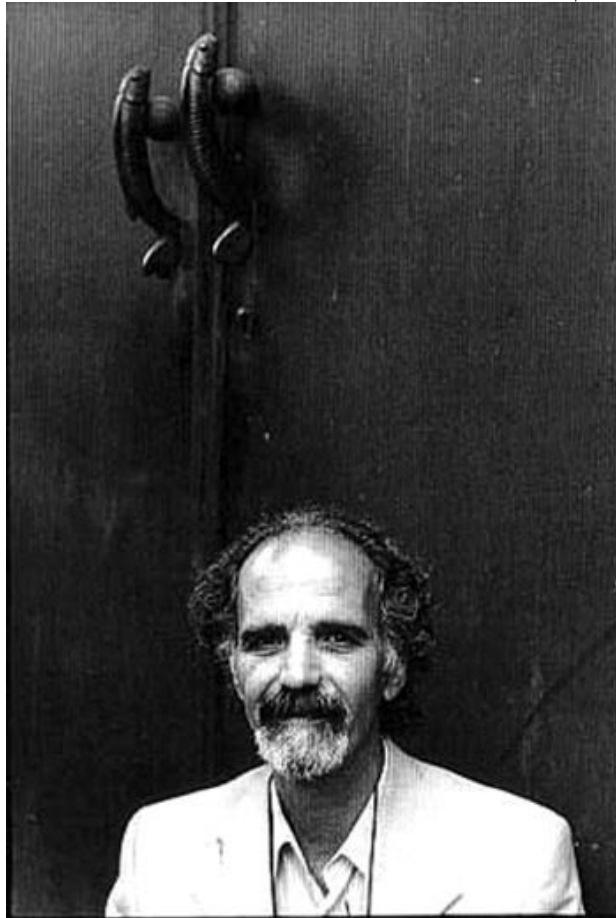


زبان آوری های هوشنگ گلشیری
آفرینگان

شهریار مندنی پور

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



نیم نگاه

زمانه اش را به مبارزه می طلبید

پرهیز نویسنده از به کار بردن زبان رسمی و جاافتاده دوراننش، علاوه بر خلاقیت هنری و خدمتی فرهنگی، به نوعی زیر بار نرفتن و شورش بر علیه هرم های کهنه و مستقر زبان و زمانش را تشویق می کند. نویسنده با ایجاد تلاطم در سکون امنیتی و آرامش زبانی، با ایجاد عدم اطمینان و دلهره زبانی، با به هم ریختن «نظم موجود» زبان و شکستن قاعده های نحوی روایت و در عوض، پیشنهاد (discourse) ارتباط های تازه نحوی و شیوه های جدید اطلاع رسانی داستانی، انگار که وضعیت تثبیت شده زمانه اش یا بهتر، سخن... زمانه اش را به مبارزه می طلبید

ادبیت گم گشته

تجلی هنر و جلوه هنر «زبان آوری» در داستان کوتاه و رمان است. اما در ایران، شناخت و توقع آن از متن های (Literariness) «ادبیت» 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 زودی ها جزء ارزش های عمومی زیباشناسی ما و نقد ادبی مان قرار بگیرد. شاید علت اساسی این فقدان را در ترجمه های داستانی باید جست وجو کرد. زیرا که ادبیت داستانی هم، همانند زیبایی های زبانی شعر قابل ترجمه نیست و یا اگر هم بخشی از آن تن به ترجمه بدهد، بختیاری اش به توانایی ها و شناخت و دلدادگی مترجم بستگی می یابد که این هم زیاد دست نمی دهد.

به گمانم در میان انواع گوناگون گونه شناسی / نوع شناسی داستان (اعم از داستان کوتاه و رمان)، داستان ها را برحسب رفتار آنها با زبان، می توان به دو گونه تقسیم کرد. ۱- داستان زبان ابزار... ۲- داستان زبان گوهر (زبان آور)... به عبارت دیگر، از این زاویه، داستان ها بر حسب این که زبان را فقط وسیله و ابزاری برای پدیداری و روایت ماجرا به کار برند و یا برعکس، روایت ماجرا را ابزاری بشناسند برای پدیداری زبان خاص آن ماجرا و خلق ادبیت خاص از هم سوا می شوند و هر کدام هم راه خود می گیرند به کار و بار خود... با این نتیجه که معمولاً داستان زبان ابزار به نوع داستان های قصه گو و فرم گریز، داستان های متعدد (متعهد به ایدئولوژی)، سرگرم کننده، هیجان انگیز فانتزی... متمایل است و داستان زبان آور که کلمه را به عنوان گوهر هنری خود به کار می برد به آن گونه که نت و رنک، «(thriller) در موسیقی و نقاشی به سوی تبلور فرم و خلق هنرمندانه میل دارد. با این رویکرد، از نظریه «سارتر» که هدف شعر را خلق زبان و داستان را استفاده های ابزاری از زبان معرفی می کند جدا می شویم و یا انگار در حوزه زبان داستان هم به تعریف او از زبان شعر نزدیک می شویم.

اما به محض این که بپذیریم زبان دارای کارکردها و بالقوه هایی هنرمندانه و دارای قدرت و اراده خلق هنری است (سواي آن توانش و خلاقیت روزمره ای که در گفتار معمولی مردم بروز می یابد) وارد ساحت ادبیت می شویم. و ادبیت به گمانم، درست همان گوهر هایی است که در این روزگاران که سینما و حتی بازی های ویدیویی کارکردهای سرگرم کاری، هیجان انگیزی، تصویرپردازی (جغرافیایی / تاریخی)، تخیلی (با تولیدهای سینمای دیجیتال)... را از داستان گرفته اند، تجلی بیشتری پیدا کرده است. به عبارت دیگر، می توانیم بگوییم که با آشکار

شدن اهمیت و نقش ادبیّت، هنر داستان نویسی در جهان، خلوص بیشتری یافته و تعدادی از وظایف عرضی آن (مثلاً گزارش دهی از سرزمین های آن سوی بحر) از گرده اش برداشته شده. نکته مهم دیگر این است که ادبیّت را نباید به معنی گنده گویی و انشانویسی (آن طور که در مدارس ما درس می دهند و خلاقیت ادبی دانش آموزان را قتل عام می کنند) دانست و نه به معنای آه و ناله نویسی های سانی مانتال. همان طور که یک متن فخیم، یک متن ساده هم می تواند ادبیّت داشته باشد. نمونه اش نثر «هدایت» است، که اما این روزها، ساده انگارانه نقد که نه، آماج خرده گیری های من مَنه ای قرار می گیرد که به اصطلاح ضعف نگارشی دارد که برعکس نثر هدایت، مخصوصاً در داستان های موفّقش، ادبیّت دارد. - با این وجه که الف- از نثر منشیانه و کلمه حرام کن قجری و از نثر رسمی / دولتی زمانه اش (زبان استبداد ملی نما) و گاه از نثر ژورنالیستی آن دوران، با استخراج توانایی های بالقوه ساده پردازای زبان فارسی، آشنایابی می کند... ب- نحو ساده نویسی ادبی را با نبوغ خود از دل ساخت تازه زبان فارسی استخراج کرده و بالفعل می کند. (یعنی از نوع ادبیّت همینگوی)... پ- با پرهیز حتی المقدور از شیوه روایت تشبیهی و استعاری (وجه غالب زمانه اش) و رویکرد به شیوه مجاز جزء به کل (شیوه جانسنینی) ادبیّتی تازه را تجلی می دهد... ۲

در تاریخ زبان فارسی دری تا زمانی که این زبان نیروی تحول و تکامل دارد، تلاش غریزی و آگاهانه برای خلق ادبیّت وجود دارد و با بررسی های سرسری هم آشکار می شود. (اصولاً فرایند تکامل هر زبانی، از تلاش شاعران و نویسندگان خلاق آن زبان برای خلق ادبیّت، نیرو و رهنمایی می گیرد) آن چه که امروزه متنی مانند «تاریخ بیهقی» یا «قصص الانبیا» سورآبادی یا «گلستان» را جذاب و خواندنی می کند، بیشتر همین ادبیّت آنان است و گرنه برای اطلاع از گندکاری های قدرت طلبی مانند «مسعود غزنوی» که متون تاریخی سراسر تری را می توان یافت. با حکمت های گلستانی که این روزه بیشترشان منسوخ شده اند. اما طرفه این است که اگر بتوانیم اکراه ساده طلب و کهنه گریز و معنی گرای مان را کنار نهیم و به زیباشناسی این گونه آثار دل بدهیم، لذت خوانش ادبیّت آنها را کسب خواهیم کرد...

گلشیری: تلاش ادبیّت •

تاریخچه زبان داستانی گلشیری از اولین داستان هایش، تلاشی هوشمندانه و آگاهانه (نه غریزی) را برای دارا شدن ادبیّت نشان می دهد. در اولین کتاب او، مجموعه داستان «مثل همیشه» به سهولت دریافته می شود که نویسنده به شدت از به کار بردن نثر رایج داستان نویسی زمان خود گریز می زند. چنین تلاشی گام های نخستین ادبیّت است. مثلاً در ساده ترین مثال، همین که نویسنده در هنگام روایت و توصیف ترس شخصیت داستانش، سر ضرب اولین انتخاب را ننویسد و ننویسد که عرق سردی بر پشتش نشست، پرهیز آشنایابیانه وی آشکار می شود. داستان ها مثل همیشه دارای اکثر خصوصیات سبک ساز آثار بعدی گلشیری هستند، اگر هم برخی از آنها هنوز به آن حد تکامل بعدهای نویسنده نرسیده اند؛ اما همین خصوصیت ها هم به نسبت سطح معمول داستان نویسی آن روزگاران خیلی جلوتر هستند. به نحوی که قدر و ارزش شان در حوزه وسیع خوانندگان معمولی ناشناخته مانده است. همان طور که دوره های سپسین قلم گلشیری هم، قدرت ها و زیباشناسی داستان های او، آنچنان که باید با سطح زیباشناسی معمول و عرفی زمانه اش همخوان و هم سطح نبودند و بلکه بیشتر بودند و همین حتی کینه ورزی و خشم عقده های حقارت را هم علیه وی برمی انگیخت. اما با وجود نیروی مقاومت و اصطکاک در برابر پیشروی های گلشیری که گاهی به طرز حیرت آوری در نفعهای کینه کش و حتی کینه ورزی های شخصی / اجتماعی هم بروز پیدا می کردند، تلاش گلشیری برای فراروی اثر به اثر ادامه یافته و حتی به مرحله آشنایابی از خود و به دست آوردن تعریف تازه ای از ادبیّت خود هم رسیده است. گواه این ادعا، روند تکاملی نثر و ادبیّت گلشیری است که مرحله به مرحله در «شازده احتجاب» و سپس در «کریستین و کید» که ارج و قرب درخورش را نیاافته به اوج خاصی می رسد؛ و سرانجام گواه خودشکنی و آشنایابی گلشیری از توانایی های به دست آورده اش تا حدی داستان بلند «آینه های دردار» است و به حد بیشتر: رمان «جن نامه»... یعنی همان دو اثری که کمتر منتقدی به این ویژگی های آنها اشاره کرده است و شاید هم باعث واپس خوردن برخی از طرفداران گلشیری شده باشند که به آن زبان قدرتمند ذهن نگار 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 کم بدیل می کند، ابتکارهای نحوی وی و توانایی و هوشمندی اوست در کشف امکانات و استخراج بالقوه های زبان فارسی برای پدید آوردن زبان ذهنی داستانی... به بیان دیگر سواى تلاش های هدایت و تا حدی «چوبک» برای خلق و ساختن زبان تک گویی درونی ۳ امتیاز موفقیت و اجرای کلام ذهنی شخصیت داستانی و تکامل دادن داستان ذهنی در ادبیات فارسی، به هوشنگ گلشیری تعلق می گیرد. ۴ (اما به درستی نمی دانم که این هنر و در ضمن این خدمت مهم به زبان و ادبیات فارسی را باید جزء ادبیّت آثار گلشیری قرار داد، یا آن را خصوصیتی و خدمتی مجزا محسوب کرد...)

