

دلالت‌های مازاد بر ریزه‌خوانی^۱

حسین صافی پیرلوجه*

چکیده

نویسنده همواره می‌کوشد تا نشانی خواننده آرمانی خود را، یا با ترسیم هرچه روشن‌تر مسیر دلالت‌جویی در متن، و یا به بیانی استعاری با خواننده عادی در میان بگذارد. از سوی دیگر، خواننده عادی نیز به پشتوانه بعضی قواعد نانوشتۀ دلالت‌گری و دلالت‌جویی است که راهی به جایگاه خواننده آرمانی می‌جوید. آنچه در این راه دستگیر خواننده می‌شود، در این جا دلالت مازاد (بر معنای صریح) خواننده و آن را ارزش افزوده‌ای دانسته‌ایم که هر کدام از تک‌گزاره‌های روایی، با همه بار فلسفی یا معنای بالقوه‌ای که در جای خود دارد، عملاً در رابطه با دیگر مختصات متن به بار می‌آورد. خوانش این دلالت‌های ضمنی را اگر نمونه‌برداری و غربال‌گری مکانیکی متن در دستگاه‌های سخن‌سنجی تأمین می‌کرد، دیگر به بررسی نقادانه نقش خواننده و شناخت‌نگری در روند خوانش نیازی نمی‌افتاد. باری، هدف از مقاله حاضر شناخت ارزش افزوده بر معنای ساکن در مبادی خوانش بوده است. پس به قصد معرفت‌شناسی درباره خواننده آرمانی، شواهدی از داستان‌های نوین فارسی را در چارچوب هرمنوتیک ادبی بررسی‌شده و پاره‌ای معلومات لازم برای دلالت‌جویی در متون روایی را تحت چهار رویه (ارزش‌گذاری اخلاقی، مرجع‌گزینی کارگزار، راستی‌آزمایی رویداد، تسبیب‌پی‌رفت) از یکدیگر بازشناخته‌ایم. در نتیجه می‌توان دریافت خواننده از دلالت‌های فرامتنی را عمدتاً ناشی از کاربرست همین چهار رویه دانست.

* عضو هیئت علمی پژوهشکده زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،
spirloojeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۰۷

کلیدواژه‌ها: خواننده آرمانی، ارزش‌گذاری اخلاقی، مرجع‌گزینی کارگزار، راستی‌آزمایی
رویداد، تسبیح پی‌رفت، داستان‌های نوین فارسی

۱. مقدمه

بررسی چندوچون داستان‌خوانی دشوارتر از آن است که حاصل کار را بتوان در یک کتابچه جمع‌وجور گرد آورد و از درسنامه حاصل در مکتب‌خانه‌های نویسندگی خلاق یا نقد ادبی بهره‌ای برداشت. باری، دشواری کار هرچه هست، مانع از معرفی منبعی تازه در زمینه نقد ادبیات داستانی نمی‌شود؛ مگر این‌که تبیین فرایند خوانش را به الگوبرداری از انبوه شیوه‌نامه‌های سرهم‌بندی‌شده در چارچوب شبه‌نقدهای فرمالیستی و متن‌گرایانه از یک سو، یا (پسا)ساختارگرایانه از سوی دیگر، تقلیل دهیم و به این ترتیب، کار نقد و نظریه‌پردازی ادبی را بار دیگر تنها با سیاه‌برداری از مثنوی فنون بلاغی، یا فهرست‌برداری از نیم‌مثنوی بدل‌کاری ضدبلاغی برگزار کنیم. سهل است، که اگر ادبیت متن را ویژگی‌های بیانی آن به تنهایی تأمین می‌کرد، در این صورت، جست‌وجو، شناسایی و توصیف غیرنقدانه شیوه‌های سخن‌ورزی از راه نمونه‌برداری متنی و غربال‌گری مکانیکی متن برای مطالعات ادبی بسنده بود و دیگر به بررسی نقدانه نقش خواننده و شناخت‌نگری در روند خوانش نیازی نمی‌افتاد. معرفت‌شناسی خوانش، تنها نیازمند «اسکن» کردن متن در دستگاه‌های موجود نیست؛ بلکه همچنان‌که از نام‌اش پیداست، مستلزم تبیین معارف رایج در خوانش متن است. اما در زمانه‌ای که «معنای واقعی کلام» دیری است در کوران اندیشه‌های انتقادی گم شده است، دشوار بتوان از یک سو متن‌گونه‌های غیرروایی را از متون روایت‌گونه، و از سوی دیگر، گونه‌های روایی متن - از قصه‌گویی عامیانه و داستان‌پردازی ادبی گرفته، تا تمثیلات حکیمانه و گزارش‌های خبری یا وقایع‌نگاری‌های تاریخی - را بی‌گمان از یکدیگر بازشناخت. بیرون از فضای نظریه‌های انتقادی اما مخاطب عادی هنوز هم متن را آرمان‌گرایانه (به امید کسب مقام خواننده آرمانی و کشف معنای واقعی کلام) می‌خواند. خواننده به‌طور عادی در پس دلالت‌های صوری و ساختاری متن، منظور حقیقی نویسنده را می‌جوید. آنچه در این راه دستگیر خواننده می‌شود، ما در این جا *دلالت مازاد* (بر معنای صریح) می‌خوانیم. پس منظورمان از دلالت مازاد، همانا دلالت ضمنی است؛ همان دلالت افزوده‌ای که در ضمن گزیده‌خوانی به بار می‌آید. در این مقال، می‌خواهیم ببینیم خرده‌خوانش‌های وارد بر جای‌جای متن چگونه در خوانشی اندام‌وار با یکدیگر پیوند

می‌خورند و دلالت‌های مازاد بر معنای ساکن در مبدأ خوانش از کجاها ریشه می‌گیرند؟ می‌خواهیم ببینیم جمله‌هایی مانند “در زندگی زخم‌هایی هست ...” با همه بار فلسفی یا ارزش بالقوه‌ای که در جای خود به عنوان آغازۀ داستان دارند، عملاً چه تعبیری را در تعامل با دیگر برجستگی‌های متن به بار می‌آورند. در ادامه این مقال به منظور پاسخ‌جویی برای مسائلی از این دست، بعضی از عمومی‌ترین قواعد حاکم بر دلالت‌جویی در متون روایی را نمونه‌وار تحت چهار رویه معرفی خواهیم کرد: ارزش‌یابی، مرجع‌گزینی، راستی‌آزمایی، و علت‌جویی.

۲. ارزش‌یابی اخلاقی شخصیت‌ها

آیا آثار ادبی را افزون بر معیارهای زیبایی‌شناختی باید تا جای ممکن بر پایه هنجارهای اخلاقی هم به نقد کشید؟ به باور بعضی صاحب‌نظران، ارزش ادبی اثر را فارغ از تأثیر اخلاقی آن، و تنها بر پایه معیارهای زیبایی‌شناختی باید سنجید. در نظر اینان، اثر ادبی آن است که «خود درست باشد»، نه این‌که لزوماً «از درست‌کاری بگوید». از این نظر، کارکرد ادبیات تنها هنگامی «درست است» که از کار خلاقه نویسنده به بار آید، نه از سر تهذیب نفس دیگران و با سر دادن شعارهای تزکیه‌طلبانه: «ارزش‌های زیبایی‌شناختی و ارزش‌های اخلاقی دو دسته ارزش‌اند که از دو منبع هنجارگذار متفاوت صادر می‌شوند، بار معنایی متفاوت دارند، و بر امور متفاوت اطلاق می‌شوند؛ بنابراین، نه موضوع‌شان و نه احکام‌شان، هیچ یک، نباید با یکدیگر خلط شوند» (کرمی، ۱۳۹۶: ۱۹). اسکار وایلد در حمایت از این زیبایی‌شناسی به اصطلاح «خودآیین» می‌گوید: «چیزی به عنوان کتاب اخلاقی یا غیراخلاقی وجود ندارد؛ کتاب فقط یا خوب نوشته شده یا بد. همین!» (بوت، ۱۳۸۹: ۱۲). اما آیا چنان‌که اسکار وایلد بر خودآیینی ادبیات پای می‌فشرد، «ارزش‌های اخلاقی، معیار داوری در قلمرو اخلاق‌اند و ارزش‌های زیبایی‌شناختی، معیار داوری در هنر؟» (همان: ۷۰). منتقدان اخلاق‌گرا در مخالفت با اتخاذ این‌گونه رویکردهای مطلقاً زیبایی‌شناسانه نسبت به نقد ادبی، می‌گویند: «هستند آثار هنری‌ای که دیدگاه‌های اخلاقی/ غیراخلاقی عرضه می‌دارند، آثاری که بر قوای داوری اخلاقی مخاطبان‌شان تأثیر مثبت/ منفی می‌گذارند، و آثاری که بصیرت‌ها/ سوء تفاهم‌های اخلاقی ایجاد می‌کنند. و بر این اساس کاملاً معقول است که به نقد اخلاقی چنین آثاری بنشینیم» (همان: ۱۰۵). از حامیان نقد اخلاق‌گرا در ادبیات می‌توان منتقدان پارامارکسیست را شاهد آورد. یکی از وجوه اشتراک نقدهای پارامارکسیستی، «در

بدگمانی نسبت به هر نظریه‌ای در زیبایی‌شناسی است که بیرون از دایره عقل و استدلال، ضروریات "صوری محض" را در خلاقیت ادبی مورد تأکید اصلی قرار می‌دهند» (استاینر، ۱۳۹۰: ۲۱). گئورگ لوکاچ، از پیشگامان نقد پارامارکسیستی، تنها آن نویسنده‌ای را در بیان واقعیت‌های زندگی، صادق می‌دانست که «خوب را دوست بدارد و بد را مردود بشمارد» (همان: ۱۶).

با این همه، نقد اخلاقی داستان لزوماً بر محتوای اخلاقی یا ضد اخلاقی آن وارد نمی‌شود؛ زیرا «اگر بپذیریم که دست‌کم یکی از بزرگ‌ترین عوامل غیر اخلاقی عمل کردن آدمیان در قبال یکدیگر ناتوانی در تخیل وضع و حال دیگران و، بالعکس، بافتن توهماتی درباره ایشان است، تصدیق خواهیم کرد که آثار داستانی از آن رو که قوه تخیل ما را تقویت می‌توانند کرد واجد ارزش اخلاقی‌اند» (کرمی، ۱۳۹۶: ۶۰). علی محمد حق‌شناس به بیانی دیگر در همین باره می‌گوید:

وظیفه ادبیات در جامعه جهانی جدید، در درجه اول، آن است که فضاهایی خیالین و امکاناتی فرضی برای آدمی فراهم آورد تا تک‌تک افراد در هر جا و هر مقامی که هستند، بتوانند حداکثر خطاهای خطرناک و غیر اخلاقی ممکن و متصور را در همان عالم خیال تجربه کنند، و در نتیجه، از بروز آنها در جهان واقع، حتی الامکان جلوگیری نمایند (حق‌شناس، ۱۳۹۰: ۱۱۹).

جاناتان گاتشال نیز درباره لزوم نقد اخلاقی می‌گوید: «داستان به‌طور کلی به‌شدت اخلاق‌گراست. بله، شر رخ می‌دهد و ضدقهرمانان حضور دارند و ما را مجذوب می‌کنند. اما داستان همواره ما را در موقعیتی قرار می‌دهد که کار غلط را داوری کنیم» (گاتشال، ۱۳۹۵: ۱۳۱). از نظر اینان وظیفه نقد اخلاقی، به‌طور خلاصه، نقدی است فرا اخلاقی؛ یعنی فراتر از ارزش‌گذاری اخلاقی باید معیارهای مستقر در این‌گونه ارزش‌گذاری را نیز به پرسش بگیرد: «موضوع بر سر دستیابی به درکی چندجانبه و تطبیقی از گفتمان‌های متفاوت اخلاقی است. یعنی علاوه بر این‌که متوجه شویم چرا برخی هنجارها را این‌گونه ارزش‌گذاری می‌کنیم، خود آن شیوه‌های ارزش‌گذاری را هم مورد ارزیابی قرار دهیم» (باتلر، ۱۳۹۵: ۱۳۳).

همین اخلاق‌گرایی در نقد ادبی بود که وین بوت را به معرفی «نویسنده ضمنی» و بهره‌برداری از بار اخلاقی این مفهوم در سنجش ادبیت متن واداشت: «داستان خوب، داستانی است که اگر درست خوانده شود به مردم درس اخلاق می‌آموزد» (بوت، ۱۳۸۹:

۱۳). در واقع، نگرانی بوت از بی‌اعتنایی به تأثیرگذاری ارزش‌های اخلاقی در ارزیابی آثار ادبی را باید مهم‌ترین انگیزه وی برای نبش گوری دانست که عده‌ای منتقد متن‌گرا و گروهی هم منتقد خواننده‌مدار بر سر آن صلاهی زنده‌به‌گوری نویسنده را - از قول رولان بارت - سر داده بودند. بوت البته نه برای احیای خود نویسنده، بل در اصل به امید زنده نگه‌داشتن یاد او بود که یادمانی به نام "نویسندهٔ ضمنی" برپا کرد، تحلیل‌های خود را بدان آویخت، و تا واپسین سال‌های عمر دست از سخن‌کاوی در پی میراث فکری و فضایل اخلاقی مدفون در متن برداشت. به باور بوت، آن شمایل زیبایی که معمولاً از نویسندگان بزرگ در ضمن شاهکارهای‌شان به نظر خواننده می‌رسد، "خوشبختانه" پیراسته از رذایل بسیاری است که لابد در مقاطعی از زندگی واقعی، گریبان آنها را هم مانند عموم مردم گرفته و دامن‌شان را به ابتذال کشانده است:

در ضمن آثاری که از سوی نویسندگان جدی عرضه می‌شود، با نسخه‌های بدل از آنها مواجهیم که - گاه حتی بی‌اجازهٔ خود واقعی‌شان - ما را به خوانشی نقادانه فرا می‌خوانند. شأن اخلاقی این نویسندگان ضمنی معمولاً بسیار والاتر از نویسندهٔ واقعی و زندگی روزمرهٔ اوست (همان: ۱۶).

در این‌گونه دعاوی اخلاق‌گرایانه، خواه حق به جانب امثال بوت باشد یا نه، در حقیقت این مدعا جای چندان تردیدی نیست که قضاوت‌های اخلاقی خواننده دربارهٔ کردار شخصیت‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای در خوانش او از کل داستان دارد. از این رو، بهترین داستان‌ها را باید داستان‌هایی دانست که خواننده را در موقعیتی خیالی، ولی خطیر، به داوری دربارهٔ خیر و شر واداشته، و به این تمهید، نه‌تنها دانش عملی آنان را از زیستاری انسان‌وار وسعت بخشیده‌اند، که بر عمق معرفت نظری‌شان از چیستی امر اخلاقی نیز افزوده‌اند: «اگر بتوان از آثار هنری... هم در خصوص چیستی اخلاقی زیستن، چیزهایی برگرفت و هم در خصوص چگونگی اخلاقی بودن، قطعاً می‌توان از قابلیت معرفت‌بخشی چنین آثاری دم زد، و بر این مبنا، به نقد اخلاقی‌شان دست یازید» (کرمی، ۱۳۹۶: ۶۱). این‌گونه داستان‌ها را اتفاقاً از جایی می‌توان واجد اوج و جاهت هنری (مثلاً در فیلم‌نامه‌های اصغر فرهادی، و به عنوان نمونه‌ای اعلا در *فروشنده*) دانست که پیش‌داوری‌های اخلاقی مخاطب را در موقعیتی بغرنج (مثلاً میان تجاوز و مکافات) به پرسش می‌گیرند تا شاید در عوض، معرفتی از فلسفهٔ اخلاق به او بدهند.

موضوع نقد اخلاق به معنای فلسفی کلمه تنها کنش‌های خودخواسته انسان است، نه ویژگی‌های خود انسان. مصطفی ملکیان درباره موضوع فلسفه اخلاق می‌گوید: «اخلاق و ارزش‌های اخلاقی اولاً و بالذات شامل افعال ارادی اختیاری آدمی می‌شوند، نه خود آدمی» (همان: ۴۵). اما آنچه به منظور معرفت‌بخشی اخلاقی دستمایه داستان‌پردازی می‌شود، برخلاف نقد فلسفی، از نوعی معرفت‌ستیزی اخلاقی مایه می‌گیرد که به نوبه خود نیازمند پیش‌داوری خواننده درباره شخصیت‌های داستان است؛ و منظور از پیش‌داوری در این‌جا اتفاقاً قضاوتی است شتاب‌زده درباره خود شخصیت‌ها - از خصایل ذاتی و اخلاط مزاجی‌شان گرفته، تا سر و وضع ظاهری‌شان؛ از اوضاع و احوال روحی یا حتی کردوکار غیرارادی‌شان گرفته، تا نام شخصی و نسب خانوادگی یا ملی‌شان - و به‌طور کلی، هرچیزی جز تخلیق آگاهانه و آزادانه آنها به امور اخلاقی. مثلاً در پاره‌روایت زیر، نویسنده سعی دارد تا شخصیت اصلی داستان را بنابر شکل و شمایل ظاهری او به صفات شخصیتی دلخواه خود متصف کند:

احتمالاً اولین چیزی که هنگام دیدن احمد جلوه می‌کند، قد بلند اوست، و بعد لاغری‌اش. آیا همین چیزها او را به‌نظر آدمی عصبی نشان نمی‌دهد؟ خطوط تیز صورت‌اش و به‌خصوص استخوان‌های بیرون‌زده چشم‌های گودرفته‌اش او را آدمی تودار و عمیق نشان می‌دهد. از آنهایی که فقط یک‌ذره از حرف‌هایی را که می‌دانند، می‌زنند؛ و دست‌ها. به‌خصوص انگشت‌های باریک و بلند. مهربان و اشرافی نیستند؟ (شهسواری، ۱۳۹۵: ۱۹۷)

در این‌جا ظاهر شخصیت، محرک قضاوت درباره باطن اوست؛ گویی میان این دو، دلالتی استعاری برقرار است. چنین دلالتی به خودی خود از نوع نمادین، و در نتیجه، غیرعلی است. برای همین هم نمی‌توان مثلاً میان پوست روشن و صفای باطن، یا میان صدای گرفته و روح پلید، پیوندی متن‌آزاد، همه‌زمانی و فرهنگ‌گذر متصور بود. همچون شخصیت‌پردازی شمایل‌محور، سلیق و طبایعی هم که دستمایه پرداخت شخصیت می‌شود، هرچه دیرآشنا‌تر باشد، به قضاوت‌های اخلاقی خواننده درباره شخصیت‌ها بیشتر دامن می‌زند. نویسنده معمولاً پیش‌فرض‌های خود درباره خلق و خوی شخصیت‌ها را از راه شخصیت‌پردازی خصیصه‌نما و با تکیه بر "اصل یکپارچگی شخصیت" به خواننده القا می‌کند. این اصل یکی از سنجه‌های نقد نو بود که بر حسب آن می‌بایست میان حال و روز شخصیت‌ها، و تیپ شخصیتی متبوع‌شان پیوندی انداموار و پایدار برقرار باشد؛ به این معنا که هر شخصیت داستانی در کوچک‌ترین رفتار، گفتار و پندار خود باید از الگوی شخصیتی

معینی تبعیت کند. در این نگره *نقد نوین*، انگیزش قضاوت هنجاری درباره شخصیت‌ها، نیازمند هم‌نشینی خصایل اخلاقی آنها در شبکه منسجمی از روابط مجازی بود، چنان‌که بتوان کردار هر کس را مطابق با الگویی فراگیر پیش‌بینی کرد. هنوز هم در بعضی کارگاه‌های داستان‌نویسی به کارآموزان توصیه می‌شود از تست‌های شخصیت‌شناسی در پرداخت تیپ‌های شخصیتی کمک بگیرند: «شخصیت‌مان را در آزمونی علمی [روان‌شناختی] شرکت می‌دهیم تا ببینیم تیپ شخصیتی او چیست. از این طریق علاوه بر آن‌که به نقاط ضعف و قوت‌اش پی می‌بریم، می‌توانیم شخصیت مقابل او و نیز موقعیت دراماتیکی که قهرمان ما بیشترین فشار را تحمل خواهد کرد، به‌خوبی طراحی کنیم» (شهسواری، ۱۳۹۵: ۱۸۹). سرشت شخصیت‌های داستان را می‌توان با عناصر اربعه یا طبایع چهارگانه نیز پیمانه کرد:

خواهش می‌کنم به ویژگی‌های این چهار عنصر از دید حکمای قدیم بیشتر توجه کنید تا بعد که خصایص شخصیتی هر فرد را که عنصر غالب آن یکی از این چهار رکن است برمی‌شماریم، بهتر ماجرا را درک کنید. فراموش نکنید که ما الآن وسط مبحثی در مورد شخصیت‌پردازی در رمان هستیم (شهسواری، ۱۳۹۵: ۲۰۹)

گاهی تمام رسالت داستان‌پردازی (مثلاً در ژانر پلیسی‌جنایی، یا در قالب قصه‌های کودکانه) به همین هنجارگذاری اخلاقی خلاصه می‌شود. در این صورت، هدف از داستان-پردازی اساساً نه بازتعریف ماهیت خیر و شر در تقابل با یکدیگر، بلکه تنها ختم‌به‌خیر کردن چنین تقابلی در راستای توقعات خواننده است. از این نوع داستان‌ها عموماً انتظار می‌رود که با گماشتن شماری شخصیت معلوم‌الحال در نقش "آدم‌خوب" و تعدادی دیگر در نقش "آدم‌بد"، مقدمات لازم برای پیروزی ابرار بر اشرار را بی‌درنگ و به دور از پی‌رنگ (خارج از روال منطقی امور) فراهم کنند. در این صورت، نویسنده ممکن است دیگر زحمت شخصیت‌پردازی قالبی را هم به خود ندهد و یک‌راست - از طریق بار کردن صفات بر اسامی خاص - برود سراغ وصله‌زنی خلیات به اشخاص.

