

نشریه ادب و زبان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

دوره جدید، شماره ۳۰ (پیاپی ۲۷) زمستان ۹۰

آینه‌های درداز از منظر منتقدان* (علمی - پژوهشی)

دکتر قهرمان

شیری

دانشیار دانشگاه بوعلی سینا

چکیده

«آینه‌های درداز» (۱۳۷۱)، پس از انتشار، واکنش‌های مختلفی در میان مؤلفان و منتقدان برانگیخت. سویه‌ای از این واکنش‌ها، متعلق به کسانی بود که صرفاً به ایرادگیری و انکار ارزش‌های اثر پرداختند تا به آن حد که گویی در کل اثر، حتی یک نکته مثبت هم وجود نداشته است؛ نقد درویشیان، براهنی و مهدی قریب از این دسته است اما البته با تفاوت‌هایی. براهنی با محمل تراشی از تئوری‌های رمان، استدلال‌گرانه نقد می‌کند و گاه به جنبه‌های مثبت هم اشارات کوتاهی دارد ولی مثل همیشه، کشدار و پر طول و تفصیل می‌نویسد. نقد درویشیان، با ایده‌های ایده‌آلیستی و ایدئولوژیک نوشته شده است و به طور تمام عیار، متکی بر وسواس‌های سیاسی در محتویات و وفاداری به معیارهای سنتی در داستان‌نویسی است و به همین سبب، توأم با عصبانیت و تعصب است. در این میان لحن قریب، اگر چه بسیار آرام و توأم با انعطاف است، استدلال‌ها و استنادات او عمق چندانی ندارد و اغلب آنها را می‌توان به

سادگی رد کرد. در سوبه دیگر، موافقان و معتقدان به گلشیری قرار دارند که سبک داستان‌نوسی او را در مجموع، برخوردار از بدعت و بارآوری بسیار و سازه‌های ساختاری آن را نیز مطلوب و مبراً از هرگونه عیب قلمداد می‌کنند و در این میان، آینه‌های درددار نیز نمونه کامل عیاری از نمط عالی داستان‌نویسی محسوب می‌شود که «حرمت ریشه‌ها» را «در آینه خلق هنری» پاس داشته است. اما مخالفان بر این باور هستند که آینه‌های درددار، تصویری «مجازی» و «مغشوش و مخدوش» از ما ارائه می‌دهد. نقد فرج سرکوهی، و شهریار وقفی‌پور، نمونه‌ای از این نقدهای مثبت است.

کلید واژه‌ها: آینه‌های درددار، گلشیری، نقد، داستان فارسی

مقدمه

اعتماد به ابتکارات تکنیکی و توان تحمل‌پذیری در وجود گلشیری تا به آن حد بود که از چاپ تندترین نقدها بر آثار خود، در نشریاتی که خود گرداننده آنها بود نیز ابایی نداشت. انتشار نقد درویشیان بر آینه‌های درددار در اولین شماره مجله «کارنامه»، از آن جمله بود. او به آثار خود چنان اطمینانی داشت که با گله‌گزاری از نقدهای مثبت، منتقدان را به نگارش نقدهای منفی فرا می‌خواند: «حالا که این همه مدت می‌گذرد، کتاب [شازده احتجاب] دیگر تبدیل به یک اسنویسم شده. انگار هیچ کس جرأت ندارد که بگوید این رمان بدی است، ضعیف است، کهنه شده است یا هر حرف دیگری. این از نظر من اصلاً وضعیت مطلوبی نیست. اتفاقاً خودم خیلی دوست دارم کسانی پیدا بشوند که بگویند این کتاب خوبی نیست. هیچ عیبی هم ندارد که مثلاً یکی مثل نجف دریابندری باشد که به صراحت بگوید بوف کور کتاب بدی است، شازده احتجاب خوب نیست و الی آخر. به نظرم این‌طور اسنوب‌پسند شدن یک اثر، نشانه عظمت آن نیست، نشانه اداهای عمومی و بزرگی است که وقتی مد می‌شود، کسی جرأت ندارد خلاف آن را ابراز کند.» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۹۲)

مانیفست سیاسی - ادبی آقای گلشیری

درویشیان در نقد خود، آینه‌های درددار گلشیری را نه یک داستان به معنای متعارف بلکه بیانیه و «مانیفست سیاسی - ادبی آقای گلشیری» می‌شمارد که «برای اثبات و تعیین

بخشیدن به خود، چه از لحاظ ساختار و چه از نظر درون‌مایه، داستان و داستان‌هایی را به خدمت گرفته است؛ یعنی اندیشه‌هایی است که تصاویر را به خدمت «گرفته است و نه تصاویری که اندیشه‌هایی را پرورده باشد. بر این اساس، با استناد به شماری از عبارت‌های توضیحی و تحلیلی موجود در متن، که اغلب آنها از زبان ابراهیم، راوی و شخصیت اصلی روایت، بازگو شده است به این استنباط می‌رسد که این تلاش‌ها و تئوری‌سازی‌ها، همه برای «نفی رئالیسم اجتماعی در ادبیات» است «تا جنبه تغییر دهنده‌گی ادبیات و سهمی را که در این زمینه می‌تواند داشته باشد، با گردآوری «آفات و اجزاء» خاص، نفی کند.» مسلماً برای نویسنده‌ای چون درویشیان که از یک سو واقعیت‌های داستانی را نسخه رونویسی شده از واقعیت‌های اجتماعی می‌داند و به تبعیت از آن، تنها نگرش رئالیستی، آن‌هم از نوع مستند آن را به رسمیت می‌شناسد و از سوی دیگر، هنر و ادبیات را یکی از ابزارهای مؤثر برای مبارزات سیاسی می‌شناسد، نفی خاصیت تغییر دهنده‌گی ادبیات، به هیچ وجه نمی‌تواند مقبولیتی داشته باشد و از آنجا که او هم‌چنان به تک بُعدی بودن واقعیت باور مطلق دارد، طرح نظریات مختلف و بازکاوی جنبه‌ها و جلوه‌های چندگانه واقعیت، تصور او را به جانب تعارض سوق می‌دهد و آن‌گاه بر مبنای قاعده برون‌افکنی - که مسلماً در اینجا کاملاً صادق است - واقعیت‌های مطرح شده در آینه‌های درد را متناقض می‌بیند.

استدلال درویشیان درباره استفاده گلشیری از روش استقرا برای محکومیت جریان‌های حزبی و موضوع مهاجرت‌های سیاسی، البته بسیار متین و منطقی است. فرج و طاهر به عنوان یک جزء کوچک از کل جریان چریکی، و چند ایرانی در آن سوی مرزها در نقش ایرانیان خارج از کشور، نمی‌توانند نماینده کل این جریان‌ها باشند. «اینها» «سفر کردن» از جزء به کل نیست، اینها از خاص، عام ساختن است. «درستی و نادرستی یک جریان مبارزاتی و نوع عملکرد و اندیشه حاکم بر آن را باید از «ضرورت، امکان و مطلوب بودن شکل‌گیری و نحوه عملکرد» آن گروه در پاسخ دادن به ضرورت‌ها جستجو کرد و نه در رفتار مناسب یا نامناسب یک چریک یا یک فرد سیاسی. از نظر نویسنده آینه‌های درد، آدم‌های آن سوی مرز نیز، به جز صنم بانو و ایمانی، همگی آدم‌های پرمدعایی هستند که اوقات فراغت خود را یا با بحث‌های بیهوده سیاسی و یا با رابطه‌های پنهان جنسی سپری می‌کنند و یا اگر خیلی شرافتمند باشند، با کناره‌گیری از این گونه «درندگی‌ها» و تاختن به

گذشته خویش، به تربیت فرزندان خود می‌پردازند و ابراهیم، راوی داستان، آن قدر به حقانیت اعتقاد و عملکرد عجولانه خود درباره مبارزه و امکان تغییر جهان اطمینان دارد که وقتی نتیجه ناخوشایند آن، با شتاب‌زدگی‌هایش در تقابل قرار می‌گیرد، به قانون تغییر ناپذیری جهان ایمان پیدا می‌کند و برای تکمیل و تثبیت نظر خود، «آفات و اجزای» دیگری را نیز در طول روایت به میان می‌کشد تا در نهایت، نویسنده نظر خود را به کرسی بنشانند که «اگر دنیا تغییر نکرد، نه به خاطر شیوه اندیشه و عملکرد غلط اوست بلکه دنیاست که تغییرپذیر نیست!»

«ابراهیم می‌خواهد بنویسد (کاری که دیگران نکرده‌اند!)؛ آن‌هم به صورتی که «پشت قو هیچ چیز نباشد» و برای آنکه به چنین شیوه‌ای در نوشتن نایل آییم و پذیرفته شویم، باید در شرایطی زندگی کنیم که واقعیات، تصاویر و مفاهیم در حوزه کارکرد نیز نقشی یکسان داشته باشند اما نوشتن از یک جویبار به صورتی که همان جویبار باشد و چیز دیگری را به دنبال نداشته و تداعی نکند، درجایی که شعور انسان انعکاس راست حقیقت نیست و از «داوری‌هایی» گذرمی‌کند که وابسته به موقعیت‌های متفاوت و متضاد آدمیان است، امری است محال... تناقض در همین است که ابراهیم در جایی با این که دوست دارد بر توالی زمان بنویسد، امکان آن را رد می‌کند: «نمی‌شود»؛ همان طور که قبلاً می‌خواست با دو کتاب (امکان)، جهان را تغییر دهد (ضرورت) و وقتی چنین نشد، به نفی ضرورت (تغییر جهان) برخاست.»

روش راوی داستان، به تبعیت از نویسنده، آن است که با تعمیم بخشیدن به «آفات و اجزا»، به تئوریزه کردن آنها می‌پردازد و گاهی نیز این تعمیم‌بخشی‌ها، به دلیل بی‌توجهی نویسنده، در گرداب تناقض‌گویی گرفتار می‌آید و خاصیت خود را از دست می‌دهد؛ برای نمونه، راوی در جایی بر این اعتقاد است که «هر نسلی باید زهرابه تلخ خود را در گلوی خود نگه دارد» و به این خاطر، مینا را از انداختن چوخی طاهر به دوش دخترانش برحذر می‌دارد. در جای دیگر در گفت و گو با بهمن، نظر کاملاً متفاوتی ابراز می‌کند: «آنجا [ایران] ما مردم رسم خوبی داریم؛ هیچ وقت رخت‌های زیرمان را روی بند مهتابی‌هامان نمی‌آویزیم. بله، می‌دانم، چون می‌ترسیم از همین چیزها، دوست و دشمن دستک و دنبک

درست کنند ولی تو نمی‌کنی. برای همین هر نسلی به همان راهی می‌رود که نسل پیش.» (ص ۴۵)

«اگر ابراهیم پیامبر توانست با تیرت‌ها را بشکند، برای این بود که اول وجود آنها را در خود شکسته بود. چون او بی‌می‌توانست از آتش به سلامت بیرون بیاید اما ابراهیم آینه‌های درد را، از آنجا که نه تنها با «اجنه» درونش تسویه حساب نکرده بلکه آنها را تئوریزه هم می‌کند، نمی‌تواند بت (صنم) را بشکند و نمی‌خواهد چنین کند: «نمی‌خواهم تو بشکنی.» (ص ۱۵۱) انتخاب نام ابراهیم و صنم، بیهوده و اتفاقی نیست؛ این انتخاب، نمایش دیگری است از «صلح با جهان». (درویشیان، ۱۳۷۷: ۸۴-۸۸)

و دیگر این که صنم بانوی آینه‌های درد را، در نقش یک معشوق آرمانی، شباهت بسیار به زن اثری هدایت دارد؛ عیناً با همان «خال و چال گونه و عادت انگشت به دهان بردن و همان خویشی و قرابت با مرد داستان (ابراهیم و صنم گویا خاله‌زاده هستند) که در بوف کور هم هست.» دیدگاه نویسنده درباره‌ی دست‌یابی به این معشوق نیز شباهت بسیار به دیدگاه هدایت دارد؛ آنجا که می‌گوید: «وصل او در این جهان دست نمی‌دهد. با بدل‌های او به خلوت می‌شود رفت اما با او، فقط می‌شود بوسه‌بازی کرد.» [ص ۱۴۲] یکی از تفاوت‌هایی که صنم بانو با زن اثری هدایت دارد، این است که گلشیری در شخصیت این زن، صورت خاکی و آسمانی معشوق را با یکدیگر ترکیب کرده و او را زنده و حی و حاضر در برابر عاشق قرار داده است (درویشیان، ۱۳۷۷: ۸۴-۸۸) در حالی که در بوف کور، معشوق آسمانی، یک آرمان خیالی و دست‌نیافتنی است و معشوق زمینی از فرط نامطلوبی و نفرت‌زایی، گُشتنی.

* برتری شازده احتجاب بر آینه‌های درد

براهنی بر این باور است که «آینه‌های درد را»، اگر چه «بهترین اثری است که گلشیری بعد از شازده احتجاب نوشته است، ولی اوج کار گلشیری هنوز شازده احتجاب است.» اما دلایلی که او برای برتری «شازده احتجاب» بر آینه‌های درد آورده است، به راحتی نمی‌تواند ادعای او را به اثبات برساند. دلیل اول او، استفاده از فن فاصله‌گذاری در «شازده احتجاب» و فقدان آن در آینه‌های درد است. یعنی ابراهیم، «راوی و شخصیت اصلی آینه‌های درد را، نویسنده‌ای است که خود گلشیری است در حالی که شخصیت شازده

احتجاج خود گلشیری نیست.» به عبارت دیگر، «گلشیری با غرق کردن این راوی در مشخصات بی‌شماری از خود و شیوه بیان و زبان و تکنیک خود، چنان در حداقل فاصله از او قرار گرفته است که انگار دارد نوشته خود را در اول شخص مفرد می‌نویسد و هر آن، ممکن است نوشته به سفرنامه‌ای تبدیل شود که در آن، مسافر ذهنی از مسافر عینی سریع‌تر تاخته است.» (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۲۸) و چون ساخت و پرداخت یک شخصیت روشن‌فکرانه، برای نویسنده‌ای که خاستگاه و زیست روشن‌فکرانه دارد، بسیار ساده‌تر است از «ورود به دنیایی غیر از دنیای روشن‌فکران» به این خاطر، تلاش‌های تکنیکی گلشیری در شازده احتجاج، مأجورتر است تا در آینه‌های درداری. اگر چه این استنباط به خوبی دلالت بر ذکاوت و مهارت براهنی در دست‌یابی به دریافته‌های جدید در داوری‌های خود دارد، دلیل قانع‌کننده‌ای برای اثبات مدعای او نمی‌تواند محسوب شود چرا که هر نویسنده‌ای، مواد و مصالح داستان‌های خود را از محیط و محدوده‌ای که با آن در حشر و نشر مستقیم قرار دارد، برمی‌گزیند تا ضمن نزدیکی به واقعیت، با شناخت و تعمق بیشتر به تصویر آن پردازد. نفس‌گزینش موضوع، به خودی خود چندان ارزشی ندارد، کیفیت و ماهیت و منظر و معرفتی که برای معرفی آن انتخاب می‌شود اهمیت دارد. پس این گفته براهنی که «از شازده احتجاج به بعد، در قصه‌های گلشیری، تجربه واقعی زندگی به روی او بسته مانده است»، که نوعی نتیجه‌گیری منطقی از این مقدمات است، نمی‌تواند ادعای منصفانه‌ای باشد؛ به دلیل آنکه، تجربه واقعی هر کس از زندگی، محدود است. خود گلشیری نیز وقتی خواهان مخاطبان خاص و انگشت‌شمار بود و دنیای داستان‌های خود را دشوار و دور از فهم عموم می‌دانست، مسلماً از سر تعمد به این شیوه از نوشتن روی آورده بود. حال با طبیعی تلقی کردن رویه روشن‌فکرانه برای یک نویسنده روشن‌فکر، ایراد حذف پاره‌ها و پیوندها و عدم پردازش شخصیت‌ها بر این گونه از نوشته‌ها، نمی‌تواند عارض باشد: «طبیعی است که در چنین نوشته‌ای، بخش اعظم واقعیت و مکانیسم‌های فرافکنی هنری واقعیت، به ویژه واقعیت فرم هنری، در ارتباط با روشن‌فکران حذف شده است؛ به دلیل اینکه قرار است آن بخش اعظم واقعیت فرم هنری را، و حتی خود واقعیت را، پیشاپیش دانسته باشیم. و همین جاست که باید گفت «طاهر» ساخته نشده است: پدر و مادر او ساخته نشده‌اند. پدر و مادر زن‌ها هم کاریکاتوروار معرفی شده‌اند.» (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۲۸-۲۲۹)

دلیل دوم برای فروتری آینه‌های درد از برتری «شازده احتجاب»، یا عیب دیگر آینه‌های درد، استفاده از اضافات و افاضات نالازم و مغایر با ایجاز است که پیداست برجسته کردن این موضوع، از یک سو، نوعی واکنش به موضع‌گیری تند گلشیری در برابر اطنا‌های خود براهنی است و از سوی دیگر، نشان دهنده بی‌اعتقادی نویسنده به دخالت موضوعات غیرروایی در روایت است. در حالی که هر نوع وسوسه ذهنی، بدون هیچ محدودیتی در موضوع، و به تبعیت از آن، تمام بازتاب‌های زبانی، می‌تواند اجازه حضور در روایت داشته باشند. براهنی بر این باور است که «گلشیری در قصه کوتاه، به ایجاز وقوف کامل دارد. در آینه‌های درد، تا آنجا که قضیه مربوط به ترکیب قصه ابراهیم و مینا و سوابق مینا و طاهر می‌شود، روایت سر راست از آب درآمده است ولی به محض اینکه گلشیری از ترکیب روایی نوشته پا فراتر می‌گذارد، نوشته انرژی خود را از دست می‌دهد... بخش اعظم این اضافات، مربوط به افاضات راوی و مخاطب پارسی او، صنم بانو، راجع به مسائل نویسندگی و جهان‌بینی معنوی و معرفت‌شناسی و شناخت‌شناسی نویسنده است... بخشی از چیزهایی که او در این کتاب، راجع به رمان می‌نویسد، پیش از انتشار کتاب، گلشیری در مقالات و مصاحبه‌هایش گفته است... به صراحت بگوییم که کتاب ۱۵۸ صفحه‌ای گلشیری، شدیداً احتیاج به ویرایش دارد و علاوه بر ده‌ها پاراگراف و گاهی صفحه کامل که می‌توان به راحتی از آن حذف کرد، به آسانی می‌توان سطرهایی را هم، از بخش‌های مختلف نوشته بیرون کشید و چیزی در حدود ۸۰ الی ۹۰ صفحه را نگه داشت.

این نکته را به دلیل ایجاب ایجاز گلشیری وار می‌گوییم.» (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۳۲-۲۳۳)

نکته سومی که براهنی به کرات و با تفصیل بسیار، در نوشته خود از آن سخن گفته است، این است که «گلشیری در سراسر یک اثر و تقریباً در سراسر آثارش، یک زبان دارد: زبان گلشیری.» یعنی «فرج و مینا و صنم بانو و بهمن و سعید ایمانی و دیگران، یک زبان دارند: زبان خود نویسنده محترم؛ و این یعنی نوشتن ادبیات و یا زبان خوب، بی‌توجه به «ادبیت» خود روایت پیش‌رو.» (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۳۴) این نوع بی‌توجهی به لحن آدم‌ها در (اصطلاح سنت روایت رئالیستی) را براهنی، «حالت فونکسیونل» یا کارکردی / عملکردی دادن به نثر می‌داند که تعبیر درست و گویایی است و البته، بیشتر خاص داستان‌هایی است که قید واقع‌گرایی به راحتی بر آنها قابل اطلاق است. اما استدلال براهنی بر این است که از

آنجا که نویسندگانی چون فالکنر، در «خشم و هیاهو» و جویس، در «اولیسس» و شمار دیگری از داستان‌ها، خود را ملزم به رعایت لحن آدم‌ها کرده‌اند، پس گلشیری هم باید وفادار به آن می‌بود. حقیقت این است که گلشیری، پس از «شازده احتجاب»، به جانب روایت‌شکنی‌های بنیان‌گذاران «رمان نو» تمایل پیدا کرد و در این مکتب نیز شخصیت‌زدایی از آدم‌ها، جایی برای موجودیت لحن باقی نگذاشته بود. علاوه بر این، در شماری از همان داستان‌های ذهنی - روان‌شناختی جویس و ولف نیز چندان توجه جدی به تمایز زبان‌ها نشده است.

براهنی بر این اعتقاد است که زبان گلشیری، «از خلال پروسه بیگانه‌گردانی» گذر نکرده است و در جایی که زبان جامعه، بافتی به مراتب عظیم، پیچیده و پویا دارد و خانه زبان نیز گستره‌ای به وسعت زبان جامعه و فرهنگ و تاریخ را در بر می‌گیرد، زبان گلشیری در همه جا شکلی آشنا، مستقیم و محدود و لو رفته دارد. او «چون تجربه‌ای جز تجربه روشن‌فکری ندارد»، حتی در زمانی که از چریک یا زن می‌نویسد، از یک سو، از این آدم‌ها فرد نوعی می‌سازد و از سوی دیگر، زبان مخصوص آنها را به کار نمی‌برد و این البته، عیب بزرگی است. (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۳۷)

گلشیری در آینه‌های درددار، از نظر سبک و زبان، متأثر از آل‌احمد است. هم عیناً مثل او، جملات خود را کوتاه و تلگرافی و عاری از حشو و زواید و با جابه‌جایی اجزای اصلی بازگو می‌کند و هم در همه‌جا با نثر همیشگی خود، حی و حاضر است. «او هم همین طورها بود، خرج سفری گرفته بود، به مارک؛ و ابتدا در برلن غربی داستانی خوانده بود بر سر جمع ایرانی‌های آنجا و معدودی آلمانی، به سال نود میلادی و بعد هم، شهر به شهر گشته بود و هر جا چیزی خوانده بود؛ در کلن و هانور و فرانکفورت و هامبورگ.» (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۴۰ - ۲۴۱)

اما نکته چهارم که وجود حرف‌های تکراری و متناقض در آینه‌های درددار است نیز در باطن، ایراد چندان به جایی نیست. این که گلشیری در بیش از بیست جا، حرف‌هایی درباره «سبک و شیوه و ساختار کار خود» زده باشد که بعضی از آن حرف‌ها در مقاله یا قصه دیگری از او نیز آمده باشد، دلیلی بر محکومیت این اثر نیست. وجود تکرار در درون یک اثر است که باعث معیوب شدن است اگر نه، کارنامه همه نویسندگان، انباشته از این

تکرارها است. این حرف براهنی نیز چندان منطقی نیست که می‌نویسد: «نویسنده نمی‌تواند هم اثر را طوری بنویسد که چگونه نوشتن آن، خود قصه را تشکیل دهد و هم مدام، در وسط روایت، فن نوشتن خود را توضیح بدهد. این دو کار، در روایتی که گلشیری از کار خود تحویل داده، شدیداً ناقض یکدیگرند.» (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۴۸ و ۲۴۹) اتفاقاً در زمانی که موضوع یک داستان، چگونگی نگارش آن داستان یا داستان دیگر باشد، پرداختن به فن داستان‌نویسی از ملازمات مرتبط با کار است و شگفت این است که براهنی خود، همه این عیوبی را که بر آینه‌های درد دراز گرفته است، در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» که مدتی بعد از آینه‌های درد دراز به نگارش درآورده، به کار گرفته است.

این واقعیت نیز که آینه‌های درد دراز را با حذف «بگو مگوهای نامربوط به ساختار روایت» و «چند تکه از قصه‌های نامربوط به شخصیت‌های اصلی، یعنی ابراهیم، مینا، و صنم بانو»، می‌توان به «قصه شسته رفته» ای تبدیل کرد که صفحات آن از حدود هفتاد هشتاد تجاوز نکند، نه تنها در آینه‌های درد دراز بلکه اساساً در کلیت سبک گلشیری، مصداق چندان‌ی ندارد؛ به دلیل آنکه گلشیری، استاد مسلم اختصار و ایجاز است و آثاری چون «شازده احتجاب» و آینه‌های درد دراز نیز از نمونه‌های عینی و اعلا‌ی این ایجاز است که اتفاقاً از فرط فشرده‌سازی، باید آنها را چندین بار مطالعه کرد تا حداقل، موفق به درک ماهیت ماجراها در آنها شد؛ درک پاره‌های پر تراکم درون‌مایه که جای خود دارد. از این منظر، وجود ماجراهای فرعی یا بحث‌های حاشیه‌ای در این گونه داستان‌ها، هم روزنه‌هایی برای درک روایت فراهم می‌آورند و هم، فراغتی برای استراحت ذهن مخاطب.

و شگفت‌انگیزتر از همه، این استدلال براهنی است که آینه‌های درد دراز را داستانی «تک‌کانونی» می‌شمارد و آن‌گاه حکم به رمان نبودن آن می‌دهد. در حالی که استدلال او برای اثبات موضوع، کاملاً با مقصود او در مغایرت قرار می‌گیرد؛ به دلیل آنکه وجود دو مثلث ابراهیم و مینا و طاهر در یک طرف و ابراهیم و صنم بانو و سعید ایمانی در طرف دیگر، دو کانون نیرومند برای شکل‌گیری حوادث متعدد به وجود آورده است که شالوده زندگی ابراهیم، راوی و شخصیت اصلی داستان، بر آن قرار گرفته است. صرف سر و کار نداشتن بعضی از شخصیت‌های مثلث اول با مثلث دوم، اثبات‌کننده این حقیقت نیست که ماجرای آنها استعداد تبدیل شدن به رمان را ندارد؛ وجود شخصیت اصلی در محور و کانون هر

مثلاً، شرایط کافی را برای مرتبط شدن آنها به یکدیگر فراهم آورده است. اضافه بر این، کدام قاعده داستان‌نویسی، روایت تک‌کانونی را فاقد شرایط لازم برای رمان بودن یک داستان دانسته است؟ فراموش نکنیم که در عالم هنر، هیچ قاعده مطلق وجود ندارد و نویسندگان شاهکارها نیز همواره بر فراز قاعده‌ها حرکت می‌کنند. این نکته نیز نیازی به یادآوری ندارد که گلشیری برای احیا و ترکیب روش داستان‌نویسی کهن با شیوه‌های امروزی، عمداً به خلق ماجراها و موقعیت‌های کم‌ارتباط و گسسته پرداخته است تا به قاعده درونه‌گیری یا داستان در داستان، ساخت و بافتی امروزی بدهد. (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۵۳-۲۵۵)

- «من حرفی را که زمانی اودر ارتباط با «رازهای سرزمین من» راجع به «تریسترام شندی» زده بود، بر می‌گردانم به خود او و می‌گویم که بخش اول آینه‌های درداری، یعنی پیش از بار یافتن ابراهیم به حضور صنم بانو، مو به مو، بر اساس تعالیم و ویکتور اشکلوفسکی و براساس نتایجی که او از مطالعه دقیق طرح و توطئه «تریسترام شندی»، اثر استرن، در حدود هفتاد و پنج سال پیش گرفته، نوشته شده است.»

حقیقت این است که ریشه شماری از انتقادات بر آثار گلشیری را باید در نقدهای صریح و بی‌رحمانه او بر آثار دیگران جستجو کرد. به قول کورش اسدی، او «اصلاً شوخی نداشت. سی سال رفیق طرف بود اما همان موقع، اگر داستانی ازش می‌خواند، می‌گفت مزخرف است یا این جاش بد است. فکر می‌کنم یکی از دلایلی که منجر می‌شد خیلی‌ها باهانش تو ادبیات دشمن بشوند، این بود که اهل معامله نبود.» (طاهری مجد، ۱۳۸۳: ۳۱۱) و ظاهراً یکی از دلایل خشم براهنی بر گلشیری که به صورت نگارش چند مقاله بروز پیدا کرده است - از جمله «گلشیری و مشکل رمان» و «گلشیری و شگرد نو در روایت» (براهنی، ۱۳۷۳: ۱۹۱ - ۲۶۴) - نیز ریشه در همین موضوع دارد. ماهیت شماری از ایرادها در این مقالات، به خوبی بر مصر بودن براهنی بر فروکشیدن خصم از جایگاه قدرت به هر وسیله ممکن دلالت می‌کند؛ اگر نه براهنی با آن دیدگاه‌های مدرن و فرامدرنی که در حوزه داستان‌نویسی دارد، نباید نبود تعلیق یا به تعبیر خود او، «فروکش کردن مکانیسم‌های عقب اندازی» را که همان شناسایی و ارتباط یافتن راوی با نویسنده ناشناس یادداشت‌ها در مجالس قصه‌خوانی است، یکی از عیوب تأسف‌آور در نیمه دوم آینه‌های درداری محسوب

کند. و یا پای‌بند نبودن گلشیری به سلسله مراتب زمانی و مکانی و علی‌روایت را در نیمه اول، از محاسن داستان به شمار آورد و نبود آن را در نیمه دوم از معایب؛ و بر اساس این ویژگی، آینه‌های درداز را بهتر از کلیه کارهای گلشیری قلمداد کند و آن‌گاه، کاربست صنعت تعلیق را نیز به الگوگیری گلشیری از استر و داستایوسکی در «تریسترام شندی» و «برادران کارامازوف» و «ابله» منتسب کند چرا که این‌گونه انتقادهای خصومت‌آمیز و سطحی‌نگرانه، چیزی نیست جز داوری بر اساس ابتدایی‌ترین اصول داستان‌نویسی درباره یکی از شاهکارهای داستان‌نویسی در ادبیات ایران، به دست یکی از منتقدان بسیار صاحب‌نام. (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۵۹ - ۲۶۰)

روایتی تک صدایی

- مهدی قریب نیز در نقد خود (قریب، ۱۳۷۳: ۲۸-۳۴)، همه‌جا به دنبال عیب‌تراشی است. تا آنجا که گویی حتی یک نکته مثبت نیز در کل داستان وجود نداشته است. او می‌گوید: «در شمای کلی روایت داستان، زمان تقویمی در هم می‌شکند. در قالب سه خط حال، گذشته واقعی و گذشته داستانی، متناوباً یک‌دیگر را قطع می‌کنند و درهم می‌آمیزند. در تقاطع متناوب و البته نامنظم این خطوط سه‌گانه است که ابراهیم، شخصیت اصلی کتاب، تکه پاره‌های هستی تاریخی و عاطفی «خود» را به مثابه «ما» در آینه منش و کنش «دیگران» می‌جوید تا کامل شود.» و آن‌گاه، از این گفته‌ها به این نتیجه می‌رسد که «اما به سبب گرایش‌های اندیشگی و اجتماعی معین که ناخودآگاه نویسنده، بر مناسبات زیبایی شناختی داستان حاکم شده است، منظر جهان داستانی او، از ورای تفننی فرم‌گرایانه مغشوش و مخدوش می‌نماید» چرا که همه شخصیت‌ها جز ابراهیم، «در منش زیبایی شناختی داستان، چنان تعبیه شده‌اند که تنها آن «دیگران» هستند که با برخورداری از چند زاویه دید، حقیقت مورد نظر «ابراهیم» (گلشیری) را گسترش دهند.» عصاره تمام این عبارات‌ها، چیزی جز این نیست که آینه‌های درداز، روایتی تک صدایی است و آن صدای تنها نیز صدای نویسنده است. این استنباط، در عین حال که کاملاً درست است، شمولی فراتر از یک داستان یا یک نویسنده دارد و آن، کلیت فرهنگ ماست که به دلیل شرایط تاریخی و اجتماعی سال‌ها و سده‌ها، هم‌چنان که در حوزه سیاست و اجتماع، از مدنیت مدرن و چند صدایی محروم بوده‌ایم، در حوزه فرهنگ نیز که همواره یکی از توابع آن بوده است، هنوز به دموکراسی و

سویه چند صدایی نرسیده‌ایم. نمونه‌اش تمام رمان‌های کوتاه و بلندی است که در طول سال‌های پیش و پس از انقلاب نگارش یافته‌اند: «چشم‌هایش»، «بوف کور»، «مدیر مدرسه»، «شازده احتجاب»، «کلیدر»، و نیز «آینه‌های دردار».

اما انتقاد از انتقال تصورات ذهنی نویسنده به جهان پیرامون، آن‌هم در جایی که واقعیت‌های موجود عینی و ذهنی نیز چیزی جز این نیست، از ایرادهای بنی‌اسرائیلی است. به دلیل آنکه اساساً مکانیسم استدلال و استنتاج‌های ذهنی همه‌آدم‌ها، چنین صیوررتی دارد؛ یا از کل به جزء است و یا از جزء به کل. این‌گونه انتقادات از مصادیق عیب‌تراشی است. «ابراهیم، ایده‌آلیستی انتزاع‌گراست که با دیدی» تمام فرهنگی «به‌ریشه‌های خود می‌نگرد. او در اضطراب‌های روشن‌فکرانه خود، واقعیت‌های نابسامان فکری و اجتماعی موجود در منظر محدود خویش را سردرگمی و بن‌بست جهان می‌پندارد. او تمثیل داستانی دیگر است از آقای «راعی» و «وحدت» در «بره گمشده» راعی «که از منظر تفکر امروز گلشیری، با رنگ و جلایی نو جلوه می‌فروشد. آقای وحدت در «بره گمشده» راعی «روشن‌فکر متفرعنی است که در فقدان ریشه‌های عمیق فرهنگی عزا گرفته است. او معتقد است که به سبب همین فقدان ریشه‌های عمیق فرهنگی است که تاریخ ما، هیچ‌گاه تداوم نداشته و هرازگاهی، با اولین ضربه و یورش، از درون ویران شده و به عقب بازگشته است.» چفت و بست مطمئنی که ابراهیم برای اتصال این گسیختگی‌های فرهنگی به یک‌دیگر یافته است، همان «خانه زبان» است. «اعتقاد ابراهیم به این تنها! عامل پیوستگی فرهنگی و تاریخی [اجتماعی هم؟] [تأکید از خود منتقد است] کشورش به حدی است که مدام با «خود» و با «صنم» اش، از میهن خود به عنوان «خانه زبان» یاد می‌کند... چنان از خود بی‌خود می‌شود که حتی سعید ایمانی ساواکی را هم که عده زیادی از مبارزان سیاسی به همت او لو رفته و اعدام شده‌اند، به درون این خانه درندشت و بی‌در و پیکر دعوت می‌کند. «این هم از تناقض‌گویی‌های منتقد است که از یک سو، خود را طرفدار نوشته‌های چند صدایی و به تبعیت از آن، جامعه چند صدایی معرفی می‌کند و از سوی دیگر، وجود آن را در نویسنده، که یک تمایل طبیعی است، به تمسخر می‌گیرد. انکار موجودیت کسانی که تعلق قومی و فرهنگی به این خانه دارند، آن‌هم در زمانه‌ای که دیگر تیروتبار سلطنت به تاریخ پیوسته است و طرفداران آن نیز به مکافات این جانبداری، سال‌ها شکست و در به‌دوری را تحمل و حتی به اشتباه خود نیز

اعتراف کرده‌اند، سلوک خردپسندانه‌ای نیست. تازه اگر هم در عقیده خود پابرجا باشند، اعتقاد آنها در عالم سیاست، یکی از انواع رویه‌های مرسوم سیاسی است، که مطمئناً پایداری آن در میان پیروان، دست کم از یک استدلال حداقلی برخوردار بوده است. صرف نظر از این باورها، جای هیچ انکار نیست که آنها هم، در هر جا که باشند، الزاماً عضوی از همان «خانهٔ زبان» هستند. هم‌چنان که ورود آنها به این خانه، به اختیار هیچ کس نبوده است، در خروج معنوی - و نه فیزیکی - از آن نیز اختیار کسی دخیل نیست و دیگر این که، آیا این سعید ایمانی، خود نمودی از همهٔ نیروهای مخالف سیاسی در سال‌های پس از انقلاب نیست که نام بردن از آنها در زمان نگارش کتاب چندان مجاز نبوده است؟

ادعای هم‌سوئی و حتی هم‌کنشی بین تصاویری که گلشیری از مبارزان و مهاجران در نوشتهٔ خود ارائه داده است، با موضع پردازش و تهمت‌آلودی که حکومت‌های سیاسی در حق مخالفان خود اعمال می‌کنند نیز تا حدودی، ریشه در همان موضوعی دارد که براهنی در نقد خود، به خوبی به آن اشاره کرده بود؛ یعنی حذف پاره‌های عمده‌ای از واقعیت و فراخوانی آن را بر عهدهٔ فهم مخاطب روشن‌فکر واگذار کردن و دیگر آنکه، حق و باطل، حریم مطلق ندارند؛ گاه در باطل هم رگه‌هایی از حقیقت می‌توان مشاهده کرد. واقعهٔ دست‌گیری فرج را به سادگی می‌توان با قاعدهٔ پاره‌گزینی و تصاویر خارج‌نشینان را با نسی بودن حق و باطل، توجیه‌پذیر کرد اما البته، همهٔ واقعیت این نیست. گاهی یک شق از یک ماجرا، چنان جلوهٔ ناباورانه‌ای پیدا می‌کند که مانع از رونمایی سایر شقوق آن در شعاع خیره‌کنندهٔ خود می‌شود. حادثهٔ لخت کردن یا لخت شدن فرج در داخل کمد، یکی از این نمونه‌هاست که نمایش خشونت‌باری است از اوج مظلومیت مخالفان وضع موجود و عمق وقاحت مدافعان آن؛ نیز بازآفرینی بازتاب‌های غم‌انگیز یک واقعهٔ شوک‌آور و برجستگی بخشیدن به سیرت شیطانی در سلوک سیاسی.

به اعتقاد این منتقد، ابراهیم، نویسنده‌ای است که با واسطهٔ همسرش، مینا، با مصائب و مسائل مبارزان سیاسی آشنا شده است؛ به این خاطر، با موضوع مبارزه مواجهه‌ای ژرف ندارد و حتی با پندارهای انتزاعی و بینش فرا اجتماعی خود، تصویری که از مبارزان به نمایش می‌گذارد، «درست همان چیزی است که معارضان این حرکت سیاسی تصویر می‌کردند.» در حالی که وقتی امکان ارائهٔ تصاویر واقع‌بینانه و جامع‌الاطراف از حقیقت

بیرونی و درونی یک جریان سیاسی وجود ندارد، بهتر است همه هستی آن را با چند تصویر زشت، خدشه‌دار نکنیم. حوادث زندگی مخفی فرج در خانه طاهر و لخت و عریان بیرون کشیدن او از درون کمد بیوه طاهر، نمونه‌هایی از آن تصاویر مخدوش کننده است که راوی تلاش می‌کند آنها را از طریق طرح محمل‌هایی چون استفاده از موضوع رابطه نامشروع برای رد گم کردن و نجات فرج از شکنجه شدن و یا اشارات چندین باره به پسر بچه بودن فرج توجیه کند؛ نوعی توجیه ناخودآگاه روانی از موقعیت مشکوک و زشت مینا و فرج برای تلقین عکس مفهوم ظاهری این کنش‌ها به خواننده و در کنار آن، تأکیدی کنایی بر نابالغ نشان دادن اندیشه و عمل آن جریان‌های سیاسی. با وجود این بار منفی این حوادث و تصاویر، گاه حتی بسیار نیرومندتر از مفاهیم مثبت آنها، ذهن مخاطب‌های ناآشنا با واقعیت‌ها را به تسخیر خود درمی‌آورد.

مناظر موحش و مستندگونه‌ای که از نابسامانی‌های فکری و معیشتی و سقوط اخلاقی ایرانیان تبعیدی در این داستان از زبان راوی و دیگران به نمایش درآمده است، به تأثیر از تبلیغات منفی آن سال‌ها، به گونه‌ای سمت و سوی یک سویه و فاجعه‌بار یافته‌اند که گویی راوی، آنها را در این سفر با خود از ایران به همراه برده است؛ به این خاطر است که در میان آن‌همه ایرانی در شهرهای اروپا، حتی یک نفر هم نیست که مانند راوی و مینا و صنم، زندگیش ذره‌ای معنا داشته باشد. شاید تعدادی از ایرانیان تبعیدی در این گونه موقعیت‌های تراژیک و حتی تنگناهای ناگوارتر و دردناک‌تر گرفتار آمده باشند، «اما لبّ مطلب، در کیفیت انعکاس این واقعیت‌ها در شعور زیبایی شناختی یک اثر ادبی است آن‌چنان که علت در بافت داستان به خود معلول باز بسته نگردد و در نتیجه جزء، نمایی معیوب از تمامی کل به دست ندهد تا این سوی قضیه که عامل اصلی همه این نابسامانی‌ها است و باطل بودنش هم محقق است، محق جلوه نکند.» تغییر جهت فکری مینا از زمانی که با شوهرش، طاهر، زندگی می‌کرد و از نقطه نظرهای ادبی و اجتماعی با او تفاهم کامل داشت و در همان حال به تبعیت از شوهر، ابراهیم را نویسنده‌ای فاقد هرگونه تعهد اجتماعی و آثارش را مطلقاً بی‌ارزش قلمداد می‌کرد، تا زمانی که با ابراهیم ازدواج می‌کند، اندکی غریب و تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد زیرا با یک حرکت نیم دایره‌ای، بلافاصله به نویسنده

ایمان پیدا می‌کند و حتی از او می‌خواهد که گذشته مبارزاتی شوهر و هم‌زمانش را در آینه ادبیات منعکس کند تا دخترهایش بدانند پدرشان که بوده و چه کرده است. حقیقت این است که این تغییر جهت، خواه ناخواه حادثه‌ای بود که در گذر زمان و در عالم واقع، صورت عملی به خود گرفت. ادبیاتی که در آن سال‌ها با سویه آشکار ایدئولوژیک، انبوهی از نویسندگان و منتقدان را به گرد خود جمع آورده بود، در سال‌های پس از مبارزه، هم در جریان عمل و هم به تأثیر از نگره‌های جهانی، با فراروی از موضوعات مقطعی و صراحت گویی‌های سطحی، با تعمق بیشتر به طرح مسائل پرداخت و این، یک تغییر رویه بنیادی بود. بسیاری از نویسندگان و روشن‌فکران، در سال‌های پیش از انقلاب، به شدت معتقد به کارکرد مبارزاتی ادبیات بودند و همسو با فعالان سیاسی، چشم به ایجاد تغییرات پر شتاب در جهان دوخته بودند اما تجربه به آنها ثابت کرد که این تغییرات، اندک اندک انجام می‌پذیرد و آثار ادبی، حتی از نوع شاهکار آن، دخالت مستقیمی در این تحولات ندارند. «ما می‌خواستیم دنیا را عوض کنیم، حالا می‌بینیم فقط خودمان عوض شده‌ایم.» (گلشیری، ۱۳۷۱: ۱۰۶) «دنیا همان شده بود که بود.» (۱۴) چرا که «دنیا فقط ذره ذره عوض می‌شود.» (۱۴۸) حال موضوع از این قرار است که نویسنده در آینه‌های درد‌دار، این حقایق را پیش‌تر و در همان سال‌های مبارزه نیز می‌دانسته است؛ به این خاطر است که گروه‌های مخالف سیاسی، آثار او را فاقد تعهد سیاسی تلقی می‌کرده‌اند اما با سپری شدن آن سال‌ها و اثبات حقانیت این شیوه، غالب نویسندگان مجذوب آن شدند. اصلاً ازدواج زن یک مبارز سیاسی با نویسنده امروز و آن سال‌ها، در اساس برای اثبات این دگردیسی و انتقال میراث آن چریک‌بازی‌ها، به سمت مبارزات غیرمستقیم فرهنگی با عمق و استقامت طولانی است.

ایرادهای زبانی این منتقد بر آینه‌های درد‌دار، به غیر از ایراد بر عدم رعایت لحن آدم‌ها که براهنی نیز به آن اشاره کرده بود، همگی از بنیاد بی‌اساس است و حتی یک مورد از مثال‌هایی که او برای نارسایی و نقص نگارشی ذکر کرده، موضوعیت ندارد. واقعیت بی‌تردید این است که گلشیری در نثرنویسی مهارت بی‌نظیری دارد و از قضا، در این کتاب نیز نثر او عالی و بدیع است و سادگی و صمیمیت زبان و یک‌دستی و سیالیت بیان، اسباب اعجاب هر خواننده آشنا با شگردهای نگارشی را فراهم می‌آورد. ابتکار گلشیری در آن

است که نثر روایی او به زبان گفتاری بسیار نزدیک است و اغلب نیز عین آن است؛ یعنی در جاهایی که راوی، نقش روایت گرانه دارد، خاصیت خودمانی و خلوص آمیزی که در بیان گفتارگونه او هست، با زبانی که در آن گفت و گوی مستقیم آدم‌ها به تصویر کشیده شده است، تفاوت چندانی وجود ندارد و این، در حوزه نثرنویسی، چیزی در حد یک کشف است. کشف یک امکان بیانی بسیار راحت و روزمره که رسومات تصنع آمیز رسمی و ادبی از ساحت آن دور شده است. حال، اغلب آن عیوبی که منتقد ما در این باب به آن اشاره کرده است، ناشی از عدم دریافت این نکته ظریف است. بخش عمده استقلال نداشتن لحن‌ها نیز ریشه در همین موضوع دارد که کلیت نثر کتاب، در سویه گفتاری سیر می‌کند و دیگر آن‌که، در کل کتاب، به‌رغم استفاده از زاویه دید سوم شخص از نوع دانای محدود، منظر روایت به اول شخص و گفتگوی درونی شباهت دارد؛ به دلیل آن‌که محور ماجراها، بر وجود یک شخصیت می‌چرخد. از این رو است که گویی راوی اصلی داستان هم اوست و راوی ناظر بر کل روایت، نقش حاشیه‌ای و درجه دوم دارد.

پاره‌ای از ایرادها را نیز خود گلشیری در یکی از پاورقی‌های «باغ در باغ» این‌گونه پاسخ داده است: «آقای قریب فکر می‌کند که نویسنده باید تصویر حقیقی ما را در آینه‌اش عرضه کند؛ با این عنوان: «تصویر مجازی ما در شکست آینه‌های دردار». ایشان شیوه مصححان وردست مستشرقان را در نقد ادب معاصر به کار می‌برند؛ مثلاً فکر می‌کند اگر بنویسیم بقیه داستان را در خواب می‌دید، حجت این حکم می‌شود که طرف ایده‌آلیستی انتزاع‌گرا است. مهم‌تر این‌که وقتی چند تعریف از نحوه نوشتن داستان نقل شود، متهم به تناقض‌گویی می‌شویم، دقیقاً با این تلقی از ادبیات که تو به زبان هر کس، هر جا هر چه بنویسی، همان می‌تواند چماق منتقد بشود. برای این جنم آدم، همان بهتر که غلط‌املائی بگیرد ولی باید بیشتر دقت کند یا بهتر این‌که تقلب نکند. توضیح این‌که من در صفحه پانزده، شیء را به همین شکل نوشته‌ام اما ایشان نقل کرده‌اند: «آیا نویسنده، آدم‌ها را شیئی [شیء] نمی‌بیند؟» و بعد در اغلاط آخر نقدشان، اینها را غلط دانسته‌اند. «برگذار کنندگان، مسئله، مسئولیت و شیئی.» برای این‌که این‌گونه اساتید، درس خودشان را بهتر از بر کنند، می‌گوییم در «غلط‌نویسیم» [نوشته ابوالحسن نجفی]، برگذار کنندگان را صحیح‌تر از بر گزار کنندگان نوشته‌اند. و بعد، من همزه را اغلب به شکل همزه می‌نویسم؛ یعنی می‌نویسم

مسئله. اما در باب این شیء بیچاره که گفته‌اند در صفحات ۸۱ و ۸۲ به شکل شیئی آمده، در ۸۲ چنین کلمه‌ای نبود و در ۸۱ اگر معرفی شده، شیء نوشته‌ام اما اگر بخواهیم یک شیء بگوییم، می‌نویسم شیئی که نوشته‌ام. ثقلب البته کار زشتی است.» (گلشیری، ۱۳۷۸، ج ۲: ۸۱۲-۸۱۳)

آینه قصه‌ها و شعرها

- مجید نفیسی، در نقدی جانب‌دارانه، صنم بانو را روح‌الصنم و مهرگیاه ابراهیم می‌شمارد که همانند یکی از دوساق روئیده بر ریواس نخستین - مشی و مشیانه - نیم‌دایره وجودی ابراهیم را به دایره کامل تبدیل می‌کند. در اینجا هم همان تقابل همیشگی بین زن اثیری و زن لکاته، باردیگر در آثار گلشیری تکرار شده است؛ پیش‌تر در «شازده احتجاب» و در تقابل فخری و فخرالنساء و این بار در قالب صنم بانو و مینا. در پنجاه صفحه آخر کتاب که با بالا رفتن نویسنده و صنم بانو از پلکان مارپیچی آغاز می‌شود، صحنه صعود ابراهیم پیامبر به قربانگاه در کوه تداعی می‌شود و در آخرین صحنه که ابراهیم و صنم بانو، هر دو دراز کشیده‌اند و صنم بانو از احساس تکه تکه شدن خود به دست ابراهیم سخن می‌گوید - نوعی اشراف و اعتراف قربانی و قربانی کننده به نقش خود - مانند داستان ابراهیم پیامبر، معاوضه‌ای صورت می‌گیرد: ابراهیم نویسنده با قربانی کردن صنم بانو، چهره خیالی او را به دست می‌آورد و با کلمات خود به این چهره خیالی جان می‌بخشد. «در واقع آن‌چه در خانه زبان بوی قربانی می‌دهد، کتاب است، زبان است. آیا در کارکرد نوشتن و سخن گفتن چیزی وجود دارد که بوی ابراهیم را بدهد؟ به قول هایدگر «زبان خانه بودن است» و بر خلاف نظر هوسرل، فکر، ماقبل زبان و بدون آن ممکن نیست.» (نفیسی، ۱۳۷۳: ۳۴ - ۳۵) بر این اساس، آینه‌های درداز در این کتاب، در معنای «کتاب‌ها، قصه‌ها و شعرها» به کار رفته است و دیدن خود در آینه و ثابت ماندن تصویر در درون آن، با بستن هر دو لنگه آن، نمودی از خاصیت داستان‌ها و شعرها است که از یک سو، هر خواننده‌ای با خواندن آنها، تصویر خود را در آنها باز می‌یابد و از سوی دیگر، شعر و داستان، با بازسازی و بازآفرینی واقعیت به آن جلوه ابدی می‌بخشند.

همسانی آینه‌های درداز با بوف کور

- شهریار وقفی‌پور در نقد کوتاه خود، بیشتر به مقایسه آینه‌های درددار با بوف کور می‌پردازد. او بر این باور است که وقتی متنی پدید می‌آید، یا در پی اثبات برتری خود بر متون دیگر است - درست مثل عصیان پسر بر پدر و کنار زدن و بر جای او نشستن و پدر شدن - و یا آن‌که در اندیشه آشتی و حشر و نشر با نوشته‌های دیگر است که می‌توان از آن با اصطلاحات فرویدی به «آرزوی هم‌خوابگی با نزدیکان» تعبیر کرد. در هر دو حالت، هدف یک چیز بیشتر نیست و آن «تجاوز متن به متنی دیگر» است و این تجاوز، هم بار معنایی سیاسی دارد و هم بار جنسی. این پدر در بوف کور حضور دارد و بوف کور، پدر رمان فارسی است. «آینه‌های درددار اگر بخواهد روایت‌هایی را بنویسد، باید پدر را بکشد و نام او را انکار کند اما چنین نمی‌شود. آینه‌های درددار ضامن اقتدار پدر است چرا که قانون را قبول می‌کند.» (وقفی‌پور، ۱۳۷۹: ۴۵ - ۴۶)

تلاش این نویسنده برای اثبات همسانی بین موضوع و ماجرای آینه‌های درددار با بوف کور، اگر چه نکته‌های جالبی با خود به همراه دارد، قبول همه جانبه آن، مساوی است با انکار بسیاری از معتقدات گلشیری و مسلمات آشکار در متن روایت. به اعتقاد او، صنم بانو همان زن اثری دسترس‌ناپذیر است و مهندس ایمانی، همان پیرمرد خنزر پنزری. نظاره کردن‌های راوی از سر دیوار بر سعید ایمانی و صنم بانو و ناتوانی او در نزدیک شدن به زن، یادآور صحنه گل دادن زن اثری به پیرمرد خنزر پنزری در بوف کور است که راوی آن را از درون دریچه و از دور مشاهده می‌کند. برده شدن راوی به وسیله سعید ایمانی به «دوب» برای فراموش کردن عشق صنم بانو نیز همانند کمک‌های پیرمرد خنزر پنزری به راوی برای دفن جسد زن اثری است. پناه بردن راوی آینه‌های درددار به نوشتن، برای زنده نگه داشتن یاد صنم بانو نیز تفاوت چندانی با رفتار راوی بوف کور در نقاشی کردن صورت زن اثری ندارد. اما تأویل‌هایی که این منتقد از نیمه دوم آینه‌های درددار ارائه می‌دهد، به دلیل تطابق‌ناپذیری با واقعیت و خنثی کردن بخش عمده‌ای از ماهیت موضوع و ماجرای داستان و ایجاد تناقض در درون روایت و نقض غرض در اهداف نویسنده آن، چندان قانع‌کننده و مقبول به نظر نمی‌رسند. او می‌گوید، مینا، همان زن لکاته است و طاهر، پیرمرد خنزر پنزری و فرج و دوستان طاهر، همگی، رجاله‌ها. راوی، به شرطی می‌تواند به مینا نزدیک شود که مانند طاهر به پیرمرد خنزر پنزری تبدیل شود. ابراهیم نیز با مینا و صنم

بانوی خود که در نقش زن اثری و لکاته ظاهر شده‌اند، مثل راوی بوف کور در تضاد میان آسمان و زمین گرفتار آمده است اما ابراهیم، صورت خاکی را که مینا باشد، انتخاب می‌کند و صورت آسمانی را که همان صنم بانو است، برای همیشه به عالم خیال می‌فرستد؛ درست به همین خاطر است که به ایران و به پیش‌مینا باز می‌گردد.

خود گلشیری بیشتر به وجود شباهت‌هایی بین شخصیت‌های «شازده احتجاب» و بوف کور باور داشت تا آینه‌های درد‌دار. او در یکی از مصاحبه‌هایش به گوشه‌هایی از آن شباهت‌ها اشاره کرده است: «سابقهٔ چنین زنی [فخر النساء] را مثلاً در بوف کور سراغ داریم. در تمام مینیاتورهایمان هم هست اما متفاوت است. او زنی است با ابعادی که مثلاً زیبایی است، دانشه، تسلط قاهرانه بر مرد و دیگر مشخصات زنی آرمانی.» «اما فخر النساء که با آن گذشته آشناست، هم شکار است هم شکارچی؛ به زبان دیگر، اوست که شازده را بدانجا می‌کشاند تا همهٔ آنچه اجداد او کرده‌اند، بر این تن واحد بکند. فخری که بدلِ فخر النساء است تا وقتی فخری است، شکار است ولی اگر فخر النساء شود، شکارچی خواهد شد؛ به زبان دیگر، مثلث نقاش، لکاته، زنِ اثری، این‌جا شازده، فخری و فخر النساء می‌شود. شباهت معلوم است اما فخر النساء، وجود حی و حاضر دارد و فخری، مسخ شدهٔ فخر النساء است یا بهتر، وجودی حاضر و غایب، یا بهتر، وجود دوگانه که نه این است و نه آن و گاه، هم این است و هم آن.» (طاهری، ۱۳۸۰: ۷۳ و ۸۱)

گلشیری در یکی از طولانی‌ترین گفت‌وگوهای خود با عنوان «رودر روی آینه‌های درد‌دار»، ضمن پرهیز از تحلیل مفصل و مستقیم روایت، به نکات بسیاری اشاره می‌کند که برای فهم درست و دستیابی به لایه‌های پنهان اثر، آشنایی با آنها ضرورت تام دارد. او می‌گوید، من بی‌آنکه «از پیش‌اندیشیده باشم، دیدگاه شیخ اشراق را که می‌گوید «به غرب رفتن در حقیقت هبوط به این جهان است»، در این داستان پیاده کرده‌ام. ابراهیم از شرق به غرب می‌رود و دوباره باز می‌گردد و این، یعنی پاسخ مثبت دادن و ارزش گذاشتن به فرهنگ خود. با پایان یافتن داستان و برملا شدن این حقیقتِ ناخودآگاه، تلقی گلشیری حتی از زندگی نیز دچار تغییر می‌شود. یکی از نتایج این تغییر تلقی، بی‌اعتقاد شدن به آرمان‌گرایی‌های دور و دراز است و اهمیت دادن به لحظات زندگی و قدر وقت را شناختن که خود واکنشی است مشابه با دریافت صوفیانه و حتی خیامی از زندگی. «هر لحظهٔ زندگی

را باید دریافت و هر لحظه‌اش را باید نوشت و در ضمن، داد و قال هم باید کرد که زیباست؛ نشستن برای این که در آینده‌ای دور، آن را زیبا خواهیم کرد و در آن جهان، مثلاً در بهشت یا بهشت حکومت آرمانی زیبا خواهد بود، درحقیقت کفران نعمت این لحظه است.» شیوه داستان در داستان، شاخص‌ترین شگردی است که گلشیری در آینه‌های دردار به کار گرفته است. کوشش‌ها و کاوش‌های او در امکانات روایی و فنی کهن، به طور کامل و کمال یافته در این اثر به بار نشسته است. او بر این باور است که این شیوه از درونه‌گیری و نیز شیوه اشارت‌گری در هیچ جای دنیا وجود ندارد و تنها خاص فرهنگ ایرانی است. این که برای ساختن یک شخصیت در داستان، مثلاً «انگشت و یک چین در پیشانی و یک تار مو» از او را بسازی، بدون آنکه حتی الزامی به رعایت توالی آنها باشد، روشی است که در قرآن و اوستا به کار رفته است و به نوعی، مشابه با همان روشی است که در کاشی‌کاری به آن معرق‌کاری می‌گویند: تقسیم یک تصویر به اجزای متعدد و مشخص و کار بر روی تک تک اجزا به طور مستقل و در نهایت، کنار هم نهادن تکه‌ها و کامل کردن تصویر. کار عظیمی که به این طریق بر روی محراب الجایتو در اصفهان انجام شده بود، تا سال‌ها توجه گلشیری را به خود جلب می‌کند. در این گونه از روایت‌گری، آدم‌ها در عین حال، هم خط داستانی کلی را مشاهده می‌کنند که با نوعی کشش همراه است و این کشش «در ادب ما نبوده است» و هم کار بر روی جزئیات که برگرفته از ادب خودمان است. «آن وقت می‌رسیم به وصف یک شیء در وجه تاریخی یا گاهی فرا تاریخی‌اش. این کار وقتی ادامه پیدا کرد، می‌شود داستان در داستان.» - البته نبود عنصر کشش در ادبیات داستانی ما، چندان ادعای درستی نیست چون اساس داستان‌هایی چون «هزار و یک شب»، «چهل طوطی» و هر بخش از «کلیله و دمنه»، علاوه بر قرار گرفتن بر یک کشش کلی، از کشش‌های فرعی در بخش‌ها نیز برخوردار است. گلشیری، بعد از عمری تلاش، شیوه مورد نظر خود را «با همه مختصات ایرانی» آن، در آینه‌های دردار پیاده می‌کند. یعنی این گونه نگاه کردن به یک شیء در یک لحظه و آن، و نحوه وصف کردن شیء از طریق «یک جزء را گفتن و یک کل را ساختن»، تا نوع روایت داستان در داستان و بسیاری از خصوصیات فرهنگی ما، در این کتاب به طور عملی پیاده شده است. (گلشیری، ۱۳۷۸، ج

نتیجه

نقد‌های متعدد و مستدلی که به وسیله نویسندگان و منتقدان صاحب نام در سال‌های انتشار «آینه‌های درد‌دار» به چاپ رسیده است، حکایت از آن دارد که این داستان در زمان پیدایش خود، عرصه فعالیت‌های ادبی را برای مدت زمانی محدود با مباحثات پر مناقشه درگیر کرده است. نقد‌های گوناگونی که نزدیک به یک دهه - از ۱۳۷۱ تا ۱۳۸۱ - در باره این داستان بلند به چاپ رسیده است، بر این حقیقت دلالت دارد که اولاً فضای فرهنگی جامعه خود را با یک اثر جدی و تفکر انگیز مواجه دیده است و به این سبب، در برابر آن به واکنش جدی و گسترده پرداخته است و ثانیاً دیدگاه‌ها و سلیقه‌های موجود در این فضا، از چنان تنوع و تکثری برخوردار بوده است که یک اثر، به خوبی و از تمامی جوانب - از تمرکز کامل بر معایب تا برجسته سازی مطلق محاسن - به نقد و ارزیابی گذاشته شده است و همه معایب و محاسن آن، با جزئیات تمام، در برابر نویسنده و مخاطب، آشکار و شفاف به نمایش درآمده است تا به این وسیله، هنر و اندیشه نویسنده در چالش با این گونه نقادی - ها و مجادله‌گری‌ها، از ارتقا و استعلای بیشتری برخوردار شود و خواننده نیز در کنش خواندن و اندیشیدن بر متن، ذکاوت و دقت خود را بیشتر به کار اندازد تا از دریافت گسترده‌تری بهره‌مند شود و به این طریق، یک اثر با خود نوعی گفتمان فرهنگی در جامعه ایجاد کند. به این دلیل بود که گلشیری نه تنها به پاسخ‌گویی در برابر این انتقادها نمی‌پرداخت بلکه نویسندگان دیگر را نیز تشویق به نقد آثار خود می‌کرد و حتی تندترین نقدها را در نشریاتی که خود در آنها فعالیت می‌کرد، مثل کارنامه، با روی باز به چاپ می‌رسانید تا جامعه را در تلاش و تکاپو فروبرد و به اندیشیدن و پیش رفتن و ابدار دارد چرا که نوشتن در نظر گلشیری، ادای دین کردن به جامعه بود و حرمت نگه داشتن از ریشه‌های فرهنگی و نیز ازلیت و ابدیت بخشیدن به پدیده‌ها و واقعیت‌ها.

فهرست منابع

- ۱- براهنی، رضا. (۱۳۷۳). **رؤیای بیدار**. تهران: نشر قطره.
- ۲- خرمی، محمد مهدی. (۱۳۸۱). «**شیطان، پشاهنگ انقلاب یا شاهزاده تبعد، بازتاب تحول هویت در آینه‌های درد**». مجله بایا، دوره دوم، سال اول، شماره ۱ و ۲، سری ۱۳ و ۱۴.
- ۳- درویشیان، علی اشرف و خندان، رضا. (۱۳۷۷). «**آینه‌های درد**، مانیفیست سیاسی ادبی آقای گلشیری». مجله کارنامه ۱.
- ۴- سرکوهی، فرج. (۱۳۷۱). «**حرمت ریشه‌ها در آینه خلق هنری**». مجله آدینه ۷۷.
- ۵- طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی. (۱۳۸۰). **همراه باشازده احتجاج**. تهران: نشر دیگر.
- ۶- طاهری مجد، مریم (گردآورنده). (۱۳۸۳). **تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران ۳، هوشنگ گلشیری**. تهران: روزنگار.
- ۷- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۸). «**دغدغه نوشتن چیزی که نشود فیلمش کرد**». گفت و گو با هوشنگ گلشیری نویسنده رمان شازده احتجاج: مجله گزارش فیلم ۱۴۰.
- ۸- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۸). **باغ در باغ**. ج ۲. تهران: نیلوفر.
- ۹- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۱). **آینه‌های درد**. تهران: نیلوفر.
- ۱۰- قریب، مهدی. (۱۳۷۳). «**تصویر مجازی ما در شکست آینه‌های درد**». مجله آدینه ۹۴ / ۹۵.
- ۱۱- نفیسی، مجید. (۱۳۷۳). «**قربانی در خانه زبان**». مجله آدینه ۹۴ / ۹۵.
- ۱۲- وقفی پور، شهریار. (۱۳۷۹). «**پدر کشی و آینه‌های مؤلف**». مجله کارنامه ۱۳.