عباس میلانی

جوانمرگیِ پیر ما*

اگر بخت یارم می شد و فرصتم می داد تا دمی دیگر با گلشیری گفتگو کنم، از او می پرسیدم که یادبودت را چگونه برگزار باید کرد. به عبارت دیگر، اگر به قول بیهقی، که گلشیری تاریخش را چون رمانی گیرا و زیبا مکرر می خواند و می کاوید، از آن دوست جوانمرگم می توانستم پرسید که دادِ تاریخ زندگی ات را چگونه باید داد، به گمانم می گفت، یاد من، و دادِ من، آثار من است. پس به تأسی از سلوک و سلیقهٔ او، به جای شمردن سجایای خصوصی اش، که فراوان هم بود، این فرصت سوگ را به ستایش و شناخت آثارش وا می گذارم.

گلشیری جهان راهمواره از منظری زیبایی شناختی می دید. هر واقعیتی را چون قصه ای می خواند و می فهمید و هر انسانی را چون شخصیت یک قصه می کاوید. در عین این تجرید هنری، از همدلی ناب انسانی هم غافل و عاجز نبود. او هستی و حیات خویش، و راحت و امنیّت خانواده اش را وثیقهٔ بار امانتی کرد که نبوغ و جَنَم هنرمندانه اش بر دوشش گذاشته بود. از این بابت، گلشیری شباهتی تام به بسیاری از نویسندگان برجستهٔ جهان

* در جلساتی که پیش از انقلاب در انستیتو گوته برگزار شد، شعرا و نویسندگان سرشناس ایران هر یک داستانی یا مقاله ای یا شعری خواندند که اغلب هم لحنی تند و بافتی سیاسی داشت. اما گلشیری به نقد سنّت قصه نویسی در ایران پرداخت و این نکته را طرح کرد که نویسندگان ایران اغلب از لحاظ ادبی فرجامی جز جوانمرگی نداشتند. شاهکاری می آفرینند و دیگر کار ماندگاری باقی نمی گذارند. گلشیری نیز به گمان من در این مفهوم جوانمرگ ادبی شد که در اوج خلاقیت در سن ۶۳ سالگی درگذشت.

داشت. می گویند جیمز جویس برای برگذشتن از گرفتگی موقتی ذهن و قلمش، دفترچهٔ تلفن شهر دوبلین را ورق می زد. به دیگر سخن، سیاهه ای بی انتها از نامهای ناشناس شهر هم برایش موضوعی داستانی بود. ذهنیت خلاق گلشیری هم از همین جنس بود. روزی از او در باب منشأ الهام حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد پرسیدم که به گمانم از درخشان ترین آثار اوست و قدرش هنوز شناخته نیست. گفت چند سال پیش دفترچهٔ کاغذ کاهی کوچکی برای یادداشتهای روزمرّه خریدم. پشت جلدش تصویری گنگ و مبهم بود. رنگهایی تاسیده داشت. با این حال، از گیرایی خاصی برخوردار بود. گرته ای از مسیح بود. شاید هم از یک انقلابی زمان خود ما. گفتم باید این تصویر را قصه کنم. باقی، به قول خودش، «جوشش» بود، آن هم جوششی که «نمی دانست از کدام لایهٔ خاک زیر این چشمه» که تاریخ وادب و فرهنگ دیروز و امروز ماست، برمی خاست.

او حرمت این کلام و قدر این جوششها را می دانست. ولاجرم گاه ترجیح می داد قصه یا مقاله ای درخشان را نزد دوستی به امانت بگذارد، یا در کشویی پنهان کند و جایشان را به زمانه ای با مداراتر بسپارد به اصلاح اجباریِ «سطری این جا، چند سطری آن جا»، تن درندهد. گاه هم به هزار و یک ترفند، داستانش را از ایران خارج می کرد و اسباب نشرش را در آن جا فراهم می آورد. به گمانم شاهکاری به نام «شاه سیاهپوشان» برجسته ترین مصداق این گونه تلاشها بود.

