مقدمه‌ی مؤلف

ویراست اول: هدف این کتاب کمک به خوانندگان برای یافتن پاسخ به این پرسش‌هاست: روایت چیست، چه‌طور ساخته می‌شود، بر ما چه تأثیری دارد، ما چه‌طور بر آن تأثیر می‌گذاریم، چه‌طور منتقل می‌شود، چگونه با تغییر رسانه یا بافت فرهنگی، روایت هم عوض می‌شود و چه‌طور نه‌تنها در هنر بلکه در همه جای زندگی روزمره‌ی همه‌ی انسان‌ها و در طول روز بارها خودش را نشان می‌دهد. نکته‌ی اخیر اهمیت بسزایی دارد. ما همگی راوی هستیم، هرچند شاید خودمان ندانیم. جمله‌ی ساده‌ای مثل «با ماشین سر کار رفتم» روایت به شمار می‌رود. هرچه‌قدر بخواهیم رخدادها را با جزییات بیش‌تری در بستر زمان تعریف کنیم، درگیر کنش‌های پیچیده‌تر روایی می‌شویم. در عین حال، ما مخاطب همیشگی روایت نیز هستیم: روایت روزنامه‌ها و تلویزیون، روایت کتاب‌ها و فیلم‌ها، و همچنین روایت دوستان و آشنایانی که می‌گویند با ماشین سر کار رفته‌اند. کتاب حاضر بیش‌تر به روایت در ادبیات و فیلم و تئاتر می‌پردازد اما روایت را اساساً پدیده‌ای انسانی در نظر می‌گیرد، پدیده‌ای که محدود به ادبیات و فیلم و سینما نیست، بلکه در هر فعالیتی که رخدادها

را در بستر زمان بازنمایی کند، وجود دارد. مباحث فصل‌های ابتدایی کتاب بین فعالیت‌های هنری و مقولات روزمره پیوسته در رفت‌وآمد است. این کتاب اذعان دارد همین استعداد روایی همگانی منجر به ایجاد روایت‌های غنی و سودمندی می‌شود که ما در زندگی خود بارها و بارها به آن‌ها مراجعه می‌کنیم و درباره‌شان می‌اندیشیم.

کتاب حاضر توصیفی است، نه تجویزی. هدف آن است که توصیف کند هنگام مواجهه‌ی ما با روایت چه اتفاقی رخ می‌دهد، نه این‌که تجویز کند چه اتفاقی باید رخ دهد. در طول این مسیر پرسش‌هایی مطرح می‌شوند که در مباحث جاری روایت بسیار مناقشه‌برانگیزند. این‌ها مسائل بغرنجی هستند و به‌جز چند نمونه‌ی مهم (مثلاً تعریفی از روایت که مورد نظر من است)، سعی می‌کنم پرونده‌ی این موضوعات را نبندم. کتاب حاضر از لحاظ چیدمان مطالب، مقدمات روایت را از ساده به دشوار ارائه می‌کند؛ از مؤلفه‌های روایت در فصل‌های دو و سه گرفته تا تأثیرات متعدد روایت، از جمله قدرت بلاغی بسیار زیاد آن و مفهوم مهم «فرجام یا بستار»، در فصل‌های چهار و پنج. فصل ششم به روایتگری و نقش کلیدی راوی می‌پردازد.

فصل هفت و هشت مسائل مربوط به تفسیر روایت را پی می‌گیرد و موضوع بحث را از قدرت راوی به قدرت خوانندگان و مخاطبان می‌کشاند. از این منظر، روایت همواره مسیری دوطرفه است. بدون همکاری و تعامل ما، هیچ روایتی نیز وجود نخواهد داشت. از یک طرف، اجازه می‌دهیم روایت در ما دخل‌وتصرف کند، و از طرف دیگر ما هم در روایت دخل‌وتصرف می‌کنیم. فصل‌های مذکور به تعامل مخاطب و روایت در طی فرایند تفسیر می‌پردازد و به‌ویژه در فصل هشت به سه شیوه‌ی کاملاً متفاوت خوانش اشاره می‌کنیم که همگی درگیرش هستیم: خوانش‌های قصدگرا، نشان‌یاب و اقتباسی. تفاوت‌های میان این خوانش‌ها مهم است و باعث می‌شود برداشت‌های متفاوتی از معنای روایت شکل بگیرد.

فصل نهم به این موضوع می‌پردازد که رسانه‌های گوناگون چه تغییری در روایت ایجاد می‌کنند و این‌که وقتی شما داستانی را از یک رسانه به رسانه‌ی دیگر می‌برید، چه اتفاقی می‌افتد. فصل دهم موضوع شخصیت را پیش می‌کشد؛ شخصیت هم به مثابه کارکردی از روایت و هم به مثابه عنصری در ارتباط تنگاتنگ با چیزی

که در خودزندگی‌نامه‌نویسی آن را با مسامحه «خود» می‌نامیم. در فصل دهم و یازدهم بازمی‌گردیم به موضوع گسترده‌ی نقش روایت در فرهنگ و جامعه. بخش عمده‌ی سیاست و حقوق، نزاع بین روایت‌هاست. فصل سیزدهم به چگونگی این کشمکش‌ها ـ به‌ویژه در حقوق ـ اشاره می‌کند. در فصل چهاردهم به این موضوع می‌پردازیم که قصه‌گوها و خوانندگان چگونه می‌توانند از روایت به مثابه ابزاری استفاده کنند تا در مورد کشمکش‌هایی به توافق برسند که اغلب حل‌ناشدنی‌اند. مثلاً قصه‌هایی که بارها و بارها تکرار می‌شوند (ابرپی‌رنگ‌های فرهنگی)، اغلب تلاش برای حل کشمکش‌هایی هستند که عمیقاً در فرهنگ ریشه دوانده‌اند.

در این کتاب سعی‌ام بر این بوده که بار دیگر به کالبدشناسی روایت نپردازم، زیرا پیش‌تر نمونه‌های خوبی از این موضوع به چاپ رسیده (ژنه، ۱۹۸۰ و پرینس، ۱۹۸۷)؛ در عوض، همواره تلاشم بر این بوده که بر کاربردی‌ترین مفاهیم و اصطلاحات متمرکز شوم. ثمره‌ی علم روایت‌شناسی مجموعه‌ی گسترده‌ای از دسته‌بندی‌ها و اصطلاحات است. تلاش کرده‌ام تا جای ممکن از این اصطلاحات استفاده نکنم، مگر آن‌که ناگزیر باشم. این کلیدواژه‌ها را در تمام بخش‌های این کتاب خواهید دید و می‌توانید آن‌ها را در فهرست اصطلاحات انتهای کتاب بیابید. به همین دلیل، کتاب حاضر کتابی مقدماتی است. ابزارها و دسته‌بندی‌هایی را که این کتاب ارائه می‌دهد، می‌توان در تمام رویکردهای تفسیری به کار بست. اما کتابی که در دست دارید با انتخاب این اصطلاحات و شیوه‌ی کاربست آن‌ها، ناگزیر بحث‌برانگیز خواهد بود. دلیلش هم واضح است: همه‌ی کتاب‌ها و مطالبی که درباره‌ی روایت نوشته می‌شوند، بحث‌برانگیزند. با وجود پژوهش‌های جدی و پرمایه‌ای که در سی سال اخیر صورت گرفته و پیشرفت چشمگیری که این حوزه داشته، هنوز بر سر هیچ کدام از مسائل اساسی روایت‌پژوهی اتفاق نظر حاصل نشده است. اگر روایت ـ همچون زبان ـ یکی از توانایی‌های قابلیت‌های مختص انسان‌ها باشد که ما هر روزه ناخودآگاه از آن بهره می‌بریم، باید اذعان داشت روایت ـ باز هم همچون زبان ـ حوزه‌ی پیچیده و شگفتی است که ظاهراً تحلیل‌های دقیق ما را به چالش می‌کشد. در نتیجه، می‌خواهم در این کتاب مقدماتی کاملاً شفاف سخن بگویم.

در ضمن در پایان فصل‌های دوم تا چهاردهم، کتاب‌هایی را با وسواس انتخاب و معرفی کرده‌ام که تا کنون از محک زمان سربلند بیرون آمده‌اند (هرچند در برخی حوزه‌ها ـ مانند روایت اَبَرمتنی ـ متون مربوطه آن‌چنان آزموده نشده‌اند). در عین حال، وام‌دار تمام کمک‌هایی هستم که از کتاب‌های مربوط به روایت پژوهشگران برجسته گرفته‌ام، از جمله: ام. ام. باختین،[1] میکه بال،[2] آن بَنفیلد،[3] رولان بارت،[4] امیل بِنوینیست،[5] وین بوث،[6] دیوید بُردوِل،[7] ادوارد برانیگان،[8] کلود بریمون،[9] پیتر بروکس،[10] راس چِمبرز،[11] سیمور چَتمن،[12] دوریت کُن،[13] جاناتان کالر،[14] ژاک دریدا،[15] امبرتو اکو،[16] مونیکا فلادِرنیک،[17] ژرار ژنه،[18] اِی. جِی. گریماس،[19] دیوید هِرمَن،[20] پل هرنادی،[21] ولفگانگ ایزِر،[22] رومن یاکوبسن،[23] فردریک جِیمسن،[24] رابرت کلاگ،[25] فرانک کِرمود،[26] جورج پی. لَندو،[27] کلود لِوی‌استروس،[28] والاس مارتین،[29] اسکات مک‌کلود،[30] جِی. هیلیس میلر،[31] بیل نیکولز،[32] روی پاسکال،[33] جرالد پرینس،[34] ولادیمیر پروپ،[35] پیتر جِی. رابینُویتز،[36] اریک رَبکین،[37] دیوید ریچر،[38] پل ریکور،[39] برایان ریچاردسون،[40] رابرت اسکولز،[41] شلومیت ریمون‌کِنان،[42] مری‌لور ریان،[43] آگوستین قدیس،[44] ویکتور شکلوفسکی،[45] فرانتس استانزل،[46] تزوتان تودوروف،[47] بوریس توماشفسکی،[48] هِیدِن وایت[49] و ترور ویتاک[50] ⋘

---

1. M. M. Bakhtin
2. Mieke Bal
3. Ann Banfield
4. Roland Barthes
5. Emile Benveniste
6. Wayne Booth
7. David Bordwell
8. Edward Branigan
9. Claude Bremond
10. Peter Brooks
11. Ross Chambers
12. Seymour Chatman
13. Dorrit Cohn
14. Jonathan Culler
15. Jacques Derrida
16. Umberto Eco
17. Monika Fludernik
18. Gérard Genette
19. A. J. Greimas
20. David Herman
21. Paul Hernadi
22. Wolfgang Iser
23. Roman Jakobson
24. Fredric Jameson
25. Robert Kellogg
26. Frank Kermode
27. George P. Landow
28. Claude Lévi-Strauss
29. Wallace Martin
30. Scott McCloud
31. J. Hillis Miller
32. Bill Nichols
33. Roy Pascal
34. Gerald Prince
35. Vladimir Propp
36. Peter J. Rabinowitz
37. Eric Rabkin
38. David Richter
39. Paul Ricoeur
40. Brian Richardson
41. Robert Scholes
42. Shlomith Rimmon-Kenan
43. Marie-Laure Ryan
44. Saint Augustine
45. Victor Shklovsky
46. Franz Stanzel
47. Tzvetan Todorov
48. Boris Tomashevsky
49. Hayden White
50. Trevor Whittock

ویراست دوم: روایت خیلی پیش‌تر از آن‌که آدمی نامی برای آن انتخاب کند و سعی کند سازوکارش را دریابد، وجود داشت. در نتیجه وقتی آن را بررسی می‌کنیم، شبیه به شخصیت موسیو ژوردن در نمایشنامه‌ی نجیب‌زاده‌ی طبقه‌ی متوسط[1] نوشته‌ی مولیر می‌شویم که در میانه‌ی عمرش تازه متوجه شد تمام عمر به زبان نثر (و نه نظم) حرف می‌زده. به همین دلیل، در این نسخه‌ی ویراسته و گسترش‌یافته نیز فرض را بر این می‌گذارم که خواننده‌ی کتابم هیچ ذهنیتی از حوزه‌ی روایت ندارد. امیدوارم این موضوع باعث شده باشد نگاهی سنجشگرانه به ذهنیت‌های خودم نیز داشته باشم. از زمانی که نسخه‌ی نهایی ویرایش نخست این کتاب را به ناشر سپردم (یعنی یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱) تا کنون مطالب فراوانی در حوزه‌ی پرشاخ‌وبرگ روایت‌پژوهی نوشته شده، از جمله چهار کتاب مقدماتی درباره‌ی روایت به مثابه فرمی ادبی که هر کدام در جای خود می‌تواند مکمل خوبی برای کتاب حاضر باشد. از جمله کتاب‌های منتشرشده در بازه‌ی زمانی مذکور کتاب دانشنامه‌ی نظریه‌ی روایت راتلج[2] است؛ کتابی که به‌دقت گردآوری شده و جامع و ضروری است.

من تمامی این آثار و آثار منتشرشده‌ی پیش از بازه‌ی مذکور را هرمی واژگون می‌دانم. کتاب حاضر در رأس هرم مذکور جای می‌گیرد: تبادل بین ذهن و رسانه‌ی روایی که باعث رخداد روایت می‌شود. به همین خاطر، این کتاب ـ درست مانند ویراست نخستش ـ مروری بر رویکردهای مختلف به روایت نیست. بلکه تلاشی است برای این‌که هرآن‌چه از چگونگی تعامل میان مخاطبان و فرم‌های مختلف روایی می‌دانیم خواندنی کنیم و به کار ببندیم. به همین خاطر، این کتاب از عناصر هم‌پوشان و مشترک رویکردهای صورتگرا، خواننده‌محور، شناختی و بلاغی (که در قاعده‌ی این هرم واژگون هستند) استفاده می‌کند و بستر را برای هر رویکرد پذیرفتنی دیگری مهیا می‌سازد. هر جا که انسان باشد، روایت هم حضور دارد و اغلب در هر کاری که می‌کند روایت دخیل است، به همین دلیل این هرم دانش به سمت بالا و بیرون همواره رو به گسترش است.

---

1. *Le bourgeois gentilhomme*
2. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*

تغییر اساسی ویراست جدید در مقایسه با ویراست اول اضافه شدن دو فصل یازده و دوازده است که یکی درباره‌ی تمایز میان آثار داستانی و غیرداستانی است (روایت و حقیقت) و دیگری درباره‌ی انواع جهان‌آفرینی‌های روایت (فضای روایی). هر دوی این موضوع‌ها اخیراً در روایت‌پژوهی به بحث‌های داغی بدل شده و بیش از آن‌چه به نظر می‌آید در هم تنیده شده‌اند. در برخی از فصل‌ها نیز که احساس کردم برای روشن شدن موضوع مطالب بیش‌تری نیاز است یا جایی که نظرم تغییر کرده، مطالبی به متن اضافه کرده‌ام. در ویراست نخست، اسم برخی از مؤلفانی که از آثارشان بهره برده‌ام، از قلم افتاده بود که دلیلش یا سهل‌انگاری بوده یا به این خاطر که در زمان نوشتن ویراست نخست کل آثارشان را هنوز مطالعه نکرده بودم. اسامی مؤلفان مذکور بدین قرار است: فردریک آلداما،[1] جروم برونر،[2] لوبُمیر دولژال،[3] اِما کافالنوس،[4] یوری مارگُلین،[5] برایان مک‌هِیل،[6] آلن پالمر،[7] جیمز فلِن،[8] جان پی‌یِر،[9] مِیر اشتِرنبرگ[10] و لیزا زانشاین[11] ⋘

1. Frederick Aldama
2. Jerome Bruner
3. Lubomír Doležel
4. Emma Kafalenos
5. Uri Margolin
6. Brian McHale
7. Alan Palmer
8. James Phelan
9. John Pier
10. Meir Sternberg
11. Lisa Zunshine

فصل اول

روایت و زندگی

جهان‌شمولی روایت

وقتی به روایت فکر می‌کنیم، معمولاً ذهن‌مان به سمت‌وسوی هنر می‌رود؛ به سمت رمان‌ها، رزم‌نامه‌ها، قصه‌های عامیانه یا دست‌کم حکایت‌ها. ما قصه‌گویی را استعدادی ذاتی می‌دانیم. درست است که روایت ممکن است هنر باشد و هنر با روایت شکوفا می‌شود اما روایت چیزی است که همه‌ی ما ـ از هنرمند گرفته تا دیگران ـ در آن دست داریم. ما هرروزه و بارها روایت‌های گوناگونی می‌سازیم. از همان لحظه که واژه‌ها را کنار هم می‌چینیم در واقع دست به این کار می‌زنیم. به محض این‌که فعلی پس از فاعلی می‌آوریم، به احتمال زیاد وارد گفتمان روایی می‌شویم. کودکی جیغ می‌زند که «زمین خوردم» و در همین اثنا روایتی کوچک برای مادرش بازگو می‌کند، درست همان‌طور که من با گفتن همین جمله‌ی ناتمام روایتی متفاوت و کمی طولانی‌تر برای شما بازگو کردم که شامل بازگویی روایت آن کودک است: کودکی جیغ می‌زند که «زمین خوردم». اگر حضور روایت را تقریباً در تمامی گفتمان‌های انسان‌ها بپذیریم، دیگر تعجب نمی‌کنیم که چرا برخی نظریه‌پردازانْ

روایت را هم مثل زبان ویژگی مختص انسان می‌دانند. مثلاً فردریک جیمسون از «فرایند فراگیر روایت» سخن می‌گوید و آن را «کارکرد اصلی یا نمونه‌ی بارز جوهر ذهن انسان» توصیف می‌کند.(۱) ژان‌فرانسوا لیوتار[1] روایتگری را «فرم اثیری دانش عام» می‌خواند.(۲) فارغ از این‌که پس از بررسی دقیق، این ادعاها درست از کار در بیایند یا نه، مسلم است که ما آن‌قدر ناآگاهانه در روایت غرق شده‌ایم که گویی همگی استعدادش را از بدو تولد داشته‌ایم. شاید جامع‌ترین نوشته درباره‌ی جهان‌شمولی روایت در میان انسان‌ها، همان سطرهای آغازین مقاله‌ی برجسته‌ی رولان بارت درباره‌ی روایت (۱۹۶۶) باشد. بد نیست آن را به‌تفصیل در این‌جا بیاوریم:

> روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت در وهله‌ی نخست انواع شگرفی از ژانرهای مختلف است که خود این ژانرها در ساحت‌های مختلفی توزیع شده‌اند؛ گویی هر ساحت مستعد دریافت قصه‌های انسان باشد. روایت را می‌توان با زبان گفتاری و نوشتاری، با تصاویر ثابت و متحرک، با حرکات بدن و همچنین با آمیزه‌ای حساب‌شده از همه‌ی این ساحت‌ها رساند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، قصه، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، نمایش‌نامه، کمدی، پانتومیم، نقاشی (قدیسه اورسولا[2] اثر کارپاچو[3] را در نظر بگیرید)، شیشه‌نقشینه‌ها، سینما، کتاب‌های مصور، اخبار و مکالمات حضور دارد.
>
> علاوه بر این، ذیل تمام این فرم‌های تقریباً بی‌شمار، روایت در هر سنی، در هر مکانی و در هر جامعه‌ای حضورش قطعی است. روایت با تاریخ بشر آغاز شده و هیچ قومی بدون آن وجود نداشته است. تمام طبقه‌ها و تمام گروه‌های انسانی روایت‌های خودشان را دارند و تمام انسان‌ها با سابقه‌ی فرهنگی مختلف و حتی متضاد از آن بهره می‌برند. روایت ورای تمایز میان ادبیات خوب و بد، پدیده‌ای

---

1. Jean-François Lyotard 2. *Saint Ursula* 3. Carpaccio

بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است. روایت همه‌جا هست، درست مانند خود زندگی.(۳)

حق با رولان بارت است. مسلم است که ژانرهای روایی مختلفی (از جمله رمان، شعرحماسی، داستان کوتاه، رزم‌نامه، تراژدی، کمدی، نمایش لوده‌بازی، چکامه، وسترن و غیره) وجود دارد و روایت است که ساختار کلی آن‌ها را شکل می‌دهد. ما این‌ها را روایت می‌خوانیم و انتظار داریم قصه‌ای برایمان تعریف کنند.

اما اگر نگاهی دقیق‌تر به هر کدام از ژانرهای به‌اصطلاح غیرروایی بیندازیم (مثلاً شعر غنایی که عمدتاً فرمی ایستا در نظر گرفته می‌شود؛ به این معنا که احساسی منفرد و نه خط داستانی برآن حاکم است)، باز هم ردپای روایت را می‌یابیم. بن جانسون[1] در مطلع شعر نغمه‌ای برای سیلیا[2] می‌نویسد «به سلامتی‌ام بنوش، لیک با چشمانت» و همین تک‌مصرع نشان از طرح‌ریزی خرده‌روایتی دارد: «به من نگاه کن» در لفاف خرده‌روایتِ دیگر «به سلامتی من بنوش» پوشیده شده است؛ خرده‌روایتی که مانند استعاره عمل می‌کند.

به سلامتی‌ام بنوش، لیک با چشمانت / من هم سلامت می‌دهم با چشمانم / یا که فقط بوسه‌ای بزن برجام / تا دیگر سراغی از مِی نگیرم / عطشی که از روح برخیزد / شرابی روحانی می‌طلبد / اگر مِی بهشتیِ ژُوه[3] نیز نصیبم می‌شد / باز هم مِیِ تو را می‌طلبیدم / برایت دسته‌گل سرخی فرستادم / نه از آن رو که بگویم دوستت دارم / که امید بسته بودم پژمرده نشود / اما تو برآن نفسی دمیدی / و بازش گرداندی / وقتی بشکفد یقین دارم / که رایحه‌ی تو را خواهد داشت / و نه بوی گل.

این شعری است که به بیان حسی قوی و عشقی زمینی (با رگه‌های کنایه و طنز) اختصاص دارد اما دو موقعیت روایی کلیت ساختار این شعر را تشکیل می‌دهد.

---

1. Ben Jonson 2. *Song: To Celia*

۳. Jove: همان ژوپیتر، خدای خدایان در اسطوره‌های یونانی است.

اولی مجموعه‌ای از خرده‌روایت‌های شرطی است، شامل نگاه کردن، بوسیدن و نوشیدن. دومی که از میانه‌ی شعر آغاز می‌شود، قصه‌ی مفصل‌تری از گل‌هایی را تعریف می‌کند که فرستاده شده، نفسی بر آن‌ها دمیده شده، بازگردانده شده و اکنون شکفته‌اند و رایحه‌ی معشوق را با خود دارند.

قابلیت روایی در کودکان سه یا چهارساله پدیدار می‌شود، یعنی از زمانی که کودک اسم و فعل را کنار هم می‌چیند.(۴) پدید آمدن چنین قابلیتی تقریباً همزمان است با اولین خاطراتی که بزرگ‌سالان از کودکی‌شان به خاطر می‌آورند. همین تقارن باعث شده برخی ادعا کنند که خود حافظه به قابلیت روایی وابسته است. به عبارت دیگر، تا زمانی که روایت به مثابه استخوان‌بندی به حافظه‌مان شکل ندهد، هیچ ذهنیتی از خودمان نداریم. اگر این‌گونه باشد، بنا به گفته‌ی پیتر بروکس «تعریف ما از انسان بودن‌مان وابسته به قصه‌هایی‌ست که درباره‌ی زندگی خودمان و جهان‌مان می‌گوییم. ما نمی‌توانیم در رؤیاها، خیال‌پردازی‌ها، یا تصورات بلندپروازانه‌مان از تحمیل خیال‌انگیز فرم بر زندگی‌مان گریزی بیابیم.»(۵) استعداد روایی آن‌چنان فراگیر و جهان‌شمول است که برخی مجدّانه معتقدند که روایت «ژرف‌ساخت» است، یعنی استعدادی انسانی که در ذهن‌های ما کار گذاشته شده، درست همان‌طور که برخی زبان‌شناسان معتقدند استعدادِ دستور زبان، ذاتیِ انسان‌هاست.(۶) پل اُسترِ[1] رمان‌نویس زمانی نوشت «نیاز کودک به قصه همان‌قدر ضروری است که نیاز او به غذا.»(۷) هر کس کتاب داستان برای کودکی خوانده باشد یا این‌که کودکی را به سینما برده باشد و توجه شیفته‌وارش به پرده‌ی سینما را تماشا کرده باشد، بعید است باور کند عطش روایت در انسان اکتسابی است و در ژن‌هایمان مکتوم نیست.

روایت و زمان

منشأ عطش روایت در انسان هرچه باشد (چه ذاتی باشد، چه آموختنی یا ترکیبی

---

1. Paul Auster

پیچیده از این دو)، باز هم به این پرسش می‌رسیم که «روایت چه سودی به حال ما دارد؟» نخستین پاسخ این است که روایت برای ما کارهای بسیاری انجام می‌دهد که در فصل‌های آتی به برخی از آن‌ها خواهیم پرداخت. اما اگر قرار باشد فقط یک پاسخ به این پرسش بدهیم، محتمل‌ترین پاسخ این است که روایت برای گونه‌ی انسان روشی بنیادین است تا بتواند درک خود را از زمان سامان بدهد. ظاهراً این استعداد ذاتی مزایای بسیاری دارد. از لحاظ تکاملی نیز کاملاً منطقی است. ما تنها گونه‌ی روی زمین هستیم که هم از زبان برخورداریم و هم به گذر زمان آگاه‌ایم؛ در نتیجه منطقی است که از سازوکاری برای بیان این آگاهی نیز بهره‌منده باشیم.

البته راه‌های دیگری برای سامان‌بخشی به زمان و بیان آن نیز وجود دارد. در زمانه‌ی ما، رایج‌ترینِ این راه‌ها استفاده از زمان‌سنج‌های مکانیکی است: ساعت دیواری یا مچی. اما ساعت‌های مکانیکی از قرون وسطی به این سو به کار می‌روند. پیش از آن، اندازه‌گیری زمان حدودی بود و نه دقیق. البته همان زمان هم شیوه‌های غیرروایی موثقی وجود داشت (که امروزه نیز وجود دارد و همیشه وجود خواهد داشت): حرکت خورشید، حالت‌های ماه، توالی فصل‌ها و چرخه‌ی فصلی که آن را سال می‌نامیم. این حالت‌های سامان‌بخشی به زمان نیز ـ همچون ساعت ـ انتزاعی‌اند، به این معنا که شبکه‌ای از بازه‌های زمانی منظم برایمان فراهم می‌کنند تا رخدادها را در آن‌ها جای دهیم. در مقابل، روایت این فرایند را واژگون می‌کند، یعنی اجازه می‌دهد خود رخدادها زمان را منظم کنند. وقتی کودکی جیغ می‌زند که «زمین خوردم» به چیزی شکل می‌بخشد که برحسب ساعت مکانیکی احتمالاً حدود یک ثانیه به طول انجامیده. در واقع، آن کودک بخشی از زمان را انتخاب می‌کند که شامل افتادن و زمین‌خوردنش است. این‌گونه است که به قول پل ریکور، زمان از آنِ انسان می‌شود: «زمان هنگامی تبدیل به زمان انسانی می‌شود که براساس شیوه‌ی روایت سامان می‌یابد. به همین ترتیب، روایت نیز هنگامی معنادار می‌شود که نشان‌دهنده‌ی خصایص وجود زمانمند باشد.»(۸)

اگر مثال‌مان را کمی گسترش دهیم، می‌توانیم ببینیم که چه آزادانه می‌شود از روایت برای شکل دادن به زمان برحسب اولویت‌های انسانی خود استفاده کرد:

کودک زمین خورد. پس از مدتی بلند شد و دوید تا این‌که در نهایت مادرش را دید و زد زیر گریه. کودک جیغ زد «زمین خوردم.» مادرش گفت «عیب نداره عزیزم. حتماً دردت گرفت.»

در این جا زمان متشکل از توالی رخدادهایی است که ظاهراً مثل حلقه‌های زنجیر به هم متصل‌اند: افتادن، بلند شدن، دویدن، دیدن مادر، زدن زیر گریه، چیزی که کودک گفت و چیزی که مادرش گفت. اگر بخواهیم این سلسله رخدادها را با اعداد صحیح زمان ساعت (با کمک خط چین) نشان بدهیم، به چیزی شبیه به این خواهیم رسید:

کودک زمین خورد.

پس از مدتی بلند شد و دوید،

تا این‌که در نهایت مادرش را دید

و زد زیر گریه. کودک جیغ زد «زمین خوردم.» مادرش گفت

«عیب نداره عزیزم. حتماً دردت گرفت.»

کنار هم چیدن این دو نوع زمان تفاوت بین‌شان را روشن می‌کند. زمان ساعتی ـ مانند سایر شکل‌های زمان‌های انتزاعی یا منظم ـ همواره به خودش ارجاع می‌دهد، در نتیجه همیشه صحبت از ثانیه یا مضرب‌ها (دقیقه‌ها و ساعت‌ها) و کسرهایی از آن (نانوثانیه‌ها) است. در مقابل، مقیاس زمان روایی رخدادها یا اتفاق‌ها هستند. زمان ساعتی الزاماً با بازه‌های منظم زمانی مشخص شده، در صورتی که طول زمان روایی لزوماً مشخص نیست. مثلاً در روایت کوتاه بالا، می‌توانیم صرفاً با اضافه کردن جزییات، کل این روند را کُند کنیم و زمان را کش بدهیم:

کودک زمین خورد. همان‌جا نشست. چشمانش وحشت‌زده بود و لب پایینش می‌لرزید. زانویش را مالید. خون می‌آمد؟ نه، اما پوستش خراشیده شده بود. مادرش کجا بود؟ با احتیاط بلند شد و دوید...

ما زمان ساعتی به رخدادها اضافه نکردیم، بلکه زمان روایی به آن‌ها افزودیم. به این معنا که پیچیدگی روایی بیش‌تری به گذر زمان افزودیم. این پیچیدگی بابت انباشت رخدادهاست. گویی به درون عبارت «بعد از مدتی بلند شد» نفوذ کردیم و همان‌جا ماندیم تا رشته‌ای از رخدادهای خرد را مشاهده کنیم. برعکس، می‌توانیم کاری کنیم که زمان روایی مثل برق و باد بگذرد:

مادرش گفت «عیب نداره عزیزم. حتماً دردت گرفت.» در ماه‌های بعد هم کودک بارها به زمین می‌خورد اما کم‌کم اعتمادبه‌نفسش بیش‌تر شد و در نهایت دیگر زمین نخورد. وقتی بزرگ شد، به هر جای شلوغی که وارد می‌شد، راه رفتن باصلابتش توجه افراد دیگر را به خود جلب می‌کرد، افرادی که به ذهن‌شان هم خطور نمی‌کرد این همان دختربچه‌ای است که زمانی دائم زمین می‌خورد.

در این‌جا با ساختار روایی دیگری طرف هستیم که سال‌هایی متمادی را در بر می‌گیرد. در واقع در این‌جا زمان تبدیل می‌شود به کاهش مداوم زمین خوردن‌ها و فراگرفتن تعادل در راه رفتن، و در عین حال تمام اتفاقات متعدد زندگی روزمره‌ی این کودک/زن از نظر دور نگه داشته می‌شود. با چند چرخش قلم، اکنون زمان به شکل تاریخچه‌ی فراگرفتن درست راه رفتن درآمد.

این مثال تا حدی نشان می‌دهد که زمان روایی چه‌قدر سیال است. البته لازم است به این نکته نیز توجه داشته باشیم که این شیوه‌ی بیان زمان به طریقی نقطه‌ی مقابل بسیاری از شیوه‌های زمان انتزاعی یا منظم است، اما نمی‌شود آن را یکسره از زمان منظم جدا کرد. توجه داشته باشید که در مثال بالا نیز من از عبارت «ماه‌های بعد» استفاده کردم، یعنی به بازه‌ای سی‌روزه متوسل شدم که برای همه‌ی ما آشناست. پس در روایت، اتفاقات به زمان شکل می‌دهند و بر ادراک ما از آن مؤثرند، اما نظم

و قاعده‌ی زمان انتزاعی نیز ناگزیر در شکل‌گیری زمان نقش دارد و این نظم و قاعده بخش اساسی زندگی ما را شکل می‌دهد. هر دوی این دو زمان‌ها ـ دست‌کم تا جایی که تاریخ به آن دسترسی دارد ـ با ما بوده‌اند. ما همواره به چرخه‌های مکرر خورشید و ماه و فصل‌ها آگاه بوده‌ایم و در عین حال همواره زمان را به مثابه توالی رخدادها ـ یعنی روایت‌های مختلف ـ شکل داده‌ایم. این توانایی منحصربه‌فرد کنترل زمان که تنها در چنته‌ی انسان‌هاست، فواید مختلفی برایمان داشته و خواهد داشت. اما صرف داشتن این توانایی نیز لذت‌بخش است. جِی. ام. کوئتسی[1] ـ نویسنده‌ی اهل آفریقای جنوبی ـ این ایده را به‌خوبی شرح می‌دهد:

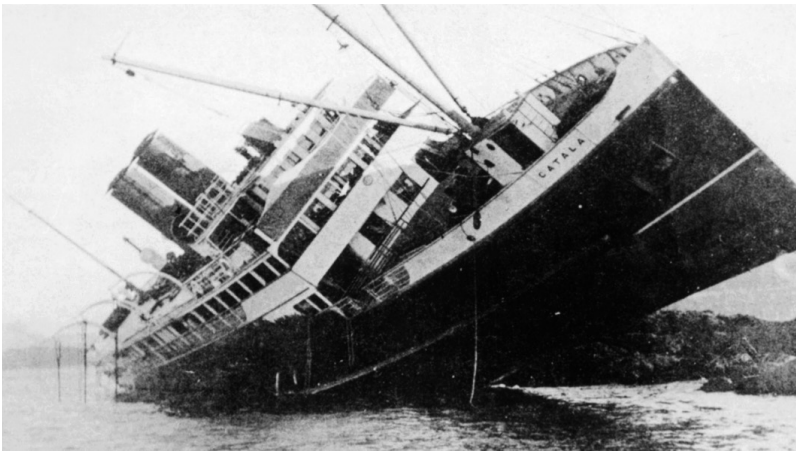
> دو چیز برای خوانندگان هیجان‌انگیز است. یکی تجربه‌ی انباشتن زمان و چگال کردن نقاط پراهمیت سیر وقایع قصه؛ و دیگری رقیق کردن و نادیده گرفتن یا رد شدن از دوره‌های بی‌اهمیت زمان ساعتی یا تقویمی. در واقع، شاید لذت بردن از روایت در دل همین بازی با زمان نهفته باشد. در نوشتن و تجربه‌ی نوشتن، همین خم کردن و تاب دادن زمان و در کل بودن در جایگاهی که دلالت ـ یا اراده‌ی معطوف به دلالت ـ کنترل زمان را در دست می‌گیرد، مسلماً لذت تسلط (یا شاید بهره‌مندی از قدرت مطلق) را در پی خواهد داشت.(۹)

ادراک روایی

روایت آن‌چنان با ادراک زمان‌محور ما از جهان آمیخته که در عمل جزیی از شیوه‌ی نگرش ما شده است. برایان دی‌پالمای[2] فیلم‌ساز این نکته را به شیوه‌ای افراطی‌تر بیان کرده: «انسان‌ها تا وقتی جهان پیش رویشان در قالب روایت در نیاید، آن را درک نمی‌کنند.»(۱۰) حتی وقتی ما به چیزی همچون تصویر که ایستا و کاملاً مکان‌مند است می‌نگریم، باز هم آگاهی روایی‌مان نقش خودش را ایفا می‌کند. آیا می‌توان تصاویر زیر را «خواند» و از ساختاربندی روایی دوری جست؟

---

1. J. M. Coetzee 2. Brian De Palma



شاید نتوانیم قصه‌ای کامل و روشن و با جزییات بسیار از این تصویر دریابیم (طوفانی به پا می‌شود، یک کشتی غرق می‌شود و به گل می‌نشیند)، اما مسلماً ما فقط یک کشتی نمی‌بینیم، بلکه «غرق شدن» آن را نیز می‌بینیم. به بیان دیگر، وضعیت حال حاضر این تصویر حسی مبهم از زمان گذشته را ـ به‌ویژه از جنس زمان روایی ـ القا می‌کند. این زمان متشکل است از توالی رخدادهایی ناگزیر که منجر به چیزی می‌شوند که پیش چشمان‌مان است. این گرایش انسانی به تحمیل زمان روایی به صحنه‌های ایستا و ساکن ظاهراً دست ما نیست، درست مانند سایر واکنش‌های غیرارادی انسان. ما نه‌تنها می‌خواهیم بدانیم چه چیزی آن‌جاست، بلکه می‌خواهیم بدانیم چه اتفاقی افتاده است.

هنرمندان اغلب از این گرایش ذاتی بهره برده‌اند. در دوران رنسانس، به تصویر کشیدن لحظه‌ای از قصه‌های اساطیری یا کتاب مقدس رایج بود. در نقاشی صفحه‌ی بعد که اثر رامبراند است، ما سیر وقایع را هنگام وقوع‌شان مشاهده می‌کنیم. این نقاشی قصه‌ای از عهد عتیق درباره‌ی ضیافت بلشازار[1] در کتاب دانیال نبی (فصل پنجم) را به تصویر می‌کشد.

---

1. Belshazzar

رامبراند، ضیافت بلشازار (۱۶۳۵)

بلشازار ـ آخرین پادشاه بابل ـ ضیافت مفصلی ترتیب داد و دستور داد ظرف‌های زرینی را که پدرش ـ بخت النصر ـ از معبد اورشلیم به غنیمت گرفته بیاورند و پر از شراب کنند. در گرماگرم ضیافت، وقتی شاه‌دخت‌ها و همسران و سوگلی‌هایش مشغول نوشیدن از ظرف‌ها و جام‌های مقدس هستند، ناگهان دستی از آسمان ظاهر می‌شود و کلماتی رمزآلود به زبان آرامی روی دیوار می‌نویسد («Mene mene tekel upharsin»). بلشازار وحشت‌زده می‌شود. در نهایت دانیال نبی را فرا می‌خواند تا این واژه‌ها را معنی کند و او آن‌ها را این‌طور معنی کرد: «تو در ترازوی الهی قرار داده شدی و نقصانت نمایان شد.» همان شب داریوش بابل را فتح می‌کند و بلشازار کشته می‌شود. رامبراند در نقاشی‌اش، نقطه‌ی اوج این روایت را انتخاب کرده؛ یعنی لحظه‌ای که بلشازار (که کم‌تر از بیست‌وچهار ساعت از عمرش باقی مانده) چشمش به دست‌نوشته‌ی روی دیوار می‌افتد. در این نقاشی انگار همه چیز در حال حرکت است، از نگاه وحشت‌زده‌ی بلشازار گرفته تا شرابی که از ظرف بیرون می‌ریزد و

سوگلی‌هایی که مبهوت کلمات روی دیوار شده‌اند. ما تمام این‌ها را در بافت یک قصه‌ی در شرف وقوع در می‌یابیم.

اما حتی اگر قصه‌ی نقاشی را هم ندانیم، همچنان در آن به دنبال قصه هستیم. ما الگوهای روایی بسیاری در ذهن داریم و هنرمند با دانستن این موضوع می‌تواند هر کدام از این الگوها را فعال سازد. با نگاه کردن به نقاشی زیر که اثری است از میشل گارنیه،[1] آیا لازم است از خود بپرسیم چه اتفاقی در حال وقوع است؟

میشل گارنیه، مقاومت خوشایند (۱۷۹۳)

ظاهراً ما هنگام درک این نقاشی، بلافاصله سعی می‌کنیم برای پرسش بالا پاسخی بیابیم. شاید هیچگاه نفهمیم هویت این افراد چیست یا این‌که چه قصه‌ای پشت

1. Michel Garnier

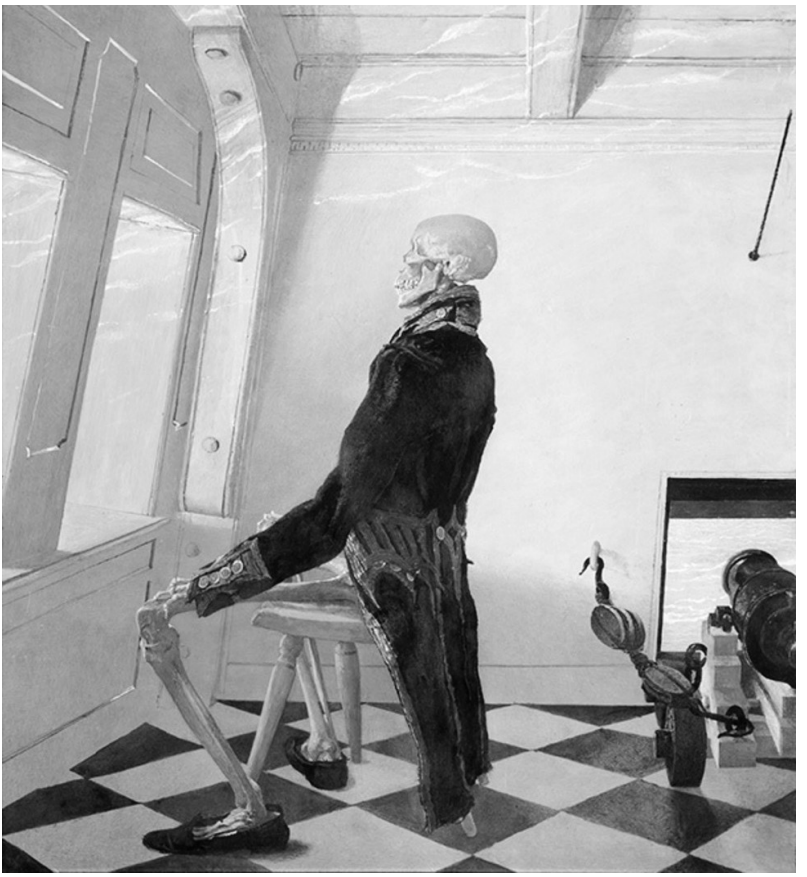
این تصویر است اما بدون تردید در حافظه‌مان فرمول‌هایی روایی داریم که بلافاصله دست به کار می‌شوند و جاهای خالی قصه را برایمان پر می‌کنند. در دست راست زن جوان آرشه‌ی ویولن است و این نشان می‌دهد که مشغول نواختن سازش بوده است. این‌که او هنوز آرشه را در دست دارد به ما می‌گوید که اتفاقات سریعی در حال وقوع است. مرد جوان اکنون لباس او را چنگ می‌زند و ملتمسانه نگاهش می‌کند، پس درمی‌یابیم وقتی چند لحظه‌ی پیش زن جوان مشغول نواختن بوده، چه چیزی در دل مرد جوان می‌گذشته. ما در ذهن‌مان انتظاراتی نیز درباره‌ی چگونگی پیشروی قصه داریم. اما در این لحظه‌ی خاص با احتمالات گوناگونی مواجه‌ایم، درست مانند وقتی که به میانه‌ی یک قصه‌ی خوب می‌رسیم. زن ممکن است موفق شود مرد را پس بزند. حتی شاید با آرشه‌اش به او ضربه‌ای بزند تا او را سر عقل بیاورد و خجالت‌زده کند. از آن طرف، شاید زن خواسته یا ناخواسته تسلیم بشود. بخشی از قدرت این نقاشی ناشی از همین عدم قطعیت است.

همین اشتیاق به روایت‌پردازیِ آن‌چه می‌بینیم باعث می‌شود نقاشان بتوانند مخاطبان‌شان را سرگرم یا گاه سردرگم کنند. دست‌کم بخشی از تأثیر نقاشی دکتر سین[1] اثر اندرو وایِت[2] ناشی از تلاش آنی ماست برای این‌که نقاشیِ پیش چشم‌مان را نه‌تنها در بُعد مکان، بلکه در بُعد زمان نیز قرار دهیم.

می‌توانید روایتی سر هم کنید که عناصر نامتعارف این تصویر را به طور کامل توضیح دهد؟ مثلاً چه اتفاقی برای جوراب و شلوار این اسکلت افتاده؟ روی زمین اثری از آن‌ها نیست. وقتی می‌نشست، لباسش را کامل نپوشیده بود؟ اگر همین‌طور است، دلیلش چیست؟ شاید هم با موجودی طرف‌ایم که طعم پوسیدن و زوال را نچشیده؟ آیا این تصویر یک اسکلت جان‌دار نیست؟ راستی، دکتر سین کیست؟ مسلماً بخش عمده‌ای از تأثیر این نقاشی ناشی از آن است که ادراک روایی ما را برمی‌انگیزد اما آن را ارضا نمی‌کند. می‌توانیم این امر را «مخمصه‌ی روایی» بنامیم.

---

1. *dr syn* 2. Andrew Wyeth

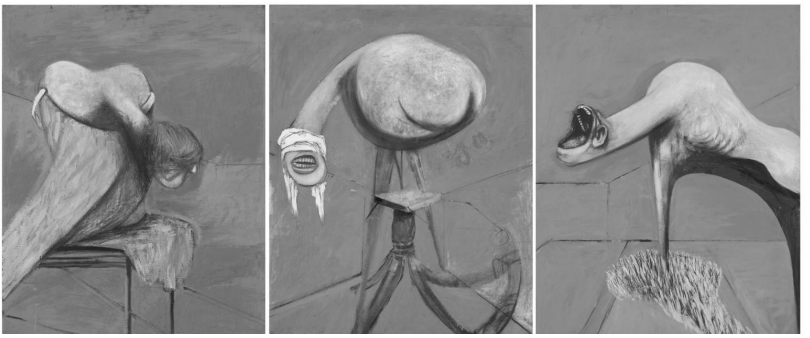


≫ اندرو وایِت، دکتر سین (۱۹۸۱)

نقاشی‌هایی از جنس سه طرح فیگور بر پای صلیب[1] (۱۹۴۴) اثر فرانسیس بیکن[2] واکنش‌های روایی ما را بیش‌تر در مخمصه می‌اندازند. اگر بخواهیم واکنش ذهنی‌مان را هنگام دیدن این نقاشی‌ها بکاویم، یکی از چیزهایی که درمی‌یابیم این است که چه‌طور برخی پرسش‌های روایی خاص در ذهن‌مان شکل می‌گیرد اما به هیچ درک روشنی از آن‌چه می‌بینیم دست نمی‌یابیم.

---

1. *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*
2. Francis Bacon



فرانسیس بیکن، سه طرح فیگور بر پای صلیب (۱۹۴۴)

مثلاً نشانه‌های واضحی از رنج بسیار وجود دارد اما هیچ نشان روشنی از علت رنج یا دلیلی برای آن وجود ندارد. چه شکنجه‌ای در جریان است؟ آیا این آدم‌ها (اصلاً آدم هستند؟) دارند مجازات می‌شوند؟ مگر چه کار کرده‌اند؟ میزها به چه کار می‌آیند؟ نقش رومیزی چیست؟ آن پارچه چشم‌بند است یا زخم‌بند؟ ما مشتاقیم بدانیم چه اتفاقی در حال وقوع است، هر قدر هم حقیقت تکان‌دهنده باشد. ما ناخودآگاه سعی می‌کنیم این صحنه را با جای دادنش در چارچوب روایتی درک کنیم که در جریان است. در عین حال، بخشی از قدرت این نقاشی ناشی از آن است که عطش روایی برانگیخته‌ی ما را فرو نمی‌نشاند. تجربه‌ی عدم قطعیت ـ یعنی اشتیاق به دانستن و منع شدن از دستیابی به آن ـ خود نوعی رنج است. همین امر به طور مبهمی رنج جانکاهی را باز می‌تاباند که این تصاویر نشانش می‌دهند.

به طور خلاصه، ما به هر جای این جهان که نگاه می‌کنیم، سعی می‌کنیم آن چه را می‌بینیم نه‌تنها در بُعد مکان که در بُعد زمان نیز درک کنیم. روایت همین ادراک را برایمان به ارمغان می‌آورد. به ما چیزی می‌دهد که می‌توانیم نامش را «اَشکال زمان» بگذاریم. به همین خاطر، ادراک روایی ما همواره آماده‌ی برانگیخته شدن است تا در مواجهه با حتی ایستاترین و بی‌حادثه‌ترین صحنه‌ها هم برایمان قاب یا زمینه فراهم کند. بدون فهم روایت، اغلب حس می‌کنیم آن چه را می‌بینیم درک نمی‌کنیم و در نتیجه نمی‌توانیم معنایش را دریابیم. درک معنا و درک روایت بسیار به هم نزدیک‌اند و جالب این‌جاست که هم نقاشی‌های وایِت و هم بیکن توجه ما

را به همین نکته جلب می‌کنند. این‌گونه نقاشی‌ها واکنش روایی ما را در مخمصه می‌اندازند و عطش‌مان را برای دریافت معنا از تصاویر ناکام می‌گذارند.

اما روابط بین روایت و معنا بسیار عمیق‌تر از این‌هاست و در این کتاب بارها به این موضوع خواهیم پرداخت. هِیدِن وایت در کتاب محتوای فرم[1] به این موضوع اشاره کرده است که واژه‌ی روایت در زبان انگلیسی (narrative) از ریشه‌ی سانسکریتِ «gna» و به معنای «دانستن» است. این ریشه از طریق واژه‌های لاتینی به زبان انگلیسی امروزه راه یافته که به معنای «دانستن» (gnarus) و «گفتن» (narro) هستند.(۱۱) این ریشه‌شناسی هر دو جنبه‌ی روایت را در بر دارد. روایت ابزاری همگانی است برای دانستن و همچنین گفتن، یعنی برای کسب معرفت و همچنین بیان آن. به‌علاوه، این معرفت الزاماً ایستا نیست. روایت می‌تواند ابزاری باشد که تفکر فعال را به کار می‌اندازد و به ما در حل مسائل کمک می‌کند، حتی وقتی درباره‌ی آن‌ها فقط حرف می‌زنیم یا چیزی می‌شنویم. اما در پایان باید به این نکته توجه داشته باشیم که از روایت می‌توان برای دادن اطلاعات اشتباه نیز استفاده کرد. می‌توان از آن برای گمراه کردن استفاده کرد. روایت حتی می‌تواند ما را به انجام کارهای ناشایست تشویق کند. این موضوع مهم را نباید نادیده گرفت≪

1. *The Content of the Form*