● مجموعه داستان «قصهٔ آشنا» ● نوشتهٔ احمد محمود ● چاپ دوم: ۱۳۷۰ ● ناشر: انتشارات نگاه

●قصه‌ای آشنا از

تصمیم گرفته‌ایم که از تهران به اهواز مسافرت کنیم. قطار را برمی‌گزینیم، بلیت را تهیه می‌کنیم و در روز و ساعت حرکت به کوپهٔ خود می‌رویم. غیر از ما هیچ کسی در آن کوپه نیست. تا اراک به تنهایی مسافرت می‌کنیم. اما، در ایستگاه اراک، چند مسافر دیگر به کوپهٔ ما اضافه می‌شوند. قطار حرکت می‌کند. ما تازه‌واردان را نه دیده‌ایم و نه می‌شناسیمشان. لحظه‌ها می‌گذرند و کم کم هر کدام از آنها حالتی به خود می‌گیرد: یکی سیگار می‌کشد و فکر می‌کند، یکی روزنامه یا کتاب یا پرونده‌ای را از نظر می‌گذراند، یکی از پنجره به بیرون خیره می‌شود، یکی چشمانش را می‌بندد تا استراحت کند، و ما هم آنها را می‌نگریم رفته رفته سکوت خسته‌کننده می‌شود. یکی از مسافران همراه خود میوه آورده و تعارف می‌کند، آن یکی سیگارش را جلو دیگران می‌گیرد، دیگری می‌پرسد که چه می‌خواند و یا آنکه می‌تواند صفحهٔ حوادث روزنامه رابردارد؟...وناگهان متوجه می‌شویم که راجع به موضوعی (مثلاً قاچاق مواد مخدر از مرز پاکستان، افزایش فحشا در آبادان، جنگ در یوگوسلاوی، بهداشت کوپه‌های قطار، اوضاع ناهنجار راه آبهای تهران و ...) با هم وارد گفتگو شده‌ایم. لحظاتی بعد ما می‌توانیم به یکدیگر بگوییم:

«آقا شما خیلی نومید و بدبین هستید.»

«شما دیگر زیادی خوش‌بین هستید.»

«چطور می‌توانید بی‌اعتنا باشید؟»

«آدم نباید زیاد احساساتی باشد.»

و لحظات به همین گونه می‌گذرند. مسافران در شهرهای مختلف از قطار پیاده می‌شوند، اما مسافران دیگری جای آنها را می‌گیرند. و گفتگوها همچنان ادامه دارند.

هنگامی که به مقصد می‌رسیم، به خانه می‌رویم، لباس عوض می‌کنیم و گوشه‌ای می‌نشینیم تا چای بنوشیم. همسرمان، دوستمان یا فرزندمان می‌پرسد: «مسافرت چطور گذشت؟» فقط پاسخ می‌دهیم: «خسته‌کننده بود. اما خوب بود.» دیگر چیزی نمی‌گوییم، اما فوراً همهٔ لحظات و افراد را به یاد می‌آوریم. با بعضی از مسافران دوست شده‌ایم، هنگام خداحافظی با یکدیگر دست داده‌ایم و به امید دیدار گفته‌ایم و حتی شاید شمارهٔ تلفن و نشانی هم رد و بدل کرده‌ایم. اما آیا می‌توان گفت که آنها را می‌شناسیم؟ بله می‌توان گفت. یکی بدبین بود و دیگری خوشبین، یکی بی‌اعتنا بود و دیگری احساساتی. ارزیابی ما در مدت آشنایی با آنها این است. ما به وسیلهٔ نشانه‌هایی که از آنها دریافت کرده‌ایم، به چنین نتیجه‌ای رسیده‌ایم. اما اگر بپرسندکه آن فرد بی‌اعتنا درگذشته که بوده یا چه می‌کرده (پیش از آشنایی با ما)، ما چه پاسخی خواهیم داد؟ پاسخ ما این است: «نمی‌دانیم.» آیا این اشکالی ندارد؟ مسلماً نه. برای ما مهم نیست که او در گذشته که بوده و چه می‌کرده، بلکه مهم این است که در لحظات آشنایی با ما که بود و چه کرد! او در همان مدت کوتاه آشنایی با ما گفتگوکرد و ما از نشانه‌هایی که از او گرفتیم، دریافتیم که او نسبت به همه چیز بی‌اعتنا است. همین کافی است.

حالا تصورکنید که این افراد نه مقصد معینی داشته‌اند و نه سرنوشت مشخصی. ما فقط برای لحظاتی در مسیر زندگیمان (از تهران تا اهواز)، با آنها همسفر بوده‌ایم. این سرگشتگان، این آدمهای بی‌سرنوشت و بی‌سرگذشت، که در خلاء تمدن ناهنجار جوامع بشری رها گشته‌اند و همچون شهابهای سرگردان در فضای بی‌پایان، اسیر جاذبه‌های ستارگان، از این سو به آن سو می‌روند، بدون آنکه هدفی داشته باشند. اینان، آدمهای داستان کوتاه‌اند؛ و ما به اندازهٔ همان مدتی که توانستیم در آن زمان کوتاه همسفران خود را بشناسیم، در داستان کوتاه فرصت جستجو داریم.

اما چرا در داستان کوتاه برای ما مهم نیست که آدمها که بوده‌اند و چه می‌کرده‌اند؟ و چرا مهم است که چه هستند و چه می‌کنند؟ زیرا ما در داستان کوتاه با انسان فلسفی و عامی روبه‌روییم که از میان انبوه آدمهای دیگر به تصادف برگزیده شده است. این انسان، انسانی است که در سرنوشت و موقعیت با دیگران شریک است. و

● سیامک وکیلی

داستانی کهن

تنها از لحاظ برخی ویژگیها تفاوت می‌کند، که مهم نیست. مهم موقعیت اوست در جامعه، مثلاً ایران، آلمان، فرانسه یا آمریکا.

خالد در رمان «همسایه‌ها» و طوبا در رمان «طوبا و معنای شب» آدمهای مشخصی هستند با زندگینامهٔ مشخص و ویژگیهای مشخص. ممکن است که در مسائلی با دیگران مشترک باشند، اما در مجموع منفرد هستند. نمی‌توان خالد دیگر یا طوبای دیگری را یافت که همچون آنان باشند. اما آدمها در داستان کوتاه همگانی‌اند؛ نه به معنای الگو یا نماد، بلکه «کلی»اند، فقط انسان‌اند، انسان به معنای کلی. ما در «طوبا و معنای شب» با زنی روبه‌روییم به نام طوبا و با فلان ویژگیها که در مسیر زندگیش با مشکلاتی روبه‌رو شده که جامعهٔ آن زمان ایران به وی تحمیل کرده است. از این جهت، او خاص است، هر چند مشکلاتش عام باشد. اما در داستان کوتاه، ما با انسان به معنای کلی آن طرفیم. برای ما مهم است که طوبا با ویژگیهایش از دیگران بازشناخته شود. اما در داستان کوتاه به هیچ وجه مهم نیست که حسن، حسن باشد و ژیلا، ژیلا، زیرا ما نمی‌خواهیم در داستان کوتاه با فرد خاصی طرف باشیم، بلکه مقصود انسان است در فلان موقعیت. از این رو، در رمان مهم است که افراد در گذشته که بوده‌اند و چه می‌کرده‌اند (نه به معنای زندگینامه وروایت)، اما در داستان کوتاه ما با انسان به همان گونه که «اکنون» هست رو به رو خواهیم بود.

گذشته‌گرایی، هر چند ما را با دلایل اجتماعیِ شکل‌گیری و رشد شخصیت افراد آشنا می‌کند، به طور عمومی بینشی کاذب نیز به ما می‌دهد. هنگامی که نویسنده حرکت داستان را در زمان رخ دادن آن متوقف می‌کند تا با بازگشت به گذشته دلیلی برای فلان اندیشه یا کردار و یا فلان تمایل آدم داستان بتراشد، این گونه می‌نماید که معمولاً گذشتهٔ افراد خارج از آنهاست و نویسنده آن را به گونه‌ای غیر طبیعی با سرنوشت آدمها درمی‌آمیزد:

وقتی در راهپیمایی اول ماه مه رژه می‌رفت، قادر نبود آهنگ حرکت را حفظ کند و دختری که پشت سرش بود او را دشنام می‌داد

و پایش را لگدمی‌کرد. در وقت سرودخوانی هم هیچ یک از سرودها را نمی‌دانست و مانند هنرپیشهٔ فیلمهای صامت دهانش را بی‌صدا بازمی‌کرد. بعداً همکاران پی به کارش بُردند و او را لو دادند. [سابینا] از همان زمان از تمام راهپماییها بیزار بود.[1]

در اینجا سابینا یکی از آدمهای کتاب «بار هستی» ، حسی دارد که نویسنده برای آنکه علتی برای آن بتراشد، به گذشته رجوع می‌کند. در وهلهٔ اول، هدف نویسنده برای این بازگشت، رجوع به چکسلواکی و نشان دادن اوضاع اجتماعی آن است. از این جهت، هر لحظه به دنبال بهانه‌ای می‌گردد تا از زمان حال (زمان داستان) به گذشته بپرد. و دوم آنکه هرگاه چنین پرشی انجام می‌دهد، به نظرمی‌رسد که با دو نفر به نام سابینا طرف هستیم، نه یک نفر که ساختهٔ چنین تاریخی است. اما آیا خود سابینا توانایی دارد که چنین تاریخی را به ما نشان دهد؟ مسلماً.

هر پدیده‌ای، در هر زمان، تاریخ خود را در خود دارد. درحقیقت هر پدیده‌ای شامل مجموعه‌ای از رویدادهای تاریخی است که از سر گذرانده و تأثیرشان را پذیرفته است. بنابراین، کردار و اعمال هر پدیده، بازتابی است از تمامی تاریخی که در خود دارد. این بازتاب از مجموعهٔ عناصری سرچشمه می‌گیرد که هر پدیده را در زمان «حال» می‌سازد، و هستی تاریخی[2] بیان‌کنندهٔ همین بازتاب است. انسان نیز به عنوان یک پدیده قادر است خود را در هر لحظه به همراه تمامی تاریخش بیان کند. از این رو، بازگشت به گذشته چنان نیست که هرگاه نویسنده در بیان کردار آنها دچار بی‌علتی شد، از آن سودجوید. زمانی مجاز هستیم به گذشته سفر کنیم که دلیل و بهانه‌ای توانمند در آدم داستان مجوزش را صادرکند.

اولین نوشته در مجموعهٔ «قصهٔ آشنا» که نام کتاب را نیز دارد، دارای بازگشتهای بی‌دلیل است، که به آن خواهیم پرداخت. اول آنکه ما با یک داستان رو به رو نیستیم، بلکه زندگینامه‌ای را می‌خوانیم که مربوط به شخصی است به نام کریم. دوم آنکه کریم، با مشخصاتی که در مورد آدم داستان کوتاه برشمردیم، متعلق به داستان کوتاه نیست. (این نوشته حدود ۴۰ صفحه از کتاب را دربرمی‌گیرد، با وجود این از لحاظ موضوعی در محدودهٔ داستان کوتاه جای دارد.) از این رو، در این بخش، از بررسی آن خودداری می‌کنیم.

بزرگترین موفقیت احمد محمود در این مجموعه، (۱) داستانهای کوتاه «خرکش» است که می‌توان آن را یکی از بهترین داستانهای کوتاه شمرد ـ که در جای خود به آن می‌پردازیم ـ (۲) و خلق و پافتن آدمهای داستان کوتاه در همه داستانها، به غیر از نوشتهٔ اول «قصهٔ آشنا» است.

آدمها در داستان «جستجو» ، پیرزن در «عصای پیری» ابوی‌معتوب در «ستون شکسته» ، بی‌بی در «سایه» علی عندلیب در «خرکش» ، کسانی هستند که ما می‌شناسیمشان. لزومی ندارد تا بدانیم که کجا متولد شده‌اند و کجا زندگی می‌کنند و اسم و رسم و گذشته‌شان چیست؛ مهم این است که می‌توانیم آنها را در پیرامون خویش، در زندگی روزمره بیابیم. آنها آن‌قدر آشنا هستند که هنگام خواندن داستانشان، می‌توانیم همتاهای آنها را در ذهن پیداکنیم و بدانیم که اینها همان آدمهایی هستند که روزانه با آنها برخورد داریم، بی‌آنکه بدانیم که و چه هستند. کمتر نویسنده‌ای در ایران توانسته است چنین آدمهایی را بیابد. اغلب برای یافتن علل کردارها در زمان حال، به زندگینامهٔ آدمها روی می‌آورند و آنها را آن قدر خاص می‌کنند که تنها می‌مانند.

با این همه، اگر احمد محمود در این زمینه موفق بوده، در زمینه‌های دیگری همچون توصیف و تصویر، و زمان در داستان ناموفق بوده است.

توصیف و تصویر در داستان

توصیف، یعنی بیان مشخصات بیرونی محیط، در لحظه‌های مشخص، آن چنانکه هست. این تعریف مربوط است به توصیف ابتدایی در داستان:

> کریم، تو ایوان، مداد را شوت کرد پشت بام. دوات و قلم فرانسه را برداشت و برگشت پیش پدر.[3]
>
> ... دیده بودکه ستونها گچبری است و ایوان با چند چراغ سقفی روشن است و میز بزرگی وسط ایوان است و چند تا صندلی سفید، جابه جا ـ جدا از هم و کنار هم ـ چیده شده است[4]...

● به نظر می‌رسد که زمان مطلقاً برگشت‌ناپذیر است. اما انسان ظاهراً تنها پدیده‌ای است که قادر است آن را در ذهن تکرار کند.

● تنها و بزرگترین موفقیت احمد محمود، در این مجموعه [«قصهٔ آشنا»]، داستان کوتاه «خرکش» است که می‌توان آن را یکی از بهترین داستانهای کوتاه شمرد.

مردها، تو حیاط، جابه جا ایستاده‌اند، یا پای دیوار چندی زده‌اند و سیگار می‌پیچند و سیگارمی‌کشند. بیل، تو خاک زیر و رو شده باغچه نشسته است. دوچرخه، زیر سایبان روزین ورو سکّان - چرخهایش به هواست[۵]

پیرزن پاکشان پیش رفت و به در ماشین پنجه سایید و دستگیره را گرفت. تابستان بود، دستگیره داغ بود، در ماشین بازنشد. صدای پیرزن آرام بود.[۶]

ابویعقوب می‌خندد. دندانهاش درشت و زرد است. کامیون از کنار تانک تی - هفتاد و دو می‌گذرد. رو بدنهٔ تانک جا به جا شعار هست[۷].

عمهٔ جواهر پشت سر مردش ایستاده بود. رو مقنعه کلاه گذاشته بود و چادر را تا کرده بود و زده بود زیر بغلش.[۸]

علی عندلیب، تو سی متری، رو پای لنگ تکیه می‌دهد، سیگاری به لب می‌گذارد و از رو بساط کنار جدول، بستهٔ ابریشمی را برمی‌دارد.[۹]

در توصیف ابتدایی، نویسنده، به همراه موضوع در کوچه پسکوچه‌های داستان می‌گردد و هر آنچه را می‌بیند، بیان می‌کند. اما آیا این «هر آنچه» شامل همهٔ آنچه در مسیر دیده می‌شود خواهدبود؟ نه! نویسنده آنچه را به کل داستان کمک می‌کند و ضروری است، برمی‌گزیند؛ اما آنچه گزیده می‌شود، باید به طور طبیعی در مسیر باشد.

فرض کنید که در یک عصر پاییزی، پس از یک بارش طولانی، روی یکی از نیمکتهای پارک دانشجو نشسته‌اید و سیگارمی‌کشید و به اطراف می‌نگرید. چه می‌بینید؟ درنظر آورید که در یکی از روزهای گرم تابستان، ساعت یک بعدازظهر، در میدان توپخانه، در صف اتوبوس ایستاده‌اید و منتظرید تا اتوبوس بیاید. به هر طرف نگاه می‌کنید. چه می‌بینید؟ یا تصورکنیدکه کنار پنجرهٔ اتوبوس دو طبقه نشسته‌اید تا از میدان راه‌آهن به تجریش بروید. سرتان را به شیشهٔ اتوبوس چسبانده‌اید و خیابان و پیاده‌روها را از نظر می‌گذرانید. چه می‌بینید؟ در هر سه حالت، ممکن است شما هم همه چیز را ببینید؛ چیزهایی که اصلاً با هم جور درنمی‌آیند. همه متعلق به تهران‌اند، اما با تضادهای فاحش. چرا؟ چون نگاه شما دارای هیچ گونه موضوعی نیست. شما در پارک نشسته‌اید تا استراحت کنید. در صف اتوبوس ایستاده‌اید و کلافه‌اید. سوار اتوبوس هستید و می‌خواهید به تجریش بروید. بنابراین، در هر سه حالت، دنبال چیز خاصی نمی‌گردید. از این رو، خیلی چیزها را می‌بینید که قصد دیدنش را ندارید و یا خیلی چیزها از جلوِ چشم شما می‌گذرند، اما نمی‌بینیدشان. اما حالا اگر به جای آنکه روی نیمکت پارک بنشینید، قرار باشد دنبال یک جفت کفش بگردید، و یا مثلاً سردبیر مجله‌ای که در آن کارمی‌کنید به شما مأموریت دهد در مورد بهداشت خیابان ولی عصر (از میدان راه‌آهن تا تجریش) مقاله‌ای بنویسید، دیگر همه چیز فرق می‌کند. حالا شما دارای هدفی هستید و نگاه شما موضوع دارد. بنابراین، در هر دو سوی خیابان یا به دنبال کفش‌فروشی می‌گردید و یا دنبال آثار و نشانه‌هایی که مربوط به بهداشت خیابان باشد. و در حقیقت، نگاهتان آن آثار و نشانه‌هایی را جذب می‌کند که موضوعش از پیش تعیین شده است. حالا اگر همان زمان که بهداشت خیابان را از نظر می‌گذرانید، وارد چند ناهارخوری بشوید تا از وضع بهداشت آنها هم باخبر شوید، از موضوع پرت افتاده‌اید. موضوع شما بهداشت خیابان است، نه ناهارخوریها. این کار مثل این است که ما در همان کوپهٔ قطار نشسته باشیم و مشغول گپ زدن در مورد مترو تهران که مثلاً بیست سال پیش شروع شده است. ناگهان یکی بگوید: «هی، بیست سال پیش یادش به خیر، یه رفیقی داشتم که همیشهٔ خدا مفش آویزون بود!» حتماً می‌دانید که دیگران چه واکنشی نشان خواهندداد. چنین کاری را احمد محمود انجام داده است:

بیژنک عرّه می‌کشد و برمی‌گردد پیش بچه‌ها..[۱۰]

تا اینجا هیچ اشکالی ندارد. بیژنک می‌خواهد با پدرش برود، اما پدرش وی را با خود نمی‌برد. بنابراین او هم «عرّه می‌کشد» اما احمد محمود در ادامهٔ جمله می‌نویسد:

... پشت لب بیژنک همیشه، از مف سوخته است و سرخی می‌زند.

و معلوم نمی‌شود که این چه ربطی به داستان و یا به دیگران دارد! افکار فولاد در «سایه» و خاله نصرت در «عصای پیری» نیز همین گونه‌اند.

اغلب توصیف را با روایت اشتباه می‌گیرند. روایت می‌کنند به خیال آنکه توصیف کرده‌اند. زمانی که حس در توصیف پدیده‌ها دخالت می‌کند و به آنها معنی می‌دهد، پدیده‌ها نه توصیف، که روایت می‌شوند. و درحقیقت، روایت یعنی تعبیر و تفسیر و تعریف نویسنده از پدیده‌هایی که توصیف می‌کند. احمد محمود به غیر از «قصهٔ آشنا» که تقریباً روایت کامل است، در باقی داستانهایش تا آنجا که توانسته از روایت چشم‌پوشی کرده تا جایی که در داستان «خرکش» به گونه‌ای تقریباً مطلق بدون روایت است.

جوان خیس عرق بود. گونه‌های پر گوشتش سبزه می‌زد، موی سرش تنک بود،...[۱۱]

این یک توصیف ابتدایی است. اما همین که در ادامه‌اش می‌خوانیم:

● مشکل احمدمحمود ـ در مورد زمان ـ در این مجموعه [«قصهٔ آشنا»] این است که وی تصور کرده می‌تواند مسئلهٔ حرکت را با بازگشتهای پیاپی و شکستن زمان حل کند. چنانکه اغلب نویسندگان امروز ایران چنین تصوری دارند!

... عصبانی شد، تند پیش آمد، با کج‌خلقی در را بازکرد و تلخ اما آرام گفت.

با یک روایت طرف هستیم. واژه‌ها و ترکیباتی چون «عصبانی»، «کج‌خلقی» و «تلخ» تعبیر و تفسیر نویسنده از رفتار جوان است.

لطف زندگی به تنوع آن است. و سبب تنوع، آدمهای گوناگون با شیوه‌های اندیشه، سلیقه و پسند، اخلاق و رفتار، خیالات، خواستها و آرزوهای گوناگون است. و همهٔ اینها شالودهٔ تعابیر، تفاسیر، تعاریف و برداشتهای گوناگون از جهت دریافت تجربه از هنر و توانایی کشف مفاهیم و انطباق تصورات شخصی بر سیر تکاملی یک جریان، یا شکل گرفتن و پیدایی یک عمل از جانب خواننده (مخاطب هنر) است.

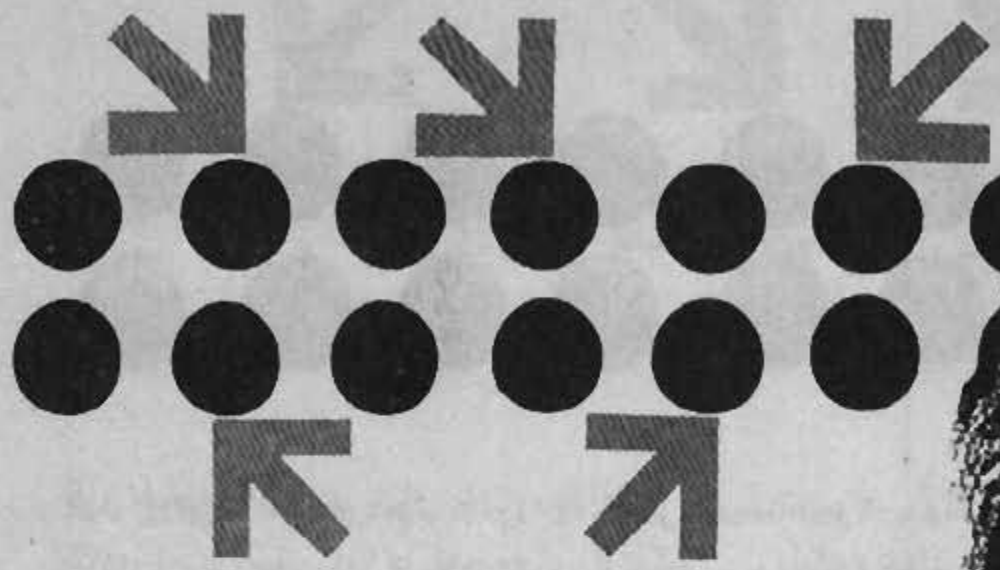
راوی را به کسی تشبیه کرده‌اند که از سوراخ کلید داخل اتاق را می‌نگرد و هر آنچه را می‌بیند و می‌شنود برای ما بازمی‌گوید. کاری که ما می‌کنیم این است که پس گردن این راوی را می‌گیریم و از جلوِ سوراخ کلید دورش می‌کنیم. اما چون برای این همه آدم یک سوراخ کلید کافی نیست، لاجرم یک دیوار را هم برمی‌داریم (همچون صحنهٔ نمایش). بنابراین، تمامی ما به طور یکسان آنچه را در اتاق رخ می‌دهد، می‌بینیم. ما دیگر چشم و گوش خودمانیم و توانایی تعبیر و تفسیر را ـ بر حسب دریافتمان از رویدادها ـ داریم. حالا به دنبال راوی بگردیم! او همچون دیوی که شیشهٔ عمرش شکسته باشد، دود شده وبه آسمان رفته است؛ اما در پس دود کسی را مشاهده می‌کنیم که همچون ما به زندگی درون اتاق می‌نگرد، و همچون ما انگشت حیرت به دهان می‌گزد. او نویسنده است؛ کسی است که خالق اتاق و زندگی درون آن است. اما چون اتاق، با همهٔ محتویاتش، از ذهن او خارج شد، دارای چنان استقلالی است که خود او نیز همچون دیگران حیران پیچیدگیهای آن است.

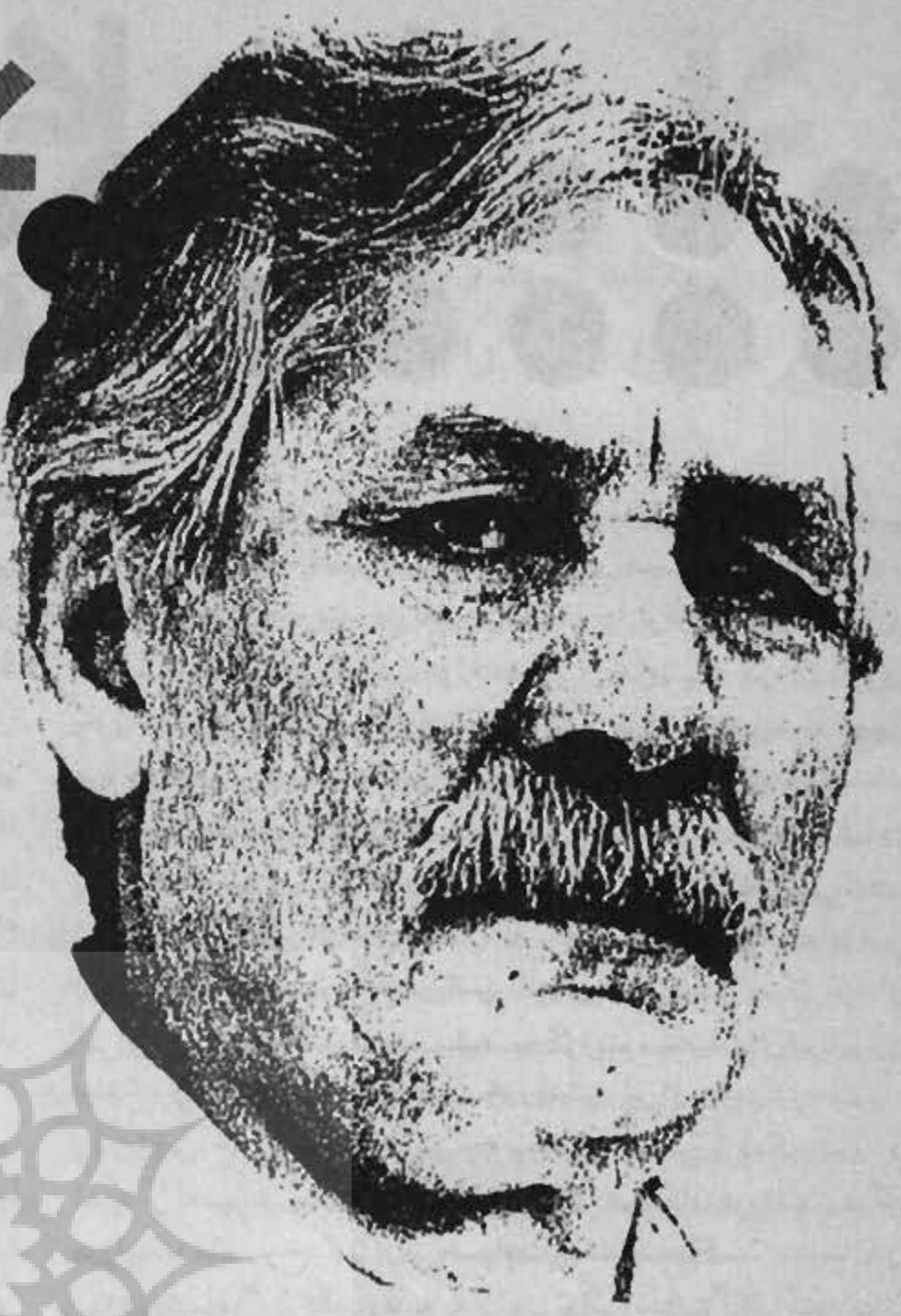
تصاویر داستانی

چنانچه راوی را از دخالت در داستان منع کنیم، توصیف ابتدایی نخواهد توانست مفهوم و هدف داستان را به ما بنمایاند؛ زیرا توصیف ابتدایی تنها قادر است به ما بگوید که محیط دارای چه مشخصاتی است. اما گذشته از توصیف ابتدایی، توصیف دیگری داریم به نام توصیف عالی که منجر به تصاویر ساختاری و بنیادی در داستان می‌شود و مفهوم اصلی داستان به وسیلهٔ همین تصاویر به خواننده القا خواهدشد.

تصویر، بیان مشخصات بیرونی آن پدیده‌هایی است که در لحظه‌ای معین و مکانی معین و در ارتباط با یکدیگر، بتوانند دارای معنی و مفهوم مشخصی باشند. تصویرِ ساختاری، آن تصویری است که حس انسانی یکی از واحدهای آن نباشد. چنین تصویری کمک می‌کند تا فضای داستان معنا پیداکند. اما تصویر بنیادی ـ که حس انسانی یکی از واحدهای اصلی آن است ـ کمک می‌کند تا مفهوم اصلی و درونی داستان که هدف نویسنده نیز هست، نمایان شود. با وجود این، جداسازی این دو آن چنان نیست که بتوانیم به گونه‌ای مطلق جایگاه هر یک را مشخص کنیم، بلکه هر دو در ساختمان داستان جای دارند. تنها ازاین نظر که کدام بیشتر درکجا خلق می‌شوند، قابل تقسیم‌بندی هستند.

فرض کنیم که ما پس از یک راهپیمایی طولانی در میان جنگل، به کلبهٔ کوچکی می‌رسیم. ظاهراً درش بسته است و هیچ کس هم در آن نیست. شاید ساکن یا ساکنین آن به جایی رفته‌اند و بازمی‌گردند و یا شاید هم کسی در آن زندگی نمی‌کند. ما می‌توانیم با نگاهی به پیرامون کلبه ـ علفهای چیده نشده و خشک، چوب، سنگ، گردوخاک، پنجره‌های کهنه با شیشه‌های کثیف و ... ـ تا حدود زیادی پی ببریم که کسی در آن زندگی نمی‌کند. اما جلوتر می‌رویم و قسمتی از شیشه یکی از پنجره‌ها را پاک می‌کنیم و به درون کلبه نظرمی‌اندازیم، این اشیا در دیدگاه ما قرارمی‌گیرند: یک سماور بر تنجی روی میز چوبی کوتاه و کوچکی است و روی آن قوری چینی بند زده‌ای قراردارد؛ در کنار سماور، روی میز چند استکان و نعلبکی در سینی فلزی کوچکی به طور نامنظم چیده شده؛ یکی از استکانها در نعلبکیش برگشته و شکسته است؛ در کنار میز تشکچه‌ای پهن است؛ در یک سوی تشکچه، نزدیک میز سماور، قندان و شیشه کوچکی، محتوی چای، دیده می‌شوند و در سوی دیگر آن کتابی قراردارد که به نظرمی‌رسد «دیوان» حافظ باشد، با عینکی روی آن؛ بالای تشکچه و سماور تاقچه‌ای است که روی آن یک آینه و یک گلدان شمعدانی به چشم می‌آید؛ گلدان خشک است و ساقهٔ خشک شمعدانی هم شکسته است. به غیر از اینها، چیز دیگری به چشم ما نمی‌آید. اما همین اشیا و طرز قرارگرفتن و موقعیت آنها یک تصویر ساختاری را می‌سازد که دارای مفهوم است. می‌توانیم به راحتی فضای مرده و پوسیدهٔ درون کلبه را حس کنیم. البته اگر ما درون کلبه چیزی نمی‌دیدیم، چنین فضایی را نیز احساس نمی‌کردیم. این تصویر، یک تصویر ساختاری است که فقط اشیا (من حیث المجموع) ساخته‌اند. اما اگر در همین وضعیت، روی تشکچه، پیرمرد یا پیرزنی قرارگیرد که مثلاً عینک را به چشم و





کتاب را در دست دارد و آرام آرام تکان می‌خورد، کیفیت کلبه دگرگون می‌شود. دیگر ما، تنها، فضای مرده را احساس نمی‌کنیم، بلکه حس عمیقی که به مرگ و مردگی و پوسیدگی آلوده است، ناگهان به ما هجوم می‌آورد. این می‌تواند تأثیر وحشتناکی بگذارد، چرا که به گونه‌ای با زندگی خود ما نیز ارتباط برقرار می‌کند. بنابراین، اگر در تصویر اول همه چیز را مرده و تمام شده یافتیم، در این تصویر چیزی را می‌یابیم که می‌توان آن را چنین تعبیر کرد: مرگی که در حال زیستن است.

چنین تصویری هنگامی که در مسیر یک داستان مشخص قرارگیرد، قادر است نتیجه و مفهوم کار را همچون یک عکس شفاف و برجسته در ذهن ما نقش کند.

ناگفته نماند که برای ساختن تصاویری این چنین، لازم نیست که حتماً از تعداد زیادی اشیا استفاده شود؛ می‌تواند بیشتر یا کمتر باشد. این کاملاً بسته به خواست نویسنده است که چه مفهومی را چگونه می‌خواهد القاکند؛ مثل تصویری که احمدمحمود در پایان داستان «خرکش» ساخته است. اجزای تصویر شامل علی عندلیب در دو کیفیت مختلف (کیفیت اول متعلق به علی است، زمانی که در دخمهٔ زیر خر پشته نشسته و از فرط بدبختی و بیچارگی همهٔ گذشته را به یاد می‌آورد که چگونه باعث بدبختی خود گشته؛ و کیفیت دوم زمانی است که علی دربازارچه مشغول خریدن بستهٔ ابریشمی است و کسی صدایش می‌کند)، اما وابسته به یکدیگر است و صدایی که نام او را می‌برد. در این زمان، علی هنوز در حال و هوای بدبختی خویش است. اما گویا هنوز درکش نکرده و هنوز دلیل قانع‌کننده‌ای نیافته که بدبختی و نابودی خود را، چنان که هست، عمیق حس کند. ولی وقتی که صدا می‌پرسد: «طلا خانم هست؟» ضربه‌ای است که به علی می‌زند. علی به دنبال همین دلیل می‌گشته است. تازه می‌تواند حس کند که واقعاً نابود و بدبخت است و دیگر چیزی نیست. این سه جزء، تنها تصویر بنیادی این مجموعه داستان را می‌سازند که تصویر بسیار زیبایی نیز هست.

احمد محمود در سه داستان دیگر «عصای پیری»، «جستجو» و «سایه» نیز تلاش می‌کند تا چنین تصویری بسازد، اما موفق نیست. در داستان «جستجو» نمی‌تواند چنین تصویری ارائه دهد؛ در اصل معلوم نیست که چه می‌خواهد بگوید. زیرا جمع‌بندی پایان داستان با رویداد اصلی دارای دو مسیر جداگانه هستند. اما در دو داستان دیگر به این دلیل موفق نیست که اجزای تصویری مناسب انتخاب نشده‌اند. گذشته از این، انگیزهٔ قوی که بتواند اجزا را گرد هم جمع کند و به آنها معنی دهد، وجودندارد. با وجود این نمی‌توان آنها را خالی از مفهوم یافت؛ تنها به عنوان تصویر قابل قبول نیستند.

زمان، بازگشت در زمان

شاید تنها عنصری که از ابتدای پیدایی گیتی تاکنون هیچ تغییری نکرده و هیچ اثری هم از پدیده‌های دیگر نپذیرفته و همیشه به همان صورت طبیعی خود موجود بوده، زمان باشد. اما آیا واقعاً چنین است؟

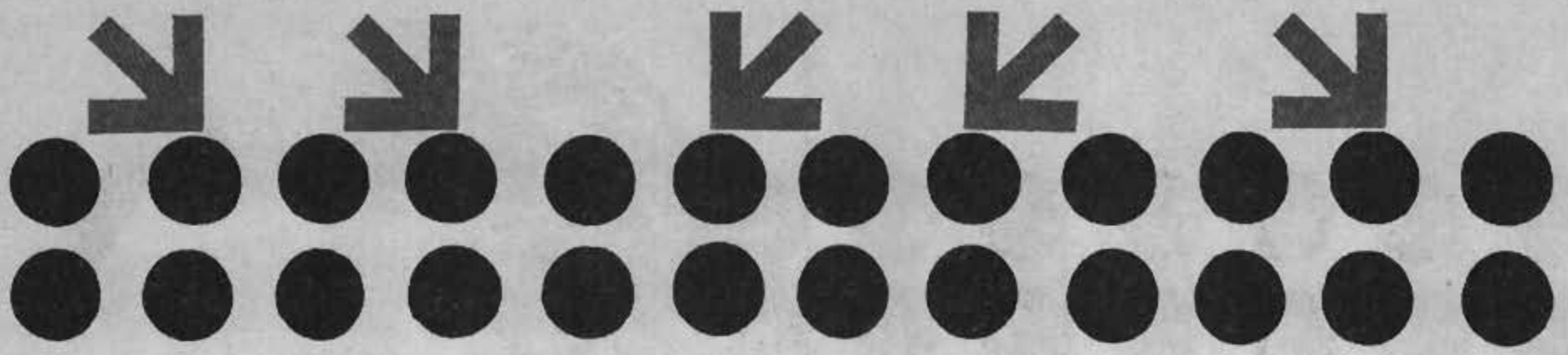
مادرموردزمان تقسیم‌بندی قراردادی‌داریم که همه چیزرابا آن می‌سنجیم. ماسعی کرده‌ایم تا این تقسیم‌بندی قراردادی را با کلیترین دگرگونیهای بیرونی طبیعت سازگارکنیم؛ اما این فقط یک قرارداد است، و خارج از مسئلهٔ واقعی زمان.

حالا با دو مسئله رو به روییم:

۱. آیا واقعاً زمان دگرگونی‌ناپذیر است؟

۲. آیا زمان یکی و همان است که ما تقسیم‌بندی قراردادی‌مان را بر الگوی آن ساخته‌ایم؟

زمان تغییرپذیر است! هنگامیکه گوشت در شرایط غیربهداشتی قرارگیرد، سرعت فساد و نابودی‌اش بیشتر می‌شود؛ و برعکس، اگر همان گوشت را در دمای صفر یا زیر صفر درجه نگه داریم، این سرعت را تا حد صفرپایین آورده‌ایم؛ و در حقیقت زمان را برای آن قطعه گوشت ثابت نگه داشته‌ایم. این عمل، بدون دخالت ما نیز ـ به



طور طبیعی ـ انجام می‌شود. چنین دخالتهایی، سبب تغییر در روند عادی زمان است. اما در پدیده‌های گوناگون ـ بی‌آنکه دخالتی صورت گیرد ـ زمان متفاوت است؛ در بعضی کندتر، در بعضی تندتر، دربرخی کوتاهتر، و در برخی طولانیتر. از این رو، زمان خارج از تقسیم‌بندی قراردادی ما، یکی نیست. دکتر آلکسی کوشی ـ یکی از سه فرانسوی که بدون استفاده از اکسیژن به قلهٔ جنوبی اِورِست دست یافت ـ می‌گوید: «آن بالا، جابه‌جایی کند است، فکرکند کارمی‌کند و راهنمایان باتجربهٔ محلی مرتکب اشتباهاتی در قضاوت می‌شوند که تنها از مبتدیان انتظار می‌رود. هنگامی که بازمی‌گردید، در به خاطر آوردن نام دوستان کودکی یا شمارهٔ تلفن خویشان، گرفتاری زیادی دارید ... دست کم یک سال طول می‌کشد که مغز درست کار کند. (به روندعادی خود بازگردد.)»[۱۲]

می‌بینید که فشار هوا نیز برروند حرکت و زمان نیز اثر می‌گذارد. و هنگامی که می‌گویند فشار روانی یاخته‌های عصبی را تخریب می‌کند، به این معنی است که یک عامل (بیرونی یا درونی) سبب می‌شود تا آهنگ طبیعی یاخته‌های عصبی به سوی تباهی سیرکند.

اما واقعاً زمان چیست؟

فیلسوفی در دوران کهن، زمان را چونان رودخانه‌ای بی‌آغاز و انجام تصور کرده است. این یک تعبیر شاعرانه از زمان است، نه فلسفی و حقیقی! چنین تعبیری زمان را همچون نسیمی تصورمی‌کند که به گونه‌ای یکنواخت بر جهان و پدیده‌هایش می‌وزد و آنها را پیر و کهنسال می‌کند. اما زمان خارج از ماده وجودندارد و همچنان که پیشتراشاره شد، نه یکنواخت است و نه واحد. همچنین نمی‌توان آن را مستقل و مادی یافت. زمان از حرکت آغاز می‌شود، و اگر روزی جهان از حرکت بایستد، چیزی به نام زمان وجود خارجی نخواهدداشت. زمان از حرکت ذرات خلق می‌شود. **زمان، یعنی حد میان تغییر و تبدیل کوچکترین ذرهٔ ماده از یک شکل یا کیفیت به شکل یا کیفیت دیگر** . از این رو، زمان تابع مطلق حرکت ماده است. و اگر چنین باشد، تصور یک زمان واحد برای سراسر گیتی، نامعقول به نظرمی‌رسد. پدیده‌ها از لحاظ آهنگ رشد و تغییرات کمّی به کیفی گوناگون‌اند. و هم از این روست که زمان دارای گوناگونی است و هر پدیده‌ای (و یا هر گروه همسانی از پدیده‌ها) دارای آهنگ رشد و تغییر ویژهٔ خویش است. یک گربه نسبت به انسان دارای آهنگ رشد سریعتری است، و از این رو عمر کوتاهتری دارد.

ظاهراً این تغییرات کیفی که آفرینندهٔ زمان هستند، چنانچه به ذرات فوتون برسند متوقف می‌شوند؛ زیرا به نظرمی‌رسد که ذرات فوتون اگر آزاد باشند ـ و نه در ساختمان پدیده‌های دیگر ـ تغییر نخواهندکرد. و به همین دلیل اگر سرعت جسمی به سرعت نور برسد، زمان تا حد صفر متوقف می‌شود؛ زیرا فوتونها، بی‌آنکه تغییر کنند، عامل انتقال انرژی خواهندبود و خاصیت ذره‌ای انرژی خورشیدی از این روست؛ چنانکه انرژی خورشید به وسیلهٔ همین فوتونها به ما می‌رسد. فوتونها، همچون اسفنج بسیار وسیعی هستند که انرژی خورشید چونان مایع رقیقی از هر سو که جذب شود، سریع به آن سوی دیگر اسفنج نشت می‌کند. فوتونها تغییرنمی‌کنند. اما انرژی دریافتی از خورشید را به یکدیگرمنتقل می‌کنند تا این انرژی به ما برسد. فوتونها در مسیر انرژی خورشیدی هرگز از بار انرژی‌تهی‌نخواهندشدوهمیشه‌به‌طورپیوسته‌دارای‌این‌انرژی هستند. و خاصیت موجی انرژی خورشیدی نیز از همین روست.

با این حساب، داستان هر چه بیشتر به هستی نزدیک شود، و تعبیر و تفسیر و تعریف آن از گردن شاعر مسلکان فروافتد، دیگر «روایت‌یاشرح‌وگزارش‌حوادث،وکشمکش‌میان‌دو نیروی متضاد»[۱۳] یا «نقل وقایع به ترتیب توالی زمان»[۱۴] یا «گنجانیدن شخصیتی در یک پیرنگ، شخصیتی درگیر و دار حوادث یا عمل و اشخاصی برای بیان فضا»[۱۵] و یا ... نیست، بلکه یک سرّ بیان هستی است، با همهٔ قوانینش. اصول داستان هر چه بیشتر به اصول علم نزدیک‌می‌شود؛ اما نباید تصورکرد که داستان اسیر طبیعت‌گرایی یا طبیعی‌گرایی خواهدشد، و یا به همان خشکی قوانین علمی. هستی به همان اندازه که خشک و قاطع است، نرم و خیال‌انگیز نیز هست. هنر نمی‌تواند هستی را بی‌وجود انسان ببیند. سنگی که از کوه فرومی‌غلتد، با صدای خشکی خرد می‌شود؛ همین و بس. اما انسانی که از کوه فرومی‌غلتد، هر چند تکه تکه شود، اما جهانی را با خود به زیر می‌برد، جهانی لبالب از احساس شادی، عشق، فداکاری، ترس، اضطراب، امید و ... و گویی با مرگ هر انسانی، هستی، یک بار می‌میرد؛ مرگی آمیخته به همهٔ احساسات انسانی. از این رو، هنر قاطعیتش را از قوانین خشک هستی می‌گیرد، خیال‌انگیزیش را از آمیزش انسان و طبیعت و درک او از هستی.

بنابراین داستان را می‌توان این گونه تعریف کرد: **داستان بخشی از هستی است که دگرگونی پدیده‌ای اجتماعی را از یک کیفیت به کیفیت دیگرنشان می‌دهد.** این دگرگونی شامل خلق، نابودی، تغییر و تحول، و یا تکامل پدیده‌های اجتماعی است. و تنها تفاوت داستان کوتاه با رمان در این است که دگرگونیها، از کیفیتی به کیفیت دیگر، در داستان کوتاه جهشی است، و در رمان بطئی. این تفاوت آن قدر تعیین‌کننده است که همهٔ عناصر داستان کوتاه و رمان را دربرمی‌گیرد. و از این روست که داستان کوتاه همیشه از مرحله‌ای

● نویسنده در دنیایی که کمال نمی‌پذیرد و مملو از ظواهر فریبنده است، احساس تبعیدشدگی می‌کند. وی از ساختار ادبی توقع دارد که زمان را از بند احتمال رهایی بخشد.

آغازمی‌شود که تمامی عناصر در حال دگرگونی‌اند و در جایی پایان می‌گیرد که مفهوم یا پدیده‌ای، در یک لحظه، دگرگونی می‌پذیرد، پا به عرصهٔ هستی می‌گذارد، و یا نابود می‌شود. چنین «لحظه»ای عناصر ویژه (انسان، حرکت، رویداد و ...) خود را داراست.

در داستان ـ همچون واقعیت ـ زمان تابع مطلق حرکت عناصر داستان از آغاز به سوی انجام است. اما همیشه این طور نبوده است. در «ایلیاد» و «ادیسه» و «شاهنامه» زمان مغشوش است. در «سمک عیار» و«هزار و یک شب» زمان ایستاست؛ یعنی، وجودندارد. وقتی می‌خوانیم که سمک پس از یک هفته به نزد خورشید شاه رسید، در حقیقت فقط واژهٔ «هفته» را می‌خوانیم و چیزی از زمان حس نمی‌کنیم. همهٔ افراد به سن پیری می‌رسند ـ گو اینکه ما نمی‌فهمیم چه وقت خورشیدشاه پیر شده ـ و می‌میرند، اما سمک عیار هنوز زنده است. او چند سال دارد؟ در حکایت «بدر باسم و جوهره» در «هزار و یک شب» می‌خوانیم:

> صالح گفت: ای خواهر، شایسته پسر تو جز ملکه جوهره دختر ملک سمندل کس نیست ... چون جلنار سخن برادر بشنید، گفت: ای برادر، به خدا سوگند که راست گفتی که من او را بارها دیده‌ام و در کودکی با هم یار بودیم و اکنون هیجده سال است که او را ندیده‌ام؛ شایستهٔ پسر من [که هفده ساله است] جز او دختری نیست.[۱۴]

می‌بینید که مادر برای پسر هفده ساله‌اش دختری را می‌خواهد بگیرد که همبازی کودکی خودش بوده و هجده سال هم هست که او را ندیده است. این هجده سال درست مثل یک هفته‌ای می‌ماند که سمک در راه بوده. درحقیقت، این واحدها (هجده سال و یک هفته) از معنی زمانی تهی هستند. آنها در زمان واقع نیستند؛ چون حرکتی وجودندارد. تنهادورانی که زمان توانسته به گونه‌ای طبیعی وارد داستان شود، در آثار نویسندگان سده‌های ۱۸ و ۱۹ (فلوبر، استاندال، بالزاک، داستایوسکی، تولستوی و ...) بوده و نویسندگان معدودی در اوایل و اواسط سدهٔ حاضر (مثولوخف، رومن رولان و ...)و در مجموع نویسندگان رئالیست. پس از آن، دوباره زمان درآثار مدرنیستها گرفتار مشکل باستانی خویش می‌شود. در آثار بکت و یونسکو زمان وجودندارد. در «مدرا تو کانتابیله» اثر مارگارت دوراس زمان فقط شامل روز بعد و روز بعد و روز بعد می‌شود و دیگر هیچ. چنانکه در «هزار و یک شب» تنها نشانهٔ زمان این جمله است: «چون قصه به اینجا رسید، بامداد شد و شهرزاد لب‌ازداستان‌فروبست». وسرانجام درآثارنویسندگان آمریکای لاتین، زمان به عنصری گیج و پریشان تبدیل می‌گردد و نوع وحشتناکترش را می‌توان در میان مقلدین آنان در ایران جستجو کرد، که نشانه‌هایی از آن نیز در مجموعهٔ «قصهٔ آشنا» ی احمد محمود به چشم می‌خورد.

داستان «ستون شکسته» بدون زمان است. در «سایه» زمان از اضطراب خلق می‌شود. اما این اضطراب، با ضربات ضعیفی (با دستپاچگی بی‌بی آغازمی‌شود و با پریدن رنگ از رخ او ـ در پایان داستان ـ پایان می‌گیرد؛ اما هیچ گونه حرکتی از آن آغاز تا به این انجام مشاهده نمی‌شود. از این رو، زمان آن قدر ضعیف و محو است که حس نمی‌شود. پیرزن در «عصای پیری» نیز گرفتار همین مشکل است. مرگ وی از بلاتکلیفی و تحقیر و بی‌کسی و بی‌دفاعی و تنهایی است. اما آیا همهٔ اینها در یک لحظه خلق می‌شوند و وی را از پای می‌اندازند؟ یا ذره ذره می‌آیند و کار خود را می‌کنند؟ چنین حرکتی از تجمع این عناصر به چشم نمی‌خورد که چگونه روی پیرزن اثر می‌گذارند و از پای درمی‌آورندش. و سرانجام داستان «جستجو» نیز به همان سرنوشتی دچار است که داستان «ستون شکسته» . اما چنین حرکتی را در داستان «خرگش» می‌توان یافت. از ابتدایی که داستان شروع می‌شود، ما به دنبال چنین زمانی می‌گردیم، و هنگامی آن را می‌یابیم که وی را در دخمهٔ زیر خرپشته می‌بینیم، و بلافاصله حرکت اصلی داستان، که باید دنبالهٔ سرگذشت علی عندلیب که خودش تعریف می‌کرده باشد آغاز می‌شود. وقتی او می‌گوید در دخمه نشسته و خلوت کرده است با موقعیتش آشنا می‌شویم و حالا آمادگی آن را داریم که حادثهٔ آخرین را بپذیریم.

مشکل احمد محمود ـ در مورد زمان ـ در این مجموعه این است که وی تصور کرده می‌تواند مسئلهٔ حرکت را با بازگشتهای پیاپی و شکستن زمان حل کند. چنانکه اغلب نویسندگان امروز ایران چنین تصوری دارند!

شکستن زمان و بازگشت به گذشته

زمان داستان ـ به معنایی که تعریف شد ـ با چنین بازیهایی با آن تفاوت دارد. زمان عمومی داستان، یعنی تغییر و تبدیلهای کمی به کیفی عناصر داستان از آغاز تا به پایان، به گونه‌ای طبیعی. نمی‌توان داستانی را که در «گذشته» شروع شده یا روی داده در زمان «حال» پایان‌بندی کرد؛ و یا برعکس، داستانی را که در «حال» روی می‌دهد، در «گذشته» پایان داد. مگر آنکه رویدادها با هم پیوندی ناگسستنی داشته باشند؛ چراکه داستان یعنی آغاز پیدایی تغییرات کمّی در یک پدیده و شخصیت و ... به گونه‌ای که در پایان به یک تغییر کیفی بینجامد. و چنانچه پیشتر گفته شد، این تغییر در داستان کوتاه همراه با جهش است.

چنین جهشی در داستان «خرگش» صورت می‌گیرد. با آنکه

علی عندلیب همهٔ بدبختیهای خویش را دریافته، گویی هنوز به موقعیت خویش پی نبرده است. اما تغییری که از به یاد آوردن زندگیش شروع شده ، طبیعتاً باید به اینجا برسد. از این رو، علی عندلیب که با بازگشت به گذشته و درک بدبختی خویش چنین آمادگیی را یافته، در پایان داستان با شنیدن جملهٔ «طلا خانوم هست؟» ناگهان به این موقعیت پی می‌برد. تغییر در یک جهش صورت می‌گیرد و وی تازه درمی‌یابد که کیست و موقعیتش چیست! از این لحظه دارای کیفیت جدیدی است که با کیفیت پیشین تفاوت می‌کند. اما چنین تغییر کیفی را در داستانهای دیگر نمی‌توان یافت. در داستان «ستون شکسته» به علت بی‌زمانی، رویداد پایان داستان خوب دریافت نمی‌شود؛ چون ما به راحتی نمی‌توانیم با زمان رویداد رابطه برقرارکنیم. در داستان «سایه» نیز چنین جهش و تغییر صورت نمی‌گیرد؛ چون ما از ابتدا با رویداد دیگری روبه‌روییم: ماجرای فاضل کتاب‌فروش که مدام در ذهن فولاد شکل می‌گیرد. اما داستان با رویداد دیگری ـ رو به رو شدن بی‌بی با پاسبان ـ پایان‌بندی می‌شود.. بنابراین ما نمی‌توانیم تغییراتی را که در بی‌بی شروع شده، حس کنیم تا آنکه بتوانیم در پایان به یک تغییر کیفی دست‌یابیم. داستان «عصای پیری» هم همین مشکل را دارد. رویدادهایی که قرار است سبب یک کیفیت جدید در پیرزن شوند، از ابتدای داستان به گونه‌ای یکنواخت پیش می‌روند. بنابراین، ما درنمی‌یابیم که پیرزن چرا در پایان باید به کیفیت جدیدی تبدیل شود. داستان «جستجو» نیز دقیقاً به همین شکل است.

برگردیم به مسئله بازگشت در زمان. می‌بینید که رویداد در داستان باید دارای یک حرکت درونی باشد. از این رو، هر رویدادی سزاوار داستان نیست. این حرکت باید با زمان حرکت متناسب باشد؛ یعنی ما نمی‌توانیم بگوییم: «شیرین روسری و مانتویش را آویزان کرد و به آشپزخانه رفت. سماور آب نداشت. دو پارچ آب در آن ریخت، روشنش کرد و به پذیرایی برگشت. باران شدیدی می‌بارید و قطراتش به شیشه می‌خورد. شیرین سیگاری از پاکت سیگار ساسان (شوهرش) درآورد و روشن کرد و دوباره به آشپزخانه برگشت و مشغول دم کردن چای شد.» زیرا زمان این حرکت با زمان جوش آمدن آب سماور تناسب ندارد. همین ریزه‌کاریها سبب می‌شود که ما زمان را از دست بدهیم. داستانی که دارای زمان نباشد، یعنی حرکت ندارد، به همین دلیل، حرکتی که ما از شیرین توصیف کردیم غیر واقعی است؛ یعنی دارای پیوند طبیعی نیست. ما این پیوند طبیعی را تعادل در داستان می‌گوییم. همین مسئله ـ تعادل در داستان ـ دست و پای ما را در شکست زمان و سفر به زمانهای گوناگون می‌بندد. در این زمینه، نویسنده با یک پرسش کلی رو به روست: آیا شکست زمان بستگی به تمایل نویسنده دارد یا موضوع؟

میلان کوندرا به گذشته برمی‌گردد تا سابینا ی سالها پیش را در چکسلواکی نشان دهد. مشخصترین پرسش این است که چرا باید ما را به گذشته رجوع دهد؟ بهانهٔ وی توجیه حرکت سابینا در زمان حال است. اما آشکارا می‌خواهد جامعهٔ چکسلواکی را در آن سالها تحلیل کند. در اینجا دیگر مسئلهٔ داستان، مسئلهٔ سابینا نیست؛ بلکه مسئلهٔ خود میلان کوندرا است. از این رو، بازگشت به گذشته مربوط است به تمایل نویسنده و نه موضوع. مسلماً زمانی که نویسنده هدف دیگری به غیر از داستان داشته باشد، طبیعی است که عناصر داستان به گونه‌ای مصنوعی با یکدیگر پیوند برقرارکنند؛ چنانکه ماجرای فاضل کتاب‌فروش در داستان «سایه» سبب از هم پاشیدن داستان می‌شود. از این جهت است که ما نمی‌توانیم سابینا را بدان گونه که نویسنده شرح می‌دهد (کتاب « بار هستی» روایت به معنای مطلق آن است) بپذیریم. زیرا چنین بازگشتی تفاتهای فردی آدمهای داستان را نادیده می‌گیرد و آنها را از خصلتهای فردی تهی می‌کند. چرا سابینا چنین تأثیری می‌گیرد؟ آیا اگر کس دیگری هم غیر از او بود همین تأثیر را می‌گرفت؟ آیا او تافتهٔ جدابافته است؟ تفاوت او با دیگران چیست؟ آیا ذاتی است؟ آیا او درمسیر دیگری غیر از دیگران قرارگرفته بوده است؟ و دهها پرسش دیگر. بی‌پاسخ ماندن چنین پرسشهایی، به معنی عدم وجود شخصی به نام سابینا است. بنابراین نه تنها سابینا ، که دیگر آدمهای کتاب «بارهستی»، فقط و فقط وسایلی هستند در دستان نویسنده تا وی به مراد خویش برسد. اما معمولاً اغلب خوانندگان با خواندن دو سه شرح و توصیف شاعرانه در هر کتابی مجذوب آن می‌شوند، بدون اینکه به این قضایا دقت کنند. از جانبی دیگر، اکثر نقدها تحلیلی (فلسفی) و ایدئولوژیکی است. ظاهراً کسی کاری ندارد که سابینا به عنوان یک انسان، کامل است یا ناقص و یا داستان فلان نویسنده دارای ساختمان محکمی است یا سست. بیشتر متوجه این هستند که نویسنده علیه اندیشهٔ آنان نوشته است یا موافق آن.

ابتدا ببینیم که بازگشت به گذشته در واقعیت (بیرون از ذهن) چگونه صورت می‌گیرد. گفتیم که زمان به گونه‌ای که از آن نام می‌بریم و یا شب و روز و ساعات را با آن می‌سنجیم و یا چنانکه آن فیلسوف دوران کهن تصورمی‌کرده چونان رود یا نسیم، وجودندارد و مستقل از ماده معنی نمی‌دهد. و چنانکه پیشتر تعریف شد، زمان یعنی حرکت ذرات ماده از کیفیتی به کیفیت دیگر. حالا اگر روزی بشر تصمیم بگیرد که به دههٔ ۱۹۳۰ برگردد تا مانع از وقوع جنگ جهانی دوم شود، و یا ایرانیان قصدکنند تا به دوران حکومت یزدگرد برگردند تا مانع حملهٔ اعراب شوند، و یا به ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ برگردند تا مانع آمدن شاه گردند، باید چه کنند؟ اگر زمان وجود نداشته باشد و همه چیز را مربوط به حرکت ذرات ماده بدانیم، به اینجا خواهیم رسید که برای بازگشت به گذشته باید حرکت هستی را معکوس کنیم. بنابراین، باید تمامی ذرات یا پدیده‌هایی را که در مسیر حرکت از آن دوران مشخص تا به امروز دگرگون و یا نابود شده‌اند، احیاکنیم. بنابراین، نه تنها مجبوریم همهٔ ذرات یا پدیده‌هایی را که دگرگون شده‌اند دوباره به حالت اول برگردانیم، بلکه باید بسیاری از ذرات یا پدیده‌ها را که ما از وجودشان اطلاعی نداریم، اما در آن دوران وجود داشته‌اند و اکنون نابود شده‌اند، از نیست به هست بیاوریم، آیا قادر به چنین کاری هستیم؟ گویا زمانی قادر به این کار خواهیم بود که بدانیم گذشته به گونه‌ای مادی و حقیقی در جایی، در پشت سرما وجوددارد. و چنین نیست.

با این توضیحات، به نظر می‌رسد که زمان مطلقاً بازگشت‌ناپذیر است. اما انسان ظاهراً تنها پدیده‌ای است که قادر است آن را در

ذهن تکرار کند. انسان تنها موجودی است که قادر است چنین زمانی را حس کند، و توانا به حفظ و نگهداری رویدادهایی است که در مسیر حرکت و رشد خود از آغاز تا انجام (تاریخ زندگی خود) از سرمی‌گذراند. بنابراین، علاوه بر زمان طبیعی، دارای یک زمان ذهنی نیز هست. از این رو، انسان می‌تواند تمامی دورانها را خلق و بازسازی کند. و نکتهٔ مهم این است که اگر نتواند این بازسازیها را با شیوهٔ واقعیت وفق دهد، تنها به یک خیال‌پردازی بیمارگونه دست زده است. حال هر چه این بازسازی از شیوهٔ واقعیت فاصله گیرد، خصلت بیمارگونگی آن نیز بیشتر است.

نکتهٔ مهم دیگر، اینکه این بازسازیها و بازگشتها هرگز بدون دلیل نیست؛ یعنی من نمی‌توانم در هنگام صحبت با شما، در مورد خوش رنگ بودن چای لاهیجان، ناگهان روزی را به یادبیاورم که به دلیل انجام ندادن تکلیف شب از آموزگارم کتک خورده بودم؛ مگر آنکه رابطه‌ای میان آنها بیابم.

همیشه یک رویداد، یک پدیده، یک جمله، یک دوست قدیمی و ... سبب می‌شوند تا ما به گذشته بازگردیم و زمان کودکی، نوجوانی، جوانی و ... را دوباره تکرارکنیم. به عبارتی، چنین امری، نه تنها طبیعی، که تقریباً ارادی نیز هست. یعنی وقتی به گذشته بازمی‌گردیم، درعین حال از زمان خویش آگاهیم. اما این با شکستن زمان تفاوت می‌کند. زمان هنگامی می‌شکند که تعادل میان زمان طبیعی و حس و آگاهی از آن در آدمی به هم بریزد. چنین شکستی نه تنها ارادی نیست، بلکه حضورش از آگاهی انسانی نیز بیرون است.

برای همهٔ ما پیش آمده که به گونه‌ای موقتی چنین تعادلی را از دست داده باشیم. اغلب کسانی که برای اولین بار کشتار هفده شهریور را دیده بودند، تا مدتی صحنه‌های آن کشتار را با خود داشتند. تأثیر چنان عمیق بود که آنان قادر نبودند آن را از ذهن خود بیرون کنند. بنابراین، گاه و بیگاه، بی‌آنکه اراده‌ای در کار باشد، زمان خود به خود شکسته می‌شد. این چنین رویدادهایی گاه می‌تواندآن‌قدرنیرومندوکاری‌باشدکه‌درشرایط‌خاصی،برای همیشه،تعادل‌بعضی‌ازافرادرابه‌هم‌بریزدوسبب‌شودکه شکست زمان در آنها دایمی شود. دستهٔ اول را نمی‌توان بیمار شمرد، اما دستهٔ دوم درزمرهٔ بیماران هستند. فولاد در داستان «سایه» از گروه اول است و ابویعقوب در «ستون شکسته» از گروه دوم. احمد محمود در داستانهای دیگر نیز سعی کرده از شیوهٔ شکستن زمان سود جوید. اما در هیچ کدام موفق نیست.

در نوشتهٔ اول «قصهٔ آشنا» ما مدام در رفت و بازگشت میان گذشته و حال هستیم. مشکل این نوشته، که پیشتر ذکرشد، این است که در زمرهٔ داستان قرارنمی‌گیرد. شخصیت کریم و نویسنده با هم می‌آمیزد و برای این که ما بتوانیم موقعیت کریم را در زمان حاضر دریابیم،نویسنده‌مدام‌مارابه‌گذشتهٔ‌وی‌ـ‌اززمان‌کودکی‌به‌بعد ـ می‌برد. به نظرمی‌رسد که کریم ، با مشکلی که دارد، در گروه دوم قراربگیرد. اما متأسفانه به علت نبودن عناصر داستانی، همه چیز بی‌چفت و بست آشفته است. داستانهای «خرکش» و «عصای پیری» بازگشتهای‌ساده‌ای‌به‌گذشته‌است‌وازحوزهٔ‌شکستن‌زمان خارج‌اند و در داستان «جستجو» فاقد چنین زمانهایی هستیم و همهٔ ماجرا در زمان طبیعی رخ می‌دهد. بنابراین، می‌ماند دو داستان «سایه» و «ستون شکسته» فولاد در داستان «سایه» از ابتدا فاقد تعادل است. نمی‌تواند کارهایش را انجام دهد؛ چراکه رویدادهای گذشته‌وی‌راهرلحظه‌اززمان‌حال‌جدامی‌کندویاخودمی‌برد. مشکل این داستان این است که ما با دو موضوع (فاضل کتاب‌فروش و بی‌حجابی بی‌بی) رو به روییم. و جالب است که اولین موضوع پایان ندارد و دومین موضوع آغاز. از این جهت ما هیچ کدام از آنها را درنمی‌یابیم. این به جای خود. اما درماجرای فاضل کتاب‌فروش ضربه‌ای نمی‌بینیم که فولاد آن را دریافت کرده باشد تا تعادل خود را از دست بدهد. اما ابویعقوب را می‌توانیم به این عنوان بپذیریم. او از زمرهٔ آدمهای بی‌زمان است؛ انسانی است که زمانش را از دست داده و در یک زمان کاذب زندگی می‌کند. اما احمد محمود با ارائه ندادن فضایی زنده، در حقیقت، تفاوتی میان زمان طبیعی و زمان کاذب ابویعقوب قایل نشده است. از این جهت، ما با دریافت نکردن نشانه‌های زنده‌ای از محیط، هیچ یک از زمانها را دریافت نمی‌کنیم و به نظرمی‌رسد که داستان زمان مشخصی ندارد.

□

پانوشتها:

۱. بارهستی، میلان کوندرا، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، نشرگفتار، ص ۹۴.
۲. رجوع شود به مقالهٔ «هستی تاریخی: عنصری مشترک و مفهومی فلسفی» از نگارنده، مجلهٔ «مهاجر» شماره ۵۸، سال هفتم، بهمن ۱۳۶۹، چاپ دانمارک.
۳. قصهٔ آشنا ، ص ۹.
۴. همان، ص ۲۲.
۵. همان، داستان «جستجو» ، ص ۵۵.
۶. همان، داستان «عصای پیری» ، ص ۶۹.
۷. همان، داستان «ستون شکسته» ، ص ۸۱.
۸. همان، داستان «سایه» ، ص ۹۰.
۹. همان، داستان «خرکش» ، ص ۱۱۱.
۱۰. همان، داستان «جستجو» ، ص ۵۵.
۱۱. همان، داستان «عصای پیری» ، ص ۶۹.
۱۲. مجلهٔ «دانشمند»، ضمیمهٔ شماره ۳۶، سال سی‌ام مرداد، ۱۳۷۱، مقالهٔ «فشار روانی» ، ژان میشل باده، مترجم دکتر منصور شمسا.
۱۳. فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان، جوزف شیپلی، به نقل از «عناصر داستان» ، جمال میرصادقی، انتشارات شفا، چاپ اول، ۱۳۶۴.
۱۴. جنبه‌های رمان ، ای. ام. فاستر.
۱۵. رابرت لویی استیونس، نویسندهٔ اسکاتلندی.
۱۶. هزار و یک شب ، چاپ آرش، استکهلم، سوئد، جلد پنجم، ص ۱۳، حکایت «بدر باسم و جوهر» .