آیا قصه می‌تواند از حقیقت

غریبتر باشد؟

دیوید گلوپ
ترجمهٔ سیما ذوالفقاری

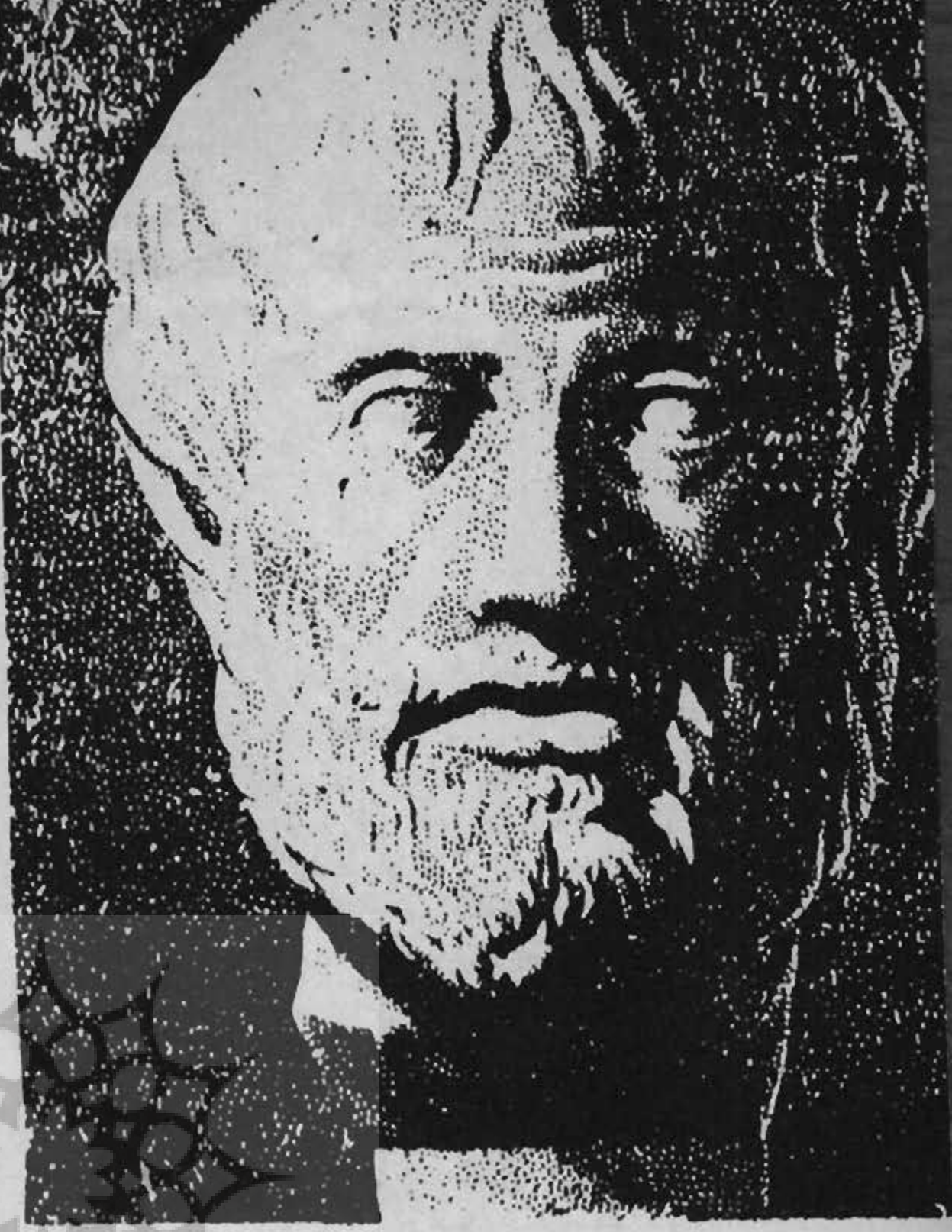
قسمت اول

در مثل آمده است که حقیقت، از قصه هم غریبتر است. اما خودِ حقیقتِ موجود در این ضرب‌المثل، حقیقتِ غریبی است؛ چراکه ما عکس این گفته را انتظار داریم. خیالات ما، که در حصارِ تنگِ واقعیتها گرفتار نیستند، قادرند دنیاهای محتملی را به تصوّر بکشند که حتی از دنیای واقعی ما نیز غریبتر باشند. دنیای ملموس، تقریباً با تعاریف، پست و بی‌ارزش شده است؛ درحالی که، در قصه می‌توانیم به خواهشهای قوّهٔ خیالمان پاسخ بگوییم و قوّهٔ خیال نیز می‌تواند در ذهن ما ملودیهایی را بنوازد که فراتر از سی مازُور معمولِ زندگیِ جاری هستند. بنابراین تناقض (پارادوکس) موجود در ضرب‌المثل، حل‌نشده باقی می‌ماند.

در این مقاله، بر آنم تا با این عقیده که قصه می‌تواند غریبتر از حقیقت باشد، به چالش بپردازم. بر این اساس، پاسخ ارسطویی سؤالِ عنوانِ مقالهٔ من، پاسخی منفی خواهدبود. یقیناً، دنیاهای داستانی‌ای یافت می‌شوند که درمورد آنها وجود پاسخی مثبت، کاملاً واضح و روشن می‌نماید. برای نمونه، دنیای هومر، برادران گریم[1]، لویس کَرول[2]، کورتْ وُنگات[3] یا اِستانیسلاو لِم[4]، از جهتهای مختلف، غریبتر از دنیای ما هستند؛ و این امر را از طریق همین غریب بودن خود به نمایش می‌گذارند. اما در یک سطح مشخص، قصه دیگر نباید از حقیقت غریبتر باشد. و درعوض، از طریقِ تقلیدِ بیانیِ واقعی و طبیعی، با آن تطابق می‌یابد. من می‌خواهم که این تطابق و سازگاری را بررسی کنم و منطق حاکم بر آن را بیابم؛ و از این رهگذر، به دفاع از نوعی پاسخگویی به بعضی از سؤالهای ادبی بپردازم.

اجازه بدهید بحث را با یکی از مشهورترین گفته‌های کتاب «فن شعر» آغاز کنیم. تراژدی، طبق نظر ارسطو، بازنمایی عمل و کرداری است که کامل و جامع، و دارای ابعاد مشخصی باشد. منظورم از جامع، این است که عمل باید دارای نقطه‌ای آغازین و مرحله‌ای میانی و نیز پایانی مشخص باشد». در مورد حماسه نیز تقریباً به نکات مشابهی اشاره شده است: ساختارهای طرح[5] آن، «باید بر عملی واحد و کامل (دارای آغاز و میان و پایان) تمرکز داشته باشد تا همانند یک موجود زنده، وحدت و تمامیّت موجود در ساختار آن، بیانگر زیبایی و حظّ حاصل از این توازن باشد».

