فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و پنجم، زمستان ۱۳۹۳: ۱۰۵-۸۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۸/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۲۰

بررسی زمان در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» از منظر نقد مضمونی

معصومه حامی‌دوست *
محمدعلی خزانه‌دار لو **

چکیده

زمان، کیفیتی ویژه و انتزاعی از زندگی انسانی است که همواره به واسطهٔ چیزی عینی و ملموس درک می‌شود. به همین سبب به رغم آنکه در زمان زندگی می‌کنیم، آنگاه که از چیستی آن سخن به میان می‌آید، حیرت‌زده می‌شویم و آن را از دیگر واقعیات، متفاوت می‌بینیم. «ژرژ پوله» (۱۹۰۲-۱۹۹۹م) از منتقدان نقد مضمونی است که در تحلیل آثار ادبی به کیفیت درک نویسندگان دوره‌های مختلف از زمان می‌پردازد و بر آن است تا با تحلیل درک شخصیت داستانی از لحظه و کشف هرچه بهتر زوایای «جهان‌آگاهی» نویسنده، خوانشی دقیق‌تر از متن ارائه کند. «هوشنگ گلشیری» از جمله داستان‌نویسان مدرن ایران است که در روایت داستان‌هایش - با به کارگیری شیوهٔ سیال ذهن- به ترسیم هویت انسان هم‌عصر خود و درک او از زمان می‌پردازد. شخصیت‌های داستانی او هر کدام به نوعی با زمان درگیرند. مقالهٔ حاضر بر آن است تا با روش تحلیلی- توصیفی و بر اساس نگرش پوله، به درک گلشیری از زمان در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» بپردازد. این بررسی نشان می‌دهد که گلشیری در داستان‌نویسی به بازنمایی زمانی خاص می‌پردازد که از زمان خطی و روزمره جداست. تخیل،

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان M_hamidoost@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان Khazanh37@gmail.com

عشق، انتظار و امید به بازسازی اشیا و اشخاص، از مشخصه‌های بارز چنین زمانی است. با این حال لحظه نابی که گلشیری و قهرمانانش به دنبـال آننـد، هرگـز در لحظه زیستن رخ نمی‌دهد و این زمان نیز قادر به نجات آنان نیست.

واژه‌های کلیدی: زمان، نقد مضمونی، هویت، داستان و هوشنگ گلشیری.

مقدمه

زمان از مفاهیم بنیادین نظام شناختی انسان است. فلاسفهٔ غرب، پس از یونان باستان، همواره به اندیشه در باب زمان پرداخته‌اند و بخشی از فلسفهٔ خود را به چگونگی و درک آن اختصاص داده‌اند. از قرن نوزدهم، درک متفاوتی از زمان در فلسفه شکل می‌گیرد؛ فلاسفه به زمان ساعتی و مکانی‌شده، کمتر توجه می‌کنند و به کیفیت زمان می‌پردازند. «هانری برگسون[1]» (۱۸۵۹-۱۹۴۱م) از جمله فیلسوفانی است که با نقد آرای کانت[2]، درک متفاوت خود از زمان را با تقسیم آن به دو شکلِ زمان تجربه‌های درونی- که از آن به استمرار و دیمومیت یاد می‌کند- و زمان مکانی‌شده نشان می‌دهد.

پیش از برگسون، وقتی فلاسفه به چیستی زمان می‌پرداختند، زمان را به معنای زمان مکانی‌شده و مادیت‌یافته‌ای در نظر می‌گرفتند که روی صفحهٔ ساعت منعکس می‌شد؛ اما در زمان درونی، گذشته و حال و آینده به هم می‌آمیزد. زمان در این معنا، «شکلی است که توالی احوال خودآگاه ما به خود می‌گیرد. هنگامی که نفس ما را به حال خود وامی‌گذارد؛ یعنی هنگامی که از جدا کردن احوال کنونی خود از حالات پیشین خودداری می‌کند. برای ایجاد این حالت، نفس ما محتاج آن است که کاملاً مجذوب تصور یا احساس فعلی شود؛ زیرا در این صورت برعکس دیگر تداوم نخواهد داشت و نیاز ندارد که حالات گذشته را فراموش کند. کافی است در به خاطر آوردن این احوال، آنها را مانند نقطه‌ای در جنب نقطهٔ دیگر در کنار احوال کنونی نگذارد، بلکه دو حالت گذشته و حال را به صورت یک کل منتظم درآورد» (برگسون، ۱۳۵۴: ۱۰۰).

بعدها «مارسل پروست[3]» در جست‌وجوی زمان از دست رفته، چنین نگاهی به زمان را پی‌گرفت. او در پی ادراک مجدد دیمومیت و پیوستگی و استمرار بود، تا سیر تحول زمان را به زمان درونی در روان منتهی سازد (Gillespie, 2003: 222). «ریکور[4]» از چنین زمانی با عنوان خلط زمانی یاد می‌کند. چنین شیوه‌ای «از زمان ایلیاد به سبب شیوه آغاز آن از نیمهٔ رویداد و سپس اقدام به برگشت به عقب برای توضیح، مشهور است و در آثار

1. Henri Bergson
2. I. Kant
3. Marcel Proust
4. Ricoeur

پروست برای مقابل ساختن آیندهٔ حال‌شده با تصوری که در گذشته از آن داشتند، به کار می‌رود» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۴۷).

ژرژ پوله[1] (۱۹۰۲- ۱۹۹۹م) از منتقدان بزرگ نقد مضمونی است که بنیان آرای انتقادی- فلسفی‌اش را به مقولهٔ زمان اختصاص می‌دهد. کتاب چهار جلدی «مطالعاتی دربارهٔ زمان انسانی» - که تحقیقی است دربارهٔ راه‌های متفاوت درک نویسندگان اعصار مختلف از زمان- از جمله آثار مهم او محسوب می‌شود. با انتشار این کتاب، نویسندگان مختلف آن را به عنوان اولین تحقیق گسترده دربارهٔ زمان، ستایش کردند (بابک معین، ۱۳۸۹: ۲۲).

پوله با تأثیر از منتقدان نقد مضمونی، ویژگی اصلی نقد را مبتنی بر یکی شدن آگاهی خواننده و نویسنده می‌داند. او اثر را نه یک موضوع علمی، بلکه جایگاه تبلور احساسی و شهودی خالق اثر به حساب می‌آورد و نقد را فعالیتی می‌داند که در آن منتقد می‌تواند با همسو شدن با آگاهی نویسنده و شاعر، طریق بودن او را در زندگی دریابد. از نظر پوله هر اثر، دو جنبه دارد: یکی واقعیت عینی و دیگر واقعیت انتزاعی. از دیدگاه او، جنبه انتزاعی بر جنبه عینی اثر مقدم است. بدین ترتیب پوله برای فراتر رفتن از جنبهٔ عینی اثر، بررسی عمل آگاهی نویسنده را بر اساس لحظاتی که آگاهی در آن شکل می‌گیرد پیشنهاد می‌کند، که ارتباطی انکارناپذیر با مقولهٔ زمان دارد. در حقیقت او اصل «می‌اندیشم» دکارت[2] را مبنی بر تجربهٔ نویسندگان از زمانی می‌داند که آگاهی در آن شکل می‌گیرد و از آنجا که این مفهوم در هر دوره با اندیشه‌های متفکران و فلسفه‌های غالب آن دوره دستخوش تغییر می‌شود، وظیفه منتقد آن است که آگاهی نویسنده را از طریق روایات و جست‌وجوی بنیان‌های فکری شخصیت‌های داستانی که در قالب تصاویر در داستان بیان می‌شود، کشف کند. تحقیقات پوله دربارهٔ زمان بعدها در اثر «فضای پروستی» تکامل یافت که به زمان صرفاً در یک اثر و از خلال تصویرهای متفاوت آن می‌پردازد.

داستان، چه طبق تعاریف سنتی آن یعنی زنجیره‌ای از روایات که در طول زمان

1. Georges Poulet
2. Dekart

شکل می‌گیرد و چه بر اساس مفهوم قرن بیستمی‌اش که سیر خطی و تقویمی زمان روزمره را بر هم می‌زند، به دو مقولهٔ زمان و هویت وابسته است. به عبارتی «دنیای ارائه شده در هر اثر، دنیایی زمان‌مند است» (ریکور، ۱۳۸۳، ج۱: ۱۷) که بشر به شیوهٔ روایی، آن را درک و تجربه می‌کند. سخن از نسبت میان زمان و روایت «تنها این نیست که روایت‌ها نمی‌توانند بدون زمان وجود داشته باشند، بلکه نسبت شناخت و هویت است با ساختار؛ یعنی رابطهٔ هویتگری زمان با تولید روایت. هر روایت فهمی از زمان است و انسان چنان‌که زمان را می‌فهمد، هویت می‌یابد» (جهاندیده، ۱۳۹۱: ۱۲۸)؛ از این‌رو هویت انسان‌ها و درکشان از زمان در دوره‌های مختلف تاریخ در روایت‌ها بازتاب می‌یابد و هویت انسان‌ها چنان است که روایات می‌گویند. «نه تنها ما داستان می‌گوییم، بلکه داستان‌ها نیز ما را می‌گویند. اگر داستان‌ها همه‌جا هستند، پس ما نیز درون داستان‌ها هستیم» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۱).

نقد ادبی و رمان قرن بیستم، به علت انعکاس جهت‌گیری‌های اندیشهٔ معاصر، ما را در درک زمان و شناخت هویت انسان معاصر یاری می‌دهد. «بارزترین و افراطی‌ترین نمونه در این زمینه، رمان سیلان ذهن است که ادعا دارد نقل قول مستقیمی از آنچه بر اثر جریان زمان در ذهن فرد می‌گذرد، به دست می‌دهد» (وات، ۱۳۷۴: ۳۴). این جریان که متناسب با درون‌گرایی نویسندگان قرن بیستم است، حافظه را کانون کاوش‌های خود قرار می‌دهد و از آنجا که ثبت آگاهی اندیشه، تمامی آن چیزی خواهد بود که آدمی در طول زمان تجربه کرده است، اشتغال به زمان، یکی از مباحث اصلی داستان‌های مدرن به حساب می‌آید. «رمان‌نویسان به انواع گوناگون شگردها و تدبیرها روی می‌آورند، تا از رهگذر آنها بتوانند این لحظات هوشیاری را هر چه بیشتر تجسم و تبلور بخشند؛ لحظاتی که حکم تجلیاتی را می‌یابند که گویی در بعدی دیگر بیرون از آن نوع زمان تحقق می‌یابند که بر صفحه ساعتی ثبت می‌شوند که بر دیوار آویخته است و از جملهٔ آن شگردها و تدبیرها، یکی رها کردن توالی معمولی زمان است» (آلوت، ۱۳۶۸: ۳۸۵). چنان‌که «نوگرایانی چون تامس هاردی، جوزف کنراد، جیمز جویس، ویرجنیاولف، دی.اچ. لارنس، ویلیام فاکنر و تامس وولف از مفهوم زمان مخروطی بهره می‌برند، تا

بتوانند زمان خطی را درهم بپیچند» (Hoffman, 2005: 326).

در داستان‌های سیال ذهن، «خودآگاه و ناخودآگاه، زمان حال و گذشته و آینده، حوادث و خاطره‌ها و احساسات درهم می‌شوند و یافتن رابطه‌ها دشوار می‌گردد. در واقع جریان سیلان ذهن، مجموعهٔ درهم و گسستهٔ تداعی‌ها، لحظه‌ها و عواطف است که در آن، لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه از هم می‌گذرند» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۶). چنین درکی از زمان با تیک‌تاک‌های ساعت مچی قابل سنجش نیست و تنها جریان نامنظم خاطرات و رؤیاهاست. «زمان به این معنی، رشته‌ای از حوادث پشت سر هم نیست، بلکه جریان دائمی در ذهن انسان است که در آن وقایع گذشته در حرکتی سیال مدام به زمان حال اندیشیده می‌شود» (ایدل، ۱۳۷۴: ۳۷) و هنرمند را بر آن می‌دارد تا با روی آوردن به واقعیت بیرون، وارد جهان پنهانی شود که عرصهٔ بروز زندگی ادراکی اوست. ادراکی که طی زمان شکل گرفته و «مرکب است از آنچه در جهان هست و آنچه عواطف ما را با دنباله‌ای از تداعی‌ها بلافاصله به آنچه می‌بینیم و می‌شنویم، پیوند می‌زند» (می، ۱۳۷۲: ۱۰۲). زمان در چنین نگاهی، گذشته و حالی است که از ورای دگرگونی‌های بیرونی مانند لحظه‌ای شفاف بر هنرمند ظاهر می‌شود.

از میان نویسندگان ایرانی، شخصیت‌های داستانی هوشنگ گلشیری، نگاهی ویژه به زمان دارد. گلشیری با به کارگیری شگرد جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی در داستان‌هایش، به عنوان نویسنده‌ای مدرن معرفی شده است. پیش از او، محور داستان‌های ایرانی بر گزارش دادن از شیء استوار بود و نقش ابزار مهم‌تر از عالم انسانی قلمداد می‌شد. گلشیری با محوریت دادن به ذهن انسان در داستان‌هایش، به شکستن زمان روزمره و ساختن شکل خاصی از آن - که برخاسته از عمل آگاهی یا cogito اوست- توفیق یافت، چنان‌که می‌توان با تحلیل درک شخصیت داستانی از لحظه، خواننده را در ترسیم و کشف هرچه بهتر زوایای جهان‌آگاهی نویسنده یاری داد و در نهایت خوانشی دقیق‌تر از متن ارائه کرد. همین امر نیز لزوم بررسی زمان را در داستان‌های او توجیه می‌کند.

این مقاله با روش تحلیلی- توصیفی و با رویکرد نقد مضمونی و بر اساس نگرش پوله به داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» از مجموعهٔ «مثل همیشه» هوشنگ گلشیری می‌پردازد و بر آن است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. توالی زمانی که گلشیری در داستان‌هایش بدان می‌پردازد، چه کیفیتی دارد؟
۲. راوی چگونه از طریق اشیا، اشخاص و تصاویر، به درکی ویژه از زمان دست می‌یابد ؟
۳. گلشیری در روایت داستان‌هایش از چه شگردهایی برای بازنمایی مفهوم زمان بهره گرفته است؟

داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»، موفق‌ترین داستان از مجموعهٔ «مثل همیشه» در تلفیق جریان سیال ذهن و گفت‌وگوی درونی است. این داستان از آن جهت که دست‌مایهٔ برداشت‌های بعدی گلشیری در داستان‌های «عیادت»، «یک داستان خوب اجتماعی»، «مردی با کراوات سرخ» و موفق‌ترین داستان او یعنی «شازده احتجاب» قرار گرفت، حائز اهمیت است.

در این مقاله علاوه بر داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»، تمامی داستان‌های مجموعهٔ «مثل همیشه» گلشیری مطالعه شده است که در موقع لزوم به آنها اشاره خواهد شد. بررسی پیشینهٔ تحقیق نشان می‌دهد که دربارهٔ درک زمان در آثار ادبی در ادبیات غرب و ایران، پژوهش‌های زیادی انجام شده است. بخشی از کتاب «بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب» نوشتهٔ صالح حسینی (۱۳۷۲) و مقاله «بررسی روایت‌های تکنیکی در داستان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری» نوشتهٔ حسن‌لی و قلاوندی (۱۳۸۸)، به روایت و زمان در داستان شازده احتجاب می‌پردازد. همچنین بخشی از مقالهٔ «فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی» (۱۳۹۲) از نویسندگان مقالهٔ حاضر، که به تحلیل اثر و فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی اختصاص دارد، دربارهٔ درک راوی از زمان است. با این حال پژوهشی که مستقلاً به بررسی زمان در آثار گلشیری بپردازد و داستان‌های او را از منظر مطالعات زمانی پوله بررسی کند، صورت نگرفته است.

بازسازی گذشته در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»

رجوع به گذشته از مضامین تکرارشوندهٔ داستان‌های گلشیری است. استفاده از مباحث اساطیری و احیای متون کهن در نگارش داستان‌ها نیز نشان‌دهندهٔ اهمیت بازگشت به گذشته در ذهن و اندیشهٔ این نویسنده است. «گلشیری در داستان‌های «برهٔ گمشده راعی» و «معصوم‌ها» در جست‌وجوی ریشه‌های کهن دل‌شکستگی بر اثر هراس، به سراغ اساطیر می‌رود و از فضای روستاها به عنوان فضای بدوی اسطوره استفاده می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۸۷). در حقیقت رویکرد او به اساطیر و بهره‌گیری‌اش از متون کهن، برای دستیابی به زمانی ویژه است که همچون زمان دَوَرانیِ اساطیر، میل به گذشته از ویژگی‌های بارز آن است. در همهٔ داستان‌های مجموعهٔ «مثل همیشه» به خصوص *شب شک*، *مثل همیشه* و *مردی با کراوات سرخ*، راوی به بازبینی و بازسازی خاطراتش مشغول است و می‌کوشد تا مفهوم آن را در ذهنش کامل کند. محور اصلی داستان «گرگ» و «مثل همیشه» نیز گذشتهٔ پنهان راوی است که در لحظهٔ حال بروز می‌کند. از این‌رو لحظهٔ نخستینی که قهرمان گلشیری از هستی خود آگاهی می‌یابد، حال نیست؛ بلکه باید او را فردی دانست که جهان را از طریق تجاربی از گذشته - که یکی پس از دیگری در لحظهٔ حال سر برمی‌آورند- درک می‌کند. از این‌رو اغلب قهرمانان گلشیری به دنبال زیستن در گذشته و ارزیابی آنند.

گلشیری بعدها در شازده احتجاب از طریق پرداختن به ذهنیات راوی، به خوبی به گذشته می‌پردازد. بازسازی گذشته از طریق پرداختن به اشخاص، بوها و صداها و اشیا و تصاویر مندرج در ذهن راوی، از ویژگی‌های برجستهٔ داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» محسوب می‌شود.

بازسازی اشخاص

بازسازی اشخاص، یکی از راه‌های ترسیم گذشتهٔ راوی است. چنان‌که راوی «دخمه‌ای برای سمور آبی» سعی در بازسازی تصویری از پدر و مادرش دارد:

«من می‌خواستم آن صورت استخوانی را از سر نو بسازم. صورت مادر

توی آن تابوت له می‌شد و کرم‌ها داشتند توی پوست صورتش خانه می‌کردند و من اول از چشم‌ها شروع کردم...» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۳۵).

او ابتدا می‌کوشد مادرش را از طریق چشم‌ها، مو، دهان، صورت مهتابی و انگشت‌های دراز و استخوانی‌اش بازسازی کند. همان‌گونه که پدر را از این طریق به یاد می‌آورد. این تلاش، نظیر تلاش شازده احتجاب برای بازسازی فخرالنسا و اجدادش است. در حقیقت شخصیت‌های این داستان آنچه را هست، از یاد برده‌اند و به یک‌باره با جست‌وجوی حس غایب گذشته که ورای به یادآوری اشخاص شکل می‌گیرد، خاطراتشان را به صورت قطعه‌قطعه و بی‌رمق درک می‌کنند و تنها به واسطهٔ این تداعی، قادر به شناخت خویش هستند.

تداعی‌ها، بازگشت‌هایی تکامل نایافته‌اند که هرگز تصاویری واقعی از کلیت شخصیت‌ها ارائه نمی‌دهند. از این منظر حال در داستان‌های گلشیری، لحظه‌ای گذرا و ناقص است که راوی می‌کوشد تا از خلال آن به تصویری کامل از خویش، افراد و جهانی که در آن زندگی می‌کند، دست یابد؛ لحظه‌ای که همواره خاطره‌ای از گذشته را با خود به همراه دارد و تنها تصویری مبهم نصیب راوی می‌کند. راوی داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» بیشترین تلاش را برای رهایی از غلبهٔ چنین زمانی به کار می‌برد. گلشیری در مصاحبه‌هایش دربارهٔ این داستان می‌گوید:

«در *دخمه‌ای برای سمور آبی*، آدمی مطرح می‌شود که معلم است. زن ندارد و شب‌ها در اتاقش می‌نشیند و مقداری تفکرات دارد و کتاب خوانده. همهٔ اینها چنان بر او فشار می‌آورد که پشتش را خم می‌کند. بعد وزن عظیم یک سمور را می‌گیرد و دست آخر... آنان که دربارهٔ این داستان صحبت کرده‌اند، متوجهٔ اصل قضیه نشده‌اند. مهم‌ترین مسئله، باری است که روی دوش ماست. بار گذشته، تخیلاتمان و کتاب‌هایی است که خوانده‌ایم» (همان، ۱۳۸۸: ۷۰۸).

راوی به رغم تلاش برای غلبه بر این بار و رهایی از آن، همچنان درگیرش است. روزها و سال‌ها و گذشته، جثهٔ عظیمی است که آدمی ناچار باید بر دوش بکشد.

«خاک و کلوخ‌ها را به دور ریختم و آن لاشهٔ عظیم را که به روزها و سال‌ها و قرن‌ها به دوش کشیده بودم در آن دهان خالی و سیاه رها کردم» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۰۸).

خاطرات و ذهنیاتی مبهم از اشخاص که یک‌بار در قالب سنگی که راوی بر دوش دارد و دمی از آن فراغت ندارد: «آخرین سنگ دورترین بود و با این آخرین سنگ بود که دیوارهای دخمه شکل گرفت» (همان:۹۴۱) و بار دیگر به صورت تصویرهایی مانند گربه، سمور، لاشهٔ عظیم و اژدها بر او ظاهر می‌شود.

بوها و صداها

از دیگر تجاربی که خاطرات راوی را به صورت غیر ارادی به یادش می‌آورد، تجربه بویایی و یا صداهاست. او از طریق بوی تربت و بوی کتاب دعا، مادرش را بازسازی می‌کند:

«چادر مادر سیاه سیاه بود و پشمی انبوه بر آن می‌رست، ولی طرح مبهم و سیال گوشت می‌گرفت؛ گوشتی که بوی آب تربت و کتاب‌های دعای مادر را در خود داشت» (همان).

در واقع صداها و بوها در داستان، سیل خاطرات را به حافظه راوی جاری می‌کنند. این تجربه مبتنی بر احساسی از دو برههٔ زمانی متفاوت است. پوله در اثر خود «فضای پروستی» دربارهٔ تجربهٔ راویِ رمانِ «در جست‌وجوی زمان از دست رفته» می‌نویسد:

«همساز شدن احساسی در گذشته باعث تداعی خاطرات می‌شود. لحظه‌های گمشده بازیافته می‌شوند و در اعماق زمان گذشته جان می‌گیرند، به حرکت درمی‌آیند و فضایی سراسر در فراموشی فرورفته را درمی‌نوردند، تا به سطح آگاهی آدمی برسند» (پوله، ۱۳۹۰ب: ۶۱).

بنابراین آگاهی برای شخصیت داستانی گلشیری، تداوم گذشته‌ای نامحدود است که کاملاً جدا و متمایز از سیر خطی زمان و متعلق به دنیای تجارب ذهنی اوست. راوی خود را از طریق خاطراتی بازمی‌یابد که مخاطب را به سرچشمه‌ای دوردست رهسپار می‌گرداند. سرچشمه‌ای که هویت راوی از آن نشأت گرفته و پشت حجاب فراموشی پنهان

شده است و در لحظه به واسطهٔ بو یا خاطره‌ای مشابه امکان بروز می‌یابد. صدای جیرجیر خفاش‌ها و خورخور توله سمورها نیز نماد چیرگی گذشته بر لحظهٔ حال است. هیچ‌یک از شخصیت‌های داستانی گلشیری از این گذشته مصون نیستند. پدر راوی داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»، سال‌ها در ادارهٔ بایگانی کار می‌کند و به کودکش می‌گوید:

«ببین من بیست و پنج سال تمام توی این اداره همش به آن دفترهای بایگانی ور رفتم. حالا چه نصیبم شده است؟» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۳۸).

او به بی‌ثمری کاوش در گذشته اعتراف می‌کند. زیرا گذشته نفوذناپذیر است و راوی به رغم تلاش برای بازسازی آن، هرگز به صورت کامل بدان دسترسی ندارد. این امر او را در این جست‌وجو با ظلمت روبه‌رو می‌کند؛ ظلمتی که فضای داستان را فراگرفته است:

«ظلمت مثل دیوار قیر سرد شده بود. مگر صدای مادر می‌توانست از آن دیوار بلند بگذرد و مگر من می‌توانستم به دهان مادر برسم و آن را از سر نو بسازم» (همان: ۹۳۶).

اشیا و تصاویر

لرزش پنجره‌های رنگی در داستان، ادامهٔ همین ظلمت است که به تصویر خاطره‌ای دوردست شباهت دارد و ذهن راوی هرگز قادر به یادآوری دقیقش نیست. شیشه پنجره‌های رنگی که در داستان نمادی از گذشته‌اند، در مقایسه با زمان حال به لرزش می‌افتند و انسان را در ظلمت گذشته و دیوارهای آن اسیر می‌کنند. همه این تصاویر مبهم در واقع حاکی از انطباق فضای درونی و بیرونی است. راوی محکوم است تا لحظات زندگی‌اش را جداگانه در ظلمت این دیوارها به سر ببرد. در حقیقت لرزش و تیرگی مکان‌ها و محصور شدن در دیوارها ناشی از درک لحظات مختلف به صورت غیر خطی است که مانع از درک حقیقی و شفاف اشخاص و مکان‌ها برای راوی می‌شود. از این‌روست که او نمی‌تواند پیوستگی زمان خطی را چنان‌که باید، درک کند.

«من چقدر آرزو داشتم که باز در آن دنیای بی‌بعد بلغزم، به آرامی و سبکی، بی‌آنکه از آن پله بروم، نفسم به شماره بیفتد [...] اما می‌دانستم که

نمی‌توانم از آن همه پله بالا بروم، آن بار سنگین و بوی ناگرفته روی دوشم بود و زانوهایم تا می‌شد» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۲۹).

پله‌ها استعاره‌ای از زمان خطی‌اند (ر.ک: همان: ۹۱۳، ۹۱۷، ۹۱۹، ۹۲۰ و ۹۲۹) که به صورت مضمون در داستان تکرار می‌شود و راوی همواره خسته و با نفس‌های به شماره افتاده، مجبور به رفت‌وآمد از آن است. حال، این زمان ذهنی را درهم می‌ریزد و به مثابه کاردی است که توانایی آن را دارد تا ظلمت این زمان درهم تنیده را قطع کند و او را به اکنون و زمان خطی بازگرداند:

«دست من در جست‌وجوی چیزی در تاریکی بر سنگ‌ها لغزید و به کارد رسید. تیغهٔ کارد شکسته بود» (همان: ۹۱۰).

تنها با کاردی که متضمن معنای حال است می‌توان زمان ذهنی راوی را از هم شکافت و تعلیقی در این تاریکی ایجاد کرد. اما این زمان نیز کارآمد نیست و نمی‌تواند در استمرار زمان ذهنی راوی، وقفهٔ کامل ایجاد کند. راوی به رغم پیوند با گذشته شاهد رسوخ تصاویری از لحظهٔ حال است. تلاش برای به دست آوردن آگاهی راوی از خلال لحظات حال سبب می‌گردد که اشیا، آدم‌ها و... به سایه‌هایی تیره و خطوطی متحرک و ناپایدار تبدیل شوند. از این‌رو او در مقابل این پدیدهٔ ناشناخته به اندیشه فرومی‌رود، بی‌آنکه بتواند اسرارش را درک کند:

«آیا در این حکمتی نبود، حکمتی که در کتاب‌ها نیست؟ که نمی‌توان آن را با نور پیه‌سوز دید، آن هم در آن ظلمت منجمد و لابه‌لای آن خطوط گیج و درهم خواند» (همان).

تأثر گلشیری از حال، تجربه‌ای ناچیز است. رنگین‌کمانی گریزپا که در تاریکی احاطه شده است و گذرا ظاهر می‌شود و بار دیگر ناپدید می‌گردد (ر.ک: همان: ۹۱۱، ۹۳۴ و ۹۳۹). چنین لحظه‌ای در سراسر اثر، به گونه‌های مختلف و با استعاره‌هایی چون نور خورشید و آفتاب ملایم پاییز که نشان‌دهندهٔ تغییر و زوال است، در صفحات مختلف تکرار می‌شود (ر.ک: همان: ۹۲۹، ۹۳۵ و ۹۳۹) و در تقابل با تصاویر سایه‌های تاریک و غروب آفتاب قرار می‌گیرد. در چنین نگاهی، لحظه حال نابسنده است و به سرعت از هم می‌پاشد و وجود از فروخوردن مدام چیزی شکل می‌گیرد که پیشتر زیسته شده است (هارلند، ۱۳۸۶: ۲۵).

شخصیت داستانی گلشیری برای گریز از زمان خطی و ساعتی به گذشته پناه می‌برد. بدین ترتیب حال برای او فضای کشمکش‌هایی می‌شود که تکان‌های پی‌درپی زندگی احساسی گذشته، بی‌وقفه آن را درهم می‌ریزد و عرصهٔ گرایش‌های متضاد می‌شود. راوی در بازگشت‌هایش به گذشته دچار تأسف نمی‌شود، بلکه به دنبال لحظه‌ای است تا از اضمحلال و نابودی رها شود و از آنجا که حال مقدر به از میان رفتن است، تجربهٔ اکنون او، شکل تفکر اسطوره‌ای به خود می‌گیرد که گذشته و حال در آن تکرارشونده و جانشین یکدیگرند. گلشیری دربارهٔ این زمان در جن‌نامه می‌نویسد:

«اینکه آدمی بر خط برود، می‌رسد به آن دهانهٔ سیاه؛ اما اگر سیرکنان بلغزد، بر انحنای دایره‌ای است و بازمی‌رسد به همان اول» (گلشیری، ۱۹۹۸: ۱۸۹).

به همین دلیل راوی داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»، گاه از اژدهایی نام می‌برد که به دور خود چنبره زده است:

«من زیر نور خیره‌کنندهٔ چراغ‌ها و برق کاردها و پنس‌ها و قاشقک‌ها، اژدهایی هفت‌سر را می‌بینم که گرد بر گرد من چنبره زده است» (همان، ۱۳۷۹: ۹۰۷).

چنبره‌زدن، خصلت بارز زمان اساطیری است. بدین ترتیب او با این نوع تفکر - که گاه شکل بازگشت به زمان شخصی به خود می‌گیرد و گاه به صورت بازگشت به زمان جمعی (اسطوره‌ای- تاریخی) که در داستان‌ها نشان داده می‌شود- با مشکل زمان برخورد می‌کند و از زمان، چرخه‌ای می‌سازد که به دور خود بگردد. «این مسئله به خصوص در زبان ما که بیشتر به زبان اسطوره‌ای نزدیک است و در فرهنگ ما بسیار روشن دیده می‌شود، علاوه بر اینکه از گردش سیارات و یا تکرار شب و روز به چنین استنباطی رسیده است، در ضمن آرزوی بی‌کرانگی را نیز برآورده می‌کند» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۰۸).

آینده در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»

«دخمه‌ای برای سمور آبی» هر چند عرصهٔ تداعی لحظاتی از گذشته برای رساندن راوی به درک کاملی از خویش است، از آن جهت که در آرزوی دستیابی به زمانی

بی‌کرانه است، معطوف به آینده به حساب می‌آید. بازبینی اشیا و اشخاص، نشان امید راوی برای بازسازی آنها در آینده است. چنین تعبیری از زمان در نگاه گلشیری هرگز با تعبیر معاصرینش از زمان هم‌خوانی ندارد. شخصیت‌ها به رغم گریز از گذشته در آینده‌ای به سر می‌برند که ویژگی بارز آن اتصال به گذشته است. تخیل از ویژگی‌های اصلی چنین زمانی است. راوی با تخیل آینده، به بازنمایی زمانی می‌پردازد که از حال جداست و به سبب ناشناخته بودنش، امید به درک اشیا و اشخاص را برای او فراهم می‌آورد. چنین زمانی حس بودن در لحظهٔ حال را نابود می‌کند و انتظار آنچه خواهد آمد، جانشین حال بلکه گذشتهٔ کمال‌نیافته و رو به زوال خواهد شد.

عنصر عشق و انتظار

میل به بازسازی، نشان‌دهندهٔ امید و انتظار و در نهایت نگاه معطوف به آیندهٔ راوی است. چنین میلی منحصر به دوران کودکی راوی و تصویر مادر و پدرش نیست، بلکه این ویژگی در سراسر داستان دیده می‌شود و در هر بخش از زندگی‌اش به افشای درک او از زمان می‌پردازد. نمونهٔ معروف چنین حالت، زمانی است که راوی زن و کودکی را که ندارد تخیل می‌کند. او که مردی مجرد است، در خلال اندیشه‌هایش در باب گذشته، آینده‌ای را تخیل می‌کند که وجود ندارد. بدین ترتیب عشق و خواست، او را با آینده مرتبط می‌کند.

«راستی آدم باید تا کی یالقوز بگردد. آخر باید یک نشانه از آدم بماند. کسی که خون توی رگ‌هایش بدود و با زبان آدم حرف بزند» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۱۶).

هر نوع خواستی، ویژگی مخالف با حال و لحظهٔ اکنون است و نگاهی به پیش رو به حساب می‌آید و داستان را تبدیل به فضای بالقوهٔ احتمالات و آرزوها می‌کند. تعداد پرکاربرد فعل آینده نیز برای همین هدف در داستان به کار گرفته شده است (ر.ک: همان، ۱۳۷۴: ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۲۵، ۹۲۴، ۹۳۱، ۹۴۱ و ...).

تخیل عشق، نشانه‌ای از برخورد راوی با دنیای ناشناختهٔ آینده و فراموشی لحظهٔ حال است:

«اسمش را گذاشتیم فریبا. دختر شد و خانه را از جیغش پر کـرد. بـوی شاش و حریره، تمام اتاق‌ها را انباشت و ما، من و زنم چقدر جان کندیم تـا توانست بخندد، روی زمین بنشیند و من آنقدر چهار دست و پا روی زمـین راه رفتم، تا راه افتاد و کتـاب‌هـا را بهـم زد [...] و توانسـت روی دو پـایش بایستد و گلدان چینی موروثی را بشکند و تمام شیشه‌های رنگـی را از جـا دربیاورد» (گلشیری، ۱۳۷۴: ۹۲۰).

کتاب‌ها، گلدان چینی و لرزش شیشه‌های رنگی به عنوان نمادی از گذشته در تقابـل با تخیل وجود کودک قرار می‌گیرد که بیانگر درکی متفاوت از آینده است. «بدین واسطه ذهن انسان که سرشار از زمان‌های تودرتوست، به مثله کردن زمان و برداشتن گذشـته و آینده از آن می‌پردازد. چنان‌که در رمـان قـرن بیسـتم، زنـدگی صـرف مبـارزه بـا زمـان می‌شود و زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود که قرار باشد رمان‌نـویس به ترتیب و گه‌گاه با نگاه تعمدی به گذشته ارائـه کنـد؛ بلکـه جریـانی دائمـی در ذهـن قلمداد می‌شود که در آن وقایع گذشته به حال سرریز مـی‌شـود و بـازنگری گذشـته بـا پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد» (دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۱۸).

میل به جاودانگی

راوی در محل تلاقی گذشته و حال به دنبال زمان معجزه‌آسایی است تا همچون پلی استوار بر فراز زمان خطی برپا شود. در واقع وحشـت او از نـابودی در زمـان، او را بـر آن می‌دارد تا به دنبال زندگی ابدی از زمان فناپـذیر حـال دور شـود و بـه دنبـال میـل بـه جاودانه شدن، به بازسازی اشیا و اشخاص بپردازد. او از طریـق خـاطرات ذهنـی، پـا بـه زمانی می‌گذارد که مقیاس خاص خود را دارد و بـا عقربـه‌هـای سـاعت مچـی سـنجیده نمی‌شود. قهرمان گلشیری می‌کوشد تا چون *ژانوس* افسانه‌ای به بینـایی شـگفت‌انگیـزی دست یابد تا به مدد آن، هم گذشته و هم آینده را ببینـد و بـدین ترتیـب بـه چهـره‌ای دوگانه دست یابد. او با اندیشه‌ای فراتر از زمـان، تنهـا در پـی درک زمـان نیسـت؛ بلکـه می‌خواهد لحظه‌ای سرشار را جاودانه کند. گلشیری از ایـن زمـان ناپیوسـتهٔ بـی‌نظـم در

داستان‌هایش با واژهٔ صندوق‌خانه و صندوقچه یاد می‌کند که علاوه بر آنکه دربرگیرندهٔ حسی گذشته‌گرا و رازآمیز است، به نابودی زمان خطی هم اشاره دارد:

«دم در صندوق‌خانه که رسیدم، صدای فیرفیرش را شنیدم و رفتم تو و در را بستم. صدای فیرفیرش بلندتر شد» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۳۷).

خاطراتی که در پستوی هوشیاری راوی حضور دارد، با تداعی‌های ذهنی در داستان، زمانی دَوَرانی را به وجود می‌آورد. چنین زمانی با کنار هم قرار گرفتن گذشته، حال، آینده در آگاهی، این امکان را به انسان می‌دهد تا از چارچوب زمان ساعتی و حضور در لحظه فراتر رود. این ویژگی از زمان، شباهت چشمگیری به مختصات زمان جهان اسطوره‌ای دارد. حال برای آنان، جاودانگی و شگفتی ندارد. رؤیایشان این است که لحظات را چنان در ذهنشان نگه دارند تا بتوانند اشخاص و اشیا، بلکه زندگی‌شان را از نو بسازند. امید به بازسازی، آنان را با شکل تازه‌ای از زمان مواجه می‌کند. در چنین نگاهی، آینده ادامهٔ سادهٔ گذشته از خلال حال نیست، بلکه شکلی از زمان است که در عین رازآلودگی سبب جاودانگی می‌گردد و به لحظات، سرشاری و غنایی خاص عطا می‌کند که زمان ساعتی و روزمره ندارد.

استعارات زمان در داستان

راوی که در زمان خطی به ناگزیر با مرگ رودررو خواهد شد، هوشیارانه می‌کوشد تا با محو زمان ساعتی و گریختن از زمان حال، الگویی از زمان غیر خطی برای خلق اشیا و اشخاص و درک دوبارهٔ آنها بیابد. دور شدن از زمان مکانیکی به صورت تصاویری چون باز کردن ساعت مچی از دست، همچنین خواب ماندن آن در داستان نشان داده می‌شود: «آنها حتی ساعتم را باز کردند» (همان: ۹۱۰). بی‌اطلاعی از ساعت و تنظیم نبودن آن نیز نمونه‌ای از همین مضمون در داستان است:

«ساعت چند است؟ من از کجا بدانم؟ آن هم [...] در این ظلمت راکد که آدم دارد از پله‌های نمناک پایین می‌رود» (همان: ۹۱۲).

آگاهی از چنین زمانی کمکی به آدم نمی‌کند و دانستن آن از نظر راوی ضرورتی ندارد: «حتی این ساعت‌ها هیچ‌کدام نمی‌توانند به آدمی مثل من کمک کنند» (همان).

نظیر چنین نگاهی به زمان در «خشم و هیاهوی» *فاکنر* نیز مطرح است. *کونتین* می‌گوید:

«پدرمان می‌گفت ساعت‌ها زمان را می‌کشند. می‌گفت زمان تا وقتی چرخه‌های کوچک با تق‌تق پیش‌برنده‌اش مرده است. زمان تنها وقتی زنده می‌شود که ساعت‌ها بازایستند» (فاکنر، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

فرار شخصیت داستان «مثل همیشه» از بایگانی اداره ثبت احوال نیز نمادی از تاب نیاوردن آدمی در برابر زمان خطی است. در حقیقت *آقای فرهادی* به این دلیل کار در ادارهٔ بایگانی را تاب می‌آورد که ساعتش مدت‌ها پیش از کار افتاده است. بزرگ‌تر شدن کلاف موج‌های حوض در داستان «مثل همیشه» نیز در تعارض با خواب ماندن ساعت، اشاره‌ای است به زمان ساعتی و خطی. بزرگ و دامنه‌دارتر شدن تصویر موج‌های حوض در «دخمه‌ای برای سمور آبی» و اظهار ناتوانی راوی از دیدن چهرهٔ مادر از ورای آن، ادامهٔ همین مضمون در داستان است:

«سرش را خم کرد تا آب حوض را به هم بزند. نمی‌توانستم توی آن همه موج، چشم‌های مادر را ببینم» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۳۵).

بدین ترتیب در داستان، هر جا که روایت به گذشته پیوند می‌خورد، ذهن راوی به واسطهٔ نمادها، مجدداً به زمان خطی بازمی‌گردد. سرچشمهٔ اندوه گلشیری نیز بازگشت به گذشته نیست، بلکه نشناختن دنیای پیرامونش از طریق زمان تداوم‌یافته‌ای است که در ذهنش حضور دارد؛ زمانی که انسان را فراتر از لحظهٔ حال قرار می‌دهد تا در آن به بازسازی آینده بپردازد. راوی می‌کوشد تا با گریز از زمان ساعتی و در قالب استعارات از زمانی ناب گزارش دهد:

«اگر باد بایستد، می‌توان رد پای او را روی برف‌ها پیدا کرد. اما این باد همه‌جا پاها را پنهان می‌کند» (همان: ۹۲۵).

زمان ساعتی چون باد همه‌چیز را دربرمی‌گیرد. درآمدن از غلبهٔ چنین زمانی به راحتی ممکن نیست. پلکان‌ها، تصاویری از غلبهٔ زمان خطی در سراسر داستان هستند که راوی مکرراً در حال رفت‌وآمد از آن تصویر می‌شود. پلکان‌ها و عبور و مرور راوی و دیگر شخصیت‌های داستان از آنها - که به صورت مضمونی پر کاربرد تا انتهای داستان

بارها و بارها تکرار می‌شود - وقتی نمود بیشتری می‌یابد که راوی درگیر زندگی روزمره‌اش است.

«باز از آن همه پله پایین آمدیم و آن همه پاگرد پلکان را دور زدیم و من همه‌اش در این فکر بودم که چه وقت به اسفل‌السافلین می‌رسیم؟ و فقط صدای تق‌تق کفش‌های پاشنه‌بلند زنم بود و توالی پله و پاگرد پلکان و صدای نفس‌های بریدهٔ ما که دیگر از پا افتاده بودیم» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۰۸).

لحظهٔ حال و دغدغه‌های آن، در پیوند با زمان ساعتی و خطی، او را به مرگ و اسفل‌السافلین می‌رساند. صدای تق‌تق کفش‌های پاشنه‌بلند زن نیز تداوم همین زمان ساعتی در داستان است.

خلأ در زمان در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»

در این داستان، راوی برای جاودانه‌شدن می‌کوشد تا خود را از تعلق حال آزاد کند، زیرا «لحظه حال کاملاً فرار است و تمامی حزن و اندوه زندگی هم در همین است. تنها ظرف یک ثانیه، حس بینایی، شنوایی و حس بویایی ما- دانسته و نادانسته- انبوهی از رویدادها را ضبط می‌کند و رشته‌ای از احساس‌ها و افکار از مغز ما می‌گذرد» (کوندرا، ۱۳۶۸: ۷۲). چنین لحظه‌ای نمی‌تواند برای راوی «دخمه‌ای برای سمور آبی» مداومت داشته باشد. در واقع او به مدد ابزاری چون میل و خواسته و حتی تخیل و عشق، با زمان به کشمکش می‌پردازد. راوی داستان در پی آن است تا با گسستن از زمان و مکان، بی‌هیچ مانعی جایی باشد که می‌خواهد و به کسی بدل شود که آرزویش را دارد؛ اما گریز از زمان ممکن نیست و او در این جریان با خلأیی مواجه می‌شود که در نهایت در آن سقوط می‌کند. از آنجا که چنین شناختی همواره از طریق عادات، رسوبات خاطرات و در طول زمان اتفاق می‌افتد، او را در حالی که مدتی محصور جهان ساختگی‌اش باقی می‌ماند مجدداً به حال بازمی‌گرداند؛ اما این بازگشت، در مکانی که راوی سفرش را از آنجا آغاز کرده است، نخواهد بود و او را با سرنوشت محتومش- که همانا مرگ است - رودررو می‌کند. راوی که پس از کشمکش با این جهان تخیلی به ناگزیر با حال روبه‌رو

شده است، در این رویارویی در انزوا قرار می‌گیرد. چونان کسی که به یک‌باره و از سر اتفاق در لحظه هبوط کرده و در پایان، همین زمان خطی او را چون گودالی در برمی‌گیرد:

«همان گودال سیاه بود و خالی. من ترس برم داشت که نکند در آن دهان خالی و سیاه بیفتم» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۳۶).

دخمه، دهلیز و دالان‌های تاریک و بی‌سرانجام، در حقیقت توصیفی از قرار گرفتن راوی در چنین وضعیتی است و در داستان، جای تاریکی و ظلمت‌های غلیظ و چسبنده و سایه‌های لرزان و مبهم زمان غیر خطی را می‌گیرد. وحشت از نابودی زمان، قهرمان را بر آن می‌دارد تا مستقل از زمان باشد و به دنبال زندگی ابدی و عشق به جاودانه زیستن از زمان فناپذیر و ساعتی دور شود. هر چند این امر با خواست و تخیل و توسل به عشق برای او ممکن می‌شود: «عشق ما جاودانی خواهد بود» (همان: ۹۲۳).

اما از آنجا که او نیز همچون همهٔ موجودات زمان‌مند در انقیاد زمان است، نمی‌تواند کاملاً از آن بگریزد. چنین گریزی بیش از آنکه آزادی به همراه داشته باشد، او را درگیر زمان خطی می‌کند و رجوع راوی به گذشته و امید او به بازسازی در آینده را با شکست روبه‌رو می‌کند. این تفکر «بیرون از زمان، اما در برابر زمان با اندیشه و طرحی آغاز می‌شود و ارادهٔ زمان را بازمی‌آفریند» (ایوتادیه، ۱۳۹۰: ۱۰۶). کوشش او برای بدل شدن به آنی که نیست، سبب می‌شود تا نتواند خود را در حال بشناسد. بنابراین با رجوع به گذشته و تملک به هستی دیگران، در پی شناخت خویش برمی‌آید. چنین کاری مستلزم خروج از لحظهٔ اکنون است و از آنجا که این آگاهی به واسطه گریز از لحظه، ناتوان از احساس است، نمی‌تواند همهٔ آنچه را در گذشته وجود داشته، بازسازی کند و سرانجام راوی بی‌آنکه به شناختی از خود برسد و بی‌آنکه بازگشتش او را دقیقاً به لحظه‌ای که راوی از آن خروج کرده است بازگرداند، سبب سرگردانی و تعلیقش در زمان می‌شود.

دخول ارادهٔ انسانی در زمان، سبب تخریب زمان استمراری و سقوط راوی در خلأ می‌شود؛ زیرا او در بازگشت ناگزیر خود، در زمانی پرتاب می‌شود که وابسته به زمان خطی است و در نهایت او را به سرنوشت محتومش یعنی مرگ نزدیک‌تر خواهد کرد. از این‌روست که راوی در مواجهه ناگهانی با چنین زمانی، مشوّش و مضطرب می‌شود. علاوه بر این از آنجا که راوی با بازنمایی این زمان قابلیت آن را می‌یابد تا خود را به هر

طرف بسط دهد و در هر زمانی حاضر باشد، چنین ادراکی از حقیقت، ادراکی متزلزل خواهد بود.

تبلور هویت در لحظه در آگاهی آغازین گلشیری

در اندیشهٔ گلشیری، آگاهی از گذشته و شوربختی آینده درهم آمیخته‌اند. اساساً آنچه راوی گلشیری با آن مواجه می‌شود، فاجعهٔ رویارویی با زمان است. قهرمان گلشیری برای بازسازی گذشته، هستی خود را به آینده گره می‌زند تا به ادراکی که فراتر از لحظه قرار دارد دست یابد. اما از آنجا که استمرار زمانی همچنان در آگاهی‌اش حضور دارد، تلاشش برای گریز از آن، او را به آرامش نمی‌رساند: «اما مگر می‌شد برگشت!» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۱۲).

او با آویختن به گذشته و رفت و برگشت‌هایی اجتناب‌ناپذیر که از کارکردهای طبیعی ذهن انسان است، در پی شناختی از جهان و خویشتن است. راوی «دخمه‌ای برای سمور آبی» با رفتن از ذهنی به ذهن دیگر و ترکیب‌هایی مختلف از گذشته تعریف می‌شود و چون ویژگی فرار از لحظهٔ اکنون، برای دستیابی به آینده‌ای ناشناخته از ورای امیدهای بر باد رفته و حتی شامانی‌های طلب‌شده غیر ممکن است، امید راوی داستان‌های گلشیری برای شناخت ناکام می‌ماند. او در «دخمه‌ای برای سمور آبی»، خود را قربانی سیل خاطرات و گذشته‌ای می‌بیند که در فضایی تاریک، پهنهٔ زمان خطی را درمی‌نوردد. راوی مدام به موجودی در هیئت سمور می‌اندیشد و تقلایش با لاشه‌ای عظیم و شرح چشم‌های آبی و خورخور توله‌هایش- که در پنهانی‌ترین زوایای زندگی‌اش حضور دارد - تمام صفحات داستان را فراگرفته است. راوی می‌کوشد تا از گذشته رها شود. این رهایی برای او ممکن نیست مگر با گذشتن از خودش و ذهنش که در نهایت به مرگ او می‌انجامد. گلشیری در این‌باره می‌گوید:

> «این همه باری که روی دوش آدم هست، بعداً تبدیل می‌شود به یک چیز مسلم به یک هیولا، به یک سمور آبی در ته یک سلولی که برای از میان بردن این یعنی برای برداشتن این بار از روی دوشش باید سمور را بکشد. ولی کشتن سمور فقط زدن کارد توی سینه خود آدم است. یعنی با

کشتن خودش می‌تواند از دست این همه تخیلات نجات پیدا کند»
(گلشیری، ۱۳۸۸: ۷۰۹).

شخصیت‌های داستانی گلشیری با عطف به آینده دچار فراموشی می‌شوند. آنان با گذشته‌هایی که در حال سرریز می‌شوند، درگیر بازسازی آینده‌اند. با این حال، آینده برای آنان همانی است که از پیش بود و گسستن از گذشته، هویت اکنونشان را نیز دچار تزلزل می‌کند و با از دست دادن آگاهی زمان‌مند خود، هستی واقعی‌شان را نیز از دست می‌دهند. رسیدن به آرامش برای راوی متصور نیست مگر در صورت انطباق کامل فرد با لحظهٔ حال که هیچ‌گاه رخ نمی‌دهد.

او به دنبال لحظاتی که احساس خوشبختی در آن به اوج برسد، دائماً به بازسازی و مرورشان در ذهن می‌پردازد. تخیل چندباره از افراد در مکان‌های گوناگون و به همراه اشیا، هر بار امکان خلق تازه‌ای از ماجرا، اشخاص و اشیا را برای راوی فراهم می‌آورد. تداعی‌های ذهنی از گذشته و تک‌گویی درونی با ویژگی متمایز توجه به دنیای درون - که یادآور جهان ذهنی اسطوره‌هاست- به همین منظور در داستان‌های گلشیری به کار گرفته می‌شود. کشف هویت از طریق مواردی چون ذهنی بودن صرف، تکرار گذشته و بازسازی دیگران، منجر به نسبی شدن واقعیات و درکی ناقص از جهان در نظر راوی می‌شود؛ زیرا «همدلی و یکی‌شدن با دیگری، همه‌چیز نیست. شاید نقطه عطف خوشبختی به نظر رسد، اما بالاترین یا ژرف‌ترین نقطه‌ای نیست که با رسیدن به آن بتوان به شناخت از دیگری و خود در ارتباط با دیگری نائل آمد» (پوله، ۱۳۹۰الف: ۲۷).

جهان برای راوی گلشیری، مجموعه‌ای از رویکردهاست برای نسبی و تقریبی جلوه دادن واقعیت. او در «دخمه‌ای برای سمور آبی» به مدد الهه سنتی داستان، به القای چنین حسی می‌پردازد و می‌کوشد تا با ارائهٔ حکایت‌هایی متفاوت در خلال روایت اصلی داستان و تقسیم تصویری واحد به اجزای مشخص و تمرکز بر هر یک از آنها، به یک کل دست یابد. بدین منظور گلشیری با به کارگیری شیوهٔ روایی داستان در داستان، به بیان لحظات متفاوت می‌پردازد و بین وجوه مختلف گذشته و آینده، وحدانیت ایجاد می‌کند تا خود و دنیای پیرامونش را بشناسد. جهان اشیا در آگاهی او مانند زمان، نه در مقابل بلکه در کنار هم قرار می‌گیرند. انسان‌ها در ارتباط با جهان اشیا و از طریق مختصات

عینی آن در لحظهٔ اکنون قابل درک‌اند. ما برای درک واقعی آنچه حس می‌کنیم، نیازمند فرصت و فاصله‌ای میان اشیا و ادراک هستیم. بنابراین تمام کوشش گلشیری صرف آن می‌شود تا فاصله بین احساسش و ابژهٔ قابل شناخت را کم کند. در چنین نگاهی بین اشیا و انسان‌ها کوچک‌ترین اختلافی نیست. آدم‌ها در کنار اشیا و با مشارکت آنها درک می‌شوند. در «دخمه‌ای برای سمور آبی»، راوی به اشیا و فضاهای بیرونی بی‌توجه است و اولویت را به فضاهای ذهنی می‌دهد. کورت این ویژگی را در «زمان و مکان در داستان مدرن» به امکانات رو به افزایش فضای ذهنی در جامعهٔ مدرن نسبت می‌دهد که سبب به وجود آمدن روایتی می‌شود که اولویت را به فضاهای شخصی و روابط افراد با آنها و در حوزه آن می‌دهد (کورت، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

همین بی‌توجهی به عین و فضاهای بیرونی و توجه به مفهوم ارتباط در داستان‌های گلشیری سبب می‌شود تا شناخت کامل انجام نگیرد. تنها در داستان «مردی با کراوات سرخ»، برای راوی این امکان فراهم می‌آید تا خود و افراد را از طریق اشیای پیرامونشان درک کند و بدین ترتیب به تجربه‌ای دست یابد که در آن لحظهٔ سرخوشی و حال با شکست همراه نیست. راوی، «آقای س.م.» را با حضور در زمان و مکانی مشترک و از طریق اشیایی که به او مربوط می‌شود می‌شناسد. در این داستان، فاصله میان ذهن و عین کاملاً از میان می‌رود، تا اندیشه بتواند آزادانه به شیء بیرونی دست یابد و در نهایت به شناخت برسد. راوی با نزدیک شدن به «آقای س.م.» و رفتن به مکان‌هایی که در آن آمد و رفت می‌کند، به رنگ او درمی‌آید و هویت خویش را به دست فراموشی می‌سپارد. گلشیری خود، این تجربه را تجربه‌ای موفق دانسته است (گلشیری، ۱۳۸۸: ۷۰۸). حال آنکه با حذف فاصلهٔ جهان درون و بیرون هرگز نمی‌توان به شناخت رسید، بلکه چنین تجربه‌ای منجر به ارائهٔ بینشی مسخ‌گونه از انسان و جهان خواهد شد.

نتیجه‌گیری

ذهن‌گرایی بیش از حد راوی در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»، او را بر آن می‌دارد تا در تعقیب یک فکر تا دوردست‌ها برود. زمان برای او تبدیل به گذشته‌هایی می‌شود که به حال رجعت می‌کند. این برداشت از زمان، بین لحظه‌ای که اراده در آن

اعمال می‌شود و سایر لحظات نوعی گسست ایجاد می‌کند. راوی که در زمان خطی گرفتار مرگ است، می‌کوشد تا با محو زمان ساعتی به بازنمایی زمانی بپردازد، تا بر فراز زمان خطی گسترده شود و فضای بالقوهٔ آرزوهایش گردد. باز کردن ساعت مچی از دست، خواب ماندن و بی‌اطلاعی از ساعت و تنظیم نبودن آن، نمونهٔ همین مضمون در داستان است.

تخیل، عشق، انتظار و امید به بازسازی اشیا و اشخاص، از مشخصه‌های زمان در داستان‌های گلشیری است. قهرمان «دخمه‌ای برای سمور آبی» می‌کوشد تا با تلفیق گذشته‌هایی که در حال سرریز می‌شوند و عنصر عشق - که او را به آینده مرتبط می‌کند - لحظه‌های مستقل از یکدیگر را به زنجیره‌ای واحد تبدیل کند و لحظهٔ آگاهی از هستی خود را با خواست و اراده‌اش همسو گرداند. او بر آن است تا از اندیشهٔ عصر مدرن- که انسان‌ها در آن جدا از سرچشمه و در لحظه گرفتارند - رها شود. تداعی‌های ذهنی از گذشته و تک‌گویی درونی با ویژگی متمایز توجه به دنیای درون- که یادآور جهان ذهنی اسطوره‌هاست - همچنین شیوهٔ روایی داستان در داستان برای بیان لحظات متفاوت، به همین منظور در داستان‌های گلشیری به کار گرفته می‌شود.

او می‌کوشد تا با تقسیم یک تصویر واحد به اجزای مشخص و تمرکز بر هر یک از آنها، به یک کل دست یابد و لحظات گذشته، آینده و حال را در کنار یکدیگر درک کند. به همین منظور است که لحظه برای گلشیری سهمی از گذشته و خاطرات و میل به آینده را در خود نهفته دارد. بودن در لحظه برای گلشیری همراه با قرار گرفتن در زمان خطی است و اندوه قهرمان گلشیری از احساس تهی بودن لحظه سبب می‌شود، تا با پر کردن فاصله‌ها از طریق خاطرات و تخیل از زمان خطی بگریزد و بر آن مسلط شود. اما این زمان است که سرانجام بر او تسلط می‌یابد. چشم‌پوشی از لحظهٔ حال و عطف به گذشته، در واقع او را به سرنوشتی می‌رساند که در انتظار اوست. آگاهی از اینکه خواهد مرد و هستی باقی‌مانده‌اش نیز در حال از دست رفتن است، او را دچار اضطراب می‌کند و سبب می‌شود تا در نهایت از تلاش برای بازسازی گذشته، آینده و شناخت خویش و جهان پیرامونش دست بردارد.

منابع

آلوت، میریام (۱۳۶۸) رمان به روایت رمان نویسان، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

ایدل، لئون (۱۳۷۶) قصهٔ روان‌شناختی نو، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران، شباویز.

ایوتادیه، ژان (۱۳۹۰) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

بابک معین، مرتضی (۱۳۸۹) آرا و روش‌شناسی ژرژ پوله (نقد مضمونی)، تهران، علمی.

برگسون، هانری (۱۳۵۴) زمان و ارادهٔ آزاد، احمد سعادت‌نژاد، تهران، امیرکبیر.

پوله، ژرژ (۱۳۹۰الف) آگاهی نقد، ترجمهٔ مرتضی بابک معین، تهران، علمی.

------- (۱۳۹۰ب) فضای پروستی، ترجمهٔ وحید قسمتی، تهران، ققنوس.

جهاندیده، سینا (۱۳۹۱) «زمان، هویت و روایت، چگونگی فهم زمان در روایت‌های تخیلی غرب و ایران»، نشریهٔ ادب‌پژوهی، ۱۳۹۱، شمارهٔ ۱۹، بهار، صص ۱۲۱-۱۵۱.

حسن‌لی، کاووس و زیبا قلاوندی (۱۳۸۸) «بررسی روایت‌های تکنیکی در داستان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری»، نشریهٔ ادب‌پژوهی، سال سوم، شمارهٔ ۷ و ۸، بهار و تابستان، صص ۷-۲۵.

حسینی، صالح (۱۳۷۲) بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب، تهران، نیلوفر.

خزانه‌دارلو، محمدعلی و معصومه حامی دوست (۱۳۹۲) «فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی»، نشریهٔ ادب پژوهی، سال هفتم، شمارهٔ ۲۵، پاییز، صص ۹-۳۱.

دیچز، دیوید و جان استلوردی (۱۳۸۶) رمان قرن بیستم، در نظریه‌های رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

ریکور، پل (۱۳۸۳) زندگی در دنیای متن، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران، مرکز.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰) تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات، تهران، مرکز.

فاکنر، ویلیام (۱۳۸۶) خشم و هیاهو، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی) تهران، بازتاب نگار.

کورت، وسلی (۱۳۹۱) زمان و مکان در رمان مدرن، ترجمهٔ فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور، تهران، آوند.

کوندرا، میلان (۱۳۶۸) هنر رمان، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، تهران، گفتار.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۹) مجموعه داستان‌ها، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

---------- (۱۳۸۸) باغ در باغ، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، نیلوفر

---------- (۱۹۹۸) جن‌نامه، سوئد، باران.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸) گزیده مقالات روایت، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد.

می، درِونت (۱۳۷۲) پروست، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، طرح نو.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صد سال داستان‌نویسی در ایران، چاپ چهارم، تهران، چشمه.
هارلند، ریچارد (۱۳۸۶) دیباچه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمهٔ بهزاد برکت، رشت، دانشگاه گیلان.
وات، ایان و دیگران (۱۳۷۴) نظریهٔ رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نظر.

Hoffman,G (2005) From Modernism to PostModernism, Concepts and Strategies of PostModernism American Fiction ،Editor Rodopi, B.V.Amesterdam.
Gillespie, Gerald (2003) Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context, Washington D.C., The catholic University of America Press.