# روایت فراروایت

## واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۵)

علی‌اصغر قره‌باغی

**به‌دلایلی که چند و چون و بهانهٔ دقیق آن برای خود من هم روشن نیست، مدتی نسبتاً دراز پرداختن به واژگان و اصطلاحات فرهنگی به تأخیر افتاد. در این مدت بخشی از مقالاتی که در پیوند با این مباحث پیش‌تر در گلستانه آمده بود از سوی پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی منتشر شد و همین امر سبب شد تا گروهی از خوانندگان گلستانه که بهره‌جویی از واژگان و اصطلاحات فرهنگی را امری جدی تلقی می‌کنند و به تطور ذهنیت و طبیعت تکامل‌پذیر تفکر انتقادی اعتقاد دارند خواستار ادامهٔ انتشار این مقالات شوند. همین‌جا اشاره به این مطلب مکرر هم ضرورت دارد که دلیل چندان موجهی برای تقدم و تأخر انتخاب واژگان وجود ندارد و شاید مراجعه به پیشگفتار کتاب «واژگان و اصطلاحات فرهنگی» روشنگر پاره‌یی موارد باشد.**

### ۱. روایت

شاید با اندکی مسامحه بتوان گفت که از نظر انسان هیچ‌چیز طبیعی‌تر و همگانی‌تر از روایت‌گری و افسانه‌سرایی نیست. روایت‌گری با تاریخ انسان آغاز می‌شود و هیچ مردم و فرهنگ و نسل و نژادی را، حتی در پریمیتیوترین شکل ممکن، نمی‌توان یافت که در زندگی‌شان قصه و افسانه و خلق حماسه دربارهٔ قهرمانان قوم و قبیلهٔ خود وجود نداشته باشد. تمام طبقات، گروه‌ها در هر زمان و مکان و در هر فرهنگ و ملیت، روایات خاص خودشان را داشته‌اند و گروه‌های دیگر، با زمینه‌های فرهنگی جدا و متفاوت از خواندن و شنیدن آن‌ها لذت برده‌اند. از این نظر، می‌توان گفت که روایت ماهیتی بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی دارد و اهمیت آن تا آن حد است که از دیدگاه‌های زبان‌شناختی، توانایی در روایت‌گری معیار و میزان توانایی زبان شمرده می‌شود. روایت از آغاز در اسطوره، حماسه، داستان، قصه، افسانه، ماجرا، نوول، تراژدی، درام، کمدی، زندگینامه، تاریخ، و حتی نقاشی و مجسمه‌سازی حضور داشته است. انسان از همان آغاز کودکی افسانه را می‌شنود، به خاطر می‌سپارد و برای دیگران باز می‌گوید. به مرور زمان و با افزوده شدن به سال‌های عمر، بر تعداد منابع روایت‌گر افزوده می‌شود و در پاره‌یی موارد حتی هنگام خواب و در رؤیا نیز ضمیر ناخودآگاه انسان برایش روایت‌گری می‌کند. انسان‌ها از طریق راهکارهای روایی به حضور و هستی خود در عرصهٔ زندگی معنا می‌بخشند و هر زندگی را به شکل یک روایت در می‌آورند که خود کاری فرهنگی و فراگیر است. روایت‌گری در عرصهٔ ادبیات قلمروی بسیار گسترده دارد و از داستان کوتاه و نوول و نمایشنامه گرفته تا دیالوگ‌های افلاطون و شعرهای روایی را دربرمی‌گیرد؛ اغلب شعرهای غنایی هم دارای بُعدی روایی هستند و به شکلی ارگانیک ایماژها را به‌هم ربط می‌دهند.

از آن‌جا که روایت‌گری امری طبیعی و همگانی به نظر می‌رسد، گروهی را در این گمان می‌اندازد که کار چندان دشواری نیست و می‌توان در این حیطه از هنر به استادی رسید. این پندار و توهم سرمنشاء پاره‌یی از مسائل در تئوری ادبی است. ارسطو در «پوئتیک»، پلات یا طرح را مهمترین بخش یک روایت توصیف

**ارسطو در «پوئتیک»**
**برای این پرسش که چرا انسان از داستان لذت می‌برد؟**
**پاسخی دو سویه دارد که نقل به مفهوم آن چنین است:**
**«اول برای این‌که از تقلید لذت می‌برد؛ تقلیدگری ضرب آهنگ دارد**
**نظم دارد و انسان به‌طور غریزی و فطری از فرم‌های ریتمیک لذت می‌برد**
**دوم این‌که انسان از روایت چیز می آموزد و از آموختن لذت می‌برد.»**

می‌کند و بر آن است که یک داستان خوب دارای آغاز، میانه و پایان است. او عناصر و مختصات دیگر داستان از جمله شخصیت، مکان، شیوه بیان و رویداد را حاشیه‌یی و فرعی می‌داند. قرن‌های پی‌درپی انواع گونه‌های داستان زیر سیطرهٔ این قانون کلی بود و از سوی همگان رعایت می‌شد. شاید این‌جا به‌دست دادن تصویر و ادراک روشنی از پلات ضرورت داشته باشد. ای. ام فاستر، در بحث از جنبه‌های گوناگون نوول به این نکته اشاره می‌کند که: عبارت «بعد از مرگ پادشاه، ملکه هم درگذشت» یک داستان است، اما عبارت «بعد از مرگ پادشاه ملکه هم از اندوه مرگ همسر درگذشت» یک پلات است. کمپتون برنت (۱۹۴۵) می‌گفت: «پلات داستان همانند استخوان‌بندی بدن است؛ گیرایی و جاذبه اکسپرسیویستی ندارد، اما تمامی ساختار بدن را حمایت می‌کند و بدن بر آن استوار است. اگرچه هر نوول می‌باید از پلات برخوردار باشد، اما از نظر من اهمیت چندانی ندارد؛ مانند طنابی است که لباس‌هاس شسته را روی آن پهن می‌کنند.» میکائیل مورکاک (۱۹۹۳)، هم اعتقاد چندانی به پلات ندارد و آن را پشت‌سر نویسنده می‌داند نه در برابر او.

مراد از بیان اقوال و آرایی که به مشتی از خروار آن اشاره شد این است که امروز زمانه سازی دیگر می‌زند و قضیه به آن سادگی که ارسطو در آن نگاه می‌کرد نیست. نخستین مسأله از همین اصل به ظاهر ساده و بدیهی سرچشمه می‌گیرد که چرا روایت این‌قدر طبیعی و همگانی است و در تمام جوامع انسانی حضور دارد؟ آیا طبیعی بودن و همگانی تصور شدن بر مسائل ناشی از آن سرپوش نمی‌گذارد؟ اصولاً انسان چه نیازی به روایت و تکرار آن دارد؟ چرا نیاز او به روایت هرگز اقناع نمی‌شود و پایان نمی‌گیرد و دایم در جست‌وجوی روایتی تازه است؟ چرا در پاره‌یی موارد خواندن یک داستان، شکل فعالیتی شگفت‌انگیز را به خود می‌گیرد؟ چرا خوانندهٔ نوول خود را از زندگی پیرامون خود جدا می‌کند و به یاری نشانه‌های سیاهی که روی کاغذ سفید نشسته و نام حروف و کلمات را روی آن گذاشته‌اند و یا تصویرهایی که روی صفحهٔ تلویزیون و پردهٔ سینما می‌بیند، خود را در جهانی تصوری احساس می‌کند که ارتباط آن با جهان واقعی غیرمستقیم است؟ ارسطو در «پوئتیک» برای این پرسش که چرا انسان از داستان لذت می‌برد؟ پاسخی دو سویه دارد که نقل به مفهوم آن چنین است: «اول برای این‌که از تقلید لذت می‌برد؛ تقلیدگری ضرب‌آهنگ دارد، نظم دارد و انسان به‌طور غریزی و فطری از فرم‌های ریتمیک لذت می‌برد. دوم این‌که انسان از روایت چیز می‌آموزد و از آموختن لذت می‌برد.» در داستان به تجربیات انسانی فرم و معنا داده می‌شود. انسان با داستان می‌آفریند، اختراع می‌کند و به زندگی معنایی مضاعف می‌بخشد. روزگاری تصور می‌شد که با رشد تمدن، روایتگری منسوخ خواهد شد، اما هرگز چنین اتفاقی روی نداد. پیتر بروک به این واقعیت اشاره می‌کند که انسان همان‌گونه که مصرف‌کنندهٔ نماد و نشانه‌هاست، مصرف‌کنندهٔ روایات هم هست. امروز یکی از پرسش‌ها و مسائلی که در پیوند با روایت مطرح می‌شود در ارتباط با کارکرد اجتماعی یا روان‌شناختی آن است. انسان چه نیازی به این همه افسانه و روایت در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون داشته و دارد؟ به دست دادن پاسخ قانع‌کننده برای این پرسش نه تنها آسان نیست، بلکه می‌توان گفت که ناممکن است.

دست‌کم از دوران ارسطو به بعد و با استناد به متونی که در دست است، بر این نکته تأکید شده که درام و تراژدی؛ یعنی گونه‌یی از روایتگری در یونان کهن متداول بوده و از منظر اجتماعی و روان‌شناختی، نقشی بنیادین داشته است. ارسطو اعتقاد داشت که نمایشنامه و درام دارای تأثیرات روان‌پالایی است که آن را catharsis می‌نامید. این اصطلاح، احساسات ناخواستهٔ ترس و ترحم را هم دربرمی‌گرفت و ارسطو بر این باور بود که تراژدی نخست این احساسات را در انسان بر می‌انگیزد و سپس آن‌ها را تخلیه می‌کند. در یونان کهن این باور کلی رواج داشت که مقدار معین و تجویز شدهٔ تراژدی نقشی شفابخش دارد و برخی بیماری‌های روحی را درمان می‌کند. باورهایی از این‌گونه تا سال‌ها بعد از ارسطو هم دوام و اعتبار خود را حفظ کرد. از آن‌جا که در یونان کهن این داروی شفابخش در دست روایتگران بود، افلاطون و شاگردش ارسطو، به سه گونه راوی اشاره کرده‌اند:

۱. گوینده، نویسنده یا شاعری که از صدای خود استفاده می‌کند.

۲. نویسنده یا روایتگری که از صدای دیگران بهره می‌گیرد و به صدای خود سخن نمی‌گوید

۳. کسی که از آمیزهٔ صدای خود و دیگران استفاده می‌کند.

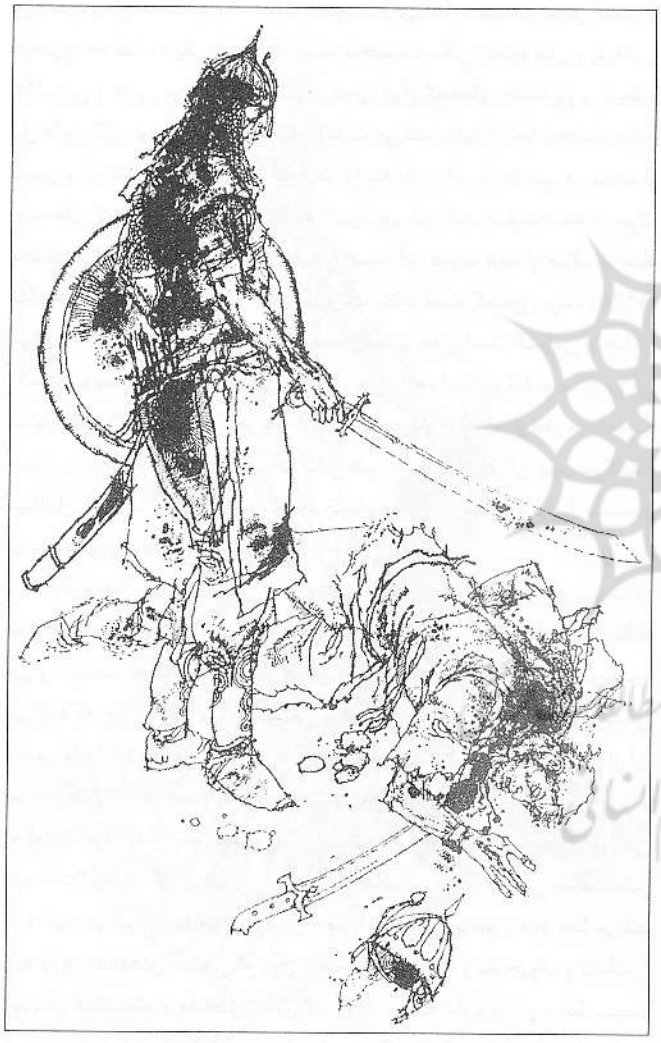
این نیز ممکن بود که روایتگر، اول از صدای خود در مقام راوی استفاده کند، سپس راوی دیگری را معرفی کند که در روایت او هم شخصیت‌های دیگری حضور داشته باشند و به صدای خود یا دیگران سخن بگویند و این زنجیره تا ابد ادامه یابد. تی.اس. الیوت در همین زمینه و در مقالهٔ مستوفایی که با عنوان «سه صدای شعر» (۱۹۵۳)، نوشت بر آن بود که صدای اول صدای شاعر است که با خودش سخن می‌گوید و مخاطب دیگری ندارد. صدای دوم صدای شاعری است که روی سخن‌اش با یک یا چند مخاطب است و سوم صدای شاعری که می‌خواهد شخصیت دراماتیکی خلق کند که به زبان شعر سخن بگوید. به بیان

**چینوا آچیبی معتقد بود که**
**«صدای طبل جنگ واجد اهمیت است. هول و هراس و**
**وحشیگری جنگ اهمیت دارد و داستان‌هایی هم پس از جنگ گفته می‌شود**
**حایز اهمیت‌اند. داستان راهنما و همراه ما در زندگی است**
**بدون آن کور هستیم**
**و آیا از انسان نابینا برمی‌آید که راهنمای خود باشد؟**

دیگر، آن‌چه می‌گوید از زبان خودش نیست و در محدودهٔ بیان یک شخصیت تصوری است که شخصیت تصوری دیگر را مخاطب قرار می‌دهد.

روایت واژه‌یی است که کاربرد بسیار گسترده دارد، اما تعریفی که از آن به دست داده شده شکلی محدود و مختصر دارد. بهترین راه برای گزینش تعریفی که بتواند از جهات گوناگون پذیرفتنی باشد، بررسی اقوال و آرای صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان حوزه‌های ادبی است:

- هنری جیمز (۱۹۰۹)، معتقد بود که «داستان کودک لوس و نُنُر هنر است.»
- رابرت کورو (۱۹۳۲)، می‌گفت «وسوسهٔ روایتگری همیشه با انسان بوده و هرگز نتوانسته حتی یک روز خود را بدون آن تصور کند.»
- رولان بارت معتقد بود که «عاشق شدن شامل داستان‌سرایی برای خود دربارهٔ عاشق شدن است.» او بر این باور بود که فرهنگ توده‌ها ابزار نمایش آرزوها و خواسته‌های انسان است. به همین جهت هم هست که می‌گویند اگر انسان نوول نخوانده بود هرگز نمی‌توانست معنای عاشق شدن را بداند.
- رابرتسون دیویس (۱۹۸۹)، می‌گفت «یک نویسنده، یک نویسندهٔ واقعی، بی‌تردید از اعقاب روایت‌گران قرون وسطی است که در میدان شهر بر جلپاره‌یی می‌نشستند، بر کاسه‌یی می‌کوفتند و می‌گفتند اگر به من یک سکهٔ مسی بدهید، برای شما یک قصهٔ طلایی تعریف خواهم کرد.»
- چینوا آچیبی معتقد بود که «صدای طبل جنگ واجد اهمیت است. هول و هراس و وحشیگری جنگ اهمیت دارد و داستان‌هایی هم پس از جنگ گفته می‌شود حایز اهمیت‌اند. داستان راهنما و همراه ما در زندگی است. بدون آن کور هستیم و آیا از انسان نابینا برمی‌آید که راهنمای خود باشد؟ ما داستان نمی‌گوییم، بلکه داستان است که ما را در اختیار دارد و راهنمایی می‌کند؛ همان‌طور ما داستان می‌گوییم، داستان هم ما را می‌گوید.»
- ژرالد پرنس (۱۹۸۸)، روایت را «بازگویی یک یا چند رویداد واقعی یا تخیلی» می‌داند که شامل تولید و فرایند تولید، ابژه و عمل و ساختار است.
- از دیدگاه اونگا و لاندا (۱۹۹۶)، «روایت» تعریف گسترده‌تری از تعریف‌های ارسطویی دارد و در تعریف خود به تفاوت‌های میان «گفتن» و «نشان دادن» اشاره می‌کنند. این دو نظریه‌پرداز معتقدند که «روایت بازنمایی نشانه‌شناختی یک سلسله از رویدادها از طریق بیان علت و معلول است و از آن جهت که دامنه‌یی گسترده دارد، فیلم، نمایشنامه، داستان مسلسل، نوول، اخبار روزنامه، دفتر خاطرات، رسالات، تاریخ و... همه می‌توانند روایت شمرده شوند.
- سیمور چتمن (۱۹۹۰)، می‌گوید دلیل موجهی برای محدود کردن «روایت



کردن» به «گفتن» در دست نیست. او بر این نکته تأکید دارد که اگر روایت به عنوان ترکیب‌بندی داستان و گفتمان تعریف شود، ناگزیر باید پذیرفت که می‌تواند روی صحنهٔ تئاتر یا رسانه‌های دیگر هم هستی پیدا کند.
- هایدن وایت معتقد است که تاریخ شکل خاصی از روایت است و تلاش تاریخ‌نگاران بزرگ‌نمایی و آب‌وتاب دادن به رویدادهاست. حتی علوم هم از روایات گوناگون گرفته شده است. نجوم می‌خواهد آغاز کائنات و داستان آفرینش

**از دیدگاه فرمالیست‌های روسی و پست‌استراکچرالیست‌ها روایت سطوح و ساختاری دوگانه دارد؛ یکی سطح گفته شده‌هاست و دیگری سطح گفتن یا گفتمان. در تمام این تئوری‌ها، در سطح نخست داستان شامل رویدادها و رفتارهایی است که نویسنده یا راوی می‌خواهد آن‌ها را بازنمایی کند و پذیرفتی جلوه دهد. در سطح دوم، گفتمان شامل شگردها و روش‌هایی است که رویدادها با بهره‌جویی از آن‌ها بازگو می‌شوند**

را روایت کند. زیست‌شناسی روایت زندگی جانداران است و از تک یاختگی آغاز می‌شود. فیزیک روایت برخورد یک جسم با جسم دیگر است. قرن‌های متمادی میلیون‌ها انسان جایگاه خود در زندگی و جهان را از طریق داستان آدم و حوا و زندگی پیامبران و روایات کهن به‌جا آورده‌اند. داستان مبارزات طبقاتی و گذر از جوامع فئودالی و دیکتاتوری به جوامع صنعتی و بازگشت مجدد به دیکتاتوری تأثیرات انکارناشدنی بر ذهنیت و حوزهٔ فکری و اندیشگی انسان داشته است. به همین دلایل می‌توان گفت که تأثیرات روایت‌گری اغلب وجوه زندگی را در برمی‌گیرد.

- ژرار ژنه (۱۹۸۰)، معتقد است که «واژهٔ روایت می‌تواند به سه مورد متفاوت اشاره داشته باشد. ۱. گزارش کتبی یا شفاهی که رویداد یا رویدادهایی را بیان کند. ۲. توالی رویدادهای واقعی یا داستانی که با روابط متفاوت و گوناگون خود مضمون گفتمان شمرده می‌شوند و ۳. عمل روایت کردن».

تمام این تعریف‌ها معتقدان و منکران خود را دارد، اما می‌توان گفت که دست‌کم در دو مورد میان نظریه‌پردازان اتفاق‌نظر هست: اول این‌که روایت می‌باید شامل بازگویی یک یا چند رویداد باشد که اگر نباشد دیگر روایت نخواهد بود و در حد یک گزارش و شرح و توصیف باقی‌خواهد ماند. دوم این‌که رویدادها می‌توانند واقعی یا ساختگی باشند. گویندهٔ خبر رادیو و تلویزیون همان‌قدر راوی است که بازگوکنندهٔ یک لطیفه و یا مارلو، در «دل تاریکی» اثر ژوزف کنراد. نویسندگانی همچون کارول فلدمن، سالی اشپیتزر و ژروم برونر کوشیده‌اند که میان دو گونه روایت آگاه و ناخودآگاه تمایز قائل شوند. به همین منظور با برشمردن تفاوت‌های میان دو اصطلاح «چشم‌انداز عمل» و «چشم‌انداز خودآگاهی»، به این نکته اشاره دارند که اولی به‌طور موقت توالی و تسلسل رویدادهای یا اعمالی را طرح ریزی می‌کند که معمولاً از طریق سوم‌شخص با آگاهی‌های محدود نسبت به حالات روحی و روانی شخصیت‌های داستان بیان می‌شود. در مورد دوم، ضمن روایت داستان، به چگونگی نگرش و دریافت جهان از دیدگاه شخصیت‌های داستان هم پرداخته می‌شود. براساس همین نظریات بود که مقولهٔ «روایت خودآگاه» و «روایت ناخودآگاه» مطرح شد. روایت خودآگاه ناظر بر بازگویی داستان‌های شنیده شده، نظم دوبارهٔ طرح‌ها و پلات رویدادها، تجدید خاطرات با بیان جزئیات و به‌طور کلی تمرکز بر آگاهی‌های راوی است. حال آن‌که روایت ناخودآگاه بر تمرکز بر اعمال احتمالی تأکید دارد. نتیجهٔ کلی که از این بحث‌ها گرفته می‌شود این است که گونهٔ اول یا «خودآگاه» بر محور حالات روحی و روانی شخصیت‌های روایت تنظیم شده و تعبیرپذیر است و نوع دوم، بر محور طرح و فرم‌های ادبی تنظیم شده است. هرگز نباید عجولانه از این حرف استنباط کرد که نوع دوم تعبیرپذیر نیست، اما می‌توان گفت که نوع اول از موضع و منظر روان‌شناختی پُربارتر است و نوع دوم از نظر ادبی غنی‌تر به نظر می‌آید.

از آن‌چه تا این‌جا گفته شد می‌توان استنباط کرد که:

۱. روایت در همه‌جا حضور دارد

۲. نه تنها ما داستان می‌گوییم، بلکه داستان هم ما را می‌گوید و اگر داستان در همه‌جا حضور دارد پس ما هم که در داستان هستیم همه‌جا حضور داریم.

۳. داستان‌سرایی و روایت‌گری همیشه در پیوند با قدرت، اختیارات، تملک و تسلط است.

۴. داستان‌ها چند وجهی هستند و همیشه بیش از یک داستان وجود داشته است.

۵. داستان‌ها همیشه چیزی هم برای گفتن دربارهٔ خود داستان دارند، اغلب بازتاب‌دهندهٔ خود شمرده می‌شوند و ابعادی فراداستانی دارند.

یک تعریف ساده برای روایت این است که بگوییم روایت عبارت از یک سلسله رویدادها در نظمی مشخص است. یعنی آغاز، میانه و پایان دارد. اما این تعریف جامع و دربرگیرنده تمام گونه‌های روایت نیست، چراکه پاره‌یی از روایت‌ها شامل کیفیت‌هایی است که ژرار ژنه آن‌ها را «نابهنگام» توصیف می‌کند. فلاش‌بک‌ها، جهش‌های سریع به جلو یا حرکت کُند رویدادها و تحریف زمان خطی از موارد نابهنگام شمرده می‌شوند. برخی از روایت‌ها از نوعی حالت ترازمند و متعادل آغاز می‌شوند، در میانهٔ روایت، تعادل به‌هم می‌خورد و باز در پایان به حال تعادل بازمی‌گردد. در این پایان است که انتظار خواننده برای دانستن برآورده می‌شود و به تمام پرسش‌های مطرح شده در طول داستان پاسخ داده می‌شود. اما ساختار برخی داستان‌ها به این سادگی نیست، برخی از میثاق‌های واقع‌گرایانه را برمی‌آشوبد و لحظه‌های پرسش‌انگیز و غیرقابل گذری پدید می‌آورد که شکل یک حفره یا گودال هرمنوتیک را پیدا می‌کند. داستان‌هایی از این‌گونه را به چیزی جز داستانی در بارهٔ خود داستان نمی‌توان تعبیر کرد.

یکی از نکات بنیادین تئوری‌های ادبی تعیین تفاوت و تمایز میان روایت و گفتمان است. به‌طور کلی می‌توان گفت که از دیدگاه فرمالیست‌های روسی و پست‌استراکچرالیست‌ها، روایت سطوح و ساختاری دوگانه دارد؛ یکی سطح گفته شده‌هاست و دیگری سطح گفتن یا گفتمان. در تمام این تئوری‌ها، در سطح نخست داستان شامل رویداها و رفتارهایی است که نویسنده یا راوی می‌خواهد آن‌ها را بازنمایی کند و پذیرفتی جلوه دهد. در سطح دوم، گفتمان شامل شگردها

**هایدن وایت، مارکسیست‌هایی همچون فردریک جیمسون و فیلسوفانی مانند آرتور دانتو از اصول روایت‌شناسی بهرهٔ فراوان برده‌اند این مطالعات سبب پدیدآمدن فرمولی شدکه برموند آن را «منطق روایت» می‌نامد و بیش‌وکم همانی است‌که تودورف (۱۹۶۹) آن را «دستور زبان»ی توصیف کرد که می‌تواند توصیف فرمال امکانات روایت را فراهم آورد**

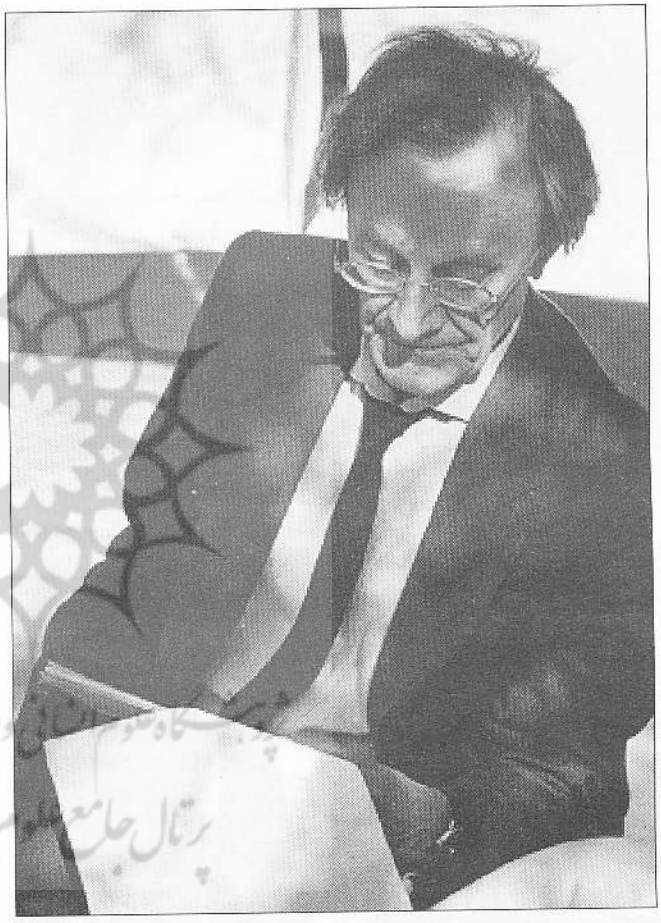
و روش‌هایی است که رویدادها با بهره‌جویی از آن‌ها بازگو می‌شوند. یعنی اکنون چه‌طور گفتن و راهکارها و نظام گفتن است که اهمیت پیدا می‌کند. البته کم نیست شمار داستان‌هایی که با پس و پیش رفتن در زمان، سطح گفتن را برمی‌آشوبند.

اغلب روایت‌ها شامل یک سلسله رویدادها و اعمال خطی است که از طریق علیت و در زمان با هم پیوند دارند. افزون بر این ویژگی، یک وجه مهم دیگر هم وجود دارد که ناظر بر رابطهٔ میان راوی، خواننده یا شنونده است. یکی از لازمه‌های روایت‌گری اختیاراتی است که خواننده به نویسنده و مؤلف می‌دهد. بخشی از تئوری هنر در ارتباط با تعیین ویژگی‌های راوی و پرسش‌هایی است که در این زمینه مطرح می‌شود: آیا اول شخص است یا سوم شخص؟ عینی است یا ذهنی؟ قابل اعتماد است یا قصد فریب دارد؟ آیا دانای کل است یا آگاهی محدود دارد؟ از چه پرسپکتیو، موضع و منظر و زاویهٔ دیدی روایت را بازمی‌گوید، آیا صدای مشخصی دارد و... تمام این موارد نه تنها رابطهٔ میان گوینده و شنونده یا خواننده را مطرح می‌کند، بلکه، مسألهٔ قدرت و اختیارات و تملک را نیز به میان می‌آورد. شهرزاد، یکی از سرشناس‌ترین روایت‌گران تاریخ ادبیات، به خوبی نشان می‌دهد که روایت‌گری اعمال قدرت است و می‌تواند به مقاومت ضعیف در برابر قوی و جبر مسلط تعبیر شود. به سبب همین ویژگی‌هاست که تئوری روایت در عرصهٔ ادبیات جایگاه خاص خود را دارد و بحث‌های بسیاری از جمله زمان‌مندی، خطی و پیوستگی یا شعاعی و دایره‌وار بودن، چشم‌انداز روایت و قدرت و خواست و رابطهٔ روایت و غیرروایت مطرح می‌شود و مفاهیمی همچون توصیف، تعلیق، خودبازتابندگی، تحریف و علیت خود را به رخ می‌کشند.

- امروز مفاهیم و مشتقات و اصطلاحات فراوانی در کنار روایت و روایت‌گری پدیدار شده که آگاهی از آن‌ها نیز ضرورت دارد، اما پیش از پرداختن به این مفاهیم باید به مفهوم تئوری ادبی که بارها به آن اشاره شد پرداخته شود. تئوری ادبی در ظاهر تمام شاکلهٔ ادبیات را دربر می‌گیرد، اما در واقع بیش‌تر ناظر بر روایت و روایت‌گری شمرده می‌شود. این تئوری کاری به ارزیابی یا توصیف هیچ اثر ادبی خاص ندارد و بیش‌تر در پیوند با مطالعه و بررسی نکاتی است که بخشی از آن را نقد ادبی فراهم می‌آورد. به بیان دیگر به طبیعت آثار ادبی، نوادر و نکات و آحاد و اجزای آن می‌پردازد. تئوری ادبی هیچ تیشه و تبر انتقادی برای ویران کردن ندارد و هدف آن پرداختن به شبکهٔ امکانات از طریق بنیان‌گذاری مؤلفه‌های بنیادین روایت است. تئوری ادبی، نه حکم صادر می‌کند، نه فتوا می‌دهد و نه برای مؤلف تعیین تکلیف می‌کند، اما با قاطعیت این پرسش را مطرح می‌کند که اثر ادبی از طریق چه راهکارهایی ساختار روایت را سامان‌مند و انسجام‌یافته جلوه می‌دهد. خواننده از چه راهی متوجه حضور یا غیبت راوی می‌شود؟ چه‌گونه به طرح و شخصیت‌پردازی و دیدگاه روایت پرداخته شده است.

- یکی از اصطلاحاتی که در پیوند با روایت در عرصه‌های فرهنگی پدیدار شده، Narratology یا «روایت‌شناسی» است. ریشهٔ این اصطلاح را می‌توان در پوئتیک ارسطو جست‌وجو کرد، اما از دههٔ ۱۹۷۰ پا به عرصهٔ ادبیات گذاشت و بخشی از نگرش‌های پست‌استراکچرالیستی را زیر سیطرهٔ خود گرفت. ریچارد مک‌سی (۱۹۹۷)، ناراتولوژی را به تودورف نسبت می‌دهد، اما اونگا و لاندا بر این اعتقادند که گروهی از نویسندگان استراکچرالیست این اصطلاح را در دههٔ ۱۹۷۰ رواج دادند و سر زبان‌ها انداختند. یکی از دلایل این دو نظریه‌پرداز این است که تعریف ناراتولوژی معمولاً به کیفیت‌های ساختاری یا تحلیلی ساختاری روایت محدود شده است. ناراتولوژی که می‌توان آن را «مطالعهٔ روایت» هم نامید، بر دو اصل کانونی استوار است: یکی اصول زبان‌شناختی و تحلیل اسطوره که آغازگر آن کلود لوی استراس بود و دیگری «پوئتیک فرمالیست‌های روسی» و تحلیل‌های ریخت‌شناختی افسانه‌های فولکلوریک روسی. این مطالعات نشان دادند که عناصر روایی گوناگون می‌توانند به راه‌های گوناگون در روایات دیگر جمع آیند و دست‌مایه‌های افسانه‌های بی‌نهایت را پدید آورند. به عنوان نمونه می‌توان وجوه تشابه فراوانی میان افسانه‌های اقوام دامنهٔ شمالی کوه آند و رستم و افراسیاب پیدا کرد. این مطالعات را کلود لوی استراس در پیوند با اسطوره آغاز کرد و بر آن بود که اسطوره‌ها روایاتی مبتنی بر یک درون‌مایهٔ کلی هستند، اما ساختار همگانی آن‌ها در هر اسطوره به‌طور مجزا توصیف می‌شود. استراس در اسطوره به چشم زبانی نگاه می‌کرد که از یک طرف می‌تواند به آحاد و اجزای خود تقسیم و تفکیک شوند و از طرف دیگر در ربط و پیوند با یکدیگر خوانده شوند. روایت‌شناسی برخلاف نقد سنتیِ روایت و شگردهای روایت‌گری، در روایت به چشم بازنمایی زندگی و واقعیت نگاه نمی‌کند، بلکه آن را یک ساختار فرمال و سیستماتیک توصیف می‌کند. آن‌چه در این ساختار در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، بررسی طرحی است که روایت بر مبنای آن روایت می‌شود و بعد، شامل یافتن رمزگان و ابزارهای رسمی و مجازی است که با بهره‌گیری از آن‌ها تمام یا اغلب روایات اداره می‌شوند. از مهمترین نوشته‌هایی که در این زمینه وجود دارد دو کتابی است که ژرار ژنه با عنوان‌های «گفتمان روایت» (۱۹۸۰)، و «شکل‌های گفتمان ادبی» (۱۹۸۲) نوشته است. ژنه در این دو اثر به مطالعهٔ روابط میان داستان و گفتمان‌های گوناگونی که داستان روایت می‌کند پرداخته است. یافتن

**به اعتقاد لیوتار، یکی دیگر از مؤلفه‌های روایات بزرگ آن است که می‌خواهند با تعیین نقاط دقیق مبدأ و مقصد، سیاست‌ها و فرهنگ‌ها را به نحو دلخواه به نظم آورند و آن‌ها را مشروع جلوه دهند مثلاً فراروایت مردم‌سالاری و دموکراسی، مردم را مضمون تاریخ جهانی انسان‌مداری می‌داند و مارکسیسم، رهایی‌بخش پرولتاریایی تصور می‌شود که از طریق مبارزات طبقاتی و انقلاب، سعادت و زندگی بهتری فراهم خواهد آورد**



فرانسوا لیوتار

سعادت ابدی انسان را تضمین می‌کند. نمونهٔ دیگر فراروایت، اومانیسم یا انسان‌مداری، است که اگرچه در دوران رنسانس پدیدار شد، اما یکی از مؤلفه‌های عصر خردگرایی و روشنگری قرن هجدهم نیز محسوب می‌شود و به استناد متون معتبر، اندیشه‌یی همه‌گیر بوده است. اومانیسم، به پیروی از گفتهٔ مشهور دکارت که می‌گفت: «من فکر می‌کنم، پس من هستم» انسان را مرکز تمام دانش‌ها و دریافت و ادراک جهان می‌انگاشت. به همین نحو، روایت بزرگِ مارکسیسم، داستان حرکت به سوی سوسیالیسم است و اغلب فراروایت‌های دیگر هم ادعای برخوردار بودن از جایگاه جهانی و مردمی را دارند. فراروایت‌ها به اعتبار همین توهم، این حق را برای خود قایلند که روایات دیگر را بنابر نگرش و خواستهٔ خود تعبیر و تفسیر و تأویل کنند. به کلام دیگر خود را محق می‌دانند که همه‌چیز را به زبان خود و آن‌طور که خودشان می‌خواهند تعبیر و ترجمه کنند و هرگونه ایراد و اعتراض را نادیده بگیرند و یا انکار و سرکوب کنند.

لیوتار روایت بزرگ را بیش از همه به عصر روشنگری و خردورزی و اندیشمندان فرانسوی و اسکاتلندی قرن هجدهم ربط می‌دهد و منظورش اندیشمندانی است که با اتکا به روش‌های پرسشگری نظری برآمده از انقلاب و تحولات علمی قرن هفدهم، می‌خواستند همه‌چیز را با متر و میزان استدلال و تعقل بسنجند و بر تختخواب پروکراستی خود دراز بگنجانند. لیوتار به تصریح هگل و مارکس را از اعقاب این اندیشمندان می‌شناسد و معتقد است که در دوران معاصر و پست‌مدرن نظریات آن‌ها اعتبار خود را از دست داده است. به اعتقاد لیوتار، یکی دیگر از مؤلفه‌های روایات بزرگ آن است که می‌خواهند با تعیین نقاط دقیق مبدأ و مقصد، سیاست‌ها و فرهنگ‌ها را به نحو دلخواه به نظم آورند و آن‌ها را مشروع جلوه دهند. مثلاً فراروایت مردم‌سالاری و دموکراسی، مردم را مضمون تاریخ جهانی انسان‌مداری می‌داند و مارکسیسم، رهایی‌بخش پرولتاریایی تصور می‌شود که از طریق مبارزات طبقاتی و انقلاب، سعادت و زندگی بهتری فراهم خواهد آورد. لیوتار، روایات بزرگ را در پیوند با نگرش دوران مدرنیته و یکی از وجوه دورانی می‌داند که خواه‌ناخواه مدرن لقب گرفته و بر این اعتقاد تأکید می‌ورزد که مؤلفه نگرش جهانی امروز یا آن‌چه نگرش پست‌مدرن نامیده می‌شود، در تضاد با این باورهای پوچ مدرنیستی است؛ او ناباوری پست‌مدرنیستی را آمیخته با شک‌اندیشی مشروع توصیف می‌کند و براین باور است که روایات بزرگِ گذشته می‌باید مردود شناخته شده و به سود «روایات کوچک» کنار نهاد شوند. او ویژگی گفتمان‌های روایت بزرگ غرب را بی‌ثباتی و پراکندگی می‌داند و معتقد است که تمام کارکردها و جنبه‌های تأثیرگذار خود، به ویژه قدرت مشروعیت بخشیدن را از دست داده است. امروز مشروعیت بخشیدن شکلی چندوجهی و تکثرگرا دارد و محلی و منطقه‌یی و احتمالی است. هیچ قدرت و اختیار برتر، حتی در هیئت مارکس و هگل و... وجود ندارد که بتواند بر کرسی قضاوت بنشیند. لیوتار در کتاب مشهور خود «شرایط پست مدرن» (۱۹۸۴)، معتقد است که تمام باورهای روایت بزرگ و تمدن غرب، از جمله مارکسیسم و اندیشهٔ پیشرفت و اصول خردگرایانه که قرار بود به سود انسان باشد اعتبار خود را دست کم از نظر تئوری از دست داده است. به بیان دیگر هیچ‌یک از اندیشه‌های روشنگری برای انسان سودی در برنداشته و نه تنها سدِ راه تجاوز و

**ایرادی که از لیوتار گرفته می‌شود این است که اندیشهٔ فروپاشی روایات بزرگ و تأکید بر بی‌اعتباری آن خودش نوعی فراروایت تازه محسوب می‌شود و همانند روایات بزرگِ گذشته بر محور اندیشه‌های غربی و اروپایی می‌گردد آن‌چه پست‌مارکسیست‌ها بر آن انگشت گذاشتند خود نوعی فراروایت جدید محسوب می‌شود و نظریه‌پردازانی همچون میشل فوکو و ژاک دریدا به شکل فیلسوفان فراروایت تازه ظهور کردند**

تعدی به حقوق انسان‌ها نبوده، بلکه سربه‌زنگاه به یاری سلطه‌گری‌ها آمده و چیزی جز مصیبت به‌بار نیاورده است. تمام فراروایت‌ها از این جهت که انسان‌ها را فریب داده وبا معتبر جلوه دادن خود غرب را در سرکوب‌گری و به بردگی کشاندن انسان‌های بخش بزرگی از جهان یاری داده‌اند شریک جرم شناخته می‌شوند و گناهکارند.

همین‌جا اشاره به این نکته ضرورت دارد که نظریه‌های لیوتار به شکلی آشکار در پیوند با چندگانه باوری‌های پست‌مدرنیستی است که ریشه‌یی ژرف‌تر دارد و سرمنشأ آن را باید در اندیشه‌های نیچه که بی‌تردید بخشی از تفکر مسلط بر اروپای قرن نوزدهم را شکل داد جست‌وجو کرد. رگه‌هایی از این ریشه در نوشته‌های ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو و به‌طور کلی بنیان‌گذاران مکتب فرانکفورت نیز دیده می‌شود. لیوتار در نظریه‌پردازی‌های خود از سخنرانی‌های دههٔ ۱۹۳۰ الکساندر کوژِوِ که با استناد به اندیشه‌های هگل در بحث از فلسفهٔ تاریخ، تاریخ را روایت بزرگ توصیف کرده بود نیز به مقدار فراوان بهره گرفته است. نمونهٔ دیگر ناباوری روایت بزرگ و اندیشه‌های پیشرفت تاریخی پیوسته به آن را می‌توان در آثار نویسندگان آغاز قرن بیستم جست‌وجو کرد. تی.اس. الیوت (۱۹۲۳) در مروری که بر اولیس نوشت معتقد بود که نحوهٔ بهره‌گیری جویس از حماسه، در واقع روشی برای نظم بخشیدن و شکل دادن به فرهنگ معاصر بوده است.

همان‌طور که اشاره شد، لیوتار روایت کوچک را جایگزین و در تضاد با فراروایت می‌داند. او معتقد است که روایات کوچک، استوار بر نظام‌های باورپذیر و آگاهیِ فروتنانه از کارکرد محدود خود، رویدادهای مأنوس و فردی و کوچک و مأنوس و محلی را بیان می‌کنند و هرگز با فریبکاری ادعای شرح و بیان کلی تمام امور را ندارند. لیوتار بر آن است که مشروعیت می‌باید از درون فرهنگ‌های محلی و رفتارهای بومی سربرآورد و نگاه آمیختهٔ به نوستالژی نسبت به بازنمایی‌های فرهنگی محلی و فرهنگ اقلیت‌ها را از تعهدات انسان امروز می‌داند. لیوتار برای آن‌که از میان فمینیست‌ها هم طرفدارانی برای اندیشه‌های خود پیدا کند به این نکته اشاره دارد که روایت بزرگ با ضرب و زور، اندیشهٔ سیطره یافتن بر طبیعت را اشاعه می‌داده و هدفی جز مشروعیت بخشیدن به پندارهای مردسالارانه نداشته است. می‌خواسته اثر انگشت و مهر تأیید خود را بر هر چیز بگذارد و مرد را مضمون و مرکز امور قلمداد کند.

اما ایرادی که از لیوتار گرفته می‌شود و وارد هم هست این است که اندیشهٔ فروپاشی روایات بزرگ و تأکید بر بی‌اعتباری آن، خودش نوعی فراروایت تازه محسوب می‌شود و همانند روایات بزرگِ گذشته، بر محور اندیشه‌های غربی و اروپایی می‌گردد. آن‌چه پست‌مارکسیست‌ها بر آن انگشت گذاشتند خود نوعی فراروایت جدید محسوب می‌شود و نظریه‌پردازانی همچون میشل فوکو و ژاک دریدا به شکل فیلسوفان فراروایت تازه ظهور کردند. لیوتار بی‌آن‌که احتجاجی به میان آورد، پای چند فراروایت و حماسه را به میان می‌کشد که یکی از آن‌ها، رهایی سیاسی است و دیگری روایتی که نگرش مدرنیستی نسبت به دانش را مشروعیت می‌بخشد؛ یعنی همان گفتمانی که هگل فیلسوف آلمانی در متافیزیک ایدئال خود به آن پرداخته است. بر خلاف آن‌چه لیوتار تبلیغ می‌کند، هگل و مارکس که لیوتار آن‌ها را به درستی از مؤلفان روایت بزرگ می‌شناسد، اندیشمندانی هستند که نه تنها گفتمان‌های نظری را مشروعیت بخشیدند، بلکه به نهادهای اجتماعی نیز شکلی مشروع دادند. مارکس و فروید؛ یعنی اندیشمندان اسطورهٔ بزرگ روشنگری رادیکال، کاشفان لایه‌های زیرین و تیرهٔ فیلسوفان پیشین شمرده می‌شوند، مارکس از بهره‌کشی از انسان و تجاوز به حقوق او پرده برگرفت و آن‌چه فروید شرح داد، تاریخ و روایت آرزوها و سرکوفتگی‌ها بود. روایت کوچکی که لیوتار پیشنهاد می‌کند بر محور انسان سفیدپوست غربی می‌گردد. هنوز هم فرهنگ سیاهان را که بی‌تردید یک خاطرهٔ تاریخی پدید آورده‌اند کنار می‌گذارد و نژادپرستی‌های آشکار را نادیده می‌گیرد. لیوتار با جنبه‌های ادعایی روایت بزرگ مخالف است، اما خودش آشکارا ادعا می‌کند که از عواقب فاجعه‌آمیز روشنگری آگاهی دارد و گه‌گاه از این ادعا در ضدیت با مدرنیسم استفاده می‌کند.

به هرحال نظریات لیوتار درباره روایت بزرگ و بی‌اعتباری آن سبب شد که برخی نظریه‌پردازان مقولهٔ بسیاری از مرگ‌ها از جمله مرگ هنر، پایان تاریخ، مرگ مؤلف و حتی مرگ انسان را مطرح کنند که در بحث‌های پیشین به آن‌ها اشاره کرده‌ام. □

منابع:


- Bennet, Andrew and Nicholas Royle. "Introduction to Literary. Criticism and Theory", Pretice Hall, London, 1999

- Cuddon, J.A. "Literary Terms and Literary Theory", Penguin, London, 1998

- Hawthorn Jeremy. "Contemporary Literary Theory", Arnold, London, 2000