زمان و هویت در داستان‌های هوشنگ گلشیری
از منظر نقد مضمونی

معصومه حامی‌دوست *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

محمدعلی خزانه‌دارلو

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی *نقد ادبی*، س ۹، ش ۳۳، بهار ۱۳۹۵ (صص ۱۲۹-۱۵۰)

چکیده

زمان از خصیصه‌های اصلی نقد ادبی و رمان در قرن بیستم میلادی است. ژرژ پوله (۱۹۰۲-۱۹۹۹م) از منتقدان بزرگ نقد مضمونی، بنیان آرای انتقادی- فلسفی‌اش را مقولهٔ زمان قرار می‌دهد و می‌کوشد تا از خلال تصاویر نویسندگان به تشریح درک آنان از زمان بپردازد. هوشنگ گلشیری از داستان‌نویسان مدرن ایران است که در روایت داستان‌هایش، به ترسیم هویت انسان هم‌عصر خود و درک او از زمان می‌پردازد. شخصیت‌های داستانی او هرکدام به‌نوعی با زمان درگیرند.

مقالهٔ حاضر براساس نگرش پوله و با رویکرد تحلیلی- توصیفی، درک شخصیت‌های داستانی گلشیری از لحظه را بررسی می‌کند. مفهوم فضاهای شخصی در داستان‌های او با ادراک لحظهٔ گذرای حال مرتبط است و با تصاویری همچون ایستادن افراد در صف‌های طولانی، هم‌قدم شدن راوی با آنان، سفر، گام زدن‌ها و شمردن نقطه‌های متوالی به ایجاد ادراک متقاطع شخصیت‌ها از زمان می‌پردازد. علاوه‌بر این، سرریز شدن گذشته در قالب تداعی صداها و تصاویر در لحظهٔ حال ویژگی دیگر چنین زمانی است و خصلتی جاودانه به لحظات

---

* نویسندهٔ مسئول: M_hamidoost@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۸/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۱۸

می‌دهد. طرح‌های تکه‌تکه و ناتمامی که در داستان‌های گلشیری به‌شکل نمادهایی همچون ریزش مداوم و یکنواخت فواره‌ها، تکه‌تکه شدن و شکستن موج‌های حوض از آن یاد می‌شود، ضمن اشاره به گذراییِ لحظه، طرحی از معنای ذاتاً پایان‌ناپذیر آن است؛ ازاین‌رو، تکرارها، یادآوری‌ها و حتی فراموش کردن‌های افراد رکن اصلی کشف هویت آنان و درکشان از لحظه شمرده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نقد مضمونی، ژرژ پوله، هوشنگ گلشیری، زمان، هویت.

۱. مقدمه

زمان کیفیتی ویژه و انتزاعی از زندگی انسان است که همواره به‌واسطهٔ چیزی عینی و ملموس درک می‌شود. از قرن نوزدهم، توجه فلاسفه به زمان ساعتی کمتر، و معطوف به ویژگی‌های کیفی آن شد. اهمیت زمان حال برای آنکه خاطرهٔ گذشته به آن بپیوندد در فلسفهٔ برگسون و نیز توجه به زمان حال در پدیدارشناسی هوسرل، زمینه‌ای فلسفی- هنری را فراهم کرد تا نویسندگان رمان نو مجذوب هنری شوند که صرفاً در زمان حال جریان دارد. بعدها، مارسل پروست[۱] در ***جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*** چنین نگاهی به زمان را پی گرفت. ریکور[۲] از چنین زمانی باعنوان خلط زمانی یاد می‌کند. این شیوه «از زمان ایلیاد، به‌سبب شیوهٔ آغاز آن، از نیمهٔ رویداد و سپس اقدام به برگشت به عقب به‌منظور توضیح مشهور است و در آثار پروست برای مقابل ساختن آیندهٔ حال‌شده با تصوری که در گذشته از آن داشتند، به‌کار می‌رود» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۴۷). ژرژ پوله[۳] در کتاب چهارجلدی ***مطالعاتی دربارهٔ زمان انسانی*** در بررسی آثار ادبی، به چنین مفهومی از زمان توجه می‌کند (بابک معین، ۱۳۸۹: ۲۲). او از پیروان نقد مضمونی بود که برای درک فضای اثر ادبی، مفاهیم زمان و مکان را در آگاهی شاعر و نویسنده جست‌وجو می‌کرد و معتقد بود برای پاسخ به پرسش بنیادی «من که هستم؟» باید ابتدا به پرسش‌هایی همچون «کجا هستم؟» و «در چه زمانی هستم؟» پاسخ داد (بابک معین، ۱۳۸۶: ۷۹). از نظر او، زمان صرفاً واقعیتی درونی است که جنبهٔ خارجی آن به‌طور ناگهانی تشخیص داده می‌شود و به‌صورت خیال، در محیط روزانهٔ زندگی بر انسان جلوه می‌کند. برای توضیح بیشتر چنین زمانی «ضروری است که به تجربه‌های

شخصی خویش رجوع کنیم؛ زیرا هنگامی‌که شاد هستیم گذشت زمان واقعی سریع‌تر به نظرمان می‌رسد؛ حال آنکه موقع اندوه و ناراحتی می‌پنداریم که ساعات بسیار طولانی‌تری بر ما گذشته است» (شیخ‌مهدی، ۱۳۸۲: ۱۴۴). پوله مفهوم لحظه را که مطابق با نظریهٔ برگسون بود، با اصطلاح لحظه‌های پراحساس آندره ژید توضیح داد و آن را با لحظه‌های جمال‌شناختی کی یر که‌گار یکی شمرد (دیپل، ۱۳۸۹: ۹۰). از نظر او، وظیفهٔ منتقد کشف آگاهی نویسنده از طریق روایات و جست‌وجوی بنیان‌های فکری شخصیت‌های داستانی است که در قالب تصاویر در داستان بیان می‌شود. در این روش نقد، با تحلیل ادراک شخصیت داستانی از لحظه و کشف زوایای «جهان آگاهی» نویسنده، خوانشی دقیق‌تر از متن به‌دست داده می‌شود.

داستان طبق مفهوم قرن بیستمی‌اش که سیر خطی و تقویمی زمان روزمره در آن برهم می‌خورد، به دو مقولهٔ زمان و هویت وابسته است. منظور از نسبت میان زمان و روایت، «رابطهٔ هویتگری زمان با تولید روایت است. هر روایت فهمی از زمان است و انسان چنان‌که زمان را می‌فهمد هویت می‌یابد» (جهاندیده، ۱۳۹۱: ۱۲۸). بنابراین، هویت انسان‌ها و درکشان از زمان در دوره‌های مختلف تاریخ، در روایت‌ها بازتاب می‌یابد؛ به‌عبارتی، «نه‌تنها ما داستان می‌گوییم؛ بلکه داستان‌ها نیز ما را می‌گویند. اگر داستان‌ها همه‌جا هستند، پس ما نیز در درون داستان‌ها هستیم» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۱). نقد ادبی و رمان قرن بیستم به‌علت انعکاس جهت‌گیری‌های فلسفهٔ معاصر ما را در درک زمان و شناخت هویت انسان معاصر یاری می‌رساند. «بارزترین و افراطی‌ترین نمونه، در این زمینه رمان سیلان ذهن است که ادعا دارد نقل‌قول مستقیمی از آنچه بر اثر جریان زمان، در ذهن فرد می‌گذرد، به‌دست می‌دهد» (وات و دیگران، ۱۳۷۴: ۳۴). دوروتی ریچاردسون[۴] و جیمز جویس[۵] در انگلستان، مارسل پروست در فرانسه، اندکی بعد ویلیام فاکنر[۶] در آمریکا و ویرجینیا ولف[۷] در انگلستان آثاری به این شیوه منتشر کردند. بی‌تردید، «دیدگاه‌های فلسفی و روان‌شناختی فلاسفه‌ای چون هانری برگسون و ویلیام جیمز[۸] دربارهٔ مفاهیم حافظه، زمان و عملکرد ذهن [...] در فراهم شدن زمینهٔ این داستان‌ها مؤثر بود» (بیات، ۱۳۸۳: ۸). زمان در این معنا «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 می‌شوند» (ایدل، ۱۳۷۴: ۳۷) و هنرمند را برآن می‌دارد تا با روی آوردن به واقعیت بیرون، وارد جهان پنهانی شود که عرصهٔ بروز زندگی ادراکی اوست. ادراکی که «عواطف ما را با دنباله‌ای از تداعی‌ها، بلافاصله به آنچه می‌بینیم و می‌شنویم، پیوند می‌زنند» (می، ۱۳۷۲: ۱۰۲). بنابراین، آنچه در این شیوه به عنصر روایت معنا می‌دهد، بخشی از زمان است که در آگاهی افراد وجود دارد.

از میان نویسندگان ایرانی، هوشنگ گلشیری نگاهی ویژه به زمان دارد. شخصیت‌های داستانی او هرکدام به‌نوعی با زمان درگیرند. گلشیری با به‌کارگیری شگرد جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی و محوریت دادن به ذهن انسان در داستان‌هایش، به شکستن زمان روزمره و ساختن شکل خاصی از آن توفیق یافت که برخاسته از عمل آگاهی یا cogito اوست. همین امر نیز لزوم بررسی زمان را در داستان‌های او توجیه می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پیشینهٔ تحقیق نشان می‌دهد که خاستگاه نظری نقد مضمونی را باید در آرای گاستون باشلار[۹] فرانسوی و نویسندگانی مانند استاروبنسکی[۱۰] سوئیسی، ژان پیر ریشار[۱۱] و ژان روسه[۱۲] فرانسوی و ژرژ پوله بلژیکی جست. آنان با تکیه بر متن، در جست‌وجوی آگاهی نویسنده بودند. دربارهٔ پیشینهٔ نظری مطالعات نقد مضمونی در ایران، باید از ترجمهٔ کتاب ***نقد مضمونی، آرا، اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله*** (ترجمهٔ بابک معین، ۱۳۸۹) و چاپ چندین مقاله در نشریهٔ ***فرهنگستان*** هنر باعناوین «از نقد تخیلی تا نقد مضمونی» نوشتهٔ مرتضی بابک معین (۱۳۸۶)، «باشلار، بنیان‌گذار نقد تخیلی» از بهمن نامور مطلق (۱۳۸۶) و «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن» (از ژان پیر ریشارد تا میشل کولو) نوشتهٔ نسرین خطاط (۱۳۸۷) نام برد. مقاله‌های «شاعرانگی فضا در من ژانت نیستم» نوشتهٔ فرزانه دوستی (۱۳۹۲) و «فضای داستان *شازده احتجاب* از منظر نقد مضمونی» از نویسندگان مقالهٔ حاضر از پژوهشی‌های معدود در زمینهٔ نقد عملی است.

در این مقاله، داستان‌های کوتاه «مثل همیشه» و «دخمه‌ای برای سمور آبی» گلشیری و موفق‌ترین رمان‌های او یعنی ***شازده احتجاب***، ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** و ***آیینه‌های دردار*** از منظر مطالعات زمانی پوله بررسی شده است.

۳. پیوند زمان و روایت در داستان‌های گلشیری

در روایتی که بنیاد آن بر نوشتار است، همواره مسائلی مانند شخصیت، زمان و رابطهٔ راوی با داستان افزوده می‌شود. روایت همچنین قادر است واقعیت انسانی زمان را به‌کار گیرد و درصورت لزوم به گذشته برود یا به تجسم آینده بپردازد. اصلی‌ترین روش برای تطبیق دقیق داستان با نمونهٔ اصیلش یعنی زندگی، به‌کارگیری همین مزایای روایت است. راوی داستان‌های گلشیری در اغلب موارد در صحنهٔ آغازین داستان که همان آیندهٔ روایت خطی است، به گذشته رجوع می‌کند و رویدادها را از نظر زمانی به‌گونه‌ای درهم‌آمیخته ارائه می‌دهد. واقعیت‌های اکنون روایی به بازسازی زنجیرهٔ علّی گذشته‌نگر منجر می‌شود و درون‌مایهٔ اصلی داستان‌ها را پدید می‌آورد. ما رویدادها را رو به پیش می‌خوانیم؛ حال آنکه معنا رو به عقب دارد و رویدادهای آغاز روایت در پرتو داده‌های گذشته به‌گونه‌ای پویا ما را به شناسایی آغازین روایت می‌رساند. بنابراین، حوادث از اکنون روایت، هم به عقب و هم به جلو می‌روند. نویسنده به آینده می‌پردازد تا آنچه را رخ داده است، شرح دهد و هنگام ذکر خاطرات شخصیت‌ها و یادآوری دوره‌های زمانی پیشین، اندیشه‌هایی را دربارهٔ زمانی پیش‌تر از آن برمی‌انگیزد. بدین‌سان، روایت داستانی با پدید آوردن آنات مختلف زمانی و برقراری پیوند میان آن‌ها در الگوهای معنادار (ر.ک: قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۳) می‌تواند از جریان مداوم زمان چیزی را برگزیند که آغاز، میانه و پایانی ویژهٔ خود دارد.

از دیگر مقولاتی که گلشیری در روایات داستانی‌اش برای بازنمایی این زمان به‌کار می‌برد، درآمیختن جهان شخصیت‌هایی با زمان‌های متمایز از یکدیگر است؛ یعنی مقوله‌ای ادراکی که از دسترس یک نفر خارج است و مخاطب را با تجربه‌ای جدید از ادراک لحظه در داستان‌ها روبه‌رو می‌کند. گلشیری در روش داستان‌درداستان، به کامل کردن شخصیت‌های متفاوت به‌طور موازی می‌پردازد. داستان ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** از طریق

ذهن سه شخصیت راعی، وحدت و صلاحی، و از دریچهٔ ساعات متعدد و درعین حال محدود آنان روایت می‌شود. میور به این روش در ساخت رمان اشاره می‌کند: «ذهن شخصیت‌ها تنها دریچهٔ ارتباط خواننده با وقایع داستان است که در زمان حال قرار دارند. سرعت حرکت زمان، در طول همین لحظات محدود، به ابعاد مختلف وجود شخصیت‌ها فرصت ظهور می‌دهد» (۱۳۷۲: ۸۵).

در «دخمه‌ای برای سمور آبی» و ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** و همچنین ***آیینه‌های دردار*** راوی با بیان حکایت‌هایی متفاوت در خلال روایت اصلی داستان و تقسیم تصویری واحد به اجزای مشخص، به یک کل بی‌پایان اشاره می‌کند. تأکید نویسنده بر طرح‌هایی ناتمام در این داستان‌ها برخاسته از همین نگرش است. صلاحی و راعی در ***برهٔ گمشدهٔ راعی***، همواره طرح‌هایی ناقص و ناتمام از پیرامونشان می‌کشند. ناتمام بودن با استعاراتی مانند «کتابی که هرگز به‌تمامی خوانده نمی‌شود» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۳۱۰) و آدم‌هایی که «نمی‌توانند تا آخر خط تاب بیاورند» (همان، ۲۶۱) اشاره‌ای است به معنای ذاتاً پایان‌ناپذیر لحظه (همان، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۱، ۳۱۰، ۳۴۲، ۳۴۷، ۳۵۳ و ۳۷۱).

در داستان‌های گلشیری، گاه کلمات رسالت این دلالت از زمان را برعهده می‌گیرند. گلشیری برای توضیح دادن آن، جملات آغازین داستان ***آیینه‌های دردار*** را مثال می‌زند:

> در فرودگاه لندن، بر نیمکتی، هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنید. می‌توانست بدین‌گونه بیاید: در فرودگاه، هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنید. در جملهٔ اول یک جملهٔ ساده داریم. با نیمکت جمله را می‌شکنیم و درحقیقت تو می‌گویی در فرودگاه لندن، یادت می‌آید که روی نیمکت بوده است. بعد دستی به شانه‌ات خورده بود. پس در هر جمله [از مثال نوع اول] یک تکیه، یک وقف ایجاد می‌کنیم. با آوردن بر نیمکت در فاصلهٔ میان دو جمله به گذشته می‌رویم. این‌ها با هم می‌چرخند، برمی‌گردند به زمان قبل. به جملهٔ قبل. درنتیجه یک حرکت سیال داریم تا به آخر و یک جاهایی وقف داریم، مکث داریم، پیچیدگی داریم (گلشیری، ۱۳۷۸: ۸۰۹).

نوعی زمان که با هزاران تصویر کوچک و مکرر بیان می‌شود؛ درست مانند رویارویی وحدت، از شخصیت‌های این داستان، با برگه‌های جداجدا و به‌هم‌ریخته و

تلاش او برای نظم دادن به آن‌ها یا حکایت سروی که تداوم آن با تبر یا داسی قطع شده است (همان، ۳۵۵). بدین‌سان، این نوع نثر به عملکرد حافظه شبیه است و محصول آگاهی ناتمام آدمی از زمان است که عمیقاً با گذشته پیوند دارد. در ادامه، به بخشی از خصلت این زمان یعنی سرریز شدن گذشته در قالب صداها و تصاویر در لحظهٔ اکنون اشاره می‌شود.

۳-۱. تصاویر و شکل‌های بازسازی گذشته در داستان‌های گلشیری

رجوع به گذشته از مضامین تکرارشوندهٔ داستان‌های گلشیری است که در قالب فضای روستا و بازگشت به اساطیر نشان داده می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۸۷). در تمام داستان‌های مجموعهٔ ***مثل همیشه*** به‌ویژه «شب شک»، «مثل همیشه» و «دخمه‌ای برای سمور آبی»، ***شازده احتجاب***، ***آیینه‌های دردار***، ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** و ***معصوم‌ها*** راویان به‌دنبال بازبینی و بازسازی خاطراتشان هستند. حال لحظه‌ای گذرا و ناقص است که همواره خاطره‌ای از گذشته را با خود به‌همراه دارد. راوی داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی»، بیش از هر چیزی برای رهایی از گذشته تلاش می‌کند؛ اما به‌رغم تلاش برای غلبه بر 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).

ژرژ پوله بحث تصاویر گذشته را با تأکید مطرح می‌کند. در نظر او، شیوهٔ بازگشت به اصل در بهترین صورت خود به‌نحوی فراگیر با آگاهی آدمی ارتباط دارد. «آنچه مطرح است، مشابه تملک و به‌دست آوردن متن است. نمی‌توان چیزی را ترسیم نمود، مگر آنکه آن را دراختیار داشت و معتقد بود قبلاً آنجا بوده است» (سعید، ۱۳۷۷: ۷۳). به همین منظور، بازگشت به آگاهی راوی و گذشتهٔ او در یک راستا هستند. پوله در ***فضای پروستی*** دربارهٔ تجربهٔ راوی رمان ***در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*** می‌نویسد: «همساز شدن احساسی در گذشته باعث تداعی خاطرات می‌شود. لحظه‌های گمشده بازیافته می‌شوند و در اعماق زمان گذشته جان می‌گیرند تا به سطح آگاهی آدمی برسند» (۱۳۹۰:

۶۱). در زندگی روزانه نیز واقعه‌ای پیش یا پس از واقعه‌ای دیگر رخ نمی‌دهد؛ بلکه این نوع نگاه سلسله‌مراتبی به زمان اندیشه‌ای است که اغلب در ذهن ما اصلی پذیرفته‌شده است. «وقتی به گذشته نظر می‌افکنیم، آن را به‌صورت چیزی هموار و گسترده نمی‌بینیم؛ بلکه به‌صورت توده‌ای از نقاط برجسته‌ای است که از درون سر برمی‌آورند» (فورستر، ۱۳۹۱: ۴۳). از این منظر، آگاهی برای شخصیت‌های داستانی گلشیری، تداوم گذشته‌ای نامحدود است که جدا و متمایز از سیر خطی زمان سبب می‌شود لحظاتی از اعماق خاطره بر سطح آیند. درواقع، آنچه راوی خود را از طریق آن بازمی‌یابد، آواها و نگاره‌هایی از گذشته هستند که مخاطب را به سرچشمه‌ای دوردست از آگاهی او می‌رساند. عکس‌ها در داستان ***شازده احتجاب*** باعث بر سطح آمدن لایه‌های قدیمی حافظهٔ عاطفی راوی می‌شوند و در حکم گذرگاهی هستند تا او را به درکی تازه از اکنون برسانند. راوی «دخمه‌ای برای سمور آبی» نیز در قالب تصویری از پدر و مادرش می‌کوشد گذشته را بازسازی کند: «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). این تلاش نظیر کوشش شازده احتجاب برای بازسازی اجدادش، به‌خصوص فخرالنسا است. بویایی از تجاربی است که خاطرات راوی و گذشته‌اش را به‌گونه‌ای غیرارادی به‌یادش می‌آورد. در داستان‌ها، بوها سیل عظیمی از خاطرات را به حافظهٔ راوی جاری می‌کنند و دو برههٔ متفاوت را درهم می‌آمیزند. راوی «دخمه‌ای برای سمور آبی» از طریق بوی تربت و بوی کتاب دعا، لحظه را کامل می‌کند: «چادر مادر سیاه سیاه بود؛ ولی طرح مبهم و سیال گوشت می‌گرفت، گوشتی که بوی آب تربت و کتاب‌های دعای مادر را در خود داشت» (همان، ۹۴۱). در ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** نیز، راوی در جست‌وجوی بویی است که از میان لوازم خانه و اجزای آن به مشام می‌رسد. صدا نیز در یک لحظه به‌واسطهٔ خاطره‌ای مشابه بروز می‌کند؛ مانند صدای جیرجیر خفاش‌ها و خورخور توله‌سمورها که نشان از جهان آگاهی راوی دارد. ازاین‌رو، صدای تیک‌تاک ساعت در ذهن آدمی به جویدنی می‌ماند که با دم و بازدم (حیات) آدمی در داستان قیاس می‌شود و متوقف نمی‌شود (ر.ک: همان، ۲۷۰).

راوی در داستان ***شازده احتجاب*** با برقراری رابطه میان عکس‌ها و تصاویر و بازسازی اجزای تکه‌تکهٔ گذشته، در صدای تیک‌تاک ساعتی محصور است که همهٔ زمان‌ها را در خود می‌بلعد: «صدای تیک‌تاک بلند شد. [فخرالنسا] ساعت پدربزرگ، پدر و بعد ساعت جیبی را هم کوک کرد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۱). ما از خلال این زمان که به‌وسیلهٔ عقربه‌های ساعت یا صدای تیک‌تاکشان از هم مجزا می‌شوند، به زمان‌ها، اشخاص و مکان‌هایی دست می‌یابیم که به‌صورت قاب‌هایی جدا از هم تصویر می‌شوند. این‌ها تکه‌هایی از دنیایی واحد، با قطعاتی ازهم‌گسسته‌اند که متعلق به زمان‌های گذشته‌اند:

> ذهن انسان که سرشار از زمان‌های تودرتوست، به مثله کردن زمان و برداشتن گذشته و آینده از آن می‌پردازد؛ چنان‌که در رمان قرن بیستم زندگی صرف مبارزه با زمان می‌شود و زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود که قرار باشد رمان‌نویس به‌ترتیب و گه‌گاه با نگاه تعمدی به گذشته ارائه کند (دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۱۸).

کتاب‌ها، تصاویر، عکس‌ها، بوها و صداها ما را در زمان‌هایی از جنس مربع و مستطیل‌هایی ممتد و مجزا از هم معلق نگه می‌دارند. صدای غژغژ مداوم: «صدای غژغژ انگار نخی بود که آن هفت هشت سال را به اینجا، به این سرسرای خالی یا آن مستطیل مربع‌های جای خالی قاب عکس‌ها و یا حتی این دو سیم جدا از هم آویخته از سقف می‌پیوست» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۳۴۶)، نمادهایی همچون ریزش مداوم و یکنواخت فواره‌ها، تکه‌تکه شدن و شکستن موج‌های آب در داستان ***شازده احتجاب***، همچنین تکه‌تکه شدن موج‌های حوض در داستان «مثل همیشه» نیز برگرفته از تصاویری نمادین از ریزش زمان گذشته در لحظهٔ حال‌اند که سبب ایجاد تصاویر مجزا با صداهایی جدا از یکدیگر می‌شوند: «صدای بلور در میان آن‌همه صدا غلت خورد، دوید و اوج گرفت. پخش شد و تمام صداها را در برگرفت و تنها صدای بلور بود که فرومی‌ریخت که در تداوم سمج آن‌همه تیک‌تاک، تکه‌تکه می‌شد» (همان، ۱۲). در ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** نیز می‌خوانیم: «تا مگر در این سلسلهٔ بی‌انتهای صدایی که مثل قطره‌های شیر آبی بر پیشانی کوفته می‌شد، سکته‌ای ایجاد کند» (همان، ۳۴۶). این تصاویر تکه‌تکه بخش‌هایی

گزینش‌شده از اعماق ذهن آدمی و مربوط به دوره‌ای سپری‌شده از زندگی‌اند که در زمان حال بازنگری می‌شوند؛ مانند کشیدن طرحی از اعضا به‌صورت جداجدا که نمی‌توان به هم چسباند: «چطور می‌شود این‌ها را به هم چسباند؟» (همان‌جا). شیوهٔ سیال ذهن برای نمایش چنین نظمی در فضای داستان است:

> خاطرات و تصورات و دریافت‌های نامنتظم به قطعات خرد و کوچک بدل می‌گردد و همین تکه‌ها براساس تحرک بی‌نظم و یا نظمی پیچیده به بیان درمی‌آیند. درواقع، 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).

درهم آمیختن وقایع بیرونی و دنیای درون، در تقابل با ضربهٔ عقربه‌های ساعت بر صفحهٔ فلزی هستند (ر.ک: ستاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۵۰)؛ ازاین‌رو، بی‌توجهی به ساعت جان‌مایهٔ اصلی رمان‌های ***شازده احتجاب*** و ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** است و خروج از آن تجارب راوی را بسط می‌دهد. تصاویری همچون باز کردن ساعت مچی از دست و همچنین خواب ماندن آن در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» و ***برهٔ گمشدهٔ راعی*** نشان داده می‌شود: «آن‌ها حتی ساعتم را باز کردند» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۹۱۰)؛ «ببخشید آقا ساعت چند است؟ ایستاد از توی جیب جلیقه‌اش ساعت را درآورد. نگاهش کرد: "ساعت هشت و نیم..." تکانش داد خم شد تا گوش بدهد. گفت خیلی عجیب است، خوابیده» (همان، ۲۱۵). تلاش برای چیرگی بر نیروهای ویرانگر زمان با بی‌اطلاعی از ساعت و تنظیم نبودن آن نیز نمونه‌ای از تکرار همین مضمون در داستان‌هاست: «ساعت چند است؟ من از کجا بدانم؟ آن هم [...] در این ظلمت راکد که آدم دارد از پله‌های نمناک پایین می‌رود» (همان، ۹۱۲). بنابراین، کشف زمان بیرونی اهمیت ندارد: «ساعت هفت و نیم بود. حدس می‌زد. چه فایده داشت و نگاه می‌کرد و دقیقاً می‌دانست هرچه بود بود» (همان، ۲۳۳). 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 پیش می‌برندش مرده است. زمان تنها وقتی زنده می‌شود که ساعت‌ها بازایستند» (فاکنر، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

وحشت گلشیری از نابودی لحظه او را برآن می‌دارد تا از محل برخورد گذشته و حال به‌دنبال زمانی برای جاودانگی باشد. لحظهٔ حال 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، ۱۳۸۵: ۷۲). بنابراین، زمان با سرپیچی از حرکت بر یک خط و با دور شدن از شکل متعارفش، تجاربی دیگرگونه از دنیا را دراختیار راوی قرار می‌دهد و تجربهٔ اکنون رنگ تفکر اسطوره‌ای به خود می‌گیرد که گذشته و حال در آن تکرار می‌شوند. بازگشت‌ها و تکرارها منحصراً مربوط به گذشته‌ای تاریخی همچون یک ساعت پیش و یک یا چند سال پیش یا صرفاً مربوط به انجام دادن عملی در گذشته و تصرف زمان حال نیست؛ بلکه به‌گونه‌ای با سازوکار مغز و احساساتمان پیوند دارد. 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 باز می‌رسد به همان اول» (گلشیری، ۱۹۹۸: ۱۸۹). ازاین‌رو، راوی داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» گاه از اژدهایی نام می‌برد که به دور خود چنبره زده است (گلشیری، ۱۳۷۹: ۲/ ۹۰۷). چنبره زدن خصلت بارز زمان اساطیری است. او با این نوع تفکر که گاه شکل بازگشت به زمان شخصی به خود می‌گیرد و گاه صورت بازگشت به زمان جمعی (اسطوره‌ای- تاریخی)، با زمان خطی روبه‌رو می‌شود؛ زیرا چنین توصیفی از زمان علاوه‌بر اینکه برگرفته از گردش سیارات یا تکرار شب و روز است، آرزوی بیکرانگی را نیز برآورده می‌کند (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۰۸).

۴. لحظه و هویت

از دیدگاه عقل نظری، زمان چیزی نیست مگر گذشته‌ای ازدست‌رفته، آینده‌ای نیامده و حالی بدون امتداد. پرسش اساسی این است که آدمی چگونه می‌تواند در خلأ گذشته و آینده یا بر لبهٔ تیغ زمان حال، بر آشوب و ناهماهنگی زمان غلبه کند و هویتش را بازیابد. هویت که نام دیگر تجارب روانی بشر، خاطرات و پیش‌بینی‌های اوست، در داستان‌های گلشیری با مفهوم فضاهای شخصی مرتبط است. راوی ***برهٔ گمشدهٔ راعی***،

باآنکه به سنخیت میان خود و دیگر اشخاص داستان اشاره می‌کند (گلشیری، ۱۳۷۹: ۲۷۳، ۲۷۹ و ۳۰۱)، همه را به‌واسطهٔ حیطه‌های شخصی‌شان از یکدیگر متمایز می‌داند. راوی از این فضا به جزیره‌های کوچک درحال انفجار یاد می‌کند (همان، ۳۴۲).

تذکره، صفحات منظم کتاب و خاطرات که حضور دیگری باعث به‌هم‌ریختگی‌شان می‌شود، نماد شکل‌های متفاوتی از زمان در دل داستان هستند که یکدیگر را کامل می‌کنند (همان، ۲۰۵)؛ بنابراین، اول چیزی که سبب غنای زمان داستانی می‌شود، توجه راوی به فضاهای شخصی است: «دوباره صاحب اختیار اتاق‌هایش شده بود و هیچ‌کس از هیچ گوشهٔ جهان نمی‌توانست به کوچهٔ نظامی بیاید، پله‌ها را دو تا یکی کند و بعد هم سر خود، در آن را باز کند» (همان، ۲۰۶). شمردن نقطه‌های متوالی از یک نقطه به نقطهٔ دیگر از خصوصیات بارز زمان در فضاهای شخصی است. او در خلوت خویش تمام اشکوب‌هایی را که با نور سفید روشن شده است، می‌شمارد: «یکی‌یکی، مثل ستاره‌هایی که تک‌تک در متن آسمان پیدایشان می‌شود [...] "یک، دو، پنج"» (همان، ۲۰۹) و پس از شمردن اشکوب‌ها، نوبت شمارش پنجره‌هاست: «همیشه می‌شمرد. گاهی سی پنجره بود و گاهی بیست‌ونه. باز می‌شمرد و باز» (همان‌جا)؛ «تا دفتر، گام‌هایش را شمرد. همیشه برای انصراف خاطر هم شده، می‌شمرد» (همان، ۲۵۶).

حتی آدم‌های مرده نیز در حافظهٔ افراد نیازمند ابعاد، خطوط و اعدادند: سوم، هفتم و چهلم؛ بدین‌سان، آدمی همواره سهمی از زمان دارد. شمردن گام‌ها، درگیر بُعد و مسافت بودن، لمس شش‌ضلعی نامنظم، دور زدن در آرامگاه و گشتن در میان سنگ قبرها و نگاه کردن به فاصلهٔ میان آن‌ها، تلاش برای دریافتن سن‌وسال افراد و شرح چین‌وچروک زیر چشم‌ها در داستان‌ها همگی همین مضمون را یادآوری می‌کنند. در نظر راعی، حال خطی است مستقیم و آکنده از بی‌نهایت نقطه. این نوع تفکر درباب زمان حال، آن‌گاه که راوی خود را در آن می‌یابد، درست صفی از حضور آدم‌هاست: «صفی طولانی، همیشه آدم‌هایی هستند که پیش از تو رسیده‌اند» (همان، ۳۷۸). صلاحی لحظات را به‌شکل «بنای عظیمی می‌داند که آدم‌ها خشت‌خشتش را بنا می‌کنند» (همان، ۳۶۱). این مفهوم از زمان، از طریق سفرها، گام زدن‌های تند یا گشت زدن‌ها بیان می‌شود. هم‌قدم شدن راوی با صلاحی همچون هم‌قدم شدن او با دیگران است. در

داستان «مثل همیشه»، تلاش راوی برای همراهی با قدم‌های تند پیرمرد، نظیر همین مضمون است: «من خیلی سعی کردم تا با قدم‌های بلند، قدم‌های ریز و تند پیرمرد را جبران کنم» (همان، ۸۹۱). هم‌گام شدن با شخصیت‌ها در قدم‌های تند و کند، پیش از آنکه اشخاص را در مکان‌ها نشان دهد، مربوط به فضای شخصی آنان است. در داستان «مثل همیشه» پیرمرد صاحب‌خانه با قدم‌هایی تند و ریز راه می‌رود (همان، ۸۸۶، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۱ و ۸۹۴). قدم‌های کوتاه راوی با گام‌های تند پیرمرد برابری نمی‌کند؛ چون هرکدام با توجه به فضای شخصی خویش، خاطراتشان را به‌یاد می‌آورند و در اکنونی جداگانه به‌سر می‌برند. اندیشیدن افراد به زمان در حرکاتشان تجسد می‌یابد. آن که راه می‌رود، می‌خواهد چیزی را به‌یاد آورد. میلان کوندرا در رمان ***آهستگی*** می‌نویسد:

> مردی در خیابان می‌رود. ناگهان می‌خواهد چیزی را به‌یاد آورد؛ اما حافظه‌اش یاری نمی‌کند. بی‌آنکه خود بداند قدم‌هایش را کند می‌کند. یک نفر می‌خواهد اتفاق ناگواری را که برایش پیش آمده فراموش کند برعکس بی‌آنکه خود متوجه باشد سرعتش را زیاد می‌کند (۱۳۸۳: ۲۵).

به همین سبب، قدم‌های کند راوی در داستان «مثل همیشه» که درحال یادآوری و نوشتن خاطراتش است، با قدم‌های تند پیرمرد که درحال فراموش کردن خاطرات پسرش است، برابری نمی‌کند. تضاد میان یادآوری‌ها و فراموش کردن‌ها صورتی دیگر از ادراک متقاطع زمان‌ها و خاطرات هستند؛ خطوطی که یکدیگر را قطع می‌کنند و قادرند جهان‌های متقابل را به هم بپیوندند: «یادم آمد که معلممان همان روز گفته بود: دو خط را وقتی موازی می‌گویند که هرچه امتدادشان بدهیم به هم نرسند و فردا صبح دیدم که شیار تازهٔ خون خیابان به آن یکی رسیده است» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۸۸۵). گلشیری می‌کوشد تا با بیان روایت موازی و متقاطع شخصیت‌ها لحظاتی را درک کند که انسان‌ها در آن به‌سر می‌برند. ابعادی از زمان اکنون که درعین جدایی از یکدیگر، از راه اِشراف بر فضاهای شخصی توصیف‌پذیرند.

> رمان‌نویسان جدید آمریکا، فرانسه، ایتالیا و انگلستان کوشیدند آگاهانه، شیوه‌های جدیدی برای القای بهتر این بعد از مفهوم زمان ابداع کنند. این رمان‌نویسان به‌دلایلی که به خصلت انفصالی ضمیر انسان مربوط می‌شود، به این نتیجه

رسیده‌اند که حرکت زمان را باید از طریق انفصال منظم آن بیان نمود (بگن، ۱۳۷۲: ۵۹).

زمان لحظاتی گذرا است که لحظهٔ اکنون را به گذشته بدل می‌کند. لحظاتی که در ذهن ثبت می‌شوند و هم‌زمان با شکل گرفتنشان درحال نابود شدن‌اند: «دستی نه که طرحی از دستی، نه بر شاخه درخت یا بر چهارچوب پنجره که معلق میان هست و نیست [...] اکنون بدین‌گونه که هست که اگر هم از پس پلک‌زدنی نقش را صورت دیگر شده باشد، همان‌گونه می‌بینی که دیده‌ای» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۳۷۷). در این صورت، هر لحظه که می‌گذرد- حتی اگر نزدیک‌ترین لحظه‌ای باشد که به گذشته پیوسته است- بسیار قدیمی می‌نماید و با کهنه‌ترین اشیا و خاطرات فاصله‌ای ندارد.

شخصیت‌های داستان‌های گلشیری این تکرارها را در فاصله‌هایی در لحظهٔ حال تجربه می‌کنند که با معنای متوالی و درعین حال گذرندهٔ آن مطابقت دارد. از نظر گلشیری و شخصیت‌های داستانی‌اش، تکرارها معنای خاصی را در موقعیت‌های گوناگون با خود حمل می‌کنند و آنان که به گذشته در قالب بسته‌بندی‌هایی که از گذشته رسیده است نگاه می‌کنند، هرگز در ادراک این مفهوم پیروز نخواهند بود. بنابراین، تداعی‌های مکرر در ***شازده احتجاب***، ***آیینه‌های دردار*** و ***برهٔ گمشدهٔ راعی***، به سیالیت در فضای داستان منجر می‌شوند. اشاره به گذر فصل‌ها و حرکت رودخانه و سفر، همگی ترفندهای گلشیری برای نشان دادن حرکت متوالی زمان حال و غنا بخشیدن به آن است (گلشیری، ۱۳۷۹: ۲۰۰، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۴۹، ۲۹۹ و ۳۰۲)؛ مانند لحظاتی از زندگی واقعی که روی هم انباشته می‌شوند و بی‌هیچ درنگی یکی پس از دیگری به گذشته می‌پیوندند و در آن ادغام می‌شوند و نمی‌توان به‌دقت به توصیفشان پرداخت:

> نه نمی‌توانست بگوید نمی‌شد. برای اینکه همیشه دیر است، هیچ وقت نمی‌فهمی که همین حالاست، یا از بس به فکر اینیم که روی نیمکت بنشینیم یا در پناه آن کاج، باران را نگاه کنیم، فکر نمی‌کنی که هستی. به همین دلیل همه از گذشته می‌گویند. از اینکه بوده‌اند یا روزی روزگاری شده‌اند (همان، ۲۹۲).

لحظاتی مانند قطرات باران است که درعین فروریختن، ازدست می‌روند. گلشیری برای این نوع ادراک، از لحظهٔ اکنون و به فواصل توصیف از تکرارها ویژگی خاصی را می‌جوید تا آن را به‌عنوان تجربه‌ای ناب ثبت کند.

این شکل از ثبت زمان در داستان‌های گلشیری، رسمی برای حفظ و جاودانه کردن زمان اکنون است که راوی- نویسنده در ***آیینه‌های دردار*** به آن اشاره می‌کند. باید خود را به‌دست لحظه سپرد. بی‌توجهی به این مسئله سبب می‌شود تا هویت آدم‌ها در رویارویی با زمان اکنون و بازگشت‌های مکرر ذهنشان به گذشته، دو شقه شوند. در ***آیینه‌های دردار*** نیز صنم‌بانو، معشوق دوران نوجوانی راوی، همان چهره و معشوق ازلی- ابدی است که او را سرشار از گذشته‌ای انبوه می‌کند. نگرانی راوی از این است که نمی‌تواند بدون گذشته چیزی را ادرک کند یا از علف، جویبار، دریاچه و حتی نسیمی بگوید بی‌آنکه مابه‌ازای چیزی باشند (همان، ۳۱۹ و ۳۲۹). درواقع، آن‌گاه که به مطالعهٔ واقعیتی می‌پردازیم، آن را با آنچه در ذهن و حافظهٔمان پدیدار می‌شود، تحلیل می‌کنیم. لحظهٔ حال و تلاقی این یادآوری‌ها به ما کمک می‌کند تا آنچه تجربه می‌شود، یکسان و تکراری نباشد. دیدار راوی با صنم‌بانو و اندیشیدن هم‌زمان به همسرش مینا، در حکم دعوتی دوسویه و متعارض است. توصیهٔ مینا به او ثبت هر لحظه از زمان است؛ بنابراین، او به‌دنبال راه چاره‌ای است تا به نگریستن به لحظه با همهٔ طراوت و گذرا بودنش بپردازد: «نشست خیره به آن رنگ نارنجی یکدست، باآنکه می‌دانست لحظه‌ای پیش گیرم ساعتی، نمی‌پاید و بعد همه‌جا تاریک می‌شود» (همان، ۳۷۸). تمرکز بر این لحظه و در انحصار گرفتن آن، با همهٔ دشواری‌اش، تمام آن چیزی است که سبب می‌شود تا آدمی هویتش را بازیابد و اصل هرچیز را ادراک کند.

باید لحظه را مانند چیزی ارزشمند حفظ کرد. میل شخصیت داستان برای نگه‌داری و ادراک آن، در داستان اشاره‌شده بیش از هر جای دیگر مطرح می‌شود؛ مانند آیینه‌ای دردار که وقتی آدم هر دو لنگه‌اش را می‌بندد، دلش خوش است که تصویر در پشت درها ثابت و ماندگار می‌ماند؛ بدین‌سان، فراموشی اصلی‌ترین رکن در تداعی لحظات است. به‌عبارتی، تکرارها و یادآوری‌ها بدون فراموش کردن‌ها امکان‌پذیر نخواهد بود. راوی برای ادراک لحظه‌ای که می‌گذرد، باید لحظات پسین را فراموش کند و حافظه را

پشت سر بگذارد که مربوط به لحظه‌ای است دورتر از آنچه فرد در آن حضور دارد. این لحظه با یاد گذشته گره خورده؛ اما درعین حال، جزئی از لحظهٔ حال شمرده می‌شود و سرشار از احساس است. زمان با افزودن ابعاد حافظه و خیال، به تخیلی بودن خاطرات منجر می‌شود و آن را سنگین‌تر می‌کند. مانند خاطرات مردگانی که بارشان بر دوش دوستان و نزدیکانشان سنگینی می‌کند و درعین حال، سبب جاودانگی آنان می‌شود (همان، ۳۷۱)؛ ازاین‌رو، فراموشی آنان با برآمدگی روی قبر در زندگی یادآوری می‌شود: «اگر سنگ، روی قبر نباشد، فقط یک برآمدگی و یکی دو آجر که روی هم گذاشته باشند، مثل این است که دیگر نیست، نبوده است» (همان، ۲۶۹). تحمل کردن آسان می‌شود؛ فقط کافی است فراموش کردن را به‌خاطر آورد:

> تحمل کردن آسان است اما اگر همه را بپذیری همه یا هیچ‌کدام. اگر دو را برداری یا سه را از سلسلهٔ اعداد، می‌بینی که نمی‌شود، به هم می‌خورد. باید قید همه را بزنی، از خیر تمامش بگذری، وقتی می‌خواند [...] حتی وقتی یاد می‌گیری که در یک مجموعه‌ای یک کل به نظام باید با پشت دست خاک در گور ریخت [...] فراموش می‌کنی که نیست که دیگر از اینکه سر وعده حاضر نشده‌ای گله‌ای نخواهد داشت (همان، ۳۹۱).

بدین‌سان، آدمی که می‌میرد، هویتش در ادراک کسی زنده است و شکل دیگری از حیات به خود می‌گیرد. زیستن در همین لحظه با حافظه‌ای انباشته اصلی‌ترین ویژگی زمان انسانی است و این روش گلشیری برای ادای دین به لحظات است: «اما من حالا فکر می‌کنم باید خم شد حتی نشست و به یکی نگاه کرد با دقت، انگار که آدم گذاشته باشدش زیر ذره‌بین و مویرگ به مویرگ بخواهد ببیندش» (همان، ۶۰۲). راوی در عالم خیال، خاطراتش را مرور می‌کند، به تصاویر و اشیا از میان فواصل ایجادشده در زمان حال می‌نگرد و خاطرات ازدست‌رفته‌اش را بدون نیاز به حرکت و پیمودن مسافتی فیزیکی و زمانی و با فاصلهٔ بازمی‌یابد؛ اما یادآوری‌ها بین آن‌ها فرق می‌گذارد و به خاطرات خصلتی از زمان حال می‌بخشد. درواقع، اگر دو لحظه دقیقاً یکی باشد، به واژهٔ یادآوری هم نیازی نیست؛ چنان‌که در نظریه‌های خوانش متن، هرگز هیچ دو خوانشی را یکسان نخواهیم یافت. اگر بخواهیم وقایع بیست سال پیش را به‌یاد آوریم،

متوجه خواهیم شد، آنچه به‌یاد می‌آوریم مطابق با وقایع آن زمان نیست؛ چون اگر آن‌ها را به‌خاطر آوریم، هرگز با آنچه در بیست سال پیش رخ داده است، مطابقت ندارند. لحظه نیز از این واقعیت مستثنا نیست. لحظهٔ حال هرگز به خاطرهٔ ما از آن شباهت ندارد. برای آفرینش، باید لحظهٔ اکنون را با همهٔ گذرا بودنش به‌خاطر آوریم و اگر همه‌چیز دقیقاً یکسان تکرار شود، دیگر متوجه تکراری بودنشان نخواهیم شد (ملکی، ۱۳۸۶: ۹۲). ما فقط می‌توانیم خاطرات و جزئیات هر لحظه‌مان را بنویسیم یا رخدادها را ثبت کنیم؛ اما با گذشت زمان و رجوع به آن درمی‌یابیم که حتی یک تصویر واضح از آن را به‌یاد نداریم. این یادآوری با ابهام همراه خواهد بود (بارت، ۱۳۷۴: ۱۰) و به‌رغم جدایی از زمان مألوف خطی و پیش‌رونده، همچنان میرایی را با خود به‌همراه دارد.

۵. نتیجه

نقد ادبی و رمان قرن بیستم به‌علت انعکاس جهت‌گیری‌های فلسفهٔ معاصر ما را به درک زمان و شناخت هویت انسان معاصر می‌رساند. رمان مدرن با تأکید بر فردیت و هویت در شکل‌گیری ترکیب خاصی از خاطرات و انتظارات در قالب زمان نقشی ویژه دارد. ژرژ پوله برای درک فضای اثر ادبی، درک مفاهیم زمان و مکان را در آگاهی شاعر و نویسنده جست‌وجو می‌کرد و معتقد بود برای پاسخ به سؤال بنیادی «من که هستم؟» باید ابتدا به سؤال‌هایی مانند «کجا هستم؟» و «در چه زمانی هستم؟» پاسخ داد. این روش نقد برآن است تا با تحلیل ادراک شخصیت داستانی از لحظه و کشف هرچه بهتر زوایای «جهان آگاهی» نویسنده، خوانشی دقیق‌تر از متن به‌دست دهد. گلشیری نگاهی ویژه به زمان دارد. او توانست با به‌کارگیری شگرد جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی و محوریت دادن به ذهن انسان در داستان‌هایش، به ساختن شکل خاصی از زمان توفیق یابد که برخاسته از عمل آگاهی یا cogito اوست.

گلشیری با بیان لایه‌های مختلف ذهن شخصیت‌ها و بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر، تلقی‌های متفاوت اذهان را در زمان‌های مختلف بازمی‌نماید. پرداخت مکرر داستان‌ها توسط اشخاص گوناگون، ورود به ذهن چندین نفر و شرح روایت براساس دیدگاه آنان، روایت‌هایی مکمل در داستان به‌وجود می‌آورد که از مقولهٔ ادراکی یک نفر خارج

است. در کل صفحه، تعدادی لحظه داریم که همچون معرق تمام قضیه را می‌نمایاند. در روش داستان‌پردازی او یعنی روش داستان‌درداستان نیز با روایت‌های گاه متناقض یک یا چند شخصیت دربارهٔ پدیده‌ای واحد روبه‌روییم که خواننده را با تجربه‌ای جدید از ادراک زمان در داستان‌ها روبه‌رو می‌کند.

نمادهایی همچون ریزش مداوم و یکنواخت فواره‌ها، تکه‌تکه شدن و شکستن موج‌های آب در داستان ***شازده احتجاب*** و تکه‌تکه شدن موج‌های حوض در داستان «مثل همیشه» تداوم ریزش زمان گذشته در لحظهٔ حال‌اند. همهٔ این تصاویر و خاطرات که با در هم شکستن فاصلهٔ زمانی به ما می‌رسند، تکه‌هایی از دنیایی واحد، با قطعاتی ازهم‌گسسته و متعلق به زمان‌های متعددند. درواقع، بی‌پایانی و ناتمامی طرح‌ها که بارها در داستان‌های گلشیری به آن اشاره می‌شود، طرحی از معنای ذاتاً پایان‌ناپذیر آن است که با مفهوم فضاهای شخصی مرتبط است. شمارش از راه‌های ملموس کردن چنین درکی از زمان و به اعداد و ارقام وابسته است. حتی مردگان نیز در ذهن ما، به خطوط و اعداد نیازمندند: سوم، هفتم و چهلم؛ بدین‌سان، آدمی که می‌میرد، هویتش در ادراک کسی زنده است و شکل دیگری از حیات را به خود می‌گیرد. درواقع، آن‌گاه که به مطالعهٔ واقعیتی می‌پردازیم، آن را با آنچه در ذهن و حافظه‌مان پدیدار می‌شود، تحلیل می‌کنیم و درعین حال، مجبور به فراموش کردن لحظات پیش از آنیم. بنابراین، تکرارها، یادآوری‌ها و حتی فراموش کردن‌ها برای شخصیت‌های داستانی گلشیری، رکن اصلی در ادراک لحظه و روشی برای ادای دین به آن است.

پی‌نوشت‌ها

1. Marcel Proust
2. Ricoeur
3. Poulet
4. Dorothy Richardson
5. James Joyce
6. William Faulkner
7. Wirginia Woalf
8. William James
9. Gaston Bachelard

10. Starobinski
11. Jean Pierre Richard
12. Jean Rousset

منابع

- ایدل، له اون (۱۳۷۴). ***قصهٔ روان‌شناختی نو***. ترجمهٔ ناهید سرمد. چ۲. تهران: شباویز.
- بارت، رولان (۱۳۷۴). «ژرف‌نگری». ترجمهٔ احمد اخوت. ***فصلنامهٔ زنده‌رود***. ش۱۰ و ۱۱. صص۱۶- ۱۹.
- بابک معین، مرتضی (۱۳۸۶). «از نقد تخیلی تا نقد مضمونی». ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***. ش۳. صص۷۳- ۹۰.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). ***نقد مضمونی آرا و اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله***. تهران: علمی و فرهنگی.
- بگن، آلبرت (۱۳۷۲). «بالزاک؛ تشویش فلسفی برای درک قانون زمان». ترجمهٔ سیروس سعیدی. ***ادبستان فرهنگ و هنر***. ش۵۱. صص۵۷- ۵۹.
- بیات، حسین (۱۳۸۳). «زمان در داستان‌های سیال ذهن». ***پژوهش‌های ادبی***. ش۶. صص۷- ۳۲.
- پوله، ژرژ (۱۳۹۰). ***فضای پروستی***. ترجمهٔ وحید قسمتی. تهران: ققنوس.
- جهاندیده، سینا (۱۳۹۱). «زمان، هویت و روایت: چگونگی فهم زمان در روایت‌های تخیلی غرب و ایران». ***فصلنامهٔ ادب‌پژوهی***. ش۱۹. صص۱۲۱- ۱۵۱.
- خزانه‌دارلو، محمدعلی و معصومه حامی‌دوست (۱۳۹۲). «فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی». ***فصلنامهٔ ادب‌پژوهی***. س۷. ش۲۵. صص۹- ۳۱.
- دیپل، الیزابت (۱۳۸۹). ***پیرنگ***. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.
- 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: نشر مرکز.
- ستاری، رضا و دیگران (۱۳۸۹). «بررسی تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثار گلشیری». ***فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی***. س۱۴. ش۴۶. صص۱۴۹- ۱۵۹.
- سعید، ادوارد (۱۳۷۷). ***جهان، متن و منتقد***. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: توس.

- شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۲). «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی». ***کتاب ماه هنر***. ش۶۱ و ۶۲. صص۱۳۸- ۱۵۰.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۰). ***تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات***. تهران: نشر مرکز .
- فاکنر، ویلیام (۱۳۸۶). ***خشم و هیاهو***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- فلکی، محمود (۱۳۸۲). ***روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)***. تهران: بازتاب‌نگار.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱). ***جنبه‌های رمان***. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «زمان و روایت». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. ش۲. صص۱۲۳- ۱۴۴.
- کوندرا، میلان (۱۳۸۳). ***آهستگی***. ترجمهٔ دریا نیامی. تهران: فارسی کتاب.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵). ***وصایای تحریف‌شده***. ترجمهٔ کاوه باسمنجی. تهران: روشنگران.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸). ***باغ در باغ***. ج۱. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــــ (۱۳۷۹). ***مجموعهٔ آثار هوشنگ گلشیری***. ج ۱و ۲. آلمان غربی: نوید.
- ـــــــــــ (۱۹۹۸). ***جن‌نامه***. سوئد: باران.
- ـــــــــــ (۱۳۸۴). ***شازده احتجاب***. چ۱۴. تهران: نیلوفر.
- ملکی، دومان (۱۳۸۶). «بورخس و فراموشی». ***گلستانه***. س۷. ش۸۲. صص۸۷- ۹۳.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). ***گزیده‌مقالات روایت***. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- می، درونت (۱۳۷۲). ***پروست***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: طرح نو.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***. چ۴. تهران: نشر چشمه.
- میور، ادوین (۱۳۷۲). ***ساخت رمان***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: علمی.
- وات، ایان و دیگران (۱۳۷۴). ***نظریهٔ رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نظر.
- Edel, L. (1995). *Qesse-ye Ravānshenākhti-ye No.* N. Sarmad (Trans.). Tehran: Shab viz. [in Persian]
- Babak Mo'in, M. (2007). "Az Naqd-e Takhayyoli ta Naqd-e Mazmuni". *Farhangestān-e Honar. No. 3*. pp. 90- 73. [in Persian]
- _____ (2010). *Naqd- e Mazmuni*, 'rr *a' va Raveshshenāsi-ye Poulet.* Tehran: 'Elmi va Farhangi. [in Persian]
- Béguin, A. (1993). "B lz k; Tssvvihh-l lll ll fi brr yyk kkkk-e Gkkkun-e Zamnn". S. Sa'idi (Trans.). *Adabestān-e Farhang o Honar. No. 51*. pp. 59- 57. [in Persian]
- Barthes, R. (1995). "Zharfnegari". A. Okhovvat (Trans.). *Zenderud. No. 10 & 11*. pp. 19-16. [in Persian]
- Bay t, H. (2004). "Zmnaa aa a D tt -yy yyyyyn nnnnn". *Pazhuhesh-e Adabi. No. 6*. pp. 7- 32. [in Persian]

- Poulet, G. (2011). *Fazā-ye Pruosti*. V. Qesmati (Trans.). Tehran: QoQnus. [in Persian]
- Jah ndideh, S. (2012). "Zamvvv vvvwytt va Rvvyytt rrr Rvvyytt aa-ye Takhayyoji-I Irnn va Qharb". *Adab Pazhuhi. No. 19*. pp. 151- 121. [in Persian]
- Khazanehdarlu, M.A. & M. H midust (2012). "zzz rrr Dsstnn -ye Golshiri". *Adab Pazhuhi. No. 25*. pp. 9- 31. [in Persian]
- Dipole, E. (2010). *Tarh*. M. Ja'fari (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Dychz, D. & J. Astlvrdy (2007). *Romān-e Qarn-e Bistom dar Nazariyeha-ye Romān*. H. P yande (Trans.). Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Ricur, P. (2003). *Zendegi dar Donyā-ye Matn.* B. Ahmadi (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Satt ri, R. (2010). "oo t le e-ye Taqoool-e Modernism Va Ostureh dar ' r-e Hushang Golshiri". *Adabe Pārsi. No. 46*. pp. 149-159. [in Persian]
- Sa id, E. (1998). *Jahān, Matn va Montaqed.* A. Afsari (Trans.). Tehran: Tus. [in Persian]
- Sheykh Mahdi, A. (2004). "Jss t ri rrr Zmmaa aa a Tasvir-e Sinema yi". *Ketāb-e Māh-e Honar. No. 61 & 62*. pp. 138- 150. [in Persian]
- Sana'ati, M. (2001). *Tahlil-e Ravānshenākhti dar Honar Va Adabiyāt*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Faulkner, W. (2007). *Khashm va Hayāhu.* S. Hoseini (Trans.). Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Faleki, M. (2003). *Revāyat-e Dāstān.* Thhrnn: Bzztbb Nggrr [[iP Prr ii a]]
- Forster, E.M. (2012). *Janbehā-ye Romān*. E. Yunesi (Trans.). Tehran: Neg h. [in Persian]
- Q semi Pur, Gh. (2008). "ZamVV Va Rvvyytt ". *Naqd-e Adabi*. *No. 2*. pp. 132- 144. [in Persian]
- Kundera, M. (2003*). 'Ahestegi.* D. Niyāmi. (Trans.). Tehran: F rsi Ket b. [in Persian]
- _____ (2005). *Vasāyā-e Tahrif Shode*. K. Bāsemanji (Trans.). Tehran: Roshangar n. [in Persian]

- Golshiri, H. (1998). *Jen Nāme*. Sweden: Bārān. [in Persian]
- _____ (2000). *Majmu'e Āsār-e Hushang Golshiri*. Vol. 1 & 2. Almane Gharbi: Navid. [in Persian]
- _____ (2005). *Shāzde Ehtejāb*. Tehran: Nilufar. [in Persian]
- _____ (2008). *Bāgh Dar Bāgh*. Vol. 1. Tehran: Nilufar. [in Persian]

- Maleki, D. (2007). "Borksss Va aarmniiii ". *Gholestane. No. 82*. pp. 87-93. [in Persian]
- McQuillan, M. (2009). *Ghozide Māghalat-e Revāyat*. F.Mohmmadi (Trans.). Tehran: Minu-e Kherad. [in Persian]
- Meay, D. (1993). *Proust*. F. T heri (Trans.). Tehran: Tarh-e No. [in Persian]
- Mir 'Abedini, H. (2007). *Sad Sāl Dāstān nevisi dar Iran*. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Mior, E.(1993*). Sākht- . Romān*. F. Badrehyi (Trans.). Tehran: 'Elmi. [in Persian]
- Watt, I. (1995). *Nazariye-e Romān*. H. P yande (Trans.). Tehran: Nazar. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی