۲۳
جمله ناقص

O سید مهدی یوسفی

صفر ـ رنه مگریت (Rene Magritte)، نقاش معاصر بلژیکی که نمی‌خواهم او را سوررئالیست بدانم یا شاید به دلیل سویه‌های مفهومی (Conceptual) آثار او ـ نقاشی مشهوری دارد به نام «این یک چپق نیست» این نقاشی که بعدها به عادت مگریت، به موضوع چند اثر دیگر او هم بدل شده و البته مورد تقلید پارودیک (Parodic) نیز قرار گرفت، شهرتش را بیش از هر چیز مدیون بحث‌هایی نظری است که برانگیخت. در این نقاشی، ارتباط و البته تفاوت شیئی هنری و شیئی واقعی، به زیبایی بیان شده است. در ضمن، شباهت حیرت‌انگیزی هم به جمله‌ای از آرتو دارد: «آن‌چه در هنر مهم است، شباهت هنر به واقعیت نیست، بلکه تفاوت هنر و واقعیت است.» تفاوتی که در جنبه تئوریک مورد بحث فرمالیست‌ها قرار گرفته. به هر حال، فاصله هنر و واقعیت بیش از هر چیز رازآمیز است.

۱ ـ بررسی ساختاری قصه یا به بیان بهتر، بررسی ساخت روایی آثارِ متکی به روایت، از صورتبندی‌های آغازین فرمالیست‌های روس تا تحلیل‌های متکی به تجزیه روایت توسط ساختارگرایان اروپایی و ادامه این مطالعات در آمریکا که با بررسی‌های ژانری و مخاطب محور تئوریسین‌های قدیمی انگلیسی زبان گره خورده است، اگرچه به مباحث معین و مشترکی می‌پردازد، در صورت، ایده، روش، تعریف روایت و هدف بررسی اختلافات چشمگیری را در بین این گرایش‌های مختلف آشکار می‌کند.

۲ ـ ادبیات کودک یقیناً تفاوت‌هایی با ادبیات بزرگسال دارد، اما شاید به سختی بتوان به فرم‌های روایی خاصی اشاره کرد که ممیزِ ادبیات کودک و ادبیات بزرگسال باشند. بررسی روایت یا نقد روایت شناسیک یا به هر صورت، هر متنِ منتقدانه، عیب‌جویانه و یا تحلیل‌گرِ آثار روایی که به مبحث روایت در آن‌ها می‌پردازد، می‌تواند با اتکا به پیش‌فرض‌هایی نه‌چندان پیچیده، ادبیات کودک و ادبیات بزرگسال را به صورت جداگانه مورد بررسی قرار دهد. ساده‌ترین این پیش فرض‌ها، از بحث‌های پیاژه درباره واقعیت و امر تخیلی در کودکان و هر بحث نیمه مستندی درباره سادگی فهم روایی نوجوانان تا طرح‌شناسی‌های تاریخی و تطبیقی گستردگی دارد. از پیچیده‌ترها بگذریم.

۳ ـ ادبیات کودک ایران، تنوع و گستردگی گفتمانی چندانی ندارد و به مباحثی خاص و اشکالی از روایت (نه ژانر، فرم، سبک و... محدود است. نه این‌که باقی ادبیات کودک یا باقی ادبیات تنوعی داشته باشد. ادبیات کودک ایران هم از همین قاعده پیروی می‌کند، شاید با کمی اغراق.

۴ ـ ادبیات کودک، ادبیاتی است که توسط کودکان خوانده می‌شود و نویسنده به قصد خوانده شدن توسط گروه سنی خاصی یا لااقل با تکیه بر این گروه سنی، اثر را خلق می‌کند. با این تعریف، «ناطور دشت» سالینجر، «عربی» جویس و «طرف خانه سوان» پروست، همه از یک تبارند و هیچ کدام در تعریف ادبیات کودک نمی‌گنجند. اما بر دو نکته مهم باز تأکید می‌کنم: خواننده و قصد نویسنده (که می‌توانید آن را تأثیر مخاطب مستتر بر مؤلف هم بنامید) مشخصه صریحی دارند: ژانر[۱].

۵ ـ من برای نقد ادبیات کودک ایران، شیوه‌ای برگزیده‌ام. این شیوه نه حسنی دارد و نه بداعتی؛ کولاژی است از تقسیم‌بندی‌ها و نام‌گذاری‌های گذشته. البته توجیهی هم دارم؛ این شیوه می‌تواند نقاط تفاوت ادبیات و ادبیات کودک، ادبیات کودک جهان و ادبیات کودک ایران و نیز تشابه این‌ها را طبقه‌بندی، تحلیل و بررسی کند. گرچه یقیناً شیوهٔ یکّه‌ای هم نیست و تازه ضعف یا «کوری» بزرگی دارد؛ تنها می‌تواند به روایت بپردازد و بافت زبان، شاعرانگی، تصویرگری و... در آن جایی ندارند. به هر حال، این نقد فقط از

یک منظر به آثار می‌پردازد؛ آن هم منظری انتزاعی، می‌توانید این مسئله را ضعف بدانید، من اما می‌گویم «کوری» که این هم نامگذاری جدیدی نیست.[۲]

۶ ـ در شماره پیشین این نشریه، مطلبی خوانده‌اید که به بررسی پایان‌بندی روایی در «پی‌پی جوراب بلند»، نوشته آسترید لیندگرن می‌پرداخت (پیش از آن نقدی بر فصل اول «رونیا» و تنه روایی «برادران شیردل» هر دو از همین نویسنده سوئدی، در این ماهنامه چاپ شده بود). در نقد، با تفکیک چهار سطح تحلیل متنی، روایی، گزارشی و رویدادی (مبتنی بر رویداد) گفتیم که پایان‌بندی هر روایتی، از هر چهار سطح قابل بررسی است و این بحث خاص پایان‌بندی نیست. همه زوایای روایت چنین قابلیتی دارند؛ زیرا این سطوح برای تبدیل هر رویدادی به روایت در قصه نقش دارند.

نکته‌هایی هست که بدیهی است و شاید اسمش را ایراد بگذارید. خودم آن‌ها را برای‌تان می‌گویم؛ لااقل اصل‌کاری‌ها را. اول این‌که در بسیاری مواقع، مرز این چهار سطح چندان مانع نیست. دوم این که سطوح، به همدیگر معنا می‌دهند. به فرض، قصه‌ای می‌خواهیم بنویسیم که در آن شخصیتی خیالی به نام «رستم»، توسط نابرادری‌اش به چاه می‌افتد و قبل از این‌که بمیرد، نابرادری را با تیر و کمان به درخت می‌دوزد. این را رویداد می‌نامیم. اگر تراژدی‌نویس رمانتیکی قصه را بنویسد، رستم، شغاد را نمی‌کشد، بلکه شغاد فرار می‌کند و باقی قصه روایت نمی‌شود. آیا در این‌جا گزارش، روایت را تغییر نداده است؟ بگذریم از این‌که به هیچ‌وجه روایت عوض نشده، بلکه در قصه اول دو روایت سری داریم و در قصه بعد، تنها یک روایت. کل ایراد، اهمیتی هم ندارد. این فقط روشی است علمی؛ با اشتباهات، انتزاعات و ایرادات خودش، اما قصد چیز دیگری است و روش هم به قصد می‌رسد. تازه، ایراد دیگری هم هست که به هیچ وجه وارد نیست؛ شاید نویسنده بعد از این‌که نیمی از قصه را متن کرد، رویداد را تغییر دهد. ماجرا چیست؟ ساده است و تقدم محفوظ، بحث از تقدم است و نه ترتیب زمانی و مهم‌تر این‌که آن بخش از قصه که نویسنده تغییرش می‌دهد و بخشی که تغییر نمی‌کند، هر دو از همین چهار کالبد می‌گذرند.

حالا به ایرادی می‌پردازیم که جالب‌تر است و اگر نویسنده‌اید، شاید تجربه‌اش کرده باشید. قصه‌ای می‌نویسیم. بعد از چند صفحه یک بار دیگر قصه را می‌خوانیم و می‌بینیم که شخصیتی (مثلاً) بدون این‌که ما حواس‌مان باشد، کاری کرده که قابل پی‌گیری است.

برای مثال، بدون قصد قبلی در جایی نوشته‌ایم که مقتول از گلابی خوشش نمی‌آید. کارآگاه تیزهوش می‌خواهد ثابت کند که مقتول خودکشی نکرده. وقتی یک‌بار دیگر قصه را می‌خوانیم، به فکرمان می‌رسد که در کالبدشکافی مقتول، آثار گلابی زهرآلود به عنوان آلت قتل شناسایی شود. دراین‌جا آیا روند طی شده؟ اول نوشته‌ایم که مقتول گلابی دوست ندارد (متن) و بعد به ذهن‌مان رسیده که شیوه پیدا کردن قاتل می‌تواند ربطی به همین گلابی داشته باشد (رویداد). پس متن مقدم بر رویداد است. نه؛ چون به هر صورت تقدمی هست؛ اگرچه ابتدا ترتیب زمانی با تقدم و تأخر همساز نیست، در حقیقت ترتیب زمانی کاملاً درست است. ابتدا رویداد از طریق متن به ذهن رسیده، اما می‌توانست از هر راه دیگری (مثلاً الهام) هم به ذهن برسد؛ تفاوتی نیست. بعد از این مرحله، نویسنده تصمیم گرفته چه بخش‌هایی باید در قصه باشد، بعد تقدم و تأخر به ذهن رسیده، ابراز انزجار از گلابی تأیید و بعد متنی شده است؛ نه به این صورت که «چطور باشد»، به این شکل که «همان‌طور بماند.» این انتخاب نیست، تأیید است، اما هست و قابل تغییر هم هست (این را می‌گوییم که نگویید تأیید، بی‌فایده است). به فرض، می‌توانیم افرادی که ابراز انزجار مقتول از گلابی را می‌شنوند، تغییر دهیم (اگر لازم باشد). پس تأیید مؤثری است و مرحله متنی هم می‌تواند با شیوه بیان انزجار عوض شود: «من زیاد گلابی دوست ندارم»، «من گلابی دوست ندارم»، «ممکن نیست به گلابی لب بزنم». اما راستی گفتیم الهام. آیا الهام هم دراین سطح تحلیل‌های چهارگانه می‌گنجد؟

۷ ـ خواننده متن را می‌خواند، اما آیا او هم با همین چهار سطح کار دارد؟

با متن یقیناً آن هم به عنوان مرحله اول، اما مرحله بعد روایت نیست، بلکه ترکیبی است از روایت و گزارش؛ زیرا خواننده در تقدم و تأخر موتیف‌ها ترجیحی ندارد و نمی‌تواند جای آن‌ها را تغییر بدهد. پس با روایت رو به روست و گزارش را می‌فهمد. درمرحله سوم، خواننده رویدادها را درک می‌کند، اما تنها تا آن حد که گزارش شده‌اند. با ذکر مثالی حرف بزنیم. نویسنده می‌خواهد زندگی هیتلر را بنویسد (رویداد). بخشی از زندگی او را انتخاب می‌کند (گزارش). تصمیم می‌گیرد همه قصه از دید هیتلر در روز آخر زندگی‌اش روایت شود (روایت) و آن را می‌نویسد (متن). خواننده نوشته را می‌خواند (متن). موتیف‌ها را می‌خواند و تلاش می‌کند آن‌ها را در بستری کنار هم بچیند (روایت ـ گزارش). او به زندگی هیتلر یا درواقع به بخش‌های گزارش شده زندگی او پی می‌برد (گزارش ـ رویداد). به این ترتیب، خواننده بستری از زندگی هیتلر دارد و هر بخش را فارغ از این که به ترتیب زمانی اتفاقات روایت شود و یا نه، در جای اصلی‌اش می‌گذارد. اما نکته‌هایی هست. اول این که رویداد نامتناهی است؛ چه ذهنی و چه تاریخی. گزارش هم غیرقابل نقل است؛ زیرا همان طور که در مطلب قبل گفتیم، نامتناهی است و علاوه بر این‌ها، آن‌چه نویسنده برمی‌گزیند، انتزاعی است و تنها در مرحله پرداخت روایت، صورتی قابل انتقال به خود می‌گیرد. پس خواننده به رویداد گزارش شده نمی‌رسد، بلکه به رویدادی می‌رسد که از روی روایت برای خود بازمی‌سازد [این مطلب مهم‌ترین نکته در بررسی کارگاهی است]. به این ترتیب، این رویداد با رویداد اصلی قابل مقایسه و همسانی نیست، اما تلاشی است برای رسیدن به آن روایت و شاید بازنمایی آن روایت اصلی. در این‌جا بحثی مهم وجود دارد. وقتی رویداد، تاریخی است، خواننده می‌خواهد به بازنمایی تاریخ برسد و هدف اصلی (در روایت و نه در پرداخت) درک تاریخی است. از این منظر، کتاب تاریخی و رمانی مبتنی بر تاریخ، از لحاظ هدف خواننده از خواندن و پیگیری روایت یکسان است. در حالی که وقتی اثری تخیلی است، قصد خواننده دسترسی به فضای ذهنی نویسنده است. [این مطلب مهم‌ترین نکته درباره پیام است].

به این ترتیب، خواننده به مرحله چهارم می‌رسد؛ مرحله‌ای که آن را دریافت می‌نامیم. اگر رویداد تاریخی باشد، دریافتی است از واقعیت و اگر تخیلی، دریافتی است از نویسنده. درواقع هدف نهایی پی‌گیری روایی هم همین مرحله است و دلیل این‌که ما کتاب را تا آخر (و نه تا گره‌گشایی) می‌خوانیم، همین نکته است. ما بعد از رویداد، هنوز منتظر چیزی هستیم که در روایت اتفاق می‌افتد و البته علاوه بر این زمانِ متأخر، آخرین سطح خواندن اثر هم هست و با درک هر بخش از رویداد، مستقیم به راه دریافت اثر و دریافت روایت اثر می‌افتیم؛ آن‌چه باید آن را هدف غایی خواندن روایت دانست. وقتی بچه بودیم، این را می‌دانستیم. روایتی را دنبال می‌کردیم، فیلمی می‌دیدیم و به رویداد به طور کامل پی می‌بردیم، اما می‌گفتیم: چه بی‌مزه! این چه «بی‌مزه»، نتیجه دو چیز می‌توانست باشد. اول، فیلمی که روایت آن را به علت صغر سن نمی‌فهمیدیم، مثل «کاغذ بی‌خط» که پایانی قطعی و روایی دارد، اما همراه با نشانه‌هایی گنگ و روایتی محو به هر حال، نفهمیدن پایان روایت یکی از حالت‌ها بود و حالت دیگر، دست نیافتن به همان مؤلف روایی بود (وقتی معتقد بودیم فیلم باید چیزهای دیگری هم بگوید و تکلیف بسیاری چیزها هنوز روشن نیست، طبیعتاً هنوز در مرحله سوم «کشف رویداد» بودیم و نه پس از کشف. پس این حالت‌ها مد نظر نیست. بی‌سر و ته بودن. پوک بودن. آن‌چه نمونه واضح آن را در فیلم «دوئل» می‌بینیم و با نگاهی به اولین نظریات روایت شناسیک، می‌توانیم ردیابی‌اش کنیم: «اثر یا کمدی است یا تراژدی»؛ زیرا در پایان، مؤلف یا باید بخندد و یا بگوید، همین.

۸ ـ اما رسیدن از هر کالبد به کالبد بعدی در هر دو وجه (معطوف به نویسنده / معطوف به خواننده) کنشی است. برای مؤلف، رسیدن از رویداد به گزارشِ طرح و توطئه است؛ رسیدن از گزارش به روایت، تدوین و رسیدن از روایت به متن، نگارش. در وجه معطوف به خواننده، رسیدن از متن به روایت، درک اطلاعات. رسیدن از روایت به رویداد، تعلیق و رسیدن از رویداد به مؤلف، دریافت نام دارد.

۹ ـ نکته دیگر: رویدادی که خواننده به آن می‌رسد، عیناً رویداد جهان واقعی یا تخیلی نیست، بلکه بازنمودی از آن است و البته شاید بسیار شبیه آن رویدادی که مؤلف می‌خواهد خواننده آن را بخواند؛ آن‌چه نویسنده برای مخاطب مستتر نوشته [این مطلب در ادبیات کودک کاربرد دارد].

۱۰ ـ این زنجیره‌های چهارگانهٔ سطح تحلیل را نمی‌توان از هیچ طرف گسترش داد؛ زیرا از سوی مؤلف، قبل از رویداد، الهام است و بعد از متن، بازار. از سوی خواننده هم قبل از متن، خرید است و بعد از متن شاید تأثیرپذیری. این چهار عنصر (الهام، بازار، خرید، تأثیرپذیری)، به ترتیب می‌توانند در آموزش هنری، نقد وضعیت نشر، اقتصاد (دست آخر نقد پست‌مدرنیستی مبتنی بر عناصر پیرامون متن) و نقد جامعه‌شناسی به کار آیند، اما همه و همه دو مشخصه بارز دارند؛ اول این‌که روایی نیستند و دوم این‌که در نقد ادبی به کار نمی‌آیند، لااقل در نقد روایت شناسیک. پس ما هم به آن‌هاکاری نخواهیم داشت.

۱۱ ـ به این ترتیب، به نمودار زیر رسیده‌ایم:

نقد مبتنی بر مؤلف:

رویداد ◀ گزارش ◀ روایت ◀ متن

نقد مبتنی بر خواننده:

متن ◀ روایت ◀ رویداد ◀ مؤلف

این نمودار به شش کنش یا گذرِ مشخص شده، محدود می‌شود:

۱ ـ طرح زدن

۲ ـ تدوین (ساختاربندی)

۳ ـ نگارش

۴ ـ درک (کسب اطلاعات)

۵ ـ تعلیق

۶ ـ دریافت

۱۲ ـ به این ترتیب، خواننده به مرحله‌ای می‌رسد یا از مرحله‌ای می‌گذرد که آن را «فراخواندن آینده» می‌نامیم. آیا این را روایت می‌دانیم؟ نه، تصورروایی می‌نامیم. شاید اثری بی‌تعلیق و بی‌عناصر دیگر روایی بیابیم، اما نامش رمان باشد. مثل همان مثال «آن‌چه مردان از زنان می‌دانند» که کتابی بود با صفحاتی سفید. شاید این چنین اثری را تحت نام رمان هم بتوان تصور کرد. در آن صورت، باز هم پیشینه‌ای ذهنی منجر به باز کردن کتاب می‌شود که آن را تصور روایی می‌نامیم و همان فراخواندن آینده است؛ میل به تسریع کنش مخاطب ـ کتاب. شاید بتوان گفت که هر کتابی روایی است. شاید از تصوری روایی برای جذب مخاطب سود می‌برد، اما به هر صورت، ژانرِ روایی این تصور را روایت می‌دانیم؛ گرچه فقط نام چنین ژانری بر آن باشد.[۳]

۱۳ ـ محورهای عمودی و افقی، مختصات دکارتی و صفحه شطرنجی، به دردِ تدقیق می‌خورند.

۱۴ ـ هر قصه یا درواقع روایت اصلی هر قصه، سه بخش اصلی دارد: اول گشایش، دوم تنه روایی و سوم پایان‌بندی.

به این ترتیب، از این لحاظ هم می‌توان قصه را به سه بخش تقسیم کرد. با این تقسیم‌بندی عرضی، می‌توانیم وارد سطح تحلیل‌های چهارگانه هم بشویم (و باز با توجه به محوریت خواننده یا نویسنده) و اثر را از سویی دیگر به چهاربخش تقسیم کنیم. به این ترتیب می‌توانیم ۱۲ خانه معطوف به نویسنده و ۱۲ خانه معطوف به خواننده را مشخص کنیم. مثال: آغاز قصه از نظر سطح تحلیل رویدادی (مبتنی بر نویسنده). این تقسیم‌بندی، علاوه بر این که به درد تدقیق می‌خورد، می‌تواند پایه پژوهش‌های آماری برای درک نقاط ضعف یک نویسنده یا نویسنده‌های مختلف یک حوزه شود. حتی شاید تفکیک کشور به کشور هم بتواند با این تقسیم‌بندی، نتایج آماری جالبی به دست بدهد. به هر حال، این تدقیق می‌تواند موجب آمار و ضعف‌یابی شود

(البته که می‌توان از گذرگاه‌های ۶ گانه هم استفاده کرد).

۱۵ ـ در مقاله‌ای، تلاش داشتیم تفاوت تعلیق و کشش را نشان بدهیم. حالا می‌توانیم این عمل را برای تذکر یک نکته یادآور شویم. تعلیق گذرگاه پنجم بود، اما کشش ربطی به این بخش ندارد. در همان مقاله هم گفته بودیم که تعلیق می‌تواند به کار نقدهای مبتنی بر خواننده بیاید و کشش اساساً بحثی است در روایت‌شناسی (معطوف به نویسنده). کشش روایی می‌تواند در هر چهار سطح تحلیل بررسی شود (البته در حیطه تنه روایی قرار دارد). در سطح تحلیل متنی باید به جذابیت‌های بیان یک کشش اشاره کرد و در روایی، به شیوه معطوف کردن خواننده به کشش‌های متفاوت و ترتیب آن‌ها به شکلی که خواننده همواره درگیر یکی از این کشش‌ها باشد (تعلیق) و در سطح تحلیل گزارشی، انتخاب کشش‌های هم جهت و یا انتخاب کشش‌های مناسب‌تر، از میان کشش‌های مختلف (به فرض قصه زندگی هیتلر اگر از زاویه دید خودش روایت شود، می‌تواند جذابیت‌های روانی داشته باشد، اما لحظه ترور نافرجامش جذاب نخواهد شد. در حالی که با انتخاب زاویه دید فیلد مارشال وایتزلبن (Weitzleben)، جریان برعکس است و همان‌طور که فهمیدید، انتخاب زاویه دید، تحت تأثیر مستقیم بخش گزارش است) و در رویداد، جذابیت وقایع. به این ترتیب و با این تفکیک‌های دوازده‌گانه، بهتر است هر کلمه‌ای که در نوعی از نقد (معطوف به خواننده / معطوف به نویسنده) معنا می‌دهد، در نوع دیگر با نامی دیگر و با تفکیک چهار سطح تحلیل بررسی شود؛ علی‌الخصوص کلماتی که در معنای خود، به نقدهای معطوف به خواننده وابسته‌اند.

۱۶ ـ بعضی کنش‌ها از نظر روایی، ناقص به شمار می‌روند. مقصود کنش‌های مخاطب و متن است. یکی هست که فقط به تصور روایی متکی است، اما هیچ ارزش روایی ندارد، باقی ناقص‌اند و شیوه‌های تحلیل خاصی می‌طلبند. بگذارید به ترتیب، اجزای ارتباطی مخاطب را حذف کنیم. اگر خواننده، بدون مواجهه با متن به روایت، رویداد یا نویسنده (در مورد قصه‌های تاریخی؛ تاریخ) برسد، درواقع پیش از خواندن، اطلاعاتی از کتاب داشته و یا قصه را شنیده است. این کنش در نقد ادبی، تا این‌جا غیرقابل بررسی است. اهمیت این نکته در قصه‌هایی است که به شکلی پارودیک، یک متن دیگر و یا تاریخ را تحریف و بازخوانی می‌کنند. در این‌جا کنش ناقص خواننده، در شیوه روایتگری و عناصر روایی اثر می‌گذارد. این‌که خواننده در میان چهار کالبد، با روایت کنش نداشته باشد، اما با متن، رویداد و نویسنده کنش روایی برقرار کند، ناممکن است؛ زیرا هرگونه رویدادی برای بدل شدن به متن، نیاز به کالبد روایی گزارشی دارد.

اگر خواننده با رویداد کنش برقرار نکند و بعد از خواندن متن، مستقیم از روایت به مؤلف برسد، روایت به نوعی قابل بررسی است. در این نوع، روایت خود رویدادی قابل کشف است. منظور چیست؟ منظور این‌که روایت و شیوه روایتگری، خود هدف و قصد خواننده قرار گرفته‌اند. چندین نوع مختلف از این کنش را می‌شناسیم. اول، نقد روایت‌شناسی. دوم، متون متناقض (Paradoxical)، نظیر فیلم‌های دیوید لینچ یا برخی قصه‌های بورخس. سوم، متون تجربه‌گرا که به هر صورت، شیوه‌های عجیب روایت را هدف خود رار می‌دهند. نکته مهمی در مورد همه این کنش‌ها وجود دارند. در این انواع خواندن، درواقع روایت به رویداد بدل می‌شود و شیوه روایتگری، جای روایت را می‌گیرد و باز چهار سطح ساخته می‌شود:

متن ◀ شیوه روایتگری (چگونه روایت در متن بیان شده = چگونه اتفاقات در متن بیان شده، در صورت کلی پیش گفته) ◀ روایت (آن‌چه اتفاق افتاده و مخاطب به دنبال آن است؛ چه اتفاقی افتاده است، در صورت کلی پیش‌گفته) ◀ نویسنده.

با این نمودار، باید اطلاعات را به مرحله بعد از متن و فهم را به مرحله قبل از نویسنده مربوط دانست و تفاوت مهم در این جاست که تعلیق در مرحله رسیدن از شیوه روایتگری به روایت است. نکته آخر درباره این کنش، این است که می‌تواند کنشی مضاعف باشد؛ همان‌طورکه همه منتقدان،

علاوه بر خواندن روایی، در این کنش مضاعف نیز شرکت می‌کنند و یادآوری این‌که شیوه‌ای مثل تدوین موازی در فیلم پدرخوانده، به این شکل خوانده می‌شود.

صورت بعدی این‌که مؤلف حذف شود و بعداز خواندن کتاب، فقط به رویداد برسیم و نویسنده را نیابیم (که قبلاً هم به آن اشاره داشته‌ایم)، ناقص خواندن است. اما اگر در میان این چهار کالبد، دو کالبد را حذف کنیم، مثلاً اگر متن حذف شود، کنش مبتنی بر اطلاعات پیشینی و غیرقابل بررسی در نقد ادبی است. اگر هم مؤلف حذف شود، به هر حال نقصی در خواندن رخ داده. پس تنها حالت ممکن، این است که روایت و رویداد حذف شود و خواننده از متن، مستقیم به مؤلف برسد. این کنش در پندهای رو و واضح نویسنده نمود دارد. این کنش به هیچ وجه روایی نیست؛ اگر چه که در تصور روایی شکل گرفته. به این ترتیب، می‌توان همایندی پند و روایت متن را صنعتی ادبی (اگرچه پیش پاافتاده) دانست. پس پند و حرافیِ رک و آشکار نویسنده، اصلاً کنشی روایی نیست و غیرقابل بررسی است.

۱۷ ـ در بررسی مؤلف محور، هر کالبد، گوهری دارد؛ به این معنی که بررسی در هر سطح تحلیل، موضوعات خاصی را پیش خواهد کشید. سطح تحلیل رویدادی، معرف عناصر روایی، چگونگی رویداد، روابط بین شخصیت‌ها و دیگر عناصر و حقیقت تاریخی است. در این بخش، درواقع گوهر اصلی، روایت به معنی کلاسیک آن است.

سطح تحلیل دوم می‌تواند به راحتی با دست گذاشتن بر انتخاب اتفاقات توسط مؤلف به بررسی‌های سیاسی، روان‌شناسیک، گفتمانی یا تطبیقی برسد. به علاوه، با تأکید بر حذف اجزائی که به هر شکل ضروری هستند (مانند پایان‌بندی رویداد)، این سطح تحلیل می‌تواند به مباحث قابلیت‌های متفاوت خوانش متن (مثل بستار باز)، حذف‌ها و سپیدخوانی‌های[۴] روایی (مثل تعادل نیمه پایدار) و یا نارسی‌های روایی (علی‌الخصوص در روایت‌های تاریخی) برسد.

سطح تحلیل سوم، به روایت‌شناسی و نقد روایت‌شناسیک مدرن اثر می‌انجامد.

و در سطح چهارم تحلیل، بیش از هر چیز به لحن و ریتم و شیوه روایتگری می‌رسیم (شاید نمونه‌ای کامل «شش یادداشت برای هزاره بعدیِ» کالوینو[۵] باشد).

برای آشنایی با شیوه‌های این انواع تحلیل، می‌توانید به مقاله «با خانم لیندگرن دست بدهید»[۶]، مراجعه کنید.

۱۸ ـ یادمان هست که به این طریق، پیام روایی، پند نیست، اما این پیام مثلاً عبرت‌آموزی هم نیست یا همذات پنداری. همذات پنداری همان‌طور که گفته‌ایم، کنشی است با متن، میل به تثبیت کشش شخصیت ـ ارزش. از روان‌شناسی البته گذشته‌ایم و بحث ما در حیطه نقد روایت شناسیک آن‌چه از نویسنده می‌فهمیم، عبرت‌آموزی هم نیست؛ زیرا آن هم از همان بحث‌های روان‌شناسیک است.

۱۹ ـ مهم‌ترین نکته در بررسی کارگاهی، این است که نویسنده باید توجه داشته باشد سرانجام رویداد ذهنی او، هیچ ربطی به خواننده ندارد و او رویداد متنی را می‌فهمد. این نکته‌ای است که احتمالاً مشکل بسیاری از نویسندگان را تذکر پیاپی حل می‌کند. و یکی از ضعف‌های عمده ادبیات ایران، نفهمیدن همین نکته است؛ به طرق مختلف آن‌چه به تازگی رسم شده، این است که نمی‌فهمند و انتظار کشف از خواننده دارند. البته هزار کاربرد دیگر هم دارد، اما هر کدام در جای خود باید طرح شود.

۲۰ ـ مهم‌ترین نکته درباره پیام، این است که در قصه تاریخی اصلاً پیام روایی (از جانب مؤلف) وجود ندارد؛ مگر این‌که بخواهد تاریخ را تحریف کند. پیام، خاص رویدادهای ذهنی است (البته نه پیام، بلکه منظور درک مؤلف است) و در روایت‌های تاریخی، فقط می‌توان برای اجرای نوعی تعریف مجدد (که سازنده مؤلف است) یا تغییر تاریخ، به انتقال پیام تن داد.

۲۱ ـ نکته دیگر این‌که تصور روایی در ادبیات کودک، به شدت تحت تأثیر بعضی عناصر است؛ مثلاً سانتی مانتالیسم و شاید آثار سانتی‌مانتال، به همین دلیل می‌توانند در جو ادبیات کودک هم قرار بگیرند و خوانده شوند. از سوی دیگر این تصور، علی‌الخصوص تصور مخاطب مستتر، حتی در رویداد هم تغییر ایجاد می‌کند. مثلاً طلاق گرفتن، به همین دلیل موضوع کتب کودک نیست، بلکه بچه طلاق بودن روایتی است که می‌تواند کودکانه باشد. پس حتی در انواع روایت هم تفاوت‌هایی بین ادبیات کودک و ادبیات بزرگسال وجود دارد؛ تفاوت‌هایی که البته پرداختن به آن‌ها بسیار دشوار است، اما تأیید آن چندان هم بحث پیچیده‌ای نیست. می‌توان فهمید که همه سطوح در این دو شاخه متفاوت‌اند، اما چه تفاوت‌هایی؟ نیاز به بحث دارد.

۲۲ ـ تفاوت‌هایی در نقدهای مخاطب محور و نویسنده محور هست؛ تفاوت‌های روشی و یک تفاوت عمده غیرقابل چشم‌پوشی. تفاوت آن است که در نقدهای مخاطب محور، ما به کنش خواننده می‌پردازیم و در پی آن هستیم که ببینیم خواننده کودک، چه برخوردی با متن دارد و چه نکاتی احیاناً برای او دشوار است. در حالی که در نقد نویسنده محور، بحث اصلی این است که نویسنده چه کارهایی می‌بایست انجام می‌داد تا متن بهتر شود یا این که چگونه متن را نوشته و... البته که این امر بدیهی است. نمونه تفاوت‌های دیگر را می‌توان در گزاره‌های ۱۶ و ۱۷ این مقاله دید.

۲۳ ـ نکته اساسی این‌که بیان این حرف که خواننده با مؤلف کنش برقرار می‌کند، به این معنا نیست که این کنش قابل توضیح است، بلکه ارتباطی است مستقیم و غیرقابل بازگویی؛ نوعی شهود. زیرا اگر قابل گفتن باشد، یقیناً از کنشی غیرروایی سرچشمه گرفته است. و به هر صورت، اگر هم قابل بیان بود، اهمیتی نداشت؛ چون در حوزه نقد نمی‌گنجید. تأثیرپذیری مخاطب از مؤلف، البته قابل بررسی جامعه شناسیک یا روان‌شناسیک است، اما ربطی به مباحث روایی پیدا نمی‌کند. منتقد هم می‌تواند با انتخاب سطح تحلیل گزارشی، روی شیوه و احتمالاً دلیل انتخاب موتیف‌ها دست بگذارد؛ اما نتیجه را نمی‌تواند به مؤلف نسبت دهد، بلکه می‌تواند مؤلف را موجودی بداند که این عمل را (به اختیار یا اجبار) انجام داده است.

به هر صورت، همان‌طور که بارها گفتیم، نقطه اثبات این ارتباط روایی، لحظه پایان و فرود اثر است و تصویرنهایی، به همین دلیل اثرگذار است؛ زیرا نقطه پایانی روایت، نقطه اوج فراخواندن آینده و در عین حال نبود تعلیق است. این تعارض آشکار، همان تعارض اساسی لذت است؛ آن هم در نقطه مقابله مؤلف و نویسنده این وقت‌هاست که نمادپردازی هم می‌تواند روایی شود؛ به شرطی که به عنصری خارج از تصویرنمایی وابسته نباشد و به شرطی که در تن متن وجود داشته باشد، می‌تواند قدسی شود.

پی‌نوشت:

۱) با تعریفی که در مقاله «کی از ویرجینیاوولف می‌ترسه»، در شماره ۶۸ همین مجله ارائه دادیم.

۲) Blindness را در آثار پل دومان (Poul Duman) باید بتوان پیدا کرد؛ گرچه این‌جا هم چندان دقیق به نظر او اشاره نداریم.

۳) به همان مطلب «کی از ویرجینیاوولف می‌ترسه»، بنگرید.

۴) فرمالیست‌ها از این حرف‌ها زیاد می‌زنند و هر حرکت‌شان عمیقاً قابل بررسی است. این‌جا هم شاید منظور من از سپیدخوانی روایی، همان ایده مشهور فرمالیستی باشد (که درباره‌اش بحث هم زیاد شده)؛ این‌که حذف بعضی وقایع روایت را می‌سازد و روایت ناگزیر از سپیدنویسی است.

۵) کالوینو در شش یادداشت برای هزاره بعدی، مباحث متفاوتی را درباره روایت طرح کرده. مقصود مطالب اصلی ۵ مقاله است.

۶) در شماره ۶۸ همین مجله.