داستان منطقی، منطق داستانی

سید ضیاءالدین جوکار

برای نویسنده داستان بسیار پیش می‌آید که در صحت، کذب یا صدق مجموعه معلوماتی که در صدد بازگویی و بازآفرینی آن است تردید کند. همین تردیدهاست که پی‌ریزی بنیانی مستحکم و در عین حال بدیع را در داستان، به عملی نفسگیر و دشوار تبدیل می‌کند و به‌درستی از آن به «عرق‌ریزان روح شکفته» تعبیر می‌شود.

نویسنده بارها و بارها ساختار دراماتیک اثرش را مرور می‌کند، شخصیتهای داستانش را از مقابل دیده می‌گذراند و در مورد آنها قضاوت می‌کند. این همان کاری است که منتقد از منظر و جایگاهی بیرونی و البته در مرتبه‌ای متأخر از نویسنده، پس از خلق کامل اثر با آن می‌کند.

محصول تلاش ذهنی هنرمندِ نویسنده، معانی ذهنی‌ای هستند که در قالب الفاظی اعتباری به صورت مکتوب درمی‌آیند. آنچه درحقیقت با داستان متولد می‌شود، نه کلمات و حروف و برگهای سیاه‌شده، بلکه معانی متعددی است که در حوزه آگاهی و علم ایجاد می‌شوند. کار یک نجار، هنگامی که به ساختن یک میز می‌انجامد، جسمی ملموس است که در ماده و صورتش می‌توان آن را قضاوت کرد. دربارهٔ جنس مرغوب یا نامرغوب آن کنکاش کرد و میزان‌استحکام در اتصال اجزای آن را بررسی کرد. اما آیا این مراحل، در بررسی امری ذهنی نیز کافی است؟

علمی را که در فرایند خلق داستان تولید می‌شود چگونه می‌توان ارزیابی کرد؟ آیا این علم، در ماده‌های اولیه و صورتهای ترکیبی ثانویه‌اش، ملاکهای خاصی را برای قضاوت می‌طلبد؟ آیا نویسنده در مراحل فکری‌اش به‌درستی عمل کرده است؟

نویسنده در خلق داستان، برخی از حالات ادراکی خود را، به شیوه‌ای که از آن به ساختار دراماتیک (بیان مبتنی بر عمل داستانی) تعبیر می‌شود ظاهر می‌سازد. این حالات ادراکی که موجب تولد علم و آگاهی در مخاطب می‌گردد، به دو گونه است. قسم نخست، حالات ادراکی ابتدایی هستند. مانند محسوسات، حفظ و تداعیها. قسم دوم حالات ادراکی عالی هستند. ازقبیل درک مفاهیم کلی و استدلالات. در دو حوزه تصور و تصدیق، ادراکات ابتدایی، همان ضروریات هستند که دریافت و علمِ به آنها نیاز به تامل ندارد و تنها با امعان نظر معلوم می‌گردند. به عنوان مثال، درک معنای شاه، ملکه، مرگ شاه، مرگ ملکه، و در پی آمدن این دو حادثه، در مثال معروف فورستر (شاه مرد و سپس ملکه مرد) از ادراکات ابتدایی هستند. اما دقت در پیرنگ این داستان کوتاه معانی جدیدی را ایجاد می‌کند که جزو ادراکات عالی هستند.

ممکن است پیرنگ این داستان را این‌گونه تصور کنیم: «شاه انسان ستمگری بود که سالها بر مردم ظلم روا می‌داشت. ملکه نیز انسانی جاه‌طلب بود که ثروت خزانه را صرف عیش و عشرت خود می‌کرد. مردم از وضع موجود به تنگ آمده و با قیام خود شاه را کشتند. پس از مرگ شاه، ملکه که ثروت از کف داده بود در فلاکت، فقر و گمنامی جان داد.»

در این پیرنگ، به مفهوم کلی‌ای برخورد می‌کنیم که می‌گوید: ظلم و ستم، پایانی تلخ دارد و حکومتهای ظالم، سرانجام بدی خواهند داشت. یا اینکه ثروت‌اندوزان از مال مردم، درنهایت به سزای اعمال خود می‌رسند. این دو مفهوم، دیگر تنها با امعان نظر روشن نمی‌شوند، بلکه ماحصل تلاش و استدلال فکری هستند.

درحقیقت استدلال پنهان این داستان این گونه است: «شاه ستمگر است. هر ستمگری پایانی ذلت‌بار دارد. پس، شاه نیز پایانی ذلت‌بار دارد.»

هر کدام از حالات ادراکی‌ای که گذشت، به دو حوزه «تصورات» و «تصدیقات» تقسیم می‌شوند. در علم منطق، بحث پیرامون تصورات و تصدیقات، از هم تفکیک شده است.

کشف «مجهولات تصوریه» و «مجهولات تصدیقیه» و شیوه صحیح حل آنها، هدف علم منطق است. کشف معلومات جدید به این شیوه را می‌توان مهم‌ترین امتیاز آدمی بر سایر حیوانات نامید.

