DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v0i0.72703

دیالکتیک ذهن و عین نقدی تحلیلی بر رمان *آینه‌های دردار* گلشیری

دکتر صدیقه علیپور[۱]

چکیده

دیالکتیک ذهن و عین، یعنی به رسمیت شناختن توأمان متافیزیک و واقعیت؛ بدین‌صورت که هر معرفتی ناشی از مبادلهٔ دو جریان ذهن و تجربه است. این دیدگاه فلسفی که قابل توجه فیلسوفان غربی و شرقی بوده، به عرصهٔ نظریه‌پردازی در حوزهٔ نقد ادبی وارد شده و مکتب ساختگرا را درگیر خود نموده است. گاستون باشلار از نظریه‌پردازان ساختگرا، بحث ذهن و عین را به روش‌های نقد ادبی متون توسع داده است. بر اساس نظریهٔ او می‌توان از طریق عناصر تقابلی متنوع متن، به تحلیل ذهن مؤلف رمان و تطبیق آن در عینیت نوشتار دست یافت. حاصل این روش نقد، حتی ممکن است از ذهنیت مؤلف فراتر رفته و محصولی تولید کند که مفهوم گسترده‌تری را به معنای متن بیفزاید. رمان *آینه‌های دردار*، یکی از رمان‌های مدرن با تمی اجتماعی و درامی با نگرش فلسفی است که در تنظیم ساختار آگاهانه‌اش، تقابلی زیربنایی تعبیه شده است. روش بررسی مبتنی بر دیالکتیک ذهن و عین باشلار در راستای معنی بخشیدن به این تقابل‌ها که مبتنی بر تعلیقی روانکاوانه و در پاره‌ای از موارد هستی شناسانه هستند، کارساز به نظر می‌رسد. مقالهٔ حاضر می‌کوشد تا به کمک این نظریه به تحلیل متفاوتی از اثر هوشنگ گلشیری دست یابد.

کلیدواژه‌ها: ذهن و عین، ساختارگرایی، باشلار، رمان مدرن، *آینه‌های دردار*.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان salipoor@mail.uk.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۳/۵

۱- مقدمه

ذهن و عین، یکی از مباحث عمدهٔ فلسفی است که به زمرهٔ مفاهیم مهم و قابل توجه حوزهٔ تحلیل آثار ادبی وارد شده است. از جمله نظریه‌پردازانی که ذهن و عین را به حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی وارد ساخته‌اند، بوردیو، لوکاچ و باشلار هستند که هر سه از نظریه‌پردازان ساختگرا محسوب می‌شوند. از نظر بوردیو ساختمان ذهنی، هم به جهان اجتماعی ساختار می‌دهد و هم از آن ساختار می‌گیرد و همین عملکرد است که ساختمان ذهنی و جهان اجتماعی را به هم پیوند می‌دهد (ریتزر، ۱۳۷۹: ٦٨٠-٦٧٤). لوکاچ از نظریه‌پردازان ساختگرای تکوینی، چیزی را در رمان نهفته می‌داند که از آن به خود استعلایی (ذهنیت)، (Selbstaufhebung) یاد می‌کند (لوکاچ، ۱۳۸۱: ۱۰۰). منظور لوکاچ از این اصطلاح این است که رمان‌نویس می‌داند که تمایز میان ذهن و عین، انتزاعی و محدود است؛ درحالی‌که بارقه‌ای از جهانی وحدت‌یافته را نیز در متن رمان مشاهده می‌کند.

گاستون باشلار این مفهوم را در حوزهٔ نقد آثار ادبی تشریح می‌کند. باشلار در کتاب *دیالکتیک ذهن و عین* اذعان می‌دارد که ذهن و عین، می‌تواند یک دیالکتیک را ایجاد کند که در آن هر چیزی از طریق تقابل دارای شکل شود و ما از آن شکل‌ها فراتر می‌رویم تا بتوانیم موقعیتشان را تحلیل کنیم. از نظر او امر تحلیل برای شناخت بهتر جوهرهٔ وجودی متن از طریق شناسایی صور خیالی صورت می‌پذیرد که تقابل‌هایی دوگانه‌ای را در متن بروز می‌دهند (باشلار، ۱۳۸۸: ٢٤-٢١) و تخیل پدیده‌ای در متن نهفته است، به همین دلیل به موضوع رؤیاپردازی ادبی ویژهٔ متن باور دارد (باشلار، ۱۳۷۷: ۱۲)؛ البته این پدیده زمانی به تشخیص درمی‌آید که خیال شاعرانهٔ بی‌واسطه در دل و وجود آدمی تجلی یافته و در واقعیت او نمود پیدا کند (باشلار، ۱۳۹۲: ۱۹). بنا بر نظر باشلار، خوانندهٔ منتقد بر اساس شرایط خوانش متن و بنا بر ادراک شهودی خودش از طریق ذهن و عین می‌تواند به تحلیل و شناخت متن نائل شود (نامور مطلق، ١٣٨٦: ٦٨).

پژوهش حاضر بنا دارد تا بر مبنای دیالکتیک ذهن و عین باشلار و ادراک شهودی نگارنده، به تحلیل رمان «آینه‌های دردار» بپردازد. در تحلیل بحث، تئوری مورد نظر بیشتر تبیین می‌شود.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در خصوص نظریهٔ گاستون باشلار مقالاتی نظیر: «باشلار بنیان‌گذار نقد تخیلی» و «پدیدارشناسی تخیل نزد باشلار» از دکتر بهمن نامور مطلق، در *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، شمارهٔ ٦، آذر و دی ١٣٩٦ که هر دو مقاله به بررسی و معرفی صرف نظریهٔ باشلار در خصوص تخیل می‌پردازد و «نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستون باشلار تا ژان پیر ریشارد» از نگین تحویلداری در *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شمارهٔ ۸، بهار ۱۳۸۷، منتشر گردیده که به بررسی روش تحلیل و نقد مبتنی بر تخیل از دیدگاه باشلار و دیگران پرداخته است. در خصوص نقد عملی نیز مقالاتی نظیر: «تحلیل نشانه‌شناسی عناصر روایت در داستان بیژن و منیژه» با رویکرد تصویرپردازی از نگارنده در *مجلهٔ فنون ادبی* اصفهان، شمارهٔ ٤، زمستان ١٣٩٦ و «دو مضمون آب‌وآتش در همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» از الهه سادات هاشمی و ژاله کهنمویی در مجلهٔ *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شمارهٔ ٦٨، بهار و تابستان ١٣٩٢ و مواردی مشابه دیگر منتشر گردیده که به نقش عناصر متضاد جهان در روانکاوی اثر ادبی توجه دارد، امّا در خصوص نظریهٔ «دیالکتیک ذهن و عین» باشلار که توجه خاصی به معنای روان – فلسفی متن در حیطهٔ مرز بین واقعیت و ذهن دارد، مقاله‌ای منتشر نگردیده است. این مقاله می‌کوشد تا بر مبنای این رویکرد، به ارائهٔ نقدی عملی از رمان *آینه‌های دردار* هوشنگ گلشیری بپردازد.

۳- اهمیت پژوهش

بکار گیری نقد یک اثر ادبی بر مبنای دیالکتیک ذهن و عین؛ چنانکه باشلار گفته است: آنچنان به همه‌چیز جان می‌بخشد که عینیّت را تبدیل به یک بازی ذهنی می‌کنند تا جایی که هر چیزی می‌تواند صور خیال متنوع و متقابلی را عرضه کند (باشلار، ۱۳۸۸: ٣٦).

رمان‌های مدرنی نظیر آینه‌های دردار، به خاطر تأکید بر ذهن‌گرایی و بازتاب اندیشه از طریق جریان سیال ذهن، دارای موقعیتی روان – فلسفی هستند که به قول «روستون»، غالباً به منطقهٔ متقابل خود یعنی واقعیت و خودآگاه راه می‌یابد (roston,2000: 153)؛ بنابراین، تحلیل این‌گونه رمان‌ها بر اساس روش دیالکتیک ذهن و عین باشلار، می‌تواند ضمن چگونگی تولید معنا از طریق الگوهای نشانه‌ای متن به هم پیوسته (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۳۰)، به ارائهٔ ادراکات اندیشه محوری دست یابد که به کمک ادراک شهودی منتقد و واقعیات موجود، از خوانشی متفاوت با دیدگاه نیم فلسفی و نیم روان ـ

اجتماعی حاصل می‌گردد. لذا خوانشی از این زاویه می‌تواند به لایه‌های درون‌متنی و فرامتنی اثر ادبی وارد شده و معناهای باطنی آن را استخراج کرده و در اختیار خوانندگان بگذارد تا آنها را از گیجی و سردرگمی ظاهری متن مدرن دور ساخته و به متن رمان مرتبط و نزدیک سازد.

٤- روش تحلیل

در رمان مدرن، رابطهٔ ذهن و عین با کدها و شاخصه‌های متنی، تعاملی و دو سویه است؛ به‌گونه‌ای که همان‌طور که معنا از طریق بهره‌گیری صحیح از این کدها و شاخص‌ها تولید می‌شود، آن‌ها نیز بسته به شیوهٔ روایت‌پردازی، معنا بخشی خود را مشهود می‌سازند؛ چنانکه بارت معتقد است، اگر روایت از مجموعهٔ رمزگان‌های متنی روی برگرداند، آن‌ها به‌سرعت غیر قابل قرائت می‌شوند (بارت، ۱۳۸۸: ۲۱۰). کدها به‌عنوان مهم‌ترین شاخص‌های اجتماعی، مسئول ایجاد ارتباط بین خواننده و متن هستند؛ بنابراین هدف آنها، آن‌طور که کالر می‌گوید، خود آثار ادبی نیست، بلکه فهم‌پذیری آن‌هاست و شیوه‌ای که به‌واسطهٔ آن، خوانندگان به متن، معنی می‌بخشند (کالر، ۱۳۸۸: ۱۰۱). روش این مقاله برای تحلیل، ابتدا واکاوی و استخراج کدها و شاخصه‌های متنی است که از طریق تقابل‌های ساختاری متن انجام می‌شود و بعد با استفاده از دیالکتیک ذهن و عین باشلار و تقابل‌های دریافت شده، به تحلیل معناهای روان_فلسفی رمان مدرن آینه‌های دردار می‌پردازد.

۵- معرفی رمان *آینه‌های دردار*

گلشیری یکی از نویسندگان معاصر است که در اغلب داستان‌هایش، علاوه بر استفاده از امکانات داستان‌پردازی مدرن و بهره‌گیری از زبان به جستجوی هویت خود می‌پردازد و تحولات اجتماعی عصر خود را به تصویر می‌کشد. او در این راستا به ارجاعات فرهنگ بومی توجه ویژه‌ای دارد. رمان آینه‌های دردار، سبک و شیوهٔ تازه‌ای در نگارش و روایت دارد. داستان، رویدادهایی از شکست‌های سیاسی، عاطفی و عشقی را از دورهٔ محمدرضا شاه تاکنون در کشورهای خارجی و ایران رقم می‌زند. این رمان، گزارش سفر نویسنده‌ای به اروپا برای داستان خوانی است که با سفر ذهنی او و تأملاتش دربارهٔ جامعهٔ عصر خود آمیخته است. سه شخص اصلی این داستان ابراهیم قصه‌گو، صنم بانو و مینا مثلثی می‌سازند که در کنش و واکنش در برابر یکدیگر می‌کوشند تا به قول دستغیب، به تراز برتر و

یافتن رازهای سر به مهر برسند (دستغیب، ۱۳۸٦: ۳۵۱). ویژگی اصلی این رمان، زندگی‌نامه‌ای بودن آن است. درنتیجه بسیاری از مسائل مبتلابه نویسندگان را نیز در بر می‌گیرد. در این داستان، هر زندگی رنگ خاص خود را دارد و تنوع زندگی‌ها نوعی رنگارنگی به داستان بخشیده است؛ امّا آن‌طور که عابدینی اذعان داشته، «وقتی داستان حول ذهنیت نویسنده به چرخش درمی‌آید یک رنگ می‌یابد؛ رنگ سرخوردگی نسل» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳-۱٤۰۲).

شخصیت‌های درون‌متن آینه‌های دردار، هرکدام کدی برای معرفی شخصیت‌های اجتماعی عصر نویسنده‌اند که گلشیری به کمک آنها سعی در بازسازی فضای ذهنی و اندیشهٔ خود و هم‌نسل‌ها یا هم اندیشه‌هایش دربارهٔ فضای زندگی‌شان دارد. او می‌کوشد تا از طریق چسباندن تکه‌های پازل گونهٔ این کدها و شاخص‌های دیگر روایت‌پردازی، ضمن جستجوی هویت شناسانهٔ ذهنی خود به آشکارسازی واقعیت‌های اجتماعی دورانش بپردازد.

٦- تحلیل بحث

رمان *آینه‌های دردار*، با توجه به رویکرد روان- فلسفی و پیچیدگی و سرگردانی مدرن بودنش، زمینه‌ای مساعد برای دریافت مفاهیم و تحلیل از طریق عینیت بخشیدن به ذهنیات دارد؛ آن‌طور که خود مؤلف در یک دیالوگ، عمد و قصد خود را در استفاده از این موضوع مشهود می‌سازد: «صنم داشت دنبال نواری می‌گشت. گفت: من البته دلم می‌خواهد از ورای این موجود، آن اثیری یا اخروی یا هر چه را ببینم...».

او همچنین اذعان داشته که عین و ذهن در تمام این داستان در هم آمیخته است: «دنیا فقط ذره ذره عوض می‌شود. من در دانشنامه‌ام همین را می‌خواهم نشان بدهم؛ واقعیت و رؤیا» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱٤۸).

در روش نقد باشلار توجه به خاطرات از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از نظر او یکی از بزرگ‌ترین قدرت‌های ترکیب‌کننده اندیشه، خاطرات و رؤیای آدم‌ها است: «اندیشه حالتی درونی و بی‌نظیر است که رؤیاپردازی را از جهان محسوس تا نامتها بالا می‌برد و تنها با خاطره می‌توان باز طنین شکوه اندیشه را احساس کرد» (باشلار، ۱۳۹۲: ۲۳۱). رمان آینه‌های دردار از رابطهٔ تصورات نویسنده با واقعیات شکل می‌گیرد؛ چنانکه خود او در متن مطرح کرده است: «نکند می‌خواهی بگویی

هر چه نوشته‌ای تخیلی بوده است؟ نمی‌دانم، اما راستش واقعیت برای من حالا لااقل همان‌هاست که نوشته‌ام» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۳٤). او بر این باور است که «ما اصلاً ننوشته‌ایم؛ چون به نحوهٔ نوشتن هیچ فکر نکرده‌ایم...گاهی هم ذهنیت راوی است، انگار قو را به لعاب ذهن بپوشانیم، طوری که انگار خود قو نبوده است. من این‌طور می‌خواهم بنویسم، طوری که پشت قو هیچ‌چیز نباشد...» (همان:۱۲۷).

در یک نگاه کلّی می‌توان اذعان داشت که متن رمان *آینه‌های دردار*، اساساً مبتنی بر یک رابطهٔ تقابلی است. مؤلف می‌کوشد تا ذهنیت خود را، به‌عنوان فاعل شناسا از طریق شاخص‌های تقابلی متن؛ به‌ویژه از طریق جهان ناآشکار شخصیت‌های داستانی‌اش، با ابژه‌های عینی جهان بیرونی پیوند دهد.

در زیر سعی می‌شود تا با استفاده از روش نقد دیالکتیک ذهن و عین باشلار، به تحلیل معناشناسانهٔ کدها و شاخص‌های استخراج شده از متن رمان، بپردازیم.

شخصیت پیکری ذهنی / چهره‌های عینی

تسلیمی می‌گوید: «نویسندهٔ رمان آینه‌های دردار، وارد شخصیت‌های داستانی شده و شاید دنیای داستان را واقعی‌تر از واقعیت می‌داند تا جایی که جهان بیرونی را از یاد می‌برد و یا دست کم مرز واقعیت و ناواقعیت را از هم می‌پاشد و شگرد آمیزش این دو جهان تازه و به‌گونه‌ای بی مرزی را به رخ می‌کشد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۳۰–۲۲۹). امکان جمع بین این واقعیت و ناواقعیت خیال است که به صورت صوری و مادی در امر تحلیل و نقد مؤثرند. «خیال صوری، در ذهن مشتاق تازگی، تنوع و غیر منتظره بودن حوادث است و خیال مادی، جاذب عناصر پایدار موجود در اشیا است» (باشلار، ۱۳۸۸: ۱٦–۱۰). شخصیت‌های داستان گلشیری نمایندهٔ افکار و ذهنیات خود او و شاید نسل اوست که در قالب خیال به عرصهٔ وقوع متن راه یافته‌اند تا به طرز روایت گونه‌ای آشفتگی‌ها و درهم فرو ریختگی‌های جامعهٔ عصر خود را از طریق دیالکتیک خیال صوری و مادی یا همان ذهن و عین به تصویر بکشد؛ چنانکه شخصیت ذهنی ابراهیم (راوی) در برابر دو پیکر عینی تقابلی مرد دیگر در درون داستان، شکل می‌گیرد: چهرهٔ طاهر، نمایندهٔ مبارزی است که جان خود را بر سر آرمان و هدفش می‌گذارد، اما پایان گنگ و نامعلوم سرنوشت او نشان از تلاش و مبارزهٔ بی‌فرجام و بی‌نتیجه‌ای دارد که منجر به ازهم‌گسیختگی عشق، خانواده و آرمانش می‌شود. در تقابل با آن چهرهٔ سعید، نمایندهٔ طبقهٔ

قدرت اســت که با خودباختگی و اســتبدادطلبی به کمک نیروهای فریب و ترفندهای ریاکارانه، مبارزان باورمند انقلابی را شکنجه می‌دهد تا آرمان و هدف آنها را نابود کند.

شــخصــیت ابراهیم به‌عنوان راوی در روال داســتان، بین این دو شخصیت در تعلیق است. از طریق طاهر با زنی درهم‌شــکسته از وقایع اجتماعی به نام مینا پیوند می‌خورد که ذره ذره زندگی عینی خود و او را نظم و ســـامان می‌دهد و از طریق ســـعید با زنی در خود فروریخته به نام صـــنم بانو که با تجدد دروغین غرب درآمیخته و تنها خاطره‌ای از رؤیای نافرجام دوران گذشـــته را به خاطر او می‌آورد، پیوند می‌خورد. زنی که بی‌شــک دلیل بی‌سروسامانی اوست. پایان این روابط به رها کردن رؤیاها و آرزوهای از دست رفته و پذیرش واقعیت‌های تلخ پیش‌آمده منتهی می‌شود.

ذهن استقرایی/ پاره پارگی عینی

«متمرکز شــدن در درونی‌ترین جایگاه‌های متن، باعث آشــکارگی دیالکتیک برون و درون آن می‌شــود» (باشـــلار، ۱۳۸۸: ٤۳). درونی‌ترین حالات روانی گلشـــیری در متن این رمان، از طریق اجزای خاطراتی که از آنها دور شــده و فاصــله گرفته است، به عینیت می‌رسد. مهم‌ترین اصل ذهنی او، به‌هم‌ریختگی و پاره پارگی جهان مدرن از طریق مدرن نویســی اســت. البته، به نظر می‌رســد که او اجزاء متن را به‌عمد پاره پاره نوشـــته اســـت تا از طریق ذهن اســـتقرایی خود به یک جمع‌بندی و نتیجهٔ نهایی از واکاوی درونی خود به عینیت برسد؛ همان‌طور که خود نیز آورده است:

«اگر هر بــار مــا به جزئی از این فنجان اشـــاره کنیم که عیناً خود آن جزء هم نباشـــد، لامحاله خود فنجــان یــا بهتر وجود فنجان را بیدار می‌کند. نتیجه اینکه از این همه منظرهای گوناگون یا حتی همگون چیزی در ذهن ما بیدار می‌شــود که وجود اســت یا چیزی است که نه وابسته به نگرنده است و نه قائم به مکان و زمان خودش» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۳۵).

«واقعاً اگر تکه تکه توهم واقعیت را ایجاد کنیم خود جهان حضــوری بی واســطه خواهد داشت؟... محور یا لااقل کانونی می‌خواهد. صــنمش را این سال‌ها مدام شکسته بود و هر بار تکه آیش را داده بود به کســی... تکه‌های همهٔ شــکســتگی‌های اعصار را در موزه هاشان مجموعه کرده بودند و سپرده بودند به شیرهٔ این معدهٔ عظیم که پشت این دیوارهای بی پنجره...»(۱۳۹–۱۳۷).

{مینا}«اصـل مطلب همین‌هاسـت، همین چیزهای کوچک و جزئی که خود آدم هم یک سـاعت دیگر یادش می‌رود (٦٥)... تکه چوبی برداشـت، بر خاک میان دو سـنگ خطی کشـید، گفت: از این کلیات هیچ کس چیزی نمی‌فهمد» (٧٦).

{صـنم} «شـاید حق با میناسـت که گفته مهم همان چیزهای جزئی و کوچک است (١١٦)... صنم بانو گفت: کلیات همیشه خسته کننده است» (١١٧).

آشفتگی و پریشانی ذهن/ شلوغی و گیجی عینی

به نظر می‌رسـد که درگیری نویسـنده با فضـای شـلوغ و نابسـامان اجتماع، او را به نوعی سرگردانی و آشـفتگی ذهنی در متن سـوق داده اسـت و او می‌کوشد تا این موضوع را «مسئلهٔ اصلی ذهن مخاطب» گرداند تا بتواند او را در عین تأملی همدلانه با خود، به نوعی هم‌ذات پنداری دعوت کند:

«زیادی شـلوغ بود یا خودش شلوغش کرده بود... کلید طبقهٔ سوم را که زد، دید که درش باز است. «گیجم دیگر.» بلند گفت» (گلشـیری، ١٣٨٠: ٥٥). «چیزی خواند. شـاید چون زیادی شلوغش کرده بود، نمی‌شـد» (گلشـیری، ١٣٨٠: ٦١). «این‌ها بود و دیگر... شلوغش کرده بود یا اصلاً دیگر شلوغ شده بود» (همان: ٦٢).

یا اینکه ذهن آشـفتهٔ خود را تکه تکه، عینی می‌سازد و سپس این پاره پارگی و درهم‌ریختگی را در فضـای کلّی متن آشـکار می‌کند تا بتواند درنهایت به کمک یکپارچه سـاختن و نظم دادن پازل گونهٔ ذهنی به آنها، ذهن نامنسجم خود را به انسجام برساند:

«همیشـه چیزها تکه تکه یادم می‌آید. شاید برای همین می‌نویسم تا جمعشان کنم؛ در عالم خیال در جایی کنار هم، مثل دو همسـایهٔ قدیمی» (همان: ٨٩). «–خوب کاشـیکاری اسـت، معرق کاری.– در معرق هر جزء فقط قسـمتی اسـت از کل؛ برای من هر بخش، روایت دیگری اسـت از همهٔ آنچه باید باشد» (همان: ١٤٣).

رنجوری ذهن / زخم‌های طبیعی و عینی

ذهن آزردهٔ نویسـنده به خاطر به‌هم‌ریختگی‌ها و نابسـامانی‌های حاکم بر فضـای زندگی شـخصـی و اجتمـاعی‌اش، در محیط داسـتان به صـورت مکان‌هایی نظیر: «زمین قاچ قاچ، پای تاول زده، سـری آویخته و دامنه‌ای از سـنگ و خاک، بی‌هیچ درخت یا پناه صـخره‌ای» عینیت پیدا کرده و سـپس با

عبارت تلفیقی «با دو لب نیم شـــکفته، به نشـــانهٔ آهی برآمده» دو مفهوم ذهن و عین را در هم آمیخته اسـت تا در خنکای مکان‌هایی خاطره‌انگیز گذشـته، مثل «عبور از کنار رود و درختان سبز»، خستگی و درماندگی حاصـل از رویدادهای تلخ عصـر خود را با طبیعت تقسـیم کند، شاید بتواند با گذر از جامعهٔ درهم فروریخته‌اش، به جامعه‌ای قدم بگذارد که رو به سـمت افقی آرام داشته باشد. بدینسان از زمان و مکان برای ایجاد یک امکان تازه در خیال بهره گرفته است (باشلار، ۱۳۸۸: ۲۸).

«مردی که خسـته نشـسته بود، خیره به برهوتی که جلوی رویش بود، تا آنجا که همه‌اش سرازیری خاک بود و زمین قاچ قاچ و سـنگ و بعد هم زمین صـافی که تا افق ادامه داشت، بی‌هیچ خط جاده‌ای یا نشـان خانه‌ای یا درختی در جایی» (گلشـیری، ۱۳۸۰: ۵۲). «مرد هنوز نشـسـته بود و نگاه می‌کرد به آن‌سـوی سرازیری، به دشتی که تا خط افق صاف بود، بی‌هیچ سیاهی درختی یا خانه‌ای. اما آب سرد و زلال و سـایه‌دار همچنان می‌آمد و دو پای سـخت تاول زده‌اش را می‌شـسـت و می‌رفت به جایی که نمی‌دانسـت کجاسـت» (همان: ۵۹–۵۸). «و دیدش که می‌آید با سـری آویخته بر سـینه و دو دست در جیب شـلوار بر سـرازیری دامنه‌ای که همه‌اش سـنگ است و خاک، بی هیچ درختی یا پناه صخره‌ای... گاهی بوته‌ای با آن سـاقه‌های زرد باریک می‌گرفت به پایش که از این همه راهی که آمده بود یا تنگی کفش یا شـاید ریگی که ته کفشـش مانده بود، ناسـور شده بود و لنگ می‌زد» (همان: ۸۶–۸۵). «چشم بسته نشسته است، حالا بر لبهٔ جوی با دو لب نیم شکفته به نشانهٔ آهی بر آمده» (همان: ۸۶).

زندگی نقصان یافته ذهن / تصویر عینی آینهٔ دردار شکسته و آینهٔ قدی نیم تصویر

آنچه که از ارتباط ذهن با موضـوعات حاصل می‌شود، خود انسان است که همواره در حال وقوع یافتن اسـت. هومبولت بر این باور اسـت که «انسـان عمدتاً با موضـوعات زندگی می‌کند و حتی احساس و رفتار او بسـتگی به تصـوراتش از آنها دارد» (ر.ک: چامسـکی،۱۳۸۲: ۳۵). آینهٔ دردار، در این رمان، موضـوع اصـلی ذهن مؤلف اسـت که به‌عنوان نقش ویژهٔ زندگی عینی در مثلث مینا– ابراهیم – صـنم بانو در حرکتی نوسـانی اسـت. آینهٔ با دو در که یکی از آن دو شکسته است. در شکستهٔ آن، نماد عینی زندگی نیمه خراب دسـتکار نظام حاکم اسـت و در سالم نشان از وجود واقعیاتی دارد که با وجود آنها، هنوز می‌توان زیبـایی زندگی را دید. برای تجربهٔ تماشـــای این زیبایی، مینا آینه‌ای ســـالم را به ابراهیم می‌دهد.

آینهٔ دیگر، آینهٔ ابراهیم است که شکل دگردیس شدهٔ آینهٔ قدی عروسی صنم بانو است که در واقعیت زندگی، عشق را در او تباه ساخته و تنها خاطراتی از آن را بجا گذاشته است. ابراهیم با بخشیدن آن آینه به صنم بانو، ذهن درهم فرو شکستهٔ خود را با تمام خاطرات، شکست‌ها و رنج‌ها به او بازمی‌گرداند. بدین ترتیب از زندگی با ذهنیات و خیال‌بازی با عشقی بی‌فرجام به زندگی با واقعیت عینی، آن‌طور که هست روی می‌آورد.

پس به‌طورکلی می‌توان گفت که آینه در این رمان، نمایانگر درونیات پنهان‌شده در پشت جیوه‌های فرسودهٔ زمان است که هرکدام از هم‌نسل‌های مؤلف می‌توانند در هم فرو پاشیدگی ذهن خود را بعینه در آن ببینند:

«آینهٔ توی کیفش از همین آینه‌های دردار بود که دو لنگه در دارند. به‌اندازهٔ کف دست بود. اما متأسفانه یک لنگهٔ درش را آنها شکسته بودند» (گلشیری: ٦٥). «مینا آینه‌ای دردار خرید، گفت: آدم وقتی هر دو لنگه‌اش را می‌بندد، دلش خوش است که تصویرش در پشت این درها ثابت می‌ماند (همان: ۷۳)... کیفش را باز کرد. آینهٔ دردارش را درآورد، گفت: بگیر، این‌یکی مال تو. من که می‌دانی یکی دیگر دارم.— من هم دارم. برایت تلفنی خوانده‌ام» (۸٤).

{ابراهیم} «نوار بید و آینهٔ دردار را توی کیفش گذاشته بود تا مبادا یادش برود. از دور کلیسا را دید... شنیده بود که عشاق گاهی اینجا می‌آیند. حالا مگر او عاشق بود؟ برگشت و بر سر پله‌ها منتظر ایستاد. قلبش نمی‌زد (۸۷). آینهٔ دردار را لمس کرد. اگر حالا می‌دادش می‌توانست برود... گرفت و گفت: متشکرم؛ اما خوشحال نشد. پرسید: خوشت نیامد؟ – چرا ولی آخر این آینه راستش فقط آینه نیست. یادت که هست؟ آینه را بر پایه تکیه داد و درش را باز کرد. سر خم کرد. چیزی را می‌دید که او نمی‌توانست ببیند» (۱۲۹).

البته مؤلف برای عینی ساختن مفهوم ذهنی خود، آینه‌ای دیگر را با داستان خودش با آینهٔ دردار قرینه‌سازی کرده است که به شکلی دیگر تصویری عینی از ذهن نقصان یافته‌اش را به نمایش می‌گذارد:

«آینهٔ قدی را جلوش گرفته بودند. صورتش را ندیده بود. وقتی هم آینه را کج کردند تا از در بیاورند بیرون باز صورتش را ندید. فقط پاها و دامن سفید و بلند عروسیش را می‌دید... چشم‌هایش را بست... وقتی چشم‌هایش را باز کرد باز آینه جلوش را گرفته بود» (۹).

عشق مثالی و ذهنی/ عشق واقعی و عینی

بی‌کرانگی ذهن به جهان عین، معنایی واقعی می‌بخشد تا جایی که فرد حس می‌کند باید در کنار بیان عینیت چیز دیگری هم بگوید؛ چیزی که جز در فضای مثالی قابل تصویر نیست. گلشیری برای عظمت بخشیدن به مفهوم عشق به فضای مثالی نقب می‌گشاید تا بتواند شکوه و عظمت خفته در معنای آن را با «شفافیت روان‌شناسانه»ای (باشلار، ۱۳۹۲: ۲۳٤-۲۳۳) که باشلار از آن یاد می‌کند دست یابد.

پس می‌توان گفت یکی از مقولات روان ـــ معنای رمان آینه‌های دردار، عشق است که می‌کوشد تا از طریق بیان تقابل بین فضای مثال و واقعیت و گاه با مکان یافتن در فیزیک عینی داستان، ذهن نویسنده و خواننده را به تکوینی ـــ نه صددرصد ـ نهایی برساند. این مفهوم عشق در آینه‌های دردار با تمام انتزاعی بودن و درونی بودنش، در تعلیق بین دو شخصیت زن عینیت پیدا می‌کند، زنی ویرانگر که همچون رؤیای از دست رفته، خیالش در جای جای ذهن راوی جریان دارد و دیگری زنی جامانده از واقعیت تلخ اجتماعی که صدای زنگ تلفن، گواه عینی بودن و واقعی بودن اوست و شکستی نافرجام، آن‌ها را به هم نزدیک و مرتبط می‌کند.

«تلفن می‌کرد، دو تا سه نصف شب... صدایی که هر شب به شکلیش می‌دید و حتی به اسمی خطابش می‌کرد، یا مثلاً زن که رفته بود امّا جای خالیش کنار هر چیز و هر جا بود» (۵۳).

زن واقعی، مینا است که ذره ذره در واقعیت زندگی ابراهیم شکل می‌گیرد:

«در خواب هم او را ندیده بود... تلفن می‌کرد...» (۵۳).

که البته در رابطه با او با وجود دوری جستن از رابطهٔ مادی، با ازدواج کاملاً جسمانی می‌شود:

«شرطش از اول همین بود که از جسمش نپرسد» (٦٦).

دیگری زن مثالی که درگیری ذهن راوی و مؤلف با خیال‌بازی او به‌عنوان عشقی گمشده در طول داستان، در شخصیت‌های مختلفی، نظیر بدری، اختر، صنم و غیره بروز داده شده است:

«رفتند سر قبر هدایت... بعد هم گفت: این هم با خیال آنکه نبود، خیال‌بازی کرده است» (٤١).

«عکس سیاه‌وسفید بدری را هنوز داشت. گفت: برای من همان عکس کافی است» (۳۱).

البته درنهایت، این زن مثالی که در تمام طول داستان در چهره‌های مختلف، خودش را برجسته می‌کند و ناگهان در گفتگوی ابراهیم با صنم، یکپارچه شده و عینیت پیدا می‌کند:

«ـــــــ کار من بیشتر تذکر است. اشاره است به کسی یا چیزی؛ آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز. ـــ این که همان مثل افلاطونی است که راه شناختش تذکر بود؛ یعنی مثلاً در «بانو» نمونهٔ ازلی همان منم در آن اختر، نه «اختر ستارهٔ ما» اختر زنی است دست نیافتنی و این جنازه‌ای که آنها ازش حرف می‌زنند و... هیچ‌وقت حضور حی و حاضر نداشته است... آن عروس یغمایی، بر سریر نشسته همان الگوی ازلی بوده است که وصل او در این جهان دست نمی‌دهد. با بدل‌های او به خلوت می‌شود» (۱٤۲).

فلسفهٔ ذهنی/ زندگی عینی

با عمیق شدن در داستان، می‌توان این‌طور برداشت کرد که شاید نویسنده درنهایت از تمام وقایع و اتفاقات تلخ زندگی فردی و اجتماعی‌اش می‌گذرد و با نگاهی هستی شناسانه به تحلیل فضای عالم می‌پردازد. در رمان آینه‌های دردار، حضور موضوعات در جهان و نظام هستی، ـــــ با ما یا بدون ما ـــ قطعی است. **مرگ و زندگی** تصویری از عینیت یافتن بودن و نبودن است یا به تعبیری آشکارگی موضوع انسان در عرصهٔ جهان هستی و ناآشکارگی و نابودگی او که البته در فضایی از خیال قابل تجسم است:

«بر پهنهٔ خاک چیزی هست که به‌رغم ما ادامه می‌دهد، نفس بودن به‌راستی موکول بودن ما نیست» (۱٦).

او این ذهنیت خود را نسبت به جهان، در تجربهٔ برگ به‌صورت ملموس و عینی تبیین می‌سازد:

«مینا خم می‌شد، برگی برمی‌داشت، می‌گفت: نگاه کن همین یک برگ به چندرنگ است. می‌گذاشت تا او همین یک برگ را ببیند. بعد می‌انداختش، می‌گفت: حالا برگرد نگاهش کن! دیگر نمی‌توانی پیدایش کنی» (۷۰).

شخصیت‌های این رمان نیز بنا به نگرششان در نظام جهان ظهور می‌کنند. برخی مثل طاهر، در موضوع انسانی خیرخواه عینیت پیدا می‌کنند که سختی را به خاطر اینکه دیگران از سختی رها شوند، تحمل می‌کنند:

«اگر شـــاخـه‌هـای بیـدی، حتی بیـد مجنون روی دیواری ریختـه بود، بلندی دیوار را قد می‌زد با نگاهش. می‌گفت: این زیبایی‌ها همیشـــه هســـت. من فکر همهٔ آن‌هایی هســـتم که زیر یک‌تکه حلبی می‌خوابند... شب‌ها روی زمین می‌خوابید...» (۷۱).

برخی مثل ایمانی، در موضـــوع انســـانی شـــر آشـــکار می‌شـــوند که به خاطر رفاه خود، دیگران را به‌سختی و شکنجه می‌کشانند:

«یک دســـته جوان می‌آورد... کارش همین بود، مســـتشـــان می‌کرد و بالاخره می‌فهمید چه کاره‌اند» (۱۲۹).

دیدگاه مؤلف، در این مقوله، درست ظاهر شدن است:

«هر کس جـای کوچکی دارد که اغلب برایش درســـت کرده‌اند و او اگر بتواند می‌خواهد از همین جای کوچک بگوید» (۱۲۵).

«وقتی به امکانات شـاعران سـبعهٔ معلقه فکر می‌کنم... سـیاه‌چادری بوده و چند شـتر و... از همین چیزهـا گفتـه‌انـد... منوچهری خودمـان مثلاً... اگر حق همین چیزها را خوب ادا کرده باشـــد، من فکر می‌کنم نباخته» (۱۲۶–۱۲۵).

این‌طور به نظر می‌رسـد که او اسـاسـاً هم‌نسـل‌های خود را به‌عنوان بازندگانی که درست در جای خود نبوده‌اند، معرفی می‌کند. البته درنهایت او اذعان می‌کند که موضـوع ظهور انسـان در جهان هستی، متکی به سـرنوشـتی اسـت که همه را به‌گونه‌ای در نابودی، تنهایی، تکه‌تکه شدن، و دچار غربت شدن رها می‌کند:

«باخته بودند همه. اما مگر برنده‌ای هم هست؟»(۱۳۱)

«صـــنم گفت: پس هر دوتامان باخته‌ایم؟ – بله، امّا... امّا چی؟ – اگر به راه دیگری هم می‌رفتیم برد نبود، فقط شاید معالجه بود، باختی دیگر» (۱۵۸).

«ما می‌خواستیم دنیا را عوض کنیم، حالا می‌بینم فقط خودمان عوض شده‌ایم» (۱۰۶).

ذهنیت مؤلف دربارهٔ زندگی به آشـکارگی و جلوه یافتن چهرهٔ **غم و شادی** در انسان بستگی دارد. او باور دارد که غم و شـادی لازمهٔ زندگی اسـت، ولی بود و نبودش لطمه‌ای به زندگی و کلّ هسـتی نمی‌زند:

«خوب است که جلوه‌های بودن را به غم و شادی ما نبسته‌اند، خوب است که غم ما با استناد به قول شاعر «اگر غم را چو آتش دود بودن»، دودی ندارد تا جهان جاودانه تاریک بماند» (١٦).

از نظر او، آشکارگی خنده و گریه در انسان، به فضایی بستگی دارد که در آن اعتبار پیدا می‌کنند؛ چنانکه باشلار می‌گوید: «دیالکتیک برون و درون پهنهٔ خویش را با تمرکز در فضای درونی می‌گسترد»: «گریه و خنده هر جا، بسته به موقعیت است، زمان و مکان حادثه و موقعیت بیننده» (٩٩).

یکی از مقولات فضای ذهن و جهان عین، تقابل صنعت (مدرنیته) و طبیعت (سنت) است:

بوطیقای فضا در عصری طنین‌انداز می‌شود که زمان از تلویزیون، بازی‌های ویدیویی، گل‌های مصنوعی، سیستم تهویهٔ هوا و غیره رنج می‌برد. «گریز از این فضا باعث می‌شود که نویسندگان به سمت فضای خیال بروند» (باشلار، ١٣٩٢: ١٠) و «موضوعات در چنین فضایی همان‌گونه که هستند، به خیال انسان می‌آیند» (فولیکه، ١٣٧٠: ١١٢). دغدغهٔ اصلی رمان آینه‌های دردار، فضای جامعهٔ تحول یافتهٔ نویسنده است؛ جامعه‌ای که درگیر مدرنیته‌ای غربی است که به‌طور قطعی در ذهن مؤلف و هم‌نسل‌هایش، مورد تأیید واقع نشده و گلشیری این موضوع را در قالب یک درگیری ذهنی، ملموس و عینی می‌سازد.

درگیری ذهن مؤلف در خصوص تغییر فضای عینی به سمت جامعهٔ شهری و مدرنیته در تصویرسازی‌های داستان کاملاً مشهود است. به نظر می‌رسد مؤلف از فضای مدرنیتهٔ شهری گریزان است. بنابراین، تمام صحنه‌های رمانتیک و احساس درونی خود را با فضای طبیعت و سنت در هم می‌آمیزد تا تلخی فضای ذهنی آشفته را تقلیل داده، خود و خوانندگانش را به فضایی دعوت کند. وقایع شیرین «دیدار با مینا در کوچه‌های لطیف پاییزی»، «دیدار با صنم بانو در کوچه‌باغ‌های کودکی و حتی در غرب «در یک دهکدهٔ زیبا با طبیعت باشکوه در کنار دریاچه‌ای» اتفاق می‌افتد که قوها بر آن شناورند:

«اینجا باغی هست که می‌گویند در اروپا بی‌نظیر است... گلخانه‌ای هم دارد... باغ‌وحش هم دارد... همین نزدیکی‌ها هم دریاچه‌ای هست...» (١٨–١٧). «... بیشتر کوچه‌باغ بود با چتری از شاخه‌های برگ‌ریز... دنبالهٔ جوی آبی را گرفتند و رفتند... راه سرازیری بود و آب تندی می‌رفت... زلال بود و گاهی برگی را می‌برد. بعد پله‌پله موج‌زنان پایین می‌غلتید...» (٧٢).

سپس در یک دیالوگ از زبان مینا، دلیل بیان این فضاها را نارسایی تکنولوژی (تلفن) بیان می‌کند:

«پاییز بهانه بود. خواستم همین‌ها را برایت بگویم، چیزهایی که با تلفن نمی‌شد» (٧٧).

استریناتی در کتاب *نظریه‌های فرهنگ‌عامه* می‌نویسد: «نظم اجتماعی اخلاقی در یک جامعهٔ توده‌ای در حال افول است؛ چراکه سازمان‌های اجتماعی ناشی از صنعتی شدن در آن مداخله دارند» (استریناتی، ١٣٨٨: ٢٩-٢٨). مؤلف رمان، با وجود چنین فضایی در ذهن خود، محیط شهری ایران که در حال تحول به سمت مدرنیته است، با فضایی از پشت شیشه‌ای بخار گرفته تصویر می‌کند (١٦) و در همان فضا از تکنولوژی موشک که باعث ویرانی طبیعت و درنتیجه درهم‌شکستگی روح و ذهن مؤلف گردیده، سخن به میان می‌آورد (١٦). هدف او از جستجوی طبیعت بکر، دست‌یابی به مفهوم رهایی‌ای است که در دوران اجتماعی او از دست رفته و امیدوار است که نسل‌های بعدی این فضای آرام را دوباره بازگردانند:

«شاید نسل بعد بتوانند از چیزهای شاد هم بگویند. از خود علف که مابازای هیچ‌چیز نباشد. از یک جویبار، از دریاچه‌ای که بی‌هیچ نسیمی خودبه‌خود در یک روز آفتابی تا دورهای دور سطح آبی آرامش را موج‌های ریز پوشانده باشد» (١٦).

او این ذهنیّت امید به بازسازی را از فضای انسانی فراتر برده و در قالب یک نگاه هستی شناسانه در نظام عینی تقدیری، تبیین می‌سازد:

«اواخر موشک‌باران متوجه شدیم که گل‌های سرخ برگ داده‌اند، برگ‌های سبز روشن و کوچک. غنچه هاشان هم باز شده بودند. بر ساقه‌های لخت انار هم برگ‌های سرخ و ریز جوشیده بود؛ انگار آدم‌ها باشند یا نباشند مهم نیست... بر این پهنهٔ خاک چیزی هست که به‌رغم ما ادامه می‌دهد (١٦).

مؤلف رمان در همین راستا به تقابل‌های فرهنگ غرب و شرق اشاره می‌کند تا ذهن و روح مخاطبان خود را با موضوع درگیر سازد و احساسات آنها را برانگیزد. به نظر می‌رسد که او سعی دارد تا به مقایسهٔ جامعهٔ شرقی، به‌ویژه ایران با جامعهٔ غربی بپردازد و علیرغم به تصویر کشیدن آرامش و نظمی نسبی در غرب، از به‌هم‌ریختگی‌های درونی آن جامعه سخن بگوید و گاه حتی رسوم و رفتار جامعهٔ ایرانی را فارغ از فضای اختناق حاکمیت پاس بدارد.

«می‌دانی من اینها را برای کسی نگفته‌ام... آنجا ما مردم رسم خوبی داریم. هیچ‌وقت رخت‌های زیرمان را روی بند مهتابی هامان نمی‌آویزیم. -بله می‌دانم، چون می‌ترسم از همین چیزها دوست و

دشـمن دسـتک و دنبک درسـت می‌کنند... اینجا آن‌قدر سند و مدرک هست، همه هم طبقه بندی شده که احتیاجی به اعترافات ما ندارند» (٤٥).

مؤلف، به بیگانگی روابط دوســتان در دنیای مدرنیته اعتقاد دارد و تقصــیر را بر گردن دنیای غرب می‌داند:

«آن دوستان را البته چندتایی که هنوز زنده‌اند، سال تا سال نمی‌بینم...»(١٠٦).

«دیوار برمن چـه ربطی بـه بحـث مـا دارد؟ – چرا نـدارد؟ غرب معده‌اش خیلی عظیم و پر قدرت اسـت، هر چیزی را می‌تواند هضــم کند. حالا دارد اروپای شــرقی را می‌بلعد و بعد هم شــوروی را به رنگ خودش درمی‌آورد» (١٣٦).

بیگانگی با خانواده در غرب، نقد دیگری است که در متن رمان به‌شدت تجلّی داده شده است:

«زن و شـوهر تا پایشـان را این طرف می‌گذارند. اول یک بگو مگوی سـاده اسـت؛ بعد یکیشان شروع می‌کند به تجربه کردن و جبران مافات؛ بعد دیگر معلوم اسـت؛ طلاق اسـت و طلاق کشی...»(٢٣)/ «در کپنهاک فقط پنج روز ماند... بنیاد خانواده اینجا دیگر بی‌معنی شــده اســت. دو نفر مدتی با هم زندگی می‌کنند، بعد هم اگر نخواستند خداحافظ شما» (٢٩).

البتـه نـام بزرگـان فرهیختهٔ ادب را در غرب و شــرق یگانه می‌پندارد. در واقع فرهنگ، در ذهن او یک همدلی ایجاد می‌کند. از صـادق هدایت، غلامحسـین سـاعدی و بالزاک و ولتر با یک لحن سـخن می‌گوید، البته طبعاً با کمی چاشــنی احســاســی ژرف‌تر برای هنرمندان هم وطنش که معمولاً با ذکر خاطره‌ای و ریختن قطرهٔ اشکی همراه می‌شود:

«ناگهان دیدش، مجسمهٔ بالزاک بود... که مشرف به پاریس بود» (٣٩).

«مجسمهٔ ولتر انگار خودش بود، اینجا چه آدم‌هایی پشت نامی بر سنگ خفته بودند!» (٤٠).

«تا سـنگ گور حسـین غلام رفت. غلامحسین ساعدی را بر سنگ گور به همان قلم نوشته بودند که بر پشـت جلد کتاب‌هایش می‌نوشـتند... خم شـد و به دل سـیر گریسـت. به آفرینگان بر کدام سـنگ می‌نشینند اینجا؟»(٤١).

او تشــریح ارزش‌های کهنه/ نو را برای عینیت بخشــیدن به ذهن ناآرام خود به کار می‌گیرد و در این راستا به فرهنگ‌عامه، به‌ویژه مقولهٔ افسانه و اسطوره پناه می‌آورد.

مک‌دونالد، جامعه‌شناس فرهنگ عامیانه معتقد است که «در جامعهٔ ماقبل صنعتی، هنر و فرهنگ نخبگان و فرهنگ عامیانه از میان مردم برمی‌خیزد و مستقیماً زندگی و تجربه‌های مردم را منعکس می‌سازد، امّا فرهنگ صنعتی با تولید انبوه در بازار به جمعیت انبوه مصرف‌کننده عرضه می‌شود، درنتیجه مصرف‌کنندگان موجوداتی منفعل قلمداد می‌شوند که در معرض استثمار فرهنگی تجاری واقع شده‌اند» (به نقل از استریناتی، ۱۳۸۸: ۳۳-۳۲). به نظر می‌رسد نویسندگان رمان مدرن با استفاده از مقولهٔ فرهنگ عامیانه؛ به‌ویژه افسانه و اسطوره به نحوی فرهنگ صنعتی را به چالش می‌کشانند و از طرف دیگر، شاید بتوان اذعان کرد که نویسندگان با به‌کارگیری این مقوله، راهی برای گریز از بیان مستقیم واقعیت‌های زندگی می‌جویند تا بتوانند حتی به‌اجبار، خود را با چیزی سازگار کنند که چایلدز از آن به «هدایت بخشی خوانندگان به سمت تعابیر اجتماعی» یاد می‌کند که با واقعیت‌های مدرنیته تطابق پیدا می‌کند (چایلدز، ۱۳۸٦: ۲۱۹). در این رمان، مؤلف استفاده از این مقوله را به‌عنوان یک ابژهٔ سنت در اعتراض به مدرنیته مطرح می‌سازد. از نظر او جهان مدرنیته که می‌کوشد فرهنگ را از بالا به مردم تزریق کند، عواقب تخریبی این واقعیت تخریبی را نادیده گرفته است:

«من همین چیزها را می‌خواهم بنویسم، از همین ارزش‌ها، گو که کهنه می‌خواهم دفاع کنم؛ چون می‌دانم این دوپارگی، این اینجا بودن و آنجا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمین همان چیزی است که ما داشته‌ایم، ریشه‌های ماست» (۱۵۱).

نمودهای قابل تأمل ادبیات عامیانه در این رمان، موارد زیر است:

افسانهٔ عشق سگ به پری/ اسطوره‌زدایی حاصل از سرکوب مدرنیتهٔ اجتماعی

در باورهای عامیانه، عشق گرگ به ماه وقتی‌که کامل است، او را به بلندی می‌کشاند تا جایی که زیر روشنای رخش می‌ایستد و زوزه می‌کشد (ر.ک: صرفی و اکبری، ۱۳۹۱: ۱۳٤) و زن نمادی از ایزد ماه است که خود در باورهای پیشینیان نماد خیر و برکت و باروری بوده است (همان: ۱۳٦-۱۳۵). شاید با توجه به اینکه این باور در افسانه‌های ملل مختلف جریان دارد، بتوان خاستگاه آن را اساطیر هندواروپایی دانست. البته در برخی از افسانه‌های ایرانی گرگ و سگ هم‌شأن می‌شوند، مثل: افسانه عروسی شاهزاده با سگ (ر.ک: علیپور، ۱۳۹٤: ۱۸۰-۱۷۸)، دختری زیبا که نماد پری است در پوست سگ پنهان می‌شود و شاهزاده که جانشین خداپادشاه است عاشق او می‌شود.

«در هامبورگ داستان زنی را خواند که شیفتهٔ گرگی شده بود که می‌آمد، هر شب زیر پنجرهٔ او و رو به ماه زوزه می‌کشید و زن که معلم نقاشی بود، سر کلاس‌هایش اغلب طرح سگ‌های دست‌آموز یا دست بالاش گله را می‌کشید تا بچه‌ها همان را بکشند. آخرش هم می‌رود با گرگ و در شبی برفی» (۲۹)

به نظر می‌رسد که گلشیری با توجه به نافرجامی عشق در بستر رویدادهای مخرّب اجتماعی حاصل از مدرنیته که باعث سرکوبی رؤیاهایش شده است، اسطوره‌زدایی می‌کند تا با لحنی ریشخندآمیز معنای معکوس آن را طلب کند: «حالا دیگر این حرف‌ها گذشته بود» (۲۹).

داستان بید در نماد عشق مطلق / نماد زدایی عشق مطلق در دوران مدرنیته

«می‌گویند عاشق و معشوق برای شنا می‌روند کنار رودخانه‌ای. یکیشان غرق می‌شود و آن یکی بر لب آن قدر می‌ایستد تا پاهایش ریشه می‌دوانند و موها و دست‌هایش جوانه می‌زنند، برگ می‌دهند و بزرگ می‌شوند تا می‌رسند به سطح آب تا اگر محبوب سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد، موهای افشان یا دست‌های بلند او را بگیرد و بیاید بیرون» (۲۵).

مؤلف ضمن اینکه این‌گونه افسانه‌ها را در دوران مدرنیته نامفهوم می‌داند، می‌کوشد تا رؤیای درهم شکستهٔ هم‌نسل‌هایش را در راستای این افسانه به تصویر بکشد. رؤیای جامعه‌ای که مفهوم عشق و رهایی را از دست داده است و اکنون در سکوتی عذاب آلوده و دردناک به تماشای شکست آرمان‌های خود ایستاده است و هیچ کاری نمی‌کند:

«واقعیت همین است؛ حالا دیگر هیچ‌کس به خاطر معشوق غرق شده کنار رودخانه نمی‌ایستد تا بید شود، می‌روند و فراموش می‌کنند، معالجه می‌شوند» (۱۵۷).

شاید تحت تأثیر همین باور، معشوق خود (صنم) را نیز در کنار «دریاچهٔ قو» رها می‌کند و ترانهٔ فولکلور «**بید**» تنها اندوه ذهنی او را در طول داستان آشکار می‌کند:

«بید را اولین بار از او شنید، به انگلیسی: مسکین نشست زیر درخت افرا/ آه می‌کشید/ و می‌خواند: «بید، بید، بید!»/ دستش را بر سینه گذاشته بود/ و سرش را بر دو کاسهٔ زانو/ می‌خواند: بید، بید، بید!»(۱۹)

«ناگهان خواند صـنم بانو بلند و غلتان و به انگلیسی: مسکین نشسته بود... و آه می‌کشید... پس حالا هیچ‌کس دیگر بید نمی‌شود؟... حرفی نزد» (۱۲۷).

در پایان داستان موقع جدایی نیز، صنم شعر بید را با حالتی اندوهگین می‌خواند:

«دستش را بر سینه گذاشته بود و سرش را بر دو کاسهٔ زانو، می‌خواند: بید بید بید»(۱۵۲)

داستان قربانی کردن شتر و سلاخی گوشت آن/ ذهن سلاخی شدهٔ مؤلف و تکه تکه شدن آن:

مؤلف در این داسـتان می‌کوشـد تا به کمک فرهنگ عامیانه، ذهن درهم‌شکسته و آشفتهٔ خود را ترسیم کند. گلشـیری، برای عینیت بخشـیدن به این دغدغهٔ خود، دو داستان را در راستای هم تعریف می‌کند؛ یکی داسـتان عروس بران عروسـی با آینه و بزک و شور و شادی جمعیت که از عشق خود جدا افتاده و دامادی دیگر او را به خانهٔ بخت می‌برد:

«داماد از میان جمعیتی که کل می‌زدند، آمد، اناری دسـتش بود... وقتی راه افتادند، پشنگه های سرخ را بر جوراب سـفید دید و بر حاشـیهٔ دامن عروس... برای پسـر بچل ما این ماجرا به پایانی محتوم رسیده است، گو که در واقعیت باز او را ببیند یا نه» (۲۷–۲۸).

دیگری داستان شتر بران شتری با بزک برای قربانی شدن در میان شور و شادی جمعیت:

«طبل می‌کوبند... شـتر به بانی نگاه می‌کند، با آن دو چشـم سـرمه کشـیده و آن آینهٔ میان پیشانی...» (۲۸–۲۹).

سـپس شـتر که نشـانهٔ خیال و ذهن نویسـنده است سلاخی می‌شود و هر تکه از گوشتش را کسی می‌برد، همان‌طور که نویسـنده شـتر خیال خود را سـلاخی می‌کند و هر تکه‌اش را به شـخصـیتی در داسـتان می‌بخشـد. آینه‌ای که بر روی پیشـانی شـتر توصـیف می‌شـود، انعکاس دهندهٔ چهرهٔ آدم‌هایی اسـت که سـلاخی او را نظاره می‌کنند. او در این داسـتان به‌گونه‌ای دیگر، می‌کوشد تا به کمک فرهنگ عامه، سـرنوشـت عینی درهم شـکسـته و آشـفتهٔ هم‌نسـل‌های خود را در آینهٔ روی پیشـانی به تصویر بکشـد. از نظر او ایران در آن شـرایط نابسـامان، همانند شتر قربانی است که در پیش دیدگاه همهٔ اقشار و افراد جامعه سـلاخی می‌شـود و هر تکه‌اش به کسی می‌رسد و در راستای آن، همهٔ افراد این نسل نیز یکی‌یکی مثله می‌شوند.

همچنین شـتر می‌تواند نشـانهٔ جامعهٔ بزک شـدهٔ مدرنی باشد که رو به قهقرا است، لذا عشق نیز در آن، پابه‌پای جامعه مثله می‌شود:

«حالا می‌بینم که تو مرا کشته‌ای؛ مثله کرده‌ای» (۱۵۸).

۷- نتیجه‌گیری

رمان آینه‌های دردار، برساخته‌ای از تصوّرات ذهنی و افکار مؤلف در رابطه با آثار مخرّب رویدادها، اتفاقات و عینیات زندگی در عصر اوست. آینهٔ دردار، نماد انسان شکست‌خوردهٔ معاصر است، انسانی که درگیر دغدغهٔ رویدادهای صنعتی شدن، مدرنیته شدن و درعین‌حال شلوغی، جنگ و تخریب است. اصلی‌ترین آینه در این روایت، آینه‌ای است که لنگهٔ درش شکسته است. پاره‌های وجود این انسان درهم شکسته در آن مخفی است و دست‌به‌دست شدنش در بین اشخاص، ذره ذره هویت اصلی او را به تصویر می‌کشد. این آشکارگی از طریق روابط تقابلی بین عناصر ذهنی و عینی ایجاد می‌شود.

می‌توان اذعان داشت که این داستان، روایت تمثیل گونه‌ای از دو طیف اشخاص با تقابل‌های دوگانه در چهره، باور و رفتار است. یک طیف شخصیت‌های مخرّب و ویرانگر که به‌گونه‌ای وابسته به قدرت، تجدد و غرب هستند و طیف دیگر شخصیت‌های ویران‌شده که هر دو طیف، درنهایت دچار خمود و سرشکستگی شده‌اند و جز حسرتی از دوران آرامش بر دلشان نمانده است.

فضای کلّی داستان، معرّف انسانی است که تحت تأثیر شرایط موجود، از گذشتهٔ خویش جدا شده و در بین دو نیمهٔ انسانی‌اش در زمان حال و گذشته در تعلیق است. تعلیق این حال ذهنی مرتبط است به خاطرات و رؤیاهای مؤلف در گذشتهٔشخصی و اجتماعی‌اش که او را دچار ناهمگونی و عدم انسجام روحی کرده است و برای انسجام یافتن و همگون شدن؛ باید دچار یک استحاله شود و برای انجام این تبدیل و استحالگی، سفر مؤثرترین کارگشا است. سفری ذهنی به اسطوره‌ها و افسانه‌ها که مرحله‌ای برای تشرّف به کمال انسانی است و سفری عینی به کشورهای مختلف در جستجوی گمشده‌ای که این کمال را به‌صورت تکوینی به نتیجه برساند. سفر در جستجوی تکمیل اجزای وجود نویسنده و برطرف کردن نقصان ذهنی او تا بتواند با واقعیت زندگی آن‌طور که هست کنار بیاید.

در آخر سخن، شاید بتوان این ایراد کلی را بر متن رمان وارد ساخت که گلشیری فارغ از توجهش به جریان غامض مدرن نویسی، در پاره‌ای از قسمت‌های متن آن‌چنان ذهن خود را بی‌اختیار رها می‌سازد که هر آنچه بر قلمش جاری می‌شود به نوشتار درمی‌آورد و با این امر، مخاطبانش را به

سـردرگمی و گیجی در مورد روابط وقایع داستانی دچار می‌گرداند؛ گویی که فقط خواسته است نوشته باشد.

کتابنامه

استریناتی، دومینیک. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک نظر. تهران: گام نو.

بارت، رولان. (۱۳۸۸). *تحلیل متن بنیاد: والدمار، نوشـــتهٔ آدگار آلن پو، گزیدهٔ مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد. ۲۱۳-۲۰۲.

باشـلار، گاسـتون. (۱۳۹۲). *بوطیقای فضـا*. ترجمهٔ مریم کمالی و محمد شـیربچه. تهران: روشـنگران و مطالعات زنان.

---------. (۱۳۸۸). *دیالکتیک برون و درون*. ترجمهٔ امیر مازیار. تهران: فرهنگستان هنر.

.---------. (۱۳۷۷). *شعله شمع*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*. چاپ دوم. تهران: کتاب آمه.

چامسـکی، نوآم. (۱۳۸۲). *زبانشـناسـی دکارتی، فصـلی از تاریخ تفکر عقلگرا*. ترجمهٔ احمد طاهریان. چاپ دوم. تهران: هرمس.

چایلدز، پیتر. (۱۳۸٦). *مدرنیسم*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: انتشارات ماهی.

حقوقی، محمد. (۱۳۸۹). *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*. چاپ هفتم. تهران: قطره.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸٦). *از دریچهٔ نقد (گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی)*. جلد اوّل. تهران: خانهٔ کتاب.

ریتزر، جورج. (۱۳۷۹). *نظریه‌های جامعه‌شناسی دوران معاصر*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.

علیپور، پوران (صـدیقه). (۱۳۹٤). «واکاوی نشـانه‌های فرهنگ بومی در افسـانهٔ سـگ پیرزال و پس پادشاه». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. سال چهاردهم. شمارهٔ بیست و هشتم. صص ۱۹۰- ۱۷۳.

صـرفی، محمدرضـا و اکبر جور، نجمه. (۱۳۹۱). «معانی نمادین ماه در اسـطوره‌ها و ایران باسـتان و بازتاب آن در اندیشهٔ مولانا». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. سال یازدهم. شمارهٔ بیست و دوم. صص ۱۵۳- ۱۲۷.

فولیکه، پل. (۱۳۷۰) *فلسـفهٔ عمومی*. ترجمهٔ دکتر یحیی مهدوی. چاپ چهارم. تهران: چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *در جستجوی نشانه‌ها*. ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی. ویرایش فرزان سجودی. تهران: علم.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). *آینه‌های دردار*. تهران: نیلوفر.

لوکاچ، جورج. (۱۳۸۱). *نظریه رمان*. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران. نشر قصه.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ سوم. تهران: آگه.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). *صدسال داستان‌نویسی ایران*. چاپ پنجم. تهران: چشمه.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸٦). *باشلار بنیانگذار نقد تخیلی*. «نشریهٔ هنر و معماری». *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*. شماره ۳.

Roston, Murray. (2000). Modernist Patterns. London: macmillan press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی