Samangan Scientific and Research Journal
https://researchsparker.edu.af/index.php/SARJ
DOI: 10.64226/sarj.v2i01.52
ISSN: 3006-8835

An Analysis of Metaphoric and Metonymic Poles in the Story of Golnar and the Mirror

(With Reference to Roman Jakobson's Theory of Combination and Substitution)

Rohullah Bahramyan[1,*]
[1]Department of Persian-Dari Language and Literature, Faculty of Education, Samangan Higher Education Institute
[*] *Corresponding Author:* rohullahbahramyan@gmail.com

Cite this study: Bahramyan, R. (2024). An Analysis of Metaphoric and Metonymic Poles in the Story of Golnar and the Mirror, Samangan Academic and Research Journal, 2(1), 159-179.

Keywords
Story, Language, Metaphoric and Metonymic Poles, Literary Criticism, Theory.

Research

Received:
Revised:
Accepted:
Published:

Abstract

Understanding linguistic propositions is only possible within specific linguistic contexts. Persian-Dari, or any other language, based on its structure, cannot convey meaning outside the context and the interplay of its propositions. The concepts of combination and substitution, or rhetorical devices such as metonymy and metaphor, are tools for enriching and expanding the scope of language, which have long been of interest to linguists. Additionally, they are employed by literary scholars and critics in the description, analysis, and even critique of literary works. This study takes an analytical and somewhat critical approach to the practical application of metaphoric and metonymic poles in the novel *Golnar and the Mirror*, grounded in Roman Jakobson's formalist perspective. This approach, historically significant for constructing meaning and establishing relationships in the selection and combination of words, is applied here to analyze and compare its relevance in a selected novel from the realm of Afghan fiction.

مجلۀ علمی-تحقیقی سمنگان
https://researchsparker.edu.af/index.php/SARJ
DOI: 10.64226/sarj.v2i01.52
ISSN: 3006-8835

بررسی قطب‌های استعاری و مجازی در داستان گلنار و آیینه (با توجه به نظریۀ هم‌نشینی و جانشینی رومن یاکوبسن)

پوهنمل روح‌الله بهرامیان[1,*]

[1]دیپارتمنت زبان و ادبیات فارسی‌دری، پوهنحی شرعیات، مؤسسۀ تحصیلات عالی سمنگان

* نویسنده مسؤول: rohullahbahramyan@gmail.com

مرجع‌دهی: بهرامیان ر. (1403). بررسی قطب‌های استعاری و مجازی در داستان گلنار و آیینه، ۲(۱)، 159-179

کلمات کلیدی

داستان، زبان، قطب استعاری و مجازی، نقد ادبی و نظریه.

چکیده

فهم گزاره‌های زبانی فقط در بافت‌های زبانی قابل درک و فهم است؛ زبان فارسی‌دری یا هر زبان دیگری با توجه به ساخت و سامانش بیرون از بافت و باهمی این‌گزاره‌ها ممکن نیست چیزی برای انتقال فهم ارائه بتواند. هم‌نشینی و جانشینی یا آرایه‌هایی چون مجاز و استعاره نیز در کارکرد خود، برای پویاکردن و گسترش ساحت زبان، امکاناتی‌اند که از دیرباز مورد توجه زبان‌شناسان قرار گرفته‌اند. مضاف بر آن، در زمینۀ توصیف، تحلیل و حتی نقد آثار ادبی مورد استفادۀ اهالی ادبیات و نظریات ادبی قرار می‌گیردند. در این جستار از جنبۀ تحلیلی و تا حدودی انتقادی به زمینه‌های کاربردی قطب‌های استعاری و مجازی در رمان گلنار و آیینه با تکیه بر دیدگاه فرمالیستی رومن یاکوبسنُ نگاه می‌شود. این‌گونه روی‌کرد که از دیرباز در جهت ساخت معنی و ایجاد رابطه، در محور انتخاب و ترکیب واژه‌گانِ زبان، مورد توجه دست‌اندرکاران زبان‌شناس شیوۀ فرمالیسم بوده، در نوشتۀ حاضر با تحلیل و تطبیق آن روی یکی از رمان‌ها -که از افق ادبیات داستانی افغانستان انتخاب شده است- مورد تحلیل قرار گرفت.

1- مقدمه

پس از آن‌که یکی از پیچیده‌ترین میثاق‌ها و قراردادِ زبانی با نظریات فردینان دوسوسور مبنی بر نارسا و قطعی‌نبودن رابطه میان دال و مدلول در زبان‌ها روی‌کار آمد، بابِ پرسش‌هایی فربه از این دست فراپیش اهالی دانش‌های زبانی گشوده شد که چطور ممکن است میان آنچه ارتباط وجود ندارد، پروسهٔ فهم میان گوینده‌گان و شنونده‌گان این دال- مدلول‌ها را در یک مقیاس بزرگ به‌وجود آورد. عوامل فرهنگی، عادت‌های ذهنی و یک‌سری قراردادهای اجتماعی را اساس چنین برداشتی عنوان کردند که با توجه به گفتمان‌های به‌وجودآمده نظریه‌های جدیدی در مسایل رابطهٔ زبانی از هر سمت‌وسویی سر برآورد، توجه به نظریات زبان‌شناسِ سویسی، فردینان دوسوسور (1875- 1913) که پیرامون قواعد خاص و کاربرد زبان صحبت کرده بود، اوج روزافزون گرفت؛ چون سوسور در اثری‌که سه سال پس از مرگش به نام «دورهٔ زبان‌شناسی عمومی» منتشر شد، اشاره کرده بود: نشانه‌های زبانی روزی فراتر از زبان در ساحت‌های زنده‌گی اجتماعی ما به‌عنوان جزء جدایی‌ناپذیر زنده‌گی کاربرد خواهند داشت. وی زبان‌شناسی را ناظر به نقش نشانه‌ها و ظرفیتی‌که در آن‌ها نهفته است، می‌پنداشت که بعدها چنین نیز شد و دانشمندانی صدق گفته‌های دوسوسور را ابراز داشتند که در عصر ما «زبان‌شناسی موقعیت مشخصی در رشته‌های علوم انسانی به دست آورده است (چندلر، 1397). با نظریات سوسور که توانست روابط و باهمی اجزای کلام را با طرح نو و بسیار منطقی بسنجد، نهال نوپای زبان‌شناسی خیلی زود به درختی بزرگ و تنومند مبدل گردید و دیگر رشته‌های علوم انسانی این فرصت را یافتند تا از دستاوردهای این دانش نوین به‌نفع خود بهره جویند و به کمک اندیشه‌های نوین زبانی عرصه‌های مختلف علوم را دچار دگردیسی کنند. خوانش متن‌های جدید و کلاسیک ما با شیوه‌های جدید انتقادی به‌ویژه نگاه فرمالیستی رهیافت‌های تازه‌یی است که بایست همه از آن استفاده کنند؛ ولی با دریغ در فضای ادبی و انتقادی کشور ما پرداخت با این امکان‌ها کم‌رنگ است. برخورد سطحی با آثار نویسنده‌گانی چون رهنورد زریاب ظرفیت‌های نامکشوف این متون را پنهان‌تر کرده است. مضاف بر این کار روش‌مند در این راستا می‌تواند قطب‌های مختلف زبان را در متون منثور و منظوم کشور مشخص سازد. این تحقیق از این جهت با اهمیت است که با خوانش یکی از کارهای داستانی با روش صورت‌گرا می‌تواند باب خوانش‌های مختلف و متفاوت با روی‌کردهای جدید و متفاوت را باز کند. بدیهی است ادبیات ما با وجود قدمت سال‌های زیاد، به اقتضای ذات پیچیده و جنبه‌های گوناگون خود، این قابلیت را دارد تا در تعامل با دیگر رشته‌های علوم انسانی قرار گیرد. این تعامل را می‌توان به‌عنوان یک فرصت دانست؛ زیرا باعث می‌شود تا دگرگونی- های فراوان در عرصه‌های مختلف ایجاد کند؛ از آن جمله نگاه فرمالیستی به زبان یکی از این دست‌آوردها

تلقی می‌شود که دگرگونی قابل ملاحظه‌یی در نوع نگاه به آثار ادبی ایجاد می‌کند؛ چنان‌که در عنوان بررسی آرای یاکوبسن و مبانی مفهومی فرمالیسم تذکر داده خواهد شد، این روش با تأثیرپذیری از آرای سوسور زمینه را برای خوانش‌های ضروری و یک‌دست، تعریف شده و پایدار مساعد ساخته که در زمینهٔ قطب‌های استعاری و مجازی تطبیق آن را در داستان گلنار و آیینه خواهیم دید. بررسی آثار از دیرباز با روش‌های ساخت‌گرا در میان اهالی ادبیات و سایر حوزه‌ها مروج است. دوستان ایرانی در این زمینه کارهای ارزش‌مندی را بالای اشعار، داستان‌های فارسی و متون عرفانی انجام داده‌اند؛ برای مثال: شفیعی کدکنی و پورنامداریان پیرامون نقد فرمالیستی به ویژه در معرفی شیوه‌ها و اصول آشنازدایی، ادبیت متن، رستاخیر واژه‌گان، برجسته‌سازی و موارد دیگر چون تبیین استعاره و مجاز در آثار به‌نام «موسیقی شعر» و «سفر در مه» کار فراوان انجام داده‌اند. سیروس شمیسا نیز در سبک‌شناسی شعر و اثر درسی «نقد ادبی» خود در توضیح و تشریح نقد فرمالیستی همچنان شیوه‌های معمول آن سخن گفته است؛ اما به‌صورت خاص بررسی دو قطب زبانی (استعاره و مجاز) را محمدرضا اصلانی در کتابی با عنوان «استعاره و مجاز در داستان» مفصل‌تر کار کرده است. اشعار احمد شاملو با روی‌کرد نظریهٔ رومن یاکوبسن نوشتهٔ محمدمراد ایرانی و مریم اسدیان (1396)، سبک‌شناسی اشعار بیدل دهلوی با تکیه بر نظریهٔ زبان‌شناسی قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن نوشتهٔ آقابابایی، بررسی سه غزل سنایی بر پایهٔ نقد فرمالیسی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن نوشتهٔ بشیری و خواجه‌گیری و بررسی قطب استعاری و مجازی زبان در شرح شطحیات روزبهان نوشتهٔ ایرج مهرکی از جملهٔ تحقیقاتی در این زمینه‌اند که عملاً روش مورد نظر را بر متون یادشده تطبیق داده‌اند. فهرست همهٔ مقالات با روی‌کرد یادشده در این فرصت ممکن نیست؛ اما به‌صورت موضوعی در زمینهٔ آثار رهنورد زریاب، خوانش فرمالیستی با روش تحلیل محورهای هم‌نشینی و جانشینی تا هنوز در ایران و افغانستان کار نشده است. بررسی حاضر را می‌توان اولین گام در این زمینه دانست که به هدف ارائهٔ خوانش‌های مشابه از آثار دیگر در افق ادبیات افغانستان روی دست گرفته شده است. این داستان با مرور دست کم ده‌ها رمان و داستان بلند انتخاب شده تا خوانش مورد نظر در آن قابل تطبیق باشد؛ زیرا دشواری مطابق این شیوه با متن منثور بیش‌تر از متن منظوم است و می‌توان فقط این اثر آقای زریاب را از میان آثارش متناظر با این خوانش دانست.

2- روش‌شناسی تحقیق

تحقیق حاضر با روش تحلیلی- توصیفی از تمام ممیزه‌های خوانش یک متن روایی سود برده است. روی‌کرد فرمالیستی نیز در خوانش دقیق متون زمینهٔ تداعی‌های استعاری و مجازی را طوری مساعد ساخته که با اصل نظریه و تعاریف این شیوه در مرور متن سازگار باشد. نتایج ارائه‌شده بر مبنای داده‌هایی

است که پیرامون موضوع در کتب و مقالات وجود داشته با تطبیق یافته‌ها روی روایت موانست لازم یافته است. هیچ‌کدام از نکاتی‌که در نتایج وجود دارد، با قطعیت بیان نشده و بستر تحلیل نسبی باز، ساحت ترویج کارهای کتابخانه‌یی و مشابه را مساعد می‌سازد. از همین‌رو از ترکیب‌ها و مفاهیم نیز با تمرکز به صورت‌گرایی (فرمالیسم) و نحوی مواجههٔ این روش در خوانش متن استفاده شده است.

3- مفهوم‌شناسی تحقیق

ناروشن نیست که پایه‌های نظریات فرمالیسم (صورت‌گرایی) از مسیر زبان‌شناسی و آرای دوسوسور می‌گذرد؛ چنان‌که هر متفکری می‌تواند بر حسب علایق خود نگرش تازه‌یی را در جهان‌بینی خود معرفی کند. رومن یاکوبسن (1896) به عنوان یکی از بانیان و مدافعانِ مباحث نظری و کاربرد زبان‌شناسی در ادبیات، با همکاری «انجمن پژوهش دربارهٔ زبان‌شناسی» سن‌پترزبورک، جزء اولین بنیان‌گذاران شیوهٔ فرمالیسم روسی در نقد ادبی با معیارهای مفهومی خاصی بود که طرح مطالبی چون قطب‌های استعاری و مجازی را به خوبی واکاوی کرد. قبل از او تمایز قبل تشخیص از این دو فضا (بیان استعاری و مجازی) میان زبان‌شناسان یا اهالی ادبیات به این پیمانه صورت نگرفته بود. یاکوبسن با پذیرفتن گفتهٔ سوسور مبنی بر دو اصل محور جانشینی و هم‌نشینی قطب مجاز را شگردی دانست که از خلال رابطهٔ همنشینی به‌دست می‌آید و استعاره را حاصل رابطهٔ مشابهت و جانشینی دانست (مهرکی، 1400). مشابهت و جانشینی هم در صورت مسأله به‌کار برده شد و هم تا حدودی استعاره به منزلهٔ مسأله‌یی زبانی مورد توجه قرار گرفت. در نخستین مرحلهٔ مطالعات معنی‌شناختی که جنبهٔ تاریخی داشت، استعاره به‌عنوان دلیل ممکن تغییرات معنایی مد نظر قرار گرفت (امبرتواکو، 1390). هرچند مبانی مطرح‌شده از سوی سوسور در آرای هردر، هومبلت، لایب‌نیتس و حتی رواقیون یونان باستان دیده شده است، ولی ساخت به مفهوم جدید در زبان‌شناسی با انتشار کتاب دورهٔ زبان‌شناسی عمومی فردینان دوسوسور بارور شد (صفوی، 1390). یاکوبسن شاخ‌وبرگی بر آن افزود و آن را به رشته‌های دلخواه خود چون واج‌شناسی، ریشه‌شناسی واژه‌گان، ادبیات و فولکلور اسلاویک، زیباشناسی، علم عروض تطبیقی، اسطوره‌شناسی تطبیقی، نقاشی آوانگارد و شعر تسری داد. با این دریافت که نثر دارای طبیعت مجازی و شعر خاصیت استعاری دارد، موصوف از پیش‌کسوتان زبان‌شناسی نوین و صاحب آرای مدونی در این زمینه است که توانست فرم را بر سایر مکتب‌ها انتقال دهد؛ زیرا این روش صرفاً محدود به نوع تفکر در زبان‌شناسی یا ساحت نثر و شعر نمی‌ماند. یاکوبسن کوشید شیوهٔ کاربرد زبان‌شناسی را در ادبیات نظام بخشد تا آن‌جا که در دفاع از نقدهای ادبی زبان‌شناسانه در سال (1958م) گفت: «درست همان‌طور که در تحلیل نقاشی به ساخت تصویری پرداخته می‌شود، شعرشناسی نیز به مسایل ساختار و روابط باهمی کلام

می‌پردازد؛ چون زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است شعرشناسی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست (اصلانی، 1386). همین‌گونه در بررسی متون نباید زبان را که نظام نشانه‌ها می‌گوییم از بافت و محور افقی آن غافل بمانیم یا مشابهت را با مجاورت واژه‌گان در بافت‌ها سطحی بنگریم. روشن‌سازی این تفاوت‌ها اصطلاحات قطب استعاری و قطب مجازی را به میان می‌آورد که مربوط فرمالیست‌های روسی به‌ویژه یاکوبسن می‌شود. در واقع، آن‌ها توجه خاصی به شگردهای بافتی استعاری و مجازی زبان کردند که به‌عنوان یک ارزش افزوده بر زبان نصب می‌شود یا شرایط لفظی بر لفظ دیگر ارجاع داده می‌شود؛ زیرا استفاده از واژه‌ها استفاده از نشانهٔ به‌هم‌پیوستهٔ زبانی است. دستور زبان آن‌ها را صرفاً به واکه‌ها و واج و واژک ها تقسیم می‌کند. کاری‌که در سطح ادبی نیز باید بدان توجه شود، باهمی کلمات و واژه‌گان در ترکیب‌های افقی که به‌صورت منطقی کنار هم قرار می‌گیرد بافت زبان یاد می‌شود. این بافت‌ها که ظرفیت گسترده‌شدن دارند نیز از خود قواعدی دارند که در نثر با رعایت اصول و موازین خاص و در شعر به شکل و صورت دیگر به‌هم می‌آیند. یاکوبسن از 1919 تا 1960 مدام به مضمون‌های واحدی پرداخته است تا آن را به‌طور دقیق مطرح کند. در 1919 زمانی‌که مانند همهٔ فرمالیست‌ها به بررسی روابط میان زبان روزمره و زبان شاعرانه پرداخت، به این نتیجهٔ قطعی رسید که هر واژه از زبان شاعرانه به تناسب زبان روزمره تابع قالب‌شکنی می‌شود و نامنتظر است. شکل شاعرانهٔ زبان را تحت فشار می‌گذارد؛ اما از همان ابتدا اطمینان می‌یابیم که باید از ساختار آوایی آغاز کرد؛ همان‌طور که زبان‌شناسی ساختاری از واج‌شناسی آغاز می‌کند که نه به قابلیت معنی‌رسانی محدود می‌شود، نه به هماهنگی تقلیدی و نه به ارتباط عاطفی میان صوت‌ها و اندیشه‌ها آواشناسی شعری به آواشناسی شعریِ برنامه‌ریزی‌شده تبدیل می‌شود (صفوی، 1390)؛ چون وقتی می‌خواهیم از زبان به هدف مشخصی مانند انتقال پیام یا انتقال حسی استفاده کنیم، رسالت واژه‌گان و اهمیت بافت خود را مشخص می‌کند. بافت هم‌نشینی عناصر زبانی در یک ساختار بزرگ‌تر از سطح واج‌ها و واژک‌ها است؛ اما واژک‌هایی‌اند که در قاعدهٔ جانشینی دچار تعویض موقعیت می‌شوند؛ به‌طور مثال «کی مکتب رفت؟» را می‌توان با جانشین‌کردن واژک «او» به جای واژک «کی» دچار تغییر معنی و ساختار کنیم. «او مکتب رفت.» این تغییر جزئی حالت سؤالی یک بافت را به حالت خبری درمی‌آورد. مکتب می‌تواند جایش را به «پوهنتون» تعویض کند و با این شیوه روابط در محورهای عمودی و افقی واحدهای زبانی متفاوت سنجیده شود. با واردکردن «بچه» در جملهٔ بالا یا «فرزند مکتب رفت.» با یک حس عاطفی و تملک از اثر خویشاوندی طرف خواهیم بود؛ مانند «دل‌بند به مکتب رفت.» که موزون هم می‌شود و «مفعول مفاعیلن» با شعر یا دست کم نظم پهلو می‌زند. هرچند عمل‌کرد شعر نمایان‌ساختن شکل پیام است که با این حال به آواشناسی محدود می‌شود؛

به عنوان مثال: شعر از واژه‌های مترادف استفاده می‌کند برای این‌که استفاده از واژۀ نو حامل معنای تازه نیست؛ بلکه دارای ساختار آوایی تازه است. تذکر زیر ما را به این نتیجه خواهد رساند که زبان وابسته‌گی نشانه‌ها و علامت‌هایی است که بدون بافت چندان معنی و مفهوم ندارد. نظریات و روش‌هایی چون روش فرمالیسم نیز با تکیه بر این اصول و شگردهای زبانی است که توجه می‌کند؛ یعنی چطور ممکن است روابط واژه‌گان را در یک بافت افقی یا عمودی دارای صورت و مفاهیم گوناگون کرد. و با چه شیوه‌یی مناسبات یا ترکیب اجزای جملات را با واردکردن جانشین‌ها و هم‌نشین‌ها تبیین نمود یا یک لفظ را با چه شگردی ارجاع به لفظ دیگر داد و تحت چه شرایطی آن را بررسی کرد؟ موارد تحقیق فرمالیسم است. چنان‌که در سال 1935 یاکوبسن تمایز میان شعر و نثر را بر اساس کاربست استعاره در شعر و مجاز مرسل در نثر بنا نهاد. او گفت مصراع‌ها بر همانندی در وزن‌ها و تصویرها از نظر تشابه یا تضاد مدلول تکیه دارد: «نثر با چنین قصدی بیگانه است آنچه مُوجب انگیزش بنیادین نثر روایی می‌شود، تداعی از طریق همجواری است: حکایت از راه مجاورت و با در پیش گرفتن مسیرهای علی یا مکانی- زمانی از موردی به مورد دیگر می‌رود. تداعی‌ها مبتنی بر همجواری دارای استقلال بیش‌تری است بدان سبب که نثر از نشر مواد کم‌مایه‌تر است. صورت بلاغی استعاره یا مجاز مرسل مُوجب جابه‌جایی در ارتباط‌های متداول می‌شود. هنگامی‌که در ساختار شعریِ مشخص، عمل‌کرد استعاری یا تنش بسیار اعمال شود، رده‌بندی‌های سنتی به شکل عمیق‌تر درهم می‌ریزد و اشیا پیکربندی تازه می‌یابند که خصوصیات تازه‌آفریده‌یی در کار رده‌بندی بر آن حاکم می‌شود. مجاز مرسل خلاف نظم سنتی اشیا را به گونۀ مشابه تغییر می‌دهد. تداعی از طریق همجواری به کار توزیع دوبارۀ مکان می‌پردازد و توالی زمان را تغییر می‌دهد (ژان‌ایو، 1390). یاکوبسن می‌گوید: تفاوتی‌که در محور عمودی و افقی زبان است، بر مبنای تفاوت میان زبان و گفتار است. وی معتقد است گزینش کلمات توسط شاعر که در شعر بر اساس علاقۀ مشابهت و در محور عمودی کلمات اتفاق می‌افتد و جای‌گزین کلمات دیگر می‌شود، منجر به کشف قطب استعاری زبان می‌شود که مختص به دنیای شعر و دنیای شورانگیزی است که شاعر آن را خلق می‌کند. و به عقیدۀ او شعر به دلیل اهمیت گزینش و جانشینی عناصر، استعاری است. شاعر در دنیای شاعرانۀ خود با استفاده از بی‌شمار کلماتی‌که در اختیار دارد و در بند زبان معیار نبودنش می‌تواند هر کلمه‌یی را که دارای علاقۀ مشابهتی است با کلمه‌یی‌که در عبارت اصل وجود دارد، جای‌گزین کند. این تعریف با تعریف استعاره «نوعی آرایۀ ادبی که برای به‌کاربردن لفظ یا عبارتی به‌جای عبارت دیگر بر اساس شباهت بین این دو درست درمی‌آید»، همسان است؛ چنان‌که جلال‌الدین همایی در فنون بلاغت و صناعات ادبی

دربارهٔ استعاره می‌گوید: در صورتی‌که علاقه میان معنای مجازی و معنای حقیقی علاقهٔ مشابهت باشد، آن را استعاره می‌گویند:

بگشا پستهٔ خندان و شکرریزی کن خلق را از دهن خویش مینداز به شک

رابطهٔ شباهتی‌که میان پستهٔ خندان و دهان است، در این بیت حافظ باعث شده که استعارهٔ پسته خندان شکل بگیرد (مهرکی، 1400). حالا که استعاره منتهای مشابهت است، چطور می‌توان ادعا کرد که در رمان گلنار و آیینه که اثر داستانی و منثور است، زریاب توانسته این قاعده را کشف و گلنار را در برابر آیینه شبیه هم و جانشین هم بسازد؟ نیاز به توضیح نیست که در نثر به جهت مجاورت این اتفاق به ساده‌گی می‌افتد؛ اما در هم‌نشینی نیز وقتی فعالیت‌ها، حرکات و فضای روایتی تکرار ارجاع‌گونه داشته باشد، قطب استعاری را تداعی خواهد کرد. بر این اساس، در نثر نیز می‌توان با کمک از یک نوع قیاس ارجاعی که منجر به تغییر صورت یک اسم به اسم دیگر یا یک جنس با چرخش به سمت جنس دیگر شود، به همان هم‌نشینی دست یافت که فرمالیست‌ها بدان اعتقاد دارند. در این جستار در عین حال که از صورت انتقال و چرخش شخصیت‌ها و اجسام در مجاورت و هم‌نشینی تلاش خواهیم کرد، به تحلیل داستان به‌صورت افقی خواهیم پرداخت. بدیهی است میزان موفقیت و رابطهٔ مشابهت میان گلنار و ربابه با آیینه همچنان سایر اجسام و شخصیت‌ها (دست‌مال سفید و گلنار) به‌صورت برجسته در بررسی ما نقش خواهند داشت.

4- خلاصهٔ روایت (رمان)

رمان وهم‌انگیز و حسرت‌بار رهنورد زریاب از رابطهٔ صمیمانه میان دو شخصیت اصلی داستان، پسر دانشجوی 21 ساله و ربابه- رقاصهٔ ساکن کوچهٔ خرابات کابل- روایت می‌کند. ماجرای آشنایی و وابسته‌گی این دو شخصیت با هزاران آه و حرمان باعث خلق حادثات و جریان ممتد در روایت داستانی می‌گردد. این رمان از رابطهٔ مشابهت کمال استفاده را در بیان استعاری شخصیت گلنار انجام داده است. شخصیت گلنار در اثر زریاب با مشابهت‌های فراوان تداعی‌کنندهٔ گلنارها و آیینه‌های دیگری است که نسل اندر نسل رقاصه‌های دربار مهاراجه‌های هند بوده‌اند. در این رمان ربابه رقاصه است؛ دقیقاً استعاره و مشابه گلنارهایی که در آیینه می‌رقصیده‌اند تا اندازه‌یی‌که هم در جهان واقعی هم در آیینه از پا می‌افتند. حالا ربابه (همواره هم‌نشین گلنار) اهل بدنام‌ترین محلهٔ شهر کابل است. مادرش نیز رقاصهٔ بدنام‌ترین محل در هندوستان بوده، همین‌گونه چند نسل از گذشته‌گان او در سرزمین هند، در ملأ عام و دربارهای شهزاده‌گان هندی چون مهاراجه‌های آن سامان در لکنهو می‌رقصیده‌اند. مادربزرگِ مادربزرگِ ربابه به نام گلنار سال‌ها قبل به افغانستان آمده بوده؛ اما ربابه برخلاف مادرش که گلنار نام داشته و

مادربزرگش که او نیز گلنار بوده همواره دل به هوای هندوستان داشته و گرویدهٔ داستان‌های سوررئال و محسورکنندهٔ گلنار ششم (مادرِ مادرِ مادرِ مادرِ ربابه) می‌باشد؛ کسی‌که در هنگام رقص از جهان رفته است و در واقع هنر رقصش را به شکوه خاصی رسانده است. او در شبِ دشواری که مهاراجه، آن حاکم عاشقِ شراب، زن و ساز، مست و لایعقل از او می‌خواهد با تصویرش در آیینه به غرض شکست‌دادن خودش مسابقه دهد، ناپدید می‌شود. گلنار در آن شب به این کار تن می‌دهد تا نیروی مرموزی در وجودش نضج می‌گیرد و در اوج رقص با ساز طبل پندیت نیمن‌داس، کرشنا (الههٔ معروف هندوها) را می‌بیند که به‌سوی او به علامت رضایت و قبول لبخند می‌زند. گلنار با تجربهٔ این اتفاق اعجاب‌انگیز با شدت بیش‌تر و مستی و شور تمام می‌چرخد تا سرانجام پرده‌ها، پنجره‌ها و حتی کاخ مهاراجه با خودِ صاحب کاخ با اشارت دست راست و چپ گلنار آتش می‌گیرند.

رهنورد زریاب پس از دیدار اتفاقی از پشت پنجره و چشم‌به‌چشم‌شدن با ربابه در یک شب سه‌شنبه به فکر دیدارهای دیگر می‌افتد تا سرانجام او را در گورستانی در نزدیک زیارت تمیم انصار روی گور مادرش می‌بیند و در دیدارهای دیگر، که آشنایی بیش‌تر نضج می‌گیرد، با حزن و حسرت قصهٔ مادرش را یادآور می‌شود. گورستان طوری روایت می‌شود که شباهت‌هایی با قصر فروریختهٔ مهاراجه که از آن تل خاکی بیش نمانده است، در ذهن مخاطب ایجاد تصویر استعاری کند. یا خواننده بتواند گورستان و قصر مخروبه را به همدیگر جابه‌جا کند. این دریافت از لحاظ محتوای گزاره‌ها نیست؛ عملِ روایت و صورت مشابه گورستان با آتش‌فشانی که از قصر مهاراجه بلند شده تداعی دو صورت از آخرین لحظات حیات انسانی در کابل و لکنهو را با هم «هم‌نشین» جلوه می‌دهد. هندوان هنگام مرگ اجساد را می‌سوزانند؛ اما در کابل مرده‌ها را به گورستان مدفون می‌کنند. هرچند آن یکی کاخ و این دیگری گور است، ولی در مشابهت بی‌نظیری زریاب ربابه دختر گلنار را در این دو تصویر بازنمایی استعاری می‌کند.

مادر ربابه (گلنار) شبی خواسته بود مثل گلنار (گلنار ساکن در دربار مهاراجه) با تصویرش در آیینه برقصد. سرانجام هم او هم تصویرش از پا افتاده بودند و خودش فردای آن روز مرده بود. راوی، که با خانوادهٔ ربابه آشنا شده، با این حکایت‌ها چنان انس و الفت و احساسات همدلانه را تجربه می‌کند که انگار محسور آن‌ها شده است؛ زمین و آسمان نزد او مانند آیینه‌ها، این باهمی و مَحبت را بازتاب می‌دهند. راوی با زبان شاعرانه و مستحکم، شخصیت‌هایی چون شیرین (خالهٔ ربابه) و برادران او، امیر و خسرو، را پس از فاش شدن تک‌خط دستش برادر خود می‌انگارد؛ زیرا جز دست‌های اهل این خانواده، کف دست هیچ آدمیزاد دیگر چنان تک‌خط نیست؛ همچنان مادربزرگان ربابه را مادربزرگان خود تصور می‌کند.

ربابه به راوی گفته است که نام مادرش، که در برابر آیینه جان داد، و نام مادربزرگِ مادربزرگش، که کاخ مهاراجه با شور و رقص او آتش گرفت و به آوار مبدل شد، نیز گلنار بوده است.

شبی‌که راوی به خانهٔ ربابه مهمانی می‌رود، با دنیای جدید از ساده‌گی و صمیمیت آشنا می‌شود؛ با قصه‌ها و باورهای افسون‌کننده و جادویی؛ اما در این میان اتفاق عجیبی روی می‌دهد. شیرین (خالهٔ ربابه) کف دست مهمان (راوی) را می‌بیند که مانند خط دست هیچ‌کسی نیست، ناراحت می‌شود. روز دیگر ربابه در میعادگاه با تلخی به معشوق خود خبر می‌دهد که آن‌ها زمانی در گذشته خواهر و برادر هم بوده‌اند؛ زیرا کف دست‌های آنان که با دست‌های دیگران هیچ شباهتی ندارد، به گونهٔ شگفت‌آوری به هم‌دیگر شبیه است؛ چون دیگران در کف دست شان بیش‌تر از یک خط دارند؛ اما کف دست راست راوی و ربابه- هردو- یک خط در وسط خود دارد؛ به همین دلیل، ربابه او را برادر خطاب می‌کند. اگر چه در داستان گلنار و آیینه اعتقاد به تناسخ است که مانع وصال این دو دل‌داده می‌شود. در واقع خط راست دست‌های آن‌ها خطی است که جامعه بین قشرهایش کشیده است (*شادان* به نقل از اینترنت). پسرِ دانش‌جو از طبقهٔ متوسط جامعه نمی‌تواند با یک رقاصه ازدواج کند؛ چون رقاصه‌ها در اجتماع تنها برای ایجاد سرگرمی خوشِ مردم می‌آیند. به همین دلیل است که وقتی ربابه با راوی به پارک شهر نو- محلهٔ اعیان‌نشین شهر- می‌رود، چادری‌اش را بالا نمی‌زند؛ زیرا افرادی‌که او را تنها در مجالس آن‌چنانی دیده‌اند، با دیدن او با یک پسر در شهر نو خواهند خندید و نه‌تنها این، بلکه اگر کوچک‌ترین بهانه‌یی پیدا کنند، به او ناسزا خواهند گفت؛ برای مثال: یک شب مردی از اقشار اعیان و لاکچری، که مست کرده است، از ربابه می‌خواهد با او برقصد؛ ربابه تقاضای مرد را رد می‌کند و آن مرد اشرافی او را «کنچینی» خطاب می‌کند، که ربابه با این پیش‌آمد، سخت توهین می‌شود؛ چون یک بار دیگر متوجه جایگاه خود در جامعه شده است. همان شب بر سر قبر مادرش می‌رود و به شدت می‌گرید. و بدون ساز وآواز با پاهای برهنه بر سر گورستان زیر درختی می‌رقصد تا چشم‌هایش مانند گلنار، که کاخ مهاراجه را آتش زده بود، آتشین می‌شوند؛ اما با فریاد راوی از چرخیدن بازمی‌ایستد و بعد به راوی می‌گوید که در لحظه‌یی از خوابی‌که روی سینهٔ راوی داشته، گلنار را خواب دیده و به او مبدل شده است. پس از ذکر این خواب جادویی، که می‌گوید گلنار او را نزد خود به هندوستان خواسته است، بسیار گریه می‌کند؛ شاید می‌خواهد گریهٔ ذخیره‌شدهٔ نسل‌هایی از توهین‌شده‌گان را بیرون بریزد تا همهٔ گلنارها را سبک گرداند. شبهات پیرمرد اعیان که مست کرده است با مستی و می‌خواره‌گی مهاراجه همنشین‌شونده است.

او پس از آن تصمیم می‌گیرد که نزد گلنار برود و قدرت گلنار، آن رقاصهٔ اساطیری دربار مهاراجهٔ لکنهو را به دست آرد تا بدین‌گونه شاید بتواند از آنانی‌که مقام و منزلت هنر را درک نمی‌کنند، انتقام گرفته باشد و همهٔ کسانی را که به او توهین می‌کنند به آتش بکشد. ربابه به هند در جست‌وجوی اثری از گلنار می‌رود؛ اما از او نشانی نمی‌یابد تا سرانجام درمی‌یابد که در محل قصر مهاراجه کارخانه‌یی ساخته شده است. وقتی ربابه پس از سالی دوباره به کابل برمی‌گردد، دیگر موهایش همه سپید و خاکستری شده است و از آن ربابهٔ شاد و سرحال خبری نیست؛ بی‌حال، کم زور و بسیار ناتوان شده است؛ چنان‌که می‌تواند این دختر تازه‌بالغ را با گذشت یک سال مسافرت با مادر مشابه انگاشت. چندی بعد ربابه، شیرین، خاله‌اش و امیر و خسرو، برادرانش، همه بدون آگاهی راوی به هندوستان می‌روند. پس از مدتی تجربهٔ آواره‌گی و سرگردانی به هند و پیشاور، دوباره کابل برمی‌گردند. ربابه در ضمن تحولات سیاسیِ که در افغانستان اتفاق می‌افتد، برادرانش را از دست می‌دهد؛ خاله‌اش نیز می‌میرد و او تنهای تنها می‌ماند (زریاب، 1396).

5- نتایج

۵-1- تحلیل روایت با توجه به نقش مرکزی (راوی/ ربابه)

داستان در نظر فرمالیست‌ها مادهٔ خام یا همان طرح اولیه است که اندیشهٔ ذهنی نویسنده خوانده می‌شود. نویسنده این اندیشهٔ ذهنی یا همان لایهٔ ناپیدا و مکنون معنی را که خیلی کلی‌گویانه و انتزاعی است کنش‌مند می‌کند؛ یعنی آن را در قالب زنجیرهایی از رخدادها که توالی گاه‌شمارانه دارند، قرار می‌دهد؛ هرچند هنوز صورت واقعی خود را پیدا نکرده است. این صورت ذهنی یا محتوایی راوی که جهان‌اندیشه‌گانی متن را تشکیل می‌دهد، آگنده از رخدادها و شخصیت‌هایی‌ست که این رخدادها را پدید می‌آورند. به قولی این رخدادها رخدادهای در خلا نیستند، یک یا چند کارگزار در قالب اشخاص داستانی یا زمان و مکانِ خاص آن‌ها را ایجاد می‌کند (حری، 1391). گلنار و آیینه چون به شیوهٔ ریالیزم جادویی نوشته شده است، شخصیت‌ها را جابه‌جا می‌کند. حاصل این شگرد تعویض جای شخصیت‌ها می‌شود؛ چنان‌که صحنه‌های روایت آمیزه‌یی از جادو و واقعیت می‌گردد. بر اثر تکرار مشابهت‌ها آیینه جای راوی، ربابه جای گلنار و امیر و خسرو می‌تواند جای امیر خسرو دهلوی بنشیند؛ چنان‌که گفته‌اند قدرت انتزاعی تفکر انسان شکل‌ها و صورت‌های خاصی را بر واژه تحمیل می‌کند (ژان‌ایو، 1390). این تحمیل‌ها در سیر داستان با بازتصویرکردن حوادث اتفاق می‌افتد؛ هرچند شخصیت امیر و خسرو با امیر خسرو دهلوی را می‌توان در حد یک مماثله دانست؛ ولی در جانشینی ربابه به جای گلنارها روایت موفق عمل کرده است. وقتی گلنار در کاخ مهاراجه می‌رقصد، چلچراغ‌ها به جنبش می‌آیند؛ پروانه‌ها به تالار هجوم

می‌آوردند و بوی خوش گیاهان باغ‌های دور و نزدیک وارد کاخ می‌شوند. این گونه بیان استعاری شرح اوضاع و احوالی است که به قولی متن را باز و گسترده می‌کند (هلیدی، ۱۳۹۶). در ادامه، گلنار در برابر آیینه می‌رقصد و تصویرش، که با او در آیینه رقصان است، از پا می‌افتد؛ ولی خودش همچنان ادامه می‌دهد. دل‌ربا (آلهٔ موسیقی) در اتاقی تنها در سوگ نوازنده‌اش می‌نالد یا سیاهی موهای خسرو، در حالی‌که طبل می‌نوازد، ناپدید می‌شود و به رنگ نقره‌یی درمی‌آید که این همه نشان‌دهندهٔ فضای وهم‌آلود و غیر واقعی است. این اتفاق‌ها موبه‌مو در گورستان نیز تمثیل می‌شوند. گلنار و آیینه تا حدودی رنگ‌وبوی هندی دارد؛ ولی این ویژه‌گی طبیعی آن است؛ از سوی دیگر فلسفه‌ها، باورها و اسطوره‌های هندی از هزاران سال بدین‌سو در سرزمین افغانستان گسترش یافته؛ چنان‌که به روایت این داستان خانواده‌های زیادی از شخصیت‌های اصلی داستان در قرن گذشته از هندوستان به افغانستان آمده است. گلنار و آیینه با دردها و حسرت‌های آن، با پاکیزه‌گی و صفا و صمیمیت شخصیت‌های اصلی آن و با خرافات و جهل و تاریکی که زنده‌گی این هنرآفرینان بی‌آزار را تباه کرده است، با واژهٔ پایان در آخر کتاب، به پایان می‌رسد؛ ولی خواننده مدتی با شخصیت‌های رمان قرینه‌هایی‌که آن‌ها را جابه‌جا می‌کند و همنشین در نقش یک‌دیگر می‌سازد، همچنان با مشابهت‌های جادویی و تراژیک آن‌ها زنده‌گی می‌کند (همان، 1396).

یکی از دو شخصیت مرکزی رمان (دانش‌جو) تداعی‌کننده یا جای‌گزین‌شوندهٔ خودِ نویسندهٔ داستان (رهنورد زریاب) است. در خلال روایت، وقتی در حضور «خاله شیرین» دانشجو خود را معرفی می‌کند و از رشتهٔ تحصیلی‌اش می‌گوید: «دانش‌جوی رشتهٔ ادبیات پوهنتون کابل استم[1]» تمام قراین، زمان و مکان تولد، این‌که پدرش از شهر دیگری آمده است (محمدی، 1396) و... همه و همه نشان می‌دهند که راوی این حکایت، خود نویسندهٔ اثر (راوی) است: «گفتم: من در همین کابل تولد شده‌ام؛ اما پدرم از شهر دیگری به این‌جا آمده است و مادرم هم از شهر دیگری. حالی، شاگرد سال دوم دانشگاه هستم... .»[2] «شیرین به‌سویم دید و ستایش‌آلود و مهرآمیز لب‌خند می‌زد: «چه خوب کتابی گپ می‌زنی!» (زریاب، 1396) کتابی گپ‌زدن نیز از دیگر ویژه‌گی‌های بارز رهنورد زریاب یا راوی این رمان است: سال مرگ این امیر را هم فراموش نمی‌کنم؛ زیرا او در همان سالی مرده است که من به جهان آمده‌ام؛ سال 1323 هجری خورشیدی. آن سال‌ها هر وقت چشمم به این‌گنبد می‌افتاد و حال زارش را می‌دیدم، نوعی احساس بیهوده‌گی نسبت به زنده‌گی و جهان در دلم پدید می‌آمد و اندوهگین می‌شدم.» (زریاب،۱۳۹۶) به نظر می‌رسد چون سال‌زاد رهنورد زریاب ۱۳۲۳ خورشید است (بهرامیان، ۱۳۹۶). موصوف داستان را از دید و شنید اول شخص روایت می‌کند. مردی در پاسی از شبِ مه‌آلوده رویایی را به روایت می‌کشد که «می‌خواهد خواب ببیند که خواب می‌بیند که خواب می‌بیند» (زریاب، ۱۳۹۶). و در این گونه خواب

[1] . دیپارتمنت خبرنگاری (ژورنالیزم) در آن سال‌ها زیرمجموعهٔ فاکولتهٔ ادبیات و علوم بشری بوده است.

[2] پدر رهنورد زریاب از غزنی و مادرش از شمال افغانستان بود. (فرهنگ داستان‌نویسی افغانستان، محمدی: ص64)

به این تصّور است که هرچه می‌بیند به واقعیت‌های زندگانی‌اش بدل می‌شود؛ برای همین شاید نام جاها و اتفاقات سیاسی افغانستان در نزدیک به 35 سال را نیز دقیق و با نام‌بردن از دوره‌های مجاهدین و امارت اسلامی طالبان و اندکی قبل از آن را در روایت با دقت و تسلسل زمانی می‌گنجاند. پس از ساعت سه شب، که شروع و پایان روایت را تک‌تک ساعت دیواری نشان می‌دهد، با سیاه‌کاری روی هزاران ورق کاغذ تیت‌وپرک‌شده در کف اتاق تنهایش نام روایت را به سفارش خود ربابه از «ربابه» به «گلنار» تغییر می‌دهد. این تغییر یک تغییر نام ساده نیست. با رسیدن در این نقطه مخاطب متوجه می‌شود همان‌طور که دانشجو جای‌گزین راوی می‌شود، تمام گلنارها ربابه بوده‌اند. همچنان ربابه خود همان گلنارهایی است که به کرات آیینه‌ها را با اعجاز رقص و پاکوبی خود شکسته‌اند. یا همان آیینه خود او بوده که می‌شکند.

نیمهٔ شب مه‌آلود (ابری و بارانی) برای فرم‌دادن به داستانی چنین شگرف و شگفتی‌زا موقع خوبی است. نیز می‌تواند به فرم جادویی و جنبهٔ سوررئالی‌بخشیدن روایت فراوان کمک کند. سه‌شنبه‌شب، راوی پشت کلکین اتاقش، ربابه را احساس می‌کند؛ تصمیم می‌گیرد پنجره را بگشاید تا او را ببیند که حسی برایش می‌گوید ربابه کنار تختش نشسته است. سرِ افتاده به روی زانویش را به جانب ربابه می‌پیچد و او را می‌بیند که واقعاً کنار تختش نشسته است. ربابه در واقع همان پرسشی را از راوی می‌پرسد که راوی در انتظارش است: «آیا داستان رابطه و آشنایی همدیگر را نوشته است یا نه؟» این پرسش باعث می‌شود هراسش فروکش کند و با سرخ‌رویی به ربابه بگوید: آری این همه کاغذپاره‌های کف اتاق همان حکایت است؛ حکایتی‌که حالا با مخاطب در میان گذاشته می‌شود.

داستان از حدود 35 سال قبل شروع می‌شود که راوی در آن هنگام 21 سال دارد و دانشجو است. سه‌شنبه‌هایش با زیارت تمیم انصار گره خورده است و آن باورهای هندوآریایی‌اش که از کوچهٔ آهنگران وقتی می‌گذرد «کاوهٔ آهنگر» به ذهنش خطور می‌کرد و هنگام گذشتن از هندوگذران و کوچهٔ خرابات نیمهٔ گم‌شدهٔ هندوستانی‌اش به یادش می‌آمد. گذر خرابات کابل- که نام خوبی نیست- همواره با عیاری و توصیفات خاصی از آن یاد می‌کند؛ گذشتن از کنار آرامگاه «شاه‌طاووس و گردنهٔ بالاحصار» نقطهٔ وصال او به اسطوره‌ها و تاریخ است. پنجهٔ شاه، نظرگاه و تمیم انصار نیز از گم‌شده‌های دیگر او استند، تا سرانجام سرزدن او به بزم دودکشان که همه فرمالیستی، نمادین و معنی‌دار استند.

راوی با روایت تودرتو اما با حفظ خط زمانی، امیر و خسرو (برادران ربابه) را- که برادر خود او نیز هست- به خاله شیرین معرفی می‌کند؛ همچنان شخصیت‌های جادویی داستان مانند مادر ربابه، گلنار و مادرِ مادرِ مادرِ مادرِ مادرش را که او نیز گلنار نام دارد، با مشابهت‌های عجیبی برای مخاطب می‌شناساند. حسین پاینده در روان‌کاوی شخصیت رمان «زنی‌که مردش را گم کرد» یک چنین صحنه‌یی را که مادر زرین‌کلاه به اژدهای خوابیده در اتاق تصویر شده است بر اساس روان‌شناسیی یونگ «تصویر کهن‌الگو یا صورت ازلی مادر دهشت‌ناک» می‌خواند (پاینده، 1382). در این اثر نیز برای آن‌که سرزمین هند

سرزمین جادو و شگفتی در نظر گرفته شده تکرار این مادران تصویر آرکائیک هم‌دیگر می‌تواند باشد که با توجه به نیاکان ربابه در نظر گرفته می‌شود؛ زیرا خانوادهٔ ربابه که در بزم‌های کابل می‌نوازند و می‌رقصند، در حوالی کوچهٔ خرابات معرفی می‌شوند. محل بدنامی کهن‌الگوی محلهٔ لکنهو در هندوستان است.

روایت اندک‌اندک به پیش می‌رود. اولین شادی و غم خانوادهٔ ربابه با راوی گره می‌خورد تا جدایی موقت ربابه با راوی پس از آشنایی‌ها و صمیمیت‌های بسیار اتفاق می‌افتد. این جدایی که برای اشتراک‌کردن راوی در شیرینی‌خوری برادر عباس (جمیل) با آگاهی‌دادن ربابه اتفاق می‌افتد. سفرهای بامیان و تخار را نیز ضمیمهٔ خود دارد که مدت زمان یک سفر کوتاه یک‌هفته‌یی را نزدیک به یک ماه می‌کشاند. در این وسط ربابه به دنبال یافتن سرنخی از گلنار در دربار مهاراجه به سفر هند می‌رود. این رفتن یک سال به طول می‌انجامد و نتیجهٔ مطلوبی هم به بار نمی‌آورد. حواشی که صورت‌های مشابه روایت را پیش می‌راند، همین به‌تعویق‌افتادن و به‌درازاکشیده‌شدن سفرها نیز است؛ اما این رخدادها همان هستهٔ روایت را همراهی می‌کنند که گلنار و ربابه است.

راوی دل‌تنگ ربابه هر روز به خانهٔ آن‌ها می‌رود و از خاله‌شیرین پیرامون ربابه و پدر او، که اتفاق مرگش از عجیب‌ترین حادثات این داستان است، می‌پرسد. حتی به کمک خاله‌شیرین وارد همان خانه‌یی می‌شود که دل‌ربای پدر ربابه سال‌ها در آن بوده و خود در فراق شوهر گلنار نواخته می‌شده است تا این‌که ربابه از سفر می‌رسد؛ ماجرای بی‌نتیجه‌بودن سفرش را به همه تعریف می‌کند. تحفهٔ بامیانی راوی را که یک دست‌مال‌گردن سفید ابریشمین دست‌بافته است قبول می‌کند، تا اندک‌اندک زمستان و آزمون نهایی راوی فرا می‌رسد. در این‌جا بازهم با در جریان گذاشتن ربابه و خانوادهٔ او راوی به امتحانات پایان سال خود مشغول می‌شود تا ختم آزمون‌ها دیداری اتفاق نمی‌افتد؛ اما پس از امتحان وقتی راوی به خانهٔ ربابه می‌رود، پیرمرد ناشناسی از خانه بیرون می‌آید و به راوی می‌گوید که این خانواده چندی پیش به هندوستان کوچیده‌اند.

این جدایی بسیار طولانی است؛ اتفاقات فراوانی در این میان می‌افتد که دوسوم روایت را تشکیل می‌دهد تا ربابه و راوی باهم در کنار تخت خواب، بدون حضور امیر، خسرو و خاله‌شیرین، پس از سپری‌شدن مدت نزدیک به 35 سال تک و تنها رویاگونه به هم وامی‌خورند. دیدن شبح ربابه در آیینهٔ کلکین قبل از دریافتن آن کنار تخت نیز آیینه و ربابه را باهم و باری جای‌گزین هم تداعی می‌کند. گویی اگر از آیینه صحبت می‌شود، صحبت از یک شخصیت است. برعکس از شخصیت گلنارها وقتی سخن به میان می‌آید، آیینه را در مقابل آن باید گذاشت.

5- 2- مشابهت شخصیت‌ها (قطب استعاری)

گلنار و آیینه آمیزه‌یی از خیال- رویا با اندکی واقعیت است. در این روند آن‌چه خیال راوی را قابل درک می‌سازد، نشانه‌های زبانی است که به‌صورت مستقیم از ابزارهای واقعی‌تر برای عینیت‌بخشی

خیال‌پردازی‌هایش از آن‌ها مدد می‌جوید. در این کنش، روایت پابه‌پای شخصیت‌ها و ارتباط آن‌ها با هم‌دیگر تداعی همان رویا و اتفاقات محسورکننده‌یی است که راوی آن‌ها را برای ما (مخاطبان) مجسم و قابل فهم می‌گرداند؛ «گورستان خاموش، در زیر مهتابِ چهارده‌شبه آرمیده بود. به‌نظر می‌رسید که مهی- هم‌رنگ نور ماه- همه‌جا را فرا گرفته است. قبرها، مانند آدم‌های خسته به خواب رفته، کنار هم دراز کشیده بودند و سنگ‌های قبرها بعضی راست و بعضی خمیده، بر بالا و پایین قبرها ایستاده بودند. کوه‌ها و صخره‌ها در میان آن مه هم‌رنگ نور ماه مبهم و ناشناخته به‌نظر می‌آمدند (زریاب، 1396).

او (راوی) گورستان مغموم و مه‌آلودی را چنان توصیف می‌کند که با واردشدن پای شخصیت اصلی داستان (ربابه) جهان او عین (مشابه) جهان رویایی و غم‌زدهٔ قبرستان است؛ فضایی اسرارآمیز مانند فضای رویاها که در آن ستاره‌های آسمان در صفحهٔ سیاه خود چنان الواح قبر در صفحهٔ تاریک گورستان در ساحت زمین است و درخت‌ها هم‌سان اشباح آدمیان ساکت و به پا ایستاده. کوه‌ها نیز به آدم‌هایی مانند است که به اثر تاریکی و مه‌آلوده‌گی بسیار مبهم و ناشناخته به نظر می‌رسند؛ گران‌جان و ملول هرسو لمیده‌اند؛ «در همین حال بود که من آواز شنگ شنگ شنگِ زنگ‌های پاها را شنیدم. چه طنین سحرانگیزی داشت که آدمی را بی‌خود می‌کرد.»

آوازی‌که از جانب آن تک‌درخت توت می‌آید، راوی را به سوی آن تک‌درخت به غرض دریافتن راز و رمز این آواز در دل آن شب وهم‌انگیز و تاریک هدایت می‌کند؛ «زیر آن درخت توت کنار قبری دختری ایستاده است و آرام‌آرام می‌خواهد پاکوبی را آغاز کند؛ برگ‌های انبوه و خاک‌آلود درخت توت نور ماه را نمی‌گذاشتند که به چهرهٔ دختر برسد؛ امّا زنگ‌های طلایی‌رنگی که به پا داشت به گونهٔ کم‌رنگی می‌درخشیدند و مهتاب را بازتاب می‌دادند. زنگ‌های کوچک طلایی‌رنگ تکان می‌خوردند: شنگ شنگ شنگ... در همین هنگام دختر پای‌کوبان از زیر سایهٔ درختِ توت بیرون می‌آمد. در نور ماه او را دیدم؛ موهایش خاکستری بودند. چادر سپیدش را به کمر بسته بود؛ پیراهنش چه رنگی داشت؟ درست معلوم نمی‌شد؛ اما تنبانش هم سپیدرنگ بود.» (زریاب: ۱۳۹۶)

دختر پاهای برهنه‌اش را چنان به زمین می‌کوبد که بعدها مادربزرگِ مادربزرگش، که در دربار مهاراجه می‌رقصیده است، دقیقاً همین‌گونه پاهایش را به زمین می‌کوبیده است. و نیز چشمان ربابه چنان درخشان است که مانند دو تا یاقوت سرخ می‌درخشد. این حالت نیز ارجاعی به چشم‌های گلنار است که هنگام حرکات بدن به قوغ آتش بدل شده و تمام کاخ مهاراجه را با سراپرده و پنجره‌ها و خود مهاراجه به آتش کشیده است. ترس راوی چنان قرینهٔ واضح از دیدن این اتفاق مشابه ترس پندت نیمن‌داس را که هنگام

رقص گلنار در حضور مهاراجه برایش طبل می‌نواخت، زمینه‌سازی می‌کند؛ چون می‌پندارد این آواز و رقص دیگر در این جهان نمی‌گنجد.

راوی با توصیف این وضعیت ترسیده و لرزان از خواب بیدار می‌شود؛ تپش تند قلبش را با نم جانش، که حاصل از عرق بدن از شدت ترس است، احساس می‌کند. چراغ را روشن می‌کند و ساعت سه نیمه‌شب را می‌بیند. پشت شیشه‌های پنجره، در تک‌تک ثانیه‌گرد ساعت، شبی خفه‌شده و مرده‌یی را احساس می‌کند و در عین حال که سرش روی سینه‌اش خمیده، می‌پندارد که همان دختر با موهای خاکستری و با چشم‌های یاقوت‌رنگش در بیرون پشت شیشهٔ پنجره ایستاده است. می‌خواهد پنجره را باز کند تا او را ببیند؛ یک بار متوجه می‌شود که دختر، همان دختر زیر درخت توت گورستان، پایین تخت خوابش نشسته است؛ اما با موهای پریشان و چشمانی‌که دیگر درخششِ قبل را ندارند.

در واقع این وضعیت نیز دقیقاً با وضعیت‌های خاص در هنگام مردن مادرش گلنار و مادرِ مادرِ مادرِ مادرش، گلنار که رقاصهٔ دربار مهاراجه‌هاست، بیانی هم‌نشینانه یافته است. راوی با خواهش ربابه‌نام داستان را که قبلاً ربابه بوده به گلنار تغییر می‌دهد و وانمود می‌کند که کاغذها برای این‌که او نبوده‌اند و در نبود او شاید نوشتن آن همه سرگذشت ممکن نبوده، وعده به نوشتن داستانش را به نام گلنار به ربابه می‌دهد. این‌جا ربابه خود برای راوی می‌گوید که دیگر نام او «ربابه» نیست؛ چون او نیز به مرحلهٔ «گلنار» شدن رسیده و باید سرگذشت شان به نام «گلنار» رقم بخورد. شخصیت ربابه به وسیلهٔ راوی با گلنار هم‌نشین می‌شود.

راوی که از خود هیچ‌گاه در سراسر روایت نام نمی‌برد، می‌خواهد نامش مستعار آیینه‌یی باشد که تمام این روایات را بازتاب می‌دهد و چنین نیز می‌شود که «گلنار و آیینه» را جانشین «راوی و ربابه» دو قهرمان این داستان پر از شگفتی و جادو می‌توان در نظر گرفت.

جدول شماره یک: نمایهٔ هم‌نشینی‌های گلنار، گلنار (ربابهٔ دختر) با گلنار (مادرِ مادرِ... مادران)

شخصیت‌ها	مشخصات‌ظاهری	پوشش	فعل و خواست (رقص)	جا/هم‌نشینی/ رقص به جادو
گلنارِ دختر (ربابه)	– روی گرد دارد و رنگ صورتش گندمی. – خالِ سبز بر پیشانی، قامتی چون سرو – موهای خاکستری	– چادر سپید دور سر، – پیراهن آبی با گل‌های سیاه، – تنبانش هم سپیدرنگ، زنگ‌های طلایی به پا	– پای‌کوبان زیر درخت، – دست‌بسته ایستاده سرگور مادر، – از پای‌انداختن تصویر خودش در آیینه.	– رقصان در محور درخت، با صدای بلند زنگ پا، که وحشت‌آور است. پنداشته می‌شود شاید گورستان را

	- چشم‌های چون یاقوت، لب‌های گوشت‌آلود و دهن نسبتاً بزرگ دارد.	- پاهای برهنه و حنابسته.		بترکاند و مرده‌ها را از خواب بیدار کند. (جادو)
گلنارِ مادر (مادرِ ربابه)	- زیباصورت و جوان - باریک و بلندبالا - با موهای پریشان	- زنگ‌ها به پایش بسته - لباسش غرق عرق و به تن چسپیده - در حال مسابقه‌دادن خودش با تصویرش در آیینه است.	- ایستاده در مقابل آیینه‌یی که به دیوار خانه تکیه داده شده - با نگاه غضب‌ناک به‌سوی آیینه - تصویرش را در آیینه به زمین می‌زند و اعتراف را می‌گیرد - از پای‌انداختن تصویر خودش در آیینه	- چند انگشت بالاتر از زمین می‌رقصد - حرکت در هوا و چرخش مثل یک چرخک - با حرکت‌های شگفتی‌آور و بی‌سابقهٔ پا - آوازهایی از زنگ پاها می‌کشید که هر آدمی را دیوانه می‌کرد. (جادو)
گلنار (مادرِ مادرِ مادرِ گلنارِ مادر)	- رقاصهٔ دربار مهاراجه - سیمای نورانی - 25 سال دارد که موفق می‌شود تصویرش را در آیینه به زمین بیندازد - در حالی‌که تصویرش افتاده با اشارهٔ دست در آیینه پاش‌پاش گرداند.	- دامن حریری سرخ - چنان گل‌سرخی‌ست که فقط چرخیدن بلد است - همه بدنش غرق عرق - پاهای حنایی‌رنگ - زنگ‌های طلایی در پا که نور چهل‌چراغ‌ها را منعکس می‌سازد - در حالت زانوزده نشسته چون گل سرخ - کف دست‌هایش را به احترام به‌هم چسپانیده و به پیشانی گذاشته.	- با رقصش شیشه‌های چهل‌چراغ تکان می‌خورند - پرده‌ها جنبان می‌شوند - پروانه‌ها به تالار هجوم می‌آورند - با حضور او عطر گل‌های دور و نزدیک فضای تالار را پر می‌کند - مهاراجه از اعجاز رقص او مست و حیران و شیفته می‌شود. از شدت مستی به ذکر هری‌کشنا هری‌کشنا می‌افتد. - چرخیدن و جشن تموج اندام‌ها، دیوانه‌وار اما هماهنگ با طبلهٔ پندت نیمن‌داس. - از پا درآوردن تصویر خودش در آیینه.	- رقص سحرانگیز و مسابقه با خودش در آیینه - حرکت پاها و دست‌هایش بی‌مانند - رقص هم‌زمان در همه سوی تالار و هر کنج و کنار - انگشت‌ها جدا می‌رقصند؛ گردنش جدا؛ کمر و سینه و ساق و شانه و حتی شکمش جدا جدا. - خود به رقص مبدل می‌شود و وجودش محو در حرکات است - با حرکت گلنار چلچراغ‌ها به حرکت می‌آیند، سایه‌های آدم‌ها و اشیا نیز می‌جنبند. حتی به نظر کاخ نیز می‌جنبد و تکان می‌خورد. (جادو)

گلنار (مادربزرگ خاله‌شیرین)	- جادوکننده		- خوب آواز می‌خواند، - با هرچیز حتی به‌هم‌زدن دو پیاله آواز را می‌خواند - آشنایی با کف‌بینی	- با صدای همان دو پیاله و آوازش همهٔ آدمیان و حتی اجسام را به رقص می آورد. - وقتی پیاله‌ها را به صدا درمی آورد، چینی‌های اتاق همه مست می‌شدند و به صدا درمی‌آمدند (جادو).
گلنار (دختر شیرین)	- نوزاد	- در قنداق	- دست راستش را از قنداق بیرون می‌کشد. حرکت‌های موزون می‌دهد.	- لب‌هایش لبخند می‌زند و به راوی می‌گوید کف دست راستم را ببین؛ خط دستش متفاوت از همه است. فقط یک خط دارد (جادو).

5- 3- جانشینی اجسام (قطب مجازی)

در جای‌گزینی اجسام راوی بیش‌تر متمرکز به پوشش ظاهری است؛ اما مفاهیم ذهنی و جادویی را نیز منعکس می‌کند. از آن‌جا که تمایز ذهن‌گرایی بدون عینیت‌بخشیدن به اجسام ممکن نیست، او دست‌مال سپیدی را که باری از بامیان برای ربابه سوغات آورده است، با موی سفیدِ شنونده (مخاطب خودش) و خسرو شخصیت ضمنی رمان هنگامی‌که در اوج نواختن طبله عده‌یی از بام و در وارد خانه می‌شوند، جانشین می‌کند. وقتی مردان معترض با گلوله به دهان و فرق خسرو (به‌جرم این‌که چرا موسیقی و طبل می نوازد) شلیک می‌کنند، خسرو روی زانوی ربابه موی سپیدش با خون آغشته می‌شود.

در جای دیگر: «و من تازه متوجه شدم که ربابه آن دست‌مال گردن را- که روزگاری ظریف و زیبا و مثل برف سپید بود و اکنون فرسوده و نخ‌نما و خاکستری شده بود- دور گردنش پیچیده است (زریاب، 1396).

موهای شخصیت‌های داستان نیز وضع مشابه با رنگ این دست‌مال دارند و چه بسا جلو چشم هم‌دیگر نخ‌هایش چنان نخ‌نما شده که دست‌مال سوغاتی به رنگ نقره‌یی و خاکستری می‌گرایند. نخ‌نماشدن به پریشان‌شدن مو نیز بیان مجازی یا حس مجاورت دارد؛ «یک شب خسرو طبله می‌نواخت. در اوج نواختن بود و کاملاً بی‌خود شده بود. من خیره‌خیره و حیران او را می‌نگریستم. در همین حال، یک بار دیدم که سیاهی موهایش آرام‌آرام ناپدید شد و موهای سرش به رنگ نقره درآمدند (زریاب، ۱۳۹۶).

سرنوشت موهای خاله شیرین (شیرین‌جان) نیز چنان است که با دست‌مالی‌که زنان به سر نیز می‌بندند جای‌گزینی معنی‌داری دارند و صد البته بسیار ممکن است این تحویل‌ها با توجه به ذهن عینیت‌ساز مخاطبان تفاوت‌پذیر باشند؛ اما از آن‌جا که ذهن‌گرایی متمایز در ساحت‌های رویایی و رمانتیک می‌تواند دریافت‌ها را به گونهٔ دیگر به جهان فهم منتقل کند، می‌شود از قطعیت پرهیز کرد؛ اما قدر مسلم آن است که چنین روایت جادویی و در مواردی سوررِیال است. شاید برای این‌که به زن در افغانستان «سیاه‌سر» گفته می‌شود، این مجاورت به لحاظ رنگ عامدانه از سوی راوی در نظر گرفته شده باشد. به هر روی برای برخوردهای خاص تجربه‌هایی چنین ذهنی و منتزع قابل انتقال و فهم نیست یا دست کم در ساحت شهود و احساس به زودی قابل اخذ و انتخاب نمی‌تواند باشد؛ زیرا تمییز معانی صریح گوناگون یک واژه ممکن است دشوار باشد (برسلر، 1393).

از سوی دیگر تجارب ذهنی، ساختار طبیعی قابل نشان‌دادن و ایمیژ انتقال ندارند. برای همین از خانه‌های کرایی یا اجاره‌یی، که در این رمان یاد شده، چه در هند و چه در کابل هر کدام دارای مشابهت‌هایی‌اند که چرخش مجازی می‌تواند داشته باشد. حتی در این قسمت می‌توان قاطع‌تر صحبت کرد. وقتی خانهٔ اجاره‌شدهٔ ربابه، البته با توجه به نیازهای ذهنی یا عینی راوی هردو، هم در هند هم در کابل، دو دو اتاق دارند، چیزی به جز هم‌نشینی و مشابهت در این امر نمی‌توان سراغ کرد؟ چنان‌که استعاره راهی برای انتقال تجربه‌های نامشترک فراهم می‌سازد و ساختار طبیعی تجربهٔ ما این انتقال را زمینه‌سازی می‌کند. ذهن راوی در امر هم‌نشین‌سازی اجسام تکاپوی خاص خود و نوع نگاه منحصر به فرد خودش را دارد (جانسون، 1397)؛ برای همین هم گفته‌اند: «مردم بر مبنای تجربه‌های بدنی خود دربارهٔ جهان دانش و اطلاعات خویش را کسب می‌کنند و به همین مبنی دربارهٔ جهان مفهوم می‌سازند. بازنمودهای ذهنی ناشی از این تجارب بدنی در فعالیت‌های اجتماعی ما حک می‌شوند و در جریان آن این امکان برای ما فراهم می‌شود که جنبه‌های مختلف جهان را با دیگران به اشتراک بگذاریم (کوچش، 1396). راوی مشخصات خانه‌هایی اجاره‌یی را با نمودهای مشابه و معنی‌دار برای ما ترسیم می‌کند تا راهی برای انتقال تجارب نامشترک به مخاطب را زمینه‌سازی کند؛ «به‌سویم نگریست. با حسرت و تلخی سرش را تکان داد. نزدیک‌تر آمد و بر موهای سپیدم دست کشید. گریهٔ بی‌صدایی تکانش می‌داد. موهایم را بوسید و بوسید و بوسید. در همین حال گفت: به یادت هست که یک بار این موها را چقدر کوتاه کرده بودی؟ و خندید و پرسید: چند سال پیش بود؟ گفتم: سی... سی و چند سال پیش بود (زریاب، 1396).

این بوسه‌ها دقیقاً جای‌گزین همان بوسه‌هایی است که باری دست‌مال سفید نرم و لطیف بامیانی را ربابه به نشانهٔ یادگارِ راوی به تکرار بوسیده است که حال به بوسیدن موی سپید سر جاگزین می‌شود تا مخاطب را در موقعیت‌هایی قرار دهد که اگر به لحاظ ظاهری بتواند موفق به ذهن‌خوانی راوی شود. به لحاظ تجربی، مفهومی یا یک امر حسی درونی در عین فضا قرار گیرد، عاملش را نیز امر تجارب خصوصی در آثار هنری باید دانست؛ چون شعر و داستان ممکن است زبان این چنین کارکردی داشته باشد؛ به‌طور مثال همین سفید استعارهٔ پیری می‌تواند نزد یک مخاطب دیگر به خوش‌بختی، گشایش و سعادت نیز معنی شود. در این باره باز هم ارجاع‌هایی در ساحت مجازها، استعاره‌ها و معنی‌شناسی وجود دارد که «اگر بپرسیم معنای واژه‌ها در کجا انباشته شده است، مسلماً با این پاسخ روبه‌روی خواهیم شد که در ذهن اهل زبان... و با پذیرش این پاسخ، معنی نوعی دانش و برداشت به حساب می‌آید (صفوی، 1397).

جدول شماره دو: نمایهٔ جاگزینی اجسام (چرخش دست‌مال سپید/ با رنگ‌ها و مفهوم‌ها)

شخصیت‌ها	وضعیت‌ها و ساختار ظاهر	اتفاقات و فعالیت‌ها	رنگ	جا/ هم‌نشینی/ احتمالی
ربابه (گلنار)	نشسته روی گور مادر	لمس سنگ‌ها زیر آسمان	سنگ‌ریزه‌های سپید	ستاره‌های آسمان
راوی	رسیدن از سفر	آوردن سوغات	دست‌مال سپید	سعادت و خوش‌بختی
پیرمرد	در میان دودکشان	دیدن ریش و موی سپید	هردو یک‌سان سپید شده	ناجی
خاله شیرین	مرگ مادر ربابه	پیرشدن در دو سال فراق	موهایش خاکستری	نزدیکی به مرگ
پدر ربابه	زیر تأثیر نالهٔ دلربا قرارگرفتن	دلگیرشدن و مردن	پنهان در برف (سپید)	دل‌سردشدن از دنیا
دل‌ربا	آویزان در پایهٔ برق	تنها و آویزان	از برفِ بسیار سپید می‌زند	راحت‌شدن از غصه‌ها
ربابه	هنگام رقصیدن	شبح سرمه‌یی‌پوش	روبند سپید بر سرش	فرشته‌ها
خسرو	هنگام طبل‌نواختن	اوج نواختن و شور	مویش نقره‌یی می‌شود	جادو

6- بحث و نتیجه‌گیری

اگر معنای قطب‌های استعاری و مجازی را در نظر بگیریم، زبان با توجه به موقعیت مخاطبان قابل تمایز است. بدین نسبت تلاش این جستار بر آن بود که در هردو قطب نگاهِ دست کم صورت‌گرایانه، تا حدودی

از معنای مدلوی برخوردار باشد، نگاه مدلول‌گرا حاصل توجه به ابزارهای بیرونی است و این دو با آن‌که با دال‌های زبانی مرتبط نیستند، از یک میثاق و قرارداد اجتماعی منشأ می‌گیرند و در درون خود شان از جهتی قابل تمایزند که یکی به جانشینی دال‌ها منجر می‌شود و دیگر به هم‌نشینی آن‌ها که فرمالیست‌ها با توجه به متودولوژی زبان و توجه به منطق به این نتیجه رسیدند که زبان واجد شرایط مجازی و استعاری است. باید مخاطب بداند در خوانش‌های خود از متن خلاف گفتار که کلام‌محور است و یک‌وجهی می‌باشد، به وجوه متکثر در نوشتار دقت کند. حاصل تلاش ما در این مقاله نیز سعی است جهت آشکارکردن این ظرفیت‌های زبان که در عرصه‌های مختلف دانش بشری قابل بحث و تذکرند؛ چون بیان ظرفیت‌های استعاری و مجاز در محورهای جانشینی و هم‌نشینی یا هر آرایهٔ دیگری که بتوان متن را با آن‌ها در ارجاع و توسع قابل فهم کرد، در واقع توصیف و تحلیل عمل‌کرد زایای زبان است؛ بر مبنای چنین ظرفیتی، یاکوبسن استعاره را فرایندی دانسته است که نشانه‌یی را از محور متداعی به جای نشانهٔ دیگر قرار می‌دهد؛ اما مجاز برعکس فرایندی است که بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشاند. وی عمل‌کرد به روی محور متداعی را مبتنی بر تشابه می‌داند؛ یعنی یک واحد زبانی به این دلیل به‌جای واحد دیگری قرار می‌گیرد که با آن متشابه است. از سوی دیگر، عمل‌کرد بر روی محور هم‌نشینی بر مجاورت متکی است. پس، دو واحد زبانی زمانی می‌توانند هم‌نشین یک‌دیگر شوند که از امکان مجاورت با یک‌دیگر برخوردار باشند. و دو واحد دیگر زبانی زمانی می‌توانند جای‌گزین باشند که مجاورت قابل قبولی را داشته باشند. در نوشتهٔ حاضر با این باور که هر مفهومی با توجه به ساختار زبانی خود یا به اساس مشابهت (استعاره) دارای عینیت می‌شود یا به اساس مجاورت (مجاز) شخصیت‌ها و اجسام رمان گلنار و آیینه تحلیل و با توجه به نقش شان که جای‌گزین‌های ذهنی راوی در ساحت متن بودند، نشان داده شد.

نویسندهٔ رمان هرچند واقعی یا رویایی، با هم‌نشینی‌هایی‌که عمدی یا به‌کلی ناآگاهانه، اجسام و شخصیت‌ها را هم‌نشین جلوه داده بود، متن را دچار یک خوانش حاشیه‌یی دیگر کرد که ما با قطب‌های استعاری و مجازی سراغ آن آمدیم. صد البته، چنان‌که در خلال متن گفته شد، دریافت‌ها بدون قطعیت و حکم با توجه به روابط عمومی فضای داستان، قرینه‌ها و تبارز شخصیت‌ها ارزیابی شده و در رفتار غیر دستوری و حتی غیر طبیعی در یک متن داستانی که بدون هدف خبری یا انشایی است، مجاورت‌ها و استعاره‌ها مشخص شدند.

در نتیجه، گفته می‌توانیم که گلنار و آیینه در قطب استعاری شخصیت‌ها را هم‌نشین هم و در قطب مجازی اجسام را وارد این چرخه متداعی کرده است. با این وجود آمیخته‌گی با رویا، جادو و یک‌رشته فراواقعیات، به‌هم‌آیی و همزادبوده‌گی فرهنگ‌های هند و آریانا نیز دلالت داشت؛ دلالتی از نوع مشابهت و همسری، (مماثله) چنانکه روایت با پیونددادن گلنار با راوی (زریاب)، شگفتی پیوند عمیق هم‌جان و هم‌خوان‌بودن تمدن دیرینه‌سالِ هند با افغانستان را رقم زد؛ آگاهان گفته‌اند برای درک پیوندهای تمدنی ملت‌ها بیش‌تر از آن‌که به تاریخ نیاز باشد، به قصه‌ها و اسطوره‌ها نیاز است. در این رمان هند، «بهارت پهناور و شاداب»، که با مهاراجه‌های مقتدر و دادگستر، پیل‌سواران و مرتاضان شکیبا سرزمین شناخته‌شده می‌باشد؛ با عروسان حنابند، جشن رنگ و اورنگ و شگفتی‌ها، در رقص و ساز زنان خوش‌صورت و سیاه‌چشم و جادوگر توصیف شده است. این‌همه ستوده‌گی با کمال افتخار هند را هم‌زاد کشورِ باستانی ما می‌نمایاند؛ (ایرانویج) مهد فر و فرهنگ و فرزانه‌گی که زادبوم شاهان میهن‌پرست و سلاطین ایثارگر است؛ سرزمین رودهای روان، صحراهای صبور و کوه‌های گردن‌کَش، مادر رخش‌سواران و تکاوران دلیر که در پهنۀ گیتی خودش را فقط توان همسری با خودش است.

زریاب اگر در این روایت خود را آیینۀ بی‌کینه خوانده، فرزند آریایی، نجیب‌زاده، اصیل و مهربان معرفی کرده است، گلنار همزاد خویش را نیز به‌صورت هنرمند و مصمم، مست و مشتاق زندگی ارائه داده؛ چنان‌که امیر و خسرو- دو برادر ربابه- را برای نشان‌دادن اشتراکات بیش‌تر فرهنگی تداعی‌کنندۀ امیر خسرو دهلوی در نظر آورده است. حتی خاله شیرین نیز هم‌شأن زنان والای آریایی، به ویژه شیرین خوش‌سیمای روایت نظامی، در نظر گرفته شده است.

منابع

- اصلانی، محمدرضا. (1386). استعاره و مجاز در داستان. تهران: نشر نیلوفر، ص۱۳.

- اکو، امبرتو و دیگران. (1390). استعاره به مثابۀ مبانی تفکر و ابزار زیباآفرینی؛ به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: انتشارات سورۀ مهر. صص۱۹، ۲۵ و ۲۶.

- برسلر، چارلز. (1393). درآمدی برنظریه‌ها وروش‌های نقد ادبی، ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نشر نیلوفر.ص۸۸.

- بهرامیان، روح‌الله. (۱۳۹۶). بررسی فرم‌شناسانۀ اثری از رهنورد زریاب با تأکید بر نظریۀ ساختارگرایی. مَجلۀ علمی پوهنحی ژورنالیزم پوهنتون کابل، ص۱۰۴.

- پاینده، حسین. (1382). گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص۱۱۰.

- تادیه، ژان‌ایو. (1390). نقدادبی در قرن بیستم. مترجم: مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر، ص۴۴.

- حری، ابوالفضل. (1391). روایت‌شناسی؛ مجموعۀ 15 مقاله. اراک: نشر حوزۀ هنری استان مرکزی، ص۲۷.

- چندلر، دانیل. (1397). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمۀ مهدی پارسا، تهران: انتشارات سورۀ مهر، ص۲۵.

- شادان، عبدالله. (بی‌تا). گلنار و آیینه اولین داستان بلند زریاب. سایت اینترنتی افغان اسامی: afghanasamai.com.

- زریاب، رهنورد. (1396). گلنار و آیینه. چاپ چهارم، کابل: نشر زریاب، صص۵، ۶، ۲۹، ۳۱... .

- صفوی،کورش. (1390). از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد دوم، تهران: انتشارات سورۀ مهر، صص۴۰-۴۴.

- صفوی،کورش. (1397). درآمدی بر معنی‌شناسی. چاپ ششم، تهران: انتشارات سورۀ مهر، ص۲۱.

- کوچش، زولتان. (1396). استعاره‌ها ازکجا می‌آیند؟ ترجمۀ جهان‌شاه میرزابیگی، تهران: نشر آگاه، ص۸.

- لیکاف، جورج و مارک جانسون. (1397). استعاره‌هایی‌که با آن‌ها زنده‌گی می‌کنیم. ترجمۀ جهان‌شاه میرزابیگی. تهران: نشر آگاه، ص۲۶۵.

- محمدی، محمدحسین. (1396). فرهنگ داستان‌نویسی افغانستان. کابل: انتشارات تاک، ص۶۲.

- مراد، محمد و دیگران. (۱۳۹۶). بررسی قطب‌های مجازی و استعاری اشعار احمد شاملو با نظریۀ رومن یاکوبسن. نشریۀ ادب فارسی، شماره ۳، دورۀ زمستانی، صص۴۴-۴۵.

- مهرکی، ایرج. (1400). بررسی قطب استعاری و مجازی زبان در شرح شطحیات روزبهان بر اساس نظریۀ رومن یاکوبسن. فصل‌نامۀ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، صص۳۹-۴۸.

- هلیدی، مایکل و رقیه حسن. (۱۳۹۶). زبان، بافت و متن. ترجمۀ مجتبی منشی‌زاده. نشر علمی، ص۴۱.

© Author(s) 2024. This work is distributed under https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/