داستان در این میان از ویژگی خاص و ممتازی در میان قالبهای هنری برخوردار است. داستان از یک سو، ماحصل تلاش فکری و ذهنی انسان است و از سوی دیگر درباره انسان سخن می‌گوید. یعنی در علت فاعلی و علت غایی آن، انسان لحاظ شده است. این انسانِ درک‌کنندهٔ کلیات، مصداق این شعر است:

ای برادر تو همه اندیشه‌ای
مابقی خود استخوان و ریشه‌ای.

پس، انسان مولد اندیشه است و به تبع آن، داستان نیز همه، اندیشه خواهد بود. کمال اندیشه داستان به کمال اندیشه نویسنده و شخصیتهای داستان است. پس، نقد داستان، در یک وجه، نقد تفکر (محصول ذهن فعالِ راوی) است، و علمی که متولی شناخت شیوه صحیح تفکر می‌باشد، همان منطق است.

دغدغهٔ کشف حقیقت، که همواره مورد توجه نویسندگان بوده است، باید با مصون بودن از خطای در فکر همراه باشد. بنابراین، علم منطق و به‌کارگیری آن، می‌تواند داستان را ـ به عنوان محصولی هنری ـ به حقیقت نزدیک سازد، و زنگار از رخ آیینهٔ آن بزداید.

جهان داستان، یعنی همان جهان مخلوق ذهن راوی فعال مایشاء، هرچه که باشد، ناگزیر در مواد خود، نیازمند دنیای موجودِ خارج از ذهن نویسنده است. زیرا ذهن در برداشت آزاد خود و در ادراکات تصوریه‌اش از جهان خارج از ذهن، همواره ابتدا این تصورات را تحصیل نموده، سپس با عملیات ذهنی بر روی آن، آن را به صورت دلخواه تغییر می‌دهد.

درحقیقت، این تصورات اولیه، موادی هستند که قوه خیال با استفاده از آن، و ترکیب آنها با یکدیگر، تصورات جدیدی را پایه‌گذاری می‌کند. به عنوان مثال، در فرایند رشد کودک، در ابتدا، آشنایی تصوری ـ حسی اولیه‌ای از عالم خارج در ذهن کودک شکل می‌گیرد. این تجربه، با آزمون خطا و مشاهده همراه است.

در ادامهٔ مراحل رشد، ذهن کودک با به‌کارگیری این صورتهای ذهنی و با کمک قوهٔ خیال، آنها را با یکدیگر ترکیب کرده، تصورات جدیدی را می‌سازد. از این روست که تصور مفهوم موجودی چون «غول»، با ترکیب ویژگیهای چند موجود تجربه شده، ممکن می‌گردد.

داستان‌نویس نیز از هرچه و هر که بگوید، لاجرم مواد اولیه‌اش

را از این تصورات انتخاب می‌کند. چنان که در داستانهای سورئال، افسانه‌ای، رمزی، علمی ـ تخیلی و نمادین نیز، ناگزیر از این متابعت هستیم. البته در این بخش تفاوتی میان هنرها و سایر علوم و دانشها نمی‌باشد. گمان می‌رود، از این روست که مایه و پایهٔ هنر داستان‌نویسی، کسب اندوخته‌های تصوری و وهمی بیشتر، و ظرافت در ترکیب، ادغام و به‌کارگیری علمی آنهاست. چنان که نویسندگان بزرگ جهان، نه به واسطه تحصیلات دانشگاهی و هوش فوق‌العاده بلکه به واسطه تجربیات عمیق و بکرشان موفق به خلق چنین آثاری شده‌اند.

اهمیت تصورات به نحوی است که هم در تعریف داستان و در هم در بازشناسی ویژگیهای ممتاز نویسنده، باید لحاظ شود. یعنی بدون این تصورات، نه داستانی شکل می‌گیرد و نه نویسنده بدون داشتن قابلیت درک آنها و تجربه آن، ممکن است به خلق داستانی نایل شود.

تصورات، مقوّم تعریف نویسنده

آنچه نویسندهٔ داستان را از دیگر هنرمندانی که محصول تلاششان اثری غیردراماتیک است متمایز می‌سازد، موضوع داستان و رمان است. زیرا موضوع هنرهای دیگر، ازقبیل مجسمه‌سازی، نقاشی، عکاسی، تصویربرداری، موسیقی و فیلم، می‌تواند غیر انسان باشد؛ اما در داستان، به لحاظ تعریفی که از موضوع آن داده می‌شود در نظر گرفتن شخصیت غیرانسانی برای آن، ممکن نیست.

با انحصار موضوع رمان و داستان در «انسان»، هنرمند داستان‌نویس باید اندوخته‌های بیشتری درباره نوع انسان و ظرایف روحی و ساختارهای زندگی جمعی‌اش داشته باشد. بنابراین، پاسخ این سؤال که «چه کسی می‌تواند بهترین داستان را بنویسد» این خواهد بود که «کسی که به‌واسطه تجربیات عمیق‌تر، اطلاعات کامل‌تری از زندگی و انسان دارد.»

پس، نویسنده ناگزیر است از «انسان» با تعریف شناخته‌شده‌اش در عالم خارج سخن بگوید. در این تعریف، ماهیت انسان لحاظ می‌شود.

در تعریف داستان نیز «عمل نقل»، در تعریف عنصر اصلی داستان (قصه) به «وقایع» نسبت داده می‌شود. در تعریف داستان، فورستر این‌گونه می‌گوید: «نقل وقایع، به ترتیب توالی زمان.» این وقایع، درحقیقت چیزی جز ترکیبی از تصورات سادهٔ ذهنی نیستند.

در مثال معروف فورستر که می‌گوید: «شاه مرد و سپس ملکه مرد»، این قصه، از تصورات ساده‌ای تشکیل شده است، که بدون آن، تصدیق ذهنی کل جمله، ممکن نیست. تصور ذهنی شاه، ملکه، مرگ، ربطیت (واو) و بعدیت (سپس)، پنج مادهٔ خام این تصدیق را تشکیل می‌دهند. پس، داستان در تعریف خود و در قوامش، به تصور (صورت حاصل‌شده از شیء در نزد عقل) نیاز دارد. تصوری که بازتاب عالم خارج، در ذهن انسان است. پس، درنتیجه، داستان به مواد اولیهٔ واقعی نیاز دارد.

داستان‌نویس و مقوله تصور

با دقت در ویژگیهای مختص به داستان‌نویس، درمی‌یابیم که تلاش فراوان، ذوق و استعداد خوب و هوش کافی، هیچ کدام وجه خاص و منحصر تعریف عنوان «نویسنده» نیستند.

«نگاه هنرمندانه» نیز که از آن به عنوان ویژگی هنرمند نام برده می‌شود، خصلت خاص هنرمندان نیست، و هر انسان کاملی که جویای حقیقت باشد، در ورای دیدنیها و شنیدنیها و دیگر محسوسات، در پی کشف حقیقت عالم است. بلکه هنرمند، با این تعریف، همان انسان کاملی است که تنها با فنون نوشتن آشناست و با استفاده از این فن می‌نویسد.

از آنجا که داستان نیز از دو مقوله فن و هنر تشکیل شده است، جنبه نخست آن (فن) نمی‌تواند وجه ممتاز هنرمند باشد. زیرا هستند بسیاری که با این فن آشنایند امّا قادر به خلق اثری نیستند. پس، آنچه می‌ماند، هنر است. اگر با دیدی فراتر به هنر نگاه کنیم و به جای تعریف هنر برای داستان، داستان را برای هنر تعریف کنیم، آنگاه می‌یابیم که اثر هنری، تنها نمود خارجی صفت هنر در روح و جان هنرمند است، و صاحبان هنر در معنای واقعی، صاحبان ادراک هنرمندانه‌اند.

درحقیقت، این تصورات اولیه، موادی هستند که قوه خیال با استفاده از آن، و ترکیب آنها با یکدیگر، تصورات جدیدی را پایه‌گذاری می‌کند

در پاسخ به این پرسش که «چه هنگام» وصف «نویسنده» در وجه حقیقی بر یک انسان بار می‌شود، باید گفت حتی بزرگترین نویسندگان نیز، در تمام حالات و اوقات، موصوف به این وصف نیستند؛ بلکه تنها در اوقاتی خاص می‌توانند به آن موصوف گردند. شاهد بر این مدعا این است که نوشتن به شرایط خاصی نیاز دارد که بسته به هر نویسنده متفاوت است، و تا این شرایط مهیا نگردند نویسنده قادر به داستانسرایی نیست. چنان که تاریخ نیز این مقوله را به اثبات می‌رساند. اشتها به نوشتن در طول روز، ماه یا سال در نویسندگان یکسان نیست. برخی در طول یک روز اثر نسبتاً بلندی خلق می‌کنند و در برخی دیگر، چشمه زایندهٔ هنر، مدتها خشک می‌ماند. یکی از علل این اوج و فرودها، برآیند نگاه هنرمندانه در روح راوی است.

با اهمیت یافتن این نگاه، بار دیگر توجه ما به تصورات ذهنی معطوف می‌گردد. زیرا این نوع نگاه هنرمندانه نیز، برخاسته از عالم خارج است.

تصور، عالم واقع، داستان

با این مقدمه، روشن می‌شود که داستان‌نویس و داستان، هر دو، به «تصورات» به عنوان راه ورود به عالم خارج (واقعیت) نیاز دارند. تصورات اولیه، درحقیقت رأس‌المال هرگونه دانش تصوریه و تصدیقیه می‌باشند؛ و بدون آنها، درک مفاهیم دیگر، ممکن نخواهد بود. از این دقت نظر، کشف می‌گردد که چه در تعریف داستان و چه در تعریف هنرمند، ناگزیر از استفاده از مفهوم «واقعیت» و «عالم خارج از ذهن» هستیم.

البته میزان استفاده از این واقعیت در داستانهای مختلف، متفاوت است. نسبت میان واقعیت و داستان تغییر می‌کند و واقعیتهای بیرونی و درونی را در داستان شکل می‌دهد. اما آنچه ثابت است، نوع رابطه و تعهدی است که داستان در برداشت خود از واقعیت ناگزیر از آن است.

تا به حال پذیرفتیم که داستان ناگزیر از استفاده از واقعیت ـ به نحو تصورات ـ است. به نظر می‌رسد کلام ارسطو و افلاطون نیز، که فرایند داستان را عملی تقلیدی می‌نامیدند، از اهمیت یافتن ناگزیر واقعیت در داستان نشأت گرفته باشد. آنجا که افلاطون، داستانسرا را مقلدی می‌داند که در به‌کارگیری مفهوم صندلی، وامدار نجار است، و نجار نیز به نوبه خود این شیء را از طبیعت الهام

گرفته است، دقیقا به وجه تصوریه برداشتهای ذهنی اشاره دارد. بنابراین می‌گوید پس، داستانسرا، مقلد دست چندمی از واقعیت است.

با اثبات چنین واقعیتی در داستان، پای قوانینی که آن واقعیت براساس آن شکل گرفته است به میان می‌آید. این قوانین تغییرناپذیر، در بُعد شیوه‌های شناخت و تفکر، همان «منطق» و در بعد غلتمندی و حکمت، همان «فلسفه» است.

اما همان‌طور که روشن است، کار داستان، تنها با تصورات و کشف درست مجهولات تصوریه، پایان نمی‌یابد. به عبارت دیگر، داستان مجموعه‌ای از این تصورات و گزاره‌های خبری است. در حیطه تصدیقات نیز، رسیدن به مجهولات از تصدیقها (حکمها)ی معلوم، به عهدهٔ منطق است.

با دقت در مثال فورستر درباره قصه داستان، روشن می‌شود که داستان، در نقطه تولدش (قصه داستان)، هم به تصورات و هم به تصدیقات نیازمند است.

در جملهٔ «شاه مرد و سپس ملکه مرد» با توجه به اینکه کلام هنوز به ساحت پیرنگ و پرداخت وارد نشده است، با یک قضیه خبری مواجه هستیم، که می‌تواند صادق یا کاذب باشد. پس، این جمله، هم می‌تواند مورد قبول مخاطب قرار گیرد و هم می‌تواند توسط او، در تطابق با واقع، تکذیب شود.

سؤال ابتدایی‌ای که در اینجا مطرح می‌گردد این است که «آیا قضایای داستان، جنبه خبری دارند یا جنبه انشایی؟» آیا این جملات می‌خواهند از عالم واقع خبر دهند یا این قصد را ندارند؟

اگر این قضایا صرفاً توسط نویسنده به مخاطب القا می‌شوند تا تصویر مورد نظر را در ذهنش خلق کنند، در این هنگام، حالت انشایی خواهند داشت و همانند تلقین به دیگری خواهند بود. در این حالت، دیگر نویسنده نمی‌خواهد از مردن شاه خبر دهد؛ بلکه با گفتن این جمله، می‌خواهد خواننده نیز این مفهوم را تنها «تصور» کند. یعنی همان القا.

نمونهٔ این قضایای خبری را می‌توان در زبان‌آموزی به کودکان مشاهده کرد. هنگامی که به کودک تلقین می‌شود تا جمله «شاه مرد و سپس ملکه مرد» را تکرار کند، منظور مربی، خبر دادن به کودک درباره این واقعه نیست، چه بسا اساسا در عالم خارج، شاه و ملکه‌ای وجود نداشته باشد. بلکه آنچه از این کلام قصد شده است تنها «نحو» جمله است.

هر مقدار که از قصه، به ساختار کامل داستانی نزدیک‌تر می‌شویم، وامداری از واقعیت خارجی، بیشتر رنگ می‌بازد. اگر قصه، عنصر مشترک داستان و قالبهای دیگر روایی است، علت آن این است که عنصر حیاتی داستان، یعنی «تخیل»، در تعریف آن، جایگاهی ندارد. با ورود تخیل، نحو اخباری کلام دچار خدشه می‌شود. آنگاه اساس بیان هنری، آن تصویر مخیل است نه بیان واقعیت. گویا نویسنده فقط می‌خواهد تصویر ذهنی دلخواه خود را در ذهن مخاطب ایجاد کند؛ گرچه این تصویر واقعیت نداشته باشد. هنگامی که داستان یا افسانه‌سرایان، برای مخاطبان خود به روایت می‌نشستند، چه‌بسا هر دو، به غیر واقعی بودن آن آگاه بودند و می‌دانستند در ورای آن، چیزی وجود ندارد.

با این حساب، دروغگو خواندن داستانسرایان، موضوعاً منتفی است. زیرا در این حالت، قضیه جنبه مرآتی خود را از دست می‌دهد و دیگر بازتاب جهان خارج از ذهن نیست. البته باید توجه داشت که میزان و نسبت میان وجه انشایی و وجه خبری در قضایای داستانی، همواره به یک صورت نیست. بلکه بسته به اینکه چه مقدار از داستان بدون دخالت تخیل، از واقع گرفته شده باشد و یا اینکه تماماً برآمده از خیال باشد، متفاوت است. مثلاً ممکن است «مرگ شاه» واقعی باشد، اما وجود و نقش ملکه، ساختهٔ ذهن راوی باشد.

اما با این همه، چگونه است که داستانها ادعای واقعیت دارند؟ چرا خوانندگان پس از مطالعه داستان، آن را باور می‌کنند و واقعی می‌پندارند؟

به نظر می‌رسد در داستانهای واقعیت‌گرا، نویسنده با هرچه کمرنگ‌تر کردن حضور خود در داستان و حذف خود به عنوان راوی، عملاً می‌خواهد به خواننده این‌طور القا کند که هر آنچه اتفاق افتاده است، واقعی است. این نکته در برخی از زاویه دیدها که در آن حضور راوی به حداقل ممکن می‌رسد بیشتر به چشم می‌آید. چنان که در داستان رئال، اصل اولیه این است که داستان باید هرچه بیشتر جنبه واقع‌نمایی خود را افزایش دهد؛ تا جایی که مخاطب در واقعی بودن آن تردیدی به خود راه ندهد. پس، گرچه شالوده داستان با تخیل آمیخته است و اغلب قضایای آن مرآت از وقایع خارجی نیستند و خبر از آن اتفاق یا حادثه در عالم خارج نمی‌دهند، اما در قرارداد نانوشته‌ای که میان خواننده و نویسنده بسته شده است، درنهایت، با متنی واقع‌نما مواجه هستیم.

با توجه به این اصل، خواننده در مقابل قضایای داستانی، ابتدا به دنبال محمل خارجی آن می‌گردد، تا با تطبیق این دو، از صحت یا عدم صحت آن مطلع گردد.

این اصل، دقیقاً به آنچه در قضیه وجود دارد بازمی‌گردد. زیرا در تعریف قضیه، آن را «مرکب تام خبری ای می‌دانند که فی حد ذاته قابل صدق و کذب است.»

در مثال «شاه مرد و سپس ملکه مرد» خواننده در درجه نخست به دنبال شاه و ملکه‌ای می‌گردد که داستان احتمالاً درباره آنها نوشته شده است. سپس اگر موفق به این کشف نگردد، یعنی این خبر، با دیده‌هایش مطابق نباشد، و شاه و ملکهٔ داستان وجود خارجی نداشته باشند، آن زمان برای تصدیق این قضیه، به درون متن مراجعه می‌کند و با بررسی علتهای این واقعه، در پی کشف امکان وقوع آن برمی‌آید. گرچه دست عالم واقع در این مرحله، به خاطر فقدان واقعیت خارجی، کوتاه می‌گردد، اما این، تمام مطلب نیست.

قضایای اخباری، در رابطه میان خود و تشکیل استدلالی برهانی ـ که درنهایت در داستان به واقع‌نمایی کمک می‌کند ـ بدون شک، به منطق، یعنی همان روش اندیشه نیازمندند.

در این حالت، خواننده، مثال فورستر را به عنوان یک فرض ذهنی قبول کرده، به بررسی نتایج منطقی این حادثه می‌پردازد؛ یعنی آنچه این واقعه از آن زاده شده و آنچه از این واقعه در آینده زاده خواهد شد. نتیجهٔ این امر، نگاهی فلسفی است که به بررسی روابط علّی می‌پردازد.

با بررسی دو مقوله تصورات و تصدیقات، روشن شد که داستان با هر دو جنبه، پیوندی ناگسستنی دارد. پس از این مقدمه، به اصل مطلب رجوع می‌کنیم.

برای بررسی رابطه میان داستان و منطق، ابتدا باید این دو اصطلاح را از هم بازشناسیم و سپس به بررسی این ارتباط بپردازیم و دریابیم که گفتن اینکه داستانی منطقی است، به چه نحو صحیح است.

آیا منظور این است که داستان باید بر طبق روابط علت و معلولی، در پی آمدن حوادث و رویدادها شکل گیرد، یا مقصود این است که راوی داستان در نقل داستان خود، از آنجا که با طرح‌ریزی حوادث به‌طور غیرمستقیم به استدلال می‌پردازد، باید شیوه‌های برهانی را در ساختار داستان ـ که مبتنی بر عمل است ـ رعایت کند، باید از مغالطه بپرهیزد، از سفسطه دوری گزیند، و شکل چینش استدلالی خود را به‌درستی بازسازی کند؟

ارسطو، داستان، منطق

علم داستان و علم منطق، هر دو از علوم آلی می‌باشند، و در هر دو، جنبه‌های عملی بر جنبه‌های نظری برتری دارد. همان‌طور که در طول تاریخ، انسانها براساس الگوی ذهنی منطقی تفکر کرده، و قوانین کلی را از جزئیات استخراج کرده‌اند، در داستان نیز، در طول سالیان سال، از زمان انسانهای غارنشین ـ که فورستر از آنها به «انسانهای نئاندرتال» تعبیر می‌کند ـ همواره شرح وقایع وجود داشته، و گویندگان و شنوندگانی داشته است. در هر دوی این علوم، در طول تاریخ، تلاش شده، قوانین کلی‌ای براساس مصادیق استخراج شود. و جالب‌تر اینکه، سرمنشأ این دو فن، به ارسطو می‌رسد.

همان‌قدر که منطق ارسطویی در نزد منطقیون شناخته شده است، تا حدی که او را «خداوندگار منطق» می‌شناسند، ساختار ارسطویی درام نیز از قدمت و استحکام مناسبی برخوردار است.

منطق چه می‌کند؟

«منطق علمی است که رعایت عملی آن باعث مصونیت ذهن از افتادن در دام خطا در تفکر می‌شود.»

این تعریف، به شکل قابل توجهی با موضوع داستان مرتبط است. زیرا اولاً «انسان» به عنوان موضوع همیشگی داستان، موجودی متفکر است که صحت تفکرش منوط به اعمال این علم است و دیگر اینکه داستان، خود به عنوان محصول ذهنی نویسنده، ماحصل تفکر او می‌باشد. پس، چه نویسنده در چینش داستان و چه شخصیتهای داستانی به عنوان مخلوقات این جهان، در رفتارشان، در کهربای منطق اسیرند. اگر در رئوس مثلث داستان به ترتیب، «نویسنده»، «شخصیتهای داستان» و «خواننده» را قرار دهیم، می‌بینیم که هر سه در این وجه با یکدیگر مشترک‌اند. درحقیقت مایهٔ تعامل درست میان این سه و زبان مشترکشان، «منطق» است.

پس، با تعریف و بازشناخت منطق مشترک این سه رأس، می‌توان به فهم مشترک حس مشترک و نقد مشترک نزدیک شد.

ساختار استدلالی داستان

ذهن با به هم پیوستن برخی حکمها (تصدیقها) حکمهای تازه را کشف می‌کند، و از آنچه می‌داند، به آنچه نمی‌داند می‌رسد. این، همان «استدلال» است.

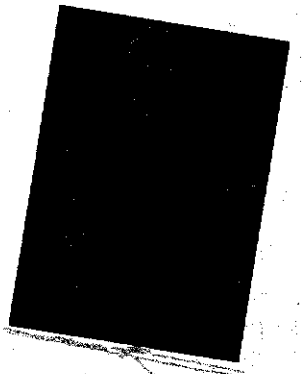
نویسندهٔ داستان، تجربهٔ خود را که مبتنی بر این کشف است، در معرض قضاوت خواننده قرار می‌دهد. این عمل، به این صورت انجام می‌پذیرد که با برانگیختن حس همذات‌پنداری در خواننده، او عملاً به این کشف هدایت می‌شود.

با توجه به اینکه داستان در درجه نخست «حس» خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد، آنچه در وهله اول مکشوف می‌نماید، یک احساس همدلی میان خواننده و شخصیت داستان است. اما در ورای آن، دلالتهای التزامیه حکم به قضیه‌ای خبری می‌کنند. مثلاً ظلم شاه به مردم، حس نفرت از حاکمیت ظلم و همدلی با مردم را ایجاد می‌کند. این حس، در پایان داستان به بار می‌نشیند و مرگ شاه را نیکو می‌پندارد.

دلالت التزامیه این امر، همان غایت داستان و پیام آن است؛ که برای ظلم و حکومت ظالمان، سرانجام ذلت‌باری را پیش‌بینی می‌کند. خوشایند خواننده از مرگ شاه، پیام حسی آن است که می‌تواند صورت استدلالی پیدا کند.

داستان و قضایای شخصیه

داستان مبتنی بر عمل شخصیتهای خاص، در مکان و زمان خاص است. (خاص شدن مکان و زمان به این دلیل است که عمل خاص باید در ظرف زمانی و مکانی معینی واقع شود. گرچه گاهی در داستان، زمان و مکان، مبهم آورده می‌شوند.) این اختصاص باعث می‌شود قضایا، احکام یا تصدیقهای موجود در داستان، ازقبیل «قضایای شخصیه» باشند. مثلاً گفتن اینکه «شاه ایران مرد» یک قضیه شخصیه است زیرا موضوع (شاه) در این خبر (قضیه) یک فرد جزئی مشخص است. داستان نیز ناگزیر از این قضایاست. زیرا «درام» زمانی شکل می‌گیرد که شخصیت اصلی اثر، با مشکل یا عدم تعادلی مواجه می‌شود. به عبارت دیگر، عدم تعادلی خاص، به فرد خاصی تعلق می‌گیرد، و موجب می‌گردد مخاطبان نیز به دنبال واکنشهای این شخص خاص حرکت کنند.



آنچه اهمیت دارد این است که درست است که در داستان، انسان به صورت موضوع قضایای شخصیه و در قالب عمل داستانی ارائه می‌شود، اما بیان علتها در پیرنگ داستان، وجه فلسفی آن را تثبیت کرده، نتیجه‌گیری داستان را به صورت کلی ممکن می‌گرداند

بنابراین، نمی‌توان در داستان از قضیه «شاه مرد و سپس ملکه مرد» مجموعه‌ای از شاهان و ملکه‌ها را در آن واحد اختیار کرد. بلکه این قضیه، قصه شاهی خاص، با نام خاص و پسزمینه‌های خاص و همین‌طور ملکه‌ای با نام و پسزمینه‌های خاص است. باید توجه داشت که قضایای شخصیه، به خودی خود، موضوع هیچ علمی قرار نمی‌گیرند. زیرا این قضایا، صحت و سقمشان، بسته به احساسات و تجربیات انسان است؛ و همواره علوم به دنبال احکام کلیه‌ای هستند که بر موضوعات به نحو کلی بار می‌شود. اما آیا به‌کارگیری قضایا در داستان به نحو شخصیه، به این معنی است که نمی‌توان از آن، احکام کلیه را انتزاع کرد؟ به عبارت روشن‌تر، آیا نمی‌توان از قضایای شخصیه پیرنگ قصه «شاه مرد و سپس ملکه مرد» عاقبت ظلم را نتیجه گرفت و هر شاه ظالم و حکومت ظالمی را به جای آن قرار داد و نتیجه ذلت‌بار آن را برای او هم پیش‌بینی کرد؟

آنچه اهمیت دارد این است که درست است که در داستان، انسان به صورت موضوع قضایای شخصیه و در قالب عمل داستانی ارائه می‌شود، اما بیان علتها در پیرنگ داستان، وجه فلسفی آن را تثبیت کرده، نتیجه‌گیری داستان را به صورت کلی ممکن می‌گرداند. بیان علت و معلول‌ها در قالب رفتار آدمهای داستان ـ که از لوازم جدایی‌ناپذیر شخصیت‌پردازی و پیرنگ در داستان است ـ موجب می‌گردد پایان داستان به نحو تحلیلی و منطقی تشریح شود. بنابراین، با تشریح عملی ظلم شاه بر مردم، و تنگ شدن عرصه بر مردم، برانگیخته شدن حس آزادیخواهی و استقلال و عدالت‌جویی ـ که از مشهورات و مقدمات برهان است ـ عملاً مبنای استدلال بر پایه حس عدالت‌جویی و حکم به خوبی عدالت پایه‌ریزی می‌شود، و خواننده را به این رهنمون می‌سازد که تجربهٔ شخصی او در خواندن و دیدن سرنوشت پادشاهی خاص، برای هر فردی، تکرار می‌شود. این نتیجه‌گیری، کشف حکمی کلی است.

استدلال چه می‌کند؟

در گفتار منطقیون از استدلال به «تألیف و تنظیم سلسله قضایایی که برای کشف قضیه‌ای مجهول مرتب می‌شود» یاد می‌شود. این قضایای مجهول، اغلب در درونمایه‌های داستانها قرار دارند. البته باید توجه داشت که در رمانهای متقدم و برخی رمانهای

متأخر، با توجه به حضور نویسنده در داستان و نتیجه‌گیری‌ای که بخش جدایی‌ناپذیر رمان به حساب می‌آمد، عملاً این قضایای کلی، به‌طور مستقیم در داستان بیان می‌شد. یعنی همان حکم کلی‌ای که برآیند و پیامدهای رفتار شخصیت است.

در این شکی نیست که شیوه استدلالی، در به هم پیوستن قضایای معلوم برای کشف قضایای مجهول، در داستان نقش مهمی ایفا می‌کند. اساسا نقش پیرنگ، که مکلف به تبیین و حداقه در علت وقوع حوادث و علت رفتار شخصیتهاست، برای کمک به همین استدلال است. در داستان، هرجا که «چرا»یی پاسخ داده نشود، استدلال کلی راوی به چالش کشیده می‌شود و ادامه نمی‌یابد. این، به این معنی است که چینش قضایای به‌کاررفته، یا نفس این قضایا، یا تصورات درون آن، دچار نارسایی می‌باشد.

استدلال استقرایی، تمثیلی و قیاسی

استدلال (حجت) به طرق مختلف انجام می‌گیرد. استقرا، تمثیل و قیاس، سه صورت استدلالی‌ای هستند که به بررسی چگونگی آنها در موضوع داستان می‌پردازیم.

بار دیگر به مثال سابق بازمی‌گردیم. آیا در قصهٔ «شاه مرد و سپس ملکه مرد» راوی از استقرا استفاده کرده است؟

استقرا، بیان حکمی کلی است، با بررسی موارد جزئی آن. حال بسته به اینکه تمام موارد مورد نظر بررسی شوند یا برخی از آنها بررسی شوند، اعتبار استقرا، متفاوت خواهد بود.

بدیهی است که راوی در این داستان، تنها به «یک» شاه معلوم اشاره کرده است، و به بررسی مورد دیگری نپرداخته است. هر داستانی در این جهت با این مثال همخوانی دارد. زیرا داستان ـ همان‌طور که گذشت ـ قضایای شخصیه می‌باشد و تنها درباره یک شخص خاص صحبت می‌کند. درنتیجه، نمی‌تواند با بررسی موارد متعدد، امری کلی را از آن استخراج کند.

تمثیل در داستان

آیا زبان داستان، زبان تمثیلی است؟

در تمثیل، حکمی که برای چیزی ثابت است، به واسطه شباهتهایش با چیز دیگر، بر آن نیز بار می‌شود. تمثیل از یک وجه با داستان ارتباط دارد، و آن اینکه، در هر دو، دربارهٔ حکم یک امر جزئی صحبت می‌شود. اما تفاوت این دو، در این است که در داستان، هنگامی که حکمی را برای موضوع جزئی‌ای ثابت می‌کنیم (مثلاً می‌گوییم: «سرانجام ظلم شاه داستان، تیره‌بختی و ذلت است») تنها به همین بسنده می‌کنیم. اما در تمثیل، موضوع این حکم، در شباهتی که با موضوعات دیگر پیدا می‌کند حکم را به موضوعات دیگر تسری می‌دهد، و تمام پادشاهانی که شبیه به شخصیت داستان باشند، سرانجامی ذلت‌بار خواهند داشت. درحقیقت، آنچه در داستان اتفاق می‌افتد، مقدمهٔ تمثیل است.

قیاس ادبی، تمثیل منطقی

در محاورات و آثار ادبی، اغلب «قیاس» به معنی «تمثیل» به کار می‌رود و مورد نکوهش قرار می‌گیرد. مذمت «قیاس به نفس»، و مثالی که مولوی در مثنوی، در داستان طوطی و بقال می‌زند از همین دست است:

از قیاسش خنده آمد خلق را
کو چو خود پنداشت صاحب دلق را
کار پاکان را قیاس از خود مگیر
گرچه باشد در نوشتن، «شیر»، «شیر».

از همین روست که گفته می‌شود: «اول من قاس، ابلیس.»

نکوهش تمثیل، همواره از این رو بوده است که علت واقعی تعلق گرفتن حکم به موضوع، مورد غفلت واقع می‌شود، و تنها وجود شباهت میان دو موضوع، مایه‌ای برای اشتراک حکم می‌گردد؛ بدون اینکه این شباهت، علت واقعی تعلق حکم به آن موضوع نخست باشد. در مثال طوطی و بقال نیز همین‌طور است. زیرا طوطی، با عدم درک علت «کل» بودن مشتری بقالی، گمان می‌کند او نیز از کوزه روغن ریخته است.

داستان، در زبان تصویری و نمایشی خود، موقعیتی را ترسیم می‌کند. این تصویر، اگر در روابط میان حوادث و شخصیت‌پردازی‌هایش، علتها را به درستی بیان نکند، خواننده نیز چون به شاه کلید فهم درونمایه داستان، یعنی علتها، نایل نشده است، ممکن است در زندگی خود به اشتباه بیفتد و دست به تمثیل بزند. بیان علتها، درحقیقت همان پی‌ریزی پیرنگ درست است، که فورستر آن را پاسخ به سؤال از علت می‌داند. اگر علتها کامل باشند، در این هنگام، قیاسی که خواننده پی خواهد ریخت، از نوع قیاس «منصوص العله» خواهد بود. به بیان دیگر، پایان ذلت‌بار برای شاه، دیگر به این دلیل نیست که او عنوان «شاه» را دارد، بلکه به سبب ظلم و نابرابری در رفتار اوست. پس، هر ظلمی، چنین عاقبتی دارد.

در میان منطقیان اروپایی، نظر «رابیه»، قابل توجه است. او تمثیل را استدلالی مرکب از استقرا و قیاس می‌داند. بدین طریق که، نخست انسان با استقرا به قانونی کلی دست می‌یابد، و سپس آن قانون را، بر موارد مشابه، منطبق می‌سازد.

در مثال پیش گفته، ما ابتدا از این قضیه که «شاه منصور از تخت سلطنت به زیر کشیده می‌شود» به این اصل می‌رسد که «هر پادشاه و حکمرانی که همچون شاه منصور به مردم ستم کند، دولتی متزلزل خواهد داشت»، و آنگاه از آن اصل کلی چنین استنتاج می‌کند که «همایون‌شاه نیز از تخت سلطنت به زیر کشیده خواهد شد.»

قیاس در داستان

قیاس مجموعه‌ای از تصدیقات ذهنی است که با ترکیبی که پیدا می‌کنند، تصدیق جدیدی را پایه‌گذاری می‌کنند. البته قیاس با استنتاجاتی که اغلب از یک قضیه می‌شود، متفاوت است. زیرا در قیاس وجود، حداقل دو قضیه، ضروری است.

اما در اشکال چهارگانه «قیاس اقترانی» نیاز به قضایای کلیه داریم. همان‌گونه که پیش از این نیز رفته در داستان، قضایا، نحو شخصیه دارند. از این رو، داستان‌نویس، هیچ‌گاه بنا به ضرورت درام، از قضایای کلیه استفاده نمی‌کند. درنتیجه، این شکل از قیاس، عملاً کارکرد خود را در داستان از دست می‌دهد.

از آنچه گذشت، معلوم می‌گردد که اگر داستان، بن‌مایه‌های فلسفی (علت و معلولی) قوی داشته باشد، می‌تواند مقدمات استنتاج خواننده را فراهم کند.

گرچه مخاطب داستان در درجه نخست ـ بر خلاف قالبهایی ازقبیل مقاله ـ حس و عاطفه مخاطب است، لیکن هر داستانی، براساس درونمایه و مضمونی که به آن متعهد است، قضیه مجهول یا مغفولی را در ضمن رفتار شخصیتهایش، به اثبات می‌نشیند. و کارکرد منطق در داستان، میزان صحت و سقم این اثبات است.*

* موارد قابل توجهی از نظرات و تعاریف ارائه‌شده در این مقاله جای بحث و نقد دارد؛ اما چون بنای مجله بر حذف یا پاسخگویی فوری نیست، شاید در آینده در قالب مطلبی مستقل به این موارد پرداخته شود.