همین طور گلشیری علاوه بر حرکت و رشد ادبیّت در نثرهای روایتش، منظر داستانی خود (موضوع داستانی و درونمایه های مورد علاقه خود) را هم به مرور زمان تغییر داده است. تغییری که به گمانم اگر مجال بیشتری می یافت، آشکارتر هم می شد. برای مثال، می توان منظر کریستین و کید را با منظر جن نامه مقایسه کرد. هر دو اثر به نحوی روایت داستانی ماجراهای زندگی نویسنده هستند. اما دو زاویه مختلف بر زندگی می گشایند. در کریستین و کید علاقه و شوق واکاوی و آزمایشگری ذهن و پیچیدگی های ذهنی شخصیت ها، به شدت خود می نماید. اعمال روزمره شخصیت ها (پوشال های زندگی) در رویه متن حاضر نیستند و اهمیتی ندارند. اما در جن نامه و حتی آینه های دردار، زندگی معمولی آدم های 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 حادثه ای داستانی از مثلاً به خیابان رفتن شخصیت و نان خریدن، یا قلمی کردن عطر نان در یک کوچه، همان قدر مهم می تواند باشد که بازی به شدت ذهنی و پرده پرده و شطرنج وار یک زن و مرد عاشق... یا مثلاً پریدگی گوشه دندان یک زن (که اتفاقاً رو به زندگی عادی دارد) همان قدر زیبایی داستانی خواهد داشت که چگونگی های تحول یک شخصیت به دیگری (مردی با... کراوات سرخ)

با این زمینه چینی حال می توانیم زاویه دیدمان را متمرکز کنیم بر مولفه هایی که در کل و در ارتباطی اندام وار ادبیّت نثر گلشیری را برمی سازند:

مجاز جزء به کل •

درباره کارکرد این صنعت در نثر گلشیری بیشتر در شرح پیشگامی وی در ساختن روایت ذهنی و زبان داستان ذهنی نوشته ام ولی همین عامل در حوزه ادبیّت نثر گلشیری هم نقش مند است. نخستین کارکرد این نوع نگاه جزءنگر در انتخاب و در تحمیل کلمات رخ می دهد. طبیعی است که وقتی نویسنده پرسپکتیو خود را به یک جزء محدود کند و به جایی یا قسمت کوچکی از چیزی خیره شود، در وهله اول، صفت ها 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 طور گاه کاربری زمان حال و زمان گذشته 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

می گذاشت تا او همین یک برگ را ببیند. بعد می انداختش و می گفت: حالا برگرد نگاهش کن! اشکال ما در همین چیز هاست، اما من حالا... فکر می کنم باید خم شد، حتی نشست و به یکی نگاه کرد، با دقت انگار که آدم گذاشته باشدش زیر نره بین و مویرگ به مویرگ بخواهد

ببیندش. ادای دین به پاییز یعنی همین... (آینه های دردار) ۶

این جمله ها که انگار برای تایید و تاکید بر همین موضوع مورد بحث این مقاله و در وصف امتیاز نگاه جزءنگر و مجاز جزءنگر نوشته

شده اند، به نحوی گویا بیانیه نویسندگی شخصیت داستان بلند آینه های درد را: ابراهیم / گلشیری هستند و با جملاقی نظیر آن چه که به دنبال می آید تکمیل خواهند شد

او از زبان، نه، خانه زبان گفته بود که تنها ریشه ای است که دارد. گفت: من فقط همین را دارم، از پس آن همه تاخت و تازها فقط همین ... بر ایمن مانده است. هر بار که کسی آمده است و آن خاک را به خیش کشیده است با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده ایم، مجموعمان کرده اند، گفته ایم که چه کردند، مثلاً غزالان یا مغولان و مانده ایم ولی راستش را نوشته ایم، فقط گفته ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. از شکل و شمایلشان حرفی نیست و یا اینکه دور آتش که می نشستند، پشت به مناره سر آدم ها، پوزارشان به پا بود یا نه... (آینه های درد) البته به این بیانیه های ادبی در دل یک داستان، به این دلیل نمی توان ایراد گرفت که موضوع داستان آینه های درد را... همین هاست و بخشی از زندگی و تجربه ها و بحث های ادبی / زبانی یک نویسنده در سفری به غرب اما مهم تر از همه اینها این است که در صنعت مجاز جزء به کل و با شیوه نگاه ریزبین وقتی که نویسنده صنعت تشبیه یا نگاه جانشینی به کلمات را کنار بگذارد، زبان و کلمه به اصل ازلی خود نزدیک می شوند که آن همانا، ابتر ماندن و صریح ماندن دلالت کلمه هاست، یعنی همان چیزی که در یک نوع نقد بی دقت رایج ما به اصطلاح شیء شدن کلمه یا کلمه شیء شدن نامیده شده است که منظور این است وقتی گفته یا نوشته می شود: درخت، این واژه بر چیزی جز یک درخت دلالت نداشته باشد و نقش های استعاری، تمثیلی و نمادین بر کرده آن نهاده نشوند. به این ترتیب نشان داده می شود که انتخاب صنعت مجاز جزء به کل یا صنعت تشبیه / استعاره فقط یک گزینش فنی نیست و بلکه ظنن و دلالت آن تا فلسفه زبان و اعتقادات زبانی هم کشیده می شود. به عبارت دیگر، ادبیتی که سبک یک نویسنده را می سازد، ریشه در فلسفه زبانی او و جهان بینی او خواهد داشت

با این همه هنوز می بینمش که گوشه بلورزش باد می خورد. شلوارش کتان مشکی بود. صندل این پایش هم را هم می بینم که بند پشت ... پایش را نبسته است... (نقشبندان) ۷



ولی صورتش روشن است و تارهای موج موهای خرمایی اش کنار خط گردن و روی شانه آن طرف طلایی می زد... (نقشبندان) خلاصه / فشرده کردن جهان (واقعیت داستانی) •

ادبیت گلشیری به طور کلی و شاید به خاطر همان صنعت جزءنگر، جهان واقعیت داستانی اش را موجز و فشرده شده بازمی نماید. برای روشن شدن این مولفه، می توان ادبیت وی را با ادبیت «محمود دولت آبادی» دیگر نویسنده بزرگ ادبیاتمان مقایسه کرد. نثر دولت آبادی که (بر خلاف نظر ساده انگار برخی) به وجه کامل دارای ادبیتی خاص و زبان آورانه است، رو به گسترش واقعیت داستانی دارد، که وجه غالب آن صنعت تشبیه و رفتار زبانی استعاری است. هر دو نویسنده در رفتار زبانی خود تلاش می کنند واقعیت داستانی را به کلمه بدل کنند، اما یکی این تبدیل را با وسعت دادن زبانی به عمل می آورد و دیگری با خلاصه کردن و فشرده کردن آن و دقیقاً به همین علت هم هست که هایی برای تاکید به check point (و) گاهی نثر گلشیری برای خواننده ای کم خواننده که مدام احتیاج به تنفسگاه / ایستگاه های حافظه ای دارد، سخت خوان است. او گرچه در وصف یک جزء کوچک چندین جمله صرف می کند اما همین جزء کوچک در کل اثر، مرادی از (حافظه کل را در نظر خواهد داشت) و ضمناً در یک تناقض نمایی جالب، در تناقض با فلسفه مجاز جزء به کل، نقش تمثیلی / استعاری هم می یابد. ۸) نویسنده پریدگی گوشه دندان جلو زنی را وصف می کند و با چند نمونه از این وصف های جزئی، سازه شخصیت پردازی آن زن را اجرا می کند. نویسنده، زانده ای کوچک کنار انگشتان پای شخصیت داستانی را به شرح و وصف می آورد و از همین در داستان «نمازخانه کوچک من» یک نمازخانه کوچک می سازد برای شخصیتی که در دنیایی التقاطی از مدرنیته و سنت، هم به «من» و فردیت خود، آگاه شده و هم این «من» تنها و درمانده اش، تحقیر شده و شده یک تکه گوشت که نه انگشت است و هم زیادی و مزاحم است. اما بدیهی است که خواننده ای کم حافظه و کم خلاقیت - که قدرت ترکیب بندی و توانایی انعکاس دادن یک بخش به بخش دیگر را ندارد با چنین متنی دچار زبان (که بعید نیست تحت تاثیر همان صنعت مجاز جزء به کل) مشکل شود. همچنین: رفتار ایجازی با زبان و رفتار فشرده سازی کل باشد) باعث می شود، که نویسنده حشوهای کلامی مفید را هم از جملاتش حذف کند. این گونه حشوهای غیرمخل، جزء معمول و مهم زبان روزمره و ادبی ما هستند که کمک می کنند اطلاعات جمله عمیق تر و پررنگ تر در حافظه خواننده نقش گیرند. و طبیعی است که نبود آنها زحمت دقت بیشتر و حساسیت بیشتر حافظه را بر دوش خواننده بیندازند

زیر / بیدی / که ساقه های / بلند / و سبزش / را تا سطح / ساکت / و سایه دار / آب / دراز کرده بود... (آینه های درد) ... در این مثال ساده، یک نمونه آشکار فشرده سازی وجود دارد. در این جمله کوتاه چهار صفت به طوری مترامک به هم اضافه شده اند و حدود ده داده اطلاعاتی عرضه شده است. این جمله از دو ژرف ساز تشکیل شده: بیدی که ساقه های بلند و سبزش را تا روی آب دراز کرده بود. و: سطح آب ساکت و سایه دار بود. این که همین جمله ها را هم می توان به ژرف سازهای دیگری خرد کرد، بحث ما نیست. جمله را عمداً کوچک انتخاب کرده ام تا گشتاور حذف و ترکیب ژرف سازها به وضوح مشاهده شود. گلشیری می توانست با نوشتن آن دو جمله ژرف ساز خواننده اش را به خوانندگی راحت دعوت کند و اطلاعات را هم به کندی در اختیار حافظه او قرار دهد، تا کاهلی های قومی حافظه ما به زحمت هم نیفتند. اما چنین نکرده و حاصلش البته آن خصوصیت ها و امتیازهایی است که گفته آمده، به علاوه این که در این جمله، با ترفند... فشرده سازی تکرار صدای / س / ایجاد شده که نتیجه زیباشناسانه آن را هم می دانیم

این که نویسنده ای خود را موظف و مجبور کند که همواره طوری نگاه کند که دیگران ندیده اند و طوری بنویسند که دیگران ننوشته اند، کاری بسیار شاق و توان فرسا و کاهنده است، اما حاصلش اگر با هنر داستان گویی و کشف «آن» های داستانی از واقعه ها همراه باشد، سوای خلق داستان هایی ماندنی، خدمت بزرگی به ادبیات و زبان مادری اش هم خواهد بود. به یاد داشته باشیم که تکامل هر زبانی به طوری که توانا تر شود که با رعایت اقتصاد کلمه (عدم اسراف کلمه)، پیچیدگی ها و فلسفه ها و تبیین های علمی و... را بیان کند 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 آشنای دایمی هم هست. نویسنده ای که نحوهای تازه، اصطلاحات و ترکیبات تازه، مرگ و تتاسخ واژه و خلق واژه های نویر در آثارش حضور داشته باشند و مهمتر از اینها فرم های بیانی / روایتی جدید و پیچیده، به مخاطبش عرضه کند، نقش مهمی در تکامل زبان مادری اش دارد. آن زمان که «خواجه کرمانی» و بلافاصله تحت تأثیرش «حافظ شیراز» مثلاً به جای به کار بردن کلمه های خشک و خالی و دستمالی شده شراب، در عوض به کار بردن استعاره های پینه بسته «آب آتشین» و «یاقوت شراب» و «روح ارغوان» و از این قبیل، ترکیب «افلاطون خم نشین» را به کار برد، برای زمان خودش درد شرابی کهنه را گرفت و صافی ترش کرد... وسیع تر و مهم تر از آفرینش یک ترکیب یا ساختن یک واژه، گلشنبری هم با استخراج نحوهای بالقوه در زبان فارسی و شاید هم با ابداع نحوهایی، در روند بهبودی و سرپا ایستادن زبان فارسی که پس از سکنه و بیهوشی چند قرن، یک صد سالی است آغاز شده، نقش داشته است

... آشنای دایمی های گلشنبری از زبان مادری اش در دو وجه صورت گرفته. نخست: فرم های روایتی / داستانی... دوم: نحوهای روایتی نخست: با بررسی به خصوص داستان های کوتاه گلشنبری، می بینیم که این نویسنده، فرم های 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 روایت ندبه و زاری و طلب مغفرت در امامزاده، روایت با فرم ترکیبی نثر کهن و جدید آینه سازی، نه کولاژ روایت از زبان اشیا... ساخته و پرداخته. این همه تنوع فرم و خلق و اهدای این همه فرم روایتی به زبان و داستان نویسی فارسی، هر چقدر که مهم و هنرمندانه بوده باشند، همان قدر هم کم قدر و کم ارج و بدون لااقل ستایشی درخور، ماند و ماند تا خالقش رخت و بارش را بست و رفت از روی این خاک نخبه کش بسمل ستا... اما دلخوشی همین این که این فرم های روایتی که تبدیل به الگوهای زبانی خواهند شد، مسلماً نه فقط در دنیای داستان، که در حافظه جمعی زبان... فارسی می ماند و زایش مثبت و گسترده ساز خواهند داشت

دوم: چنان که اشاره شد، ادبیات گلشنبری تا حدی که میسر بوده و میسرش بوده، از داستان های اولیه اش هم، به ادبیات های کلیشه شده و نثرهای عرفی داستان گویی تن در نداده و از اینها آشنای دایمی کرده است پدر که در را باز کرد سیاهی به سیاهی اش رفته سر کوجه و پدرها را دیدم که زیر چراغ برق حلقه زده بودند دور هم و من نمی توانستم ... از میان حلقه پدرها آن وسط را نگاه کنم. بعد صدای ترمز ماشین بلند شد و سرنیزه ها 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 سینه اش را چنگ می زد. سربازها زیر شانه مرد را گرفتند و همان طور که دو پایش روی زمین کشیده می شد او را بردند. و من فقط شیار تازه خون را نگاه کردم که به موازات شیار خون اولی کشیده می شد و یادم آمد معلممان همان روز گفته بود دو خطر را وقتی موازی می گویم که... (مثل همیشه، برگرفته از: همخوانی کاتبان- زندگی و آثار هوشنگ گلشنبری. گردآورنده حسین سنابور. تهران، نشر دیگر، ۱۳۷۹)

... نحو تلگرافی / جهشی / حذف کننده. شاید بشود اسمش را گذاشت نحو روایت نقطه چینی از وقعه ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است. این را بعد جاکلیدی و در بارها برابمان گفته اند. همیشه اول کلید را توی جاکلیدی می کند و مدتی معطل می ماند... دیر وقت بود و تاریک بودیم ما... ندیده ایم ما. پرده حتی اگر هیچ نوری از چراغ ها نریزد و بیرون هم تاریک تاریک باشد همین را می گوید... (خانه روشنان) مامان می گه، می یاد. می دونم که نمی آد. آگه می اومد که مامان گریه نمی کرد. می کرد؟ کاش می دیدی. نه. کاش من هم نمی دیدم. حالا، تو، یعنی مامان. چه کار کنم که موهای تو بوره. ببین، مامان این طور نشسته بود. پاهاتو جمع کن. دستاتو هم بذار به پیشونیت. تو که ... نمی دونی. شونه هاش تکون می خورد، این طوری. روزنومه جلوش بود، روز زمین؟ از بالا نگاه می کرد، از پشت آن شیشه های درشت عینک. دو خط قاطع گردنش هیچ وقت خم نمی شد. خط ها به خط شانه ها می رسید و ... به دست ها که پشت آن پیراهن تور سفید بود و نبود... انگشت دراز و سفیدش را کشید روی یال اسب. اسب سفید بود با خال های قهوه ای روشن. خط، تمام یال را طی کرد. فخر النساء ایستاده بود کنار کالسکه ای چهار اسبه، با همان پیراهن تور سفید که روی سینه اش چیندار بود و با همان چشم هایی که از پشت شیشه های درشت عینک نگاه می کرد یا نمی کرد... (شازده احتجاب) ۱۰ در فرودگاه لندن بر نیمکتی، هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنید، دستی هم به شانه اش خورده بود. دو پاسبان بودند، بلند قد... گذرنامه خواست. دادش. حالا دیگر ایستاده بود، گیج خواب. همان پرسید: تولد؟

سالش را گفت، ۱۳۲۶ که می شود ۱۹۴۸. روز و ماه تولد حتی به شمسی یادش نیامد. گفت: ما جشن تولد نداشته ایم که یادمان بماند. می بایست بگویم نسل ما، یا اصلاً در فاصله دو بار جاکن شدن مادر به دنیا آمده ام و مادر یادش نبود که به عید آن سال چند ماه مانده بود که نان باز گران شده بود و پدر دنبال کار می گشت... (آینه های درداری)، (به تداعی آزاد نثر از کجا به کجا که طبیعی است برای روایت ذهنی دقت فرمایید)

فقط دست برافراشته اش را دید و اناری که توی مشتش بود. آینه ای قدی نگذاشت که ببیند. وقتی راه افتادند پشنگه های سرخ را بر جوراب .. سفید دید و بر حاشیه دامن عروس... (همان)

نکته مهمی است که این جا باید به آن اشاره کرد که نو بودن این نثرها را باید در زمانه خودشان و در کنار نثرهای آن زمانه دید و گرنه امروزه با تأثیرهای پنهان و آشکاری که نثر گلشنبری بر داستان نویسی ایران داشته و هم جاافتادن و تا حدی آشنا شدن نثر وی، گاهی مشکل می نماید یافتن نوجویی های او

پرهیز نویسنده از به کار بردن زبان رسمی و جاافتاده دوراننش، علاوه بر خلاقیت هنری و خدمتی فرهنگی، به نوعی زیر بار نرفتن و شورش بر علیه هرم های کهنه و مستقر زبان و زمانش را تشویق می کند. نویسنده با ایجاد تلاطم در سکون امنیتی و آرامش زبانی، با ایجاد عدم اطمینان و دلهره زبانی، با به هم ریختن «نظم موجود» زبان و شکستن قاعده های نحوی روایت و در عوض، پیشنهاد ارتباط های تازه زمانه اش را به مبارزه (discourse) نحوی و شیوه های جدید اطلاع رسانی داستانی، انگار که وضعیت تثبیت شده زمانه اش یا بهتر، سخن ... می طلبد

پی نوشت ها

من هیچ وقت به عنوان شاگرد در محضر هوشنگ گلشنبری ننشستم. زمانی که اولین داستاتم را با معرفی دکتر «عباس میلانی» بهترین - ۱ استادم در دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران برای آقای گلشنبری خواندم، همان قدر که به دانش خودآموخت ها، تنوری ها و شگردهای داستانی غره بودم وحشتم گرفت از دریافت قدرت نقد گلشنبری و توانایی های ژرف پروازی تخیل او در داستان (هنری که در هیچ کتاب آموزش نویسندگی خلاق نمی توان یافت)... تجربه همین داستان غواصی و تلاش برای یادگیری نقب زدن 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 بوده ام همیشه با من باشد. خوشا به

شاگردانش و آن عده از یاران جلسه های پنجشنبه ها که امتیاز مصاحبت دائم و دم دست با گلشیری را داشتند. و بنابراین فرصت قدرگذاری بیشتر هم (و البته نه از آن گونه قدرشناسی که برابر است با هرچه مدیون تر، دشمن تر)... حسرت یکی چون من، تلخ تر می شود وقتی که یادم می آید که عهد داشتم که بعد از فراهم آوردن اسبابی حداقل در حد خودم، در زمان حیاتش به نقد آثارش بنشینم، اما شادی نوشتن اولین متن را مززه نکرده، داس مرگ بالا رفت. فقهه ریشخند تقدیر هنوز با من است... خوشا به آن بزرگواران که پیش از این مرده ستایی های رایج، ارجمندی را به زمانش ارج نهادند

ضمناً تعدادی از (و نه همه) ناآشنایی ها و ناهنجاری هایی که در نثر هدایت می بینیم، خصوصیت زبانی و رایج زمانه وی بوده که با ۲- ...تکامل زبان فارسی، امروزه غلط محسوب داشته شده

تفاوت ماهوی تک گویی درونی و جریان سیال ذهن را در نظر داشته باشیم - ۳

بحث مفصل در این باره را رجوع فرمایید به مقال های «خواندن فاخته» از همین قلم در کتاب: «همخوانی کاتبان» (زندگی و آثار - ۴. هوشنگ گلشیری). تهران، نشر دیگر، ۱۳۷۹. گردآوری حسین سنایور

همان ۵-

گلشیری، هوشنگ. آینه های دردار. (چاپ اول). انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۱ - ۶

گلشیری، هوشنگ. دست تاریک، دست روشن. (چاپ اول). انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۴ - ۷

۸- به عبارت دیگر در این گونه آثار وقتی که یک درخت بید تصویر می شود، قصد اولیه نویسنده فقط به کلمه درآوردن و حاضر کردن همین درخت بید است و لا غیر، اما در یک چرخش کلی که کلاً جزء خاصیت هر ادبیاتی است، همین درخت جزئی، در کل اثر، برخلاف خواست نویسنده، در تاویل و تفسیر منتقدانه، خاصیت استعاری و بلکه نمادین هم می تواند بیابد یعنی همان کارکرد جانشینی، یعنی همان کاری که راوی خردسال داستان «عروسک چینی من» با عروسک چینی اش و اشیای دم دستش، به زیبایی داستانی انجام می دهد

گلشیری، هوشنگ. نمازخانه کوچک من. (چاپ دوم). کتاب تهران، تهران، ۱۳۶۴ - ۹

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

کلیه حقوق این سایت وابسته به روزنامه شرق می باشد

<http://www.sharghnewspaper.com/feedback.htm>