پس می‌ماند که:
از خطوط تیره، دو نقطه‌ها و پرانتزها: گلشیری، رئالیسم شبح‌گون، و تأنیث تذکر

تحشیه‌ای بر قصهٔ «شب شک» گلشیری

محسن ملکی

بخش اول: شخصیت‌های گلشیری از کجا می‌آیند؟

«انسان همین شب است، این هیچ خالی که در وجود بسیط خود همه چیز را در بر می‌گیرد... این شب مطلق، اندرونِ طبیعت انسان، در اینجا حضور دارد ــ نفس محض ـ و در پهنهٔ تصورهای وهمیّه همه‌جا شب است: در این‌جا سری خون‌چکان ناگهان مثل شعله‌ای زبانه می‌کشد و آنجا هیبت سفید دیگری که به همان اندازه ناگهان پدیدار می‌شود. این شب را زمانی می‌بینیم که در چشمان انسانی می‌نگریم، به درون شبی که هول‌انگیز می‌شود، چرا که از سویدای چشم‌های او شب جهان به دامان ما در می‌آویزد»[1]، هگل.

«اگر برسم به آن نقطهٔ تاریک که منم، آن من عریان که نقطهٔ لرزان شرم است بر پیشانی، آن وقت می‌توانم بنشینم و به دل صبر آن قدر بتراشمش تا مگر...»، «خانه روشنان»، هوشنگ گلشیری.

این نوشته یک آزمایش است. دست خواننده را مثل خرمگسی سمج یا منتقدی چموش سفت می‌چسبیم و کشان‌کشان به سوی میز تشریحش می‌بریم (از هر چه بگذریم، خون منتقد لامحاله آلودهٔ خون سقراط،

۱ ترجمهٔ زیبای این قطعه از دوستم صالح نجفی است.

آن خرمگس اعظم، است). با اصرار و الحاح و البته مبلغی ارعاب وادارش می‌کنیم آزمایش محال ما را به تماشا بنشیند: قصهٔ «شب شک» گلشیری بازنویسی طنزآلود شک دستوری دکارت در **تأملات** است، یک بازنویسی خلاق و آغشته به جنون و بازی؛ یا بهتر، بازیابی منفیت مطلق نامتناهی آیرونی سقراطی از میان مخروبه‌های شک دکارتی. پرسش‌ها، ارواح خبیثه، تسخیرمان می‌کنند: شک ریشه‌ای گلشیری در این قصه چه خط و ربطی با بوطیقای مدرنیستی او دارد؟ چه سوژه‌ای را مفروض یا تولید می‌کند؟ نسبت معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی در روایت گلشیری و مدرنیسم چیست؟ چیست نسبت شک ویرانگر گلشیری با حفّاری‌های او در گذشته‌های خاک‌شده؟ گلشیری مدیحه‌گوی شکست است یا کاتبِ شکستگی؟ نوشتن با دست‌های چرک یعنی چه؟ کار گلشیری عزایم‌خوانی است یا بی‌جان کردن اشباح؟ چگونه در گلشیری جا بی‌جا می‌شود؟ از چه روست بی‌خانمانیِ چهره در گلشیری؟ حافظه ریشه‌دار است یا ریش‌ریش؟ فرشته‌های گلشیری وسواسی‌اند یا شیزوفرنیک؟ رئالیسم چیست؟ ثبت عین یا کشف حجاب از اشباح؟ چشم اشیاء چیست؟ به چه معنا می‌توان از مارکسیسمِ گلشیری سخن گفت؟ می‌کوشیم تمام این پرسش‌ها را از امعاء و احشاء قصهٔ «شب شک» بیرون بکشیم. آستین بالا می‌زنیم و دست به کار می‌شویم.

خواننده که از لجاجت ما به ستوه آمده، چون طفلی لب برچیده دست به سینه به تماشای آزمایش محال ما می‌نشیند. امید که این لطف به انواع عتاب‌آلودهٔ او و فن نه چندان شریف نقادی ما موجب حرمان نشود.

www.RadicalD.net

- **چه امن عیش؟**

از سقراط تا گلشیری

مرد نقّال با چوبدستی منتشامانند و سه پردهٔ نقالی به دست، صدای خویش را در هوا یله می‌کند. پرده‌ها یک به یک واگشوده می‌شوند.

پردهٔ اول:

صحنه، روزی معمولی در شهر آتن. سقراط، پابرهنه، چشمان حریص خویش را در چشم‌خانه می‌چرخاند و می‌چرخاند تا جوانی را شکار کند. این خرمگس سمج، این انگل گرسنه، به پوستِ جان جوان می‌چسبد و با پرسش‌های مکرر به ستوهش می‌آورد. چه بود در منش و سلوک سقراط که آتنیان را به قتل او سوق داد؟ مرگ سقراط چرا چون میلاد زخمی ناسور در خاستگاه فلسفه شکوفه داد؟ سقراط دایمونی (صدایی

درونی) داشت که حتی به هنگام خاموشی در اندرون او در فغان و در غوغا بود. این صدای سمج درونی چه بود که چون مگسی در گوش جان سقراط پچ‌پچه می‌کرد؟

آتنیان، پیش از سقراط، با حیات و عرف خویش پیوندی بی‌واسطه داشتند و هیچ تنش سوبژکتیوی را با دولت‌شهر خود احساس نمی‌کردند. سقراط اما با دایمون خویش از راه رسید. چه بود این صدای آزارندهٔ درونی جز ندای آغازین تکوین سوبژکتیویته‌ای مالامالِ منفیت که خود را تافته‌ای جدابافته از شهر و خدایان شهر می‌پنداشت؟ سقراط با نیروی ویرانگر آیرونی خویش در خیابان‌های آتن پرسه می‌زد، افراد را در گوشه‌ای اسیر می‌کرد و می‌پرسید و می‌پرسید و می‌پرسید تا یقین‌های استوارشان هیچ و پوچ شود. سقراط نیروی شکی بنیادین بود که حیات جوهری فرد را چون گوشت تن ذره‌ذره از جان او می‌زدود و او را به هیچی مجسم فرومی‌کاست، به استخوانی عریان و تهی از گوشت. آیرونی او منفیت نامتناهی مطلق بود[۲]. بعد از رویارویی با سقراط، شهروند آتنی هیچ به کف نداشت جز منفیتی ویرانگر، جز طوفانی که از میانهٔ جانش عبور می‌کرد. غوغای هیچ. شهروند آتنی پس از این مواجهه بر زمین لغزنده‌ای می‌ایستاد که هر لحظه بیم آن می‌رفت چون مغاکی زیر پای او دهان باز کند. او استخوان عریان جانش را چون نی‌لبکی به دهان می‌گرفت و نوای ظلمانی هیچ می‌نواخت. حق با آریستوفانس بود که سقراط را سوفیست اعظم می‌نامید.

و انسان همین شب است...

شب تاریک و

بیم موج و

گردابی چنین هائل...

پردهٔ دوم:

دکارت، قرن‌ها بعد، وقتی مشغول بنا کردن قصرِ سخت سست‌بنیادِ سوبژکتیویتهٔ مدرن است با شک دستوری خود نیروی ویرانگر سقراط را از نو احضار می‌کند. صحنه این‌جا میدانی گسترده نیست. میدان آتنی عرصهٔ بی‌پایاب جان خود فیلسوف است. فیلسوف ما فرض می‌کند که نه خدایی حقیقی بل اهریمنی شریر و مکّار در کار است که تمام توان خود را در فریفتن او به کار می‌برد. آسمان و هوا و زمین و رنگ‌ها

[۲] برای این تفسیر از سقراط رجوع کنید به **مفهوم آیرونی**، کیرکگور، ترجمهٔ صالح نجفی، نشر مرکز.

و اشکال و صداها و تمام اشیاء خارجی فقط و فقط اوهام و رویاهایی‌اند که این اهریمن شریر برای صید خوش‌باوری او تعبیه کرده است. او دست و چشم و گوشت و خون و هیچ یک از حواس را ندارد. او سرسختانه به این شک ریشه‌ای خود می‌چسبد تا فریب آن خدای نابکار را نخورد[۳].

شک ریشه‌ای دکارت آگاهی را به‌تدریج تقلیل می‌دهد و تخلیه‌اش می‌کند. آگاهی به یمن این شک ریشه‌ای هر پشتوانهٔ دنیوی، هر همتای عینی، حتی حقایق جاافتاده‌ای چون قوانین بدیهی ریاضیات را از کف می‌دهد. آنچه در نهایت به جا می‌ماند نقطهٔ محوشوندهٔ نابی است که هیچ هم‌بستهٔ عینی مشخصی ندارد، سوژه‌ای که به ژست ناچیز و حداقلی «من فکر می‌کنم» تقلیل یافته است. و سوژه، حامل غیاب خویش. دکارت، البته، با سقراط تفاوتی ریشه‌ای دارد. شک گلشیری بیش‌تر به تبار آیرونی سقراطی تعلق دارد تا شک دستوری دکارتی. اشتباه دکارت، چنان‌که لکان به ما متذکر شده، آنجاست که به نقطهٔ تهی کوگیتو خصلتی جوهری می‌بخشد. کوگیتو نشان‌گر یک نامکان است، یک شکاف، گسستی در زنجیرهٔ وجود؛ کوگیتو قلمرو مشخصی از وجود نیست که در کنار قلمروهای دیگر جای گیرد. دکارت پس از تولید این نقطهٔ محوشونده، به آن اجازهٔ محوشدن نمی‌دهد. بل می‌کوشد این نقطه را در قطعیتی مستحیل کند که بناست چراغ راه او شود. برای آن‌که این نقطهٔ محوشونده را به نقطهٔ عزیمت خود دگرگون کند باید آن را به سوژه‌ای عظیم متصل سازد، پشتوانه‌ای برای عزیمتش: خداوند. اتصال سوژهٔ تهی به خداوند و تضمینی که از پی می‌آید: سوژه به خیال خود از فقدان و تهی‌بودگی خویش خلاص می‌شود. چه خیال‌های باطل که آدمی در سر می‌پروراند!

سقراط، چون دکارت، سوژه را به نقطهٔ محوشونده‌اش فرومی‌کاهد و دقیقاً در همان نقطه رهایش می‌کند، البته نه چون دکارت به امان خداوند. من فکر می‌کنمِ سقراط، پس هستمی از پی ندارد. به جای قطعیت مفروض وجود سوژه، هیچ نیست جز خلأ، هیچیدنِ هیچی که دست از هیچیدن بر نمی‌دارد، هیچیدنی که با بیرون کشیدن خداوند از شب‌کلاه شعبدهٔ خویش نمی‌توانش دست به سر کرد. بله، وجود و فکر هرگز بر هم منطبق نمی‌شوند. آنجا که هستم فکر نمی‌کنم و آنجا که فکر می‌کنم نیستم. کوگیتو آرزومند تقاطع تفکر و وجود است. و این تقاطع؟ محال، سرابی خیالی.

و انسان همین شب است...

شب تاریک و

بیم موج و

---

۳ **تأملات در فلسفهٔ اولی**، ترجمهٔ دکتر احمد احمدی، نشر سمت.

پردهٔ سوم:

پردهٔ سوم از آنِ گلشیری است، نویسنده‌ای که در قصهٔ «شب شک» بند از منفیتی می‌گشاید که تمام بنیادهای استوار را از هم می‌پاشد. خدای فریبکار دکارتی بر قصهٔ «شب شک» گلشیری نیز حکمرانی می‌کند. راوی هر قطعیتی را چون پوستی زائد به دور می‌ریزد. قصه با جمله‌ای آیرونیک آغاز می‌شود: «هر سه نفر شک ندارند که:». اما آنچه از پی دو نقطه (:) می‌آید شکی ویرانگر است که پهلو به جنون می‌زند. این دو نقطه چاه ویلی می‌شود که همه‌چیز را به درون خود می‌کشد، می‌بلعد. این دو نقطه دروازهٔ عدم است که در آغاز قصه دهان باز می‌کند. دقیق‌تر اگر بگوییم، غوغا بر سر سه چیز است که جملگی مادیتی لَخت دارند: «که»، خط تیره (ــ)، دو نقطه (:)؛ مهم‌ترین علائم قصه. این سه حامل معنایی محصل و ایجابی نیستند؛ تجسم مادیت ناب نوشتارند. شک ریشه‌ای گلشیری در این علائم لَخت خانه می‌کند. در پایان قصه، این سه علامت مسلسل‌وار ردیف می‌شوند، وه چه مایه جنون:

«که: ــ افتاده بود رو دست و پای نشمه.

که: ــ آبروم را نریز.

که: ــ حالا این پول را که تو خونه هست بگیر».

توالی عمودی و سه‌بارهٔ این علائم، پس‌مانده‌ای را که قصه زاده است به رخ ما می‌کشد: هیچی که از دل شب شک زاده می‌شود. می‌ماند که، می‌ماند که...

پس می‌ماند که...

«درست سر ساعت پنج یا پنج و نیم و یا شش و سه دقیقه و دو ثانیه وقتی آقای صلواتی در را باز کرد». تعبیر «درست سر ساعت» با «یا»ها و «و»هایی که از پی هم می‌آیند کوک نمی‌شود. ماشین آیرونیک گلشیری از این آغاز طنزآلود خوراک می‌گیرد. قصه هرچه بر تعابیر قطعیت خویش بیش و بیش‌تر تأکید می‌کند، تعابیری چون «بدون شک»، «دو تا پای خود را توی یک کفش کردن»، «هفت قدم رو به قبله رفتن و به هفت قرآن قسم خوردن که فلان و بهمان»، «الله و بالله که»، «متفق القول بودن»، «حتم داشتن»، «مسلم بودن»، «با مشت هفت بار روی میز زدن و هفت بار داد کشیدن»، «به شرافت خود قسم خوردن»، بیش‌تر در طوفان ویرانگر بگومگو و شک در می‌غلتد. «اما پس از آن شب با همهٔ جر و بحث‌ها

www.RadicalD.net

هیچ کدام حاضر نشدند مرد و مردانه بگویند». قطعیت «مرد و مردانه» که طالب روشنی است و جویای تاراندن شبیدنِ شب، به درون شبی هیستریک فرومی‌رود. هر سه در تقلایی جمعی می‌کوشند به قطعیتی دست بیازند تا مگر پله‌پله از آن نقطه پیش روند و واقعه را کلی تمام کنند: «آقای استجاری می‌گوید: تو قبول کن که گفتی: چطوری مرد؟ من هم به گردن می‌گیرم که چراغ را روشن کرده‌ام». اما این تقلای فرساینده برای یافتن بنیادی برای فهم مشترک راه به جایی نمی‌برد. حرف‌ها چنان ضدونقیض می‌شود که دیگر حتی خود واقعه (و نه فقط تعابیر متکثر از آن) زیر سؤال می‌رود. اگر در «راشامون» کوروساوا سه تعبیر از یک واقعهٔ واحد یکدیگر را قطع می‌کنند و از استحاله به تمامیتی واحد سر باز می‌زنند، در قصهٔ گلشیری آیرونی واقعه را در میان صدها شک و تردید وسواسی متکثر می‌کند تا بدان‌جا که خود واقعه در هزارتوی آینه‌های متکثر و متوالی دود می‌شود و به هوا می‌رود. در گلشیری هیچ کوکب هدایتی از پستویی متعال عشوه‌گری نمی‌کند. «تا اینجا را همه موافقند، اما این می‌ماند که»: چه می‌ماند جز پس‌ماندهٔ هیچی که در لحظهٔ محوشدنش، و فقط و فقط در لحظهٔ محوشدنش، به چشم می‌آید؟

پس می‌ماند که،

پس می‌ماند که،

پس می‌ماند که...

چه امن عیش

چون هر دم

جرس فریاد می‌دارد

که بربندید محمل‌ها...

***

شک معرفت‌شناختی گلشیری را در چه قابی باید فهمید؟ نسبت این شک ریشه‌ای با درک گلشیری از کارکرد حافظه و به یاد آوردن چیست؟ چشم‌اندازگرایی ویرانگر گلشیری چه پیامدهایی از پی دارد؟ آیا همه چیز در نسبیتی ریشه‌ای گم و گور می‌شود؟ سوژه‌ای که از دل این چشم‌اندازگرایی زاده می‌شود چه سوژه‌ای است؟ سوژه‌ای کلبی‌مسلک یا پس‌مانده‌ای که تنها و تنها در لحظهٔ تقلیل خویش به هیچ، در

www.RadicalD.net

لحظهٔ محوشدنش، ظهور می‌کند؟ آیا می‌توان از تأنیث تذکّر سخن گفت، قسمی زن ـ شدن حافظه که علیه قرائت خطی تاریخ و حافظه عمل می‌کند؟ تأنیث تاریخ منفجر شدن آن است. نوشتن، راه و چاه حفاری با دینامیت.

***

- **شک یا شکاکیت: از وسواس تا شیزوفرنی**

«مسلماً امروزه دارویی تسکین‌بخش‌تر یا آرامش‌بخش‌تر از شکاکیت وجود ندارد، از آن افیون دل‌پسند و تریاق آرامش‌بخش و خواب‌آور شکاکیت... فرد شکاک، آن جانور بی‌بنیه مثل آب خوردن به هراس می‌افتد؛ وجدان او چنان تعلیم دیده است که در برابر هر نه و حتی در برابر آری‌های قاطع و درشت دست و پایش را گم می‌کند... اروپای امروز ما از سر تا پا در شکاکیت فرو رفته... و غالباً از دست ارادهٔ خود مبتلا به مرضی تا به موت شده! فلج اراده!»، نیچه، **فراسوی خیر و شر**.

«ــ بر این مبنا، داستان‌نویس... از نظر شما کار همان خفیه‌نویس را می‌کند؟ ــ فکر می‌کنم خفیه‌نویس، به‌اضافهٔ هول و ولایی که، گفتم، حاصل شک و تردیدهاست. و دست آخر می‌توان گفت رسیدن به نوعی متافیزیک»، «خلاقیت، سهم اصلی در نویسندگی»، **باغ در باغ**.

***

«نشست کنار چراغ و تخم مرغ‌ها را (که هیچ‌کس نمی‌داند چند تا بوده است) شکست». کلید این تکه، چنان‌که در مورد دونقطه/ «:» دیدیم، علامت بین‌الهلالین/() است. میان این دو هلال، چاه ویلی خمیازه می‌کشد: «که هیچ‌کس نمی‌داند». وسواس ریشه‌ای قصه از این چاه ویل پروار می‌شود. این جنس وسواس را پیش‌تر بهرام صادقی در قصهٔ کوتاه «وسواس» در بوتهٔ تجربه و آزمایش نهاده بود. با این وسواس چه

www.RadicalD.net

می‌کند گلشیری؟ گلشیری چه می‌کند با این وسواس؟ آنتی‌نومی‌های قصهٔ «شب شک» را چگونه می‌توان فهمید؟ محدویتی معرفت‌شناختی یا محدویت و ناتمام بودن خود واقعیت؟ این قرائت دوم، چه پیامدهای سیاسیی دارد؟ سیاست گلشیری سیاستی وسواسی است یا شیزوفرنیک؟ چون مار بر جان ما چنبره می‌زنند پرسش‌ها. سنگین از ثقل پرسش‌ها، برمی‌خیزیم و دنبالهٔ راه خویش می‌گیریم.

***

ـــــ وسواس مسیحایی، شیزوفرنی مسیحایی! ـــــ

از «شاید که» تا «باشد که»...

www.RadicalD.net

«ای داد! نکند بخاری را خاموش نکرده باشد. احتمالاً این خطر را دارد که آتش بگیرد». چنین آغاز می‌شود وسواس شخصیت قصهٔ بهرام صادقی، با ترس از مجهولی مبهم و نامعلوم. در این قصه با دیالکتیک پیچیدهٔ یقین و شک مواجه می‌شویم، که در «شب شک» نیز به چشم می‌آید. «چه مصیبتی! اتاق آتش خواهد گرفت. خدایا، بخاری را خاموش کرده است یا نه؟ قوری آب را از سر آن برداشت، این را **حتم دارد**. گذاشت تاقچه، این را هم **مطمئن است**. اما خود بخاری را چه؟ **درست اطمینان ندارد که** خاموش کرده است یا نه... چطور است برگردد سری به خانه بزند؟... برگردد؟ آه... نوبتش رسیده است» (تأکیدها از من). رگبار افکار شخصیت قصه با یقیتی مردانه آغاز می‌شود، اما به عدم اطمینان و مهم‌تر از آن به علامت سه نقطه «...» ختم می‌شود، پس‌مانده‌ای که شک گلشیری نیز می‌زاید. «... جز این چاره‌ای نیست». در پس سه‌نقطه، چیزی از جنس محتومیت به سراغ سوژه می‌آید: آونگ افکار او میان «هر چه باداباد» و «جز این چاره‌ای نیست» پیوسته در نوسان است. این وسواس چرخه‌ای باطل و روان‌رنجورانه تولید می‌کند. این «هرچه باداد باد» نه آری‌گویی و عشق به تقدیر به معنای نیچه‌ای کلمه، بل بیش‌تر درغلتیدن در کلبی‌مسلکی است. اضلاع اصلی پروبلماتیک بهرام صادقی در این قصه: کلبی‌مسلکی، وسواس، روان‌رنجوری.

مهمانی به درِ خانهٔ قهرمان قصه می‌آید، مهمانی ناخواسته و نامترقبه، دق‌الباب اضطراب: «زن همسایه صدای زنگ در خانه را می‌شنود. بلند می‌شود، می‌رود در را باز کند. یک آقای بلندقد پشت در ایستاده است. چمدانی در دستش گرفته است.... زن می‌گوید: چه فرمایشی داشتید؟». این غریبهٔ ناشناس کیست؟ کیست این غریبهٔ ناشناس؟ مهمانی مسیحایی؟ مسیحا را اما با وسواس چه کار؟ مثلثی نو می‌سازیم: زمان،

وسواس، مهمان مسیحایی. چیست رابطهٔ وسواس با زمان؟ باز هم سه‌نقطه‌ها: «خب این فیلم را حتماً باید ببیند. نوشته است از هفتهٔ آینده. **هفتهٔ... آینده**» (تأکید از من). چیست این سه‌نقطهٔ میان «هفته» و «آینده»؟ آینده چیست، دقیقاً؟ رویدادی محتوم در زمانی آتی، قضایی نوشته، یا مستقبلی که باید در اینجا و اکنون به استقبالش رفت، مستقبلی که چون گردبادی می‌آید و حرکت ناگزیر زمان را قطع می‌کند؟ چیست کارکرد سه‌نقطهٔ میان «هفته» و «آینده»؟ ترس وسواسی از وقت مقدر مجهولی که جز واکنش کلبی‌مسلکانه به آن راهی وجود ندارد یا حجمی که خط خشک زمان را آبستن می‌کند، به پت و پت افتادن مسیر خطی زمان؟ تکرار وسواسی کلمهٔ «حتماً» در گفتار ذهنی راوی («حتماً می آیند از پشت در می‌بینند که چراغ روشن است»)، چرخهٔ تقدیر و تکرار اسطوره‌ای را بر قصه تحمیل می‌کند. این «حتماً» سه‌نقطهٔ میان «هفته» و «آینده» را به ترسی وسواسی از اجلی محتوم بدل می‌کند که در برابرش توش و توانی نداریم جز «هرچه بادا باد». وسواس با انسداد روان‌رنجورانهٔ میل راه‌های خرد و فرعی آنچه را که در راه است می‌بندد. وسواس از سه‌نقطهٔ درون زمان به منحل کردن زمان خطی و تمامیت صلب واقعیت نمی‌رسد. تنها مهر تأییدی بر این دیوار می‌زند، بل خود دیوار می‌زند. شک گلشیری که آغشته به بوی شب است، که از دل شب می‌زهد، راهی دیگر را طی می‌کند، راهی جز وسواس.

در فرهنگ فارسی عمید برای کلمهٔ «حتماً» دو معنی درج شده است: یک. یقیناً، قطعاً، و دو. احتمالاً، شاید. دوپارگی شک و یقین انگلی است که «حتماً» را شکاف می‌دهد و از گوشتش پروار می‌شود. یقین روشن مردانه (یقیناً، قطعاً) و شکاکیت کلبی‌مسلکانه (احتمالاً، شاید) دو روی یک سکه‌اند. نکته اما تولید شبی است که از بطن شکی دیگر می‌زهد و می‌بالد، شکی که سه‌نقطه‌های ذهن را به سه‌نقطه‌های خود واقعیت بدل می‌کند. وسواس و ساختار روان‌رنجورانهٔ آن بالضروره مرجعی متعال را مفروض می‌گیرد، حتی اگر این مرجع متعال دیگر خدایی دکارتی نباشد تا به یمن این مذکرِ اعظم از شر شب شک خلاص گردیم. وسواس حلقهٔ واقعیت را تمام می‌کند. شک گلشیری ریشه‌ای‌تر است از شکاکیت بی‌خون پست‌مدرن. گلشیری از وسواس به شیزوفرنی گذر می‌کند. شک گلشیری با شب خود سر می‌کند، در آن خانه می‌کند و به امن عیشش حوالت نمی‌دهد. گلشیری شب ظلمانی شک را می‌بلعد. گشیری آغشته به بوی شب است.

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

www.RadicalD.net

رابطهٔ مهمان مسیحایی با آینده چیست؟ زن همسایه که با مهمان مسیحایی چهره به چهره می‌شود، سه‌نقطه‌ها از نو پدیدار می‌شوند:

ــ چه فرمایشی داشتید؟

آقای بلند... می‌گوید:

ــ ببخشید! اینجا کوچهٔ... است. نیست؟

ــ زن می‌گوید: بله.

ــ این منزل هم خانهٔ شمارهٔ... است.

چیست رابطهٔ مهمان مسیحایی با سه‌نقطه‌ها؟ مرد مسیحایی هیچ نیست جز یکی سه‌نقطه که خود را چون گوه‌ای درون درزهای پیوستار ممتد و ملال‌آور حیات شخصیت داستان جای می‌دهد. «اینجا کوچهٔ... است. نیست؟». از دل حضور پس‌ماندهایِ «است» و «نیست»، چیزی در «میانه» شکل می‌گیرد، چیزی میان بودن و نبودن، چیزی از جنس اشباح: حیاتی که در فاصلهٔ حداقلی میان «است» و «نیست» به تداوم خود ادامه می‌دهد. مسیحا در مقام سه‌نقطه، این حیات حداقلی در آستانه‌های واقعیت است. مسیحا سرکردهٔ اشباح سرگردانی است که وضعیت را تسخیر می‌کنند.

وسواس با این حضور مسیحایی چه می‌کند؟ او را چون مجهولی ناشناس پس می‌راند. او و مسیحا نباید، تکرار می‌کنیم، نباید در لحظه‌ای واحد و در مکانی واحد به سر برند. دفع باید گردد مسیحا، چون عنصری مجهول. شخصیت قصه در خیالات وسواسی خویش تکرار می‌کند: «فردا خواهد آمد»، ولی این «فردا» را به نقطه‌ای مقدر در آینده پرتاب می‌کند که بایدش با وسواس در فاصله‌ای ایمن نگه داشت. حضور مسیحایی به انتظار و اضطراری سودایی بدل می‌شود و تحلیل می‌رود و بدین‌سان چه آسان از دست می‌شود اضطرار لحظهٔ اکنون. رخداد هرگز از ما نمی‌گریزد: این بزرگ‌ترین دروغ حاکمان است. بخت مسیحایی یکه و تکین می‌ماند. وسواس به این بخت یکتا پشت پا می‌زند.

توصیف مهمان مسیحایی از قهرمان وسواسی ما: «یک آقای مجردی است، کارمند اداره». فرد وسواسی میان عزب و کارمند در نوسان است. عزب و کارمند به دو نظام نشانه‌ای متفاوت تعلق دارند. عزب، کارمند، مسیحا؛ ضلع چهارمی باید افزود به این مثلث: «زن» که نقش دربان معروف کافکا در تمثیل جلوی قانون را بازی می‌کند. «آقای بلندقد خیز می‌گیرد که بیاید تو. زن دستش را می‌آورد جلو. ــ معذرت می‌خواهم. حالا که تشریف ندارند». مسیحا در آستانه ایستاده است. این پا و آن پا می‌کند. وسواس به جای آن‌که هر

www.RadicalD.net

لحظه را به دروازه‌ای بدل کند تا چه‌بسا مسیحا از آن وارد شود، لحظهٔ مسیحایی را به آینده‌ای پرتاب می‌کند که فرد چون قفسی آهنین به تن کرده است.

خدایا چه کسی بوده با من کار داشته. بعد از زن می‌پرسد:

ــ اسمش را نگفت؟

ــ نه.

ــ اسم مرا می‌دانست؟

ــ مثل این‌که.

ورود مهمان ناشناس وضعیتی اضطراری را در قصه اعلام می‌کند: «بگوئید یک کار خیلی فوری و خیلی مهم... و بعد مثل این‌که تازه یادش آمده، به تلخی و با پرخاش‌گری می‌گوید: حتماً می‌آیم». اما قهرمان بهرام صادقی به دلیل وسواسش، از آری‌گویی به این لحظهٔ آستانه‌ای روی می‌گرداند. فروغ فرخزاد در شعر «باد ما را خواهد برد» می‌نویسد: «پشت این پنجره یک نامعلوم نگران من و توست». اگر فرد وسواسی این نامعلوم را به موضوع هراس و خدایا خدایای خود مسخ می‌کند، سوژهٔ شیزوفرن این نامعلوم را پتکی می‌سازد برای مثله کردن واقعیت صلب کنونی و تبدل کیمیاگرانهٔ آن: از وضعیت فوری حاکم به وضعیت فوری حقیقی؛ انقلاب می‌نامندش، مگر نه؟

شکِ سوژهٔ وسواسی واقعیت را به امکان‌های بی‌نهایتش احاله می‌دهد. قبول، اما گام نهایی؟ نه، هرگز!

برود کافه چیزی بخورد. شیر و کاکائو بد نیست، گرم می‌شود. ولی فکر پولش را هم باید کرد. **راستی!** آمدیم و یکدفعه لیوان و بشقاب از دستش افتاد و شکست. کافه‌چی که از سر پولش نمی‌گذرد. خب! پول شیر و کاکائو و لیوان و بشقاب شکسته را روی هم فرض می‌کند پنج تومان. تازه **مگر** از آسمان آیه آمده است که حتماً لیوان از دستش می‌افتد و می‌شکند؟ هیچ معلوم نیست. فرض می‌کنیم این‌طور شد (تأکیدها از من).

کلیدواژهٔ این قطعه «فرض می‌کنیم» است: واقعیت را از حالت بالفعل آن رها و آن را به آنارشیِ امر نهفته می‌سپاریم. اما وسواس، این آنارشی رهایی‌بخش را به نوعی تثبیت گره می‌زند: وسواس پول: تثبیت مقعدی و هراس از رها کردن این فضله: بله، بله، این پول کثیف!

www.RadicalD.net

بر دو کلمهٔ دیگر تأکید می‌گذاریم: «راستی» و «مگر». از کلمهٔ «راستی» وقتی استفاده می‌کنیم که بخواهیم چیزی نو را اضافه کنیم. کلمهٔ «مگر» در لغت‌نامهٔ دهخدا: «در مقام شک و گمان استعمال می‌کنند نه در مقام یقین و تحقیق و گاهی در مقام یقین و تمنی گویند»/ شاید که/ باشد که/ بود که/ احتمالاً و به امید آنکه. مسئله نسبت دقیق میان «شاید» و «امید» است. «شاید» به یمن شک دروازه‌های فعلیت را می‌گشاید تا سپس ارّهٔ موئین امید به کار افتد و رگه‌هایی خرد و نو را در سنگ صلب فعلیت بتراشد و مرئی کند: چیزی میان «شاید که» و «باشد که»... وسواس اما دروازه‌های امر نو را از نو می‌بندد تا «شاید که» به ترسی صرف از امر نو بدل شود. از «شاید که» تا «امید که نباشد که»: سیاست وسواس این است. این است سیاست وسواس.

وسواس در سبک قصه رسوب کرده است: حدیث نفس شخصیت وسواسی داستان به گونه‌ای است که انگار موجودی بیرونی در او به او دستور می‌دهد: «حالا اسم این فیلم را یک بار دیگر بخواند. اسمش.. چراغ آبی. ای وای!... برود بیرون دم کوچه شاید باز آمده باشد. اول بخاری و چراغ را خاموش کند. خوب در را هم ببندد... برود توی خیابان به هر قیمتی شده باید او را پیدا کند...». از آنِ کیست این «باید»؟ صدایی درونی از جنس صدای باطنی سقراط (دایمون او). تفاوتی ریشه‌ای در کار است، البته. اگر صدای سوپراگویی و باطنی شخصیت داستان صادقی او را به میانجی افکار وسواسی به واقعیت می‌دوزد و بیش از پیش به بند فعلیتش می‌کشد و با درغلتیدن او به پارانویا و با هر شکست، قاه‌قاه به او می‌خندد (مگر می‌شود صدای خنده‌های وقیحانه و سادیستی نهفته در پس پشت قصهٔ صادقی را نشنویم؟)، صدای آیرونی گلشیری که خون از تن سقراط می‌گیرد به میانجی شیزوفرنی و شک معرفت‌شناختی، تکه‌پارگی را از صرف ذهن سوژه خلاص و آن را به بنیاد واقعیت می‌برد. خندهٔ گلشیری قاه‌قاه رهایی است، نه زهرخندِ ویرانگر وسواس و پارانویا. گلشیری وسواس بهرام صادقی را به شیزوفرنی دگرگون می‌کند. شیزوفرنی سقراطی گلشیری، قصه را سطحی درون‌ماندگار می‌سازد که باید به تضادها و شکاف‌ها و پارگی‌ها و تناقضات و چین‌هایش چشم بدوزیم و با پلک‌های خود این ناهمواری‌های سطح را لمس کنیم. ناهمواری‌های نگاه دست‌اندازهای خود واقعیت است.

***

تحلیل فوق فقط و فقط قصهٔ «وسواس» بهرام صادقی را نشانه رفته است، وگرنه خود او در قصه‌های دیگرش از این وسواس گذر می‌کند. بوطیقای بهرام صادقی شیزوفرنیک‌ترین بوطیقای ادبیات فارسی است.

www.RadicalD.net

بر این قصهٔ خاص انگشت نهادیم تا حرکت درونی بوطیقای گلشیری و نسبت پیچیده‌اش با بهرام صادقی را روشن کنیم.

***

- **چشم در خود چیزهاست!**

«اگر هر بار ما به جزئی از این فنجان اشاره کنیم که عیناً خود آن جز هم نباشد لامحاله خود فنجان، یا بهتر وجود فنجان را بیدار می‌کند، نتیجه این‌که از این همه منظرهای گوناگون یا حتی همگون چیزی در ذهن بیدار می‌شود که وجود است، یا چیزی است که نه وابسته به نگرنده است و نه قائم به مکان و زمان خودش»، **آینه‌های دردار**.

«شاید تلاش نویسنده کنار زدن همهٔ این حائل‌ها و موانع باشد و شاید به "جوهر" رسیدن، که می‌دانم که ممکن نیست»، «خلاقیت، سهم اصلی در نویسندگی»، **باغ در باغ**.

www.RadicalD.net

مسئلهٔ وسواس و شیزوفرنی را به پرسشی ریشه‌ای‌تر پیوند می‌زنیم: نسبت معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی در مدرنیسم چیست؟ برایان مک‌هیل در کتاب **داستان پست‌مدرنیستی**[۴] اثر پست‌مدرن را دل‌مشغول «مسائل هستی‌شناختی» («بوطیقای هستی‌شناختی پست‌مدرنیستی») و اثر مدرنیستی را درگیر «پرسش‌های معرفت‌شناختی» («بوطیقای معرفت‌شناختی مدرنیستی») می‌داند. بوطیقای مدرنیستی: چگونه می‌توانم این جهان را که بخشی از آنم تفسیر کنم؟ چه چیزی برای شناختن وجود دارد؟ چه کسی آن را می‌داند؟ چگونه آن را می‌دانند و با چه حد از یقین؟ دانش چگونه از یک فرد به فردی دیگر منتقل می‌شود و با چه حد از قابلیت اطمینان؟ این پرسش‌ها لاجرم به بوطیقایی شکل می‌دهد که تمام عناصر آن را در کاروبار ادبی گلشیری و خاصه «شب شک» می‌توان به جا آورد: ناکاملی یا ابهام متنی، شک معرفت‌شناختی، شکاکیت فرازبانی، چشم‌اندازگرایی مدرنیستی، چندکانونی کردن روایت، و منظرها و

4 Postmodernist Fiction, Brian MacHale.

چشم‌اندازهای ترکیبی، تأمل درباب دسترس‌پذیری و گردش دانش، ساختاربندی متفاوتی که اذهان متفاوت بر دانشی واحد تحمیل می‌کنند و ناشناختنی بودن یا محدودیت‌های دانش. آسان است مطرح کردن این مضامین مشترک آثار مدرنیستی به سبک و سیاق حسین پاینده و نسبت دادن آن به نوعی «مکتب ادبی». دشوار است اما فهم تکینگی این مضامین در آثار هر نویسنده. مکهیل که خود از مسئله‌دار بودن این دسته‌بندی آگاه است، پیش‌دستی می‌کند: «یک فیلسوف چه‌بسا ایراد بگیرد که ما نمی‌توانیم پرسش‌های هستی‌شناختی مطرح کنیم بی‌آنکه بلافاصله پرسش‌هایی معرفت‌شناختی مطرح کنیم، و برعکس». از نظر او، حتی برای صورت‌بندی چنین ایرادی، فیلسوف «باید یکی از مجموعه پرسش‌ها را **پیش** از دیگری مطرح کند، زیرا... نمی‌توان دو چیز را در آن واحد بیان کرد». پس دربارهٔ متن مدرنیستی پرسش‌های هستی‌شناختی را باید به تأخیر انداخت و ابتدا پرسش‌های معرفت‌شناختی را مطرح کرد. مسئله بر سر اضطرار است: می‌توان از یک متن پست‌مدرن دربارهٔ استلزامات معرفت‌شناختی آن پرسید، اما استلزامات هستی‌شناختی چنین متنی اضطرار بیش‌تری دارد. این قاب نظری برای فهم شک معرفت‌شناختی مدرنیستی را به دیدار قصهٔ «شب شک» می‌بریم تا مرزهای این قرائت غیردیالکتیکی را مشخص کنیم؛ باشد که از این مرزها فهمی نو جوانه زند. باشد که...

www.RadicalD.net

«باز این مسلم است که آقای صلواتی خودش را در راهرو حلق‌آویز نکرده بود، پس می‌ماند آشپزخانه و اتاق روبرو...». قصهٔ «شب شک» می‌تواند موضوع قصه‌ای جنایی باشد که حدود و ثغور شک و تردید دربارهٔ واقعهٔ قتل دچار تکثر و ابهامی جنون‌آمیز گشته است. جسدی تولید شده است یا نه؟ قصه جان می‌کَند تا از این نقطهٔ ابتدایی گامی فراتر رود. نکته همیشه بر سر اجساد است، اجسادی که چون تکه‌ای از امر واقعی متن را حول خویش قوام می‌دهند. «داداش من به چشم خودم نعش حلق‌آویزشدهٔ آقای صلواتی را از پشت شیشهٔ تار اون اتاق دیدم، اما به روی خودم نیاوردم مبادا جمالی زهره ترک بشه». شک عنکبوتی است که تارهای خود را حول جسد می‌تند. جسد قصه چون شیئی فی‌نفسه در بطن داستان جا خوش می‌کند، پس‌مانده‌ای که نه می‌توانش شناخت و نه می‌توان به دست نسیانش سپرد. راستی، در قرائت مکهیل از رابطهٔ معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی، بر سر شیء فی‌نفسه چه می‌آید؟

تفکیک غیردیالکتیکی پرسش‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی، ما را، سرگشته و بی‌یاور، در نوعی دوراهی عذاب‌آور به حال خویش رها می‌کند: سوبژکتیویسم سولپسیستی (خودتنهاانگارانه) یا باور به نوعی شیء فی‌نفسهٔ ظلمانی که تا به ابد از چنگ ما می‌گریزد. وقتی شک معرفت‌شناختیِ «شب شک» را به محدودیت‌های ذهنی شخصیت‌ها تقلیل دهیم، مفروض می‌گیریم که شخصیت‌ها هر یک واکنش سوبژکتیو مستقلی به واقعه نشان می‌دهند، واقعه‌ای که چون شیئی فی‌نفسه تاریک و مبهم می‌ماند.

راستی چه بر سر صلواتی آمده؟ مرده است یا رفقایش را دست انداخته؟ «نکند همهٔ این‌ها بازی بوده؟ و آقای صلواتی می‌خواسته است رفقایش را آن‌چنان بترساند که تا یک ماه از سر حل جدول روزنامه‌های عصر بگذرند تا مبادا در ستون تسلیت‌ها و مرگ‌های نابهنگام و یا خبرهای داغ قتل و خودکشی و عاشقی و فاسقی چشم‌شان به عکس حلق‌آویزشده یا جسد جزغاله‌شدهٔ او نیفتد». چنین قرائتی از آنجا که از وساطت دوسویهٔ سوژه و ابژه می‌گریزد، چون آونگ معلق می‌ماند میان محبوس‌شدن در ذهنی که هر نوع پیوند با بیرون را از دست داده و باور به نوعی شیء تاریک که محرک شناخت است ولی از هر نوع شناخت می‌گریزد. آنتی‌نومی‌های فلسفهٔ کانت در قرائت مکهیل از ادبیات مدرنیستی باز می‌گردد و گرفتارمان می‌کند. طرفه آن‌که گلشیری خود این نکته را با توسل به کانت توضیح می‌دهد:

ــ پس این ناشی از نقص سیستم ذهنی انسان در درک واقعیت است؟

ــ فکر می‌کنم هر هنرمندی، و به‌ویژه داستان‌نویس، باید از فلسفه اطلاع داشته باشد و یا آن‌قدر درک کرده باشد و وقتی در فلسفه محرز شده باشد که ما پدیدار یا نمود اشیاء را نمی‌توانیم درک کنیم و تازه به قول کانت، «با ریختن در قالب‌های قبلی، مانند زمان و مکان و غیره». پس تلاش داستان‌نویس از این پس تنها و تنها (یا حدأقل برای من این است) باید این باشد که عامل تازهٔ دیگری را بر عناصر داستان بیفزاید که همان به تردید نگریستن است در پدیدار و نمود اشیاء و غیره[۵].

اگر دیگران از **علوم** «دقیقه» حرف می‌زنند، ما از **تخیل** «دقیق» گلشیری دم می‌زنیم. او حساب این «به تردید نگریستن» و شبِ شک را از سولپسیسم (خودتنهاانگاری) بارکلی جدا می‌کند؛ درباب ناتوانی شازده از شناختن و به جا آوردن خود: «فکر نمی‌کنم این، نفی واقعیت باشد، یعنی رسیدن به واقعیت بارکلی مثلاً». گلشیری خود را به میانجی کانت توضیح می‌دهد و از اینجا آب می‌خورد نوسان ریشه‌ای موضع او. شک چیست؟ نسبی کردن منظر سوبژکتیو ما یا فاصله‌گذاری درونی ما با واقعیت و بدین‌وسیله ناتمام کردنش؟ می‌کوشیم از این قرائت کانتی از مدرنیسم به قرائتی هگلی گذر کنیم.

مسئلهٔ اساسی برای من شناخت انسان است. هرچند دست آخر می‌دانیم که شناختن انسان امکان ندارد، اما به‌وسیلهٔ تکنیک و با ایجاد فاصله داستان‌نویس می‌خواهد به این شناخت برسد ــ که دست آخر ناموفق است.

---

۵ «خلاقیت، سهم اصلی در نویسندگی»، گفتگو با قاسم هاشمی‌نژاد، **باغ در باغ**.

سودای بی‌سامان ما فهم درست این شکست شناخت است و نسبت این شکست با سوژه. آیا موضوع شناخت ابژه‌ای ظلمانی است که تا به ابد از منظر بالضروره محدود سوژه می‌گریزد؟ گلشیری ناممکنی شناخت را به مسئلهٔ کلاسیک فلسفه، جبر و آزادی پیوند می‌زند:

> در داستان که روابط علت و معلولی حاکم است، چنین جبری جاری است و من می‌خواهم در داستان چنین جبری را برهم بزنم و نپذیرم. و به جای آن، با استفاده از تردیدها، شک‌ها، انعکاس واقعیت واحد در ذهن‌های مختلف، آزادی را به انسان بدهم. من با این‌که می‌پذیرم هر انسان در موقعیت خاصی که دارد، برداشتی خاص نسبت به یک حادثهٔ واحد دارد، اما وقتی او را در مقابل شک‌های خودش و نظرات دیگران قرار می‌دهند، نسبی‌اش می‌کنند و اینجا نوعی آزادی است برای آدمی که می‌توانست از موقعیت خودش فراتر برود، اما به دلیل منافع شخصی و... نرفته. یک داستان‌نویس اصلاً می‌خواهد جبر را برهم بزند، وگرنه نمی‌نوشت.

پیش از آن‌که بر کوس رسوای نسبی‌گرایی پست‌مدرن بکوبیم، باید حواس‌مان باشد که «انعکاس واقعیت در ذهن‌های مختلف»، برای گلشیری، درغلتیدن به ورطهٔ نوعی نسبی‌گرایی ذهنی نیست. شک ابزار گلشیری است برای تزریق منفیتی سوبژکتیو در دل واقعیت. واقعیت و ذهن وساطتی دوسویه را تجربه می‌کنند؛ گلشیری در گزینش کلمهٔ «انعکاس» بی‌دقتی کرده است، هرچند خیالی دیگر در سر می‌پزد. او را با پروبلماتیک انعکاس و ماتریالیسم مبتذل آن چه کار؟ «من از تمام داستان‌نویس‌هایی که فکر می‌کنند آینه‌ای در مقابل واقعیت هستند، نفرت دارم». کلید فهم او، تعبیر «فاصله‌گذاری»: «برای من، فاصله، فاصلهٔ قهرمان، آدم داستان است با واقعیت موجود براساس شک و تردیدها». فاصله با واقعیت موجود که بار سیاسی شک را آزاد می‌کند به معنای بازتاباندن و انعکاس مرزها و حفره‌های خود شناخت، ناممکنی شناخت، بر خود واقعیت است، ناممکن ساختن خود واقعیت. تعبیر «انعکاس» در گلشیری را فقط و فقط بدین معنا باید فهمید، نه به معنایی که مارکسیسم مبتذل از آن مراد می‌کند. شناخت شکست می‌خورد؛ ناممکن است؛ اما سوژه هیچ نیست جز این شکست، جز حفرهٔ دانش. سوژه تقاطع دو ناممکنی است، ناممکنی شناخت و ناممکنی واقعیت. شب ظلمانی شک میعادگاه این دو ناممکنی است.

به شب ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

ظلمات است، نترس از خطر گمراهی...

www.RadicalD.net

آیا سرانجام محتوم شک ریشه‌ای گلشیری در غلتیدن به ورطهٔ نسبی‌گرایی پست‌مدرن و شکاکیتی کلبی‌مسلکانه است؟ هرچند ردپای کلبی‌مسلکی را اینجا و آنجا می‌توان در بوطیقای گلشیری یافت (نکته‌ای که خلیل درمنکی در خصوص «انفجار بزرگ» بدان اشاره کرده است)، شاید بتوان قرائتی دیگر از این شک و منظرگرایی رادیکال متعاقب آن ارائه کرد. قصهٔ گلشیری مانند بسیاری از قصه‌های مشهور مدرنیستی بر منظرگرایی تأکید دارد؛ **دل تاریکی** و **خشم و هیاهو** تنها دو مثال از این مضمون مشترک‌اند. آیا منظرگرایی ضرورتاً به نسبی‌گرایی و خودتنهاانگاری منتهی می‌شود؟ آیا قرائتی از منظرگرایی هست که از نسبیت پست‌مدرن بگریزد؟ رابطهٔ منظرگرایی مدرنیستی «شب شک» با شیء فی‌نفسه چیست؟

نحوهٔ مواجههٔ پست‌مدرنیسم و مکهیل با موضوع شیء فی‌نفسه از دو حال خارج نیست. یک. یا شیء فی‌نفسه را جایی ورای و بیرون از دایرهٔ بازنمایی قرار می‌دهند، شیئی تاریک که شناختنی نیست؛ و تنها راه کاستن اضطراب ناشی از شک ریشه‌ای شناخت؟ بازی سرخوشانه با منظرها و گذر بازیگوشانه از منظری به منظر دیگر و ساختن جهان‌های موازی منقطع، زیرا دیرزمانی است که پذیرفته‌ایم هیچ نقطهٔ ثابت هستی‌شناختی میان این جهان‌ها در کار نیست، آنچه در همهٔ جهان‌های ممکن ثابت باشد. دو. یا با احالهٔ همه‌چیز به ظواهر محض، شیء فی‌نفسه را در فرایند بازنمایی به‌کلی پاک می‌کنند. این دو روایت کم‌وبیش دو روی یک سکه‌اند. چشم‌اندازگرایی ریشه‌ای گلشیری از این دو دام پست‌مدرنیستی می‌گریزد؛ نه تن به نسبیت پست‌مدرن می‌دهد، نه به آن خودتنهاانگاری که پیشاپیش وجود عینی و دست‌نیافتنی جهان بیرونی را مفروض می‌گیرد، و نه چون دکارت خداوند را احضار می‌کند تا گره کور بحران‌های خویش را اسکندروار به کمک دشنهٔ آخته‌اش بگشاید. شب شک گلشیری سطحی ناب و درون‌ماندگار می‌سازد که هر نوع تعالی را از پیکر خود زدوده است. بر این سطح ناب بی‌شمار گره، چین، تناقض و شکاف و حفره وجود دارد. چیستند این گره‌ها؟ چیست این چین و چروک سطح؟

شک ریشه‌ای قصهٔ گلشیری آنتی‌نومی‌ها یا قضایای جدی‌الطرفینی تولید می‌کند که به هیچ وجه من الوجوه به رفع یا آشتی نمی‌رسند: چه بر سر صلواتی آمده است؟ خودکشی کرده یا آن‌ها را دست انداخته است؟ کدام روایت درست است؟ و اما چرخش دیالکتیکی گلشیری: او مانع معرفت‌شناختی را به درون خود شیء بازمی‌تاباند و «منعکس» می‌کند، و این مانع را به شکستی هستی‌شناختی تبدیل می‌کند: آنچه چون ناتوانی شخصیت‌های قصه در شناختن واقعه جلوه می‌کند نشانگر شکافی در خود واقعه است. شکست ما در دست یافتن به حقیقت کامل نشان‌گر حقیقت است. این چرخش دیالکتیکی به گلشیری اجازه می‌دهد که نه به شیئ فی‌نفسه بیرون بازنمایی توسل جوید، و نه به کیش پست‌مدرنیستی نمود

www.RadicalD.net

صرف تن دهد و شیء فی‌نفسه را به‌کلی از صفحهٔ روزگار پاک کند. این است مارپیچ دیالکتیکی گلشیری. سیاست او از دل این راه پر پیچ و خم عبور می‌کند و از بطن آن زاده می‌شود. مسئلهٔ گلشیری در «شب شک» نه نسبیت بازنمایی‌های مختلف و محدودیت طبیعی هر یک، بل لبهٔ میان بازنمایی‌های مختلف است. نکته، چاهی است که میان بازنمایی‌های مختلف دهان‌دره می‌کند؛ این چاه که مانع از رسیدن شخصیت‌ها به روایتی ارگانیک و یکدست از قصه می‌شود، نه شیء فی نفسه‌ای که در بیرون نهفته باشد، بل تنشی است که صفحهٔ درون‌ماندگار را از درون برش می‌زند و پیچ و تاب می‌دهد. شیء فی نفسه چین و چروک سطح است، و شک، خطوط حامل این چین‌ها. خود واقعه که چون ماهی گریز از چنگ شخصیت‌های قصه می‌گریزد در شکاف یا گسست درونی بازنمایی واقعه حضور دارد، در مقام لبهٔ درونی بازنمایی که فرایند بازنمایی به موجب آن هیچ‌گاه نمی‌تواند به طور کامل نه با موضوعی که بازنمایی می‌کند و نه با خودش انطباق یابد[۶].

پیکار عصر ما دیگر بر سر ایدئالیسم و ماتریالیسم نیست؛ پیکاری است تا پای جان میان دو نوع ماتریالیسم: ماتریالیسم دموکراتیک و ماتریالیسم دیالکتیک[۷]. اگر گلشیری و مدرنیسم او تجسم ماتریالیسمی دیالکتیکی است، ادبیات پست‌مدرن نمایندهٔ ماتریالیسمی دموکراتیک است که همه‌چیز را به واقعیت تاریخی بدن‌ها و زبان‌ها تقلیل می‌دهد. آیا به‌راستی چیزی جز بدن‌ها و زبان‌ها وجود دارد؟ چیزی در پس و پشت آن‌ها؟ آیا تمام پیچ و خم‌های دیالکتیکی زبان گلشیری که زبان را زیر شلاق خود شکنجه می‌دهد برای آن است که به چیزی در آن پشت و پسله‌ها برسد؟ بعید می‌دانیم. زبان و سبک گلشیری هیچ حقیقت متعالی را مفروض نمی‌گیرد؛ شیزوفرنی ریشه‌ای شک او از پیش اعلام‌گر مرگ خداوند و هر نوع تعالی است. اما از این مرگ بدین نتیجه نمی‌رسد که دیگر هیچ جز نمود در کار نیست. چیزی جز نمود، جز بدن‌ها و زبان‌ها هست. اما چه، اگر نه حقیقتی متعال؟ حقایقی در کارند، اما نه حقایقی جوهری که بیرون حرکت پرپیچ و تاب تاریخ و تناقضات زبان باشند، بل حقیقتی که هیچ نیست جز منظری که خود هیچ نیست جز تنش میان منظرهای گوناگون راویان واقعه؛ شکست منظرهای گوناگون برای استحالهٔ خود به حقیقتی جوهری و یکدست خود همان منظر حقیقت است. برخلاف سخن مکهیل، آنچه پست‌مدرن‌ها از پذیرش آن عاجزند آن است که بازی آن‌ها با منظرها و جهان‌های مختلف صرفاً یک بازی معرفت‌شناختی نیست، بل خط و ربطی هستی‌شناختی دارد. «شب شک» آری‌گویی گلشیری است به شب‌چاهی که از دل شک ریشه‌ای شناخت زاده می‌شود. این شب‌چاه که محل تقاطع معرفت‌شناسی و

www.RadicalD.net

۶ این قرائت لکانی ـ هگلی از چشم‌اندازگرایی را تحت تأثیر زوپانچیچ و ژیژک صورت‌بندی کرده‌ام.

۷ این گفته از بدیو است.

هستی‌شناسی است سرزمینی است که شخصیت‌های گلشیری بدان تعلق دارند، سرزمین مادری مخلوقات گلشیری.

حقیقت یا منظر حقیقت که قابل تقلیل به تکثر منظرهای گوناگون نیست، نه یک شیء دسترس‌ناپذیر، بل شکافی است که مانع از دسترسی ما به منظری واحد و ارگانیک می‌شود، تنشی که به میانجی منظری جزئی و ناقص، نگاه ما به ابژهٔ مدرَک را کج و معوج و تحریف می‌کند. حقیقت در مقام واقعه‌ای که شک ریشه‌ای قصهٔ گلشیری را موجب می‌شود نه وضعیت واقعی امور که به یمن نگاه مستقیم به ابژه و بدون تحریف منظر در دسترس است، بل آن آنتاگونیسم حدأقلی است که خود تحریف منظر را موجب می‌شود. مکان حقیقت شکل فی‌نفسهٔ امور نیست، جایی در فراسوی تحریف منظر؛ شکاف یا گذاری است که یک منظر را از منظری دیگر جدا می‌کند. حقیقت هست و همه چیز نسبی نیست ــ اما این حقیقت همانا حقیقتِ تحریف منظر است. برایان مکهیل با ایجاد تمایزی مکانیکی میان پرسش‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی در واقع بر این نکته سر پوش می‌گذارد که هر تغییر سوبژکتیو در سوژه، در منظر سوژه، پیشاپیش موجب تغییری هستی‌شناختی در خود ابژه می‌شود. تنش‌ها و تناقضات شخصیت‌های گلشیری در تقلایشان برای رسیدن به شیء فی نفسهٔ واقعه، همان شیء فی‌نفسه است.

www.RadicalD.net

اگر گفتار مردانه در مواجهه با تناقضات واقعه، این فرمول را از آستین خود بیرون می‌کشد که هر گفتمان و هر منظر نمودی کاذب است، شب شک گلشیری مبدع فرمولی زنانه است: هیچ منظر یا گفتمانی **نیست** که نمودی کاذب **نباشد**. این نفی دوسویه بدان معناست که «نه همهٔ» منظرها و گفتمان‌ها نمودی کاذب‌اند. این نفی مضاعف که چون چاهی عمیق دهان باز می‌کند مبتنی بر گفتمان کل و استثناء نیست: «همهٔ گفتمان‌ها نمود کاذب‌اند الّا...» برای رسیدن به منظر حقیقت لازم نیست به سوی مکانی فراسوی منظرها جهش کنیم؛ باید در عین تأیید تکثر منظرها به سبک و سیاق گلشیری، بر عدم انسجام درونی آن‌ها، بر نقاط ناممکنی آن‌ها انگشت بگذاریم. گلشیری بدین معنا نویسنده‌ای است سر به سر زن‌نویس؛ او پیوسته می‌کوشد بر منطق مردانهٔ لوگوس‌محور و فالوس‌محور خط بطلان بکشد و بر ناممکنی درونی هر وضعیت انگشت بگذارد.

شب شکی که شخصیت‌های گلشیری از آن زاده می‌شوند سرزمینی زنانه است. شب شک، سرزمین مادری مخلوقات گلشیری...

و انسان همین شب است، همین شب و دیگر هیچ...

***

اگر بخواهیم از مارکسیسمِ گلشیری سخن بگوییم، این مارکسیسم در سیاست فرمال گلشیری نهفته است: سیاست ادبی او سیاستِ آنتاگونیسم فرمال است، سیاست وفاداری به آن تنش حدأقلی که هر منظری را از درون شکاف می‌زند. مارکسیسم او مارکسیسم مبتذل عوامانه‌ای نیست که سخن گفتن دربارهٔ مبارزهٔ طبقاتی را شرط سیاسی‌بودن نویسنده بداند؛ مارکسیسمِ او سیاست وفاداری به منظر کمینهٔ حقیقت است، به آن شبِ پرتنش که معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی یکدیگر را در آن قطع می‌کنند؛ سوژه نقطهٔ محوشوندهٔ این تقاطع محال است. شخصیت‌های گلشیری مخلوقات این اقتران محال‌اند، این زهدان ناممکنی. مارکس زمانی گفته بود که تاریخ همهٔ جوامع تاریخ مبارزهٔ طبقاتی است. مبارزهٔ طبقاتی آن شکاف حدأقلی است که مانع از یکی شدن جامعه با خود می‌شود، خطی محال که چون ارّه‌ای موئین گوشت جامعه را می‌برد و دوپاره می‌کند. از نظر گلشیری، تاریخ ادبیات تاریخ مبارزه بر سر شکاف حدأقلی منظر حقیقت است، تاریخِ پس راندن یا سر کردن با این تفاوت کمینهٔ میان منظرها.

از درون این شبِ شکاف‌هاست که همهٔ اشباح شبانگاهی گلشیری چون شیاطین جعبهٔ پاندورا به جهان ما هجوم می‌آورند.

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

شب تاریک و

بیم موج و

گردابی چنین هائل...

***

- **شک: تریاک یا تریاق؟**

مرزهای زبان من مرزهای جهان من است. حفره‌های زبان من نیز آیا حفره‌های جهان من است؟ آیا شک فقط داروی تسکین‌بخش، آن افیون دلپسند و تریاق آرامش‌بخش و خواب‌آوری است که نیچه از آن دم می‌زند؟ شک چیست؟ تریاک یا تریاق؟ تریاک چیست؟ زهر یا دارو؟ تریاک و تریاق در عمل یک معنا را افاده می‌کنند: پادزهر. تریاق معرب تریاک است. تفاوت بر سر دو حرف است: «ق» و «ک». آیا این تفاوت

www.RadicalD.net

حدأقلی ناشی از شکافی درونی در این «چیز» نیست؟ آنچه از شکاف «ق» و «ک» زاده می‌شود شکافی است در مفهوم زهر: تریاک چیست؟ زهر یا پادزهر؟ یا هر دو با هم؟ تریاک را به صورت تر(یا)ک می‌نویسیم تا بر تَرَک درونی این مفهوم انگشت بگذاریم:

ــ راستی آدم چطور میتونه دو مثقال تریاک را یکدفعه بخوره و اصلاً مزهٔ تلخیش را نفهمه؟ تنها شنیدن همین عبارت کافی است که طوفانی از بگومگو در میان این یاران جان در یک قالب برپا کند. هر کدام به تنهایی می‌توانند پنج جمله بگویند و مرا قانع کنند که عیناً جملهٔ آقای صلواتی است و به‌خصوص هر سه متفق‌القول‌اند که آقای صلواتی حتی اسم تریاک را به زبان نیاورده بلکه با اشاره به تریاکی که روی حقهٔ وافور چسبانده شده بود و با گفتن "از این" یا "از این متاع" و شاید "چیز" حرفش را زده است.

تریاک: «این»، «متاع»، «چیز». تریاک چیست؟ «این» چیست؟ «این» در مقام ضمیر اشاره نه اشاره به شیئی ملموس بل اشارتی است به خود رخداد زبان، به منفیت ریشه‌ای زبان[۸]. «این» نه شیئی ملموس، بل تاخوردن زبان به روی خود است. تارهای شک گلشیری حول این «اینِ» منفیت تنیده می‌شود. اما این «این»، این منفیت خودمرتبط، زهر است یا پادزهر؟ تریاک را گلشیری «چیز» می‌نامد. آیا شیء یا چیز فی‌نفسهٔ واقعه که روایت‌های متناقض قصه سعی در دست یازیدن به آن دارند همان تریاک/ تریاق قصه است؟ و «متاع»: با نگاهی حتی گذرا به لغت‌نامهٔ دهخدا، به سایه‌های معنایی غریبی می‌رسیم که می‌تواند لایه‌های جدیدی به قرائت ما ببخشد. «متاع» علاوه بر معنای رایج خود یعنی «کالا» معانی دیگری نیز دارد. دو تعبیر جالب توجه: «متاع غرقی»، و «متاع غرور». «متاع غرقی» به معنای آلت تناسل است: «هر چه بودش ز نقد و جنس کساد/ قیمت این متاع غرقی باد». غرقی در اصطلاح لوطیان به معنای دخول است: «نگاهی می‌توان کردن که از غرقی بتر باشد». متاع حامل منطق فالیک مردانه است. تعبیر دوم، «متاع غرور»، جهت مخالف را پیش می‌گیرد: «لتهٔ حیض»، «کهنهٔ بی‌نمازی»؛ کالای فریبنده/ از جهت مرداری بر دنیا اطلاق کنند، کنایه از «دنیا». و «دنیا» اسمی زنانه است. متاع در واقع بدن خوارشمردهٔ زنانه است که هم منبع لذت است و هم منبع نفرت: «به سرخ و زرد جهان دل منه که پیوسته/ خراج مرد نفور است از متاع غرور». متاع: هم منطق فالیک مردانه، هم چاه ویل شبی زنانه. تریاق چیست؟ زهر یا پادزهر؟ شک چیست؟ آلت نسبیّتی فالیک که مخفیانه سوژهٔ اعظمی به نام خداوند، آن مذکر اعظم، را مفروض می‌گیرد، یا منفیتی زنانه و آغشته به بوی شب که اشباح آینده و سوژه‌های ظلمانی آینده را در زهدان خود می‌پرورد و احضار می‌کند؟

[۸] برای این تفسیر از کلمهٔ «این» رجوع کنید به **زبان و مرگ**، آگامبن، ترجمهٔ پویا ایمانی، نشر مرکز.

شک با تراشیدن ذره‌ذرهٔ محتوای جوهری، چون آیرونی سقراط، واقعیت و سوبژکتیویته را به هیچ تقلیل می‌دهد؛ و با منطق شیزوفرنیک خود واقعیت را چون جرّاحی زبده مثله می‌کند. هر رویهٔ رهایی‌بخش برای گریز از سلطهٔ وضع موجود، باید گسستی شیزوفرنیک از واقعیت را از سر بگذراند، و چه ارغنونی به از شک. سوژهٔ شکاک دینامیت‌های خود را در خلل و فرج واقعیت فرو می‌کند، اما نه برای نفس ویران کردن آن، بل برای آشکار کردن هزاران هزار راه خرد، برای آزادسازی اشباح محبوس در این درزها و شکاف‌ها، برای در هم شکستن دیوار صلب واقعیت بالفعل و آزاد کردن نیروهای نهفته‌اش تا به میانجی خرده‌پارها بتوان به سرهم‌بندی منظومه‌های جدید پرداخت. برای سوژهٔ شکاک گلشیری، ویرانگری نیز شوری آفرینش‌گرانه است. برای چنین سوژه‌ای، دیگری بزرگ، چه در مقام نظم اجتماعی، چه در مقام خداوند، پیشاپیش مرده است.

> من می‌خواهم به قول آن دوست بورخس، **دیگری** باشم... شاید تلاش نویسنده کنار زدن همهٔ این حائل‌ها و موانع باشد و شاید به "جوهر" رسیدن، که می‌دانم که ممکن نیست.

گلشیری کلمهٔ «جوهر» را در گیومه قرار داده تا دلالت فلسفی و خاص آن را برجسته کند. کشف حجاب از جوهر برای لمس آن، جوهری که رسیدن به آن «ممکن نیست». این ناممکنیِ لمس جوهر فی‌الواقع ریشه در آن دارد که این جوهر خود ناممکن است، پاره‌پاره و منقطع و نامنطبق با خود. سوژه در تناقضات و شکاف‌های جوهر خانه می‌کند. «دیگری»شدنی که گلشیری از آن دم می‌زند به واسطهٔ لمس این ناممکنی ممکن می‌گردد، نقطهٔ محالی که پرده‌گردانی سوژه، دیگری شدنش، را ممکن می‌سازد. شک گلشیری ماشینی است برای دیگری ـ شدن، برای آزادسازی منفیت مولّد سوژه و مونتاژ امکانات در راه. و میسر نیست این جز با کشف حجاب از ناممکنی جوهر، زایش شب ظلمانی سوژه...

به شب ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

شک البته نه فقط نوشدارو، که زهری است هلاهل؛ دوپهلوست؛ در چشم‌بهم‌زدنی در می‌غلتد به دور باطل، به نامتناهیِ بد شکاکیت و نسبیت. سودای ما جدا کردن سره از ناسره نیست، البته. در هر رویهٔ به‌راستی دیالکتیکی سره و ناسره چنان در هم پیچیده‌اند که دور ریختن ناسره، سره را نیز به باد می‌دهد. شک و شکاکیت چون تاروپود در هم تنیده‌اند. هر رویهٔ رهایی‌بخش لاجرم حامل این قسم «دوپهلویی» شکننده است. رخداد الی‌الابد ماهیتی شکننده دارد، زیرا از امر مطلقی خوراک می‌گیرد که خود لرزان و شکننده است، چون اشباح. این دوسویگی در مورد شیزوفرنی نیز صدق می‌کند. شیزوفرنی هم موجد گسستی

www.RadicalD.net

سایکوتیک از واقعیت است، شرط ضروری هر نوع گسست از وضع موجود، هم یکی از رسوبات ایدئولوژیک فرهنگ پست‌مدرن. شک در مقام زهر و نوشدارو، در مقام مولد وسواس و شیزوفرنی، باید با دوپهلویی درونی خود سر کند و از پاک کردن صورت مسئله با تقلیل خود به تکثر نسبی‌گرایانهٔ منظرهای متفاوت یا در غلتیدن به خودتنهاانگاری بپرهیزد. تمنای ما سرکردن با فاصلهٔ حدأقلی میان منظرهاست که شک از آن کشف حجاب می‌کند. سودای ماست سکنی گزیدن در این «میان». تا در این سودا سرانجام‌مان چه خواهد شد... که می‌داند؟

آینه‌های دردار گلشیری تجسم این سرکردن با «میان» است. گلشیری در **آینه‌های دردار** قاب روایی خود را مضاعف می‌کند و از «روش اسطوره‌ای»[۹] برای ناتمام کردن واقعیت بهره می‌برد. از یکسو، داستانی درباره سفر نویسنده‌ای به غرب برای داستان‌خوانی، و از سوی دیگر قصهٔ ابراهیم و دو همسرش. تنش میان این دو قاب که چون صخرهٔ صاف بر هم می‌لغزند واقعیت قصه را منکسر می‌کند. سروکارمان با دو منظر سوبژکتیو صرف نیست. نکته نه دو منظر سوبژکتیو، بل آن شکاف هستی‌شناختی است که در «میانِ» این دو منظر (یکی امروزی و یکی باستانی ـ اسطوره‌ای) خمیازه می‌کشد.

در قصهٔ گلشیری فی‌الواقع نه دو قاب، بل فقط یک قاب داریم که از درون شکاف خورده است. دو شدنِ واقعیتی صلب که دعویِ یک بودن دارد. این آیرونی، این منفیت مطلق نامتناهی، که از میان دو منظر دهان‌دره می‌کند، تفاوت کمینه یا ناب را چون علف هرزی زهرآگین در دل واقعیت می‌کارد و از عدم تقارن ریشه‌ای واقعیت با خودش کشف حجاب می‌کند. واقعیت به لطف این مغاکِ دهان بازکرده در میان دو منظر، پیکری از جنس نوار موبیوس می‌یابد؛ در گذر از دنیای اساطیر به دنیای امروز، پیوسته نوعی تغییر منظر یا حرکت روی نوار موبیوس را از سر می‌گذرانیم. میان این دو منظر لبه‌ای است که به چشم نمی‌آید، اما موتور اصلی قصه است. توپولوژی قصهٔ «شب شک» و **آینه‌های دردار** توپولوژی لبه است. لبه‌ای که پشت و روی کاغذ را از هم جدا می‌کند، نه چیزی بالفعل بل چیزی مجازی یا نهفته است که به چشم نمی‌آید. گذر از منظری به منظر دیگر گذر از پشت کاغذ به روی کاغذ است. سرزمین مادری شخصیت‌های گلشیری این لبه، این گاوچالهٔ نامرئی میان دو منظر است، هیچی که تمام شخصیت‌های گلشیری از بطن تاریک آن زاده می‌شوند.

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

[۹] تعبیر «روش اسطوره‌ای» از الیوت است در مقالهٔ معروفش دربارهٔ **اولیس** جویس. برای خواندن این مقاله با ترجمهٔ من، رجوع کنید به سایت پروژهٔ پوئتیکا.

www.RadicalD.net

لوکاچ زمانی اشاره کرده بود که آنتی‌نومی‌ها یا قضایای جدلی‌الطرفین تفکر بورژوایی آنتی‌نومی‌های خود واقعیت جامعهٔ بورژوایی است. شک گلشیری ژستی واحد را تکرار می‌کند. سیاست گلشیری را باید در این ژست جست: او با افکندن چین و چروک‌ها و شکاف‌های معرفت بر چهرهٔ واقعیت نشان می‌دهد که نقص‌های زبان و معرفت همان نقص‌ها و شکاف‌های واقعیت است. شب شک گلشیری هر نوع تعالی را پاک می‌کند تا با سوراخ سوراخ کردن زبان و معرفت، شکاف‌های جهان را بر ما آشکار کند. این شکاف حدأقلی که با شک آشکار می‌شود نقطه‌ای است محال که در آن سوژه در مقام پس‌مانده‌ای از جنس هیچ و خلأ مقوم وضع موجود، یکدیگر را لمس می‌کنند. این افسون‌زدایی ریشه‌ای گلشیری، ما را برای جهشی مرگبار به سوی آینده آماده می‌کند، جهشی که بناست آنتی‌نومی‌های معرفت را در ساحت واقعیت منحل کند. سیاست گلشیری تمرین صبورانهٔ ایستادن بر لبهٔ واقعیت و زبان است، مهیای جهشی خوفناک.

گلشیری برخلاف ادبیات ژدانوفی زمانه از تن دادن به هر نوع آشتی تحت اجبار سر باز می‌زند، اما مکانی ادبی برای رخداد سیاسی تدارک می‌بیند که از دل آن اشباح آینده زاده می‌شوند. حامیان ادبیات استالینیستی، مستظهر به علم‌الیقین فالیک حزب و معرفت بی‌چون‌وچرای دترمینیسم تاریخی، از روشنای روز رئالیسمی سوسیالیستی دفاع می‌کردند. مکان سیاست ادبی گلشیری اما زهدانی ظلمانی است. شک گلشیری ارغنون سیاسی اوست، شبی که تمام شخصیت‌هایش از بطن آن زاده می‌شوند. این شب سرزمین مادری اشباح آینده است.

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

www.RadicalD.net

بخش دوم: تأنیث تذکر و رئالیسم شبح‌گون

- **شیء فی‌نفسه و حافظه: حفّاری در گذشتهٔ خاک‌شده**

«تاریخ نه فقط یک علم بلکه به همان اندازه شکلی از به یادآوردن است. آنچه را که علم تثبیت کرده، به یاد آوردن می‌تواند تعدیل کند»، والتر بنیامین.

«به یادآوردن می‌تواند امر ناتمام (سعادت) را به چیزی تمام و آنچه تمام شده (رنج) را به چیزی ناتمام بدل کند»، والتر بنیامین.

«کار من، حالا می‌فهمم، بیشتر تذکر است، اشاره است به کسی یا چیزی، آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز»، **آینه‌های دردار**.

«شکستگی کانون باید باشد»، آینه‌های **دردار**.

***

رابطهٔ شیء فی‌نفسه، آن واقعهٔ آغازین «شب شک»، که در قاب هیچ روایت مشخصی اسیر نمی‌شود، با کار پنه‌لوپه‌ای حافظه چیست؟ چگونه باید حفّاری کرد تا به آن شیء گریزنده رسید؟ حفّاری حافظه چیست؟ کندن تا رسیدن به شیئی در آن پس و پشت‌ها، در زیر خروارها خاک؟ آن شیء مدفون در امعاء و احشاء حافظه چگونه به چنگ می‌آید؟ با لایه‌برداری یا سرکردن با خود لایه‌ها؟ لایه چیست؟ شیء فی نفسه یا مسیری برای رسیدن به آن شیئ؟ رئالیسم چیست؟ منظر یا منظره؟

***

ـــ رئالیسم چیست؟ منظر یا منظره؟ ـــ
وسوسهٔ واقعیت و کشف حجاب از اشباح

در جهان مدرن چه بر سر تجربه و حافظه می‌آید؟ دلیل آن خرده‌گیری‌های عصبی گلشیری به محمود و دولت‌آبادی چیست؟ چیست تفاوت روایت مدرن با شیوهٔ روایی نقّالی که گلشیری در دولت‌آبادی می‌یابد؟ گلشیری در «ادبیات و خرافه» از «وسوسهٔ واقعیت» سخن می‌گوید که در دورهٔ مشروطیت شروع شد و می‌توانست «حد فارق ادب معاصر با آثار گذشتگان» باشد، البته اگر «درست فهمیده می‌شد». گلشیری تحولی را مد نظر دارد که موجب دگرگونی ساختار درونی واقعیت گشته است. این واقعیت نو را به سبک و سیاق آثار گذشتگان به چنگ نمی‌توان آورد. گلشیری تفاوتی ظریف را مطرح می‌کند که برای فهم او از تکنیک روایی بسیار مهم است: رئالیسم چیست؟ «منظر» یا «منظره»؟ رئالیسم ژدانوفی رایج رئالیسم را در

مقام منظره‌ای خاص می‌فهمد. در این فهم مبتذل، اگر دشتی رئالیست نیست بدان دلیل است که از زندگی اشراف سخن می‌گوید. این تفاوت ظریف چه تبعاتی برای فهم گلشیری از حافظه و روایت دارد؟ می‌پرسیم و می‌پرسیم تا مگر کوره‌راهی بیابیم.

برای گلشیری، رئالیسم به معنای «ضبط دیداریِ (که گاهی به جای آن لغت عینی به کار می‌رفت)» زندگی طبقات فرودست جامعه نیست، یا ضبط دیداری واقعیت. رئالیسم باید به نوعی چشم‌اندازگرایی، به نوعی منظر تکین پیوند بخورد. رابطهٔ این منظرگرایی با واقعیت چیست؟ سودای گلشیری گذر از رئالیسم عینی به آن رئالیسمی است که می‌توان «رئالیسم شبح‌گون» نامید. تراشیدن‌ها و معرق‌کاری‌های خاص گلشیری برای آن است که بتواند به این رئالیسم شبح‌گون برسد. برشت در جدل خود با لوکاچ بر سر رئالیسم می‌نویسد اکنون اگر کسی مستقیم به کارخانه چشم بدوزد، چیزی از مناسبات آن نمی‌فهمد. زیرا سرمایه‌داری به عنوان ماشین تولید انتزاع بند از نیروهایی گشوده است که به چشم نمی‌آیند اما مقوم واقعیت‌اند. مارکس در تحلیل درخشان خود از کالا می‌نویسد وقتی یک صندلی که ارزش مصرفی مشخصی دارد به کالا بدل می‌شود، به‌یکباره از جا برمی‌خیزد و پشتک وارو می‌زند و از ذهن خود افکاری گروتسک صادر می‌کند. رئالیسم شبح‌گون گلشیری کوششی است برای آشکار کردن افکار گروتسکی که در ذهن کالاها و اشیاء صادر می‌شود. رئالیسم امروز باید از طریق مونتاژ و سرهم‌بندی و معرق‌کاری و چیدن تکه‌های ریز واقعیت تمامیت صلب واقعیت را در هم بشکند و آن نیروهای نامرئی مقوم واقعیت را مرئی سازد. واقعیت شبح‌واره است. اشباحی در گوشت واقعیت خانه کرده‌اند. باید این گوشت را برید و آزاد ساخت آن اشباح را. این شبح‌وارگی یک «منظره» نیست. آن را فقط و فقط از یک «منظر» خاص می‌توان به چنگ آورد. رئالیسم نه به دنبال منظره‌ای خاص، بگیریم ضبط عینی واقعیت صلب یک کارخانه، بل به دنبال یافتن منظری خاص است برای مرئی ساختن نیروهای نامرئی اما مقوم مناسبات کارخانه. رئالیسم ژدانوفی رایج، از آنجا که دگرگونی ساختاری واقعیت با قدم گذاشتن به درون مدرنیته را نمی‌فهمید، «به واقعیت همان‌گونه» می‌نگریست «که پسند سردمداران حکومت» بود. از این سرچشمه آب می‌خورد تأکید گلشیری بر تقابل واقعیت موجود و واقعیت داستانی:

> نویسنده به دلیل استفاده از نظرگاه ــ منظری که از آن به وقایع داستان می‌نگرد ــ واقعیت را داستانی می‌کند، پس به جای اصل حقیقت باید اصل آشنایی‌زدایی را پذیرفت، یعنی نویسنده وقتی واقعیتی موجود را از چشم‌اندازی متفاوت با چشم‌انداز ما می‌نگردد... می‌خواهد دنیایی بیافریند متفاوت از آنچه ما می‌بینیم.

www.RadicalD.net

همان‌طور که جمجمهٔ معروف نقاشی هولباین تنها از منظری خاص به چشم می‌آید، اشباح واقعیت امروز نیز فقط و فقط از چشم‌انداز و منظری خاص از جسم اثیری و ناپیدای خود کشف حجاب می‌کنند: «راستش، من فکر می‌کنم هرکس فقط متعهد به همان منظر خودش باید باشد»[۱۰]. گلشیری این چشم‌اندازگرایی را که با چاقوی خود واقعیت را می‌برد و در گوشت اشیاء خانه می‌کند به مسئلهٔ «سبک» پیوند می‌زند. سبک، تولید این منظر یکّه است. جیمسون یکی از سمپتوم‌های عصر پست‌مدرن را از بین رفتن سبک می‌داند. دیگر خبری از سبک بی‌نظیر کسانی چون الیوت، هایدگر، بنیامین و البته شاملو و گلشیری نیست. تا آنجا که چشم کار می‌کند انبوه آثاری است که هیچ تکینگی سبکی مشخصی ندارند. در ایران، آشنایی‌زدایی به تکنیکی تکنیکی‌شده بدل شده و از سیاست بار برنداشته است؛ اما آشنایی‌زدایی برای گلشیری باری کاملاً سیاسی دارد: «داستانی را می‌گشاییم تا به قالب دیگری در آئیم». تولید سبک کوششی است برای یافتن منظری استثنائی برای مرئی ساختن مازاد شبح‌وارهٔ واقعیت، و در عین حال ایجاد نوعی تبدل جوهری در سوژه، به قالب دیگری درآوردن سوژه در نسبت با این واقعیت به ظاهر صلب.

www.RadicalD.net

سبک، منظر خاص، اشباح، و پرده‌گردانی حیات سوژه...

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

«جستجوی تکنیک مهم‌ترین مشغلهٔ یک نویسندهٔ جدی است»، که «همین تکنیک وسیلهٔ کشف است»؛ تکنیک: کشف حجاب از اشباح. برخلاف کارگاه‌های امروزی که تکنیک را به چیزی تکنیکی‌شده بدل کرده‌اند، آموزش یکی دو فرمول نخ‌نمای شیءواره که به لطف آن می‌توان به تجارب بی‌شکل و شیءوارهٔ طبقهٔ متوسط سروشکلی بی‌شکل‌تر از پیش داد، تکنیک برای گلشیری خصلتی هستی‌شناختی دارد. به میانجی تور تکنیک است که می‌توان مازاد واقعیت را شکار و با بار گرفتن از این مازاد در واقعیت مداخله کرد. جلسات گلشیری مدرسهٔ سقراطی است که آریستوفانس در **ابرها** به سخره‌اش می‌گیرد. آریستوفانس سقراط را سوفیست اعظم می‌داند و جالب آن‌که از نظر کیرکگور این دقیق‌ترین قرائت از سقراط است، قرائتی که سویهٔ خطرناک سقراط را آشکار می‌کند، درست برخلاف قرائت گزنفون که جامهٔ بورژوائی ولرم و بی‌خطر را بر تن سقراط می‌کند، جامه‌ای که بر تن سقراط زار می‌زند. گلشیری سقراطی نوست و امروزه گزنفون‌های نو، بعضی از شاگردانش، در کار تبدیل او به نویسنده‌ای طبقه متوسطی و بی‌خون و قوت‌اند.

---

۱۰ آینه‌های دردار.

کارگاه‌های بعدی که شاگردان او به راه می‌اندازند با منضبط کردن و محو وجه سقراطی کلاس‌های گلشیری، تکنیک در مقام کشف را به تکنیک در مقام وسیله‌ای ابزاری بدل و آن را از وجه هستی‌شناختی‌اش تهی می‌کنند. این کارگاه‌ها تجسم پیروزی عقل ابزاری‌اند، تجسم پیروزی عقل «مجتهندسانهٔ»[۱۱] حاکم بر جامعه، تهی کردن هر رویهٔ رهایی‌بخش از مازاد خطرناکش و بدل کردنش به مجموعهٔ پیش‌بینی‌پذیر و تکرارشدنی فرمول‌هایی خشک که از کشف عاجزند. یک کلام: استحالهٔ ادبیات به مهندسی.

سیاست ادبی گلشیری فرشته‌ای است با دو چهره، که رویی به مواد و مصالح دارد، و رویی به وسایل تولید ادبی. برای گلشیری صرف داشتن جهان‌بینی مارکسیستی و رادیکال مهم نیست. باید نسبت به وسایل تولید ادبی رویکردی رادیکال داشت. ادبیات بد لاجرم به سیاست بد منتهی می‌شود، که شد. گلشیری با کارکردن پیوسته بر مواد و مصالح، با تن دادن به تخریب خلّاق ملازم حرکت تکنیک، می‌کوشید وسایل و آپاراتوس ادبی را از درون دچار تحولی کارکردی کند بی‌آن‌که خوراکی به آپاراتوس‌های مستقر ادبی دهد. تکنیک ارغنون سیاسی گلشیری بود[۱۲].

او برخلاف «متعهدان» دورهٔ خود، پیشرو بودن را در وفاداری بیرونی به قرائتی خاص از تاریخ یا ایدئولوژی خاص یک حزب نمی‌دانست. یکی از تعابیر محبوب گلشیری تعبیر «مواد و مصالح» است که در **آینه‌های دردار** و **کریستین و کید** پیوسته تکرار می‌شود. رابطهٔ گلشیری با مواد و مصالح که شامل تکه‌پاره‌های سنت ادبی، مواد و مصالح تاریخی و سیاسی و حیات شخصی خود او و اطرافیانش و غیره می‌شد، رابطه‌ای دیالکتیکی است. رابطهٔ او با مواد و مصالحش نه رابطه‌ای من‌عندی و بری از هر قید و بند است، و نه رابطه‌ای است مبتنی بر سرسپردگی کورکورانه و مکانیکی و بری از مداخله. گلشیری به جای تعهد بیرونی سیاسی، بر رابطهٔ درون‌ماندگار و پیچیده و پرتنش نویسنده با مواد و مصالحش تأکید می‌کند، و سیاست ادبی را در این رابطهٔ پیچیده می‌یابد. او نه نویسنده را خالق مواد و مصالح می‌داند و نه پیرو قوانین حاضر و آمادهٔ این مواد و مصالح[۱۳]. آنچه سیاست ادبی و پیشرو بودن نویسنده را تعیین می‌کند منطق پیوند اوست با وسایل تولید ادبی و مواد و مصالح، که لاجرم دوتایی ضرورت و آزادی را واسازی می‌کند. چنین مواجهه‌ای نویسنده را نه اسیر توهم سوبژکتیویهٔ برسازنده می‌کند (این وهم که مواد و مصالح ادبی و

www.RadicalD.net

---

۱۱ این تعبیراز توکلی طرقی است: ترکیب اجتهاد و مهندسی.

۱۲ یکی از راه‌های بارآور قرائت مسئلهٔ تکنیک در گلشیری می‌تواند قرائت آن با مقالهٔ «مؤلف به مثابهٔ تولیدکنندهٔ» بنیامین باشد. در این‌جا اشاراتی کلی رفت، در مقاله‌ای دیگر این نکته را دقیق‌تر زیر میکروسکوپ قرار خواهیم داد.

۱۳ برای توضیح دقیق این موضوع رجوع کنید به مقالهٔ آدورنو، «شوئنبرگ آهنگساز دیالکتیکی»، ترجمهٔ آریا محسنی، سایت تز یازدهم.

وسایل تولید ادبی را از کلاه شعبدهٔ خود بیرون کشیده است) و نه منقاد عینیت اسطوره‌ای ابژه، به نحوی که از مداخله در آن باز بماند. حفظ دیالکتیک پرتنش سوژه (هنرمند) و ابژه (مواد و مصالح) و تلاش برای ایجاد تغییر کارکرد در وسایل تولید ادبی شرط پیشرو بودن نویسنده است. بدین معنا، گلشیری پیشروترین نویسندهٔ مدرن فارسی است.

***

تکنیک گلشیری چاقوی جراحی است که در گوشت واقعیت فرو می‌رود. تنها تکنیکی می‌تواند این چنین در گوشت واقعیت فرو رود که تحولات ساختاری واقعیت را درونی کرده باشد، بلعیده باشد. تحول تکنیکی در قصه، تولید سبک تکین، چشم‌اندازگرایی روایی گلشیری همراه است با قرائت خاص او از حافظه. در دوران مدرن، چه بر سر حافظه و ساختار تجربه می‌آید؟ با درک قرائت گلشیری از حافظه است که می‌توان وسواس او در خصوص تکنیک دیالکتیکی معرق‌کاری را فهمید.

***

بنیامین در مقالهٔ «قصه‌گو» از سربازانی یاد می‌کند که برخلاف سربازی چون اتللو که جنگ موجب غنای تجربهٔ او گشته بود، نمی‌توانند از تجارب خود در جنگ سخن بگویند[۱۴]. جنگ جهانی اول انتقال‌پذیری تجربه را از میان برده است. سنت بیمار گشته و به سرفه افتاده است. به‌واسطهٔ این تغییر در ساختار تجربه، ساختار خاطره ـ حافظه نیز تحول یافته است.

> شک نیست که هر سه ناچار بوده‌اند که لباس‌هایشان را بپوشند و گره کراوات‌هایشان را محکم کنند و کفش‌هایشان را... ولی در به یادآوردن همین کارهای ساده، هر کدام در غیاب آن دو نفر دیگر می‌گوید: – فکرت دکمه‌های شلوارش را توی کوچه بست. ــ جمالی کمربندش را توی تاکسی...

این اختلال در به یاد آوردنِ «همین کارهای ساده»، نشانهٔ تحولی اساسی در ساختار تجربه است. سودای بنیامین و گلشیری تعیین دقیق جهت و ماهیت این تغییر است. گلشیری وقتی از تکنیک در مقام

۱۴ در قرائت خود از مفهوم مدرن حافظه از مقالات بنیامین و قرائت او از برگسون کمک گرفته‌ام.

«کشف» سخن می‌گوید، دقیقاً به این جهت‌یابی تحولات ساختار تجربه و واقعیت نظر دارد. تجربه اساساً چیزی است مرتبط با سنت. دگرگونی ساختار تجربه به معنای دگرگونی نسبت ما با سنت است. سنت به سرفه افتاده و انتقال‌پذیری خویش را از کف داده است. تکنیکی باید یافت که با آری‌گویی به ویرانی سنت، از دل تکه‌پاره‌های آن راهی غیرارگانیک برای «مجموع» کردن بیابد، بله، «مجموع»، همان تعبیر محبوب گلشیری.

گذر از منطق «قصه» به منطق «اطلاعات»: نقّالی ناممکن شده است، چرا که اطلاعات در سنت جذب و ادغام نمی‌شود. آن رئالیسمی که به ضبط سادهٔ واقعیت می‌پردازد صرفاً با واقعیت در سطح اطلاعات درگیر می‌شود. هدف اطلاعات ادغام شدن در تجربه نیست. بلکه مجزا ساختن تکه‌های تجربه از آن زمینه‌ای است که آن رخداد می‌توانست در متن آن در ناخودآگاه فرد رسوب و بر او اثر بگذارد. قصه و سنت نقّالی رخداد را در بستر زندگی قصه‌گو جای می‌داد و آن را به مثابهٔ تجربه به شنوندگان منتقل می‌کرد. اطلاعات این منطق را ویران کرده است. گلشیری باید تکنیکی می‌یافت که بتواند بدون بازگشت نوستالژیک به شیوه‌های نقّالانه راهی برای ابداع تجربهٔ انتقال‌پذیر بیابد، تجربه‌ای انتقال‌پذیر که می‌توانست در کنار شوک‌های تجربهٔ مدرن خانه کند؛ شوک‌ها را ببلعد. تکینک در مقام لرزه‌نگار شوک.

به شب شوک گلشیری خوش آمدید...

سرشت‌نمای تجربهٔ مدرن تجربهٔ شوک است. شوک‌هایی که به میانجی محرک‌های شدید تجربهٔ مدرن بر سوژه وارد می‌شود ساختار حافظه و نسبت آن با سنت را دگرگون می‌کند. حافظه بدل به سپری حفاظتی می‌شود که باید از آگاهی در برابر هجوم شوک‌ها محافظت کند[۱۵]. گلشیری شیدای این پرسش است که چگونه می‌توان تجربه‌ای را روایت و منتقل کرد که شوک قاعده و هنجار آن شده است. باید «کارکرد خاص مکانیسم‌های روانی در اوضاع و احوال امروزی» را در بطن تجربهٔ مدرن دریافت، تجربه‌ای که مبتنی است بر گسستگی و فشردگی زمان و مکان، تناقض و تضاد و حرکت بی‌وقفه و تکثیر چهره‌ها و نقاب‌ها به شکلی شیطانی و بی‌نهایت؛ بدین‌گونه شاید بتوانیم تکنیکی ابداع کنیم که تجربهٔ شوک‌محور را از تکه‌پارگی‌اش رها و به نحوی مجموع کند، البته بی‌آنکه چون محمود به مکانیزم‌های خاص روان در جهان مدرن بی‌تفاوت باشیم یا چون دولت‌آبادی به نقّالی پیشامدرن پناه ببریم یا چون قصه‌های بازاری ناممکنی و ویرانی تجربه را به‌کلی نادیده بگیریم. پروست تکنیک خاطرهٔ غیرارادی را ابداع می‌کند تا بدین بحران تجربه پاسخ بگوید؛ گلشیری، تکنیک معرق‌کاری را.

۱۵ برگرفته از قرائت فرویدیِ بنیامین از کارکرد حافظه در جهان مدرن.

ـــ معرق‌کاری و فرشتهٔ شیزوفرنیک ـــ

«در هر دوره‌ای باید از نو تلاش شود که سنت از چنگ سازشکاریی که می‌خواهد بر آن تسلط یابد بیرون کشیده شود»، والتر بنیامین.

«هر تصویر از گذشته که توسط زمان حال به عنوان یکی از مسائل روز بازشناخته نشود در معرض این خطر است که برای همیشه ناپدید گردد»، بنیامین.

www.RadicalD.net

به یادآوردن نوعی ساختن ـ تفسیر ـ بازنویسی است. «سرهم‌بندی»، این حرکت سه‌گانهٔ یادآوری را در تعبیری واحد فشرده می‌کند:

> ولی فکر می‌کنم شاید هنوز آقای صلواتی زنده باشد برای این‌که از آن شب تا حالا که دارم قضیهٔ آن را **سرهم‌بندی** می‌کنم، درست هفت بار او را دم دکان کله‌پزی اول خیابان قاآنی دیده‌ام که با وسواس عجیبی به مجسمهٔ کوچک آن فرشتهٔ چوبی نگاه می‌کند که هر دو بالش شکسته است. ولی هرگز جرأت نکرده‌ام که دست روی شانه‌اش بگذارم و بگویم: چطوری مرد؟ (تأکید از من).

آیا این فرشته همان فرشتهٔ تاریخ پل کله است؟ فرشتهٔ تاریخ آیا فرشته‌ای وسواسی است؟ در تمثیل مشهور بنیامین، فرشتهٔ تاریخ به قفا می‌نگرد، بر تلنبار شدن مخروبه بر مخروبه و جسد بر جسد. نگاه او سودایی و وسواسی است یا شیزوفرنیک؟ سرهم‌بندی، معرق‌کاری، مجموع ساختن! سه وجه اساسی تکنیک گلشیری که از قرائت خاص او از حافظه و ساختار تجربه زاده شده و دال بر آن است که تاریخ در مقام حافظه و به یادآوردن نه نوعی علم، بل ساختن، تفسیر و بازنویسی است. مورخ بیش‌تر نسب از جرّاح می‌برد تا از دانشمند. در لغت‌نامهٔ دهخدا در تعریف کلمهٔ «سرهم‌بندی‌کردن» آمده است: «بی‌استحکام کاری را انجام دادن». این تعبیر در ضمن بر شتاب و اضطرار در انجام کاری دلالت دارد. سرهم‌بندی‌کردن تولید منظومه‌هایی است موقت و کاملاً گذرا، معرق‌کاری‌ها و موزائیک‌هایی مجموع‌شده از تکه‌پاره‌ها که هر لحظه در آن‌ها بیم فروریختن است. این تکنیک برای به یادآوردن در واقع قطعاتی از گذشته را احضار و به واقعیتی کنونی چفت می‌کند و از اساس ماهیتی غیرارگانیک دارد و اضطرار حاکم بر ساختار به یادآوردن

را منتقل می‌کند. به یادآوردن تولید منظومه‌هایی است ناپایدار و لرزان که بادهای پیشرفت هر لحظه ممکن است آن‌ها را ویران کند. تنها با این شیوهٔ شکننده است که می‌توان از زیر سایهٔ گذشته خارج شد و به شکلی مولد آزادش ساخت و به درون زمان حالش کشید. گلشیری شیوهٔ معرق‌کاری را ابداع می‌کند، زیرا به این نکته واقف است که بازیابی مستقیم و بی‌واسطهٔ گذشته که بری از خشونت دیالکتیکی روش معرق‌کاری او باشد، صرفاً موجب همدستی فلج‌کننده با گذشته می‌شود. روش معرق‌کاری او که شیوهٔ دیالکتیکی اوست برای قرائت سنت، بر انفصال ریشه‌ای گذشته و حال تأکید می‌کند اما در عین حال می‌کوشد به روش انفجاریِ موزائیک‌سازی خود، این دو را در اشراق و اتصالی خشونت‌بار با هم جفت کند.

با ویران شدن ساختار ارگانیک حافظه و تجربه، فقط با تولید موزائیک‌های سرهم‌بندی‌شده است که می‌توان به شکار هستهٔ نامرئی واقعیت رفت. موزائیک‌ها مسّاحی‌هایی اضطراری‌اند، تولید پیوندهایی بعید از رویدادها که در لحظه‌ای یکتا به یاد فرد می‌آیند. هر منظومه نقشهٔ تقدیر سوژه‌ای است که در لحظه‌ای مشخص از تاریخ ایستاده است. کار هر موزائیک جدید تولید واقعیتی نو است، بریدن گوشت واقعیت و متحول ساختن آن. با کیمیاگری‌های معرق‌کاری زبده، باید ترکیب‌های سوبژکتیو و منظومه‌هایی نو ساخت تا تجربه را به شیوه‌ای غیرارگانیک مجموع کنیم. مجموع کردن تجربه بدین شیوهٔ غیرارگانیک و شیزوفرنیک ممکن ساختن سیاست در عصر زوال و ناممکنی تجربه است.

تکنیک گلشیری ارغنون سیاست اوست.

«وقتی که همه چیز بر توالی زمان به خاطر بیاید که دیگر نوشتن ندارد»[۱۶]. اگر فاتحان تاریخ را مجموع و ارگانیک به یاد می‌آورند، مجموع‌شدنی آکنده و پیوسته، ستمدیدگان تاریخ را تکه‌تکه، بریده‌بریده، به خاطر می‌آورند، مجموع‌شدنی گسسته و پراکنده. این تکه‌تکه‌نویسی گریز از اسطورهٔ پیشرفت و تحول خطی تاریخ حاکمان است. گلشیری که جویای گسست از اسطورهٔ پیشرفت خطی است، «دیگر رشتهٔ وقایع را مانند دانه‌های تسبیح روایت نمی‌کند»[۱۷]. او با شکنجهٔ زبان و زمان، تکه‌ای از زمان حال را وارد مواجهه‌ای یکتا با تکه‌ای خاص از سنت می‌کند. این مواجهه، سنت را لبالب از خرده‌ریزه‌های زمان مسیحایی می‌کند. این تکنیک روایی هم خطی بودن تاریخ را نفی می‌کند، هم گسستگی صرف آن را: مجموع‌شدنی پراکنده. رئالیسم سوسیالیستی و ژدانوفی اما در «فاحشه‌خانهٔ تاریخی‌گری» اقامتی دائمی دارد؛ چنین رئالیسمی گذشته را به فاصله‌ای امن منتقل می‌کند و در عین حال با زدودن شکاف‌ها و تناقضات آن، خود را تسلیم هژمونی زمان حال می‌کند. اگر سرزمین مخلوقات گلشیری رَحِمی است توانا

www.RadicalD.net

۱۶ **آینه‌های دردار.**

۱۷ بنیامین.

به تولید هیولاهایی ظلمانی که از شکاف نوشته‌های او به روشنای روز ما هجوم می‌آورند، رحم نازای تاریخی‌گری و رئالیسم سوسیالیستی تنها تیپ‌هایی کلیشه‌ای می‌سازد از جنس محمد مکانیک احمد محمود، شخصیت‌هایی که نه دیگری می‌شوند و نه ما را به دیگری ـ شدن وامی‌دارند.

میان تاریخ و سنت باید تمایزی صریح قائل شد. تاریخ زمان همگن و تهی طبقهٔ حاکم است؛ سنت اما به ستم‌دیدگان تعلق دارد. گلشیری با روش معرق‌کاری خود می‌کوشد نیروهای سنت را از دل تاریخ همگن آزاد کند. این تکنیک چیزهای ناپیدا و ناچیز را احضار می‌کند، همان خرده‌ریزه‌های ناهمگنی که از میان توری تاریخ لغزیده و گریخته‌اند (چرا خرده‌ریزه‌های بساط پیرمرد خنزرپنزری هدایت را در این قاب نبینیم؟). این خرده‌ریزها در معرق‌کاری‌های گلشیری میدان فشرده‌ای را می‌سازند که سرشار از نیرویی مسیحایی است. تکنیک معرقکاری گلشیری نوعی کودک ـ شدن است. گلشیری مانند کودکان، که علاقه دارند به پرسه‌زدن دائمی در مکان‌هایی که پر است از مواد و مصالح و آت و آشغال‌های تولیدشده از کار ساختمان و باغبانی و نجاری و غیره، مسحور پرسه‌زدن در ویرانه‌ها و پس‌مانده‌های سنت است. گلشیری خوب می‌داند که تاریخ یک سازهٔ سیاسی است. او باید تکنیکی را ابداع می‌کرد که بتواند به زور خشونتش گذشته را وادارد تا زمان حال را طرف صحبت خود قرار دهد.

اگر رئالیسم سوسیالیستی، دیدی هوایی و تخت از تاریخ ارائه می‌کرد، تصویری، که مستظهر به علم‌الیقین حزب، روایتی خطی از تاریخ فراهم می‌کرد که در باورش به تاریخ و پیشرفت، همدست خصم طبقاتی خود بود، گلشیری با روش معرق‌کاری و برش‌های عرضی‌اش در سنت، بر زمین سنت گام برمی‌داشت و زمین ناهموار آن را با پوست کف پایش مساحی می‌کرد و از چشم‌اندازهایی بی‌قاعده و فضاهایی باز و نامنتظره پرده بر می‌داشت. گلشیری چون شخصیتی ویرانگر سرخوشانه پیش می‌رفت و منظره‌های آشنای ما از تاریخ ادبیات را جابجا می‌کرد. و در این راه گاهی چنان بر جدل اصرار می‌ورزید که خشم همگان را برمی‌انگیخت.

روش معرق‌کاری گلشیری از جهاتی به روش مجموعه‌دار شباهت دارد. او از طرفی حافظ و نگهبان سنت است. پیوسته از امکانات سنت و زبان فارسی حرف می‌زند. اما تزویج او با سنت در عین حال عملی است لبالب از تخریب و خشونت الهی. کار حافظه در گلشیری کوششی است برای بیرون کشیدن و خلاص کردن تکه‌پاره‌ها از آن لایه‌های تاریخی که در آن جای گرفته‌اند، تقلایی برای پاک کردن معانی فرهنگی انباشته‌شده از تنِ خرده‌ریزه‌های تاریخ، تلاشی که مناطق نقشه‌برداری‌نشدهٔ سنت را آفتابی می‌کند. از این لحاظ، روش معرق‌کاری و سرهم‌بندی گلشیری چیزی از بار سیاسی و ویرانگر نقل قول را در خود دارد. زیرا چنان‌که بنیامین اشاره کرده، در نقل قول دو قلمرو، قلمرو خاستگاه و تخریب، عمل خود را در

www.RadicalD.net

پیش‌گاه زبان توجیه می‌کنند. این سنتز پرتنش حراست از سنت و ویران کردن آن نشان می‌دهد که شخصیت ویرانگر به چه معنا در خط مقدم سنت‌گرایان ایستاده است[۱۸].

تکه‌تکه‌نویسی، رسوب اضطرارِ حاکم بر تاریخ در سبک گلشیری است. ابراهیمِ گلشیری با مقایسهٔ خود با بالزاک می‌گوید: «خوب، او جایی داشته است که آدم‌هایش را یک‌جا جمع کند، اما ما، نه، لااقل من جایی نبوده‌ام، جای ثابتی هرگز نبوده‌ام... خوب، برای همین همیشه چیزها تکه‌تکه یادم می‌آید». تاریخ ایران، تاریخی طبیعی، تاریخی سپرده‌شده به ضرباهنگ خشن زمان‌مندی حاکمانه، تاریخ در مقام ظهور و افول دولت‌ها. گلشیری در برابر این خشونت اسطوره‌ای، تکنیکی را باید سر هم می‌کرد که در ضمن درونی کردن این ضرباهنگ خشن تاریخی ـ طبیعی (خشونت اسطوره‌ای)، خط‌های گریز را نیز به میانجی خشونتی ناب در تور خود به چنگ می‌آورد:

> این زندگی که کرده بود مصالح چند کار را می‌توانست بدهد که فکر کرده بود می‌تواند شکاف میان گسل‌ها را پر کند که هی و تبار او از پس هر ایلغار به تخته‌پاره‌های این زبان پلی بسته بودشان لرزان و آمده بودند و حالا هم بودند؟

www.RadicalD.net

پل، زبان، تخته‌پاره‌ها. گلشیری اسطورهٔ وحدت ارگانیک تاریخی را که بناست نوعی هویت ملی تولید کند به دور می‌ریزد، و در عوض، از پلی به نام زبان سخن می‌گوید که بناست تخته‌پاره‌هایی را که تاریخ ایران است مجموع کند. پل چیست؟ مکان و توپوسی آستانه‌ای و میانی، برزخ میان دو مکان، برزخی‌شدن مکان. زبان چیست؟ پل؟ برزخ؟ زبان در گلشیری ارغنون نوعی ناسیونالیسم و هویت ملّی نیست، چسب است، چسبی که تکه‌پاره‌ها را باید به میانجی آن چسباند و سرهم‌بندی کرد. در تولید منظومه و معرق‌کاری، چسبی که تکه‌ها را مجموع می‌کند از خود تکه‌ها مهم‌تر است. زبان ابزار دیالکتیکی تولید منظومه‌های تکین تاریخی است. زبان گلشیری دیگر زبان دانایان کل نیست، زبانی بی‌گسست و شکاف، بل زبانی است که مفاصلش از جا در رفته است. زبان از لولا در آمده است: این است اس و اساس بوطیقای تاریخی گلشیری. چنین زبانی است که می‌تواند ضرباهنگ خشن وضعیت اضطراری حاکم بر تاریخ ایران را درونی کند. بر پل زبان است که تمامی اشباح گلشیری گرد می‌آیند و گسیل می‌شوند. نیروهای سنت چون لشگریان شیطان بر این پل، بر این فضای تهی، گرد می‌آیند تا این‌همانی لحظهٔ حال را در انفجاری برق‌آسا ویران کنند.

---

۱۸ رجوع کنید به «شخصیت ویرانگر»، **متافیزیک جوانی و چند مقالهٔ دیگر**، انتشارات ناهید.

«پس تقصیر کار حافظه هم هست که...»[۱۹]. حافظه آیا تقصیرکار است؟ نقصان حافظه یا تقصیر حافظه؟ «نه در سخاوت او دیده هیچ‌کس تقصیر/ نه در مروت او دیده هیچ‌کس نقصان» (فرخی). معنای تقصیر چیست؟ کوتاه کردن، کم‌کاری. گناه. در فقه: مربوط به محرمات، مرتکب افعال حرامه در حج شدن. بازایستادن از کاری. آیا نقصان حافظه، تقصیر حافظه است؟ برای آن‌که حافظه را از منطق گناه بپالاییم، باید در معنای دیگر تقصیر درنگ کنیم: اختصار و کوتاه کردن. کار حافظه چیست؟ فشردن و تولید وقفه در زمان. نقصان حافظه، تکه‌تکه به یاد آوردنش، تقصیر (گناه) حافظه نیست، تقصیر آن (کوتاه کردن، فشردگی آن) است. حافظه با فشرده کردن زمان، با تکه‌تکه‌نویسی و منظومه‌سازی خود، پیوستار زمان را می‌گسلد. نقصان حافظه نیروی آن است. نقصان حافظه، نقصان زمان.

سلام، سلام مخروبه‌های تاریخ...

سلام، سلام ویرانه‌های حافظه...

سلام، سلام سنت بیمار...

www.RadicalD.net

آیا کاتب گلشیری فرشتهٔ تاریخ است؟ این کاتب باید در نقطه‌ای خاص از تعمق سودایی بر مخروبه‌ها دست بردارد و آری‌گویانه و با قهقهه‌ای مستانه و شیزوفرنیک به تکه‌تکه بودن واقعیت آری بگوید و چون تکنیسینی زیباشناس این تکه‌ها را در پیوندهایی نامترقبه قرار دهد. تنها با گذر از وسواس است که می‌توان تکه‌پارگی واقعیت را نه صرفاً محصول شیءوارگی و بیگانگی سوژه، بل چون محمل رهایی سوژه پنداشت: راهی برای آری‌گویی به نقصان و نقص واقعیت و آموختن راه و چاه حفاری با دینامیت.

سلام، سلام مخروبه‌های تاریخ...

سلام، سلام سنت بیمار...

برخیزید

برخیزید

---

۱۹ آینه‌های دردار.

و بر فرشتهٔ شیزوفرنیک گلشیری سلام کنید،

سلام

سلام...

- **ـــ یادت هست که؟ ـــ**

خط تیرهٔ مسیحایی و تأنیث تذکر

حافظه در گلشیری، چنان که اشاره کردیم، به روایت تجربه‌ای می‌پردازد که شوک محور اصلی آن است. شوک‌های تجربه در جهان مدرن لاجرم به درون نثر و سبک نویسندهٔ مدرن «رسوب» می‌کنند. در این بخش، بر خطوط تیرهٔ جملات معترضه در **کریستین و کید** تمرکز می‌کنیم تا رابطهٔ شوک و حافظه و سبک را برجسته کنیم. در گلشیری، انقطاع نثر انقطاعی مسیحایی است. نثر او چون لرزه‌نگاری حساس ضربه‌های شوک را ثبت و آن‌ها را به انقطاعی مسیحایی در حافظه و تاریخ حاکمان بدل می‌کند. مکان سیاست گلشیری نثر اوست. مسیحا را باید در شکاف‌های نثر او جست. هر سکتهٔ نثر پرپیچ و تاب و پرگره او آن دروازه‌ای است که چه‌بسا مسیحا از آن وارد شود...

«مثلاً آن وقتی که ... همان شب ـــ یادت هست که ـــ من حس می‌کردم که تو آنجا هستی». سه نقطه (...)، «که»، و دو خط تیرهٔ جملهٔ معترضه. در درون دو خط تیره تذکری نهفته است: «یادت هست که». «سه‌نقطه» و «که» و دو خط تیره به درون گوشت این تذکر، این تذکار، رسوب می‌کنند. پس‌مانده‌ای به تذکر می‌چسبد. پس‌مانده با ایجاد انقطاع در گفتار بی‌واسطهٔ اعترافی فاطمه تذکر را دچار تأنیث و ناتمام می‌کند. تأنیث تذکر.

خط تیره از جنس نوشتار ناب است و چون قطره‌ای قیر به حضور بی‌واسطهٔ گفتار اعترافی می‌چسبد. نسبت این نا ـ تمام‌سازی با شک را زمانی می‌فهمیم که شک درون دو خط تیرهٔ معترضه قرار می‌گیرد: «ـــ مطمئن نیستم که کید بود، اما می‌نویسم کید ـــ». خطوط تیرهٔ معترضه جز ادوات شک‌اند که زبان را سوراخ‌سوراخ می‌کنند: «راستش آنقدر ـــ حالا را می‌گویم ـــ زندگی ـــ اگر بشود اسمش را زندگی گذاشت ـــ در من و نه در کنار من تند می‌گذرد که...». خط تیره در جملات معترضه چه می‌کند؟ تفاوت کارکرد جملهٔ معترضهٔ کلاسیک با جملات معترضهٔ گلشیری چیست؟

www.RadicalD.net

جملهٔ معترضه را «میان‌جمله» نیز می‌نامند. جمله‌ای که در «میان» می‌آید، چاهی که در «میان» نثر دهان باز می‌کند. جملهٔ معترضه خمیازهٔ نثر است. جملهٔ معترضه شکار «میان» است. مغاک را می‌بینی؟ می‌بینی؟

در تعریف جملهٔ معترضه یا میان‌جمله: «عبارت یا جمله‌ای که در ضمن جملهٔ اصلی می‌آید و دربارهٔ نهاد جمله توضیح می‌دهد یا مفهومی آرزویی یا اندرزی یا توصیفی را می‌رساند و **حذف آن خلل ایجاد نمی‌کند**. جملهٔ معترضه در مفهوم جملهٔ اصلی اثری ندارد». در ظاهر امر، جملهٔ معترضه زائده‌ای است اضافی که «حذف آن خللی ایجاد نمی‌کند». اگر در ادبیات کلاسیک جملهٔ معترضه زائده‌ای بی‌ربط و بیرونی بوده (که البته در این نیز شک دارم)، در گلشیری، زائدهٔ خطوط تیره خود را چون پس‌مانده‌ای تقسیم‌ناپذیر و نازدودنی به جملات اضافه می‌کند، آدامسی لزج که به ته کفش می‌چسبد و از شرش، نه، نمی‌شود خلاص شد. جملات معترضهٔ گلشیری و خطوط تیرهٔ او نه چیزی بیرونی، بل هستهٔ اصلی سازوبزرگ تولید سبک گلشیری در این بخش از رمان است. خطوط تیره یکی از وسایل تولید شک گلشیری است. میان‌جمله «میانی» می‌سازد که چون چاه بر راه پرخطر و ظلمانی نثر گلشیری کمین می‌کند، خانه می‌کند و هر خانه در گلشیری چاهی است. گذر از میان نثر گلشیری رقصیدن شبانه در یک میدان مین است.

در شب کوچک من، دلهرهٔ ویرانی است.

گوش کن،

وزش ظلمت را می‌شنوی؟

شک و کارکرد ناتمام‌سازش پیوندی عمیق دارد با مادیت نوشتار، و علاوه بر نفوذ به میانجی اشکال نوشتاری ناب مانند خط تیره و سه‌نقطه و ویرگول‌های مکرر و مزاحم که در حرکت نثر انقطاع و سکته و وقفه به وجود می‌آورند، به صورت درهم‌تنیدگی مکرر تذکار و نوشتن بروز می‌کند: «می‌نویسم که»، «یادم آمد که»، «یادم باشد بنویسم که»، «می‌نویسم برای این که یادش بیاید». مادیت لخت نوشتار به درون شفافیت و روشنایی تذکار نفوذ و از جا به درش می‌کند. تذکار به میانجی نوشتن: انتشار و غیاب نفس و سپس مجموع‌کردنی پراکنده. مادیت نوشتار و انقطاع سبکی در گلشیری که اوج آن را در **خانه‌روشنان**

www.RadicalD.net

می‌بینیم، گاهی به صورت بازی آزاد و حرکت دائمی عناصر جمله ظهور می‌کند: «احمق نیست کید. احمق کید نیست. نیست کید یک احمق». گلشیری عناصر زبان را بر میز شکنجهٔ خویش می‌خواباند و مفاصل‌شان را یک به یک با دشنه از جا بیرون می‌کشد. صدای تق و تق استخوان‌های زبان را بر میز تشریح گلشیری می‌شنویم. او در «باز هم در باب متن مرجع ترجمهٔ قرآن مجید»[۲۰] دربارهٔ «امکانات خلق در زبان فارسی» سخن می‌گوید. از نظر او می‌توان عناصر زبان را پس و پیش کرد، شکنجه داد تا عناصر نهفتهٔ زبان آزاد شوند:

> این‌ها امکانات این زبان است و تغییر جای این‌ها قرتی‌بازی یا قرشمالی یا ژیگول‌بازی نیست، که سماع در زبان است، همان‌گونه که کهکشان شیری چرخان و رقصان است و یا آن ابر یا این درخت.

سماع در زبان، علیه «خطی کردن زبان قرآن»، «سماع قدسی کلمات»: گلشیری بسیار پیش‌تر از براهنیِ **خطاب به پروانه‌ها** و مؤخره به فکر بازیابی وجه قدسی زبان افتاده بود و در جدل خود با بهاءالدین خرمشاهی بر یافتن زبان خاصی برای ترجمهٔ قرآن تأکید می‌کرد، زبانی که بتواند این پیچ و تاب قدسی زبان ناب را به چنگ آورد: «امکانات ما زیادتر از آن است که دستورنویسان می‌گویند یا توصیه می‌کنند». خطی کردن زبان همدستی با تاریخ حاکمان است. پیچ و تاب زبان و حرکت غیرخطی و غیرسرراست سبک و حافظه کوششی بود از جانب او برای آزاد کردن امکانات سیاسی و مسیحایی زبان ناب بی‌آن‌که چون براهنی این سماع قدسی کلمات را شتاب‌زده در نوعی ژوئیسانس یا «شعف» غیرسیاسی مستحیل کند. در هم شکستن مفاصل زبان نه فرورفتن در نوعی شعف شخصی (که در حقیقت مصداق «خصوصی‌سازی میل» است و همسو با فوران گفتار نئولیبرالی در دههٔ هفتاد و تأکید آن بر خصوصی‌سازی به عنوان افق غایی تاریخ)، بل آزاد کردن نیروهای نهفته در زبان است تا نثر به خدمت دیگری ـ شدن درآید.

نوشتن برای گلشیری شکافتن اتم است.

اشارتی رفت ــ یادتان هست که؟ ــ که سرزمین مادری شخصیت‌های گلشیری لبه، گاوچالهٔ نامرئی میان دو منظر است، هیچی که تمام شخصیت‌های گلشیری از بطن تاریک آن زاده می‌شوند. گلشیری در

---

[۲۰] باغ در باغ.

www.RadicalD.net

«رودروی آینه‌های دردار»[۲۱] به نکته‌ای دربارهٔ نثر پر پیچ و تاب خود اشاره می‌کند که لبه، سبک و انقطاع مسیحایی را بهم می‌دوزد:

> من چند جمله در این کتاب دارم که کاملاً بی‌معنی است. هیچ منتقدی هم متوجه نشده است. کاملاً جمله بی‌معنی است. من باید آن را درست می‌کردم و نتوانستم آن را درست کنم، برای این‌که دیدم در این جملهٔ عجیب و غریب چیزی هست که آن سوی من است. یعنی ترکیب تو و نوشتن و زبان فارسی و اصول و قواعد داستان‌نویسی در جهان یک حاصلی داده است که لبه است و جالب‌ترین جمله برای من آن است. بله حد من است.

گلشیری، تکنسین بی‌بدیل نثر، به نقطهٔ ناممکنی نثر خود می‌رسد، به مرز معنا، به نا ـ معنایی که بیرونیِ تکنیک و نثر او نیست، هستهٔ درونی آن است: لبهٔ آن، حد آن. تراش‌کاری‌ها و معرق‌کاری‌های گلشیری تلاشی است برای صید این لبه، این حد درونی. سبک گلشیری و حرکت پرپیچ و خم آن چون مار حول این لبه می‌گردد و حافظ این گنج منفی است. شاید فرق صناعتکار کلاسیک و صناعتکار مدرنی چون گلشیری این باشد. اگر اولی اصل تناسب (decorum) میان اجزا را هدف خود قرار می‌دهد، گلشیری این روابط تودرتو و تکه‌های کوچک معرق را می‌چیند تا این انقطاع، این انکسار و لبهٔ درونی را لمس کند. شک دستوری گلشیری ارغنونی است برای مرئی ساختن این حد درونی. «تراشیدن»، تعبیر کلیدی گلشیری:

> من همیشه کار نوشتن را به این شبیه می‌بینم که تو داری یک مجسمه می‌سازی. تصورم این است که وقتی طرف دارد مجسمه می‌سازد و زوائد را می‌تراشد و دور می‌ریزد ضربان قلب او ریتم دارد[۲۲].

در برخی از کارهای رودن می‌بینیم که چگونه مجسمه‌ساز، ناتمامی را به وجه درونی و مقوم اثر خود بدل کرده است: بدنی که می‌کوشد از میان سنگ زاده شود و تکهٔ نتراشیدهٔ سنگ را چون پس‌ماندهٔ بدن خود حمل می‌کند. نتراشیدگی لبهٔ درونی مجسمه است. نثر گلشیری بار نتراشیدگی خویش را چون بار امانت بر دوش خود حمل می‌کند.

www.RadicalD.net

---

۲۱ **باغ در باغ**.

۲۲ «رودرروی آینه‌های دردار»، **باغ در باغ**.

- **حافظه: درخت یا ریزوم؟**

«ماخ‌اولا/ ماخ‌اولا پیکرهٔ رود بلند./ می‌رود نامعلوم/ می‌خروشد هردم/ می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ/ چون فراری‌شده‌ای/ که نمی‌جوید/ راه هموار»، نیما یوشیج.

من فکر می‌کردم سعید مرا کشت، حالا می‌بینم تو مرا کشته‌ای، مثله کرده‌ای و هر تکه‌ایم را داده‌ای به کسی. ــ گفت: این طور هم خودش یک‌طور بید شدن است. ــ برای تو شاید، چون تو ریشه‌هایت را داری، اما من اینجا...

حافظه چیست: درخت یا ریزوم؟ اگر تاریخ فاتحان روایتی خطی را مفروض می‌گیرد، روایتی که آغاز و میانه و انجامی مشخص دارد، تاریخ ستمدیدگان چون ماخولای نیما پیچاپیچ پیش می‌رود و چون فراری‌شدگان جویای راه‌های هموار نیست. اگر اولی در بند خاستگاهی توپر است، دومی مبتنی است بر قرائتی دیگر از خاستگاه؛ خاستگاه در مقام گردابی در فرایند شدن؛ خود شیء، خود واقعه که در شب شک فرو می‌رود، لبالب از منفیتی ریشه‌ای است. هم از این روست که تنها می‌توان چون مار بر حولش چنبره زد و چرخید و چرخید و چرخید...

روایت فاتحان از بدن متعالی حاکم خوراک می‌گیرد و وفادار به حرکت خطی حاکمانه است. بدین معنا بخش عظیمی از ادبیات هم‌عصر گلشیری به دلیل عقب‌ماندگی تکنیکی به روایت فاتحان تعلق دارد؛ روایت گلشیری اما هر نوع اصل متعال سازمان‌دهنده را نفی می‌کند و تن به حرکت حادث حافظه می‌دهد. حافظه در گلشیری نوعی زن ـ شدن را از سر می‌گذراند. «مینا می‌گفت: خیلی دلم می‌خواست وقتی ناهید می‌آید ضبط بگذارم تا تو هم بشنوی، ولی راستش من خودم دیگر نمی‌توانم راحت باشم. تازگی‌ها دقت کرده‌ام مثل همین جریان سیال ذهن است». گفتگوی زنانه با پیچ و تاب حادثش آزادشدن نیروهای میل و حافظه است. یکی از معانی تذکر مذکرشدن کلمه‌ای است که مؤنث است. میان تذکر و تذکار و ذکور نسبتی هست. تذکار مبتنی بر افلاطون‌گرایی است که حضور متعالی و بیرونی مثل را مفروض می‌گیرد. و از یاد نبریم: هر تعالیی از پیش تعالی بدن حاکم است، و هر گفتار وابسته به تعالی از تن حاکم خون می‌خورد. تأنیث تذکار به معنای پاک کردن تعالی مُثُل و روی آوردن به نوعی افلاطون‌گرایی درون‌ماندگار است.

www.RadicalD.net

تصویر بید، تصویر مرکزی **آینه‌های دردار**: «این طور هم خودش یک‌طور بید شدن است. ــ برای تو شاید، چون تو ریشه‌هایت را داری، اما من اینجا...». اگر مسئلهٔ صنم بانو نوعی درخت ـ شدن است، مسئلهٔ گلشیری بدل شدن به گیاهی با ریشه‌های ریش‌ریش است، ریشه‌هایی مجنون و شیزوفرنیک. راه‌های حافظه راه‌های حادث و خرد است و شاهراه‌های حاکمان را نادیده می‌گیرد. درخت‌های باریشه همیشه به باغ‌های حاکمان تعلق دارند. بی‌ریشگی ملک طلق ستمدیدگان است.

ماخ‌اولا...

می‌رود نامعلوم

می‌خروشد هردم

می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ

چون فراری‌شده‌ای

که نمی‌جوید راه هموار...

www.RadicalD.net

- **سیاست ترجمه و لمس لبهٔ زبان(ها)**

«به انگلیسی یادش آمد، اما به فارسی گفت: مست بودم، باور کن». یکی از محورهای اصلی **کریستین و کید** ترجمه و دلالت‌های سیاسی آن، از جملهٔ مسئلهٔ شرق و غرب، است. بخش‌هایی از متن با در هم آمیختن زبان فارسی و انگلیسی، دو زبان را چنان در برخورد با هم قرار می‌دهد که پنداری آب‌های شیرین و شور در میانهٔ دریا یکدیگر را قطع کرده‌اند و در هم نمی‌آمیزند، چیزی که لاجرم ما را به یاد نامه‌های هدایت و نثر دورگه‌اش می‌اندازد: «من گفتم که تو آدم خوبی هستی، a nice man خیلی با من مهربانی کرد»، «اما باور کن آنها که در متن هستند بی‌دلهره یا تشویش داشتن در مورد این nonsense ها زندگی می‌کنند». شخصیت اصلی داستان پیوسته دلمشغول ترجمه است: «انگار یک داستان هم با هم ترجمه کردید، همان وقت‌ها، داستان خودت را. برای من خواند. خوب شده بود»، «می‌نویسم که قرار گذاشته‌ایم عرق و سیگار را من ببرم و فاطمه غذا بپزد؛ و داریم کتابی ــ مهم نیست چی ــ ترجمه می‌کنیم». و ترجمه، زیستن در «میان» دو زبان، در نحوهٔ ادراک او و در نامه‌نگاری او نفوذ کرده است: «حتماً هم باید بپرسم ــ از کسی ــ که رذالت به انگلیسی چه می‌شود و شکنجهٔ مضاعف هم. و مثلاً برای

جای انگشتر روی انگشت لغت خاصی دارند یا نه؟». در این جمله، شکاف میان دو زبان به صورت دو خط تیره (ــ از کسی ــ) تجسم فرمال می‌یابد و چون چاهی در جمله دهان باز می‌کند. مسئلهٔ ترجمه چاه‌های درون زبان است، چاه‌هایی که با خیره‌شدن به درون‌شان می‌توان برای لحظه‌ای هم که شده، شمه‌ای از زبان ناب را دریافت. اسپرانتو، به شرط آن‌که قرائتی دیالکتیکی از آن داشته باشیم، همین چاه «میان» زبان‌هاست. شاید یکی از راه‌های بارآور قرائت **کریستین و کید** قرائت آن به همراه تز ترجمه ـ تفکر مراد فرهادپور باشد، چون موضوع آن تز نیز نه ترجمه و نه تفکر، بل خط تیرهٔ میان این دوست. این موضوع را رها می‌کنیم تا در مقاله‌ای دیگر به سراغش برویم. در اینجا چند نکته. همین و بس.

یکی از درخشان‌ترین صحنه‌های **بیداری فینگان‌ها**ی جویس صحنهٔ فروپاشی برج بابل است:

“bababadalgharaghtakamminarronn

konnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawn

Skawntoohoohoordenenthurnuk”

این صدای غول‌آسا کلمهٔ تندر (thunder) را به زبان ایرلندی، فرانسوی، ژاپنی، هندی، آلمانی، یونانی، دانمارکی، سوئدی، پرتغالی و رومانیایی و ایتالیایی کنار هم می‌چیند. راه درست قرائت **بیداری فینگان‌ها**، شاید، بازسازی برج بابل باشد؛ انگار این رمان تمام زبان‌های زنده را در هم آمیخته و زبان حرامزادهٔ واحدی خلق کرده که کارکردی چون زبان پیش از هبوط دارد. مارگوت نوریس **بیداری فینگان‌ها** را «یک سرزمین زبانی ناشناخته» می‌نامد. این رمان سرزمینی است در راه، سرزمینی که زبان آن به هیچ‌کس تعلق ندارد و در عین حال به همگان تعلق دارد، کمونیسمی در ساحت زبان. جویس خود اشاره کرده است که «همهٔ زبان‌ها در این رمان حاضرند، زیرا هنوز جدا نشده‌اند. این رمان یک برج بابل است. به علاوه، در یک رویا، اگر کسی با شما نروژی حرف بزند، از این‌که زبانش را می‌فهمید شگفت‌زده نمی‌شوید»[۲۳]. زبان رویا زبان اجتماع آینده است، زبانی رسته از بند زبان هبوط‌کردهٔ پاره‌پاره. گلشیری را با این مسئله چه کار؟

برج بابل زبان‌ها، شبحی بر فراز **کریستین و کید**:

۲۳ این بحث دربارهٔ جویس را از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدم گرفته‌ام که در سال ۹۴ در دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجهٔ دانشگاه تهران از آن دفاع کردم. عنوان کامل:

“A symptomatic reading of Joyce and Beckett: a critique of the evolution of the form from the modernist to the postmodernist novel”.

Shriek لغت خوبی است. آن‌ها هم دارند، آن‌ها هم جیغ کشیده‌اند، پس می‌توانند بفهمند. همه انگلیسی‌ها را می‌گویم. اصلاً در سراسر دنیا آدم‌ها جیغ کشیده‌اند. باید بپرسم از یک روسی که جیغ چه می‌شود، و از دوستم که فرانسه خوب می‌داند. مترادف چینی‌اش باید چیز عجیبی بشود: چند هجای کوتاه و بلند که شبیه، درست شبیه جیغ است، شبیه صدای جیغ.

چرا گلشیری در تأملاتش درباب ترجمه و برج بابل زبان‌ها کلمهٔ «جیغ» را برمی‌گزیند؟ جیغ چیست؟ صدایی حسی، چیزی میان زبان و نا ـ زبان. گلشیری می‌توانست مانند جویس کلمهٔ جیغ را به زبان‌های مختلف دنیا در کنار هم بچیند تا کلمه‌ای بسازد حرام‌زاده و ترکیبی، کلمه‌ای که هرکس گوشه‌ای از آن را در زبان خود به جا می‌آورد. اما راه و رسم او با جویس متفاوت است. از نظر او «جیغ» چیزی است که به زبانی پیش از هبوط تعلق دارد، چیزی حسی که از ساحت زبانی مادرانه خوراک می‌گیرد، چیزی که می‌توان با انگشتان و پوست و گوش و چشم خود لمسش کرد. این کلمه با مصداق خود یکی است و دچار شکاف و منفیت درونی دال و مدلول نگشته است. ترجمه برای گلشیری سیاستی است برای لمس زبان ناب، زبانی الهی که از زبان مادرانهٔ پیش از هبوط خوراک می‌گیرد. «میانِ» زبان‌ها، تفاوت کمینهٔ میان زبان‌ها، اینجاست خانهٔ زبانی دیگر، شب مادرانهٔ زبان علیه روشنای روز زبان فالیک. مخلوقات گلشیری مخلوقاتی‌اند که از این «میان»، از ظلمات و شکاف‌های زبان و جهان زاده می‌شوند و می‌کوشند در میانِ زبان‌ها، در زهدان زبانی الهی خانه کنند. گلشیری بر فراز زبان می‌ایستد و می‌کوشد با شکنجه تن زبان را به رعشه اندازد تا از شکاف‌های آن زبانی الهی پدیدار گردد.

سماع قدسی کلمات.

مخلوقات گلشیری پشت او صف کشیده‌اند تا از دل این شکاف‌ها از زهدان ظلمانی خود به درون خانهٔ زبان، زبان ناب، کوچ کنند.

- **چاه‌های زمان و سکرات حشیش**

تلاش گلشیری برای لمس «میان» فقط به زبان، منظرگرایی، رابطهٔ زبان‌ها و ترجمه و نسبت هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی (مسئلهٔ شک) مربوط نمی‌شود.

وقتی آدم حشیش می‌کشد ــ شاید اولین بار این‌طور باشد ــ سردش می‌شود، جدا از دیگران و سرد، معلق در آب سرد چاه، یا محصور در دیواره‌هایی اما نفوذناپذیر، محفظه‌ای از شیشه. و

www.RadicalD.net

همیشه از بس زمان زود می‌گذرد، زمان ذهنی، فکر می‌کنی که در گذار بر این خط، در فاصله آن لحظه و این لحظه که تو در آنی، وقفه‌ای، یک چاه هوایی بوده است که در آن به مدت یک لحظه نه، یک سال از دیگران... غافل مانده‌ای، حرف نزده‌ای، سرگرم‌شان نکرده‌ای.

آزمایش با حشیش برای لمس زمانی «دیگر» بخش قابل توجهی از سنت مدرنیستی، خاصه آزمایش‌های والتر بنیامین، را به خاطر می‌آورد. آنچه برای گلشیری مهم است نه این یا آن دم، یا آنچه در جایی دیگر از رمان «لحظه‌های اوج» و «لحظه‌های فرود» می‌نامد، بل تحولی است که «در میانِ دم‌ها» رخ می‌دهد، آن «چاه هوایی» که فرد در آن پرشی ذهنی را تجربه می‌کند. سوژه به معنای دقیق کلمه در ظلمات این چاه است که ظهور می‌کند.

حالا که از رسیدن به مرکز، نگریستن به عمق چاهی که گفتم می‌ترسم و یا از دچار شدن به دور ابدی ــ نکند همین قالب بالقوه باشد ــ از فاطمه می‌گویم.

گلشیری در قرائت خود از روایت، حافظه، زمان، و هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی پیوسته جویای صید «میان» است. این رویه چه نسبتی با کارکرد حافظه دارد؟ ترجمه را چه نسبتی است با شیء فی‌نفسه؟ نسبت هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی در مدرنیسم چه نسبتی با ترجمه دارد؟ آیا مسئلهٔ اصلی ترجمه نیز شیء فی‌نفسه نیست؟ متن اصلی در مقام خاستگاه/ اصل چگونه باید به زبانی دیگر منتقل شود؟ متن دوم چه نسبتی با متن اول، با خود شیء، دارد؟ آیا شک و انقطاع سبکی در گلشیری دقیقاً کاری را نمی‌کند که ترجمه و مضمون برج بابل؟ آشکار کردن تفاوتی هستی‌شناختی در دل زبان، چاهی در زبان و جهان؟ مسئلهٔ «مرکز» یا «میان» در مقام «چاه» تمامی این پرسش‌ها را به هم می‌دوزد. چاه زبان(ها)، چاه زمان، چاه حافظه، چاه جهان: سوژه، تونلی تاریک که چاه‌های این قنات را بهم متصل می‌کند.

وظیفهٔ اصلی یک انقلاب واقعی صرفاً تغییر جهان نیست، بل هم‌چنین و بیش از هر چیز تغییر زمان است، تغییر در تصور ما از زمان[۲۴]. مارکسیسم سنتی دوران گلشیری تصوری مبتذل و پیش پا افتاده از زمان داشت، زمان در مقام پیوستار پیوسته و محتوم پیشرفت، زمان در مقام حرکتی آکنده و نه پراکنده. مفهوم زمان روزنه‌ای بود که ایدئولوژی از خلال آن به درون دژ ماتریالیسم رخنه کرده بود. و چه عجب اگر کار مارکسیسم سنتی حزب توده لاجرم به همدستی با حاکمان کشید. تلاش گلشیری برای متحول ساختن زمان و حافظه، تقلایی است برای «تکمیل» مارکسیسمی که به دلیل قرائت سنتی‌اش از زمان از رمق

۲۴ **کودکی و تاریخ**، آگامبن، نشر مرکز.

افتاده بود. شکار چاه‌های زمان، و نه قرائت وقایع تاریخ چون دانه‌های تسبیح: این است انقلاب سبکی گلشیری.

***

«تو که سرراست حرف نمی‌زنی»، «اما شناختن یک آدم جز به طور غیرمستقیم ممکن نیست»، «و برای همین باید حاشیه رفت، و شاید هم برای همین تذهیب حاشیه بیش‌تر وقت می‌گرفته است». پیچ و تاب سبک، انقطاع نثر، به هم ریختن عناصر نحوی جمله، حرکت غیرمستقیم و حاشیه رفتن‌های مداوم حافظه و زمان: «و شاید هم... چرا همیشه باید غیر مستقیم یکی را شناخت، یکی را حتی نگاه کرد؟». انحراف چشم، انحراف نثر، انقطاع شناخت، و باز پس‌ماندهٔ شک: «و شاید هم...». چرا گلشیری سرراست حرف نمی‌زند؟ چرا تحشیه می‌رود؟ چرا زبان را شکنجه می‌دهد؟ چرا؟ چرا؟

***

www.RadicalD.net

- **راه و چاه حفّاری با دینامیت**

«با این همه، کندوکاو محتاطانهٔ بیل در خاک تیره نیز به همان اندازه حیاتی است. و آن کس که فقط سیاهه‌ای از یافته‌هایش فراهم می‌کند و نمی‌تواند دقیق مشخص کند که گنجینه‌های باستان در کجای زمینِ امروز انباشته شده‌اند خود را از ارزش‌مندترین و غنی‌ترین موهبت خویش محروم می‌کند»، والتر بنیامین، «حفاری و حافظه»[۲۵].

نفس می‌گیریم و از نو می‌پرسیم: رابطهٔ حافظه و شیء فی‌نفسه چیست؟ رابطهٔ مسیر حافظه برای رسیدن به شیء با خود شیء چیست؟ زبان ناب چیست؟ چیزی بیرون زبان؟ ترجمه چگونه زبان ناب را به چنگ می‌آورد؟ حفّاری گذشته‌های خاک‌شده، تعبیر محبوب گلشیری است برای اشاره به کار حافظه. کسی که می‌کوشد گذشتهٔ خاک‌شدهٔ خویش را بازیابد، باید چون مردی عمل کند که مشغول حفّاری است. به یاد

---

۲۵ **متافیزیک جوانی و چند مقالهٔ دیگر**، انتشارات ناهید.

آوردن حفّاری کردن است. و چیست سنت جز حفاری و حراست و تخطی و دور انداختن و از نو نوشتن گذشته؟

رابطهٔ حافظه با گذشته چیست؟ آیا رابطه‌ای بیرونی در کار است؟ آیا حافظه، کار حافظه، صرفاً ابزاری است برای رسیدن به شیئی که بیرون از حافظه موجود است و باید به لطف حافظه به آن دست یازید؟ حافظه نه ابزاری بیرونی، که نوعی «تجربه» است، نوعی آزمایش که گذشته را به معنای دقیق کلمه «تولید» می‌کند. بدون این تجربه، گذشته دست‌نیافتنی می‌ماند، چنان‌که بدون تجربه و دست مالیدن به زمین نمی‌توان شیئی خاک‌شده را لمس کرد. گلشیری هراس به دل خود راه نمی‌دهد که در حرکت غیرخطی خود، دوباره و دوباره به مکانی واحد، به موضوعی واحد بازگردد. تکنیک اشارتی و دایره‌ای او دقیقاً برای چنین حرکت غیرخطیی ساخته شده است. باید با دست‌های حافظه خاک گذشته را لمس کرد، این رو و آن رویش کرد، پس و پیشش کرد، بهمش ریخت. گاهی مکان حفاری را با دینامیت منفجر کرد و درون امعاء و احشاء خاک فرو رفت. آن شیء مدفون هیچ نیست جز لایه‌های تودرتوی خاک. باید پنجه در گذشته‌های مدفون فرو کرد و لایه‌ها را یک به یک لمس و ثبت کرد. مغبون‌ترین کسان اوست که «فقط سیاهه‌ای از یافته‌هایش فراهم می‌کند» و فقط دلمشغول آن شیء مدفون است. باید زمین حافظه را به‌دقت مساحی و مکان هر یافته را به‌دقت ثبت کرد. در این فرایند، جستجوی بی‌ثمر همان‌قدر اساسی است که یافته‌ها. حفاری نه فقط جویای محصول تولیدشده، بلکه جویای خود فرایند تولید نیز هست. این قسم حفّاری بر هر نوع غایت‌شناسی خط بطلان می‌کشد. گذشته نه شیئی مدفون در دل خاک، که همان لایه‌هایی است که باید برای رسیدن به آن شیء مدفون با سرانگشتان خونین خود بکاویم. این است که لایه‌های گذشتهٔ خاک‌شده را به زمینِ امروز پیوند می‌زند و گذشته را از شیئی تاریک و مدفون در گذشته‌ای دست‌نیافتنی به چیزی مرتبط با لحظهٔ اکنون تبدیل می‌کند.

اگر خود شیء مسیری است که برای رسیدن به شیء طی می‌کنیم، این نکته به معنایی دیگر در مورد ترجمه نیز صدق می‌کند: ترجمه شکار دست‌اندازهای درون زبان و میان زبان‌هاست. حرکت میان زبان‌ها، شکار زبان ناب. زبان ناب چیزی نیست بیرون زبان‌ها، بل آن (نا ـ)چیزی است که در تغییر حدأقلی منظر از یک زبان به زبان دیگر لمس می‌شود. بدین‌معنا در معرقکاری‌ها و کاشی‌کاری‌ها و موزائیک‌سازی‌های گلشیری، آن چه اهمیت دارد چسبی است که این تکه‌ها را بهم می‌چسباند: «از طریق تخیلش این‌ها را به هم می‌چسباند»[۲۶]. اگر عده‌ای از تاریخ به مثابهٔ علمی «دقیق» حرف می‌زنند، گلشیری پرچم «تخیل دقیق» را به اهتزاز درمی‌آورد، تخیلی که با چسبی دیالکتیکی منظومه‌هایی اغراق‌آمیز می‌سازد و لایه‌های

۲۶ «رودروی آینه‌های دردار»، **باغ در باغ**.

گذشته‌های مدفون‌شده را بر هم چفت می‌کند. این چسب همان حرکت پر پیچ و تاب زبان و حافظه و سبک است. مگر او خود متذکر نشده است که زبان پلی است برای چسباندن تخته‌پاره‌های تاریخ مثله‌شدهٔ ما؟

کار حافظه: نه علم، بل حفاری با دینامیت.

آماده‌اید؟

آماده‌ایم.

- **شهروند جهان یا تبعید در وطن؟**

بی‌جا شدنِ جا

به میانجی «شب شک» و آیرونی ویرانگر گلشیری بر قرائت او از تاریخ و حافظه نور تاباندیم. اکنون وقت آن است که ببینیم او در **آینه‌های دردار**، چگونه این قرائت از شک و آیرونی و تاریخ و حافظه را به قرائتی سیاسی و انضمامی پیوند می‌زند و چگونه سوژهٔ روشنفکر را در این قاب رهایی‌بخش می‌گنجاند.

آینه‌های دردار با چه نقطه‌ای در فضا آغاز می‌شود؟ آغاز چگونه آغاز می‌شود؟ زخم آغاز چیست؟ با نظر به چشم‌اندازگرایی ریشه‌ای گلشیری نشان دادیم که راوی گلشیری در «میان»، در فاصلهٔ منظرهای مختلف است که خانه می‌کند. آیرونی گلشیری مرئی‌سازی «میان» است. خانه‌ای نامرئی در میان خانه‌ها، بی‌خانمان کردن امر خانگی، جاکن شدن جا. میانِ منظرها، زخمِ هر منظر است. **آینه‌های دردار** با این زخمِ «میان» آغاز می‌شود: فرودگاه، جایی نه در درون و نه در بیرون، قرابت غریب وطن و غربت. فرودگاه نوعی پرانتز، نوعی جملهٔ معترضه است. ابراهیم مقیم بین‌الهلالین است. او که در فرودگاه خوابش برده توجه مأموران فرودگاه را به خود جلب می‌کند. ابراهیم، بی‌خانمانی استعلایی: «می‌بایست بگوید نسل ما، یا اصلاً من در فاصلهٔ دو بار جاکن شدن مادر به دنیا آمده‌ام». سوژه از دل این آستانه، از دل این زخم ناسور می‌شکفد. فضایی میانی که حاصل دوپارگی است، سرگردانی و ایستادن در فاصلهٔ دو جهان:

> در این نوشته‌ها که گاه در کتابی مجموع شده بودند و گاه اینجا و آنجا در آمده بودند، که در خاطر او هم نمانده بود کی و کجا، او کجا بود، کجایی بود، او که هر بار تکه‌ایش را به این و آن داده بود و حالا بازنشسته بود تا ببیند چه کند با این‌ها که بر او رفته بود در این سفر؟ در برلن

غربی هم همین حالت را داشت... از دروازهٔ دو برلن که می‌گذشتند باز گذرنامهٔ او معطلی شد... ــ کجاییم من؟ این را وقتی گفته بود که صف دراز اهالی آلمان شرقی و لهستان را جلو فروشگاه‌های برلن غربی دید.

پرسش گلشیری نه دربارهٔ هویت (یا لاأقل نه صرفاً دربارهٔ هویت) و پرسش از خویشتن که پرسشی ارتجاعی است، بل درباب خانه کردن در این (نا)عالمِ میانی است، دروازهٔ میان دو جهان: کجایی جاکن‌شده. تکه‌تکه شدن هویت نه بازگشت به خویشتن شرقی، بل زاده‌شدن از زخم است. بازگشت ابراهیم به وطن نه بازگشت به هویتی شرقی، بل حمل زخمِ «میان» به درون وطن است، تبعید در وطن. روشنفکر فی‌حدذاته و به معنایی استعلایی بی‌خانمان است، ساکنِ جهان بزرخیِ «میان».

«بالای صفحه به خط نستعلیق نوشته بود: نخوانید، خصوصی است». چرا صنم، این بت شرقی، این مثال که از دل حافظهٔ جمعی شرقی، به ابراهیم هجوم می‌آورد، از دل آن مه اساطیری شرقی، به خط نستعلق می‌نویسد؟ سفر ابراهیم به غرب این نستعلیق را از دل دوزخ می‌گذراند و تکه‌پاره‌اش می‌کند تا خون محبوس در این نستعلیق بیرون جهد. نستعلیق گلشیری شکسته است، شکستگی می‌کند، خونین است. بازگشت ابراهیم به وطن کوششی است برای یافتن گل سرخ در صلیب اکنون.

«اینجا اغلب پنهان می‌کنند، هنوز ما گرفتار همان آداب **آنجائیم**». وطن کجاست؟ آنجا، آنجاییدن وطن، تبعیدگشتگی وطن، از پاشنه در آوردن وطن. آنجا کجاست؟ «آنجا» چیست؟ «آنجا» رکنی زبانی است که چون ضمایر اشاره («این» و «آن») نه به مکانی مشخص، بل به منفیت درونی خود زبان اشاره دارد. آنجا بودنِ وطن انفجار منفیتی ریشه‌ای در بطن وطن است، آیرونیِ وطن. روشنفکر، آیرونی ابدی وطن است. آنجاییدن وطن نا ـ تمامی وطن است، خط خوردگی آن، تبعیدگشتگی وطن در وطن. حمل غرب به درون وطن، بازگشت به شرق. حاصل سفر ابراهیم چیست؟ «آشیانهٔ خودش چی؟ یا آشیانهٔ او و مینا و بچه‌ها؟». وطن در مقام آشیانه. «آشیانه» چیزی است میان «خانه» و «لانه». وقتی وطن آشیانه نامیده می‌شود، در جایی میان تاریخ و طبیعت قرار می‌گیرد و زخمین در دل آن خانه می‌کند. وطن، فاصلهٔ طبیعت و تاریخ. آشیانهٔ وطن، شکاف درونی وطن، شکفتن زخم موطن. کلمهٔ آلمانی غریب (unheimlich) «خانه» را در دل خود دارد. شاید بتوان آن را «un-homely» ترجمه کرد. غریب شدن نوعی بی‌خانگی است، نوعی هسته یا مکمل اضافی و پرخطر را به درون خانه کشیدن. بازگشت ابراهیم به وطن بی‌خانگی کردن خانه است، جاکن شدن هر جا، بی‌جایی جا.

www.RadicalD.net

«خانهٔ او زبان بود»: یکی از مضامین مکرر **آینه‌های دردار** مضمون هایدگری خانهٔ زبان است. سوژهٔ مولود شب شک، در «میان» خانه می‌کند، خانهٔ زبان. میان زبان کجاست؟ «من حالا خوشحالم که جایی در جهان هستم، حتی اگر روی کاغذ باشد و به زبان فارسی. خوب بد هم نیست که از آن گذشتهٔ خاک‌شده، به غیر از چندتا عکسی که دارم، چیزی مانده است، هرچند تحریف شده». جایی که بی‌جاست، تحریف گشته است، ناقص است. پس چه می‌ماند؟ این پس‌مانده که در «میان» خانه می‌کند، این هیولای زادهٔ شب شک چیست؟ خانهٔ زبان، خانهٔ کجی و معوجی، ترک‌های حافظه و زبان: خانه کردن در لابلای شکاف‌های حافظه و زبان. اگر هم روشنایی هست، زادهٔ این شکاف ظلمانی است.

شب ظلمت و بیابان، به کجا توان رسیدن؟

او از زبان نه، خانهٔ زبان گفته بود که تنها ریشه‌ای است که دارد. گفت: من فقط همین را دارم، از پس آن همه تاخت و تازها فقط همین برایمان مانده است. هربار کسی آمده است و آن خاک را به خیش کشیده است با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده‌ایم، مجموع‌مان کرده‌اند، گفته‌ایم که چه کردند مثلاً غزان یا مغولان و مانده‌ایم، ولی راستش ننوشته‌ایم، فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. از شکل و شمایل‌شان حرفی نیست و یا این‌که دور آتش که می‌نشستند، پشت به آن منارهٔ سر آدم‌ها، پوزارشان به پا بود یا نه.

قطعه‌ای فشرده که تقریباً تمام مضامین **آینه‌های دردار** را در خود دارد. زبان در مقام ریشه، قبول، اما در پاسخ به چه پروبلماتیک تاریخی ـ سیاسی ـ متافیزیکیی؟ سنت چیست؟ نوعی پیوستگی و مجموع‌بودن تاریخی؟ تاریخ ایران اما هیچ نبوده است جز انقطاع. «فقط **همین** برایمان مانده است» (تأکید از من). پس ریشه (خانهٔ زبان) که راوی بدان پناه می‌برد نوعی «همینِ» پس‌مانده است، نوعی «چسب و بست». وطنی تکه‌تکه‌شده که باید مجموع شود به یمن یکی «همین»، پس‌ماندهٔ تاریخی سربه‌سر غارت و ویرانی. «همین» چیست؟ وطن در مقام «آنجا»، در مقام «همین». ضمیری سربه‌سر منفیت. این ریشه چیست پس؟ این پس‌مانده؟ ریشه‌ای بلاشک ریش‌ریش، شرحه‌شرحه، وطنی شیزوفرنیک. خانه کردن در زبان خانه کردن در غیاب نوشتار است، غیابی که روشنایی و حضور روز را ندارد، شبی است بی‌پایان. اگر هم وطنی هست، وطنی است که با سرهم‌بندی کردن تکه‌پاره‌های شکسته برساخته می‌شود، وطنی جاکن شده. وطن شکستگی می‌کند؛ وطن شکستگی است.

وطن، شب شک است.

www.RadicalD.net

تفاوت اساسی موضع سوبژکتیو صنم و ابراهیم در قرائت مختلف آن‌ها از خانهٔ زبان نهفته است: «گفته بود: پس کتاب‌هات کجا بود که من ندیدم؟ ــ من که گفتم، توی آن یکی اتاق است. خانهٔ زبان من آنجاست». خانهٔ زبان چیست؟ شب ظلمانی زبان یا شیءوارگی فرهنگ؟ اگر صنم به مفهوم شیءوارهٔ فرهنگ روی می‌آورد، ابراهیم در زخم زبان و وطن خانه می‌کند. ابراهیم بت‌شکن، چون ابراهیم اساطیری که پرندگان را تکه‌تکه می‌کند، صنم و میراث فرهنگی را شرحه‌شرحه می‌کند تا با چسب و بست زبانی هیولایی از نو فرابخواندش، نه چون مخلوقی شیءواره و ارگانیک، بل زخمین و ظلمانی، آغشته به بوی شب. پرندگان ابراهیم مخلوقات شکستگی‌اند. ریشه‌هایی ریش‌ریش. خانه کردن در زبان شکفتن بر زخم زبان است، میانِ زبان.

> گفت: ببین ابراهیم، طفره نرو، ما توی آن دهکده فکر نمی‌کنم کاری بتوانیم بکنیم. اینجا، قبلاً هم گفتم، هنوز هم مرکز هنر و ادب جهان است، اگر می‌خواهی، حتی به خاطر همان خاک کاری بکنی، باید مدتی بمانی.

www.RadicalD.net

صنم که ایران را «دهکده» می‌نامد، لاجرم تعبیر «دهکدهٔ جهانی» به ذهن می‌آید. نازیدن صنم به دهکدهٔ جهانی که آن را «مرکز هنر و ادب جهان» می‌نامد بی‌معناست. زیرا از کلی‌گرایی جهانی تفکر غرب دیگر چیزی به جا نمانده است جز حرکت کلی سرمایه. و تمام جهان چیست جز دهکده‌ای که خانهٔ واپسین انسان‌های نیچه‌ای است، دهکده‌ای که در آن از سیاست اعظم یا ادبیات بزرگ دیگر خبری نیست که نیست. رابطهٔ جزء با کل چیست؟ رابطهٔ نویسندهٔ ایرانی با جهان چه؟ اگر به سه‌گانهٔ هگلی تکین (singular)، جزئی (particular) و کلی (universal) بیندیشیم، تفکر دولت‌گرا این توهم را به ما حقنه می‌کند که یک انسان تکین برای مشارکت در افق جهانی ـ کلی، باید ابتدا در امر جزئی (میهن، دولت ـ ملت) مشارکت کند. بدون حلقهٔ واسطهٔ امر جزئی (میهن)، میراث کلی دور از دسترس ما می‌ماند. ژست رادیکال گوته این تفکر دولت‌گرا را با پتک خود هزار تکه می‌کند: «من شهروند جهانم». تن تکین و بی‌میهن روشنفکر می‌تواند بی‌واسطه در افق جهانی مشارکت کند. آیا، البته اگر مفروضات این منظر را بپذیریم، تصمیم ابراهیم به بازگشت نوعی تصمیم دولت‌گرایانه، نوعی بازگشت به آغوش دولت ـ ملت است؟

حتی اگر در نگاه اول تصمیم ابراهیم چنین معنایی را به ذهن متبادر کند، نگاهی آموخته‌تر به دیالکتیک قرائتی دیگر پیش روی ما قرار می‌دهد. ابراهیم در مقام نویسنده‌ای ایرانی به غرب می‌رود، به مغاک غرب «هبوط» می‌کند، تا ببیند آن طرف‌ها در جبههٔ غرب چه خبر است. او به گرینویچ ادبی سفر می‌کند، به

مرکز جمهوری ادبیات و فرهنگ. اما تصمیم او به بازگشت چه؟ چرا از مرکز فاصله می‌گیرد؟ بازگشت به وطن نه پاپس کشیدن از کلی‌گرایی تفکر و سیاست، بل تبدیل کردن افق کلی به زخمی است که چون منفیتی ناب افق محلی، وطن، را پاره‌پاره می‌کند. ابراهیم زخم ناسور منفیت را با خود به درون خانه می‌آورد. زخم ارمغان سفر اوست. سطرهایی از فروغ در رمان گلشیری:

یک پنجره برای من کافی است

یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت.

پنجره برای فروغ لحظه‌ای آستانه‌ای است از جنس فرودگاه برای گلشیری، مکانی که رابطهٔ فضای بیرون و درون را به هم می‌زند. ابراهیم با بازگشت به ایران، وطن را به پنجره‌ای بدل می‌کند از جنس آستانه، از جنس چاه، که از میان آن تمام غرب را به درون وطن می‌توان کشید. وطن گلشیری گردابی است که تمام جهان را به درون خود می‌مکد. او بدین‌وسیله در ضمن خط کشیدن بر مفهوم دولت ـ ملت با پروبال دادن به زخمی ناسور در دل آن، گرینویچ ادبی را نیز از جا می‌کند و مرکز را بی‌خانه می‌کند. بی‌جایی جا.

www.RadicalD.net

- **خالی در آینه، چاهی در چهره: بی‌خانمانی چهره**

«بر جبین نقش کن از خون دل من خالی»، حافظ.

آینهٔ قدی را جلوش گرفته بودند و همین‌طور عقب‌عقب می‌آمدند تا رسیدند به در. صورتش را ندیده بود. وقتی هم آینه را کج کردند تا از در بیاورند بیرون باز صورتش را ندید.. در چارچوب در هم که پیدایش شد باز ندیدش، چون صورتش پشت تور بود...[۲۷]

چهره از نگاه پسرک می‌گریزد. چهره در مقام مرکز روح گم می‌شود. روشنایی چهره در شبی ظلمانی فرو می‌رود. چشم را توان آن نیست که در چهره لنگر بیندازد، ساکن شود. آینه نه تصویری تمام، بل پاره‌پاره‌ای ناتمام پیش‌کش می‌کند. چشم که به دنبال چشمی و چهره‌ای برای قرار می‌گردد بی‌قرار

[۲۷] آینه‌های دردار.

می‌شود. و اگر هم به چشمی خیره شود، نه خانه‌ای برای ریشه دواندن، بل بی‌خانگی می‌یابد: «حالا کی از پشت آن نی‌نی انگار دو شبه شسته به قیر نگاهش می‌کرد؟». «شبه» سنگی است سیاه و درخشان، کهربای سیاه. و فردوسی: «شبی چون شبه روی شسته به قیر/ نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر». این شب روی شسته به قیر نگاه آدمی است، شبی ظلمانی که همان سوژه است. و آن خال، آن خال اساطیری که بر چهرهٔ تمام زنان گلشیری خانه می‌کند؟ چهره یا به چشم نمی‌آید یا اگر بیاید، چاهی در آن دهان می‌گشاید که بیم آن می‌رود که فرد را فرو ببلعد، لکه ـ چاهی که چهره را ابتر و ناتمام می‌کند؛ روشنایی چهره در شب ظلمانی شک فرو می‌رود، نقص چهره، نقص جهان.

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

خال در گلشیری تکه‌ای است از امر واقعی که به صورت‌ها مزید می‌شود، آدامسی لزج و لجوج که به ته کفش می‌چسبد؛ این خال داغی است که نگاه بر چهره می‌زند، می‌سوزاند. «نزدیک لالهٔ گوش چپ خالی گوشتی داشت، و بر پشتش سیاه‌دانه‌ای بود مثل دانهٔ دام، که وقتی پشت به او می‌خوابید خاطر پریشانش را مجموع می‌کرد و به خوابی بی‌کابوسش می‌برد». نگریستن به نقص چهره، به سیاهی دانه چیست؟ مجموع شدن؟ این دیگر چه مجموع‌شدنی است آخر؟ خانه کردن در آن چاه ظلمانی که همان سوژه است. خانه کردن در شبی چون شبه روی شسته به قیر. مجموع‌شدنی حاصل گذر از ظلمات ظلمانی دوزخ. مجموع‌شدنی پراکنده و نه آکنده.

ظلمات است نترس از خطر گمراهی...

- **بدن ـ تصویر جمعی: بی‌جان کردن اشباح**

«بهره‌گیری از عناصر رؤیا در بیداری نمونهٔ عالی تفکر دیالکتیکی است. هم از این روست که تفکر دیالکتیکی ابزار بیداری تاریخی است»، بنیامین.

ابراهیمِ گلشیری با طاعون تصاویر مثالی و فانتزی‌ها دست و پنجه نرم می‌کند؛ دق‌الباب تصاویری که از برزخی جمعی هجوم می‌آورند؛ و باطن او، میعادگاه شیاطین. روان او در می‌گشاید و در اعماق شب ظلمانی حافظه‌ای جمعی فرو می‌رود، جایی که تصاویر مثالی بر جانش چنگ می‌اندازند. او چون اورفئوس به ظلمات دوزخ نزول می‌کند، معروض تصاویری قرار می‌گیرد بی‌آن‌که حتی فرصت داشته باشد که به قفا بنگرد: «باید از مینیاتورها بگوید، از سیاه‌دانه که بر رخسار می‌دیدند و خم اندر خم گیسو...». و مشهورترین قطعهٔ رمان:

> موقع سؤال و جواب همه‌اش نگران دو چشمی بود که می‌دانست خواب‌هایش را آشفته می‌کنند، یا باز برش می‌گردانند به همان وادی مه‌گرفتهٔ روح و نقش‌های بر آبی که میان‌شان را موی باید گفت و دهان‌شان را نقطه. تازه بر او چرا این همه سخت می‌گرفتند؟ مگر نه قرن‌ها اسلاف او، به بیداری حتی، همین خواب‌ها را دیده بودند. باز اغلب از مسئولیت پرسیده بودند و باز... او هم باز همان حرف‌ها را زد که بله هستیم، واقعیت اغلب تختهٔ پرش ماست، اما گاهی نوشتن یک داستان شکل‌دادن به کابوس فردی است و گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوس‌های جمعی‌مان را نیز نشان دهیم تا شاید باطل‌السحر آن ته‌ماندهٔ بدویت‌مان بشود. مگر نه این‌که تا چیزی را به عینه نبینیم نمی‌توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب داستان‌نویس هم گاهی ارواح خبیثه‌مان را احضار می‌کند، تجسد می‌بخشد و می‌گوید: حالا دیگر خود دانید، این شما و این اجنه‌تان.

«وادی مه‌گرفتهٔ روح» میدانی است جمعی، آن ذخیرهٔ بی‌پایان تصاویر حافظه‌ای جمعی که هر قوم در هوای آن نفس می‌کشد. تصاویر این منبع بی‌پایان به رویا ـ کابوس بیدار ما شکل می‌دهد. شکار کابوس‌های جمعی. احضار اجنه. گوشت بخشیدن به ارواح خبیثه. برای چه؟ برای چه؟ آیا تصاویر مثالی همان ارواح خبیثهٔ هر قوم است؟ با این تصاویر مثالی، با این بختک‌های بیداری چه باید کرد؟ رئالیسم گلشیری، رئالیسم شبح‌گون. و اما استراتژی او در مواجهه با اشباح؟

«باطل‌السحر ته‌ماندهٔ بدویت‌مان». با این ته‌ماندهٔ بدویت چه باید کرد؟ این ته‌مانده چه نسبتی با کارکرد حافظه و عملکرد سرهم‌بندی‌کننده و منظومه‌ساز آن و روایت گلشیری از تاریخ دارد؟ فاتحان با این تصاویر جمعی، با تصاویر مثالی ما چه می‌کنند؟ ستم‌دیدگان چه؟ اگر گلشیری از یافتن باطل‌السحر سخن می‌گوید، آیا به دنبال پشت کردن به تنش‌های مدرنیته و جن‌زدایی از سوژه است؟ نه، شک داریم چنین باشد. میکروسکوپ را به دست می‌گیریم و دقیق‌تر نگاه می‌کنیم. کار گلشیری تاراندن اشباح و اجنه‌ای نیست که در جلد ما می‌روند؛ در زیر پوست ما خانه می‌کنند. رئالیسم شبح‌گون گلشیری اجنه را احضار

www.RadicalD.net

می‌کند، اما نه برای کشتن و تاراندنشان، بل برای بیکار کردن آن‌ها: این اجنه و کابوس‌ها و تصاویر مثالی جمعی را از دوش ما برمی‌دارد و به دست‌مان می‌سپارد تا مگر از حیات زیست‌سیاسی شبح‌وارمان نجاتمان دهد. این اجنه را از باری که بر مغزمان فشار می‌آورد به سلاحی جنگی بدل می‌کند. اگر در حالت عادی این تصاویر جمعی چون تقدیری ویرانگر بر ما نازل می‌شوند و ما را به وادی اجبار به تکرار می‌رانند، او می‌کوشد نیروهای نهفته در این تصاویر را به بدنی جمعی پیوند بزند و به کارشان آورد.

نوشتن شکافتن اتم است.

حافظه سرهم‌بندی می‌کند: شکستن تل تصاویر و مونتاژ مکرر آن‌ها در منظومه‌های خاص تاریخی برای آزادسازی نیروهای محبوس در این تصاویر و بسیج ارواح خبیثهٔ جمعی. ارواح سنت‌اند این اجنه. حافظه با کارکرد غیرارگانیک و ویرانگرش از سنت که به کلی منجمد می‌ماند که صرفاً بر دوش سوژه سنگینی می‌کند سلاحی می‌سازد در دست او. حافظه، منبع این تصاویر مثالی، نقطه‌ای است که فرد و جمع یکدیگر را قطع می‌کنند. کار بر مصالح حافظه، آزادکردن انسداد میل جمعی مردم. سودای گلشیری سوق دادن این اشباح و اجنه به سوی زایش یک کلکتیو یا جمع جدید است. اگر هر ثانیه دری است که چه‌بسا مسیحا از آن وارد شود، این در بر پاشنهٔ تذکار و تصاویر جمعی حافظه می‌گردد.

دق‌الباب حافظه دق‌الباب آیندهٔ در راه است.

یک سه‌راهی گریزناپذیر: واپس‌روی به سوی گذشته‌ای خیالی و هاله‌مند، راززدایی و تکه‌تکه کردن گذشته، و استراتژی سوم که استراتژی راستین گلشیری و به‌معنایی، رفع دیالکتیکی دو حالت اول است: پس‌زدن هالهٔ خیالی گذشته، تکه‌تکه کردن سنت به میانجی کارکرد ویرانگر حافظه، و سپس تولید منظومه‌های تکین تاریخی از دل تکه‌پاره‌های سنت، مجموع‌کردنی منتشر، پراکندنی مجموع. استراتژی دقیق گلشیری: تغییر مسیر میل از گذشته و حال به سوی آینده: کشف شکل جدیدی از مناسبات لیبیدویی و اجتماعی در زوال هاله، تولید تجربه‌ای هاله‌مند و تاریخی از دل تکه‌پاره‌ها اما با آری‌گویی به ویرانه‌های سنت و احضار اشباح گذشته. او بر فراز چاه اکنون می‌ایستد، با دشنهٔ خویش اشباح سنت بیمار را نحر می‌کند. این خون، سنت را از انسداد خویش در لفافهٔ تاریخ همگن خلاص می‌کند. کار گلشیری آزادسازی سنت به میانجی منحل کردن تاریخ حاکمان است. بر رد خون این اشباح، سیاست فردا زاده خواهد شد. این نوع به یاد آوردن، امکان تولید بدنی جمعی، کشف مناسبات جدید لیبیدویی: «جمع نیز بدن دارد... تنها زمانی که در این جسم، حوزهٔ بدن و حوزهٔ تصویر چنان عمیق در هم نفوذ کنند که هر تنش انقلابی بدل به تحریک جسمانی جمعی شود و همهٔ تجریکات جسمانیِ جمع به تخلیهٔ انقلابی بدل شوند، فقط آن‌گاه

www.RadicalD.net

است که واقعیت تا بدان حد که مانیفست کمونیست از ما می‌طلبد از خود فراتر خواهد رفت»[۲۸]. اگر هجوم تصاویر سنتی به ذهن موجب تنش و تحریکی صرفاً زیست‌سیاسی می‌شود که میل سوژه را در مدار فروبستهٔ اضطراب و اجبار به تکرار حبس می‌کند، کار حافظه در گلشیری این تصاویر و مُثُل را از بند اجبار به تکرار رها می‌کند و میل را به سوی تکراری ناب و به سوی از آن خویش کردن شیزوفرنیک این تصاویر جمعی سوق می‌دهد. یورش تصویر، زایش بدن جمع. «گفت: این‌جا عشق را معالجه می‌کنند با پول. اگر هفته‌ای یکی دو بار بیایی دیگر این چیزها برایت رؤیا می‌شود». ابراهیم تن به این راه حل خیالی نمی‌دهد که می‌خواهد با افسون‌زدایی ساده خیالات و تصاویر مثالی حافظهٔ جمعی را بتاراند.

برای گلشیری، دق‌الباب حافظه دق‌الباب آیندهٔ در راه است.

- **گلشیری و افلاطون‌گرایی وارونه**

نوشتن با دست‌های چرک

www.RadicalD.net

«ــ ولی کار من، حالا می‌فهمم، بیش‌تر تذکر است، اشاره است به کسی یا چیزی، آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز.

ــ این‌که همان مثل افلاطونی است که راه شناختش تذکر بود»، **آینه‌های دردار**.

«من با دست چرک می‌نویسم»، رودرروی آینه‌های دردار، مصاحبه با گلشیری، **باغ در باغ**.

پیش‌تر در مقالهٔ «با جنون عقل در رقص‌الجمل» که تحشیه‌ای است بر قصهٔ «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» از دوپهلویی غریبی در آثار گلشیری سخن گفتم. در قصه‌های گلشیری، هر جا با رخدادی ریشه‌ای چهره به چهره می‌شویم، نوعی «دوپهلویی» تولید می‌شود. دوپهلویی وجه مقوم هر رخداد است. هرلحظه بیم آن

---

۲۸ بنیامین.

می‌رود که رخداد در شکلی از ارتجاع فرو رود و مصادره شود. دقیق‌تر، جدا کردن رخداد رهایی‌بخش از این امکان ناممکن است، پنداری نقاطی در رویهٔ رهایی‌بخش هست که در آن‌ها با یک نقطهٔ عدم تمایز سروکار داریم، نقاطی که جدا کردن سره از ناسره ناممکن جلوه می‌کند. این نقاط خاکستری مهم‌ترین نقاط بوطیقای گلشیری‌اند. رخداد از این دوپارگی درونی خوراک می‌گیرد. با توسل به این دوپهلویی است که برخی از شاگردان گلشیری توانستند رخداد گلشیری را تا حد زیادی به نوعی سیاست مرتجعانهٔ آری‌گویی به زندگی روزمره و وضع موجود و سیاست طبقه متوسطی یا آنچه خلیل درمنکی «سیاست کارگاهی» می‌نامد تقلیل دهند، البته با پاک کردن دوپهلویی و ابهام ریشه‌ای آثار گلشیری به نفع ارتجاع. با این همه، منکر آن نمی‌شویم که گلشیری گاهی در مصاحبه‌ها (و نه در قصه‌هایش که بسیار پیچیده‌تر از خود او فکر می‌کنند) به این آری‌گویی به زندگی روزمره نزدیک می‌شود: «هر لحظهٔ زندگی را باید دریافت و هر لحظه‌اش را باید نوشت و در ضمن داد و قال هم باید کرد که زیباست»[۲۹].

بت‌شکنی و تکه‌تکه‌کردن مثال به چه به معناست؟ حاوی کدام دلالت‌های سیاسی و ادبی است؟ سیاست ادبی گلشیری چه نسبتی با افلاطون‌گرایی دارد؟ «زندگی خوب یا بد همین چیزهای کوچک و بی‌اهمیت است»، «من حالا فکر می‌کنم باید خم شد، حتی نشست و به یکی نگاه کرد، با دقت، انگار که آدم گذاشته باشدش زیر ذره‌بین و مویرگ به مویرگ بخواهد ببیندش. ادای دین به پاییز یعنی همین». آری‌گویی به زندگی روزمره یا بازآرایی نسبت جمعی ما با تصاویر حافظهٔ جمعی به میانجی نوعی افلاطون‌گرایی وارونه؟ «صنم بانو گفت: می‌بینی، هر تکهٔ مرا به کسی داده‌ای». ماتریالیسم دموکراتیک یا ماتریالیسم دیالکتیک؟ کدام؟ آیا با در هم شکستن بت‌های مثالی، آنچه به جا می‌ماند تنها بدن‌هاست و زبان‌ها؟ یا بدن‌ها و زبان‌ها به استثنای آن‌که حقایقی نیز در کارند؟ چیست نسبت این حقایق که باید صفحهٔ درون‌ماندگار بدن‌ها و زبان‌ها را در بنوردند با تصاویر جمعی، با مُثُل افلاطونی؟ آیا گلشیری به قرائتی تاریخی و درون‌ماندگار از مُثُل افلاطونی نمی‌رسد؟ آیا تصاویر ازلی ـ ابدیی که به ذهن ابراهیم هجوم می‌آورند همان مثل افلاطونی نیستند، همان تصاویر مینیاتوری که از درز دیوارها بر راوی **بوف کور** یورش می‌برند؟ با این مُثُل چه باید کرد تا چون آوار تصاویر شیءواره بر ذهن‌مان خراب نشوند، تا افلیج‌مان نکنند، تا بتوانیم به یمن کیمیاگری به نیروی رهایی جمعی دگرگون‌شان کنیم؟

www.RadicalD.net

۲۹ «رودرروی آینه‌های دردار»، **باغ در باغ**.

گفته بود: من حالا روی زمینم، با همین عیب و حسن‌هایی که هست می‌سازم... گفت: من البته اول شیفتهٔ آن موهای سیاه و شلال مینا شدم، اما راستش بیش‌تر آن نقص کوچک شکستگی دندانش پابندم کرد.

رابطهٔ نقص با مُثُل، با ایده‌ها چیست؟ برخلاف آن افلاطون‌گرایی که در کتاب‌های درسی بر ما حقنه می‌شود، مثال یا ایده تصویری در جهانی کامل و سرشار نیست که بری از زوال و کون و فساد باشد. درست برعکس، ایده دقیقاً به میانجی نقص بدن و نقص زبان و نقص حافظه پدیدار می‌شود. دندان شکسته، سبک پرپیچ و خم زبان گلشیری که زبان را شکنجه می‌دهد، و حافظه‌ای که محکوم است تکه‌تکه به یاد بیاورد: این است استراتژی دیالکتیکی گلشیری برای به تور انداختن ایده. نقص زبان و نقص حافظه و نقص بدن نقص جهان است. تنها در نقص‌ها و شکاف‌های جهان است که می‌توان مثال را با سرانگشتان خود لمس کرد. مثال، نقص هستی‌شناختی جهان است. گلشیری این وارونه‌سازی افلاطون را با حرکت دوگانهٔ ابراهیم توضیح می‌دهد:

مثلاً در مسئلهٔ زن، در تقابل صنم بانو و مینا، ما باید بازگردیم به مینا، توضیحی بدهم: وقتی که شیخ اشراق می‌گوید که به غرب رفتن در حقیقت هبوط به این جهان است، در این‌جا ابراهیم به غرب می‌رود و دوباره به شرق برمی‌گردد. یعنی به نوعی همان کار است با یک حرکت اضافه[۳۰].

ابراهیم با سفر به غرب هبوط می‌کند و هبوط در این‌جا معنایی ندارد جز بسته‌شدن دروازه‌های تعالی. نکتهٔ اصلی «با یک حرکت اضافه» است. بازگشت ابراهیم به شرق پس از هبوط دوپهلوست: آیا باید به جهان هبوط‌کرده‌ای تن دهیم که در آن چیزی وجود ندارد جز بدن‌ها و زبان‌ها؟ نه، شک داریم. حرکت اضافهٔ ابراهیم: یافتن رد مثال در جهانی که درهای تعالی به روی آن بسته شده است. سیاست تحت‌اللفظی گلشیری که در مقالهٔ «با جنون عقل در رقص‌الجمل» شرح دادیم، هرگز به معنای آری‌گویی غیردیالکتیکی و مبتذل به زندگی روزمره نیست. «من این طور می‌خواهم بنویسم، طوری که پشت قو هیچ چیز نباشد»: پاک کردن لعاب ذهن و کلی‌بافی‌های پیشامدرن از تن قو به معنای دفاع کردن از سطحی است ناب و درون‌ماندگار، قرائتی که عمق را نه چون چیزی خانه‌کرده در آسمان‌ها (مُثُل افلاطونی) یا در پس پشت سطح یا فرورفته در اعماق، بل چون نوعی «بیرونگی» می‌فهمد. پیچ و تاب‌های سطح زبان و سطح حافظه، نقص‌های این دو، روزنه‌های مثال‌اند، سوراخ‌های هواخور راوی **بوف کور**. کار کردن با تصاویر حافظهٔ جمعی و به کار آوردن آن‌ها نیز خود بخشی از این افلاطون‌گرایی وارونهٔ گلشیری است. بیماری سنت تصاویر حافظهٔ جمعی را به ارواحی خبیث و تهدیدگر و حتی خرافاتی مهمل استحاله داده

۳۰ «رودرروی آینه‌های دردار»، **باغ در باغ**.

www.RadicalD.net

است. باید این تصاویر را به میانجی سرهم‌بندی و قدرت ویرانگر حافظه به سلاحی برای مبارزه بدل کرد. تصویر، ارغنون مبارزهٔ طبقاتی است. تکنیک گلشیری سلاحی است در خدمت تاریخ ستمدیدگان.

گلشیری مُثُل را به «خلأ» و «جادو» پیوند می‌زند. این نکته باعث می‌شود قرائت دیالکتیکی گلشیری از جادو به فراسوی صرف خرافه‌ستیزی تفکر روشنگری برود. گلشیری در هوای دیالکتیک روشنگری نفس می‌کشد. از طرفی جادو را خرافه می‌داند و از طرف دیگر، در آن رد رهایی را می‌جوید:

> رسم معمول این است که واقعیت موجود را نمی‌نگریم و می‌رویم به دنبال رؤیا. اینجا ما واقعیت را می‌بینیم و جادو ایجاد می‌کنیم. تو با وصف دریاچه، جادو ایجاد می‌کنی و اگر هنر این را نداشته باشی، یعنی اگر بین سطور و در تعلیق حاصل از نحو یک جمله خلأهایی نباشد، دیگر ادبیات نیست.

جادو و رویا را می‌تاراند، قبول، اما نه برای آری‌گویی به زندگی روزمره، بل برای کشف جادو و رویا در سطح درون‌ماندگار زندگی، چیزی که او را سخت به سوررئالیست‌ها نزدیک می‌کند، زیرا آنان نیز با پرتاب کردن خود به درون تصاویر ناخودآگاه جمعی و کشف لحظات اشراق‌وار در دل زندگی روزمره به دنبال بازآرایی و بسیج نیروهای ناخودآگاه بودند و جویای میل به سمت زایش بدن جمعی نوین. تکنیک اگر در نظر گلشیری کشف است، کشف جادوست و بس. «اگر... در تعلیق حاصل از نحو یک جمله خلأهایی نباشد..»؛ پیش‌تر از جادوکردن سخن گفته است: جادو کردن به تولید نقص و خلأ پیوند می‌خورد، به نا‌ـتمام کردن. نگاه تحت‌اللفظی دروازه‌های تعالی را می‌بندد تا سپس در نقص‌ها و حفره‌های این سطح درون‌ماندگار رد جادویی رهایی‌بخش را بیابد. این نقص‌ها همان جادوی مثل افلاطونی درون‌ماندگارند. این مُثُل دروازه‌های سیاست‌اند، حفره‌هایی که چه‌بسا مسیحا از آن‌ها وارد شود.

ایده خلأ است: وقت آن است که از ماتریالیسم مبتذل برخی از شاگردان گلشیری به ماتریالیسم افلاطونی گلشیری باز گردیم. بازگشت به افلاطون، سرلوحهٔ کار ما:

> گمان می‌کنم که تا نسل من و من هستیم، این مسئولیت هست و باید به آن پاسخ داد. ممکن است دست آخر متوجه شویم که با چنین کاری از لذت بردن از داستان کاسته‌ایم، یعنی یک باختی باشد. باز هم ما گرفتار شده‌ایم: راجع به همین علف موجود، راجع به این حادثهٔ موجود، این انسان موجود ننوشته‌ایم و **این‌ها بار اضافیِ** فرض کنید قومی است که ما بر دوش داستان گذاشته‌ایم (تأکید از من).

www.RadicalD.net

گلشیری با لحنی مانیفستی می‌نویسد که باید قو را طوری بنویسیم که انگار هیچ چیز پشت قو نیست. اما در عین حال از «باری اضافه» سخن می‌گوید که به صورت نوعی «ناممکنی» جلوه می‌کند. باید طوری نوشت که چیزی در پس پشت قو نباشد، اما هربار که قو یا علف موجود را می‌نویسم منفیتی آن را دوپاره می‌کند و هستهٔ غیابی را در آن تأسیس می‌کند. از درون ابژه که هیچ جز ابژه نیست به سوی شکاف و خلئی درون‌ماندگار: شیء خمیازه می‌کشد و چیزی، منفیتی را می‌بلعد، بلعیده می‌شود. این تأکید بر بار اضافی، بر این ناممکنی، شاهدی است بر صحت این نکته که گلشیری هرگز مُثُل و تصاویر جمعی را به نفع زندگی روزمره پاک نمی‌کند. سیاست گلشیری سیاست وفاداری به خلئی حداقلی است که چیزها را از درون دوپاره می‌کند، به ایده در مقام نقص. تاریخ ادبیات تاریخ مبارزه بر سر این شکاف است: پاک کردن یا وفاداری به آن. این شکاف روزنه‌ای است که محل عبور و مرور اشباح گلشیری است. آیا از سوراخ هواخور به جهان مُثُل خیره می‌شویم؟ یا نه، پا پس می‌کشیم و در بزم بی‌رونق بدن‌ها و زبان‌ها، خموده و خمیده، به انتظار می‌نشینیم؟ نگاه کن که زمان در اینجا چه وزنی دارد...

افلاطون‌گرایی گلشیری نسبتی درونی دارد با قرائت سیاسی او از زن و زن ـ شدن. افلاطون‌گرایی وارونهٔ گلشیری «زیباشناسی نقص» است. «چرخید و رفت، پله به پله فرو می‌رفت، انگار مجسمه‌ای کار فدیاس و بر ستونی چرخان. کامل بود. خودش مجموع نبود یعنی؟». اگر زیباشناسی کلاسیک فیدیاس مبتنی است بر تولید بدنی کامل و بری از نقص، پنداری مجسمه می‌کوشد بدنی مثالی را بازسازی کند، جد و جهد گلشیری همه معطوف بر آن است که این مجسمهٔ فیدیاس، این زن مثالی، را تکه‌تکه کند تا بتواند از میان مخروبه‌های آن، امکان زایش زنی نو را نوید دهد، زنی که از دوپارگی زیست‌سیاسی لکاته ـ اثیری خلاص گشته باشد. براهنی با ربط دادن مثله کردن زن در هدایت به مسئلهٔ زن‌ستیزی در تاریخ ایران یکسره به بی‌راهه می‌رود. تکه‌تکه کردن صنم نه تلاشی برای روی آوردن به زن خانه‌دار و وطنی، بل از کار انداختن دوگانهٔ زیست‌سیاسیِ لکاته ـ اثیری است تا با مونتاژ تکه‌پاره‌های این زن، زن‌هیولا ـ ناانسانی زاده شود که سوژهٔ ناب سیاست است. سیاست هیچ نیست جز زن‌شدن. زن‌شدن است سیاست.

«صنمش را این سال‌ها مدام شکسته بود و هربار تکه‌ایش را داده بود به کسی». در هم شکستن صنم در هم شکستن تعالی نفهته در مثال افلاطونی است. رها کردن بدن زن از تعالی، وعدهٔ زایش سوژهٔ نوین زنانه است، زیرا تعالی از سویی او را به موجودی دسترس‌ناپذیر بر می‌کشد و از سوی دیگر به موجودی آلوده و خوار تنزل می‌دهد ــ این زن جدید، به قول گلشیری دیگر «معشوق ـ مادر نیست»[۳۱]. روایت تکه‌تکهٔ

۳۱ «رودرروی آینه‌های دردار»، **باغ در باغ**.

گلشیری ریشه در قرائت خاص او از زن ـ شدن دارد. نوشتن برای گلشیری به معنای تحت‌اللفظی کلمه زن ـ شدن است. نوشتار فی حد ذاته قالب تهی کردن و به قالب زن در آمدن است.

طعنهٔ صنم به ابراهیم که زنان مد نظر او هیچ‌وقت «حضور حی و حاضر نداشته‌اند»، اصل مطلب را از کف می‌دهد:

ــ ..ولی کار من، حالا می‌فهمم، بیش‌تر تذکر است، اشاره است به کسی یا چیزی، آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز.

ــ این‌که همان مثل افلاطونی است که راه شناختش تذکر بود، یعنی مثلاً در بانو نمونهٔ ازلی همان منم، در آن اختر، نه.

آنچه صنم نمی‌بیند پیچشی دیالکتیکی است که ابراهیم در تذکر افلاطونی ایجاد می‌کند. کیرکگور در کتاب **تکرار**[۳۲]، مقولهٔ اصلی فلسفهٔ باستان را «تذکار» و مقولهٔ اصلی فلسفهٔ مدرن را «تکرار» می‌داند. اما قرائت گلشیری از حافظه، به سنتزی دیالکتیکی و پرتنش از تذکار و تکرار می‌رسد. تذکار در گلشیری به میانجی نیروی ویرانگر تکرار عمل می‌کند. راوی گلشیری شخصیتی است ویرانگر که در نوعی «اجبار به تذکار» اسیر گشته است: چرخیدن به حول ابژه‌ها و بیدار کردن خاطرات خفته در آن‌ها و ویران کردن وحدت‌های ارگانیک. این چرخه‌های گرداب‌گون تذکار و تکرار شاهراه‌های تاریخ را خرد و کشف حجاب می‌کند از هزاران هزار راه فرعی تاریخ و حافظه. ابراهیم به‌سادگی از منفیت ویرانگر حافظه دست نمی‌کشد: «می‌بینی؟ برای آن‌ها معبود اسمی حتی ندارد، دختر ترساست یا مغنیه، بعد هم که معالجه می‌شوند. من نمی‌خواهم معالجه بشوم، من این بیماری را از جمعیت خاطر روزبهان بهتر می‌پسندم». راه درمان نه توسل به عقل سلیم (راه صنم بانو، درمان با پول)، بل بیماری بیش‌تر است، تن دادن هرچه بیش‌تر به منفیت ریشه‌ای تجربه در جهان مدرن. در **کریستین و کید** تمثیلی هست که بر نسبت پیچیدهٔ تذکار و تکرار در گلشیری نور می‌تاباند:

به کریستین گفته بودم که با دست نتوانستم بکشم. کشیدم اما کامل نبود، منحنی بسته‌ای نبود که فاصلهٔ تمام نقاطش با مرکز به یک اندازه باشد. بعد ــ دو روز بعد انگار ــ اول نوشتم: خانم وطنی، و بعد نوک پرگار را روی نقطهٔ وطنی گذاشتم و دایره زدم، با احتیاط و آهسته، طوری که انگار یک نقطه را پهلوی نقطه‌های به‌هم‌پیوسته قبلی می‌گذاشتم. یازده سالم بود، به گمانم. منحنی بسته که رسید به همان نقطه، باز ادامه دادم. بار دوم و سوم دستم می‌لرزید، اما هر دفعه

[۳۲] ترجمهٔ صالح نجفی، نشر مرکز.

دست و پرگار و نقطه‌ها باز می‌رسیدند به همان نقطه، نقطه نون وطنی. اسمش را گذاشته بودند خانم وطنی. البته از تکرار اسمش قصد به خصوصی نداشتم. **همین طوری تکرار می‌کردم بلکه یادم بیاید،** وقتی داشتم برای کریستین تعریف می‌کردم.

به یادآوردنی که از دل تکرار زاده می‌شود نه خاطره‌ای اندام‌وار، بل منظومه‌ای است از تل تصاویر شکسته. این شکستگی قدرت مسیحایی ضعیفی است که آیندهٔ در راه را وعده می‌دهد. تکرار نقطه‌ای را تولید می‌کند که دایرهٔ تذکار را ناتمام و به سوی امر نو می‌گشاید. نون وطن همیشه دایره‌ای شکسته و ناتمام می‌ماند. روشنای حلقه به ظلمات شب می‌پیوندد.

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

- **بله، اما...**

شکست یا شکستگی؟

ـــ زادهٔ قابیل و مار ـــ

«صنم گفت: پس هردوتامان باخته‌ایم؟ ــ بله، اما...». بله، اما، و سپس سه‌نقطه. چرا هرجا که با ظرافت‌های مفهومی مهم گلشیری روبرو می‌شویم، پس‌مانده‌ای نازدودنی به تصویر ما می‌چسبد: علائم معترضه، خطوط تیره، سه‌نقطه، و پرانتز. «ــ خوب کاشیکاری است، معرق‌کاری. ــ در معرق هر جزء فقط قسمتی است از کل؛ برای من هر بخش، روایت دیگری است از همهٔ آنچه باید باشد... من از شکستگی شروع کرده‌ام، از شکست». شکست یا شکستگی؟ آیا بوطیقای گلشیری شعر زیبای شکست است؟ شعری از برای آشتی با جهان و وضع موجود؟ یا نه، از شکستگی خوراک می‌گیرد؟ شکست یا شکستگی؟ فرق این دو چیست؟ دو حرف ناچیز که چون مکمل به شکست افزوده می‌شوند: شکستِ ــ گی. اگر بهرام صادقی «هفتهٔ آینده» را در قصهٔ «وسواس» به صورت «هفتهٔ... آینده» می‌نویسد، ما هم شکستگی را به صورت «شکست...گی» می‌نویسم. انقطاع شکست، با افزودن مکملی ناچیز به آن.

«شکستگی کانون باید باشد». شکست و شکستگی شباهتی صوری و حتی معنایی به هم دارند (از هر چه بگذریم، شکست خوردن نوعی در هم شکستن است)، اما از دو نگاه متفاوت به وضع موجود و سیاست توش و توان می‌گیرند. شعر زیبای شکست مبتنی است بر پذیرش وضع موجود، درز گرفتن آن شکاف مسیحایی، آن سوراخ هواخوری که می‌توان از میانش به جهانی «دیگر» خیره شد. و مگر سوراخ هواخور

بوف کور چیزی جز منظره‌ای به جهانی مثالی و دیگرگون است؟ شکست شکاف‌ها و گسست‌ها و منفذهای جهان را درز می‌گیرد. شکست آشتی تحت اجبار است. ــ و اما شکستگی ــ

شکستگی وفاداری به درزها و گسست‌های زبان و جهان است. قاسم هاشمی‌نژاد در مقالهٔ خود دربارهٔ **شازده احتجاب**[۳۳] بند اول خود را با «ــ ولی، اما ــ» تمام می‌کند، که معنایی محصل و ایجابی را افاده نمی‌کند، انگار مادیت لخت نوشتار، خطوط تیرهٔ گلشیری، به درون بافت نوشتار هاشمی‌نژاد نفوذ کرده است. بندی دیگر را با «و ــ» تمام می‌کند و مقاله نیز در نهایت با «ولی، اما ــ» به پت و پت می‌افتد و خاتمه می‌یابد. «ولی» چیست؟ مفصلی میان دو جمله، مفصلی محصور در میان دو خط تیره. در تعریف «ولی» آمده است که «حرف ربط است و استثناء را رساند». ولی هم وصل (ربط) می‌کند و هم فصل (استثناء). هر مفصل وصل‌کننده‌ای در عین حال انفصالی جداکننده است. «ولی» دو جمله را بهم می‌دوزد، اما دو خط تیره که دور آن حصار کشیده‌اند در پس و پیش این حرف ربط وقفه ایجاد می‌کند. «ولی» و «اما» معنایی یکسان دارند، نیروی مسیحایی همان‌گویی (توتولوژی)، تا خوردن زبان به روی خود، مفصل جهان. پس‌مانده یک مفصل است، مفصلی که وصل و فصل می‌کند. بوطیقای گلشیری بوطیقای شکستگی است، بوطیقایی که به شکار این مفصل می‌رود، مفصلی که از میان، از لبه، از شکستگی، خوراک می‌گیرد، مفصلی که تفاوتی است ناب که مانع از یکی شدن جهان و زبان با خود می‌شود، مفصل زبان و جهان. ــ ولی، اما... ــ

از فرمالیسم گلشیری هم اگر بخواهیم سخن بگوییم، فقط و فقط در این قاب شکستگی است که می‌توان معنایی دقیق به آن داد، و نه در قاب آن هیاهوی مبتذلی که منتقدان گلشیری به کمکش فرمالیسم را به پیراهن عثمان ادبیات مدرن فارسی بدل کرده‌اند. فرمالیسم گلشیری حامل این بصیرت است که فرم معنایی ندارد جز شکستگی فرم. فرم در هم شکستن فرم است. فرم با خط خوردن خود اقتران دارد. فرم بی‌خانمانی فرم است. بوطیقای گلشیری که با رویگردانی از فرم‌های ارگانیک به شکار شکستگی‌ها و لبه‌های فرم می‌رود بدین معنا فرمالیست است. و بدین معناست که به قول رویایی فرمالیسم به جای خود یک اتهام نیست، رویهٔ حقیقت است.

«ــ صلح با جهان آن هم از پس شکسته‌دلی؟». صنم منفیت ریشه‌ای روشنفکر ایرانی را رها کرده و با پذیرش شکست، شکستگی جهان را درز گرفته است. اما صلح برای ابراهیمِ قصه فقط با شکسته‌دلی، با وفاداری به لبهٔ جهان میسر می‌شود. این لبه لولایی است که پاشنهٔ جهان با آن به چرخش در می‌آید.

---

۳۳ **بوته بر بوته**، نشر هرمس.

www.RadicalD.net

نقص‌ها و شکاف‌ها و درزها و شکستگی جهان: وفاداری به مفصل جهان. آشتی تحت اجبار؟ حاشا و کلّا! شخصیت‌های گلشیری زادهٔ شکستگی‌ها هستند، آغشته به بوی شب. آنان از دل شکاف‌های زبان و جهان زاده می‌شوند، پس‌مانده‌هایی با شأن هیچ و بی‌خانمان که زمانی «همه» خواهند شد. «فکر می‌کنم گرندل، همان زادهٔ قابیل و مار، خود من باشم. آخر مگر نیست که همیشه شب‌ها می‌آیم، مثل سیاهی شب؟». شخصیت‌های گلشیری از کجا می‌آیند که این چنین به بوی شب آغشته‌اند؟ مردمانی پراکنده در شب سیاه جهان، در شب شک. و اما مجموع؟ آری. مردم در راه. مردمان شب. صلح با جهان؟ شاید، اما فقط از پس شکسته‌دلی و خاییدن ظلمات جهان...

به سرزمین ظلمانی گلشیری خوش آمدید...

ــ ولی، اما ــ

ملکی، محسن. «پس می‌ماند که: از خطوط تیره، دو نقطه‌ها و پرانتزها: گلشیری، رئالیسم شبح‌گون، و تأنیث تذکر، تحشیه‌ای بر قصهٔ «شب شک» گلشیری»، **دموکراسی رادیکال**، ۱۴۰۲/۰۲/۱۸، دریافت از:
https://radicald.net/p7cv