حال، با در نظر گرفتن این متون، سؤالهای زیر را مطرح می‌کنم: آیا پذیرفتنی است که قصه بیش از یک پایان داشته باشد؟ اگر جواب مثبت است، در چه شرایطی؟ و اگر نه، چرا؟



از زمانی که برای اولین بار رمانی را خواندم، که به خاطر پایان چند گونه‌اش مشهور است، این سؤالها ذهنم را به خود مشغول کرده‌اند. رمان مذکور «زن ستوان فرانسوی[۶]» نام دارد که نویسندهٔ آن جان فاولز[۷] انگلیسی است. یک سوم پایانی رمان، به طرز غریبی مرا متعجب و دلسرد کرد؛ و تا همین اواخر، برای یافتن دلایل این نارضایتی‌ام، تلاش می‌کردم. اگر این دلایل را واقعاً پیدا کرده باشم، امیدوارم که با استفاده از آنها بتوانم ماهیت قصه را به طور جامعتری روشن سازم، و از این طریق، روح تازه‌ای به بعضی از نظرهای قدیمی که ریشه‌های ارسطویی عمیقی دارند، دمیده شود. درعرصهٔ ظهور رمانِ پُست مدرن، این نظرها ممکن است کاملاً ساده‌لوحانه بنمایند، و حتی بعضی با دیدن تلاشهای من برای طرح مجدد آن نظرها، ممکن است مرا آدم کهنه‌پرستی بدانند، و اینکه از تئوری داستان هیچ اطلاعی ندارم. البته من هیچ علاقه‌ای ندارم که تاریخ‌نقد ادبی را به عقب برگردانم؛ اما تنها همین واقعیتِ ساده که یک خوانندهٔ معمولی رمان، در اواخر قرن بیستم، بتواند بر اساس تجربه‌ای که خود از خواندن اثر کسب می‌کند بر نظریه‌های ارسطو در باب ادبیات داستانی صحّه بگذارد، بیانگر قابلیت خارق‌العادهٔ این نظریه‌ها برای طرح مجدد است. دست کم، امیدوارم که این نظرها به عنوان چیزی ورای کنجکاوی و علاقه صرف به موضوعهای تاریخی غریب و جالب توجه جلوه کنند.

ماجرای داستان «زن ستوان فرانسوی» در انگلستانِ اواسطِ دورهٔ ویکتوریا (۱۸۶۷) و عمدتاً در شهرهای لیم رجیس[۸] و لندن جریان دارد. روایت، به طرزی غریب و بسیار ماهرانه، در نقطه‌ای به دو شاخه منشعب می‌شود. فاولز، در فصول ۴۳ تا ۴۴ رمان، ماجرای چارلز اسمیتسون[۹]، قهرمان داستانش را به «پایانی کاملاً سنتی و معمول» می‌رساند (ص ۳۳۹). چارلز با ارنستینا فریمن[۱۰] که زنی جوان و ثروتمند و در عین حال دارای خصیصه‌های عادی است، و از قبل با هم نامزد شده‌اند، ازدواج می‌کند. در حالی که سارا وودراف[۱۱] را به حال خود رها می‌کند، زنِ فوق‌العاده‌ای که با افسون خود عواطف و امیال چارلز را درگیر کرده است. «البته او به سارا به عنوان انتخابِ دیگری در مقابل ارنستینا فکرنمی‌کرد و نه حتی به عنوان کسی که اگر اراده می‌کرد با او ازدواج کند. چنین امری هرگز امکان ندارد» (ص ۳۳۳). و به این ترتیب، سارا «دیگر هرگز وارد زندگی چارلز نشد، هر چند که یادش تا مدتهای مدید ذهن او را در تصرف داشت» (ص ۳۳۷). ازدواج چارلز و ارنستینا، و پیامدهای آن، خیلی خلاصه تصویر می‌شوند و سر و ته داستان به هم می‌آید. اما بعد، فصلِ چهل و پنجم کتاب با این توضیح شروع می‌شود که «تمام چیزهایی که در دو بخش آخر توصیف کردم، اتفاق افتادند، اما نه کاملاً به همان طریقی که شما را به باورشان هدایت کردم» (ص ۳۳۹). درعوض، «چند صفحهٔ آخری که خواندید، شرح وقایعی که واقعاً رخ دادند نبود، بلکه صرفاً چیزهایی بودند که چارلز درحالی که در قطار لندن ـ اکستر نشسته بود، در خیال خود احتمال وقوعشان را تصورمی‌کرد.» بر این اساس، حوادث، از آن پس، جهتی کاملاً متفاوت را طی می‌کنند. به‌طوری که چارلز تصمیم خود را برای ازدواج با ارستینا منتفی می‌کند و مجدداً به جستجوی سارا می‌پردازد، و داستان برای رسیدن به دومین پایانش، هفده فصل دیگر ادامه می‌یابد.

متأسفانه، این ادعا که «تمام آنچه در دو فصل آخر شرح دادم به وقوع پیوستند»، آن هم در خیال چارلز، نیرنگی آشکار است. فاولز، اولین پایان را صرفاً به عنوان یک سناریوی پیشنهادی از جانب چارلز توجیه می‌کند، یک فرضیهٔ رمان‌گونه یا سینمایی[۱۲]» که به چگونگی ادامهٔ داستان شکل می‌دهد. او، قبول دارد که «دقت و انسجام فکر چارلز به آن اندازه‌ای نبود که من نشان دادم. (ص ۳۳۹)

اما نقش خود را به عنوان راوی پایان نخستین، این گونه توجیه می‌کند: «ضمیر من، آن موجودیتی که خیلی ماهرانه، چنان دلایل ظاهراً موجهی را برای به فراموشی سپردن سارا پیداکرد، خود من نبودم، بلکه صرفاً تجسمی بود از بی‌قیدی و بی‌عاطفگی شدیدی که در اطراف خود می‌بینم...[۱۳]» (ص ۳۴۰)

هر چند فاولز منکر این است که وقتی نقل می‌کند چارلز تصمیم گرفته بود بالاخره با ارنستینا ازدواج کند، ما را «فریب داده است»، اما قبول می‌کند که در تحلیل تأثیری که سارا از طریق فرستادن نشانی‌اش به «چارلز» بر او گذاشته است، حقیقت را نگفته و نیرنگ زده است.

