عبدالعلی دست‌غیب

# دست تاریک، دست روشن

***نقد کتاب دست تاریک، دست روشن ـ مجموعهٔ داستان (۱۳۷۴) هوشنگ گلشیری***

این مجموعه، حاوی پنج «داستان» است که بیشتر با تعابیر شاعرانه نگاشته شده و اشخاص و اشیا و بخش‌های تاریک زندگانی را نشان می‌دهد. نگاه نویسنده متمرکز برشکل و سطح و زوایای هندسی اشیا است یا متوّجهٔ ابعاد تاریک دانستگی. رویدادهای این «داستان‌ها»، اگر بتوان آنها را رویداد نامید، به‌مدد کلمه آشکار می‌شوند تا بار دیگر به‌خفا و تاریکی بروند. این عوامل را در جمله‌های زیر می‌بینیم:

ساختمانی چند طبقه بود با مهتابی‌های یک شکل. به‌خیابان‌هایی‌خلوت رسیدند. بوی آب و درخشش پنهان موج‌های رود را در پشت درخت‌ها احساس کرد.

«به‌صلح با جهان» ـ نوشته بود کاتب ـ اگر آدمی بخواهد برسد، تاریکی را باید در لفافی از فراموشی پنهان کند. (ص ۹۰ و ۹۱)

گلشیری به‌پیروی رُب‌گریه، کلود سیمون و ناتالی ساروت [ورؤمان نو]، متن داستان و زبان آن را «ایستگاه نهایی» کار می‌داند و گمان می‌بَرد که چون واقعیّت در زبان به‌ظهور می‌رسد، پس منحصراً در زبان وجود دارد نه‌در جهان برون و داستان نویس «از واژه‌ای به‌واژهٔ دیگر می‌پرد نه از واژه‌ای به‌معنایی‌و نه از معنایی‌به‌معنایی‌دیگر.» او درهرقصه، قطعه‌های وصفی را کنار هم می‌چیند، این‌جاو آن‌جا استعاره یا تشبیهی می‌آورد، بخشی از گفت و گویی‌را نقل می‌کند و سپس خود کنار می‌رود. اکنون برعهده خواننده است که این قطعه‌های پریشیده و خردریزه‌های زبان استعاری را کنار هم و به‌طور مرتب قرار دهد و در دانستگی خود منظم کند تا دریابد که مُراد نویسنده چیست.

در هیچ‌یک از این قصه‌ها کشف جدیدی از مناسبات اجتماعی یا فرارونده‌های عاطفی بدست داده نشده است. قصه‌ها چیز تازه نمی‌گویند و به‌رغم اسلوب جدیدی که در نوشتن آن‌ها بکارگرفته شده بوی قدیمی و کپک‌زدگی می‌دهند. زن و مرد و کودک، شهری و روستایی، غنی و فقیر... از کنار هم رد می‌شوند، کلماتی رد و بدل می‌کنند، و گاه دست و پایی‌تکان می‌دهند و

سپس به‌صندوقچهٔ «خفا» و «تاریکی» می‌روند. درست مانند تصویرهای «شهر فرنگ»هایی‌که بسیاری از هم‌سن‌های نویسنده در کودکی دیده‌اند:

> شاید همین طلسم است که نمی‌گذارد تا حاضر شود و برود به‌هرجا که باید، مثل من که باید به‌اطاقم برگردم و باز بنشینم رو به‌سه‌پایه‌ام و ببینم چطور می‌شود این‌ها را که قلم زده‌ام و خیلی‌ها را که خط زده‌ام، بیرون آن هالهٔ قاب بگذارم تا فقط هم او بماند که می‌رود رکاب‌زنان و رو به‌باد. (۱۳۰)

این رومان نویسان نوگمان می‌کنند که کار قصه‌نویس کنارگذاشتن شخصیت‌هاست. حضور شخصیت در داستان، حضوری تجریدی است و از محیط اجتماعی یا طبیعی نیست. جدا افتاده و بیگانه است و کار نویسنده یکه و تنها ایستادن در برابر زبان است. این کار درست برعکس کار نویسندگانی مانند بالزاک است. در دنیای بالزاک اشیا و مکان‌ها خاموش، گنگ و در تاریکی‌اند امّا همینکه انسان پا به‌میدان می‌گذارد اشیا زنده می‌شوند و گِرد شمع وجود انسان به‌چرخش در می‌آیند. امّا موضوع اصلی رُومان‌نو، انسان و سرنوشت او نیست بلکه حدیث سکوت یا سخن گفتن اشیا و بی‌ثباتی شخصیّت‌هاست. هیچ چیزی استقرار و ثبوتی ندارد، و نویسنده فقط می‌خواهد نمودها، مکان‌ها و اشیا را به‌طور مُجرد توصیف کند تا در برابر دیدگان خواننده نمایان شوند [و این ایستار با ایستار فلسفهٔ فنومنولوژی همسایگی دارد.]

اکنون ببینیم «گلشیری» بربنیاد نظریه‌هایی از این دست چه نوشته است و چه دسته‌گلی به‌آب می‌دهد.

در قصهٔ «دست تاریک، دست روشن» روایتی داریم از شخصی بنام «رحمت حاجی‌پور» که با دوست کاتبش به‌دهی می‌روند. پس از چند روز کاتب به‌شهر برمی‌گردد و حاجی‌پور با دختری خان‌زاده ازدواج می‌کند و مدتی بعد به‌شهر برمی‌گردد و تصمیم می‌گیرد دست خود را از مچ بُبُرد. از کاتب و از این و آن کمک می‌طلبد تا دستش را قطع کنند ولی آنها از این کار امتناع می‌کنند. حاجی‌پور ناچار خودش دستش را می‌بُرد. انگیزه این کار آن است که او دست زنش را بریده بوده است. ماه‌دخت زن او «نبّاش» بوده و شب‌ها می‌رفته نبش قبر می‌کرده. اصل قضیه همین است امّا نویسنده این درونمایهٔ داستانی را با پیچ و خم بسیار نوشته است. او این درونمایه را از قصهٔ «دختر قاضی» کتاب «فرج بعد از شدّت» گرفته و آن را به‌اصطلاح امروزی کرده است. در آغاز داستان کاتب و چند تنی از خویشان حاجی‌پور را می‌بینیم که جنازهٔ او را در اتومبیلی گذاشته‌اند و به‌قصبهٔ «فرادنبه» و حوالی آن «سفید دشت» می‌برند. مسافران عبارتند از کاظمی (راوی داستان)، همدم خواهر حاجی‌پور، صبوری شوهر خواهر همدم و دو پسر او: سعد و سعید و جوانی به‌نام محسن. این‌ها عازمند جنازهٔ حاجی‌پور را به‌ماه‌دخت زن پیشین حاجی‌پور تحویل دهند. کار سعد و سعید در این قصه بازیگوشی است و ایجاد زحمت برای بزرگترها و با سیر داستان پیوندی ندارد به‌طوری که اگر گفته‌ها و کارهای ایشان را از قصه برداریم هیچ

اشکالی در سیر قصه بوجود نمی‌آید و حالا هم که در قصه حضور دارند هیچ مشکلی را نمی‌گشایند.

کار «حاجی‌پور» گردآوری قصه‌ها و آیین‌های روستایی بوده و کتابی هم در این زمینه‌ها چاپ کرده بود:

> از خواب می‌پریده و باز می‌رفته تا جمله‌ای دیگر بنویسد. حالا خوب می‌فهمم که یعنی چه. تازه وضع او بدتر بوده چون مدام اسیر ذهن و زبان‌های بسیاری بوده. به‌قول صبوری (معلم روستا)، حقیقت درمورد رحمت حاجی‌پور در این کلمه یا آن واقعه نبوده بلکه هرتکه‌ایش آویختهٔ ذهنی بوده که اگر فی‌المجلس ثبت نمی‌شده، فراموش می‌شده مثل جسدی که از پس سی‌سال باز می‌شود در گورش یکی دیگر را خاک کرد.(۳۵)

صرفنظر از هرچیز در این قصه ـ آن جاکه سخن از نبش قبر است ـ اشتباه بزرگی دیده می‌شود:

گورکن می‌گفت: این‌جاکفتار دارد، اگر سنگ نیندازند می‌آید جنازه را درمی‌آورد.(۳۴) کفتار گور نمی‌کند. مراد نویسنده «گورکن» است که حیوانی است به‌اندازهٔ روباه و پوست زیبایی دارد به‌رنگ سیاه و سر دماغش سفید است. همین مورد یااوصافی که نویسنده از ده بدست می‌دهد، نشان از این دارد که گلشیری مشاهده‌گر خوبی نیست و نه فقط آدم‌ها بلکه اشیا و جانوران و گیاهان را نیز درست نمی‌شناسد. او اگر کلمهٔ نرگس یا کوه یا گورستان را به‌روی کاغذ می‌آورد، به‌شکل واژه‌ها توّجه دارد نه به‌مصادیق آنها. انگیزهٔ اشخاص در کارهایی که می‌کنند روشن نیست. رویدادهای بی‌اهمیّت پیچ و تاب می‌خورند تا ژرف بنمایند. این نکته به‌ویژه در قصهٔ «خانه روشنان» ـ که به‌مدد تصویر نوشته شده ـ کاملاً روشن است. در این قصه، نویسندهٔ مهاجری خودکشی می‌کند و نوشته‌هایش را پیش از مرگ می‌سوزاند. برخی از اوصاف این قصه به‌گزارش مرگ صادق هدایت شبیه است. آغاز داستان چند تنی در اطاقی گرد آمده‌اند و راوی حسب حال آنها را بیان می‌کند. اطاق در تاریکی است و ظاهراً مجلس است. نویسنده متوجه وصف اشیا، در و پنجره، سیگار، دست، نور، جام، قاب پنجره و این قبیل چیزهاست تا به‌گفتهٔ خودش «القاء خیال کند»

دربند آدمی ماییم و آدمی دربندان ما. در آن سوی این حصار ما را راهی نیست. القای خیال البته می‌توانیم کرد. کردیم. از دل سیاه دودی زبانهٔ سرخ آتشی برآوردیم. بوتهٔ خشک شعله‌وری پیش روش می‌بود اگر دو دست حایل زبانهٔ سرخ و لرزان می‌کرد. ساقی سیم ساق غزل راگفتیم نه به‌ناز که به‌عتاب غمزه‌ای درکار او کند. سربرنیاورد که دیدیم ساقی راکه رنجیده به‌قاب نقش برآمد و همان جام راکه داشت برداشت. جامیش نیز نمودیم،نرگسیش برآوردیم، او سه بوتهٔ [بُته درست است] پونه برلب جویباری که زلال و جاری می‌رفت. جاده‌ای پرت درمیان جنگلیش دادیم تا مگر برخیزد و دریچه چراغی بگشاید. نمی‌دید. می‌دیدیم ماکه نمی‌بیندشان

حتی باد را که بر ننوی شقایق نشسته بود. سنگ را ندید که سایبان کلاهک نرم قارچی کرده بودیم. خسته نمی‌شویم ما. سیاه می‌شویم وقتی می‌بینیم با دو دست سنگین بردستهٔ مبل نشسته باشد کسی و در بر هرچه غیر بسته. ماییم غیر. گفتیم بگذاریمش تا خود مگر خیالی را احضار کند. بوی کافور بود.(۷۱)

ودر آخر داستان آمده است:

در ماست کاتب شاید در سایه‌روشن‌های میان کلام که برسر دست داشت. آن‌جا، بر کاغذهای زردشدهٔ روی میز خواناست این: ماهم رفتیم. نعش‌مان را هم بردیم.

زیرسیگاری را ندیدیم کدام دست برکاغذها گذاشت وقتی کاتب رو به‌دیوار می‌آمد لبخند برلب و رقصان، انگار بگوید: اناالحق یا اناکلمهٔ الحق. روشنانیم ما.(۹۷)

روشن نیست که نویسنده شطح می‌نویسد یا قصهٔ امروزی؟ او چنان به‌واژه و اشیا چسبیده است که هیچ توّجه ندارد، مخاطب او کیست و علایقش چیست؟ شاید گمان می‌بَرد که خوانندگان همچون حل کنندگان جدول کلمات متقاطع بیکارند که بنشینند کلمه و حرف‌هایی مانند: خسته نمی‌شویم ما، سیاه می‌شویم ما، ساقی سیم‌ساق، ننوی شقایق، سایبان و کلاهک... را کنار هم بچینند و معنا و رمزیابی کنند. افزوده براین، استعاره‌ها و تعابیری که نویسنده به‌وفور می‌آورد هیچ لطفی ندارد و حتی خسته‌کننده نیز هست. این آقای گلشیری عزیز ما در این عصر پُر تلاطم و بحرانی که موجودیت انسان در خطر است و نیروهای تاریک‌اندیش و آزمند برآنند شخصیت و آزادی انسانی را از صحنهٔ جهان محو کنند، به‌چه بازیچه‌هایی دل خوش کرده است و گویا نمی‌داند که در مقام نویسنده چه لحظه‌های گرانبهایی را از دست می‌دهد. گفت و گو دربارهٔ داستان‌های کلاسیک و نو به‌کنار، و هم‌چنین در این جا ما کاری به‌کار تعریف و عملکرد قصه نداریم امّا او مگر فردی از افراد این سرزمین واز فرزندان فردوسی، نظامی گنجوی، مولوی، خیام، سعدی و حافظ و بیهقی و ناصرخسرو... و وارث ادب گرانسنگ این سرزمین دیرینه سال نیست که هریک به‌سهم و در مدارج خود، از مردم میهن‌شان سخن گفته‌اند و کوشیده‌اند حسب حال مردم و دیالک تیک غامض تحوّلات اجتماعی زاد بومشان را در سخن خود به‌پیش نما آورند و راهی نشان دهند که مردم تاریکی‌ها را بشناسند و به‌سوی روشنی و بهروزی بروند. این همه سخن گفتن از گور و گورستان، کافور، جسد، کفن و گورکن و خودکشی... آن نیز با این لحن سرد چه معنی دارد؟ کاتب داستان «خانه روشنان» نوشته‌های خود را پاره پاره می‌کند و می‌سوزاند خیره به‌ظلمت همخانهٔ کاغذ سفید، مداد تازه بدست نگاه می‌کند. برکاغذ خم می‌شود و می‌نویسد و راوی می‌گوید:

کلمه‌ای گاهی همخانه‌ایش بود. امّا سیاق جمله گیج‌مان می‌کرد. تند می‌نوشت. نمی‌توانیم بخوانیم ما. بیدار می‌کنند در ما اگر به‌خانهٔ ذهن خطور کند چیزی. سیاه بود کاسهٔ ذهن کاتب سیاه بود و خالی خانه خانه‌های ما. تشبیه نمی‌کرد کاتب. شب را نمی‌نوشت مثل شب حتی.

شب را روز هم نمی‌نوشت یا مثلاً دیوار. اگر از ریشهٔ سربرزده می‌گفت دیواره را می‌دیدیم ما یا آجرهای قزاقی را. بوی کافور را نشنیدیم ما. چوبی برهم نچید تا بگوییم. در حصار بود خاک وقتی می‌نوشت خاک یا سنگ یا گور. حافظه‌مان نیست ما. دیواره نوشت حتماً امّا صافش نگفت یا خاکی یا سنگی تا بسازیمش ما. جا به‌جا می‌گفت، انگار به‌جای در بنویسیم کلون یا پاشنه. سنگین بود حتماً. خالی پشتش سرد بود و سیاه... نه، ز مهریر بود و ظلمانی، اگر در بر هرچه غیربسته باشند قرن‌ها. نقرمان می‌کرد. حجاری می‌کرد اندرونه مان را با هرکلمه که می‌نوشت.(۹۷)

این عبارت‌ها متعلق به‌حوزهٔ شعر باطنی و رمزآمیز است و زبان قصه نیست. زبان القایی و مَجازی است. گویا راوی می‌خواهد هنر قصه‌نویسی را به‌هنرهای پلاستیک (نقاشی، پیکرتراشی...) کاهش دهد و تحویل کند. به‌همین دلیل در قصهٔ «نقاش باغانی»، تصویری که نقاش پیر ترسیم می‌کند در مرکز قصه قرار می‌گیرد. تصویرهای این نقاش در همه‌جا هست امّا خود او حضور ندارد. در آخر قصه، راوی او را می‌یابد که سرگرم نقاشی روی تابلوهای مستطیل شکل است. او بیست و دو سالی است در «باغان»، دهی حوالی الموت، در خانه‌ای روستایی زیست می‌کند و فقط تابلو آبرنگ می‌کشد و به‌روستاییان می‌دهد و به‌جایش قند و چای و برنج و کاغذ و رنگ می‌گیرد. زنش مرده و دخترهایش بزرگ شده‌اند. کس دیگری هم در زندگانیش نیست که توقعاتش مجبورش کند پای تابلوها امضا بگذارد و برایشان قیمت تعیین کند. نقاش پیر فقط طبیعت را ترسیم می‌کند و می‌گوید «من با آدمها کاری ندارم». زمانی که راوی از اطاق نقاشی به‌میدان ده نگاه می‌کند کنار باریکهٔ راهی که به‌میدان می‌رسد خروسی را می‌بیند که دارد به‌زمین نوک می‌زند و بعد به‌ناگهان خروس دیگر نیست یا شاید راوی نیست و آن جابه‌جای دیوارهٔ کاهگلی آن پایین و بته‌های روی دیوار و آن خروس، حفرهٔ مستطیلی است سفید که انگار از این سو هوای کوچه و میدان را می‌مکد این‌ها روی کاغذ سفید نقاش رفته‌اند:

همچنان همان گوشه خلایی مکنده دهان گشوده بود که دیدم کاغذ را از سه‌پایه کند و در مستطیل روبه‌میدان قاب کرد. نگاه کردم مستطیل سفید و مکنده دیگر نبود و خروس حالا روی دیوار بود، گردن برافراشته، همان‌طور که او کشیده بود. بعد که نشستم و چشم بستم تا یادم بیاید که چه دیده بودم، صدای قوقولی قوقولش را شنیدم.(۱۱۵)

گمان نمی‌کنم این قسم نوشته‌ها را بشود قصه نامید. هنگامی که نقاش یا قصه‌نویسی «باآدمها کاری نداشته باشند» ناچار باید به‌خروس و قوقولی قوقوی خروس یا گل و گیاه و اشیا، بپردازد. راوی دیگری موجود نیست. اشخاص داستانی آغاز این قصه راوی و همسر و بچه‌های او، دایی بچه‌ها و همسر او مهری ـ که نقاش و هفت ماهه آبستن است ـ و از ترس بمباران به‌باغان می‌روند، حضوری ناملموس در قصه دارند و بودن و نبودشان در مایهٔ اصلی قصه پرگذشت نقاش پیر... تأثیری ندارد. این ترکیب دو ماجرای متفاوت است که با هیچ سریشمی بهم

نمی‌چسبد. نقاش بودن «مهری» و اظهار علاقهٔ او به‌نقاشی‌های نقاشی پیر و ناشناس برای اتصال این دو بخش کافی نیست.

قصهٔ «نقشبندان» هم، دست‌کمی از قصهٔ «نقاش باغانی» ندارد. در این قصه نیز راوی نگران تصویری است از زنی سوار بردوچرخه در خم راه که در دانستگی او حضور دایمی دارد. راوی و زنش شیرین همراه با کودکانشان به‌اروپا می‌روند و سپس مرد زنش را طلاق می‌دهد و به‌ایران برمی‌گردد و شیرین و بچه‌ها در اروپا می‌مانند. بچه‌ها بزرگ می‌شوند وبه‌راه خود می‌روند و شیرین بیمار و شکسته تنها می‌ماند. بچه‌هادیگر زبان فارسی را از یاد برده‌اند و به‌طور کامل عیارفرنگی شده‌اند:

اکنون شیرین در نیویورک صندوقدار فروشگاه لباس بچگانه است و شب با قطار می‌رود تا نزدیکی‌های خیابان بیست و هفتم و بعد پیاده تا ساختمان نمی‌دانم چندم و تا طبقهٔ پنجم هم از پله‌ها بالا می‌رود به‌آپارتمانی که فقط دو صندلی راحتی دارد و یک کاناپه... هرشش ماه مجبور است شیمی‌درمانی بشود یا اصلاً بگذارد یک جای دیگرش را هم ببرند.(۱۲۴)

قصه حاوی قطعه قطعه‌های جداگانه خاطره‌هایی از این خانواده در ایران و اروپاست. اگر نویسنده این قصه را به‌شیوهٔ داستان کوتاه «آیینه شکسته» هدایت یا «اندوه چخوف» و به‌شیوهٔ امپرسیونیستی نوشته بود، داستان طُرفه‌ای از آب درمی‌آمد. اما «واژه بازی او» و گرایش وی به‌هنر پلاستیک، همهٔ اندوه اشخاص داستانی و به‌ویژه «شیرین» را گرفته و مکیده است و درنتیجه از آن محتوای دردآلود، پوسته‌ای بدست ما می‌رسد. درواقع نویسنده نقاشی می‌کند و پشت سرهم تصویر می‌کشد امّا تصاویر او «مجرد»[ابستره] است و به‌جای شورافزایی، شور و شوق را می‌کشد و به‌این مانند است که گیاه‌شناسی گلی را خشک کند یا جانورشناسی پروانه‌ای را بکُشد و با سنجاق به‌دیوار بیاویزد. آن گاه این هردو بگویند: این گل است و آن پروانه. پایان داستان را بخوانیم:

کارت پستال شیرین به‌دست راوی می‌رسد... با همان کاج‌های سردسیری و آن لکه‌های زرد کدر به‌جای خورشید و زمین شخم‌زدهٔ پیش زمینه که فقط این طرفش باریکهٔ جویی هست که آب آبیش معلوم نیست به‌کجا می‌رود، همانطور که او می‌رود و خط نیمرخش هم روشن است مثل هاله‌ای که می‌گویند گرد برگرد پوست آدمهاست به‌همان قالبی که تن آدمها باید باشد، حتی اگر جاییش را بریده باشند. (۱۳۰)

در قصه «حریف شب‌های تار» باز سخن از خودکشی و مرگ و تنهایی است از جمله از پدری سخن می‌رود که زنش را به‌خانهٔ پدر و مادرزن می‌فرستد و در آبگوشت سم می‌ریزد و با پسر و دخترش آبگوشت را می‌خورد. نزدیکی‌های ظهر که زن به‌خانه می‌رسد می‌بیند شوهر و پسر و دخترش مرده‌اند. انگیزهٔ مرد در این کار، درگیری دخترش با مدیر مدرسه برسر مراسم عبادی بوده، بردختر توهین روا داشته بودند و سخن راوی این است که «کار مدیر مدرسه چه ربطی با

رابطهٔ تو و خدا دارد؟»

سپس راوی را می‌بینیم که در حیاط باخودش تخته نرد بازی می‌کند و برای حریف غایب رجز می‌خواند. بعد سرو کلهٔ مرد همسایه ـ که زنش مرتب بچه می‌اندازد ـ پیدا می‌شود و دو حریف با هم گلاویز می‌شوند و در اثنای ریختن طاس‌ها برای هم رجز می‌خوانند. مرد همسایه مارس می‌شود و راوی به‌سراغ همسر و بچه‌هایش می‌رود:

بلند شدم و رفتم تو. بچه‌ها کنار اختر خوابیده بودند. دست راست اختر زیر سر سارا بود. کنار لبش کف کرده بود. آینهٔ دستیش را جلو دهان هرسه‌تاشان گرفتم. تار نشد. گریه نکردم. با شیر خورده بودند. نان و پنیری خوردم و برگشتم. باران ریز ریز می‌بارید.(۱۴۳)

سپس راوی به‌بازی برمی‌گردد و با مرد همسایه ـ که یک دست بیشتر ندارد ـ به‌بازی می‌نشیند. صبح می‌شود و راوی به‌اطاق می‌رود. رادیو بچه‌ها روشن است و اختر داد می‌زند: کی دوباره این رادیو را روشن کرده ... و مردهمسایه، آقای مقدمی برگ‌های این چند روز را گوشهٔ باغچه‌شان چال می‌کند.

* * *

کاتب قصه «خانه روشنان» در جایی می‌نویسد:

این‌طور به‌هیچ جا نمی‌رسم.(۸۳)

نگارندهٔ این سطور نیز همین را می‌گوید. نویسندگان ما و از جمله نویسندهٔ بااستعدادی مانند گلشیری با شیوه‌های رومان‌نویسی و قصه‌نویسی مُدرن غربی به‌هیچ‌جا نمی‌رسند. ما در فرهنگ اثیری نَفَس می‌کشیم و بیرون از آن ماهیانی خواهیم بود افتاده برخاک. بگذار نویسندگانی مانند رب‌گریه سرگرم تفنن خود باشند و به‌کار خود بپردازند و مانیز کار خودمان را بکنیم. آشنایی با ادب دیگران چیزی است و تقلید از آن‌ها چیزی دیگر. آیا از خود پرسیده‌ایم که طرح و الگو و قصه و نظریه‌ای که در جامعهٔ صنعتی فوق مدرن غرب پدید آمده است چگونه می‌تواند با ما که هنوز در محیطی نیم روستایی بسر می‌بریم همخانه شود؟ پرسیده‌ایم که نظریه‌های زبان‌شناسی سوسور و هایدگر و دیگران برای ما و حتی در بنیاد، چه‌اعتباری دارد؟ تا برخورد ما با افکار دیگران خلاّقانه نباشد، البته به‌جایی نمی‌رسیم و چرا برسیم درحالی که فکر می‌کنیم قصه‌های بالزاک و تالستوی و حتی رومان‌های جویس و فاکنر کهنه شده و اکنون نوبت رُب گریه و ناتالی ساروت و کلود سیمون است و زبان منحصر بردلالت‌هاست و کاری به‌مدلول‌ها ندارد و خود ارجاع است؟! یا با هایدگر هم‌باور شویم که: زبان خانهٔ بودن [وجود] و انسان چوپان بودن است؟ [این فرضیهٔ هایدگر نومی‌نالیستی است. یعنی نظریه‌ای که می‌گوید کلی‌ها یا ایده‌ها فقط در نام‌ها وجود دارند!] پیروی از این نظریه ما را به‌این جا می‌رساند که بنویسیم:

همخانهٔ درخت شد کاتب وقتی که جرعه جرعه چای می‌خورد و برگ و بار می‌تکاند. به‌خانهٔ خیال چیزی می‌ساخت یا کسی، دستی که به‌سرانگشت موی سیاهش را شانه می‌زد. مردی که

پیشاپیش او شلنگ انداز می‌رفت. سطح صافی ساخت که آبی دریاچه‌ای بود در انتهای دالانی سبز. (۸۱)

یا:

خود را به‌خانهٔ خیال آورد و گفت: خوب ما خواستیم مثلاً طرحی دیگر بریزیم نشد. یا همین شد که می‌بینی. مسئوول به‌چیزش البته ماییم ولی مهّم شاید خواستش بود آنکه نخواست شاید برده است ولی این باخت و آن مسئوولیت حداقل کاری است که نشانهٔ بودن ماست... آدمی را شاید به‌میزان باخت‌هایش باید بسنجید.(۸۱)

امّا به‌نظر ما حداقل کاری که نویسنده می‌کند یا می‌تواند بکند این است که صدایش را بلند کند بسیار بلند آن نیز در زمانی که هستی قوم به‌مویی آویزان است. یا به‌گفتهٔ سارتر:

نویسندهٔ متعهد می‌داند که کلام عمل است. او می‌داند که آشکار ساختن، دگرگون سازی است و آشکارساختن جز به‌قصد دگرگون سازی ممکن نیست. او رؤیای ناممکن تصویر کشیدن جامعه و وضعیت بشر را به‌گونه‌ای بی‌طرفانه بدور افکنده است. انسان موجودی است که هیچ کس نمی‌تواند در قبالش بیطرف باقی بماند.

دربارهٔ زبان و کلمه و اینکه زمان را نمی‌پذیرد یا «توالی واژگان تمایز با دنیای واقعی دال‌ها را می‌آفریند و همه چیز تابع زبان می‌شود و پیش از هرچیز تابع آزادی واژگان و این ادعای «میشل بوتور» که سفر انتقال در مکان نیست. قطار فاصلهٔ شهری با شهری دیگر را نمی‌پیماید، این سفری است در جمله‌ها که تابع قانون توازی قاعده‌های زبان شناسی است...» و سخنان گلشیری در متن قصه‌ها که حاکی از موافقت او با این نظریه‌هاست... در این‌جا مجال بحث بیشتری نیست. خوانندگان و نیز گلشیری می‌توانند به‌رساله‌ای که باختین و همراهان او دربارهٔ «زبان‌شناسی» نوشته‌اند مراجعه کنند. امّا من مایلم در این‌جا این ابیات نغز مولوی را که چند سدهٔ پیش گویی خطاب به «سوسور» و دیگران سروده است نقل کنم:

هیچ نامی بی‌حقیقت دیده‌ای — یا زگاف و لام گل، گل چیده‌ای؟
شب نگردد روشن از نام چراغ — نام فروردین نیارد گل به‌باغ
تا ابد صوفی اگر هی‌هی کند — تا ننوشد باده مستی کی کند!؟

تهران. مهرماه ۷۴

* مطالبی که دربارهٔ رومان‌نو و زبان‌شناسی در این‌جا آمده نقل از مجلهٔ کلک، شماره ۶۶/ (شهریور ۱۳۷۴) است.

** از ابیات مولوی دو بیت دوم و سوم در چاپ نیکلسن نیست ولی در نسخه‌های قدیمی مثنوی ضبط و حفظ شده است.