

طرح: حسین صافی

شرح شک

بررسی کارنامه داستان نویسی
هوشنگ گلشیری در سالمرگش

[۱۳۱۶ - ۱۳۷۹]



علیرضا اکبری

به خوبی این رویکرد افراطی را در نقد باورهای پیشین، نمایندگی می کرد. اما گلشیری واقعی در همین مجموعه با دو داستان در خشان «شب شک» و «مردی با کراوات سرخ» رخ نمود. «شب شک» را شاید بتوان مانیفست داستان نویسی و زیربنای کاراکتر گلشیری داستان نویسی نامید. «شب شک» زبانی هویتی برای گلشیری و داستان هایش ساخت که داستان ها و رمان های بعدی بر شالوده آن بنا شدند و چیزهایی بر آن افزودند که سیمای گلشیری نویسنده را آن چنان که امروز می شناسیم بر ساخته است. سیمای نویسنده ای که نوشتن برایش ابزار کشف بود؛ کشف خود و جهان پیرامونش و مستمسک این کشف هم «شک» بود؛ شک در تمام ارکان داستان و جهان زیبایی شناسی گلشیری «زیبایی شناسی شک و وهم» بود. نخستین رمان او، شازده احتجاب، که در سال ۴۸ یک سال پس از انتشار مثل همیشه منتشر شد و تمام رمان های بعدی اش به خوبی نمایانگر جست و جوی نویسنده در پی کشف هویت خود است. گلشیری در شازده احتجاب و معصوم پنجم و بره گمشده ای در جست و جوی من تاریخی اش بود. در کریستین و کید و جن نامه در جست و جوی من فردی اش و در آینه های در دار در جست و جوی من نویسنده - روشنفکرش. اما گلشیری تنها نویسنده نبود، او معلم و منتقد هم بود و جمع زیادی از شاگردان آن روز او نویسندگان شاخص امروز ما هستند. در نقد هم بی پروا بود و آیین نقد را از «آیین دوست یابی» تفکیک می کرد: «انگیزه نوشتن نقد متنوع بوده است، از درک دیگران هست تا تسویه حساب با یک نحله فکری، یعنی شکستن سدی که روزی مانع من هم بوده است.» او با نقدهای شفاهی و مکتوب تند و تیزش بسیاری را از خود رنجاند. اما شاید بزرگ ترین ارمان گلشیری برای جهان داستان ایرانی «منش» اش در مقام نویسنده بود. ادبیات برای او مقوله ای به شدت جدی بود. تفنن در نوشتن را بر نمی تابید و هر کاری که از دهه چهل به بعد کرد معطوف به نوشتن بود. این جدیت و منش گلشیری در مقام داستان نویسی، بزرگ ترین میراث او برای ادبیات معاصر ایران است که این روزها هر روز بیش تر از روز پیش، در ورطه میان مایگی و سطحی نگری و ساده انگاری در می غلتد.

در بهمن ماه ۱۳۳۹ در شماره پنجم مجله پیام نوین شعری از شاعری گمنام منتشر شد؛ شاعری که پیش تر کسی نامی از او نشنیده بود. اما این شاعر گمنام در سال های پیش رو نه گمنام ماند و نه شاعر. این شعر شهر کولیا نام داشت و به سیاق پریمی شاملو سروده شده بود و آن شاعر گمنام هم کسی نبود جز هوشنگ گلشیری. گلشیری در واقع خیلی پیش از سرودن این شعر، در آن هنگام که در اصفهان کارمند دفتر اسناد رسمی و جوان بیست و یکی دو ساله ای بیش نبود نوشتن داستان را آغاز کرده بود و زمانی به نام پرچم بدبختی هم نوشته بود که خود آن را «پر و پرت» و بی ارزش می دانست و هرگز به صرافت انتشارش نیفتاد. بعد از انتشار این شعر هم شاعری را بوسید و گذاشت کنار و دیگر هرگز به سراغ شعر نرفت. «من این فروتنی را در عرصه شعر داشتم که وقتی دیدم دیگران بهتر از من می سرایند، به خصوص کسانی که در کنار من در اصفهان و بعد در تهران، شعر را رها کنم؛ در ضمن این غرور هم به سراغم آمد که کاری که در عرصه داستان می کنم با همان چند داستان اول، از دست هیچ کس بر نمی آید.» داستان نویسی مغرور ما حرفه جدیدش را با انتشار داستانی به نام «چنار» در همان پیام نوین در سال ۱۳۳۹ رسمیت بخشید. پیش تر در همان سال بود که او به عضویت انجمن ادبی صائب در اصفهان در آمده بود؛ همان جا که بهرام صادقی را برای نخستین بار ملاقات کرد و با (به قول خودش) «قبیله» آشنا شد. به ترغیب اعضای قبیله به عضویت حزب توده درآمد و رد پای این عضویت را در چند داستانی که پیش از افتادن به زندان (در ۱۳۴۱) منتشر کرد می توان دید. اما زندان ۴۱ او را هم مثل بسیاری دیگر از روشنفکران توده ای از جمله شاهرخ مسکوب از قبیله دل زده کرد. داستان های نخستین مجموعه گلشیری - مثل همیشه - نشانه های زیادی از این دل زدگی با خود دارند اما او در انتقاد از قبیله هم گاه راه افراط پیمود و داستان ضعیفی مثل «یک داستان خوب اجتماعی» - که داستانی است در نقد رئالیسم سوسیالیستی و ادبیات مورد وثوق حزب توده -

خلاقیت دیگران به پروازش درمی آورد

گلشیری علاوه بر نویسنده بزرگ بودن یک معلم بزرگ داستان نیز بود



ابوتراب خسروی | داستان نویسن

مشرف به خیابان فروغی با هم محله‌ای‌ها گل کوچک بازی می کردیم. در یکی از همین بعدازظهرها بود که تا مرا دید بعد از احوال پرسسی گفت پسر چرا داستان نمی نویسی. گفتم نمی دانم شما را کجا ببینم. گفت عصرهای دوشنبه به کتابفروشی تأیید توی خیابان چارباغ می رود و هر وقت داستانی نوشتی می توانم آن جا بهش بدهم. کتابفروشی تأیید روبه روی سینما حافظ بود و گمانم حالا دیگر خراب شده باشد.

همین طور هم شد. چند بار داستان برایش بردم. هر بار باید هفته دیگرش می رفتم تا نظرش را بگیرم. معمولاً از آن جا که بر می گشتم داستان نویس های جوان دیگری هم بودند. و هر بار درباره کارشان با آن ها صحبت می کرد. مسیر چارباغ را می رفتم تا نبش خیابان سیدعلی خان و می پیچیدیم توی خیابان واز آن جا به محله چرخاب می رسیدیم و از آن جا هم از کوچه‌ای که اغلب ساکنانش یهودی بودند به خیابان آماده‌گاه می رفتم و درست روبه روی هتل عباسی سر در می آوردیم و او هم خداحافظی می کرد.

یکی از دوشنبه‌شب‌ها که رفتم نیامده بود. سراغش را که گرفتم صاحب کتابفروشی گفت هوشنگ خان دیگر این جا نمی آید. بعدها شنیدم که از طرف ساواک بازداشت شده بود. احتمالاً باید مربوط باشد به بازداشت چند ماهه سال پنجاه. دیگر تا سال ۶۷ ندیدمش. پدرم باز نشسته شده بود و ما از اصفهان مهاجرت کرده و ساکن شیراز شده بودیم و با دوستان نویسنده شیراز محصور بودیم ولی کتاب‌هایی را که منتشر می کرد می خواندم. البته بعضی از دوستان آن سال‌های ما با مرحوم گلشیری تماس داشتند که نشانی و شماره تلفنش را از شان گرفتم و وقتی که دوره‌ای کاری در تهران داشتم با آقای گلشیری تماس گرفتم و نشانی داد و قرار ملاقات گذاشتیم.

آن سال‌ها ساکن گیشا بودند و بعدازظهر روز شنبه‌ای خدمت‌شان رسیدم که به خانه‌شان دعوت کرد. برای شان داستان خواندم و ایشان هم از داستان‌هایم استقبال کردند و با من راه افتادند تا از داستان‌ها کپی بگیرند. حرف‌شان این بود که حتماً باید نسخه‌ای از این داستان‌ها داشته باشد. و بعد قرار گذاشتند که پنجشنبه مراد میدان ونک ببینند. محل قرار مان میدان ونک کنار دکه سیگار فروشی بود؛ یعنی روبه روی داروخانه‌ای که حالا هست و آن سال‌ها نبود، بجایش زمین ویلی براز نخاله بود. وقتی گلشیری شتابان سر رسیدار بندان بود و اتومبیل‌ها کیب تا کیب به کندی حرکت می کردند. گفت: آقا برای این که توی ترافیک گیر نکند از این طرف نیامد. توی گاندی منتظر مان است و اگر منتظرش بگذاریم بدخلق می شود و دوید. من هم به دنبالش دویدم. من نمی دانستم آقا کیست. حتی وقتی دیدمش هم نشناختمش. مرد مسن عینکی بود که از شفافیت پوست جاهایی از صورتش گلگون بود. پشت فرمان یک رنو سفید نزدیکی‌های تقاطع گاندی و خیابانی که به ونک می رسد پارک کرده و منتظر بود که رسیدیم و سوار شدیم. لهجه کسی که گلشیری آقا می خواندش اصفهانی غلیظ بود و از اسیر شدن توی ترافیک وحشت داشت. بعد در یافتم آقای ابوالحسن نجفی است. چندین خیابان را رفتم و گلشیری هر بار جایی پیاده می شد تا دوستانش را صدا بزند که انگار نبودند یا آن که کار داشتند که نیامدند. و من که هنوز هم تهران را بلد نیستم، بعد فهمیدم به طرف منطقه ونک می رفتم. دیگر غروب شده بود و همه جاسایه روشن شده بود که از معابر منطقه ونک گذشتیم.

به خانه خانم آذر نفیسی رفته بودیم که ظاهراً مهمان خانوادگی داشتند و ما مجبور شدیم به اتاق کتابخانه‌شان برویم. اتاق کوچکی بود. با راحتی و چند صندلی. پشت به

آن که دانش آموز کلاس‌های آخر بود، از بسکتبالیست‌های مدرسه محسوب می شد و از حواریون گلشیری بود. گلشیری معمولاً کت و شلوارهای شیک می پوشید و اغلب کراوات سرخی می زد و موهای مجعد و انبوه‌اش را سر بالایی می زد. نمی شد اسباب صورت بلندش را بدون آن سیبل‌های نه چندان بلند و دندان‌های بلندش تصور کرد و من هم کتاب‌زن‌های وحشی‌آموزن نوشته منوچهر مطیعی را برای عضو شدن کتابخانه بردم. گلشیری هم اسم مرا در فهرست اعضای کتابخانه نوشت و طوری رفتار کرد که احساس کردم از کتابی که برای کتابخانه برده‌ام، خوشش نیامده، از این بابت تعجب کردم. زیر آن پاورقی چند جلدی از کتاب‌های مورد علاقه‌ام بود.

خانه‌شان خیابان فروغی توی کوچه بهمن بود. معمولاً مدرسه که تعطیل می شد فوج بچه‌ها پایه پایش همراه می شدند و مسیر کوچه پس کوچه‌های محله بیدآباد را از کنار مادی‌های آب و درختان چنار و سنجد تا خیابان فروغی می رفتند. و گلشیری اغلب بچه‌ها را می شناخت و احوال‌شان را می پرسید و از هر دری صحبت می کرد.

به گمانم سال تحصیلی ۵۰-۵۱ بود که ما کلاس نهم بودیم و گلشیری خلاف عادت همیشه که سیکل دو تدریس می کرد، دبیر انشا و دستور زبان کلاس ما شد؛ گویا برنامه‌اش جور نشده و دو ساعت برنامه‌اش را اختصاص داده بودند به کلاس ما. همان سال بود که من شروع کرده بودم به داستان نویسی. هر چند که اصولاً من دانش آموز بازگوشی بودم و درس نمی خواندم، ولی در عوض رمانخوان خوبی بودم. به هر حال آن سال امتحان دستور زبان را خوب پس ندادم، ولی گلشیری نمره مطلوبی به من داد و وقتی مورد اعتراض بعضی‌ها قرار گرفت، می گفت انشایش خیلی خوب است.

همان سال از مدرسه ما منتقل شد و به مدرسه ابن سینا که دروازه دولت بود رفت. ظاهراً شب‌ها هم مدرسه شبانه حافظ در دروازه تهران تدریس می کرد. عصرها از حوالی خانه ما به آن جا می رفت و من هم که اغلب در یکی از کوچه‌های

قضیه مربوط می شود به سال‌های آخر دهه چهل و اوایل دهه پنجاه که پدرم به اصفهان منتقل شده بود و در خیابان فروغی خانه اجاره کرده بودیم. پدر در جهدار ژاندارم بود و در ناحیه ژاندارم می اصفهان آن سال‌ها خدمت می کرد. من دانش آموز دبیرستان نمونه در محله بیدآباد خیابان جامی بودم. ظاهراً دبیرستان نمونه به دلیل آن که بعضی از دانش‌آموزانش درس‌نخوان و شرور بودند، دبیرستان دشواری بود و شاید از این نظر نمونه بود. ساختمان بزرگی بود که دیوارهای بلندی داشت و روی دیوارها را مثل زندان‌ها سیم خاردار کشیده بودند. گویا ساختمان آن جا را مأمورین‌های مسیحی ساخته بودند و اسمش را عیسی مسیح گذاشته بودند. بعد به صدیق اعلم تغییر نام داده و بعدش هم شده بود دبیرستان نمونه. اغلب دبیرانی که با حکومت آن سال‌ها مشکل داشتند، به آن مدرسه تبعید می شدند. معلم‌هایی از گرایش‌های متفاوت مثل مرحوم پرورش و حجت‌الاسلام جزیری و مرحوم گلشیری و دیگران در آن جا تدریس می کردند. هر بار در آن جا اتفاقی می افتاد. شاید همان سال‌ها بود که دستگاه پلی‌کپی مدرسه را زدند و مأموران ساواک ریختند و خیلی‌ها بازجویی شدند و مدرسه را بازرسی کردند.

گلشیری اغلب سیکل دو تدریس می کرد. اوایل که در آن مدرسه ثبت نام کرده بودم و جزء دانش‌آموزان تازه وارد محسوب می شدم اغلب می دیدمش، شاید چون کتابخوان بودم و او هم اغلب توی کتابخانه در حال مرتب کردن کتاب‌ها بود. گویا کتابخانه را خودش راه انداخته بود و مجموعه‌ای از کتاب‌های خوب را گردآوری کرده بود. گفته بود هر کس یک جلد کتاب بیورد می تواند عضو کتابخانه باشد. به همین دلیل می شناختمش. من از دوره ابتدایی شروع کرده بودم به پاورقی خواندن. اغلب پاورقی‌های نویسنده‌هایی مثل ارونقی کرمانی و منوچهر مطیعی و امیر عشیری و سبکتکین سالور را خوانده بودم. آن سال‌ها کتابفروشی عبدالرزاق روبه‌روی باغ حاجی (استادیوم تختی این سال‌ها) مرجع خوبی بود برای معاوضه کتاب‌های پاورقی. هر چند که وقتی کتابخانه کانون پرورش فکری کودکان را در محله سنبلستان پیدا کردم دیگر به آن جا می رفتم؛ شاید چون زیباترین شده بود و تقریباً مجانی کتاب در اختیار مان می گذاشت.

کتابخانه‌ای که گلشیری در مدرسه راه انداخته بود ته سالن اجتماعات بود و توی همان سالن تابلویی نصب کرده بود که اعلامیه‌ها را در آن نصب می کرد. مثلاً اعلامیه خبر درگذشت آل احمد و سال گشت مرگ فروغ را روی همان تابلو خواندم. البته آن سال‌ها من نه فروغ را می شناختم و نه آل احمد را. کتابخانه قفسه‌بندی بلندی داشت و هر قسمتش اختصاص داده شده بود به عنوانی. اولین بار رمان‌های نان و شراب و دانه زیر بر فسیلونه و به گمانم کارهای کافکار آن جا دیدم. مرحوم منصور کوشان هم با آن قد و قواره بلند ضمن



گلشیری کپی داستان‌ها را از توی

کیفش در آورد و گفت بخوان و من هم خواندم و آن‌ها گوش دادند. یکی دو تا از داستان‌های اولیه من بود که توی مجموعه‌ها دیده‌ام. گلشیری مشعوف از معرفی من به دوستانش و هر بار یک شیرینی را از روی دیس روی میز بر می داشت و می گفت این هم جایزه‌ات.



من از مرگ او خوشحالم

در سرزمینی که سایه آدم‌های کوچک، بزرگ شد، آن جا آفتاب در حال غروب است



حسین مرتضاییان آبکنار | داستان‌نویس

بعید می‌دانم کسی مطلب رشک‌انگیز گلشیری بر مرگ زود هنگام بهرام صادقی را خوانده باشد و فراموشش کرده باشد. نمی‌شود فراموشش کرد. شبیه داستان است. تعلیق دارد و ابهام، ساختار شکن است. هم مرثیه است و هم شادباش. پیشنهاد تازه‌ای است در روایت آندوه. باید دوباره و چندباره خواندش. بعد از مرگ خودش اما، درباره‌اش چه نوشتند؟ نه او نمرده است... او سراپا عشق بود... یادش گرامی باد... همه‌اش کلیشه و تکرار. همه‌اش احساسات رقیق و سطحی. و انگار که رقابت باشد با عجله و تند تند یکی دو تا ویژه‌نامه برایش ساختند و یکی دو کتاب قطور و مختصری عکس و شرح حال بیرون دادند، که جز یکی دو مطلب و حرف بجا، چیز در خوری نبود. انگار که هیچ، نه، این‌ها در خور کسی که آن متن رشک‌انگیز را درباره‌ی صادقی نوشت، نبود. باید چیزی نوشت که هم سنگ او باشد.

اما واقعاً بزرگی و اهمیت گلشیری کجاست؟ غیر از نوشتن چند تا از بهترین داستان‌های تاریخ ادبیات ایران و حتی جهان، «معصوم اول» و «گرگ» و «شب شک» و «حریف شب‌های تار» و... او سراپا تکنیک بود و فرم‌گرایی. هر کدام از داستان‌های خوبش آموزش شگردی است که تجربه کرده بود و اشراف کامل داشت به آن. از روایت تکه تکه به شکل آینه‌کاری‌ها و خاتم‌کاری‌های اصفهان تا جزئی‌پردازی رمان نویی، از روایت‌های تودرتو تا جریان سیال ذهن. اجرای دقیق و بی‌نقص نظرگاه‌های مختلف، از اول شخص و دانای کل محدود تا مای جمعی، که به جرئت می‌شود گفت کم‌تر کسی در ایران این تسلط و درک را داشته و دارد. همیشه تأکید می‌کرد که انتخاب و به کارگیری نظرگاه مهم‌ترین چیز داستان است و اگر نظرگاه تغییر کند همه داستان تغییر می‌کند. زبان منحصر به فردی داشت که گاهی آهنگین می‌شد و با شعر پهلوی می‌زد. از آن‌ها جمله را به هم می‌ریخت و دوباره کلمات را با ظرافت کنار هم می‌چید، طوری که این چیدمان جدید حس و فضای متفاوتی می‌ساخت. می‌گفت زبان با تخطی از دستور زبان رشد می‌کند، و گرنه همه باید یک جور می‌نوشتیم. فرق دقیق حکایت و داستان کوتاه مدرن را باها و بارها برای مان گفت و نوشت و درس داد. هر چند که هنوز هم عده‌ای فرقی را نمی‌دانند و هم چنان حکایت می‌نویسند. به متون کهن ایرانی مسلط بود و بی‌اغراق بسیارش را خوانده بود. خوانده بود تا از دل شان شگردهای داستانی خودمان را پیدا کند. می‌گفت هست، تمام این شگردهایی که الان در غرب به کار می‌برند خودمان داشته‌ایم. حتی یقظان می‌خواندیم و تذکره لؤلؤلیا و فرج بعد از شدت. خودش حمزه‌نامه و بحار الانوار و خیلی‌های دیگر را هم خوانده بود برای همان کشفی که می‌گفت. حساس بود به مسائل سیاسی و اتفاقات روز. خیلی زیاد. چند تا از سیاسی‌ترین داستان‌های ایران را او نوشته. از «بر ما چه رفته است بارید» و «فتح‌نامه مغان» تا شاه‌سیاهپوشان. و همه این‌ها بی‌این که شعاری در کار باشد و به اصطلاح کلمه‌ای یا جمله‌ای گل درشت آن وسط خودنمایی کند. ترس نداشت و آن چه که باید می‌نوشت، می‌نوشت. و هیچ وقت زیر بار سانسور نرفت. تا آن جا که تا زنده بود نتوانست مجموعه آثار خودش را که همیشه در آرزویش بود، ببیند. در نقد کردن صراحت داشت. چه زمانی که هنوز جوان بود و در شب‌های گوتة طوفانی به پا کرد با نقدش و یک نفس تاریخ چند دهه داستان‌نویسی ایران را گفت و حلای کرد، تا بعدتر که در نقد بامداد خمرا، عریده کشید با مولودی خوانان یک پاورقی. یا قبل تر که به خاطر چاپ باسماهی و ناقص آثار هدایت سیاه پوشید. که باید دوباره و چندباره آن مقالات را خواند، چون انگار همین امروز ماست.

و حالا من با هزار دروغ و افسوس می‌گویم بله، گلشیری مرده است. گلشیری دیگر بین ما نیست. کنار ما نیست. و من از مرگ او خوشحالم! با هزار دروغ و افسوس، خوشحالم که نیست تا این اوضاع اسفبار را ببیند. این انبوه کارهای بد و متوسط، این قیمة قیمه کردن آثار به خواست خود و به دست غیر. این غرور و تفاخر و کف زدن‌های جاهلانه برای چاپ دهم و بیستم و سی‌ام. این متوسط‌ها که جولان می‌دهند در روزنامه‌ها و مجلات و سایت‌ها و نشرها، و چرخ را دوباره اختراع می‌کنند و به نام خودشان ثبت می‌کنند. و انجمن و کارگاه برپا می‌کنند تا همین‌ها را که یاد نگرفته‌اند به دیگران یاد بدهند و با قول او، تبادل جهل بکنند. و جماعتی که خریدار و شیفته و حیران این ادبیات متوسط‌اند و بی‌خبرند که چه‌ها داشتیم... که اگر زنده بود هنوز، با آن حساسیت زیادی که داشت حتماً می‌کرد از دست این جماعت. جایی، نمی‌دانم کجا، تصادفاً بر خوردم به این جمله در خشان که: «در سرزمینی که سایه آدم‌های کوچک، بزرگ شد، آن جا آفتاب در حال غروب است».



