با کسی یا جایی... ما نمی‌دانستیم که آن‌جا و یا آن کس کجاست یا کیست و یا بر سر چیست، اما بود و ما می‌دانستیم که هست، اما نبود و ما آن را بر زبان نمی‌آوردیم...

و آن‌گاه بود که باز هم بر حسب اتفاق به اصطلاحی در نوشته‌های فیلسوف فرانسوی، ژاک دریدا، برخوردم، فیلسوفی با تأثیری عظیم در تئوری ادبی در همین‌جا، در امریکا، و فیلسوفی که شخصاً به او علاقه دارم چون او را نمی‌فهمم!... و آن اصطلاح این بود: promise و به این نتیجه رسیدم که پس می‌توانم واژهٔ عهد را در برابر این اصطلاح و همچون چارچوبی مفهومی در توضیح آن ویژگی منحصربه‌فرد آثار گلشیری به کار ببرم، در خوانش امضای او، در خوانش تکینگی او به صورت یک امضا...

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

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

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

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

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