حدود یازده سال پیش، روزی در دانشکده پاکتی از ایران به دستم رسید. آدرسش ناشناس بود. محتوایش چند صفحه، با شماره های نامرتب بود. مطلبی بی سر و ته جلوه می کرد. یکی دو روز بعد، پاکتی دیگر از همین لون دریافت کردم. وقتی صفحات چند پاکت دریافتی را کنار هم گذاشتم، دیدم رمانی کوتاه به نام «شاه سیاهپوشان» است. اثری بود به راستی درخشان. تصویری تکان دهنده از اوضاع زندان جمهوری اسلامی و سرنوشت فلاکت بار نویسندگان و شعرا در آن رژیم می آفرید و با درایتی سخت ستودنی، نه تنها داستان «گنبد سیاه» هفت پیکر نظامی گنجوی بلکه شماری از ابیات برگزیدهٔ آن اثر زیبا را در بافت داستانی گیرا به کار بسته بود. در سرنوشت سرمد، قهرمان ناکام داستان، که خود تمثیلی از سرنوشت شاه سیاهپوشان بود، انگار سرنوشت انقلاب ایران رقم می خورد. سرمد جوانی هجده ساله بیش نبود. به هزار امید به انقلاب پیوست. پس از چندی به عنوان معاند و منافق به زندان افتاد. توّاب شد و هر شب، به نشان صداقت توبه اش، تیر خلاص بر شقیقهٔ دهها جوان دیگر می زد که چون او به بند افتاده بودند. اما برخلافِ او دست از مقاومت نکشیدند و جوخهٔ اعدام نصیبشان شده بود. در یکی از پاکتها، نویسنده ای در

نامه ای بی امضاء، اما به خطی آشنا، از من خواسته بود که در صورت امکان کتابش را به انگلیسی برگردانم. خواستش را اجابت کردم و سرانجام نه تنها چاپ انگلیسی، که بعد از مدتی چاپ آلمانی کتاب هم، با نام مستعار «منوچهر ایرانی» به چاپ رسید، اما فخامت نثر و ظرافت ساخت و پیچیدگی روایت قاعدهٔ شکی باقی نمی گذاشت که کار گلشیری ست و لاغیر.

هوشنگ گلشیری نه به قدرتهای حاکم باج می داد، نه به احزاب و ایدئولوژی های سیاسی. ظَلمه جور را چه آنان که با داغ و درفش نویسندگان را به صلاّبه می کشند و چه آنها که می خواهند هنر را تخته بند جزمیات ناسوتی و ملکوتی کنند بر نمی تابید. به استقلال عرصهٔ خلاقیت قایل بود. هنر را وسیله نمی دانست برایش تنها هدف هنر، هنر بود. عزلت نشین وادی عرفان، یا برج عاج روشفنکری هم نبود. و چون او در دیار و زمانی می زیست که حکام سابق و لاحقش، و نیز بخشی از منتقدانش، هنر را از منظری یکسره ابزاری می نگرند، تأکید او بر استقلال هنر به آثار و افکارش سرشتی سخت سیاسی می داد.

در واقع، به گمان من، یکی از ماندگارترین جنبه های میراث پر غنای آثار متنوع گلشیری، مفهوم نو و تازه ای بود که از ادبیات و نقد سیاسی و اجتماعی رواج داد. پیش از او عالم مقال ادبی در ایران بیشتر متأثر از سنّت «نقد و تعهد اجتماعی» روسی بود. این سنّت، سبک را از محتوا جدا می دانست و دومی را بر اولی رجحان می نهاد. محتوای هنر را در خدمت نبرد اجتماعی می خاست. در عین این که سنگ خلق و مستضعفان را به سینه می زد، آنان را بالمآل بیخرد می دانست و می گفت، پیچیدگی سبک و روایتی پر پیچ و خم را نمی فهمند و نمی پسندند. همان طور که در عرصهٔ سیاسی نیازمند قیّم و چوپان و ولیّ فقیه اند، در عرصهٔ هنر هم چون رمه ای سرگردانند و هنرمندانی چوپان می طلبند. چنین بود که ساده اندیشی و ساده نویسی ملازم آن، ملاک «خلقی» بودن و «سیاسی» بودن آثار هنری شد. پیچیدگی سبک و روایت نیز، فی نفسه، نوعی زندقه، تبلوری از فساد و تباهی، چیزی از جنس زنجموره های بورژوازی فاسد از آب درآمد. اما گلشیری زیر بار این جزمیات نمی رفت. نزد او، سبک، خود محتوا بود. نه تنها صاحب سبک که سبک شناسی قابل بود. به گمانم بی اغراق می توان ادعا کرد که در شناخت و شناساندن بوطیقای نثر (Poetics of Prose) در میان نویسندگان ایران کمتر تالی و همتا داشت. نزد او بخشی از قصهٔ هر قصه، قصهٔ سبک آن بود. شازده احتجاب ش را باید یکی از برجسته ترین تلاشهای زبان فارسی برای بازآفرینی هزار توی همزمان جریان سیال ذهن انسان دانست. گلشیری نشان داد که