فاولز، از طریق این دفاعیه‌ها و اقرارها، به خوبی آشکار می‌سازد که در بیان قصه‌اش دچار نوعی پریشانی خاطر است. گفتن اینکه حوادث اولین پایان «کاملاً در آن جهتی که باور شما،

احتمالاً سوق داده شده بود، رخ ندادند» نوعی طفره رفتن از واقعیت است. این حقیقت ندارد که فکر ما فقط «احتمالاً» در جهتی هدایت شده بود که باورکنیم آن حوادث رخ داده‌اند، بلکه در عوض او ما را «وادار» کرده بود که وقوع آنها را باورکنیم. او اصلاً ما را برای افشای این مطلب که تمام حوادث مذکور تنها در ذهن چارلز اتفاق افتادند، از پیش آماده نساخته بود. تأثیری که این لحظهٔ بحرانی بر ما می‌گذارد، این است که حس کنیم داستان تقریباً یک بار به پایان رسیده و بنابراین باید پایان دومی هم وجود داشته باشد.

اما حتی اگر بپذیریم که فاولز با «پایان کاملاً سنتی و مرسوم[۱۴]» خود صرفاً می‌خواسته تظاهرکند که سروته قصه‌اش را به هم می‌آورد، پس باید انتظار بدتر از این راهم داشته باشیم. در پایان فصل پنجاه و پنجم، او می‌پرسد «محض رضای خدا» با قهرمانش چه‌بایدبکند(ص۴۰۵)آیابایدداستانش‌رابدون‌هیچ‌پایان مشخصی رها کند، در حالی که چارلز در قطار لندن خواب می‌ماند؟ و یا اینکه چارلز باید به جستجوی سارا ادامه دهد؟ و اگر این کار را بکند، آیا آنها درنهایت به هم می‌رسند و یا دوباره از هم جدا می‌شوند؟

در اینجا، مشکل نویسنده در این است که شخصیتهایش در طی داستان به نوعی خودمختاری[۱۵] رسیده‌اند، که به عقیدهٔ او باید به آن احترام گذاشت. بنابراین، اگر خواسته‌های آنها برای آینده در ضدیّت و کشمکش با یکدیگراست، همچنانکه در این مرحله از داستان به وجود چنین وضعی پی برده است، این کشمکش چگونه باید حل شود؟

فاولز تصمیم می‌گیرد که پای خود را از معرکه بیرون بکشد: «تنها طریقی که می‌توانم اتخاذ کنم و در دعوای میان آنها مداخله نکنم، این است که دو روایت از ماجرا را عرضه کنم. و به این ترتیب، تنها یک مسئله باقی می‌ماند: من نمی‌توانم هر دو روایت را همزمان ارائه کنم. با وجود این ، هر کدام که دومی باشد، به قدری تأثیر و خشونت آخرین فصل قوی است که همان دومین روایت، روایت نهایی و «واقعی» به نظر می‌رسد.» (ص ۴۰۶)

این مسئلهٔ آزاردهنده حل می‌شود، البته ـ به خلاف انتظارما ـ نه به وسیلهٔ چاپ کردن همزمان هر دو روایت در دو ستون کنار هم، بلکه راوی داستان برای اینکه تصمیم بگیرد کدام روایت را اول چاپ کند، درواقع شیر یا خط می‌اندازد. به این ترتیب، ما با دو پایان دیگر مواجهیم که هر دو به یکسان آخرین هستند. در انتهای اولین روایت، سارا فاش می‌کند که از چارلز فرزندی دارد و مجدداً به او می‌پیوندد، و در حالی که سرش رابا ملاحت و ناز بر روی سینهٔ او گذاشته و چارلز نیز بر موهای بور او بوسه می‌زند، قصه پایان می‌گیرد. پایان دوم، سیاهتر و مأیوسانه‌تر است. سارا فرزندی ندارد و عشاق از هم جدا شده و گرفتار تنهایی تلخ و سختی می‌شوند. (صص ۶۷ ـ ۴۶۳)

فاولز، نویسندهٔ تردستی است و خوب می‌داند چطور داستان‌سرایی کند. اما این خیلی مأیوس‌کننده است که درست به هنگام به اوج رسیدن داستانش به ما بگوید که در ابتدا داستان این طوری تمام شد، اما بعد این طوری ادامه یافت، و بعداً هم مجدداً به ما بگوید که داستان احتمالاً به این طریق می‌توانست خاتمه یابد، اما احتمال وقوع آن به شکل دیگر هم اصلاً کمتر از شقّ اول نیست. ما واقعاً می‌خواهیم بدانیم که داستان بالاخره چگونه پایان یافت. وقتی به ما گفته می‌شود که داستان به هر دو صورت می‌توانسته پایان پذیرد، احساس می‌کنیم که فریب خورده‌ایم. چرا چنین است؟ آیا ما حق داریم که بخواهیم بدانیم داستان واقعاً چگونه تمام شد؟ درواقع، آیا حتی این منطقی است که اصرار داشته باشیم از سرنوشت «واقعی» چارلز و سارا آگاهی کسب کنیم، با دانستن اینکه نه این دو و نه دیگر شخصیتهای برجستهٔ داستان اصلاً وجود خارجی نداشته‌اند؟

دو پایان نهایی مذکور، دو شقّ یک انتخاب و نیز تلفیق نشدنی‌اند. و نحوهٔ توصیفشان به گونه‌ای بوده است که منطقاً احتمال وقوع هر دوی آنها ناممکن است. زمانی معین، گفته می‌شود که سلسله‌ای از اتفاقهای مشخص S1 به وقوع پیوسته است، اما بعد درمی‌یابیم که در همان زمان مشابه، سلسلهٔ متفاوتی از اتفاقات S2 وجود داشته است. ما مجبوریم تصور کنیم که S1 و S2 پیامدهای پذیرفتنی حوادثی هستند که بلافاصله پیش از آنها به وقوع پیوسته‌اند. حتی اگر هر دو سلسلهٔ اتفاقها نمی‌توانسته وجود داشته باشد، احتمال اینکه یکی از آنها به طور جداگانه رخ داده باشد، وجود دارد. اما هیچ دلیلی برای پذیرفتن این امر نداریم که آن سلسله حوادثی که واقعاً به وقوع پیوست، لزوماً احتمال وقوع سلسلهٔ دیگر را از بین برده است.

ممکن است اعتراض کنیم که در دنیایی که طبقِ روابط علت و معلولی نظام یافته است، وقوع این دو سلسله از اتفاقها نمی‌تواند به یک اندازه پذیرفتنی باشد؛ زیرا اگر هر یک از آنها پیامد واجب‌الوجود باشد از آنچه پیش از آن رخ داده بود، آن گاه وجود وجهی دوم ناممکن است. و اگر یکی از آن دو پیامد محتملتر است، احتمالِ وقوع دیگری کمتر می‌شود. بر اساس معیارهای ارسطو، برای ساختارِ طرح داستان، که درآن حوادث باید بر اساس ضرورت و یا احتمالات به هم ربط پیدا کنند، یکی از مجموعه‌های S1 و S2 به اجبار باید رد شوند.

اما سلاح فاولز در پاسخ به این اعتراض اتکایی است که بر آزادی کامل شخصیتهایش دارد. به عنوان نمونه، درمی‌یابیم که چارلز برای ازدواج با ارنستینا، در لحظه‌ای که خود را در انتخابش کاملاً مختار دید، دچار دلواپسی و نگرانی شد: «او نمی‌توانست که از اصطلاحهای اگزیستانسیالیستی برای بیان حال خود بهره ببرد، اما چیزی که حس می‌کرد، واقعاً نمونهٔ خیلی واضحی از اضطراب حاصل از درک رهایی بود، درک اینکه شخص واقعاً مختار است و رسیدن به این واقعیت که آزاد و رها بودن وحشت‌برانگیز است.» (صص ۴۱ ـ ۳۴۰)

بنابراین، چارلز کاملاً مختار بود که هر راهی را می‌خواهد انتخاب کند. اگر داستان تنها به یکی از طرق مشروح پایان می‌یافت، آن وقت ما حس نمی‌کردیم که چیزی ناممکن یا نامحتمل رخ داده است. احتمال داشت که در حین خواندن دومین پایان، آرزو می‌کردیم که کاش حکایت چارلز و سارا پایان غمگینی نداشته باشد، اما چاره‌ای نداریم و باید پایان غم‌انگیزی را که فاولز

به ما ارائه می‌کند، بپذیریم؛ همان طور که آرزو می‌کنیم کاش حکایت «رومئو و ژولیت» پایان تراژیکی نداشت، اما ناگزیریم که پایان غم‌انگیز مورد نظر شکسپیر را بپذیریم.

البته، اغلب ممکن است از پایان یک رمان یا نمایشنامه خرسند نباشیم. ارسطو برخی از تراژدی‌نویسان را به خاطر اینکه پایان نمایشنامه‌هایشان بیشتر برای کمدی مناسب بود تا تراژدی، مورد انتقاد قرارمی‌داد. به نظر او، این قبیل تراژدی‌نویسها صرفاً به ذائقهٔ غیر متعالی تماشاگرانی پاسخ گفته‌اند که تحمل پایان غم‌انگیز تراژدی را نداشته‌اند. اما نقص موجود در یک اثر تک پایانهٔ ضعیف، هر قدر هم که مأیوس‌کننده و چشمگیر باشد، باز از نظر قدر و مرتبه بسیار متفاوت از نقصی است که در یک اثر دو یا چند پایان وجود دارد. در چنین وضعیتی، احساس می‌کنیم که اصلی اولیه و اساسی در نگارش زیر پا گذاشته شده است. این اصل کدام است؟

یک پاسخ می‌تواند این باشد. بنا به گفتهٔ ارسطو، وجه تمایز قصه و تاریخ در این است که تاریخ از وقایعی صحبت می‌کند که تاکنون رخ داده‌اند،» در حالی که حوادث مورد نظر قصه آنهایی هستند که وقوعشان بنابر معیارهای احتمالات و یا به حکم ضرورت متحمل است».

هدف قصه‌نویسان، به نمایش گذاشتن امور کلی جهانی[۱۶] است؛ حقایقی کلی دربارهٔ نوعها (تیپها)ی انسانی که در شرایط خاصی قرارداده‌می‌شدند. این هدف تعمیم‌بخشی، درواقع درحکم نیروی محرکه‌ای است که به روایت آنها قدرت می‌بخشد. افراد مذکور، به منظور ارائه حقایق کلی دربارهٔ شخصیت و انگیزه‌های انسان، اعمال و گفتار طبیعی و رایج نمونه‌های انسانی و واقعی را نشان نمی‌دهند، بلکه، چیزهایی را به نمایش می‌گذارند که توسط نمایندگان نوعها (تیپها)ی شخصیتی مربوطه، گفته و یا انجام داده می‌شوند.

اما اگر قصد داستان‌نویسان واقعاً این باشد، دقیقاً تنها کاری که نباید انجام بدهند این است که دو یا چند سلسله حوادث تلفیق‌نشدنی[۱۷] را در یک زمان با هم مطرح کنند؛ چرا که دو سلسلهٔ حادثه، با این کیفیت، هر قدر هم که وقوع هر یک از آنها به طور جداگانه محتمل باشد، نمی‌توانند که به طور همزمان رخ داده باشند. از این نظر، پایان دوگانه، نمونه‌ای خاص از نقیصهٔ عدم تجانس را عرضه می‌کند. اگر S1 و S2 پیامدهای واقعاً متضاد و تلفیق‌نشدنی حوادث پیشین خود هستند، بنابراین اجتماع آنها ناممکن است. و به طریق مشابه، ما داستانی را که دربردارندهٔ هر دوی آنها باشد، باور نخواهیم کرد؛ چراکه، به قول ارسطو، تنها آنچه وقوعش ممکن است، باور کردنی است.

این پاسخ تا حدی صحیح است، و ما بعداً به گونه‌ای متفاوت مجدداً به آن خواهیم پرداخت. اما، با شرایط موجود، این پاسخ خیلی راه‌گشا نیست؛ زیرا در متنی که فاولز ارائه می‌کند، هیچ جا قید نشده است که هر دو سلسله از حوادث S1 و S2 واقعاً اتفاق افتاده‌اند. بلکه هم می‌گوید که S1 اتفاق افتاده و هم می‌گوید S2 به وقوع پیوسته است. به بیانی دقیقتر، در اولین مرحلهٔ دوگانه‌سازی، تلاش برای این است که تنها S2 واقعی نشان داده شود، و گفته می‌شود که S1 صرفاً در تخیل یک نفر رخ داده است. و حتی در دومین دوگانه‌سازی، متن نه صریحاً، که تلویحاً وقوع در سلسله حادثهٔ تلفیق‌شدنی را انکار می‌کند. تلویحاً به این دلیل که به ما تنها دو روایت از پایان داستان ارائه می‌شود که هیچ کدام بر دیگری مقدم نیست و در مورد دومی هم اجازه نداریم آن را به عنوان «پایانی که نسبت به اولی از درجه اعتبار و احتمال کمتری برخوردار است» به حساب آوریم. بنابراین، ما با یک تناقض گویی آشکار رو به رو نیستیم، بلکه تنها چیزی که داریم نمایش و بازی با دو احتمال است که هر دو به یکسان تصورشدنی‌اند.

بنابراین، می‌توان به طریق زیر از فاولز دفاع کرد. اگر، طبق نظر ارسطو، وظیفهٔ داستان توصیف حالتهای ممکن است، آن گاه نویسنده هر چه تعداد بیشتری از این احتمالها را عرضه کند. با خواننده رفتار بهتری کرده است. به ویژه جایی که حالتهای مختلف عرضه شده برخاسته از تصمیمهای آزادانهٔ انسان باشند، پرداختن و سازوبرگ دادن به آنها می‌تواند توانایی و قدرت ما را در شکل دادن به سرنوشت خود و دیگران به نمایش بگذارد؛ چراکه از این طریق می‌توانیم دریابیم که در نقاط عطف لحظه‌های زندگی، یک انتخاب چقدر می‌تواند مؤثر باشد و اگر شخصی انتخاب دیگری می‌کرد، چقدر همه چیز از هر لحاظ متفاوت می‌شد. حتی در مواردی که جریان حوادث به یک انتخاب بستگی ندارند، تصادفی بودن اعمال و کردارهای انسانی را می‌توان با تصور پیامدهای احتمالی منتج از آنها به خوبی و روشنی درک کرد.

به نظر من، حتی چنین دفاعیه‌ای از فاولز ناکام می‌ماند. برای اینکه ضعف این دفاعیه آشکار شود، مقایسهٔ پایانهای این رمان با پایان دوگانهٔ یک اثر متفاوت، مفید خواهد بود.

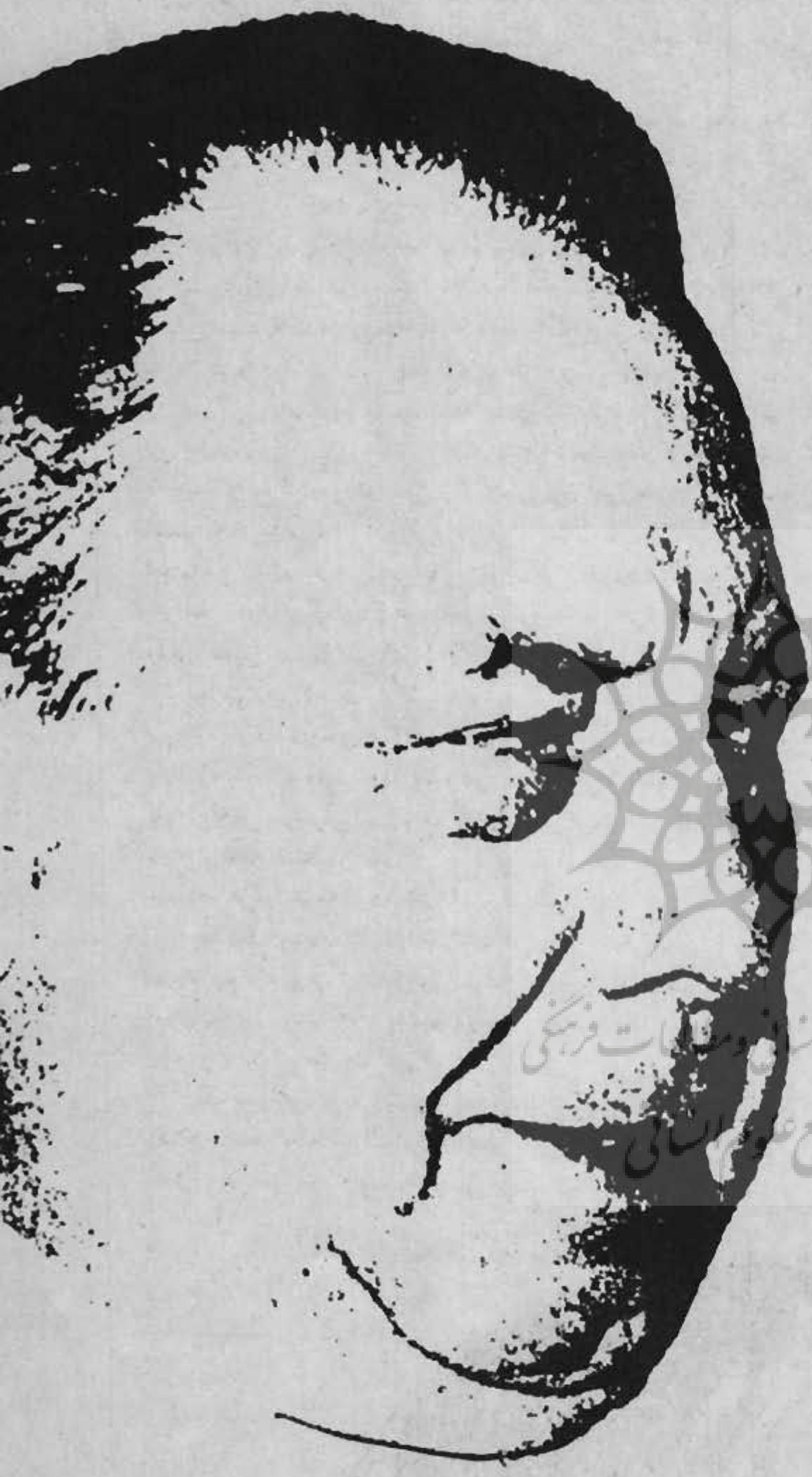
اولین نمایشنامهٔ جی. بی. پریستلی[۱۹] به نام «تنگناهای پرخطر»[۲۰] برای نخستین بار در سال ۱۹۳۲ به اجرا درآمد. نمایش، ماجرای یک جمع دوستانه را شرح می‌دهد که از شش نفر تشکیل یافته است؛ دو زوج و دو مجرد ـ که در یک بعدازظهر در خانه یکی از زوجها دور هم جمع شده‌اند. در ابتدای پردهٔ اول، یک نفر از آنها با رادیو کلنجار می‌رود تا موسیقی مناسبی برای رقص پیدا کند. اما دستگاه رادیو خوب کارنمی‌کند، و در نتیجه رقصیدن ناممکن می‌شود. سپس سیگارهایی که در یک جعبه سیگار موسیقایی (موزیکال) قرار دارند، به همه تعارف می‌شود. تصادفاً، راجع به جعبهٔ سیگار وصاحب قبلی آن سؤالی مطرح می‌شود. و همین سؤال منجر به سؤالهای بیشتری راجع به قضیهٔ مرگ صاحب آن می‌شود که تصور می‌شد چند ماه پیش اقدام به خودکشی کرده است. این سؤالها نیز به تدریج منجر به افشای یک شبکه کثیف از روابط عاشقانه جنسی و حسادتهای موجود بین شش شخصیت می‌شود که در نهایت به خودکشی مرد میزبان ختم می‌شود که در اوج پردهٔ سوم، خود را به ضرب گلوله می‌کشد. پس از آن، صدای شلیک و جیغ شنیده می‌شود و تمام چراغها برای مدت کوتاهی خاموش می‌شوند. اما بعد چراغها دوباره بر صحنه آغازین پرده اول روشن می‌شوند و تمام صحنه‌ها تا هنگام روشن شدن رادیو، عیناً تکرار می‌شود. این دفعه رادیو کاملاً خوب کارمی‌کند. طنین موسیقی فضای اتاق را پر می‌کند و هر شش بازیگر با شادی و نشاط والس می‌رقصند و پرده برای آخرین بار پایین می‌افتد.

در اینجا،دو پایان تلفیق‌نشدنی برای به وجود آوردن یک تأثیر نمایشی (دراماتیک) بسیار قوی به کار گرفته می‌شوند. نمایشنامه‌نویس ما را وادار می‌سازد که بپرسیم کدام یک از سلسله حوادث واقعی بود و کدام یک خیالی، و پاسخ ما هر چه باشد، نکته‌ای که با زیرکی و ذکاوت مطرح شده این است که زندگی «تنگناهای پرخطر» دارد. آنچه رخ می‌دهد یا نمی‌دهد، به شرایط اتفاقهای ظاهراً پیش پا افتاده‌ای بستگی دارد که به راحتی می‌توان جور دیگری تصورشان کرد. صرف حضور یا عدم حضور رادیو کافی است که فاجعه‌ای به بارآید و یا مانع از وقوع آن شد. پایان دوگانه، از این جهت مؤثر و کاری است که ما را قادر می‌سازد، آنچه را به وقوع پیوست، با آنچه خیلی راحت احتمال داشت رخ دهد، مقایسه کنیم. درواقع، اگر به خاطر پایان دوم نبود، تمام اثر صرفاً تبدیل به نمایش یک سلسله روابط پیچیدهٔ کثیف و پست می‌شد؛ بدون هیچ نکتهٔ آشکار و قابل تمیز.

چنین تفسیری از اثر، تنها درصورتی امکان دارد که یا کُنش اصلی نمایشنامه را خیالی بدانیم و قسمت آخر را واقعی، و یا کُنش اصلی را واقعی تصور کنیم و قسمت آخر را خیالی. البته، درواقع تمامی نمایشنامه، به طور محض یک قصهٔ خیالی است. اما در همان قصه، سلسله‌ای از حوادث را باید به عنوان حوادث واقعی تصور کرد و سلسلهٔ دیگر را احتمال محض. تنها با واقعی فرض کردن سلسله‌ای از این حوادث است که می‌توان تضاد بین آنچه را تقریباً رخ داد با آنچه کاملاً به وقوع پیوست، و نیز مرز بسیار باریک‌بین وقوع فاجعه و یا ممانعت از آن را به تصویر کشید. بنابراین، برای اینکه نمایشنامه در قصد خود موفق شود، باید به تماشاگر دلایلی ارائه شود تا بتواند وقوع یکی از پیامدها را واقعی فرض کند.

و یک چنین دلیلی، در کمال وظیفه‌شناسی، به تماشگر ارائه می‌شود، چراکه درست در لحظهٔ شروع نمایش، پیش از آنکه چراغها بر پردهٔ اول روشن شود، ما صدای لحظه‌های پایانی یک نمایش رادیویی به نام **«سگهای خوابیده[۲۱]»** را می‌شنویم که دقیقاً نقطهٔ اوج تراژیک نمایش اصلی را با صدای شلیکِ گلوله و جیغ، از قبل منعکس می‌کند. نمایش رادیویی حقیقت را همچون یک «سگ خوابیده» توصیف می‌کند که بهتر است به همان حالت خوابیده رها شود. نمایش اصلی هم به طریق مشابه، حقیقت را همچون سگ خوابیده‌ای نشان می‌دهد که در اثر سلسله‌ای از حوادثِ اتفاقی و اصرار و پافشاری شخصیت مرکزی برای روشن کردن راز موجود، به طرز فاجعه‌آمیزی از خواب بیدار می‌شود. نمایش اصلی، همچون نمایش رادیویی، قصه‌ای است که هدفش نشان دادن خطرهای ناشی از پافشاری برای افشای حقیقت به هر طریق ممکن است. همانند آنچه در نمایشهای «ادیپ شهریار» و «مرغابی وحشی»[۲۲] رخ می‌دهد. بنابراین، پریستلی، در قسمت آخر نمایش خود می‌گوید: «این تراژدی که هم اکنون مشاهده کردید، واقعاً اتفاق نیفتاد، اما چیزی است که به راحتی ممکن است برای افرادی نظیر اینها رخ بدهد.» و در مقدمهٔ اثرش گفته است که تصور «آنچه ممکن بود رخ دهد» او را مسحور خویش ساخته بود و تقریباً همین فکر تنها منبع الهام نمایشنامه بوده است».

● بر اساس معیارهای ارسطو، برای ساختارِ طرح داستان، حوادث باید بر اساس ضرورت و یا احتمالات به هم ربط پیدا کنند.



● هدف قصه‌نویسان، به نمایش گذاشتن امور کلی جهان است؛ حقایقی کلی دربارهٔ نوعها (تیپها)ی انسانی که در شرایط خاصی قرار داده می‌شون

در این نحوهٔ تحلیل، ما با دو پایان تلفیق نشدنی برای سلسلهٔ S1 و S2 از حوادث واقعی مواجه نیستیم. در اینجا، ما فقط سلسله‌ای از حوادث مجزا S1 را داریم که در نهایت معلوم می‌شود که از ابتدا تا پایان تخیلی بوده است و بعد نویسنده را داریم که از طریق قسمت آخر S2 به ما می‌گوید: «بخش اعظم داستان S1 هرگز واقعاً رخ نداد، اما ببینید که به چه راحتی ممکن بود رخ دهد، کافی بود شرایط اندکی متفاوت می‌بود. آنچه واقعاً رخ داد...»

خوب، به ما گفته نشد که از لحظهٔ شروع رقص به بعد چه چیزی واقعاً رخ داد، اما آوردن S2 نشان می‌دهد که حقیقت هرگز آشکار نشد و از نابودی وحشتناک یک انسان ممانعت به عمل آمد.

بنابراین، در اینجا مقایسه‌ای مؤثر بین واقعیت و خیال به عمل می‌آید. به آنچه واقعی است اصلاً پرداخته نشده است، و به آنچه تخیلی است به گونه‌ای پرداخته شده است که گویی واقعیت دارد؛ و به این طریق ارتباط آن را با حادثهٔ واقعی روشن می‌سازد.

اما در رمان فاولز قضیه کاملاً متفاوت است. در آنجا قیاسی بین حالتهای واقعی و خیالی عرضه نشده است. بخش اعظم داستان با چنان واقع‌گرایی دلچسب و رنگ و بوی آموزنده‌ای ارائه شده است که تقریباً می‌توان آن را به عوض داستان، به عنوان یک تاریخ اجتماعی مطالعه کرد. سپس با «پایان سنتی» خود، فاولز سر به سر خوانندهٔ خود می‌گذارد و صریحاً می‌گوید: «من می‌توانستم داستان را در همین جا به طریقی که گفتم خاتمه بدهم، اما در عوض ترجیح می‌دهم که آن را کش داده، به گونه‌ای متفاوت به ادامهٔ آن بپردازم. و در دومین تفکیک، فاولز با هم ارز نشان دادن هر دو پایان، با دقت و مصرانه از مشخص کردن یکی از پایانها به عنوان پایان واقعی سرباز می‌زند. و در آخر هم می‌گوید: «دو پیامد محتمل در برابر شماست. من خود را به هیچ یک از آنها مقید نمی‌سازم و شما هم می‌توانید مطابق میلتان عمل کنید.»

چرا یک نویسنده نباید با خواننده‌اش چنین سخن بگوید؟ چرا ما نمی‌توانیم با دعوت شدن برای پذیرفتن و یا رد پایان مورد نظرمان، از میان دو یا چند پایان پیشنهادی، به عنوان همکار نویسنده[۲۳] در یک اثر داستانی مداخله کنیم؟

یک نمونهٔ مشابهٔ فلسفی را در نظر بگیرید. در گفتگوهای افلاطون همیشه به سؤالهایی که مطرح می‌شوند، پاسخی صریح یا نهایی داده نمی‌شود. اغلب چندین پاسخ ممکن بررسی می‌شوند و مورد انتقاد قرارمی‌گیرند و رد می‌شوند یا بدون نتیجهٔ مشخصی رها می‌شوند. حتی در مواقعی که افلاطون به پاسخهای مطلوب خود اشاره‌هایی می‌کند، باز قصد نهایی او این است که خوانندگانش از طریق نتیجه‌گیریهایی که خود درمی‌یابند، به پاسخهای مورد نظر برسند. چرا یک رمان‌نویس نتواند کار مشابهی کند؟ چرا فاولز نتواند به خواننده‌اش بگوید که «من شما را به حال خود رها می‌کنم تا تصمیم بگیرید که این داستان، کدام یک از این دو پیامد محتمل (یا هیچ یک را) می‌تواند داشته باشد؟» اگر افلاطون می‌تواند خوانندگانش را چون همفکران فیلسوف در نظر بگیرد، چرا فاولز نباید خوانندگانش را به عنوان دستیار رمان‌نویس مطرح کند؟

پاسخی که من مایلم پیشنهادکنم، بر اساس رابطهٔ بین بیان داستانی[۲۴] و بیان واقعی[۲۵] استوار است. من این رابطه را بر پایهٔ داستان روایی به بحث می‌گذارم، چراکه نکتهٔ مرکزی این بحث را از طریق روایت آسانتر از نمایشنامه می‌توان مطرح کرد. مشکلِ بیانِ آن از طریق نمایشنامه به تفاوتِ بین این دو سبک مربوط می‌شود و شاید بعضاً به خاطر همان تفاوت باشد که نمایشنامه خود را راحت‌تر در اختیار تجربه‌های مورد نظر فاولز و پریستلی می‌گذارد. اما من فکر نمی‌کنم که تنها تفاوت روش داستان‌گویی برای توضیح این مطلب کافی باشد که چرا تجربه پریستلی موفق است، اما تجربهٔ فاولز صرفاً آزاردهنده.

نکتهٔ مرکزی بدین قرار است. در بیان داستانی ما به همان زبانی صحبت می‌کنیم که برای دادن یا گرفتن اطلاعات واقعی به کار می‌بریم، وحالت همان افرادی را به خود می‌گیریم که اطلاعاتی واقعی را می‌دهند یا دریافت می‌کنند. بنابراین، در یک داستان، برخی از خصوصیات این قیافه‌ها را می‌توان از حالتهای مشابه در هنگام ارائه و دریافت اطلاعات واقعی استخراج کرد. یک انسان، به خاطر احراز حالتهای کاملاً مناسب و بجا، باید به گونه‌ای بین نویسنده و خواننده حس اعتماد به وجود آورد وتمام تلاشش را در جهت حفظ این احساس به کار گیرد. اما وقتی راوی داستان در انتهای ماجرا دو یا چند روایت ناسازگار از آنچه رخ داده است ارائه می‌کند، این اعتماد ناکار می‌شود. دقیقاً به همان صورتی که وقتی شاهدِ یک حادثهٔ واقعی، دو یا چند حکایت متناقض از اتفاق را برای ما بگوید، اعتماد ما از او سلب می‌شود.

اگر گزارشگر یک واقعهٔ حقیقی، دچار تناقض‌گوییهای آشکار و

چشمگیر شود، و یا جمله‌هایی را ادا کند که بشود آنها را ناسازگار و نامقبول تلقی کرد، اعتماد ما از دست می‌رود. اگر زمانی به این نتیجه برسیم که همهٔ جمله‌هایی را که راجع به ماجرای مورد بحث گفتیم، ممکن است حقیقت نباشند، دیگر نمی‌توانیم مطمئن باشیم که کدام یک را (یا هیچ یک را) باورکنیم. و حتی ممکن است دیگر به حقیقی بودن یا نبودن آنها اعتنایی نکنیم. آنچه می‌دانیم، تنها این است که ماجرا ممکن است ساختگی و غیرواقعی باشد. در مورد داستان هم وضع به همین منوال است. اگر در ضمن خواندن داستان حس کنیم تمام آنچه می‌خوانیم ماجراهایی ساختگی و دروغین است، آن گاه عاملی فوق‌العاده مهم در موقعیت ما به عنوان دریافت‌کنندهٔ داستان از بین می‌رود و توانایی داستان برای حفظ توجه و تمرکز و یابرانگیختن و سرگرم‌کردن ما به‌مخاطرمی‌افتد.

این عاملِ فوق‌العاده مهم و اساسی، در جملهٔ معروف کالریج به این شکل مطرح شده است: «تعلیق خود خواستهٔ ناباوری[26].» آن چنانکه مشهور است، توضیح کلامی این جمله بسیار مشکل است و من سعی می‌کنم که مفهوم آن را از طریقِ قیاسی گسترده روشن سازم.

بازی **مونوپلی**[27] را در نظر بگیرید. در این بازی، ما ادای خرید و اجازه و فروش مایملک، دریافت مزد، پرداخت جریمه و رفتن به زندان را درمی‌آوریم. اگر ما در عالم واقعیت به خرید و فروش ملک نمی‌پرداختیم، و یا مزد دریافت نمی‌کردیم و جریمه نمی‌دادیم و به زندانهای واقعی فرستاده نمی‌شدیم، وجود این بازی هم امکان نداشت. واقع‌نمایی[28] معامله‌های بازی، همانند دیگر گونه‌های واقع نمایی، بر اساس وجود گونه‌هایی مشابه در زندگیِ واقعی استوار هستند.

ارتباط گفتارهای داستانی با گفتارهای واقعی، همانند رابطهٔ معامله‌های مونوپلی با معامله‌های واقعی است؛ به این معنی که شِقّ اول کاملاً از شِقّ دوم استنتاج می‌شود. فقط در صورتی می‌توانیم جمله‌ای را در داستان با تأثیری مشابه بیابیم که جملهٔ معنی‌دار واقعی‌ای مثل «رزها در دوازدهم ماه ژوئن شکفته می‌شوند» را کاملاً درک کنیم.

داستان، هر چند اغلب با جمله‌هایی نظیر «روزی بود و روزگاری» شروع می‌شود، و یا آشکارا غیرواقعی بودن خود را اعلام می‌کند، اما باز در بیان، از کلمه‌ها و دستور زبان و قواعد معنایی و ساختاری بیان واقعی بهره می‌برد. اما در داستان، این بیان، خود را از متنِ زندگیِ واقعی - یعنی محل کاربرد اصلی آن - رها می‌شود. و یا به تعبیر مناسب اف. ای. اسپارشات، داستان به این طریق «وارسته[29]» می‌شود.

ظاهر پولِ بازیِ مونوپلی، به دلیلی واضح با پول واقعی فرق دارد. اما بیان وارسته با بیان مقیّد به این شکل با یکدیگر تفاوت ندارند. در بازی مونوپلی ما می‌توانیم همانندکردن یک کاغذ طلایی رنگ که روی آن 100 $ نوشته شده، بگوییم که این یک صد دلاری است؛ در حالی که جملهٔ «رُزها در دوازدهم ماه ژوئن شکفته شدند» در یک رمان و یا در دفتر یادداشت یک باغبان کاملاً مشابه هستند. اما یک اسکناس صد دلاری مونوپلی قدرت خرید ملک و پرداخت جریمه دارد، و می‌تواند به بانک سپرده و یا تعویض می‌شود، و تمام این اعمال، دقیقاً به همان روشی انجام می‌گیرد که یک صد دلاری واقعی در معامله‌های واقعی به کار گرفته می‌شود. به طریق مشابه، ما کاربرد یک جمله را در ادای یک عبارت خیالی، همان طوری درک می‌کنیم که کاربرد آن را در یک جملهٔ خبریِ واقعی.

برای بازی مونوپُلی، شرط لازم این است که تظاهر کنیم آن تکه کاغذهای پرزرق و برق قدرت خرید اسکناسهای واقعی را دارند، هر چند به خوبی می‌دانیم که چنین نیست. وقتی که جریمه‌ای را می‌پردازیم، خوب می‌دانیم که پولِ واقعی را را از دست نمی‌دهیم. در غیر این صورت، می‌بایست در حین بازی احساس دیگری می‌داشتیم. با وجود این، اگر می‌خواهیم درست و حسابی بازی را پیش ببریم، باید این تظاهر را با جدیّت و به طور کامل حفظ کنیم. هر چند در هر لحظه می‌توانیم دست از بازی بکشیم و به خاطر بیاوریم که هیچ پول واقعی‌ای در خطر از دست رفتن نیست. اما اگر بخواهیم بازی را پیش ببریم، حتماً باید آگاهانه این حقیقتِ آشکار را نادیده بگیریم؛ چراکه در غیر این صورت هیچ انگیزه‌ای برای بازی نخواهیم داشت. و گرفتن این تصمیم از طرف شما و یا دیگری اساساً تفاوت نخواهدداشت؛ چون آن گاه دیگر بازی هیچ لطفی ندارد.

حالا یک بازی مونوپلی را تجسم کنید که با اسکناسهای واقعی سروکار دارد و بر روی تمام اسکناسها ارزش آنها ثبت شده باشد. تمام معامله‌های واقعی در طول بازی معلق نگاه داشته می‌شوند و بازیکنان اسکناسهای واقعی را قرض می‌دهند و در آخر بازی به آنها برگردانده می‌شود. در یک بازی اینچنین، کاربرد پول با کاربرد کلمه‌ها در بیانِ داستانی قیاس‌زدنی است. علایم مشخصه هم دقیقاً مشابه هستند. معامله‌هایی که صورت می‌گیرند، کاملاً مشابه نمونه‌هایی هستند که در خارج از بازی وجود دارند. اما آن معامله‌ها - که در ابتدا به آنها اشاره شد - درواقع هیچ وقت صورت نمی‌گیرند، هیچ ملک واقعی یا پول حقیقی دست به دست نمی‌شود، هیچ جریمه‌ای پرداخت نمی‌شود و درواقع سود و زیانی مطرح نخواهد بود. و تمام بازیکنان این را به خوبی می‌دانند، هر چند که در حین بازی ممکن است که عمیقاً درگیر جریانهای آن شوند.

ادامه دارد

پانویس:

1. The brothers Grimm
2. Lewis carroll
3. Kurt Vonnegut
4. Stanis law lem
5. Plot
6. The French Lievtenant's Woman
7. John Fowles
8. Lyme Regis
9. Charles smithson
10. Ernestina Freeman
11. Sarah Woodruff
12. a novelistic or cinematic hypothesis
13. The personification of a certain massive indifference in things
14. Thoroughly traditional ending
15. autonony
16. Universals
17. incompatible
18. The flaw of inconsistency
19. J. B. Priestley
20. Dangerous Corner
21. Sleeping Dogs
22. The wild Duck
23. Co - authoring
24. fictional discourse
25. Factual discourse
26. The willing Suspension of disbelief
27. monopoly
28. make - believe
29. disengaged