استحاله‌های طرح داستان

نوشتهٔ پل ریکور
ترجمهٔ مراد فرهادپور

تقدّم فهم روایی در نظام معرفت‌شناختی ــ که در فصل بعد در پرتو نقد جاه‌طلبیها و تبیینهای عقلانی علم روایت‌شناسی (narratology) از آن دفاع خواهیم کرد ــ باوری است که تصدیق و حفظ آن منوط بدان است که نخست عرصه یا گستره‌ای برای تحقق این فهم روایی مهیّا کنیم و نشان دهیم که این فهم فی‌الواقع همان نمونهٔ اصلی و اولیه‌ای است که علم روایت‌شناسی جویای تقلید و نسخه‌برداری از آن است. پس روشن است که وظیفهٔ سخت و دشواری پیش‌روی من است. نظریهٔ ارسطویی طرح داستان در عصر و زمانه‌ای تدوین شد که فقط تراژدی و کمدی و حماسه «ژانرهایی» شایستهٔ تأمل فلسفی تلقی می‌شدند. ولی از آن‌زمان تاکنون انواع جدیدی، حتی در درون ژانرهای تراژیک و کمیک و حماسی، ظاهر شده‌اند، و ظهور آنها احتمالاً این شک را برمی‌انگیزد که آیا نظریه‌ای مناسب و سازگار با کنش شعریِ نویسندگان عهد باستان، هنوز هم می‌تواند دربارهٔ آثار جدیدی نظیر *دُن‌کیشوت* یا *هملت* سخنی بگوید. نکتهٔ مهمتر، ظهور ژانرهای جدید، به‌ویژه رُمان، است که ادبیات را به آزمایشگاهی عظیم برای تجارب و آزمونهایی بدل کرده است که در آنها همهٔ هنجارها و قواعد پذیرفته‌شده، دیر یا زود، طرد گشته‌اند. پس جای دارد که از خود بپرسیم آیا «طرح داستان» نیز همانند رمانهایی که همه‌چیزشان در طرح قصه خلاصه می‌شود، به‌مقوله‌ای بسته و محدود و منسوخ بدل شده است یا خیر. به‌علاوه، تکامل ادبیات فقط به تولید انواع جدید در ژانرهای قدیمی یا حتی تولید ژانرهای جدید در متن منظومهٔ صورتهای ادبی، محدود نمانده است. به‌نظر می‌رسد که ادبیات، در طی سرگذشت پرفرازونشیب خود، مرزهای میان ژانرها را محو و کمرنگ ساخته، نفسِ اصل **نظام** را که ریشهٔ

مفهوم طرح داستان است، مورد تردید قرار داده است. آنچه امروز مورد سؤال است نفسِ این تصور است که گویا هر اثر ادبی واحدی باید به یک پارادایم یا سرمشق پذیرفته‌شده منتسب شود.[۱] آیا محو شدن تدریجی مقولهٔ طرح داستان از افق ادبیات معاصر حقیقتی آشکار نیست، آن‌هم با توجه به این واقعیت که اصلیترین تمایزِ مابین شیوه‌های مختلف تألیف یا نگارش، یعنی تمایز مربوط به نگارش تقلیدی (mimetic)، رنگ‌باخته و می‌رود تا شکل و هویتِ خاص خود را یکسره از دست بدهد؟

از این‌رو، سنجش ظرفیت و قابلیت دگرگونیِ مقولهٔ طرح در ورای حوزهٔ اولیهٔ کاربرد آن در **بوطیقای** ارسطو، و تشخیص آستانه یا مرزی که با تخطّی از آن، مفهوم «طرح داستان» قدرت تمیز و اعتبار خویش در مقام ملاک سنجش و نقد را به‌کلی از دست می‌دهد، کاری ضروری و بعضاً فوری و فوتی است.

تحقیق در باب مرزهایی که مفهوم طرح فقط در محدودهٔ آنها معتبر باقی می‌ماند، متکی به دستاوردهای ما در تحلیل محاکاتِ ۱ است.*

---

* منشأ بحث ریکور دربارهٔ مفهوم «تقلید» یا «محاکات» *(mimesis)* تعریف ارسطو در کتاب *بوطیقا* است. او در دیباچهٔ جلد اول *زمان و روایت* می‌گوید: «به قول ارسطو، طرح داستان همان مایمسیس [یا تقلید، نمایش، بازنمایی] کنش [یا عمل، کردار، واقعه] است. من، به وقتش، دست‌کم سه مفهوم را در این اصطلاح مایمسیس تمیز خواهم داد: اشاره و بازگشتی به پیشْ فهمِ عادی و مأنوس ما از نظام کنش؛ پا نهادن به قلمرو تألیف یا نگارش شعری [ادبی]؛ و دست آخر، دستیابی به یک پیکربندی جدید از نظام کنش به‌یاری این پیکربندی یا تألیف شعری.» (*زمان و روایت*، xi) پس ما در واقع با سه مرتبه یا مرحله از تجربه، سه نوع محاکات یا طراحی داستان و سه وجه از پیکربندی زمان توسط روایت سروکار داریم. در هر یک از این سه مرحله ما به یاری روایت و داستان به تجارب خود از کنشها و وقایع زندگیمان، شکل، معنا و نظم می‌بخشیم؛ یا به‌عبارت دیگر، جوهر سیال و بی‌نظم تجربهٔ بشری، یعنی همان زمان را در قالبها یا طرحهای داستانی می‌ریزیم، تا از این طریق فهم این تجربه‌ها برای ما و دیگران، و همچنین ایجاد ارتباط و انتقال تجارب ممکن گردد. در مرحلهٔ اول، در سطح زندگی واقعی و هرروزه، به یاری پیشْ فهمها و پیشداوریهای برخاسته از تاریخ و سنت فرهنگی خود، به وقایع و کنشها نظم می‌بخشیم. این نظم، امری آشنا و مأنوس و غیرعمدی است که ما از آغاز خود را در آن می‌یابیم و بیش از آنکه «سازندهٔ» آن باشیم، هویت خود را از آن کسب می‌کنیم. ریکور این شکل از ساماندهی به تجربه و زمان را پیکربندی قبلی (prefiguration) یا محاکاتِ ۱ (mimesis1) می‌نامد. در مرحلهٔ دوم، از طریق تألیف و نگارش ادبی و به یاری صناعات شعری (figures) و شگردهای روایی، تجربه‌های زمانی را در قالب طرح داستان، تألیف و ترکیب می‌کنیم؛ و این همان پیکربندی (configuration) یا محاکاتِ ۲ است. در مرحلهٔ سوم، خواننده به واسطهٔ قرائت و فهم اثر ادبی، به درک جدیدی از زندگی و تجربه و زمان می‌رسد و پیشْ فهمها و پیشداوریهای او دگرگون می‌شود. ←

فراسوی داستان تراژیک

طرح داستان، در آغاز و در صوریترین سطح، به منزلهٔ دینامیزم یا پویشی تمام‌ساز تعریف شد که حکایتی کامل و وحدت‌یافته را از دل انبوه حوادث و وقایع گوناگون بیرون می‌کشد، یا به‌عبارت دیگر، این تنوع و گوناگونی را به داستانی وحدت‌یافته و کامل بدل می‌کند. این تعریف صوری، ما را به عرصه یا میدانِ مجموعه‌ای از تبدیلهای (transformations) قاعده‌مند هدایت می‌کند که اطلاق عنوان طرح به آنها فقط تا زمانی جایز است که تشخیص حضور کلهای زمانی برای ما ممکن باشد ــ کلهایی که به واسطهٔ آنها مجموعه‌ای از عناصر ناهمگون، نظیر شرایط، اهداف، وسایل، کنشهای متقابل و نتایج خواسته یا ناخواسته، با یکدیگر جمع و ترکیب می‌شوند. به همین دلیل است که مورخی چون پل وین می‌تواند مفهوم طرح را به صورت قابل‌ملاحظه‌ای توسعه بخشد و کارکرد خاصی را بدان نسبت دهد: ترکیب و ادغام عناصر و مؤلفه‌های به‌غایت تجریدیِ فرآیند تغییر اجتماعی که کشف آنها حاصل کار مکاتب جدید تاریخنگاری، نظیر مکتب ضدِ وقایع‌نگاری، یا حتی مکتب موسوم به تاریخ دنباله‌ای* بوده است. ادبیات نیز باید بتواند مقولات خود را در چنین مقیاسی گسترش بخشد. فضای لازم برای این تحول را سلسله‌مراتب پارادایمها، که در فوق بدانها اشاره شد، فراهم می‌آورد: سلسله‌مراتب انواع و ژانرها و صورتها. می‌توان این فرضیه را صورتبندی کرد که استحاله‌های طرح داستان چیزی نیست مگر موارد جدیدی از تحقق اصل صوریِ پیکربندیِ (configuration) زمانی در عرصهٔ ژانرها و انواع و آثار منفردی که تاکنون ناشناخته مانده‌اند.

به نظر می‌رسد که ربط و شایستگی مفهوم طراحی داستان (emplotment) بیش از هرجا در محدودهٔ قلمرو رُمان مدرن موضوع منازعه بوده است. فی‌الواقع، رمان مدرن، از بدو پیدایش، از حیث پویایی و غنا، خود را به منزلهٔ ژانر ممتاز معرفی کرده است. این ژانر که طبق انتظار همگان می‌بایست در قبال یک وضع اجتماعی جدید و سریعاً متغیّر واکنش نشان دهد، خیلی زود از

→

بدین‌ترتیب، آدمی تجارب خود را در قالبها و طرحهای جدید می‌ریزد (محاکاتِ ۳) و آنرا مجدداً پیکربندی (refigurations) می‌کند.

* تاریخ دنباله‌ای (Serial history)، شکل جدیدی از تاریخنگاری است که مبدأ آن مکتب فرانسوی آنال بوده است. در این نوع تاریخنگاری به عوض ارائهٔ یک روایت کلی نک‌خطی از وقایع، دنباله‌های گوناگونی از علت و معلولها، که هر یک سرعت و دینامیزم تاریخی خاص خود را دارد، بررسی می‌شوند.

چنگ قدرت فلج‌کنندهٔ منتقدان و ممیّزان گریخت.[۳] به‌واقع، اکنون دست‌کم سه قرن است که رمان مدرن نقش کارگاهی شلوغ و پُرکار را برای انجام آزمایشهای جدید در عرصه‌های گوناگون شکلدهی و تنظیم و بیان زمان ایفا کرده است.[۴]

مانع اصلی و مهمی که رمان می‌بایست نخست با آن روبه‌رو شود و سپس کاملاً بر آن چیره گردد، برداشتی از مقولهٔ طرح بود که خطایی مضاف را در خود نهفته داشت. خطای اول آن بود که این برداشت، به نحوی ساده و خام از حوزهٔ دو ژانر قدیمی و شکل‌یافته، یعنی حماسه و درام، به‌حوزهٔ رمان منتقل شده بود؛ و خطای دوم ناشی از این امر بود که هنر کلاسیک، به‌ویژه در فرانسه، روایتی جزمی و مثله‌شده از قواعد مأخوذ از ***بوطیقای*** ارسطو را بر این دو ژانر تحمیل کرده بود. در اینجا کافی است دو نکته را به یاد آوریم: از یک سو، تفسیر محدودکننده و دست‌وپابندی که از قاعدهٔ وحدت زمان، با تکیه بر مطالب فصل هفتم ***بوطیقا***، ارائه می‌شد، و از سوی دیگر، این الزام قطعی که باید روایت خویش را ــ به تبع روش هومر در ***اودیسه*** ــ از **وسط داستان** شروع کنیم و سپس به منظور توضیح وضع موجود رفته‌رفته عقب برویم، تا در نهایت بتوانیم اثر ادبی را به‌روشنی از روایت تاریخی تمیز دهیم ــ روایتی که بنا به رسم رایج می‌بایست سیر نزولی زمان را پی گیرد، شخصیتهای خویش را بی هیچ وقفه یا گسستی از تولد تا مرگ هدایت کند و همهٔ فواصل موجود در طیف یا گسترهٔ زمانی خویش را با روایت و کلام پُر کند.

زیر نگاه این قواعد، که در هیأت نوعی دستورالعمل آمرانه برای پندآموزی و نگارش داستانهای آموزنده تبلور یافته بود، طرح داستان فقط می‌توانست صورت یا شکلی دربسته و با سر و ته تلقی شود که خواندنش آسان است، به‌نحوی متقارن برحسب پایانی روشن تنظیم شده است، و پایه و اساس آن نیز وجود پیوندی علّی میان پیچیدگی آغازین و گرهگشایی فرجامین داستان است که تشخیص آن برای هر خواننده‌ای سهل است. به‌طور خلاصه، طرح داستان، شکلی ادبی محسوب می‌شد که در آن بخشها یا اپیزودهای مختلف به‌روشنی از طریق پیکربندی به یکدیگر متصل می‌شدند.

یکی از نتایج مهم این برداشتِ سراپا محدود از مقولهٔ طرح، در دامن زدن به کج‌فهمیِ اصل صوریِ طراحی داستان سهمی بارز داشت. درحالی‌که ارسطو شخصیتهای داستان را تابع مقولهٔ طرح کرده بود، که در ارتباط با حوادث و شخصیتها و افکار، مفهوم جامع و فراگیر اثر محسوب می‌شد، در رُمان مدرن ما شاهد آن هستیم که چگونه مقولهٔ شخصیت بر مقولهٔ طرح سبقت می‌جوید، با آن برابر و همتراز می‌شود، و سرانجام آن را به تمامی پشت سر می‌گذارد.

وقوع این انقلاب در تاریخ ژانرهای ادبی به هیچ وجه بی‌دلیل نبود. فی‌الواقع، مقولهٔ

شخصیت همان عنوان یا سرفصلی است که می‌توانیم سه مورد مهم و بارز از توسعه و بسط دیدگاهها در چارچوب ژانر رمان را تحت آن طبقه‌بندی کنیم.

اولاً، رمان با بهره‌برداری از گشایشی که در عرصهٔ حکایات پیکارسک* رخ داده بود، حوزهٔ اجتماعی وقوع حوادث و ماجراهای داستان را به‌صورت قابل‌ملاحظه‌ای گسترش می‌بخشد. حال دیگر به عوض اعمال نیک و بد شخصیتهای افسانه‌ای یا مشهور، سرگذشت مردان و زنان معمولی است که باید بازگویی شود.

رمان انگلیسی قرن هجدهم گواهی است بر تسخیر قلمرو ادبیات به دست مردمان عادی. به علاوه، چنین به‌نظر می‌رسد که داستان به سوی شکلِ قطعه‌ای یا اپیزودیک حرکت کرده است، آن هم به واسطهٔ تأکیدش بر کنشهای متقابلی که از دل یک بافت اجتماعی به غایت تفکیک‌شده‌تر سر بر آورده‌اند و خصوصاً به واسطهٔ صور بی‌شمار در هم تنیده‌شدنِ مضمون اصلی و مسلط داستان، یعنی عشق، با مضامین دیگری نظیر پول و شهرت و نظام قواعد اخلاقی و اجتماعی ــ یا در یک کلام، با شکل جدیدی از کنش بشری (پراکسیس) که به طرزی نامحدود شاخه‌شاخه شده است.[۵]

دومین شکلِ بسط مقولهٔ شخصیت ــ ظاهراً به قیمت تحدید مقولهٔ طرح ــ در **رمان تربیتی** (Bildungsroman) تجلی می‌یابد، که در آثار شیلر و گوته به اوج خود رسید و تا آغاز ثلث سوم قرن بیستم نیز ادامه یافت. در این نوع رمان، ظاهراً همه چیز منوط به بیداری و بلوغ شخصیت اصلی است. در مرحلهٔ نخست، به بلوغ رسیدن اوست که چارچوب روایتی رمان را شکل می‌بخشد؛ و در مراحل بعدی، آنچه به‌طور فزاینده تحول این نوع داستان را هدایت می‌کند، شکها و پریشانیهای شخصیت اصلی و مشکلات او در کشف هویت و جایگاه خویش در جهان است. مع‌هذا، در سراسر این تحول، آنچه اساساً از داستانِ روایت‌شده طلب می‌شد، تنیدن و بافتن پیچیدگیهای روانی و اجتماعی در یکدیگر بود. این شکل جدید از توسعه و گسترش، مستقیماً از شکل قبلی نشأت می‌گیرد. فن روایتگری در عصر طلایی رمان در قرن نوزدهم، یعنی از بالزاک تا تولستوی، قبلاً به این نیاز پاسخ گفته بود، آن هم با توسل به منابع و امکانات نهفته در یک قاعدهٔ روایتی کهن که خود عبارت بود از تعمیق شخصیت به‌یاری روایت بیشتر و بیشتر، و اخذ لوازم و مقتضیاتِ سطح بالاتری از پیچیدگی در قطعات و اپیزودها، از دلِ غنای شخصیت. در این معنا، شخصیت و طرح داستان، متقابلاً بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند.[۶]

---

* پیکارسک Picaresque، به داستانهایی اطلاق می‌شود متشکل از قطعات کوتاه با مضامینی غالباً هجوآمیز که قهرمان آنها فردی زیرک و دغلباز و فرصت‌طلب است. این نوع حکایات نخستین‌بار در اسپانیای قرن شانزدهم رواج یافت. ــم.

در قرن بیستم منبع و منشأ جدیدی برای افزایش پیچیدگی عیان گشته است، به‌ویژه با ظهور رمانِ مبتنی بر جریان سیال ذهن، که نمونهٔ مجسم آن یکی از آثار ویرجینیا وُلف است. این رمان که در فصول بعدی به تفصیل بررسی خواهد شد، از نظر ادراک زمان شاهکاری واقعی است.[۷] آنچه اکنون در مرکز توجه همگان جای گرفته است، ناتمام بودن شخصیت، تنوع سطوح گوناگون ضمیر آگاه و نیمه‌آگاه و ناآگاه، جوشش امیال مبهم و آشفته، و سرشت شکل‌نیافته و بخارگونهٔ احساسات و عواطف است. به‌نظر می‌رسد که در وضع کنونی، مقولهٔ طرح داستان، بیش از باقی، با مشکل روبه‌روست. درحالی‌که اکتشاف در مغاکهای آگاهی ظاهراً نشانگر این حقیقت است که حتی زبان نیز عاجز از جمع‌وجور کردن خود و دستیابی به شکلی معیّن است، آیا ما هنوز هم می‌توانیم از طرح داستان سخن بگوییم؟

با این همه، در این بسطهای متوالی مقولهٔ شخصیت، به قیمت تحدید مقولهٔ طرح، هیچ چیزی وجود ندارد که مشمول اصل صوری پیکربندی و در نتیجه مشمول مفهوم عام طراحی داستان نباشد. حتی به جرأت می‌گویم که در آنها هیچ چیزی وجود ندارد که ما را به فراسوی تعریف ارسطویی از داستان (muthos)، به مثابهٔ تقلید کنش یا عمل، سوق دهد. پهنای عرصهٔ کنش نیز همپای پهنای طرح داستان افزایش می‌یابد. البته باید دانست که منظور از «کنش» چیزی بیش از رفتار قهرمانان است که تغییراتی مرئی در وضع یا بخت و اقبال آنان ایجاد می‌کند، یعنی چیزی بیش از آنچه معمولاً ظاهر بیرونی آنان نامیده می‌شود. کنش، در این معنای گسترش‌یافته، دگرگونی اخلاقی شخصیتها و رشد و آموزش و تشرّف و آشنایی آنان با پیچیدگیهای هستیِ اخلاقی و عاطفی را نیز شامل می‌شود. به‌علاوه، کنش، به مفهومی باز هم ظریفتر، تغییرات صرفاً درونی را نیز در بر دارد، تغییراتی که بر سیر زمانی احساسات و عواطف تأثیر می‌گذارند؛ و در نهایت، حتی آن سطوح و مراتبی از درون‌نگری هم که از حداقل آگاهی و ساماندهی برخوردارند، به حوزهٔ کنش تعلق دارند.

بدین‌ترتیب می‌توان، با اتکا به سرشت فراگیر مقولهٔ طرح در قیاس با مقولات محدودتری چون واقعه و شخصیت و فکر، مفهوم تقلید از کنش را تا فراسوی عرصهٔ «رمانِ حادثه و کنش»، به مفهوم دقیق این اصطلاح، امتداد بخشید، به‌صورتی که این مفهوم رمانهای معطوف به شخصیت یا معطوف به ایده را نیز شامل شود. حد و مرز آن حوزه‌ای که براساس مفهوم تقلید از کنش (mimesis praxeos) تعیین و تعریف می‌شود، همان حد و مرز ظرفیتِ روایت در «عرضه و بیان» موضوع خود بر اساس راهبردهای معیّن است؛ حاصل این ظرفیت یا قابلیت نیز ظهور کلهایی یکتا و منفرد است که می‌توانند از طریق تداخل و بازیِ برداشتها و انتظارات و واکنشهای خواننده، «لذت خاص» خود را تولید کنند. بدین‌معنا، رمان مدرن به ما می‌آموزد که

چرا باید مفهوم کنشِ تقلیدشده یا بازنمودشده را تا جایی امتداد و گسترش دهیم که بتوان گفت نوعی اصل **صوری** تألیف بر مجموعهٔ تغییرات حاکم است، تغییراتی که بر حال و روز موجوداتی شبیه به ما تأثیر می‌گذارند ــ خواه این موجودات فرد باشند یا جمع، به مانند قهرمانان رمانهای قرن نوزدهم اسمی خاص را یدک بکشند، یا مثلِ قهرمان کافکا فقط با حرف اول نامشان (ک) مشخص شوند، یا حتی، در نهایت، همچون قهرمان بکت نام‌ناپذیر باشند.

بنابراین، تاریخ ژانرِ رمان ما را ملزم نمی‌سازد تا از اصطلاح «طرح» در مقام همبستهٔ (correlate) فهم‌روایی دست بشوییم. مع‌هذا، فهم دلایل شکست ظاهری مقولهٔ طرح، مستلزم آن است که به این‌گونه ملاحظات تاریخی در مورد گسترش این ژانر بسنده نکنیم. تقلیلِ مفهوم طرح داستان به مقولهٔ خطِ داستانی ــ یا شِما یا خلاصهٔ وقایع ــ دلیلی دارد که چندان بدیهی نیست. اگر طرح داستان، پس از تقلیل یافتن به چنین اسکلتی، در چشم همگان به صورت نوعی قیدوبند خارجی، یاحتی قیدوبندی مصنوعی و نهایتاً غیرضروری و دلبخواهی، ظاهر شد، دلیلش آن بود که از بدو تولد رمان تا پایان عصر طلایی آن در قرن نوزدهم، مسأله‌ای فوریتر و اضطراریتر از مسألهٔ هنر تألیف و نگارش، همهٔ اذهان را به‌خود معطوف ساخته بود: مسألهٔ حقیقت‌نمایی (verisimilitude). آنچه نشستن این مسأله به جای مسألهٔ قبلی را تسهیل کرد، این واقعیت بود که پیروزی [مسأله] حقیقت‌نمایی تحت لوای مبارزه با «قراردادها» به ویژه مبارزه با مقولهٔ طرح، تحقق یافت؛ مقوله‌ای که در آن زمان بر مبنای اشکال باستانی و الیزابتی و «کلاسیکِ» (به مفهوم فرانسوی واژه) حماسه و تراژدی و کمدی تعریف می‌شد. مبارزه با این قراردادها و دفاع از حقیقت‌نمایی، نبردی واحد را تشکیل می‌داد. همین توجه و علاقه به راستگویی در باب واقعیت ــ به مفهوم وفاداری و صداقت نسبت به واقعیت ــ یا علاقه به برابرساختن هنر و زندگی بود که بیش از هر چیز به پوشیده ماندن مسائل مربوط به تألیف روایت یا داستان‌پردازی کمک کرد.

لیکن این مسائل هرگز به تمامی حذف نشدند، بلکه صرفاً جابه‌جا شدند. برای تشخیص این نکته کافی است اندکی در انواع گوناگون شگردهای خاص رمان تأمل کنیم که در بدو حیات رمان انگلیسی به‌منظور پاسخگویی به ضرورتِ ترسیمِ حقیقتِ روزمرهٔ زندگی به کارگرفته شدند. برای مثال، دفو، مؤلف *رابینسون کروزو*، نوعی شکل شبه اتوبیوگرافیک را برگزید، آن هم با تقلید از انبوه بی‌شمار خاطرات و سرگذشت‌نامه‌ها و اتوبیوگرافیهای اصیلی که در طی همان‌دوره به قلم کسانی انتشار یافت که در سنت کالونیستی، یعنی بر اساس رعایت انضباط روحی و خودکاوی هر روزه، پرورش یافته بودند.

بعد از دفو، ریچاردسون نیز به هنگام نگارش دو رمان *پاملا* (*Pamela*) و

کلاریسا (Clarissa) بر این باور بود که می‌تواند با استفاده از شگرد به غایت تصنعیِ نامه‌نگاری و مکاتبات خصوصی، تجارب شخصی و درونی ــ نظیر تخاصم میان عشق رمانتیک و نهاد ازدواج ــ را، حتی با صداقتی فزونتر، توصیف و ترسیم کند، آن هم به رغم معایب و کاستیهای مشهود این شگرد، از قبیل: محدودیت توان گزینش، غلبه و نفوذ مواد و مطالب زاید، پرگویی بی‌مورد و تکرار و جابه‌جایی. اما از نظر ریچاردسون محاسن این شگرد، بی هیچ بحث یا مجادله‌ای، بر معایب آن می‌چربید. او قهرمان مؤنث رمان خویش را واداشت تا همه چیز را به صورت مستقیم و بی‌واسطه به روی کاغذ بیاورد، و از این طریق توانست حسِ وجود قرابتی عمیق میان نوشتن و احساس کردن را به خوانندگانش القا کند. به علاوه، استفاده از صیغهٔ زمان حال، در ایجاد این حسِ بی‌واسطگی مؤثر واقع شد، البته به لطف نگارش تقریباً همزمانِ احساس درونی و شرایط عینی موجد آن احساس. اتخاذ این روش، در عین‌حال، موجب حذف دشواریهای حل‌ناپذیری شد که نگارش اتوبیوگرافیِ خیالی*، که به منابع و امکانات حافظه‌ای باورناپذیر متکی بود، بدانها دامن می‌زد و دست‌آخر آنکه این روش به خواننده رخصت می‌داد تا در آن وضع روانی که پیش‌فرض استفاده از شگرد مکاتبه است، مشارکت کند ــ یعنی در آن معجون حاصل از اختلاط ظریف و حساسِ لب فروبستنها و درددلهای بی‌پرواکه ذهن هر مرد و زنی را که قصد دارد احساسات درونی خویش را به روی کاغذ بیاورد، اشغال می‌کند؛ و البته واکنش خوانندگان نیز مبتنی بر مخلوطی به همین اندازه ظریف و حساس است، مخلوطی از رفتار غیراخلاقیِ تجسس یا به اصطلاح دید زدن از سوراخ کلید، با معافیت اخلاقی مربوط به قرائت خصوصی و بی‌صدا.

بی‌تردید آنچه این رمان‌نویسان را از بازاندیشی در سرشت تصنعی این‌گونه قراردادهای ادبی بازداشت، که خود فی‌الواقع در حکم بهایی بود که آنان باید در جستجوی خویش برای دستیابی به‌واقعیت محتمل می‌پرداختند، این باور بود که می‌توان همهٔ عناصر بلاغی و مجازی و تزئینی را از زبان زدود و آن را به سرِ کار و وظیفهٔ نخستین خود بازگرداند. رمان‌نویسان در این باور با نحلهٔ تجربه‌گرای فلاسفهٔ زبان، از لاک گرفته تا رییدِ، شریک بودند؛ و بنا به گفتهٔ لاک، وظیفهٔ اصلی زبان چیزی نبود مگر «نقل معرفت ما از اشیاء و امور». این نحو اطمینان و اعتماد به کارکرد ارجاعی زبان و خودانگیختگی آن، یعنی همان زبانی که کاربرد غیرمجازی خود را بازیافته است،

---

* منظور مؤلف از اتوبیوگرافی خیالی یا کاذب (pseudo-autobiography)، رمانهایی است که از زبان قهرمان داستان و به صیغهٔ اول شخص روایت می‌شوند و مضمون آنها سرگذشت یا شرح حال خود راوی است. از آنجا که در این‌گونه رمانها، شخصیتی خیالی، مثلاً دیوید کاپرفیلد، زندگینامهٔ خود را مستقیماً به خواننده عرضه می‌کند، پس می‌توان آنها را اتوبیوگرافیِ خیالی یا کاذب نامید. ــ م.

همان‌قدر مهم است که خواستِ بازگرداندنِ تفکر مفهومی به اصل و خاستگاه مفروض آن در تجربهٔ آدمی از امور خاص یا جزئی. در واقع، بدون آن اعتماد و اطمینان، این خواست نیز وجود نمی‌داشت. به‌راستی چگونه می‌توان تجربهٔ امر خاص یا جزئی را به‌کمک زبان توصیف کرد، اگر بازگرداندن زبان به سویه یا وجه ارجاعی ناب آن ممکن نباشد، همان سویه‌ای که جزءلاینفک سرشت فرضاً غیرمجازی زبان محسوب می‌شود؟

واقعیت آن است که این بازگشت به تجربه و به زبان ساده و سرراست، پس از سرایت به قلمرو ادبیات، منجر به خلق ژانر جدیدی شد که مشخصهٔ اصلی آن تلاش برای برقراری دقیقترین تناظر و تطابق ممکن میان اثر ادبی و واقعیت تقلیدشده در اثر بود.[۸] یکی از نتایج ضمنی این تلاش، تقلیل مایمسیس (محاکات) به تقلید، به مفهوم نسخه‌برداری است، مفهومی که به‌کلی با ***بوطیقای*** ارسطو بیگانه است. از این‌رو، تعجبی ندارد که اتوبیوگرافی خیالی و شگرد یا فرمول مکاتبه‌ای، هیچ‌یک برای رمان‌نویسانِ مبدع این روشها، مسأله یا مشکلی ایجاد نکرد. صرف‌نظر از آنکه روایت قهرمان بعد یا همزمان با وقوع ماجرا تحقق می‌یافت، حافظه همواره از اتهام یا ظنّ خطاکاری مصون بود. از دید لاک و هیوم، حافظه یا خاطره پشتوانهٔ اصل علیت و مبنای هویت شخصی بود. از این‌رو، چنین تصور می‌شد که ترسیم بافت زندگی روزمره به دقیقترین وجه ممکن، امری قابل حصول و نهایتاً فارغ از مسائل حل‌ناشدنی است.

نکتهٔ جالب‌توجه و معماگونه آن است که بازاندیشی در باب خصلت شدیداً قراردادیِ گفتار این‌گونه رمانها، همان عاملی بود که نهایتاً به بازاندیشی در باب شرایط صوری ظهور این قرابت موهوم [میان رمان و واقعیت] منجر شد، و نتیجهٔ نهایی این تحولات نیز شناسایی و تصدیق منزلت خیالی و داستانی خود رمان بود. هرچه باشد، ثبت آنی و خودانگیخته و صادقانهٔ تجربه در رمان مکاتبه‌ای، همان‌قدر قراردادی است که یادآوری گذشته به یاری حافظه‌ای فرضاً خطاناپذیر در رمان مبتنی بر اتوبیوگرافی خیالی. در واقع، پیش‌فرض ژانر مکاتبه‌ای آن است که می‌توان نیروی بازنمایی نهفته در کنش تئاتری یا صدای زندهٔ فرد قصه‌گو را به میانجی نوشتن، آن هم بدون هیچ‌گونه اُفتی در قدرت اقناعی، به خواننده منتقل کرد. بدین‌ترتیب، اعتقاد به مرجعیت کلام چاپ‌شده که جای خالی صدای زنده را پر می‌کند، مکمل اعتقاد تجربه‌گرایانی نظیر لاک شد که می‌گفت زبانِ پاک‌شده از آرایه‌ها و زیورهای بلاغی، واجد نوعی ارزش ارجاعی تمام و کامل است. شاید ضرورت داشت که در آغاز، قصد اعلام‌شدهٔ رمان‌نویسان در مورد محتمل بودن طرح داستان با نیت و هدف «بازنمایی» واقعیت زندگی خلط شود، تا از این طریق، برداشت به غایت محدود و تصنعی از مقولهٔ طرح کنار گذاشته شود و متعاقب آن، مسائل و معضلات مربوط به تألیف و نگارش در پرتو تأمل و بازاندیشی در شرایط صوریِ عرضهٔ یک

بازنمایی صادقانه، آشکار گردد. به عبارت دیگر، شاید ضرورت داشت که قراردادهای ادبی به نام امر محتمل [یا محتمل بودن طرح] زیرپا گذاشته شوند، تا معلوم شود که بهای دست‌یازیدن به چنین کاری، افزایش ظرافت و خلوص نگارش، و ابداع طرحهایی بس پیچیده‌تر است؛ طرحهایی که، در این معنای خاص، هر چه بیشتر و بیشتر از واقعیت و زندگی فاصله می‌گیرند. دربارهٔ این حیله یا زیرکی عقل* در تاریخ ژانر رمان سخن بسیار می‌توان گفت، ولی این معما یا پارادوکس هنوز باقی است که تصفیه و پالایش فن روایت ــ که خود از علاقهٔ مؤلفان به وفاداری به واقعیت روزمره نشأت می‌گرفت ــ همان عاملی بود که انظار را متوجه امری ساخت که ارسطو آن را، به مفهوم وسیع کلمه، «تقلید از کنش» برحسب «ساماندهی وقایع» در یک طرح داستانی می‌نامید؛ کدام‌اند آن قراردادها یا شگردهای تصنعی که برای دمیدن روح حیات به نوشته، یا برای ساختنِ بدلی قانع‌کننده در قالب نوشتار، بدانها هیچ نیازی نیست؟

جاه‌طلبی رمان در زمینهٔ بازنمایی واقعیت، در طی دوره‌ای طولانی، یعنی همان دورهٔ رواج شکل رئالیستی، افزایش یافت؛ و سلطهٔ قراردادهای ادبی نیز به تناسب این افزایش، گسترش یافت. این امر خود مبیّن معمایی بس پیچیده است که ابعاد گوناگون آن فقط زمانی آشکار خواهد شد که پیوند میان پیکربندی (configuration) و پیکربندی مجدد (refiguration) را مورد بررسی قرار دهیم. در این معنا، سه مرحله‌ای که پیشتر به صورت کلی توصیف شدند ــ رمان کنش و حادثه، رمان شخصیت، رمان اندیشه ــ نشانگر تحقق تاریخی مضاعف‌اند: تاریخ غلبه و گسترش اصل صوری پیکربندی در قلمروهای جدید و همچنین تاریخ کشف این حقیقت که خود این گسترش به صورتی فزاینده خصلتی قراردادی یافته است. این تاریخ دوم، یا تاریخ متقابل، به استناد عنوان مشهور هِنری جیمز، همان تاریخ هوشیاری و بیداری رمان در مقام هنر داستان‌پردازی است.

در طی مرحلهٔ اول، توجه هشیارانه به عناصر صوری اثر، تابع انگیزه‌های رئالیستی رمان‌نویسان ــ که خود سرچشمهٔ این توجه بود ــ باقی ماند و حتی به‌نحوی در پس قصد یا ادعای بازنمایی واقعیت پنهان گشت. در هر حال، حقیقت‌نمایی نیز ــ در مقام تصویر یا سایه و

---

* حیلهٔ عقل یا زیرکی عقل (cunning of reason) یکی از مضامین مشهور فلسفهٔ هگل است. هگل، با ارائهٔ تفسیری عقلانی از مفهوم سنتی «مشیّت الهی» معتقد بود که در پسِ تاریخ بشری و تحولات آن برنامه‌ای عقلانی نهفته است که غایت آن تحقق ایده یا روح مطلق است. مهار تاریخ به دست عقل است و عقل با به‌کارگیری اغراض و امیال افراد و گروهها و ملتها، عملاً اهداف عام و کلی خود را تحقق می‌بخشد. آدمیان با دنبال کردن اغراض و منافع خصوصی خود، آلت دست عقل واقع می‌شوند. هگل این استفاده یا سوءاستفادهٔ عقل از امیال را زیرکی یا حیلهٔ عقل می‌نامید. ــم.

بدل حقیقت ــ از حوزهٔ شمول [مفهوم] حقیقت یا صدق خارج نیست.

اینک، برخلاف اعمال اعجاب‌آور قهرمانان حماسه یا کردار والای قهرمانان درام کلاسیک، بهترین تشبیه یا شبیه‌سازی همانی بود که، به لحاظ نزدیکی و تقریب به امر آشنا و معمولی و هرروزه، از همه برتر محسوب می‌شد. بدین‌ترتیب، سرنوشت مقولهٔ طرح در گرو تلاشی تقریباً مأیوسانه بود، تلاشی برای نزدیک ساختن صنعت تألیف رمان به واقعیتْ در راستای خط مجانب یا مماس در بی‌نهایت ــ آن هم در شرایطی که واقعیت، پا به پای افزایش الزامات صوری تألیف رمان، فرّارتر می‌شد، و در همان‌حال، این الزامات را تکثیر می‌کرد. اوضاع چنان بود که گویی استفاده از قراردادهای هر چه پیچیده‌تر یگانه راه نزدیک شدن به امور طبیعی و حقیقی است؛ تو گویی افزایش پیچیدگی این قراردادها دلیل اصلی پس‌نشستن همین واقعیت به افقهای دور از دسترس بود، افقهایی که هنر می‌خواست با آنها همتراز شود و آنها را «بیان» کند. به همین دلیل بود که فراخوان حقیقت‌نمایی نتوانست برای زمانی دراز این واقعیت را مخفی نگه‌دارد که حقیقت‌نمایی علاوه بر تشبیه یا شبیه‌سازیِ (resemblance) حقیقت، به معنای جعلِ (semblance) حقیقت نیز هست. این تمایز ظریف بعدها به مغاکی ژرف بدل شد. فی‌الواقع، تا آنجا که رمان هنر داستان‌پردازی شناخته می‌شد، بازاندیشی در باب شرایط صوری تولید این داستان، با آن انگیزهٔ «رئالیستی» که این شرایط در آغاز پشت آن پنهان مانده بود، آشکارا به رقابت برخاست. عصر طلایی رمان در قرن نوزدهم را می‌توان براساس تعادلی شکننده توصیف کرد، تعادلی میان قصد وفادار ماندن به واقعیت ــ که همواره با شدت و حدّتی بیشتر تأیید می‌شد ــ و آگاهی و وقوف تیزبینانه نسبت به صناعتی که در پس هر تألیف موفقی نهفته است.

این تعادل سرانجام روزی باید به هم می‌خورد. اگر تشبیه، به واقع، چیزی جز جعل حقیقت نیست، پس باید پذیرفت که تحت شمول قاعدهٔ جعل، داستان [پردازی] نیز چیزی نیست مگر توانایی خلق این باور که این امر مصنوع معرّف یا نشانهٔ گواهی راستین در باب واقعیت و زندگی است. بدین‌ترتیب معلوم می‌شود که هنر داستان‌پردازی همان هنر خلق توهمات است. از این مرحله به بعد، آگاهی از جنبهٔ مصنوعی و صناعت به‌کار رفته در تألیف داستان، انگیزهٔ رئالیستی رمان‌نویسی را از درون سست و پوک می‌کند، و دست‌آخر به مخالفت با این انگیزه برخاسته و آن را نابود می‌کند.

امروزه بسیاری بر این باورند که در قیاس با رمان سنتی قرن نوزدهم، فقط یک رمانِ فاقد طرح داستان و شخصیت یا نظم زمانیِ مشهود قادر است به نحوی اصیلتر به تجربهٔ بشری، که خود امری چندپاره و ناهمساز است، وفادار بماند. اما دفاع از این نوع داستانِ چندپاره و ناهمساز باید به همان شیوه‌ای توجیه شود که دفاع از ادبیات ناتورالیستی. استدلالِ مؤید حقیقت‌نمایی صرفاً

جابه‌جا شده است. سابق بر این، آنچه رهاساختن پارادایم یا سرمشق کلاسیک را ضروری می‌ساخت پیچیدگی اجتماعی بود؛ حال آنکه امروزه اعتقاد به عدم انسجام واقعیت است که رها ساختن همهٔ سرمشقها را الزامی کرده است. ولی در این حالت، ادبیات نیز با مضاعف ساختن آشوب واقعیت به یاری آشوب داستان، مایمسیس یا محاکات را به سطح نازلترین کارکرد آن عودت می‌دهد ــ یعنی کارکرد تکرار و دوباره‌سازی واقعیت به‌کمک رونویسی و نسخه‌برداری از آن. خوشبختانه این معما یا پارادوکس هنوز باقی است که هنر داستان‌پردازی، با تکثیر فنون و صناعات خویش، عملاً بر تسلیم و توافق خویش با واقعیت مهر تأیید می‌زند.*

حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا معمای اولیه معکوس نگشته است؟ در آغاز، این قصد و نیتِ بازنمایی واقعیت بود که به‌ظهور قراردادهای ادبی دامن می‌زد. در پایان، این آگاهی از سرشت موهوم [داستان] است که قراردادهای رایج را به هم می‌ریزد و موجب بروز حرکتی در جهت گسستن از همهٔ سرمشقها می‌شود. پرسشهای مربوط به حدود و احتمالاً اتمام استحاله‌های طرح داستان از همین واژگونی نشأت می‌گیرد.

دیرپایی: نظام پارادایمها

موضوع بحث فوق، ظرفیتِ گسترش اصل صوری پیکربندی ــ با توجه به نحوهٔ کارکرد آن در طرح داستان ــ در ورای توصیف اولیهٔ ارسطو از این اصل در کتاب ***بوطیقا*** بود. خود این بحث نیز مستلزم رجوع به تاریخ ادبی و احکام آن در باب سرچشمه‌های رمان بود. آیا این امر بدان معناست که تاریخ ادبی می‌تواند جانشین نقد [ادبی] شود؟ به اعتقاد من، نقد ادبی نه می‌تواند خود را با این نوع تاریخی یکی بداند و نه می‌تواند آن را نادیده بگیرد. نقد ادبی نمی‌تواند تاریخ ادبی را کنار بگذارد، زیرا آشنایی با آثار ادبی و نحوهٔ ظهور آنها در توالی فرهنگهایی که ما وارث آنهاییم، همان عاملی است که تعلیم و هدایت فهم روایی را تحقق می‌بخشد، پیش از آنکه علم روایت‌شناسی نسخه بدلِ غیرزمانی این فهم را بسازد. در این معنا، فهم روایی واجد تاریخی خاص خود است و این تاریخ را در خود ادغام و خلاصه و تکرار می‌کند. مع‌هذا، نقد ادبی نمی‌تواند کار خود را به تنظیم فهرست ظهور آثار ادبی، به منزلهٔ اموری تماماً حادث، منحصر سازد. نقش اصلی و درست نقد ادبی، تشخیص نوعی سبک تحول و توسعه، یا نوعی نظم در جریان حرکت و تغییرات است که این مجموعه از تحولات متوالی را به یک میراث [فرهنگی]

* به عبارت دیگر، به رغم همهٔ ظواهر و به صورتی تناقض‌آمیز، غایت حرکت رمان به سوی مصنوعی و «غیرطبیعی» و «غیرواقعی» شدن، باز هم چیزی نیست مگر رسیدن به واقعیت و بیان آن. ــ م.

مهم و پُرمعنا بدل می‌کند. اگر این سخن درست باشد که فهم‌پذیریِ کارکرد روایی، مدتها پیش از آنکه عقلانیتِ نشانه‌شناختی تدوین مجدد قواعد آن را به عهده گیرد، در خود این کارکرد نهفته است، پس تلاش فوق دست‌کم ارزش امتحان کردن را دارد. در فصل سوم جلد اول کتاب حاضر پیشنهاد کردم که این فهم‌پذیری ماقبل عقلانی با فهم‌پذیری نهفته در شِماتیسم*، که بنا به گفتهٔ کانت، منشأ قواعد حاکم بر فهم و مقولات فاهمه است، مقایسه شود. اما این شماتیسم امری غیرزمانی نیست، بلکه خود از نشست یا رسوب کنشی (practice) نشأت می‌گیرد که تاریخ خاص خود را داراست. همین رسوب است که سبک تاریخی یکتایی را به این شماتیسم اعطا می‌کند، سبکی که من آن را «سنت‌مندی» (Traditionality) نامیده‌ام.

سنت‌مندی همان پدیدهٔ تحویل‌ناپذیری است که به نقد ادبی رخصت می‌دهد در میانهٔ راه بایستد، یعنی مابین خصلت صرفاً حادث و غیرضروری تاریخ ظهور ژانرها یا انواع یا آثاری که از دل کارکرد روایی برمی‌خیزند، و نوعی منطق غیرتاریخی که ظهور انواع ممکن روایت را تعیین می‌کند. این سنت که خود ساختار خویش را شکل می‌بخشد، موجد نظمی است که نه تاریخی

---

* شماتیسم (Schematism)، یکی از مفاهیم به‌غایت پیچیدهٔ کانت در نقد *عقل ناب* است. به اعتقاد کانت نمی‌توان در احکام ترکیبی پسینی یا پیشینی، مفاهیم و مقولات را مستقیماً و بی‌میانجی بر ادراکات اعمال کرد؛ این مفاهیم و مقولات باید به میانجی آنچه کانت طرحها یا شاکله‌ها (Schemata) می‌نامد بر ادراکات اعمال شوند تا از این طریق تجارب ما فهم‌پذیر گردند؛ بدون این میانجیها، مفاهیم و مقولات فاهمه صرفاً پوسته‌ها یا لاکهای منطقی و توخالی و فاقد هرگونه مصداق ادراکی‌اند. برای مثال در مورد احکام پسینی و ریاضی، اعمال مفاهیم «سگ» و «دایره» بر یک جانور یا کاسه، بدون ایجاد یک بازنمود شِماتیک از آنها در تخیل ما ناممکن است. قوهٔ تخیل، شِمای لازم برای هر مفهوم را به‌صورت یک تصویر ارائه می‌دهد که نباید آن را با تصویر حسی یکی دانست. شِماها یا شاکله‌ها نه مفهومند و نه ادراک، بلکه پایی در جهان مفاهیم وپایی در قلمرو ادراک دارند. آنها به قول کانت «قواعدی برای ترکیب و تألیف تخیل‌اند.» در مورد احکام و مقولات پیشنی ما با شِماتیسم استعلایی سروکار داریم و در اینجا دیگر خبری از تصاویر یا ایماژها نیست، زیرا احکام پیشینی همهٔ موضوعات ممکن، از جمله نفوس را شامل می‌شوند و یگانه ویژگی مشترک همهٔ موضوعاتِ ممکن، وجود آنها در زمان است. بدین‌ترتیب، مقولات پیشینی فاهمه به میانجی شاکله‌هایی که همان تعینات زمانمند تجربهٔ پیشنی‌اند، بر ادراکات اعمال می‌شوند. این نکته که هایدگر نیز بدان توجهی خاص داشت، به لحاظ بحث ریکور بسیار مهم است. کانت در واقع از طریق مضمون شماتیسم، فهم‌پذیری و معنادار بودن تجربهٔ بشری را با زمان و تعینات زمانی پیوند می‌زند. در نظر ریکور نیز آدمی به یاری روایت و طرح به اجزاء پراکندهٔ زمان شکل‌بخشیده، آنها را به یک کل بامعنا، یعنی به یک داستان، بدل می‌کند. به همین دلیل است که فهم‌پذیری نهفته در روایت را می‌توان با عملکرد شماتیسم در فلسفهٔ کانت مقایسه کرد. برای توضیح بیشتر در مورد شماتیسم ر.ک. به فصل چهارم کتاب کانت، اثر س.کرونر، ترجمهٔ ع. فولادوند. ـ م.

است و نه غیرتاریخی، بلکه اساساً نظمی «فراتاریخی» است، آن هم بدین‌مفهوم که شیوهٔ تحقق آن در تاریخ ادبی بیشتر تراکمی و مبتنی بر ادغام آثار جدید در سنت است تا ردیف کردن آثار و جمع جبری آنها. اگر چه این نظم واجد گسستها یا تغییر ناگهانی پارادایمهاست، اما خود این گسستها هرگز به سادگی فراموش نمی‌شوند و به ما نیز اجازه نمی‌دهند تا آنچه راکه مقدم بر این گسستهاست، یا به واسطهٔ آنها از ما جداگشته است، فراموش کنیم. این گسستها نیز جزئی از پدیدهٔ سنت و شیوهٔ تراکمی تحقق آن‌اند.[۹] اگر پدیدهٔ سنت از این نیروی نظم‌دهنده بی‌بهره بود، ارزیابی صورگوناگون پدیدهٔ انحراف [از سنت]، که در بخش بعدی این فصل مورد بحث قرار خواهد گرفت، ناممکن می‌بود. به‌علاوه، طرح پرسش مرگ هنر روایت به سبب اُفت پویاییِ شکل‌ساز آن نیز منوط به وجود همین نیروی نظم‌دهنده است. این دو پدیده، یعنی انحراف و مرگ، دقیقاً روی دیگر مسأله‌ای هستند که هم‌اکنون مورد نظر ماست: مسألهٔ [تشخیص و توصیف] نظامی از پارادایمها در سطح یا مرتبهٔ شماتیسم فهم‌روایی، و نه در سطح عقلانیتِ نشانه‌شناختی.

پرداختن به همین مسأله بود که نگاه مرا به کتاب نورتروپ فرای *(آناتومی نقد)* معطوف ساخت.[۱۰] نظریهٔ شیوه‌ها یا وجوه [ادبی] در مقالهٔ نخست این کتاب، و حتی بیشتر از آن، نظریهٔ گونه‌ها یا صور ازلی (archetypes) در مقالهٔ سوم، بی‌تردید خصلتی نظام‌مند (سیستماتیک) دارند. اما نکتهٔ جالب‌توجه آن است که این خصیصهٔ نظام‌مند در همان سطح یا مرتبهٔ عقلانیت خاص علم نشانه‌شناسی روایت عمل نمی‌کند، بلکه برعکس، سرچشمهٔ اصلی آن همان فهم روایی و سرشت سنتی این فهم است. هدف اصلی فرای و تلاش نظام‌مند او، تعیین گونه‌ها یا استخراج نوعی گونه‌شناسی از دل این شماتیسم است که خود همواره در حال شکل‌گیری است؛ و به همین دلیل است که توجیه این تلاش نظام‌مند نه به قدرت استنتاج آن مربوط می‌شود و نه به انسجام و یکپارچگی‌اش، بلکه آنچه این تلاش را توجیه می‌کند ظرفیت و قابلیت آن است، قابلیتِ ارائهٔ شرحی گویا از بیشترین تعداد ممکنِ آثاری که جزئی از میراث فرهنگی ما محسوب می‌شوند ــ و البته این شرح [با توصیف و گزارش] خود محصول فرآیندی باز و استقرایی است. در جایی دیگر کوشیده‌ام تا *آناتومی نقد* را از دیدگاه خود بازسازی کنم و نشان دهم که چگونه نظام موردنظر فرای، یعنی همان نظام پیکربندیهای روایی، از شماتیسم فراتاریخی فهم‌روایی نشأت می‌گیرد، و نه از عقلانیت غیرتاریخی علم نشانه‌شناسی روایت.[۱۱] در اینجا به قصد بسط استدلال خویش از چندین بخش آن مقاله سود خواهم جست.

اجازه دهید نخست به نظریهٔ شیوه‌ها یا وجوه بپردازیم که فی‌الواقع با آنچه در بحث من شماتیسم روایی خوانده می‌شود تناظری بس دقیق دارد، و از میان این وجوه نیز نخست به سراغ

آنهایی می‌رویم که در کتاب فرای وجوه خیالی یا داستانی (fictional modes) نامیده می‌شوند تا بدین‌طریق از وجوه مضمونی (thematic modes) متمایز گردند. این وجوه داستانی فقط با روابط درونی و ساختاری حکایت (fable) سروکار دارند ــ البته به قیمت چشم‌پوشی از مضمون آن. نحوهٔ توزیع آنها مبتنی بر معیاری واحد و بنیانی است، یعنی همان نیرو و توان قهرمان در عرصهٔ عمل که ــ به گفتهٔ ارسطو در **بوطیقا** ــ ممکن است بیشتر، کمتر، یا قابل قیاس با نیرو و توان خود ما باشد.

فرای این معیار را برحسب دو فهرست موازی از وجوه به‌کار می‌گیرد، دو فهرست [وجه] تراژیک و [وجه] کمیک، که فی‌الواقع هر یک مجموعه‌ای از وجوه‌اند، نه یک وجه خاص. در وجوه تراژیک، قهرمان از جامعه جدا و منزوی است. (در تناظر با این جدایی، تماشاگر نیز به‌صورتی مشابه فاصله‌ای زیباشناختی از اثر دارد که حالت «پالایش یافتهٔ» دو احساس ترس و شفقت نشانه‌ای از آن است.) در وجوه کمیک، قهرمان مجدداً در جامعه ادغام می‌شود. تحت همین دو عنوان تراژیک و کمیک است که فرای معیار خود، یعنی درجات متفاوت توانایی قهرمان را اعمال می‌کند. او پنج وجه متمایز را تحت هر یک از دو عنوان اصلی مشخص ساخته، آنها را به پنج ستون تقسیم می‌کند. در ستون اول، یعنی ستون اسطوره، قهرمان «نوعاً» برتر از ماست. اساطیر، به‌طور کلی، حکایاتی در باب خدایان‌اند. در بخش تراژیک با اسطوره‌های دیونیزی روبه‌رو می‌شویم که مضمون آنها ستایش خدایانی است که می‌میرند [و با مرگ خود جهان را احیاء می‌کنند]؛ در بخش کمیک اسطوره‌های آپولونی قرار دارند که در آنها قهرمان الوهی در جمع خدایان پذیرفته می‌شود. در ستون دوم، ستون رمانس، برتری قهرمان دیگری امری نوعی و ذاتی نیست، زیرا برتری قهرمان رمانس در ارتباط با آدمیان دیگر و محیط مشترک آنان، امری کمّی و نسبی است. افسانه‌ها و حکایات عامیانه (folktales) به این مقوله تعلق دارند. در بخش تراژیک مقولهٔ رمانس، سروکار ما با داستانهای شگفتی‌آوری است که لحنی اندوهناک و مرثیه‌وار دارند ــ مثلاً حکایت مربوط به مرگ یک قهرمان یا یک شهید قدیس. در تطابق با این وضع، شنونده نیز به نوبهٔ خود، ترس و شفقت را با کیفیتی خاص تجربه می‌کند که متناسب با این نوع از شگفتی است. در بخش کمیک این ستون، داستانهای اعجاب‌آور (marvelous) قرار دارند، با لحنی نظیر چکامه‌های شاد روستایی (idyl) ــ برای مثال، حکایات شبانی (pastoral) یا داستانهای وسترن. در ستون سوم، یعنی ستون محاکات والا (high mimetic)، قهرمان از آدمیان عادی برتر است، اما به لحاظ تسلط بر محیط با آنان تفاوتی ندارد، و این همان وضعی است که در حماسه و تراژدی شاهد آن هستیم. در بخش تراژیک، اشعار متعلق به این مقوله، داستان پرشکوه سقوط قهرمان را روایت می‌کنند. در اینجاست که پالایش یا **تصعید** (catharsis) طنین و

لحنِ ترس و شفقت خاص خود را از نقصِ (harmartia) تراژیک اخذ می‌کند. در بخش کمیک، با کمدی قدیمی آریستوفان روبه‌رو می‌شویم که واکنش ما نسبت به سخریه‌های آن، آمیزه‌ای از همدلی و خنده‌های سنگدلانه است. در ستون چهارم، ستون ویژهٔ محاکات پست (Low mimetic)، قهرمان نه از محیط و نه از همنوعان خویش برتر نیست؛ او با آنان برابر است. در بخش تراژیک با قهرمانانی مصیبت‌زده و رقّت‌بار روبه‌رو می‌شویم که از درون و بیرون منزوی گشته‌اند، از دغلباز شیاد یا (alazon) گرفته تا «فیلسوفانی» که به شیوهٔ فاوست یا هملت دغدغهٔ نفس خویش را دارند. در بخش کمیک این ستون، کمدی جدید مناندر، یا داستانهای عشقی، قرار دارد که مبنای آنها برخوردهای تصادفی و صحنه‌های شناسایی اقوام گمشده است ــ نظیر کمدیهای خانوادگی و داستانهای پیکارسک که حدیث ترقی اجتماعی قهرمان حقه‌باز را بازگو می‌کنند. داستانهای رئالیستی که در بخش قبلی توصیف شدند، به همینجا تعلق دارند. و سرانجام، در ستون پنجم، یعنی ستون طنز و کنایه (irong)، قهرمان به لحاظ نیرو و هوش از ما پست‌تر است و ما او را خوار می‌شماریم. آن قهرمانی نیز که خود را پایینتر از آنچه هست نشان می‌دهد به همین وجه تعلق دارد، یعنی همان کسی که عمداً کمتر سخن می‌گوید تا معنایی بیشتر را القا کند. در بخش تراژیک این ستون، شاهد مجموعهٔ کاملی از نمونه‌هایی هستیم که به طُرق گوناگون، با خلق و خویی بری از اشتیاق و میل، به افت‌وخیزهای زندگی واکنش نشان می‌دهند، کسانی که زندگی خود را صرف مطالعهٔ انزوای تراژیک می‌کنند. در اینجا با طیفی وسیع سروکار داریم، از **فارماکوس*** یا کسی که همواره سپرِ بلای دیگران می‌شود، تا آن قهرمانی که تقصیرش امری اجتناب‌ناپذیر بوده است (آدم ابوالبشر در سفر آفرینش، «ک» در رمان **محاکمه** اثر کافکا)، تا قربانی معصوم (مسیح در اناجیل، و در موقعیتی نزدیک به او، میان طنز نهفته در امر اجتناب‌ناپذیر و طنز نهفته در امر ناجور، پرومته). در بخش کمدی، سروکارمان با **فارماکوس** رانده‌شده است (**شایلوک** و **تارتوف**)**، نوعی کمدی سنگدلانه که صرفاً به میانجی عنصر بازی و بازیگوشی ــ «همان سدی که هنر را از وحشیگری جدا می‌سازد» (ص.۴۶) ــ از درغلطیدن به‌قساوت ناب پرهیز می‌کند، و همچنین همهٔ صور تقلید مضحک از طنز تراژیک که منابع و امکانات آنها در داستانهای مرموز جنایی و قصه‌های علمی ـ تخیلی به‌کار گرفته می‌شود.

این شکل از طبقه‌بندی آثار ادبی ظاهراً واجد همان خشکی و انعطاف‌ناپذیریِ طبقه‌بندی علمی گیاهان و جانوران است، و تصحیح این ظاهر گمراه‌کننده مستلزم ارائهٔ دو تز یا پیشنهاد

---

* در فرهنگ عامیانهٔ یونان باستان، فارماکوس (pharmakos) به کسی گفته می‌شد که منشأ بلا و مصیبت تلقی می‌شد و مردمان برای رفع بلا او را از اجتماع خویش طرد می‌کردند.

** دو قهرمان اصلی دو نمایشنامهٔ کمیک از شکسپیر و مولیر.

است. بنا به تز نخست، در جهان غرب، مرکز ثقل داستان بی هیچ وقفه‌ای از بالا به پایین [فهرست فوق] سوق‌یافته است، یعنی از قهرمان الهی به سوی قهرمان تراژدی و کمدی طنزآمیز، از جمله، تقلید هزل‌گونه از طنز تراژیک. این قانون نزول [مرکز ثقل]، اگر همتای آن را در نظر گیریم، لزوماً نوعی قانون انحطاط و زوال نیست. قبل از هر چیز، همپای کاهش جنبهٔ قدسی ستون اول و جنبهٔ اعجاب‌انگیز ستون دوم، شاهد افزایش و رشد گرایش به محاکات هستیم؛ نخست در شکل محاکات والا و سپس محاکات پست، و به همراه این دو، ارزشهای مربوط به باورپذیری و حقیقت‌نمایی نیز افزایش می‌یابند (ر.ک. به صفحات ۵۱-۵۲). در اینجا بار دیگر با یکی از ویژگیهای مهم تحلیل قبلی من از رابطهٔ میان قرارداد و حقیقت‌نمایی روبه‌رو می‌شویم. علاوه بر همهٔ اینها، به لطف اُفت قدرت و توان قهرمان، ارزشهای مربوط به طنز رها گشته و مجال می‌یابند تا آزادانه بسط یابند. البته به محض ظهور داستان (muthos)، به مفهوم وسیع کلمه، این طنز نیز، به یک معنا، به‌طور بالقوه حاضر است. به‌عبارت دیگر، هر داستانی متضمن نوعی «عقب‌نشینی طنزآمیز از واقعیت» است (صفحهٔ ۸۲). همین امر، ابهام آشکار نهفته در اصطلاح «اسطوره» (myth) را توضیح می‌دهد. این اصطلاح، به مفهوم نوعی اسطورهٔ مقدس، صرفاً معرف حکایات قهرمانانی است که از هر حیث از ما برترند؛ اما در مفهوم ارسطویی داستان (muthos)، اصطلاح اسطوره کل قلمرو داستان (fiction) را شامل می‌شود. این دو مفهوم از اسطوره، به واسطهٔ طنز به یکدیگر گره خورده‌اند. از این‌رو، طنزی که ذاتیِ هر داستانی است، ظاهراً با کل مجموعهٔ وجوه داستانی مرتبط است. این طنز به صورت ضمنی در هر داستانی حضور دارد، ولی فقط با زوال اسطورهٔ مقدس است که به یک «وجه متمایز» ادبی بدل می‌شود. تنها به قیمت همین زوال است که طنز، در پی تحقق قانون زوال مرکز ثقل داستان، نوعی «وجه نهایی» [یا فرجامین] را شکل می‌بخشد. بدین‌ترتیب، نخستین تز الحاقی ما، نوعی جهتگیری به‌سوی علم طبقه‌بندی (taxonomy) را مطرح می‌کند.

بنا به تز دوم، طنز، به هر طریق ممکن، بار دیگر به سوی اسطوره به عقب بازمی‌گردد (ر.ک. به صفحات ۴۲-۴۳ و ۴۸-۴۹). فرای به دقت می‌کوشد تا در قسمت تحتانی طیفِ کمدی طنزآمیز، آن‌سوی طنز مربوط به **فارماکوس** ــ چه در طنز مربوط به امر اجتناب‌ناپذیر و چه در طنز مربوط به امر ناجور ــ نشانه‌ای بیابد دال بر نوعی بازگشت به‌سوی اسطوره که حضورش در عمق برخی آثار ادبی، یعنی نمونه‌های آن ژانری که فرای «اسطورهٔ طنزآمیز» می‌خواندش، مشهود است.

از دید نورتروپ فرای، این جهت‌گیری به‌سوی طبقه‌بندی، بر مبنای تز نخست، به همراه خصلت حلقوی یا دوری آن، به موجب تز دوم، عوامل یا قواعد سازندهٔ سبک اروپایی یا غربیِ

سنت‌مندی است. در واقع، این دو قاعدهٔ حاکم بر قرائت ادبی، به نظر قواعدی یکسره دلبخواهی می‌نمودند، اگر نظریهٔ وجوه ادبی مفتاح هرمنوتیکی خود را در نظریهٔ نمادها بازنمی‌یافت؛ یعنی همان نظریه‌ای که مبنای اصلی سه مقالهٔ دیگر کتاب *آناتومی نقد* است.

هر نماد ادبی، ذاتاً، نوعی «ساختار لفظی فرضی» (صفحهٔ ۷۱) است ــ به بیان دیگر، نه یک تصدیق یا حکم، بلکه فرضی است ــ که در آن جهتگیری «به سوی درون» مهمتر از جهتگیری «به سوی بیرون» است؛ جهتگیری دوم، در واقع، به آن دسته از نشانه‌هایی مربوط می‌شود که وظیفه یا نقشی برونگرا و رئالیستی را به عهده دارند.

در این معنا، نماد ادبی مفتاحی هرمنوتیکی برای تفسیر رشتهٔ وجوه داستانی فراهم می‌آورد. نمادها، هرگاه در زمینه یا بافت ادبی مناسب جای گیرند، عملاً مجموعه‌ای از «مراحل» را پشت سر می‌گذارند که با معانی یا مفاهیم چهارگانهٔ کشف و تفسیر کتاب مقدس در قرون وسطی قابل‌قیاس است، همان مفاهیم اربعه‌ای که هنری دو لوبا آنها را با استادی تمام بازسازی کرده است.[۱۲]

مرحلهٔ نخست، که مرحلهٔ معنای تحت‌اللفظی یا غیرمجازی نام دارد، مطابق مفهوم نخست در این نوع از هرمنوتیکِ کتاب مقدس است. مشخصهٔ اصلی این مرحله آن است که ما سرشت فرضی ساختار شعری را جدی می‌گیریم. فهم یک شعر به صورت غیرمجازی، یعنی فهم همهٔ چیزهایی که آن را «به همین صورت که هست» شکل می‌بخشند و برمی‌سازند (صفحهٔ ۷۷). فهم غیرمجازی یعنی عطف علاقه و توجه به وحدت ساختار شعر، و خواندن آن به مثابهٔ یک شعر. بدین‌لحاظ، رمان رئالیستی آن شکل ادبی است که به بهترین وجه پاسخگوی ملاک و معیار مرحلهٔ غیرمجازی نماد است.

در مرحلهٔ دوم، یعنی مرحلهٔ صوری، که یادآور مفهوم تمثیلیِ تفاسیر قرون وسطی است، شعر به‌لطف تقلیدش از طبیعت، ساختاری خاص خود می‌یابد، بی‌آنکه چیزی از کیفیت فرضی آن کاسته شود. نماد نوعی صور خیال را از طبیعت اخذ می‌کند که نسبتی غیرمستقیم و مورّب میان کل ادبیات و طبیعت برقرار می‌سازد، نسبتی که به لطف آن ادبیات می‌تواند علاوه بر ارائهٔ لذت، آموزنده نیز باشد.

مرحلهٔ سوم، مرحلهٔ «نماد به منزلهٔ نمونهٔ ازلی» است (صفحهٔ ۹۵). محکوم ساختن عجولانهٔ «یونگ‌گرایی» نهفته در نقد مبتنی بر نمونه‌های ازلی، که فی‌الواقع شیوهٔ نقد مناسب این مرحله است، کار درستی نیست. آنچه این اصطلاح [نقد مبتنی بر نمونه‌های ازلی] بر آن تأکید می‌گذارد، تکرار برخی صور لفظی ثابت است. منشأ اصلی این تکرار، جنبهٔ آشکارا انتقال‌پذیر (communicable) هنر شعر و شاعری است، همان جنبه‌ای که دیگران برای اشاره بدان اصطلاح

«خصلت بین‌المتنی» (intertextuality) را به‌کار گرفته‌اند. این تکرار به لحاظ ایجاد انسجام و وحدت‌بخشیدن به تجربهٔ ادبی ما، عاملی بس مؤثر است.[۱۳] در این معنا، برداشت فرای از نمونهٔ ازلی را می‌توان معادل چیزی دانست که من آن را شماتیسم نامیده‌ام، شماتیسمی که از دل رسوب و ته‌نشست سنت برمی‌خیزد. به‌علاوه، از طریق همین نمونهٔ ازلی است که ویژگی مرحلهٔ‌دوم، یعنی تقلید از طبیعت، در این نظام قراردادی با ثبات ادغام می‌شود. این تقلید نیز تکرارهای خاص خود را به همراه دارد: شب و روز، فصول چهارگانه، زندگی و مرگ. مشاهدهٔ نظام طبیعت در هیأتی تقلیدشده توسط نظام متناظری از کلمات، امری کاملاً مشروع و جایز است، البته به‌شرط آنکه بدانیم چگونه باید این نظام را بر پایهٔ دریافتی محاکاتی بنا سازیم، دریافتی که خود براساس درک ما از سرشت فرضی نماد ساخته می‌شود.[۱۴]

آخرین مرحلهٔ نماد، مرحله‌ای است که در آن، نماد یک «موناد» یا «جوهر فرد» است. این مرحله با چهارمین مفهوم از تفسیر قرون وسطایی کتاب مقدس، یعنی مفهوم رمزی یا عرفانی (unagogical)، تطابق دارد. منظور فرای از موناد، ظرفیت تجربهٔ تخیلی آدمی است، ظرفیت تبدیل شدن به کلیتی برخوردار از یک کانون یا مرکز. تردیدی نیست که کل تحقیق فرای متکی به این تز است که نقطهٔ مرجع نظام مبتنی بر نمونه‌های ازلی نهایتاً همان «مرکز ساکن نظام کلمات» است (صفحهٔ ۱۱۷). کل تجربهٔ ادبی ما معطوف به این نقطه است. به هرحال، اگر بپنداریم که نقد مبتنی بر نمونه‌های ازلی نیز، به مانند روش ناقدانی که اثر را بازسازی و عقلانی می‌کنند، واجد نوعی خواستِ تسلط یا میل به سروری است، درک و برداشت ما از مقصود و غایت اصلی این نوع نقد، و حتی بیش از آن، درکمان از ماهیت نقد رمزی، غلط و بی‌پایه خواهد بود. در واقع، طرحها و شِماسازیهایی که از این دو مرحله نشأت می‌گیرند، گواه وجود نظامی خاص‌اند، نظامی برخوردار از ترکیبی حلقوی یا دَوَرانی که ما هرگز نمی‌توانیم بر آن مسلط شویم. آن دسته از صور خیال که تشخیص نظام سرّی آنها آرزوی ماست ــ مثلاً صور مربوط به فصول چهارگانه ــ خود تحت سلطهٔ صور خیال آخرالزمانی (apocalyptic imagery) اند که مبنا و محور آنها ایدهٔ آشتی در وحدت است ــ وحدت خدایی که سه‌گانه ولی یکی است، وحدت بشریت، وحدت جهان حیوانی در هیأت نماد برّه، وحدت جهان نباتی در هیأت نماد شجرهٔ حیات، و وحدت جهان جمادات در هیأت نماد شهر آسمانی. به‌علاوه، این نمادگرایی سویه اهریمنی خاص خود را داراست که در هیأت شیطان، جبار، هیولا، درخت زیتون بی‌بر و «دریای نخستین» (که نماد "آشوب و هاویه" است) ظاهر می‌شود. و نکتهٔ آخر آنکه این ساختارِ دوقطبی، خود به‌واسطهٔ نیروی میل وحدت می‌یابد، همان نیرویی که در آنِ واحد به هر دو قطب، یعنی آنچه بی‌نهایت خواستنی و آنچه بی‌نهایت منفور است، شکل می‌بخشد. از منظر نقد مبتنی بر

نمونه‌های ازلی و نقد رمزی، همهٔ صور خیال در قیاس با این صور آخرالزمانیِ حاکی از کامیابی و وصال، نارسا و ناکافی، و در عین‌حال، مشتاق و جویای رسیدن به آنهایند. نماد آخرالزمان می‌تواند تقلید ادبی از حلقهٔ فصول را قطبی کند، زیرا، با قطع پیوند ادبیات با نظام طبیعت، این نظام فقط به درد تقلید می‌خورد و نتیجتاً به انبار عظیمی از تصاویر بدل می‌شود. بدین‌ترتیب، کل ادبیات را می‌توان در سطح جهانی معادل نوعی جستجوی پر از حادثه و خطر (quest) دانست، چه در وجوه رمانتیک و وجوه مربوط به محاکات والا و پست، و چه در وجه طنز که هجو و طعن معرّف آن‌اند. و در مقام چنین جستجویی است که کل تجربهٔ ادبی ما به‌نحوی با این «مرکز ساکن کلمات» مرتبط است.[۱۵]

در نظر فرای، این سیر تحول از سرشت فرضی [داستان] به سرشت رمزی، نوعی تقریب همواره ناتمام ادبیات به یک نظام است. همین فرجام یا غایت است که به نوبهٔ خود، نظم مبتنی بر نمونه‌های ازلی را باورپذیر می‌سازد، به امر خیالی شکل می‌بخشد و در نهایت، سرشت فرضی ادبیات را به یک نظام تبدیل می‌کند. به تعبیری خاص می‌توان گفت این همان رؤیای بلیک، یا حتی بیشتر از آن، رؤیای مالارمه است که معتقد بود: «تصور وجود **کلمه‌ای** تام، معادل طرح این فرض است که چیزی نظیر نظامی از کلمات وجود دارد.»[۱۶]

در پایان بررسی خود از نظریهٔ فرای، که باید آن را یکی از قویترین تلاشها در بازبینی و تلخیص سنت ادبی مغرب‌زمین دانست، وظیفهٔ فیلسوف پرداختن به اجرا و نحوهٔ تحقق این تلاش نیست، بلکه او باید، با پذیرش آن به منزلهٔ سخنی باورپذیر، شرایط تحقق چنین گذری از تاریخ ادبی به نقد و آناتومی نقد را مورد تأمل قرار دهد.

در ارتباط با تحقیق خود ما در باب طراحی داستان و زمان، سه نکته وجود دارد که سزاوار تأکید و تأمل است.

اولاً، آنچه جستجو برای کشف نوعی نظام را ممکن می‌کند این واقعیت است که فرهنگهای بشری آثاری تولید کرده‌اند که می‌توان آنها را برحسب نوعی شباهت خانوادگی با یکدیگر مرتبط ساخت، و در مورد وجوه روایی، این شباهت دقیقاً در سطح مقولهٔ طرح و طراحی داستان عمل می‌کند. ثانیاً، این نظام را می‌توان محصول تخیل مولّد آدمی دانست، زیرا این نظام به‌واقع مقوّم و سازندهٔ شماتیسم تخیل مولّد است. و دست‌آخر آنکه این نظام در مقام نوعی نظم حاکم بر ساحت خیال، واجد بُعدی زمانی و تحویل‌ناپذیر است، یعنی همان بُعد سنت‌مندی.

هر یک از سه نکتهٔ فوق به ما رخصت می‌دهد تا مقولهٔ طراحی داستان را همبستهٔ حقیقی فهم‌روایی بدانیم، فهمی که، چه به لحاظ واقعی و چه به لحاظ ارزشی، بر هرگونه بازسازی فعل روایت‌کردن برحسب نوعی عقلانیتِ مرتبهٔ بالاتر، مقدم است.

زوال: پایانی بر هنر روایت؟

ما این ایده را تا سرحد ممکن بسط داده‌ایم که شماتیسم حاکم بر فهم‌روایی در متن آن تاریخی تحقق می‌یابد که حافظ سبکی واحد است. حال باید ایده یا نظر مخالف را مورد بررسی قرار دهیم: آیا این شماتیسم انحرافات را نیز جایز می‌شمارد، انحرافاتی که امروزه موجب شده‌اند این سبک تا آن‌حد با خود بیگانه و متفاوت شود که تشخیص یکسانی و هویت آن دیگر ممکن نیست؟ آیا باید زوال و نابودی سبکِ سنت‌مندیِ روایت [یا سبک تداوم روایت در قالب سنت] را یکی از امکانات نهفته در خود این سبک تلقی کنیم؟

یک جنبه از نفس ایدهٔ سنت‌مندی ــ یعنی جنبهٔ معرفت‌شناختی «تأسیس یک سنت» ــ آن است که در این ایده، تفاوت و یکسانی [یا هویت و انحراف از هویت] به‌نحوی تفکیک‌ناپذیر در هم آمیخته‌اند. یکسانی و هویت سبک، همان یکسانی و هویت یک ساختار منطقی بی‌زمان نیست. بلکه این هویت وجه مشخصهٔ شماتیسم فهم‌روایی است، و در واقع تشکل و قوام آن به میانجی و از خلال نوعی تاریخ تراکمی و ته‌نشین‌شده صورت می‌پذیرد و از این‌روست که این هویت بیشتر فراتاریخی است تا غیرزمانی. بدین‌ترتیب، تصور این امر ممکن می‌گردد که چگونه این سنت [ادبی] طی فرآیند پیکربندی و شکل‌دهی به خود، پارادایمهایی ایجاد می‌کند که همواره سرچشمهٔ ظهور نسخه‌ها و نمونه‌ها [ی منحرف] بوده‌اند و هستند، نسخه‌هایی که هویت و یکسانی سبکِ خاص این سنت را تا حد اعلام مرگ آن در معرض خطر قرار می‌دهند.

شاید مسائل و پرسشهایی برخاسته از دل هنرِ ختم یک اثر روایی، در این زمینه، سنگ محک کاملاً مناسبی باشد. از آنجا که در سنت ادبی مغرب‌زمین، پارادایمهای مربوط به تألیف و نگارش اثر در عین‌حال پارادایمهای مربوط به شیوه‌های اختمام نیز هستند، می‌توانیم از قبل حدس بزنیم که اضمحلال نهایی این پارادایمها، احتمالاً در دشوارشدن به‌پایان رساندن روایت، منعکس شده است. واقعیت دیگری نیز وجود دارد که پیوند این دو مسأله به یکدیگر را بیش از پیش توجیه می‌کند، یعنی این واقعیت که یگانه ویژگی صوری مفهوم ارسطوییِ داستان (muthos) که حفظ آن ــ در ورای موارد متوالی تحقق آن در ژانرها (مثلاً، تراژدی یا رمان) و نوعها (مثلاً، تراژدی عصر الیزابت یا رمان قرن نوزدهم) ــ هنوز هم ضروری است، همان معیار وحدت و تمامیت است. به یاد داریم که داستان یعنی «تقلیدی از کنشی که فی‌نفسه تام و تمام است» (*بوطیقا*، ۵۰b۲۳-۲۵). و کنش در صورتی تام و تمام است که شروع و وسط و پایانی داشته باشد؛ یعنی درصورتی‌که شروع داستان مقدمه‌ای برای وسط آن باشد، وسط داستان از

طریق چرخش و واژگونی حوادث و صحنه‌های شناسایی و وصال به پایان آن منجر شود، و پایان داستان نیز وسط آن را به انجام رساند. در این‌صورت است که پیکربندی بر شکل قطعه‌ای یا اپیزودیک و هماهنگی بر ناهماهنگی چیره می‌شود. بنابراین اگر کنار نهادن معیار کامل بودن داستان و، به دنبالش، سرپیچی عمدی از ختم اثر را نشانهٔ پایان سنت پارادیگماتیک طراحی داستان [یا سنت طراحی داستان بر اساس پارادایمها] بدانیم، تفسیری موجه ارائه کرده‌ایم.

بسیار مهم است که از همان آغازِ کار، تصویر روشنی از ماهیت مسأله در ذهن داشته باشیم و از خلط دو پرسش پرهیز کنیم، که اولی از محاکات۲ (پیکربندی) ناشی می‌شود و دومی از محاکات۳ (پیکربندی مجدد). در این معنا، هر اثری ممکن است (۱) به لحاظ پیکربندی بسته و (۲) به لحاظ توانایی خود در ایجاد نوعی تغییر و گشایش بنیانی در جهان خواننده [یا همان پیکربندی مجدد] باز باشد. همان‌طور که بعداً در بخش چهارم کتاب خواهم گفت، خواندن دقیقاً همان کنشی است که انتقال و گذر میان (۱) شِگرد بسته شدن یا ختم در چشم‌انداز اول و (۲) شگرد بازشدن یا گشایش در چشم‌انداز دوم را تحقق می‌بخشد. تا آنجا که هر اثر ادبی کاری انجام می‌دهد، می‌توانیم بگوییم که اثر چیزی را به جهان اضافه می‌کند که قبلاً آنجا نبود. اما آن افراط یا مازاد نابی که به اثر در مقام نوعی کنش نسبت می‌دهیم، یا آن‌طور که رولان بارت در مقالهٔ موسوم به «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت» می‌گوید، قدرت اثر در متوقف‌ساختن تکرار، ناقض نیاز اثر به اختتام نیست. پایانهای «قطعی» یا «بحرانی»، احتمالاً همان پایانهایی‌اند که این دو شگرد یا تمهید را به بهترین وجه ترکیب می‌کنند.[۱۷] پس تناقض یا پارادوکسی در کار نیست اگر بگوییم که هر داستانی که به‌خوبی بسته شود و خاتمه یابد، مغاکی ژرف را در جهان ما، یعنی در دریافت نمادین ما از جهان، می‌گشاید.

پیش از آنکه به اثر عظیم‌الشأن فرانک کرمود، یعنی کتاب ***مفهوم یک پایان***، بپردازیم، ذکر چند نکته دربارهٔ برخی مشکلات احتمالاً رفع‌ناشدنی سودمند است، مشکلاتی که هرگونه تحقیق درباب ملاک و معیار اختتام شعری با آنها روبه‌روست.

برخی از ناقدان ــ از جمله ج. هیلیس میلر ــ معتقدند که در مورد این مسألهٔ خاص [ملاک اختتام شعری] نتیجه‌گیری قطعی و نهایی ناممکن است.[۱۸] اما برخی دیگر، نظیر باربارا هرنشتاین اسمیت، از راه‌حلهای ارائه‌شده برای مسألهٔ اختتام در یک قلمرو ادبی خاص، یعنی قلمرو شعر غنایی، کمک گرفته‌اند.[۱۹] در قلمرو شعر غنایی، تشخیص و توصیف قواعد مربوط به اختتام آسانتر است. این امر در مورد آن دسته از پایانهایی که حالتی فشرده، موجز و گزیده‌گو دارند، صادق است. به‌علاوه، تحول شعر غنایی از سانت (sonnet) عصر رنسانس تا شعر آزاد و تصویری امروز، به میانجیگری شعر رمانتیک، به ما اجازه می‌دهد تا سرگذشت این قواعد را

به‌دقت دنبال کنیم؛ و بالأخره، راه‌حلهای فنی‌ای که شعر غنایی برای حل معضل اختتام ارائه داده است، با توقعات و انتظاراتی مرتبط است که شعر در خواننده ایجاد کرده است، انتظاراتی که اختتام شعری، در پاسخگویی به آنها، نوعی «حس قطعیت، ثبات و یکپارچگی» را به‌وجود می‌آورد (*اختتام شعری*، صفحهٔ viii). اما پایان شعر فقط به‌شرطی موجد چنین تأثیری است که تجربهٔ پیکربندی علاوه بر پویایی و استمرار، از قابلیت تنظیم مجدد برخوردار باشد، یعنی همان تنظیم دوبارهٔ پیکربندی شعر براساس نگاهی به عقب که به‌موجب آن خاتمهٔ شعر خود در هیأت مهر تأیید نهایی بر فرم یا صورت نیک آن ظاهر می‌شود.

اما این مقایسه میان اختتام شعری و قانون حاکم بر تناسب و نیکی صورت، هرقدر هم که روشنگر باشد، حد و حدودی دارد: اولاً، در مورد اختتام شعری، پیکربندی اثر محصول زبان است؛ و ثانیاً، از راههای بس متفاوت می‌توان به حس کامل بودن اثر دست یافت. پس روشن است که کامل بودن خود می‌تواند به اشکال متفاوت، از جمله غافلگیری یا حیرت، ظاهر شود ــ و تشخیص این امر که یک پایان غیرمنتظره دقیقاً چه وقت توجیه‌کنندهٔ خویش است، بس دشوار است. حتی یک پایان مأیوس‌کننده نیز ممکن است برای ساختار اثری خاص مناسب باشد، مثلاً زمانی که قرار است ته‌مانده‌ای از انتظارات برآورده نشده در خواننده باقی بماند. البته قضاوت‌کردن در مورد این نکته نیز همان‌قدر دشوار است که در چه مواردی نفس ساختار اثر مستلزم چنین فریبی است و در چه مواردی صرفاً با پایانی «ضعیف» روبه‌رو هستیم.

اگر الگوی شعر غنایی را در عرصهٔ روایت به‌کار گیریم، ضرورتی خاص آشکار می‌شود: ضرورت مطالعهٔ دقیق نسبتِ نحوهٔ اختتام روایت با درجهٔ قوام و یکپارچگی وقایع داستان (که خصلتی کم‌وبیش اپیزودیک دارند)، وحدت شخصیتها، ساختار استدلالی اثر، و آن عنصری که برسازندهٔ بلاغت داستانی است و در ادامهٔ مطلب، تحت عنوان استراتژی اقناعی، بدان خواهیم پرداخت. اختتام روایی نیز به‌سانِ اختتام غنایی تکامل می‌یابد. در گذر از رمانهای خوش‌بافتِ پرماجرا به رمانهای جدیدی که با آگاهی و نظمی خاص به‌صورت پاره‌پاره تدوین شده‌اند، اصل ساختاری رمان حلقه یا دوری کامل را طی می‌کند و به تعبیری خاص، سرانجام به‌طرزی به‌غایت ظریف و هوشمندانه، به نقطهٔ شروع خود، یعنی همان شکل اپیزودیک، بازمی‌گردد. این تغییراتِ ساختاری، انواع خاصی از پایان را طلب می‌کنند که تشخیص و طبقه‌بندی آنها بسیار دشوار است. یکی از دشواریها از این امر ناشی می‌شود که همواره ممکن است پایانِ کنشِ تقلیدشده با پایان خود داستان خلط شود. در سنت رمان رئالیستی، پایان اثر غالباً با پایان کنش بازنمودشده خلط می‌شد. این نوع رمان تمایل داشت تصویر بدلیِ همان فرآیندی باشد که طی آن کنشهای متقابلی که تشکیل‌دهندهٔ چارچوب قصه‌اند، نهایتاً به انجام رسیده و متوقف

می‌شوند. و این همان نوع پایانی بود که بیشتر رمان‌نویسانِ قرن نوزدهم به دنبالش بودند. نتیجتاً، در این‌گونه موارد، رویارویی با مسألهٔ تألیف و ختم داستان و تشخیص موفقیت یا شکست نحوهٔ پایان آن، کاری نسبتاً ساده است. ولی زمانی که مصنوع ادبی، به واسطهٔ همان خصلت انعکاسی که ذکرش رفت، متوجه جنبهٔ داستانی و خیالی خود می‌شود، وضع دیگر این‌گونه نیست. در این‌حالت، اثر درست زمانی پایان می‌پذیرد که نقسِ فعل داستانسرایی (fictive operation) خاتمه می‌یابد. و این واژگونی چشم‌انداز یا منظر، وجه مشخصهٔ ادبیات معاصر است. امروزه رعایت معیار اختتام نیک بسیار دشوارتر شده است، به‌ویژه در مواردی که لازم است این اختتام با لحن تردید و سستی و بی‌هدفیِ حاکم بر کل اثر، سازگار باشد.

و سرانجام آنکه در اینجا نیز برآورده شدن انتظاراتِ ایجادشده توسط پویش (دینامیزم) اثر به‌صور متنوع، اگر نه متضاد، ظاهر می‌شود. یک پایانِ غیرمنتظره ممکن است انتظارات مبتنی بر الگوها و قراردادهای قدیمی را نقش بر آب سازد، ولی در همان‌حال نوعی نظم یا اصل نظام‌بخش عمیقتر را عیان کند. اگرچه هر اختتامی به نوعی پاسخگوی انتظارات قبلی است، ولی ضرورتاً آنها را برآورده نمی‌سازد، و همواره ممکن است ته‌مانده‌ای از انتظارات باقی بماند. یک پایان ناتمام، مناسب اثری است که به عمد مسألهٔ خاصی را مطرح می‌کند که از دید مؤلف آن اثر مسأله‌ای حل‌ناشدنی است. مع‌هذا چنین پایانی، به واقع، پایانی حساب‌شده و طراحی‌شده است که سرشت پایان‌ناپذیر مضمون یا مایهٔ کل اثر را به شیوه‌ای انعکاسی برجسته می‌کند، و ناتمام بودن آن به‌نحوی گویای لاینحل بودن مسألهٔ طرح‌شده در اثر است. با این‌حال، من نیز با این گفتهٔ خانم باربارا اسمیت کاملاً موافقم که این نوع پایانِ «ضدپایان» یا «ضداختتام» (anticlosure) نهایتاً ما را به آستانه‌ای می‌رساند که در ورای آن با دو راهه یا بدیلی دوگانه روبه‌رو می‌شویم: یا باید این نوع آثار را از عرصهٔ هنر حذف کنیم، یا بنیانی‌ترین پیش‌فرض شعر را کنار گذاریم، یعنی این پیش‌فرض که شعر تقلیدی است از کاربردهای غیرادبی زبان، از جمله کاربرد عادی روایت به منزلهٔ ابزاری برای منظم و مرتب‌ساختن آنچه در زندگی رخ می‌دهد.[۲۰] به عقیدهٔ من، ما باید بدیل نخست را برگزینیم. ما باید، ورای هرگونه شک و شبههٔ ممکن، به نهاد قدرتمند زبان اطمینان کنیم. این قماری است که توجیه خویش را به ارمغان می‌آورد.

همین بدیل ــ و به معنای دقیق کلمه، همین مسألهٔ اطمینان ــ است که فرانک کرمود در کتاب فوق‌العادهٔ خویش، ***مفهوم یک پایان***، بدان می‌پردازد.[۲۱] او، بدون قصد قبلی، مسأله را بار دیگر از همانجایی پی می‌گیرد که فرای رهایش کرده بود، یعنی از ارتباط و پیوند میلِ به‌کامل‌بودن گفتار با تأویل رمزی از مضمون انجیلیِ آخرالزمان. کرمود با شروع از نمونه‌های تحقق‌یافتهٔ مضمون آخرالزمان، در بحث مربوط به هنر اختتام شرکت می‌جوید، بحثی که دستیابی به توافق در آن

برای ناقدان ادبی بسیار دشوار است. اما در کتاب کرمود، چارچوب بحث، نظریه‌ای در باب داستان است که با نظریهٔ فرای در مورد نماد و نمونهٔ ازلی تفاوت بسیار دارد.

کرمود با تأیید این نظر که انتظارات مشخص خواننده است که نیاز ما به خلق پایانی بامعنا برای اثر شعری را هدایت می‌کند، توجه خود را به اسطورهٔ **آخرالزمان*** معطوف می‌کند، اسطوره‌ای که در سنت مغرب‌زمین بیشترین سهم را در تعیین ساختار این انتظارات داشته است، زیرا طیف [کاربرد] اصطلاح «داستان» (fiction) را چنان گسترش بخشیده است که دیگر فقط به‌عرصهٔ داستانسرایی ادبی محدود نمی‌شود. این اصطلاحی است که ماهیت کلامی یا الهیاتی آن از معادشناسی یهودی ـ مسیحی ناشی می‌شود، ماهیت تاریخی ـ سیاسی آن از ایدئولوژی قدرتمند سلطه بر اقوام بیگانه نشأت می‌گیرد که تا زمان سقوط امپراطوری مقدس رومی ـ ژرمنی استمرار یافت، ماهیت معرفت‌شناختی آن در نظریهٔ مُدلها، و ماهیت ادبی آن در نظریهٔ طرح داستان، ریشه دارد. در نگاه نخست به نظر می‌رسد که این مجموعه از خصائل با هم ناسازگارند. آیا مضمون **آخرالزمان** الگویی از سرنوشت جهان نیست، درحالی‌که **بوطیقای** ارسطو صرفاً الگویی برای ساختن اثری لفظی ارائه می‌دهد؟ مع‌هذا گذر از یک ساحت به ساحتی دیگر، به‌ویژه گذر از موضع و نگرشی کیهانی به‌نگرشی شعری، توسط این واقعیت تا حدودی توجیه می‌شود که ما با ایدهٔ پایان جهان به واسطهٔ متنی [موسوم به «مکاشفات یوحنّا»] آشنا می‌شویم که، دست‌کم در شکل پذیرفته‌شدهٔ متون مقدس در مسیحیت غربی، بخش پایانی **کتاب مقدس** است. بدین‌ترتیب، واژهٔ **آپوکالیپس** (آخرالزمان) می‌تواند، در آنِ واحد، هم بر پایان جهان و هم بر پایان کتاب دلالت کند. اما همگرایی میان جهان و کتاب به این نکتهٔ خاص منحصر نمی‌شود. شروع کتاب دربارهٔ شروع جهان، و پایان آن نیز دربارهٔ پایان جهان است. در این‌معنا، **کتاب مقدس** همان طرح سترگ تاریخ جهان است، و هر طرح ادبی نوعی روایت مینیاتوری از آن طرح عظیمی است که سِفر آفرینش را به آخرالزمان متصل می‌کند. بدین‌شکل، اسطورهٔ معادشناختی و داستان (muthos) ارسطویی در یک‌جا به هم می‌رسند: در نحوهٔ تلاششان برای گره‌زدن یک آغاز به یک پایان و عرضهٔ ایدهٔ پیروزی هماهنگی بر ناهماهنگی به تخیل بشری. از این‌رو، کار غریبی نیست اگر مفهوم ارسطویی «چرخش بخت» یا «بازی تقدیر» (peripeteia) را به دردها و مصایب روزهای پایانی در **آخرالزمان** پیوند دهیم.

دقیقاً در این مقطع مشترک ناهماهنگی و هماهنگی است که دگرگونیهای اسطورهٔ معادشناختی ممکن است مسألهٔ اختتام شعری را برای ما روشن سازد. در وهلهٔ نخست، اجازه

---

* منظور از **آخرالزمان** (با حروف سیاه) همان مضمون مکاشفات یوحنا در پایان عهد جدید است.

دهید به قدرت خارق‌العاده‌ای اشاره کنیم که [مضمون] **آخرالزمان** برای قرنها از خود بروز داده است و به واسطهٔ همین قدرت توانسته است در برابر تلاشهای متعددی تاب آورد که به اتکای نحوهٔ رخداد وقایع، این مضمون را نفی و انکار کرده‌اند. **آخرالزمان**، بدین‌لحاظ، معرف الگویی برای آن دسته از پیش‌بینیهایی است که مستمراً غلط از آب درمی‌آیند، بی‌آنکه هرگز بی‌اعتبار شوند، و نتیجتاً می‌توان آن را الگوی خاص خاتمه یا پایانی دانست که خود پیوسته به تأخیر می‌افتد. به علاوه، غلط از آب درآمدن پیش‌بینیِ پایان جهان، به‌طور ضمنی، موجب شده است تا الگوی آخرالزمانی به‌نحوی حقیقتاً کیفی دگرگون شود. اکنون **آخرالزمان** به عوض آنکه قریب‌الوقوع (imminent) باشد، امری درونی یا درونماندگار (immanent) شده است. از این‌رو، نمادها و تصاویر خیالیِ روایت **آخرالزمان** نیز دیگر نشانگر مضامینی چون روزهای آخر جهان، روزهای دهشت و زوال و نوزایی نیستند، و خود این روایت نیز به اسطورهٔ بحران بدل شده است.

معادل و همتای این دگرگونی ریشه‌ای در پارادایم آخرالزمان را می‌توان در بحرانی مشاهده کرد که دامنگیر تألیف و نگارش ادبی شده است. این بحران نیز در دو سطح تحقق می‌یابد: سطح مربوط به مسألهٔ اختتام اثر و سطح مربوط به فرسودگی و زوال پارادایم هماهنگی.

به اعتقاد کرمود می‌توان نشانه‌های پیشگویانهٔ این امر را در تراژدی عصر الیزابت مشاهده کرد، نشانه‌های تعویض پایان قریب‌الوقوع با بحران درونماندگار، که اکنون خود به یک بازی تقدیرِ (peripeteia) بی‌انتها بدل گشته است. در نظر او، این شکل از تراژدی با آخرالزمان مسیحی پیوندهای عمیقتری دارد تا با *بوطیقای* ارسطو. حتی اگر هنوز هم بتوان شکسپیر را «بزرگترین خالق اطمینان» دانست (صفحهٔ ۸۲)، تراژدیهای او گواهی گویا بر حدوث آن لحظه‌ای‌اند که در آن آخرالزمان حالت قریب‌الوقوع را از دست داد و به حالتی درونماندگار دست یافت. تراژدی «در هیأت یا پیکرهٔ آخرالزمان و مرگ و داوری و بهشت و دوزخ ظاهر می‌شود؛ با این‌حال، جهان در دستان بازماندگان بی‌رمق هنوز هم به پیش می‌رود» (همانجا). اما به‌نظر می‌رسد که احیاء نهایی نظم در قیاس با دهشتهای مقدم بر آن، امری حقیر و ناچیز است. این، به واقع، عصر و زمان بحران است که خصایص عصر و زمان شبه‌ابدی (quasi-eternal) را داراست، خصایصی که در حدیث آخرالزمان فقط از آنِ قیامت است، و همین زمان بحران است که به زمان دراماتیک واقعی بدل می‌شود.[۲۲] برای مثال، در *شاه لیر*، عذابها و شکنجه‌های لیر معطوف به فرجامی است که پیوسته به تأخیر می‌افتد. در پس آنچه به ظاهر بدترین است، هنوز هم چیزی بدتر نهفته است، و پایان [نمایش] خود صرفاً تصویری است از دهشت و خوف عصر بحران. از این‌رو، *شاه‌لیر* همان تراژدی جاودان در چارچوب نظام شوربختی است. و در تراژدی *مکبث*، بازی تقدیر

بـه تـقلیدی مـضحک از سـرشت مـبهم پـیشگویی، بـه «نـمایش و بـازی پـیشگویی» (a play of prophecy) بدل می‌گردد (صفحهٔ ۸۴). در اینجا نیز بار دیگر امرِ چند معنا، زمان را تباه و ویران می‌کند، و آن ابیات مشهور نمایشنامه، جایی که قهرمان درمی‌یابد که تصمیماتش در مقطع واحدی از زمان به هم می‌رسند، گویای همین نکته است.[۲۳] بدین‌طریق، «بازی و نمایش بحران» زمانه‌ای بحرانی را به‌وجود می‌آورد که علایم جاودانگی و ابدیت را بر خود دارد، حتی اگر این ابدیتِ «میان دست یازیدن به امری موهش و نخستین حرکت»*، صرفاً نسخه‌بدلی از حال جاودان و صورتی از غصب آن باشد. بی‌شک نیازی نیست یادآور شویم که تراژدی **هملت** را نیز می‌توان «نمونه‌ای دیگر از بازی یا نمایش بحران مستمر» دانست (صفحهٔ ۸۷).

این گذر از داستان **آخرالزمان** به تراژدی عصر الیزابت، معرِّف حرکت به‌سوی یک بخش از وضع فرهنگ و ادبیات معاصر است، همان بخشی که در آن بحران جانشین پایان می‌شود، و خود بحران نیز به‌گذری بی‌پایان بدل می‌گردد. بدین‌ترتیب، عدم امکان رسیدن به پایان، نشانه‌ای می‌شود دال بر بی‌ارزش شدن خود پارادایم. ترکیب این دو مضمون را به بهترین وجه می‌توان در رمان معاصر مشاهده کرد: زوال پارادایمها ــ و در نتیجه، پایان [عصر] قصه و داستان؛ عدم امکان به پایان رساندن اثر ادبی ــ و در نتیجه، نابودی و تباهیِ قصهٔ پایان.[۲۴]

این توصیف از وضع معاصر، که خود توصیفی مشهور و آشناست، در قیاس با حکم منتقد چندان مهم نیست، زیرا منتقد می‌تواند در پرتو سرنوشتِ مضمون **آخرالزمان**، این توصیف را مورد داوری قرار دهد. پیشتر گفتیم که قصه یا خیالِ پایان پیوسته غلط از آب درآمده است، و با این حال هرگز بی‌اعتبار نگشته است. آیا این امر در مورد سرنوشت پارادایمهای ادبی نیز صادق است؟ آیا وجود بحران برای ما به یکسان دال بر فاجعه و نوسازی است؟ کرمود به این امر اعتقادی راسخ و عمیق دارد، و من نیز در این مورد با او کاملاً هم‌عقیده‌ام.

بحران نشانگر غیبت هرگونه پایان نیست، بلکه معرف تبدیل پایان قریب‌الوقوع به پایانی درونماندگار است.[۲۵] به نظر کرمود، ما نباید استراتژی مبتنی بر ابطال پیشگویی پایان و استراتژی مبتنی بر بازی تقدیر را تا آنجا پی گیریم که پرسش اختتام به کلی بی‌معنا شود. ولی حال پرسش این است که اگر پایان دیگر مبیّن اختتام و فرجام نیست، منظور از پایان درونماندگار چیست.

در تحلیل کرمود، طرح این پرسش به نوعی گیجی و پریشانی منجر می‌شود که اگر فقط شکل

---

* اشاره به بخشی از تراژدی مکبث که در آن مکبث، در فاصلهٔ «دست یازیدن به عمل موهش» قتلِ سرورِ خویش و «نخستین حرکت» پس از آن، گذشت زمانی به درازای ابدیت را تجربه می‌کند. ــ م.

اثر را مورد بررسی قرار دهیم و از انتظارات خوانندگان غافل شویم، فراتر رفتن از آن ممکن نخواهد بود. این موضع به واقع آخرین پناهگاه پارادایم همنوایی (consonance) است، زیرا از همینجاست که این پارادایم نشأت می‌گیرد. ظاهراً آنچه در تحلیل نهایی فراتررفتن از آن ناممکن است این انتظار خواننده است که نهایتاً شکلی از همنوایی بر اثر حاکم خواهد شد. این انتظار متضمن آن است که همه چیز اثر در بازی تقدیر خلاصه نشود، زیرا در غیر این‌صورت بازی تقدیر خود امری بی‌معنا می‌شود، و انتظار ما درمورد تحقق نظم یکسره عقیم خواهد ماند. اگر قرار است اثر علاقه و توجه ما را در مقام خوانندگان آثار ادبی جلب کند، اضمحلال طرح داستان باید به منزلهٔ علامتی درک شود که ما را به همکاری با اثر فرامی‌خواند، تا ما خود به طرح داستان شکل بخشیم. اگر قرار است در برخورد با اثری فاقد نظم یا طرح، فریب بخوریم، پس باید از قبل انتظار کشف شکلی از نظم را داشته باشیم؛ و این فریب نیز فقط در صورتی می‌تواند به نوعی رضای خاطر منجر شود که خواننده، با نشستن بر جای مؤلف، از اثر همان چیزی را بسازد که مؤلف همهٔ هوش و مهارت خویش را برای پرهیز از آن به‌کار برده است. ناکامی و عقیم‌ماندن انتظارات نمی‌تواند کلام آخر باشد. نباید کاری کرد که تحقق فعل تألیف از سوی خواننده به تمامی ناممکن شود. این کنش و واکنش دوجانبه میان انتظار فریب و فعل ایجاد نظم، فقط زمانی عملی خواهد شد که شرایط تحقق آن در قرارداد صریح یا ضمنی مؤلف با خواننده گنجانده شده باشد. به گفتهٔ مؤلف «من این اثر را تحریف خواهم کرد، تو ــ به سود خودت ــ بدان شکل ببخش.» اگر قرار بر آن است که این قرارداد خود نوعی فریب نباشد، پس مؤلف باید، به دور از هرگونه تلاشی در جهت لغو همهٔ قوانین حاکم بر تألیف و نگارش آثار ادبی، شگردهای جدیدی عرضه کند که در قیاس با شگردها و قراردادهای زمان سنتی، پیچیده‌تر، ظریفتر، پوشیده‌تر و زیرکانه‌ترند؛ یا به بیان موجز، شگردها و قراردادهایی که به میانجی طنز و کنایه (irony)، تقلید هجوآمیز، یا طعن و سخریه، از اشکال سنتی استخراج شده‌اند. بدین‌طریق، حتی بی‌باکانه‌ترین ضرباتی که بر انتظارات پارادیگماتیک ما وارد می‌شود، از محدودهٔ تأثیرات متقابل «تحریفات قاعده‌مند» (rule-governed deformations) فراتر نمی‌رود، و البته به واسطهٔ همین تأثیرات است که در طول تاریخ، ابداع و نوآوری همواره در برابر رسوب و زنگار [سنت] قد علم کرده است. جهش به ورای هرگونه انتظار پارادیگماتیک، امری محال است.

محال بودن این جهش به‌ویژه هنگامی برجسته و بارز می‌شود که توجه خود را به مسألهٔ زمان و نحوهٔ پرداختن بدان در ادبیات معطوف کنیم. طرد وقایع‌نگاری به ترتیب تاریخی (chronology) یک چیز است، و ردّ و انکار هرگونه اصل جانشین در مورد پیکربندی [روایت یا داستان] چیزی دیگر. زمان هر رمانی ممکن است از زمان واقعی بگسلد. در واقع، این گسست

و قانون حاکم بر شروع هر داستانی است. اما این گسست به‌ناچار باید برحسب همان هنجارهای جدیدِ تنظیم و ساماندهی زمان [یا بُعد زمانی امور] قالب‌ریزی و پیکربندی شود که خواننده هنوز هم آنها را به مثابهٔ [هنجارهای] زمانی درک می‌کند؛ و تحقق این امر منوط به ظهور انتظارات جدیدی در مورد زمان داستان است که در بخش چهارم به بررسی آنها خواهم پرداخت. اگر باور کنیم که مسألهٔ زمان داستان دیگر برای ما فیصله یافته است، زیرا با آن جهات زمانی (temporal modalities) ــ که پارادایمهای رایج در عرصهٔ رمان آنها را برای ما آشنا و عادی کرده‌اند ــ همه کار کرده‌ایم، فی‌المثل آنها را زیرورو، مثله، معکوس، طویل و کوتاه، یا خم کرده‌ایم، پس باور کرده‌ایم که یگانه زمان قابل تصور دقیقاً همان زمان تک‌خطی وقایع‌نگاریِ تاریخی است. قبول این باور، یعنی شک کردن در این که ادبیات داستانی نیز به‌لحاظ ابداع شیوه‌های اندازه‌گیری زمانی، منابع و امکانات مناسبِ خویش را داراست. این امر همچنین به معنای تشکیک در این واقعیت است که منابع ادبیات داستانی پاسخگوی برخی انتظارات خواننده در مورد زمان است که در قیاس با توالی تک‌خطی، به لحاظ ظرافت و دقت و باریک‌بینی، بی‌نهایت پیشرفته‌ترند.

بنابراین، با نتیجه‌ای که کرمود از بخش اول تحقیق خود می‌گیرد، و مطالب بخش پنجم نیز مؤید آن است، کاملاً موافقم: آن انتظاراتی که به لحاظ معنا و دلالت خویش با انتظارات ناشی از [داستان] **آخرالزمان** قابل قیاس‌اند بر جای می‌مانند، حتی اگر تغییر یابند و حتی اگر در حین تغییر، ربط و مناسبت خود را تغییر دهند.

این نتیجه‌گیری، به لحاظ نظر خود من در مورد سبک سنت‌مندیِ پارادایمهای ادبی ما، به شدت روشنگر است. و علاوه بر آن، معیاری برای «تمیز انواع مدرنیسم» فراهم می‌آورد (صفحهٔ ۱۱۴). از نظر نوع قدیمی مدرنیسم ــ یعنی مدرنیسم پاوند، یتس، ویندهم لوئیس، الیوت و حتی جویس (ر.ک. به اشارات روشنگر کرمود در مورد جویس، صفحات ۱۴-۱۱۳) ــ گذشته هنوز هم نوعی منشأ و سرچشمهٔ نظم است، حتی زمانی که [از سوی همین مدرنیستها] مورد لعن و نفرین قرار می‌گیرد. اما از دید نوع تازه‌تر مدرنیسم، که کرمود آن را نوع بدعتگذار و تفرقه‌انگیز (Schismatic) می‌نامد، نظم خود همان چیزی است که باید نفی و انکار شود. بکت نمایندهٔ این «چرخش به سوی تفرقه و بدعت» است. او «همان متأله منحرفِ جهان ماست، جهانی که نوعی هبوط را متحمل شده است، و گونه‌ای تجسّد را تجربه کرده است که همهٔ روابط و نسبتهای گذشته و حال و آینده را دگرگون می‌کند، ولیکن رستگار نخواهد شد.» (صفحهٔ ۱۱۵) او، از این لحاظ، هنوز هم پیوندی طنزآمیز با پارادایمهای مسیحی دارد که مبتنی بر تقلیدی مضحک است، پارادایمهایی که نظم آنها، حتی هنگامی که به واسطهٔ طنز مؤلف معکوس گشته

است، فهم‌پذیری خود را حفظ می‌کند، «و هر چیزی که حافظ فهم‌پذیری است، همانی است که از تفرقه و بدعت جلوگیری می‌کند.» (صفحهٔ ۱۱۶) «بدعتگذاری بدون رجوع به گونه‌ای شرایط قبلی، بی‌معناست؛ امر مطلقاً جدید، چیزی صرفاً غیرقابل فهم است، حتی به منزلهٔ نوآوری و ابداع» (همانجا)، زیرا «نوآوری فی‌نفسه مستلزم وجود چیزی است که نو و تازه نیست، مستلزم شکلی از گذشته.» (صفحهٔ ۱۱۷) در این معنا، «جدید بودن پدیده‌ای است که بر کل گذشته اثر می‌گذارد؛ هیچ چیز نمی‌تواند به خودی خود جدید باشد.» (صفحهٔ ۱۲۰) گومبریچ این نکته را بهتر از هر کسی بیان کرده است: «چشم معصوم هیچ نمی‌بیند.»[۲۶]

این اصول محکم ما را به آستانهٔ چیزی می‌رساند که من آن را پرسش اطمینان خواهم نامید (و در ادامهٔ مطلب خواهیم دید که عنوان بهتری برای آن وجود ندارد.) چرا نمی‌توانیم ــ یا نباید ــ همهٔ اشکال پارادایم نظم را، هرقدر هم که ناب و غامض یا پیچ‌درپیچ باشند، پشت سر گذاریم؟

نگرش کرمود ارائهٔ پاسخ را تسهیل نمی‌کند، به‌ویژه از آن جهت که درک خود وی از رابطهٔ داستانِ ادبی با اسطورهٔ دینی در تفکر آخرالزمانی، این خطر را در بر دارد که بنیادهای اطمینان او به‌بقای برخی پارادایمها سست شود، همان پارادایمهایی که انتظار پایان را هدایت می‌کنند. در واقع، از دید کرمود، گذر از پایانِ قریب‌الوقوع به پایان درونماندگار، ثمرهٔ «شکاکیت روشنفکران» است که ایمان ساده‌دلانه به واقعی بودن پایانِ منتظره را نفی می‌کنند. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که پایان درونماندگار همان مقام و منزلتی را دارد که یک اسطورهٔ اسطوره‌زدایی‌شده، به مفهوم موردنظر رودولف بولتمان، یا یک اسطورهٔ درهم شکسته، به مفهوم موردنظر پل تیلیش. اگر سرنوشت اسطورهٔ معادشناختی را به عرصهٔ ادبیات انتقال دهیم، هر نوع داستان، از جمله داستان ادبی، باید نقش یک اسطورهٔ درهم شکسته را ایفا کند. البته، همان‌طور که در کتاب فرای دیدیم، داستان یقیناً هنوز هم واجد معنایی کیهانی است، اما ایمان و باوری که در بنیان آن نهفته است توسط شکاکیت روشنفکران تخریب می‌شود. از این لحاظ، تفاوت میان فرای و کرمود تام و تمام است. درحالی‌که فرای معتقد است جهتگیری کل جهانِ گفتار معطوف به مرکز ساکن کلمات است، کرمود، با سوءظنی نیچه‌ای، از نیاز به تسلّی در رویارویی با واقعیت مرگ سخن می‌گوید، همان نیازی که به‌صور گوناگون داستان را به دوز و کلک بدل می‌کند.[۲۷] مضمونی که در سراسر کتاب کرمود بر آن تأکید می‌شود آن است که اسطوره‌ها و داستانهای خیالی در مورد پایان، در صور گوناگون خود ــ صور کلامی و سیاسی و ادبی ــ به‌ناچار باید در برابر مرگ به منزلهٔ وجهی از تسلّی یا نوعی تسکین عمل کنند؛ و همین امر نیز ریشهٔ آن لحن مبهم و دلهره‌آوری است که به مفهوم یک پایان جذابیت می‌بخشد.[۲۸]

و بدین‌ترتیب است که فاصله و گسستی میان صداقت و تسلّی ایجاد می‌شود. نتیجهٔ این امر، آن است که کتاب کرمود بی‌وقفه میان دو موضع در نوسان است، یعنی میان این سوءظن گریزناپذیر که همهٔ داستانها، تا آنجا که تسلّیمان می‌دهند، دروغگو و فریبکارند، و این اعتقاد راسخ که داستانها اموری صرفاً دلیخواهی نیستند، به‌ویژه از آن جهت که پاسخگوی نیازی هستند که تحت اختیار ما نیست ــ نیاز به زدن مُهر نظم بر آشوب هستی، مُهر معنا بر مهملات بی‌معنا، و مُهر هماهنگی بر ناهماهنگی.[۲۹]

این نوسان به ما توضیح می‌دهد که چرا کرمود با عبارت سادهٔ «و با این‌حال...» به فرضیهٔ تفرقه و بدعت پاسخ می‌دهد، فرضیه‌ای که در نهایت چیزی نیست مگر پیامد افراطی شکاکیت روشنفکران در قبال هرگونه داستان یا روایتِ هماهنگی (صفحهٔ ۴۳). برای مثال، کرمود، پس از اشاره به آنچه اسکار وایلد نامش را «زوال دروغگویی» گذارده بود، می‌نویسد «و با این‌حال، روشن است که این عبارت، شکل اغراق‌آمیز بیان مطلب است. پارادایمها، به‌نحوی، باقی می‌مانند. اگر، به گفتهٔ استیونس، لحظه‌ای می‌رسد که «صحنه چیده شده است»، پس باید اذعان کرد که زنگ وقوع آن هنوز قطعاً و تماماً به صدا درنیامده است. ما همان‌قدر با بقای پارادایمها سروکار داریم که با اضمحلال آنها.» (همانجا)

اگر کرمود خود را درگیر چنین بن‌بستی ساخته است دلیلش احتمالاً آن است که در طرح پرسش روابط میان «داستان و واقعیت» دوراندیش نبوده، و در پاسخگویی به آن تعجیل کرده است (او کل یک مقاله را به این مطلب اختصاص داده است)، درحالی‌که می‌توانست، به همان روشی که در اینجا مورد نظر من است، با جداساختن مسائل مربوط به پیکربندی برحسب محاکات۲، از مسائل مربوط به پیکربندی مجدد برحسب محاکات۳، پرسش فوق را در حال تعلیق نگه‌دارد. به‌نظرم می‌رسد که فرای، هم در نحوهٔ بیان مسأله بسیار دوراندیشتر بوده است و هم در اعطای منزلتی صرفاً ادبی به اسطورهٔ آخرالزمانی و پرهیز از قضاوت دربارهٔ معنا و اهمیت دینی این اسطوره از منظر معادشناسانهٔ تاریخ رستگاری. در آغاز چنین به‌نظر می‌رسد که دیدگاه فرای، به دلیل تعریف او از اسطورهٔ معادشناختی به مثابهٔ نوعی «مرکز ساکن»، جزمیتر از نگرش کرمود است. ولی سرآخر معلوم می‌شود که موضع او سنجیده‌تر از کرمود است، زیرا فرای اجازه نمی‌دهد ادبیات و دین با یکدیگر آمیخته یا خلط شوند. همان‌طور که دیدیم، ترکیب قیاسی این دو در سطح نظام فرضی نمادها صورت می‌پذیرد. از دیدگاه کرمود، نفوذ و سرایت مستمر اسطورهٔ درهم‌شکسته به داستان ادبی، همان عاملی است که هم قدرت و هم ضعف کتاب وی از آن ناشی می‌شود ــ قدرت آن نتیجهٔ گسترش طیف و قلمرو داستان است، و ضعف آن محصول تخاصم میان اطمینان به پارادایمها و شکاکیت روشنفکران است، شکاکیتی که باید آن را نتیجهٔ

ضمنی مرتبط ساختن داستان با اسطورهٔ درهم‌شکسته دانست. تا آنجا که به راه‌حل یا پاسخ کرمود مربوط می‌شود، بدین‌جهت آن را عجولانه و خام می‌دانم که برای تلاش ما در جهت معنابخشیدن به زندگی هیچ چشم‌اندازی باقی نمی‌گذارد، مگر همانی که نیچه در کتاب ***تولد تراژدی*** توصیه می‌کند، یعنی ضرورتِ افکندن حجابی آپولونی بر اشتیاق دیونیزی به آشوب، زیرا بدون چنین حجابی، بی‌باکیِ ما در خیره شدن به نیستیِ ناب پاداشی جز مرگ نخواهد داشت. به اعتقاد من، در این مرحله از غور و تعمق، کار درست و جایز آن است که انواع دیگری از روابط میان داستان و واقعیتِ رنج و تلاش بشری را مدّ نظر قرار دهیم و بر این نکته اصرار نورزیم که داستان صرفاً تسلّی‌یی در برابر واقعیت مرگ، و نهایتاً نوعی دروغ حیاتی برای ادامهٔ زندگی است. در کنار تحریف شکل (defiguration)، تبدّل و تغیّرشکل (transfiguration)؛ و در کنار مکاشفه و افشاگری، تبدیل و دگرگونی نیز سزاوار آن‌اند که حفظ و نگهداری شوند.

از این‌رو، اگر از اسطورهٔ آخرالزمانی فقط برحسب داستان ادبی سخن بگوییم و از محدودهٔ این سخن فراتر نرویم، پس لازم است ریشه‌های دیگری، غیر از ترس از بی‌نظمی و بی‌شکلی، برای نیاز به پیکربندی روایت بیابیم. من، به سهم خود، برآنم که جستجو برای هماهنگی، یکی از شروط و مفروضات اجتناب‌ناپذیر ما در مورد گفتار و ارتباط است. به قول اریک ویل در کتاب ***منطق فلسفه***[۳۰]، یا گفتار یا خشونت. پراگماتیک عام* گفتار نیز در نهایت به همین نتیجه می‌رسد. فهم‌پذیری همواره مقدم بر خود است و خود را توجیه می‌کند.

به رغم آنچه هم‌اکنون گفته شد، آدمی همواره می‌تواند امکان تحقق گفتار منسجم و سازگار را منکر شود. این نکته نیز در کتاب ویل آمده است. تحقق این انکار در حوزهٔ روایت، دال بر مرگ هرگونه پارادایم روایی و مرگ خود روایت است.

همین امکان است که والتر بنیامین در مقالهٔ مشهور خویش، «قصه‌گو»، با چنان هیبت و هراسی از آن سخن می‌گوید.[۳۱] به قول او، شاید ما به پایان یک عصر تاریخی رسیده‌ایم، جایی

---

* پراگماتیک عام (universal pragmatics)، اشاره است به نظریهٔ مشهور یورگن هابرماس و هانس ـ اتو آپل. در کنار علم نحو (syntax) که نسبتهای منطقی و دستور انتزاعی حاکم بر نشانه‌ها و گفتار را مورد بررسی قرار می‌دهد، و علم معناشناسی گفتار (semantics of discours) که به رابطهٔ نشانه‌ها (دالها) با مصادیق و معانی (مدلولها) می‌پردازد، پراگماتیک گفتار، نه روابط بین نشانه‌ها و نه روابط نشانه‌ها با اشیاء و امور عینی، بلکه رابطه و پیوند آنها با آدمیان و شرایط کاربرد عملی آنها را بررسی می‌کند. پراگماتیک عام، از حد نشانه‌های زبانی و گفتار فراتر رفته، به شرایط عام تحقق عملی ارتباط و کنش ارتباطی می‌پردازد. ارتباط مخدوش، وضع آرمانی یا مثالی گفتار، و تفکیک سه مسألهٔ صدق (حقیقت)، هنجارهای اخلاقی و فرهنگی، و صداقت و صمیمیت، از نکات مهم این نظریه‌اند.

که دیگر از روایت و داستانسرایی نشانی بر جا نمانده است، زیرا آدمیان دیگر هیچ تجربه‌ای ندارند که در آن با هم شریک شوند. بنیامین حکومت تبلیغات و آگهیهای تبلیغاتی را نشانهٔ همین عقب‌نشینی روایت می‌داند، یک عقب‌نشینیِ بی‌بازگشت.

به‌راستی، شاید همهٔ ما شاهدان ــ و عاملان ــ صورت خاصی از مرگیم، مرگ هنرِ قصه‌گویی، که خاستگاه هنرِ روایت در همهٔ صور آن است. شاید رمان نیز به منزلهٔ شکلی از روایت، رو به موت است. فی‌الواقع هیچ‌چیز مانع از پذیرش این امکان نیست که امروزه شکل خاصی از تجربهٔ تراکم‌یابنده در حال احتضار است ــ همان تجربه‌ای که، دست‌کم در فضای فرهنگی مغرب‌زمین، سبکی به لحاظ تاریخی معین و مشخص را فراهم آورد. پارادایمهایی که تا به‌حال از آنها سخن رانده‌ایم، خود صرفاً بازمانده‌ها و ذخایر ته‌نشین‌شدهٔ یک سنت‌اند. از این‌رو، این امکان به‌راستی وجود دارد که استحاله‌های مقولهٔ طرح نهایتاً به مرز یا حدی برسند که در و رأی آن دیگر قادر نباشیم تحقق اصل صوریِ پیکربندی زمانی را تشخیص دهیم، همان اصلی که یک داستان را به داستانی تام و تمام بدل می‌کند. و با این‌حال... و با این‌حال. شاید، به رغم همهٔ اینها، لازم است به فراخوانِ هماهنگی اطمینان کنیم، فراخوانی که هم امروز نیز به انتظارات خوانندگان ساخت می‌بخشد، و باور کنیم که صور جدیدی از روایت، که هنوز حتی نمی‌دانیم چه نامی بر آنها بگذاریم، هم‌اینک در حال تولدند، صور جدیدی که گواهی خواهند بود بر این واقعیت که کارکرد روایی هنوز هم می‌تواند استحاله یابد، اما نه در جهت مرگ و نابودی. زیرا ما هیچ تصوری در ذهن نداریم که آن فرهنگی که در آن هیچ‌کس دیگر نمی‌داند منظور [گذشتگان] از روایت امور چه بوده است، به‌راستی چگونه فرهنگی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این مقاله ترجمهٔ فصل اول کتاب زیر است:

Paul Ricoeur, *Time and Narrative,* Chicago University Press, 1985 Vol.2, pp.7-29.

به دلیل محدودیت فضا و ارتباط پی‌نوشتها با فصول دیگر این کتابِ سه‌جلدی، برخی از آنها حذف یا تلخیص شده‌اند. ــ م. ف.

پی‌نوشتها :

۱. اصطلاح پارادایم یا سرمشق مبیّن فهم‌روایی خوانندهٔ ماهر و تواناست. می‌توان آن‌را در کل مترادف قاعده‌ای برای تألیف و نگارش دانست. من آن را در سه سطح به‌کار می‌برم: سطح اصول صوری تألیف، سطح اصول مربوط به ژانرها (تراژدی، کمدی و غیره) و سطح انواع خاص (نظیر تراژدی یونانی، حماسه‌های سلتی و از این قبیل). متضاد پارادایم، همان اثر ادبی منفرد است به لحاظ ظرفیت و قابلیت آن در ابداع و نوآوری و انحراف از قاعده. در این‌معنا، هرگز نباید اصطلاح پارادایم را با دو اصطلاح پارادیگماتیک (اصل جانشینی) و سینتگماتیک (اصل همنشینی یا مجاورت) خلط کرد.

2. See *Time and Narrative*, Vol.1, pp.64-70.

۳. پیدایش و تحول رمان انگلیسی موردی بس جالب‌توجه است. ایان وات در کتاب *ظهور رمان* (برکلی، ۱۹۵۷) رابطهٔ میان ظهور رمان و رشد جمعیت جدیدی از افراد کتابخوان و همچنین مسألهٔ ضرورت بیان تجارب خصوصی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

4. See also A.A. Mendilow, *Time and the Novel* (London: Peter Nevill, 1952).

۵. ر.ک. به تحلیل هگل از *برادرزادهٔ رامو*، اثر دیدرو، در *پدیدارشناسی روح*.

۶. بسط و انکشاف متقابل شخصیت و حوادث داستان، شگردی مطلقاً جدید نیست. فرانک کرمود در یکی از آثار خود (*The Genesis of Secrecy*, Harvard U.P., 1979) نشان می‌دهد که چگونه شخصیت یهودا و حوادث روایت‌شدهٔ مربوط به او، به‌طور همزمان و توأماً، از انجیلی به انجیلی دیگر، غنی‌تر می‌شود. آنرباخ نیز قبلاً در کتاب *محاکات: بازنمایی واقعیت در ادبیات مغرب‌زمین*، به تفاوت میان شخصیتهای کتاب مقدس، ابراهیم و پیتر، با شخصیتهای هومر اشاره کرده بود. درحالی‌که در آثار هومر شخصیتها تک‌بُعدی و فاقد عمق‌اند، چهره‌هایی چون ابراهیم و پیتر واجد پس‌زمینه‌ای غنی هستند که به‌لحاظ تحول و بسط روایی ظرفیت و قابلیت بسیار دارد.

۷. منظور رمان *خانم دالووی* (*Mrs. Dalloway*) است که به همراه جستجوی زمان گمشده اثر پروست و کوه جادو نوشتهٔ توماس مان در فصل سوم در بخش سوم *زمان و روایت* تحت عنوان «انواع بازی با زمان» بررسی و نقد شده است.

۸. تصادفی نبود که آثار انگلیسی متعلق به این ژانر «novel» [به معنای «امر تازه و نو»] نامیده شدند. دُفو، ریچاردسون و فیلدینگ، جملگی اعتقاد راسخ داشتند که ژانر ادبی جدید و نوی خلق کرده‌اند.

۹. در این مفهوم، نه ایدهٔ توماس کُن در باب گذر به پارادایم جدید، و نه ایدهٔ میشل فوکو در مورد گسست معرفت‌شناختی (اپیستمیک)، هیچ یک تحلیل سنت بر مبنای آثار گادامر را به‌صورتی ریشه‌ای نقض نمی‌کند. اگر گسستهای معرفت‌شناختی وجه مشخصهٔ سبک سنت‌مندی ما، یا شیوهٔ یکتای شکل‌گیری آن، نبود، آنگاه این گسستها ــ به مفهوم دقیق کلمه ــ بی‌معنا و بی‌اهمیت می‌شد. نفوذ و تأثیر تاریخ که گادامر آن را **تاریخ اثرها** (**wirkungsgeschichte**) می‌نامد، به میانجی همین گسستها بر ما اعمال می‌شود. [منظور ریکور اشاره به این نکته است که در غرب سنتی بودن مستلزم سنت‌شکنی است و شیوهٔ تعلق غربیها به سنتهای خود، یا همان سبک سنت‌مندی آنان، نه فقط با گسست و تغییر و جابه‌جایی پارادایمها منافاتی ندارد، بلکه به لحاظ ساختاری متضمن آن است. به عبارت دیگر، فقط از طریق نوآوری، ارائهٔ تفاسیر جدید، نقد، یا حتی تغییر و نفی بخشهایی از سنت است که سنتهای غربی پویا و زنده باقی می‌مانند. ــ م. ف.]

10. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957).
11. Paul Ricoeur, «*Anatomy of Criticism* or the order of Paradigms» in Eleanor Cook and..., eds., *Center and Labyrinth* (Toronto: University of Toronto, 1983), pp.1-13.
12. Henri de Lubac, *Exegese Medivale: Les Quatre Sens de L'Ecriture* (Paris: Aubier, 1959-64), 4Vols.

۱۳. «می‌توان با استفاده از اشعار دیگر شعر ساخت، و با استفاده از رمانهای دیگر رمان نوشت. ادبیات به خود شکل می‌بخشد.» (*آناتومی نقد*، صفحهٔ ۹۷)

۱۴. نقد مبتنی بر نمونه‌های ازلی، بدین‌مفهوم، با شیوهٔ نقد موردنظر گاستون باشلار فرقی اساسی ندارد؛ در نظریهٔ باشلار نکتهٔ مرکزی نوعی تخیل «مادی» است که از «عناصر» طبیعت، یعنی آب و خاک و آتش و باد تبعیت می‌کند. فرای استحالهٔ این تخیل را در متن زبان بررسی می‌کند. نقد مبتنی بر نمونه‌های ازلی در عین‌حال با توصیف الیاده از تجلیات الهی برحسب عناصر کیهانی، نظیر آسمان و آب و زندگی و غیره، که همواره با مناسک لفظی یا مکتوب همواه است، شباهت بسیار دارد. در نظر فرای نیز شعر، در مرحلهٔ نمونهٔ ازلی، از طبیعت به مثابهٔ فرآیندی حلقوی که به میانجی مراسم و مناسک آیینی بازگو می‌شود، تقلید می‌کند. (*آناتومی نقد*، صفحهٔ ۱۴۵).

۱۵. «در لحظات سترگ دانته و شکسپیر، مثلاً در *طوفان* یا نقطهٔ اوج کتاب برزخ، این حس به ما دست می‌دهد که درکانون معنا و دلالت ایستاده‌ایم، حس می‌کنیم در شُرف آنیم که دریابیم منظور و مقصود از کل تجربهٔ ادبی ما چه بوده است؛ حس می‌کنیم که به مرکز ساکن نظام کلمات پا گذارده‌ایم.» (*آناتومی نقد*، صفحهٔ ۱۱۷)

۱۶. به نقل از *آناتومی نقد*، صفحهٔ ۱۲۲.

۱۷. ر.ک. به‌مقالهٔ جان‌کوسیچ «کنش‌در نحوهٔ اختتام آثار دیکنز» در *Nineteenth Century Fiction 33* (1978). کوسیچ آن نحو اختتام یا پایانی را پایان «قطعی» یا «بحرانی» (crucial) می‌نامد که حاصل آن نوعی گسست است، گسستی که خود موجد شکلی از فعالیت و کنش است که ژرژ باتای وجه مشخصهٔ آن را «اِصراف» و «تبذیر» می‌داند.

۱۸. ر.ک.به«پروبلماتیک‌اختتام در روایت»نوشتهٔ ج.هیلیس میلر در *Nineteenth Century Fiction 33* (1978). به‌گفتهٔ او «هیچ روایتی آغاز یا پایان خویش را نشان نمی‌دهد.» (همانجا، صفحهٔ ۴) او در ادامه می‌گوید «معضل پایان از این واقعیت ناشی می‌شود که تعیین کامل یا ناکامل بودن روایت، همواره غیرممکن است.» (همانجا، صفحهٔ ۵)... [البته] حوادثی که در داستان بازگو می‌شوند ممکن است بی‌پایان باشند و در زندگی واقعی نیز به‌راستی چنین‌اند، اما روایت در مقام داستان (muthos) پایان‌پذیر است. آنچه پس از این پایان رخ می‌دهد به‌لحاظ پیکربندی اثر امری بی‌ربط است.

19. Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago: University of Chicago Press, 1968).

۲۰. باربارا اسمیت «ضدپایان» را از آنچه «ورایِ پایان» است متمایز می‌کند، زیرا «ضدپایان» هنوز به‌نحوی نیاز رسیدن به پایان را ــ از طریق برجسته‌ساختن مضمون ناکامل بودن اثر، یا توسل به اشکال ظریفتر و زیرکانه‌تر اختتام ــ پاسخ می‌گوید. اسمیت در مورد ضدپایان و تکنیکهای «خرابکاری» در زبان، می‌گوید: «اگر نخواهیم خائن، یعنی زبان، را تبعید کنیم، می‌توانیم او را خلع سلاح کرده به اسیر جنگی بدلش سازیم.» (*اختتام شعری*، صفحهٔ ۲۵۴). و در مورد آنچه «ورای پایان» است، می‌گوید: «خائن، یا همان زبان، اکنون به خاک افتاده و نه فقط خلع سلاح، بلکه گردن زده شده است.» (همانجا، صفحهٔ ۲۶۶)

21. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (NewYork: Oxford University Press, 1966).

۲۲. در ادامهٔ بحث به توضیحات روشنگر کرمود دربارهٔ امر دائمی یا امر جاودان *(Aevum)* خواهم پرداخت. به اعتقاد کرمود این زمان تراژیک معرف «نوع سومی از نظم زمانی است که هم از زمان متمایز است و هم از ابدیت» (همانجا، صفحهٔ ۷۰). در قرون وسطی این نوع از زمان را به فرشتگان نسبت می‌دادند. من نیز در بخش چهارم، این کیفیات زمانی را با دیگر خصایص زمان روایی و رهایی این زمان روایی از قید توالی تک‌خطی، مرتبط خواهم ساخت.

۲۳. کرمود به درستی این شکل دهشتناک از پاره‌پاره‌شدن زمان در نمایشنامهٔ مکبث را با مفهوم آشوب زمان در *اعترافات* سنت آگوستین ربط می‌دهد. آگوستین در این کتاب از عذاب دردناکِ تأخیر دائمی سخن می‌گوید، تأخیر در ایمان آوردن به مسیح و دستیابی به ایمانی راسخ: [پیوسته فریاد می‌کشیدم «تاکی می‌توانم بگویم "فردا، فردا".»] (*اعترافات*، VIII ، ۱۲:۲۸) اما در مکبث حالت شبه‌ابدیِ به تأخیر انداختن تصمیم، نقطهٔ مقابل بردباری مسیح در باغ زیتون است، همان مسیحی که **لحظهٔ جاودانی** یا **کایروس** (Kairos) خویش را انتظار می‌کشید.

۲۴. در این مورد مشخصاً ر.ک. به مقالهٔ چهارم کتاب کرمود: «آخرالزمان مدرن». در این مقاله کرمود دعوی عصر ما در مورد منحصر به‌فرد بودن، و احساس درونی این عصر در موردگیرافتادن در بحرانی دائمی را توصیف و بررسی می‌کند. او همچنین به پدیده‌ای اشاره می‌کند که هارولد روزنبرگ آن را سنت نوخواهی [یا سنتِ سنت‌شکنی و طلب امر نو] می‌نامد. و اما در مورد خاص زمان معاصر، باید گفت که مسألهٔ پایان پارادایمها برحسب معیارهایی کاملاً مخالف معیارهای روزهای نخست زمان طرح می‌شود. در آغاز، اطمینان و امنیت نهفته در بازنمایی رئالیستی، آشوب و ناامنی نهفته در تألیف زمان [= ساختن کلیتی کامل و هماهنگ از قطعات و اپیزودهای پراکنده] را پنهان می‌کرد. ولی امروزه، در قطب پایانی تحول زمان، اعتقاد به آشوب و بی‌نظمی نهفته در ذات واقعیت، عدم امنیتی را آشکار کرده است که نفیِ ابدهٔ تألیف و نگارش منظم را زیر سؤال می‌برد. بدین‌ترتیب نوشتن برای خود نویسنده به مسأله‌ای حاد یا امری محال بدل می‌شود.

۲۵. «اما بحران، هرقدر هم که برداشت ما از آن خام و ساده باشد، همواره به ناچار عنصری مرکزی در همهٔ تلاشهای ما در جهت فهم معنای جهان ماست.» (همانجا، صفحهٔ ۹۴)

۲۶. به نقل از کرمود، صفحهٔ ۱۰۲.

۲۷. اصطلاح یا عبارت «طرح تسلّی‌بخش» تقریباً به پُرگویی زائدی بدل می‌شود. در این‌زمینه، آثار والاس استیونس، شاعر آمریکایی، به‌ویژه بخش آخر شعر موسوم به «یادداشتهایی در حاشیهٔ داستان اعلا»، به اندازهٔ آرای نیچه مؤثر و نافذ است.

۲۸. آیَر تعیّن یا تعیّن چندجانبهٔ خود اصطلاح «پایان» یا «پایان‌دهی» [یعنی همان اصطلاح «ending» در عنوان کتاب کرمود] نیز از همین امر ناشی می‌شود. پایان یعنی پایان جهان، یا **آخرالزمان**؛ پایان کتاب، یا کتاب **آخرالزمان**؛ پایانِ بدون پایانِ بحران دائمی، یا اسطورهٔ **سالهای آخر قرن** (fin de siecle)؛ پایان سنت پارادایمها، یا بدعت تفرقه‌انگیز؛ ناممکن بودن اختتام شعر، یا اثر ادبی ناکامل؛ و در نهایت، پایان یعنی مرگ، یا پایان میل و شهوت. همین تعیّن چندجانبه، توضیح‌دهندهٔ طنز و کنایه‌ای است که در علامت نکرهٔ عنوان کتاب کرمود نهفته است: **مفهوم یک پایان**. ما هرگز از شرّ پایان رها نمی‌شویم. یا به قول استیونس «تخیل همواره در پایان یک دوره است.» (به نقل از کرمود، صفحهٔ ۳۱)

۲۹. در این مورد باید تأکید کرد که توجیه صرفاً زیست‌شناختی یا روانشناختیِ میل آدمی به هماهنگی، هرگز ره به‌جایی نمی‌برد، حتی اگر معلوم شود که پایه و اساس این میل همان **وجه کلی** (Gestalt) ادراک است.

باربارا اسمیت این نظر را تأیید می‌کند و کرمود نیز مثال صدای ساعت را برای اثبات آن ارائه می‌دهد: «از خود می‌پرسیم، ساعت چه **می‌گوید**؛ و می‌پذیریم که می‌گوید **تیک ـ تاک**. با ساختن این داستان یا تصور خیالی، به ساعت هیأتی انسانی می‌بخشیم و آن را وامی‌داریم به زبان ما سخن بگوید... **تیک** نوعی آفرینش و تکوین سربه‌زیر و کوچک است و **تاک** نوعی آخرالزمان خفیف و ناچیز؛ ولی درهرحال نمی‌توان از تیک ـ تاک یک طرح داستانی بیرون کشید.» (همانجا، صفحات ۴۵-۴۴)

30. Eric Weil, *Logique de La Philosophie* (Paris: Vrin, 1967).

31. Walter Benjamin, "The Storyteller", in *Illuminations,* ed. Hannah Arendt, (NewYork: Schoken Books, 1969), pp. 83-109.

ترجمهٔ فارسی این مقالهٔ بنیامین در همین شمارهٔ *ارغنون* به چاپ رسیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی