پژوهش‌های زبانی و ادبیات کاربردی، دانشگاه ولایت ایرانشهر
دو فصل‌نامهٔ تخصصی، سال نخست، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۹۳-۲۱۰

بررسی رویکرد بینامتنیت در آثار گلشیری با تأکید بر آینه‌های دردار

عیسی سلیمانی*

چکیده

از دیدگاه تاریخی، مفهوم بینامتنیت برآمده از کارهای فرمالیست‌های روس و مخصوصاً باختین است. این مفهوم را کریستوا و گروه تل کل در دههٔ شصت میلادی به هنگام ترجمهٔ آثار فرمالیست‌های روس و باختین در فرانسه وارد نقد ادبی کردند. از منظر کریستوا، متن معنایی ثابت ندارد و از برخورد و گفتگوی چندین متن و چندین نوشتار حاصل می‌شود؛ نوشتار نویسنده، نوشتار خواننده، نوشتار شخصیت، معنای ضمنی فرهنگ امروزی و فرهنگ پیشین. از منظر بارت نمی‌توان خارج از متن زیست و نوشت، و این متن فرقی نمی‌کند متن آثار کامو باشد یا متن مجلات و یا متن تصاویر تلویزیونی. به نظر او کتاب‌ها معنا تولید می‌کنند و معنا زندگی را می‌سازد. به‌طورکلی، به نظر بارت، خود متن اصلاً بینامتن است. ژنی بر این نظر است که بینامتنیت دگرگونی و شباهت‌سازی چندین متن به واسطهٔ متنی مرکزی است که مسیر معنا را نگه می‌دارد، ولی ژنت می‌گوید که بینامتنیت روابط حضور هم‌زمان چند متن در متنی است که ما در حال بررسی‌اش هستیم. ریفاتر نظری شبیه ژنت دارد ولی گسترده‌تر: «بینامتنیت درک و دریافت خواننده از روابط اثری مشخص با آثار پیش و پس از خود است». در نهایت تمرکز آنژنو بیشتر روی نتیجهٔ رویکرد بینامتنی است، چون می‌تواند حصار تولید ادبی اساسی را بشکند و آن را وارد شبکه‌ای از تعامل مقررات گفتمانی یعنی سخن (گفتمان) اجتماعی بکند. این نگرش دید تازه‌ای نسبت به جایگاه امر ادبی در فعالیت نمادین دارد. و در نهایت می‌توان به حرف این منتقدان حرف بورخس را افزود که می‌گفت تمام کتاب‌های جهان اثر یک نویسنده هستند و شاید این حرف بینامتنیت را بهتر از دیگران بیان می‌کند. در این مقاله آثار گلشیری را با تأکید بر *آینه‌های دردار* از منظر بینامتنیت بررسی کنیم و نشان دهیم چطور این رمان چندین نوع بینامتنیت دارد و از هر منظرِ بینامتنی بنگریم این رمان اوج این رویکرد است.

واژه‌های کلیدی: *آینه‌های دردار*، بینامتنیت، گلشیری، زبان، تاریخ، هویت

---

* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ولایت، سیستان و بلوچستان، ایرانشهر seepantilaa@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۲

۱. مقدمه

نقد ادبی در قرن بیستم بیش از تمام قرون قبلی دچار تحول شد و این تحول نقد ادبی را غنی کرد، طوری که نقد بیشتر شبیه خلاقیت شد و نه فرع بر اثر ادبی، حتی در مواردی همچون نوشته‌های بارت عین خلاقیت شد. اگر نقد ادبی مدرن را از فرمالیست‌ها شروع کنیم و با گذر از ساختارگرایان و پساساختارگرایان به پست‌مدرن‌ها برسیم، در بین تمام نقدها در عصر پسامدرن، بینامتنیت چنان گسترده شده که می‌توان آن را در هر اثری دخیل دانست، هر چند که نگرش به بینامتنیت متفاوت است. اگر بینامتنیت را از منظر باختین فهم کنیم که به مکالمهٔ متون نظر داشت، و یا از منظر کریستوا و بارت و ریفاتر و ژنت و اکو و... که همه‌شان به باز بودن متن و مستقل نبودن آن نظر داشتند، *آینه‌های دردار* از منظر هر کدام از این متفکران قابل بررسی است. مثلاً به نظر بارت، «مفهوم بینامتن، مفهومی است که بعد اجتماعی را وارد نظریهٔ متن می‌کند: این کار بر اساس مسیری مشخص یا تقلیدی ارادی انجام نمی‌گیرد، بلکه اساس آن اشاعه است.» (*مکاریک*، ۷۴:۱۳۸۵). «بینامتنیت متن را می‌گشاید، بینامتنیت بازی بی‌پایان نشانه‌پردازی است و به انقلاب در زبان شاعرانه می‌انجامد» (کریستوا) انقلابی علیه بستار دال در گفتمان بازنمودی. اگر چه متون بالقوه ناهمگن هستند، اما نیروی نافرمانی که به ویران‌سازیِ وحدتِ نمادینِ متن می‌انجامد تنها در بزنگاه‌های تاریخی – اجتماعی تحقق می‌یابد.» (همان‌جا).

تقریباً تمام متون ادبی معتبر با تأثیرگرفتن از متون قبلی و با تأثیرگذاشتن روی متون بعدی به وجود آمده و تثبیت شده‌اند. به عبارتی، «هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی است یا تقلید. اما تداوم، تکرار، دگرگونی و تقلید بر چیزی از پیش موجود استوار می‌شوند.» (نامور مطلق، ۱۳۹۴ : ۲۴). هر متنی که خوانده‌شده و تأثیرگذاشته، ماندگار شده و بینامتنیت با دیگر متون همین است. و البته در برخی از آثار برخی نویسنده‌ها این تأثیرگرفتن و تأثیرگذاشتن بیشتر از بقیه بوده است، و گاهی این گفتگو و تأثیر به قول بلوم، منتقد آمریکایی، با اضطراب همراه بوده است. خلاصه، بینامتنیت، «پیوند پنهان متن‌هاست» (همان : ۱۲). البته به قول پولن: «نباید کتاب‌ها را جدا از هم قضاوت کرد. منظورم این است که نباید آنها را چیزهایی مستقل به حساب آورد. یک کتاب هرگز فی‌نفسه کامل نیست؛ اگر بخواهیم آن را بفهمیم، بایستی آن را در ارتباط با دیگر کتاب‌ها قرار دهیم، نه فقط در ارتباط با دیگر کتاب‌های همان نویسنده، بلکه در ارتباط با کتاب‌هایی از دیگر نویسندگان» (Poulin, 1988: 186).

در کل بینامتنیت‌های زیر معروف‌ترند:

۱) ارجاع متن به واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگ همگانی، ۲) استفادهٔ اثر از برخی قواعد ادبی که به نوعی یاری‌گرفتن متن از متون همسان است، ۳) مدل قرار دادن و اقتباس از اثری که قبلاً نوشته شده، مثل *طوفان* امه سزر که ملهم از *طوفان* شکسپیر است.

آینه‌های دردار به طور قطع جزء مورد آخر بینامتنیت نیست، و بیشتر با متون معتبر ایران اسلامی و سنت‌های آن گفتگو دارد، طوری که بدون فهم متون قبلی‌اش فهم آن کامل نیست. البته بنا به نظرات ژنت، این متن، زبرمتنِ متنی دیگر نیست. البته متون همیشه به طور کامل مستقل نیستند و باید منشأهایشان را باز بشناسیم. هدف در این مقاله، نشان دادن گفتگوها و ارتباطات این اثر با متونی از ژانر خودش و چگونگی تخطی از نگاه موجود در آنها و در نهایت ایجاد تغییر در فرم آنهاست.

۲. پیشینهٔ تحقیق

هرچند که از همان زمان چاپ *شازده احتجاب*، منتقدان گلشیری را نویسنده‌ای جدی دانسته و مقالات و کتاب‌های متعددی راجع‌به آثارش نوشته‌اند، ولی تا جایی که ما دیده‌ایم، پژوهشی مفصل راجع به بینامتنیت در کارهای او انجام نگرفته است و این مقاله اولین کار پژوهشی در این زمینه است. در این مقاله چند نوع بینامتنیت (گفتگو) در *آینه‌های دردار* را ذکر می‌کنیم و به اختصار توضیح می‌دهیم.

۳. بحث

گلشیری جزء معدود نویسندگان معاصر ایران است که مدام دغدغهٔ متون قدیم و جدید را داشته است و برای همین همیشه در نوشته‌هایش با آنها رودررو شده، گفتگو کرده و در ذهنش به آنها اندیشیده است. این اندیشه و گفتگو در آثار او از همان اولین کتابش *مثل همیشه* آغاز شده و تا آخرین رمانش *جن‌نامه* ادامه دارد. در این مقاله سعی کرده‌ایم با نشان‌دادن انواع بینامتنیت‌ها بیشتر به *آینه‌های دردار* او بپردازیم زیرا این رمان اوج بینامتنیت در آثار اوست و بوطیقای گلشیری در این اثر به تمام و کمال تحقق می‌یابد و او هر اثری که بعد از این رمان نوشته، یا متأثر از نگاه این رمان است یا در ادامهٔ نگاه این اثر. او در دوران نویسندگی‌اش بنا به موقعیت و مقتضیات و شرایط زمانه قلم زده و از برخی زوایا تاریخ این کشور و مسائل آن را بررسی کرده‌است و در هر دوره‌ای، از منظر خودش سوالاتی را مطرح کرده‌است، و هر کدام از آثارش مسیر متفاوتی داشته، ولی در *آینه‌های دردار* با دوران حرفه‌ای خودش و بسیاری از نویسندگان دیگر ایرانی و تاریخ ایران رودررو شده و با آنها گفتگو کرده است و هر نگاه و تفکری که به مسائل ایران معاصر و حتی قدیم مربوط بوده، در این اثر گنجانده و بالاجبار با تمام گفتمان‌های موجود گفتگو کرده و با آنها بینامتنیت دارد. و از این منظر بینامتنیت یعنی روابط گفتگویی آثار فعلی با آثار قبلی و آثار بعد از آن.

گلشیری مدام متون کهن و معاصر را می‌خوانده، طوری که در مصاحبه‌ای اعلام می‌کند که هر آنچه را که داستان‌نویس‌های معاصر نوشته‌اند، خوانده: «جز دو، سه اثر که نخوانده‌ام و اجازهٔ چاپ هم پیدا نکرده، هیچ چیزی نیست که نخوانده باشم، چون از تاقچه‌ها هم خبر دارم.» (*همخوانی کاتبان*، ۱۳۸۰: ۳۴۸) و در این رمانش نشان داده با تمام سنت‌های ایرانی و سنت زبان فارسی (و حتی سنت نوشتن و سنت نگاه کردن) رو در رو شده و آنها را تحدی می‌کنند؛ برای همین جایی به صنم بانو می‌گوید: «چون

اصلاً ما ننوشته‌ایم، چون به نحوهٔ نوشتن هیچ فکر نکرده‌ایم که مثلاً این را، این تاریکی را و آن قوی تـو را چطور می‌توان نوشت، همه‌اش کلی بافی بوده است. گاهی هم ذهنیت راوی است، انگار قو را به لعـاب ذهن بپوشانیم، طوری که انگار خود قو نبوده است. من این طور می‌خواهم بنویسم، طوری که پشـت قـو هیچ چیز نباشد.» (گلشیری، ۱۲۷:۱۳۷۸). این ادعای گلشیری نشـانه‌هایی از ادعـای هایـدگر را دارد کـه گفته ما هنوز نیندیشیده‌ایم و «تأمل‌برانگیزترین چیز در زمانهٔ تأمـل‌برانگیز مـا ایـن اسـت کـه مـا هنـوز نمی‌اندیشیم.»[1]

در این اثر گلشیری، بسیاری از نشانه‌های تاریخ و فرهنگ ایران هست: از رابطهٔ زناشویی ایرانی‌هـا و نظرشان نسبت به خانواده و بچه، از تأثیر جنگ بر شهرها، از تأثیر مهاجرت بر خانواده‌ها و تأثیر انقـلاب، سنت‌های ایرانی و گفتمان‌های حاکم بر ایران و مرد ایرانی؛ هیچ متنی از او به اندازهٔ *آینه‌های دردار* حرف ندارد. البته آثار او از همان آغاز، واکنشی به آثار معاصر و قـدیم بـوده اسـت، و از همـین طریـق بـا آنهـا بینامتنیت داشته است. مثلاً گاهی با الگوهای فکری ایران گفتگو داشته و گاهی هم با انتقادی تند از آنها با گفتمان‌های اجتماعی مثل مهاجرت گفتگو داشته‌است؛ آثار او واکـنش بـه موضـوعات روز ایـران و یـا تاریخ ایران نیز بوده که لازمهٔ این نگاه گفتگو با دیگر متون مهم و گفتمان‌های مهم است.

شاید در داستان‌نویسی ایران کسی به اندازهٔ گلشیری متون نویسـندگان مهـم را نخوانـده (اگـر هـم خوانده، به اندازهٔ او در آثارش متبلور نشده) و کسی هم به اندازهٔ او با متون قبل خودش درگیر نبوده است؛ دلیلش شاید این بوده که هیچ نویسنده‌ای به اندازهٔ او به سنت قصه‌گویی و روایت ایران اسلامی اهمیـت قائل نبود و به اندازهٔ او تلاش نکرده در سنت و تاریخ ایرانی جای بگیرد و این یعنـی گفتگـو بـا متـون و سنت.

او از همان آغاز نویسندگی، خودآگاه یا ناخودآگاه، از بینامتنیت استفاده می‌کرده است؛ نمونـه‌اش را در *دخمه‌ای برای سمور آبی* می‌بینیم (که جزء اولین مجموعهٔ داستانش می‌باشد، قبل آنکه *شازده احتجاب* را نوشته باشد)، که پاراگراف‌هایی از *مادام بوواری* فلوبر، و *جنایت و مکافات* داستایفسـکی را مـی‌آورد (ایـن بینامتنیت از نوع نقل قول از متون دیگـر نویسـندگان اسـت). «شـارل کنـار او زانـو بـر زمـین زد و... » (گلشیری، ۷۲:۱۳۵۶) و یا در *شازده احتجاب* (چاپ هفتم، انتشارات ققنوس، ۱۳۵۷، صـفحات ۳۸ و ۳۹ و ۴۲) پاراگراف‌هایی از خاطرات قاجارها را می‌آورد، و یا در *کریستین و کید* سطرهایی از شرق‌شناسان و یـا از سفرنامه‌های آنها به ایران می‌آورد، و یا جملاتی از *کتاب مقدس* را در سرِبخش‌ها می‌آورد، و یا با دختر کریستین راجع به چند کتاب از جمله *شازدهٔ بحر خزر* و *رابینسون کروزوئه* حرف می‌زند و البتـه بیشـتر از آنها در *جن‌نامه*، *دوازده رخ*، *حدیث ماهیگیر و دیو* و مخصوصاً در *برهٔ گمشدهٔ راعـی* هسـت کـه چنـدین صفحه از سنت مهم ایران اسلامی راجع به کفن و دفن مرده و یا از سنت نوع برخـورد بـا زن (صـفحات ۳۹، ۵۰، ۶۷، ۸۶، ۸۸، ۹۴) را می‌آورد، و یا در صفحات ۱۷۱ تا ۱۷۵ شعرهایی از شاعران قدیم را راجع بـه

1 uu aappelle-t-on penser, Heidegger, Martin, PUF, 1973, p,22.

سرو کاشمر و سنت ایرانی نقل می‌کند. با این حال، اوج استفادهٔ گلشیری از بینامتنیت در *آینه‌های دردار* است. این اثر به قدری با متون فارسی و حتی با متون خود گلشیری رابطهٔ بینامتنیتی دارد که می‌توان گفت این رمان مانیفست نویسنده در دوران میان سالیش است؛ او هر آن چه بعد این کتاب نوشت، طبق همان نوع روایت (قصه‌گویی) و برداشتش از روایت و تعهد به جامعه و زمان خود و از همه مهمتر زبان کشورش نوشت.

همان‌گونه که پیشتر آمد، بورخس جایی گفته که «تمام کتاب‌های جهان اثر یک نویسنده هستند» (Aron, 2002 : 306) از برخی جهات این حرف شاید اغراق‌آمیز به نظر برسد، با این حال، از برخی جهات غلط هم نیست. در ادبیات داستانی ایران، این تعریف در مورد گلشیری بیش از همه صدق می‌کند؛ زیرا او مدام به متون کهن ایران اسلامی رجوع می‌کرد و دنبال نکات جالب و معاصر برای داستان‌نویسی امروز ایران و بیشتر دنبال روایتی خاص ایرانی بود تا همچون نویسندگان آمریکای لاتین روایتی خاص برای ادبیات جهان عرضه کند؛ اصلاً وجود گلشیری به عنوان متن از بینامتنیت ساخته شده بود؛ و چنان با مهارت و خلاقیت متون کهن و جدید را مطالعه می‌کرد و آنها را چنان با ظرافت و هوشمندی در آثار خود آورده که باید پژوهشی مفصل کرد تا آثارش کاملاً رمزگشایی شوند و تمام نشانه‌های موجود در آثار او فهمیده شوند.

۱.۳. بینامتنیت و متون کهن

راوی *آینه‌های دردار* اشاره‌هایی به متون کهن و عرفانی (مثلاً *عبهرالعاشقین* از روزبهان) یا شعر شاعران قدیم و دیدگاه آنها می‌کند. یکی از این متون کهن ارزشمند، *قصص قرآن* است که گلشیری آشنایی عمیقی با آن داشت و مخصوصاً *قرآن* را با چندین ترجمه و تفسیر خوانده و دربارهٔ ترجمه‌ها فکر کرده بود. حتی عنوان برخی رمان‌های گلشیری در این مورد اشاره به متون کهن معنادار هستند؛ مثلاً *برهٔ گمشدهٔ راعی*؛ معنای کلمهٔ راعی، چوپان و نگهبان است ولی به پیامبر اکرم نیز اشاره دارد که بزرگ و سرپرست قوم و ملت مسلمان بود؛ و یا به شعر مولوی اشاره دارد: «کلکم راع نبی چون راعی است/خلق چون رمه او ساعی است» (*مثنوی*، چاپ نیکلسون، ۱۳۸۲، ۲۳۶/۳).

خود گلشیری هم در ادامهٔ رمان با دادن نشانه‌هایی، معلوم است که خود را راعی زبان فارسی و تاریخ ایران می‌دانسته است. نمونهٔ دیگر بینامتنیت با متون قدیم و مخصوصاً با *قرآن* در سورهٔ ابراهیم و در معنا و روند داستان آن است: ابراهیم نبی، هاجر و سارا را دارد و از سارا اسماعیل را دارد که خداوند بعد از بزرگ شدنش دستور قربانی کردنش را خواهد داد. ابراهیم *آینه‌های دردار* مینا و صنم بانو را دارد و از مینا سهراب را که در سنت ایرانی پدرش او را می‌کشد. همین ابراهیم همانند ابراهیم نبی برای خودش رسالتی قائل است: رسالت حفظ زبان فارسی، رسالت حفظ سنت و تاریخ ایرانی. قربانی کردن هم در سورهٔ ابراهیم هست و هم در *آینه‌های دردار*، جایی که ابراهیم به خانهٔ صنم بانو می‌رود. ابراهیم این

رمان، با ابرهیم بیگ *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ* زین‌العابدین مراغه‌ای نیز شباهت‌هایی دارد که در قسمت بینامتنیت *آینه‌های دردار* با سفرنامه‌ها به آن خواهیم پرداخت.

در *قصص قرآن*، ابراهیم به دیدن پسرش و زنش می‌رود (اسمعیل و هاجر)، ساره او را از پیاده شدن منع کرده است: مینا نیز مدام از ابراهیم بازجویی می‌کند و البته از رفتن ابراهیم پیش صنم بانو خبر ندارد و با وجود این بعد بازگشت ابراهیم چند روزی «سرسنگین است» (گلشیری، ۱۴۵:۱۳۷۸). در *قصص قرآن* پنج صفحه (از ۱۸۶ تا ۱۹۱) تماماً مربوط به ابراهیم و ساره و نمرود است. تناظر زندگی ابراهیم نبی در *قصص قرآن* با ابراهیم راوی رمان جالب است: «... جبرییل آمد گفت: یا ابراهیم، خدای می‌گوید تا وی از املاک خویش تمام بیرون نیاید به تو تسلیم نکند، مگر او را دعا نکنی. ملک گفت: همه به تو تسلیم کردم مرا درست کن تا من از اینجا بروم. ابراهیم دعا کرد وی درست گشت و آن ولایت را همه به ابراهیم تسلیم کرد» (*قصص قرآن مجید*، ۱۳۷۰: ۱۸۸).

همین مورد به نوعی برای ابراهیم راوی هم رخ می‌دهد: سعید ایمانی از صنم بانو جدا می‌شود، حالا صنم بانو خانه‌ای دارد و کتاب‌خانه‌ای و شغلی، و از ابراهیم می‌خواهد پیشش در ملکش بماند و فقط او را جهت نوشتن رساله کمک کند. و این برای نویسنده بهترین موقعیت است، ولی ابراهیم قبول نمی‌کند، باید پیش مینا (ساره؟)، پیش زبان مادری‌اش، به خانه‌اش، به زبانش برگردد. ملک همه چیز را تسلیم ابراهیم کرد، صنم بانو هم می‌خواهد همه چیز ملک (سعید ایمانی، شوهر سابقش) را تسلیم ابراهیم کند، ولی ابراهیم نمی‌پذیرد که دلیلش به دیدگاه راوی برمی‌گردد. باید بگوییم که گلشیری – حداقل در زمینه‌هایی همچون مبارزه با خرافات از طریق نوشتن داستان‌هایی چون معصوم ۲، یا با نقد تند برخی داستان‌نویسان، یا با نقد تند حکومت و نگاه امروزی به سنت، شکستن صرف و نحو زبان فارسی – همچون ابراهیم نبی بت‌شکن بود.

این تعلق زن سعید ایمانی به ابراهیم برخی جاها به وضوح آورده می‌شود. قرار ابراهیم با صنم بانو جلو کلیسایی است که «شنیده بود که عشاق گاهی اینجا می‌آیند.» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۷۸) ابراهیم از خودش می‌پرسد: «حالا مگر او عاشق بود؟» (همان جا) اگر هم ابراهیم عاشق نباشد، صنم بانو عاشق است و انگار دیگر زن سعید ایمانی نیست و حین گفتگو با ابراهیم «بازویش را به او داد.» (همان جا) انگار زن ابراهیم است. ولی وقتی ابراهیم خانهٔ صنم بانو می‌رسد، بعد از این که از سرایداری رد می‌شوند مکالمه‌ای پرمعنا شکل می‌گیرد. اینجا هم گفتگو با قربانی شدن اسماعیل در *قرآن* هست، هم گفتگو با نابودی زبان مادری از طرف کشورهای استعماری در طول تاریخ که با *طوفان* شکسپیر شروع می شود و ادامه‌اش را در قرن بیستم در *طوفان* امه سزر می‌بینیم. مکالمهٔ صنم بانو با ابراهیم چنین است: زن سرایدار بود.

- فهمیدم.
- حالا چرا اخم کردی؟ به قتلگاه که نمی‌برمت. (همان: ۱۰۲) اتفاقاً ابراهیم اینجا به قتلگاه می‌رود،

به شرطی که به کشورش برنگردد. ولی چون حتماً برخواهد گشت، قربانی صنم بانو خواهد بود. البته بالا رفتن ابراهیم از پله‌های تیز آپارتمان صنم بانو نیز شبیه صعود ابراهیم به کوه برای قربانی پسرش است. ولی اینجا قضیه برعکس شده است؛ انگار ابراهیم را برای قتلگاه می‌برند. ولی در ادامه توصیفی می‌خوانیم که شبیه شقه‌کردن صنم بانوست؛ قربانی اوست: « ... صورت و سطح اریبی از گردنش فقط روشن بود ... یکی دو شقه از پیراهنش هم روشن بود و برشی از پای چپ.» (همان: ۱۰۳) ولی با جواب ابراهیم مسیر متن عوض می‌شود و به چیزی اشاره می‌کند که باب میل صنم بانو نیست:

- وقتی نمی‌فهمم عصبی می‌شوم. [منظور ابراهیم زبان فرانسه است.]
- خوب، اولش همه همین طورند.
- بعد؟
- معلوم است، باید زبانشان را یاد گرفت، حتی به این زبان اندیشید، و گرنه همیشه بیرون دایره می‌مانی، غریبه یا مهاجم.
- فکر نمی‌کنی برای من حالا دیگر دیر است؟
- من شش ماهه یاد گرفتم، آن قدر که می‌توانستم خودم احتیاجاتم را برآورده کنم. (همان جا)

البته نقد صنم بانو اینجا هم معطوف به غلامحسین ساعدی است که به قول صنم بانو «دستی‌دستی داشت خودش را می‌کشت، انگار که برای مردن به اینجا آمده باشد.» (همان: ۸۸) و هم معطوف به خود گلشیری که نمی‌خواهد در پاریس بماند و زبان فرانسه یاد بگیرد و حتی به آن زبان بیندیشد. نقد صنم بانو را راوی نمی‌پذیرد و برای حفظ زبانش به کشورش برمی‌گردد. خلاصه چندین بار مسالهٔ قربانی شدن به صورت صریح و ضمنی می‌آید: راوی یک بار مراسم قربانی کردن شتر در کاشان را می‌نویسد که بینامتنیت با سنت ایرانی است. دو سه بار هم اسم تابلویی از ون گوگ می‌آید. مخصوصاً در آن تابلویی که گوشش را بریده است.[۱]

۲.۳. بینامتنیت (گفتگو) با مفهوم نابودی زبان ملی در دوران استعماری

در *طوفان* شکسپیر که دوک میلان و دخترش جزیرهٔ کالیبان را غصب کرده‌اند و حالا میراندا، دختر دوک، کالیبان را تحقیر می‌کند و می‌گوید: «... من دلسوز تو بودم و رنج‌ها بردم تا تو را به گفتگو آورم ...» ولی کالیبان جوابی می‌دهد که هنوز در نظریه‌های مربوط به استعمار و پسااستعمار کاربرد دارد: «شما مرا زبان

۱ ونسان ون گوگ، نقاش هلندی که عمرش را در فقر به سر برد و ارجی ندید. ولی امروزه او را یکی از بزرگترین نقاشان جهان می‌دانند. زمانی عاشق زنی شده بود و برای نشان دادن عشقش گوش خودش را برید و برایش فرستاد. بعد از آن، دو تابلو از خودش کشیده که به جای گوش پارچه‌ای سفید می‌بینیم. در نهایت ون گوگ خودکشی کرد. امروزه او را قربانی هنر می‌دانند. گلشیری ناخودآگاه خودش را با او مقایسه می‌کند که درست نیست چون گلشیری تا زنده بود یکه‌تاز ادبیات معاصر ایران بود.

آموختید، و بهره‌ام در آن این بود تا بدانم چه سان نفرین کنم. ای طاعونِ سرخ هلاکت کند که زبان خود به من آموختی!» (شکسپیر ۱۳۹۷: ۳۴-۳۵).

حرف‌های کالیبان در *طوفان* امه سزر— که اقتباسی از *طوفان* شکسپیر مخصوص کاکاسیاه‌هاست و برای همین زیرمتن *طوفان* شکسپیر محسوب می‌شود - از کالیبان شکسپیر به‌روزتر هستند. جایی که میراندا کالیبان را بربر خطاب می‌کند و می‌گوید: «یک سلام کردن تو را نمی‌کشد...تو می‌توانستی مرا حداقل بابت یاد دادن تو به صحبت‌کردن تبرکم کنی...تو حیوانی وحشی بودی که تربیتت کردم...» (Césaire, 1969: 24). ولی کالیبان می‌گوید: «واقعیت ندارد. تو اصلاً هیچ چیزی به من یاد ندادی. جز بلغور کردن زبانت که دستوراتت را بفهمم: چوب ببرم، ظرف بشورم، ماهی شکار کنم و... و اما علم و دانشت، آیا هرگز آنها را به من آموختی؟ ... کاملاً خودخواهانه برای خودت و فقط برای خودت نگه داشتی ... (همان، 25-24).

گلشیری خوب می‌فهمید که نابودی زبان یک ملت یعنی نابودی آن ملت. برای همین برای حفظ زبان به میهنش برمی‌گردد. خداوند در سورهٔ ابراهیم آیهٔ چهار می‌فرمایند: «ما هیچ رسولی را به زبان بیگانه مبعوث نکردیم. ما هر رسولی را به زبان امتش مبعوث کردیم تا پیام خدا را برای آنان روشن سازد.» (*قرآن مجید*، ترجمهٔ فولادوند، ۱۳۷۳) در این آیه بر زبان هر امت تأکید شده است، همان کاری که گلشیری به دنبال آن است. همان طور که مکه همیشه کعبهٔ آمال مسلمین بوده است، زمانی هم پاریس، کعبهٔ آمال روشنفکران بوده و حالا صنم بانو و ابراهیم در پاریس، کعبهٔ آمال روشنفکران هستند. آیهٔ پنج سورهٔ ابراهیم اشاره‌ای به صنم بانو و مینا نیز می‌تواند باشد. می‌خوانیم: «از این رهگذر آزمونی بزرگ و سنگین شما را از سوی پروردگارتان فرا گرفت که آیا زنان‌تان بر تنهایی و بی‌شوهری شکیبا می‌مانند و مادران و پدران در مرگ فرزندانشان صبر و استقامت دارند؟» نه مینا بر بی‌شوهری شکیبا می‌ماند و نه صنم بانو. هر دو بعد از مرگ شوهر و یا بعد از طلاق، دنبال شوهری دیگر رفته‌اند. ولی مادر مینا بعد از مفقود شدن پسرش، حمید، صبر و شکیبایی پیشه می‌کند و این نشانگر تفاوت نسل‌هاست. باز در آیهٔ ۱۳ سورهٔ ابراهیم می‌خوانیم: « آن مردم کافر به رسولان گفتند: ما شما را از سرزمین خود می‌رانیم جز این راهی نیست. یا باید سرزمین ما را ترک بگویید و یا به کیش و آیین ما باز گردید. رسولان درمانده شدند و پروردگارشان به آنان اشارت نمود که ما این سیه‌کاران را هلاک می‌نماییم.» پیامبر اسلام از مکه به مدینه هجرت کردند و بعد با لشکریان زیادی برگشتند و مکه را فتح نمودند، ولی امروزه چنین ماجرایی روی نمی‌دهد. قوم موسی هم، موسی را آزار و اذیت کردند. برخی ظالمین هم ابراهیم را به آتش انداختند. در نهایت، از حواریون عیسی یکی پول گرفت و عیسی را به کشتن داد و... گلشیری بعد از آن همه تهدید و زندان و جلوگیری از چاپ کتاب‌هایش هرگز به ترک وطن راضی نشد و همیشه در کشورش ماند.

۳.۳. بینامتنیت (گفتگو) با نویسندگان و شاعران ایرانی

راوی در قبرستان پرلاشز[1] بر سر مزار صادق هدایت می‌رود و از او حرف می‌زند: «دنج جایی یافته بود... بعد هم گفت: این هم با خیال آنکه نبود خیالبازی کرده بود.» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۴۱) اما علی داستانی عجیب روایت می‌کند که با داستان *سه قطرهٔ خون* هدایت بینامتنیت دارد. اینجا گفتگو و تأثیر خیال بر واقعیت، و تأثیر خیال بر ذهنیت خواننده را می‌بینیم که بدیع است: «شنیده‌ام شب‌ها اینجا بر آن سنگ همهٔ گربه‌ها جمع می‌شوند... اول یک گربهٔ سیاه می‌آید، سر این سنگ می‌نشیند و مثل اینکه گلویش زخم باشد ناله می‌کند، بعد از این اطراف هر چه گربه هست جمع می‌شوند روی آن یکی سنگ و همین طور تا صبح می‌نشینند، چشم دوخته به این نقش جغد یا اسم او.» (همان جا) این داستان هم به *بوف کور* اشاره دارد که روی سنگ قبر هدایت در پرلاشز نقر کرده‌اند و هم به داستان *سه قطرهٔ خون*، که یکی از بهترین داستان‌های روان‌شناختی ایران است و گلشیری استفادهٔ جالبی از عنوان داستان کرده است. در ضمن رفتن گلشیری به پاریس و برگشتنش شاید اشاره‌ای به رفتن هدایت به پاریس و برنگشتنش باشد.

در ادامه گفتگو با دو شاعر بزرگ را نیز شاهدیم: «چند آشنای اهل قلم هم آمدند. علی حتماً خبر کرده بود. گرد بر گرد گور او نشستند و به هر جرعه با قطره‌ای از او یاد کردند. او هم سهمش را برداشت تا سنگ گور حسین غلام رفت... بر نام و نام خانوادگی نقر شده بر سنگ همه را نثار کرد.» (همان جا) اینجا اول بینامتنیت است با شعر خیام:

یاران! به مرافقت چو دیدار کنید　　باشد که ز دوست یاد بسیار کنید
چون بادهٔ خوشگوار نوشید به هم　　نوبت که به ما رسد نگونسار کنید

بعد گفتگو با شاملو که به غلام حسین ساعدی همیشه می‌گفته حسین غلام. گلشیری اینجا با یک کلمه، تاریخ روشنفکری دوره‌ای خاص را احیا می‌کند که از هر منظر بنگریم یکی از پربارترین دوره‌های تاریخ روشنفکری این سرزمین است. راوی چند خط پایین‌تر از طریق خاطرهٔ بهمن – یکی از شخصیت‌های رمان – بزرگی منشی ساعدی و شخصیت او را نشان می‌دهد. (همان، صفحات ۴۲-۴۱) اشاره به خیام در جایی دیگر نیز هست؛ وقتی با چند ارمنی بر سر قبر یک ارمنی می‌روند.

در طول رمان راوی از مصالحه با جهان و از تغییر نگاهش حرف می‌زند و وظیفه‌اش را برای ثبت هر آنچه هست تذکر می‌داند و برای این کارش پنجره‌ای را برای دیدن کافی می‌داند و شعری از فروغ فرخزاد می‌آورد: «یک پنجره برای من کافی است/یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت.» (فرخزاد،۱۳۸۲ :۹-۱۰). این شعر فرخزاد هم، چون *آینه‌های دردار* فضایی بسیار سرد و تاریک دارد. باز گفتگو با شاعری دیگر؛ در صفحهٔ ۹۸ پدر طاهر وقتی اتاق طاهر را نشان ابراهیم می‌دهد و از طرز فکر

1 Père la chaise

طاهر حرف می‌زند شعری از خاقانی می‌خواند. ولی به یقین مسافرت‌های گلشیری به اروپا و دیدن شهرها و خانه‌های خاص هنرمندان و نویسندگان در خلق *آینه‌های دردار* و *جن‌نامه* تأثیر داشت؛ تفکرش نسبت به خیلی چیزها عوض شده بود.

٤.٣. بینامتنیت (گفتگو) با ابرسفرنامه‌ها (اَبَرمتن)[1]

وقتی یک متن وارد یک ژانر می‌شود به ناچار در چارچوب آن ژانر قرار می‌گیرد و قواعدی را بالاجبار می‌پذیرد. چون « ... ژانر مفهومی بینامتنی است: شعری که در ژانر غزل سروده شده باشد از قواعد و قراردادهای سنت معینی که شاعر آن را به ارث برده تبعیت می‌کند، قراردادهایی که احتمالاً سایر شاعران آن دوره نیز به کارشان بسته‌اند.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲).

راوی در صفحهٔ شش *آینه های دردار*، به صورت خودآگاه از سفر حرف می‌زند که دلیلی بر آن است که این اثر حداقل یک بعدش سفرنامه است و البته سفر به خارج، و از این جهت با تمام سفرنامه‌های مهمی که ایرانیان نوشته‌اند و نظرات‌شان راجع به ایران و مهاجرت و زبان ملی و تبعید و آوارگی و یا اقامت در خارج را بیان کرده‌اند، گفتگو و بینامتنیت دارد و نظر خودش را می‌گوید، در عین حال که به طور کلی با تاریخ و سنت ایران اسلامی در گفتگوست. البته این بینامتنیت با سفرنامه‌ها به قول سامایو[2] دو طرفه است: «هم رابطهٔ بین متون است و هم دگرگونی متقابل متونی که در این رابطهٔ بده‌بستانی حضور دارند.» (Samoyault, 2005: 49). گلشیری با خواندن آن متون، آنها را احیا و قوی می‌سازد.

در سفر هویت شخص مشخص می‌شود و می‌فهمد که کجایی است. برای همین راوی می‌پرسد: «... او کجا بود، کجایی بود. او که هر بار تکه‌ایش را به این و آن داده بود و حالا بازنشسته بود تا ببیند چه کند با اینها که بر او رفته بود در این سفر؟» (گلشیری ۱۳۷۸: ۶). در آثار متاخر گلشیری دغدغهٔ هویت خویش و شناختن آن خیلی مطرح می‌شود که شاید یکی از دلایلش بیشتر شناختن جهان و سفرهای مداومش به اروپا و آمریکا و گفتن این است که هویت ایرانی در گذشته و حال چه چیزی بوده و حالا چیست. برای همین در آثار جوانی او چندان با معضل هویت روبرو نیستیم. ولی به مرور زمان هویت یکی از مسئله‌های اصلی گلشیری می‌شود و تا جایی که می‌تواند هویت ایرانی را می‌سازد و حتی اگر با حکومت و عواملش در روایت مشکل داشته باشد، سعی می‌کند نویسنده و مردم ایرانی را با رفتاری انسانی نشان دهد (به آخرین داستان گلشیری، *زندانی باغان*، اشاره کنیم که نویسنده به رغم فشارها و محدویت‌هایی که از طرف مأمورین دولت برایش اعمال می‌شود، باز رفتار بدی با مأمور نوجوان و فاسد ندارد و حتی برایش پول می‌دهد و لقمه می‌گیرد. در همین داستان بینامتنیت‌هایی با *آینه های دردار*، *برهٔ گمشدهٔ راعی*، *خوابگرد* و *انفجار بزرگ* نیز وجود دارد).

1 architexte
2 Tiphaine Samoyault

آینه‌های دردار با سفرنامه‌های ادبی مشهور و غیرادبی نیز بینامتنیت دارد و در عین حال از همه‌شان متمایز است و حتی با نوشته‌های کسانی که در مهاجرت مانده‌اند و راجع به مهاجرت و مهاجر نوشته‌اند. دو نمونه را می‌توان ذکر کرد: *بیرون، پشت در* از ناصر زراعتی، و *بقال خرزوویل* از نسیم خاکسار. که در جایی به آنها پرداخته‌ایم.[۱] ولی سفرنامه‌ای ابرمتنی که برای تمام ایرانی‌ها شاخص بوده و همچنان تأثیرگذار است سفرنامهٔ *حاج سیاح* است که هنوز نویسندگان ایرانی راجع به آن می‌اندیشند. آخرین نمونه‌اش گلی ترقی در آخرین اثرش، *بازگشت* است که در سال ۱۳۹۷ نوشته شده و در آن صالحی، یکی از شخصیت‌های اصلی رمان می‌گوید: «هر کدوم ما ... یه حاج سیاحیم. سرگردونیم ... جامونو گم کردیم. مثل این حاج سیاح بدبخت می‌ریم تا اون سر دنیا، اما ایرانو زیر عبامون قایم می‌کنیم و با خودمون می‌بریم» (ترقی، ۱۳۹۷: ۴۰). دقیقاً همین حرف را صنم بانو خطاب به ابراهیم می‌گوید: «شماها ... به اینجا هم که می‌آیید باز از آن کوچه‌های خاکی می‌گویید ... .» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۸۸) و قبل از *بازگشت* گلی ترقی *سفربا حاج سیاح* احسان نوروزی است. (نشر چشمه، ۱۳۹۰). با این حال، *آینه‌های دردار* در حکم سفرنامه از سفرنامه‌نویسی مرسوم آشنازدایی می‌کند؛ هم در فرم دستکاری می‌کند و هم در محتوا. سفرنامه‌ها یادداشت‌های سفر هستند و گاهی همراه با تأمل، ولی این اثر فرق می‌کند و حتی با رمان‌هایی که بعد از آن راجع به مهاجرت و بازگشت حرف زده‌اند بینامتنیت دارد و این نشان می‌دهد که این اثر به متنی کلاسیک تبدیل شده و در این حوزه تأثیرگذار است. نمونهٔ تأثیرش رمان گلی ترقی، *بازگشت*، است که در آن هر چه را در ایران هست به آنچه در غرب هست ترجیح می‌دهد. ترقی در این رمان خیلی خوب نشان داده که ما چطوری هستیم و نباید ناله کنیم.

هویت ایرانی‌ها همین خانهٔ او با آن شخصیت‌های بسیار متفاوت دور و برش است. این رمان او بسیار واقع‌بینانه است و ایرانی‌ها را واقع‌بینانه نشان داده است. شخصیت‌های اصلی این رمان که عبارتند از: ماه‌سیما و شوهرش و دو پسرش، حوری و پرویز که باهم زن و شوهر هستند، آقای صالحی که مدام آواره است (مخصوصاً با آخرین زنش که دختر بچه‌ای است و در پاریس نمی‌ماند)، امیرا (زنی مستقل و خیامی)، حسین آقا و زنش کبری و گوهر (زنی افغان که شوهرش را از ایران بیرون کرده‌اند و بالاجبار گوهر طلاق می‌گیرد) و در نهایت خانوم باجی. تمام شخصیت‌های این رمان با مهاجرت درگیر هستند. و فرق این رمان با *آینه های دردار* این است که در آن به جای ابراهیم، ماه‌سیما حرف می‌زند و مثل صنم بانو خانواده‌اش پراکنده است؛ بچه‌هایش در آمریکا هستند، شوهرش در ایران، خواهرش در کانادا و برادرش در آلمان و دوستانش در اقصی نقاط جهان. وقتی ماه‌سیما سرگشتگی و فراموشی زودرس‌اش را می‌بیند از نظر خودش دلیلش را «به خاطر زندگی در جایی» می‌داند «که جای واقعی او نیست» (ترقی، ۱۲:۱۳۹۷) و با خودش می‌گوید باید برگردد ایران، ولی مشکلاتی سر راهش است. اول با پسرانش حرف می‌زند که دلش می‌خواهد آنها هم برگردند ولی آنها به نامه‌اش چنین جواب می‌دهند: « ما غرور ملی و

۱ اولین همایش ملی ادبیات معاصر ایران، دانشگاه ولایت ایرانشهر، بهمن ۱۳۹۵.

هویت باستانی نمی‌خواهیم. کار و زندگی راحت و کارت سبز اقامت داریم» (همان : ۱۴). همین حرف را به نوعی صنم بانو به ابراهیم می‌گوید.

بازگشت زندگی واقعی و زیسته در خارج است؛ واقعی است. پسران ماه‌سیما مستقل هستند؛ دلشان نمی‌خواهد پابند بشوند، مثل امیرا که حتی آپارتمانش را برای فروش گذاشته و از کارش استعفا داده است و دلش می‌خواهد دیگر فقط مسافرت کند و از بقیهٔ زندگیش کیف کند و فقط از پیری می‌ترسد نه از مرگ؛ در حالی که ماه‌سیما به شدت وابسته به وطن و خانواده و بچه‌ها و شوهرش است؛ نمونهٔ اعلای زن شرقی؛ ایده‌آل زن ایرانی از نگاه مردان ایرانی. دقیقاً شبیه ابراهیم *آینه های دردار* و ابراهیم *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ*. در *بازگشت* هم راجع‌به رابطهٔ زن و مرد ایرانی حرف زده می‌شود. و مهم‌تر از آن، این که پرویز راجع‌به ماه‌سیما می‌گوید: «این خانم از فرنگ اومده، سالها تنها زندگی کرده، زنی مستقله.» (همان: ۱۲۱) و در ادامه زنش را توصیف می‌کند: «خانوم خانوما، زیاد به حرفای زن من گوش نده. خودشم نمی‌دونه چی می‌گه. (همان جا).

رمان دیگری *که بعد آینه‌های دردار* نوشته شده و شباهت‌هایی با آن دارد *دلخوشی‌های کوچک* از حسن فرهنگی است. راوی به لندن می‌رود و می‌بیند که دلخوشی‌اش را در ایران جا گذاشته است؛ این حرف مؤید این است که فرهنگی هم دقیقاً مثل گلشیری دلخوشی‌اش در ایران است. پس *آینه‌های دردار* در موضوع خودش حالا به نوعی ابرمتن و منبع شده است.

۵.۳. بینامتنیت (گفتگوی) *آینه‌های دردار* با گفتمان‌های معاصر و با تاریخ ایران اسلامی

وقتی بهمن یکی از شخصیت‌های رمان به راوی می‌گوید: «آنجا، ما مردم رسم خوبی داریم، هیچ وقت رخت‌های زیرمان را روی بند مهتابی‌هامان نمی‌آویزیم.» در ادامه راوی می‌گوید: «بله، می‌دانم، چون می‌ترسیم از همین چیزها دوست و دشمن دستک و دنبک درست کنند. ولی تو فکر نمی‌کنی برای همین هر نسلی به همان راهی می‌رود که نسل پیش؟» (گلشیری ۱۳۷۸: ۴۵). این همان نظریهٔ تکرار در تاریخ ایران است که به نوعی شبیه دور باطل فلسفی است؛ تاریخ ایران پیشرفت نمی‌کند؛ پادشاهان پارت و اشکانی همان کار رضا شاه و پسرش را انجام می‌دادند؛ همان ظلم و تاج و تخت از همان زمان بوده است؛ همان توصیفی که در *سیاحت نامهٔ ابراهیم بیگ* راجع‌به ایران هست، در *آینه‌های دردار* و *بازگشت* و *دلخوشی‌های کوچک* هم هست.

در *آینه‌های دردار* صفحاتی (۵۰ – ۴۲) که به گفتگوی بهمن با راوی و سعید ایمانی اختصاص یافته، بینامتنیت و گفتگو با تاریخ روشنفکری ایران است و از مخفی‌کاری‌ها و فرقه‌ها و ساواک و انقلابیون حرف زده می‌شود. راوی از صفحهٔ اول رمان دوران پهلوی را نقد می‌کند: «و مادر یادش نبود که به عید آن سال چند ماه مانده بود که نان باز گران شده بود و پدر دنبال کار می‌گشت.» (همان: ۵). این مضمون را به تفصیل در *جن‌نامه* خواهیم خواند که یکی از انتقادهای اصلی این دو کتاب از دوران پهلوی است. گلشیری در این اثر خواسته است به همه چیز و همه کس جواب بدهد و در تاریخ ایران و تاریخ

روشنفکری شیرجه بزند و برای همین به طور صریح راجع به نوشتن و رمان‌نویسی و روشنفکران دوران خودش حرف می‌زند؛ مثلاً جایی می‌نویسد: «اغلب ... حرف‌هایش جنجال به پا می‌کرد. تلخ بودند، خواسته بودند دنیا را عوض کنند، اما دنیا همان شده بود که بود و حالا در این شهر و آن شهر در خانه‌های یک‌اتاقه، یا حداکثر دو، گاهی حتی با زن و بچه، زندگی می‌کردند، با ماهانه‌ای که سرمایه‌داری مقرر کرده بود.» (همان: ۱۵-۱۴). راوی باز در صفحهٔ ۳۰ سرنوشت نویسنده‌ای مهاجر را روایت می‌کند که خانه‌اش در مجتمعی مخصوص سالمندان و الکلی‌هاست و فقط عکس سه در چهار بدری (زن سابقش) را دارد. آیا این تصویر ناخودآگاه بررسی سرنوشت خود گلشیری است که اگر به مهاجرت می‌رفت همان‌طور می‌شد و برای همین هرگز راضی نشد خارج از کشور زندگی کند و می‌ترسید به سرنوشت نویسندهٔ مهاجر در *خانه روشنان* مبتلا شود که در خارج خودکشی می‌کند؟

نقد گلشیری بر مهاجران ایرانی جنجال به پا کرد و منتقدانی چون درویشیان و قریب و تنی چند در مجلات (مثلاً *کارنامه*) بر او تاختند و گفتند گلشیری از جزء کل ساخته است و گفته هر کس خارج برود مرده است. مولف دو صفحهٔ بعد به طور گذرا زندگی زنان مهاجر (تبعیدی و فراری) را بازگو می‌کند. مرضیه، زنی سیاه‌پوش و شوهر مرده است و با پسرکوچکش سینا زندگی می‌کند؛ مرضیه زنی است سیاسی، فراری از ایران، آواره و آیا این ساختن جزء از کل است یا سرنوشت خیلی از زنان سیاسی است، یا حداقل سرنوشت زنانی که شوهرانشان سیاسی بوده‌اند و حالا آوارهٔ جهان شده‌اند.

همچنین، نکته‌ای بسیار مهم؛ آغاز رمان در فرودگاه است (محل جابجایی ، جایی که هیچ کس در آنجا به قول هایدگر[1] سکنی نمی‌گزیند؛ همیشه محل تغییر جا و مکان است). گلشیری با این کار نشان می‌دهد که مهاجر ایرانی همیشه و همه‌جا در مهاجرت، در فرودگاه است: همیشه مجبور است جا عوض کند؛ دقیقاً مثل خودش که در عرض چند روز چند کشور را عوض می‌کند. البته این دیدگاه گلشیری نسبت به مهاجرت است، نه تفسیری بینامتنی.

راوی در جایی به مرگ پدر مینا اشاره می‌کند و چون منتظر بوده‌اند برادرش برسد «گذاشته بودندش توی تابوت و دور تا دورش هم یخ گذاشته بودند تا بو نگیرد.» (همان : ۹۰). سر میت نماز می‌خواندند. این توصیف مراسم، گفتگو با سنت ایرانی– اسلامی است. راوی باز در همین صفحه اشاره‌ای دیگر به سنت می‌کند: «روزی که رفتیم تا ازش اجازهٔ ازدواج بگیریم دست کشید به صورتم، بعد هم به گردنم، به شانه‌هام و گفت: «مبارک است، مرد بدی نباید باشد.» (همان جا). او در صفحهٔ ۱۴۴ به شدت *عبهرالعاشقین* را نقد می‌کند، هر چند که به صنم بانو می‌گوید سنت «قالب نگاه ما را به همه چیز از پیش تعیین می‌کند.» (همان: ۱۳۱) ولی در این میان منوچهری را بابت نگاهش تحسین می‌کند؛ گلشیری همهٔ گذشته را چندین بار خوانده و درباره‌شان فکر کرده بود و نمی‌توانست فکر و آثارش را از آنها جدا کند و معنای بینامتنیت همین است؛ مدام با آنها در گفتگو بود.

1 Qu'appelle-t-on pensée?

۶.۳. *آینه‌های دردار* رمانی عاشقانه

راوی در صفحهٔ هفت *آینه‌های دردار* به ترانهٔ عاشقانهٔ بید، بید، بید اشاره می‌کند که به عشاقی چون حضرت ابراهیم و هاجر، ابراهیم و صنم بانو، ابراهیم و مینا، ابراهیم و زبان فارسی، و یا عشاق خارجی مثل تریستان و ایزوت معطوف است. یکی از مضمون‌های این رمان عشق است، و در سنت زبان فارسی عشاق هرگز به هم نمی‌رسند (خسرو به شیرین نرسید، شمس هم به طغرا نرسید)؛ ابراهیم باید به عشق اصلی‌اش برگردد که زبان فارسی است، باید پیش مینا و بچه‌ها برگردد که زبان فارسی آنها را گرد هم می‌آورد. راوی مدام ترانهٔ بید، بید، بید را تکرار می‌کند. چرا؟ چون عاشق است.

ترانهٔ عاشقانهٔ بید در کل رمان حضور دارد و وقتی پتال نوار را هدیه می‌آورد، خود ترانه را باز برای چندمین بار می‌خواند، حمید (خواهرزادهٔ راوی) بید آن سوی مرداب را نشان می‌دهد و داستانی می‌گوید: «عاشق و معشوق برای شنا می‌روند کنار رودخانه‌ای. یکی‌شان غرق می‌شود و آن یکی بر لب آب آنقدر می‌ایستد تا پاهایش ریشه می‌دوانند و موها و دست‌هایش جوانه می‌زنند، برگ می‌دهند و بزرگ می‌شوند تا می‌رسند به سطح آب تا اگر محبوب سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد موهای افشان یا دست‌های بلند او را بگیرد و بیاید بیرون.» (همان: ۲۵). این داستان به نوعی داستان عاشقان جهان نیز هست، یا عشاق ایرانی یا عشق خود گلشیری نسبت به صنم بانو. اگر داستان مربوط به این آخری باشد، صنم بانو غرق شده یا ابراهیم؟ یا معلوم نیست کی؟ همان‌طور که در داستان هم مغروق معلوم نیست. معشوقهٔ این داستان چه نوع زنی است؟ تقریباً تمام زنان گلشیری خال دارند. این مورد هم با زن *بوف کور* هدایت بینامتنیت دارد – که نویسندگان ایرانی هنوز با تقسیم‌بندی هدایت بینامتنیت دارند – و هم برگرفته از عین واقعیت باشد که صنم بانوست؛ «... با خال روی گونه‌اش که وقتی می‌خندید توی چاله زیر گونه می‌افتاد.» (همان: ۹).

۷.۳. بینامتنیت (گفتگو) با گفتمان مهاجران ایرانی نسبت به تمدن و دموکراسی و تضاد و تشابه فرهنگ‌ها

«تورج هم بود، از برلن آمده بود. موهایش را پشت سرش می‌بست. می‌گفت: اینها همه عوارض ورود به قرن بیست ویکم است، اگر نتوانیم خودمان را منطبق کنیم می‌شکنیم، یا مجبوریم برگردیم به گذشته که باز همان است. با یکی دو کتاب که ما آنجا خوانده بودیم، نمی‌شود پاسخ داد به این چیزها که اینجا و آنجا دارد اتفاق می‌افتد.» (همان: ۱۸).

از این صفحه تا چند صفحهٔ بعد، اظهارنظر ایرانی‌های مهاجر نسبت به تمدن و دموکراسی و حزب و ... است که از زیباترین گفتگوهای کل رمان گلشیری است با این حال، این قسمت مفصل نیست و صدای هر کدام از شخصیت‌ها به طور کامل و مفصل بسط داده نشده، والا می‌شد رمان را به قول باختین در کتابش با نام *بوطیقای داستایفسکی* چندصدایی نامید، ولی این شخصیت‌ها نه در کل رمان حضور

دارند و نه نظرات‌شان در کل رمان نفوذ پیدا می‌کند و محدود به همین چند صفحه و گاهی یکی دو پاراگراف دیگر در رمان هستند، نه این که همچون شخصیت‌های *برادران کارامازوف* در کل رمان پراکنده شده باشند و حتی در جایی که حاضر نیستند حتماً عقاید و افکارشان در ذهن شخصیت‌های دیگر بازتاب یافته باشند. ذهن راوی را یک چیز بیشتر اشغال نکرده است: بازگشت به میهن، بازگشت به زبان مادری.

برخی از بینامتنیت‌های رمان شاید خیلی هم خودآگاه نباشند و در پس ذهن مؤلف از سالها قبل نهفته یا به ناخودآگاه متن مربوط باشد؛ به عنوان نمونه راوی با آوردن توصیفی از «زن و مرد آلمانی [که] زیر درختی بر چمن سبز ایستاده بودند، [و] زن دست دراز کرده بود و گنجشک‌ها می‌آمدند و از کف دستش دانه برمی‌چیدند. سنجاب‌ها هم همین طور بودند: زن خم می‌شد و چیزی بر زمین می‌انداخت و یکی دو سنجاب تا پیش انگشت‌هایش جلو می‌آمدند و به دو پنجه برش می‌داشتند و به دهان می‌گذاشتند.» (همان: ۱۸) به کور کردن گنجشک‌ها در *شازده احتجاب* اشاره می‌کند؛ این هم تضاد فرهنگ‌ها. راوی باز از تفاوت فرهنگ‌ها حرف می‌زند: از طرز سوار شدن ایرانی‌ها برای اتوبوس که آقایان و خانم‌ها جداجدا سوار می‌شوند. از طرز اعدام هم حرف می‌زند که طنابی را دور گردن محکوم می‌بندند و با جرثقیل بالا می‌کشند. از طرز روایت اعدام، حال صنم بانو خراب می‌شود و می‌گوید: «– بس کن تو را به خدا.» (همان: ۹۹) ولی راوی می‌گوید: – من این طور می‌نویسم. (همان: ۹۹).

۸.۳. نگاه نویسندگان و شاعران و عارفان ایرانی به زن

گلشیری برای نشان دادن نگاه ایرانی‌ها به زن از فرخی سیستانی شروع می‌کند با قصیدهٔ معروف: «بنفشه زلف من آن سرو قد سیم اندام/ بر من آمد وقت سپیده دم به سلام.» (دیوان حکیم فرخی سیستانی، ۱۲۳:۱۳۹۳). فرخی این را در مدح خواجه احمدبن حسن میمندی سروده است و خطاب به معشوقه است، تا برسد به حافظ با بیت: «در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد/ حالتی رفت که محراب به فریاد آمد.» (حافظ به سعی سایه، ۲۴۵:۱۳۹۵). این شعر حافظ تفسیر بسیار دارد و یک معنایش این است که اتمام زیبایی با آمدن داماد است (ابراهیم رمان خودش را داماد فرض کرده است؟).

و در نهایت می‌رسیم به نیما با شعر

گیسوان درازش – همچو خزه که بر آب –
دور زد به سرم
فکنید مرا
به زبونی و در تک و تاب. (مجموعه اشعار نیما، ۱۳۸۰:۴۰۶)

گلشیری احتمالاً با آگاهی این شعر را آورده‌است، چون می‌خواهد سیر تشبیه و توصیف زن در شعر ایران را نشان دهد؛ معبود از آسمان به زمین می‌آید. حتی صنم بانو هم در رمان (در صفحهٔ ۱۱۲) راجع به تقسیم‌بندی زن و هدایت حرف می‌زند که قسمتی از رسالهٔ تحصیلی‌اش می‌باشد. در کدام یک از آثار قبلی گلشیری این نوع زن منتقد داریم؟ نداریم. و این به نوعی گفت‌وگوی گلشیری با سیر

رمان‌نویسی‌اش است. در آثار نخست گلشیری زنان (جز فخرالنساء) تقریباً اصلاً حرف نمی‌زنند ولی حالا منتقد ادبی شده‌اند. البته در این رمان چند بار هم اشاراتی به رمان آخرش می‌شود. مثلاً صفحهٔ ۱۱۹ روایت آماده کردن درس صنم بانو با راوی و صفحه ۱۲۰ توصیف خانه‌های آبادان است (هر دو اشاره به *جن‌نامه*). آخرسر ابراهیم مجبور می‌شود برای صنم بانو توضیح بدهد که دلیل برگشتنش به ایران خانهٔ زبانش است: «چه می‌بایست بگوید؟ از خانهٔ زبان ... گفت.» (همان: ۱۲۴). از زبان فارسی که «تنها چیزی بود که داشت و ریشه‌هایش بود و با هر کس که بدین زبان می‌گفت یا می‌اندیشید پیوندش می‌داد، حتی با [سعید] ایمانی». خانهٔ زبان اشاره به تفکر هایدگری است.

از هر منظر بنگریم، *آینه‌های دردار* نقطهٔ عطفی در آثار گلشیری و به خصوص نگاهش نسبت به ادبیات ایران و سنت آن بوده است؛ این نویسنده از همان آثار نخستش گوشهٔ چشمی به ادبیات ایران (از سنت شفاهی‌اش– که پایان‌نامه‌اش راجع به فولکلورهای اصفهان است – تا کتبی‌اش عرفان و شعر و مذهب و...) داشته است، ولی این بار چیزی دیگر به آن می‌افزاید که در این صد سال اخیر مدام محل بحث بوده‌است؛ طوری که برخی از منتقدان و ادیبان و جامعه‌شناسان و سیاست‌مداران و حاکمان جامعه به شدت با آن موافق بوده‌اند و برخی دیگر به شدت با آن مخالف بوده‌اند. در این نگاه افراد اندکی از نویسندگان و بزرگان کشور توانسته‌اند به آن موضوع بی‌اعتنا باشند و آن موضوع «بازگشت به خود» بوده است. آل‌احمد، شایگان، نصر، فردید، هدایت، گلشیری، طباطبایی، شریعتی و چندین رمان‌نویس و متفکر ایرانی از همان زمان مشروطه به این سو هر کدام از منظر خویش با این مقوله درگیر بوده‌اند و این درگیری و گفتگو همچنان ادامه دارد، چون هنوز تکلیف ما ایرانی‌ها با سنت مشخص نشده است.

این رمان با چندین اثر خارجی نیز از جمله *سیما پاردیزو* از جوزپه تورناتوره (بازگشت و دیدار دو معشوقه بعد از سالها دوری از هم، و گفتگو راجع به عشق و گذشته که در هر دو اثر وصل صورت نمی‌گیرد) و *شازده کوچولو* (ص، ۱۰۵) از آنتوان دو سنت اگزوپری و ونسان ون گوگ (صص، ۱۰۹ و ۶۱) بابت قربانی شدنش بینامتنیت دارد. ولی ما در این‌جا گفتگو با فرهنگ و نویسندگان ایرانی را بررسی می‌کنیم.

٤. نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی کردیم به اکثر بینامتنیت‌های موجود درآثار گلشیری و مخصوصاً *آینه‌های دردار* اشاره کنیم و نشان دهیم که چرا *آینه های دردار* اثری مهم است و نقطهٔ عطفی در آثار گلشیری است و این که او چطور نطفه‌های این تفکر را در آثار قبلی‌اش می‌پرورانده و در این اثر به اوج رسانده‌است و هر آن‌چه بعد از این کتاب نوشته، نطفه‌اش در این اثر بوده است. حتی رمان حجیمی چون *جن‌نامه* که به لحاظ حجم تقریباً چهار برابر *آینه‌های دردار* است، تمام اصول و حتی برخی از صحنه‌ها و شخصیت‌ها و مکان‌هایش در این رمان از قبل آمده است. نیز نشان دادیم که کارکرد ادبیات در این اثر چطور با کارکرد

ادبیات در آثار پیشینش متفاوت است و حتی نگاه گلشیری به جهان چقدر در این اثر تغییر کرده‌است. و از همه مهم‌تر این‌که *آینه‌های دردار* به واسطهٔ بررسی مضمون مهاجرت به متنی مرجع تبدیل شده‌است و هر نویسنده‌ای که به آن مضمون بپردازد بالاجبار با این رمان رودررو خواهد شد و خودش را در آن خواهد دید. در *آینه‌های دردار* این بینامتنیت (گفتگو)ها هست: ۱. بینامتنیت با شاعران از جمله خیام، خاقانی، فرخزاد، یوشیج و حافظ. ۲. بینامتنیت با نویسندگان از جمله هدایت. ۳. بینامتنیت با سفرنامه‌ها از جمله *سیاحت نامهٔ ابراهیم بیگ*. ۴. بینامتنیت با گفتمان‌های مهاجران که راجع به تمدن و دموکراسی است. ۴. بینامتنیت با گفتمان ساواک، مثلاً حرف‌های سعید ایمانی. ۵. بینامتنیت با سنت و تاریخ و تفکر ایرانی، از جمله قربانی کردن شتر. ۶. بینامتنیت با آثار خودش که جابجا نشانه‌هایی را می‌بینیم، و در نهایت بینامتنیت با نگرش ایرانی‌ها نسبت به حکومت و زن و مهاجرت و استعمار و...

کتابنامه

قرآن مجید، ترجمهٔ مهدی فولادوند (۱۳۷۳)، قم: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.

باختین، میخائیل، (۱۳۹۵) *بوطیقای داستایفسکی*، ترجمهٔ عیسی سلیمانی، تهران: نوای مکتوب.

ترقی، گلی، (۱۳۹۷) *بازگشت*، تهران: نیلوفر.

حافظ (۱۳۹۵)، به سعی سایه، تهران : کارنامه.

خاکسار، نسیم، بقال خرزوویل، اینترنت، کتابناک.

داستایفسکی، فیودور، (۱۳۹۲) *برادران کارامازوف*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران : نیلوفر.

رباعیات خیام

زراعتی، ناصر، (۱۳۹۲) *بیرون، پشت در*، تهران: افق.

شکسپیر، ویلیام، (۱۳۹۷) *طوفان*، ترجمه فواد نظیری، تهران: ثالث.

فرخزاد، فروغ، (۱۳۸۲)، تهران: عابد.

فرهنگی، حسن، (۱۳۹۲)، *دلخوشی‌های کوچک*، تهران: گمان.

قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری، (۱۳۷۵) ، تهران: خوارزمی.

گلشیری، هوشنگ، (۱۳۵۷) *شازده احتجاب*، تهران: ققنوس.

گلشیری، هوشنگ، (۱۳۷۸) *آینه‌های دردار*، تهران: نیلوفر.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۵) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهاجر مهران، محمد نبوی، تهران: آگه.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۴) *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.

نوروزی، احسان، (۱۳۹۱) *سفر با حاج سیاح*، چشمه.

هدایت، صادق، (۱۳۴۱) *سه قطره خون*، تهران: امیرکبیر.

یوشیج، نیما، (۱۳۷۸) *مجموعهٔ اشعار*، تهران : نگاه.

Aron, Paul, (2002) *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

Bakhtine, Mikhaïl, 1989, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil.

Césaire, Aimé, (1969) *La Tempête, Paris,* Seuil.

Heidegger, Martin, (1973) *Qu'appelle –t- on penser*, Paris, PUF.

Samoyault, Tiphaine, (2005) *L'intertextualité*, Paris, Arman Colin.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی