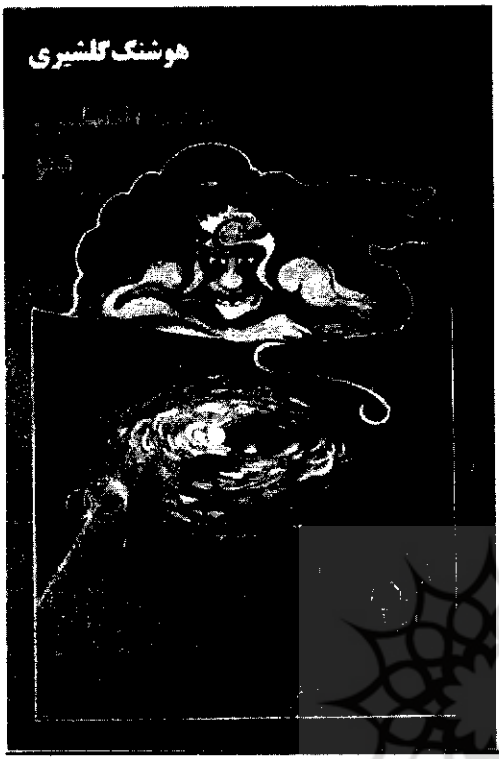

حدیث گلشیری و دیو

زری نعیمی

حدیث ماهیگیر و دیو
نویسنده: هوشنگ گلشیری
نوبت چاپ: اول بهار ۱۳۶۳
- دوم پاییز ۱۳۷۹
ناشر: انتشارات آگاه
تعداد صفحات: ۷۲ صفحه
بها: ۴۰۰ تومان

آیا پرداختن به هوشنگ گلشیری در ادبیات کودک، نوعی «ادا بازی»(۱) و «قرتی بازی»(۲) یا «ژیگول بازی» (۳) بی‌ربط روشنفکرانه است یا یک نیاز؟ ادبیات کودک ما چه ربطی دارد به بحث‌های داستانی گلشیری؟ این دو مسیرشان کاملاً از هم جداست و هر کدام سودایی در سر دارند. آن را سودای داستان در سر است و ادبیات و فرهنگ و زبان و این را هر نوع سودایی می‌توان در سرش پیدا کرد، الا سودای داستان، ادبیات، هنر و زبان و هر چه از این دست. گلشیری می‌خواهد بداند ایرانی، در کجای داستان جهان ایستاده است و چه حرف تازه‌ای فرهنگ ایرانی ـ اسلامی در جهان امروز با داستان می‌خواهد بزند که دیگران نزده‌اند و ننوشته‌اند؟ ادبیات کودک ما از بنیاد با این دغدغه‌ها بیگانه است. هوشنگ گلشیری آن چنان داستان برایش مقدس است که در شروع هر کلاس داستان، اول «نماز داستان» برپا می‌دارد و...

ربط گلشیری با ادبیات کودک

آیا جنس دغدغه‌ها و حساسیت‌های افراطی گلشیری از فرهنگ ایرانی ریشه می‌گیرد یا فقط باید تعابیر ذکر شده قرتی‌بازی و ژیگول بازی را در موردش به کار برد؟ آیا این‌ها همه‌اش اداهای روشنفکرانه است که خودباختگی در برابر سلطه فرهنگ غرب، به ویژه در شاخه داستان، به آن دامن زده است؟ دغدغه‌ای این جایی است یا آن جایی؟ ادای داستان‌نویسِ مد روز را از خود درآوردن است یا دغدغه‌ای دیگر دارد؟

«خوب می‌بینید که در این سفره رنگین

آیا پرداختن به هوشنگ گلشیری در ادبیات کودک، نوعی «ادابازی» و «قرتی بازی» یا «ژیگول بازی» بی‌ربط روشنفکرانه است یا یک نیاز؟ ادبیات کودک ما چه ربطی دارد به بحث‌های داستانی گلشیری؟

از هر نوع و هر تکنیک داریم با ذهنیت‌های متفاوت. کسانی هستند که هنوز تخته‌بند نگرش افلاطونی ـ ارسطویی هستند تا آن‌ها که دریدا و فوکو را فوت آب‌اند. آیا به راستی، میان ما و نویسندگان هندی مثلاً یا ترک یا حتی اروپایی، تنها مصالح متفاوت است و وگرنه ما همان‌گونه می‌نویسیم که نویسندگان اروپای غربی بهترش را نوشته‌اند... ما که مدعی طرح گفت‌وگوی تمدن‌ها هستیم، در این عرصه چیزی برای گفتن هم داریم، تکنیکی که بگوییم ایرانی ـ اسلامی است؟» (۴)

نمی‌توان این مسئله را انکار کرد که تحولات داستانی در جهان و در غرب، ذهنیت کسانی مثل گلشیری را متأثر ساخت. او با شناخت نسبی از سفره رنگینی که هر نوع تکنیک را با ذهنیت‌های متفاوت درخود مجموع ساخته و همه را فوت آب است، می‌خواهد بداند که «ما» می‌خواهیم چه بنویسیم. می‌خواهیم چه داستانی بنویسیم و چه تکنیکی ارائه کنیم که اولاً با آن چه آن‌ها کرده‌اند، متفاوت و ثانیاً از خودمان ریشه گرفته باشد.

حالا در چنین وضعیتی که ادبیات کودک و نوجوان ما دارد، اگر می‌خواهد از عصر پیشاداستان بگذرد و به وضعیت داستانی دست پیدا کند، بیش از هر چیز به شناخت هوشنگ گلشیری نیاز دارد. این نیاز نه از سر تصدیق است و ستایش و نه از سر انکار و عناد. ادبیات کودک و نوجوان، به تحولی بنیادین نیازمند است و شناخت همه جانبه گلشیری، از عرصه نظر تا عرصه عمل، می‌تواند زمینه مقدماتی چنین جهش یا تحرکی را تدارک ببیند.

ساختارهای ادبی و هنری ادبیات کودک و نویسندگانش، در عصر حجر قصه‌نویسی و حکایت‌گویی منجمد شده‌اند. اندیشه‌های گلشیری می‌تواند مقدمات ذهنی این ساختارشکنی و تحول بنیادین را مهیا سازد.

با چنین رویکردی است که به نقد و بررسی رمان «حدیث ماهیگیر و دیو» هوشنگ گلشیری می‌پردازیم.

راه به ده باز کردن

«... ما می‌توانیم ـ گاهی هم کرده‌ایم ـ داستان‌های کهن این فرهنگ را بازسازی کنیم و یا گاهی ساخت‌شکنی کنیم. خود باز تولید آن‌ها البته نباید ارجی داشته باشد... ولی شکستن ساختار این آثار البته راهی به دهی است.» (۵)

«ساخت شکنی» یکی از راه‌هایی است که گلشیری در مقاله‌اش برای رسیدن به داستان ایرانی ـ اسلامی ارائه می‌کند. او نه بازسازی را چارهٔ کار می‌داند و نه باز تولید را؛ چون این دو عمل، هر جایی داشته باشد و جایگاهی، داستان و رمان محسوب‌شان نمی‌توان کرد. آن‌چه راهی به ده داستان بازمی‌کند و کاری است که داستان نویس باید انجام بدهد، همین عمل ساخت‌شکنی است.