قصه کتاب‌ها دور می‌نشستیم. کسان دیگری هم بودند یا رسیدند؛ مثلاً دکتر ارباب شیرانی و کامران بزرگنیا. وقتی همه مستقر شدند گلشیری کپی داستان‌ها را از توی کیفش در آورد و گفت بخوان و من هم خواندم و آن‌ها گوش دادند. داستان‌ها یکی دو تا از داستان‌های اولیه من بود که توی مجموعه هاویه در آمد. بحث و گفت‌وگو شروع شد و گلشیری مشغول از معرفی من به دوستانش و هر بار یک شیرینی را از روی دیس روی میز برمی‌داشت و می‌گفت این هم جایزه‌ات.

در واقع من نویسنده خاصی نبوده و نیستم. شوقی که گلشیری برای معرفی و طرح داستان من نشان می‌داد، گویا برای داستان‌های خوب اغلب نویسندگانی که دیده بودند نشان می‌داد؛ نویسندگانی که به زعم او نویسنده به معنای واقعی بودند، داستان‌هایی که می‌توانستند در ایجاد جریان مفاهم‌های بالنده‌ای که مورد نظرش بود مؤثر باشند. غرض از ذکر این جزئیات بازنمایی آن روی شخصیت گلشیری نویسنده که همان وجه معلم بودنش بود، است. وجهی از شخصیت او که نمی‌تواند در آثارش باشد. نحوه برخوردش با مقوله داستان و پیگیری‌اش به عنوان معلم و تذکره‌های مستمرش برای رشد نویسندگان جوان. در واقع این روش همیشگی‌اش بود. وجهی از شخصیت نویسنده بودنش که ارتباطی با وجه نویسنده بودنش نداشت. خیلی از نویسندگان شاخص ممکن است فاقد این وجه معلم بودن باشند و هیچ‌گونه ایرادی هم نمی‌توان بر آن‌ها گرفت. ولی گلشیری از آن دسته نویسندگانی بود که علاوه بر نویسنده بزرگ بودن یک معلم بزرگ داستان نیز بود. به تعبیری نوشتن و آموزش‌گری او در هم آمیخته بود. آن قدر بزرگ بود که همان قدر از خلاقیت خود در نوشتنش لذت می‌برد که در نوشتن و خلاقیت دیگران. خلاقیت دیگران به پرورش در می‌آورد و انگار باعث می‌شد همه مشکلاتش را فراموش کند. نه مثل بعضی که خلاقیت دیگران انگار خفه‌شان می‌کند و در نهایت عقیم‌شان می‌سازد. به نظرم نسل اغلب نویسندگان بعد از گلشیری به نوعی از او آموختند. بگویند یا نگویند فرقی در اصل قضیه نخواهد داشت. آن طور که شاهد بودم یا نبودم ولی شنیده‌ام در هیچ مقطعی از زندگی و فعالیت‌های فرهنگی گلشیری مقطعی را نیافتم که عده‌ای داستان‌نویس جوان اطرافش نبوده‌اند. طبعاً اغلب نویسندگان هم سن و سال ما، حتی جوان تر، مدیون آموخته‌های او هستند؛ حال چه از طریق خواندن آثارش یا یادگیری از طریق حضور در نشست‌های داستان‌خوانی‌اش. هر چند که من به دلیل بعد مسافت اقبال شرکت مستمر در نشست‌هایش نداشتم. هر شش ماه یا یک سال، وقتی یکی دو داستان را سامان می‌دادم، در فرصتی خودم را به تهران می‌رساندم و نظراتش را می‌شنیدم و همان شبانه برمی‌گشتم. هر چند که او هر بار که امکان داشت، از من و دوستانم مهربانانه پذیرایی می‌کرد. فراموش نمی‌کنم به همراهی یکی از دوستان آن سال‌ها که رمان مفصلی نوشته بود، بیش از یک هفته در کتابخانه‌اش از ما به بهترین نحوی پذیرایی کرد و دوست سابق ما از صبح تا شب رمانش را خواند تا وقتی که خواندن رمان بعد از چند روز به پایان رسید و این در زمانی بود که احتمالاً گلشیری مشکلات زیادی داشت. ولی با بردباری وقت می‌گذاشت، همه کارهایش را تعطیل می‌کرد تا داستان یا متنی را او اکوای کند و نظرات فنی‌اش را بگوید؛ هر چند که حداقل من هیچ وقت ندیدم که به جز مسائل تکنیکی داستان، مواضعش را به کسی تحمیل کند. شاید لازم باشد که همه مقاطع زندگی نویسنده و آموزگار بزرگ ادبیات داستانی ما جزئی‌نگاری شود تا موانع توسعه و بسط فرهنگی در جامعه ما درک و فهمیده گردد.



زخم باز

درباره هوشنگ
که آستین اش از اشک تر بود



بهمن فرمان‌آرا

آشنایی من با هوشنگ گلشیری از شازده احتجاب شروع شد. کتاب را ۲۶ اسفندماه خواندم و با این که او را نمی‌شناختم روز ۲۷ اسفند به اصفهان سفر کردم. فقط می‌دانستم که شادروان محمد حقوقی دوست نزدیک اوست و از همین طریق روز ۲۸ اسفند موفق به دیدارش شدم. بیش‌تر بچه‌های جنگ اصفهان مثل ابوالحسن نجفی، محمد حقوقی، ضیاء موحد، محمد کلباسی، یونس تراکمه، آل‌رسول و احمد میرعلایی همگی حضور داشتند و هوشنگ که کلاهی بافتنی بر سر داشت، در میان گروه نشست. بود. ۲۹ اسفند وقتی به سمت تهران حرکت کردم اجازه فیلم‌ساختن از روی کتاب را هوشنگ بدون دریافت ریالی به من داده بود.

برای نگارش فیلم‌نامه هوشنگ به تهران آمد و دوستی مادر این دوران شکل گرفت. با این که چهارده سال از مرگ هوشنگ می‌گذرد فقدانش برای من هنوز یک زخم باز است. بعد از شازده احتجاب هوشنگ برای مدتی به منزل ما در لواسان آمد و در آن زمان متن «جبه‌خانه» نوشته شد و قرار بود که فیلم بعدی من «جبه‌خانه» باشد. به دلایلی که در این جا نیاز به بازگویی آن نیست داستان کوتاه «معصوم اول» جایگزین «جبه‌خانه» شد و من فیلم سایه‌های بلند باد را بر اساس این داستان ساختم. بعد از سایه‌های بلند باد من مدتی در ایران نبودم ولی ارتباط با هوشنگ هم چنان برقرار بود.

یک‌بار که به ایران سفر کرده بودم با همسرش فرزانه طاهری و فرزندان غزل و باربد آشنا شدم و طی سال‌ها شاهد بزرگ‌شدن غزل و باربد بودم و پیوندمان بسیار جدی‌تر و قوی‌تر شد.

فیلم‌نامه «نیمه تاریک من» را بر اساس داستان «دست تاریک، دشمن روشن» نوشتم ولی هیچ‌گاه این فیلم‌نامه اجازه ساخت نگرفت.

شاید در اثر گذاری هوشنگ گلشیری بر ادبیات معاصر ایران توجه کم‌تری به وجه «معلمی» هوشنگ شده است. بارها روز جمعه که منزل ما بود ساعت سه بعد از ظهر می‌گفت «فرزانه بریم» و هر وقت من اعتراض می‌کردم می‌گفت که بچه‌ها برای خواندن داستان‌های شان ساعت چهار می‌آیند منزل من. امروز که ما به اسامی نویسندگان ادبیات معاصر ایران نگاه می‌کنیم مشاهده می‌کنیم که تعداد زیادی از اسامی برجسته جزو شاگردان هوشنگ گلشیری بوده‌اند. با این که چهارده سال از مرگ هوشنگ گلشیری می‌گذرد برای من جای خالی است و به یاد گریستن اش بر مزار مختاری می‌افتم و این خاطره مرا به یاد چند بیت آخر شعری که احمد شاملو به هوشنگ تقدیم کرده بود می‌اندازد:

«انسان سخنی نگفت

تنها او بود که جامه بر تن داشت

و آستین اش از اشک تر بود.»

در جست‌وجوی خویش

درباره یکی از آخرین آثار مهم هوشنگ گلشیری

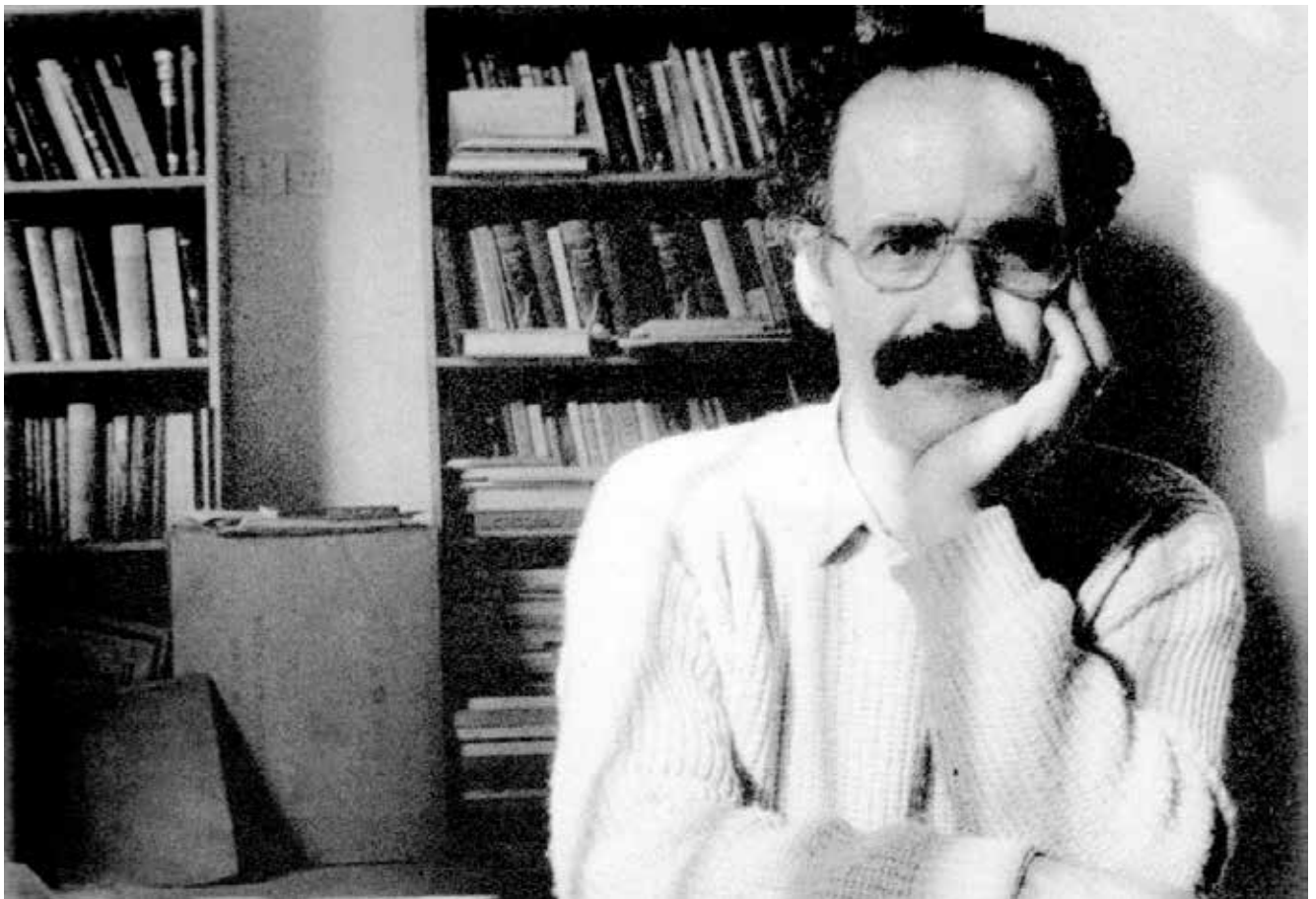


محمد مهدی خرمی | استاد دانشگاه نیویورک
ترجمه مهسا عاصی

آینه‌های در (۱۳۷۱) یکی از آخرین آثار مهم گلشیری به شمار می‌رود و فرمی شبیه به سفرنامه دارد. با رسیدن راوی به فردگاه لندن آغاز می‌شود و پس از سفر به چند کشور اروپایی با پرواز برگشت او از پاریس به ایران، به پایان می‌رسد. رمان روایتی است سوم شخص که از زاویه دید شخصیت اصلی اش، ابراهیم، نقل می‌شود؛ نویسنده‌ای ایرانی که مسیر سفرش را باز آفرینی می‌کند و این کار را از طریق نوشتن درباره روند نوشتن انجام می‌دهد؛ تکنیکی که گلشیری در بعضی کارهای پیشین اش آن را به کار بسته؛ از جمله رمان کرپستین و کید (۱۳۵۰)، شرح حالی که در آن شرح روند روایت بخشی از روایت است. ابراهیم، راوی آینه‌های در، سفر هایش به چند شهر را روایت می‌کند. بخش‌هایی از داستان‌هایی که در مجامع گوناگون ایرانیان مقیم خارج خوانده را باز گو می‌کند و به نوبه خود از برخی عناصر ادبیات در تبعید نیز استفاده می‌کند. در یکی از همین سفرها ابراهیم صنم پانورامی بیند؛ زنی که او از آغاز جوانی دل‌باخته اش بوده و سیمای زن در تمامی داستان‌هایش از او الهام گرفته شده است. این دیدار خاطرات مشترک را زنده می‌کند (صص ۳۵-۳۷) و در عین حال یک لایه دیگر به روایت می‌افزاید. ابراهیم در گفت‌وگویی نفس‌گیر با صنم در آپارتمان صنم در پاریس، بار دیگر داستان سرگشتگی هایش در زمان و مکان را باز گو می‌کند؛ سرگشتگی‌هایی برای یافتن مکانی که بتواند آن را خانه نامید - تلاشی سبزی‌فی برای دستیابی به این‌کای همواره گریزان. در این گفت‌وگو ابراهیم دائم خشمش از ناکافی بودن واژه‌ها، لغزش‌شان در انتقال معنی و ناتوانی کلی زبان در بازگویی تجربیات در غالب واژه‌ها و عبارات را بر او می‌کند و پس از این صحبت‌هاست که ابراهیم از محکومیتش به نویسنده ماندن و تصمیمش برای بازگشت به ایران یاد دست کم خانه‌ای که در داستان‌هایش به دنبال آن می‌گردد، حرف می‌زند. (صص ۱۴۸) آینه‌های در در سه لایه روایت دارد. دو لایه اول از طریق نحوه برخورد راوی با زمان، از یک سو گذشته دور و از سوی دیگر گذشته نزدیک، مشخص می‌شود. گذشته دور با خواندن داستان‌هایی که ابراهیم مدت‌ها پیش نوشته خلق می‌شود و سرشار از یادگارهای کودکی و جوانی شخصیت اصلی است. لایه روایی گذشته نزدیک با توصیف راوی از سفر ابراهیم و گفت‌وگوهایش با شخصیت‌های مختلف، به ویژه صنم پانورامی شکل می‌گیرد. لایه سوم که وضعیت ذهنی راوی در روند نوشتن را مورد تأکید قرار می‌دهد کمابیش غیرمستقیم مطرح می‌شود، آن هم از طریق مراجعات هر از گاهی به رویدادها و گفت‌وگوهایی که در طول سفر ابراهیم پیش آمده‌اند. هر عنصر و تم اصلی دست کم در سه شکل ظاهر می‌شود و به این ترتیب بر فقدان امر مطلق دلالت می‌کند. پرسش «او کیست؟» که در ابتدای رمان به آن برمی‌خوریم (ص ۶) و مشخصاً به مسئله هویت در بستر کلی رمان برمی‌گردد، موشکافانه مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ چه مستقیم و از طریق راوی و داستان‌هایی که او برای مخاطبان‌ش می‌خواند (روایت گذشته دور) و چه از طریق یادآوری‌های میان گفت‌وگوهایش با سایر شخصیت‌های داستان، به خصوص صنم پانورامی (روایت گذشته نزدیک). صرف وجود این لایه‌های چندگانه خلئی ساختاری به وجود می‌آورد که هر نوع روایت کلان در پاسخ به سؤالاتی نظیر «من که هستم؟»، «یا من اهل کجایم؟» را دگرگون می‌سازد.

این روند به چالش کشیدن واقعیت در همین جا خاتمه نمی‌یابد. این سه لایه روایت به واسطه صناعات ادبی گوناگون با یکدیگر در تعامل‌اند و امکان‌های جدیدی برای تفسیر یک واقعیت واحد به دست می‌دهند و آن را گنگ، سیال، ناپایدار و مبهم تصویر می‌کنند. شاخص‌ترین این صناعات مربوط به آینه‌های دراری است که علاوه بر نمایان ساختن تصاویر، توانایی پنهان کردن آن‌ها را نیز دارند. آینه‌ها تنها اجسامی خنثی نیستند که فقط تصویر اشیاء را بی‌هیچ ویژگی خاصی بر صفحه‌ای دو بُعدی بازتاب دهند. صاف استعاره نیز نیستند. در حقیقت اهمیت آینه‌ها زمانی بهتر مشخص می‌شود که به عنوان جزئی از خانه‌ای که رمان در آن اتفاق می‌افتد، به آن‌ها نگاه شود. آینه‌ها و داستان‌آینه‌ها در مکان‌های مختلفی از ساختمان قرار گرفته‌اند و به طرز غریبی چیزهایی را نشان می‌دهند که به ظاهر با واقعیت خارج از آینه مطابقت ندارند. وجود آینه‌ها و توانایی‌شان در ثبت و حفظ بی‌نهایت چهره و تصویر و همین‌طور بازتاب‌های بی‌انتهای تصاویر یک‌دیگر و در مقیاس بزرگ‌تر بر هر آن چه بیرون آینه‌هاست، چنان آشوبی می‌آفریند که آدمی احساس می‌کند در حال گذر از میان یک تالار آینه‌است؛ تالاری پر از آدم‌ها و چیزها که در آن فاصله میان واقعی و غیر واقعی به حداقل کاهش می‌یابد و دیگر نه واقعی مطلق وجود دارد و نه غیر واقعی مطلق. این خانه آشفته که زاده مهارت گلشیری در دست‌بردن در فرم روایت است، نشانگر یکی از تم‌های اصلی رمان است: سفر بی‌حاصل راوی در جست‌وجوی خویشتن خود.

ثقل آشکار آینه‌های در در جهت شرح حال، تصویری که ابراهیم از زندگی روزمره ایرانیان در تبعید و ناسازگاری این زندگی با عقاید پیشین آن‌ها به دست می‌دهد، در کنار اشارات هر از گاهی به بحث‌های طولانی میان چپ‌گرای تبعید شده درباره موضوعاتی نظیر کمونیسم، دولت پرولتری، چشم‌انداز یک انقلاب سوسیالیستی و دیگر مسائل اساسی گفت‌وگو، باعث شده صاحب‌نظران علیه گرایش‌های ایدئولوژیک مؤلف/راوی موضع بگیرند و شخصیت پر دازی او را مبهم و فاقد بستر سازی کافی و ریشه‌های کافی در واقعیت بدانند. ممکن است در نگاه اول این انتقادات به جا به نظر برسند. اما همین خلاصه‌گویی‌های می‌تواند نشانه‌ای باشد که راوی برای این دست مباحث ارزش چندانی قائل نیست و نشانه‌ای که بحث مفصل درباره هر کدام از این مسائل خود چندین جلد کتاب می‌طلبد. با این حال کم‌مایگی وی معنابودن این بحث‌ها (از نظر مؤلف/راوی) از مختصر بودن شان در رمان گلشیری مشخص است. برخی منتقدان معتقدند که باید خود راوی را با تمایزش به بی‌طرف‌ماندن نشان داده می‌شد تا موضعش تقویت شود و سلطه ایدئولوژیکش افزایش یابد اما بر خود شتاب زده مؤلف با این بحث‌های ایدئولوژیک در رمان انتخابی آگاهانه است تا از این طریق بی‌مایگی گفت‌وگو سیاسی چپ را که در میان ایرانیان داخل و خارج از کشور رایج بود، در معرض نمایش بگذارد. □



صاحب صدایی از آن خود بود

اهمیت گلشیری در داستان نویسی معاصر ایران
به روایت حورا یاوری، رضا جولایی و حسن میرعابدینی

|| اهمیت گلشیری در داستان نویسی معاصر چیست و با میراث ادبی و رفتار اجتماعی اش در مقام نویسنده چه تغییری در مفهوم «داستان نویسی ایرانی» پدید آورد؟

حورا یاوری: گلشیری در شمار آن گروه داستان نویسان ایرانی است که هم سنت ادبی کهن ایران را به خوبی می شناسد و هم با مفاهیم و



تکنیک های مدرن داستان نویسی آشناست و، به جای بریدن از گذشته و پشت کردن به آن، با گذشته و سنت، گفت و گویی مدام دارد، و به سخن دیگر سنت را نه از راه به دور ریختن و شکستن آن بلکه از راه گفت و گو و هم زبانی با آن نو می کند. در نتیجه داستان هایی می نویسد که هم شبیه قصه های کهن ایرانی است و هم تکنیک های مدرن روایی به آسانی در آن ها جا افتاده است. بسیاری از عناوین و تم هایی که گلشیری برای داستان هایش برمی گزیند، به گذشته ادبی و داستانی ایران پیوند می خوردند. گلشیری این نشانه های آشنا را جلوی پای خواننده می گذارد و اندیشیدن به سیر روایی داستان و لذت بردن از تکنیک های ناآشنای آن را آسان تر و دلپذیر تر می کند. گلشیری کار نویسندگی را خیلی جدی می گرفت. با کار کرد حافظه و توان آن در به یادآوری هم زمان رویدادهای گذشته آشنا بود. مرز دیروز و امروز و گذشته و آینده را در هم می شکست. می دانست که آدم ها صرف نظر از تفاوت های ظاهری فرق چندانی با هم ندارند؛ و کم نویس و گزیده نویس بود. گلشیری در شمار نخستین نویسندگانی است که به جای به دست دادن تعریفی مشخص از یک رویداد خاص، خواننده را وامی دارد که به روایت های هم زمان، و گاه متضاد، شخصیت های



حسین میرعابدینی
منتقد و داستان پژوه معاصر و نویسنده کتاب صد سال داستان نویسی در ایران، گلشیری را از بهترین داستان کوتاه نویسان ما می داند و معتقد است گلشیری از نظر تکنیکی در حد تقلید از صناعت های نویسندگان غربی متوقف نمی شد، بلکه در جهت تلفیق آن ها با بومیتهای قصه ایرانی می کوشید.



حورا یاوری
منتقد ادبی و استاد دانشگاه کلمبیا نیویورک است. او معتقد است گلشیری در شمار آن گروه داستان نویسان ایرانی است که هم سنت ادبی کهن ایران را به خوبی می شناسند و هم با مفاهیم و تکنیک های مدرن داستان نویسی آشنایند؛ به جای بریدن از گذشته و پشت کردن به آن، با گذشته و سنت گفت و گویی مدام دارند.



رضا جولایی
از برجسته ترین نویسندگان معاصر و نیز از شاگردان هوشنگ گلشیری است. جولایی توجه گلشیری به زبان، به کار گرفتن مضامین تاریخی و مضامین بر خاسته ادبیات کلاسیک و توجه به فرم و تکنیک داستان را از مهم ترین ویژگی های جهان داستانی گلشیری می داند.

مختلف داستانی از همان رویداد گوش بسپارد، و به جای اسیر ماندن در چنگال داوری‌های نویسنده، به داستان و شخصیت‌های آن ببیند، زیر و بم‌ها و سایه‌روشن‌ها را ببیند و خودش داوری کند.



رضا جولایی: به گمانم، داستان کوتاه، به سبک جدید و با ساختار مدرن، از دوران شکوفایی ادبی گلشیری آغاز شد. آموزش‌هایی که گلشیری به شاگردانش می‌داد چیه آن‌هایی که مستقیماً در کارگاه قصه‌نویسی او شرکت می‌کردند و چه کسانی که آثار او را می‌خواندند) منجر به ظهور و تکامل نسلی از قصه‌نویسان امروزی شد. اهمیت‌دادن او بر استفاده از دست‌آورد واژه‌ها، ایجاز، استفاده از تعلیق از نوع جدید در قصه‌ها... گلشیری از صفت می‌گریخت، فرم‌گرایی در آثار او به سوی ویران کردن قصه سنتی پیش می‌رفت. نوشته‌های او شبیه است به نقاشی‌های مدرن و این شباهت در آن جاست که نقاشی مدرن دست از شرح و توصیف مستقیم برمی‌دارد. مایه نوشته‌های او نه کاملاً رو‌باگونه است و نه فراواقعی. نمی‌خواست اشیا، حوادث و پدیده‌ها را با چرخش به دور آن‌ها نشان دهد و با این چرخش به درون آن‌ها راه پیدا کند. قصه‌های او را نمی‌توان با شیوه‌های سنتی خواند زیرا که حرکتی کند و تدریجی دارد و هر واژه پله‌ای است که می‌باید با تأمل روی آن گام نهاد؛ به طوری که ذهن از ماجرای به ماجرای دیگر نمی‌پرد و گیرایی روایت ناپیداست و جذب به لذت ظاهری ندارد، بلکه به نوع به خصوصی از تمرکز ذهنی تمام و کمال نیاز دارد. البته قصه در این گیرودار اندک اندک رقیق می‌شود.

گلشیری گزایشی خردگرایانه داشت و معتقد به آموزشی بود که بر مبنای آن، نسل بعد ساختار سنتی قصه را در هم شکند، او از شاگردانش می‌خواست تا قصه‌های روزمره را با استفاده از فرم جدید تازگی بخشند. فاصله گرفتن او از ادبیات حزبی (ایدئولوژیک)، استقلال فکری او را در مقام نویسنده می‌رساند؛ نویسنده‌ای که وابستگی را نمی‌پذیرد. او در ادامه مسیر خود پایبند ماند و بهای آن را هم پرداخت. خود او می‌گفت: در اجتماع ما که مردم اهل مطالعه نیستند، دونوع نویسنده هست، آن‌ها که خواننده دارند و آن‌ها که منزلت، من ترحیح می‌دهم در گروه دوم باشم.



حسن میر عابدینی: نگاهی به تاریخ داستان نویسی ایران نشان دهنده این نکته است که هر یک از نویسندگان نوآور ما، از لحاظ تکنیک یادید تازه، چیزی به هنر داستان نویسی افزوده‌اند و مرحله‌ای از آن را پیش برده‌اند. آن‌چه امروزه مفهومی به نام «داستان ایرانی» را می‌سازد حاصل این تلاش جمعی است. گلشیری یکی از بهترین داستان کوتاه‌نویسان ماست. داستان برای وی از جدی‌ترین امور بود و او نوشتن را به عنوان سر نوشت خود برگزیده بود. به تازه‌ترین صناعت‌های داستان نویسی توجه داشت و بیش تر از آن که به انعکاس واقعیت در اثر ببیند، به مسائل نوشتاری توجه نشان می‌داد. اما در حد تقلید از صناعت‌های نویسندگان غربی متوقف نمی‌شد، بلکه در جهت تلفیق آن‌ها با بومی‌های قصه ایرانی می‌کوشید. از این رو، صاحب صدایی از آن خود شد و سی سال برای تثبیت مدرنیسم در ادبیات ایران تلاش کرد. او، در عین حال، داستان نویس را شاهد زمانه خود می‌دانست و قصه‌هایش را، مثل خیلی از واقع‌گرایان امروز، صحنه خیال باقی‌های پرت پوک نمی‌ساخت. در به کارگیری زبان فارسی نیز حساس بود و واژگان داستان‌هایش را با وسواسی غریب، و متناسب با درون مایه و فضای قصه، برمی‌گزید. به طوری که می‌توان او را صاحب یکی از بهترین نثرهای معاصر دانست. توجه به زبان به عنوان گوهر داستان، کار مدام روی صناعت نوشتن و پرداختن به واقعیت روزگار، بارزترین ویژگی‌های کار ادبی گلشیری است.

مفهوم «داستان نویسی ایرانی» اصولاً یک مفهوم تاریخی برآمده از دهه ۱۳۲۰ به بعد است؛ یعنی زمانی که پس از تلاش‌های اولیه جمال زاده و هدایت و علوی، مدرنیسم داستانی حضوری جدی یافت و داستان استقلال و «فردیت» — به عنوان ویژگی مهم دوره مدرن — خاص خود را پیدا کرد و نویسنده صاحب منزلتی اجتماعی — فرهنگی شد. به طوری که، در نقد ادبی، غالباً پدیدآورنده بیش از متن مورد توجه قرار گرفت — نمونه‌اش: تفسیر آثار هدایت بر اساس زندگی او. به گمانم گلشیری تا حد زیادی بر همان مسیری رفت که پیش از او هدایت و آل احمد رفته بودند و همانند آن دو، سخنگوی نسلی از روشنفکران ایرانی شد. مثل هدایت جهدی داشت در درک و دریافت نوآوری‌های داستان نویسان برتر جهان، و مانند آل احمد تلاشی داشت برای وفادار ماندن به مفهوم سارتری روشنفکر و پیشسرد و وظیفه اجتماعی

ادبیات، از طریق فعالیت در «کانون نویسندگان ایران». اما شاید مهم‌ترین تفاوت او با هدایت و آل احمد در این باشد که گلشیری با تشکیل کلاس‌های داستان نویسی، در پرورش نسل تازه‌ای از نویسندگان ایران کوشید. آقای نجفی «نقش بزرگ» گلشیری در ادبیات معاصر را تأثیری می‌داند که وی در پرورش نویسندگان جوان داشته است.

می‌دانیم که گلشیری اعتماد به نفس خوبی به عنوان نویسنده داشت تا جایی که بسیاری این حالت را در او تعبیر به خودبینی می‌کردند. پس می‌شود نتیجه گرفت که نیازی به شنیدن تأیید دیگران نداشت. با این اوصاف فکر می‌کنید محفل‌گرایی گلشیری چه دلیلی داشت. این محفل به کدام نیازش پاسخ می‌گفت؟



جولایی: محفل‌گرایی گلشیری البته ربطی به اعتماد به نفس او و شنیدن تأیید دیگران ندارد. محفل ادبی که گلشیری در آن ها شرکت می‌کرد — یا خودش برپا می‌کرد — از روحیه معلم‌پیشگی او نشئت می‌گرفت. نیاز به آموزش به دیگران را احساس می‌کرد و کارگاه‌های قصه‌نویسی را بی‌مزد و منت برپا می‌کرد و در جایی که نیاز مالی داشت، بدون چشمداشت و قتش را صرف یاد دادن قصه به دیگران می‌کرد و باز همین روحیه معلم‌پیشگی او که همراه بود با نقدی بی‌پروا، گاه موجب جنجالی شدن جلسات ادبی در بخش بزرگان می‌شد. البته در آن جلسات آدم‌های متوسطی هم بودند که امروز نشانی از آن‌ها نیست و جنجالی شدن بعضی از آن جلسات به گردن آن‌هاست که به این شیوه قصد مطرح کردن خود را داشتند.

گلشیری را یکی از مهم‌ترین ستیزندگان رئالیسم اجتماعی در ایران می‌شناسند. او در مصاحبه با قاسم هاشمی‌نژاد می‌گوید: «من از تمام داستان‌نویس‌هایی که فکر می‌کنند آینه‌ای در مقابل واقعیت هستند، نفرت دارم.» چرا او با وجود اشراف کلی‌اش به جغرافیای متنوع ادبیات جهان و تلاش بی‌وقفه خودش در عرصه آزادی بیان و احیای کانون نویسندگان در این عرصه دچار نوعی جزم‌اندیشی بود؟

از داوری‌ها

دیگران به روایت گلشیری

علیرضا اکبری: این مجموعه از اظهار نظرهای گلشیری در مورد نویسندگان معاصر با هدف روشن کردن وجهی از کار و روشنفکری گلشیری جمع آوری شده که اغلب مورد بی‌توجهی واقع شده است. گلشیری منتقدی صریح و بی‌پروا بود و عقیده داشت که آیین نقد را نباید با «آیین دوست‌یابی» در هم آمیخت. مجموعه این اظهار نظرها از چند منبع شامل گفت‌وگوها و مقالات و سخنرانی‌های گلشیری گرد آمده که هم از جنبه تاریخ ادبیات ارزشمند است و هم نشانگر نوعی از رویکرد به نقد است که نه در امروز و نه شاید در دوره خود گلشیری نظیری نتوان برایش سراغ کرد. بسیاری معتقدند که گلشیری با این که این چنین بی‌پروا دیگران را نقد می‌کرد خود تاب و تحمل شنیدن نقد دیگران بر کارش را نداشت اما در کارنامه او کارهایی مثل سپردن نقد منفی «فرشته داوران» در باب زنتی بودن آثارش به نقد آگاه برای چاپ را هم می‌توان دید.

رضا برهانی و درازگوی

«کارهای آقای برهانی هم چندان بر ابرام مطرح نیستند. درازگوی‌هایی 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.»



ابوالحسن نجفی معلم فرانسوی‌ما

«ما گویا بیش‌تر در شعر دست‌ی داشتیم و به قدرت خلق متنی بودیم و او [ابوالحسن نجفی] متکی بود بر تحلیل هر چیز و تعیین جای هر چیز. از ۴۴ تا ۴۹ و بهترین خواننده و مخاطب اغلب آثار ما بود... آشنایی ما با برام نورفرانسه هم از طریق او میسر شد.»

جلال آل احمد عقب‌تر از هدایت

«نگاهی که آل احمد دارد در حقیقت عقب‌مانده‌تر از نگاه هدایت است... جشن فرخنده» معیار داستان‌نویسی امروز محسوب می‌شود، نشان‌دهنده آدمی است هم آگاه به شگردهای داستان‌نویسی و هم جهت‌گیر در مقابل وضع حاکم... پس باید گفت آل احمد در اوج مرد، کسی که «جشن فرخنده» را نوشته است دیگر استاد بود و دریغ است که دیگر نباشد تا بنویسد.»