به این ترتیب، شخصیت در مقام نظر تابع تعاریفی جهان‌شمول از انسان فرض می‌شود، و در مقام عمل صاحب اراده‌ای آزاد تا بار انسانیت خود را بر دوش گیرد یا از آن شانه خالی کند. این رویکرد لیبرال‌اومانیستی به ادبیات، در اصل، تخم دوزرده لقی بود که اول‌بار به نام اخلاق عمومی و آزادی فردی در کام جوامع استعمارزده شکست. چنین خوانشی از ادبیات با خلع‌فکر کردن مستعمرات توانسته بود از مقاومت بومیان در برابر بهره‌کشی بیگانگان جلوگیری کند و نظام سلطه را بر آنان تداوم بخشد: «ادبیات ظرفیت آن را داشت

که دارای نوعی قدرت اخلاقی باشد و قدرت اخلاقی تنها زمانی ممکن بود که شخصیت‌ها صاحب اختیار و آزاد باشند تا بتوانند مسؤولیت اخلاقی آنچه را انجام می‌دهند به عهده بگیرند. این رویکرد لیبرال‌اومانیستی، به ادبیاتی باور داشت که نوعی اعتبار جهانی داشت، زیرا به شرایط انسانی که تعریفی ثابت و عالمگیر داشت می‌پرداخت» (مطلب‌زاده، ۱۳۹۶: ۵۱). درست است که تجویز اخلاقیات در نسخه‌ای جهان‌شمول با عینیت تاریخی همه جوامع انسانی نمی‌خواند، و در نسخه‌ای ملی‌گرایانه با ذهنیت همه اعضای یک جامعه جور در نمی‌آید؛ ولی به هر دو حال، در داستان‌پردازی امروز ایران به کار می‌رود. در عین حال، خوانندگان فارسی‌زبان نیز بر پایه همین نظام دویاره پیش‌داوری است که درباره شخصیتی معین به قضاوتی ضد و نقیض می‌رسند. بر بامی چنین دو هواست که مثلاً شیوه مجازات متجاوز در پایان داستان *فروشنده* را پاره‌ای از جامعه به جنبش جنون‌آسای رگ غیرت تعبیر می‌کند، و پاره دیگر به نهایت بی‌غیرتی؛ چنین است که دروغ‌گویی درباره مرده (*درباره الهی*) را پاره‌ای از جامعه به شرط مصلحت‌آمیز بودن توجیه می‌کند، و پاره دیگر راست‌گویی را به رغم فتنه‌انگیز بودن ترجیح می‌دهد؛ هم در فضایی چنین دوقطبی است که پاره‌ای از جامعه، دلایل جدایی سیمین از نادر را در مقام مقابله با بحران ارج می‌نهد، و پاره دیگر بر دلایل جدایی سیمین از نادر در راه فرار از بحران صحنه می‌گذارد. این قطبیت اخلاقی در جامعه ایران از پیش‌داوری‌های دوگانه‌ای ریشه می‌گیرد که به‌نوبه خود از بن‌مایه‌های یکسانی آب می‌خورند، مانند این که «دشمن دشمن من، دوست من است»، «دزدی حرام است، مگر به نیت خیر»، «زمام‌دار زمانه، نماینده خداوند بر زمین است»، «در اندوختن، لذتی هست که در آموختن نیست»، «هرکسی آن درود عاقبت کار که کشت» و «گرگ‌زاده، عاقبت گرگ شود».

۳. مرجع‌گزینی برای کارگزار داستان

بنابر یکی از اصول اولیه روایت‌پژوهی، هر رویداد داستانی را لزوماً کسی به نام نویسنده، از زبان کسی در مقام راوی، درباره کسانی نقل می‌کند که انگار زمانی به عنوان کنشگر در آن رویداد دست داشته‌اند. این سه جایگاه، با وجود همگرایی مصادیق در روایت‌هایی از جنس خودزندگی‌نگاره، همواره بر روی بردار زمان از یکدیگر قابل تشخیص‌اند؛ به این ترتیب که کنش داستانی معمولاً پیش از روایت‌شدن روی می‌دهد، و کنش روایتگری معمولاً پیش از خوانده‌شدن - که خود در هر حال مقدمات شکل‌گیری تصویری از نویسنده را در نظر

خواننده می‌چیند. با این حال، هنوز هم چه‌بسا در میان خوانندگان جدی ادبیات داستانی کمتر کسی پیدا می‌شود که به درستی بداند حساب نویسنده، راوی و شخصیت را کجا و چگونه باید از یکدیگر جدا کرد. بیشتر خوانندگان، به‌ویژه در مواجهه با روایت‌های خودداستان (autodiegetic)، شخصیت و راوی را معادل یکدیگر می‌گیرند و این دو را نیز با خودِ واقعی نویسنده هم‌مصدق می‌پندارند؛ غافل از این‌که هرگونه هویت متمرکز در وجود مجسم نویسنده، در واقع موجودیتی است ممتد که از اتصال چند نقشِ ناهم‌زمان در متن روایی به هم می‌رسد. هم به‌قصد جدا کردن شخصیت از راوی، و در واکنش به یکسان‌پنداری شخصیت/ راوی با نویسنده واقعی بود که وین بوت مفهوم نویسندهٔ ضمنی را در دههٔ ۱۹۵۰ معرفی کرد: «به نظر می‌رسید که اکثر دانشجویان، تفاوت میان راوی و نویسندهٔ ضمنی، و نیز تفاوت میان نویسندهٔ ضمنی و نویسندهٔ واقعی را نمی‌فهمند. بسیاری از این دانشجویان، مخصوصاً وقتی داستان‌های به اصطلاح عینیت‌گرای مدرن را می‌خواندند، اصلاً نمی‌دانستند که چگونه باید صدای راوی را از صدای نویسنده‌ای تشخیص داد که به‌عمد لحنی تقریباً یا کاملاً ناموثق به خود گرفته است» (بوت، ۱۳۸۹: ۱۱).

البته وقتی صدای شخصیت و راوی مثلاً به صورت نقل‌قول غیرمستقیم، یا چکیدهٔ روایی در هم می‌آمیزد، شاید سردرگمی خواننده در گرفتن سررشتهٔ مونوفون‌ها (monophone) و تشخیص تک‌صداها در دخیل در این هم‌سرایایی چندان شگفت‌آور نباشد. باری، شگفت آن‌جاست که خواننده‌ای دیرآشنا نتواند لحن کنایه‌آمیز نویسندهٔ مفروض را با همهٔ ضد و نقیض‌گویی‌ها، ناهم‌خوانی‌ها و مخالف‌سرایایی‌های متن نسبت به صدای دورگهٔ راوی/ شخصیت بازشناسد. در میان اظهار نظرهای نویسندهٔ فرضی و گوشه و کنایه‌های او به راوی، گاه اشاره‌های نسبتاً آشکاری هم به حضور او در متن دیده می‌شود. خودنمایی نویسنده را برای مثال در پاره‌روایت‌های فراداستانی (metafictive) زیر می‌توان دید:

نویسنده می‌گوید: من قبول دارم که در این جایگاه، باید بی‌طرفی‌ام را حفظ کنم و نسبت به هیچ موضوعی، موضع‌گیری نداشته باشم. ولی خوانندگان عزیز و محترم هم حتماً ادعان دارند که اصولاً شکلک درآوردن، برای یک مرد گنده با آن سن و سال کاری زشت و دور از انتظار است. (شجاعی، ۱۳۸۸: ۲۲)

شما را به هر چه می‌پرستید، نگویید که اصلاً من نمی‌خواسته‌ام به بهانهٔ یک گزارش پلیسی به مقامات بالا، داستانی بنویسم! سرم می‌خواهد منفجر شود. بر دل سیاه شیطان لعنت! یعنی من حتی محمدحسن شهسواری هم نیستم؟ (شهسواری، ۱۳۸۷: ۱۴۷)

جایگزینی ضمائر اول شخص با ضمائر سوم شخص در ارجاع‌دهی به شخصیتی ثابت را نیز می‌توان جزو وجوه ممیز راوی/ شخصیت از نویسنده‌ی ضمنی برشمرد. مثلاً در پاره‌روایت زیر، با رفت و برگشت راوی میان شخصیت و نویسنده، گویی‌ی کانون ادراک داستان نیز میان این دو جابجا می‌شود. نوسان خط سیر روایت میان جایگاه‌های نویسنده و شخصیت را به‌ویژه در دوسه جمله‌ی آخر داستان می‌توان دید:

حالا دست‌های تاشده‌ی اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیم‌رخ اسب روی برف بود. آتای و پاکار باید کمک می‌کردند تا اسب را دوباره به گاری ببندند. من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم... (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۸-۲۷)

از تغییر زاویه دید در مواردی هم به‌قصد گرداندن روی سخن از مخاطبی به مخاطب دیگر، یا برای التفات مستقیم به روایت‌شنو استفاده می‌شود. در چنین مواردی، با تغییر نوع روایت از اول/ سوم شخص به دوم شخص، نقش نویسنده‌ی ضمنی آشکارتر به چشم می‌آید: پادشاهی کاملاً معمولی به نام ممول بر مردمی معمولی‌تر حکومت می‌کرد. حتماً تعجب می‌کنید که از میان ده‌ها صفت و خصوصیتی که یک پادشاه ممکن است داشته باشد، چرا من فقط به صفت معمولی بسنده می‌کنم؟! (شجاعی، ۱۳۸۸: ۹)

گذشته از زاویه دید، تغییر ناگهانی دامنه دید هم ممکن است توجه خواننده را به صدای نویسنده‌ی ضمنی جلب کند. اغلب با کاهش ناگهانی دامنه دید، از یک چشم‌انداز نسبتاً غیرشخصی، به دریچه دید یکی از شخصیت‌ها، چنین به نظر می‌رسد که همه چیز نه فقط از ذهن این شخصیت، که از زبان او بازگو شده است. رگه‌هایی از این‌گونه ذکر فکری‌ها به-ظاهر مستقیم را در نقل قول‌های غیرمستقیم آزاد (از بند ناقل = reporting clause) می‌توان یافت. بخش‌های کج‌نوشته در پاره‌روایت‌های زیر، نمونه‌هایی هستند از نقل قول غیرمستقیم آزاد (free indirect speech/thought):

صدای نَرم دعا مثل یک لالایی در فضا پخش بود. ...خودش بود؛ دعای توسل. تازه متوجه شد که چرا صدا به نظرش این‌قدر آشنا آمده بود. (شهسواری، ۱۳۸۶: ۶۲)

از بلندگو صدای ذکر مصیبت می‌آید. لابد ملاح زود شروع کرده که صدایش رسیده به خستگی و خشن. صدا برایش آشناست، صدای حاج قاسم پودنکی. خیالش راحت می‌شود. حاج قاسم کارش را بلد است. (کشاورز، ۱۳۹۳: ۵۵)

برخلاف نقل غیرمستقیم تک‌گویه‌های درونی، با گسترش دامنه دید از کانون ادراک شخصیتی بخصوص به سطح دانای کل - مخصوصاً اگر روایت به لحن حکیمانه یک عقل کل نیز آمیخته باشد - نقاب از چهره نویسنده ضمنی می‌افتد. گشایش ناگهانی دریچه دید در پاره‌روایت‌های زیر باعث جابجایی کانون ادراک داستان از درون ذهن شخصیت به بیرون از ذهن او شده است:

وقتی کارش تمام شد، بلند نشد. به فکر درست کردن قضیه بود. سرش پایین بود و به گودی گوشه دستشویی که آب زردی در آن جمع شده بود، نگاه می‌کرد. برای همین متوجه نشد که سری از بالای در دارد او را نگاه می‌کند. (شهبواری، ۱۳۸۶: ۳۲)

چراغ‌ها روشن شد. صدای کف زدن پراکنده شنیده شد. مردم از سالن خارج شدند و هیچ‌کس از خودش نپرسید چرا نمایش یک‌ساعته در چهل و پنج دقیقه اجرا شد. (شعبانی، ۱۳۹۵: ۴۸)

در این پاره‌روایت‌ها پیداست که احکام کج‌نوشته، برخلاف گزاره‌های پیش از خود، نه از قول یا از نظر شخصیت‌های داستان، بلکه از منظری مشرف بر ایشان صادر شده‌اند. راوی در این‌جا از جانب نویسنده ضمنی سخن می‌گوید. او نایب نویسنده و حافظ دیدگاه‌های او در جهان داستان است. این‌گونه ناپیوستگی‌های کلامی، روی هم رفته، فقط پاره‌ای از علایم کارآیند در مرجع‌یابی درون‌داستانی یا فوق‌داستانی (intra-/extra-diegetic) برای نویسنده‌اند. در غیاب این قبیل گسست‌های سبکی و ساختاری از تراز جمله‌های هم‌متن، هیچ ردی از زمام‌دار ضمنی کلام به نظر خواننده نمی‌رسد.

۴. راستی‌آزمایی رویدادهای داستان

وقتی از «دروغ مصلحت‌آمیز و راست فتنه‌انگیز» در جهانی خیالی سخن می‌گوییم، منظورمان از راست و دروغ چیست؟ صدق و کذب سخنانی را که از قول شخصیت‌های داستان نقل می‌شود، چگونه می‌توان سنجید؟ پرسش از ارزش صدق گزاره‌های ادبی به قدمت نقد ادبی است و به مرور زمان بر پیچیدگی آن افزوده شده است. هرچند اغلب برای خواندن قصه‌های کهن نیازی به راستی‌آزمایی‌شان نمی‌بینیم، ولی خوانش بسیاری از داستان‌های معاصر بدون درگیری با چنین مسئله‌ای تقریباً ناممکن است. چنین داستان‌هایی اساساً با در هم ریختن واقعیت‌های داستانی و تاریخی شکل می‌گیرد، طوری که دشوار بتوان در خمیره آنها حقیقت و مجاز را قاطعانه از یکدیگر بازشناخت. دشواری خوانش داستان‌هایی

از این دست، تنها به جنبه‌های وجودشناختی ماجرا ختم نمی‌شود، بلکه سنجش اعتبار گوینده را هم در بر می‌گیرد. برای نمونه به پاره‌روایت زیر توجه کنید:

دانیال و محمد میانجی، داستان را کشانده بودند به خرافاتی که متاسفانه من هم مثل شما - حتی خیلی بیشتر از شما - باورم شده بود. راستش باورش‌مان منطقی‌تر و راضی‌کننده‌تر است تا رد اعتبار کلی آنها. (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۶۵)

در این جا معنی «داستان» اعم از واقعیت است. داستان اگرچه با بعضی رویدادهای باورپذیر کوک خورده است؛ اما از آن جا که به نظر راوی پذیرفته نمی‌آید، معیار تحقیق‌پذیری آن جدا از سنجه‌های وقایع‌نگاری است. حتی در صورت تصدیق مآووع، باز هم مسئله اعتبارسنجی کل داستان بر جاست: آیا به گفته‌های خود راوی اعتباری هست؟ به کدام بخش از سخنان او می‌توان یا نمی‌توان اعتماد کرد؟

در راه پاسخ‌جویی باید به یاد داشت که آنچه از داستان‌سرایی حاصل می‌شود، در همه حال، محاکات^۲ یا رونوشت ناقصی از واقعیت است و نه خود واقعیت. باید پذیرفت که هم خوانش داستان و هم تفسیر تاریخ همواره و در هر آن واحد دولایه (تاریخی / تخیلی) است، چنان‌که هیچ داستانی را نمی‌توان یکسره در تخیل پیمود و هیچ گزارشی را نباید سراسر عاری از مخیلات پنداشت. در خوانش آرمانی داستان، هر گزاره‌ای را باید توأمان هم صادق دانست و هم کاذب. داستان همواره به تقلید از متون گزارش‌گونه‌ای چون (خود)زندگی‌نامه‌ها و وقایع‌نگاره‌های تاریخی سرهم‌بندی می‌شود. پس راوی داستان را هم به‌قیاس با مورخ یا زندگی‌نامه‌نویس می‌توان از زمره گزارش‌گران دانست؛ با این تفاوت که مخاطب آرمانی او علاوه بر پاره‌ای اطلاعات عمومی مشترک با خوانندگان واقعی، به هستی پدیده‌های داستانی هم باور دارد. در نتیجه، مثلاً مخاطب آرمانی خالق شاهنامه نه چندان در بحر داستان فرو می‌رود که مانند یک باستان‌شناس مهتاب‌زده به جست‌وجوی رد پای رستم در اطراف سیستان برآید، و نه چندان واقع‌گراست که مثلاً ماجرای سهراب‌کشان را یک‌جور خیال‌بافی سرگرم‌کننده در حد جنگ ستارگان ببیند. بنابراین، می‌توان گفت که هر فهمی از تاریخ، فهمی روایت‌بنیاد است و هر روایتی، برآمده از تاریخ؛ واقعیت در همه حال داستان‌گونه است و داستان در همه حال واقع‌نماست: «بسیار گفته شده که "میان واقعیت و داستان تفاوت قائل شوید." اما حقیقت این است که چیزی جز داستان وجود ندارد. در واقع، واقعیات یعنی داستان ما از واقعیات» (شهسواری، ۱۳۹۵: ۳۱۹).

روایت‌پژوهان در تبیین این نوع موجودیت دوزیست، مفهوم خواننده‌ضمنی را به دو نیم کرده‌اند که پیتر جی. رایینوویتس ([۱۹۷۷] ۱۹۹۶) یکی را «مخاطب نویسنده» (authorial audience) و دیگری را «مخاطبِ راوی» (narrative audience) می‌خواند (هرمن، ۱۳۹۵: ۱۱۵-۱۱۴). مخاطب نویسنده را می‌توان جدا از خواننده واقعی و برابر با مخاطب آرمانی نویسنده‌ضمنی گرفت و آن را خواننده‌ای دانست که توانایی درک همهٔ هنجارها، رفتارها و معیارهای قابل استنباط از هرگونه متنی در او جمع است؛ از سوی دیگر، خواننده هرچه نزدیک‌تر به راوی باشد، وقایع مورد روایت را بیشتر در محدودهٔ گفته‌های او درک خواهد کرد و اما خواننده واقعی در این میان، تنها هنگامی خواهد توانست متن را به‌تمامی دریابد که هم‌زمان عضو هر دو دسته باشد؛ یعنی در عین این‌که خود را به‌جای هر یک از شخصیت‌های داستان می‌گذارد، از درک جایگاه آنها در ساختار کلی داستان هم غافل نشود. هدف از تقسیم خواننده آرمانی، تبیین این مسئله است که چرا خواننده واقعی صرفاً تا حدی درگیر داستان می‌شود که بتواند اوضاع و احوال شخصیت‌ها را درک کند و نه به اندازه‌ای که مثلاً برای نجات آنها از شر یکدیگر، صحنهٔ نقالی را به هم بریزد. در خوانش "شب سهراب‌کشان"، مخاطبِ راوی می‌خواهد از سرگذشت و سرنوشت سهراب سر در بیاورد؛ در عین حال، به‌عنوان مخاطبِ نویسنده می‌خواهد اصول و ارزش‌هایی را باز یابد که فردوسی دستمایهٔ تراژدی پسرکشی کرده است. خمیرهٔ هر خواننده آرمانی از چنین جنمی است - آمیزه‌ای است از مخاطبِ راوی و مخاطبِ نویسنده. هنوز مانده است تا از این خمیرهٔ آرمانی، خوانشی نقادانه برآید - خوانشی مثلاً در این مایه که پسرکشی رایج در اساطیر ایران را باید حاکی از تسلط تاریخی فرهنگی پدرسالار بر ضمیر ایرانیان قلمداد کرد.

مختصات مخاطبِ راوی را شاید در مقابل مفهوم «روایت‌شنو» بهتر بتوان نمودار کرد. روایت‌شنو، مفهومی است شبیه مخاطبِ راوی، اما نباید با آن مشتبه شود. او کسی است که خواه به‌صراحت و خواه در ضمنِ گفتمانِ روایی، مورد خطابِ راوی قرار می‌گیرد. علایم حضور آشکار یا پنهان روایت‌شنو را به هر دو حال در گفته‌های راوی می‌توان یافت؛ حال آن‌که مخاطبِ راوی اساساً آرمانی‌تر (انتزاعی‌تر) از آن است که مورد خطاب واقع شود. در واقع، مرجع این نوع مخاطب، هیچ شخص ب خصوصی نیست. مخاطبِ راوی، نقش نامتمرکز است که ایفای آن تنها از عهدهٔ خواننده بر می‌آید، آن هم مشروط به تقلیل هشیاری تا سطح نیمه‌خودآگاه - تا جایی که همهٔ گفته‌های راوی دربارهٔ جهان داستان موقتاً

صادق انگاشته شود.^۳ خواننده همچنان که سطوح مختلف داستان و نیز مرتبه وجودی روایت‌شنو را با توجه به نشانه‌های پراکنده در سراسر متن تشخیص می‌دهد، بخشی از جهان داستان را هم بسته به جایگاه درون/ برون‌داستانیِ راوی و میزان مشارکت او در رویدادهای مورد روایت‌اش تفسیر می‌کند - یعنی از راه ارزیابی مناسبات میان خود و راوی در کل ساختار تعامل روایی. در واقع، هرگونه تعامل روایی اساساً وابسته به فرایندی است که طی آن، ارزش روایی اوضاع و احوال حاکم بر جهان داستان تصدیق یا تکذیب می‌شود. به بیان دیگر، رسیدن به خوانشی منسجم از جهان داستان ممکن نخواهد بود، مگر آن‌گاه که صحت گفته‌های راوی درباره جهان داستان در نظر خواننده مقبول افتد. خواننده، پدیده‌ها و رویدادهایی را که از زبان یک راوی ناشناس و به شیوه سوم‌شخص روایت می‌شود - برخلاف آنهایی که از زبان یکی از شخصیت‌های داستان به روایت در می‌آید - فی‌نفسه صادق می‌انگارد و همه را به مثابه حقایق داستانی می‌پذیرد؛ یعنی مصداق پدیدارها و صدق رویدادهای داستان را تنها به اعتبار شأن فوق‌داستانی (extradiegetic) راوی مسلم می‌گیرد. در برابر این جایگاه خدای‌گونه، روایتی که به شیوه اول‌شخص و از زبان شخصیتی حاضر در جهان داستان نقل می‌شود، فاقد آن مایه از وثاقت یا آن پایه از صدق‌پذیری است که در سنجش روایت‌های سوم‌شخص به نظر خواننده می‌رسد. راوی درون‌داستانی، گرفتار محدودیت‌های معرفت‌شناختی زیست‌جهان خویش است.

درست است که نه مخاطب راوی و نه مخاطب نویسنده، هیچ‌کدام مصداقی در عالم واقع ندارند؛ اما موجودیت مفروض یا امکان وجود آنها بسیار با یکدیگر متفاوت است. مخاطب نویسنده، بیشتر خواننده‌ای است مفروض تا مفهومی کاملاً مجرد. می‌دانیم که هر نویسنده‌ای بنابر پاره‌ای ملاحظات زیبایی‌شناختی می‌کوشد تا مخاطب آرمانی خود را حتی - الامکان از میان خوانندگان واقعی الگوبرداری کند. به همین منظور به کمک پانوشت، پی-نوشت، پیرامتن و مانند این‌ها شبکه‌ای از روابط بینامتنی را در متن داستان به هم می‌تند تا از خوانندگان هرچه بیشتری جلب نظر کند. کمتر نویسنده‌ای را می‌توان سراغ گرفت که با استفاده از سبک یا محتوایی غریب، عرصه را چنان بر مخاطب بالقوه خود تنگ کند که عملاً هیچ خواننده‌ای در آن ننگند. نویسنده معمولاً تمام تلاش خود را به خرج می‌دهد تا اکثریت جامعه را مخاطب بگیرد؛ وگرنه صبر پیش می‌گیرد تا شاید روزی جامعه به نوشته‌های او اقبال کند. بنابراین، فاصله خواننده واقعی از مخاطب نویسنده هرچند نازدودنی، همان‌قدر نامطلوب است.

در عوض، مخاطب راوی مفهومی کاملاً نظری است که ادای حق آن نه‌تنها در نظر نویسنده نامطلوب نیست، که بر خواننده آرمانی او هم مفروض است. در حدفاصل مخاطب راوی از مخاطب نویسنده است که مجال نوعی «استحسان قیاسی» فراهم می‌شود، و در نتیجه، التذاذ ادبی به خوانندگان واقعی دست می‌دهد. منظور از «استحسان قیاسی» یا «قیاس مستحسن» این است که ارزش گزاره‌های روایی را - دست‌کم در نخستین وهله خوانش - به‌اعتبار امور جاری در جهان داستان باید سنجید، نه به قیاس با اوضاع عالم واقع. از قاعده قیاس مستحسن، نوعی خوانش واقع‌گرایانه به بار می‌آید که فارق از مقایسه جهان داستان با عالم واقع است. تجربه زیسته، از این نظر، برساخت اجتماعی ناپایداری به شمار می‌رود که با کوچک‌ترین تغییری در نظام معرفتی خواننده، اعتبار آن دستخوش تغییر می‌شود. از این رو، هرگونه تفسیر متقاعدکننده‌ای که از مواجهه با متون روایی بر آید، علی‌القاعده باید بر فاصله‌گذاری دیالکتیک میان راوی و نویسنده متکی باشد. به‌راستی آیا از واقع‌گرایی غیراستحسان‌ی می‌توان طرفی بر بست، وقتی از یک طرف بر مواریتِ قصوی اقوام انگ فریبندگی و سفاهت‌بارگی می‌زند تا عوام را از بازیابی و به‌روزرسانی این گنجینه‌ی ظاهراً ضاله معاف کرده باشد؛ و در همان حال، دست معدودی را در بازخوانی اخبار و روایات باز می‌گذارد تا جهان‌بینی مطلوب خود را به‌نام حقیقت حمل بر جهان داستان کنند (تا جایی که مثلاً ریشه‌های رئالیسم جادویی را در کارهای غلامحسین ساعدی بجویند، یا قصه‌های ابوالقاسم فردوسی را مصادره به مطلوب فرویدیم کنند)؟

مسئله واقعیت داستانی را جور دیگری هم می‌توان بررسیید. به‌جای وجوه تمایز مخاطب راوی از مخاطب نویسنده، اگر به مناسبات میان این دو بنگریم، هسته‌ای از واقع‌گرایی را در بنیان هرگونه داستانی خواهیم دید؛ داستان و واقعیت در داستان‌های رئالیستی پیوند نسبتاً نزدیکی با هم دارند؛ زیرا جهان‌بینی راوی، چندان ناهم‌تراز با افق دید نویسنده نیست که مانع از باورپذیری شخصیت‌ها و زیست‌جهان‌شان شود. در عوض، داستان‌پردازی سوررئالیستی مثلاً در ژانرهای علمی‌تخیلی، وهمناک یا شگرف چنان دور از عالم واقع، و گاه ضدواقع‌نماست که خواننده برای درآمدن به جهان داستان باید از سطح معلومات خود تا اندازه چشمگیری بکاهد. هرگاه این فاصله بعید در ابعاد علمی، تاریخی، اخلاقی و فرهنگی ضرب شود، چنان وجوه متکثری به خود می‌گیرد که اندازه آن را با هیچ متر و معیار دقیقی نمی‌توان سنجید. با همه این ابهامات، گمانه‌زنی درباره میزان وصول به واقعیت در داستان به دشواری این کار می‌ارزد؛ چراکه در این صورت، اولاً میزان واقع‌گرایی هرگونه

داستانی، از جمله داستان‌های ضدواقع‌نما، به تقریب (بسته به قرابت جهان داستان با جهان‌بینی نویسنده) برآورد می‌شود، نه با قدر مطلق واقعیتی که خود تخمین‌ناپذیر است. وانگهی، در این رویکرد، جهان واقع متغیری مستقل از تحولات معرفتی به شمار نمی‌رود؛ پس اعتبار آن نیز در بستر تاریخ خدشه‌دار نمی‌شود. یا بهتر است بگوییم ارزش معرفت-شناختی داستان همگام با دگرگونی پس‌زمینه‌های خوانش، پیوسته بازتعریف می‌شود. می‌توان چنین فرض کرد که در غیاب هرگونه شواهد نقیض در متن داستان یا در سنت داستان‌خوانی، مخاطب راوی و مخاطب نویسنده از همه لحاظ ذهنیتی یکسان دارند؛ جز این‌که مخاطب راوی برخلاف همتای خود، جوانب هنری، ادبی، تخیلی و تصنعی جهان داستان را از وجوه واقع‌نمای آن تشخیص نمی‌دهد. این فرضیه را به دو پیش‌فرض می‌توان بازنوشت: نخست این‌که هر دو مخاطب در پاره‌ای باورها، پیش‌داوری‌ها، دل‌مشغولی‌ها، آمال و آرزوها با یکدیگر کاملاً مشترک‌اند؛ دیگر این‌که تفاوت‌های احتمالی میان این دو ذهنیت را به روشی نسبتاً نظام‌مند می‌توان بازشناخت.

فضا و عناصر داستان هرچند تخیلی و باورناپذیر باشند، برای آن‌که پی‌رفت رویدادها از وضعیت آغازین تا وضعیت نهایی چندان تصادفی و عاری از منطق به نظر نرسد، باید میان مخاطب راوی و مخاطب نویسنده، اتفاق نظری درباره چستی واقعیت وجود داشته باشد. از این نظر، جریان داستان در هر حال آغشته به حداقلی از پی‌رنگ، و هر پی‌رنگی متشکل از قوانین اجتماعی، سیاسی، تاریخی، هنری و اخلاقی خاص خودش است. قوانین تشکیل‌دهنده پی‌رنگ ممکن است هیچ موضوعیتی در عالم واقع نداشته باشند، چراکه دست نویسنده باز است تا آنها را به دلخواه خود در بازآفرینی جهان داستان دستکاری کند. با این حال، دست او در این دستکاری عملاً آن‌قدرها هم باز نیست که عالم واقع را با خاک یکسان کند و به جای آن جهانی چنان خیالین برآورد که هیچ رنگ و بویی از واقعیت نبرده باشد. هرگز داستانی سراسر عاری از واقعیت نبوده است، مگر این‌که کاملاً نامفهوم و بی‌فرجام مانده باشد. داستان همواره بر پایه مفروضات خواننده درباره شخصیت‌ها و اعمال‌شان شکل می‌گیرد و چنین مفروضاتی هم متضمن درجاتی از هم‌پوشانی میان مخاطب راوی و مخاطب نویسنده است. به همین سبب است که حتی در خیال‌پردازانه‌ترین داستان‌ها نیز حداقلی از پیوند میان جهان داستان و عالم واقع حفظ می‌شود. خواننده، فحوای غریب داستان‌های عاری از پی‌رنگ را حتی الامکان در پس لحن غیرشخصی راوی نادیده می‌گیرد. وی در غیاب هرگونه شواهد نقیض، صدق افاضات شخصیت‌ها را موقتاً به

عهده‌ راوی، و کلی‌گویی‌های راوی را به حساب نویسنده می‌گذارند، و این گزاره‌های سنگین‌بار را به‌ناچار حمل بر عالم واقع می‌کند. برای مثال، معلوم نیست خواننده از کجای پاره‌روایت زیر می‌تواند حساب راوی نامعتبر ولی جسور را از نویسنده‌ای صادق ولی معترض جدا کند، تا سپس با گرفتن طرف یکی از آنها به مقام مخاطب آرمانی او درآید:

دروغ‌گفتن، هنر است. هنری که از عهده‌ هرکسی ساخته نیست. هنری که در غرضه و توان هرکسی نیست. و مهم‌ترین اصل در این هنر، داشتن جسارت است. دروغی که با شهامت و قاطعیت و اعتمادبه‌نفس گفته می‌شود، از هر راستی قابل قبول‌تر و باورپذیرتر است. (شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۳۸)

اگر بپذیریم که خواننده آرمانی با حفظ مواضع خاص خود در جایگاه مخاطب نویسنده می‌تواند ویژگی‌های منحصر به مخاطب راوی را هم به رأی نویسنده تفسیر کند، لاجرم هر داستانی را - در غیاب شواهد نقیض و تا بدان‌جا که نماینده فهم نویسنده از عالم واقع است - باید داستانی واقع‌نما بینگاریم. واقعیت، به این اعتبار، نقطه عزیمت هر داستانی است و هر داستانی باز نمود استعاری واقعیت است. پس در یک نگاه کلی باید داستان‌نویسی را گونه‌ای از واقع‌نمایی نمادین پنداشت؛ البته تا آن‌جا که در متن داستان بر واقع‌گرایی آن تأکید نشده باشد. در این خصوص می‌توان از «اصل تعبیر موضعی» (principle of local interpretation) به عنوان یکی از الگوهای خوانش یاد کرد (براون و یول، ۱۹۸۳: ۵۹). مخاطب به پیروی از این اصل، همواره کمترین بافت لازم برای خوانش را انگاره‌سازی، و بیشترین بافت ممکن را پیش‌انگاری می‌کند. خواننده داستان نیز بر همین منوال، ناگفته‌های جهان داستان را با مراجعه به پیش‌دانسته‌های خود از عالم واقع برداشت می‌کند - مگر آن‌که به‌صراحت از چنین برداشتی منع شده باشد. مراجعات پیاپی به عالم واقع را، برای مثال، در داستان *دموکراسی یا دموقراضه* می‌توان دید؛ به‌ویژه در جاهایی که راوی/نویسنده با ابراز شگفتی از انواع ناهنجاری حاکم بر جهان داستان، خواننده را آشکارا به جهانی هنجارمند ارجاع می‌دهد:

آنچه اسباب شگفتی است، تعاریف و تعبیری است که اطرافیان درباره‌ او [دموقراضه] مطرح کرده‌اند ... این که او را بنیان‌گذار یک سبک نوین و مطلوب در حکومت‌داری بشمارند و قواعد اداره حکومت را از اعمال و رفتار او استخراج کنند و تحت عنوان «اصول دموقراضی»، سرمشق و الگو قرار دهند، عجیب‌تر و شگفت‌انگیزتر است. (شجاعی، ۱۳۸۸: ۴۴)

بگذاریم نویسنده خودش حرف بزند و به روایت داستانش ادامه بدهد: بله، تا قبل از کشف آن اسناد، برخی از رفتارهای پادشاه برای خود من هم که راوی داستانم عجیب و غیرقابل هضم بود. (همان: ۴۷)

این نویسنده/ راوی سپس، هر فصل از باقی متن را به شرح و تفصیل یکی از اصول سیاسی حاکم بر جهانی ظاهراً غریب برگزار می‌کند، در حالی که می‌کوشد تا آداب واقع-نمایی را هم به جا بیاورد. درباره این طباق و تباعد توأمان، در جایی از داستان می‌خوانیم: «از این به بعد... با استخراج اصول و قواعد او در حکومت‌داری، هر قسمت از برنامه‌ها و سیاست‌هایش را در ذیل اصل مربوطه می‌آوریم... و در نهایت، خط داستان را به گونه‌ای پیش می‌بریم که از اصول و قواعد مربوط [به داستان‌نویسی] هم تخطی نکرده باشیم» (همان: ۴۹). سرفصل‌های چهارم تا هفتم از زمام‌داری به شیوه دموقراضی در تباعد با نوعی نظام سیاسی مطلوب نویسنده، به شعارهایی از این دست اختصاص یافته است: «کسی که بهتر می‌بیند، بیشتر می‌دزدد»، «پادشاه بچه‌محل خداست»، «دزدی کار زشتی است، مگر برای اهداف متعالی»، و «ویرانی، مقدمه آبادانی است». درباره لزوم پایبندی به اصول داستان‌پردازی واقع‌نمایانه هم در جایی از فصل سیزدهم چنین می‌خوانیم:

مطلوب یا ایده‌آل نویسنده هم - درست عین خود شما - این بود که مردم، در مقابل چنان حکومت ظالم و بی‌کفایتی، بالاخره سر به شورش بردارند و دست به قیام و انقلاب بزنند و تا سرنگونی کامل استبداد از پا نشینند و... ولی وقتی که مردم، حال یا حوصله یا همت یا انگیزه یا جریده قیام و انقلاب را ندارند، از دست یک نویسنده یک‌لاقباً چه‌کاری بر می‌آید؟ حتی اگر این فاصله زمانی و مکانی شبیه بی‌نهایت را با آن مردم و آن حکومت نداشته باشد. (شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۴۴)

وجوه متباعد میان جهان داستان (مخاطب راوی) و عالم واقع (مخاطب نویسنده)، همچون نشانه‌های هم‌پوشانی این دو با یکدیگر، بسیار پیچیده و گوناگون‌اند. اما فراگیرترین الگو در این میان، تعمیم‌پذیری واقعیت به داستان، یا تحقیق‌پذیری داستان بر حسب واقعیت است. برای مثال، داستان‌های بی‌زمان و لامکانی چون قصه‌های عامیانه معمولاً به دلیل تحقیق‌ناپذیری جایگاه رویدادهای شان بسیار دور از واقعیت به نظر می‌رسند. به همین قیاس است که داستان *دموکراسی یا دموقراضه* نیز در بدو خوانش و بدون در نظر گرفتن دلالت‌های نقیض، به نمونه‌اعلایی از خیال‌بافی می‌ماند:

در زمان‌های بسیار بسیار قدیم، که سال‌هاست به کلی از حافظه تقویم‌ها پاک شده، در سرزمینی بسیار بسیار دور...، که امروزه بعید است بر روی کره زمین نام و نشانی از آن باقی مانده باشد، پادشاهی کاملاً معمولی به نام ممول بر مردمی معمولی‌تر حکومت می‌کرد. (همان: ۹)

این جمله آغازین، درست مانند عبارت قالبی «یکی بود، یکی نبود»، کارکردی خلاف واقع دارد. یعنی به خواننده آرمانی خود چنین القا می‌کند که آنچه در پی خواهد آمد، تنها درباره جهان داستان صدق می‌کند و تنها از نظر مخاطب راوی تحقیق‌پذیر است. از این نظر، آغاز چنین داستان‌هایی را می‌توان فصل الخطاب راوی از نویسنده ضمنی دانست، چراکه موجب تثبیت خواننده به مخاطب راوی و مخاطب نویسنده می‌شود. پاره‌ای از خواننده آرمانی را در کنار نویسنده نگه می‌دارد؛ در حالی که پاره دیگر را به همراه راوی، رهسپار جهانی دور از زیست‌بوم نویسنده می‌کند. اما مخاطب نویسنده پس از دوسه فصل درمی‌یابد که آنچه در افق دید بس دور می‌نمود، در واقع، بر محور همین جا و هم‌اکنون دور می‌زند. پس دوباره با مخاطب راوی در می‌آمیزد و همگام با او تا اواخر داستان پیش می‌رود. تا این‌که سرانجام با ورود داستان به زمان حال روایی و بازگشت مخاطب راوی به نقطه عزیمت خوانش، مخاطب نویسنده از مدار واقعیت برکنده و به جهانی در آینده (همان سرزمین بی‌نام‌ونشان در زمانی فراموش‌شده) پرتاب می‌شود. به این ترتیب در انتهای داستان معلوم می‌شود که داستان *دموکراسی یا دموکراسه* برخلاف آنچه در نخستین نگاه به نظر می‌رسید، نه بازگویی سرگذشت مردمانی کاملاً خیالی، که پیش‌گویی سرنوشت رو به تباهی خواننده واقعی بوده است به بهانه داستان‌پردازی. از این‌گونه ملاحظات در مجموع چنین بر می‌آید که صرفاً تکذیب گفته‌های راوی، برای اثبات مدعای نویسنده مبنی بر «تصادفی بودن هرگونه شباهت احتمالی میان داستان و واقعیت» کافی نیست. گرت‌برداری از عالم واقع، مطلقاً ناخواسته هم که باشد، لازمه داستان‌پردازی است.

سهل است، که حتی گرت‌برداری حساب‌شده از ردپای وقایع در اسناد تاریخی، گاه‌شماری زنجیروار این وقایع، پیکربندی انداموار این زنجیره‌ها در ساختاری از چفت‌وبست‌های علی، و بارگذاری عاملیت وقایع بر عهده شخصیت‌هایی که هرکدام به‌نوبه خود رونوشتی برابر با اشخاص حقیقی‌اند، اصولاً به دلیل تحقیق‌پذیری ناقص، سرانجام محصولی جز بازنمود واقعیت در برنخواهد داشت. عملکرد استعاری تخیل تاریخی، تنها به پیکربندی (بی‌رنگ‌افکنی بر رویدادها) خلاصه نمی‌شود؛ تاریخ‌نگاری با

مراجعه به سنت ادبی، از کهن الگوهای پی‌رنگ‌سازی نیز گرفته برمی‌دارد: «ما می‌آموزیم که فلان رویداد را به‌منزله تراژدی و به‌منزله کمدی و جز آن بینیم» (ریکور، ۱۳۹۷: ۳۷۰). به هر رو، محاکات در نهایتِ واقع‌نمایی، تنها به بازعمل‌آوری (reenactment) و واقعیت در نسخهٔ مجعولی از تاریخ خواهد انجامید و نه به عین واقعیت در پیوندی بلافصل با حال حاضر. اصولاً میان دریافت زنده‌ای که آدمی از گذر بی‌وقفهٔ زمان در هر آن واحد دارد و تکه‌های منقضی و پاره‌های تاریخ‌گذشته‌ای که بعدها از همان دریافت بازمی‌یابد، همواره فاصلهٔ جبران‌ناپذیری برجاست که ماقوع را برای ابد در تاریخ محبوس می‌کند. این فصل ابد را پل ریکور بنابر تمایز پدیدارشناسانه‌ای که هوسرل میان «نگهداشت» (retention) (به یاد سپردن دریافت‌های حسی) و «بازیاد» (recollection) (به یاد آوردن از طریق ادراک تخیلی) قائل بود، چنین تأویل می‌کند: «نمی‌توان آنچه را پیوسته کاستی گرفته و شاخص نگهداشت است، با گذار از ادراک حسی به [ادراک] تخیلی که تفاوتی غیرپیوسته است، خلط کرد... نگهداشت هرگز معادل اوهام نیست» (همان: ۷۲). منظور از «اوهام» در این جا تخیل یا داستان‌پردازی دربارهٔ تاریخ است. البته مورخ هرگز نمی‌تواند وقایع را عاری از صور خیال تصویر کند: «بی‌شک باید با این پیش‌داوری مبارزه کرد که زبان تاریخ‌نویس ممکن است به چنان شفافیت کاملی برسد که بگذارد خود وقایع سخن بگویند» (همان: ۳۰۶). در عوض، بهره‌گیری از ادراک تخیلی در تاریخ‌نگاری «می‌تواند به بازنمایی زمان گذشته، ضرب‌آهنگ و چفت‌وبست و وضوحی ببخشد» (همان: ۷۳) که خود تاریخ - به لحاظ پدیدارشناختی - عاری از آن است، و ذهن آدمی - از نظر معرفت‌شناختی - معتاد به آن: «چنانچه ذهن قصه‌گو نتواند الگوهای معناداری در جهان پیدا کند، سعی می‌کند این الگوها را بسازد و تحمیل کند» (گاتشال، ۱۳۹۵: ۱۰۶). بنابراین، هدف از تاریخ‌نگاری را باید فراقنتی زمان کیهانی بر زمان داستانی، یا به قول ریکور (۱۳۹۷: ۳۶۴)، بازنویسی زمان حکایت در زمان جهان دانست.

وقتی رویدادهای منحصربه‌فرد، پس از مدتی به روایت در می‌آیند و غرابت‌شان در ملاطی از پی‌رنگ و تخیل به‌دقت تعلیل می‌شود، خواننده در برخورد با روایتی چنین وسواس‌آلود معمولاً بدان گمان می‌افتد که لابد با گزارشی عریان دربارهٔ جریان روزمرهٔ امور روبه‌رو است - یعنی با یک سلسله از چند واقعهٔ تاریخی که انگار بدون هیچ تصرّفی در صیوررت طبیعی‌شان، صرفاً مخبره شده‌اند. این‌گونه فاصله‌زدایی از تاریخ در جریان خوانش را ریکور «هم‌پوشانی» می‌نامد. در نظر او «هم‌پوشانی» بدان سبب از جایگاهی شایان

توجه برخوردار است که باید گسستی را جبران کند، گسست میان نگهداشت که هنوز به زمان حال تعلق دارد و بازنمایی که دیگر متعلق به زمان حال نیست» (همان: ۷۴). هم‌پوشانی، تمهیدی است برای القای این‌همانی میان اثر و منشأ اثر؛ شگردی است در جهت تعبیر چیزی اصیل، به قیاس با چیزی بدیل: «در تعبیر قیاسی رابطه نیابت یا نمایندگی، «واقعاً» تنها به کمک «چنان‌که...» معنا می‌یابد» (همان: ۳۰۷). باری به همین تعبیر، آنچه قرار است خوانش استعلایی آثار و اسناد تاریخی باشد، در عمل، کنشی لزوماً استعاری از کار در می‌آید که به‌جای جبران فاصله زمانی میان خواننده و واقعت، آن را تحت عنوان بامسمای «هم‌پوشانی» صرفاً می‌پوشاند. بنابراین، بازخوانی گفتمان تاریخی نیز، درست مانند بازنویسی تاریخ، همواره متضمن فاصله‌گذاری میان حال و گذشته است در عین فاصله‌زدایی از این میان: «نمایندگی، به ترتیب به‌معنای فروکاستن به همان، بازشناسی دگربودگی، و دریافت مشابه‌ساز است» (همان: ۳۱۲).

۵. علت‌جویی در پی‌رفت رویدادها: مغالطه تسبیب ماتقدم

پیشینه مطالعات داستان از دیرباز با مسئله علیت یا انگیزتار عجین بوده است. صورت-گرایان، اصحاب نقد نو و بعضی ساختارگرایان به پیروی از ارسطو بر آن بوده‌اند که روایت خطی داستان، مخصوصاً به‌شیوه واقع‌نما، متضمن نوعی تضایف، به‌هم‌پیوستگی، یا استلزام علی میان رویدادهاست (چتمن، ۱۳۹۰: فصل ۲). از نظر اینان، چنین گاه‌شمارانه رویدادها به خودی خود برای القای نوعی پیوند علت و معلولی میان رویدادها کافی است. از این نظر، آنچه رویدادهای بسیط را در قالب پی‌رفت با هم ترکیب می‌کند، وضعیتی است مشترک میان رویدادهای مجاور؛ وضعیتی که پیامد رویدادهای پیشین باشد و زمینه‌ساز رویدادهای پسین. پس در زنجیره رویدادهای هم‌نشین هرگز رویدادی به هم نمی‌رسد، مگر به عنوان انگیزه یا پیامد رویدادی دیگر. به دلیل همین علقه علت و معلولی است که پی‌رفت رویدادها را، برخلاف رشته رویدادهای تصادفی، می‌توان در قالب «یک» فعل عام فشرد و آنها را در این مقوله واژگانی به یک رویداد کلی تقلیل داد بی‌آنکه داستان از مسیر خود خارج شود. رولان بارت این‌گونه افعال را که بیانگر پی‌رفت منطقی رویدادها هستند، تحت رمزگان پروآیرتیک (proairetic code) چنین تعریف می‌کند: «به نتیجه حاصل از سلسله‌اعمال هدفمند انسان، عنوانی داده می‌شود که خود بیانگر همه آن اعمال است... هرکس که متنی را می‌خواند، اطلاعاتی را تحت عناوین عامی از نوع فعل گرد می‌آورد و

این عناوین، زنجیره‌ای از رویدادها را در متن مجسم می‌کنند» (بارت، ۱۹۷۴: ۱۹). کارکرد رمزگان پروآیرتیک، چیدن پس‌زمینه‌ای منطقی برای وقوع پیاپی رویدادها، و توجیه پیشرفت داستان در امتداد زمان است. به عقیده بارت، رمزگان پروآیرتیک با ایجاد علایق علی میان رویدادهای هم‌نشین، امکان خوانش و بازگویی داستان را در چارچوبی منسجم فراهم می‌کند. رمزگان پروآیرتیک «اصولاً تعیین‌کننده خوانش‌پذیری متن» (همان: ۲۶۲)، و مبنای تحلیل ساختاری آن است؛ ولی جز از راه دلالت ضمنی، هیچ ارتباطی با پی‌رفت رویدادها و پیامدهای‌شان ندارد. خوانش پی‌رفت‌ها را باید نوعی عملیات نام‌گذاری دانست که طی آن پاره‌ای از رویدادهای پیاپی، برچسب کلامی خاصی می‌گیرند تا به زنجیره‌ای از علل تبدیل شوند. به این ترتیب، گویی پی‌رفت رویدادها از پی‌رنگ داستان مایه می‌گیرد؛ یعنی انگار رویدادها به دلیل تعلیل یکدیگر است که در پی هم به وقوع پیوسته‌اند؛ اما چنین تصویری همیشه درست نیست؛ یعنی تنها از آن‌جاکه رویداد الف پی‌آیند رویداد ب است، نمی‌توان به این نتیجه رسید که لزوماً پیامد آن نیز هست. گاهی به‌جای آن‌که وقایع در بستر آماده‌ای از پی‌رنگ جاری شوند، این خود ماجرای داستان است که چنین بستری را فراهم می‌کند.

رابطه دیالکتیک پی‌رنگ و پی‌رفت را از مقایسه خوانش‌های آینده‌نگر و گذشته‌نگر می‌توان دریافت. در خوانش آینده‌نگر، جهت‌گیری تعلیل از علت به معلول (معطوف به سرانجام داستان) است، و در خوانش گذشته‌نگر، برعکس (معطوف به سرآغاز داستان). از این نظر، خوانش گذشته‌نگر را می‌توان «تعلیل معکوس» نامید. مثلاً در ژانر پلیسی‌جنایی، جریان داستان با پیشرفت خوانش، آن‌قدر به عقب باز می‌گردد تا عامل جرم و علت جنایت کشف شود؛ اما این عقب‌گرد درباره خوانش غایت‌شناسانه داستان نیز صادق است؛ زیرا آنچه نقطه صفر خوانش به نظر می‌رسد، هرگز مصادف با مبدأ فهم نیست و هر فهمی مبتنی بر پیش‌فهمی است. خوانش آینده‌نگر نه فقط در مبدأ متن، که در طول آن نیز توأم با بازخوانی است. بنابراین، تعلیل در هر صورت، پیشرفتی است پس‌نگر، خواه از نوع معمول باشد یا معکوس. خواننده در همان حال که توالی رویدادها را پی می‌گیرد، در روابط علت و معلولی میان آنها نیز باز می‌نگرد. گیرایی یا کشش متن روایی در نظر او بستگی دارد به خوانش‌پذیری پی‌رنگ داستان. به باور ژرار ژنت نیز داستان نه از جایگزینی صرفاً گاه‌شمارانه هر رویدادی با هر رویداد دیگر، بلکه از ذکر تحولات پیش‌بینی‌شده یا قابل انتظار شکل می‌گیرد (ژنت، ۱۹۸۰: ۲۵). به بیان دیگر، همپایه‌سازی گزاره‌های روایی اگرچه برای داستان‌پردازی کافی است، ولی خوانش داستان، افزون بر تعقیب این روابط عطفی،

نیازمند پیش‌انگاری انواع روابط شرطی میان گزاره‌های روایی است. در نتیجه، جذابیت متن روایی را باید به قانون‌مندی یا سازواری اوضاع و احوال محتوای آن در نظر خواننده نسبت داد. در واقع، جذابیت داستان (محتوای متن روایی)، به تبع ذهنی بودن میزان سازواری آن نسبی است (از نظر خوانندگان مختلف، یکسان نیست).

میزان سازواری داستان با این‌که ذهنی است، ولی سنجه‌های آن را به چند دسته بین‌الذهانی می‌توان تقسیم کرد. همچنان‌که پیشتر درباره‌ی اصل تعبیر موضعی گفتیم، خواننده در نخستین وهله از استنباط پی‌رنگ ناخودآگاهانه می‌کوشد تا گفته‌های راوی را حمل بر عالم واقع کند. او در مقام مخاطب نویسنده، فرض را بر صداقت راوی می‌گذارد؛ یعنی چنین فرض می‌کند که همه‌ی گزاره‌های روایی در جهان داستان صدق می‌کنند، مگر آن‌ها که آشکارا از سوی نویسنده تکذیب شده باشند. گذشته از این‌گونه گزاره‌های ضدروایی،^۴ مخاطب نویسنده همچنین ناگفته‌ها و خلأهای متن را نیز بر حسب پیش‌انگاره‌های خود از عالم واقع محاسبه می‌کند؛ یعنی از آن‌جاکه روند و شوند امور را در هر جهان ممکن حتی-الامکان تابع راه و رسم روزگار در عالم واقع می‌پندارد، روایت‌ناشده‌ها^۵ یا حلقه‌های مفقوده از زنجیره‌های روایی را با مراجعه به معلومات عمومی خود استنتاج می‌کند: «در این نوع استنتاج، تمامی مقدمه‌ها در گفته یا نوشته فرستنده نیامده است و گیرنده یک یا چند مقدمه از اطلاعات شخصی خود به مقدمه‌های مطرح‌شده در گفته یا نوشته می‌افزاید و از این طریق، استنتاج می‌کند» (صفوی، ۱۳۸۲: ۷۴). با این حال، باید توجه داشت که وقتی می‌گویند «تعیین ارزش صدق محتوای متون ادبی از طریق جهان خارج ممکن نیست» (همان: ۷۵)، این حکم تا جایی ادبیات داستانی را هم شامل می‌شود که پای مخاطب نویسنده در «تعیین ارزش صدق محتوای» متون روایی به میان نیامده باشد. به عبارت روشن‌تر، صدور حکم فوق - مبنی بر منع مراجعه به عالم واقع در خوانش متون ادبی - را تنها در حق مخاطب راوی می‌توان روا دانست؛ وگرنه، مخاطب نویسنده حتی خیال‌پردازانه‌ترین داستان‌ها را عمدتاً در مقایسه و مقابله با امر واقع (سلباً یا ایجاباً واقع‌گرایانه) می‌خواند.

گاهی نویسنده در ضمن داستان‌پردازی، قوانین عالم واقع را دستکاری می‌کند و طرح نسبتاً نامتعارفی از روابط علت و معلولی را پی می‌ریزد تا به خواننده نشان دهد که چه می‌شد اگر روال عادی امور به شکل دیگری رقم می‌خورد. هدف نویسنده از این‌گونه خیال‌پردازی‌های خلاف واقع، آشنادایی از واقعیت‌های محرز در نظر مخاطب خود، و

راندن او به سوی مخاطب راوی است. داستان‌پردازی در این صورت، مجالی است برای واقع‌گریزی. اما گاهی هم از داستان‌پردازی، به قصد واقع‌گرایی بهره‌برداری می‌شود. در این صورت، غرض نویسنده - فارغ از توفیق او - اتفاقاً به‌جای تحریف واقعیت در خیال، بازتعریف واقعیت است در تصویری مخالف افکار عمومی. تصویر غریبی که به این ترتیب از اوضاع جهان در متن داستان و انمایی می‌شود، در واقع از ناسازگاری جهان‌بینی نویسنده و خواننده ریشه می‌گیرد. مظاهر اعلاّی این تضارب عقاید را در آستانه انقلاب‌های فرهنگی و در تلاش نویسنده برای بازسازی تاریخ می‌توان دید. نویسنده در چنین بزنگاهی با جهان‌شمول جلوه‌دادن جنبه‌های خاصی از واقعیت در بیانی کلی‌گویانه می‌کوشد تا دیدگاه‌های رایج را با جهان‌نگری مطلوب خود جایگزین، و جامعه را به خواننده آرمانی خود تبدیل کند. اصرار در واقع‌نمایی داستان به بیانی مرام‌نامه‌ای، و افراط در تعمیم داستان به عالم واقع از آن رو است که نویسنده می‌خواهد دال‌های کانونی گفتمان حاکم را مرکززدایی، و آنها را به گفتمان مطلوب خود مصادره کند. بنابراین، هرچه فاصله خواننده واقعی از مخاطب نویسنده بیشتر باشد، هنجارگریزی گفتمان روایی بیشتر می‌شود. برای مثال، "به هم ریختن همه قواعد و اصول و فرمول‌ها و معادلات ذهنی و تجربی و حتی باورهای قلبی" خواننده در انتهای داستان *دموکراسی یا دموقراضه* چنین توجیه می‌شود:

همه ما شنیده و خوانده‌ایم و بعضاً به چشم دیده‌ایم که آه مظلوم، عاقبت، گریبان ظالم را می‌گیرد... محقق نشدن این قاعده متقن، طبعاً باعث آزار و اذیت و به هم ریختن انسان می‌شود. ولی در این میان، دو مسأله دیگر هم وجود دارد که نویسنده را دچار محدودیت می‌کند و دستش را برای ایجاد یک حسن ختام یا پایان‌بندی رضایت‌بخش می‌بندد. یکی، تعهدی است که در ابتدا به خواننده داده، مبنی بر این‌که پایش را از حیطة حقایق فراتر نگذارد و واقعیت تاریخی را فدای مناسبات و اقتضائات داستانی نکند و دوم؛ نقدی است که خود نویسنده بر این باور جمعی و اعتقاد عمومی دارد. (شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۶۲)

گاه نویسنده به‌جای تعمیم افراطی هنجارهای ذهنی و گریز از این هنجارها به سوی ایدئولوژی متبوع خود، از خواننده می‌خواهد تا وضعیت موجود را در پی‌رفتی از رویدادهای گذشته تعلیل کند و نتایج حاصل را به آینده‌ای نسبتاً نزدیک تعمیم دهد. پاره‌روایت زیر، همچون دعوت‌نامه‌ای است برای آینده‌نگری در گذشته:

هدف مشترک نویسنده و خواننده از نوشتن و خواندن این داستان - هم‌چنان‌که قبلاً هم اشاره شد - کسب تجربه از زندگی پیشینیان و آموختن درس عبرت بوده و هست. ... انتشار

این اسناد تاریخی و انتقال این اطلاعات، به‌طور دقیق و مشخص به مردم امروز، جز نو کردن دعوای کهنه و ایجاد تفرقه و دشمنی و کینه، میان مردم، حاصل دیگری ندارد. و مقصود ما از نوشتن داستان، آموختن درس عبرت و اندوختن تجربه است نه افروختن آتش جنگ و جدال و منازعه. (همان: ۱۵۷)

این‌گونه بازنگری به‌قصد پیش‌بینی را باید از جمله مساعی نویسنده در تعمیم قواعد به قوانین، یا تحصیل افراطی قواعد از شواهد دانست، و این همه را نیز موجب «تسبیب ماتقدم» در خوانش داستان برشمرد. اما عکس این قضیه صادق نیست؛ یعنی نمی‌توان هرگونه علت‌جویی مفرطی را به نویسنده نسبت داد؛ زیرا گاهی از جانب راوی نامعتبر سر می‌زند تا مخاطب او را در جایی دور از «اصل تعبیر موضعی» به زیاده‌خوانی وادارد. حال آن‌که چون اعتبار راوی همواره در گرو تأیید - یا دست‌کم سکوت تأییدآمیز - نویسنده ضمنی است، «تسبیب ماتقدم» را در نظر مخاطب نویسنده باید مشروط به «تعبیر موضعی» دانست. به همین سبب است که مثلاً در داستان *دموکراسی* نمی‌توان دلایل راویان اخبار را از نظر مخاطب راوی پذیرفت، همچنان‌که دلایل مخالفت راوی داستان را هم نمی‌توان از نظر مخاطب نویسنده وارد دانست:

[راوی:] البته برخی مورّخین و محققین، برای ارائه دلیل و تحلیل نسبت به غیبت یکپارچه مردم، دست و پای زده‌اند و تلاش مذبحانه‌ای کرده‌اند اما - به‌یقین - خودشان، بیشتر از هر کس، به بی‌پایه و مایه بودن دلایل و تحلیل‌هایشان، اذعان دارند. (شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۵۰)

[نویسنده:] تحلیل‌ها و حرف‌های چند سطر اخیر، تماماً نظرات و دیدگاه‌های شخص راوی است و هیچ ارتباطی با داستان و شخصیت‌های آن ندارد. (همان: ۱۵۱)

در این‌جا اگر موضع راوی را نقیض دلایل مورخین بگیریم، و موضع نویسنده را عکس موضع راوی، آن‌گاه بنابر اصل تعبیر موضعی و پیرو منطق عکس نقیض، به تأیید گمانه‌زنی‌های مورخین (روانشناسان اجتماعی) درباره علل تنها ماندن حکومت در برابر بیگانگان خواهیم رسید:

به احتمال قوی، مردم وقتی ظلم‌ها و ستم‌های دموقراضه را مرور کرده‌اند، به این نتیجه رسیده‌اند که: «هرگونه دفاع از میهن، دفاع از دموقراضه یا تأیید او محسوب می‌شود و او را در آینده جری‌تر می‌کند.» یا فکر کرده‌اند که: «معلوم نیست که دشمن متجاوز از دموقراضه

بدتر باشد و ظالم‌تر و خرابکارتر.» یا تصمیم گرفته‌اند که: «به این وسیله و در این مقطع حساس، همهٔ ظلم و ستم‌های دموقراضه را تلافی کنند.» یا... (همان: ۱۵۰).

۶. نتیجه‌گیری

هدف از این نوشتار، معرفت‌شناسی خوانش از رهگذر توصیف، و در صورت امکان، تبیین بعضی معارف رایج در داستان‌خوانی بود. در این راه با بررسی تطبیقی شواهدی از پیکرهٔ ادبیات داستانی و منابع نقد ادبی، چهار رویهٔ دلالت‌جویی در متون روایی را به ترتیب تحت عناوین ارزش‌یابی شخصیت‌ها، مرجع‌گزینی راوی، راستی‌آزمایی داستان، و علت‌جویی رویدادها از یکدیگر بازشناختیم تا در نتیجهٔ این جستار مدعی شویم که دلالت‌های مازاد بر نص صریح روایت را برآمده از همین خاستگاه‌ها باید دانست. جان‌مایهٔ این نوشتار را به بیانی روشن‌تر می‌توان چنین بازگفت که بیش‌خوانی یا برداشت مفاهیم نانوشته از متن - نیز درست مانند گزیده‌خوانی از آن - فرایندی است ناگزیر که از پیش‌دانسته‌های خواننده (یا به قولی که در پیشانی این مقال آمده، از «سامانه‌های پیشینی آگاهی») ریشه می‌گیرد. باری، از این همه نمی‌توان چنین نتیجه گرفت که پیروی از روایات داستان‌خوانی لاجرم بر هر خواننده‌ای، و در خوانش هر داستانی مفروض است. ناگفته پیداست که هر نویسنده‌ای با استفاده از اختیارات خود در دست‌یازی به اصل تعبیر موضعی می‌تواند خوانندهٔ آرمانی را برخلاف خوانندهٔ واقعی از تسبیب ماتقدم بازدارد، یا او را همچون مخاطب راوی به استحسان قیاسی وادارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. چه بسا نقد در مرتبهٔ اول به قضاوت مربوط نباشد؛ بلکه در عوض، تأمل در آن شرایط امکانی است که قضاوت را ممکن می‌سازد. (جودیت باتلر، حساسیت نقد)
۲. معادل کهن‌واژهٔ یونانی mimesis است به معنای «تقلید».
۳. «برای ورود به جهان خیال باید از خودآگاه فروکاست؛ این جهانِ کودکان و دیوانگان است» (شهبازی ۱۳۹۵: ۴۴۲).
۴. آن‌چه هرگز در جهان داستان روی نداده است (disnarrated)
۵. آن‌چه ارزش روایت‌شدن نداشته است (non-/un-narratables)

کتاب‌نامه

- استاینر، جورج (۱۳۹۰). «مارکسیسم و نقد ادبی». ترجمه عزت‌الله فولادوند، در *مارکسیسم و نقد ادبی: گفتارهایی در نقد ادبی و نقد هنری*. گردآورنده و ویراستار علی میرزایی. تهران: نگاره آفتاب.
- ایوبی، محمد (۱۳۸۷). *صورتک‌های تسلیم*. تهران: افراز.
- باتلر، جودیت (۱۳۹۵). «حساسیت نقد»، در *آیا نقد سکولار است؟ کفرگویی، جراحی و آزادی بیان*. طلال اسد و دیگران. ترجمه آلمانا بهمن‌پور. تهران: نی.
- بوت، وین و دیگران (۱۳۸۹). *نق‌ب‌هایی به جهان داستان*. ترجمه حسین صافی. تهران: رخداد نو.
- چتمن، سیمور (۱۳۹۰). *داستان و گفت‌مان: ساختار روایی در داستان و فیلم*. ترجمه رضیه‌سادات میرخندان. قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۹۰). «رمان و عصر جدید در ایران»، در *مارکسیسم و نقد ادبی: گفتارهایی در نقد ادبی و نقد هنری*. گردآورنده و ویراستار علی میرزایی. تهران: نگاره آفتاب.
- شجاعی، سیدمهدی (۱۳۸۸). *دموکراسی یا دموقراضه*. چاپ دوم. تهران: کتاب نیستان.
- شعبانی، زهره (۱۳۹۵). «ای عیسی کجایی؟»، در *مجموعه داستان اسم شوهر من تهران است*. تهران: مرکز.
- شهبواری، محمدحسین (۱۳۸۶). «آمرزش» در *مجموعه داستان تقدیم به چند داستان کوتاه*. تهران: افق.
- شهبواری، محمدحسین (۱۳۹۵). *حرکت در مه: چگونه مثل یک نویسنده فکر کنیم*. تهران: چشمه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۲). *معنی‌شناسی کاربردی*. تهران: همشهری.
- نجدی، بیژن (۱۳۷۳). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. تهران: مرکز.
- کشاوری، محمد (۱۳۹۳). «زمین بازی»، در *مجموعه داستان روباه شنی*. تهران: چشمه.
- کرمی، محسن (۱۳۹۶). *نقد زیبایی‌شناختی و نقد اخلاقی: تحلیل نسبت‌های ممکن*. تهران: نگاه معاصر.
- گاتشال، جانانان (۱۳۹۵). *حیوان قصه‌گو*. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
- مطلب‌زاده، ناصر (۱۳۹۶). *رویکردهای سیاسی در نقد ادبی*. تهران: تیسرا.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمه حسین صافی پیرلوجه. تهران: نی.

Barthes, R. (1974) *S/Z*. trans. Richard Miller, New York: Hill & Wang.

Brown, G., and G. Yule. (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*, trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

۲۶۲ ادبیات پارسى معاصر، سال نهم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

Rabinowitz, P. J. ([1977] 1996). "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." In D. H. Richter (ed.), *Narrative/Theory* (pp. 209–26). White Plains, NY: Longman.