حکایت قصوی و حکایت واقعی

ژرار ژنت
انوشیروان گنجی‌پور

اگر کلمات معنا (یا معناهایی) دارند، معنای روایت‌شناسی ــ به‌همان میزان در سویه‌ی خبری‌اش (مثلاً در بررسی گفتار روایی) که در سویه‌ی مضمونی (مثل تحلیل توالی رویدادها و کنش‌هایی که این گفتار عرضه می‌دارد) ــ ایجاب می‌کند که به تمام اقسام حکایت، چه قصوی و چه غیر از آن، بپردازد. اما چنان‌که پیداست، دو شاخه‌ی روایت‌شناسی تا به حال تقریباً تمام توجه خود را به جلوه‌ها و موضوعات حکایت قصوی صرف معطوف داشته‌اند.[1] و این نه‌فقط از روی انتخابی تجربی است، انتخابی که به‌هیچ روی در مورد جنبه‌هایی که موقتاً و البته صراحتاً مغفول مانده‌اند پیش‌داوری نمی‌کند، بلکه بیشتر به‌خاطر مزیتی ذاتی است که حکایت قصوی را به‌عنوان حکایت ناب یا الگوی هر نوع حکایتی قالب می‌کند. چند پژوهش‌گری که به صنایع ادبی یا طرح و توطئه‌های حکایت تاریخی توجه کرده‌اند ــ مانند پل ریکور، هایدن وایت و پل وین ــ توجه‌شان از منظر رشته‌ی دیگری بوده: فلسفه‌ی زمان‌مندی، بلاغت و معرفت‌شناسی. و ژان فرانسوا لیوتار که مقولات «گفتار حکایت» را در مورد حکایت روزنامه‌ای مرگ یک مبارز اعمال می‌کرد[2]، بیشتر در پی حذف مرزهای میان قصه و غیر از آن بود. باری، در جایگاهی که ما هستیم عطا و لقای روایت‌شناسی قصوی هر چه که باشد بعید است ما را از مطالعه‌ای ویژه درباره‌ی حکایت واقعی بی‌نیاز گرداند.[3] در هر صورت روایت‌شناسی مسلماً نمی‌تواند یکسره از زیر بار پرسش در باب کاربردی بودن نتایج و حتی روش‌هایش در حوزه‌ی حکایت واقعی شانه خالی کند، حوزه‌ای که هرگز پیش از آن که در سکوت و بدون آزمون و قضاوت ضمیمه‌ی روایت‌شناسی شود، مورد تفحص این رشته قرار نگرفته بوده است.

با این حرف، طبیعتاً گناه خودم را می‌شویم که علی‌رغم اعتراض اساسی بر ضد کردار به‌شدت

یک‌سویه‌ی آن چیزی که باید دقیقاً *روایت‌شناسی محدود* نامید، اسم رساله‌ای را کـه آشکـارا بـه حکایت قصوی خلاصه می‌شد، *گفتار حکایت* گذاشتم و همین اواخر در *گفتار جدید حکایت* مجدداً این اشتباه را تکرار کردم. با این وجود، در این رساله نه قصد و نه بضاعت آن را دارم که به گونه‌ای کمابیش متقارن خصایل ویژه‌ی گفتار حکایت واقعی را بررسی کنم: برای این منظور باید کاوشی وسیع در میان مواردی چون تاریخ، زندگی‌نامه، یادداشت شخصی، گزارش روزنامه‌ای، گزارش پلیس، عریضه‌ی قضایی، بدگویی و غیبت‌های روزمره و اشکال دیگری از آنچه که مالارمه «گزارش کلی» می‌نامید، صورت گیرد ــ یا حداقل یک متن مهم مثل *اعترافات* یا *تاریخ انقلاب فرانسه* بـه‌عنوان نمونه‌ی این نوع متون تحلیل نظام‌مند شود.[۴] بیشتر مایلم موقتاً و به‌شیوه‌ای نظری‌تر یا حـداقـل پیشینی‌تر، دلایلی را بررسی کنم که باعث می‌شوند حکایت واقـعی و حکـایت قـصوی[۵] در مـورد داستانی که «تعریف می‌کنند» رفتاری متفاوت در پیش گیرند؛ از این حیث که این داستان در یک حالت «حقیقی» است (یا قرار است باشد) و در حالت دیگر تخیلی، یعنی توسط کسی ابداع شده که همین حالا مشغول تعریف کردن آن است، یا توسط شخص دیگری که به گوش وی رسـانده. بـر عبارت «قرار است باشد» تأکید می‌کنم، چون پیش می‌آید که تاریخ‌نگاری نکته‌ای جزئی را از خودش دربیاورد یا «طرح و توطئه»ای را ترتیب دهد، یا این که رمان‌نویسی از حوادث روزمره الهام بگیرد: چیزی که اینجا مهم است، منزلت و جایگاه رسمی متن و افق خاص خوانش آن است.

نظر کسی چون جان سِرل در تضاد با این تلاش قرار می‌گیرد. به‌زعم او به گونه‌ای مقدم و پیشینی «ویژگی متنی، نحوی یا معنایی، [و در نتیجه روایی]ای وجود ندارد که اجازه دهد متن را به‌عنوان اثر قصوی در نظر بگیریم[۶]»، چرا که حکایت قصوی یک تظاهر ناب و صرف، یا شبیه‌سازی حکایت واقعی است که در آن مثلاً رمان‌نویس کاملاً وانمود می‌کند (مدعی است) داستانی واقعی را بدون آن که واقعاً در بند باور کردن خواننده باشد تعریف می‌کند. در عین حال، سعی می‌کند کم‌ترین نشانی از خصلت واقع‌نمایی سرسری در متنش بر جای نگذارد. حداقل چیزی که می‌توان گفت این است که همه با این نظر موافق نیستند و مثلاً با نظر کته هامبورگر[۷] تقابل پیدا می‌کند که حوزه‌ی «تظاهر» را فقط مختص رمان اول شخص می‌داند ــ شبیه‌سازی نامحسوس حکایت حسب حال دست اول ــ و بر عکس در قصه به‌معنای دقیق کلمه (یعنی قصه‌ی سوم شخص)، «علامت‌های» (درد نشان‌های) متنی‌ای را تشخیص می‌دهد که مسلماً به قصوی بودن اثر اشاره دارند. بررسی مختصری که در پی می‌آید، از برخی جهات هدفش داوری‌کردن میان این دو نظریه است. برای سهولت بیشتر، و شاید هم به‌خاطر ناتوانی از طرح بحث به‌صورتی دیگر، روالی را که در *گفتار حکایت* اتخاذ کردم اینجا هم پی خواهم گرفت، و بر این اساس موضوعات نظم، سرعت، بسامد، وجه و صیغه[ی راوی] مـطرح خواهند شد.

نظم

من در سال ۱۹۷۲، و اندکی به‌شتاب، نوشتم که حکایت عامیانه به‌لحاظ توالی رخدادها از نظمی

سفت و سخت‌تر تبعیت می‌کند تا نظمی که در سنت ادبی با *ایلیاد* باب شده و شروعی «درست از وسط ماجرا» و گذشته‌نگارانه دارد. بعد اندکی نظرم برگشت: از یک طرف در *گفتار جدید حکایت* که دیدم کاربرد زمان‌پریشی‌ها همزمان با *اودیسه* باب می‌شود و بیشتر در ژانر رمان است که برای همیشه تثبیت می‌شود تا سنت حماسی. در این بین، و در مقاله‌ی بسیار جالبی که بعدها کشفش کردم[۸]، باربارا هرنشتاین اسمیت وادارم کرد از جنبه‌ی دیگری هم در عقیده‌ام تجدید نظر کنم؛ با این استدلال که «نه تنها نظمِ زمانیِ خلل‌ناپذیر در حکایت‌های عامیانه (همچون دیگر سنت‌های ادبی) نادر است، بلکه عملاً برای هر راوی و نقّالی پای‌بندی به آن در عبارتی که حتی اندکی طولانی‌تر از اندازه‌ی معیار است، غیرممکن می‌گردد. به‌عبارت دیگر، به‌خاطر خودِ ماهیت گفتار در حکایت، توالی غیر خطی بیشتر یک قاعده است تا این که استثناء باشد. و یقیناً به‌همین دلیل، «پیشروی» تاریخی احتمالاً به‌عکس آنچه که ژنت در نظر دارد، نزدیک‌تر است: یعنی اگر هم بتوان نظمی سراسر تقویمی را متصور شد، این نظم جز در متن‌هایی به‌غایت سازمند، «هنری» و «ادبی» تحقق‌پذیر نخواهد بود.»[۹] این وارونه‌ی ضدلسینگی شاید همان‌قدر افراطی باشد که فرضیه‌ی اولیه‌ای که با این وارونه در تناقض است؛ و تازه منظورم به هیچ وجه این نبود که با مقابل یکدیگر قرار دادن زمان‌پریشی هومروار و خطی بودن فرضی مَتَل‌های گردآوری شده توسط پرو یا گریم، نوعی «پیشروی» تاریخی را وضع کنم! به هر روی، این رویارویی هم تنها دو یا سه ژانر (متل، حماسه ـ رمان) را در داخل حوزه‌ی حکایت قصوی در ضدیت با یکدیگر قرار می‌دهد. ولی من از این نقد چنین دریافتم که هیچ راوی ــ حتی خارج از قصه و اصلاً خارج از ادبیات شفاهی یا مکتوب ــ نمی‌تواند خود را به‌صورت طبیعی و بدون زحمت به تبعیتِ بی‌چون و چرا از توالی زمانی ملزم نماید. اگر همان‌طور که من فرض می‌گیرم، به‌سادگی اجماعی بر سر این حکم حاصل شود، این اجماع به‌صورتی *مدلل‌تر* در مورد حکم زیر صورت می‌گیرد: هیچ‌چیز مانع از آن نمی‌شود تا در حکایت واقعی از گذشته‌نگاری یا آینده‌نگاری استفاده کنیم. من با همین دیدگاه اساسی کار دارم، که اگر بخواهیم از آن فراتر رویم و مقایسه‌ای دقیق‌تر بکنیم، نهایتاً سر و کارمان با آمار می‌افتد، که احتمالاً بسته به اعصار، مؤلفان و آثار خاص، و نیز بسته به *ژانرهای* قصوی و واقعی نشان‌گر مشی‌های کاملاً متفاوتی خواهد بود و با این کار به‌لحاظ ژانر مابین تمامی سنخ‌های قصوی از یک سو و تمام سنخ‌های واقعی از دیگرسو خویشاوندی کم‌تری را شاهد خواهیم بود تا میان یک سنخ قصوی و یک سنخ واقعی خاص ــ فرض بگیریم بین رمان ـ خاطرات و خاطرات واقعی. «فرض گرفتن» من کاملاً هم بی‌غرض نیست و دلم می‌خواهد این مثال ملاحظه‌ای مهم را القا کند که ترجیح می‌دهم ... بگذارمش برای بعد.

ولیکن مقاله‌ی باربارا هرنشتاین اسمیت به‌شیوه‌ای دیگر و به‌صورتی رادیکال‌تر مسئله‌ی تفاوت میان قصه و غیرقصه را به‌لحاظ برخوردشان با زمان تقویمی مطرح می‌کند: نویسنده از خود می‌پرسد آیا مقایسه میان نظم تاریخی و نظم موجود در حکایت (که در واقع اصل روایت‌شناسی است) امکان‌پذیر است؟ و پاسخ می‌دهد این مقایسه تنها زمانی ممکن است که منتقد در مورد توالی زمانی رخدادهای «تعریف شده» به منبع مستقلی از اطلاعات، به *غیر از خود حکایت*، دسترسی داشته

باشد؛ در غیر این صورت او تنها می‌تواند این رخدادها را با نظمی که حکایت بدان‌ها داده، و بی‌چون و چرا درک و ضبط کند. به‌زعم هرنشتاین اسمیت، این امکان فقط در دو حالت وجود دارد: یک حالت اثر قصوی‌ای که از اثری متقدم مشتق شده (مثلاً آخرین نسخه‌ی سیندرلا)، و دیگری حالت اثر غیرقصوی است، به مانند حکایت تاریخی. هرنشتاین اسمیت می‌گوید فقط در این حالات است که «بی‌راه نیست اگر بگوییم فلان حکایت توالی فلان مجموعه از رخدادها یا رخدادهای مربوط به فلان دوره‌ی تاریخی را تغییر داده است.[۱۰]» به‌عبارت دیگر، تنها در این حالت‌هاست که حداقل دو حکایت در اختیار داریم یا می‌توانیم داشته باشیم، طوری که اولی را می‌شود به‌عنوان منبع دومی تلقی کرد و نظم تقویمی آن را به‌منزله‌ی *نظم داستان*؛ چه حکایت اول میزان انحراف‌های محتملی را که به نسبت آن در نظم حکایت (دوم) هست، به دست می‌دهد. هرنشتاین اسمیت چنان نسبت به امکان‌ناپذیری شیوه‌های دیگر مطمئن شده که بی‌محابا می‌افزاید: «در واقع، شک می‌کنیم که این دو سنخ حکایت (رابطه‌ی تاریخی و متل سنتی [twice-told tale]) سرمشق ناخودآگاهی را برای روایت‌شناس برسازند، همان چیزی که در عوض نیاز او به فرضِ ساختارهای طرح و توطئه یا داستان‌های فرعی را به‌منظور درک توالی زمانی حکایت‌های تماماً متفاوت توجیه می‌کند. روایت‌شناس این نوع حکایت‌ها ــ که همان آثار قصوی ادبی باشند ــ را از نزدیک بررسی می‌کند». و این فرضیه‌ای کاملاً بی‌اعتبار است که به‌هیچ وجه تاریخ این رشته بر آن صحه نمی‌گذارد چون از زمان پروپ، روایت‌شناسانی که بر روی حکایات سنتی ــ از قبیل متل عامیانه ــ کار کرده‌اند چندان دربند مشی تقویمی این حکایت‌ها (و نیز به‌شکلی کلی‌تر، شکل روایی‌شان) نبوده‌اند، و متقابلاً متخصصان روایت‌شناسی صوری هم از زمان لوبُک و فورستر، چندان تمایلی به این سنخ از حکایات قصوی نشان نداده‌اند (شاید هم این کاملاً «ناخودآگاه» بوده!) و چنان که پیش‌تر گلایه کردم، در مورد حکایت تاریخی تمایل‌شان حتی کم‌تر هم بوده است.

اما نقد هرنشتاین اسمیت، به‌ویژه نکته‌ای اساسی را فراموش کرده یا نادیده می‌گیرد، همان نکته‌ای که من در *گفتار جدید حکایت* یادآور شده‌ام[۱۱] و نلسون گودمن برای دفاع از استفاده‌ی خاص خود از مفهوم (اگر نه اصطلاح) زمان‌پریشی بر آن تأکید می‌کند: روایت‌شناسان در مورد متون قصوی اصلی و دست اول، یعنی جایی که مقایسه‌ی میان نظم حکایت و نظم تاریخ ذاتاً نامیسر است، پای زمان‌پریشی را وسط می‌کشند. این نکته که بیشتر گذشته‌نگاری‌ها و آینده‌نگاری‌ها، در قصه‌ی اصیل و جاهای دیگر یا آشکار و معلوم‌اند، یعنی در خود متن و از طریق علایم گوناگون لفظی به این عنوان شناخته شده‌اند («کنتس فقط کمی بعد از فابریس که شیفته‌اش بود و تنها یک سال را در زادگاه خود شارتر سر کرده بود، زنده ماند»)؛ و یا مستتر و ضمنی، اما به‌خاطر شناختی که از «فرایند علّی در کل» داریم، بدیهی‌اند (فصل n: کنتس از غصه می‌میرد؛ فصل n+1: فابریس در زادگاهش شارتر می‌میرد).[۱۲] گودمن تصریح می‌کند در هر دوی این حالات «انحراف» به نظم قطعی رخدادها ــ نظمی مستقل از تمام نسخه‌ها و روایت‌ها ــ ربطی ندارد، بلکه در ارتباط با آن چیزی است که یک روایت خود به‌عنوان نظم رخدادها معرفی می‌کند».[۱۳] و وقتی استثنائاً متن نه مستقیم (با اشاره‌ی

لفظی) و نه غیر مستقیم (از روی استنباط) به نظم رخدادها اشاره‌ای نمی‌کند، روایت‌شناس طبیعتاً فقط می‌تواند به خصلت «ناتقویمی» حکایت اذعان کند، بدون این که فرضیه‌ای در این‌باره ارائه دهد، و از ترتیب آن تمکین نماید.[۱۴] بنابراین نمی‌توان حکایت واقعی را، آنجا که نظم رخدادها توسط منبع دیگری ارائه می‌شود، در مقابل حکایت قصوی که ذاتاً ناشناختنی است و در نتیجه زمان‌پریشی‌هایش غیرقابل تشخیص است، قرار داد. تنها نکته‌ای که استثناتاً ناگفته ماند، این است که زبان‌پریشی‌های حکایت قصوی صرفاً توسط خود حکایت اعلام یا القاء شده‌اند ــ تازه دقیقاً مثل زبان‌پریشی‌های حکایت واقعی. به‌سخن دیگر، و برای این که نقطه‌ی اشتراک و در عین حال نقطه‌ی افتراق‌مان با هرنشتاین اسمیت را مشخص کنیم، حکایت قصوی و حکایت واقعی خیلی به‌خاطر استفاده‌شان از زمان‌پریشی‌ها یا طریقه‌ای که این زمان‌پریشی‌ها را نشان می‌دهند، از یکدیگر متمایز نمی‌شوند.[۱۵]

سرعت

در این بخش که به سرعت روایی اختصاص یافته، عامدانه اصلی را بسط خواهم داد که توسط هرنشتاین اسمیت درباره‌ی نظم طرح شده است. این اصل عبارت از این است که هیچ حکایتی ــ اعم از قصوی یا غیر از آن، ادبی یا غیر ادبی، و شفاهی یا مکتوب ــ نه توانایی آن را دارد که سرعتی هم‌زمان با داستانش را داشته باشد و نه مجبور به چنین کاری است. تسریع‌ها، کندشدن‌ها، حذف‌ها یا توقف‌هایی که به مقادیر بسیار متغیری در حکایت قصوی مشاهده می‌کنیم، عیناً متوجه قصه‌ی واقعی هم هستند و بسته به قانون تأثیرگذاری و اقتصاد، و نیز بسته به درکی که راوی از اهمیت نسبی لحظات و اپیزودها دارد، همه‌جا تجویز می‌شود. پس اینجا هم باز هیچ تمایزگذاری پیشینی‌ای میان این دو سنخ در کار نیست. با این وجود، کته هامبورگر دقیقاً به‌لحاظ تعداد شاخص‌های قصویت، وجود صحنه‌های جزءنگارانه، گفت‌وگوهایی که به تفصیل یا تحت‌اللفظی گزارش شده و نیز توصیف‌های مبسوط را طبقه‌بندی می‌کند.[۱۶] به‌معنای دقیق کلمه، این به‌هیچ وجه برای حکایت تاریخی غیرممکن یا ممنوع (توسط چه کسی؟) نیست، اما وجود چنین شگردهایی اندکی واقع‌نمایی این نوع حکایت را خدشه‌دار می‌کند («از کجا این را می‌دانید؟») و از این رو به خواننده حسی از «قصوی کردن» ــ البته تعدیل شده ــ منتقل می‌کند.

بسامد (تکرار)

رجوع به حکایت مکرر که به‌معنای دقیق کلمه چیزی است مربوط به بسامد، در بُعدی وسیع‌تر ترفندی است برای تسریع حکایت: تسریع به‌وسیله‌ی مشخص کردن هویت رخدادهایی که به‌عنوان رخدادهایی نسبتاً مشابه هم مطرح شده‌اند («هر یکشنبه...»). در این مورد، بدیهی است که حکایت واقعی برای این که خود را بیش از حکایت قصوی از این ترفند محروم کند هیچ دلیلی ندارد؛ و ژانری واقعی مثل زندگی‌نامه ــ و البته حسب حال ــ بهره‌ای را از آن می‌برد که متخصصان بدان

اشاره کرده‌اند.[۱۷] بنابراین رابطه‌ی میان عنصر یک‌باره و مکرر که بسته به حکایت قصوی بسیار متغیر است، وقتی از سنخ قصوی به سراغ سنخ دیگر می‌رویم، به‌گونه‌ی پیشینی واجد هیچ تفاوت چشم‌گیری نیست. حداقل این است که به‌قول فیلیپ لوژُن رجوع فراوان به حکایتی تکراری در نزد پروست، مخصوصاً در *کومبره*، به‌عنوان نشانه‌ای است از تقلید ظواهر خاص حسب حال، یعنی به‌عنوان وامی که سنخ قصوی از سنخ واقعی می‌گیرد ــ یا شاید دقیق‌تر این که، وام‌گیری سنخی قصوی (رمان شبه‌حسب حال) از سنخ واقعی (حسب حال حقیقی). اما این فرضیه که خیلی هم موجه است ما را متوجه موضوع مبادله میان این دو سنخی می‌کند که همچنان ترجیح می‌دهم پرداختن بدان‌ها را به وقتی دیگر موکول کنم.

وجه

کاملاً طبیعی است که در بخش مربوط به وجه، به اکثر نشانه‌های متنی‌ای، عطف توجه کنیم که به‌زعم کته هامبورگر خصلت‌نمای قصه‌ی روایی‌اند؛ چه تمامی این «دردنشان‌ها» ناظر بر یک ویژگی خاص‌اند که عبارت است از دسترسی مستقیم به ذهنیت شخصیت‌های قصه. این ارتباط اتفاقاً تناقض این بوطیقایی را که مجدداً با سنت ارسطویی (یعنی تعریف ادبیات اساساً برمبنای ویژگی‌های مضمونیِ قصویت) گره خورده، برملا می‌کند. ولیکن این کار به‌مدد تعریفی از قصه صورت می‌گیرد که آشکارا شکل‌گرایانه (فرمالیستی) است: ویژگی‌های حکایت قصوی دقیقاً براساس نظم ریخت‌شناختی‌اند، ولی این ویژگی‌ها جز *معلول‌هایی* نیستند که علت‌شان خصلت قصوی بودن حکایت است، یعنی خصلت تخیلی شخصیت‌هایی که «من ـ منشاء» را برمی‌سازند. اگر فقط قصه‌ی روایی دسترسی مستقیم به ذهنیت دیگری را میسر می‌کند، این به‌خاطر وجه ممیزی اعجاب‌انگیز و خارق‌العاده نیست بلکه از آن روست که این *دیگری* یک موجود قصوی است (یا به‌عنوان موجودی قصّوی با آن برخورد می‌شود، اگر مثلاً شخصیتی تاریخی مثل ناپلئون را در رمان *جنگ و صلح* در نظر بگیریم) که نویسنده، در شرایطی که مدعی است افکار او را گزارش می‌کند، در واقع آنها را تصور و تخیل می‌کند: بدون شک فقط آن چیزی را حدس می‌زنند که خود *ابداع می‌کنند*. وجود «نشانه‌هایی» که عبارت‌اند از افعال حسی و تفکری که بدون الزام به توجیه («از کجا می‌دانید؟»)، به «اشخاص ثالث» منتسب می‌شود، یعنی تک‌گویی درونی؛ و خصلتی که از همه مهم‌تر و مؤثرتر است، چون تا آنجا که می‌شود کل گفتار را اشباع می‌کند و به‌طرزی زیرکانه به آگاهی شخصیت ارجاع می‌دهد: منظور سبک *غیرمستقیم آزاد* است که از جمله، همزیستی زمان‌های ماضی و موقعیت خاص زمانی یا مکانی گوینده را در جمله‌هایی چون «الف برای آخرین بار بود که از آن بندر اروپایی رد می‌شد، چون *فردا* کشتی‌اش می‌رفت سمت آمریکا» تبیین می‌کند.

همان طور که اغلب اشاره شده، این توصیف از حکایت قصوی یک سنخ خاص را تعمیم داده و قالب می‌کند: یعنی رمان سده‌ی نوزدهم و بیستم که در آن رجعت نظام‌مند به این شگردها تمهیدی است برای متمرکز شدن روی شمار اندکی از شخصیت‌ها، و حتی تنها یک نفر. این‌گونه حکایت‌ها،

حکایت‌هایی بودند که در آنها راوی، و البته مؤلف، به سیاق کسی چون فلوبر، به نظر یکسره محو و غایب می‌شد. حتی اگر هم بشود تا بی‌نهایت درباره‌ی میزان حضور آنها (راوی، نویسنده) بر حکایت‌های غیر قصوی، و حتی غیر ادبی بحث کرد به هر حال این سویه‌های ذهنی‌کننده مسلماً برای حکایت قصوی طبیعی‌ترند و اصلاً می‌توانیم آنها را، البته با اندکی تفاوت، به‌عنوان ویژگی‌های مشخص‌کننده‌ی تفاوت میان این دو سنخ در نظر بگیریم. ولی (برخلاف کته هامبورگر که در این باره هیچ حرفی نمی‌زند) من همین حرف را درباره‌ی انگاره‌ی روایی معکوسی می‌زنم که پیش‌تر اسمش را «*کانونی‌کردن بیرونی*» گذاشته‌ام و عبارت است از: امتناع از *هرگونه* سرک‌کشیدن به ذهنیت شخصیت‌ها، تا این که چیزی جز اعمال و ظواهرشان تعریف نشود، آن هم با نگاه از بیرون و بدون هیچ کوششی برای شرح و توضیح. از همینگوی گرفته تا رُب گریه، این ژانر از حکایت «عینی» به‌لحاظ سنخی به نظرم درست به اندازه‌ی ژانر قبلی قصوی است و این دو شکل متقارن از کانونی‌کردن، متفقاً مشخصه‌ی حکایت قصوی به‌عنوان متضاد انگاره‌ی رایج از حکایت واقعی را شامل می‌شوند، که به‌صورت پیشینی هیچ‌گونه شرح روان‌شناختی را برای خود ممنوع نمی‌کند، ولی باید هرکدام از این شرح‌ها را با ذکر منشاءشان توجیه کند (از *خاطرات سنت هلن* می‌دانیم که ناپلئون گمان می‌کرد کوتوزوف ....»)، یا این که به‌وسیله‌ی نشانه و علامتی ظریف دال بر عدم تعین و حدس و گمان آن را تعدیل کرده و بلکه *وجهاش* را تغییر می‌دهد؛ و این در جایی اتفاق می‌افتد که رمان‌نویس که در کار قصوی کردن شخصیت قصه‌اش است، می‌تواند قاطعانه و بی‌دغدغه بگوید «ناپلئون گمان می‌کرد کوتوزوف...»

فراموش نمی‌کنم که این دو سنخ از کانونی‌کردن مشخصه‌ی شکل‌های به نسبت متأخر حکایت قصوی‌اند و شکل‌های کلاسیک ــ حماسی یا مربوط به رمان ــ بیشتر از حالتی غیرکانونی شده، یا «کانونی‌کردن در حد صفر» نشأت می‌گیرند، جایی که به نظر می‌رسد حکایت هیچ «نظرگاهی» را مرجّح نمی‌شمارد و به‌دلخواه و به‌نوبت وارد فکر همه‌ی شخصیت‌هایش می‌شود. اما یک چنین تلقی و انگاره‌ای که عموماً به‌عنوان «وانمایی همه‌چیز» در نظر گرفته می‌شود، درست به‌اندازه‌ی دو انگاره‌ی دیگر از الزام به صحت و راست‌بودن حکایت واقعی دم می‌زند: جز آنچه که می‌دانیم چیزی را تعریف نکنیم ولی همه‌ی آنچه را که می‌دانیم به فراخور حال و با گفتن نحوه‌ی آگاهی‌مان از آن، تعریف کنیم. و حتی شاید بیشتر از آن دو انگاره؛ چه، کاملاً منطقی است که به‌لحاظ کمّی هم آگاهی از افکار همه‌ی شخصیت‌ها بعیدتر و غیرواقعی‌تر باشد تا این که فقط از افکار یکی از آنها آگاه باشیم (ولی کافی است همه‌چیز را از خودمان ابداع کنیم). پس به یاد داشته باشیم که اسلوب اصلاً (تکرار می‌کنم، اصلاً) برملاکننده‌ی خصلت واقعی یا قصّوی یک حکایت است، و بنابراین نقطه‌ی واگرایی روایی میان این دو سنخ به شمار می‌آید.

البته، در نظر کته هامبورگر که رمان اول شخص را از حوزه‌ی حکایت قصوی بیرون می‌گذارد، این واگرایی فقط می‌تواند در مورد دو سنخ از حکایت غیر شخصی روی دهد. ولی دوریت کون به‌خوبی نشان داده[18] که چگونه رمان اول شخص می‌تواند به دلخواه تأکید را بر «*من ـ راوی*» یا این که بر «من

ـ *قهرمان*» بگذارد (این نوسان در *در جست‌وجوی زمان از دست رفته* به چشم می‌خورد)؛ و فیلیپ لوژون، که در هر کتاب تشخیص اولیه‌اش مبنی بر تمایزناپذیری این دو را اندکی تغییر می‌دهد، حالا در این بدیل نشانه‌ای را می‌بیند که حداقل مایل به (صحبت بر سر این است که کدام‌یک از این دو دست بالا را دارد) تمایز نهادن میان حسب حال واقعی است که بیشتر بر «صدای یک راوی» (مثال: «درست آخر قرن نوزدهم به دنیا آمدم و میان هشت پسر خانواده آخری بودم....»)استوار است، با قصه‌ی شبه حسب حال، که مایل به «کانون قراردادن تجربه‌ی یک شخصیت» است (مثال: «آسمان دست کم ده متر دور شده بود. همان‌طور نشسته بودم، سر صبر...»)[۱۹]. این همان بسط معیار خاص قصویت در مورد حکایت شخصی است و این معیار عبارت است از کانونی‌کردن درونی.

صیغه

خصلت‌ها و ویژگی‌های صیغه‌ی روایی خاصه به تمایزهای زمان، «شخص» و سطح برمی‌گردند. گمان نمی‌کنم موقعیت زمانی عمل روایی در قصه به‌صورت پیشینی با جاهای دیگر فرق داشته باشد: حکایت واقعی هم با روایت متأخر (که در این مورد رایج‌ترین است) سروکار دارد، هم با روایت متقدم (حکایت پیش‌گویانه)، هم با روایت هم‌زمان (گزارش) و نیز همچنین با روایت الحاقی و درج شده، مثلاً در یادداشت‌های خصوصی. تمایز «شخص»، یعنی تضاد میان حکایت‌های مبتنی بر نقل دیگران[۲۰] و نقل خود[۲۱]، درست مانند حکایت قصوی، حکایت واقعی (تاریخ / خاطرات) را نیز به دو گروه تقسیم می‌کنند. بی‌شک تمایز سطح اینجا از تمایزهای دیگر چشم‌گیرتر است، چرا که دغدغه‌ی واقع‌نمایی یا سادگی معمولاً حکایت واقعی را از توسل بی‌محابا به روایت‌های درجه‌ی دوم بازمی‌دارد: مشکل بتوان تاریخ‌نگار یا وقایع‌نگاری را تصور کرد که بخش مهمی از حکایت‌اش را بر عهده‌ی یکی از «شخصیت‌هایش» بگذارد، و از زمان توسیدید دیگر می‌دانیم انتقال صرف گفتاری تا حدودی مفصل چه مشکلاتی برای یک تاریخ‌نگار ایجاد می‌کند. بنابراین وجود حکایت مبتنی بر فرانقل[۲۲] علامتی کاملاً موثق برای قصویت است ــ حتی اگر عدم وجود آن نشانه‌ی هیچ چیزی نباشد. مطمئن نیستم وقتی، به‌عنوان مسائل صیغه («این که چه کسی سخن می‌گوید؟»)، به موضوع همیشه مشکل‌ساز روابط میان راوی و مؤلف می‌پردازم در محدوده‌ی حوزه‌ی روایت‌شناسی صرف باقی بمانم. فیلیپ لوژون به‌خوبی نشان داده که مشخصه‌ی حسب حال مرسوم و رایج این‌همانی مؤلف = راوی = شخصیت است، البته با توجه به این که در حالت خاص حسب حال «سوم شخص» فرمول مؤلف = شخصیت ≠ راوی برقرار است.[۲۳]

آدم حسابی وسوسه می‌شود امکانات گشوده شده توسط این رابطه‌ی سه‌جانبه را بیش از این‌ها بررسی کند. تفکیک *شخصیت از راوی* (ش ≠ ر) طبیعتاً (و حتی به‌صورتی همان‌گویانه)، چه در قصه و چه در جاهای دیگر، نظام (روایی) مبتنی بر نقل خود را تعریف می‌کند، همچنان که این‌همانی این دو (ش = ر) تعریف‌کننده‌ی نظام مبتنی بر نقل دیگران است. تفکیک *مؤلف از شخصیت* (ش ≠ م)، نظامِ مضمونیِ دیگر ـ زندگی‌نامه‌نویسی را تعریف می‌کند، خواه این دیگر ـ زندگی‌نامه

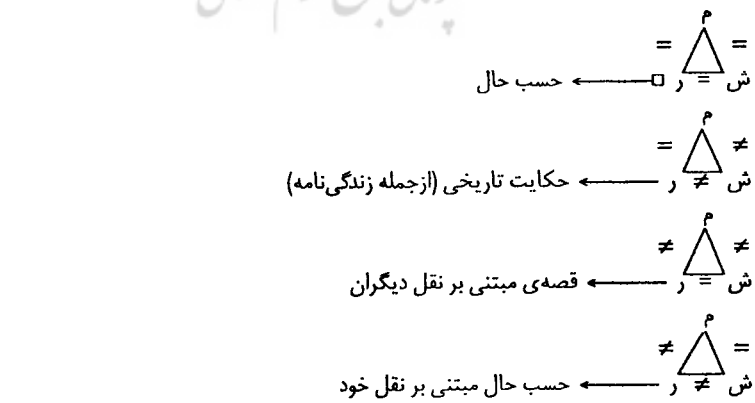
قصوی باشد (مبتنی بر نقل دیگران چنان که در تام جونز، یا نقل خود مثلاً در ژیل بلاس)، خواه واقعی (عموماً مبتنی بر نقل دیگران، مثلاً در تاریخ یا زندگی‌نامه، زیرا اینجا نظام مبتنی بر نقل خود فرض می‌گیرد که مؤلف حکایت را به «شخصیتش» نسبت می‌دهد، مثل کاری که یورسنر در *آدریان* می‌کند، و این همان چیزی است که ناگزیر حس قصه بودن را ایجاد می‌کند که بعداً درباره‌اش صحبت خواهم کرد؛ همچنان که این‌همانیِ این دو (ش = ر) نظام حسب حال (چه مبتنی بر نقل خود باشد و چه دیگران) را تعریف می‌کند. می‌ماند توجه به رابطه‌ی بین *مؤلف و راوی*. به‌نظرم این‌همانی مطلق این دو (ر = م)، تا آنجا که بتوان چنین چیزی را متحقق کرد، معرف حکایت واقعی است ــ همانی که به‌اصطلاح سرل، در آن مؤلف مسئولیت کامل اظهاراتی را که در حکایت‌اش شده برعهده می‌گیرد، و در نتیجه هیچ استقلالی برای کسی به‌نام راوی قائل نیست. برعکس تفکیک این دو (ر ≠ م)، قصه را تعریف می‌کند، یعنی سنخی از حکایت که مؤلفش نسبت به راست‌گویی و صداقت تعهدی جدی ندارد.[۲۴] باز اینجا هم رابطه از جنس همان‌گویی است: این که مثل سرل، بگوییم مؤلف (مثلاً بالزاک) چندان جدی پاسخ‌گوی ادعاهای طرح شده در حکایت‌اش (برای مثال وجود اوژن راستینیاک) نیست، یا بگوییم که باید این ادعاها را به کارکرد یا مقامی مستتر و جدا از مؤلف نسبت دهیم (راویِ *باباگوریو*)، مثل این است که یک چیز را به دو شیوه‌ی مختلف بگوییم که فقط اصل اقتصاد و ایجاز باعث می‌شود بسته به اقتضائات آن لحظه، دست به انتخاب یکی از آنها بزنیم.

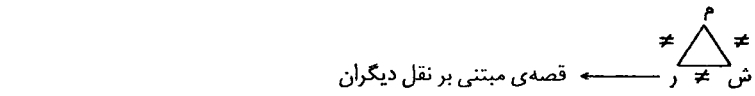
از این فرمول نتیجه می‌گیریم که «حسب حال سوم شخص» بیشتر باید به قصه نزدیک باشد تا حکایت واقعی، خاصه اگر همنوا با باربارا هرنشتاین اسمیت قبول کنیم که قصویت همان‌قدر به‌واسطه‌ی تخیلی و ساختگی‌بودن داستان مشخص و تعریف می‌شود که به‌وسیله‌ی ساختگی‌بودن روایت (یا حتی بیشتر از آن).[۲۵] لیکن به‌خوبی می‌شود در این مورد معایب روش‌شناختی انگاره‌ی «شخص» را مشاهده کرد، انگاره‌ای که باعث می‌شود حسب *حال آلیس توکلاس* و *گزارش‌های قیصر*، یا *آموزش هانری آدامز* را، برمبنای معیاری به‌شدت دستور زبانی، در یک رده قرار دهیم. راوی *درباره‌ی جنگ گالیک*[۲۶] عبارت است از کارکردی چنان شفاف دارد و چنان تهی است که مسلماً دقیق‌تر آن است که بگوییم این حکایت به قیصر تعلق دارد که البته او به شکل قراردادی (مجازاً) به‌صورت سوم‌شخص از خودش صحبت می‌کند ــ و بنابراین در چنین حالتی با حکایتی مبتنی بر نقل خود و قصوی مواجه‌ایم که از سنخ ش = ر = م است. برخلاف، در *توکلاس* درست مانند *آدریان* راوی به‌وضوح از مؤلف مجزاست، زیرا اسمش فرق می‌کند و اصلاً پای فردی در میان است که موجودیت تاریخی‌اش به اثبات رسیده است. و از آنجا که در حکایت *توکلاس*، زندگی گرترود استاین و خود او به‌ناگزیر درهم آمیخته، این را هم می‌شود گفت که عنوان (به‌لحاظ قصوی) راست است و در آن مورد از زندگی‌نامه‌ای از استاین که به‌شکل ساختگی و تخیلی خود او به توکلاس قرض داده باشد خبری نیست، بلکه ماجرا ساده‌تر (!) از این است و صحبت از حسب حالی متعلق به توکلاس است که توسط استاین نوشته شده است.[۲۷] و این همان چیزی است که حالت روایی خاص این اثر را اساساً به حالت خاطرات آدریان شبیه می‌سازد. حالت دیگری هم وجود دارد، حالتی واقعاً ناب از حسب حال مبتنی بر

نقل دیگران که مؤلفی حکایت زندگی‌اش را به زندگی‌نامه‌نویسی نسبت می‌دهد که شاهد زندگی او نبوده و، برای اطمینان بیشتر، این شاهد چند قرن متأخرتر از خود مؤلف در نظر گرفته می‌شود. به‌نظرم بورخس، که همیشه می‌شود در مورد فرضیات مربوط به غول و هیولاشناسی از او مدد گرفت، مقاله‌ای در این حال و هوا نوشته که به دانش‌نامه‌ای قلابی در این‌باره اختصاص یافته که هنوز منتشر نشده است.[۲۸] حتی بی‌آن که در پرداخت این اثر، از نظر تطبیق با واقعیت، اشتباه یا ابداعاتی رخ دهد، چنین متنی ریشه در حکایت قصوی دارد؛ فقط به این دلیل که کاملاً میان مؤلف و راوی (گیریم ناشناس) تفکیک قائل شده است.

برای این که ایده‌هایم را سر و سامانی بدهم، طیف گزینه‌ها را به‌صورت طرحی مثلث‌گونه ترسیم می‌کنم. به‌دلایلی که یقیناً از اصول موضوعه و بدیهی ذیل اخذ شده‌اند («اگر A=B و B=C باشد، آنگاه A=C»، و «اگر A=B و A=C باشد، آنگاه B=C»)، من فقط به پنج شمایل منطقی متناسب می‌رسم. (پایین‌تر خواهیم دید.)

مزیت (نسبی) این تزاحم طرح‌ها در مورد موضوع بحث ما از فرمول دوگانه‌ی زیر ناشی می‌شود: «حکایت واقعی ⟵ ر = م»، «حکایت قصوی ⟵ ر ≠ م»[۲۹]؛ حال مفاد حکایت هرچه که می‌خواهد باشد (راست یا دروغ)، یا این‌طور بگوییم که داستان می‌خواهد خصلتی قصوی داشته باشد یا خیر. به این ترتیب، وقتی ر ≠ م، صدق و راستی احتمالی حکایت، نه در حالت ش = م (*خاطرات آدریان*) و نه در حالت ش ≠ ر، خاصیت قصوی بودن حکایت را نفی نمی‌کند: بنگرید به زندگی ناپلئون که توسط گوگولا، شخصیت (خیالی) پزشک دهکده، روایت شده است. قبول دارم که باید این مثال را به حساب قابلیت‌های خاص حکایت مبتنی بر فرانقل گذاشت، ولیکن این بارزه هیچ‌چیز را عوض نمی‌کند و اگر هم بخواهیم مثال فوق را کنار بگذاریم، کافی است بالزاک (یا پیشخدمت‌تان یا هر جاعل ناشناس دیگری) را تصور کنید که به شاتوبریان (یا به هر زندگی‌نامه‌نویس فرضی دیگری) زندگی‌نامه‌ای به‌شدت امانت‌دارانه از لویی چهاردهم (یا هر شخصیت تاریخی دیگری)، را نسبت می‌دهد: اگر بخواهم به اصول خودم وفادار بمانم (اصولی که البته از هرنشتاین اسمیت وام گرفته‌ام)، تأکید می‌کنم که چنین حکایتی قصوی ست.





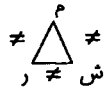
روی دیگر فرمول (حکایت واقعی ←— ر = م) ممکن است بیش از این مبهم و دوپهلو به نظر آید؛ چه هیچ‌چیز مانع از آن نمی‌شود تا راوی، که به‌واسطه‌ی تشابه اسمی، و عمداً و به رسم رایج با مؤلف این‌همان شده (شاریتون وافرودیز در مخیله‌ی *شرآس و کالیروئه*، دانته در *کمدی الهی*، بورخس در *الف*) یا زندگی‌نامه‌نویس (راوی *تام جونز* که شارلوت مرحوم و دوستش هوگارت را به یاد می‌آورد، و راوی رمان facino cane که محل سکونت‌اش در لزدیگیزر را به یاد می‌آورد) داستانی آشکارا قصوی را تعریف کند، حالا می‌خواهد رابطه‌شان مبتنی بر نقل دیگران باشد (چاریتون، فیلدینگ) یا مبتنی بر نقل خود:

یعنی تمام مثال‌های دیگری که از آن‌ها یادی شده و در آنها مؤلف ـ راوی یکی از شخصیت‌های داستان است؛ فرقی نمی‌کند او یک شاهد عادی باشد یا فردی قابل اعتماد (بالزاک) یا قهرمان قصه (دانته و بورخس). به‌نظر می‌رسد گونه‌ی نخست ناقض فرمول زیر باشد.

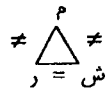
از آنجا که راوی با مؤلف یکی است، حکایتی قصوی مبتنی بر قول دیگران تولید می‌شود، و ظاهراً گونه‌ی دوم این یکی فرمول را نقض می‌کند.

از آنجا که راوی با مؤلف یکی است، حکایتی قصوی مبتنی بر نقل خود تولید می‌شود که چند سالی است عموما «قصه‌ی خود» خوانده می‌شود. در هر دو حالت، به نظر می‌رسد تناقض میان خصلت تخیلی داستان و فرمول حکایت واقعی ←— ر = م وجود داشته باشد. پاسخ من این است که این فرمول، با وجود این‌همانی اسمی یا زیستی و حیاتیِ مؤلف و راوی، در این موقعیت‌ها مصداق ندارد. چون (تکرار می‌کنم) آنچه که این‌همانی روایی را تعریف و تعیین می‌کند، این‌همانی کمی و عددی به‌لحاظ ثبتی و سجل احوالی نیست، بلکه مشارکت جدی مؤلف در حکایتی است که او راست‌بودنش را تضمین می‌کند. از این نظر، و بگوییم از نظر سرل، روشن است که شاریتون یا فیلدینگ در مورد صحت تاریخی ادعاهای حکایت‌هایشان بیشتر از بالزاک در *باباگوریو* یا کافکا در *مسخ* خود را مقید نمی‌دانند، و بنابراین با راوی هم نام‌شان که بناست حکایت را تولید کند، بیشتر از من که به‌عنوان یک شهروند درست‌کار، پدری خوب برای خانواده و متفکری آزاده با صدایی که به‌وسیله‌ی دهانم عبارتی در نوع خود طنزآمیز یا مضحک را تولید می‌کند، این‌همان نیستند. عبارتی چون: «من خودم

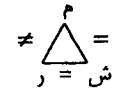
پاپ هستم!» همچنان که اسوالد دوکرو نشان داده[۳۰]، و تفکیک کارکردی قائل شدن میان مؤلف و راوی (این دو به‌لحاظ حقوقی این‌همان و یکی بودند) که خاص حکایت قصوی است حالتی خاص از بیان «چندصدایی» است که مشخصه‌ی تمام عبارت‌ها و گفته‌های «غیرجدی» یا اگر بخواهیم از اصطلاح جنجال‌برانگیز آستین استفاده کنیم، «پارازیت» به شمار می‌رود. بورخس نویسنده، شهروند آرژانتینی، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل که *الف* به‌امضای اوست به‌لحاظ کارکردی با بورخس راوی و قهرمان الف[۳۱] این‌همان و یکی نیست، گیریم این دو بسیاری از مؤلفه‌های زیستی‌شان (البته نه همه‌شان) با هم مشترک است؛ همچنان که فیلدینگ مؤلف *تام جونز* به‌لحاظ کارکردی (بیان‌کنندگی) همان فیلدینگ راوی نیست، حتی اگر هردو آنها با هوگارت دوست بوده و هر دو عزادار یک شارلوت واحد باشند. پس فرمول این حکایت‌ها در واقع در حالت دوم دقیقاً چنین است:



قصه‌ی مبتنی بر نقل دیگران. و در حالت اول:



یعنی قصه‌ی *مبتنی بر نقل خود*. در مورد این حالت، اعتراف می‌کنم فروکاستن و تقلیل آن به یک قانون عام و مشترک تصویری مغشوش از مرام و شالوده‌ی ناساز یا، بهتر بگوییم، قرارداد عمداً تناقض‌آمیز خاص «قصه‌ی خود» ارائه می‌دهد؛ قصه‌ی خودی که عبارت است از («من ـ مؤلف؛ الان برایتان داستانی تعریف می‌کنم که قهرمانش خودم هستم ولی هیچ وقت ماجرایش برایم اتفاق نیفتاده»). مسلماً در این حالت می‌توانیم فرمول حسب حال را اختیار کنیم، یعنی م = ر = ش، چیزی مصنوعی و البته سست و ناجور که در آن ش (شخصیت) به فردی اصیل و واقعی و سرنوشتی قصوی تفکیک می‌شود. ولی اعتراف می‌کنم از این نوع جراحی کردن ــ که خیال می‌کند می‌شود سرنوشت را تغییر داد بدون آن که ویژگی‌های فردی تغییر کند[۳۲] ــ بیزارم. از این گذشته، باید به فکر نجات فرمولی بود که مشارکت جدی مؤلف را، که طبعاً وجود خارجی ندارد[۳۳] القا می‌کند؛ چنان که انگار دانته خیال می‌کرده به عالم بالا رفته بوده و بورخس خیال می‌کرده *الف* را دیده است. در این مورد قویاً ترجیح می‌دهم فرمولی را اتخاذ کنم که به‌لحاظ منطقی تناقض‌آمیز است:



این قطعاً تناقض‌آمیز است[۳۴]، اما تناقض‌آمیز بودنش از اصطلاحی که همین فرمول به نمایش می‌گذارد و ادعایی که طرح می‌کند («این منم و این من نیستم») نه بیشتر است و نه کم‌تر. یکی از درس‌های این وضعیت از چیزها آن است که علامت تساوی (=) که طبیعتاً اینجا به‌شکلی استعاری از

آن استفاده می‌شود، دقیقاً در سه رأس مثلث واجد ارزشی یکسان نیست: بین رأس‌های م و ش علامت تساوی نشانه‌ی این‌همانی حقوقی به‌معنای ثبتی آن است، که مثلاً می‌تواند مؤلف را مسئول اعمال قهرمانش بگرداند (ژان ـ ژاکی که فرزندان روسو را رها می‌کند)؛ بین ر و ش، تساوی نشانه‌ی این‌همانی زبانی میان فاعل بیان و فاعل عبارت بیان شده است، که اشکال بارز آن به جز التفات قراردادی (به کاربردن «ما» به‌نشانه‌ی عظیم‌الشأن بودن یا فروتنی، استفاده از او برای رسمی‌بودن در مورد قیصر و «تو» برای خطاب به خود در *زون*، اثر آپولینر)، استفاده از اول شخص مفرد (*من*) است. علامت تساوی بین م و ر نمادی است از تعهد همه‌جانبه‌ی مؤلف نسبت به ادعاهای روایی‌اش[۳۵]، و برای ما به‌شدت القاکننده‌ی حذف ر (راوی)، به‌عنوان مقامی به‌دردنخور و بی‌مصرف است: وقتی که م = ر، ر میدان را خالی می‌کند چراکه حقیقتاً مؤلف است که ماجرا را برایمان تعریف می‌کند؛ این که از «راوی» *اعترافات* یا *تاریخ انقلاب فرانسه* صحبت کنیم، چه معنایی دارد؟ با رجوع به نظام کلی نشانه‌ها نیز می‌توانیم این سه رابطه را به ترتیب به‌عنوان رابطه‌ی معنایی (ش ـ م)، نحوی (ش ـ ر) و عمل‌گرایانه (ر ـ م) ارزیابی کنیم. فقط آخری است که به تفاوت میان حکایت‌های واقعی و قصوی مربوط می‌شود؛ ولی منظور من این نیست که در این روابط، نشانی دال بر قصوی یا غیرقصوی بودن یک اثر وجود دارد، چون که رابطه‌ی م ـ ر همیشه به‌وضوحِ رابطه‌ی ر ـ ش، از صراحت دستوری برخوردار نیست یا به‌لحاظ تطابق همچون رابطه‌ی م ـ ش اسمی صریح و سرراست نیست.[۳۶] این‌طور نیست که این رابطه‌ی اخیر همیشه علامتی واضح و آشکار باشد («من، شاریتون ...»)، بلکه خود این رابطه در اکثر موارد از مجموعه‌ی (دیگر) خصلت‌های حکایت استنتاج می‌شود. این چیزی است که بی‌شک از همه دست‌نیافتنی‌تر (و موضوع مجادله‌ی روایت‌شناسان)، و بعضاً از همه مبهم‌تر است، همچنان که فارغ از همه‌ی اینها، ارتباط میان حقیقت و قصه هم همین وضع را دارد، چه کسی جرأت می‌کند در مورد جایگاه *اورلیا* یا *ناجا* حرف آخر را بزند و نظر قطعی بدهد؟

وام‌گیری‌ها و بده‌بستان‌ها

تا اینجا در واقع طوری استدلال کرده‌ام که از یک طرف انگار تمام ویژگی‌های متمایز کننده میان قصویت و واقعیت ماهیتی روایت‌شناختی دارند، و از طرف دیگر گویی این دو حوزه با مرزی حصین و نفوذناپذیر از هم مجزا می‌شوند که جلوی هرگونه بده‌بستان و هرگونه تقلید متقابل را می‌گیرد. در خاتمه جا دارد این دو فرضیه در مورد روش‌مان را نسبی کنیم.

«علامت»های قصه جملگی ماهیت روایت‌شناختی ندارند و دلیل اولش هم این که همه‌شان ماهیتی متنی ندارند: غالباً، شاید بیش از پیش غالبا، یک متن قصوی به‌خاطر دلایل و نشانه‌های پیرامتنی است که به‌عنوان متنی قصوی مشخص می‌شود؛ این نشانه‌ها همان‌هایی‌اند که خواننده را از هر اشتباهی برحذر می‌دارند، و انگ عام و ژانرنمای رمان روی صفحه‌ی عنوان یا جلد کتاب، فقط یکی از مثال‌ها در میان بی‌شمار مثال است. و دیگر، به این خاطر که برخی از این علامت‌های متنی مثلاً ماهیتی مضمونی (عبارت بعید و خلاف واقعی چون «روزی بلوط به نی گفت ...» نمی‌تواند چیزی

جز قصه باشد) یا سبکی دارند: گفتار غیرمستقیم آزاد، که من آن را در زمره‌ی ویژگی‌های روایی قرار دادم، اغلب به‌عنوان ویژگی سبکی تلقی شده است. نام‌های شخصیت‌ها، مطابق شیوه‌ی تئاتر کلاسیک، گاه ارزش نشانه‌های خاص رمان را دارند. بعضی از سرآغازهای سنتی («یکی بود، یکی نبود»، «روزی، روزگاری») یا طبق فرمول نقال‌های مایورکایی که یاکوبسون ذکر کرده: «Aixo era y non era»[۳۷]) کارکردی مانند نشان‌های ژانرنما دارند و مطمئن نیستم که مطلع‌های به‌اصطلاح «بی‌رمق[۳۸]» رمان مدرن («بار اولی که اورلیان برنیس را دید بی‌رودربایستی به این نتیجه رسید که طرف زشت است») علائمی همان‌قدر مؤثر و حتی بیشتر را در خود نداشته باشند: مطلع‌هایی که در رجعت‌شان به پیش‌فرض موجودیت، به‌وسیله‌ی نمایش خویشاوندی و بنابراین «شفافیت و وضوح شخصیت‌ها، به‌نسبت شروع‌های متل یا رمان کلاسیک، از قیدوبندها آزادترند.[۳۹] اما مسلماً اینجا، خیلی از علامتی روایت‌شناختی که همان کانونی‌کردن درونی باشد دور نیستیم.

ملاحظه‌ی اصلی ما متوجه تعامل نظام‌های قصوی و واقعی حکایت است. کته هامبورگر به‌طرز متقاعدکننده‌ای خصلت «متظاهرانه»ی رمان اول شخص را که وسیعاً به‌وسیله‌ی وام‌گیری یا شبیه‌سازی ظواهر روایی حکایت حسب حالی حقیقی، در روایت گذشته‌نگر (خاطرات) یا الحاقی (یادداشت روزانه، مکاتبات) پیش می‌رود، نشان داده است.

این نکته مسلماً، چنان که هامبورگر انتظار دارد، برای آن که این سنخ رمان را از حوزه‌ی قصه کنار بگذاریم، کفایت نمی‌کند چرا که چنین طرد و کنار گذاشتنی، از راه شیوع‌دادن خویش، به همه‌ی اشکال «*محاکات صوری*»[۴۰] سرایت می‌کند. در سطحی گسترده، حکایت قصوی مبتنی بر نقل دیگران، *محاکات و تقلیدی* است از اشکال واقعی نظیر تاریخ، وقایع‌نگاری، گزارش ـ شبیه‌سازی‌ای که در آن نشانه‌های قصوی بودن تنها عبارت‌اند از مجوزهای دلبخواهی که این حکایت کاملاً می‌تواند از آنها چشم بپوشد ــ همان کاری که در *ماربر*، نوشته‌ی ولف‌گانگ هیلدشایمر[۴۱] به گونه‌ای جالب توجه انجام شده است، زندگی‌نامه‌ی ساختگی نویسنده‌ای خیالی که به ظاهر تمام الزامات (و تمام حقه‌های) «راست‌گو»ترین نوع تاریخ‌نگاری را به خویش تحمیل می‌کند. و متقابلاً، شگردهای «قصوی‌کردنی» که کته هامبورگر برمی‌شمرد، چند دهه‌ای می‌شود که در بعضی اشکال حکایت واقعی مثل گزارش یا بررسی روزنامه‌ای (همان چیزی که در آمریکا «روزنامه‌نگاری جدید» نامیده‌اند) و ژانرهای مشتق شده‌ی دیگر مثل «رمان غیر قصوی» (non-fiction novel) باب شده‌اند.

مثلاً این تکه‌ای که نقل می‌کنم شروع یک مقاله است که در *نیویورکر*، مورخ ۴ آوریل ۱۹۸۸، و درباره‌ی مزایده‌ی تابلوی *ایریس‌ها*، اثر ون‌گوگ چاپ شده:

> جان ویتنی پیسون، مالک ایریس‌های ون‌گوگ، مدتی بود که تابلو را ندیده بود. پاییز پیش که در دفاتر نیویورکه‌ی ساتبوی، چند لحظه پیش از آن کنفرانس مطبوعاتی که برای اعلام به فروش گذاشتن *ایریس‌ها* برگزار شده بود، تابلو را دوباره پیش چشمانش دید، انتظار نداشت چنین منقلب بشود. پیسون که آدمی است مهربان و خنده‌رو، موهای حنایی و ریش مرتب، و حول و حوش پنجاه سال دارد ...

خیال می‌کنم نیازی نباشد تأکید کنیم این چند خط به چه شیوه‌ای علامت‌های دال بر قصوی بودن را که مد نظر هامبورگر است، به نمایش می‌گذارند. پس این دادوستدهای متقابل باعث می‌شوند به‌شدت فرضیه‌مان مبتنی بر تفاوت پیشینی نظام روایی بین قصه و غیرقصه را تعدیل کنیم. اگر تنها به اشکال نابی بسنده کنیم که از هرگونه غش و انحرافی مبرا هستند و بی‌شک فقط در لوله‌های آزمایشگاه بوطیقاشناسان وجود دارند، به نظر می‌رسد تفاوت‌هایی که از همه آشکارترند اساساً آن دسته از ظواهر مربوط به وجه را تحت تأثیر قرار می‌دهند که به گونه‌ای به غایت تنگاتنگ به تضاد میان دانش نسبی، غیرمستقیم و ناقص تاریخ‌دان و دانای کل بودگی بی‌حساب راوی‌ای گره خورده که چیزهایی را تعریف می‌کند که خودش ابداع کرده است. اگر آنچه را که در عمل اتفاق می‌افتد در نظر بگیریم، باید قبول کنیم نه قصه‌ی نابی وجود دارد و نه تاریخی چنان قطعی و دقیق که از هرگونه «طرح‌ریزی» و هرگونه استفاده از شگرد رمان برکنار بماند؛ بنابراین باید قبول کنیم این دو نظام خیلی از همدیگر دور نیستند و هیچ‌کدام آن‌قدر همگن و یکدست نیستند که بتوان جدای از دیگری در نظرشان گرفت. قبول کنیم که ممکن است مثلاً (چنان که هامبورگر نشان می‌دهد) میان یک متل و یک «رمان ـ یادداشت روزانه» به‌لحاظ روایت‌شناختی تفاوت بیشتری باشد تا بین «رمان ـ یادداشت روزانه» و یک یادداشت روزانه‌ی اصیل و واقعی، یا (چنان که هامبورگر جایز نمی‌داند) این تفاوت روایت‌شناختی بیشتر بین یک رمان کلاسیک و یک رمان مدرن باشد تا میان این یکی و گزارشی که تاحدودی زیرکانه نوشته شده است. به بیان دیگر، باید قبول کنیم که سرل اساساً حق دارد که (برخلاف هامبورگر) می‌گوید هر قصه‌ای، و نه فقط رمان اول شخص[۴۲]، شبیه‌سازی بازیگوشانه از ادعاهای غیرقصه یا به‌قول هامبورگر از عبارات واجد واقعیت است؛ و این که هامبورگر به واقع حق دارد (برخلاف سرل) که در قصه (خاصه از نوع مدرن) علامت‌های (دلبخواهی) قصویت را می‌جوید[۴۳] ــ ولیکن اشتباه می‌کند که معتقد است، یا این‌طور به خود تلقین می‌کند، این‌ها ضروری و ثابت‌اند، و نیز چنان انحصاری که غیرقصه نمی‌تواند آنها را از قصه وام بگیرد. یقیناً پاسخی که او می‌دهد این است که غیرقصه با وام‌گرفتن این علامت‌ها و مؤلفه‌ها خود را قصوی می‌کند. و این دقیقاً همان‌چیزی است که می‌خواهم ممکن‌بودنش را، چه مشروع و چه غیر مشروع، ثابت کنم. و این آزمونی است که ژانرها حتماً می‌توانند هنجارهایش را عوض کنند ــ هنجارهایی که دست آخر (اگر واژگانی تا این حد انسان‌انگارانه را بر من خرده نگیرند) هیچ‌چیز غیر از این دو مرجع تحمیل‌شان نمی‌کند: یکی خود قصه‌ها به خودشان تحمیل می‌کنند و دیگر رعایت نوعی واقع‌نمایی یا «مشروعیتی» که بی‌اندازه متغیرند و به‌لحاظ سنخی داستانی است.[۴۴]

با این همه، این نتیجه‌گیری یکسره موقتی و مصالحه‌جویانه مسئله‌ی مطرح شده از سوی ما را بی‌اعتبار نمی‌کند؛ جواب هرچه که باشد، این پرسشی است که می‌بایست مطرح می‌شد. این نتیجه‌گیری باید کنکاش تجربی را کم‌تر تخطئه کند چون حتی ــ یا مخصوصاً ــ اگر اشکال روایی بازیگوشانه مرز میان قصه و غیر قصه را پشت سر می‌گذارند با همه‌ی این اوصاف، یا اصلاً به همین خاطر، بر روایت‌شناسی است که نمونه و حاصل کار آنها را دنبال کند.[۴۵]

پی‌نوشت‌ها

۱. این ارزیابی پیش‌تر توسط پل ریکور صورت گرفته:

Temps et Récit, II, Paris, Ed. du seuil, 1984, p. 13.

توضیحی جالب توجه در مورد این حالت از چیزها را دو متن از بارت که تقریباً در یک زمان نوشته شده به دست می‌دهد:

"Introduction a lanalyse structurale des récits" (1966), L´Aventure semiologique, Paris, Éd. du seuil, 1985, Le discours de L'histoire (1967), Le Bruissemert de la langue, Paris, Éd. du seuil, 1984.

متن اولی، به‌رغم عنوان بسیار عام‌اش تنها حکایت‌های قصوی را مد نظر قرار می‌دهد، و دومی به‌رغم هم نهاد اولیه میان «حکایت تاریخی» و «حکایت تخیلی»، جنبه‌های روایی گفتار تاریخی را کاملاً نادیده می‌گیرد، جنبه‌هایی که نهایتاً به‌عنوان انحرافی خاص قرن نوزدهم طرد (آگوستن تیری) و به اسم اصول ضد «رخدادنگاری» مکتب فرانسه کنار گذاشته شده است.

2. "Petite économic libidinale d´un dispositif narratif" (1973), in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Bourgois, 1980.

۳. چون صفت بهتری نیست، از این صفت که خالی از عیب و نقص هم نیست (چون قصه نیز عبارت است پشت هم ردیف کردن *امور واقع*) استفاده می‌کنم تا از رجوع نظام‌مند به اصطلاح‌های منفی (غیرقصه، غیرقصوی) احتراز کنم زیرا این اصطلاح‌ها امتیاز و مزیتی را منعکس و تثبیت می‌کنند که دقیقاً من می‌خواهم زیر سئوال ببرم.

4. Nouveau Discours du récit, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 11.

۵. در مورد این متن آخری نگاه کنید به:

Ann Rigney, "Du récit historique", *Poétique*, 75, septembre 1988.

در روشی که هایدن وایت پیشنهاد می‌کند، مؤلف به همان اندازه‌ای که به‌شیوه‌های «تولید معنا» در حکایتی که اساسا (و در اصل) به‌عنوان حکایتی گذشته نگر تعریف شده، توجه دارد به همان اندازه هم به شگردهای روایی علاقه نشان می‌دهد و بنابراین دائم به سمت پیش گویی کشیده می‌شود. در میان بررسی‌های خاص و معطوف به این ژانر باید از تأملات فیلیپ لوژون درباره‌ی «ترتیب حکایت در *کلمات* سارتر»:

(Le Pacte autobiographigraphique, paris, Éd. du seuil, 1975).

و آرای دانیل مادلنا در باب گزینش‌های وجه، نظم و سرعت در زندگی‌نامه:

(La Biographie, Paris, PUF, 1983, p. 140-158).

یاد می‌کنیم.

۶. به‌دلایل بدیهی، در اینجا اشکال غیر روایی (و مثلاً، دراماتیک) و حتی غیر زبانی (مثل سینمای صامت) قصه را کنار می‌گذارم؛ اشکال غیرزبانی ماهیتاً، یعنی به‌خاطر قالب بیانی‌ای که انتخاب می‌کنند، غیر ادبی‌اند؛ در عوض، در میان اشکال قصه‌ی روایی، تمایز گذاشتن میان اشکال مکتوب و شفاهی به نظرم اینجا موضوعیتی ندارد. در نظر گرفتن تمایز میان اشکال ادبی (رسمی) و غیر ادبی (عامه پسند، بی‌تکلف و غیره) هم بسیار شبهه ناک است.

7. "Le statut logique du discours de la fiction", p. 109

8. *Logique des genres litteraires*, chap. IV, "Les formes specieles ou mixtes".

برای مقایسه‌ای میان نظریات مطرح شده در این اثر و مبانی روش شناختی روایت، نگاه کنید به:

Jean-Marie Schaeffer, "Fiction, feinte et narration"

فیلیپ لوژون، بی‌آن که مثل جان سرل درباره‌ی قصه به معنای کلی اظهار نظر کند، در سال ۱۹۷۱ درست مثل کته هامبورگر «هیچ تفاوتی» میان حسب حال و رمان حسب حالی قائل نیست «به این شرط که در سطح تحلیل درونی متن باقی بمانیم.»

(Lautobiographie en France, Paris, Colin, P.24).

تفاوت‌هایی که او در ۱۹۷۲ مطرح می‌کند (Le Pacte autobiographique, P. 26)، و ما نیز به این تفاوت‌ها می‌پردازیم، از جنس پیرامتنی‌اند و بنابراین منحصراً تفاوت‌هایی روایی نیستند.

9. "Narrative Versions, Narrative Theories", Critical Inquriry, automne 1980, p. 213-236. این نقد هم آثار روایت شناختی «کلاسیک» یعنی آثار سیمور چتمن و من، و هم پژوهش نلسون گودمن ("Twisted Tales", *ibid.* p. 103-119) را دربر می‌گیرد. پاسخ گودمن ("The Telling and the Told") و چتمن هردو در همان نشریه، شماره‌ی تابستان سال ۱۹۸۱، صص. ۸۰۹ـ۷۹۹ منتشر شده است.

10. p. 227

11. p. 228

12. p. 17

۱۳. hétérodiégétique: حالتی است که راوی خود از داستانی که تعریف می‌کند غایب است و تنها ممکن است به‌عنوان راوی در آنها نفوذ کند. مثل شهرزاد در هزار و یک شب یا راوی جنگ و صلح.

۱۴. homodiégétique: وقتی است که راوی به‌عنوان یک شخصیت در داستانی که تعریف می‌کند حاضر است. مثل دکتر واتسون در ماجراهای شرلوک هلمز.

۱۵. métadiégétique: حکایتی است که در آن یکی از شخصیت‌ها شروع می‌کند به تعریف کردن داستان خویش.

۱۶. من به جای مثال‌های گودمن این مثال‌ها را می‌گذارم که قطعاً فقط دومی‌شان قابل تصور است. *تاریخ انقلاب فرانسه* (حداقل) یکی از این مثال هاست که قابل خواندن بودن آن هیچ ربطی به خصلت واقعی و مهار شدنی حکایت تاریخی، در حکایت خاص روز ۱۴ ژوئیه‌ی ۱۹۷۴ ندارد. میشله اول روایتش را از اجتماعی در هتل دوویل گرد رئیس بلدیه شروع می‌کند؛ اجتماع وقتی قطع می‌شود که یکی از افراد سر می‌رسد و خبر فتح باستیل را می‌دهد و کلیدهای آن را در دست‌هایش جا می‌دهد. بعد مؤلف اضافه می‌کند: «باید گفت باستیل فتح نشد، بلکه خود را تسلیم کرد...» بعد با استفاده از گذشته‌نگاری، حکایت سقوط زندان گفته می‌شود.

17. p. 799

18. Figures III, Paris, Éd. du seuil. 1972, p. 115.

تازه قبلاً در جلد نخست فیگورها (Paris, Éd. du sewil, 1966, p. 77) برخلاف بروس موریست، امکان «ایجاد مجدد» توالی تقویمی در حکایت‌های رب ـ گریه را منتفی دانسته‌ام.

۱۹. در سطحی کلی‌تر، چندان سر در نمی‌آورم نقد هرنشتاین اسمیت به آن چیزی که او «ثنویت» روایت‌شناسی می‌نامد، چه هدفی دارد. فرمولی که او به‌عنوان متضاد با آن قبلی‌ها مطرح می‌کند و عمداً ظاهری عمل‌گرایانه دارد ــ «اعمال زبانی‌ای که عبارت‌اند از این که کسی برای دیگری اتفاقی را که روی داده، تعریف کند». (ص. ۲۳۲) ــ به نظرم به هیچ وجه با مبانی روایت‌شناسی منافاتی ندارند، و فرمول او را بیشتر به‌عنوان چیزی کاملاً بدیهی می‌فهمم. از طرفی، روشن است که نظام‌گفتار حکایت (تاریخ، حکایت و روایت) نه ثنوی بلکه کاملاً سه‌گانه‌انگار است و موردی را سراغ ندارم که این نظام در میان همکاران روایت شناسم با مخالفت‌هایی رو به رو شده باشد. کاملاً احساس می‌کنم که هرنشتاین اسمیت، به‌نوبه‌ی خویش، به‌نفع دیدگاهی یکتاانگارانه مبارزه می‌کند، ولی در این فرمولی که ذکر شد من چندان نشانی از این دیدگاه

نمی‌بینم.

۲۰. نمایش چه بر اساس مکالمه باشد و چه نه، خود به خود موجب کندی است و اصلاً عبارت است از توصیف توقف روایی، مگر این که به فعالیت شخصیتی در زمان گذشته مربوط باشد و این همان چیزی است که به‌زعم هامبورگر، علامت و نشانه‌ای است دال بر قصه.

21. Philippe Lejenne, *Le Pacte autobiographique*, p. 114.

22. *La Transparence intérieure* (1978), Paris, Éd. du seuil, 1981.

23. "Le Pacte autobiographique (bis)" (1981), in Moi aussi, Paris, Éd. du seuil, 1986.

24. *Le Pacte autobiographique*, *et Je est un autre*, Paris, Éd . du deuil, 1980.

ولیکن شکلی که در این مقاله مطرح شده، مسئولیتش تنها با من است.

۲۵. مسلماً به شرطی که این حکایت به‌عنوان توصیف راست نمای یک امر واقع تلقی شود. حکایتی که در هر جمله‌اش قصوی بودن خود را افشا می‌کند، بیانی کاملاً «جدی» دارد و فرمول مؤلف = راوی را به نمایش می‌گذارد؛ و اما راه‌هایی که یک حکایت قصوی بودن خود را افشا می‌کند از این قرار است: استفاده از ترفندی متعلق به ژانر «تصور کنید که...» یا استفاده از افعال شرطی، همان گونه که بچه‌ها خاله بازی می‌کنند، یا با استفاده از شگرد دیگری که احتمالا در بعضی از زبان‌ها وجود دارد.

بعضی از رمان‌های قرون وسطایی بسیار شبهه ناک و مبهم‌اند «در افسانه‌ها آمده که...» این ابهام را هم می‌توان به‌عنوان طرحی از یک بهانه‌ی به غایت متنی به شمار آورد (من حکایتی را تعریف می‌کنم که از خودم در نیاورده‌ام) و هم به‌عنوان انکار و تکذیبی که به طرز مضحکی ریاکارانه می‌نماید: «من نیستم که این حرف را می‌زنم، بلکه حکایت من است» مثل این که امروزه می‌گوییم: «من نیستم، ذهن من است»

۲۶. «تخیلی بودن ذاتی و اساسی رمان‌ها در این نیست که شخصیت‌ها، موضوعات و رخدادهایی که از آنها صحبت می‌شود، غیر واقعی باشند بلکه این تخیلی بودن در غیر واقعی بودن خود آن صحبت و گفته نهفته است. به عبارت دیگر، در یک رمان یا حکایت، این عمل بازگویی رخدادها، عمل ترسیم اشخاص و ارجاع دادن به مکان‌هاست که تخیلی و ساختگی است».

(On the Margins of Discours, The University of chicago Press, 1978, p.29)

27. CF. Lejeune, *Je est un autre*, P. 53 sq.

28. "Epilogo, *obras coplelas*, Buenos Aires, Emece, 1974, p. 1143.