میر عابدینی: گلشیری یک واقع‌گرای مدرن است اگر تعریفی جزئی و کلیشه‌ای از رئالیسم نداشته باشیم. تعریف رئالیسم بسته به تعریف ما از آن، می‌تواند تغییر کند. در واقع، گلشیری از کار نویسندگانی بیزار بود که واقعیت را امری بیرونی و یک‌بار برای همیشه شکل گرفته می‌دانستند و گمان می‌بردند ذهن نویسنده می‌تواند به‌دقت آن را بازآفرینی کند. او با تلقی چپ‌گرایی نوع روسی مسلط بر فضای ادبی دهه ۱۳۴۰-۱۳۵۰ مخالف بود و نویسندگانی را نفی می‌کرد که اثر را وسیله‌ای برای تبلیغ ایدئولوژیک می‌ساختند. به‌گمانم گلشیری در اکثر آثار خود نویسندگی واقعیت‌گراست که دنیایی تخیلی می‌آفریند که ریشه در واقعیت زمانه دارد، اما بی آن که به داوری درباره آن بپردازد. آن را به‌عنوان جنبه‌ای مهم و اساسی ثبت می‌کند. برای او «دیدگاه» داستان، و این که چه کسی از چه زاویه‌ای به ماجرا می‌نگرد، اهمیت بسیار دارد. رئالیست‌های اولیه بر آن بودند که یک واقعیت وجود دارد و می‌توان با قطعیت آن را در قالب اثر ادبی بازآفرینی کرد. اما برای رئالیست‌های پخته‌تر بعدی، «واقعیت» پرسشی است که در اثر مطرح می‌شود بی آن که نویسنده تلاشی برای ارائه پاسخی برای آن نکند. زیرا دیگر واقعیت امری مسلم فرض نمی‌شود و هر نویسنده با توجه به نوع نگاه و رویکردش - واقعیت خاص خود را ارائه می‌کند که می‌تواند با واقعیت توصیف‌شده از سوی نویسندگی دیگر، متفاوت باشد. شناخت واقعیت در جهان پیچیده امروز آسان نیست. شاید رمان نویس قرن نوزدهم، و نویسندگی مثل جمال زاده، رابطه سراسری داشت با واقعیتی که قصد توصیف آن را داشت. او تردیدی نداشت که واقعیتی عینی را به زبانی باز می‌گوید که میان همه خوانندگان مشترک است. اما بعد به مرحله‌ای می‌رسیم که واقعیت‌ها به اندازه نویسندگان خلاق تنوع دارند. همچنین، واقعیت محدود به آن چه در بیرون از ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد نیست، بلکه تخیلات و آرزوها و خواب‌های آن‌ها نیز جزء مهمی از واقعیت به‌شمار می‌روند. در واقع، رابطه داستان از مشابه‌سازی و ایجاد تشابه بین جهان واقعی و جهان تخیلی متن، به ترازوی و هم‌جواری این دو جهان می‌رسد: نویسندگی از واقعیت تأثیر می‌گیرد اما آن را از صافی ذهن خود می‌گذراند و جهانی داستانی می‌سازد که با واقعیت واقعی تفاوتی ماهوی دارد. و در عین حال، چون

تبلوری از جهان واقعی است، به خواننده برای درک آن کمک می‌کند. واقعیت نقطه آغاز نویسنده است و نقطه مقصد (کار تمام‌شده) با استحالته این دستمایه فرامی‌رسد. نویسنده، طی این استحالته، چیزی به واقعیت زندگی می‌افزاید و «عناصر افزوده» همان اصالت کار یا سبک نویسنده است. نیروهای عینی و ذهنی متعددی در فرایند پیچیده‌گرسانی واقعیت زندگی به واقعیت داستانی دخیل اند. به قول ایتالو کالوینو، موضوع ادبیات همیشه «بحث درباره واقعیت دنیاست. مبحثی که هرگز پایانی ندارد و با گذشت هر سال نیاز به ارائه مجدد آن حس می‌شود؛ زیرا برای ما نوع برقراری ارتباط با واقعیت پیوسته تغییر می‌کند». در مورد گلشیری نیز ضرورت دارد به شیوه‌ای برای برقراری ارتباط با واقعیت توجه کنیم. او، به‌ویژه در آخرین آثار خود، به مسائل اجتماعی توجه نشان می‌دهد. اما داستان را تقلیدی از واقعیت بیرونی نمی‌داند، بلکه با ظرافتی ساختارگرایانه، در زیر نمودهای زبان و اجتماعیات، ژرف‌ساختی را می‌جوید که پدیده‌ها را منسجم و واحد معنا می‌سازد. چنین است که غالباً به مدد تلمیحات اسطوره‌ای جاسازی‌شده در لایه زیرین داستان، به رویدادهای زمانه جنبه‌ای تاریخی می‌دهد و واقعیتی داستانی می‌سازد بس غنی‌تر از واقعیت زندگی. گلشیری واقعیت‌گراست زیرا نگرش تاریخی دارد و نسبت به اتفاق‌های زمانه بی تفاوت نیست. اما بیش از بازآفرینی واقعیت مألوف، نظرگاه داستان، نوع نگاه به واقعیت و تنوع روایت‌ها را مهم می‌شمارد و عامل اصلی هر واقعه‌ای را، نه خود واقعه بلکه راوی یا منظری می‌داند که از آن به واقعه نگریسته می‌شود.

یکی از ویژگی‌های آثار گلشیری «راز آمیزی» آن‌هاست. می‌دانیم که او مطالعاتی پیگیر در فرهنگ عامه و داستان‌های فولکلور داشت که همه مملو از عناصر راز آمیز و ماوراءالطبیعه هستند. داستان‌ها و رمان‌های گلشیری عموماً واجد این ویژگی راز آمیزی هستند. فکر می‌کنید او از این جهت چه احوال و امکانات جدیدی را در داستان‌نویسی معاصر گشود؟

جولایی: این سؤال مرا به یاد «خمسه» ابن محمود قصه‌گو» انداخت و «خوابگرد». این کارها البته دنباله آن بخش از سنت قصه‌نویسی کهن ماست



که از هزار و یک شب و حتی قبل از آن آغاز شد؛ نوع دیگری از آن در آثار غلامحسین ساعدی آشکار است. اما این ویژگی در آثار گلشیری از زمانی آغاز شد که ادبیات سوسیالیسم هنوز بپیکار با حرکت‌های ادبی بود. جسارت گلشیری در این عرصه و در آن زمان، قابل ستایش است. البته از تأثیری که بر دیگران بعد از خود گذاشته بی‌خبرم به جز یک مورد و آن هم قصه‌های خود من.

گلشیری از ادبیات کلاسیک فارسی و متون کهن استفاده فراوانی در آثارش می‌کرده‌م در حوزه زبان در آثاری مثل معصوم پنجم و حدیث ماهیگیر و دیو و هم از لحاظ مضمونی در اثری مثل برف گمشده داعی. میراث او را در این زمینه و در مقایسه با پیشگامانی مثل تقی مدرسی چطور ارزیابی می‌کنید؟

میر عابدینی: این شیوه ادبی در کار نویسندگانی مانند آل‌احمد و مدرسی، در حد بازسازی نثری آرکائیک و کلاسیک مآب - متناسب با جهانی که قرار است در داستان ساخته شود و برکردن قالبی افسانه‌ای با مفهومی معاصر - خلاصه می‌شود. اما گلشیری، که مهم‌ترین وظیفه داستان‌نویس را جست‌وجوی تکنیک می‌داند، در راه بازیابی ساز و کار شیوه قصه‌گویی متون کهن می‌کوشد - این که تا چه حد موفق می‌شود، حرف دیگری است؛ او می‌خواهد فرم و نحوه روایت قصه‌گویی ایرانی را کشف کند. بعد از آن در داستان‌هایش به کار گیرد تا داستان معاصر را از تنگ‌مایگی ناشی از تقلید ناتوازیستی واقعیت برهاند و جلوه‌های پوشیدمانده‌ای از واقعیت را به جلوه در آورد. تدریس ادبیات کلاسیک و وسوسه شناخت آیین‌ها، وی را به جست‌وجوی تازه‌ای در متون کهن برانگیخت. گلشیری معتقد بود برای درک نوع نگاه پیشینیان به جهان و کار جهان، باید در پی کشف شیوه‌های روایی آن‌ها بود. او به پدید آوردن داستانی ایرانی می‌اندیشید: اندیشه‌ای ریشه‌دار در بومی‌گرایی چیره بر گفتمان و فضای روشنفکری دهه‌های چهل و پنجاه شمسی. گلشیری می‌گفت به جای تقلید از شیوه داستان‌نویسان غربی، باید به سرچشمه‌های ادب خود بازگردیم و با تلفیق خلاق روایت‌های بومی با دستاوردهای جهانی داستان‌نویسی مثل نویسندگان امریکایی لاتین - طرحی نو در اندازیم.



ابراهیم گلستان، هم‌چنان پسر بچه مانده

«گلستان گاهی یک نحوه تفکر در داستان‌هایش هست. مثلاً تنهایی، عدم ارتباط و... ولی موعوماً داستان برایش کشف نیست، در حقیقت آدمی است سرگشته بین این مرز و آن مرز. به همین جهت هم گاهی کارش خوب می‌شود و گاهی کارش بی‌ارزش می‌شود و تعجب می‌کنید از نویسندگی‌ای که به این سن و سال رسیده است. بر ادبیات خوب مسلط است، به این نوع ادبیات... گلستان توجه به فرم دارد ولی از ساخت بی‌خبر است. اسمش را هم می‌گذارد فرمالیست، ولی متوجه مسئله ساخت نیست... [از میان داستان‌هایش] «طوطی مرده همسایه من»، «ماهی و جفتش» و «از روزگار رفته حکایت» نمونه‌های عالی داستان‌نویسی امروز است. اما مانند آن چه موزون است و نمی‌دانم مغفیلین مغفیلین‌ها را قطار کرده است و یا فیلم‌نامه‌اسر از گنج همه‌غبن است... [گلستان] هم‌چنان پسر بچه مانده است با همه‌ادا و اطوارهایی که بیست‌سی سال پیش مد بود؛ روشنفکرانی که با یکی‌دو داستان یا چند ترجمه از زبان‌های فرنگی فکر می‌کردند و بر سر تر آوردند، پیف‌پیف هم می‌کردند و بر سر خلق خدا هم منت می‌گذاشتند.»



سیمین دانشور معیار رمان‌نویسی

«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.»

نادر ابراهیمی داستان‌نویس بد

«ابراهیمی رمان داستان‌نویس بدی می‌دانم... یعنی آدمی با این حجم کار حاصل خیلی کمی دارد.»



احمد محمود و رئالیسم سوسیالیستی

«احمد محمود با همسرهایش در خشید، کاری است با ارزش و نشان‌دهنده جوش و شعور درک صحیح... کتاب [زمین سوخته] در مورد جنگ ایران و عراق است. اگر این کتاب را آدم بخواند می‌فهمد یک آدمی آن‌چه را که خواسته و طبق دستور است دیده و بقیه را ندیده یا نخواسته است ببیند؛ یعنی یک کتاب مثله‌شده‌ای است، یک واقعیت مثله‌شده‌ای است که نه آن کشف را دارد و نه رئالیستی است، من نمی‌دانم شاید هم همان رئالیسم سوسیالیستی ژدانفی است.»

منوچهر آتشی و تیزی بهت‌آور

«شعر او همیشه شگفت‌آور است و البته با دانشی متعارف، یعنی همان حرف‌ها که از سال ۳۲ به بعد مر سوم بوده، ولی حسن او هوش و تیزی بهت‌آور است که اگر در مجموعه‌ای درست قرار گیرد برمی‌گذرد و اگر به رعایت آدم‌های متوسط یا مخاطبان پرت‌بیندیشد بال می‌شکند. جدال‌ها در همه این سال‌ها سر و شکل دادن به اثر است که فکر می‌کنم او کم‌تر توانسته شعر متشکل به اصطلاح حقوقی خلق کند. اما در آن شعرها که متشکل نیست و آن‌ها که هست و جزو شعرهای روزگار ماست، شاعری بزرگ است.»





جولایی: احاطه او به ادبیات کلاسیک و متون کهنه و اعتقاد او به فرم در مقام مقوله اصلی در داستان نویسی موجب شکل گرفتن سبک جدیدی در قصه نویسی فارسی شد. گلشیری ضمن حفظ قواعد کلاسیک، تمایز و تقسیم بندی های مدرن را هم حفظ می کرد. تأکید داشت که نویسندگان جوان می باید یک دوره، ادبیات کلاسیک ایرانی را خوانده باشند. استفاده از تمثیل ها و نمادها در کارهای او البته به چشم می خورد. اسطوره ها را به صورت رؤیاگونه مجسم می کرد و استفاده از آن ها در قصه هایش به این قصد بود که حس زیبایی شناسانه به قصه هایش ببخشد. فرهنگ ما از اجزایی متناقض شکل گرفته و قصه های او نشانگر جستجوی اوست برای آرامش بخشیدن به تناقض های ناسازگاری که به بینش او از دنیا شکل می داد.

نقش محوری دارد و تصویرها را مکرر می کند. فضای حرکت و گفت و گو به روی همه شخصیت های داستانی باز است و نسیم خنک دموکراسی در فضای داستان می وزد.

II استفاده از تاریخ و عناصر تاریخی از ویژگی های بارز آثار گلشیری است. او چگونه از این عناصر به عنوان ماده خام داستانی استفاده می کرد؟

جولایی: گمان نمی کنم هیچ گاه کسی گلشیری را متهم به نوشتن داستان تاریخی کرده باشد چرا که به دنبال تاریخ مندی بود و نه روایت خود تاریخ. این نوع استفاده از تاریخ در شازده احتجاب آشکارا به چشم می خورد. در شازده احتجاب تاریخ ماده درون کاوی اجتماعی شد و فضایی بود برای تجربه روابط اشخاص و حالات درونی آن ها.



شيوه های مرسوم داستان نویسی، مثل تم های دراماتیک، زمان خطی و حتی تحلیل روان شناختی شخصیت های داستانی پرهیز می کرد و به جای آن خط زمان را می شکست، تصویر شخصیت های داستانی را در آینه های روبه رو مکرر می کرد، داستان را با فرایند نوشته شدن داستان به هم می آمیخت، شخصیت های واقعی را در شرایط غیر واقعی قرار می داد و آن هایی را که خودشان غیر واقعی بودند واقعی می کرد. اگر چه رئالیسم اجتماعی هنوز در ایران و جهان طرفدارانی دارد و هواخواهانی، اما سر باز زدن نویسندگانی مثل هدایت و گلشیری و بهرام صادقی از پذیرش غلوزنجیرهای رئالیسم اجتماعی، پنجره های تازه ای در برابر بسیاری از نویسندگان نسل های بعد بر گشوده است؛ به طوری که امروز از متعهد بودن نویسندگان در به تماشا گذاشتن «واقعیات» ها، از گذاشتن راه پیش پای دیگران، و از نشان دادن راه درمان مشکلات شخصی و نابرابری های سیاسی و اجتماعی نشان آشکاری نمی بینیم.

جولایی: واقع گرایی برای او بی مقدار بود و رها نیدن قصه از قید قواعد واقعیت گراییه برای او فرضی واجب. از واقعیت گرایی می گریخت تا استقلال ذهنی خود را حفظ کند. این استقلال طلبی و انعطاف پذیرداری موجب می شد که شکل و محتوای قصه را با بصیرت و جهان بینی خود تعیین کند. البته او را به دلیل فرم گرایی به فاصله گرفتن از اجتماع متهم می کردند و بر چسب «مخترع ادبیات فرم گرای بورژوازی ایرانی» بر او زدند. به هر حال تأثیر قصه های او فاصله گرفتن از قصه های ایدئولوژیک بود و برخلاف تصور شما فکر نمی کنم که طیف کامل نویسندگان (جدی) معاصر ما همگی پیرو رئالیسم اجتماعی باشند.



میر عابدینی: من نقش رئالیسم اجتماعی و ادبیات مستند گزارا در فضای ادبی امروز کم رنگ می بینم. فضای اغلب داستان ها محدود به درونیات کاراکترهای گریزان از عرصه عمومی است که تجربه زیستی غنی ای ندارند. شاید چون جمعی از نویسندگان جوان این روزها از مطبوعات به عرصه ادبی آمده اند، با نوعی واقع گرایی روزنامه نگارانه مواجه باشیم که طبیعتاً جان و قوه رئالیسم ادبی را ندارد؛ و کم تر اثر اورجینالی که بتواند در برابر گذر زمان دوام بیاورد عرضه کرده است. زیرا این آثار از حد نوعی مورد نگاری ژورنالیستی فراتر نمی روند. در واقع، در کنار معدود آثار ارزشمند — بیش تر در زمینه داستان کوتاه — که نشان از نگاه تازه نویسنده ایرانی به زندگی و صنعت نوشتن دارند، به انبوهی از آثار تقلیدی برمی خوریم که شوری بر نمی انگیزند. نکته دیگر این که نویسنده نهی شده از پرداختن جدی به تاریخ معاصر و اجتماع، نویسنده ای که خودش هم نمی خواهد به مثابه صدای جمع شناخته شود — چون به تردیدی جدی در توان تحولی ادبیات رسیده است — کم تر گرد ادبیات رئالیستی اجتماعی می گردد. جمع دیگری از نویسندگان امروز از روی دست نویسندگان مطرح غربی می نویسند، بی آن که بتوانند بر گرفته های شان را در گذر از سنت فرهنگی و زبانی عینیت ببخشند و به اصطلاح از آن خود کنند. به گمانم این دسته، گرایش به فرم و تکنیک را از گلشیری گرفته اند اما به تلاش او برای درونی کردن صنعت های ادبی، که کاری است پر زحمت، توجه نکرده اند. گروهی از این جمع، دچار سوء تفاهم «پست مدرنیسم وطنی»، دست به تفنن های فرمی و زبانی می زند بی آن که



II فضای ادبیات امروز بیش تر مبتنی بر نوعی رئالیسم اجتماعی است و گرایش چشم گیری به مستند نمایی در میان داستان نویسان معاصر وجود دارد؛ گرایشی که با ادبیات مورد علاقه گلشیری فرسنگ ها فاصله دارد. تأثیر گلشیری بر نسل های بعدی داستان نویسی و نسل معاصر نویسندگان ایرانی را چطور ارزیابی می کنید؟

یاوری: در سنت کهن داستان گویی و داستان نویسی ایران، همان طور که بسیاری از محققان ایرانی و غیر ایرانی اشاره کرده اند و نویسندگانی مثل بورخس و مارکز بارها ستودند، افسون و آوازه ها و اوج فرود داستان ها شمشیرهای مرگ آفرین را از کار آبی تپه کرده است. گلشیری با این کار کرد قصه و کلام آشناست و در بسیاری از داستان هایش، از جمله شاه سایه پوشان، با نمونه های درخشان قصه گویی برای زنده ماندن روبه رو می شویم. از هم روز گاران گلشیری باید به بهرام صادقی اشاره کرد و راهی که با تلاش بسیار برای نوشتن داستان «خالص» و به دور از هر پیام اخلاقی، مذهبی و سیاسی پشت سر گذاشت. صادقی، همان طور که خودش می نویسد، از



II گلشیری در یکی از مقالاتش به نام «من زندگی نکردم، می خواهم دیگری باشم» به مفهومی به نام «جبر دیگری شدن» اشاره می کند؛ به این معنا که در هر زمان و داستانی نویسنده باید «دیگری شدن» را تجربه کند تا بتواند در قالب شخصیت های مختلف فرورود. او تا چه حد توانسته در داستان هایش دیگری باشد و شخصیت ها و آدم های متنوعی را بسازد و چقدر «خود» گلشیری در داستان هایش واضح و قابل تشخیص است؟

یاوری: به نظر می رسد که نکته بنیانی نه در غیاب نویسنده از صحنه داستان، بلکه در چگونگی حضور او نهفته است. هیچ نویسنده ای نمی تواند از صحنه داستانی که می نویسد غایب باشد، اما می تواند همه میدان را به آن حضور قاطع بی تخفیف، که فضای بسیاری از داستان های رئالیستی را می آکند و راه نگاه خواننده را می بندد، واگذار نکند. گلشیری نه تنها آموخته است که خودش را از چشم شخصیت های داستانی اش ببیند، بلکه حرمت خواننده را هم نگاه می دارد و توانایی های ذهنی او را دست کم نمی گیرد. جبر دیگری شدن، یعنی جابه جایی من و دیگری در تمام مصادیق آن، یعنی دیده شدن از چشم دیگری، نگاه کردن به جهان از چشم دیگری، دیدن خود به مثابه یک انسان دیگر، و به سخن کوتاه جابه جا کردن سوزن و جوالدوز، که در ادبیات داستانی معاصر باید به بوف کور هدایت، به عنوان نمونه درخشانی از بازتاب آن در متن، اشاره کرد. دیده شدن از چشم دیگری، یعنی توانایی روبه رو شدن با همه آن چه خیال می کنیم دیگران درباره ما نمی دانند، یا گمان می کنیم از چشم آن ها پنهان نگاه داشته ایم. پیش شرط دستیابی به چنین نعمتی خریداری آینه ای است که به قول نظامی عیب های ما را بدون شیشه پیله کف دستمان بگذارد. نگاه کردن در آینه کار حضرت فیل است و شناختن خود از چشم دیگری چیزی شبیه به آن. بوف کور هدایت در واقع گزارش پر آب چشم هدایت است از راهی که هدایت برای شناختن خودش پشت سر می گذارد. وقتی راوی بوف کور، که هدایت همه شخصیت های داستان را نسخه بدل او می آفریند، به سراغ آینه می رود و از این شاهد استگویی تاریخ نشان خودش را می گیرد، آینه او و همه دیگری را که به او می مانند، در پیکر و جامه پیرمرد خنزر پنزری در برابرش می گذارد. در داستان های گلشیری هم مثل داستان های هدایت آینه



یاوری: گلشیری برای نشان دادن تأثیر آل احمد در نوشته های دانشور، به بازتاب مفاهیم کانونی اندیشه های آل احمد در سووشون، مثل شهادت و غرب زدگی، اشاره می کند.

جولایی: فرم گرایی در آثار گلشیری به سوی ویران کردن قصه سنتی پیش می رفت.

میر عابدینی: گلشیری قصه هایش را، مثل خیلی از واقع گریزان امروز، صحنه خیال بافی های پرت پوک نمی ساخت.

نویسنده‌شان از آن مایه آزادی اجتماعی و آزادی تخیل، که زمینه‌های عینی و ذهنی آثار پست‌مدرنیستی جدی را می‌سازند، برخوردار گردد. اینان، غالباً از حد ترجمه مفاهیم نظری در داستان‌های شان فراتر نمی‌روند تا خردستیزی عرفانی را به جای نخله‌های پیشروتر از مدرنیسم به نمایش در آورند. یکی از شاخه‌های ضعیف ادبیات امروز شاخه‌ای است که به تاریخ معاصر می‌پردازد. نویسندگان، به هر علتی، نمی‌توانند همه حقیقت را ارجع به وقایع تاریخ معاصر بیان کنند، بهتر است به این زمینه نپردازد. در چند زمانی که این روزها خواننده‌ام و دغدغه پرداختن به مسائل تاریخ معاصر را داشته‌اند، چنین ویژگی‌ای را ندیده‌ام. بی‌اطلاعی از آن چه به واقع گذشته است یکی از مشکلات کار است. در حالی که فلوربر در سالامبو و گلشیری در شازده احتجاب به نویسندگان می‌آموزند که برای نوشتن از تاریخ باید دست به تحقیقی اساسی بزنند و زحمت بکشند. مشکل دیگر ناشی از آن است که چنین آثاری — به سبب باور نویسندگان یا تلاش او برای عدول نکردن از حد و مرز گفتمان مسلط — ببری از عینیت بی‌طرفانه‌اند، که شسرط لازم هر اثری است که مدعی پرداختن به ماجراهای تاریخی باشد.

II گلشیری یکی از معدود نویسندگان معاصر است که هم نوشته‌های تئوریک متعددی درباره داستان نویسی دارد و هم مقالات متعددی در نقد شعر و داستان و رمان معاصر. کارنامه او را در این زمینه چطور ارزیابی می‌کنید؟

یاوری: نوشته‌های گلشیری درباره داستان نویسی، مثل داستان‌هایی که خودش نوشته، سنجیده و خواندنی است. گلشیری از نخستین کسانی است که برای نشان دادن تأثیر و نفوذ آل احمد در نوشته‌های دانشور، از ویژگی‌های زبانی و سبکی سووشون فراتر می‌رود، به بازتاب مفاهیم کانونی اندیشه‌های آل احمد در سووشون، مثل شهادت و غربزدگی، اشاره می‌کند و از جدال نقش پرداز با نقش گزار سخن می‌گوید. آشنایی گلشیری با تکنیک‌های روایی بهرام صادقی در نقدهایی که بر ملوکوت نوشته نیز به خوبی آشکار است. گلشیری به آشنایی صادقی با افسانه‌های آفرینش و متون مذهبی اشاره می‌کند، و زیست هم‌زمان شیطان و فرشته مرگ را در جسم دکتر حاتم، و خدا و آدم را در درون م. ل. بر خاسته از همین آشنایی می‌داند. ای کاش گلشیری هنگام نوشتن درباره نوشته‌های کسانی مثل شهرنوش پارسی‌پور هم همین حوصله و تیزبینی را به کار می‌گرفت.

میرعبادینی: گلشیری نویسنده پرکاری بود که درباره شعر و داستان و رابطه آن با سینما مقاله‌های متعددی نوشت و در همه آن‌ها بر ضرورت شناخت نظری داستان تأکید کرد. من در «هوشنگ گلشیری: منتقد ادبی»، از کتاب در ستایش داستان، به کار انتقادی وی پرداخته‌ام. به نظر می‌رسد که دو جنبه داستان نویسی و نقد داستان در برخی از آثار گلشیری از هم جدایی ناپذیرند. مثلاً در کریستین و کیده، متأثر از تجربه رمان نویسان فرانسه، دغدغه‌های نوشتاری خود را نیز در متن مطرح می‌کند؛ یعنی هم داستان می‌نویسد و هم درباره تکنیک داستان فکر می‌کند. در آینه‌های در دار حضور نقادانه داستان نویس در متن آشکارتر می‌گردد. البته گلشیری هم، مثل دیگر منتقدان ما، نظریه تازه‌ای در نقد نمی‌آورد و نگاه او یادآور

رویگرد نوگرایانی چون هنری جیمز است. جنبه مثبت نقد گلشیری در این است که وی، جدل‌ورز و صریح و گاه تلخ‌بان، با تلفظ «صالت محتوا و تعهد سیاسی» در داستان ایرانی می‌ستیزد و در راه تثبیت مدرنیسم می‌کوشد. نقد او تلاشی است برای تثبیت داستان به‌عنوان هنری قائم به ذات و نفی ادبیاتی که در خدمت مرام‌هاست؛ نقدی است فارغ از معیارهای صرفاً اجتماعی و سیاسی و بیش‌تر متوجه ساختار ادبی متن. باغ در باغ (۱۳۷۸)، مجموعه مقالات انتقادی وی، از کتاب‌های مهم ادبیات معاصر است. اما نقدهای گلشیری، در عین حال، مشکل همه نقدهایی را دارد که نویسندگان می‌نویسند. به قول آلبرت تیوده، نقدی که نویسنده می‌نویسد «نخست نظر به‌های خاص نویسنده و زیباشناسی و بوطیقای او را بیان می‌دارد و سپس بازتاب همه این‌ها را در آثار دیگران بررسی می‌کند». آندره مالرو نیز معتقد است که نویسنده، به خلاف منتقد حرفه‌ای، برای دفاع از ارزش‌های باب طبع خود نقد می‌نویسد. احمد کریمی حکاک، ضمن تأکید بر این که گلشیری آثار مهمی در بررسی ادبی از خود باقی گذاشته است، بعضی از نوشته‌های وی را مبین نوعی اقتدارگرایی در نقد می‌داند؛ زیرا وی در آن‌ها، آثار نویسندگان گوناگون را «به چوب‌دست انتقاد از سر راه خود می‌راند» تا نظری را که خود راجع به داستان نویسی دارد، به کرسی بنشاند.

II شاید بتوان گفت گلشیری در رمان هایش در تلاش برای باز شناخت «من فردی» (کریستین و کیده)، «من تاریخی-فرهنگی» (شازده احتجاب، پره گمشده زاعی، معصوم پنجم) و «من نویسنده — روشن‌فکر» (ش آینه‌های در دار، جن نامه) بوده است. اگر این تفسیر را می‌پذیرد حاصل این تلاش گلشیری را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

یاوری: شاید بهتر باشد، به جای این که این «من»‌ها را از هم جدا کنیم، به صورت مراحل به هم پیوسته فرایند دیده شدن از چشم دیگری در نظر بگیریم. معمولاً اگر این مسیر تکاملی به سرانجام برسد، همان‌طور که در مورد نویسندگانی مثل هدایت و گلشیری یا شاعرانی مثل سپهری و فرخ‌زاد می‌بینیم، مرزهایی که هویت یک فرد — یعنی من نویسنده — را شکل می‌دهد، از آرزوها و حسرت‌های یک انسان درمی‌گذرد. گلشیری در یکی از مصاحبه‌های اشاره می‌کند که در یکی از روزهایی که تمام فضای ذهنش در اشغال داستان شازده احتجاب و پردازش شخصیت‌های آن بوده با آن چه در روزهای نگارش بوف کور بر هدایت و فضای ذهن هدایت می‌گذشته رودر رو شده است. در شازده احتجاب و آینه‌های در دار و جن نامه هم ما با همین انسان‌های قد کشیده و برگزیده از مرزهای یک فرد خاص روبه‌رو هستیم. جن نامه شاید اتوبیوگرافیک‌ترین داستان گلشیری است، اما آن جنی که گلشیری آرزوی در شیشه کردنش را در سر می‌پروراند، از تبار همان جن‌هایی است که هنوز در بسیاری از کشورهای جهان، فضای سیاست و فرهنگ و ادبیات را در فرمان دارند؛ همان جن‌هایی که نویسندگانی مثل مارکز پرده‌های جادو را از صورت‌شان کنار زدند، واقعی بودن‌شان را نشان دادند و دست کم بعضی از مهیب‌ترین‌شان را در شیشه کردند.

II گلشیری در میان نویسندگان معاصر از نخستین کسانی بود که بر اهمیت تکنیک در داستان نویسی تأکید کرد. اما عده‌ای معتقدند که او در سال‌های پایانی کارش از همین تکنیک‌گرایی

ضربه خورد و تبدیل شد به نویسنده‌ای قابل پیش‌بینی. نظر شما در این مورد چیست؟

یاوری: گلشیری در به کارگیری اصطلاحی به نام «جوان‌مرگی در ادبیات معاصر» به نکته‌ای اشاره می‌کند که پرسش شما هم بر محور آن دور می‌زند. نکته‌ای بسیار قابل تأمل که شاید در مورد شاعران ایرانی کم‌تر از نویسندگان صدق می‌کند و نیازمند بررسی‌های دقیق و سنجیده تاریخی، فرهنگی و اجتماعی است. بسیاری از داستان‌نویسان ایرانی به دنبال درخششی کوتاه نور و جلای خود را از دست داده‌اند؛ سرنوشتی شبیه به سلسله‌های پادشاهی قرون اخیر، با سری بزرگ و جانشینانی خرد. نکته‌ای که اگر در مورد بسیاری از نویسندگان هم‌روزگار گلشیری صادق باشد، در مورد خود گلشیری صدق نمی‌کند. آینه‌های در دار و جن نامه، که هر دو اوج هم‌اوری دی گلشیری را با تکنیک‌های پیچیده روایی نشان می‌دهند، هر دو هم داستان‌های خیلی خوبی هستند و هم در شمار بهترین داستان‌های گلشیری.

میرعبادینی: گلشیری، تحت تأثیر صاحب جنگ اصفهان — و از جمله ابوالحسن نجفی — و آشنایی با رمان نو فرانسه و شیوه نوشتاری بورخس، نویسنده جوینده‌ای بود که می‌خواست صناعت‌های تازه داستان نویسی را تجربه کند و به کشف امکان‌های تازه‌ای برای داستان برسد. به همین جهت، بسیاری از داستان‌هایش نشان‌دهنده راهی تازه در قصه‌نویسی ایران به شمار می‌آیند. اما دغدغه تکنیک سبب شتاب‌زدگی‌هایی هم در کار او شده است. بهرام صادقی در یکی از مصاحبه‌های دهه پنجاه خود می‌گوید: گلشیری همواره دغدغه دستیابی به تکنیکی تازه را دارد؛ اما مشکل از آن جا پیدا می‌شود که وی می‌خواهد تمرین‌های تجربی خود را «رودرود» در دسترس خوانندگان بگذارد، از جمله در کریستین و کیده، عجله زیادی دارد که یافته‌های تازه‌ای را در زمینه فرم و تکنیک — که به نظر من زیاد هم تازه نیستند — فوری به نظر دیگران برساند. نویسندگان بزرگ جهان می‌کوشند رذ تکنیک در داستان‌هاشان به چشم نیاید، اما برخی از داستان‌های گلشیری انگار برای نمایش تکنیک نوشته شده‌اند و همین، از سادگی خلاق و جوشش درونی‌شان می‌کاهد. در واقع در این نوع داستان‌ها، حضور گلشیری منتقد در کار گلشیری داستان‌نویس ایجاد اخلاق می‌کند. زیرا او آن قدر در فکر به نمایش گذاشتن توان تکنیکی کار خویش می‌شود که خودجوشی و شور داستان را از دست می‌دهد و متن را خشک و شکننده می‌سازد. به همین قیاس، گاهی نیز مغلق نویسی جای پیچیدگی خلاق را می‌گیرد.

II گلشیری بخش مهمی از تلاش و وقتش را وقف تدریس در کارگاه‌های داستان نویسی کرد. اما بعدها شاگردانش متهم شدند به این که همه نسخه‌های این داستان‌های گلشیری می‌نویسند. این ادعا به نظر شما تا چه حد صحت دارد؟

جولایی: البته که صحت ندارد. او آزادی سبک و تخیل را «مهم‌ترین دارایی نویسنده» می‌دانست. اما بعد، سبک و سیاق «محمدعلی» کجا به کارهای «مندی پور» شباهت دارد؟ و سبک «هنیرو» و «مروفی» یکی است؟ همه این‌ها چقدر شبیه به سبک و سیاق گلشیری می‌نویسند؟

