آیا قصه می‌تواند از حقیقت غریبتر باشد؟

● ما در مقام شنوندهٔ یک روایت واقعی، انتظار داریم چیزی که واقعاً رخ داده است به ما گفته شود و نه اینکه خودمان آنچه را رخ داده مطابق میل خود بسازیم.

برای درک داستان، باید قیاس خود را در جهت دیگری پیچیده‌تر کنیم. در بسیاری از داستانها، مخصوصاً در گونه‌های شبه تاریخی، همانند رمان فاولز، جمله‌هایی را که ادا می‌شوند، می‌توان همچون تأثیری بر حوادثی که در زمان و مکانی واقعی رخ داده‌اند، پذیرفت؛ درست مثل حالتی که در بازی اسکناسهای واقعی به کار برده می‌شوند. منتها ما در بعضی موارد قدرت اجرایی آنها را معلق نگاه‌می‌داریم‌ودرمواردی‌دیگرجدی‌می‌گیریم.چنین‌بازی‌ای‌ترکیب عجیبی خواهد داشت. در آن صورت، وقتی درآمدهای خود را جمع می‌کنیم دویست دلار واقعی به دست می‌آوریم و یا وقتی جریمه‌ای را پرداخت می‌کنیم، پنجاه دلار از دست می‌دهیم؛ در حالی که وقتی ساختمان بوردواک[۳۰] را می‌خریم یا ساختمان پارک پلیس[۳۱] را می‌فروشیم، تنها یک کارت رنگی را می‌دهیم یا می‌گیریم. در پایان این بازی، پولدارتر یا بی‌پول‌تر از زمان شروع بازی خواهیم بود و جریمه‌ها و درآمدها برای ما اهمیت زیادی خواهند داشت. در حالی که خیلی زود بوردواک یا پارک پلیس را به کلی فراموش خواهیم کرد.

تا مدت زمان اندکی این بازی را ممکن است ادامه دهیم و حتی از آن لذت هم ببریم. اما اگر ترکیب معامله‌های واقعی و واقعی‌نما آن قدر قاطی شود که هر لحظه به سختی بتوانیم تشخیص دهیم که آیا پول واقعی یا تظاهری در خطر است، بازی به سرعت از کنترل خارج می‌شود. فرض کنید بانکدار می‌تواند به دلخواه خود قرار بگذارد که هر دفعه که از نقطهٔ شروع عبور کردیم، باید دویست دلار آمریکایی یا دویست دلار مونوپلی دریافت کنیم، یا همه بازیکنان می‌توانند به طور یک جانبه تصمیم بگیرند که یا با پولهای واقعی و یا با پولهای غیرواقعی بازی کنند. ادامهٔ یک بازی، این طوری به سرعت ناممکن می‌شود؛ چراکه عامل تظاهر، که برای بازی مونوپُلی واقعی و معمول اساسی است (تظاهر به اینکه همه چیز را جدی بگیریم، هر چند می‌دانیم هیچ کدام از معامله‌ها جدی و واقعی نیستند)، آن قدر آسیب می‌بیند که دیگر نمی‌توان آن را حفظ کرد. در آن صورت، بازی از لذت خاص خود دور می‌شود؛ یعنی از آنچه ارسطو آن را «لذت حقیقی[۳۲]» بازی می‌نامید.

بنابراین دلایل قیاسی، من می‌گویم که تضاد بین گفتارهای خیالی و واقعی در یک کار داستانی، نباید تا به این حد واضح و آزاردهنده حس شود. اگر چنین تضادی قویاً و به طور فراگیر دراثر ظاهر شود، مخصوصاً در جاهای حساسی مثل پایان داستان، نتیجه این خواهد بود که پس از خواندن آن، تجربه‌ای مبهم و نامطلوب را حس می‌کنیم؛ درست مانند بازی مغشوشی که سعی کردیم تجسم کنیم. لذت بردن از داستان، بسته به حفظ نوعی تظاهر است که بی‌شباهت به تظاهر موجود در بازی مونوپلی معمول و متداول نیست. خواننده باید از این آگاهی که تمام گفته‌های داستان خیالی و وارسته از قید واقعیت هستند، دور نگه داشته شود. این افسونی است که نویسندگان داستان باید در جهت ایجاد و برقراری‌اش تلاش کنند. به محض اینکه این طلسم شکسته شد، پیوند آنها با خوانندگانش سست می‌شود. و آن وقت است که بازی دیگر نمی‌تواند لذّت حقیقی را تأمین کند.

