ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال نهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۸۷ – ۱۰۹

سیر تحوّل «نقش زن» در داستان‌پردازی هوشنگ گلشیری: یک شاخصهٔ سبکی و فکری

فردین حسین‌پناهی*

چکیده

مسألهٔ زن، و نقش‌ها و موقعیت‌های فردی و اجتماعی او و بایدها و نبایدهای مربوط بدان، از موضوعات و مؤلفه‌های مهم در ادبیات داستانیِ معاصر است و با توجه به مؤلفه‌هایی چون زمینه و بطن فرهنگی و اجتماعی داستان‌ها، موازین و مؤلفه‌های حاکم بر مکتب‌ها و جریان‌های داستان‌نویسی، و نوع نگاه و تجربه‌های فکری و اجتماعیِ هر نویسنده، نقش و هویت زن در داستان‌ها شکل‌های مختلفی می‌تواند داشته باشد، چنان‌که از شاخصه‌های مهمّ سبکی و گفتمانی در داستان‌نویسی است. از این روی، مطالعهٔ سیر تحوّل نقش و هویت زن در داستان‌پردازی معاصر، مؤلفهٔ درون‌متنیِ مهم و قابل اعتمادی برای بررسی سیر (و چگونگی) تحولِ داستان معاصر است. از این میان، مطالعهٔ نقش زن در داستان‌های هوشنگ گلشیری با توجه به جایگاه مهم و اثرگذار او در داستان معاصر، از اهمیت خاصّی برخوردار است و شاخصهٔ سبکی و فکریِ قابل اتکایی برای بررسی سیر داستان‌نویسی گلشیری است. در این مقاله پس از بررسی سیر تحوّل نقش زن در داستان‌پردازی گلشیری، برآنیم تا «سیر تحوّل نقش زن و میزان نمود فردیت زن» در داستان‌های گلشیری را به‌عنوان شاخصه‌ای قابل اتکا و درون‌متنی در بررسی و تحلیل سیر داستان‌پردازی گلشیری به‌کار بگیریم. نتایج تحقیق بیانگر تحوّل معنادار نقش و هویت زن در سیر داستان‌نویسی گلشیری است، چنان‌که مبنای قابل اتکایی برای دوره‌بندی داستان‌های اوست و از سوی دیگر، تقابل‌های درون‌ساختی و روایی خاصّی را نشان می‌دهد که

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، fardin.hp@uok.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۲

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

به‌شکل معناداری برآیند تقابل‌های موجـود در مدرنیتـهٔ ایرانـی در ارتبـاط بـا نقـش‌هـا و هویت‌های زنان است.

کلیدواژه‌ها: هوشنگ گلشیری، داستان‌پردازی، زن، فردیت، تکنیک، گفتمان روایی

۱. مقدمه

مسألهٔ زن، و نقش‌ها و موقعیت‌های فردی و اجتماعی او و بایدها و نبایدهای مربوط بـدان، از موضوعات مهم در ادبیات معاصر بوده و از مقوله‌هایی است که در داستان معاصر از آغاز تا کنون، آشکار یا پنهان همواره به عنوان یک مسأله مطرح بوده اسـت. آشـنایی ایرانیـان بـا غرب و شناخت نسبی‌ای که از نقـش و موقعیـت زن در اروپـا حاصـل کردنـد، از جملـه محرکه‌های مطرح شدن مسألهٔ چالش‌برانگیز زن در روزگار پیش از مشـروطه و پـس از آن بود. حفظ نقش‌ها و موقعیت‌های سنتیِ زن و یا ایجاد تغییر و تحوّل در آن، از آن زمـان بـه عرصهٔ جدال قلمی و فکری نویسندگان بدل شد (ر.ک: حمیـدی و عـاملی رضـایی،۱۳۸۷: ۴۸ـ۵۶). این تقابل‌ها گاه با افراط‌ها یا تفریط‌هایی از دو جانب موافق و مخالف همراه بود تا این‌که بعدها به موازات تغییرات فکری و گفتمانی در جامعهٔ ایران، با تحـوّل نثـر فارسـی و ظهور رمان، عرصه برای نقش‌آفرینیِ جدّی «زن» در داستان فراهم شـد، چنـان‌کـه نقـش و جایگاهی متفاوت با نقش سنتی‌اش در ادبیات کلاسیک یافت و با فاصـله گـرفتن از نقـش خیالی و نامتعیّن معشوق در شعر عاشقانه و یا نقش‌های غالباً نمونه‌واری چون معشوق، دایه و زن جادو در قصه‌ها و منظومه‌های داستانی، عرصه برای حضور زن به‌عنوان یک کنشـگر فعّال در دنیای داستان مطرح شد. وقوع این امر با گسترش جهانیِ رویکردهـای مـدرن بـه نقش‌ها و هویت‌های فردی مرتبط بود، همچنان‌که به نظر ایان وات، از دورهٔ رنسانس به بعد گرایش فزاینده‌ای به جایگزین کردن تجربهٔ فردی به‌جای سنت جمعـی شـکل گرفـت کـه پس‌زمینهٔ مهمّی برای طلوع رمان بود (وات،۱۳۸۹: ۱۹).

در اواخر قرن نوزدهم با شکل‌گیری مدرنیسم در هنر و ادبیـات، «فردیـت» بـه یکـی از مبانی مهمّ هنر و ادبیاتِ آوانگارد تبدیل شد. کانتور(Norman Cantor) منتقد انگلیسـی، در مدلی که آن را مدل مدرنیسم نامیده، ویژگی‌های مدرنیسم را این‌چنین برشمرده است: تأکید بر فردیت، غلبهٔ جنبهٔ خـود ارجـاعی بـر جنبـهٔ بازنمایانـه، تأکیـد بـر انفصـال و تجزیـه و ناهماهنگی، نخبه‌گرایی، گریز از هنجارها و چـارچوب‌هـای مرسـومِ اخلاقـی و اجتمـاعی (خانواده و...)، گرایش در جهت احساس فاجعه و یأس، و تأکیـد بـر فروپاشـی اجتمـاعی،

فکری یا شخصی در متن‌های مدرنیستی (به نقل از: چایلدز، ۱۳۸۳: ۳۲ــ۳۳). در ادبیات معاصر ایران ظهور جریان داستان مدرن پس از افول رئالیسم، فصل نوینی از داستان‌نویسی را به ارمغان آورد. این جریان که در ابتدا با *بوف کور* هدایت به‌طرزی جدّی مطرح شد، بعدها در آثار نویسندگانی چون ابراهیم گلستان، بهرام صادقی و غلامحسین ساعدی تجربیات دیگری را پشت سر گذاشت تا این‌که با تکنیک‌گرایی‌های مدرنیستیِ هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ـ۱۳۷۹) به اوج خود رسید. یکی از عوامل مهمّ سوق یافتن گلشیری به روایت‌های مدرنیستی، تمرکز ویژهٔ او بر فردیت بود. این مسأله باعث شد که گلشیری بر فرد و تمایزهای او از هویت اجتماعی‌اش درنگ ویژه‌ای داشته باشد، چنان‌که تصویری که از شخصیت‌ها نشان می‌دهد در جهت آن است که وجوه متفاوت (و گاه متناقض) آن‌ها با نقاب اجتماعی‌شان را نشان دهد. این رویکرد گلشیری، شکل ویژه‌ای به شخصیت‌پردازی، مکان و زمان در داستان‌هایش داده است؛ مکان و زمان و حتی پردازش شخصیت‌ها، از دریچه‌های تودرتو و پیچیدهٔ ذهنیت‌های متکثّرِ شخصیت‌های داستان می‌گذرد و زمان و مکان تنها تا آن‌جا عینیت می‌یابند که تکثّرهای ذهنیِ شخصیت‌ها اجازه دهند. پایهٔ جریان پویای سَیَلان ذهن در روایت‌های گلشیری نیز برمبنای همین تکثّر ذهنیت‌ها و آمد و شدهای زیبایی‌شناختی در فضاها، زمان‌ها، ذهنیت‌ها و تجربه‌های متعدّد است.

ظهور مدرنیسم در داستان معاصر ایران، زمینهٔ مناسبی برای تبلور فردیت زن در ادبیات فراهم کرد که تا پیش از آن چنین فرصتی مهیا نشده بود. قابل توجه است که نقش‌آفرینی زن در داستان‌های هر یک از نویسندگان مطرحِ معاصر، سبک و سیاق خاصّ خود را دارد و این مسأله از یک سوی به زمینه و بطن فرهنگی و اجتماعی داستان‌ها مربوط می‌شود و از سوی دیگر، به موازین و مؤلفه‌های حاکم بر مکتب‌ها و جریان‌های داستان‌نویسی نیز بازمی‌گردد. علاوه بر این‌ها، نوع نگاه و تجربه‌های فکری و اجتماعیِ هر نویسنده نیز در طرز نگرش او به زن و نوع بازنمایی زن در داستان‌هایش مؤثر است. بر این اساس، بررسی نقش و موقعیت زن در داستان معاصر از گستردگی و پیچیدگیِ خاصّ خود برخوردار است و بررسی این مقوله نیازمند تحقیق بسیار گسترده‌ای است. از این میان، مطالعهٔ نقش زن در داستان‌های گلشیری از اهمیت خاصی برخوردار است، به‌ویژه آن‌که گلشیری تأثیر انکارناپذیری در تحوّل و تکامل داستان معاصر داشته است.

در این مقاله با توجه به اهمیت تاریخی و اجتماعیِ مسألهٔ نمودِ فردیت زن در داستان (به‌عنوان یک عیار فکری و یک مؤلفهٔ گفتمانی)، با تکیه بر نوع و چگونگیِ حضور زن در

داستان‌های گلشیری و میزان نمودِ فردیت زن در آثار او، به بررسی سیر تحول داستان‌های گلشیری در نوع بازنمایی‌های زن و میزان نمود فردیت زن در داستان‌های او می‌پردازیم و با توجه به تحولاتی که در داستان‌پردازی گلشیری در ارتباط با این مسأله دیده می‌شود، ارتباط آن را با تغییرات درون‌مایه و سبک (به‌ویژه فرم و تکنیک) در داستان‌های گلشیری بررسی می‌کنیم و بر اساس این‌ها در پی دوره‌بندی سیر داستان‌نویسی گلشیری هستیم، به‌ویژه آن‌که بررسی «نوع و چگونگی نقش‌آفرینی زن و میزان نمود فردیت او در داستان»، علاوه بر جایگاه تاریخی و اجتماعی، مقوله‌ای درون‌متنی و قابل اتکا برای ارزیابی سیر تحوّل داستان‌پردازی گلشیری و دوره‌بندی داستان‌های اوست. این تحقیق نتایج قابل اتکایی برای حوزه‌هایی چون جامعه‌شناسی ادبیات داستانی معاصر و تاریخ ادبیات معاصر ایران در بر خواهد داشت.

۲. زن در داستان معاصر

رمان تاریخی *شمس و طغرا* (۱۲۷۸) نوشتهٔ میرزا باقر خسروی، با نقش‌آفرینی چند زن (طغرا، آبش خاتون، ماری ونیزی، هما و فردوس) از نخستین عرصه‌های حضور زن در داستان معاصر است. این داستان به‌نوعی حدّ واسط داستان‌های رمانس‌گونه و داستان‌های معاصر است و در پیوند با جریان داستان رمانتیک ایران در دوره‌های بعد است. بعدها با گسترش جریان داستان‌های رمانتیک و خلق آثاری چون *هما* (۱۳۰۵)، *پریچهر* (۱۳۰۶) و *زیبا* (۱۳۱۰) از محمّد حجازی؛ و *فتنه* (۱۳۲۴) و *جادو* (۱۳۴۴) از علی دشتی، حضور زن در داستان‌ها پر رنگ‌تر شد. در این داستان‌ها زنانی با ویژگی‌ها یا طبقهٔ اجتماعی خاص در داستان مطرح می‌شوند و به مظهر عشق، مهربانی، آرامش و جذابیت تبدیل می‌شوند و مردان در نقش‌ها یا خصلت‌هایی چون ماجراجویی، عشق‌ورزی و مبارزه نقش‌آفرینی می‌کنند. نقش‌های عاطفی زن در این داستان‌ها بیش از آن‌که از نگاه زن و تلاشی برای نمودِ فردیت زن باشد، بیشتر نمایش زن در نقش‌هایی است که گفتمان غالب بر این سبک داستان‌نویسی برای زن تعریف کرده بود که زن را معمولاً به‌عنوان سوژه‌ای عاطفی و احساس‌برانگیز مطرح می‌کند؛ به عبارت دیگر، در این داستان‌ها زن هنوز به نقش خودآگاهش در داستان نرسیده است. با تغییراتی که در گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی ایرانِ دهه‌های بیست و سی روی داد، به‌تدریج روایت‌های عاطفی و رمانتیک با جنبه‌های سیاسی و اجتماعی در هم آمیخت و به‌ویژه با ظهور جریان‌های سوسیالیستی، این ویژگی پررنگ‌تر

شد و به ظهور رمانتیسم اجتماعی منجر شد. داستان‌هایی چون *چشم‌هایش* (۱۳۳۱) و *گیله‌مرد* (۱۳۷۶) هر دو از بزرگ علوی، از نمونه‌های بارز رمانتیسم اجتماعی است. در این دو داستان، نقش‌آفرینی زن با رویدادهای سیاسی درهم آمیخته است و در کنار شخصیت زن، مردی اهل مبارزهٔ سیاسی نیز حضور دارد، چنان‌که نقش‌آفرینی زن به شکلی سیّال آمیزه‌ای از «حضور عاطفی و زنانه» و «رویدادهای سیاسی و التهاب‌آور» است. درآمیختن این دو حسّ متفاوت، چنان‌که مرز یا توالی‌ای خطّی میان آن‌ها ایجاد نشود، از زیبایی‌های این سبک از داستان‌پردازی است که اوج آن را در *گیله‌مرد* می‌توان دید.

با بروز تغییرات سیاسی و اجتماعی در جامعهٔ ایران و افزایش خودآگاهی سیاسی از دههٔ سی به بعد، به‌تدریج خرده‌گفتمان‌هایی با مفروضات فکریِ متفاوت از دوره‌های قبل، ظهور کردند و زمینه برای تحوّل بیشتر داستان‌نویسی فراهم شد، چنان‌که موضوعات اجتماعی به موضوع غالب در بیشتر جریان‌های داستان‌نویسی تبدیل شد، منتهی نوع حضور زنان در آثار هر یک از نویسندگان سبک و سیاق خاصّ خود را دارد. از این میان می‌توان به داستان‌های جمال‌زاده به‌عنوان یکی از پایه‌گذاران داستان رئالیستی در ایران اشاره کرد. جمال‌زاده به دلیل سفر به خارج از ایران در ۱۵ سالگی و بعدها اقامت دائم در اروپا و دوری از وطن، جز چند بار سفر به ایران، دیگر حضور مستقیمی در بطن فرهنگ و جامعهٔ ایرانی نداشت. از این روی، زنان در داستان‌های جمال‌زاده بیشتر برآیند همان تصویر سوژه‌شده از زن در روزگار کودکی و جوانی جمال‌زاده است و تصویر جامعی از زن ایرانی نیست (ر.ک: نصر اصفهانی و میرزایی،۱۳۸۸: ۱۱۸-۱۲۴). دوری جمال‌زاده از ایران و نوع نگاه او به جامعهٔ ایرانی و همچنین زن ایرانی، موضوع بحث‌ها و نقدهایی دربارهٔ او بوده است (ر.ک: دستغیب،۱۳۶۵؛ مهرین،۱۳۴۲؛ رضوی،۱۳۷۳؛ پارسی‌نژاد،۱۳۸۱؛ تسلیمی،۱۳۸۳: ۴۵) اما در هر حال، نگاه انتقادیِ جمال‌زاده به نقش و جایگاه زن در جامعهٔ ایران و تألیف کتاب *تصویر زن در فرهنگ ایرانی* (جمال‌زاده،۱۳۵۷)، بیانگر اهمیت موضوع زن نزد او بوده است.

در داستان‌های چوبک با توجه به ماهیت ناتورالیستی داستان‌هایش، شخصیت زن به‌عنوان برساخته‌ای از محیط و موقعیت اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و ایدئولوژیکی‌اش به تصویر کشیده می‌شود. چوبک با نشان دادن رنج‌ها، محرومیت‌ها، حسرت‌ها و قید و بندهای خرافیِ شخصیت‌های زن، با تمرکز بر آنچه چوبک آن را به‌عنوان «غریزه و طبیعتِ موقعیت‌ها و نقش‌های شخصیت‌ها در دنیای داستان‌هایش» نشان می‌دهد، زندگی زنان را در پرتو نقش‌های جنسی، فقر، خشونت و واپس‌زدگیِ اجتماعی ترسیم می‌کند، چنان‌که نوعی

همدلی با شخصیت زن در ژرفای داستان‌های او دیده می‌شود. از این نظر، نگاه چوبک به زن در مقایسه با اسلافش به شکل تمایزیافته‌ای انسانی‌تر است (درباره چوبک ر.ک: قانون‌پرور،۱۳۷۲: ۲۶۸ـ۲۷۵؛ چتاک اوغلی،۲۰۱۲: ۱۳ــ۲۴؛ دستغیب،۱۳۷۸؛ یاد صادق چوبک، ۱۳۸۰).

با ظهور داستان‌های مدرن، شخصیت‌پردازی زن در مواجهه با تکنیک‌های مدرنیستی، شکل دیگری به خود گرفت. در داستان‌های هدایت ـ صرف نظر از داستان‌های رئالیستی‌اش که نقش زن در آن‌ها، در ادامهٔ همان نقش‌های واپس‌زده در داستان‌های رئالیستیِ نویسندگان پیشین است ـ در داستان‌های مدرن او، بیش از آن‌که بر نقش واقع‌گرای زن تأکید شود، زن در جهت تبیین تعارض‌ها و تقابل‌های درونی شخصیت‌های اصلی داستان (عموماً از مردان) نقش‌آفرینی می‌کند. در این حالت نقش‌آفرینی زن در چارچوب یک ساختار یا ژرف‌ساخت گسترده‌تر معنا می‌یابد و حتّی گاه زن نه در معنی معمولی و واقعی بلکه در معنایی انتزاعی و حاصل تضادها و تقابل‌های درونیِ شخصیت اصلی داستان، ساخته می‌شود، مثلاً در *بوف کور* (۱۳۱۵) با ایجاد تقابلی معنادار، زن گاه در شکلی اثیری و آرمانی (زن اثیری) و گاه در شکلی پلید (لکاته) نمود می‌یابد. در مواردی، البته به‌شکلی پیچیده و روانکاوانه، الگوی «مادر» به شکلی نامتعیّن در قالب «نشانه‌ها» (مثل «بوگام داسی» در *بوف کور*) یا «ساختار کلان اثر» (مثل ژرف‌ساخت روان‌شناختی داستان *تاریکخانه*(۱۳۲۱)) با دلالت‌هایی خاص در داستان‌های او نمود می‌یابد. این‌گونه نقش‌آفرینی‌های داستانی بیانگر نقش‌ها و قالب‌های جدیدی برای زن در ادبیات داستانی مدرن ایران بود که به‌موازات تحول فرم و درون‌مایه در داستان معاصر اتفاق افتاد. این رویکردها بعدها به‌شکلی تمایزیافته با اسلوب‌هایی کاملاً مدرنیستی در داستان‌های گلشیری پی گرفته شد.

۳. سیر تحوّل نقش زن در داستان‌های گلشیری

نقش زن در اغلب داستان‌های اولیهٔ گلشیری، هرچند به لحاظ ماهوی در ادامهٔ همان نقش سوژه‌شده از زن در آثار اسلافش است؛ اما با توجه به جنبهٔ مدرنیستیِ آثار او، نقش‌آفرینی زن در آثارش از نوع نقش زنان در آثار جمال‌زاده یا چوبک نیست و اصولاً گلشیری به دنبال گزارش رئالیستی از وضعیت زنان یا دیگر شخصیت‌ها نیست. در داستان‌های اولیهٔ گلشیری، شخصیت‌های اصلی اغلب مردانی از طیف تحصیل‌کردگان، نویسندگان و یا

کارمندان هستند. گلشیری میان این شخصیت‌ها و زنان رابطه‌ای متقابل ایجاد می‌کند؛ یعنی مردانی از طبقه متوسط و صاحب جایگاه اجتماعی و گاه مرفه، که در پس نقاب اجتماعی‌شان هر از گاهی را با مشروب و مواد مخدر و زنان روسپی می‌گذرانند. در این داستان‌ها زن معمولاً شخصیتی فرعی و فاقد تیپ فکری خاصّی است که در کنار شخصیت (شخصیت‌های) اصلی داستان (که مردان باشند) ایفای نقش می‌کند. در داستان‌های *شب شک* (۱۳۴۷)، *عیادت* (۱۳۴۷)، *پشت ساقه‌های نازک تجیر* (۱۳۴۷) و *به خدا من فاحشه نیستم* (۱۳۵۵) جز معدود زنانی، نقش بقیهٔ زنان غالباً جنسی است. حتی در داستان‌هایی چون *کریستین و کید* (۱۳۵۰) و *جبه‌خانه* (۱۳۵۳) که زن نقش پررنگ‌تری می‌یابد و به یکی از دو شخصیت اصلی تبدیل می‌شود، باز بخش قابل توجهی از نقش او به کنش‌های جنسی و حتی خیانت به همسر تقلیل می‌یابد. در داستان *کریستین و کید* ـ صرف نظر از گسست‌هایی که با بافت فرهنگیِ مخاطبان ایرانی‌اش دارد ـ از نظر فرم، با تکنیک‌گرایی پیچیده و در هم تنیدن خطوط روایی و تغییرهای متعدّد راوی، و به‌چالش کشیدن سبک گزارش‌گری رایج در داستان‌های رئالیستی، فرمی تکنیکی و پیچیده را به نمایش گذاشته است و از نمونه‌های قابل توجه روایت‌های مدرنیستی است؛ اما در نمایش نقش زن، با وجود آن‌که نویسنده در پی نشان‌دادن تعارضات درونی شخصیت‌های داستان، به‌ویژه کریستین است امّا همچنان نقش‌ها و کنش‌های کریستین و دیگر زنان این داستان محصور در نقش‌هایی سوژه‌شده در نگاهی مردوار است و در نگاه نویسنده–راوی همچنان توجّه مبتنی بر جنسیت دیده می‌شود، همچنان‌که گلشیری نیز درمورد این داستان صراحتاً به این جنبهٔ جنسی اشاره کرده است (گلشیری،۱۳۷۸: ۸۳۵). تکرار نقش‌های غالباً جنسیتی برای شخصیت‌های زن در بخش قابل توجهی از داستان‌های اولیهٔ گلشیری، مؤید این نکته است که زن در اغلب داستان‌های اولیهٔ او چندان در قالب نقش اصلیِ خود، در نقش انسانی و خودآگاهش (به‌دور از نقش‌های سوژه‌شده در ذهنیت مردوار) مطرح نمی‌شود؛ به عبارت دیگر، گلشیری در این داستان‌ها چندان به دنبال نمایش فردیتی خاصّ زن نیست و آنچه تحت عنوان فردیتی مدرنیستی در این داستان‌ها نموده شده، فردیتی (آن هم با خوانشی خاص) از مردان است و زن به‌عنوان سوژه‌ای برساخته، و تجسم‌یافتهٔ تعارضات و کشکمش‌های درونیِ شخصیت‌های مرد داستان ظاهر می‌شود.

در برخی دیگر از داستان‌های گلشیری، با نقش‌های متفاوت‌تری از زنان مواجه می‌شویم. در داستان *گرگ* (۱۳۵۱) ذهنیت‌ها و تمایلات رازآمیز زن در مرکز توجه داستان

قرار دارد، چنان‌که دیگر شخصیت‌ها به حاشیه رفته‌اند. در این داستان، اختر همسر پزشک داستان، که از رفت‌وآمدهای گرگی عجیب در نزدیکی خانهٔ محل خدمت همسرش در روستا به‌شدت می‌ترسد، کم‌کم ترس از دیدن آن گرگ، جای خود را به حالتی مأنوس و توأم با آرامش می‌دهد و در اواخر داستان که گرگ بر سر راه او و همسرش ظاهر می‌شود، یکباره از ماشین بیرون می‌رود و همراه با گرگ ناپدید می‌شود و یا این‌که دکتر «صدای جیغش را نشنیده بود» (گلشیری،۱۳۸۰: ۲۳۸). این داستان را باید در دستهٔ دیگری از داستان‌های گلشیری قرار داد، که ذهنیات متکثّر شخصیت داستان آمیخته به باورها، اسطوره‌ها و یا خرافات محل زندگی شخصیت‌ها بازنموده می‌شود و این سبک در برخی دیگر از داستان‌های گلشیری از نیمهٔ دومِ دههٔ پنجاه به بعد دیده می‌شود (ر.ک: *معصوم اول*، *معصوم دوم*، معصوم سوم، معصوم چهارم (۱۳۵۴)، *معصوم پنجم* (۱۳۵۸)، *جن‌نامه* (۱۳۷۶)). در واقع می‌توان گفت که ارتباط گلشیری با تجارب و ادراکات عامه در جهان داستان‌هایش، از خلال این نوع داستان‌ها صورت گرفته است. برخلاف دیگر داستان‌هایش که در سطح بالایی از نخبه‌گرایی است (که این خود با نقد و نظرهایی نیز مواجه شده (عامری،۱۳۸۲: ۲۴))، در این داستان‌ها جلوه‌هایی از باورهای عامه نیز نمود یافته است؛ اما این به‌معنای تغییر جهان فکری گلشیری نیست؛ زیرا بیشتر، عناصر و فضاهای داستانی تغییر کرده است و گلشیری در این داستان‌ها نیز همچنان بر نمایش فردیت توأم با تردید، شکاکیت و ذهنیت‌های متکثّر تأکید دارد اما برخلاف داستان‌های قبلی‌اش، این بار به نمایش ذهنیت‌های متکثّر و پیچیده، و تناقض‌های درونی در شخصیت‌های زن؛ و در یک کلام، نمایش فردیت زن نیز تا حدی توجه دارد. در واقع این داستان‌ها را می‌توان آغاز فصل جدیدی از نگاه گلشیری به زنان در داستان‌هایش دانست، چنان‌که برخلاف برخی داستان‌های اولیه‌اش، زن نه به‌عنوان سوژه‌ای غالباً جنسی، بلکه به‌عنوان انسانی با ادراکات پیچیده و فردیت خاصّ خود مطرح می‌شود.

اوج تکامل نقش زن در داستان‌های گلشیری را در رمان *آینه‌های در دار* (۱۳۷۱) می‌توان دید. «صنم بانو» و «مینا»، دو شخصیت اصلیِ زن در این داستان، نقش‌های به‌مراتب بهتری از دیگر زنان در داستان‌های اولیهٔ گلشیری دارند و حتی جایگاهی برتر و درخورتر از «فخرالنساء» در رمان *شازده احتجاب* (۱۳۴۸) دارند. در این داستان، جدا از پختگی فکری و اجتماعیِ صنم بانو و مینا، گلشیری با تشریح سرگذشت مینا که بار گران تهمت‌های ناروا را به‌خاطر آرمانش (و یا آرمان شوهرش) تحمّل کرده، جایگاه درخوری به زنان داده است. در

این داستان، نویسنده–راوی از زبان صنم بانو بـه اجمـال، بـه نقـش زن در داسـتان معاصـر نگاهی انداخته است:

> پوشه را باز کرد. صفحات ماشین شده بود، گفت ببـین مـن در ایـن بخـش بـه زن در داستان‌های معاصر ایران پرداخته‌ام. بخـش اوّل، از ۱۳۰۰ تـا ۱۳۲۰، بخـش زن اثیـری است. معلوم است که از «بوف کور» گرفته‌ام. زن در این دوره هیچ نمود عینـی نـدارد، حتّی وقتی لکاته است. زن اثیری هم همان معشوق غـزل‌هـای قدماسـت و یـا دسـت بالاش زنی که در مینیاتورها هست. آن زن حیّ و حاضر را در داستان‌های هدایت هـم نمی‌بینیم. در عروس پشت پرده و داش آکل که معلوم است. در زنی که مردش را گـم کرد، زن بر اساس یک فکر ساخته می‌شود: زنی که شلاق مرد را می‌خواهـد. ایـن کـه می‌شوید و می‌پزد و حتّی کار می‌کند در سایه است، گاهی حتّی مادر مهربان است کـه البته مرده است و دستش یا بال چارقدش به یاد مانده است و تـا خـودش بعینـه دیـده نشود دستش به بچه‌ها بند است یا تابعی است از پسری زندانی. هدایت راستش، البتـه به نظر من، زن را با همهٔ ابعاد ندیده است، بقیه هم... (گلشیری، ۱۳۷۱: ۱۱۲)

این مطالب هرچند از زبان شخصیت داستان است امـا در واقـع بیـانگر توجـه و تعمّـد گلشیری در لزوم تغییر نگاه به زن در داستان‌نویسی است، به‌ویژه آن‌که در جای دیگـری از این داستان، از زبان دو تا از شخصیت‌ها (طاهر و مینا)، از یکی از داستان‌هـای اولیـه‌اش بـا نقش‌آفرینیِ جنسیِ زنان، با طنز و طعنـه یـاد کـرده اسـت (همـان: ۷۹ــ۸۰). مهـم‌تـرین و پخته‌ترین نقش در میان زنانِ این داستان، متعلق به صنم است؛ معشوق سالیانِ دورِ «ابراهیم» (شخصیت اصلی داستان)، کَه در طول این سال‌ها به محبوب رؤیاییِ ابراهیم بَدل شده است و ابراهیم (که در این داستان نویسنده است) هـر تکـه یـا ویژگـی‌اش را در داسـتانی آورده است، چنان‌که این محبوب ذهنی فراتر از وجود واقعیِ صنم در فرانسه است. در این داستان به موازات نمایش فردیت و ذهنیات متکثّر ابراهیم، در پردازش شخصیت‌های مینـا و صـنم نیز فردیت و نمایش درونیات آن‌ها مورد توجه بوده است و برخلاف برخـی داسـتان‌هـای دهه‌های چهل و پنجاه گلشیری، به جای تمرکزهای گاه بی‌مـورد بـر توصـیفات جسـمانیِ زنان، به نمایش فردیت خاص، توأم با کنش‌های اجتمـاعی (بـا تیـپ فکـری و شخصـیتی خاصّی که می‌توانند داشته باشند) توجه شده است و به‌عبارت دیگر، نقش انسانیِ زن بـیش از سایر نقش‌ها و هویت‌های مفروضِ او مورد توجه بوده است. از سوی دیگر، شخصـیت مرد نیز در مقایسه با داستان‌های دهه‌های قبلِ گلشیری، تکامل قابـل تـوجهی یافتـه اسـت.

ابراهیم در *آینه‌های در دار* پخته‌تر از «راوی و سعید» در *کریستین و کید* است و به لحاظ اجتماعی نیز نسبت به شخصیت اصلیِ مرد در داستان‌های *مثل همیشه* (۱۳۴۷) و *مردی با کراوات سرخ* (۱۳۴۷)، ارتباط بهتر و طبیعی‌تری با جامعه و محیط اطرافش دارد، چنان‌که به جای انزوای پُر تنش از جامعه، سعی دارد محیط اطرافش و جایگاهش در جامعه را بشناسد، تعریف کند و در نهایت دست به انتخاب بزند؛ انتخابی که برخلاف داستان‌های پیشین، صرفاً مبتنی بر تمایلات و درونیات شخصی نیست بلکه جامعه، ارزش‌های جامعه و اطرافیانش را نیز در نظر دارد، چنان‌که با وجود خواهش صنم برای ماندن ابراهیم در اروپا، ابراهیم در نهایت مینا را که تبلوری از خانواده، تعهّد، جامعه و ارزش‌های اجتماعی است، برمی‌گزیند.

با این وصف، «نقش زن در داستان‌پردازی گلشیری» مبنای قابل اتکایی برای بررسی سیر تحوّل داستان‌پردازی گلشیری است، به‌ویژه آن‌که داده‌های به‌دست‌آمده در این رویکرد، برآمده از متنِ داستان‌های گلشیری و فارغ از زمینه‌های تاریخی و سیاسی و اجتماعیِ داستان‌های اوست و مبنایی قابل اتکا برای بررسی سیر تحوّل سبک و اندیشه در داستان‌پردازی گلشیری است. بر اساس «سیر تحوّل نقش زن در داستان‌های گلشیری و میزان نمودِ فردیت زن»، سیر داستان‌نویسی گلشیری را به دو دورهٔ مجزا می‌توان تفکیک کرد؛ دو دوره که هر کدام با داشتن ویژگی‌هایی خاص، متمایز از دورهٔ دیگر است:

(الف) دورهٔ اول داستان‌نویسی گلشیری از دههٔ چهل تا اواسط دههٔ پنجاه را شامل می‌شود. زن در داستان‌های این دوره غالباً به‌عنوان سوژه‌ای برساخته در مدار نقش‌ها و هویت‌های شخصیت‌های مرد مطرح است، چنان‌که فردیت خاصّی از زن به نمایش درنمی‌آید و زن غالباً شخصیتی سوژه‌شده در مدار نقش‌ها و تعارضات و کشکمش‌های درونیِ شخصیت‌های مردِ داستان‌هاست. شاهکار این دوره، *شازده احتجاب* (۱۳۴۸) است و این جایگاه برجسته نیز با نقش متمایزِ «فخرالنساء» در این رمان، در مقایسه با زنانِ دیگر داستان‌های دورهٔ اولِ داستان‌نویسیِ گلشیری همراه شده است.

(ب) دورهٔ دوم داستان‌نویسی گلشیری را از نیمهٔ دومِ دههٔ پنجاه به بعد باید جستجو کرد. در داستان‌های این دوره، گلشیری به‌موازات هم دو رویکرد متمایز را در پیش گرفت: یکی، خلق داستان‌هایی توأم با عناصر یا فضاهای آمیخته به باورها، اساطیر و گاه خرافات (مثل *بختک* (۱۳۵۴)، *معصوم دوم* (۱۳۵۴)، *معصوم پنجم* (۱۳۵۸)، *دست تاریک دست روشن* (۱۳۷۲)، *جن‌نامه* (۱۳۷۶))؛ و دیگری، داستان‌هایی به دور از فضاها و عناصر

اساطیری و خرافی (مثل *نقشبندان* (۱۳۶۸)، *آینه‌های در دار* (۱۳۷۱)). از میان ردهٔ اول، *جن‌نامه* و از میان ردهٔ دوم، *آینه‌های در دار* مطرح است.

در داستان‌های آمیخته به فضاها و عناصر اسطوره‌ای و خرافی نیز مسألهٔ فردیت، نمایش ذهنیت‌های متکثّر و شکاک، و دیگر تکنیک‌های مدرنیستیِ گلشیری همچنان دیده می‌شود. توجه به باورها و اسطوره‌ها در این داستان‌ها، تجربهٔ جدیدی برای گلشیری حاصل کرد؛ این‌که نخبه‌گراییِ پروبلماتیک و تکرار فضاها، تجربه‌ها و کلیشه‌های گاه تکراری که در زندگی شخصیت‌های داستان‌های دورهٔ اول نویسندگی‌اش زیاد دیده می‌شود (مثل داستان‌های *مردی با کراوات سرخ* و *مثل همیشه*) فایدهٔ چندانی ندارد، بلکه در کنار فضاها و نمودهای روشنفکری، باید نشانه‌ها، تجربیات و ارزش‌هایی تعریف‌ناپذیر و تجسم‌ناپذیر؛ یعنی همان اسطوره‌ها نیز باید حضور داشته باشند؛ باید معنایی و خاستگاهی دسترس‌ناپذیر (اسمش را بگذاریم: سنت) وجود داشته باشد تا در مواجههٔ آن با ادراکات روشنفکری، از تقابل منطقی و بده بستانی که میان آن‌ها می‌توان ایجاد کرد، تجربه‌ای سیّال و «توأم با ارزش» خلق کرد. تجربهٔ ارزشمندی که بعدها ماحصل آن شد: *آینه‌های در دار*.

رمان *آینه‌های در دار* در میان داستان‌های دورهٔ دومِ نویسندگیِ گلشیری منحصر به فرد است. این داستان از یک سو تجربهٔ عمیق حاصل از درهم آمیزی فردیت و هویت جمعی (سنت) را در خود دارد و از سوی دیگر، در ساخت فضاها و عناصر داستانی متفاوت از بیشتر داستان‌های دورهٔ دوم است؛ یعنی در آن اثری از اسطوره‌ها، خرافات، باورهای شگفت و شبه‌جادو نیست، بلکه فضا کاملاً معمولی، اجتماعی و شهری است و به‌سیاق همان دلبخواهِ گلشیری است؛ یعنی خلق فضاهای روشنفکری؛ منتهی شخصیت اصلیِ این داستان (برخلاف داستان‌های اولیهٔ او) دیگر شخصیتی پروبلماتیک و منزوی از جامعه با زندگی کلیشه‌ای نیست؛ بلکه نه‌تنها به فردیت و خردی تکامل‌یافته رسیده، بلکه سعی دارد ریشه‌هایی از سنت را نیز در خود حفظ کند. از این نظر، *آینه‌های در دار* به تکاملی فراتر از دیگر داستان‌های گلشیری رسیده است. شاید اگر گلشیری زنده می‌ماند و همچنان می‌نوشت، *آینه‌های در دار* به دورهٔ سومی از داستان‌نویسی گلشیری می‌پیوست که ادبیات داستانی معاصر را به پایه‌های بلندتری می‌رساند، اما عجالتاً به دلیل تنها بودن، این رمان را در دورهٔ دوم داستان‌نویسیِ گلشیری قرار داده‌ایم.

۴. زن، فردیت و تکنیک‌گرایی

هرچند فردیت زن در داستان‌نویسی گلشیری از دههٔ پنجاه به بعد متبلور شد، اما شخصیت‌پردازی مرد در داستان‌های او با وجود تحوّل نسبی نقش‌ها و کنش‌های مرد از داستان‌های اولیه تا داستان‌های متأخّرش، از همان ابتدا مبتنی بر فردیت و نمایش تعارض‌ها و گسستگی‌های درونیِ شخصیت مرد بود، چنان‌که «فردیت، شکاکیت و نمایش درونیات متعارض» رشتهٔ ممتدی است که شخصیت مرد را در داستان‌های مختلف گلشیری به یکدیگر پیوند داده است و این البته از مظاهر مدرنیستیِ داستان‌های گلشیری است. در این داستان‌ها فرد در ارتباط با افکار و درونیات شخصی‌اش تعریف می‌شود و تأثیرات اجتماعی بر فرد نیز از مجرای همین تعارضات و کشمکش‌های درونی می‌گذرد، طوری‌که تعریف فرد در چارچوب نقش‌ها و طبقات اجتماعیِ کلاسیک، به چالش کشیده می‌شود و در عوض بر درونیات پُرکشمکش و تعارضات درونی و شخصیتیِ او تمرکز می‌شود و نمایش دنیای پنهان، شخصی و ناخودآگاهِ این افراد نمود بارزی می‌یابد. بر این اساس، ویژگی بارز شخصیت‌های اصلیِ مرد در بیشتر داستان‌های گلشیری، که معمولاً از طبقهٔ متوسط جامعه نیز هستند، جنبهٔ پروبلماتیک آن‌هاست که آن‌ها را به کناره‌گیری از جامعه، نخبه‌گرایی، نگاه انتقادی به جامعه و سوق یافتن به تعارضات درونی سوق می‌دهد، برای مثال در داستان *به خدا من فاحشه نیستم*، شش شخصیت که نویسنده، مترجم، معلّم، کارمند و ناشر هستند، طبق عادت مألوف، پنجشنبهٔ آخرِ هر ماه گرد هم جمع می‌شوند و به عیش و نوش و بازی با زنان روسپی می‌پردازند (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۷۳ـ۳۰۳). این داستان نیز همچون داستان *جبه‌خانه* (گلشیری،۱۳۶۲: ۲۱ـ۴۷)، با بحث‌ها و کشمکش‌های میان شخصیت‌ها و بیان عقده‌ها، شکست‌ها و گسستگی‌های درونی‌شان پیش می‌رود و در نهایت بدون رقم خوردن رخداد یا تحوّلی خاص، صرفاً توصیفی با روایتِ پیچیده از دنیایی ایستا رقم می‌خورد و داستان به پایان می‌رسد. در این داستان‌ها آنچه خیلی بیشتر از دنیای داستان به چشم می‌خورد، روایت‌پردازی تکنیکیِ نویسنده است تا خود شخصیت‌ها و رویدادهای داستان؛ یعنی حرکت خطّیِ قابل توجهی در دنیای داستان اتفاق نمی‌افتد و در عوض دنیای پیچیده، گسسته، متعارض و گاه مدوّری به نمایش درمی‌آید و این ویژگی را در سایر داستان‌های دهه‌های چهل و پنجاه گلشیری همچون *شب شک*، *مثل همیشه*، *دخمه‌ای برای سمور آبی* (۱۳۴۷)، *مردی با کراوات سرخ* و حتی *شازده احتجاب* می‌توان دید. در این داستان‌ها نقش زن بیش از آن‌که نقش و هویتی مستقل و برآمده از دنیای درونیِ او باشد، نقشی است که

در خلال نقش‌ها، درونیات و کنش‌های مردها نمود می‌یابد. حتی در داستان *شازده احتجاب* نیز (که در مقایسه با داستان‌های دورهٔ اول نویسندگیِ گلشیری، زن به‌مراتب نقش شایسته‌تری یافته و فخرالنساء در جایگاه فکَری و اندیشگیِ برتری نسبت به دیگر شخصیت‌های داستان قرار دارد) نقش‌پذیری فخرالنساء منوط به ذهنیات پریشان «شازده احتجاب» است و آن‌جا که ذهنیت مالیخولیایی شازده اجازه می‌دهد، فخرالنساء می‌تواند نقش‌آفرینی کند. بر این اساس، به لحاظ روان‌شناختی می‌توان گفت که نقش زن در اغلب داستان‌های گلشیری با نقش‌ها و جهان‌بینی‌های شخصیت‌های اصلیِ مرد ارتباط تنگاتنگی دارد، چنان‌که آشکارا یا در ژرف‌ساخت، نقش زن همواره تحت شعاع نقش مرد قرار می‌گیرد و این داستان‌ها با وجود فرم تکنیکی و پیچیده، اما همچنان در بند تقابل شخصیتیِ مرد/زن باقی مانده‌اند.

اگر این مسأله را در ارتباط با اومانیسم نهفته در آرای گلشیری (در این‌باره ر.ک: خجسته و همکاران،۱۳۹۵: ۳۶ـ۴۱) بررسی کنیم، باید گفت فرد (و انسان) نهفته در داستان‌های اولیهٔ گلشیری را نمی‌توان انسانی تمام عیار با تمام آن روح نهفته در مفهوم انسان آزاد و کُنشگر تعریف کرد. زندگی شخصیت‌ها در بیشتر داستان‌های دههٔ چهل و پنجاه گلشیری، زندگی‌یی تکراری، روزمره و گاه توأم با پوچی است، مثل زندگی شخصیت‌های داستان *مثل همیشه* و زندگی تکراری آقای س. م. در داستان *مردی با کراوات سرخ*، که در نهایت به تعلیق و سرنوشتی مبهم ختم می‌شود؛ نظیر سرنوشت مبهم (یا مرگ) شازده احتجاب (گلشیری،۱۳۶۸: ۹۴ـ۹۵)، و پایانِ بی‌سرانجام در داستان‌های: *جبه‌خانه* (فرار آن دانشجوی پزشکی و خنده‌های جانی و زنش (گلشیری،۱۳۶۲: ۶۶))؛ *به خدا من فاحشه نیستم* (رفتن نسرین و اختر، و ماندن میرزایی و دیگران در حالی‌که نشئه بودند (همان: ۱۰۲ـ۱۰۳))؛ *شب شک* (ماندن دائمی شخصیت‌های داستان در ابهام و تردید (گلشیری،۱۳۴۷: ۵ـ۱۴))؛ *بختک* (انتظار بیهوده و مأیوسانهٔ اشرف‌السادات برای یافتن پسرش که سال‌ها پیش گم شده یا ربوده شده است (گلشیری،۱۳۶۲: ۱۰۵ـ۱۱۳)) و *معصوم اوّل* (ماندن اهالی روستا در ترس و ابهام در مورد مترسکی که تصوّر می‌کردند شب‌ها جان می‌گیرد و در روستا می‌گردد (گلشیری،۱۳۵۴: ۸۰ـ۸۷)). در این داستان‌ها نمایش پی در پی فرد (سوژهٔ) گرفتار در هیمنهٔ گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف، به‌طور ضمنی به یک «دیگری» (The Other) غایب اشاره دارد: انسانی آزاد و وارسته از سوژگی‌ها و روزمرگی‌ها؛ و تکرار پیاپی شخصیت‌های پروبلماتیک در داستان‌ها نیز به این تقابل هرچه بیشتر دامن می‌زند، اما گلشیری نتوانسته

است آن دیگریِ آزاد را در تقابل با سوژهٔ موجود در داستان مطرح کند؛ به‌عبارت دیگر، در این داستان‌ها با مطرح کردن یک تقابل مُقدّر و نهفته، چنان وانمود می‌شود که سویهٔ دیگری از این تقابل نیز آشکار خواهد شد اما هیچ‌گاه این نقطهٔ مقابل (=انسان آزاد) به نمایش درنمی‌آید. این مسأله، به‌طور طبیعی به یکسویه شدن این دسته از داستان‌های گلشیری منجر شده است و حتی مَردوار بودن این داستان‌ها نیز به همین یکسویگی مربوط می‌شود، چنان‌که داستان‌ها در یک جبر اجتماعی متوقف مانده‌اند.

نکتهٔ قابل تأمل این‌که به‌موازات برجسته شدن نقش زن در داستان‌های گلشیری، تکنیک‌گرایی‌های پُر رنگ او نیز افول می‌کند و در داستان‌های متأخّرِ او از آن فرم‌های کاملاً تکنیکی در داستان‌های *شب شک* و *شازده احتجاب* خبری نیست، بلکه محتوا و تکنیک به‌موازات هم پیش می‌روند. علاوه بر این، در داستان‌های دورهٔ دوم، نقش کاملاً برجستهٔ فردیت در پردازش شخصیت‌های اصلیِ مرد تا حدّی تعدیل می‌شود، چنان‌که گاه هویت جمعی (و حتّی گاه سنّت) نیز به‌عنوان یک ارزش قابل اتکا مطرح می‌شود (ر.ک: گلشیری، ۱۳۷۱: ۹۰ـ۹۲). در عوض، فردیت شخصیت‌های اصلیِ زن تا حدّ قابل توجهی رشد می‌کند و در *آینه‌های در دار* جایگاهی نسبتاً هم ارز با مردان می‌یابند. این تحوّلات نشان می‌دهد تکنیک‌گرایی در داستان‌های گلشیری ارتباط معناداری با مقولهٔ فردیت دارد. منتهی فردیت در داستان‌های گلشیری (به‌ویژه در داستان‌های دورهٔ اول) بیش از آن‌که فردیتی بنیادین و برآیند دردی مشترک در انسان (فراتر از تقابل‌های جنسیتی) باشد، بیشتر منظومه‌ای از تعارض‌ها و رنج‌های فکری و درونیِ مردان (به‌ویژه قشر متوسط) است؛ به عبارت دیگر، الگوی مدرنیسمی که در داستان‌های گلشیری نموده شده، همچنان در چارچوبی مردسالار عمل می‌کند. از این روست که زن در این داستان‌ها به‌نوعی برساختهٔ تعارضات و تناقضات روحی و روانی مردان است، مثلاً این‌که برای نشان دادن لایه‌های خصوصی و تناقضات درونی این شخصیت‌ها، از ارتباط جنسیِ آنان با زنان سخن می‌گوید؛ یعنی زن به سوژه‌ای برساخته در جریان نمایش تناقضات فکری و درونیِ این مردان تبدیل می‌شود؛ اما آن‌جا که فردیت از آن جایگاه قبلی تا حدّی افول می‌کند و هویت اجتماعی و خانوادگی شخصیت‌ها نیز تا حدّی اهمیت پیدا می‌کند، می‌بینیم که زن نیز فرصتی برای ایفای نقشِ جدی می‌یابد و این بار در کنار بیان ارتباط خانوادگی و عاطفی زن و مرد، فردیت زن نیز به نمایش گذاشته می‌شود و این تغییر، با افول نسبیِ تکنیک‌گرایی در داستان‌های گلشیری همراه می‌شود.

۵. دیالکتیک و نقش زن

در رمان *آینه‌های در دار*، علاوه بر امتیاز آن در برجسته کردن فردیتِ شخصیت‌های زن در کنار شخصیت مرد، می‌بینیم که برخلاف داستان‌های دههٔ چهل و پنجاه گلشیری، حالتی یک‌سویه و محدود به توصیف سوژگیِ شخصیت‌ها ندارد و در عوض گلشیری سعی کرده «ما به اِزاهایی» را در این داستان مطرح کند. *آینه‌های در دار*، داستان سفر نویسنده‌ای به نام ابراهیم به اروپا و شرکت در نشست‌های ادبی و خواندن بخش‌هایی از داستان‌هایش برای علاقه‌مندان است. او که در ایران همسر (مینا) و فرزندانی دارد، در اروپا ناگهان معشوق نوستالژیکِ سالیان دورش (صنم) را می‌بیند. ادامهٔ داستان، شرح سفرهای کوتاه او در اروپا و دیدارها و گفتگوهایش با صنم، و گاه با برخی ایرانیان آن‌جا است. ابراهیم در نهایت درخواست صنم برای ماندن در اروپا را نمی‌پذیرد و به ایران بازمی‌گردد. گلشیری در این داستان با مطرح کردن سه شخصیت محوری و ایجاد روابط متقابل (و در عین حال ناگسستنی) میان ابراهیم با هر یک از دو شخصیت زن (مینا و صنم)، دیالکتیک ویژه‌ای در داستان ایجاد کرده است، چنان‌که انگشت نهادن بر هر یک از دو ضلع دیگر (مینا و صنم) و ترجیح دادن یکی بر دیگری عملاً ناممکن است؛ زیرا وجود ابراهیم برساخته‌ای از دو هویت (و نقش) ویژه‌ای است که میان مینا و صنم به‌شکلی جدایی‌ناپذیر تقسیم شده است؛ آمیزه‌ای از فردیتی مجرّد و فی‌نفسه (=هویت و نقش صنم؛ امر نامشروط یا برنهاد=Thesis) و وجه مقابلِ آن؛ یعنی تعهد و ارزش‌های اجتماعی (هویت و نقش مینا؛ امر مشروط یا برابرنهاد=Antithesis)؛ گویی ابراهیم «هم‌نهاد=Synthesis»ی است که واجد هر دو شیء نامشروط (واقعیت فی‌نفسه=صنم) و مشروط (واقعیت ممکن=مینا) است و ابراهیم برساخته‌ای از این دو وجود است که به‌مثابه یک کُل، به‌شکلی گسست‌ناپذیر هر دوی آن‌ها را در بر می‌گیرد. او از یک سوی، وجودش ریشه در گذشته‌ای نوستالژیک، ذهنی و تعریف‌ناپذیر دارد و صنم تجسّم آن رؤیاها و خواستنی‌هایی است که ابراهیم سال‌های متمادی با آن و در حسرت آن زیسته بود و «تکه‌های تن او را به هر کس داده بود» (همان: ۱۳۸) و از سوی دیگر، مینا تجسّم واقعیت موجود است؛ واقعیتی که ابراهیم، همسر و فرزندانی دارد و «باید» پای‌بند خانواده‌اش باشد و عقل و منطق هر بار این چارچوب‌ها را به او یادآوری می‌کند، و ابراهیم برساخته‌ای از این دو سویهٔ متضاد است. این‌گونه است که گلشیری برای بیان این «لا یوصَف»، دیالکتیکی از سه شخصیت در داستان ایجاد کرده است که ابراهیم حدّ فاصل میان آن دو شخصیت دیگر است، منتهی هیچ نقطهٔ ثابتی میان دو ضلع

مینا و صنم برای ابراهیم نمی‌توان در نظر گرفت و ابراهیم به مصداق تعلیق و ردّ (trace) بی‌پایان میان این دو وجه متقابل تبدیل می‌شود؛ مرکزی که هیچ گاه مرکزیت آن تثبیت نمی‌شود. می‌توان گفت منظور گلشیری از عنوان این رمان: «آینه‌های در دار»، همین مسأله است؛ دو در آینه‌ای که به روی یک آینهٔ بزرگِ دیگر بسته می‌شوند و هر سه آینه در مواجهه با یکدیگر آینگی و تصویر در تصویرِ بی‌پایان و بدون مرکزی را درمی‌اندازند و آنچه در این بین هویداست، تعلیق و ردّ بی‌پایانی است که هیچ‌گاه به مرکز یا خاستگاهی معیّن محدود نمی‌شود و ابراهیم، کل یا آینهٔ بزرگی است که وجود او عرصهٔ انعکاس این تصاویر بی‌پایان است، اما ابراهیم در این داستان توان و تحمل این سیّالیِ بدون مرز را ندارد و ادامهٔ آن به نابودی و استحالهٔ ابراهیم منجر خواهد شد و این‌گونه است که ابراهیم تن به امر مشروط و واقعیت ممکن می‌دهد و مینا را برمی‌گزیند و سعی می‌کند به طرزی ایجابی، از امر نامشروط و «فی‌نفسه سیّال» دوری کند. ابراهیم، شخصیت اصلیِ رمان *آینه‌های در دار*، سرانجام به زن اثیری و رؤیایی‌اش (صنم) می‌رسد اما در نهایت واقعیت عینی را بر واقعیت ذهنی غلبه می‌دهد و همسرش (مینا) را برمی‌گزیند.

گلشیری در داستان‌های دهه‌های چهل و پنجاه همواره وجه ذهنی و فردی را بر وجه اجتماعی و عرفی (یا سنت) غلبه داده بود، اما در این داستان با واسازیِ(Deconstruction) تقابل رایج در داستان‌های دهه‌های قبل، این بار وجه مقابل و همواره مطرودِ این تقابل را برجسته می‌کند و واقعیت اجتماعی (=مینا) را بر امر فردی و ذهنی (=صنم) ترجیح می‌دهد. این انتخاب در واقع نماد تحوّلی معنادار در فکر و جهان‌بینیِ داستانیِ گلشیری است و بیانگر تحوّلات فکری و سبکی در داستان‌پردازی اوست. برگزیدن مینا، به درک جدیدی از «واقعیت» در داستان‌پردازی گلشیری اشاره دارد که متفاوت از واقعیتِ نموده‌شده در داستان‌های دورهٔ اول نویسندگیِ اوست. در این واقعیت جدید، سنت‌ها و ارزش‌های جمعی نیز به‌شکلی غیرمستقیم به‌عنوان یک اصل قابل اتکا پذیرفته شده‌اند و انتساب مظاهر سنتی به خانوادهٔ مینا و نه خودِ ابراهیم، و ازدواج ابراهیم با این زن، در واقع شکلی از خروج ابراهیم از انزوای پروبلماتیک و پیوند خوردن با هویت‌های جمعی است، مشروط به این‌که فردیت مدرنیستی و اومانیستی همچنان به‌عنوان یک اصل و ارزش مطرح باشد. در این داستان برخلاف داستان‌های دورهٔ اول، در تقابل با سوژهٔ مقهور در گفتمان‌ها، انسانی نسبتاً آزاد، کنشگر و دارای قدرت انتخاب مطرح می‌شود و همین امر باعث شده است داستان دچار یکسویگی نشود، و نکتهٔ قابل تأمل این‌که تحولات مذکور در *آینه‌های در دار*

با مطرح شدن نقش زن در این داستان و توجه به فردیت او همراه شده است؛ به عبارت دیگر، تعادل راه یافته به این داستان، با خروج از تقابل جنسیتی و مطرح شدن زن در کنار مرد ارتباط تنگاتنگی دارد. بروز این تغییرات در داستان‌نویسی گلشیری، بیانگر تغییراتی گفتمانی است که نمی‌توان صرفاً محدود به جهان متن دانست بلکه نشانه‌های قابل تأملِ آن بیانگر ارتباط این تغییرات با تفکرات و رویکردهای جدید گلشیری در روزگار نگارش این داستان بوده است.

شبیه دیالکتیک موجود در *آینه‌های در دار*، به شکل کم‌رنگ‌تری در داستان *نقشبندان* نیز آمده است. در این داستان، برزخی از جایگاه شخصیت مرد داستان در مواجهه با «زن دوچرخه‌سوار» و «شیرین» را می‌توان دید. زن دوچرخه‌سوار که از دور در بندرگاه در مقابل دیدگان شخصیت مرد ظاهر می‌شود (گلشیری، ۱۳۸۰: ۳۷۷)، الگویی گذرا و موقتی از آن زن تعریف‌ناپذیر و آرمانی در ذهنِ شخصیتِ مردِ داستان است و از سوی دیگر، شیرین، همسر او قرار دارد که مادر فرزندانش است. در داستان *شازده احتجاب* نیز سه‌گانه‌ای (و نه دیالکتیک) از شخصیت‌ها آمده است، منتهی سه‌گانهٔ رمان *شازده احتجاب* به لحاظ ژرف‌ساختی (و نه فرم)، به پیچیدگی و سیّالیِ *آینه‌های در دار* نیست و دوگانهٔ فخری و فخرالنساء حاصل بیماری مالیخولیای شازده است و آنچه در این بین دیده می‌شود، غالباً خاطرات و ذهنیت‌های بیمارگون شازده احتجاب است. مقایسه *شازده احتجاب* با *آینه‌های در دار* (و حتی *نقشبندان*)، نشان می‌دهد که در روزگار نگارش رمان *شازده احتجاب*، گلشیری هنوز به این تکامل فکری نرسیده بود و در داستان *شازده احتجاب* نیز همچنان به دنبال توصیف و بازنمایی فردیت و ذهنیت‌های متکثّر شخصیت مرد داستان است. نقش‌آفرینی دو زن (با دو نقش و جایگاه متمایز برای ابراهیم) در رمان *آینه‌های در دار*، یادآور نقش‌آفرینی دو زن در *بوف کور* هدایت است. البته پیش از این، شباهت نقش دو زن در *آینه‌های در دار* و *شازده احتجاب* با *بوف کور*، منتها از لونی دیگر، مورد توجه محققان بوده است (سمیعی، ۱۳۸۰: ۸۳ـ۸۹؛ نفیسی، ۱۳۸۰: ۱۵۶) که البته به نظر ما، بنا بر آنچه گفته شد، مقایسهٔ نقش‌آفرینیِ دو زن در *شازده احتجاب* با نقش‌آفرینی دو زن در *آینه‌های در دار* و *بوف کور*، قیاس مع الفارق است.

به‌نظر نویسندهٔ این مقاله، شباهت *آینه‌های در دار* و *بوف کور* در اشتمال بر نوعی دیالکتیک است؛ اما صورتبندی هدایت از این دیالکتیک به شیوهٔ دیگری است. در روایت گلشیری، ابراهیم در مواجهه با دو امر متضاد، دست به انتخاب می‌زند. این انتخاب تلاشی

برای دستیابی به تعریفی از «زندگی» و معنای هستی، و خروج از برزخی است که ابراهیم در آن قرار دارد، درنتیجه واقعیت را هرچند کاملاً دلخواهش نیست، برمی‌گزیند که در این داستان، مینا تجسّم واقعیت است. در عوض، ابراهیم، صنم را که رؤیای لذت‌بخش و نوستالژیک سالیان متمادیِ زندگی‌اش بوده، همان‌گونه که قبلاً هر تکه‌اش را در داستانی آورده بود، او را «چند هزار تکه‌تر» از پیش، در آسمان ذهنش پخش‌تر و ناپیداتر می‌کند؛ به عبارت دیگر، ابراهیم به‌شکلی ناملموس و نه کاملاً قطعی، واقعیت را برمی‌گزیند اما در مقابل، هدایت انتخاب معکوسی دارد: نابودی هر دو سویِ این دیالکتیک؛ که هم زن اثیری (تجسم رؤیا و معشوق ازلی راویِ *بوف کور*) و هم لکاته (تجسم واقعیتِ زندگیِ راوی) را نابود می‌کند. تاریکی و تعلیقِ بی‌پایانِ حاکم بر داستان *بوف کور* و تباهیِ حاکم بر شخصیت‌های آن، در اصل ناشی از بن‌مایهٔ حاکم بر این داستان است، یعنی «مرگ»؛ اما در مقابل، فضای نسبتاً روشن و امیدواریِ موجود در داستان *آینه‌های در دار* ناشی از بن‌مایهٔ دیگری است که بر این داستان حاکم است، یعنی «زندگی». گلشیری در *آینه‌های در دار* به چنان دریافت عمیقی رسیده بود که هستی (یا وجود هر چیزی) در آنِ واحد می‌تواند واجدِ همانستی (عدم تناقض) و تناقض باشد و در این بین، وجود عنصر سومی نیز برای هم‌نهادِ این دو عنصر و تبیین تعلیق و فاصلهٔ بین آن‌ها لازم است. منتهی نوع مواجههٔ هدایت و گلشیری با مفهوم هستی متفاوت است. ابراهیم در *آینه‌های در دار* روش ایجابی را در پیش می‌گیرد و یکی از دو وجه تقابل (و به اصطلاح، یکی از دو سوی «واقعیت») را برمی‌گزیند اما راوی *بوف کور* راه سلب را برمی‌گزیند و هر دو شیء محدود و نامحدود را از میان می‌برد، غافل از آن‌که وجود نویسنده–راوی منوط به یکی از آن دو است، که اگر هر دو در آن واحد نباشند، تعریف سَنتز (هم‌نهاد) نیز ناممکن است و مرگ و نابودی در انتظار نویسنده–راوی است، که همچنان هم شد، اما باید اعتراف کرد که این شیوهٔ هدایت مرموزتر از روش گلشیری است، چراکه سلب همیشه مرموزتر از ایجاب بوده است.

در این جا پرسشی مطرح می‌شود: چرا در این داستان‌ها (*آینه‌های در دار*، *نقشبندان*، *بوف کور*) در بازنمایی دیالکتیکِ پیچیدهٔ حاکم بر داستان، از نقش زن استفاده شده است؟ و چرا دو زن؟

در این داستان‌ها هرچند زن نقش خاصّ خود را دارد و به‌ویژه در *آینه‌های در دار* نمایش فردیت زن به‌شکل تمایزیافته‌ای مورد توجه بوده است اما در ساختار کلان این داستان‌ها دلالت‌های پنهان دیگری را می‌یابیم. نقش‌آفرینی دو هویت متفاوت و تیپ‌گونه از

زن در دو سوی شخصیت مرکزی (مرد)، در اصل منبعث از نقش «برساختهٔ» این دو زن در تبیین تقابل‌ها و تعارض‌های درونیِ شخصیت مرکزی است. بنابراین با توجه به نقش مرکزیِ مرد در این داستان‌ها، نمایش دو زن در ارتباط با او، درحالت کلی می‌تواند شکل فرافکنی‌شدهٔ «درونیات متعارضِ» قهرمان باشد که در مواجهه با هستی‌ها و خاستگاه‌های تعریف‌ناپذیر، به‌ناچار در داستان، به‌شکلی دیالکتیک فرافکنی شده است و در این میان، نقش زن به‌عنوان آن مطلوب یا معشوق وصف‌ناپذیر در دنیای ادبیات و زیبایی‌شناسی، بهترین عنصر برای نمایش این تعارض درونیِ تعریف‌ناپذیر است. در *آینه‌های در دار*، هرچند در وجه داستانیِ آن نقش درخوری به زن داده شده است اما حتی در این داستان نیز (البته در ژرف‌ساخت) ردّ سوژگیِ زن در مواجهه با مرد به‌عنوان شخصیت اصلی، دیده می‌شود. *آینه‌های در دار* و *بوف کور* در واقع بیانگر چالشی هستند که همچنان پیش روی مدرنیتهٔ ایرانی است و نشان می‌دهد که نقش‌آفرینی زن به‌عنوان یک کنشگر فعالِ هم‌سنگ با مرد، همچنان به‌عنوان یک چالش در تقابل سنت و تجدّد در جامعهٔ ایرانی باقی مانده است، اما نکته این‌جاست که *آینه‌های در دار* این تقابل را به‌طور ضمنی به‌عنوان یک «مسأله» مطرح کرده است و در پی پاسخ‌گویی بدان است. نقش مینا و صنم در *آینه‌های در دار*، نقشی کاملاً سوژه‌شده در مدار نقش و هویت ابراهیم نیست، همچنان‌که ابراهیم درنهایت دست به انتخاب می‌زند و مینا را برمی‌گزیند. از این نظر، *آینه‌های در دار* یک گام جدّی و واقعی محسوب می‌شود، اما در هر حال، همچنان نشانه‌هایی از گفتمان سنتی در این داستان نیز دیده می‌شود و تقابلِ «مطرح شدن فردیت زن در روساخت داستان» با «گفتمان روایی همچنان اثرگذار در ژرف‌ساخت داستان»، به یک تقابل درون‌ساختی در این اثر شکل داده است که از مصادیق بارز و در عین حال پیچیدهٔ تقابل «داستان و گفتمان» در تکوین یک متن روایی است. در *آینه‌های در دار* ما شاهد تقابلی پنهان میان وجه داستانی و گفتمانیِ موجود در این اثر هستیم. وجه داستانیِ این اثر همان مجموعه نقش‌ها و شخصیت‌ها، رخدادها، مکان‌ها و سایر عناصر داستانی است و وجه گفتمانی، به وجه کلانِ روایی و نظام دلالتیِ اثر مربوط می‌شود. ذکر این نکته لازم است که اصطلاح «گفتمان» در این‌جا، مفهومی روایت‌شناختی و متفاوت از مفهوم مشابه آن در تحلیل گفتمان(Discourse Analysis) است. داستان و گفتمان، دو ساز و کار مهم در تکوین روایت‌های داستانی است و در شکل‌دهی و انتقال معنا در متن روایی معمولاً به‌شکلی متقابل عمل می‌کنند. تولید معنا در متن روایی، از یک سو نشأت گرفته از مجموعه رخدادهایی است که در داستان وجود دارد

و از سوی دیگر، شکل‌گیری و انتقال معنا از رهگذر گفتمان (=نظام دلالتیِ موجود در وجه روایی) صورت می‌گیرد (ر.ک: کالر،۱۳۸۸: ۱۶۱ـ۱۶۹). این دو مؤلفه در واقع دو منطق متضاد در جریان تکوین معنا هستند و از بر هم کنش آن‌هاست که معنا در متن روایی شکل می‌گیرد و هرچه این تقابل پیچیده‌تر باشد، بر ژرفا و عمق معنا در روایت افزوده می‌شود، چنان‌که گاه ممکن است تحت تأثیر گفتمان روایی غالب، متن روایی برخلاف سیر واقعی رویدادها در داستان پیش برود و یا بالعکس. در داستان *آینه‌های در دار* از یک سو نشانه‌هایی از گفتمان سنتی و مردسالار وجود دارد (شبیه گفتمان روایی غالب بر داستان‌های اولیهٔ گلشیری) و از سوی دیگر، نشانه‌هایی از یک انتخاب و حرکت خودآگاه برای فرا رفتن از تقابل جنسیتی مرد/زن دیده می‌شود، که به‌صورت نمایش فردیت زن به‌موازات فردیت مرد، نمود یافته است. دیالکتیک نهفته در این اثر که به‌شکلی ضمنی (تحت تأثیر الگوی داستان بوف کور) دو زن را در نقش‌هایی برساخته در مدار نقش قهرمان مرد به‌تصویر می‌کشد، در واقع راز این تقابل پنهان و درون‌ساختی را فاش کرده است، چنان‌که به‌رغم نمایش فردیت زن در وجه داستانیِ *آینه‌های در دار*، اما ساختار و نظام دلالتی یا همان گفتمان غالب بر داستان همچنان مبتنی بر گفتمانی مردسالار است و در «ژرف‌ساخت اثر» نقش‌آفرینی مینا و صنم همچنان تحت شعاع شخصیت مرد داستان است، چنان‌که تمامیت‌بخشی به روایت این داستان در گرو کنش‌ها و انتخاب‌های «ابراهیم» است. این تقابل درون‌ساختی برآیند چالش‌های همچنان موجود در مدرنیتهٔ ایرانی در ارتباط با نقش‌ها و هویت‌های زن، و بایدها و نبایدهای مربوط بدان است، چنان‌که به‌صورت پیش‌فرضِ غالب بر روزگار گلشیری، در روایت *آینه‌های در دار* نیز نمود یافته است. در مقابل، در وجه داستانیِ *آینه‌های در دار* که در آن عرصه برای خودآگاهیِ نویسنده و دوری از پیش‌فرض‌ها و الگوهای ذهنی و اساطیری بیشتر فراهم است، نشانه‌های معناداری از یک تعمّد و انتخاب خودآگاه را می‌بینیم؛ انتخابی که به دنبال نمایش فردیت زن و مطرح کردن او به‌عنوان یک کنشگر فعّال و خودآگاه است. در متن *آینه‌های در دار* علاوه بر ماجراها و رخدادهای مختلف داستان که بیانگر این مقصود است، نشانه‌های واضحی از این انتخاب و تعمّد را می‌توان دید، مثلاً آن‌جا که نویسنده–راوی نقش زن در داستان معاصر را به نقد می‌کشد و بر نمایش نقش زن فارغ از تمثال‌ها و نقش‌های برساخته تأکید دارد (گلشیری،۱۳۷۱: ۱۱۲).

۶. نتیجه‌گیری

به موازات تحوّلات گفتمانی در ایران معاصر و نیز تحوّل فرم و درون‌مایه در داستان‌پردازی، نقش و موقعیت زن در داستان معاصر نیز با تحوّلاتی همراه بوده است، چنان‌که مقولهٔ «تحوّل نقش زن» به‌عنوان یک مؤلفهٔ درون‌متنی مبنای قابل اتکایی برای تبیین تحوّلات فکری، گفتمانی و تکنیکی در داستان معاصر است. در آثار گلشیری، به‌عنوان آثاری مدرنیستی و به دور از رویکردهای برون‌گرا و گزارش‌نگر، نقش و ماهیت زن در دنیای مدرنیستی و منظومهٔ فکریِ داستان‌هایش قابل تعریف است. بر اساس «سیر تحوّل نقش زن در داستان‌های گلشیری»، سیر داستان‌نویسی او را به دو دورهٔ مجزا می‌توان تفکیک کرد: دورهٔ اول از دههٔ چهل تا اواسط دههٔ پنجاه را شامل می‌شود. زن در داستان‌های این دوره غالباً به‌عنوان سوژه‌ای برساخته در مدار نقش‌ها و هویت‌های شخصیت‌های مرد مطرح است، چنان‌که فردیت خاصّی از او به نمایش درنمی‌آید و زن غالباً تجسم‌یافتهٔ تعارضات و کشمکش‌های درونیِ شخصیت‌های مردِ داستان‌هاست و مدرنیسمی که در این داستان‌ها دیده می‌شود، در چارچوبی مردسالار با غلبهٔ ذهنیت مردوار نمود یافته است و این منجر به بروز نوعی یکسویگی در داستان‌های این دوره شده است. دورهٔ دومِ داستان‌نویسی گلشیری را از نیمهٔ دومِ دههٔ پنجاه به بعد باید جستجو کرد. در این داستان‌ها با مطرح شدن فردیت زن و نمایش ذهنیت‌های متکثّر و شکاک در شخصیت‌پردازی زنان، «روایت داستانی» از تقابل جنسیتی مرد/زن تا حدی فراتر رفته است و از سوی دیگر، تحولاتی در فرم و درون‌مایه داستان‌ها نیز روی داده است، چنان‌که داستان‌ها از روایت غالباً توصیفی (اما تکنیکی و پیچیده) از دنیایی ایستا و گاه یکسویه فاصله گرفته‌اند و از سوی دیگر، نخبه‌گراییِ پروبلماتیک و تکرار فضاها، تجربه‌ها و کلیشه‌های گاه تکراری که در داستان‌های دورهٔ اول زیاد دیده می‌شود، تا حدی افول می‌کند و گاه از مواجههٔ ادراکات روشنفکری با هویت‌های جمعی و اسطوره‌ها بده بستان و تقابلی منطقی ایجاد می‌شود که اوج آن را در *آینه‌های در دار* می‌توان دید.

این تحوّلات در وجه «داستانیِ» آثار گلشیری بیانگر تکاملی خوداگاه در روایت داستانی اوست که صراحتاً به دنبال مطرح کردن فردیت زن و خارج کردن او از سوژگی در سایهٔ شخصیت‌های مرد، بوده است؛ اما با توجه به گفتمان‌های حاکم بر داستان‌نویسی ایرانی و نیز نوع مدرنیسمِ حاکم بر داستان‌پردازی گلشیری، همچنان نشانه‌هایی از تقابل مرد/زن در داستان‌پردازی او دیده می‌شود. این وضعیت به تقابل دو نیروی متضاد در داستان‌های دورهٔ

دومِ گلشیری منجر شده است؛ یعنی تقابل مدرنیسمی مردوار (به‌مثابه روح حاکم بر داستان‌پردازی گلشیری) با وجه خودآگاه در داستان‌پردازی او، که سرشت اصلیِ تقابل بنیادین «داستان و گفتمان» در روایت‌پردازیِ این دسته از داستان‌های گلشیری را شکل داده‌اند که به‌صورت دو منطق متقابل در جریان تکوین معنا عمل می‌کنند، همچنان‌که تقابل داستان و گفتمان در *آینه‌های در دار* به تکوین نوعی دیالکتیکِ نهفته در اثر منجر شده است و گلشیری با وجود تعمّد در مطرح کردن فردیت زن در وجه داستانیِ اثر، اما در وجه گفتمانیِ آن به شکلی پیچیده و مبتنی بر تمامیت‌بخشی به دو وجه توأمان نامشروط و مشروطِ (برنهاد و برابر نهاد در قالب دو شخصیت زن)، در نهایت، هم‌نهاد و تمامیت‌بخشیِ هر دو را در قالب شخصیت مرد نمودار می‌کند. این تقابل نهفته در داستان‌پردازی گلشیری، برآیند چالشی است که همچنان پیش روی مدرنیتهٔ ایرانی است و نشان می‌دهد که نقش‌آفرینی زن به‌عنوان یک کنشگر فعالِ هم‌سنگ با مرد، همچنان به‌عنوان یک چالش در تقابل سنت و تجدّد در سیر گذار جامعهٔ ایرانی از سنت به مدرنیته مطرح است. البته تقابل وجه داستانی و خودآگاه در داستان‌پردازی گلشیری با وجه گفتمانی (که عرصهٔ پیش‌فرض‌ها و الگوهای ذهنی و جمعی است)، بیانگر تعمّد و تلاش گلشیری در نمایش فردیت زن و مطرح کردن او به‌عنوان یک کنشگرِ فعّال و خودآگاه بوده است.

کتاب‌نامه

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۱). نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های سید محمّدعلی جمال‌زاده، تهران: روزگار.

تسلیمی، علی (۱۳۸۳). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن، تهران: اختران.

جمال‌زاده، محمّدعلی (۱۳۵۷). تصویر زن در فرهنگ ایرانی، تهران: امیرکبیر.

چایلدز، پیتر (۱۳۸۳). مدرنیسم، ترجمه رضا رضایی. تهران: ماهی.

چتاک اوغلی، چیدم (۲۰۱۲). «زن در بوف کور هدایت و سنگ صبور چوبک»، Şarkiyat Mecmuasi 20 ، صص ۱۳ـ۲۴.

حمیدی، سید جعفر و مریم عاملی رضایی (۱۳۸۷). «تحوّل جایگاه زن در نثر پیش از مشروطه (از دوران فتحعلی شاه تا مظفرالدین شاه)، تاریخ ادبیات فارسی، شماره ۵۹، صص ۴۶-۶۰.

خجسته، فرامرز و یاسر فراشاهی‌نژاد و مصطفی صدیقی (۱۳۹۵). «جستاری در بنیان‌های فکریِ نظریهٔ ادبی هوشنگ گلشیری»، ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شماره دوم، صص ۲۷ـ۴۷.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۶۵). نقد آثار محمّدعلی جمال‌زاده، تهران: چاپار.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۸). نقد آثار چوبک، تهران: ایما.
رضوی، مسعود (۱۳۷۳). لحظه‌ای و سخنی با سید محمّدعلی جمال‌زاده، تهران: همشهری.
سمیعی، عنایت (۱۳۸۰). «گفتگوی درونی متن‌ها»، هم‌خوانی کاتبان، گردآوری حسین سناپور. تهران: نشر دیگر، صص ۸۳ـ۸۹ .
عامری، رضا (۱۳۸۲). نقشبندان قصه ایرانی (نقد آثار و افکار گلشیری)، تهران: ترجمان اندیشه.
قانون‌پرور، محمّدرضا (۱۳۷۲). «چند تصویر از زنان در داستان‌های صادق چوبک«، ایران‌شناسی، شماره ۱۸، صص ۲۶۸ـ۲۷۵.
کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، «داستان و گفتمان در تحلیل روایت» (برگرفته از The Pursuit of signs)، گزیدهٔ مقالات روایت، مارتین مکوئیلان، صص۱۶۱ـ۱۶۹.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۴۷). مثل همیشه، تهران: زمان.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰). کریستین و کید، تهران: زمان.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۴). نمازخانهٔ کوچک من، تهران: کتاب تهران.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۲). جبه‌خانه، تهران: کتاب تهران.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۸). شازده احتجاب، تهران: نیلوفر، چاپ هشتم.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۱). آینه‌های در دار، تهران: نیلوفر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸)، باغ در باغ (مجموعه مقالات)، تهران: نیلوفر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). نیمه تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)، تهران: نیلوفر.
مهرین، مهرداد (۱۳۴۲). جمال‌زاده و افکار او، تهران: آسیا.
نصر اصفهانی، محمّدرضا و طاهره میرزایی (۱۳۸۸). «نقد و بررسی دیدگاه‌های جمال‌زاده دربارهٔ زنان ایران»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، شماره ۴، صص ۱۱۵–۱۳۰.
نفیسی، مجید (۱۳۸۰). «قربانی در خانه زبان»، هم‌خوانی کاتبان، گردآوری حسین سناپور، تهران: نشر دیگر، صص ۱۵۴ـ۱۶۰.
وات، ایان (۱۳۸۹). «طلوع رمان»، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر، صص ۱۱ـ۵۱.
هدایت، صادق (۱۳۴۲). تاریکخانه، (از مجموعه) سگ ولگرد، تهران: امیرکبیر، چاپ هفتم.
هدایت، صادق (۱۳۵۱). بوف کور، تهران: امیرکبیر، چاپ چهاردهم.
یاد صادق چوبک (۱۳۸۰). به‌کوشش علی دهباشی، تهران: نشر ثالث.