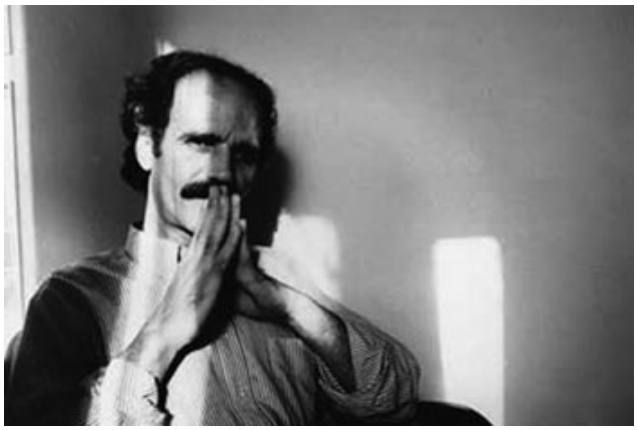
چرا «آينه هاي دردار» و نكاتي درباره آن

روايت اغما



اميرحسين خورشيد فر

« آينه هاي دردار» گلشيري چه از حيث تقدم و چه از حيث جايگاه عرفي، موجه ترين آغاز براي بازخواني داستان نويسي فارسي سه دهه گذشته نيست. اين انتخاب ظاهراً كمي بازيگوشانه و تصادفي است. اما حتي پرسش؛« چرا آينه هاي دردار؟» هم با يادآوري جايگاه نويسنده اش كم رمق مي شود، اگر حتي شائبه رتبه بندي (در اينجا نيست) هم در كار باشد جامعه ادبي اتفاق نظر دارد كه جايگاه گلشيري روشن است. انگار سايه نام نويسنده حتي بر اثر خودش هم سنگيني مي كند. اين وضعيت نشان مي دهد دست كم تا امروز منتقد از هر دريچه يي بر داستان نويسي فارسي متمركز شود ناگزير با گلشيري برخورد مي كند. هر اولويت بندي ديگري با ميزاني از تعويق و حتي محافظه كاري آميخته است چه به سنت و هنجار داستان نويسي ايران پايند باشد و چه راديكال. گلشيري در داستان نويسي فارسي تنها يک نام بزرگ، يک نويسنده شاخص و تامل برانگيز نيست بلكه تحقق ايماژ ديگري از داستان نويس ايراني است كه مي توان آن را داستان نويس تمام وقت يا حرفه يي دانست. به شرط آنكه بر جنبه اقتصادي « نويسنده حرفه يي» تاكيد نشود بلكه منظور اين باشد كه داستان نويس حرفه يي هرآنچه مي كند براي داستان نوشتن است. تاريخ، سياست، ادبيات كلاسيک و هر منبع آگاهي ديگري برايش در حيطه داستان نويسي معناپذير است و عميقاً اعتقاد دارد داستان نويسي قلمروي فراخ دامن انديشيدن است. هرچند داستان نويسي از نظرگاه او با رويكرد زبان محور و جنبه هايي رمانتيک از خلق و آفرينش در معناي استعلايي آن فهم مي شود اما گلشيري است كه در اهميت داستان نويسي ترديدي ندارد. اتفاقاً جنبه ويژه يي از اهميت « آينه هاي دردار» در برجسته سازي مساله داستان نويسي است. آموزه ها و ادراک گلشيري از داستان جا به جا و به صراحت در «آينه هاي دردار» آورده مي شود. خنده آور است كه به سياق نقد كارگاهي بروز اين آموزه ها را معرف ذهنيت شخصيت داستان بدانيم. حتي فارغ از تاكيد نويسنده بر اينكه قالب اثر سفرنامه است هم پيداست آنچه از موقعيت داستان نويس و شكل داستان نويسي در داستان گفته مي شود با تاييد قاطع نويسنده همراه است و بي آنكه حساسيتي بر توفيق نويسنده داشته باشيم خود اثر هم نمايانگر كوششي براي تحقق همين ايده هاست. حتي خواننده يي كه كوچک ترين پيش آگاهي درباره سبک و سياق و نگاه گلشيري به داستان نداشته باشد هم درمي يابد از نقطه نظر نويسنده «زبان تنها چيزي است كه دارد كه ريشه هايش است و او را با هر كس كه به اين زبان مي گويد يا حتي مي انديشد، پيوند مي دهد» و اين زبان بدبختانه تاكنون صرف كلي بافي شده است يا ذهنيت بافي و هيچ گاه تحقق ابژكتيو نداشته است كه من مي خواهم اين طور بنويسم كه پشت قو هيچ چيز (لعاب ذهن) نباشد و بيداري وجود اشيا در داستان را نتيجه برخوردهاي پراكنده با آن مي داند يعني اينكه به جاي ارائه كليت، تكه هاي جزيي فارغ از نگرنده و زمان و مكان نوشته شود. « آينه هاي دردار» نه شاخص ترين و مهم ترين اثر بلكه كم و بيش مانيفست داستان نويسي گلشيري است.

«آينه هاي دردار» يک رمان كوتاه يا درست تر نولا است. به جز استثناهايي مثل « همسايه ها»ي محمود، « سمفوني مردگان» معروفي، «جاي خالي سلوچ» دولت آبادي و... شاخص ترين آثار داستاني فارسي(بوف كور، شازده احتجاب، مدير مدرسه و...) نولا به شمار مي آيند. ظاهراً فقدان آگاهي اجتماعي و نگاه فراگيري كه برملاكننده شكاف ها باشد از يک سو، ناتواني در عرضه شبكه منظم و پيچيده روايي و همچنين درک تغزلي از جهان و حتي نوشتن (كه در اين اثر هم به شدت نمود دارد) باعث شده توفيق نويسنده ايراني در فرمي باشد كه نسبتش با داستان كوتاه بيشتر است تا رمان كه وسعتي شگفت انگيز است و بايد با حضور بي شمار نيروهاي ممكن شكل بگيرد. اين مساله با تكيه بر مفهوم « چشم انداز» فهميدني تر است. فرم رمان در تقابل دو مفهوم كليدي انسان و چشم انداز محقق مي شود؛ جايي كه چشم انداز از زمينه وقوع داستان جدا شده برجسته مي شود؛ و در نسبت با انسان يعني شخصيت قرار مي گيرد. اما در نولا يا دست كم گونه ايراني آن يا با فقدان چشم انداز و به تبع آن تمركز بر جهان دروني و رواني شخصيت مواجهيم يا اگر چشم اندازي هم باشد مثل اينجا محدود است به

عناوين اين صفحه

- روايت اغما
- درباره آينه هاي دردار
- سه مساله مرتبط با هم
- گلشيري و رئاليسم
- درباره «آينه هاي دردار»
- نسبت هاي خرد و تخيل
- دلبري با خال ديجيتالي

آرشيو نسخه وب سايت
www.etemaad.com
آرشيو نسخه پي.دي.اف
www.etemaad.com
نيازمنديها
www.etemaad.com

فضاي اندک پيراموني شخصيت. در «آينه هاي دردار» سوداي تصوير کردن وضعيت روشنفکران مهاجر ايراني به دو سه داستانک فرعي (در امتداد زندگي دو شخصيت اصلي داستان) و يک صحنه بحث سياسي و کباب خوردن محدود مي شود. اين چشم انداز نه مشابه داستانگويي کلاسيک است که جنبه تقابلي با شخصيت داشته باشد و نه مثل داستان مدرن که مستقل و خودبسنده باشد بلکه چشم انداز مهاجرت در پس شخصيت ابراهيم بيشتر به اجراي دکوري و ساده با اصلي ترين و آشنا ترين نمادها و نگاره ها شبيه است. دقيق ترين استعاره از اين وضعيت در داستان ديده مي شود. ابراهيم به همراه صنم بانو در پاريس از موزه پي بازديد مي کند. هيچ تصويري از موزه و آثار آن ارائه نمي شود. فقط مي خوانيم که ابراهيم سخت مشتاق است تابلويي از شاگال را ببيند که از پيش مي شناخته. چشم انداز در « آينه هاي دردار» هميشه به همين صورت از پيش شناخته شده است. نويسنده هستي را نمي کاود و چشم بر آشوب مي بندد تا آنچه را مي داند و شناخته است، برجسته کند. وقتي به سراغ مسائل کلان جهان چون فروپاشي ديوار برلين مي رود آنچه ارائه مي کند نه تصويري است منحصر به فرد و سرشت نما، نه چنان که سودايش را در سر دارد، جنبه يي است فرعي که تماميتي را بنمايانند بلکه تکرار پيش پنداشت ها است. مثلاً تصويري که از مهاجران اروپاي شرقي در « آينه هاي دردار» مي بينيم همان است که در هر گزارش ژورناليستي در آن دوره گفته شده. بنابراين نويسنده هم ظاهراً در پي يافتن شاگال خود است و به آنچه پيش مي رود و پيش مي آيد، بي اعتناست. حال آنکه گلشيري خاصه در داستان هاي کوتاه کم نظيرش مسير عکس را پيموده. بنابر اين چشم انداز، آنچه شخصيت در آن محاط شده کمتر و کمتر نقش پذير مي شود و بيشتر در پس زمينه مي ماند. يا آنکه در جاهايي از رمان مثلاً فصل پياده روي ابراهيم و صنم بانو در پاريس به تصويرسازي محيطي با لحني شاعرانه و جمال پرست تقليل مي يابد. اينجا اوج عاطفي و ذهني رمان است. ابراهيم در معرض دوراهه بازگشت به ايران يا ماندن با صنم بانو (عشق بازيافته دوران نوجواني) قرار گرفته. چشم انداز هم نقشي جدي تر از اين ايفا نمي کند که حال و هواي احساساتي و گاه رقيق شخصيت را تشديد کند و در واقع اين نتيجه همان برخورد تقابلي چشم انداز و شخصيت است آن هم نه به ميانجي هاي دور از ذهن و پيچيده بلکه همان سايه و نسيم و مهتاب که از قديم دست اندرکار پرداخت صحنه هاي عاشقانه اند. در حقيقت آن « باختن» و « تلخي» که در طول داستان ابراهيم از آن دم مي زند و تکرار مي شود در نابسندگي رابطه چشم انداز و شخصيت نه عموميت مي يابد و نه نمودي يکه. « باختن» از فرط تکرار ناليدني کم اثر مي شود چون با وجود آنکه نويسنده کوشيده است بازتاب آن را در سرگذشت يکي دو شخصيت فرعي داستان مثل ايماني هم بنمايانند اما از درونيات شخصيت مغبون و محافظه کار ابراهيم بيرون نمي زند و پيوند ارگانيک آن با يک نسل پديدار نمي شود. طرح « آينه هاي دردار» به رمان « ثريا در اغما» که محصول سليقه يک سر متفاوتي است در داستان نويسي فارسي بي شباهت نيست. در «ثريا در اغما» جلال آريان به بهانه رسيدگي به وضعيت خواهرزاده اش که بر اثر يک تصادف به حال اغما رفته است به پاريس سفر مي کند. در اين رمان گزارشي از وضعيت روشنفکران ايراني مقيم خارج از کشور ارائه مي شود و عشقي کهنه به ليلا آزاده شاعر شکست خورده و مستاصل و ستروني احيا مي شود. آريان هم مثل ابراهيم «آينه هاي دردار» در پايان عشق بازيافته را پس مي زند و به ايران بازمي گردد. فصيح به طيف گسترده تري از مخاطبان نظر دارد و مضمونش را به آشکارترين وجهي چه در نام رمان و چه در اطلاق « نسل سوخته» به روشنفکران مهاجر نشان مي دهد. آنجا هم پر است از نقل نامرادي و ناتواني و خيانت هاي يک نسل اما گزاره هاي بسته بندي و از پيش معلوم و بديهي اينقدر تکرار نمي شود. آينه هاي دردار مانيفست داستان نويسي گلشيري است. اما نويسنده بزرگ و جريان ساز داستان نويسي فارسي آنجا که بيشتر از هميشه از ايده هايش دم مي زند و آنها را به صراحت بيان مي کند کمتر از هميشه در تحقق آنها توفيق مي يابد. شايد آينه هاي دردار براي خواننده يي پيگير و جدي مثل کتاب راهنمايي عمل کند براي فهم دقيق توانايي حيرت انگيز اين داستان نويس در آثار شاخصش.