بی شعار هم می توان سیاسی بود. نشان داد که شاید از قضا سیاسی ترین آثار به راستی آنهایی اند که از قید و بند ایدئولوژی فارغ اند. مفهومش از سیاست سخت موسّع بود. می دانست که اگر خواننده ای به قول خودش «فرهیخته» و جستجوگر بطلبد و بپروراند، همین خواننده در عرصهٔ سیاست هم زیر بار زور و قیّم و ولیّ فقیه نخواهد رفت. در یک کلام، در عین عنایت به ابعاد زیبایی شناختی هر اثر، مردم را از انفعال فکری به عمل وا می داشت.

می دانیم که این روزها بحث جامعهٔ مدنی در ایران رواجی تام دارد. اگر بپذیریم که نقطهٔ عزیمت جامعهٔ مدنی، مسؤولیت مردم و درایت ذاتی آنها در تعیین سرنوشت خویش است، اگر به یاد بیاوریم که نقطهٔ عزیمت مستتر در همهٔ آثار گلشیری، مسؤولیت خواننده، و درایت فردی او در شکل بخشیدن به معنای متن است، اگر بپذیریم که پیش فرض جامعهٔ مدنی وجود شهروندانی ست که انفعال سیاسی را برنمی تابند و با دانش و درایتی لازم، سرنوشت جامعه را در دست می گیرند و قیم و ولیّ حزبی و فقهی نمی خواهند، اگر به یاد آوریم که مطلوب و مفروض همه آثار گلشیری، همان طور که خود به تصریح گفته بود، خوانندگانی فرهیخته است که معنای متن را خود می جویند و می طلبند، اگر بپذیریم که جامعهٔ مدنی براساس گفتگو استوار است و در اقلیمش فرمان و فتوای یک جانبه محلی از اِعراب ندارد، و اگر به یاد آوریم که گلشیری، حتی پیش از آن که نظرات باختین، متفکر روسی را بخواند که می گفت جوهر رمان گفتگوست، خود رمان هایی می نوشت که تنها در گفتگو با خواننده یا تاریخ معنا پیدا می کرد، آن گاه به گمانم بی اغراق می توان ادعا کرد که گلشیری سالها پیش از آن که جامعهٔ مدنی به بحث داغ و روز ایران بدل شود، در عرصهٔ خلاقیت خود منادی و از معماران مدنیت ادبی ایران بود. به کلامی دیگر، گوهر ادبی، و به تبع آن سیاسی و دموکراتیک آثارش به نرخ و سکهٔ روز نبود و در خلاقیت نبوغ آسا و بی پروایش ریشه داشت.

همین واقعیت دربارهٔ زبان تمثیلی گلشیری هم صدق می کرد. بورخس که ازنویسندگان محبوب گلشیری بود، می گفت خفقان و استبداد، مادر تمثیل ادبی اند. استبداد سیاسی در ایران «شب» و «زمستان» و هزار و یک تمثیل و نهاد دیگر را وارد زبان فارسی کرد. اما ساخت تمثیلی نثر گلشیری و بافت شعرگونهٔ نثرش ریشه در واقعیتی هستی شناختی و شناخت شناختی داشت. می گفت، «داستان گویی [من] همان مقولهٔ تذکر افلاطونی ست». به دیگر سخن، زبانش زبان اشارت و بشارت بود. از جوهر هستی انسان و معرفتش بر می خاست، نه از خفقان روز. فرضش این بود که فرجام هر قصه را از همان آغاز

می دانیم. لذت و ظرافت داستان را نه در چند و چون پایان آن که در خلاقیت پیچ و خمهای روایتش می دانست. معتقد بود جهانِ رمان واقعیتی ست ویژه. زبان او نیز برخاسته از سرشت مبهم و پر سایه روشن همین واقعیت بود. در عین حال، سرشت شعرگونهٔ نثرش دست کم از یک جنبه نتیجهٔ ایجاز حیرت آور زبان قصه ای او بود. می گویند شعر روایتی ست که در آن حتی کلمه ای زاید نیست. در داستانهای گلشیری هم کلمهٔ زاید مشکل بتوان یافت. نه تنها به خوانندگان باج نمی داد، بلکه نیچه وار، آسان خوانان را طرد می کرد و چون خود، به قول نیچه، «با خون می نوشت»، خوانندگانی می خواست که در کار خواندن از جان و دل مایه بگذارند. در جمهور ادب او، خوانندگان مطیع و منقاد و تنبل جایی نداشتند. خوانندگان را رمه ای بی سرپرست و بیخرد نمی شمرد. از آنان می خواست که همپا و همتای او بیایند و برخلاف جمهور افلاطون که در آن شمار شاعران و نویسندگان اندک است و شاعران سرکش هم سرنوشتی جز تبعید ندارند، گلشیری همواره می کوشید شمار هرچه بیشتری از هنرمندان جوان را به این جمهور ادب بخواند و آثار استعدادهایشان را صیقل و جلا دهد و سرکشیِ سبکی را سرمشق کارشان کند.

البته زبانِ همواره پر استعاره و اغلب شعرگونهٔ گلشیری تنوعی به راستی حیرت آور داشت. جویس می گفت در *Finegan's Wake* می خواسته نثری شبانه بیافریند، نثری خواب زده. حاصل کارش گرچه درخشان و بدیع بود، اما برای اغلب خوانندگان دست نیافتنی جلوه می کرد و می کند. گلشیری هم در شازده احتجاب ش (که هزار پردهٔ معنایش را در همان واژهٔ احتجاب سراغ می توان کرد)، با موفقیت نثری رؤیازده، نثر قهقههٔ مرگ، نثر صبح کاذب آگاهی در واپسین لحظهٔ حیات را آفریده است. از سویی دیگر، در حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد نثری به فخامت فرهنگ ایران و به قدمت منجی طلبی تاریخ این دیار پدید آورد و آن گاه در جن نامه بعد از آن که بارها منتقدان و نویسندگان دیگر، گاه به طعنه و زمانی به دلسوزی، از خشک شدن قلمش نوشته بودند، او نشان داد که طنین کوچه و خیابان و محاورات روزمرّه را نیز در کف با کفایت داستانهایش سراغ می توان کرد. اگر در شازده احتجاب ساخت روایتش، به قول خود او، ملهم از ساخت قرآن و غزل بود، اگر هر عبارتش، در عین ایجاز و زیبایی، انگار جملگی قصه را هم باز می گفت، اگر تداوم روایتش نه خطی که در عمق هستی انسان و تاریخ بود، اگر نثرش آن جا، چون چهرهٔ یکی از شخصیتهای داستان، «کش می آمد، موج بر می داشت، می شکست و تکه تکه می شد». نثر جن نامه، نمازخانهٔ کوچک من، پنج گنج و آئینه های دردار و دیگر نوشته های او، هر یک ملازم با محتوای روایت، سبک و شکل و بافتی دیگر

داشت.

در عین حال، اگر به قول گلشیری، «رئالیسم را دست کم نگیریم»، و از آن نه واقعیت مُثله و مسخ شدهٔ ایدئولوژیک، که واقعیت هزارتوی ذهنیت انسانی را مراد کنیم، آن گاه به گمانم، باید بپذیریم که او از جملهٔ رئالیست ترین نویسندگان روزگارش بود. برای مثال، شازده احتجاب و حدیث مرده بر دار کردن.... و برهٔ گم شدهٔ راعی به گمان من سه رمان به هم پیوسته اند که در عین گریز از سیاست زدگی، در عین اجتناب از رئالیسم ژدانفی، نه تنها از سیاسی ترین، که در مفهوم موسّع، از رئالیست ترین رمان های زمان خویش اند. گلشیری انگار چون همان خفیه نویس شازده احتجاب که «اجداد والاتبار... بر محکوم می گماشتند تا تمام حرکات و حرفهای او را بنویسد و شب به عرض برساند»، خفیه نویس تجربهٔ تجدد ایران بود و نه هر شب، که در شب دیجور زمان، حرکات محکومان را که خودِ ماییم بر ما بر می خواند. در واپسین عبارت شازده احتجاب می خوانیم که از «آن همه پله پایین تر، پایین تر می رفت، از آن همه پله که به آن دهلیز نمور می رسید و به آن سردابهٔ زمهریر و به شمد و به خون و به آن چشمهای خیره ای که بود و نبود». در حدیث مرده بر دار کردن...، می بینیم در سردابه ای در «دو سوی تخت، یازده سپید جامه، همه برنا، و به صورت چون نقش، ایستاده سرد شده بر جای، همان گونه که پیر، اما چشمها خیره بر نقش». و این نقش کسی نیست جز همان سوار نجات بخشی که گاه به هیأت امامی غایب، زمانی به قامت حزب یا سازمانی مارکسیستی یا مذهبی، و روزگاری به جامهٔ یک روحانی ساده در می آید و هر بار می آید که جامعه را نجات بخشد و ظهورش البته دردی را درمان نمی کند و ناچار مردم هم آن ظاهر شده را دجّال می خوانند و روزگاری به سوگ امید از دست رفته سیاه می پوشند و آن گاه در سردابهٔ ذهن خود دل به نقشی دیگر می بندند. شخصیتهای برهٔ گم شدهٔ راعی نیز در همین سردابهٔ ذهن سرگردانند و چون تلاشهاشان ره به جایی نمی برد، گلشیری نیز قصه شان را «تدفین زندگان» خوانده است.

اگر هر سه رمان را نیک بخوانیم، تصویری نکته سنج و نفاد، ریزبین و بی پروا از تاریخ معاصرمان عایدمان می شود. هم سترونی اشرافیت مسلول حاکمان را خواهیم شناخت، هم سبعیت جامعهٔ سنّتی را نسبت به زن- خواه این زن فخری باشد و لکاته، خواه فخرالنساء و زن اثیری. سترونی روشنفکران منجی طلب و مأیوس و شکست خورده را هم می بینیم. سرگشتگی و بی فرجامی تجدد سرسری و تحمیلی را تجربه می کنیم، رواج منجی طلبی را در جامعه مان می بینیم و جوهر مشترک ناجیان و ناکجا آبادهای ناسوتی و ملکوتی را نیز نیک در می یابیم. در یک کلام، می بینیم که چرا در این شهری که مملکت ماست همه،

به قول نظامی، سیاه پوش اند. سه رمان را، به عبارتی دیگر، نه تنها سه ساخت بدیع ادبی باید دانست، بلکه می توان نوعی آسیب شناسی ژرف اندیش جامعهٔ ایران در سالهای اخیرشان دانست و حتی پیش بینی بسیاری از تحولات بیست سال اخیر را نیز در آنها سراغ کرد. در عین حال، به رغم گنبد سیاهی که انگار بر این سه رمان سایه انداخته اند، در آنها روزن امیدی هم هست. جامعه ای که بتواند چنین آثار ادبی درخشانی پدید آورد، جامعه ای که به چنین درجه ای از خودشناسی نقاد دست یافته باشد، همواره سیاه پوش نخواهد ماند.

در میان نویسندگان ایران، گلشیری از یک جنبهٔ دیگر نیز مقامی والا داشت. او به کرّات به ساخت شکنی آثار خود همت کرد، نه تنها قواعد قراءت آثارش را با خوانندگانش به بحث می گذاشت. بلکه مقالات بکر و بدیعی هم در عرصهٔ نقد ادبی نوشت. در باب آثارش در زمینهٔ نقد شعر چیزی نمی توانم گفت چون هیچ صلاحیتی در آن عرصه ندارم. اما به گمانم اگر او حتی یک داستان هم از خود به جا نمی گذاشت، بدایع و بدعتهای او در نقد رمان و در زمینهٔ سبک شناسی نثر داستانی او را از مهمترین و ماندگارترین چهره های روزگار می کرد.

در عرصهٔ نقد رمان نیز گلشیری قالبهای موجود را برانداخت و ذهن و زبانی نو آفرید. او هرگز داعیهٔ مبارزه با غرب زدگی نداشت. از قضا، نه تنها همواره از شعارهای توخالی و از دانش سطحی و افواهی رایج این عالم مقال پرهیز می کرد، بلکه گاه به تلویح و تصریح منادیان کم مایهٔ این نوع اندیشه ها را به سخره می گرفت. اما او در نقدهای ادبی خود به مصاف اندیشه هایی رفت که در واقع، به رغم ظاهر پیراسته و صرفاً ادبی شان، از ارکان غرب زدگی و سلطهٔ فرهنگی غرب بودند. اغلب نویسندگان و منتقدان ایرانی این قول غربیها را – که گاه از قلم میلان کوند را و زمانی در کتاب کریستف بالایی رخ می نماید – پذیرفته اند که رمان نوع ادبی غربی ست. ریشه در فرهنگ و سنّت غرب دارد و همزاد تجدد است. اما گلشیری داستانسرایی و داستان طلبی را پدیده هایی ذاتی انسانها می دانست. می گفت «راویان هر دور خود دانند که این حدیث چگونه بایست گذارد و هر قصه به چه طرز بایست نوشت؟». معتقد بود شگردهای روایی داستانی را می توان، و می باید از متون ادب سنّتی ایران جست. تاریخ بیهقی و تذکرة الاولیاء و هفت پیکر و دیوان حافظ و حتی بحارالانوار را می خواند تا شگردهای روایی شان، بافتهای قصه ای شان، پرداخت شخصیتشان، توان فضا آفرینی شان را کشف و درک کند و آن گاه این شگردها را با برخی از فوت و فنهای رایج در رمان غرب در می آمیخت و حاصل این کیمیاگری، آثاری بدیع می شد که هم یکسره ریشه در فرهنگ و ادب ایران داشت و هم

بدایع و زیبایی‌ها بیش از ارزش جهانی برخوردار بود.

گرچه تاکنون برخی از آثار گلشیری به زبانهای مختلف ترجمه شده، گرچه به هنگام مرگش معتبرترین نشریات غرب به تفصیل از اهمیت و ارزش کارش نوشتند، و به رغم نقدهای متعددی که به فارسی بر آثارش نوشته شده، با این حال، به گمان من قدر واقعی کارش هنوز نه در ایران و نه در غرب شناخته نیست. در غرب شناخته نیست چون از یک سو بخش اعظم آثارش هنوز ترجمه نشده اند و از سویی دیگر، زبان شعرگونهٔ بسیاری از نوشته هایش کار ترجمه شان را دوچندان دشوار کرده است. در ایران قدرش چنان که باید شناخته نیست چون در سالهای اخیر، دلاوریهای سیاسی اش در دفاع از آزادی قلم و در تشکیل کانون نویسندگان ایران، و گاه نیز رقابتها و تنگ نظریهای فردی، بر ارزیابی دقیق مقام تاریخی او سایه انداخته است. اما تاریخ بالمآل داوری دقیق است، دیر یا زود، بی اعتنا به ادبار زمانه ای که او در آن می زیست، به رغم این واقعیت که او جوانمرگ شد، دادِ او را چنان که باید خواهد داد.

گروه علوم سیاسی و تاریخ دانشکده نتردام، کالیفرنیا
۲ ژوئن ۲۰۰۰

* این متن، با حذف چند کلمه، در مراسم یادبود گلشیری که به همت همسرش فرزانهٔ طاهری در جمعهٔ ۱۸ ژوئن در تهران برپا بود قراءت شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی