برایان مک‌هیل

سیری در هستی‌شناسیِ داستان

اصغر رستگار

این مقاله فصلی است از کتاب *داستانِ پسامدرنیستی* *Postmodernist Fiction* نوشتهٔ برایان مک‌هیل که چاپ نخستِ آن توسط انتشارات *Methuen* در ۱۹۸۷ و چاپِ دومِ آن (که مأخذِ این ترجمه بوده) به سرمایهٔ *Routledge* در ۱۹۸۹ منتشر شده است. این کتاب، همچنان که نویسنده نیز در پیشگفتارِ خود اذعان داشته، نوشته‌ای است در قالبِ بوطیقای توصیفی. یعنی، سر و سودای نظریه‌پردازی نداشته، هر چند که آکنده است از نظریه و آرایِ نظریه‌پردازان، که به قولِ خودِ مک‌هیل ممکن است از دیدِ عده‌ای پرگویی تلقی شود و از نگاهِ عده‌ای کم‌گویی. و باز، سرِ آن نداشته است که احیاناً به تحلیلِ پاره‌ای از متون بپردازد، هر چند که به تحلیل و تفسیر نیز پرداخته است. این کتاب در اصل به دنبالِ دو چیز بوده است: اول این‌که مجموعه‌ای فراهم آورد از درون‌مایه‌ها و شگردهای داستانی. دوم این‌که نظامی ترسیم کند از ارتباطات و تمایزاتی که در زمرهٔ خاصی از متون جاری و ساری است. نویسنده کوشیده است این دو هدف را در فصلِ فصلِ کتاب دنبال کند. مقالهٔ حاضر فصلِ دوم از بخشِ نخستِ کتاب است. از آنجا که فصلِ اولِ این بخش در واقع به مقدمات (گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم) می‌پردازد، فهمِ آن به تنهایی، هر چند که با آن مقدمات مرتبط است، چندان هم دشوار نیست و به عقیدهٔ مترجم از دستاوردی ارزنده برخوردار است.

ا. ر.

متافیزیک را شاخه‌ای از ادبیاتِ تخیلی دانسته‌اند.

(خورخه لوئیس بورخس، باغِ گذرگاه‌های پیچاپیچ، ۱۹۴۱)

سیطرهٔ هستی‌شناسیِ پسامدرنیسم یک‌چیز است، خودِ این هستی‌شناسی یک چیز. تفاوتِ این دو مطلب زمانی آشکار می‌شود که نوشتهٔ آلن وایلد را در تحلیلِ طنزِ پسامدرنیستی بخوانیم و ببینیم مقصودِ او از «هستی‌شناسی» چیست. وایلد دربارهٔ دونالد بارتلمی، این طنزپردازِ سرشناسِ پسامدرنیست، می‌نویسد:

> بارتلمی نیز، همچون همهٔ هنرمندانِ عامه‌پسند، دورِ هر نوع دغدغهٔ مدرنیستیِ شناخت‌شناسی را قلم گرفته و جایی برای سؤالاتی از این دست نگذاشته است که آیا این شیوه در «آشنایی‌زداییِ» کارِ او (یا دیگران) دخیل بوده است یا نه. دغدغه‌های بارتلمی تنها از این حیث هستی‌شناسانه است که دنیایی را می‌پذیرد که، چه بخواهیم چه نخواهیم، واقعه‌ای است مشخص.(۱)

من البته با این نظرِ وایلد موافقم که پسامدرنیسم معضلاتِ مدرنیستیِ شناخت‌شناسی را با تأثیرِ آشنایی‌زدایندهٔ این جنبش در یک ردیف قرار می‌دهد. مخالفتِ من از آنجا آغاز می‌شود که او دغدغه‌هایِ هستی‌شناختیِ بارتلمی را به حسابِ پذیرشِ این دنیا می‌گذارد، بخصوص اگر مرادش از این پذیرش متمایز کردنِ دغدغه‌هایِ هستی‌شناسانهٔ پسامدرنیستی به‌طورِ کلی باشد، چراکه این دغدغه‌ها اشکالِ دیگری نیز ممکن است به خود بگیرند. در واقع، نظرِ وایلد نظرِ یک اقلیت است. اکثریتِ ناقدانِ پسامدرنیسم را با مشخصه‌های دیگری می‌شناسند، مشخصه‌هایی چون تلوّن یا ابهامِ هستی‌شناختیِ آن، یا *خسرانِ دیدگیِ* دنیایی که، «چه بخواهیم چه نخواهیم»، این امکان را داشته است که به‌صورتِ یک واقعهٔ مشخص پذیرفته شود.(۲) اگر آن نشانِ تأیید و پذیرشی که وایلد در بارتلمی دیده است یک نگرشِ هستی‌شناختی در پسامدرنیسم باشد، نگرشِ دیگری نیز هست، در قطبی کاملاً مخالف، مثلاً نگرشِ پینچون، یا از این هم تندتر، دل‌زدگیِ بکت در رویارویی با دنیایی که فاقدِ بنیادِ هستی‌شناختی می‌نماید (مگر این‌که وایلد، درست به همین دلیل، پینچون یا بکت را از نحلهٔ دیگری بداند سوایِ پسامدرنیسم.)

هستی‌شناسیِ پسامدرنیسم را به هر مشخصه‌ای که بشناسیم، چه به اعتبارِ پذیرشِ این دنیا و چه به اعتبارِ تلوّنِ هستی‌شناختی، باری، این مشخصه با خصلتِ بوطیقایِ پسامدرنیستی همخوانی ندارد بلکه تنها با آن بخش از این بوطیقا می‌خواند که شاید بتوان آن را **مضمون‌پردازیِ** پسامدرنیستی خواند. بدیهی است که نویسندگانِ پسامدرنیست مضمون‌ها یا نظرگاه‌های هستی‌شناختیِ گسترده‌ای در اختیار داشته‌اند، و به همین دلیل، این‌که مشخص کنیم کدام نویسنده از کدام نظرگاه نوشته حائزِ اهمیت است. اما تشخیصِ این نکته نیز کم‌اهمیت‌تر از آن نیست که این نظرگاه‌ها، از هر قماش که باشند، تنها از پیش‌زمینهٔ همان دغدغه‌هایِ هستی‌شناختی در کانونِ توجه ما قرار می‌گیرند، دغدغه‌هایی که در همهٔ نویسندگانِ پسامدرنیست هست و همهٔ پسامدرنیست‌ها این پیش‌زمینه را از یک مجموعه ترفند می‌گیرند. مضمون‌پردازیِ فلسفی، که یکی از مشخصه‌هایِ هستی‌شناختیِ متونِ پسامدرنیستی است، تنها گوباییِ این واقعیت است که این پیش‌زمینه هست، ولی گویایِ آن نیست که این پیش‌زمینه چطور ترسیم شده و در جهتِ کدام ترفند موضع گرفته است.

پس ما باید از مضمون‌پردازیِ فلسفی به خودِ بوطیقا رو کنیم، و بخصوص به نظریه‌های مربوط به هستی‌شناسیِ ادبی. اگر بوطیقایِ پسامدرنیستی مسائلِ هستی‌شناختیِ متن و عالم را پیش‌زمینه قرار داده باشد، این مقصود را تنها با بهره‌گیری از مشخصه‌هایِ کلیِ هستی‌شناختی به انجام رسانده ست که در همهٔ متونِ ادبی و همهٔ عوالمِ داستانی هست، و هر یک از تجربه‌های پسامدرنیستی تنها در پس‌زمینهٔ نظریه‌هایِ کلیِ هستی‌شناسیِ ادبی است که تشخص می‌یابند و قابلِ درک می‌شوند. پس پیش از آن‌که به تشریحِ مجموعه ترفندهای پسامدرنیستی در پرداختِ این پیش‌زمینه‌ها بپردازیم، لازم است برگردیم و پاره‌ای از مضمون‌هایِ کلاسیکِ هستی‌شناختی را در داستان‌نویسی مرور کنیم، یعنی از عهدِ رنسانس بگیریم و بیاییم تا برسیم به رمانتیک‌های آلمان و بعد به رومن اینگاردن و نظریه‌پردازانِ امروزِ «عوالمِ ممکن».

اما نخست به یک تعریفِ کارآمد بپردازیم که از سنتِ هستی‌شناسیِ ادبی بیرون کشیده شده است. توماس پاول می‌نویسد: هستی‌شناسی عبارت است از «تشریحِ نظریِ یک هستی»[۳]. این تعریف قاعدتاً می‌بایست سر و صدایِ آن عده را که نوآمانیِ آثارِ «پسامدرنیست» با «هستی‌شناسی» را فی‌نفسه نقیضه‌گویی و جمعِ ضدین می‌دانند

بخواباند، چراکه این عده معتقداند گفتمانِ پسامدرنیستی اساساً گفتمانی است که وجودِ هرگونه بنیادِ هستی‌شناختی را نفی می‌کند. اما چیزی که در تعریفِ پاول نکتهٔ اساسی است همان یک کلمه حرفِ تعریف است. می‌گوید: «هستی‌شناسی تشریحِ نظریِ یک هستی است، نه هستی. یعنی، به توصیفِ هر هستی‌ای ممکن است بپردازد، یا بگوییم، قائل است به تکثّرِ هستی‌ها. به تعبیرِ دیگر، در این چشم‌انداز، هستی‌شناسی «کردن» لزوماً به معنایِ جستجویِ بنیادی برای هستیِ ما نیست. هستی‌شناسی ممکن است به تشریح و توصیفِ هستی‌های دیگر و عوالمِ دیگر بپردازد، عوالمِ «ممکن» یا حتی «ناممکن» ـ یا اصلاً توصیفِ یک عالمِ دیگر، عالمِ داستانی.

عالمِ دیگر

یکی از کهن‌ترین مضمون‌هایِ کلاسیکِ هستی‌شناختی در بوطیقا مضمونِ *دیگرسانیِ* عالمِ داستانی، متمایز بودنِ آن است از دنیایِ تجربهٔ واقعی. از جملهٔ مسائلِ پیش پا افتاده‌ای که سر فیلیپ سیدنی در ۱۵۹۵ در *دفاعیه یا اعتذاریه‌یِ* خود، در بررسیِ اجمالیِ بوطیقایِ عهدِ رنسانس به بحث گذاشت، یکی هم همین مضمون بود. سیدنی می‌نویسد، شاعر:

> با دگرگون کردنِ هر کس و هر چیز، چه به شکلی نیکوتر از آنچه طبیعت در اختیار گذاشته و چه به شکلِ کاملاً تازه و متمایزی که هرگز در طبیعت سابقه نداشته است، همچون پلان و پهلوانانِ اسطیری، نیمه خدایان و غول‌صولتان و اژدهاوشان و دیوسانان و نظایرِ اینان، خود به موجودِ دیگری، از سرشتی دیگر، بدل می‌شود. پس دست در دستِ طبیعت دارد. در قفسِ تنگِ موهبت‌هایِ آن محبوس نیست، بلکه در منطقةالبروجِ شور و شعورِ خویش افلاک را در می‌نوردد.(۴)

شاعر اینجا در کسوتِ نوعی آفریدگار، نوعی «طبیعت از جنسی دیگر»، ظاهر می‌شود، و عالمی که می‌آفریند شکلِ یک فلکِ بطلمیوسی به خود می‌گیرد، اما نه آن فلکی که حدود و ثغورِ آن را منطقةالبروجِ سماوی رقم بزند، بلکه سپهری که گسترهٔ منطقةالبروجِ مجازیِ آن محدود به دامنهٔ شور و شعورِ خودِ شاعر است. از این قرار، سیدنی مضمونِ عالمِ داستانی را، به اعتبارِ خط سیرِ مدرنِ آن، عالمِ دیگر، یک هستیِ

مجزا می‌شناسد. همین مضمون است که در قرنِ بیستم با عنوانِ «داستانیّت» سر لوحهٔ کار قرار می‌گیرد. «بر تارکِ هر شعری که صورتِ شعری داشته باشد لوحه‌ای است بدین مضمون که: این راه به واقعه ختم نمی‌شود؛ مقصد جعل است و عاریت»[۵]. این استعاره را جان کراو رَنسوم آورده است، اما تقابلِ هستی‌شناختیِ آن، در واقع، به دفاعیهٔ سیدنی برمی‌گردد و پیشینیانِ او.

وقتی عالمِ داستانی را عالمی از نوعِ دیگر تلقی کردیم یک نتیجهٔ مهم عایدمان می‌شود و آن حدود و ثغورِ هستی‌شناختیِ مشخصی است که این تلقی، به اعتبارِ هر گونه تمایزِ هستی‌شناختیِ درونی که در این عالم نمود کند، بر گردِ عالمِ داستانی می‌کشد. توماس پاول این نکته را روشن می‌کند. او می‌نویسد، «ساختارهایِ داستانی»:

> به مجردی که حالتِ تعلیق و باورناپذیری به خود می‌گیرند، غالباً الگوهایِ هم‌شکلی می‌یابند. برشِ هستی‌شناختی در داستان تنها از بیرون قابلِ تشخیص می‌شود و بس.[۶]

در واقع، یگانه تمایزِ هستی‌شناسانه‌ای که نظرگاهِ واقعیتِ داستانی پیدا می‌کند، تقابلِ عالمِ داستانی است با عالمِ واقعی. اما این بدان معنا نیست که بینِ واقعیتِ دگرگونهٔ داستانی و عالمِ واقعی هیچ رابطه‌ای وجود ندارد. برعکس، نظریهٔ شعرِ سیدنی (البته اگر آن دفاعیه را یک نظریه بدانیم نه گلچینی از جمله‌پردازی‌هایِ ظاهراً نظری) در نهایت، نظریه‌ای است مبتنی بر تقلید. درونِ مایهٔ مبتنی بر واقعیتِ داستانی و درونمایهٔ مبتنی بر تقلید نه‌تنها ضدیتی با هم ندارند بلکه دلالت‌کنندهٔ یکدیگراند. تقلید باید از الگویِ تقلید منفک شود تا عالمِ واقعی در آینهٔ شبیه‌سازیِ ادبی باز یتابد: آینهٔ هنر باید از خودِ طبیعت فاصله بگیرد و در برابرِ آن بایستد تا تصویرِ طبیعت در آن پدیدار شود. رابطهٔ تقلیدی رابطه‌ای است بر اساسِ تشابه، نه *اینهمانی*، و تشابه هم حاکی از تفاوت است ـ تفاوت میانِ اصلِ یک چیز و تصویرِ آن، میانِ عالمِ واقعی و عالمِ داستانی.

متأسفانه، تقلید یا آینه‌واری تنها رابطهٔ ممکن میانِ واقعیتِ بیرونی و واقعیتِ داستانی نیست. بحث بر سرِ خلقِ «اشکالی که هرگز در طبیعت سابقه نداشته» نیست تا نظریهٔ واقعیتِ داستانی خیلی راحت از سرِ این بحث بگذرد. بحث بر سرِ تجلّیِ این شکل‌هاست در عوالمِ داستانیِ آحادی که در عالمِ واقعی وجود *داشته‌اند*: آدم‌هایی چون ناپلئون یا ریچارد نیکسون، جاهایی چون پاریس یا دوبلین، و اندیشه‌هایی چون

ماتریالیسمِ دیالکتیک یا فیزیکِ کوانتوم. تصویرِ اینها بیش از آن‌که در داستان انعکاس یابد بدان ضمیمه می‌شود. درونْ بوم‌هایی می‌شوند از همان تمایزِ هستی‌شناختیِ واقعیتِ داستانی که به لحاظِ هستی‌شناختی همگن‌اند و متجانس.

حال اگر بخواهیم در بابِ چنین پدیده‌ای بحث کنیم لازم است در نظریهٔ واقعیتِ داستانی کمی دست ببریم و نظریهٔ دیگری بسازیم که هم واقعیتِ داستانی را دربر بگیرد و هم واقعیتِ بیرونی را. از این دست نظریه‌ها یکی، مثلاً، نظریهٔ هراشوفسکی است که معتقد است هر متنِ ادبی یک ساختارِ ارجاعی دارد که «دو لایه» است[۷]. هر متنِ ادبی، از یک طرف، دستِ کم یک عرصهٔ ارجاعی دارد که درونی است. یک عالمِ همگن و یکپارچهٔ معنایی است (یا به لفظِ غیرِ دقیق بگوییم یک «عالم» است) که در خودِ متن و به دستِ خودِ متن ساخته شده است. از طرفِ دیگر، هر متنِ ادبی، به ناگزیر، عرصهٔ درونیِ خود را به یک عرصهٔ ارجاعیِ بیرونی معطوف می‌کند که یا دنیایِ عینی است، یا پیکرهٔ یک واقعهٔ تاریخی، یا یک نظریهٔ علمی، یک ایدئولوژی، یک فلسفه، یا سایرِ منونِ ادبی، و یا چیزهای دیگر. این دو عرصهٔ درونی و بیرونی دو صفحهٔ متوازی تشکیل می‌دهند. منتها، به گفتهٔ هراشوفسکی، هندسهٔ این دو صفحه اقلیدسی نیست، چون در بسیاری از نقاط همدیگر را می‌پوشانند بی آن‌که کاملاً با هم تلفیق شوند و تشکیلِ یک صفحه بدهند. به تعبیرِ دیگر، بسیاری از نقاطِ ارجاعی در هر دو صفحه هست، و از این قرار، «همبستگیِ ارجاعیِ دو جانبه» دارند. البته شیوه‌هایِ دیگری هم برای این قبیل تفسیر و تأویل‌ها هست، چنان‌که پس از این نیز خواهد آمد، منتها به هر شیوه‌ای که تفسیر کنیم یک چیز را ضایع کرده‌ایم و آن هندسهٔ سادهٔ آینه‌ای است که در برابرِ طبیعت گرفته‌ایم.

«شباهتِ دیرینهٔ نویسنده با خدا»

مضمونِ واقعیتِ داستانی یک نتیجهٔ قهری در پی دارد که سایهٔ مهیبِ خود را حتی بر اندیشهٔ سیدنی نیز افکنده است و آن مضمونِ آزادی و اختیارِ شاعر است، با بگوییم، نقشِ آفریدگاری یا خداگونگیِ او:

> پس اگر نقطهٔ اوجِ شعورِ بشر را با قدرتِ طبیعت مقایسه کردیم و در یک تراز نهادیم نه‌تنها گستاخی نکرده‌ایم بلکه حقگزارِ آن خالقِ یگانه‌ای بوده‌ایم که آفرینندهٔ آن آفریننده بوده است؛ خالقی که انسان را همترازِ خود

آفریده و به او نیرویی برتر و فراتر از همهٔ مخلوقاتِ آن طبیعتِ ثانی بخشیده است؛ خالقی که در هیچ چیز، چندان که در شعر، به توصیف در نیامده است، بویژه آنجا که به دمِ نفخه‌ای جهانی پدید آورده است. (سیدنی، ۹-۸)

پس، به قولِ جان بارت، «شباهتِ دیرینهٔ نویسنده با خدا و رمان با عالم»[۸] مضمونِ هستی‌شناختیِ کلاسیکِ دیگری است تراویده از همان دفاعیه‌یِ سیدنی. همین مضمون است که دوام آورده و، هر چند بیشتر در قالب‌هایِ شکّاکانه و نکوهش‌آمیز، به قرنِ بیستم راه یافته است، و حالا نه‌تنها در آثارِ بارت بلکه مثلاً در آثارِ ویلیام گاس نیز پیداست. گاس می‌نویسد: «نویسنده خداست، گاه خدایی بس کوچک، اما اگر خوب از عهده برآید و عوالمِ مخلوقِ خود را به وجهی موجه و پذیرفتنی بپردازد، در آنچه می‌سازد، از هر قماش که باشد، قادرِ مطلق است.»[۹]

حالا چرا طنز؟ در واقع، از دریچهٔ چشمِ یک آدمِ قرنِ بیستمی، طرحِ این سؤال با معناتر است که: این غیبتِ طنز در نوشتهٔ سیدنی از چه روست؟ این‌طور که پیداست سیدنی به خود حق می‌دهد که دعویِ آزادیِ شاعر را داشته باشد بی‌واهمه از آنکه این ادعا دوام و ثباتِ هستی‌شناختیِ عالمِ داستانیِ موردِ نظرِ او را بر هم زند. اگر ادعاهای او احیاناً عاری از طنز و فارغ از دغدغه به‌نظر می‌رسند، دلیلش تفاوتِ زمانهٔ سیدنی است با زمانهٔ ما که مضمونِ «نویسندهٔ خداگونه» را دگرگون کرده و بر پیچیدگیِ عناصرِ آن افزوده است ـ نخست با آثارِ نویسندگانی چون سروانتس، استرن و دیدرو، و سپس با نظریه‌هایِ زیبایی‌شناختیِ رمانتیک‌های آلمان، بخصوص فریدریش شلگل.[۱۰]

نقیضه‌گویی می‌نماید اما نظریهٔ رمانتیکِ شاعرِ خداگونه تنها پس از آن می‌توانست نضج بگیرد که درک و دریافتِ انسان از موقعیتِ خود در عالم رو به فرسایش گذاشته باشد. جهان‌بینیِ محدود و به قاعدهٔ سیدنی و اندیشمندانِ عهدِ رنسانس بایستی جایِ خود را به نظریه‌ای می‌داد که می‌شد آن را جهان‌بینیِ پاسکالی نامید، دیدگاهی که قائل بود به کم‌توانیِ ذهنِ محدودِ بشر در برابرِ عالمی با این همه مسائلِ پیچیده و بغرنج که نه سر و تهش پیداست و نه از سر و تهش می‌توان سر درآورد. حالا این ذهنِ محدود چطور می‌خواهد حریفِ آن بی‌کرانگیِ جابرانه شود؟ با بدل زدن به حریف، با کوچک کردنِ عالم تا حدِّ یک بازیچهٔ محدود و سپردنِ آن به بالِ بوالهوسی‌هایِ ذهنِ نامحدود به مددِ سفینهٔ خیال؛ یا به تعبیرِ دیگر، به مددِ طنز. و اگر عالمِ مخلوقِ اثرِ هنری شباهتی با عالمِ

واقعی داشت، آن‌وقت، برای درکِ چند و چونِ این شباهت، هنرمند چاره‌ای ندارد جز آن‌که در برابرِ این واقعیتِ شعری موضعِ طعن‌آلود بگیرد. هنرمند، که دیگر از این آزادیِ روی در نقاب در خلقِ عوالمِ گونه‌گون راضی نیست، این‌بار نقاب از رخِ اختیارش برمی‌دارد و خود را به پیش‌زمینهٔ اثر می‌کشد. یعنی در عمل نشان می‌دهد که دارد یک عالمِ داستانی می‌سازد ـ یا اصلاً تخریبش می‌کند، چون این هم از حقوقِ حقّهٔ اوست. البته، این کارْ گرفت و گیری هم دارد: هنرمندی که خود را در کارِ خلق یا تخریب عرضه کرده، خود نیز ناگزیر به یک داستان بدل می‌شود. هنرمندِ *واقعی* همواره در سطحی از هستی‌شناسی جای می‌گیرد که بر خودِ داستانی، خودِ به قالبِ تصویر در آمده، و به طریقِ اولی، بر عالمِ داستانی اشراف داشته باشد: پسِ پشتِ هر شخصیت و هر عالم چهرهٔ «نویسنده» ایستاده است، و جایی پسِ پشتِ چهرهٔ «نویسنده» نیز همان دیدرویِ واقعی. اینجا ممکن است تا بی‌نهایت پس‌رفت کنیم، یعنی همین‌طور *تا بی‌نهایت* پشتِ این خیمه‌شب‌باز آن خیمه‌شب‌باز را ببینیم و پشتِ آن خیمه‌شب‌باز خیمه‌شب‌بازی دیگر. پس شاعرِ خداگونهٔ رمانتیک، اگر برگردیم به بحثِ کلامی، وجودی است که هم حاضر در ذاتِ هر جزءِ طبیعت است و هم ناظری منزّه از همه چیز، هم نهفته در جزءجزءِ عالمِ داستانیِ خویش و هم مشرف بر کلِّ این هستی، و خلاصه، هم حاضر است و هم غایب.

حالا اگر این عالم داستانی نیاز به سازنده‌ای داشت که چهره‌اش مرئی باشد، وضعیتِ خودِ آن عالم نیز ناگزیر تغییر می‌کند. یعنی از حالتِ آینهٔ صرفِ طبیعت درمی‌آید؛ بیشتر به یک مصنوع بدل می‌شود، به یک ساختهٔ آشکارا بدلی. نتیجهٔ قهریِ این نمودار شدنِ چهرهٔ هنرمند، که حالتی است شبیهِ جمعِ ضدین، این می‌شود که خودِ اثرِ هنری در مقامِ یک اثرِ هنری عرضِ اندام می‌کند. به تعبیرِ فرمالیست‌های روس، تدابیر و تمهیداتِ هنری عریان می‌شوند. این است که شعرِ طنزِ رمانتیک شعری است هم در بابِ شعر ـ یعنی دربارهٔ خودش ـ و هم در بابِ یک عالَم ـ یا به تعبیرِ دی.سی.موک، شعری است «شطرنجی شده».

اینگاردن

نظریه‌پردازانِ آلمانیِ طنزِ رمانتیک، هر چند که تنشِ هستی‌شناختیِ خاصی به الگویِ

کلاسیکِ واقعیتِ شعری بخشیدند، کانونِ توجهشان، اما، همچنان روابطِ هستی‌شناختیِ داستان بود با واقعیتِ بیرون، بخصوص رابطهٔ داستان با خودِ نویسنده. با وجودِ این، چندان چیزی به درک و دریافتِ ما از بافت و ساختِ هستی‌شناختیِ درونیِ داستان و عالمِ مخلوقِ آن نیفزودند. تغییرِ کانونِ توجه به سویِ ساختارِ هستی‌شناختیِ درونی تنها در قرنِ بیستم است که شکل می‌گیرد، بخصوص به همتِ پدیدارشناسِ لهستانی رومن اینگاردن. نخستین‌بار اینگاردن بود که از پیچیدگیِ هستی‌شناختیِ ذاتیِ داستان نمایی عرضه داشت. او بر آن است که پیچیدگیِ اثرِ ادبی، اولاً، در **نابه‌خود** بودنِ آن نهفته است که، از این طرف، یعنی در آنچه مربوط به حق و حقوقِ خودِ اثر است نامقیّد است، فعالِ مایشاء، اما از آن طرف، یعنی در آنچه مربوط به بافتِ ذهنی و ادراکیِ خواننده است مقیّد است، پر و بال بسته. ثانیاً، اثرِ ادبی به لحاظِ هستی‌شناختی یک شکل یا منسجم نیست، چند آواست، لایه‌لایه. هر لایه هم شأنِ هستی‌شناختیِ خاصی دارد متفاوت با دیگری. و باز، نقشی که هر لایه در آرایشِ هستی‌شناختیِ کلِ اثر ایفا می‌کند متفاوت است با دیگری. اینگاردن قائل است به وجودِ چهار لایه:

۱. لایهٔ الحانِ کلامی. اینگاردن اصولاً با مصالحِ آوایی کاری ندارد، چیزی که بسته به نحوهٔ «خوانشِ» هر خواننده رنگ و بویی دیگر می‌گیرد و بنابراین ربطی به ساختارِ هستی‌شناختیِ متن ندارد. چیزی که منظورِ نظرِ اوست پیکره‌بندیِ *اصلی* (یا به قولِ زبانشناسان، آرایشِ «واجیِ») هر اثر است. این پیکره‌بندی تفاوت‌هایِ مفهومیِ کلام را ممکن می‌سازند، و از این قرار، «شالودهٔ مادّی» می‌شود برای لایه‌هایِ بالاییِ متن. اما خودِ الحانِ کلامی هم بر نشانه‌هایِ نموداری استوارانند، یعنی بر جسمِ کتاب که خودمختار است و بر حروف‌چینیِ متن. جسمِ کتاب، همگام با استمرارِ مفاهیمِ کلامیِ جا افتاده در ذهنیتِ مردم، مشترکاً، تداومِ بقایِ متنِ داستانی را تضمین می‌کنند.

۲. لایهٔ اجزایِ معنایی. به‌نظرِ اینگاردن، بخشی از تصوراتِ ما را در موردِ اعیان، مفهومِ کلامیِ اسمِ هر عین تشکیل می‌دهد. مفهومِ هر جمله شکل‌دهندهٔ یک «حالت» است. کیفیتِ این حالت، خود، بستگی دارد به مفهومِ تک‌تکِ اجزایِ آن جمله، به‌نحوی که هم ناظر به مابعد می‌شود و هم معطوف به ماقبل. اما این حالت تنها زمانی شکل می‌گیرد که این اجزایِ معنایی موضوعِ ارادیِ ذهنِ خواننده شده باشد. به تعبیرِ دیگر، زمانی که خواننده بخواهد این اجزاء را «عینی کند». بنابراین، به رغمِ سیدنی یا

زیبایی‌شناسانِ رمانتیکِ آلمان، که تأکیدشان عمدتاً بر رابطهٔ «خالق» با داستان بود، هستی‌شناسیِ داستانیِ اینگاردن متکی است بر تعاملِ خواننده و اثر.

جمله‌ها در داستان دستخوشِ چیزی می‌شوند که اینگاردن نامِ آن را حک و اصلاحِ «مشابهتی» گذاشته است. یعنی به تمام وکمال یک دعوی، یا یک حُکم، یا یک سؤال، نیستند، بلکه چیزی هستند که می‌شود گفت شبه دعوی، شبه حکم، شبه سؤال. به قولِ جان کراور نسوم: «این راه به واقعه ختم نمی‌شود». با این تفاوت که رنسوم این اخطاریه را بر تارکِ هر متنِ ادبی می‌زد، اما اینگاردن آن را بر جبینِ تک‌تکِ جملاتِ متن می‌زند. فقط برشِ اولیهٔ داستانی ـ واقعی نیست که چارچوبِ داستان را می‌سازد. این برش تک‌تکِ جمله‌هایِ متن را در بر می‌گیرد. این نظری است که دیگران هم در آن با اینگاردن همعقیده‌اند، از جمله آی.ا.ریچاردز، کات هامبورگر، و جان سی‌یرل. خواه اصطلاحِ «شبه دعوی» را بپسندیم، یا «حکم نما» را، یا «واقعهٔ کلامیِ داستانی» را، مفهوم به هر حال یکی است: جمله‌ها در متونِ ادبی به ظاهر همان‌اند که در دنیایِ واقعی به کار می‌آیند، منتها از دیدِ هستی‌شناختی مفهومی «ضعیف‌تر» دارند.

۳. لایهٔ اعیانِ عرضه شده. درست همین‌جاست که اینگاردن بدعت و نواندیشیِ خود را به اوج می‌رساند و با انگشت گذاشتن بر درکِ حسیِ ما خوانندگان، مبلغِ این معنا می‌شود که متنِ داستانی صرفاً مشتی اطلاعات و معلومات در قالبِ زنجیره‌ای از دال‌ها و مدلول‌ها نیست، عرضه‌کنندهٔ اعیان و عوالم نیز هست. اینگاردن می‌گوید، اعیانِ اراده شده یا با مشتی اسم مطرح می‌شوند که هر یک مفهومِ کلامیِ خود را دارد، یا به دلالتِ یک رشته حالت و وضعیت در سطحِ جمله یا بالاتر. این اعیان، در مجموع، یک «قلمروِ وجودی» ـ یک عالم ـ می‌آفرینند مخصوصِ خودشان.

> همواره چنان است که گویی پرتوی از نور بر پاره‌ای از یک اقلیم افتاده و بدان روشنی بخشیده است، و با این‌که پارهٔ دیگر در ابری از ابهام و تیرگی ناپیداست، این پاره نیز با همهٔ ابهامِ خود همچنان برجاست.(۱۱)

اگر این قلمروِ وجودی در کل خصلتاً «ابری» است، پس تک‌تکِ اعیانِ سازندهٔ آن نیز چنین خصلتی دارند. اعیانِ داستانی، در قیاس با اعیانِ دنیایِ واقعی، خصلتی غریب و شبهه‌انگیز دارند. اعیانِ واقعی، به اصطلاحِ هستی‌شناسان، نقاطِ تاریک و مبهم ندارند (هرچند که ممکن است نقاطِ کورِ معرفت شناختی داشته باشند، نقاطی که ما هم چیزی

درباره‌شان ندانیم) حال آن‌که اعیانِ داستانی گسل‌هایِ هستی‌شناختی دارند. پاره‌ای ا
این گسل‌ها دائمی است، پاره‌ای نیز گسل‌هایی هستند که در جریانِ عینی کردنِ متر
توسطِ خواننده پر می‌شوند. گیلبرت سورنتینو در *آتشِ گلِ گیوه* (۱۹۷۹) این جنبه ا
ساختارِ هستی‌شناختیِ داستان را با خلقِ دو شخصیت عریان کرده است که می‌خواهند
پاره‌ای از اقلیم‌هایِ «ابریِ» قلمروِ وجودیِ خود را کشف کنند:

> یک خانه است، دستِ کم باید گفت، نسبتاً عجیب. اتاقِ نشیمن و اتاقِ خصوصی‌اش هست، ولی ما هر چی می‌گردیم نمی‌توانیم اتاق‌های دیگرش را پیدا کنیم. آدم به خودش می‌گوید: این خانه باید اتاق‌های دیگری هم داشته باشد، اما همین که می‌رویم جلو، می‌بینیم ـ واقعاً نمی‌دانم چطوری بگویم؟ ـ می‌بینیم نیست. نیست که نیست! نه آشپزخانه‌اش پیداست، نه ایوانش، نه اتاق‌خواب‌هاش، نه حمامش. بغلِ اتاقِ نشیمن یک پلکان است که تهش به «هیچ کجا» می‌رسد. آخ، ببینید، نمی‌خواهم بگویم تهِ پلکان به خلاء می‌رسد، نه. می‌خواهم بگویم، می‌رسد به یک‌جور... یک‌جور سردرگمی. آدم به خودش می‌گوید، اینجا باید راهرو باشد، اینجا هم اتاق خواب، ولی می‌بیند تنها چیزی که هست هیچ است، هیچ.(۱۲)

در داستانْ همهٔ خانه‌ها این ویژگی را دارند: هر خانه، پاره‌ای‌ش مشخص شده است، پاره‌ای‌ش مبهم مانده. معمولاً، نه خواننده متوجه این ابهام می‌شود و نه شخصیتی که دنیایش با دنیای آن خانه یکی است. با این همه، شخصیت‌های سورنتینو می‌دانند که درونِ یک داستان قرار گرفته‌اند، و به همین دلیل، این خانه را یک خانهٔ غیرعادی می‌دانند، باگسل‌هایی ماندگار؛ حال آن‌که اگر آن خانه از جنسِ دنیایِ واقعی بود، از دیدِ هستی‌شناختی، خانه‌ای معلوم و مشخص از کار در می‌آمد.

جمله‌های ایهام‌دار ممکن است حاکی از اعیانِ ایهام‌دار باشند، اعیانی که موقتی هم نباشند و ماندگار باشند، با ایهامی لاینحل. به بیانِ دیگر، اینجا مسئله بر سرِ انتخابِ حالت‌ها یا وضعیت‌هایِ نامتعارف نیست. ما اینجا با یک تذبذبِ هستی‌شناختی روبه‌رو هستیم، با یک جلوهٔ لرزان، یا به تعبیرِ خودِ اینگاردن، یک جلوهٔ «هزار رنگ» یا «عقیق‌وار». این «عقیق گونگی» هم به تک‌تکِ اعیان محدود نمی‌شود؛ ممکن است کلِ

عوالم را به لرزش و لغزش بیندازد:

> این هم ممکن است که ایهام، تا یک حدّی، در تعدادی از جمله‌ها ادامه یابد، و بعد، همین عقیق‌گونگی کلِ اقلیم‌هایِ اعیان را در بر بگیرد طوری که، به یک تعبیر، دو عالم از دو جنسِ ناهمگن برایِ کسبِ برتری به جانِ هم بیفتند اما هیچ کدام نتوانند به آن برتری برسند.(۱۳)

۴. لایهٔ وجوهِ طرح انداخته شده. اعیان و عوالمِ داستانی نه‌تنها بعضاً نامشخص و ذاتاً ایهام‌دار عرضه می‌شوند، بلکه ناگزیر از شکلی طرح‌مانند برخوردارانند، یعنی از آن سرشاری و مایه‌داریِ اعیانِ واقعی در دنیایِ واقعی بی‌بهره‌اند. مقوله‌های زبانشناختی صفاتِ ممیزّه را از سیلانِ تجربه منتزع می‌کنند و عالم را نه به صورتِ یک تصویرِ پر شدهٔ کامل، که اغلب به شکلِ یک چیستانِ نقطه‌چین، یا یک توری، می‌کشند طوری که لمس‌پذیریِ دنیایِ واقعی، ناگزیر، از میانِ خلل و فرجِ آن می‌گریزد. البته، ما هم در دنیایِ واقعی یک عینِ واقعی را در «تمامیتِ» آن تجربه نمی‌کنیم، بلکه به تدریج، خرد خرد، تجربه می‌کنیم؛ فقط هم از یک مجرایِ حسی، نه از همهٔ آنها و در یک وهله (مثلاً، از مجرایِ قوهٔ باصره، ولی دیگر نه از مجرایِ حسِ لامسه یا ذائقه یا شامّه) هر بار هم از یک نظرگاه. اثرِ ادبی نمی‌تواند اعیان را با همان سرشاریِ اعیانِ واقعی به تصویر بکشد، اما *می‌تواند* از سرشتِ تدریجی و تک‌بُعدیِ تجربهٔ ما از اعیان رونوشت بردارد؛ مثلاً می‌تواند یک مجرایِ حسی را انتخاب کند و یک عین را از آن مجرا ارائه بدهد، یا نظرگاه را محدود کند. از این گذشته، اثرِ ادبی از تدابیری بهره می‌جوید که مختصِ خودِ اوست. مثلاً، می‌تواند با استفاده از تکیه‌هایِ آوایی در لایهٔ آواهای کلامی، نوعی «رنگ‌آمیزیِ» عاطفی روی اعیانِ خود بیفکند و بدنها کیفیتی خاص و خود ویژه بدهد. خودِ این تدابیر، تا اندازه‌ای، کمبودهایِ آن وجهِ طرح مانندِ اجباریِ عالمِ عرضه شده را پر می‌کند.

لایهٔ اعیانِ عرضه شده، با وساطتِ این لایه، چیزی را جلوه‌گر می‌کنند که اینگاردن نامِ آن را گذاشته است «خصلت‌هایِ متافیزیکیِ» اثر ـ یا همان خصایصِ سوگ‌وار، بهت‌انگیز، بدقواره، پارساگونه، و امثالِ آن. اما این خصلت‌ها، به لحاظِ هستی‌شناختی، لایهٔ جداگانه‌ای تشکیل نمی‌دهند، بلکه نقشی هستند از کارکردِ اعیان و عالمِ داستانی.

عوالمِ ممکن

رونالد سوکنیک، رمان‌نویسِ پسامدرنیست، می‌نویسد: «جوهرهٔ ذاتیِ هر داستان فرضیه است، انگاره‌ای است موقت، صناعتی است بر پایهٔ تعلیقِ هر گونه باور و ناباوری».(۱۴) معنیِ غیررسمیِ این سخن حاکی از منطقِ خاصِ هر متنِ داستانی است؛ منطقی که نه این‌سویی است نه آن‌سویی، نه رومیِ روم است نه زنگیِ زنگ، نه راستِ راست است نه دروغِ دروغ، و خلاصه معلق است میانِ باور و ناباوری.(۱۵) این مفهوم ظاهراً چندان هم بی‌سابقه نبوده است. نظریه‌پردازانِ عوالمِ ممکن نیز در ادلّهٔ رسمیِ خود همین را گفته‌اند. مثلاً، توماس پاول چنین استدلال کرده است که خواننده امکانِ منطقیِ مطالبِ مندرج در متن را به مددِ عالمِ واقعی ارزیابی نمی‌کند ـ بر خلافِ علمایِ منطق که از خواننده چنین طلب می‌کنند.(۱۶) برعکس، او عالمِ واقعی را پسِ پشت می‌گذارد و (موقتاً) *چشم‌اندازِ هستی‌شناختیِ* اثرِ ادبی را پیشِ چشم می‌گشاید.(۱۷)

یا، این‌طور بگوییم که، روایت‌های داستانی در چنبرهٔ نوعی *قید و بندِ عالمگیرِ معناشناختی* گرفتاراند: در هر متنی تمامیِ جمله‌ها در قیدِ التزامِ منطقیِ واحدی است، چیزی شبیهِ کلید منطقِ داستان.(۱۸) منطقِ کلاسیک این التزام‌ها را به سه دسته تقسیم کرده است: الزام، امکان، عدمِ امکان. قضایای مربوط به عالمِ واقعی به دستهٔ الزام تعلق دارند. قضایای داستانی، برعکس، در دستهٔ امکان جای می‌گیرند، یعنی در حالتِ تعلیق میانِ باور و ناباوری.

پس در دستهٔ عدمِ امکان چه قضایایی قرار می‌گیرند؟ آیا می‌توان از عوالمِ *ناممکن* سخن گفت؟ به نظرِ اومبرتو اکو، نه. او عدمِ امکانِ منطقی را شاملِ قضایایی که سازندهٔ عوالمی باشند نمی‌داند: در هر عالمِ ممکن، هر قضیه یا باید درست باشد یا نادرست، نمی‌تواند هم درست باشد هم نادرست. به تعبیرِ دیگر، به زعمِ اکو، عوالمِ ممکن از قانونِ یا زنگیِ زنگ یا رومیِ روم تبعیت می‌کنند. عوالمی که از این قانون تخطی کنند، یعنی حاویِ قضایایی باشند که هم راست باشند و هم دروغ، از دیدِ اکو، عوالمی تمام عیار و بادوام نیستند. سازه‌هایی که تناقضاتِ درونی داشته باشند بیشتر به نقدهای ویرانگرانهٔ عوالم و عوالم‌سازی مانند‌ه‌اند؛ ضدِ عوالم‌اند تا عوالم به معنیِ دقیق:

> تأثیرِ این‌گونه ساختارهای داستانی (چه در رمان‌های علمی ـ تخیلی و چه در متونِ آوانگارد که خودِ اینهمانی را هم زیرِ سؤال می‌برند) تا همین حد است که یک جور بی‌قراریِ منطقی، یک جور دغدغهٔ خاطرِ داستانی ایجاد

کنند و بس. پس، در واقع، یک جور بدگمانی ایجاد می‌کنند، یک‌جور سوءظن نسبت به باورهای مشترکِ ما؛ نسبت به میلِ باطنیِ ما به قبولِ رایج‌ترین و ریشه‌دارترین قوانینِ هستی در حوزهٔ دانشِ عمومی. این‌گونه آثار، بیشتر تیشه به ریشهٔ دانشِ عمومیِ ما می‌زنند تا این‌که بخواهند عالمِ پر و پا قرصی از نو بسازند.(۱۹)

اما لوبومیر دولِزل بیشتر در اندیشهٔ عوالمی است که از قانونِ یا زنگیِ زنگ یا رومیِ روم تخطی کنند، «عوالمی از نشانه‌هایِ معلق میانِ بودن و نبودن.»(۲۰) شاید این صرفاً یک اختلافِ سلیقه در عنوان‌گذاری باشد: اگر با زدنِ برچسبِ «عالم» روی سازه‌هایِ «معلقِ» پا در هوا مخالف باشد، دولزل موافق باشد. به هر حال، از این قماش سازه‌ها در آثارِ پسامدرنیست فراوان است. یک نمونه‌اش: *گلخانهٔ کنارِ رودخانهٔ شرق* اثرِ موری‌یِل اسپارک (۱۹۷۳). در این داستان شخصیت‌ها هم مرده‌اند هم زنده؛ دنیایشان نیز هم هست و هم نیست؛ یا به قولِ اینگاردن، عالمی است «عقیق‌وار».

عوالمِ ممکن بستگی دارند به نظرگاهی که شخص برگزیده است. به بیانِ دیگر، این عوالم تنها زمانی ممکن و شدنی می‌شوند که در باورِ انسان پذیرفته شوند، در تخیلِ او به حرکت افتند، درخواست‌ها و آرزوهای او جولان دهند، و غیره و غیره. این هم که کارِ هر روزِ ماست. ما هر روز فکر می‌کنیم، نقشه می‌ریزیم یا خیال‌های جورواجور در سر می‌پزیم. همین فکر و خیال‌ها را هنگامِ خواندن یا دیدن یا نوشتنِ داستان هم می‌کنیم. شخصیت‌های درونِ عوالمِ داستانی هم می‌توانند همین نظرگاه‌ها را به دلخواه برگزینند و عوالمِ ممکن را در خیال پیاده کنند. اکو این قبیل «عوالمِ ممکن در عوالمِ ممکن» را تکه عوالم* نامیده است. پاول ترجیح داده است این عوالم را *نامروهای داستانی* اصطلاح کند. چیزی که شالودهٔ داستان‌نویسیِ مدرنیستی، و پیش از مدرنیسم، پایهٔ داستان‌نویسیِ معرفت‌شناسانهٔ رئالیستی شد دقیقاً کشاکش و ناسازگاریِ همین تکه عالم‌هاست در ذهنیتِ شخصیت‌های هر داستان از یک سو، و تکه عالمِ هر شخصیت با عالمِ ظاهراً «واقعیِ» داستان از دیگر سو. پاول دو دسته از این عوالم متوازی را در *دن‌کیشوت* نمونه آورده است: یکی، «واقعیاتِ عالمِ رمان»، که مثلاً یک آلونزو کوئیجانایی در آن گرفتارِ

*. Subworlds

توهمات است، و دیگر، عوالمِ توهماتِ کیشوت.[۲۱]

اما برداشتِ پاول از قلمروهای داستانی با استنباطِ اکو از تکه عوالم در همهٔ موار یکی نیست، چون پاول دامنهٔ این مفهوم را تا جایی بسط می‌دهد که نه‌تنها قلمروهای معرفت‌شناسانه‌ای از قبیلِ عوالمِ توهّم‌بارِ کیشوت، بلکه حتی قلمروهای هستی‌شناختی را نیز دربر می‌گیرد. در نظرِ پاول، یک اثر ممکن است حاویِ چند هستی‌شناسیِ مختلف باشد. او نمونهٔ این رویارویی چند هستی‌شناسی را حتی از نمایشنامه‌هایِ عهدِ رنسانس می‌آورد، از دکتر *فاوستوسِ* مارلو و *تراژدیِ اسپانیاییِ* کید: رویارویی یک هستی‌شناسیِ دوبالهٔ آنجهانی با یک هستی‌شناسیِ یک بالهٔ اینجهانی. این قبیل متن‌ها، که از دید هستی‌شناختی بافتی در هم تنیده و چند بُعدی دارند، «کند و کاو در برخی مسائلِ هستی‌شناختی» را منظورِ نظرِ خود قرار داده‌اند.[۲۲]

نظرگاهِ عوالمِ ممکن، نه‌تنها ساختارِ هستی‌شناختیِ درونیِ داستان را پیچیده می‌کند بلکه مرزبندی یا چارچوبِ بیرونیِ آن را نیز به ضعف و سستی می‌کشاند. چنان که دیدیم، نظریه‌هایِ کلاسیکِ مبتنی بر تقلید به حفظ این مرزبندیِ ذهنی سخت پایبند بودند، چون معتقد بودند که بدونِ یک خطِ فاصلِ اولیهٔ مشخص بینِ داستان و واقعیت رابطهٔ شباهت یا آینه‌واری میانِ این دو ممکن نیست، یعنی، امکانِ بازنماییِ واقعیت در داستان از میان می‌رود. علمایِ منطق و زبانشناسانی چون برتراند راسل، ساول کریپک، و جان سی‌یرل، خواسته‌اند این مرزبندی را هر چه بیشتر تقویت کنند یا حتی تعریفی هر چه دقیق‌تر از آن عرضه کنند و به اصطلاح یک *کمربندِ حفاظتیِ* منطقی و هستی‌شناختی به گردِ داستان بکشند.[۲۳] اما نظریه‌پردازانِ عوالمِ ممکن در داستان‌نویسی، برعکس، خواسته‌اند مرزبندی‌هایِ بیرونیِ داستان را کم‌رنگ یا اصلاً گم و گور کنند. آنها، با این کار، می‌خواهند کاری کنند که ما خوانندگان رفت و برگشت یا بده بستانی را که در دو سوی این مرزبندی جریان دارد درک کنیم. می‌گویند روپوستِ داستان یک غشاءِ سختِ نفوذناپذیر نیست، لایه‌ای است نیمه نفوذپذیر:

> مرزهایِ داستان یک حیطهٔ تعریف شده یا دیوارکشی شده نیست. می‌توان از راه‌های متعدد به درونِ آن نفوذ کرد. منتها این کار، که گاهی خیلی هم راحت صورت می‌گیرد، در هر متنی از شرط و شروطِ همان متن تبعیت می‌کند.[۲۴]

اولاً، چنان‌که دیدیم، عوالمِ ممکنِ داستانی و عالمِ واقعی، به ناگزیر و تا یک حد و مرزی که غالباً خیلی هم دور و دراز است، همدیگر را می‌پوشانند. اکو برای این مدعا چنین دلیل می‌آورد که هیچ عالمی را به‌طورِ جامع و مانع نمی‌توان به توصیف درآورد. پس به جای این‌که بیهوده سعی کنیم عالمی را با تمامِ جزئیات و «از اول تا آخر» توصیف کنیم، عاقلانه‌تر است اعیان و خصایصی را از عالمِ حاضر و آمادهٔ واقعیت «وام» بگیریم. یک تعبیرِ فنی‌تر هم هست که می‌گوید عوالمْ ممکن است «از طرقِ گوناگون» به یکدیگر راه پیدا کنند. مثلاً، اگر ساختارِ یک عالمِ ممکن را در نظر بگیریم، عالمِ ممکنِ دوم به شرطی برای عالمِ اول راه‌یافتنی است که اعیانِ عالمِ اول و خصایصِ آن بتوانند ساختارِ عالمِ دوم را به وجود بیاورند. البته این برداشت چندان حسّی یا دریافتنی نیست. اکو می‌گوید یک راهِ اندیشیدن راجع به راه یافتنی بودنِ یک عالم به‌طور حسّی، به اصطلاحِ روانشناسان، *قابلیتِ تجسم* آن است: عالمِ دوم به شرطی راه‌یافتنی است که ساکنانِ عالمِ اول بتوانند آن را در ذهنِ خود مجسم کنند.(۲۵) عالمِ داستانیِ دو بعدیِ بورخس، *تلون*، نمونهٔ شیوایی است از این مفهوم. *تلون* برای عالمِ ما راه‌یافتنی است چون دانشمندانِ مخترعِ آن، با دستکاری در ساختارهای عالمِ واقع، «عالمی عرضه داشته‌اند که با عالمِ واقع چندان هم ناسازگار نیست».(۲۶) اما *تلون* یک عالمِ قابلِ تجسم، یک عالمِ شدنی، نیز هست ـ و این بدیهی است، چون هم مخترعانِ داستان‌پردازِ آن، هم نویسندهٔ واقعیِ آن بورخس، و هم ما خوانندگان، جملگی قادر بوده‌ایم آن را در ذهنِ خود مجسم کنیم.

در واقع، معنیِ این سخن آن است که، اگر عوالمِ موردِ بحث به هم راه داشته باشند، «یک» وجود می‌تواند در چند عالم عرضِ اقدام کند. منتها باید دید این «یک» به چه معناست؟ اکو هم همین سؤال را مطرح می‌کند، و با طرحِ این سؤال معیارهایی را پیش می‌نهد برای چیزی که خودش نامِ آن را «اینهمانیِ بینِ دو عالم» گذاشته است. اگر یک وجود در یک عالم با «الگویِ اولیه»یِ خود در عالمِ دیگر صرفاً در برخی خصایصِ عَرَضی فرق داشته باشد، و نه در خصایصِ ذاتی، و اگر بینِ آن الگویِ اولیه و گونهٔ عالمِ دومِ آن یک همانندیِ جزء به جزء موجود باشد، آن‌وقت هر دو وجود را می‌شود یکی پنداشت ولو این‌که در دو عالمِ ناهمگون باشند.(۲۷) این معیار این نکته را به ما خوانندگان القا می‌کند که مثلاً فلان شخصیتِ تاریخی در فلان رمانِ تاریخی، تقریباً، «همان» تجسمِ داستانیِ آن شخصیت است، یا مثلاً نویسنده و آشنایانش در فلان زندگینامهٔ خودنوشت

یا فلان رمانِ رمزی «همان» چهره‌های داستانی شده هستند، و از این قبیل. منتها باید توجه داشت که در این قبیل اینهمانی‌ها میانِ الگوهای واقعی و نسخه بدل‌های داستانی رابطهٔ دو عالم یک طرفه است. عالمِ داستان برای عالمِ واقع دست‌یافتنی است اما عالمِ واقع برای عالمِ داستان دست‌یافتنی نیست. به تعبیرِ دیگر، ما می‌توانیم شخصیت‌های داستانی و عالمِ آنها را در ذهن مجسم کنیم اما آنها نمی‌توانند ما و عالمِ ما را مجسم کنند. البته، اکو هم از نمونه‌های ناقضِ این نتیجه‌گیریِ کلی خبر دارد. او هم خیال‌نقش‌های رمانتیک، مثلاً **شش شخصیت در جستجوی نویسنده** لوییجی پیراندلو (۱۹۲۱) را در نظر دارد، و می‌داند که در این اثر شخصیت‌های داستانی قادراند نویسندهٔ متعلق به عالمِ واقع را که حاضر نشده است سرگذشتِ آنها را بنویسد مجسم کنند. منتها اکو می‌گوید این قبیل نمونه‌ها موثق و واقعی نیستند واقعی‌نما هستند، چون نویسنده‌ای که این شخصیت‌ها در جستجویش هستند خودش یک شخصیتِ داستانی است متعلق به عالمِ خودش نه به عالمِ ما.[۲۸] با وجودِ این، حتی اگر این رابطهٔ یک طرفه میانِ عالمِ واقعی و عالمِ داستانی صرفاً یک رابطهٔ واقعی‌نما باشد، باز این رابطه به مقصودی که خیال‌نقش‌های رمانتیک به دنبالش بوده‌اند دست یافته است، یعنی، مرزبندی‌های هستی‌شناختی و ساختارِ هستی‌شناختی را پیش‌زمینه قرار داده است.

اگر این وجودها بتوانند در دو سوی این غشای نیمه نفوذپذیری که عالمِ داستانی را از عالمِ واقعی جدا می‌کند رفت و آمد کنند، بینِ دو عالمِ داستانیِ متفاوت هم می‌توانند آمد و شد کنند. کوردلیا همچنان کوردلیاست، یا بگوییم تقریباً «همان» کوردلیاست، خواه این کوردلیا در **شاه لیر** شکسپیر چهره بنماید یا در روایتِ قرنِ هجدهمیِ ناهوم تیت، ولو این‌که کوردلیایِ اصلی سرنوشتی شوم فرجام داشته باشد و کوردلیایِ بدلی سرنوشتی خوش‌فرجام.[۲۹] اینهمانیِ این دو کوردلیا، ظاهراً، حفظ شده است. البته، همیشه هم این‌طور نیست. یعنی، اگر الگویی با نسخه بدلِ خود از حیثِ خصایصِ ذاتی فرق داشته باشد و نه از حیثِ خصایصِ عَرَضی، آن‌وقت، به‌نظر اکو، این مورد را استثنائاً می‌توان از مواردِ همنامی انگاشت و نه از مواردِ اینهمانی. این قبیل همنامی‌ها در هزل‌گونه‌هایِ ادبی فراوان است: **پاملایِ** ریچاردسن و **شاملایِ** فیلدینگ (شبه) همنام‌اند ولی همانند نیستند. اما آیا می‌توان همین حکم را در موردِ پاملایِ ریچاردسن و **لیدی بوبیِ** جوزف اندروز کرد؟ آیا این هم یکی از آن مواردِ همنامی است یا نه، این دو شخصیت چندان از

خصایصِ ذاتیِ مشترک برخوردار هستند که آنها را همانند بینگاریم؟ نمونه‌هایِ پسامدرنیستیِ این قبیل موارد فراوان است. مثلاً، گیلبرت سورِنتینو در *آتشِ گلِ گیسوه* شخصیتِ بِد بومانت را از *ترکه مردِ داشیل هَمت* «وام» گرفته است و آنتونی لامونت را از *در دو مرغابیِ شناورِ* فلَن اُبراین (۱۹۳۹). آیا این قبیل شخصیت‌هایِ «عاریتی» با الگوهایِ اولیهٔ خود اینهمانیِ بینِ دو عالمِ داستانی دارند یا صرفاً دو موردِ همنام‌اند؟ من به جرئت می‌توانم بگویم موردِ بومانت یکی از آن مواردِ اینهمانی است اما موردِ لامونت نه، چرا که لامونت در جریانِ آمد و شدِ بینِ دو متن به شکلِ مضحک و هجوآمیزی از ریخت و روز افتاده است. معیارِ اکو برای تشخیصِ این اینهمانیِ بینِ دو عالم وقتی لغزنده و بغرنج می‌شود که بخواهیم آن را در پسامدرنیسم و نمونه‌هایی از این دست به کار بندیم.(۳۰)

پس این وجودها می‌توانند در دو سویِ این غشایِ نیمه نفوذپذیرِ بینِ دو متن آمد و شد کنند، درست همان‌طور که می‌توانند بینِ عالمِ واقعی و عالمِ داستانی تردّد کنند. اما این آمد و شدِ بینِ دو عالم بُعدِ دیگری هم دارد و آن بعدِ تاریخی است. این وجودها می‌توانند شأنِ هستی‌شناختیِ خود را در سیرِ تطوّرِ تاریخ جابه‌جا کنند، یعنی از یک حیطه یا ترازِ هستی‌شناختی به حیطه یا ترازِ دیگری کوچ کنند. مثلاً، وجودها و ماجراهایِ عالمِ واقعی ممکن است شکلِ «اسطوره‌ای» پیدا کنند، یعنی از حیطهٔ ناسوتی فراز آیند و واردِ قلمروِ لاهوتی شوند. یا، فرضاً، وجودهای اسطوره‌ای، بر اثرِ فرسایش و تباهیِ نظامِ عقیدتیِ حافظِ آن وجودها، ممکن است منزلتِ برتر از واقعیتِ خود را از دست بدهند و «واقعی‌تر» از دنیایِ واقعی شوند و به مرتبهٔ داستانیِ «محض» سقوط کنند.(۳۱) وجودِ این قبیل مواردِ اسطوره‌ای شدن یا داستانی شدنِ شخصیت‌هایِ تاریخی است که ما را وامی‌دارد تا به چشم‌اندازِ خود وسعت و دامنهٔ بیشتری ببخشیم. پس، ظاهراً، برشِ بیرونیِ عالمِ داستانی را صرفاً رابطهٔ آن داستان با عالمِ واقعی یا رابطهٔ آن داستان با متن‌هایِ داستانیِ دیگر تعیین نمی‌کند، بلکه این برش به جایگاهِ داستان در کلِّ گسترهٔ هستی‌شناسی‌هایِ «غیرِ واقعی» و «شبهِ واقعیِ» هر فرهنگ هم بستگی دارد.

ساختارِ اجتماعیِ (غیر) واقعیت

توماس پاول می‌نویسد: «اگر آمدیم یک هستی‌شناسیِ همبافته ساختیم با قلمروهای متعدد و هستی‌های متعدد، کاری کرده‌ایم کارستان.»(۳۲) پاول این هستی‌شناسیِ همبافته

را «منظرهٔ هستی‌شناختیِ» هر فرهنگ نامیده است. (۳۳) مناظرِ هستی‌شناختی ممکن است دو لایه باشند، مثلِ بسیاری از فرهنگ‌هایی که بینِ لایه‌هایِ لاهوتی و ناسوتیِ واقعیت فرق قائل‌اند. در این‌گونه فرهنگ‌ها این دو لایه معمولاً در بعضی مکان‌ها و بعضی زمان‌ها با تجویزِ خاصی «به هم جوش می‌خورند». مثلاً در پرستشگاه‌ها و اعیاد و غیره. این همجوشیِ دو لایه، در سایرِ فرهنگ‌ها، ممکن است کم و بیش تمام و کمال باشد، خواه مثلِ فرهنگِ قرونِ وسطاییِ کاتولیک سفت و سخت، خواه مثلِ فرهنگِ پروتستان در اروپای اواخرِ قرنِ نوزدهم سست و ضعیف. منظرهٔ هستی‌شناختی حتی ممکن است فقط یک لایه داشته باشد، مثلِ هستی‌شناسیِ «ملانقطیِ» سخت اینجهانیِ پوزیتیویسمِ دو آتشه. و سرانجام این‌که مناظرِ هستی‌شناختی ممکن است به جایِ دو لایه چند لایه باشند، مثلِ هستی‌شناسی‌هایِ «تفننیِ» داستان. در ادوارِ دگرگونی‌هایِ پرشتابِ هستی‌شناختی، فرهنگ‌ها ممکن است عوارضی بروز بدهند که پاول این عوارض را تنشِ هستی‌شناختی نامیده است. «کهنه‌ستایی»*، یا به تعبیری، «واپس‌گراییِ بازیگوشانهٔ هستی‌شناختی»، یکی از این‌گونه عوارض است. نمونه‌ای که پاول می‌آورد اوراتوریویِ هایدن، *آفرینش*، است که ظاهراً می‌خواست منظرهٔ هستی‌شناختیِ نظام‌هایِ ملائک محورِ قرونِ وسطایی و نوعی کیهان‌شناسیِ زمین مدارانه را زنده کند. نشانهٔ دیگرِ این تنشِ هستی‌شناختی هرج و مرج‌گرایی است، نوعی از تفکر که چندگانگی و تکثرِ نظام‌هایِ هستی‌شناختیِ موجود را نه می‌پذیرد و نه رد می‌کند. این، به‌نظرِ من، دقیقاً همان نگرشِ پسامدرنیستی است: منظره‌ای نظام‌ستیز و هرج و مرج‌گرا از همهٔ عوالم در کل.

شرحِ پاول راجع به مناظرِ هستی‌شناختی، که از منطقِ وجهی الهام گرفته، زمانی جلوهٔ چشمگیر می‌یابد که با تحلیل‌های مربوط به «ساختارِ اجتماعیِ واقعیت» از چشم‌اندازِ جامعه‌شناختی تلاقی می‌کند. معروف‌ترین، و بی‌تردید فراگیرترین نگرش از این دست، رویکردِ پیتر ال. برگر و توماس لاکمن است. (۳۴) برگر و لاکمن واقعیت را به صورتِ نوعی داستانِ جمعی می‌بینند که با فرآیندهای مردمی شدن و نهادینه شدن و تعاملِ روزمرهٔ اجتماعی، بخصوص از طریقِ زبان، ساخته و حفظ شده‌اند. این رویکرد، یعنی رویکردی که واقعیتِ اجتماعی را یک سازهٔ داستانی می‌پندارد، اسلافی دارد که

*. Passeism

دستِ‌کم به دورانِ ظهورِ فلسفهٔ «انگار کنِ» هانس وایهینگر (۱۹۲۴) برمی‌گردد. منتها از دیدِ وایهینگر داستان‌های مربوط به علم و اجتماع (مثلاً نظریهٔ اتمی، یا داستانِ اقتصادیِ آدام اسمیت که معتقد بود تنها نفعِ شخصی انگیزندهٔ رفتارِ انسانی است) تدابیری هستند شفّاف و موقت که عالماً عامداً ساخته می‌شوند تا ما بتوانیم بر مسائل و معضلاتِ خاصِ ذهنی فائق آییم، و به مجردِ نائل آمدن به مقصود هم از حیّزِ انتفاع می‌افتند و از دور خارج می‌شوند. اما داستان‌های برگر و لاکمن، برعکس، هم نسبتاً بادوام‌تر و ماندگارتراند (هرچند دستخوشِ تحولاتِ تاریخی) و هم برخلافِ آن داستان‌ها مات و کدر، یعنی، تا بازتابِ نتایجِ کند و کاوهای جامعه‌شناختی، واقعیت فرض می‌شوند.

واقعیتِ مبتنی بر ساختارِ اجتماعی نیز همچون منظرهٔ هستی‌شناختیِ پاول همبافته است، پازلِ هزار تکه‌ای است از «تکه هستی‌های معنایی»، مثلِ جهان‌بینی‌های تعارض‌آمیزِ طبقاتِ اجتماعی، اصناف و حِرَف، فِرَقِ مذهبی، و غیره. این «تکه هستی‌ها» در دنیایِ بیرونیِ آن تکه عوالم یا آن قلمروهایی که اکو و پاول در کنهِ واقعیتِ داستانی می‌بینند هم‌معنی و هم‌ارزش‌اند. این تکه هستی‌ها در یک «هستیِ نمادینِ» کم و بیش فراگیر به هم می‌پیوندند و یک کلِّ یکپارچه می‌سازند. حافظ و ضامنِ این یکپارچگی هم یک سازوارهٔ ذهنیِ قدرقدرتِ «هستی‌نگه‌دار» است برساخته از اسطوره‌شناسی و الهیات و فلسفه و علم. منتها درست در مدخلِ این فرایندِ ذهنی‌سازی، واقعیتِ اجتماعیِ زندگیِ روزمره کمین کرده است. مادام که زمینهٔ مشترکِ تعاملِ اعضایِ جامعه را این واقعیت تشکیل می‌دهد، اعضایِ جامعه هم دستخوشِ چندپارگی و چندلایگیِ واقعیت‌های خصوصی هستند یا واقعیت‌هایِ حاشیه‌ای: رؤیا می‌بافند، بازی می‌کنند، داستان می‌گویند، و غیره. منتها این قبیل واقعیت‌ها را حاشیه‌ای تلقی می‌کنند. واقعیتی که «ارجح» به حساب می‌آید همان واقعیتِ مشترک است:

> واقعیت‌هایِ دیگر، در قیاس با واقعیتِ زندگیِ روزمره، همچون قلمروهایِ محدود به‌نظر می‌آیند، همچون درون‌بوم‌هایِ محصور در واقعیتِ ارجح. نشانهٔ این قلمروها هم مفاهیمِ محدود و مرزبندی شده است و شیوه‌هایِ تجربه. گفتی که واقعیتِ ارجح این قلمروها را از چهارسو در خود گرفته باشد و ذهن و ضمیر، انگار که از گشت و گذار برگشته است، مدام به واقعیتِ ارجح رجوع کند.(۳۵)

«انگار که از گشت و گذار برگشته است»: استعارهٔ حیرت‌انگیزی است؛ از آن استعاره‌هایِ برانگیزندهٔ شگفتی و تأملِ استانلی کوهن و لاری تیلور، جامعه‌شناسانی که بیشتر در همان خط و روالِ برگر و لاکمن کار می‌کنند.[۳۶] منتها اگر برگر و لاکمن ساختارِ «واقعیتِ ارجح» را در کانونِ توجه قرار دادند، کوهن و تیلور رویِ روابطِ این واقعیت با آن «قلمروهای محدود» یا به اصطلاح، آن «درون‌بوم‌ها» درنگ کردند، همان واقعیت‌هایِ حاشیه‌ای که پاول تامشان را «هستی‌شناسی های تفننی» گذاشته است. دامنهٔ این «فرار» از عالمِ واقعیتِ ارجح گسترده است. یک سرش ترفندهایِ ذهنی است در کسوتِ طنز و هجو (یا به اصطلاح «مهارِ ذهنیِ روزمرّگی») تا برسد به انواعِ سرگرمی ها، بازی‌ها، شرط‌بندی‌ها، قمارها، همخوابگی‌ها، مرخصی رفتن‌ها، سرگرمی های رادیو تلویزیونی، دوا و درمان‌ها، پناه به الکل و مخدر بردن‌ها (یا به اصطلاح، همان «مناطقِ آزاد»، همان «درون بوم‌هایِ مخصوصِ ابرازِ واکنش»، یا همان «گریزگاه‌هایِ خلاصی از هر چه فکر و خاطره») و بالاخره برسد به سرِ دیگرش، که گریزگاه‌های بنیادین و ریشه‌ای است، مثلِ مناظره‌های مذهبی، ایجادِ جوامعِ آرمانی، و نهایتاً، روان‌گسیختگی. اما جالب‌ترین بحثِ کوهن و تیلر نه به این سرِ دامنه، یعنی به ایجادِ عوالمِ بنیادین، که به وسطِ دامنه، یعنی به وفور و سرشاریِ «جدّ و جهدهایِ گریزگاهی» در زندگیِ عادیِ روزمره مربوط می‌شود. این دو می‌گویند، «زنجیره‌ای از ابداعاتِ روزمره» می‌بایست بخشِ هر چه بیشتری از این عوالمِ همچون «آشِ در هم جوش» را حلقه‌حلقه به هم وصل کند: یک عالم، ماجراهایِ عشقیِ فلان آدمِ مشهور است به گزارشِ فلان روزنامهٔ صبح؛ یک عالم، خاطراتِ خیال‌انگیزی است که با شنیدنِ فلان آهنگِ قدیمی از رادیویِ اتومبیل هنگامِ رفتن سرِ کار زنده شده است؛ یک عالم، جرّ و بحثِ داغی است با رفقا و همکاران، سرِ ناهار، بر سرِ فلان مسابقهٔ ورزشی؛ یک عالم، «چشم‌اندازِ تازه»‌ای است که سرِ شام، پس از گفتگو با عیال دربارهٔ برنامه‌های ایامِ مرخصی، پیشِ چشم باز شده است؛ یک عالم، «هستی‌شناسیِ تفننی» و داستانیِ یک فیلمِ پرماجراست از موجودی به نامِ جیمز باند، پس از صرفِ یک شامِ دلچسب؛ و از این قبیل.

> این‌گونه گریزگاه‌های خرد و ریزِ سراسر توّهم در هر چیزِ دور و برِمان خودنمایی می‌کند ـ از آگهی‌هایِ دیواری بگیر تا قفسه‌های کتاب و جلدِ دفاتر و صفحهٔ تلویزیون‌ها. ظاهراً هم حکمِ تقدیر است که چنین زندگی

کنیم، همچون شخصیت‌های پاره‌پاره‌ای که زندگیِ خصوصی‌شان بازیچهٔ نویدِ پرآشوبِ گریزِ دیگری است به واقعیتی دیگر.[۳۷]

استیو کاتز می‌گوید: نوشتارِ امروز «باید سیمایِ تجربهٔ امریکایی را در قالبِ خود منعکس کند، آن سرگذشتِ گسیخته گسیخته را، همهٔ آن اوج‌ها و فرازگاه‌ها را، همهٔ آن میان پرده‌هایِ ملالت‌بار در سرسرای تئاترها راکه انگار روی اتاقکِ خلبانِ بوییِنگ‌هایِ غرّانِ ۷۴۷ ساخته شده‌اند.[۳۸]» داستانِ پسامدرنیست تا این سیما را «در قالبِ خود منعکس کند» سرانجام تقلیدی از کار درمی‌آید؛ منتها این بدل‌سازی از واقعیت چندان که در سطحِ قالبِ داستان صورت می‌گیرد در سطحِ مضمون انجام نمی‌گیرد، چرا که این مضمون در اغلبِ موارد آشکارا غیرِ رئالیستی یا ضدِ رئالیستی است. «سیمایِ تجربهٔ امریکایی، آن سرگذشتِ گسیخته گسیخته»: چیزی که داستانِ پسامدرنیست در پیِ بدل‌سازی از رویِ آن است، یا بگوییم مقصد و مقصودِ همهٔ بدل‌سازی‌هایِ آن، منظرهٔ هستی‌شناسانه‌ای است کثرت‌گرا و سامان‌ستیز از همهٔ فرهنگ‌های پیشرفتهٔ صنعتی ـ و نه فقط ایالاتِ متحد. «همهٔ آن میان‌پرده‌هایِ ملالت‌بار»: یکی از ویژگی‌هایِ این منظرهٔ هستی‌شناختی رواج و گسترشِ آن است توسطِ واقعیت‌هایِ فرعی، بخصوص داستان‌هایِ رسانه‌هایِ جمعی، و یکی از معمول‌ترین تجربه‌هایِ کار به دستانِ این فرهنگ تجربهٔ جابه‌جا شدن از یکی از همین عوالمِ داستانی است به واقعیتِ ارجحِ زندگیِ روزمرّه، یا از واقعیتِ ارجح به داستان[۳۹]. «اتاقکِ خلبانِ بوییِنگ‌هایِ غرّانِ ۷۴۷»: اگر منظرهٔ هستی‌شناختیِ فرهنگِ ما ـ دست‌کم از حیثِ کثرت‌گراییِ آن ـ در تاریخِ بشر بی‌سابقه است، یک ویژگیِ دیگر هم دارد که در همهٔ فرهنگ‌ها و همهٔ مناظرِ هستی‌شناختی هست و آن مرزبندیِ هستی‌شناختیِ فرجامین است میانِ زندگی و مرگ.[۴۰] با وجودِ این، حتی اینجا هم فرهنگِ ما پیشتازِ نوآوری است، چراکه یک‌تنه مجبور بوده است در منظرهٔ هستی‌شناختیِ خود جایی هم برایِ مرگِ تکنولوژیکِ انبوه منظور کند ـ «بوییِنگ‌هایِ غرّانِ ۷۴۷» ـ حتی، نهایتاً، جایی هم برایِ مرگِ هسته‌ایِ کلِّ جهان.

پس داستانِ پسامدرنیست هم آینه را در برابرِ واقعیت گرفته است، منتها آن واقعیت حالا بیش از هر زمانِ دیگری چندگانه و چندگونه شده است.

اما داستانِ پسامدرنیست چطور و از چه راهی به این الگوبرداری از منظرهٔ هستی‌شناختیِ کثرت‌گرایِ ما رسیده است؟ دقیقاً با پیش‌زمینه قرار دادنِ درون‌مایه‌ها و

تمایزاتِ هستی‌شناختی، چه درونی و چه بیرونی؛ درون‌مایه‌هایی که توسطِ هستی‌شناسانِ داستان شرح و بسط داده شده‌اند، از سیدنی و بعد شلگل تا اینگاردن و هراشوفسکی، تا برسد به نظریه‌پردازانِ عوالمِ ممکن. اینگاردن بر آن بود که ساختارهای هستی‌شناختیِ متن به خودیِ خود ارزش یا کششِ زیبایی‌شناختی ندارند، هر چند که البته ممکن است اجزایی از ارزش و کششِ بی‌چون و چرایِ خود را حفظ کنند. این لایه‌ها همیشه در پس‌زمینهٔ اثر جا دارند و هیچ‌گاه از سطحِ حس‌پذیری بالاتر نمی‌آیند:

> کالبدِ این لایه‌ها و نظامِ ساختاریِ تسلسل در یک اثرِ ادبی ارزشِ هنریِ خنثایی دارد. این لایه‌ها شالودهٔ اثرِ هنری را تشکیل می‌دهند که به لحاظِ ارزش شناختی خنثی است اما عناصرِ هنریِ اثر با ظرفیت‌ها و ارزش‌هایِ مختلف در این لایه‌ها جای دارند.(۴۱)

اما اینگاردن اشتباه می‌کرد. داستانِ پسامدرنیست دقیقاً با پیش‌زمینه قرار دادنِ کالبدِ لایه‌ها ـ و همین‌طور ساختارِ دو لایهٔ آن مرجع یا برگشتگاهِ موردِ نظرِ هراشوفسکی، یـ اینهمانیِ بین دو عالمِ موردِ نظرِ اکو، و جز اینها ـ ست که به جلوه‌های زیبایی‌شناختیِ خود دست می‌یابد، و کششِ خود را هم در جریانِ الگوبرداری از روی منظرهٔ هستی‌شناختیِ همبافتهٔ تجربه‌هایِ خودِ ما حفظ می‌کند. به تعبیرِ ساده‌تر، اینگاردن نتوانست پسامدرنیسم را پیش‌بینی کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت:

Alan Wilde, ***Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*** (Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1981), 173.

See Hans Bertens, "The postmodern ***Weltanschauung*** and its relation with modernism: an introductory survey." in Hans Bertens and Douwe Fokkema (eds), ***Approaching Postmodernism*** (Philadelphia and Amsterdam, John Bengamins, 1986).

Thomas Pavel, "Tragedy and the sacred: notes towards a semantic characterization of a fictional jenre," ***Poetics*** 10:2-3 (1981), 234.

Philip Sidney, ***Prose Works of Sir Philip Sidney***, IV, ed. Albert Feurillerat (Cambridge, Cambridge University Press, 1963), 8.

5. John Crowe Ransom, "Poetry: a note in ontology," in The ***World's Body*** (New York, Scribner's, 1938), 131.

6. Thomas Pavel, "Fiction and the ontological landscape," ***Studies in Twentieth Century Literature*** 6:1-2 (Fall-Spring 1982), 161. This is somewhat surprising coming from Pavel, given his sophisticated treatment of fiction's ontological plurality and complexity, its ***internal*** ontological "cuts"; see below.

7. Benjamin Hrushovski, "Fictionality and frames of reference: remarks on a theoretical framework," ***Poetics Today*** 5:2 (1984), 227-51.

8. John Barth, ***Lost in the funhouse*** (New York, Bantam, 1969), 125.

9. William Gass, ***Fiction and the Figures of Life*** (New York, Vintage, 1972), 36.

10. Throughout the account that follows I am paraphrasing D.C. Muecke, The ***Compass of Irony*** (London, Methuen, 1969).

11. Roman Ingarden, ***The Literary Work of Art*** (Evanston, Northwestern University Press, 1973 [1931]), 218.

12. Gilbert Sorrentino, ***Mulligan Stew*** (London, Picador, 1981), 30; the ellipsis is Sorrentino's.

13. Ingarden, ***The Lireray Work of Art***, 254.

14. Ronald Sukenick, "Nine digressions on narrative authority," in ***In Form: Digressions on the Act of Fiction*** (Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985), 99.

15. See Samuel R. Delany, "About 5,750 words" [1968], in ***The Jewel - Hinged Jaw: Notes on the Language of Science - Fiction*** (Elizabethtown, NJ, Dragon Press, 1977), 33-49. Delany offers an - other informa approach to the logical status of fiction from a practitioner's (i.e.a science -fiction writer's) point of view. All the sentences in a given fictional text, he argues, are governed by the same "level of subjunctivity," and this level varies from genre to genre. Non-fiction reporting, for example, is governed by a "blanke. indicative tension," such that every sentence might be prefaced by the phrase, ***this happened***. A different tension infoms the sentences of naturalistic fiction, where the implied phrase is, ***this could have happened***. Pure fantasy writing falls under the rubric ***this could not have happened***, while the level of subjunctivity in science fiction is captured by the phrase, ***this has not happened (yet)***. Compare Lubomir Dolezel, "Narrative worlds," in Ladislav Matejka (ed.), ***Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*** (Ann Arbor, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1976), 542-52.

16. See, for example, David Lewis, who treats fiction as similar to counterfactual reasoning, where we make one "provisional supposition" - such as, what if the President of the United States were a woman? - then follow out its implications, altering only those facts about the world that need to be altered in order to make the supposition come true, and leaving everything else in the world untouched. The counterfactual, in other words, is developed against a fixed factual background: f we provisionally suppose that Sherlock Holmes lives at 221B Baker

Street, this supposition is played out against an unchanged background of facts about the real - world London, the British Empire, physics, and so on; "Truth in fiction," ***American Philosophical Review*** 15:1 (January 1978), 37-46.

17. Thomas Pavel, "Possible worlds' in literary semantics, "***Journal of Aesthetics and Art Citicism*** 34:2 (Winter 1975). 174-5.
18. Lubomir Dolezel, "Narrative semantics," ***Poetics and Theory of Literature*** 1 (1976), 41-8.
19. Umberto Eco, "***Lector in Fabula***: pragmatic strategy in a metanarrarive text," in ***The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*** (Bloomington and London, Indiana University Press, 1979), 234.
20. "Truth and authenticity in narrative," ***Poetics Today*** 1:3 (Spring 1980), 23.
21. Thomas Pavel, "Fiction and the causal theory of names. "***Poetics*** 8:1-2 (April 1979), 190
22. Thomas Pavel, "Narrative domains," ***Poetics Today*** 1:4 (Summer 1980), 108.
23. See Thomas Pavel, "The borders of fiction," ***Poetics Todaty*** 4:1 (1983), 83-4.
24. ibid., 88.
25. Eco, "***Lector in Fabula,***" 223.
26. Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tetius," in Ficciones, trans. Alastair Reid (New York, Grove Press, 1962), 17.
27. Eco, "***Lector in Fabula,***" 229.
28. ibid., 241.
29. Pavel, "Fiction and the causal theory of names," 184.
30. Eco, "***Lector in Fabula,***" 259-60.
31. See Pavel, "Fiction and the causal theory of names," 188-9; "Tragedy and the sacred" 239; "The borders of fiction," 86-7.
32. Pavel "Fiction and the causal theory of names," 189.
33. Pavel, "Fiction and the ontological landscape," ***passim***.
34. Peter L. Berger and Thomas Luckmann, ***The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*** (Garden City, NY, Doubleday, 1966).
35. ibid., 24.
36. Stanley Cohen and Laurie Taylor, ***Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*** (Harmondsworth: Penguin, 1978 [1976]). I am indebted to Kevin McHale for bringing this valuable book to my attention.
37. ibid., 139.
38. In Tom LeClair and Larry McCaffery (eds), ***Anything Can Happen: Interviews with American Novelists*** (Urbana, London: University of Illinois Press, 1983), 231.
39. See Berger and Luckmann: "The transition between realities is marked by the rising and falling of the curtain. As the curtain rises, the spectator is " transported to another world ', with its own meanings and and an order that may or may not have much to do with the order

of everyday life. As the curtain falls, the spectator returns to reality, that is, to the paramount reality of everyday life by comparison with which the reality presented on the stage now appears tenuous and ephemeral, however vivid the presentation may have been a few moments previously"; ***The Social Construction of Reality,*** 24-5.

40. See Berger and Luckmann, ***The Social Construction of Reality,*** 88-94.
41. Eugene H. Falk, ***The Poetics of Roman Ingarden*** (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1981), 193.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی