در باب داستان

کارنی، ریچارد، ۱۹۵۴ - م Kearney, Richard
در باب داستان / ریچارد کرنی؛ ترجمهٔ سهیل سمّی. - تهران: ققنوس، ۱۳۸۴.
۲۲۴ ص.: جدول، نمودار.
ISBN 964-311-587-9
عنوان اصلی:
On Stories
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
نمایه.
۱. نثر - تاریخ و نقد. ۲. روایتگری. الف. سمی، سهیل، ۱۳۴۹ - ، مترجم.
ب. عنوان.
PN ۳۳۵۳ / ۲ د ۲ د ۸۰۹
۱۳۸۴
کتابخانه ملی ایران ۸۴-۱۱۶۷۷م

در باب داستان

ریچارد کرنی

ترجمهٔ سهیل سُمّی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

On Stories

Richard Kearney

All Rights Reserved

Authorised translation

From English language edition published by

Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

© حق نشر فارسی این کتاب را انتشارات راتلج
به انتشارات ققنوس واگذار کرده است.
تمام حقوق محفوظ است.

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۶۶۴۰۸۶۴۰

* * *

ریچارد کرنی

در باب داستان

ترجمهٔ سهیل شفق

چاپ دوم

۲۷۵ نسخه

۱۴۰۲

چاپ پاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۶ ـ ۵۸۷ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978-964-311-587-6

Printed in Iran

۱۵۰۰۰۰ تومان

فهرست

مقدمه ۷

بخش اول: خاستگاه داستان کجاست؟

۱. خاستگاه داستان کجاست؟ ۱۱

بخش دوم: سه شرح حال: دِدالوس، دورا، شیندلر

۲. از تاریخ تا داستان: مورد استیون دِدالوس ۲۷

۳. داستان از آنِ کیست؟ مورد دورا ۴۳

۴. شهادت در پیشگاه تاریخ: مورد شیندلر ۶۱

۵. تناقض نهفته در شهادت ۷۷

بخش سوم: روایت‌های ملی روم، بریتانیا، آمریکا

۶. مقدمه ۹۵

۷. اسطوره‌های پیدایش روم: آنیاس و رومولوس ۱۰۱

۸. بریتانیا و ایرلند: قصهٔ دوقلوهای سیامی..... ۱۱۰
۹. آمریکا و «دیگران»: داستان‌های مرزی ۱۲۱
۱۰. نتیجه: عبور از مرزها..... ۱۳۹

بخش چهارم: مسائل روایت

۱۱. روایت مهم است ۱۴۷
یادداشت‌ها..... ۱۸۳
نمایه ۲۲۱

مقدمه

در این‌جا با امتنان از کسانی یاد می‌کنم که نخستین بار مرا با حیات و عالم داستان آشنا کردند. پدربزرگم، جرج، که هر بار به خانهٔ دوران کودکیمان می‌آمد، داستان هفت بچهٔ کوچک را برایم تعریف می‌کرد. مادربزرگم، دلیا، که بارها و بارها داستان‌های مهرانگیز رمانس بالین روب را در اتاق خواب زیر شیروانی، که بعد از مرگ پدربزرگم آن را احیا کرد و تا دوازده سال بعد، هنگام مرگ خودش آن را ترک نکرد، برایم تعریف می‌کرد. پدرم، کوین، را نیز به یاد می‌آورم، که بعد از آگاهی از این‌که مادربزرگم به دلیل مشکل قلبی چند ماه بیش‌تر زنده نیست، او را آورد تا با ما زندگی کند، اما خودش نیز داستان‌گوی بزرگی بود ــ گرچه جراحی پرمشغله بود. داستان او مربوط به جک دوریِ اسرارآمیز بود و ده ثانیه بیش‌تر طول نمی‌کشید: «داستانی در مورد جک دوری براتون می‌گم... (مکث)... و این بود داستان ما.» شش خواهر و برادرم و من مسحور این داستان که میانه‌ای نداشت می‌شدیم و سعی می‌کردیم از پدرمان حرف بکشیم. از مادرم، آن، نیز متشکرم که هر شب قبل از خواب، برایمان داستان می‌خواند (وهر بار که داستان مورد علاقه‌اش، «شاهزادهٔ خوشبخت»، را برایمان می‌خواند می‌گریست). در نسل جدید نیز از دو دختر زیبایم، سیمونه و سارا، متشکرم که تا داستان دوازده بچهٔ کوچولو یا رمانس

بالین روب یا «جک دوری» یا «شاهزادهٔ خوشبخت» یا داستان‌های دیگر را برایشان نمی‌خواندم، نمی‌خوابیدند.

از ویراستارانم، تونی بروس، مونا کوگالی و سیمون کریچلی نیز به خاطر راهنمایی‌ها و تشویق‌هایشان متشکرم، و آن دوستان و همکارانی که متن حروفچینی شده را خواندند و نظرات مفیدی دادند: کوین ولان، پل فرینی، سوزان براون، دیوید وود، ویلیام دزموند، دیوید راسموسن، جان کلیری و چارلز گینیون. و سرانجام از صمیم قلب از دانشجویانم در کالج بوستون و دانشگاه دوبلین به خاطر حمایت و تشویقشان متشکرم، به خصوص جان مانوساکیس، مَت پِلتیِر، برایان پلتونن و باب ارلواین.

باید از خوانندگانم به خاطر یادداشت‌های زیادم عذرخواهی کنم. من برای رعایت انسجام این مجموعه آثار، از فنی کردن این متن حذر کرده‌ام تا متن اثر برای خوانندگان غیرمتخصص قابل درک باشد. تنها کسانی که در پی منابع آکادمیک‌تر هستند، می‌توانند از پانوشت‌ها استفاده کنند. نیز متأسفم که خوانش و رویکرد سیاسی‌ام نسبت به داستان‌های سینمایی «غریبه‌ها» در بخش ۳ باعث شده که از ابعاد هنری آن‌ها غافل بمانم. امیدوارم که تأکیدم بر قدرت‌های شعر گونهٔ داستان‌گویی در بخش‌های دیگر کتاب جبران این کاستی را بکند. چون معتقدم که اگر روایت گاه مستلزم تفسیر نقادانه و نظری است، همچنین ما را با جادوی ناب تخیل مسحور می‌کند.

بخش اول

خاستگاه داستان کجاست؟

۱

خاستگاه داستان کجاست؟

اگر این سحر و جادوست، بگذار هنری باشد موجّه چون خوردن.
داستان زمستانی

داستان گفتن برای انسان کاری اساسی چون خوردن است. در واقع، حتی اساسی‌تر نیز هست، چون غذا فقط ما را زنده نگه می‌دارد، اما داستان به زندگیمان ارزش می‌بخشد. داستان به شرایط ما صبغه‌ای انسانی می‌دهد.

این حقیقت از همان نخستین مراحل طلیعهٔ تمدن غرب درک شد. هزیود به ما می‌گوید که چگونه برای شرح هستی جهان و حضور ما در آن، اسطوره‌های بنیادین[1] (mythos در زبان یونانی به معنای «داستان» است) خلق شد. اسطوره‌ها داستان‌هایی بودند که مردم برای یکدیگر تعریف می‌کردند تا از این راه خود را به خویش و به دیگران معرفی کنند. اما ارسطو نخستین کسی بود که این نگرش را به دل قالبی فلسفی ریخت؛ او در فن شعر[2] چنین استدلال کرد که هنر داستان‌گویی ــ به معنای تقلید و پیرنگ‌دار کردنِ کنش انسان ــ خالق جهانی مشترک است. خلاصه این‌که ما تنها هنگامی به عامل‌های تمام‌عیار تاریخمان بدل می‌شویم که اتفاقات نامنظم و آشفته به داستان بدل و از این راه به یاد سپردنی شوند. این تاریخی شدن متضمن گذار از جریان

1. founding myths 2. *Poetics*

حوادث به یک جامعهٔ اجتماعی یا سیاسی معنادار است ــ چیزی که ارسطو و یونانیان پولیس[1] می‌نامیدند. بدون گذار از طبیعت به روایت و تبدیلِ زمانِ سپری شده به زمانِ عینی و متجلی شده‌ای که در قالب زبان بیان شده باشد، نمی‌توان گفت که آیا حیاتِ صرفاً بیولوژیکی (zoe) می‌تواند به حیاتی حقیقتاً انسانی (bios) بدل شود یا خیر. همان‌گونه که هانا آرنت،[2] متفکر قرن بیستم، گفته است: «خصلت عمده زندگی انسان به طور اخص... این است که همواره مالامال از حوادثی است که در نهایت می‌توان آن‌ها را در قالب داستان تعریف کرد... . به قول ارسطو، این زندگی یا bios، متمایز از zoe، نوعی کنش (praxis) است.»(۱)

آنچه در سطح تاریخ جمعی کارکرد دارد، در سطح تاریخ فردی نیز کارکرد دارد. وقتی کسی از شما می‌پرسد که هستید، شما داستان خود را تعریف می‌کنید. یعنی شرایط فعلی خود را تحت‌الشعاع خاطرات گذشته و پیش‌بینی‌های آیندهٔ خود تعریف می‌کنید. شما موقعیت فعلی خود را در سایه موقعیت پیشین و آتیِ خود تفسیر می‌کنید. و از این طریق، از خود هویتی روایی ارائه می‌کنید که ظرف یک عمر دوام می‌آورد و انسجام می‌یابد. این همان چیزی است که دیلتای، فیلسوف آلمانی، گرد آمدن یک زندگی[3] (*Zusammen hang des Lebens*) می‌نامید، به معنای هماهنگ و موزون شدن وجودی که در غیر این صورت، در خلال زمان پخش و پراکنده می‌شد. به این ترتیب، داستان‌گویی از طریق تغییر زمان از گذرِ بی‌روحِ لحظاتِ گسسته به یک الگو، پیرنگ یا mythos (داستان)، به زمان جنبه انسانی می‌بخشد.(۲)

هر زندگی‌ای در پی یافتن یک راوی است. همهٔ ما خواهی نخواهی در پی آنیم که در دل نفاق روزمره‌ای که در پیرامون خویش می‌یابیم، نوعی وفاق بِدَمیم. بنابراین، می‌توان با شاعری که روایت را سدی در برابر اغتشاش و

---

1. polis
2. Hannah Arendt
3. coming-together-of-a-life

آشفتگی توصیف کرده، موافقت کرد. چون انگیزه داستان‌گویی همیشه میل به ایجاد نوعی «وحدت زندگی» بوده و هست.[۳] من شرح خواهم داد که در عصر پسامدرنِ گسست و شکستگی، روایت یکی از ماندگارترین اشکال هویت را به ما می‌بخشد، هویت فردی و جمعی.

نیاز به داستان در فرهنگ معاصر ما شدید شده، اما از آغاز زمان همواره بخشی لاینفک از جامعه معنادار محسوب می‌شده است. در واقع، سابقهٔ داستان‌گویی همان‌گونه که محققانی چون کلوگ[۱] و شولز[۲] ثابت کرده‌اند، به یک میلیون سال پیش برمی‌گردد. روایت ژانرهای بسیاری یافته: اسطوره، حماسه، تاریخ مذهب، افسانه، تبارنامه، قصه‌های اقلیمی، رمانس، تمثیل، اعتراف، وقایع‌نامه، هجو، رمان. و هر ژانر چندین و چند زیرمجموعه دارد: شفاهی و مکتوب، منظوم و منثور، تاریخی و داستانی. اما همهٔ داستان‌ها صرف‌نظر از سبک، صدا یا پیرنگِ متمایزشان، در یک کارکرد مشترک هستند: **کسی در مورد چیزی به کسی چیزی می‌گوید.** در هر مورد همیشه یک گوینده، یک قصه که تعریف می‌شود و کسی که آن را می‌شنود، وجود دارد. و به نظر من، همین الگوی به شدت میان‌ذهنیِ گفتمان است که روایت را اساساً به کنشی ارتباطی بدل می‌کند. حتی در مورد تک‌گویی‌های پسامدرن مانند آخرین نوار کراپ[۳] یا روزهای خوش،[۴] اثر بکت، آن‌جا که بازیگر با خودش حرف می‌زند و به حرف‌های خودش گوش می‌دهد نیز همواره وجود یک دیگریِ پنهان که قصه برایش تعریف می‌شود، بدیهی قلمداد می‌گردد ــ این «دیگری» معمولاً «ما» شنوندگانِ قصه هستیم. به طور خلاصه، آن‌جا که مؤلف یا مخاطب به نظر غایب می‌آیند، در واقع «مستتر» هستند. به نظر من، به همین دلیل است که روندِ مداوم و پایان‌ناپذیر داستان‌گویی مصداق این جملهٔ

---

1. *Kellogg* 2. *Scholes* 3. *Krapp's Last Tape*
4. *Happy Days*

معروف امروزی است که «در روایت هیچ‌کس سخن نمی‌گوید» یا حتی فراتر از این: «زبان فقط با خودش سخن می‌گوید.»(۴)

برای تجسم ریشه‌های داستان‌گویی باید برای خودمان داستانی تعریف کنیم. کسی، جایی، زمانی به فکرش رسید که بگوید: «روزی روزگاری»، و با این کار، در ذهن شنوندگانش شعله‌های تخیل را روشن کرد. قصه از تکه پاره‌های تجربه به هم بافته شد و اتفاقات گذشته و حال را به هم پیوست و هر دوی آن‌ها را به دل قالب رؤیای امکانات و احتمالات ریخت. وقتی شنونده‌ها آغاز را می‌شنیدند، خواستار میانه و بعد پایان آن بودند. داستان به نظر نوعی حس زمان، تاریخ و زندگی آن‌ها را در خود داشت. داستان هدیه و موهبت رب‌النوع‌ها به انسان فانی بود تا بتواند جهان را به اندازه خیال خویش معنا کند. و هنگامی که جنّ داستان‌گو از غارش بیرون می‌آمد، دیگر بازگشتی در کارش نبود. شولز و کلوگ در اثر کلاسیکشان به نام ماهیت روایت[1] می‌نویسند: «هیچ‌کس نمی‌داند که انسان از چه زمان توان سخن گفتن داشته است.»

> احتمالاً زبان عمری درازتر از بشر دارد و «حلقه گم‌شده»، موجودی که در زنجیرهٔ تکامل، جایی میان انسان و میمون قرار دارد، آن را ابداع کرده است. شاید از زمانی که انسان چیزی را برای خود تکرار کرد که از نظر خودش یا دیگری لذتبخش بوده، یک میلیون سال گذشته باشد؛ و بشر از این طریق ادبیات را خلق کرد. به یک مفهوم، این آغاز هنر روایت غربی بود.(۵)

قدرت سحرانگیز روایت بر نخستین شنوندگانش همچنان باقی است. و همان‌گونه که انسان‌شناسانی چون لوی استروس[2] و میرچا الیاده[3] ثابت کرده‌اند، یکی از اولین نقش‌های شَمَن یا انسان فرزانه گفتن داستان‌هایی بوده

---

1. *The Nature of Narrative*
2. Levi Strauss
3. Mircea Eliade

که برای رفع تناقضاتِ غیرقابل‌حل از راه تجربی، راه‌حل‌های نمادین ارائه می‌کرده است. در این روند، خود واقعیت نیز به نحوی معجزه‌آسا استحاله می‌یابد. مثال کلاسیکی که لوی استروس می‌آورد، زنی است که در زایمان مشکل دارد: برای او که دچار انسداد رحم شده، داستان جنگجویان جوانمردی را تعریف می‌کنند که انسانی را که به دست دیو و ددان در غاری اسیر شده، آزاد می‌کنند، و زن با شنیدن داستان عزم راسخ جنگجویان که شَمَن برایش تعریف می‌کند، تهییج می‌شود و کودکش را به دنیا می‌آورد.(۶) در این مورد، واقعیت از پیِ موفقیتی خیالی تحقق می‌یابد و طبیعت از روایت پیروی می‌کند.

اما داستان نه تنها رنجوری فیزیکی، بلکه آلام روانی را نیز در نظر دارد. درد فقدان و اغتشاش و سوز عشق‌های از کف رفته نیز طالب داستانند.(۷) همان‌گونه که لوی استروس می‌گوید، اسطوره‌ها همچون «ماشین‌هایی برای سرکوب زمان» پا می‌گرفتند و پدید می‌آمدند؛ یا آن‌گونه که تالکین می‌گوید، داستان شیوه‌ای است برای بیان آرزو و اشتیاق ما به فرار بزرگ: فرار از مرگ. داستان‌ها با مصالح واژه و کلام ابداع شدند تا شکاف درون ما را پر کنند، تا هراس و وحشت ما را برطرف کنند، تا به سؤال‌های عظیم و بی‌پاسخِ هستی جواب دهند: ما که هستیم؟ از کجا آمده‌ایم؟ حیوانیم، انسانیم یا موجودات آسمانی؟ رب‌النوع، بیگانه یا هیولا؟ زاده یک موجود (مادرِ زمین) هستیم یا دو موجود (پدر و مادران انسانیمان)؟ زاده طبیعت هستیم یا فرهنگ؟ قصه‌ها و افسانه‌های بزرگ در راه پاسخ دادن به این ابهامات عمیق ـ فیزیکی و متافیزیکی ـ نه تنها ما را از تیرگی‌های زندگی روزمره رهانیدند، بلکه لذتبخش و افسونگر نیز بودند: قدرت ساکت کردن دیگران، نفس را در سینه‌هاشان حبس کردن، به تپش درآوردن قلب کنجکاو، و این همه با دو کلام ساده: «روزی روزگاری.»

به همین نحو، می‌توان پیدایش داستان را در «جوامع نخستین» نیز شرح

داد. اما من متقاعد شده‌ام که این قدرت داستان‌گویی آن قدرها هم که ما می‌اندیشیم قدیمی و کهن نیست. فکرش را بکنید که بچه‌های امروزی چگونه هنگام خواب طالب شنیدن داستان‌هایی در مورد موجودات و تنش‌های خیال‌انگیزند ــ از داستان‌های پریانِ گریم گرفته تا ارباب حلقه‌های تالکین ــ تا از این راه، بتوانند به اغتشاشات درونی خود با توسل به حوادث خیالی پایان دهند و در بستر گرم و نرمشان برای خواب آماده شوند.[۸] همان گونه که خود تالکین در توصیف شور و عطش دوران کودکی‌اش به شنیدن داستان می‌گوید:

> خیال، ساختن جهان‌های دیگر یا نظر کردن به آن‌ها، قلب و دلیل اصلی نیاز من به شنیدن داستان پریان بود. من با تمام وجود مشتاق اژدهایان بودم. البته با آن بدن نحیفی که داشتم، نمی‌خواستم که این هیولاها در جوار خانهٔ ما باشند و جهان بالنسبه آرام مرا به هم بریزند، جهانی که، برای مثال، می‌توانستم در آن با خیال آرام و رها از ترس و هراس، داستان بخوانم.[۹]

آیا در نیاز به روایت‌های خیالی، ما افراد بالغ با کودکان خیلی فرق داریم؟

همان‌گونه که گفتیم، اصطلاح یونانی mythos به معنای داستان مشهور و دیرینه است. این واژه در شکل قدیمی و باستانی‌اش دقیقاً به مفهوم روایت بود. سؤال امروز ما ــ خاستگاه داستان کجاست؟ ــ در آن زمان مطرح نبوده است. هدف نه ابداع چیزی که هرگز اتفاق نیفتاده یا ثبت چیزی که اتفاق افتاده، بلکه بازگویی داستانی بود که پیش‌تر بارها و بارها گفته شده بود. از این رو، روایت‌های آغازین اساساً ماهیت بازآفرینی داشتند. و اسطوره، رایج‌ترین شکل روایت‌های اولیه، پیرنگ یا خط داستانی سنتی بود و در میان داستان‌گوها از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یافت. داستان عموماً یک کارکرد مناسکیِ مقدس داشت و برای مردمان یک جمع یا جامعه تعریف می‌شد تا آن‌ها ریشه‌ها و اجداد مقدس خود را به یاد بسپرند. این امر در مورد

تبارنامه‌های اسطوره‌ای، من‌جمله یونانی، هندی، بابلی، ایرانی، چینی، توراتی و انجیلی، سلتیک و آلمانی صادق است. به دیگر کلام، اگر نمی‌توانستیم قصه اولیس، آنیاس، ابراهیم یا آرتور را تعریف کنیم، آن گاه از هویت فرهنگی غرب چه می‌دانستیم؟ و همین تکیه بر بازآفرینی روایی در مورد فرهنگ‌های غیرغربی نیز ــ همان‌گونه که آروندانی روی،[1] رمان‌نویس هندی، خاطر نشان می‌کند ــ صادق است. او می‌نویسد:

> داستان‌های بزرگ آن‌هایی هستند که می‌شنوید و دلتان می‌خواهد دوباره بشنوید، داستان‌هایی که می‌توانید از هر کجا که هستید وارد جهان آن‌ها شوید و با خیال آسوده در آن سکونت کنید. این داستان‌ها شما را با هیجان‌ها، و پایان‌های آمیخته به ترفند فریب نمی‌دهند، شما را با آنچه قابل پیش‌بینی نیست، حیرتزده نمی‌کنند. این داستان‌ها مانند خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنید، آشنا و مأنوسند، یا چون بوی پوست محبوبتان، پایانی مشخص دارند، اما طوری به آن‌ها گوش می‌دهید که پنداری نمی‌دانید. حکایت این است که می‌دانید روزی می‌میرید، اما طوری زندگی می‌کنید که پنداری مرگی در کار نیست. در داستان‌های بزرگ می‌دانید چه کسی می‌میرد، چه کسی زنده می‌ماند، چه کسی به عشق می‌رسد و چه کسی نمی‌رسد. و با این حال، می‌خواهید که همهٔ این‌ها را دوباره بدانید. این همان راز و سحر این داستان‌هاست.

اما یک راز و سحر دیگر هم هست. چون هر بار که اسطوره‌های بزرگِ آغاز تعریف می‌شوند، از زبان یک گوینده که انسان است تعریف می‌شوند. بنابراین، در عین این‌که این داستان‌ها همیشه همانند بوده‌اند، هر بار که تعریف می‌شوند با دفعه قبلی کمی فرق دارند. داستان‌گو «داستان خدایان را تعریف می‌کند، اما تار و پود داستانش از چیزی غیرخدایگانی تنیده شده: قلب انسان.»(۱۰)

---

1. Arundhati Roy

روایت اسطوره‌ای یا داستانی در خلال زمان به دو شاخه تقسیم شد: **تاریخی و داستانی.**

روایت تاریخی از طریق توسل به واقعیت نهفته در حوادث گذشته، داستان سنتی را اصلاح کرد. داستان‌گوهایی چون هرودوت و توسیدید در یونان سعی کردند حوادث طبیعی ــ به جای حوادث فراطبیعی ــ را توصیف کنند و از مجوز هومری در استفاده از سناریوهای خیالی و تکان دهنده رو بگردانند. اسکندر و ایرانی‌ها جای اودیسه و سیرن‌ها را گرفتند. اولین مورخان سعی کردند از زمان، مکان و عمل «واقعی» توصیفی روایی به دست دهند و طوری وانمود کنند که پنداری مسائل را همان گونه تعریف می‌کنند که واقعاً رخ داده‌اند. این امر در مورد اشخاص خاص، به تولد ژانر زندگی‌نامه یا «شرح حال»، و در سطح انسان اجتماعی، به زایش تاریخ به مفهوم کلی‌اش یا بازگوییِ روایی حوادث عینی و تجربی (res gestae) منجر شد.

دومین شاخه روایت، یعنی روایت داستانی، نیز از داستان سنتی فاصله گرفت، اما در مسیری متفاوت با شاخه تاریخی. روایت‌های داستانی سعی داشتند حوادث را در قالب نوعی معیار آرمانیِ زیبایی، خوبی یا اصالت و علوّ بازگو و دوباره توصیف کنند. این شاخه روایی در قالب رمانس به اوج خود رسید، ژانری ادبی که نمونه‌های باارزش آن شانسون دو رولان و پرسیوال بودند، آثاری که در آن‌ها استعاره، تمثیل، مبالغه و دیگر تمهیدات بیانی به حوادث شاخ و برگ و آذین بستند. اما پیش از این‌ها، رگه‌هایی از رمانس در کمدی [الهی] دانته محسوس بود، اثری که در آن واقع‌نمایی تاریخی با خیال و تخیل ادغام شد، بی‌آن‌که میل اساسی انسان به گفتن داستان «چنان که پنداری» واقعاً اتفاق افتاده و «چنان که پنداری» شخصیت‌های توصیف شده در آن واقعاً وجود داشته‌اند ــ یا بتوان باور کرد که وجود داشته‌اند ــ نادیده گرفته شود.

اما با ظهور رمان مدرن در عصر پسارنسانس بود که رمانس داستانی به اوج

خود رسید. آنچه رمان را از انواع پیشین رمانس متمایز می‌کند، قدرت خارق‌العاده «ترکیبی» آن است: این نوع ادبی مشتق از سنت‌های گوناگونی چون غنایی (صدای شخصی)، درام (فرانمود کنش انسان)، حماسه (توصیف قهرمان‌ها یا ضدقهرمان‌ها) و وقایع‌نامه (توصیف جزئیات تجربی و عینی) بود. اما مهم‌تر از همه، رمان به لحاظ جسارتش در تجربه کردن و بسط و توسعه یافتن، مسخ کردن و شرحه شرحه شدن و تبدیل به گستره به شدت غنی‌ای از احتمالات روایی ــ حتی پذیرش فرضیه افول و اضمحلال خود در قالب آنچه بعضی مفسران به عنوان ضدروایت یا پساروایت توصیف می‌کنند ــ منحصر به فرد است. و وقتی به جهان سیبرنتیک هزارهٔ سوم، عرصهٔ حکمروایی واقعیت مجازی و ارتباطات دیجیتال می‌رسیم، با هواداران نگرش آخرالزمانی روبرو می‌شویم که می‌گوید ما نه تنها به پایان تاریخ، بلکه به فرجام کار داستان نیز رسیده‌ایم.

این نگرش بدبینانه نسبت به فرهنگ جدید سیبرنتیک و رسانه‌ای ما هم مورد تأیید جناح چپ (بنیامین، بارت، بودریار) است هم مورد تأیید جناح راست (بلوم، استاینر، هنری). باور بنیادی آن‌ها این است که ما به عرصه تمدن شبیه‌سازی‌ای بی‌پایان وارد می‌شویم که ذات هنر داستان‌گویی است. عامه‌فهم کردن انحصاری اصول صمیمیت و حریم خصوصی در فرهنگ عامه ــ از شوهای تلویزیونی گرفته تا چَت روم‌های جورواجور در اینترنت ــ ظاهراً نیاز بنیادی انسان را به گفتن چیزی معنادار در قالبی روایی رفع می‌کند. به ما می‌گویند که حال هیچ چیز وجود ندارد که نتوان بی‌درنگ به بیگانگانی ناشناس «جایی در آن بیرون» نگفت، سرّی‌ترین عرصه‌های تجربه که در مقابل دیدگان مستقیم و بلاواسطه هزاران هزار انسان بیگانه قرار می‌گیرند. روایت صبغه‌ای سطحی پیدا کرده و به قامت خواست و نیاز طالبانش بریده شده است. و این واقعیت که حال کامپیوترها به ظاهر می‌توانند داستان‌های منظمی تولید کنند ــ درست مثل مورد رمان ژاکلین سوزان به نام فقط این

یکی[1] ـ مؤید همان نگرش بدبینانه است. این رمان به قلم سوزان تصنعی توسط یک کامپیوتر سوپر شارژ شده آپل ـ مک به نام هال، بر اساس الگوی کامپیوترِ ۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی نوشته و در سال ۱۹۹۳ چاپ شد و محبوبیت عمومی بسیار زیادی کسب کرد. اما همان‌گونه که پروفسور ماروین مینسکی، مؤسس AI از MIT، پذیرفته، مهم نیست برای برنامه‌ریزی پروژهٔ نوشتن خود از چند قانون با کدهای کامپیوتری استفاده کنید، چون در هر حال، مجبورید با آنچه او «معضل دانش عقل سلیم» می‌نامد روبرو شوید. مسلماً کامپیوترها می‌توانند شبیه‌سازی و کپی کنند، اما این سؤال همچنان باقی است که آیا می‌توانند اثر را به نوعی خلق کنند که با تخیل روایی انسان قابل مقایسه باشد؟

آیین پسامدرن نقیضه[2] و اقتباس[3] از نظر منتقدان بدبین، به سرعت جایگزین فرآیند شعرگونهٔ تخیل روایی می‌شود. خواهیم دید. من به این نتیجه رسیده‌ام که مدعیان پایان راه داستان‌گویی، چه پوزیتیویست‌هایی که آن را به عنوان خیال‌پردازی‌ای منسوخ و قدیمی رد می‌کنند و چه پساساختارگرایانی که از تمایل شدید آن به بستار و فرجام نهایی شاکی‌اند، در اشتباه هستند. در واقع، درست عکس این‌گونه پیشگویی‌ها، به عقیده من فناوری‌های جدید در عرصه تخیل دیجیتالی و مجازی نه تنها روایت را نابود نمی‌کنند، بلکه عملاً ممکن است به ظهور شیوه‌های بدیع داستان‌گویی نیز منجر شوند، شیوه‌هایی که در بستر فرهنگ‌های پیشین ما حتی فکرشان را هم نمی‌شد کرد. برای مثال، می‌توان به شیوهٔ بکت در بازگویی الکترونیک زندگی در آخرین نوار کراپ (که در آن مردی ۶۹ ساله داستان ۳۹ سالگی‌اش را بر روی نوار ضبط صوت بازگو کرده) اشاره کرد؛ یا حتی به شیوه‌ای تجسمی‌تر، روایت مجدد آتوم اگویان از نمایش‌نامه بکت توسط فناوری‌های پیچیده‌تر

---

1. Jacqueline Susann, *Just this one*
2. parody
3. pastiche

سینما و DVD. از طریق رسانه‌هایی که از فناوری بسیار پیشرفته برخوردارند، می‌توان رابطه پیچیده روایی میان حافظه و حافظهٔ ضبط شده و خیال و واقعیت را به زیر ذره‌بین درآورد. به علاوه، تعداد بسیار زیادی از فیلمسازان تجربی از این گزینه به شیوه‌ای کاملاً ثمربخش استفاده کرده‌اند، از کریس میکر در سطح پنج[1] (و اثر هنری و CD-Rom ملازم آن، ضد خاطره[2]) تا تام تایکور در بگریز لولا بگریز.[3] به همین دلیل است که معتقدم به رغم افزایش رو به ازدیاد پیشوند «پسا» بر هزاره سوم، هرگز به جایی نخواهیم رسید که در آن عبارت «این داستانی است در مورد ...» ما را سحر و افسون نکند. به همین دلیل، مطمئنم که پسامدرنیسم نه تنها به منزلهٔ پایان داستان نیست، بلکه بالقوگی‌های دیگرگونه‌ای را به روی روایت می‌گشاید.

اما اجازه دهید یک بار دیگر، به اختصار به تبارشناسی داستان‌گویی بپردازم. نقطهٔ اشتراک روایت‌های تاریخی و داستانی، کارکرد **محاکات**[4] است. از زمان ارسطو تا اوئرباخ، این واقعیت شناخته شده که محاکات مستلزم چیزی بیش از تقلید و بازنمودِ صرف واقعیت است. آن‌جا که ارسطو در فن شعر، محاکات را «تقلید یک کنش» تعریف می‌کند، منظورش توصیف دوباره و خلاقانه جهان به نحوی است که الگوهای مستتر و معانی تاکنون کشف ناشده، عیان و آشکار شوند. در این شکل و قالب، **محاکات** با داستان، به عنوان پیرنگ‌دار و دیگرگونه کردن حوادث پراکنده و تبدیلشان به الگویی جدید (آنچه پل ریکور «ترکیب امر ناهمگن»[5] می‌نامد)، مرتبط و در پیوند است.(۱۱) این نگرش با باور جزمی ناتورالیستی، که می‌گوید هنر آینه‌ای است در برابر طبیعت، هیچ پیوندی ندارد.

از این رو، روایت نقش مضاعف **محاکات ـ داستان** را بازی می‌کند تا راه

---

1. Chris Maker's *Level 5*
2. *Immemory*
3. Tom Tykwer's *Run Lola Run*
4. *mimetic* function
5. synthesis of the heterogeneous

تخیلی جدیدی برای بودن در جهان پیش پای ما بگذارد. و دقیقاً از طریق دعوت کردن ما به دیگرگونه دیدن جهان است که ما پالایش را تجربه می‌کنیم: تصفیه احساس دلسوزی و احساس ترس. چون در عین حال که تخیل روایی به ما امکان می‌دهد با شخصیت‌های داستان، که کنش دارند و رنج می‌کشند، احساس یگانگی کنیم، به واسطه فاصله زیبایی شناختی‌ای که پدید می‌آورد و ما از ورای آن به حوادث داستان می‌نگریم، به ما فرصت می‌دهد که «دلیل مستتر وقایع» را نیز درک کنیم. این همجوشی عجیب یگانگی و جدایی در ما ــ تماشاگران تراژدی‌های یونانی یا خوانندگان ادبیات داستانی معاصر ــ بینش مضاعفی پدید می‌آورد، بینشی که برای سفر به فراسوی خودِ محدود و بسته و به سوی دیگر امکانات و بالقوگی‌های هستی ضروری است.

ارسطو این قدرت پالایشی را به روایت‌های داستانی و شعری محدود کرد و اظهار داشت که تنها همین دو روایت، ساختارهای «کلی» وجود را آشکار می‌سازند ــ بالعکسِ شرح‌های تاریخی که تنها به واقعیت‌های «جزئی» می‌پردازند. اما من با چنین تقابلِ انشقاقی‌ای مخالفم و به نوعی پیوند درونی میان ادبیات داستانی و تاریخ عقیده دارم. یکی از اهداف کتاب حاضر، کشف مثال‌هایی گوناگون از همین پیوند درونی و آشکار کردن بعضی از معماهای پیچیدهٔ حاصل از این پیوند است. در فصل‌های بعدی، پیش از رسم طرح فلسفی‌تر داستانگویی در فصل نهایی، سعی خواهم کرد عملاً چند داستان را شرح دهم. در نهایت به نظریات ارسطو و چند تن از متفکران معاصر، که به مسئله روایت پرداخته‌اند، باز خواهم گشت و امیدوارم که در آن بخش از کتاب در شرایطی باشم که بتوانم در باب شاخص‌های داستانگویی، شرح مفهومی روشن‌تری به دست دهم. به عبارت دیگر، قبل از پرداختن به اخلاقیات داستان، ابتدا به خود داستان‌ها خواهم پرداخت: قبل از نظریه، عمل.

از این رو، پیشنهاد می‌کنم در آنچه از پی می‌آید، ابتدا به بررسی رابطه

جنجال‌برانگیز ادبیات داستانی و تاریخ در سه مورد مشخص بپردازیم: استیون ددالوس، ایدا بوئر (دورا) و اسکار شیندلر.[1] سپس بحث را بسط خواهم داد و به سه مورد روایت جمعی یا ملی‌تر خواهم پرداخت، از ادبیات، سینما، هنر، روان‌درمانی و تاریخ سیاسی؛ هدف من در نهایت رسیدن به نگرشی فلسفی است که از پیچیدگی‌ها و بافت‌های غنی این روایت‌ها مایه می‌گیرد. از این راه، ما نه تنها تفکر را به قالب عمل درمی‌آوریم، بلکه با طیب خاطر، بخشی از عمل را نیز در ظرف اندیشه می‌ریزیم.

در سایه این رویکردهای گوناگون به روایت، گاهی در بررسی حدود و ثغور آنچه قابل گفتن است، به این نتیجه می‌رسم که روایت مهم است. چه داستان، چه تاریخ و چه ملغمه‌ای از این دو (برای مثال، شهادت‌نامه[2])، در هر حال، قدرت روایت بر زندگی ما تأثیری محسوس و بسیار چشمگیر دارد. در واقع، من پا را تا آن‌جا پیش می‌گذارم که با کمی دخل و تصرف در جملهٔ سقراط می‌گویم: زندگی روایت نشده، زندگی راستین نیست.[3]

---

1. Stephen Daedalus, Ida Bauer (Dora) and Oscar Schindler

2. testimony

۳. عبارتی که افلاطون در رسالهٔ دفاعیه از زبان سقراط می‌آورد چنین است: زندگی بررسی نشده (یا زندگی بدون پژوهش در خویش) هیچ‌گونه ارزشی ندارد (یا زندگی راستین نیست). ـ م.

بخش دوم

سه شرح حال:

دِدالوس، دورا، شیندلر

۲

از تاریخ تا داستان: مورد استیون دِدالوس

چگونه واقعیت را به داستان بدل کنیم؟
سؤال ساده‌تری بپرس.
شیموس هینی، چراغ برق

یک: سفر جویس

استیون دِدالوس مظهر قهرمانی داستانی است که می‌خواهد خود را بازآفرینی کند. در تصویر هنرمند در جوانی، قهرمان جوان جویس وعده می‌دهد که از چفت و بست سنت بگریزد و خود را در «رَحِم نقره‌ای تخیل» بازآفرینی کند. در همین راستا، استیون دِدالوس اعلام می‌کند که دیگر هرگز در خدمت آنچه به آن اعتقاد ندارد در نخواهد آمد، چه ایمان باشد، چه خانواده یا سرزمین مادری. او با لحنی تند و تیز می‌گوید: «تو با من از ملیّت حرف می‌زنی، از زبان و مذهب. من سعی خواهم کرد از تمام این تورها بِرَهم.» و به این ترتیب، او با پدیدآوردن صدای روایی خویش و «صنعتگر افسانه‌ای» خواندن خود، در آخرین صفحات رمان تلاش برای «ساختن وجدان خلق ناشدهٔ نژادش را در آهنگری روح خویش» آغاز می‌کند. به طور خلاصه، استیون مصرانه می‌گوید که تاریخ داستان زندگی او را نمی‌نویسد، بلکه داستان زندگی اوست که تاریخ را بازنویسی می‌کند. او با جسارت و تفاخر به همکلاسی‌های دوبلینی‌اش می‌گوید، او را به خاطر ایرلند به خاطر نخواهند سپرد؛ ایرلند است که به خاطر او در یادها خواهد ماند!

جویس در اولیس سفر استیون را حین تلاش او برای بیدار شدن از «کابوس تاریخ» و پاگذاردن به جهانی دیگر که به واسطه تخیل تغییر ماهیت یافته، ادامه می‌دهد. استیون، مصمم برای به دور افکندن «مادران حافظه»، که او را قلچ کرده‌اند ــ سرزمین مادری، زبان مادری و کلیسای مادری ــ بر بستر مرگ مادرش دعا نمی‌کند و اودیسه‌ای را می‌آغازد که به باور او، به امکانات و بالقوگی‌های جدیدی برای آفرینش خویش می‌انجامد. این سفر از نظر قهرمان جویس نه تنها متضمن گریز روحی از آنتروپی مستعمراتی و کلیسایی است، بلکه وظیفه خطیر دیگرگونه کردن قواعد و عرف‌های ریشه‌دار ادبیات غربی را نیز دربر می‌گیرد. برای مثال، جویس در بیمارستان هولیس سن مَتِرنیتی از طریق دوباره‌نویسی‌های نقیضه‌وار با میراث ادبیات انگلیسی بازی می‌کند و تکامل جنینیِ نوزاد خانم پیورفوی را با مراحل متعدد سنت روایت، از بیوولف گرفته تا رمان واقع‌گرای مدرن، مقایسه می‌کند. او در بخش مربوط به کتابخانه ملی نیز با وضوحی بیش‌تر به داستان حمله می‌پردازد. استیون جمله «مرا به خاطر بسپار» را که از زبان آن شبح بیان می‌شود ــ دعوت به تکرار و انتقام داستانی ــ به تقاضا و التماس برای تولدی دوباره تبدیل، و حافظه اجدادی را به آفرینش داستانی مبدل می‌کند. این نمایش‌نامه، که فقط یک سال پس از درگذشت پدر خودش تکمیل شد، توسط استیون به مثابه داستانی بازخوانی می‌شود که به شکسپیر اجازه داد خود یک پدر باشد (نام پسر خود او هَمنِت بود): یعنی گذر از عادات ارثی فرزندوارگی به حال و هوای پخته‌ترِ پدروارگی و نویسندگی. به نظر می‌رسد که خود جویس نیز در طول سال‌های تألیف اولیس در حال تجربه همین بحرانِ گذار بوده است (پس از تولد پسر خودش، جورجیو، در رم). اما جویس در این‌جا نوع دیگری از آزادی را نیز می‌بیند ــ آزادی نویسنده‌ای که از مرحلهٔ هوا و هوس‌هایی که روحش را اسیر کرده‌اند، درمی‌گذرد: در مورد جویس، رهیدن از حسادت‌های حقارت‌آمیز همپالگی‌های ادبی‌اش در دوبلین. استیون عزم

جزم می‌کند تا تفاله‌های زندگی دوبلینش را به یک جَستِ داستانی ایمان بدل کند.(۱)

جویس در این دو رمان ــ که از جمله خلاقانه‌ترین آثارِ ادبیات داستانی مدرنند ــ سعی می‌کند داستان دوبلین را طوری تعریف کند که تاکنون تعریف نشده. آنچه در این‌جا مورد نظر است، معجزه روایی استحاله‌ای جوهری است که ضمن آن اتفاقات ساده زندگی هر روزه می‌توانند به «تجلی‌های»[1] روایی بدل شوند؛ نسخه و شکل ادبی خلقت الهی.[2] معنای داستان‌گویی برای جویس این است و بس.

جویس با داستان‌هایش به چیزهایی دست یافت که دستیابی به آن‌ها در روند زندگی معمولش غیرممکن بود. او با واسطه شخصیت میانجی استیون دِدالوس (ملغمه‌ای از اولین شهید مسیحی و هنرمند افسانه‌ای یونانی که لابیرنت را طراحی کرد)، توانست شهری را که او را فلج و تبعید کرده بود به شهری جهانی و پر جنب و جوش از ارواح شوریده بدل کند. شخصیت معمولی‌ای که عملاً جویس را از هیاهوی تحقیرآمیز در سن گرافتون نجات داد ــ یهودی‌ای به نام هانتِر که زنش به او خیانت می‌کند ــ به عنوان یکی از محبوب‌ترین شخصیت‌های ادبیات داستانی قرن بیستمی، دوباره زنده می‌شود: لئوپُلد بلوم. و همین بلوم است که نقش پدر جایگزین برای پسر داستانی خود جویس، یعنی استیون، را بازی می‌کند. جویس در داستان استیون و بلوم، میان کل پدران و پسران افسانه‌ای دست به ترکیبی روایی می‌زند: یهوه و مسیح، شاه هملت و شاهزاده هملت، ادیسیوس (اولیس) و تلماکوس، شکسپیر و هَمنِت و غیره. اکنون جابجایی تخیلی رمان در ارتباط با انشقاق میان پدر و پسر در درون خود جویس را شرح نمی‌دهیم ــ مشکلی که

---

1. epiphanies

۲. Demiurge. demiurgy در فلسفهٔ افلاطون به معنای صانع عالَم است.

همان گونه که گفتیم، در خلال سال‌های تألیف اولیس، یعنی از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۲۱، به شدت ذهن جویس را اشغال کرده بود. بی‌دلیل نیست که اولیس با اعلام «ایده پدر و پسر» آغاز می‌شود؛ یا این‌که رمان ــ در سن اِکلس و در کنار فنجانی کاکائو ــ با تلاش بلوم و استیون (تلاشی عبث) برای بازآفرینی نوعی آمیزش میان مفاهیم پدر بودن و پسر بودن به اوج می‌رسد ــ ایجاد تعادل میان جذبه و کشش حافظه تاریخی و میل به ساختن «وجدان خلق ناشده» آیندگان.

حتی می‌توان حدسی مخاطره‌آمیز زد، ناظر بر این‌که جویس، اولیس را به مثابه داستانی ساخت تا دو نوع روایت رقیب را در کل حوزه فرهنگ غربی در کنار هم نهد، یعنی روایت‌های یونانی ـ رومی و یهودی ـ مسیحی. دو قطب مخالف در این کتاب به نحوی با هم ممزوج می‌شوند که در بستر تاریخ ممکن نیست. در حقیقت، این *coincidentia oppositorum*[1] که جویس پیشنهاد می‌کند، تنها از طریق تخیل روایی تحقق‌پذیر است.

اما اوج داستان نه در برخورد ایثاکا، میان بلوم و استیون در سن اکلس، که در قالب حدیث نفس نهایی مولی شکل می‌گیرد. در هر حال، از طریق همین جستجوی پرشور و گستاخانهٔ مولی در پی رابطهٔ پدر ـ پسر است که سنت‌های مضاعف روایی سرانجام در هم ادغام می‌شوند و به هم می‌رسند. مولی می‌اندیشد: «یهودی یونانی همان یونانی یهودی است.» یا همان‌گونه که خود جویس برای دوستش، والری لاربو،[2] نوشته: «ایثاکا سترون است. پنلوپه حرف آخر را می‌زند.» در این‌جا، حافظهٔ تاریخی استحاله می‌یابد و از زندان انزجار و گناه «درد و رنج درونی» به رهایی رؤیای آزاد بدل می‌شود. حسادت به آرامش بدل می‌گردد. حافظه به خاطره تبدیل می‌شود. تاریخ بار دیگر سر بر می‌آورد، سرزنده و احیا شده چون داستان. روح گناه‌شوی در میان پدر و پسر به جنّ داستان‌گو بدل می‌شود.

---

۱. به معنای جمع اضداد.

2. Valéry Larbaud