و اما بازی‌ای که در داستان‌روایی جریان دارد، دقیقاً چیست؟ وقتی نویسندگان داستان قصه‌ای را تعریف می‌کنند، در حقیقت سرگرم بازیِ ساختن جمله‌هایی از واقعیت آنها،قیافهٔ مورخان، شرح حال نویسان، یا شاهدان عینی حوادث واقعی را به خود می‌گیرند. «آنچه رخ داد این بود» چیزی است که آنها تظاهر می‌کنند به ما می‌گویند، و ما هم حالت کسانی را به خود می‌گیریم که به روایتی‌واقعی‌یک‌گذشتهٔ‌واقعی‌راگوش‌می‌دهیم.براین‌اساس،و در چنین حالتی، انتظار داریم که بعضی از عوامل بازی خیالی، جنبه‌هایی از موقعیتهای واقعی را که در اصل از آنها نشأت گرفته‌اند، عیناً تصویر کنند.

ما در مقام شنوندهٔ یک روایت واقعی، انتظار داریم چیزی که واقعاً رخ داده است به ما گفته شود و نه اینکه خودمان آنچه را رخ داده مطابق میل خود بسازیم. به همین دلیل، برایمان اهمیتی ندارد که یک داستان را آن چنانکه ترجیح می‌دهیم خاتمه دهیم. نیز، تذکر اینکه آنچه رخ داده است همه طبق خواست و میل نویسنده بوده، برایمان جالب نیست. ما نباید بیشتر از هیئت منصفه دادگاه که انتظار دارد از سوی شاهد یک ماجرای واقعی برای قضاوت و تصمیم‌گیری فراخوانده شود، از راوی انتظار داشته باشیم که از ما دعوت به عمل بیاوردتا انتخاب کنیم یا تصمیم بگیریم مردمان خیالی داستان چه سرنوشتی داشته باشند. همچنین، در این احساس با هیئت منصفه شریک هستیم که دوست نداریم دریابیم سیر حوادث را به جای اینکه گزارشگر یا راوی پیش ببرد، به طرز عجیبی خود عوامل مورد بحث در ماجرا یا داستان هدایت می‌کنند. به بیان دیگر، نه شخصیتهای داستان باید در دست راوی همچون عروسکهای خیمه شب بازی باشند، و نه راوی در دست آنها.

علاوه بر این، اگر حوادث داستان نسبت به موقعیت کنونی راوی در زمانی گذشته رخ داده باشند، چنانکه در غالب داستانها و از جمله رمان فاولز وضع به همین قرار است، آن گاه هر آنچه در گذشتهٔ خیالی رخ داده است، باید درست همانند گذشته واقعی، بدون تداوم و مختوم باشد. حتی خدا هم نمی‌تواند کاری کند که عمل انجام شده، انجام نشده شود. چنین محدودیتی، باید باعث شود که رمان‌نویسی که با تأکید بر خودمختاری شخصیتهایش ادعا می‌کند دانای کل[۳۳] داستان نیست، بسیار تحت فشار قرار بگیرد. چگونگی اتفاقهای یک گذشته خیالی، در هنگامی که روایت می‌شوند، به همان اندازهٔ حوادث یک گذشته واقعی، وقتی که گزارش می‌شوند، مقدّر و تغییرناپذیرند. همان طور که یک تاریخ‌نگار نمی‌تواند در بود و نبود حوادث گذشته واقعی دخیل باشد، برای یک رمان‌نویس هم باید ناممکن بنماید که جهت حوادث خیالی گذشته را تغییر دهد؛ چراکه این حوادث صرفاً به دلیل اینکه با استفاده از زمان گذشته

دیوید گلوپ
ترجمهٔ سیما ذوالفقاری

قسمت دوّم

نقل می‌شوند، ماهیتی شبه تاریخی پیدا می‌کنند. بنابراین، یک خواننده در تعیین اینکه خانمی به اسم سارا وودراف در سال ۱۸۶۷ از چارلز اسمیتسون نامی بچه‌دار شد یا نشد، همان قدر فاقد نقش است که در تصویب لایحهٔ دوم بازنگری[۳۳] در همان سال. ما جز به بخش ناچیزی از جهان که متأثر از تصمیمهای ماست، در مورد هیچ اتفاق دیگری تحکم نداریم؛ و درعالم موارد بسیاری وجود دارد که اصلاً از تحکم انسان خارج است. درنتیجه، با وجود هر حرکتی در داستان، که دال بر توصیف حوادث بگونه‌ای باشد که تحت ارادهٔ نویسنده یا خواننده باشند، احتمال این خطر می‌رود که رابطه بین چنین حوادثی با فاعلیت انسان به غلط درک شود. اهمیت این مخاطره هنگامی افزایش می‌یابد که نویسنده‌ای از نقش خود به عنوان راوی کناره بگیرد و محجوبانه از بیان اینکه سرانجام ماجرای دو شخصیت اصلی داستان به کجا ختم شد، امتناع ورزد. به بیان دقیقتر، نویسنده با امتناع از به کارگیری قدرت خود در تعیین سرنوشت حوادث، توجه را به سوی این قدرت و توانایی جلب می‌کند. چنین نویسنده‌ای دقیقاً شاخه‌ای را که برای نشستن احتیاج دارد، از زیر پای خود ارّه می‌کند.

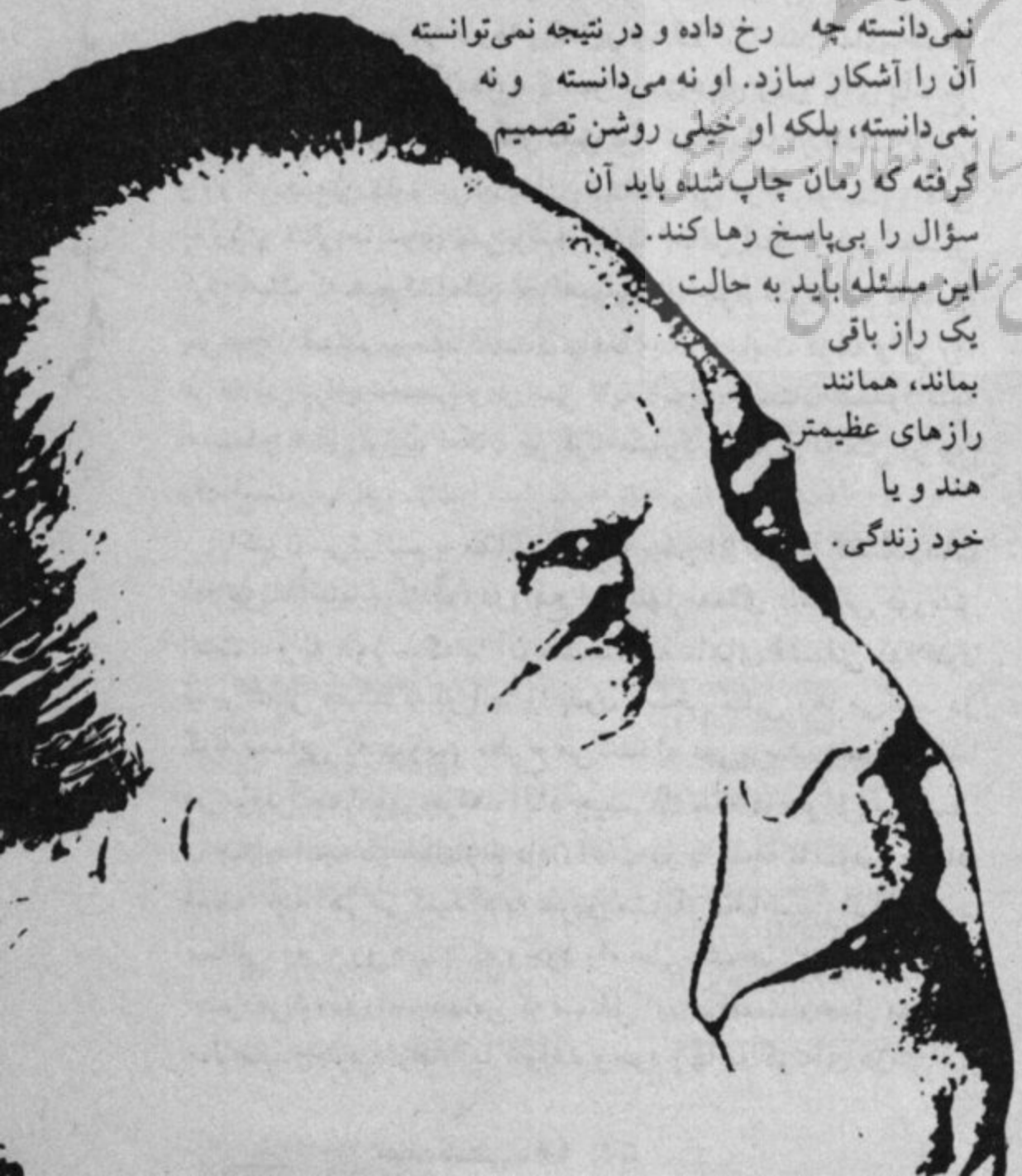
بنابراین، رمان‌نویسی که دو پایان برای داستانش پیشنهاد می‌کند، وابستگی داستان را به ارادهٔ نویسنده آشکارا در معرض دید می‌گذارد، درحالی که اگر قرار باشد جذبه و افسون داستان تا پایان حفظ شود، این وابستگی، تنها چیزی است که باید در خفا بماند. اگر حوادثی که در دنیای واقعی تحت اقتدار کسی نیستند، در داستان این گونه نمایش داده شوند، آن گاه تعلیق ناباوری مشکل می‌شود. افسون شعبده توسط خود شعبده‌باز از بین می‌رود و داستان تنها عنوان یک بازی را ـ که درواقع هم جز این نیست ـ به خود می‌گیرد. پس، دیگر چرا باید زحمت بازی کردن را بر خود هموار کنیم؟

