مرزهای روایتگری (قسمت اول)

نوشته: ژرارژنت
برگردان: هاشم محمود

اگر قرار باشد که در حوزهٔ بیان ادبی بمانیم، بی هیچ مشکلی، روایتگری (recit) را به مثابهٔ بازنمایی یک رویداد یا سلسله‌ای از رویدادهای واقعی یا خیالی تعریف خواهیم کرد که این بازنمایی به وسیلهٔ زبان، و اختصاصی‌تر به وسیلهٔ زبان نوشتاری صورت می‌گیرد. این تعریف اثباتی (و متداول) این حسن را دارد که روشن و ساده است؛ عیب اصلی آن شاید همین است که دقیقاً هم خودش و هم ما را محدود به روشنی و وضوحش کرده است، و چشمان ما را به روی چیزی می‌بندد که دقیقاً، حتا در وجود خود روایتگری، مسأله‌ساز است و دردسر آفرین، یعنی با پاک کردن مرزهای تحقق خودش و شرایطی که باعث هستی‌اش می‌شوند. روایتگری را اثباتاً تعریف کردن، شاید به صورتی خطرناک، اعتبار دادن به این فکر یا احساس باشد که روایتگری به خودی خود روشن و واضح است، که هیچ چیز طبیعی‌تر از حکایت کردن یک داستان یا جفت و جور کردن مجموعه‌ای از حوادث در یک اسطوره، حکایت، حماسه و رمان نیست. تحول ادبیات و شعور ادبی از نیم قرن پیش به این طرف، جدا از دیگر نتایج مطلوب، در جهت کاملاً عکس، باعث جلب توجه ما، به جنبهٔ عجیب و غریب، ساختگی و مسأله‌دار عمل روایی است. در این مورد دیگر بار باید به وقتی برگردیم که والری از چنین جمله‌ای به حیرت افتاد: «مارکیز ساعت پنج از خانه بیرون رفت». می‌دانیم که ادبیات مدرن، به چه اشکال متنوع و بعضاً متضاد، دچار این شگفتی بارور شده و آن را جلوه‌گر ساخته است، چگونه ادبیات مدرن خواسته و این خواست خود را به انجام رسانده، یعنی عمق وجود خود را، همین قصد روایت کردن چیزی را زیر سوال برده، متزلزل ساخته و با آن به مخالفت پرداخته است. این سوالی که علی‌الظاهر ساده دلانه به نظر می‌رسد: چرا روایتگری؟ - شاید بتوان حداقل ما را وادار سازد به جستجو، یا ساده‌تر از آن بازشناسی مرزهای به عبارتی سلبی روایتگری بپردازیم، ما را وادارد به ملاحظهٔ دسته تقابل‌های اصلی‌ای بپردازیم که از خلال آن‌ها روایتگری خود را تعریف می‌کند و در تقابل با اشکال گوناگون ناروایتگری، خود را می‌سازد.

روایتگری و تقلید شاعرانه

اولین تقابل، همان است که ارسطو در چند جملهٔ کوتاه «بوطیقا»یش ذکر می‌کند. از نظر ارسطو، روایتگری (diegesis) یکی از دو حالت محاکات یا تقلید شاعرانه (mimesis) است، حالت دیگر بازنمایی مستقیم رویدادها است تا وسط بازیگرانی که مقابل تماشاگران حرف می‌زنند و عمل می‌کنند. در اینجا تمایز کلاسیک بین شعر روایی و شعر دراماتیک پی نهاده می‌شود. طرح اولیهٔ این تمایز را پیش از این افلاتون در کتاب سوم جمهوری خود ترسیم کرده بود که با تمایز پیشنهادی ارسطو دو تفاوت دارد و این دو تفاوت هم چندان اختلافی با یکدیگر ندارند؛ یعنی در این تمایز، افلاتون از زبان سقراط، از یک سو کیفیت (یعنی، از نظر او، نقص) تقلیدی روایتگری را رد می‌کرد، و از سویی دیگر جنبه‌های بازنمایی مستقیم (دیالوگ‌ها) را ارج می‌نهاد که می‌تواند در شعری غیر دراماتیک همانند اشعار هومر بیاید. پس در اینجا با دو بخش علی‌الظاهر متضاد در سرچشمه‌های سنت کلاسیک مواجهیم که در آن روایتگری در تقابل با تقلید (imitution) است، در جایی به مثابهٔ برابر نهادش،

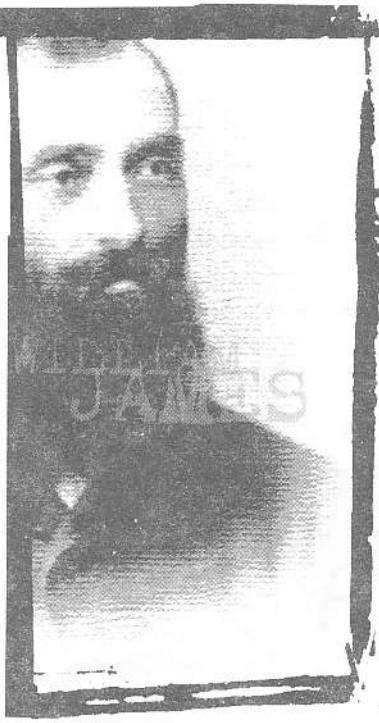
و در جایی دیگر به مشابهٔ یکی از حالت‌هایش.

از نظر افلاتون، حوزه‌ای که اولکسیس / Lexis (یا شکل گفتن، در تقابل با لوگوس / Logos، که چیزی را نشان می‌دهد که گفته شده است) نام می‌نهد، از لحاظ نظری به تقلید به مفهوم واقعی کلمه، یعنی تقلید شاعرانه و روایتگری ساده (diegesis) تقسیم می‌شود. منظور افلاتون از روایتگری ساده تمام آن چیزی است که شاعر از چیزی حکایت می‌کند که «با حرف زدن از طرف خودش، بی این که هیچ سعی و تلاشی کند، به ما بیاوراند که این یکی دیگر است که دارد حرف می‌زند»[1]. مطلب از همین قرار است که وقتی هومر در سرود اول ایلیاد در مورد فرسیس به ما می‌گوید «او به کشتی‌های با شکوه آخائیان پای نهاده بود، تا دختر خود را از اسارت باز خرد، در حالی که فدیه‌ای بی‌شمار با خود آورده و در دست، روی عصای زرین، ریسمان‌های آپولون کمانگیر را نگاه داشته بود و به همهٔ آخائیان، و مخصوصاً به دو پسر آتروس [آگاممنون و منلائوس] که فرماندهان سپاه بودند، التماس می‌کرد»[2]؛ یعنی از نظر افلاتون این قطعه نوعی «روایتگری ساده» است؛ برعکس، تقلید شامل چیزی است که درست از بیت بعدی شروع می‌شود؛ یعنی وقتی هومر خودِ فرسیس را به حرف زدن وامی‌دارد، یا بهتر از این، به گفتهٔ افلاتون، خود هومر حرف می‌زند ولی وانمود می‌کند که فرسیس است: «شما ای پسران آتروس، و شما نیز، ای آخائیان که ساق بندهای نیکو دارید، باشد که خدایان که در اولمپ مأوا دارند، توان ویران کردن شهر پریام را به شما عطا فرمایند، و پس از آن بی‌درد و رنجی به سراهایتان بازگردید! لیک شما را هم این توان هست که دخترم را به من باز پس دهید! و بدین خاطر، این فدیه را، به احترام آپولون کمانگیر، پسر زئوس، از من بپذیرید». افلاتون اضافه می‌کند: کلاً هومر می‌توانست روایتگری خود را به شکل منحصراً روایی هم دنبال کند، آن هم با حکایت کردن حرف‌های فرسیس به جای نقل آن‌ها، چیزی که در همان قطعه می‌توانست به شیوهٔ نقل قول غیرمستقیم و به نثر باز بگوید: «کاهن که نزد یونانیان آمده بود از خدایان خواست که به آنان توان تسخیر تروا و تخریب آن را عطا فرمایند، و از یونانیان خواست دخترش را در عوض فدیه، و به احترام خداوندگار، آپولون، به او باز پس دهند»[3]. این تقسیم نظری که در درون طرز بیان شاعرانه، دو حالت خالص و نامتجانس روایتگری و تقلید را در تقابل با هم قرار می‌دهد، یک طبقه‌بندی عملی از ژانرها را به دنبال دارد و آن را بنا می‌نهد، طبقه‌بندی‌ای که شامل دو حالت خالص، به اضافه حالتی مختلط، به عبارت بهتر حالتی تناوبی است که همان حالت حماسه است، چنان که بالاتر در مثال «ایلیاد» دیدیم.

طبقه‌بندی ارسطو در نظر اول کاملاً با طبقه‌بندی افلاتون متفاوت است، چون تمام شعر را به تقلید برمی‌گرداند، آن هم با تمیز دادن فقط دو حالت تقلیدی، یعنی تقلید مستقیم که همانی است که افلاتون فقط آن را اختصاصاً تقلید می‌نامد، و تقلید راویی که ارسطو همانند افلاتون، بر آن نام روایتگری (diegesis) می‌نهد. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد ارسطو، نه فقط همانند افلاتون، ژانر دراماتیک را کاملاً با حالت تقلیدی یکی می‌پندارد، بلکه بی آن که در اصل خصیصهٔ مختلط آن را در نظر بگیرد، ژانر حماسی را هم با حالت روایی خالص یکی می‌پندارد. این فروکاهش می‌تواند مربوط به این باشد که ارسطو، حالت تقلیدی را، سختگیرانه‌تر از افلاتون، توسط شرایط مربوط به صحنهٔ نمایش در بازنمایی دراماتیک، تعریف می‌کند. این فرو کاهش همچنین می‌تواند با این واقعیت توجیه شود که اثر حماسی، گذشته از آن که سهم دیالوگ‌ها با نقل قول مستقیم به عنوان مصالح در آن چه‌قدر باشد، و حتا اگر این سهم روایتگری هم بیش‌تر شود، اساساً روایی باقی می‌ماند، چون که این دیالوگ‌ها ضرورتاً در چارچوب بخش‌های روایی می‌مانند و بخش‌های روایی آن‌ها را سبب می‌شوند، بخش‌های روایی‌ای که به معنای دقیق، اصل و اساس، یا، اگر کسی دوست داشته باشد، تار و پود سخن (دیالوگ‌ها یا نقل قول مستقیم) را در اثر حماسی می‌سازند. به علاوه، ارسطو برتری هومر بر دیگر شاعران حماسه‌سرا را در این می‌بیند که او شخصاً در کم‌ترین حد ممکن، در شعرش مداخله می‌کند، آن هم در اغلب مواقع با به روی صحنه بردن شخصیت‌های مشخص، بر طبق نقشی که شاعر در شعر خود به آن‌ها می‌دهد، شعری که تا آخرین حد ممکن سعی بر تقلید کردن دارد[4]. به نظر می‌رسد که از این راه به خوبی بتوان خصیصهٔ تقلیدی دیالوگ‌های هومر، و بنابراین، تلویحاً، خصیصهٔ مختلط طرز بیان حماسه را شناخت، طرز بیانی که در بطنِ خود روایی است؛ ولی در بخش اعظم خود دراماتیک.

بنابراین تفاوت بین طبقه‌بندی افلاتون و ارسطو به کاربرد کمی متفاوت و سادهٔ اصطلاحات تقلیل می‌یابد: این دو طبقه‌بندی در اساس با هم شباهت دارند، یعنی در تقابل امر دراماتیک و امر روایی، که از نظر هر دو فیلسوف، اولی نسبت به دومی دارای خصیصهٔ تقلیدی بیش‌تری در نظر گرفته می‌شود: می‌توان گفت توافق بر این امر، با بیان عدم توافق در مورد ارزش امر دراماتیک و امر روایی، خاطرنشان می‌شود؛ چون که افلاتون شاعران را به عنوان مقلدان محکوم می‌سازد، اول هم از نمایشنامه‌نویسان، یعنی شاعران دراماتیک، شروع می‌کند، و بدون آن که از بین دیگر شاعران هومر را مستثنا کند، که باز هم بیش از حد لازم برای یک شاعر روایی، دارای تقلید شاعرانه قلمداد می‌شود، در آرمانشهر خود نیز جز یک شاعر آرمانی نمی‌پذیرد که طرز بیان شاعرانهٔ خشکش، تا حد ممکن کم‌تر دارای تقلید شاعرانه باشد؛ در حالی که ارسطو، در نظری که با نظر افلاتون قرینه است، تراژدی را بالاتر از حماسه جای می‌دهد و در آثار هومر همه آنچه را می‌ستاید که نوشتارش را به طرز بیان دراماتیک نزدیک می‌سازد، بنابراین هم دو نظام کاملاً همانندند، به استثنای یک بازگونی در ارزش‌ها: از نظر افلاتون، همانگونه که از نظر ارسطو، روایتگری یک حالت ضعیف و خفیف شدهٔ بازنمایی ادبی است - و در نظر اول شاید مشکل بتوان چیز دیگری را در روایتگری مشاهده کرد که اجازهٔ قضاوت دیگری را به ما بدهد.

با وجود این، در اینجا باید ملاحظهٔ دیگری را وارد کنیم که به نظر می‌رسد نه افلاتون در بند آن بوده است و نه ارسطو، و به روایتگری همهٔ ارزش و همهٔ اهمیتش را بازمی‌گرداند. تقلید مستقیم، آن گونه که بر صحنه می‌آید، شامل



حرکات و گفتار بازیگران است. مادامی که شامل حرکات است، تقلید مسلماً می‌تواند اعمال را باز نماید، ولی در اینجا از سطح زبانشناختی می‌گریزد، یعنی سطحی که فعالیتِ خاص شاعر در آن انجام می‌گیرد. مادامی که تقلید شامل گفتار است، یعنی سخنی که شخصیت‌های بر زبان می‌آورند (و لازم به گفتن نیست که در یک اثر روایی سهم تقلید مستقیم در همین حد است)، این تقلید، به معنای حقیقی کلمه بازنما نیست، چون که به باز تولید سخنی واقعی یا خیالی، همان طور که هست، اکتفا می‌کند. می‌توان گفت که ابیات دوازدهم تا شانزدهم ایلیاد، که در بالا ذکر شد، بازنمایی کلامی اعمال فرسیس را به ما ارائه می‌دهند، همین چیز را در مورد پنج بیت بعدی نمی‌توان گفت؛ این ابیات سخن فرسیس را بازنمی‌نمایند: اگر صحبت از سخنی باشد که واقعاً بیان شده است، این پنج بیت، دقیقاً، آن را تکرار می‌کند، و اگر صحبت از سخنی خیالی باشد، باز هم کاملاً دقیق، آن را می‌سازد: در هر دو حالت، هیچ عمل بازنمایی‌ای صورت نمی‌گیرد، در هر دو حالت، پنج بیت هومر شدیداً با سخنی فرسیس با هم در می‌آمیزد: مسلماً در مورد پنج بیت روایی پیش از این ابیات، مطلب بدین قرار نیست، و به هیچ شکلی با اعمال فرسیس مشتبه نمی‌شود، ویلیام جیمز می‌گوید: «کلمهٔ سگ، گاز نمی‌گیرد.» اگر عملی را تقلید شاعرانه بنامیم که بازنمایی یک واقعیت غیرکلامی با وسایل کلامی باشد، و، استثناءاً، بازنمایی واقعیتی کلامی (همان‌گونه که عملی را تقلید تصویری می‌نامیم که بازنمایی واقعیتی غیرتصویری، و استثناءاً، واقعیتی تصویری با وسایل تصویری باشد)، باید پذیرفت که تقلید در پنج بیت روایی یافت می‌شود، و در پنج بیت دراماتیک به هیچ‌وجه، پنج بیتی که فقط با درج کردن مطلبی خارجی در میان متنی که دارد واقعی را بازنمایی می‌کند، متن دیگری را تشکیل می‌دهند که مستقیماً از خود همان وقایع گرفته شده است: همانند این که نقاشی هلندی در قرن هفدهم، در پیشدستی به برخی از شگردهای مدرن، در میان تابلویی از طبیعت بی‌جان، نه نقش یک گوش ماهی، بلکه یک گوش ماهی واقعی گذاشته باشند. این مقایسهٔ بیش از حد ساده در این‌جا برای ملموس ساختن خصیصهٔ عمیقاً نامتجانس حالت بیانی‌ای است که ما آن‌قدر عادت کرده‌ایم که تندترین تغییرات آن را حس نمی‌کنیم. آنچه را افلاتون روایتگری «مختلط» می‌نامد، یعنی متداول‌ترین و فراگیرترین حالت ارتباط، متناوباً، با آهنگی یکسان، و همان‌گونه که گویا هانری میشو گفته است، «بدون حتا دیدن تفاوت بین این دو»، دستمایه غیرکلامی را «تقلید می‌کند»، که این روایتگری «مختلط» باید تا حدی که می‌تواند، در واقع آن را خوب بازنمایی کند، و دستمایه‌ای کلامی را «تقلید می‌کند» که خودش خود را بازنمایی می‌کند، و در اغلب مواقع این روایتگری «مختلط» به نقل کردن آن قانع می‌شود. اگر صحبت از روایت تاریخی شدیداً وفادار است، مورخ - راوی باید خیلی به تغییرات نظام حساس باشد، وقتی از تلاش برای روایت کردن روابط بین اعمالی که حالا به اتمام رسیده‌اند، به رونویس ماشینیِ حرف‌های گفته شده می‌پردازد، ولی وقتی صحبت از روایتگری‌ای است که بخشی یا تمام آن خیالی است، عمل داستان‌پردازی، که هم بر محتواهای کلامی و هم غیرکلامی اعمال می‌شود، بی‌شک برای تأثیر نهادن باید تفاوتی را که این دوگونهٔ تقلید را از هم جدا می‌سازد، از چشم پنهان کند، دو گونه‌ای که یکی، اگر جرأت کنم بگویم، کارش اخذ مستقیم است، در حالی که آن یکی نظامی نسبتاً پیچیده از چرخ دنده‌ها را وارد کار می‌سازد. با پذیرفتن این مطلب (چیزی که وانگهی پذیرفتنش مشکل است) که به تصور در آوردن اعمال و به تصویر در آوردن گفتار نامش یک عمل ذهنی مشابه است، «بیان» این اعمال و بیان این گفتار دو عمل کلامی به شدت متفاوت هستند. یا بهتر از این، فقط اولی حقیقتاً یک کار است، یک عمل مربوط به طرز بیان به معنای افلاتونی آن که شامل سلسله‌ای از جابه‌جاسازی‌ها و برقراری تعادل‌ها، و سلسله‌ای از انتخاب‌های اجتناب‌ناپذیر بین عناصری از ماجرا است که باید گرفت و عناصری که باید وانهاد، بین زاویه دیدهای مختلف ممکن، و غیره. - وقتی شاعر یا مورخ دارد یک سخنِ قبلاً گفته شده را رونویسی می‌کند، هیچ کاری صورت نمی‌گیرد. مطمئناً می‌توانیم (حتا باید) این تمایز بین عمل بازنمایی ذهنی و عمل بازنمایی کلامی - تمایز بین لوگوس و کلسیس - را رد کنیم، ولی این کار مستلزم رد کردن خود نظریهٔ تقلید است که خیال شاعرانه را به مثابهٔ شبحی از واقعیت تصور می‌کند که همان اندازه نسبت به سخنی که آن را بیان کرده استعلا یافته است که واقعه‌ای تاریخی نسبت به سخن مورخ، خارجی است یا منظره‌ای بازنمایی شده نسبت به [illegible] که آن را به نمایش می‌گذارد: یعنی نظریهٔ تقلید، نظریه‌ای است که هیچ ته [illegible]ی بین خیال و بازنمایی نمی‌نهد، ابژهٔ خیال در این نظریه به یک واقعیت ظاهری برمی‌گردد که منتظر است بازنمایی شود. بنابراین به نظر می‌رسد که در این چشم انداز حتا خود مفهوم تقلید در سطح لکسیس، یک سراب محض است، هر چه آدم به آن نزدیک‌تر می‌گردد، محوتر می‌شود: زبان نمی‌تواند کاملاً از چیزی تقلید کند مگر از خود زبان، یا دقیق‌تر از این، یک سخن نمی‌تواند کاملاً از چیزی تقلید کند مگر از یک سخن کاملاً مشابه؛ خلاصه، یک سخن نمی‌تواند جز از خودش تقلید کند. تقلید مستقیم، به منزلهٔ لکسیس، دقیقاً یک این همان‌گویی است.

بنابراین ما به این نتیجهٔ غیرمنتظره رسیدیم که تنها حالتی که ادبیات می‌تواند به عنوان بازنمایی بشناسد، روایتگری است؛ یعنی معادل کلامی وقایع غیرکلامی و همچنین (همان‌گونه که مثالی که افلاتون زده است این مطلب را نشان می‌دهد) وقایع کلامی، جز این که در این حالت آخری، بازنمایی در برابر یک نقل قول مستقیم محو می‌شود، نقل قول مستقیمی که هر نوع کارکرد بازنمایی را از بین می‌برد، تقریباً شبیه یک مسئول قسم دادن متهمان و شاهدان در دادگاه که می‌تواند سخن خود را قطع کند تا بگذارد خود متهم یا شاهد سوگند بخورد. پس بازنمایی ادبی، یعنی همان تقلید شاعرانهٔ قدیمی، روایتگری نیست به اضافهٔ «سخنان»: روایتگری است، و فقط روایتگری. افلاتون تقلید شاعرانه را در تقابل با روایتگری (diegsis) می‌نهاد، به مثابهٔ تقلیدی (imitation) کامل در تقابل با تقلید ناکامل؛ ولی تقلید کامل دیگر تقلید نیست، خود همان چیز است و سرانجام این که تقلید تنها، ناکامل است: تقلید شاعرانه (mimesis)، همان روایتگری (diegesis) است. ◆