

حکایت قصوي و حکایت واقعي

ژرار ژنت

انوشیروان گنجی‌پور

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

با این حرف، طبیعتاً گناه خودم را می‌شویم که علی‌رغم اعتراض اساسی بر ضد کردار به‌شدت یکسویی آن چیزی که باید دقیقاً روایت‌شناسی محدود نامید، اسم رساله‌ای را که آشکارا به حکایت قصوي خلاصه می‌شد، گفتار حکایت گذاشتم و همین اواخر در گفتار جدید حکایت مجدداً این اشتباه را تکرار کردم. با این وجود، در این رساله نه قصد و نه بضاعت آن را دارم که به‌گونه‌ای کمابیش متقارن خصایل ویژه‌ی گفتار حکایت واقعي را بررسی کنم: برای این منظور باید کاوشی وسیع در میان مواردی چون تاریخ، زندگی‌نامه، یادداشت شخصی، گزارش روزنامه‌ای، گزارش پلیس، عریضه‌ی قضایی، بدگویی و غیبت‌های روزمره و اشکال دیگری از آنچه که مالارمه <گزارش کلی> می‌نامید، صورت گیرد یا حداقل یک متن مهم مثل اعتراضات یا تاریخ انقلاب فرانسه به‌عنوان نمونه‌ی این نوع متون تحلیل نظام‌مند شود. بیشتر مایلم موقتاً و به‌شيوه‌ای نظری‌تر یا حداقل پیشینی‌تر، دلایلی را بررسی کنم که باعث می‌شوند حکایت واقعي و حکایت قصوي در مورد داستانی که <تعریف می‌کنند> رفتاری متفاوت در پیش گیرند؛ از این حیث که این داستان در یک حالت <حقیقی> است (یا قرار است باشد) و در حالت دیگر تخیلی، یعنی توسط کسی ابداع شده که همین حالا مشغول تعریف کردن آن است، یا توسط شخص دیگری که به گوش وی رسانده. بر عبارت <قرار است باشد> تأکید می‌کنم، چون پیش می‌آید که تاریخ‌نگاری نکته‌ای جزئی را از خودش در بیاورد یا <طرح و توطئه>‌ای را ترتیب دهد، یا این که رمان‌نویسی از حوادث روزمره الهام بگیرد: چیزی که اینجا مهم است، منزلت و جایگاه رسمی متن و افق خاص خوانش آن است.

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

نظم

من در سال، 1972 و اندکی بهشتاب، نوشتم که حکایت عامیانه به لحاظ توالی رخدادها از نظمی سفت و سخت‌تر تبعیت می‌کند تا نظمی که در سنت ادبی با ایلیاد باب شده و شروعی «درست از وسط ماجرا» و گذشته‌نگارانه دارد. بعد اندکی نظرم برگشت: از یک طرف در گفتار جدید حکایت که دیدم کاربرد زمان پریشی‌ها همزمان با اودیسه باب می‌شود و بیشتر در ژانر رمان است که برای همیشه تثبیت می‌شود تا سنت حماسی. در این بین، و در مقاله‌ی بسیار جالبی که بعدها کشفش کردم، باربارا هرشتاین اسمیت و ادارم کرد از جنبه‌ی دیگری هم در عقیده‌ام تجدید نظر کنم؛ با این استدلال که «نه تنها نظم زمانی خلل‌ناپذیر در حکایت‌های عامیانه (همچون دیگر سنت‌های ادبی) نادر است، بلکه عملاً برای هر روایی و نقلی پای‌بندی به آن در عبارتی که حتی اندکی طولانی‌تر از اندازه‌ی معیار است، غیر ممکن می‌گردد. به عبارت دیگر، به خاطر خود ماهیت گفتار در حکایت، توالی غیر خطی بیشتر یک قاعده است تا این که استثناء باشد. و یقیناً به همین دلیل، «پیش‌روی» تاریخی احتمالاً به عکس آنچه که ژنت در نظر دارد، نزدیک‌تر است: یعنی اگر هم بتوان نظمی سراسر تقویمی را متصور شد، این نظم جز در متن‌هایی به غایت سازماند، «هنری» و «ادبی» تحقق‌پذیر نخواهد بود. این وارونه‌ی ضدلسینگی شاید همان قدر افراطی باشد که فرضیه‌ی اولیه‌ای که با این وارونه در تناقض است؛ و تازه منظورم به هیچ وجه این نبود که با مقابل یکدیگر قرار دادن زمان پریشی هومروا و خطی بودن فرضی مثل‌های گردآوری شده توسط پرو یا کریم، نوعی «پیش‌روی» تاریخی را وضع کنم! به هر روی، این رویارویی هم تنها دو یا سه ژانر (مثل، حماسه رمان) را در داخل حوزه‌ی حکایت قصوی در ضدیّت با یکدیگر قرار می‌دهد. ولی من از این نقد چنین دریافتم که هیچ روایی حتی خارج از قصه و اصلاً خارج از ادبیات شفاهی یا مکتوب نمی‌تواند خود را به صورت طبیعی و بدون زحمت به تبعیت بی‌چون و چرا از توالی زمانی ملزم نماید. اگر همان‌طور که من فرض می‌گیرم، به سادگی اجماعی بر سر این حکم حاصل شود، این اجماع به صورتی مدلل‌تر در مورد حکم زیر صورت می‌گیرد: هیچ چیز مانع از آن نمی‌شود تا در حکایت واقعی از گذشته‌نگاری یا آینده‌نگاری استفاده کنیم. من با همین دیدگاه اساسی کار دارم، که اگر بخواهیم از آن فراتر برویم و مقایسه‌ای دقیق‌تر بکنیم، نهایتاً سروکارمان با آمار می‌افتد، که احتمالاً بسته به اعصار، مؤلفان و آثار خاص، و نیز بسته به ژانرهای قصوی و واقعی نشان‌گر مشی‌های کاملاً متفاوتی خواهد بود و با این کار به لحاظ ژانر مابین تمامی سنخ‌های قصوی از یک سو و تمام سنخ‌های واقعی از دیگر سو خویشاوندی کم‌تری را شاهد خواهیم بود تا میان یک سنخ قصوی و یک سنخ واقعی خاص فرض بگیریم بین رمان خاطرات و خاطرات واقعی. «فرض گرفتن» من کاملاً هم بی‌غرض نیست و دلم می‌خواهد این مثال ملاحظه‌ای مهم را القا کند که ترجیح می‌دهم ... بگذارمش برای بعد.

ولیکن مقاله‌ی باربارا هرشتاین اسمیت به شیوه‌ای دیگر و به صورتی رادیکال‌تر مسئله‌ی تفاوت میان قصه و غیر قصه را به لحاظ برخوردشان با زمان تقویمی مطرح می‌کند: نویسنده از خود می‌پرسد آیا مقایسه میان نظم تاریخی و نظم موجود در حکایت (که در واقع اصل روایت‌شناسی است) امکان‌پذیر است؟ و پاسخ می‌دهد این مقایسه تنها زمانی ممکن است که منتقد در مورد توالی زمانی رخدادهای «تعریف شده» به منبع مستقلی از اطلاعات، به غیر از خود حکایت، دسترسی داشته باشد؛ در غیر این صورت او تنها می‌تواند این رخدادها را با نظمی که حکایت بدان‌ها داده، و بی‌چون و چرا درک و ضبط کند. به زعم هرشتاین اسمیت، این امکان فقط در دو حالت وجود دارد: یک حالت اثر قصوی‌ای که از اثری متقدم مشتق شده (مثلاً آخرین نسخه‌ی سیندرلا)، و دیگری حالت اثر غیر قصوی است، به مانند حکایت تاریخی. هرشتاین اسمیت می‌گوید فقط در این حالات است که «بی‌راه نیست اگر بگوئیم فلان حکایت توالی فلان مجموعه از رخدادها یا رخدادهای مربوط به فلان دوره‌ی تاریخی را تغییر داده است.» به عبارت دیگر، تنها در این حالت‌هاست که حداقل دو حکایت در اختیار داریم یا می‌توانیم داشته باشیم، طوری که اولی را می‌شود به عنوان منبع دومی تلقی کرد و نظم تقویمی آن را به منزه‌ی نظم داستان: چه حکایت اول میزان انحراف‌های احتمالی را که به نسبت آن در نظم حکایت (دوم) هست، به دست می‌دهد. هرشتاین اسمیت چنان نسبت به امکان‌ناپذیری شیوه‌های دیگر مطمئن شده که بی‌محایا می‌افزاید: «در واقع، شک می‌کنیم که این دو سنخ حکایت (رابطه‌ی تاریخی و مثل سنتی [twice-told tale]) سر مشق ناخودآگاهی را برای روایت‌شناس بر سازند، همان چیزی که در عوض نیاز او به فرض ساختارهای طرح و توطئه یا داستان‌های فرعی را به منظور درک توالی زمانی حکایت‌های تماماً متفاوت توجیه می‌کند. روایت‌شناس این نوع حکایت‌ها که همان آثار قصوی ادبی باشند را از نزدیک بررسی می‌کند. و این فرضیه‌ای کاملاً بی‌اعتبار است که به هیچ وجه تاریخ این رشته بر آن صحنه نمی‌گذارد چون از زمان پروپ، روایت‌شناسانی که بر روی حکایات سنتی از قبیل مثل عامیانه کار کرده‌اند چندان در بند مشی تقویمی این حکایت‌ها (و نیز به شکلی کلی‌تر، شکل روایی‌شان) نبوده‌اند، و متقابلاً متخصصان روایت‌شناسی صوری هم از زمان لوئیک و فورستر، چندان تمایلی به این سنخ از حکایات قصوی نشان نداده‌اند (شاید هم این کاملاً «ناخودآگاه» بوده!) و چنان که پیش‌تر گویا کردم، در مورد حکایت تاریخی تمایل‌شان حتی کمتر هم بوده است.

اما نقد هرشتاین اسمیت، به ویژه نکته‌ای اساسی را فراموش کرده یا نادیده می‌گیرد، همان نکته‌ای که من در گفتار جدید حکایت یادآور شده‌ام و نلسون گودمن برای دفاع از استفاده‌ی خاص خود از مفهوم (اگر نه اصطلاح) زمان پریشی بر آن تأکید می‌کند: روایت‌شناسان در مورد متون قصوی اصلی و دست اول، یعنی جایی که مقایسه‌ی میان نظم حکایت و نظم تاریخ ذاتاً ناممیر

است، پای زمان‌پیشی را وسط می‌کشند. این نکته که بیشتر گذشته‌نگاری‌ها و آینده‌نگاری‌ها، در قصه‌ی اصلی و جاهای دیگر با آشکار و معلوم‌اند، یعنی در خود متن و از طریق علائم گوناگون لفظی به این عنوان شناخته شده‌اند (>کنش فقط کمی بعد از فابریس که شقیقه‌اش بود و تنها یک سال را در زادگاه خود شارترز سر کرده بود، زنده ماند<): و یا مستتر و ضمنی، اما به‌خاطر شناختی که از <فرایند علی در کل> داریم، بدیهی‌اند (فصل n: کنش از غصه می‌میرد: فصل n+1: فابریس در زادگاهش شارترز می‌میرد). گودمن تصریح می‌کند در هر دوی این حالات <انحراف> به نظم قطعی رخدادها نظمی مستقل از تمام نسخه‌ها و روایت‌ها ربطی ندارد، بلکه در ارتباط با آن چیزی است که یک روایت خود به‌عنوان نظم رخدادها معرفی می‌کند. و وقتی استثنائاً متن نه مستقیم (با اشاره‌ی لفظی) و نه غیر مستقیم (از روی استنباط) به نظم رخدادها اشاره‌ای نمی‌کند، روایت‌شناس طبیعتاً فقط می‌تواند به خصلت <ناتقویمی> حکایت اذعان کند، بدون این که فرضیه‌ای در این‌باره ارائه دهد، و از ترتیب آن تمکین نماید. بنابراین نمی‌توان حکایت واقعی را، آنجا که نظم رخدادها توسط منبع دیگری ارائه می‌شود، در مقابل حکایت قصوی که ذاتاً ناشناختنی است و در نتیجه زمان‌پیشی‌هایش غیر قابل تشخیص است، قرار داد. تنها نکته‌ای که استثنائاً ناگفته ماند، این است که زبان‌پیشی‌های حکایت قصوی صرفاً توسط خود حکایت اعلام یا آفای شده‌اند تازه دقیقاً مثل زبان‌پیشی‌های حکایت واقعی. به‌سختی دیگر، و برای این که نقطه‌ی اشتراک و در عین حال نقطه‌ی افتراق‌مان با هر نشانی اسمیت را مشخص کنیم، حکایت قصوی و حکایت واقعی خیلی به‌خاطر استفاده‌شان از زمان‌پیشی‌ها یا طریقه‌ای که این زمان‌پیشی‌ها را نشان می‌دهند، از یکدیگر متمایز نمی‌شوند.

سرعت

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

بسامه (تکرار)

رجوع به حکایت مکرر که به‌معنای دقیق کلمه چیزی است مربوط به بسامه، در بُعدی وسیع‌تر ترفندی است برای تسریع حکایت: تسریع به‌وسیله‌ی مشخص کردن هویت رخدادهایی که به‌عنوان رخدادهایی نسبتاً مشابه هم مطرح شده‌اند (>هر یکشنبه...<). در این مورد، بدیهی است که حکایت واقعی برای این که خود را بیش از حکایت قصوی از این ترفند محروم کند هیچ دلیلی ندارد؛ و زانری واقعی مثل زندگی‌نامه و البته حسب حال بهره‌ای را از آن می‌برد که متخصصان بدان اشاره کرده‌اند. بنابراین رابطه‌ی میان عنصر یک‌باره و مکرر که بسته به حکایت قصوی بسیار متغیر است، وقتی از سنخ قصوی به سراغ سنخ دیگر می‌رویم، به‌گونه‌ی پیشینی واجد هیچ تفاوت چشم‌گیری نیست. حداقل این است که به‌قول فیلیپ لورژن رجوع فراوان به حکایتی تکراری در نزد پروست، مخصوصاً در کومیره، به‌عنوان نشانه‌ی است از تقلید ظواهر خاص حسب حال، یعنی به‌عنوان وامی که سنخ قصوی از سنخ واقعی می‌گیرد یا شاید دقیق‌تر این که، وام‌گیری سنخی قصوی (رمان شبه‌حسب حال) از سنخ واقعی (حسب حال حقیقی). اما این فرضیه که خیلی هم موجه است ما را متوجه موضوع مبادله میان این دو سنخی می‌کند که همچنان ترجیح می‌دهم پرداختن بدان‌ها را به وقتی دیگر موکول کنم.

وجه

کاملاً طبیعی است که در بخش مربوط به وجه، به اکثر نشانه‌های متنی‌ای، عطف توجه کنیم که به‌زعم کته هامبورگر خصلت‌نمای قصه‌ی روایی‌اند؛ چه تمامی این <در نشان‌ها> ناظر بر یک ویژگی خاص‌اند که عبارت است از دست‌رسی مستقیم به ذهنیت شخصیت‌های قصه. این ارتباط اتفاقاً تناقض این بوطیقای را که مجدداً با سنت ارسطویی (یعنی تعریف ادبیات اساساً بر مبنای ویژگی‌های مضمونی قصویت) گره خورده، بر ملا می‌کند. ولیکن این کار به‌مدد تعریفی از قصه صورت می‌گیرد که آشکارا شکل‌گیرایانه (فرمالیستی) است: ویژگی‌های حکایت قصوی دقیقاً بر اساس نظم ریخت‌شناختی‌اند، ولی این ویژگی‌ها جز معلول‌هایی نیستند که علت‌شان خصلت قصوی بودن حکایت است، یعنی خصلت تخیلی شخصیت‌هایی که > من منشاء< را برمی‌سازند. اگر فقط قصه‌ی روایی دست‌رسی مستقیم به ذهنیت دیگری را میسر می‌کند، این به‌خاطر وجه ممیزی

اعجاب‌انگیز و خارق‌العاده نیست بلکه از آن روست که این دیگری يك موجود قصوي است (با به‌عنوان موجودي قصوي با آن برخورد می‌شود، اگر مثلاً شخصیتی تاریخی مثل ناپلئون را در رمان جنگ و صلح در نظر بگیریم) که نویسنده، در شرایطی که مدعی است افکار او را گزارش می‌کند، در واقع آنها را تصور و تخیل می‌کند: بدون شك فقط آن چیزی را حدس می‌زنند که خود ابداع می‌کنند. وجود «نشانه‌هایی» که عبارت‌اند از افعال حسی و تفکری که بدون الزام به توجیه («از کجا می‌دانید؟») به «اشخاص ثالث» منتسب می‌شود، یعنی تک‌گویی درونی؛ و خصیلتی که از همه مهم‌تر و مؤثرتر است، چون تا آنجا که می‌شود کل گفتار را اشباع می‌کند و به‌طرزی زیرکانه به آگاهی شخصیت ارجاع می‌دهد: منظور سبک غیرمستقیم آزاد است که از جمله، همزیستی زمان‌های ماضی و موقعیت خاص زمانی یا مکانی گوینده را در جمله‌هایی چون «الف برای آخرین بار بود که از آن بندر اروپایی رد می‌شد، چون فردا کشتی‌اش میرفت سمت آمریکا» تبیین می‌کند.

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

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

البته، در نظر کته هامبورگر که رمان اول شخص را از حوزه‌ی حکایت قصوي بیرون می‌گذارد، این واگرایی فقط می‌تواند در مورد دو سنخ از حکایت غیر شخصی روی دهد. ولی دوریت کون به‌خوبی نشان داده که چگونه رمان اول شخص می‌تواند به دلخواه تأکید را بر «من راوی» یا این که بر «من قهرمان» بگذارد (این نوسان در در جست‌وجوی زمان از دست رفته به چشم می‌خورد)؛ و فیلیپ لوژون، که در هر کتاب تشخیص اولیه‌اش مبنی بر تمایز ناپذیری این دو را اندکی تغییر می‌دهد، حالا در این بدیل نشانه‌ی را می‌بیند که حداقل مایل به (صحبت بر سر این است که کدامیک از این دو دست بالا را دارد) تمایز نهادن میان حسب حال واقعی است که بیشتر بر «صدای يك راوی» (مثال: «درست آخر قرن نوزدهم به دنیا آمدم و میان هشت پسر خانواده آخری بودم...») استوار است، با قصه‌ی شبه حسب حال، که مایل به «کانون قرار دادن تجربه‌ی يك شخصیت» است (مثال: «آسمان دست کم ده متر دور شده بود. همان‌طور نشسته بودم، سر صبر...»). این همان بسط معیار خاص قصویت در مورد حکایت شخصی است و این معیار عبارت است از کانونی‌کردن درونی.

صیغه

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

آدم حسابی و سوسه می‌شود امکانات گشوده شده توسط این رابطه‌ی سه‌جانبه را بیش از این‌ها بررسی کند. تفکیک شخصیت از روایی (ش ر) طبیعتاً (و حتی به‌صورتی همان‌گویانه)، چه در قصه و چه در جاهای دیگر، نظام (روایی) مبتنی بر نقل خود را تعریف می‌کند، همچنان که این‌همانی این دو (ش = ر) تعریف‌کننده‌ی نظام مبتنی بر نقل دیگران است. تفکیک مؤلف از شخصیت (ش م)، نظام مضمونی دیگر زندگی‌نامه‌نویسی را تعریف می‌کند، خواه این دیگر زندگی‌نامه‌ی قصوی باشد (مبتنی بر نقل دیگران چنان که در تام جونز، یا نقل خود مثلاً در ژیل بلاس)، خواه واقعی (عموماً مبتنی بر نقل دیگران، مثلاً در تاریخ یا زندگی‌نامه، زیرا اینجا نظام مبتنی بر نقل خود فرض می‌گیرد که مؤلف حکایت را به «شخصیتش» نسبت می‌دهد، مثل کاری که یورسنر در آدریان می‌کند، و این همان چیزی است که ناگزیر حس قصه بودن را ایجاد می‌کند که بعداً در بارهاش صحبت خواهیم کرد؛ همچنان که این‌همانی این دو (ش = ر) نظام حساب حال (چه مبتنی بر نقل خود باشد و چه دیگران) را تعریف می‌کند. می‌ماند توجه به رابطه‌ی بین مؤلف و روایی. به‌نظرم این‌همانی مطلق این دو (ر = م)، تا آنجا که بتوان چنین چیزی را متحقق کرد، معرف حکایت واقعی است همانی که به‌اصطلاح سرل، در آن مؤلف مسئولیت کامل اظهاراتی را که در حکایت‌اش شده بر عهده می‌گیرد، و در نتیجه هیچ استقلال‌ی برای کسی به‌نام روایی قائل نیست. بر عکس تفکیک این دو (ر = م)، قصه را تعریف می‌کند، یعنی سخی از حکایت که مؤلفش نسبت به راست‌گویی و صداقت تعهدی جدی ندارد. باز اینجا هم رابطه از جنس همان‌گویی است: این که مثل سرل، بگوییم مؤلف (مثلاً بالزاک) چندان جدی پاسخ‌گویی ادعاهای طرح شده در حکایت‌اش (برای مثال وجود اوژن راستینیاک) نیست، یا بگوییم که باید این ادعاها را به کارکرد یا مقامی مستتر و جدا از مؤلف نسبت دهیم (روایی باباگوریو)، مثل این است که یک چیز را به دو شیوه‌ی مختلف بگوییم که فقط اصل اقتصاد و ایجاز باعث می‌شود بسته به اقتضائات آن لحظه، دست به انتخاب یکی از آنها بزنیم.

از این فرمول نتیجه می‌گیریم که «حساب حال سوم شخص» بیشتر باید به قصه نزدیک باشد تا حکایت واقعی، خاصه اگر همونا با باربارا هر نشتاين اسمیت قبول کنیم که قصویت همان‌قدر به‌واسطه‌ی تخیلی و ساختگی بودن داستان مشخص و تعریف می‌شود که به‌وسیله‌ی ساختگی بودن روایت (یا حتی بیشتر از آن). لیکن به‌خوبی می‌شود در این مورد معایب روش‌شناختی انگاره‌ی «شخص» را مشاهده کرد، انگاره‌ی که باعث می‌شود حساب حال آلیس توکلاس و گزارش‌های قیصر، یا آموزش‌های هانری آدامز را، بر مبنای معیاری به‌شدت دستور زبانی، در یک رده قرار دهیم. روایی درباره‌ی جنگ گالیلی عبارت است از کارکردی چنان شفاف دارد و چنان نهی است که مسلماً دقیق‌تر آن است که بگوییم این حکایت به قیصر تعلق دارد که البته او به شکل قراردادی (مجازاً) به‌صورت سوم‌شخص از خودش صحبت می‌کند و بنابراین در چنین حالتی با حکایتی مبتنی بر نقل خود و قصوی مواجه‌ایم که از سنخ ش = ر = م است. برخلاف، در توکلاس درست مانند آدریان روایی به‌وضوح از مؤلف مجزاست، زیرا اسمش فرق می‌کند و اصلاً پای فردی در میان است که موجودیت تاریخی‌اش به اثبات رسیده است. و از آنجا که در حکایت توکلاس، زندگی‌گرترود استاین و خود او به‌ناگزی در هم آمیخته، این را هم می‌شود گفت که عنوان (به‌لحاظ قصوی) راست است و در آن مورد از زندگی‌نامه‌ای از استاین که به‌شکل ساختگی و تخیلی خود او به توکلاس قرض داده باشد خبری نیست، بلکه ماجرا ساده‌تر (!) از این است و صحبت از حساب حالی متعلق به توکلاس است که توسط استاین نوشته شده است. و این همان چیزی است که حالت روایی خاص این اثر را اساساً به حالت خاطرات آدریان شبیه می‌سازد. حالت دیگر هم وجود دارد، حالتی واقعاً ناب از حساب حال مبتنی بر نقل دیگران که مؤلفی حکایت زندگی‌اش را به زندگی‌نامه‌نویسی نسبت می‌دهد که شاهد زندگی او نبوده و، برای اطمینان بیشتر، این شاهد چند قرن متأخرتر از خود مؤلف در نظر گرفته می‌شود. به‌نظرم بورخس، که همیشه می‌شود در مورد فرضیات مربوط به غول و هیولاشناسی از او مدد گرفت، مقاله‌ی در این حال و هوا نوشته که به دانش‌نامه‌ی قلابی در این‌باره اختصاص یافته که هنوز منتشر نشده است. حتی بیان که در پرداخت این اثر، از نظر تطبیق با واقعیت، اشتباه یا ابداعاتی رخ دهد، چنین متنی ریشه در حکایت قصوی دارد؛ فقط به این دلیل که کاملاً میان مؤلف و روایی (گیریم ناشناس) تفکیک قائل شده است.

برای این که ایده‌هایم را سروسامانی بدهم، طیف گزینه‌ها را به صورت طرحی مثلث‌گونه ترسیم می‌کنم. به دلایلی که یقیناً از اصول موضوعه و بدیهی ذیل اخذ شده‌اند (> اگر $A=B$ و $B=C$ باشد، آنگاه $A=C$ ، و > اگر $A=B$ و $A=C$ باشد، آنگاه $B=C$)، من فقط به پنج شمایل منطقی متناسب می‌رسم. (پایین‌تر خواهیم دید.)

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

م

= =

ش = ر حسب حال

م

=

ش ر حکایت تاریخی (از جمله زندگی‌نامه)

م

ش = ر قصه‌ی مبتنی بر نقل دیگران

م

=

ش ر حسب حال مبتنی بر نقل خود

م

ش ر قصه‌ی مبتنی بر نقل دیگران

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

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

م

=

ش ر حکایت تاریخی

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

م

= =

ش = ر حسب حال

از آنجا که راوی با مؤلف یکی است، حکایتی قصوی مبتنی بر نقل خود تولید می‌شود که چند سالی است عموماً «قصه‌ی خود» خوانده می‌شود. در هر دو حالت، به نظر می‌رسد تناقض میان خصلت تخیلی داستان و فرمول حکایت واقعی $R = M$ وجود داشته باشد. پاسخ من این است که این فرمول، با وجود این‌همانی اسمی یا زیستی و حیاتی مؤلف و راوی، در این موقعیت‌ها مصداق ندارد. چون (تکرار می‌کنم) آنچه که این‌همانی راوی را تعریف و تعیین می‌کند، این‌همانی کمی و عددی به‌لحاظ ثبتی و سجل احوالی نیست، بلکه مشارکت جدی مؤلف در حکایتی است که او راست‌بودنش را تضمین می‌کند. از این نظر، و بگوییم از نظر سرل، روشن است که شاریتون یا فیلدینگ در مورد صحت تاریخی ادعاهای حکایت‌هایشان بیشتر از بالزاک در باباگوریو یا کافکا در مسخ خود را مقید نمی‌دانند، و بنابراین با راوی هم نام‌شان که بناست حکایت را تولید کند، بیشتر از من که به‌عنوان یک شهروند درست‌کار، پدری خوب برای خانواده و متفکری آزاده با صدایی که به‌وسیله‌ی دهانم عبارت‌ی در نوع خود طنزآمیز یا مضحک را تولید می‌کند، این‌همان نیستند. عبارت‌ی چون: «من خودم پاپ هستم!» همچنان که اسوالد دوکرو نشان داده، و تفکیک کارکردی قائل شدن میان مؤلف و راوی (این دو به‌لحاظ حقوقی این‌همان و یکی بودند) که خاص حکایت قصوی است حالتی خاص از بیان «چندصدایی» است که مشخصه‌ی تمام عبارت‌ها و گفته‌های «غیر جدی» یا اگر بخواهیم از اصطلاح جنجال‌برانگیز آستین استفاده کنیم، «پارازیت» به‌شمار می‌رود. بورخس نویسنده، شهروند آرژانتینی، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل که الف به‌امضای اوست به‌لحاظ کارکردی با بورخس راوی و قهرمان الف این‌همان و یکی نیست، گیریم این دو بسیاری از مؤلفه‌های زیستی‌شان (البته نه همه‌شان) با هم مشترک است؛ همچنان که فیلدینگ مؤلف تام جونز به‌لحاظ کارکردی (بیان‌کنندگی) همان فیلدینگ راوی نیست، حتی اگر هر دو آنها با هوگارت دوست بوده و هر دو عزادار یک شارلوت واحد باشند. پس فرمول این حکایت‌ها در واقع در حالت دوم دقیقاً چنین است:

م

ش ر

قصه‌ی مبتنی بر نقل دیگران. و در حالت اول:

م

ش = ر

یعنی قصه‌ی مبتنی بر نقل خود. در مورد این حالت، اعتراف می‌کنم فروکاستن و تقلیل آن به یک قانون عام و مشترک تصویری مغشوش از مرام و شالوده‌ی ناساز یا، بهتر بگوییم، قرار داد عمداً تناقض‌آمیز خاص «قصه‌ی خود» ارائه می‌دهد؛ قصه‌ی خودی که عبارت است از (ضمن مؤلف؛ الان برایتان داستانی تعریف می‌کنم که قهرمانش خودم هستم ولی هیچ وقت ماجرایش برابرم اتفاق نیفتاده). مسلماً در این حالت می‌توانیم فرمول حسب حال را اختیار کنیم، یعنی $M = R = S$ ، چیزی مصنوعی و البته سست و ناجور که در آن ش (شخصیت) به فردی اصیل و واقعی و سرنوشتی قصوی تفکیک می‌شود. ولی اعتراف می‌کنم از این نوع جراحی کردن که خیال می‌کند می‌شود سرنوشت را تغییر داد بدون آن که ویژگی‌های فردی تغییر کند بیزارم. از این گذشته، باید به فکر نجات فرمولی بود که مشارکت جدی مؤلف را، که طبعاً وجود خارجی ندارد القا می‌کند؛

چنان که انگار دانته خیال می‌کرده به عالم بالا رفته بوده و بورخس خیال می‌کرده الف را دیده است. در این مورد قویاً ترجیح می‌دهم فرمولی را اتخاذ کنم که به لحاظ منطقی تناقض‌آمیز است:

م

=

ش = ر

این قطعاً تناقض‌آمیز است، اما تناقض‌آمیز بودنش از اصطلاحی که همین فرمول به نمایش می‌گذارد و ادعایی که طرح می‌کند (>این منم و این من نیستم<) نه بیشتر است و نه کمتر. یکی از درس‌های این وضعیت از چیزها آن است که علامت تساوی (=) که طبیعتاً اینجا به شکلی استعاری از آن استفاده می‌شود، دقیقاً در سه رأس مثلث واجد ارزشی یکسان نیست: بین رأس‌های م و ش علامت تساوی نشانه‌ی این همانی حقوقی به معنای مثبتی آن است، که مثلاً می‌تواند مؤلف را مسئول اعمال قهرمانش بگرداند (ژان ژاک که فرزند آن روسو را رها می‌کند)؛ بین ر و ش، تساوی نشانه‌ی این همانی زبانی میان فاعل بیان و فاعل عبارت بیان شده است، که اشکال بارز آن به جز التفات قراردادی (به کار بردن <ما> به نشانه‌ی عظیم‌الشان بودن یا فروتنی، استفاده از او برای رسمی‌بودن در مورد قیصر و <تو> برای خطاب به خود در زون، اثر آپولینر)، استفاده از اول شخص مفرد (من) است. علامت تساوی بین م و ر نمادی است از تعهد همه‌جانبه‌ی مؤلف نسبت به ادعاهای روایی‌اش، و برای ما به شدت القاکننده‌ی حذف ر (راوی)، به عنوان مقامی به دردنخور و بی‌مصرف است: وقتی که م = ر، ر میدان را خالی می‌کند چرا که حقیقتاً مؤلف است که ماجرا را بر ایمن تعریف می‌کند؛ این که از <راوی> اعترافات با تاریخ انقلاب فرانسه صحبت کنیم، چه معنایی دارد؟ با رجوع به نظام کلی نشانه‌ها نیز می‌توانیم این سه رابطه را به ترتیب به عنوان رابطه‌ی معنایی (ش م)، نحوی (ش ر) و عمل‌گرایانه (ر م) ارزیابی کنیم. فقط آخری است که به تفاوت میان حکایت‌های واقعی و قصوی مربوط می‌شود؛ ولی منظور من این نیست که در این روابط، نشانی دال بر قصوی یا غیرقصوی بودن یک اثر وجود دارد، چون که رابطه‌ی م ر همیشه به وضوح رابطه‌ی ر ش، از صراحت دستوری برخوردار نیست یا به لحاظ تطابق همچون رابطه‌ی م ش اسمی صریح و سراسر نیست. این‌طور نیست که این رابطه‌ی اخیر همیشه علامتی واضح و آشکار باشد (>من، شاریتون...<)، بلکه خود این رابطه در اکثر موارد از مجموعه‌ی (دیگر) خصلت‌های حکایت استنتاج می‌شود. این چیزی است که بی‌شک از همه دست‌نیافتنی‌تر (و موضوع مجادله‌ی روایت‌شناسان)، و بعضاً از همه مبهم‌تر است، همچنان که فارغ از همه‌ی اینها، ارتباط میان حقیقت و قصه هم همین وضع را دارد، چه کسی جرأت می‌کند در مورد جایگاه اورلیا یا ناجا حرف آخر را بزند و نظر قطعی بدهد؟

وام‌گیری‌ها و بده‌بستان‌ها

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

>علامت<های قصه‌ی جملگی ماهیت روایت‌شناختی ندارند و دلیل اولش هم این که هم‌شان ماهیتی منتهی ندارند: غالباً، شاید بیش از پیش غالباً، یک متن قصوی به خاطر دلایل و نشانه‌های پیرامونی است که به عنوان منتهی قصوی مشخص می‌شود؛ این نشانه‌ها همان‌هایی‌اند که خواننده را از هر اشتباهی برحذر می‌دارند، و انگ عام و ژانر‌نمای رمان روی صفحه‌ی عنوان یا جلد کتاب، فقط یکی از مثال‌ها در میان بی‌شمار مثال است. و دیگر، به این خاطر که برخی از این علامت‌های منتهی مثلاً ماهیتی مضمونی (عبارت بعید و خلاف واقعی چون <روزی بلوط به نی گفت...> نمی‌تواند چیزی جز قصه باشد) یا سیکی دارند: گفتار غیر مستقیم آزاد، که من آن را در زمره‌ی ویژگی‌های روایی قرار دادم، اغلب به عنوان ویژگی سیکی تلقی شده است. نام‌های شخصیت‌ها، مطابق شیوه‌ی تئاتر کلاسیک، گاه ارزش نشانه‌های خاص رمان را دارند. بعضی از سرآغازهای سنتی (>یکی بود، یکی نبود<، <روزی، روزگاری> یا طبق فرمول نقال‌های مایورکایی که باکوبسون ذکر کرده: > Aixo era non era y <) کارکردی مانند نشان‌های ژانر‌نما دارند و مطمئن نیستم که مطلع‌های به اصطلاح <بی‌رمق < رمان مدرن > (بار اولی که اورلیان برنیس را دید بی‌رودر بایستی به این نتیجه رسید که طرف زشت است)> علامتی همان قدر مؤثر و حتی بیشتر را در خود نداشته باشند: مطلع‌هایی که در رجعت‌شان به پیش‌فرض موجودیت، به وسیله‌ی نمایش خویشاوندی و بنابراین <شفافیت و وضوح شخصیت‌ها، به نسبت شروع‌های مثل یا رمان کلاسیک، از قیدوبندها آزادترند. اما مسلماً اینجا، خیلی از علامتی روایت‌شناختی که همان کانونی‌کردن درونی باشد دور نیستیم.

ملاحظه‌ی اصلی ما متوجه تعامل نظام‌های قصوی و واقعی حکایت است. کته هامبورگر به طرز متقاعدکننده‌ی خصلت <مظاهرانه‌ی> رمان اول شخص را که وسیعاً به‌وسیله‌ی وام‌گیری یا شبیه‌سازی ظواهر روایی حکایت حسب حالی حقیقی، در روایت گذشته‌نگر (خاطرات) یا الحاقی (یادداشت روزانه، مکاتبات) پیش می‌رود، نشان داده است.

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

مثلاً این تکه‌ای که نقل می‌کنم شروع یک مقاله است که در نیویورک، مورخ 4 آوریل، 1988 و دربار‌هی مزایده‌ی تابلوی ایریس‌ها، اثر ون‌گوگ چاپ شده:

جان وینتی پیسون، مالک ایریس‌های ون‌گوگ، مدتی بود که تابلو را ندیده بود. پاییز پیش که در دفاتر نیویورک‌هی ساتنوی، چند لحظه پیش از آن کنفرانس مطبوعاتی که برای اعلام به فروش گذاشتن ایریس‌ها برگزار شده بود، تابلو را دوباره پیش چشم‌اش دید، انتظار نداشت چنین منقلب بشود. پیسون که ادمی است مهربان و خندرو، موهای خنایی و ریش مرتب، و حول و حوش پنجاه سال دارد ...

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

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

پانوشته‌ها:

1. این ارزیابی پیش‌تر توسط پل ریکور صورت گرفته:

p ,4891 ,liues ud .dE ,siraP ,II ,ticR te spmeT. 31.

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

tremessiurB eL siraP ,eugnal al ed, "elarutcurts esylanal a noitcudortnl siraP ,euqigoloimes erutnevAL ,)6691("sticr sed, liues ud .d, 4891. ,)7691(eriotsih'L ed sruocsid eL ,5891 ,liues ud .d

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

, siraP ,siogruoB, 0891. slennoislup sfitisopsid seD etiteP" .2 ni ,)3791("fitarran fitisopsid nud elanidibil cimonoc

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

uaevuoN .4 p ,3891 ,liueS ud .d ,siraP ,ticr ud sruocsiD. 11.

5. در مورد این متن آخری نگاه کنید به:

erbmetpes ,57 8891. , euqitoP euqirosih ticr uD" ,yengiR nna" ,

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

)etcaP eL liues ud .d ,sirap ,euqihpargihpargoibotua, 5791(.

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

)p ,3891 ,FUP ,siraP ,eihpargoiB aL. 041-851(.

بیاد می‌کنیم.

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

7. "p ,noitcif al ed sruocsid ud euqigol tutats eL. 901

, pahc. setxim uo seleiceps semrof seL" ,VI". sed euqigoL seriarettil serneg 8.

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

noitarran te etnief ,noitciF" ,reffeahcS eiraM-naeJ"

فیلیپ لوژون، بیان که مثل جان سرل درباره‌ی قصه به معنای کلی اظهار نظر کند، در سال 1971 درست مثل کته هامبورگر >هیچ تفاوتی< میان حسب حال و رمان حسب حالی قائل نیست >به این شرط که در سطح تحلیل درونی متن باقی بمانیم.<

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

تفاوت‌هایی که او در 1972 مطرح می‌کند (autobiographique, P. 26 Le Pacte)، و ما نیز به این تفاوت‌ها می‌پردازیم، از جنس پیرامنتی‌اند و بنابراین منحصرأ تفاوت‌هایی روایی نیستند.

evitarraN ,snoisreV evitarraN". 9 p ,0891 enmotua ,yriruqnl lacitirC , "seiroehT. 312-632.

این نقد هم آثار روایت شناختی <کلاسیک> یعنی آثار سیمور چتمن و من، و هم پژوهش نلسون گودمن . Twisted ") ibid (p. 103-119 . Tales " را دربر می‌گیرد. پاسخ گودمن ("The Telling and the Told") و چتمن هر دو در همان نشریه، شماره‌ی تابستان سال، 1981، صص. 799809 منتشر شده است.

p .01. 722

p .11. 822

p .21. 71

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

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

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

16. من به جای مثال‌های گودمن این مثال‌ها را می‌گذارم که قطعاً فقط دومی‌شان قابل تصور است. تاریخ انقلاب فرانسه (حدائق) یکی از این مثال‌هاست که قابل خواندن بودن آن هیچ ربطی به خصلت واقعی و مهارت‌های تاریخی، در حکایت خاص روز 14 ژوئیه‌ی 1974 ندارد. مسئله اول روایتش را از اجتماعی در هتل دوویل گرد رئیس بلدیة شروع می‌کند؛ اجتماع وقتی قطع می‌شود که یکی از افراد سر می‌رسد و خبر فتح باستیل را می‌دهد و کلیدهای آن را در دست‌هایش جا می‌دهد. بعد مؤلف اضافه می‌کند: >باید گفت باستیل فتح نشد، بلکه خود را تسلیم کرد...< بعد با استفاده از گذشته‌نگاری، حکایت سقوط زندان گفته می‌شود.

p .71. 997

p ,2791 .liues ud .d ,siraP ,III seruqiF .81. 511.

تازه قبلاً در جلد نخست فیگورها (Paris, d. du sewil, 1966, p. 77) برخلاف بروس موربست، امکان >ایجاد مجدد< توالی تقویمی در حکایت‌های رب‌گریه را منتفی دانسته‌ام.

19. در سطحی کلی‌تر، چندان سر در نمی‌آورم نقد هر نشأتین اسمیت به آن چیزی که او <ثنویت> روایت‌شناسی می‌نامد، چه هدفی دارد. فرمولی که او به‌عنوان متضاد با آن قبلی‌ها مطرح می‌کند و عمداً ظاهری عمل‌گرایانه دارد >اعمال زبانی‌ای که عبارت‌اند از این که کسی برای دیگری اتفاقی را که روی داده، تعریف کند<. (ص. 232) به نظرم به هیچ وجه با مبانی روایت‌شناسی منافاتی ندارند، و فرمول او را بیشتر به‌عنوان چیزی کاملاً بدیهی می‌فهمم. از طرفی، روشن است که نظام گفتار حکایت (تاریخ، حکایت و روایت) نه‌تنوی بلکه کاملاً سه‌گانه‌انگار است و موردی را سراغ ندارم که این نظام در میان همکاران روایت‌شناسم با مخالفت‌هایی رو به رو شده باشد. کاملاً احساس می‌کنم که هر نشأتین اسمیت، به‌نوبه‌ی خویش، به‌نفع دیدگاهی یکتانگارانه مبارزه می‌کند، ولی در این فرمولی که ذکر شد من چندان نشانی از این دیدگاه نمی‌بینم.

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

, p. 411. euqihpargoibotua etcaP eL ennejel eppilihP .12,

22. erueirtni aL ecnerapsnarT ,8791, 1891.)siraP , d. liues ud

euqihpargoibotua etcaP eL " .32)liues ud . d. siraP , issua ioM ni ,)1891(")sib, 6891.

42. liued ud . d. siraP, 0891. ertua nu tse eJ te , etcaP eL euqihpargoibotua

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

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

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

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

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

, qs 35 .P. ertua nu tse eJ enuejeL .FC .72,

, p ,4791 ,ecemE ,seriA soneuB. 3411. salelpoc sarbo ogolipE" .82,

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

erutarttiL , eriannoitciD eL niruoB siacnarF ,siraP , eniaropmetnoc esiacnarF 9891

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

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

30. این کتاب که به زبان لاتین نوشته شده، در واقع روایت قیصر از نه سال جنگ او و سپاهیان‌ش در سرزمین گل‌ها (فرانسه‌ی کنونی) است.

tiuniM ed, IIIV .pahc ,4891. euqinohpylop eirohti enud essiuqsE" .13 d ,siraP , "tiD el te eriD eL ,noitaienonL ed.

32. همچنین قهرمان دیگری یا قهرمان ظهیر ؛ دربار می‌تأثیرات قصه‌ی خود بورخس‌وار بنگرید به:

yeruoM erreip -naeJ , "erbmets 36 ,euqitoP , "segroB zehc segroB 5891.

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

33. اما هویت را می‌شود به مدد کارکرد ضمیر (اسم) به‌عنوان عنصری قویاً متمایز کننده، تغییر داد: <اگر من پسر روتشیلد بودم...>

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

35. دو فرمول دیگری که متناقض‌اند، یعنی

م

=

ش = ر

و

م

= =

ش ر

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

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

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

83. 932. elarnq euqitsiugnill ed siessE , p

39. بنگرید به: Nouveau Discours du rcit, p. 46-48.

40. این همان نظر استراوسون است:

22-32. ecnerfr ed etca'l eD") 0591(, p ,euqitsiugnill ed te euqigol ed edut ni.

استراوسون در برابر قصویت <بی‌تکلف> مثل عام‌پسند، قصویت به‌مراتب تکامل‌یافته‌ی رمان مدرن را قرار می‌داد که از تثبیت هستی موضوعاتش تن می‌زند و تنها به این اکتفا می‌کند که هستی‌شان را مفروض بگیرد چیزی که هم پوشیده‌تر است و هم مؤثرتر، چون چیزی که مفروض پنداشته می‌شود قابل بحث و بنابراین قابل انکار نیست. مونرو بردزلی (Aesthetics, 414) این تقابل را به‌وسیله‌ی دو سرآغاز خیالی نشان می‌دهد: اولی ساده و ابتدایی است، <روزگاری ایالات متحده بیک نخست‌وزیر داشت که خیلی چاق بود>، و متکلف <نخست‌وزیر ایالات متحده به منشی‌اش گفت صبح به خیر و الی آخر> مفروض گرفتن هستی چیزی، در مثال محبوب فیلسوفان تحلیلی نیز کاملاً مشهود است: <شرلوك هلمز در شماره‌ی B 221 واقع در لیک‌استریت ساکن بود>، که در بازنویسی راسل این جمله به سوی سنخی ابتدایی پس‌روی می‌کند: <روزی روزگاری مردی بود تگ و تنها که اسمش شرلوك هلمز بود...> همچنین، می‌شود گفت سنخ ابتدایی موضوعات و ابژه‌هایش را مطرح می‌کند، در حالی که سنخ etiquette آنها را به ضرب و زور خبر جمله [در برابر مبتدا] تحمیل می‌کند: کسی که در شماره‌ی B 221 واقع در بیکر استریت ساکن است، نمی‌شود فاقد هستی و موجودیت باشد.

41. روشن است که این اصطلاح را از میشل گلوبینسکی وام می‌گیریم:

(.7791(, ni E euqiths te euqitop G.G(d etteneG(al namor el rus erimerp ennosrep -tniop, 2991.

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

(.4891, 24. riS werdnA tobraM(1891(, sirAP, sttaL

43. با این حال ناگفته نماند سرل بر آن است که رمان اول شخص ظرفیت به مراتب بیشتری برای تظاهر دارد، چه مؤلف >به این اکتفا نمی‌کند که تظاهر به طرح ادعاهایی کند، بلکه [..] تظاهر می‌کند کس دیگری هست که او دارد ادعاهایی را مطرح می‌کند.< (. att. eit, p.112

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

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

(.9891(, smetnirp euqinhcet evitarran rof lanruoJ

این نظر دقیقاً چیزی است که به اینجا و اکنون نامربوط می‌شود، اما بایست چند دهه منتظر ماند تا ببینیم در درازمدت چه بر سر آن می‌آید. نخستین تجلیات سبک غیرمستقیم آزاد، اولین حکایت‌هایی که به صورت تلفگویی درونی نوشته شده‌اند، اولین شبه‌قصه‌های مربوط به <روزنامه‌نگاری نو> و الی آخر، روزگاری موفق شدند ما را غافل‌گیر و گمراه کنند و امروز کار به جایی رسیده که کم پیش می‌آید توجه‌مان را به خود جلب کنند. هیچ‌چیز سریع‌تر از احساس فراروی و سرپیچی از قواعد و هنجارها دستمالي و پیش پا افتاده نمی‌شود. هم به‌لحاظ روایت شناختی و هم مضمونی، دیدگاه‌های قائل به تغییر تدریجی و مرحله به مرحله یا چنان که توماس پاول می‌گوید، دیدگاه‌های <الحاق‌گر> به نظرم بیش از تمامی اشکال تبعیض واقع‌گرا هستند.

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