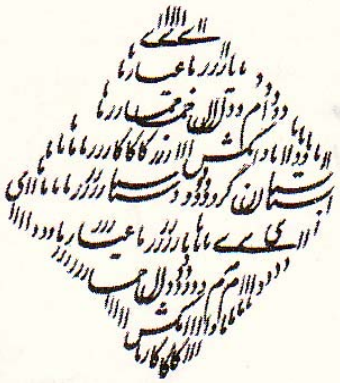
نویسه

۷ و ۸

فصل‌نامه‌ی تخصصی ادبیات

سال سوم، شماره‌ی هفت و هشت
بهار و تابستان هشتاد و هشت
۱۰۰۰ تومان

پرویز اذکایی
علی اسداللهی — علی عبداللهی
پونه بریرانی — آزاده کامیار
محمد بیاتی — لیلی کردبچه
صفر پاک‌بین — عبدالله کوثری
مرتضی پرورش — سعدی گل‌بیانی
مصطفی حسینی — علی‌رضا محمودی ایرانمهر
منصور خورشیدی — زهرا معماریانی
مهکامه رحیم‌زاده — فریاد ناصری
افشین رضاپور — سیروس نوذری
سلمان زند — شیدا نوذری — آنا آخماتوا
علی‌رضا سبزواری — علی‌رضا نوری — ویلیام استایرن
قهرمان شیری — کوروش همه‌خوانی — لوییس بوگان
سردار صالحی — حسن‌رضا هنری — کورت توخولوسکی



صاحب‌امتیاز: کانونِ ادبیِ هشتاد

مدیرمسئول: علی‌رضا سبزواری

شورای سردبیری: افشین رضاپور، فریاد ناصری، محمد بیاتی، علی‌رضا سبزواری

مرتضی پرورش، صفر پاک‌بین

صفحه‌آرایی: علی‌رضا سبزواری

طرّاح : استاد سرمدی

خطّاط: استاد یدالله آذرپیرا

ویراستار: مرتضی پرورش

تایپ: پالس

لیتوگرافی: ترام

چاپ: چنار

فصل‌نامه‌ی تخصصیِ ادبیات

سال سوم، شماره‌ی هفت و هشت، بهار و تابستان هشتاد و هشت

همدان، دانشگاه بوعلی، کانونِ ادبیِ هشتاد

نشانی الکترونیکی : nevisar@yahoo.com

www.nevisar1385.blogfa.com

گلشیری و داستان‌نویسان دیگر

از کتاب «جادوی جن کُشی»
در انتظار چاپ توسط نشر مروارید

قهرمان شیری
عضو هیأت علمی دانشگاه رازی

گلشیری در نقدهای خود ـ ادبی، سینمایی، سیاسی ـ روشی مشابه با جلال آل‌احمد داشت، تند و تیز و بی‌ملاحظه و زیرکانه؛ و گاه نیز به سختی بدبینانه و ستیزه‌گرانه. به گونه‌ای که اغلب به سادگی این تصور را در ذهن مخاطب تصویر می‌کرد که تنها داستان‌نویس بزرگی که در میان هم‌سالان خود آثار مطلوب و ماندگاری پدید آورده‌است، خود اوست و در بین نسل گذشته نیز تا حدودی صادق هدایت. این نوع سخت‌گیری در غربال آثار ادبی نیز بیش‌تر در سال‌های پس از انقلاب بر کارنامه‌ی او سایه‌گستر شده‌است. سال‌های پر خشم و خروشی که رسانه‌های جمعی به شدت سیاست‌زده شده‌بودند و عرصه‌ای برای حضور نویسندگان تازه به دوران رسیده فراهم آورده‌بودند که گاه هنر خود را در هتّاکی و حرمت‌شکنی از پیشینه‌ی پر درخشش ادبیات ایران جست‌وجو می‌کردند. اگر چه در ظاهر به نظر می‌رسد که این روحیه، به‌رغم ریشه‌داشتن در خصلت‌های روحی، متأثر از حال و هوای حاکم بر محیط فرهنگی جامعه و هم‌سو با آن است، اما شدت‌بخشی به آن در این دوره ناشی از این موضوع نیز می‌تواند باشد که وقتی قله‌های قَدَر ادبیات ایران با آن‌همه تجربه‌ی طولانی و پربار، در بعضی زمینه‌ها کارهایشان خدشه‌دار باشد، مسلماً آن‌هایی که تازه از راه رسیده‌اند، مطلقاً جایگاهی ندارند که حتی اسمی از آن‌ها برده شود؛ مگر آن‌که دوش خود را برای رنج طاقت‌فرسای طولانی آماده کنند و در پیشِ روندگان این راه زانوی ادب به زمین بزنند. با چنین زمینه‌چینی‌ها بود که او به راحتی می‌توانست ماهیت وجود ادبیات درباری و دولتی را زیر سؤال ببرد.

«در یکی از جلسات رسمی داستان‌نویسی، دوستی راجع به من حرف زده‌بود، کلی جنجال به پا شده‌بود که در جلسه‌ی رسمی داستان‌نویسی چرا از فلانی حرف زدید؟ این یعنی حذف من، حذف شاملو، و حذف دیگران. که اتفاقاً برعکس این شد. یعنی برای ما شهرت عجیب و غریبی دست و پا کردند که در خور ما نیست و من اصلاً این شهرت را قبول ندارم. باید بفهمیم که ادبیات مال همه‌ی مردم است. مال جبهه‌ی خاصی نیست. ادبیات مقاومت، ادبیات دولتی، این‌ها معنی ندارد و در تمام دوره‌ها نشان داده‌اند که این‌ها ادبیات نیست. الان اگر بودجه‌ای را که برای این گونه ادبیات خرج می‌شود محاسبه کنید، سر به جهنم می‌زند.»[1]

گلشیری، آن‌چنان که خود گفته‌است، در نقد ادبی بسیار بی‌رحم بود و با کسی تعارف تکه‌پاره نمی‌کرد. «من در ادبیات با کسی شوخی ندارم و بی‌رحمم و انتظارم در این است که دیگران هم بی‌رحم باشند.»[2] او آن‌چنان که در عمل نیز ثابت کرده‌بود، هیچ‌گاه، حتی از تندترین نقدها نیز درباره‌ی آثار خود، ناراحت نمی‌شد و حساب دوستی را بسیار مهم‌تر از آن می‌دانست که به خاطر یک مقاله دچار انقطاع شود. او خود، جز در مواقعی که شرم حضور مانع از گفته‌هایش می‌شد، همواره صراحتاً حرف خود را بر زبان می‌آورد و اگر می‌نوشت، همه چیز را شفاف و صریح بازگو می‌کرد و بر آن بود که «این، قدم گذاشتن در دوره‌ی مردن است یعنی آشکار گفتن.» اما همیشه باید بر اساس فاکت حرف زد. هیچ کس حق توهین و بدگویی به کسی را ندارد. او هرگاه درباره‌ی کسی سخنی می‌گفت، مقصودش آثار آن نویسنده بود، اما بعضی از افراد عرصه‌ها را با یک‌دیگر مخلوط می‌کنند و به غیبت و دشمنی با او می‌پردازند، چون در جایی به نقد آثار آن‌ها پرداخته‌است.

---

۱. «هیولای درون»، گفت‌وگو با هوشنگ گلشیری، مجله‌ی بیدار ۱ (تیر و مرداد ۱۳۷۹) ص ۵۱
۲. «بگذار داستان خود سخن بگوید»، برشی از یک گفتگوی منتشر نشده با هوشنگ گلشیری: مجله‌ی یک هفتم ۳۱ (اردیبهشت ۱۳۸۲) ص ۳۸

به اعتقاد او «در این مُلک، سنت مرضیه، همان در پسله حرف‌زدن است، یعنی ریا.» در حالی که خود او چون به مخاطبان احترام می‌گذاشت و نویسندگان را قدر می‌دانست و از ریا نیز به شدت بیزار بود، به اظهارنظر صریح درباره‌ی آثار می‌پرداخت، تا از یک‌سو امکان بده‌بستان را فراهم کند و از سوی دیگر توهّمات خود نویسنده و یا حداقل اطرافیانش را فرو بریزد. چرا که لازمه‌ی فراتر رفتن از این جامعه‌ی قبیله‌ای، «گذشتن از این در تنگ و حقیر دار و دسته‌ها و خانواده‌ها و حتی منیّت‌های حقیر است.»[۳] و به خاطر تعلق خاطر به فرهنگ این سرزمین، باید عواقب این کار را به جان خرید.

به این سبب است که از صافی نقادی‌های او، هیچ نویسنده‌ای سالم عبور نکرده‌است. همین موضوع، متقابلاً، موضع‌گیری منفی و چالش‌های آشکار و پنهان بعضی از همان چهره‌های برجسته را که در نقد داستان نیز دستی داشته‌اند، باعث شده‌است و از این طریق گاه فضای ادبیات معاصر ایران، به عرصه‌ای انباشته از حُب و بغض‌های سلیقه‌ای و پر افراط و تفریط بدل گردیده‌است. با آن‌که گلشیری در نقدهای خود اغلب محقّ است، اما لحن تند و تیز و بی‌انعطاف و حکم صادرکردن‌های قاطع و مقتدرانه‌ی او، آن‌هم در حق نویسندگان صاحب‌نام، بعضی را چنان برآشفته کرده‌است که از بنیاد منکر مقبولیت فکری و ادبی شماری از داستان‌های شاخص او شده‌اند و حتی او را به نفهمیدن رمان و مشکل داشتن با آن متّهم کرده‌اند. و گاه این انتقادها از دو جانبه، مواد اولیه‌ی بسیار مناسبی در اختیار جبهه‌ی سومی قرار داده‌است که از اساس با موجودیت هر دو جناح سر ناسازگاری داشتند. یعنی خامان ره‌نرفته‌ای که سرسپردگی به سیره‌ی منحوس برادر حاتم طایی را مسلک خود کرده‌بودند ـ اعتبارآفرینی با تخریب‌گری.

یکی از کسانی که بارها در نوک پیکان انتقادهای خشم‌آمیز گلشیری قرار گرفته، رضا براهنی است. نویسنده‌ی بزرگ و بی‌رقیبی که جایگاهی بی‌منازع و جریان‌ساز در سه حوزه‌ی شعر، داستان و نقد ادبی داشته‌است. او و گلشیری، دو تنه، دو قطب بزرگ ادبیات معاصر ایران را به تمامی تشکیل می‌دهند. هر دو نیز به دلیل اخراج شدن از دانشگاه در ماجرای انقلاب فرهنگی و برخورداری از فرقت و فراغت بسیار، با به راه انداختن محفل‌ها و کارگاه‌های خصوصیِ شعر و داستان، نقش اساسی در شکل‌دهی به بنیان‌های فکری و خطوط ادبیِ نسل پس از خود داشتند. به حدی که بی‌اغراق اغلب جریان‌های ادبیِ شاخص در میان نسل سوم، وام‌دار آموزه‌های آن‌ها هستند. در این میان، به نظر من نقش رضا براهنی چه در تئوری و چه در عمل مطمئناً از گلشیری بسیار بیش‌تر بوده‌است. انتقاد عمده‌ی گلشیری به براهنی، بیش از هر چیزی معطوف به اطناب‌های او است که در مجموع نه تنها بر رمان‌ها، که بر تمامی نوشته‌های او وارد است. «... از این میان مثلاً رازها[ی سرزمین من]، ادامه‌ی همان **نیمه‌راه بهشت** است یا به‌تر، مکتوب سریال‌های پربیننده است؛ بد هم نیست. اما برای یک خواننده‌ی جدی که مثلاً مالرو خوانده‌باشد یا کافکا، از پنج سطر سه سطرش اضافی است، خوب، برای من جدی نیست.»[۴]

و در جای دیگر از همان مصاحبه، دوباره با آوردن دو- سه نمونه از اطناب‌ها و ایرادهای موجود در **رازهای سرزمین من** می‌گوید: «کارهای آقای براهنی هم چندان برایم مطرح نیستند. درازگویی‌هایی از این دست، توهین به ذهن و شعور خواننده است. نویسنده باید علاوه بر خلاقیت، تیزهوش باشد و بداند که خواننده کِی و کجا از تکرار خسته می‌شود. شاید تکرار مکرّرات از سر طنز درست باشد. بعضی‌ها این کار را کرده‌اند، مثل استرن در **تریسترام شندی**، ولی وقتی نویسنده در همان فصل اول دیدگاهی را که تعهد کرده‌است، گم می‌کند، معلوم است که کار درست نیست و با ردیف کردن بحث‌های گوناگونِ جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و... درست نمی‌شود.»[۵] جان کلام را در جای دیگر جاری می‌کند: «کار براهنی برای من اصلاً جدی نیست. کتاب اخیرش [آزاده‌خانم و نویسنده‌اش] را من تا صفحه‌ی پنجاه خواندم و دیدم کلاً زیاد است. بعد دوستان به من گفتند بقیه‌اش را بخوان. حالا می‌گویم چشم، بقیه‌اش را هم می‌خوانم. ولی پنجاه صفحه‌ی اول زاید است. بی‌معنی است. ساده‌ترین معیار من برای خواندن داستان این است که اول ببینم نویسنده، فارسی می‌داند یا نه. بعد نگاه می‌کنم ببینم چقدر زیادی نوشته. کار اخیر آقای براهنی همین پنجاه صفحه‌ای که خواندم از هر سه سطر دو سطرش اضافی است و واقعاً می‌توانم ثابت کنم. من به خود براهنی هم گفته‌ام که چرا هول می‌زنی؟ چرا این‌قدر پُر می‌گویی و چرا این‌قدر پُر

۳. باغ در باغ ۷۷۱/۲ـ۷۷۲

۴. باغ در باغ ۷۸۱/۲ـ آدینه ۵۱/۵۰

۵. همان/ ۷۸۷

می‌نویسی؟ چرا در هر مجله باید عکست باشد؟ شعرت باشد؟ چرا هر سال باید یک کار جدید در بیاوری، ممکن‌است بگویند به خاطر زندگی و مالیات و این حرف‌ها، ولی من می‌گویم برای امرار معاش، شغل‌های دیگر هم وجود دارد که شرافتمندانه‌تر است. این‌ها به نظر من دلیل نمی‌شود. من در ادبیات بی‌رحمم و با کسی تعارف تکه‌پاره نمی‌کنم. وقتی می‌گویم پنجاه صفحه‌ی این رمان زیادی است واقعاً زیادی است. بعد داخل متن که می‌شوم می‌بینم دعوایی را که با من دارد در داستان می‌خواهد تصفیه کند. اسم کاراکترش را می‌گذارد هوشنگ، چهره‌اش را هم وصف می‌کند و بعد حرف‌هایی را هم به او نسبت می‌دهد.»[۶]

براهنی نیز در مقابل به گلشیری می‌تازد و نقد او را نمودی از سیطره‌ی استالینیسم بر جامعه‌ی ادبی ایران می‌داند که به شیوه‌ی ژدانف، در پی حذف فرهنگی دیگران برآمده‌است و پیش‌تر از آن با اشاره به این عبارت از گلشیری که آن را در پیشانی نوشته قرار داده‌است ـ «مشکل ما این است که رمان را نمی‌فهمیم» ـ می‌نویسد «ذیلاً با هزار دلیل تئوریک ثابت خواهم کرد که آقای گلشیری، جدا از خرده‌شیشه‌ای که سیمین دانشور به او نسبت می‌دهد، یک مشکل اساسی‌تر دارد و آن را خود بیان کرده‌است: ما رمان را نمی‌فهمیم.»[۷]

براهنی با استناد به دو عبارت از گفته‌های گلشیری، استنتاج منطقی محکوم‌کننده‌ای را به میان می‌کشد. او از مصاحبه‌ی گلشیری با آدینه‌ی ۵۰ / ۵۱ با عنوان «نوشتن رمان صبر ایوب می‌خواهد» می‌آورد که: «می‌خواستم بگویم که شازده احتجاب... بوف کور زمان است و یا با اندکی غرور برتر از آن» و «معصوم پنجم به نظر من در مرحله‌ی بالاتری از شازده احتجاب است» و براهنی نتیجه‌گیری می‌کند که «ما همه بوف کور را شاهکار می‌دانیم. آقای گلشیری شازده احتجاب را برتر از بوف کور، و معصوم پنجم را برتر از شازده احتجاب می‌داند: پس آقای گلشیری خود را بزرگ‌ترین نویسنده‌ی ایران می‌داند.»[۸] آن‌گاه با اشاره به معیار ارزیابی آثار ادبی به وسیله‌ی گلشیری، که ماهیت و کثرت مخاطب و پُرفروشی را دلیل بر نازل بودن سطح یک اثر ادبی تلقی می‌کند، می‌نویسد: «این اولین‌بار نیست که آقای گلشیری و اطرافیانش همه‌ی نویسندگان پرفروش ایران را می‌کوبند غافل از این‌که همه‌ی نویسندگان جهان، من جمله **جویس** و **پروست** به نسبت بندبازانی چون گلشیری، بدون استثنا پرفروش بوده‌اند. اکنون در جهان، داستایوسکی، تولستوی، فالکنر، کافکا، مارکز، کندرا، اکو و دکترو از پرفروش‌ترین نویسندگان دنیا هستند. از میان کتاب‌های خود گلشیری، شازده احتجاب مشکل، پرفروش‌ترین اثر او بوده‌است. پرفروش‌ترین رمان‌های فارسی، بوف کور و سووشون بوده‌اند. این نشان می‌دهد که فرزانگان ملت ما اثر خوب را از اثر بد همیشه شناخته‌اند.»[۹] پاسخ استدلالی‌تر او به این ایراد، یکی از عیب‌های عمده‌ای را که بر کل آثار گلشیری عارض است برملا می‌کند: «چرا خواننده لذت می‌برد؟ آقای گلشیری این‌طور وانمود کرده‌است که چون خواننده بی‌شعور است، از **رازهای سرزمین من**، **کلیدر**، **طوبا و معنای شب** و غیره لذت می‌برد... به گمان من معیار لذت را باید در ساختار ادبی جست... متأسفانه گلشیری فاقد قدرت بیان قدرتمندی است. خواننده‌ی قصه، رمان، مقاله یا هر چیز دیگری دنبال قدرت مجاب کردن است. مشکل گلشیری این است که ارتباط برقرار نمی‌کند. ادبیات مثل هر چیز دیگری که در حوزه‌ی نشانه‌شناسی بگنجد، یک سیستم ارتباطی است ولی سیستم ارتباطی خاصی است. ما به این سیستم به دو صورت می‌توانیم نگاه کنیم، یکی به صورت درون ـ ادبی، و دیگری به صورت برون ـ ادبی. سیستم درون ـ ادبی، به ارتباط ابزارها و مکانیسم‌های ادبی در داخل خود اثر می‌پردازد. در هر لحظه‌ی بررسی ادبی، از یک متن، ممکن است این تمایل را پیدا کنیم از متن به طرف جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، اخلاق، دین و یا چیزهای دیگر حرکت کنیم... قصه‌ی هوشنگ گلشیری پیش از آن‌که به حوزه‌ی مکانیسم‌های ادبی برسد، در مکانیسم‌های زبان متوقف می‌شود. در حالی که ادبیات بر فرازبان استوار است. آن فرازبان، مکانیسم‌های خاصی دارد که در رمان در حوزه‌ی تکنیک رمان، و یا ادبیت رمان می‌گنجد. گلشیری پیش از آن‌که به آن حوزه پا بگذارد، با همان درد بی‌درمان زبان پارسی‌اش، در زبان متوقف می‌شود. وقتی که او خود را با بورخس مقایسه می‌کند، در واقع نه اثر

۶. بیدار ۱:۵۳

۷. رؤیای بیدار، رضا براهنی، ص ۱۹۱ و ۲۰۰ و ۲۰۹

۸. همان/۱۹۳

۹. همان/ ۱۹۹

خود را می‌فهمد و نه اثر بورخس را.»[10]

گلشیری، رند ریا ستیزی بود که با مصلحت‌طلبی‌های متداول میانه‌ای نداشت. با صراحت و صداقت تمام می‌گفت، این حالت «من قربان تو، تو قربان من»[11] اغلب ادبیات را از وقوف به چیستی و چگونگیِ نهاد خود به وقفه و واپس‌ماندگی سوق می‌دهد. تنها راه رهایی از این فضای مسموم «تو خوبی، من هم خوبم، یا او بد است، پس من خوبم»، «گفتگو و بده‌بستان صریح و بی‌تحاشی است». و اضافه می‌کند که «در این راه حتی اگر اشتباه بکنیم یا تهمتی بر ما ببندند مهم نیست.»[12] با آن‌که انتقادهای او اغلب عاری از اشتباه است و به دور از هرگونه غرض‌ورزی، اما به دلیل مطرح شدن اغلب آن‌ها در مجال‌های تنگ و بی‌تعمق مصاحبه‌ها، روال یک نقد مقبول، که شرح ارزش‌ها و ایرادهای یک اثر به طور هم‌زمان است، در آن‌ها رعایت نمی‌شود و اکتفا به گریزهای گذرا، آن‌هم از نوع ناساز و ژورنالیستی، البته اسباب آزردگی هر کسی را فراهم می‌آورد. دیگر آن‌که او همه را به قد و قامت خود می‌خواهد و حتی تا آن‌جا پیش می‌رود که گویی رَویّه‌ی او در روایت‌گری، یا پسند و پس‌زمینه‌ی ذهنیت او در حوزه‌ی داستان‌نویسی، ملاک مطلقی است برای ارزیابی هر اثر ادبی. با همین نگرش است که بعضی از ادعاهای او اندکی استکبارآمیز به نظر می‌رسند: «وقتی می‌گویم پنجاه صفحه‌ی این رمان زیادی است، واقعاً زیادی است.»[13] با این وجود، او نیز به‌رغم پافشاری بر پسند خاص خود، از اعتراف به مقبولیت و غنای ادبی و اجتماعیِ بعضی از شاهکارها ابایی ندارد. چندگانگیِ صداها و صناعت‌ها البته از پیش‌فرض‌های اولیه در حوزه‌ی نگارش است و او نیز مسلماً به اصالت آن اعتقاد دارد، اما دغدغه‌ی او بیش‌تر معطوف است به کشف امکانات جدید و پرهیز از تقدس‌بخشی به آثار گذشته و تقلیدگری، و تبعیت تمام‌عیار از نگرش انتقادی.

در نقد کارنامه‌ی دولت‌آبادی، گلشیری **جای خالی سلوچ** را اثر باارزشی می‌شمارد که هیچ عیبی بر آن عارض نیست؛ جز اطناب که آن‌هم «البته با دویست صفحه حذف» به سامان خواهد رسید. اما **کلیدر** و **روزگار سپری شده**، به کلی بی‌ارزش‌اند؛ به همین راحتی. البته دولت‌آبادی هم حق دارد اگر بگوید این‌گونه جزم‌اندیشی‌ها نیز نوعی «توهین به شعور خوانندگان» است ـ با وام‌گیری تعبیر خود گلشیری ـ درباره‌ی براهنی.

«مشکل کار در رمان این است که کار اساسی در تکنیک نشده‌است. البته محمود دولت‌آبادی هست و کلیدر. دولت‌آبادی می‌تواند آدم‌های متفاوتی بسازد، حادثه بسازد. کار، رنج، فقر و ناداری را به خوبی ترسیم کند. و البته این‌ها خیلی باارزش است. به‌خصوص در جای خالی سلوچ که به نظر من بهترین کار دولت‌آبادی است و یکی از بهترین آثار ادبی معاصر است. دولت‌آبادی جاهایی را می‌شناسد که ما نمی‌شناسیم. مکان‌ها و آدم‌هایی را تصویر می‌کند که ما نمی‌شناسیم. آدم‌ها و مکان‌های تازه از راه آثار او وارد ذهنیت ما می‌شود. بسیاری از کاراکترهای او وارد زندگی ما شده‌اند. وارد ذهنیت ما شده‌اند. من هم با شخصیت‌های جای خالی سلوچ زندگی می‌کنم. دِه از طریق دولت‌آبادی، حضورش را در ما تثبیت کرده‌است. این‌ها را من قبلاً هم گفته‌ام و گفته‌ام که من شیوه‌ی دولت‌آبادی را در کلیدر نمی‌پسندم. یا رازهای سرزمین من را؛ ولی همه که نباید برای من یا من نوعی بنویسند که، برّ و بحر فراخ است و آدمی بسیار.»[14]

در گفت‌وگویی دیگر، باز با آرامش و انعطاف از دولت‌آبادی سخن می‌گوید. تنها ایرادی که بر نوشته‌های او می‌گیرد آن است که «قرن نوزدهمی» است و در شمار «ادبیات گریز»، و نه ادبیات درگیر: «والله من خودم این مشکل را با این نویسندگان دارم و اسم این‌جور کارها را گذاشته‌ام ادبیات گریز، در مقابل ادبیات درگیر. برای این‌که نخواهی مسائل امروز را در نظر بگیری و پیچیدگی‌های زندگی امروز را، می‌روی آن‌طرف. حالا که برمی‌گردیم به دولت‌آبادی، من اصلاً این‌جور نمی‌بینم که اگر کسی رفت مصالح و ابزار دِه را نگاه کرد و در اثرش به کار گرفت عقب‌مانده‌است، اصلاً هم این دیدگاه را قبول ندارم. من می‌گویم نحوه‌ی برخورد نویسنده به این مصالح تعیین‌کننده‌است... من در مجموع البته معتقدم ـ این را خیلی‌ها گفتند ـ که رمان مال شهر است. اما وقتی رفتی توی دِه، آن دهی باید باشد که با تمام جهان ارتباط دارد. شیوه‌ی برخورد

۱۰. همان/۲۰۶ و ۲۰۷

۱۱. بیدار ۱ : ۵۳

۱۲. باغ در باغ ۲ / ۷۷۱ـ۷۷۲

۱۳. بیدار ۱ : ۵۳

۱۴. باغ در باغ ۷۸۴/۲ـ۷۸۵

دولت‌آبادی با ادبیات، شیوه‌ی قرن نوزدهمی است.»[۱۵]

اما در یکی از مصاحبه‌ها، با عصبانیت، همه‌ی موجودیت دولت‌آبادی را زیر سؤال می‌برد:

«در مورد دولت‌آبادی هم قبلاً گفته‌ام. جای خالی سلوچ را تأیید می‌کنم، البته با دویست صفحه حذف. بقیه‌ی کارهایش بی‌ارزش است؛ یعنی کار اساسی نیست. در مورد **کلیدر** گفتم، امروز هم تثبیت شده، نقالی و زیاده‌گویی است. قرن هیجدهمی است. کار بعدی‌اش هم شکست مطلق بود، یعنی **روزگار سپری شده‌ی مردمان سالخورده** به نظر من **روزگار سپری شده**ی رمان‌نویس بود. دولت‌آبادی به جای این‌که برگردد و به شیوه‌های من، داستان بنویسد باید جای خالی سلوچ را ادامه می‌داد. متأسفانه بی‌دلیل مرعوب من شد. خواست تکنیک تازه به کار ببرد در حالی که اصلاً این کاره نیست. جای خالی سلوچ دولت‌آبادی جزو بهترین داستان‌های ایرانی است. دولت‌آبادی یک داستان‌نویس ایرانی است و من هیچ مشکلی ندارم.»[۱۶]

مردود دانستن رمان بزرگی چون کلیدر، به دلیل استفاده از شگرد نقالی یا حتی زیاده‌گویی، البته دلیل قانع‌کننده‌ای نیست. نقالی هم یکی از امکانات روایی است و تعلق آن به گذشته نمی‌تواند خودبه‌خود نفی‌کننده‌ی ارزش هنری آن باشد. زیاده‌گویی البته ایراد واردی است که همه‌ی منتقدان، انگشت انکار بر آن گذشته‌اند. اما این خصیصه، از خصوصیت دنیای کلیدر است و چیزی از عظمت آن نیز نمی‌کاهد. آن‌جا نیز که گلشیری به ناهماهنگی زبان و شخصیت‌ها در کلیدر اشاره دارد، باز حق به جانب او نیست. اتفاقاً آن لحن خاصی که آدم‌ها در این محیط دارند، این‌گونه زبان و بیان را ـ حتی اگر یک‌نواخت هم باشد ـ موجه می‌کند: «زبان باید با مکان، اشخاص داستان و حادثه تطبیق داشته‌باشد. نمی‌توانید زبان فخیم به کار ببرید هم در یک صحنه‌ی عظیم جنگی و عشقی و هم وقتی پیرمردی تکیه داده به دیوار و چپق می‌کشد. زبان باید با شخصیت داستان هماهنگ باشد. این، یکی از دستاوردهای داستان‌نویسی اواخر قرن بیستم یعنی داستان‌نویسی پس از هنری جیمز است.»[۱۷]

دولت‌آبادی هم در واکنشی متقابل و طبیعی و با خون‌سردی تمام، در جایی که به اظهار نظر درباره‌ی رمان‌های فارسی می‌پردازد، منکر ارزش و ساختمان موفق **بره‌ی گمشده‌ی راعی** ـ نوشته‌ی گلشیری ـ می‌شود و موضوع آن را نیز که با تأکید بر مسایل بیمارگون جنسی ـ البته به قول او ـ همراه است، بسیار مبتذل قلم‌داد می‌کند. ادعایی که هر دو سویه‌ی صورت و محتوای آن چندان مصداقی در رمان ندارند و نشان‌دهنده‌ی عدم دقت و نوعی تلقی دگماتیک از ساخت و بافت روایت در نگرش منتقد هستند. نیمه‌ی دوم این صحبت‌ها، مستمسک بسیار مناسبی در اختیار رضا رهگذر قرار می‌دهد تا با استناد به آن حکم محکومیت گلشیری را به سادگی صادر کند:[۱۸]

«از جمله‌ی سردمداران این فرقه [نویسندگان زشت‌نگاری که هدفی جز تحریک غرایز شهوانی مخاطبان به قصد گسترش فساد و ایجاد خوانندگان (مشتریان) بیشتر برای داستان‌های خود ندارند] یکی هم همین هوشنگ گلشیری است که من بر این گمانم که اگر این ابزار طرح مسائل جنسی و زشت‌نگاری در داستان را از او بگیرند، در واقع، مثل این‌که آب را از یک ماهی گرفته‌باشند، موجودیت او را به عنوان یک داستان‌نویس در معرض نابودی قرار خواهند داد. چه، حیات و بقای او به عنوان یک داستان‌نویس ـ با همین تیراژ فوق العاده پایین و خوانندگان اندک و آثار معدود، بعد از این همه سال قلمزنی و تبلیغات روی او ـ وابستگی صددرصد با همین موضوع دارد. شاید عده‌ای که از دور دستی بر آتش دارند، گمان کنند که این حرف‌ها از سر تعصب مذهبی یا اخلاق‌گرایی افراطی زده شده‌است. برای رفع هرگونه شبهه در این مورد، لازم می‌بینم از داستان‌نویسی که به شهادت داستان‌ها و دیگر نوشته‌ها و گفته‌ها و اعتقاداتش، مطلقاً این انگ‌ها(!) بر او خوردنی نیست شاهد و تأییدی بیاوریم از محمود دولت‌آبادی.» اما همین رضا رهگذر، در نقد جای خالی سلوچ هم از همین انگ‌ها(!) به دولت‌آبادی زده‌است که چرا مرگان او، که یک زن مسلمان است، بند لیفه‌اش سست بوده‌است. آن‌گاه برای اثبات مقصود

۱۵. هر اتاقی مرکز جهان است/۳۶۴ـ۳۶۵

۱۶. بیدار ۱ : ۵۲ـ۵۳

۱۷. باغ در باغ ۷۸۵/۲

۱۸. منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب، محمدرضا سرشار (رضا رهگذر)، انتشارات پیام آزادی، تهران، ۱۳۷۵ مقاله‌ی «کدام ضرورت‌ها؟» (پاسخ به مقاله‌ی «عفت قلم و آداب سانسور» از هوشنگ گلشیری)

تنها به نقل آن قسمت از گفته‌های دولت‌آبادی پرداخته‌است که به طرح موضوعات جنسی مربوط می‌شود. در حالی که دولت‌آبادی، در پایان صحبت‌های خود، با تمجید از گلشیری، او را نویسنده‌ای دقیق، منجزنویس و منبت‌کار، و تکنیسین ورزیده و ماهر قلمداد می‌کند. آن‌گونه نقدهای موضوعی و به دور از هرگونه ظرافت‌های فنی نیز، همواره در حوزه‌ی دین و اخلاق مطرح بوده‌است که به تمامیتِ هنر به عنوان ابزاری برای تزکیه و تعلیم اخلاقیات و اعتقادات می‌نگرد. نگرشی از نوع مکتب کلاسیسیسم؛ حال آن‌که هنر به عنوان یک مقوله‌ی مستقل، رسالت‌های بسیاری بر گرده‌ی خود دارد. به هرحال، عین گفته‌های دولت‌آبادی چنین است:

«و بعد، بره‌ی گمشده‌ی راعی بود که خواندم و درباره‌اش مفصل حرف زدم در منزل آقای میرصادقی، با حضورِ خودِ آقای گلشیری و خانم دانشور و آقای به‌آذین، و همان‌جا ارزش‌ها و نقایص بره‌ی گمشده‌ی راعی را به دقت برشمردم و حالا هم می‌گویم که این کتاب از لحاظ موضوع و ساخت، بی‌ارزش است و دقت و ظرافت‌های فنی گلشیری هم نمی‌تواند درمانی برای کتابی که می‌خواهد رمان باشد و رمان نیست، باشد. و البته من از نوشته شدن جلدهای دوم و سوم آن هم قطع امید کرده‌ام، چون نمی‌بینم که آن کتاب از لحاظ درونی ضرورتی برای ادامه‌اش داشته‌باشد. در کلِ موضوع، آن‌چه به سرو کاشغر و روحیه‌ی نُستالژیک ایرانی مربوط می‌شود، خوشایند است، اما نه موفق از جهت ساخت و ساختمان در رمان. و آن‌چه باز هم از حیث موضوع بسیار مبتذل است، تأکید بیمارگونه‌ی گلشیری است روی مسائل جنسی؛ بی‌هیچ درکِ عمیق انسانی از رابطه‌ی زن با مرد. و این همیشه موضوع عمده‌ای است که ـ متأسفانه ـ ذهن گلشیری به اسارت آن در آمده‌است. به طوری که گاهی فکر کرده‌ام نکند گلشیری برای **بازار جهانی معاصر** می‌نویسد و شاید به همین علت وقت خواندن آثار گلشیری ـ که گویا من جزو معدود خوانندگان او هستم که اثرش را تا پایان می‌خوانم ـ به نظرم رسیده که دارم آثاری ترجمه‌شده می‌خوانم (البته به استثنای شازده احتجاب و حکایت بر دار کردن...) اما درباره‌ی ارزش آثار گلشیری هم آن‌چه را که در حضور خود ایشان گفته‌ام بازگو می‌کنم و آن ارزش‌ها، به‌خصوص در دقت نگارش جلوه می‌کنند و در پاکیزه‌نویسی و حتی گاه در منجزنویسی، به طوری که خواننده می‌تواند همان دقت فنی منبت‌کاری را جابه‌جا در نثر او ببیند. و من همیشه به جوان‌ترها گفته‌ام که اگر می‌خواهند کار نویسندگی بکنند لازم است که دقت و پاکیزه‌نویسی را از گلشیری بیاموزند، چون او در کار نوشتن (منظورم نوشتن نثر است) یک تکنیسین ورزیده و ماهر است و هم‌چنین به جوان‌ها گفته‌ام که از گلشیری، دقت و وسواس در نوشتن را می‌شود آموخت و عجیب است که تصور شده من تعارف می‌کنم (که تعارف می‌بود اگر به آن‌ها توصیه می‌کردم، صداقت و خلاقیت را در گلشیری ببینند).»[۱۹]

آن‌چه گلشیری را به جدی تلقی نکردن و طرد بسیاری از نویسندگان از دنیای داستان‌نویسی وامی‌دارد، مدینه‌ی فاضله‌ای است که او با معیارها و معتقدات خاص خود ساخته‌است. با آن‌که تمام آن معیارها در جای خود درست و منطقی به نظر می‌رسند، اما تحولات زمانه و تنوع نگرش‌ها و نگارش‌ها، و سلوک و سلیقه‌ی گروه‌های مختلف مردم، و بسیاری از عوامل ظریف دیگر، تا حدودی در آن‌ها نادیده گرفته شده‌است. مسلماً اگر همه‌ی نویسندگان به شیوه‌ی یک‌سانی بنویسند، حتی اگر آن شیوه، روش متعالی و مطلوب گلشیری باشد، فاجعه خواهد بود. برخی از ملاک‌های عمده‌ای که او معمولاً در نگارش و نقادی‌های خود به کار می‌گیرد عبارت‌اند از: بی‌اعتنایی به گونه‌های مختلف رئالیسم به‌خصوص رئالیسم سوسیالیستی، محوریت دادن به تکنیک و تخیل، استفاده از شگرد متراکم‌سازی و زمان پریشی، حساسیت به نظام زبانی، سخت‌نویسی و سرسنگینی نسبت به پسند عمومی. او در یکی از مصاحبه‌هایش ملاک‌های خود را برای سنجش آثار داستانی این‌گونه مطرح می‌کند: «ساده‌ترین معیار من این است که مخاطب هر اثر کیست؟ با چه درجه‌ی هوشی یا فرهنگی؟» مطلوب‌ترین مخاطبان یک اثر قشر فرهیخته و فرهنگی جامعه هستند. معیار دیگر، طرح مفاهیم متعالی در درون روایت است که هم پاسخ زمانه‌ی خودش را بدهد و هم پاسخ ازل و ابد را. و «سوم این‌که، در ماندنی‌ترین آثار، من کار یک داستان‌نویس را در لحظه‌ی خلق یک اثر «جستجوی تکنیک» می‌دانم؛ شکل دادن و فرم دادن... اثر هنری باید ما را از پوسته‌ی خود جدا کند و به جای دیگر ببرد، تفرجی در جهانی تازه، تا در آن رشد کنیم و وقتی به خودمان برمی‌گردیم بزرگ‌تر شده‌باشیم. نه این‌که اطلاعاتی به ما بدهد که خودمان بهتر می‌دانیم و از آن‌ها پیش از خواندن اثر آگاه بوده‌ایم.»[۲۰] حال، با این نوع از نگاه است که طعن و

۱۹. ما نیز مردمی هستیم، گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی، امیرحسن چهل‌تن، فریدون فریاد، نشر چشمه و نشر پارسی، تهران، ۱۳۷۳، ص ۲۲۶ـ۲۲۷

۲۰. باغ در باغ ۷۸۱/۲ـ۷۸۲

تصریح‌های طردآمیز گلشیری در حق شماری از نویسندگان صاحب‌نام، تا حدودی توجیه‌پذیر به نظر می‌رسد. انتقاد عمده‌ی او به احمد محمود آن است که ادبیات برای او ابزاری برای ابراز عقاید بوده‌است؛ آن‌هم نه ابراز عقاید خود، بلکه دیگران. چون او، از حزب توده دستور می‌گرفته و درصدد عرضه‌ی آثاری از نوع رئالیسم سوسیالیستی بوده‌است. به این خاطر، بسیاری از واقعیت‌های عینی را نادیده گرفته و آثارش از عرصه‌ی رئالیسم دور افتاده‌است. «اگر این کتاب [زمین سوخته] را آدم بخواند، می‌فهمد یک آدمی دقیقاً آن‌چه را که خواسته و طبق دستور است دیده و بقیه را ندیده و یا نخواسته‌است ببیند. یعنی یک کتاب مُثله‌شده‌ای است، یک واقعیت مُثله‌شده‌ای است که نه آن کشف را دارد و نه رئالیستی است؛ من نمی‌دانم شاید هم همان رئالیسم سوسیالیستی ژدانفی است. چیست، چه جَنَمی است این نوع نگاه؟ من نمی‌دانم. در حقیقت ما یک شاخه‌ی عظیم از ادبیاتمان، نویسندگان و داستان‌نویسانمان اگر کاری به شعر نداشته‌باشیم، این گونه بودند و از پیش و قبل از این‌که خودشان بیاندیشند بهشان القا شده که نیاندیشند و کشف نکنند و حتی بازآفرینی نکنند، واقعیت را منعکس نکنند، همه‌ی جنبه‌های واقعیت را. و این‌ها در حقیقت می‌توان گفت که دیگر مرد ادبیات نیستند، کارگزار سیاسی‌اند.»[۲۱]

«زمین سوخته رئالیسم نیست. رئالیسم سوسیالیستی و... است. ملغمه‌ای است از همه چیز جز آن منِ احمد محمود که در **داستان یک شهر** گامی بود در ساختن آدم‌های معمولی. پس رئالیسم سوسیالیستی یا اصلاً رئالیسم در خدمت هر ایدئولوژی بن‌بست است.»[۲۲] در این‌جا، اصل حرف البته به مقدار زیادی درست است که هنر اگر در خدمت بی‌چون و چرای ایدئولوژی قرار بگیرد، هنری برای عرضه کردن پیدا نمی‌کند. نمونه‌اش ادبیات شوروی و بلوک شرق در دوره‌ی استیلای استالینیسم بر فضای سیاست و فرهنگ، و مثال بارز آن در ادبیات ایران، دیوان ناصر خسرو، که به‌رغم بهره‌مندی از دیدگاه‌های انتقادی و نگرش نو به اندیشه‌های کلامی و اعتقادی، ساحت زبان و بیان و صناعات هنریِ آن، چنان خشک و یک‌نواخت و انباشته از گزاره‌های خبری و ارشادی شده‌است که رغبت چندانی در مخاطب برای مطالعهٔ یا به خاطر سپردن عبارت‌هایی از آن برنمی‌انگیزد. اما این گونه قاعده سازی‌های استقرایی درباره‌ی احمد محمود که دیدگاه‌های حاکم بر یک اثر او را به تمامیِ آثار او سرایت می‌دهد و به سادگی او را به حوزه‌ی رئالیسم سوسیالیستی وارد می‌کند، با آن کثرت و تنوعی که آثار محمودَ از آن‌ها برخوردار است، چندان انطباقی با واقعیت ندارد. هم‌چنان که خود گلشیری نیز معترف است، **داستان یک شهر**، ساخت و بافتی متفاوت‌تر از **زمین سوخته** دارد و البته رمان‌های **همسایه‌ها** و **مدار صفر درجه** و **درخت انجیر معابد** و مجموعه داستان‌های **دیدار** و **قصه‌ی آشنا** نیز دنیاهای دیگری را به نمایش می‌گذارند که نه تطابقی با آموزه‌های رئالیسم سوسیالیستی دارند و نه نشانه‌های عریان و عیانی از وابستگیِ نویسنده به یک حزب یا مرام اجتماعی و فلسفیِ خاص. محمود نیز مثل بسیاری از داستان‌نویسان متمایل به مارکسیسم در ایران ـ چون بزرگ علوی و م.ا.به‌آذین ـ همواره پای‌بندی به واقعیت‌های اجتماعی را بر آرمان‌گرایی‌های اعتقادی و سیاسی ترجیح می‌داد.

سهیم نبودن در تکنیک‌افزایی و به تبعیت از آن، به صفر رسیدن حوزه‌ی تأثیرگذاری‌ها، ملاک دیگری است که گلشیری را به ردّ کامل بعضی از نویسندگان واداشته‌است. «یک حرف خوبی رهسپار می‌زند که اگر شعر فروغ را ما برداریم از ادبیاتمان چیزی کم داریم. حالا بیاییم در داستان‌نویسی بسیاری داستان‌نویس‌ها را شما که بردارید چیزی کم نیامده و یکی دیگر را اگر بردارید خلأش را حس می‌کنید.»[۲۳]

نقد نادر ابراهیمی و جمال میرصادقی، علاوه بر این قاعده، به ساده‌نگریِ آن‌ها در حوزه‌ی رئالیسم نیز مربوط می‌شود: «ابراهیمی را من داستان‌نویس بدی می‌دانم. در گذشته یکی دو تا کار ازش دیده‌ام. کارهای خوبی بود، یکی دو تا. که یکیش راجع به ترکمن‌صحرا بود. من خوشم آمده‌بود. [خطاب به سپانلو] یکی از داستان‌هایش که خودت انتخاب کردی کار نسبتاً خوبی است. ولی داستان‌نویس بدی است. یعنی آدمی با این حجم کار حاصل خیلی کمی دارد... [سپانلو:] از نظر کمیت نمی‌شود نویسنده‌ی جدی تلقی کردش. چند تا داستان بیشتر ندارد. [گلشیری:] من فکر می‌کنم نقدی که یلقانی راجع بهش

۲۱. همان ۲ / ۷۴۶
۲۲. همان ۲/ ۷۹۰
۲۳. همان ۲/ ۷۳۰

نوشته تقریباً از نظر فکری برخورد کرده باهاش، نحوه‌ای که به طبقه‌ی کارگر نگاه می‌کند. از نظر داستان‌نویسی می‌شود گفت که نثرش خوب است، تکنیک کار سرش می‌شود. نحوه‌ی نگاهش به آدم‌ها می‌شود گفت که هنوز تک بعدی است. از آن دریچه‌ی نگاه... [سپانلو:] مشکلشان یعنی تنگی ادراکشان از رئالیسم است. رئالیسم را دست کم می‌گیرند.»[۲۴]

«... ولی راستی از آن‌همه کتاب نادر ابراهیمی چند کارش جدی است؟ قفسه‌ی من دارد زیر بار کتاب‌هایش می‌شکند، اما ذهنم از او خالی است. میرصادقی همین‌طور. من سنگر و قمقمه‌های خالی را به آن‌همه کار ترجیح می‌دهم.»[۲۵]

«جمال میرصادقی نگاهش به ادبیات همان نگاه به بن‌بست رسیده‌ی **ژدانفی** است [رئالیسم دستوری و یک‌سونگرانه]. میرصادقی البته آدمی است آشنا به مقولات داستان‌نویسی. در کتاب او هر جا ترجمه است حرف‌ها درست است اما هر بار که خودش تفسیر می‌کند به خطا می‌رود.»[۲۶]

میرصادقی نیز در مقابل، با آن‌که **شازده احتجاب** را اولین داستان موفق به شیوه‌ی «تک‌گویی درونی» می‌شمارد که برای نویسنده‌ی آن اعتبار و حیثیت ادبی بسیار کسب کرده‌است، و نیز **نمازخانه‌ی کوچک من** و چهار **معصوم** او را به الگوهای مشابهی از داستان‌های نمادین و تمثیلی نویسندگانی چون جویس و فاکنر مرتبط می‌داند که با استوار شدن بر قصه‌های مذهبی و اسطوره‌های ملی، در میان کارهای گلشیری خصوصیتی نو و تازه دارند «و به‌خصوص که نمادها و تمثیل‌ها، محتوای سیاسی و اجتماعی روزگار را منعکس می‌کند»، اما به ساختار و محتوا و زبان **بره‌ی گمشده‌ی راعی** و **معصوم پنجم** به سختی می‌تازد و می‌نویسد: «در شکل کنونی آن، بره‌ی گمشده‌ی راعی رمانی ناقص و آشفته است و در نوشتن آن نویسنده بیشتر به جنبه‌های فنی کار توجه داشته‌است و محتوای آن لق و پاره‌پاره و مغشوش است.» «گلشیری به دنبال داستان‌های نمادین و تمثیلی **معصوم‌ها**، در این داستان (**معصوم پنجم**) نیز به نماد و تمثیل متوسل می‌شود که برای من خواننده منظور نویسنده روشن نیست. خواننده هشتاد صفحه داستان را می‌خواند و از دهلیزهای پیچاپیچ روایت‌ها می‌گذرد و در پایان چیزی دستش نمی‌آید و متوجه نمی‌شود که نویسنده چه می‌خواسته‌است بگوید. گلشیری در نوشتن معصوم پنجم، از شیوه‌ی نگارش مورخان و تفسیرنویسان قرن پنجم و ششم هجری (اگر نگوییم تقلید) پیروی کرده و زحمت بسیاری در این کار بر خود هموار داشته‌است که به نظر من عبث و بیهوده‌است. زیرا انتخاب چنین شیوه‌ی نگارشی برای درون‌مایه‌های امروزی از اصل و بنیاد اشتباه است.»[۲۷]

افراط‌گری گلشیری در نقادی دیگران زمانی به اوج خود می‌رسد که با مطبوعات سیاسی سر و کار می‌یابد آن‌هم در هنگامه‌ی بعضی رخدادهای حساس سیاسی و فرهنگی. البته، تداعی بعضی واقعیت‌های تلخ در تار و پود فرهنگ جامعه، و ماهیت پرسش‌گری‌ها که اغلب سیاسی و غیرتخصصی نیز هست، بر کیفیت موضع‌گیری او تأثیر مستقیم می‌گذارد. برای نمونه، در جاهایی که فریادش از محدودیت‌های ممیّزی بر آسمان بلند است، کلامش طنینی تند و پرخاش‌گرانه به خود می‌گیرد. «تجدید چاپ شازده احتجاب من چند سال است که در صحافی مانده. رمانی که سیزده سال رویش زحمت کشیده‌ام، به جایی نمی‌برم که یک نوجوان بگوید این تکه را بردار. من خودم را ولی‌فقیه ادبیات می‌دانم چه کسی می‌تواند راجع به من حرف بزند؟ بعد هم کارهایی هست که برای تعداد معدودی از آدم‌ها نوشته می‌شود. مثلاً من معصوم پنج را برای پنج نفر نوشتم یا مثلاً خانه‌روشنان کار بسیار دشواری است...»[۲۸] پیدا است که ادعاهایی چون، نگارش یک رمان برای پنج مخاطب یا این‌که هیچ کس نمی‌تواند درباره‌ی داستان‌های من حرف بزند، صرفاً از سر عصبانیت آنی مطرح شده‌اند. شماری از عبارت‌هایی که از یک مصاحبه‌ی تحریف‌شده و کاملاً ابتر او در روزنامه‌ی **سلام** با عنوان «گزیده‌ای از گفت و شنود هوشنگ گلشیری با یک نشریه» چاپ شد نیز چنین وضعیتی دارند ـ یعنی صراحت‌گویی، افراط‌گری و عصبانیت سیاسی. عنوان درشت آن مصاحبه که در واقع چیزی جز کلمات قصار نیست، چنین است: «من قوی‌ترین داستان‌نویس ایرانم؛ از آغاز تا امروز!» بعضی دیگر از عبارت‌های این مصاحبه از این قرار است: «سیاسی‌ترین نویسنده‌ی این مملکت منم.»

---

۲۴. همان ۷۵۹/۲

۲۵. همان ۷۸۶/۲

۲۶. همان ۷۷۹/۲

۲۷. ادبیات داستانی؛ جمال میرصادقی، انتشارات شفا، تهران، ۱۳۶۶، صص ۶۷۰-۶۷۴

۲۸. بیدار ۱: ۵۲-۵۳

«دولت‌آبادی، توهین است به ذهن من. یعنی ذهن من تندتر از این حرکت می‌کند که بنشینم و فس‌فس بشنوم.» «کار دولت‌آبادی تمام است و امیدی به او نیست. برای این‌که دانش زمانه را ندارد.» «من یک داستان کوتاهم را به تمام زندگی براهنی نمی‌دهم.» «مشکل براهنی این است که نه در شعر، نه در داستان و نه در نقد موفق نشده. در همه چیز ناتمام است، یعنی یک کاری که همه به اتفاق قبول کنند ندارد. در نتیجه به لت و پار کردن دیگران مشغول می‌شود.» «داستان‌نویس‌ها چه بخواهند، چه نخواهند، سیاسی هستند.» «فاجعه است که آدم‌هایی مثل اسماعیل فصیح مطرح بشوند.» «من نمی‌توانم برای یک میلیون نفر بنویسم. برای پنج نفر می‌نویسم.»[۲۹] چند ماه بعد گلشیری در گفت‌وشنود دیگر، از ماجرای آن مصاحبه چنین یاد می‌کند: «جریان آن ماجرا، جریان بسیار زشت و کثیفی بود. کسانی که نمی‌خواهم اسم ببرم از یک مصاحبه‌ی صدصفحه‌ای، جملاتی را انتخاب کرده‌اند که هیچ اسمی به غیر ازسوءنیت را نمی‌توان رویش گذاشت... من از قبل به آن‌ها گفته‌بودم که آن جملات را حذف کنند. چون که من معمولاً مصاحبه‌ها را قبل از چاپ نمی‌بینم. که متأسفانه این کار را نکرده‌بودند. خلاصه کار کثیفی بود که باید از من عذرخواهی شود.»[۳۰]

۲۹. روزنامه‌ی سلام، ۷۷/۶/۲۶

۳۰. روزنامه‌ی خرداد ۱۳و۱۳۷۷/۱۲/۱۵