بدون شک این اولین باری نیست که از این شگرد استفاده می‌شود و پیشتر توسط چند نفر از همکاران ژروم گرنس در اثر زیر از آن استفاده شده:

Le Dictionnaire , Littérature francaise contemporaine, Paris, Francais Bourin 1989

این مجموعه‌ای از اعلان مرگ‌هایی است که خود افراد پیش از مرگشان برای خود نوشته‌اند.

۲۹. «در رمان مؤلف سوای از راوی است [...] چرا مؤلف همان راوی نیست؟ چون مؤلف آن چیزی را که اتفاق افتاده ابداع می‌کند و راوی آن را تعریف می‌کند [...] مؤلف راوی و سبک حکایت را که همان سبک راوی ست، ابداع می‌کند.» (Sartre, L' Idiot de la famille, Paris, Gallimard, 1988, III). با این حال، فکر تمایز قائل شدن (که به نظر من فکری است کاملاً کاربردی) میان مؤلف و راوی باب طبع کته هامبورگر نیست، چون به گمان او (Ich-Origo) شخصیت حکایت هرگونه حضور راوی را ضرورتاً بعید می‌گرداند. به نظرم این رابطه‌ای که براساس غیرقابل قیاس بودن مؤلف و راوی بنا می‌شود، از برداشت به‌شدت تک‌صدایی از نفس بیان‌کردن نشأت می‌گیرد، همان برداشتی که به‌طرز عجیبی *صدای* دوگانه‌ی گفتار غیرمستقیم آزاد را مردود می‌شمارد.

۳۰. این کتاب که به زبان لاتین نوشته شده، در واقع روایت قیصر از نه سال جنگ او و سپاهیانش در سرزمین

گل‌ها (فرانسه‌ی کنونی) است.

31. "Esquisse d´une théorie polyphonique de Lénoneiation, Le Dire et le Dit", Paris, Éd. de Minuit, 1984, chap. VIII.

۳۲. همچنین قهرمان دیگری یا قهرمان *ظهیر*؛ درباره‌ی تأثیرات قصه‌ی خود بورخس‌وار بنگرید به:

Jean- Pierre Mourey, "Borges chez Borges", Poétique, 63 septembre 1985.

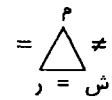
به این حکایت‌ها که راوی‌شان، «بورخس»، شخصیت اصلی و قهرمان نیز هست، می‌توان (حداقل) حکایت *شکل شمشیر* را که در آن «بورخس» معتمد قهرمان است، و *مردی کنج دیوار صورتی* که در آن سر آخر معلوم می‌شود او شنونده‌ای مخاطب روایتی شفاهی بوده، را اضافه کرد. در مورد «قصه‌ی خود» در کل، بنگرید به:

Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature, thése EHESS, 1989.

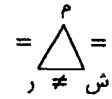
۳۳. اما هویت را می‌شود به مدد کارکرد ضمیر (اسم) به‌عنوان عنصری قویا متمایز کننده، تغییر داد: «اگر من پسر روتشیلد بودم...»

۳۴. منظورم «قصه‌ی خود»های حقیقی است ــ که اگر بشود می‌گویم، محتوای روایی‌شان اصلاً قصوی ست، مثل (خیال می‌کنم) محتوای روایی *کمدی الهی* ــ و نه «قصه‌ی خود»های قلابی، که فقط برای ظاهرسازی لفظ «قصه» را یدک می‌کشند: به عبارت دیگر، حسب حال‌هایی که مایه‌ی شرمندگی نویسنده‌شان هستند. در مورد این دسته، پیرامتن مربوط به اصل و مبدأ طبیعتاً از جنس قصه‌ی خود است. اما زود قضاوت نکنیم: تغییر و تحول جزو ذات پیرامتن است، و تاریخ ادبیات وظیفه‌اش مراقبت از چند و چون این تحول است.

۳۵. دو فرمول دیگری که متناقض‌اند، یعنی



و



به نظرم در عالم واقع امکان‌پذیر نیستند چرا که نمی‌توان در *حالت جدی* و غیرقصه (م =ر) قراردادی را فرض کرد که فاقد متناسب باشد.

۳۶. این تعهد طبیعتاً راست‌بودن متن را تضمین نمی‌کند، زیرا حداقلش این است که مؤلف ـ راوی یک حکایت واقعی ممکن است اشتباه کند، و کلاً از خطا برکنار نیست. همچنین ممکن است او دروغ بگوید و این حالت تاحدودی استحکام فرمول ما را به چالش می‌گیرد. عجالتاً بگوییم که در اینجا بناست رابطه از نوع م = ر باشد، یا این که برای خواننده‌ی ساده دل م =ر و برای مؤلف مزور م = ر (و نیز برای خواننده‌ی نکته‌سنج، چه دروغ همیشه *کامیاب* از کار درنمی‌آید)، و این مسئله را باید بسته به عمل دروغ گفتن در نظر بگیریم که تا آنجا که من می‌دانم، هنوز چنین کاری صورت نگرفته است.

۳۷. مسلماً خود این دو امر بدیهی همواره تضمین شده نیستند: التفات به اشخاص، مثل همه‌ی صنایع ادبی، به تفسیر بستگی دارد و نام قهرمان می‌تواند تو (حالتی بسیار شایع) یا شبهه‌ناک («مارسل»، در جست‌وجوی زمان...) باشد.

38. Esseis de linguistique générale, p. 239.

۳۹. بنگرید به: Nouveau Discaurs du récit, p. 46-48.

۴۰. این همان نظر استراوسون است:

"De l'acte de référence" (1950), in Étude de logique et de linguistique, p. 22-23.

استراوسون در برابر قصویت «بی تکلف» متل عامه‌پسند، قصویت به‌مراتب تکامل‌یافته‌ی رمان مدرن را قرار می‌داد که از تثبیت هستی موضوعاتش تن می‌زند و تنها به این اکتفا می‌کند که هستی‌شان را مفروض بگیرد ــ چیزی که هم پوشیده‌تر است و هم مؤثرتر، چون چیزی که مفروض پنداشته می‌شود قابل بحث و بنابراین قابل انکار نیست. مونرو بردزلی (Aesthetics, 414) این تقابل را به‌وسیله‌ی دو سرآغاز خیالی نشان می‌دهد: اولی ساده و ابتدایی است، «روزگاری ایالات متحده یک نخست‌وزیر داشت که خیلی چاق بود»، و متکلف «نخست‌وزیر ایالات متحده به منشی‌اش گفت صبح به خیر و الی آخر» مفروض گرفتن هستی چیزی، در مثال محبوب فیلسوفان تحلیلی نیز کاملاً مشهود است: «شرلوک هلمز در شماره‌ی ۲۲۱B واقع در لیک‌استریت ساکن بود»، که در بازنویسی راسل این جمله به سوی سنخی ابتدایی پس‌روی می‌کند: «روزی روزگاری مردی بود تک و تنها که اسمش شرلوک هلمز بود...» همچنین، می‌شود گفت سنخ ابتدایی موضوعات و ابژه‌هایش را مطرح می‌کند، در حالی که سنخ etique آنها را به ضرب و زور خبر جمله [در برابر مبتدا] تحمیل می‌کند: کسی که در شماره‌ی ۲۲۱B واقع در بیکراستریت ساکن است، نمی‌شود فاقد هستی و موجودیت باشد.

۴۱. روشن است که این اصطلاح را از میشل گلوینسکی وام می‌گیرم:

"sur le roman á la premiére personne (1977), in Esthétique et poétique (G. Genette éd). point- seuil, 1992.

ولی گلوینسکی به مانند هامبورگر این انگاره را مختص نظام نقل دیگران تلقی می‌کند.

42. Sir Andrew Marbot (1981), Paris, Lattés, 1984.

۴۳. با این حال ناگفته نماند سرل بر آن است که رمان اول‌شخص ظرفیت به‌مراتب بیشتری برای تظاهر دارد، چه مؤلف «به این اکتفا نمی‌کند که تظاهر به طرح ادعاهایی کند، بلکه [..] تظاهر می‌کند کس دیگری هست که او دارد ادعاهایی را مطرح می‌کند.» (att. cité, p.112)

۴۴. برای نمونه گمان می‌کنم در مثال قصوی‌ای که سرل از ایریس موردخ اخذ کرده مشخصه‌های چشمگیری در این باره یافت شود: یازده روز باشکوه بدون اسب‌ها! ستوان سوم آندرو چیس وایت چنین می‌اندیشید، همو که اخیراً برای خدمت در قشون مخصوص سواره‌نظام شاه ادوارد برگزیده شده بود، و این‌ها را زمانی می‌گفت که خوش و خرم در باغ حومه‌ی دوبلین سیاحت کرد و بعد ظهر آفتابی‌ای بود از ماه آوریل سال هزار و نه‌صد و شانزده». خود کته هامبورگر هم ظاهراً نتوانسته مثالی از این بهتر پیدا کند.

۴۵. در اثر زیر دوریت کوهن، در حالی که به دیدگاهی که خود «تفکیک‌گر» می‌خواند همچنان وفادار است، بعضی از این تمهیداتی را که در مورد فراروی از مرز روی می‌دهد به‌عنوان چیزهایی در نظر می‌گیرد که هدف‌شان کاهش اهمیت حد و مرز است: «این تمهیدات بی‌آن که بخواهند مرز میان زندگی‌نامه و قصه را پاک کنند، تنها کاری که می‌کنند محسوس‌تر کردن این مرز است.»

Journal for narrative technique, printemps 1989)

این نظر دقیقاً چیزی است که به اینجا و اکنون نامربوط می‌شود، اما بایست چند دهه منتظر ماند تا ببینیم در درازمدت چه بر سر آن می‌آید. نخستین تجلیات سبک غیرمستقیم آزاد، اولین حکایت‌هایی که به صورت تک‌گویی درونی نوشته شده‌اند، اولین شبه قصه‌های مربوط به «روزنامه‌نگاری نو» و الی آخر، روزگاری موفق شدند ما را غافل‌گیر و گمراه کنند و امروز کار به جایی رسیده که کم پیش می‌آید توجه‌مان را به خود جلب کنند. هیچ‌چیز سریع‌تر از احساس فراروی و سرپیچی از قواعد و هنجارها دستمالی و پیش پا افتاده نمی‌شود. هم

به‌لحاظ روایت شناختی و هم مضمونی، دیدگاه‌های قائل به تغییر تدریجی و مرحله به مرحله یا چنان که توماس پاول می‌گوید، دیدگاه‌های «الحاق‌گر» به نظرم بیش از تمامی اشکال تبعیض واقع‌گرا هستند.

۴۶. برای آگاهی از رویکرد دیگری به این مسئله بنگرید به:

Michel Mathieu-Colas, "Récit et vérité", *Poétique*, p. 80, novembre 1989.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی