نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۵/۰۹/۱۵ «۳۰۹-۳۲۶» تایید:۹۶/۰۱/۲۴

آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی معنایی در *داستان آیینه* اثر ایلزه آیشینگر

فرح نارنجی حسن کیاده [۱]

چکیده

آشنایی‌زدایی شامل همهٔ شگردهایی می‌شود که در برجسته‌سازی و زیباآفرینی یک متن ادبی دخیل هستند. این شگردها با به تأخیر انداختن و گسترش معنای متن موجب لذت و بهره‌وری بیشتر خواننده می‌گردد. ایلزه آیشینگر، نویسندهٔ معاصر و توانمند اتریش، در خلق *داستان آیینه* شیوه‌ای همانند کافکا دارد و واقعیت را آن طور که هست به‌تصویر نمی‌کشد، بلکه با بهره جستن از تصاویر سورئالیستی و روش‌های گوناگون آشنایی‌زدایی معنایی، مانند: وارونه‌سازی رویدادها، استفاده از فن متناقض‌نما (پارادوکس) و نیز نمادهای گوناگون در داستان به توصیف استادانه آن می‌پردازد و خواننده را به‌چالش با مسائل روز وامی‌دارد. مقاله حاضر در صدد است تا ضمن بررسی فنون مختلف هنجارگریزی معنایی در *داستان آیینه*، مبانی فکری و شیوهٔ نویسندگی آیشینگر را به‌تصویر بکشد.

واژگان کلیدی: آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی معنایی، وارونه‌سازی، متناقض‌نما.

۱. دکتری آموزش زبان آلمانی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران
farah.narendji@yahoo.com

مقدمه

از اواخر قرن نوزدهم به بعد، با مطرح‌شدن مفاهیم جدید روان‌شناسی، این تفکر کم‌کم شکل گرفت که انسان مدرن با داشتن ذهن پیچیده‌تر، که حاصل مطالعهٔ علوم جدید و تفحص در اندیشه‌های نوین بود، نیاز به دریافت مفاهیم ساده ندارد و در واقع نوعی دل‌زدگی از ساده‌اندیشی ایجاد شده بود. انسان خود به فراست دریافته بود که باید به کشف و شهود مطالب بپردازد و بهترین راه، در واقع حل معمای ادبی با مفهومی ساده بود و به‌طور غیرمستقیم و به صورت راز و رمز و نماد (میرصادقی ۲۸۳). چنان که آنتوآن چخوف در نمایشنامهٔ *مرغ دریایی* (۱۸۹۶) از زبان ترپلف، قهرمان اثر، بانگ برمی‌دارد که: «ما برای بیان اندیشه‌هایمان به سبک‌های جدیدی نیاز داریم» (چخوف۳۷). نخستین کسانی که به این ندا پاسخ مثبت دادند، اندیشمندان روسی بودند. آنها در سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ نظریه‌های مهم و نوینی دربارهٔ ادبیات و ویژگی‌های زبانی پایه‌ریزی کردند. این اندیشمندان را «صورت‌گرایان» (formalists) نامیدند. اساس نظریهٔ ادبی شکل‌گرائی که در آثارشکلوفسکی، موکارفسکی و هاروانگ بیان شده بر شالودهٔ مفاهیمی چون «آشنایی‌زدایی» یا «بیگانه‌سازی»(defamiliarization) و «برجسته سازی» (foregrounding) زبان بنا شده است. «از دیدگاه شکلوفسکی در درک انسان از جهان، فرایند عادت جریان دارد و ما جهان اطراف را بر پایهٔ این عادت به‌طور خودکار درک می‌کنیم، بدون این که درک درستی از آنها داشته باشیم. این عادت باعث می‌شود که بیشتر اتفاقاتی را که در اطرافمان رخ می‌دهد، نبینیم. بنابراین، با آشنایی‌زدایی باید حجاب عادت را کنار بگذاریم و نسبت به پدیده‌ها، دیدی نو پیدا کنیم» (ر.ک. شیری۹). پس مسألهٔ اساسی آشنایی‌زدایی به نظر شکلوفسکی این است که هر نوع اثر ادبی، سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد. چون وقتی مانعی سر راه است، حرکت کندتر می‌شود و باید در هر مقطعی مکث کرد و راه گذر از مانع را دریافت. به همین دلیل، ادراک کندتر می‌شود و به‌تدریج ما را به اصل مطلب می‌رساند (نفیسی ۳۵-۳۶). وقتی مخاطب برای فهم مطلبی مکث می‌کند، از فهم آن لذت می‌برد. ویلیام امپسون می‌گوید: «هنر مشکل می‌کند. فهم همین دشواری و مکث بر آن است که منشأ التذاذ هنری و تجربهٔ زیباشناختی است» (شمیسا۱۵۹). برجسته‌سازی را می‌توان نتیجهٔ آشنایی‌زدایی دانست. آشنایی‌زدایی در متن، شامل همهٔ شگردهایی می‌شود که با برجسته‌سازی رابطهٔ مستقیم دارند و معمولاً

با نوعی «هنجارگریزی»(deviation) همراه هستند. به عبارت دیگر برجسته‌سازی، به کارگیری عناصر زبان به شیوهٔ نامتعارف استف به‌گونه‌ای که نظر مخاطب را جلب کند. آشنایی‌زدایی در حوزهٔ معنایی بسیار گسترده است. این نوع از آشنایی‌زدایی با به کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و معنایی مانند مجاز، تشبیه، استعاره، نماد، متناقض‌نما (پارادوکس) و... تحقق می‌یابد.

فنون گوناگون آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی به‌تدریج در بین منتقدان ادبی سایر کشورها نیز طرفدارانی پیدا کرد و بسیاری از نویسندگان و شعرای آلمانی‌زبان در آثار خود از آن بهره گرفتند.در این میان اشتفان گئورگه و راینر ماریا ریلکه و هوگوفن هوفمنشتال فرم شعری را ارائه دادند که منطبق بر خواست‌های زیبایی‌شناسی بود. اینان تلاش کردند تا آشنایی‌زدایی در فرم نوشتار (هنجارگریزی نوشتاری–دیداری) را با استفاده از خط تحریری مخصوص، سبک مصورسازی نوین، کوچک‌نویسی و استفاده از کاغذهای مرغوب در اندازه‌های خارج از استاندارد به نمایش بگذارند (ر.ک. درخشان مقدم۱۲٦). فرانتس کافکا، نویسندهٔ شهیر آلمانی‌زبان، با به‌کارگیری استعاره، تمثیل، قیاس و نمادها (هنجارگریزی معنایی)، دراغلب آثار خود به‌ویژه در اثر معروفش *مسخ* (۱۹۱۲) (Die Verwandlung) معنای اصلی را رمزآلود و مبهم بیان کرده است. به‌طوری که رویدادها به شکلی نامعقول و فراواقع‌گرایانه توصیف می‌شوند. پس از آن بسیاری از نویسندگان مشهور آلمانی‌زبان تلاش کردند تا با کاربرد زبان نمادین، دنیای ماورائی، یعنی واقعیت بزرگ‌تر و جاودانه‌تر را به تصویر کشیده و تجربه‌های غیر ملموس ذهن خود را نشان دهند. اینان که از بیان خشک طبیعت‌گرایی و نقل مطابق با واقع‌گرایی دل‌زده بودند، برای بیان اندیشه‌های خود از نمادها کمک گرفتند و به خلق شاهکارهای سمبولیک ادبی پرداختند. به‌عنوان مثال، نمادگرائی موجود در رمان کوه *سحرآمیز* (۱۹۲٤)(Der Zauberberg) اثر توماس مان بسیار غنی و تحسین برانگیز است. *بازی مهره‌های شیشه‌ای*(۱۹٤٦) (Das Glasperlenspiel) اثر هرمان هسه را می‌توان با کوه *جادوی* توماس مان سنجید که آکنده از نمادهایی عمیق و با ارزش است. برتولت برشت، بنیانگذار تئاتر روایی[۱۱]، که علاقهٔ خاصی به فلسفهٔ هگل، مارکس و تئوری آشنایی‌زدایی شکلوفسکی داشت، این تئوری را به گونه‌ای دیگربه نمایش گذاشت. استفاده از زیرنویس در فیلم‌ها و یا ظاهرشدن تصاویر بر روی پرده، خارج شدن

۱۰۱. اساس تئاتر روایی (das epische Theater) بر تغییرپذیری جهان و انسان استوار است (ر. ک. استارمی ٦).

بازیگران از نقش خود و صحبت مستقیم با تماشاگر، خواندن آواز و یا ارائهٔ توضیح در مورد تئاتر، استفاده از نوع خاص طراحی صحنه با استفاده از نور و یا طناب‌ها، نمونه‌ای از فن بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری برشت است. وی با استفاده از این فن، میان تماشاگر، موضوع و شخصیت‌های نمایشنامه فاصله ایجاد کرده است تا از همزاد پنداری تماشاگر جلوگیری کرده و این انگیزه را در وی ایجاد کند که با تفکرات منتقدانهٔ خود در زمینهٔ تغییرات اجتماعی و سیاسی، اقدامات اساسی به عمل آورد (ر.ک. حدادی ۵۷). نمونهٔ بارز فن بیگانه‌سازی برشت را می‌توان در نمایشنامهٔ *ننه دلاور و فرزندانش*(۱۹٤۱) (Mutter Courage und ihre Kinder) مشاهده کرد. فریدریش دورنمات، نمایشنامه‌نویس سوییسی و آلمانی‌زبان، در آثارش از فن مضحکه شگرف(grotesque) بهره برده است که طغیانی است علیه هنجار. گروتسک، ناهنجار است، زیرا باتحریف حقیقت آن را از شکل می‌اندازد تا محتوای آن‌را هیولاگونه ساخته، به آن برجستگی داده و به نمایش بگذارد. بنابراین، می‌توان فن مضحکه شگرف را هم در زمرهٔ فنون آشنایی‌زدایی معنایی به شمار آورد. دورنمات تلاش کرده است تا با استفاده از کمدی تلخ و گزنده در آثارش، مخاطب را وادار به تعقل دربارهٔ سرنوشت خویش کند. وی در نمایشنامهٔ *فیزیکدان‌ها*(۱۹٦٤) (Die Physiker) هنر مضحکه شگرف را به زیبایی به تصویر کشیده است.

ایلزه آیشینگر، نویسندهٔ اتریشی، از مادری یهودی و پزشک و پدری معلم در سال ۱۹۲۱ در وین به دنیا آمد.با آغاز جنگ، مادرش شغل خود را از دست داد. پدر آیشینگر برای فرار از مشکلات از زن یهودی‌اش جدا می‌شود و ایلزه به همراه خواهر دوقلویش هلگا با مادرش زندگی می‌کنند. تلاش ایلزه برای فرار شکست می‌خورد و ایلزه مجبور می‌شود تمام دوران جنگ را در اتاقی نزدیک گشتاپو بگذراند. با آغاز یهودی ستیزی، ایلزه اجازه نمی‌یابد در دانشگاه ادامهٔ تحصیل دهد. هلگا در سال ۱۹۳۹ به انگلستان فرار می‌کند و مادربزرگ و خالهٔ او در سال ۱۹٤۲ کشته می‌شوند. جدایی از خواهر و مرگ مادربزرگ و خاله و تحقیر و آزار و اذیت دوران جنگ ذهن آیشینگر را به کابوسی ابدی پیوند می‌زند. ایلزه از جمله نویسندگانی است که نه تنها جنگ را مشاهده کرده، بلکه شاهد مرگ عزیزانش نیز بوده است (ر.ک. رات‌مان ۱۹–۱۸). او در این تصاویر تلخ، تجربهٔ بیگانه بودن و مطرود شدن را تجسم بخشیده است. در یکی از نوشته‌هایش می‌خوانیم:

آیا من بیگانه‌ام چون موهایم سیاه و مجعد است یا شما بیگانه‌اید که دست‌ها

و قلب‌هایتان سرد است؟ چه کسی بیگانه‌تر است شما یا من؟ آن کس که نفرت می‌ورزد بیگانه‌تر از کسی است که مورد نفرت قرار می‌گیرد و بیگانه‌ترین‌ها، کسانی هستند که خودرا بیش از همه در خانه محبوس می‌کنند. (آیشینگر، امید بزرگ‌تر٧٦).

این بانوی شاعر و نویسندهٔ اهل وین که در نمادپردازی و بیگانه‌سازی بسیار چیره‌دست می‌باشد، به شعر و ادبیات آلمانی‌زبان غنا بخشیده است. زبان آیشینگر آمیخته‌ای است از رؤیاهای سورئالیستی و دنیای آشفتهٔ کافکا. ویدر سال ۱۹۵۱ به حلقه معروف ادبی گروه ٤٧ دعوت شد و سال بعد *داستان آیینه* سومین جایزهٔ گروه ٤٧ را نصیبش ساخت. پیش از او «گونتر آیش» (۱۹۵۰) و «هاینریش بل» (۱۹۵۱) دو جایزهٔ پیشین را از آن خود کرده بودند. ایلزه در سال ۱۹۵۳ با گونتر آیش پیوند زناشویی بست و در کنار وی به سرودن شعر و تألیف آثارش پرداخت. این آثار جوایز ادبی بسیاری را از آن خودساخت (ر.ک. راتمان ٦١). تاکنون شمار محدودی از آثار آیشینگر را به زبان فارسی ترجمه کرده‌اند که از آن میان «داستان آیینه، ۱۹٤۸–۱۹۵۲» (Spiegelgeschichte) و «فرمان باز شده، ۱۹٤۸–۱۹۵۲»(Die geöffnete Order) در کشور به چاپ رسیده است[۱۱].

پژوهش حاضر، برای نخستین بار، به بررسی شگردهای مختلف آشنایی‌زدایی معنایی در *داستان آیینه* می‌پردازد تا جهت‌گیری‌های فکری و اندیشه‌های نویسنده بهتر نمایان شود.

بحث و بررسی

آشنایی‌زدایی در زاویهٔ دید

داستان آیینه با مرگ زن جوانی آغاز می‌شود که جانش را به خاطر سقط جنینِ غیر ایمن از دست می‌دهد. در این روایت مرگ نه نقطهٔ پایان بلکه سرآغاز داستان است. درست مثل آن‌که خواننده روایت زندگی این زن را در آیینه و به‌صورت وارونه مشاهده می‌کند. اگر حوادث این داستان را به روال عادی مشاهده کنیم، ماجرا با تولد دختربچه‌ای آغاز می‌شود. چند سال بعد کودک همانند همسالان خود به مدرسه می‌رود و اندی پس از آن مادرش را از دست می‌دهد و مجبور به نگهداری از برادران خردسالش می‌شود. در

۱۱. ترجمه‌های ارائه شده در این اثر به قلم پژوهشگر مقاله است.

ایام جوانی عاشق مردی می‌شود. پس از آن‌که نامزدش از آبستنی او مطلع می‌گردد، ساز جدایی می‌زند و آدرس پیرزنی را برای سقط جنین به او می‌دهد. زن جوان در اثر سقط بیمار می‌شود و در درد و رنج از دنیا می‌رود. اما آیشینگر تمام اتفاقات را وارونه یعنی نه از مهد تا گور بلکه از گور تا مهد به تصویر می‌کشد تا از این طریق رویدادها و شخصیت‌ها را بیگانه و غیرعادی جلوه دهد:

> به زودی تابستان با روزهای بلندش فرا می‌رسد. طولی نمی‌کشد که مادرت از دنیا می‌رود. تو و پدرت او را از گورستان بیرون می‌برید. او سه روز تمام در میان شمع‌ها می‌خوابد، همان‌گونه که تو خوابیدی. پیش از آن که بیدار شود تو شمع‌ها را خاموش کن. اما او بوی موم شمع را استشمام می‌کند و خودش را روی دست‌هایش بلند می‌کند و با صدای آرامی از تلف شدن وقت گله می‌کند. آن‌وقت برمی‌خیزد و لباسش را عوض می‌کند.» (آیشینگر، داستانهای کوتاه ۷۳)

معکوس کردن آنچه مخاطب همواره به طور عادی انتظارش را داشته است، نه‌تنها می‌تواند ایده‌های جذاب و خلاق را در برداشته باشد، بلکه شگفت‌انگیز و غافلگیرکننده نیز می‌باشد. به طوری که ذهن مخاطب در تجزیه و تحلیل رویدادها فعال شده و تبدیل به منتقدی می‌شود که به دنبال علت وقوع حوادث است نه همدردی با قهرمان داستان. زاویهٔ دید به‌مثابه یکی از مؤلفه‌های اصلی داستان، به نویسنده کمک میکند تا احساس خود را به شکلی تأثیرگذارتر به مخاطب انتقال دهد. بیشترین تلاش شکل‌گرایان نیز در دشوارسازی، غریبه‌گردانی و هنجارگریزی در تغییر زاویهٔ دید به چشم میخورد. در واقع هر زاویهٔ دید تازهای میتواند اعمال نوعی آشناییزدایی در داستان محسوب شود.

در *داستان آیینه*، راوی دوم شخص، یا «تو راوی» است. صدایی که از بیرون داستان با مخاطبش حرف می‌زند و اتفاقاتی را که در گذشته روی داده است، به‌طور وارونه و در زمان حال به او یادآور می‌شود (حال تاریخی). هویت این راوی نامشخص است. او بر تمام حوادث و احساسات شخصیت‌های داستان آگاه است و چون محافظی همراه و همدم زن جوان:

> بهوش باش، او اکنون سخن خود را دربارهٔ آینده آغاز می‌کند. دربارهٔ کودکان بسیار و یک عمر طولانی و گونه‌هایش از سر شوق سرخ می‌شود... (همان ۷۰)
> آنها پشت سرت می‌گویند: زیاد طول نمی‌کشد. پایان نزدیک است. آنها چه می‌دانند؟ آیا همه چیز تازه آغاز نگردیده است؟. (همان ۷۱)

صبر داشته باش. به‌زودی همه چیز رو به راه می‌شود. از آن روزی که تو ناتوان خواهی شد، تنها خدا آگاه است. (همان ٧٤)

گرچه خطاب «تو» در متن می‌تواند فضایی صمیمانه را تداعی کند، اما نامشخص بودن هویت راوی همچنان بر غیرعادی بودن داستان می‌افزاید و فاصله‌ای مابین راوی و شخصیت اصلی داستان ایجاد می‌کند تا مخاطب بتواند با حفظ فاصله نظاره‌گر بهتر رویدادها باشد. به عقیدهٔ یوشیج «هر چیزی که عمق دارد مبهم است و در کُنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست و انسان نسبت به آثار هنری و اشعاری علاقه نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد» (١٦٧).

استفاده از آرایهٔ متناقض‌نما (پارادوکس)

متناقض‌نما یا پارادوکس یکی از انواع بیگانه‌سازی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است و آن کلامی است ظاهراً درتناقض با خود، یا مهمل، که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده و با باورهای عرفی، عقلی، شرعی و منطق عادی ناسازگار است. این تناقض و ناسازگاری چنان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت (گلی و بافکر ١٣٣).

در داستان آیینه آیشینگر برای بیان مکنونات ذهنی و عاطفی خود از آرایهٔ متناقض‌نما (پارادوکس) بهره برده است تا با تأثیرگزاری بیشتر در مخاطب، او را در آفرینش معنای مصادیق داستان شرکت داده و با کمک این روش خواننده را به درنگ و تأمل در معنا و مفاهیم متن وادارد:

١. لحظهٔ تولد، لحظهٔ مرگ

روز تولد توست، به جهان می‌آیی، دیدگانت را می‌گشایی و در اثر نور شدید دوباره آنها را می‌بندی، این نور بدنت را گرم می‌کند، به سمت آفتاب می‌چرخی. تو وجود داری، زندگی می‌کنی. پدرت روی تو خم شده است. آنها پشت سرت می‌گویند: تمام شد، او مرده! (آیشینگر، ١٩٩١: ٧٤)

آیشینگر از زمان تولد طفل و ورودش به دنیایی غریب سخن می‌گوید. از موجودی ضعیف که پا به جهانی گذاشته است که از آن اطلاعی ندارد و آنچه در بدو ورود

توجهش را جلب می‌کند، نور و گرمای آن است. کودک به سمت نور می‌چرخد تا از گرمای آن آرامش بگیرد. اکنون نویسنده زمان تولد و زمان مرگ شخصیت اصلی داستان را در هم ادغام می‌کند، گویی که مرگ همان نقطهٔ آغاز و لحظهٔ تولد و ورود به جهانی دیگر است.اگر این جملات با پاراگراف اول داستان مقایسه شود، مؤیداین نکته است که مرگ از نظر آیشینگر فرآیند ورود به دنیایی دیگر است:

> وقتی تختت را از سالن (بیمارستان) به بیرون هل می‌دهند. آن زمان که می‌بینی آسمان به رنگ سبز در آمده و آن زمان که کشیش می‌خواهد خطبهٔ تدفینت را بخواند. آن‌وقت، زمانی است که باید برخیزی. آرام، همچون کودکان از جای برخیز... (همان ٦٣).

۲. خندیدن، گریستن

> از خندهٔ بسیار اشک‌ها چه راحت فرومی‌ریزند. تو به قدر کفایت گریسته‌ای. حلقهٔ گل خود را باز گردان (همان ۷۰).

یعنی تو به اندازهٔ کفایت جزای کاری را که کرده‌ای داده‌ای. به دنبال خوشی و شادمانی رفتی (همراهی با مرد جوان و اعتمادبه سخنان زیبایش)، اما به اندازهٔ کافی هم زجرش را کشیدی. آیشینگر در این‌جا به این نکته اشاره می‌کند که در پس هرخوشی و شادمانی درد و رنجی نهفته است و شادی همواره با رنج آمیخته است. در این بیان نیز دو گونهٔ ناساز و متضاد، درعین تضاد با هم پیوسته‌اند و معنای تازه‌ای از تزویج آنان متولد شده است.

۳. هلهله‌ی دردها

> پرندگان در تاریکی جیغ می‌کشند، گویی که این دردهای توست که هلهله آغاز کرده‌اند (همان ٦٦).

غریو شادی درد و رنج ترکیب متناقض دیگری در این داستان است که می‌تواند نویدبخش رهایی روح از کالبد رنجور زن جوان و وصالش به دنیایی شیرین باشد. دنیایی که از در و رنج خبری نیست.

۴. تر و تازه گردیدن غنچه‌های پژمرده

> تا صبح شکوفه‌های پژمرده و پلاسیده، تر و تازه می‌گردند و به غنچه مبدل

می‌شوند. تو در طول شب با صلیبی در میان دستانت تنها خواهی ماند و در طول روز نیز آرامش بسیاری خواهی داشت. بعدها نخواهی توانست در چنین سکوتی دراز بکشی (همان٦٥).

سکوت و سکون نماد مرگ است اما این حالت به درازا نمی‌کشد. به زودی گل‌های پلاسیده که نماد پژمردن و مرگ هستند تر و تازه می‌گردند. باید آماده شوی تا از این سکون و سکوت بیرون بیایی و قدم به جهانی دیگر بگذاری. آیشینگر می‌کوشد تا کلام را از گونهٔ متداول و متعارف به گونه‌ای دیگر سوق دهد و با ایجاد تصاویر فراواقع‌گرایانه و سورئالیستی درک متفاوت در ذهنیت اجتماعی به وجود آورد. وی با شکستن بت‌های ذهنی، مخاطب را به سمت حقایق و ارزش‌های راستین راهنمایی می‌کند. اموری که به صورت خودکار در نزد مردم مهم و محترم شمرده می‌شوند، در ذهن آنها به بت‌هایی تبدیل می‌شوند که مانع دید درست واقعیت می‌گردد. آیشینگر با معکوس‌کردن سلسله‌مراتب ارزش، از این بت‌های ذهنی و ایجاد پارادوکس معنایی، ذهن مردم را از قیودی که کورکورانه پذیرفته‌اند آزاد می‌سازد.

توجه به نماد

نماد یا سمبل یکی از آرایه‌های ادبی است که مورد توجه بسیاری از نویسندگان و شاعران بوده و هست. ویژگی بارز نماد، ابهام، عدم صراحت و غیر مستقیم بودن آن است. به این معنا که در زبان نمادین، مراد و مقصود، ظاهر و صورت کلام نیست، بلکه مفهومی است ورای ظاهر و فراتر و عمیق‌تر از آن. بی‌تردید فهم نمادها در التذاذ هنری مخاطب اثر بسزایی دارد و بدون دقت در کشف ابهام ناشی از نمادها متن قابل فهم و تحلیل نیست. در ذیل برخی از نمادهای *داستان آیینه* بررسی می‌شوند:

۱. رنگ سبز

رنگ سبز در باور عامه نمادگونه‌ای از بالیدن، زندگی نوین، زیبایی و طراوت است و هر آن چه که این خصوصیت را داشته باشد سبز می‌شود. این رنگ در آیین مسیحیت رنگ امید، نعمت‌های آتی و میل به جاودانگی و نیز یکی از هشت رنگی است که حضرت موسی برای ردای روحانیت برگزید که تداعی‌کنندهٔ بازگشت به خاک است (ر.ک. شاهین ۱۰۱).

آیشینگر در *داستان آیینه* در چند مورد از این نماد بهره برده است که در تمام این موارد رنگ سبز، سمبل امید و زندگی دوباره است:

ماشینت (نعش‌کش) سر چهارراه منتظر چراغ سبز است.(آیشینگر،داستانهای کوتاه ٦٤)

آدم‌ها تنهایت می‌گذارند.آنقدر تو را تنها می‌گذارند تا تو چشم‌هایت را باز کنی و آسمان سبز را ببینی. آنقدر تنهایت می‌گذارند تا شروع کنی به نفس کشیدن، تنفسی سنگین و سخت مانند صدای زنجیر لنگر وقتی که رها می‌شود. تو برمی‌خیزی و مادرت را صدا می‌زنی. آسمان چه سبز است! (همان، ٦٦)

آخرین چیزی که این زن جوان پیش از مرگ می‌بیند، آسمان سبز رنگ است که به او امید ورود به زندگی ابدی و جاودانه را می‌دهد. در انتظار چراغ سبز بودن نعش‌کش نیز می‌تواند نماد انتظار برای رسیدن به زندگی جاودان باشد.

۲. نرگس زرد

از نظر اپلی رنگ زرد که دارای گرمای خاص خورشیدی و روشن و ناقذ می‌باشد، رنگ شهود و دل‌آگاهی است(۲۸٤).سان نیز معتقد است: «رنگ زرد در بیشتر اساطیر با رنگ زرین ایزدی پیوسته است. بودا هنگام نیایش با خدای بلند مرتبهٔ خود پیراهن‌هایی به رنگ زرد می‌پوشید. عروس‌های هندو در هندوستان شش روز قبل از مراسم ازدواج، لباس کهنهٔ زردرنگی بر تن می‌کنند تا ارواح پلید را از خود برانند. در مراسم ازدواج نیز عروس و کاهنی که عقد را جاری می‌سازد، هر دو لباسهایی به رنگ زرد می‌پوشند» (۱۱٦–۱۱۷). در سورهٔ بقره، گاو بنی‌اسرائیل نیز به رنگ زرد است و خداوند در تأثیر روانی این رنگ می‌فرماید: «گاو زرینی باشد که رنگ آن بینندگان را فرح‌بخش است.» (بقره/٦۹) بنابراین رنگ زرد برای گل‌ها نیز نماد شادی، میل به زندگی، گرما و انرژی است. با این حال گل زرد در بعضی از فرهنگ‌ها سمبل نفرت، حسادت و نیز کاهش مهر و محبت است. آیشینگر در *داستان آیینه* گل زرد را به معنای رستاخیز و برخاستن پس از مرگ به کار برده است:

لختی بعد ماشین با تابوت تو در خیابان طویل به سمت بالا به حرکت خود ادامه می‌دهد. در سمت چپ و راست خیابان، خانه‌هایی قرار دارند که کنار تمام پنجره‌هایشان نرگس زرد است. همان گل‌هایی که در ساختن تاج‌گل‌های تابوت به کار می‌روند و در این مورد کاری از دست کسی ساخته نیست.(آیشینگر، داستان‌های کوتاه ٦٤)

مسیحیان، رستاخیز یا قیام مسیح را نشانهٔ غلبهٔ عشق، پاکی و حیات بر مرگ می‌دانند. عید پاک یا رستاخیز مسیح با رویش نرگس زرد همراه است. بنابراین این گل نیز در آیین مسیحیت نماد رستاخیز و حیات و قیام پس از مرگ است. در این داستان به کار رفتن نرگس زرد در حلقه‌های گل یادبود نیز به همین معناست. یعنی زندگی پس از مرگ نیز ادامه دارد و مرگ آغاز زندگی دوباره است.

۳. آیینه

نخستین تصویری که از آیینه در ذهن آدمی وجود دارد خاصیت سحرآمیزی و سحرستیزی آیینه است. آیینه مسطح است، بااین‌حال، جهان در آن منعکس می‌شود. از این مشاهدات نتیجه می‌گیریم که آیینه چیزی را در خود پنهان می‌دارد که ما نمی‌بینیم، و نه تنها خود انسان را بلکه آنچه را که به او تعلق دارد یا آنچه را دوست می‌دارد نیز نشان می‌دهد و نه تنها حال، بلکه آینده را نیز آشکار می‌سازد (ر.ک. موسوی۱۳). این خاصیت سحرآمیز آیینه در آثار بسیاری از نویسندگان به کار رفته است. در این آثار، آیینه دروازه‌ای است به سوی دنیایی ناشناخته و جدید و یا بازتاب حقیقت، آگاهی و فرزانگی.

> از آن‌جایی که *داستان آیینه* با مرگ آغاز می‌شود و شروع داستان زندگی یک شخص با مرگش غیر ممکن است، آیشینگر از نماد آیینه برای بازتاب وارونهٔ وقایع (از مرگ تا تولد) بهره برده است.در این داستان نیز آیینه نقشی سحرآمیز دارد: «همه چیز در آیینه هست(...) در آیینه هر کاری انجام می‌شود » (آیشینگر، داستانهای کوتاه ۷۰)

در قسمت دیگری از داستان از نماد «آیینهٔ مات» استفاده شده است. آیینه‌ای که کدر و کثیف است و واقعیت را نشان نمی‌دهد. روح آدمی، همانند کالبدش اندک اندک غبار می‌گیرد و زنگار سیاهی، آیینهٔ وجودش را به تیرگی می‌کشاند و این‌گونه است که دیگر حقایق را چنان که هست بازتاب نمی‌دهد و قادر نیست حقایق عینی، محسوس و ملموس را ببیند.[۱] بنابراین غبار و کثافت روی آیینه در داستان مذکور می‌تواند نماد ناپاکی روحی حاصل از گناه باشد. آیینهٔ زنگار گرفته و کثیف همچون وجدانی دردآلود این قدرت را به زن جوان می‌دهد تا از پیرزن بخواهد بچه‌ای را که سقط کرده، دوباره زنده کند:

۱.درقرآن کریم، خداوند در آیات بسیاری‌از جمله،شمس/۸-۷، مطففین/۱٤، بقره/۷-٦، نساء/۱۵۵، جاثیه/۲۳، توبه/۸۷، نحل/۱۰۸، اعراف/۱۰۱-۱۰۰ و...از زنگار روح و قساوت قلب آدمی در اثر گناه سخن گفته است.

کودکم را به زندگی بازگردان! هیچ‌کس تاکنون چنین خواهشی از پیرزن نکرده است. اما تو این خواهش را از او می‌کنی. آیینه به تو نیرو می‌دهد، آیینهٔ مات با آن کثافت مگس روی خودش به تو این اجازه را می‌دهد تا تو چیزی را که تاکنون کسی از پیرزن نخواسته است، بخواهی (...) و آن‌وقت پیرزن وحشت می‌کند و با ترس بسیار در آیینه‌ای کدر به خواهشت گردن می‌نهد. او نمی‌داند چه می‌کند.. (همان ٦٨)

در این‌جا آیشینگر اشاره‌ای هم به سخنان آخر حضرت عیسی در زمان مصلوب شدنش به روایت انجیل می‌کند: «و عیسی گفت: ای پدر ایشان را ببخشای؛ نمی‌دانند چه می‌کنند.» (انجیل لوقا ٢٣: ٣٣-٣٤)

یعنی اعمال بد این دسته از افراد بیشتر سزاوار دلسوزی است تا کینهٔ به دل گرفتن، زیرا اعمالشان از روی جهالت و نادانی است.

خاصیت معکوس‌سازی آیینه این امکان را به ما می‌دهد تا با نیرویی جادویی مرحله به مرحله به عقب بازگردیم و اشتباهات زندگی را مرور کنیم تا بتوانیم راه حل‌های معقول را بیابیم.

۴.نور ماه

مراحل ماه در آسمان، نمادتولد، زندگی و مرگ است و از همین طریق نور ماه که چون نوری از خورشید الهی انعکاس می‌یابد، ابدیت، بی‌مرگی و تجدید حیات را تداعی می‌کند (ر. ک. گیمبوتاس ٣١٦):

تولد زندگی مرگ

شعاعی از نور ماه بر در ورودی می‌تابد. در همین حال مردان می‌آیند و جنازه‌ات را از روی نعش‌کش برمی‌دارند و نعش‌کش با خوشحالی به سوی خانه می‌راند (آیشینگر، داستانهای کوتاه ٦٤).

بازتاب نور ماه در تاریکیمی‌تواند نماد ادامهٔ حیات معنوی و زندگیپس از مرگ باشد.

۵. سبت (هفتمین روز)

واژهٔ سبت که در زبان عربی، آرامی و عبری به معنای استراحت کردن، پایان کار، مرگ

و یکی از روزهای هفته می‌آید؛ به صورت نمادین به معنای هفتمین روز آفرینش است. در عهد عتیق به وضوح بیان شده است که خداوند پس از آفرینش زمین و آسمان و آنچه در آن است، دست از کار کشید. به همین علت یهودیان باید در روز هفتم (سبت) دست از کار کشیده و به خدا تأسی کنند:

(کارهای) آسمان و زمین و تمام متعلقاتش پایان پذیرفت. خداوند کارش را در روز هفتم خاتمه داده بود. روز هفتم از تمام کارهایش که انجام داده بود، دست کشید. خداوند روز هفتم را برکت کرد و آن‌را مقدس نمود زیرا در آن (روز) خداوند از تمام کارش که برای ساختن آفریده بود دست برداشت (پیدایش ۲: ٤ -۱).

در عهد جدید نیز، روز سبت، روز توقف کار و تلاش و روز استراحت به حساب می آید(ر.ک.مرقس ۲: ۲۷).نماد «سبت» (روز هفتم) در داستان آیینه نیز به معنای استراحت و دست از تلاش کشیدن به کار رفته است:

و روز هفتم که روز استراحت است، بیرون می‌روی.رنج درد تو را به جلو می‌راند. راه را پیدا خواهی کرد (آیشینگر،داستانهای کوتاه ٦٧).

۶. بوق کشتی‌ها

کشتی‌ها در بندر سوت می‌کشند. عزیمت می‌کنند یا می‌رسند؟ چه کسی می‌داند؟ (همان ٦٦).

در این‌جا بوق ممتد کشتی نماد هشدار و بهوش باش برایرخدادی است که عنقریب از راه می‌رسد. حال آیشینگر این سؤال را مطرح می‌کند که آیا این بوق نشانهٔ عزیمت و آغاز سفر است و یا به معنای رسیدن به مقصد و پایان آن؟ به عبارت دیگر آیا این هشدار، سمبل شروع زندگی دوباره است یا نشانهٔ مرگ و پایان همه چیز؟ در جملهٔ بعد آیشینگر اشتیاق مردگان به بیدار شدن و آغاز زندگی دوباره را نشان می‌دهد:

هیس! سکوت را رعایت کنید! مردگان را پیش از وقت بیدار نکنید! خواب مردگان سبک است، اما کشتی‌ها همچنان سوت می‌کشند... (همان ٦٦).

کشتی می‌تواند نمادی برای سفر به سوی ابدیت و آغاز زندگی دوباره باشد. بازگشتی که مردگان مشتاقانه انتظارش را می‌کشند.

۷. جیغ پرندگان

گنجشک‌ها شادمانه جیغ می‌کشند. آنها نمی‌دانند که بیدار کردن مردگان قدغن است

(همان ٦٥).

پرندگان در تاریکی جیغ می‌کشند، گویی که این دردهای توست که هلهله آغاز کرده‌اند. (همان ٦٦).

در این‌جا فعل "schreien" به معنای «جیغ کشیدن» به جای افعال "zirpen" به معنای «جیک جیک کردن» و یا singen"" به معنای «آواز خواندن» به کار رفته است که همانند بوق کشتی نماد هشدار است. تاریکی نیزمی‌تواند تداعی کنندهٔ فضای خوف‌ناک مرگ باشد، اما آیشینگر این فضا را با قیل و قال شادمانهٔ پرندگان همراه می‌سازد؛ یعنی حیات پس از مرگ نیز ادامه دارد.

۸. چرخاندن کلاه

> روز بعد مرد جوان باز می‌گردد و چون باران به او قطره اشکی نمی‌دهد به نقطهٔ نامعلومی خیره می‌شود و کلاهش را در میان انگشتانش می‌چرخاند (همان ٦٥). بهتر است نگاهت را از زمین برگیری وگرنه ممکن است آن‌جا در انتهای الوارهای چوبی زمین ساختمانی به سمت مردی بروی. به سمت مرد جوانی که کلاهش را می‌چرخاند. تو او را به‌یاد می‌آوری. او همان کسی است که آخرین بار کلاهش را بر سر تابوتت می‌چرخاند. باز هم آن‌جاست. آن‌جا ایستاده است. انگار که هرگز از آن‌جا دور نشده است (همان ٦٨).

آیشینگر تصویری از شخصیت مرد جوان ارائه نمی‌دهد. تنها خصوصیت بارز این مرد چرخاندن کلاه در میان انگشتانش در تمام مراحل زندگی زن از دوران آشنایی تا خاک‌سپاری است. چرخاندن همیشگی کلاه می‌تواند نشانهٔ مسئولیت ناپذیری و بی‌تفاوتی مرد جوان در مواجهه با مشکلات باشد.

۹. قطرات اشک

> او باز هم قطره اشکی به چشم ندارد، از اشک خودت به او بده (همان ٦٨).

قطرات اشک در بیشتر موارد از تخلیهٔ دردها و آرزوهای درونی نمود می‌یابد. بدین ترتیب سرچشمهٔ گریستن، عاطفه و احساس است که به دنبال شوق و عشق، شکست و دلتنگی، محرومیت و یأس، پیروزی و شادکامی و یا حزن و اندوه از چشمان انسان جاری می‌شود. اما در *داستان آیینه* مرد جوان حتی در مراسم خاکسپاری اشکی به چشم ندارد که می‌تواند حکایت از بی تفاوتی و نداشتن احساس نسبت به زن جوان باشد.

۱۰. سکوت

به عقیدهٔ آیشینگر سکوت مهم‌ترین چیز در جهان و سرشار از ناگفته‌ها و حقیقت‌های پنهان است. او معتقد است که سکوت ارتباط تنگاتنگی با مرگ دارد، مرگی سرشار. سکوت با نوشتن نیز بسیار مرتبط است. هر جمله‌ای که نوشته می‌شود باید به طرز اعجاب آوری جملات بسیاری را در خود نهفته باشد، چرا که در غیر این صورت اصلا ارزش نوشتن ندارد (موزر ٢٦). در انتهای *داستان آیینه* «تو راوی» امر به سکوت می‌کند:

«هیس! بگذار حرف بزنند» (آیشینگر، داستانهای کوتاه ٧٤)

چه کسانی؟ آنهایی که می‌گویند:

«لحظهٔ پایان فرا رسیده است. او مرده» (همان)

اما امروز روز تولد توست، تو زندگی‌ات را آغاز می‌کنی و از رنج و غم آزاد می‌شوی:

«روز تولد توست، به جهان می‌آیی، دیدگانت را می‌گشایی و در اثر نور شدید دوباره آنها را می‌بندی، این نور بدنت را گرم می‌کند، به سمت آفتاب می‌چرخی. تو وجود داری، زندگی می‌کنی. پدرت روی تو خم شده است. آنها پشت سرت می‌گویند تمام شد، او مرده! هیس! بگذار حرف بزنند» (همان).

نتیجه‌گیری

آیشینگر در *داستان آیینه* شگردهایی را اتخاذ کرده است تا با شکستن هنجار زبان و عادت‌ستیزی، فضای داستان را ابهام‌آمیز و رمزآلود جلوه دهد. بدین ترتیب خواننده برای دریافت معنی به زحمت می‌افتد و در نتیجه با درک آن هیجان زده می‌شود و از آن لذت می‌برد. یکی از این شگردها، آشنایی‌زدایی در زاویهٔ دید است. به‌طوری که راوی که بیرونی است و هویتی نامشخص دارد تمام رویدادها و حوادث داستان را به صورت معکوس تعریف می‌کند تا دیدی ناآشنا و تازه به داستان دهد. استفاده از آرایهٔ متناقض‌نما (پارادوکس) که از شکستن حکم منطقی «اجماع نقیضین محال است»، حاصل می‌شود؛ جلوه‌ای دیگر از بیگانه‌سازی آیشینگر در *داستان آیینه* است. وی با این روش باعث هنجارشکنی و آشنایی‌زدایی و در نتیجه برجستگی و تأثیرپذیری بیشتر کلام شده است.به نظر می‌رسد که آیشینگر با ایجاد تصاویر پارادوکسی همانند غریو شادی دردها و قیل و قال شادمانهٔ پرندگان در تاریکی و ادغام لحظات تولد و مرگو ...غم و رنج این

جهان را دست مایهٔ شادی جهانی دیگر می‌شمارد و مرگ را نقطه پایان نمی‌داند. نبوغ و خلاقیت منحصر به فرد آیشینگر و انزجارش از حکومت حزب نازی و اوضاع وخیم و آشفتهٔ اجتماعی، اقتصادی و سیاسی که این حزب بوجود آورد، سبب شد، تا آیشینگر از زبان نمادین برای بیان اندیشه‌ها و عقاید عرفانی، فلسفی و اجتماعی خود بهره گیرد. برخی از این نمادها مرسوم و شناخته شده هستند و ریشه در فرهنگ اساطیر و مذاهب یهودیت، مسیحیت و هند و چین باستان دارند. مانند رنگ‌های «سبز» و «زرد» و همچنین نمادهای «سبت»، «آیینه»، «ماه» و ... برخی دیگر از نمادها شخصی بوده و ابتکار خود نویسنده است مانند «چرخاندن کلاه»، «اشک»، «سکوت» و ... اما اکثر این نمادها مانند آسمان سبز، نور ماه، دریای سبز، گل‌ها، بوق ممتد کشتی‌ها و... برای نمایاندن امیدی تازه در مواجهه با واژهٔ دهشتناک مرگ است، یعنی زندگی دوباره و حیات پس از مرگ. آیشینگر با ایجاد تصاویر سورئالیستی و وارونه‌کردن زمان رویدادها و استفاده از شگردهای مختلف بیگانه‌سازی تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا مخاطب به این رویدادها نه به‌مثابه اموری حتمی و به عبارت دیگر جزئی از سرنوشت بنگرد، بلکه بداند، قدرت تغییر در رویدادهای مهم زندگی را دارد و می‌تواند از اتخاذ تصمیمات اشتباه جلوگیری کند.

منابع

قرآن مجید (۱۳۷۳). مترجم محمد مهدی فولادوند. قم: دارالقرآن کریم.

انجیل لوقا. (۱۳۷۸). *عهد جدید بر اساس کتاب مقدس اورشلیم*، مترجم پیروز سیّار، تهران: نشر نی.

انجیل مرقس. (۱۳۷۹). کتاب مقدس عهد عتیق و جدید، مترجم فاضل خان همدانی، تهران: نشر اساطیر.

تورات (۱۳۸٦). توراه و هفتارا، مترجمان ماشا ا–له رحمانپور و هاراو موسی زرگری. لس آنجلس: انجمن فرهنگی اوتصر هتوراه (گنج دانش).

اپلی، ارنست. (۱۳۷۱)، *رویا و تعبیر رویا*، مترجم دل‌آرا قهرمان، تهران: انتشارات فردوس و مجید.

استارمی، ابراهیم. (۱۳۹۰)، *مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایشنامهٔ ننه دلاور و فرزندانش*، در: پژوهش ادبیات معاصر جهان ٦۱، دانشگاه تهران. ص ۵ تا ۲٤.

حدادی، محمد حسین. (۱۳۸۷). *زندگی گلیله،تئاتر روایی برشت در خدمت اهداف انسانی*. در: پژوهش زبان‌های خارجی ٤۳، دانشگاه تهران. ص ۵۷ تا ۷۰.

چخوف، آنتوآن. (۱۳۸۱). *باغ آلبالو*، مترجم هوشنگ حسامی، تهران: انتشارات صالحین.

درخشان مقدم، پریسا. (۱۳۷۷). *تاریخ ادبیات آلمان*. تهران: انتشارات فرهنگسرا (یساولی).

سان، دورنتی. (۱۳۸۷)، *زندگی با رنگ*، مترجم نغمه صفاریان‌پور، تهران: انتشارات حکمت.

شاهین، شهناز. (۱۳۸۳)، *بررسی نماد رنگ در تئاتر و ادبیات و در آیین ملت‌ها*. در: نشریهٔ هنرهای زیبا ۱۸، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران. ص ۹۹ تا ۱۰۸.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱)، *نقد ادبی*. مشهد: انتشارات توس.

شیری، علی اکبر. (۱۳۸۰)، *نقش آشنایی‌زدایی در آفرینش زبان ادبی*. در: فصلنامهٔ رشد آموزش زبان فارسی ۵۹، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزش وزارت آموزش و پرورش. ص ۸ تا ۱۸.

گلی، احمد و سردار بافکر. (۱۳۸۷). *متناقض نما در شعر صائب*. در: فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی ۲۰، انجمن زبان و ادبیات فارسی تهران با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس. ص ۱۳۱ تا ۱۵۹.

موسوی، مصطفی. (۱۳۸۲). *آینهٔ سکندری*. در: نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی ۱۸۸، دانشگاه تبریز.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). *واژه نامه هنر شاعری*، تهران: انتشارات مهناز.

نفیسی، آذر. (۱۳٦۸). *آشنایی‌زدایی در ادبیات*. در: ماهنامهٔ کیهان فرهنگی، سال ششم. شمارهٔ دوم. ص ۳٤ تا ۳۷.

یوشیج، نیما. (۱۳٦۸). *درباره شعر و شاعری*، تهران: دفترهای زمانه.

Aichinger, Ilse. (1991).*Der Gefesselte*: *Erzählungen I*(The Bound Man, short stories I), Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Aichinger, Ilse.(1991) .*Die größere Hoffnung*(The Greater Hope), Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Gimutas, Marija.(1996).*die Sprache der Göttin*:*Das verschüttete Symbolsystem der westlichen Zivilisation*(*The Language of the Goddess*: *Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*), übersezt von Udo Rennert und Anrea von Struve. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag.

Moser, Samuel.(1995) .*Ilse Aichinger- Leben und* Werk (Ilse Aichinger-Life and Works), Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Ratmann, Annette. (2001).*Spiegelungen*, *ein Tanz*: *Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers* (Reflections, a Dance: Studies on Prose and Poetry Ilse Aichingers), Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.