داستان چه‌گونه پدید می‌آید؟

محمد بهارلو

اثر ادبی ـ داستان یا رمان ـ وقتی پدید می‌آید که نویسنده‌اش قادر باشد «جهانی» را بیافریند و بپذیراند؛ یعنی واقعیتی را تجسم ببخشد یا آشکار کند و ما را رویاروی آن قرار دهد. برای این که داستان در ما بگیرد قبل از هر چیز باید تماسی با دنیای نویسنده ـ آن‌چه نویسنده آفریده است ـ حاصل شود؛ باید که ما وارد دنیای او شویم و این دنیا را از آنِ خود سازیم. بدون این ارتباط یا امتزاج، که گاه شدت می‌گیرد و گاه از هم می‌گسلد، مفهوم خلاقیت معنایی نخواهد داشت.

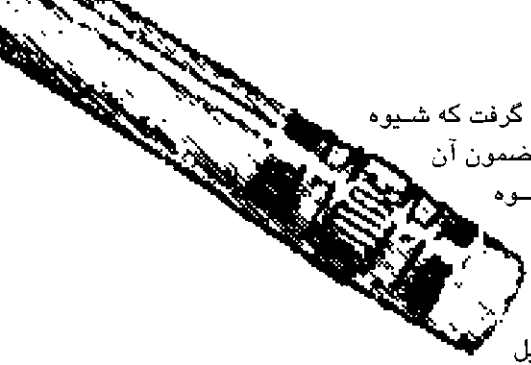
داستان یک واقعیت مستقل است، حتی اگر کاملاً واقع‌بینانه و مستند باشد. واقعیت داستان، قطع نظر از شناخت نویسنده از آن، کلیتی تمام‌شده نیست، زیرا که خود واقعیت به صورت کل واحدی قابل رویت نیست. ما، چه در مقام نویسنده و چه در مقام خواننده، نسبتی با واقعیت ـ تمامیت جهان ـ داریم؛ بنابراین شناخت واقعیت

یک مفهوم نسبی است، ما آن را تماماً نمی‌شناسیم و همواره آن را «خلاصه» می‌کنیم. در حقیقت فردیت ما محدود بودن نوع نگاه یا نظرگاه ما را بیان می‌کند، و در عین حال موقعیت ما را در ارتباط با نگاه یا نظرگاه دیگران نشان می‌دهد. هر موقعیتی گذرگاه یا روزنه‌ای به موقعیت‌های دیگر دارد و همین وضعیت یا کیفیت است که ارتباط ما را با دیگران فراهم می‌آورد.

اما در ذات فردیت ما چیزی هست منحصر و متعلق به خود ما که امتیاز ما را، به رغم هم‌جواری و مشابهت موقعیت‌ها، نسبت به دیگران بیان می‌کند. هر یک از ما مزاج و ذایقه خاص خود را دارد. ادبیات انعکاس همین امتیاز، یا مزاج و ذایقه خاص، است. اثر ادبی وقتی پدید می‌آید که صدایی یکه و یگانه را بازتاب دهد. بدون صدای واحد، صدایی که از اعماق درونیات راوی شنیده می‌شود، داستانی به وجود نمی‌آید. آن چه از آن به سبک تعبیر می‌کنیم یک عنصر فردی و مستقل است. در واقع مرزهای زبان هر آدمی مرزهای دنیای او محسوب می‌شود.

در وجود هر نویسنده با قریحه‌ای یک ساحر وجود دارد که قادر است به سحر کلمات و جادوی نهفته در آن‌ها دست یابد و سهم خود را از زبان بستاند. کاغذ، به تعبیر گونترگراس، به طرز موحشی سفید و خالی است، ما به نیروی جوهر قلم، در واقع سحر کلام، می‌توانیم به معجزه صدادار کردنِ کاغذ دست پیدا کنیم. در رمانِ مدرن رابطه زبان با واقعیت در کانون اثر قرار دارد و موضوع اصلی رمان نیز هست. پس اغراق نخواهد بود اگر زبان را عنصر کانونی داستان بدانیم؛ زبان به عنوان تعیین‌کننده یا دیگرگون‌کننده مایه یا موضوع داستان. در واقع زبان به سادگی واقعیت را بیان نمی‌کند، بلکه به ساختن آن کمک می‌کند. به عبارت دیگر زبان بیان‌کننده احساس و اندیشه نیست، بلکه شرط تحقق آن است. بنابراین فقط در چارچوب زبان است که تولید معنا میسر می‌گردد.

ویتگنشتاین یگانه وجه تمایز انسان از سایر موجودات را توانایی او در استفاده از زبان می‌داند. به زعم او زبان است که ماهیت حیوانی انسان را که با آن متولد می‌شود دیگرگون می‌کند. از همین‌رو است که نمی‌توان میان رفتار زبانی و رفتار انسانی تفاوتی قایل شد. هر دوی این‌ها به هم وابسته‌اند. در واقع کاربرد زبان کاملاً با رفتار آدم‌ها و نسبت میان آن‌ها سنجیدنی است. ما بیش از هر چیز به کلماتی که از دهان آدم‌ها بیرون می‌آیند توجه می‌کنیم، زیرا بیش از هر چیز با کلمات سر و کار داریم؛ اگرچه واکنش‌های عاطفی و روانی و جسمانی آدم‌ها را از نظر دور نمی‌داریم. هم‌چنین فضایی که کلمات در آن منعکس می‌شوند به همان اندازه برای ما اهمیت دارد.



از آن‌چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که شیوه پرداخت داستان را نمی‌توان از مایه و مضمون آن جدا کرد. سبک نویسنده و نحوه روایت‌پردازی او و مایه و مضمونی که داستان متضمن آن است از یک‌دیگر جدایی‌ناپذیرند. داستان از یک نظام نشانه‌ای منحصر به فرد تشکیل می‌شود، نظامی که در خدمت کلیت اثر است. معنا، یا به اصطلاح جدیدتر خوانش اثر، از طریق رمزگذاری مجدد ـ نظام نشانه‌ای خواننده ـ شکل می‌گیرد که الزاماً با نظام نشانه‌ای داستان همانند نیست. در خوانش داستان خواننده معناهای تازه‌ای کشف می‌کند، که اثر به طور ضمنی دربرگیرنده آن‌ها است. تفسیر در واقع نوعی بازگویی معنای پنهان اثر است. البته باید معنای پنهانی وجود داشته باشد، در غیر این صورت نمی‌توان از اثری فاقد معنا همچو انتظاری داشت. هرداستانی تبیین معناشناختی ندارد. نشانه‌شناسی خودسرانه یا عنان‌گسیخته ادبیات نیست.

آن‌چه باعث می‌شود متنی با دقت، یا مجدداً، خوانده شود و کماکان جذاب باقی بماند کیفیت نظام نشانه‌شناختی ـ نحوه هم‌نشینی و تلفیق نشانه‌های ـ آن است؛ همان چیزی که از آن به بازی نشانه‌ها نیز تعبیر می‌کنیم. نشانه‌شناسی از راه ایجاز و تراشیدگی و پیراستگی به نوعی ساختار زیبایی‌شناختی منجر می‌شود. آن‌چه معنا دارد ـ و لذت می‌آفریند ـ در واقع چیزی است که مناسب و بجا به نظر برسد؛ قناس نباشد و ریخت و پاش در آن دیده نشود. تناسب البته همیشه بیان‌شدنی نیست، اغلب احساس می‌شود. می‌توان از این معنا به «تناسب زیبایی‌شناختی» تعبیر کرد؛ اگرچه معنای زیبایی‌شناسی را اصولاً در قالب واژگان دیگری، جز خود اثر، نمی‌توان بیان کرد.

تفسیر در واقع مستلزم تحلیل مضامین اثر ادبی و وارسیدنِ کیفیت کاربرد نشانه‌ها و نحوه هم‌نشینی آن‌ها است. تفسیر باید بتواند دامنه درک و دریافت خواننده را از اثر گسترش بدهد و غنا ببخشد. تفسیر الزاماً بیان‌کننده معنای اثر نیست، بلکه جنبه‌های خاصی از معنا را بیان می‌کند. چگونگی خلاصه کردن اثر شاید بتواند برخی خوانندگان را به دریافت ساده‌تری از اثر برساند، اما این به معنای تفسیر یا عمل نقد نیست، زیرا نمی‌توان ارزش ادبی را به آن چه توصیف می‌شود فرو کاست. پرسش این‌جا است که وقتی نویسنده اثر را تمام و کمال ارایه داده است چرا باید آن را «به بیانی دیگر» بازگو کنیم؟ تولستوی در پاسخ این که پیام «آناکارنینا» چیست گفته است اگر بخواهد آن‌چه را از راه رمانش بیان کرده است در قالب واژگان دیگری

بگوید باید همه رمان را دوباره بنویسد. البته این پاسخ به هیچ‌وجه ضرورت نقد را منتفی نمی‌کند. اما نمی‌توان نقد را به نوعی «خوداندیشی» یا به شبکه بی‌پایانی از بازی‌های زبانی تقلیل داد؛ همان‌گونه که نمی‌توان پسند و سلیقه شخصی را به جای نقد نشاند و دریافت دل‌به‌خواهی و خودسرانه را مرجع نهایی ارزش یا فاقد ارزش بودن اثر ادبی تلقی کرد. حتی ذوق حرفه‌ای نیاز به تحلیل و ارزیابی اثر را برطرف نمی‌سازد؛ زیرا ذوق، علی‌الاطلاق، متضمن دلالت نیست.

این حقیقت که هر اثری می‌تواند تفسیرهای گوناگون را لازم بیاورد نباید ما را از ارزش‌های مستقلی که یک اثر و نویسنده اثر طبیعتاً واجدش هستند غافل کند. این که اثری الزاماً یک معنای واحد را بیان نمی‌کند به منزله بی‌معنایی نیست. چند معنایی غیر از بی‌معنایی است. وقتی اثری را دارای معانی بی‌حد و حصر بدانیم در واقع به بی‌معنایی آن حکم کرده‌ایم. به عبارت دیگر اگر هیچ حدودی برای تفسیر قایل نباشیم بنابراین می‌توان گفت که تفسیری هم وجود ندارد. هر تفسیری از هر اثری ممکن نیست، زیرا هر تفسیری معتبر و قابل اعتماد نیست. تفسیرها را، به صرف آزادی تفسیر، به هیچ‌وجه نمی‌توان در یک تراز یا در یک مرتبه قرار داد؛ زیرا آثار و طبعاً مفسران در یک تراز یا در یک مرتبه نیستند.

البته چنان که اشاره شد، هیچ تفسیری قهراً ممنوع نیست، اما در اعتبار هر تفسیری می‌توان چون و چرا کرد. اصولاً چون و چرا کردن زمانی لازم می‌آید که پرسشی وجود داشته باشد و پرسش در صورتی ممکن است که پاسخی دربر داشته باشد و پاسخ در صورتی وجود دارد که بتوان چیزی مربوط و معنی‌دار گفت. پرسشی که در این میان اغلب مطرح می‌شود این است که آیا ملاک تفسیر اثر است یا خواننده؟ آن چیست که تفسیر را ممکن و محتوم می‌سازد؟ آیا صرفاً خواننده است که اثر را به خوانش وامی‌دارد و معنا را متصور می‌شود؟ اگر معنا مستقل از اثر است، به این دلیل که معنا نااستوار و ناپایدار است، بنابراین لابد تفسیر هم ربطی به اثر یا نویسنده اثر ندارد. اگر به راستی چنین باشد تفسیر چه معنایی دارد و اصولاً نیاز آن به اثر برای چیست؟ به گمان من به همان اندازه که مفسر و منتقد مستقل هستند برای اثر نیز می‌توان استقلال قایل شد. خواندن و به طریق اولی تفسیر کردن یک رابطه دوطرفه است: رابطه‌ای است میان خواننده (منتقد) و اثر (نویسنده)؛ گیرم این رابطه ساده و مستقیم نیست و بسیار متغیر است.

آن‌چه از آن به «نقد مکالمه‌ای» (اصطلاح تودوروف) تعبیر می‌شود ممکن است صرفاً از آثار حرف نزند اما با آثار حرف می‌زند، یا بهتر است گفته شود: رودررو با

آثار است. «نقد مکالمه‌ای» صدای مولف و منتقد را منعکس می‌سازد و با طنین‌انداز کردن دو صدای مولف و منتقد صدای جدیدی را انعکاس می‌دهد. چنین نقدی گونه‌ای قرائت فعالانه است که معرفت جدیدی از اثر به دست می‌دهد، معرفتی که نشانه‌ها و نحوه هماهنگی و ناسازگاری (تناقض) آن‌ها و نیز نقصان ساختاری اثر را تبیین می‌کند. در حقیقت منتقد باید آنچه را در اثر مکتوم و مسکوت یا غایب مانده است آشکار سازد. به عبارت دقیق‌تر «نقد مکالمه‌ای» یعنی به نمایش گذاشتن آنچه در اثر بیان‌شدنی نیست، قطع نظر از این که نویسنده نخواسته باشد آن را بیان کند یا نتوانسته باشد.

هر اثری، ولو پرورده‌ترین آثار، فی‌نفسه ناقص است و وظیفه منتقد نشان دادن عناصری است که نقص اثر را در زمینه‌ای از توازی و تقابل بیان کند. نقص اثر عبارت است از همان ناهم‌خوانی‌ها و ناسازگاری‌هایی که به طور طبیعی در یک اثر می‌توان یافت. در واقع میان آن‌چه اثر قصد بیانش را دارد و آنچه اثر عملاً بیان می‌کند فاصله یا شکافی هست که از آن به «ضمیر ناخودآگاه اثر» نیز تعبیر می‌شود. کار منتقد فراتر رفتن یا برگذشتن از این فاصله یا شکاف است و دریافتن این که اثر چه باید بگوید تا بتواند آن‌چه را می‌خواهد بگوید بیان کند. از این‌رو است که معنای اثر را می‌توان فراتر از آن چیزی دانست که نویسنده بیان کرده است، یا حتی قصد بیانش را داشته است.

به این ترتیب هدف منتقد نه فقط یافتن معنای درون اثر بلکه باز تولید معنا است، یعنی آن چه از فرایند گفت‌وگو میان منتقد (خواننده) و اثر حاصل می‌شود. اما به هیچ‌وجه نمی‌توان جست‌وجو یا باز تولید معنا را تابع حقیقتی دانست که پیشاپیش منتقد آن را در اختیار دارد. اهمیتی ندارد که منتقد به چه چیزی اعتقاد دارد و تا چه اندازه از عقاید خود مطمئن است؛ آن‌چه اهمیت دارد این است که منتقد قادر باشد دریافت و تحلیل خود را از قرائت اثر ـ معانی بالقوه اثر ـ به دست دهد؛ یعنی در واقع آن‌ها را به بحث بگذارد.

به تعبیر گادامر «هرمنوتیست» بد کسی است که همیشه می‌خواهد «حرف آخر» را بزند. اما واقعیت این است که در عالم اندیشه حرف آخری وجود ندارد؛ این ما هستیم که در مقام فرد به «آخر» می‌رسیم ◆

دی ماه ۱۳۸۵