مفهوم «زمان» در ادبیات داستانی

فتح‌الله بی‌نیاز

هشت روز بود که محسن هیچ چیز نخورده بود. دوست نداشت به کسی رو بزند ولی بدش نمی‌آمد که دیگران پیشدستی کنند و او را از این وضع نجات دهند. خود را به عالم خیال سپرد، آهی کشید و با افسوس گفت: «ممکن نیست!» ساعتی بعد غرق تخیلات بود که زنگ در به صدا درآمد. با بی‌حالی بلند شد. در را باز کرد. پسر همسایه بود. سلام کرد. چیزی در دستش بود. سر محسن گیج رفت. دستش را به دیوار تکیه داد و چشمها را بست. ظرف غذا و بطری نوشابه را گرفت. به سرعت برگشت، سفره را پهن کرد و باقلاپلو با گوشت را در دیس خالی کرد. نوشابه و دیس و کارد و چنگال را روی سفره چید، دستهایش را شست. نفس راحتی کشید و نشست. قاشق را برداشت و در باقلاپلو فرو کرد. همین که قاشق را به دهان برد، دست سردی روی دستش حس کرد. پسر همسایه بود: «این پارچه افتاده بود توی حیاط ما ... باد آوردش ... مال شما نیست؟»

آنچه در ذهن محسن تصویر می‌شود، خیالی طولانی و کوتاه است که در داستان بسط می‌یابد و می‌تواند با ذکر جزئیات - مثلاً شکل پهن کردن سفره و ... - چندین صفحه را به خود اختصاص دهد. گرچه این بخش با واقعیت «تفاوت» دارد، اما از آن «تمایز» ندارد. به عبارت دیگر، طی یک یا دو ثانیه، چیزی در ادبیات جاری می‌شود که با زمان بیرونی (کیهانی = کرونولوژیک) و زمان درونی (روانی) متفاوت است، ولی «قابل حضور» است و می‌توان به آن «استناد» کرد.

گهی «دنیایی» از اندیشه‌ها و تصاویر به ذهن شما خطور می‌کند که وقتی بعدها به آن فکر می‌کنید، باورتان نمی‌شود: مثلاً درست در لحظه تصادف، بخشی از دوره دبستان و وضع کنونی آپارتمان و کوچه‌تان در یک کلیت تکه پاره، اما قابل درک، به‌طور غیرمستقیم در ذهن شما با چیزی به نام «زمان» پیوند می‌خورد و موجودیت می‌یابد.

اجازه بدهید ببینیم «زمان» چیست و در ادبیات چه نقشی دارد. البته توقع نداشته باشید که کل فلسفه «زمان» را بخوانید. ما

فقط «اشاره مختصری» به جایگاه زمان در ادبیات می‌کنیم. ما یک زمان بیرونی داریم که به حرکت کهکشانها و ستارگان مربوط می‌شود و با جابه‌جایی عقربه‌های ساعتها نمود می‌یابد؛ مستقل از انسان، ذهن و تجربه اوست و ارتباطی به وضع «روحی - روانی» او ندارد. برای نمونه، در جنگ دوم جهانی آلن می‌فهمد که دو سرباز فاشیست وارد خانه همسایه‌اش شده‌اند، مرد را کشته و زن و دخترش را دستگیر کرده‌اند. آلن وحشت می‌کند، اما تنگنش را برمی‌دارد، تعقیبشان می‌کند، راه می‌رود، می‌ایستد، تردید می‌کند، می‌دود، پشت دیوار پنهان می‌شود، دختر و زن را می‌بیند که فرار می‌کنند، خوشحال می‌شود، اما فاشیستها به آنها می‌رسند، آلن غمگین می‌شود و . . .

زمان بیرونی یا «کرونولوژیک» عبارت است از همین پدید آمدن و محو رخدادها، تجربه‌ها و واقعه‌ها و اشیاء. یکی جای دیگری را می‌گیرد و به نوبه خود جا به دیگری می‌دهد. هر پدیده و تجربه‌ای، عمر خاصی دارد و دارای ابتدا و پایان است. مقوله فلسفی زمان همین خاصیت عمومی پدیده‌ها و اشیاء را به ما نشان می‌دهد. بنابراین پیوندی ناگسستنی با «مکان» یعنی شکل اساسی دیگری از هستی مستقل از انسان دارد (بحث ارسطو و کانت را به کلی حذف می‌کنیم)، اما ببینیم زمان درونی چیست؟ در پاره داستان فوق، آلن گذشت زمان را چگونه درک می‌کند؟ بنا به موقعیت، آن را با حالتهای موصوف به «وحشت»، «تصمیم»، «تردید»، «انتقام‌جویی»، «ترس» و «خوشحالی» حس می‌کند؛ یعنی حالاتی تندگذر یا کندگذر. خود شما هم به همین شکل زمان را در درونتان حس می‌کنید: بنا به وضعیت، در صف اتوبوس و مطب دکتر و محل قرار یا بدهکاری که به او اعتماد ندارید، همه چیز برایتان «کند» است، اما وقتی خواهرتان را پس از سالها دوری می‌بینید یا به موفقیتی دست می‌یابید، همه چیز را «سریع» حس می‌کنید. بنابراین باید به فیلسوفانی همچون هوسرل (پدیدارشناس) و هایدگر (هستی‌شناس) حق بدهید که «حتی زمان بیرونی را به حرکت ذهن انسان وابسته کنند».

ممکن است بپرسید: زمان بیرونی چگونه با زمان درونی جفت و بست می‌خورد و در این میان ادبیات به چه شکل عمل می‌کند؟ مثلاً زن و شوهری که از هم متنفرند و روبه‌روی هم نشسته‌اند و چای می‌خورند، زمان کلافه‌کننده درونیشان را به چه طریق با زمان «بی‌احساس» بیرونی همساز می‌کنند؟ در زندگی روزمره، به هیچ طریق؛ فقط چند ساعتی از عمر این زوج، ضمن خرد شدن اعصابشان، سپری شده است و آنها پیرتر شده‌اند. اما ادبیات، به قول پل ریکور «زمان تجربه شده درونی را در زمان بیرونی» بازنویسی می‌کند. به بیان دیگر «زمان درونی ک لحظه‌هایش در واقع اکنون یک روح و روان شناسنده است، به مدد زبان، در زمان بیرونی (فاقد روح و روان) تصویر و بازنمایی می‌شوند». اما به چه طریق؟ در پاسخ باید گفت که بشر به‌طور کلی می‌تواند سه ابزار را به مثابه «واسطه» بین دو زمان درونی و بیرونی قرار دهد:

الف) ابزار تقویمی: یک «واقعه» اساسی، مبدا تقویم می‌شود و به این ترتیب زمان تجربه زیسته انسانهای فانی را بر زمان بیرونی (کرونولوژیک) رقم می‌زند؛ مثلاً وقوع جنگ دوم جهانی یا استقلال کشور آنگولا یا فروپاشی سرمایه‌داری دولتی (حکومتهای بلوک شرق).

ب) تداوم نسلها: این ابزار، از یک طرف بیانگر تاریخ انسانهای فانی (میرا) است و از طرف دیگر بیانگر واقعیت امر جانشینی و جایگزینی یعنی نشستن نو، زنده و پویا به جای کهنه، مرده و میراست. به همین دلیل تداوم نسلها متکی بر دو رکن است: یکی زمان زیست‌شناسانه و دیگری تجربه انسانها از این زمان. برای مثال شش و نه اوت ۱۹۴۵ و بمباران اتمی ژاپن را به عنوان ابزار تقویمی (مورد الف) گزینش می‌کنیم و نسل حاضر در آن مقطع را (همراه با بار مادی و معنویش) به مثابه تداوم نسلهای حاضر در ژاپن پیش و پس از تسلیم.

ج) اثر، رد پا: مثلاً بقایای گذشته محو شده؛ نشانه‌ای از آنچه روزگاری بود و حالا «دیگر»

نیست. در نتیجه «اثر» به دو جهان زنده‌ها متعلق است: یکی به جهان انسانهای مرده و دیگری به عنوان چیزی که در جهان زنده‌ها وجود دارد. «اثر»، واسطه‌ای است که جهان انسانهای مرده را به جهان زندگان متصل می‌کند، به همین سبب به معنی «تاریخمندی» رفته‌هاست و رابطه علت و معلولی را به یک رابطه معنایی ارتباط می‌دهد ؛ برای مثال، کتابهای تاریخی یا دستاوردهای مادی به‌جا مانده ازنسلهای قبلی، از پاتیل مسی گرفته تا پمپهای عظیم‌الجثه.

اما خصلت تخیلی داستان - که در واقعگراترین داستانها هم وجود دارد - بار این سه ابزار و روایت رخدادها را به آن شکلی که رخ داده‌اند، از روی دوش آن برمی‌دارد. خیلی ساده بگوییم: داستان احتیاجی ندارد خودش را با سه ابزار مزبور همساز کند. تاریخ یا روایت تاریخی می‌خواهد بین زمان درونی و زمان بیرونی واسطه‌ای ایجاد کند تا کیفیت و کمیت تضاد آنها را کاهش دهد، اما داستان چنین می‌کند. داستان، چه بسا روی مضمونی از زمان تاکید کند که از چارچوب تاریخ (و روایت تاریخی) خارج است، هر چند که تجربه‌های شخصیتهای این داستانها «بالفعل» نباشد ؛ مثل بیشتر داستانهای پست‌مدرنیستی. امتیاز دیگر داستان این است که با تداخل و تلاقی «روایت تاریخی» و «روایت خیالی» یا به اعتبار دیگر «امر بالفعل» و «امر بالقوه»، چیزی خلق می‌شود که خود واقعیت فاقد آن است. همان‌طور که در آغاز مقاله دیدید، ادبیات از زمان سومی استفاده می‌کند که خاص خودش است. در داستان کلاسیک، مثلاً آثار بالزاک، تولستوی و دیکنز، اکثر عناصر از جمله خلق حرکت زمان داستانی، از واقعیت تقلید می‌شود. شخصیت به شهر می‌آید، کار پیدا می‌کند، عاشق می‌شود، ازدواج می‌کند و . . . . در اینجا زمان، حتی در صورت رجعت به گذشته یا خیالپردازی (برای آینده)، ترتیب خاص، تناوب، حالات، کیفیت، توالی پدیده‌ها و مدت دوام آنها را تصویر می‌کند. اما در مدرنیسم، داستان به‌سادگی دوره کلاسیک نیست؛ هر چند که در داستان کلاسیک نیز زمان داستان، مثل زمان زندگی واقعی نیست ؛ همان‌طور که شخصیتهای واقعگرایانه‌ترین داستانها نیز قابلیت انطباق بر هیچ یک از انسانهای واقعی نیستند.

توجه شما را به این نکته جلب می‌کنم که داستان مدرن حتماً به زندگی در دوره مدرنیسم برنمی‌گردد، بلکه مدرنیستی بودنش به نوآوری و خلاقیت دلالت دارد. می‌توان داستانهای دوره سامانیان و مصر باستان را به صورت مدرنیستی نوشت. در داستانهای مدرنیستی که واقعیت بیشتر خصلت ذهنی دارد تا عینی و ضمیر ناخودآگاه انسان به مثابه ذخیره اصلی ضبط تجربه زیسته است، مفهوم زمان نه در توالی لحظه‌ها و تداوم عادی و ملموس زمانی یا «time sequence»، بلکه به مثابه یک جریان پیوسته ذهنی عمل می‌کند ؛ چیزی که شامل خاطرات گذشته، موقعیت حال و رخدادهای آینده نیز می‌شود. بنابراین نویسنده‌ای مثل فاکنر، ساختار زمان را به هم می‌ریزد تا ظرافت بیشتری در خلق فضا ایجاد کند. در داستانی همچون «خشم و هیاهو» اثر فاکنر یا «خانم دالوی» نوشته ویرجینیا وولف، تخیل تا آنجا پیش می‌رود که دو زمان بیرونی و درونی با همدیگر مواجهه داده می‌شوند و حتی تناقض آنها تصویر می‌شود. در این تکنیک، روایت رخدادها ذهنی است و اشیاء و پدیده‌ها و شخصیتها از ورای لایه‌های مختلف ذهن و از پنهانیترین زوایای درون توصیف می‌شوند. بنابراین می‌توان دنیایی از کنایه، استعاره، اسطوره و نماد را به کار گرفت و کل روایت را سمبلیک کرد.

حال این پرسش برای شما پیش می‌آید که در یک داستان کنشها، حالتها، رخدادها و خودگوییها و گفت‌وگوهایی هستند که همزمان اتفاق می‌افتند، در صورتی که روایت به صورت توالی آنها می‌آید و نویسنده یکی را قبل از دیگری روایت می‌کند، تکلیف این امر چه می‌شود؟ باید گفت که شما حق دارید ؛ یعنی پدیده «همزمانی» (Synchrony) بر پدیده «در زمانی» (Diachrony) اولویت دارد ؛ امری که سوسور در نشانه‌شناسی و ژرار ژنت در ادبیات روی آن کار کرده بودند و می‌تواند موضوع مقاله جداگانه‌ای باشد.