بحث بالا بر اساس انتظارهایی[۳۵] استوار شده است که طی خواندن یک روایت معمولی با زمان گذشته در خواننده به وجود می‌آید. تأکید ما بر این بود که خواننده می‌تواند انتظار داشته باشد نو سنده آنچه را رخ داده است، به او بگوید. اما در اینجا می‌توان اعتراض کرد که خوانندگان نباید انتظار داشته باشند که به تک تک سؤالهای آنها پاسخ داده شود، و یا اینکه بخواهند همه چیز حاضر و آماده در اختیار آنها قرار بگیرد. فاولز خیلی زود، در فصل ۱۳، از مقام دانای کل رایج در سنت ویکتوریایی فاصله می‌گیرد. بنابراین، آیا وجود دو پایان برای داستانش را نمی‌توان خیلی ساده این گونه توجیه کرد که اینها تمام راههایی است که راوی داستان برای خاتمهٔ اثرش می‌تواند پیشنهاد کند؟ فاولز از بین دو پایان اثرش انتخابی صورت نمی‌دهد؛ چراکه او همچون تاریخ‌نگاری است که دانشش از وقایع، کامل نیست؛ و در نتیجه دربارهٔ پیامدهای نهایی وقایع نامطمئن می‌ماند.

در اینجا شاید سودمند باشد که عدم اطمینان موجود در روایتی خیالی را با عدم اطمینان گزارشهای واقعی مقایسه کنیم. شاهدان یک رخداد واقعی فقط تا حدی که بتوانند گفته‌های خود را به تأیید برسانند، ماوقع را به درستی بازگو می‌کنند. تاریخ‌نگاران و شرح حال‌نویسان باید سؤالهای زیادی را بی‌پاسخ رها کنند. آنها اغلب آن قدر از اطلاعات کافی برخوردار هستند که بتوانند ماوقع را به خوبی روشن سازند. اما موارد زیادی هم پیش می‌آید که نمی‌توانند تمامی حقیقت را بازگو کنند؛ چراکه نمی‌دانند و یا حتی مبنایی برای حدس و گمان دربارهٔ آنچه واقعاً رخ داده است ندارند.

اما به هر حال، نویسندهٔ داستان در موقعیت کسی نیست که نمی‌داند و یا حتی نمی‌تواند حدس بزند «واقعاً چه رخ داده است». برای مثال حادثهٔ مرکزی رمان ای. ام. فورستر[۳۶]، «گذری به هند»[۳۷] را در نظر بگیرید. در این رمان، زن انگلیسی جوانی از غارهای دیدنی مارابار[۳۸] دیدن می‌کند و کمی پس از اینکه وارد یکی از غارها می‌شود، دچار حالت شوک عصبی شدیدی می‌شود که حاکی از مورد حمله قرار گرفتن وی به قصد تجاوز است. پزشکِ هندی که به هنگام خروج از غار همراه او بود، مورد اتهام قرار می‌گیرد و به محاکمه کشیده می‌شود. در حالی که در زمان محاکمه به جمع‌آوری شواهد مشغول بودند، ناگهان زن جوان تمامی اتهامهای پزشک را بی‌اساس می‌خواند و سر و صدای ماجرا می‌خوابد. اما نه توضیح شرایط زن و نه حقیقت اینکه در غارها واقعاً چه رخ داده در هیچ جای روایت فورستر گنجانده و بیان نشده است.

در چنین حالتی، نباید بگوییم که فورستر یا می‌دانسته در غارها چه رخ داده است اما آن را فاش نساخته، و یا اصلاً نمی‌دانسته چه رخ داده و در نتیجه نمی‌توانسته آن را آشکار سازد. او نه می‌دانسته و نه نمی‌دانسته، بلکه او خیلی روشن تصمیم گرفته که رمان چاپ‌شده باید آن سؤال را بی‌پاسخ رها کند. این مسئله باید به حالت یک راز باقی بماند، همانند رازهای عظیمتر هند و یا خود زندگی.



همچنین نباید بگوییم در غارها اصلاً اتفاقی نیفتاده، صرفاً به این دلیل که در متن به وضوح چیزی در مورد ماوقع گفته نشده است. خیلی واضح است که باید چیزی رخ داده باشد تا حوادث بعدی را توجیه کند. فورستر با به جا گذاشتن این خلاء در روایتش، آگاهانه خوانندگانش را برمی‌انگیزد که بپرسند چه چیزی این خلاء را واقعاً پر کرده است. اما با چنین انگیزشی از خوانندگانش نمی‌خواهد که راجع به آنچه باید در غارها رخ داده باشد تصمیم بگیرند. به عهدهٔ آنها نیست که تعیین کنند آیا آدلا کواستد[۳۹] باید واقعاً مورد تهاجم قرار گرفته باشد، یا اغفال شده باشد و یا قربانی یک نیروی خبیث ماورای طبیعت باشد. به عهدهٔ آنها نیست که مقدرسازند چه چیزی باید رخ داده باشد، بلکه تنها کاری که می‌توانند بکنند این است که آنچه را واقعاً به وقوع پیوسته تجسم کنند، و بهترین حالت این است که برای چنین منظوری از متن شاهدی بیابند.

به این ترتیب، فورستر رابطهٔ خوب و سالمی را با خوانندگانش برقرار می‌سازد. او همچون فاولز می‌گوید: «این هم دو روایت با احتمال وقوع یکسان از آنچه رخ داده است. من نمی‌توانم یا نمی‌خواهم که بین آنها انتخابی کنم.» او در عوض می‌پرسد: «این از داستان ـ تا آنجایی که من برای گفتنش خود را آماده کرده بودم ـ با این زمینه‌ای که در اختیار دارید، شما میل دارید وقایع ارائه شده را چگونه توضیح دهید؟» او ما را تنها درگیر معمایی می‌کند که در زندگی واقعی نیز ممکن است با آن برخورد کنیم. او حکایتی را که جذاب است و حس کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد تعریف می‌کند، بدون آنکه قدرت سرنوشت‌ساز خویش را دخیل و یا تلاشهای خواننده را برای کشف راز موجود در داستان از قبل بی‌اثر سازد. پرسش دربارهٔ آنچه در غارها واقعاً برای آدلا کواستد اتفاق افتاده، ممکن است ما را بر آن دارد که در جستجوی ردی برای پاسخ، متنِ فورستر را مورد کند و کاوِ دقیق قرار دهیم. اما از تجسس و زیر و رو کردن متن فاولز برای یافتن نشانه‌هایی از سرنوشت واقعی چارلز و سارا فایده‌ای نمی‌بریم؛ چراکه خالق آنها از قبل تضمین کرده است که هیچ نشانه‌ای نخواهیم یافت. چون نمی‌توانیم بفهمیم، پس مجاز نیستیم بپرسیم داستان واقعاً چگونه پایان گرفته و نیز راه هر تلاشی برای تجسس و بررسی لایه زیرین داستان مسدود شده است. و به این ترتیب امکان هر گونه مشارکت خلاق با متن از بین رفته است.

اکنون می‌توانیم به مقایسه‌ای که پیش از این با گفتگوهای افلاطون داشتیم برگردیم. درواقع این تنها معمای داستانی فورستر است ـ و نه فاولز ـ که با آن سلسله معماهای فلسفی افلاطون قیاس‌شدنی هستند که او آنها را بدون پاسخی نهایی رها می‌کند. در گونهٔ معمایی که فورستر مطرح می‌کند، او نمی‌پرسد: «تصمیم شما در مورد آنچه اتفاق خواهد افتاد چیست؟» بلکه در عوض می‌پرسد: راجع به آنچه در حال رخ دادن است (و یا آنچه تاکنون رخ داده است) چه فکر می‌کنید؟» به طریق مشابه، مخاطبین افلاطون با مسائلی رو به رو هستند که وجود راه حلی مشخص برای آنها کاملاً حس می‌شود، راه حلهایی که مستقل از خواست و میل مؤلف یا مخاطب وجود دارند. اما شواهد وجود آنها به گونه‌ای درمتن ذکر شده است. اما ماهیّت مسائلی که فاولز ما را با آنها درگیرمی‌کند، چنین نیست و هیچ مبنایی را هم برای پاسخ دادن به آنها پیشنهاد نمی‌کند. داستان او به سوی هیچ حقیقت مطلقی هدایت نشده است، و در نتیجه ما اصلاً نمی‌توانیم از آن بهره‌ای ببریم.

در این مرحله است که به روشنی درمی‌یابیم چرا مفاهیمی چون پیوستگی منطقی [۴۰] و قابل باور بودن [۴۱] از خصوصیات مهم داستان محسوب می‌شوند. این دو مفهوم را نیز می‌توان به طور مفیدی با رویدادهای واقعی مقیاس کرد.

شاهدانِ رویدادهای واقعی، حتی وقتی که با تمام توانایی خود سعی در بیان حقیقت دارند، گاهی دچار ضد و نقیض‌گویی می‌شوند. ما نباید صداقت آنها را زیر سؤال ببریم و یا هر چه را که می‌گویند، خلاف حقیقت تصور کنیم. هر چند نمی‌توانیم تمام گفته‌های ضد و نقیض آنها را قبول کنیم، اما احتمال آن وجود دارد که اظهارهای شاهدان دیگر و یا مدارکی مبنی بر قراین، ما را در پذیرفتن یا رد بعضی از آنها کمک کنند.

اما در مورد یک متن داستانی صرف، هیچ گواه دیگری موجود نیست و متن چاپ شده تنها مبنایی است که بر اساس آن باید آنچه را رخ داده است، تعیین کرد. از این رو، چنانچه معتبر بودن مؤلف زیر سؤال باشد، امکان ندارد که بتوان از منابعی خارج از متن برای داستان شاهد یا مدرک فراهم آورد. در این مقوله شاهد و گواه مفاهیمی هستند که هیچ نمودی ندارند. هیچ شاهد دیگری را نمی‌توان فراخواند تا در مواردی چون تأیید، انکار، تصحیح و یاتکمیل یک داستان کاملاً جنایی با ما همکاري کند. براین اساس است که اگر اعتماد ما نسبت به راوی، بر اساس ضد و نقیض گوییهای وی متزلزل شود، دیگر هیچ مرجعی وجود ندارد که از طریق آن حتی بخشی از این اعتماد و باور تجدید شود. اُفت وخیز یک داستان تنها بر اساس کیفیات و امتیازات درونی آن است، در حالی که یک روایت واقعی را اصولاً می توان همیشه از طریق شواهدی که درخارج از آن وجود دارند، تأیید و یا تکذیب کرد.

هیچ کس فکر نمی کند که روایت کردن ماجرایی واقعی، به صرف اینکه به راحتی پذیرفتنی نیست ، خطاست. اگر شاهدی بتواند به راستی قسم بخورد، هرقدر هم که حکایت او نامحتمل به نظر برسد، نمی‌توانیم به خاطر نقل آن ماجرا از وی ایراد بگیریم.حتی چیزی که بسیار نامحتمل بنماید،باز هم ممکن است حقیقت داشته باشد. اما در مورد داستان، پذیرفتنی بودن آن مهمترین نکته است، دقیقاً به این دلیل حتی درشکلی کلی هم هیچ تأیید خارجی برای آن وجود ندارد. این خیلی متناقض می‌نماید که دقیقاً همان آزادی و امکان مانور نویسندگان، عامل تحدید آنهاست. اگر آنها نتوانند ساخته‌هایشان را واقعی بنمایانند، شخص دیگری وجود ندارد تا سنویّت آنها را تأیید کند. اگر داستان از پیوستگی منطقی برخودار نباشد، به طور ذاتی محتمل به نظر نخواهد رسید و اگر نامحتمل باشد، درعرضه وبیان هر گونه حقیقت انسانی طرح شدنی، شکست خواهد خورد.

وقتی ارسطو اظهار می‌کرد که اعمال یک نمایشنامه باید از ساختاری واحد برخودار باشد ، ساختاری همچون یک حیوان کاملاً متکامل، به این فکر می‌کرد که بدون آن یک نمایشنامه

● اما به هر حال، نویسندهٔ داستان نمی‌تواند جلوی بزند «واقعاً چه رخ داده است.» در موقعیت کسی نیست که نمی‌داند و یا حتی

نمی‌تواند مفهومی عام را در بارهٔ عالم انسانی بیان کند. به ویژه پایان اثر، که نقطهٔ اوج اعمال داستان است، هر آنچه را پیش از آن رخ داده زیر نفوذ و تأثیر خود قرار می‌دهد. از این رو، اگر داستان پایان واحدی نداشته باشد دیگر هیچ نکتهٔ آموزندهٔ جامعی برای یادگیری در آن وجود نخواهد داشت؛ چرا که اصلاً بایک جریان واحد روبرو نیستیم. قبلاً دیدیم که نمایشنامهٔ پریستلی ، به رغم پایان دوگانه‌اش، چگونه این اصل را رعایت کرده است. در واقع پایان دومش ، برای تأثیرِ کلیِ آن بسیار لازم و مهم است. اما پایان چندگانه فاولز ، اصلاً چنین تأثیری ندارد؛ زیرا این اقدام وی اثر رابدون ساختار درونی واحد رها می سازد ودر نتیجه خواننده دستاویزی ندارد که از طریق آن معنی و پیام اثر را دریابد.

بنابراین، چرا فاولز این کار را کرده؟ او به خاطر آنچه ماآن‌رادومین انشعاب[۲۲] نامیدیم، خود را در حیص وبیص[۲۳] غریبی قرار داد، او وسوسه می شود که قهرمان داستانش را در حالیکه خواب است، در قطار لندن برای همیشه رها سازد. اما «قراردادهای مجاز حاکم بر داستان ویکتوریایی ، اجازه نمی‌داد که داستان پایان بی‌نتیجه و آزاد داشته باشد. من هم قبلاً درباب آزادی‌ای که به شخصیتهای داستان باید داده شود، موعظه کرده‌ام.» (ص ۴۰۵)

در اینجا؛ بازی بذله گویانه وی با کلمات «اجازه» و «اجازه نمی‌داد» ابهام موجود در «داستان ویکتوریایی » را افزایش می‌دهد. اگر منظور او داستان یک نویسندهٔ ویکتوریایی است، پس فاولز که در سال ۱۹۶۷ قلم می‌زد، دیگر مقّید به رعایت قراردادهای آن نبود؛ همان طور که خودش هم به این نکته اشاره کرده است (ص. ۹۵) اما اگر منظور او فقط داستانی است با فضا و صحنه‌پردازی ویکتوریایی، پس چرا باید یک پایان ناتمام قدغن باشد، اما یک پایان دو گانه مجاز؟ آیا تنها یک پایان ناتمام ارجح نیست، با توجه به اینکه در زندگی واقعی نیز، معمولاً پایانی شسته ورفته وجود ندارد؟ شقّ دیگر این مخمصه، فراهم کردن یک پایان قطعی[۲۴] است. سر انجامی واحد ومقرر که خاتمه دهندهٔ کشمکش بین خواسته‌های چارلز و سارا باشد. این انتخابی است که اغلب رمان نویسان ترجیح می‌دهند. «ادبیات داستانی معمولاً تظاهر می‌کند که با واقعیت مطابقت دارد.نویسنده گرایشهای درگیر را در رینگ مسابقه قرار می‌دهد و بعد به توصیف زد و خورد بین آنها می‌پردازد ـ اما در واقع تلاش می‌کند که به دعوا خاتمه دهد و در این راه آن خواستی را پیروز می‌گرداند که مطلوب خودش نیز هست »(ص ۴۰۶).

فاولز، از این انتخاب سرباز می‌زند؛ چرا که معتقداست، «...هدف اصلی این حل وفصل کردن دعوا در واقع این است که یک نفر به خوانندگاش نشان دهد راجع به جهانی که پیرامون اوست، چگونه می‌اندیشد. آیا بدبین است یا خوشبین یا هر چیز دیگر که بنامید؟ من تظاهر کردم که به زمان ۱۸۶۷ برگشته‌ام، اما خوب البته از آن سال در واقع یک قرن گذشته است. درنتیجه، کاری عبث خواهد بود که بدبینی یا خوشبینی یا هرچیز دیگری را نسبت به آن زمان از خود نشان دهیم؛ چرا که به خوبی می‌دانیم از آن تاریخ تا کنون چه اتفاقاتی رخ داده است.»

ما در اینجا با بینش مغشوش یک نویسنده روبرو هستیم. آگاهی از آنچه در طول قرن گذشته رخ داده است، باعث نمی‌شودکه خوش بینی یا بدبینی نویسنده نسبت به دنیای کنونی وی کاری عبث جلوه کند با توجه به این نکته، آنها وخوانندگان در هر مقطعی از زمان بالاخره باید با آینده‌ای نامعلوم مواجه شوند. اگر یک پایان قطعی و مشخص در داستان تاریخی باعث می‌شود که دیگر بیان طرز فکر نویسندهٔ آن نسبت به جهانی که پیرامونش است، کاری عبث بنماید، پس بهتر است رمان نویسی که قصد عرضهٔ جهان بینی خود را دارد، اصلاً به سوی وقایع زمان گذشته نرود.

بنابراین، فاولز با پایان دوگانه خویش، هدف ادبیات داستانی را، که با تعبیر ارسطویی، برانگیختن و روشن کردن ذهن خواننده است، ناکار می سازد. بی شک، ممکن است سؤال شود که آیا اصلاً چنین تعبیری درست است ؟ و آیا نویسندگان داستان نمی‌توانند ازطریق استهزا ودهن کجی کردن به قراردادهای پیشینیان، به خوانندگان خود بی‌حرمتی کنند؟ آیا آنها نمی‌توانند از اصول ارسطویی تخطّی کنند تا نمونه‌های ادبی پیشرو (آوانگارد) را تجربه کنند؟ به حکم چه کسی آنها باید دریک حصار سنّتیِ نو (نئو کلاسیکی) محصور بمانند؟

من حتی اگر پاسخ این سؤالها را می‌دانستم، دیگر مجالی برای پاسخگویی به آنها ندارم. اما در انتهای بحث شاید آوردن یک قیاس مفید واقع شود. فرض کنید که از ما معمایی بپرسند ووقتی که ما از یافتن پاسخ درمانده شویم، سؤال کننده، همان طوری که مَد هَتّر به آلیس گفت، به ما بگوید که معمای مذکور اصلاً پاسخ ندارد. انتظارها بر انگیخته شده و سپس کاملاً متلاشی می‌شوند . در مطرح کردن یک معما، سؤال کننده به طور ضمنی وجود یک پاسخ را تضمین می‌کند و اینکه اگر تا آخر بازی او را همراهی کنیم، دست کم شوخی بی مزه‌ای را به ما تحویل می‌دهد. اما اگر معما پاسخی نداشت، تمام تلاش وهمراهی ما عبث وپوچ می نماید. دقیقاً گویی توپ تنیس سرویس می‌شود و بر می‌گردد، اما همان موقع زننده سرویس سرش را پایین می‌اندازد و از زمین بازی بیرون می‌رود.

فاولز هم ، به روش مشابه، خوانندگانش را اذیت می‌کند . او در شروع داستان آنها را اغوا می‌کند که با انتظارهایی معین اثرش را بخوانند؛ آنها را می‌فریبد که به بازی او بپیوندند؛ بازی‌ای که او به طور ضمنی تا پایان در آن شرکت دارد. و در نتیجه، چون بازی به طور کامل انجام نمی‌شود، افسون داستانش به مخاطره می‌افتد.و اما اینکه افسون رمان فاولز تا این حد حفظ شده است، بیانگر توانایی چشمگیراو به عنوان یک نویسنده است[۴۶].

دانشگاه ترنت ـ اُنتاریو

30. Board Walk
31. Park place
32. proper pleasure
33. Omnipotence
34. Second Bill Reform
35.Expectations
36. E. m. Forster
37. A passage to India
38. Marabar caves
39. Adela Quested
40. consistency
41. Plausibility
42. Second bifurcation
43. The horns of a strangedilemma
44.conclusive ending
45. Mad Hatter

۴۶. آنچه خواندید، مقاله‌ای بود از مجلهٔ and Literature Philosophy، آوریل ۱۹۹۱.