حدیث ماهیگیر و دیو، یک داستان ایرانی

است. این گزاره‌ای بدیهی نیست ابداً. صرف این‌که داستان به زبان ایرانی نوشته می‌شود، نمی‌تواند به آن‌ماهیت یا هویت داستان ایرانی ببخشد. یکی از راهکارهای رسیدن به داستان ایرانی، حرکتی موازی و تداخلی است با متون کهن فارسی. در آغاز حدیث ماهیگیر و دیو، روایت قدیم آن به نقل از هزار و یک شب، ترجمه عبداللطیف طسوجی تبریزی آورده شده .داستانی از زبان شهرزاد:

«ای ملک جوانبخت، صیاد سالخورده، زنی با سه پسر داشت و بی‌چیز و پریشان روزگار بود، همه روزه دام برگرفته، به کنار دریا می‌رفت و چهار دفعه بیش‌تر دام در دریا نمی‌انداخت.» (ص ۷)

ماهیگیر کوزه سر به مهر شده را در دام بازمی‌یابد و دیو درون آن «صخرالجن» که به دستور سلیمان در آن محبوس شده، باگشودن طلسم به دست ماهیگیر آزاد می‌شود و پس از رهایی، قصد جان ماهیگیر را می‌کند که ماهیگیر به حیله، دیو را دوباره در کوزه اسیر می‌کند و پس از گرفتن قول از دیو، دوباره طلسم برمی‌دارد و دیو او را به ثروتی کلان می‌رساند و خود در دل زمین فرو می‌رود. حرکت موازی و تداخلی داستان گلشیری، پس از داستان قدیم آغاز می‌شود:

«تور را که بالا می‌کشید، فکر کرد از بس پیر شده است تور این قدر سنگین می‌زند. توی تور فقط سه ماهی بود، سه ماهی سرخ و کوچک و یک کوزه سفالی. به ماهی‌ها گفت: «شما خیلی کوچکید!»»(ص ۴۱)

عناصر داستان، همان عناصر قصه کهن است؛ ماهیگیر پیر، دریاچه، کوزه سفالی و تور ماهی‌گیری. تمام بار ماجرا در قصه اولیه از همان آغاز بر دوش پیرمرد، گفت‌وگو میان ماهیگیر و صخرالجن قرار می‌گیرد. در این قصه دنیای ذهنی جایی ندارد. راوی می‌کوشد ماجرای عینی مابین ماهیگیر و دیو را پیش ببرد. در حالی که در داستان گلشیری از همان شروع داستان، خواننده وارد دنیای ذهنی ماهیگیر می‌شود. این دنیای ذهنی با همان جمله «شما خیلی کوچکید» آغاز می‌شود و به این شکل ادامه پیدا می‌کند:

«و فکر کرد، این‌ها جایی نمی‌روند، این طرف‌ها هم که جز من ماهی‌گیری نیست، وقتی بزرگ شدند، باز نصیب من می‌شوند.»(ص ۳۱)

ترسیم دنیای ذهنی ماهیگیر و روایت تمام پدیده‌های پیرامونی، از دریچه چشم و احساس او، اولین گام نویسنده است در فاصله‌گیری‌اش از قصه کهن. از طریق شکل دادن به دنیای ذهنی پیرمرد ماهیگیر است که خواننده امروز، پی می‌برد روایت قدیم این قصه در ذهن ماهیگیر حضور دارد و مدام وضعیت خود را با آن پیوند می‌زند و با آن دیالوگ ذهنی برقرار می‌کند. کوزه سفالی، آغاز این دیالوگ، ذهنی است. کوزه سفالی برای او یعنی طلسم، یعنی حضور دیو در آن، یعنی دست یافتن به خوشبختی. او در ذهنش به خوشبختی می‌رسد و به خانه‌اش و می‌گوید:

«بالاخره پیدایش کردم، دیدی زن، بالاخره بخت در خانه ما را زد» (ص ۱۵)

«اما فکر کرد اگر طلسم باشد، می‌تواند سردربیاورد، حالا اگر چشمش تار باشد، باشد.» (ص ۱۴)

حتی در ذهنش تکه سیاه ابر به صورت دیو جلوه می‌کند؛ همان دیوی که از کوزه تنوره می‌کشد و بیرون می‌آید. «یک دیو سیاه و بزرگ شاخ‌دار با صد زنگوله دور گردنش و یک گرز بزرگ توی دستش» (ص ۱۹). این حرکت ذهنی مواج و سیال، چیزی است که تماماً در رمان گلشیری ساخته می‌شود. این ساخته شدن در تمام لحظات به گونه‌ای است که ارتباط تنگاتنگ آن با متن کهن حفظ می‌شود. هنر داستانی گلشیری،

در همین حرکت موازی و تودرتو و تداخلی خود را نشان می‌دهد. ذهن پیرمرد مدام در رفت‌وآمد است میان خود وافسانه ماهیگیر؛ بی‌آن‌که عین آن باشد. گلشیری در داستان خود همه ساختارهای آشنای داستان ماهیگیر را دور نمی‌اندازد تا جای آن را با ساختارهای پیچیده و دور از ذهن و ناآشنا پر کند. عمل ساختارشکنی و آشنایی‌زدایی، در دل همان داستان کهن رخ می‌دهد:

«حاصل آن‌چه گذشت، مسلماً این نخواهد بود که باید همه ساختارهای آشنا را به دور ریخت و مدام ساختارهای جدید و پیچیده آفرید. در داستان نیز مثل هر هنر دیگر، تیرانداز خوب کسی است که می‌تواند بر نشانه بزند، اما کنار نشانه می‌زند. ساختار قدیم نشانه است و ساختار جدید جایی است که تیر فرود آمده است. آن‌ها که مدام بر همان نقطه معهود می‌زنند، ما را و جهان را بر همان پیش‌فرض‌های قدیم میخکوب می‌کنند. برعکس اگر همگان چندان دور از نشانه بزنند که نشانه‌های هویت‌مان را گم کنیم، دیر یا زود نه از تاک نشان خواهد بود، نه از تاک‌نشان.» (۶)

در بازسازی و بازتولید قصه‌های کهن، نویسنده هیچ حرکت جدید داستانی انجام نمی‌دهد. ممکن است شاخ و برگی بیش‌تری به موضوع و درون‌مایه‌های قصه بدهد، اما درصدد ساختارشکنی نیست. برای همین، بازنویسی در عالی‌ترین اشکال خود نمی‌تواند راهی به ده داستان یا رمان باز کند و در همان محدوده بازنویسی یا بازتولید می‌ماند.

این جملات گلشیری، به همراه سند داستانی حدیث ماهیگیر و دیو نشانه‌هایی هستند که بر مدعای پیش گفته دلالت می‌کنند که حساسیت‌های نویسنده روی داستان و زبان، بیش از آن که ناشی از «ژیگول بازی»، «قرشمالی» و «قرتی‌گیری» زبانی و فرمالیسم باشد، به سبب دستیابی و رسیدن به «داستان ایرانی» است. داستانی که بتواند در جهان پیشرفته و متنوع داستان و تکنیک‌هایش، حرف تازه‌ای داشته باشد که دیگران نزده‌اند. حرف و تکنیک تازه‌ای که در خلأ و دنیای مجرد ذهنی نویسنده ساخته و پرداخته نمی‌شود، بلکه از دل داستان کهن بیرون می‌زند؛ بی‌آنکه بر آن منطبق باشد. او نه می‌خواهد تیر داستانش را مدام بر همان «نقطه معهود» نشانه رود تا همیشه و الی الابد بر سر جایی که هستیم «میخکوب» شویم و نه چندان دور از نشانه و چندان پرت از آن چه هستیم که نشانه‌های خودمان را گم کنیم.

جست و جوی تکنیک

«گفته‌اند و من جایی از آن سود جسته‌ام که قالب قصه‌درقصه می‌تواند و باید بتواند چیزی باشد که می‌توان از آن سود جست. هر چند کلیله و دمنه اصل هندی دارد، ولی از آن‌جاکه ما مثلاً در منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه عطار و مثنوی مولوی از آن سود جسته‌ایم و در هزار و یک شب هم همین قالب است که سهم ایرانیان در آن بسیار است. و بالاخره متعلق به فرهنگ اسلامی، پس می‌توان از این قالب سود جست.» (۷)

گلشیری در روایت خود از حدیث ماهیگیر و دیو، از همین قالب قصه در قصه سود جسته است. افسانه کهن تنها بار یک ماجرا و قصه را بر دوش روایت گذاشته است. قصهٔ یکی از هزار و یک شب شهرزاد است برای ملک جوانبخت. ماجرای آن پیدا کردن کوزهٔ سفالی، گشودن طلسم از آن، آزاد کردن دیو از بند سلیمان و به ثروت کلان رسیدن پیرمرد. گلشیری قالب کلی قصه در قصه هزار و یک شب را در بافت داستان بلند خود به کار گرفته است. تنها سود جستن از این قالب کهن ایرانی و به‌کارگیری آن نمی‌تواند ضامن موفقیت باشد. این عمل باید بتواند در

ساخت و ساز اصلی داستان جا بیفتد و در آن هضم و جذب بشود تا بتوان یقین کرد که روایت این داستان، تنها به همین طریق و شکل امکان می‌داشت. در غیر این صورت، به شکل وصله و پینه درمی‌آمد و به بدنه داستان لق می‌زد. چنان که قالب قصه در قصه هزار و یک شب، از دل وضعیت خاص شهرزاد و به تعویق انداختن مرگ است که رخ می‌دهد. او با هر داستان، هم مرگ را به تأخیر می‌اندازد و سلطه و اقتدارش را می‌شکند و هم سلطه و اقتدار سیاست (ملک جوانبخت)را با داستان سرکوب و انکار می‌کند تا شاید در تکرار شبانه عمل داستان، بتواند خشونت قدرت را در بافت اقتدار کلمات استحاله کند؛ یعنی داستان زاییده وضعیت اضطراب است و قالب یا شکل در این وضعیت است که اتفاق می‌افتد.

در داستان گلشیری، قالب قصه در قصه موقعی شکل می‌گیرد که دیو درون کوزه می‌کوشد ماهیگیر را قانع کند تا طلسم را از کوزه بردارد. حضور موازی روایت کهن در ذهن ماهیگیر، او را از این عمل برحذر می‌دارد. اگر آزادش کند، ممکن است او را نابود سازد؛ یعنی داستان در وضعیت اضطراب دوباره سربرمی‌آورد. دیو می‌خواهد از هر راهی که امکان دارد، ماهیگیر را قانع کند تا طلسم بگشاید. این‌جاست که داستان خودش، خورشید کلاه و قدرت مطلق او بر همه چیز و همه کس، تنهایی او در اقتدار مطلق، ماه بانو و عشق دیو به او که همسر خورشید کلاه است و سرانجام، چرایی محبوس شدگی دیو در کوزه سفالی به دستور خورشید کلاه را می‌گوید. روایت این داستان و تداخل داستانی آن‌ها درهم، به صورت خطی شکل نمی‌گیرد. دیو روایت را از اول تا آخر به عهده ندارد. این روایت به وسیله داستان اصلی دائم شکسته می‌شود و درهم تداخل می‌کند و حالت بریده بریده به خود می‌گیرد:

«نحوه روایت درفرهنگ ما، با توجه به اوستا و متن‌های داستانی قرآن کریم و هم‌چنین تفاسیر قرآنی‌مان درمقایسه با کتاب مقدس، عهد قدیم و عهد جدید، نه خطی که دایره‌ای و گاه حتی بریده بریده است.» (۸)

با تکنیک تداخلی داستان در داستان و تقطیع و بریدگی داستان، روایت خطی افسانه کهن شکسته می‌شود. با آمدن خورشید کلاه، ماه‌بانو و قصری که یک خشت از طلا، یک خشت از نقره است، داستان اصلی ماهیگیر و دیو روایت خطی‌اش می‌شکند و بریده می‌شود و در داستان خورشید کلاه و توصیف باغ سیب او و بیزاری او از این همه اقتدار، تکه‌تکه و مقطع ادامه پیدا می‌کند:

«وقتی هم توی باغ چشمش به سیب‌ها

حالا در چنین وضعیتی که ادبیات کودک و نوجوان ما دارد، اگر می‌خواهد از عصر پیشا داستان بگذرد و به وضعیت داستانی دست پیدا کند، بیش از هر چیز به شناخت هوشنگ گلشیری نیاز دارد. این نیاز نه از سر تصدیق است و ستایش و نه از سر انکار و عناد. ادبیات کودک و نوجوان، به تحولی بنیادین نیازمند است و شناخت همه جانبه گلشیری، از عرصه نظر تا عرصه عمل، می‌تواند زمینه مقدماتی چنین جهش یا تحرکی را تدارک ببیند

می‌افتاد و هوس می‌کرد دست دراز کند و مثلاً آن سیب را بکند، همه شاخه‌ها خم می‌شدند جلو صورتش. آن‌ها هم که دست‌شان به خورشید کلاه نمی‌رسید، هر چه سیب داشتند، بر زمین می‌ریختند.» (صص ۲۹ ـ ۲۸)

و وقتی ماهیگیر با ابراز احساس خود، این روایت را می‌برد، دیو تکه‌ای دیگر از داستان را که بیزاری خورشید کلاه است، نشان می‌دهد:

«شنید: «البته که خوب است قشنگ هم هست. اما اگر بخواهی خودت دست دراز کنی و یکی‌اش را بچینی و با پرقبات پاک کنی، آن وقت از دیدن آن همه سیب حالت به هم می‌خورد.» ماهیگیر گفت: «من‌که فکر نمی‌کنم حالم به هم بخورد.»(ص ۹۲)

داستان حدیث ماهیگیر و دیو و تکنیک‌های به کار رفته در آن، در کنار دیگر داستان‌های گلشیری، همپا و همدوش نظریات تئوریک او، از جنگ اصفهان تا کارنامه سال ۷۹، یعنی تقریباً تا زمان مرگ، حساسیت‌ها و دغدغه‌های او را نشان می‌دهند. این حساسیت‌های افراطی، به هیچ وجه تابع زمان و جریانات مد روز حاکم بر آن نبوده است. در زمانی که هیچ نویسنده‌ای تمام حساسیت‌های خود را روی داستان بودن داستان، بیش از هر چیز دیگر، متمرکز نمی‌ساخت، گلشیری بر این مهم پافشاری می‌کرد. وقتی تمام توجه و سازوکار روشنفکر، به محتوا و درون‌مایه داستان بود و اوج‌گیری داستان‌ها و رمان‌های رئالیسم سوسیالیستی، او همه این محتوا و درون‌مایه را معطوف ساخت به داستان و در سال ۷۹ در مجله کارنامه که اوج جریانات روشنفکری و رویکرد به پست مدرنیسم هم هست، او تمام اندیشه خود را مصروف ارائه ساخت داستانی ایرانی ـ اسلامی‌کرده است تا بتواند در جهان داستان مدرن و پست مدرن، حرف دیگری در قالب‌ها و

ترسیم دنیای ذهنی ماهی‌گیر و روایت تمام پدیده‌های پیرامونی، از دریچه چشم و احساس او، اولین گام نویسنده است در فاصله‌گیری‌اش از قصه کهن

تکنیک‌های برگرفته شده از متون کهن و فرهنگ ایرانی ارائه بدهد و شخصیت و هویت دیگری برای داستان ایرانی تدارک ببیند. بنابراین، گرایش افراطی او به شکل و فرم داستان، برای خلق یک جهان جدید داستانی است. جهانی داستانی که می‌خواهد خود را از طریق تکنیک‌های داستانی القا کند. تکنیک‌هایی که از جایی عاریه گرفته نمی‌شود و در ارتباط مدام و تنگاتنگ با متون کهن و توجه شکل‌گرایانه به آن‌ها، به دست‌شان می‌آورد ویا به قول خودش، تکنیک را خلق می‌کند. گلشیری تکنیک‌های طراحی شده در تئوری‌های مدرن و پست مدرن را که از متن فرهنگ آن‌ها برآمده، به کار نمی‌برد. او با پیش آگاهی به این شیوه‌ها، تکنیک‌های داستان ایرانی را از ارتباط تنگاتنگ با متون کهن ایرانی کشف و خلق می‌کند. برای همین، روی واژه خلق تکنیک اصرار می‌ورزد تا آن حد که تقلید آن حتی یک نویسنده دیگر ایرانی از مثلاً گلشیری را فاجعه می‌داند. این سیاق نوشتاری باید توسط هر نویسنده و مطابق با فردیت یا جهان‌بینی او خلق شود:

«در ماندنی‌ترین آثار، کار یک داستان‌نویس را در لحظه خلق یک اثر «جست‌وجوی تکنیک» می‌دانم. شکل دادن و فرم دادن پیام، مسئله بعدی است. تکنیک انشاکننده نگاه نویسنده به جهان است. تکنیک اما تقلیدکردنی نیست. نمی‌شود و

حتی فاجعه خواهد بود اگر کسی بخواهد از شیوه و سیاق گلشیری تقلید کند. چون جهان‌بینی هر فرد مختص به خود اوست و تکنیک این جهان‌بینی را خود باید جست‌وجو و خلق کند. درجه فرهنگی یک جامعه را هم گاهی می‌توان با تنوع شیوه‌های نویسندگانش سنجید. اگر در جامعه‌ای همه به یک سیاق بنویسند، فاجعه است.» (۹)

ذهن و زبان مینیاتوری

در ادامهٔ روند دست یافتن به داستان ایرانی و خلق تکنیک‌های جدید و بیرون کشیدن شکل‌ها و فرم‌های داستان‌نویسی از دل متون کهن، درمی‌یابیم که توجه افراطی و گاه لجاجت ورزانهٔ گلشیری به نثر و زبان، بیش از آن‌که یک عمل وارداتی باشد و تبعیت از آن چه دیگران در حیطه داستان به آن دست یافته‌اند، ناشی از دقت و وسواس گلشیری است بر متون کهن ایرانی و پیدا کردن ریشه و سبب‌های جذابیت و زیبایی این متون، علی‌رغم گذر این همه سال و این پرسش که چرا پس از این همه سال و روشن شدن ماجراها و برگذشتن از پیچیدگی‌ها و تعلیق‌هایی که در درون مایهٔ داستان‌ها و متون رخ داده، هم چنان جذاب و زیبا هستند و خواننده هم‌چنان از خوانش چندباره آن‌ها لذت می‌برد و در هر بار خواندن، معنای تازه‌ای کشف می‌کند، همه این‌ها توجه گلشیری را کشاند به پدیده‌ای به نام زبان و نثر:

«ششم توجه به زبان است... ما زبانی داریم که هزار ساله است و هم چنان مفهومی است... این مختصه البته در جهان منحصر به فرد است. این مختصه می‌تواند نوعی سایه و گذرگاه تنوع دیدگاه شود، یعنی یک متن را از یک معنا به چند معنا تبدیل کند.» (۱۰)

توجه به زبان در متون کهن، در مواجهه خواننده با متن، او را پس از تعقیب ماجرا و کنجکاوی حوادث آن، به سمت زبان می‌کشاند؛ به اتفاقی که در کلمات و میان آن‌ها رخ می‌دهد، به بازی آن‌ها با هم و شکل قرار گرفتن‌شان. چینش کلمات و ساخت نحوی جملات، این بازی زیباشناسانه را با ذهن شکل می‌دهند. نگاه کنید به شروع داستان ماهیگیر و دیو در روایت شهرزاد:

«شهرزاد گفت: ای ملک جوانبخت، صیاد سالخورده زنی با سه پسر داشت و بی‌چیز و پریشان روزگار بود، همه روزه دام برگرفته، به کنار دریا می‌رفت و چهار دفعه بیش‌تر دام در دریا نمی‌انداخت.» (ص ۷)

«آن چه زور زد، به درآوردن نتوانست. در کنار دریا میخی کوفته دام فروبست و خود در آب افتاده، غوطه خورد، با توانایی تمام دام از آب به درآورد، دید که به دام اندر خری است مرده.» (۷)

حساسیت حاد و دقیق گلشیری به زبان، منحصر به امر داستان نمی‌شود. حساسیت به منابع و درون‌مایه ظریف و پیچیدگی این زبان است که گاه او را برمی‌آشوبد تا بنویسد:

«من این جا نه کاری با صحت ترجمه آیات دارم و نه درستی تأویل و تفسیرها که البته عرصه‌ای هست که اهلش باید به آن بپردازند. پس بیش‌تر به نثر فارسی کار دارم و سیاق عبارت و امکانات زبان فارسی که سال‌هاست با هر چه بدین زبان نوشته‌اند، کار کرده‌ام و با بعضی از متون کهن از ترجمه تفسیر طبری گرفته تا کشف‌الاسرار و ترجمه معاصرانی چون پاینده و رهنما و آیتی الفتی داشته‌ام.» (۱۱)

سمت دیگر سویه توجه گلشیری به زبان، در گروگرایش حریصانه و پرولع اوست به شعر. این ارتباط عاشقانه در هیچ دوره از زندگی او قطع نمی‌شود؛ هم در خواندن مدام شعر و هم نقد شعر. وقتی بدانیم که **«نکته مهم در شعر، دگرگونی در**

کاربرد زبان است» (۱۲) و **«این نکته که شعر بیش از هر چیز بازی با زبان است»** (۱۳)

این ولع سیری‌ناپذیر به شعر، وقتی همراه باشد و بشود با روح مینیاتوریست ایرانی و به ویژه مرکز تجلی این هنر، اصفهان، دقیق‌تر، ظریف‌تر و زیبایی‌شناسانه‌تر هم می‌شود. هنری که تمام ظرافت‌ها، پیچیدگی‌ها و لایه‌بندی‌ها را در خود به گونه شکل و خط و تصویر مجموع کرده است و گلشیری همان روح مینیاتورکار ایرانی را به زبان و نثر داستانی‌اش می‌کشاند. به همین دلیل، در حدیث ماهیگیر و دیو، به روایت گلشیری این توجه ریزبینانه به زبان از آغاز تا پایان متن، شکل محوری به خود می‌گیرد و داستان بر بنیاد زبان به چرخش درمی‌آید:

«اما به نظرش رسید که آب دریاچه هم می‌تواند دهان داشته باشد، همان قدر کوچک که فقط بتواند یک ماهی کوچک و سرخ را فرو بدهد. و دید که دارد، و دید که دهان کوچک و نقره‌ای آب باز شد و ماهی را آرام فرو داد... وقتی دهان کوچک آب را با آن دو ردیف دندان‌های نقره‌ای اش دید، فهمید که...» (ص ۱۴، حدیث ماهیگیر و دیو)

گلشیری به درستی دریافته که وقتی از سطح ماجرا، حوادث و تعلیق‌هایش عبور می‌کنیم و آن‌ها از نادانستگی به عرصه دانستگی و از جهان نامعلوم بودگی، به معلوم شدگی راه باز می‌کنند، تمام جذابیت‌های متنی خود را از دست می‌دهند. اما اگر هنرمند و نویسنده، زبان را مرکز تجلی و تجمع زیبایی خود قرار دهد که ناشی از همان روح مینیاتوریست ایرانی است، متن هیچ‌گاه زیبایی خود را از دست نمی‌دهد و قادر است خواننده را با هر بار خواندن، به لذت کشف زیبایی در ظرایف زبان برساند و هم «یک متن را از یک معنا به چند معنا تبدیل کند.» ؛ همان کاری که حافظ در شعرهایش کرده است و گلشیری در داستانش:

«و باز هم صدایی نشنید. به سکه سربی و نخ و پوستی که توی جیبش بود، دست کشید. و بعد به آب، به سطح آبی آب نگاه کرد. یک موج کوچک نقره‌ای، آن هم درست نزدیک ساحل ایستاده بود.

... همان ماهی کوچک سرخ، وقتی موج زیرتنه‌اش را خالی کرد، آن‌قدر شنا کرد تا باز موج برگشت و ماهی توانست سرش را بگذارد روی لبه آن.

موج ریز بعدی که پاورچین آمد، باز ماهی‌ها به کنار نقره‌ای آن تکیه دادند و دوباره سرهاشان را گذاشتند روی شانه‌های هم و با دهان باز نگاهش کردند.» (ص ۲۰ـ۱۶)

کارکرد دیگری که زبان در این داستان به عهده دارد، نشان دادن یا ساختن دنیای ذهنی ماهیگیر است؛ چیزی که در روایت قدیم قصه ساخته نمی‌شود. ورود به دنیای ذهنی شخصیت داستان، یکی ازویژگی‌های داستان مدرن است. زبان جزء جزء ذهن ماهیگیر را می‌سازد. داستان از راهکار زبان، این موقعیت را پیش می‌آورد تا مخاطب بتواند از دوربین ذهن دیگری، به پدیده‌ها نگاه کند. ذهن ماهیگیر با تمام عناصر محیطی خود ارتباط دارد. این حرکت ذهنی در متن داستان کاملاً طبیعی و متناسب با آن پیش می‌آید. کوزهٔ سفالی این نقب ذهنی را برقرار می‌کند. با دیدن کوزهٔ سفالی تمام آن افسانه قدیمی در ذهن ماهیگیر جا می‌گیرد. زبان با ریزپردازی‌های خود، جزءجزء دنیای ذهنی پیرمرد را که خطی موازی با افسانه طی می‌کند، برملا می‌سازد. بعد از پیدا کردن کوزه سفالی، تمام عناصر پیرامون به نشانه‌هایی گویا تبدیل می‌شوند؛ شکل حرکت ماهی‌ها، سرشان را که روی بالش آب می‌گذارند،

در بازسازی و بازتولید قصه‌های کهن، نویسنده هیچ حرکت جدید داستانی انجام نمی‌دهد. ممکن است شاخ و برگی بیش‌تری به موضوع و درون‌مایه‌های قصد بدهد، اما درصدد ساختارشکنی نیست. برای همین، بازنویسی در عالی‌ترین اشکال خود نمی‌تواند راهی به ده داستان یا رمان باز کند

دریاچه و دهان نقره‌ای اش، سکه‌ای که به دهانهٔ کوزه بسته شده، ابر سیاهی که بالای سر او حرکت می‌کند، مرغ ماهی‌خوار. ذهن او به تمام این عناصر حضوری عینی می‌دهد. محور داستان با این که حدیث ماهیگیر و دیو است، عناصر دیگر را در خود محو و استحاله نمی‌کند. نویسنده از طریق کار روی زبان، لایه‌های ذهنی پیرمرد را باز می‌کند. کار دیگری که زبان انجامش را بر عهده گرفته، جزء نگری است:

«با وصف یک دست، می‌توانیم کل آن را از حافظه قوی‌مان احضار کنیم. کاشی‌کاری مساجدمان همین کار را می‌کنند. تکه‌تکه کنار هم می‌چینیم‌شان با این ادعا که هر تکه کامل است، هر تکه یک کل است و سرانجام هم همه کل‌ها باز همان یک تکه.» (۱۴)

و یکی از ویژگی‌های داستان «اولویت جزء بر کل است». جزییات قربانی ماجرای اصلی نمی‌شود. در ازای پرداختن به کل ماجرا، جزییات نادیده گرفته نمی‌شود. برعکس، این جزء است که آن کل را در حرکتی ذره‌ای می‌سازد. یکی از تفاوت‌های قصه و داستان، به همین اولویت برمی‌گردد. در قصه، زبان در اختیار تام و تمام روایت ماجراست، اما در داستان این اختیار تام به جزئی نگری و جزءپردازی واگذار می‌شود. هویت هر تکه یا هر جزء در گروکلیت نیست؛ هر جزء خود هویتی مستقل در شکل‌گیری داستان به عهده دارد. مثلاً نویسنده برای نشان دادن حس خوشبختی ماهیگیر از پیدا کردن کوزه سفالی و دستیابی به ثروتی کلان، یک صحنه را این‌گونه شکل می‌دهد:

«دست راستش را سایبان چشم‌ها کرد و به خطوط خیره شد. سکه برق می‌زد. با ناخن کنار سکه را خراشید. سربی بود. به اطراف نگاه کرد. هیچ درختی نبود. آن دورها بود، درخت‌های کوچک و بزرگ کاج. جاده هم بود، به تپه می‌رسید و بعد با یک پیچ از وسط کاج‌ها رد می‌شد. پیچ را نمی‌دید. اما می‌دانست جاده بعد از پیچ به درخت‌های توت می‌رسد، بعد هم به پل و بعد به خانه‌های گلی دهکده‌شان. کوچه سوم، در اول خانه خودش بود، با دو اتاق. پیرزن حالا حتماً نشسته بود توی ایوان و هر وقت نخ را گره می‌زد، اول به در نگاه می‌کرد و بعد دسته چرخ نخ‌ریسی‌اش را می‌چرخاند. ماهیگیر انگار در را باز کرده باشد و رسیده باشد جلو ایوان و حالا بخواهد برای زنش توضیح بدهد، گفت: «بالاخره پیدایش کردم، دیدی زن، بالاخره بخت در خانه ما را زد.» (صص ۱۵ ـ ۱۴)

زبان به گونه‌ای ذره‌ای و جزء به جزء، وضعیت را می‌کاود و گمان می‌بری پیرمرد از دریاچه به خانه رفته است و در را باز کرده. گمان می‌بری به در خانه پیرمرد رسیده‌ای و کوچه‌اش با کاج‌هایش و پیرزن و چرخ نخ‌ریسی و چشم‌های او. اما همه این‌ها سفر ذهنی زبان است با حرکت جزئی خود به لایه‌های ذهنی پیرمرد و آن‌چه در ذهن او رخ

می‌دهد و زبان آن‌قدر در این جزءپردازی دقیق وماهرانه عمل می‌کند که ذهن بدل به عین و واقعیت می‌شود.

در داستان گلشیری، قالب قصه در قصه موقعی شکل می‌گیرد که دیو درون کوزه می‌کوشد ماهی‌گیر را قانع کند تا طلسم را از کوزه بردارد

تعلیق در زبان

در داستان حدیث ماهیگیر و دیو، بار تعلیق داستان بر دوش ماجرا قرار نمی‌گیرد. طرح کلی ماجرا تقریباً روشن است؛ طلسم برداشته می‌شود و دیو از آن بیرون می‌آید و باقی ماجرا. اما همان ساخت‌شکنی از قصه کهن، ماجرا را به گونه‌ای دیگر روایت می‌کند. از آغاز تا پایان داستان، با تمام فرازها و فرودهایش، تنها عملی که ماهیگیر انجام نمی‌دهد، همین گشودن طلسم است و تنها حادثه‌ای که شکل نمی‌گیرد، بیرون آمدن دیو از کوزه سفالی است. تمام آن چیزی که افسانه کهن بر آن سوار شده است، در داستان گلشیری درهم می‌ریزد و تمام بار تعلیق داستان بر دوش زبان گذاشته می‌شود. در افسانه کهن، زبان تمام مانورهای خود را بر محور ماجرا خلاصه و جمع و جور می‌کند و به حواشی و جزییات و محیط نمی‌پردازد. اما در داستان گلشیری، زبان از پی‌گیری ماجرا شانه خالی می‌کند، به برداشتن طلسم از کوزه نزدیک می‌شود، اما آن‌را انجام نمی‌دهد. عمل بازگشایی طلسم، مدام در پرسه‌های ذهنی ماهیگیر در محیط پیرامونی خود، به تعویق می‌افتد. تا می‌خواهی به اصل ماجرا یعنی گشودن طلسم نزدیک شوی و آن اتفاق که باید و منتظرش هستی، بیفتد، از افتادن اتفاقی که یقین به رخ دادنش داری، دور می‌شود و در صحنه‌ای دیگر فرو می‌رود. پیچ و تاب‌های ذهنی ماهیگیر، برای بازگشایی طلسم و کمک خواستن‌هایش از همه آن‌چه در اطرافش می‌گذرد، از ماهی‌ها تا دریاچه، از خطوط درهم طلسم تا قاطر پیر و از کارافتاده، از موج‌های ریزی که خورشید را تکه تکه می‌کردند و آن راه طلایی تا ساحل، از حرکت یک شاخه درخت یا رنگ نوک پرنده یا شکل سایه سنگ، از رنگ آب و چرخش ماهی، از همه نشانه‌ها کمک می‌خواهد تا راهی باز کند به حادثه‌ای که در پشت کوزه سفالی به انتظارش نشسته است. جزءنگری زبان و دور شدن مدام آن از ماجرا و دوباره نزدیک شدن به آن و تمرکز زبان بر نشانه‌ها و جزئی‌ترین عناصر، این حالت انتظار را برجسته و پررنگ می‌کند؛ انتظاری که به تعویق می‌افتد و تعویق، میزان تعلیق داستان را بالا می‌برد، بی‌آن‌که از حالت تعلیق بیرون بیاورد.

از طرف دیگر، ساختی که نویسنده به زبان داستان داده است، ذهن را دچار کشمکش و درگیری دیگری هم می‌کند و باعث پدید آمدن نوع دیگری از تعلیق می‌شود. این خط ممتد تعلیق، حتی با پایان یافتن داستان هم دست از سر ذهن خواننده‌اش برنمی دارد. زبان به گونه‌ای حرکت می‌کند که می‌پنداری تمام آن‌چه در حال رخ دادن است یا می‌خواهد اتفاق بیفتد، فقط توهمات ذهنی ماهیگیر است. آیا آن‌چه برای ماهیگیر اتفاق می‌افتد، از اول تا پایان داستان، فقط رخدادی است که در دنیای ذهنی او اتفاق می‌افتد؟ همه‌اش حاصل تخیلات و آرزوهای درهم تنیده اوست که در اثر گفت‌وگوهای ذهنی

پیرمرد با خودش، با ماهی‌ها و با مرغ ماهی‌خوار، دریاچه و در اوج آن شروع دیالوگ‌های مستقیم او با کوزه سفالی و لحنی که نویسنده ساخته است، تمام متن را دچار عدم قطعیت می‌کند. در هیچ کدام از گزینه‌ها قطعیتی وجود ندارد؛ هم نشانه‌هایی در آن هست که به توهم دامن می‌زند و هم نشانه‌هایی که به واقعی بودن آن:

«به آسمان نگاه کرد؛ چیزی بی‌شکل و بدقواره، اما بزرگ و سیاه توی آسمان بود، به همان سیاهی و بزرگی دیوها، وقتی که از کوزه تنوره بکشند و بخواهند ماهیگیر پیری را یک لقمه چپ بکنند. گفت: خواهش می‌کنم من را نکش!» (ص ۱۸)

در این موقعیت، تقریباً اطمینان پیدا می‌کنی دارد همان بلای افسانه بر سر ماهیگیر هم می‌آید، اما نمی‌آید. حرکت سیال زبان در چرخش مواج و لغزنده خود، باز به دامن توهمات ماهیگیر می‌خزد و:

«دست‌هایش را حایل صورتش گرفته بود. می‌لرزیدند، لکه فقط یک لکه ابر بود. دیو نبود. اما هنوز سیاه بود.» (ص ۱۸)

زیباترین موقعیت داستانی در حدیث ماهیگیر و دیو، زمانی اوج می‌گیرد که دیالوگ میان ماهیگیر و دیو درون کوزه سفالی آغاز می‌شود. در افسانه کهن، دیالوگ این دو وقتی ماهیگیر طلسم را برمی‌دارد و دیو را آزاد می‌کند، شروع می‌شود، اما در داستان گلشیری، تا پایان داستان، دیو هم چنان درون کوزه است و همین جاست که زبان زیباترین بازی‌های خود را به نمایش می‌گذارد و ذهن را بر لبه توهم، مالیخولیا و واقعیت نگه می‌دارد و حرکت نوسانی را از این سمت به آن سمت، تا آخر ادامه می‌دهد. درست در موقعیتی که کفه توهم سنگین می‌شود، زبان با حرکتی سیال ذهن را به چالش با واقعیت می‌کشاند و هم‌چنین وارونه آن. خواننده تا به آخر دچار نوعی شک و تردید و هول و ولا (سوسپانس) می‌شود. واژه «شنید» که در متن داستان به کار می‌رود، این حالت تعلیق و عدم قطعیت را به گونه‌ای مساوی حفظ می‌کند. داستان نمی‌گوید صدای دیو از درون کوزه بیرون آمد، یا دیو گفت؛ فقط واژهٔ «شنید». را به کار می‌برد. ماهیگیر سرش را روی کوزه سفالی می‌گذارد و این واژه به کار می‌رود: «شنید». این کلمه سرگردانی خواننده

کارکرد دیگری که زبان در این داستان به عهده دارد، نشان دادن یا ساختن دنیای ذهنی ماهی‌گیر است؛ چیزی که در روایت قدیم قصه ساخته نمی‌شود. ورود به دنیای ذهنی شخصیت داستان، یکی ازویژگی‌های داستان مدرن است

میان توهم و واقعیت را پررنگ‌تر می‌کند. نه به این واقعیت می‌رسیم که تمام آن‌چه در حدیث ماهیگیر و دیو رخ می‌دهد، فقط وسوسه‌های ذهنی ماهیگیر است، مثل تمام وسوسه‌های ذهن شازده در مورد فخرالنساء و نه خود او و نه به این یقین که همه‌اش واقعیت محض است. این حالت هم دچار تعلیق می‌شود و حرکتی از این دنده به آن دنده دارد.

نویسنده در برخی قسمت‌های داستانش، به ویژه در گفت‌وگوی ماهیگیر و دیو، به زبانش لحنی طنزآمیز بخشیده که علاوه بر شیرینی و دلچسبی این فضا، بار عدم قطعیت آن را سنگین‌تر کرده است:

«کوزه را تکان داد. باز صدایی نیامد... کوره را زمین گذاشت چاقو را بیرون کشید، خم شد و دهانش را روی خطی که جای نوک چاقو تویش بود، گذاشت و داد زد با توام، آی، اسمت چیست؟ بعد گوشش را گذاشت به بدنه کوزه. هیچ صدایی نمی‌آمد.» (ص ۲۰)

در این گفت‌وگوی یک سویه با کوزه، او افسانه کهن را در ذهنش مرور می‌کند: «یعنی تو می‌گویی این همان دیوی است که می‌خواست ماهیگیر بیچاره را یک لقمه چپ بکند؟» دیو را تهدید می‌کند، برایش خط و نشان می‌کشد و در آخر می‌گوید:

«به ماهی‌گیرها بد می‌گویی؟ به خدای احد و واحد اگر یک بار دیگر از این غلط‌ها بکنی... بگو غلط کردم. و گوش داد.

صد دفعه بگو والا می‌اندازمت آن جا وسط گرداب، تا دیگر هیچ وقت کسی پیدات نکند... داد زد... صدایت را نمی‌شنوم. گفتم صد دفعه باید بگویی... خودت بشمار... کلک هم بی‌کلک.» (صص ۲۴ ـ ۲۳)

حدیث انسان یا حدیث ماهیگیر یا حدیث گلشیری؟

داستان حدیث ماهیگیر و دیو هوشنگ گلشیری و رویکرد او به زبان و داستان در تمام ابعادی که ذکرش رفت، متنی پدید آورده که از یک معنایی به چند معنایی دست پیدا کرده است. بنابراین، حدیث ماهیگیر و دیو می‌تواند حدیث انسان باشد. هر انسانی مجموعه‌ای است از ماهیگیر، کوزه سفالی که طلسم شده و دیوی که درون کوزه نفس می‌کشد و منتظر است. منتظر است تا انسان او را رها کند و آزادش سازد تا این دیو او را به قدرت لایزال برساند، به بهشت برین، به جایی که هر چه می‌خواهد، بشود. هرآن‌چه اراده کند، رخ بدهد. دیو راست می‌گوید: «هر آدمی از کوچک تا بزرگ می‌خواهد که خودش یک خورشید کلاه بشود.» حتی آن‌که با خورشید کلاه مبارزه می‌کند، می‌خواهد جای خود را با او عوض؛ کند، وگرنه چرا باید نشانی‌ها و آدرس دیو درست باشد. ماهیگیر اصرار دارد که خورشید کلاه سال‌هاست که مرده. او می‌گوید اگر دنیایت این نشانه‌ها را دارد، پس:

«... مثلاً در ده شما کسی هست که به خون و گوهر و تبار بر تو فخر بفروشد؟»

«البته که هستند.»

«و در این حوالی آیا هنوز یک عده بی‌آن که حتی یک دانهٔ تخم بر زمین بپاشند، انبارهای‌شان پراز گندم و جو است؟»

«بله، خیلی.»

«می‌دانی که هنوز توی جهان زندان هست، زندان‌بان هست، خبرچین هست، دژخیم هست و... آن‌وقت می‌گویی خورشید کلاه مُرد.

و هر سال توی سرمای زمستان، بچه‌هایی از سرما خشک می‌شوند.

ماهیگیر داد زد: داری علم غیب می‌گویی؟! البته که هست، بدتر از اینش هم هست، مقصودت چیست؟

خوب، پس هنوز زنده است.

کی؟

خورشید کلاه.» (صص ۴۹ ـ ۴۸)

و هر انسانی همان ماهیگیر است و می‌خواهد که بر عرش و فرش فرمان براند. گلشیری متن داستان را جوری ساخته و پرداخته که درگیری‌های ماهیگیر با دیو می‌تواند وسوسه‌های ذهنی هر انسانی باشد در بزنگاه‌های زندگی. هر انسانی ماهی‌گیری است که می‌خواهد تمام مشقت‌های عینی زندگی را دگرگون کند. می‌خواهد که طلسم از کوزه برگشاید و خود را به دست دیو بسپارد یا

زیباترین موقعیت داستانی در حدیث ماهی‌گیرو دیو، زمانی اوج می‌گیرد که دیالوگ میان ماهی‌گیر و دیو درون کوزه سفالی آغاز می‌شود. در افسانه کهن، دیالوگ این دو وقتی ماهی‌گیر طلسم را برمی‌دارد و دیو را آزاد می‌کند، شروع می‌شود، اما در داستان گلشیری، تا پایان داستان، دیو هم چنان درون کوزه است

دیو را در دست خود تا بر جهانی حکومت کند. کوزه سفالی که در نهاد هر انسانی، در دریاچه شور وجودش مخفی شده است، منتظر است تا او دام برکشد و پارو وانهد. لنگر اندازد و صید برگیرد و طلسم برگشاید. افسانه نیست این وسوسه‌ها. کسانی طلسم برمی‌گشایند و به همه چیز می‌رسند و کسانی طلسم برمی‌بندند و مهر و مومش می‌کنند و به گردابش می‌اندازند و درهای خوشبختی و امنیت و رفاه را به روی خود می‌بندند تا آب دریاچه نخشکد، تا جوانی در آن سو پیر نشود، تا دریاچه بماند.

و اما گلشیری علی رغم دغدغه‌های افراطی‌اش در امر مقدس داستان و جهان جزئی نگر، لایه‌مند و شاعرانه‌اش، دغدغه انسان واجتماع را دارد؛ دغدغه‌ای که هم‌چون خطی موازی با داستان حرکت می‌کند و هم چون سایه و قدم به قدم داستان‌های گلشیری را با همه فرمالیسم زبانی‌اش، با همه «قرتی بازی»ها و «ژیگول بازی»های زبانی‌اش تعقیب می‌کند. حدیث ماهیگیر و دیو می‌تواند حدیث گلشیری باشد که امنیت را بر باد داد و خوشبختی را بر توفان. تا آن‌جا که حتی نتواند بگوید «من هنرمند پیروزم» (۱۵) و بگوید «دیگر شکسته‌تر از ما کیست.» (۱۶)

«گفته‌اند: بعضی از منتقدان ستیهنده، هنرمندان شکست خورده سابقند. من کجا گفته‌ام که هنرمند پیروز منم؟ با این گردن باریک و این یکی دو کارک که من دارم (که وزنی ندارد در برابر آن همه کتاب استاد خرمشاهی که یکی‌اش را اگر بر سر من بزنند، جان به جان آفرین خواهم داد) و با این مقام امن که فرزندان من حتی از تهدیدهای تلفنی مستفیض می‌شوند و با این مایهٔ اعتبار که می‌توانند در مطبوعات روزانه هفتگی موجود و حتی تلویزیون مملکت اتهام باران‌مان کنند و به سازمان‌های جاسوسی ببندند... وقتی بر زنده بودن‌مان تا همین فردا شک هست که عالمی چون ایشان تکفیرمان کرده که یک صفحه قرآن نمی‌تواند خواند و بی‌دین هم هست، دیگر شکسته‌تر از ما کیست؟» (۱۷)

وقتی از منظر هوشنگ گلشیری به پایان داستان نگاه می‌کنیم، می‌بینیم دغدغه اجتماعی نویسنده، از کادر داستان که خودش به آن حساسیت افراطی دارد، بیرون زده است و این چرخش ضدداستانی و غلبه پیام بر داستان و تکنیک، به گونه‌ای آشکار خود را نشان می‌دهد. نشانه‌های این حرکت غیرداستانی، از زمانی شروع می‌شود که ماهیگیر از کوزه و دیو می‌گریزد و کوزه را در دریا پرت می‌کند. اما تکه پوست و نخ بازمانده از طلسم، دوباره او را وسوسه می‌کند تا برگردد و طلسم را محکم ببندد. بازمی‌گردد تا کوزه را مهر و موم کند که باز وسوسه‌ها شروع می‌شود. در این‌جا دیگر ماهیگیر همان ماهیگیر داستان نیست؛ انگار که او یک سوسیالیست انقلابی

و یا پرولتر است که دارد حرف می‌زند. تا پیش از پایان‌بندی داستان، زبان برساخته شده داستان با شخصیت‌ماهی‌گیر تناسب دارد. به عبارتی، گلشیری پایان داستان را خراب کرده است. این چندجمله پایانی، ساخت داستان را درهم می‌ریزد و از قد و قواره زبان و شخصیت ماهیگیر درازتر می‌شود:

«ماهیگیر گفت: من که گفتم، هر کس همان قدر بایدداشته باشد که احتیاج دارد، نه کم‌تر، نه بیش‌تر.» (ص ۶۹)

اما خودش با توجیه غیرموجه، تلویحاً چنین نتیجه‌گیری‌ای را نفی می‌کند یا مورد تردید قرار می‌دهد:

«ادبیات ممکن است مخالف هم نباشد. غمش را، غم کوچه باغی‌اش را ممکن است بسراید. ولی وقتی فضا این جور باشد، به او هم اجازه نمی‌دهند. توجه کنید که ما الان بدبختی‌های مضاعفی داریم. مثلاً مثال می‌زنم از داستان کودکان خودم که ارشاد اسلامی‌اجازه نداد. توی داستان دیوی به سلیمان بد می‌گوید و من متهم به این می‌شوم که چرا نسبت به سلیمان بدگویی کرده‌ام. مثل این که دیو باید از سلیمان تعریف کند و یا وقتی ماهی‌گیری به جای هزاران ماهی فقط یکی می‌گیرد، من می‌شوم سوسیالیست...» (۱۸)

شاید به زعم نگارنده، دیالوگ‌های پایانی به داستان آسیب رسانده باشد، اما می‌تواند گواهی باشد بر دغدغه‌های گلشیری که برعکس آن‌چه در اذهان حک شده،تنها در فرمالیسم و دغدغه‌های زبانی خلاصه و منحصر نمی‌شود. دغدغه‌های اجتماعی و شرایط اجتماعی، سایه به سایه و قدم به قدم دغدغه‌های فرمالیستی و وسواس‌های تکنیکی او را تعقیب می‌کنند. از یک‌سو نشان می‌دهند که تکنیک، فرم و زبان در آثار او ابداً در خلأ و مجرد و بی‌ارتباط با گذشته، حال و آینده فرهنگ و سرزمینش شکل نگرفته و ثانیاً در ارتباط تنگاتنگ با وضعیت اجتماعی و محیط زیستی او هستند و برآمده از آن. دغدغه‌هایی که از او یک «منتقد ستیهنده» می‌سازند تا وضعیت موجود را مدام در همه ابعاد به نقد و چالش بکشد و آن را از طریق جهان داستان انکار کند؛ همان عملی که شهرزاد قصه‌گو با ملک جوانبخت می‌کرد. برای همین است که شاید ماهی‌گیراو یک باره این چنین می‌خروشد و هیجان‌زده می‌شود و پیام و درون‌مایه داستان، بر تکنیک و فرم داستان غلبه می‌کند و ماهیگیر پیر از قواره داستانش بیرون می‌زند. این داستان گواه روشنی است که گرایش گلشیری به فرمالیسم ویژه و منحصربه خودش، از سر گریز از وضعیت موجود و خزیدن به گوشه امنیت و سر خویش گرفتن نیست.

پی نوشت

۱ و ۲ و ۳ـ در خرداد ماه ۱۳۷۵، مباحث انتقادی در باب متن مرجع ترجمه قرآن کریم، در روزنامه سلام، میان هوشنگ گلشیری و بهاءالدین خرمشاهی بر سر ترجمه قرآن شکل گرفت. تعبیرهای بالا توصیف‌هایی است که خرمشاهی در مورد حساسیت‌های زبانی گلشیری به کار برده است که همه این مباحث انتقادی، خواندنی و جذاب، در چند شماره از روزنامه سلام به چاپ رسید و بعد در مجموعه مقالات گلشیری، در «باغ در باغ» ، جلد دوم، ص ۶۴۵ هم آورده شده است.

۴ـ **چشم‌اندازهای داستان معاصر ایران**، هوشنگ‌گلشیری، مجله کارنامه، شماره ۱۰ ، اردیبهشت ۷۹

۵ـ همان

۶ـ **داستان‌های معاصر و ما ایرانیان**، هوشنگ گلشیری، از مجموعه مقالات باغ در باغ، جلد ۱، نشر نیلوفر، ۱۳۷۸، ص ۵۰۰

۷ـ **چشم‌اندازهای داستان معاصر ایران**، هوشنگ‌گلشیری، مجله کارنامه، شماره ۱۰، اردیبهشت ۷۹

۸ـ **مجله کارنامه**، شماره ۱۰، سال ۷۹، ص ۸

۹ـ **نوشتن رمان صبر ایوب می‌خواهد**، هوشنگ گلشیری، مجموعه مقالات **باغ در باغ**، نیلوفر ۱۳۷۸، ص ۷۸۲

۱۰ـ **چشم‌اندازهای داستان معاصر ایران**، هوشنگ گلشیری، مجله کارنامه، شماره ۱۰، اردیبهشت ۷۹

۱۱ـ **در باب متن مرجع ترجمه قرآن مجید**، هوشنگ گلشیری، مجموعه مقالات **باغ در باغ**، جلد ۲، نیلوفر ۱۳۷۸، ص ۶۲۹

۱۲ و ۱۳ـ **فرمالیست‌های روسی**، بابک احمدی، **ساختار و تأویل متن** (۱)، مرکز ۱۳۷۸ ، ص ۵۸

۱۴ـ **چشم‌اندازهای داستان معاصر ایران**، هوشنگ گلشیری، مجله کارنامه، شماره ۱۰ اردیبهشت ۷۹

۱۵ و ۱۶ و ۱۷ـ **باز هم در باب متن مرجع ترجمه قرآن کریم**، هوشنگ گلشیری، مجموعه مقالات **باغ در باغ**، جلد دوم، صص ۶۴۶ـ ۶۵۶

۱۸ـ **مجموعه مقالات باغ در باغ**، هوشنگ گلشیری، جلد دوم۷ ص ۷۵۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی