بررسی جریان سیال ذهن در آینه های دردار هوشنگ گلشیری

واژگان کلیدی
* جریان سیال ذهن
* حدیث نفس
* هوشنگ گلشیری
* آینه‌های دردار

دکتر عبدالله حسن زاده میر علی * a.hasanzadeh@semnan.ac.ir

دانشیار دانشگاه سمنان

نیلوفر انصاری

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

چکیده

جریان سیال ذهن،روشی نسبتا جدید در داستان نویسی است که نویسندگانی چون دورثی ریچارسون، ویرجینیا وولف وجیمز جویس، در آثار خود از آن بهره گرفته اند. ویژگی این روش، ارائه جریانی از اندیشه ها و تصاویر ذهنی است که اغلب فاقد یک پارچگی و ساختار مشخص هستند ؛طرح داستان، مرزهای زمان و مکان متعارف را در می نوردد و خواننده تنها از طریق واگویه های شخصیت ها، می تواند به طور نسبی، به درک آن نایل آید .

این شیوه در کشور ما از همان آغاز رمان نویسی به سبک نوین، در آثار نویسندگانی چون صادق هدایت، صادق چوبک و هوشنگ گلشیری مورد استقبال قرار گرفت.

هوشنگ گلشیری در رمان آینه های دردار، برای به تصویر کشیدن روحیات پیچیده اشخاص داستان و برای رخنه به اعماق آن ها، از تکنیک جریان سیال ذهن و به خصوص از شیوه ی حدیث نفس، مدد گرفته ؛ روشی که مبتنی بر تداعی آزاد معانی است.

تاریخ دریافت مقاله:20 /9/ 1396 تاریخ پذیرش مقاله: 1396/9/28

(1-0)مقدمه

«با دگر گون شدن جهان بینی ادبیات غرب پس از جنگ جهانی اول ،سبک داستان نویسی مدرن تغییر یافت » (zelazo,2007 :115) و« شیوه ای نوین در داستان نویسی جلوه گر شد که از ویژگی های بارز سبکی آن می توان به بی توجهی به عنصر طرح ،آمیختگی وقایع گذشته و حال و آینده ،عدم ارتباط نویسنده با خواننده ،شخصیت محوری به جای حادثه پردازی و توجه بیش تر به عوالم نا مکشوف ذهن و دنیای درونی انسان ،اشاره کرد .»(Griffih ,2006: 57) «این شیوه مبتنی بر یک راه برد نوین روان شناسی بود که در سال 1890 م به وسیله ی ویلیام جیمز (William james) ،روان شناس و فیلسوف بزرگ آمریکایی (1842-1910) در کتاب مهم اصول روان شناسی (principles of psychology) ،تحت عنوان « جریان سیال ذهن »(stream of consciouness) معرفی و تبیین شد.»: (surmelian,1969 : 88)

«اصطلاح جریان سیال ذهن در دنیای نویسندگی ،به وسیله ی می سینکلر (may Sinclair) ،نویسنده و شاعره ی معروف انگلیسی (1863-1946) و صاحب رمان هایی چون درخت بهشتی (Tree of Heaven) و مری اولیویر (Mary OLivier) صورت پذیرفت .»: (prince Gerald ,2003 :65)

اما متاسفانه در منابع فارسی ،این نکته ی مهم مغفول شده است .

«از نخستین نویسندگان برجسته ی این سبک در ادبیات غرب، می توان از دورثی ریچاردسون، جیمز جویس، تی اس الیوت، مارسل پروست، ویلیام فاکنر و ویرجینیا وولف، نام برد .»(Chatman,1980: 76)

«در داستان نویسی به شیوه ی جریان سیال ذهن، نویسنده تلاش می کند که با کاوش فضای درونی و حالات ژرف ذهنی، بنای داستان را بر تاثرات ذهنی و هاله های اندیشه ی شخصیت ها ،استوار سازد . به بیان دیگر، در این شیوه ی نگارش، هدف آن است که تفکرات و ادراکات دست نخورده ی ذهن به هنگام بروز و پیش از پردازش و انسجام روایت شود و خواننده، خود با این جریان و حالات ذهنی همراهی کند و به تدریج ،به دنیا ی درونی شخصیت ها راه یابد .در این روش بر خلاف داستان هایی که با زاویه ی

دید دانای کل نوشته می شوند، نویسنده روایت را بر عهده ی سیلان نامنظم و پایان ناپذیر ذهنی شخصیت داستانی می گذارد و «لایه های پیش از گفتار »« Leveles of pre-speech» را با جزر و مد ذهن، در عرصه ی داستان، نمایش می دهد و فضای کلی داستان را بر اساس «ذهنیت پروری » محوریت می بخشد؛ به گونه ای که دریافت ها یا معلومات ،بی واسطه و مستقیما ،به خواننده منتقل می شود و می توان آن را با تعبیری وام گرفته از ژان پل سارتر ،«دریافت های بی واسطه ی ذهن » نامید .»(سارتر ،1370 :153)

«نویسنده با یاری گرفتن از این تکنیک ،محنوای ذهن شخصیت ها یعنی دریافت ها و افکار، بینش ها و احساسات و خاطرات آنها را بی پرده و صریح، نمایان می کند و در مکاشفه ای روانی، مخاطب خود ر ا به فضایی می برد که در آن، به طور مستقیم با تداعی معانی و لایه ی پیش گفتار ذهن شخصیت ها درگیر شده، با شکافتن این تجربه های ذهنی و اندیشه ها ،تماسی نزدیک با دنیای درون اشخاص داستان پیدا می کند . این افکار و تداعی ها که با روندی بدون توضیح و تحلیل و به طور اتفاقی گزارش می شوند، خصوصیات ذهنی و روانی شخصیت ها را بازگو می کنند و هسته ی اصلی داستان را شکل می دهند».(cuddon&preston ,1998: 45)

«با گذشت زمان و در هم شکستن قراردادهای سنتی داستان نویسی در قرن بیستم، داستان نویسی به شیوه ی جریان سیال ذهن، علاوه برآثار مدرنیسم، در عرصه ی آثار پست مدرنیسم نیز ظهور پیدا کرد . این امر ناشی از آن بود که «رمان پست مدرنیستی همچون رمان مدرن، بر بیگانگی انسان معاصر از خود، فرد گرایی ضد اجتماعی و اصالت نفس تاکید می کند . شخصیت اصلی رمان، پست مدرن، ضد قهرمانی است که بر خلاف قهرمان رمان های رئالیستی قرن نوزدهم، به ناتوانی های خویش وقوف دارد و خود را بازیچه ی وقایع نامنتظر زندگی می داند و از این رو او هم چاره ای جز پناه بردن به دنیای درونی خود نمی یابد . »(پاینده ،1374 :104)

نتیجه آنکه این شیوه ی نسبتا جدید رمان نویسی، علی رغم آن که بیش از نیم قرن از پیدایی و رواج آن می گذرد، کماکان می تواند بستری مناسب برای خلق رمان های

جذاب با نگرش روان شناسانه محسوب گردد؛ از این رو شگفت انگیز نیست که نویسندگان مطرح ایرانی، همچون صادق هدایت و صادق چوبک و هوشنگ گلشیری، با توجه به زمینه های فراوان ایجاد خلاقیت در این سبک، تمایلی قابل ملاحظه بدان نشان دادند و در برخی آثار خود ،این شیوه را به کار بستند .

در ادامه ی این مقاله نخست اشاراتی چند به ویژگی ها و قابلیت های نگارش به سبک جریان سیال ذهن خواهیم داشت و پس از آن، به بررسی وسنجش جریان سیال ذهن در آینه های دردار هوشنگ گلشیری خواهیم پرداخت .

(2-0).پیشینه پژوهش

از آن جا که جریان سیال ذهن، جریانی پریشان و هذیان گونه است در آثار نویسندگان بزرگی چون صادق چوبک، صادق هدایت، هوشنگ گلشیری و شهریار مندنی پور و غیره ....دیده می شود .این جریان در میان کتاب های زیادی نظیر مکاتب ادبی سیروس شمیسا و آشنایی با مکتب های ادبی دکتر منصور ثروت مطرح شده است. هم چنین پایان نامه هایی با عنوان جریان سیال ذهن در داستان های کوتاه شهریار مندنی پور در دانشگاه بیرجند ، جریان سیال ذهن در ادبیات داستانی فارسی معاصر در دانشگاه تربیت معلم تبریز و تحلیل شیوۀ جریان سیال ذهن در آثار هوشنگ گلشیری در دانشگاه زنجان نوشته شده است. و با بررسی مقالات، تنها مقاله ای با عنوان بررسی شیوۀ به کارگیری جریان سیال ذهن در رمان سنگ صبور، اثر صادق چوبک یافت شد.

(3-0)روش پژوهش

روش پژوهش به صورت کتابخانه ای، بنیادی، توصیفی و تحلیلی می باشد .

(4-0) مبانی نظری تحقیق

(4-1)جریان سیال ذهن در ادبیات

جریان سیال ذهن سبک نوینی در داستان نویسی است که بر خلاف شیوهٔ کلاسیک ، نقش نویسنده به حداقل ممکن می رسد .در واقع داستان نویس در جایگاه ناظر و رابطی بی طرف، می کوشد تا با ثبت و ضبط تمامی حالات جزر و مد ذهن شخصیت های داستان، افکار و عواطف آن ها را به طور مستقیم در اختیار خواننده قرار دهد . و با نمایش آن ها خواننده را در تجربیات ذهنی شخصیت ها و فرایند افرینش داستان سهیم می کند . در این داستان وقایع خطی که بر اساس روابط علت و معلول ارایه می شود، روایت داستان را شکل نمی دهد؛ بلکه به جای زمان خطی و تقویمی بر زمان ذهنی تاکید می شود که هر لحظه از خاطره ای به خاطره دیگر و از تصویری به تصویر دیگر می لغزد وکانون روایت، مدام میان لایه های تو در توی ذهن و بین زمان عینی و ذهنی جابه جا می شود . این جا به جایی میان رمان ها و به ویژه در زمان ذهنی به وسیله تداعی صورت می گیرد .

(4-2)ویژگی های نگارش به سبک جریان سیال ذهن

مهم ترین ویژگی هایی که برای داستان نویسی به شیوه ی جریان سیال ذهن برشمرده اند، عبارت است از :

1«-غیر ارادی و نا آگاهانه بودن روایت

2-عدم اطلاع رسانی مستقیم از سوی نویسنده و احاله ی این مهم به اشخاص داستان،از طریق تک گویی درونی

3-روایت داستان برای مخاطب غیر معهود و نامشخص ،گویی که از دید راوی، خواننده و مخاطبی برای واگویه های ذهنی او وجود ندارد .

4-نبود نظم فکری مشخص در بیان افکار و خاطرات ؛ به دیگر سخن، ارائه لایه ی پیش گفتار ذهن

5-نبود رابطه علت و معلولی در روساخت روایت؛ وواگذاری یافتن این رابطه به خواننده از طریق درک ژرف ساخت اثر

6-آشفتگی و بی نظمی در زمان؛ بدین معنا که حوادث در روایت سیال ذهن بر محور زمان خطی به وقوع نمی پیوندند و ذهن راوی در هر لحظه به نقطه ای از زمان، سفر می کند .

7-آشفتگی و بی نظمی در مکان

8- در هم ریختگی در زبان و نظام دستور زبانی به علت روایت ذهنیات از لایه ی پیش گفتاری

9-بیان بی پرده و بی ملاحظه ی ذهنیات اشخاص داستان ،بدون دخالت نویسنده .» : (surmelian, 1968 163)

از آن جا که ادامه ی بحث در باره ی جریان سیال ذهن و حدیث نفس، منوط به تبیین چند اصطلاح رایج در نقد روان شناسی است، در ادامه، به طور مختصر بدان ها اشاره ی کوتاه می کنیم.

(3-4)تداعی آزاد

«تداعی معانی یا هم خوانی اندیشه ها، شیوه ای در تجزیه و تحلیل روانی است که روان کاوان در تحلیل شخصیت،حساسیت ها، علایق و کشف عقده های روانی بیمار برای مداوای وی به کار می برند ».(Abbott,2008 : 97) «در جریان سیال ذهن، تداعی آزاد که در قالب هایی چون حدیث نفس و تک گویی درونی، امکان بروز و ظهور می یابد ،نقش اصلی روایت داستان را به عهده دارد. برخی از این تداعی ها آشکار و به سهولت، قابل تشخیص اند و در مقابل، تشخیص پاره ای دیگر نیاز به تامل و دقت نظر دارد . تداعی معانی در جریان سیال ذهن به خواننده کمک می کند تا پیوند میان ذهنیات پراکنده ی شخصیت را بیابد و به حساسیت ها، علایق و خاستگاه تداعی های ذهنی او پی ببرد . عملکرد تداعی مبتنی بر سه رابطه ی شباهت، تضاد و مجاورت میان اشیاء یا مفاهیم است . در تداعی آزاد، افکار و تصورات به همان ترتیبی که به ذهن می آیند، موجودیت می یابند .»(Bercovitch ,Sacvan&patell 1994: 105)

(4-3-1) تک‌گویی درونی

«شیوه‌ای از روایت است که در آن تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان، در سطوح مختلف در مرحله پیش از گفتار نمایانده می‌شوند.»(داد، 1378: 84) مقصود از سطح پیش از گفتار ذهن، لایه هایی از آگاهی است. که به سطح ارتباطی (خواه گفتاری و خواه نوشتاری) نمی‌رسد و بر خلاف لایه‌های متضمن مبنای ارتباطی نیست. در لایه-های گفتار نظم و عقل و منطق و ترتیب زمانی حاکم است و گاهی محتویات ذهن در این لایه‌ها سانسور می‌شود اما در لایه های پیش از گفتار ذهن نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم و نه سانسور. به دلیل گسیختگی افکار و تصاویر در این لایه از آگاهی، در تک گوئی درونی با ترکیب‌های غیر دستوری، عدم رعایت قواعد نحوی پرهیز از نشانه گذاری درست و جملات و عبارات ناقص و ... مواجه می شویم.

«در تک گوئی درونی کسی مخاطب گوینده نیست. این گونه روایت مانند حرف زدن بچه های کوچک و اشخاص پیر می ماند وقتی با خودشان حرف می زنند. اساس این شیوهٔ روایت بر بازگوئی ذهنیات راوی قرار دارد».(میرصادقی، 1380: 411- 412)

تک گوئی درونی او داستانی را تعریف می‌کند و یا تک گوئی درونی راوی، اصلاً واکنشی است یعنی سیر اندیشه‌ی او نه زمان حال را گزارش می‌کند و نه یادآور گذشته است که در این حالت تک گوئی درونی، داستانی برای خویش است.

(4-3-2) تک گویی نمایشی

نوعی از تک گویی است که در بعضی از داستان های کوتاه و رمان های امروزی از آن استفاده می کنند. اختلاف تک گویی نمایشی و تک گویی درونی در این است که در تک گویی نمایشی کسی مورد خطاب قرار می گیرد. ولی در تک گویی درونی، مخاطبی وجود ندارد و خواننده به صورت غیر مستقیم متوجه آن اتفاق می شود.

«در تک گویی نمایشی انگار کسی بلند بلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد. این مخاطب در خود داستان است. هم

چنین خواننده از صحبت‌های راوی داستان می تواند بفهمد که او در کجاست، چه کسی را مورد خطاب قرار می‌دهد» (میرصادقی، 1380: 414)

(4-3-3) حدیث نفس یا خودگویی

یکی از شگردهایی که در شیوه ی جریان سیال ذهن مورد استفاده قرار می گیرد، گفتارهای بی مخاطب و به اصطلاح «حدیث نفس » است .

«حدیث نفس یکی از انواع تک گویی است که درآن شخصیت (داستان) افکار و مقاصد خود را به زبان می‌آورد تا خواننده یا تماشاچی از مقاصد و نیات او با خبر شوند» (میرصادقی، 1380: 417- 418)

هم چنین اطلاعاتی در مورد شخصیت نمایش نامه و یا داستان و خصوصیت های روانی به خواننده با تماشاگر داده می‌شود. کاربرد حدیث نفس با تک گویی درونی آن است که در حدیث نفس فرد بلند بلند حرف می‌زند و مخاطبی دارد. در حالیکه در تک گویی درونی گفته های فرد در ذهن او می‌گذرد.

فرق حدیث نفس با تک گویی نمایشی آن است که در تک گویی نمایشی شخصیت داستان برای گفته‌های فرد مخاطبی دارد ولی در حدیث نفس شخصیت از وجود و حضور دیگران غافل و بی خبر است.

« حدیث نفس بخشی از اثری است. در حالیکه تک گویی نمایشی می تواند همه اثر را به خود اختصاص دهد.» (میرصادقی، 1380: 417- 418)

حدیث نفس در نسبت نمایشی قرن هجدهم و قرن نوزدهم همچنان رواج داشت اما با ظهور مکتب ناتورالیسم مقبولیت پیشین را از دست داد. در قرن بیستم از نمایش نامه نویسان غربی که نمایش نامه منظوم می نویسند از این شیوه استفاده می کنند. برای مثال تی.اس. الیوت، شاعر و نمایش نامه نویس انگلیسی، نمایش نامه منظوم (قتل در کلیسا) را به شیوه‌ی حدیث نفس نوشته است.

« حدیث نفس و خودگویی در داستان نیز به کار می رود. در این صورت جملاتی که به صورت حدیث نفس است معمولاً با جمله ی کوتاه (او گفت) (من گفتم) و غیره مشخص

می شود و گفتگو با خود میان دو علامت نقل قول مستقیم («ـــــــــ») قرار می گیرد. اما پاسخی از سوی اشخاص دیگر داده نمی شود. از این رو خواننده در می یابد که گوینده با خودش گفتکو می کند.»(داد، 1378: 112)

(5-0) واکاوی جریان سیال ذهن در آینه های دردار هوشنگ گلسیری

(5-1) طرح داستان

چنان که در مقدمه بر آن تاکید کردیم در شیوه ی جریان سیال ذهن، روایت داستان از «دیدگاه راوی دانای کل » به « حدیث نفس و تک گویی اشخاص داستان » واگذار می شود و «همین موضوع، یعنی عدم روایت از دیدگاه دانای کل، باعث می شود تا عملا خواننده با داستان به صورت مالوف آن، مواجه نشود؛ بنابراین، در حقیقت چیزی برای خلاصه کردن وجود ندارد و تنها می توانیم به زمان، مکان، شخصیت ها و برخی حوادث عمده ی رمان اشاره کنیم .»(محمودی ،1389: 98)

رمان آینه‌های دردار گلشیری چندین مجموعه رویداد اصلی و فرعی دارد یک مجموعه از رخدادها به زندگی گذشته‌ی ابراهیم (شخصیت اول رمان) مربوط می شود. در این رخدادها، ابراهیم کودک از رابطه اش به صنم بانو می گوید که همسایه و همبازی او بوده است. ابراهیم این رخدادها را در چند داستان کوتاه بازآفرینی کرده است. اکنون صنم بانو که صاحب همسر و فرزند است در پاریس زندگی می‌کند.

مجموعه‌ای دیگر از رخدادهای رمان به دیدار مجدد ابراهیم با صنم بانو در پاریس اشاره می‌کند ابراهیم در مقام نویسنده به چند شهر خارجی از جمله پاریس برای داستان خوانی دعوت شده است. هر کجا ابراهیم تکه ای از داستان‌های تمام شده و نیمه تمام خود را می خواند، صنم بانو در جلسه حضور دارد ولی رخ نشان نمی دهد. تا اینکه داستان خوانی ها به دیدار دوباره‌ی آن منجر می شود.

سومین مجموعه از رویدادها که به موازات دو مجموعه پیشین سر باز می‌کند، داستان فعلی زندگی ابراهیم با همسرش میناست.

در واقع رمان آینه‌های دردار این مجموعه رخدادهای موازی یا ناموازی را به شیوه‌ی تو در تو و داستان در داستان که البته شگرد غالب رمان است، به نمایش می گذارد.

اما آنچه در این رمان مهم است طرح نهایی رمان که به شیوه حدیث نفس نوشته شده که راوی کانونی گر آن را بدین گونه آغاز می کند.

«در فرودگاه لندن بر نیمکتی هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنیده و دستی هم به شانه اش خورده بود» (گلشیری، 1372 : 5)

و با این جمله ها به پایان می برد:

صنم گفت: «شب به خیر. ابراهیم گفت: شب به خیر»(گلشیری، 1372 :16)

در واقع گلشیری در این طرح نهایی از صناعت داستان در داستان که به واسطهٔ زمان پریشی و تداعی آزاد صورت گرفته دیدگاه دانای کل محدود (راوی- کانونی گر) و به ویژه، سطوح روایت و انواع راوی که به شگرد داستان درونه ای و درونه گیر یا همان داستان در داستان ختم می‌شود نهایت بهره را برده است.

(2-5)ویژگی های روان شناختی

«رمان روان شناختی، رمانی است که نویسنده در آن به بیان جریان های ذهنی و حالات پیچیدهٔ عاطفی و محرک های درونی شخصیت ها در انجام اعمالی که از ایشان سر می زند، می پردازد»(داد، 1378 : 149) نویسندگان رمان روان شناختی، به بررسی و بازگوئی انگیزه‌های درونی آدم‌ها می‌پردازند.

گلشیری به رغم برخورداری از یک ذهنیت فوق العاده جستجو گر و نوگرا، همیشه از نزدیک شدن به حریم رئالیسم جادویی و زاویه ی دید ذهن سیال به شدت پرهیز داشت، تا به آن حد که گویی اساسا این شیوه ها را چندان به رسمیت نمی شناخت . شاید از این نظر که تصور می کرد برای آن ها جایگزین های مناسبی در میان امکانات موجود و حتی سنت های روایی قدیم وجود دارد که ما را از روی آوردن به اقتباس صرف بی نیاز کند . پیوستگی شناسنامه ی این شیوه ها به صاحبان شاخصی چون مارکز و جویس، همواره تداعی کننده تصور تقلیدگری صرف از میراث خارجی ها در ذهن هر مخاطب و منتقد

خواهد بود .حتی خلق شاهکار نیز با انتساب به این نحله های شناخته شده ارزش کار را مسلما به مرتبه ی دون پایه ای فرو خواهد کاست. پیچیدگی و ابهام در بافت کلی این شیوه ها به قدری بالاست که مانع از مشارکت فعال و بارآور مخاطب در فرایند فهم و فکر آفرینی می شود. اضافه برآن قدرت و قوام صناعت های موجود و دل مشغولی به نویافته های کهن و بازکاوی و دست ورزی به زوایای ناشناخته ی همان امکانات به جامانده، کنجکاوی و بی نیازی او را به حد لازم ارضا می کرد که از نگاه دوختن به دست دیگران باز بدارد. اما با این وجود گلشیری، در بعضی از داستان های خود گاه رگه هایی از اعمال جادویی را به صورت بسیار محدود به کار گرفته است.

« آینه‌های دردار» یک رمان کوتاه است. ظاهراً فقدان آگاهی اجتماعی و نگاه فراگیری که بر ملا کننده شکاف می‌باشد از یک سو، ناتوانی در عرصه‌ی شبکه منظم و پیچیده روایی و همچنین درک تغرلی از جهان و حتی نوشتن (که در این اثر هم به شدت نمود دارد) باعث شده توفیق نویسنده ایرانی در فرمی باشد که نسبتش با داستان کوتاه بیشتر است تا رمان که وسعتی شگفت انگیز است و باید با حضور بی‌شمار نیروهای ممکن شکل بگیرد.

در «آینه‌های دردار» سودای تصویر کردن وضعیت روشنفکران مهاجر ایرانی به دو سه داستانک فرعی (در امتداد زندگی دو شخصیت اصلی داستان) و یک صحنه بحث سیاسی و کباب خوردن محدود می‌شود.

این چشم انداز به مثابه داستان گویی کلاسیک است که جنبه تقابلی، با شخصیت داشته باشد و نه مثل داستان مدرن که مستقل و خود پسنده باشد بلکه چشم انداز مهاجرت در پس شخصیت ابراهیم بیشتر به اجرای دکوری و ساده با اصلی‌ترین و آشناترین نمادها و نگاره‌ها شبیه است. دقیق‌ترین استعاره از این وضعیت در داستان دیده می‌شود.

ابراهیم به همراه صنم بانو در پاریس از موزه‌ی بازدید می‌کند. هیچ تصویری از موزه و آثار آن ارائه نمی‌شود، فقط می‌خوانیم که ابراهیم سخت مشتاق است تابلویی را ببیند که از پیش می‌شناخته.

چشم انداز در (آینه های دردار) همیشه به همین صورت از پیش شناخته شده است. نویسنده هستی را نمی‌کاود و چشم بر آشوب می‌بندد تا آنچه را می‌داند و شناخته است، برجسته کند. و وقتی به سر سراغ مسائل کلان جهان چون فروپاشی دیوار برلین می‌رود آنچه ارائه می کند نه تصویری است منحصر به فرد و سرشت نما، نه چنان که سودایش را در سر دارد.

جنبه‌ای است فرعی که تمامیتی را بنمایاند بلکه تکرار پیش پنداشت‌ها است. مثلاً تصویری که از مهاجران اروپای شرقی در (آینه‌های دردار) می‌بینیم همان است که در هر گزارش ژورنالیستی در آن دوره گفته شده. بنابراین نویسنده هم ظاهراً در پی یافتن خود است و به آنچه پیش می‌رود و پیش می‌آید، بی اعتناست.

حال آنکه گلشیری خاصه در داستان های کوتاه کم نظیرش مسیر عکس را پیموده. بنابراین، چشم‌انداز آنچه شخصیت در آن محاط شده کمتر و کم‌تر نقش پذیر می‌شود. و بیشتر در پس زمینه می‌ماند. یا آنکه در جاهایی از رمان مثلاً فصل پیاده روی ابراهیم و صنم بانو در پاریس به تصویر سازی محیطی با لحنی شاعرانه و جمال پرست تقلیل می-یابد: این جا اوج عاطفی و ذهنی رمان است. ابراهیم در معرض دو راهه بازگشت به ایران یا ماندن با صنم بانو (عشق باز یافته دوران نوجوانی) قرار گرفته.

چشم انداز هم نقشی جدی‌تر از این ایفا نمی‌کند که حال و هوای احساساتی و گاه رقیق شخصیت را تشدید کند و در واقع این نتیجه همان برخورد تقابلی چشم انداز و شخصیت است. آن هم نه به میانجی‌های دور از ذهن و پیچیده بلکه همان سایه و نسیم و مهتاب که از قدیم دست اندرکار پرداخت صحنه‌های عاشقانه اند. در حقیقت آن «باختن» و «تلخی» از فرط تکرار نالیدنی کم اثر می‌شود چون با وجود آنکه نویسنده کوشیده است باز تاب آن را در سرگذشت یکی دو شخصیت فرعی داستان مثل ایمانی هم بنمایاند اما از درونیات شخصیت مغبون و محافظه کار ابراهیم بیرون نمی زند و پیوند ارگانیک آن با یک نسل پدیدار نمی شود.

از نظر نویسنده ی آینه های دردار، آدم های آن سوی مرز نیز به جز صنم بانو و ایمانی، همگی آدم هایی پر مدعایی هستند که اوقات فراغت خود را یا با بحث های بیهوده ی سیاسی و یا با رابطه های پنهان جنسی سپری میکنند؛ و یا اگر خیلی شرافتمند باشند با کناره گیری از این گونه «درندگی ها » و تاختن به گذشته ی خویش به تربیت فرزندان خود می پردازند. و ابراهیم، راوی داستان، آن قدر به حقانیت اعتقاد و عمل کرد عجولانه ی خود درباره ی مبارزه و امکان تغییر جهان اطمینان دارد که وقتی نتیجه ی نا خوشایند آن با شتاب زدگی هایش در تقابل قرار می گیرد، به قانون تغییر ناپذیری جهان ایمان پیدا می کند و برای تکمیل و تثبیت نظر خود ،«آنات واجزای » دیگری را نیز در طول روایت به میان می کشد تا در نهایت نویسنده نظر خود را به کرسی بنشاند که «اگر دنیا تغییر نکرد، نه به خاطر شیوه ی اندیشه و عمل کرد غلط اوست بلکه دنیا تغییر پذیر نیست »

ابراهیم می خواهد بنویسد(کاری که دیگران نکرده اند !)آن هم به صورتی که « پشت قو هیچ چیز نباشد .» و برای آنکه به چنین شیوه ای در نوشتن نایل آییم و پذیرفته شویم باید در شرایطی زندگی کنیم که واقعیات، تصاویر و مفاهیم در حوزه ی کارکرد نیز نقشی یک سان داشته باشند. اما نوشتنم از یک جویبار به صورتی که همان جویبار باشد و چیز دیگری را به دنبال نداشته و تداعی نکند در جایی که شعور انسان انعکاس راست حقیقت نیست و از «داوری هایی » گذر می کند که وابسته به موقعیت های متفاوت و متضاد آدمیان است، امری است محال ... تناقض در همین است که ابراهیم در جایی با این که دوست دارد بر توالی زمان بنویسد، امکان آن را رد می کند :« نمی شود » همان طور که قبلا می خواست با دو کتاب (امکان)جهان را تغییر دهد (ضرورت)و وقتی چنین نشد به نفی ضرورت (تغییر جهان)برخاست.

دیگر این که، صنم بانوی آینه های دردار در نقش یک معشوق آرمانی، شباهت بسیار به زن اثیری هدایت دارد؛ عینا با همان «خال و چال گونه و عادت انگشتان به دهان بردن و همان خویشی و قرابت با مرد داستان (ابراهیم و صنم گویا خاله زاده هستند)که در بوف کور هم هست. دیدگاه نویسنده درباره ی دست یابی به این معشوق نیز شباهت بسیار به دیدگاه هدایت دارد؛ آن جا که می گوید « وصل او در این جهان دست نمی دهد. با بدل

های او به خلوت می شود رفت اما با او فقط می شود بوسه بازی کرد. یکی از تفاوت هایی که صنم بانو با زن اثیری هدایت دارد این است که گلشیری، در شخصیت این زن، صورت خاکی و آسمانی معشوق را با یکدیگر ترکیب کرده و او را زنده و حی و حاضر در برابر عاشق قرار داده است؛ در حالی که در بوف کور، معشوق آسمانی، یک آرمان خیالی و دست نیافتنی است و معشوق زمینی از فرط نا مطلوبی و نفرت زدایی،کشتنی .

خود گلشیری نیز وقتی خواهان مخاطبان خاص و انگشت شماربود، و دنیای داستان های خود را دشوار و دور از فهم عموم می دانست مسلما از سر تعمد به این شیوه از نوشتن روی آورده بود . حال با طبیعی تلقی کردن رویه ی روشن فکرانه برای یک نویسنده ی روشن فکر، ایراد حذف پاره ها و پیوندها و عدم پردازش شخصیت ها نیز بر این گونه از نوشته ها نمی تواند عارض باشد :«طبیعی است که در چنین نوشته ای، بخش اعظم واقعیت و مکانیسم های فرافکنی هنری واقعیت، به ویژه واقعیت فرم هنری، در ارتباط با روشن فکران حذف شده است؛ به دلیل این که قرار است آن بخش اعظم واقعیت فرم هنری را، حتی خود واقعیت را؛ پیشاپیش دانسته باشیم. همین جاست که باید گفت «طاهر»ساخته نشده است: پدرومادر او ساخته نشده اند. پدرومادر زن ها هم کاریکاتوروار معرفی شده اند .

(3-5) در نظر گرفتن مخاطب معهود

نگرش نوین به محیط اجتماع با بیانی ساده یکی از ویژگی های رمان های مدرن است. هوشنگ گلشیری در این اثر به جای توضیح و تحلیل وقایع و شرح خلق وخوی شخصیت ها، قضاوت را به عهده خواننده گذاشته است و با تأثیرگیری از نویسندگانی چون ارنست همینگوی، جان اشتاین بک، ویلیام فاکنر و.....، با زبانی ساده و از طریق سیلان نامنظم و پایان ناپذیر عبارات، افکار، خاطرات و احساسات خاص خود را به خواننده القا می کند و احساسات مخفی و ما فی الضمیر شخصیت ها را که در پستوی نا خود آگاه آنان پنهان شده است، بیرون می ریزد و آشکار می کند. هوشنگ گلشیری در نقل این رمان، قصد ندارد که دست خواننده را بگیرد و وارد فضای داستانی خود بکند وداستان را با رئالیسمی تصنعی، به پیش ببرد؛ بلکه سعی دارد ذهنیات افراد را همان گونه که هست (یا لااقل آن

گونه که او تصور کرده)بی واسطه و بدون دستکاری، هر چند نامنظم ،برای خواننده مجسم کند:

« ساعت ها می‌توانیم دل بدهیم و قلوه بگیریم. اولش البته همین حرفهاست که مثلاً بچه مریض بوده یا این و آن را از کجا خریده ایم، بعدش دیگر همین طور می گوییم، از هر چه به ذهنمان برسد. من خودم هم نمی دانم این همه حرف و نقل چطور به ذهنم می رسد. سرلتی می‌گوید:« من اگر هفته‌ای یک بار هم شده نروم سراغ ان دوست دوران دبیرستانم، دلم می ترکد. این مردها...» خوب، من هم فکر می کنم مردها زیادی جدی اند، یا ظاهراً جدی اند، برای همین زود می رنجند، نازک نارنجی اند.»**(گلشیری، 1372: 112)**

« در واقع ، فرض اصلی در این شیوه از روایت این است که مخاطبی وجود ندارد؛ به همین دلیل، راوی تلقی و تأثرات خود را از وقایع به شیوه ای نا منظم و پراکنده باز می گوید .» (مستور ،1379 :43)

شگرد آینه های دردار در این است که هر کدام از شخصیت های داستانی، در ذهنیات و تک گویی های دیگر شخصیت ها، به خواننده معرفی می شوند. این ذهنیات مختلف و متفاوت، با نگرش های مغایر، در کنار هم روایت می شوند و این خواننده است که باید این معمای طرح شده را حل کند و داستان را با نیروی تخیل خویش پی بگیرد .شخصیت های این داستان، در کنار هم، ولی در دنیایی متفاوت و جدا از هم زندگی می کنند و به همین دلیل، گلشیری دریافته است که بهترین شیوه ی روایت داستان، شیوه ای است که در آن شخصیت ها بدون مخاطب قرار دادن یک دیگر در تنهایی خود و برای خود بیندیشند و محتویات ذهن آن ها از طریق تک گویی درونی مستقیم ارائه شود .

(4-5) به هم ریختگی عناصر زمان و مکان

در شیوه ی جریان سیال ذهن، زمان به صورت غیر خطی است؛ یعنی ممکن است در یک پاراگراف جملاتی مبهم از زمان های مختلف، بدون هیچ اشاره ای از طرف نویسنده، بیان شود و حتی گاهی نویسنده بدون استفاده از نشانه گذاری مناسب، از صحنه ای به صحنه

ای دیگر و یا از اندیشه های کسی به سخنان کسی دیگر بپرد و مجددا به اول باز گردد. حتی راوی داستان نیز ممکن است تغییر کند.

در آینه های دردار نیز زمان بدون قاعده و نظم و ترتیب است. هر چند در این داستان، وقایع و اتفاقات در مدت چند روز اتفاق می افتد، این اتفاقات و حوادث در عرصه ی زمان ذهنی، به گونه ای پرورده و موشکافی می شود که گویی چندین سال طول کشیده تا به سرانجام برسد .

البته در بعضی موارد، عکس این قضیه هم مشهود است؛ یعنی شخصیت ها در مدت زمان کوتاهی با « رجوع به گذشته »(flash Back) وقایعی مفصل را به سرعت برق از ذهن می گذرانند .

عنصر مکان نیز در این رمان دستخوش بی نظمی است و درهم ریخته می نماید. مکان هایی که اشخاص داستان، درباره ی آن سخن می گویند، بسته به آن چه که روایت می کنند، هر لحظه امکان تغییر وجابه جایی دارد .

«کجائی ام من؟ این را وقتی گفته بود که صف دراز اهالی آلمان شرقی و لهستان را جلوی فروشگاههای برلن غربی دید، اینها هم سرگردان شده‌اند، تا از دیوار گذشتند به اولین بانک سرزدند و پنجاه مارک دستخوش گرفتند و بعد گشتی زدند آنهمه مواد خوراکی بسته بندی شده را دیدند... جاروبرقی‌ها- تلویزیون‌ها ضبطهای بزرگ و کوچک ... برگشتند به آسمان شرقی به مجارستان تا فردا یا پس فردا دیگران بیایند و پنجاه مارکی دستخوش بگیرند و خریدی بکنند و آن جا گران‌تر بفروشند .... او هم همین طورها بود»(گلشیری، 1372: 6-7)

(5-5)بررسی شیوه های جریان سیال ذهن (تک گویی درونی، نمایشی و حدیث نفس)

در تک گوی های ابراهیم (شخص اول داستان) متعهد است که حال و هوای زندگی ایرانیان خارج از کشور را یادمان بیندازد. نمی‌خواهد موشک باران را فراموش کنیم، به امید آنکه صحنه آن گلدان لبه کنگره‌یی فراموش نشود؛ همان گلدان که روی طاقچه‌ایی

است که تنها بازمانده خانه‌یی است در طبقه چندم ساختمانی که زمانی یک مجتمع مسکونی بوده، تا این زنجیره خرابی‌ها به گلدانی برسد که یادمان نرود هنوز زیبایی هست.

از نوع وصف گلدان می‌توان حدس زد همان گلدان حاجیه خانم مادر میناست که در مکان و زمانی دیگر در رمان شکسته شده اما این جا چون سمبل زندگی دوباره بازسازی شده و در بلندترین جایی که از یک زندگی باقی مانده، گذاشته شده است.

«کجائی ام من؟ این را وقتی گفته بود که صف دراز اهالی آلمان شرقی و لهستان را جلوی فروشگاههای برلن غربی دید، اینها هم سرگردان شده‌اند، تا از دیوار گذشتند به اولین بانک سرزدند و پنجاه مارک دستخوش گرفتند و بعد گشتی زدند آنهمه مواد خوراکی بسته بندی شده را دیدند... جاروبرقی‌ها- تلویزیون‌ها ضبط‌های بزرگ و کوچک ... برگشتند به آسمان شرقی به مجارستان تا فردا یا پس فردا دیگران بیایند و پنجاه مارکی دستخوش بگیرند و خریدی بکنند و آن جا گران‌تر بفروشند .... او هم همین طورها بود»(گلشیری، 1372: 6-7)

آینه های دردار مانیفست داستان نویسی گلشیری است. اما نویسنده بزرگ و جریان ساز داستان نویسی فارسی آنجا که بیشتر از همیشه از ایده هایش دم می زند و آن ها را به صراحت بیان می‌کند کمتر از همیشه در تحقیق آن‌ها توفیق می یابد. شاید آینه های دردار برای خواننده یی پیگیر و جدی مثل کتاب راهنمای عمل کند. برای فهم دقیق توانایی حیرت انگیز این داستان نویس در آثار شاخصش.

جنبهٔ ویژه از اهمیت «آینه های دردار» در برجسته سازی مسأله‌ی داستان نویسی است.

آموزه ما و ادراک گلشیری از داستان جا به جا و به صراحت در (آینه های دردار) آورده می شود. پیدا است آنچه از موقعیت داستان نویس و شکل داستان نویسی در داستان گفته می شود. با تایید قاطع نویسنده همراه است و بی آنکه حساسیتی بر توفیق نویسنده داشته باشیم. خود اثر هم نمایان‌گر کوششی برای تحقیق همین ایده هاست.

بعد نمایشی دادن به تصور تأثیر تلقین، و حیثیت القایی دلایل و قراین در قوت بخشی به روح تشکیک و تردید یا اثبات و تأیید در موجودیت یک پدیده، منشأ نوع دیگری از روایت است که گلشیری سخت طرفدار آن است؛ اما در عمل البته تمایل چندانی به استفاده ازآن ندارد. موضوع به بیان ساده تر از این قرار است که وقتی در اثبات یا نفی یک موضوع ، حس واحدی در مجموعه ای از آدم ها شکل می گیرد، آن ها برای اثبات ذهنیت و اقناع خود و دیگران مسلما متوسل به مجموعه ای از دلایل و قراین می شوند تا موضوع محمل منطقی مناسب پیدا کند. حال، تمام آن حرف ها و استدلال های هماهنگ،که از جانب چند نفر برای رد یا قبول موضوعیت یک پدیده عرضه می شود وقتی از منظر های مختلف به جانب تکرار کشیده شود جنبه ی تلقینی آن به قدری تقویت می شود که از آن طریق می توان به راحتی هر موضوعی را به ذهن مخاطب القا کرد .

تک گوی های نمایشی ابراهیم (شخص اول داستان) بیان گر تجربه های خام و بچه گانه و معصومانه او است .

« این جا غرب هیچ جیز، هیچ وقت عوض نمی‌شود، یا هر چیز تازه با چنان وسواسی کنار چیزهای قدیمی جا داده می‌شود که نه انگار تازه است، من خوشحالم که این جا هستم، گرچه غریبه ام ولی وقتی می‌بینم هر چیزی سر جای اولش هست. این خیابان یا حتی رنگ در خانه رو به رو همان است که بوده است حس می‌کنم من جزئی هستم از جریانی که کند یا تند اما مدام است»(گلشیری، 1372: 101)

در واقع از نقطه نظر نویسنده زبان تنها چیزی است که دارد، ریشه هایش است و او را با هر کس که به این زبان می‌گوید یا حتی می‌اندیشد، پیوند دهد. و این زبان بدبختانه تا کنون صرف کلی بافی شده است یا ذهنیت بافی و هیچ گاه تحقیق انژکتیو نداشته است که من می‌خواهم این طور بنویسم که پشت قو هیچ چیز (لعاب ذهن) نباشد و بیداری وجود اشیاء در داستان را نتیجه برخوردهای پراکنده با آن می داند. یعنی این که به جای ارائه کلیت، تکه هایی جزیی فارغ از نگرنده و زمان و مکان نوشته شود.

«آینه های دردار» نه شاخص‌ترین و مهم‌ترین اثر بلکه کم و بیش مانیفست داستان نویسی گلشیری است.

گلشیری در هنگام ترکیب زاویه ی دید حدیث نفس و دانای کل ، حوزه ی شمول اول شخص و سوم شخص را با یکدیگر تخلیط می کند، به گونه ای که به دلیل استفاده ی مشترک حدیث نفس و دانای کل از شیوه ی بیان مشابه، خواننده گاه در تشخیص و تمایز آن ها از یکدیگر در می ماند. ژرف ساخت اغلب داستان های گلشیری از نظر زاویه دید اول شخص است اگرچه او کوشیده است به طور مستقیم از این منظر کمتر استفاده کند مثلا در آینه های دردار زاویه ی دید سوم شخص چندان نمودی ندارد و وضعیت وقایع و آدم ها نیز به گونه ای است که این زاویه ی دید نمی تواند به سهولت از عهده ی انتقال وترسیم وضعیت ها و موقعیت ها برآید .

« گاهی آدم نمی داند، بعضی چیزها به کجا یا کسی تعلق دارد، می نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پاره به یاد آمده را متحقق کنیم، برایش زمان و مکان می‌تراشیم، گاهی هم چیزی را مثل وصله‌ای بر پارچه‌ای می‌دوزیم تا آن تکه عریان شده را بپوشانیم اما بعد می فهمیم آن عریانی هم چنان هست». (گلشیری، 1372: 9)

« ما، به هر دلیل که بوده در یک بیت بر صفحه‌ای به قطع مرقع هامان مجبور بوده‌ایم حرف هایمان را بزنیم. مثلاً مرقع را باید بشود در جیب پنهان کرد. و بیت را هم به حافظه سپرد، در قصه ظاهراً راه تفضیل رفته‌ایم، ولی وقتی دقت می‌کنیم می‌بینیم هر بار به قسمتی از قصه اشاره کرده‌اند، مثل قصه یوسف قرآن یا قصه اولیاء در تذکره‌ها، هر بار به نقل شاهدی او را خواسته‌اند بسازند. مثلاً فرض کن اگر هر بار ما به جزئی از این فنجان اشاره کنیم که عیناً خود آن جزء هم نباشد لامحاله خود فنجان، یا بهتر وجود فنجان را بیدار می کند، نتیجه این که از این همه منظرهای گوناگون یا حتی همگون چیزی در ذهن ما بیدار شود که وجود است، یا چیزی است که نه وابسته به نگرنده است و نه قائم به مکان و زمان خودش». (گلشیری، 1372: 135)

حدیث نفس نویسی گلشیری علاوه برآنکه یک شیوه ی مدرن و معقول داستان نویسی در آن سال هاست، خود رشته ی طویلی است که حوادث و تکه پاره های گسیخته ی وقایع

را به سهولت به یکدیگر مرتبط می سازد و میدان فراخی برای مصور سازی دغدغه های روحی و فکری نویسنده فراهم می کند تا در آن بدون هیچ مانعی در باره ی هر چیزی که می خواهد با توسل به تداعی ذهنی صحبت کند.

« هر آدمی چوخای خودش را دارد که لازم نیست به ارث بگذارد»(گلشیری، 1372: 123)

« در معرق هر جزء فقط قسمتی است از کل؛ برای من هر بخش روایت دیگری است از همه آنچه باید باشدکه در واقعیت اگر پیدایش شود، باید چشم بست که نه، این او نیست؟ من که گفتم، من از شکستگی شروع کرده ام» (گلشیری، 1372 : 142)

« ما هنوز وقتی دلمان می‌گیرد حافظ می‌خوانیم، در جدلهامان به مثنوی استناد می کنیم، یعنی گذشته هنوز هست، هنوز برد دارد، به نگاهمان به اینجا، به این زن مست یا آن قو، شکل می دهد، اصلاً قالب نگاه ما را به همه چیز از پیش تعیین می کند. خوب، سخت است دل کندن.» (گلشیری، 1372: 130)

« آدم هر لحظه به ضرورتی جایی است که جای دیگری نیست یا هزار جای دیگر»(گلشیری، 1372: 123)

« یک پنجره برای من کافی است، یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت. (گلشیری، 1372: 93)

«بله، ما غمگینیم، یا من غمگینم، می‌دانم ولی همین است که هست شاید نسل بعد بتوانند از چیزهای شاد هم بگویند، از علف هم بگویند، از خود علف که ما به ازای هیچ چیز نباشد، از یک جویبار، از دریاچه ای که بی هیچ نسیمی خود به خود در یک روز آفتابی تا دورهای دور سطح آبی آرامش را موج های ریز پوشانده باشد.» (گلشیری ، 1372: 16)

شخصیت داستان گلشیری نویسنده ای است که برای داستان خوانی به خارج از کشور سفر کرده، مسأله او بیش از هر چیز مسأله «تعلق» است. این نویسنده، که عظمت فرهنگی غرب ناگهان از هر جهت بر سرش آوار می شود، در حال دست و پا زدن است. برای اثبات این که ریشه‌هایش در ایران‌اند، می‌خواهد به هر قیمت ثابت کند که اگر ایران و خاطراتش وجود نداشته باشد او چیزی برای نوشتن ندارد. این کشمکش درونی نویسنده

در نیمه نخست کتاب، درونی فرم رمان نیز می شود، به این معنا که با ورود داستان کوتاه به متن، رمان ناگهان با عنصر اخلاگری مواجهه می‌شود که آمده است تا یکدستی اش را به هم بزند.

به این ترتیب، تأثیر از غیر مستقیم‌ترین راه ممکن اعمال می شود، گلشیری فرم رمان را به هم
می‌ریزد، از طریق وارد کردن عنصری بیرونی به فرم رمان خیانت می‌کند، و همین است که خود کتاب در مورد هویت و ریشه هایش با همان تردیدی دست به گریبان می شود که شخصیت اصلی‌اش، گلشیری اگر نحوهٔ ساختن فضای تأثیر را به همین ترتیب حفظ می کرد مسلماً یکی از شاهکارهای ماندگار ادبیات فارسی را خلق کرده بود، اما در نیمه دوم کتاب یا بهتر بگوییم در یک سوم آخر، ورق ناگهانی بر می گردد.

به محض افزایش صمیمیت رابطه‌ی ابراهیم و صنم بانو، و به محض ورود ابراهیم به خانه صنم بانو، اگر بگوییم رمان ناگهان با سر زمین می‌خورد. اغراق نکرده ایم کل فضای پیچیده‌یی که گلشیری با وارد کردن فرم داستان کوتاه، و با تسلط مثال زدنی اش بر زبان، درصد صفحه‌ی اول رمان خلق کرده بود، در باقی داستان ناگهان کنار گذاشته می شود.

گلشیری در دو سوم اول آینه های دردار نویسنده یی بزرگ است. در این دو سوم، او تأثیر را نه از طریق اشاره مستقیم، بلکه به واسطه ساختن فضا بر جا می گذارد. در دو سوم اول رمان کمتر اشاره مستقیم به حس تعلق و گرم کردن ریشه ها و وابستگی به وطن به چشم می خورد.

اما در عوض کار او درجه به هم ریختن شکل قراردادی رمان، و فضای که به شیوه های گوناگون در اطراف شخصیتش می سازد، آن مضموم جدی را که از تأثیر مدنظر است به خوبی محقق می کند.

در نیمه دوم اما گلشیری از ادامه کار دست می کشد، و با وارد شدن به فضای احساساتی رابطه ابراهیم با صنم بانو، به کل افسار رمانش را رها می کند و به جای فضاسازی، به اشاره های مستقیم روی می آورد.

یک سوم آخر «آینه‌های دردار» مجموعه‌یی است از نامه های کسل کننده در باب وطن و خاطرات کودکی، دیاگویی است بی سروته بین ابراهیم که می‌خواهد به ریشه‌هایش سفت بچسبد، و صنم که جهان وطن است و این بومی گرایی دهاتی وار را مسخره می کند.

«ترانه بید» که در صفحات آغازین رمان از زبان خواننده رومانیای الاصل به گوش ابراهیم می رسد، در سرتاسر داستان به جلوه عنصری مکرر در می آید و چنین به نظر می رسد که از ماهیتی ساختاری نیز برخوردار است.

مسکین نشست زیر درخت افرا

آه می‌کشید

و می خواند؛ (بید، بید، بید)

دستش را بر سینه گذاشته بود

و سرش را بر دو کاسه زانو

می خواند، بید ، بید ، بید) (گلشیری، 1372: 7)

« مسکین» شاید همان ابراهیم داستان نویس باشد که در سفرنامه اش میان دو درخت افرا، بید، آه می کشد و البته از ترجیع بند ترانه پیداست که بید را بر می گزیند.

گلشیری در این صفحات تبدیل می شود به دستگاه ارسال پیام. او از دهان شخصیت هایش بخش عظیمی از دغدغه هایش را، چه درباره ادبیات و چه درباره تعلق به جای خاص بی واسطه مطرح می کند و مستقیم به خیلی از چیزها اشاره می‌کند. و همین چیزها هستند که پس از بستن کتاب، به سرعت از خاطر خواننده می گریزند. به طرز عجیبی، آینه های دردار گویی محصول کار دو نویسنده است؛ یک نویسنده دو سوم اول کتاب، که همان کلشیری مسلط بر زبان و آشنا به تکنیک و تأثیر است. و یک سوم پایانی که گویی نویسنده یی سانتی مانتال و غریبه ها با شیوه های مختلف فضاسازی و شیفته تأثیرگذاری مستقیم نوشته است.»

نتیجه گیری

هرچند به کارگیری شیوه ی داستان نویسی جریان سیال ذهن، در ادبیات داستانی فارسی، همچون سایر قالب های داستانی مدرن، تحت تاثیر ادبیات غرب معمول شد. نویسندگان مطرحی همچون هدایت، چوبک و گلشیری به بهترین نحو ممکن این شیوه را با مقتضیات ادبی و فرهنگی و اجتماعی ایران تطبیق دادند .

عرصه گشایی وسیع برای حدیث نفس و بهره گیری از تمامی امکانات موجود در آن، در سبک گلشیری یکی از شالوده های شاخص داستان نویسی است و انکار ارزش آن، مساوی است با طرد تلاش های پر ثمر گلشیری و جایگاه پر تاثیر او در کلیت و کمال ادبیات داستانی در طول چند دهه از تاریخ تحولات ادبی ایران؛ به خصوص از سال 1347 تا 1370. نویسنده ای پر تکاپو، با آن شروع پر درخشش و همواره با استمراری بارآور،که حتی تاثیر او را بر روی چهره های شاخص و مسن تری چون دولت آبادی و براهنی،که خود خالق شاهکارهای ادبی هستند نمی توان انکار کرد. روح حاکم بر اغلب شخصیت های داستان هوشنگ گلشیری، ساخت شکنی از روال روایی رایج است که در آن حادثه با منحنی ساختاری خود در کانون تمرکز روایت قرار نمی گیرد و یا شخصیت ها با کنش های رفتاری و گفتاری،خود را به محور مطلق ماجرا بدل نمی کند و حتی موقعیت پردازی های تقابل آمیز نیز از فرط صراحت ساختاری و قلت القایی و کثرت کاربرد،رغبت چندانی برای تقلید و تکرار بر نمی انگیزد . اما البته این گونه کم توجهی ها به معنی طرد تمام عیار قدرت و قابلیت انواع طرح های داستانی نیست؛ باریک بینی هایی از نوع سبک هندی / اصفهانی است برای گریز از کلیشه پردازی های اشباع شده و پرداخت دیگر دادن به روایت با دست یابی به امکانات کشف ناشده و جهت دهی دیگرگونه به همان صناعت هایی که در حوزه ی داستان نویسی معمول است.

منابع

1-الهی،صدرالدین. (1380) باصادق چوبک در باغ یادها،یاد صادق چوبک(مجموعه مقالات) به کوشش علی دهباشی ،تهران: ثالث .

2-براهنی، رضا (1368) قصه نویسی، تهران :البرز.

3- بیات ،حسین (1387)داستان نویسی جریان سیال ذهن ،تهران : علمی و فرهنگی .

4-پاینده،حسین (1374)گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم در رمان،مجموعه سخنرانی ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسایل رمان در ایران،تهران:مطالعات ادبیات داستانی .

5- داد، سیما (1378) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران:مروارید.

6- حسینی،صالح و رئوفی پویا وگلشیری هوشنگ(1380)کتاب وخانه روشنان،تهران:نیلوفر.

7-سید حسینی،رضا (1376)مکتب های ادبی ،ج1،تهران : تندر .

8- ریمون، کنان، شلومیت (1387) روایت داستانی، بوطیقای معاصر،ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر

9- سعیدیان، عبدالحسین (1353) دانشنامهٔ ادبیات، تهران: ابن سینا.

10-شیری، قهرمان (1395)جادوی جن کشی،تهران :بوتیمار.

11- گلشیری، هوشنگ (1364) نمازخانهٔ کوچک من (مجموعه داستان) تهران: نیلوفر.

12- _____ (1372) آینه های دردار، تهران: نیلوفر.

13- _____ (1378) باغ در باغ (مجموعه مقاله) تهران : نیلوفر.

14-محمودی ،محمد علی(1389)پرده ی پندار،جریان سیال ذهن و داستان نویسی ایران ،مشهد: دانشگاه سیستان و بلوچستان ،نشر مرندیز .

15-مستور، مصطفی (1379) مبانی داستان کوتاه ، تهران ،مرکز .

16- میرصادقی، جمال (1380) عناصر داستان، تهران: سخن.

17- _____ (1382) ادبیات داستانی، تهران: بهمن.

مقالات

18- بیات، حسین (1382)« نقد و بررسی جریان سیال ذهن در ادبیات داستانی»، پایان نامه دکتری دانشگاه تربیت مدرس .

19- پارسی نژاد، کامران (1384) ویرجینیا ورلف، « نوسنده گریزان از خویش ادبیات داستانی»، شماره 93.

20- تقوی،محمد (1389)«ایران شناسی فرهنگ و تاریخ»،مجلات زبان وادبیات،شماره 42.

21- حری، ابوالفضل (1387) « درآمدی بر رویکرد روایت شناختی به داستان روایی با نگاهی به زبان آینه های دردار هوشنگ گلشیری » ،مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره 208 .

22- هاجری، حسین (1381)« نمود مدرنیسم در رمان فارسی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز ،شماره 185.

23- رفویی، پویا (1383) سخن عشق (خلاصه مقالات)، شماره 23 .

24- محمودی، محمدعلی (1382) « روایت جریان سیال ذهن در سمفونی مردگان پورخالقی»، مهدخت مجلۀ دانشکده ادبیات و علوم انسانی ،شماره 143 .

25- مقبولی اقبال، وحید (1387)« نگاهی کوتاه به زاویۀ دید در داستان و جریان سیال ذهن »،ادبیات داستانی ، شماره (94-95).

1-Abbott . H. porter.(2008).The *Cambridge introducation to narrative*.cambridge up.

2-Bercovitch ,Sacvan&patell cyrus R.K.(1994).*The Cambridge History of American literature* .cam bridge : Cambridge up.

3-Chatman , Sey mour (1980)*story and Discourse narrative structure in fiction and film* .cornell up,n.y Ithaca.

4- Cuddon ,J.A&preston ,clair (1998).*ADictionary Terms and literary Theory* .oXford uk :Blackwell.

5-Griffith, Kelly .(2006) . *writing Essays about literature :a Guide and style sheet* . Beijing: peking up.

6-prince ,Gerald (2003)*A Dictionary of narratology* .lincoln university of nebraaska.

7.surmelian ,Leon z . (1969).*Techniques of fiction writing measure and madness*.Garden city ,ny :Anchor

7- Zelazo,Philip David : Moscovitch ,morris&Thompson ,Evvan (2007).*The Cambridge Hand book of consciousness*.cambridge :Cambridge up.