

## نقد روانشناختی و اسطوره ای زن در آثار گلشیری

محمد جهانبازی<sup>۱</sup>، حافظ حاتمی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

<sup>۲</sup> استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور شهرکرد

### چکیده

در توضیح شخصیت زن در داستان های معاصر ایران گلشیری چنین می گوید: «در بخشی از تصوف ما، آنچه موجود است، جلوه خداست و برای همین در بخشی از تصوف نخست به این چیزی که موجود است توجه می کنند و بعد توجه به زیبا رویان دارند که آنها را تجلی خداوند می دانند. با این همه در فرهنگ ما، آن جهان را می بینند و این شیء موجود، زندگی موجود، رن موجود دیده نمی شود. در کارهای هدایت، رن موجود دیده نمی شود. در کارهای ساعدی ما بیشتر با پیرزن روبرو هستیم، با مادر، یا در کارهای صادقی باز همین حالت را می بینیم... چون در ذهن ما تثبیت شده است و سعی نکرده ایم این ساختار را بشکنیم و ساختاری دیگر را جانشین آن کنیم. مثلاً در مسئله زن، در تقابل صنم بانو و مینا، ما باید برگردیم به مینا؛ ابراهیم به غرب می رود و دوباره به شرق بر می گردد... یعنی پاسخی به فرهنگ خودمان دادن، که برگردیم و ارزش بگذاریم بر معانی موجود...»

**واژه های کلیدی:** نقد، روانشناختی، اسطوره، آینه های دردار، نقشبندان، گرگ.

## مقدمه

ریشه های پیوند میان ادبیات و روانشناسی را، از این لحاظ که ماهیت آفرینش ادبی همواره مورد توجه بوده است، باید در زمان های دور جستجو کرد، اما نقد روانشناختی، به عنوان یکی از شاخه های نقد ادبی، شیوه ای است نوپا که آغاز آن را باید اندکی پس از ظهور مکتب روانکاوی توسط زیگموند فروید دانست.

روانکاوی، یکی از شاخه های علم روانشناسی، در ابتدای قرن بیستم میلادی و با انتشار کتاب تعبیر رؤیا (۱۹۰۰) از فروید، ظهور یافت. فروید اصول روانکاوی را در تحلیل برخی از آثار داستانی نویسندگان برجسته ای چون ویلیام شکسپیر و فئودور داستایوسکی به کار گرفت. با این توصیف باید فروید را آغازگر نقد روانشناختی تلقی کرد. البته نقدی که فروید می نویسد، معطوف به نویسنده است.

فروید امیال سرکوب شده، عقده ها و مسایل روان رنجورانه نویسنده را با توجه به نوشته ها و به یاری زندگینامه او مورد تحلیل روانکاوانه قرار میدهد. در این میان گاهی شخصیت های داستانی و قوانین روانشناختی حاکم بر داستان نیز بررسی می شوند. پس از فروید، برخی از شاگردان و پیروانش، به ویژه ارنست جونز و ماری بناپارت شیوهی او را در تحلیل آثار ادبی در پیش گرفتند.

کارل گوستاو یونگ از دیگر شاگردان فروید، شیوه ی دیگری را بنیان گذارد.

البته شیوه تحلیل یونگ، به علت بینش های کهن الگویی، بیشتر در نقد اسطوره ای بازتاب یافته است. اما می توان نظرگاه های یونگ را ذیل عنوان نقد روانشناختی در تحلیل آثاری به غیر از اسطوره ها نیز به کار برد. (گرین، ویلفرد، ۱۳۸۳، ص ۱۸۵) با این توصیفات، فروید و برخی شاگردان و پیروانش، نقد موسوم به نقد روانشناختی و یا روانکاوانه کلاسیک را گسترش دادند.

در مقابل نقد روانشناختی کلاسیک، شیوه ی دیگری موسوم به نقد روانکاوانه مدرن ایجاد شده است. ژاک لاکان که مبتکر این شیوه است، تفسیری زبانشناسانه از نظرگاه های فروید ارائه داده است. البته به نظر میرسد نظرگاه های لاکان، به علت دشواری سبک و عدم ارائه نظریه های مستقل و سازمان یافته در تحلیل متون ادبی، تنها میان عده ی خاصی مقبولیت یافته است.

به غیر از فروید، یونگ و لاکان، گاه نظرگاه های دیگر نظریه پردازان روانکاوی یا روانشناس، همچون آلفرد آدلر و اریک فروم و... نیز مورد توجه واقع شده است، اما در حد و اندازه ای نبوده است که بتوان به گونه ای مستقل به طرح آن ها در نقد روانشناختی پرداخت. نورمن هالند نیز از دیگر نظریه پردازانی است که گاه به دیدگاه های او در نقد روانشناختی توجه شده است. شیوه ی او معطوف به خواننده است. این شیوه، کانون توجه را از نویسنده و تحلیل شخصیت های مرده آثار او، به خواننده و بررسی مشکلات روان رنجورانه او، از طریق خوانش متون ادبی، منتقل میکند.

با این توصیفات، نقد روانکاوانه یا روانشناختی کلاسیک و مدرن در زمینه داستان که به طور خاص مورد نظر ماست، مطالعه همه یا یکی از این موارد به شمار می آید:

الف. مطالعه روانکاوانه شخصیت نویسنده، بارویکرد فروید

ب. بررسی شخصیت های داستانی، سنخ ها و قوانین روانشناختی موجود در داستان، با رویکرد فروید

ج. بررسی شخصیت های داستانی، سنخها و قوانین روانشناختی موجود در داستان، با رویکرد یونگ

د. بررسی روانکاوانه خواننده داستان، بارویکرد هالند

ه. بررسی روانکاوانه متن داستان، با رویکرد لاکان

هیچ یک از این شیوه ها، اصول و قواعد مدون و مشخصی ندارند. منتقد این شیوه باید نظریات گوناگون مطرح شده توسط بزرگان این شیوه ها را بشناسد و طبق آنها، متن را تحلیل کند. بزرگترین خطری که نقد روانشناختی را تهدید میکند، گرفتار شدن آن در دام کلیشه هاست. به سهولت میتوان در اغلب داستانها مواردی را یافت که مرتبط با روانشناسی باشد. نقد روانکاوانه مبتنی بر دیدگاههای فروید، اغلب به یافتن عقده ادیب در متن ختم شده است. و نقد روانشناختی مبتنی بر دیدگاههای یونگ به یافتن کهن الگوهایی چون نقاب سایه آنیما آنیموس و... هدف از یافتن این امور کلیشهای در متن چیست؟ برای مثال اگر بگوییم شخصیت اصلی داستان، عقده ادیب دارد، اما یافتن و حتی اثبات این امر با شواهد و دلایل، ما را در درک بهتر و ارائه شیوههای نو در خواندن داستان یاری نکند، فایده اش در چیست؟ نقد روانشناختی و یا اصولاً هر یک از شیوههای نقد ادبی، باید به پرسشها و چراهای ایجاد شده برای خواننده متن پاسخ دهد و در نتیجه موجب شود خواننده به درک صحیح تری از متن نایل شود. برای نیل به این منظور، نخستین گام، گفت و گو با متن است. به بیان دیگر، منتقد یا خواننده، به هنگام خواندن متن، می بایست چراهایی را که در ذهن او ایجاد میشوند، یادداشت و سپس با بازخوانی و دقت نظر بیشتر در متن، با بهره گیری از شواهد و قراین موجود در خود متن و به یاری علم روانشناسی و یا هر یک از شیوه های نقد ادبی، به آنها پاسخ دهد.

### آینه های دردار

پیرنگ رمان آینه های دردار بدین صورت ارائه می شود که در لحظه اکنون نویسنده ای در تهران، پشت ماشین تحریرش می نشیند تا شرح سفر اخیرش را تایپ کند. پشت ماشین تحریر، ذهنش می رود به ساعاتی که در فرودگاه منتظر پرواز به برلن بوده است. قصه با چنین ذهنیت و از فرودگاه لندن آغاز می شود. با تأمل در رفت و برگشت های ذهن شخصیت اصلی به گذشته، در همان چند صفحه نخست، روشن می شود که نویسنده - ابراهیم، که تازه در میانه داستان نامش برده می شود - دعوت شده است به اروپا برای خواندن داستان هایش از شهری به شهری و از کشوری به کشوری می رود تا سر جمع ایرانی های آنجا چیزی بخواند؛ تا در کلن، میان کاغذهای مدعوین که بر هر یک پرسشی از نویسنده نقش بسته، دست نوشته ای از صنم بانو پیدا می کند و شماره تماسی از او، تا ردش را بگیرد و در کافه ای در پاریس موفق به دیدار او شود، دوره خاطرات باشد و در کنار هم بودن چند روزه آن دو و گفت و گوهاشان... قصه در آخرین شب سفر ابراهیم، در پاریس سفرنامه اروپایش را به پایان می برد.

در رفت و برگشت های ذهن ابراهیم به گذشته های دور است که کودکی، نوجوانی و جوانی او، خاطرات مشترکش با صنم بانو، ازدواج صنم، برخی وقایع سیاسی سال های پیش از انقلاب، آشنایی ابراهیم با مینا، گذشته هر یک و آنچه در حال بر آنها می گذرد، نیز روایت می شود. داستان به شیوه سوم شخص مفرد، با نظر گاهی محدود به ذهن ابراهیم روایت می شود، ذهن پریشانی که مدام به پیش و پس می رود و تکه های خاطرات را جمع می کند تا با نوشتنشان سامانی بگیرد: «گفت گاهی آدم نمی داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد- می نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پاره به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می تراشیم.

گاهی هم چیزی را مثل وصله ای بر پارچه ای می دوزیم تا آن تکه عریان شده را بپوشانیم - اما بعد می فهمیم آن عریانی همچنان هست... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۹)». یا آنجا که می گوید: «...گاهی نوشتن یک داستان شکل دادن به کابوس فردی است، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیت خوابی که یادمان رفته است گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوسهای جمعیمان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل السحر آن ته مانده بدویتمان بشود. مگر نه این که تا چیزی را بعینه

نبینیم نمی توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب داستان نویس هم گاهی ارواح خبیثه مان را احضار می کند تجسد می بخشد و می گوید: حالا دیگر خود دانید، این شما و این اجنه تان. (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۴)

موضوع داستان همه آن چیزهایی است که در این سفر بر او می گذرد یا به چشمش می آید: در سال ۱۹۹۰ میلادی، پس از فرو ریختن «دیوار دژ پرولتاریا (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۷) و اتحاد اروپای شرقی و غربی، وقایع سیاسی اروپا، اوضاع اجتماعی و فرهنگی و روابط خانوادگی و عاطفی توجه او را جلب می کند؛ با ایرانی های «گریخته از مرز یا ماندگار این بوم (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۷)» دیدار می کند و خواسته ناخواسته تفاوت های فرهنگی شرق و غرب را از نظر می گذراند.

محور اصلی قصه با وجود همه داستان های فرعی، همواره شخصیت اصلی یعنی ابراهیم نویسنده، و نگرانی های اوست. در آغاز از خود می پرسد که کیست و کجایی است. «به گرد جهان می گردد، می بیند که همه این ایرانی های پراکنده هم مسئله شان این است که کجایی هستند و ایرانی بودن خود را فراموش نمی کنند...» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۰۶) پس مسئولیتی در کار است که باید به آن پاسخ دهد. از این رو تکه ها را از طریق نوشتن مجموع می کند تا به چهل تکه ای برسد برای پوشاندن عریانی ها و آگاه شدن بر نادانسته ها. اما در بسیاری جاها به بن بست می رسد و می بیند باخته و آنچه نوشته قلب است، نه آنچه موجود بوده: «همه زن هایی که وصف دقیقی از آن ها داده ای خالی دارند یا چالی زیر گونه ها، اما هیچ وقت خالشان بر لبه چال پایین گونه نیست...» برای همین اغلب قلبی در می آیند (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۹۷).

صنم بانو بتی است که ابراهیم آن را شکسته؛ در سراسر زندگی اش این زن تکه تکه کرده-مشابه کاری که شخصیت اصلی بوف کور هدایت با زن اثیری اش می کند. صنم بانو در مرکز فرهنگی جهان آن تکه ها را با تکه های دیگری از ادب ایران در کتابخانه اش جمع کرده، انگار فرهنگی کهن را یکجا فراهم آورده باشد (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۱۶)، مانند همان مجموعه هایی که در موزه های آنجا نگهداری می شود: «من همه گذشته خودم و تو را جمع کرده ام، توی آن پوشه ها هر چه هر جا نوشته ای یا گفته ای، جمع کرده ام، نقدها و اظهار نظرهای دیگران را هم جمع کرده ام...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۱۹). او که در پی ماندگار کردن ابراهیم در آنجاست، با برنامه ای دقیق که از کاغذهای مربع شکل معطر در کلن شروع می شود، او را به خانه خود در پاریس می کشاند. «صنم بانو پیراهن بی آستین آبی آسمانی پوشیده بود. موهایش را برر شانه ریخته بود. می خندید. چرخید. گوشه دامن به دست گفت: به حافظه ات فشار نیاور، این یکی را دیگر همین هفته پیش خریدم. از این چینها خوشم آمد. باز چرخ زد، گفت: اما راستش اولین بار است که می پوشمش، به خاطر تو پوشیدمش... صدای ضبط را انگار بلند کرده بود...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۱۱-۱۱۰) صنم می داند «اگر ابراهیم با او همبستر شود، دیگر آنجا ماندگار می شود» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۱۷).

برای ابراهیم از امکانات دیگری که در جهان موجود است می گوید؛ از این که از پاریس همان کوچه درختی ابراهیم را یا آن غرفه غرفه های سی و سه پل را که غروبها نارنجی می شد بهتر می شود دید، چون آدم می فهمد که یکی از میلیونها امکان بوده است که فکر می کرده مقدر است (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۸۸). ابراهیم اما این ساختار کلیشه ای تاریخی را می شکند و در پاسخ می گوید:

«... آن مجسمه بالزاک در تقاطع مونپارناس - راسپای یادت هست؟ .... وقتی نگاهش کردم دیدم نه به ما که پیش پایش ایستاده بودیم، که به دور نگاه می کند، به پاریس خودش به راستینیاک یا مادام ووکرش، به همان پانسیون که شرحش را جزء جزء داده است، یا اصلا گوش می دهد به صدای خش خش دامن دخترهای بابا گوریو. خوب، او جایی داشته است که آدم هایش را یک جا جمع کند اما ما نه لااقل من جایی نبوده ام، جای ثابتی هرگز نبوده ام...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۸۹).

این مینا ست که ابراهیم را به حال بر می گرداند. در مثلث ابراهیم-صنم-مینا، مینا بر خلاف صنم، زن اثیری ذهن ابراهیم نیست؛ وجود دارد: در خانه و کوچه و خیابان است؛ مزاحم تلفنی می شود، در آزمایشگاه کار می کند و با نمونه های مدفوع مردم سر و کار دارد، کابوس می بیند، دندانش شکسته و موهایش کم پشت است و خالی بر پشت دارد، در هیچ لحظه ای ثابت نیست و از روی برنامه هم رفتار نمی کند، آزاد و مستقل است و سرنوشتش را آگاهانه به دست می گیرد. و مهم این که حضورش برای ابراهیم به منزله حضور حی و حاضر همان خاکی است که با او روی زمینش زندگی می کند و ریشه ها، هرچند پوسیده، لحظه به لحظه از آن تغذیه می کنند (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۵۱).

با تقابل این دو شخصیت، ابراهیم بر آن می شود که این دو پارگی، اینجا بودن و آنجا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمینی را که ریشه های ماست، بنویسد و از همین ارزش ها هرچند کهنه، دفاع کند.

در داستان، جزئیاتی چند، هدفمندانه و با ریزه کاری کنارهم چیده شده تا خواننده با کلیت روبرو شود. این همان وجه هزار و یک شبی است که داستانی دردل داستانی می آید، با این تفاوت که در هزار و یکشب، داستان هایی جدا از هم و به طور کامل روایت می شوند و در آینه های دردار خرده روایاتی گاه ناتمام. انتخاب چنین سیاق نوشتنی همان مجاز جزء به کل است؛ شبیه همان وحدت وجود که ما در تصوفمان داریم... یعنی خداوند در هر شیء وجود دارد (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۳۷)؛ همان معرق در کاشیکاری ایرانی است که یعنی تصویری را به اجزاء مشخصی تقسیم کرده، جداگانه روی هر تکه کار شده، بعد کنارهم چیده می شوند (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۰۸). به عبارتی هم، همان آینه کاری است و به جای یک آینه، با بی شمار آینه روبرو بودن و داشتن تصویری به هم ریخته از یک چیز در هزار تکه آینه. و مجموع کردنش همان کاری است که شخصیت اصلی رمان آینه های دردار در تمام سال ها سعی بر آن داشته: مجموع کردن تکه های پریشان خاطرات تا تصویری از کل داشته باشد. صنم نیز به همین رسم در کتابخانه اش مجموعه ای فراهم آورده در پوشه ها یا «... تکه های همه شکستگی های اعصاب را در موزه هاشان مجموعه کرده بودند (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۳۷)»؛ نقاشی های ون گوگ نیز که از مجموع آمدن لخته های رنگ بر تابلو به وجود می آیند (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۸۷)، گواه همین مدعاست.

داریوش شایگان در کتاب آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی از قول هانری کربن به نمود آینه در مساجد ایرانی پرداخته است. هانری کربن بر این باور است که «آینه با نشان دادن تصویری که در آن پدیدار می شود، بیانگر چیزی است که پشت تصویر نهفته است. (کربن، ۱۳۷۲، ص ۸۸)»

شاید نام گذاری رمان هم جدا از این سبب نباشد: مینا با اشاره به دو لنگه در آینه گفته بود: «من پشت این درها هستم (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۸)... آدم وقتی هر دو لنگه اش را می بندد، دلش خوش است که تصویرش در پشت این درها ثابت می ماند... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۷۳)»... هرکس کتاب آینه دردار را بر می دارد، در حقیقت آینه را بر می دارد و آن را باز می کند، برای اینکه ببیند در حقیقت صنم بانویش کیست و بعد آن را ببندد و بپردازد به مینایش و بر عکس، نه اینکه برای مینا مدام کسی دیگر پشت چهره ابراهیم باشد... (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۳۵)».

گلشیری این «مثل معرق در کل قضیه» را با مثال آوردن نخستین جمله کتاب آینه های دردار و تعمیم این جمله بندی به کل داستان، بدین صورت توضیح می دهد:

«در فرودگاه لندن بر نیمکتی هنوز خوابش نبرده بود... یک جمله ساده داریم. با این نیمکت، این جمله را می شکنیم و در حقیقت ترتیب کلمات جمله، شبیه عملکرد حافظه است؛ یعنی تو می گویی در فرودگاه لندن یادت می آید که روی نیمکت بوده، بعدش: دستی هم به شانه اش خورده بود انگار توی ذهن یادش می آید که در فرودگاه لندن دستی به شانه اش خورده

بوده است. دو پاسبان بودند، بلند قد، یکی با تاکی واکي... و آن که دست بر شانه اش گذاشته بود... اول ذکر پاسبان است، بعد یادمان می آید که بلند قد بودند، پس در هر جمله ای، یک تکه، یک وقف ایجاد می کنیم، به گذشته میرویم... اینها با همدیگر می چرخند، بر می گردند به جمله قبل، به زمان قبل و در نتیجه ما یک حرکت سیال تا به آخر داریم و یک جاهایی وقف داریم، یک جاهایی مکث داریم و پیچیدگی داریم. کل داستان بر اساس همین جمله بندی ساخته شده است... این نوع نثر در حقیقت آن نوع تفکر را برآورده است... با این نوع نحو رسیدیم به این جا که ... در کل رمان یک داستان کل داریم، داستانهای فرعی داریم... که رویشان شبیه رمان کلاسیک مکث می کنیم، و نصفه و نیمه رهاش می کنیم. پس مکث کرده ایم و لغزیده ایم بر فرج، بر طاهر، بر مینا، مثل معرق در کل قضیه. (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۱۰)»

در توضیح شخصیت زن در داستان های معاصر ایران گلشیری چنین می گوید:

« در بخشی از تصوف ما، آنچه موجود است، جلوه خداست و برای همین در بخشی از تصوف [نخست] به این چیزی که موجود است توجه می کنند و بعد توجه به زیبارویان دارند که آنها را تجلی خداوند می دانند ... با این همه در فرهنگ ما، آن جهان را می بینند و این شیء موجود، زندگی موجود، زن موجود دیده نمی شود... در کارهای هدایت، زن موجود دیده نمی شود... در کارهای ساعدی ما بیشتر با پیرزن روبرو هستیم، با مادر، یا در [کارهای] صادقی باز همین حالت را می بینیم... چون در ذهن ما تثبیت شده است و سعی نکرده ایم این ساختار را بشکنیم و ساختاری دیگر را جانشین آن کنیم. مثلاً در مسئله زن، در تقابل صنم بانو و مینا، ما باید باز برگردیم به مینا؛ ابراهیم به غرب می رود و دوباره به شرق بر می گردد... یعنی پاسخی به فرهنگ خودمان دادن، که برگردیم و ارزش بگذاریم بر معانی موجود... (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۴-۸۰۲)»

و صنم آینه های درددار، جایی به ابراهیم می گوید:

« این دوره [سال های ۱۳۲۰-۱۳۰۰]، بخش زن اثری است... زن در این دوره هیچ نمود عینی ندارد، حتی وقتی لکاته است. زن اثری هم همان معشوق غزلهای قدماست... آن زن حی و حاضر را در داستانهای هدایت هم نمی بینیم... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۱۲) این [هدایت] هم با خیال آنکه نبود خیالبازی کرده است (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۴۱).»

ابراهیم هم از زنی در خیال می گوید که به درد خیالبازی می خورد و راه شناختش تذکر است، نمونه ای ازلی و زنی دست نیافتنی (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۴۲). اما در رد پیشنهاد صنم برای ماندنش، در تعریفی از میناست که می گوید:

« مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می دهد ... من با او روی زمین زندگی می کنم... از همان ریشه ها تغذیه می کنم... من البته دلم میخواد از ورای این موجود، آن اثری یا اخروی یا هرچه را ببینم. قدمای ما موجود را اصلاً نمی دیدند. (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۵۱).»

و اصلاً این صنم تکه تکه را که او سال ها وقف مجموع آوردنش کرده، از آن روی بت می پندارد تا بلکه در آن آینه خود را - و کامل شده خود را - به تماشا بنشیند:

« خیال بازی با شمایل آن که مویی دارد و میانی، میراث او بود. اگر کامل باشد، اگر دایره ای بسته، نیمه دیگری نمی خواهد. تن و پای آدمی دارد ریشه مهر گیاه، که هر کدام بی آن دیگری ناقص است... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۳۸)... واقعا اگر تکه تکه توهم واقعیت را ایجاد کنیم خود جهان حضوری بی واسطه خواهد داشت؟ خوش خیال آدمی که او بود. محور یا لااقل کانونی میخواد. صنمش را این سالها مدام شکسته بود و هر بار تکه اش را داده بود به کسی... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۳۷)»

گلشیری بر این باور است که با رشد تصوف و عرفان، ایران پس از اسلام رو سوی خرد‌گریزی و خیالبازی داشته، این سیر تا زمان مشروطه ادامه می‌یابد و نمود آن در فرهنگ و ادبیات ما بسیار آشکار است (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۲-۸۰۱). ایرانی‌های آینه‌های دردار، حتی آنان که سال‌هاست مقیم اروپا شده‌اند، به جای رویکردهای خردگرایانه و توجه به آنچه موجود است، هنوز درگیر خیالبازی و ذهنیت‌اند: زن آلمانی در باغ هنر هاوژن دست دراز می‌کند تا گنجشکها از کف دستش دانه برچینند، در حالی که صنم ابراهیم را برای دیدن قویی به کنار دریاچه می‌برد که به تنهایی اش یا به آنچه صنم از او در خیالش ساخته، برای ابراهیم مثل بیاورد: «انگار قو را به لعاب ذهن ببوشاند، طوری که انگار خود قو نبوده است...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۲۷)... گذشته هنوز هست. هنوز برد دارد به نگاهمان به اینجا. به این زن مست یا آن قو شکل می‌دهد. اصلاً قالب نگاه ما را به همه چیز از پیش تعیین می‌کند. خوب سخت است دل‌کندن. (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۳۰)»

در مهمانی شام هریک از ایرانی‌ها از معشوق جاودان سیاسی خود جانبداری می‌کنند، «هر شب هم همین حرف‌هاست (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۲۳)»، هرگز هم به تحقق در نیامده؛ از همین روست که «حالا فقط می‌توانند همدیگر را بدرند (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۹)».

نمونه دیگری از این دست مهندس‌ایمانی است، شوهر صنم، کارمند شرکت نفت یا باجو و شکنجه‌گر ساواک، که وقتی سازندگان جامعه نویش مبشرین اردوگاههای آینده از آب درمی‌آیند، با همه اعتقادش به حقیقت حکومت، کمی قبل از سقوط رژیم مهاجرت می‌کند؛ یا روی دیگر این سکه، طاهر، شوهر مینا که پیش از هدفدار شدن (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۷۵) «از غذای خوب خوشش می‌آمد، از یک رستوران تمیز یا حوله‌ای که تازه شسته شده باشد... بعد که خواست دنیا را عوض کند، همه این چیزها را در خودش کشت...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۷۳).

تنها شخصیت اصلی است که پس از سال‌ها تکه‌پاره پیدا کردن خاطرات و وصله‌کردنشان به هم، می‌بیند که آن‌عریانی همچنان هست و به قول صنم، «انگار که من و تو اصلاً نبوده‌ایم، آن داستان عروسی تو هم حتی در واقعیت نبوده است (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۹۳)». پس می‌خواهد طوری بنویسد که خود قو باشد و پشت قو هیچ چیز نباشد (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۲۷). ابراهیم می‌بیند هر کجا که صنم ایستاده، مینا هم ایستاده: «چشم‌گشود، صنم بانو ایستاده بود، سرش زیر بود. مینا هم ایستاده بود و با کیفش به آن روبرو هنوز هم اشاره می‌کرد...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۹۶) او در لحظه موجود و در شرایط فعلی زندگی می‌کند: «... آدمها می‌میرند، سگته می‌کنند یا زیر ماشین می‌روند گاهی حتی کسی عمداً از بالای صخره‌ای پرتشان می‌کند پایین. اینها، البته مهم است، ولی مهمتر همان نبودن آنهاست، اینکه آدم بیدار شود و ببیند که نیستش، کنار تو خالی است. بعد دیگر جای خالی‌شان می‌ماند، روی بالش حتی روی صندلی که آدم بعد از مردنشان خریده است. آن وقت است که آدم حسابی گریه‌اش می‌گیرد، بیشتر برای خودش که چرا باید این چیزها را تحمل کند...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۶۵)»

و از آن جا که نشستن برای زیبا کردن زندگی در آینده‌ای دور کفران نعمت این لحظه است (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۸۰۴)، پس ابراهیم تصمیم بر بازگشت به خود می‌گیرد تا خردگرایانه در یابد لحظات موجود زندگی را، و بنویسدشان تا ازلی-ابدی‌شان کند: «مینا گفت: دیدی؟... گفتم بله... بر لبه‌ای از کف اتاقشان [پس از انفجار] مانده بود، گلدان هنوز بود... با تمام سنگینی یک گلدان بزرگ و سبز و کنگره دار ایستاده بود... مینا همیشه می‌گوید: به خاطر آن گلدان هم شده باید بنویسی...» (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۹۶)»

در داستان آینه‌های دردار خواننده با مثلث عشقی ابراهیم-صنم-مینا روبه‌روست. شاید در نگاه اول صنم، بت و ابراهیم بت شکن به نظر آید، و مینا شاهد و ناظری بر عالم مینوی؛ اما نادیده گرفتن ابعاد دیگر این شخصیت‌ها، منصفانه نیست: صنم

خود قربانی عشق ابراهیم است، بتی شکسته که ابراهیم سعی در مجموع کردنش دارد؛ ابراهیم نیز خود قربانی عشقی شده که در تمام زندگی او را از واقعیت های موجود باز داشته؛ شاید در این رابطه مینا نیز قربانی حسادت صنم، و قربانی ذهنیت ابراهیم شده و مجبور است مدام او را به واقعیت ها گریز دهد. شعر بید - برگرفته از شعر *Sailing to Byzantium* از ویلیام باتلر ییتس، شاعر و نویسنده ایرلندی ۱۹۳۹-۱۸۶۵ - و ترانه بید که خواننده یا دخترک می خوانندش (حتی بی کلام!) و نوار بید که ابراهیم آن را در کیفش گذاشته تا با خود به خانه صنم ببرد (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۸۷)، باز شاهدهی برهمن مدعاست: عاشقی که در انتظار معشوق غرق شده اش در کنار آب تبدیل به درخت بید می-شود و ریشه در همان آب رودخانه می دواند، که به نوعی به یگانگی می رسند.

« بید آن سوی مانداب را نشان داد، گفت: می گویند عاشق و معشوق برای شنا می روند کنار رودخانه ای. یکیشان غرق می شود و آن یکی بر لب آب آنقدر می ایستد تا پاهایش ریشه می دوانند و موها و دستهایش جوانه می زند، برگ می دهند و بزرگ می شوند تا می رسند به سطح آب تا اگر محبوب سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد موهای افشان یا دست های بلند او را بگیرد بیاید بیرون ... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۷)»

«تا فرانکفورت هم توی ماشین زامیاد چند بار {نوار بید} را گوش داد. [از صنم] فقط همان یخه دالبر را بر پیراهن آبی با گلهای ریز سفید یادش آمد... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۲۶)»

«من فکر می کردم سعید مرا کشت، حالا می بینم تو مرا کشته ای، مثله کرده ای و هر تکه ایم را داده ای به کسی... این طور هم خودش یک طور بید شدن است... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۵۸)»

مثال مهر گیاه نیز از همین وحدانیت می گوید: به تن و پای آدمی می چسبد و همه عمر او را دنبال می کند، یکی از دو ساق روئیده به ریواس نخستین است که مشی و مشیانه از آن پدید آمدند (سناپور، ۱۳۸۰، ص ۱۵۵) و این هر سه شخصیت، هریک هم عاشق است و هم معشوق! و همه قربانی عشق.

«خیال بازی با شمایل آن که مویی دارد و میانی، میراث او بود. اگر کامل باشد، اگر دایره ای بسته، نیمه دیگری نمی خواهد. تن و پای آدمی دارد ریشه مهر گیاه، که هر کدام بی آن دیگری ناقص است. تجربه می کنند اینجا. به عربی یبروح الصنم هم می گویند... (گلشیری، ۱۳۷۲، ص ۱۳۸)»

اشاره به نمود شتر، داستان عروسی مریم، صحنه بالا رفتن ابراهیم از پلکان خانه صنم و اشاره به قتلگاه، یادآور صعود ابراهیم پیامبر از کوه قربانگاه (سناپور، ۱۳۸۰، ص ۱۵۶) نیز همین رابطه نامبرده را تأیید می کنند.

همه مولفه های آینه های دردار، در خلال روایت مزدوج می شوند به جز شخص راوی. روایت به طور همزمان دو کتاب است؛ یکی سفرنامه یی که به شرح ماجراهای سفر ابراهیم به اروپا می پردازد و دومی در حکم سفری روحانی و ذهنی است که به بازنگری و تشریح وقایع ایران در پی سال های سپری شده می پردازد. مخاطبان روایت نیز دوپاره و مزدوج هستند؛ مخاطبان مقیم و مخاطبان مهاجر. بر همین منوال زن های موثر در کتاب نیز دو شقه شده اند؛ مینا و صنم بانو و حتی مسیر حرکت؛ افقی و عمودی. گلشیری خود به این نکته اذعان دارد؛ «پس این سفر هم سفری است به غربت غرب یا جهان رویایی غرب موجود و هم سفری است به اعماق فرهنگ ما، همان تقابل جهان مادی و مینوی.» به بیان بهتر، محور ذهنی در سطوح افقی و عمودی دو سفرنامه موازی با یکدیگر را طرح ریزی می کنند. که باز در اینجا می بینیم مکان بر نفس حضور تنانه شخصیت ها غالب می آید. یکی از زن های کتاب میناست که موضوع سفرنامه مینوی ابراهیم است و دیگری صنم بانوست که همان طور که



از اسمش برداشت می شود بر ساخته از ماده است و ساکن سرزمین های غربی شده. با توجه به اینکه راوی ابراهیم نام دارد و با صنم بانو در ساختار داستان به نوعی همبستگی عینی می رسد، تکلیف کار مشخص است. درهم آمیزی محورهای عمودی و افقی روایت با انتظارات مخاطب از «بت شکن» و همین طور رفتار نویسنده با صنم بانو، عاقبت به ترجیح خط عمود آسمان یا عمق فرهنگ بر خط افقی آدم های آواره یا تبعیدی یا مهاجر خاتمه می یابد.

شخص راوی، از فرآیند مزدوج سازی مستثنی است. بیان حال او را از زبان هیچ کس به جز خودش نمی شنویم. اما از نحوه تحلیل صنم بانو درمی یابیم که برخلاف ابراهیم که زبان را به عنوان شیوه بیانی خود انتخاب کرده، او به بیان حسی و ادراک تصویری بیشتر گرایش دارد. هموست که زن اثری بوف کور را با زنان مینیاتورها مشابه می داند. پیشداوری دیگری که آینه های دردار حول محور آن شکل گرفته همین نکته است؛ بیان زبانی می تواند بیان تصویری را دربربگیرد، حال آنکه عکس این مطلب صادق نیست.

«ترانه بید» که در صفحات آغازین رمان از زبان خواننده رومانیایی الاصل به گوش ابراهیم می رسد، در سرتاسر داستان به جلوه عنصری مکرر درمی آید و چنین به نظر می رسد که از ماهیتی ساختاری نیز برخوردار است؛ «مسکین نشست زیر درخت افرا / آه می کشید / و می خواند؛ «بید، بید، بید» / دستش را بر سینه گذاشته بود / و سرش را بر دو کاسه ی زانو / می خواند؛ «بید، بید، بید»

این ترانه عاشقانه با توجه به آنچه در خلال کتاب تجربه می کنیم، نوعی آینه داری و تمهیدی برای پیش بینی رخدادهای روایت به شمار می آید. «مسکین» شاید همان ابراهیم داستان نویسی باشد که در سفرنامه اش میان دو درخت افرا و بید، آه می کشد و البته از ترجیح بند ترانه پیداست که بید را برمی گزیند. از سوی دیگر، وجه تسمیه ابراهیم با ابراهیم پیامبر و روایات مربوط به زندگی او از بسیاری جنبه ها در تناظر جزء به جزء است. صنم بانو و مینا، در تناظر با سارا و هاجر هستند و خصیصه بت شکنی ابراهیم نبی با وجه تسمیه صنم بانو ربط مستقیم دارد. از جمع میان استعاره های نباتی و ارجاع استعاری به داستان ابراهیم پیامبر می توان چنین استنباط کرد که زایش و برخورداری از نیروی خلاقه یا شاید موهبت زیستن در خانه زبان، میان افرا و بید، صنم بانو و مینا و سارا و هاجر به تساوی تقسیم نشده است. استفاده از چنین موتیف هایی در داستان نویسی گلشیری، با سابقه قبلی است. اما اهمیت خاص آن در آینه های دردار در این است که زبان جایگزین امر قدسی می شود و در عالم خیال نویسنده، کلمه طیبه و شجره طیبه، سایه به سایه هم پیش می روند. تبدیل زنان داستان به گیاه، بیش از آنکه صنم بانو و مینا را به لکاته و زن اثری شبیه کرده باشد، گویای انگاره یی است که خلاقیت زبانی را منوط به محاط شدن در مرزهای جغرافیای سیاسی در نظر می گیرد و برخلاف بخش مهمی از ادبیات مدرن که نوشتن را ماحصل تبعید می داند، توطن و سکونت در مکان نشانه گذاری شده را اصل مبنایی فرض می گیرد و در نهایت حقوق طبیعی را بر حقوق قراردادی و کنش آدم های زنده مقدم می دارد. پس از گذشت ۱۵ سال از زمان انتشار کتاب، این نگره، نه فقط برای ابراهیم آینه های دردار، که برای اخلافش اسماعیل ها یا اسحاق های داستانی یا داستان نویس همچنان مساله است. مساله یی با سه جلوه مختلف یا شاید سه مساله مرتبط با هم.

از طریق داستان هایی که گاه در جلسات خواننده و گاه از ذهن ابراهیم نقل می شود و گاهی هم ابراهیم مستقیماً خود از آنها می گوید (از چگونگی نوشتن شان و حتی از انگیزه تالیف آنها و بعضی جاها به ظرافت از زمان و دوره نوشتن داستان ها) پی می بریم که معشوق اثری او از تکه تکه کردن دخترکی (سمنو) ممکن شده که در نوجوانی به او عشق می ورزیده و بعد به سالیان این تکه ها را به سریشم ذهن و خیال و اندیشه به هم چسبانده و زیباترین بت تمام زمان ها و مکان ها را با آن پرداخته است.

ابراهیم هنرش (داستان نویسی) را به نوعی وقف این بت کرده و حالا در میانسالی که نویسنده بی از آب و گل درآمد است، حاصل عمرش همین داستان هاست که در این سفر می خواند. صنم بانو (نماینده زمینی معشوق اثیری) در رمان «آینه های درددار»، زنی است واقعی با سرگذشتی واقعی، پا روی زمین و دارای ذهنیتی جالب؛ مستقل است، کار می کند، زندگی دارد، بچه دارد، نسبت به شوهرش و جهان و ادبیات و خیلی چیزهای دیگر نظر دارد و ما (خوانندگان رمان) وضعیت او را از ابتدا؛ عشق ابراهیم به او، ازدواج باایمانی... را درک می کنیم و او را نسبت به ابراهیم مقصر نمی دانیم .

از همین جا می شود فهمید برخورد گلشیری با معشوق به کل متفاوت است با آنچه که پیش از این در ادبیات ما سابقه داشته است. احساسی را که شناخت تان از صنم بانو در شما ایجاد کرده، مقایسه کنید با احساس تان در مقابل لکاته هدایت، یا حتی زن اثیری «بوف کور». موقعیت صنم بانو را هم ما درک می کنیم، هم ابراهیم که بعد از این همه سال صنم بانو را دوباره می بیند و مانده است معطل که این همان صنمی است که هر دفعه جزیی از او را در داستانی به شخصیتی بخشیده یا نه؟

در اولین ملاقات (قرار در کافه) اصلاً او را نمی شناسد و صرفاً به طرف کسی می رود که برایش دست تکان می دهد و مرتب او را «شما» خطاب می کند. در ادامه معاشرت، تا آخر کتاب، گاهی در چهره اش جلوه بی از زن اثیری را می بیند (انگشت به دندان می گیرد)، اما باقی اوقات صنم یک زن است، به معنای واقعی آن؛ نه آن عروس بی چهره یا آن بتی که سالیان سال پیش زیر پشه بندی در حیاطی آرمیده بود و ابراهیم حتی جرات نکرده بود دستی را ببوسد که از لبه تخت آویزان مانده بود.

تا آنجا با رمان پیش می رویم که در پایان سفر ابراهیم به کل این بت را در ذهنش می شکند یا اینکه درمی یابد باید آن را به عنوان مقوله بی متفاوت در عمیق ترین و پنهان ترین لایه های ذهنش حفظ کند. و این معرفت و شهودی دوسویه است. از یک سو پیدایی جایگاهی درخور است برای معشوق اثیری و از سویی دیگر کشف مجدد واقعیت و زندگی است؛ همسازی خرد است با پیشینه فرهنگی و قومی ما. یکی از لحظه های زیبای تجلی این مضمون گفت وگویی تلفنی ابراهیم است با مینا. منظور وقتی است که ابراهیم همین طور بی مقدمه از مینا تشکر می کند و در جواب مینا که علت را جویا می شود، می گوید؛ برای همه چیز، یعنی برای تمام چیزهای عادی، برای تمام روزمره ها، شاید برای تمام قرمه سبزی هایی که مینا پخته بود و با هم خورده بودند، به خاطر تمام خانه تکانی هایی که هر سال عید کرده بودند و ...

در ادبیات ما بی سابقه است که نویسنده بی به این جزئیات بپردازد، چرا که همیشه حقیرتر از آن تلقی شده اند که اصلاً وجود و حقیقت شان پذیرفته باشد. شاید به خاطر همین شور و شوق بازیابی دوباره واقعیت لحظه حاضر (لحظه بی که انسان زنده است و احساس زنده بودن می کند)، خواننده باور نکند که ابراهیم بعد از گفتن «شب به خیر» تا صبح خوابش برده باشد.

از نوع وصف گلدان می توان حدس زد همان گلدان حاجیه خانم مادر میناست که در مکان و زمانی دیگر در رمان شکسته شده اما اینجا چون سمبل زندگی دوباره بازسازی شده و در بلندترین جایی که از یک زندگی باقی مانده، گذاشته شده است. آیا این همان کاری نیست که ابراهیم در داستان هایش با سمنو کرد؟

## نقشبندان

«زنی تکه تکه می شود. خانواده اش در سرتاسر جهان پراکنده می شوند. مردی می خواهد تا با کشیدن نقاشی از تکه تکه شدن او جلوگیری کند. نمی تواند. نمی شود. زن دیگری هم در داستان است. زن آرمانی. زنی که مقابله با مرگ است. همان زنی که رها و آزاد تصویر می شود. اما زن دیگری نیست. همان زن اولی است در صورت آرمانی خود، بدون بار تعلق. آن زن

اولی کشور ما است. نقاش می خواهد با کشیدن او را مجموع کند و نمی تواند اما وقتی داستان نوشته می شود ما مجموع می شویم. دیگر حتی مرگ نمی تواند آن زن را نابود کند که می رود رو به باد.»

داستان، داستان به تصویر کشیدن چگونگی فروپاشی یک خانواده است. خانواده ای که برای درمان سرطان سینه ی شیرین، زن/ مادر خانواده به خارج از کشور سفر می کنند و بعد شیرین تصمیم می گیرد که دیگر به کشورش باز نگردد ولی جواد بهزاد، مرد/ پدر خانواده اصرار دارد که برگردند و همین دلیلی می شود برای جدایی آنها.

اما فقط این نیست گرچه در داستان به صورتی واضح گفته نمی شود ولی نبود عشق بین آنها، دلیل بزرگتری است. (رجوع به پی نوشت/ شماره ۱) که این را نویسنده با تقابلی که وجود دارد بین شیرین، زنی که با سرطان مبارزه می کند و در این مبارزه اعضای بدنش را از دست می دهد و زن دوچرخه سوار با اندامی کامل و رها، به تصویر می کشد.

مرد به وطنش بر می گردد. هم برای اینکه به او اجازه ی اقامت نداده اند هم برای آنکه تاریکی و زن دوچرخه سوار را بسازد و به نقاشی بکشد. اما نمی شود. نمی تواند. در نمی آید. شاید برای اینکه «آدم دنبال چیز دیگری می رود اما به جایی دیگر می رسد» (صفحه ۱۲۱). مثل جایگزین شدن زن دوچرخه سوار که می رفت با زن لچک به سری که می آید تا پیراهن مردانه را از روی بند بردارد.

این جایگزینی و اینکه راوی مدام می گوید: نمی تواند طرح زن دوچرخه سوار را در بیاورد، نشان می دهد راوی در چیزی که به خاطرش به وطن برگشته تا نقشبند آن باشد، به شکست رسیده و حالا نصیبش کرم ننه بابا و صدای کوبیدن گوشت در هاون و شکوایه هایی است که بعد از ظهرها آشنایانش از زن و بچه هایشان پیش او می کنند.

اما آیا کل داستان همین است؟ در داستان دو چیز است که نویسنده مکرر تکرار می کند:

۱- تصویر زن دوچرخه سوار: در ابتدا و انتهای داستان و صفحات ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۲۹

۲- تاریکی غلیظ: راه بر تاریکی ببندد (صفحه ۱۲۳)، شکل تاریکی را بسازد (صفحه ۱۲۹)، راه به تاریکی ببرد (صفحه ۱۲۸). (رجوع به پی نوشت/ شماره ۲)

و راوی مصمم است که هر دو را به نقاشی بکشد و گویا قرار است که تاریکی با این جمله ی معترضه «تاریکی چنان غلیظ بود که انگار تاریکی می بردمان» پس از اشاره به وضعیت قرمز اوایل جنگ، به وضعیت وطن راوی معنا پیدا کند. می دانیم که وقتی در یک داستان کوتاه چیزی مرتب تکرار شود به احتمال زیاد نویسنده، درصدد نمادسازی است. اما آیا این اتفاق می افتد؟ به نظر نگارنده، نه. هر چند داستان در همان سطح رویی کامل و هوشمندانه نوشته شده است. تنها شاید به آن جمله ی معترضه بتوان ایراد آورد. و اینکه تکرارها را به معنای القای نمادین چیزهای دیگر نگرفت.

داستان فرمی دایره ای دارد یعنی با همان تصویر زن دوچرخه سوار غریبه شروع می شود و به همین تصویر هم ختم می گردد. راوی داستان اول شخص مفرد است و داستان به شکل تک گویی درونی نمایشی روایت می گردد. نثر داستان مانند اکثر داستان گلشیری مثل نثرهای کوتاه بلند متن یک موسیقی است، خاصیتی که به نثر حجم می دهد.

اما چرا اسم داستان نقشبندان است و نه نقش بند؟ چرا با آنکه داستان در مورد فروپاشی زندگی خانوادگی یک نقشبند (نقشبند صفت مرکب فاعلی از مصدر نقش بستن به معنی تصویر کردن، نقاشی کردن، صورت گری است و نقشبند به معنی نقاش و مصور صورت گر است) در غربت است ولی اسم داستان جمع بسته شده است؟

شاید گلشیری با گذاردن نام نقشبندان بر داستان تلویحا خواهان آن بوده که به این داستان کلیت بخشد. کلیت به جمعیت زیادی از مهاجرانی که پس از ترک وطن زندگیشان به جدایی کشیده شده است.

اشاره به این که شیرین از عمد نگذاشته که راوی، زن دوچرخه سوار را ببیند و اینکه راوی به بهانه پارک کردن ماشین می خواسته جلوتر برود ولی باز شیرین مانعش شده که راوی اینها را دلیلی می بیند بر اینکه شیرین از حسادتش نگذاشته و ممکن است عشقی بینشان مانده باشد (خط بیست و یکم: پس هنوز امیدی هست) گرچه چند خط جلوترش راوی بیان می کند که شیرین اصلا توجهی به زن دوچرخه سوار نداشته است. ولی توجه شخص راوی به زن دوچرخه سوار و همینطور تمرکز بر بالاتنه و موهای زن در هر زمان که از او یاد می کند (به عنوان مثال: خط دوم: با بالاتنه ای به خط مایل، خط سوم: می رود و موهایش بر شانه ای که رو به دریاست، خط دوازدهم: فقط فرصت کردم باز هم بالاتنه خم شده و سرافراشته رو به بادش را با موهای خرمایی و دو صفحه بعد: با پشت خم و سر برافراخته) و همچنین این موضوع که راوی می گوید برایش فرقی ندارد که حالا زنش، به خاطر سرطان، سینه اش بریده شده و هنوز به عنوان مادر بچه هایش (نه زن و عشقش) قبولش دارد:

(گفت: «دیدی که.»

گفتم: «برای من فرقی نمی کند.»

گفت: «می دانم، اما این دفعه موهایم می ریزد. نمی خواهم به من ترحم کنی.»

گفتم: «ترحم چرا؟ تو مادر بچه های منی.»

گفت: «همین؟»

نشان می دهد که شیرین آگاه از نقص بدنی اش به توجه شوهرش به زنان دیگر نیز آگاه است و از این نیز آگاه است که دیگر عشقی در میان آنها نیست و او برای شوهرش، فقط مادر بچه ها است. و علت اصلی جدا شدن آنها هم همین است که راوی از بیان آن آگاهانه خودداری می کند گرچه مرتب اصرار به بازگشت او دارد.

راوی یکبار دیگر هم در یک جمله معترضه به تاریکی غلیظ اشاره می کند (صفحه ۱۲۱) وقتی که از وضعیت قرمز اوایل جنگ یاد می کند.

## گرگ

داستان کشمکش زنی تنها است. که با شروع شدن زمستان و آمدن برف اسیر گرگی می شود که با آمدن گرگ زندگیش دچار تغییر می شود، و در پایان داستان در وسط تنگ در یک شب برفی می رود و پیوند خود را با گرگ آغاز می کند.

در این داستان نیز شاهد شکل گیری یک ماث عشقی هستیم؛ که در راس این مثلث اختر شخصیت اصلی داستان قرار دارد و ضلع های دیگر این مثلث دکتر شوهر اختر و گرگی است که اختر عاشق آن شده است.

زمانی که ماشین در برف خارج می شود انگار توطئه ای در کار است. اختر به دکتر دلگرمی می دهد که این گرگ بی آزار است یا سگ گله است تا دکتر را ترغیب به خروج از ماشین کند، اما با نپذیرفتن دکتر و ناامیدی او، خود از ماشین بیرون می رود و نزد گرگ می رود تا پیوند خود را با او آغاز کند.

گوشه گیری زن، اتصال وی به دنیای واقعی از طریق دنیای واقعی توسط کتاب شناخت گرگها از کتابهای چک لندن، بارورنشدن اختر به طور طبیعی طی یک سال و جستجوی آغوشی امن (قدرت باروری)، شبهایی که دکتر او را تنها می گذارد این گرگ است که پشت پنجره می آید و تنهایی او را پر می کند.

دکتر برای بیرون بردن زن از این مهلکه با ماشین به دل برف می زند اما دیره شده است و او نیز کسی نیست که جستجوی خود را با پای پیاده ادامه دهد و زن را مثل همیشه تنها می گذارد. این ترس دکتر به علت رقیب عشقی بودن گرگ با دکتر است. و می داند که می بازد؛ به علت عقیم بودن، ترس ... و وقتی که می گوید تقصیر من نبود به این علت است که کاری از دستش بر نمی آید. و خودش را در برابر گرگ می بازد. و وقتی که می خواهد اختر را از آن روستا ببرد در وسط تنگ به گرگ می بازد. در واقع ماشین خرابه نبوده است بلکه ساخته ذهن دکتر بوده است.

در این داستان هم محوریت با زن است. و شکل گیری رابطه عشقی که در راس آن اختر قرار دارد. در واقع زمانی که زن، گرگ را با پوزه و دم سگ می کشد و کلا داستان گرگ را سگ را می کشد به این دلیل است که به دنبال یک آغوش امن میگردد. به شکل سگ گله بیشتر پیشینه پناهندگی و وفا دارد تا درنده خوبی و همجوشی آوری.

اختر نمونه ای از زن های هستند که در چتر ناامنی و توحش ایجاد شده در جامعه زندگی می کنند. جامعه ای ناامن متحوش و شاید هم نازا که امور انتزاعی بر امور عینی غلبه یافته است. فصل سردی که شاید سردی ذهنیت جامعه و سردی زیست جمعی باشد. و توحشی ایجاد شده در جامعه و ترس و نگرانی اضطرابی که به سراغ شخصیت هایی که با ویژگی های اختر می آید: زنی اهل کتاب، گوشه نشین، درون گرا و خیلی از ویژگی های که بیشتر باید سفید خوانی شود.

## منابع

۱. اسکولز، ر.، ۱۳۸۳، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز
۲. اسکولز، ر.، ۱۳۸۳، در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر آگه
۳. اشک洛夫سکی، و.، ۱۳۸۰، هنر به مثابه فن، ترجمه فرهاد ساسانی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۴. افراشی، آریتا، ۱۳۷۶، نشاننداری در زبان فارسی و چگونگی طبقه بندی آن در سطح واژگان، پایان نامه کارشناسی ارشد زبانشناسی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی
۵. بارت، ر.، ۱۳۸۰، مرگ مولف، ترجمه فرزانه سجودی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

۶. بارت، ر.، ۱۳۸۰، علم در مقابل ادبیات، ترجمه آزیتا افراشی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۷. برادفورد، ر.، ۱۳۸۰، واجشناسی، شعر شناسی، نشانه شناسی، ترجمه آزیتا افراشی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۸. بقراط، الاهه، ۲۰۰۱، گفتگو با شهرنوش پارسی پور در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
۹. بقراط، الاهه- میترا شجاعی، ۲۰۰۱، گفتگو با هوشنگ گلشیری در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
۱۰. بقراط، الاهه، ۲۰۰۱، گفتگو با عباس معروفی در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
۱۱. بقراط، الاهه، ۲۰۰۱، گفتگو با حورا یآوری در نامها و نگاهها، اسن آلمان، انتشارات نیما
۱۲. حسینی، صالح و رئوفی، پویا، ۱۳۸۰، گلشیری کاتب و خانه روشن، تهران، انتشارات نیلوفر
۱۳. دریدا، ژ.، ۱۳۸۰، ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی، ترجمه فرزانه سجودی، در ساختگرایی، پسا-ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۱۴. دو سوسور، ف.، ۱۳۷۸، دوره زبانشناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، تهران، هرمس
۱۵. دینه سن، آ.، ۱۳۸۰، درآمدی بر نشانه شناسی، ترجمه مظفر قهرمان، آبادان، نشر پرش
۱۶. رحیمیان، هرمز، ۱۳۸۰، ادبیات معاصر نثر- ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سمت
۱۷. سجودی، فرزانه، ۱۳۸۲، نشانه شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه
۱۸. سجودی، فرزانه، ۱۳۸۴، نشانه شناسی و ادبیات، تهران، انتشارات فرهنگ کاوش
۱۹. سنابور، حسین، ۱۳۸۰، هم خوانی کاتبان، تهران، نشر دیگر
۲۰. سنابور، حسین، ۱۳۸۳، ده جستار داستان نویسی، تهران، نشر چشمه
۲۱. کالر، ج.، ۱۳۸۲، نظریه ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز
۲۲. کربن، ه. و شایگان، داریوش، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ۱۳۷۲، ترجمه باقر پراهام، تهران، نشر آگه
۲۳. کوارد، ر. و الیس، ج.، ۱۳۸۰، اس/زد، ترجمه فرزانه سجودی، در ساخت گرایی، پسا ساخت گرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۲۴. گرین، و. و دیگران، ۱۳۷۶، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، انتشارات نیلوفر
۲۵. گلشیری، هوشنگ، ۱۳۷۲، آینه های دردار، تهران، انتشارات نیلوفر
۲۶. گلشیری، هوشنگ، ۱۳۸۰، باغ درباغ، ج ۱، تهران، انتشارات نیلوفر
۲۷. گلشیری، هوشنگ، ۱۳۸۰، باغ درباغ، ج ۲، تهران، انتشارات نیلوفر
۲۸. گیرو، پ.، ۱۳۸۰، نشانه شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه
۲۹. صفوی، کورش، ۱۳۷۹، از زبانشناسی به ادبیات، ج ۱، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۳۰. صفوی، کورش، ۱۳۷۹، از زبانشناسی به ادبیات، ج ۲، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۳۱. صفوی، کورش، ۱۳۷۹، درآمدی بر معنی شناسی، تهران، هرمس
۳۲. طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی، ۱۳۸۰، همراه با شازده احتجاب، تهران، نشر دیگر
۳۳. عامری، رضا، ۱۳۸۲، نقشبندان قصه ایرانی، تهران، اندیشه
۳۴. مندنی پور، شهریار، ۱۳۸۳، کتاب ارواح شهزاد، تهران، ققنوس
۳۵. منصوری، مسلم، ۱۳۷۷، سینما و ادبیات-چهارده گفتگو، تهران، نشر علم
۳۶. موکاروفسکی، ی.، ۱۳۸۰، نقش زیبایی آفرینی، هنجار ارزش به مثابه واقعیت‌های اجتماعی، ترجمه بهروز محمودی بختیاری، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۳۷. میرعابدینی، حسن، ۱۳۸۳، صد سال داستان نویسی ایران، ج ۱ و ۲، تهران، نشر چشمه

۳۸. میرعابدینی، حسن، ۱۳۸۳، صد سال داستان نویسی ایران، ج ۳ و ۴، تهران، نشر چشمه
۳۹. نوت، م.، ۱۳۷۷، نشانه شناسی، ترجمه کورش صفوی، در زبان و ادبیات، تاریخچه چند اصلاح، تهران، هرمس
۴۰. داستان نقشبندان از مجموعه داستان تاریخ دست روشن-هوشنگ گلشیری- انتشارات نیلوفر چاپ دوم ۱۳۷۸
۴۱. باغ در باغ- هوشنگ گلشیری- جلد ۲- انتشارات نیلوفر-۱۳۷۸
۴۲. نیوا، ژ.، ۱۳۷۳، نظر اجمالی به فرمالیسم روس، ترجمه رضا سید حسینی، در ارغنون ۴ ویژه نقد ادبی نو، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی-سازمان چاپ و انتشارات
۴۳. هارلند، ر.، ۱۳۸۰، دریدا و مفهوم نوشتار، ترجمه فرزانه سجودی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۴۴. هارلند، ر.، ۱۳۸۰، ابرساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پسا ساختگرایی، ترجمه فرزانه سجودی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۴۵. هارتمن، ا.، ۱۳۷۷، زبانشناسی، ترجمه کورش صفوی، در زبان و ادبیات، تاریخچه چند اصلاح، تهران، هرمس
۴۶. یاکوبسن، ر.، ۱۳۸۰، زبانشناسی و شعرشناسی، ترجمه کورش صفوی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۴۷. یاکوبسن، ر.، ۱۳۸۰، قطب های استعاره و مجاز، ترجمه کورش صفوی، در ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۴۸. Buhler, K., ۱۹۳۴, Sprachtheorie, Jena, Fischer
۴۹. Coseriu, E., ۱۹۷۰, Sprache: Strukturen und Funktionen, Tübingen, Gunter Narr
۵۰. Franck, D., & Petofi, J., ۱۹۷۳, Prasuppositionen in der Linguistik & der Philosophie, Frankfurt, Athenäum
۵۱. Yule, G. & Brown, G., ۱۹۸۹, Discourse Analysis, Cambridge University Press
۵۲. [www.golshirifoundation.org](http://www.golshirifoundation.org)
۵۳. [www.maroufi.malakout.org](http://www.maroufi.malakout.org)
۵۴. [www.rezaghassemi.org](http://www.rezaghassemi.org)
۵۵. [www.sokhan.com](http://www.sokhan.com)