*** بخشي از زحمت جمع آوري مطالب پرونده بر دوش صلاح الدين کريم زاده بود.**

درباره آينه هاي دردار

حسين سناپور

همان وقت ها که تازه آينه هاي دردار منتشر شده بود، اين مساله يي بود براي من (و طبعاً خيليهاي ديگر) که اين رمان گلشيري چه جايي در ميان کل آثار او دارد، به خصوص از نظر ارزشي. همان سال من نقدي بر اين رمان نوشتم که يادم نيست در زنده رود چاپ شد يا آدينه يا جاي ديگر. در آنجا سعي کردم مساله اصلي رمان و همين طور فرم آن را بررسي کنم و ارتباط تنگاتنگ ميان اين دو را نشان بدهم. مساله اصلي رمان به گمانم چيزي نبود جز پرسشي درباره هويت و مفهوم ايراني بودن. شخصيت اصلي داستان مردي نويسنده بود در حال سفر به خارج از کشور، براي داستان خواني در جمع ايراني هاي مقيم خارج. او در اين سفر و بعد از بازگشت هم، از خود مي پرسيد که کيست و کجايي است. پاسخ هم در نهايت چيزي نبود جز همان وابستگي به زبان و نوشتن داستان از مردم و خود انسان اينجايي، که اتفاقاً در نگاه داستان اين خود تکهتکه بود و با همين زبان فارسي به هم چفت و بست پيدا مي کرد. خرده داستان ها و فرم داستان در داستان هم همين را القا مي کرد، همين چندپارگي و تودرتو و پيچيده بودن آدم اينجايي را. گرچه گلشيري در شازده احتجاب و کريستين و کيد و رمان هاي ديگرش هم همين فرم را به کار گرفته بود، اما به گمانم در اينجا اين فرم آگاهانه تر و به خصوص در خدمت موضوعي بنياني تر در زندگي ايراني به کار گرفته مي شد و اين دست کم براي من خيلي جذاب بود. در نقدم هم تا جايي که يادم هست، سعي کردم همين را برجسته کنم.

خب، حالا هم اگر بود، همان حرف ها را باز مي زدم، به اضافه گمانم دو نکته ديگر. اول اينکه گلشيري در اغلب داستان هايش با موضوعاتي که انتخاب کرده، به سراغ مهم ترين و بنياني ترين جنبه هاي هويتي ما رفته است، مثل ريشه يابي خشونت در فرهنگ و زندگي مان (در شازده احتجاب)، يا منجي خواهي (در معصوم پنجم)، يا درک مقابله فرهنگي انسان ايراني و غربي و دروني ترين زواياي روحي او (در کريستين و کيد). اين همه توجه و عمق نگاه و سعي در کاويدن ريشهي يترين مسائل انسان ايراني، به خصوص با دستمايه کردن موضوعات روز (مثل مهاجرت ايراني ها و زوال اشرافيت و غيره و غيره) هنوز هم براي من شگفت آور است، و به گمانم در ميان داستان نويسان ايراني بي نظير.

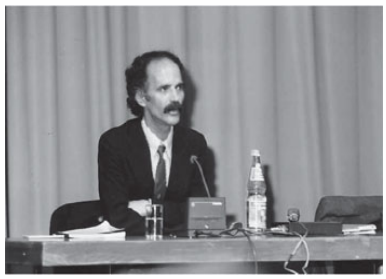
اما نکته دوم درباره آينههاي دردار شايد همان چيزي باشد که بتواند ناتواني اين کتاب را به گمان من، در راضي نکردن بسياري از خوانندگان (اگر نه منتقدان) توضيح بدهد.

حقيقت اين است كه در سال هاي اخير چندان رجوعي به اين رمان نمي شود و هنوز هم دو سه رمان ديگر گلشيري معروف تر از آنند. روايت گزارشي نويسنده در لحظاتي كه شخصيت با ايراني هاي مقيم خارج رودررو مي شود و همين طور خلاصه گويي بسيار از لحظاتي كه حادثه يي دارد اتفاق مي افتد و ما انتظار جزئيات بيشتر و جذاب تري داريم، به گمانم كاري مي كند كه ما به عنوان خواننده از آدم ها و ماجراهاي آينه هاي دردار كمابيش دور مي افتيم و درگير مسائل شان به قدر كافي نمي شويم.

مي دانم كه مساله و موضوع رمان خودبه خود پيچيده است و به سادگي مساله اغلب خوانندگان نمي شود، چون طبعاً عموم خواننده ها به چنين مسائلي لااقل به طور معمول فكر نمي كنند. اما به گمانم اين علت كم اهميتي است براي جذاب نشدن رمان. دست كم به گمان من مساله شخصيت اصلي اين رمان پيچيده تر از مساله شخصيت كريستين و كيد نيست. به گونه يي ديگر مي توانم بگويم، آدم هاي اين رمان اغلب تكليف شان با هويت شان معلوم است و حتي شخصيت اصلي هم چندان براي درک اين مساله به دردسر نمي افتد. به دليل برجسته نشدن همين كشمكش با خود است كه ما عمق مساله و عمق وجود اين آدم را نمي بينيم و درگير مساله اش هم طبعاً كمتر مي شويم. پس جذابيت رمان مي شود همان دغدغه هاي عميق و بنياني گلشيري و نيز انتخاب درست فرم براي گفتن چنين موضوعي. اينها هم مسائلي هستند كه انگار براي نويسنده ها و منتقدها و محققاني كه درگير چنين مسائلي هستند، جذابند و نه براي عموم مردم. هر چه هست، براي من آينه هاي دردار هم مثل اغلب كارهاي گلشيري آموزنده و پر از شگفتي است، اما كاش براي ديگران هم اين طور باشد.

آينه هاي دردار

سه مساله مرتبط با هم



پويا رفويي pouyarofouei@gmail.com

1- بافت كلي آينه هاي دردار، همان طور كه گلشيري در يادداشت پشت جلد كتاب خاطرنشان كرده، سفرنامه است. البته او از تعبير «به ظاهر سفرنامه» استفاده كرده و علاوه بر اين رمان را نوعي گزارش كه در زمان بازگشت و حضور در خانه نويسنده تدوين شده نيز معرفي كرده است. سفرنامه نويسي هم در ادبيات ايران و هم در سنت داستان نويسي غرب مسبوق به سابقه است. تقسيم بندي ژنريک سفرنامه ها و ارتباط آن با نوشته گلشيري به تعقيب سير روايت كتاب كمک چنداني نمي كند. اما تامل در تلقي راوي از سفر، مي تواند نقطه عزيمت خوبي باشد براي مواجهه با مفهوم حركت در نوشتار. صورت مساله بسيار ساده به نظر مي رسد. از نويسنده دعوت شده در چند كشور اروپايي براي ايرانيان جلاي وطن كرده به داستان خواني بپردازد. اما در خلال ملاقات ها و سفرها با جهان ذهني و دغدغه هاي اطرافيان نويسنده به شكلي از هندسه روايي دست پيدا مي كنيم كه البته تحولات تاريخي مثل انقلاب، جنگ و حتي سقوط بلوک شرق در آن بي تاثير نيست. اولين گزاره يي كه سفرنامه در خود مستتر دارد اين است كه نوشته به دليل بازگشت به مبدا سامان دهي مي شود. به عبارت ديگر، نوشتن حول محور اصل توطن حركت مي كند. مواجهه آدم هايي كه در گذاري تاريخي تابعيت خود را حفظ كرده اند و آنهايي كه يا تابعيت خود را از دست داده اند يا از اتباع سرزميني ديگر به شمار مي آيند. در فرآيند مدرن شدن و شكل گيري دولت- ملت ها، يكي از تغييرات عمده يي كه در سوژه انساني رخ مي دهد، غلبه مفهوم يكجانشيني بر ذهنيت سيال و پرسه زن است. به تعبير جورجو آگامبن، سوژه شدن از يک جنبه عبارت از غلبه فيزيكي ساكنان يک منطقه بر كساني است كه هيچ تعلق خاطري به مكاني مشخص ندارند. اين نكته يكي از زيربناهاي اساسي روايت آينه هاي دردار است. سفرنامه اساساً تدوين مي شود تا براي كساني كه مقيم هستند، خوانده شود. كساني كه در خانه نويسنده حضور دارند. آنچه اين شكل از نوشته را قوام مي بخشد نه مسير رفت كه مسير بازگشت راوي يا همان شاهد ناشناخته كتاب گلشيري است. بنابراين در تلقي گلشيري، سفرنامه بر مبناي نوعي تصور اقليدسي از مكان صورت بندي مي شود. تصوري كه خط را فاصله بين دو نقطه، دو نقطه مبدا و مقصد در نظر مي گيرد. در اين ديدگاه، مكان هاي نشانه گذاري شده بر حضور و حركت تن ميراي انساني تفوق دارد.

مهم ترين تجلي مكان نشانه گذاري شده «خانه زبان» است. ابراهيم، شخصيت نويسنده در كتاب، حتي وقتي با اختلاف نظرها و تفاوت آراي مهاجران ايراني روبه رو مي شود، از ذكر اين نكته فروگذار نمي كند كه اينها هنوز به فارسي صحبت مي كنند و همچنان در خانه زبان به سر مي برند. همه آ نچه بر نويسنده و احوال ذهني او عارض شده، مي تواند در تصوري نااقليدسي از مكان نيز بازسازي شود. در اين تصور نقاط، محل برخورد خطوط فرض مي شوند و اگر قرار باشد بنابر اين انگاره سفرنامه يي نوشته شود با مبداها و مقصدهاي متعددي روبه رو مي شويم. فرودگاه ها، ايستگاه ها و خانه هاي بسياري از استعداد تبديل شدن به مبدا و مقصد برخوردار هستند. از قضا مبداها و مقصدهاي سير روايت و كنش داستان تفاوت هاي زيادي با يكديگر دارند. از يک جنبه، سفرنامه به حاشيه رانده شده ديگري نيز وجود دارد كه در صفحه آغازين كتاب با فرودگاه لندن شروع مي شود و در صفحه آخر با خانه صنم بانو خاتمه مي يابد. در تصور نااقليدسي، مبدا و مقصد با حركت كالبد انساني مرتب و مستمر تغيير مي كند. اما چيزي كه در آينه هاي دردار به صداي غالب تبديل مي شود، همان انديشه يي است كه مكان را بر جسم رجحان مي دهد و متعاقب آن بر اولويت حق تابعيت بر حق بشر بودن امضا مي زند.

2- همه مولفه هاي آينه هاي دردار، در خلال روايت مزدوج مي شوند به جز شخص راوي. روايت به طور همزمان دو كتاب است؛ يكي سفرنامه يي كه به شرح ماجراهاي سفر ابراهيم به اروپا مي پردازد و دومي در حكم سفري روحاني و ذهني است كه به بازنگري و تشريح وقايع ايران در پي سال هاي سپري شده مي پردازد. مخاطبان روايت نيز دوپاره و مزدوج هستند؛ مخاطبان مقيم و مخاطبان مهاجر. بر

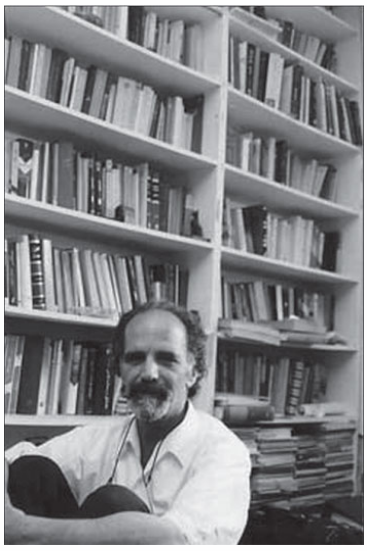
همين منوال زن هاي موثر در كتاب نيز دو شقه شده اند؛ مينا و صنم بانو و حتي مسير حركت؛ افقي و عمودي. گلشيري خود به اين نكته اذعان دارد؛ «پس اين سفر هم سفري است به غربت غرب يا جهان رويايي غرب موجود و هم سفري است به اعماق فرهنگ ما، همان تقابل جهان مادي و مينوي.» به بيان بهتر، محور ذهني در سطوح افقي و عمودي دو سفرنامه موازي با يكديگر را طرح ريزي مي كنند. كه باز در اينجا مي بينيم مكان بر نفس حضور تنانه شخصيت ها غالب مي آيد. يكي از زن هاي كتاب ميناست كه موضوع سفرنامه مينوي ابراهيم است و ديگري صنم بانوست كه همان طور كه از اسمش برداشت مي شود برساخته از ماده است و ساكن سرزمين هاي غربي شده. با توجه به اينكه راوي ابراهيم نام دارد و با صنم بانو در ساختار داستان به نوعي همبستگي عيني مي رسد، تكليف كار مشخص است. درهم آميزي محورهاي عمودي و افقي روايت با انتظارات مخاطب از «بت شكن» و همين طور رفتار نويسنده با صنم بانو، عاقبت به ترجيح خط عمود آسمان يا عمق فرهنگ بر خط افقي آدم هاي آواره يا تبعيدي يا مهاجر خاتمه مي يابد.

شخص راوي، از فرآيند مزدوج سازي مستثني است. بيان حال او را از زبان هيچ كس به جز خودش نمي شنويم. اما از نحوه تحليل صنم بانو درمي يابيم كه برخلاف ابراهيم كه زبان را به عنوان شيوه بياني خود انتخاب كرده، او به بيان حسي و ادراك تصويري بيشتر گرايش دارد. هموست كه زن اثيري بوف كور را با زنان مينياتورها مشابه مي داند. پيشداوري ديگري كه آينه هاي دردار حول محور آن شكل گرفته همين نكته است؛ بيان زباني مي تواند بيان تصويري را دربربگيرد، حال آنكه عكس اين مطلب صادق نيست.

3- «ترانه بيد» كه در صفحات آغازين رمان از زبان خواننده رومانيايي الاصل به گوش ابراهيم مي رسد، در سرتاسر داستان به جلوه عنصري مكرر درمي آيد و چنين به نظر مي رسد كه از ماهيتي ساختاري نيز برخوردار است؛ «مسكين نشست زير درخت افرا / آه مي كشيد / و مي خواند؛ «بيد، بيد، بيد،» / دستش را بر سينه گذاشته بود / و سرش را بر دو كاسه ي زانو / مي خواند؛ «بيد، بيد، بيد،»

اين ترانه عاشقانه با توجه به آنچه در خلال كتاب تجربه مي كنيم، نوعي آينه داري و تمهيدي براي پيش بيني رخدادهاي روايت به شمار مي آيد. «مسكين» شايد همان ابراهيم داستان نويس باشد كه در سفرنامه اش ميان دو درخت افرا و بيد، آه مي كشد و البته از ترجيع بند ترانه پيداست كه بيد را برمي گزيند. از سوي ديگر، وجه تسميه ابراهيم با ابراهيم پيامبر و روايات مربوط به زندگي او از بسياري جنبه ها در تناظر جزء به جزء است. صنم بانو و مينا، در تناظر با سارا و هاجر هستند و خصيصه بت شكني ابراهيم نبي با وجه تسميه صنم بانو ربط مستقيم دارد. از جمع ميان استعاره هاي نباتي و ارجاع استعاري به داستان ابراهيم پيامبر مي توان چنين استنباط كرد كه زايش و برخورداري از نيروي خلاقه يا شايد موهبت زيستن در خانه زبان، ميان افرا و بيد، صنم بانو و مينا و سارا و هاجر به تساوي تقسيم نشده است. استفاده از چنين موتيف هايي در داستان نويسي گلشيري، با سابقه قبلي است. اما اهميت خاص آن در آينه هاي دردار در اين است كه زبان جايگزين امر قدسي مي شود و در عالم خيال نويسنده، كلمه طيبه و شجره طيبه، سايه به سايه هم پيش مي روند. تبدل زنان داستان به گياه، بيش از آنكه صنم بانو و مينا را به لكاته و زن اثيري شبيه كرده باشد، گوياي انگاره يي است كه خلاقيت زباني را منوط به محاط شدن در مرزهاي جغرافياي سياسي در نظر مي گيرد و برخلاف بخش مهمي از ادبيات مدرن كه نوشتن را ماحصل تبعيد مي داند، توطن و سكونت در مكان نشانه گذاري شده را اصل مبنايي فرض مي گيرد و در نهايت حقوق طبيعي را بر حقوق قراردادي و كنش آدم هاي زنده مقدم مي دارد. پس از گذشت 15 سال از زمان انتشار كتاب، اين نگره، نه فقط براي ابراهيم آينه هاي دردار، كه براي اخلافش اسماعيل ها يا اسحاق هاي داستاني يا داستان نويس همچنان مساله است. مساله يي با سه جلوه مختلف يا شايد سه مساله مرتبط با هم.

گلشيري و رئاليسم



حافظ موسوي

در بين نويسندگان معاصر ما، هوشنگ گلشيري از جمله كساني بود كه چهره يي چندوجهي داشت. گلشيري داستان نويس بود، نقد مي نوشت و در زمينه مباحث نظري و انتقادي مربوط به شعر و ادبيات بيش از هزار صفحه مطلب و مقاله از او به يادگار مانده است، معلم داستان نويسي بود و طي سالياني دراز چندين و چند داستان نويس خوب تربيت كرد، فعال اجتماعي بود و در دو دهه 60 و 70 بخش زيادي از بار كانون نويسندگان ايران را بر دوش داشت. كارنامه او در روزنامه نگاري ادبي خصوصاً با سردبيري كارنامه و پيش از آن مجله مفيد كارنامه قابل توجهي است. پيش بردن اين همه كار در كنار هم كار دشواري است كه گلشيري به خوبي از عهده اش برآمد. من اگرچه در يک دوره از فعاليت كانون نويسندگان ايران كه گلشيري يكي از اعضاي اصلي هيات دبيران بود، به عنوان صندوقدار كانون با او همكاري داشتم و در همان دوره با

شخصيت واقعي اش بيشتر آشنا شدم و تواضع و فروتني كم نظيري در كار جمعي از او ديدم كه متاسفانه در ميان ما چندان معمول نيست، با اين حال در اين يادداشت قصد ندارم به اين جنبه از شخصيت گلشيري بپردازم.

گلشيري اهل شعر بود. با شعر شروع كرده بود و حساسيت شديد به شعر را تا آخر عمرش حفظ كرد.

مقاله «افسانه نيما، مانيفست شعر نو» كه گلشيري در سال 1365 آن را نوشته است، يكي از بهترين مقالاتي است كه در آن دوره درباره افسانه نيما نوشته شده است. گلشيري به شعر نسل جوان هم توجه داشت. يادم است كه در دهه 70 نسبت به كارهايي كه ما شاعران به اصطلاح دهه 70 مي كرديم، خيلي كنجكاو بود. گلشيري به درستي دريافته بود كه در لايه هاي زيرين هياهوي دهه 70 اتفاقي در حال تكوين است. به ما مي گفت؛ شماها تنبل ايد، خوب كار نمي كنيد. مباني نظري و زيبايي شناسي اين شعر را خودتان بايد كشف كنيد و توضيح بدهيد. يا اگر همت و توانايي اين كار را نداريد بايد كسي پيدا شود و اينها را از خلال حرف هاي پراكنده شما جمع كند و توضيح بدهد. در چند جلسه يي كه به دعوت و همت گلشيري در منزل رضا چايچي تشكيل داديم، اشتياق و دقت او نسبت به شعر، همه ما را تحت تاثير قرار داد. در يكي از اين جلسات، كسرا عنقايي شعري خواند كه از بن مايه هاي اسطوره يي برخوردار بود.

گلشيري خوانش دقيق و تفسير درخشاني از اين شعر ارائه كرد. هر وقت ياد آن جلسه مي افتم افسوس مي خورم كه چرا آن جلسات را ضبط نكرديم.

با اين حال و به رغم اينكه كار اصلي من شعر است، نمي خواهم در اين يادداشت به بررسي ديدگاه هاي گلشيري در زمينه شعر بپردازم و از قضا قصد دارم به جنبه ديگري بپردازم كه آشنايي كمتري با آن دارم و از همين اول مي خواهم بدون كمترين فروتني اعلام كنم كه اين حرف ها، برداشت هاي يک خواننده ادبيات داستاني است، نه حرف هاي يک منتقد يا كارشناس.

****

در سال هاي نوجواني ما در دهه پنجاه، تصويري كه من و بسياري از هم نسلانم از ادبيات داستاني ايران داشتيم، تصويري بود كه دو جريان اصلي در آن وجود داشت كه حد و مرز مشخصي با يكديگر داشتند؛ جريان نخست، جرياني بود كه مي خواست از ادبيات به مثابه سلاحي در راه مبارزه سياسي و اجتماعي استفاده كند و جريان دوم معتقد بود كه ادبيات به هيچ چيز غير از خودش معتقد نيست. گروه اول به نويسندگان متعهد معروف بودند و گروه دوم نويسندگان غيرمتعهد يا پيروان نظريه هنر براي هنر بودند. گروه اول رئاليست بودند، گروه دوم فرماليست. در گروه اول گرايش به سوسياليسم پررنگ تر بود. در گروه دوم ايده هاي سوسياليستي در حاشيه قرار مي گرفت. اين دسته بندي با متر و معيارهاي نه چندان دقيق همان روزگار عيناً در شعر هم وجود داشت. بررسي همه جوانب اين دسته بندي در حوصله اين نوشته نيست. شايد حتي بتوان گفت كه امروز ديگر ضرورتي براي اين كار وجود ندارد چون زمان بسياري از آن اختلافات را كنار زده است. اما در ميان مجموعه مسائلي كه در آن زمان مطرح بود، يكي دو مورد هست كه پرداختن به آنها هنوز هم ضروري است. مورد اول مربوط به تلقي هر يک از دو جريان از مساله رئاليسم است. جريان اول مدافع رئاليسم بود، اما دركي كه در بين بخش هايي از نويسندگان اين جريان از رئاليسم وجود داشت، چيزي فراتر از رئاليسم سوسياليستي نبود. اين نوع رئاليسم، كه هدف ادبيات را نهايتاً ترويج ايده هاي سوسياليستي مي دانست، بيش از آنكه رئاليستي باشد، در واقع ايده آليستي بود. پيروان اين جريان اگر مي توانستند به دركي كه نيما از رئاليسم داشت، دست يابند، علاوه بر آنكه شعرها و داستان هايشان به سطح شعارهاي انقلابي و مقالات سياسي، اجتماعي تقليل نمي يافت، بلكه حتي به همان ايده هاي سوسياليستي بهتر مي توانستند خدمت كنند. جريان رئاليسم البته محدود به اين گروه نبود. اينها بخش كوچكي از جريان ادبيات رئاليستي ما بودند كه در يک مقطع خاص- با اهداف و آرمان هايي والا و انساني- از لحاظ كمي- و نه كيفي- بر كل جريان تسلط يافتند. جريان اصلي ادبيات رئاليستي در ايران كه از انقلاب مشروطه سرچشمه گرفته بود، در كساني چون نيما و هدايت به تبلور نهايي رسيد. در اين ميان به ويژه بايد بر نيما تاكيد كنيم كه پيشروترين نظريه پرداز ادبي ما بود و دركي بسيار ژرف و مدرن از رئاليسم داشت كه من در مقالات ديگري به آن پرداخته ام.

جريان دوم كه گلشيري هم بدان تعلق داشت- شايد براي تقابل با مدافعان رئاليسم سوسياليستي- متاسفانه به ستيز با رئاليسم پرداخت. غافل از اينكه رئاليسم، بنيان تفكر و ادبيات مدرن است. آنها فراموش كردند (يا نمي دانستند) چيزي كه ناتوراليسم و سمبليسم را به رغم اختلافات ظاهري شان، به قول ريچارد هارلند، همچون پلي به هم متصل كرد تا سرانجام مدرنيسم از روي آن عبور كند همانا عنصر مشترک رئاليسم يا رئاليته در هر دو آنها بود. آنها نخبه گرايي را از سمبليست ها و پرداختن به جزئيات را از ناتوراليست ها اخذ كردند. اما در اين ميان نقش و جايگاه رئاليسم را به فراموشي سپردند و عملاً به طور ناخواسته روند رو به تكامل ادبيات مدرن ما را با مشكل و سردرگمي مواجه كردند؛ روندي كه نيما در دو رساله مهم خود (ارزش احساسات و تعريف و تبصره) و نامه ها به روشني آن را ترسيم كرده بود و به نويسنده يگانه روزگار خود (هدايت) يادآوري مي كرد كه كجاها ممكن است از مدرنيسم لغزيده باشد.

مهم ترين لطمه يي كه كم اهميت انگاشتن رئاليسم به ادبيات داستاني ما وارد كرده، توليد انبوهي از رمان ها و داستان هايي بود كه مهم ترين خصيصه آنها ذهني بودن شان بود. براي بسياري از نويسندگان جوان ما اين طور جا افتاد كه رمان و داستان هر چه ذهني تر، بهتر. براي خيلي ها شايد هنوز هم قابل درک نيست كه چرا نويسنده يي مثل اورهان پاموک- پيش از دريافت نوبل- مي تواند در خارج از قلمرو تركيه به تيراژهاي ميليوني دست يابد ولي رمان معاصر ما حتي اگر توفيق چاپ در خارج از ايران را پيدا كند، به همين تيراژهاي داخلي مان هم بعيد است كه دست يابد.

تا جايي كه من اطلاع دارم گلشيري در دهه 60 خودش به اين نقيصه واقف شده بود و اين وقوف را در رمان ها و داستان هاي متاخرش به خوبي نشان داد. گلشيري در اين دوره حتي منكر مخالفت قبلي اش با رئاليسم بود. او در مصاحبه يي با فرج سركوهي در سال 69 كه در آدينه چاپ شد، در مقابل اين حرف سركوهي كه مي گويد؛ «در نقدها و آراي شما درباره داستان و رمان بر انواع مشخصي از ساختار، فرم، تكنيک و سبک هاي خاص تاكيد مي شود و بر اين حكم كه گويا دوران سبک هاي خاصي مثل رئاليسم به سر آمده است...» با لحن اعتراض آميزي مي گويد؛ «من كي گفته ام عصر رئاليسم به سر آمده است؟ رئاليسم يعني تلقي پس از كپرنيک و گاليله و كپلر از جهان، رد تلقي افلاطوني و ارسطويي، يعني فروتن شدن، پذيرفتن كه به جاي شناخت آن مثال ازلي ابدي، همين نمونه جزيي را بشناسيم. به جاي آن كلي از كل به جزء رفتن، به همين نمونه زميني در زمان و مكان بنگريم...» (باغ در باغ، ص 780)

گلشيري براي اثبات اينكه هيچ وقت مخالف رئاليسم نبوده است، سركوهي را به مقاله ادبيات و خرافه ارجاع مي دهد اما اين مقاله هم در سال 66 نوشته شده و مربوط به ديدگاه هاي جديد گلشيري است در حالي كه حرف سركوهي به سابقه دورتري برمي گردد؛ به زماني كه گلشيري دست كم به عنوان نويسنده يي مدافع رئاليسم شناخته نمي شد.

من بدون هيچ سند و مدركي حدس مي زنم گلشيري در نيمه دهه 60 زماني كه نيما را در پرتو آراي رنه ولک خواند و توانست به اهميت و جايگاه واقعي افسانه نيما به عنوان مانيفست شعر نو پي ببرد، توانست يقه خودش را از توهمات ضدرئاليستي خلاص كند. بخشي از حرف هايي كه گلشيري در سال 1374 در گفت وگو با علي اصغر شيرزادي و محمد تقوي درباره رابطه ما به عنوان شاعر يا نويسنده با شيء و جهان واقعي- آن طور كه هست- مطرح مي كند، مرا به ياد نيما مي اندازد. گلشيري از زبان ابراهيم (در آينده هاي دردار) مي گويد؛ «شايد نسل بعد بتوانند از چيزهاي شاد هم بگويند. از علف هم بگويند، از خود علف كه مابه ازاي هيچ چيز نباشد...»

گلشيري در همين گفت وگو مي گويد؛ «با رشد عرفان و تصوف در ايران فرهنگ ما به خردگريزي متمايل شد و اين خردگريزي تا زمان مشروطه ادامه يافت. ساختار اصلي اين خردگريزي مبتني بر نفي اين جهان و جست وجوي مابه ازاي آن در جهاني ديگر است. در اين فرهنگ شيء موجود، زندگي موجود و زن موجود ديده نمي شود. در ادبيات معاصر ما باز هم درخت ديده نمي شود بلكه درخت مابه ازاي شيء ديگري است.» (نقل به مضمون) اين حرف چقدر شبيه به حرف نيماست كه مي گفت؛ «ملت ما ديد خوب ندارد. عادت ملت ما نيست كه به خارج توجه داشته باشد بلكه نظر او هميشه به حالت دروني خود بوده است... نگوييد چرا نمي فهمند. بگوييد چرا عادت به ديدن ندارند. بگوييد از چه راه ما ملت خودمان را به ديدن عادت بدهيم. در ادبيات ما اين حكم يک شالوده اساسي را دارد.» (حرف هاي همسايه) گلشيري پس از نيمه دهه 60 بود كه به اهميت اين شالوده اساسي پي برد. گرچه در سال 69 در گفت وگو با فرج سركوهي ضديت با رئاليسم را منكر مي شود اما پنج سال بعد در گفت وگو با شيرزادي و تقوي درباره بار مضاعفي كه دغدغه زبان بر دوش داستان فارسي نهاده است، هوشمندانه اعتراف مي كند؛ «گمان مي كنم تا نسل من و من هستيم، اين مسووليت هست و بايد هم به آن پاسخ داد. ممكن است دست آخر هم متوجه شويم با چنين كاري از لذت بردن از داستان كاسته ايم يعني يک باختي باشد. باز هم ما گرفتار شده ايم؛ راجع به همين علف موجود، راجع به اين حادثه موجود، اين انسان موجود، ننوشته ايم...» (باغ در باغ، ص 806)

و مورد دومي كه مي خواهم در اين يادداشت به آن اشاره كنم، همين موضوع زبان در داستان است. در مكتب گلشيري (دست كم به روايت گروهي از شاگردان او) داستان يعني زبان. طوري كه انگار داستان نويس واقعي كسي است كه بتواند خوب نثر بنويسد. و در اين نثرنويسي آنقدر شاخص شود كه نثر او از نثر همگنان به راحتي باز شناخته شود. در حالي كه اين درک از زبان و فروكاستن آن به نثرنويسي و فراموش كردن جنبه كاركردي (فونكسيونل) آن، ربط چنداني به رمان و داستان ندارد. كار رمان نويس و داستان نويس اين نيست كه خودش را با نثرش و زبانش شاخص و برجسته كند. كار او اين است كه خودش را كنار بكشد تا آن ديگري بتواند در داستان و رمان، زبان بگشايد.

و نكته ديگري كه در پايان لازم است به آن اشاره كنم اين است كه با همه اين حرف ها گلشيري يكي از بزرگ ترين داستان نويس هاي زبان فارسي است. به نظر من خيلي وقت ها داستان هاي او بسيار جلوتر از حرف هايي است كه در قالب مقاله، سخنراني و گفت وگو بيان كرده است. تعدادي از مهم ترين داستان هاي كوتاه ما را او نوشته است. در رمان نويسي ما هم جايگاه والايي دارد. من به عنوان يک خواننده و نه يک منتقد يا كارشناس، از شازده احتجاب (با همه سخت خواني اش)، آينه هاي دردار و جن نامه او لذت ها برده ام كه ناسپاسي است اگر اشاره يي به آنها نكنم.

گلشيري و مساله «تاثير»

درباره «آينه هاي دردار»

امير احمدي آريان

1

ادبيات عرصه نشان دادن تاثير است نه گفتن آن. نويسنده آن كسي است كه به تاثير عمل مي كند، تاثير را اجرا مي كند و نشان مي دهد بي آنكه درباره تاثير سخني بگويد، و آن نويسنده يي كه درباره تاثير «حرف مي زند»، اثر خويش را نابود كرده است.

بنابراين كار نويسنده اين نيست كه بگويد شخصيت داستانش «در عشق سوخت»، كارش اين است كه، مثل فلوبر، «سوختن» مادام بوواري در عشق را نشان دهد. كار نويسنده اين نيست كه بگويد زندگي شخصيتش «تباه شد»، كارش اين است كه تباه شدن زندگي او را، مثل اسوو در «وجدان زنو»، يا فاكنر در «گور به گور»، يا هزاران نمونه ديگر، «نشان بدهد». كار نويسنده اين نيست كه از ملال و كسالت «حرف بزند»، كارش اين است كه، مثل توماس مان در «كوه جادو»، ملال و كسالت را نشان دهد. و همين است كه نويسنده اصولاً موجود سالمي نيست، او وسواسي بيكاري است كه لقمه را دور سرش مي چرخاند، براي بر جا گذاشتن تاثيري از كار خود، براي انتقال ايده يي و گفتن حرفي، خروارها كاغذ سياه مي كند، و تاثيري بر جا مي گذارد كه عوام با گفتن يک جمله يا يک پاراگراف، گمان مي كنند كه بر جا مي گذارند. نويسنده اما فرق بين گفتن تاثير و نشان دادن آن را مي داند، و همين است كه او را از مرتبه عوام الناسي كه شبانه روز در حال تاثير گذاشتن بر هم اند و حرف هايشان را «مي گويند»، بالا مي كشد. نويسنده با نشان دادن تاثير اضطراب مي آفريند، حال آنكه گفتن تاثير سر سوزني اضطراب به همراه نخواهد داشت. نويسنده انتقال نمي دهد، برعكس، او راه انتقال را سد مي كند و به جاي نشان دادن نقطه يي خاص خواننده را وارد فضايي موهوم مي كند. فلوبر راست مي گفت كه ادبيات تجربه غرق شدن مدام است، و مقصودش دقيقاً همين بود كه خواننده ادبيات وارد فضاي تاثير مي شود؛ فضايي مبهم و پيچيده و نامشخص، كه ماندگاري اش بر روان او بسيار بيشتر از ماندگاري هر نوع تاثير يا پيام ديگري است. خود فلوبر استاد ساختن چنين فضاهايي بود و سخاوتمندانه لذت غرق شدن را به خواننده اش تقديم مي كرد.

پس مقوله «تاثير» ملاكي ابتدايي و مقدماتي براي سنجش ارزش ادبي هر متني است. رمان عامه پسند عرصه اعلام بي واسطه تاثيرات است. در رمان عامه پسند رسالت نويسنده گفتن انواع و اقسام تاثيراتي است كه مي خواهد بر جا بگذارد، و هر بار بيان او آب و تاب و رقت بيشتري مي يابد و تاثيرش تحريک کننده تر مي شود. رمان عامه پسند عرصه اشک و آه و سوز و گداز است، و به همان شدت، عرصه فراموشي نيز هست. رمان عامه پسند نكته را با انگشت نشان مان مي دهد، و ما در همان نگاه اول آنچه را كه نشان مان داده اند، مي بينيم و درگيرش مي شويم، اما به محض آنكه رويمان را برمي گردانيم، درگيري و تاثر تمام مي شود. رمان عامه پسند نامي است براي تمام آثاري كه چنين انگشت اشاره شان را، مستقيم و شق و رق، به سمت نقطه يي مي گيرند. پس بسياري از روشنفكرترين و پيشروترين نويسندگان، نويسنده ادبيات عامه پسندند، با اين تفاوت كه شم جذب مشتري را ندارند.

2

هوشنگ گلشيري بي ترديد از مهم ترين نويسندگان ادبيات مدرن فارسي است. شايد كمتر كسي به اندازه او آگاهانه تاثير را نشان داده است، و كمتر كسي به اين امر به مثابه سكوي جهش متن خويش به اندازه او فكر كرده است. گلشيري اعتقاد محكمي به ساختن «فضا» در داستان داشت، اما نه به معناي مبتذلي كه در كارگاه هاي داستان نويسي تدريس مي كنند و مقصودشان از «فضا» انتقال دقيق حال و هوا، لابد از طريق تشريح جزئيات، است. گلشيري مي دانست كه چگونه تجربه «غرق مدام» را بايد براي خواننده فراهم آورد، و در داستان هاي كوتاهش، در اين راه بسيار موفق بود. ابزار گلشيري براي ساختن فضاي تاثير بدون شک زبان بود. زيباشناسي گلشيري در داستان نويسي، زيباشناسي خاصي است كه متكي بر تخريب عناصر گوناگون داستان و اعمال سلطه جوهري فراگير بر ساحت متن است، جوهري كه نزد گلشيري همان «زبان» است و در «آينه هاي دردار» نيز سلطه خود را به وضوح نشان مي دهد. داستان گلشيري، مثل «آينه هاي دردار» كه اتفاقاً بسيار براي چنين بازي مناسب است، به هيچ وجه محل ظهور صداها و الحان گوناگون نيست، حتي در ديالوگ ها نيز او چندان زحمتي به خود نمي دهد تا لحن هاي گوناگون خلق كند و زور بزند تا شخصيت هايش مانند هم حرف نزنند. گلشيري به استقلال شخصيت ها و فضاها وقعي نمي نهد، بولدوزر زبانش را از روي همه اينها عبور مي دهد و هر آنچه را كه نيت مقاومت در برابر اين سيل نيرومند زبان داشته باشد، له و خرد مي كند. اين ويژگي بنيادين داستان نويسي گلشيري است كه كمتر به آن توجه شده است و طبق مدهاي محبوب روز اغلب كوشيده اند در آثار اين شخصيت مهم ادبيات فارسي به دنبال «تكثر» و «گفت وگو» و نظاير آن باشند. ساحت داستان نويسي گلشيري به هيچ وجه عرصه تكثر نيست، زبان فرمانرواي مطلق است در هر آن چيزي كه او مي نويسد. اين حرف مسلماً در جهان عشق تكثر امروز حرف خطرناكي است و طبق پيش فرض هاي ليبراليسم فرهنگي امروز از آن بوي خودمحوري و احترام ننهادن به «ديگري» و ضديت با تكثر و دموكراسي و هزار جور «اخ» ديگر به مشام مي رسد، اما اين نه تنها نقطه ضعف گلشيري نيست، بلكه اتفاقاً مهم ترين نقطه قوت او است در تقابل با فضايي كه در آن همه به دنبال استقلال شخصيت ها و تكثرند. گلشيري با اتخاذ رويكردي زبان محور در داستان نويسي اتفاقاً راديكال ترين و جدي ترين داستان هاي پس از انقلاب را در ايران خلق كرده است، داستان هايي كه در آنها خواننده، بدون آنكه اطواري در كار باشد، قدرت زبان را به چشم مي بيند، زبان خود را به او تحميل مي كند و تسلطي كه گلشيري بر فارسي نويسي دارد به او كمک مي كند تا اين حضور مقتدرانه زبان مضاعف شود.

3

پس فضاي تاثيري كه از آن سخن گفتيم، در كار گلشيري از طريق موتور محركه نيرومند زبان خلق مي شود. در «آينه هاي دردار» نيز گلشيري موتور نيرومندش را به كار انداخته است و با آن از روي تمام شخصيت ها و فضاهايش مي گذرد. نثر گلشيري مثل هميشه فضايي براي غرق شدن مي سازد، و آرام آرام تاثير ماندگار و مخرب خود را بر خواننده شدت مي بخشد. اين روند تا نيمه رمان به خوبي ادامه پيدا مي كند. شخصيت اصلي داستان گلشيري نويسنده يي است كه براي داستان خواني به خارج از كشور سفر كرده است، و مساله او بيش از هر چيز مساله «تعلق» است. اين نويسنده، كه عظمت فرهنگي غرب ناگهان از هر جهت بر سرش آوار مي شود، در حال دست و پا زدن است براي اثبات اينكه ريشه هايش در ايران اند، مي خواهد به هر قيمت ثابت كند كه اگر ايران و خاطراتش وجود نداشته باشد او چيزي براي نوشتن ندارد. اين كشمكش دروني نويسنده در نيمه نخست كتاب، دروني فرم رمان نيز مي شود، به اين معنا كه با ورود داستان كوتاه به متن، رمان ناگهان با عنصر اخلالگري مواجه مي شود كه آمده است تا يكدستي اش را به هم بزند. به اين ترتيب، تاثير از غيرمستقيم ترين راه ممكن اعمال مي شود؛ گلشيري فرم رمان را به هم مي ريزد، از طريق وارد كردن عنصري بيروني به فرم رمان خيانت مي كند، و همين است كه خود كتاب در مورد هويت و ريشه هايش با همان ترديدي دست به گريبان مي شود كه شخصيت اصلي اش. گلشيري اگر نحوه ساختن فضاي تاثير را به همين ترتيب حفظ مي كرد مسلماً يكي از شاهكارهاي ماندگار ادبيات فارسي را خلق كرده بود، اما در نيمه دوم كتاب، يا بهتر بگوييم در يک سوم آخر آن، ورق ناگهان برمي گردد. به محض افزايش صميميت رابطه ابراهيم و صنم بانو، و به محض ورود ابراهيم به خانه صنم بانو، اگر بگوييم رمان ناگهان با سر زمين مي خورد اغراق نكرده ايم. كل فضاي پيچيده يي كه گلشيري با وارد كردن فرم داستان كوتاه، و با تسلط مثال زدني اش بر زبان، در صد صفحه اول رمان خلق كرده بود، در باقي داستان ناگهان كنار گذاشته مي شود. گلشيري در دوسوم اول آينه هاي دردار نويسنده يي بزرگ است. در اين دوسوم، او تاثير را نه از طريق اشاره مستقيم، بلكه به واسطه ساختن فضا بر جا مي گذارد. در دوسوم اول رمان كمتر اشاره مستقيمي به حس تعلق و گم كردن ريشه ها و وابستگي به وطن به چشم مي خورد، اما در عوض كار او در به هم ريختن شكل قراردادي رمان، و فضايي كه به شيوه هاي گوناگون در اطراف شخصيتش مي سازد، آن مفهوم جدي را كه از «تاثير» مدنظر است به خوبي محقق مي كند. در نيمه دوم اما گلشيري از ادامه كار دست مي كشد، و با وارد شدن به فضاي احساساتي رابطه ابراهيم با صنم بانو، به كل افسار رمانش را رها مي كند و به جاي فضاسازي، به اشاره هاي مستقيم روي مي آورد. يک سوم آخر «آينه هاي دردار» مجموعه يي است از ناله هاي كسل كننده در باب وطن و خاطرات كودكي، ديالوگي است بي سر و ته بين ابراهيم كه مي خواهد به ريشه هايش سفت بچسبد، و صنم كه جهان وطن است و اين بومي گرايي دهاتي وار را مسخره مي كند. گلشيري در اين صفحات تبديل مي شود به دستگاه ارسال پيام. او از دهان شخصيت هايش بخش عظيمي از دغدغه هايش را، چه درباره ادبيات و چه درباره تعلق به جايي خاص، بي واسطه مطرح مي كند و مستقيم به خيلي چيزها اشاره مي كند، و همين چيزها هستند كه پس از بستن كتاب، به سرعت از خاطر خواننده مي گريزند. به طرز عجيبي، آينه هاي دردار گويي محصول كار دو نويسنده است؛ يكي نويسنده دوسوم اول كتاب، كه همان گلشيري مسلط بر زبان و آشنا به تكنيک و تاثير است، و يک سوم پاياني كه گويي نويسنده يي سانتي مانتال و غريبه با شيوه هاي مختلف فضاسازي و شيفته تاثيرگذاري مستقيم نوشته است.

در حاشيه رمان «آينه هاي دردار» هوشنگ گلشيري

نسبت هاي خرد و تخيل

محمد تقوي

اين مقاله داعيه دار نقد و بررسي رمان «آينه هاي دردار» نيست. مساله اصلي كه در اين مقال به آن پرداخته خواهد شد، نقش خيال است در زندگي اجتماعي ما ايرانيان، و تنها از اين سو به رمان «آينه هاي دردار» نگاهي دوباره خواهيم افكند.

نويسنده يي به نام ابراهيم از سوي نهادهاي فرهنگي به اروپا دعوت مي شود، به چند كشور سفر مي كند و در جلسات داستان خواني و پرسش و پاسخ داستان هايش را مي خواند. اين تمهيدي است براي حضور داستان هاي ابراهيم در رمان. در جلسات داستان خواني يادداشت هايي به دست ابراهيم مي رسد كه به زودي آشكار مي شود و از طرف زني است كه سال ها پيش، وقتي هر دو كودک بوده اند، در همسايگي آنها زندگي مي كرده. از طريق داستان هايي كه گاه در جلسات خوانده و گاه از ذهن ابراهيم نقل مي شود و گاهي هم ابراهيم مستقيماً خود از آنها مي گويد (از چگونگي نوشتن شان و حتي از انگيزه تاليف آنها و بعضي جاها به ظرافت از زمان و دوره نوشتن داستان ها) پي مي بريم كه معشوق اثيري او از تكه تكه كردن دخترکي (سمنو) ممكن شده كه در نوجواني به او عشق مي ورزيده و بعد به ساليان اين تكه ها را به سريشم ذهن و خيال و انديشه به هم چسبانده و زيباترين بت تمام زمان ها و مكان ها را با آن پرداخته است.

ابراهيم هنرش (داستان نويسي) را به نوعي وقف اين بت كرده و حالا در ميانسالي كه نويسنده يي از آب و گل درآمده است، حاصل عمرش همين داستان هاست كه در اين سفر مي خواند. صنم بانو (نماينده زميني معشوق اثيري) در رمان «آينه هاي دردار»، زني است واقعي با سرگذشتي واقعي، پا روي زمين و داراي ذهنيتي جالب؛ مستقل است، كار مي كند، زندگي دارد، بچه دارد، نسبت به شوهرش و جهان و ادبيات و خيلي چيزهاي ديگر نظر دارد و ما (خوانندگان رمان) وضعيت او را از ابتدا؛ عشق ابراهيم به او، ازدواج باايماني... را درک مي كنيم و او را نسبت به ابراهيم مقصر نمي دانيم.

از همين جا مي شود فهميد برخورد گلشيري با معشوق به كل متفاوت است با آنچه كه پيش از اين در ادبيات ما سابقه داشته است. احساسي را كه شناخت تان از صنم بانو در شما ايجاد كرده، مقايسه كنيد با احساس تان در مقابل لكاته هدايت، يا حتي زنّ اثيري «بوف كور». موقعيت صنم بانو را هم ما درک مي كنيم، هم ابراهيم كه بعد از اين همه سال صنم بانو را دوباره مي بيند و مانده است معطل كه اين همان صنمي است كه هر دفعه جزيي از او را در داستاني به شخصيتي بخشيده يا نه؟

در اولين ملاقات (قرار در كافه) اصلاً او را نمي شناسد و صرفاً به طرف كسي مي رود كه برايش دست تكان مي دهد و مرتب او را «شما» خطاب مي كند. در ادامه معاشرت، تا آخر كتاب، گاهي در چهره اش جلوه يي از زن اثيري را مي بيند (انگشت به دندان مي گيرد)، اما باقي اوقات صنم يک زن است، به معناي واقعي آن؛ نه آن عروس بي چهره يا آن بتي كه ساليان سال پيش زير پشه بندي در حياطي آرميده بود و ابراهيم حتي جرات نكرده بود دستي را ببوسد كه از لبه تخت آويزان مانده بود.

تا آنجا با رمان پيش مي رويم كه در پايان سفر ابراهيم به كل اين بت را در ذهنش مي شكند يا اينكه درمي يابد بايد آن را به عنوان مقوله يي متفاوت در عميق ترين و پنهان ترين لايه هاي ذهنش حفظ كند. و اين معرفت و شهودي دوسويه است. از يک سو پيدايي جايگاهي درخور است براي معشوق اثيري و از سويي ديگر كشف مجدد واقعيت و زندگي است؛ همسازي خرد است با پيشينه فرهنگي و قومي ما. يكي از لحظه هاي زيباي تجلي اين مضمون گفت وگوي تلفني ابراهيم است با مينا. منظور وقتي است كه ابراهيم همين طور بي مقدمه از مينا تشكر مي كند و در جواب مينا كه علت را جويا مي شود، مي گويد؛ براي همه چيز، يعني براي تمام چيزهاي عادي، براي تمام روزمره ها، شايد براي تمام قرمه سبزي هايي كه مينا پخته بود و با هم خورده بودند، به خاطر تمام خانه تكاني هايي كه هر سال عيد كرده بودند و...

در ادبيات ما بي سابقه است كه نويسنده يي به اين جزئيات بپردازد، چرا كه هميشه حقيرتر از آن تلقي شده اند كه اصلاً وجود و حقيقت شان پذيرفته باشد. شايد به خاطر همين شور و شوق بازيابي دوباره واقعيت لحظه حاضر (لحظه يي كه انسان زنده است و احساس زنده بودن مي كند)، خواننده باور نكند كه ابراهيم بعد از گفتن «شب به خير» تا صبح خوابش برده باشد.

بسيار خوب، بت شكسته شد، اما از اين به بعد ابراهيم چه مي خواهد بنويسد؟ جايي از رمان ابراهيم از منوچهري مي گويد و شاعران «سبعه معلقه» كه ابزار و مصالح كارشان چيزي نبوده جز شبي و شتري و رودي و كارواني، اما مهم اين است كه از پس همين ها خوب برآمده اند. ابراهيم مي خواهد مديون محيط اطرافش نباشد، مي خواهد همه اينها را بريزد يک جايي كه دوباره باز بتاباندش؛ جايي كه دو درهم داشته باشد تا وقتي درش را بستي، آرام بگيري و خاطرجمع باشي كه چيزي از دست نخواهد رفت، جايي يا ناكجايي، درست مثل داستان.

ابراهيم مي گويد مي خواهد جهان را از اين پس به خاطر نفس وجودش يا مثلاً تقدس بودنش بنويسد، مثل همان درياچه يي كه در رمان حرفش را مي زند؛ درياچه يي كه بدون وزش نسيمي از جايي يا ناكجايي پر از موج هاي ريز است. اما اين متفاوت است با كاري كه گلشيري نويسنده «آينه هاي دردار»

به انجام رسانده است. البته نگفته پيداست كه گلشيري خود را متعهد مي داند زندگي اين سال ها را نشان بدهد. گلشيري متعهد است كه حال و هواي زندگي ايرانيان خارج از كشور را يادمان بيندازد. نمي خواهد موشک باران را فراموش كنيم، به اميد آنكه صحنه آن گلدان لبه كنگره يي فراموش نشود؛ همان گلدان كه روي طاقچه يي است كه تنها بازمانده خانه يي است در طبقه چندم ساختماني كه زماني يک مجتمع مسكوني بوده، تا اين زنجيره خرابي ها به گلداني برسد كه يادمان نرود هنوز زيبايي هست.

از نوع وصف گلدان مي توان حدس زد همان گلدان حاجيه خانم مادر ميناست كه در مكان و زماني ديگر در رمان شكسته شده اما اينجا چون سمبل زندگي دوباره بازسازي شده و در بلندترين جايي كه از يک زندگي باقي مانده، گذاشته شده است. آيا اين همان كاري نيست كه ابراهيم در داستان هايش با سمنو كرد؟

تا اينجا رمان در واقع شرح چگونگي پيدايش بت در ذهن و داستان هاي ابراهيم است و در نهايت شرح سفر ابراهيم به غرب و شكستن بت و بازگشت به خانه. اين خود داستاني است. اما چرايي وجود باقي اجزاي رمان را كجا بايد جست وجو كرد؟ آيا اينها فقط زمينه واقعه اصلي رمان هستند؟ آيا گلشيري مي خواهد ادعاي ابراهيم را تحقق بخشد و به خاطر نفس بودن شان اينها را مي نويسد؟ تصور راقم اين سطور خلاف اين است. اينجا درست نقطه يي است كه نغمه اصلي رمان (داستان ابراهيم) تمام نغمه هاي حالا بگوييد فرعي را جمع مي كند. چه وجه مشتركي بين ايرانياني كه در رمان حضور دارند (به استثناي صنم بانو و مينا)، وجود دارد؟ چه چيزي آواره هاي ايراني را به ابراهيم شبيه مي كند؟ حتي ايماني را؟

در رمان صحنه يي هست كه ابراهيم به اتفاق يكي از دوستانش در آرامگاه هدايت و ساعدي حضور يافته اند. ابراهيم حين اشاره به مزار هدايت مي گويد؛ اين هم خيال بازي كرده. نشان داده مي شود كه ساعدي هم خيال بازي كرده، اما به نوعي زن اثيري او هميشه توهم مادر را به همراه داشته است، يا احمد را به خاطر بياوريم، دوست نويسنده ابراهيم را، كه هميشه از دربه دري مي نويسد و از ترس اينكه مبادا صنمَ خيالش مو بردارد، از ديدار زن اجتناب و تنها به عكسي از او اكتفا مي كند كه مدام پيش رو دارد. يا صحنه بحث سياسي دوستان ابراهيم را به ياد بياوريم كه اولاً بعد از سرگذشت هاي اغلب پرماجرايشان چه پرشور بحث مي كنند و اغلب با هر طرز فكري، چه چپ، چه راست، برخوردي افراطي دارند. همه و همه را كه كنار هم بگذاريم، مي بينيم كلاً ايراني ها به جاي برخورد روشن بينانه (خردگرا) با مسائل مشغول خيال بازي با آنها هستند، حالا موضوع چيست، چندان فرقي نمي كند. در اينجا بايد دوباره متذكر شد كه انگيزه نوشتن اين مقاله با كشش نقد ادبي شروع نشد و بر نويسنده معلوم نبود كه آنچه براي انتقاد ارجح است، اين كتاب است يا فرهنگ ملي و قومي ملت مان؛ ملتي كه به رغم گنجينه هاي والايي كه دارد هميشه يک پايش در آسمان معلق است.

خيال بازي در ادبيات و هنر حسن است (البته در اين مهم نقصي هم وجود دارد كه به آن پرداخته خواهد شد) اما در زمينه هاي ديگر سراسر مشكل آفرين خواهد بود. ما هميشه براي كمال مي جنگيم، يا همه چيز يا هيچ چيز. اين حقيقتي است كه كمال گرايي ما در آستانه قرن بيست و يكم ما را از ادراک نسبيت جهان ناتوان مي كند. ما در تاريخ مان مرتب همين جنگ، يا همين قمارً يا همه چيز يا هيچ چيز را تكرار مي كنيم و مرتب در پايان هر دوره يي دوباره از هيچ آغاز مي كنيم.

آيا همين صورتک اجتماع پسندً كمال گرايي نيست كه ما را به رياكاري وامي دارد و هيچ گاه اين جرات را در ما پديد نمي آورد كه به نسبت، انگيزه ها و خواست هايمان را عيان كنيم يا لااقل براي خودمان توضيح بدهيم، تا به قول ابراهيم باطل السحر ته مانده بدويت مان بشود؟

بياييد راه دور نرويم اگر يكي از اين مصاحبه گرهاي ميكروفن به دست صدا و سيما در خيابان جلويمان را بگيرد و سوال كند آقا يا خانم چه نوع موزيكي گوش مي كنيد، بي وقفه جواب نمي دهيم؛ موسيقي اصيل اصيل ايراني؟ انگار در اين مملكت آدمي پيدا نمي شود كه به جاي اينها بخواهد موسيقي قاچاقي آمده از لس آنجلس گوش كند. اگر چنين آدمي هم پيدا بشود لابد مصاحبه اش از تلويزيون پخش نمي شود. آيا مميزي اغراق آميزي كه ما مبتلا به آنيم، براي پوشاندن تفاوت ها و نسبيت ها نيست و آيا هدف از آن باز هم خيال بازي با معشوقي اثيري نيست، حالا در شكلي دولتي؟ ايضاً نگاه كنيد به رابطه زوج هاي ايراني مقيم فرنگ رمان «آينه هاي دردار». و حتي توجه كنيد به رفتار شخصيتي مثل ايماني كه براي روشن شدن موضوع، حتي براي خودش، نه روايت شخصي خودش را بر زبان مي آورد و نه لااقل حتي صداقت با خودش را الزامي مي داند؛ و به جاي اين همه چنان خيالاتي مي بافد كه چندان آسان در مخيله انسان جاي نمي گيرد.

روشن است براي آنكه خطا نكنيم بايد كمان را به سوي هدف معيني كه پيش رو داريم، بگيريم اما نكته اينجاست كه ما اغلب متوجه هدفي به اصطلاح نهايي هستيم كه عجيب آن را به «لعاب شيره معدي» ذهن مان آميخته ايم. مكان اين هدف غايي هم معمولاً جايي است وراي دوايرً متحد المركز تخته نشانه گيري، و نتيجه معمولاً اختلال در درک هدف مشخص حي و حاضر پيش رويمان است.(نگاه كنيد به سياست هاي بين المللي مان، به جاي حل كردن مشكلات خودمان، مي خواهيم مشكلات جهان را حل كنيم.)

همه خوانندگان ايراني رمان بدون اينكه احتياجي داشته باشند كه دقيقاً بدانند طاهر به چه چيز فكر مي كند (آن طور نشسته بر لب جوي بي آنكه كف دستي آب به دهان ببرد، با حالت كسي كه چيزي را گم كرده) با او احساس همدلي مي كنند. حالا مهم نيست كه ابراهيم دارد سعي مي كند از او مثلاً سمبل بسازد يا يک چيز ديگر. پيش پاافتاده ترين خواننده ايراني بدون اينكه هيچ كدام اينها برايش مهم باشد، مي تواند خودش را با طاهر يكي كند و بنشيند به جاي او لب جو، و خيالات خودش را ببافد. البته ارمغان نظر به دوردست وسعت نظر است اما غرق شدن در فراسوها آدم را از مسائل جاري غافل مي كند.

هنر پيشتازترين فعاليت ذهني بشر است براي درک جهان. منظور از كلمه جهان در اين جمله مجموعه شناخته ها و ناشناخته هاست. البته پيشتازي هنر به معني انكار نقش علم در زندگي نيست. علم كلاً دايره امكانات در جهان شناخته شده را مي سنجد يا به نوعي در پي استمرار شناخته شده در اجزايي از جهان است كه بعدها شناخته خواهد شد، در صورتي كه وظيفه اخلاقي هنر از ابتدا جست وجوي ناشناخته هاست يا در واقع بخشي از زندگي كه اصولاً قابل شناختن نيستند و هنر واسطه ايجاد نوعي درک يا احساس آنها مي شود. به همين دليل هنر بايد هميشه لااقل يک قدم از علم پيشتر باشد. بنابراين جولانگاه هنر وراي مرزهاي شناخته شده بشر است. در اين ميدانگاه است كه خيال بازي هدايت با زن اثيري نقص به حساب نمي آيد بلكه حسن و كانون قدرتش هم محسوب مي شود، اما تنها در اين عرصه و نه در عرصه زندگي مادي و روزمره.

مجموعه دانسته هاي بشر و در يک كلمه علم يا دانش مثل چراغي است كه پيرامون انسان را روشن

مي كند تا راه را از چاه تشخيص بدهد و با كامكاري زندگي كند. مشكل از جايي شروع مي شود كه اين چراغ را خاموش كنيم و بخواهيم با تخيل يا آرمان هايمان محيط زندگي خودمان را روشن كنيم. علم پيوسته در حال بزرگ كردن دنياي ما و انتقال پديده ها از آن سوي مرزهاي تاريک ناشناخته به روشنايي خودآگاهي است. مساله زن (يا برعكس مساله مرد) زماني آن سوي مرز بود اما حالا تاحدودي ديگر اين طور نيست و برگزيدن زن اثيري به عنوان سمبل ارزش هاي ناشناخته آن سوي مرز شايد ديگر امروزه به عنوان وجه غالب ادبيات ما مناسب نباشد و به نوعي فقط آميختن خودآگاهي با آنزيم هاي ذهن باشد و اين ناقض نفس هنر است و باعث مي شود هنر از وظيفه عمده خود باز بماند.

شايد منظور ابراهيم از احضار اجنه درون مان، رويارويي با حقارت ها يمان باشد، براي بلوغ و تكامل و بازيابي دوباره غرورمان.

مي نويسيم تا بداني بر ما چه مي رود هوشنگ

دلبري با خال ديجيتالي

آذردخت بهرامي

ماجرا از فكر كردن ما شروع شد. هر چه هم فكر كرديم، ديديم ادامه دادنش دروغ چرا؛ اما و اگر و مگر بسيار دارد. پاي همت و دود چراغ و جربزه و استعداد و اين جور چيزها در ميان است كه ما اهلش نيستيم . حضور در محضر كلاسش را مي گويم . اما يک روز كه دختر 14 ماهه مان را در وان كوچكش مي شستيم ، فرياد «اوركا اوركا»يمان بچه را زهره ترک كرد؛ بچه را همان جا به امان خدا رها كرديم و «اوركا اوركا»گويان رفتيم سراغ كامپيوتر. مگر عصر كامپيوتر نيست ؟ مگر كار و تفريح و خريد و نامه پراني و تلفن و يادداشت مان با كامپيوتر نيست ؟ مگر تازگي ها ازدواج مان با اينترنت نيست ؟ مگر ما از بقيه ملت ها چه كم داريم ؟ اين بود كه روزنامه پريروز را از جاروزنامه پي برداشتيم - صداي گريه بچه هنوز از حمام مي آمد- و به دنبال يک كلاس برنامه نويسي گشتيم . به اين هم اكتفا نكرديم و كلاس ، پشت كلاس ؛ و خلاصه بعد از سه تا ستاره اين شكلي بهم آن هم وسط خط ، شديم برنامه نويس حرفه يي . حرفه يي هم كه مي گوييم از آن جهت كه يک برنامه براي خودمان - و نسل جوان داستان نويس - نوشتيم مثل ماه ،

دوباره سه تا ستاره وسط خط ؛ ***

حالا كافي است يک آپارتمان مستقل دست و پا كنيم . البته بدون تلفن و مسلماً مزاحم ، بعد هم كافي است غيرمستقيم به همه دوستان و آشنايان بفهمانيم كه صبح ها به منزل مان نيايند و حتي تلفن هم نزنند، و به اهل منزل بسپاريم كه «من نيستم ». و بعد لابد مثل بقيه نويسنده هاي معروف جهان ، كافي است صبح از خواب بيدار شويم و دوش مختصري و بساط چاي يا قهوه ؛ سيگاري هم بر لب ، برويم پشت ميزمان بنشينيم . -درصورت سيگاري نبودن مي توان از آن آدامس ها كه شبيه سيگار است ، يا حتي چوب شور استفاده كرد- و خلاصه چراغ مطالعه را روشن كنيم و پس از روشن كردن كامپيوتر، وارد برنامه شويم .

سه تا ستاره ؛ ***

از اينجا به بعد بايد تصميم بگيري چه شاهكاري مي خواهي خلق كني و به كداميک ضربتي بزني ، كافي است اراده كني . ديگر خواندن آن همه متون كهن به آن سختي لزومي ندارد. فكرش را بكن ، ديگر لازم نيست «حيّ بن ّ يقظان » بخواني ، يا «گنبد زرد» و «سرخ» و «سپيد» و «پيروزه » يا آن «گنبد سياه» فلان فلان نشده ، يا «عقل سرخ» و «آواز پر جبرئيل » و ديگر حتي لازم نيست «فرود» بخواني يا «سياوش» يا «رستم و سهراب » و «رستم و اسفنديار». حتي مي تواني تمام جزوه هاي اين هشت سال را دور بريزي ، در اين لحظه تاريخي كافي است اراده كني ، كدام يكي ؟ گلشيري ؟ هدايت؟ ساعدي يا جمالزاده ؟ بهرام صادقي چطور است ؟ يا...

بايد حدس مي زدم ؛ شما هم مي خواهيد گلشيري شويد، براي گلشيري شدن ، قبل از انتخاب موضوع و موقعيت و شخصيت و زمان و مكان داستان ، بايد اول «محل خال » را مشخص كنيد.به نظرم اين روش گلشيري است ، احتمالاً سيگار بر لب ، به تكيه گاه صندلي تكيه مي دهد. يک زانو را بغل مي گيرد، چشم ها را مي بندد و در خيال تصور مي كند كه اين بار خال كجا باشد؛ گوشه لب ، روي گونه ، بناگوش ، گردن ، ميان ابروها، يا...؛ پس از تعيين محل خال ، بايد شخصيت مقابل او - اغلب راوي - را برحسب جاي خال تعيين كنيد. مثلاً اگر خال گوشه چپ لب ها است ، راوي بايد قجر باشد؛ ردخور هم ندارد. البته در برنامه نويسي هم اين نكته رعايت شده . يعني نمي توانيد راوي را از قاجار انتخاب كنيد و

خال معشوقه را، چه مي دانم روي نوک دماغش بگذاريد. در اين صورت برنامه ، خودبه خود هنگ مي كند. يا مثلاً if خال بالاي چال گونه باشد، then راوي بايد جنوبي باشد. يا if زن نزديک لاله گوش چپ خال گوشتي داشت ، then راوي بايد نويسنده باشد.پس از انتخاب جاي خال و راوي بايد به صاحب خال بپردازيد. و صدالبته صاحب خال بايد با راوي هماهنگي داشته باشد. پس از آن ، به همين ترتيب ، به واقعه اصلي و زمان و مكان و ديگر اشخاص داستان و نوع و سبک و سياق داستان بپردازيد. البته آيكون خال فقط در مورد گلشيري فعال است و در مورد نويسندگان ديگر، آيكون خال ، غيرفعال است - و در صورت استفاده از آن هم ، دستگاه خود به خود هنگ مي كند- و به جاي آن ، آيكون هاي ديگري چون مكان و... فعال مي شوند. يعني شما براي آنكه فلان نويسنده غيراز گلشيري شويد، كافي است با ماوس برويد روي آيكون مكان ؛ كه مثلاً در مورد اين نويسنده فقط دَه و روستا و قريه است ، و حتي قبل از انتخاب اشخاص داستان ، بايد چند تا اسب و شتر و گاو و گوسفند و مرغ و جوجه انتخاب كنيد. از روي آيكون حيوانات - كه فقط حالا فعال است - مي توانيد مثلاً شتر يک كوهانه يا دوكوهانه انتخاب كنيد. يا انواع نژاد اسب ها، گاوها و گوسفندها كه همه در اين برنامه پيش بيني شده است . كافي است با ماوس روي آنها كليک كنيد. سپس مرحله اشخاص داستان مي رسد. كه در اين مورد، فقط مي توان مرد اسب سوار يا زن سرو قامت و... انتخاب كرد. در مورد اين نويسنده ، فقط از اسامي خاصي مي توان استفاده كرد. يادتان باشد، نمي توانيد «رزيتا» و «آناهيتا» و چه مي دانم «سامان » و «پويا» و «پرهام » انتخاب كنيد. اصلاً دستگاه هنگ مي كند، دعواي اصلي را هم فقط مي توانيد بر سر آب و زمين و مرغ و جوجه بگذاريد. دختره را بايد زود شوهر دهيد، شوهرش هم جاي پدرش باشد، و همين طور مي توانيد تا آخر ادامه دهيد. يا نه ، آن يكي نويسنده ؛ مي توانيد هر چه عشقتان كشيد بنويسيد. آوردن سه چهار تا تيمسار و سرهنگ هم ضروري است . با اين برنامه فاكنر و بورخس شدن هم كاري ندارد،

در برنامه نويسي، البته سبک نگارش نويسندگان نيز پيش بيني شده ؛ يعني شما اگر بخواهيد ضربتي به گلشيري بزنيد، نمي توانيد جملات طولاني پر از كلمات مترادف بياوريد. يا در مورد آن يكي ، نمي توانيد جملات كوتاه و موجز بياوريد. در مورد گلشيري بايد فعل ها را اول بياوريد و «اما» و «اگر» و «شايد» و «لابد» هم فراوان بيايد،

قابل ذكر است در صورتي كه وارد برنامه گلشيري شده باشيد و تمام مراحل ذكر شده را طي كرده باشيد، روي صفحه مانيتور، آيكون جديدي به نام «رنگ » نيز نمايان مي شود.- اگر سخت است ، تقصير من نيست . گلشيري است ديگر،- تازه مشكلات به كمک اين برنامه كمرشكن شده وگرنه حسابش را بكنيد اگر اين برنامه نبود، شما بايد همه اين مراحل را مثل خود گلشيري در ذهن تان طي كنيد، تازه داستان اول و دوم زياد مشكل نيست . شما فكر داستان هاي بعدي را بكنيد و مشكل اينكه اين بار خال را كجا بكاريد، با اين برنامه ، مي توانيد از كليه خال ها، محل و نوع آنها فهرستي تهيه كنيد. در اين صورت ديگر مي دانيد چند جا خال گوشتي آمده ، چند جا خال معمولي ، چند جا خال سياه آمده ، چند جا خال قهوه يي .- و اما توضيح آيكون «رنگ »، كه فقط مختص گلشيري است . آنقدر بايد در انتخاب رنگ اجزاي داستان دقيق باشيد كه خنگ ترين خواننده ها هم ، پس از خواندن داستان ، لااقل رنگي از اثرتان در ذهنش بماند؛ مثلاً اگر لقمه محبتي براي رهگذري گرفتيد؛ يک شامي كباب گذاشتيد و چند پر سبزي ، بايد يک تربچه نقلي هم كنارش بگذاريد. حتي اگر مطمئنيد كه نمي خورد. يادتان باشد «گاهي هم آدم بايد كاري را به خاطر تناسب رنگ ها بكند.» حالا ديگر داستان شما آماده است . مي توانيد آن زانويي را كه بغل كرده بوديد، روي صندلي بگذاريد، سيگارتان را در زيرسيگاري خاموش كنيد. دسته كاغذ را در چاپگرتان بگذاريد و از داستان تان پرينت بگيريد. به دسته ورق ها گيره يي بزنيد و داستان را همان جا پيش «آنها كه خسته نمي شوند، تاريک ، مي گويند، مي مانند تا مگر شما خود خانه روشن كنيد» گذاشته و به جمع خانواده بپيونديد. و حال ، در كنار ديگر اعضاي خانواده مي توانيد به تلفن ها جواب دهيد. مي توانيد همه آنهايي را كه آمده اند ديدنتان پذيرا باشيد. خداوند همچنان به شما صبر جميل عطا كند. من هم بهتر است بروم بچه ام را از حمام بياورم ،

فروردين 1376

روزنامه اعتماد
طراحی و پیاده سازی نرم افزار : شرکت ارتباطات نوین فرانام