میخاییل باختین

تخیل مکالمه‌ای

جستارهایی دربارهٔ رمان

ترجمهٔ رؤیا پورآذر

نشر نی

تخیل مکالمہ ای

سرشناسه: باختین، میخائیل میخائیلوویچ، ۱۸۹۵ ـ ۱۹۷۵ م.
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich
عنوان و پدیدآور: تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان / میخاییل باختین؛ ترجمهٔ رؤیا پورآذر.
مشخصات نشر: تهران، نشر نی، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری: ۵۶۸ ص.
شابک: 978-964-185-029-8
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: **The dialogic imagination**
موضوع: داستان ـ مقاله‌ها و مقاله‌ها
موضوع: ادبیات ـ مقاله‌ها و مقاله‌ها
شناسه افزوده: پورآذر، رؤیا، ۱۳۴۳ ـ
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۷ ۳ ت ۲ ب / PN ۳۳۵۴
رده‌بندی دیویی: ۸۰۸
شماره کتابشناسی ملی: ۱۲۶۲۳۲۰

میخاییل باختین

تخیل مکالمه‌ای

جستارهایی دربارهٔ رمان

ترجمهٔ رؤیا پورآذر

نشر نی

نشر نی

تخیل مکالمه‌ای
جستارهای دربارهٔ رمان
میخاییل باختین

مترجم رؤیا پورآذر
ویراستار لیلا نبی‌فر
چاپ اول تهران، ۱۳۸۷
تعداد ۱۶۵۰ نسخه
قیمت ۷۵۰۰ تومان
لیتوگرافی باختر
چاپ اکسیر
ناظر چاپ بهمن سراج

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

شابک ۸ ۰۲۹ ۱۸۵ ۹۶۴ ۹۷۸

www.nashreney.com

فهرست مطالب

یادداشت مترجم ۷
مقدمه ۹

حماسه و رمان (گامی به سوی روش‌شناسی مطالعهٔ رمان) ۳۵

پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا ۸۳

اقسام زمان و پیوستار زمانی-مکانی در رمان
یادداشت‌هایی دربارهٔ بوطیقایی تاریخی ۱۳۷
۱. سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی ۱۳۹
۲. آپولیوس و پترونیوس ۱۶۷
۳. زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی باستانی ۱۹۰
۴. وارونگی تاریخی و پیوستار زمانی-مکانی فرهنگ عامه ۲۰۸
۵. سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ شوالیه‌ای ۲۱۴
۶. عملکرد ولگرد، دلقک و ابله در رمان ۲۲۲
۷. پیوستار زمانی-مکانی رابله‌ای ۲۳۲
۸. مبانی فرهنگ عامه‌ای پیوستار رابله‌ای ۲۸۱
۹. پیوستار زمانی-مکانی چامه‌های روستایی در رمان ۳۰۲
۱۰. تأملات پایانی ۳۲۳

گفتمان در رمان ۳۴۷
رمان و سبک‌شناسی مدرن ۳۴۸
گفتمان در شعر و گفتمان در رمان ۳۶۴
دگرمفهومی در رمان ۳۹۲
شخص متکلم در رمان ۴۲۸
دو خط سیر تحول سبک‌شناختی در رمان اروپایی ۴۶۷

واژگان تخصصی ۵۳۳
واژه‌نامه ۵۴۹
نمایه ۵۵۷

یادداشت مترجم

کتابی که پیش روی شماست، ترجمهٔ یکی از آثار میخاییل باختین، متفکر برجستهٔ قرن بیستم است. بی‌شک مهم‌ترین دلیل انتخاب این کتاب آشنا کردن مخاطب ایرانی با آراء این نظریه‌پرداز روس است. گرچه آشنایی با نظرات متفکران بزرگ از راه مطالعهٔ آثاری که دربارهٔ آن‌ها و آثارشان به رشتهٔ تحریر درآمده نیز ممکن است و حتی گاه آسان‌تر از مطالعهٔ آثار خودشان به نظر می‌رسد، مترجم بر این باور است که حتی‌الامکان برای درک درست نظرات تمام صاحبان اندیشه، باید مستقیماً به نوشته‌های خودشان رجوع و از کسب معرفت دست دوم اجتناب کرد.

در هفت سال گذشته که به طور جدی به مطالعهٔ آثار باختین پرداخته‌ام، این امر مایهٔ تأسفم شده که اصطلاحات باختینی مانند «مکالمه‌گرایی» حتی در میان جامعهٔ کتابخوان ایرانی به شکلی ساده‌انگارانه و سطحی به کار می‌رود. شاید دلیل اصلی این امر، مصادرهٔ این اصطلاح به‌وسیلهٔ حوزه‌های سیاسی و اجتماعی است که به تعریف ادبی دقیقی که باختین از آن ارائه داده، توجهی نکرده‌اند و آن را به نفع مقاصد خود در معنایی به کار می‌برند که از مفهوم مورد نظر باختین بسیار محدودتر است. با ترجمهٔ این کتاب امکان دسترسی مستقیم مخاطب ایرانی به افکار و آراء نواندیشانهٔ باختین فراهم می‌آید و این معضل تا حدودی حل خواهد شد.

به علاوه، در ترجمهٔ آثاری که بیش از یک بار فرایند ترجمه را پشت سر می‌گذارند، مشکلات خاصی فرا روی مترجم است. کتاب حاضر یک‌بار از زبان روسی به زبان انگلیسی و بار دیگر از زبان انگلیسی به زبان فارسی ترجمه شده است

و در این کار سعی شده است با مراجعه به دیگر آثار باختین و کتاب‌های گوناگون معتبری که دربارهٔ نظرات باختین وجود دارد مطلب گنگ و نامفهومی باقی نماند. در انتخاب معادل‌های فارسی نوواژه‌های باختین با مراجعه به آثار استادان بزرگواری که پیش‌تر معادل‌هایی برگزیده بودند، سعی شده بهترین و دقیق‌ترین آن‌ها انتخاب شود. در مواردی که معادلی کاملاً مورد اتفاق‌نظر اصحاب ترجمه بوده، حتی اگر معادل دیگری را پسندیدم، از دامن زدن به تنشی که متأسفانه دنیای ترجمهٔ ایران درگیر آن است پرهیز کرده‌ام. در انتخاب معادل‌های جدید نیز از راهنمایی استادان گرانقدرم، به‌ویژه دکتر فرزان سجودی، بهره جسته‌ام.

در پایان واجب می‌دانم مراتب تشکر و سپاس خود را از همهٔ همراهان بزرگواری که در امر خطیر این ترجمه مرا یاری رسانده‌اند ابراز کنم. نخستین گام‌های این ترجمه با حمایت و راهنمایی آقای حسین پایا برداشته شده است که در این‌جا مراتب امتنان خود را از ایشان اعلام می‌کنم. از خانم‌ها دکتر نغمه ثمینی، دکتر روشنک پاشایی، مرسده صادقی، رودابه کمالی و راحله پورآذر که در بازخوانی خط به خط نسخه‌های نخستین مشارکت کردند و با ارائهٔ نظرات و انتقادات خود مساعدت‌های فراوانی کردند، کمال تشکر را دارم و از درگاه خداوند متعال برای همهٔ این عزیزان و سروران گرامی دیگری که از قلم افتاده‌اند، آرزوی سلامتی، موفقیت و شادی می‌نمایم. بر خود لازم می‌دانم از مسئولین محترم انتشارات نشر نی که در امر ترجمه، ویرایش و چاپ کتاب حاضر نهایت همراهی را با اینجانب داشته‌اند، سپاسگزاری کنم. از آنجا که ترجمهٔ این اثر نخستین تجربهٔ این مترجم است، انتظار دارم سروران و استادان گرامی‌ای که آن را مطالعه می‌کنند مرا از انعکاس تذکرات خود محروم نکنند.

رؤیا پورآذر
بهار ۸۶

مقـدمه

۱

میخاییل میخاییلوویچ باختین[1] یکی از متفکران برجستهٔ قرن بیستم است. از آن‌جا که تا همین اواخر عوامل گوناگونی دست به دست هم داده بودند تا شخصیت باختین کم‌اهمیت جلوه داده شود، بسیاری این ادعا را گزافه‌گویی می‌دانند. علاوه بر مشکلاتی که معمولاً در حرفهٔ متفکران پرتوان و در عین حال نامتعارف مشاهده می‌شود، زندگی حرفه‌ای باختین پیچ‌وخم‌های خاص و منحصربه‌فردی نیز داشته است. برخی از این مشکلات، ویژهٔ زمانهٔ او بودند؛ دو دوره از پرثمرترین سال‌های زندگی باختین مصادف با تیره‌وتارترین ایام تاریخ اخیر روسیه است: دههٔ بعد از سال ۱۹۲۰ که کشور تحت تأثیر توأمان عواملی چون شکست در جنگ، انقلاب، جنگ‌های داخلی و قحطی به قهقرا می‌رفت و دههٔ بعد از آن یعنی دههٔ سی که باختین به قزاقستان تبعید شد و تودهٔ مردم در بیش‌تر نقاط روسیه شب طولانی استالینیستی را پشت سر می‌گذاشتند. در چنین سال‌هایی باختین حدود نُه کتاب گرانقدر با موضوع‌هایی مهم و متنوع مانند فروید، مارکس و حتی فلسفهٔ زبان نوشت. طی این سال‌ها فقط یکی از کتاب‌هایش (*کتاب داستایفسکی*)[2] با نام خود او

---

1. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

۲. The Dostoevsky Book، این کتاب با عنوان‌های *هنر داستایفسکی* (The Problem of Dostoevsky Art) و *بوطیقای داستایفسکی* (The Problem of Dostoevsky Poetics) به چاپ رسیده است ولی معمولاً با عنوان کتاب داستایفسکی به آن اشاره می‌شود.ـم.

چاپ شد. سه کتاب دیگر با نام‌های مستعار به چاپ رسیدند (به بخش سوم مقدمه رجوع کنید)، بعضی از کتاب‌های او طی نقل مکان‌های اجباری‌اش گم شدند، بعضی از آن‌ها در چاپخانه‌ای که چاپ دست‌نویس مفصل باختین دربارهٔ رمان تعلیم و تربیت[۱] را تقبل کرده بود وقتی ارتش نازی آن را به آتش کشید، از بین رفتند، بعضی مثل کتاب *روسیهٔ معاصر*[۲] به سبب توقیف نشریاتی که نوشته‌های باختین را پذیرفته بودند با تأخیر چهل و یک ساله به چاپ رسیدند و بقیه هم مثل کتاب مربوط به رابله به سبب تأکیدی که بر مسائل جنسی و اعمال فیزیکی بدن داشتند مناسب چاپ تشخیص داده نشدند (به بخش دوم مقدمه رجوع کنید).

عامل دیگری که درک گسترهٔ فعالیت‌های باختین را دست‌کم در میان انگلیسی‌زبان‌ها مشکل‌تر کرده است، فضای حرفه‌ای زمانهٔ اوست. باختین زمانی که الگوهای زبان‌شناسی آلمانی بر دانشگاه‌های روسیه حکم‌فرما بودند به‌منزلهٔ یک کلاسیک‌گرا تعلیم دید، از این رو میراث‌خوار سَبکی سنگین است و تمایلی ذاتی به مجردات دارد، که گاه باعث غامض به نظر رسیدن نوشته‌های او در نظر مخاطبان انگلیسی و امریکایی می‌شود که به نثر مقاله‌ای خو گرفته‌اند. سبک باختین، گرچه به‌طور مشخص به سنت نثر تحقیقی روسی تعلق دارد، سبکی کاملاً منحصربه‌فرد است. کاربرد زبان در نوشته‌های او تا حدودی مانند کاربرد آن در رمان است که بنا به گفتهٔ ایان وات[۳] در کتاب *پیدایش رمان*[۴] گونه‌ای «زاییدهٔ بازنمایی جامع و فراگیر است نه حاصل تمرکز بر آراستگی و پیراستگی» و این همان گونهٔ ادبی است که باختین را همهٔ عمر مفتون خود کرده بود. هرچه با زندگی باختین آشناتر شویم، نامتعارف بودن شخصیت او بر ما روشن‌تر می‌شود. واژهٔ روسی čudak واضح‌تر از کلمات انگلیسی قادر به توصیف شخصیت اوست. معنای شگفتی به حدی در این واژه زیاد است که آن را مترادف کلمهٔ čudo به معنای اعجوبه نشان می‌دهد. این غرابت نه‌تنها در سرگذشت عجیب نوشته‌های باختین منعکس شده است (مثل چاپ آثارش با اسامی فراوان دیگری غیر از نام خودش) بلکه در سبک او نیز مشاهده می‌شود، البته

---

۱. Erziehungsroman، رمانی که درباره رشد جوانان، معمولاً از سن بلوغ تا بزرگسالی است.

2. *Russian Contemporary*

3. Ian Watt

4. *The Rise of the Novel*

اگر بتوان دربارهٔ شخصی که تمامی هم‌وغمش «دگرصدایی»[1] بود، سخن از سبکی واحد به میان آورد. روس‌ها این غرابت را فوراً تشخیص می‌دهند؛ بارها و بارها مشاهده شده که وقتی از کسانی که زبان مادری‌شان روسی است دربارهٔ استفادهٔ عجیب باختین از کلمات رایج یا نوواژه‌های بیگانه سؤال می‌شود، ابراز ناامیدی کرده یا سری تکان داده‌اند و با تأسف لبخند به لب آورده‌اند.

مشکل دیگری که پیش روی خوانندگان آثار باختین قرار دارد، رنگ و بوی بیگانه‌ای است که او به پیشینهٔ فرهنگ اروپای غربی بخشیده است. باختین تمایل فراوانی به نادیده گرفتن تقسیم‌بندی‌های موجود در دوره‌ها و ایسم‌های شناخته‌شده دارد. آتن دوران پریکلس[2] یا روم دوران آگوستوس[3] به اندازهٔ عجایب دوران هلنیک[4] برای باختین جاذبه ندارند. او مجذوب دوره‌هایی از تاریخ است که معمولاً از نظر دیگران مخفی مانده‌اند و در دوره‌های مزبور نیز توجهش معطوف به شخصیت‌هایی است که از زمانهٔ خود نیز ناشناخته‌تر هستند. مثلاً مکتب عده‌ای از متخصصان دستور زبان در قرن هفتم پس از میلاد در شهر تولوز[5] ممکن است به نظر بعضی افراد، صرفاً فعالیت انسان‌هایی گمنام در جایی دور افتاده طی ظلمانی‌ترین دوره‌های سده‌های تیره[6] باشد؛ اما به نظر باختین کوشش‌های این افرادِ تقریباً فراموش‌شده، آغازگر فصل بسیار مهمی از تکاپوی انسان برای روشن کردن رمزهای زبان بشری است. او بارها خوانندگانش را به دوران تجدید حیات دومین سلسلهٔ شاهان فرانکی[7] یا دوره‌های میانی (بین قرون وسطا و رنسانس) ارجاع می‌دهد. زمانی هم که از دورهٔ شناخته‌شده‌ای نقل‌قولی می‌آورد، معمولاً افراد گمنام همان دوره را دستچین می‌کند. در نتیجه از میان یونانی‌ها شخصیت پیگرس[8] اهل

---

1. other-voicedness

۲. Periclean Athens، ۹۲۴ تا ۵۹۴ پیش از میلاد.

۳. Augustan Rome، قرن ۲۷ پیش از میلاد تا قرن ۱۴ میلادی.

۴. Hellenistic age، از قرن چهارم تا قرن اول پیش از میلاد.

۵. Toulouse، شهری در جنوب فرانسه.

۶. Dark Ages، از قرن پنجم تا قرن پانزدهم میلادی.

۷. Carolingian Revival، دومین سلسله شاهان فرانکی که از قرن هفتم تا قرن دهم میلادی بر بخش‌هایی از اروپای غربی حکومت می‌کردند.

8. Pigres

هالیکارناسوس[1] یا ایون[2] اهل خیوس[3] و از میان رومی‌ها وارو[4] نظر او را به خود جلب کرده‌اند. هنگامی هم که از قرن نوزدهم سخن می‌گوید به سراغ افراد نسبتاً ناشناخته‌ای مثل وزل[5] و موزئوس[6] می‌رود.

باختین بر الگوهای متعارف و رایج تاریخ فکری ما پرتویی غریب می‌افکند، گویی می‌خواهد دوره‌ها و چهره‌های متداولی را که از آن‌ها برای معرفی بدنهٔ فرهنگ استفاده می‌شود، کارناوالی[7] کند (این همان فعلی است که در نتیجهٔ تحقیقات باختین دربارهٔ رابله، شکل متعدی آن رایج شده است). قطعاً کسی می‌تواند از عهدهٔ این مسئولیت غیرعادی برآید که دارای دو مشخصه باشد: دانش فراوان و ارائهٔ نظریه‌ای که قادر به حفظ تعادل بین تاریخی ناهنجار و الگوهای تاریخی متعارف‌تر باشد.

هیچ تردیدی دربارهٔ دانش استثنایی باختین نیست؛ او متعلق به سنتی ادبی است که بزرگانی چون اشپیتسر[8]، کورتیوس[9]، آورباخ[10] و کمی پس از آن رنه ولک[11] را در دامان خود پرورده است. اغلب وقتی با سؤالی به سراغ متخصصان زمینه‌های متنوعی می‌رویم که باختین بااطمینان کامل مثال‌های گزیدهٔ خود را از آن‌ها وام گرفته است، در پاسخ فقط چنین می‌شنویم که مثال یا اثر مزبور وجود خارجی ندارد یا اگر هم دارد، اثر «برجسته‌ای» به شمار نمی‌آید. با وجود این پس از گذشت اندک‌زمانی، با کمی تفحص و تفکر، همان فرد متخصص با ما تماس می‌گیرد و اذعان می‌دارد که در واقع اثر مزبور نه‌تنها وجود دارد، بلکه برای توضیح نکتهٔ مورد نظر باختین، دقیق‌ترین و مناسب‌ترین مثال محسوب می‌شود (با وجود این‌که حتی خبره‌ترین افراد با آن آشنایی چندانی ندارند).

اطلاعات باختین از تمدن اروپای غربی به قدری مفصل است که این امکان را برایش فراهم آورده تا روایت‌های سنتی را پس‌زمینه‌ای مکالمه‌ای برای حفظ ضدالگوی پیشنهادی خود قرار دهد. ضدالگوی مزبور از دل نظریه‌ای بیرون می‌آید

---

1. Halicarnassus
2. Ion
3. Chios
4. Varro
5. Wezel
6. Musäus
7. carnivalize
8. Spitzer
9. Curtius
10. Auerbach
11. René Wellek

که نه‌تنها قادر به توجیه منطقی تخریب درونی خودش است، بلکه برای تأثیرات سنت‌های متداول نیز توجیهی منطقی ارائه می‌دهد.

در این قسمت به جای کلمهٔ نظام از نظریه استفاده کردیم (این دو کلمه همواره به یک معنا نیستند) چون ماهیت اندیشهٔ محرک باختین با هر نوع رسمیت بخشیدن مطلق مخالف است. سایر مفسران مانند تودوروف[1] در کتابی که دربارهٔ باختین در دست تهیه دارد، این امر را نقطه‌ضعف آثار او می‌دانند. به نظر من نتیجه‌گیری آن‌ها به این دلیل است که با انتظارهای خاص خود به سراغ آثار باختین رفته‌اند؛ انتظارهایی مبتنی بر طرز تفکر ویژهٔ نظریه‌پردازان بزرگ دیگری که به موضوع‌های مورد نظر باختین پرداخته‌اند.

آن‌چه باختین همواره به آن توجه می‌کرد، همان مشغولیت فکری اصلی زمانهٔ ما یعنی مسئلهٔ زبان است. اما برخلاف سایر کسانی که در قرن بیستم به درک و فهم ما از زبان کمک فراوانی کرده‌اند و همگی دارای تفکری بسیار سازمان‌یافته هستند (مثل سوسور[2]، یلمسلو[3]، بنونیست[4] و برتر از همه رومن یاکوبسن[5]) باختین نظام‌مند نیست. اگر در آثار او به دنبال نظمی یاکوبسنی باشیم، قطعاً ناکام خواهیم شد. البته این بدان معنا نیست که او دقت و جدیت ندارد؛ بلکه مفهومی که باختین از زبان ارائه می‌دهد به همان اندازه با مفهوم زبان از نظر دیگران (مفاهیمی که زبان‌شناسان را به خود مشغول کرده است) تعارض دارد که رمان با سایر گونه‌های رسمی‌تر ادبی در تقابل است. یعنی بر اساس آن‌چه از او فراگرفته‌ایم، رمان فاقد مبانی سازمان‌دهنده نیست بلکه این مبانی در مقایسه با اصول سازماندهی غزل‌واره[6] و قصیده از جنس دیگری هستند. می‌توان گفت یاکوبسن به سبب عشق پوشکینی[7] خود به نظم و ترتیب، شعر را مورد توجه و بررسی قرار داده است و برخلاف او باختین از آن‌جا که هیولایی ولنگار است به رمان عشق می‌ورزد.

در بطن همهٔ آثار باختین مفهوم بسیار خاصی از زبان مشاهده می‌شود (از نخستین دست‌نوشته‌های مفقودش تا آخرین اثرش که هنوز به چاپ نرسیده است).

---

1. Todorov
2. Saussure
3. Hjelmslev
4. Benveniste
5. Roman Jakobson
6. sonnet
7. Pushkinian

این مفهوم دارای استدلالی علت و معلولی است که فحوایی شبه‌مانوی[1] دارد؛ یعنی اعتقاد به وجود تضاد و کشمکشی در دل هستی، پیکاری بی‌پایان بین نیروهای مرکزگریز[2] که می‌خواهند همه چیز را از هم دور نگه دارند و نیروهای مرکزگرا[3] که برای ایجاد انسجام در میان اشیا تلاش می‌کنند. این تضاد زرتشتی در فرهنگ نیز مانند طبیعت وجود دارد و در ظرایف ذهنیت فردی نیز مشاهده می‌شود، حتی اظهارات فرد بیش از هر چیز تحت تأثیر این تضاد قرار می‌گیرد. کامل‌ترین و پیچیده‌ترین بازتاب این نیروها در زبان بشری یافت می‌شود و بهترین نمونه از زبانی که به این شکل تحقق‌یافته، همانا زبان رمان است.

در این‌جا لازم است به دو نکتهٔ دیگر اشاره کنیم. نخست، زبان با وجود این‌که در خدمت انعکاس کشمکش مزبور است خود عاملی منفعل و ماده‌ای صددرصد انعطاف‌پذیر نیست. این کشمکش، زبان را نیز مانند سایر عوامل، تحت تأثیر خود قرار داده است. به همین دلیل نظام زبان دارای ماهیتی مملو ازکشمکش شده است و چه بسا در نتیجهٔ همین امر، زبان در میان فعالیت‌های فکری جایگاهی مهم دارد. البته برخورد باختین با دوگانگی عوامل، شبیه برخورد زبان‌شناسان ساخت‌گرا (و نیز دانشمندان علوم اجتماعی و انسان‌گرایان تشنهٔ سازمان‌یافتگی فراوان) نیست که به تقابل‌های دوگانه اهمیت بسیار می‌دهند. تقابل‌های دوگانه از گفتار انسانی به زبان کامپیوتر راه می‌یابد، به عبارت دیگر ماشینی می‌شود. درحالی‌که مفهوم مورد نظر باختین از جدال بین عوامل دست‌اندرکار، مفهومی کاملاً متفاوت است و بر ظرافت زبان و ماهیت کاملاً تاریخی آن تأکید می‌ورزد (به وجود آمدن و از بین رفتن معنایی که پدیدهٔ زبان با انسان در میان می‌گذارد که پدیده‌ای دیگر و طرف صحبت پنهانی اوست).

دوم، در مقاله‌های باختین نباید کلمهٔ زبان را به مفهوم خاصی معنا کنیم که زبان‌شناسان حرفه‌ای را به خود مشغول داشته است. بر اساس گفتهٔ باختین (در مقالهٔ «گفتمان در رمان»)، «... زبان هر لحظه در حال رده‌بندی است و نه‌تنها به گویش‌های مختلف به معنای خاص کلمه (یعنی گویش‌هایی که با علائم زبان‌شناختی صوری

---

1. Manichean
2. centrifugal
3. centripetal

[مخصوصاً علائم آواشناختی] معین می‌شوند)، بلکه به زبان‌های اجتماعی-ایدئولوژیک گوناگون نیز رده‌بندی می‌شود: زبان‌های مشاغل گوناگون، زبان‌های گونه‌ای، زبان‌های خاص نسل‌های مختلف و جز آن. این رده‌بندی و تنوع گفتار [raznoreče] تا زمانی که زبان زنده است و فرایند صیرورت[1] را طی می‌کند، بسط می‌یابد و تا درونی‌ترین لایه‌های آن نیز نفوذ می‌کند».

دو نیروی رقیب موجود در زبان توان یکسانی ندارند و هر کدام به واقعیت متفاوتی مرتبط هستند: مسلماً نیروهای مرکزگریز قوی‌ترند، در همه جا حضور دارند و با عمل واقعیِ اداکردن مرتبط‌اند. آن‌ها همواره موجودند و چگونگی تجربهٔ واقعی ما را از زبان رقم می‌زنند؛ تجربه‌ای که هنگام به‌کارگیری زبان ــ و به کار گرفته شدن به‌وسیلهٔ آن ــ در زندگی روزمره برای ما حاصل می‌شود. نیروهای مرکزگرا و انسجام‌بخش، توان کم‌تری دارند و دارای جایگاه هستی‌شناسی پیچیده‌ای هستند. ارتباط نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز مشابه تعاملی است که مردم‌شناسان آن را نقش فرهنگ در شکل‌بخشیدن به مقولهٔ کاملاً متفاوتی به نام طبیعت می‌دانند. بنابر گفتهٔ باختین (در همان مقالهٔ «گفتمان») «زبان یکپارچه مقوله‌ای معین و مشخص نیست [dan] بلکه ماهیت آن مقوله‌ای مفروض است [zadan]. زبان یکپارچه همواره با واقعیت‌های دگرمفهومی[2] [raznorecie] مخالفت می‌ورزد، اما دستیابی به زبانِ واحد کل‌گرا، کمال مطلوبی‌است که وجودش عاملی مقاوم در برابر وضعیتِ دگرمفهومِ مطلق تلقی می‌شود (خواه این کمال مطلوب، آرمانی فرهیخته باشد، خواه توهمی پوچ). این کمال مطلوب، برای محدودکردن آشفتگی بالقوهٔ تنوع، مرزهای مشخصی قائل می‌شود و بدین‌ترتیب حداکثر فهم دوجانبه را تضمین می‌کند...»

واژه‌ای که باختین در این‌جا به کار برده، یعنی واژهٔ «دگرمفهومی»، شاه‌واژه‌ای است در دل تمامی نظرات او که از سایر مقوله‌های مرتبط با تفکراتش مثل «چندصدایی»[3] یا «کارناوال‌گرایی» بنیادی‌تر است. این دو مقوله چیزی نیستند جز دو روش خاص که شرایط اولیهٔ پیدایش دگرمفهومی را فراهم می‌کنند. منظور باختین از دگرمفهومی، اشاره به تعامل ویژهٔ دو اصل همهٔ ارتباطات است که در انواع

---

1. becoming
2. heteroglossia
3. polyphony

گوناگون بیانات موجودند: از یک سو، هر روش نسخه‌برداری به منظور تفکیک متون از یکدیگر باید نظامی کم‌وبیش ثابت باشد. از سوی دیگر، این ویژگی‌های تکرارشدنی، تحت تأثیر بافت خاصی هستند که بیان در آن پدید آمده است. این بافت می‌تواند میزان و نوع معنای بیان را (نسبت به معنای آن، وقتی که فقط نمود نظام‌مند مستقلی از بافت در نظر گرفته می‌شود) تحریف کند، به آن بیفزاید یا حتی در برخی موارد از آن بکاهد.

آن‌چه باختین را از سایر متفکران امروزی که با زبان سروکار دارند متمایز می‌کند، همین حساسیت فوق‌العادهٔ او نسبت به مسئلهٔ کثرت بی‌حدوحصر تجربیات است. در این‌جا تأکید ما بر واژهٔ تجربیات از آن روست که سناریوی اصلی باختین برای الگوی تنوع، با حضور دو فرد واقعی شکل می‌گیرد که در مکالمه‌ای خاص، در زمان و مکان مشخصی به گفت‌وگو با یکدیگر مشغول‌اند. اما در این‌جا رویارویی اشخاص، مانند خودهای برتری[1] به وقوع نمی‌پیوندد که قادرند پیام‌هایی را در فضای منظم و مرتب برای یکدیگر ارسال کنند (منظور فضای مورد نظر هنرمندانی است که بیش‌تر الگوهای ارتباطات فرستنده-گیرنده را ارائه می‌دهند)، بلکه هر یک از این دو نفر، به‌مثابه ذهنیتی هستند که با انتخاب گفتمانی که ترجمان مقاصدشان در این داد و ستد ویژه است (انتخاب یک گفتمان از میان همهٔ زبان‌های موجودی که در آن لحظه پیش رویشان قرار دارد)، در مقطع خاصی از تاریخ به خود تعین می‌بخشند.

این دو نیز مانند دیگران در محیطی قدم به عرصهٔ وجود گذارده‌اند که پیشاپیش مملو از نام‌ها است. رشد فردی آن‌ها در قالب تصاحب تدریجی آمیزه‌ای خاص از گفتمان‌هایی تحقق می‌یابد که می‌توانند به بهترین وجه مقاصدشان را برسانند، نه مقاصدی که از قبل در دل واژه‌هایی نهفته است که استفاده می‌کنند. این تفکرات باختین تا حدودی مشابه نظرات ویگوتسکی[2] در روسیه (ر.ک.: امرسون[3]، ۱۹۷۸) و لاکانِ[4] فرانسوی (ر.ک.: بروس[5] در *فرویدگرایی*[6] اثر ولوشینوف[7] که تیتونیک[8] در سال ۱۹۷۶ آن را ترجمه کرد). بنابراین، هریک می‌کوشند تا با لحن، تلفظ، انتخاب

---

1. sovereign egos
2. Vygotsky
3. Emerson
4. Lacan
5. Bruss
6. *Freudianism*
7. Vološinov
8. Titunik

واژگان، حالات و نظایر این‌ها پیامی را به فرد دیگر برسانند که در آن تداخل دیگران به حداقل رسیده باشد؛ یعنی تداخل دیگربودن[1] نهفته در مفاهیم قبلی (موجود در لغت‌نامه‌ها یا ایدئولوژی‌های گوناگون) و دیگربودن موجود در مقاصد فرد دیگری که در مکالمه حضور دارد.

از تمامی مباحث فوق می‌توان به این نکته پی برد که هیچ‌یک از روش‌های بیان ــ حتی صدای متکلم در بیان زنده ــ برای رساندن کثرت مفاهیمی که در پی انتقال آن‌هاست، کفایت نمی‌کند. صدای من این توهم را ایجاد می‌کند که در آن‌چه فرد می‌گوید وحدتی وجود دارد، درحالی‌که فرد همواره خودآگاه و ناخودآگاه مفاهیم متعددی را ابراز می‌کند. این اشتغال ذهنی باختین با صدا و گفتار، مشابه دل‌مشغولی دو تن از متفکران مهم دوران اخیر است که هر دو با وجود تفاوت‌های فراوان‌شان با باختین، در پی فهم این نکته هستند که چگونه شناخت صدای خود، منجر به توهم حضور می‌شود: هوسرل[2] در *تحقیقات منطقی*[3] و دریدا[4] در مقالهٔ «گفتار و پدیده»[5] که در سال ۱۹۶۷ به چاپ رسیده است.

آن‌چه باختین را به استفاده از نوواژه‌های عجیب و غریب خاص خود وادارکرده، ضرورت مواجههٔ اصولی با همین چندگانگی‌هاست (واژهٔ «دگرمفهومی»، «سخن با مفر»[6]، «سخن با نگاهی یک‌سویه»[7]، «علائم نقل‌قول آهنگین»[8] و جز آن). از آن‌جا که زبان‌شناسی سنتی توجه چندانی به مسئلهٔ تغییرپذیری زبان ندارد، باختین به جای اصطلاحات رایج زبان‌شناختی، اصطلاحات خاص خود را به کار گرفته است. او مانند آستین[9] در *چگونه با واژگان کار انجام دهیم*[10] (۱۹۶۲) سرل[11] در *کنش‌های گفتار*[12] (۱۹۶۹) و مخصوصاً گرایس[13] در سخنرانی‌های مشهور اما به چاپ نرسیده جیمز دربارهٔ منطق و مکالمه (۱۹۶۷)، به منظور تأکید بر بلافصل‌بودن نوعی از معنا

---

1. otherness
2. Husserl
3. *Logical Investigations*
4. Derrida
5. Speech and Phenomenon
6. word-with-a-loophole
7. word-with-a-sidewards-glance
8. intonational quotation marks
9. Austin
10. *How to Do Things with Words*
11. Searle
12. *Speech Acts*
13. Grice

که مورد نظر اوست، به جنبهٔ گفتار زبان یعنی بیان اهمیت می‌دهد. از سوی دیگر، باختین می‌خواهد بر این نکته پافشاری کند که زبان اصلاً آن‌چه زبان‌شناسان می‌گویند نیست (جز در مواردی خاص). چیزی به نام «زبان عام» وجود ندارد؛ زبانی که با صدایی عام به کار گرفته شود و از گفته‌ای خاص که بار فحوایی ویژه‌ای دارد، تفکیک‌پذیر باشد. زبان وقتی معنا دارد که کسی با دیگری سخن گوید، حتی اگر آن فرد دیگر، مخاطب درونی خود فرد باشد.

نظریهٔ فرازبان باختین بسیار پیچیده و شایستهٔ بررسی مفصل است. در این‌جا فقط اشاره‌ای به این نظریه کردیم تا زمینه برای بررسی گونهٔ رمان فراهم آید که چهار مقالهٔ حاضر را به هم پیوند می‌دهد. ما بحث خود را با اشاره به تأکید باختین بر اولویت گفتار آغاز کردیم چون فهم نظرات باختین دربارهٔ رمان بدون به خاطر سپردن گفته‌های او دربارهٔ بیان، ناممکن است. در بخش چهارم نیز دوباره به ارتباط نظرات باختین دربارهٔ زبان و نظریهٔ ویژه او دربارهٔ اهمیت غیرادبی گونهٔ رمان خواهیم پرداخت.

۲

باختین در روز شانزدهم نوامبر سال ۱۸۹۵ در شهر اورل[1] و در خانواده‌ای اصیل و اشرافی که نسب آن‌ها حداقل به قرن چهاردهم می‌رسید و البته هنگام تولد او دیگر هیچ ملک و املاکی نداشتند، دیده به جهان گشود. پدرش کارمند بانک بود و در زمان کودکی میخاییل میخاییلوویچ در شهرهای مختلفی کار می‌کرد. نخستین سال‌های زندگی او در آریول و سپس در ویلنیوس[2] (جمهوری لیتوانی) سپری شد و بالاخره در اودسا[3] دبیرستان را به پایان رساند و توانست در سال ۱۹۱۳ به دانشکدهٔ تاریخ و زبان‌شناسی دانشگاه محلی راه یابد. پس از گذشت اندک زمانی، خود را به دانشگاه پترزبورگ منتقل کرد که برادرش نیکولای دانشجوی آن بود (برادر باختین بعدها استاد زبان یونانی و زبان‌شناسی دانشگاه بیرمنگام شد).

در آن هنگام سن‌پترزبورگ دورانی پرشور را پشت سر می‌گذاشت. در زمینهٔ شعر

---

1. Orel
2. Vilnius
3. Odessa

مجادلات نمادگرایان، اکمیست‌ها[۱] و آینده‌گرایان مشاهده می‌شد. نقد ادبی نیز ضرورت و جذابیت جدیدی یافته بود: درست در همان سالی که باختین قدم به شهر گذاشت، اشکلوفسکی[۲] مقاله‌ای نوشت که نخستین حمله به شکل‌گرایان محسوب می‌شود. دانشگاه پترزبورگ مخصوصاً در زمینه‌های مورد علاقهٔ باختین بسیار فعال بود. در آن زمان استادان برجسته‌ای مانند دی. کی. پتروف[۳] اسپانیایی که از شاگردان بودوئن د کورتنه[۴] بود، فیلسوف معروف ای. آی. وویدنسکی[۵] و یکی از بنیان گذاران مطالعات نوین در زمینهٔ ادبیات تطبیقی به نام الکساندر ان. وسلوفسکی[۶] در این دانشگاه مشغول تدریس بودند. اما باختین بیش از همه تحت تأثیر تعلیمات کلاسیک‌گرای بزرگ، اف. اف. زیلینسکی[۷] قرار گرفت و رد پای برخی از مفاهیم کلیدی باختین را می‌توان در نظراتی یافت که زیلینسکی در آثارش ابراز کرده است (به‌خصوص مفاهیمی که با سنت خطابی رومی‌مرتبط هستند). در همین سال‌ها باختین مبانی دانش شگفت‌انگیز خود را در فلسفه، مخصوصاً فلسفه متفکران کلاسیک و آلمانی مستحکم کرد. وویدنسکی برجسته‌ترین متفکر روسی پیرو کانت بود و دیگر استاد باختین، ان. او. لوسکی[۸] زیر نظر ویندلبانت[۹] و وونت[۱۰] مطالعات خود را دنبال می‌کرد. باختین در سال ۱۹۱۸ تحصیلات دانشگاهی را به پایان رساند، به شهر نویل[۱۱] در غرب روسیه نقل مکان کرد و در این شهر دو سال به تدریس پرداخت.

در این شهر اولین اعضای «حلقهٔ باختین» گرد هم آمدند (به استثنای پی. ان. مدودوف[۱۲] که در سال ۱۹۲۰ در شهر ویتیبسک[۱۳] به آنان پیوست). این افراد عبارت بودند از: لیوف پامپیانسکی[۱۴] که بعدها استاد دانشکدهٔ لغت‌شناسی دانشگاه

---

۱. Acmeists، جنبشی در شعر روسی که در قرن بیستم پا گرفت و به موضوع‌های واقع‌گرایانه می‌پرداخت.

2. Shklovsky
3. D. K. Petrov
4. Baudouin de Courtenay
5. A. I. Vvedenskij
6. Aleksandr N. Veselovskij
7. F. F. Zelinskij
8. N. O. Losskij
9. Windelband
10. Wundt
11. Nevel
12. P. N. Medvedev
13. Vitebsk
14. Lev Pumpianskij

لنینگراد شد، وی. ان. ولوشینوف که بعدها زبان‌شناس شد اما در آن زمان موسیقی‌دان و به زعم خود شاعری نمادگرا بود، ام. وی. یودینا[1] که یکی از بزرگ‌ترین نوازندگان پیانو در روسیه شد، آی. آی. سلارتینسکی[2] که او نیز رهبر هنری ارکستر سمفونیک لنینگراد شد و بی. ام. زوباکین[3] که باستان‌شناس، سنگ‌تراش و فردی بسیار عجیب بود. افراد دیگری نیز بودند که گرچه به‌طور منظم در جلسات بحث شرکت نمی‌کردند، مانند افراد گروه علاقهٔ فراوانی به بحث و بررسی موضوع‌های ادبی، مذهبی و فلسفی داشتند. موضوعی که همواره دربارهٔ آن بحث می‌شد و بیش‌تر اعضا ــ مخصوصاً باختین ــ اهمیت فراوانی برای آن قائل بودند، فلسفهٔ آلمانی بود. در آن هنگام باختین اساساً خود را فیلسوف می‌انگاشت نه محقق ادبی.

به نظر باختین یکی از اعضای بسیار مهم گروه، ماتوی اسحاق کاگان[4] بود که در آن زمان فیلسوفی حرفه‌ای محسوب می‌شد و بعدها اثر عظیم ***دایرةالمعارف منابع انرژی شوروی***[5] را تألیف کرد. به علاوه او فیلسوفی بود که به تازگی از آلمان بازگشته بود و حدود ده سال به تحصیل در ماربورگ[6] و برلین اشتغال داشت. افکار کاگان مشابه نوکانتی‌های ماربورگ بود؛ او آثار ناتورپ[7] را ترجمه کرده بود و هرمان کوهن[8] و ارنست کاسیرر[9] او را ارج می‌نهادند. در آن سال‌ها کاگان بهترین دوست باختین بود و تا حدودی، خلأ شخصی و فکری حاصل از مرگ برادرش را پر می‌کرد. نشانه‌هایی از تأثیرهای کاگان را می‌توان در علاقهٔ باختین به تفکرات نوکانتی مانند ارزش‌شناسی و تأکید او بر ضرورت بازنگری مسئلهٔ تقابل ذهن/ جهان مشاهده کرد. این نظرات در نخستین اثری که از باختین به چاپ رسیده، یعنی مقالهٔ «هنر و مسئولیت»[10] بازتاب یافته است. این مقالهٔ کوتاه که در ۱۹۱۹ نوشته شد در واقع خلاصهٔ کتاب عظیمی دربارهٔ فلسفهٔ اخلاق است که باختین سال‌هایی از عمر خود را ــ هنگامی که در شهر نویل زندگی می‌کرد ــ وقف آن کرد، اما این کتاب هرگز به

---

1. M. V. Judina
2. I.I. Sollertinskij
3. B. M. Zubakin
4. Matvej Isaic Kagan
5. *Encyclopedia of Soviet Energy Resources*
6. Marburg
7. Natorp
8. Hermann Cohen
9. Ernst Cassirer
10. Art and Responsibility

چاپ نرسید (جز بخش‌هایی از آن که شصت سال بعد در سال ۱۹۷۹ منتشر شد).

در سال ۱۹۲۰ باختین با همان علایق کلی به شهر ویتیبسک نقل مکان کرد. در آن سال‌ها ویتیبسک به‌لحاظ فرهنگی شهری پررونق بود؛ جزیره‌ای از نور در کورانی از ظلمات انقلاب و جنگ‌های داخلی، مأمنی برای هنرمندانی مثل ال لیسیتسکی[1]، مالویچ[2]، و مارک شاگال[3]. چند تن از دانشمندان مشهور نیز در این شهر بلاروسی زندگی می‌کردند. همچنین آهنگسازان برجستهٔ تئاتر ماریئنسکی[4] سابق، در دانشکدهٔ عالی هنر شهر به تدریس اشتغال داشتند. نشریهٔ فعالی نیز به نام *ایسکوستوو*[5] شروع به کار کرده بود و سخنرانی‌ها و جلسه‌های بحث همیشه برقرار بود.

دو رخداد مهم زندگی باختین در سال‌هایی به وقوع پیوست که او در ویتیبسک به سر می‌برد: در سال ۱۹۲۱ با النا الکساندرونا اوکولوویچ[6] ازدواج کرد، که تا زمان مرگ باختین در سال ۱۹۷۱ لحظه‌ای از او جدا نشد، و در سال ۱۹۲۳ نخستین علائم بیماری استخوانی آشکار شد که باختین همهٔ عمر از آن رنج می‌برد و منجر به قطع یک پایش شد. در سال ۱۹۲۴ باختین به لنینگراد بازگشت، در مؤسسهٔ تاریخ مشغول به کار شد و در چاپخانهٔ دولتی نیز سمت مشاور را به عهده گرفت. سرانجام او به صرافت افتاد تا برخی آثارش را در دسترس عموم قرار دهد.

از آن‌چه بر سر یکی از نخستین مقاله‌های باختین آمد، می‌توان به روال شومی پی برد که در سراسر زندگی او تکرار شد: همواره یا از انتشار نوشته‌های باختین جلوگیری می‌شد یا نوشته‌هایش، گاه به شکلی واقعاً تصادفی و گاه به دست دشمنان سرسختش ناپدید می‌شدند. دقیقاً زمانی که مقالهٔ «مباحثی پیرامون روش‌شناسی زیبایی‌شناختی در آثار مکتوب»[7] آمادهٔ چاپ شده بود، انتشار نشریهٔ *روسکی ساورمینیک*[8] که اثر مزبور را سفارش داده بود متوقف شد. در نتیجه چاپ این اثر مهم، پنجاه و یک سال به تعویق افتاد. در عین حال این سال‌ها برای باختین ایامی پربار بود چون در این سال‌ها به مباحث همیشگی خود با گروهی از دوستان و

---

1. El Lisitskij
2. Malevich
3. Marc Chagall
4. Mariinskij
5. *Iskusstvo*
6. Elena Aleksandrovna Okolovič
7. On the Question of the Methodology of Aesthetics in Written Works
8. *Russkij sovremennik*

طرفدارانش مشغول بود؛ طرفدارانی مانند ان.ای.کلیوئیف[1]، شاعر و زیست‌شناس مشهور آی. آی. کنائف[2]، نویسندگان تازه‌کاری مثل کنستانتین واجینوف[3] و دانیل خارمس[4] و هندشناسی به نام ام. آی. توبیانسکی[5].

با این‌که در همهٔ این سال‌ها باختین بی‌وقفه به مطالعه و تحقیق پرداخت، نخستین اثر مهم او یعنی کتاب معتبر ***بوطیقای داستایفسکی***[6] در سال ۱۹۲۹ منتشر شد؛ کتابی که در آن مفهوم تحول‌آفرین «مکالمه‌گرایی[7]» (چندصدایی) باختین برای نخستین بار به جهانیان عرضه شد. این کتاب با وجود بحث‌انگیز بودنش (به سبب دیدگاه بسیار جدیدی که دربارهٔ مبحثی قدیمی ارائه می‌داد) کم‌وبیش با اقبال عمومی روبه‌رو شد. حتی برخی افراد آن را سندی تحول‌آفرین دانستند (از جمله وزیر علوم وقت و مغز متفکر حزب حاکم، آناتولی لوناچارسکی[8]) که واقع امر نیز همین بود. اما به سبب تقارن زمانی انتشار این اثر با تبعید باختین به بیابان‌های قزاقستان، تأثیر آن محدود شد. در زمان تبعید، باختین به مدت شش سال در شهر گمنام کوستانای[9] به دفترداری پرداخت. چند تن از نزدیک‌ترین یاران او طی پاکسازی‌های اواخر دههٔ سی برای همیشه ناپدید شدند. او حتی در تبعید نیز به کار خود ادامه داد و تعدادی از مهم‌ترین مقالاتش را مانند «گفتمان [Slovo] در رمان»[10] در خلال همین سال‌ها نوشت. دوستانش از کتابخانهٔ سلتیکوف‌ـاشچدرین[11] در لنینگراد و کتابخانهٔ لنین در مسکو برایش کتاب می‌فرستادند.

باختین در سال ۱۹۳۶ موفق به تدریس چند درس در مؤسسهٔ آموزشی ماردوویا[12] در شهر سارانسک[13] شد و در سال ۱۹۳۷ به شهری در دویست کیلومتری مسکو به نام کیمری[14] نقل مکان کرد. در این شهر او موفق شد یکی از کتاب‌های مهم خود را به پایان رساند که به بررسی رمان آلمانی قرن هجدهم (رمان

---

1. N. A. Kljuev
2. I. I. Kanaev
3. Konstantin Vaginov
4. Daniil Kharms
5. M. I. Tubianskij
6. *Problems of Dostoevsky's Art*
7. dialogism
8. Anatoly Lunacharsky
9. Kustanaj
10. "Discourse in the Novel"
11. Saltykov-Shchedrin
12. Mordovia
13. Saransk
14. Kimry

تعلیم و تربیت) اختصاص یافته بود. انتشارات ساوتسکی پیستل[1] نوشتهٔ مزبور را برای چاپ پذیرفت، اما تنها نسخهٔ آن در خلال هرج‌ومرج‌های ناشی از تهاجم آلمان به روسیه مفقود شد که این خود نمونهٔ دیگری از بداقبالی‌های سایه‌افکنده بر مسیر نشر آثار باختین است. تنها نسخهٔ باقی‌ماندهٔ دست‌نوشته را باختین که معتاد به سیگار بود، در ایام تیره‌وتار حمله آلمان، به جای کاغذ برای پیچیدن سیگار استفاده کرد (شاید همین رفتار او باعث شده برخی چنین بیندیشند که باختین به محض این‌که تفکرات و نظراتش را به فرجام می‌رساند، نسبت به آن‌ها بی‌اعتنا می‌شد). بالاخره پس از جر و بحث‌های فراوان با وادیم کوزینوف[2] و سرگئی بوکاروف[3] در وهلهٔ اول باختین متقاعد شد محل آثار منتشر نشدهٔ خود را آشکار کند (در انبار هیزمی موش‌زده در سارانسک) و سپس به آن‌ها اجازه داد تا آثارش را برای چاپ، بازنویسی کنند.

از سال ۱۹۴۰ تا پایان جنگ جهانی دوم باختین در حومهٔ مسکو به سر می‌برد. در سال ۱۹۴۰ پایان نامهٔ حجیم خود را دربارهٔ رابله ارائه داد، اما تا پایان جنگ امکان برگزاری جلسهٔ دفاعیه میسر نشد. در سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۴۹ دفاعیهٔ باختین از پایان نامه‌اش، جهان علمی مسکو را به دو گروه تقسیم کرد. نسخهٔ اصلی و نامتعارف پایان نامه را رقبای رسمی او که به اداره جلسهٔ دفاعیه منصوب شده بودند پذیرفتند اما بقیهٔ استادان به قدری نسبت به باختین حساسیت داشتند که روند پذیرش پایان‌نامه را به تأخیر انداختند. جلسه‌های جنجالی متعددی برگزار شد (که یکی از آن‌ها هفت ساعت به درازا کشید)، سرانجام دولت وقت در جریان، دخالت کرد و در پایان، ادارهٔ اعتبار استان از اعطای درجهٔ دکترا به باختین امتناع ورزید. بدین‌ترتیب انتشار کتاب *رابله و فرهنگ عامه قرون وسطا و رنسانس*[4] که تاکنون به چاپ‌های متعدد در زبان‌های مختلف رسیده است، نوزده سال به تأخیر افتاد و درنهایت در سال ۱۹۶۵ منتشر شد.

اما باختین دوستانی نیز داشت که در قاطعیت، کم از دشمنانش نبودند. در این

---

1. Sovetskij Pisatel
2. Vadim Kožinov
3. Sergej Bočarov
4. *Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*

هنگام آنان که طی اقامت او در سارانسک در سال ۱۹۳۶ شیفته‌اش شده بودند از او دعوت به بازگشت کردند تا ریاست گروه ادبیات را به عهده گیرد. بدین‌ترتیب پیوند بلندمدت و صمیمی باختین با مؤسسه‌ای آغاز شد که در سال ۱۹۵۷ از سطح دانشکدهٔ تربیت معلم به سطح دانشگاه ارتقا یافت. او که خود معلمی محبوب بود (هنگام تمام سخنرانی‌های باختین، سالن سخنرانی مطمئناً مملو از مستمع بود)، بر نسلی از جوانان تأثیر بسزایی گذاشت که برای تدریس، تعلیم می‌دیدند. در آگوست ۱۹۶۱ سلامتی رو به افولش، او را وادار به بازنشستگی کرد. در سال ۱۹۶۹ برای مداوای پزشکی به مسکو بازگشت و تا زمان مرگش در هفتم مارس ۱۹۷۵ در این شهر ماند.

سال‌های آخر عمر باختین سال‌هایی پرتکاپو و رضایت‌بخش بود و آوازه و نفوذی را به او بازگرداند که مدت زمان مدیدی از او دریغ شده بود. گروهی از محققان جوان دانشگاه مسکو (زیر نظر وی. توربین[1]) و بیش از دیگران، کوزینوف و بوکاروف، در موسسهٔ عالی گورکی[2] (حلقه باختینی دیگر) با اشتیاقی فراوان آرمان او را پی گرفتند. زبان‌شناس و نظریه‌پرداز برجسته وی. وی. ایوانوف[3] نیز باختین را یاری کرد. در سال ۱۹۶۳ بیش از هر چیز به سبب تلاش‌های فوق‌العادهٔ کوزینوف، کتاب داستایفسکی به چاپ مجدد رسید که کوزینوف همواره این امر را مایهٔ مباهات خود می‌دانست. این کتاب شور و هیجانی ایجاد کرد که توجه به مسائل بنیادین را در تحقیقات ادبی، دوباره برانگیخت. در سال ۱۹۶۵ در پی چاپ یک سری مقاله‌های منظم در نشریه‌های طراز اول، کتاب رابله به چاپ رسید. در سال ۱۹۷۵ مجموعه‌ای از مقاله‌های اصلی باختین با عنوان ***مسائل ادبیات و زیبایی‌شناسی***[4] با اندک فاصله‌ای از مرگ او منتشر شد. این مقاله‌ها، ترسیم‌کنندهٔ بوطیقایی تاریخی برای رمان هستند که چهار مقالهٔ موجود در کتاب حاضر نیز از همان مجموعه برگرفته شده است. باختین کمی پیش از مرگش از تصمیم دانشگاه ییل[5] مبنی بر اعطای درجهٔ افتخاری به او مطلع شد.

---

1. V. Turbin
2. Gorkij
3. V. V. Ivanov
4. *Questions of Literature and Aesthetics*
5. Yale

۳

از میان کتاب‌هایی که به باختین نسبت داده شده، دربارهٔ سه کتاب مناقشهٔ فراوانی وجود دارد: کتاب *فرویدگرایی* (۱۹۲۷) و *مارکسیسم و فلسفه زبان*[1] (۱۹۲۹، چاپ دوم ۱۹۳۰) که هر دو با نام مستعار ولوشینوف به چاپ رسیدند و کتاب *روش صوری در تحقیق ادبی*[2] (۱۹۲۸) که با نام مستعار مدودوف منتشر شد. در این نوشته مجال پرداختن به رموز متن‌شناسی آثار باختین وجود ندارد. این مقوله به حدی پیچیده است که خود، تحقیقات فراوانی می‌طلبد. به نظر مؤلف حاضر[3] نود درصد متون هر سه کتاب را در اصل شخص باختین نوشته است.

۴

مقالات حاضر پیش از هر چیز، در زمینهٔ نظریهٔ رمان مؤثر واقع می‌شوند که در تحقیقات ادبی به‌تفصیل دربارهٔ آن بحث شده است.

موفقیت چشمگیر رمان در قرن نوزدهم، گذشتهٔ این گونهٔ ادبی را تحت‌الشعاع قرار داد. تا پیش از آن زمان، رمان در حاشیه بود، بسیار کم بررسی می‌شد و همواره تقبیحش می‌کردند. حتی امروزه که هیچ کمبودی در زمینهٔ کتاب‌های مربوط به «رمان» وجود ندارد، بر سر معنای واقعی کلمه رمان توافق چندانی حاصل نشده است. مثلاً عنوان سه کتاب راکه حاوی کلمهٔ «رمان» هستند و حرف تعریف "the" در آن‌ها قبل از واژهٔ رمان آمده است، در نظر بگیرید: *نظریهٔ رمان*[4] (۱۹۲۰) اثر لوکاچ[5]، *پیدایش رمان* (۱۹۵۷) اثر ایان وات و *گامی به سوی جامعه‌شناسی رمان*[6] (۱۹۶۴، ترجمه به انگلیسی ۱۹۷۵) اثر لوسین گلدمان[7] این‌ها همگی کتاب‌های مهمی هستند که فهم ما را از انواع خاصی از رمان، عمق فراوان می‌بخشند، اما هریک به

---

1. *Marxism and the Philosophy of Language*
2. *The Formal Method in Literary Scholarship*
۳. مایکل هولکویست [Micheal Holquist]، ویراستار و یکی از مترجم‌های کتاب از زبان روسی به انگلیسی.
4. *Theory of the Novel*
5. Lukács
6. *Towards a Sociology of the Novel*
7. Lucien Goldmann

نوعی نشانگر نقطه‌ضعف مشابهی هستند: درکتاب‌های نامبرده، سعی نویسنده بر آن بوده است که نوع خاصی از رمان را به حدی تعالی بخشد که تعریف جامع رمان از آن به دست آید (رنه ژیرار[1] نیز درکتاب بسیار تأثیرگذار خود به نام ***خدعه، طلب و رمان***[2] (۱۹۶۱) چنین هدفی را دنبال کرده است). همهٔ این آثار فاقد نظریه‌ای میدانی هستند که نه‌تنها بتواند شامل تمامی متونی شود که دیگران رمان می‌نامند، بلکه دربرگیرندهٔ دو هزاره از داستان‌های نثر طولانی قبل از قرن هفدهم نیز باشد؛ دو هزاره‌ای که در خلال آن بنا بر اتفاق نظر همگان، رمان «متولد» شده است (بر اساس همین نظر، «پیدایش» رمان در قرن هجدهم و «شکوفایی» آن در قرن نوزدهم رخ داده است. «مرگ» رمان در قرن بیستم نیز بر اساس همین منطق تاریخی، فرجامی قطعی است).

از آن‌جا که بدیع بودن مطلق گونهٔ رمان به شایستگی به رسمیت شناخته نشده است، تحقیقات التقاطی[3] قوی در این زمینه بسیار کم است. حتی کسانی که متوجه معضل حاصل از نادیده‌گرفتن روایت‌های قبل از قرن هفدهم شده بودند، مانند شولز[4] و کلاگ[5] در ***ماهیت روایت***[6] (۱۹۶۶) نیز در زمینهٔ رمان، کار چشمگیری ارائه نداده‌اند. برتری باختین بر سایر افرادی که در زمینهٔ نظریهٔ رمان کار کرده‌اند، آن است که شمایی که او ترسیم کرده است، می‌تواند متون قدیمی بیش‌تری را دربرگیرد (با وجود این‌که او بیش از دیگران جدید بودن گونهٔ رمان را باور داشت). رمان نه‌تنها هنگام به اصطلاح «پیدایش» خود، گونه‌ای نو بود بلکه هرگاه پدیدار شود، این نوع متن خاص ــ که قدمت آن دست‌کم به زمان یونانیان باستان می‌رسد و فقط در اثر سروانتس[7] و نویسندگان پس از او به جامع‌ترین شکل خود درآمد ــ مقوله‌ای نو محسوب می‌شود. برای تشخیص متنی چنین بدیع لازم است دسته‌بندی اولیهٔ گونه‌ها و سبک‌های ادبی بازنگری شود.

نگارش وقایع‌نگار التقاطی بعضی گونه‌های ادبی مثل قصیده، شعر غنایی، یا تراژدی را شاید بتوان از زمان‌های باستان شروع کرد، چون از ابتدای فرهنگ اروپایی

---

1. René Girard
2. *Deceit, Desire and the Novel*
3. syncretic
4. Scholes
5. Kellogg
6. The Nature of Narrative
7. Cervantes

موضوع هریک از این گونه‌ها به قدری خصوصیات صوری ثابت داشته‌اند که تغییرات بسیار جزئی در آن‌ها (دست‌کم در خصوصیات ظاهری‌شان) را تقریباً به‌سهولت می‌توان تشخیص داد. احتمالاً به همین دلیل می‌توان گونه‌هایی را که به لحاظ منطقی آن‌قدر همگن هستند به‌خوبی با تقسیم‌بندی‌های تاریخی متداول مانند «دوران باستان»، «دوران لویی چهاردهم» و نظایر این‌ها مطابقت داد.

از آن‌جا که رمان، گونه‌ای بی‌محابا متغیر است، محصور کردن آن در شکل خطی پیش‌تر تاریخچه‌ها، مشکلات جدی ایجاد می‌کند. از طرفی چون تاریخچه‌های مزبور معمولاً همان دسته‌بندی‌های سازمان‌دهنده‌ای را پیش‌فرض قرار می‌دهند که ماهیت رمان در مقابل‌شان مقاومت می‌کند، مشکل فوق تشدید می‌شود. تاریخ نیز مانند رمان می‌کوشد تا وصف کم‌وبیش جامعی از نظام‌های اجتماعی ارائه دهد. تاریخ، به ارتباطات بین رده‌های رمزگان‌های قانونی، باورهای مذهبی، سازمان‌های اقتصادی، ساختارهای خانوادگی و نظایر این‌ها می‌پردازد تا لحظاتی بیافریند که بتوان تعامل این عوامل را در آن‌ها به‌طور هم‌زمان و مداوم مشاهده کرد. رمان‌ها نیز کم‌وبیش به همین نوع ارتباطات متقابل یعنی به گردآوری گفتمان‌های ویژه‌ای می‌پردازند که معرف فرهنگ‌های خاصی هستند.

اما تفاوتی که بین تاریخ و رمان وجود دارد آن است که مورخ بر همانندی توالی گفته‌های خود، ــ یعنی قالبی که به منظور خلق توضیحی منسجم به شکل روایت وضع می‌کند، و توالی آن‌چه واقعاً رخ داده است پافشاری می‌کند. یکی از پیامدهای روایی این میل حرفه‌ای مورخ برای گفتن «آن‌چه واقعاً رخ داده است»[1] همین قالب زدن آن‌چه شرح داده شده با عمل شرح دادن است. برخلاف تاریخ، رمان فواصلی را آشکار می‌کند که همواره بین آن‌چه گفته شده و عملِ گفتنِ آن وجود دارند و پیوسته نبود تقارن‌های اجتماعی، منطقی و روایی را می‌آزماید (همان کژریخت‌شناسی[2] صوری که هنری جیمز آن را «پودینگ‌های سیال»[3] نامیده است).

شاید علت مقایسهٔ تاریخ و رمان در بیش‌تر مواقع آن باشد، که هر دو مدعی ارائهٔ تمام و کمال رخدادها هستند و هریک به روش خاص خود می‌کوشد به مطالبی که

1. wie es eigentlich ist
2. teratology
3. fluid puddings

از نظر تنوع و وسعت به گستردگی دایرةالمعارف است، شکلی روایی دهد. بنابراین، شاید آن‌چه بلینسکی[1] دربارهٔ *ییفگنی آنگین*[2] گفته است («دایرةالمعارف زندگی روسی») دربارهٔ یک تاریخ خوب روسیه نیز صدق کند: چنین تاریخی مانند رمان به توصیف طبقه‌های اجتماعی، آداب و رسوم، تفاوت‌های بین پایتخت و شهرستان‌ها و نظایر این‌ها می‌پردازد. اما به نظر باختین، اثر پوشکین صرفاً دایرةالمعارفی نیست که فهرستی از نهادهای غیرپویا ــ مقولات نافرهیختهٔ زندگی روزمره ــ را ارائه می‌دهد؛ «زندگی روسی [در *ییفگنی آنگین*] با تمامی صداهایش و به همهٔ زبان‌ها و سبک‌های موجود در آن دورهٔ تاریخی به سخن‌گفتن می‌پردازد. در این رمان (برخلاف دیگر گونه‌های ادبی) زبان ادبی زبانی یکپارچه، کاملاً تکوین‌یافته و مطلقاً بایسته معرفی نشده بلکه دقیقاً به شکل آمیزه‌ای پویا از صداهای متنوع و متقابل [raznorečivost] مجسم شده است.

آن «تفاوت فاحشی [djavol'skaja raznica]» که موجب می‌شود *ییفگنی آنگین* به جای شعری طولانی، رمانی منظوم محسوب شود، همین تأکید بر تنوع اجتماعی است که در قالب کشمکشی بین صداهای گوناگون مجسم شده است؛ صداهایی که در نظامی انتزاعی به نام زبان روسی، به درون‌زبان‌های[3] مختلف سخن می‌گویند. همهٔ رمان‌ها نیز مانند *ییفگنی آنگین* این ویژگی سنخی را دارند؛ یعنی نظام‌هایی مکالمه‌ای هستند متشکل از انگاره‌های «زبان‌ها، سبک‌ها و ذهنیت‌هایی عینی و تفکیک‌ناپذیر از زبان». همین ویژگی‌ها موجب شده است ارائهٔ تعریفی برای گونهٔ رمان دشوار و تاریخچهٔ رمان نیز مسئله‌ای غامض شود. سایر گونه‌های ادبی ویژگی‌های صوری‌ای برای تثبیت زبان که پیش از هر بیان خاصی در سایر گونه‌های ادبی وجود داشته‌اند، این‌گونه‌ها را شکل می‌دهند. به عبارت دیگر زبان، در شکل ادغام شده است. در مقابل، رمان می‌کوشد تا شکل خود را به شکل زبان‌ها درآورد. از آن‌جا که رمان پیوسته شکل‌های جدیدی را به منظور ارائهٔ گوناگونی و بلافصل بودن تنوع گفتار می‌آزماید، در مقایسه با سایر گونه‌های ادبی رابطه‌ای کاملاً متفاوت با زبان‌ها برقرار می‌کند. بنابراین برای فهم بهتر گونهٔ رمان یا باید آن را ابرگونه‌ای فرض

---

1. Belinsky
2. *Evgenij Onegin*
3. intra languages

گنیم که دارای قدرت خاصی برای دربرگرفتن و هضم همهٔ گونه‌های ادبی دیگر (زبان‌های گوناگون و مجزای خاص هر گونه) و نیز سایر اشکال غیرادبی (در عین حال سبک‌پردازی‌شده) زبان است، یا اصلاً آن را به معنای محدود و سنتی کلمه، گونهٔ ادبی به شمار نیاوریم. در هر حال وقتی رمان را به گونه‌ای تعریف می‌کنیم که دائماً مایل به ارائهٔ زبان‌های گوناگونی است که به‌طور متقابل به یکدیگر رسوخ می‌کنند، مطمئناً با تاریخچه‌ای بسیار پیچیده روبه‌رو خواهیم شد.

تنها تاریخچه‌ای را که با این پیچیدگی تناسب دارد، میخاییل باختین مطرح کرده است. این تاریخچه رمان را ساختاری پیوندی و هدف‌مند از زبان‌های مختلف معرفی می‌کند و ما نیز در اظهارات قبلی خود از این تعریف رمان استفاده کرده‌ایم. باختین موفق به انشای تاریخچه‌ای شد که می‌تواند هم باستانی‌ترین متون کلاسیک (مانند *مارگیتز*[1] منسوب به هومر)، متون دوران هلنیک یونان باستان و متون رومی را دربرگیرد و هم آثاری مانند *گوسمان آلفاراچه*[2] و *دون کیشوت*[3] را که معمولاً در تاریخچه‌های متداول‌تر گونهٔ رمان مطرح می‌شوند. این تاریخچه حتی عناصری از سنت شفاهی فرهنگ عامهٔ متعلق به زمان‌های ماقبل تاریخ را نیز دربرمی‌گیرد.

موفقیت باختین در ارائهٔ تاریخچهٔ رمان مرهون توجه او به این نکته بود که رمان را نمی‌توان با همان مجموعه نظرهایی بررسی کرد که به سایر گونه‌های ادبی دربارهٔ ارتباط زبان و سبک اطلاق می‌شود. بیش‌تر سبک‌شناسی‌های ادبی ــ از اشپیتسر تا ویناگرادوف[4] ــ چیزی را می‌پذیرند که زبان‌شناسان حرفه‌ای دربارهٔ نحوهٔ کارکرد زبان در زندگی روزمره و نیز متون ادبی گفته‌اند. بر اساس این گفته‌ها متون ادبی صرفاً برخی از قابلیت‌های زبان را تشدید می‌کند که در گفتار شفاهی نیز به شکل بالقوه موجودند. می‌توان گفتهٔ یاکوبسن جوان را چنین تعبیر کرد: «شعر تخطی از گفتار معمولی است». از این منظر، سبک به مجموعهٔ اعمالی گفته می‌شود که شاعر به منظور دستیابی به تخطی لازم برای ادبیات تلقی‌شدن متن مورد نظرش انجام می‌دهد.

منتقدانی که به این تعریف از سبک قائل هستند، دربارهٔ بیش‌تر گونه‌های ادبی،

---

1. *Margites*
2. *Guzman Alfarache*
3. *Don Quixote*
4. Vinogradov

تحقیقات باارزشی کرده‌اند. علت پذیرش این تعریف آن است که نه‌تنها بیش‌تر منتقدان بلکه بیش‌تر گونه‌های ادبی با چنین فرضی کار خود را آغاز می‌کنند: یکپارچگی هر گونهٔ ادبی مطابق است با نظر مشترک کاربران آن زبان از یک‌سو و دانش‌پژوهان آن از سوی دیگر، دربارهٔ جایگاه ممتازِ زبانی واحد و همگراساز.

رمان، تفاوت فراوانی با سایر گونه‌های ادبی دارد زیرا روابط کاملاً متفاوتی با زبان برقرار می‌کند. به نظر باختین، آن دسته از دانش‌پژوهانی که همچنان رمان را از دریچهٔ چشم سبک‌شناسی‌های سنتی می‌نگرند نیز هنوز به این نکته پی نبرده‌اند (حتی اگر کاملاً در منجلاب وراجی‌های «تجزیه و تحلیل شخصیت»، لاف‌زدن‌های اخلاقی و روان‌شناسی‌های آبکی‌ای غرق نشده باشند که اغلب به جای نقد رمان ارائه می‌شود). با وجود موفقیت فراوان سبک‌شناسی‌های سنتی دربارهٔ انواع دیگر متون ادبی، این سبک‌شناسی‌ها برای گونهٔ رمان کاملاً نامناسب هستند.

رویکردهای سنتی به تازگی به جای پرداختن به مسائل مورد توجه لانسو[1] در زبان متن، به مسئله «زبان» پیرنگ پرداخته‌اند؛ همان مقوله‌ای که پس از اثر پیشتاز پروپ[2]، ریخت‌شناسی[3] یا همنشینی[4] روایت نامیده می‌شود. برخی کوشیده‌اند همان نوع بررسی‌های ساختاری را که در زمینهٔ اشکال کوتاه کلیشه‌ای ــ مثل قصه‌های عامیانه، داستان‌های کارآگاهی و آثار فرهنگ عامهٔ تجاری یعنی رمان‌های دنباله‌دار برای بچه‌ها (*تام سوییفت*[5] و نظایر آن) ــ موفقیت چشمگیری داشته‌اند، دربارهٔ رمان نیز به کار برند. فعالیت کسانی مثل گریماس[6] فرانسوی (در *ادراک*[7]، ۱۹۷۰) یا وان دایک[8] هلندی (در *برخی جنبه‌های دستور زبان متن*[9]، ۱۹۷۲) برخی را به این جمع‌بندی رسانده است که نمودارهای شجره‌نامه‌ای و اهرام فرایتاگ[10] را نیز می‌توان برای رمان به کار برد (کسانی مانند مایر اشترنبرگ[11] در مقالهٔ «ارائه

---

1. Lanso
2. Propp
3. morphology
4. syntagmatics
5. *Tom Swift*
6. Greimas
7. *Du sens*
8. Van Dijk
9. *Some Aspects of Text Grammars*
10. Freytag
11. Meir Sternberg

چیست؟»[1] در کتاب *نظریهٔ رمان*[2] اثر جان هالپرین[3]، ۱۹۷۴) این دسته از منتقدان ادبی، گفته‌های آیشن باوم[4] را از یاد برده‌اند: «رمان و داستان کوتاه نه‌تنها به‌لحاظ صوری متفاوت هستند، بلکه ذاتاً نیز با هم فرق می‌کنند...» (مقالهٔ «او. هنری و داستان کوتاه»[5]، ۱۹۲۵). نتایج تاسف‌بار این تحقیقات نیز مهر تأییدی است بر نکته‌ای که باختین مدت‌ها پیش به آن پی برده بود: «بیش‌تر نظریه‌های ادبی موجود، کاملاً عاجز از پرداختن به رمان هستند» (ر.ک.: مقالهٔ «حماسه و رمان»). در دههٔ هفتاد نیز وضعیت، بهتر از دههٔ سی نشده است که باختین آن را نکوهش می‌کرد. در چهار مقالهٔ کتاب حاضر، باختین به بررسی این وضعیت پرداخته است.

۵

پیش از نوشتن مقاله‌های این کتاب، باختین کتاب داستایفسکی را به پایان رسانده بود. همین امر باعث شد در آن هنگام ادعای او مبنی بر منحصربه‌فرد بودن داستایفسکی در نویسندگی بسیار اغراق‌آمیز به نظر آید. به ویراست دوم کتاب مزبور (۱۹۶۳) مطالب جدیدی افزوده شده است که می‌کوشد رمان‌های داستایفسکی را در سنت ادبی خاصی قرار دهد. مطالب جدید و دیدگاه نویی که در آن‌ها عرضه شده است، ثمرهٔ تحقیق‌های باختین دربارهٔ تاریخچهٔ رمان است که در خلال سی و چهار سال فاصلهٔ بین دو ویراست کتاب دنبال می‌کرد. در آن سال‌ها باختین دیگر رمان نوع داستایفسکی را پدیده‌ای کاملاً بی‌سابقه در تاریخچهٔ گونهٔ رمان قلمداد نمی‌کرد، بلکه آن را ناب‌ترین ترجمان امری می‌دانست که همواره در گونهٔ رمان به شکل ضمنی وجود داشته است. بررسی تاریخچهٔ رمان از منظر الگوی داستایفسکی پیامدهای تحول‌آفرینی داشت. از آن پس دیگر رمان «صرفاً گونه‌ای در میان گونه‌های ادبی دیگر» محسوب نمی‌شد («مقالهٔ حماسه و رمان»). رمان نه‌تنها «ایفاگر نقش قهرمان اصلی در نمایش‌نامهٔ توسعهٔ ادبی عصر ماست» (مقالهٔ «حماسه و رمان») بلکه مهم‌ترین عامل مؤثر حتی در دوره‌های اولیه‌ای محسوب می‌شود که هنوز بیش‌تر محققان دربارهٔ اصل

---

1. What Is Exposition?
2. *The Theory of The Novel*
3. John Halperin
4. Eikhenbaum
5. O. Henry and the Short Story

کتابت رمان در آن زمان مشغول بحث و بررسی هستند.

ادعای این محققان مبنی بر این‌که در آتن زمان افلاطون یا قرون وسطا، رمان دست‌کم به معنای امروزی آن وجود نداشته، کاملاً صحیح است. اما باختین نیز فقط به مفهومی از رمان ارجاع نمی‌دهد که با سروانتس و ریچاردسون آغاز می‌شود. این رمان‌ها و مخصوصاً رمان‌های روان‌شناختی قرن نوزدهم که از آن‌ها نشئت گرفتند، مبدل به قانونی برای گونهٔ رمان شدند. بیش‌تر محققان ادبی وقتی با قوانین سروکار دارند، از آرامش‌خاطر بیش‌تری برخوردارند و به همین دلیل باختین معتقد است نظریه‌های ادبی عاجز از پرداختن به رمان هستند. باختین نام «رمان» را بر هر عاملی می‌نهد که در یک نظام ادبی عمل می‌کند تا محدودیت‌ها و قیدوبندهای ساختگی آن نظام را آشکار کند. نظام‌های ادبی متشکل از یک سری قوانین هستند، درحالی‌که «فرایند رمان‌گونه‌سازی»[1] اساساً ضدقانون است. این فرایند، تک‌گویی گونه‌ای را مجاز نمی‌داند و همواره بر مکالمه بین آن‌چه در نظامی خاص، ادبیات به شمار می‌آید و تمامی متونی تأکید می‌ورزد که در چنین تعریفی از ادبیات جایی ندارند. آن‌چه به طور متعارف رمان محسوب می‌شود فقط پیچیده‌ترین و ناب‌ترین ترجمان این تمایل است.

وقتی از این منظر به تاریخچهٔ رمان می‌نگریم، با پیشینه‌ای مفصل مواجه می‌شویم که البته از مرزهای آن‌چه محققان سنتی به معنای محدود کلمه، تاریخ ادبیات می‌دانند پا فراتر می‌نهد. تاریخچهٔ مورد نظر باختین حاوی مقولاتی است که علاوه بر مسائل دیگر، شکل‌های ادبی برتر در فرهنگی خاص را کم‌ارزش می‌کنند: تقلیدهای تمسخرآمیز[2] سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای (سروانتس)، آثار شبانی[3] سورل[4]، داستان‌های احساساتی[5] استرن[6] و فیلدینگ[7]. اما این نوشته‌ها فقط نمونه‌های جدیدی از گرایشی است که دست‌کم از زمان یونانیان باستان به طور گسترده وجود داشته است. باختین تا به آن‌جا پیش رفته که کم مانده سقراط را به سبب ایفای نقش منتقدی سختگیر در نمایش مکالمه و ادامهٔ بازی خود تا پایان، نخستین رمان‌نویس بنامد؛ نقشی که کم‌وبیش نقش همیشگی رمان است، همان

---

1. novelization
2. parody
3. pastoral
4. Sorel
5. sentimental fiction
6. Sterne
7. Fielding

نقشی که شکل‌های ادبی پیش‌بینی‌نشده‌ای مثل اعترافات[1]، آثار آرمانی[2]، مراسلات[3] و به‌ویژه گونهٔ مورد علاقهٔ باختین یعنی هجو منیپوسی[4] به عهده گرفته‌اند. در قرن نوزدهم حتی نمایش‌نامه (آثار ایبسن[5] و سایر طبیعت‌گراها)، اشعار بلند (*هارولد اشراف‌زاده*[6] و *دون ژوان*[7]) یا اشعار غنایی (مثل آثار هاینه[8]) مبدل به نقاب‌هایی برای رمان می‌شوند. به محض این‌که گونه‌های ادبی سابقاً متعین، تحت تأثیر نیروی ضدگونه‌ای ـ تقویتی رمان قرار می‌گیرند، خلوص نظام‌مند آن‌ها خدشه‌دار می‌شود و «رمان‌گونه» می‌شوند.

در نخستین مقالهٔ کتاب حاضر، گونهٔ رمان در تقابل با گونهٔ حماسه قرار داده شده است تا تمایز آن به اثبات رسد. حاصل این تقابل، تعریفی از رمان است که با تمدن پساصنعتی ما همخوانی فراوان دارد زیرا دقیقاً به نوعی از تنوع دست یافته است که گونهٔ حماسه (و نیز افسانه‌های اساطیری و همهٔ اشکال دیگر سنتی روایت) در پی حذف آن از دنیای خود است. این مقاله رمانی را مبنا قرار می‌دهد که بر اساس به اصطلاح قانون شمول گونه‌ای تعریف شده است: رمان می‌تواند سایر گونه‌ها را دربرگیرد، بلع و هضم کند و در عین حال کماکان جایگاه خود را حفظ کند، اما سایر گونه‌ها مثل حماسه، قصیده و هر گونهٔ ادبی ثابت دیگر، نمی‌توانند بدون تضعیف هویت گونه‌ای خود، عناصر رمان‌گرا را دربرگیرند.

بدون شک این مقاله با دو نوشتهٔ دیگر مقایسه خواهد شد؛ یکی نحوهٔ استفادهٔ لوکاچ از تقابل رمان و حماسه در کتاب *نظریهٔ رمان* و دیگری روش آورباخ برای تفکیک متون هومری از متون انجیلی (در کتاب *محاکات*[9]، ۱۹۶۴). تفاوت باختین با لوکاچ در نحوهٔ ارزیابی جایگاه تنزل‌یافتهٔ رمان است: دقیقاً همان‌طورکه مفهوم دگرمفهومی باختین، ترجمان شادمانه‌ای از شرایطی است که پیروان دریدا با دلخوری آن را *تفاوت* می‌نامند، برداشت باختین از ارتباط رمان و حماسه نیز تعبیر مثبتی است از نظر بدبینانهٔ لوکاچ، هنگامی که می‌گوید رمان، متن ویژهٔ دوران

---

1. confession
2. utopia
3. epistle
4. Menippean satire
5. Ibsen
6. *Childe Harold*
7. *Don Juan*
8. Heine
9. Mimesis

«معصیت‌کاری مطلق» است. تفاوت باختین و آورباخ (که جز در این مورد، هم در زندگی شخصی و هم در آثارشان مشابهت‌های فراوانی دارند) در این ایدهٔ باختین است که چون حماسه و کتاب مقدس هر دو مدعی نوعی مرجعیت هستند و ادعای مالکیت زبانی مطلق را دارند که با آگاهی مسرت‌بخش رمان نسبت به کمبودهای زبان خودش کاملاً متفاوت است، کتاب مقدس هرگز نمی‌تواند در تقابل با حماسه، نمایندهٔ رمان باشد. از آن‌جا که رمان خود می‌داند ارائهٔ معنای کامل، امری ناممکن است، می‌تواند از این کمبودها برای اهداف پیوندآفرینی خود بهره برد.

مطالب مقالهٔ دوم با عنوان «پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا» نامتعارف‌تر از مقالهٔ اول است و به موجزترین شکل، چگونگی ادغام تعدادی از متون مجزا را از گذشته‌های دور و تبدیل آن‌ها به آن‌چه امروزه رمان مدرن می‌نامیم، ترسیم می‌کند. این مقاله، تاریخچهٔ مختصر عاملی است که باختین از آن به «رمان‌گونه شدن» یاد می‌کند و در واقع، نوعی قابلیت معرفت‌شناسی است که از هر نوع ترجمان عینی رمان ــ پیش از آن‌که رمان رأساً به صورت متن پدیدار شود ــ وسیع‌تر است.

عنوان مقالهٔ سوم حاوی یکی از نوواژه‌های باختین است. «پیوستار زمانی‌مکانی»[1] مبحثی است که نمی‌توان آن را در چهارچوب مقدمه‌ای مختصر توضیح داد (چه رسد به توضیح آن در واژه‌نامه). در این مقالهٔ طولانی علاوه بر استناد به تاریخچهٔ رمان و به‌کارگیری نسبت‌های متغیر منحنی زمان‌ـمکان به‌منزلهٔ واحد جدول‌بندی تغییرات، استفاده از مفهوم پیوستار نیز روش دیگری برای تثبیت تمایز رمان از گونه‌های دیگر است.

چهارمین مقالهٔ کتاب حاضر نیز که «گفتمان در رمان» نام دارد، حاوی الهام‌بخش‌ترین و جامع‌ترین اظهارت باختین در زمینهٔ فلسفهٔ زبان است (البته به‌استثنای بعضی از نوشته‌هایش در کتاب ***مارکسیسم و فلسفهٔ زبان***). استخوان‌بندی مقالهٔ فوق الگوی دیگری از تاریخچهٔ گفتمان است و درنهایت به خودآگاهی برتر (آگاهی نسبت به دیگری) می‌انجامد که دگرمفهومی رمان مدرن نیز نشانه‌ای از آن است.

با همین نظر اجمالی و شتاب‌زده به مقاله‌های کتاب حاضر نیز می‌توان به این امر پی برد که این مقاله‌ها به ترتیبِ پیچیدگی دسته‌بندی شده‌اند و به عبارتی ساده‌ترین و متعارف‌ترین مبحث، در ابتدا و غامض‌ترین مبحث در پایان کتاب قرار داده شده است.

---

1. "Chronotope"

حماسه و رمان

گامی به سوی روش‌شناسی مطالعهٔ رمان

مشکلات خاصی مطالعهٔ رمان را که یکی از گونه‌های ادبی است از مطالعهٔ سایر گونه‌ها متمایز می‌کند. علت این امر ماهیت منحصربه‌فرد آن است، چراکه رمان یگانه گونهٔ ادبیِ در حال رشد و به عبارتی فرجام نیافته است. ما خود شاهدیم که عوامل تعیین‌کنندهٔ ماهیت رمان، هنوز هم بر این گونهٔ ادبی تأثیر می‌گذارند: پیدایش و رشد گونهٔ رمان در مهانهٔ دوران تاریخی صورت می‌گیرد. هنوز تا استحکام استخوان‌بندی گونه‌ای رمان فاصلهٔ زیادی داریم و پیش‌بینی همهٔ ظرفیت‌های انعطاف‌پذیر آن برای ما ناممکن است.

ما سایر گونه‌های ادبی را در هیئت به‌انجام‌رسیدهٔ آن‌ها می‌شناسیم، یعنی به صورت قالب‌های کمابیش ثابتی که از قبل موجود بوده‌اند و می‌توان تجارب هنری را به شکل آن‌ها ارائه کرد. فرایند اولیهٔ شکل‌گیری این گونه‌ها در حیطهٔ مشاهدات مستند تاریخی قرار نگرفته است. مثلاً زمانی با گونهٔ ادبی حماسه مواجه می‌شویم که نه‌تنها مدت مدیدی از پایان تکوینش گذشته است، بلکه دیگر، گونه‌ای منسوخ تلقی می‌شود. این امر با در نظر گرفتن پاره‌ای ملاحظات، دربارهٔ سایر گونه‌های ادبی (حتی دربارهٔ تراژدی) نیز صادق است. حیات این گونه‌ها در مسیر تاریخ که ما نیز با آن آشنا هستیم، دیگر سپری شده است و به عبارتی این گونه‌ها در پایان مسیر رشد خود، دارای استخوان‌بندی مستحکم و انعطاف‌ناپذیر شده‌اند. هریک از این گونه‌های ادبی برای خود قوانین خاصی وضع کرده‌اند که در ادبیات حکم عوامل معتبر تاریخی را دارند.

همهٔ این گونه‌های ادبی، یا دست‌کم ویژگی‌های معرف آن‌ها، از زبان مکتوب و کتابت قدمت بیش‌تری دارند و تا به امروز نیز خصوصیت‌های شفاهی و شنیداری دیرینهٔ خود را حفظ کرده‌اند. در میان گونه‌های اصلی ادبی فقط رمان قدمتی کم‌تر از نگارش و کتابت دارد. فقط رمان قابلیتی دارد که به ما اجازه می‌دهد با استفاده از روش‌های جدید خواندن، این ادراک خاموش، به سراغش رویم. نکتهٔ فوق‌العاده مهم دربارهٔ رمان این است که برخلاف سایر گونه‌های ادبی، هیچ قانون خاصی برای خود وضع نکرده است. فقط نمونه‌های خاصی از رمان به لحاظ تاریخی بر این گونهٔ ادبی تأثیر گذارده‌اند، اما قانون کلی به معنای خاص کلمه بر آن حاکم نیست. درحالی‌که مطالعهٔ سایر گونه‌های ادبی مانند مطالعهٔ زبان‌های مرده است، مطالعهٔ رمان، مطالعهٔ زبان‌هایی است که نه‌تنها زنده‌اند، بلکه هنوز در عنفوان جوانی به سر می‌برند.

به همین دلیل نظریه‌پردازی دربارهٔ رمان اصولاً کاری فوق‌العاده دشوار است. موضوع بررسی چنین نظریه‌ای اساساً با موضوع نظریه‌ها در سایر گونه‌های ادبی کاملاً تفاوت دارد. رمان صرفاً گونه‌ای ادبی در میان سایر گونه‌ها نیست. در میان گونه‌هایی که زمانی طولانی از تکوین‌شان می‌گذرد و نسبتاً منسوخ شده‌اند، رمان یگانه گونهٔ ادبیِ در حال رشد و یگانه گونهٔ ادبی است که در دورهٔ جدید تاریخ جهان پا به عرصهٔ وجود گذاشته و پرورش یافته است و به همین دلیل، قرابتی بنیادین با این دوره دارد. این درحالی است که گونه‌های اصلی دیگر در هیئت‌های از پیش تثبیت‌شده و موروثی خویش قدم به دورهٔ جدید گذاشته‌اند و فقط به تازگی در حال وفق دادن خود با وضعیت جدیدشان هستند (البته با میزان موفقیت‌های گوناگون). رمان در مقایسه با گونه‌های ادبی دیگر موجودی بیگانه به‌نظر می‌آید و به‌آسانی با آن‌ها سازگار نمی‌شود. همچنین در عرصهٔ ادبیات، همواره برای استیلای خود به نزاع پرداخته و هرگاه به موفقیتی دست یافته است، گونه‌های قدیمی‌تر رو به افول رفته‌اند. شایان توجه است که بهترین کتاب در زمینهٔ تاریخ رمان باستانی که اثری است از اروین روده(۱)، آن‌قدر که به شرح فرایند فروپاشی گونه‌های ادبی باستانی می‌پردازد، تاریخچهٔ رمان را شرح نمی‌دهد.

مسئلهٔ جالب و بسیار مهم، تأثیر متقابل گونه‌های مختلف ادبی در یک دورهٔ ادبی واحد است. در دوره‌های خاصی مانند دورهٔ یونان باستان، دورهٔ طلایی ادبیات روم یا دورهٔ نئوکلاسیک، همهٔ گونه‌ها در ادبیات «برتر» (ادبیات گروه‌های

اجتماعی حاکم) به میزان چشمگیری به‌طور هماهنگ به تقویت یکدیگر می‌پردازند؛ تمامی ادبیات، به منزلهٔ مجموعه‌ای از گونه‌های ادبی، مبدل به وحدتی الداموار می‌شود که در حد اعلای سازمان‌یافتگی است. اما مشخصهٔ رمان این است که هرگز به این دنیا وارد و با هیچ گونه‌ای هماهنگ نمی‌شود. در این دوره‌ها، رمان موجودیتی غیررسمی و خارج از ادبیات «برتر» دارد. فقط گونه‌های ادبی فرجام‌یافته که هیئت ظاهری آن‌ها کاملاً شکل گرفته و قالب گونه‌ای آن‌ها به‌خوبی تعریف شده است، می‌توانند قدم به چنین ادبیاتی بگذارند که حکم یک مجموعه‌ای سازمان‌یافته و سلسله‌مراتبی و انداموار را دارد. این گونه‌ها می‌توانند ضمن حفظ ماهیت گونه‌ای خود، به تحدید و تکمیل متقابل بپردازند. هریک از گونه‌های مزبور، واحدی از یک مجموعه هستند و همهٔ واحدها به سبب ویژگی‌های خاص ساختار زیربنایی مشترک‌شان با بقیهٔ واحدها، دارای روابط متقابل‌اند.

بوطیقای انداموار عظیم گذشته که متعلق به ارسطو، هوراس[1] و بوالو[2] است به شدت قائل به کلیت ادبیات و تعامل هماهنگ همهٔ گونه‌های موجود در این کلیت هستند، گویی هماهنگی گونه‌های مزبور را به گوش خود می‌شنیدند. نقطهٔ قوت بوطیقای مزبور نیز همین جامعیت و فراگیری مطلق و بی‌نظیر آن است. در نتیجه همهٔ آن‌ها رمان را نادیده می‌گیرند. بوطیقای عالمانهٔ قرن نوزدهم فاقد چنین یکپارچگی‌ای است. این بوطیقا کثرت‌گرا و توصیفی است. هدف آن ارائهٔ تمامیتی پویا و انداموار نیست، بلکه به دنبال ارائهٔ جامعیتی نظری و دایرةالمعارفی است. در این‌جا بحث احتمال واقعی هم‌زیستی گونه‌های خاص در کلیت پویای ادبیات یک دورهٔ مشخص مطرح نیست، بلکه هم‌زیستی گونه‌های مزبور در مجموعه‌ای ادبی و تا حد امکان جامع در نظر است. البته چنین بوطیقایی دیگر نمی‌تواند رمان را نادیده بگیرد. این مجموعه‌های ادبی صرفاً رمان را (به صورت افتخاری) به سایر گونه‌های موجود اضافه می‌کنند (و بدین‌ترتیب رمان مانند گونه‌ای در میان بسیاری گونه‌های دیگر، در ادبیاتی که به صورت کلیتی پویا در نظر گرفته شده است به فهرست مربوطه افزوده می‌شود، درحالی‌که باید رمان به روشی کاملاً متفاوت در چنین مجموعه‌ای لحاظ شود.

---

1. Horace
2. Boileau

قبلاً اشاره کردیم که رمان، سازگاری چندانی با سایر گونه‌های ادبی ندارد. بین رمان و گونه‌های دیگر، هیچ نوع هماهنگی‌حاصل از تحدید و تکمیل متقابل به وجود نمی‌آید. رمان به تقلید تمسخرآمیز گونه‌های ادبی دیگر می‌پردازد (دقیقاً به تقلید تمسخرآمیز نقشِ گونهٔ ادبی آن‌ها) و متعارف‌گرایی شکل و زبان سایر گونه‌های ادبی را آشکار می‌کند، بعضی از گونه‌های ادبی را از ساختار خاص خود طرد و برخی دیگر را از نو تعریف می‌کند، به آن‌ها ارتقاء می‌بخشد و با آن‌ها درمی‌آمیزد. مورخان ادبی گاهی مایل‌اند این پدیده را صرفاً به چشم کشمکشی بین مکاتب و گرایش‌های مختلف ادبی بنگرند. البته نمی‌توان منکر وجود این منازعات شد اما این مسائل، اموری حاشیه‌ای و به لحاظ تاریخی کم‌اهمیت محسوب می‌شوند. ورای این کشمکش‌ها باید به تنازع تاریخی اصلی‌تر و بنیادی‌تر بین گونه‌های ادبی اهمیت داد؛ تنازعی که به شکل‌گیری و رشد استخوان‌بندی کلی ادبیات می‌انجامد.

دوره‌هایی که در آن‌ها رمان به صورت گونهٔ ادبی غالب درمی‌آید، اهمیت ویژه‌ای دارند. در این دوره‌ها تمامی ادبیات با فرایند «صیرورت» و نوع خاصی از «نقد گونه‌ای» درگیر می‌شود. در دوره هلنیک این امر چندین بار به وقوع پیوست و دوباره در اواخر قرون وسطا و رنسانس نیز چنین شد. اما در نیمهٔ دوم قرن هجدهم این امر به وضوح و با شدتی خاص آغاز شد. در دوره‌هایی که رمان‌حاکم مطلق است، تقریباً تمامی‌گونه‌های موجود کم‌وبیش «رمان گونه» می‌شوند. نمونه‌هایی از این «رمان‌گونه‌شدن» را می‌توان در نمایش‌نامه‌های ایبسن و هاوپتمان[1] و همهٔ نمایش‌نامه‌نویسان طبیعت‌گرا و نیز در اشعار حماسی، مانند ***هارولد اشراف‌زاده*** و مخصوصاً ***دون ژوان***، اثر بایرون[2] و حتی اشعار غنایی یافت که نمونهٔ افراطی آن اشعار غنایی هاینه است. در چنین شرایطی ارائهٔ کار ادبی در قالب گونه‌هایی که سرسختانه به حفظ ماهیت قانون‌مند و سنتی خود می‌پردازند، به تدریج نوعی سبک‌پردازی صرف انگاشته می‌شود؛ یعنی با وجود مقاصد هنری نویسنده، به نظر می‌آید سبک‌پردازی به سطح تقلید تمسخرآمیز رسیده است. در محیطی که رمان گونهٔ غالب است، زبانِ متعارفِ گونه‌های کاملاً قانون‌مند به القای معانی جدیدی

1. Hauptmann
2. Byron

می‌پردازد که کاملاً با معنای برآمده از این زبان در سایر دوره‌هایی که رمان جزئی از ادبیات «برتر» نبود تفاوت دارد.

در رمان تقلید تمسخرآمیز سبک‌پردازی گونه‌ها و سبک‌های ادبی قانون‌مند، جایگاه ویژه‌ای دارد. ادبیات در دوران پربار استیلای رمان و حتی بیش‌تر از آن در دوره‌های آماده‌سازی ماقبل دوران مزبور، مملو از آثار تقلیدی تمسخرآمیز و بدل‌سازی‌های طنزآلود[1] همهٔ گونه‌های برتر ادبی است (آن‌چه به تقلید و تمسخر گرفته می‌شود گونه‌های ادبی است، نه نویسندگان و مکاتب خاص). این آثار تقلیدی تمسخرآمیز که پیشگامان یا به عبارتی «قرینه‌های» رمان هستند در واقع بستر پرورش آن محسوب می‌شوند، اما واضح است که رمان حتی به این نمونه‌های گوناگون خاص خود نیز اجازهٔ تثبیت نمی‌دهد. در سراسر تاریخچهٔ رمان همواره نمونه‌هایی از تقلید تمسخرآمیز یا بدل‌سازی‌های طنزآلود رمان‌های باب روز و پرطرفدار به چشم می‌خورد که سعی دارند خود را به‌منزلهٔ الگویی برای گونهٔ رمان مطرح کنند. مانند تقلیدهای تمسخرآمیز سلحشورنامه‌های عاشقانه (*Dit d'aventures* که نخستین نمونه از این آثار، متعلق به قرن سیزدهم میلادی است)، رمان‌های باروک، رمان‌های شبانی (**شبان عجیب**[2] اثر سورل)(۲)، رمان‌های احساساتی (آثار فیلدینگ و کتاب **نوهٔ دوم**[3] اثر موزئوس[4](۳)) و نظایر آن. توانایی رمان در به نقد کشیدن خود، خصیصهٔ شایان توجه این گونهٔ ادبی رو به رشد است.

خصوصیات برجستهٔ فرایند «رمان‌گونه‌سازی» مورد نظر ما چه خصوصیاتی هستند؟ گونه‌های ادبی رمان‌گونه‌شده آزادتر و بنابراین انعطاف‌پذیرتر از قبل می‌شوند. زبان آن‌ها به واسطهٔ پیوند با دگرمفهومی غیرادبی و درآمیختن با لایه‌های «رمان‌گرای» زبان ادبی به احیای خود می‌پردازد. این گونه‌های ادبی مکالمه‌گرا می‌شوند و خنده، طعنه، طنز و سایر عناصر تقلید تمسخرآمیز به آن‌ها راه می‌یابد. در نهایت مهم‌ترین ویژگی رمان‌گونه‌شدن این است که رمان نوعی عدم تعیّن و نافرجامی معنایی خاص به سایر گونه‌های ادبی ارزانی می‌دارد؛ یعنی ایجاد ارتباطی پویا با واقعیت معاصر ناتمام و هنوز در حال تکامل (اکنونِ بی‌پایان). همهٔ

---

1. travesty
2. *Le Berger extravagant*
3. *The Second Grandison*
4. Musäus

پدیده‌های مزبور با انتقال گونه‌های ادبی دیگر به قلمرو جدید و ویژه‌ای توضیح داده می‌شوند که مخصوص ساخت الگوهای هنری است (قلمرو ارتباط با زمان حال، با تمامی پایان‌ناپذیری‌اش)؛ قلمرویی که برای نخستین بار به تصرف رمان در آمده است.

البته پدیدهٔ رمان‌گونه‌سازی را نمی‌توان صرفاً ناشی از تأثیرات مستقیم و بی‌واسطهٔ رمان دانست. حتی در مواقعی که می‌توان چنین تأثیراتی را دقیقاً نشان داد و به اثبات رساند، تأثیرات مزبور به‌طور تنگاتنگ با یک سری واقعیت‌های بیرونی درآمیخته‌اند که هم ماهیت رمان و هم شرایط استیلای آن را در دوره‌ای خاص تعیین می‌کنند. از آن‌جا که رمان یگانه گونهٔ ادبی در حال رشد است، ضمن شکوفایی، واقعیت را نیز به شیوه‌ای بنیادی‌تر، بایسته‌تر، ظریف‌تر و سریع‌تر منعکس می‌کند. مفهوم فرایند رشد را فقط از راه گونه‌ای می‌توان فهمید که خود در حال رشد است. در نمایش‌نامهٔ توسعهٔ ادبی عصر ما، رمان ایفاگر نقش قهرمان اصلی است، دقیقاً به این سبب که گرایش‌های جهان نویی را که هنوز در حال ساخته شدن است، بهتر از سایر گونه‌های ادبی منعکس می‌کند؛ چرا که یگانه گونهٔ ادبی است که در این دنیای جدید متولد شده است و با آن قرابت کامل دارد. رمان از بسیاری جهات مراحل آتی توسعهٔ کلیت ادبیات را تسریع کرده است و کماکان چنین می‌کند. در فرایند تبدیل شدن به گونهٔ غالب، رمان موجب نوسازی همهٔ گونه‌های دیگر ادبی نیز می‌شود و روحیهٔ پردازش و قطعیت‌نداشتن خود را به سایر گونه‌ها تسرّی می‌دهد. گونه‌های دیگر ادبی، ناگزیر دقیقاً به این سبب جذب مدار رمان می‌شوند که این مدار با سمت و سوی اصلی توسعهٔ کلیت ادبیات مطابقت دارد. اهمیت فوق‌العادهٔ رمان به منزلهٔ موضوع مطالعه، هم در نظریه‌پردازی و هم در تاریخ ادبیات، در همین ویژگی نهفته است.

متأسفانه مورخان ادبی معمولاً کشمکش میان رمان و گونه‌های ازپیش‌تکوین‌یافتهٔ دیگر و همهٔ جنبه‌های رمان‌گونه‌سازی را به سطح درگیری‌های واقعی و موجود بین «مکاتب» و «گرایش‌های» ادبی تنزل می‌دهند. مثلاً یک قطعه شعر رمان‌گونه‌شده را «شعر رمانتیک» می‌نامند (که البته رمانتیک هم هست) و بر این باورند که بدین‌ترتیب حق مطلب را ادا کرده‌اند. آن‌چه ورای جروبحث‌های ظاهری از دیدهٔ مورخان ادبی پنهان مانده، فرجام مهم و سرنوشت‌ساز ادبیات و زبان است که در نهایت، نقش قهرمانان اصلی‌شان را گونه‌های پیشرو و پیشتاز ایفا می‌کنند و

«مکاتب» و «گرایش‌های» ادبی چیزی جز بازیگران نقش دوم و سوم نخواهند بود.

ناکارآیی محض نظریه‌های ادبی زمانی آشکار می‌شود که به‌ناچار به مقولهٔ رمان می‌پردازند. به‌کارگیری نظریه‌های ادبی در سایر گونه‌ها، نتایج دقیق و اطمینان‌بخشی را در پی دارد چراکه موضوعی فرجام‌یافته، ازپیش تکوین‌شده، معین و واضح پیش روست. این گونه‌ها طی همهٔ دوره‌های کلاسیک رشد خود، انعطاف‌ناپذیری و قانون‌مندی‌شان را حفظ کرده‌اند و تغییرات آن‌ها از دوره‌ای به دورهٔ دیگر، از گرایشی ادبی به گرایشی دیگر و از مکتبی به مکتب دیگر؛ تغییراتی حاشیه‌ای است که استخوان‌بندی گونه‌ای مستحکم آن‌ها را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. در واقع آن نظریه‌هایی که به گونه‌های ادبی فرجام‌یافته می‌پردازند تا کنون چیزی به قواعد ارسطو نیفزوده‌اند. بوطیقای ارسطو گرچه گه‌گاه چنان در ژرفای نظریه‌های ادبی جای گرفته که به نظر نامرئی می‌رسد، هنوز شالودهٔ استوار نظریه‌های ادبی را تشکیل می‌دهد. تا زمانی که حرفی از رمان در میان نباشد همه چیز پیش می‌رود اما وجود گونه‌های ادبی رمان‌گونه‌شده، این نظریه‌ها را به بن‌بست می‌رساند. برای رویارویی با رمان، نظریه‌های گونه‌ای باید به بازساختی بنیادین گردن نهند.

در پرتو تلاش‌های موشکافانهٔ محققان، مطالب تاریخی فراوانی گردآوری شده و بسیاری از ابهام‌های مربوط به سیر تکاملی انواع مختلف رمان روشن شده است، اما هنوز برای معضل کلیت‌گونهٔ ادبی رمان هیچ راه‌حل اصولی و رضایت‌بخشی به دست نیامده است. کماکان رمان را به چشم گونه‌ای در زمرهٔ سایر گونه‌های ادبی می‌نگرند، اما برای تمایز آن به‌منزلهٔ یک گونهٔ ادبی سامان‌یافته از سایر گونه‌ها و همچنین کشف قانون درونی آن‌که مانند نظامی کاملاً دقیق از عوامل گونه‌ای ثابت، کاربرد داشته باشد نیز تلاش‌هایی صورت گرفته است. در بیش‌تر موارد، تحقیق بر روی رمان صرفاً طبقه‌بندی و شرح انواع گوناگون آن (البته تا حد امکان به طور جامع) خلاصه شده است، اما هرگز فرمول جامعی برای گونهٔ رمان از این تعاریف حاصل نشده است. به‌علاوه کارشناسان ادبی نتوانسته‌اند بدون در نظر گرفتن ملاحظاتی، یک ویژگی معین و ثابت را ویژگی گونه‌ای رمان معرفی کنند. از طرفی به مجرد لحاظ کردن هر قید و شرطی ویژگی مزبور اعتبار خود را یکسره از دست می‌دهد.

نمونه‌هایی از این «ویژگی‌های مشروط» به شرح زیر است: رمان یک گونهٔ ادبی

چندبعدی است (اگرچه رمان‌های تک‌بعدی ارزشمندی نیز وجود دارند)، رمان گونهٔ ادبی پویا با پی‌رنگی بسیار دقیق است (گرچه برخی رمان‌ها هنر توصیف محض را به حد اعلای خود رسانده‌اند)، رمان گونهٔ ادبی پیچیده و غامضی است (درعین‌حال هیچ گونهٔ ادبی دیگری به اندازهٔ آن عرضه‌کنندهٔ انبوهی از نمونه‌های صرفاً سرگرم‌کننده و کم‌اهمیت نیست)، رمان داستانی عاشقانه است (درحالی‌که برجسته‌ترین نمونه‌های رمان اروپایی کاملاً فاقد عناصر عشقی هستند)، رمان گونه‌ای ادبی است به نثر (گرچه رمان‌های ممتازی هم به نظم وجود دارند). البته می‌توان به نمونه‌های فراوان دیگری از این نوع «ویژگی‌های گونه‌ای» اشاره کرد که با الحاق پاره‌ای ملاحظات، بی‌درنگ ارزش خود را از دست می‌دهند.

آن دسته از تعاریف هنجاری رمان که بعضی رمان‌نویسان ارائه کرده‌اند فواید و پیامدهای بیش‌تری دارند. آنان نوع خاصی از رمان را که خود خالق آن بوده‌اند، یگانه شکل صحیح، بایسته و معتبر رمان می‌دانند. مثلاً می‌توان به پیش‌گفتار کتاب‌های *داستان الوئیز*[1] اثر روسو، *آگاتون*[2] اثر ویلانت(۴) و *توبیاس کنوتز*[3] اثر وزل(۵) اشاره کرد. بیانیه‌ها و اعلامیه‌های فراوانی که نویسندگان رمانتیک دربارهٔ آثاری مثل *سرور ویلهلم*[4]، *لیوسیندا*[5] و سایر متون ادبی نوشته‌اند نیز از همین مقوله‌اند. چنین بیانیه‌هایی سعی در تلفیق همهٔ انواع احتمالی رمان در یک تعریف واحد التقاطی ندارند بلکه خود بخش عمده‌ای از سیر تکاملی پویای گونهٔ رمان محسوب می‌شوند. این بیانیه‌ها اغلب کشمکش رمان با سایر گونه‌های ادبی و نیز با خودش (سایر انواع حاکم و پرطرفدارتر رمان) را در مقطع خاصی از رشدش، به طور دقیق و جامع منعکس می‌کنند. آن‌ها به درک جایگاه منحصربه‌فرد رمان در ادبیات که با جایگاه گونه‌های ادبی دیگر قیاس‌پذیر نیست، یک قدم نزدیک‌تر شده‌اند.

هم‌زمان با ظهور نوع جدیدی از رمان در قرن هجدهم اظهارنظرهایی نیز در همین زمینه مطرح شد که اهمیت ویژه‌ای دارند. نخستین نمونهٔ این اظهارنظرها را می‌توان در تأملات فیلدینگ بر رمان *تام جونز* و قهرمانش یافت. پس از آن به پیشگفتار

---

1. *La Nouvelle Héloïse*
2. *Agathon*
3. *Tobias Knouts*
4. *Wilhelm Meister*
5. *Lucinda*

ویلاند در کتاب *آگاتون* برمی‌خوریم، اما مهم‌ترین نمونهٔ این اظهارنظرها در کتاب بلنکن‌برگ[1] با عنوان *در جست‌وجوی رمان*[2] یافت می‌شود.(۶) در واقع در پایان این اظهارات، نظریهٔ رمانی آمده است که بعدها هگل آن را صورت‌بندی کرد. در همهٔ این اظهارنظرها (در *تام جونز*، *آگاتون* و *سرور ویلهلم*) که هریک معرف مرحلهٔ مهمی از تاریخچهٔ رمان هستند، پیش‌نیازهای زیر، ویژگی‌های اصلی رمان به حساب آمده‌اند: ۱. رمان نباید «شاعرانه» باشد، به آن معنا که در سایر گونه‌های ادبیات تخیلی، کلمهٔ «شاعرانه» به کار می‌رود، ۲. قهرمان رمان برخلاف قهرمان حماسه یا تراژدی باید دارای خصوصیات منفی و مثبت، پست و والا و مضحک و جدی باشد، ۳. نباید قهرمان رمان را انسانی کامل و تغییرناپذیر مجسم کرد؛ بلکه باید او را فردی در حال رشد و تکامل و کسی نشان داد که از زندگی درس‌هایی می‌آموزد، ۴. رمان باید در دنیای معاصر ایفاگر نقش حماسه در دنیای قدیم باشد (ایده‌ای که بلنکن‌برگ بسیار دقیق بیان و سپس هگل آن را تکرار کرد).

تمامی این پیش‌نیازهای مثبت دارای جنبه‌های ارزشمند و مفیدی هستند و مجموعهٔ آن‌ها نیز مبیّن نقدی (از دیدگاه رمان) نسبت به گونه‌های دیگر ادبی و ارتباط آن‌ها با واقعیت است: نقد قهرمان‌پروری ساختگی، ماهیت شعری محدود و تصنعی، یکنواختی و انتزاعی بودن آن‌ها و شخصیت از پیش طراحی‌شده و ثابت قهرمانان گونه‌های ادبی مزبور. در نتیجه نقدی موشکافانه از ادبی بودن و هویت شعری ذاتی گونه‌های دیگر و نیز نقدی از نیاکان رمان معاصر (رمان‌های حماسی باروک و رمان‌های احساساتی ریچاردسون) به دست آمد. آثار رمان‌نویسان نامبرده نیز به میزان چشمگیری اظهار نظرهای فوق را تقویت کردند. در این موارد، رمان ــ متن رمان و نظریهٔ ادبی وابسته به آن ــ آگاهانه و آشکارا به صورت گونه‌ای ادبی پدیدار می‌شود که قادر به نقد خود و سایر گونه‌هاست؛ گونه‌ای که راهی جز بازنگری مفاهیم بنیادینی مثل ادبی‌بودن و هویت شعری حاکم زمانهٔ خود ندارد. از یک سو تباین رمان و حماسه (در واقع تقابل رمان با حماسه) فقط بخشی از نقد گونه‌های ادبی دیگر (مخصوصاً نقد قهرمان‌پروری حماسه) محسوب می‌شود، اما از سوی دیگر هدف از این تباین، اعتلای اهمیت گونهٔ رمان و استیلای آن در ادبیات معاصر است.

---

1. Blankenburg
2. *Versuch über den Roman*

پیش‌نیازهای مثبت نامبرده از مهم‌ترین عوامل دستیابی رمان به نوعی خودآگاهی محسوب می‌شوند. البته حاصل آن‌ها تاکنون نظریه‌ای برای رمان نبوده است. این اظهارنظرها نیز عمق فلسفی ندارند. با وجود این دربارهٔ ماهیت گونهٔ رمان، کمابیش در حد سایر نظریه‌های ادبی موجود به روشنگری پرداخته‌اند.

سعی من بر آن است که در رویکرد خود به رمان، آن را دقیقاً گونه‌ای در حال شکل‌گیری در نظر گیرم که پرچم‌دار همهٔ پیشرفت‌های ادبی امروزی است. هدف من ارائهٔ تعریفی کارکردی از قوانین داستان‌سرایی در تاریخ ادبیات نیست، یعنی تعریفی که قانون رمان را به نظامی از خصوصیت‌های گونه‌ای ثابت تبدیل کند. بلکه مقصود، یافتن راهی برای دستیابی به خصوصیات ساختاری بنیادینِ این سیال‌ترین گونهٔ ادبی است؛ خصوصیاتی که احتمالاً کم و کیف ظرفیت ویژهٔ رمان را برای تغییر، جهت پیامدها و تأثیرات رمان بر بقیهٔ ادبیات رقم می‌زند.

من به سه خصوصیت اصلی دست یافته‌ام که به‌طور بنیادی رمان را از سایر گونه‌های ادبی متمایز می‌کند: ۱. سه بعدی‌بودی سبک‌شناختی رمان که با ذهنیت چندزبانه‌ای مرتبط است که در آن به تحقق می‌رسد؛ ۲. دگرگونی بنیادینی که رمان در مختصات زمانی انگارهٔ ادبی ایجاد می‌کند؛ ۳. قلمرو جدید ساخت انگاره‌های ادبی که رمان آن را می‌گشاید؛ قلمرویی که در آن حداکثر ارتباط با زمان حال (واقعیت معاصر) با همهٔ بی‌کرانگی‌اش ممکن می‌شود.

این سه خصوصیت رمان با هم ارتباطی متقابل و انداموار دارند و همگی به شدت تحت تأثیر شکافی خاص در تاریخ تمدن اروپا قرار گرفته‌اند؛ این شکاف، همانا سر بر آوردن تمدن اروپایی از یک جامعهٔ منزوی اجتماعی و به لحاظ فرهنگی، نیمه مردسالار ناشنوا و ورود این تمدن به ارتباطات و روابط بین‌المللی و بینازبانی است. اروپا با انبوهی از زبان‌ها، فرهنگ‌ها و زمان‌های گوناگون روبه‌رو شد که همین پدیده عاملی سرنوشت‌ساز در حیات و تفکر آن محسوب می‌شود.

پیش از این در مقاله دیگری به بررسی نخستین ویژگی سبک‌شناختی رمان پرداخته‌ام که ثمرهٔ چندمفهومی پویای دنیای جدید، فرهنگ جدید و ذهنیت ادبی خلاق جدید آن است.(۷) در این‌جا فقط به طور مختصر، به ذکر نکات اصلی می‌پردازم.

اگرچه چندمفهومی همواره وجود داشته (این پدیده از تک‌مفهومی ناب و قانون‌مند قدمت بیش‌تری دارد)، اما عامل مؤثری در آفرینش آثار ادبی به حساب

نمی‌آمده و منشأ خلاقیت در فرایند ادبی و زبانی انتخاب آگاهانه و هنرمندانه بین زبان‌های مختلف نبوده است. یونانیان باستان درکی از «زبان‌ها»، ادوار مختلف زبانی و گویش‌های ادبی یونانی گوناگون داشتند (تراژدی، خود گونهٔ ادبی چندمفهومی است)، اما ذهنیت خلاق در قالب زبان‌های بسته و ناب تحقق می‌یافت (اگرچه آن زبان‌ها نیز در واقع مخلوطی از مقولات گوناگون بودند). چندمفهومی، به تصاحب همهٔ گونه‌های ادبی درآمده و قانون‌مند شده بود.

ذهنیت فرهنگی خلاق و جدید در جهانی به حیات خود ادامه می‌دهد که به طور فعال چندمفهومی باشد. جهان فقط یک بار و برای همیشه قدم به فضای چندمفهومی می‌گذارد و راه بازگشت ندارد. دورهٔ همزیستی مسالمت‌آمیز زبان‌های ملی ــ زبان‌هایی که در عین این همزیستی از یکدیگر مجزا هستند و گوش خود را بر نوای دیگری بسته‌اند ــ نیز سر می‌آید. زبان‌های مختلف بر یکدیگر پرتو می‌افکنند، سرانجام هر زبانی خود را فقط در پرتو زبان دیگر می‌یابد. همزیستی سرسختانه و ابتدایی «زبان‌ها» در دل هر زبان ملی خاص نیز به پایان می‌رسد؛ به عبارتی، دیگر اثری از همزیستی مسالمت‌آمیز گویش‌های محلی، گویش‌ها و واژگان تخصصی اجتماعی و حرفه‌ای، زبان ادبی، زبان‌های گونه‌ای موجود در زبان ادبی، ادوار گوناگون زبانی و نظایر آن وجود نخواهد داشت.

تمامی این امور، آغازگر فرایند علت و معلولی دوجانبهٔ فعال و تنویر متقابل شد. کلمات و زبان شروع به القای معانی دیگری کردند، آن‌ها به طور عینی تبدیل به چیزی شدند که با آن‌چه در گذشته بودند، تفاوت داشت. تحت شرایط تنویر متقابل درونی و بیرونی، گویی هر زبان خاصی دوباره متولد و برای ذهنیتی که به مدد آن، زبان دست به آفرینش آثار ادبی می‌زند، دستخوش تحول کیفی می‌شود، حتی در مواردی که ترکیب زبان‌شناختی آن (آواشناسی، واژگان، صرف و جز آن) کاملاً دست‌نخورده باقی مانده باشد.

در این دنیای چندمفهومی پویا، روابط کاملاً جدیدی بین زبان و موضوع آن (یعنی عالم واقع) برقرار می‌شود و این جریان برای همهٔ گونه‌هایی که تکوین‌شان دیگر به فرجام رسیده است و طی دوره‌های بسته و ناشنوای تک‌مفهومی شکل گرفته‌اند، پیامدهای بسیار مهمی به بار می‌آورد. برخلاف سایر گونه‌های ادبی اصلی، رمان دقیقاً زمانی پا به عرصهٔ وجود گذاشت و به شکوفایی رسید که فعل و انفعالات

شدید چندمفهومی درونی و بیرونی، در اوج خود بود. عنصر ذاتی گونهٔ رمان نیز همین پدیدهٔ چندمفهومی است. در نتیجه رمان توانست در فرایند تحول و بازسازی ادبیات، در ابعاد زبان‌شناختی و سبک‌شناختی آن عهده‌دار رسالت رهبری شود.

در مقاله‌ای که به آن اشاره شد، کوشیده‌ام اصالت محض سبک‌شناختی رمان را توضیح دهم که خود حاصل ارتباط رمان با پدیدهٔ چندمفهومی است.

در این بخش به دو خصوصیت دیگر رمان می‌پردازیم که هر دو به جنبهٔ مضمونی ساختار در گونهٔ رمان مربوط می‌شوند. مقایسهٔ رمان و حماسه امکان طرح و شرح بهتر این خصوصیت‌ها را فراهم می‌آورد.

به این منظور، گونهٔ حماسه را می‌توان با سه ویژگی اصلی تشریح کرد: ۱. موضوع حماسه، یک گذشتهٔ حماسی ملی است، به قول گوته و شیلر[1] «گذشتهٔ مطلق»(۸)؛ ۲. مرجع حماسه، سنتی ملی است (نه تجربه‌ای شخصی و اندیشهٔ آزاد حاصل از آن)؛ ۳. یک فاصلهٔ مطلق حماسی، دنیای حماسه را از واقعیت معاصر (یعنی زمانی که نویسنده و مخاطبانش در آن به سر می‌برند) جدا می‌کند.

دربارهٔ هر یک از این ویژگی‌های اصلی حماسه به‌تفصیل بحث خواهیم کرد.

دنیای حماسه دنیای قهرمانان ملی گذشته است: دنیای «مراحل نخستین» و «قله‌های رفیع» تاریخ ملی، دنیای پدران و بنیان گذاران اقوام، دنیای «پیشگامان» و «مهتران». این نکته که تاریخ گذشته، محتوای حماسه را رقم می‌زند، اهمیت چندانی ندارد بلکه انتقال دنیای بازنمایی شده در اثر هنری به زمان گذشته و میزان مشارکت این دنیا در آن، به‌لحاظ صوری، ویژگی‌اصلی حماسه محسوب می‌شود. هرگز در قالب حماسه، شعری دربارهٔ زمان حال، یعنی زمان خود اثر سروده نشده است (شعری که فقط از دید آیندگان اثری دربارهٔ گذشته محسوب شود). گونهٔ ادبی خاصی که ما امروزه حماسه می‌دانیم، از ابتدا شعری دربارهٔ گذشته بود و جایگاه اصلی سرایندهٔ حماسه (به عبارتی، جایگاه کسی که سخن حماسی را بر زبان می‌راند) مانند دیدگاه بازمانده‌ای است که در نهایتِ احترام دربارهٔ گذشته‌ای دست‌نیافتنی سخن می‌گوید. این ویژگی از خصوصیت‌های اصلی حماسه نیز محسوب می‌شود. سبک، لحن و شیوهٔ بیان حماسی با گفتمان شخصی که با مخاطب معاصر خود از

---

1. Schiller

موضوع‌های روز سخن می‌گوید، تفاوت و فاصلهٔ فراوانی دارد («دوست خوب من آنگین، در سواحل رود نوا[1] دیده به جهان گشود؛ جایی که شاید شما خوانندهٔ من نیز همان جا متولد شده باشید یا زمانی گذارتان به آن‌جا افتاده باشد...»). ذاتاً در گونهٔ حماسه، نویسنده و مخاطب در یک زمان به سر می‌برند و در سطح یکسانی از ارزیابی (سطح سلسله‌مراتبی) قرار گرفته‌اند، اما دنیای بازنمایی‌شدهٔ قهرمانان در سطح ارزشی و زمانی کاملاً متفاوت و دور از دسترسی قرار دارد؛ این دو سطح را فاصله‌ای حماسی از یکدیگر مجزا ساخته است. در واقع سنت ملی این فاصله را پر کرده است. برای به تصویر کشیدن رخدادی مبتنی بر تجربهٔ شخصی و اندیشهٔ فردی، در سطح زمانی و ارزشی خود و معاصران خود باید به تحولی بنیادین گردن نهاد و از دنیای حماسه قدم به دنیای رمان گذاشت.

البته این امکان وجود دارد که حتی «زمان خود» را در صورتی که به لحاظ تاریخی مهم باشد، زمانی قهرمانی و حماسی در نظر گرفت. می‌توان از زمان خود فاصله گرفت و از دور به آن نگریست (نه از دیدگاه خود بلکه از دیدگاهی در آینده)، می‌توان با گذشته به روشی خودمانی ارتباط برقرار کرد (مانند ارتباط برقرار کردن با زمان حال «من»)، اما حین انجام این کار، ما حضور زمان حال و پایان‌یافتگی زمان گذشته را به دست فراموشی می‌سپاریم و خود را از قلمرو «زمان من» یعنی قلمرو ارتباط خودمانی با من دور می‌کنیم.

ما زمانی به بحث دربارهٔ حماسه می‌پردازیم که به شکل گونه‌ای کاملاً معین و واقعی پیش روی ما قرار می‌گیرد. قبل از آن‌که با حماسه روبه‌رو شویم، تکوین آن کاملاً به پایان رسیده و این گونهٔ ادبی به حالتی منجمد و نیمه‌مرده درآمده است. کمال و انسجام حماسه و نیز نبودِ هر نوع ناپختگی هنری در آن، نشانگر قدمت و پیشینهٔ طولانی‌اش است. ما فقط می‌توانیم دربارهٔ پیشینهٔ حماسه به گمانه‌زنی بپردازیم و باید اقرار کنیم که تاکنون حدسیات ارزشمندی نیز ارائه نداده‌ایم. چکامه‌های نخستینی که وجود آن‌ها مقدم بر وجود حماسه و ابداع سنت‌گونهٔ حماسه فرض شده است، شعرهایی بوده‌اند که وقایع زمانهٔ خود را به‌طور مستقیم بازگو می‌کردند. اما در واقع فرض را بر وجود چنین اشعاری قرار داده‌ایم و نمونه‌ای از

1. Neva

این چکامه‌ها در دست نیست. دانسته‌های ما دربارهٔ ماهیت اشعار اصیل ادونیایی[۱] یا قطعه‌های موسیقی‌آرام و روان[۲] متکی بر حدسیات صرف است. هیچ مدرکی در دست نیست که بر اساس آن بتوان ثابت کرد این اشعار با چکامه‌های حماسی معروف و متأخر قرابت بیش‌تری دارند تا با مقاله‌های عوام‌پسند و تصنیف‌های پرطرفدار امروزی. چکامه‌های حماسی قهرمانی دربارهٔ معاصران که در دسترس ما هستند، همگی پس از تثبیت شکل حماسه و بر اساس سنت حماسی باستانی و قدرتمندی پدید آمده‌اند. این چکامه‌ها شکل پیش‌ساختهٔ حماسه را به وقایع زمان خود و معاصران‌شان منتقل می‌کنند، این وقایع را به چهارچوب زمان و ارزش گذشته انتقال می‌دهند و بدین‌ترتیب آن‌ها را با دنیای پدران، پیشگامان و اوج قله‌های تاریخ گذشته پیوند می‌زنند. گویی زمانی که هنوز این رخدادها در جریان بوده‌اند، چکامه‌های مزبور آن‌ها را قانون‌مند کرده‌اند. در ساختار اجتماعی مردسالار، هیئت حاکمه به عبارتی متعلق به دنیای «پدران» است و لذا بین آن و سایر طبقات اجتماعی فاصله‌ای حماسی وجود دارد. تلفیق حماسی قهرمان معاصر در جهان پیشینیان و بنیان‌گذاران، پدیده‌ای خاص و منبعث از سنتی حماسی است که مدت مدیدی از تکوین آن می‌گذرد و بنابراین به اندازهٔ مثلاً، قصیدهٔ نئوکلاسیک از توضیح سرچشمهٔ حماسه عاجز است.

صرف‌نظر از سرچشمهٔ حماسه، این گونهٔ ادبی به شکل گونه‌ای صددرصد کامل و فرجام‌یافته به دست ما رسیده است که خصوصیت اصلی آن انتقال دنیای توصیفی خود به گذشتهٔ مطلق ادوار نخستین و اوج قله‌های تاریخ ملی است. گذشتهٔ مطلق مقوله‌ای کاملاً ارزیابانه (سلسله‌مراتبی) است. در جهان‌بینی حماسی، «ادوار نخستین»، «پیشگامان»، «بنیان‌گذاران»، «نیاکان»، «هر آن‌چه ابتدا رخ داده است» و سایر مقولات این‌چنینی صرفاً تقسیم‌بندی‌های زمانی نیستند، بلکه به مقولات اعتباریافتهٔ زمانمند و اعتباریافته (در حد افراط‌آمیز) تبدیل شده‌اند. در دنیای حماسه این امر، هم بر روابط انسان‌ها و هم بر ارتباطات بین اشیا و پدیده‌ها حاکم است. هر آن‌چه متعلق به گذشته است ارزشمند و خوب به حساب می‌آید: همه اتفاق‌های

---

۱. Aëdonic، شعرهایی که در جشنوارهٔ ادونیس خوانده می‌شد.

2. cantilenas

واقعاً پسندیده (یعنی امور نخستین) فقط در گذشته رخ داده‌اند. گذشتهٔ مطلق حماسی یگانه منشأ و مبدأ تمامی خوبی‌ها برای همهٔ آیندگان محسوب می‌شود.

در ادبیات باستانی، خلاقیت هنری و قدرت آن، از خاطرات سرچشمه می‌گرفت نه از معلومات. سنت گذشتگان در هاله‌ای از تقدس قرار داشت و این واقعیتی تغییرناپذیر بود. حتی احتمال نسبی بودن آن‌چه متعلق به گذشته است نیز متصور نبود.

در مقابل، آن‌چه ماهیت رمان را تعیین می‌کند تجربه، دانش و ممارست (آینده) است. در دورهٔ هلنیک به تدریج ارتباط نزدیک‌تری با قهرمانان مجموعهٔ حماسی تروا[1] احساس شد. حماسه در حال تغییر شکل دادن به رمان بود. مطالب حماسی جای خود را به مطالب رمان‌گرا دادند و دقیقاً به قلمرویی از ارتباط پا گذاشتند که از مراحل میانی آشنایی و خنده عبور می‌کرد. با گونهٔ ادبی غالب‌شدنِ رمان، معرفت‌شناسی نیز دستورالعمل غالب می‌شود.

گذشتهٔ حماسی با اتکا به دلایلی موجه «گذشتهٔ مطلق» خوانده می‌شود: نخست آن‌که این گذشته تک‌زمانه و اعتباریافته (سلسله‌مراتبی) است، دیگر آن‌که فاقد هر نوع نسبیت است، یعنی هیچ تسلسل زمانی مطلق و تدریجی که ارتباط آن را با زمان حال امکان‌پذیر سازد نیز در کار نیست. گذشتهٔ مطلق از زمان‌های متعاقب خود و از همه مهم‌تر از زمانی که سرایندهٔ حماسه و مخاطبانش در آن به سر می‌برند، کاملاً مجزا شده است. بنابراین این مرز، ذاتاً در شکل حماسه نهفته است و در همهٔ کلمات آن کاملاً مشاهده و احساس می‌شود.

از بین بردن این حد فاصل، نابود کردن شکل گونهٔ حماسه است. اما دقیقاً به سبب جدایی گذشتهٔ حماسی از همهٔ دوره‌های زمانی بعد از خود، این گذشته، مطلق و کامل است. گذشتهٔ حماسی مانند دایرهٔ بسته‌ای است که هر آن‌چه درون آن جای دارد، به‌انجام‌رسیده و پایان‌یافته محسوب می‌شود. در دنیای حماسه جایی برای نافرجامی، درنگ و ابهام وجود ندارد. هیچ روزنه‌ای نیست که بتوان از آن نیم نگاهی به آینده کرد، دنیایی است خودکفا که نه ادامه‌ای بر آن مفروض است و نه اساساً نیازی به تداوم دارد. در این گذشته نیز تعاریف زمانمند و اعتباریافته در کلیتی

---

1. Trojan

تفکیک‌ناپذیر به هم آمیخته‌اند (همان‌طورکه در لایه‌های معناشناختی زبان‌های باستانی به هم پیوند خورده‌اند). هرچه در این گذشته تلفیق شود، بی‌درنگ مفهوم و اهمیتی معتبر می‌یابد، اما در نتیجهٔ همین پیوند، جامهٔ فرجام‌پذیری و غایتمندی نیز به تن و به عبارتی خود را از همهٔ حقوق و امکانات استمرار راستین محروم می‌کند. خصوصیت بارز گذشتهٔ حماسی زمانمند و اعتباریافته، همانا فرجام‌پذیری و قطعیت مطلق است.

در این‌جا به بحث سنت می‌پردازیم. از آن‌جاکه گذشتهٔ حماسی از همهٔ دوره‌های زمانی پس از خود با دیواری نفوذناپذیر مجزا شده است، فقط می‌توان در قالب سنت ملی به حفظ و ارائهٔ آن پرداخت. حماسه فقط و فقط بر این سنت متکی است. این نکته که منبع واقعی حماسه سنت است، اهمیت چندانی ندارد. مسئله حائز اهمیت این است که اتکا به سنت همانند گذشتهٔ مطلق، برای قالب حماسه امری ذاتی محسوب می‌شود. گفتمان حماسی، گفتمانی است که سنت، آن را به ما ارزانی داشته است. تجارب شخصی، اظهار نظرها و ارزیابی‌های فردی راهی به دنیای حماسی ندارند که متعلق به گذشتهٔ مطلق است. نمی‌توان حتی برای لحظه‌ای به این دنیا نگریست، راهی به سوی آن گشود، یا آن را لمس کرد. از هر دیدگاهی نمی‌توان به این دنیا نظر افکند. تجربه، تجزیه و تحلیل، مشارکت در این دنیا و نیز راهیابی به مرکز آن امری ناممکن است. دنیای حماسه صرفاً در قالب سنت به ما ارزانی شده است، سنتی مقدس و محترم که همگان به دیدهٔ احترام به آن می‌نگرند و از کسانی که به بررسی آن می‌پردازند نیز انتظار برخوردی احترام‌آمیز داریم. تکرار می‌کنیم که مأخذ حقیقی حماسه، محتوای وقایع تاریخی آن و یافتن نام نویسندگان آن اهمیت چندانی ندارد، مسئلهٔ مهم، ویژگی صوری اصلی (یا به عبارت دقیق‌تر ویژگی صوری ذاتی) حماسه است، یعنی اتکای حماسه بر سنتی مقدس و غیرشخصی و اتکا بر ارزیابی و نگرش متعارف که در به روی هر نوع رویکرد متفاوت می‌بندد و در نتیجه برای موضوع یا بازنموده و زبان توصیفی خود که همانا زبان سنت است، تقدسی مطلق قائل می‌شود.

ماهیت فاصلهٔ حماسی را نیز که سومین ویژگی اصلی گونهٔ حماسه محسوب می‌شود، گذشتهٔ مطلق تعیین می‌کند که موضوع حماسه و سنت مقدس و یگانه منبع آن است. همان‌طورکه قبلاً اشاره شد، گذشتهٔ حماسی در خود محبوس است و

حصاری نفوذناپذیر آن را از همهٔ دوره‌های زمانی بعد جدا کرده است. مسئله مهم‌تر آن‌که، این گذشته کاملاً مجزاست از زمان حال مستمرِ فرزندان و نوادگان که سرایندهٔ حماسه و مخاطبانش در آن به سر می‌برند و حماسه، رخدادی در زندگی آن‌ها به حساب می‌آید و مبدل به نمایشی حماسی می‌شود. از سوی دیگر سنت، دنیای حماسی را از هر گونه تجربهٔ شخصی، بینش جدید، نوآوری فردی در فهم و تفسیر مسائل و هر نوع دیدگاه و ارزیابی جدید دور نگه می‌دارد. دنیای حماسی مقوله‌ای کاملاً به فرجام رسیده است و نه‌تنها واقعهٔ معتبر تغییرناپذیری متعلق به گذشته‌ای دور است بلکه به خودی خود و با ملاک‌های خود نیز دنیایی فرجام‌یافته است که امکان هیچ‌گونه تحول، بازاندیشی و ارزیابی دوباره در آن وجود ندارد. در واقع دنیای حماسی یک حقیقت، ایده و ارزش تکوین‌یافته، مسلم و تغییرناپذیر است. معنای واقعی فاصلهٔ حماسی نیز همین است. دنیای حماسی را فقط می‌توان با تکریم و تقدیس پذیرفت. ارتباط واقعی با این دنیا ناممکن است، چراکه دنیایی است ورای حیطهٔ فعالیت‌های انسانی که در آن هرچه در دسترس انسان‌هاست تغییر می‌یابد و دربارهٔ آن بازاندیشی می‌شود. این فاصله نه‌تنها در مطالب حماسه یعنی رخدادها و قهرمان‌های آن، بلکه در دیدگاه و ارزیابی انسان از حماسه نیز وجود دارد. موضوع حماسه با دیدگاه و ارزیابی انسان نسبت به آن، در یک مجموعهٔ واحد تفکیک‌ناپذیر پیوند خورده است. زبان حماسه از موضوع آن تفکیک‌پذیر نیست، زیرا یکی از ویژگی‌های معناشناسی حماسه، پیوند مطلق موضوع و جنبه‌های مکانی-زمانی با جنبه‌های اعتباریافته (سلسله‌مراتبی) است. فقط بروز یک چندمفهومی پویا و تنویر متقابل زبان‌ها توانست برای نخستین بار بر این ادغام کامل و در نتیجه تقید موضوع، مستولی شود (پس از آن، حماسه به گونهٔ ادبی نیمه‌متعارفی مبدل و تقریباً محکوم به زوال شد).

به سبب این فاصلهٔ حماسی که امکان هر نوع فعالیت و تغییر و تحولی را از بین می‌برد، دنیای حماسی به مرتبهٔ نهایی فرجام‌یافتگی می‌رسد که نه‌تنها فرجام‌یافتگی محتوایی بلکه فرجام‌یافتگی‌ای معنایی و ارزشی نیز محسوب می‌شود. دنیای حماسی در فضای انگارهٔ گذشتهٔ مطلق آفریده شده است. فضایی ورای محدودهٔ ارتباط ممکن با زمان حال در حال رشد، پایان نیافته و لذا پذیرای بازاندیشی و بازنگری.

سه خصوصیتی که برای حماسه ذکر شد، کم‌وبیش شالودهٔ سایر گونه‌های ادبی

برتر را در آثار دوره‌های باستانی و قرون وسطا تشکیل می‌دهند. همان ارزیابی از زمان، نقش سنت و فاصلهٔ سلسله‌مراتبی در جان همهٔ این گونه‌های برترِ تکوین‌یافته ریشه دوانده است. در هیچ‌یک از این گونه‌های برتر، واقعیت معاصر به خودی خود، موضوعی محسوب نمی‌شود که بتوان برای بازنمایی از آن استفاده کرد. واقعیت معاصر فقط زمانی می‌تواند به گونه‌های برتر راه یابد که در عالی‌ترین سطح سلسله‌مراتبی خود یعنی کاملاً منقطع از واقعیت قرار گیرد. اما رخدادها، فاتحان و قهرمانان واقعیت معاصر «برتر»، گویی هم‌زمان با پانهادن به این گونه‌های ادبی برتر، به تصاحب گذشته درمی‌آیند و به شکلی درخور گذشته تغییر داده می‌شوند (مانند قصیده‌های پیندار[1] و آثار سیمونیدس[2]) و رشته‌ها و حلقه‌های میانی و نسوج پیوندی گوناگون، رخدادها و قهرمانان مزبور را لابه‌لای تار و پود یکدست گذشتهٔ حماسی و سنت قرار می‌دهد. اعتبار و عظمت این رخدادها و قهرمانان درگرو همین پیوند با گذشته است؛ گذشته‌ای که منبع همهٔ واقعیت‌ها و ارزش‌های اصیل محسوب می‌شود. به عبارتی آن‌ها از زمان حال با تمامی فرجام‌ناپذیری، درنگ، بی‌پایانی و ظرفیتش برای بازاندیشی و ارزیابی مجدد کناره می‌گیرند، به سطح اعتباریافتهٔ گذشته ترفیع می‌یابند و در آن هنگام ماهیتی تکوین‌یافته به خود می‌گیرند. لازم است به خاطر داشته باشیم که نباید مفهوم «گذشتهٔ مطلق» را با مفهوم زمان به همان معنای دقیق و محدودی اشتباه کرد که امروزه به کار می‌رود. گذشتهٔ مطلق، در واقع مقولهٔ زمانی اعتباریافته‌ای سلسله‌مراتبی است.

کسی قادر نیست در زمان خود به عظمت دست یابد. عظمت، خود را فقط به نسل‌های بعدی می‌نمایاند که همواره جلال را درگذشته می‌یابند. عظمت به انگاره‌ای دور مبدل شده است؛ مقوله‌ای از جنس خاطره، نه شیئی زنده، رؤیت‌شدنی و محسوس. درگونهٔ ادبی «یادبود»[3] شاعر تصویر مورد نظر خود را در آینده و در مقطع زمانی دور دست آیندگانش می‌سازد (مانند کتیبه‌های سلاطین شرقی و کتیبه‌های آگوستوس). در دنیای خاطرات، پدیده‌ها در بافت خاص خود، با قوانین ویژهٔ خود و تحت شرایطی کاملاً متفاوت از شرایطی وجود دارند که ما در

---

1. Pindar
2. Simonides
3. memorial

دنیای اطراف‌مان با آن سروکار داریم و شاهد آن هستیم؛ به دور از دنیای فعالیت و ارتباطات خودمانی. گذشتهٔ حماسی شکل خاصی از دریافت انسان و وقایع در هنر است. به‌طورکلی بازنمایی و دریافت هنری عمدتاً تحت‌الشعاع همین شکل قرار می‌گیرند. در این‌جا بازنمایی‌هنری، بازنمایی از دیدگاه ابدیت است. زبان هنری را می‌توان ــ بلکه باید ــ فقط برای آن‌چه ارزش به‌خاطرسپردن دارد به کار بست و به مدد آن هرچه لازم است در حافظهٔ آیندگان ثبت شود به شکل خاطره درآورد، بدین‌ترتیب انگاره‌ای برای آیندگان خلق و بر افق متعالی و دور از دسترس آنان افکنده می‌شود. از آن‌چه متعلق به زمان معاصر است و خود داعیه‌ای برای ثبت در خاطره آیندگان ندارد، تندیسی گلی ساخته می‌شود، درحالی‌که رخدادها و افراد معاصری که لایق برخورداری آیندگان از آن‌ها هستند، تندیس‌های مرمرین و برنزی خواهند داشت.

در این‌جا رابطهٔ متقابل زمان‌های مختلف اهمیت ویژه‌ای دارد. زمان آینده ارزشمند تلقی نمی‌شود و لطفی در حق آن انجام نمی‌گیرد (این گونه الطاف رو به ابدیتی ورای زمان دارند). آن‌چه در این‌جا به کار می‌آید، خاطرهٔ آینده از گذشته است، نوعی وسعت بخشیدن به دنیای گذشتهٔ مطلق ــ دنیایی که اساساً با هرگونه گذشتهٔ صرفاً گذرا ضدیت دارد ــ و نوعی بارورسازی گذشته با انگاره‌های نو (و به هزینهٔ دنیای معاصر).

سنت نیز در گونه‌های برتر کامل، اهمیت خود را حفظ می‌کند، اگرچه تحت شرایط خلاقیت فردی و آزاد، نقش سنت بیش از آن‌چه در حماسه شاهد بودیم، به شکل متعارف درمی‌آید.

در مجموع، دنیای ادبیات برتر در دوران باستان، در گذشته بازتاب یافته بود و بر عرصهٔ دوردست خاطره افکنده شده بود. این دنیا با آن گذشتهٔ واقعی و نسبی سروکاری نداشت که به‌وسیلهٔ دوره‌های انتقالی زمانی و بی‌وقفه به زمان حال گره می‌خورند، گویی بر گذشتهٔ پرافتخار ادوار نخستین و اوج قله‌های تاریخ بازتابانده شده است؛ گذشته‌ای دور و پایان‌یافته که به دایره‌ای بسته می‌ماند. البته این بدان معنا نیست که در چنین گذشته‌ای هیچ حرکتی وجود نداشته، برعکس دربارهٔ بخش‌های زمانی مربوط به این گذشته به طور دقیق و مبسوط کار شده است (جزئیاتی مانند «دورهٔ پیشین»، «دورهٔ پسین»، توالی لحظه‌ها، دوره‌های زمانی، مدت

دوره‌های مزبور و جز آن). شواهد موجود، نشانگر به‌کارگیری صناعات هنری پیچیده دربارهٔ دوره‌های زمانی است. اما در محدودهٔ این زمان خاتمه‌یافته و محبوس در دایره، فاصلهٔ تمامی نقطه‌ها از زمان حال واقعی و پرتکاپو به یک اندازه است. از آن‌جایی‌که این زمان، کامل است بر اساس توالی واقعی تاریخی تقسیم‌بندی نمی‌شود و رابطهٔ نسبی با حال و آینده ندارد، چنان‌که گویی کل زمان مقرر را در خود جای داده است. در نتیجه همهٔ گونه‌های برتر دوران باستان و به عبارتی تمامی ادبیات برتر آن دوران، در قلمرو انگاره‌های دور از دسترس خلق شده‌اند؛ قلمرویی ورای هر گونه ارتباط ممکن با زمان حال بی‌کران.

همان‌طورکه اشاره شد، زمان معاصری که به حفظ چهرهٔ معاصر و پویای خود بپردازد، موضوع شایسته و مناسب ارائهٔ هنری در قالب گونه‌های برتر محسوب نمی‌شد. به زمان معاصر به چشم واقعیتی نگریسته می‌شد که در مقایسه با گذشتهٔ حماسی در مرتبهٔ «سفلی» قرار دارد. به‌ویژه زمان معاصر را نمی‌توانستند نقطهٔ شروعی برای ایده‌پردازی هنری یا ارزیابی هنری قرار دهند. کانون چنین اندیشه‌های ارزشیابانه‌ای فقط در گذشتهٔ مطلق یافت می‌شد. از آن‌جا که زمان حال، گذرا و در حال عبور است و امتدادی ابدی، بدون آغاز و پایان و محروم از فرجام‌پذیری است، این زمان جوهره هم ندارد. آینده نیز یا اساساً ادامهٔ بی‌اهمیت زمان حال محسوب می‌شد یا پایان، نابودی نهایی و فاجعه. در مفهوم مورد نظر ما از زمان و در ایدئولوژی گذشتگان، دسته‌بندی‌های زمانی برتر مثل آغاز مطلق و پایان مطلق، اهمیت بسیار زیادی دارند. آغاز امور، آرمان‌گرایانه به تصویر کشیده می‌شود و پایان آن‌ها تیره و تار است (فاجعه، «افول خدایان»). مفهومی که در این‌جا از زمان و سلسله‌مراتب زمانی شرح داده شد، در همهٔ گونه‌های برتر ادبیات باستانی و قرون وسطا نفوذ کرده است. این مفاهیم چنان به عمق شالودهٔ گونه‌های ادبی مزبور ریشه دوانده‌اند که در دوره‌های زمانی بعد ــ یعنی تا حدود قرن نوزدهم و حتی پس از آن ــ نیز به حیات خود ادامه داده‌اند.

در گونه‌های برتر ادبی این ایده‌آل‌پنداری گذشته، حال و هوایی رسمی ایجاد می‌کند. همهٔ ترجمان‌های ظاهری قدرت و حقیقت حاکم (ترجمان تمامی مقولات پایان‌یافته) در گروه اعتباریافته ـ سلسله‌مراتبی گذشته و در قالب انگاره‌ای دور و دور از دسترس نگه‌داشته‌شده صورت‌بندی می‌شدند (از حالت‌ها و نحوهٔ لباس پوشیدن

تا سبک‌های ادبی، همه و همه نمادی از اقتدار بودند). با وجود این، رمان به عناصر همواره پویای زبان غیررسمی و تفکر غیررسمی (اشکال مربوط به جشنواره‌ها و تعطیلات، گفتار خودمانی و بی‌حرمتی به مقدسات) پیوند خورده است.

در گونه‌های برتر، مردگان را به گونه‌ای دیگر دوست می‌دارند. آنان از قلمرو ارتباط فاصله گرفته‌اند، در واقع باید دربارهٔ آنان به سبکی متفاوت سخن گفت. سبک سخن گفتن دربارهٔ مردگان کاملاً از سبک سخن گفتن دربارهٔ زندگان متمایز است.

در گونه‌های برتر تمامی اقتدارها و امتیازها، همهٔ بایستگی‌ها و عظمت‌های والا، قلمرو ارتباط خودمانی را ترک می‌کنند و قدم به دوردست‌ها می‌گذارند (البسه، آداب معاشرت، سبک گفتار قهرمان و سبک گفتار دربارهٔ قهرمان). کلاسیک‌گراییِ همهٔ گونه‌های غیررمانی، در قالب همین جهت گیری به سوی کمال نشان داده می‌شود.

زمان معاصر گذرا، موقت و «پست» ــ این «حیات بی‌آغاز و بی‌پایان»ــ فقط در گونه‌های پست ادبی موضوع بازنمایی بود. مهم‌تر آن‌که، موضوع اصلی در فرهنگ خلاق خندهٔ عامه مردم که از وسیع‌ترین و غنی‌ترین حوزه‌هاست، همین حیات بی‌آغاز و بی‌پایان است. در اثری که قبلاً نام برده شد، کوشش شده تا تأثیر عظیم این حوزه بر پیدایش و تکوین زبان رمان‌گرا در دنیای باستان و همچنین در قرون وسطا نشان داده شود. قلمرو فرهنگ خلاق خنده در پیدایش و شکل‌گیری اولیهٔ همهٔ عوامل تاریخی گونهٔ رمان نیز به همین اندازه اهمیت دارد. ریشه‌های عامیانهٔ اصیل رمان را دقیقاً در همین خندهٔ همگانی باید جست. مفاهیمی مانند: زمان حال، حیات معاصر، «خود من»، «معاصران من» و «زمان من» همگی در اصل موضوع خنده‌ای دوبعدی هستند؛ خنده‌ای که از سویی شادی‌بخش و از سوی دیگر مرگبار است. دقیقاً از همین‌جا نگرشی نو نسبت به زبان و گفتمان پدید آمده است. به موازات بازنمایی بی‌واسطهٔ این پدیده که همانا خنده بر واقعیت زنده است، انواع تقلیدهای تمسخرآمیز و بدل‌سازی‌های طنزآلود همهٔ گونه‌های برتر و همهٔ نمونه‌های والای موجود در اساطیر ملی شکوفا می‌شود. در قالب تقلیدهای تمسخرآمیز و حتی بیش از آن، در بدل‌سازی‌های طنزآلود، «گذشتهٔ مطلق» خدایان، نیمه‌خدایان و قهرمانان، «امروزی می‌شوند»: به مرتبهٔ سفلی نزول می‌یابند، در محیطی معمولی هم‌سطح حیات معاصر و به زبان کم‌ارزش روز، بازنمایی می‌شوند.

در دوران باستان این خندهٔ ذاتی و مردمی باعث پدید آمدن گسترهٔ وسیع و

متنوعی از ادبیات باستانی شد که در آن هنگام، عنوان بامسمای spoudogeloion را بر آن نهادند که به معنای «نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی» است. از جملهٔ این آثار می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: نمایش‌های کمدی دل آرتهٔ[۱] سوفرون[۲] با پی‌رنگی ضعیف(۹)، همهٔ اشعار شبانی، افسانه‌ها، خاطره‌نویسی‌های اولیه (*Epideîmiai*) اثر ایونِ خیوسی(۱۰) و *Homilae* اثر کریتیاس[۳](۱۱) رسالاتی که همگی زیرمجموعهٔ این گستره به حساب می‌آیند (قدما حتی «مکالمات سقراط» را نیز گونه‌ای ادبی می‌دانند که جزئی از این مجموعه است)، هجوهای رومی (لوسیلیوس[۴](۱۲) هوراس، پرسئوس[۵](۱۳) و یوونال[۶])، ادبیات وسیع "Symposia" و درنهایت هجو منیپوسی و مکالماتی که از نوع مکالمات لوسین[۷] هستند. همگی این گونه‌های ادبی که شیوهٔ «نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی» به آن‌ها راه یافته است، نیاکان واقعی رمان محسوب می‌شوند. به‌علاوه برخی از این گونه‌ها، ماهیتی کاملاً رمان‌گرا دارند و ویژگی‌های اساسی را که وجه تمایز مهم‌ترین نمونه‌های رمان اروپایی محسوب می‌شوند، در بطن خود و گاه در شکل‌های پیشرفتهٔ خود دارا هستند. بدون شک، جوهرهٔ اصیل رمان که گونهٔ ادبی‌ای رو به کمال است بیش‌تر در این نمونه‌ها یافت می‌شود تا در به‌اصطلاح رمان‌های یونانی (رمان یونانی یگانه گونهٔ باستانی‌است که نام رمان بر آن نهاده شده است). رمان‌های یونانی (سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی) تأثیر فراوانی بر رمان اروپایی به‌ویژه در دورهٔ باروک گذاشتند؛ یعنی در دوره‌ای که بازنگری نظریهٔ رمان آغاز شد (آبه هوئت[۸](۱۴)) و واژهٔ «رمان» با دقت بیش‌تر و به طور محدودتری به‌کار گرفته شد. بدین‌ترتیب از میان همهٔ آثار رمان‌گرای باستانی، واژهٔ «رمان» فقط به رمان‌های یونانی اختصاص یافت. با وجود این‌که گونه‌های نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی نام برده شده، فاقد پیرنگ و ترکیب هنری با استخوان‌بندی قوی‌ای هستند که معمولاً ازگونهٔ رمان انتظار داریم، در مسیر توسعهٔ رمان امروزی نقش تاریخی و اساسی‌تری

---

۱. commedia dell' Arte، نوعی کمدی ایتالیایی سطح پایین که در آن بازیگران، دیالوگ‌های فی البداهه‌ای را بر اساس پیرنگی معین می‌ساختند.

2. Sophron
3. Critias
4. Lucilius
5. Persius
6. Juvenal
7. Lucian
8. Abbe Huet

ایفا کرده‌اند. این مطلب به‌ویژه دربارهٔ مکالمات سقراط که به گفته فریدریش اشلگل[1] «رمان‌های زمان خود» بوده‌اند و نیز هجو منیپوسی (مانند *Satyricon* اثر پترونیوس[2]) صادق است. این نوع آثار در تاریخچهٔ رمان نقش بسیار عظیمی ایفا کرده‌اند، اما تاکنون تحقیقات کافی دربارهٔ آن‌ها صورت نگرفته است. آفرینش این گونه‌های نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی، نخستین گام واقعی و بایسته در سیر تکاملی رمان است که گونهٔ صیرورت محسوب می‌شود.

آن‌چه جوهرهٔ رمان‌گرا در این گونه‌های نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی نامیده می‌شود چیست و بر چه اساسی ما این گونه‌ها را نخستین گام در توسعهٔ رمان می‌دانیم؟ به پرسش فوق می‌توان چنین پاسخ داد: موضوع این گونه‌ها واقعیت معاصر است و مهم‌تر این‌که واقعیت معاصر لحظهٔ آغاز درک، ارزیابی و تدوین چنین گونه‌هایی است. برای نخستین‌بار موضوع یک بازنمایی ادبی جدی، بدون هیچ فاصله‌ای، هم‌سطح واقعیت معاصر، در قلمرو ارتباط مستقیم و حتی بی‌پرده به تصویر کشیده شد (اگرچه در این آثار عنصر شوخی نیز وجود داشت). در این گونه‌ها، حتی وقتی که موضوع، گذشته یا اسطوره است هیچ فاصلهٔ حماسی‌ای به چشم نمی‌خورد و موضوع بازنمایی از دیدگاه واقعیت معاصر ارائه می‌شود. در فرایند از بین بردن فاصله، منشأ خنده‌دار این گونه‌های ادبی اهمیت فراوانی دارد. این منشأ خنده‌دار، فرهنگ عامه است (خندهٔ مردمی). دقیقاً آن‌چه حماسه را نابود می‌کند، خنده است که به‌طورکلی هر نوع فاصلهٔ سلسله‌مراتبی را که انفصال و اعتبار ایجاد می‌کند از بین می‌برد. اگر موضوع بازنمایی، انگاره‌ای در دور دست باشد، نمی‌تواند خنده‌دار شود. باید این انگاره را به خود نزدیک کنیم تا خنده‌دار شود. هر آن‌چه ما را به خنده وا می‌دارد در نزدیکی ما قرار دارد. خلاقیت فکاهی در قلمرو هم‌جواری حداکثر، امکان‌پذیر می‌شود. خنده نیروی خارق‌العاده‌ای دارد که می‌تواند موضوع را به ما نزدیک کند و امکان کشیدن موضوع به قلمرو ارتباط بی‌پرده را برای ما فراهم آورد. در چنین قلمرویی می‌توان همهٔ جوانب موضوع را از نزدیک با سر انگشتان خود لمس و آن را سر و ته و پشت و رو کرد، از بالا و پایین به آن نگریست، پوستهٔ خارجی آن را شکست، به درونش نگریست، به آن شک کرد، آن را تجزیه، تکه تکه و

---

1. Fridrich Schlegel
2. Petronius

عریان کرد، در معرض دید قرار داد، آزادانه به بررسی پرداخت و آن را به بوتهٔ آزمایش سپرد. خنده، احساس تقدس و واهمه از مسائل و تکریم و تواضع نسبت به آن‌ها را در هم می‌کوبد، امکان برقراری ارتباط خودمانی با آن‌ها را برای ما فراهم می‌آورد و در نتیجه زمینه را برای تحقیقاتی کاملاً آزاد دربارهٔ مسائل مزبور آماده می‌کند. خنده برای اعلام واهمه‌نداشتن، عاملی ضروری است و بدون این پیش‌نیاز، رویکرد واقع‌بینانه به جهان غیرممکن است. در همان هنگام که خنده موضوعی را به سوی خود جذب و آن را به امری خودمانی مبدل می‌کند، موضوع مزبور به دست‌های بی‌پروای تجربهٔ تحقیقاتی ــ هم تحقیقات علمی و هم تحقیقات هنری ــ و به سر پنجه‌های بی‌واهمهٔ وهم‌پردازی تجربی آزاد سپرده می‌شود. در تمدن اروپایی، معرفی جهان از راه خنده و گفتار عامیانه، مرحله‌ای بی‌نهایت مهم و اجتناب‌ناپذیر است که امکان آفرینش هنری آزاد را فراهم آورده است؛ آفرینشی که از نظر هنری واقع‌گرا و از نظر علمی فهمیدنی باشد.

سطح بازنمایی خنده‌دار (فکاهی)، هم از لحاظ جنبه‌های مکانی و هم از لحاظ جنبه‌های زمانی، سطحی خاص است. نقش خاطرات در این سطح کم‌رنگ است. خاطرات و سنت‌ها در دنیای فکاهی، نامربوط می‌نمایند. آدمی به قصد فراموشی به تمسخر می‌پردازد. این سطح، قلمرو خودمانی‌ترین و بی‌پرده‌ترین ارتباطات است، خنده به معنای تعدی و سوءاستفاده است و سوءاستفاده ممکن است منجر به انفجار شود. در بازنمایی خنده‌دار، اساساً نوعی خلع ید به وقوع می‌پیوندد، یعنی مقولات گوناگون از سطح فراز و دور خود برکنار می‌شوند، فاصلهٔ حماسی از بین می‌رود و در مجموع، سطح دور از دسترس مورد هجوم و تخریب قرار می‌گیرد. در این سطح (سطح خنده) می‌توان گستاخانه گرداگرد یک شیء قدم زد، در نتیجه قسمت‌های عقبی و پشتی شیء (همچنین بخش‌های درونی آن که معمولاً در معرض دید نیستند) اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. شیء مورد نظر تکه‌تکه و عریان و پیرایه‌های سلسله‌مراتبی‌اش از آن زدوده می‌شود، شیء عریان، مضحک است، البسهٔ تهی و از تن به در شده نیز خنده‌دار هستند. در واقع یک عمل جراحی قطع عضو خنده‌دار رخ می‌دهد.

مقولات خنده‌دار را می‌توان به بازیچه گرفت (یعنی آن‌ها را به زمان حال فرا خواند). نمادهای هنری و ازلی مربوط به مکان و زمان در خدمت این بازی قرار می‌گیرند. نمادهایی مانند بالا، پایین، مقابل، پشت، قبل، بعد، اول، آخر، گذشته،

حال، کوتاه (زودگذر)، طولانی و نظایر آن. در سطح خنده، حاکم مطلق، منطق هنری تجزیه و تحلیل موضوع، تکه‌تکه‌کردن و تبدیل آن به مقوله‌ای مرده است.

به استناد مدارک مهمی، نوعی تفکر علمی نسبت به رمان و یک الگوی جدید نثر هنری برای آن، به طور هم‌زمان پدیدار شدند. این اسناد، همان مکالمات سقراطی هستند. همهٔ ابعاد این گونهٔ ادبی جالب از نظر ما بااهمیت است؛ گونه‌ای که دقیقاً وقتی دوران باستان رو به پایان می‌رفت، پا به عرصهٔ وجود گذاشت. این مکالمات در قالب apomnemoneumata(۱۵) ارائه شدند و ویژگی مهم این گونهٔ ادبی نیز همین تجدید خاطره بودنش است. مکالمات سقراطی نسخه‌هایی هستند بر اساس خاطرات شخصی و بازگوکنندهٔ مکالمات واقعی میان کسانی که در زمانی واحد می‌زیسته‌اند(۱۶). ویژگی دیگر این گونهٔ ادبی‌انگارهٔ اصلی اثر است: انسانی در حال صحبت و گفت‌وگو. دیگر ویژگی این آثار، پیوند زدن انگارهٔ سقراط ــ قهرمان اصلی اثر ــ که نقاب دوست داشتنی کودنی سرگردان (تقریباً یک Margit(۱۷)) را به صورت زده با انگارهٔ انسانی خردمند و از زمرهٔ دانایان بلندمرتبه است (مانند آن‌چه در افسانه‌های مقدس دربارهٔ هفت حکیم فرزانه آمده است). ثمرهٔ این پیوند، انگارهٔ دوگانهٔ جهل بخردانه است. ویژگی دیگری نیز در مکالمات سقراطی وجود دارد که همانا خودستایی دوگانه است: من از همه عاقل‌تر هستم چون به جهل خود واقفم. در انگارهٔ سقراط به نوع جدیدی از قهرمان‌پروری در نثر برمی‌خوریم. پیرامون این انگاره، افسانه‌های کارناوالی‌شده نیز به وجود آمده‌اند (مثل رابطهٔ سقراط و همسر بدخلقش زانتیپ[1]) و قهرمان را مبدل به دلقک کرده‌اند (این امر را می‌توان با کارناوالی‌شدن افسانه‌های جدید دربارهٔ دانته، پوشکین(۱۸) و سایرین نیز مقایسه کرد).

یکی دیگر از خصوصیات این گونه که قانون‌مند نیز شده است، ارائهٔ گفت‌وگوها در قالب داستانی مکالمه‌ای است. نزدیک‌شدن زبان این گونه به زبان گفتاری عامهٔ مردم (البته تا جایی که برای یونانیان باستان ممکن بود)، ویژگی دیگر آن است. در واقع این مکالمات راه را برای نثر آتنی گشودند. بازسازی بنیادین زبان نثر ادبی و به‌طورکلی بازسازی بنیادین زبان‌ها، با این مکالمات ارتباط دارد. درعین‌حال این

1. Xanthippe

گونهٔ ادبی به طور مشخص نظام نسبتاً پیچیده‌ای از سبک‌ها و گویش‌هایی است که در قالب نمونه‌های کم‌وبیش تقلیدی تمسخرآمیز زبان‌ها و سبک‌های دیگر، به آن راه یافته‌اند (بنابراین ما با گونه‌ای مواجه هستیم که مانند رمان اصیل، چندسبکی است). به علاوه شخصیت خود سقراط نیز به شکل یک ویژگی برای این گونهٔ ادبی درآمده است. او نمونهٔ برجستهٔ قهرمان‌پروری در نثر رمان‌گرا است (که با قهرمان‌پروری حماسی تفاوت فراوان دارد). درنهایت ویژگی اصلی و از نظر ما بی‌نهایت مهم این گونهٔ ادبی، پیوند خنده، طعنهٔ سقراطی و کل نظام تحقیرآمیز سقراطی با بررسی جدی، ارزشمند و برای نخستین بار واقعاً آزاد جهان، انسان و تفکرات بشری است. خندهٔ سقراطی (که در حد طعنه تنزل یافته است) و تحقیرهای او (نظام کاملی از استعاره‌ها و تشبیه‌هایی که برگرفته از محدوده‌های پست‌تر، فروشندگان، زندگی روزمره و مانند این‌هاست) جهان را به ما نزدیک و به منظور بررسی آزادانه و بدون واهمهٔ آن، رابطه‌ای خودمانی بین ما و جهان برقرار می‌کند. در این بررسی، نقطهٔ آغاز، واقعیت معاصر به همراه انسان‌هایی است که با نظرات و تفکرات خود در این واقعیت به سر می‌برند. از این منظر و به سبب حضور واقعیت معاصر با تنوع گفتار و صدای آن، جهت‌گیری جدیدی نسبت به جهان و زمان (از جمله نسبت به «گذشتهٔ مطلق» سنت) در نتیجهٔ تجربه و تحقیق فردی حاصل می‌شود. در این گونهٔ ادبی حتی استفادهٔ همیشگی و عمدی از امری تصادفی و کم‌اهمیت به‌منزلهٔ شروع ظاهری و فی‌البداههٔ مکالمه، قانون‌مند شده و بر «امروز بودن» زمان با همهٔ تصادفی بودنش (برخوردهای غیرمترقبه و نظایر آن) تأکید شده است.

در سایر گونه‌های نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی به جنبه‌ها، ظرایف و پیامدهای دیگر این تغییرِ جهت بنیادیِ مرکز اعتباریافتهٔ زمانی و این انقلاب در سلسله‌مراتب دوره‌های زمانی برمی‌خوریم. در این‌جا به اختصار دربارهٔ هجو منیپوسی سخن می‌گوییم. این نوع هجو (که معمولاً محصول تجزیهٔ مکالمات سقراطی محسوب می‌شود) گونه‌ای ادبی مرتبط با مکالمات سقراطی است که مانند آن‌ها از فرهنگ عامه سرچشمه می‌گیرد. در این گونه، نقش آشنایی‌بخشی خنده بسیار قوی‌تر، نیش‌دارتر و بی‌پرده‌تر است. گاهی ممکن است آزادی عمل در تحقیر بی‌پرده و وارونه‌سازی جنبه‌های والای جهان و جهان بینی‌ها، به نظر تکان‌دهنده بیاید، اما روحیهٔ قوی پرسشگری و وهم‌پردازی آرمان‌گرایانه را نیز باید به این آشنایی

منحصربه‌فرد و خنده‌دار افزود. دیگر هیچ اثری از فاصلهٔ حماسی انگاره‌های گذشتهٔ مطلق وجود ندارد، تمامی جهان و هرآن‌چه در آن مقدس شمرده می‌شود، بدون هیچ فاصله‌ای در قلمرو ارتباط بی‌پرده پیش روی ما نهاده شده است که در آن هر چیزی را می‌توان از نزدیک لمس کرد. در این دنیای کاملاً خودمانی، موضوع اثر ادبی با آزادی بی‌حدوحصر و باورنکردنی از آسمان به زمین، از زمین به جهان مردگان، از حال به گذشته و از گذشته به آینده منتقل می‌شود. در هجو منیپوسی، تصویرهای خنده‌دار جهان آخرت، قهرمانان گذشتهٔ مطلق، شخصیت‌های دنیای واقعی در زمان‌های مختلف (مثل اسکندر مقدونی) و معاصرانی را که هنوز در قید حیات هستند درحالی مشاهده می‌کنیم که با یکدیگر خودمانی صحبت یا حتی مرافعه می‌کنند. این رویارویی زمان‌های مختلف از دیدگاه زمان حال، ویژگی بسیار مهمی است. در هجو منیپوسی تمامی پیرنگ‌ها و موقعیت‌های آزاد و وهم‌آلود در خدمت یک هدف قرار می‌گیرند: محک‌زدن و افشای باورها و ایدئولوژی‌های گوناگون. این نوع پیرنگ‌ها، تجربی و الهام‌بخش هستند.

در این گونهٔ ادبی، پیدایش عناصر آرمانی اگرچه به طور حتم ضعیف و سطحی است، ویژگی بارزی محسوب می‌شود. زمان حال نافرجام، آینده را از گذشته به خود نزدیک‌تر احساس می‌کند و در جست‌وجوی تکیه‌گاهی مطمئن در آینده است، حتی اگر این آینده صرفاً در قالب بازگشت به عصر طلایی ساتورن[1] مجسم شود (در زمان رومیان، هجو منیپوسی ارتباط نزدیکی با جشن ساتورنالیا[2] و آزادی خندهٔ ساتورنالیایی داشت).

هجو منیپوسی گونه‌ای است مکالمه‌ای، چندسبکی و مملو از تقلیدهای تمسخرآمیز و بدل‌سازی‌های طنزآلود که عناصر دو زبانه را نیز به خود راه می‌دهد (مثل آثار وارو(۱۹) و به‌ویژه کتاب ***تسلای فلسفه***[3] اثر بوئتیوس[4]). کتاب *Satyricon* اثر پترونیوس نیز شاهد معتبری است بر این مدعا که هجو منیپوسی می‌تواند به شکل تصویر عظیمی درآید و بازتابی واقعی از دنیای اجتماعی متنوع و چندزبانهٔ حیات معاصر ارائه دهد.

---

1. Saturn
2. Saturnalia
3. *The Consolation of Philosophy*
4. Boethius

ویژگی بیش‌تر گونه‌های ادبی «نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی» مذکور، رویکردی تعمداً بی‌پرده اتوبیوگرافیک و خاطرات‌مانند است. تغییر مرکز زمانی در جهت‌گیری هنری، که از یک سو نویسنده و خوانندگان او و از سوی دیگر نویسنده، دنیا و قهرمانانی را که نویسنده توصیف می‌کند معاصر یکدیگر نشان می‌دهد امکان آشنایی، دوستی و روابط خودمانی را برای آنان فراهم می‌آورد (مجدداً ابتدای رمان‌گرای *آنگین* را یادآور می‌شویم). چنین وضعیتی به نویسنده اجازه می‌دهد که با تمامی نقاب‌ها و چهره‌های مختلفش در گسترهٔ دنیای بازنمایی‌شدهٔ خود آزادنه حرکت کند؛ گستره‌ای که در گونهٔ حماسه کاملاً دور از دسترس است و نویسنده را به آن راهی نیست.

هم‌زمان با توسعهٔ ادبیات، گسترهٔ موجود برای بازنمایی جهان، از گونه‌ای به گونهٔ دیگر و از دوره‌ای به دورهٔ دیگر تغییر می‌کند. گسترهٔ مزبور به شیوه‌های مختلف سازماندهی و به روش‌های گوناگون از نظر مکانی و زمانی محدود می‌شود، اما همواره گستره‌ای منحصربه‌فرد باقی می‌ماند.

گونهٔ رمان با فی‌البداهگی زمان حال بی‌پایان در ارتباط است و این ارتباط، مانع انجماد این گونهٔ ادبی می‌شود. آن‌چه رمان‌نویس را جذب می‌کند، موضوع‌های نافرجام است. رمان‌نویس ممکن است در گسترهٔ بازنمایی هنری با ژست‌های نویسندگی گوناگونی پدیدار شود، لحظاتی از زندگی خود را به تصویر کشد یا به آن‌ها ارجاع دهد، او می‌تواند در گفت‌وگوهای قهرمانان خود مداخله کند یا با دشمنان ادبی خود آشکارا به مجادله بپردازد و نظایر این اعمال. این پدیده فقط حضور انگارهٔ نویسنده در گسترهٔ بازنمایی هنری خودش نیست؛ نکتهٔ مهم برقراری رابطه‌ای جدید بین نویسندهٔ پنهانیِ اصلی و رسمی اثر (خالق انگارهٔ نویسنده) با دنیای بازنمایی‌شده است. هم نویسنده و هم دنیای بازنمایی‌شده‌اش با معیارهای زمانی اعتباریافتهٔ یکسان ارزیابی می‌شوند چراکه در چنین زمانی زبان نویسندهٔ «تصویرگر» و زبان قهرمان «به تصویر کشیده شده» در یک سطح قرار می‌گیرند و حتی ممکن است زبان نویسنده ارتباطات مکالمه‌ای با زبان قهرمان برقرار کند و ترکیب‌های پیوندی با آن به وجود آورد (در واقع چاره‌ای جز این ندارد).

دقیقاً همین وضعیت جدید، یعنی قرار گرفتن نویسندهٔ اصلی و رسماً حاضر در قلمرو ارتباط با دنیای مجسم اوست که اساساً حضور انگارهٔ نویسنده را در گسترهٔ بازنمایی هنری امکان‌پذیر می‌کند. یکی از مهم‌ترین پیامدهای غلبه بر فاصلهٔ

حماسی (سلسله‌مراتبی) را باید همین موضع جدید نویسنده دانست. بیش از این نیازی به شرح پیامدهای صوری، ترکیب نگارشی و سبک‌شناختی بی‌شمار حاصل از موضع جدید نویسنده در سیر تکاملی خاص گونهٔ رمان نیست.

به‌منظور روشن‌تر شدن نکتهٔ فوق، اثر *ارواح مرده*[1] نوشتهٔ گوگول[2] را بررسی می‌کنیم. گوگول الگوی حماسهٔ خود را *کمدی الهی*[3] قرار داد. او عظمت نوشته‌اش را در گرو استفاده از قالب حماسه می‌پنداشت، اما حاصل کار در واقع نوعی هجو منیپوسی بود. به محض ورود گوگول به قلمرو ارتباط خودمانی، ترک آن برایش ناممکن شد. از سوی دیگر او نمی‌توانست انگاره‌های سنتی و دور را به این حوزه منتقل کند. انگاره‌های دور حماسی و انگاره‌های مربوط به حوزهٔ ارتباط خودمانی، هرگز نمی‌توانند در گسترهٔ بازنمایی هنری واحدی در کنار هم قرار گیرند. ترحم‌انگیزی، مثل جسمی خارجی وارد دنیای هجو منیپوسی شد، ترحم‌انگیزی ایجابی به شکلی مجرد در آمد و به‌آسانی از اثر ادبی بیرون رانده شد. گوگول قادر نبود به همراه همان شخصیت‌ها و در اثر ادبی واحدی از جهنم به برزخ و از برزخ به بهشت قدم گذارد؛ در اثر او امکان هیچ‌گونه گذار بی‌وقفه وجود نداشت. تراژدی گوگول به معنای واقعی کلمه تراژدی یک گونه است (منظور از گونه در این‌جا مفهوم شکل‌گرایانهٔ آن نیست، بلکه منظور قلمرو ادراکی اعتباریافته به‌منزلهٔ شیوه‌ای برای بازنمایی جهان است). روسیه در اثر گوگول مفقود شد، یعنی او طرح کلی خود را برای ادراک و بازنمایی هنری روسیه از دست داد. گوگول در جایی میان خاطره و ارتباط خودمانی سرگردان شد و صراحتاً می‌توان گفت، موفق به تنظیم فاصلهٔ کانونی دوربین خود نشد.

البته پدیدهٔ هم‌زمانی نویسنده و دنیای تجسمی او که نقطهٔ آغازی نو در جهت گیری‌های هنری است به‌هیچ‌وجه تجسم گذشتهٔ حماسی را بدون هر نوع بدل‌سازی طنزآلود طرد نمی‌کند. مثلاً *Cyropaedia* اثر زنوفون چنین است (۲۰) (البته این اثر، نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی نیست اما قرابت فراوانی با گونهٔ ادبی مزبور دارد). موضوع اصلی این اثر گذشته و قهرمان آن کوروش کبیر است. اما نقطهٔ آغاز بازنمایی،

---

1. *Dead Souls*
2. Gogol
3. *Divine Comedy*

واقعیت معاصر خود زنوفون است و همین واقعیت معاصر، دیدگاه و جهت‌گیری ارزشی اثر را تعیین می‌کند. یکی از ویژگی‌های این اثر، انتخاب موضوعی از گذشتهٔ حماسی بیگانه و بدوی است نه گذشتهٔ حماسی‌ای ملی. در آن هنگام جهان گسترش یافته بود؛ جهان یکپارچه و محصور فردی (جهان حماسه) جای خود را به جهان وسیع خود به علاوهٔ «دیگران» داده بود. به سبب علاقهٔ وافر به مشرق‌زمین ــ فرهنگ، ایدئولوژی و اشکال اجتماعی سیاسی شرقی ــ در زمان زنوفون، او نیز در اثر خود داستان حماسی شرقی‌ای را به تصویر کشید. همه در انتظار طلوع خورشیدی فروزان از مشرق‌زمین بودند؛ احیای متقابل فرهنگی و تعامل ایدئولوژی‌ها و زبان‌های مختلف آغاز شده بود. ویژگی دیگر این اثر، ایده‌آل پنداشتن سلطان شرقی است. در این‌جا می‌توان به واقعیت معاصر زنوفون و ایده‌های مربوط به آن زمان (که بسیاری از معاصران زنوفون نیز به آن‌ها عقیده داشتند) پی برد. زنوفون و معاصرانش معتقد به بازسازی اشکال سیاسی یونان، با هدف نزدیک‌کردن آن به استبداد شرقی بودند. حال و هوای سنت ملی در دوران هلنیک با این نوع ایده‌آل‌پنداری استبداد شرقی کاملاً بیگانه بود. در این عصر، تعلیم و تربیت فردی، امری بسیار مهم تلقی می‌شد و مسئلهٔ ویژهٔ زمانه بود. همین مسئله مبدل به یکی از مهم‌ترین و ثمربخش‌ترین مضامین رمان اروپایی جدید شد. انتقال هدف‌مند و کاملاً آشکارای خصوصیات کوروش جوان[1] به انگارهٔ کوروش کبیر نیز دیگر ویژگی اثر مزبور به حساب می‌آید. کوروش جوان از معاصران زنوفون بود و زنوفون در لشکرکشی‌های او شرکت جسته بود. سقراط نیز شخصیت دیگری از معاصران زنوفون و از دوستان صمیمی اوست که حضورش در اثر کاملاً مشهود است. از طریق همین انگاره‌ها عناصر خاطره‌نویسی به اثر مزبور راه یافتند. به عنوان آخرین خصیصهٔ این اثر ادبی می‌توان به شکل آن اشاره کرد که به صورت گفت‌وگوهایی است در قالب داستان. بدین‌ترتیب واقعیت معاصر و مسائل مربوط به آن مبدل به نقطهٔ آغاز و مرکز ارزیابی و تفکر ایدئولوژیک هنری دربارهٔ گذشته شد. گذشتهٔ مزبور بدون هیچ فاصله‌ای، در سطح واقعیت معاصر به ما عرضه می‌شود، البته نه اشکال پست آن بلکه اشکال برتر یا به عبارتی پیشرفته‌ترین

1. Cyrus the Young

مقولات مربوط به آن پیش روی ما قرار می‌گیرد. اجازه دهید دربارهٔ فحوای نسبتاً آرمانی این اثر نیز نظر دهیم که نشانگر تغییر و دگرگونی اندک (و بی‌ثبات) در هم‌عصری آن از گذشته به آینده است (اثر مزبور با زمان آینده قرابت زمانی بیش‌تری دارد تا با زمان گذشته). Cyropaedia به معنای واقعی کلمه، رمان است.

برای به تصویر کشیدن گذشته در رمان، لازم نیست آن را امروزی کنیم (اگرچه در اثر زنوفون نشانه‌هایی از مدرن‌سازی مشاهده می‌شود). برعکس فقط در رمان امکان نشان‌دادن بی‌طرفانه و معتبر گذشته به صورت گذشته وجود دارد. در رمان، واقعیت معاصر و تجربیات جدید حاصل از آن به‌مثابه نوعی نگرش نسبت به گذشته حفظ شده است؛ نگرشی که از عمق، دقت، وسعت و پویایی واقعیت معاصر برخوردار است، اما به‌هیچ‌وجه به صورت عاملی مدرن‌کننده اجازهٔ رسوخ به محتوای به تصویر کشیده‌شدهٔ گذشته را ندارد و نباید تحریفی در یکتایی گذشته ایجاد کند. در هر حال، تمامی مقولات جدی و مهم معاصر، نیازمند پیشینهٔ معتبر گذشته‌ای هستند، زبان اصیل دیگری که متعلق به زمان دیگری باشد.

تغییر و تحولات پدید آمده در سلسله‌مراتب زمانی که به اختصار به توضیح آن پرداختیم، زمینهٔ ایجاد دگرگونی‌های بنیادین در ساخت انگاره‌های هنری را فراهم آورد. زمان حال با به اصطلاح «تمامیت» خود (اگرچه هرگز تمامیتی بر آن مترتب نیست) ذاتاً و اصولاً فاقد قطعیت است. تداوم، لازمهٔ این زمان است. زمان حال به سوی آینده در حرکت است و هرچه پویاتر و آگاهانه‌تر به سمت آینده حرکت کند، قطعیت‌نداشتن آن محسوس‌تر و اجتناب‌ناپذیرتر می‌شود. بنابراین هنگامی که زمان حال، مبدل به کانون جهت‌گیری انسان در جهان و زمان شود؛ جهان و زمان، کمال خود را چه به‌طورکلی و چه در اجزا از دست می‌دهند. دراین‌صورت الگوی زمانی جهان، تغییری اساسی می‌کند. در جهان نو، هیچ گفتمان نخستی (گفتمان آرمانی) وجود ندارد و حرف آخر هنوز بر زبان رانده نشده است. در ذهنیت هنری-ایدئولوژیک، برای نخستین بار، جهان و زمان مبنای تاریخی می‌یابند. جهان و زمان به منزلهٔ صیرورت، حرکتی بی‌وقفه به سوی آیندهٔ حقیقی و فرایندی یکدست، جامع و بی‌فرجام ظاهر می‌شوند، البته در گام‌های نخست هاله‌ای از ابهام و پریشانی آن‌ها را فرا گرفته است. همهٔ رخدادها، پدیده‌ها، اشیا و موضوعاتِ بازنمایی هنری کمال، پایان‌یافتگی و ثبات نومیدکنندهٔ خود را که در دنیای حماسی

«گذشتهٔ مطلق» الزاماً محدود به محدوده‌ای دور از دسترس زمان حال مستمر و ناتمام بود از دست می‌دهند. در نتیجهٔ ارتباط با زمان حال، موضوع بازنمایی هنری، جذب فرایند نیمه‌تمام جهان در حال صیرورت می‌شود و مهر قطعیت‌نداشتن بر جبین آن نقش می‌بندد. هر قدر هم که موضوعی از زمان ما دور باشد، به جابه‌جایی‌های زمانی مدام، نیمه‌تمام و فعلی ما ارتباط داده می‌شود و با فی‌البداهگی و زمان کنونی ما رابطه برقرار می‌کند. اما در همین اثنا زمان حال نیز به سوی آینده‌ای بی‌پایان حرکت کرده است. تمامی ثبات معناشناختی موضوع در این بافت غیرقطعی از دست می‌رود و معنا و مفهوم موضوع هنری به موازات پیش رفتن بافت، جدید می‌شود و بسط پیدا می‌کند. این امر به تغییرات بنیادین در ساخت انگارهٔ هنری می‌انجامد. انگارهٔ هنری، حیات واقعی خاصی کسب می‌کند. این انگاره به شکل‌های مختلف و با درجه‌های گوناگون با وقایع جاری زندگی کنونی مرتبط می‌شود که ما ــ نویسنده و مخاطب ــ شخصاً در آن مشارکت داریم. بدین‌ترتیب در رمان، قلمرو اساساً جدیدی برای ساخت انگاره‌های هنری پدید می‌آید که همان قلمرو حداکثر ارتباط بین موضوع بازنمایی‌شده و واقعیت معاصر با همهٔ قطعیت‌نداشتن آن است. متعاقباً ارتباطی مشابه بین موضوع و زمان آینده نیز برقرار می‌شود.

خصوصیت برجستهٔ گونهٔ حماسه، پیشگویی است درحالی‌که ویژگی اصلی گونهٔ رمان، پیش‌بینی است. پیشگویی‌های حماسی در محدودهٔ گذشتهٔ مطلق کاملاً تحقق می‌یابند (حتی اگر در حماسهٔ خاصی تحقق نیابند، مطمئناً در محدودهٔ سنتی که آن را در برمی‌گیرد تحقق می‌یابند). مخاطب و زمان واقعی او تحت تأثیر این پیشگویی‌ها قرار نمی‌گیرند. در گونهٔ رمان نیز ممکن است میل به پیشگویی واقعیت‌ها و پیش‌بینی و تغییر آیندهٔ واقعی نویسنده و مخاطبانش وجود داشته باشد اما مشکلی نو و کاملاً منحصربه‌فرد بر سر راه رمان قرار دارد، یعنی همان خصیصهٔ بازاندیشی و ارزیابی دوبارهٔ دائمی. در رمان، کانون پویایی که ارزیابی و توجیه گذشته را به عهده داشت، به زمان آینده انتقال یافته است.

به‌هیچ‌وجه نمی‌توان مانع «نوگرایی» رمان شد. البته همین نوگرایی، رمان را در آستانهٔ ارزیابی غیرمنصفانهٔ دوره‌های زمانی گوناگون قرار می‌دهد. نمونه‌هایی از این دست بی‌عدالتی‌ها را می‌توان در ارزیابی رنسانس از زمان گذشته (که آن را دوران

سیاه گوتیک[1] یاد می‌کردند) و ارزیابی‌های دور از انصاف موجود در قرن هجدهم (ولتر[2]) یافت. البته این نوع بازنگری‌ها (افشای اسطوره، افسانه و قهرمان‌پروری، پشت کردن به همهٔ خاطرات، کم‌رنگ‌کردن عنصر «دانش» تا سرحد تجربه‌گرایی و ایمانی مکانیکی که «پیشرفت» را برترین معیار می‌داند) لازمهٔ اثبات‌گرایی است.

* * *

در این‌جا به چند ویژگی هنری اشاره می‌کنیم که با بحث فعلی مرتبط هستند. فقدان قطعیت و جامعیت درونی در رمان موجب پدید آمدن نیاز به نوعی کمال و جامعیت ظاهری و صوری خصوصاً در زمینهٔ خط پیرنگ می‌شود. مسائلی از قبیل آغاز، پایان و «جامعیت» پیرنگ دوباره مطرح می‌شوند. در حماسه، نوعی بی‌اعتنایی نسبت به آغاز رسمی داستان به چشم می‌خورد. به‌علاوه حماسه می‌تواند ناتمام باقی بماند (یعنی انتخاب نقطهٔ پایان حماسه تقریباً اختیاری است). کلیت گذشتهٔ مطلق و همچنین اجزای آن مقولاتی کاملاً بسته و خاتمه‌یافته هستند، بنابراین می‌توان هر یک از اجزای گذشتهٔ مطلق را در نظر گرفت و آن را مانند مقوله‌ای کامل ارائه داد. امکان ارائهٔ تمامی دنیای گذشتهٔ مطلق در اثری حماسی وجود ندارد (اگرچه از لحاظ پیرنگ این دنیا، دنیایی یکدست است). چنین کاری، بازگویی تمامی سنت ملی است که حتی دربرگیری بخش عمده‌ای از آن در یک اثر، بی‌نهایت مشکل است. اما این مسئله خسارت جبران‌ناپذیری به بار نمی‌آورد، چراکه ساختار کل این سنت در همهٔ اجزای آن تکرار شده و هر قسمت مانند کل، کامل و دایره‌ای‌شکل است. تقریباً از هر جایی می‌توان داستان را شروع کرد و در هر لحظه‌ای آن را به پایان رساند. مثلاً *ایلیاد*[3] قطعه‌ای از مجموعهٔ تروا است که به طور تصادفی برگزیده شده است. پایان این اثر حماسی (مراسم تدفین هکتور[4]) به‌هیچ‌وجه از دیدگاه رمان‌گرا آخر داستان محسوب نمی‌شود. اما پایان بخشیدن داستان در لحظهٔ مزبور نیز هیچ لطمه‌ای به کمال حماسی اثر وارد نمی‌آورد. در حماسه، این «میل به پایان‌بخشی» ویژه ــ چگونه جنگ پایان می‌پذیرد؟ چه کسی برنده می‌شود؟ چه بر سر آشیل می‌آید؟ و سؤالاتی از این دست ــ را بن‌مایه‌های درونی و صوری کاملاً نادیده می‌گیرند (همه

---

1. Gothic Age
2. Voltaire
3. *Iliad*
4. Hector

از جریان پیرنگ مطلع بودند). «میل به ادامه» (بعد از این چه رخ می‌دهد؟) و «میل به پایان بخشی» (چگونه داستان به پایان می‌رسد؟) فقط ویژگی رمان است و فقط در قلمرو مجاورت و ارتباط، امکان‌پذیر است. این تمایلات در قلمرو انگاره‌های دور جایی ندارند.

در انگاره‌های دور، ما از کل واقعه خبر داریم و پیرنگ، فاقد جاذبه است (چون جاذبهٔ پیرنگ در صورت آگاهی‌نداشتن از ماجرا به وجود می‌آید). لیکن رمان به ناشناخته‌ها می‌اندیشد. رمان برای استفاده از معلومات نویسنده که قهرمان از آن‌ها اطلاع ندارد و به وجود آن‌ها پی نبرده است، شکل‌ها و روش‌های متفاوتی ابداع می‌کند. می‌توان از این دانسته‌ها به روشی مشهود استفاده کرد یا از آن‌ها برای دستکاری روایت یا تکمیل انگارهٔ یک شخص بهره برد (نوعی موجودیت خارجی بخشیدن که مخصوص داستان‌سرایی است). اما می‌توان استفادهٔ دیگری نیز از معلومات نویسنده کرد که خود موجب پدید آمدن مسائل جدیدی در زمینهٔ رمان می‌شود.

در رمان‌های مختلف، ویژگی‌های متمایزکنندهٔ قلمرو داستان‌سرایی، به روش‌های گوناگونی پدیدار می‌شوند. طرح مسائل پیچیده در رمان هیچ ضرورتی ندارد. مثلاً در سلحشورنامهٔ عاشقانه-ماجراجویانه «بلوار»[1] هیچ فلسفه‌ای وجود ندارد، هیچ مسئلهٔ سیاسی، اجتماعی یا روان‌شناسی نیز در آن مطرح نشده است. بنابراین هیچ‌یک از این حوزه‌ها با وقایع فرجام‌ناپذیر واقعیت معاصر خواننده ارتباط برقرار نمی‌کنند. در این گونه آثار، نبودِ فاصله و نبودِ قلمرو ارتباط با وقایع معاصر، به نحو دیگری به کار گرفته شده است: در عوضِ زندگی ملال‌آور مخاطب، زندگی جذاب و باشکوهی به او ارزانی شده است. او می‌تواند ماجراهای پرفرازونشیب داستان را از سر بگذراند و با قهرمانان این آثار همزادپنداری کند. چنین رمان‌هایی تقریباً جایگزین زندگی واقعی مخاطب می‌شوند. در حماسه و سایر گونه‌های ادبی دور از دسترس چنین پدیده‌ای امکان‌پذیر نیست. در این‌جا خواننده با خطر خاصی مواجه می‌شود که ویژهٔ قلمرو ارتباط رمان‌گرا است: خطر ورود واقعی به رمان (درحالی‌که هیچ راهی به حماسه یا سایر گونه‌های ادبی دور از دسترس وجود ندارد).

---

1. boulevard

گاه ممکن است مطالعهٔ دیوانه‌وار رمان‌ها یا رؤیاهای مبتنی بر الگوهای رمان‌گرا، جایگزین زندگی مخاطب شوند (مثل آن‌چه قهرمان *شب‌های روشن*[1] اثر داستایفسکی انجام می‌داد)، چه‌بسا مخاطب مانند مادام بواری[2] رفتار کند، یا با الهام از رمان‌های مختلف، ظاهر خود را شبیه قهرمانان پرطرفدار، قهرمانان سرخورده، شیطان‌صفت و نظایر آن کند. سایر گونه‌های ادبی فقط پس از رمان‌گونه شدن می‌توانند باعث بروز چنین پدیده‌ای شوند؛ یعنی پس از انتقال به قلمرو ارتباط رمان‌گرا (مثل روایات منظوم بایرون).

پدیدهٔ بسیار مهم دیگری در تاریخچهٔ رمان وجود دارد که به جهت‌گیری جدید زمانی و قلمرو رمان‌گرا مرتبط است. این پدیده همان ارتباط ویژه‌ای است که رمان با گونه‌های غیرادبی، مثل گونه‌های زندگی روزمره و گونه‌های ایدئولوژیک برقرار می‌کند. در ابتدا رمان و گونه‌های ادبی که زمینهٔ پیدایش رمان را فراهم آوردند بر اشکال غیرادبی واقعیت فردی و اجتماعی و خصوصاً فن بلاغت تکیه کرده بودند (نظریه‌هایی وجود دارد که سرچشمهٔ رمان را به فن بلاغت می‌رساند). در مراحل بعدی رشد رمان از نامه‌ها، یادداشت‌های روزانه، اعترافات، اشکال و روش‌های فن بلاغت دربارهای نوبنیاد و نظایر این‌ها استفاده فراوانی شده است. از آن‌جا که رمان در قلمرو ارتباط با رخدادهای فرجام‌نیافتهٔ مربوط به زمان حالی مشخص نوشته می‌شود، اغلب پا از مرزهای ادبیات داستانی (به معنای محدود کلمه) فراتر می‌نهد. مثلاً نخست از اعترافات اخلاقی، سپس از رسالات فلسفی و بعد از بیانیه‌های صراحتاً سیاسی بهره می‌جوید، آن گاه تا سطح معنویت خام یک اعتراف تنزل می‌یابد و مبدل به «غریو روح خروشانی» می‌شود که هنوز نمودهای صوری خود را نیافته است. دقیقاً همین پدیده‌ها هستند که رمان را به صورت گونه‌ای در حال رشد، از دیگر گونه‌های ادبی متمایز می‌کنند. به هر حال، حد و مرز بین آثار داستانی و غیرداستانی، ادبی و غیرادبی و نظایر این‌ها وحیِ منزل نیست. هر موقعیتی حکم مقطعی تاریخی دارد و تحول ادبیات منحصر به تغییر و تحولات موجود در درون مرزهای ثابتِ تعاریف مشخص نیست، بلکه خودِ مرزها پیوسته در حال تغییرند. در یک فرهنگ، جابه‌جایی مرزهای موجود بین رده‌های مختلف (از جمله ادبیات)

---

1. *White Nights*
2. Bovary

فرایندی بسیار کند و پیچیده است. تعدی از محدودهٔ تعاریف خاص (مانند آن‌هایی که در بالا ذکر شد) که گه‌گاه رخ می‌دهد، فقط نشانه‌ای از این فرایند عظیم محسوب می‌شود که در گسترهٔ وسیعی به وقوع می‌پیوندد. نشانه‌های تغییر و تحول در رمان بیش از گونه‌های ادبی دیگر مشاهده می‌شوند، چون گونه‌ای در حال رشد است. از آن‌جا که رمان طلایه‌دار تغییر و تحول است، این علائم در آن برجسته‌تر و آشکارتر خود را نشان می‌دهند. بنابراین می‌توان آن را سندی برای ارزیابی سرنوشت شامخ و کماکان دور از دسترس شکوفایی آتی ادبیات دانست.

اما تغییراتی که در جهت‌گیری زمانی و در قلمرو ساخت انگاره‌ها در فرایند ساخت مجدد انگارهٔ فرد در ادبیات رخ می‌دهد، اساسی‌تر و اجتناب‌ناپذیرتر از این تغییرات در حوزه‌های دیگر است. در نوشتهٔ حاضر، فقط امکان بررسی اجمالی و سطحی این مسئلهٔ مهم و پیچیده وجود دارد.

در گونه‌های برتر دور از دسترس، فرد به گذشتهٔ مطلق و انگارهٔ دور تعلق دارد. چنین فردی دارای شخصیتی تکوین‌یافته و شکل‌گرفته است. این تکوین‌یافتگی شخصیت در سطحی شامخ و قهرمانی حاصل شده است اما هرآن‌چه شکل‌گیری آن خاتمه یافته و به کمال رسیده باشد، به مقوله‌ای پیش‌ساخته مبدل می‌شود که امیدی به تغییر و اصلاح آن نیست. همهٔ شخصیت چنین فردی ــ از ابتدا تا انتها ــ پیش روی ما قرار دارد و تغییری در او مشاهده نمی‌شود. به‌علاوه شخصیت مزبور به صورت کاملاً عینی بازنمایی می‌شود. شخصیت واقعی او هیچ تفاوتی با بازنمایی عینی‌اش ندارد. همهٔ توانایی‌ها و استعدادهای بالقوه‌اش در موقعیت اجتماعی، سرنوشت و حتی قیافهٔ ظاهری او کاملاً تحقق یافته‌اند. خارج از حیطهٔ این سرنوشت و موضع از پیش تعیین‌شده چیزی وجود ندارد. چنین فردی نمی‌تواند چیز دیگری باشد و در واقع شخصیت او دقیقاً همان چیزی است که می‌توانسته باشد. بازنمایی صوری او، بازنمایی کامل و بدون کم و کاست است. همهٔ ابعاد وجودی او در معرض دید قرار گرفته و آشکارا اعلام شده است. دنیای باطنی شخص، خصوصیات ظاهری و رفتار و کردارش در یک صفحهٔ واحد قرار گرفته‌اند. نظر او نسبت به خودش دقیقاً مشابه نظری است که دیگران ــ مردم جامعه‌اش، سرایندهٔ حماسه و مخاطبان ــ نسبت به او دارند.

در این‌جا لازم است به مسئلهٔ خودستایی نیز اشاره نماییم که در پلوتارک[1] و دیگران دیده می‌شود. مفهوم «خودِ من» در انزوا، به خودی خود و برای خود وجود ندارد. این مفهوم فقط برای نسل‌های بعدی و در قالب خاطره‌ای که شخص می‌خواهد در ذهن آیندگانش از خود باقی گذارد معنا پیدا می‌کند. شخص به وجود خود وقوف دارد ــ به وجود انگاره‌ای که متعلق به اوست ــ اما در گسترهٔ دور از دسترس خاطرات، این ذهنیت نسبت به خود، در اختیار «منِ» فرد نیست. شخص از دریچهٔ چشم دیگری به خود می‌نگرد. در این هنگام تصویری که فرد از خودش به‌منزلهٔ من دارد با تصویری که به صورت فرد دیگر دارد، بر هم منطبق می‌شود و در نتیجه شخصیتی یکپارچه و بدون پیچیدگی به وجود می‌آید. اختلافی بین این دو تصویر وجود ندارد. تا این مرحله اثری از اعترافات و شرح احوال خود نیست. تصویرگر و آن‌چه به تصویر کشیده می‌شود یکی هستند.(۲۱)

چنین شخصیتی فقط چیزهایی را در خود می‌بیند و می‌شناسد که دیگران در او می‌بینند و فقط می‌تواند دربارهٔ خود، آن چیزهایی را به زبان آورد که شخصی دیگر، یعنی نویسندهٔ اثر دربارهٔ او می‌گوید و برعکس. نه می‌توان در وجود، این شخصیت به دنبال چیزی گشت و حدسی درباره‌اش زد، نه می‌توان از اسرار او پرده برداشت و نه می‌توان او را به کاری تحریک کرد. این شخصیت شخصیتی یکدست است؛ پوستهٔ بیرونی و هستهٔ درونی ندارد. به‌علاوه، قهرمان حماسه (و همچنین نویسندهٔ آن) فاقد هر نوع نوآوری ایدئولوژیک هستند. دنیای حماسی فقط با یک جهان‌بینی واحد و منسجم آشناست که هم برای قهرمانان و هم برای نویسنده و مخاطب او بدون شک و به اجبار، حکم حقیقت را دارد. بنابراین نه جهان‌بینی و نه زبان، قادر به تحدید و تعیین انگاره‌های انسانی و ویژگی‌های فردی آن‌ها نیستند. در حماسه جایگاه و سرنوشت متفاوت شخصیت‌هاست که آن‌ها را محدود می‌کند، نوع آن‌ها را رقم می‌زند و ویژگی‌های فردی‌شان را مشخص می‌کند؛ «حقایق» نقشی در این زمینه ایفا نمی‌کنند. حتی خدایان نیز با حقیقت ویژه‌ای از بشر جدا نشده‌اند. خدایان و بشر به یک زبان سخن می‌گویند، دارای زبان و جهان‌بینی مشترک هستند، عاقبتی مشابه دارند و همگی به روشی افراطی مجسم شده‌اند.

---

1. Plutarch

همین ویژگی شخصیت‌های حماسی که در سایر گونه‌های برتر دور از دسترس نیز کم‌وبیش دیده می‌شود، موجب زیبایی، کمال، وضوح منحصربه‌فرد و جامعیت هنری انگارهٔ بشر می‌شود. از سوی دیگر، همین ویژگی‌ها مسبب اصلی محدودیت و انعطاف‌ناپذیری مشهود انگارهٔ مزبور در شرایط متفاوت دوره‌های بعدی حیات بشری است.

از بین رفتن فاصلهٔ حماسی و جابه‌جایی انگارهٔ شخص از دوردست‌ها به قلمرو ارتباط با وقایع خاتمه‌نیافتهٔ زمان حال (و متعاقباً رخدادهای آینده)، موجب بازسازی بنیادی انگارهٔ انسان در رمان و به دنبال آن در کل ادبیات می‌شود. در این فرایند، فرهنگ عامه و منابع فکاهی عامیانهٔ رمان نقش عظیمی ایفا کرده‌اند. مرحلهٔ نخستین و اصلی این فرایند، ارائهٔ فکاهی انگارهٔ بشر است. خنده باعث از بین رفتن فاصلهٔ حماسی شد، به بررسی آزادانه و گستاخانهٔ انسان، زیر و رو کردن تمام و کمال او و افشای تفاوت‌های موجود بین ظاهر و باطن انسان و بین توانایی‌های بشری و واقعیات پرداخت. تناقض و کشمکش بین عناصر مختلف انگارهٔ فرد، نوعی اصالت پویا به این انگاره افزود. دیگر بشر با خودش مطابقت نداشت و در نتیجه پیرنگ‌های داستان، همهٔ ابعاد وجودی او را دربرنمی‌گرفتند. خنده در میان همهٔ این تناقضات و کشمکش‌ها پیش از هر چیز به بزرگ‌نمایی ابعاد خنده‌دار می‌پردازد، اما فقط به این ابعاد بسنده نمی‌کند. در گونه‌های نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی باستان، انگاره‌های نوینی پدیدار شدند، مانند انگارهٔ حماسی سقراط که انگارهٔ ادغامی جدیدتر و پیچیده‌تری است.

یکی دیگر از ویژگی‌های انگارهٔ رمان‌گرای انسان، ساخت هنری انگارهٔ مزبور بر اساس نقاب‌های مردمی ماندگار است؛ نقاب‌هایی که در مهم‌ترین مراحل رشد رمان (مانند گونه‌های نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی باستانی، رابله و سروانتس) تأثیر فراوانی بر انگارهٔ انسان داشته‌اند. قهرمان تراژدی و حماسی، ورای تقدیر خویش هیچ است؛ او در واقع تابع پیرنگ و موظف به اجرای نقشی است که پیرنگ بر عهده‌اش می‌گذارد. او نمی‌تواند قهرمان پیرنگ دیگر یا صاحب تقدیر دیگری باشد. برعکس، نقاب‌های مردمی مثل ماکوس[1]، پولچینلو[2] و هارلکوین[3] می‌توانند هر سرنوشتی داشته

1. Maccus
2. Pulcinello
3. Harlequin

باشند و در هر موقعیتی قرار گیرند (چنان که بیش‌تر اوقات در نمایشی واحد این گونه اتفاق‌ها رخ می‌دهند)، اما قرار گرفتن در موقعیت‌های گوناگون نیز تمامی قابلیت‌های آن‌ها را به شکوفایی نمی‌رساند. آن‌ها همواره در هر موقعیت و در چهارچوب هر سرنوشتی، به حفظ بخشی از توانایی‌های تحقق‌نیافته و پربرکت خود و حفظ هویت انسانی ابتدایی و درعین‌حال بی‌پایان خود می‌پردازند. به همین دلیل، این نقاب‌ها می‌توانند مستقل از پیرنگ عمل کنند و سخن بگویند. علاوه بر این، دقیقاً در همین گشت‌وگذارهای بیرون از پیرنگ است که نقاب‌ها به بهترین وجه، هویت خود را آشکار می‌کنند (مانند trices(۲۲) در نمایش‌های آتلان و لاتسی(۲۳) در کمدی‌های ایتالیایی). قهرمانان حماسی و تراژدی هرگز قادر به ترک شخصیت خود در خلال وقفه‌ای در پیرنگ نمایش یا میان‌پرده نبودند، چون بیرون از چهارچوب شخصیت حماسی یا تراژیک خویش، فاقد چهره، حالت و زبان هستند. نقطه قوت و ضعف این قهرمانان نیز در همین مسئله نهفته است. قهرمان تراژدی یا حماسی به سبب ماهیت خود محکوم به فناست. برعکس آن‌ها، نقاب‌های مردمی هرگز از بین نمی‌روند: پیرنگ‌های آتلان، کمدی‌های ایتالیایی یا کمدی‌های فرانسوی ایتالیایی‌شده حتی یک بار هم شرایط مرگ ماکوس، پولچینلو یا هارلکوین را فراهم نمی‌آورند و حتی قادر به تدارک چنین شرایطی نیستند. با وجود این گه‌گاه شاهد مرگ ساختگی و خنده‌دار این قهرمانان هستیم (که البته دوباره زنده می‌شوند). اینان قهرمانان بداهه‌نویسی آزادند، نه قهرمانان سنتی؛ قهرمانان فرایند فناناپذیری از زندگی که تا ابد به احیای خود می‌پردازند و تا ابد، معاصر باقی می‌مانند، نه قهرمانان گذشتهٔ مطلق.

بار دیگر متذکر می‌شویم که این نقاب‌ها و ساختار خاص‌شان (یعنی تطابق‌نداشتن با خود و ناسازگاری با هر موقعیت مفروض از یک سو و پایان‌ناپذیری ظرفیت‌های تحقق‌نیافتهٔ آن‌ها و چیزهایی از این قبیل از سوی دیگر) تأثیر فراوانی بر رشد انگارهٔ رمان‌گرای انسان داشته‌اند. در رمان نیز این ساختار به شکلی پیچیده‌تر و بسیار پرمعنا و جدی (یا به شکل نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی) حفظ شده است.

یکی از مضامین اصلی رمان دقیقاً همین مسئله است که سرنوشت و موقعیت قهرمان در حد و اندازهٔ او نیست. فرد، یا شخصیتی بزرگ‌تر از آن‌چه سرنوشتش تعیین کرده دارد یا حقیرتر از جایگاهی است که به او عطا شده است. او نمی‌تواند بی‌دلیل و بدون چون و چرا به کارمند، ملاک، کاسب، نامزد، عاشق حسود، پدر و

مانند این‌ها مبدل شود. اگر قهرمان اصلی رمان واقعاً به شخصیت معینی تبدیل شود ــ یعنی اگر با جایگاه و سرنوشتی که برایش معین شده انطباق کامل یابد (مانند قهرمانان گونه‌ای، روزمره و بیش‌تر شخصیت‌های غیراصلی رمان) همهٔ استعدادهای انسانی او در قالب شخصیت اصلی تحقق می‌یابد. چگونگی استفاده از این استعدادهای انسانی بستگی به موضع نویسنده نسبت به شکل و محتوای اثر دارد، یعنی به نوع نگرش او به افراد و روشی که برای بازنمایی آن‌ها برگزیده است. این دقیقاً همان قلمرو ارتباط با زمان حال بی‌پایان (و متعاقباً ارتباط با آینده) است که ضرورت تضاد آدمی با خود را پدید می‌آورد. در وجود آدمی همواره استعدادهایی کشف‌نشده و خواسته‌هایی تحقق‌نیافته باقی می‌ماند. زمان آینده وجود دارد و این آینده، ناگزیر فرد را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و در او ریشه دارد.

انسان را نمی‌توان در قالب گروه‌های تاریخی-اجتماعی موجود به طور کامل مجسم کرد. قالبی که بتواند به طور قطع و برای همیشه همهٔ استعدادها و نیازهای انسانی فرد را تحقق بخشد، قالبی که قادر باشد تا آخرین ذرهٔ وجود انسان را مانند قهرمان تراژدی یا حماسی به عینیت رساند، قالبی که فرد بتواند آن را لبالب کند، اما از آن سرریز نشود؛ وجود ندارد. همواره ظرفیت‌های تحقق‌نیافتهٔ انسانی و نیازی برای آینده باقی می‌ماند و باید جایی برای این آینده یافت. همهٔ جامه‌های موجود بر تن آدمی، بسیار تنگ و در نتیجه خنده‌دار هستند. اما ظرفیت‌های تحقق‌نیافته و بازنمایی نشده انسانی نه‌تنها در قالب قهرمان داستان، بلکه در دیدگاه نویسنده نیز می‌توانند به عینیت رسند (مثلاً در گوگول). واقعیت موجود در رمان تنها یکی از چندین واقعیت ممکن است، نه واقعیتی اجتناب‌ناپذیر و مطلق و در درون خود حاوی احتمالات دیگری نیز هست.

در رمان، تمامیت حماسی به روش‌های دیگری نیز از بین می‌رود. تنشی سرنوشت‌ساز بین شخصیت ظاهری و باطنی فرد به وجود می‌آید و در نتیجه آن‌چه ارزیابی هنری و موضوع بازنمایی هنری می‌شود، ذهنیت فرد است که پیش از هر چیز به سطح خودمانی خنده‌دار آورده می‌شود. هماهنگی بین جنبه‌های مختلف از بین می‌رود: نظر انسان دربارهٔ خودش مشابه نظر دیگران دربارهٔ او نیست. فروپاشی انسجامی که شخصیت فرد در حماسه (و تراژدی) از آن برخوردار بود، در رمان با مراحل مقدماتی اجتناب‌ناپذیری همراه می‌شود که

حاصل آن تمامیتی نو و پیچیده در سطح والاتری از رشد انسانی است.

سرانجام فرد در رمان، مقدمات ایدئولوژیک و زبان‌شناختی لازم برای تغییر ماهیت انگارهٔ خود را کسب می‌کند (انگاره‌ها تعینی نو و برتر می‌یابند). در مراحل اولیهٔ شکل‌گیری رمان، نمونه‌های جالبی از این قهرمانان آرمان‌پرداز پدیدار شدند، مثل انگارهٔ سقراط، انگارهٔ اپیکور[1] خندان در به اصطلاح رمان «هیپوکراتیک»[2]، انگارهٔ رمان‌گونه‌شدهٔ دیوژن[3] در ادبیات سراسرمکالمه‌ای cynics و در هجو منیپوسی (خصوصاً وقتی به انگارهٔ نقاب مردمی کاملاً نزدیک می‌شود) و درنهایت انگارهٔ منیپوس[4] در آثار لوسین. به طور کلی قهرمان رمان بیش‌تر اوقات به نوعی ایدئولوژی پایبند است.

آن‌چه گفته شد نموداری مجمل و کلی از فرایند نوسازی انگارهٔ فرد در رمان است. در این‌جا مطالب فوق را به اختصار بازگو می‌کنیم و به جمع‌بندی می‌پردازیم.

هنگامی که زمان حال بی‌پایان، نقطهٔ شروع و کانون جهت گیری هنری و ایدئولوژیک قرار داده شود، تحول عظیمی در ذهنیت خلاق بشر به وجود می‌آید. نقطه اوج بازنمایی هنری سرنوشت‌ساز این موضع‌گیری نو و نابودی سلسله‌مراتب باستانی زمانمند در اروپا، بین دوران باستان و دوران هلنیک رخ داد. در دنیای جدید نیز در اواخر قرون وسطا و رنسانس چنین شد. با وجود این‌که بعضی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ رمان خیلی پیش‌تر از این دوره‌ها موجود بودند و درنهایت ریشه‌های آن را باید در فرهنگ عامه جست‌وجو کرد، بیش‌تر عناصر تشکیل‌دهندهٔ گونهٔ رمان در این دوره‌ها به وجود آمدند. در آن هنگام، مدت‌ها از تکوین همهٔ گونه‌های اصلی دیگر گذشته بود و گونه‌های مزبور، کهنه و انعطاف‌ناپذیر شده بودند. همهٔ آن‌ها کاملاً تحت نفوذ تقسیم‌بندی‌های زمانی باستانی بودند. رمان از همان ابتدا به صورت گونه‌ای ظاهر شد که در بطن خود حاوی مفهوم‌پردازی جدیدی از زمان بود. در شکل گیری گونهٔ رمان، گذشتهٔ مطلق، سنت و فاصلهٔ سلسله‌مراتبی هیچ نقشی نداشتند (البته این مقولات زمانی-مکانی در دوره‌های خاصی که رمان تا حدودی تحت تأثیر حماسه قرار گرفت ــ مثل رمان باروک ــ اثر ناچیزی از خود به جای گذاشته‌اند). زمان

---

1. Epicurus
2. "Hypocratic"
3. Diogenes
4. Menippius

شکل‌گیری رمان دقیقاً مصادف با زمان از بین رفتن فاصلهٔ حماسی بود. در آن هنگام نوعی خودمانی بودن فکاهی نسبت به انسان و جهان حس می‌شد و موضوع بازنمایی‌هنری به سطح واقعیت معاصر فرجام‌ناپذیر و سیال تنزل یافته بود. از همان ابتدا رمان در انگارهٔ دور گذشتهٔ مطلق ساخته نشد، بلکه در قلمرو ارتباط مستقیم با واقعیت معاصر فرجام‌ناپذیر شکل گرفت. در بطن آن، تجربهٔ فردی و تخیل آزاد و خلاق نهفته است. بنابراین هم‌زمان با انگارهٔ رمان‌گرا هنری جدید و هوشمندانه، دریافت علمی-انتقادی نوی نیز پدیدار شد. از ابتدا رمان از گل دیگری سرشته شده بود و جنس آن با سایر گونه‌های تکوین‌یافتهٔ ادبی تفاوت داشت. آیندهٔ ادبیات با آن و در آن رقم خواهد خورد. هنگامی که رمان قدم به عرصهٔ وجود گذاشت جایی در میان گونه‌های ادبی دیگر نداشت و قادر به وضع قوانینی برای هم‌زیستی مسالمت‌آمیز و دوستانه با دیگر گونه‌ها نیز نبود. در حضور آن، سایر گونه‌ها طنینی متفاوت یافتند. نبردی طولانی به منظور رمان‌گونه کردن سایر گونه‌های ادبی و کشاندن آن‌ها به قلمرو ارتباط با واقعیت درگرفت. این نبرد روندی پیچیده و پرپیچ‌وخم دارد.

پدیدهٔ رمان‌گونه‌سازی ادبیات به معنای الصاق قانونِ گونه‌ای غریبه و مغایری، به گونه‌های تکوین‌یافتهٔ ادبی نیست. اصولاً رمان فاقد قانونِ گونه‌ای ویژه است. رمان ذاتاً قانون‌مند نیست و جوهرهٔ آن را انعطاف‌پذیری تشکیل می‌دهد. رمان گونه‌ای است همواره پرسشگر که پیوسته خود را بررسی می‌کند و به بازنگری قالب‌های رسمی خود می‌پردازد. در واقع گونه‌ای که در قلمرو ارتباط مستقیم با واقعیت در حال تحول به ساخت و ساز خود می‌پردازد، چاره‌ای جز این ندارد. بنابراین رمان‌گونه‌سازی سایر گونه‌ها به معنای پیروی آن‌ها از یک قانون گونه‌ای بیگانه نیست، بلکه رمان‌گونه‌سازی به معنای آزادی گونه‌های ادبی از هر آن‌چه مانع رشد منحصربه‌فردشان می‌شود و همهٔ چیزهایی است که آن‌ها و همچنین رمان را تبدیل به نوعی سبک‌پردازی از قالب‌هایی می‌کند که از آن‌ها قدیمی‌تر هستند.

در این مقاله دیدگاه‌های مختلف خود را به طور نسبتاً مجمل ارائه داده‌ام. مثال‌های کمی زده شده است که حتی آن‌ها نیز فقط از دوران باستان رشد رمان هستند. از آن‌جا که دوران مزبور با بی‌اعتنایی محققان مواجه شده‌اند، مثال‌های خود را از این دوره‌ها برگزیده‌ام. معمولاً هنگامی که دربارهٔ دوران باستانی رمان سخن به میان می‌آید، فقط به «رمان یونانی» توجه می‌شود. بررسی دوران باستان رمان برای

فهم صحیح این گونهٔ ادبی بسیار مهم است،اما امکان شکوفایی همهٔ قابلیت‌های رمان در دوران باستان وجود نداشت. این قابلیت‌ها فقط در دنیای جدید امکان بروز یافتند. به این نکته نیز اشاره شد که در برخی از آثار قدیمی، فاصلهٔ زمان حال بی‌فرجام با آینده کم‌تر به نظر می‌رسد تا با گذشته. نبودِ دورنمای زمانمند در جوامع باستانی، امکان تکمیل فرایند موضع‌گیریِ دوباره نسبت به آیندهٔ واقعی را منتفی می‌کرد، چراکه اساساً فهم واقعی از آینده وجود نداشت. این موضع‌گیری جدید برای نخستین بار در دوران رنسانس پدیدار شد. در آن دوران، برای نخستین بار زمان حال (یعنی واقعیت معاصر) فقط امتداد ناتمام گذشته در نظر گرفته نمی‌شد، بلکه نقطهٔ آغازی جدید و حماسی به حساب می‌آمد. دیگر، تفسیر دوبارهٔ واقعیت در سطح زمان حال معاصر نه‌تنها به معنای تنزل شأن واقعیت نبود، بلکه جایگاه واقعیت را به قلمرویی حماسی و جدید اعتلا می‌بخشید. در دوران رنسانس، برای نخستین بار قرابت بیش‌تر زمان حال به آینده، با شفافیت و بصیرت فراوان درک شد.

فرایند رشد رمان هنوز به پایان نرسیده و در حال حاضر این فرایند وارد مرحلهٔ جدیدی شده است. ویژگی برجستهٔ عصر ما، پیچیدگی فوق‌العاده و ژرف ادراک بشری از جهان و رشد روز افزون نیاز به درایت انسانی، عینیت کمال‌یافته و قابلیت نقد است. همین ویژگی‌ها چگونگی رشد آتی رمان را نیز رقم خواهند زد.

یادداشت‌ها

۱. کتاب *Der Griechesche Roman und seine Vorläufer* اثر اروین روده [Erwin Rohde] (۱۸۹۸-۱۸۴۵) است. ویراست نخست آن متعلق به سال ۱۸۷۶ است اما کتاب، ویراست‌های فراوان دیگری نیز دارد که آخرین آن‌ها را اف. اولدز [F. Olds] (Hildesheim, 1960) منتشر کرد. این کتاب یکی از بزرگ‌ترین شاهکارهای عالمانهٔ قرن نوزدهم آلمان است و حقیقتاً هیچ اثری بر آن برتری ندارد. در عین حال می‌توانید به کتاب‌های زیر نیز رجوع کنید: ***سلحشورنامه‌های باستانی*** [*The Ancient Romances*] اثر بن اف. پری [Ben F. Perry] (Berkeley, 1967) و ***رمان پیش از رمان*** [*The Novel before the Novel*] اثر آرتور هایزرمن [Arthur Heiserman] (Chicago, 1977).

۲. **شبان عجیب** اثر چارلز سورل (۱۶۷۴-۱۵۹۹)، شخصیت مهم ادبی، در سال ۱۶۲۷ منتشر شده است. در این کتاب، سورل به تقلید تمسخرآمیز تصنع موجود در نوشته‌های افرادی چون

اونوره د اورفه (۱۵۶۷-۱۶۳۵) [Honore d'Urfe] پرداخته است که کتاب حجیم ۵۵۰۰ صفحه‌ای او به نام *L'Astre'e* دارای زبانی فوق‌العاده تصنعی است. شخصیت اصلی این کتاب پاریسی‌ای تمام عیار است که بیش از حد به مطالعهٔ رمان‌های شبانی می‌پردازد. افکارش تحت تأثیر این رمان‌ها مسموم شده است و سعی می‌کند به روش روستایی زندگی کند و طبق انتظار با پیامدهای خنده‌داری روبه‌رو می‌شود.

۳. یوهان کارل آگوست موزئوس (۱۷۳۵-۱۷۸۷) [Johann Karl August Musäus]، تیک [Tieck] و برنتانو [Brentano] از بزرگ‌ترین گردآورندگان قصه‌های عامیانهٔ آلمانی محسوب می‌شوند. موزئوس، به تنهایی چندین افسانهٔ پریان نوشته که کارلایل [Carlyle] آن‌ها را به زبان انگلیسی ترجمه کرده است. در این‌جا به کتاب *Grandison der Zweite*, (1760-1762) اشاره شده که با عنوان *Der deutsche Grandison* (1781–1782) نیز بازنویسی شده و هجوی است بر آثار ریچاردسون که نمونه‌ای از رمان احساساتی است.

۴. اشاره به کتاب *Geschichte des Agathon* (1767) اثر کریستوف مارتین ویلانت (۱۷۳۳-۱۸۱۳) [Christoph Martin Wieland]. این کتاب که ویراست‌های فراوانی دارد رمانی در قالب سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی است که به شرح زندگی‌نامهٔ نویسنده می‌پردازد و بسیاری، آن را اولین نمونه از تبار طولانی رمان‌های رشد و کمال آلمانی می‌دانند.

۵. اشاره به کتاب *Lebensgeschichte Tobias knouts, des Weisen ,sonst der Stammler genannt* (1773) اثر یوهان کارل وزل (۱۷۴۷-۱۸۱۹) [Johan Carl Wezel]. این رمان را که استقبال درخوری از آن نشد در سال ۱۹۷۱ متزلر [Metzler] با مقدمه‌ای از ویکتور لانگه [Victor Lange] در اشتوتگارت تجدید چاپ کرد. همچنین مراجعه کنید به کتاب الیزابت هولتزبگ-پفنیگر [Elizabeth Holzbeg-Pfenniger] *Der desorientierte Erzahler: Studien zu J. C. Wezels Lebensgeschichte des Tobias Knauts (Bern, 1976).*

۶. اشاره به ***در جست‌وجوی رمان*** اثر بلنکن‌برگ (۱۷۴۴-۱۷۹۶). در این کتاب پانصد صفحه‌ای حجیم سعی نویسنده بر آن است که رمان را بر اساس روان‌شناسی‌ای ابتدایی به منظور ریشه‌یابی تمایلات جوانمردانه در قهرمانان تفسیر کند. نسخهٔ معتبری از این اثر را متزلر در سال ۱۹۶۵ چاپ کرد. درباره بلنکن‌برگ اطلاعات مختصری در دست است. او همچنین نویسندهٔ رمان نیمه‌تمامی با نام *Beytrage zur Geschichte deutschen Reichs und deutschen Sitten* است که قسمت اول این کتاب یک سال بعد از کتاب ***در جست‌وجوی رمان*** در سال ۱۷۷۵ چاپ شد.

۷. ر.ک.: مقالهٔ «پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا» در کتاب حاضر.

۸. اشاره به مقالهٔ «Über epische und dramatische Dichtung» اثر مشترک شیلر و گوته که احتمالاً گوته آن را در سال ۱۷۹۷ نوشت اما تا سال ۱۸۲۷ به چاپ نرسید. عبارت اصلی‌ای که

گوته استفاده کرده و باختین به صورت «گذشتهٔ مطلق» آن را به کار می‌برد Vollkommen vergangen است که در واقع برای نمایش‌نامه به کار گرفته می‌شود نه رمان. نمایش‌نامه را Vollkommen gegenwärtig تعریف می‌کنند. این مقاله در کتاب *Sämtliche Werke* اثر گوته (۱۹۰۲-۱۹۰۷) موجود است (Jubiläums Ausgabe, Stuttgart and Berlin).

۹. سوفرون [Sophron] (قرن پنجم پیش از میلاد) احتمالاً نخستین نویسنده‌ای بود که نمایش‌های کمدی دل آرته را به شکلی ادبی ارائه کرد. افلاطون او را بسیار می‌ستود. نمایش‌های کمدی دل آرته دربارهٔ اتفاقات زندگی روزمره و به نثر آهنگین نوشته می‌شدند.

۱۰. ایون از اهالی جزیرهٔ خیوس [Ion of Chios] (۴۹۰-۴۲۱ پیش از میلاد) شاعر یونانی که به‌هنگام دریافت جایزهٔ خود برای تراژدی دیونیزیا [Great Dionysia] (در جشنواره‌ای که به افتخار دیونیسوس، خدای شراب و خوش‌گذرانی برپا می‌شد)، همهٔ اهل آتن را به شراب کیانتی مهمان کرد. خاطرات او به دست ما نرسیده، اما آتنائوس [Athenaeus] نقل‌قول‌های مفصلی دربارهٔ شبی بیان کرده که سوفوکل [Sophocles] (نمایش‌نامه‌نویس یونانی) در خانهٔ ایون گذرانده است. پیش از سقراط هیچ یونانی دیگری به این اندازه زنده توصیف نشده است. عنوان Epidēmiai احتمالاً اشاره به ملاقات آتنی‌های مشهوری دارد که در خیوس به دیدن ایون می‌آمدند.

۱۱. کریتیاس [Critian] (۴۶۰-۴۰۳ پیش از میلاد) یکی از سی تن حکامی بوده که به نویسندگی نیز پرداخته است. بیش‌تر آثار او تراژدی و مرثیه هستند. قسمت‌هایی از Homilai («مباحثات») او به دست ما رسیده است. مؤلفان کتاب یعنی پاولی-ویسووا ([Pauly-Wissowa] ج دوم، س ۱۹۱۰، ص ۱۹۱۰) از قول گالن [Galen] دو کتاب اصلی Homilai را «مباحثات بی‌هدف» (Zwanglose Unterhaltungen) نامیده‌اند.

۱۲. لوسیلیوس گایوس [Lucilius Gaius] (۱۰۲-؟ پیش از میلاد) عضو یکی از بزرگ‌ترین خانواده‌های رومی و نویسندهٔ چندین اثر هجو مهم بود که عمدتاً به سبب لحن شخصی و شرح زندگی نویسنده جالب توجه هستند.

۱۳. فلاکوس آولوس پرسئوس [Flaccus Aulus Presius] (۶۲-۳۴ پس از میلاد)، هجونویسی که به شدت تحت تأثیر فلسفهٔ رواقی بود.

۱۴. آبه هوئت [Abbé Huet] (۱۶۳۰-۱۷۲۱) اسقف اورانچه، محققی فرزانه بود که کتاب‌های متعددی با موضوع‌های مختلف نوشته است. کتابش با عنوان *Traité de l'origine des romans* (1670) ابتدا به صورت پیش‌گفتاری بر رمان *Zaïde* اثر مادام دو لافایت [Mmc. de La Fayette] نوشته شد. مادام دو لافایت به‌هنگام نگارش این رمان هنوز تحت تأثیر افکار جامعهٔ precieux بود.

۱۵. Apomnemoneumata یا Hypomnemata (به معنای تحت‌اللفظی «تجدید خاطرات»).

برخی بر این باورند که این اثر که به ایون خیوسی نسبت داده می‌شود همان کتاب *Epidemiai* است (ر.ک.: پی‌نوشت شمارهٔ ۱۰).

۱۶. گونهٔ «خاطره» در خاطره‌نویسی و تحریر زندگی شخصی، مقوله‌ای خاص است. شخص، خاطرهٔ یکی از هم‌عصران یا خاطرهٔ خود را می‌نویسد. در این نوشته‌ها نوعی قهرمان‌زدایی از خاطرات صورت می‌گیرد؛ عنصری خودکار در آن‌ها وجود دارد که صرفاً از امور، نسخه‌برداری می‌کند (بدون این‌که از آن‌ها یادواره بسازد). در نتیجه خاطره‌ای شخصی حاصل می‌شود که فاقد چهارچوب زمانی از پیش تعیین شده است و فقط منحصر به محدودهٔ زندگی خصوصی فرد است (اثری از نیاکان و نسل‌های قبلی در آن دیده نمی‌شود). در مکالمات سقراطی ذاتاً «کیفیت خاطره‌ای» وجود دارد.

۱۷. مارگیت «دلقک» به زبان یونانی، شخصیت اصلی کتاب ***مارگیتز*** است که باختین بارها به آن اشاره می‌کند.

۱۸. در مقاله‌ای به نام «لطیفه‌هایی دربارهٔ پوشکین» [Anecdotes about Pushkin] نوشتهٔ دانیل خارمس (1905-1942) [Daniil Kharms] نمونه‌های خوبی از آن‌چه مورد نظر باختین است، یافت می‌شود. اگرچه فهمیدن این لطیفه‌ها و لذت بردن از آن‌ها به شکل ترجمه‌شدهٔ آن سخت است، یک نمونه از آن‌ها را ذکر می‌کنیم: «پوشکین به پرتاب سنگ علاقهٔ بسیار داشت. به محض این‌که سنگی می‌دید آن را پرتاب می‌کرد. گاهی آن قدر هیجان‌زده می‌شد که می‌ایستاد و درحالی‌که صورتش گلگون بود، دست‌هایش را تکان می‌داد و سنگی پرتاب می‌کرد؛ کاری که واقعاً ناپسند است». (اقتباس از کتاب ***ادبیات پوچ روسیه، ادبیاتی ازیادرفته*** [*Russia's Lost Literature of the Absurd*]، مترجم و ویراستار: جورج گیبیان [George Gibian]، نیویورک، ۱۹۷۴)، ص ۶۷.

۱۹. مارکوس ترنتیوس وارو (۱۱۶-۲۷ پیش از میلاد) سیاستمدار و حکیم رومی است که از شاگردان استیلو [Stilo]، نخستین زبان‌شناس رومی بود و تحقیقاتش دربارهٔ اعتبارکمدی‌های پلاوتوس [Plautus] او را به شهرت رساند. وارو کتاب‌های فراوانی به زبان لاتین نوشته است، اما باختین او را نویسندهٔ اثر مفقود *Statuarum Menippearum libri* می‌نامد. این اثر، مجموعه مقاله‌هایی فکاهی به سبک منیپوسی است که تجمل‌پرستی زمانهٔ خود را به باد انتقاد گرفته است.

۲۰. زنوفون [Xenephon] (۴۲۸-۳۵۴ پیش از میلاد) نویسندهٔ اثری به نام *Cyropaedia* است. این نوشته، تاریخچهٔ بررسی رمان را از نقل‌قول یولیان مرتد [Julian the Apostate] به صورت الگویی که نباید از آن استفاده کرد (ر.ک.: کتاب ***سلحشورنامه‌های باستانی*** اثر پری، ص ۷۸)، آغاز کرده و تا نظرات بوالو که در کتاب *Dialogue sur les héros des romans* (1664) به کتاب *Artamene, ou le grand Cyrus* (1649–1653) اثر بزرگ مادام دو اسکودری [Mme.

de Scudéry] حمله کرده این نظرات را دنبال کرده است.

۲۱. **هنگام** آغاز جست‌وجو برای یافتن دیدگاهی نسبت به خود (بدون هیچ اختلاطی با دیدگاه دیگران)، گونهٔ حماسه متلاشی می‌شود. حالات بیانی رمان‌گرا به شکل سرپیچی از هنجار **خود** را نشان می‌دهند اما «خطای» هنجار، نشان‌دهندهٔ اهمیت چنین تخلفاتی برای حصول **ذهن‌گرایی** است. نخست تخطی از هنجار صورت می‌گیرد و سپس مشکلات موجود در خود **هنجار** آشکار می‌شود.

۲۲. **به نظر** می‌رسد *Trices* میان‌پرده‌هایی در نمایش‌های آتلان بوده‌اند که در حین نمایش اغلب **اوقات** ماسک‌ها از شخصیت خود بیرون می‌آمدند.

۲۳. **لاتسی** [*Lazzi*] احتمالاً همان چیزی است که امروزه «نمایش کوتاه» [routines] یا «بخشی از برنامه» [numbers] می‌نامیم. این بخش‌ها در واقع جزو جریان پیرنگ نیستند.

پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا

۱

بررسی سبک‌شناختی رمان امری نوظهور است. ادبیات کلاسیک قرن هفدهم و هجدهم، رمان را گونهٔ ادبی مستقلی نمی‌دانست و آن را در زمرهٔ گونه‌های متنوع بلاغی دسته‌بندی می‌کرد. نخستین نظریه‌پردازان رمان ــ آبه هوئت (در کتاب *Essay [Traité] sur l'origine des romans*, 1670)، ویلاند (در مقدمهٔ معروفش به کتاب ***آگاتون***، ۱۷۶۷ـ۱۷۶۶)، بلنکن‌برگ (در کتاب ***جستاری دربارهٔ رمان*** که در سال ۱۷۷۴ منسوب به نویسنده‌ای گمنام به چاپ رسید) و رمانتیک‌ها (فردریش اشلگل و نوالیس[1]) نیز به‌ندرت به مسائل سبک‌شناسانه پرداخته‌اند.(۱) در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، از آن‌جا که در اروپا رمان، گونهٔ ادبی برجسته‌ای محسوب می‌شد، به نظریهٔ رمان توجه فراوان شد.(۲) اما تقریباً همهٔ تحقیقات، دربارهٔ مسائل مربوط به مضمون و ترکیب اجزای آن انجام(۳) و مسائل مربوط به سبک‌شناسی رمان فقط به شکلی گذرا و کاملاً نامنظم بررسی می‌شد.

این وضعیت از ابتدای سال ۱۹۲۰به شکل دور از انتظاری تغییر کرد: آثار فراوانی به بررسی سبک‌شناسی رمان‌نویسان خاص یا رمان‌های خاص پرداختند. در بیش‌تر این آثار، اظهارات گران‌قدر فراوانی وجود دارد.(۴) اما ویژگی‌های شاخص گفتمان

---

1. Novalis

رمان‌گرا و خصیصهٔ[1] سبک‌شناختی گونهٔ رمان کماکان کشف نشده است. به‌علاوه، به مسئلهٔ ماهیت خصیصهٔ مزبور، مفهوم و اهمیت فراوان آن تا به امروز هم توجه نشده است. در سبک‌شناسی رمان می‌توان به پنج رویکرد متفاوت نسبت به گفتمان رمان‌گرا اشاره کرد: ۱. می‌توان صرفاً به بررسی بخش‌هایی از رمان پرداخت که به گفتمان شخص نویسنده تعلق دارد، یعنی کلمات مستقیم نویسنده به روشی نسبتاً صحیح از بقیه جدا شوند و بررسی رمان در قالب بررسی روش‌های شاعرانهٔ متعارف برای بازنمایی و بیان هنری صورت گیرد (مانند بررسی استعاره‌ها، تشبیه‌ها، فهرست واژگان و نظایر آن) ۲. ممکن است به جای تجزیه و تحلیل سبک رمان به‌منزلهٔ کلیتی هنری، توصیف زبان‌شناختی بی‌طرفانه‌ای از زبان رمان نویس ارائه داده شود(۵) (۳) امکان دارد عناصر مبین گرایش ادبی خاص رمان‌نویس، از لابه‌لای زبان او جدا شود (گرایش‌هایی مثل رمانتیسم، ناتورالیسم، امپرسیونیسم و جز آن)(۶) ۴. می‌توان آن‌چه در زبان رمان یافت می‌شود ترجمانی از شخصیت فرد دانست، یعنی زبان مانند سبک شخصی رمان‌نویس خاصی تجزیه و تحلیل شود(۷) ۵. همچنین ممکن است رمان را گونه‌ای بلاغی در نظر گرفت و دربارهٔ میزان تأثیرگذاری شگردهای آن به لحاظ بلاغی تحقیق کرد.(۸)

همهٔ انواع بررسی‌های سبک‌شناختی کم‌وبیش با ویژگی‌های معرف گونهٔ رمان و همچنین با شرایط خاص حاکم بر گفتمان در آن بیگانه هستند. هیچ‌یک، زبان و سبک رمان‌نویس را زبان و سبک رمان در نظر نمی‌گیرند، بلکه آن را صرفاً ترجمان شخصیت هنری فردی خاص یا معرف سبک مکتب ادبی خاص یا درنهایت پدیده‌ای متداول در زبان شاعرانه می‌دانند. در واقع شخصیت هنری منحصربه‌فرد نویسنده، مکتب ادبی و ویژگی‌های کلی زبان شاعرانه یا زبان ادبی دوره‌ای خاص، موجب می‌شوند که خود گونهٔ رمان، همراه با مطالبات خاصش از زبان و امکاناتی که برای آن فراهم می‌آورد، از دید ما پنهان بماند. در نتیجه در بیش‌تر آثار مربوط به رمان، تغییرات سبک‌شناختی نسبتاً ناچیز (چه تغییرات فردی و چه تغییرات مربوط به مکتبی خاص)، مسیرهای سبک‌شناختی اصلی را که با رشد رمان به صورت گونه‌ای منحصربه‌فرد رقم می‌خورند، کاملاً از نظر مخفی می‌کنند. در این اثنا گفتمان

---

1. specificum

رمان به حیات منحصربه‌فرد خود ادامه داده است؛ حیاتی که از منظر دسته‌بندی‌های سبک‌شناختی که بر مبنای گونه‌های شاعرانه به معنای محدود آن به وجود آمده‌اند، نمی‌توان آن را فهمید.

تفاوت‌های میان رمان (و انواع شبیه به رمان) و بقیهٔ گونه‌های ادبی ــ گونه‌های شاعرانه به معنای محدود کلمه ــ به قدری بنیادی و قطعی هستند که تمامی تلاش‌ها برای تحمیل معیارها و ضوابط تخیل شاعرانه به رمان محکوم به شکست است. اگرچه رمان (عمدتاً در گفتمان مستقیم نویسنده) حاوی تخیل شاعرانه به معنای محدود آن نیز هست، این تخیل در آن اهمیتی ثانویه دارد. به‌علاوه تخیل مستقیم در رمان معمولاً کارکردهایی کاملاً اختصاصی می‌یابد که این کارکردها دیگر مستقیم نیستند. مثلاً در این‌جا توجه کنید که پوشکین چگونه به توصیف شعر لنسکی[1] پرداخته است: (*بیفگنی آنگین*، بخش دوم، ص ۱۰، بیت‌های ۱ تا ۴).

او (لنسکی) که جز خدمت شاهنشه عشق
در سرش هیچ نبود،
شعر از عشق سرود
نغمهٔ سادهٔ او
همچو اندیشهٔ یک دخترک پاک‌سرشت
همچو رؤیا و خیال یک طفل
همچو ماه تابان...(۹)

(در ادامه، تشبیه آخر بسط داده شده است).

انگاره‌های شاعرانهٔ موجود در «نغمهٔ» لنسکی (خصوصاً تشبیه‌های استعاری) در این‌جا هیچ مفهوم شاعرانهٔ مستقیمی ندارند. نمی‌توان آن‌ها را انگاره‌های شاعرانهٔ مستقیم شخص پوشکین فرض کرد (اگرچه رسماً شخصیت‌پردازی به نویسنده تعلق دارد). در این‌جا «نغمهٔ» لنسکی به زبان خودش و با حال و هوای شاعرانهٔ خودش به شرح خود می‌پردازد. شخصیت‌پردازی مستقیم پوشکین از «نغمهٔ» لنسکی، که در رمان هم به آن برمی‌خوریم، کاملاً متفاوت است: [بخش ششم، ص ۲۳، بیت ۱]

---

1. Lensky

بدین‌گونه او محزون و حسرت‌زده سرود...

در ابیاتی که در ابتدا نقل کردیم، نغمهٔ خود لنسکی، صدای او و سبک شاعرانهٔ اوست که به گوش می‌رسد، اما تکیه‌های[1] تقلیدی تمسخرآمیز و کنایی نویسنده در آن رسوخ کرده است و به همین دلیل لزومی ندارد به روش‌های دستور نگارشی و ترکیب نگارشی از گفتار نویسنده متمایز شوند. در واقع ما در مقابل خود انگاره‌ای از شعر لنسکی داریم، البته نه انگاره به معنای محدود کلمه، بلکه انگاره‌ای رمان‌گرا: یعنی انگارهٔ زبان دیگری [cŭžo]، در مثال مورد نظر، انگارهٔ سبک شاعرانهٔ دیگری (احساساتی و رمانتیک). استعاره‌های شاعرانهٔ موجود در این ابیات («همچو رؤیا و خیال یک طفل»، «همچو ماه تابان» و نظایر آن) به‌هیچ‌وجه مثل روش‌های اصلی بازنمایی هنری عمل نمی‌کنند (آن‌طور که در شعر مستقیم «جدی»، نوشتهٔ شخص لنسکی مؤثر واقع خواهند شد) بلکه خود استعاره‌ها در این‌جا موضوع بازنمایی هنری می‌شوند، یا به عبارتی دقیق‌تر موضوعی می‌شوند که تقلید تمسخرآمیز و سبک‌پردازی شده است. این انگارهٔ رمان‌گرای سبک دیگری (با استعاره‌های مستقیمی که در آن تلفیق شده‌اند)، باید در نظام گفتار مستقیم نویسنده (که ما در این‌جا مفروض می‌دانیم)، درون علائم نقل قول آهنگین گذاشته شود، یعنی به چشم انگارهٔ تقلیدی تمسخرآمیز و کنایی به آن نگریسته شود. اگر بنا بود علائم نقل‌قول آهنگین را کنار بگذاریم و در این قسمت استعاره‌ها را به‌منزلهٔ روش‌های مستقیمی در نظر بگیریم که نویسنده برای بازنمایی خود از آن‌ها استفاده می‌کند، انگارهٔ رمان‌گرای سبک دیگری [obraz] از بین می‌رفت، یعنی دقیقاً انگاره‌ای نابود می‌شد که پوشکین در مقام رمان‌نویس ساخته است. گفتار شاعرانهٔ تجسمی لنسکی با گفتمان مستقیم شخص نویسنده (آن‌گونه که ما مسلم فرض کرده‌ایم) فاصلهٔ فراوانی دارد. زبان لنسکی صرفاً به‌منزلهٔ موضوع بازنمایی هنری به کار گرفته شده (تقریباً مثل جسمی مادی) و نویسنده تقریباً به طور کامل بیرون از زبان لنسکی است (فقط لحن تمسخرآمیز و کنایی اوست که در این «زبان دیگری» رسوخ کرده است).

به مثال دیگری از کتاب *آنگین* توجه کنید: [بخش اول، ص ۴۶، بیت‌های ۱ تا ۷]

---

1. accent

هر آن کس زندگی کرده و لختی با خود اندیشیده
هرگز در توانش نیست
کین نوع بشر را جز به نفرت بنگرد؛ آری!
هر آن کس از قفا همواره در تعقیب خود حس می‌کند
ایام دیرینی که دیگر باز نایندش؛
دگر دل را به رخساری فریبنده بنسپارد
و زهر کژدمان خاطراتش، تن بفرساید
دلش را پنجهٔ زنگار حسرت سخت بفشارد

ممکن است این ابیات را گفتهٔ شاعرانهٔ مستقیم شخص نویسنده بپنداریم، اما به ابیاتی که در ادامه می‌آید توجه کنید:

و باشد تا که این گفتار نغز اکنون
بسی لطف مضاعف بر چنین گفت و شنودی خوش بیفزاید

ابیات فوق (که از زبان نویسندهٔ فرضی خطاب به آنگین ابراز شده) به گفتهٔ مزبور، یک همبستهٔ عینی می‌افزاید. اگرچه این گفته نیز بخشی از گفتار نویسنده است، در گستره‌ای ساخته شده که صدا و سبک آنگین حکم‌فرماست. بار دیگر به انگارهٔ رمان‌گرایی برمی‌خوریم که متعلق به سبک دیگری است، اما این انگاره به روشی نسبتاً متفاوت ساخته شده است. همهٔ انگاره‌های این قطعه به ترتیب مبدل به موضوع بازنمایی هنری می‌شوند: همهٔ آن‌ها به سبک آنگین و با جهان‌بینی آنگین مجسم شده‌اند، از این لحاظ شبیه انگاره‌های نغمهٔ لنسکی هستند. اما برخلاف نغمهٔ لنسکی، این انگاره‌ها که موضوع بازنمایی هنری شده‌اند هم‌زمان به بازنمایی خود نیز می‌پردازند؛ به عبارت دقیق‌تر، افکار نویسنده را نیز بیان می‌کنند، چون نویسنده با وجود مشاهدهٔ محدودیت‌ها و نارسایی‌های جهان‌بینی و سبک بایرونی آنگین، تا حدودی با گفتهٔ مزبور موافق است. بنابراین نویسنده (یعنی کلام مستقیم نویسنده که ما مبنا قرار می‌دهیم)، به «زبان» آنگین بسیار نزدیک‌تر است تا به «زبان» لنسکی. او دیگر صرفاً بیرون «زبان» آنگین نیست بلکه به درون آن نیز راه یافته است. نویسنده نه‌تنها این «زبان» را بازنمایی هنری می‌کند بلکه تا حد زیادی خود نیز به همین «

زبان» سخن می‌گوید. قهرمان داستان در قلمرو گفت‌وگوی بالقوه با نویسنده قرار دارد؛ قلمرو ارتباط مکالمه‌ای. نویسنده به محدودیت‌ها و نارسایی‌های زبان و جهان‌بینی آنگینی پی برده است که در زمان نویسنده هنوز رایج بود. او چهرهٔ پوچ، تکه‌تکه شده و ساختگی این زبان و جهان‌بینی را می‌بیند («فردی اهل مسکو در نقاب هارولد اشراف‌زاده»، «قاموسی مملو از واژه‌های مد روز»، «آیا او به‌راستی شخصیتی تقلیدی و تمسخرآمیز نیست»). در عین حال نویسنده می‌تواند با بهره‌جویی از این «زبان» برخی از مهم‌ترین نظرها و مشاهده‌های خود را نیز به زبان آورد؛ با وجود این‌که «زبان» مزبور به صورت یک نظام، از لحاظ تاریخی راه به جایی نمی‌برد. یکی از ویژگی‌های کاملاً سنخی رمان، ارائهٔ انگاره‌ای از زبان و جهان‌بینی دیگری است [čužoe jazykmirovozzrenie] که هم‌زمان خالق بازنمایی هنری است و خودش نیز بازنمایی می‌شود. برجسته‌ترین انگاره‌های رمان‌گرا نیز (مثل شخصیت دون کیشوت) دقیقاً از همین نوع انگاره‌ها هستند. روش‌های توصیفی و بیانی مستقیم و شاعرانه (به معنای محدود کلمه) وقتی در چنین شخصیت‌هایی مجسم می‌شوند، مفهوم مستقیم خود را حفظ می‌کنند، اما در عین حال به شکل «مشروط» و «بازنمایی شده» درمی‌آیند و از لحاظ تاریخی مقوله‌ای نسبی، محدود و ناتمام نشان داده می‌شوند. به عبارتی در رمان این روش‌ها به نقد خود می‌پردازند.

آن‌ها هم دربارهٔ جهان به روشنگری می‌پردازند و هم خود آشکار می‌شوند. همان‌طور که فقط با توجه به موقعیت انسان در زندگی نمی‌توان به همهٔ مسائل مربوط به او پی برد، همهٔ مسائل مربوط به جهان را نیز فقط با تکیه بر گفتمانی خاص نمی‌توان فهمید. همهٔ سبک‌ها محدود و ملزم به اجرای قراردادهای خاصی هستند.

نویسنده، «زبان» آنگین را (که زبانی است متعلق به دورانی خاص و وابسته به جهان‌بینی‌ای خاص) در قالب انگاره‌ای سخنگو ارائه می‌دهد و به همین دلیل این انگاره پیش‌شرط‌هایی دارد .[ogovorennijgovorjaščij]. بنابراین رابطهٔ نویسنده با انگارهٔ مزبور به‌هیچ‌وجه رابطه‌ای بی‌طرف نیست. حتی نویسنده تا حدودی با این زبان به مجادله می‌پردازد، با آن بحث می‌کند، (تحت شرایط خاصی) با آن موافقت می‌کند، آن را به پرسش می‌گیرد، پنهانی به آن گوش فرا می‌دهد و از طرفی نیز آن را استهزا می‌کند، به مبالغهٔ تمسخرآمیز دربارهٔ آن می‌پردازد و مانند این‌ها. به عبارتی نویسنده با زبان آنگین رابطه‌ای مکالمه‌ای برقرار می‌کند. در واقع او و آنگین به گفت

و شنود می‌پردازند و گفت‌وگوهای این‌چنینی، عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ همهٔ سبک‌های رمان‌گرا و همچنین عامل اصلی سازندهٔ انگاره‌ای است که زبان آنگین را کنترل می‌کند. نویسنده این زبان را بازنمایی می‌کند و با آن به گفت‌وگو می‌نشیند. گفت‌وگوی مزبور به درون این انگارهٔ زبان رسوخ می‌کند و آن را ذاتاً مکالمه‌ای می‌کند. همهٔ انگاره‌هایی که ذاتاً رمان‌گرا هستند دارای خصوصیتی مشترک‌اند: آن‌ها در واقع انگاره‌های ذاتاً مکالمه‌ای‌شدهٔ زبان‌ها، سبک‌ها و جهان‌بینی‌های دیگر هستند (این زبان‌ها، سبک‌ها و جهان‌بینی‌های دیگر نیز از تجسم زبان‌شناختی و سبک‌شناختی عینی خود تفکیک‌پذیر نیستند). نظریه‌های حاکم خیال‌پردازی شاعرانه به‌هیچ‌وجه نمی‌توانند این انگاره‌های ذاتاً مکالمه‌ای‌شدهٔ پیچیده را که به همهٔ زبان‌ها تعلق دارند، تجزیه و تحلیل کنند.

در بررسی کتاب *آنگین* می‌توان با اندک تلاشی ثابت کرد علاوه بر انگارهٔ زبان آنگین و لنسکی، انگارهٔ زبانی پیچیدهٔ دیگری نیز وجود دارد که انگاره‌ای بسیار عمیق است و به تاتیانا[1] تعلق دارد. در درون این انگاره، ترکیبی از چند زبان نهفته است: زبان ذاتاً مکالمه‌ای‌شدهٔ «دوشیزه‌ای شهرستانی» که خیال‌باف، احساساتی و ریچاردسونی است، زبان عامیانهٔ موجود در افسانه‌های پریان و قصه‌هایی از زندگی روزمره که دایهٔ تاتیانا می‌گوید، همراه با ترانه‌های روستایی، طالع‌گویی و نظایر آن. در زبان تاتیانا همهٔ مقوله‌های محدود، نسبتاً مضحک و قدیمی با حقیقت لایتناهی، جدی و مستقیم زبان عامیانه آمیخته شده است. نویسنده نه‌تنها این زبان را بازنمایی هنری می‌کند؛ بلکه در واقع به همین زبان سخن می‌گوید. بخش‌های فراوانی از رمان با صدای تاتیانا ارائه شده است (هیچ شیوهٔ صوری ترکیب نگارشی یا نحوی، قلمرو این صدا را از گفتار نویسنده متمایز نکرده است فقط سبک اثر، قلمرو صدای مزبور را مشخص می‌کند. این امر دربارهٔ قلمرو صدای سایر شخصیت‌ها نیز صادق است).

علاوه بر قلمرو شخصیت‌ها که بخش عمده‌ای از گفتار نویسنده را در رمان تشکیل می‌دهد، در *آنگین* به سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز زبان مکاتب و گونه‌های ادبی آن زمان برمی‌خوریم (مثلاً تقلید تمسخرآمیز آغاز کلیشه‌ای حماسه‌های نئوکلاسیک، مرثیه‌های تمسخرآمیز و نظایر آن). عبارت‌های معترضهٔ

---

1. Tatiana

غنایی نویسنده نیز به‌هیچ‌وجه خالی از عناصر تقلیدی تمسخرآمیز یا عناصر تقلیدی مجادله‌ای نیست که خود آن‌ها نیز تا حدودی قدم به قلمرو شخصیت‌ها می‌گذارند. بنابراین از منظر سبک‌شناختی، عبارت‌های حاشیه‌ای غنایی در این رمان با اشعار غنایی مستقیم پوشکین تفاوت آشکاری دارند. این عبارت‌های حاشیه‌ای غنایی شعر غنایی نیستند؛ بلکه انگارهٔ رمان‌گرای شعر غنایی (و انگارهٔ رمان‌گرای شاعر غنایی) محسوب می‌شوند. در نتیجه، بررسی دقیق رمان، تمامی اثر را به انگاره‌های زبان‌هایی تجزیه می‌کند که نویسنده با استفاده از روابط مکالمه‌ای خاص خودشان آن‌ها را به یکدیگر پیوند زده است. به‌طورکلی این زبان‌ها انواع گوناگون اشکال دوره‌ای، گونه‌ای و رایج روزمرهٔ زبان ادبی دوران مزبور هستند؛ زبانی که همواره در حال تکامل و بازسازی خود است. همهٔ این زبان‌ها و روش‌های بیانی مستقیمی که در اختیار آن‌هاست، خود مبدل به موضوع بازنمایی هنری و به‌مثابه انگاره‌های تمامی زبان‌ها ارائه می‌شوند؛ انگاره‌هایی که به‌طور مشخص سنخی، بسیار محدود و گاه نسبتاً خنده‌دارند. اما این زبان‌های بازنمایی‌شده، هم‌زمان عمل بازنمایی را نیز تا حد زیادی انجام می‌دهند. نویسنده در رمان خود شرکت می‌کند (او در همه جای رمان حضور دارد) اما زبان مستقیم شخصی ندارد. زبان رمان در واقع نظامی است متشکل از زبان‌هایی که به احیای متقابل ایدئولوژیک یکدیگر می‌پردازند. توصیف و بررسی این زبان، به صورت زبان یکپارچهٔ واحد ناممکن است.

به مثال دیگری اشاره می‌کنیم. در ادامه چهار قطعه از قسمت‌های مختلف *آنگین* آمده است:

۱. جوانک [molodoj] بی‌خاصیت چنین می‌اندیشد... [بخش اول، ص۲، بیت ۱]

۲. ... خنیاگر برنای ما [mladoj]

به مرگ نابه‌هنگام خود پیوست!... [بخش ششم، ص ۳۱، بیت‌های ۱۰ و ۱۱]

۳. من از رفیقی برنا [mladoj] سخن می‌گویم که طومار حیات پرمخاطره‌اش را طالع بی‌رحم در هم پیچید. [بخش هفتم، ص۵۵، ابیات ۶ و ۷]

۴. اگر گلولهٔ تپانچهٔ شما شقیقهٔ پسر برنای [molodoj] عزیزی را متلاشی کرده باشد چه؟ (بخش ششم، ص ۳۴، بیت‌های ۱و۲)

در این مثال‌ها دو مرتبه شکل کلیساییِ اسلاویِ[۱] لغت mladoj و دو بار شکل تغییریافتهٔ روسیِ[۲] لغت molodoj به‌کار رفته است. آیا می‌توان هر دو شکل این لغت را به یک زبان نویسندگی واحد و یک سبک نویسندگی واحد نسبت داد که مثلاً یکی از آن‌ها به خاطر وزن شعر برگزیده شده‌اند؟ البته چنین قضاوتی ناشیانه است. بدون شک در هر چهار مورد این نویسنده است که سخن می‌گوید. اما بررسی‌ها حاکی از آن است که اشکال مختلف این واژه، مربوط به نظام‌های متفاوت سبک‌شناختی رمان هستند.

عبارت «mladoj pevec» (خنیاگر برنا، گزیدهٔ دوم) در قلمرو زبان لنسکی است و به سبک او یعنی سبک نسبتاً کهنه‌نمای رمانتیک احساساتی ارائه شده است. پوشکین واژهٔ «pet» [سخن‌گفتن] به معنای pisat' stixi [سرودن شعر] و واژه‌های «pevec» [خنیاگر] و «poet» [شاعر] را یا در قلمرو لنسکی به کار برده است یا در قلمروهای دیگری که تقلید تمسخرآمیز شده‌اند و تجسم مادی یافته‌اند (پوشکین به زبان خود دربارهٔ لنسکی چنین می‌گوید: «بدین گونه او ... سرود»). بخش عمدهٔ صحنهٔ دوئل و «سوگواری» برای لنسکی («دوستان من، شما در سوگ شاعر نشسته‌اید...») [بخش ششم، ص ۳۶، بیت ۱] (و بقیهٔ مطالب) در قلمرو لنسکی و به سبک شاعرانهٔ او نوشته شده است اما همواره صدای واقع‌گرا و جدی نویسنده وقفه ایجاد می‌کند. در این قسمت سازآرایی، نسبتاً پیچیده و بسیار جالب است.

عبارت «من از رفیقی برنا سخن می‌گویم» (گزیدهٔ سوم) در واقع بدل‌سازی طنزآلود ـ تقلیدی تمسخرآمیزی از آغاز کلیشه‌ای حماسه‌های نئوکلاسیک است. مرتبط کردن واژهٔ منسوخ و شامخ mladoj با واژهٔ پست prijatel' [هم‌پالکی، رفیق] را که به لحاظ سبک‌شناختی، ناشیانه است فقط با مقتضیات تقلید تمسخرآمیز و بدل‌سازی طنزآلود می‌توان توجیه کرد.

عبارت جوان بی‌خاصیت [molodoj povesa] و عبارت رفیق برنا [molodoj prijatel'] در قلمرو زبان مستقیم نویسنده واقع شده‌اند و با حال و هوای سبک

---

۱. Church Slavic: زبانی که سیریل و متودیست‌ها برای ترجمهٔ کتاب مقدس از آن استفاده می‌کردند و هنوز هم در کلیساهای ارتودکس ـ برخی از کشورهای اسلاوی به‌منزلهٔ زبان نیایش به کار برده می‌شود. ـ م.

۲. Russian metathesized، شکل تغییر یافته و امروزی شدهٔ زبان روسی. ـ م.

خودمانی و محاوره‌ای مطابقت دارد که از ویژگی‌های زبان ادبی آن دوره است.

شاید بتوان گفت که اشکال متفاوت زبان‌شناختی و سبک‌شناختی به نظام‌های مختلف زبان در رمان تعلق دارند. اگر بر آن بودیم که همهٔ علائم نقل‌قول آهنگین، همهٔ تقسیم‌بندی‌های صدا و سبک و همهٔ شکاف‌های مختلف بین «زبان‌های» ارائه شده و گفتمان مستقیم نویسنده را حذف کنیم؛ به آمیزه‌ای از اشکال زبان‌شناختی و سبک‌شناختی ناهمگون دست می‌یافتیم که فاقد هر گونه سبک به معنای واقعی بودند. قرار دادن زبان‌های موجود در رمان در سطحی واحد و چیدن آن‌ها روی خطی واحد امکان‌ناپذیر است. زبان‌های موجود در رمان، مجموعه‌ای از سطوح متقاطع است. در *آنگین* به‌ندرت به واژه‌ای برمی‌خوریم که مثل واژگان اشعار غنایی یا رمانتیک پوشکین، بدون هیچ قیدوشرطی گفتمان مستقیم پوشکین محسوب شود. بنابراین در رمان مزبور، زبان یا سبک واحدی وجود ندارد. در عین حال رمان دارای مرکزی کلامی-ایدئولوژیک است. در رمان نمی‌توان نویسنده (خالق کلیت رمان‌گرا) را در هیچ‌یک از سطوح زبان موجود یافت. او در محل تقاطع همهٔ سطوح، یعنی در مرکز ساختمان هنری وجود دارد. سطوح مختلف زبان فواصل گوناگونی از این مرکز نویسندگی دارند.

بلینسکی رمان پوشکین را «دایرةالمعارف زندگی روسی» نامیده است. اما این رمان دایرةالمعارفی خنثی نیست که صرفاً به دسته‌بندی امور زندگی روزمره بپردازد. در این اثر، زندگی روسی با تمام صداهایش سخن می‌گوید و به همهٔ زبان‌ها و سبک‌های آن دوره صحبت می‌کند. در این رمان، زبان ادبی زبانی یکپارچه و کاملاً تکوین‌یافته و مطلق بازنمایی نشده، بلکه دقیقاً آمیزه‌ای پویا از صداهای گوناگون [raznorečivost'] و متقابل یکدیگر بازنموده شده است؛ آمیزه‌ای در حال تحول و نوسازی. زبان نویسنده می‌کوشد تا بر «ادبی‌بودن» تصنعی سبک‌های منسوخ و زبان‌های رایج رو به زوال آن دوره فائق آید و با نزدیک شدن به عناصر اصلی زبان عامه به نوسازی خود پردازد (البته این به معنای سوء استفاده از تناقضات کاملاً بدیهی و به دور از نزاکت بین زبان عامه و سایر زبان‌ها نیست).

رمان پوشکین نقد خودسنج زبان ادبی آن دوره و محصول تنویر متقابل رده‌های مختلف این زبان است (رده‌های گونه‌ای، روزمره و «پرطرفدار و رایج»). البته این تنویر متقابل در سطح انتزاع زبان‌شناختی حاصل نمی‌شود: انگاره‌های زبانی را

نمی‌توان از انگاره‌های جهان‌بینی‌های مختلف و انگاره‌های موجودات زنده‌ای جدا کرد که عامل آن‌ها هستند، یعنی کسانی که می‌اندیشند، سخن می‌گویند و در یک فضای اجتماعی و تاریخی عینی مشغول فعالیت‌اند. از منظر سبک‌شناختی، ما با نظام پیچیده‌ای از زبان‌های آن دوره مواجه هستیم که در قالب جنبش مکالمه‌ای یکپارچه‌ای ریخته شده‌اند، اگرچه «زبان‌های» مستقل موجود در این نظام، نسبت به مرکز هنری-ایدئولوژیک هماهنگ‌کنندهٔ رمان فواصل متفاوتی دارند.

ساختار سبک‌شناختی رمان *ییفگنی آنگین* از سنخ ساختار همهٔ رمان‌های معتبر است. تقریباً همهٔ رمان‌ها، نظامی مکالمه‌ای هستند متشکل از انگاره‌های «زبان‌ها»، سبک‌ها و ذهنیت‌های عینی که جزء تفکیک‌ناپذیر زبان محسوب می‌شوند. در رمان، زبان نه‌تنها ابزار بازنمایی هنری است بلکه خود زبان، موضوع این بازنمایی نیز هست. گفتمان رمان همواره خود را به نقد می‌کشد.

وجه تمایز بارز رمان و سایر گونه‌های ادبی مستقیم ــ شعر حماسی، غنایی و تئاتر (به معنای محدود) ــ در همین نکته نهفته است. همهٔ گونه‌ها به همراه روش‌های توصیفی و بیانی مستقیمی که در خدمت آن‌هاست، به محض ورود به قلمرو رمان تبدیل به موضوع بازنمایی هنری می‌شوند. در فضای رمان تقریباً همهٔ واژه‌های مستقیم ــ حماسی، غنایی و مطلقاً نمایشی ــ به موضوع بازنمایی هنری تبدیل می‌شوند. خود واژه مبدل به انگاره‌ای محدود [ograničennij] می‌شود که بیش‌تر اوقات در این قالب مضحک به نظر می‌رسد.

بنابراین وظایف عمدهٔ سبک‌شناسی در رمان عبارت است از: مطالعهٔ انگاره‌های خاص زبان‌ها و سبک‌ها، سازماندهی به این انگاره‌ها، سنخ‌شناسی آن‌ها (چراکه این انگاره‌ها بی‌نهایت متنوع هستند)، تلفیق انگاره‌های زبان در کلیت رمان‌گرا، مطالعهٔ جابه‌جایی‌ها و نقل و انتقال‌های زبان‌ها و صداها و بررسی ارتباطات مکالمه‌ای متقابل آن‌ها.

سبک‌شناسی گونه‌های مستقیم و واژگان شاعرانهٔ مستقیم تقریباً هیچ کمکی به حل این مسائل نمی‌کند.

ما از گفتمان رمان‌گرای خاصی سخن می‌گوییم، چون گفتمان فقط در رمان می‌تواند همهٔ توان بالقوهٔ ویژهٔ خود را بروز دهد و به ژرفای واقعی خود دست یابد. اما گونهٔ رمان، گونهٔ ادبی نسبتاً جدیدی است. با وجود این گفتمان غیرمستقیم،

بازنمایی گفتمان شخص دیگر و زبان شخص دیگر در علائم نقل‌قول آهنگین از دیرباز شناخته شده بود. گفتمان غیرمستقیم در نخستین دوره‌های فرهنگ کلامی نیز یافت می‌شود. به‌علاوه، مدت مدیدی پیش از ظهور رمان، با دنیایی غنی از اشکال متنوع ادبی روبه‌رو می‌شویم که به انتقال، تقلید و بازنمایی هنری گفتمان، گفتار و زبان شخص دیگر از جمله زبان گونه‌های مستقیم ادبی از دیدگاه‌های مختلف می‌پردازد. خیلی زودتر از ظهور رمان، این اشکال ادبی متنوع زمینهٔ مساعدی را برای رمان فراهم کردند. گفتمان رمان پیشینه‌ای بسیار طولانی دارد که به قرن‌ها، حتی هزارها سال پیش بازمی‌گردد. این گفتمان در گونه‌های گفتار خودمانی موجود در زبان محاوره‌ای عامیانه (گونه‌هایی‌که تاکنون مطالعهٔ زیادی دربارهٔ آن‌ها نشده است) و نیز بعضی از گونه‌های فرهنگ عامیانهٔ خاص و پست ادبی به وجود آمد و شکوفا شد. در آغاز پیدایش و رشد اولیهٔ گفتمان رمان، واژه رمان‌گرا بازتاب نزاعی ازلی بین قبایل، مردم، فرهنگ‌ها و زبان‌ها بود. امروزه نیز گفتمان رمان مملو از پژواک‌های این نزاع باستانی است. اساساً این گفتمان همواره در مرز بین فرهنگ‌ها و زبان‌ها در حال رشد بوده است. پیشینهٔ گفتمان رمان اهمیت فراوانی دارد و دارای درام خاص خود است.

در پیشینهٔ گفتمان رمان می‌توان به عوامل مؤثر بسیار ناهمگونی اشاره کرد. با وجود این از نظر ما، دو عامل اهمیتی سرنوشت‌ساز دارند؛ عامل نخست خنده و عامل دیگر چندمفهومی[1] [mnogojazyčie] است. قدیمی‌ترین اشکال بازنمایی هنری زبان با خنده شکل گرفته‌اند. این اشکال در ابتدا فقط استهزای زبان شخص دیگر و تمسخر گفتمان مستقیم شخص دیگر بودند. چندمفهومی و احیای متقابل زبان‌ها[2] که خود نیز با پدیدهٔ چندمفهومی مرتبط است، این اشکال را به سطح ایدئولوژیک-هنری جدیدی ارتقا دادند که پیدایش گونهٔ رمان را امکان‌پذیر کرد.

موضوع مقالهٔ حاضر، همین دو عامل مؤثر در پیشینهٔ گفتمان رمان است.

۲

تقلید تمسخرآمیز یکی از قدیمی‌ترین و گسترده‌ترین انواع بازنمایی گفتمان مستقیم شخص دیگر است. ویژگی بارز این گونهٔ ادبی چیست؟

---

1. interanimation
2. polyglossia

به غزل‌واره‌هایی توجه کنید که در قالب تقلید تمسخرآمیز در ابتدای رمان **دون کیشوت** آمده است. اگرچه ساختار آن‌ها بدون هیچ کم و کاستی ساختار غزل‌واره است، به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آن‌ها را جزو این گونهٔ ادبی دانست. در ***دون‌کیشوت***، این غزل‌واره‌ها بخشی از رمان محسوب می‌شوند، اما حتی غزل‌واره‌های تقلیدی تمسخرآمیز مجزا (بیرون از رمان) را نیز نمی‌توان جزو این گونهٔ ادبی قلمداد کرد. غزل‌واره‌های تقلیدی تمسخرآمیز به‌هیچ‌وجه به سبب داشتن شکل غزل‌واره در زمرهٔ این گونهٔ ادبی قرار نمی‌گیرند. در واقع در این موارد غزل‌واره، موضوع بازنمایی موجود در اثر است، نه شکل کلیت آن. قهرمان اصلی در این تقلیدهای تمسخرآمیز، خود گونهٔ ادبی غزل‌واره است. در تقلید تمسخرآمیز غزل‌واره، نخست باید آن را شناسایی کرد، شکل آن را تشخیص داد و سبک خاص غزل‌واره، نوع نگرش آن به جهان، نحوهٔ گزینش و ارزیابی غزل‌واره از جهان، یعنی جهان‌بینی آن را آن گونه که هست دریافت. تقلید تمسخرآمیز یک اثر ممکن است شاخص‌های غزل‌واره را به‌خوبی یا ناشیانه، سطحی یا اساسی بازنمایی و مسخره کند. در هر حال ماحصل، دیگر غزل‌واره نیست بلکه انگارهٔ غزل‌واره است.

به همین دلیل حماسهٔ تقلیدی تمسخرآمیز «جدال موش‌ها و قورباغه‌ها»[1] را به‌هیچ‌وجه نمی‌توان «شعر حماسی» نامید.(۱۰) این اثر در واقع انگارهٔ سبک حماسی هومر است و دقیقاً همین سبک، قهرمان اصلی اثر است. همین امر دربارهٔ ***بدل‌سازی طنزآلود ویرجیل***[2] اثر اسکارون[3] نیز صدق می‌کند.(۱۱) *Sermons joyeux*(۱۲) نیز که از آثار قرن پانزدهم است به گونهٔ ادبی موعظه تعلق ندارد، همان‌طور که آثار تقلیدی تمسخرآمیز «پدر روحانی»[4] یا «درود بر مریم مقدس»[5] را نمی‌توان نوعی نیایش به حساب آورد.

تمامی تقلیدهای تمسخرآمیز گونه‌ها و سبک‌های گونه‌ای («زبان‌ها»)، قدم به جهان وسیع و متنوع اشکال کلامی‌ای می‌گذارند که همهٔ نقاب‌های گونه‌ای گفتمان

---

1. War between the Mice and the Frogs

2. *Virgil travesti*

3. Scarron

۴. "Pater nosters"، دعای معروفی که با عبارت «ای پدر روحانی ما که در عرش هستی...» آغاز می‌شود. ـم.

۵. "Ave Marias"، دعای ستایش مریم مقدس.ـم.

جدی و مستقیم را استهزا می‌کنند. این جهان، غنایی بیش از حد تصور ما دارد. استهزا دارای ماهیت و روش‌های بسیار متنوعی است و همهٔ توان بالقوهٔ آن صرفاً با تقلید تمسخرآمیز و بدل‌سازی طنزآلود به معنای محدود آن تحقق نمی‌یابد. تاکنون دربارهٔ روش‌های استهزای گفتمان مستقیم بررسی‌های علمی کافی صورت نگرفته است. برداشت‌های کلی ما از تقلید تمسخرآمیز و بدل‌سازی طنزآلود در ادبیات، به‌مثابه زمینه‌ای تحقیقاتی فقط بر اساس مطالعهٔ اشکال بسیار جدید تقلید تمسخرآمیز ادبی شکل گرفته است؛ آثاری مانند Énéide travestie (۱۳) اثر اسکارون یا "Verhängnisvolle Gabel" (۱۴) نوشتهٔ پلاتن[1] که نمونه‌هایی ضعیف، سطحی و از نظر تاریخی کم‌اهمیت محسوب می‌شوند. سپس همین یافته‌های ضعیف و محدود از ماهیت گفتمان طنزآلود و تمسخرآمیز، با عطف به ماسبق به گسترهٔ متنوع و فوق‌العاده غنی آثار تمسخرآمیز و طنزآلود گذشته نیز اطلاق شد.

در ادبیات جهان، اشکال تمسخرآمیز-طنزآلود اهمیت فراوانی دارند. در ادامه به چند مثال اشاره می‌کنیم که شاهدی بر غنا و اهمیت ویژهٔ این آثار ادبی هستند.

نخست به بررسی دوران باستان می‌پردازیم. «ادبیات عالمانهٔ»[2] اواخر دوران باستان، اطلاعات مکفی و ارزشمندی برای سنجش محدودهٔ ادبیات طنزآلود و تمسخرآمیز دوران باستان و شناخت ماهیت خاص آن در اختیار ما می‌گذارد: آثار آولوس گلیوس(۱۵)، پلوتارک(۱۶) (درکتاب *Moralia*)،ماکروبیوس(۱۷) و مخصوصاً آتنائوس(۱۸). تفاسیر، نقل‌قول‌ها، ارجاعات و تلمیحات این «علما» به مطالب پراکنده و بی‌نظم و ترتیبی که از ادبیات خنده دنیای باستان باقی مانده است، مطالب مهمی می‌افزاید.

آثار محققانی مانند دیتریش(۱۹)، رایش(۲۰) کورنفورد(۲۱) و دیگران زمینه را برای ارزیابی کامل‌تری از نقش و اهمیت انواع مختلف نوشته‌های تقلیدی تمسخرآمیز و بدل‌سازی‌های طنزآلود در فرهنگ کلامی دوران باستان آماده کرد.

به نظر ما هیچ گونهٔ ادبی کاملاً مستقیم و هیچ نوع گفتمان مستقیمی اعم از هنری، بلاغی، فلسفی، مذهبی و روزمره وجود نداشته است که دارای یک بدل تمسخرآمیز و طنزآلود یا یک قرینهٔ کنایی-خنده‌دار خاص خود نباشد. به‌علاوه، سنت ادبی زمانه این

---

1. Platen
2. literature of erudition

همتاهای مضحک و بازتاب‌های فکاهی گفتمان مستقیم را در برخی موارد به اندازهٔ الگوهای والای خود به رسمیت می‌شناسد و به همان اندازه قانون‌مند می‌داند.

در این‌جا به بررسی اجمالی آن‌چه اصطلاحاً «نمایش چهارم» خوانده می‌شود، یعنی نمایش ساتیر[1] می‌پردازیم. در بیش‌تر مواقع، این نمایش‌ها که پس از سه‌پاره‌های تراژدی اجرا می‌شدند، همان بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و روایی سه‌پاره‌های ماقبل خود را بسط می‌دادند. بنابراین نمایش‌های مزبور، قرینهٔ تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود ویژه‌ای برای افسانه‌های اساطیری بودند که با پردازشی تراژیک روی صحنه می‌رفتند و سیمای متفاوتی از اسطوره را به تصویر می‌کشیدند.

ارائهٔ وارونهٔ تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود اساطیر ملی شامخ به اندازهٔ نمودهای تراژیک مستقیم خود، تثبیت‌شده و قانون‌مند بودند. همهٔ تراژدی‌نویسان ــ فرونیکوس(۲۲)، سوفوکل، ائوریپیدس[2] ــ نمایش‌های ساتیر نیز می‌نوشتند. آیسخولوس[3] که جدی‌ترین و پارساترین این نویسندگان و بنیان‌گذار عالی‌ترین مراسم مذهبی الئوسیسی[4] است، به نظر یونانیان بزرگ‌ترین استاد نمایش ساتیر نیز محسوب می‌شد. بخش‌های باقی‌مانده از نمایش ساتیر *استخوان جمع‌کن‌ها*(۲۳) اثر آیسخولوس، تصویری مضحک و طنزآلود از وقایع و قهرمانان جنگ تروا ارائه می‌دهد؛ مخصوصاً در بخش مربوط به دعوای ادیسه با آشیل و دیومدس[5] که لگن‌های بدبویی بر سر ادیسه خالی می‌شود.

البته در میان شخصیت‌های نمایش‌های ساتیر، نمایش‌های لوده‌بازی باستانی سبک دوریک[6] و نمایش‌های خنده‌دار پیش از آریستوفانس[7] و نیز مجموعهٔ حماسه‌های خنده‌دار جزئی، مباحثات و گفتارهای خنده‌داری که شامل نمایش‌های کمدی بسیار غنی دوران باستان بودند (خصوصاً در جنوب ایتالیا و سیسیلی)، شخصیت «ادیسهٔ مضحک» یکی از پرطرفدارترین شخصیت‌هاست. این شخصیت حاصل تقلیدی تمسخرآمیز و طنزآلود از انگارهٔ حماسی و تراژیک برتر ادیسه است. نقش خاصی که بن‌مایهٔ دیوانگی در این شخصیت ایفا می‌کند، ویژگی برجسته‌ای به

---

1. Satyr
2. Euripides
3. Aeschylus
4. Eleusinian Mysteries
5. Diomedes
6. Doric farce
7. Aristophanes

او می‌بخشد. چنین گفته می‌شود که ادیسه، کلاه دلقک[1] بر سر می‌گذاشت و به اسب و گاو خود گاوآهن می‌بست و برای شرکت نکردن در جنگ تظاهر به دیوانگی می‌کرد. همین بن‌مایهٔ دیوانگی، شخصیت او را از مقام والا و مستقیم خود به مرتبهٔ مضحک تقلید تمسخرآمیز و بدل‌سازی طنزآلود تنزل می‌دهد.(۲۴)

اما پرطرفدارترین شخصیت نمایش‌های ساتیر و انواع دیگر نوشته‌های تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود شخصیت «هرکول مضحک» است؛ هرکولی که خدمتکار ساده و نیرومند شاه اوریستوس[2] فریبکار، ضعیف و بزدل است، هرکولی که در میدان جنگ بر مرگ فائق آمده و به جهان مردگان در قعر زمین رفته است، هرکول غول‌پیکر، شکم‌باره، عیاش و دائم‌الخمر که مرتب با دیگران به نزاع می‌پردازد، اما از همه مهم‌تر هرکول دیوانه. چنین بن‌مایه‌هایی است که جنبه‌ای مضحک به انگارهٔ هرکول می‌بخشد. در این انگارهٔ مضحک، جنبهٔ قهرمانی و قدرت هرکول حفظ شده است، اما این خصوصیات با خنده و انگاره‌هایی از حیات جسمانی بدن انسان، ترکیب شده‌اند.

هرکول مضحک نه‌تنها در یونان، بلکه در روم و بیزانس[3] (جایی که او تبدیل به شخصیت اصلی نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی شد) محبوبیت فراوانی داشت. این شخصیت تا همین اواخر، در بازی ترکی «عروسک‌های سایه»[4] وجود داشت. هرکول مضحک یکی از عمیق‌ترین انگاره‌های مردمی برای قهرمان‌پروری بی‌تکلف و شادمانه است که بر کل ادبیات جهان تأثیر فراوانی گذاشته است.

وجود «نمایش چهارم» که پایان اجتناب‌ناپذیر سه‌پاره‌های تراژیک بود، با حضور شخصیت‌هایی مثل «ادیسهٔ مضحک» و «هرکول مضحک» مبین این نکته است که در ذهنیت ادبی یونانیان، بازنویسی تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود اسطوره‌های ملی، بی‌احترامی یا توهین شخصی به حساب نمی‌آمده است. جالب این‌که یونانیان از منتسب کردن اثر تمسخرآمیز «جدال موش‌ها و قورباغه‌ها» به شخص هومر نیز هیچ ابایی نداشتند. به علاوه، هومر برای نوشتن اثری خنده‌دار (شعری بلند) دربارهٔ دلقکی به نام مارگیت هم ستایش شده است. هر گونهٔ ادبی و

---

1. Pileus
2. Euristheus
3. Byzantium
4. "shadow puppets"

گفتمان مستقیمی مثل حماسه، تراژدی، شعر غنایی و آثار فلسفی ممکن است خود موضوع بازنمایی و «تقلید» تمسخرآمیز ـ طنزآلود شود و در واقع باید هم این‌چنین شود. گویی چنین تقلیدی بین گفتمان و موضوع آن شکافی ایجاد و این دو را از یکدیگر جدا می‌کند و نشان می‌دهد که گفتمان گونه‌ای مستقیم مورد نظر ــ حماسی یا تراژیک ــ یک بعدی و محدود است و نمی‌تواند به طور کامل حق مطلب را دربارهٔ موضوع ادا کند. فرایند تقلید تمسخرآمیز، ما را وادار می‌کند تا آن جنبه‌هایی از موضوع را بشناسیم که در غیر این صورت در گونه یا سبک مزبور به آن‌ها توجه نمی‌شد. عامل اصلاح‌گر و جاودانهٔ خنده را برای نخستین‌بار ادبیات تقلیدی تمسخرآمیز طنز معرفی کرد؛ عامل اصلاح‌گری که یک بعدی بودن گفتمان مستقیم، جدی و شامخ را به نقد می‌کشید، عاملی اصلاح‌گر که متعلق به واقعیتی است همواره غنی‌تر و بنیادی‌تر و از همه مهم‌تر به قدری متناقض‌نما و چندمفهومی که در گونه‌های برتر مستقیم نمی‌گنجد. گونه‌های برتر لحنی یکنواخت دارند؛ درحالی‌که در «نمایش چهارم» و گونه‌های ادبی شبیه به آن، لحن دوگانهٔ باستانی گفتمان حفظ می‌شود. تقلید باستانی عاری از هرگونه انکار پوچ‌گرایانه است. در واقع قهرمانان و شرکت‌کنندگان جنگ تروا تمسخر نمی‌شدند، بلکه تقلیدی تمسخرآمیز از قهرمان‌پروری حماسی اثر ارائه شده بود. به جای هرکول و دلاوری‌هایش، قهرمان‌پروری تراژیک اثر استهزا می‌شد. گونهٔ ادبی، سبک و زبان آن در علائم نقل‌قول شاد بی‌حرمتی قرار می‌گرفتند و همگی در برابر پس‌زمینهٔ واقعیتی متناقض‌نما درک می‌شدند که در قالب‌های محدود آن‌ها نمی‌گنجید. گفتمان جدی و مستقیم با همهٔ محدودیت‌ها و نارسایی‌هایش، فقط پس از تبدیل شدن به انگاره‌ای خندان به نمایش گذاشته می‌شد، اما در این فرایند به‌هیچ‌وجه اعتبار خود را از دست نمی‌داد. به همین سبب یونانی‌ها از این برآشفته نمی‌شدند که شخص هومر، تقلیدی تمسخرآمیز از سبک هومری ارائه دهد.

شواهدی از ادبیات روم موجود است که اطلاعات بیش‌تری دربارهٔ «نمایش چهارم» به دست می‌دهد. در روم این نمایش‌ها مملو از نمایش‌های لوده‌بازی[1] ادبی

1. farces

آتلان بودند. در آغاز دورهٔ سولا[1] نمایش‌های لوده‌بازی آتلان برای ادبیات بازنویسی شدند و در دل متون ادبی جای گرفتند. آن‌ها پس از تراژدی‌ها، در قالب میان‌پرده‌های نمایشی(۲۵) به روی صحنه می‌رفتند. لذا نمایش‌های لوده‌بازی آتلان(۲۶) اثر پومپونیوس(۲۷) و نوویوس(۲۸) پس از تراژدی‌های آکیوس(۲۹) اجرا می‌شدند. بین نمایش‌های لوده‌بازی آتلان و تراژدی‌ها هماهنگی کامل رعایت می‌شد. اصرار بر یکی بودن منابع اثر جدی و شوخی در روم شدیدتر و اکیدتر از یونان بود. مدتی بعد، نمایش‌های لال‌بازی جانشین نمایش‌های لوده‌بازی آتلان شدند که در میان‌پردهٔ تراژدی اجرا می‌شدند و ظاهراً بدل‌سازی طنزآلود تراژدی قبل از خود بودند.

تلاش برای همراه‌کردن هر برخورد تراژیک (یا جدی) با مسائل، با یک برخورد مشابه خنده‌دار (تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود)، بازتاب‌هایی نیز در هنرهای گرافیک رومیان داشته است. در به اصطلاح «لوحه‌های دو برگی کنسولی»[2] معمولاً در طرف چپ، تصویرهایی خنده‌دار با نقاب‌های گروتسک به چشم می‌خورد و در طرف راست، تصویرهای تراژیک قرار دارند. رویارویی متناظر تصویرها را در نقاشی‌های دیواری پومپئی[3] نیز می‌توان مشاهده کرد. دیتریش که می‌خواست با استفاده از نقاشی‌های پومپئی، پرده از راز آثار خنده‌دار باستانی بردارد، از دو نقاشی دیواری مقابل هم بهره می‌جوید: دو گروه هشتاد نفره رو به روی یکدیگر قرار داده شده‌اند، در یکی از آن‌ها آندرومدا[4] دیده می‌شود که پرسئوس[5] در حال نجات اوست و در دیوار مقابل تصویر زنی عریان در حال آبتنی در برکه دیده می‌شود که ماری به دور بدنش پیچیده است. در این تصویر، روستاییان با استفاده از سنگ و چوب سعی می‌کنند او را نجات دهند.(۳۰) تصویر دوم به وضوح تقلید تمسخرآمیز و طنزآلودی از تصویر اسطوره‌ای نخست است. پیرنگ اسطوره به درون واقعیتی کاملاً پیش پا افتاده تغییر مکان داده است و روستاییان با سلاح‌های ابتدایی خود جایگزین پرسئوس شده‌اند (این وضعیت را با دنیای سلحشورانهٔ **دون کیشوت** مقایسه کنید که به زبان سانچو[6] توصیف می‌شود).

---

1. Sulla
2. "consular diptychs"
3. Pompeii
4. Andromeda
5. Perseus
6. Sancho

از مجموعهٔ کاملی از منابع و مخصوصاً دفتر چهاردهم آتنائوس[1] می‌توان به وجود دنیای وسیعی از اشکال تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود پی برد که به‌شدت ناهمگن هستند. مثلاً نمایش‌هایی اجرا می‌شد که در آن‌ها مقلدان (phallophors(۳۱) و Deikelists(۳۲)) از یک سو اساطیر ملی و محلی را مسخره می‌کردند و از سوی دیگر «زبان‌های» سنخی و ادا و اطوارهای گفتاری اطبای خارجی، قوادها، همخوابگان[2]، روستاییان، بردگان و مانند این‌ها را تقلید می‌کردند. مخصوصاً در جنوب ایتالیا ادبیات تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود بسیار غنی و متنوع بود. نمایش‌های خنده‌دار تقلیدی تمسخرآمیز و چیستان‌ها در آن‌جا شکوفا شدند. تقلید تمسخرآمیز گفتار علما و قضات و انواع مکالمات تقلیدی تمسخرآمیز نیز در جنوب ایتالیا به اوج رسید. نوع خاصی از این مکالمات، مبدل به یکی از اجزای تشکیل‌دهندهٔ نمایش‌های خنده‌دار یونانی شد. در این آثار، گفتمان موجودیتی یافت کاملاً متفاوت از آن‌چه در گونه‌های برتر و مستقیم یونانی داشت.

شایان ذکر است که حتی در ابتدایی‌ترین نوع نمایش طنز که فقط یک بازیگر سیار دارد، هر قدر هم که این بازیگر فاقد خلاقیت باشد دست‌کم به دو مهارت حرفه‌ای نیازمند است: توانایی تقلید صدای پرندگان و حیوانات و توانایی تقلید گفتار، حالات چهره و تقلید ادا و اطوارهای یک برده، روستایی، قواد، ملانقطی فضل‌فروش و اجنبی. امروزه نیز همین دو خصوصیت، اصلی‌ترین ویژگی بازیگران مقلد نمایش‌های لوده‌بازی در بازارهای مکارهٔ سالانه محسوب می‌شود.

فرهنگ خنده در روم نیز مانند یونان، فرهنگی بسیار غنی و متنوع بود. خصوصیت برجستهٔ فرهنگ روم، تمسخر آیینی است که از دیرباز در فرهنگ روم وجود داشته و سرسختانه به حیات خود ادامه داده است. همهٔ مردم با تمسخر آیینی مجاز سربازان در بازگشت پیروزمندانهٔ فرمانده خود، یا مراسم آیینی خنده در مراسم خاکسپاری در روم و مجوزی که در نمایش لال‌بازی به خنده داده می‌شد، آشنایی دارند و البته نیازی به شرح و تفصیل دربارهٔ ساتورنالیا[3] نیست. در این‌جا نکتهٔ حائز اهمیت منشأ آیینی این خنده نیست، بلکه ادبیات حاصل از این خنده و نقش خندهٔ

---

1. Atheneus
2. hetaerae

۳. جشنواره‌ای که حدود هفده دسامبر با افراط در عیش ونوش برگزار می‌شد.-م.

رومی در سرگذشت نهایی گفتمان مهم است. جاودانگی و ثمربخشی فراوان خنده نیز مانند جاودانگی و سودمندی نظام قوانین روم باستان به اثبات رسیده است. خنده به فضای جدی و خشن قرون وسطا راه یافت تا خلاقیت‌های عظیم ادبیات رنسانس را بارور کند. امروزه نیز طنین این خنده در بسیاری از جنبه‌های ادبیات اروپایی همچنان باقی مانده است.

ذهنیت ادبی و هنری رومیان قادر به تصور گفتمانی جدی، بدون در نظر گرفتن مشابه خنده‌دار آن نبود. مقولات جدی و مستقیم فقط بخشی از کل محسوب می‌شدند؛ نیمه‌ای از شکلی کامل که فقط با افزودن قرینهٔ خنده‌دارش به کمال می‌رسید. از این رو همهٔ مقولات جدی قرینه‌ای خنده‌دار نیز داشتند. مثلاً در جشن‌های ساتورنالیا دلقک، قرینهٔ حاکم و برده، قرینهٔ ارباب بود و بدین‌ترتیب در همهٔ گونه‌های فرهنگی و ادبی قرینه‌هایی نظیر این‌ها خلق می‌شدند. لذا ادبیات روم، مخصوصاً ادبیات پست مردمی، اشکال بی‌شماری از تقلیدهای تمسخرآمیز-طنزآلود آفریدند که مواد اولیهٔ نمایش‌های لال‌بازی، هجوها، کلمات قصار، گفت‌وگوهای خودمانی، گونه‌های بلاغی، نامه‌ها و انواع مختلف گونه‌های هنری عامیانهٔ خنده‌دار و پست را فراهم کرد. آن‌چه بیش از عوامل دیگر در انتقال این گونه‌ها به قرون وسطا نقش داشت، سنت شفاهی ادبی بود که همراه این گونه‌ها، سبک و منطق تقلید تمسخرآمیز رومی را نیز منتقل کرد؛ منطقی صریح و ثابت. فرهنگ اروپایی راه و روش خندیدن و ریشخند کردن را از روم فرا گرفت. اما از میراث عظیم خنده که بخشی از سنت ادبی مکتوب روم است، فقط مقدار بسیار کمی به جای مانده است. کسانی که انتقال این میراث بر عهده‌شان بود ضدخنده‌ها(۳۳) بودند. اینان کلام جدی را برگزیدند و بازتاب‌های خنده‌دار آن را به توهین تلقی و آن‌ها را تکفیر کردند (مانند بسیاری از تقلیدهای تمسخرآمیز آثار ویرجیل[1]، حماسه‌سرای رومی که مهر تکفیر خورده‌اند).

بنابراین مشاهده می‌کنیم که در دوران باستان به موازات نمونه‌های مهم و عظیم گونه‌های ادبی مستقیم و گفتمان مستقیم که هیچ شرطی بر آن‌ها مترتب نیست، مجموعه‌ای مملو از متنوع‌ترین اشکال و گوناگون‌ترین انواع گفتمان طنز تمسخرآمیز

1. Virgil

غیرمستقیم و مشروط پدید آمده است. البته عبارت منتخب ما یعنی «کلام طنز تمسخرآمیز» قادر نیست کاملاً غنای انواع، اشکال و ظرایف گفتمان خنده‌دار را دربرگیرد. از سوی دیگر سؤالاتی مطرح می‌شود مبنی بر این‌که چه عاملی انواع گوناگون خنده را هماهنگ می‌کند و گفتمان‌های خنده‌دار چه ارتباطی با رمان دارند.

برخی از اشکال طنز تمسخرآمیز ادبی مستقیماً حاصل شکل گونهٔ ادبی مورد تمسخر خودشان هستند؛ مانند اشعار تمسخرآمیز، تراژدی‌ها (مثل کتاب [*Tragopodagra تراژدی-نقرس*] اثر لوسین(۳۴)) و سخنرانی‌های قضایی تقلیدی تمسخرآمیز و جز آن. این‌ها تقلیدهای تمسخرآمیز و بدل‌سازی‌های طنزآلود به معنای محدود کلمه هستند. در موارد دیگر، اشکال خاصی از تقلید تمسخرآمیز به صورت یک گونهٔ ادبی به ثبت رسیده‌اند، مثل نمایش ساتیر، نمایش خنده‌دار فی‌البداهه، هجو، مکالمات بدون پیرنگ [مکالمه bessjuzetnyi] و نظایر آن. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، گونه‌های تقلیدی تمسخرآمیز و گونه‌هایی که مورد استهزا قرار می‌گیرند متعلق به یک گونهٔ ادبی نیستند؛ یعنی شعر تقلیدی تمسخرآمیز اصلاً شعر نیست. اما گونه‌های خاصی از انواع گفتمان تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود که از آن‌ها نام بردیم، گونه‌هایی بی‌ثبات‌اند که به لحاظ ترکیب نگارشی هنوز شکل نگرفته‌اند و فاقد استخوان‌بندی گونه‌ای مستحکم و معین هستند. بنابراین می‌توان گفت در دوران باستان، گفتمان تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود (به طورکلی) گفتمانی آواره بود، گویی تمامی این اشکال تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود گوناگون، نظام غیرگونه‌ای یا میان‌گونه‌ای خاصی را به وجود آورده بودند. اما در این جهان، یکپارچگی‌ای به چشم می‌خورد که در وهلهٔ نخست حاصل هدفی مشترک بود. این هدف عبارت بود از ایجاد عامل اصلاح‌گر خنده، نقد همهٔ گونه‌ها، زبان‌ها، سبک‌ها و صداهای مستقیم موجود و اجبار انسان به دست‌یافتن به واقعیتی ورای این دسته‌بندی‌ها، که واقعیتی متفاوت و متناقض‌نما بود و دستیابی به آن از طریق دیگری امکان نداشت. چنین خنده‌ای راه را برای گستاخی موجود در اشکال رمان‌گرا هموار کرد. دومین عامل هماهنگ‌کنندهٔ اشکال متفاوت گفتمان تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود، موضوع مشترک آن‌ها بود. این موضوع مشترک، خود زبان است که همواره در خدمت بیان مستقیم بود، اما در این بافت جدید مبدل به انگارهٔ زبان ــ انگارهٔ گفتمان مستقیم ــ شد. لذا این جهان غیرگونه‌ای یا میان‌گونه‌ای، ذاتاً

یکپارچه است و حتی به شکل نوعی تمامیت خاص پدیدار می‌شود. هر عنصر مجزایی از این جهان ــ مثل مکالمات تمسخرآمیز، صحنه‌هایی از زندگی روزمره، طنز روستایی و مانند این‌ها ــ به صورت بخشی از کلیتی منسجم ارائه می‌شود. به نظر من این کلیت مانند رمانی عظیم چندگونه‌ای و چندسبکی، بی‌رحمانه، انتقادی و هشیارانه و استهزاگر است و با همهٔ کمال خود، دگرمفهومی و چندصدایی موجود در یک فرهنگ، قوم و دورهٔ تاریخی خاص را منعکس می‌کند. در این رمان عظیم ــ این آیینهٔ دگرمفهومی که پیوسته در حال دگرگونی است ــ همهٔ گفتمان‌های مستقیم مخصوصاً آن‌ها که متعلق به گفتمان غالب هستند، به صورت مقولاتی کم و بیش محدود، سنخی و مشخصهٔ یک دوره خاص تاریخی نشان داده می‌شوند که کهنه می‌شوند، می‌میرند و مستعد تغییر و بازسازی‌اند. در واقع در دوران باستان همین مجموعهٔ عظیم تقلیدی تمسخرآمیز کلمات و صداها، زمینهٔ پیدایش رمان را به‌مثابه گونه‌ای متشکل از سبک‌ها و انگاره‌های فراوان فراهم آورد. اما در آن هنگام رمان نمی‌توانست از همهٔ مصالحی استفاده کند که انگاره‌های زبان در دسترس قرار می‌دادند، و همهٔ آن‌ها را در خود جای دهد. در این‌جا «سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی» و آثار آپولیوس[1] و پترونیوس مورد نظر من هستند. ظاهراً دنیای باستان قادر نبود از این آثار پا فراتر نهد.

این اشکال تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود، زمینه را از جنبه‌ای بسیار مهم و در واقع سرنوشت‌ساز برای رمان فراهم کردند. آن‌ها موضوع هنری را از چنگال نیرومند زبانی آزاد کردند که چون دامی آن‌ها را در خود گرفتار کرده بود، سلطهٔ اسطوره را بر زبان در هم کوبیدند، غلبهٔ گفتمان مستقیم بر ذهنیت را از بین بردند و دیوارهای ستبری را نابود کردند که ذهنیت را درون گفتمان و زبان خودش محبوس کرده بود. میان زبان و واقعیت فاصله‌ای ایجاد شد که حفظ آن از ضروریات اشکال اصالتاً واقع‌گرایانهٔ گفتمان به حساب می‌آید.

ذهنیت زبان‌شناختی که به تمسخر کلام و سبک مستقیم پرداخت و محدودیت‌ها، جنبه‌های پوچ و وجوه خاص یک دورهٔ زمانی ویژه را کشف کرد، خود را خارج از حیطهٔ کلام مستقیم و ورای همهٔ شیوه‌های بیانی و تصویری

---

1. Apuleius

بازنمایی‌اش، ساخت. روش جدیدی برای بهره‌برداری خلاقانه از زبان ایجاد شد: هنرمند خلاق شروع به نگرش از بیرون به زبان کرد؛ از دریچهٔ چشمانی که متعلق به فرد دیگری بود و از منظر زبان و سبکی کاملاً متفاوت. در واقع فقط در پرتو زبان و سبکی بالقوه متفاوت می‌توان تقلیدی تمسخرآمیز یا بدلی طنزآلود از سبک مستقیم خاصی ارائه داد و آن را مسخره کرد، گویی ذهنیت خلاق در مرز بین زبان‌ها و سبک‌ها قرار دارد. ذهنیت خلاق، چنین ارتباط فوق‌العاده‌ای با زبان دارد. گردانندهٔ مراسم عمومی و نقال شعرهای حماسی در زبان و گفتمان خود چیزی کاملاً متفاوت از تجربهٔ نویسندهٔ «جدال موش‌ها و قورباغه‌ها» یا نویسندگان *مارگیتز*(۳۵) را تجربه می‌کند.

خالق کلام مستقیم ــ حماسی، تراژیک و غنایی ــ با موضوع‌هایی سروکار دارد که در ستایش آن‌ها به سرودن، بازنمایی یا ارائهٔ هنری می‌پردازد و این ستایش را به زبان خود انجام می‌دهد؛ زبانی که برای درک معنای عینیت‌یافته و مستقیم کلام، ابزاری کاملاً مناسب و تنها ابزار است. این مفهوم و موضوع‌ها و مضمون‌هایی که آن را پدید می‌آورند، از زبان مستقیم خالق اثر تفکیک‌شدنی نیستند. این موضوع‌ها و مضمون‌ها در همین زبان و در حیطهٔ اساطیر ملی و سنت‌های ادبی ملی که به این زبان نفوذ می‌کنند، به وجود می‌آیند و تکامل می‌یابد. اما موضع و گرایش ذهنیت تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود کاملاً متفاوت است: اگرچه این ذهنیت نیز متوجه موضوع اثر است، نیم‌نگاهی نیز به گفتمان دیگری دارد؛ گفتمانی تمسخرآمیز دربارهٔ موضوع که طی فرایند مزبور، خود تبدیل به انگاره می‌شود. بدین‌ترتیب همان فاصله‌ای که قبلاً اشاره شد بین زبان و واقعیت ایجاد می‌شود. زبان از باوری خشک و مطلق در چهارچوب محدود، نفوذناپذیر و مهروموم‌شدهٔ دنیای تک‌مفهومی به فرضیه‌ای مؤثر برای درک و ارائهٔ واقعیت تبدیل می‌شود.

اما چنین دگرگونی کامل و تمام عیاری فقط در شرایط خاصی امکان‌پذیر است؛ یعنی در صورت چندمفهومی کامل. فقط پدیدهٔ چندمفهومی، ذهنیت را از استبداد زبان خود و اسطورهٔ زبان خود کاملاً رها می‌کند. اشکال مختلف تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود در چنین شرایطی شکوفا می‌شوند و فقط در چنین فضایی قادرند به قله‌های ایدئولوژیک کاملاً جدیدی ارتقا یابند.

ذهنیت ادبی رومی‌ها ذهنیتی دوزبانه بود. گونه‌های ادبی‌ای که کاملاً به زبان

لاتین ملی بودند و در شرایط تک‌مفهومی شکل گرفته بودند، تباه شدند و به سطح ترجمان ادبی دست نیافتند. ذهنیت ادبی خلاق رومی‌ها همواره در پس‌زمینه‌ای از زبان و قالب‌های ادبی یونانی به فعالیت می‌پرداخت. از ابتدا گفتمان ادبی لاتین، خود را در پرتو گفتمان یونانی و از دریچهٔ چشمان کلام یونانی می‌نگریست، این گفتمان از همان نخست گفتمانی بود «با نگاهی به آینده»؛ گفتمانی دارای سبک که گویی خود را در علائم نقل‌قول سبک‌پردازی‌شدهٔ مقدسش محصور کرده است.

زبان ادبی لاتین با همهٔ تنوع گونه‌ای موجود در آن، در پرتو زبان ادبی یونانی به وجود آمده بود. ویژگی مردمی این زبان و فرایند تفکر کلامی خاصی که در آن نهفته بود، به نحوی در ذهنیت ادبی خلاق تحقق یافت که در شرایط تک‌مفهومی به‌هیچ‌وجه امکان‌پذیر نبود. به هر حال زبان خاص هر فرد، شکل درونی آن، ویژگی‌های جهان‌بینی مربوط به آن زبان و ساختار زبان‌شناختی خاصش را فقط در پرتو زبان دیگری می‌توان عینیت بخشید که متعلق به شخص دیگر است. این زبان تقریباً به اندازهٔ زبان مادری فرد «به خود او» تعلق دارد.

ویلاموویتز-مولندورف[1] در کتابی دربارهٔ افلاطون چنین می‌نویسد: «درک صحیح زبان ما برای خودمان فقط در صورت آگاهی از زبانی حاصل می‌شود که روش متفاوتی برای درک جهان دارد...»(۳۶) در این‌جا از آوردن ادامهٔ نقل‌قول صرف نظر می‌کنیم، چون بیش‌تر دربارهٔ مسئلهٔ فهم زبان خود از منظر معرفتی زبان‌شناختی صرف سخن می‌گوید؛ یعنی همان شناختی از زبان خود که فقط در پرتو زبان دیگر حاصل می‌شود. اما در عمل نیز وقتی تخیل ادبی، زبان را پدید می‌آورد همین وضعیت حاکم است. به‌علاوه در فرایند آفرینش ادبی، زبان‌ها به احیای متقابل می‌پردازند و دقیقاً وجوهی از زبان خود (و زبان دیگری) را عینیت مادی می‌بخشند که مربوط به جهان‌بینی آن زبان، شکل درونی آن و نظام ارزش‌شناختی مورد تأکید موجود در آن زبان است. هنگامی‌که ذهنیت ادبی خلاق در پرتو زبان دیگر قرار می‌گیرد نظام آواشناسی، ویژگی‌های شاخص نظام واژه‌شناسی و فرهنگ واژگان غامض زبان خودش برجسته نمی‌شود؛ سبک زبان به صورت کلیتی که زبان را به مقوله‌ای عینی مبدل و سرانجام جهان‌بینی آن را ترجمه‌ناپذیر می‌کند، برجسته می‌شود.

---

1. Wilamowitz-Moellendorff

برای ذهنیت ادبی دو زبانهٔ خلاق (مانند ذهنیت ادبی روم) کلیت زبان، سبکی عینی بود نه نظام زبان‌شناختی‌ای مجرد؛ کلیتی که می‌تواند زبانی را که شخص دیگر زبان خودش [svoj-čuzoj] می‌نامد، به‌خوبی زبانی درک کند که من زبان خودم [svoj-rodnoj] می‌نامم. ویژگی بارز ادبای رومی، درک تمامی زبان به صورت سبک بود؛ درکی نسبتاً بی‌روح و «عینیتِ خارجی یافته». رومی‌ها گفته‌ها و نوشته‌های خود را سبک‌پردازی و نوعی احساس بیگانگی و بی‌طرفی را نسبت به زبان خودشان نیز القا می‌کردند. به همین دلیل همواره صراحت عینی و بیانی کلام ادبی لاتین تا حدودی به سبک متعارف درمی‌آمد (در واقع در همهٔ انواع سبک‌پردازی، چنین امری به وقوع می‌پیوندد). در تمام گونه‌های مستقیم اصلی ادبیات روم، حتی در اثر عظیمی مثل *آنیاد*[1] عنصری از سبک‌پردازی به چشم می‌خورد.

اما در این‌جا فقط مسئلهٔ دوزبانگی فرهنگی ادبیات روم مطرح نیست. ادبیات روم در ابتدا دارای ویژگی سه‌زبانگی بود. اثر «سه روح»[2] از دل انیوس[3] برخاست، اما در جان همهٔ پیشگامان گفتمان ادبی روم و همهٔ مترجمان ــ سبک‌آفرینانی که از ایتالیای سفلی[4] به روم آمده بودند، سه روح (سه فرهنگ و سه زبان) مأوا داشت. مرزهای سه زبان و سه فرهنگ یونانی، اوسکانی[5] و رومی در ایتالیای سفلی یکدیگر را قطع می‌کردند. ایتالیای سفلی موطن نوع خاصی از فرهنگ پیوندی و اشکال ادبی پیوندی بود. اصولاً تعالی ادبیات روم به همین موطن فرهنگی سه‌زبانه ارتباط دارد. ادبیات روم به هنگام احیای متقابل سه زبان پا به عرصهٔ وجود گذاشت: زبان اول، زبان بومی خودش بود و دو زبان دیگر که رومی نبودند اما زبان بومی به حساب می‌آمدند.

از منظر چندمفهومی، روم صرفاً مرحلهٔ پایانی دوران هلنیک محسوب می‌شود. مرحله‌ای که اقدام نهایی‌اش، انتقال یک چندمفهومی بنیادین به دنیای غیررومی اروپایی بود و بدین‌ترتیب امکان ایجاد نوع جدیدی از چندمفهومی قرون وسطا فراهم شد.

---

1. *Aeneid*
2. "Three souls"
3. Ennius
4. lower Italy
5. Oscan

دوران هلنیک، الگوی روشنگر و قدرتمندی از دگرزبانی[1] در اختیار همهٔ غیررومیانی می‌گذاشت که با آن در تماس بودند. این الگو تأثیر سرنوشت‌سازی بر اشکال مستقیم ملی گفتمان هنری داشت. تقریباً همهٔ شاخه‌های ضعیف حماسه و شعر غنایی ملی که در فضایی پوشیده از تک‌مفهومی مطلق خلق شده بودند، تحت تأثیر این الگو قرار گرفتند. گفتمان مستقیم غیررومیان یعنی حماسه و شعر غنایی آنان، کمی متعارف و دارای سبک شد. همین امر به میزان زیادی توسعهٔ همهٔ اشکال گفتمان تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود را تسریع کرد. در این خاستگاه هلنیک یا هلنیک-رومی، امکان ایجاد بیش‌ترین فاصله بین گوینده (هنرمند خلاق) و زبان او و بیش‌ترین فاصله بین خود زبان و جهان مضامین و موضوع‌های ادبی فراهم شد. شکوفایی قدرتمندانهٔ خندهٔ رومی فقط در چنین شرایطی امکان‌پذیر بود.

همان‌طور که اشاره شد یکی از ویژگی‌های دوران هلنیک، وجود یک چندمفهومی پیچیده در آن زمان بود. اما مشرق‌زمین که خود همواره جایگاه چندین زبان و فرهنگ بود و با خطوط مرزی متقاطع فرهنگ‌ها و زبان‌های باستانی برخورد می‌کرد، به‌هیچ‌وجه مانند دنیای ساده‌ای تک‌مفهومی با فرهنگ یونانی رابطهٔ انفعالی برقرار نکرد. مشرق‌زمین خود دربرگیرندهٔ یک چندمفهومی پیچیدهٔ باستانی بود. در جای جای قلمرو یونان، مراکز، شهرها و قرارگاه‌هایی پراکنده بودند که در آن‌ها زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلفی که در کنار هم به سر می‌بردند، به روش‌های خاصی در هم می‌آمیختند. مثلاً شهر ساموساتا[2] زادگاه لوسین(۳۷) که نقش عظیمی در تاریخ رمان اروپا ایفا کرده است، این‌چنین بود. ساکنان اصلی ساموساتا سوری‌ها بودند که به زبان آرامی[3] سخن می‌گفتند. همهٔ طبقات تحصیل کرده و ادبا به زبان یونانی می‌نوشتند و به همین زبان نیز تکلم می‌کردند. زبان رسمی دستگاه حکومتی و اداره‌ها، زبان لاتین بود، همهٔ متولیان امور رومی بودند و لشکری رومی نیز در شهر استقرار داشت. شاهراهی بزرگ از شهر ساموساتا می‌گذشت (که اهمیت سوق‌الجیشی فراوانی داشت) و افراد مختلف که به زبان‌های رایج در بین النهرین، امپراتوری ایران و حتی شبه‌قارهٔ هند سخن می‌گفتند از این شاهراه عبور می‌کردند.

---

1. other-languagedness
2. Samosata
3. Aramaic

ذهنیت فرهنگی و زبان‌شناختی لوسین در محل تقاطع این فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف متولد شد و شکل گرفت. محیط فرهنگی و زبان‌شناختی آپولیوس افریقایی[1] و نویسندگان رمان‌های یونانی که بیش‌تر آن‌ها رومی نبودند، اما یونانی‌مسلک شده بودند نیز مشابه محیط لوسین بود.

اروین روده در کتاب خود دربارهٔ تاریخچهٔ رمان یونانی(۳۸) به بررسی فروپاشی افسانه‌های اساطیری مردمی یونان و افول هم‌زمان اشکال حماسی و نمایشی در یونان باستان پرداخته است؛ اشکالی که حفظ آن‌ها فقط بر مبنای یک افسانهٔ اساطیری مردمی واحد ممکن است که خود را یک کلیت می‌انگارد. روده از نقش چندمفهومی سخنی به میان نمی‌آورد. به نظر او رمان یونانی صرفاً ثمرهٔ فروپاشی گونه‌های ادبی مستقیم اصلی است. این نظر تا حدودی صحت دارد: هر مقولهٔ نویی از خاکستر مقوله‌ای کهنه برمی‌خیزد. اما روده متفکری دیالکتیک نبود. او دقیقاً همین مقولهٔ جدید را در کل این جریان نادیده گرفت.(۳۹) روده دربارهٔ اهمیت وجود یک افسانهٔ اساطیری مردمی واحد و جامع برای خلق گونه‌های اصلی یونانی مثل حماسه، شعر غنایی و نمایش تعریفی ارائه داد که تا حدودی صحت دارد. اما فروپاشی این افسانهٔ اساطیری مردمی که برای گونه‌های ادبی تک‌مفهومی و مستقیم هلنیک امری بسیار مهلک بود برای پیدایش و توسعهٔ یک گفتمان جدید رمان‌گرای نثر مؤثر واقع شد. نقش پدیدهٔ چندمفهومی در مرگ تدریجی افسانه‌های اساطیری و تولد واقع‌گرایی رمان‌گرا بی‌نهایت مهم است. هنگامی که زبان‌ها و فرهنگ‌ها به احیای متقابل می‌پردازند، زبان مبدل به مقوله‌ای کاملاً متفاوت می‌شود و ماهیت آن تغییر می‌کند. به جای یک جهان زبانی واحد و مهروموم‌شدهٔ بطلمیوسی، جهان باز گالیله پدیدار می‌شود که در آن زبان‌های فراوانی به احیای متقابل می‌پردازند.

متأسفانه رمان یونانی به این گفتمان جدید که حاصل ذهنیت چندمفهومی بود، تجسمی ضعیف بخشید. در واقع این سنخ رمان، فقط مسئلهٔ پیرنگ را تا حدودی حل کرد. یک گونهٔ ادبی چندگونه‌ای عظیم و نوین پدید آمده بود که حاوی انواع مختلف مکالمات، ترانه‌های غنایی، نامه‌ها، گفتارها، توصیف کشورها و شهرها، داستان‌های کوتاه و نظایر آن بود. این گونه دایرةالمعارفی از گونه‌های ادبی بود. اما

---

1. African Apuleius

این رمان چندگونه‌ای منحصراً در قالب سبکی واحد درآمد. گفتمان تا حدودی به شکل متعارف درآمد و دارای سبک شد. گرایش سبک‌پردازی زبان که از خصوصیات برجستهٔ همهٔ اشکال چندمفهومی است، در چنین رمان‌هایی ترجمان جانشین خود را یافت. اما اشکال نیمه‌تقلیدی تمسخرآمیز، بدل‌سازی‌های طنزآلود و کنایی نیز در این رمان‌ها وجود داشتند. احتمالاً تعداد این اشکال از آن‌چه محققان ادبی اذعان داشته‌اند، بیش‌تر بوده است. مرزهای بین گفتمان نیمه سَبک‌مند و نیمه‌تقلیدی تمسخرآمیز بسیار متزلزل بود، در هر حال برای بخشیدن فحوای تقلیدی تمسخرآمیز یا کنایی، فقط کافی است اندکی بر عرف‌گرایی موجود در گفتمان دارای سبک تکیه شود، مانند القای این احساس که کلمات «مشروط به شرایطی هستند»، این من نیستم که سخن می‌گویم، من شاید به نوعی کاملاً متفاوت سخن بگویم. اما رمان یونانی تقریباً فاقد هر نوع انگارهٔ زبانی است و نمی‌تواند مانند سخنوران آن زمان چندمفهومی را منعکس کند. از این لحاظ، برخی از انواع هجو رومی یا هلنیک بسیار «رمان‌گراتر» از رمان‌های یونانی هستند.

در این‌جا لازم است معنای واژهٔ چندمفهومی را تا حدودی بسط دهیم. تاکنون از احیای متقابل زبان‌های اصلی ملی (یونانی و لاتین) سخن گفتیم که هر یک از این زبان‌ها کاملاً تکوین‌یافته و یکپارچه بودند و یک مرحلهٔ طولانی تک‌مفهومی آرام و نسبتاً پایدار را پشت سر گذاشته بودند. اما دیدیم که یونانی‌ها حتی در دوران باستانی خود، جهانی بسیار غنی از اشکال تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود را در اختیار داشتند. در شرایط تک‌مفهومی ناشنوا و بسته، حصول چنین غنایی در انگاره‌های زبان، تقریباً غیرممکن به نظر می‌رسد.

نباید این نکته را از نظر دور داشت که همواره تک‌مفهومی امری ذاتاً نسبی است. درنهایت زبان یک فرد هرگز زبانی واحد نیست: در زبان فرد همیشه بقایای گذشته و نیز امکان بالقوهٔ دگرمفهومی وجود دارد و ذهنیت زبانی و ادبی فعال قادر به فهم کم‌وبیش دقیق آن است.

محققان معاصر مجموعه اطلاعاتی مبتنی بر وجود پیکاری سخت بین زبان‌ها و در درون آن‌ها گردآوری کرده‌اند؛ پیکاری که قدمتش بیش از وضعیت نسبتاً پایدار زبان یونانی است. تعداد زیادی از ریشه‌های کلمات یونانی متعلق به زبان مردمی است که قبل از یونانیان در این سرزمین سکونت داشته‌اند. در زبان ادبی یونان هر

گونهٔ ادبی مستقل، به گویشی خاص پیوند خورده است. ورای این وقایع کلی، جدالی پیچیده نهفته است؛ جدالی بین زبان‌ها و گویش‌ها، بین پیوندآفرینی‌ها، پیرایش‌ها، دگرگونی‌های آوایی و بازسازی‌ها؛ مسیر طولانی و پرپیچ‌وخم تلاش برای یکپارچگی یک زبان ادبی و انسجام نظام گونه‌های موجود در آن زبان. به دنبال این نزاع، ثبات نسبی طولانی‌ای حاکم شد. اما یادگارهایی از ناآرامی‌های زبان‌شناختی پیشین، نه‌تنها به شکل بقایای منجمد در زبان، بلکه در نمودهای ادبی سبک‌شناختی و مهم‌تر از همه در اشکال کلامی تقلید تمسخرآمیز و بدل‌سازی طنزآلود به جای ماند.

در دوران تاریخی زندگی یونان باستان، زمانی که به لحاظ زبان‌شناسی ثابت و تک‌مفهومی بود، همهٔ پیرنگ‌ها، موضوع‌ها و مطالب مضمونی، همهٔ انگاره‌های اصلی رایج و ترجمان‌ها و لحن‌های موجود از دل زبان بومی پدید آمدند. هرآن‌چه از بیرون قدم به این نظام می‌گذاشت (که مقولات فراوانی نیز این‌چنین بودند) به دنیای بستهٔ تک‌مفهومی که محیطی قدرتمند و باثبات بود، جذب و در آن هضم می‌شد. این دنیای تک‌مفهومی نگاهی تحقیرآمیز به چندمفهومی دنیای غیررومی داشت. گونه‌های مستقیم اصلی یونانیان باستان یعنی حماسه، شعر غنایی و تراژدی از دل همین تک‌مفهومی راکد و ناآزموده پدید آمدند. این گونه‌های ادبی نشانگر تمرکزگرایی در زبان هستند. اما به موازات آن‌ها، اشکال تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود، مخصوصاً در میان عامهٔ مردم به شکوفایی رسیدند که یادآور پیکار زبان‌شناختی دیرینه‌ای بودند و همواره با فرایند دائمی رده‌بندی و تمایز زبان‌شناختی تغذیه می‌شدند.

دگرمفهومی درون یک زبان با مقولهٔ چندمفهومی ارتباط فراوانی دارد و نمی‌توان این دو را از هم جدا کرد. منظور از دگرمفهومی درون یک زبان، تمایز و رده‌بندی درونی است که از ویژگی‌های همهٔ زبان‌های ملی محسوب می‌شود. برای درک سبک و پیشینهٔ رمان امروزی اروپایی ــ رمان قرن هفدهم به بعد ــ این مسئله اهمیتی اساسی دارد. ساختار سبک‌شناختی رمان، این گونهٔ نوپا، نشانگر پیکاری است بین دو گرایش مختلف در زبان اروپاییان: تمرکزگرایی (تمایل به هماهنگی) و تمرکززدایی (تمایل به رده‌بندی زبان‌ها). رمان خود را در مرز بین زبان ادبی تکوین‌یافتهٔ حاکم و زبان غیرادبی می‌یابد که با دگرمفهومی آشناست. در فرایند

شکل‌گیری رمان، یا تمرکزگرایی یک زبان ادبی جدید افزایش می‌یابد (از راه قواعد دستوری، سبک‌شناختی و ایدئولوژیک خاص رمان) یا کوششی برای بازسازی یک زبان ادبی مهجور صورت می‌گیرد؛ تلاشی به نفع رده‌هایی از زبان ملی که کم‌وبیش تحت تأثیر تمرکزبخشی و هماهنگ‌سازی حاصل از هنجارهای هنری و ایدئولوژیک مقرر زبان ادبی حاکم قرار نگرفته‌اند. ذهنیت ادبی-هنری رمان امروزی، خود را در مرز بین دو زبان حس می‌کند؛ زبان ادبی و زبان غیرادبی که در شرایط جدید هر دو زبان به دگرمفهومی دست یافته‌اند. این ذهنیت خود را در مرز زمان نیز می‌بیند، حساسیت فوق العاده‌ای نسبت به زمان در زبان دارد و تغییرات زمانی، قدیمی‌شدن و بازسازی زبان و گذشته و آینده را در زبان درک می‌کند.

البته همهٔ فرایندهای تغییر و بازسازی زبان ملی که رمان آن‌ها را منعکس می‌کند، موجب ایجاد ماهیت زبان‌شناختی مجردی در رمان نمی‌شوند؛ این فرایندها از کشمکش‌های اجتماعی و ایدئولوژیک و از فرایند تکامل و بازسازی جامعه و عامهٔ مردم تفکیک ناپذیرند.

بنابراین تنوع گفتاری درون یک زبان برای رمان بسیار مهم است. اما این تنوع گفتاری فقط در شرایط چندمفهومی فعال، به کمال ذهنیت خلاق خود دست می‌یابد. دو اسطوره به طور هم‌زمان از بین می‌روند: اسطورهٔ زبانی‌ای که خود را تنها زبان موجود می‌انگارد و اسطورهٔ زبانی‌ای که خود را کاملاً یکپارچه می‌پندارد. بدین‌ترتیب زمینهٔ ظهور رمان امروزی اروپایی فراهم شد که منعکس‌کنندهٔ دگرمفهومی درون‌زبانی و نیز فرایندهای تحول و بازسازی زبان ادبی و گونه‌های مختلف آن است. این امر از راه چندمفهومی قرون وسطا (که همهٔ اروپاییان با آن آشنا بودند) و احیای متقابل پویای زبان‌ها در دوران رنسانس فراهم شد؛ در دورانی که از زبان ایدئولوژیک (لاتین) فاصله گرفته شد و اروپایی‌ها به سوی تک‌مفهومی نقادی حرکت کردند که از ویژگی‌های دوران مدرن است.

۳

ادبیات تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود قرون وسطا ــ ادبیات خنده ــ فوق‌العاده غنی بود. غنا و تنوع اشکال تقلیدی تمسخرآمیز قرون وسطا مشابه اشکال رومی بود. در واقع باید اذعان داشت که ادبیات خندهٔ قرون وسطایی از جهات مختلف وارث

بلافصل ادبیات روم به نظر می‌آید، مخصوصاً آداب و رسوم ساتورنالیایی که در سراسر قرون وسطا با تغییر شکل‌هایی به حیات خود ادامه داده است. روم ساتورنالیا که کلاه دلقکی بر سر داشت، به قول مارسیال «روم کلاه به سر»[1] [Martial](۴۰) قدرت و جذابیت خود را حتی در تیره‌وتارترین ایام قرون وسطا با موفقیت، حفظ کرد. اما دستاوردهای اصلی خنده که از درون فرهنگ عامه برخاسته بودند نیز برای اروپاییان مهم بودند.

یکی از مقولات جالب دوران هلنیک به لحاظ سبک‌شناختی، نقل‌قول‌ها هستند. نقل‌قول‌های مستقیم، نیمه مخفی و کاملاً مخفی، همچنین اشکال دربرگیری نقل‌قول به‌وسیلهٔ بافت، اشکال علائم نقل‌قول آهنگین و درجات مختلف جداسازی یا ادغام کلام نقل‌شده از دیگری دارای انواع بی‌شماری بودند. در این مواقع، اغلب این سؤال مطرح می‌شود که آیا نویسنده، این نقل‌قول را با حفظ احترام آورده است یا حالتی کنایی داشته و با پوزخندی بر لب از دیگری نقل‌قول می‌کند؟ در بیش‌تر موارد، تعمداً برداشتی دوپهلو از کلام دیگری ارائه می‌شد.

در قرون وسطا ارتباط با کلام دیگری نیز به همین اندازه پیچیده و ابهام‌انگیز بود. در آن هنگام کلام دیگری نقش بزرگی ایفا می‌کرد: نقل‌قول‌های گوناگونی وجود داشتند. گاه علناً و با حفظ احترام بر شکل اصلی نقل‌قول تأکید می‌شد و گاه نقل‌قول‌ها به اشکال نیمه مخفی، کاملاً مخفی، نیمه محسوس، نامحسوس، درست، تعمداً یا سهواً تحریف شده، تعمداً تفسیر و تعبیر شده و نظایر آن ارائه می‌شدند. مرزهای بین گفتار دیگری و گفتار خود، مرزهایی انعطاف‌پذیر، ابهام‌آمیز و در بیش‌تر موارد تعمداً تحریف‌شده و به هم ریخته بودند. بعضی از انواع متون، موزاییکی[2] از متون افراد دیگر بودند. مثلاً گونهٔ ادبی cento صرفاً از کنار هم قرار دادن ابیات و مصراع‌های اشعار دیگران به دست می‌آمد.(۴۱) پل لمان[3] که از سرآمدترین خبرگان در زمینهٔ آثار تقلیدی تمسخرآمیز قرون وسطا محسوب می‌شود، آشکارا اعلام می‌کند که تاریخ ادبیات قرون وسطا و خصوصاً ادبیات لاتین آن دوران، «تاریخ

---

1. pileata Roma

۲. Mosaic، متنی که از کنار هم قرارگرفتن تکه‌هایی از متون گوناگون حاصل می‌شود.ـم.

3. Paul Lehmann

تصاحب، بازسازی و تقلید مایملک دیگران است» ["eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes"](۴۲) یا به قول ما: تصاحب، بازنویسی و تقلید زبان، سبک و کلام دیگری.

نخستین مصداق تصاحب گفتمان و زبان دیگری، استفاده از کلام آمرانه و مقدس انجیل، تعالیم حضرت عیسی، حواریون، کشیشان و علمای مذهبی بود. این کلام همواره به پالایش بافت ادبیات قرون وسطا و گفتار مردان فرهیخته (روحانیان) می‌پردازد. اما این پالایش چگونه صورت می‌گیرد، بافت گیرنده چه ارتباطی با این پالایش برقرار می‌کند و چه نوع علائم نقل‌قول آهنگینی آن را دربرمی‌گیرد؟ در این‌جا طیف کاملی از ارتباطات ممکن با کلام مزبور پدیدار می‌شود. در یک سر این طیف، نقل‌قول مقدس و تغییرناپذیری قرار دارد که مانند شمایل محترمی، یکتا و مبرا است و در سر دیگر دوپهلوترین، گستاخانه‌ترین و تمسخرآمیزترین و طنزآلودترین تقلیدها از نقل‌قول مشاهده می‌شود. در این طیف، جابه‌جایی بین فحاوی مختلف به قدری متغیر، ناپایدار و مبهم است که اغلب تصمیم‌گیری را با مشکل مواجه می‌کند. مخاطب مطمئن نیست که احترام کلام مقدس حفظ شده یا کلام مزبور با لحنی خودمانی نقل شده یا حتی تقلیدی تمسخرآمیز از آن ارائه شده است. در بیش‌تر مواردی که با تقلید تمسخرآمیز کلام مقدس مواجه می‌شویم نیز تعیین میزان آزادی عمل، کاری دشوار است.

در همان اوایل قرون وسطا تعداد بی‌شماری نوشته‌های تقلیدی تمسخرآمیز جالب پدیدار شدند. در میان آن‌ها اثر مشهور ***جشن‌های قبرسی***[1] وجود دارد که روایت یک گردهمایی گوتیک و جذاب است.(۴۳) اما نحوهٔ شکل‌گیری این اثر چگونه بود؟ گویی تمامی انجیل و تعالیم عیسی مسیح تکه‌تکه و سپس این قطعات به ترتیبی در کنار هم قرار داده شده‌اند که تصویری از جشنی مجلل را به وجود آورد؛ جشنی با حضور همهٔ شخصیت‌های مقدس تاریخ از آدم و حوا تا مسیح و حواریانش که همگی سرگرم خوردن و نوشیدن و شادمانی هستند. همهٔ جزئیات این اثر به طور کامل و موبه‌مو با کتاب مقدس مطابقت داده شده است. در عین حال، کل کتاب مقدس به یک کارناوال، یا صحیح‌تر بگوییم، یک ساتورنالیا

---

1. *Cyprian Feasts* یا *Cena Cypriani*

مبدل شده است. این در واقع همان «انجیل کلاه بر سر»[1] است.

اما به‌راستی انگیزهٔ نویسندهٔ اثر چه بوده است؟ نگرش او نسبت به کتاب مقدس چه بوده است؟ محققان پاسخ‌های متفاوتی به این سؤال‌ها داده‌اند. البته همگی آنان اذعان دارند که در این اثر، کلام مقدس به بازی گرفته شده است، اما ارزیابی‌های متفاوتی از میزان آزادی عملی که اثر از آن برخوردار است و مفهوم عمیق‌تر اثر مزبور وجود دارد. برخی محققان مصرانه ادعا کرده‌اند که چنین نمایشی عاری از هرگونه غرض‌ورزی است، یعنی هدفی جز تذکر ندارد: آموزش از راه نمایش. بنابراین نویسندهٔ *جشن‌ها* برای کمک به مؤمنان (که تا مدتی پیش کافر بودند) در به خاطرسپردنِ بهتر شخصیت‌ها و وقایع کتاب مقدس، با در هم بافتن آن‌ها الگوی تذکردهندهٔ یک جشن را پدید آورده است. محققان دیگر، این اثر را تقلیدی تمسخرآمیز و صراحتاً کفرآلود می‌دانند.

ما نظرهای این محققان را فقط برای نمونه ذکر کردیم. این نظرها نشانگر پیچیدگی و ابهام نحوهٔ برخورد قرون وسطایی با کلام مقدس به‌مثابه کلام دیگری هستند. البته *جشن‌های قبرسی* وسیلهٔ تقویت حافظه نیست. این اثر، تقلیدی تمسخرآمیز یا به عبارت دقیق‌تر، تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود است. اما نباید مفاهیم امروزی گفتمان تمسخرآمیز را دربارهٔ تقلیدهای تمسخرآمیز قرون وسطا (و نیز دربارهٔ نمونه‌های باستانی تقلید تمسخرآمیز) صادق دانست. امروزه کارکرد تقلید تمسخرآمیز محدود و بی‌ثمر است. تقلیدهای تمسخرآمیز، رشد چشمگیری نداشته‌اند و در ادبیات مدرن، ارزش و اهمیتی ندارند. ما امروزه در جهانی زندگی می‌کنیم، می‌نویسیم و سخن می‌گوییم که دارای زبانی آزاد و دمکراتیک است. سلسله‌مراتب پیچیده و چندبعدی گفتمان، اشکال ادبی، انگاره‌ها و سبک‌ها که تمامی نظام زبان رسمی و ذهنیت زبان‌شناختی را زیر نفوذ خود داشت با تحولات زبان‌شناختی رنسانس از بین رفت. زبان‌های ادبی اروپایی ــ فرانسوی، آلمانی و انگلیسی ــ زمانی پا به عرصهٔ وجود گذاشتند که این سلسله‌مراتب در حال اضمحلال بود و گونه‌های خنده‌دار بدل‌سازی طنزآلود اواخر قرون وسطا و رنسانس در فرایند شکل‌گیری این زبان‌های ادبی در حال ایفای نقش بودند؛ گونه‌هایی مثل

---

1. pileata Biblia

قصهٔ کوتاه، جشن‌های ماردی‌گرا[1]، soties، نمایش لوده‌بازی و بالاخره رمان. زبان نثر ادبی فرانسه را کلوین[2] و رابله پدید آوردند. البته در زبان کلوین، زبان مردم طبقهٔ متوسط («کسبه و پیشه‌وران»)، زبان مقدس انجیل عمداً و آگاهانه به صورتی پست در آمده بود؛ تقریباً یک بدل‌سازی طنزآلود از زبان کتاب مقدس. هنگامی که رده‌های میانی زبان‌های ملی در حال گذار به گستره‌های ایدئولوژیک برتر و زبان کتاب مقدس بودند، آن‌ها را به چشم بدل‌های طنزآلود حوزه‌های برتر می‌نگریستند که موجب بدنامی این گستره‌ها می‌شدند. به همین دلیل این زبان‌های نو فضایی بسیار محدود در اختیار گونه‌های تقلیدی تمسخرآمیز قرار می‌دادند. از آن‌جا که زبان‌های نو تا حدود زیادی زاییدهٔ تقلید تمسخرآمیز کلام مقدس بودند، به ندرت کلام مقدس را می‌شناختند و امروزه نیز آن را به‌هیچ‌وجه نمی‌شناسند.

اما در قرون وسطا نقش گونه‌های تقلیدی تمسخرآمیز بسیار مهم بود. این گونه‌ها شرایط مناسب را برای به وجود آمدن یک ذهنیت ادبی و زبان‌شناختی جدید و هم چنین برای ظهور رمان‌های برجستهٔ رنسانس فراهم آوردند.

جشن‌های مقدس نمونه‌ای کهن و بسیار ممتاز از «طنز مقدس»[3] یعنی تقلید تمسخرآمیز متون و آیین‌های مذهبی مقدس است. طنز مقدس از تقلید تمسخرآمیز یکی از آیین‌های باستانی سرچشمه می‌گیرد که قدرت‌های برتر را استهزا و تحقیر می‌کرد. اما از آن‌جا که این منابع در حال حاضر از ما فاصله گرفته‌اند، عنصر آیینی باستانی موجود در آن‌ها تعبیری نو یافته است. امروزه تقلید تمسخرآمیز، کارکردهایی بسیار جدید و مهم دارد که پیش‌تر از آن‌ها سخن گفتیم.

نخستین نکتهٔ درخور توجه، آزادی قانونی و مشروعی است که در آن زمان به تقلید تمسخرآمیز اعطا شده بود. قرون وسطا با اشکال گوناگونی، آزادی کلاه دلقکی را محترم می‌شمرد و نسبت به خنده و کلام طنز، اغماض نسبتاً فراوانی می‌کرد. در ابتدا این آزادی مختص روزهای جشن و جشنواره‌های مدارس علوم الهی بود. خندهٔ قرون وسطایی، خندهٔ جشنواره‌ای است. تقلیدهای تمسخرآمیز-طنزآلود «جشنوارهٔ

---

1. Mardi Gras
2. Calvin
3. parodia sacra

دلقک‌ها»[1] (۴۴) و «جشنوارهٔ خر»[2] شهرت فراوان دارند و حتی در کلیساها روحانیان رده پایین آن را برگزار می‌کردند. خندهٔ عید پاک[3] نمونهٔ برجسته‌ای از این گرایش است. از دیرباز، خندیدن در کلیسا در ایام عید پاک مجاز بود. واعظ برای خنداندن جماعت حاضر به خود اجازه می‌داد شوخی‌های مستهجن و لطیفه‌های جلفی را از منبر خطابه بازگو کند. این کار تجدید حیاتی شادی‌بخش پس از ایام ماتم و روزه‌داری محسوب می‌شد. خندهٔ کریسمس[4] نیز همین قدر ثمربخش بود. وجه تمایز آن با خندهٔ عید پاک در این بود که این خنده بر اثر سرودها ایجاد می‌شد، درحالی‌که خندهٔ عید پاک حاصل داستان‌های خنده‌دار بود. سرودهای مقدس و مهم کلیسا به آهنگ تصنیف‌های کوچه‌بازاری اجرا می‌شد و بدین‌ترتیب حال و هوایی تازه پیدا می‌کرد. علاوه بر این، سرودهای کریسمس بسیار زیادی وجود داشتند که در آن‌ها مضامین مقدس میلاد با بن‌مایه‌های فرهنگ عامه دربارهٔ مرگ شادمانهٔ مقوله‌های کهنه و تولد مقوله‌های نو درآمیخته بودند. در این سرودها، اغلب تقلید تمسخرآمیز-طنزآلود گذشته غالب بود، مخصوصاً در فرانسه که «نوئل»[5] یکی از رایج‌ترین منابع عام اشعار انقلابی خیابانی بود. در این‌جا به «نوئل» اثر پوشکین اشاره می‌کنیم که در آن مضمون میلاد در قالب طنزی تمسخرآمیز ارائه شده است. خندهٔ جشنواره‌ای تقریباً برای انجام همه کار مجوز داشت.

جشنواره‌های مدارس علوم الهی که نقش عظیمی در حیات فرهنگی و ادبی قرون وسطا داشتند نیز از حقوق و آزادی‌های فراوانی برخوردار بودند. آن‌چه برای این جشنواره‌ها نوشته می‌شد عمدتاً تقلیدهای تمسخرآمیز و بدل‌سازی‌های طنزآلود بودند. به هنگام جشنواره‌ها، راهبان صومعه‌های قرون وسطا (و بعدها دانشجویان دانشگاه‌ها) با وجدانی آسوده، هرآن‌چه را در طی سال با کمال احترام مطالعه می‌کردند ــ از کتاب مقدس تا دستور زبان رسمی مدرسه ــ به باد تمسخر می‌گرفتند. قرون وسطا مولد مجموعهٔ کاملی از انواع دستور زبان‌های تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود لاتین بود. تغییر حالت‌ها، صیغه‌های افعال و به‌طورکلی همهٔ

---

1. Holiday of Fools
2. Holiday of the Ass
3. risus paschalis یا paschal laughter
4. (risus natalis) "Christmas laughter"
5. Noël

مباحث دستور زبان لاتین، با فحوایی منافی عفت یا در بافت‌های شهوانی به کار گرفته می‌شدند (مثل بافت‌های شکمبارگی و مستی یا بافتی که کلیسا و اصول سلسله‌مراتبی و اطاعت را به مسخره می‌گیرد). در رأس این نوع دستور زبان‌های منحصربه‌فرد، اثر ویرگیلیوس مارو گراماتیکوس(۴۵) در قرن هفتم است. این اثر بسیار عالمانه، مملو از ارجاع است؛ نقل‌قول‌هایی از همهٔ صاحب‌نظران دنیای باستان که البته برخی از آن‌ها اصلاً وجود نداشته‌اند. در پاره‌ای موارد خود نقل‌قول‌ها، تقلیدی تمسخرآمیز هستند. این اثر آمیزه‌ای است از یک بررسی دستور زبانی جدی و بسیار دقیق و اغراق تقلیدی تمسخرآمیز دربارهٔ همین دقت نظر و نیز تقلید تمسخرآمیز موشکافی‌های موجود در تحقیقات علمی. مثلاً یک بحث علمی در این اثر، وصف شده است که دو هفته به درازا کشیده بود و موضوع این بحث حالت ندایی واژهٔ ego یعنی واژهٔ «من» است. روی هم رفته اثر ویرگیلیوس گراماتیکوس، تقلید تمسخرآمیز دقیق و بسیار خوبی از طرز تفکر صوری در صرف و نحو اواخر دوران باستان است. این اثر در واقع صرف و نحوی ساتورنالیایی[1] است.

ظاهراً بسیاری از محققان قرون وسطا، این رسالهٔ صرف و نحو را کاملاً جدی گرفته‌اند. حتی محققان معاصر نیز در ارزیابی‌هایشان نسبت به ماهیت و میزان عامل استهزا در این اثر به‌هیچ‌وجه هم‌عقیده نیستند. در صورت لزوم، این مورد نیز گواه دیگری بر انعطاف‌پذیری مرزهای موجود بین کلام مستقیم و کلام تقلیدی تمسخرآمیز تحریف‌شده، در ادبیات قرون وسطا است.

خندهٔ جشنواره‌ها و خندهٔ جشنواره‌های مدارس علوم الهی، خنده‌ای کاملاً قانونی بود. در آن زمان تبدیل کلام مقدس مستقیم به نقابی تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود، مجاز محسوب می‌شد، گویی این کلام قادر بود بار دیگر از خاکستر جدیت تحکم‌آمیز و مقدس سر برآورد. بدین‌ترتیب می‌توان فهمید که چگونه *جشن‌های قبرسی*، حتی در محافل بسیار متعصب کلیسایی محبوبیت فراوانی داشتند. در قرن نهم رابان ماور(۴۶) رهبان متعصب فولدا[2] این اثر را به نظم درآورد و نام آن را *جشن‌ها* گذاشت، که بر سر میز جشن‌های شاهان خوانده می‌شد و طلاب مدارس وابسته به کلیسا در جشنواره‌های عید پاک آن را اجرا می‌کردند.

---

1. grmmatica pileata
2. Fulda

ادبیات تقلیدی تمسخرآمیز عظیم قرون وسطا در فضای جشنواره‌ها و اعیاد به وجود آمده بود. برای همهٔ گونه‌ها، متون، ادعیه و اذکار، همتای تقلیدی تمسخرآمیزی نوشته شده بود. نمونه‌هایی از مراسم مذهبی تقلیدی تمسخرآمیز نیز به دست ما رسیده است، مثل مراسم مذهبی می‌خواره‌ها،(۴۷) قماربازها و مراسم مذهبی راجع به پول. اشعار فراوانی نیز از برخی فرقه‌های پروتستان باقی مانده است که همه با عبارت معروف «در زمان‌های گذشته...»[1] آغاز می‌شدند و بیش‌تر آن‌ها حاوی داستان‌های بسیار ناشایستی بودند. بسیاری از ادعیه و سرودهای مذهبی تقلیدی تمسخرآمیز نیز دست‌نخورده باقی‌مانده‌اند. محقق فنلاندی، ارا ایلوانن[2] در پایان‌نامه‌اش با عنوان "Parodies des thémes pieux dans la poésie française du moyen age" (هلسینکی، ۱۹۱۴) شش نمونه متن تقلیدی تمسخرآمیز از دعای «پدر روحانی»، دو نمونه متن تقلیدی تمسخرآمیز از «سرود حواریون»[3] و یک نمونهٔ تقلیدی تمسخرآمیز از نیایش «درود بر مریم مقدس» ذکر کرده است اما فقط به متن‌های فکاهی اشاره کرده است که مخلوطی از واژه‌های فرانسوی و پسوندهای لاتین هستند[4]. عظمت مجموعهٔ ادعیه و سرودهای مذهبی تقلیدی تمسخرآمیز لاتین و فرانسوی-لاتین موجود در نسخه‌های خطی قرون وسطا در تصور ما نمی‌گنجد. اف. نوواتی در کتاب *طنز مقدس* فقط به بررسی بخش اندکی از این ادبیات پرداخته است(۴۸). در این نوشته‌های تقلیدی تمسخرآمیز که به تفسیر و تعبیر مجدد مقوله‌های مختلف می‌پردازند، شگردهای سبک‌شناختی متنوع و فراوانی به کار گرفته شده است. تاکنون تحقیقات اندکی دربارهٔ این شگردها انجام شده است و مطالعه‌های صورت‌گرفته نیز از نظر سبک‌شناختی چندان عمیق نیستند.

به موازات «طنز مقدس»، مجموعهٔ متنوعی از تقلیدهای تمسخرآمیز و بدل‌سازی‌های طنزآلود کلام مقدس، در سایر گونه‌های خنده‌دار و آثار ادبی قرون وسطا مشاهده می‌شود، مانند حماسه‌های خنده‌دار حیوانات.

قهرمان اصلی در کل ادبیات عظیم تقلیدی تمسخرآمیز، کلام مستقیم، مقدس و

---

1. «ab illo tempore»
2. Eero Ilvoonen
3. Credo
۴. Macaronic texts، متون فکاهی که مخلوطی از دو یا چند زبان هستند. به منظور ایجاد تأثیر فکاهی، گاه پیشوند و پسوندهایی را از یک زبان به ریشهٔ کلمات زبان دیگر متصل می‌نمایند.-م.

تحکم‌آمیز بود که از زبان شخص دیگری ابراز می‌شد. این کلام عمدتاً به زبان لاتین بود و قسمت‌هایی از آن به نحو مضحکی با زبان دیگری آمیخته شده بود. موضوع اصلی بازنمایی هنری، خود کلام مقدس، سبک آن و چگونگی مفهوم آن بود. هم کلام مزبور و هم سبک آن، مبدل به انگاره‌ای مضحک و محدود شده بودند. «طنز مقدس» لاتین بر پس‌زمینه‌ای از زبان عامیانه ملی افکنده شده است. نظام تکیه‌گذاری[1] این زبان عامیانه تا قلب متون لاتین نفوذ می‌کند. بنابراین تقلید تمسخرآمیز لاتین اصولاً پدیده‌ای دوزبانه است. اگرچه ما با یک زبان مواجه هستیم، اما این زبان در پرتو زبان دیگری ساخته شده است و در پرتو زبان دیگری فهمیده می‌شود. در بعضی موارد نه‌تنها تکیه‌ها، بلکه اشکال دستور زبانی عامیانه نیز به‌وضوح در تقلیدهای تمسخرآمیز لاتین دیده می‌شوند. آثار تقلیدی تمسخرآمیز لاتین، پیوندهای دوزبانهٔ هدف‌مند هستند. در این‌جا به مسئله پیوند هدف‌مند[2] می‌پردازیم.

به‌طورکلی هر نوع تقلید تمسخرآمیز یا بدل‌سازی طنزآلود، هر سخنی که به طور کنایی «شروطی بر آن مترتب شود» یا در علائم نقل‌قول آهنگین قرار داده شود و تمامی انواع کلام غیرمستقیم، پیوند هدف‌مند محسوب می‌شوند. اما این پیوند از دو بخش تشکیل شده است: یک بخش زبان‌شناختی (یک زبان واحد) و یک بخش سبک‌شناختی. در واقع، در گفتمان تقلیدی تمسخرآمیز، دو سبک و دو «زبان» (هر دو درون‌زبانی) در کنار هم قرار گرفته‌اند و تا حدودی با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کنند: یکی زبانی است که تقلید تمسخرآمیز شده است (مثل زبان اشعار حماسی) و دیگری زبانی که به تقلید تمسخرآمیز می‌پردازد (مثل زبان نثر پست، زبان محاورهٔ خودمانی، زبان گونه‌های واقع‌گرا، زبان «عادی» و زبان ادبی که نویسندهٔ تقلید تمسخرآمیز آن را «بی‌عیب» می‌داند). زبانی که به تقلید تمسخرآمیز می‌پردازد و در پس‌زمینهٔ آن، تقلید تمسخرآمیز پدید آمده است و فهمیده می‌شود (در صورتی که از نوع تقلید تمسخرآمیز صرف باشد)، به درون تقلید تمسخرآمیز راه پیدا نمی‌کند اما در آن حضوری نامحسوس دارد.

اثر تقلیدی تمسخرآمیز برحسب ماهیت خود، ارزش‌های سبک تقلید شده را

---

1. Accentuating system
2. intentional hybrid

تغییر می‌دهد، اجزای خاصی از این سبک را پررنگ‌تر و اجزای دیگر را کم‌رنگ می‌کند. در تقلید تمسخرآمیز همواره غرض خاصی وجود دارد که با ویژگی‌های شاخص، نظام تکیه‌گذاری و ساختار زبان استهزاگر معین می‌شود. همان‌طور که ما نظام تکیه‌گذاری، ساختار نحوی، آهنگ و وزن یک زبان عامیانهٔ خاص را در لابه‌لای اثر تقلیدی تمسخرآمیز صددرصد لاتین به راحتی تشخیص می‌دهیم (مثلاً فرانسوی یا آلمانی بودن نویسندهٔ تقلید تمسخرآمیز را تشخیص می‌دهیم)، وجود این اغراض خاص را نیز در آثار تقلیدی درک می‌کنیم و باز می‌شناسیم. البته تشخیص زبان و سبک «عادی» که در پرتو آن‌ها اثر تقلیدی تمسخرآمیز خلق می‌شود از جنبهٔ نظری امکان‌پذیر است اما در عمل، نه‌تنها این شناخت به آسانی حاصل نمی‌شود بلکه در پاره‌ای موارد اصولاً امکان‌پذیر نیست.

بدین‌ترتیب در تقلید تمسخرآمیز، هم دو زبان با هم تلاقی پیدا می‌کنند و هم دو سبک، دو دیدگاه زبان‌شناختی و در تحلیل نهایی می‌توان گفت دو سوژهٔ متکلم با هم تلاقی می‌کنند. اگرچه در اثر، فقط یکی از این زبان‌ها رأساً حضور دارد (یعنی زبانی که استهزا شده است)، زبان دیگر نیز به صورت پس‌زمینه‌ای تحقق‌بخش برای خلاقیت و ادراک، حضوری پنهانی می‌یابد. تقلید تمسخرآمیز، پیوندی هدف‌مند و معمولاً درون‌زبان‌شناختی است که از رده‌بندی زبان ادبی به زبان‌های گونه‌ای و زبان‌های گرایش‌های ادبی خاص گوناگون تغذیه می‌کند.

تمامی انواع پیوندهای سبک‌شناختی هدف‌مند کم‌وبیش مکالمه‌ای هستند. یعنی زبان‌های موجود در این پیوندها با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند، مثل کسانی که در مکالمه از یکدیگر انتظار پاسخ دارند. بین زبان‌ها و سبک‌هایشان نوعی مشاجره درمی‌گیرد. این مکالمه از جنس مکالمه‌های روایی یا نظری نیست بلکه مکالمه‌ای است بین دیدگاه‌هایی که هر یک با زبان عینی خود در آن شرکت می‌جویند و نمی‌توان آن‌ها را به زبان دیگر ترجمه کرد.

بنابراین هر تقلید تمسخرآمیز، یک پیوند مکالمه‌ای هدف‌مند است که درآن زبان‌ها و سبک‌ها به تنویر متقابل و پویا می‌پردازند.

هر سخنی که «شرایطی بر آن مترتب شده باشد» و هر سخنی که در علائم نقل‌قول آهنگین قرار گیرد نیز پیوندی هدف‌مند است. فقط کافی است گوینده از کلام فاصله بگیرد تا آن را مبدل به یک کلام پیوندی هدف‌مند کند، چنان‌که گویی این کلام

به «زبان» دیگری تعلق دارد، آن‌طور که خود را از سبکی که به نظر (مثلاً) بیش از اندازه عامیانه یا به عکس بسیار پیراسته می‌آید، یا رنگ و بوی گرایش یا حالت زبان‌شناختی خاص و مانند این‌ها را دارد، دور نگه می‌دارد.

در این‌جا به بحث «طنز مقدس» برمی‌گردیم. «طنز مقدس» پیوند مکالمه‌ای هدف‌مند و حاصل آمیزش زبان‌های مختلفی است. «طنز مقدس» مکالمه‌ای بین زبان‌ها است، اگرچه یکی از آن‌ها (زبان عامیانه) فقط یک پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای فعال محسوب می‌شود. آن‌چه در مکالمهٔ فرهنگ عامهٔ بی‌پایان مشاهده می‌شود، مشاجره‌ای بین یک کلام مقدس حزن‌انگیز و یک کلام عامیانهٔ شاد است. مشاجره‌ای که شبیه مکالمه‌های مشهور قرون وسطایی بین سالمن[1] و ولگرد بذله‌گو، مارکولف[2] است، با این تفاوت که مارکولف و سالمن به زبان لاتین بحث می‌کردند اما در مکالمات عامیانه مباحث به زبان‌های مختلف صورت می‌گیرد.(۴۹) زبان مقدس دیگری که به زبانی بیگانه ادا می‌شود، با تکیه‌های موجود در زبان‌های عامیانه تنزل مقام می‌یابد و سپس دوباره در مقابل پس‌زمینه‌ای از این زبان‌ها ارزیابی و تفسیر می‌شود و تا جایی انجماد می‌یابد که به انگاره‌ای مضحک مبدل می‌شود، مثلاً به نقاب کارناوالی مضحک یک ملانقطی کوته‌فکر مغموم، یک متعصب پیر ریاکار ظاهرفریب یا یک ناخن‌خشک خسیس بی‌خاصیت تبدیل می‌شود. سنت دست‌نوشتهٔ «طنز مقدس» با گستره‌ای شگفت‌انگیز و قدمت تقریباً هزارساله، که هنوز هم توجه درخوری به آن نشده است، گواهی بر پیکاری سخت بین زبان‌ها و احیای متقابل آن‌هاست؛ پیکاری که در همه جای اروپای غربی به وقوع پیوست. این پیکار، نمایش زبان بود که مانند یک نمایش لوده بازی مسرت‌بخش به اجرا درآمد؛ یک زبان‌شناختی ساتورنالیایی.[3]

کلمهٔ مقدس لاتین مانند جسمی خارجی به پیکرهٔ زندهٔ زبان‌های اروپایی حمله‌ور شده بود. در سراسر قرون وسطا، زبان‌های ملی مانند موجودات زنده به دفع این جسم خارجی پرداختند. اما این پدیده فقط دفع یک جسم نبود بلکه طرد

---

1. Solomon
2. Marcolph
3. Lingua sacra pileata

گفتمانی مفهوم‌پرداز بود که برای خود در درون همهٔ گستره‌های برتر جریان‌های فکری ایدئولوژیک ملی جا باز کرده بود. طرد این کلام مقدس بیگانه، عملی مکالمه‌ای بود که تحت لوای شادمانی جشن‌ها و جشنواره‌ها انجام می‌شد. آن‌چه از میدان به در می‌شد، دقیقاً فرمانروای قبلی، سال گذشته، زمستان و روزه بود. «طنز مقدس» چنین چیزی بود.

اما بقیهٔ ادبیات لاتین قرون وسطایی نیز در اصل، یک پیوند مکالمه‌ای پیچیده و عظیم بود. عجیب نیست که پل لمان، این ادبیات را با عبارت تصاحب، بازنویسی و تقلید مایملک شخص دیگر یعنی کلام شخص دیگر توصیف می‌کند. در سرتاسر طیف لحن‌های آن زمان، موضع‌گیری متقابل هر کلام نسبت به کلام دیگر به وفور مشاهده می‌شود، از پذیرش محترمانه تا استهزای تقلیدی تمسخرآمیز. به همین دلیل معمولاً تعیین مرز کلام محترمانه و استهزا بسیار مشکل است. در رمان مدرن نیز دقیقاً همین وضعیت حاکم است. اغلب نمی‌توان تشخیص داد کلام مستقیم نویسنده در کجا تمام می‌شود و از کجا به بازی گرفتنِ دارای سبک‌مند یا تقلید تمسخرآمیز زبان شخصیت‌ها آغاز می‌شود. فقط در سراسر اروپای غربی، در ادبیات لاتین قرون وسطا، فرایند پیچیده و متناقض‌نما پذیرش کلام دیگری و سپس مخالفت با آن، فرایند گوش فرادادن محترمانه به کلام دیگری و در عین حال مسخره کردن آن، در سطحی وسیع به وقوع پیوست و تأثیری جاودان بر ذهنیت ادبی و زبان‌شناختی مردم خود باقی گذاشت.

قبلاً اشاره کردیم که علاوه بر آثار تقلیدی تمسخرآمیز لاتین، تقلیدهای تمسخرآمیزی نیز وجود داشتند که آمیزه‌ای از زبان لاتین و سایر زبان‌ها بودند. آن‌ها پیوندهایی کاملاً تکوین‌یافته، دوزبانه (و گاه سه‌زبانهٔ) هدف‌مند مکالمه‌ای هستند. همچنین در ادبیات دو زبانهٔ قرون وسطا انواع گوناگون روابط بین کلام خود و کلام دیگری ــ از رابطهٔ محترمانه تا تمسخر بی‌رحمانه ــ وجود داشت. مثلاً در فرانسه «épitres farcies» رواج فراوانی داشتند. در این آثار، آیه‌ای از کتاب مقدس (بخشی از رسالات پاپ که در مراسم عشاء ربانی خوانده می‌شد) به همراه اشعار هشت‌هجایی فرانسوی آورده می‌شد که متن لاتین را محترمانه ترجمه و تفسیر می‌کردند. در همهٔ دعاهایی که آمیزهٔ لاتین-فرانسه بودند، زبان فرانسوی به شیوه‌ای محترمانه و در مقام تفسیر با متن لاتین برخورد می‌کرد. مثلاً در زیر، قسمتی از یک متن تلفیقی دعای

«پدر مقدس» (بند اول و بند آخر) متعلق به قرن سیزدهم آمده است:

Sed libera nos, mais delivre nous, Sire,

a malo, de tout mal et de cruel martire.

در این پیوند، بخش فرانسوی، بخش لاتین را با حفظ احترام و با حسن نیت ترجمه و تکمیل می‌کند.

حالا به ابتدای نمونهٔ دیگری از دعای «پدر مقدس»؛ متعلق به قرن چهاردهم توجه کنید که فجایع جنگ را وصف کرده است:

Pater noster, tu n'ies pas foulz

Quar tu t'ies mis en grand repos

Qui es montés haut in celis.(۵۰)

در این نمونه، بخش فرانسوی، کلام مقدس لاتین را با لحنی گزنده استهزا کرده است. بخش ابتدایی نیایش با بخش فرانسوی، قطع شده و تصویری از زندگی بهشتی ارائه شده است که در قیاس با مصائب دنیوی، آرام و شگفت‌انگیز می‌نماید. سبک بخش‌های فرانسوی برخلاف نمونهٔ قرن سیزدهمی «پدر مقدس» با سبک برتر دعا مطابقت ندارد، در واقع سبک برتر، تعمداً عامیانه شده است. این پاسخی ناسوتی و گستاخانه به طمطراق آن جهانی دعای مزبور است.

تعداد بسیار زیادی متون تلفیقی (لاتین-فرانسوی) در دست است که در آن‌ها حالت محترمانه یا تمسخرآمیز به درجات متفاوت مشاهده می‌شود. یکی از اشعار تلفیقی کتاب *Carmina burana* دارای شهرت جهانی است. در این‌جا زبان تلفیقی نمایش‌های مراسم مذهبی را نیز یادآور می‌شویم. در این نمایش‌ها بیش‌تر اوقات زبان ملی در نقش پاسخی مضحک به تحقیر بخش‌های غرورآمیز لاتین می‌پردازد.

ادبیات تلفیقی قرون وسطا نیز گواهی بسیار مهم و جالب بر پیکار بین زبان‌ها و احیای متقابل آن‌هاست.

نیازی به توضیح بیش‌تر دربارهٔ ادبیات عظیم تقلیدی تمسخرآمیز قرون وسطایی نیست که به زبان‌های عامیانهٔ ملی بود. این ادبیات، بر فراز همهٔ گونه‌های مستقیم جدی، روساختی کاملاً گویا از خنده برافراشت. در این‌جا نیز مانند روم، گرایشی به خلق همتای مضحکی برای همهٔ گونه‌های جدی ادبی وجود داشت. نباید نقش دلقک‌های قرون وسطا را از یاد برد؛ این خالقان حرفه‌ای «پیرنگ ثانویه» که با تأثیر

مضاعف خندهٔ خود، کمال کلام نیمه‌جدی-نیمه‌شوخی را تضمین می‌کردند. باز به انواع گوناگون میان‌برنامه‌ها و میان‌پرده‌های خنده‌دار اشاره می‌کنیم که نقشی در «نمایش چهارم» یونان و میان‌پرده‌های مسرت بخش روم ایفا می‌کردند. نمونهٔ بارزی از همین اثر مضاعف خنده را می‌توان در پیرنگ ثانویه، یعنی پیرنگ دلقک‌ها، در تراژدی‌ها و کمدی‌های شکسپیر یافت. هنوز هم می‌توان پژواک‌هایی از این قرینه‌سازی‌های خنده‌دار را شنید، مثل وقتی که یک دلقک سیرک نقش بدل را در بخش‌های جدی و خطرناک یکی از برنامه‌های سیرک اجرا می‌کند (که عملی نسبتاً رایج است) یا وقتی مجریان مراسم امروزی در نقش نیمه‌مضحک ظاهر می‌شوند.

همهٔ اشکال تقلیدی تمسخرآمیز طنزآلود قرون وسطا و دنیای باستان، شادمانی‌های مردمی و جشنواره‌ای را الگوی خود قرار می‌دادند. این شادمانی‌ها در سراسر قرون وسطا ماهیت کارناوالی و نشانه‌های ساتورنالیایی جاودان خود را حفظ کرده بودند.

با پایان گرفتن قرون وسطا و در زمان رنسانس کلام تقلیدی تمسخرآمیز-طنزآلود تمامی مرزهای باقی‌مانده را نیز زیر پا گذاشت. این کلام به تمامی گونه‌های مستقیم بسته و مطلق قدم گذاشت، با صدایی بلند در حماسه‌های Spielmänner و cantastorie (۵۱) طنین‌انداز شد و به سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ برتر رسوخ کرد. سحر و جادو که در ابتدا فقط بخشی از نمایش‌های انجیلی بود، تقریباً کل نمایش‌ها را دربرگرفت. گونه‌های ادبی اصلی و بسیار مهمی مثل sotie (۵۲) پدیدار شدند و درنهایت رمان عظیم رنسانس یعنی رمان‌های رابله و سروانتس قدم به عرصهٔ وجود گذاشتند. کلام رمان‌گرا که شرایط مطلوب ظهورش با همهٔ اشکالی که در بالا بررسی کردیم و نیز با میراثی باستانی‌تر فراهم شده بود، دقیقاً در آثار این دو رمان‌نویس، تمامی توان بالقوهٔ خود را بروز داد و نقش عظیمی در صورت‌بندی ذهنیتی زبان‌شناختی و ادبی نو بر عهده گرفت.

در رنسانس، احیای متقابل زبان‌ها که در حال نابودسازی دوزبانگی بود، به نقطهٔ اوج خود رسید. به‌علاوه این پدیده، فوق‌العاده پیچیده‌تر از گذشته شد. فردینان برونو[1] (۵۳) ــ مورخ زبان فرانسه ــ در جلد دوم اثر کلاسیک خود این سؤال را مطرح

1. Ferdinand Bruno

می‌کند: چرا عمل گذار به یک زبان ملی دقیقاً در رنسانس رخ داد، یعنی در عصری که از جنبه‌های دیگر، تمامی گرایشاتش به مقولات کلاسیک بود؟ پاسخی که برونو ارائه می‌دهد کاملاً صحیح است. بدون شک تلاش رنسانس جهت استقرار زبان لاتین به همان شکل اصیل باستانی‌اش، این زبان را به زبانی مرده مبدل کرد. حفظ اصالت باستانی سیسرویی[۱] زبان لاتین، در حین استفاده از آن در زندگی روزمره و در جهان پدیده‌های قرن شانزدهم، یعنی استفاده از زبان لاتین اصیل برای بیان مفاهیم و مقوله‌های دنیای آن روز غیرممکن بود. به ناچار، استقرار مجدد زبان لاتین اصیل و باستانی، محدود به گسترهٔ سبک‌پردازی شد. گویی می‌خواستند جامهٔ زبان مزبور را بر تن جهانی نو بپوشانند، اما این زبان نمی‌توانست سر تا پای جهان نو را فرا گیرد. در همین هنگام زبان لاتین باستانی، پرتویی بر چهرهٔ لاتین قرون وسطایی افکند و چهرهٔ کریهی نمایان شد که فقط در پرتو لاتین باستانی امکان مشاهده‌اش وجود داشت. بدین‌ترتیب، انگارهٔ شایان توجهی از یک زبان پدید آمد: ***نامه‌های مردمان گمنام***.(۵۴)

این هجو، پیوند زبان‌شناختی هدف‌مند و پیچیده‌ای است. در این اثر، تقلیدی تمسخرآمیز از زبان انسان‌های گمنام ارائه شده است یعنی وقتی زبان آن‌ها با معیارهای زبان لاتین صحیح و کامل انسان‌گرایان سنجیده شود، در قالبی کلیشه‌ای ریخته می‌شود، اغراق‌آمیز می‌شود و در حد گفتاری سنخی تنزل می‌یابد. در همین اثنا از ورای زبان لاتین این مردمان گمنام، زبان آلمانی که زبان مادری آن‌هاست، به وضوح خودنمایی می‌کند. این مردمان گمنام، ساختارهای دستور زبان آلمانی را اتخاذ و آن‌ها را با واژگان لاتین پر می‌کنند، حتی اصطلاحات خاص آلمانی را به شکلی تحت‌اللفظی و با آهنگ خشن آلمانی به لاتین ترجمه می‌کنند. مردمان گمنام، این اثر را پیوندی هدف‌مند نمی‌دانند، آن‌ها به تنها روشی که می‌توانند، می‌نویسند. اما این اثر پیوندی لاتین-آلمانی، به سبب نیات تمسخرآمیز نویسندگان هجو مزبور، تعمداً اغراق‌آمیز و برجسته شده است. باید توجه داشت که این هجو زبان‌شناختی دارای حال و هوایی پژوهشی است و ماهیتی نسبتاً مجرد و دستور زبانی دارد.

اشعار التقاطی نیز هجوهای زبان‌شناختی پیچیده‌ای بودند اما تقلید تمسخرآمیز

---

۱. Marcus Tullius Cicero، سخنور و دولتمرد رومی، ۱۰۶-۴۳ پیش از میلاد.

زبان لاتین آشپزخانه‌ای[1] در آن‌ها به چشم نمی‌خورد، بلکه درواقع بدل‌سازی‌های طنزی هستند که هدفشان تحقیر زبان لاتین بنیادگرایان سیسرویی و هنجارهای شامخ و خشک واژگانی آنان بود. نویسندگان آثار التقاطی با ساختارهای لاتین صحیح سروکار داشتند (وجه تمایز آن‌ها با مردمان گمنام هم همین بود)، اما واژگان فراوانی را از زبان عامیانهٔ مادری خود (ایتالیایی) با صورت‌بندی ظاهری لاتین به این ساختارها افزودند. زبان ایتالیایی و سبک گونه‌های پست ــ قصه‌های هزل و غیره ــ پس‌زمینهٔ تحقق‌بخشی بودند که درک اشعار التقاطی را ممکن و با تأکید بر مضامین جسمانی و مادی آن‌ها را تحقیر می‌کردند. زبان سیسرویی دارای سبکی برتر بود. اساساً این زبان بیش‌تر به یک سبک شبیه بود و آثار التقاطی، از همین سبک، تقلید تمسخرآمیز می‌کردند.

بنابراین در هجوهای زبان‌شناختی رنسانس (*نامه‌های مردم گمنام*، اشعار التقاطی) سه زبان گوناگون به احیای متقابل می‌پردازند: زبان لاتین قرون وسطایی، زبان لاتین اصیل و خشک محققان انسان‌گرا و زبان عامیانهٔ ملی. در همین هنگام دو جهان گوناگون نیز به احیای متقابل می‌پردازند: جهان قرون وسطایی و جهانی انسان‌گرا، مردمی و جدید. هنوز همان بگومگوهای قدیمی و عامیانه بین نو و کهنه و همان بی‌حرمتی‌ها و تمسخرهای عامیانه نسبت به مقولات قدیمی ــ سردمداران گذشته، حقایق قدیمی و گفتمان باستانی ــ به گوش می‌رسد.

نامه‌های مردمان گمنام، اشعار التقاطی و مجموعه‌ای از پدیده‌های مشابه دیگر نشان می‌دهند که فرایند احیای متقابل زبان‌ها و فرایند ارزیابی آن‌ها بر اساس واقعیت معاصرشان و با معیارهای زمانهٔ خودشان تا چه اندازه فرایندی آگاهانه بوده است. این آثار همچنین نشانگر میزان جدایی‌ناپذیری اشکال گوناگون زبان و جهان‌بینی از یکدیگر هستند و بالاخره این آثار نشان می‌دهند دقیقاً نقش زبان‌های خاص جهان قدیم و جدید و نیز نقش انگارهٔ زبانی وابسته به آن‌ها در تعیین ماهیت این دو جهان چقدر است. زبان‌ها با یکدیگر به پیکار پرداختند اما این پیکار نیز ــ مانند همهٔ درگیری‌های میان عوامل فرهنگی و تاریخی مهم و عظیم ــ نه با مکالمه‌ای نظری و منطقی می‌توانست به مرحلهٔ بعدی راه یابد و نه با مکالمه‌ای

1. Kitchen Latin

صرفاً نمایشی. پشت سر گذاشتن مرحلهٔ ستیز، فقط از راه پیوندهای مکالمه‌ای و پیچیده امکان‌پذیر بود. رمان‌های عظیم رنسانس اگرچه به لحاظ سبک‌شناختی، تک‌مفهومی محسوب می‌شوند، از جنس این نوع آثار پیوندی هستند.

در فرایند این تغییر زبان‌شناختی، گویش‌های موجود در زبان‌های ملی نیز به جنب و جوش افتادند. روزگار همزیستی تاریک و ناشنوای آن‌ها به سر آمده بود. در پرتو هنجارهای مترقی و مرکزگرای یک زبان ملی، ویژگی‌های منحصربه‌فرد گویش‌های مزبور، مفهوم جدیدی یافتند. تمسخر ویژگی‌های گویشی و ریشخند حالات زبان‌شناختی و گفتاری گروهی از مردم نواحی یا شهرهای دیگر، در کهن‌ترین گنجینهٔ انگاره‌های زبانی همهٔ اقوام یافت می‌شود. اما در رنسانس تمسخر متقابل گروه‌های گوناگون عامهٔ مردم، مفهومی نو و اهمیتی اساسی پیدا کرد، چون این تمسخر در پرتو احیای متقابل فراگیرتر زبان‌ها صورت می‌گرفت و در آن هنگام هنجاری ملی و کلی برای زبان کشور در حال شکل گرفتن بود. ساختار هنری انگاره‌های تقلیدی تمسخرآمیز گویش‌ها، عمق بیش‌تری یافت و انگاره‌های مزبور به بدنهٔ اصلی ادبیات رسوخ کردند.

بدین‌ترتیب در نمایش‌های کمدی دل آرته، گویش‌های مختلف ایتالیایی به سنخ‌ها و نقاب‌های خنده‌دار خاصی گره خورده بودند. حتی می‌توان از این منظر، کمدی دل آرته را کمدی گویش‌ها نامید. این آثار، پیوندهای گویشی هدف‌مند بودند.

به همین دلیل پیدایش رمان اروپایی دقیقاً مقارن احیای متقابل زبان‌هاست. خنده و چندمفهومی، شرایط مساعد را برای پیدایش گفتمان رمان‌گرای عصر مدرن فراهم آوردند.

* * *

در این مقاله فقط به دو عامل مؤثر در پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا اشاره شد. رسالت خطیر تحقیق دربارهٔ گونه‌های گفتاری همچنان پیش روی ماست. در درجهٔ اول، باید رده‌های خودمانی زبان عامیانه را مطالعه و بررسی کرد؛ رده‌هایی از زبان که نقش بسیار مهمی در صورت‌بندی گفتمان رمان‌گرا داشتند و با تغییراتی به ترکیب نگارشی گونهٔ رمان راه یافتند. اما چنین مطالعاتی از محدودهٔ تحقیق فعلی فراتر است. در پایان، یادآور می‌شویم که گفتمان رمان‌گرا در نتیجهٔ کشمکش‌های ادبی کوته‌فکرانه بین گرایش‌ها، سبک‌ها و جهان بینی‌های مجرد به وجود نیامد و توسعه

نیافت، بلکه این گفتمان، ثمرهٔ ستیزی سخت و متمادی بین فرهنگ‌ها و زبان‌های گوناگون است. گفتمان رمان‌گرا با تغییرات عمده و بحران‌های عظیم سرگذشت زبان‌های مختلف اروپایی و با تاریخچهٔ گفتار اقوام مختلف ارتباط دارد. نمی‌توان پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا را در محدودهٔ کوچک تاریخچه‌ای گنجاند که صرفاً محدود به سبک‌های ادبی است.

یادداشت‌ها

۱. رمانتیک‌ها رمان را گونه‌ای مرکب (ترکیبی از نظم و نثر) می‌دانستند که در ترکیب اجزای خود، گونه‌های مختلف (به‌ویژه شعر غنایی) را درآمیخته است، اما هیچ نتیجه‌گیری سبک‌شناختی ارائه نداده‌اند. ر.ک.: ***یادداشتی بر رمان*** [*Brief über den Roman*] اثر فردریش اشلگل.

۲. در آلمان در بعضی از آثار اشپیل‌هاگن [Spiel Hagen] (که از سال ۱۸۶۴ پدیدار شدند) و مخصوصاً در ***فن رمان گوته*** [*Romantechnik Goethes*] اثر ریمان [Riemann] و در فرانسه به‌طورکلی در آثار برونتیر [Brunetière] و لانسون [Lanson] به نظریهٔ رمان توجه شد.

۳. محققان ادبی که فنون ساخت قالب‌های ادبی در آثار منثور ["Ramenerzählung"] و نقش قصه‌گو در حماسه را بررسی کرده‌اند (در ***نقش قصه گو در حماسه*** [*Die Rolle des Erzählers in der Epik*] اثر کاته فریتمان [Käte Friedemann] (لایپزیک، ۱۹۱۰)) تا حدودی به مسئلهٔ مهم تعدد سبک‌ها و سطوح که از ویژگی‌های گونهٔ رمان است نزدیک شده‌اند، اما این مسئله در قلمرو سبک‌شناسی حل‌نشده باقی مانده است.

۴. مخصوصاً کتاب ارزشمند ***دون کیشوت به‌منزلهٔ اثری هنری کلامی*** [*Don-Quijote als Wortkunstwerk*] (لایپزیک-برلین، ۱۹۲۷) اثر اچ. هاتسفلت [H. Hatzfeld].

۵. مثل ***زبان رابله*** [*La Langue de Rabelais*] (پاریس، ج ۱، ۱۹۲۲؛ ج ۲، ۱۹۲۳) اثر ال. ساینیان [L. Sainéan].

۶. مانند کتاب ***نحو امپرسیونیستی گونکورتس*** [*Die impressionistische Syntax der Goncourts*] (نورمبرگ، ۱۹۱۹) اثر جی. لوش [G. Loesch].

۷. نمونه‌هایی از این نوع آثار، کتاب‌های Vosslerians است که به سبک اختصاص یافته‌اند، مخصوصاً نوشته‌های لئو اشپیتسر دربارهٔ سبک‌شناسی شارل-لویی فیلیپ [Charles-Louis Philippe]، شارل پگی [Charles Péguy] و مارسل پروست [Marcel Proust] که آن‌ها را در کتاب ***مطالعهٔ سبک*** [*Stilstudien*] (ج ۲، ***سبک زبان‌ها*** [*Stilsprachen*]، ۱۹۲۸) گردآوری کرده است.

۸. **نثر هنری** [*On Artistic Prose (O xudožestvennoj proze)*] (مسکو-لنینگراد، ۱۹۳۰) اثر وی. وی. ویناگرادوف [V.V. Vinogradov] چنین موضعی دارد.

۹. این ابیات و بقیهٔ نقل‌قول‌ها از کتاب **یوجین آنگین** [*Eugene Onegin*] ترجمهٔ والتر آرنت [Walter Arndt] (نیویورک: داتون، ۱۹۶۳) برگرفته شده است. در بعضی موارد به منظور مطابقت با اظهار نظرهای باختین دربارهٔ کلمات استفاده‌شدهٔ خاص، تغییرات اندکی ایجاد شده است.

۱۰. *Batrachomyomachia* تقلیدی تمسخرآمیز از آثار هومر است که تاکنون باقی‌مانده است. به نظر می‌رسد این اثر حدود ۵۰۰ سال پیش از میلاد نوشته شده و بعدها مطالب فراوانی به آن افزوده شده است. اثر مزبور به پیگرس اهل هالیکارناسوس نسبت داده می‌شود (او برادر سیبی مائوسولئوس [Mausoleus] است که آرامگاهش یکی از عجایب هفتگانهٔ دنیای باستان بود). کتاب مارگیتز [*Margites*] نیز منسوب به اوست.

۱۱. این اثر مشتمل بر هفت کتاب است (۱۶۵۳-۱۶۳۸) و در زمان پل اسکارون (۱۶۶۰-۱۶۱۰) شاهکار او محسوب می‌شد. در حال حاضر شهرت اسکارون بیش‌تر به خاطر رمان عیاری، **رمان خنده‌دار** [*Le Roman Comique*] است (دو جلد، ۱۶۵۷-۱۶۵۱ ناتمام ماند و ج ۳ (۱۶۵۹) را دیگران نوشته‌اند).

۱۲. این آثار موعظه‌های خنده‌داری بودند که در کلیساهای قرون وسطا در فرانسه به صورت بخشی از Fête des fous ایراد می‌شدند. بعدها اجرای آن‌ها در کلیسا ممنوع و به گونه‌ای غیرمذهبی و هجوهای منظومی مبدل شد که معمولاً علیه زنان بودند. خنده، حاصل آمیختن متون مقدس با شوخی‌های دور از نزاکت بود.

۱۳. ر.ک.: پی نوشت شمارهٔ ۱۱.

۱۴. «چنگال کشنده» (1826) "Die verhängnissvolle Gabel" تقلید تمسخرآمیزی از نوشتهٔ رمانتیک «تراژدی‌های سرنوشت» "fate tragedies" اثر آگوست گراف فون پلاتن-هالرمونوده [August, Graf von Platen-Hallermünde] (۱۸۳۵-۱۷۹۶) که در مقابل آن‌چه به نظرش افراط در بحران و تنش *Stürmer und Dränger* بود، به بازسازی قواعد کلاسیک اهمیت می‌داد (ر.ک.: غزل‌واره‌های ونیزی او، ۱۸۲۵) [بحران و تنش، نام جنبشی ادبی در اواخر قرن هجدهم آلمان است که عمدتاً در نمایش‌نامه و در مخالفت با کلاسیسیسم فرانسوی شکل گرفت.-م.]

۱۵. آولوس گلیوس [Aulus Gellius] (۱۸۰-۱۳۰ پس از میلاد) نویسندهٔ کتاب *Noctes Atticae* در بیست جلد، که مجموعه‌ای است با فصل‌های کوتاه و موضوعات بسیار متنوع مثل نقد ادبی، حقوق، دستور زبان، تاریخ و جز آن. زبان لاتین او از آن‌جا که آمیزه‌ای از زبان کلاسیک اصیل و زبان باستانی تصنعی است شایان توجه است.

۱۶. کتاب *Moralia* از پلوتارک (ترجمهٔ اف. سی. ببیت [F. C. Babbitt] و دیگران، در چهارده

مجلد) (۱۹۵۹-۱۹۲۷) مقاله‌ها و مکالمه‌هایی با موضوع‌های بسیار متنوع ادبی، تاریخی و اخلاقی هستند. همچنین در بخش‌هایی مفصل، نقل‌قول‌هایی از نمایش‌نامه‌نویسان دوران باستان آمده است.

۱۷. آمبروسیوس تئودوسیوس ماکروبیوس [Ambrosius Theodosius Macrobius] (شخصیتی که بیش‌تر مواقع با افراد گوناگونی به نام ماکروبی [Macrobii] یکی فرض می‌شود)، نویسندهٔ اثر ساتورنالیا [*Saturnalia*] است. این اثر، بزم فلسفی است در قالب مکالمه که در هفت دفتر نوشته شده است و تأثیر فراوانی از آولوس گلیوس در آن مشاهده می‌شود (ر.ک.: پی‌نوشت شمارهٔ ۱۵).

۱۸. کتاب *Deipnosophistai* (***پزشکان در ضیافت شام*** [*Doctors at Dinner*]) یا عنوان رایج آن، ***خبرگان پذیرایی*** [*Experts on Dining*]) اثر آتنائوس [Atheneus] (۲۰۰ پس از میلاد). این کتاب پانزده دفتر دارد و شامل مجموعه‌ای از اطلاعات طبی، ادبی، حقوقی و نظایر آن است که با لطیفه‌ها و نقل‌قول‌هایی از بسیاری نویسندگان دیگر درآمیخته است. اگر ذکری از آثار این نویسندگان در این کتاب به میان نمی‌آمد؛ امکان داشت بیش‌تر آن‌ها از بین بروند یا ناشناخته باقی بمانند.

۱۹. ای. دیتریش [A. Dietrich] نویسندهٔ کتاب ***Pulcinella: Pompeyanische Wandbilder und Römische Satyrspiele*** (لایپزیک، ۱۸۹۷). این کتاب نقش عمده‌ای در شکل دادن نظرات اولیهٔ باختین دربارهٔ نقش دلقک‌ها در تاریخ داشت.

۲۰. هرمان رایش [Reich] نویسندهٔ کتاب ***Der Mimus*** (برلین، ۱۹۰۳). این کتاب تلاشی است برای بررسی علت‌های اهمیت نمایش‌های لال‌بازی طنز در یونان باستان.

۲۱. اف. ام. کورنفورد [Cornford] (۱۹۴۳-۱۸۷۴) که از میان آثار فراوانش، در این‌جا کتاب ***خاستگاه نمایش‌های کمدی آتنی*** [*The Origin of Attic Comedy*] (لندن، ۱۹۱۴) مورد نظر باختین است.

۲۲. فرونیکوس یکی از بنیان‌گذاران تراژدی یونانی است. او نخستین کسی است که نقاب مؤنث را بر صحنه آورد و آریستوفانس [Aristophanes] او را بسیار می‌ستود. نخستین اثر موفقیت‌آمیز او در سال ۵۱۱ پیش از میلاد نگاشته شد. برخی از آثار او عبارت‌اند از: ***pleuroniae Aegyptii, Alcestis, Acteon***. او نمایش‌نامه‌های دیگری نیز نوشته است.

۲۳. نمایش ***استخوان جمع‌کن‌ها*** [*The Bone-Gatheresrs*] احتمال دارد به همراه نمایش پنلوپی [*Penelope*] قسمتی از یک چهارپارهٔ نمایشی باشد. و نام آن با الهام از فقرای گرسنه‌ای انتخاب شده باشد که در قصر ایتاکا [Ithaca] استخوان‌هایی را جمع می‌کردند که دادخواهان برای آن‌ها می‌انداختند.

۲۴. ر.ک.: کتاب *Ulixes comicus* نوشتهٔ جی. اشمیت [J. Schmidt].

۲۵. در نمایش‌نامه‌های یونانی، exodium به پایان یا فاجعهٔ نمایش اطلاق می‌شد، اما در این‌جا

منظور باختین آن چیزی است که در نمایش‌نامه‌های رومی وجود دارد یعنی یک میان‌پرده یا نمایش لوده‌بازی خنده‌دار که پس از مقوله‌های جدی‌تر نمایش داده می‌شد. کارکرد این نمایش شبیه نمایش ساتیر در چهارپاره‌های نمایشی آتنی است (آن‌ها را نباید با *exodus* اشتباه گرفت که بخش نزدیک به انتهای نمایش‌های یونانی است و در آن‌ها گروه همخوانان صحنه را ترک می‌کنند.)

۲۶. نمایش‌های لوده‌بازی قرن اول پس از میلاد که تکیه بر جزئیات فیزیولوژیک مستهجن و لطیفه‌های رکیک داشتند.

۲۷. لوسیوس پومپونیوس [Pomponius] اهل بونونیا [Bononia] که بین سال‌های ۱۰۰-۸۵ پیش از میلاد به فعالیت پرداخته است)، نویسندهٔ دست‌کم هفتاد نمایش لوده‌بازی آتلان است.

۲۸. نوویوس [Novius] (که بین سال‌های ۹۵-۸۰ پیش از میلاد به فعالیت پرداخته است) از معاصران پومپونیوس و جوان‌تر از او، نویسندهٔ چهل و سه نمایش لوده‌بازی است.

۲۹. لوسیوس آکیوس [Accius] (۱۷۰-۹۰ پیش از میلاد) مورخ ادبی است، اما از آن‌جا که معمولاً او را آخرین تراژدی‌نویس راستین روم می‌دانند، باختین نیز به او استناد کرده است.

۳۰. ر.ک.: کتاب ***Pulcinella: Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*** اثر ای. دیتریش (لایپزیک، ۱۸۹۷)، ص ۱۳۱.

۳۱. Phallophors به معنای «حاملان نماد مذکر»، کسانی بودند که در مراسم مذهبی نماد مذکر کنده‌کاری‌شده‌ای با خود حمل می‌کردند و نقش آن‌ها گفتن لطیفه‌های رکیک و انجام حرکات مبتذل بود.

۳۲. Deikelists از کلمهٔ یونانی deikeliktas به معنای «کسی که نمایش می‌دهد» گرفته شده است. اما بر اساس گفتهٔ آتنائوس (ر.ک.: پی‌نوشت ۱۸) در دفتر چهاردهم کتاب ***Deipnosophistai*** به هنرپیشگانی اطلاق می‌شود که تخصص آن‌ها در اجرای نقش‌های تقلیدی رکیک است.

۳۳. ضدخنده معادلی است برای واژهٔ Agelast در زبان یونانی که «بدون خنده» معنا می‌دهد و نمونه‌ای از واژگان غامض باختین است. این واژه به آرمان‌پردازان جدی و عبوس اطلاق شده است.

۳۴. ر.ک.: پی‌نوشت ۳۷.

۳۵. این اثر یک حماسهٔ هجومانند قدیمی است که هم به هومر نسبت داده شده است و هم به پیگرس (ر.ک.: پی‌نوشت ۱۰).

۳۶. کتاب ***Platon*** اثر یو. ویلاموویتز-مولندورف، ج ۱ (برلین، ۱۹۲۰)، ص ۲۹۰.

۳۷. لوسین (۱۸۰-۱۲۰ پس از میلاد) بزرگ‌ترین فیلسوف سوفسطایی قرن دوم از اشخاص مورد علاقهٔ باختین است. از او حدود صد و سی اثر به جای مانده که در بیش‌تر آن‌ها ظاهرفریبی‌های زمانه‌اش را در قالب گفت‌وگوهایی استهزا کرده است. مثلاً ***Lexiphanes***

حمله‌ای است به نویسندگان متکلف آتنی که آثارشان مملو از کلمات چندبخشی و مهجور بود.

۳۸. ر.ک.: اروین روده، *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (دفتر اسناد رسمی، ۱۸۹۶).

۳۹. این نظر را با دیدگاه مندلستم [Mandelstam] مقایسه کنید: «همان‌طورکه دو نوع هندسه یعنی هندسهٔ اقلیدسی و هندسهٔ لباچفسکی [Lobachevsky] وجود دارد، امکان وجود دو تاریخ ادبیات نیز وجود دادکه با نت‌های گوناگونی به نگارش درآمده‌اند: (یکی از آن‌ها فقط حرف از یافته‌ها می‌زند و دیگری از گم گشته‌ها می‌گوید، درحالی‌که هر دو از یک مقولهٔ مشابه حرف می‌زنند)» مقالهٔ «گفتاری دربارهٔ ماهیت گفتمان» "About the Nature of the Word" در کتاب ***اوسیپ مندلستم: مقالات منتخب*** [*Osip Mandelstam: Selected Essays*]، ترجمهٔ سیدنی موناس [Sydney Monas] (آستن، تگزاس، ۱۹۷۷، ص ۶۷).

۴۰. مارکوس والریوس مارسیال که کلمات قصار معروفی از او به جای مانده است. بسیاری از این کلمات قصار حاوی ظرایف نیمه‌رمان‌گرا و زنده‌ای از زندگی روزمره در روم بود (مثل سوسیس‌فروشان دوره‌گرد، بردگان مجروح و نظایر آن).

۴۱. cento در زبان لاتین به معنای چهل تکه است و به اثر منظومی اطلاق می‌شود که حاوی بخش‌هایی منتخب از آثار شاعران بزرگ گذشته است. نمونه‌ای جدید از آن‌چه در گذشته cento نامیده می‌شده، اثری از اندرو فیلد [Andrew Field] است؛ مجموعه‌ای از نوشته‌های منتقدان متجدد روسی با عنوان ***سیمای ادبیات روس*** [*The Complection of Russian Literature: A Cento*] (لندن، ۱۹۷۱).

۴۲. ر.ک.: کتاب *Die Parodie im Mittelalter* پل لمان (مونیخ، ۱۹۲۲)، ص ۱۰.

۴۳. به‌نظر می‌رسد اثر مزبور برای قرائت بر سر میز غذا نوشته شده است، به پیروی از نظر اسقف زنو [Zeno] اهل ورونا [Verona] در رساله‌ای به نام *ad neophytos post baptisma*. او معتقد بود تعلیمات باید به روشی دلپذیر ارائه شود. ***جشن‌های قبرسی*** روایتی است دربارهٔ جشن ازدواج شاه یوئیل [Johel] در شهر کنعان واقع در ایالت جلیل. همهٔ شخصیت‌های کتاب عهد عتیق و انجیل عهد جدید به این مراسم دعوت شده بودند. این اثر از چنان محبوبیتی برخوردار بود که در زمان دومین سلسلهٔ دودمان فرانکی، کشیش جان [John the Deacon] که از معاصران چارلز کچل [Charles the Bald] بود آن را به نظم درآورد. ویراست جدیدی از این اثر به منظور سرگرم‌کردن پاپ جان هشتم [Pope John VIII] تهیه و به او تقدیم شد. اف. جی. ای. ربی [F. J. E. Raby] که از بزرگ‌ترین خبرگان زبان لاتین قرون وسطا محسوب می‌شود، دربارهٔ این شعر به اجمال چنین می‌گوید: «اگرچه این شعر به خودی خود شعری کودکانه است، درصورتی‌که شنوندهٔ آن از خنده روده‌بر نشود ممکن است درس‌هایی نیز از آن

بیاموزد» ***تاریخچهٔ اشعار غیرمذهبی لاتین در قرون وسطا*** [*A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*] (آکسفورد، ۱۹۳۴)، ج ۱، ص ۲۲۰.

۴۴. در این‌جا به جشنوارهٔ فستا [festa stultorum] اشاره شده است که در آن همه چیز، حتی لباس پوشیدن؛ برعکس می‌شد؛ مثلاً شلوار را به سر می‌کشیدند که این کار به طور نمادین و تا حدودی یادآور نقالان دوره‌گرد است که در تصاویر کوچک سر و ته نشان داده می‌شوند.

۴۵. ویرگیلیوس مارو گراماتیکوس [Virgilius MaroGrammaticus] از عالمان دستور زبان قرن هفتم بود که در شهر تولوز می‌زیست. او تفکرات جالبی دربارهٔ رموز دستورزبان لاتین دارد (کتاب *Opera* ویراستهٔ جی. هویمر، ۱۸۸۶ [Teubner] J. Heumer) ظاهراً باختین دو نوشتهٔ خاص از این مجموعه را در نظر دارد: *Epist. de verbo* و *Epist. de pron*. هلن وادل [Helen Waddell] در کتاب ***محققان سرگردان*** [*Wandering Scholars*] (نیویورک، ۱۹۲۷) دربارهٔ این دوران تیره‌وتار چنین می‌گوید: «علمای صرف و نحو تولوز در هنگامهٔ فروپاشی یک امپراتوری، بر سر حالت ندایی واژهٔ خود [ego] با هم به جر و بحث می‌پردازند» (ص ۸)، اما او ویرگیلیوس مارو را نوری در دل تاریکی‌ها می‌داند: «در قارهٔ اروپا، اقیانوس را جزر فراگرفته بود، مگر در تولوز؛ جایی که در برکه‌ای ژرف ویرگیلیوس مارو، عالم دستور زبان در زبان‌های مرموز لاتین، انقلابی به پا کرد و داستان دو محقق را تعریف کرد که پانزده روز متوالی بدون خوردن و خوابیدن به بحث دربارهٔ شکل بسایندنمای فعل بودن پرداختند و آن‌قدر به جر و بحث ادامه دادند تا تقریباً کار به چاقو و چاقوکشی کشید. آن‌ها بیش‌تر به هیولاهایی می‌ماندند که گویی در حضیض امواج، به حال خود رها شده‌اند» (ص ۲۸).

۴۶. مگننتیوس رابان ماور [Magnentius Raban Maur] (۸۵۶ـ۷۸۰) برجسته‌ترین کشیش عصر خود بود که نخستین عالم الهیات از تبار بی‌همتای حکمای الهیات آلمانی محسوب می‌شود. رابی دربارهٔ تعصب زبانزد او چنین می‌گوید: «او فردی متعصب و فطرتاً انسانی نامهربان بود، صومعه را به‌خوبی اداره می‌کرد و به سیاست اهمیت زیادی نمی‌داد؛ او همهٔ مقولات را با یک معیار برتر یعنی وظیفه‌شناسی می‌سنجید» (***تاریخچه شعر مسیحی لاتین*** [*A History of Christian Latin Poetry*] آکسفورد، ۱۹۲۷، ص ۱۷۹).

۴۷. مراسم مذهبی می‌خواره‌ها خود، گونهٔ قرون وسطایی تمام عیاری را به نام missa potatorum تشکیل می‌دهد.

۴۸. اف. نواتی [F. Novati] در کتاب *Parodia sacra nelle letterature moderne* ر.ک.: مقالهٔ "Novatis Studi critici e letterari"، (تورین، ۱۸۸۹).

۴۹. در این‌جا به اثر *Dialogus Salomonis et Marcolphus* اشاره شد که در ویرایش دبلیو. بناری [W. Benary] (هایدلبرگ، ۱۹۱۴) موجود است. همچنین ر.ک.: کتاب *La Maschera di Bertoldo* اثر پیرو کامپورزی [Piero Camporesi] (تورین، ۱۹۷۶). ویرایش و چاپ مجددی

از اولین نسخهٔ عامیانهٔ به چاپ رسیده (ونیز، ۱۵۰۲) را می‌توانید در پی‌نوشت کتاب *La Sottilissime astuzie di Bertoldo: Le piacevoli ridicoloso simplicita di Bertoldino* اثر جولیو چزاره کروچه [Giulio Cesare Croce] (تورین، ۱۹۷۸) بیابید.

۵۰. ر.ک.: ارا ایلوانن، *Parodies des thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge* (هلسینکی، ۱۹۱۴).

۵۱. در قرون وسطا cantastorie نقالان حماسهٔ سلسلهٔ فرانکی در ناحیهٔ توسکانی [Tuscany] بودند. اگرچه موضوع اصلی این اثر حماسی، جنگ میان مسیحیان و اعراب شمال افریقاست، در اشعار cantastorie به شارلمان کبیر (امپراتور فرانک‌ها) اهمیت کم‌تری از داستان‌های عشقی شهوت‌انگیز و ماجراجویی‌های باورنکردنی اختصاص یافته است. این حماسه‌ها منبع مهمی برای اثر ***اورلاندو فوریوزو*** Furioso] [Orlando محسوب می‌شوند.

۵۲. Sotie نوعی نمایش کمدی فرانسوی متعلق به قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی است که وجه تمایز اصلی آن با نمایش‌های لوده‌بازی، هجو اجتماعی و سیاسی موجود در آن است. بیست نمونه از این نمایش‌ها هنوز موجود است. از معروف‌ترین آن‌ها *La Sottie du Prince des Sots* (1512) اثر پی‌یر گرنگوثار [Pierre Gringoire] را می‌توان نام برد که در مخالفت با پاپ جولیوس دوم [Pope Julius II] نوشته شده است. ر.ک.: کتاب *La Sottie en France* اثر ای. پیکو [E. Picot] (پاریس، ۱۸۷۸).

۵۳. فردینان برونو نویسندهٔ کتاب معتبر *Histoire de la langue francaise des origines à 1900* (پاریس، ۱۹۲۴-).

۵۴. ***نامه‌های مردمان گمنام*** [*The Letters of Obscure People*] یا *Epistolae obscurorum virorum* (1515) مجموعه‌ای از نامه‌های هجوآمیزی است که به استهزای مخالفان کوته‌اندیش محقق انسان‌گرای بزرگ، یوهان رویشلین [Johann Reuchlin] پرداخته است. این کتاب را دو تن از حامیان جوان و حرمت‌شکن او به نام‌های کروتوس روبیانوس [Crotus Rubianus] و اولریش فون هوتن [Ulrich von Hutten] نوشته‌اند. این نامه‌ها به دستور پاپ آدریان [Pope Adrian] سوزانده شد. ر.ک.: کتاب ***اولریش فون هوتن*** اثر دیوید فردریش استراوس [David Friedrich Strauss] ترجمهٔ جی. استرج [G. Sturge] (لندن، ۱۸۷۴)، ص‌ص ۱۴۰-۱۲۰.

اقسام زمان و پیوستار زمانی-مکانی در رمان

یادداشت‌هایی دربارهٔ بوطیقایی تاریخی

فرایند ادغام زمان و مکان تاریخی واقعی در ادبیات و نیز ارائهٔ شخصیت‌های تاریخی حقیقی در زمان و فضای مزبور، تاریخچه‌ای پیچیده و نابسامان دارد. با این حال، جنبه‌های مجزای زمان و مکان ــ که در مرحلهٔ تاریخی خاصی از رشد بشری موجود بودند ــ در ادبیات ادغام شدند و صناعات گونه‌ای متناسبی برای انعکاس و پردازش هنری این جنبه‌های تصاحب شدهٔ واقعیت ابداع شده است.

ما وابستگی ذاتی ارتباطات زمانی و مکانی را که در ادبیات هنرمندانه نشان داده می‌شوند، پیوستار زمانی-مکانی (به معنای تحت‌اللفظی زمان-مکان) می‌نامیم. این عبارت [پیوستار زمانی-مکانی] که در ریاضیات کاربرد دارد، بخشی از نظریهٔ نسبیت اینشتین شناخته شده است. در بحث حاضر، معنای خاص این عبارت در نظریهٔ نسبیت اینشتین اهمیتی ندارد و ما در نقد ادبی تقریباً (و نه به طور کامل) آن را به صورت استعاره وام می‌گیریم. نکتهٔ مهم آن است که عبارت فوق بیانگر جدایی‌ناپذیری زمان و مکان از یکدیگر است (زمان به معنی بعد چهارم مکان). ما پیوستار زمانی-مکانی را به لحاظ صوری یکی از عناصر ساختاری ادبیات می‌دانیم و به مفهوم آن در بخش‌های گوناگون فرهنگ نمی‌پردازیم.(۱)

در پیوستار زمانی-مکانی ادبی و هنری، شاخص‌های مکانی و زمانی در یک کلیت بسیار سنجیدهٔ عینی با هم می‌آمیزند. گویی زمان متراکم می‌شود، جان می‌گیرد و هنرمندانه قابل رؤیت می‌شود. به همین ترتیب مکان نیز به نسبت تغییرات زمان،

پیرنگ و تاریخ، از خود حساسیت و عکس‌العمل نشان می‌دهد. ویژگی پیوستار زمانی-مکانی هنری همین تقاطع محورها و پیوند شاخص‌های آن‌هاست.

در ادبیات، پیوستار زمانی-مکانی مفهومی ذاتاً گونه‌ای دارد. حتی چون در ادبیات، رکن اصلی این پیوستار، زمان است می‌توان آن را دقیقاً معرف گونه‌های ادبی و ویژگی‌های گونه‌ای آن‌ها دانست. انگارهٔ انسان در ادبیات نیز به میزان فراوانی با پیوستار زمانی-مکانی تعیین می‌شود که به لحاظ صوری از عناصر ساختاری است. انگارهٔ انسان همیشه مقوله‌ای ذاتاً پیوستاری است.(۲)

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، فرایند جذب و هضم یک پیوستار تاریخی واقعی در ادبیات، فرایندی پیچیده و نابسامان است. تا کنون برخی از جنبه‌های ویژهٔ این پیوستار را بررسی کرده‌ایم که در زمان‌های خاصی وجود داشتند، اما فقط اشکال خاصی از یک پیوستار زمانی-مکانی واقعی در هنر بازتاب یافته‌اند. این اشکال گونه‌ای که در ابتدا ثمربخش بودند پس از مدتی با سنت ادبی تقویت شدند و در مراحل بعدی توسعهٔ خود، سرسختانه به حیاتشان ادامه دادند، تا جایی‌که همهٔ مفاهیمی را از دست دادند که واقعاً ثمربخش بودند یا در موقعیت‌های تاریخی بعدی مفید محسوب می‌شدند. به همین سبب شاهد وجود هم‌زمان پدیده‌هایی در ادبیات هستیم که متعلق به دوره‌های زمانی کاملاً مجزا هستند و همین هم‌زمانی، فرایند تاریخی-ادبی را به فرایندی بسیار پیچیده مبدل می‌کند.

در نوشتهٔ حاضر دربارهٔ بوطیقایی تاریخی، برآنیم که همین فرایند را توضیح دهیم و مثال‌های خود را از زمان‌های مختلف و گونه‌های متنوع رمان اروپایی برگرفته‌ایم. بحث را با «سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی» آغاز می‌کنیم و با رمان‌های رابله توضیحات خود را به پایان می‌بریم. در این دوره‌ها، ثبات سنخ‌شناسی نسبی در پیوستارهای زمانی-مکانی رمان‌گرا، امکان پرداختن به انواع مختلف رمان در دوره‌های بعدی را نیز فراهم می‌کند.

در این تحقیق ادعای کمال یا موشکافی در صورت‌بندی‌ها و تعریف‌های نظری ارائه‌شده را نداریم. به تازگی در داخل و خارج از کشور، مطالعه‌های جدی دربارهٔ زمان و مکان در هنر و ادبیات آغاز شده است. به تدریج با توسعهٔ بیش‌تر این تحقیقات، ویژگی‌های پیوستار زمانی-مکانی رمان‌گرایی تکمیل می‌شود که در این‌جا مطرح شده است و چه بسا دستخوش تغییرات و اصلاحات بنیادین شود.

۱. سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی

درگذشته سه نوع اصلی رمان و در نتیجه، سه روش متناسب تثبیت زمان و مکان در رمان و نیز سه نوع پیوستار زمانی-مکانی رمان‌گرا پدید آمدند. این سه نوع رمان، بسیار ثمربخش و انعطاف‌پذیر از کار درآمدند و تا اواسط قرن هجدهم نقش فراوانی در تعیین سمت و سوی توسعهٔ رمان‌های ماجراجویانه، ایفا کردند. بنابراین بررسی دقیق این سه نوع رمان باستانی برای کشف اشکال متنوع آن‌ها در رمان‌های اروپایی و کشف عنصر جدیدی که به تدریج در خاستگاه اروپایی به بار نشست، امری ضروری است.

در تحقیق حاضر ما همهٔ توجه خود را معطوف مسئلهٔ زمان می‌کنیم که رکن برتر پیوستار زمانی-مکانی است، فقط به مسائلی می‌پردازیم که ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با زمان دارند و همهٔ مسائل مربوط به سرچشمهٔ انواع رمان در تاریخ را نادیده می‌گیریم.

موقتاً نوع اول رمان‌های باستانی را «رمان ماجراجویی آزمون» می‌نامیم (البته این نوع رمان‌ها، تقدم زمانی بر انواع دیگر ندارند). این نوع شامل همهٔ انواع رمان‌های به اصطلاح «یونانی» یا «سوفسطایی» می‌شود که بین قرن دوم و ششم پس از میلاد نوشته شده‌اند.

رمان‌های زیر آثاری هستند که بدون کم و کاست به دست ما رسیده و به زبان روسی نیز ترجمه شده‌اند: ***یک قصهٔ حبشی***[1] یا *Aethiopica*(۳) اثر هلیودوروس[2]، ***لوسیپه و کلیتوفون***[3] اثر آشیل تاتیوس(۴)، ***خاریاس و خالیروئه***[4] اثر خاریتون(۵)، افسیاسا(۶) اثر زنوفون اهلِ اِفسوس[5] و ***دافنه و کلوئه***[6] اثر لانگوس(۷) چند نمونهٔ برجستهٔ دیگر نیز به صورت گزیده یا شرح آثار به دست ما رسیده‌اند(۸).

در این رمان‌ها شاهد حضور نوعی زمان ماجراجویی پیچیده و بسیار پیشرفته هستیم. این زمان دارای ویژگی‌های شاخص و ظرایف خاص خود است. در

---

1. *An Ethiopian Tale*
2. Heliodorus
3. *Leucippe and Clitophon*
4. *Chareas and Callirhoë*
5. Xenophon of Ephesus
6. *Daphnis and Chloë*

رمان‌های مزبور، زمان ماجراجویی و راهکار استفاده از آن، به قدری بی‌عیب و نقص و عالی بود که از آن هنگام تا کنون، در مسیر توسعهٔ رمان ماجراجویی اصیل، هیچ مقولهٔ ضروری‌ای به آن افزوده نشده است. بنابراین می‌توان ویژگی‌های شاخص زمان ماجراجویی را به بهترین وجه با استناد به مطالب همین رمان‌ها نشان داد.

پیرنگ این سلحشورنامه‌های عاشقانه به یکدیگر شباهت فراوانی دارد (مثل پیرنگ رمان‌های بیزانسی که جانشینان بلافصل این سلحشورنامه بودند). در واقع پیرنگ‌های این سلحشورنامه‌ها از عناصر کاملاً مشابهی (بن‌مایه‌های مشابه) تشکیل شده است. تفاوت رمان‌های مختلف فقط در تعداد بن‌مایه‌ها، اهمیتی که به فراخور حالشان در پیرنگ کلی به آن‌ها داده شده است و روش کنار هم گذاشته شدن این بن‌مایه‌ها خلاصه می‌شود. به راحتی می‌توان یک طرح سنخی کلی از این پیرنگ رسم کرد. با در نظر گرفتن مهم‌ترین عوامل حاشیه‌ای و تنوعات موردی، چنین طرحی به صورت زیر خواهد بود.

دختر و پسری در سن ازدواج، با اصل و نسب ناشناخته و مرموز (البته همیشه چنین نیست، مثلاً در تاتیوس[1] چنین چیزی وجود ندارد) و هر دو بسیار زیبا و عفیف، به طور غیرمنتظره و معمولاً در یک جشن شاد با یکدیگر ملاقات می‌کنند. عشقی ناگهانی و در نگاه اول که به تقدیری اجتناب‌ناپذیر و بیماری علاج‌ناپذیر می‌ماند، بین آن‌ها شعله‌ور می‌شود، اما امکان ازدواج فوری آن‌ها وجود ندارد. آن‌ها با موانعی مواجه می‌شوند که ازدواج‌شان را به تأخیر می‌اندازد. دو دلداده از هم جدا می‌شوند، به دنبال یکدیگر می‌گردند، یکدیگر را پیدا می‌کنند، دوباره یکدیگر را گم می‌کنند و دوباره به هم می‌رسند. موانع و اتفاقاتی که سر راه عاشق و معشوق قرار می‌گیرند عبارت‌اند از: دزدیده شدن عروس در شب عروسی، رضایت‌نداشتن والدین (اگر والدینی در کار باشند)، زیر سر داشتن عروس دیگری برای داماد و داماد دیگری برای عروس (زوج‌های اشتباهی)، فرار دو دلداده، سفر آن‌ها، طوفان دریایی، غرق شدن کشتی، نجاتی معجزه‌آسا، حملهٔ دزدان دریایی، اسارت و زندان، اقدام برای لکه دار کردن پاکدامنی قهرمان زن و قهرمان مرد، اهدای قهرمان زن به جای قربانی تطهیرکننده، پیکارها، نبردها، فروخته‌شدن به جای برده، مرگ‌های فرضی،

1. Tatius

پنهان کردن هویت خود، شناسایی و عدم شناسایی، خیانت‌های فرضی، اقدام برای خدشه‌دارکردن پاکدامنی و وفاداری، اتهامات ناروای جنایت، محاکمه در دادگاه و تحقیق و تفحص دادگاه دربارهٔ بی‌گناهی و صداقت عاشق و معشوق. قهرمانان، والدین خود را می‌یابند (در صورتی که آن‌ها را نمی‌شناختند). دیدار نامنتظرهٔ دوستان و دشمنان، همچنین طالع‌بینی، پیشگویی، خواب‌های پیش‌گویانه، پیش‌آگهی و معجون‌های خواب‌آور نقش مهمی را در پیرنگ ایفا می‌کنند. پایان خوش رمان با وصال و ازدواج دو دلداده رقم می‌خورد. طرح اصلی پیرنگ در رمان‌های مورد بحث چنین است.

سلسله وقایع پیرنگ در پس‌زمینهٔ جغرافیایی بسیار متنوع و وسیعی رخ می‌دهد؛ معمولاً در سه یا پنج کشور که دریاهایی آن‌ها را از هم جدا کرده است (یونان، ایران، فینیقیه، مصر، بابل، حبشه و سایر کشورها). توصیفاتی دربارهٔ خصوصیات کشورها، شهرها، ساختمان‌های مختلف، آثار هنری (مثل نقاشی‌ها)، آداب و رسوم اقوام، حیوانات خارق‌العاده و شگفت‌انگیز گوناگون و سایر نوادر و عجایب ارائه می‌شود که بیش‌تر اوقات با جزئیات فراوان همراه است. در این رمان‌ها معمولاً بحث‌های نسبتاً طولانی نیز دربارهٔ مسائل مذهبی، فلسفی، سیاسی، علمی (دربارهٔ قضا و قدر، طالع، قدرت اروس[1]، عشق‌های بشری، اشک‌ها و نظایر آن) وجود دارد. قسمت‌های زیادی از این رمان‌ها، از گفتار ــ مربوط و نامربوط ــ شخصیت‌ها تشکیل شده است که با همهٔ قوانین بلاغی که بعدها وضع شده‌اند، مطابقت داشتند. بنابراین به لحاظ ترکیب نگارشی، سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی می‌کوشند تا ماهیتی دایرةالمعارفی داشته باشند؛ ماهیتی که مشخصهٔ این گونهٔ ادبی است.

هیچ‌یک از جنبه‌های رمان که در بالا به آن‌ها اشاره کردیم (به شکل مجرد خود) بدون استثنا چه از لحاظ پیرنگ و چه از لحاظ جنبه‌های توصیفی و بلاغی، به‌هیچ‌وجه جنبه‌های جدیدی نیستند. تمامی آن‌ها قبلاً وجود داشته‌اند و در سایر گونه‌های ادبیات باستان به‌خوبی بسط یافته‌اند: بن‌مایهٔ عشق (اولین دیدار، عشق ناگهانی، اندوه) در اشعار عاشقانهٔ هلنیک به کار گرفته شده بودند، بن‌مایه‌های خاص دیگر (طوفان، غرق شدن کشتی، جنگ، آدم‌ربایی) در حماسه‌های باستانی بسط

1. Eros

یافته بودند، برخی دیگر از این بن‌مایه‌ها (مثل شناسایی) نقش مهمی در تراژدی ایفا کرده بودند، بن‌مایه‌های توصیفی، در رمان‌های جغرافیایی و آثار تاریخ‌نگاری باستانی به‌خوبی بسط یافته بودند (مثلاً در آثار هرودوتوس[1]) و در گونه‌های بلاغی نیز تبادل نظرها و سخنرانی‌ها وجود داشتند. از میزان اهمیت گونه‌هایی مثل مرثیه‌های عاشقانه، رمان جغرافیایی، فن بلاغت، نمایش و گونهٔ تاریخ‌نگاری در شکل‌گیری سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی می‌توان ارزیابی‌های متفاوتی ارائه داد اما نمی‌توان التقاط واقعی این خصوصیات گونه‌ای را انکار کرد. سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی تقریباً از همهٔ گونه‌های ادبیات کهن در ساختار خود استفاده کرده و آن‌ها را به هم پیوند داده‌اند.

اما همهٔ عناصر مشتق از گونه‌های ادبی مختلف، با یکدیگر مخلوط و در هم ادغام شدند تا به وحدت جدیدی دست یابند؛ وحدتی کاملاً رمان‌گرا. ویژگی شاخص این وحدت، زمان رمان‌گرا ماجراجویی است. عناصر برگرفته از سایر گونه‌ها، در این پیوستار زمانی-مکانی کاملاً جدید که «دنیایی بیگانه در زمان ماجراجویی بود» ماهیتی نو و کارکردهایی ویژه یافتند و نسبت به قبل، کیفیت کاملاً متفاوتی پیدا کردند.

جوهرهٔ زمان ماجراجویی در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی چیست؟

نخستین ملاقات قهرمان زن و مرد و شعله‌ورشدن عشق بین آن‌ها، نقطهٔ آغاز حرکت پیرنگ و ازدواج موفقیت‌آمیز آن‌ها، نقطهٔ پایان این حرکت است. همهٔ اتفاقات موجود در رمان، بین این دو نقطه به وقوع می‌پیوندد. این نقاط ــ قطب‌های حرکت پیرنگ ــ رخدادهای سرنوشت‌سازی در زندگی قهرمانان هستند و در زندگی‌نامه‌نویسی به خودی خود مهم به شمار می‌آیند. اما رمان پیرامون این دو نقطه ساخته نمی‌شود، بلکه پیرامون اتفاقاتی ساخته می‌شود که بین این دو نقطه رخ داده‌اند. اما بین این دو نقطه اساساً لازم نیست هیچ اتفاقی به وقوع پیوندد. از همان ابتدا هیچ تردیدی دربارهٔ عشق دو قهرمان وجود ندارد، این عشق در کل رمان کاملاً ثابت باقی می‌ماند. نجابت آنان نیز حفظ می‌شود و در پایان، ازدواج آن‌ها کاملاً همراه با عشق است؛ همان عشقی که در ابتدای رمان با نگاه اول بین آن‌ها شعله‌ور

1. Herodotus

شده بود. گویی مطلقاً هیچ اتفاقی بین این دو لحظه رخ نداده و فردای نخستین دیدار، وصلت صورت گرفته است. دو لحظهٔ مجاور که یکی متعلق به زندگی زندگی‌نامه‌ای و دیگری متعلق به زمان زندگی‌نامه‌ای است، کاملاً یکی شده‌اند. فاصله، وقفه و انقطاعی که بین این دو لحظهٔ زندگی‌نامه‌ایِ کاملاً مجاور وجود دارد و ظاهراً کل رمان در خلال آن ساخته شده است، جایی در توالی زمانی زندگی‌نامه‌ای ندارد. این وقفه بیرون از زمان زندگی‌نامه‌ای است، هیچ تغییری در زندگی قهرمانان ایجاد نمی‌کند و چیزی به زندگی آنان نمی‌افزاید. این وقفه دقیقاً وقفه‌ای غیرزمانی بین دو لحظه از زمان زندگی‌نامه‌ای است.

اگر وضعیت به گونهٔ دیگری بود ــ مثلاً اگر عشق آنی و اولیهٔ قهرمانان نسبت به یکدیگر در نتیجهٔ ماجراها و آزمون‌های سخت، قوی‌تر می‌شد، اگر این عشق در خلال اتفاقات مختلف، محک زده می‌شد و بدین‌ترتیب خصوصیت‌های جدید عشقی پایدار و آزموده را کسب می‌کرد، اگر خود قهرمانان به کمال می‌رسیدند و یکدیگر را بهتر می‌شناختند ــ اثری شبیه رمان‌های اروپایی به دست می‌آمد که متعلق به سال‌ها بعد بودند. این اثر دیگر رمان ماجراجویی محسوب نمی‌شد و (مطمئناً) جایی هم در میان سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی نداشت. حتی اگر قطب‌های پیرنگ همان قطب‌های قبلی باقی می‌ماندند (عشق در آغاز و ازدواج در پایان)، وقایعی که موجب تأخیر در ازدواج شده بودند، به‌لحاظ زندگی‌نامه‌ای ــ یا دست‌کم ــ به لحاظ روان‌شناسی اهمیت خاصی می‌یافتند. در آن صورت چنین به نظر می‌آمد که این رخدادها در جهت خط سیر زمان واقعی زندگی قهرمانان امتداد یافته و تغییر چشمگیری در قهرمانان و اتفاقات کلیدی زندگی آنان ایجاد کرده‌اند. این دقیقاً همان حالتی است که سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی فاقد آن هستند. در این آثار، وقفه‌ای مشخص بین دو لحظه از زمان زندگی‌نامه‌ای وجود دارد؛ وقفه‌ای که از خود هیچ ردپایی در زندگی و شخصیت قهرمانان باقی نمی‌گذارد.

تمام وقایعی که این وقفه را در رمان پر می‌کنند، نوعی انحراف از مسیر طبیعی زندگی محسوب می‌شوند و به مدت زمان واقعی که در آن ضمایمی به یک زندگی‌نامه افزوده می‌شود راهی ندارد.

زمان سلحشورنامه‌های یونانی حتی فاقد تداوم زیست‌شناختی ساده یا تداوم تکاملی است. در آغاز رمان، قهرمانان یکدیگر را در سن ازدواج ملاقات می‌کنند و در

پایان رمان در همان سن ازدواج و با همان شادابی و زیبایی اولیه با یکدیگر ازدواج می‌کنند. در رمان، مدت زمانی که در خلال آن، این دو قهرمان با ماجراهای بسیار زیادی روبه‌رو می‌شوند، به حساب نمی‌آید و به زمان کل افزوده نمی‌شود. به لحاظ فنی، این مدت زمان فقط روزها، شب‌ها، ساعت‌ها و دقیقه‌هایی هستند که در محدودهٔ هر واقعهٔ مستقل محاسبه می‌شوند. این زمان، یعنی زمان ماجراجویی که زمان بسیار مهیجی است و از زمان‌های دیگر متمایز نشده است، حتی اندکی در گذر عمر قهرمانان به حساب نمی‌آید. در این‌جا وقفه‌ای غیرزمانی بین دو لحظهٔ زیست‌شناختی وجود دارد؛ لحظهٔ برانگیخته شدن احساس عاشقانه و لحظهٔ ارضای این احساس.

هنگامی که ولتر در *کاندید*[1] به تمسخر رمان‌های ماجراجویی یونانی می‌پردازد که در قرن هفدهم و هجدهم پرطرفدار بودند (به اصطلاح «رمان باروک»[2])، مدت زمان واقعی را که قهرمان چنین سلحشورنامه‌ای برای از سر گذراندن تعداد معمول ماجراها و «بازی‌های روزگار» نیاز دارد به حساب می‌آورد. قهرمانان او (کاندید و کونگون[3]) در انتهای رمان پس از رفع همهٔ موانع به ازدواج فرخندهٔ اجباری تن می‌دهند. اما افسوس که آن‌ها پیر شده‌اند و معشوقهٔ شگفت‌انگیز، شبیه جادوگری پیر و کریه شده است. ازدواج بر مبنای عشق صورت می‌گیرد اما هنگامی که دیگر به لحاظ زیست‌شناختی، وصال معنا ندارد.

واضح است که زمان ماجراجویی یونانی فاقد هر نوع چرخهٔ طبیعی و روزمره است؛ چرخهٔ زمانی‌ای که می‌توانست نوعی نظم و شاخصه‌های زمانی با معیارهای بشری به آن بیفزاید و آن را به جنبه‌های تکراری زندگی انسانی و طبیعی متصل کند. در هیچ جای دنیای سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، در هیچ‌یک از کشورها، شهرها، ساختمان‌ها و آثار هنری آن مطلقاً نشانه‌ای از زمان تاریخی و ردپای اثر مشخصی از دوره‌ای خاص وجود ندارد. به همین دلیل هنوز برای ثبت توالی زمانی دقیق سلحشورنامه‌های یونانی نیاز به تحقیقات است و تا همین اواخر نظر محققان دربارهٔ زمان پیدایش رمان‌های خاص با هم بسیار متفاوت است و گاه پنج تا شش قرن اختلاف نظر مشاهده می‌شود.

---

1. *Candide*
2. Baroque novel
3. Cunegonde

بنابراین سلسله وقایع موجود در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی و کل ماجراها و رخدادهایی که این آثار مملو از آن‌هاست فاقد توالی‌های زمانی تاریخی، روزمره، زندگی‌نامه‌ای و حتی زیست‌شناختی و تکاملی است. سلسله وقایع داستان، خارج از تمامی توالی‌های زمانی نامبرده قرار دارد و نیروی موجود در این توالی‌ها که واضع قوانین و معرف معیارهای بشری است، بر این رویدادها تأثیری ندارد. در این نوع زمان، هیچ تغییری حاصل نمی‌شود: دنیا به یک شکل باقی‌می‌ماند، حیات زندگی‌نامه‌ای قهرمانان دگرگونی ندارد، احساسات‌شان عوض نمی‌شود و حتی شخصیت‌ها پیر نمی‌شوند. این زمانِ تهی، در هیچ جا نشانی از خود باقی نمی‌گذارد و رد پایی از آن یافت نمی‌شود. تکرار می‌کنیم که این فاصله، وقفه‌ای غیرزمانی بین دو لحظه از یک توالی زمان واقعی است که در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی این زمان واقعی، زمانی زندگی‌نامه‌ای است.

زمان ماجراجویی دارای چنین ماهیتی است. اما در بطن این زمان چه می‌گذرد؟

زمان ماجراجویی از مجموعه‌ای از بخش‌های کوتاه تشکیل شده است که هر یک به اتفاقی مجزا اختصاص دارند و به لحاظ فنی، در محدودهٔ هر اتفاق، زمان از بیرون تنظیم می‌شود. از جایی فرار کردن، به چیزی رسیدن، از کسی پیشی گرفتن، در زمان و مکان خاصی در محلی حضور داشتن یا حضور نداشتن، کسی را ملاقات کردن یا ملاقات نکردن و مانند این‌ها مقولات مهمی به شمار می‌آیند. در محدودهٔ یک ماجرا روزها، شب‌ها، ساعت‌ها، حتی دقیقه‌ها و ثانیه‌ها محاسبه می‌شوند (همان‌طور که در همهٔ پیکارها و تعهدات عملی جدی، زمان به دقت محاسبه می‌شود). این بخش‌های زمانی، با عبارت‌های ربطی خاصی به رمان افزوده می‌شوند و با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کنند؛ عبارت‌هایی مثل «ناگهان» و «درست در همان لحظه».

این نوع زمان را با عبارت‌هایی مانند «ناگهان» و «درست در همان لحظه» بهتر از هر عبارت دیگری می‌توان مشخص کرد چون بیش‌تر اوقات، ابتدای این زمان و لحظهٔ تحقق آن، دقیقاً وقتی است که در مسیر طبیعی، عملی و مفروض وقایع وقفه ایجاد می‌شود و فرصتی برای خلق رویدادهای کاملاً تصادفی به وجود می‌آید که منطق خاص خود را دارند. این منطق از جنس پیشامدهای پیش‌بینی‌نشده [sovpadenie] یا به تعبیری، مقارنت تصادفی [ملاقات‌ها] و مفارقت تصادفی [عدم

ملاقات‌ها] است؛ به عبارت دیگر منطق انفصالات تصادفی در زمان. در این مقارنت تصادفی، «زودتر» و «دیرتر» اهمیتی سرنوشت‌ساز و حتی حیاتی دارد. در صورتی که اتفاقی یک لحظه زودتر یا دیرتر رخ دهد، یعنی اگر مقارنت تصادفی یا انفصال تصادفی در زمان وجود نداشته باشد، اصلاً پیرنگ یا مقوله‌ای که بتوان درباره‌اش رمان نوشت وجود نخواهد داشت.

کلیتوفون (*لوسیپه و کلیتوفون*، بخش اول، ص ۳) چنین می‌گوید: «من به سن نوزده سالگی رسیده بودم و پدرم قرار ازدواج مرا برای سال آینده گذاشته بود که سرنوشت بازی خود را آغاز کرد».(۹)

همین «بازی سرنوشت»، «ناگهان‌ها» و «درست در همان لحظه‌های» موجود در رمان، تمامی محتوای آن را تشکیل می‌دهند.

جنگی غیرمنتظره بین اهالی تراس[1] و بیزانس به وقوع می‌پیوندد. در رمان، از علل این جنگ هیچ ذکری به میان نیامده است؛ اما به برکت آن، لوسیپه سر از خانهٔ پدر کلیتوفون درمی‌آورد و کلیتوفون جریان را چنین روایت می‌کند: «به محض دیدن او، گویی در دم جان سپردم».(۱۰)

اما پدر کلیتوفون عروس دیگری برای او برگزیده بود. پدر، در برگزاری مراسم عروسی تعجیل می‌کند، برای روز بعد قرار جشن را می‌گذارد و مشغول فراهم کردن قربانی‌های مقدماتی می‌شود. «وقتی این را شنیدم، خود را دچار سرنوشتی شوم پنداشتم و به تدبیر حیله‌ای زیرکانه برای به تأخیر انداختن مراسم عروسی پرداختم. در حالی که فکرم مشغول این مسئله بود، ناگهان صدایی در قسمت خدمتکاران خانه پیچید» (بخش دوم، ص۱۲). از قرار معلوم عقابی گوشت قربانی را که پدر کلیتوفون فراهم کرده، با خود می‌برد. این امر، بدشگون محسوب می‌شد و باید عروسی چند روز به تأخیر می‌افتاد. اما درست در همان لحظه بخت یار می‌شود و عروسِ در نظر گرفته شده برای کلیتوفون را اشتباهی به جای لوسیپه می‌ربایند.

کلیتوفون تصمیم می‌گیرد پنهانی به اتاق لوسیپه برود. «به محض ورود من به اتاق دخترک، اتفاقی عجیب برای مادرش رخ داد. خوابی او را پریشان کرده بود» (بخش دوم، ص ۲۳). مادر لوسیپه وارد اتاق می‌شود و کلیتوفون را آن‌جا می‌یابد،

---

1. Thrace

اما کلیتوفون موفق می‌شود بدون شناخته شدن فرار کند. اما روز بعد کلیتوفون و لوسیپه از بیم افشا شدن همهٔ ماجرا مجبور به فرار می‌شوند. کل فرار در قالب زنجیره‌ای از «ناگهان‌ها» و «درست در همان لحظه‌های» تصادفی ساخته شده که به نفع قهرمانان است. «باید اعتراف کرد که کونوپس[1] که مراقب ما بود، تصادفاً همان روز به منظور انجام کاری برای معشوقه‌اش از خانه بیرون رفته بود... شانس با ما یار بود: وقتی به بندر بریتوس[2] رسیدیم، یک کشتی آمادهٔ حرکت بود، حتی بادبان‌هایش را نیز افراشته بودند».

بر عرشهٔ کشتی «مرد جوانی کاملاً تصادفی درکنار ما پدیدار شد» (قسمت دوم، ص‌ص ۳۲-۳۱). این شخص با آن‌ها دوست می‌شود و نقش مهمی در ماجراهای بعدی ایفا می‌کند.

سپس طبق روال معمول، طوفانی درمی‌گیرد و کشتی غرق می‌شود. «در روز سوم سفر ما، مه غیرمنتظره‌ای پهنه آسمان صاف را دربرگرفت و روز روشن را تیره‌وتار کرد» (بخش سوم، ص ۱).

در جریان غرق شدن کشتی، همهٔ افراد غیر از قهرمانان داستان به برکت خوش‌اقبالی‌شان از بین می‌روند. «و در این لحظه، درست هنگامی که کشتی در حال غرق شدن بود، الهه‌ای مهربان بخشی از حصهٔ خود را برای ما نگه داشته بود». آن‌ها به سمت ساحل پرتاب می‌شوند: «به یمن اقبال نیکمان، شب هنگام، آب ما را به پلوسیوم[3] رساند و شادمانه قدم بر خشکی نهادیم...» (بخش سوم، ص ۵).

بعداً معلوم می‌شود که سایر سرنشینان کشتی نیز که تصور می‌شد در حادثه جان باخته‌اند، به مدد اقبال خوش نجات یافته‌اند. هر وقت در جریان داستان، قهرمانان نیاز به کمک فوری پیدا می‌کنند، سروکلهٔ این افراد، درست به موقع و در محل مناسب پیدا می‌شود. کلیتوفون که از ربوده شدن لوسیپه برای قربانی به دست راهزنان اطمینان یافته بود، تصمیم به خودکشی می‌گیرد. «من شمشیرم را کشیدم تا به زندگی خود در همان جایی خاتمه دهم که لوسیپه را قربانی کرده بودند. شبی‌مهتابی بود. ناگهان چشمم به دو نفر خورد... که به طرف من می‌آمدند... آن‌ها

---

1. Conops
2. Berytus
3. Pelusium

کسی جز منلاوس[1] و ساتیروس[2] نبودند. اگرچه زنده بودن دوستانم امری بسیار غیرمنتظره بود، آن‌ها را در آغوش نگرفتم و شادی بر من غلبه نکرد» (بخش سوم، ص ۱۷). طبیعتاً این دوستان مانع خودکشی کلیتوفون می‌شوند و خبر زنده بودن لوسیپه را به او می‌دهند.

در بخش پایانی رمان، کلیتوفون بر اساس اتهامی ناروا به مرگ محکوم می‌شود و قبل از مرگ نیز شکنجه خواهد شد. «آن‌ها مرا به زنجیر کشیدند، لباس‌هایم را درآوردند، از چرخ شکنجه آویختند، بعضی از مأموران شکنجه، تازیانه‌ها را آوردند و بعضی دیگر حلقهٔ دار را آماده کردند و آتشی افروخته شد. کلینیوس[3] نعره‌ای کشید تا خدایان را فرا خواند، ناگهان در مقابل دیدگان همه، موبدی از موبدان آرتمیس[4] نزدیک آمد که به سر تاجی از برگ گیاهان داشت. ورود او نویدبخش رسیدن گروه جشن و سرور به افتخار آرتمیس بود و هر وقت چنین واقعه‌ای روی می‌داد، باید مراسم اعدام را چند روز به تأخیر می‌انداختند تا شرکت کنندگان در جشن، برنامه‌های قربانی خود را به پایان رسانند. بدین‌ترتیب زنجیر از من گشوده شد» (قسمت هفتم، ص ۱۲).

چند روزی پس از به تعویق افتادن اعدام، همهٔ مسائل روشن می‌شود، اما باز وقایع دیگری رخ می‌دهد که بدون شک هم‌زمانی رخدادها و وقفه‌های تصادفی جدیدی نیز آن‌ها را همراهی می‌کنند. زنده بودن لوسیپه مسجل می‌شود. رمان با ازدواج‌های شادمانه به پایان می‌رسد.

ملاحظه کردیم (در این‌جا فقط اندکی از رخدادهای تصادفی را ذکر کردیم) زمان ماجراجویی در سلحشورنامه‌های عاشقانه زمانی نسبتاً پراضطراب است. در همه جا یک روز، یک ساعت و حتی یک دقیقه زودتر یا دیرتر، نقشی سرنوشت‌ساز و حیاتی دارد. خود اتفاقات، در یک زنجیرهٔ غیرزمانی و در واقع بی‌پایان پشت سر یکدیگر قرار داده شده‌اند: این زنجیره را می‌توانیم تا آن‌جا که دوست داریم ادامه دهیم، چون به خودی خود ضرورتی برای هیچ نوع محدودیت ذاتی وجود ندارد.

---

1. Menelaus
2. Satyrus
3. Klinius
4. Artemis

سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی نسبتاً کوتاه هستند. رمان‌های قرن هفدهم که ساختاری مشابه این سلحشورنامه داشتند، ده تا پانزده برابر طولانی‌تر از سلحشورنامه‌های مزبور هستند.(۱۱) بر این افزایش قطری هیچ محدودیت ذاتی مترتب نیست. از آن‌جا که روزها، ساعت‌ها و دقیقه‌هایی که در چهارچوب ماجراهای مستقل شمارش می‌شوند، یک مجموعهٔ زمانی واقعی را پدید نمی‌آورند، به روزها و ساعت‌های زندگی بشری مبدل نمی‌شوند. این ساعت‌ها و روزها ردپایی از خود باقی نمی‌گذارند، بنابراین می‌توان در رمان به تعداد دلخواه از این نوع ساعت‌ها و روزها آورد.

تمامی لحظات این زمان بی‌نهایت را یک عامل کنترل می‌کند: عامل شانس. همان‌طور که دیدیم این زمان، کاملاً از پیشامدهای پیش‌بینی‌نشده تشکیل شده است مانند دیدارهای تصادفی یا عدم دیدارهای تصادفی. «زمان تصادفی» ماجراجویانه زمان خاصی است که در خلال آن، عواملی در زندگی بشری مداخله می‌کنند که عقلانی نیستند؛ مداخلهٔ قضا و قدر[1]، خدایان، شیاطین و جادوگران یا ــ در رمان‌های ماجراجویانهٔ اخیر ــ انسان‌های شرور داستان که از دیدارها یا عدم دیدارهای تصادفی به سود خود استفاده می‌کنند: آن‌ها «در کمین می‌نشینند» و «پی فرصت می‌گردند». رگبار شدیدی از «ناگهان‌ها» و «درست در همان موقع‌ها» بر سر ما فرو می‌ریزد.

زمان ماجراجویی دقیقاً وقتی آغاز می‌شود که مسیر طبیعی وقایع و توالی طبیعی، معین یا هدف‌مندِ وقایع زندگی مختل شود. این وقفه‌ها روزنه‌ای برای دخالت نیروهای غیر بشری مثل سرنوشت، خدایان و تبهکاران باز می‌کند و در زمان ماجراجویی، دقیقاً همین نیروها هستند که ابتکار عمل را به دست دارند نه قهرمانان داستان. البته قهرمانان داستان هم در زمان ماجراجویی به ایفای نقش‌هایی می‌پردازند، مثلاً فرار می‌کنند، از خود دفاع می‌کنند، مشغول جنگ می‌شوند و خود را نجات می‌دهند. اما کارهای آن‌ها از نوعی است که گویی صرفاً موجودیتی فیزیکی دارند و ابتکار عمل به‌هیچ‌وجه در دست آنان نیست. اروس بسیار نیرومند حتی عشق را هم به طور غیرمنتظره‌ای به سوی آن‌ها می‌فرستد. در این زمان، همیشه اتفاقی برای افراد می‌افتد (حتی احتمال دارد «به طور اتفاقی» به پادشاهی برسند)؛

---

1. Tyche

ماجراجوی اصیل، بازیچهٔ دست سرنوشت است. او به شکل فردی قدم بـه زمـان ماجراجویی می‌گذارد که اتفاقات مختلف برایش پیش مـی‌آید. امـا در ایـن زمـان، ابتکار عمل در دست انسان‌ها نیست.

بدیهی است که لحظات زمان ماجراجویی و همهٔ این «ناگهان‌ها» و «درست در همان لحظه‌ها» را نمی‌توان فقط باکمک تحقیق، بررسی، پیش‌بینی منطقی، تجربه و مانند این‌ها از پیش دانست. این زمان را با طالع‌بینی، تفأل، افسانه‌ها، پیش‌بینی‌های الهام گونه، رؤیاهای صادق و پیش‌آگهی بهتر مـی‌توان فـهمید. سـلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی مشحون از ایـن نـوع مـقوله‌ها است. هـنوز «بـازی سـرنوشت» بـا کلیتوفون آغاز نشده بود که او در رؤیایی صادق از دیدار آتی خـود بـا لوسـیپه و ماجراهایی مطلع می‌شود که برایشان رخ خواهد داد. بقیهٔ این رمان نیز مملو از وقایع مشابه است. قضا و قدر و خدایان کاملاً ابتکار عمل را در دست دارند و آدمیان را صرفاً از ارادهٔ خود آگاه می‌کنند. آشیل تاتیوس از زبان کـلیتوفون چـنین مـی‌گوید: «خدایان بیش‌تر شبها دوست دارند آینده را به انسان‌ها نشان دهند، نه از آن رو که آنان را از مصائب رها کنند ــ چون انسان‌ها نمی‌توانند سرنوشت مقدر را تـحت فـرمان خود در آورند ــ بلکه از آن رو که انسان‌ها بتوانند مصائب را آسان‌تر تحمل کـنند» (بخش اول، ص ۳).

در سیر توسعهٔ رمان اروپایی، هرگاه زمان ماجراجـویی یـونانی پـدیدار شـود، ابتکار عمل به دست شانس سپرده می‌شود که دیدارها و عدم دیدارها را یا در قالب نیرویی ناشناس و غـیرانسـانی یـا در قـالب سـرنوشت، پـیش‌بینی‌های آسـمانی، «تبهکاران» یا «بانیان گمنام» رمانتیک کنترل می‌کند. نمونه‌هایی از تبهکاران و بانیان گمنام رمانتیک را می‌توان در رمان‌های تاریخی والتر اسکات[1] یافت. در رمان، غیر از شانس (به شکل‌های گوناگون)، ناگزیر از انواع دیگری از پـیش‌بینی‌ها مـخصوصاً رؤیاهای صادق و پیش‌آگهی‌ها نیز استفاده می‌شود. البته لازم نیست کل رمـان در زمان ماجراجویی یونانی خـلق شـود فـقط کـافی است ایـن عـناصر زمـانی را بـه توالی‌های زمانی دیگر بیفزاییم تا تأثیرات خاص ضمیمهٔ زمان ماجراجویی یونانی پدیدار شود.

---

1. Walter Scott

در قرن هفدهم سرنوشت ملل، پادشاهی‌ها و فرهنگ‌ها نیز جذب زمان ماجراجویی شانس، خدایان و تبهکاران ــ با منطق خاص خودش ــ شدند. در نخستین رمان‌های تاریخی اروپایی شاهد چنین اتفاقی هستیم، مثلاً در رمان *آرتامنه یا سیروس کبیر*[1] اثر دو اسکودری(۱۲)، رمان *آرمینیوس و توسنلدا*[2] اثر لوهنشتاین(۱۳) و در رمان‌های تاریخی که لاکالپرند نوشته است.(۱۴) نوعی «فلسفهٔ تاریخِ» عجیب بر این رمان‌ها سایه افکنده که سامان بخشیدن به مقدرات تاریخی را به دست وقفه‌ای غیرزمانی سپرده است؛ وقفه‌ای که بین دو لحظه از توالی زمان واقعی وجود دارد.

«رمان گوتیک»، پلی برای راهیابی توالی لحظه‌های موجود در رمان‌های باروک به رمان‌های تاریخیِ والتر اسکات محسوب می‌شود. این توالی برخی از ویژگی‌های رمان‌های اسکات را رقم می‌زند. ویژگی‌هایی مثل: فعالیت‌های مخفیانه بانیان و تبهکاران ناشناس، نقش خاص شانس و انواع و اقسام پیش‌بینی‌ها و پیش‌آگهی‌ها. البته در رمان‌های والتر اسکات این لحظه‌ها، غالب نیستند.

اجازه دهید این نکته را خاطر نشان کنیم که بحث ما دربارهٔ سپردن همهٔ ابتکار عمل‌ها به دست شانس در زمان ماجراجویی یونانی یا به طور کلی شانس نیست. به طور کلی شانس هم شکلی از اصل جبر است و همان‌طور که در زندگی نقش دارد در رمان هم برای خود جایی دارد. حتی در توالی‌های زمانی انسانی که واقعی‌تر هستند (و البته میزان واقعیت در آن‌ها متفاوت است)، در مقابل لحظه‌های شانسِ صاحب ابتکار عمل یونانی، لحظه‌هایی از خطاهای انسانی، جنایات (حتی گاهی در رمان‌های باروک)، افت و خیزها، انتخاب‌ها و تصمیم‌گیری‌هایی وجود دارد که مبدع آن‌ها خود انسان است (البته این لحظه‌ها به‌هیچ‌وجه مابه‌ازای یک به یک هم نیستند).

در جمع‌بندی بحث خود دربارهٔ زمان ماجراجویی در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی باید به جنبهٔ کلی دیگری نیز اشاره کنیم، یعنی به بن‌مایه‌های خاصی که از عناصر تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ‌های رمان‌گرا به‌شمار می‌آیند؛ بن‌مایه‌هایی مثل دیدار/فراق (جدایی)، باختن/بردن، جست‌وجو/کشف، شناخت/عدم شناخت و نظایر آن که عناصر تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ هستند و ــ نه‌تنها در رمان‌های گوناگون

---

1. *Artamène*, or *the Grand Cyrus* 2. *Arminius and Tusnelda*

دوره‌های مختلف بلکه در آثار ادبی گونه‌های ادبی دیگر مثل حماسه، نمایش و حتی اشعار غنایی ــ به پیرنگ اثر راه می‌یابند. این بن‌مایه‌ها ماهیتاً پیوستاری‌اند (اگرچه پیوستار زمانی-مکانی در گونه‌های ادبی مختلف به روش‌های گوناگون بسط یافته است). در این‌جا ما فقط دربارهٔ یک بن‌مایه، که احتمالاً مهم‌ترین بن‌مایه است، به بحث می‌پردازیم: بن‌مایهٔ دیدار.

همان‌طور که در بررسی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی اشاره کردیم در همهٔ دیدارها، شاخص زمانی («در یک زمان واحد») و شاخص مکانی («در یک مکان واحد») تفکیک‌ناپذیر هستند. در بن‌مایهٔ سلبی («آن‌ها یکدیگر را ندیدند»، «از یکدیگر جدا شدند») حالت پیوستاری حفظ شده، اما یکی از ارکان پیوستار زمانی-مکانی دارای علامت منفی است: آن‌ها یکدیگر را ندیدند چون هم‌زمان به محل ملاقات نرسیدند یا در یک لحظه در دو جای مختلف بودند. پیوند تفکیک‌ناپذیر شاخص‌های زمان و مکان («پیوندی بدون وحدت»)، کیفیتی اساساً واضح، صوری و تقریباً ریاضی به پیوستار دیدار می‌بخشد. البته این کیفیت، بسیار انتزاعی است. در هر حال، بن‌مایهٔ دیدار در انزوا محقق نمی‌شود بلکه به صورت یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ، به وحدت عینی کل اثر راه می‌یابد و در نتیجه، بخشی از پیوستار زمانی-مکانی عینی‌موجود در اثر می‌شود. در این مورد، بن‌مایهٔ دیدار قدم به زمان ماجراجویانه و کشوری خارجی (نه بیگانه) می‌گذارد. در آثار مختلف، بن‌مایهٔ دیدار بسته به تداعی‌های عینی (مثل ارزیابی عاطفی دیدار)، ممکن است فحاوی گوناگونی داشته باشد (منظور از ارزیابی عاطفی دیدار، بررسی مطلوب یا نامطلوب بودن، مسرت‌بخش یا حزن‌آلودبودن، ترسناک و در برخی موارد شاید دوسویه بودن دیدار است). البته بن‌مایهٔ دیدار ممکن است در بافت‌های مختلف، با راهبردهای کلامی گوناگونی بیان شود. این بن‌مایه ممکن است یک معنای استعاری چندگانه یا واحد به خود گیرد و سرانجام به شکل یک نماد درآید (که گاه بسیار پرمعناست). در ادبیات، پیوستار دیدار بیش‌تر اوقات دارای کارکردهای طراحی است: می‌توان از آن در ابتدای پیرنگ، گاه اوج و حتی گره‌گشایی (پایان) پیرنگ داستان استفاده کرد. دیدار، یکی از شگردهای قدیمی برای ساخت پیرنگ حماسه است (از این بن‌مایه در رمان حتی بیش از حماسه استفاده می‌شود). ارتباط تنگاتنگ بن‌مایهٔ دیدار و بن‌مایه‌هایی مثل فراق، فرار، یافتن، از دست دادن، ازدواج و نظایر آن

که شاخص‌های زمان و مکان آن‌ها نیز مانند بن‌مایهٔ دیدار، از وحدت برخوردارند حائز اهمیت فراوان است. ارتباط نزدیک بن‌مایهٔ دیدار و پیوستار زمانی-مکانی جاده («جاده‌ای بی‌پایان») و همچنین دیدارهای مختلفی که در جاده به وقوع می‌پیوندد، نیز بسیار مهم هستند. در پیوستار زمانی-مکانی جاده، پیوند شاخص‌های زمان و مکان با دقت و وضوح بی‌نظیری نشان داده شده است. در ادبیات، پیوستار زمانی-مکانی جاده اهمیتی بسیار دارد به طوری که تعداد آثار فاقد یکی از اشکال این بن‌مایه، بسیار ناچیز است و آثار ادبی فراوانی مستقیماً بر مبنای پیوستار زمانی-مکانی جاده و دیدارها و ماجراهایی به وجود آورده‌اند که در جاده رخ می‌دهد.(۱۵)

بن‌مایهٔ دیدار، ارتباط نزدیکی نیز با بن‌مایه‌های مهم دیگر دارد، مخصوصاً بن‌مایهٔ شناخت/ عدم شناخت که در ادبیات (مثلاً در تراژدی‌های باستانی) نقش فراوانی دارد.

بن‌مایهٔ دیدار نه‌تنها در ادبیات (به ندرت می‌توان اثری یافت که کاملاً فاقد این بن‌مایه باشد) بلکه در سایر حوزه‌های فرهنگی و قلمروهای متنوع زندگی اجتماعی و روزمره نیز از جهانی‌ترین بن‌مایه‌هاست. در حوزه‌های علمی و فنی نیز که تفکر نظری مطلق حاکم است و چنین بن‌مایه‌هایی وجود ندارند، مفهوم ارتباط تا حدودی با بن‌مایهٔ دیدار یکسان است. البته در حوزه‌های اساطیری و مذهبی مثلاً در افسانه‌های مذهبی، کتاب مقدس (هم در آثار مسیحیت مثل انجیل و هم در نوشته‌های بودایی) و در آیین‌های مذهبی، بن‌مایهٔ دیدار ایفاگر نقش برجسته‌ای است. در حوزه‌های مذهبی، بن‌مایهٔ دیدار با سایر بن‌مایه‌ها مثل بن‌مایهٔ شبح («مکاشفه») یکی می‌شود. در آن دسته از حوزه‌های فلسفی که کاملاً علمی نیستند بن‌مایهٔ دیدار می‌تواند نقش بسیار مهمی داشته باشد (آثار شلینگ[1] یا مکس شلر[2] و مخصوصاً آثار مارتین بوبر[3]).

در نهادهای اجتماعی و دولتی زندگی، همیشه پیوستارهای دیدار واقعی وجود دارند. همهٔ ما با انواع گوناگون ملاقات‌های اجتماعی سازمان‌یافته آشناییم و بر

---

1. Schelling
2. Max Scheler
3. Martin Buber

اهمیت این جلسات وقوف داریم. در ارگان‌های دولتی نیز دیدارها بسیار مهم هستند. در این‌جا فقط به ملاقات‌های سیاسی اشاره می‌کنیم که همواره کاملاً برنامه‌ریزی‌شده هستند و زمان، مکان و کیفیت آن‌ها بستگی به مقام شرکت‌کنندگان در ملاقات‌ها دارد. مطمئناً همه می‌دانند که این ملاقات‌ها در زندگی و کارهای روزمرهٔ انسان بسیار مهم محسوب می‌شوند (گاه سرنوشت یک فرد بستگی به این ملاقات‌ها دارد).

پیوستار زمانی-مکانی دیدار، دارای چنین ماهیتی است. در پایان مقالهٔ حاضر به مسائل کلی‌تری دربارهٔ پیوستارهای زمانی-مکانی و پیوستاری‌شدن خواهیم پرداخت. در حال حاضر بررسی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی را ادامه می‌دهیم.

زمان ماجراجویی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی در کجا تحقق می‌یابد؟

برای تحقق زمان ماجراجویی، نیازمند یک گسترهٔ مکانی انتزاعی هستیم. البته دنیای سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی دنیایی پیوستاری است، اما گویی حلقهٔ اتصال بین زمان و مکان فاقد ماهیتی انداموار است و ماهیتی کاملاً فنی (و ماشینی) دارد. پیشبرد ماجرا نیاز به فضای فراوانی دارد. همهٔ رویدادهای پیش‌بینی‌نشده‌ای که وقایع را رقم می‌زنند، پیوند جدایی‌ناپذیری با مکان دارند، که نخست با فاصله و سپس با هم‌جواری ارزیابی می‌شود (میزان فاصله و هم‌جواری متفاوت است). برای جلوگیری از خودکشی کلیتوفون، سروکلهٔ دوستان او باید در همان جایی پیدا شود که او قصد خودکشی دارد. برای توفیق در این امر، یعنی بودن در مکان و زمان مناسب، آن‌ها می‌دوند، به عبارتی بر فاصلهٔ مکانی غلبه می‌کنند. در پایان رمان برای نجات کلیتوفون ازمرگ، گروهی از مردم به جلوداری موبد آرتمیس، باید قبل از اعدام به محل برسند. در آدم‌ربایی، فرض بر این است که شخص ربوده شده به سرعت به مکانی دور و نامعلوم منتقل می‌شود. لازمهٔ تعقیب، غلبه بر فاصله و نیز سایر موانع مکانی است. لازمهٔ اسارت و زندان، نگهبانی از قهرمان و منزوی کردن او در یک مکان مشخص است که حرکت مکانی بعدی او به سوی هدفش، یعنی تعقیب‌ها و جست‌وجوهای بعدی‌اش را به تأخیر می‌اندازد. آدم‌ربایی، فرار، تعقیب، جست‌وجو و اسارت همگی نقش عظیمی در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی ایفا می‌کنند، بنابراین نیازمند فضایی وسیع در خشکی، دریا و کشورهای مختلف هستند. دنیای سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی دنیایی وسیع و متنوع است. اما این

وسعت و تنوع، مقولاتی کاملاً انتزاعی هستند. برای غرق شدن کشتی نیاز به وجود دریاست اما اصلاً فرقی نمی‌کند که کشتی در کدام دریا (از نظر جغرافیایی و تاریخی) غرق شود. برای فرار نیاز به وجود کشوری دیگر است، برای آدم‌ربایان انتقال قربانی به کشوری دیگر حائز اهمیت است، اما باز هم اصلاً مهم نیست که این کشور دیگر کجا باشد. هیچ‌یک از جزئیات ویژهٔ کشوری خاص که ممکن است با ساختار اجتماعی یا سیاسی و فرهنگ و تاریخش در رمان مهم محسوب شود، الزاماً با وقایع ماجراجویانهٔ سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی مرتبط نیستند. هیچ‌یک از این جزئیات شاخص، عامل تعیین‌کنندهٔ مؤثری برای وقایع مزبور نیستند، رویدادها فقط با شانس و اتفاقات پیش‌بینی‌نشده، در یک جایگاه مکانی معین (کشور معین، شهر معین و جز آن) رقم می‌خورند. کیفیت یک محل معین، بخشی از رویداد محسوب نمی‌شود، محل وقایع صرفاً گستره‌ای برهنه و انتزاعی از فضا به شمار می‌آید.

بنابراین تمامی وقایع موجود در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی را به لحاظ مکانی می‌توان جابه‌جا کرد؛ اتفاقی که در بابل رخ داده است، احتمال داشت در مصر یا بیزانس به وقوع بپیوندد و برعکس. از آن‌جا که زمان ماجراجویی هیچ ردپای مشخصی از خود به جای نمی‌گذارد، ماجراهای مستقل که به خودی خود کامل هستند، از نظر زمانی نیز جابه‌جاشدنی و لذا اساساً برگشت‌پذیرند. بنابراین ویژگی‌های پیوستار زمانی-مکانی ماجراجویی عبارت‌اند از: یک ارتباط فنی و انتزاعی میان مکان و زمان، برگشت‌پذیری لحظه‌ها در یک توالی زمانی و امکان جابه‌جایی مکانی.

در این پیوستار زمانی-مکانی، تمامی ابتکار عمل و قدرت در دست شانس است. بر همین اساس، الزاماً میزان تشخص و تعین این دنیا بسیار محدود است. چون هر نوع عینیت‌بخشی، اعم از جغرافیایی، اقتصادی، اجتماعی-سیاسی و روزمره مانع آزادی و انعطاف‌پذیری وقایع می‌شود و قدرت مطلق شانس را محدود می‌کند. هر نوع عینیت‌بخشی، حتی ساده‌ترین و روزمره‌ترین نوع آن، قوهٔ قانون‌گذار خود، نظم خاص خود و محدودیت‌های اجتناب ناپذیر خود را به زندگی انسانی و زمان ویژهٔ آن زندگی می‌افزاید و درنهایت رویدادها با این قواعد در هم خواهند آمیخت، کم‌وبیش در این نظم شرکت خواهند کرد و مطیع قید و بندهای آن خواهند

شد. این امر تا حدود زیادی قدرت شانس را محدود می‌کند، حرکت رویدادها اساساً متمرکز و در زمان و مکانی خاص گرفتار می‌شود. اما اگر قرار بود کسی دنیای بومی و واقعیت بومی پیرامون خود را توصیف کند، مسلماً تشخص و عینیت‌بخشی (دست‌کم تا حدودی) ضروری بود. توصیف دنیای خود ــ هر کجا و هر چه باشد ــ با آن میزان تجرد که از ضروریات زمان ماجراجویی یونانی است، هرگز امکان‌پذیر نیست.

بنابراین دنیای سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی دنیایی منزوی است: هر آن‌چه در این دنیاست نامعین، ناشناخته و غریبه است. قهرمانان آن برای نخستین بار قدم به این دنیا نهاده‌اند و هیچ پیوند یا ارتباط اساسی با دنیای مزبور ندارند، قواعد حاکم بر زندگی اجتماعی-سیاسی و زندگی روزمرهٔ این دنیا برای قهرمانانش ناآشناست و آن‌ها اطلاعی از این قواعد ندارند. بنابراین در چنین دنیایی فقط امکان تجربهٔ حوادث پیش‌بینی‌نشده وجود دارد.

اما در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی تأکیدی بر ماهیت منزوی دنیای مزبور نشده است و بنابراین ما نمی‌توانیم آن را اجنبی بخوانیم. لازمهٔ اجنبی بودن، تقابل هدف‌مند اجنبی با خودی است، بر دیگربودنِ مقولهٔ بیگانه تأکید می‌شود، گویی به چاشنی آن افزوده می‌شود و تعمداً و به طور ضمنی، در برابر پس‌زمینه‌ای از دنیای معمولی و شناخته‌شدهٔ خود نشان داده می‌شود. در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی هیچ نشانی از این مسائل دیده نمی‌شود. همه چیز، حتی زادگاه قهرمانان (معمولاً قهرمان زن و مرد از دو سرزمین مختلف هستند) بیگانه است. نشانی از جهان بومی، معمولی و شناخته‌شده (سرزمین بومی نویسنده و مخاطبانش) ــ حتی به طور ضمنی ــ مشاهده نمی‌شود تا پس‌زمینه‌ای شود که بتوان در برابر آن دیگربودن و بیگانگی آن‌چه را غریبه است به وضوح منعکس کرد. البته برای درک نوادر و عجایب این دنیای دیگر، کمی از دنیای بومی، معمولی و آشنا (دنیای نویسنده و مخاطبانش) نشان داده شده است؛ نشانه‌هایی وجود دارد اما تعداد آن‌ها به حدی ناچیز است که تقریباً محققان را از ابداع هر روشی برای بررسی «دنیای واقعی» و «زمانهٔ واقعی» محتمل نویسندگان این سلحشورنامه‌ها عاجز کرده است.

دنیای سلحشورنامه‌ای، دنیایی انتزاعی-بیگانه است و علاوه بر این چون دنیایی که نویسنده از آن آمده و از آن‌جا نظاره‌گر رویدادهاست، در هیچ جای این دنیا یافت

نمی‌شود، کاملاً و مطلقاً دنیایی دیگر است. بنابراین در این دنیا هیچ چیز قدرت مطلق شانس را محدود نمی‌کند و از این رو همهٔ آدم‌ربایی‌ها، فرارها، اسارت‌ها و آزادی‌ها، مرگ‌های فرضی و عمرهای دوباره و سایر اتفاق‌ها با سرعت و سهولتی بی‌نظیر به دنبال هم می‌آیند.

اما همان‌طور که اشاره کردیم بسیاری از مقوله‌ها و وقایع این دنیای انتزاعی-بیگانه با جزئیات فراوان ترسیم شده‌اند. چگونه می‌توان این امر را با اصل تجرید تطبیق داد؟ هنوز در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی انتزاع وجود دارد، چون همهٔ مقوله‌ها به شکلی وصف شده‌اند که گویی مستقل، جداگانه و منحصربه‌فرد هستند. در هیچ جا توصیفی از کل یک کشور با مشخصات ویژه‌اش و خصوصیت‌هایی که آن را از کشورهای دیگر متمایز می‌کند، درون یک ماتریس ارتباطات ارائه نمی‌شود. فقط ساختارهای مجزایی توصیف شده‌اند که هیچ ارتباطی با کلیتی فراگیر ندارند. ما با پدیده‌های طبیعی مستقل روبه‌روییم، مثل حیوانات عجیبی که در کشوری خاص وجود دارند. به جای توصیف آداب و رسوم و زندگی روزمرهٔ عامهٔ مردم، خصلت غیرعادی عجیب و بیگانه‌ای ترسیم شده است که به هیچ چیز ارتباطی ندارد. در این نوع رمان‌ها، این تنهایی و ارتباط‌نداشتن به همهٔ مقوله‌های وصف‌شده تسری یافته است. بنابراین در این رمان‌ها، حاصل جمع این مقوله‌ها مساوی با کشورهایی نیست که تصویر شده‌اند (یا به عبارت دقیق‌تر، نام‌شان ذکر شده) بلکه همهٔ مقوله‌ها خودکفا هستند.

هرچه در این نوع رمان‌ها توصیف می‌شود، غیر عادی، عجیب و کمیاب است و دقیقاً به همین دلیل شرح آن‌ها در رمان آورده شده است. مثلاً در *لوسیپه و کلیتوفون* به توصیف موجود عجیبی به نام «اسب رودخانهٔ نیل» (یک اسب آبی) برمی‌خوریم. جاندار مزبور این‌طور توصیف می‌شود: «برحسب اتفاق، جنگجویان، موجود دریایی جالبی را در تله انداختند». سپس نویسنده به توصیف فیل آفریقایی می‌پردازد و چنین می‌گوید: «چیزهای جالبی دربارهٔ پیدایش این جاندار بر روی زمین گفته می‌شود» (بخش چهارم، ص‌ص ۴-۲). در جای دیگر توصیف تمساحی آمده است: «جاندار دیگری در رود نیل دیدم که قدرتی فوق‌العاده بیش‌تر از اسب رودخانه داشت. این جاندار را تمساح می‌نامیدند» (بخش چهارم، ص ۱۴).

از آن‌جا که برای ارزیابی این اشیا و رویدادها هیچ معیاری در دست نیست و هیچ

پس‌زمینهٔ واضحی از دنیای معمولی خود نیز وجود ندارد تا در مقایسه با آن، مقوله‌های غیرعادی مزبور درک شوند، این مقوله‌ها ماهیتی بدیع، شگفت‌انگیز و نادر به خود می‌گیرند.

بدین‌ترتیب در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، مکان‌های دنیایی بیگانه، مملو از چیزهای عجیب و کمیاب است که از یکدیگر مجزا هستند و هیچ ارتباطی با هم ندارند. این مقوله‌های مستقل ــ بدیع، عجیب و غریب و شگفت‌انگیز ــ نیز مثل رخدادها، تصادفی و پیش‌بینی‌نشده هستند. در واقع هر دو از یک جنس‌اند: «ناگهان‌های» منجمد، رویدادهای مبدل شده به اشیا و هر دو از تبار شانس.

در نتیجه، پیوستار زمانی-مکانی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی ــ دنیایی بیگانه در زمان ماجراجویی ــ دارای انسجام و وحدت خاص خود است. این پیوستار، منطق اجتناب‌ناپذیر خود را دارد که معرف همهٔ ویژگی‌های آن است. اگرچه بن‌مایه‌های آن به صورت مجرد و جدا از یکدیگر، بن‌مایه‌های جدیدی نیستند؛ یعنی همان‌طور که گفتیم این بن‌مایه‌ها پیش از سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی در سایر گونه‌های ادبی به‌خوبی بسط یافته بودند؛ وقتی در پیوستار زمانی-مکانی جدید با هم ترکیب شدند، منطق اجتناب‌ناپذیر پیوستار مزبور بر آن‌ها حاکم شد و لذا مفاهیم و کارکردهای ویژهٔ کاملاً جدیدی کسب کردند.

در گونه‌های ادبی دیگر این بن‌مایه‌ها با پیوستارهای زمانی-مکانی دیگری ارتباط داشتند که عینی‌تر و موجزتر بودند. در اشعار الکساندرین[1] بن‌مایه‌های عشق (نخستین دیدار، عشق آنی، اندوه عشاق، نخستین بوسه و امثال این‌ها) عمدتاً در یک پیوستار زمانی-مکانی روستایی-شبانی بسط می‌یابند. این پیوستار با وجود کوتاه‌بودن، پیوستار غنایی-حماسی بسیار عینی و موجزی است که در ادبیات جهان، سهم بسزایی دارد. در این‌جا یک زمان روستایی و تقریباً چرخه‌ای ویژه وارد عمل می‌شود که آمیزه‌ای است از زمان طبیعی (چرخه‌ای) و زمان روزمرهٔ زندگی شبانی (و حتی گاه زندگی زراعی). این زمان دارای ضرباهنگ نیمه‌چرخه‌ای خاص خود است اما کلاً به چشم‌انداز روستایی دورافتاده‌ای پیوند خورده که با جزئیات فراوان مجسم شده است. این زمان چون عسل پرمغز و معطر است؛ روزگار عشاق

---

1. Alexandrine poetry

جانی و فوران اشعار غنایی، زمانی سرشار از فضاهای طبیعی کاملاً محدود و بستهٔ خاص خودش که تماماً سبک‌پردازی شده است (در این‌جا ما به بحث دربارهٔ انواع دیگر پیوستار عشقی-روستایی در اشعار هلنیک و رومی نخواهیم پرداخت). البته در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، اثری از این پیوستار زمانی-مکانی باقی نمانده است. فقط یک استثنا وجود دارد: *دافنه و کلوئه* اثر لانگوس. در سلحشورنامهٔ مزبور، پیوستاری شبانی-روستایی وجود دارد که رو به اضمحلال است. انزوای موجز و مرزهای خودخواستهٔ آن از بین رفته‌اند، جهانی بیگانه از همه سو آن را احاطه کرده و پیوستار زمانی-مکانی مزبور نیز نیمه‌بیگانه شده است. زمان طبیعی-روستایی موجود در آن، ایجاز خود را تا حدودی از دست داده و خدنگ‌های زمان ماجراجویی سینه‌اش را دریده است. البته اثر لانگوس را مطمئناً نمی‌توان سلحشورنامهٔ عاشقانه-ماجراجویانهٔ یونانی نامید. در سیر توسعهٔ تاریخی رمان، این اثر موجب پدید آمدن مجموعه‌ای از آثار مشابه خودش شد.

در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، عوامل مرتبط با سفر به کشورهای بیگانه (که هم از لحاظ ترکیب نگارشی و هم از لحاظ روایی اهمیت دارند) به‌خوبی در رمان‌های سفرنامه‌ای قدیمی بسط یافته بودند. دنیای رمان‌های سفرنامه‌ای هیچ شباهتی به دنیای بیگانهٔ سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی ندارد. پیش و مهم‌تر از هر چیز، در مرکز دنیای رمان سفرنامه‌ای، وطن واقعی نویسنده قرار دارد که کانون سازماندهی دیدگاه‌ها، معیارهای مقایسه، رویکردها و ارزیابی‌هایی است که نحوهٔ نگرش و درک کشورها و فرهنگ‌های بیگانه را تعیین می‌کند (کشور بومی نویسنده الزاماً مثبت ارزیابی نمی‌شود اما حتماً باید یک معیار مقایسه و پس زمینه برای ما فراهم آورد). در رمان‌های سفرنامه‌ای فقط احساس حضور در کشوری بومی ــ به‌منزلهٔ یک کانون سازماندهی‌ای درونی برای مشاهده و تصویر، که «در خانه» قرار گرفته است ــ تغییری بنیادین در تصویر کلی دنیای بیگانه ایجاد می‌کند. علاوه بر این، در چنین رمان‌هایی قهرمان، شخصیتی اجتماعی و سیاسی و متعلق به زمان‌های گذشته است، شخصیتی که علایق اجتماعی-سیاسی، فلسفی و آرمانی خودش بر او حاکم است. از طرفی، خود سفر و برنامهٔ سفر، واقعی هستند: سفر مرکز سازماندهی واقعی و حیاتی‌ای به توالی زمانی رمان، ارزانی می‌دارد. درنهایت در چنین رمان‌هایی زندگی‌نامه، عامل سازماندهی اصلی زمان محسوب می‌شود. (در

این‌جا به بحث دربارهٔ شکل‌های گوناگونی نمی‌پردازیم که برای رمان سفرنامه‌ای محتمل است. عامل ماجراجویی معمولاً با همین نوعی که درباره‌اش بحث کردیم، ارتباط دارد اما ماجراجویی، نقش عامل سازمان‌دهندهٔ غالب را در این نوع رمان‌ها ایفا نمی‌کند، بلکه نقش کاملاً متفاوتی دارد).

در این‌جا مجالی برای بررسی مفصل سایر پیوستارهای زمانی-مکانی گونه‌های دیگر ادبیات باستان، از جمله گونه‌های اصلی، مثل حماسه و نمایش نیست. صرفاً به این نکته اشاره می‌کنیم که در درون این پیوستارها، زمان عامیانه-اساطیری قرار دارد که در آن، زمان تاریخی باستانی (با محدودیت‌های خاص خودش) به تحقق رسیده است. زمان نمایش و حماسهٔ باستانی، کاملاً مکانمند است و مطلقاً نمی‌توان آن را از خصوصیات‌های عینی محیط طبیعی یونانی و خصوصیات «محیط دست‌ساز»ش یعنی نهادهای اداری، شهرها و استان‌های مشخصاً یونانی جدا کرد. یونان در تمامی زوایای دنیای طبیعی خود، ردپایی از زمان اساطیری مشاهده می‌کرد و در دنیای مزبور، نظاره‌گر مبدل‌شدن یک رویداد اساطیری موجز به یک صحنهٔ اساطیری یا یک پردهٔ تصویری زندهٔ اساطیری بود. زمان تاریخی نیز به همین اندازه موجز و مکانمند بود (در حماسه و تراژدی، زمان تاریخی و اساطیری سخت در هم آمیخته بودند). پیوستارهای زمانی-مکانی کلاسیک یونانی تقریباً نقطهٔ مقابل دنیای بیگانهٔ موجود در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی هستند.

بنابراین بن‌مایه‌ها و عوامل (روایی و همچنین ترکیب نگارشی) گوناگونی که در سایر گونه‌های باستانی تحقق یافته بودند و هنوز هم در آن گونه‌ها وجود داشتند، ماهیت و کارکردهایی یافتند که با آن‌چه در سلحشورنامه‌های عاشقانه-ماجراجویانهٔ یونانی تحت شرایط ویژهٔ پیوستار خاص زمانی-مکانی سلحشورنامه‌ای داشتند، کاملاً متفاوت بود. در سلحشورنامه‌های عاشقانه این بن‌مایه‌ها به وحدت هنری جدید و منحصربه‌فردی رسیدند که به هیچ وجه، آمیزهٔ صرفاً مکانیکی گونه‌های باستانی مختلف نیست.

حال که ماهیت ویژهٔ سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی را بهتر درک کرده‌ایم، می‌توانیم به مسئلهٔ توصیف فرد در این رمان‌ها بپردازیم. ویژگی‌های شاخص همهٔ شگردهای روایی در رمان نیز در خلال بحث حاضر روشن خواهد شد.

در «زمان ماجراجویی» که وقایع تصادفاً هم‌زمانی دارند و تصادفاً هم فاقد

هم‌زمانی هستند؛ جایی که وقایع هیچ پیامدی ندارند و همواره ابتکار عمل در انحصار شانس است، واقعاً چگونه می‌توان انسان را تصویر کرد؟ به‌وضوح می‌توان دریافت که در چنین زمانی، فرد نمی‌تواند چیزی جز موجودی کاملاً منفعل و تغییرناپذیر باشد. همان‌طور که اشاره شد برای چنین فردی صرفاً اتفاقاتی رخ می‌دهد. خود فرد، محروم از هر نوع ابتکار عمل و فقط فاعل فیزیکی سلسله وقایع است. در نتیجه فعالیت‌های چنین فردی به طور کلی از نوع فعالیت‌های مکانیِ ابتدایی است. اساساً در سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی همهٔ فعالیت‌های فرد در حد حرکتی تحمیلی در فضا (فرار، جهد و کوشش و جست‌وجو) یعنی به یک تغییر مکان تنزل می‌یابد. در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، حرکت انسان در فضا دقیقاً همان چیزی است که شاخص‌های اصلی را برای اندازه‌گیری مکان و زمان یا به عبارتی برای پیوستار زمانی-مکانی فراهم می‌آورد.

با وجود این، آن‌چه در فضا حرکت می‌کند، یک انسان زنده است نه صرفاً جسمی فیزیکی (به معنای تحت‌اللفظی). با وجود این‌که زندگی او ممکن است کاملاً منفعل باشد ــ «سرنوشت» بازی‌گردان زندگی اوست ــ در برابر بازی‌های سرنوشت تاب می‌آورد و نه‌تنها در برابر این بازی‌ها تاب می‌آورد، بلکه همان انسان باقی می‌ماند و از این بازی با تمام فراز و نشیب‌ها و اتفاقاتش جان سالم به در می‌برد، درحالی‌که هویت او اصلاً تغییری نکرده است.

مرکز سازماندهی انگارهٔ انسان در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، همین مطابقت ویژهٔ یک هویت با فردی خاص است. نباید فحاوی ایدئولوژیک عمیقی را که این هویت انسانی به وجود آورده است کم‌اهمیت تلقی کرد. بدین‌ترتیب پیوندهای محکم سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی به فرهنگ عامه‌ای آشکار می‌شود که پیش از تقسیم‌بندی‌های طبقاتی وجود داشته‌اند. سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی یکی از عناصر اصلی مفهوم عامیانهٔ انسان را که تا به امروز در جنبه‌های گوناگون فرهنگ عامه، مخصوصاً داستان‌های عامیانه باقی مانده، در خود جای داده است. هر قدر هم که در یک سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی، هویت انسانی ضعیف و پوچ شود، همواره هسته‌ای گران‌قدر از نوعی انسانیت عامیانه در آن‌ها حفظ می‌شود و ایمان به نیروی فناناپذیر انسان در مبارزه‌اش با طبیعت و همهٔ نیروهای غیرانسانی در این آثار محسوس است.

اگر با دقت به بررسی جنبه‌های روایی و ترکیب نگارشی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی بپردازیم نقش عظیمی که شگردهای خاصی عهده‌دار آن هستند، ما را به شگفتی وا می‌دارد. شگردهایی مثل شناخت، تغییر قیافه، تعویض موقتی لباس، مرگ‌های فرضی (و عمر دوبارهٔ متعاقب آن)، خیانت‌های فرضی (و اثبات وفاداری همیشگی متعاقب آن) و سرانجام بن‌مایهٔ ترکیب نگارشی اصلی (بن‌مایهٔ سازمان‌دهنده) یعنی آزمودن صداقت و شخصیت قهرمانان. در تمامی این موارد، روایت، خصلت‌های هویت انسانی را کاملاً به بازی می‌گیرد. حتی مجموعهٔ بن‌مایه‌های ابتدایی ــ دیدار/جدایی و جست‌وجو/یافتن ــ چیزی نیست مگر صورت روایی دیگری که همین توجه به هویت انسانی فرد را نشان می‌دهد.

ابتدا به بررسی شگرد ترکیب نگارشی-سازمان‌دهندهٔ آزمایش قهرمانان می‌پردازیم. در ابتدای این مقاله، رمان ماجراجویی آزمون را نخستین نوع رمان باستانی معرفی کردیم. از دیرباز مورخان ادبی اصطلاح «رمان آزمون»[1] را بر رمان‌های باروک قرن هفدهم اطلاق می‌کردند. این مورخان، رمان‌های باروک را نمونه غایی توسعهٔ اروپایی رمان یونانی می‌دانستند.

در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، نیروی سازندهٔ ایدهٔ آزمون با شفافیت چشمگیری خودنمایی می‌کند. در واقع مضمون کلی آزمون، ترجمانی قضایی و قانونی به خود می‌گیرد.

در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، بیش‌تر رویدادها دقیقاً در قالب آزمون قهرمانان زن و مرد، مخصوصاً آزمون نجابت و وفاداری متقابل آن‌ها سازماندهی شده‌اند. البته می‌توان مقوله‌های دیگر را نیز آزمود؛ مثلاً بزرگ‌منشی قهرمانان، شجاعت، قدرت، تهور و ــ به ندرت ــ هوش آن‌ها را. شانس نه‌تنها خطرات بلکه همه نوع وسوسه‌های ممکن را بر سر راه قهرمانان قرار داده است. قهرمانان در حساس‌ترین موقعیت‌ها قرار داده می‌شوند اما همیشه بدون آن‌که خدشه‌ای به آبروی آن‌ها وارد آید، سربلند از بوتهٔ آزمایش بیرون می‌آیند. در تولید هنرمندانهٔ این موقعیت‌های فوق‌العاده پیچیده، در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، نشانی از

---

1. Prüfungsroman

سفسطهٔ بسیار استادانهٔ سوفسطایی ثانی[1] مشاهده می‌شود. به همین دلیل، آزمون‌ها تا حدودی سطحی و صوری و همچنین نسبتاً قضایی و بلاغی هستند.

در این‌جا فقط نحوهٔ سازماندهی ماجراجویی‌های مستقل، حائز اهمیت نیست. کل رمان نیز دقیقاً در قالب آزمون قهرمانان نگاشته شده است. همان‌طور که اشاره کردیم زمان ماجراجویی یونانی، کوچک‌ترین تأثیری بر جهان و انسان ندارد. متعاقب رویدادهای رمان، هیچ تغییر مهم درونی یا ظاهری به وجود نمی‌آید. در پایان رمان، موازنهٔ اولیه‌ای که بر حسب تصادف به هم خورده بود، دوباره برقرار می‌شود. همه چیز به مبدأ و جای خود برمی‌گردد. نتیجهٔ این رمان‌های طولانی، ازدواج قهرمان داستان با محبوب خود است. البته در این میان، افراد و اشیا چیزی را از سر می‌گذرانند که باعث تغییر آن‌ها نشده بلکه (می‌توان گفت) مهر تأییدی بر ماهیت آنان زده و هویت، جاودانگی و تداوم آن‌ها را تأیید و تثبیت کرده است. پتک وقایع، نه چیزی را در هم می‌کوبد و نه چیزی را به شکل جدیدی درمی‌آورد، بلکه صرفاً ثبات یک فراوردهٔ تکوین یافته، آزموده می‌شود و فراوردهٔ مزبور از امتحان، سربلند بیرون می‌آید. بدین‌ترتیب مفهوم هنری و ایدئولوژیک سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی شکل می‌گیرد.

از آن‌جا که لازمهٔ تعلیق، پرداختن به مقوله‌های مادی است و فقط زندگی بشری یا دست‌کم چیزی که تماس مستقیم با حیات بشری دارد، می‌تواند چنین حالت تعلیقی را برانگیزاند، هیچ گونهٔ هنری نمی‌تواند صرفاً بر محور تعلیق سازماندهی شود. این عامل انسانی باید در نمودی مادی، حتی نمودی بسیار کوچک ظهور یابد، یعنی باید مراتبی از واقعیت زنده را دربرگیرد.

سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی، نمونهٔ بسیار انعطاف‌پذیری از گونهٔ رمان‌گرا است که نشاط حیات فراوانی در آن مشاهده می‌شود. آن‌چه در تاریخچهٔ رمان، فوق‌العاده ثمربخش بوده دقیقاً همین به کاربردن ایدهٔ ترکیب نگارشی آزمون است. ایدهٔ آزمون در نمونه‌های نخستین و مخصوصاً در نمونه‌های بعدی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ درباری قرون وسطا وجود دارد. نقش ایدهٔ آزمون در سازماندهی آثاری مثل *آمادیس*(۱۶) و *پالمرین انگلیسی*(۱۷) بسیار چشمگیر است. قبلاً به تأثیر ایدهٔ آزمون بر

1. Second Sophistic

رمان باروک اشاره کردیم. در رمان‌های باروک محتوای ایدئولوژیک خاصی ایدهٔ آزمون را غنی می‌کند، مجموعه‌ای از آرمان‌های ویژه در وجود «قهرمان مورد آزمایش» متجلی می‌شود، او «شوالیه‌ای بی‌باک و بری از عیب و نقص است». این برائت مطلق قهرمانان به نوعی تصنع می‌انجامد. همین تصنع، بوالو را به انتقاد شدید از رمان باروک در کتاب(۱۸) *Dialogue sur les héros des romans* واداشته است که سبک و سیاقی شبیه آثار لوسین دارد.

در دوران پس از باروک، نقش سازماندهی آزمون به‌شدت کم شد اما کاملاً از بین نرفت و به صورت یکی از طرح‌های سازماندهی رمان در همهٔ دوره‌های بعدی حفظ شد. این طرح، محتویات ایدئولوژیکی متفاوتی پیدا می‌کند و آزمون در حکم آزمون بیش از پیش، منجر به نتایج منفی می‌شود. در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که شاهد ظهور انواع جدیدی از مضمون آزمون هستیم، به این موارد برمی‌خوریم. بیش‌تر مواقع آزمون‌هایی را مشاهده می‌کنیم که سعی در شناسایی انگیزهٔ قهرمان، «منتخب بودن» او و نبوغش دارند. یکی از انواع آزمون در رمان فرانسوی، آزمون شخص نوکیسهٔ ناپلئونی است. نوع دیگر آزمون، آزمایش سلامت جسمانی قهرمان و توانایی رویارویی موفقیت‌آمیز او با زندگی است و درنهایت نوع دیگری از مضمون آزمون که در بیش‌تر رمان‌های درجه سه وجود دارد، آزمون یک اصلاح‌طلب اخلاقی، یک طرف‌دار نیچه، یک هرزه‌گرا، یک زن آزادشده و نظایر این‌ها است.

اما انواع مختلف رمان آزمون اروپایی، اعم از اشکال ناب و اشکال ترکیبی آن، با آزمون هویت موجود در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی (به لحاظ ترجمان موجز و بسیار تأثیرگذارش) تفاوت چشمگیری دارند. اگرچه جنبه‌های خاصی از همان اشتغال فکری با هویت انسانی حفظ شده است ــ مثل بن‌مایه‌های شناخت، مرگ فرضی و غیره ــ اما این بن‌مایه‌ها پیچیده‌تر شده‌اند و نیروی ایجاز اولیهٔ خود را از دست داده‌اند. با وجود این، در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، با این‌که بن‌مایه‌های مزبور به‌اندازهٔ کافی از فرهنگ عامه فاصله گرفته‌اند، ارتباط آن‌ها با فرهنگ عامه بی‌واسطه‌تر است.

برای فهم کامل انگارهٔ انسان و ویژگی‌های شاخص هویت او در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی (و در نتیجه فهم روش خاص آزمون هویت

انسانی) باید این واقعیت را به خاطر بسپاریم که در آثار مزبور ــ خلاف تمامی گونه‌های کلاسیک ادبیات باستان ــ انسان یک فرد است؛ یک شخص خاص. این ویژگی با جهان انتزاعی-بیگانهٔ سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی مطابقت دارد: در چنین دنیایی فرد فقط می‌تواند به صورت انسانی یکه و تنها به فعالیت بپردازد که از داشتن هرگونه ارتباط انداموار با کشور، شهر، طبقهٔ اجتماعی، بستگان و حتی خانواده‌اش محروم است. او خود را عضوی از کلیتی اجتماعی حس نمی‌کند. فردی تنهاست که در دنیایی بیگانه راه گم کرده است و هیچ رسالتی در این دنیا ندارد. در یک سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی، خلوت و تنهایی دو ویژگی اصلی انگارهٔ انسان است که ناگزیر با خصوصیت‌های زمان ماجراجویی و فضای انتزاعی نیز ارتباط دارد. به همین دلیل انسان در سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی با شخصیت اجتماعی موجود در گونه‌های باستانی‌تر، مخصوصاً انسان اجتماعی و سیاسی موجود در رمان سفرنامه‌ای تفاوت فراوانی دارد.

در عین حال، بیش‌تر مواقع انسان تنها و منزوی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، ظاهراً مثل شخصیتی اجتماعی و دقیقاً مانند شخصیت‌های اجتماعی موجود در گونه‌های بلاغی و تاریخی رفتار می‌کند. او نطق‌های طولانی با ساختار بلاغی ایراد و از این راه، مخاطب را از جزئیات محرمانه و خصوصی زندگی عشقی خود، دلاوری‌ها و ماجراجویی‌هایش آگاه می‌کند. اما همهٔ این‌ها را به‌صورت گزارشی علنی ارائه می‌دهد، نه در قالب اعترافی محرمانه. در پایان به این نکته اشاره می‌کنیم که در بیش‌تر این رمان‌ها مراحل قانونی، نقشی بسیار مهم به عهده دارند: آن‌ها ماجراجویی‌های قهرمانان را جمع‌بندی می‌کنند و مهر تأیید قانونی و قضایی بر هویت قهرمانان و مخصوصاً بر حیاتی‌ترین جنبهٔ هویت آنان می‌زنند که وفاداری دو دلداده نسبت به یکدیگر است (به‌ویژه پاکدامنی قهرمان زن). در نتیجه همهٔ لحظات مهم رمان در ملأ عام و با شگردهای بلاغی، برجسته و توجیه می‌شود (مثل یک دفاعیه) و به همهٔ لحظات مهم رمان به‌منزلهٔ یک کلیت، مهر تأیید قانونی و قضایی نهایی زده می‌شود. اگر در تجزیه و تحلیل نهایی این سؤال مطرح شود که چه عاملی بیش از عوامل دیگر، یکتایی انگارهٔ انسان را در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی تعیین می‌کند، پاسخ این خواهد بود که این یکتایی دقیقاً با مقوله‌های بلاغی و قضایی موجود در این سلحشورنامه‌ها رقم می‌خورد.

در عین حال، این لحظات بلاغی، قضایی و عمومی شکل ظاهری‌ای به خود می‌گیرند که با ماهیت واقعی فردی خاص همخوانی ندارد. ماهیت انسان کاملاً شخصی است: بدیهیات اولیهٔ زندگی او، اهدافی که راهنمای او در زندگی هستند و همهٔ آزمون‌ها و دلاوری‌های آن‌ها اموری کاملاً شخصی هستند و به‌طورکلی هیچ اهمیت اجتماعی و سیاسی ندارند. هرچه باشد، محوری که محتوای اثر پیرامون آن سازماندهی شده است، عشق شخصیت‌های داستان به یکدیگر و آن دسته آزمون‌های درونی و بیرونی است که این عشق باید آن‌ها را پشت سر گذارد. سایر اتفاق‌های موجود در رمان به واسطهٔ ارتباط خود با این محور است که معنادار می‌شوند. مشخصاً حتی اتفاقاتی مثل جنگ فقط (و منحصراً) در حوزهٔ مسائل مربوط به عشق قهرمانان معنا می‌یابند. مثلاً در *لوسیپه و کلیتوفون* سلسله وقایع داستان با جنگ بین بیزانسی‌ها و تراسی‌ها آغاز می‌شود، صرفاً به این دلیل که لوسیپه بتواند از خانهٔ پدر کلیتوفون سردرآورد و بدین‌ترتیب نخستین دیدار آن‌ها امکان‌پذیر شود، در پایان رمان دوباره ذکری از جنگ به میان می‌آید تا به بهانهٔ پایان جنگ، گروه مذهبی ستایشگران آرتمیس به جشن و سرور پردازند و کلیتوفون از شکنجه و اعدام نجات یابد.

مشخصاً این زندگی خصوصی افراد نیست که در پرتو اتفاق‌های اجتماعی و سیاسی آزموده و تفسیر می‌شود، بلکه برعکس در رمان رخدادهای اجتماعی و سیاسی فقط از قِبل ارتباط‌شان با زندگی خصوصی افراد معنا پیدا می‌کنند و چنین اتفاق‌هایی فقط تا جایی شرح داده می‌شوند که با سرنوشت خصوصی افراد مرتبط می‌شود و جوهرهٔ آن‌ها به صورت رویدادهای اجتماعی و سیاسی بیرون از محدودهٔ رمان باقی می‌ماند.

بنابراین انسجام عمومی و بلاغی انگارهٔ انسان، در تناقض بین این انگاره و ماهیت کاملاً خصوصی آن به دست خواهد آمد. این تناقض از ویژگی‌های برجستهٔ سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی است. در برخی از گونه‌های بلاغی هم که بعداً پدیدار شدند، مخصوصاً در اتوبیوگرافی‌ها این ویژگی وجود دارد.

به‌طور کلی، دنیای باستان موفق به خلق اشکال و واحدهایی نشد که مناسب فردی خاص و زندگی خصوصی او باشد. اگرچه زندگی افراد، خصوصی شده بود و خود آن‌ها فردیت یافته بودند و اگرچه در دوران باستان، این حس امور خصوصی

به‌تدریج در ادبیات نفوذ کرده بود؛ اما فقط در گونه‌های غنایی-حماسی غیر اصلی، گونه‌های روزمرهٔ کم‌اهمیت، نمایش‌های کمدی و قصه‌های کوتاه زندگی روزمره، توانست اشکال متناسب خود را به وجود آورد. در گونه‌های اصلی، زندگی خصوصی یک شخصِ فردیت یافته، فقط به شکلی ظاهری و نامناسب و لذا در اشکالی غیرانداموار و شکل‌گرایانه یا به اشکال عمومی و تشریفاتی یا عمومی و بلاغی ارائه می‌شد.

در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، وجه عمومی و بلاغی فرد که موجب یکتایی اوست و در همهٔ ماجراجویی‌هایش با این چهره ظاهر می‌شود، ماهیتی ظاهری، شکل‌گرایانه و متعارف نیز دارد. به طورکلی یکدست کردن همهٔ مقوله‌های ناهمگن در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی (چه در تاریخچهٔ پیدایش آن و چه در جوهرهٔ آن به صورت یک گونه) که موجب پیدایش گونه‌ای عظیم و تقریباً دایرةالمعارفی شد، فقط در صورت بیش‌ترین حد تجرید، برنامه‌ای کردن[1] و زدودن همهٔ مقوله‌های عینی و صرفاً محلی از اثر، امکان‌پذیر است. پیوستار زمانی-مکانی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی مجردترین پیوستار رمان‌گرا است.

مجردترین پیوستار زمانی-مکانی، راکدترین آن‌ها نیز هست. در چنین پیوستاری، جهان و انسان مقوله‌هایی تکوین‌یافته و کاملاً ساکن هستند. در این پیوستار امکان تکامل، رشد و تغییر وجود ندارد. متعاقب سلسله وقایع رمان، چیزی در دنیای مزبور از بین نمی‌رود، بازسازی نمی‌شود، تغییر نمی‌کند یا از نو خلق نمی‌شود. آن‌چه حاصل می‌شود تثبیت محض هویتی است که در ابتدا وجود داشته است و در پایان نیز وجود دارد. زمان ماجراجویی از خود ردپایی بر جای نمی‌گذارد.

ماهیت اولین نوع رمان‌های باستانی چنین است. در بحث دربارهٔ سایر روش‌های ارائهٔ زمان در رمان، ناچاریم دوباره به برخی جنبه‌های مستقل این نوع رمان بپردازیم. همان‌طور که اشاره کردیم این گونهٔ ادبی رمان‌گرا و مخصوصاً بعضی‌از ویژگی‌های معرف آن (به‌ویژه زمان ماجراجویی) در دوره‌های بعدی تاریخچهٔ رمان، پویایی و انعطاف فراوانی از خود نشان می‌دهند.

---

1. schematization

۲. آپولیوس و پترونیوس

در این بخش به نوع دوم رمان باستانی می‌پردازیم و موقتاً آن را رمان ماجراجویی زندگی روزمره می‌نامیم. با نگرشی سخت‌گیرانه، فقط دو اثر را می‌توان در این گروه قرار داد. *Satyricon* اثر پترونیوس (که فقط بخش‌های نسبتاً اندکی از آن موجود است) و **خر طلایی**[1] اثر آپولیوس (که به طور کامل به دست ما رسیده است). اما ویژگی‌های شاخص این نوع رمان در سایر گونه‌های ادبی نیز به چشم می‌خورد، مخصوصاً در هجوها، نوشته‌های انتقادی تلخ و ناسزاآمیز دوران هلنیک و همچنین در بعضی از آثار اوایل دوران ادبیات مسیحی که دربارهٔ زندگی قدیسان نوشته شده بودند (زندگی گناه‌آلود و مملو از وسوسه که به بحران و تولدی دیگر می‌انجامید).

در بررسی نوع دوم رمان باستانی، از **خر طلایی** آپولیوس استفاده می‌کنیم. همچنین به برخی از ویژگی‌های شاخص سایر نمونه‌های موجود از این نوع رمان اشاره خواهیم کرد.

در این نوع رمان، آن‌چه در ابتدا مایهٔ شگفتی می‌شود، اختلاط زمان ماجراجویی و زمان روزمره است؛ کیفیتی که در نام‌گذاری موقتی خود سعی کرده‌ایم به آن اشاره کنیم: «رمان ماجراجویی روزمره». البته اختلاط کاملاً مکانیکی این دو نوع زمان مختلف امکان‌پذیر نیست. از آن‌جا که هر دو، در شرایط کاملاً جدید پیوستار زمانی-مکانی موجود در رمان‌های مزبور قرار می‌گیرند، شکل‌های اصلی زمان ماجراجویی و زمان روزمره در این آمیزه تغییر می‌کند. بدین‌ترتیب زمان ماجراجویی جدیدی پدید می‌آید که با زمان ماجراجویی یونانی تفاوتی اساسی دارد و نوع خاصی از زمان روزمره محسوب می‌شود.

پیرنگ [sjužet] **خر طلایی** به‌هیچ‌وجه وقفه‌ای غیرزمانی بین دو لحظهٔ مجاور در توالی زندگی واقعی نیست. بر عکس، دقیقاً لحظات حساس زندگی قهرمان (لوسیوس) پیرنگ را تشکیل می‌دهند. اما برای به تصویر کشیدن این نوع زندگی، دو پیش‌نیاز ضروری وجود دارد که ماهیت منحصربه‌فرد زمان را در این رمان رقم می‌زند.

---

1. *The Golden Ass*

این پیش‌نیازها عبارت‌اند از: ۱. ارائهٔ جریان زندگی لوسیوس در لفافهٔ بافت یک «مسخ» و ۲. تطابق نسبی جریان زندگی قهرمان با جریان سفری واقعی و با سرگردانی‌های لوسیوس در سراسر دنیا به شکل خر.

پیرنگ اصلی رمان ــ داستان زندگی لوسیوس ــ و همچنین داستان کوتاه کیوپید[1] و سایکی[2] که در لابه‌لای این رمان گنجانده شده‌اند، در قالب مسخ ارائه شده است. این داستان کوتاه، همتای معناشناختی پیرنگ اصلی است.

مضمون مسخ (تغییر شکل) ــ مخصوصاً تغییر شکل انسان و مضمون هویت ــ (مخصوصاً هویت انسانی) از گنجینهٔ جهان پیش‌طبقاتی فرهنگ عامه برگرفته شده‌اند. انگارهٔ عامیانهٔ انسان، ارتباط عمیقی با تغییر شکل و هویت دارد. این وابستگی را می‌توان در داستان‌های عامیانهٔ مردمی [skazka] به‌وضوح مشاهده کرد. انگارهٔ عامیانهٔ انسان ــ در همهٔ انواع فوق‌العاده متفاوت روایت‌های عامیانه ــ همواره خود را پیرامون بن‌مایه‌های تغییر شکل و هویت سازماندهی می‌کند (بدون در نظر گرفتن تفاوت‌های احتمالی در ترجمان عینی بن‌مایه‌های مزبور). بن‌مایه‌های تغییر شکل و هویت، که در ابتدا افراد به آن‌ها توجه می‌کردند، به سرتاسر دنیای انسانی، طبیعت و مصنوعات بشری انتقال یافتند. ما بعداً در بحث رابله، جایی که این بن‌مایهٔ تغییرشکل-هویت در انگارهٔ انسانی ظاهر می‌شود؛ به آن دسته از ویژگی‌های شاخص زمان مردمی-عامیانه خواهیم پرداخت.

در دوران باستان، ایدهٔ مسخ مسیر توسعهٔ بسیار پیچیده و چندشاخه‌ای را در پیش گرفت. یکی از شاخه‌های این مسیر، فلسفهٔ یونانی است که در آن ایدهٔ تغییر شکل ــ و نیز ایدهٔ هویت ــ نقش عظیمی ایفا می‌کنند. در واقع لفافهٔ اساطیری اصلی این ایده‌ها تا زمان دماکریتوس[3] و آریستوفانس حفظ شده است (و حتی آن‌ها نیز نتوانستند کاملاً این لفافه را کنار بزنند).

شاخهٔ دیگر، گسترش آیینی ایدهٔ مسخ (تغییر شکل) در نمایش‌های انجیلی باستانی مخصوصاً نمایش‌های انجیلی الوسیسی است. نمایش‌های انجیلی باستانی در مراحل نهایی تحول خود به شدت تحت تأثیر آیین‌های شرقی قرار گرفتند که

---

1. Cupid
2. Psyche
3. Democritus

دارای اشکال مسخ خاص خود بودند. اشکال اولیهٔ آیین مسیحیت نیز در همین شاخه قرار دارند. باید اشکال کاملاً جادویی مسخ را نیز به این گروه بیفزاییم. این اشکال در قرن‌های اول و دوم پس از میلاد بسیار شایع بودند، شیادان مختلف دست به انجام آن‌ها می‌زدند و در زندگی روزمرهٔ دورهٔ مزبور جایگاهی ثابت داشتند.

شاخهٔ سوم، همان حضور دائمی بن‌مایه‌های تغییر شکل در فرهنگ عامهٔ مردمی ناب است. البته فرهنگ عامه به شکل اولیهٔ خود به دست ما نرسیده اما تأثیرات این فرهنگ، یعنی بازتاب آن در ادبیات (مثل داستان کوتاه آپولیوس دربارهٔ کیوپید و سایکی) ما را از وجود چنین فرهنگی مطلع کرده است.

درنهایت، چهارمین شاخه، توسعهٔ ایدهٔ مسخ در خود ادبیات است. موضوع مورد توجه ما در بحث حاضر نیز فقط همین شاخه است.

البته واضح است که بسط ادبی این ایده، جدا از اشکالی به وقوع نمی‌پیوندد که مضمون به خود می‌گیرد و در بالا برشمردیم. فقط کافی است به تأثیر نمایش‌های انجیلی الوسیسی بر تراژدی یونانی اشاره کنیم. بدون شک اشکال فلسفی تغییر شکل و همچنین فرهنگ عامه که ذکر آن به میان آمد، بر ادبیات تأثیرگذار بوده‌اند.

مسخ یا تغییر شکل، لفافه‌ای اسطوره‌ای برای رشد است اما لفافهٔ مزبور مثل ریسمانی صاف، گشوده نمی‌شود بلکه به ریسمانی می‌ماند که «گره‌هایی» در آن وجود دارد، قطعه قطعه گشوده می‌شود و به همین دلیل نوع خاصی از توالی زمانی به وجود می‌آورد. ساختار این ایده، فوق‌العاده پیچیده است و بنابراین توالی‌های زمانی حاصل از آن، تنوع فراوانی دارند.

اگر با دقت به روش‌هایی نظر کنیم که هسیود[1] (هم در ***کارها و روزها***[2] و هم در ***خاستگاه خدایان***[3]) مضمون اساطیری و پیچیدهٔ رشد را به کار گرفته و با هنرمندی فراوان آن را به توالی‌های گوناگون تقسیم کرده است، به این نکات پی خواهیم برد: بسط یک مجموعهٔ شجره‌نامه‌ای خاص، توالی خاص تغییرات در اعصار و نسل‌ها (اسطورهٔ پنج عصر باستانی: عصر طلا، نقره، مفرغ، قهرمانان یا «تروا» و آهن)، توالی بازگشت‌ناپذیر بر اساس تبارنامهٔ خدایان از دگرگونی‌های موجود در طبیعت از جمله

---

1. Hesiod
2. *Works and Days*
3. *Theogony*

مجموعهٔ چرخه‌ای دگرگونی دانهٔ غلات و مجموعه‌های دگرگونی مشابه در درخت انگور. علاوه بر این، به نظر هسیود حتی توالی چرخه‌ای کار زراعی روزمره نیز به نوعی مشابه «دگرگونی زارع» ساخته شده است. با وجود همهٔ آن‌چه گفته شد، هنوز به تمام توالی‌های زمانی نپرداخته‌ایم که هسیود خلق کرده و سبب‌شناسی اساطیری آن‌ها ایدهٔ مسخ است. وجه مشترک همهٔ این مجموعه‌ها، توالی موجود در آن‌هاست (مقوله‌هایی که از پس هم می‌آیند). اما واحدهای موجود در این توالی، اشکال (یا انگاره‌های) بسیار متنوعی دارند؛ اشکالی که با یکدیگر بسیار متفاوت هستند. بدین‌ترتیب در روند شجره‌نامه‌ای، دوران زئوس[1] جایگزین دوران کرونوس[2] می‌شود، با تغییر اعصار (طلا، نقره و جز آن)، نسل‌های بشری نیز تغییر می‌کنند، درحالی‌که در یک مجموعهٔ دیگر، فصول جایگزین هم می‌شوند.

انگاره‌های دوره‌ها، نسل‌ها، فصول و مراحل کار زراعی؛ با یکدیگر تفاوت فراوانی دارند. اما با وجود همهٔ این گوناگونی‌ها، وحدت فرایند شجره‌نامه‌ای، فرایند تاریخی، طبیعت و زندگی زراعی حفظ شده است.

مفهوم مسخ در آثار هسیود مثل مفهوم آن در سایر نظام‌های فلسفی و نمایش‌های انجیلی کلاسیک، مفاهیم ضمنی خاصی را در بردارد: در آثار هسیود، واژهٔ «مسخ» به معنای خاص تغییر معجزه‌آسا و آنی چیزی به چیز دیگر (که شبیه جادوگری است) نیامده است، فقط در دوران رومیان و هلنیک و در مراحل بعدی بسط مضمون مسخ، واژهٔ مزبور این‌طور معنا می‌شد.

یکی از نمونه‌های ویژه متعلق به مراحل بعدی، مسخ[3] اثر اوید است. در این اثر، ایدهٔ کلی دگرگونی به شکل دگرگونی شخصی فرد و دگرگونی شخصی موجودات منزوی درآمده و خصوصیات دگرگونی ظاهری معجزه‌آسا را کسب کرده است. ایدهٔ بازنمایی تمامی فرایندهای کیهانی و تاریخی از منظر دگرگونی نیز حفظ شده است؛ فرایندی که با خلقت جهان از توده‌ای بی‌شکل آغاز می‌شود و با تغییر شکل سزار به ستاره پایان می‌یابد. اما در این اثر، ایدهٔ مزبور با دست‌چین کردن بعضی از دگرگونی‌های موجود در کل سنت اساطیری و ادبی تحقق یافته است. بعضی از

---

1. Zeus
2. Cronos
3. *Metamorphoses*

دگرگونی‌های برگزیده، ظاهراً قوی و پویا هستند اما هیچ ارتباطی با هم ندارند. این موارد فقط در معنای محدود کلمه، نوعی دگرگونی محسوب می‌شوند و در واقع تغییراتی هستند که بدون هیچ انسجام درونی در یک مجموعه جای داده شده‌اند. هر یک از این دگرگونی‌ها، مقوله‌ای خودکفاست و به‌تنهایی کلیت شاعرانهٔ بسته‌ای را تشکیل می‌دهد. لفافهٔ اساطیری دگرگونی دیگر قادر به یکپارچه کردن توالی‌های زمانی اصلی و حیاتی نیست. زمان به بخش‌های زمانی مستقل و خودکفایی تقسیم می‌شود که به‌طور مکانیکی، خود را در توالی واحدی جای می‌دهند. همین فروپاشی انسجام اساطیری توالی‌های زمانی باستانی، در *Fasti* اثر اوید نیز مشاهد می‌شود (اثری بسیار مهم در مطالعهٔ مفهوم زمان در دوران رومیان و هلنیک).

در آثار آپولیوس، ایدهٔ دگرگونی ماهیتی از این هم شخصی‌تر، منزوی‌تر و به وضوح، کاملاً جادویی یافته است. تقریباً هیچ نشانی از وسعت و قدرت پیشین آن باقی نمانده است. دگرگونی به صورت ابزاری برای مفهوم‌پردازی و ترسیم سرنوشت خصوصی افراد درآمده است؛ سرنوشتی که مجموعهٔ عوامل کیهانی و تاریخی در آن دخالتی ندارند. با وجود این، ایدهٔ دگرگونی توان پیشین خود را به قدری حفظ کرده است که سرنوشت همهٔ عمر انسان را در تمامی‌نقاط عطف مهم آن در برگیرد (به برکت تأثیر سنت فرهنگ عامهٔ بی‌واسطه). اهمیت ایدهٔ دگرگونی برای گونهٔ رمان در همین نکته نهفته است.

بررسی عمیق مفهوم پدیدهٔ دگرگونی ــ تغییر شکل لوسیوس به درازگوش و تغییر شکل معکوس او به انسان و تزکیهٔ عرفانی‌اش ــ در این مقال نمی‌گنجد. برای هدف مورد نظر ما نیز چنین مطالعه‌ای ضروری نیست. به علاوه، پیدایش مضمون «تغییر شکل دادن به درازگوش» به خودی خود امری بسیار پیچیده است. شیوه‌ای که آپولیوس مضمون فوق را پردازش می‌کند نیز پیچیدگی‌هایی دارد که تا امروز هم به طور کامل توضیح داده نشده‌اند. هیچ‌یک از این امور برای اهداف فعلی ما اهمیت حیاتی ندارد و فقط کارکردهای این تغییر شکل در ساختار رمان نوع دوم مورد توجه ماست.

مسخ مبنایی است برای روش ترسیم کل زندگی فرد در مهم‌ترین لحظات نقطهٔ عطف حیاتش: برای نشان‌دادن چگونگی تبدیل فرد به چیزی غیر از آن‌چه بوده. انگاره‌های گوناگون و بسیار متفاوتی از فردی خاص پیش روی ما قرار دارد، انگاره‌هایی که در آن فرد، به‌منزلهٔ دوره‌ها و مراحل مختلف زندگی او در جریان

حیاتش با هم یکی می‌شوند. تکاملی به معنای واقعی کلمه صورت نمی‌گیرد، در عوض آن‌چه وجود دارد، نقطهٔ عطف و تولدی دیگر است.

وجه تمایز اصلی پیرنگ آپولیوسی و پیرنگ سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی همین است. رویدادهایی که آپولیوس توصیف می‌کند، زندگی قهرمان را رقم می‌زنند. این رویدادها در واقع معرف کل زندگی قهرمان هستند. البته همهٔ زندگی او از کودکی تا پیری و مرگ به مخاطب ارائه نمی‌شود. لذا حیاتی زندگی‌نامه‌ای به طور کامل مجسم نشده است. در ترسیم از سنخ نقطهٔ عطف، شاهد یک یا دو لحظه‌ای هستیم که سرنوشت فرد را رقم می‌زند و وضعیت کلی آن را معین می‌کند. بر اساس این اصل، دو یا سه انگارهٔ گوناگون از یک فرد در رمان ارائه می‌شود؛ انگاره‌هایی که طی بحران قهرمان و تولدهای مجددش از هم جدا می‌شوند و باز به هم می‌پیوندند. در پیرنگ اصلی، آپولیوس سه انگاره از لوسیوس ارائه می‌دهد: لوسیوس قبل از تبدیل شدن به درازگوش، لوسیوس درازگوش و لوسیوسی که به طرز مرموزی تزکیه می‌شود و زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. در پیرنگ قرینه، فقط دو انگاره از سایکی ارائه می‌شود: قبل از تزکیه با مصائب نجات‌بخش و بعد از تزکیه. اما در این پیرنگ، روند تولد مجدد قهرمان زن، مانند مورد لوسیوس به سه انگارهٔ کاملاً متمایز تقسیم نشده است.

در شرح حال شوریدگی‌های قدیسین[1] اولیهٔ مسیحی که یکی از شکل‌های رمان نوع دوم است نیز قاعدتاً فقط دو انگاره از فرد وجود دارد که از یکدیگر جدا می‌شوند و دوباره با بحران و تولد مجدد قهرمان به یکدیگر پیوند می‌خورند: انگارهٔ گناهکار (قبل از تولد مجدد) و انگارهٔ مردی الهی یا قدیس (بعد از نقطهٔ عطف و تولد مجدد). بعضی اوقات توالی‌های سه‌انگاره‌ای هم مشاهده می‌شود، مخصوصاً در مواردی که تکیهٔ داستان بر بخشی از زندگی قدیس است که به askesis یا تزکیه یا تحمل مصائب یا جهاد با نفس مربوط می‌شود و این بخش از داستان بسط داده شده است (این قسمت با زمانی مطابقت دارد که لوسیوس به شکل درازگوش درآمده بود).

بر اساس آن‌چه گفته شد شکی نیست که بسط رمان نوع دوم، در زمان

1. crisis hagiographies

زندگی‌نامه‌ای صورت نمی‌گیرد. این رمان‌ها فقط لحظات استثنایی و کاملاً غیرعادی زندگی فرد را نشان می‌دهند؛ لحظاتی که در مقایسه با مدت زمان زندگی انسان بسیار کوتاه هستند. اما این لحظات، انگارهٔ سرنوشت‌ساز بشر، ماهیت او و همچنین ماهیت تمامی زندگی آتی او را شکل می‌دهد. اما جریان‌های دیگر زندگی قهرمان، فعالیت‌ها و تکاپوهایش با سرعت زندگی‌نامه‌ای، پس از تولد دوبارهٔ او ادامه می‌یابد و در نتیجه ورای گسترهٔ رمان قرارگرفته است. بدین‌ترتیب لوسیوس پس از پشت سر گذاشتن سه تجربه در جامهٔ خطیب و کشیش، قدم به حیات زندگی‌نامه‌ای خود می‌گذارد.

ویژگی‌های شاخص زمان ماجراجویی رمان نوع دوم را بر شمردیم. این زمان مانند زمان سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی نیست که هیچ ردپایی از خود باقی نگذارد، برعکس هم بر انسان و هم بر کل زندگی او تأثیری عمیق و جاودانه دارد. با وجود این، این زمان به وضوح از جنس زمان ماجراجویی است: زمان رویدادهای استثنایی و غیرعادی، رویدادهایی که شانس آن‌ها را رقم می‌زند و به علاوه، در قالب مواجهه‌های اتفاقی (اتصالات زمانی) و عدم مواجهه‌های اتفاقی (انفصالات زمانی) ظاهر می‌شوند.

اما در نوع دوم زمان ماجراجویی، منطق شانس تابع منطق برتر دیگری است که به عبارتی آن را کنترل می‌کند. فوتیس[1]، کلفتی که در خدمت جادوگر است، به طور تصادفی صندوقچهٔ اشتباه را برمی‌دارد و به جای روغنی که انسان را به پرنده مبدل می‌کند، روغنی به لوسیوس می‌دهد که انسان را به درازگوش تبدیل می‌کند. به‌طور تصادفی در آن لحظه گل سرخ‌های لازم برای معکوس کردن طلسم در خانه پیدا نمی‌شوند. به‌طور تصادفی در همان شب دزد به خانه می‌زند و درازگوش را فراری می‌دهد و در همهٔ ماجراهای بعدیِ درازگوش و نیز صاحبان مختلفش، شانس ایفاگر نقش اصلی است. آن‌چه مانع تغییر شکل معکوس لوسیوس از درازگوش به انسان می‌شود، زمان و مجدداً عامل شانس است. اما در این‌جا نیروی شانس و ابتکار عملی که به دست شانس سپرده شده، محدود است؛ شانس فقط می‌تواند در محدوده‌ای مشخص به فعالیت بپردازد. آن‌چه لوسیوس را بر آن داشت که درگیر بازی

1. Fotis

خطرناکی با سحر و جادو شود، شانس نبود، عشرت‌طلبی، سبک‌سری جوانی و «کنجکاوی شهوت‌انگیز» او را گرفتار کرد. مقصر اصلی، خود لوسیوس است. او بازی شانس را با هرزگی خود به جریان انداخت. بنابراین ابتکار عمل اولیه در دست خود قهرمان و وابسته به شخصیت اوست. اگرچه این ابتکار عمل، به لحاظ خلاقیت، مثبت تلقی نمی‌شود (که این مسئله اهمیت چندانی ندارد)، ابتکار عمل در دست عواملی مثل گناه، ضعف اخلاقی و خطا (و نوع مقدس مسیحی آن یعنی معصیت) است. اولین انگارهٔ قهرمان داستان، دارای این انگیزه‌های منفی است: جوانی، سبک‌سری و لجام‌گسیختگی؛ یک آدم فضول عشرت‌طلب ولنگار. لوسیوس نیروی شانس را به خود جذب می‌کند. بدین‌ترتیب نخستین حلقهٔ اتصال توالی ماجرا با شانس معین نمی‌شود بلکه خود قهرمان و ماهیت شخصیت اوست که این حلقه را مشخص می‌کند.

حلقهٔ اتصال پایانی ــ نتیجهٔ کل توالی ماجرا ــ نیز با شانس رقم نخورده است. لوسیوس را ایسیس[1] نجات می‌دهد که راه تغییر شکل دوباره را به او می‌آموزد. در این‌جا ایسیس نقش «اقبال خوش» را ایفا نمی‌کند (نقشی که خدایان در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی داشتند) بلکه حامی لوسیوس است و از او انجام مراسم بسیار مفصل تزکیه و askesis را می‌طلبد و او را به سوی رستگاری رهنمون می‌شود. رؤیاها و خواب‌ها نیز در آثار آپولیوس مشخصاً مفهومی کاملاً متفاوت از مفهوم قبلی خود در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی دارند. در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، خواب و رؤیا، انسان را از ارادهٔ خدایان و بخت خود آگاه می‌کند، اما نمی‌توان از آن‌ها مانند وسیله‌ای برای اجتناب از ضربات سرنوشت سود جست یا با کمک آن‌ها اقداماتی بر ضد سرنوشت انجام داد. بلکه این خواب‌ها و رؤیاها به بشر ارزانی شده‌اند تا بنابر گفتهٔ آشیل تاتیوس «بتوانند مصائب را آسان‌تر تحمل کنند». بنابراین خواب و رؤیا، قهرمانان را به انجام هیچ فعالیتی تحریک نمی‌کنند. برعکس در آثار آپولیوس خواب‌ها و رؤیاها دستورالعملی در اختیار قهرمانان می‌گذارند که به آن‌ها آن‌چه را می‌گوید که باید انجام دهند و روش تغییر دادن سرنوشت‌شان را به آنان نشان می‌دهد، یعنی خواب‌ها و رؤیاها، قهرمان را مجبور

1. Isis

به انجام اقدامات خاصی می‌کند و آن‌ها را به فعالیت وامی‌دارد.

بنابراین حلقه‌های اتصال ابتدایی و انتهایی در زنجیرهٔ ماجراها ورای قدرت شانس قرار دارند، در نتیجه کیفیت کل زنجیره تغییر می‌کند. زنجیرهٔ اتفاقات، فعال‌تر می‌شود و باعث تغییر قهرمان و تغییر سرنوشت او می‌شود. مجموعهٔ ماجراهایی که برای قهرمان داستان پیش می‌آید، به تصدیق صرف هویت او نمی‌انجامد، بلکه موجد انگارهٔ جدیدی از قهرمان است؛ انسانی که در پایان، تزکیه می‌شود و تولدی دیگر می‌یابد. بنابراین، عامل شانس را که در محدودهٔ ماجراهای مجزا حاکمیت دارد، باید به روش جدیدی تفسیر کرد.

نطق کاهن ایسیس پس از تزکیهٔ لوسیوس، این نکته را تشریح می‌کند (**خر طلایی**، فصل دوم)(۱۹):

> و اکنون این تو هستی لوسیوس، پس از آن همه شوربختی که تقدیر بر تو نازل کرد، پس از پشت سر گذاشتن آن طوفان‌ها، عاقبت به بهشتی امن و محراب‌های رحمت قدم گذاشتی. هیچ‌کس و هیچ چیز تو را سودی نداشت: نه خاندان معظمت، نه مقامت و نه حتی علمی که با آن سرآمد همگان بودی، اما از آن‌جا که شور جوانی تو را بردهٔ شهوت کرد، به سبب کنجکاوی شهوانی خود، متحمل عقوبتی شوم شدی. اما تقدیر کور که با بدترین مخاطرات ممکن شکنجه‌ات می‌کرد، ندانسته تو را به رستگاری کنونی رهنمون شد. اکنون او باید برود و در جای دیگری فتنه بر پا کند، باید در پی قربانی دیگری برای قساوت‌های خود باشد. چون در میان کسانی که زندگی خود را وقف الههٔ والامرتبت ما کرده‌اند، جایی برای شانس ویرانگر وجود ندارد. رهاکردن تو در پنجهٔ دزدان، جانوران وحشی، بردگی، انتخاب‌های مشقت بار همیشگی و آرزوی روزانهٔ مرگ، تقدیر را چه سود؟ اینک تو در کنف حمایت تقدیر دیگری قرار گرفته‌ای که کور نیست، قادر به دیدن است و پرتو درخشش او حتی به خدایان دیگر نیز روشنایی ارزانی داشته است.

آن‌چه در این‌جا بر آن تأکید می‌شود، گناه فردی لوسیوس است که او را به دست نیروی شانس می‌سپارد («تقدیر کور»). همچنین شاهد تقابل آشکارا بین «تقدیر کور» و «شانس ویرانگر» با «تقدیری بینا» یعنی استیلای الههٔ ناجی لوسیوس هستیم.

سرانجام در این قسمت، معنای اصلی «تقدیر کور» برای ما روشن می‌شود؛ تقدیری که قدرتش از طرفی محدود به گناه فردی لوسیوس و از طرف دیگر محدود به قدرت «تقدیری بینا» یعنی حمایت الههٔ ایسیس است. این مفهوم اصلی در عباراتی مثل عقوبتی شوم و رستگاری کنونی که «تقدیر کور»، «ندانسته» لوسیوس را بدان رهنمون شده، نهفته است. بنابراین کل توالی ماجرا باید به صورت مجازات و رستگاری تفسیر شود.

توالی داستان عامیانه-ماجراجویی در پیرنگ فرعی قرینه (داستان کوتاهی دربارهٔ کیوپید و سایکی) نیز دقیقاً به همین ترتیب سازمان یافته است. نخستین حلقهٔ اتصال توالی، گناه فردی سایکی و حلقهٔ آخر، حمایت خدایان است. ماجراهای سایکی و آلام موجود در داستان عامیانه، به معنای مجازات و عقوبت هستند. در این‌جا نقش شانس و «تقدیر کور» محدودتر و مشروط‌تر از مورد قبل شده است.

بنابراین توالی ماجراجویی که شانس آن را کنترل می‌کرد، در این‌جا کاملاً تابع توالی دیگری است که آن را دربرگرفته است و به آن مفهوم جدیدی می‌بخشد: معصیت ← مجازات ← رستگاری ← آمرزش. این توالی، تحت تأثیر منطق کاملاً متفاوتی است که هیچ ارتباطی با منطق ماجراجویی ندارد، توالی پرجنب‌وجوشی که (مقدمتاً) خود پدیدهٔ مسخ یعنی تغییر شکل ظاهری قهرمان داستان را رقم می‌زند. بدین‌ترتیب لوسیوس سبک‌سر و کنجکاو به لوسیوس درازگوش و پس از تحمل مصائبی به لوسیوس منزه و روشنفکر مبدل می‌شود. به علاوه، لازمهٔ این توالی، نوع و میزان خاصی از حتمیت است، درحالی‌که در توالی ماجراجویی یونانی از این امور نشانی دیده نمی‌شود. عقوبت باید در پی معصیت، و تزکیه و رستگاری باید در پس عقوبت قهرمان بیایند. از سوی دیگر این حتمیت، مکانیکی یا ماشینی نیست، بلکه مقوله‌ای انسانی است. معصیت هم از کارکردهای شخصیت فردی محسوب می‌شود همان‌طور که عقوبت، برای تزکیه و تحول فرد عاملی ضروری است. کل توالی مزبور، ریشه در مسئولیت فردی دارد و بالاخره، تغییر شکل ظاهری فردی خاص، وجههٔ انسانی لازم را به این توالی ارزانی می‌دارد.

مطالب فوق، مزیت‌های مسلم چنین توالی‌ای را نسبت به زمان ماجراجویی یونانی نشان می‌دهد. نقطهٔ شروع، مفهوم کاملاً اساطیری پدیدهٔ مسخ است و سپس شیوه‌ای منطقی‌تر برای بیان بعضی از ویژگی‌های مهم‌تر و واقع‌گرایانه‌تر زمان ابداع

شده است. در این‌جا زمان، صرفاً پدیده‌ای فنی به معنای توزیع محض روزها، ساعت‌ها و دقیقه‌های برگشت‌پذیر، جابه‌جاشدنی و ذاتاً نامحدود در یک خط راست نیست، بلکه این توالی زمانی، مجموعه‌ای برگشت‌ناپذیر و یکپارچه است و در نتیجه، تجردی که ویژگی شاخص زمان ماجراجویی یونانی بود، در این توالی کم‌رنگ شده و برعکس، این توالی زمانی نو، دقیقاً خواستار عینیت ترجمان است.

اما با وجود این وجوه مترقی، محدودیت‌های بسیار مهمی باقی می‌ماند. در این آثار نیز مانند سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، فرد موجودیتی خصوصی و منزوی دارد. بنابراین خطا، مجازات، تزکیه و رستگاری او اموری خصوصی و فردی محسوب می‌شوند، مسائل خصوصی یک فرد منزوی خاص. با وجود این، چنین فردی برای راه‌اندازی سلسله وقایع داستان، ابتکاری در چنته ندارد، ابتکار عمل او فقط به شکل منفی جامهٔ عمل می‌پوشد: در کارهای عجولانه و شتاب‌زده، در اشتباهات و معصیت. بنابراین کل عملکرد این توالی زمانی به وضعیت خاص فرد و سرنوشت او محدود می‌شود و مانند توالی زمانی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، در دنیای پیرامونش هیچ ردپایی از خود باقی نمی‌گذارد. بنابراین ارتباط بین سرنوشت فرد و دنیای او ارتباطی ظاهری است. فرد، کاملاً مستقل از دنیای اطرافش تغییر می‌کند و دگرگون می‌شود درحالی‌که جهان پیرامونش ثابت باقی می‌ماند. بنابراین پدیدهٔ مسخ، ماهیتی کاملاً شخصی و بی‌حاصل دارد.

بدین‌ترتیب، توالی زمانی اصلی رمان ــ اگرچه همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم برگشت‌ناپذیر و یکپارچه است ــ حکم مدار بسته و مجزایی را دارد که در زمان تاریخی مکانمند نیست (یعنی توالی این نوع رمان، در توالی تاریخی برگشت‌ناپذیر زمان شرکت نمی‌کند، چون رمان هنوز چنین توالی‌ای را نمی‌شناسد).

زمان ماجراجویی اصلی در این نوع رمان به شکلی است که شرح دادیم. اما در رمان‌های مزبور، زمان روزمره نیز وجود دارد. این زمان چگونه است و چگونه با زمان ماجراجویی ویژه‌ای که خصوصیات آن را برشمردیم، به طریقی تلفیق می‌شود که کلیت رمان‌گرای واحدی را تشکیل دهد؟

شاخص‌ترین جنبهٔ این نوع رمان، شیوهٔ پیوند دادن جریان زندگی فرد (در نقاط عطف مهم آن) است با خط سیر مکانی واقعی او یا جاده‌اش، یعنی سیر و سفرهای او. بدین‌ترتیب استعارهٔ «مسیر زندگی» تحقق می‌یابد. این مسیر از میان سرزمینی

آشنا و بومی می‌گذرد که هیچ چیز اجنبی، بیگانه یا غریبه‌ای در آن وجود ندارد. بدین‌ترتیب پیوستار زمانی-مکانی رمان‌گرای منحصربه‌فردی پدید می‌آید که ایفاگر نقش عظیمی در تاریخچهٔ گونهٔ مزبور محسوب می‌شود. فرهنگ عامه در قلب این پیوستار جای دارد. شیوه‌های گوناگون تحقق استعارهٔ «مسیر زندگی» نقش مهمی در همهٔ جنبه‌های فرهنگ عامه دارد. تا جایی که حتی می‌توان ادعا کرد در فرهنگ عامه تقریباً هیچ‌گاه منظور از جاده جاده‌ای واقعی نیست، بلکه همواره منظور، تمامی یا قسمتی از «مسیر زندگی» است. انتخاب مسیر حرکت واقعی، برابر با انتخاب «مسیر زندگی» است. تقاطع همواره نشانهٔ نقطهٔ عطفی در زندگی شخصیت فرهنگ عامه‌ای است. پا گذاشتن به جاده، حرکت از محل تولد و مراجعت به خانه معمولاً مراحل عمر در زندگی فرد است (او در هیئت یک جوان قدم به جاده می‌گذارد و مرد به خانه بازمی‌گردد). علائم جاده، نشانگر سرنوشت او هستند و نظایر آن. بدین‌ترتیب پیوستار زمانی-مکانی رمان‌گرای جاده، پیوستاری خاص و منظم است که پیوندی عمیق با بن‌مایه‌های فرهنگ عامه دارد.

جابه‌جایی فرد در فضا و سفرهای زیارتی‌اش، کیفیت مجرد و فنی‌ای را که در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی داشت، از دست می‌دهد. در آن آثار، صرفاً اتصال زنجیروار تصنعی مختصات مکانی (نزدیک/ دور) و زمانی (هم‌زمان/ در زمان‌های مختلف) وجود داشت. مکان، عینی‌تر می‌شود و زمان واقعی‌تری آن را فرا می‌گیرد: مفهوم واقعی پویایی فضا را پر و با قهرمان و سرنوشتش ارتباطی حیاتی برقرار می‌کند. این پیوستار زمانی-مکانی جدید آن‌قدر با چنین فضایی اشباع می‌شود که رخدادهایی مثل دیدار، جدایی، برخورد، فرار و نظایر آن مفهوم پیوستاری جدید و به وضوح عینی‌تری می‌یابند.

به‌سبب عینی بودن پیوستار زمانی-مکانی جاده، زندگی روزمره می‌تواند در آن تحقق یابد. اما این زندگی به عبارتی، درست در کنار جاده و در امتداد راه‌های فرعی جریان دارد. شخصیت اصلی داستان و نقاط عطف زندگی‌اش را می‌باید بیرون از زندگی روزمره جست‌وجو کرد. او صرفاً نظاره‌گر این زندگی است و گهگاه مانند عاملی بیگانه در آن مداخله می‌کند، حتی گاه نقابی عادی و روزمره بر چهره می‌زند اما در اصل در این زندگی شرکت نمی‌کند و شخصیت او را زندگی روزمره تعیین نمی‌کند.

اتفاقاتی کاملاً غیرعادی برای قهرمان داستان رخ می‌دهد که با توالی معصیت ←

مجازات ← رستگاری ← آمرزش تعیین شده‌اند. تجربهٔ لوسیوس چنین تجربه‌ای بود. اما در گذار از عقوبت به رستگاری، یعنی دقیقاً در خلال فرایند مسخ، لوسیوس باید به حضیض زندگی روزمره فرو آید و در موقعیت مزبور، تحقیرآمیزترین نقش را ایفا کند که حتی نقش یک برده نیست بلکه نقش درازگوش است. لوسیوس در هیئت درازگوش ــ چهارپایی بارکش ــ به ژرفای زندگی روزمره افول می‌کند: زندگی در میان قاطرچیان، کشیدن سنگ آسیاب برای آسیابان، کارکردن برای باغبان، سرباز، آشپز و نانوا. او دائم کتک می‌خورد و همسران بدزبان صاحبانش او را اذیت و آزار می‌کنند (همسر قاطرچی و همسر نانوا). اما در هیچ‌یک از این موقعیت‌ها او در هیئت لوسیوس مشاهده نمی‌شود بلکه در هیئت درازگوش به ایفای نقش می‌پردازد. در پایان رمان، لوسیوس از قالب درازگوش بیرون می‌آید و طی مراسمی پیروزمندانه مجدداً به رفیع‌ترین و ممتازترین محدودهٔ زندگی قدم می‌گذارد؛ به حیاتی ورای وقایع روزمره. باید به این نکته اشاره کنیم که مدت زمانی که لوسیوس زندگی عادی را پشت سر می‌گذارد، مقارن زمان مرگ فرضی اوست (خانواده‌اش او را مرده می‌پنداشتند) و ترک زندگی روزمره همان تولد مجددش محسوب می‌شود. در واقع هستهٔ عامیانه و باستانی مسخ لوسیوس، دقیقاً مرگ است: سفر به اقالیم سفلی و رستاخیز. در اثر فعلی، زندگی روزمره معادل جهان مردگان و قبر است (در *خر طلایی*، می‌توان برای بیش‌تر بن‌مایه‌های روایی، معادل‌های اساطیری متناظر یافت).

این موضع قهرمان در مقابل زندگی روزمره، از ویژگی‌های شاخص رمان باستانی نوع دوم است که اهمیت فراوانی نیز دارد. همین ویژگی در تمامی مراحل بعدی تاریخچهٔ گونهٔ مزبور حفظ شده است (البته به اشکال مختلف). همواره قهرمان به سبب شخصیت خاصش نمی‌تواند در زندگی روزمره شرکت کند؛ او مانند انسانی که از دنیایی دیگر آمده است زندگی روزمره را پشت سر می‌گذارد. اغلب اوقات قهرمان، ولگردی است که مطابق میل خود، شخصیت روزمره‌اش را تغییر می‌دهد و هیچ جای ثابتی در زندگی روزمره ندارد؛ کسی که زندگی روزمره را به بازی می‌گیرد و اصلاً آن را جدی نمی‌انگارد. همچنین ممکن است قهرمان، بازیگری سیار باشد که در هیئت اشراف‌زاده‌ای خود را پنهان کرده است یا نجیب‌زاده‌ای از خانواده‌ای اصیل باشد که از اصل و نسب خود اطلاعی ندارد (یک «بچهٔ سرراهی»). زندگی روزمره پست‌ترین مرتبهٔ حیات است که قهرمان سعی دارد خود را از آن برهاند و هیچ‌گاه

پیوندی درونی با آن برقرار نمی‌کند. روند زندگی او روندی غیرعادی و بیرون از زندگی روزمره است که فقط یکی از مراحل آن تصادفاً از میان محدودهٔ روزمره گذر می‌کند.

لوسیوس با وجود ایفای پست‌ترین نقش در پایین‌ترین سطح اجتماع، حقیقتاً درگیر زندگی روزمره نمی‌شود و بدین‌ترتیب از منظر بهتری دنیای مزبور را مشاهده و تمامی رموز آن را بررسی می‌کند. کل این جریان حکم تجربهٔ بررسی و فهم انسان‌ها را برای لوسیوس دارد. لوسیوس می‌گوید: «من خود از تغییر شکل موقتم به خر با احترام یاد می‌کنم چون با تحمل فراز و نشیب‌های سرنوشت در پوست این حیوان، اگر عاقل‌تر نشده باشم دست‌کم باتجربه‌تر شده‌ام».

موقعیت درازگوش برای مشاهدهٔ رموز زندگی روزمره از هر جهت مناسب است. حضور خر، کسی را به حجب و حیا وا نمی‌دارد و همه در حضور او، کاملاً آزادانه رفتار می‌کنند. «و در زندگی طاقت‌فرسای خود تنها یک چیز مایهٔ تسلی خاطر من بود: ارضای حس کنجکاوی که ذاتاً به آن علاقه‌مند هستم. چراکه هیچ کس به حضور من توجهی نمی‌کرد و هرطور که می‌خواست حرف می‌زد و رفتار می‌کرد» (فصل نهم).

درازگوش مزیت دیگری هم دارد: گوش‌هایش. «و من اگرچه به سبب اشتباه فوتیس در تبدیل‌کردنم به پرنده، به شکل خر درآمدم و از این بابت بسیار پریشان خاطر بودم، یک چیز را در خلال تغییر شکل اسفناک خود مایهٔ تسلی یافتم و آن گوش‌های بسیار بزرگم بود که به برکت آن‌ها از راه بسیار دور هم صداها را به‌خوبی می‌شنیدم» (فصل نهم).

موضع استثنایی خر در این رمان ویژگی بسیار مهمی محسوب می‌شود.

زندگی روزمره‌ای که لوسیوس به مشاهده و مطالعهٔ آن می‌پردازد، کاملاً محرمانه و خصوصی است. ماهیت این زندگی ایجاب می‌کند که هیچ‌یک از امور آن علنی نباشد. تمامی وقایع آن، مسائل خصوصی افراد تنهاست: اتفاقات مزبور امکان ندارد «در مقابل دیدگان جهانیان»، در ملأ عام و در حضور گروه هم‌سرایان به وقوع بپیوندند. این رویدادها برای ملاحظهٔ همگان در میدان عمومی مناسب نیستند و فقط زمانی اهمیت اجتماعی می‌یابند که تبدیل به جرم و گناه شوند. جنایت، لحظه‌ای از زندگی خصوصی است که گویی ناخواسته برملا شده است. بقیهٔ این زندگی تشکیل شده از اسرار زناشویی (خیانت‌های زنان بدزبان به همسرانشان،

ناتوانی جنسی شوهران و نظایر آن)، سودجویی‌های نهانی، دغل‌بازی‌های پیش‌پاافتادهٔ روزمره و مانند این‌ها.

ماهیت زندگی خصوصی ایجاب می‌کند جایی برای انسان اندیشمند ــ «شخص ثالثی» که ممکن است در موضع تفکر، قضاوت و ارزیابی دربارهٔ این زندگی قرار گیرد ــ در نظر گرفته نشود. این زندگی در یک چهاردیواری و فقط در برابر یک جفت چشم به وقوع می‌پیوندد. از سوی دیگر، زندگی اجتماعی ــ تمام اتفاقات مهم اجتماعی ــ (طبیعتاً) تمایل به علنی‌کردن خود دارد و وجود ناظر، قاضی و ارزیاب در این دنیا مفروض است. همواره جایگاهی برای حضور چنین فردی در رویدادها در نظر گرفته می‌شود، در واقع حضور او در ماجراها حیاتی و اجباری است. انسان اجتماعی در همهٔ لحظه‌های عمرش اصولاً و اساساً به نحوی در جهان زندگی می‌کند و به فعالیت می‌پردازد که خود را در معرض دید همگان بگذارد. زندگی اجتماعی و انسان اجتماعی ذاتاً علنی است و می‌توان آن را دید و شنید. زندگی اجتماعی متنوع‌ترین روش‌ها را برای علنی‌کردن و شناساندن خود به کار می‌گیرد (ادبیات اجتماعی نیز همین‌طور است). بنابراین، قرار دادن فردی در موضع خاصی که قادر به مشاهدهٔ زندگی اجتماعی و استراق سمع آن باشد («شخص ثالث») و اشکال ویژه‌ای که لازمهٔ علنی‌کردن زندگی اجتماعی هستند، هیچ مشکل خاصی ایجاد نمی‌کند. به همین سبب ادبیات کلاسیک باستانی که ادبیات زندگی اجتماعی و انسان اجتماعی است، با چنین مشکلی مواجه نبود.

اما با راهیابی افراد خاص و زندگی خصوصی به ادبیات (در دورهٔ هلنیک)، بروز این مشکلات اجتناب‌ناپذیر بود. بین ماهیت اجتماعی قالب ادبی و ماهیت شخصی محتوای آن تناقضی پدید آمد. فرایند ابداع گونه‌های شخصی آغاز شد. اما این فرایند در گذشته ناتمام باقی ماند.

این مشکل مخصوصاً در نمونه‌های بزرگ‌تر حماسی («حماسهٔ برتر») بغرنج‌تر بود. در فرایند حل این مشکل، رمان باستانی پدیدار شد.

زندگی ذاتاً خصوصی که در این هنگام وارد رمان شد، بر حسب ماهیت خود و برخلاف زندگی اجتماعی، زندگی‌ای بسته بود. اصولاً در این زندگی فقط می‌توان به جاسوسی و استراق سمع پرداخت. ادبیات زندگی خصوصی ذاتاً ادبیات تجسس در «زندگی دیگران» و شنیدن تصادفی صحبت‌های دیگران است. این زندگی ممکن

است در دادگاهی جنایی افشا شود و در ملأ عام قرار گیرد، گاه مستقیماً خود دادگاه (به همراه تحقیق و تفحص‌های صورت گرفته) در رمان جای داده می‌شود یا فعالیت‌های جنایی در زندگی خصوصی گنجانده می‌شود و گاه، بسته به وضعیت و شرایط موجود، به روشی نیمه‌پنهان، از اظهارات شاهدان عینی، اعترافات متهم، مدارک، اسناد و فرضیات بازجویی دادگاه و امثال این‌ها استفاده می‌شود. دست آخر اشکالی از افشای هویت خود را که در جریان عادی زندگی روزمره پیش می‌آید مشاهده می‌کنیم، مثل نامه‌های خصوصی، خاطرات‌های محرمانه و اعترافات.

قبلاً به چگونگی رفع مشکل ترسیم زندگی خصوصی و افراد خاص در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی اشاره کردیم. در آثار مذکور، سعی شده است که محتوای زندگی خصوصی در قالب‌های اجتماعی و بلاغی ظاهری و نامناسب گنجانده شود؛ قالب‌هایی که دیگر خشک و متحجر شده بودند. چنین کاری فقط در بافت زمان ماجراجویی یونانی و تجرد مفرطی امکان‌پذیر بود که ترسیم، از راه آن انجام می‌گرفت. به‌علاوه سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی با چنین مبنای بلاغی، دادگاه جنایی را نیز چنان ارائه می‌دهند که گویی نقشی حیاتی در رمان ایفا می‌کند. در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی اغلب از اشکال روزمره، مثل نامه هم استفاده می‌شود.

در مرحلهٔ بعدی تاریخچهٔ رمان، دادگاه جنایی ــ به شکل‌های مستقیم و غیرمستقیم خود ــ و به‌طورکلی مقولات قانونی-جنایی، به لحاظ سازماندهی اهمیت فراوانی یافتند. در محتوای واقعی این گونه رمان‌ها، جنایات ایفاگر نقش برجسته و مهمی هستند. در اشکال و انواع گوناگون رمان، از مقولات جنایی و قانونی متعدد به روش‌های مختلف استفاده می‌شود. فقط کافی است از سویی به رمان ماجراجویی-کارآگاهی (تحقیق، سرنخ‌ها و پی بردن حقیقت با استفاده از سرنخ‌ها) و از سوی دیگر به رمان‌های داستایفسکی (*جنایت و مکافات* و *برادران کارامازوف*) اشاره کنیم.

در تاریخچهٔ رمان، مفهوم مقولات قانونی-جنایی در رمان و روش‌های گوناگون استفادهٔ آنان برای به تصویر کشیدن زندگی خصوصی و علنی‌کردن آن، مسئله‌ای جالب و در خور توجه است.

در *خر طلایی* اثر آپولیوس جنبه‌های جنایی نقش فراوانی دارند. تعدادی از داستان‌های کوتاهی که در اثر گنجانده شده‌اند، دقیقاً ساختار داستان‌های جنایی را

دارند (داستان‌های ششم، هفتم، یازدهم و دوازدهم). اما مطالب جنایی به خودی خود برای آپولیوس مهم نیستند بلکه او به اسرار روزمرهٔ زندگی خصوصی که ماهیت انسانی را نشان می‌دهند ــ همهٔ مسائلی که فقط می‌توان با جاسوسی و استراق سمع به آن‌ها پی برد ــ توجه می‌کند.

موقعیت لوسیوس درازگوش برای جاسوسی و استراق سمع زندگی خصوصی بسیار سودمند است. به همین دلیل سنت ادبی، چنین موقعیت‌هایی را استحکام بخشیده است و ما شاهد موارد مشابه فراوان و گوناگونی در مراحل بعدی تاریخچهٔ رمان هستیم. آن‌چه از تغییر یافتن به یک درازگوش در سایر آثار حفظ شده، دقیقاً همین جایگاه قهرمان در موضع «شخص ثالث» در زندگی روزمرهٔ خصوصی است که برای او امکان چوب زدن زاغ سیاه دیگران و گوش ایستادن را فراهم می‌آورد. جایگاه شخصیت ولگرد و ماجراجو نیز همین‌طور است؛ کسانی که در باطن درگیر زندگی روزمره نمی‌شوند و در این زندگی جای ثابت و مشخصی را اشغال نمی‌کنند، در عین حال زندگی روزمره را پشت سر می‌گذارند و مجبورند از همهٔ کارها و حیله‌ها و زد و بندهای پنهانی آن سردرآورند. این امر مخصوصاً دربارهٔ موقعیت خدمتکاری صدق می‌کند که از خدمت اربابی به خدمت ارباب دیگر می‌رود. خدمتکار، «شخص ثالث» ابدی در زندگی خصوصی اربابانش است. پیشخدمت‌ها استثنایی‌ترین شاهدان زندگی خصوصی هستند. مردم، همان‌طور که در حضور خر حجب و حیای چندانی حس نمی‌کنند با خدمهٔ خود نیز رودربایستی ندارند و حتی آن‌ها در همهٔ موقعیت‌های محرمانهٔ زندگی خصوصی فرا خوانده می‌شوند. بدین‌ترتیب در مرحلهٔ بعدی تاریخچهٔ رمان ماجراجویی نوع دوم (رمان ماجراجویی زندگی روزمره)، درازگوش جای خود را به خدمتکار می‌دهد. رمان‌های عیاری از *Lazarillo de Tormes* تا *ژیل بلاس*[1] از نقش خدمتکار بهرهٔ فراوانی برده‌اند. اما سایر جنبه‌ها و بن‌مایه‌های *خر طلایی*، مهم‌تر از هر چیز همان پیوستار زمانی-مکانی، در رمان عیاری (ناب) کلاسیک باقی مانده‌اند. در نمونه‌های پیچیده‌تر رمان ماجراجویی زندگی روزمره که اصالت خود را تا حدودی از دست داده‌اند، نقش خدمتکار به پس‌زمینه می‌رود اما کماکان اهمیت فراوانی دارد و در انواع دیگر رمان نیز (در واقع

1. *Gil Blas*

درگونه‌های ادبی دیگر نیز) خدمتکار دارای همان اهمیت اساسی است (ر.ک.: *Jacques le fataliste* اثر دیدرو[1]، سه پارهٔ نمایشی و سایر آثار بومارشه[2]). خدمتکار، همان دیدگاه مجسم شاخص دربارهٔ دنیای زندگی خصوصی است که بدون آن ادبیات از عهدهٔ بازنمایی زندگی خصوصی برنمی‌آمد.

در رمان، روسپیان و معشوقه‌های درباری (به لحاظ عملکرد) جایگاهی مشابه خدمتکاران دارند (ر.ک.: *مول فلاندرز*[3] و *روکسان*[4] اثر دیفو[5]). موقعیت آن‌ها نیز برای جاسوسی و استراق سمع در زندگی خصوصی با همهٔ اسرار و خلوت‌هایش بسیار مناسب است. قوادان نیز در رمان دارای چنین جایگاهی هستند. اگرچه قواد، از شخصیت‌های فرعی رمان است، اغلب در نقش قصه‌گو ظاهر می‌شود. مثلاً در رمان *خر طلایی*، نهمین داستان کوتاهی را که در رمان گنجانده شده است، قواد پیری نقل می‌کند. من داستانی بسیار عالی از کتاب *Francion* اثر سورل(۲۰) به خاطر دارم که قوادی پیر آن را نقل کرده است. این داستان تقریباً مانند آثار بالزاک، قوی است و با همان قدرت، زندگی خصوصی را به روش واقع‌بینانه‌ای تصویر می‌کند و فوق‌العاده برتر از متون مشابه در آثار زولا[6] است.

در آخر همان‌طور که اشاره کردیم، ماجراجویان (به معنای عام کلمه) مخصوصاً تازه به دوران رسیده‌ها، عملکردی مشابه در رمان دارند. نقش ماجراجو و تازه به دوران رسیده، نقش کسی است که هنوز جایگاه معین و ثابتی در زندگی نیافته اما به دنبال موفقیت‌های شخصی است، مثل رسیدن به منصب، اندوختن مال و مکنت و کسب افتخار (همواره به‌دلیل منافع شخصی و «فقط برای خودش»). این نقش، او را به بررسی زندگی خصوصی، افشای اعمال پنهانی، جاسوسی و استراق سمع محرمانه‌ترین اسرار زندگی وا می‌دارد و بدین‌ترتیب او سفر خود را «به اعماق» آغاز می‌کند (جایی که مصاحب خدمه، روسپیان و قوادان می‌شود و از آن‌ها مسائلی دربارهٔ «واقعیت‌های زندگی» می‌آموزد). چنین شخصی می‌تواند به جایگاه والایی صعود کند (معمولاً از طریق روسپیانی که با افراد عالی‌رتبه رفت و آمد دارند) و از

---

1. Diderot
2. Beaumarchais
3. *Moll Flanders*
4. *Roxanne*
5. Defoe
6. Zola

این راه یا به اوج زندگی شخصی برسد یا در مسیر، گرفتار بدبیاری‌هایی شود یا تا پایان راه، ماجراجویی ناقابل باقی بماند (ماجراجوی محله‌های فقیرنشین). جایگاه چنین شخصیت‌هایی برای افشا و توصیف همهٔ لایه‌ها و سطوح زندگی خصوصی بسیار شایسته و مناسب است. بنابراین می‌توان گفت ساختار انواع پیچیده‌تر رمان ماجراجویی زندگی روزمره با نقش ماجراجو یا تازه به دوران رسیده تعیین می‌شود. در کتاب *L'Histoire comique de Francion*(۲۱) اثر سورل، شخصیت ماجراجویی به معنای عام کلمه وجود دارد (البته این شخصیت، تازه به دوران رسیده نیست). قهرمانان ***سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ خنده‌دار***[1] (قرن هفدهم) اثر اسکارون(۲۲) نیز ماجراجو هستند، ناخدا سینگلتن و سرهنگ جک، قهرمانان رمان‌های «عیاری» (به معنای عام کلمه) دیفو نیز ماجراجو هستند. تازه به دوران رسیده‌ها برای نخستین بار در رمان *Le Paysan parvenu* اثر ماریوو(۲۳) و ماجراجویان، با قهرمان‌های اسمولت[2] پدیدار شدند. در اثر دیدرو، برادرزادهٔ رامو مظهر و عصارهٔ تمام و کمال همه خصوصیت‌های ویژهٔ درازگوش، ولگرد، دوره‌گرد، پیشخدمت، ماجراجو، تازه به دوران رسیده و هنرپیشه است: او نمونه‌ای فوق‌العاده عمیق و قوی از فلسفهٔ شخص ثالث در زندگی خصوصی ارائه می‌دهد. این فلسفه متعلق به کسی است که فقط زندگی خصوصی را می‌فهمد و فقط در پی آن است، اما درگیر آن نمی‌شود و جایگاهی در آن ندارد، بنابراین زندگی خصوصی را یک کلیت، بدون هیچ پیرایه‌ای و به وضوح تمام می‌بیند و با وجود ایفای همهٔ نقش‌های آن، هویت خود را با هیچ‌یک از آن نقش‌ها نمی‌آمیزد.

در رمان‌های پیچیده و ترکیبی نویسندگان برجستهٔ واقع‌گرای فرانسوی، استندال[3] و بالزاک موقعیت فرد ماجراجو و تازه به دوران رسیده به نحوی است که مفهوم سازمان‌دهندهٔ خود را کاملاً حفظ می‌کند. نمایندگان دیگر «شخص ثالث» در زندگی خصوصی، معشوقه‌های درباری، روسپیان، قوادان، خدمتکاران، منشی‌ها، گروبردارها و اطبا در پس‌زمینهٔ این رمان‌ها به سر می‌برند و مشغول فعالیت هستند.

---

1. *Comical Romance*
2. Smollett
3. Stendhal

در ادبیات واقع‌گرای کلاسیک انگلیسی ــ دیکنز و تکری[1] ــ شخصیت ماجراجو و تازه به دوران رسیده، نقش کم‌رنگ‌تری پیدا می‌کند. در رمان‌های مزبور، این شخصیت‌ها بازیگر نقش‌های ثانویه هستند (به استثنای بکی شارپ[2] در رمان *بازار پوچی*[3] اثر تکری).

یادآور می‌شویم که در تمامی نمونه‌هایی ذکر شده، عامل مسخ تا حدودی و به نحوی از انحاء حفظ شده است: تغییر نقش یا تغییر نقاب یک ولگرد، تبدیل‌شدن گدا به مردی متمول، ولگرد خانه به دوش به اشراف‌زاده‌ای ثروتمند، دزد و جیب‌بر به مسیحی‌ای مهربان و تواب و نظایر آن.

در رمان علاوه بر شخصیت ولگرد، خدمتکار، ماجراجو و قواد از روش‌های دیگری نیز برای جاسوسی و استراق سمع امور زندگی خصوصی استفاده شده است که اگرچه گاهی اوقات روش‌هایی بسیار هوشمندانه و زیرکانه هستند، هیچ‌وقت ویژگی‌ای سنخی یا ضروری برای گونهٔ رمان محسوب نشده‌اند. مثلاً شیطان لنگ[4] در رمان *Le Diable boiteux* اثر لوساژ(۲۴) سقف خانه‌ها را برمی‌دارد و زندگی خصوصی مردم را در لحظاتی که «شخص ثالث» اجازهٔ حضور مجاز ندارد، در معرض دید قرار می‌دهد. در رمان *پرگرین پیکل*[5] اثر اسمولت، شخصیت اصلی با کدوالادر[6] انگلیسی دوست می‌شود که کاملاً ناشنواست و در حضور او (مثل لوسیوس درازگوش) هیچ کس از صحبت کردن دربارهٔ مسائل مختلف خجالت نمی‌کشد؛ بعداً معلوم می‌شود که کدوالادر اصلاً کر نبوده است و فقط تظاهر به ناشنوایی می‌کرده تا بتواند اسرار زندگی خصوصی افراد را پنهانی بشنود.

پس جایگاه فوق‌العاده مهم لوسیوس درازگوش به صورت نظاره‌گر زندگی خصوصی به شکلی است که شرح داده شد. اما در چه نوع زمانی این زندگی خصوصی برملا می‌شود؟

در رمان *خر طلایی* و نمونه‌های دیگر رمان ماجراجویی زندگی روزمرهٔ باستانی، «زمان روزمره» به هیچ وجه چرخه‌ای نیست. به‌طورکلی در این رمان‌ها موارد تکرار،

---

1. Thackeray
2. Becky Sharp
3. *Vanity Fair*
4. Lame Devil
5. *Peregrine Pickle*
6. Cadwallader

موارد بازگشت مجدد خصوصیات (پدیده‌های) مشابه، کم‌تر ارائه می‌شوند. در ادبیات باستانی، تنها زمانِ چرخه‌ایِ شناخته‌شده، زمان روزمرهٔ آرمانی-زراعی بود که به ادوار طبیعت و ایام اساطیری گره خورده بود (مراحل اصلی توسعهٔ زمان چرخه‌ای در آثار هسیود، تئوکریتوس[1] و ویرجیل دیده می‌شود). زمان روزمرهٔ رمان‌گرا با انواع مختلف زمان چرخه‌ای تفاوت فراوانی دارد. اولین و مهم‌ترین تفاوت این است که زمان رمان‌گرا از طبیعت و چرخه‌های طبیعی و اساطیری کاملاً جدا شده است. در واقع بر بیگانگی سطح روزمره با طبیعت تأکید نیز شده است. در رمان آپولیوس، بن‌مایه‌های طبیعت فقط در توالی معصیت ← رستگاری ← آمرزش پدیدار می‌شوند (مثلاً ر.ک.: صحنهٔ ساحل دریا قبل از بازگشت لوسیوس). زندگی روزمره، حکم جهان مردگان و قبر را دارد؛ جایی که خورشید نمی‌تابد و از آسمان پرستاره خبری نیست. به همین دلیل زندگی روزمره، به صورت وجه زیرین زندگی واقعی ارائه شده است. در درون آن امور مستهجن قرار دارند یعنی وجوه ناخوشایند عشق جنسی، عشقی که با تولید مثل، تداوم نسل‌ها و ساختارهای خانوادگی و طایفه‌ای بیگانه است. در زمان روزمرهٔ رمان‌گرا، زندگی روزمره، شهوت‌پرستانه است و منطق آن منطق هرزگی است. اما پیرامون هستهٔ جنسی زندگی مشترک (خیانت به همسر، قتل با انگیزه‌های جنسی و نظایر آن) امور روزمرهٔ دیگری نیز قرار دارند: خشونت، دزدی، انواع مختلف فریبکاری و زد و خورد.

در این مهلکهٔ روزمرهٔ زندگی خصوصی، زمان فاقد وحدت و تمامیت است و به بخش‌های مجزایی تقسیم شده است که هر کدام حاوی واقعهٔ واحدی از زندگی روزمره هستند؛ وقایع مجزای شکل یافته و کاملی که در عین حال منزوی و خودکفا هستند. این امر مخصوصاً دربارهٔ داستان‌های کوتاه زندگی روزمره صدق می‌کند که در رمان گنجانده شده‌اند. جهان روزمره، پراکنده، متشتت و فاقد ارتباطات ضروری است. توالی زمانی واحدی که دارای نظام‌مندی و حتمیت خاص خود باشد به این جهان راهی ندارد. گویی قطعه‌های زمانی وقایع زندگی روزمره به طور عمود بر محور اصلی رمان که همان توالی معصیت ← مجازات ← رستگاری ← تزکیه ← آمرزش است (دقیقاً در نقطهٔ مجازات-رستگاری) فرود آمده‌اند. زمان روزمره موازی

---

1. Theocritus

این محور اصلی نیست و ارتباطی با آن ندارد اما قطعه‌های مجزای این زمان ــ که زمان روزمره به آن‌ها تقسیم می‌شود ــ بر محور اصلی عمودند و آن را با زاویه‌های قائمه قطع می‌کنند.

زمان روزمره با وجود همهٔ پراکندگی و کیفیت طبیعت‌گرای خود، کاملاً بی‌فایده نیست. این زمان به‌طورکلی مجازاتی است که موجب تزکیهٔ لوسیوس می‌شود و اگر فقط لحظاتی از وقایع مجزای آن را در نظر بگیریم، تجربه‌ای است که خصلت‌های انسانی لوسیوس را به او نشان می‌دهد. در اثر آپولیوس، دنیای روزمره، دنیایی ساکن است، «صیرورتی» در آن وجود ندارد و دقیقاً به همین دلیل، اثری از زمان روزمرهٔ واحد در آن دیده نمی‌شود. اما این دنیا ناهمگونی اجتماعی را آشکار می‌کند. تناقضات اجتماعی، هنوز در این ناهمگونی پدیدار نشده‌اند اما موقعیت مزبور مملو از این تناقض‌هاست. اگر چنین تناقض‌هایی آشکار می‌شدند، این جهان شروع به حرکت می‌کرد، به سمت آینده رانده می‌شد و زمان، دارای کمال و اصالت تاریخی می‌شد. اما این فرایند، در دوران باستان و به‌ویژه در آثار آپولیوس به کمال نرسید.

بدون شک این فرایند در آثار پترونیوس تا حدودی پیشرفت کرد. در دنیای او عناصر ناهمگن اجتماعی به تناقض نزدیک شدند. در نتیجه، دنیای او شاهد ویژگی‌های شاخص دوره‌ای خاص و نخستین نشانه‌های زمان تاریخی بود. اما در آثار او نیز فرایند مزبور فاصلهٔ زیادی تا کمال دارد.

همان‌طور که اشاره شد *Satyricon* اثر پترونیوس نیز جزو همین نوع رمان‌های ماجراجویی روزمره به حساب می‌آید اما در این اثر، زمان ماجراجویی پیوند محکمی با زمان روزمره دارد (بنابراین *Satyricon* به رمان‌های عیاری اروپایی قرابت بیش‌تری دارد). ورای سرگردانی‌ها و ماجراجویی‌های قهرمانان داستان (انکولپیوس[1] و سایرین)، نه دگرگونی مشخص و معینی وجود دارد و نه توالی خاص معصیت ← عقوبت ← رستگاری. بدون شک بن‌مایهٔ مشابهی که همان عذاب پریاپوس[2]، خدای غضبناک است، جایگزین این مضمون شده، اگرچه بن‌مایهٔ مزبور تضعیف و تقلیدی تمسخرآمیز از آن ارائه شده است (این اثر به تقلید تمسخرآمیز موقعیت پیش از

1. Encolpius 2. Priapus

سرگردانی‌های حماسی ادیسه و آینئاس[1] نیز پرداخته است). اما جایگاه قهرمانان اصلی در برابر روزمرگی زندگی خصوصی و عادی از همه لحاظ شبیه جایگاه لوسیوس درازگوش است. آن‌ها از میان گسترهٔ روزمرهٔ زندگی خصوصی عبور می‌کنند اما ذاتاً با آن درگیر نمی‌شوند. این ولگردها، جاسوسان، شیادان و کاسه‌لیس‌هایی هستند که در همهٔ جنبه‌های تلخ زندگی خصوصی به جاسوسی و استراق سمع می‌پردازند. در این آثار، زندگی روزمره، شهوانی‌تر نیز هست. یادآور می‌شویم که در ناهمگنی اجتماعی این دنیای زندگی خصوصی، ردپایی از زمان تاریخی (گرچه ناپایدار) مشاهده می‌شود. انگارهٔ جشن تریمالچیو[2] و چگونگی توصیف آن، خصوصیات بارز دوران مزبور را آشکار می‌کند. یعنی کلیتی زمانی به دست می‌آید که دربرگیرنده و منسجم کنندهٔ وقایع مجزای زندگی روزمره است.

در آثاری که به شرح ماجراهای روزمرهٔ زندگی قدیسان می‌پردازند، عامل دگرگونی برجسته شده است (زندگی گناه‌آلود ← نقطهٔ عطف ← رستگاری ← مقام تقدس). ماجراهای زندگی روزمره به شکل یک زندگی گناه‌آلود یا اعترافات فردی نادم ارائه می‌شود. این اشکال ــ مخصوصاً اعترافات ــ مشابه نوع سوم رمان باستانی است.

۳. زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی باستانی

پیش از بررسی نوع سوم رمان باستانی لازم است به مسئلهٔ مهمی اشاره کنیم. منظور ما از رمان نوع سوم، رمان زندگی‌نامه‌ای است. تاریخ باستان به معنای مورد نظر ما، «رمان» یعنی داستان بلندی تولید نکرده است که تحت تأثیر الگوهای زندگی‌نامه‌ای باشد، در عین حال یک سری اشکال زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی در دوران باستان پدید آمدند که نه‌تنها بر مسیر توسعهٔ زندگی‌نامه اروپایی بلکه بر مسیر توسعهٔ کل رمان اروپایی تأثیرهای فراوانی داشتند. در درون این اشکال باستانی، زمان زندگی‌نامه‌ای جدید و انگارهٔ انسانی بر مبنای خصوصیات جدید پدید آمده است؛ انگارهٔ فردی که از مسیر کل زندگی عبور می‌کند.

با استفاده از دیدگاه جدیدی که این نوع زمان و انگارهٔ جدید انسانی فراهم آورده

---

1. Aeneas
2. Trimalchio feast

است، به طور خلاصه اشکال زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافی را بررسی خواهیم کرد. ما در تحقیق خود، ادعای ارائهٔ اطلاعات کامل یا بررسی جامع نداریم و فقط اموری را برگزیده‌ایم که به‌طورمستقیم به موضوع مطالعهٔ ما مرتبط هستند.

در این بخش به مطالعهٔ دو نوعِ اصلی اتوبیوگرافی در ادبیات باستانی یونان خواهیم پرداخت.

زندگی‌نامهٔ نوع اول را به‌طور موقت زندگی‌نامهٔ افلاطونی می‌نامیم چون نخستین و کامل‌ترین ترجمان آن در آثاری از افلاطون مثل *دفاعیه سقراط*[1] و *فایدو*[2] دیده می‌شود. این نوع زندگی‌نامه که مستلزم خودآگاهی اتوبیوگرافیک فرد است، با اشکال محدودتر پدیدهٔ مسخ ــ مثل اشکال موجود در اساطیر ــ ارتباط دارد. در درون این نوع زندگی‌نامه، پیوستار زمانی-مکانیِ «جریان زندگی طالب علم حقیقی» نهفته است. زندگی چنین فردی به دوره‌ها و مراحل دقیق و بسیار مشخصی تقسیم شده است. مسیر او با جهل مرکب آغاز می‌شود، از شک خودسنج و خودشناسی می‌گذرد و درنهایت به علم واقعی (ریاضیات و موسیقی) ختم می‌شود.

در دوران روم و هلنیک، طرح اولیهٔ «خط سیر طالب» با افزودن بن‌مایه‌های بسیار مهم و متنوعی پیچیده‌تر شد: گذار طالب از میان یک‌سری مکاتب فلسفی به همراه آزمون‌های متفاوت‌شان و تقسیم‌بندی زمانی این مسیر. تقسیم‌بندی مزبور با برنامه‌های زندگی‌نامه‌ای آن‌ها تعیین می‌شود. به سبب اهمیت فراوان این طرح پیچیده، بعداً به بررسی آن خواهیم پرداخت.

در طرح افلاطونی نیز نقطهٔ عطف و تولد دوباره وجود دارد (ندای هاتف به‌منزلهٔ نقطهٔ عطف زندگی سقراط). ماهیت ویژهٔ «خط سیر طالب» در مقایسه با طرحی مشابه، با وضوح بیش‌تری آشکار می‌شود: جریان اعتلای روح به مقام ادراک صور[3] (*بزم فلسفی*[4]، *فایدرا*[5] و سایر آثار). در چنین آثاری شالوده‌های اساطیری و زیرساخت‌های برگرفته از آیین نمایش‌های انجیلی طرح مزبور را به وضوح می‌توان دید. چنین منابعی قرابت بین این طرح و «داستان‌های دگرگونی» را استحکام

---

1. *Apology of Socrates*
2. *Phaedo*
3. Forms
4. *Symposium*
5. *Phaedra*

می‌بخشند که در بخش قبلی به بررسی آن‌ها پرداختیم. جریان زندگی سقراط در *دفاعیه*[1] به شکل ترجمانی عام و بلاغی از همان پدیدهٔ دگرگونی منعکس شده است. در این‌جا زمان زندگی‌نامه‌ای واقعی، تقریباً به طور کامل در زمان آرمانی (و حتی مجرد) مسخ حل می‌شود. بنابراین وجوه مهم شخصیت سقراط، در این طرح آرمانی-زندگی‌نامه‌ای مشاهده نخواهد شد.

نوع دوم زندگی‌نامه یونانی، زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی بلاغی است.

پایه و اساس نوع بلاغی، «مدیحه» است؛ نطق مراسم تدفین و یادبود شهری که جایگزین «نوحهٔ»[2] باستانی شده بود. شکل مدیحه، کیفیت نخستین اتوبیوگرافی دوران باستان یعنی نطق هوادارانهٔ خطیب آتنی ایسوکراتس[3] را نیز تعیین کرد.

هنگامی که سخن از نوع بلاغی کلاسیک به میان می‌آید، بیش از هر چیز باید نکات زیر را به خاطر سپرد. این انواع کلاسیک زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی، فاقد ماهیت ادبی یا نظری بودند؛ مقولات ادبی و نظری از فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی واقعی، برای علنی کردن جنجالیِ خویش به دور هستند. برعکس، ماهیت اشکال بلاغی کاملاً با رویدادها تعیین می‌شود: یا ستایش کلامی فعالیت‌های مدنی و سیاسی یا انسان‌های واقعی که داستانی دربارهٔ خودشان برای مردم نقل می‌کردند. بنابراین در این‌جا پیوستار درونی این اشکال (یعنی زمان-مکان زندگی بازنمایی‌شدهٔ آن‌ها) اهمیت چندانی ندارد؛ بلکه پیوستار زندگی واقعی ظاهری که در آن، بازنمایی زندگی خود فرد یا دیگری، یا به صورت ستایش کلامی فعالیتی اجتماعی-سیاسی یا داستانی دربارهٔ خود فرد تحقق می‌یابد، چه بسا اهمیت بیش‌تر و چشمگیرتری می‌یابد. زندگی خود فرد یا افراد دیگر، دقیقاً در شرایط پیوستار زندگی واقعی آشکار می‌شود (یعنی علنی می‌شود) و محدودیت‌های انگارهٔ انسان و زندگی که این انگاره سپری می‌کند با همهٔ ویژگی‌هایش در چنین شرایطی روشن می‌شود.

پیوستار زندگی واقعی، با میدان شهر (The agora) شکل می‌گیرد. در دوران باستان، خودآگاهی زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافیک یک فرد و زندگی او برای نخستین بار در میدان شهر علنی شد و شکل گرفت.

---

1. *Apology*
2. trenos
3. Isocrates

هنگامی که پوشکین می‌گوید: هنر تئاتر در «میدان شهر متولد شد»(۲۵)، منظورش میدان «تودهٔ مردم»، بازارها، نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی و میخانه‌ها است، یعنی میدان شهرهای اروپایی در قرن سیزدهم، چهاردهم و قرن‌های بعدی. او این واقعیت را نیز در نظر داشت که به‌طورکلی حکومت و جامعهٔ «رسمی» (یعنی طبقات ممتاز) با هنرها و علوم «رسمی» خود ورای میدان مزبور واقع شده‌اند. اما خود میدان در گذشته (دوران باستان)، تشکیل‌دهندهٔ حکومت (و به‌علاوه دستگاه حکومتی کامل با همهٔ نهادهای رسمی آن) بود. میدان شهر، عالی‌ترین محکمه محسوب می‌شد و مجموعهٔ علوم و هنرها و تمامی مردم در آن حضور داشتند. میدان شهر، پیوستار زمانی-مکانی شایان توجهی بود که در آن متعالی‌ترین مقوله‌ها از امور حکومتی تا مقوله‌های مذهبی، تحقق عینی و تجسم کامل می‌یافتند و در معرض دید قرار می‌گرفتند و در این پیوستار عینی و به عبارتی جامع، افشاگری زندگی یک شهروند و بررسی کل زندگی او تحقق یافت و مهر تأیید مردمی و مدنی خود را دریافت کرد.

می‌توان کاملاً درک کرد که در این انسان «زندگی‌نامه‌ای» (در چنین انگاره‌ای از انسان)، هیچ جنبهٔ خودمانی یا شخصی، محرمانه یا خصوصی یا اموری که فقط مربوط به خود فرد باشد و اساساً انفرادی محسوب شود، نه موجود است و نه ممکن. در این‌جا فرد از همه طرف در معرض دید است، این انسان فقط پوسته‌ای ظاهری است، در او چیزی وجود ندارد که «فقط برای خودش» باشد و نتوان آن را تحت کنترل و ارزیابی جامعه یا حکومت قرار داد. در این‌جا همه چیز حتی همهٔ جزئیات، کاملاً علنی است.

کاملاً روشن است که در چنین شرایطی اساساً هیچ فرقی بین رویکرد انسان به زندگی دیگری و رویکرد او به زندگی خودش یعنی بین دیدگاه‌های زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافیک وجود نخواهد داشت. فقط بعدها در دوران هلنیک و روم باستان که یکپارچگی اجتماعی فرد فرو پاشید، تاکیتوس[1]، پلوتارک و سایر استادان فن بلاغت این مسئله را به وضوح مطرح کردند: آیا انسان مجاز به نوشتن نقدی بر خودش است؟ این سؤال پاسخی مثبت یافت. پلوتارک با گلچین مطالبی از زمان هومر به بعد

1. Tacitus

(که قهرمانان‌شان به تمجید خود می‌پرداختند) مجاز بودن خودستایی را به اثبات رساند و به اشکالی اشاره کرد که مطابق آن‌ها باید خودستایی کرد تا مطلب نامطبوع و ناخوشایند نشود. یک سخندان درجه دو به نام آریستیدس[1] نیز مطالب فراوانی دربارهٔ این سؤال جمع‌آوری کرده و به این نتیجه رسیده است که خودستایی افتخارآمیز، خصلت هلنیک نابی بوده و لذا کاملاً مجاز و صحیح محسوب می‌شده است.

اما به‌طور کلی طرح چنین سؤالی بسیار جالب است. خودستایی، واضح‌ترین و صریح‌ترین ویژگی شاخص رویکرد زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافیک نسبت به زندگی است. بدین‌ترتیب در درون مسئلهٔ خاص بایستگیِ خودستایی، مسئلهٔ کلی‌تری نهفته است و آن مشروعیت اتخاذ رویکردی مشابه نسبت به زندگی خود و زندگی دیگری و در واقع رویکردی مشابه نسبت به خود و دیگری است. در واقع حتی طرح چنین سؤالی، گواه بر فروپاشی تمامیت اجتماعی کلاسیک فرد و آغاز تمایز بین اشکال زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافیک است.

اما در شرایط موجود در میدان شهر یونانی، جایی که خودآگاهی فرد در آن سرچشمه گرفت، چنین تمایزی امکان‌پذیر نبود. در آن زمان هنوز نه انسان درونی، نه «کسی برای خودش» (من برای خودم) وجود داشت و نه هیچ رویکرد مجزایی به خود انسان. یکپارچگی و خودآگاهی فرد، اموری صرفاً اجتماعی بودند. انسان به معنای تحت‌اللفظی کلمه کاملاً ظاهری بود.

یکی از خصوصیت‌های بسیار مهم انگارهٔ انسان در هنر و ادبیات کلاسیک، همین هویدایی کامل است. این هویدایی به روش‌های فراوان و گوناگونی خود را نشان می‌دهد، در این‌جا فقط به یک نمونهٔ معروف اشاره می‌کنیم.

در ادبیات یونان، تصویری که تا زمان هومر از یونانی‌ها ارائه شده بود، آن‌ها را افرادی نشان می‌داد که در رفتارهای خود هیچ ملاحظه‌ای نداشتند: قهرمانان هومر به وضوح و با جار و جنجال به ابراز احساسات خود می‌پرداختند. دفعات فراوان و صدای بلند گریه و زاری آن‌ها خواننده را به تعجب وا می‌دارد. در صحنهٔ معروف پریام[2]، آشیل چنان بلند در چادر خود می‌گرید که صدای ضجه‌اش در سرتاسر قرارگاه یونانی‌ها به گوش می‌رسد. توضیحات گوناگونی دربارهٔ این خصلت ارائه

1. Aristides
2. Priam

شده است: گاه به ویژگی‌های روان‌شناسی کهن منتسب شده، گاه بـه پـیش‌نیازهای مطلق قانون ادبی، گاه به کیفیت ویژهٔ زبان هومر که در آن میزان احساسات مختلف را فقط با نشان‌دادن درجه‌های مختلفی از ترجمان بـیرونی مـی‌توان انـتقال داد و گـاه اشاره‌ای به «نسبیت» کلی شیوه‌های ابراز احساسات شده است (مثلاً معروف است که انسان قرن هجدهم ــ همان مردمان دوران روشنگری[1] ــ بیش‌تر اوقات و با میل و رغبت گریه می‌کردند). اما نکتهٔ مهم، این واقعیت است که ویژگی مـزبور از سـایر ویژگی‌ها مجزا نیست، با آن‌ها هماهنگی کامل دارد و از اصلی سرچشمه می‌گیرد که از حد متصور معمول مهم‌تر است. این ویژگی فقط یکی از نمودهای هویدایی کامل انسان اجتماعی است که موضوع بحث ما نیز هست.

یونانیان باستان تمامی جنبه‌های حیات را می‌توانستند ببینند و بشنوند. اساساً (در اصل) یونان باستان هیچ واقعیت نامرئی و صامتی را نمی‌شناخت. این وضعیت دربارهٔ کل هستی صدق می‌کرد، اما برتر از هر چیز می‌شد آن را به حـیات بشـری اطلاق کرد. زندگی درونی صامت، اندوه صامت و تفکر صامت کاملاً برای یونانیان غریبه بود. همهٔ این مسائل، یعنی تمامی زندگی درونی فرد، فقط با یک نمود بیرونی در هیئتی که می‌شد دید و شنید امکان وجود مـی‌یافت. مـثلاً افـلاطون، تـفکر را گفت‌وگوی انسان با خودش می‌دانست (در کتاب *تئایتتوس*[2] و *سوفسطایی*[3]). مفهوم تفکر صامت نخستین بار در عرفان مطرح شد که ریشه در مشرق‌زمین داشت. علاوه بر این، برداشت افلاطون از تفکر به معنای «گفت‌وگو با خود» مستلزم رابطهٔ خاص شخص با خودش نبود (تمایزی بین رابطهٔ شـخص بـا خـودش و دیگـران وجـود نداشت)، گفت‌وگوی شخص با خودش مستقیماً بدون هیچ علامتی که مرزهای بین دو گفت‌وگو را نشان دهد، تبدیل به گفت‌وگوی شخص با دیگری می‌شد.

انسان دارای هیچ جوهر صامت و نادیدنی‌ای نیست: او کاملاً دیدنی، شنیدنی و تماماً ظاهری است. اما به‌طور کلی هیچ قلمرو صامت و نادیدنی‌ای وجود ندارد که او بتواند در آن شرکت کند و با آن شکل گیرد (گسترهٔ صور افلاطونی را کاملاً می‌توان دید و شنید). قرار دادن مراکز کنترل‌کنندهٔ اصلی زندگی انسان در کانون‌های صامت و

---

1. Enlightenment
2. *Theaetetus*
3. *Sophist*

نامرئی حتی از جهان‌بینی یونان باستان نیز فراتر بود. در انسان دوران باستان و زندگی او نیز همین ویژگیِ تعیین‌کنندهٔ هویداییِ جالب و ذاتی مشاهده می‌شود.

فقط در دوران هلنیک و روم باستان، تبدیل همهٔ گستره‌های حیات ــ هم دنیای درون فرد و هم دنیای بیرون او ــ به سیاقی صامت و مقوله‌ای اساساً نامرئی آغاز شد. اما این فرایند نیز به‌هیچ‌وجه در دوران باستان کامل نشد. مسئلهٔ شایان توجه این است که هنوز حال و هوای میدان شهر یونانی ــ میدانی که در آن خودآگاهی انسان اروپایی برای نخستین بار شکل گرفت ــ به قدری در ***اعترافات***[1] آگوستین قدیس[2] وجود دارد که حتی امروزه نیز کسی نمی‌تواند اثر مزبور را «برای خودش» بخواند، این اثر باید با صدای بلند دکلمه شود.

البته وقتی دربارهٔ هویدایی کامل انسان یونانی سخن می‌گوییم، از دیدگاه خود، مسئله را مطرح کرده‌ایم. دقیقاً همین تمایزی که ما بین مقوله‌های درونی و بیرونی قائل می‌شویم برای یونانیان ناشناخته بود، بنابراین مقوله‌های «صامت» و «نامرئی» را به رسمیت نمی‌شناختند. در بینش یونانیان نسبت به انسان، مقوله‌های «درونی» مورد نظر ما، بر همان محور مقوله‌های «بیرونی» واقع شده‌اند، یعنی مثل مقوله‌های بیرونی، می‌توان آن‌ها را دید و شنید و برای دیگران نیز به اندازهٔ خود فرد، علنی هستند. بدین‌ترتیب همهٔ جنبه‌های انگارهٔ انسان به یکدیگر مرتبط بودند.

اما هویدایی کامل فرد در فضایی تهی («زیر آسمان پرستاره، بر زمین برهوت») وجود نداشت، بلکه در جمع انسانی نظام‌مندی «در میان تودهٔ مردم» پدید می‌آمد. به همین دلیل، «سطحی» که کل وجود انسان در آن پدید می‌آمد و برملا می‌شد، جایی بیگانه و بی‌روح نبود («بیابان جهان»)، این سطح در واقع از تودهٔ مردم سرزمین مادری خودش تشکیل می‌شد. هویدایی به معنای زیستن برای دیگری، برای جمع و برای مردم خود بود. فرد کاملاً هویدا بود، اما این هویدایی درون عنصری انسانی و در محیط انسانی وجود داشت که متشکل از مردم خودش بود. بنابراین وحدت تمامیت هویدایی انسان کیفیتی اجتماعی داشت.

همین امر، منحصربه‌فردبودن انگارهٔ انسان در هنر و ادبیات باستان را توجیه می‌کند. در این انگاره، همهٔ مقوله‌های مادی و ظاهری پرشورتر و پررنگ‌تر می‌شود،

---

1. *Confessions*
2. St. Augustine

درحالی‌که هر آن‌چه (از دیدگاه ما) معنوی و درونی است، محسوس و هویدا می‌شود. این انگاره «فاقد هسته و پوسته» است نه درونی و نه بیرونی بر آن متصور است و ماهیتی مشابه طبیعت از دیدگاه گوته دارد (در واقع فقط همین انگاره موجب خلق اثر *Urphaenomenon* شد). تفاوت فراوانی که این انگاره با مفهوم انسان در دوره‌های بعدی دارد نیز در همین نکته نهفته است.

در دوره‌های بعدی، انگارهٔ انسان به سبب شرکت فزاینده در گستره‌های صامت و نامرئی زندگی تغییر شکل یافت. انسان در سکوت و خفا فرو رفت و همراه آن‌ها قدم به انزوا گذاشت. انسان فردی و منزوی ــ «کسی که برای خود می‌زیست» ــ وحدت و تمامیتی را از دست داد که محصول خاستگاه مردمی‌اش بود. با از دست دادن پیوستار مردمی میدان شهر، خودآگاهی این انسان نتوانست پیوستار دیگری را بیابد که به همان اندازه واقعی، منسجم و کامل باشد، بنابراین از پای درآمد، تمامیت خود را از دست داد و به مقوله‌ای مجرد و آرمانی مبدل شد. گستره‌های ذهنیت و موضوع‌های جدید فراوانی در زندگی خصوصی افراد پدیدار شدند که یا به‌طورکلی در معرض دید همگان نبودند (مسائل جنسی و نظایر آن) یا به صورت محرمانه، مشروط و در لفافه ارائه می‌شدند. انگارهٔ انسان، چندلایه‌ای و چندبعدی شد. درون این انگاره، هسته و پوسته، درون و بیرون از یکدیگر مجزا شدند.

در ادامه نشان می‌دهیم که جالب‌ترین تجربه برای بازآفرینی انسان کاملاً هویدا در ادبیات جهان، البته بدون سبک‌پردازی نمونه‌های باستانی را رابله انجام داد.

به منظور احیای تمامیت و هویدایی باستانی، گوته تلاش دیگری کرد که مبنایی کاملاً متفاوت داشت.

اما بگذارید به مدیحهٔ یونانی و نخستین اتوبیوگرافی بازگردیم. بررسی‌های قبلی ما به این واقعیت اشاره داشت که ویژگی معرف خودآگاهی منحصربه‌فرد دنیای باستان، همسان بودن رویکردهای زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافیک به زندگی و در نتیجه علنی‌بودن الزامی این گونه‌ها بود. اما در مدیحه انگارهٔ انسان، بی‌نهایت ساده و از پیش شکل گرفته بود؛ گونهٔ مزبور تقریباً فاقد هر نوع ماهیت «صیرورت» است. مدیحه با انگارهٔ آرمانی نوعی زندگی معین و یک حرفه‌ای خاص مثل فرمانده نظامی، حکمران و شخصیت سیاسی آغاز می‌شود. این شکل آرمانی صرفاً مجموعهٔ همهٔ خصوصیت‌های مربوط به حرفه‌ای خاص است: فرمانده باید چنین

باشد و در دنباله فهرست همهٔ خصوصیت‌ها و ارزش‌های فرمانده ذکر می‌شود. سپس تمامی این ارزش‌ها و فضایل آرمانی، در زندگی فرد ممدوح کشف می‌شود. مقوله‌های آرمانی و شخصیت متوفی با یکدیگر پیوند خورده بودند. شخصیت فرد ممدوح، شخصیتی از پیش شکل گرفته است که معمولاً سنجیده‌ترین و کمال‌یافته‌ترین لحظه‌های عمرش به ما عرضه می‌شود.

نخستین اتوبیوگرافی بر اساس طرح‌های زندگی‌نامه‌ای که مخصوص مدیحه بود در قالب خطابه‌ای تقدیرآمیز به وجود آمد، یعنی اتوبیوگرافی ایسوکراتس که تأثیر عظیمی بر کل ادبیات جهان (مخصوصاً انسان‌گراهای ایتالیایی و انگلیسی) داشت. این زندگی‌نامه در واقع شرح زندگی خود شخص برای عموم در قالب دفاعیه بود. در دفاعیه، انگارهٔ انسان بر اساس همان اصولی ساخته می‌شود که انگارهٔ متوفی در مدیحه شکل می‌گیرد. در درون این انگاره، آرمان یک استادِ معانی بیان وجود داشت. ایسوکراتس، عمل سخندانی را به‌منزلهٔ شامخ‌ترین تکاپوی زندگی می‌ستود. خودآگاهی حرفه‌ای ایسوکراتس کاملاً شرح داده شده است. او شرایط مادی خود را به‌تفصیل برای ما نقل می‌کند و حتی مقدار پول دریافتی خود را در مقام خطیب ذکر کرده است. مقوله‌های که به نظر ما کاملاً شخصی یا (باز هم از دیدگاه ما) دقیقاً حرفه‌ای محسوب می‌شوند، یا مسائل اجتماعی و حکومتی و حتی نظرهای فلسفی، در مجموعه‌ای مشروح و کاملاً منسجم ارائه شده‌اند. تمامی این عناصر، به صورت مجموعه‌ای کاملاً همگن دیده می‌شوند و برای تشکیل انگارهٔ انسانی واحدی که هم کامل و هم تکوین‌یافته باشد، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در چنین مواردی، خودآگاهی فرد منحصراً بر جنبه‌هایی از شخصیت و زندگی‌اش متکی است که رو به بیرون دارند و موجودیت‌شان برای خود فرد و دیگران یکسان است. فقط در چنین جنبه‌هایی، خودآگاهی می‌تواند حمایت و تمامیت مورد نیاز خود را بیابد و جز این جنبه‌ها با وجوه دیگری آشنا نیست که بتوانند ذاتاً شخصی، منحصراً فردی و اشباع از خود باشند.

نخستین نوع اتوبیوگرافی دارای چنین کیفیت هنجاری و آموزشی است. در پایان این آثار به صراحت یک دستور اخلاقی سازنده و آموزنده‌ای ذکر شده است. اما همهٔ انواع اتوبیوگرافی نیز دارای همین خصوصیت هنجاری و آموزشی است.

در هر حال نباید این نکته را از نظر دور داشت که در دورهٔ پیدایش نخستین

اتوبیوگرافی، مراحل ابتدایی فروپاشی تمامیت اجتماعی-یونانی انگارهٔ انسان نیز به **وقوع** پیوست (تمامیتی که در حماسه و تراژدی خود را نشان داده بود). بنابراین **اتوبیوگرافی** مزبور هنوز تا حدودی صوری، بلاغی و مجرد است.

اتوبیوگرافی و خاطره‌نویسی‌های رومی حاصل پیوستار زندگی واقعی دیگری **هستند**. خاستگاه هر دو آن‌ها خانوادهٔ رومی است. این اتوبیوگرافی‌ها اسنادی هستند **که** بر ذهنیت خانوادگی-قومی نسبت به خود دلالت دارند. اما در این خاستگاه **خانوادگی**-قومی، خودآگاهی اتوبیوگرافیک، شخصی و کاملاً خصوصی نمی‌شود. **این** خودآگاهی ماهیتی کاملاً اجتماعی را حفظ می‌کند.

اعیان و اشراف رومی که از خانواده‌های بورژوا محسوب نمی‌شوند، نماد همهٔ **امور** خصوصی و محرمانه هستند. خانوادهٔ رومی دقیقاً به شکل یک خانواده، **مستقیماً** با حکومت آمیخته است. وظایف خاصی که معمولاً دستگاه حاکمه مجری **آن‌هاست** به سران خانواده‌ها محول شده است. مراسم مذهبی خانواده یا قبیله (که **بسیار** مؤثر بودند)، مستقیماً از مراسم حکومتی نشئت می‌گرفتند و کارکردی مشابه **داشتند**. پیشینیان، ارائه‌دهندهٔ آرمان‌های ملی بودند. خودآگاهی، خود را پیرامون **خاطرهٔ** مشروح قوم یا خاطرهٔ نیاکان و با نگاهی به نسل آینده سامان می‌بخشد. پسر **باید** سنن خانوادگی و قومی را از پدر به ارث برد. بدین‌ترتیب همهٔ خانواده‌ها دارای **بایگانی** مخصوص خود بودند که در آن اسناد مکتوب همهٔ حلقه‌های ارتباطی قومی **نگهداری** می‌شد. اتوبیوگرافی در خلال فرایند منظم انتقال سنن قومی و خانوادگی از **حلقه‌ای** به حلقهٔ دیگر، «به نگارش خود می‌پردازد» و همهٔ این امور، در بایگانی **مربوطه** حفظ می‌شود. این امر حتی ذهنیت اتوبیوگرافیک را به مقوله‌ای اجتماعی، **تاریخی** و ملی مبدل کرد.

آن‌چه خودآگاهی اتوبیوگرافیک رومی را از همتای یونانی آن ــ که دربارهٔ **معاصران** زنده‌ای بود که واقعاً در میدان شهر به سر می‌بردند ــ متمایز می‌سازد، **اصالت** تاریخی ویژه‌ای است که روم به این خودآگاهی بخشید. خودآگاهی رومی در **اصل**، خود را حلقهٔ اتصال بین نیاکان متوفی و نسل بعدی می‌پنداشت که هنوز قدم **به** زندگی سیاسی نگذاشته‌اند. بنابراین چنین خودآگاهی‌ای مثل خودآگاهی موجود **در** نمونه‌های یونانی، از پیش شکل نگرفته، بلکه زمان آن را کاملاً اشباع کرده است.

یکی دیگر از خصوصیت‌های ویژهٔ اتوبیوگرافی رومی (و زندگی‌نامهٔ رومی)،

نقش prodigia یعنی غیبگویی‌های مختلف و تفاسیر آن‌ها است. در این بافت، غیب‌گویی‌ها از خصوصیت‌های ظاهری روایت محسوب نمی‌شوند (مثل نقش آن‌ها در رمان‌های قرن هفدهم)، بلکه شیوه‌ای مهم برای برانگیختن و شکل دادن مطالب اتوبیوگرافیک است. مبحث مهم اتوبیوگرافی ناب رومی ـ «طالع»[1] ـ نیز با این شیوه‌ها ارتباط تنگاتنگ دارد.

در prodigia، یعنی پیشگویی سرنوشت بشر ـ اعمال و تعهدات مختلف فرد و همچنین کل زندگی او ـ، عناصر فردی و شخصی با عناصر حکومتی و اجتماعی پیوندی مستحکم برقرار می‌کنند. در آغاز و پایان همهٔ فعالیت‌ها و تعهدات حکومتی، غیب‌گویی‌ها بخش مهمی محسوب می‌شدند، هیئت حاکمه هیچ قدمی را بدون دیدن طالع و شنیدن پیشگویی برنمی‌داشت. غیب‌گویی‌ها نشانگر سرنوشت حکومت بودند و برایش خوش‌اقبالی یا بداقبالی پیش‌بینی می‌کردند. آن‌ها پس از حکومت به سراغ شخصیت فردی حاکم خودکامه یا فرماندهٔ نظامی‌ای می‌رفتند که سرنوشتش پیوند محکمی با سرنوشت حکومت داشت و پیشگویی‌هایی که دربارهٔ نظام حاکم صورت می‌گرفت، با سرنوشت شخصی چنین فردی می‌آمیخت. سولا، خودکامهٔ جنگ‌افروز خوش‌اقبال و سزار، خودکامهٔ نیک‌اختر پدیدار شدند. در این بافت، مقولهٔ خوش‌اقبالی، مفهوم سرنوشت‌ساز برجسته‌ای می‌یابد. خوش‌اقبالی به شکلی برای ارائهٔ هویت فردی و جریان کل زندگی («ایمان به نیک‌اختری خود») مبدل می‌شود. در اتوبیوگرافی سولا، سرچشمهٔ ذهنیت او نسبت به خودش، چنین چیزی است. اما باز خاطر نشان می‌کنیم که در خوش‌اقبالی یک سولا یا سزار، سرنوشت حکومت و افراد مستقل به یکدیگر پیوند می‌خورد و کلیتی واحد به دست می‌آید. هیچ امر کاملاً شخصی و بخت خصوصی‌ای وجود ندارد. این بخت، بختی است که در اعمال، طرح‌های حکومتی و جنگ‌ها سنجیده می‌شود. خوش‌اقبالی مزبور از اعمال، فعالیت‌های خلاقانه و کار، یعنی از مقوله‌های عینی، اجتماعی و حکومت‌ـمحور به هیچ وجه جداشدنی نیست. بدین‌ترتیب این مفهوم خوش‌اقبالی شامل مفاهیم «استعداد»، « شهود» و برداشت خاصی از «نبوغ»(۲۶) می‌شود که در فلسفه و زیبایی‌شناسی اواخر قرن

---

1. fortuna

هجدهم اهمیت فراوانی داشت (یونگ[1]، هامان[2]، هردر[3] و بحران و تنش). در قرن‌های بعدی مبحث خوش‌اقبالی پراکنده‌تر و شخصی‌تر شد. خوش‌اقبالی خصوصیت‌های خلاق، اجتماعی و حکومتی خود را از دست داد و به بازنمایی اصلی شخصی، خصوصی و درنهایت بی‌حاصل پرداخت.

سنت‌های اتوبیوگرافی یونانی-هلنیک به موازات همین انواع رومی خاص کاربرد داشتند. در روم نیز سخنرانی‌های مراسم خاکسپاری[4] جایگزین مرثیه‌های باستانی[5] شدند. در این‌جا طرح‌های بلاغی یونانی و هلنیک قدرت مطلق داشتند.

در بافت رومی-هلنیک، آثار مکتوب «دربارهٔ نوشته‌های خود» به صورت یکی از اشکال معتبر اتوبیوگرافی پدیدار شدند. همان‌طور که در بالا نشان دادیم، این شکل اتوبیوگرافی نشانگر تأثیر مهم طرح افلاطونی است؛ طرحی که جریان زندگی طالب دانشی را ارائه می‌دهد. اما شکل مزبور در این بافت جدید، پشتوانهٔ عینی کاملاً متفاوتی یافت. فهرست کاملی از آثار فرد، ارائهٔ مضامین آن‌ها، سابقهٔ موفقیت این آثار در اجتماع و تفسیر اتوبیوگرافیک آن‌ها در این شکل ادبی به چشم می‌خورد (سیسرو، جالینوس[6] و دیگران). توالی آثار فرد، پشتوانهٔ محکمی برای درک گذشت زمان در زندگی اوست. پیوستگی آثار فرد، برای ارائهٔ زمان زندگی‌نامه‌ای و واقع‌گرایی آن، شاخص ترتیبی مهمی فراهم می‌آورد. به‌علاوه در چنین بافتی، ذهنیت فرد نسبت به خود به مخاطب عام ارائه نمی‌شود، بلکه مخاطبان خاصی دارد که همان خوانندگان آثار شخص مزبور هستند. اتوبیوگرافی برای چنین کسانی ساخته شده است. در این‌جا تمرکز کامل اتوبیوگرافیک بر خود و زندگی خود، به میزان حداقل لازم «علنی» می‌شود، البته این علنی شدن از نوع کاملاً جدیدی است. *استغفارات*[7] آگوستین قدیس(۲۷) از همین نوع اتوبیوگرافی است. در میان متأخران، مجموعهٔ آثار نویسندگان انسان‌گرا (مثل چاوسر[8]) را نیز می‌توان از همین نوع به حساب آورد، اما در دوره‌های بعدی، این نوع اتوبیوگرافی به شکل یکی از مراحل زندگی‌نامه‌های هنری (البته مرحله‌ای مهم) درآمد (مثلاً در آثار گوته).

---

1. Young
2. Hamann
3. Herder
4. laudatiae
5. naenia
6. Galen
7. *Retractationes*
8. Chaucer

این‌ها انواع اتوبیوگرافی باستانی هستند که می‌توان همهٔ آن‌ها را اشکال مختلف ارائهٔ خودآگاهی عمومی فرد نامید.

در این بخش به بررسی اجمالی اشکال زندگی‌نامه‌ای تکامل یافتهٔ دورهٔ رومی-هلنیک خواهیم پرداخت. قبل از هر چیز باید به تأثیر ارسطو بر روش‌های ویژهٔ زندگی‌نامه‌نویسان باستان اشاره کنیم، مخصوصاً تأثیر فلسفهٔ کمال او که هدف غایی رشد و همچنین نخستین دلیلش را کمال می‌داند. این یکی دانستن هدف غایی و سرچشمهٔ چیزی، که مقوله‌ای ارسطویی است ناگزیر تأثیری سرنوشت‌ساز بر ماهیت ویژهٔ زمان زندگی‌نامه‌ای گذاشت. نتیجهٔ این همانندی آن است که فرد در تکامل‌یافته‌ترین حالت خود، سرچشمهٔ اصیل رشد محسوب می‌شود. در این‌جا حالت منحصربه‌فرد «وارونگی رشد شخصیت» ایجاد می‌شود که مانع هر گونه «صیرورت» واقعی در وجود فرد است. کل دوران جوانی فرد چیزی جز مراحل مقدماتی بلوغ و کمال او محسوب نمی‌شود. در زندگی‌نامه، عامل آشنای «حرکت»، صرفاً ستیز امیال مخالف، توفان احساسات یا ممارست کردار نیک به منظور ثبات بخشیدن به کردار مزبور معرفی می‌شود. این کشمکش‌ها و ممارست‌ها صفاتی را تقویت می‌کند که در فرد وجود داشته‌اند اما چیز جدیدی خلق نکرده‌اند. جوهرهٔ فرد که همان شخصیت تکوین‌یافتهٔ اوست، همواره ثابت باقی می‌ماند.

بر همین اساس، دو الگو برای ساخت زندگی‌نامهٔ باستانی ارائه شده است.

نوع اول را می‌توان زندگی‌نامهٔ «پوینده» نامید. مفهوم انرژی[1] ارسطو در درون این الگو نهفته است: موجودیت کامل و جوهرهٔ انسان، با فعالیت‌های او و قدرت پویندگی‌اش («انرژی») تحقق می‌یابد نه با شرایطش. این «انرژی» با شکوفایی شخصیت در اعمال و گفته‌هایش، خود را نشان می‌دهد. اعمال، گفته‌ها و سایر حالت‌های فرد، صرفاً نمودهای بیرونی (یعنی برای دیگران، برای «شخص ثالث») جوهرهٔ درونی شخصیت نیستند، یک جوهرهٔ درونی که از اعمال و گفته‌های شخص تأثیری نمی‌پذیرد، پیش از آن‌ها وجود داشته و بیرون از آن‌ها قرار گرفته است. همین نمودها، موجودیت فرد را تشکیل می‌دهند که ورای پویندگی خود، اصلاً وجود ندارد. فرد بدون نمودهای بیرونی، بدون توانایی ابراز وجود، بدون قابلیت دیده

---

1. energia

شدن و شنیده شدن؛ فاقد هر گونه کمال واقعی و کمال وجودی خواهد بود. هرچه توانایی ابراز وجود بیش‌تر شود؛ فرد، موجودیت کامل تری می‌یابد.

بنابراین دیگر امکان ندارد شخصیت و زندگی انسان (bios) را با برشمردن تحلیلیِ صفات خصلت‌شناسی او (بدی‌ها و خوبی‌هایش) و از راه یکپارچه‌کردن صفات مزبور در انگاره‌ای ثابت ترسیم کرد، بلکه باید از راه کردار، گفتار و سایر ابعاد و حالات انسان به توصیف او پرداخت.

این نوع زندگی‌نامهٔ پوینده را نخستین بار پلوتارک پدید آورد که بر ادبیات جهان تأثیر بسزایی داشت (البته نه فقط در زمینهٔ زندگی‌نامه‌نویسی).

زمان زندگی‌نامه‌ای در آثار پلوتارک ویژگی خاصی دارد. این زمان، زمان افشای شخصیت است، اما به‌هیچ‌وجه لحظه‌های «صیرورت» یا رشد شخصیت را نشان نمی‌دهد.(۲۸) اگرچه بدون این افشاگری و «نمودها»، هیچ شخصیتی وجود ندارد، اما بر اساس اصل «کمال»، شخصیت فرد از پیش تعیین‌شده است و فقط می‌تواند به شکل معینی نشان داده شود. واقعیت تاریخی که در آن شخصیت فرد برملا می‌شود، صرفاً ابزار آشکارسازی شخصیت مزبور است. این واقعیت از سخنان و کردار وسیله‌ای برای بروز شخصیت می‌سازد: اما واقعیت تاریخی، فاقد هر نوع تأثیر تعیین‌کننده بر شخصیت فرد است و به خودی خود، نه شخصیت انسانی را پدید می‌آورد و نه آن را شکل می‌دهد، بلکه فقط به افشای شخصیت فرد می‌پردازد. واقعیت تاریخی، فقط و فقط عرصهٔ تجلی و افشای شخصیت‌های انسانی است.

زمان زندگی‌نامه‌ای بازگشت‌ناپذیر است، همان‌طور که اتفاق‌های زندگی، از وقایع تاریخی جدایی‌ناپذیرند. اما این زمان برای خود شخص برگشت‌پذیر است: ممکن است یکی از ویژگی‌های فرد به خودی خود، زودتر یا دیرتر ظهور یابد. ویژگی‌های افراد، فاقد توالی زمانی هستند: می‌توان این ویژگی‌ها را در زمان‌های گوناگون آشکار کرد. خود شخصیت رشدی ندارد و تغییری نمی‌کند، صرفاً تکمیل می‌شود: شخصیت در ابتدا ناتمام است، به طور ناقص نشان داده شده و تکه تکه است؛ فقط در پایان، شخصیت کامل و تمام می‌شود. در نتیجه فرایند افشای شخصیت منجر به تغییری واقعی یا «صیرورت» در واقعیت تاریخی نمی‌شود، بلکه صرفاً به یک پایان‌بخشی ختم می‌شود؛ یعنی تکمیل شکلی که در ابتدا طراحی شده است. زندگی‌نامهٔ پلوتارکی دارای چنین خصوصیاتی است.

نوع دوم زندگی‌نامه را می‌توان زندگی‌نامهٔ تحلیلی نامید. در درون این نوع زندگی‌نامه طرحی با سرفصل‌های بسیار مشخص وجود دارد که در زیر این سرفصل‌ها تمامی مطالب زندگی‌نامه‌ای طبقه‌بندی شده‌اند: زندگی اجتماعی، زندگی خانوادگی، رفتار فرد به‌هنگام جنگ، روابط با دوستان، سخنان به یاد ماندنی، فضایل، نقاط ضعف، شکل ظاهری، عادات و جز آن. ویژگی‌ها و خصوصیت‌های گوناگون شخصیت، از میان اتفاق‌ها و وقایع مختلفی دستچین می‌شوند که در زمان‌های متفاوت در زندگی قهرمان رخ داده‌اند، اما همهٔ آن‌ها بر اساس سرفصل‌های مقرر، طبقه‌بندی می‌شوند. برای اثبات اعتبار سرفصل‌های مزبور، فقط باید یکی دو نمونه از زندگی شخصیت مورد نظر ارائه شود.

بدین‌ترتیب تسلسل زمانی توالی زندگی‌نامه‌ای در هم می‌شکند: فقط یک سرفصل، لحظه‌هایی را دربرمی‌گیرد که از دوره‌های بسیار جدا از همِ زندگی انتخاب شده‌اند. در این‌جا نیز کلیت شخصیت از ابتدا حاکم است و از این دیدگاه، نه زمان اهمیتی دارد و نه ترتیب آشکارسازی قسمت‌های مختلف این کلیت. از همان ابتدا (نخستین نمودهای شخصیت)، نمودار ثابت کلیت مزبور، تکوین یافته است و هر آن‌چه به دنبال می‌آید خود را در نمودار موجود جای می‌دهد، هم در ترتیب زمانی (نوع اول پلوتارکی پوینده) و هم در ترتیب نظام‌مند (نوع دوم غیرزمانی).

نمایندهٔ اصلی زندگی‌نامهٔ باستانی نوع دوم، سوئتونیوس[1] است.(۲۹) همان‌طور که پلوتارک تأثیر عمیقی بر ادبیات و خصوصاً نمایش گذاشت (چراکه زندگی‌نامهٔ پوینده اساساً نمایشی است)، سوئتونیوس هم عمدتاً گونهٔ کاملاً زندگی‌نامه‌ای را، مخصوصاً در قرون وسطا تحت تأثیر خود قرار داد. زندگی‌نامهٔ نوشته‌شده بر مبنای سرفصل‌ها تا زمان ما نیز باقی مانده است: زندگی‌نامهٔ «انسان»، «نویسنده»، «مردی عیالوار»، «روشنفکر» و نظایر آن‌ها.

همهٔ اشکالی که تاکنون به آن‌ها اشاره کردیم (زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافیک) اساساً ماهیتی اجتماعی داشتند (البته رویکرد آن‌ها نسبت به فرد، اصولاً مشابه یکدیگر است). اکنون باید به اشکالی از اتوبیوگرافی بپردازیم که در آن‌ها فروپاشی هویدایی اجتماعی انسان، خود را نشان می‌دهد؛ اشکالی که در آن‌ها، خودآگاهی

---

1. Suetonius

شخصی انسانی منزوی و منفرد، خود را مطرح و گستره‌های خصوصی زندگی خود را آشکار می‌کند. در دوران باستان، در حوزهٔ اتوبیوگرافی نیز فقط آغاز فرایندی مشاهده می‌شود که در خلال آن انسان و زندگی‌اش خصوصی می‌شوند. بنابراین اشکال جدید ترجمان اتوبیوگرافیک یک خودآگاهی منفرد هنوز به وجود نیامده بودند. در عوض، صرفاً جرح و تعدیل‌های خاصی در اشکال بلاغی و اجتماعی قبلی پدید آمد. ما به سه نمونهٔ اصلی از این جرح و تعدیل‌ها اشاره می‌کنیم.

نخستین نمونه حاوی برخوردی هجوی-کنایی یا فکاهی با خود شخص و زندگی او، در هجوها و آثار انتقادی تلخ و ناسزاآلود است. به آثار منظوم اتوبیوگرافیک و شرح احوال شخصی معروف و کنایی که از هوراس، اوید[1] و پروپرتیوس[2] به جای مانده و شامل عنصری تقلیدی-تمسخرآمیز از اشکال اجتماعی و قهرمانی است باید توجه خاصی مبذول داشت. در این آثار، موضوع‌های شخصی و خصوصی که نمی‌توان به‌صراحت ارائه کرد، در لفافه‌ای از طعنه و طنز پیچیده شدند.

دومین نمونهٔ جرح و تعدیل یافته که بازتاب تاریخی مهمی یافت، در نامه‌های سیسرو به آتیکوس[3] مشاهده می‌شود.

اشکال اجتماعی و بلاغی که بیانگر انسجام انگارهٔ انسان بودند، متحجر، صوری و متعارف شده بودند. قهرمان‌پروری‌ها و ستایش‌ها (همین طور خودستایی‌ها) به نظر، کلیشه‌ای و تصنعی می‌آمدند. علاوه بر این، گونه‌های ادبی اجتماعی و بلاغی موجود ذاتاً نمی‌توانستند زندگی خصوصی را به‌خوبی مجسم کنند؛ زندگی سرشار از تکاپویی که در حال بسط همه‌جانبه بود و بیش‌تر و بیش‌تر به خود فرو می‌رفت. تحت چنین شرایطی، اشکال بلاغی مهمانخانه‌ای[4] اهمیت فراوانی یافتند که مهم‌ترین آن‌ها نامهٔ دوستانه[5] بود. در چنین جو خودمانی و دوستانه‌ای (که البته نسبتاً متعارف شده بود)، ادراکی خصوصی نسبت به خود به وجود آمد که با شرایط مهمانخانه مطابقت داشت. مجموعهٔ کاملی از مقوله‌های مربوط به خودآگاهی و

---

1. Ovid
2. Propertius
3. Atticus
4. drawing-room rhetoric
5. familiar letter

ریختن زندگی در قالب زندگی‌نامه مانند موفقیت‌ها، شادکامی‌ها و ارزش‌ها اهمیت عمومی و مدنی خود را از دست دادند و به عرصهٔ شخصی و خصوصی پا گذاشتند. حتی طبیعت وقتی پا به این دنیای خصوصی و مهمانخانه‌ای جدید گذاشت، تغییری بنیادین یافت. «منظره» پدید آمد، یعنی طبیعت به صورت افق (آن‌چه انسان می‌بیند) و محیطی (پس‌زمینه‌ای، موقعیتی) برای انسانی کاملاً خصوصی و منفرد در نظر گرفته می‌شود که تعاملی با طبیعت مزبور ندارد. این نوع طبیعت با طبیعتی که در چامه‌های روستایی-شبانی به تصویر کشیده می‌شود، بسیار متفاوت است چه رسد به طبیعت موجود در حماسه و تراژدی. زمان قدم زدن و استراحت یا وقتی افراد انزواطلب، نظری تصادفی به اطراف خود می‌افکنند، طبیعت، فقط به صورت «بقایایی» تماشایی به دنیای مهمانخانه‌ای آن‌ها راه می‌یابد. در یکپارچگی ناپایدار زندگی خصوصی فرهیختگان رومی، این بقایای تماشایی به یکدیگر پیوند خورده‌اند، اما آن‌چنان در کنار هم قرار نگرفتند تا مجموعهٔ طبیعی مستقل، قوی و پرجنب‌وجوشی مثل طبیعت موجود در حماسه و تراژدی پدید آورند (مثلاً طبیعت، آن‌طور که در *پرومیتوسِ دربند*[1] کارکرد دارد). این بقایای تماشایی فقط در انزاوای حاصل از مناظر کلامی بستهٔ پیرامون خود، امکان وجود دارند. مقوله‌های دیگر نیز در این دنیای مهمانخانه‌ای خصوصی و کوچک تغییراتی مشابه یافتند. جزئیات پیش پا افتادهٔ فراوانی در زندگی خصوصی اهمیت فراوان می‌یابند که فرد در میان آن‌ها احساس «راحتی» می‌کند و از همین جزئیات پیش پا افتاده، ادراک خصوصی فرد نسبت به خودش شکل می‌گیرد. انسان به فضایی بسته و خصوصی قدم می‌گذارد؛ فضای اتاق‌های شخصی که در آن امکان صمیمیت وجود دارد، جایی که انسان، قالبی بودن تاریخی و هویدایی کاملاً اجتماعی خود را از دست می‌دهد.

این فضای خاص نامه‌های نوشته شده به آتیکوس بود. در عین حال، در این نامه‌ها علاوه بر مقوله‌های زنده و پویای فراوان، مقوله‌های زیادی وجود دارند که هنوز اجتماعی، بلاغی، متعارف و متحجر هستند. گویی انسجام پیشین اجتماعی و بلاغی انگارهٔ انسان، آمیخته به بخش‌هایی از وجود شخصیتی کاملاً فردی و متعلق به آینده شده است.

---

1. *Prometheus Bound*

سومین و آخرین نمونهٔ جرح و تعدیل شده را، اتوبیوگرافی رواقی[1] می‌نامیم. نخست باید «تسلی‌نامه‌ها» را در این گروه قرار دهیم. تسلی‌نامه‌ها در قالب گفت‌وگویی با فلسفهٔ تسلی‌بخش نوشته شده است. مثال نخست ما (که البته در دسترس نیست) *Consolatia* اثر سیسرو است که پس از مرگ دخترش نوشته شده است. *Hortensius* اثر سیسرو نیز در همین گروه قرار می‌گیرد. در دوره‌های بعدی نیز در آثار آگوستین، بوئتیوس و پلوتارک چنین تسلی‌نامه‌هایی یافت می‌شود.

در همین گروه باید نمونه‌های جرح و تعدیل‌شده‌ای مثل نامه‌های سنکا[2]، کتاب اتوبیوگرافیک (*خطاب به خودم*)(۳۰) اثر مارکوس آورلیوس[3] و در پایان، اعترافات و سایر آثار اتوبیوگرافیک آگوستین قدیس را نیز جای دهیم.

در همهٔ آثار نامبرده، شکل جدیدی برای ارتباط برقرارکردن با خود پدیدار شده است. بهترین راه تشریح این رابطه، استفاده از واژهٔ «Soliloquia»ی آگوستین، به معنای «گفت‌وگوهای انفرادی با خود» است. البته گفت‌وگو با فلسفهٔ تسلی‌بخش در تسلی‌نامه‌ها نیز نمونه‌ای از همین گفت‌وگوهای انفرادی محسوب می‌شود.

این رابطه، ارتباطی جدید با خود فرد، با «من» خاص فرد است، بدون هیچ شاهدی و بدون پذیرش صدای هیچ «شخص ثالثی» (هر کسی که باشد). در این‌جا خودآگاهی یک انسان تنها در جست‌وجوی پشتوانه‌ای برای خود و در پی قرائت معتبرتری از سرنوشتش در درون خود و بدون واسطه، در گسترهٔ اندیشه و فلسفه است. در اشکال مزبور مثلاً در آثار مارکوس آورلیوس، حتی مجال مبارزه با دیدگاه «دیگری» وجود دارد. نظر «دیگری» نسبت به ما که به آن پشت‌گرم هستیم و خود را با استفاده از آن ارزیابی می‌کنیم، منشأ تکبر و غرور واهی یا ناخشنودی‌مان می‌شود. نظر «دیگری»، مایهٔ تضعیف خودآگاهی و قدرت ارزیابی ما از خودمان می‌شود، بنابراین باید خود را از آن برهانیم.

یکی دیگر از ویژگی‌های برجستهٔ نمونهٔ جرح و تعدیل یافتهٔ نوع سوم، اهمیت یافتن فراوان وقایع مربوط به زندگی خصوصی و محرمانهٔ فرد است؛ مثل وقایع بسیار مهم زندگی خصوصی شخصی خاص ــ مرگ فرزند (در Consolatio

---

1. stoic
2. Seneca
3. Marcus Aurelius

سیسرو) ــ که برای دیگران اصلاً مهم نیستند و به‌لحاظ اجتماعی یا سیاسی نیز کم‌اهمیت محسوب می‌شوند. در چنین مواقعی آدمی خود را بی‌نهایت تنها حس می‌کند. در آثار مزبور بر جنبهٔ شخصی وقایع مهم اجتماعی تأکید می‌شود. بخشی از این فرایند، برجسته‌سازی مسائلی مثل موقتی بودن همهٔ خوبی‌ها و فناپذیری بشر است. به‌طورکلی مضمون مرگ جسمانی (و انواع گوناگون این مضمون) عهده‌دار نقش مهمی در خودآگاهی اتوبیوگرافیک فرد است (البته در خودآگاهی اجتماعی، این نقش به صفر رسیده بود).

با وجودِ این ویژگی‌های جدید، سومین شکل جرح و تعدیلی نیز بسیار اجتماعی و بلاغی باقی مانده است. هنوز اثری از انسان واقعاً تنهایی نبود که فقط در قرون وسطا پدیدار شد و از آن پس نقش عظیمی در رمان اروپایی ایفا کرد. در این آثار، انزوا هنوز مقوله‌ای بسیار نسبی و خام بود. ادراک خود هنوز ریشهٔ استواری در گسترهٔ اجتماعی داشت، اگرچه این تأثیر نیز به دلایلی در حال تحجر بود. حتی مارکوس آورلیوس هم که «دیدگاه دیگری» را نادیده گرفت (در تلاش خود برای غلبه بر حساسیتش نسبت به توهین)، وجودش مملو از احترامی عمیق به شخصیت اجتماعی خود است و با کمال افتخار از سرنوشت و انسان‌های دیگر بابت فضایل خویش سپاسگزاری می‌کند. حتی شکل اتوبیوگرافی در نوع سوم جرح و تعدیلی، مهری اجتماعی و بلاغی بر پیشانی دارد. قبلاً نیز اشاره کردیم که حتی *اعترافات* آگوستین باید با صدای بلند دکلمه شود.

زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی‌های باستانی دارای اشکالی بودند که به آن‌ها اشاره کردیم. آن‌ها تأثیر بسزایی در تکوین اشکال مشابه در ادبیات اروپا و همین طور در سیر توسعهٔ رمان داشتند.

۴. وارونگی تاریخی و پیوستار زمانی ـ مکانی فرهنگ عامه

در پایان تحقیق خود دربارهٔ اشکال باستانی رمان به برخی از خصوصیت‌های کلی روش‌های به کار گرفته شده برای ارائهٔ زمان در این آثار اشاره می‌کنیم.

در رمان باستانی چگونه وقت معین را ارائه می‌دادند؟ قبلاً دیدیم که در هر بازنمایی زمانمند، باید وجود یک وقت معین، گرچه به میزان بسیار کم حس شود

(و البته شیوهٔ اصلی بازنمایی ادبی، شیوه‌ای زمانمند است). به علاوه نشان دادن یک دورهٔ زمانی، بدون گذشت زمان، بدون ارتباط به گذشته و آینده و بیرون از یک وقت معین بی‌شک امری ناممکن است. جایی که زمان سپری نمی‌شود، برهه‌ای از زمان به معنای واقعی و اصلی کلمه نیز وجود ندارد. چنان‌چه ارتباط زمان حال با گذشته و آینده قطع شود، این زمان تمامیت خود را از دست می‌دهد، به پدیده‌ها و اشیائ مجزایی تقسیم می‌شود و از آن‌ها آمیزه‌ای کاملاً مجرد می‌سازد.

حتی در رمان باستانی نیز کمینهٔ وقت معین وجود داشت که مخصوص این گونهٔ رمان است. در رمان یونانی، چنین زمانی به میزان حداقل موجود است و در رمان ماجراجویی زندگی روزمره فقط اندکی بااهمیت‌تر شده است. در رمان باستانی، وقت معین دارای ماهیتی دوگانه است. اولاً این زمان، ریشه در برداشت عامه پسند و اسطوره‌ای از وقت معین دارد. اما این اشکال زمانی ثابت، رو به زوال بودند، البته در شرایط تمایز اجتماعی آشکاری که در آن زمان محسوس بود این اشکال نمی‌توانستند محتوای جدیدی را در خود جای دهند و به شکلی پذیرفتنی این محتوا را شکل دهند. با وجود این، در رمان باستانی، این اشکال فرهنگ عامه‌ای برای ارائهٔ وقت معین کارکرد داشتند.

از سوی دیگر، رمان باستانی دربرگیرندهٔ نخستین تلاش‌های کم‌جان برای ایجاد اشکال نویی بود که به منظور ارائهٔ وقت معین به کار گرفته می‌شدند؛ اشکالی که مربوط به افشای تناقضات اجتماعی بودند. هر افشاگری از این دست، ناگزیر زمان را به سوی آینده می‌راند. هرچه این تناقضات کامل‌تر و متعاقباً پخته‌تر برملا شوند، وقت معینی که هنرمند ارائه می‌دهد، معتبرتر و جامع‌تر خواهد بود. در رمان ماجراجویی زندگی روزمره، شاهد مراحل اولیهٔ وحدت واقعی زمان بودیم. اما این جد و جهدهای اولیه ضعیف‌تر از آن بودند که فروپاشی اشکال اصلی حماسه و پدیدهٔ رمان‌گونه‌شدن را به تأخیر اندازند.

در این‌جا لازم است دربارهٔ ویژگی شاخص مفهوم خاصی از زمان اندکی بحث کنیم که تأثیر عظیم و سرنوشت‌سازی بر مسیر توسعهٔ اشکال و انگاره‌های ادبی داشته است.

نمود برجستهٔ این ویژگی شاخص در وارونگی تاریخی است. جوهرهٔ وارونگی مزبور در این حقیقت نهفته است که تفکر اسطوره‌ای و هنری، مقوله‌هایی مثل

هدف، آرمان، عدالت، کمال، وضعیت هماهنگ انسان و جامعه و مسائلی از این قبیل را متعلق به گذشته می‌داند. افسانه‌های اساطیری دربارهٔ بهشت، عصر طلایی، عصر قهرمانان، حقیقت کهن و همچنین مفاهیم جدیدتری مثل «حالت طبیعی» و حقوق طبیعی و فطری و مانند این‌ها، ترجمانی از این وارونگی تاریخی هستند. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت آن‌چه می‌تواند و باید صرفاً در آینده تحقق یابد، در این‌جا به شکل مقوله‌ای از گذشته ارائه شده است؛ چیزی که به‌هیچ‌وجه بخشی از واقعیت گذشته نیست اما در اصل، هدف و تعهد محسوب می‌شود.

مشخصهٔ این «جابه‌جایی» خاص و این «وارونگی» زمانی، مفهوم خاصی از زمان، مخصوصاً زمان آینده است که از ویژگی‌های روش فکری اسطوره‌ای و هنری در دوره‌های گوناگون تکامل بشری محسوب می‌شود. غنای زمان حال و حتی بیش از آن، غنای زمان گذشته در ازای فقر زمان آینده حاصل شده است. قدرت و باورپذیربودن واقعیت و زندگی واقعی فقط به زمان حال و گذشته تعلق دارد؛ به «هست» و «بود». زمان آینده دارای واقعیت دیگری است؛ واقعیتی موقتی‌تر که وقتی در آینده قرار می‌گیرد فاقد مادیت، صلابت و جدیت واقعی «هست» و «بود» است. آینده از جنس زمان حال و گذشته نیست و هرقدر هم طول بکشد فاقد عینیت بنیادین است؛ به نوعی خالی و پراکنده است چون همهٔ مقوله‌های مثبت، آرمانی، الزامی و مطلوب به سبب وارونگی، به گذشته (یا تا حدودی به زمان حال) منتقل شده‌اند و در حین انتقال، پربارتر، معتبرتر و قانع‌کننده‌تر شده‌اند. برای اعتباربخشی به هر آرمانی، فقط کافی است به وجود آن آرمان در «حالت طبیعی‌اش» در عصری طلایی باور داشت یا اگر در زمان حال باشد، حتماً در جایی آن سوی دنیا قرار داشته باشد؛ در شرق خورشید یا غرب ماه، اگر روی زمین نشد، در زیرِ زمین، اگر در زیر زمین نبود، پس در آسمان. ساخت روبنایی برای واقعیت (زمان حال) در امتداد محوری عمودی با مفاهیم بالاتر و پایین‌تر، آسان‌تر از حرکت رو به پیش در امتداد محور افقی زمان است. اگر این ساختارهای عمودی نیز آن‌جهانی، آرمانی، ابدی و غیرزمانی از آب درآیند، همین کیفیت غیرزمانی و ابدی آن‌ها مقوله‌ای هم‌زمان با برهه‌ای خاص در زمان حال و معاصر در نظر گرفته می‌شود و هر آن‌چه از قبل موجود بوده است، بهتر از آینده (که هنوز نیامده و هرگز موجود نبوده است) تصور می‌شود. از دیدگاه واقعیت موجود، وارونگی تاریخی (به معنای دقیق کلمه)، گذشته

را که مهم‌تر و تحقق‌یافته‌تر است، به چنین آینده‌ای ترجیح می‌دهد و این ساختارهای عمودی و آن‌جهانی نیز، مقوله‌های ابدی و کاملاً غیرزمانی را که در عین حال مانند مقوله‌های واقعی و معاصر کارکرد دارند، به چنین گذشته‌ای ترجیح می‌دهند. هر یک از این اشکال به روش خاص خود، آینده را تخلیه می‌کند، گویی آن را تکه‌تکه می‌کنند و شیرهٔ جانش را می‌مکند. شاخصهٔ وارونگی تاریخی ساختارهای فلسفی، تفکری مشابه دربارهٔ «مراحل اولیه» است که مراحل اولیه را سرچشمهٔ آشکار و ناب کل هستی و همهٔ ارزش‌های ابدی و وجوه آرمانی و غیرزمانی حیات می‌داند.

شکل دیگری که رابطه‌ای مشابه با آینده دارد، معادشناسی است. در این‌جا نیز آینده از راه دیگری تخلیه می‌شود. آینده، پایان همهٔ موجودات است، پایان کل هستی (در اشکال گذشته و حال آن). از این دیدگاه اصلاً فرقی نمی‌کند که این پایان را فاجعه و انهدام محض در نظر بگیریم یا هرج و مرجی جدید، افول خدایان یا تجلی ملکوت الهی. فقط تأثیر این پایان بر کل هستی و نزدیکی نسبی این رستاخیز اهمیت دارد. معادشناسی همواره بخشی از آینده را که حائل زمان حال و پایان است، بی‌ارزش می‌انگارد. این بخش زمانی حایل، اهمیت و جذابیت خود را از دست داده و صرفاً مبدل به امتداد غیرضروری زمان حالی می‌شود که تا بی‌نهایت امتداد یافته است.

ارتباط اسطوره‌ای و ادبی با زمان آینده دارای این خصوصیات ویژه است. در همهٔ اشکالی که این نوع ارتباط وجود دارد، آیندهٔ واقعی از محتوای خود تخلیه و تهی شده است. اما در محدودهٔ هر یک از این اشکال، ممکن است انواع عینی گوناگونی با ارزش‌های مختلف وجود داشته باشند.

اما پیش از پرداختن به انواع گوناگون این شکل‌ها لازم است ارتباط بین اشکال مزبور و آیندهٔ واقعی را با جزئیات بیش‌تری توضیح دهیم، چرا که حتی در این اشکال نیز همه چیز باید به آینده‌ای واقعی ختم شود، دقیقاً به چیزی که هنوز به‌وجود نیامده است، اما باید در جایی وجود داشته باشد. اساساً این اشکال می‌کوشند تا آن‌چه را تحقق بخشند که حتمی و حقیقی پنداشته می‌شود، در آن هستی بدمند، به زمان پیوندش دهند و به صورت چیزی که واقعاً وجود و در عین حال حقیقت دارد، در تقابل با واقعیت موجودی قرار دهند که آن هم وجود دارد، اما بد و دروغین است.

انگاره‌های این آینده یا ناگزیر در زمان گذشته قرار داشتند یا به سرزمینِ عیشی

خیالی، آن سوی هفت دریا منتقل می‌شدند. تفاوت آن‌ها با واقعیت امروزی مشقت‌بار و ناخوشایند، با بعد زمانی و مکانی سنجیده می‌شد. اما این انگاره‌ها از گسترهٔ زمان بیرون کشیده و از دنیای مادی و واقعی «اکنون و این‌جا» گسسته نمی‌شدند. برعکس حتی می‌توان گفت همهٔ نیروی این آیندهٔ فرضی فقط صرف پرمحتوا کردن و پررنگ کردن انگاره‌های مادی واقعیت «اکنون و این‌جا» و بیش از هر چیز، صرف انگارهٔ انسان مادی شد؛ انسانی که به هزینهٔ آینده رشد کرد و در مقایسه با نسل فعلی تبدیل به دیو شد («شما دیو نیستید»).(۳۱) او دارای نیروی فیزیکی پیش‌بینی‌ناپذیر و قدرت کار فراوان بود. پیکار او با طبیعت، خردمندی و هوش کاربردی او، حتی اشتها و عطش فراوانش، حماسی شدند. در این آثار اندازه و قدرت نمادین و مفهوم نمادین انسان هرگز از ابعاد مکانی و تداوم زمانی جدا نمی‌شد. انسان بزرگ، از نظر جسمی نیز تنومند بود با گام‌هایی غول‌آسا که نیاز به فضایی وسیع داشت و عمرش نیز بسیار طولانی بود. البته در برخی اشکال عامیانه، امکان مسخ این انسان بزرگ وجود دارد؛ در خلال فرایند مسخ، او ممکن است کوچک شود و همهٔ توانایی‌هایش در مکان و زمان تحقق نیابد (مثل خورشید غروب کند، به جهان مردگان و به زیر خاک رود)، اما همواره در پایان، تمامی استعدادهای خود را به لحاظ زمانی و مکانی به تحقق می‌رساند و دوباره تبدیل به انسانی بزرگ با عمری طولانی می‌شود. ما این ویژگی عامیانهٔ معتبر را تا حدودی ساده کرده‌ایم، اما باید تأکید کنیم که چنین فرهنگ عامه‌ای، نظام آرمانی جدا از تجسم آن نظام، در زمان و مکان را به رسمیت نمی‌شناخت. در بررسی نهایی، همهٔ مقوله‌های مهم می‌توانند و باید از نظر مکانی و زمانی نیز دارای اهمیت باشند. انسان فرهنگ عامه‌ای برای تحقق کامل توانایی‌های خود نیاز به فضا و زمان دارد؛ او کاملاً و منحصراً در این ابعاد زندگی و احساس راحتی می‌کند. در فرهنگ عامه، تقابل هدف‌مند بین مفاهیم آرمان‌پردازانه و ابعاد جسمانی (به معنای عام کلمه) و همچنین مطابقت دادن آرمان‌ها با اشکال حقیر زمانی و مکانی (که موجب کم‌اهمیت شدن زمان و مکان می‌شود)، امری کاملاً غیرعادی هستند. در این‌جا باید به یک ویژگی شاخص دیگری از فرهنگ عامهٔ معتبر اشاره کنیم: در این فرهنگ، شخصیت به خودی خود بزرگ است، نه با تکیه بر امور دیگر. این خود فرد است که بلند قامت و قوی است، او به تنهایی می‌تواند نیروهای دشمن را پیروزمندانه سرکوب کند (همان‌طور که در

خواب زمستانی اولادز[1]، کوکولین[2] دشمنان را پس راند). او دقیقاً نقیض یک «سزار کوچک که بر مردمانی بزرگ حکمرانی می‌کند» محسوب می‌شود: انسانِ فرهنگ عامه، انسانی به خودی خود بزرگ است. او شخصاً طبیعت را در بند می‌کشد و چهارپایان وحشی در خدمت شخص او هستند (و حتی این چهارپایان نیز بردهٔ او [به معنای یک گروه اجتماعی (مترجم نخست)] نیستند).

در فرهنگ عامه، رشد مکانی و زمانی انسان که در اندازه‌های واقعیت «این‌جا و اکنون» (واقعیت مادی) تنظیم شده است، نه‌تنها به صورت رشد ظاهری و قدرت ظاهری بلکه در اشکال بسیار متنوع و پیچیدهٔ دیگر نیز پدیدار می‌شود. در عین حال در همه جا یک منطق حاکم است: رشد کامل و درک‌شدنی انسان، فرایندی بدون اتکا به دیگران در دنیای واقعی «این‌جا و اکنون» است؛ فرایند رشدی که در خلال آن فرد اصلاً نابه‌جا تحقیر نمی‌شود و به منظور تعدیل آرمان‌گرایانه، ضعیف و نیازمند نشان داده نمی‌شود [به هیچ ضعف و نیازی، فقط برای تعدیل عظمت فرد اشاره نشده است (مترجم نخست)]. در بررسی رمان‌های عظیم رابله، تا حدودی به جزئیات اشکال دیگر ارائه رشد انسان خواهیم پرداخت.

بنابراین مقوله‌های وهم‌آلود فرهنگ عامه، از نوع واقع‌گرایانه هستند: این مسائل اصلاً پا از مرزهای دنیای واقعی «این‌جا و اکنون» فراتر نمی‌گذارند و شکاف‌های موجود در این دنیا را با هیچ چیز آرمانی و هیچ مقولهٔ آن‌جهانی پر نمی‌کنند. این مسائل وهم‌آلود، با گستره‌های معمولی زمان و مکان سر و کار دارند، با این گستره‌ها آشنا هستند و از آن‌ها بهرهٔ فراوانی می‌برند. این مقوله‌ها تکیه بر احتمال‌های واقعی رشد بشر دارند. منظور از احتمال‌ها، برنامه‌ای برای کنش‌های عملی بلافصل نیست، بلکه منظور نیازها و امکانات انسان است، نیازهای همیشگی ذات انسان که انکارناشدنی هستند. این نیازها همیشه و تا وقتی که انسان‌ها هستند، وجود دارند و نمی‌توان آن‌ها را سرکوب کرد. آن‌ها به اندازهٔ ذات انسان، واقعی هستند و بنابراین دیر یا زود راه خود را به سوی تحقق کامل باز می‌کنند.

بنابراین واقع‌گرایی فرهنگ عامه، سرچشمهٔ فناناپذیر واقع‌گرایی کل ادبیات مکتوب، از جمله رمان است. این سرچشمهٔ واقع‌گرایی، در قرون وسطا و مخصوصاً در رنسانس اهمیت ویژه‌ای یافت. در بررسی آثار رابله باز به این بحث خواهیم پرداخت.

---

1. Ulads
2. Cuchulainn

۵. سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ شوالیه‌ای

ما به‌اختصار ویژگی‌های شاخص زمان و پس از آن پیوستار زمانی-مکانی در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ شوالیه‌ای را بررسی خواهیم کرد (لاجرم از بررسی آثار خاص اجتناب می‌کنیم).

در سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای بیش‌تر اوقات، زمان ماجراجویی یونانی به‌کار گرفته می‌شود، اگرچه زمان بعضی رمان‌ها، مشابه زمان ماجراجویی روزمره‌ای است که آپولیوس در آثارش به کار می‌برد (مخصوصاً در *پارتزیفال*[1] اثر وولفرام فون اشن‌باخ[2]). زمان، مبدل به توالی بخش‌های ماجراجویی می‌شود که در آن‌ها به شکلی مجرد و فنی سازماندهی شده است. ارتباط زمان و مکان نیز ارتباطی کاملاً فنی است. در این‌جا نیز همان مقارنت‌ها و انفصال‌های زمانی و همان بازی با مفاهیم فاصله و هم‌جواری و همان تأخیرها مشاهده می‌شود. پیوستار زمانی-مکانی این رمان نیز شبیه سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی است؛ «دیگربودن» دنیای آن به روش‌های مختلف به تصویر کشیده شده است و کیفیتی نسبتاً انتزاعی دارد. آزمون هویت قهرمانان (و اشیا) ــ در واقع آزمون وفادارای آن‌ها در عشق و پایبندی آن‌ها نسبت به ضروریات راه و رسم سلحشوری ــ همان نقش سازمان‌دهنده را ایفا می‌کند. ناگزیر مواردی هم پیش می‌آید که وجودشان برای هویت قهرمان سرنوشت‌ساز است مثل مرگ‌های فرضی، شناخت/ عدم شناخت، تغییر اسامی و نظایر این‌ها (همچنین بازی پیچیده‌تری با مسئلهٔ هویت مثل وجوددو شخصیت به نام ایزولده[3] در *تریستان*[4] که یکی محبوب و دیگر نامقبول است). در این اثر، بن‌مایه‌های شرقی و افسانه‌های پریان که درنهایت به مسئلهٔ هویت مرتبط می‌شوند نیز وجود دارند: انواع گوناگون سحر و جادو که به‌طور موقت انسان را از جریان معمولی رخدادها بیرون می‌کشند و به جهانی عجیب منتقل می‌کنند.

اما به موازات این امور، عنصری کاملاً جدید نیز در زمان ماجراجویی

---

1. *Parzival*
2. Wolfram von Eschenbach
3. Isolde
4. *Tristan*

سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای پدیدار شد (که در این پیوستار، همه چیز را زیر چتر خود می‌گیرد).

همهٔ زمان‌های ماجراجویی آمیزه‌ای از عوامل مختلف مثل شانس، سرنوشت، خدایان و نظایر این‌ها هستند. در واقع این نوع زمان فقط در مقاطع گسست به وجود می‌آید، وقتی در توالی‌های زمانی طبیعی، واقعی و «قانون‌مدار» وقفه‌ای ایجاد شود؛ جایی که این قوانین (از هر نوعی که باشند) ناگهان زیر پا گذاشته می‌شوند و وقایع، جهتی غیرمترقبه و پیش‌بینی‌نشده را درپیش می‌گیرند. گویی در سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای، این «ناگهان»ها معمولی شده‌اند، به‌طورکلی مناسب و در واقع تقریباً عادی محسوب می‌شوند. وقتی کل دنیا اعجاب‌آور می‌شود، مقوله‌های اعجاب‌آور با وجودِ معجزه‌آسا بودن‌شان، عادی تلقی می‌شوند. حتی «غیرمترقبه بودن» ــ از آن‌جا که همواره بخشی از دنیای ماست ــ دیگر مقوله‌ای غیرمترقبه نیست. فقط و فقط انتظار وقوع رخدادهای غیرمنتظره را داریم. کل جهان بازیچهٔ «ناگهان» و دستخوش شانس معجزه‌آسا و نامنتظره است. از سوی دیگر، قهرمان سلحشورنامهٔ یونانی برای حاکم کردن نوعی «نظام‌مندی» می‌کوشید، برای اتصال دوبارهٔ حلقه‌های ازهم‌گسستهٔ جریان طبیعی وقایع زندگی، فرار از بازی سرنوشت و بازگشت به زندگی عادی و طبیعی (که البته بیرون از محدودهٔ رمان واقع شده است) تلاش می‌کرد، او چنان در برابر مخاطرات استقامت می‌ورزید که گویی آن مصیبت‌ها از آسمان بر او نازل شده‌اند. اما این قهرمان به خودی خود ماجراجو نبود؛ او به استقبال ماجراها نمی‌رفت (در واقع فاقد هرگونه ابتکار عمل بود). در حالی که قهرمان سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای بی‌محابا دست به مخاطره می‌زند، گویی این مخاطرات برای او طبیعی هستند. برای چنین قهرمانی، جهان فقط تحت لوای «ناگهان» معجزه‌آسا وجود دارد؛ این وضعیت در دنیای او طبیعی است. او ماجراجوست اما ماجراجویی بی‌تفاوت (البته ماجراجو به معنایی نیز نبود که بعدها استفاده شد، یعنی انسانی که بی‌رحمانه اهداف آزمندانهٔ خود را با توسل به روش‌های غیرعادی دنبال می‌کند). او ذاتاً فقط می‌تواند در دنیای شانس معجزه‌آسا زندگی کند، چون فقط بدین‌ترتیب هویتش حفظ می‌شود و حتی هویتش دقیقاً با ضوابط همین دنیای شانس معجزه‌آسا ارزیابی می‌شود.

به علاوه، وضعیت شانس موجود در سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای ــ مقارنت زمانی اتفاقی و انفصال زمانی اتفاقی ــ کاملاً با شانس در رمان یونانی متفاوت است. در

رمان یونانی سازوکار جدایی و وصال زمانی، ساده است؛ آن‌ها در فضایی مجرد و مملو از مقوله‌های نادر و عجیب به وقوع می‌پیوندند. برعکس در سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای، شانس مانند مقوله‌های معجزه آسا و اسرارآمیز، فریبنده است. شانس در هیئت پریان خوب و پریان شیطان‌صفت و جادوگران خوب و بد مجسم می‌شود و در بیشه‌های افسون‌شده، قلعه‌ها و جاهای دیگر در کمین نشسته است. در بیش‌تر موارد، قهرمان «بدبختی» واقعی را ــ که فقط خواننده را می‌فریبد ــ تجربه نمی‌کند، بلکه «ماجراهای معجزه آسایی» را پشت سر می‌گذارد که برای خودش هم جالب و جذاب هستند. «ماجراجویی» در بافت این دنیای کاملاً معجزه‌آسا، معنایی تازه می‌یابد.

به‌علاوه در این جهان معجزه‌آسا، کارهای حماسی‌ای انجام می‌گیرد که موجب ستایش خود قهرمانان و تمجید دیگران (سرور آن‌ها، بانوی آن‌ها) شود. کردار حماسی وجه تمایز واضح سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای و سلحشورنامهٔ یونانی است که موجب قرابت سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای به ماجرای حماسی می‌شود. تمجید و ستایش خصوصیاتی هستند که در سلحشورنامهٔ یونانی کاملاً ناآشنا می‌نمایند و در عوض، موجب افزایش تشابه سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای و حماسه می‌شوند.

خلاف قهرمانان سلحشورنامهٔ یونانی، قهرمانان سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای، هم وجوه فردی دارند و هم وجوه نمادین. قهرمانان سلحشورنامه‌های یونانی مختلف، با وجودِ نام‌های متفاوت‌شان، شبیه یکدیگرند. دربارهٔ چنین قهرمانی فقط یک رمان می‌توان نوشت. نویسندگان مختلف نمی‌توانند دربارهٔ چنین قهرمانانی مجموعه‌داستان، داستان‌های متنوع و سلسله‌رمان بنویسند. قهرمان این رمان‌ها مانند مایملک شخصی نویسندگان آن‌ها است و مثل یک شیء به نویسنده تعلق دارد. همان‌طور که دیدیم، هیچ‌یک از این قهرمانان، چیزی و کسی جز خود را بازنمایی نمی‌کنند و فقط به همین شکل وجود دارند. برعکس آن‌ها، قهرمانان مختلف سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای، چه به لحاظ فیزیکی و چه به لحاظ سرنوشت‌های گوناگونی که در انتظار آن‌هاست، هیچ شباهتی به یکدیگر ندارند. لانسلت[1] به‌هیچ‌وجه شبیه پارتزیفال نیست و پارتزیفال هم شباهتی به تریستان ندارد. اما دربارهٔ هر یک از این شخصیت‌ها چندین رمان نوشته شده است. دقیقاً

1. Lancelot

می‌توان گفت این‌ها قهرمانان رمان‌های خاص نیستند (به‌طورکلی اصلاً سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای مجزا و مستقل وجود ندارد) بلکه قهرمانان این سلحشورنامه‌ها، قهرمانان مجموعه‌ای از داستان‌ها هستند. بنابراین آن‌ها نمی‌توانند مثل مایملک شخصی رمان‌نویس، به او تعلق داشته باشند (البته منظور ما حق چاپ انحصاری و اموری از این قبیل نیست). آن‌ها مانند قهرمانان حماسه به گنجینهٔ همگانی انگاره‌ها تعلق دارند، اگرچه این گنجینه بین‌المللی است، نه این‌که مثل گنجینهٔ حماسه صرفاً ملی باشد.

درنهایت قهرمان و دنیای معجزه‌آسایی که در آن به فعالیت می‌پردازد، از یک جنس هستند و بین این دو جدایی وجود ندارد. مطمئناً این دنیا، زادگاه مادری قهرمان نیست بلکه جایی «دیگر» است (اما تأکیدی بر «دیگر بودن» این جهان وجود ندارد) ــ قهرمان از کشوری به کشور دیگر می‌رود، با اربابان مختلفی ارتباط دارد و دریاهای گوناگونی را زیر پا می‌گذارد ــ اما همه جا دنیا یکی است. همان مفاهیم تمجید، اعمال حماسی و ننگ، این دنیا را فراگرفته است. قهرمان می‌تواند در سراسر این دنیا برای خود یا دیگران، عزت و شوکت بیافریند؛ همه جا اسامی مشابهی طنین‌افکن و افتخارآمیزند.

قهرمان در این دنیا احساس «راحتی» می‌کند (گرچه در وطن خود نیست). او از هر نظر مانند دنیایش معجزه‌آسا است. اصل و نسب او، شرایط تولدش، کودکی و نوجوانی‌اش، جثه‌اش و نظایر این‌ها همگی معجزه‌آسا هستند. او پوست و گوشتِ این دنیای معجزه‌آسا و بهترین نمایندهٔ این دنیاست.

همهٔ ویژگی‌های شاخص سلحشورنامهٔ ماجراجویی-شوالیه‌ای، آن را به وضوح از سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی جدا می‌کند و به حماسه نزدیک‌تر می‌کند. در واقع سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای منظوم اولیه، در مرز بین حماسه و رمان قرار گرفته‌اند. همین امر، جایگاه سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای را در تاریخ رمان معین می‌کند. ویژگی‌های مذکور، پیوستار زمانی-مکانی منحصربه‌فرد این نوع رمان را نیز تعیین می‌کنند؛ دنیایی معجزه‌آسا در زمان ماجراجویی.

این پیوستار زمانی-مکانی، بسیار انداموار و ذاتاً منسجم است و دیگر مملو از مقوله‌های کمیاب و عجیب نیست، بلکه حاوی مقوله‌های معجزه‌آساست. در این پیوستار همه چیز ــ جنگ‌افزارها، جامه‌ها، یک چشمه یا پل ــ یا چیزی معجزه‌آسا دارند یا کاملاً افسون‌شده هستند. نمادگرایی فراوانی در این دنیا وجود دارد اما این

نمادگرایی شبیه معماهای مصور ابتدایی نیست، بلکه بیش‌تر شبیه داستان پریان شرقی است.

در سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای، زمان ماجراجویی با گرایش به معجزه‌آسایی ساخته شده است. در رمان یونانی، زمان ماجراجویی از نظر فنی، زمانی واقعی و در محدودهٔ ماجراهای خاص بود. یک روزِ رمان با یک روزِ واقعی و یک ساعتِ آن با یک ساعتِ واقعی برابری می‌کرد. برعکس در سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای، خود مقوله زمان نیز تا حدودی معجزه‌آسا می‌شود. نوعی اغراقِ زمانی پدیدار می‌شود که خاص داستان پریان است: ساعات به کندی پیش می‌روند، چندین روز در چند دقیقه فشرده می‌شود، امکان افسون کردن خود زمان نیز به وجود می‌آید. زمان تحت تأثیر خواب‌ها قرار می‌گیرد، یعنی تحریف خاص ابعاد زمانی که مخصوص خواب است، در این آثار نیز به چشم می‌خورد. خواب‌ها صرفاً یکی از عناصر محتوایی اثر نیستند، بلکه کارکردی شکل‌آفرین می‌یابند؛ همان‌طور که «رؤیاها»[1] مشابه خواب‌ها می‌شوند («رؤیاها» در ادبیات قرون وسطا، یکی از اشکال سازمان‌دهنده بسیار مهم محسوب می‌شوند).(۳۲) به‌طورکلی سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای، نشان‌دهندهٔ بازی ذهنی با زمان و امتداد یا فشردگی عاطفی و غنایی زمان است (به‌استثنای اشکال تغییریافتهٔ داستان پریان و خواب‌ـرؤیا که قبلاً اشاره کردیم). تمامی وقایع به گونه‌ای ناپدید می‌شوند که گویی هیچ وقت رخ نداده بودند (مثلاً در ***پارتزیفال***، بخش مونسالوات[2] وقتی که قهرمان داستان، شاه را نمی‌شناسد ناپدید و کل جریان به رویدادی ساختگی مبدل می‌شود) و نظایر این‌ها. هنرمندان دوران باستان، این بازی ذهنی با زمان را اصلاً بلد نبودند. در واقع ویژگی زمان، در سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی ــ دست‌کم در محدودهٔ رویدادهای مجزا ــ دقت عملی خشک و بی‌روح و حساب‌شده بود. هنر دوران باستان، برای زمان، احترام فراوانی قائل بود (زمان، اعتباری اساطیری داشت) و هنر باستانی برای خود، آزادی عمل بازی ذهنی با زمان را قائل نبود.

پیوستار زمانی‌ـمکانی دنیای معجزه‌آسا که دارای ویژگی بازی ذهنی با زمان، یعنی بر هم زدن ارتباطات و ابعاد زمانی اولیه است، با مکان هم بازی ذهنی مشابهی

---

1. visions
2. Montsalvat

می‌کند؛ بازی‌ای که در خلال آن، ارتباطات و ابعاد مکانی اصلی نیز بر هم می‌خورد. به علاوه در بیش‌تر موارد، نشانی از ارتباط «آزادانهٔ» انسان با فضا ــ که فرهنگ عامه و داستان‌های پریان آن را تأیید می‌کنند ــ دیده نمی‌شود. در عوض با تحریفی عاطفی-ذهنی که تا حدودی نمادین هم هست روبه‌رو می‌شویم.

سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای دارای این ویژگی‌هاست. در مرحلهٔ بعدی توسعه، تمامیت و انسجام ویژه و نسبتاً حماسی پیوستار زمانی-مکانیِ دنیای معجزه‌آسا از هم می‌پاشد (این امر در اشکال بعدی سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای منثور به وقوع پیوست که عناصر یونانی در آن‌ها پررنگ‌تر بودند) ــ و دیگر به آن شکل حماسی جامع خود احیا نمی‌شود. اما جنبه‌های مستقل این پیوستار بسیار ممتاز ــ مخصوصاً بازی ذهنی با ابعاد زمانی و مکانی ــ گهگاه در مراحل بعدی تاریخچهٔ رمان دوباره پدیدار شدند (البته با کارکردهایی نسبتاً متفاوت): در بین رمانتیک‌ها (مثلاً در رمان *هاینریش فون اوفتردینگن*[1] اثر نوالیس)، نمادگرایان و اکسپرسیونیست‌ها (مثلاً بازی ظریف روان‌شناسانه با زمان، در رمان *گولم*[2] اثر مایرینک(۳۳)) و گاه هم بین سورئالیست‌ها.

در اواخر قرون وسطا، آثار ادبی خاصی پدید آمدند که محتوایی دایرةالمعارفی (و ترکیبی) داشتند و مانند «رؤیا» ساخته شده بودند. آثار مورد نظر ما *Roman de la Rose* اثر گیوم دو لوریس[3] و آثار پس از آن (آثار ژان دو مون[4])، *پیرز زارع*[5] (اثر لنگلند[6]) و در آخر *کمدی الهی* هستند.

این آثار به سبب برخورد خاص‌شان با مقولهٔ زمان، جذابیت فراوانی دارند؛ اما در این‌جا فقط امکان بررسی اصلی‌ترین ویژگی‌های مشترک آن‌ها وجود دارد.

در این‌جا تأثیر محور عمودی قرون وسطاییِ آن‌جهانی، بی‌نهایت قوی است. کل دنیای مکانی و زمانی در معرض تفسیر نمادین قرار می‌گیرد. حتی می‌توان مدعی شد که در چنین آثاری، زمان کاملاً از سلسلهٔ وقایع حذف شده است. این آثار در قالب «رؤیا» هستند و در زمان واقعی، رؤیاها بسیار کوتاه‌اند. در واقع مفهوم آن‌چه

---

1. *Heinrich von Ofterdingen*
2. *Golem*
3. Guillaume de Lorris
4. Jean de Meung
5. *Piers Plowman*
6. Langland

مشاهده می‌شود، مفهومی غیرزمانی است (اگرچه ارتباط اندکی هم با زمان دارد). در اثر دانته، زمان واقعی رؤیا و همچنین لحظهٔ برخورد این زمان با دو نوع زمان دیگر، کاملاً نمادین است. این دو نوع زمان، یکی برههٔ خاصی از زمان زندگی‌نامه‌ای (زمان یک زندگی بشری) و دیگری زمان تاریخی است. همهٔ مقوله‌های مکانی و زمانی، انگاره‌های انسان‌ها و اشیا و همچنین سلسله وقایع داستان، یا مفهومی تمثیلی دارند (مخصوصاً در *Roman de la rose*) یا مفهومی نمادین (گهگاه در اثر لنگلند و بیش‌تر اوقات در اثر دانته).

آن‌چه در آثار نامبرده ــ مخصوصاً در دو اثر آخر ــ جلب توجه می‌کند، این امر است که در بطن این آثار، حساسیت شدیدی نسبت به تناقض‌های زمانه مشاهده می‌شود؛ تناقض‌هایی که مدت مدیدی بود رو به زوال گذاشته بودند. اصولاً این احساس پایان یک عصر است. همین امر، سرچشمهٔ تلاشی برای مطرح‌کردن تا حد ممکن مفصلِ انواع گوناگون تناقض‌های موجود در دورهٔ مزبور شد. یکی از ویژگی‌های خاص تناقض‌های گوناگون باید مطرح و ترسیم شود.

به‌هنگام همه‌گیر شدن طاعون، لنگلند پیرامون انگارهٔ پیرز زارع در چمنزاری، نمایندگان همهٔ طبقات و سطوح اجتماعی جامعهٔ فئودال از شاه تا گدا، نمایندگان همهٔ مشاغل و همهٔ مکاتب ایدئولوژیک، را گرد هم می‌آورد و همگی در عملی نمادین شرکت می‌کنند (طی سفری زیارتی در جست‌وجوی حقیقت، همه نزد پیرز زارع می‌آیند تا او را در کارهای زراعی‌اش یاری دهند و بقیهٔ ماجرا). هم در اثر لنگلند و هم در اثر دانته این چندگونگی متناقض‌نما، امری کاملاً تاریخی است. اما لنگلند و بیش از او دانته این تناقض‌ها را گردآوری می‌کنند و آن‌ها را در امتداد محوری عمودی می‌گسترانند. دانته بسط جهان را ــ یک جهان ذاتاً تاریخی ــ در امتداد محوری عمودی، موبه‌مو و با کمک انسجام و قدرت نبوغ سرشار خود تحقق می‌بخشد.

تصویری که او از جهان ارائه می‌دهد به سبب معماری ویژه‌اش جلب توجه می‌کند؛ جهانی که حیات و فعالیت‌هایش با تراکم در امتداد محور عمودی ردیف شده‌اند: نُه حلقهٔ جهنم در زیر زمین، بالای آن‌ها هفت حلقهٔ برزخ و بالاتر از آن ده حلقهٔ بهشت. در پایین، مادیت مستهجن انسان‌ها و اجسام و در بالا فقط نور و ندای ملکوتی. منطق زمانی این جهان عمودی مبتنی بر مقارنت محض همهٔ وقایع است

(یا «همزیستی همه چیز در جهان آخرت»). همهٔ مقوله‌هایی که در دنیا زمان، آن‌ها را از هم جدا می‌کند، در این عالم عمودی به ابدیت می‌پیوندند و همزیستی هم‌زمان کاملی ایجاد می‌کنند. در این‌جا تقسیم‌های زمانی مثل «زودتر» و «دیرتر» مفهومی ندارند. برای فهم این جهان عمودی باید تقسیم‌های زمانی را نادیده گرفت و همه چیز را در زمانی واحد یعنی در هم‌زمانی یک لحظهٔ واحد تصور کرد. باید به کل این جهان هم‌زمان نگریست. فقط در شرایط مقارنت کامل ــ یا چیزی مانند آن، در محیطی کاملاً بیرون از محدودهٔ زمان ــ می‌توان مفهوم واقعی «آن‌چه هست، آن‌چه بود و آن‌چه خواهد بود» را مشخص کرد. علت این امر آن است که عامل جداکنندهٔ این سه (یعنی زمان)، فاقد واقعیت اصیل و قدرت شکل‌دهندهٔ تفکر است. انگیزهٔ شکل‌آفرین دانته، «هم‌زمان ساختن ناهم‌زمانی» و قرار دادن تقسیم‌ها و ارتباطات کاملاً تفسیری، غیرزمانی و سلسله‌مراتبی، به جای همهٔ تقسیم‌ها و ارتباطات زمانی و تاریخی بود. انگیزهٔ مزبور با انگارهٔ دنیایی تعیین می‌شود که کاملاً عمودی ساخته شده است.

در عین حال، انسان‌هایی که این دنیای عمودی را اشغال کرده‌اند (ساکنان آن) کاملاً تاریخی هستند، علائم مشخصهٔ زمان را با خود حمل می‌کنند و بر جبین همهٔ آن‌ها، آثار دورهٔ مزبور نقش بسته است. به علاوه، بینش‌های تاریخی و سیاسی دانته و برداشت‌های او از عوامل مترقی و ارتجاعی در روند توسعهٔ تاریخی (برداشت‌هایی بسیار عمیق)، در دل این سلسله‌مراتب عمودی راه یافته‌اند. بنابراین انگاره‌ها و نظرهایی که این دنیای عمودی را پر کرده‌اند، گرایش فراوانی به فرار از این دنیا دارند. آن‌ها می‌خواهند در جهت محور افقی ثمربخش تاریخی قرار گیرند و تمایل به بسط رو به پیش دارند، نه به سمت بالا. همهٔ انگاره‌ها مملو از توان بالقوهٔ تاریخی هستند و لذا با همهٔ وجود خود برای شرکت در رخدادهای تاریخی و به عبارتی شرکت در پیوستار زمانی-تاریخی می‌کوشند. اما عزم قوی هنرمند، انگاره‌های مزبور را به نقطه‌ای ابدی و ثابت بر روی محور عمودی غیرزمانی تبعید می‌کند. گهگاه این احتمال‌های زمانی در قالب داستان‌های مستقلی تحقق می‌یابند که مانند قصه‌های کوتاه، کامل و پایان‌یافته هستند. گویی داستان‌هایی مثل «فرانچسکا و پائولو»[1]، «کنت اوگولینی»[2] و «اسقف رودجری»[3] شاخه‌های افقی کاملاً زمانی

1. Francesca and Paolo

هستند که با زاویهٔ قائمه محور عمودی غیرزمانی دنیای دانته را قطع می‌کنند.

منشأ تنش فوق‌العاده‌ای که بر تمامی دنیای دانته سایه افکنده همین امر است. این تنش پیامد کشمکش بین زمان تاریخی پرجنب‌وجوش و آرمان آن‌جهانی غیرزمانی است. گویی محور عمودی، محور افقی را که با قدرت تمام خود را به سمت جلو می‌کشاند، در خود انباشته است. در این‌جا تناقضی وجود دارد؛ ضدیتی بین عامل شکل‌آفرین کل اثر و شکل تاریخی و زمانی قسمت‌های مجزای اثر. کلیت اثر در این کشمکش برنده می‌شود. گره‌گشایی هنری این تنازع، دقیقاً همان چیزی است که باعث پیدایش تنش می‌شود و به اثر دانته قدرتی خارق‌العاده برای نمایاندن دورهٔ خود یا به عبارت دقیق‌تر، برای نشان‌دادن مرز بین دو دورهٔ زمانی می‌بخشد.

در دوره‌های بعدی تاریخ ادبیات، پیوستار عمودی دانته هرگز با چنین دقت و انسجام درونی‌ای پدیدار نمی‌شود. اما تلاش‌های مکرری برای حل تناقض‌های تاریخی «در جهت محور عمودی» شده است، کوشش‌هایی برای انکار قدرت ذاتی تفکرآفرین مفاهیمی مثل «زودتر» یا «دیرتر» یعنی انکار تقسیم‌ها و ارتباطات زمانی (از این دیدگاه، همهٔ مقوله‌های ضروری می‌توانند هم‌زمان موجود باشند) شده است، تلاش‌هایی صورت می‌گیرد که جهان مانند مقطعی از مقارنت و همزیستی مطلق نشان داده شود (طرد ناتوانیِ دیدن کل زمان که در هر تفسیر تاریخی تلویحاً وجود دارد). پس از دانته، اساسی‌ترین و منسجم‌ترین تلاش را برای ایجاد محوری عمودی با این خصوصیات، داستایفسکی کرد.

٦. عملکرد ولگرد، دلقک و ابله در رمان

هم‌زمان با اشکال ادبی برتر در قرون وسطا اشکال سطح پایین فرهنگ عامه‌ای و نیمه‌فرهنگ عامه‌ای نیز تکوین یافتند که به هجو و تقلید تمسخرآمیز نزدیک می‌شدند. این اشکال، کم‌کم به مجموعه‌های ادبی تبدیل و حماسه‌های تقلیدی تمسخرآمیز و هجوی پدیدار شدند. در قرون وسطا ادبیات نخاله‌های جامعه، سه شخصیت برجسته را ترسیم می‌کند که تأثیر بسزایی در سیر توسعهٔ رمان اروپایی

---

2. Count Ugolino

3. Archbishop Ruggieri

داشتند. این سه شخصیت؛ ولگرد، دلقک و ابله بودند. البته آن‌ها به‌هیچ‌وجه شخصیت‌های جدیدی نبودند؛ هم دوران باستان کلاسیک و هم مشرق‌زمین دوران باستان با این شخصیت‌ها آشنا بودند. انگاره‌های هنری این شخصیت‌ها به قدری عمیق هستند که اگر کسی گلولهٔ سربی تاریخی را برای سنجش ژرفای آن‌ها به درون‌شان بیندازد، به قعر هیچ‌یک نخواهد رسید. مفهوم فرقه‌ای نقاب‌های باستانی مربوط به این شخصیت‌ها را حتی در میانهٔ تاریخ می‌توان به سهولت دریافت، اما این انگاره‌ها قدمت بیش‌تری دارند و به اعماق فرهنگ عامه برمی‌گردند که قبل از ساختارهای طبقاتی وجود داشته‌اند. اما این‌جا نیز مانند مباحث قبلی به مسائل مربوط به پیدایش انگاره نخواهیم پرداخت. آن‌چه در بررسی فعلی اهمیت دارد، فقط کارکردهای خاصی است که این نقاب‌ها در ادبیات اواخر قرون وسطا داشتند و پس از آن مسیر توسعهٔ رمان اروپایی را به شدت تحت تأثیر قرار داد.

ولگرد، دلقک و ابله پیرامون خود دنیایی کوچک و پیوستار زمانی-مکانی خاص خود را ایجاد می‌کنند. احتمالاً به استثنای پیوستار ماجراجویی روزمره، در سایر پیوستارها و دوره‌هایی که تا کنون بررسی کردیم، هیچ‌یک از این شخصیت‌ها دارای جایگاهی اصلی نیستند. این شخصیت‌ها سه چیز را با خود وارد ادبیات می‌کنند: نخست ارتباطی حیاتی با البسه و زیب و زیورهای نمایش‌های میدان شهر و با نقاب تماشاگه مردمی. این شخصیت‌ها با قسمت بسیار خاص و مهمی از میدان در ارتباط هستند که تودهٔ مردم در آن‌جا گرد هم می‌آیند. دومین چیزی که همراه این شخصیت‌ها به ادبیات قدم می‌گذارد و پدیده‌ای مرتبط با مقولهٔ اول است، استعاری بودن هویت این شخصیت‌هاست که وجودشان، معنای مستقیمی ندارد. ظاهر، کردار و گفتار آن‌ها را نمی‌توان مستقیم و بی‌واسطه دریافت، بلکه باید به روشی استعاری به مفهوم آن‌ها پی برد. گاه مفهوم آن‌ها معکوس می‌شود، اما نمی‌توان مفهوم ظاهری آن‌ها را پذیرفت چون آن‌چه به نظر می‌رسند، نیستند. و اما سومین و آخرین عامل که آن نیز نتیجهٔ عوامل قبلی است: وجود این انگاره‌ها انعکاس نوع دیگری از وجود است که البته این انعکاس نیز مستقیم نیست. این شخصیت‌ها نقاب‌پوشان زندگی هستند؛ وجود آن‌ها با نقشی که ایفا می‌کنند یکی است و بیرون از نقش‌های‌شان اصلاً وجود ندارند.

این شخصیت‌ها دارای ویژگی شاخص بسیار مهمی هستند که حکم امتیاز را

برای‌شان دارد: حق «دیگر بودن» در جهان و حق یکی‌نشدن با هیچ‌یک از گروه‌های موجود زندگی. هیچ‌یک از این گروه‌ها کاملاً مناسب آن‌ها نیستند و آن‌ها صورت اسفل و کذب همهٔ موقعیت‌ها را می‌بینند، بنابراین می‌توانند از همهٔ موقعیت‌های دلخواه خود بهره‌برداری کنند اما فقط در هیئت نقاب‌پوش. ولگرد، هنوز پیوندهایی با زندگی واقعی دارد، اما دلقک و ابله «متعلق به این دنیا نیستند» و بنابراین از حقوق و مزایای خاص خود برخوردارند. این شخصیت‌ها را دیگران و حتی خودشان تمسخر می‌کنند. خندهٔ آنان، مهر میدان شهر را بر پیشانی دارد که محل اجتماع تودهٔ مردم است. آن‌ها ماهیت اجتماعی شخصیت انسان را دوباره پایه‌گذاری می‌کنند. به هر حال، کل وجود چنین شخصیت‌هایی کاملاً آشکار است؛ همه چیز به میدان شهر آورده می‌شود. به عبارت دیگر، همهٔ کارکرد آن‌ها موجودیت خارجی بخشیدن به مقوله‌های مختلف است (بدون شک آن‌ها نه شخصیت خود که تصویر موجودی بیگانه را موجودیت خارجی می‌بخشند. در هر حال، کل ماحصل آن‌ها همین است). این امر موجد روش خاصی برای موجودیت خارجی بخشیدن به انسان، از راه خندهٔ تمسخرآمیز است.

وقتی این شخصیت‌ها هنوز انسان‌های واقعی هستند، می‌توان کاملاً آن‌ها را فهمید و به حدی عادی فرض می‌شوند که به‌نظر نمی‌آید هیچ مشکلی ایجاد کنند. اما آن‌ها از زندگی واقعی به سمت داستان ادبی حرکت کرده‌اند و با خود تمامی خصلت‌های مذکور را نیز به داستان ادبی می‌برند. خود آن‌ها در متن رمان، تغییر شکل می‌دهند و جنبه‌های مهم خاصی از رمان را نیز تغییر می‌دهند.

در مقالهٔ حاضر فقط می‌توانیم به بررسی اجمالی این مطلب بسیار پیچیده بپردازیم. در تحلیل بعدی خود دربارهٔ بعضی اشکال رمان، مخصوصاً رمان‌های رابله (و تا حدودی آثار گوته)، فقط به مقداری که ضرورت ایجاب می‌کند به این مطلب اشاره خواهیم کرد.

تأثیرات تغییرشکل‌دهندهٔ انگاره‌هایی که مطالعه می‌کنیم به دو دسته تقسیم می‌شوند. اولاً این انگاره‌ها جایگاه نویسنده را در رمان تحت تأثیر خود قرار دادند (و هم چنین در صورتی که نویسنده به نحو خاصی در رمان گنجانده شده بود، جایگاه انگارهٔ او را تغییر دادند) و نیز دیدگاه نویسنده تحت تأثیر این انگاره‌ها قرار گرفت.

در واقع جایگاه نویسنده رمان در رابطه با زندگیِ به تصویر کشیده‌شده در اثرش

به‌طورکلی بسیار پیچیده‌تر و بغرنج‌تر از جایگاه او در حماسه، نمایش و شعر غنایی است. در رمان، مشکل کلی نگارش شخصی (که به تازگی و از زمان ادبیات «توشیحی» به وجود آمده و فقط قطره‌ای از دریای ادبیات عامهٔ گمنام است) پیچیده‌تر شده است. آن‌چه این پیچیدگی را ایجاد می‌کند، ضرورت وجود نوعی نقاب غیرتخیلی «واقعی» است که قادر به انجام دو کار باشد: اول تثبیت جایگاه نویسنده دربارهٔ زندگی‌ای که به تصویر کشیده (نویسنده به صورت یکی از شرکت‌کنندگان در رمان چگونه و از چه زاویه‌ای می‌تواند کل زندگی خصوصی مزبور را مشاهده کند و آن را در معرض دید دیگران قرار دهد) و دوم تثبیت جایگاه نویسنده دربارهٔ خوانندگان و جامعه‌اش (کسانی که نویسنده برای آن‌ها حکم وسیله‌ای برای «علنی کردن» زندگی را دارد؛ در هیئت قاضی، بازجو، رئیس تشریفات، سیاستمدار، واعظ، ابله و نظایر این‌ها). البته مسائلی از این قبیل در همهٔ مواردی که بحث نگارش شخصی مطرح است به وجود می‌آیند و هرگز نمی‌توان با قرار دادن نویسنده در زمرهٔ «ادیبان حرفه‌ای» این مشکل را برطرف کرد. در عین حال در رمان مسائل نگارش شخصی، خلاف گونه‌های ادبی دیگر (حماسه، شعر غنایی، نمایش) از زاویهٔ فلسفی، فرهنگی و اجتماعی-سیاسی مطرح می‌شوند. در سایر گونه‌ها (نمایش، شعر غنایی و اشکال مختلف آن‌ها) خود گونه، نزدیک‌ترین جایگاه ممکن برای نویسنده و دیدگاه لازم برای شکل بخشیدن به مطالب را تعیین می‌کند: این گونه‌ها ذاتاً چنین ایجاب می‌کنند که نویسنده، نزدیک‌ترین جایگاه ممکن به مطالب موجود در اثر را اشغال کند. در حالی که در گونهٔ رمان، نویسنده فاقد چنین جایگاهی است. می‌توان خاطرات زندگی واقعی خود را به چاپ رساند و نامش را رمان گذاشت یا با نام رمان یک دسته اسناد تجاری، نامه‌های محرمانه (رمانی در قالب چندین نامه) و دست‌نوشته‌ای را چاپ کرد که «هیچ‌کس نمی‌داند چه کسی برای چی کسی نوشته است و هیچ‌کس نمی‌داند آن را چه کسی و در کجا پیدا خواهد کرد». بنابراین خلاف سایر گونه‌های ادبی، در رمان مسئلهٔ نویسنده، مسئله‌ای عادی نیست: این مسئله دغدغه‌ای صوری و گونه‌ای نیز محسوب می‌شود. ما قبلاً در بحث اقسام جاسوسی و استراق سمع در زندگی خصوصی به این مسئله اشاره کردیم.

رمان‌نویس نیازمند نقابی صوری و گونه‌ای بایسته برای تعیین جایگاه خود است؛ جایگاهی که از آن به زندگی می‌نگرد و همچنین زندگی را از آن جایگاه علنی می‌کند.

دقیقاً در همین‌جاست که نقاب دلقک یا ابله (که تغییرات گوناگونی می‌یابند) به مدد رمان‌نویس می‌آیند. این نقاب‌ها ابداعی نیستند بلکه ریشه‌های عمیقی در میان تودهٔ مردم دارند. این نقاب‌ها از راه‌های مختلف با تودهٔ مردم ارتباط برقرار می‌کنند: امتیازی که از دیرباز به ابلهان اعطا شده است و آنان را قادر ساخته تا درگیر زندگی نشوند و نیز صراحت لهجهٔ دیرینهٔ آن‌ها، حلقه‌های اتصال این نقاب‌ها با تودهٔ مردم است. از سویی، این نقاب‌ها با پیوستار زمانی-مکانی میدان شهر و زیورآلات تئاتر نیز مرتبط هستند. در رمان همهٔ این امور اهمیت ویژه‌ای دارند. بالاخره شکلی برای ترسیم شیوهٔ حیات فردی به دست آمد که در زندگی قرار دارد اما به زندگی تعلق ندارد؛ فردی که جاسوس همیشگی و منعکس‌کنندهٔ دائمی زندگی است. سرانجام، اشکال خاصی برای منعکس و علنی‌کردن زندگی خصوصی پیدا شد (در این‌جا باید به این نکته نیز اشاره کنیم که علنی‌کردن برخی مقوله‌های خصوصی زندگی، مثل مسائل جنسی یکی از کارکردهای قدیمی شخصیت ابله است. ر.ک.: توصیف گوته از کارناوال).

مفهوم غیرمستقیم و استعاری کل انگارهٔ انسان و ماهیت کاملاً تمثیلی آن از اهمیت فراوانی برخوردار است و البته این اهمیت از آن جهت است که مفاهیم مزبور به مسئلهٔ مسخ ارتباط دارند. دلقک‌ها و ابله‌ها، تزارها و خدایان مسخ‌شده هستند، اما این شخصیت‌های تغییرشکل یافته، در جهان مردگان و قلمرو مرگ قرار گرفته‌اند (مشابه تغییر شکل خداوند یا حاکم به برده، مجرم یا ابله در ساتورنالیای رومی و در شرح مصائب مسیح). در چنین شرایطی انسان در مرتبهٔ تمثیلی قرار می‌گیرد. مرتبهٔ تمثیلی در رمان به‌لحاظ شکل‌آفرینی، دارای اهمیتی فراوان است.

اهمیت این موضوع زمانی عیان می‌شود که به خاطر آوریم یکی از مهم‌ترین رسالت‌های رمان، افشای انواع مختلف عرف‌گرایی و برملاسازی همهٔ مقوله‌های مبتذل و به‌غلط کلیشه‌شده در روابط انسانی است.

عرف‌گرایی عوامانه که سایه بر زندگی بشری انداخته است، بیش از هر چیز خود را در چهارچوب ساختاری فئودال نشان می‌دهد؛ جایی که چیزی شبیه ایدئولوژی فئودال، ارتباط مقوله‌های مکانی و زمانی را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. سالوس و فریبکاری همهٔ ارتباطات انسانی را شکل می‌دهد. به عبارتی چون ایدئولوژی حاکم، کارکردهای «طبیعی» صحیح ماهیت بشری را به رسمیت نمی‌شناسد، این اعمال

فقط به روش‌های ممنوعه و گستاخانه تحقق می‌یابند. همین امر، پای فریبکاری و **دورویی** را به کل زندگی انسان باز می‌کند. تمامی اشکال ایدئولوژیک یعنی رسوم **متداول**، ریاکارانه و کاذب می‌شوند، درحالی‌که زندگی واقعی که فرامین ایدئولوژیک از آن دریغ شده است، مستهجن و ددمنشانه می‌شود.

در آثاری مثل حکایت‌های کوتاه منظوم(۳۴) و اشعار هجو(۳۵)، نمایش‌های لوده‌بازی و مجموعه‌های تقلیدی تمسخرآمیز و هجو، بر ضد این پس‌زمینهٔ فئودال، عرف‌پرستی‌های عوامانه و فریبکاری ستیزی درگرفت که همهٔ روابط بشری را فراگرفته بود. در مقابل متعارفات و در حکم عامل افشاگر عرف‌پرستی‌ها، ذکاوت و زیرکی هوشمندانه و شادمانهٔ ولگرد (در هیئت تبهکار، کارگر-شاگرد خرده‌پا، روحانی خانه به دوش جوان، بیکاره‌ای که به هیچ طبقهٔ اجتماعی وابسته نیست)، زخم زبان‌های تمسخرآمیز دلقک و حماقت‌های ساده‌لوحانهٔ ابله قرار می‌گیرد. حقه‌بازی‌های خنده‌دار ولگرد در مقابل فریب‌کاری‌های ملالت‌بار و حزن‌آور قرار دارد؛ در مقابل دروغ‌پردازی‌های طمعکارانه و ریاکاری‌ها، ساده‌لوحیِ عاری از خودخواهی ابله و حماقت بی‌گزند او قرار دارد و در مقابل همهٔ عرف‌پرستی‌ها و مقوله‌های کاذب، دلقک قرار گرفته که صورتی ساختگی برای به تصویر کشیدن (تقلیدی تمسخرآمیز) دیگران است.

رمان، ادامه‌دهندهٔ این ستیز با عرف‌پرستی است اما به شیوه‌هایی نظام‌یافته‌تر که دارای مفاهیم عمیق‌تری نیز هستند. در مرحلهٔ نخست که مرحلهٔ دگرگونی نویسنده است، از انگاره‌های دلقک و ابله استفاده می‌شود (یعنی نوعی ساده‌لوحی به صورت عدم توانایی درک متعارفات نابخردانه). این نقاب‌ها در ستیز با موازین عرفی و در اعتراض به بی‌کفایتی تمامی مراتب موجود زندگی برای گنجاندن یک انسان واقعی در خود، اهمیتی خارق العاده پیدا می‌کنند. نقاب‌های مزبور حقوق فراوانی به حامل خود اعطا می‌کنند: حق نفهمیدن، حق اشتباه کردن، حق مسخره کردن، حق بزرگنمایی زندگی، حق استهزای دیگران به‌هنگام سخن گفتن، حق آن که کسی سخنان‌شان را به‌طور تحت‌اللفظی برداشت نکند، حق «خود نبودن»، حق زندگی کردن در پیوستار زمانی-مکانی میان‌پرده‌ای، پیوستار زمانی-مکانی فضای نمایشی، حق بازی‌کردن زندگی مانند نمایشی خنده‌دار و دیگران را بازیگر نمایش انگاشتن، حق کنار زدن نقاب‌ها، حق آشفتن بر دیگران با غضبی دیرینه (تقریباً پر

تب و تاب) و درنهایت حق افشای محرمانه‌ترین هوا و هوس‌ها و اسرار زندگی خصوصی برای همه.

مرحلهٔ بعدی در دگرگونی ولگرد، دلقک و ابله وقتی رخ می‌دهد که به صورت شخصیت‌های اصلی (یا مستقیماً یا به صورت تغییرشکل‌یافته) قدم به محتوای رمان می‌گذارند.

بیش‌تر مواقع دو سطحی که این انگاره‌ها در آن‌ها مشغول فعالیت هستند یکی می‌شوند، علت اصلی این امر آن است که شخصیت اصلی تقریباً همواره حامل دیدگاه نویسنده نیز هست.

تمامی جنبه‌هایی که بررسی می‌کنیم، به نحوی از انحاء و با کمیت‌های گوناگون در این آثار مشاهده می‌شوند: «رمان عیاری»، **دون کیشوت**، کتاب کودو(۳۶)، آثار رابله، آثار هجو انسان‌گراهای آلمانی (اراسموس[1]، برانت(۳۷)، مورنر(۳۸)، موشروش(۳۹))، ویکرام(۴۰) در آثار گریملس‌هاوزن، سورل(۴۱) (*Le Berger extravagant*) و تا حدودی در کتاب(۴۲) *Francion* در آثار اسکارون، لوساژ، ماریوو و بعدها در دوران روشنگری، در آثار ولتر (خصوصاً با موفقیت فراوان در *Le Docteur Akakios*(۴۳)) در آثار فیلدینگ (***ژوزف اندروز***[2]، ***جاناتان وایلد***[3] و تا حدودی در ***تام جونز***)، گهگاه در آثار اسمولت و سویفت[4] البته به شیوهٔ خاص خودش.

مشخص است که چون روش مناسب و مستقیمی برای ارائهٔ زندگی انسان (یعنی روشی که با دیدگاه عملی زندگی را به تصویر کشد، نه از دیدگاه تمثیلی) در دست نبود، انسانِ درونی ــ فردیت «طبیعی» ناب ــ فقط به مدد دلقک و ابله می‌توانست علنی شود. در این‌جا به شخصیت اعجوبه [čudak] برمی‌خوریم که نقشی مهم در تاریخچهٔ رمان برعهده داشته است: در آثار استرن، گلدسمیت[5]، هیپل[6]، ژان پل[7]، دیکنز و دیگران. غرابتی خاص، نوعی «شندیسم[8]» (به گفتهٔ استرن)، مبدل به روشی مهم برای ارائهٔ «انسان درونی» و «فردیت خودکفا و آزاد» او می‌شود. روشی مشابه

---

1. Erasmus
2. *Joseph Andrews*
3. *Jonathan Wild*
4. Swift
5. Goldsmith
6. Hippel
7. Jean Paul
8. Shandyism

«پنتاگروئلیسم[1]» که در دوران رنسانس برای افشای انسان ظاهری منسجم به کار گرفته می‌شد.

به‌هنگام ارائهٔ موازین عرفی مبتذل، شگرد «حماقت» ــ که نویسنده آن را تعمداً به کار می‌گیرد و شخصیت اصلی با ساده‌لوحی و خوش‌باوری خود، آن را به اجرا می‌گذارد ــ دارای قدرت سازماندهی عظیمی می‌شود. متعارفاتی که بدین‌ترتیب ارائه می‌شوند ــ در زندگی روزمره، سنت‌های اجتماعی، سیاست، هنر و نظایر آن ــ معمولاً از دیدگاه کسی ارائه می‌شود که نه در آن‌ها شرکت می‌کند و نه آن‌ها را می‌فهمد. در قرن هجدهم، شگرد «حماقت» به طور وسیعی برای ارائهٔ «غیر منطقی بودن فئودال» به کار گرفته می‌شد (در آثار ولتر نمونه‌های مشهوری مشاهده می‌شود. در این‌جا به کتاب *Lettres persanes* اثر مونتسکیو نیز اشاره می‌کنیم که موجب پیدایش گونهٔ مشابهی از ادبیات بیگانه شد. این آثار، ساختار اجتماعی فرانسوی را از دیدگاه یک خارجی به تصویر می‌کشند که آن را به‌درستی نمی‌فهمد. سویفت هم در رمان *سفرهای گالیور*[2] از این شگرد به طرق مختلف استفاده می‌کند). تولستوی نیز از این شگرد بهرهٔ فراوانی برده است: توصیف جنگ بردینو[3] از دیدگاه پییرِ[4] کودن (در این قسمت، تأثیر استاندال کاملاً مشهود است)، به تصویر کشیدن انتخابات اشراف‌زادگان یا اجلاس دومای مسکو از دیدگاه لوین[5] کودن، شرح یک اجرای نمایشی، یک دادگاه، توصیف مشهور مراسم مذهبی (در *رستاخیز*[6]) و نظایر این‌ها.

به‌طورکلی رمان عیاری، درون پیوستار زمانی-مکانی رمان ماجراجویی روزمره به تحقق می‌رسد؛ از راه جاده‌ای که از میان سرزمین مادری فرد عبور می‌کند. همان‌طور که گفتیم، جایگاه ولگرد مشابه موقعیت لوسیوس درازگوش است. در رمان عیاری، تأکید فراوان بر ارائهٔ موازین عرفی مبتذل و در واقع افشای کل ساختار اجتماعی موجود (مخصوصاً در *گوسمان آلفاراچه* و *ژیل بلاس*)(۴۴)، جنبهٔ نویی محسوب می‌شود.

ویژگی برجستهٔ رمان *دون کیشوت*، پیوندآفرینی تقلیدی تمسخرآمیز دو پیوستار

---

1. Pantagruelism
2. *Gulliver's Travels*
3. Borodino
4. Pierre
5. Levin
6. *Resurrection*

است: پیوستار «دنیای معجزه‌آسا و بیگانهٔ» سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای و پیوستار شاهراهی که از میان سرزمین مادری شخص عبور می‌کند» و مختص رمان عیاری است.

در پیشینهٔ مفصل ادغام زمان تاریخی در ادبیات، رمان سروانتس اهمیت فراوانی دارد. البته اهمیت این رمان فقط در پیوند دو پیوستار شناخته‌شدهٔ مزبور خلاصه نمی‌شود. این اهمیت بیش از هر چیز مرهون تغییرات فراوانی است که فرایند پیوندآفرینی در ماهیت پیوستارها به وجود می‌آورد. این دو پیوستار، مفهومی استعاری می‌یابند و رابطهٔ کاملاً جدیدی با دنیای واقعی برقرار می‌کنند. به هر حال، امکان بررسی رمان سروانتس در این مقاله وجود ندارد.

در تاریخچهٔ واقع‌گرایی، همهٔ اشکال رمان که مربوط به تغییر شکل ولگرد، دلقک و ابله هستند، اهمیت فراوانی دارند اما تا به امروز این اهمیت به درستی درک نشده است. مطالعهٔ عمیق‌تر این اشکال، قبل از هر چیز نیازمند بررسی بنیادین مفاهیم و کارکردهای انگاره‌های جهانی ولگرد، دلقک و ابله از پنهانی‌ترین زوایای فرهنگ عامیانهٔ ماقبل طبقاتی تا رنسانس است. نباید نقش عظیم (و در واقع بی‌نظیر) این انگاره‌ها در ذهنیت عامهٔ مردم از نظر دور شود. باید وجوه تمایز این انگاره‌ها، هم در سطح ملی و هم در سطح بومی و نقش خاصی که آن‌ها در خودآگاهی ملی و محلی عامهٔ مردم ایفا می‌کنند، مطالعه شود (بدون شک به تعداد قدیسان محلی، ابله‌های محلی نیز وجود داشتند). به‌علاوه مسئلهٔ تغییر شکل این انگاره‌ها هم‌زمان با متناسب‌سازی آن‌ها برای ادبیات به‌طورکلی، (ادبیات غیرنمایشی) و خصوصاً برای رمان، مشکل ویژه‌ای ایجاد می‌کند. معمولاً به این حقیقت ارج نهاده نمی‌شود که در این مرحله از تاریخ ادبیات، پیوندهای گسسته‌شدهٔ ادبیات با میدان شهر، با روش‌های استثنایی و ویژه‌ای، دوباره برقرار شده است. به‌علاوه در این مقطع، اشکال جدیدی برای افشای همهٔ محدوده‌های غیررسمی و ممنوعهٔ زندگی انسان، مخصوصاً قلمرو مسائل جنسی و اعمال حیاتی بدن (مقاربت، خوردن و می‌گساری) پدیدار شد. رمزگشایی همهٔ نمادهایی که این فرایندها را در خود نهفته بودند نیز آغاز شد (نمادهای رایج روزمره، نمادهای آیینی مختلف و نمادهای مذهب نظام حاکم). درنهایت مسئلهٔ تمثیل‌پردازی منثور که می‌توان آن را استعارهٔ منثور نیز نامید (که با استعارهٔ شاعرانه هیچ وجه مشترکی ندارد)، مشکل جدی به وجود می‌آورد. این نوع استعاره با ولگرد، دلقک و ابله به

ادبیات راه یافت و حتی برای آن واژهٔ مناسبی وجود ندارد («تقلید تمسخرآمیز»، «لطیفه»، «طنز»، «کنایه»، «گروتسک»، «خیالبافی» و نظایر این‌ها صرفاً برچسب‌های بسیار محدود و دست‌وپاگیری برای این مفهوم متنوع و مملو از ظرایف هستند). در واقع آن‌چه در این‌جا حائز اهمیت است، موجودیت تمثیلی کل وجود انسان حتی جهان‌بینی اوست که هیچ نوع انطباقی با ایفای نقش او در قالب هنرپیشه ندارد (اگرچه این دو در یک نقطه با هم تلاقی پیدا می‌کنند). واژگانی مثل «دلقک‌بازی»، «حقه‌بازی [jurodstvo]»، «بلاهت مقدس» و «غرابت» مفهومی خاص، محدود و تجربی می‌یابند. لذا بزرگانی که این نوع تمثیل‌پروری منثور را به کار می‌بردند، (با الهام از نام قهرمانان آثارشان)، واژگان خاص خود را نیز برای مفهوم مزبور ابداع کردند: «پنتاگروئلیسم»، «شندیسم». در کنار این ماهیت تمثیلی، پیچیدگی و چندلایگی ویژه‌ای نیز به رمان راه یافت. پیوستارهای زمانی-مکانیِ «وقفه‌ای» مثل پیوستار تئاتر پدیدار شدند. در رمان *بازار پوچی* اثر تکری نمونهٔ بسیار آشکاری از این عنصر نو به چشم می‌خورد. پیوستار وقفه‌ای نمایش عروسکی به هیئت تغییر شکل یافته در دل رمان تریسترم شندی[1] نیز وجود دارد. استرن‌گرایی سبکی است که در آن، یک عروسک چوبی را خود نویسنده حرکت می‌دهد و خود او نیز دربارهٔ کارهای آن عروسک نظر می‌دهد. (در «دماغ»[2] و «پیتروشکا»[3] اثر گوگول نیز همین پیوستار نهانی وجود دارد).

در رنسانس، اشکال مذکور رمان، محور عمودی آن‌جهانی را مختل کردند؛ محوری که مقوله‌های زمانی و مکانی دنیا هم‌جهت با آن قرار گرفته و به محتوای پویای آن، ارزش بخشیده بودند. این نوع رمان‌ها راه را برای احیای تمامیت مادی زمانی و مکانی دنیا در سطح توسعه‌ای جدید، پرمحتواتر و پیچیده‌تر گشود. رمان‌های مزبور متناسب‌سازی دنیا را با رمان تسهیل کردند؛ دنیایی که در آن هم‌زمان آمریکا کشف شد، مسیری آبی به هند گشوده شد، حوزه‌های جدیدی در علوم طبیعی و ریاضیات به وجود آمدند و همه چیز برای به کارگیری روشی کاملاً جدید جهت مشاهده و به تصویر کشیدن زمان در رمان فراهم آمد.

---

1. *Tristram Shandy*
2. Nose
3. Petruska

در بررسی رمان *گارگانتوا و پنتاگروئل*[1] اثر رابله، مثال‌هایی عینی از همهٔ فرضیه‌های اصلی این بخش ارائه خواهیم داد.

۷. پیوستار زمانی-مکانی رابله‌ای

در بررسی رمان رابله نیز مانند پژوهش‌های قبلی خود از پرداختن به مسائل تخصصی پیدایش این نوع ادبی اجتناب می‌کنیم و صرفاً در صورت لزوم به آن‌ها اشاره خواهیم کرد. ما رمان مزبور را به صورت کلیتی واحد بررسی خواهیم کرد که ایدئولوژی و اسلوب هنری واحدی بر آن حاکم است. شایان ذکر است که تمامی مواضع تحلیلی اصلی ما، حاصل بررسی چهار دفتر اول کتاب است چون اسلوب هنری دفتر پنجم به وضوح، فاقد یکپارچگی موجود در کل مجموعه است.

پیش از هر چیز باید به گستره‌های مکانی و زمانی فوق‌العاده‌ای توجه کنیم که از لابه‌لای صفحه‌های رمان رابله به سوی ما سرازیر می‌شوند. در این‌جا مسئلهٔ اصلی فقط در این نکته خلاصه نمی‌شود که سلسله وقایع رمان هنوز در فضای اتاق‌هایی متمرکز نشده‌اند که زندگی خانوادگی خصوصی در آن جریان دارد؛ بلکه جریان داستان زیر آسمان بی‌کران، گرداگرد زمین، در لشکرکشی‌ها و سفرهای رزمی و در کشورهای مختلف به وقوع می‌پیوندد. همهٔ این امور در سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی و همچنین در سلحشورنامهٔ شوالیه‌ای و رمان سفرنامه‌ای-ماجراجویی بورژوازی قرن نوزدهم و بیستم مشاهده می‌شود. آن‌چه در این‌جا مهم است ارتباط خاص انسان با همهٔ اعمالش و ارتباط بین همهٔ وقایع زندگی انسان با دنیای مکانی-زمانی است. ما این ارتباط خاص را تناسب مراتب کیفیت («ارزش») و کمیت‌های مکانی و زمانی (ابعاد) و وجود نسبت مستقیم بین این دو مقوله در نظر می‌گیریم. البته این بدان معنا نیست که مرواریدها و سنگ‌های قیمتی دنیای رابله، چون بی‌اندازه کوچک‌تر از قلوه سنگ هستند، کم‌ارزش‌تر محسوب می‌شوند. بلکه منظور این است که اگر مرواریدها و سنگ‌های قیمتی خوب هستند، باید تا حد ممکن و از هر لحاظ بزرگ باشند. همه ساله هفت کشتی مملو از طلا، مروارید و

---

1. *Gargantua and Pantagruel*

سنگ‌های قیمتی به صومعهٔ تلم[1] فرستاده می‌شود. در خود صومعه ۹۳۳۲ سرویس بهداشتی وجود دارد (یک سرویس بهداشتی در هر اتاق) و همهٔ آیینه‌ها، قابی از طلای ناب مرواریدنشان دارد (فصل اول، بخش ۵۵). این بدان معناست که هر چیز ارزشمند و شامخ باید از لحاظ زمانی و مکانی نیز، همهٔ توان بالقوهٔ خود را محقق سازد و تا حد ممکن بسط طولی و عرضی یابد. باید به مقوله‌های ارزشمند، نیروی بسط مکانی و زمانی اعطا شود. به همین ترتیب، هر چیزی که منفی ارزیابی شود، کوچک، حقیر، ضعیف و محکوم به فناست و توان مقابله با انهدام را نیز ندارد. هیچ‌گونه تضاد متقابل و تناقضی بین مقیاس‌های مکانی-زمانی و انواع مختلف ارزش‌ها ــ غذا، نوشیدنی، حقیقت مقدس، «نیکان»، زیبایی ــ وجود ندارد، بلکه این مقوله‌ها دارای نسبت مستقیم با یکدیگر هستند. بنابراین هر آن‌چه خوب است، وسعت می‌یابد: از همه لحاظ و در همهٔ ابعاد، مقوله‌های خوب چاره‌ای جز نمو ندارند چون رشد، جزء تفکیک‌ناپذیری از سرشت آن‌هاست. برعکس، مقوله‌های بد نه‌تنها رشد نمی‌کنند، بلکه رو به تباهی دارند، ضعیف و ناپدید می‌شوند. اما در این فرایند، حقارت واقعی مقوله‌های مزبور، از راه آرمان‌گرایی کاذب در جهان دیگر جبران می‌شود. از آن‌جا که این نوع رشد، تابع رشد مکانی و زمانی واقعی است، مسئلهٔ رشد یکی از اساسی‌ترین مسائل در دنیای رابله محسوب می‌شود.

وقتی سخن از نسبت مستقیم به میان می‌آوریم، نمی‌خواهیم چنین فرضی را مطرح کنیم که در زمان خاصی این کیفیت از ترجمان مکانی و زمانی خود در دنیای رابله جدا بوده و بعدها به آن ملحق شده است. برعکس، در دنیای رابله از همان ابتدا این دو مقوله [ارزش‌ها و ابعاد (مترجم)] به یکدیگر پیوند خورده و منجر به وحدت تفکیک‌ناپذیر انگاره‌ها شده‌اند. اما انگاره‌های مزبور تعمداً در مقابل بی‌تناسبی موجود در جهان‌بینی فئودال و مذهبی قرار داده شده بودند؛ جهان‌بینی‌ای که در آن ارزش‌ها در تقابل با واقعیت مکانی و زمانی هستند و واقعیت را به چشم امری پوچ، موقت و گناه‌آلود می‌نگرند، جهانی فئودال که در آن چیزهای کوچک، نماد مقوله‌های عظیم، ضعفا و زیردستان، نماد قدرتمندان و لحظه‌ها، نماد ابدیت هستند.

همین نسبت مستقیم، موجب به وجود آمدن ایمانی استثنایی به فضا و زمان

---

1. Thélème

دنیوی و علاقه‌ای وافر به فاصله‌ها و گستره‌های مکانی و زمانی است که در آثار رابله و دیگر شخصیت‌های بزرگ رنسانس مانند شکسپیر، کاموئن[1] و سروانتس به‌وضوح مشاهده می‌شود.

اما علاقهٔ وافر به تعادل مکانی و زمانی در آثار رابله، به هیچ‌وجه مانند حماسه‌های باستانی و فرهنگ عامه، مقوله‌ای ساده‌لوحانه نیست. همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم تعادل، با عمودی بودن قرون وسطایی کاملاً تباین دارد و بر این تقابل جدلی تأکید خاصی شده است. رسالت رابله عبارت بود از زدودن دنیای مکانی و زمانی از ته‌مانده‌های جهان‌بینی استعلایی که هنوز در گوشه و کنار آن حضور داشتند، تطهیر تفسیرهای نمادین و سلسله‌مراتبی که هنوز این دنیای عمودی را رها نکرده بودند و تنزیه این دنیا از شیوع بلای «ضد مادیتی» که دامن‌گیر آن شده بود. در آثار رابله این رسالت جدلی با رسالت ایجابی‌تری پیوند خورده است، یعنی رسالت خلق مجدد دنیای مکانی و زمانی مناسب که بتواند پیوستار زمانی-مکانی جدیدی برای انسانی نو، کامل و موزون و برای اشکال جدید ارتباطات انسانی فراهم آورد.

آمیختن رسالت‌های جدلی و ایجابی یعنی رسالت پالایش و احیای جهان و انسان اصیل، از ویژگی‌های شاخص اسلوب هنری رابله محسوب می‌شود و واقع‌گرایی وهم‌آلود او را، امری منحصر به‌فرد کرده است. اساس این اسلوب پیش از هر چیز، مبتنی بر از بین بردن همهٔ پیوندهای عادی و همهٔ ماتریس‌های مألوف [sosedstva] اشیا و ایده‌ها و ایجاد ماتریس‌ها و پیوندهای غیرمنتظره از جمله شگفت‌انگیزترین ارتباطات منطقی («allogism») و ارتباطات زبان‌شناختی (ریشه‌شناسی، ریخت‌شناسی و نحو خاص رابله) است.

در میان چیزهای خوب دنیای «این‌جا و اکنون»، ارتباطات کاذبی نیز یافت می‌شود که ماهیت اصیل اشیا را قلب می‌کند؛ ارتباطات کاذبی که سنت آن‌ها را بنیان‌گذاری و تحکیم کرده و ایدئولوژی مذهبی و رسمی آن‌ها را تأیید کرده است. اشیا و ایده‌ها را روابط سلسله‌مراتبی کاذبی به هم پیوند داده است که مغایر سرشت خودشان نیز هست و رده‌های آن‌جهانی و آرمان‌گرایانهٔ گوناگونی آن‌ها را از هم گسسته و جدا کرده‌اند که نمی‌گذارند اشیای مزبور با یکدیگر در حیات جسمانی

1. Camöens

پرجنب‌وجوش خود تماس پیدا کنند. این حلقه‌های ارتباطی کاذب با تفکری مدرسی، سفسطه‌ای مذهبی و قانون‌پرستی‌ای کاذب و درنهایت با خودِ زبان استحکام یافتند که آمیخته با صدها و هزاران سال خطا بود؛ ارتباطات کاذب بین سخنان مادی خوب (از یک سو) و ایده‌های اصیل انسانی (از سوی دیگر). از بین بردن و بازسازی کل تصویر کاذب دنیا، گسستن ارتباطات سلسله‌مراتبی کاذب بین اشیا و ایده‌ها و از میان بردن رده‌های آرمان‌پردازانهٔ جداکننده امری ضروری است. باید همهٔ اشیا آزاد شوند و به آن‌ها اجازه داده شود تا به اتحادهای آزاد ذاتی خود بپیوندند، هر قدر هم که این اتحادها از دیدگاه تداعی‌های معمولی و سنتی، نامعقول به نظر آیند. باید به اشیای مزبور اجازهٔ لمس یکدیگر، در سراسر حیات جسمانی پرجنب‌وجوش خود و با تمام ارزش‌های متنوع و متعددشان داده شود. باید ماتریس‌های جدیدی بین اشیا و ایده‌ها ابداع شود که با ماهیت واقعی آن‌ها مطابقت داشته باشد تا بار دیگر اشیایی را که به‌طور کاذب از هم جدا و دور شده بودند، در کنار هم قرار دهد و به یکدیگر وصل کند و همچنین اشیایی را که به غلط در مجاورت هم قرار گرفته بودند، از هم جدا کند. بر اساس ماتریس جدیدِ اشیا، ناگزیر تصویری نو از جهان پدیدار می‌شود؛ جهانی که وجوبی ذاتی و اصیل بر آن حاکم است. بنابراین در آثار رابله بین انهدام تصویر قدیمی جهان و ساخت ایجابی تصویری نو، پیوندی استوار برقرار است.

رابله برای اجرای جنبهٔ ایجابی رسالتش بر فرهنگ عامه و تاریخ باستان تکیه می‌کند؛ جایی که هم‌جواری اشیا، ارتباط دقیق‌تری با ماهیت‌های متنوع آن‌ها داشت و عرف‌گرایی و آرمان‌گرایی آن‌جهانی تحمیلی، اموری کاملاً غریبه بودند. مهم‌ترین شگرد رابله برای انجام بخش سلبی رسالتش، خندهٔ رابله‌ای بود که مستقیماً با گونه‌های قرون وسطایی مربوط به دلقک، ولگرد و ابله ارتباط داشت و سرچشمه‌های آن به فرهنگ عامهٔ ماقبل جامعهٔ طبقاتی باز می‌گردد. اما خندهٔ رابله‌ای نه‌تنها ارتباطات سنتی را از بین می‌برد و رده‌های آرمان‌گرایانه را منسوخ می‌کند، بلکه ارتباطات بی‌پرده و بی‌واسطه بین اشیایی ایجاد می‌کند که مردم معمولاً بر اساس اشتباهی مقدس‌مآبانه می‌خواهند از هم جدا نگه داشته شوند.

در آثار رابله، جداسازی مقوله‌هایی که به‌طور سنتی به هم مربوط شده‌اند و در کنار هم قراردادن مقوله‌هایی که به طور سنتی از هم جدا و دور هستند، با ایجاد

زنجیره‌هایی [rjady] بسیار متنوع، که گاه به موازات هم هستند و گاه با هم تلاقی دارند، صورت گرفته است. رابله به مدد این زنجیره‌ها، هم قادر به جداسازی امور است و هم قادر به ایجاد پیوند بین اشیا. ویژگی برجستهٔ اسلوب هنری رابله، ساخت همین زنجیره‌هاست. تمامی این زنجیره‌های بسیار متنوع را می‌توان در قالب گروه‌های اصلی زیر تقسیم‌بندی کرد: ۱. زنجیرهٔ بدن انسان از دیدگاه کالبدشناسی و فیزیولوژی؛ ۲. زنجیرهٔ البسهٔ انسان ۳. زنجیرهٔ خوردنی‌ها ۴. زنجیرهٔ نوشیدنی‌ها و مستی ۵. زنجیره امور جنسی (مقاربت) ۶. زنجیرهٔ مرگ و ۷. زنجیرهٔ دفع. هر یک از این هفت زنجیره، منطق و قدرت خاص خود را دارد. همهٔ این زنجیره‌ها یکدیگر را قطع می‌کنند و رابله با ساخت این زنجیره‌ها و متقاطع‌کردن آن‌ها می‌تواند هرچه را لازم می‌داند، در کنار هم قرار دهد یا از هم جدا کند. تقریباً تمامی مضمون‌های رمان جامع و غنی رابله با این زنجیره‌ها به وجود آمده‌اند.

در این‌جا به ذکر مثال‌هایی از این زنجیره‌ها می‌پردازیم. رابله در سراسر رمان خود، بدن انسان، تمامی قسمت‌ها و اعضا، همهٔ اندام‌ها و اعمال آن‌ها را فقط از دیدگاه کالبدشناسی، فیزیولوژیک و علوم طبیعی به تصویر می‌کشد. در رمان رابله‌ای، این ارائهٔ هنری منحصربه‌فرد بدن انسان، عنصر بسیار مهمی است. به منظور یافتن مفهومی جدید و جایگاهی نو برای حیات جسمانی انسان در دنیای مکانی-زمانی حقیقی، نشان دادن همهٔ پیچیدگی‌ها و ژرفای جالب بدن انسان و حیات آن بسیار ضروری است. در فرایند وفق دادن جسمانیت عینی انسان با جهان، بقیهٔ جهان نیز مفهومی جدید، واقعیتی عینی و مادیتی نو می‌یابد. جهان، به جای ارتباطی نمادین، ارتباطی مادی با انسان برقرار می‌کند. بدن انسان تبدیل به وسیله‌ای عینی برای اندازه‌گیری جهان می‌شود؛ وسیله سنجش وزن و ارزش جهان برای فرد. بدین‌ترتیب نخستین تلاش مؤثر برای ساخت کل تصویر جهان گرداگرد بدن انسان صورت گرفت؛ به عبارت دیگر، تصویری در قلمرو ارتباط فیزیکی با بدن انسان (اگرچه این قلمرو در آثار رابله بی‌نهایت وسیع است).

این تصویر جدید جهان در تقابل جدلی با دنیای قرون وسطایی قرار دارد. در ایدئولوژی دنیای قرون وسطا بدن انسان صرفاً تحت لوای تباهی و نزاع نگریسته می‌شد، در حالی که عملاً بی‌بند و باری جنسی کثیف و زشتی حکم‌فرما بود. ایدئولوژی حاکم نه دربارهٔ حیات جسمانی به روشنگری می‌پرداخت، نه مفهومی به

آن می‌بخشید، برعکس چنین حیاتی را طرد می‌کرد. بدین‌ترتیب حیات جسمانی که از گفتمان و مفهوم محروم شده بود، چاره‌ای جز تباه‌کردن خود از راه بی‌بندوباری، هرزگی و پلشتی نداشت. بین گفتمان و بدن انسان، شکافی بی‌کران وجود داشت.

به همین دلیل رابله، جسمانیت انسان را (و جهان پیرامون آن را که در قلمرو ارتباط مستقیم با بدن قرار دارد) نه‌تنها به مصاف ایدئولوژی آن‌جهانی پارسامآبانهٔ قرون وسطایی می‌برد، بلکه در مقابل بی‌بند و باری و هرزگی قرون وسطا نیز قرار می‌دهد. او در پی بازگرداندن یک زبان و مفهوم به بدن انسان است؛ بازگرداندن کیفیت آرمانی دوران باستان به بدن. هم‌زمان با این مقصود، او می‌خواهد واقعیت و مادیت را نیز به زبان و معنا بازگرداند.

در آثار رابله، بدن انسان از جنبه‌های بسیار مختلفی به تصویر کشیده شده است، خصوصاً از جنبه‌های مختلف کالبدشناسی و فیزیولوژیک. پس از این جنبه‌ها، جنبه‌های مضحک و طعنه‌آمیز به تصویر کشیده می‌شود و سپس تمثیل‌سازی وهم‌آلود و گروتسک (انسان به‌منزلهٔ عالم صغیر) و درنهایت جنبهٔ خاص فرهنگ عامه‌ای بدن انسان مجسم می‌شود. این جنبه‌ها با یکدیگر تداخل دارند و به‌ندرت به‌شکل ناب ارائه می‌شوند. اما هرگاه سخن از بدنِ انسان در میان است، مطمئناً موشکافی کالبدشناختی و فیزیولوژیک و توجه به جزئیات نیز وجود دارد. بنابراین به دنیا آمدن گارگانتوا با طعنه‌ای مضحک و با جزئیات کالبدشناختی و فیزیولوژیک دقیقی به تصویر کشیده می‌شود: مادر گارگانتوا در اثر زیاده‌روی در خوردن سیرابی، دچار پایین‌افتادن راست روده و مبتلا به اسهال می‌شود (زنجیرهٔ دفع) و زایمان نیز این طور توصیف شده است:(۴۵) «در نتیجهٔ این اتفاق ناگوار، زهدان سست شد، بچه از طریق لولهٔ فالوپ به سمت بالا پرت شد و به سیاهرگی تهی راه یافت، چهاردست و پا از یک سوی حجاب حاجز به سوی دیگر رفت و به قسمت فوقانی بازو رسید، در آن‌جا که این سیاهرگ به دو قسمت تقسیم می‌شود، شاخهٔ سمت چپ را گرفت و از گوش چپ بیرون خزید» (دفتر اول، فصل ششم).(۴۶) در این‌جا خیال‌پردازی گروتسک با دقت، موجود در تحقیقات کالبدشناختی و فیزیولوژیک آمیخته است.

رابله در توصیف کتک‌کاری جان راهب[1] با دشمنانی که بدون اجازه وارد تاکستان

---

1. Friar John

صومعه شده بودند نیز به ذکر مجموعهٔ مفصلی از اعضا و اندام‌های بدن انسان می‌پردازد (دفتر اول، فصل ۲۷):

> او مغز بعضی از دشمنان را بیرون ریخت، دست و پای برخی را شکست، استخوان‌های گردن برخی دیگر را تکه‌تکه کرد، ستون‌های فقرات را خرد کرد، دماغ‌ها را شکافت، با مشت خود چشم‌ها را از حدقه بیرون آورد، آروارهٔ برخی را خرد و خاکشیر کرد، گلوی برخی را تا سرحد مرگ فشرد، ران پای برخی را شکست و بقیه را نیز با استخوان‌های کتف و لگن خاصرهٔ دررفته و استخوان‌های آرنجِ موبرداشته رها کرد. اگر یکی از آنان سعی می‌کرد خود را در میان انبوه درختان مو پنهان کند، استخوان ستون فقراتش را درهم می‌کوبید و کمرش را مانند کمر سگ می‌شکست. اگر هم کسی می‌توانست بگریزد، سر او را در امتداد شکاف استخوان «لامدایی شکل» تکه‌تکه می‌کرد.

در قسمت دیگری، همان جان راهب را در حال کشتن یکی از نگهبانان می‌بینیم:

> ... و با یک ضربه، سر او را به دو قسمت تقسیم کرد، جمجمهٔ او را از قسمت بالای استخوان شقیقه شکافت و از پشت سرش استخوان‌های آهیانه و قسمت بزرگی از استخوان قدامی و شکاف سهمی جمجمه را از هم جدا کرد. با همان ضربه هر دو غشای مغز را شکافت به طوری که قسمت درونی دیده می‌شد و بخش خلفی مغز از دو طرف شانه‌ها آویزان شد (درست مثل کلاه پزشکان که بیرون آن مشکی و درونش سرخ رنگ است). سپس نگهبان تلوتلوخوران بر زمین افتاد و مرد.

و اما مثال مشابه دیگری نیز در داستان گروتسک پانورگ[1] دربارهٔ کباب‌شدنش بر سر سیخ در ترکیه و چگونگی نجات‌یافتن او وجود دارد. در این‌جا نیز همان جزئیات و دقت کالبدشناختی مشاهده می‌شود (دفتر دوم، فصل ۱۴):

> وقتی با شتاب به داخل آمد (صاحبخانه م. ب.) سیخی را که من به آن بسته شده بودم، گرفت و در دم آن را بر سر شکنجه‌گر من کوبید که شخص مزبور

---

1. Panurge

در اثر آن ضربه و رسیدگی‌نشدن به جراحاتش جان سپرد. صاحبخانه در قسمت سمت راست بدن شکنجه‌گر، کمی بالاتر از ناف، با سیخ سوراخی ایجاد کرد. سومین لب کبد و حجاب حاجزش را نیز سوراخ کرد. سیخ کذایی پس از عبور از برون‌شامهٔ قلب، در قسمت فوقانی شانه، از لابه‌لای مهره‌ها و کتف چپ بیرون آمد.

در داستان گروتسک پانورگ، زنجیرهٔ بدن انسان (از زاویهٔ کالبدشناختی) با زنجیرهٔ «خوردنی و آشپزخانه» (سرخ‌شدن پانورگ مثل یک تکهٔ گوشت بر سر سیخ، در حالی که اول بدنش را خوب چرب کرده بودند) و با زنجیرهٔ مرگ تلاقی می‌کند (ویژگی‌های شاخص زنجیرهٔ مرگ را در ادامه خواهیم آورد).

هیچ‌یک از این تجزیه و تحلیل‌های کالبدشناختی در قالب تعاریف ثابت ارائه نمی‌شوند؛ این توضیحات در درون جنب‌وجوش پرهیاهوی سلسله وقایع ــ جنگ‌ها، کتک‌کاری‌ها و جز آن ــ جای داده شده‌اند. ساختار کالبدشناختی بدن انسان در حال فعالیت نشان داده شده و گویی رأساً مبدل به یکی از شخصیت‌های رمان شده است. اما این بدن متعلق به انسانی محصور در توالی بازگشت‌ناپذیر زندگی نیست بلکه پیکرهٔ کل نژاد بشری است که متولد می‌شود، زندگی می‌کند، به روش‌های گوناگون می‌میرد و دوباره حیات می‌یابد؛ پیکری غیرشخصی که ساختار و همهٔ فرایندهای زندگی‌اش، نشان داده می‌شود.

رابله فعالیت‌ها و حرکات بدن انسان را نیز با همین دقت و شفافیت بصری، توصیف می‌کند ــ مثل توصیف هنرنمایی آکروباتیک ژیمناست بر پشت اسب (دفتر اول، فصل ۳۵). در مناظرهٔ بی‌کلام (با ایما و اشاره) توماست[1] انگلیسی و پانورگ نیز قدرت بیان حرکت‌ها و حالت‌های بدن انسان با شفافیت فوق‌العاده و همراه با جزئیات فراوان نشان داده شده است. (در بخش مورد نظر، این قدرت بیان، معنای صریحی ندارد و اهمیت ایما و اشاره‌های مزبور، دقیقاً ناشی از خودکفابودن آن‌هاست؛ دفتر دوم، فصل ۱۹). در گفت‌وگوی پانورگ با گوت نوسِ[2] کر و لال دربارهٔ ازدواج نیز مثال مشابهی یافت می‌شود (دفتر سوم، فصل ۲۰).

استفادهٔ گروتسک از گفتمان وهم آلود برای توصیف بدن انسان و فرایندهای آن

---

1. Thaumaste
2. Goatnose

به‌خوبی در بازنمایی بیماری پنتاگروئل نشان داده شده است. درمان بیماری مزبور شامل پایین بردن تعدادی کارگر با بیل‌هایشان، چندین کشاورز با بیلچه‌هایشان و هفت مرد با زنبیل، به درون معدهٔ بیمار می‌شد تا معدهٔ او را از کثافات تمیز کنند (دفتر دوم، فصل ۳۳). همین امر دربارهٔ سفر «نویسنده» به درون دهان پنتاگروئل نیز صدق می‌کند (دفتر دوم، فصل ۳۲).

برای توصیف جنبه‌های گروتسک و وهم‌آلود بدن انسان، انواع و اقسام اشیا و پدیده‌ها وارد زنجیرهٔ بدن انسان می‌شوند. در این بافت جدید، اشیا و پدیده‌های مزبور در محیط بدن و حیات جسمانی قرار می‌گیرند و به ماتریس جدید و غیرمنتظره‌ای با اندام‌ها و فرایندهای بدن قدم می‌گذارند. آن‌ها در زنجیرهٔ بدن انسان، ساده و بی‌تکلف شده و مادی‌تر می‌شوند. در دو مثالی که در بالا ذکر شد، شواهدی بر این مدعا مشاهده می‌شود.

پنتاگروئل برای پاک‌کردن معدهٔ خود، توپ‌ها بزرگ مسی را مثل قرص می‌خورد که «شبیه آن‌چه در مجسمهٔ ویرجیل در روم وجود دارد» هستند. درون این قرص‌ها کارگرانی با ابزار و زنبیل برای تمیز کردن معده محبوس هستند. پس از پاکسازی کامل، پنتاگروئل استفراغ می‌کند و توپ‌ها به بیرون پرتاب می‌شوند. وقتی کارگران از درون قرص‌ها خلاصی می‌یابند، رابله چگونگی خروج یونانی‌ها از درون اسب تروا را یادآور می‌شود. یکی از این قرص‌ها را می‌توان بر سر منارهٔ کلیسای صلیب مقدس در اورلئان[1] مشاهده کرد (دفتر دوم، فصل ۳۳).

مجموعهٔ وسیع‌تری از اشیا و پدیده‌ها به زنجیرهٔ گروتسک کالبدشناختی سفر نویسنده به درون دهان پنتاگروئل راه می‌یابند. معلوم می‌شود که دنیای کاملاً جدیدی در دهان پنتاگروئل وجود دارد: کوه‌های بلند (دندان‌ها)، علفزارها، جنگل‌ها و شهرهای مستحکم. گازهای متعفن متصاعد از معدهٔ پنتاگروئل در یکی از شهرها فاجعه‌ای به بار آورده است. بیش از بیست و پنج کشورِ دارای سکنه در دهان او وجود دارد؛ ساکنان، یکدیگر را با نام‌های خاصی می‌شناسند. همان‌طور که در دنیای انسان‌ها برای شناسایی افراد، عبارت‌های «این طرف» و «آن طرف» کوه به کار می‌رود، آن‌ها نیز از «این طرف» و «آن طرف» دندان‌ها استفاده می‌کنند. توصیف

1. Orleans

جهان درون دهان پنتاگروئل تقریباً دو صفحه از کتاب را به خود اختصاص داده است. زیربنای فرهنگ عامه‌ایِ کل این انگارهٔ گروتسک کاملاً واضح است (مقایسه کنید با انگاره‌های مشابه در اثر لوسین).

همان‌طور که در دهان پنتاگروئل، دنیای جغرافیایی و اقتصادی به زنجیرهٔ بدن انسان راه یافت، دنیای پیش پا افتاده و روزمرهٔ کشاورزی نیز در بخش غول دماغ بریده[1] وارد زنجیرهٔ بدن انسان شد (دفتر ۴، فصل ۱۷):

> غول دماغ بریدهٔ وحشتناک همهٔ قابلمه‌ها، دیگ‌ها، کتری‌ها، تابه‌ها و حتی اجاق‌های خوراک‌پزی و تنورهای جزیره را به سبب نبودِ خوراک معمولش یعنی آسیاب‌های بادی بلعیده بود. در نتیجه، کمی پس از سپیده دم ــ زمان هضم غذایش ــ به‌شدت دچار دل درد شد. دل درد او (بر اساس نظر اطبا) به این علت بود که قوهٔ هاضمهٔ معده‌اش که معمولاً قادر به جذب آسیاب بادی بود نمی‌توانست اجاق‌های غذاپزی و منقل‌ها را کاملاً هضم کند؛ با استناد به رسوبات موجود در چهار بشکهٔ ادراری که پنتاگروئل صبح آن روز دو بار پر کرده بود، دیگ و قابلمه‌ها خوب هضم شده بودند.

غول دماغ بریده از معالجات معمول در یک استراحتگاه سلامتی در «جزیرهٔ بادها» سود می‌جوید. در آن‌جا، مطابق دستورالعمل متخصصان دستگاه گوارش محلی، به خوردن آسیاب‌های بادی با چاشنی مرغ و خروس، مبادرت می‌ورزد. در شکم غول، آن‌ها به آوازخوانی و پرواز می‌پردازند که این اعمال باعث ایجاد قولنج و دل‌پیچه می‌شود. روباه‌های جزیره هم به دنبال مرغ و خروس‌ها از گلوی او به پایین می‌جهند. در این موقع، غول باید برای تخلیهٔ دل و روده‌اش، تنقیهٔ گندم و ارزن دریافت کند. مرغ و خروس‌ها به طرف دانه‌ها می‌دوند و روباه‌ها هم به تعقیب آن‌ها می‌شتابند. غول دماغ بریده، قرص‌های دیگری به دهان می‌گذارد که این دفعه حاوی سگ‌های مسابقه و سگ‌های شکاری هستند (دفتر چهارم، فصل ۴۴).

منطق منحصربه‌فرد و ناب رابله‌ای که سازندهٔ زنجیره‌های مزبور است، از ویژگی‌های این اثر به حساب می‌آید. فرایند گوارش، برنامه‌های درمانی، اشیای

---

1. [Brengnarille] Slitnose

خانگی معمولی، پدیده‌های طبیعی، زندگی کشاورزی و شکار در انگاره‌ای پرجنب‌وجوش، پویا و گروتسک به هم گره خورده‌اند. ماتریس جدید و غیرمنتظره‌ای از اشیا و پدیده‌ها خلق شده است. این امر واضح است که در درون منطق رابله‌ای، منطق خیال‌پردازی فرهنگ عامه‌ای واقع‌گرا قرار گرفته است.

مطابق معمولِ آثار رابله، در بخش کوچک غول دماغ بریده، زنجیرهٔ بدن انسان با زنجیرهٔ دفع، زنجیرهٔ خوراکی‌ها و زنجیرهٔ مرگ (که در ادامه این زنجیره را با جزئیات بیش‌تری شرح خواهیم داد) تلاقی دارد.

توصیف کالبدشناختی تقلیدی-تمسخرآمیز شاه لنت[1] که سه فصل از دفتر چهارم را به خود اختصاص داده (۳۰، ۳۱، ۳۲)، از این هم گروتسک‌تر و بسیار ناهنجارتر است.

شاه لنت فردی «روزه‌دار»، مظهر گروتسکی از روزه‌داری و پرهیزکاری [askesis] کاتولیک و به طورکلی تجسم تعصب نسبت به فرایندهای طبیعی است؛ تعصبی که از ویژگی‌های ایدئولوژی قرون وسطا محسوب می‌شود. توصیف لنت با گفتمان مشهور پنتاگروئل دربارهٔ آنتی‌فیسیس[2] پایان می‌گیرد. همهٔ نوادگان آنتی فیسیس ــ کائوس[3] و دیس‌هارمونی[4] به شکل تقلید تمسخرآمیزی از بدن انسان مجسم شده‌اند (دفتر چهارم، فصل ۳۲):

> سر این نوزادان از همه طرف مثل توپ، کروی و گرد بود و به سر انسان که در دو طرف کمی تخت است، شباهتی نداشت. گوش‌های‌شان مثل گوش خر بزرگ بود و در بالای سرشان قرار داشت، چشم‌هایی ورقلمبیده داشتند و مژه‌های آن‌ها به استخوان‌هایی کوچک بسته شده و به سختیِ چشم‌های خرچنگ بود، پاهای‌شان مثل توپ گرد بود و دست‌های‌شان برعکس به شانه‌ها متصل شده بود. به هنگام راه رفتن مرتب کله‌معلق می‌زدند و درحالی‌که پاهای‌شان در هوا بود روی سرهای‌شان راه می‌رفتند.

در ادامه، رابله گروه دیگری از نوادگان آنتی فیسیس را نام می‌برد (همان مأخذ):

---

1. King Lent [Caremprenant]
2. Antiphysis
3. Chaos
4. Disharmony

او تا آن لحظه ریاکاران، کوته‌فکران و دین‌فروش‌های مقدس را به دنیا آورده بود و پس از آن‌ها نوبت به آدم‌های بی‌سروپای دیوانه، شیادان کلوینی[1] اهل ژنو، پوئی اربال‌های[2] غضب‌آلود، عوام‌فریبان، آدم‌خواران و به طور کلی انواع و اقسام راهبان شکمباره و هیولاهای غیرعادی و ناقص‌الخلقه رسید، که او همه را از روی کینه‌توزی با طبیعت به دنیا آورد.

چنین زنجیره‌ای نشان‌دهندهٔ همهٔ هیولاهای ایدئولوژیک جهان‌بینی تعالی‌گراست که در زنجیرهٔ واحد و جامعی از نقص عضوها و ناهنجاری‌های جسمی در کنار هم قرار داده شده‌اند.

در گفتمان پانورگ دربارهٔ طلبکاران و بدهکاران در فصل سوم و چهارم دفتر سوم کتاب، مثال بسیار خوبی از تمایل شدید رابله به قیاس‌های گروتسک بافت می‌شود. ساختار هماهنگ بدن انسان به منزلهٔ عالم صغیر، با تعامل دوجانبهٔ طلبکاران و بدهکاران مقایسه و چنین وصف شده است:

هدف سازندهٔ این عالم صغیر، فراهم‌آوردن پناهگاهی برای روح که حکم مهمان جسم را دارد و ایجاد پشتوانه‌ای برای زندگی است. حیات، از خون تشکیل شده است: خون جایگاه روح است، بنابراین در این جهان فقط یک وظیفه وجود دارد که همانا ساخت مداوم خون است. سلسله‌مراتب موجود در این ساخت و ساز به گونه‌ای است که همواره یکی وام می‌گیرد و دیگری وام می‌دهد. طبیعت، مواد خام و فلزات مناسب را برای ساخت خون فراهم می‌آورد: نان و شراب. انواع مختلف مواد غذایی در این دو چیز نهفته است... برای یافتن، آماده‌سازی و پخت این مواد غذایی دست‌ها کار می‌کنند، پاها حرکت می‌کنند و کل سازوکار مزبور را اجرا می‌کنند، چشم‌ها مانند راهنما عمل می‌کنند... زبان می‌چشد، دندان‌ها می‌جوند، معده (مواد غذایی را) دریافت، هضم و دفع می‌کند. مواد مغذی به کبد می‌روند که دوباره آن‌ها را تغییر می‌دهد و به خون تبدیل می‌کند... سپس خون برای تصفیهٔ بیش‌تر به کارگاه دیگری منتقل می‌شود؛ به خود قلب که با حرکات انبساطی و انقباضی

---

1. Calvinist
2. Puy-Herbault

خود خون را تصفیه می‌کند و به حرکت در می‌آورد تا در بطن راست کامل و از راه عروق به همهٔ اعضای بدن فرستاده شود. همهٔ اندام‌ها ــ پاها، دست‌ها، چشم‌ها و بقیهٔ اندام‌ها ــ خون را جذب و هر کدام به طریقی مواد غذایی لازم را از آن برداشت می‌کنند. بدین‌ترتیب اندام‌هایی که قبلاً وام‌دهنده بودند، از خون وام می‌گیرند.

رابله در قالب این زنجیرهٔ گروتسک ــ قیاس وام‌دهنده و وام‌گیرنده ــ تصویری از هماهنگی جهان و جامعهٔ بشری ارائه داده است.

همهٔ زنجیره‌های گروتسک، تقلیدی تمسخرآمیز و مضحکِ بدن انسان از سویی ساختار بدن و حیات جسمانی را در معرض دید قرار می‌دهند و از سوی دیگر دنیای ناهمگنی از اشیا، پدیده‌ها و اندیشه‌هایی را جذب ماتریس بدن می‌کنند که در تصویر قرون وسطایی جهان، بی‌نهایت از بدن دور بودند و در زنجیرهٔ کاملاً متفاوتی از واژگان و اشیا قرار می‌گرفتند. هر نوع تماس مستقیم این اشیا و پدیده‌ها با بدن انسان، نخست با ماتریسی کلامی ایجاد شد؛ یعنی با تراکم کلامی آن‌ها در قالب یک بافت، عبارت و کلام مرکب واحد. اگر استفاده از کلمه‌های مرکب کاملاً بی‌معنا باعث شود کلمه‌ها و مقوله‌هایی را که هرگز گفتار بشری (که گویی مبتنی بر ساختار، جهان‌بینی و نظام ارزشی ثابتی است) در یک بافت، گونه، سبک و جملهٔ واحد با لحنی واحد به کار نبرده است، در درون زنجیره‌ای قرار دهد (ماتریس‌سازی)، رابله هیچ ابایی از به‌کارگیری آن‌ها ندارد. او واهمه‌ای از طرح یک منطق، در قالب جمله‌هایی شبیه این جمله ندارد: «هندوانه در باغ است، اما عموی من در کی‌یف[1]». رابله از منطق عجیب ساحران موجود در فرمول‌های قرون وسطا برای تکفیر خدا و مسیح و از دستورالعمل احضار ارواح خبیثه بارها استفاده می‌کند. او از منطق خاص کفرگویی نیز بهرهٔ فراوان می‌برد (در ادامه دربارهٔ کفرگویی بیش‌تر توضیح خواهیم داد). این توهمات جادویی لجام‌گسیخته اهمیت خاصی دارند چون به رابله اجازهٔ خلق زنجیره‌های کلامی از اشیاء را می‌دهند که به تنهایی منطقی هستند اما وقتی به هم پیوند می‌خورند، هولناک می‌شوند (مثلاً بخش غول دماغ بریدهٔ آسیاب‌بادی‌خوار).

---

1. Kiev

اما نباید چنین پنداشت که رابله فقط به شکل اهمیت می‌دهد. همهٔ این ارتباطات واژگانی، حتی بی‌معناترین آن‌ها از لحاظ اشیایی که نام‌گذاری می‌کنند، پیش از هر چیز به منظور از بین بردن سلسله‌مراتب ارزشی تثبیت‌شده، پایین‌آوردن مقوله‌های والا، بالابردن مقوله‌های پست و نابودکردن هر آن‌چه در گوشه و کنار تصویر مألوف جهان وجود دارد به کار گرفته می‌شوند. اما رابله هم‌زمان با این کار، رسالت ایجابی‌تری را نیز به انجام رسانده است؛ رسالتی که به همهٔ این ارتباطات واژگانی و انگاره‌های گروتسک، سمت و سویی خاص می‌بخشد: «مجسم کردن» جهان، واقعیت بخشیدن به آن، پیوند دادن همه چیز به زنجیره‌های زمانی و مکانی، ارزیابی همه چیز با معیارهای بدن انسان و ساختن تصویری نو از جهان در مکانی که تصویر قبلی جهان فروپاشیده است. حتی عجیب‌ترین و غیرعادی‌ترین ماتریس‌های کلامی نیز مالامال از نیروی هماهنگ کنندهٔ این انگیزه‌های ایدئولوژیک رابله هستند. اما همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، ورای انگاره‌ها و زنجیره‌های گروتسک رابله، مفاهیم عمیق‌تر و منحصربه‌فردتری نیز نهفته است.

به موازات استفادهٔ کالبدشناختی-فیزیولوژیک گروتسک از جسمانیت برای «تجسم» تمامی جهان، تبلیغ مستقیم فرهنگ جسم آدمی و رشد هماهنگ آن نیز مورد توجه رابله، این طبیب و مربی انسان‌گرا بود. بنابراین رابله، پرورش تحصیلی اولیهٔ گارگانتوا را که جسم را نادیده می‌گرفت در تقابل با پرورش انسان‌گرای بعدی او تحت نظر پونوکراتیس[1] قرار می‌دهد که توجه فراوان به مطالعه‌های کالبدشناختی و فیزیولوژیک، بهداشت و انواع مختلف ورزش داشت. بدن قرون وسطایی بی‌نزاکت که سرفه‌های بلند می‌کند، باد در می‌دهد، خمیازه می‌کشد، آب دهان پرت می‌کند، سکسکه می‌کند، با سر و صدا فین می‌کند و یک ریز می‌خورد و می‌نوشد با بدن آراسته و فرهیختهٔ فردی انسان‌گرا مقایسه می‌شود که با ورزش، رشدی متناسب یافته است (دفتر اول، فصل‌های ۲۱، ۲۳ و ۲۴). صومعهٔ تلم نیز توجه فراوانی به پرورش جسم دارد (دفتر اول، فصل‌های ۵۲ و ۵۷). ما به دلایلی دربارهٔ این قطب موزون و ایجابی جهان‌بینی رابله نسبت به این جهان موزون و انسان موزونش، باز بحث خواهیم کرد.

---

1. Ponocrates

زنجیرهٔ بعدی، زنجیرهٔ خوردن و نوشیدن است. این زنجیره در رمان رابله ایفاگر نقشی عظیم است. تقریباً تمامی مضامین رمان از راه همین زنجیره تحقق می‌یابند و به‌ندرت بخشی از رمان را می‌توان بدون این زنجیره یافت. انواع و اقسام اشیا و پدیده‌های مختلف جهان، از جمله شامخ‌ترین و معنوی‌ترین امور، در تماس مستقیم با غذا و شراب قرار می‌گیرند. «دیباچهٔ نویسنده» بلافاصله با اشاره‌ای به می‌خواره‌ها آغاز می‌شود که نویسنده آثارش را به آن‌ها تقدیم کرده است. نویسنده در همین دیباچه تأکید می‌کند که فقط به‌هنگام خوردن و نوشیدن، مشغول کار روی کتاب خود بوده است: «در واقع، زمان مناسب برای نوشتن مطالب ارزنده و علوم پر مغز، همین زمان است، چنان‌چه هومر، اسوهٔ والای همهٔ دانش‌دوستان به‌خوبی بر این امر واقف بود، انیوس، پدر شعر لاتین چنین می‌کرد و هوراس نیز این مسئله را تصدیق می‌کند، اگرچه شخصی ابله اظهار داشته است که اشعار او به جای طعم شراب مزهٔ روغن دارد».

دیباچهٔ نویسنده در دفتر سوم رمان از این لحاظ، جالب‌تر نیز هست. در این قسمت بشکهٔ دیوژن کلبی در زنجیرهٔ آشامیدنی‌ها قرار داده می‌شود تا بلکه تبدیل به خمرهٔ شراب شود. در این‌جا نیز بن مایهٔ «خلاقیت مستانه» تکرار شده است و علاوه بر هومر و انیوس، آیسخولوس، پلوتارک و کاتو[1] هم به جمع کسانی می‌پیوندند که در حال مستی دست به قلم می‌برند.

حتی نام شخصیت‌های اصلی رمان رابله، به لحاظ ریشهٔ لغت از زنجیرهٔ نوشیدنی‌ها گرفته شده است: کلمهٔ گرانگوسیه[2] (نام پدر گارگانتوا) به معنای «جرعهٔ بزرگ» است. گارگانتوا به‌هنگام تولد فریاد بلندی سر می‌دهد و بر لبانش این کلمات نقش می‌بندد «مِی! مِی! مِی!»؛ پدر بچه با اشاره به گلوی پسرش می‌گوید «عجب بچهٔ سالمی!»[3] به سبب نخستین کلمه‌ای که نوزاد خطاب به پدرش بر زبان می‌آورد، او را گارگانتوا می‌نامند (دفتر اول، فصل ۷). رابله هم کلمهٔ «پنتاگروئل» را به سبب ریشهٔ لغت، «کسی که همواره تشنه است» تفسیر می‌کند.

حتی در تولد شخصیت‌های اصلی رمان، ردپایی از خوردن و مستی مشاهده

---

1. Cato
2. Grandgousier
3. Que grand tu as!

می‌شود. روز تولد گارگانتوا، پدرش ترتیب برگزاری جشن و می‌گساری بزرگی را داده بود، از این رو مادرش در خوردن سیرابی زیاده‌روی کرد. به طفل نوزاد بلافاصله «شراب نوشاندند». از سویی، پنتاگروئل پس از یک خشکسالی طولانی که در نتیجهٔ آن، تشنگی شدید، انسان‌ها، حیوانات و حتی زمین را تحت تأثیر قرار داده بود به دنیا می‌آید. تصویر این خشکسالی به سبک کتاب مقدس ارائه شده و مملو از مقوله‌های عینی است که یادآور دوران باستان و کتاب مقدس هستند. ثبات این صحنهٔ شامخ، با زنجیرهٔ فیزیولوژیکی برهم می‌خورد که توضیحاتی گروتسک دربارهٔ شوری آب دریا می‌دهد: «زمین آن‌قدر گرم شده بود که به قطرهٔ عرق بسیار بزرگی مبدل شد و با تعریق خود، تمامی دریاها را پر کرد و چون عرق از نمک تشکیل شده، آب دریاها شور است. شما نیز به درستی این مطلب اذعان خواهید کرد «اگر عرق خود یا عرق بیماران آبله‌ای راکه مجبور به تعریق می‌شوند، چشیده باشید. به نظر من همهٔ این‌ها، یک چیز هستند» (دفتر دوم، فصل ۲).

بن‌مایهٔ نمک، مانند بن‌مایهٔ خشکسالی شرایط را برای بن‌مایهٔ اصلی، یعنی تشنگی فراهم می‌کند که در سایهٔ آن پنتاگروئل «شاه تشنگان» به دنیا می‌آید و بن‌مایهٔ مزبور را تقویت می‌کند. در سال، روز و ساعت تولد او عطش، همهٔ جهان را دربرگرفته است.

در همان لحظهٔ تولد پنتاگروئل، بن‌مایهٔ نمک به شیوه‌ای نو ارائه می‌شود. قبل از بیرون آمدن نوزاد از شکم مادر، «شصت و هشت قاطرچی بیرون پریدند که هر یک افسار قاطری را به دنبال خود می‌کشیدند که بار فراوانی از نمک حمل می‌کرد، بعد نُه شتر یک‌کوهانه حامل بسته‌های ژامبون و زبان دود داده شدهٔ گاو، هفت شتر حامل مارماهیِ نمک‌سود شده، بیست و پنج گاری تره فرنگی، سیر و پیازچه خارج شدند». بعد از این مجموعهٔ پیش‌غذاهای شور و عطش‌زا، پنتاگروئل قدم به جهان گذاشت.

بدین‌ترتیب، رابله زنجیره‌های گروتسکی می‌سازد: خشکسالی، گرما، عرق (به‌هنگام گرما انسان‌ها عرق می‌کنند)، نمک (عرق شور است)، پیش‌غذاهای شور، تشنگی، شراب و مستی. در ادامه، مقوله‌های دیگری نیز به این زنجیره افزوده می‌شوند: عرق بیماران مبتلا به آبله، آب مقدس (که در زمان خشکسالی میزان استفاده از آن تحت نظارت کلیسا بود)، راه شیری، سرچشمه‌های رود نیل و زنجیره‌ای کامل از منابع موجود در کتاب مقدس و منابع باستانی (به داستان

لزاروس[1]، هومر، فیبس[2]، فایتون[3]، ژونو[4]، هرکول و سنکا اشاره شده است). همهٔ این مطالب، در یک صفحه و نیم از رمان ذکر شده است که اختصاص به توصیف تولد پنتاگروئل دارد. رابله در این‌جا ماتریس جدید و عظیم خاصی از اشیا و پدیده‌ها می‌آفریند؛ عناصری که در بافت‌های عادی کاملاً مغایر یکدیگرند.

شجره‌نامهٔ گارگانتوا در بین نمادهای مستی یافت می‌شود: این شجره‌نامه در سردابه‌ای، در میان تُه بطری شراب، زیر یک جام قرار دارد که بر روی آن عبارت "Hic bibitur" حک شده است (دفتر اول، فصل ۱). در این‌جا باید به ماتریس واژه‌ها و اشیایی توجه کنیم که سردابه را به می‌گساری ربط می‌دهند.

تقریباً همهٔ بخش‌های واقعاً مهم رمان وارد زنجیرهٔ خوردن و آشامیدن می‌شوند. جنگ بین پادشاهی گرانگوسیه و پادشاهی پایکروکل[5] که بیش‌تر دفتر اول را به خود اختصاص داده است، بر سر کیک و انگور است که در ضمن برای درمان یبوست نیز به کار می‌روند و بنابراین با زنجیرهٔ بسیار مفصل دفع نیز تلاقی پیدا می‌کند (ر.ک.: فصل ۲۵). کارزار معروف جان راهب با جنگجویان پایکروکل سر تاکستان صومعه است که نیاز صومعه را به شراب تأمین می‌کند (شرابی که بیش‌تر صرف می‌گساری دیرنشینان می‌شود تا نان و شراب مراسم عشاء ربانی). سفر معروف پنتاگروئل که کل دفتر چهارم (همچنین دفتر پنجم) را تشکیل می‌دهد، سفری در جست‌وجوی «معبد بطری مقدس» است. همهٔ کشتی‌هایی که به سفر دریایی می‌روند با نمادهای مستی، به شکل نقش‌های پر زرق و برق، آذین شده‌اند: بطری، جام شراب، صراحی (سبو)، کوزهٔ چوبی، ساغر، پیاله، گلدان، سبد شراب و بشکهٔ شراب (رابله هر یک از نقش‌های روی بدنهٔ کشتی‌ها را به‌تفصیل توصیف می‌کند).

در آثار رابله زنجیرهٔ خوردن و آشامیدن مثل زنجیرهٔ بدن انسان بسیار مشروح و اغراق‌آمیز است. در همهٔ موارد، متنوع‌ترین پیش‌غذاها و غذاهای اصلی به همراه شرح دقیق مقادیر اغراق‌آمیز آن‌ها یک به یک برشمرده شده است. مثلاً به‌هنگام

---

1. Lazarus
2. Phoebus
3. Phaeton
4. Juno
5. Picrochole

تعریف مراسم شام پس از جنگ در کاخ گرانگوسیه، چنین سیاهه‌ای ارائه می‌شود **(دفتر اول، فصل ۳۷)**:

غذا را کشیدند: اول ۱۶ گاو بریان، بعد ۳ گوسالهٔ ماده، ۳۲ گوسالهٔ نر، ۶۳ بزغاله، ۹۵ گوسفند، ۳۰۰ خوکچه همراه با سسی عالی، ۲۲۰ کبک، ۷۰۰ کبکنجیر، ۴۰۰ جوجه خروس که از لوندن[1] و کورنوی[2] آورده بودند و ۱۷۰۰ جوجه خروس آبدار از گونه‌های دیگر، ۶۰۰ جوجه مرغ و به همین تعداد کبوتر، ۶۰۰ مرغ شاخ‌دار، ۱۴۰۰ خرگوش صحرایی، ۳۰۳ هوبره و ۱۷۰۰ جوجه هوبره. گوشت شکار را نتوانستند به این میزان تهیه کنند: فقط ۱۱ گراز وحشی از طرف پدر روحانی صومعهٔ تورپن[3] فرستاده شده بود و ۱۸ آهوی زرد مایل به قهوه‌ای که هدیه‌ای بود از طرف لرد گرانمون[4] و ۱۴۰ قرقاول نیز لرد اسار[5] هدیه کرده بود. چند دوجین کبوتر وحشی، مرغابی، اردک، بوتیمار، گیلانشاه، مرغ بارانی، باقرقره، مرغابی دریایی، هدهد، اردک دریایی (ریز و درشت) و هم چنین حواصیل کاکلی، لک‌لک، هوبره و فلامینگو با پرهای قرمز رنگ، آبچلیک و بوقلمون ماده و انواع مختلف کوفته.

در بخش توصیف جزیرهٔ گاستر (حفره شکم)، غذاها و پیش‌غذاهای متنوع فراوانی با جزئیات بسیار، تک به تک برشمرده شده‌اند: دو فصل کامل رمان (فصل‌های ۵۹ و ۶۰ در دفتر چهارم) به این فهرست اختصاص داده شده است.

همان‌طور که قبلاً نیز اشاره کردیم، انواع و اقسام اشیا، پدیده‌ها و ایده‌ها، جذب زنجیرهٔ خوردن و آشامیدن می‌شوند؛ مقوله‌هایی که از دیدگاه حاکم (چه در محدودهٔ ایدئولوژیک و ادبی و چه در زبان شفاهی این دیدگاه) کاملاً به این زنجیره‌ها نامربوط می‌نمایند. مقوله‌های مزبور با شیوهٔ متداول دسته‌بندی اشیا نیز جور درنمی‌آیند. شیوه‌های تلفیق این مقوله‌ها، مانند زنجیرهٔ بدن انسان است که با اشاره به چند مثال آن‌ها را توضیح خواهیم داد.

مبارزات بین کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها مخصوصاً کلوینیست‌ها، در قالب

---

1. Lundun
2. Cornouaille
3. Turpenay
4. Grandmont
5. Essars

مبارزه‌ای بین شاه لنت و سوسیس‌های ساکن جزیرهٔ وحشی مجسم شده است. قسمت جنگ با سوسیس‌ها، هشت فصل از دفتر چهارم کتاب را به خود اختصاص داده است(۴۲-۳۵). زنجیرهٔ سوسیس، زنجیره‌ای بسیار مفصل است که به سبب شیفتگی گروتسک به توالی، توسعهٔ بیش‌تری یافته است. رابله نخست به شکل ظاهری سوسیس می‌پردازد و با تکیه بر نظرهای کارشناسان ثابت می‌کند ماری که حوا را نیش زد، در اصل سوسیس بوده است و غول‌های باستانی که به کوه المپ[1] حمله کردند و سعی‌داشتند کوه پیلیون[2] در اوسا[3] را به تلی از خاک مبدل کنند، همگی نیمه سوسیس بودند. ملوسین[4] هم مانند اریختونیوس[5]، مبدع ارابهٔ نعش‌کش و گاری (که می‌خواسته پاهای سوسیسی خود را پشت آن‌ها مخفی کند)، نیمه سوسیس بود. جان راهب برای آمادگی جنگ با سوسیس‌ها عهدنامه‌ای با آشپزها منعقد می‌کند. خوک عظیم‌الجثه‌ای مانند اسب تروا تا بن دندان مسلح می‌شود. مجسمهٔ خوک با تقلید تمسخرآمیزی از سبک حماسی هومر توصیف می‌شود و چندین صفحه به ذکر اسامی آشپزهای جنگجویی اختصاص می‌یابد که وارد مجسمهٔ خوک شدند. جنگ آغاز می‌شود و جان راهب در لحظهٔ حساس، درهای خوک خود را باز می‌کند و ناگهان همراه سربازان غیورش به بیرون می‌پرد. بعضی از آن‌ها سیخ‌های آهنین با خود حمل می‌کردند، برخی دیگر ماهی‌تابه، ظرف روغن، تیغ، جاظرفی، کتری، دیگ، میله بخاری، انبر، قابلمه، هاون و گوشت‌کوب در حالی که همگی مانند متصدیان آتش‌خانه، با آرایش نظامی نعره‌های گوش‌خراش می‌کشیدند: "Nebuzar-adan! Nebuzar-adan! Nebuzar-adan!" با این فریادها و خروش‌ها در پات[6] و وینه‌ره[7] به دشمن حمله کردند.

سوسیس‌ها شکست خوردند: بر فراز میدان جنگ «خوک می‌نروا»[8] به پرواز درمی‌آید و یک بشکه خردل به زمین می‌اندازد که برای سوسیس‌ها حکم «جام مقدس» را دارد، زخم‌های آن‌ها را التیام می‌بخشد و حتی به مردگان آن‌ها حیاتی دوباره عطا می‌کند.

---

1. Olympus
2. Pelion
3. Ossa
4. Melusine
5. Erichthonius
6. Paté
7. Wieners
8. Minerva

تقاطع زنجیرهٔ غذا و زنجیرهٔ مرگ بسیار جالب است. در فصل ۴۶ دفتر چهارم، شیطان بحثی طولانی دربارهٔ خوشمزگی نسبی ارواح انسان‌های مختلف مطرح کرده است. روح افرادی که به دیگران تهمت می‌زنند، کارمندان دون‌پایه و وکلا فقط وقتی که تازه نمک به آن‌ها اضافه می‌شود، مطبوع است. روح حکما برای صبحانه، روح وکلا برای ناهار و روح خدمتکاران زن برای شام مناسب است. خوردن روح باغبانان تاکستان، دل‌پیچه می‌آورد.

در قسمت دیگری از کتاب، چگونگی صبحانه خوردن شیطان توضیح داده شده است. صبحانهٔ او، روح آب‌پز یک گروهبان است که باعث دل‌درد شیطان می‌شود. به همین زنجیره، آتش تفتیش عقاید هم افزوده می‌شود که این آتش، انسان‌ها را از ایمانشان جدا می‌کند و بدین‌ترتیب وجود یک ذخیرهٔ ثابت از روح‌های لذیذ را برای شیطان تضمین می‌کند.

نمونهٔ دیگر تقاطع زنجیرهٔ خوردنی‌ها و زنجیرهٔ مرگ، در قسمت لوسینی بازدید اپیستمون[1] از سرزمین مردگان، در فصل ۳۰ دفتر دوم رمان مشاهده می‌شود. اپیستمون که حیات دوباره یافته است «بی‌درنگ لب به سخن گفتن گشوده و از شیاطینی می‌گوید که در آن جهان دیده، صحبت‌های محرمانه‌اش با شیطان و جشن‌هایی که هم در جهنم و هم در دشت‌های بهشتی در آن‌ها شرکت کرده است...» زنجیرهٔ خوردنی‌ها در تمامی این بخش ادامه یافته است: در جهان پس از مرگ، دموستنس[2] باغبان تاکستان است، آینئاس، آسیابان است، اسکیپیو آفریکانوس[3] مخمر داد و ستد می‌کند و هانیبال[4] در کار تجارت تخم‌مرغ است. اپیکتتوس[5] زیر سایهٔ درخت بزرگی درحالی‌که دخترکان فراوانی او را در میان گرفته‌اند، به هر بهانه‌ای به رقص و عیش‌ونوش می‌پردازد. پاپ یولیوس[6] به دلمه‌ها حمله‌ور می‌شود. خرخس[7] به خردل‌ها حمله می‌کند و چون مقدار زیادی خردل می‌خواهد، فرانسوا ویون[8] در تغار خردل او ادرار می‌کند؛ «کاری که سازندگان سس خردل در پاریس انجام می‌دهند» (تلاقی با زنجیرهٔ دفع). پنتاگروئل موقع پریدن میان داستان

---

1. Epistemon
2. Demosthenes
3. Scipio Africanus
4. Hannibal
5. Epictetus
6. Pope Julius
7. Xerxes
8. François Villon

اپیستمون دربارهٔ جهان مردگان، کلماتی را به کار می‌برد که هم مضمون مرگ و جهان پس از مرگ را حل‌وفصل می‌کند و هم فراخوانی برای خوردن و آشامیدن است: «خوب، حالا... زمان جشن و می‌گساری است. دوستان من، چون سراسر ماه جاری زمان مناسبی برای می‌گساری است، تقاضا دارم چنین کنید!» (دفتر دوم، فصل ۳۰).

رابله اغلب ارتباط تنگاتنگی میان زنجیره‌های خوردن و آشامیدن و مفاهیم و نمادهای مذهبی ایجاد می‌کند؛ ادعیهٔ دیرنشینان، صومعه‌ها، فتاوی پاپ و نظایر این‌ها. گارگانتوای جوان پس از پرخوری سرمیز شام (وقتی که هنوز تحت سرپرستی علمای مذهبی بود) «بالاخره با مشقت فراوان توانست قطعه‌ای دعا بر زبان آورد.» پنتاگروئل و همسفرانش، در «جزیرهٔ کوچک پاپیمانیاکس»[1] به یک «مراسم مذهبی خشک» دعوت شدند، یعنی مراسمی که فاقد سرودهای مذهبی کلیساست، اما پانورگ مراسمی را ترجیح می‌دهد که «با کمی شراب آنژو خوب، آبدار شده باشد». در همین جزیره شامی به آن‌ها داده شود که شکم انواع جانوران را با «خرده‌ریزهای فراوان» پرکرده بودند؛ از بزغاله، جوجه خروس و خوک که در پاپیمانیاکس به‌وفور یافت می‌شود تا کبوتر، خرگوش، خرگوش صحرایی، بوقلمون و نظایر این‌ها. این «تودلی‌ها» موجب اسهال شدید اپیستمون می‌شود (دفتر چهارم، فصل ۵۱ در نسخهٔ روسی به اشتباه، فصل یک چاپ شده است، [مترجم نخست]). مضمون «راهبان در آشپزخانه» در دو فصل ویژهٔ کتاب مطرح شده است: فصل ۱۵، دفتر سوم «شرح کابالای[2] رهبانان دربارهٔ مسئلهٔ گوشت گاو نمک زده» و فصل ۱۱، دفتر چهارم «علت عشق رهبانان به حضور در آشپزخانه». در این‌جا به قطعه‌ای که نمونهٔ بسیار مناسبی است اشاره می‌کنیم (دفتر سوم، فصل ۱۵):

> شما به سوپ سبزیجات علاقه‌مندید اما من دوست دارم سوپم برگ بو و شاید یک قاچ شخم‌زن داشته باشد که آن را تا نهمین ساعت در نمک خوابانده‌اند». جان راهب جواب داد: «منظور شما را می‌فهمم. این استعاره برگرفته از دیزی آبگوشت صومعه است. منظور شما از شخم‌زن، گاوی در حال شخم‌زدن یا گاوی است که زمانی برای شخم‌زدن از آن استفاده شده. نمک‌سودکردن تا نهمین ساعت هم به معنای مغزپخت‌کردن گوشت است. بر

---

1. Papimaniacs
2. Cabala

اساس سنتی خاص در کابال باستان که البته در جایی ثبت نشده بلکه سینه‌به‌سینه به ما رسیده است، درگذشته پدران روحانی نیکوکار ما به‌هنگام برخاستن از خواب برای نیایش بامدادی، قبل از ورود به کلیسا مقدمات خاص مهمی را فراهم می‌کردند. آن‌ها در ظرف‌های مخصوصی تف می‌کردند، در محل خاصی استفراغ می‌کردند، در محل مخصوصِ چرت زدن، چرت می‌زدند و در محل خاص پیشاب، ادرار می‌کردند. تمامی این اعمال از آن جهت بود که مبادا چیزی ناپاک به نیایش ملکوتی راه یابد. پس از انجام همهٔ این اعمال، خالصانه قدم به تالار مقدس ــ آشپزخانهٔ دیر در واژگان تخصصی رهبانان ــ می‌گذاشتند، از لحظه‌ای که برای صبحانهٔ راهبان مقدس، برادران عیسوی ما گوشت گاو را بر روی آتش می‌نهادند، با اخلاص فراوان به مراقبت از آن می‌پرداختند. آن‌ها اغلب خود، آتش زیر دیگ را می‌افروختند و چون مراسم نیایش بامدادی نُه ساعت طول می‌کشید مجبور بودند زودتر از خواب بیدار شوند و در نتیجه هرچه از ساعت بیداری آن‌ها می‌گذشت، گرسنه‌تر و تشنه‌تر می‌شدند. اگر مراسم نیایش بامدادی فقط شامل درس‌های یک یا سه ساعته می‌شد، آن‌ها تا این حد تشنه و گرسنه نمی‌شدند. بر اساس کابال، هرچه راهبان زودتر از خواب بیدار می‌شدند، زودتر گوشت را بار می‌گذاشتند و هرچه بیش‌تر گوشت روی آتش می‌ماند، مغزپخت‌تر می‌شد و هر چه مغزپخت‌تر می‌شد، لطیف‌تر می‌شد و کم‌تر دندان‌ها را می‌سایید و هرچه به مذاق خوش‌تر می‌آمد، هضم آن نیز آسان‌تر بود و راهبان را قوت بیش‌تری می‌بخشید و این تنها هدف و مهم‌ترین مقصود بنیان‌گذاران صومعه بود که هرگز این حقیقت را از نظر دور نمی‌داشتند که انسان برای زنده ماندن غذا نمی‌خورد؛ بلکه برای خوردن، زندگی می‌کند، چون هدف دیگری برای زندگی در جهان متصور نیست.

این قطعه، نمونهٔ بارزی از اسلوب هنری رابله است. در این‌جا پیش از هر چیز، تصویری واقع‌بینانه از زندگی روزمرهٔ رهبانی مشاهده می‌شود. در عین حال این تصویر واقع‌گرایانه به نحوی ارائه شده است که یکی از واژگان تخصصی رهبانی را نیز رمزگشایی می‌کند: «یک قاچ شخم‌زن که تا نهمین ساعت در نمک خوابانده‌اند...»

در این عبارت، ورای تمثیل موجود، ماتریس فشرده‌ای از گوشت («شخم‌زن») و مراسم عشاء ربانی (نه ساعت، قسمت‌هایی هستند که در مراسم مذهبی صبحگاه خوانده می‌شوند) نهفته است. تعداد متون خوانده شده (نه ساعت)، به پخته‌شدن بهتر گوشت و باز شدن اشتهای راهبان کمک می‌کند. این زنجیرهٔ مقدس مراسم مذهبی به‌علاوهٔ خوردن، با زنجیرهٔ دفع (که شامل تف کردن، استفراغ و ادرار کردن است) و زنجیره فیزیولوژیک بدن (نقش دندان، کام و معده) تلاقی می‌کند. مراسم و دعاهای مذهبی صرفاً به درد این می‌خورند که زمان لازم برای پخت کامل غذا و ایجاد اشتها را فراهم آورند.(۴۷) از همین مطلب، نتیجه‌ای کلی به دست می‌آید: راهبان برای زنده ماندن غذا نمی‌خورند بلکه برای غذاخوردن زنده‌اند. در این‌جا با استفاده از اصول ساخت زنجیره‌ها و انگاره‌ها در آثار رابله به بررسی دقیق‌تر مطالب گفته شده دربارهٔ پنج زنجیرهٔ اصلی می‌پردازیم.

ما بر اساس قاعدهٔ کلی خود، به علل پیدایش، منابع و تأثیرات نمی‌پردازیم اما در این‌جا موقتاً برداشتی را مطرح می‌کنیم. در آثار رابله، افزودن مفاهیم و نمادهای مذهبی به زنجیرهٔ خوردن، مستی، دفع و اعمال جنسی به هیچ وجه مسئلهٔ جدیدی نیست. ما با انواع مختلف فرمول‌های تقلیدی تمسخرآمیز رایج در ادبیات اواخر قرون وسطا آشناییم که ساحران آن‌ها را به کار می‌گرفتند: تقلید تمسخرآمیز تعالیم مسیح، تقلید تمسخرآمیز آیین عشاءِ ربانی (مراسم می‌خوارگان قرن سیزدهم) و تقلید تمسخرآمیز ایام و مراسم عبادی مقدس. این نوع تلاقی زنجیره‌ها، وجه مشخصهٔ اشعار واگانتی[1] (شعر لاتین) و حتی وجه مشخصهٔ گویش خاص آن‌ها است. البته این تلاقی‌ها در اشعار ویون (که با واگانتی مرتبط بوده است) نیز مشاهده می‌شود. در کنار این ادبیات تقلیدی- تمسخرآمیزِ جادویی، فرمول‌های جادویی‌ای که ساحران استفاده می‌کردند نیز اهمیت فراوانی دارد و البته هردو این‌ها در اواخر قرون وسطا و رنسانس، رایج و شناخته‌شده بودند (مطمئناً رابله نیز با آن‌ها آشنا بوده است) و درنهایت به «دستورالعمل» کفرگویی رکیک برمی‌خوریم که مفاهیم مذهبی باستانی آن‌ها هنوز کاملاً محو نشده است. در گفتار «غیر رسمی» روزمره، این کفرگویی‌های رکیک، رایج بودند و خصوصیات منحصربه‌فرد سبک‌شناختی و

1. Vaganti

ایدئولوژیک گفتار «غیر رسمی» روزمره را به وجود آوردند (مخصوصاً در میان طبقات پایین اجتماعی). فرمول‌های جادویی-سحرآمیز (از جمله سخنان رکیک) و دشنام‌های روزمره با یکدیگر ارتباط دارند و در واقع دو شاخه از یک درخت هستند که ریشه‌هایش به اعماق فرهنگ عامهٔ جوامع ماقبل طبقاتی بازمی‌گردد. البته این شاخه‌ها کاملاً ماهیت اصیل اولیهٔ درخت را قلب کرده‌اند.

علاوه بر سنت قرون وسطایی باید به سنتی باستانی‌تر نیز اشاره کنیم، مخصوصاً به سنت لوسین ــ که تغییری بنیادین در روش ارائهٔ جزئیات روزمره و فیزیولوژیک مسائل شهوانی و روزمره‌ای ایجاد کرد که در دل اساطیر نهفته بودند (مثل جماع آفرودیته[1] و آرس[2]، تولد آتنا[3] از پیشانی زئوس و جز آن). درنهایت باید ذکری از آریستوفانس به میان آوریم که رابله را، مخصوصاً به‌لحاظ سبک تحت تأثیر خود قرار داده است.

بعداً به مسئلهٔ بازپروری این سنت به همت رابله و مسئلهٔ سنت فرهنگِ عامه‌ای عمیق‌تری خواهیم پرداخت که مبنای دنیای هنری رابله را تشکیل می‌دهد. در این‌جا فقط نظری گذرا به این مطالب می‌اندازیم.

اجازه دهید به زنجیرهٔ خوردن و نوشیدن بازگردیم. در این زنجیره‌ها نیز مانند زنجیرهٔ بدن انسان علاوه بر اغراق‌های گروتسک، نگرش اساساً ایجابی رابله نسبت به مفهوم و فرهنگ خوردن و نوشیدن مشاهده می‌شود. رابله به هیچ وجه طرفدار شکمبارگی و می‌گساری به دور از نزاکت نیست. اما به اهمیت والای خوردن و نوشیدن در زندگی بشری اذعان دارد و می کوشد تا به لحاظ ایدئولوژیک این اعمال را توجیه کند، آن‌ها را معتبر جلوه دهد و فرهنگی برای خوردن و آشامیدن بسازد. جهان‌بینی زاهدانهٔ استعلایی، خوردن و آشامیدن را فاقد هر ارزش مثبتی می‌داند و این اعمال را فقط نیاز تأسف‌بار جسم گناهکار آدمی می‌انگارد. این جهان‌بینی فقط با یک دستورالعمل این اعمال را موجه می‌کند: روزه‌داری؛ شکلی منفی و خلاف غریزهٔ انسان‌ها که حکم آن از روی عشق جاری نشده بلکه از موضع کین صادر شده است (مقایسه کنید شخصیت «شاه لنت» پرهیزکار را که از نوادگان خاص «آنتی

---

1. Aphrodite
2. Ares
3. Athena

فیسیس» است). اما از آن‌جا که خوردن و آشامیدن به لحاظ ایدئولوژیک، منفی و ساخت‌ناپذیر محسوب می‌شدند و گفتمان و تفکر نیز آن‌ها را تأیید نمی‌کردند؛ فقط به صورت بی‌ادبانه‌ترین نوع شکم‌بارگی و می‌گساری می‌توانستند ظهور یابند. در نتیجهٔ این اشتباه اجتناب‌ناپذیر موجود در جهان‌بینی زاهدانه، شکم‌بارگی و می‌گساری دقیقاً در صومعه‌ها به اوج خود رسیدند. در آثار رابله یک راهب، پیش از هر چیز فردی است پرخور و می‌خواره (ر. ک.: مخصوصاً به فصل ۳۴ که فصل پایانی دفتر دوم کتاب است). قبلاً اشاره کردیم که بعضی فصل‌های کتاب کاملاً به قرابت خاص بین راهبان و آشپزخانه اختصاص یافته‌اند. در بخش بازدید پانورگ و هم‌سفرانش از جزیرهٔ معده، انگارهٔ گروتسک و وهم‌آلود شکم‌بارگی نشان داده شده است. پنج فصل از دفتر چهارم به این بخش اختصاص داده شده است (۶۲ـ۵۷). در این قسمت با بهره‌گیری از مطالب دوران باستان ــ مخصوصاً با الهام از شاعری به نام پرسئوس ــ کل فلسفهٔ معده (شکم) به طور مبسوط مطرح شده است. بر اساس این فلسفه، نخستین معلم بزرگ همهٔ هنرها آتش نیست بلکه دقیقاً شکم است (فصل ۵۷). از شکم به سبب ابداع کشاورزی، فنون نظامی، حمل و نقل، سفر دریایی و جز آن ستایش شده است. نظریهٔ خشکسالی به‌منزلهٔ نیروی محرک رشد اقتصادی و فرهنگی، نظریه‌ای نسبتاً تقلیدی تمسخرآمیز است که تا حدودی نیز با واقعیت‌ها انطباق دارد (مثل بیش‌تر انگاره‌های گروتسک مشابه در آثار رابله).

در سرتاسر شرح تعلیم و تربیت گارگانتوا، تباین فرهنگ خوردن و آشامیدن و شکم‌بارگی دور از نزاکت، مطرح شده است (دفتر اول). در بحث شکوفایی معنوی در فصل ۱۳ دفتر سوم نیز مضمون فرهنگ و اعتدال در غذا مطرح شده است. رابله با ایجاد فرهنگ خوردن و آشامیدن، فقط جنبه‌های طبی و بهداشتی را (به صورت یکی از کارکردهای «زندگی سالم») دربرنمی‌گیرد بلکه از دیدگاه متخصص غذا و آشپزی صرف دست به این فرهنگ‌سازی می‌زند. خطابهٔ جان راهب دربارهٔ «انسان‌گرایی در آشپزخانه» به روشی تقریباً تقلیدی تمسخرآمیز، بیانگر علایق طباخی شخص رابله است (دفتر چهارم، فصل ۱۰):

شما را به خدای ذوالجلال، da jurandi، چرا ما به آشپزخانه‌ای باشکوه و مقدس نرویم و در آن مکان مقدس پشت و رو کردن سیخ‌های کباب را نظاره

نکنیم، به نوای خوش تکه‌های گوشت که بر آتش جلز و ولز می‌کنند، گوش فرا ندهیم، نحوهٔ چیدن دنبهٔ باریکه‌های گوشت خوک را نـنگریم، حـرارت سوپ‌ها را نچشیم، بـر درست کـردن دسـرها نـظارت نکـنیم و چگـونگی پذیرایی از مهمانان با شراب را از نظر نگذرانیم. "Beati immaculati in via". در کتاب دعاهای مذهبی، امور بدین‌ترتیب پیش می‌رود.

البته توجه به مسائل جزئی طباخی در آماده‌سازی غذا و شراب هیچ منافاتی با آرمان رابله دربارهٔ انسان کامل ندارد که به لحاظ جسمی و معنوی، رشدی همه‌جانبه و هماهنگ یافته است.

جشن به سبک پنتاگرئول، جایگاه خاصی در رمان رابله دارد. پنتاگروئلیسم به معنای توانایی شاد بودن، عـاقل بـودن و مـهربان بـودن است. بـنابرایـن، جـوهرهٔ پنتاگروئلیسم، توانایی شادمانه و عاقلانه به جشن و پایکوبی پرداختن است. امـا ضیافت‌های پنتاگروئلیست‌ها به هیچ وجه شباهتی به سورچرانی‌های بـیکاره‌ها و شکم‌پرست‌ها ندارد که مدام بر سر سفرهٔ غذا و میز شراب بودند. انسان فقط می‌تواند پس از پشت سر گذاشتن یک روز کامل کاری، ساعت‌های فراغت بعد از ظهر خود را به عیش و نوش بگذارند. ناهار (که تقریباً وسط روز خورده می‌شود) باید سبک و به‌اصطلاح بخور و نمیر باشد. رابله اصولاً طرفدار پـر خـوردن و آشـامیدن فـراوان به‌هنگام شام شب است. در نظام آموزشی انسان‌گرایانه پونوکراتیس هم چنین مقرر شده بود (دفتر اول، فصل ۲۳):

توجه کنید! ناهار گارگانتوا سبک و ساده بود چون فقط برای رفـع دل درد، ناهار می‌خوردند اما شام، بسیار زیاد بود و مدت زیـادی بـه صـرف شـام می‌پرداختند، چون در وقت شام، گارگانتوا به قدری غذا می‌خورد که برای تغذیه و تأمین انرژی‌اش لازم بود. این رژیم غذایی مناسبی است کـه عـلم بسیار شریف طب، تجویز کرده است.

همچنین حرف‌های خاصی دربارهٔ شام نیز در دهان پانورگ گذاشته شده که قبلاً از فصل ۱۵ دفتر سوم نقل کرده‌ایم:

من هرگاه صبحانهٔ کامل و عالی خورده باشم و معده‌ام تخلیه شده و به‌خوبی تمیز باشد، در زمان‌های اضطراری و در صورت لزوم، بدون ناهار سر می‌کنم. اما از شام به‌هیچ‌وجه نمی‌توان صرف‌نظر کرد! چون این کار، اشتباه محض و خلاف قوانین طبیعت است! طبیعت انسان را آفرید تا انسان توانایی‌های خود را به‌کار گیرد، تا ما مشغول به‌کار شویم و هر کس خود را با کارهایش سرگرم کند و جهت کمک به ما، در بهتر و آسان‌تر انجام دادن این مهم، برای ما شمعی آفرید که همانا نور درخشان و مسرت‌بخش خورشید است. اما طبیعت به‌هنگام غروب، این نور را از ما دریغ می‌دارد، گویی چنین نجوا می‌کند: «شما فرزندان من، خوب بودید، کار بس است! شب‌هنگام فرا می‌رسد: باید کارهای خود را متوقف کنید و با نان خوب، شراب خوب و گوشت خوب خود را تقویت کنید، شما باید کمی هم خوشگذرانی کنید، پس آرام بگیرید و بخوابید تا صبحدم، سر حال و آماده برای کار، از جا برخیزید».

در این «شب‌های» پنتاگروئلی به‌هنگام خوردن نان و شراب و گوشت‌های جورواجور، یا بلافاصله بعد از غذا سر صحبت‌های پنتاگروئلی باز می‌شد که هم خردمندانه بودند و هم مملو از خنده و شوخی. در ادامهٔ مقاله به بحث بیش‌تر دربارهٔ اهمیت ویژهٔ این «شب‌ها» خواهیم پرداخت که در واقع نوع رابله‌ای جدیدی از «جشن‌های» افلاطونی [بزم فلسفی] هستند.

بدین‌ترتیب زنجیرهٔ خوردن و نوشیدن با رشد گروتسک خود، ماتریس‌های منسوخ و کاذب بین اشیا و پدیده‌ها را منهدم می‌کند و ماتریس‌های جدیدی پدید می‌آورد؛ ماتریس‌های واقعی که به جهان نیز واقعیت می‌بخشند. قطب مثبت این زنجیره به روشنگری ایدئولوژیک و فرهنگ خوردن و نوشیدن ختم می‌شود؛ فرهنگی که یکی از ویژگی‌های ضروری انگارهٔ انسان جدید محسوب می‌شود که موجودی موزون و کامل است.

در این قسمت به زنجیرهٔ دفع می‌پردازیم. قسمت‌های فراوانی از رمان به این زنجیره اختصاص یافته است. بیماری عفونی آنتی‌فسیس نیاز به میزان فراوانی پادزهر مار دارد. به طورکلی زنجیرهٔ دفع، غیرمنتظره‌ترین ماتریس‌های بین اشیا،

پدیده‌ها و ایده‌ها را خلق می‌کند؛ ماتریس‌هایی که سلسله‌مراتب را از بین می‌برند و به تصویر جهان و زندگی واقعیت مادی می‌بخشند.

یکی از نمونه‌های ماتریس‌های غیرمنتظره، مضمون «پاک‌کردن نشیمنگاه» است. پنتاگروئل در زمان طفولیت خود سخنانی دربارهٔ وسایل مختلف و بهترین روش‌هایی ایراد می‌کند که برای پاک کردن خود یافته است. در مجموعه اقلام عجیب و غریبی که او در فهرست خود قرار می‌دهد، این چیزها یافت می‌شود: شال گردن مخملی بانویی محترم، دستمال گردن، گوش پوش‌های ابریشمی، کلاه پادویی جوان، یک گربه در فصل جفت‌گیری (که با پنجه‌هایش بدن او را خراشیده بود)، دستکش‌های مادرش که با گیاه لوبان، مریم گلی، رازیانه، مرزنگوش، برگ کلم، سبزیجات، کاهو و اسفناج (زنجیرهٔ خوردنی‌ها) معطر شده بودند، گل سرخ، گزنه، پتو، پرده، دستمال سفره، علوفه، کاه، پشم، نازبالش، دمپایی روفرشی، کیسهٔ شکار، سبد و کلاه. بهترین چیزی که می‌توان با آن خود را پاک کرد، جوجهٔ غاز با پرهای نرم است: «انسان لذت فراوانی از لطافت پر می‌برد که این احساس لذت به سراسر دل اندرون راه پیدا می‌کند و تا قلب و مغز نیز نفوذ می‌کند». بعدها گارگانتوا با استناد به «نظر استاد دانز اسکوتس»[1] ادعا می‌کند که خلسهٔ بهشتی‌ای که قهرمانان و خدایگان‌ها در باغ‌های بهشتی به آن دست می‌یابند نیز دقیقاً به سبب پاک‌کردن بدن‌شان با جوجه غاز حاصل می‌شود.

به‌هنگام شام در جزیرهٔ کوچک پاپیمانیاکس، ضمن گفت‌وگویی در «تمجید فتاوی پاپ»، حتی فرامین پاپ نیز وارد زنجیرهٔ دفع می‌شوند. یک‌بار جان راهب برای پاک کردن خود از کاغذهایی که احکام مزبور بر آن‌ها نوشته شده استفاده کرد و در نتیجه گرفتار غده‌های بواسیری شد. پانورگ نیز پس از خواندن فتاوی پاپ دچار یبوست شدید شد (دفتر چهارم، فصل ۵۲).

در بخش مربوط به شش زائر، زنجیرهٔ بدن انسان با زنجیرهٔ خوردن و آشامیدن و زنجیرهٔ دفع تلاقی پیدا می‌کند. گارگانتوا، زوار را همراه سالاد خود می‌بلعد و با جرعهٔ بزرگی شراب سفید آن‌ها را قورت می‌دهد. در ابتدا زوار، پشت دندان‌های او پنهان می‌شوند و سپس نزدیک بود همگی بی‌اختیار به اعماق شکم گارگانتوا فرو روند که

1. Duns Scotus

با کمک چوب‌دستی‌های‌شان توانستند خود را به سطح دندان‌های گارگانتوا بیاویزند. اتفاقاً در همین اثنا به دندان خراب و دردآلودی دست می‌زنند که باعث می‌شود گارگانتوا آن‌ها را از دهان خود به بیرون تف کند. وقتی زائران می‌خواهند فرار کنند، گارگانتوا مشغول ادرار کردن می‌شود، ادرار او راه را بند می‌آورد و آن‌ها مجبور می‌شوند از میان جریان عظیم ادرار راه خود را باز کنند. بالاخره وقتی از خطر می‌جهند، یکی از زائران ندا درمی‌دهد که همهٔ این آلام در مزامیر حضرت داوود پیشگویی شده است: «هنگامی که مردم علیه ما قیام می‌کنند، گویی ما زنده زنده بلعیده می‌شویم»، او گفت «این همان وقتی است که ما همراه سالاد با نمک بلعیده شدیم». «و هنگامی که خشم عظیمی بر ما فرود آید، گویی آب، ما را در خود فرو می‌برد»، «این هم وقتی است که نزدیک بود به اعماق شکم گارگانتوا فرو رویم...»، «شاید ارواح ما از جریان آبی عبورناپذیر بگذرد...»، «این هم همان وقتی است که از سیلاب ادرار گارگانتوا رد شدیم که راه فرار را بر ما بسته بود» (دفتر اول، فصل ۳۸).

بدین‌ترتیب حتی مزامیر داوود نیز با فرایندهای خوردن، نوشیدن و ادرار کردن پیوندی تنگاتنگ یافته است.

در «جزیرهٔ کوچک بادها» نیز که ساکنان آن فقط از باد هوا تغذیه می‌کنند، نمونهٔ خاصی از زنجیرهٔ دفع وجود دارد. مضمون «باد» و کل مجموعهٔ بن‌مایه‌های شامخ مربوط به این مضمون در ادبیات و شعر با عبارت رابط «در کردن باد»، جذب زنجیره‌های خوردن، دفع و اعمال عادی شدند. منظور از بن‌مایه‌های شامخ، بن‌مایه‌هایی مثل وزیدن باد صبا، باد در طوفان‌های دریایی، نفس کشیدن و آه کشیدن، بن‌مایهٔ روح به صورت یک دم، جان و نظایر این‌ها است (مقایسه کنید با «هوا»، «نفس» و «باد» که به‌منزلهٔ معیار و شکل درونی کلمات، انگاره‌ها و بن‌مایه‌های مراتب والای زندگی مانند حیات، روح، روان، عشق، مرگ و نظایر این‌ها به کار گرفته می‌شوند) (دفتر چهارم، فصل ۴۲ و ۴۴):

> در این جزیره هیچ‌کس آب دهان نمی‌اندازد و ادرار نیز نمی‌کند، بلکه مردم باد و گاز فراوانی درمی‌کنند... شایع‌ترین بیماری‌ها، نفخ شکم و قولنج است. مردم جزیره برای درمان این بیماری‌ها، داروهای ضدنفخ فراوانی مصرف می‌کنند و برای گازدارکردن شکم، از لیوان‌های بادکش استفاده می‌کنند. آن‌ها

همگی بر اثر تورم شکم از دنیا می‌روند، گویی ورم کرده‌اند. مردان، باد بیرون می‌دهند و زنان، گاز از خود خارج می‌کنند. به همین دلیل روح‌شان هم از منفذ پشتی بدن، جسم‌شان را ترک می‌کند.

در این قسمت، زنجیرهٔ دفع با زنجیرهٔ مرگ تلاقی دارد.

رابله درون زنجیرهٔ دفع، به ساخت مجموعه‌ای از «اسطوره‌های محلی» می‌پردازد. اسطوره‌های محلی، علت پیدایش یک مکان جغرافیایی را توضیح می‌دهند. دربارهٔ هر محل باید توضیحات کاملی ارائه شود؛ توضیحاتی که با ذکر علت نام‌گذاری محل مزبور شروع می‌شود و با بیان جزئیات دقیق پستی و بلندی‌های جغرافیایی، نوع خاک، پوشش گیاهی و نظایر این‌ها به اتمام می‌رسد. سرچشمهٔ تمامی این‌ها، اتفاقی بشری است که در محلی رخ داده و باعث نام‌گذاری و ویژگی‌های جغرافیایی آن محل شده است. در هر محل، ردپایی از رخدادی مشاهده می‌شود؛ ردپایی از آن‌چه به محل مزبور، شکل بخشیده است. منطق تمامی اسطوره‌ها و افسانه‌های محلی که سعی دارند از راه تاریخ مفهوم خاصی به مکان ببخشند، همین است. رابله نیز در عرصهٔ تقلید تمسخرآمیز، چنین اسطوره‌هایی را خلق می‌کند.

رابله نام «پاریس» را به این صورت تفسیر می‌کند: «وقتی گاراگانچوا وارد شهر می‌شود، گروهی از مردم اطراف او جمع می‌شوند و 'محض شوخی'par ris' ' او دکمه‌های شلوار معظم خود را گشود و در دم همهٔ مردم را چنان خیس کرد که بدون احتساب زنان و کودکان ۲۶۰۴۱۸ نفر غرق شدند.... از آن پس شهر مزبور را پاریس نامیدند» (دفتر اول، فصل ۷۱ در نسخهٔ روسی بهٔ اشتباه فصل ۴۲ ذکر شده است [مترجم نخست]).

علت وجود چشمه‌های آب گرم در فرانسه و ایتالیا این است که ادرار پنتاگروئل در زمان بیماری به قدری داغ بوده که تا امروز نیز خنک نشده است (دفتر دوم [فصل ۱۷ که در نسخهٔ روسی ذکر شده است نمی‌تواند صحیح باشد، مترجم نخست].

نهری که در نزدیکی معبد ویکتور مقدس جاری است از ادرار سگ‌ها به وجود آمده است (این قسمت در فصل ۲۲ دفتر دوم کتاب آمده است).

مثال‌هایی که ذکر شد، برای شرح کارکردهای زنجیرهٔ دفع در رمان رابله‌ای کفایت

می‌کند. در این جا به زنجیرهٔ اعمال جنسی (و به طورکلی زنجیرهٔ اعمال منافی عفت) می‌پردازیم.

زنجیرهٔ اعمال جنسی بخش عظیمی از رمان را به خود اختصاص داده است. این زنجیره دارای اشکال بسیار گوناگونی‌است: از هرزگی محض تا سخنان دو پهلویی که با ظرافت و به صورت رمز گفته می‌شوند، از لطیفه‌ها و داستان‌های رکیک تا بحث‌های طبی و علوم طبیعی دربارهٔ توانایی جنسی، نطفهٔ نرینه، فرایندهای تولیدمثل جنسی، ازدواج و مفهوم منشأ جنسیت.

در همه جای رمان رابله، عبارت‌ها و لطیفه‌های صراحتاً منافی عفت وجود دارند. این نوع سخنان، مخصوصاً ورد زبان جان راهب و پانورگ است. البته قهرمانان دیگر نیز با این نوع عبارت‌ها و لطیفه‌ها چندان بیگانه نیستند. پنتاگروئلی‌ها در خلال سفر خود به چند کلمهٔ خشک و رسمی برمی‌خورند که در میان آن‌ها مجموعه‌ای از کلمات رکیک را می‌یابند. پنتاگروئل از گنجاندن پاره‌ای از این سخنان رکیک در انبار امتناع می‌ورزد: «او گفت نگهداری از آن‌چه انسان هرگز در فقدان آن به سر نمی‌برد و همواره در دسترس اوست ــ مثل سخنان مبتذل که بین پنتاگروئلی‌های خوب و بانشاط ما فراوان رد و بدل می‌شود ــ کاری احمقانه به نظر می‌رسد» (دفتر چهارم، فصل ۵۶).

رابله در کل رمان، اصول به کارگیری کلمات را که «پنتاگروئلی‌های خوب و بانشاط» به آن پایبند هستند، رعایت می‌کند. در همهٔ مضامین مطرح شده، کلمات رکیک برای خود جایی در نسج کلامی در حال بافته شدن، می‌یابند و با شگفت‌انگیزترین تداعی اشیا و پیوندها و قیاس‌های کلامی ناب، جذب نسج کلامی مزبور می‌شوند.

در این رمان، قصه‌های کوتاه منافی عفت فراوان‌اند؛ قصه‌هایی که بر اساس لطیفه‌های نشأت‌گرفته از فرهنگ عامه پدید آمده‌اند. مثل قصهٔ پیرزن و شیر در فصل ۱۵ دفتر دوم و قصهٔ «چگونه شیطان گول پیرزن اهل پوپه فیگلند[1] را خورد» (دفتر چهارم، فصل ۴۷). زیربنای این قصه، قیاس قدیمی و عامیانه‌ای است میان اندام مادینه و جراحت باز.

---

1. Popefigland

در کنار یکی از «اسطوره‌های محلی»، داستان مشهوری «دربارهٔ علت کوتاهی **واحد** اندازه گیری فاصله (لیگ) در فرانسه» وجود دارد. در این داستان ادعا شده که **مبنای** اندازه‌گیری مسافت در فرانسه، فراوانی مقاربت جنسی است. شاه فارامون[1] **یک‌صد** مرد جوان جذاب از شهر پاریس و به همین تعداد دختر جوان زیبا از **پیکاردی**[2] برگزید. به هر مرد جوان، یک دختر جوان سپرده شد تا دوتا دوتا در **جهت**‌های مختلف حرکت کنند. به دستور شاه در هر جا که زوج جوان هم‌بستر **می**‌شدند، سنگی را برای علامت بر جای می‌گذاشتند. فاصلهٔ بین دو سنگ را یک **لیگ** نامیدند. زوج‌های اعزامی در ابتدا که در خاک فرانسه بودند، روابط بهتر و بیش‌تری **داشتند** و همین امر سبب کوتاه شدن لیگ فرانسوی شد. اما کم‌کم که خسته شدند و **نیروی** جنسی آن‌ها تحلیل رفت، یک‌بار ناقابل در روز برای آن‌ها کفایت می‌کرد. به **همین** سبب، لیگ در بریتانی[3]، لاند[4] و آلمان طولانی‌تر است (دفتر دوم، فصل ۲۳).

مثال دیگری هم در افزودن فضای جغرافیایی جهانی به مجموعهٔ امور منافی **عفت** وجود دارد. پانورگ می‌گوید: «در زمان های گذشته، ژوپیتر دقیقاً با یک سوم **جهان** نزدیکی کرده بود؛ با حیوانات، انسان‌ها، رودخانه‌ها و کوه‌ها، یعنی با اروپا» (دفتر سوم، فصل ۱۲).

سخنان صریح و گروتسک پانورگ دربارهٔ بهترین روش ساخت دیوار در اطراف **شهر** پاریس، ویژگی‌های نسبتاً متفاوتی دارد. او می‌گوید (فصل ۱۵، دفتر دوم):

> مشاهده می‌کنم که در این شهر زنان از سنگ ارزان‌ترند، پس بیایید از اندام‌های مادینه دیواری بسازیم و آن‌ها را با تقارن معماری کامل بچینیم. مثل دو سطح شیب‌دار که سر به فلک کشیده‌اند، بزرگ‌ترها را در ردیف اول خواهیم گذاشت، بعد متوسط‌ها و آخرسر اندام‌های کوچک را روی هم می‌گذاریم. سپس، مثل برج عظیم بورژ[5] آن‌ها را با شمشیرهای استواری که در آلت‌پوش‌های نرینه وجود دارند پر می‌کنیم. کدام موجود خبیثی قادر به خراب کردن چنین دیواری است!

---

1. Pharamond
2. Picardy
3. Brittany
4. Landes
5. Bourges

در بحث اندام‌های جنسی پاپ رومی، منطق دیگری حاکم است. اهالی پاپیمانیاک (شیفتگان پاپ) بوسیدن پای او را برای ادای احترام کافی نمی‌دانند (دفتر چهارم، فصل ۴۷):

آن‌ها گفتند: «ما می‌خواهیم احترام بیش‌تری نشان دهیم، احترام بیش‌تر!» «تردیدی وجود ندارد. از این پس ما نشیمنگاه عریان و سایر قسمت‌های بدن او را نیز می‌بوسیم چون پدر مقدس صاحب این اندام‌هاست! در فتاوی عظیم پاپ ما نیز چنین آمده است. در غیر این صورت او پاپ نمی‌شد. در واقع فلسفهٔ شرایع پیچیدهٔ ما چنین می‌گوید که داشتن این اندام پیامدی ضروری است، یعنی چون او پاپ است دارای اندام‌های مزبور نیز هست. اگر زمانی در جهان این اندام‌ها وجود نداشته باشد، جهان فاقد پاپ خواهد بود.

به نظر می‌رسد مثال‌های ذکر شده برای شرح شیوه‌های متفاوتی که رابله با آن‌ها زنجیرهٔ «هرزگی‌های جنسی» را معرفی کرده و بسط داده، کاملاً کافی است (البته برای مقصود مورد نظر ما نیز نیازی به بررسی جامع این شیوه‌ها نیست).

در میان مسائل مختلفی که در رمان مزبور مطرح شده‌اند، یک مضمون به زنجیرهٔ مسائل منافی عفت راه یافته که اهمیت فراوانی دارد: مضمون «شاخ». پانورگ می‌خواهد ازدواج کند اما از ترس «در آوردن شاخ» تصمیم خود را عوض می‌کند. تقریباً نیمی از کتاب (از ابتدای فصل هفتم) به بحث‌های پانورگ دربارهٔ ازدواج اختصاص یافته است: او با دوستان خود به مشورت می‌نشیند، بر اساس گفته‌های ویرجیل پیش‌بینی‌هایی می‌کند، به تعبیر خواب می‌پردازد، با پان زاوست سیبیل[1] مکالماتی دارد، نخست با فردی کر و لال مشورت می‌کند؛ بعد با رامینوگروبیس[2] شاعر در حال مرگ، سپس با هر تریپا [آگریپا نتسگایمسکی][3] بعد با هیپوتادئوس[4] دانشمند الهیات، بعد با روندیبیلیس[5] طبیب، بعد با ورداسپینر[6] فیلسوف و بعد با

1. Panzaust sibyl
2. Raminogrobis
3. Herr Trippa [Agrippa Nettesgeimski]
4. Hippothadeus
5. Rondibilis
6. Wordspinner

دلفکی به نام تریبوله[1]. مضمون شاخ و وفاداری زنان در تمامی این بخش‌ها، **مکالمات** و صحبت‌ها مطرح می‌شود؛ مضمونی که با مشابهت مضمونی یا کلامی، **مضامین** و بن‌مایه‌های متنوعی از زنجیرهٔ مسائل جنسی را وارد داستان می‌کند، مثل **بحث** توان جنسی مردان و تحریک‌پذیری دائمی زنان در صحبت‌های روندیبیلیس **طبیب** یا بررسی اساطیر باستان دربارهٔ درآوردن شاخ و وفاداری زنان نسبت به **شوهران** خود (فصل‌های ۱۲ و ۳۱ از دفتر سوم).

چهارمین جلد رمان در قالب سفر پنتاگروئلی‌ها به «معبد بطری مقدس» طراحی شده است که گمان می‌شد این سفر برای همیشه به تردیدهای پانورگ دربارهٔ ازدواج و مسئلهٔ شاخ درآوردن پایان دهد (اگرچه در دفتر چهارم مضمون «شاخ در آوردن» به تنهایی تقریباً دیده نمی‌شود).

زنجیرهٔ اعمال جنسی نیز مانند سایر زنجیره‌هایی که نام بردیم، برای از بین بردن سلسله‌مراتب ارزش‌ها با ایجاد ماتریس‌های جدید کلمات، اشیا و پدیده‌ها وارد عمل می‌شود. تصویر جهان دگرگون می‌شود و به آن عینیت و واقعیت بخشیده می‌شود. انگارهٔ سنتی انسان در ادبیات نیز تغییری بنیادین می‌یابد. به علاوه این انگاره به نحوی بازسازی می‌شود که برای محدوده‌های «غیر رسمی» و غیرکلامی حیات انسان مفید واقع شود. با کلمات، کل وجود انسان در همهٔ وقایع زندگی‌اش به سطح آورده می‌شود و آشکارا ارائه می‌شود. اما در خلال همهٔ این تغییرات، جایگاه قهرمانی انسان به‌هیچ‌وجه تنزل نمی‌یابد و کم‌ارج نمی‌شود و او مبدل به انسانی از «طبقات پست زندگی» نمی‌شود. بلکه می‌توان گفت در آثار رابله نوعی قهرمان‌پروری در تمامی اعمال حیات جسمانی مثل خوردن، نوشیدن، دفع و فعالیت‌های جنسی مشاهده می‌شود. حتی بزرگ‌نمایی این اعمال، موجب قهرمان‌پروری می‌شود، چون آن‌ها کیفیت معمولی و رنگ و بوی روزمره و طبیعی خود را از دست می‌دهند. در ادامه باز هم به مسئلهٔ «طبیعت‌گرایی» در آثار رابله خواهیم پرداخت.

زنجیرهٔ اعمال جنسی دارای جنبه‌های مثبتی نیز هست. شهوت‌رانی مفرط انسان قرون وسطایی دقیقاً نقطهٔ مقابل آرمان پرهیزکارانه است که نسبت‌های ناروایی به

---

1. Triboulet

گرایش‌های جنسی داده بود. در آثار رابله، صومعهٔ تلم، نشانگر ترکیب موزون این دو مقوله است.

چهار زنجیرهٔ انتخابی ما در برگیرندهٔ تمامی زنجیره‌های «عینیت بخش» موجود در رمان نیست. ما فقط زنجیره‌های غالبی را برگزیده‌ایم که لحن اصلی اثر را ایجاد کرده‌اند. می‌توان علاوه بر این زنجیره‌ها، به زنجیرهٔ البسه اشاره کرد که رابله با وسواس و دقت نظر فراوان به آن پرداخته است. در زنجیرهٔ مزبور توجه خاصی به جلو شلوارهای مردانه (قسمتی از شلوار که اندام تناسلی را می‌پوشاند) شده است، که این زنجیره را به زنجیرهٔ مسائل جنسی ارتباط می‌دهد. هم چنین می‌توان به زنجیرهٔ اشیای زندگی روزمره، لوازم خانگی و زنجیرهٔ جانوری اشاره کرد. تمامی این زنجیره‌ها که انسان را به‌منزلهٔ «بدن» می‌نگرند، عملکردهای مشابهی دارند: جداسازی چیزهایی که بر اساس سنت، به هم ربط داده شده‌اند و در کنار هم قراردادن همهٔ چیزهایی که از لحاظ سلسله‌مراتبی، از هم جدا و دور شده‌اند. بدین‌ترتیب این زنجیره‌ها به جهان، عینیتی مادی بخشیده‌اند.

پس از بررسی این زنجیره‌های «عینیت مادی بخش»، به آخرین زنجیره می‌پردازیم که دارای عملکرد متفاوتی در رمان است. این زنجیره، زنجیرهٔ مرگ است.

ممکن است در نگاه اول این طور به نظر آید که رمان رابله، فاقد مقوله‌ای مانند زنجیرهٔ مرگ است و مسئلهٔ مرگ فرد و سهمگینی معمول آن، به جهان پر جنب و جوش، بی‌کم و کاست و قدرتمند رابله هیچ راهی ندارد. این تصور کاملاً صحیح است. اما در تصویر سلسله‌مراتبی جهان که رابله آن را نابود کرد، مرگ از جایگاهی آمرانه برخوردار بود. مرگ، زندگی در جهان را بی‌ارزش، آن را امری فانی و موقت تلقی می‌کرد، هر گونه ارزش مستقلی را از زندگی سلب و آن را به ساز و کار خدماتی صرفی مبدل می‌کرد که پس از مرگ، به سوی فرجام ابدی و آتی روح پیش می‌رفت. مرگ را به چشم یکی از وجوه اجتناب‌ناپذیر خود زندگی نمی‌نگریستند که ورای آن، زندگی مجدداً استیلا می‌یابد و ادامه پیدا می‌کند (در این‌جا منظور از زندگی، یا جنبهٔ بنیادین جمعی زندگی است یا جنبهٔ تاریخی آن). مرگ، پدیدهٔ محدودکننده‌ای با مرزهای معین فهمیده می‌شد؛ پدیده‌ای که بین دنیای فانی و سپنج و حیات ابدی قرار گرفته است، مانند دری که به جهان متعالی باز می‌شود. بنابراین مرگ، بخشی از یک توالی زمانی جامع محسوب نمی‌شد بلکه مقوله‌ای در محدودهٔ زمان تلقی

می‌شد و درون زنجیرهٔ حیات جایی نداشت بلکه در حاشیهٔ زنجیرهٔ مزبور قرار می‌گرفت. رابله در مسیر نابود کردن تصویر سلسله‌مراتبی کهن و جایگزین‌کردن تصویری نو، مجبور بود مقولهٔ مرگ را نیز دوباره ارزیابی کند و آن را در جای اصلی خود، در جهان واقعی قرار دهد. مهم‌تر آن که رابله باید مرگ را به صورت جنبهٔ اجتناب‌ناپذیری از خود زندگی به تصویر کشد و آن را در زنجیرهٔ زمانی جامع زندگی که همواره رو به پیش دارد نشان دهد؛ زنجیرهٔ زمانی‌ای که در طول مسیر خود نه با مرگ تصادمی پیدا می‌کند و نه در مغاک جهان آخرت ناپدید می‌شود بلکه کاملاً این‌جا، در زمان و فضای کنونی زیر نور خورشید باقی می‌ماند. سرانجام رابله باید مرگی را به تصویر کشد که ــ حتی در این جهان ــ پایان مطلق همه کس و همه چیز محسوب نمی‌شود. به عبارتی، مجبور است جنبهٔ مادی مرگ را درون زنجیرهٔ غالب زندگی وصف کند که همواره آن را فراگرفته است (البته بدون هیچ گونه تحریک احساسات شاعرانه که هیچ راهی به دنیای رابله ندارد)، و در عین حال مقولهٔ مرگ را به صورت چیزی که «فقط درگذر» به وقوع می‌پیوندد و بدون هیچ تأکیدی بر اهمیت آن مجسم کند.

زنجیرهٔ مرگ در رمان رابله به‌استثنای چند مورد، از زاویه‌ای گروتسک و مضحک مطرح شده و با زنجیره‌های خوردن، نوشیدن، دفع و کالبدشناختی تلاقی پیدا کرده است. از همین زاویه تحقیقاتی نیز دربارهٔ دنیای پس از مرگ وجود دارد.

پیش از این، با نمونه‌های مرگ در زنجیرهٔ کالبدشناختی آشنا شدیم. در این نمونه‌ها اغلب تجزیه و تحلیل مفصلی از ضربه‌های مهلک ارائه شده و اجتناب‌ناپذیریِ فیزیولوژیک مرگ اثبات شده است. در این موارد، مرگ به صورت واقعیت کالبدشناختی و فیزیولوژیکی عریان، صریح و دقیق ارائه شده است. تمام توصیف‌های مرگ در پیکارها به همین شکل هستند. در این‌جا مرگ بخشی از زنجیرهٔ کالبدشناختی-فیزیولوژیک بدن انسان در نظر گرفته می‌شود که فاقد جنبه‌های شخصی و همواره درگیر کشمکشی پر جنب و جوش است. لحن کلی اثر، لحنی گروتسک است که گهگاه یکی از وجوه مضحک مرگ را برجسته می‌کند.

از این رو، مرگ تریپه[1] بدین صورت شرح داده شده است (دفتر اول، فصل ۳۵):

---

1. Tripet

او [ژیمناست ــ م.ب] در حالی که به سرعت چرخید، خود را روی تریپه افکند و با لبهٔ تیز شمشیر خود ضربه‌ای سریع به او وارد آورد و از آن‌جا که فرمانده، قسمت بالای بدنش را پوشانده بود، او معده، رودهٔ بزرگ و نیمی از کبدش را با یک ضربه پاره‌پاره کرد، در نتیجه فرمانده به زمین افتاد و در حین افتادن، محتویات بیش از چهار دیگ پر از آش را خالی کرد و روح خود را با آش آمیخت.

در این بخش انگارهٔ کالبدشناختی-فیزیولوژیک مرگ به تصویر پر جنب‌وجوش پیکار بین بدن دو انسان افزوده شده و انگارهٔ نهایی، مرگی است که ارتباطی مستقیم با غذا دارد: «روحش که با آشش مخلوط شده بود، قالب تهی کرد».

در بالا نمونه‌های فراوانی از انگارهٔ کالبدشناختی مرگ در گرماگرم پیکار را ذکر کردیم (قتل عام دشمنان در تاکستان صومعه، قتل نگهبان و جز آن). تمامی این انگاره‌ها یکسان هستند و همگی مرگ را به صورت واقعیتی کالبدشناختی-فیزیولوژیک، در زنجیره‌ای غیرشخصی که متشکل از بدن انسان‌های زنده و در حال ستیز است، به تصویر می‌کشند. در این قسمت‌ها، مرگ وارد زنجیرهٔ پیوسته‌ای نمی‌شود که دربرگیرندهٔ زندگی انسان مبارز است، بلکه صرفاً به صورت یکی از وجوه زندگی است که منطق آن را زیر پا نمی‌گذارد و از جنس خود زندگی است.

مرگ در زنجیرهٔ دفع، ماهیتی متفاوت، گروتسک و مضحک دارد که فاقد هرگونه تحلیل کالبدشناختی-فیزیولوژیک است. از این رو، گارگانتوا «... بدون احتساب زنان و کودکان، ۲۶۰,۴۱۸ نفر را ...» در ادرار خود غرق می‌کند. در این قسمت این «هلاکت جمعی» نه‌تنها مقوله‌ای کاملاً گروتسک بلکه تقلیدی تمسخرآمیز از گزارش‌های خشک و رسمی سوانح طبیعی، قیام‌های سرکوب‌شده و جنگ‌های مذهبی است (از دیدگاه این گزارش‌های رسمی، زندگی انسانی پشیزی نمی‌ارزد). توصیف غرق شدن دشمنان در ادرار مادیان گارگانتوا نیز به تمام معنا گروتسک است. انگارهٔ مزبور با جزئیات فراوان وصف شده است. مصاحبان گارگانتوا مجبورند راه خود را از سیلابی از ادرار باز کنند و برای رفتن از یک سو به سوی دیگر، باید از روی تلی از اجساد مردان غرق‌شده بگذرند. همگی با موفقیت از این جریان ادرار عبور می‌کنند (دفتر اول، فصل ۳۶)،

به‌استثنای اودمون[1] که پای راست اسب او تا زانو در شکم یک آدم بی‌خاصیت چاق و گوشتالو فرورفت که غرق شده و به پشت افتاده بود، و از آن‌جا که اسب نمی‌توانست پای خود را خلاص کند، همان جاگیر کرده بود تا بالاخره گارگانتوا با چوب‌دستی خود بقیهٔ دل و جگر آن مردک پست را به زور درون آب ریخت و پای اسب را آزاد کرد و (خدا می‌داند با کدام اعجاز علم دامپزشکی) غده‌ای که در همان پا بود، در نتیجهٔ تماس با احشای آن مردک پخمهٔ چاقالو درمان شد.

ویژگی برجستهٔ این مثال، فقط انگارهٔ مرگ در ادرار یا لحن و سبک توصیف جنازه نیست («شکم»، «احشا»، «بی‌خاصیت چاق و گوشتالو»، «مردک پست»، «پخمهٔ چاقالو»)، بلکه شفا یافتن پای اسب از راه تماس با دل و رودهٔ جنازه نیز شایان توجه است. در فرهنگ عامه، موارد مشابه بسیار فراوانی وجود دارد. مبنای این مقوله‌ها نیز تصور کلی عامیانه‌ای است که نیروی زندگی‌بخشی برای مرگ و جنازهٔ گرم فرض می‌کند (یک زخم، یک رحم است) و هم این اندیشه که با یک مرگ می‌توان از مرگ دیگر جلوگیری کرد. در این قسمت، شبکهٔ فرهنگ عامه‌ایِ مرگ و زندگی جدید وجود دارد که البته بسیار ضعیف شده و تا حد انگاره‌ای گروتسک تنزل یافته است: مداوای پای اسب از راه تماس با دل و رودهٔ جنازه‌ای گوشتالو. در عین حال، منطق فرهنگ عامه‌ای خاص این انگاره کاملاً واضح است.

در این‌جا مثال دیگری از تقاطع زنجیرهٔ مرگ با زنجیرهٔ دفع می‌آوریم. هنگامی که ساکنان «جزیرهٔ کوچک بادها» می‌میرند، روح‌شان (در صورتی که مرد باشند) همرا باد و (در صورتی که زن باشند) همراه گاز از طریق «منفذ پشتی بدن»(۴۸) بیرون می‌رود.

در همهٔ نمونه‌های تصویر گروتسک (مضحک) مرگ، خود انگارهٔ مرگ دارای وجوهی خنده‌دار می‌شود: مرگ و خنده دو مقولهٔ جدایی‌ناپذیر می‌شوند (اگرچه این دو، در یک زنجیرهٔ اشیا قرار نمی‌گیرند). رابله در بیش‌تر موارد، مرگ را از زاویه‌ای خنده‌دار به تصویر می‌کشد، او مرگ‌های شادمانه را به تصویر می‌کشد.

در بخش «رمهٔ پانورگ» نیز تصویر مضحکی از مرگ وجود دارد. پانورگ که

---

1. Eudemon

می‌خواهد از بازرگانی انتقام بگیرد که او را به سفر با کشتی پر از گوسفند راهنمایی کرده است، گوسفند زنگوله‌داری می‌خرد و آن را به دریا می‌افکند. سایر گوسفندان نیز به دنبال این گوسفند خود را به دریا می‌اندازند. بازرگان و گله‌بانان او نیز خود را به آب می‌اندازند تا گوسفندان را بازگردانند و خودشان نیز گرفتار امواج می‌شوند (دفتر چهارم، فصل ۸):

> پانورگ پارو به دست، کنار قایق ایستاد. البته نه برای کمک به گله‌بانان بلکه برای آن‌که نگذارد آن‌ها به نحوی خود را روی عرشهٔ کشتی بکشند و از مرگ نجات یابند. او در تمام این مدت با شیوایی تمام، به پند و اندرزدادن آن‌ها پرداخت... و با بهره‌گیری از فنون بلاغی، دربارهٔ مصائب این جهان و برکات جهان آخرت سخن گفت و به شادمانی بیش‌تر مردگان، نسبت به آنان که در این درهٔ اشک (این جهان [مترجم]) به سر می‌برند، اذعان کرد...

پند و اندرزهای پانورگ در صحنهٔ مرگ، عنصر خنده‌دار محسوب می‌شود. کل این صحنه، تقلید تمسخرآمیز شیطنت‌باری از مفهوم زندگی و مرگ از دیدگاه متعالی قرون وسطایی است. رابله در جای دیگر، داستان راهبانی را بازگو می‌کند که در عوض کمک‌رسانی فوری به مردی که در حال غرق شدن است، بر خود واجب می‌دانند که ابتدا اندرزهایی دربارهٔ روح ابدی‌اش به او دهند و از او اعتراف گیرند و البته در همین اثنا، مرد به اعماق آب فرو می‌رود.

به منظور نقض فرضیه‌های قرون وسطایی دربارهٔ روح و جهان پس از مرگ با تقلید تمسخرآمیز، انگارهٔ شادمانهٔ بازدید موقت اپیستمون از جهان مردگان ارائه شده است (قبلاً به این بخش از کتاب اشاره کرده‌ایم). بحث‌های گروتسک کیفیت مزه‌ها و ارزش طباخی ارواح تازه گذشتگان نیز در این بخش آمده که به آن‌ها نیز قبلاً اشاره کرده‌ایم.

در داستان پانورگ نباید بازنمایی شادمانهٔ مرگ در زنجیرهٔ خوردنی‌ها و بداقبالی‌های پانورگ، در ترکیه را از نظر دور داشت. در این قسمت مرگ، جایگاهی عینی و مضحک یافته است که در عین حال ارتباط مستقیم با غذا نیز دارد (کباب شدن بر سر سیخ و سوراخ کردن بدن با سیخ). کل مبحث رهایی معجزه‌آسای پانورگِ نیمه‌سرخ‌شده، با مدیحه‌ای در رثای گوشت کباب‌شده بر سر سیخ پایان می‌یابد.

در رمان رابله، مرگ و خنده، مرگ و غذا و مرگ و شراب بارها در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. در همهٔ موارد، صحنهٔ مرگ صحنه‌ای شادمانه است. درفصل ۱۷ از دفتر چهارم کتاب، مجموعهٔ کاملی از مرگ‌های شگفت‌آور و در اغلب موارد مرگ‌های خنده‌دار ارائه شده است. در این بخش، جریان مرگ آناکرئون[1] گفته شده است که هستهٔ انگوری او را خفه کرد (آناکرئون ــ شراب ــ هستهٔ انگور ــ مرگ). فابیوس[2] حاکم نیز به سبب موی بزی جان باخت که درون لیوان شیر افتاده بود. شخص دیگری در اثر نگه‌داشتن باد معده و این‌که خجالت می‌کشید آن را در حضور امپراتور کلاودیوس[3] رها کند، درگذشت و نظایر این‌ها.

در مثال‌های بالا وضعیت ظاهری، موجب خنده‌دارشدن مسئلهٔ مرگ شده است اما در مرگ دوک کلارانس[4] (برادر ادوارد چهارم)، خودِ انسانِ در حال مرگ موجبات خنده را فراهم می‌کند. به او که محکوم به مرگ شده است، اجازه داده می‌شود روش اعدام خود را انتخاب کند: «و او مرگ از طریق خفه‌شدن در بشکهٔ شراب مامزی[5] را برگزید!» (دفتر چهارم، فصل۳۳). در این بخش، مرگ شادمانه ارتباط مستقیمی با شراب دارد.

رابله در شخصیت رامینوگروبیس شاعر، نمونه‌ای از «انسان در حال موت شادمانه» را به تصویر می‌کشد. وقتی پانورگ و همسفرانش، شاعر رو به موت را ملاقات می‌کنند، او در چند قدمی مرگ است اما «به نظر شادمانه می‌آمد، صورتش می‌درخشید و چشمانش برق می‌زد» (دفتر سوم، فصل ۲۱).

در همهٔ نمونه‌های مرگ شامانه، در لحن، سبک و نوع ترسیم مرگ، خنده موج می‌زند. اما عامل خنده از راه تداعی کلامی-اشیایی مستقیم وارد زنجیرهٔ مرگ هم می‌شود: رابله در دو بخش از کتاب، فهرستی از مرگ‌هایی ارائه می‌دهد که بر اثر خنده هستند. او در فصل ۲۰ از دفتر اول کتاب، داستان «کراسوس»[6] را بازگو می‌کند که وقتی خری را در حال بلعیدن یک بوته خار قرمز دید، از شدت خنده جان باخت. هم چنین جریان فیلمون[7]، که او نیز با مشاهدهٔ خری که با ولع مشغول خوردن انجیر

---

1. Anacreon
2. Fabius
3. Claudius
4. Clarence
5. malmsey
6. Crassus
7. Philemon

بود، از خنده روده‌بر شد و مرد. در فصل ۱۷ دفتر چهارم کتاب نیز رابله داستان هنرمندی به نام زئوکسیس[1] را بازگو می‌کند که پس از اتمام نقاشی خود از یک پیرزن، با نگریستن به آن از فرط خنده درگذشت.

در پایان، مرگ در ارتباط نزدیک با تولد و هم زمان با خنده ارائه شده است.

پنتاگروئل به‌هنگام تولد، آن‌قدر عظیم‌الجثه و سنگین است که نمی‌تواند بدون خفه کردن مادر خود به دنیا آید (دفتر دوم، فصل ۲). مادر نوزاد جان می‌بازد و پدرش در وضعیتی ناگوار قرار می‌گیرد؛ او نمی‌داند باید گریه کند یا بخندد. «تردیدی که آنقدر ذهن او را به خود مشغول داشته بود از آن‌جا نشئت می‌گرفت که گارگانتوا نمی‌دانست باید در اندوه همسر تازه درگذشته‌اش بگرید یا از شادی دیدار پسرش بخندد». از آن‌جا که قادر به رفع این دودلی نبود، هم گریست و هم خندید. وقتی به یاد همسرش افتاد «گارگانتوا چون گاوی نعره زد. اما ناگهان با به یاد آوردن پنتاگروئل مانند گوساله‌ای خندید» (دفتر دوم، فصل ۳).

ماهیت خندهٔ رابله‌ای با همه نشاطش در لحظه‌هایی که زنجیرهٔ مرگ با زنجیره‌های خوردن، آشامیدن و فعالیت‌های جنسی تلاقی پیدا می‌کند و در ارتباط مستقیم مرگ با تولد و حیات مجدد نشان داده شده است. در این موارد خاستگاه‌ها و سنت‌های اصیل این خنده، کاربرد آن در کل زندگی اجتماعی-تاریخی («حماسهٔ خنده»)، کاربرد خنده در یک دورهٔ تاریخی یا دقیق‌تر بگوییم در مرز بین دو دوره نشان داده شده است که دورنما و نیروی سازندهٔ آتی و تاریخی خنده را آشکار می‌کند.

«مرگ شادمانهٔ» رابله نه‌تنها ارزش والایی برای زندگی و مسئولیت تلاش برای این زندگی تا آخرین لحظه، قائل است بلکه خود، ترجمان این ارزیابی والاست؛ ترجمان عامل حیاتی که تا ابد بر هر مرگی فائق می‌آید. البته در انگارهٔ رابله‌ای مرگ شادمانه، هیچ عنصر منحطی وجود ندارد، هیچ تکاپویی در جهت مرگ صورت نمی‌گیرد و هیچ مرگ رمانتیکی مشاهده نمی‌شود. همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم، در رمان رابله، خود مضمون مرگ به‌هیچ‌وجه برجسته نشده است و مهم تلقی نمی‌شود. آن‌چه در به کارگیری این مضمون از اهمیت فراوانی برخوردار

---

1. Zeuixs

است، جنبه صریح و واضح کالبدشناختی و فیزیولوژیک مرگ است. در رمان رابله، مطمئناً خنده در تقابل با وحشت مرگ قرار داده نشده است. اصلاً چنین وحشتی وجود ندارد و در نتیجه امکان وجود هیچ تباین جدی‌ای نیست.

در آثار سایر شخصیت‌های برجستهٔ رنسانس نیز این ماتریس متراکم مرگ با خنده، با غذا و با اعمال منافی عفت، یافت می‌شود: در آثار بوکاتچو[1] (هم در چهارچوب داستان اصلی و هم در مطالب داستان‌های مجزا)، در آثار پولچی[2] (توصیف مرگ‌ها و بهشت در جنگ رونسوالیس[3])، در آثار مارگوت[4] (نمونهٔ اولیه‌ای از پانورگ که از شدت خنده جان سپرد) و در آثار شکسپیر (در صحنه‌های فالستف، گورکن‌های شاد در *هملت* و باربر مست شاد در *مکبث*). تشابه این صحنه‌ها از آن رو است که همگی متعلق به یک دورهٔ تاریخی هستند و ماهیت سنت ادبی و منابع آن‌ها یکسان است. تفاوت‌های آن‌ها هم در وسعت و کمال بسط هر یک از این ماتریس‌ها خلاصه می‌شود.

این ماتریس‌ها در مرحلهٔ بعدی توسعهٔ ادبی، در مکتب رمانتیسم و سپس در مکتب نمادگرایی (ما به مراحل میانی نمی‌پردازیم)، با توان فراوان باقی ماندند، اما ماهیت آن‌ها در این بافت‌های جدید، کاملاً فرق کرد. کلیت حیات شادمانه، کلیتی‌که مرگ، خنده، غذا و فعالیت‌های جنسی را دربرمی‌گرفت از بین رفت. به مرگ و حیات، فقط در محدودهٔ زندگی بستهٔ یک فرد نگریسته شد (محدوده‌ای که در آن زندگی، امری تکرارناپذیر و مرگ، پایانی ناگزیر است) و از این رو، مرگ و حیات در محدوده‌ای قرار گرفتند که فقط به جنبه‌های درونی و شخصی زندگی توجه می‌شود. لذا در تصویرپردازی هنری رمانتیک‌ها و نمادگرایان، این ماتریس‌ها مبدل به تباین‌ها و تنافرهای معنایی آشکار و راکدی شدند که یا حل‌وفصل‌شدنی نبودند (چون «کلیت» واقعی بزرگ‌تر و جامعی وجود نداشت)، یا فقط از زاویهٔ عرفان حل و فصل می‌شدند. کافی است به پدیده‌هایی اشاره کنیم که ظاهراً شباهتی نسبی با ماتریس‌های رابله دارند. در داستان کوتاهی از ادگار آلن پو به نام «خم آمونتیلادو»[5]

---

1. Boccaccio
2. Pulci
3. Roncevalles
4. Margutte
5. The Cask of Amontillado

که زمان اتفاقات آن در دورهٔ رنسانس است، قهرمان داستان در کارناوالی رقیب خود را به قتل می‌رساند. این مرد مست است و لباس دلقک به تن دارد که زنگوله‌های کوچکی به آن دوخته شده است. قهرمان داستان، رقیب خود را وادار می‌کند که برای اظهار نظر دربارهٔ اصالت خم آمونتیلادویی که خریده است، با او به سردابهٔ شرابش (که مقبره‌ای زیرزمینی است با راهروها و دخمه‌های فراوان) برود. قهرمان، در این سردابه رقیب خود را زنده زنده در تاقچه‌ای قرار می‌دهد و جلو تاقچه را تیغه می‌کشد و آخرین صدایی که به گوشش می‌رسد صدای خندهٔ دلقک و جیلینگ جیلینگ زنگوله‌های لباس اوست.

کل این داستان کوتاه بر اساس تباین‌های آشکار کاملاً ثابتی بنا شده است: کارناوال شادمانه و پرزرق‌وبرق/ مقبره‌های زیرزمینی تاریک، لباس طرب‌انگیز دلقک بر تن رقیب/ مرگ مخوفی که در انتظار اوست، خم آمونتیلادو و زنگ شادمانهٔ زنگوله‌های دلقک/ وحشت انسان زنده‌ای که لای جرز دیوار مدفون می‌شود از مرگ قریب الوقوعی که حس می‌کند، قتل رعب‌انگیز و فریب کارانه/ لحن جدی، بی‌روح و آرام قهرمان قصه گو. در دل این داستان، مجموعهٔ (ماتریس) بسیار باستانی و باسابقه‌ای قرار دارد: مرگ ــ نقاب دلقک ــ (خنده ــ شراب ــ شادمانی کارناوال [carra navalis Bacchus]) ــ قبر (مقبره‌های زیرزمینی). اما کلید طلایی این قفل گم شده است: از کلیت جامع حیات شادمانه اثری نیست، فقط تباین‌هایی برهنه، بی‌ثمر و لذا ظالمانه باقی می‌مانند. البته ورای این تباین‌ها، قرابتی ضعیف، مبهم و فراموش‌شده تشخیص داده می‌شود؛ مجموعهٔ وسیعی از مقوله‌هایی که یادآور انگاره‌های هنری در ادبیات جهان هستند و در آن‌ها، همین عناصر با هم پیوند خورده بودند. اما این امر، در حد ادراکی ضعیف باقی می‌ماند و مقوله‌های یادآور نیز فقط بر برداشت زیبایی‌شناختی محدودی تأثیر می‌گذارند که کل داستان در خواننده ایجاد می‌کند.

در دل داستان معروف «بالماسکهٔ مرگ سرخ»[1] یک ماتریس بوکاتچویی طاعون-جشنواره قرار دارد: طاعون (مرگ، قبر)، جشنواره (شادمانی، خنده، شراب و شهوت‌رانی). اما در این داستان، ماتریس مزبور در واقع تباین صریحی است که

1. The Masque of the Red Death

فضایی تراژیک و کاملاً غیر بوکاتچویی ایجاد می‌کند. در اثر بوکاتچو، کلیت جامع حیات (البته منظور حیات محدود زیست‌شناختی نیست)، شادمانی و حرکت رو به پیش آن، از قدرت مقوله‌های متباین می‌کاهد. در آثار آلن پو، این تباین‌ها پویا نیستند و بنابراین وجه غالب کل انگاره، رو به مرگ دارد. همین مسئله در داستان «سلطان طاعون»[1] نیز مشاهده می‌شود (سربازان مستی که در یک محلهٔ طاعون‌زدهٔ شهری بندری به رقص و پایکوبی می‌پردازند)، اگرچه در این داستان، شراب و شادمانی مستانهٔ پسر تندرست، در پیرنگ [sjuzhet] داستان (البته فقط در پیرنگ)، ضامن غلبه بر طاعون و هیولای مرگ است.

آثار بودلر[2]، پدر مکتب نمادگرایی و «انحطاط‌گرایی» نیز یادآور بن‌مایه‌های رابله‌ای هستند. در شعر «مرگ شادمانهٔ»[3] بودلر (مقایسه کنید با حالات پایانی در برابر کرم‌ها: "Voyez venir à vous un mort libre et joyeux")، در شعر «سفر»[4] (در بندهای پایانی، فراخوان مرگ "vieux capitaine") و بالاخره در مجموعهٔ «مرگ»[5] نشانه‌های مشابهی از افول مجموعهٔ مزبور (پیوندی که هرگز کاملاً شکل نگرفت) و همان جهت‌گیری غالب نسبت به مرگ دیده می‌شود (تحت تأثیر سبک ویون و «مکتب کابوس و وحشت»(۴۹)). در این‌جا نیز مطابق معمول آثار نویسندگان رمانتیک و نمادگرا، مرگ هیچ‌وقت یکی از جنبه‌های زندگی محسوب نمی‌شود و دوباره مبدل به پدیده‌ای در مرز بین زندگی این‌جا و اکنونِ من و یک زندگی بالقوهٔ دیگر می‌شود. کلیت نامعین، در محدودهٔ پیشرفت فردی و بستهٔ یک زندگی واحد متمرکز شده است.

اجازه دهید باز به رابله بپردازیم. زنجیرهٔ مرگ در رمان رابله دارای قطب ایجابی نیز هست که دربارهٔ مضمون مرگ تقریباً بدون هیچ ردپایی از گروتسک بحث می‌کند. قسمت‌های مورد نظر ما، فصل‌هایی از رمان هستند که به مرگ قهرمانان، مرگ پن کبیر[6] و نامهٔ معروف گارگانتوای پیر به پسرش اختصاص یافته‌اند.

رابله بر اساس مطالب باستانی، در فصل‌هایی از کتاب که دربارهٔ مرگ قهرمانان و پن کبیر است (دفتر چهارم، فصل‌های ۲۶ و ۲۷ و ۲۸)، شرایط خاص پیرامون مرگ

---

1. King Pest
2. Baudelaire
3. «Le Mort joyeux»
4. «Le Voyage»
5. «La Mort»
6. Great Pan

قهرمانانی را که زندگی و مرگشان برای بشریت مهم بوده بدون هیچ نشانی از گروتسک گزارش می‌دهد. مرگ نجیب‌زادگان و حماسه‌آفرینان، اغلب با پدیده‌های طبیعی خاصی همراه است که منعکس‌کنندهٔ آشفتگی تاریخی هستند: توفان‌های ویرانگر رخ می‌دهد و در آسمان، شهاب‌سنگ و آذرخش پدیدار می‌شود (فصل ۲۷):

> ملکوت، آرام، با زبان بی‌زبانی و با نشانه‌های آسمانی ملکوتی شهاب‌سنگ‌ها به ما می‌گوید: «انسان‌های فانی، اگر می‌خواهید از مردگان چیزی برای رفاه و منفعت عمومی فرا گیرید، به دیدار آنان که رو به مرگ هستند بشتابید و از آن‌ها پاسخی دریافت کنید. اگر این لحظه را از دست دهید، ندامت شما سودی نخواهد داشت!»

و در جای دیگری چنین می‌گوید (فصل ۲۶):

> تا آن زمان که مشعل یا شمعی روشن است و با سوختن خود، نورافشانی می‌کند، پیرامونش را روشنایی می‌بخشد، کمک و درخشندگی خود را به همگان ارزانی می‌دارد و به هیچ کس گزند و آزاری نمی‌رساند. اما لحظه‌ای که خاموش می‌شود با دود و بخار خود، هوا را زهرآگین و کسانی را که در مجاورت آن هستند، آزرده و رنجیده‌خاطر می‌کند. ارواح انسان‌های شریف و خوش‌نام نیز چنین است؛ تا آن هنگام که در کالبدشان اسکان دارند وجودشان آرامش، مسرت، منفعت و افتخار به همراه دارد. اما در آن هنگام که چشم از جهان فرو می‌بندند مانند همیشه، جزیره‌ها و سرزمین‌های اصلی را آشوب‌های سهمگین فرا می‌گیرد: لرزش و تاریکی، تندر و تگرگ، زمین می‌لرزد و توفان‌ها و تندبادها در دریاها پدیدار می‌شوند، رنج و بدبختی بر سر مردمان سایه می‌افکند، امپراتوری‌ها سقوط می‌کنند و حکومت‌ها منقرض می‌شوند.

از مثال‌های بالا کاملاً مشهود است که در رمان رابله، مرگ قهرمانان با لحن و سبکی کاملاً متفاوت توصیف می‌شود: به جای وهمی گروتسک، وهمی قهرمان‌پرورانه ارائه شده است که تقریباً حال و هوای حماسه‌های مردمی را دارد. این امر، اساساً لحن و سبکی متناسب با منابع باستانی را می‌طلبد (رابله در بازگویی

حوادث مزبور، این مسائل را به دقت رعایت می‌کند). همهٔ این مسائل، نشانگر ارزش والایی است که رابله برای دلاوری‌های تاریخی قائل است. بدون شک پدیده‌هایی که طبیعت و جهان تاریخی با آن‌ها نسبت به مرگ قهرمانان عکس‌العمل نشان می‌دهد ــ اگرچه «خلاف همهٔ قوانین طبیعی هستند» ــ خودشان اموری کاملاً طبیعی محسوب می‌شوند (توفان‌ها، شهاب‌سنگ‌ها، زمین‌لرزه‌ها و انقلاب‌ها) و در همان جهان ظاهری به وقوع می‌پیوندند که صحنهٔ زندگی و فعالیت قهرمانان است. یک قهرمان‌پروری حماسی از این زیرساخت به عمل آمده و طبیعت نیز در این حماسه شرکت جسته است. حتی در این موارد نیز رابله مرگ را در مسیر پیشرفت زندگی فردی (بسته و خودکفا) ارائه نمی‌دهد، بلکه در جهان تاریخی به صورت پدیده‌ای از زندگی اجتماعی-تاریخی آن را بازنمایی می‌کند.

مرگ پن کبیر نیز با چنین لحنی توصیف شده است (که البته بازگویی گفتار پلوتارک است). در این بازگویی، پنتاگروئل وقایع مربوط به مرگ پن کبیر را به مرگ «ناجی کبیر مؤمنان» منتقل می‌کند و هم‌زمان، محتوای وحدت وجود ناب را نیز در انگارهٔ خود می‌گنجاند (فصل ۲۸).

هدفی که در هر سه فصل دنبال شده، معرفی قهرمانان تاریخی به‌صورت نشانه‌ای مهم و فناناپذیر در یک جهان واقعی واحد ــ جهان طبیعت و تاریخ ــ است. این فصل‌ها، به روش معمول رابله پایان نمی‌پذیرد. پس از پایان سخنان پنتاگروئل، سکوتی طولانی همه جا را فرا می‌گیرد.

> کمی بعد متوجه شدیم که از چشمان او اشک سرازیر شده است، اشک‌هایی به درشتی تخم شترمرغ.
> خدایا، اگر یک کلمه دروغ بر زبان من جاری شده، جان مرا بستان.

در این بخش، فحاوی گروتسک با جدیتی همراه شده که در رمان رابله فوق‌العاده نادر است. (دربارهٔ جدیت رابله بعداً به نکتهٔ دیگری اشاره خواهیم کرد).

نامهٔ گارگانتوا به پنتاگروئل، که فصل ۸ از دفتر دوم کتاب، به آن اختصاص یافته، هم برای زنجیرهٔ مرگ و هم برای قطب ایجابی (نه گروتسک و نه انتقادی) رمان رابله، مهم است. از این رو نامهٔ مزبور به بخش صومعه‌ای تلم شباهت دارد. بنابراین در ادامه به بحث دربارهٔ فصل ۸ (و همین طور بخش صومعهٔ تلم) باز خواهیم گشت. در

این‌جا فقط به بخش‌های مربوط به بن‌مایهٔ مرگ اشاره خواهیم کرد.

در این‌جا شاهد بسط مضمون استمرار نژاد، بقای نسل و تداوم تاریخ هستیم. با وجود امتزاج گرایش‌های معتبر کاتولیک که در آن شرایط زمانی خاص، اجتناب ناپذیر بودند، تفکری پدید آمد که با همهٔ این امور تناقض دارد؛ تفکر فناناپذیری زیست‌شناختی و تاریخی انسان (البته فناناپذیری زیست‌شناختی و تاریخی تناقضی با یکدیگر ندارند)، فناناپذیری بذر، نام و عمل.

به نظر من یکی از مواهب، الطاف و امتیازاتی که در آغاز، پروردگار، خداوند قادر، در وجود انسان به ودیعه نهاده و ذات انسان را بدان آراسته است، فوق‌العاده شگفت‌انگیز است. موهبتی که ما می‌توانیم با آن در این جهان فانی، در جریان این زندگی خاکی موقت، به نوعی بقا دست یابیم و نام و بذرمان را جاودانه کنیم. ما به این جاودانگی، با ازدواج قانونی و با نسل پس از خود دست خواهیم یافت.

نامهٔ گارگانتوا این‌چنین آغاز می‌شود.

به برکت تکثیر این بذر، در فرزندان، آن‌چه در والدین آن‌ها و در نوادگان، آن‌چه در فرزندان مرده است؛ ادامهٔ حیات می‌دهد... بنابراین من به حق و انصاف، خدای راکه حافظ من است سپاس می‌گویم که به من رخصت داد تا شکوفایی مجدد ضعف و پیری خود را در جوانی شما مشاهده کنم و هنگامی که به مشیت او که حاکم و حسابرس همه چیز است روحم این منزل فانی را ترک کند، چنین نیست که همهٔ وجود من از بین برود بلکه فقط از جایی به جای دیگر خواهم رفت چون در وجود شما و به‌وسیلهٔ شما، من به شکلی رؤیت‌شدنی در همین جهان زندگان باقی خواهم ماند و در جامعه، مردان افتخارآفرین و دوستان خوب خود را مانند گذشته ملاقات خواهم کرد.

خلاف لحن ستایشگری که تقریباً در آغاز و پایان همهٔ بندهای نامهٔ مزبور مشهود است، خودِ نامه اندیشهٔ کاملاً متفاوتی از جاودانگی ارائه می‌دهد، یعنی باور به ابدیتی دنیوی و نسبی که تعمداً و کاملاً در مقابل تفکر جاودانگی ارواح در مسیحیت قرار داده شده است. رابله اصلاً امکان وجود جاودانگی راکد یک روح

سالخورده را از جسمی فرتوت در قلمرویی استعلایی مطرح نمی‌کند که هیچ گونه رشد و نمو دنیوی به آن راهی ندارد. گارگانتوا می‌خواهد خودش را ببیند؛ پیری و فرتوتی خود را که دوباره در جوانی و شادابی پسر، نوه و نتیجه‌اش به گل نشسته است. برای او انگارهٔ رؤیت‌شدنی دنیوی‌اش ارزشمند است که سیمای او را در آیندگانش حفظ می‌کند. او می‌خواهد در وجود نوادگانش، در همین «جهان زندگان» باقی بماند و در میان دوستان خوبش رفت و آمد کند. آن‌چه در این‌جا مهم است دقیقاً امکان ابدی شدن مقوله‌های دنیوی در دنیا و حفظ تمامی ارزش‌های مادی زندگی است؛ اندامی زیبا، جوانیِ پرثمر، دوستان خوب و از همه مهم تر، استمرار رشد فیزیکی، پیشرفت و کمال بیش‌تر فرد. او به‌ندرت جاودانگی‌ای را مطرح می‌کند که شخص ممکن است در مقطع خاصی از رشد خود به دست آورد.

باید ویژگی دیگری را نیز خاطرنشان کنیم؛ از نظر گارگانتوا (رابله)، جاودانگی «من» فرد، خود فرد به‌منزلهٔ موجودی زیست‌شناختی و فردیت شخص با هر نوع ارزشی که به آن منسوب باشد اهمیتی ندارد. به نظر رابله «جاودانگی» (یا به عبارت دقیق‌تر کمال بیش از پیش) بهترین آرزوها و اهدافش مهم است.

> و اگر خصوصیات روحی من، مانند شکل ظاهری‌ام در شما وجود نداشته باشد، انسان‌ها شما را نگهبان و خزانه‌دار جاودانگی نام ما نمی‌پندارند، من نیز در آن صورت دلخوشی چندانی نخواهم داشت چون می‌بینم بخش کم‌اهمیت وجودم که همانا جسم من است باقی مانده، در حالی که روحم که بخش برتر وجودم محسوب می‌شود و با آن، نام ما در میان مردم به نیکی یاد خواهد شد، رو به پستی نهاده و گویی تباه شده است.

رابله رشد نسل‌ها را با پیشرفت فرهنگ و تحولات تاریخی انسان مرتبط می‌کند. فرزند پسر، ادامه‌دهندهٔ راه پدر و نوادهٔ پسر، ادامه‌دهندهٔ راه فرزند پسر است، البته در مرتبهٔ بالاتری از رشد فرهنگی. گارگانتوا به انقلاب عظیمی که در زمان او رخ داده است اشاره می‌کند و می‌گوید: «در زمان من، نیکنامی و روشنگری به علوم زمانه بازگردانده شد و چنان تغییراتی روی داد که حتی در کلاس اول بدترین مدرسه‌ها هم مرا به زور می‌پذیرفتند، منی که در سال‌های کمال خود به فاضل‌ترین انسان دوران شهرت داشتم (که البته این شهرت بدون دلیل هم نبود)». کمی بعد می‌گوید: «من

امروزه به راهزنان، مأموران اعدام، دزدان دریایی و مهترانی برمی‌خورم که از پزشکان و وعاظ زمان من فرهیخته‌تر هستند».

پیشرفتی که در پرتو آن، افراد تحصیل‌کردهٔ یک دوره، واجد شرایط ورود به کلاس اول بدترین مدارس دورهٔ دیگر (دورهٔ بعدی) نیستند، مورد تحسین گارگانتوا است. او به نوادگان خود که فقط به سبب تولد پس از او، از گارگانتوا بهترند، حسادت نمی‌ورزد. او در وجود نوادگانش و در وجود انسان‌های دیگر (از نژاد بشری، نژاد او) در این پیشرفت، حضور خواهد داشت. مرگ، در دنیای جمعی و تاریخی زندگی بشری آغازگر و پایان‌بخش هیچ امر سرنوشت‌ساز و تعیین کننده‌ای نیست.

خواهیم دید که در قرن هجدهم، همین مجموعه مسائل به شکلی بسیار حاد در آلمان مطرح می‌شوند. مسئلهٔ تکامل فردی شخص و «صیرورت» انسان، مسئلهٔ تکامل (و رشد) نژاد بشر، مسئلهٔ جاودانگی دنیوی، مسئلهٔ تعلیم و تربیت [vospitanie] نژاد بشر و مسئلهٔ احیای مجدد فرهنگ به دست جوانان نسل جدید که همهٔ این مسائل در ارتباط با یکدیگر و به طور هم‌زمان مطرح شدند. مسائل مزبور، لاجرم راهگشای مفهوم پردازی عمیق‌تری از مسئلهٔ زمان تاریخی می‌شوند. برای حل این مسائل، سه تلاش اساسی (مستقل از یکدیگر) صورت گرفت: نظرات لسینگ[1] (*Erziehung des Menschengeschlechts*)(۵۰)، نظرات هردر (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*) (۵۱) و بالاخره کار متفاوت و برجستهٔ گوته (مخصوصاً در *سرور ویلهلم*).

همهٔ زنجیره‌های منتخب ما برای از بین بردن تصویر قدیم جهان که در دورهٔ رو به افول شکل گرفته بودند و برای ایجاد تصویری جدید که در مرکز آن انسان کامل (هم جسم و هم روح) قرار دارد، در رمان رابله به کار گرفته می‌شوند. در فرایند از بین بردن ماتریس‌های سنتی اشیا، پدیده‌ها، ایده‌ها و کلمات، رابله ماتریس‌ها و حلقه‌های اتصال جدید و اصیل‌تری را که با «طبیعت» همخوانی دارند در کنار هم قرار می‌دهد. ماتریس‌های جدید، تمامی جنبه‌های جهان را به کمک شگفت‌انگیزترین انگاره‌ها و ترکیب‌هایی از انگاره‌های گروتسک و وهم آلود با هم مرتبط می‌کنند. رابله در جریان پیچیده و متناقض‌نما انگاره‌ها (که حاوی تناقضی پربار است)، قدیمی‌ترین

1. Lessing

تداعی‌های اشیا را احیا می‌کند. جریان مزبور به یکی از بنیادی‌ترین بسترهای مضامین ادبی راه می‌یابد. جریان پرمغزی از انگاره‌ها، بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌ها که از سرچشمهٔ فرهنگ عامهٔ ماقبل جامعهٔ طبقاتی تغذیه می‌شود، در امتداد این بستر روان است. ارتباط مستقیم خوردن، نوشیدن، مرگ، تولیدمثل، خنده (دلقک) و تولد در یک انگاره، بن‌مایه و پیرنگ، نمایهٔ ظاهری همین جریان مضامین ادبی است. در مراحل مختلف رشد، هم عناصر تشکیل‌دهندهٔ کل انگاره، بن‌مایه و پیرنگ و هم کارکردهای هنری و ایدئولوژیک کل ماتریس به‌شدت تغییر می‌کند. پشت این ماتریس که حکم نمایه‌ای ظاهری را دارد، تجربهٔ ویژه‌ای از زمان و رابطهٔ خاصی بین زمان و جهان مکانمند پنهان شده است، یعنی پیوستار زمانی-مکانی خاصی در این‌جا نهفته است.

وظیفهٔ رابله آن است که بر مبنای مادی جدیدی، جهانی را بازسازی کند که به‌دلیل فروپاشی جهان‌بینی قرون وسطایی در حال اضمحلال بود. تمامیت و کرویت قرون وسطایی (که در اثر ترکیبی دانته هنوز وجود داشت) نابود شده بود. به همین ترتیب برداشت‌های قرون وسطایی از تاریخ نیز از بین رفته بود ــ آفرینش جهان، محرومیت از الطاف الهی، رانده شدن نخستین (از بهشت)، رستگاری، دومین دورهٔ تبعید، داوری روز رستاخیز ــ مفاهیمی که در آن‌ها زمان واقعی بی‌ارزش شده و در مقوله‌های غیرزمانی محو شده بود. در این جهان‌بینی، زمان عاملی است ازبین‌برنده و نابودکننده، زمان خالق چیزی نیست. لازم بود شکل جدیدی از زمان و رابطهٔ نویی بین زمان و مکان، یعنی فضای دنیوی یافت شود («قالب‌های کهنهٔ orbis terrarum شکسته شده بودند و فقط در این لحظه و دقیقاً در همین زمان، جهان آغاز شده بود...»)(۵۲). نیاز به پیوستار زمانی-مکانی جدیدی بود که به فرد امکان ارتباط برقرار کردن بین زندگی واقعی (تاریخی) و دنیای واقعی را بدهد. لازم بود که در مقابل معادشناسی مرسوم، زمانی خلاق و زایا قرار داده شود؛ زمانی که با کنش‌های خلاق و رشد سنجیده شود، نه با انهدام. مبنای این زمان «خلاق» در انگاره‌ها و بن‌مایه‌های فرهنگ عامه وجود داشت.

۸. مبانی فرهنگ عامه‌ای پیوستار رابله‌ای

در مسیر توسعهٔ جامعهٔ بشری، می‌توان رد پای اشکال اولیهٔ این زمان پربار و خلاق را تا مرحلهٔ کشاورزی جامعهٔ ماقبل طبقاتی دنبال کرد. مراحل پیشین، برای پیدایش

درک متفاوتی از زمان و انعکاس این دریافت نو در مراسم و انگاره‌های زبان‌شناختی، شرایط مساعدی نداشتند. دریافتی کاملاً قدرتمند و بسیار متفاوت از زمان، فقط می‌تواند بر مبنای یک کشاورزی جمعی و کارمحور ایجاد شود. در چنین شرایطی برای نخستین بار امکان درک خاصی از زمان به وجود آمد که در بطن خود جداسازی و در کنار هم قرار دادن زمان روزمرهٔ اجتماعی، زمان تعطیلات و زمان مراسم مربوط به چرخهٔ کار کشاورزی، مربوط به فصول گوناگون سال، اوقات مختلف روز و مراحل رشد گیاهان و چهارپایان را داشت. در این‌جا برای نخستین‌بار در قدیمی‌ترین بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌ها، بازتاب چنین زمانی در زبان مستحکم می‌شود؛ بازتاب پیوندهای زمانی رشد به مجاورت زمانی پدیده‌هایی که خصوصیات بسیار متفاوتی دارند (ارتباطاتی بر اساس وحدت زمانی).

ویژگی‌های شاخص این زمان چیست؟

این زمان، زمانی جمعی است. بدین معنا که فقط با وقایع زندگی جمعی متمایز و سنجیده می‌شود. هر آن‌چه در این زمان وجود دارد، فقط برای جمع وجود دارد. پیشرفت وقایع، هنوز در زندگی فرد مجزا نشده است (زمان درونی زندگی فرد هنوز وجود ندارد، فردیت [individuum] امری کاملاً سطحی در دل کلیتی جمعی است). هم کار و هم مصرف، اموری جمعی هستند.

این زمان، زمان کار است. زندگی روزمره و مصرف، از کار و فرایند تولید مجزا هستند. زمان با وقایع مربوط به کار اندازه‌گیری می‌شود (مقیاس زمان، مراحل کار کشاورزی و زیرمجموعه‌های آن است). این درک از زمان طی مبارزهٔ جمعی علیه طبیعت حاصل شد. پرداختن به کار جمعی این درک جدید از زمان را پدید می‌آورد و اهدف این کار، درک مزبور را متمایز و بازسازی می‌کند.

این زمان، زمان رشد سازنده است؛ زمان رشد، شکوفه زدن، میوه آوردن، رسیدن میوه، نمو پر ثمر و محصول. گذشت زمان، نابودکننده و تخریب‌گر نیست بلکه کمیت چیزهای پرارزش را افزایش می‌دهد و چند برابر می‌کند. جایی که فقط یک بذر کاشته شده بود، دانه‌های فراوان غلات پدیدار می‌شوند، محصول جدید همواره از دست رفتن نمونه‌های فردی را تحت الشعاع قرار می‌دهد. اقلام واحدی که از بین می‌روند نه جدا جدا در نظر گرفته می‌شوند و نه مجزا می‌گردند، آن‌ها در کل تودهٔ در حال رشد و روزافزون زندگی‌های نو گم می‌شوند. نابودی و مرگ بذرافشانی‌ای است

که به دنبال آن رشد، درو و تکثیر بذر کاشته شده است. گذشت زمان نه‌تنها تعیین کنندهٔ رشد کمّی است بلکه رشد کیفی را نیز ارزیابی می‌کند؛ حرکتی به سوی شکوفایی و بلوغ. تا زمانی که فردیت منزوی نشده است، مسائلی مثل پیری، تباهی و مرگ فقط از جنبه‌های ثانوی رشد و نمو و از عناصر ضروری رشد خلاق، محسوب می‌شوند. وجوه منفی و ماهیت کاملاً مخرب و پایان‌بخش آن‌ها فقط در سطحی کاملاً فردی بروز می‌کند. زمان خلاق، زمانی باردار است؛ زمانی ثمربخش که به دنیا می‌آورد و دوباره بارور می‌شود.

این زمان بیش از هر چیز به سوی آینده امتداد یافته است. زمانی که کارِ جمعی، خود را صرف آینده می‌کند: انسان‌ها برای آینده بذرافشانی می‌کنند، برای آینده در برداشت محصول شرکت می‌کنند، برای آینده ازدواج می‌کنند و صاحب فرزند می‌شوند. تمامی جریان‌های کاری رو به پیش دارند. مصرف (فرایندی که بیش از هر چیز مایل به ایستایی، سکون و زمان حال است) از کار ثمربخش جدا نیست و مثل تفریح کامل و مجزای حاصل از مصرف محصول، در تقابل با کار قرار نگرفته است. به‌طورکلی هنوز تقسیم‌بندی دقیق زمان به حال، گذشته و آینده (که یک فردیت ضروری را نقطهٔ شروع خود فرض می‌کند) صورت نگرفته است. ویژگی این زمان، تلاش جمعی رو به پیش است (در کار، حرکت و سلسله وقایع).

این زمان، کاملاً مکانمند و عینی است، از زمین و طبیعت جدا نیست. این زمان مانند کل زندگی بشر، کاملاً ظاهری است. زندگی کشاورزی بشر و حیات طبیعت (حیات زمین) با معیاری واحد و یک سری وقایع مشابه سنجیده می‌شوند؛ آن‌ها دارای وقفه‌های یکسان هستند، از یکدیگر تفکیک‌پذیر نیستند و یک کار و ذهنیت (تفکیک‌ناپذیر) محسوب می‌شوند. زندگی انسان و طبیعت از یک جنس تلقی می‌شوند. فصول سال، دوره‌ها، شب‌ها و روزها (و زیرمجموعه‌های آنان)، جفت‌گیری (ازدواج)، بارداری، بلوغ و مرگ همگی انگاره‌های مطلقی هستند که در ساخت پیرنگ جریان زندگی فردی و حیات طبیعت (در وجه کشاورزی آن) به یک اندازه مؤثر واقع می‌شوند. تمامی این انگاره‌ها اساساً تابع پیوستار زمانی-مکانی هستند. در این‌جا زمان به اعماق خاک فرو برده می‌شود، در آن کاشته می‌شود و در آن به ثمر می‌نشیند. زمان در مسیر خود، خاک و دستان کارگر را به هم پیوند می‌زند. انسان، خالق این فرایند است، آن را درک می‌کند، می‌بوید (رایحه‌های متغیر رشد و

رسیدن محصول) و می‌بیند. چنین زمانی عینیت یافته، بازگشت‌ناپذیر (در محدودهٔ چرخهٔ زمانی) و واقع‌گراست.

این زمان به طور بدیهی یکپارچه است. اما این یکپارچگی قریب‌الوقوع فقط در پرتو ادراک‌های بعدی از زمان در ادبیات (و به طور کلی در ایدئولوژی) آشکار می‌شود؛ وقتی که زمانِ مناسبت‌های خانوادگی روزمره و شخصی از زمانِ زندگی تاریخی جمعی کلیت اجتماعی متمایز و مجزا شد، وقتی که یک معیار برای سنجش وقایع زندگی خصوصی و معیار دیگری برای سنجش وقایع تاریخ پدید آمد (این تجربه‌ها در سطوح مختلفی به دست آمده است). اگرچه در عالم تجرید، زمان یکپارچه باقی ماند اما هنگامی که متناسب ساخت پیرنگ‌ها شد، همین زمان یکپارچه به دو شاخه تقسیم شد. پیرنگ‌های شخصی فراوانی برای انتخاب موجود نبود و امکان انتقال این پیرنگ‌ها به زندگی کلیت اجتماعی (حکومت، ملت) نیز وجود نداشت. پیرنگ‌های تاریخ (مناسبت‌های تاریخ) از پیرنگ‌های زندگی خصوصی (عشق و ازدواج) کاملاً جدا شدند و فقط در نقاط خاصی (جنگ، ازدواج پادشاه، جرم) با یکدیگر تلاقی داشتند و مجدداً از همین نقاط تلاقی، مسیرهای گوناگون فراوانی را در پیش می‌گرفتند (مثل پیرنگ دوگانهٔ رمان‌های تاریخی: از یک طرف وقایع تاریخی و از طرف دیگر زندگی شخصیت تاریخی به‌منزلهٔ فردی خاص). بن‌مایه‌هایی که در زمان یکپارچهٔ فرهنگ عامهٔ جامعهٔ بی‌طبقه پدید آمده بودند، عمدتاً به مخزن پیرنگ‌های موجود در زندگی خصوصی ملحق شدند، البته فقط پس از طی مراحل تفسیر، گروه‌بندی و جایگزینی مجدد. اما حتی پس از طی مراحل مزبور، هنوز ظاهر واقعی و البته فوق‌العاده قطعه‌قطعهٔ خود را حفظ کردند. این بن‌مایه‌ها فقط به طور نسبی می‌توانستند در پیرنگ‌های تاریخی تلفیق شوند و در آن صورت نیز صرفاً به شکل کاملاً تصفیه‌شده و نمادین. در زمان توسعهٔ نظام سرمایه‌داری، حیات جامعه و حکومت، مجرد و تقریباً بدون پیرنگ می‌شود.

فقط در مقابل این پس‌زمینهٔ تقسیم دوگانهٔ زمان و ساخت پیرنگ که بعداً رخ داد، میزان وحدت قریب‌الوقوع زمان فرهنگ عامه‌ای را می‌توان مشاهده کرد. توالی‌های زندگی خاص، هنوز معین نشده بودند، حوزه‌های خصوصی و زندگی خصوصی وجود نداشتند. زندگی، واحد و کاملاً «تاریخمند» بود (اگر بخواهیم از اصطلاحی که

بعداً رایج شد استفاده کنیم). غذا، نوشیدنی، جفت‌گیری، تولد و مرگ، جنبه‌های یک زندگی خصوصی نبودند بلکه اموری جمعی محسوب می‌شدند، «تاریخمند» بودند و با کار جمعی، مصاف با طبیعت و جنگ ارتباطی پایدار داشتند. بدین‌ترتیب امور مزبور در انگاره‌های مطلق مشابهی ترجمان می‌یافتند و بازنمایی می‌شدند.

این زمان همه چیز را جذب مدار خود می‌کند و هیچ گونه موقعیت ثابت و ساکنی را مجاز نمی‌داند. همه چیز ــ خورشید، ستارگان، زمین، دریا و جز آن ــ فقط بخشی از فرایند جمعی کار و ستیز با طبیعت است که به بشر عرضه می‌شود، نه موضوعاتی برای درک شخصی («درک شاعرانه») یا موضوعاتی برای خیال‌بافی سطحی. فقط در خلال این فعالیت‌ها، انسان با اشیای مزبور سر و کار داشت و از ورای منشور این فعالیت‌ها می‌توانست آن‌ها را درک کند و بشناسد (این ذهنیت، واقع‌بینانه‌تر، عینی‌تر و عمیق‌تر از ادراک حاصل از دریافت شاعرانهٔ نامحدود است). بدین‌ترتیب همهٔ اشیا جذب مدار زندگی و مبدل به شرکت‌کنندگان فعالی در وقایع زندگی می‌شوند، در پیرنگ زندگی شرکت می‌کنند و دیگر مانند «پس‌زمینه»ای محض، با سلسله وقایع پیرنگ تباین ندارند. بعدها و حتی در همان زمان، در مراحل ادبی رشد انگاره‌ها و پیرنگ‌ها، مطالب موجود برای رخدادهای روایی و موقعیت آن‌ها تقلیل یافت: چشم‌اندازهای طبیعی، پوشش ثابت ساختار اجتماعی-سیاسی، سلسله‌مراتب اخلاقی و نظایر این‌ها؛ خواه این موقعیت، همواره ثابت و ساکن فرض شود، خواه فقط در رابطه با یک حرکت روایی خاص، ثابت در نظر گرفته شود. در مراحل بعدی سیر توسعهٔ ادبی، قدرت زمان و سپس ظرفیت روایت داستان همواره محدود است.

همهٔ خصوصیت‌هایی را که تاکنون به آن‌ها اشاره کردیم می‌توان از ویژگی‌های مثبت زمان فرهنگ عامه‌ای تلقی کرد. اما آخرین ویژگی این زمان (که هم اکنون به آن می‌پردازیم)، یعنی چرخه‌ای بودن آن، خصوصیتی منفی است که قدرت و سازندگی ایدئولوژیک این زمان را محدود می‌کند. نشان چرخه‌ای بودن و در نتیجه تکرار چرخه‌ای، بر جبین تمامی وقایع موجود در این زمان حک شده است. چرخه، حرکت رو به پیش زمان را محدود می‌کند. حتی به همین سبب، فرایند رشد به «صیرورت» واقعی نمی‌انجامد.

خصوصیاتی که به آن‌ها اشاره کردیم ویژگی‌های شاخص اصلی تجربهٔ خاصی از

زمان هستند که در مسیر توسعهٔ جامعهٔ بشری، در مرحلهٔ کشاورزی جامعهٔ بی‌طبقه شکل گرفته بودند.

البته ما ویژگی‌های زمان فرهنگ عامه‌ای را در برابر پس‌زمینهٔ بینش کنونی خود نسبت به مقولهٔ زمان، ارائه داده‌ایم. ما این بینش را امری مسلم در ذهنیت انسان اولیه نمی‌دانیم؛ بلکه سعی داریم با استناد به اطلاعات عینی، برای بینش مزبور برهانی ارائه دهیم، چون این زمان ــ که با گردآوری بن‌مایه‌های باستانی فراوان به وجودش پی برده‌ایم ــ عامل تعیین‌کنندهٔ یکپارچگی این بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌ها و نیز عامل تعیین‌کنندهٔ منطقی است که بر اساس آن، انگاره‌های مزبور در فرهنگ عامه بسط می‌یابند. همچنین زمان مزبور، ماتریس اشیا و پدیده‌ها را ــ که بحث‌مان را با آن شروع کردیم و مجدداً به آن خواهیم پرداخت ــ پذیرفتنی و درک‌پذیر می‌کند. منطق ویژهٔ آداب و آیین‌های فرقه‌ای و جشنواره‌ها را نیز همین زمان تعیین می‌کند. انسان‌ها با چنین درکی از زمان می‌زیستند و به کار می‌پرداختند اما در ذهنیت مجرد، امکان شناخت و تفکیک این درک وجود نداشت.

به راحتی می‌توان دریافت که ماتریس اشیا و پدیده‌ها در زمان فرهنگ عامه‌ای که کلیات آن شرح داده شد، باید ویژگی خاص خود را داشته باشد که با ویژگی‌های ماتریس‌های بعدی موجود در ادبیات و به‌طورکلی ماتریس‌های موجود در فرایندهای شناختی ـ ایدئولوژیک جامعهٔ طبقاتی تفاوت بسیار دارد. در شرایطی که انزوای جریان‌های زندگی فردی پذیرفته نمی‌شود و یکپارچگی ذاتی زمان، امری مسلم انگاشته می‌شود، ناگزیر پدیده‌هایی مثل جفت‌گیری و مرگ (بذرافشانی در زمین، باروری)، قبر و مادینهٔ زایا، غذا و آشامیدنی (میوه‌های زمین)؛ همراه مرگ و جفت‌گیری و نظایر این‌ها در مقولهٔ «رشد و حاصلخیزی» مستقیماً مجاور یکدیگر قرار می‌گیرند. در همین توالی، مراحل چرخهٔ زندگی خورشید (تغییرات روز و شب و فصول سال)، به صورت شرکت‌کننده با زمین، رشد و حاصلخیزی می‌آمیزد. همهٔ این پدیده‌ها در واقعه‌ای واحد در کنار هم قرار می‌گیرند و هر یک از آن‌ها بر وجوه مختلف کلیتی واحد دلالت می‌کنند؛ کلیت رشد حاصلخیزی و زندگی که تحت لوای رشد و حاصلخیزی درک می‌شود. مجدداً خاطر نشان می‌کنیم که در این مجموعه، حیات طبیعت و زندگی انسان با یکدیگر آمیخته‌اند: خورشید بخشی از زمین است، مانند کالایی مصرفی خورده و نوشیده می‌شود. عظمت وقایع زندگی انسان به اندازهٔ

عظمت رخدادهای حیات طبیعت است (برای هردو آن‌ها کلمات و لحن مشابهی استفاده می‌شود که اصلاً رنگ‌وبوی استعاره ندارد). در این بافت، همهٔ اعضای ماتریس (همهٔ عناصر مجموعه) از اعتبار مساوی برخوردار هستند. در این زنجیره، غذا و نوشیدنی به اندازهٔ مرگ، تولد فرزند و مراحل مختلف چرخهٔ زندگی خورشید دارای اهمیت هستند. رخدادی عظیم که همان زندگی است (زندگی بشر و طبیعت) با وجوه و جنبه‌های متعدد خود به وقوع می‌پیوندد و همهٔ وجوه و جنبه‌های آن به یک اندازه ضروری و مهم هستند.

بار دیگر تأکید می‌کنیم که انسان اولیه، ماتریس مورد بحث را کارکردی از فرایندهای فکری یا ذهنیت انتزاعی خود نمی‌دانست؛ بلکه ماتریس مزبور جنبه‌ای از خود زندگی بود، در یک کار جمعی با طبیعت، مصرف جمعی ثمرهٔ زحمات و وظیفهٔ جمعی پرورش و نوسازی کلیت اجتماعی.

برتر دانستن هر یک از اعضای این ماتریس از خود این کلیت کاملاً غلط است و مخصوصاً نسبت دادن چنین رجحانی به مسائل جنسی، اشتباهی فاحش است. مسائل جنسی به خودی خود هنوز از سایر امور تفکیک نشده بودند و به جنبه‌های موجود در آن (جفت‌گیری انسان) کاملاً مانند سایر اعضای ماتریس نگریسته می‌شد. همهٔ این عناصر فقط وجوه مختلف یک رخداد واحد منسجم بودند و تمامی این وجوه ماهیت مشابهی داشتند.

ما ماتریس مزبور را در ساده‌ترین، ابتدایی‌ترین و اصلی‌ترین شکل ممکن در نظر گرفته‌ایم. مؤلفه‌های فراوان بسیار جدیدی به ماتریس فوق افزوده شد که بن‌مایه‌ها را پیچیده‌تر نموده و کثرت چشمگیر ترکیبات روایی را امکان‌پذیر کرده است. دور از دسترس‌ترین حوزه‌های جهان موجود به این مجموعه پیوستند. در این مجموعه و به‌وسیلهٔ آن (در عمل) درک مجددی از جهان صورت گرفت.

وقتی کلیت جمعی، به طبقات اجتماعی رده‌بندی می‌شود، تغییرات اساسی در مجموعهٔ مزبور به وقوع می‌پیوندد و بن‌مایه‌ها و روایت‌های مربوط به رده‌های خاص دوباره تفسیر می‌شوند. تمایز تدریجی حوزه‌های ایدئولوژیک آغاز می‌شود. فعالیت فرقه‌ای، خود را از تولید تمایز نیافته جدا می‌کند، محدودهٔ مصرف آشکارتر و تا حدود زیادی به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم می‌شود [individualizuetsja]. اعضای این مجموعه دچار افول و تغییر شکل درونی می‌شوند. عناصری مثل غذا،

نوشیدنی، اعمال جنسی و مرگ ماتریس مزبور را ترک می‌کنند و قدم به زندگی روزمره‌ای می‌گذارند که در حال تقسیم‌شدن به بخش‌های کوچک‌تر است. از دیدگاه دیگر می‌توان گفت آن‌ها جزو آیین‌ها می‌شوند و در این بافت جدید، مفهومی جادویی پیدا می‌کنند (که به طور کلی از لحاظ مفهوم فرقه‌ای یا آیینی، فوق العاده خاص است). آیین‌ها ارتباط تنگاتنگی با زندگی روزمره دارند، اما مرزی درونی نیز بین آن‌ها موجود است؛ نان آیینی، دیگر نان واقعی و معمولی نیست که هر روز خورده می‌شود. این مرز واضح‌تر و دقیق‌تر نیز می‌شود. تفکر ایدئولوژیک (کلمه و نمادسازی) قدرتی جادویی می‌یابد. شیء مجزا جایگزین کلیت می‌شود: منشأ کارکرد جایگزینی قربانی نیز همین‌جاست (میوهٔ اهدایی در قربانی‌ها، جایگزین کل محصول می‌شود، یک حیوان جایگزین کل رمه یا کل میوه‌هایی که به دست آمده می‌شود و نظایر آن).

در این مرحله که روش‌های تولید، آیین‌ها و زندگی روزمره از هم متمایز شده‌اند (و به تدریج کاملاً از یکدیگر جدا می‌شوند) پدیده‌هایی مثل تخطی از آداب و رسوم [skvernoslovie] و بعداً خندیدن به آداب و رسوم، تقلید تمسخرآمیز آداب و رسوم و دلقک بازی به وجود آمدند. این امر، همان مجموعهٔ رشد-حاصلخیزی در مراحل جدید توسعهٔ اجتماعی و سپس در اصلاحات جدید است. عناصر موجود در ماتریس مزبور (که در شکل باستانی خود دربرگیرندهٔ مسائل فراوانی بود) مانند گذشته پیوند محکمی با یکدیگر دارند، اما تفاسیری مرتبط با آیین‌ها و تفاسیری جادویی می‌یابند. این عناصر از یک سو از تولید جمعی و از سوی دیگر از زندگی روزمرهٔ فردی متمایز می‌شوند (اگرچه هردو این وجوه با یکدیگر آمیخته‌اند). در این مرحله (یا دقیق‌تر بگوییم در اواخر این مرحله)، می‌توان ماتریس باستانی را با جزئیات فراوان در جشنوارهٔ ساتورنالیایی رومی مشاهده کرد. در جشنوارهٔ مزبور همهٔ این وقایع رخ می‌داد: بردگان و دلقک‌ها جانشین حاکمان و خدا در فرایند مرگ می‌شدند، اشکال مختلف تقلید تمسخرآمیز آیین‌ها پدیدار شدند و شرح «مصائب مسیح» با خنده و شادمانی درآمیخت. پدیده‌های مشابه دیگری نیز به‌وجود آمدند: زیر پا گذاشتن محرمات مراسم ازدواج و تمسخر داماد، تمسخر آیینی سربازان رومی که فرمانده ــ فاتح را به‌هنگام ورود به روم نشانه می‌گرفت (بر اساس منطق جانشین-قربانی: رسوایی واقعی با بدنامی دروغینی دفع می‌شود، چیزی که بعداً آن

را خنثی کردن «حسادت سرنوشت» تعبیر کردند). خنده (به اشکال گوناگون) در تمامی این پدیده‌ها با مرگ، امور جنسی، غذا و نوشیدنی پیوندی دائمی دارد. همین پیوند خنده با غذا و شراب آیینی، امور جنسی مستهجن و مرگ، در ساختار کمدی‌های آریستوفانس نیز مشاهده می‌شود (که از لحاظ مضمون می‌توان آن را با مجموعهٔ مشابهی در *Alcestes* اثر ائوریپیدس، مقایسه کرد). در نمونه‌های بعدی، ماتریس باستانی مورد نظر در عرصهٔ کاملاً ادبی به کار گرفته شده است.

با توسعهٔ بیش‌تر جامعهٔ طبقاتی و تمایز روزافزون حوزه‌های ایدئولوژیک از یکدیگر، فروپاشی درونی (تقسیم دو شاخه) هر یک از عناصر ماتریس مزبور شدید و شدیدتر می‌شود: غذا، نوشیدنی و اعمال جنسی با سیمای واقعی خود قدم به زندگی روزمرهٔ شخصی می‌نهند و عمدتاً به اموری شخصی و روزمره مبدل می‌شوند، رنگ و بویی بسیار عادی به خود می‌گیرند و مبدل به واقعیات پیش پا افتاده، ملال‌آور و «پست» زندگی می‌شوند. از سوی دیگر، همهٔ اعضای این ماتریس در آیین‌های مذهبی و تا حدودی در گونه‌های برتر ادبیات و ایدئولوژی‌های دیگر، پالایش می‌شوند. بیش‌تر مواقع، اعمال جنسی به قدری پالایش شده و رمزی مطرح می‌شود که دیگر تشخیص‌دادنی نیستند. چنین کارکردهایی، ماهیتی مجرد و نمادین پیدا می‌کنند، حتی حلقه‌های اتصال بین عناصر مجموعهٔ مزبور نیز مجرد و نمادین می‌شوند، گویی کاملاً منکر هر نوع ارتباطی با واقعیت پست روزمره می‌شوند.

واقعیت‌های پست مجموعهٔ باستانی جامعهٔ بی‌طبقه ــ که در عین حال ارزشمند محسوب می‌شوند ــ از یکدیگر جدا شدند، از درون دو شاخه شدند و دوباره تفسیر سلسله‌مراتبی و دقیقی از آن‌ها ارائه شد. عناصر ماتریس مزبور در ایدئولوژی‌های مختلف و ادبیات، در همهٔ سطوح برتر و پست مختلف و در همهٔ گونه‌ها، سبک‌ها و لحن‌های گوناگون پراکنده شده‌اند. آن‌ها دیگر در بافتی واحد در کنار هم قرار نمی‌گیرند و از آن‌جا که آن کلیت جامع از بین رفته است، با هم تشکیل یک صف واحد را نمی‌دهند. در این شرایط، همهٔ چیزهایی که در خود زندگی از هم جدا شده و گسسته بودند، در ایدئولوژی منعکس می‌شوند. عنصری از مجموعهٔ کلی مثل مسائل جنسی (اعمال جنسی، اندام‌های جنسی و عمل دفع که با اندام‌های جنسی ارتباط دارد)، با سیمای واقعی و راستین خود، تقریباً به طور کامل از گونه‌های رسمی و گفتمان رسمی گروه‌های حاکم اجتماع به بیرون رانده شده است. شکل

پالایش‌یافتهٔ عنصر جنسی این مجموعه، یعنی عشق، وارد گونه‌های برتر می‌شود و در آن‌جا قدم به ماتریس‌های نو می‌گذارد و ارتباطات جدیدی را برقرار می‌کند. جنبهٔ مدنی/ این جهانی روزمرهٔ امور جنسی ــ ازدواج، خانواده، تولد فرزند ــ نیز در گونه‌های متوسط جایی برای خود می‌یابد و در آن‌جا به ماتریس‌های جدید و دائمی راه پیدا می‌کند. حوزه‌های مربوط به غذا و نوشیدنی، موجودیتی نیمه‌رسمی دارند و در شکل واقعی، روزمره و نامعین در گونه‌های متوسط و سطح پایین و در قالب مسائل جزئی ثانویه و معمولی زندگی خصوصی باقی می مانند. مرگ نیز که از منظر توالی زندگی فردی به آن نگریسته می‌شود، به اجزای مختلف تقسیم می‌شود و از حیاتی خاص در گونه‌های برتر برخوردار می‌شود (گونه‌های برتر ادبی و گونه‌های برتر ایدئولوژی‌های دیگر) و زندگی دیگری را هم در گونه‌های متوسط (نیمه‌روزمره و روزمره) پیش می‌گیرد. این مرگ به ماتریس‌های متعدد و نویی پا می‌گذارد؛ ارتباط آن با خنده، اعمال جنسی، تقلید تمسخرآمیز و نظایر این‌ها کاملاً قطع می‌شود. در ماتریس‌های‌جدید، ارتباط تمامی اجزای این مجموعه با کار جمعی قطع می‌شود. لحن و صورت‌بندی‌های سبک‌شناختی مربوط به اجزای متنوع عناصر گوناگون موجود در مجموعهٔ مزبور از یکدیگر متمایز می‌شوند. در بیش‌تر موارد، هر جا که ارتباطی بین این عناصر و پدیده‌های موجود در طبیعت حفظ شده، ارتباطات مزبور ماهیتی استعاری به خود گرفته است.

البته ما در این‌جا فقط شرح فوق‌العاده ابتدایی و مختصری دربارهٔ سرگذشت عناصر مختلف یک مجموعهٔ باستانی در جوامعی را ارائه می‌دهیم که دارای سلسله‌مراتب طبقاتی هستند. موضوع مورد نظر ما، شکل زمان است آن هم در مواردی که زمان، مبنای روایت‌های احتمالی (ماتریس‌های روایی) در زندگی بعدی محسوب می‌شود. شکل فرهنگ عامه‌ای زمان که خصوصیات آن را برشمردیم تغییراتی بنیادین کرد که به بخشی از این تغییرات خواهیم پرداخت.

نباید این نکته را از نظر دور بداریم که همهٔ عوامل ماتریس باستانی، هم‌جواری واقعی را از دست می‌دهند که در زمان یکپارچهٔ زندگی جمعی بشری کسب کرده بودند. البته زمان همواره وحدت انتزاعی خود را در تفکر مجرد و نظام‌های تاریخ‌نگاری عینی (از هر نوعی که باشند) حفظ می‌کند. اما در محدودهٔ این وحدت سالنامه‌ای مجرد، زمان عینی زندگی بشری از بین می‌رود. از درون زمان معمولی

زندگی جمعی، جریان‌های زندگی فردی و سرنوشت‌های فردی مجزا پدیدار می‌شوند. آن‌ها را در ابتدا به‌خوبی از زندگی کلیت جمعی نمی‌توان تشخیص داد و صرفاً مانند نقش‌برجسته‌ای مبهم به نظر می‌رسند. جامعه نیز به طبقات و گروه‌های درون‌طبقاتی تقسیم می‌شود. جریان‌های زندگی فردی مستقیماً با طبقات مزبور ارتباط برقرار می‌کنند؛ هم گروه‌های مزبور و هم زندگی فردی در برابر یک کلیت قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب در مراحل اولیهٔ جامعهٔ برده‌داری و فئودال، جریان‌های زندگی فردی هنوز با زندگی عادی نزدیک‌ترین گروه اجتماعی، پیوندی محکم دارد. به هر حال، حتی در چنین جوامعی خود جریان‌های زندگی فردی از یکدیگر جدا هستند. جریان زندگی‌های فردی با جریان زندگی گروه‌ها و جریان زندگی اجتماعی-سیاسی کلیت جامعه نمی‌آمیزد، بلکه آن‌ها از هم مجزا هستند و بین‌شان شکاف‌هایی وجود دارد. این جریان‌ها بر اساس معیارهای ارزشی متفاوتی سنجیده می‌شوند؛ هر یک از این مجموعه‌ها با منطق خاص خود توسعه می‌یابند و روایت خاص خود را دارند. آن‌ها از بن‌مایه‌های باستانی به روش خاص خود استفاده و مجدداً به روش خاص خود این بن‌مایه‌ها را تفسیر می‌کنند. در محدودهٔ مجموعهٔ زندگی خصوصی، یک جنبهٔ درونی پدیدار می‌شود. با گسترش روابط مالی در جامعهٔ برده‌داری و تحت لوای نظام سرمایه‌داری، فرایند جداسازی و تفکیک جریان‌های زندگی فردی از کلیت جامعه به اوج خود می‌رسد. در چنین شرایطی جریان فردی، ماهیت خصوصی ویژه‌ای می‌یابد و امور مشترک، بسیار مجرد می‌شوند.

در این‌جا، بن‌مایه‌های باستانی که به روایت‌های زندگی فردی راه یافته بودند، دچار انحطاط خاصی شدند. غذا، نوشیدنی، جفت‌گیری و نظایر این‌ها «شورانگیزی» باستانی خود را از دست دادند (منظور ارتباط و یکپارچگی‌ای است که با زندگی کارگریِ کلِ اجتماع داشتند). این مقولات به اموری پیش پا افتاده و خصوصی مبدل می‌شوند و گویی همهٔ مفاهیم خود را در محدودهٔ زندگی فردی به تحقق می‌رسانند. در نتیجهٔ انفصال از زندگی مولد جمعی و مبارزهٔ جمعی با طبیعت، ارتباطات واقعی این بن‌مایه‌ها با حیات طبیعت اگر کاملاً قطع نشود، دست‌کم ضعیف می‌شود. عناصر مزبور که منزوی، ضعیف و پیش پا افتاده شده بودند برای حفظ فحوای خود در روایت باید به نوعی پالایش تن می‌دادند؛ معنی آن‌ها باید بسطی استعاری می‌یافت (که این بسط، به قیمت از دست دادن ارتباطات واقعی و غیراستعاری

پیشین آن‌ها بود). غنای استعاری بن مایه‌های مزبور، در ازای از بین رفتن کوچک‌ترین رد پاهای باقی‌مانده از گذشته کسب شد. سرانجام به منظور کسب این مفهوم گسترده‌تر، باید جنبهٔ درونی زندگی کم‌ارزش جلوه داده شود. مثل بن‌مایهٔ شراب در اشعار آناکرئونی (به معنای گستردهٔ آن)، یا بن‌مایهٔ غذا در «اشعار آشپزخانه‌ای» باستانی. (در این اشعار با وجود مفهوم واقعی و گاه کاملاً آشپزخانه‌ای غذا، هم جنبهٔ زیبایی‌شناختی-طباخی غذا و هم شکل پالایش‌یافتهٔ آن در نظر گرفته شده است، البته با استناد به پندهای گذشتگان و کمی شرح و بسط استعاری). سپس، عشق ــ شکل پالایش‌یافتهٔ فعالیت جنسی و باروری ــ تبدیل به بن‌مایهٔ مرکزی و اصلی در روایت جریان‌های زندگی فردی شد. این بن‌مایه از جهات بسیار متنوعی قابلیت پالایش یافتن، امکان بسط استعاری در جهات مختلف (که زبان، سهل‌الوصول‌ترین وسیله برای بسط استعاری است) و امکان غنا را با هزینه‌کردن هرچه از گذشته باقی‌مانده است فراهم می‌آورد. درنهایت عشق، امکان تحقق اهداف پالایشی را به شکلی درونی و ذهنی-روان‌شناختی فراهم می‌کند. اما بن‌مایهٔ عشق به خاطر نقش اصیل و راستینی که در جریان‌های زندگی فردی ایفا می‌کند، جایگاه مهمی را به خود اختصاص می‌دهد یعنی به سبب ارتباطش با ازدواج، خانواده، زایمان و درنهایت با پیوندهای درونی ناشی از عشق (ازدواج، زایمان)، یک جریان فردی خاص را به جریان‌های زندگی افراد دیگر مرتبط می‌کند. این پیوندها گاه با جریان زندگی معاصران، گاه با جریان زندگی آیندگان (فرزندان، نوادگان) و گاه با جریان زندگی‌نزدیک‌ترین گروه اجتماعی برقرار می‌شوند (از طریق خانواده و ازدواج). جنبه‌های گوناگون مقولهٔ عشق ــ چه عشق واقعی و چه عشق پالایش‌شده ــ در ادبیات دوره‌ها و گروه‌های اجتماعی مختلف و در گونه‌ها و سبک‌های مختلف به شیوه‌های گوناگون به کار گرفته می‌شود.

بن مایهٔ مرگ، در جریان زندگی فردی که از نظر زمانی کاملاً بسته است، دستخوش تغییر شکلی بنیادین می‌شود. بن‌مایهٔ مزبور در این‌جا به معنی پایان نهایی است. هر قدر جریان زندگی فردی بسته‌تر شود، بن‌مایهٔ مرگ از حیات کلیت اجتماعی فاصلهٔ بیش‌تری می‌گیرد و مفهوم آن، شامخ‌تر و غایی‌تر می‌شود. ارتباط مرگ و باروری (بذرافشانی، اندام تناسلی مادری، خورشید) و هم چنین ارتباط مرگ و تولد حیاتی نو، خندهٔ آیینی، تقلید تمسخرآمیز و دلقک قطع می‌شود. برخی از

ارتباطات برگرفته از ماتریس‌های باستانی، حفظ شدند و حتی تحت پوشش بن‌مایهٔ مرگ تقویت نیز شدند (مرگ ← دروگر ← درو ← غروب ← شب ← قبر ← گهواره و جز آن). اما این ارتباطات، ماهیتی استعاری یا عرفانی-مذهبی یافتند. (در این فضای استعاری، ماتریس‌های ذیل قرار دارند: مرگ ← ازدواج ← داماد ← بستر زفاف ← بستر مرگ ← مرگ ← تولد و جز آن). اما بن‌مایهٔ مرگ چه در فضای استعاری و چه در فضای مذهبی و عرفانی، هم در جریان زندگی فردی و هم در جنبهٔ درونی آن، فقط به معنای «morituri» [یک پایان محتوم است] (مرگ کارکرد «تسلی، مصالحه» و «عقلانی‌کردن» می‌یابد). مرگ به‌منزلهٔ پدیده‌ای ظاهری چنین کارکردهایی ندارد، یعنی در زندگی کارگریِ جمعی کلیت اجتماعی (جایی که ارتباط مرگ با زمین، خورشید، تولد حیاتی نو، گهواره و نظایر این‌ها ارتباطی اصیل و واقعی بود). در ذهنیت محدود فردی که همه چیز را فقط به خود اطلاق می‌کند، مرگ فقط یک پایان محسوب می‌شود و در این هیئت، فاقد هر نوع تداعی واقعی و سازنده است. مرگ و تولد افراد جدید در جریان‌های زندگی فردی مجزایی دسته‌بندی می‌شوند: مرگ، پایان یک زندگی است و تولد، آغازگر زندگی کاملاً متفاوتی است. مرگ‌های فردی، با تولد زندگی‌های جدید هیچ تداخلی ندارند و جذب فرایند رشد شادمانه نمی‌شوند، چون این مرگ‌ها از کلیتی بیرون کشیده شده‌اند که رشد مزبور در آن صورت می‌گیرد.

به موازات توالی‌های زندگی فردی، توالی زمانی تاریخی نیز وجود دارد که از توالی زندگی فردی برتر اما خارج از آن است. این توالی زمانی تاریخی، بستری برای حیات ملت، حکومت و بشریت محسوب می‌شود. این توالی زمانی، صرف نظر از تصورات کلی ایدئولوژیک و ادبی آن و صرف نظر از اشکال عینی‌اش برای درک زمان تاریخی و وقایع موجود در آن با جریان‌های زندگی فردی نمی‌آمیزد. توالی زمانی تاریخی بر اساس معیارهای ارزشی دیگری سنجیده می‌شود، اتفاقات دیگری در آن به وقوع می‌پیوندند، فاقد جنبهٔ درونی است و هیچ دیدگاهی برای درک کامل آن وجود ندارد. هر برداشتی هم که از تأثیر توالی زمانی تاریخی بر زندگی فردی وجود داشته باشد و به هر ترتیبی که این برداشت‌ها بازنمایی شوند، وقایع موجود در این توالی و روایت‌های آن با وقایع و روایت‌های زندگی فردی تفاوت دارد. در رمان‌های تاریخی این ارتباط برای محققان رمان مبدل به مسئلهٔ بسیار مهمی

می‌شود. مدت زمان مدیدی مضمون اصلی و تقریباً تنها مضمون روایت‌های تاریخی، مضمون جنگ بود. این مضمونِ اساساً تاریخی، با روایت‌های زندگی خصوصی شخصیت‌های تاریخی (با بن‌مایهٔ اصلی عشق) پیوند خورده است، اما این دو مضمون با یکدیگر مخلوط نشده‌اند (بن‌مایه‌های دیگری نیز به مضمون جنگ افزوده شده‌اند؛ بن‌مایه‌هایی مثل فتح، تبهکاری‌های سیاسی و خلع مدعیان تاج و تخت، تغییر سلسله‌های فرمانروایی، سقوط پادشاهی‌ها، بنیان‌گذاری سلسله‌های جدید، دادگاه‌ها، اعدام‌ها و نظایر آن). رسالت اصلی رمان تاریخی مدرن، غلبه بر این دوگانگی است. تلاش‌هایی برای یافتن جنبه‌ای تاریخی از زندگی خصوصی و هم چنین بازنمایی «وجههٔ بومی» تاریخ صورت گرفته است.

با فروپاشی انسجام ذاتی زمان و جدایی توالی‌های زندگی فردی که در آن‌ها واقعیت‌های پست زندگی جمعی صرفاً به امور خصوصی و پیش پا افتاده تبدیل شده بودند و زمانی که کار جمعی و مبارزه با طبیعت دیگر تنها عرصهٔ رویارویی انسان با طبیعت و جهان محسوب نمی‌شد، طبیعت نیز دیگر شرکت‌کنندهٔ فعالی در رخدادهای زندگی نبود. پس از آن طبیعت، کم‌وبیش مبدل به یک «موقعیت برای سلسله وقایع» و پس‌زمینه‌ای برای آن‌ها شد. طبیعت مبدل به یک منظره شد و به استعاره‌ها و قیاس‌هایی برای پالایش امور و ماجراهای فردی و خصوصی تقسیم شد که به واسطهٔ هیچ ویژگی واقعی و ذاتی، با خود طبیعت ارتباطی نداشتند.

اما در گنجینهٔ زبان و در انواع خاصی از فرهنگ عامه، یکپارچگی ذاتی زمان تا وقتی حفظ می‌شود که زبان و فرهنگ عامه بر ارتباط با جهان و پدیده‌های آن، بر اساس کار جمعی تأکید می‌ورزند. در این موارد مبنای واقعی ماتریس باستانی و منطق معتبر پیوند اولیهٔ انگاره‌ها و بن‌مایه‌ها حفظ می‌شود.

اما حتی در ادبیات، که فرهنگ عامه تأثیرات عمیق‌تر و بنیادی‌تری بر ماتریس‌های باستانی دارد، هنوز رد پاهای معتبرتر و به لحاظ ایدئولوژیک پرمعناتر این ماتریس‌ها مشاهده می‌شود و حتی شاهد تلاش‌هایی برای احیای ماتریس‌های مزبور بر اساس وحدت خاص زمان فرهنگ عامه‌ای هستیم. در ادبیات می‌توان چند شکل اصلی از تلاش‌های مزبور را مشخص کرد.

ما در این قسمت به مسئلهٔ غامض حماسهٔ کلاسیک نخواهیم پرداخت. فقط یادآور می‌شویم که حماسهٔ مبتنی بر یکپارچگی ذاتیِ زمان فرهنگ عامه‌ای، به زمان

تاریخی راه می‌یابد که خود زمانی منحصربه‌فرد، پرمحتوا و در عین حال موضعی و محدود است. در حماسه، توالی‌های زندگی فردی، مانند نقوش برجسته‌ای بر بستر جامع و قوی زندگی جمعی به تصویر کشیده شده‌اند. افراد[1] نمایندگان کل اجتماع هستند و رخدادهای زندگی آن‌ها مصادف با وقایع زندگی کلیت اجتماعی است. اهمیت این رخدادها (در سطح فردی و اجتماعی) یکسان است. اشکال درونی و بیرونی با هم مخلوط می‌شوند: انسان کاملاً ظاهری می‌شود. اثری از امور خصوصی پیش پاافتاده و زندگی روزمرهٔ معمولی وجود ندارد. همهٔ جزئیات زندگی مثل غذا، نوشیدنی و وسایل خانگی روزمره، مانند رخدادهای اصلی زندگی هستند و اهمیت مشابهی دارند. اثری از منظره و پس‌زمینهٔ بی‌روح و ساکن وجود ندارد، همه چیز در حال فعالیت است و در زندگی منسجمِ کلیت شرکت می‌کند. استعارات و تشبیه‌ها و به‌طورکلی صنایع ادبی موجود به سبک هومر، هنوز مفاهیم بدیهی خود را کاملاً از دست نداده و در خدمت فرایند پالایش درنیامده‌اند. بنابراین انگاره‌ای که برای یک تشبیه برگزیده می‌شود به اندازهٔ عضو دیگر آن تشبیه اهمیت و ارزش دارد و دارای مفهوم و واقعیت ماندگار مستقل خود است. بدین‌ترتیب تشبیه، مبدل به یک بخش دوگانه می‌شود، یک عبارت معترضه (مقایسه کنید با تشبیه‌های فراوان در آثار هومر). در این نوع آثار، زمان فرهنگ عامه‌ای هنوز تحت شرایط جمعی به سر می‌برد که مشابه همان شرایطی است که موجب پیدایش زمان مزبور شده بود. در این‌جا کارکردهای این زمان هنوز بدیهی هستند؛ زمان فرهنگ عامه‌ای هنوز در برابر پس‌زمینهٔ زمان دیگر یا زمان منقرض‌شده‌ای تعریف نشده است.

اما خود زمان حماسی، کلاً «گذشته مطلق» است؛ زمان بنیان گذاران و قهرمانان که با شکافی اتصال‌ناپذیر از زمان واقعی کنونی جدا شده است (زمان حال سرایندگان، اجراکنندگان و مخاطبان اشعار حماسی).

در آثار آریستوفانس ماهیت عناصر مجموعهٔ باستانی تغییر می‌کند. در این بافت، عناصر مزبور شالودهٔ صوری و مبنای کمدی را تعیین می‌کنند. در آیین غذا، نوشیدنی، بی‌عفتی‌های (فرقه‌ای) نسبت به آداب و رسوم، تقلید تمسخرآمیز آیین‌ها و خنده به‌منزلهٔ رویکردی به مرگ و زندگی جدید، مبنای کمدی را به‌سهولت

1. Individuums

می‌توان فهمید: کنش‌های فرقه‌ای که در قلمرو ادبی، تفسیری جدید یافته‌اند.

بر همین مبنا در کمدی آریستوفانس تمامی پدیده‌های زندگی روزمره و زندگی خصوصی کاملاً تغییر شکل می‌یابند: این پدیده‌ها ماهیت خصوصی-روزمره خود را از دست می‌دهند و از دیدگاه انسانی، تمامی جنبه‌های خنده‌دار آن‌ها مهم می‌شود، ابعادشان به طریقی وهم‌آلود بزرگنمایی می‌شود و اشعار حماسی خنده‌دار خاصی به دست می‌آیند که به عبارت دقیق‌تر اسطوره‌های فکاهی هستند. انگاره‌های موجود در مجموعهٔ عظیم نمادهای اجتماعی-سیاسی جمعی، با ویژگی‌های خصوصی روزمرهٔ خنده‌دار ارتباطی اندام‌وار دارند. اما این ویژگی‌ها که در یک هستهٔ نمادین با هم جمع شده‌اند و خندهٔ فرقه‌ای به آن هسته شادابی بخشیده است، به تدریج روزمرگی [bytovizm] محدود و شخصی خود را از دست می‌دهند. در انگارهٔ آریستوفانس، در سطح موفقیت هنری فردی، شاهد تکامل یک نقاب باستانی مذهبی در یک نوشتهٔ پویا هستیم (نوعی «تبارزایی که به طور خلاصه بازگوکنندهٔ هستی‌شناسی است»)، تغییر از یک مفهوم ابتدایی کاملاً فرقه‌ای به نمایش کمدی دل‌آرتهٔ روزمرهٔ خصوصی (با شخصیت پانتالئون[1] و دوتور[2]) مبنای فرقه‌ای انگارهٔ خنده‌دار و نیز چگونگی قرارگیری لایه‌ای از ظرایف روزمره بر روی این انگاره را هنوز می‌توان در اثر آریستوفانس به‌وضوح مشاهده کرد. لایهٔ مزبور به قدری شفافیت خود را حفظ کرده است که شالودهٔ اصلی، هنوز از ورای آن می‌درخشد و آن را تغییر می‌دهد. این انگاره به آسانی با واقعیت سیاسی و فلسفی بسیار ویژه‌ای (با جهان‌بینی خاص خودش) ارتباط برقرار می‌کند اما به سبب این ارتباط، تبدیل به مقوله‌ای موقتی و موضعی نمی‌شود. امور وهم‌آلود که قادر نیستند به امور معمولی مبدل شوند نمی‌توانند ماهیت بسیار مشکل‌آفرین و غنای ایده‌های موجود در انگاره‌ها را کاملاً تحت‌الشعاع قرار دهند.

می‌توان گفت که خصوصیات ــ به لحاظ سنخی ــ روزمرهٔ فردیت یافتهٔ موجود در اثر آریستوفانس ــ که خنده، کلیت پویای آن‌ها را از بین برده است ــ بر روی انگارهٔ مرگ (که معنای اصلی نقاب مضحک فرقه‌ای است) نهاده شده‌اند، اما این خصوصیات، معنای مزبور را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار نمی‌دهند، چون این مرگ

---

1. Pantalone 2. Dottore

شادمانه همواره با غذا، نوشیدنی، بی‌بند و باری‌های جنسی و نمادهای لقاح و **باروری** احاطه شده است.

به همین دلیل تأثیر آریستوفانس بر مسیر تحولات بعدی کمدی ــ که عمدتاً دربارهٔ اتفاقات روزمره است ــ تأثیری ناچیز و ظاهری بود. در عین حال قرابت **چشمگیری** بین سبک آریستوفانس و نمایش‌های لوده بازی تقلیدی تمسخرآمیز **قرون** وسطا (از تبار فرهنگ عامهٔ جامعهٔ بی‌طبقه) مشاهده می‌شود. صحنه‌های **خنده‌دار** و مضحک در تراژدی‌های دوران الیزابت (در همین راستا) و مخصوصاً در آثار شکسپیر (ماهیت خنده، ارتباط آن با مرگ و با فضای تراژیک، بی‌بند و باری‌های **فرقه‌ای**، غذا و شراب) نشان‌دهندهٔ قرابتی عمیق با نمایش‌های مذکور است.

تأثیر مستقیم آریستوفانس بر آثار رابله نشان از قرابت عمیق درونی آن‌ها دارد (مجدداً با فرهنگ عامهٔ جامعهٔ بی‌طبقه). در این آثار نیز همان نوع خنده، همان مفهوم گروتسک امور وهم‌آلود، همان بازسازی همهٔ مقوله‌های خصوصی و روزمره، همان «اشعار حماسی مضحک و بی‌معنا»، همان بی‌بند وباری‌های جنسی و همان ماتریس‌های غذا و شراب، در سطح دیگری از توسعه مشاهده می‌شود.

گرچه لوسین نیز تأثیرات فراوانی بر رابله گذاشت، رابطهٔ لوسین با مجموعهٔ فرهنگ عامه‌ای، کاملاً متفاوت بود. او دقیقاً از قلمرو خصوصی-روزمره که شامل غذا، شراب و روابط جنسی می‌شود، به همراه تمام خصوصیات پست و محرمانهٔ زندگی روزمره استفاده می‌کند. لوسین نیازمند این قلمرو است تا با بهره‌گیری از هرزگی ناخوشایند آن، سطوح (قلمروهای) شامخ ایدئولوژی را که انعطاف‌ناپذیر و کاذب شده‌اند، در هم شکند. در اساطیر نیز عناصر «شهوانی» و «روزمره» وجود دارند اما فقط در آن دوره‌های بعدیِ زندگی و ذهنیت به رسمیت شناخته شدند که زندگی خصوصی به شکلی مجزا درآمد، قلمروهای شهوانی از سایر حوزه‌ها جدا شدند و جزئیات پست و غیر رسمی به گستره‌های مزبور راه یافتند. در خود اساطیر، این جنبه‌ها مهم بودند و همگی به یک اندازه اعتبار داشتند. اما از آن‌جا که شرایط موجد اساطیر (که اساطیر را پدید آورده بودند) از بین رفتند، اسطوره‌ها نیز مردند. با وجود این، اسطوره‌ها به شکلی پنهانی در گونه‌های منسوخ و تصنعی ایدئولوژی «برتر» به حیات خود ادامه دادند. باید به اساطیر و خدایان‌شان ضربه‌ای وارد می‌آمد تا دچار «مرگی خنده‌دار» شوند. مرگ نهایی و خنده‌دار خدایان دقیقاً در آثار لوسین تحقق

یافت. لوسین به جنبه‌هایی از اسطوره پرداخت که تا زمان او با آخرین مراحل توسعهٔ محدودهٔ مقولات خصوصی-روزمره و شهوانی مطابقت داشتند و با بسط جزئیات فراوان جنبه‌های مزبور، با حال و هوایی تعمداً پست و «فیزیولوژیک»، خدایان مزبور را تا سطح زندگی روزمرهٔ شهوانی و مضحک نافرهیختگان پایین آورد. بدین‌ترتیب لوسین تعمداً از اشکال تنزل‌یافتهٔ عناصر مجموعهٔ باستانی استفاده کرد که در زمان او وجود داشتند. این اشکال تنزل‌یافته در حین افول جامعهٔ باستانی به وجود آمده بودند؛ افولی که در نتیجهٔ قدرت روزافزون روابط مالی در فضایی رخ داد که تقابل صددرصد با فضای شکل‌گیری اساطیر داشت. عدم تناسب مضحک اساطیر باستانی با واقعیت روزمرهٔ زمان حال لوسین کاملاً آشکار شده بود. اما همین واقعیتی که لوسین نیز ناگزیر به پذیرش آن بود، در آن زمان به خودی خود ارزش محسوب نمی‌شد (که در آن صورت، راه‌حلی سروانتسی برای نقیض بین آرمان و واقعیت بود).

تأثیر لوسین بر رابله، هم در بازپروری بخش‌های خاصی از داستان (مثل دیدار اپیستمون از دیار مردگان) عینی است و هم در تخریب روشمند گستره‌های شامخ ایدئولوژی از راه تقلید تمسخرآمیز. این هدف با استفاده از صناعت افزودن زنجیره‌های زندگی مادی تحقق یافته است، اگرچه جنبهٔ خصوصی-روزمره و نافرهیختهٔ این زنجیره‌های مادی (یعنی جنبه‌ای که لوسین استفاده کرد)، به کار گرفته نشده است، اما زنجیره‌های مزبور مفهوم کاملاً انسانی خود را به دست آورده‌اند که فقط در شرایط زمان فرهنگ عامه‌ای حاصل می‌شود (یعنی بیش‌تر شبیه آن‌چه در آثار آریستوفانس مشاهده می‌شود).

در *Satyricon* اثر پترونیوس نیز مشکلات خاصی به چشم می‌خورد. در خود رمان غذا، شراب، بی‌بندوباری‌های جنسی، مرگ و خنده کم و بیش در قلمرو روزمره قرار دارند اما خود زندگی روزمرهٔ معمولی (اصولاً زندگی نخاله‌های پست امپراتوری) مخصوصاً در بخش‌های ماجراجویی محض، مملو از بقایای فرهنگ عامه‌ای و نشانه‌های گذشته است: در میان همهٔ هرزگی‌ها و بی‌بند و باری‌های جنسی و در میان همهٔ بدگمانی‌ها هنوز ردپایی از آیین باروری مشاهده می‌شود که رو به تباهی داشت؛ نشانی از بدبینی نسبت به ازدواج به سبب سابقهٔ لواط، نقاب تقلیدی تمسخرآمیز دلقک بر چهرهٔ مردگان و لواط در مراسم تشییع و مجالس

سوگواری. در داستان معروف «بیوهٔ اِفِسوسی» که در لابه‌لای رمان جای داده شده است، همهٔ عناصر اصلی مجموعهٔ باستانی در یک روایت واقعی موجز و تحسین‌برانگیز، به هم پیوند خورده‌اند: قبر شوهر در یک سردابه، بیوهٔ جوان داغ‌دیده‌ای که می‌خواهد از اندوه و گرسنگی در کنار قبر شوهر جان دهد، سربازان جوان و شادی که در همان نزدیکی از چوبه‌های دار و دزدانی مراقبت می‌کنند که بر آن‌ها حلق‌آویز شده‌اند، لجاجت و آرزوی مرگ حزن‌آور و ریاضت‌گونهٔ بیوهٔ جوان که سرباز جوانِ شیفته آن را از بین می‌برد؛ غذا و نوشیدنی (گوشت، نان و شراب) در کنار قبر شوهر، هم‌بستری آن دو در همان محل، در سردابه در کنار قبر (تکوین حیاتی نو در ارتباط مستقیم با مرگ، «در آستانهٔ آرامگاه»)، جنازهٔ دزدی که به هنگام عشق‌بازی آن دو از سر دار ربوده می‌شود و مرگی که به صورت کفارهٔ عشق، سرباز را تهدید می‌کند. تمامی این‌ها به‌علاوهٔ بردار کشیدن جنازهٔ شوهر به جای جنازهٔ ربوده‌شدهٔ دزد (بنا به درخواست زنش) و نکتهٔ ماقبل آخر ــ «بهتر است مرده‌ای بردار شود تا زنده‌ای نابود شود» (سخنان زن بیوه) ــ و حیرت خنده‌دار نهایی رهگذران از مشاهده جنازهٔ مرده‌ای که خود را از چوبه دار بالا می‌کشد (یعنی خنده در پایان). بدین‌ترتیب بن‌مایه‌های این داستان در روایتی کاملاً واقعی به هم پیوند خورده‌اند؛ روایتی که همهٔ اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن ضروری محسوب می‌شوند (یعنی روایتی کاملاً مستحکم).

در این قسمت، همهٔ حلقه‌های اصلی زنجیرهٔ کلاسیک بدون هیچ کم و کسری حضور دارند: قبر ← جوانی ← غذا و شراب ← مرگ ← جفت‌گیری ← تکوین زندگی جدید ← خنده. ساده‌ترین شکل این روایت، زنجیرهٔ مداوم پیروزی‌های زندگی بر مرگ است. چهار بار زندگی بر مرگ فائق می‌آید: لذایذ زندگی (غذا، شراب، جوانی و عشق) بر یأس حزن‌آور و آرزوی مرگ بیوهٔ جوان چیره می‌شود، غذا و شراب برای تجدید حیات در کنار جنازهٔ متوفی، تکوین حیاتی نو در کنار قبر (جماع) و نجات جان سرباز با به دار کشیدن جنازه. بن‌مایهٔ کلاسیک دزدی نیز به این مجموعه افزوده شده است؛ ناپدید شدن جنازه (در تفسیر این‌جهانی رستاخیز، غیبت جنازه به معنای عدم وجود مرگ است). بن‌مایهٔ رستاخیز به واضح‌ترین شکل ممکن، در این بخش وجود دارد؛ یعنی رستاخیز بیوه از اندوه بی‌پایانش و از حزن قبرگونهٔ مرگ به زندگی و عشقی جدید، رستاخیز ساختگی

یک مرده هم برای جنبهٔ مضحک خنده مطرح شده است.

در این‌جا لازم است بر ایجاز فوق‌العاده و در نتیجه فشردگی این مجموعهٔ بن‌مایه‌ها تأکید کنیم. عناصر مجموعهٔ باستانی در ماتریسی بی‌واسطه و متراکم حضور دارند و به نحوی به یکدیگر فشرده شده‌اند که تقریباً یکدیگر را می‌پوشانند. عناصر مزبور با هیچ پیرنگ ثانویه یا انحرافی، بحث‌های طولانی، عبارت‌های معترضهٔ غنایی یا پالایش‌های استعاری که می‌توانند یکپارچگی ظاهر کاملاً واقع‌گرایانهٔ داستان را بر هم زند، از یکدیگر جدا نشده‌اند.

روش برجستهٔ پترونیوس در تفسیر هنرمندانهٔ مجموعهٔ باستانی وقتی کاملاً آشکار می‌شود که عناصر مشابهی را به خاطر آوریم که با جزئیات مشابه، اما در هیئتی پالایش‌یافته و عرفانی در آیین هلنیک-شرقی نمایش‌های انجیلی در زمان پترونیوس رایج بودند؛ مخصوصاً در آیین مسیحیت (شراب و نان در محراب-مرقد به‌منزلهٔ جسم عرفانی کسی که مصلوب شد، جان داد و از خاک برخاست، مراسم مقدس حیات مجدد و رستاخیز با غذا و شراب). همهٔ عناصر مجموعه، در ویرایش فرقه‌ای به شکلی پالایش‌یافته حضور دارند، نه به شکل واقعی. آن‌ها با روایتی واقعی به یکدیگر ربط پیدا نکرده‌اند، بلکه با حلقه‌های اتصالی و روابط متقابل عرفانی-نمادین به یکدیگر پیوند خورده‌اند. پیروزی زندگی بر مرگ (رستاخیز)، در فضای واقعی و خاکی تحقق نیافته است، بلکه در گسترهٔ عرفان صورت می‌پذیرد. به علاوه، خنده کاملاً غایب است و جفت‌گیری به حدی پالایش‌شده که تشخیص‌دادنی نیست.

در اثر پترونیوس، همین عناصر مجموعه با یک رخداد واقعی در زندگی و سرگذشت روزمرهٔ یکی از استان‌های رومی در کنار هم قرار داده شده‌اند. در این‌جا، نه‌تنها هیچ اثری از عرفان به چشم نمی‌خورد، بلکه حتی از ویژگی‌های نمادین ساده هم خبری نیست و حتی یک نمونهٔ استعاری هم وجود ندارد. همه چیز در گسترهٔ زندگی واقعی به وقوع می‌پیوندد: این‌که زنی بیوه با غذا و نوشیدنی و در حضور هیکل نیرومند سرباز جوان، حیات مجدد یابد، امری کاملاً پذیرفتنی است، استیلای زندگی جدید بر مرگ در عمل جفت‌گیری نیز کاملاً پذیرفتنی است، به همین ترتیب جان‌گرفتن دروغین مرده‌ای که از چوبهٔ دار بالا می‌رود و سایر موارد موجود در داستان به نحوی پذیرفتنی مطرح شده‌اند. در کل این داستان، هیچ فرایند پالایش‌گری وجود ندارد.

اما خود روایت به برکت همان واقعیت‌های پست زندگی بشری مفهومی عمیق می‌یابد که روایت با آن‌ها آغاز شده و از آن‌ها استفاده کرده است. در این‌جا ما شاهد بازنمایی رخدادی عظیم در مقیاسی کوچک هستیم؛ رخدادی که عظمت خود را مدیون عناصری است که به روایت راه یافته‌اند و به سرچشمه‌ای متصل هستند که ورای مرزهای بخش کوچکی از زندگی واقعی قرار دارد که منعکس‌کنندهٔ آن‌هاست. در این‌جا، انگارهٔ واقع‌گرایانه به صورت نوع خاصی از انگاره ساخته شده است که فقط می‌تواند با یک زیربنای فرهنگ عامه‌ای پدید آید. یافتن عنوان مناسب برای این انگاره امری دشوار است. می‌توان به اجبار آن را نماد واقع‌گرایانه[1] نامید. با وجود این‌که ترکیب کلی این انگاره در سرتاسر اثر، واقع‌گرایانه باقی می‌ماند، به قدری جنبه‌های ضروری و مهم زندگی در انگارهٔ مزبور متمرکز و فشرده شده‌اند که مفهوم آن، همهٔ مرزهای مکانی، زمانی و اجتماعی-تاریخی را زیر پا می‌گذارد. در عین حال این تخطی از مرزها، موجب جدایی انگارهٔ مزبور از مبنای اجتماعی-تاریخی عینی نمی‌شود که از آن سرچشمه گرفته است.

بازپروری مجموعهٔ فرهنگ عامه‌ای، مخصوصاً «بیوهٔ افسوسی» توسط پترونیوس که به بررسی آن پرداختیم، تأثیر بسیار عمیقی بر پدیده‌های مشابه در دوران رنسانس گذاشت. البته باید خاطر نشان سازیم که در ادبیات رنسانس، این پدیده‌های مشابه بیش‌تر با توجه به قرابتشان به منابع کلی فرهنگ عامه‌ای تفسیر شده‌اند نه با در نظر گرفتن تأثیر مستقیم پترونیوس. اما نمی‌توان اهمیت بسزای تأثیر مستقیم پترونیوس را نادیده گرفت. همان‌طور که می‌دانید داستان پترونیوس در یکی از قصه‌های کوتاه کتاب *دکامرون*[2] اثر بوکاتچو بازگویی شده است. اما داستان اصلی نیز مانند کلیت کتاب *دکامرون* نشان‌دهندهٔ بازپروری مجموعهٔ فرهنگ عامه‌ای به روشی مشابه پترونیوس است. در این کتاب نه از نمادگرایی و پالایش اثری وجود دارد و نه از طبیعت‌گرایی. در *دکامرون*، استیلای زندگی بر مرگ، ارتباط مستقیم همهٔ لذایذ زندگی ــ غذا، شراب، جفت‌گیری ــ با مرگ و در آستانهٔ قبر، ماهیت خنده که در یک آن، هم دورهٔ قدیمی را مشایعت می‌نماید و هم به استقبال دورهٔ جدید می‌رود، رستاخیز از حزن ریاضت قرون وسطایی به حیاتی نو از طریق آیین مقدس

---

1. realistic emblematic
2. *Decameron*

غذا، شراب و حیات جنسی و آیین مقدس کالبد حیات، به سبک پترونیوس خلق شده است. در این‌جا نیز با همان زیر پا گذاشتن مرزهای اجتماعی-تاریخی، بدون جدایی کامل از آن‌ها و همان نماد واقع‌گرایانه (بر یک مبنای فرهنگ عامه‌ای) روبه‌رو هستیم.

در پایان بحث دربارهٔ مبانی فرهنگ عامه‌ای پیوستار زمانی-مکانی رابله‌ای باید متذکر شویم که موثق‌ترین و بی‌واسطه‌ترین منبعی که رابله از آن استفاده می‌کند فرهنگ مردمی خنده در قرون وسطا و رنسانس بود که نویسندهٔ حاضر در کتاب دیگری به بررسی آن پرداخته است.

۹. پیوستار زمانی-مکانی چامه‌های روستایی در رمان

در این قسمت به بررسی پیوستار دیگری می‌پردازیم که در تاریخچهٔ رمان اهمیت فراوانی دارد. پیوستار مورد نظر ما نمونهٔ روستایی احیای مجموعهٔ باستانی و زمان فرهنگ عامه‌ای است.

از دوران باستان تا به امروز انواع مختلف چامه‌های روستایی در ادبیات وجود داشته‌اند. می‌توان این اشعار را بدین‌ترتیب طبقه‌بندی کرد: چامه‌های روستایی عاشقانه (که شکل اصلی آن‌ها اشعار شبانی است)، چامه‌های روستایی که بر کار کشاورزی تمرکز دارند، چامه‌های روستایی پیشه‌وری و چامه‌های روستایی خانوادگی. علاوه بر این اشکال ناب، انواع ترکیبی بسیاری نیز وجود دارند که در آن‌ها یک یا دو جنبه برجسته‌تر است (عشق، کار یا خانواده).

علاوه بر تفاوت‌های سنخ‌شناسی که نام بردیم، تفاوت‌هایی از نوع دیگر نیز وجود دارد؛ تفاوت‌های بین سنخ‌های مختلف و تفاوت‌های بین شکل‌های متفاوت موجود در یک سنخ. تفاوت‌های موجود در چگونگی و میزان بسط استعاری بن‌مایه‌های خاص (مثل پدیده‌های طبیعی) به نحوی هستند که در تمامیت چامهٔ روستایی تلفیق می‌شوند؛ منظور، تفاوت‌هایی در میزان غلبهٔ پیوندهای کاملاً واقع‌گرایانه و استعاری، تفاوت‌هایی در میزان تأکید بر جنبه‌های روایی ناب و تفاوت‌هایی در میزان و ماهیت پالایش و نظایر آن است.

صرف‌نظر از تفاوت‌های موجود بین سنخ‌های مختلف شعرهای روستایی و

شکل‌های مختلف موجود در هر سنخ، همهٔ چامه‌های روستایی دارای چند ویژگی مشترک هستند که به موضوع مورد نظر ما نیز ارتباط دارند و همگی با ارتباط کلی‌شان با یکپارچگی ذاتی زمان فرهنگ عامه‌ای تعیین می‌شوند. این مسئله عمدتاً در رابطهٔ خاص زمان و مکان در چامه‌های روستایی نشان داده می‌شود: الحاق و پیوند زدن انداموار زندگی و وقایع آن به یک مکان خاص، به سرزمینی آشنا با همهٔ خلوتگاه‌هایش، کوهستان‌ها، دره‌ها، دشت‌ها، رودخانه‌ها و جنگل‌های آشنایش و به خانهٔ خود فرد. زندگی روستایی و رخدادهای آن، از این نقطهٔ مکانی عینی از جهان که پدران و اجداد فرد در آن زیسته‌اند و فرزندان و نوادگان او نیز در آن به زندگی خواهند پرداخت، به هیچ وجه جدا نمی‌شود. این دنیای مکانمند کوچک، جهانی محدود و خودکفاست که با مکان‌های دیگر و با بقیهٔ دنیا هیچ ارتباط ذاتی ندارد. اما در این جهان کوچک به لحاظ فضایی محدود، مکان توالی نسل‌هایی معین شده است، که بالقوه نامحدود هستند. در یک چامهٔ روستایی، یکپارچگی زندگی نسل‌ها (و به‌طورکلی حیات بشری) در بیش‌تر موارد، ابتدا با وحدت مکان مشخص می‌شود؛ با ریشه دواندن دیرین زندگی چندین نسل در یک مکان واحد که زندگی و وقایع آن را نمی‌توان از آن مکان جدا کرد. این وحدت مکانی در زندگی نسل‌ها، همهٔ مرزهای زمانی بین زندگی‌های فردی و مراحل مختلف یک زندگی را ضعیف و کم‌رنگ می‌کند. وحدت مکان، گهواره و گور را در کنار هم می‌گذارد و حتی آن‌ها را با هم می‌آمیزد (همان کنج کوچک، همان خاک)، هم‌چنین بچگی و پیری را (همان بیشه، همان نهر، همان درختان لیمو و همان خانه) و زندگی نسل‌های مختلفی را که در همان مکان، در همان شرایط زندگی کرده و چیزهای مشابهی را دیده‌اند، در کنار هم قرار می‌دهد. کم‌رنگ‌شدن همهٔ مرزهای زمانی که وحدت مکانی، آن را امکان‌پذیر می‌کند، تأثیر مهمی در ایجاد ضرب‌آهنگ چرخه‌ای در زمان می‌گذارد که از ویژگی‌های چامه‌های روستایی است.

از دیگر ویژگی‌های چامه‌های روستایی، محدویت فراوان این آثار به چند واقعیت بنیادین زندگی است. عشق، تولد، مرگ، ازدواج، کار، غذا و شراب و مراحل رشد، واقعیت‌های اصلی زندگی روستایی هستند. در دنیای کوچک و پرازدحام چامه‌های روستایی، این واقعیت‌ها تنگاتنگ یکدیگر قرار گرفته‌اند. هیچ تباین آشکاری بین آن‌ها وجود ندارد و همگی ارزش یکسان دارند (به هرحال گرایش آن‌ها

چنین است). به عبارت دقیق‌تر، جزئیات پیش‌پاافتادهٔ زندگی روزمره، راهی به چامه‌های روستایی ندارند. در این آثار، دقیقاً امور ظاهراً روزمره و عادی زندگی، در مقایسه با وقایع اصلی تکرارناپذیر زیست‌شناختی و تاریخی، مهم‌ترین امور زندگی محسوب می‌شوند. اما در چامهٔ روستایی (خلاف آثار پترونیوس)، جنبه‌های واقع‌گرایانهٔ عریان همهٔ واقعیت‌های اصلی زندگی مطرح نمی‌شوند، بلکه واقعیت‌های مزبور، به شکلی تعدیل‌شده و تا حدودی پالایش‌یافته ارائه شده‌اند. بدین‌ترتیب، چامه‌های روستایی، همواره مسائل جنسی را فقط در شکلی پالایش یافته دربرمی‌گیرند.

سرانجام به سومین ویژگی شاخص چامه‌های روستایی می‌رسیم که ارتباط نزدیکی نیز با ویژگی نخست دارد: پیوند زندگی بشری و حیات طبیعت، وحدت ضرب‌آهنگ آن‌ها و زبان مشترکی که برای توصیف پدیده‌های طبیعت و وقایع زندگی بشری به‌کار گرفته می‌شود. البته این زبان مشترک در چامه‌های روستایی عمدتاً به شکل استعاری ناب در آمده است و فقط واقع‌گرایی بسیار ناچیزی (بیش‌تر در چامه‌های زراعی) در آن مشاهده می‌شود.

تمامی جنبه‌های مذکور، البته به ضعیف‌ترین شکل ممکن در چامه‌های روستایی عاشقانه وجود دارند. سادگی کاملاً متعارف زندگی در دامان طبیعت، در تقابل با متعارفات اجتماعی، پیچیدگی و انزوای زندگی خصوصی روزمره است. در این آثار، زندگی در عشقی کاملاً پالایش‌یافته خلاصه شده است. ورای جنبه‌های متعارف، استعاری و دارای سبکِ این عشق، هنوز می‌توان حضور ضعیف وحدت ذاتی زمان و ماتریس‌های باستانی را حس کرد. به همین دلیل، چامه‌های روستایی عاشقانه توانستند مبنای انواع مختلف رمان قرار گیرند و به صورت یکی از اجزای تشکیل‌دهنده، به انواع دیگر رمان نیز قدم گذارند (مثل رمان‌های روسو). اما در تاریخچهٔ رمان، چامه‌های روستایی عاشقانه به شکل ناب خود تأثیر مهمی نداشتند بلکه در کنار چامه‌های روستایی خانوادگی (ورتر)[1] و همراه چامه‌های زراعی (رمان‌های روستایی) بسیار تأثیرگذار بودند.

چامه‌های خانوادگی ناب به‌ندرت یافت می‌شوند، اما این اشعار در کنار

1. Werther

چامه‌های زراعی اهمیت فراوانی می‌یابند. شکل خانوادگی، از شکل‌های دیگر چامهٔ روستایی به زمان فرهنگ عامه‌ای نزدیک‌تر است. در شکل خانوادگی، ماتریس‌های باستانی به کامل‌ترین و واقعی‌ترین وجه ممکن نشان داده می‌شوند، چون الگوی این شکل، زندگی شبانی متعارف (که اصلاً در جایی وجود ندارد) نیست، بلکه از زندگی واقعی کشاورزان در جامعهٔ فئودال و جامعهٔ پس از آن الگو می‌گیرند، اگرچه این نوع زندگی هم تا حدودی آرمانی و پالایش‌یافته است (میزان آرمان‌گرایی موجود در این آثار بسیار متفاوت است). در این اشعار جنبهٔ کار اهمیت فراوانی دارد (این امر در **ئوریکس**[1] اثر ویرجیل هم وجود داشته است)؛ آن‌چه پیوندی واقعی و وجه مشترک بین پدیده‌های طبیعی و وقایع زندگی انسانی ایجاد می‌کند، همین عنصر کار کشاورزی است (که با پیوند استعاری موجود در چامه‌های روستایی عاشقانه کاملاً متفاوت است). علاوه بر این، مسئلهٔ بسیار مهم این است که کار کشاورزی تمامی وقایع زندگی روزمره را دگرگون می‌سازد و صفات خصوصی و پیش پا افتاده‌ای را که انسان‌ها به‌هنگام مصرف‌کننده‌بودن محض به دست آورده بودند، از آن‌ها می‌گیرد. در عوض، وقایع زندگی روزمره به وقایع حیاتی زندگی مبدل می‌شوند. بدین‌ترتیب، مردم حاصل کار خود را به مصرف می‌رسانند؛ محصولی که مجازاً با فرایند تولید مرتبط است. در این محصول، خورشید، زمین و باران حضوری عینی دارند (نه صرفاً حضوری در یک نظام ارتباطات استعاری). شراب نیز به همین ترتیب در درون فرایند کشت و تولید خود جای می‌گیرد و نوشیدن شراب، جزء جدایی‌ناپذیر جشنواره‌هایی است که خود، به چرخه‌های کشاورزی ارتباط دارند. در چامه‌های روستایی، غذا و شراب ماهیتی اجتماعی یا اغلب اوقات خانوادگی می‌یابند؛ همهٔ نسل‌ها و گروه‌های سنی دور میز غذا گرد هم جمع می‌شوند. ارتباط غذا و کودکان از مشخصه‌های چامه‌های روستایی است (حتی در ورتر، تصویر روستایی لوته[2] در حال غذا دادن به کودکان وجود دارد). مراحل اولیهٔ رشد و تجدید حیات، از میان این ماتریس می‌گذرند. در این چامهٔ روستایی، کودکان اغلب برای پالایش فعالیت‌های جنسی و باروری به کار گرفته شده‌اند و در بیش‌تر مواقع با رشد، تجدید حیات و مرگ (کودکان و پیرمرد، کودکانی که نزدیک یک قبر

---

1. *Georgics*
2. Lotte

مشغول بازی هستند و نظایر این‌ها) ارتباط دارند. اهمیت و نقش انگارهٔ کودکان در این نوع چامه‌های روستایی بسیار زیاد است. کودکان دقیقاً از همین موقعیت داستانی که هنوز تحت نفوذ فضای روستایی بود، برای نخستین بار قدم به رمان گذاشتند.

برای روشن شدن این مطلب دربارهٔ استفاده از غذا در چامه‌های روستایی، می‌توانیم به شعر معروف «Das Haber-Musz»(۵۳) اثر هبل[1] ترجمهٔ ژوکوفسکی[2] «اوسانی کیسل»[3] اشاره نماییم؛ اگرچه آموزشی بودن این اثر تا حدودی ماتریس‌های باستانی را تضعیف نموده است (مخصوصاً ارتباط کودکان و غذا را سست کرده است).

تکرار می‌کنیم که عناصر ماتریس‌های باستانی بیش‌تر مواقع به شکل پالایش‌یافته در چامه‌های روستایی پدیدار می‌شوند و معمولاً یکی از عناصر یا بخشی از آن حذف می‌شود. گاه زندگی روزمرهٔ معمولی کاملاً تغییر شکل می‌دهد، مخصوصاً در چامه‌های روستایی واقع‌گرایانه‌ای که اخیراً سروده شده‌اند (قرن نوزدهم). فقط به چامهٔ روستایی ملاکان دنیای قدیم[4] اثر گوگول اشاره می‌کنیم که در آن اگرچه سایر عناصر ماتریس مزبور مثل پیری، عشق، غذا و مرگ، نسبتاً خوب (بعضی هم به شکل بسیار پالایش یافته) بازنمایی شده‌اند، جنبهٔ کار، کاملاً غایب است. غذا، بخش وسیعی از این اثر را به خود اختصاص داده اما در قالب عادت روزمرهٔ غذا خوردن مطرح شده است (چون ذکری از کار به میان نیامده است).

در قرن هجدهم که مسئلهٔ زمان در ادبیات با شور فراوان مطرح شد و دریافت نویی از زمان در حال شکل‌گیری بود، چامهٔ روستایی اهمیت زیادی یافت. تعدد و تنوع چامه‌های روستایی قرن هجدهم (مخصوصاً در ایالت‌های آلمانی‌زبان سوییس و در خود آلمان) موجب شگفتی است. مرثیه‌های خاصی هم رایج شدند: مرثیه‌های تأملی با مؤلفه‌های قوی چامه‌های روستایی (بر اساس سنت باستانی)، مواعظ گورستانی متنوع که دربرگیرندهٔ ماتریس‌های قبر، عشق، حیات نو، بهار، کودکان، پیری و نظایر این‌ها بودند. یک نمونه از این آثار، «مرثیه‌ای مکتوب در حیاط یک

---

1. Hebel
2. Zhukovsky
3. Ovsjanij kisel'
4. "Old-World Landowners"

کلیسای روستایی»[1] اثر گری[2] (و چندین ترجمه از ژوکوفسکی) است که فحاوی روستایی بسیار قوی دارد. نویسندگان رمانتیکی که ادامه‌دهندهٔ این سنت بودند (مثل نوالیس)، تفسیرهای بسیار جدیدی از ماتریس‌های سوگنامه‌ای فوق‌الذکر (مخصوصاً ماتریس‌های عشق و مرگ) ارائه دادند.

در برخی از چامه‌های روستایی قرن هجدهم، مسئلهٔ زمان تا حد مسائل فلسفی ارتقا یافته است. زمان انداموار واقعی زندگی روستایی در تقابل با زمان بی‌ارزش و تکه‌تکهٔ زندگی شهری و حتی زمان تاریخی قرار دارد («وداع غیر منتظره»(۵۴) اثر هبل و ترجمهٔ ژوکوفسکی با عنوان "Neožidannoe svidanie"(۵۵)).

همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم، چامهٔ روستایی دارای اهمیت عظیمی در تاریخ توسعهٔ رمان است. اهمیت چامهٔ روستایی به‌منزلهٔ انگاره‌ای زیربنایی تاکنون نیز به درستی درک نشده و ارج نهاده نشده است. در نتیجه تمامی ابعاد آن در تاریخچهٔ رمان قلب شده‌اند. در این بخش نیز فقط می‌توانیم این مسئلهٔ مهم را به اختصار بررسی کنیم.

تأثیرات چامهٔ روستایی بر سیر توسعهٔ رمان مدرن در پنج مرحله صورت گرفته است: ۱) تأثیر چامهٔ روستایی، زمان روستایی و ماتریس‌های چامهٔ روستایی بر رمان روستایی ۲) تخریب چامهٔ روستایی در رمان‌های رشد و کمال گوته و در رمان‌هایی که به سبک رمان‌های استرن بودند (آثار هیپل و ژان پل) ۳) تأثیر چامهٔ روستایی بر رمان‌های احساساتی از سنخ آثار روسو؛ ۴) تأثیر چامهٔ روستایی بر رمان خانوادگی و رمان نسل‌ها؛ و بالاخره ۵) تأثیر چامهٔ روستایی بر رمان‌هایی که متعلق به گروه‌های خاص دیگر هستند (مثل رمان‌هایی که «انسانی مردمی» را به تصویر می‌کشند).

در رمان روستایی مستقیماً شاهد شکل‌گیری انواع اصلی رمان، از چامه‌های روستایی خانوادگی-کار، چامه‌های زراعی یا چامه‌های پیشه‌وری هستیم. مفهوم اصلی روستایی‌گرایی [oblastničestvo] در ادبیات ــ یعنی پیوند ثابت و قدیمی بین زندگی نسل‌ها و محلی کاملاً محدود ــ دقیقاً مشابه ارتباط روستایی ناب زمان و مکان و وحدت مکان روستایی به صورت مکانی برای کل فرایند زندگی است. در

---

1. Elegy Written in a Country Churchyard

2. Gray

رمان روستایی فرایند زندگی ادامه می‌یابد، با جزئیات فراوان تصویر می‌شود (که لازمهٔ شرایط موجود در رمان است) و جنبهٔ ایدئولوژیک آن ــ زبان، نظام‌های اعتقادی، مسائل اخلاقی و سنت‌های اجتماعی ــ برجسته‌تر می‌شود، اما کماکان این جنبهٔ زندگی در پیوند ناگسستنی با مکانی کاملاً محدود به تصویر کشیده می‌شود. در رمان روستایی نیز مانند چامهٔ روستایی، همهٔ مرزهای زمانی کم‌رنگ شده‌اند و ضرب‌آهنگ زندگی انسان با ضرب‌آهنگ طبیعت همخوانی دارد. در جریان این حل و فصل روستایی مسئلهٔ زمان در رمان (که بر اساس بررسی نهایی، هستهٔ فرهنگ عامه‌ای دارد)، زندگی روزمرهٔ عادی در رمان روستایی تغییر شکل می‌دهد: وقایع زندگی روزمره مهم قلمداد می‌شود و مضامینی غنی می‌یابند. تمامی ماتریس‌های فرهنگ عامه‌ای که مخصوص چامهٔ روستایی هستند و ما تاکنون در رمان روستایی با آن‌ها سروکار داشته‌ایم، پیرامون این هسته ساخته می‌شوند. در این آثار نیز مانند چامهٔ روستایی، مراحل رشد و تکرار چرخه‌ای فرایند زندگی، اهمیتی حیاتی دارند. قهرمانان رمان روستایی و چامهٔ روستایی یکی هستند؛ رعایا، پیشه‌وران، روحانیان و معلمان مدارس روستایی.

با وجود این‌که بن‌مایه‌های خاص موجود در رمان‌های روستایی به طور اساسی بازسازی شده بودند (مخصوصاً در آثار نویسندگان شاخصی مثل یرمیاس گوتهلف(۵۶)، ایمرمان(۵۷) و گوتفریت کلر(۵۸)) در این نوع رمان‌ها از زمان فرهنگ عامه‌ای استفاده‌ای بسیار ناچیز شده است. در این آثار، نمادهای واقع‌گرایانه عمق و وسعتی ندارند و مفاهیم، از مرزهای اجتماعی تاریخی موجود در انگاره‌ها فراتر نمی‌روند. چرخه‌ای بودن، کاملاً محسوس است و لذا نقاط آغاز رشد و تجدید حیات ابدی، کم‌رنگ می‌شوند، از عوامل مترقی تاریخ جدا می‌شوند و حتی در تقابل با این عوامل قرار می‌گیرند. بدین‌ترتیب در بافت مزبور، رشد، زندگی را مبدل به یک «حرکت در جای خودِ» بی‌معنی، در یک مقطع تاریخی و یک سطح از توسعهٔ تاریخی می‌کند.

در آثار روسو و نوشته‌های بعدی که از روسو تأثیر پذیرفته بودند، بازسازی‌های بسیار نافذتری از زمان و ماتریس چامه‌های روستایی وجود دارد. این بازسازی‌ها دو مسیر مختلف را طی کردند: «در یک جهت عناصر اصلی مجموعهٔ باستانی مثل طبیعت، عشق، خانواده و زایمان و مرگ جدا می‌شوند و تا حد مسائل فلسفی برتر، پالایش می‌یابند و با آن‌ها تا حدودی به صورت اشکال مختلف نیروی عظیم، ابدی

و رهگشای زندگی دنیوی برخورد می‌شود. در جهت دیگر، همین عناصر، مواد خام را برای شکل دادن به یک ذهنیت فردی منزوی فراهم می‌آورند و از دیدگاه چنین ذهنیتی، این عناصر، عوامل التیام‌بخش، تصفیه‌کننده و ضامن ذهنیت فردی محسوب می‌شوند. این عوامل، ذهنیت مزبور را مجبور به تسلیم و اطاعت می‌نمایند و به آمیختن با خود اجبار می‌کنند.

بدین‌ترتیب از دیدگاه معاصران روسو و دیگر هم‌فکرانش، زمان فرهنگ عامه‌ای و ماتریس‌های باستانی، مراحل توسعهٔ جامعه و ذهنیت محسوب می‌شدند؛ دیدگاهی که چنین زمان و ماتریس‌هایی را آرمان گمشدهٔ زندگی بشری قلمداد می‌کرد. برقراری ارتباط مجدد با آن آرمان گمشده ضروری بود، اما این بار در سطح جدیدی از توسعه. نویسندگان مختلف در این باره که دقیقاً چه چیزی باید از مراحل اخیر توسعه حفظ شود، تصمیم‌های متفاوتی گرفته‌اند (حتی خود روسو در همهٔ این موارد نظر ثابتی نداشت)، اما در هر حال جنبهٔ درونی زندگی حفظ شده و در بیش‌تر موارد، فردیت نیز حفظ شده است (اگرچه فردیت تغییر شکل یافته است).

در نتیجهٔ پالایش فلسفی عناصر موجود در مجموعهٔ مزبور، شکل ظاهری آن‌ها به شدت تغییر کرده است. عشق تبدیل به عاملی بنیادین، مرموز و بیش‌تر اوقات مهلک برای عشاق می‌شود و همهٔ این جنبه‌ها درونی می‌شوند. در ذهن ما، عشق با طبیعت و مرگ پیوند می‌خورد. همراه این تصویر جدید عشق، جنبهٔ روستایی آشناتر و خالص‌تر عشق که همان جنبهٔ مرتبط با خانواده، کودکان و غذاست نیز حفظ می‌شود (بنابراین در کتاب روسو از یک سو عشق میان پرو[1] مقدس و جولی را داریم و از سوی دیگر، عشق و زندگی خانوادگی جولی والمار[2]. طبیعت نیز بر اساس ماتریسی که در آن قرار می‌گیرد تغییر می‌کند: طبیعت یا با عشق پرشور می‌آمیزد یا با کار پیوند می‌خورد.

روایت هم دچار تغییرات مشابهی می‌شود. در چامهٔ روستایی، قاعدتاً هیچ قهرمانی با دنیای روستایی بیگانه نیست. در عوض در رمان‌های روستایی گهگاه قهرمانی یافت می‌شود که از کلیت محل خود می‌برد و رو به شهر می‌گذارند، یا در

---

1. Preux
2. Wolmar

شهر تباه می‌شود یا مثل پسر ولخرج[1] به آغوش خانواده بازمی‌گردد. در رمان‌هایی که از نوع رمان‌های روسو هستند، شخصیت‌های اصلی داستان، معاصران نویسنده هستند؛ کسانی که در جداسازی توالی‌های زندگی فردی موفق بوده‌اند و دارای بعدی درونی شده‌اند. این افراد یا از راه ارتباط با طبیعت و انسان‌های ساده خود را می‌سازند و از آن‌ها حکمت کنار آمدن با مرگ و زندگی را می‌آموزند یا برای غرق کردن کامل خود در تمامیت جمعی بدوی، حد و مرزهای فرهنگ را کاملاً زیر پا می‌گذارند (مثل رنه[2] در اثر شاتوبریان[3] یا اولنین[4] در اثر تولستوی).

سیر توسعه‌ای که روسو آغازگر آن بود، مسیری بسیار مترقی است. این روش جدید توانست خود را از محدودیت‌های اشکال روستایی برهاند. در این روش هیچ تلاش محکوم به شکستی برای حفظ بقایای رو به زوال دنیاهای (روستایی) کوچک مردسالار (که بسیار آرمانی نیز بودند) وجود ندارد، برعکس، سیر توسعهٔ روسو از راه پالایش فلسفی مفهوم باستانی کلیت، آن را مبدل به آرمانی برای آینده می‌کند و در آن، هنجاری برای نقد شرایط متداول جامعه می‌یابد که برتر از همهٔ اصول است. در بیش‌تر موارد، این نقد، نقدی دو شاخه است: از یک سو مخالف نظام سلسله‌مراتبی فئودال، نابرابری، استبداد و خودکامگی کاذب اجتماعی (عرف‌گرایی) است و از سوی دیگر مخالف نابسامانی‌های منتج از زیاده‌خواهی‌ها و فردیت منزوی و خودخواهانهٔ بورژوازی است.

عنصر روستایی در رمان خانواده و رمان نسل‌ها با بازسازی‌ای اساسی مواجه می‌شود و در نتیجه به طور محسوسی رنگ می‌بازد. از زمان فرهنگ عامه‌ای و ماتریس‌های باستانی فقط عناصری باقی می‌مانند که تفسیر مجدد را برمی‌تابند و قادر به ادامهٔ حیات در بستر خانوادهٔ بورژوا و خانواده به صورت شجره‌نامه هستند. در عین حال ارتباط بین رمان خانوادگی و چامه‌های روستایی در مجموعهٔ کاملی از جنبه‌های مهم نشان داده می‌شود و این ارتباط، دقیقاً همان عاملی است که هستهٔ بنیادین خانواده را در این نوع رمان رقم می‌زند.

البته خانوادهٔ رمان خانوادگی با خانواده چامهٔ روستایی فرق دارد. این خانواده از

---

1. prodigal son
2. René
3. Chateaubriand
4. Olenin

محل محدود فئودال و محیط طبیعی تغییرناپذیر خود ــ کوه‌ها، دشت‌ها، رودخانه‌ها و جنگل بومی‌اش ــ بریده است که در چامه‌های روستایی بستر پرورش خانواده بودند. در بهترین شرایط، وحدت مکانی به خانهٔ شهری آبا و اجدادی و به چیزهای غیرمنقول (مستغلات) دارایی فرد سرمایه‌دار محدود شده است. اما در رمان خانوادگی این وحدت مکانی به هیچ وجه ضروری نیست. علاوه بر این، در جریان زندگی شخصیت، یک جدایی از نقطهٔ مکانی معین و محدود به وقوع می‌پیوندد؛ یک دورهٔ سرگردانی در زندگی قهرمانان قبل از این‌که تشکیل خانواده دهند و مال و منالی کسب کنند وجود دارد. موارد ذکر شده، ویژگی‌های شاخص رمان خانوادگی کلاسیک هستند. در این آثار، امور مهم عبارت‌اند از: خانواده‌ای باثبات، متعلقات مادی قهرمانان، چگونگی غلبهٔ آن‌ها بر عنصر شانس (دیدارهای تصادفی با افراد گوناگون، موقعیت‌ها و وقایع تصادفی) که قهرمانان در ابتدا گرفتار آن هستند، چگونگی فراهم آوردن مقدمات یعنی ارتباطات خانوادگی با افراد و چگونگی محدودکردن دنیای خود به محلی معین و محفل معین و محدودی از بستگان، یعنی همان محفل خانوادگی. معمولاً در آغاز داستان، قهرمان بی‌خانمان است، بدون قوم و خویش و بدون هیچ پشتوانهٔ مالی. او در دنیایی بیگانه و در میان افراد غریبه سرگردان است، بد اقبالی‌ها و موفقیت‌های تصادفی برایش پیش می‌آید و با افراد گوناگونی برخورد می‌کند که دشمن یا حامی او از آب در می‌آیند، به دلایلی که در ابتدای رمان نامعلوم است (تمامی این امور بعداً با روابط خانوادگی و فامیلی رمزگشایی می‌شوند). جریان رمان، قهرمان (یا قهرمانان) اصلی را از دنیای وقایع تصادفی بزرگ، اما غریبه به عالم کوچک، اما امن و امان و باثبات خانواده رهنمون می‌شود که هیچ چیز غریبه، تصادفی و مبهمی در آن نیست، تا جایی که مجدداً روابط انسانی واقعی به وجود می‌آیند و ماتریس‌های باستانی مثل عشق، ازدواج، تولد فرزندان، دوران کهولتی در صلح و صفا برای خویشاوندان نَسَبی و غذاهای مشترک دور میز خانوادگی، باز بر مبنای خانواده ایجاد می‌شوند. این جهان روستایی کوچک، محدود و تضعیف‌شده، مانند نخ قرمزی از سرتاسر رمان می‌گذرد و گره‌گشای آن است. نمودار رمان‌های خانوادگی کلاسیک که رمان *تام جونز* اثر *فیلدینگ* طلایه‌دار آن‌ها بود، به این شکل است (با اندکی تعدیل، همین نمودار، زیربنای رمان *پرگرین پیکل* اثر اسمولت نیز هست). اما نمودار دیگری نیز در

رمان‌های خانوادگی کلاسیک وجود دارد (که ریچاردسون بنیان‌گذار آن بود): عاملی بیگانه، مخل دنیای کوچک و آرام خانواده می‌شود و آن را تهدید به نابودی می‌کند. اشکال مختلفی که دیکنز از نمودار کلاسیک نوع اول (نوع فیلدینگ و اسمولت) ارائه داده، رمان‌های او را به بزرگ‌ترین دستاوردهای رمان خانوادگی اروپایی مبدل ساخته است.

عناصر روستایی در همه جای رمان خانوادگی پراکنده شده‌اند. در این آثار، کشمکش دائمی بین بیگانگی غیرانسانی در ارتباطات مردم و ارتباطات انسانی وجود دارد که یا مبنای پدرسالارانه دارند، یا بر مبنای انسان‌گرایی مطلق شکل گرفته‌اند. در جای جای جهان بزرگ، بی‌روح و بیگانه، گوشه‌های کوچک گرمی از احساسات و الطاف بشری پراکنده شده‌اند.

جنبهٔ روستایی در رمان نسل‌ها بسیار سرنوشت‌ساز است (تکری، فرایتاگ(۵۹)، گلزورسی[1] و توماس مان[2]). اما بیش‌تر اوقات، مضمون حاکم این گونهٔ رمان‌ها، تخریب چامه‌های روستایی، خانوادهٔ روستایی یا روابط مردسالاری است.

نابودی چامهٔ روستایی (به مفهوم گستردهٔ آن) مبدل به یکی از اصلی‌ترین مضامین ادبی در قرن هجدهم و نیمهٔ اول قرن نوزدهم شد. نابودی چامه‌های پیشه‌وری، حتی تا نیمهٔ دوم قرن نوزدهم نیز ادامه یافت (*ارباب تیمپه*(۶۰) اثر کرتزر[3]). البته در ادبیات روس، مرزهای زمانی این جنبش به نیمهٔ دوم قرن نوزدهم منتقل شده است.

نابودی چامهٔ روستایی به روش‌های مختلفی صورت می‌گیرد. آن‌چه موجب تفاوت‌های مزبور می‌شود، از یک سو برداشت‌ها و ارزیابی‌های گوناگون نسبت به جهان روستایی است که به سرعت رو به اضمحلال داشت و از سوی دیگر ارزیابی‌های متفاوت عوامل مخرب جهان روستایی، یعنی ارزیابی‌های دنیای سرمایه‌داری جدید.

مسیر اصلی و کلاسیک رشد این مضمون ــ که گوته، گلدسمیت و ژان پل آن مسیر را در پیش گرفته بودند ــ جهان روستایی تخریب‌شده را حقیقتی عریان از

---

1. Galsworthy
2. Thomas Mann
3. Kretzer

دنیای فئودال نمی‌پنداشت که با همهٔ محدودیت‌های تاریخی‌اش به سرعت در حال اضمحلال بود، بلکه با پالایش فلسفی فراوانی به این مضمون می‌پرداخت (به گفتهٔ روسو): انسانیت عمیق انسان روستایی و انسانیت موجود در روابط انسانی او برجسته شده است. و همچنین تمامیت زندگی روستایی، ارتباط انداموار آن با طبیعت، با تأکید خاص بر ماهیت غیرماشینی کار روستایی مورد توجه قرار گرفته است و بالاخره اشیای روستایی به صورت اشیایی برجسته شده‌اند که از کار مولد خود جدا نشده‌اند و از این کار در تجربهٔ زندگی روستایی روزمره تفکیک‌ناپذیرند. بر محدودیت و انزوای جهان کوچک روستایی نیز تأکید شده است.

در مقابل این جهان کوچک محکوم به فنا، دنیای عظیم اما مجردی وجود دارد که در آن، انسان‌ها با یکدیگر ارتباطی ندارند، خودخواهانه از هم فاصله گرفته و آزمندانه، تجربه‌گرا شده‌اند. در چنین دنیایی کارها متمایز و ماشینی شده است و اشیا از کار مولد خود جدا شده‌اند. لازم است این جهان عظیم را بر بنیادی نو پی افکند، از آن تصویری آشنا ارائه داد و آن را مبدل به جهانی انسانی کرد. یافتن رابطه‌ای نو با طبیعت نیز امری ضروری است. البته منظور ما طبیعت کوچک فرد در گوشه‌ای از دنیا نیست، بلکه منظور طبیعت باعظمت جهان بزرگ، همهٔ پدیده‌های منظومهٔ شمسی، موهبت‌های طبیعی استخراج‌شده از دل خاک و مکان‌های جغرافیایی و قاره‌های مختلف است. جمع جدیدی باید جایگزین جمع محدود روستایی شود که بتواند کل بشریت را دربرگیرد. به طورکلی مسئله‌ای که در آثار گوته (با تأکید خاصی در بخش دوم *فاوست*[1] و در *سال سرگردانی*[2]) و همچنین در آثار نویسندگان شاخص دیگر این گروه مطرح شده همین است. انسان برای زندگی در جهانی که از دیدگاه او باعظمت و غریبه است ملزم به آموزش و بازآموزی است. او باید این جهان را از آن خود کند و آن را بشناساند. بر اساس تعاریف هگل، رمان باید انسان را برای زندگی در جامعهٔ بورژوازی آموزش دهد. این فرایند تربیتی، به بریدن همهٔ پیوندهای قبلی با روستا، یعنی بی‌خانمانی انسان مرتبط است. در این آثار، فرایند بازآموزی انسان، با فرایند فروپاشی و بازسازی جامعه، یعنی با فرایند تاریخی درآمیخته است.

---

1. *Faust*
2. *Wanderjahre*

همین مسئله با کمی تفاوت در رمان‌های رشد و کمال در مسیر توسعهٔ دیگری که این بار استاندال، بالزاک و فلوبر[1] (و در روسیه، گنچاروف[2]) طلایه‌داران آن بودند مطرح شد. در این آثار عمدتاً موضوع اصلی، نابودی و تخریب جهان‌بینی و روان‌شناسی روستایی است که در دنیای سرمایه‌داری جدید، کاملاً ناکارآمد می‌نمودند. در بیش‌تر موارد، اثری از پالایش فلسفی مقولات روستایی دیده نمی‌شود. تصویری از فروپاشی آرمان‌گرایی روستایی تحت تأثیر نیروهای نشئت‌گرفته از مرکز سرمایه‌داری حاصل می‌شود. ما شاهد فروپاشی و رمانتیک‌گرایی روستایی قهرمانان هستیم که هیچ آرمان‌گرایی‌ای دربارهٔ آن‌ها صورت نگرفته است، دربارهٔ دنیای سرمایه‌داری هم آرمان‌گرایی در کار نیست، بی‌رحمی این جهان به تصویر کشیده می‌شود، انهدام کل نظام اخلاقی در جهان سرمایه‌داری (که در مراحل اولیهٔ رشد، شکل گرفته بودند)، فروپاشی همهٔ روابط پیشین انسانی مثل عشق، خانواده و دوستی (تحت تأثیر پول)، پس‌رفت آثار خلاق علمی و هنری و نظایر این‌ها، بر همهٔ این‌ها تأکید می‌شود. قهرمان بی‌عیب و نقص دنیای روستایی، مضحک، ترحم‌انگیز و نالایق می‌شود، یا به هلاکت می‌رسد یا باز آموزش می‌بیند و به چپاولگری خودخواه مبدل می‌شود.

رمان‌های گنچاروف دارای جایگاه خاصی هستند و کم‌وبیش در مسیر توسعهٔ استندال و فلوبر قرار دارند (مخصوصاً رمان *یک داستان ساده*[3]). در رمان *آبلوموف*[4] مضمون داستان با وضوح و دقت تحسین‌برانگیزی بسط داده شده است. چامهٔ روستایی آبلوموفکا[5] و پس از آن، چامهٔ موجود در Vyborg Quarter of Petersburg (همراه مرگ روستایی آبلوموف) کاملاً واقع‌گرایانه ترسیم شده‌اند. انسانیت خارق‌العادهٔ آبلوموف روستایی و «معصومیت بره‌وار» او نیز به ما نشان داده شده است. در خود چامهٔ روستایی (مخصوصاً در Vyborg Quarter) تمامی ماتریس‌های روستایی اصلی ــ آیین‌های خوردن و نوشیدن، کودکان، اعمال جنسی، مرگ و نظایر این‌ها ــ پدیدار می‌شوند (یک نماد واقع‌گرایانه). بر علاقهٔ شدید

---

1. Flaubert
2. Goncharov
3. *A Common Story*
4. *Oblomov*
5. Oblomovka

آبلوموف به سکون و یک محیط ثابت، واهمهٔ او از نقل مکان به خانه‌ای نو و ارتباط او با زمان، تأکید شده است.

راستای توسعهٔ روستایی-رابله‌ای که استرن، هیپل و ژان پل معرف آن بودند، درخور توجه خاصی است. با توجه به آن‌چه گفته شد، پیوند جنبهٔ روستایی (حتی جنبه‌های روستایی احساساتی) با عنصر رابله‌ای (در آثار استرن و آنان که تحت تأثیر سبک او بودند) امری عادی است. اگرچه این دو مکتب، نمایندهٔ دو شاخهٔ مختلف توسعهٔ ادبی مجموعهٔ فرهنگ عامه‌ای هستند، قرابت مشهودی بین آن‌ها وجود دارد که می‌توان ردپای آن را تا فرهنگ عامه دنبال کرد.

آخرین تأثیر چامهٔ روستایی بر رمان، محدود به رسوخ پراکندهٔ عناصر مجزایی از مجموعهٔ چامه‌های روستایی می‌شود. در رمان، «انسان مردمی» اغلب از تبار روستایی است. خدمتکار، در آثار والتر اسکات (ساولیچ[1] در اثر پوشکین) چنین آدمی است. در آثار دیکنز و در رمان‌های فرانسوی (از رمان *Une Vie* اثر موپاسان تا فرانسواز[2] در رمان پروست)، همهٔ شخصیت‌های اهل اوورنی[3] و بریتانی، صاحبان خرد عامهٔ مردم و صاحبان خرد مکان روستایی عامهٔ مردم همین طور هستند. در رمان، «انسان مردمی» کسی است که نگرشی صحیح نسبت به زندگی و مرگ دارد؛ نگرشی که طبقهٔ حاکم آن را از دست داده است (پلاتون کاراتائف[4] در اثر تولستوی). بیش‌تر مواقع، تعالیم این فرد دقیقاً دربارهٔ نحوهٔ صحیح مردن است («سه مرگ»[5] اثر تولستوی). چنین شخصیتی معمولاً برخورد خاصی با غذا، نوشیدنی، عشق و تولد نوزاد دارد، هر چه باشد، او نمایندهٔ کار مولد بی‌وقفه است. همواره بر این نکته تأکید شده است که شخص مزبور، نادرستی‌ها و متعارفات پذیرفته شده را نمی‌فهمد (که خود موجب افشای ماهیت حقیقی آن‌ها می‌شود).

مواردی که ذکر شد، تأثیرات بنیادین گوناگون مجموعهٔ چامهٔ روستایی بر رمان مدرن هستند. بررسی مختصر زمان فرهنگ عامه‌ای و ماتریس‌های باستانی در ادبیات هنری را با همین بحث به پایان می‌بریم. این بررسی برای درک صحیح

---

1. Savelich
2. Françoise
3. Auvergne
4. Platon Karataev
5. Three Deaths

ویژگی‌های جهان رابله‌ای (و همچنین برای درک مسائل دیگری که در این‌جا به بحث دربارهٔ آن‌ها نمی‌پردازیم) پس‌زمینه‌ای ضروری است.

* * *

مسلماً در دنیای رابله، خنده مهم‌ترین روشی است که از میان سایر روش‌های نامبرده برای بازسازی مجموعهٔ باستانی به کار گرفته شده است (به‌استثنای روش آریستوفانس و لوسین).

از میان همهٔ عناصر موجود در مجموعهٔ باستانی، خنده تنها مقوله‌ای بود که زیر بار هیچ نوع پالایشی ــ خواه پالایش مذهبی و عرفانی، خواه پالایش فلسفی ــ نرفت. خنده هرگز ماهیتی رسمی نیافت و حتی در ادبیات هم گونه‌های خنده‌دار، آزادترین و بی‌نظم‌ترین گونه‌ها بودند.

پس از فروپاشی دنیای باستان، در اروپا حتی یک فرقه، آیین، مراسم شهری و حکومتی، گونه یا سبک رسمی واحد وجود نداشت که در خدمت مذهب یا حکومت باشد (سرودهای مذهبی، ادعیه، اوراد مقدس، اعلامیه‌ها، بیانیه‌ها و نظایر آن) و در آن خنده، حتی در قالب ضعیف‌ترین اشکال خود مثل طنز و طعنه مجاز محسوب شود (در لحن، سبک و زبان).

اروپا نه با رمز و راز خنده آشنا بود و نه با اعجاز آن. خنده هرگز ــ حتی اندکی ــ تحت تأثیر «سلسله‌مراتب» قلمرو محکوم به زوال صاحب‌منصبان قرار نگرفت. بنابراین نمی‌توان خنده را مانند سایر اشکال جدی، مخصوصاً اشکال ترحم‌انگیز تغییر داد و مخدوش کرد. خنده، بیرون از محدودهٔ دروغ‌پردازی‌های رسمی قرار گرفت که در لفافه‌ای از جدیت ترحم‌انگیز پیچیده شده بودند. بنابراین همهٔ گونه‌های برتر و جدی، همهٔ اشکال برتر زبان و سبک، همهٔ عبارات کاملاً ثابت و همهٔ هنجارهای زبان‌شناختی آغشته به عوام‌زدگی، ریا و دروغ‌پردازی شدند. فقط خنده از پلشتی دروغ مصون ماند.

خندهٔ مورد نظر ما، صرفاً فعالیتی زیست‌شناختی یا روان‌شناختی نیست، بلکه پدیدهٔ فرهنگیِ اجتماعی-تاریخیِ عینیت یافته‌ای است که اغلب در ترجمان‌های کلامی حضور دارد، چون خنده در قالب کلمه، خود را به متنوع‌ترین اشکال ممکن به ظهور می‌رساند (اگرچه این مسئله، نیازمند بررسی‌های فراوان به روشی نظام‌مند و قاطع، با استناد به وقایع تاریخی است). در کنار استفادهٔ شاعرانه از یک کلمه «نه به

مفهوم اصلی آن» [ne v jsobstvennom značenii] یعنی علاوه بر صنعت‌های ادبی، ترجمان‌های زبان‌شناختی غیرمستقیم متعدد و متنوعی از خنده نیز وجود دارد: طعنه، تقلید تمسخرآمیز، طنز، لطیفه، انواع مختلف مقوله‌های خنده‌دار و نظایر این‌ها (که هنوز تقسیم‌بندی نظام‌مندی برایشان وجود ندارد). همهٔ جنبه‌های زبان را می‌توان با مفهومی مجازی به کار گرفت [v nesobstvennom značenii]. در تمامی این رویکردها، دیدگاه موجود در گفتمان و همچنین دارای سبک بودنِ زبان و حتی ارتباط بین زبان و موضوع و زبان و گوینده، دوباره تفسیر می‌شود. سطوح زبان جابه‌جا می‌شوند؛ هم‌جواری مقوله‌هایی که معمولاً ربطی به هم ندارند و فاصله گرفتن مقوله‌های مرتبط به هم از یکدیگر، تخریب ماتریس‌های آشنا و خلق ماتریس‌های جدید، نابودسازی هنجارهای زبان‌شناختی زبان و تفکر. مرزهای ثابت موجود در روابط درونی زبان هم دائم زیر پا نهاده می‌شوند. علاوه بر این، از محدودهٔ کلیت کلامی بسته و معین نیز همواره تخطی می‌شود (بدون ارجاع به مطلبی که تقلید تمسخرآمیز شده نمی‌توان به مفهوم تقلید تمسخرآمیز پی برد و همین کار به معنی تخطی از محدودهٔ بافتی معین است). همهٔ ویژگی‌هایی که در بالا برای ارائهٔ خنده در قالب کلام ذکر شد، موجب پدیدآمدن نیروی خاص خنده می‌شود که گویی می‌تواند پوستهٔ کلامی دروغین و ایدئولوژیکی را جدا کند که همه چیز را دربرگرفته است. رابله از این قابلیت موجود در زبان نهایت استفاده را کرده است.

در آثار رابله، نیروی خارق‌العادهٔ خنده و بنیادشکنی آن را عمدتاً ناشی از شالودهٔ فرهنگ عامه‌ای عمیق این خنده و ارتباط آن با عناصر مجموعهٔ باستانی ــ مرگ، زندگی مجدد، باروری و رشد ــ می‌دانند. این خنده، خنده‌ای جهان‌شمول و واقعی است که می‌تواند همهٔ مقولات جهان را ــ از مهم‌ترین، بزرگ‌ترین و دور از دسترس‌ترین امور تا دم دستی‌ترین مسائل ــ به بازی گیرد. آن‌چه خندهٔ رابله‌ای را کاملاً از خندهٔ موجود در آثار نویسندگان گروتسک، طنز، هجو و کنایه متمایز می‌کند از سویی ارتباط با واقعیت‌های بنیادین زندگی و از سوی دیگر، ارتباط با اساسی‌ترین تخریب‌های همهٔ پوسته‌های کلامی و ایدئولوژیک کاذب است که واقعیت‌های مزبور را تحریف کرده و از هم دور نگه داشته‌اند. متعاقباً در آثار سوییفت، استرن، ولتر و دیکنز شاهد تعدیل نسبی خندهٔ رابله‌ای، تضعیف پیوند آن با فرهنگ عامه (اگرچه در آثار استرن و بیش از او در آثار گوگول هنوز این پیوند

قوی است) و گسست آن از واقعیت‌های زشت زندگی هستیم.

در این‌جا مجدداً به مسئلهٔ منابع خاص رابله و اهمیت فراوان منابع غیرادبی برای او می‌پردازیم. نخستین و مهم‌ترین منبع مورد استفادهٔ رابله، وجه غیررسمی گفتار و گنجینهٔ غنی دشنام‌های ساده و پیچیده، با بی‌عفتی‌های گوناگون این وجه و بار فراوان کلمات و عبارات مرتبط با می‌گساری موجود در گفتار غیررسمی بود. امروزه نیز وجه غیر رسمی (مردانه) گفتار تا حدودی منعکس‌کنندهٔ هتک حرمت‌های رابله‌ای و حاوی کلمات مربوط به مستی، دفع و نظایر این‌ها است، اما در حال حاضر همگی به شکلی کلیشه‌ای درآمده‌اند و دیگر فاقد خلاقیت هستند. رابله در گفتار غیررسمی که نخاله‌های شهر و روستا (بیش‌تر نخاله‌های شهر) به‌کار می‌بردند، دیدگاه ویژه‌ای نسبت به جهان، مجموعهٔ خاصی از واقعیت‌ها و یک نظام مشخص زبانی یافت که با وجه رسمی زبان تفاوت فراوانی داشت. او این گفتار را کاملاً فاقد هرگونه پالایش یافت و نظام خاصی از ماتریس‌ها را کشف کرد که در تقابل با وجوه رسمی گفتار و ادبیات بود. او در رمان خود، از «صراحت به دور از نزاکت احساسات مردمی» و «مجوز داده شده به آن‌چه در میدان شهر گفته می‌شود» (پوشکین)(۶۱) به طور گسترده استفاده کرده است.

پیش از رابله، وجه غیررسمی زبان، گونه‌های واژگانی و همچنین گونه‌های فرهنگ عامه‌ای فرعی دیگر را در اختیار داشت؛ یا به شکل واحدهای کامل یا به اشکال پراکنده و تکه‌تکه مثل لطیفه‌های متداول، داستان کوتاه، ضرب‌المثل، جناس، پند واندرز، تکیه‌کلام، چیستان‌های شهوت‌انگیز، تصنیف و نظایر آن. هر یک از این اشکال دارای دیدگاهی خاص خود، مجموعهٔ خاصی از واقعیت‌ها (مضامین)، پراکندگی خاص واقعیت‌های مزبور و سرانجام ارتباط خاص خود با زبان بودند.

در دورهٔ بعدی، آثار مکتوب نیمه‌رسمی ادبی پدیدار شدند: داستان‌هایی دربارهٔ دلقک‌ها و ابله‌ها، نمایش‌های لوده‌بازی، حکایت‌های طنز منظوم، facéties(۶۲)، رمان‌های کوتاه (که حاصل بازنویسی مطالب مزبور بودند)، کتابچه‌های سرود، افسانه‌های پریان و جز آن. غیر از منابع فوق، رابله حتی از منابع خاص ادبی و برتر از همه، از منابع کلاسیک تاریخ باستان استفاده کرد.(۶۳)

تمامی منابع گوناگون مورد استفادهٔ رابله از منظری واحد بازنویسی شده بودند و

مطابق طرح هماهنگ‌کنندهٔ ایدئولوژیک و هنری کاملاً جدیدی نوشته شده بودند. بدین‌ترتیب همهٔ جنبه‌های سنتی در رمان رابله معانی و کارکردهای جدیدی می‌یابند.

این امر مخصوصاً دربارهٔ ساختار ترکیب نگارشی و گونه‌ای رمان رابله صدق می‌کند. ساختار دو دفتر اول رمان، دارای طرح سنتی است: تولد قهرمان و رویدادهای معجزه‌آسایی که این تولد را در میان گرفته‌اند، دوران کودکی قهرمان، سپس دوران تحصیل او و پس از آن افتخارآفرینی‌های رزمی و فتوحاتش. دفتر چهارم نیز طرحی مشابه رمان‌های سفرنامه‌ای سنتی دارد. اما دفتر سوم ترتیب متفاوتی دارد، شمای خاصی از جست‌وجوی (باستانی) برای یافتن رهنمود و خرد راستین: دیدار پیشگویان دانا، انسان‌های خردمند، رویارویی با مکاتب فلسفی و نظایر آن. متعاقباً طرح «دیدارها» (انسان‌های برجسته، نمایندگان گروه‌های مختلف اجتماعی و جز آن) در ادبیات سال‌های بعدی بسیار گسترش یافت (*ارواح مرده*، *رستاخیز*).

اما در رمان رابله، طرح‌های سنتی ادبیات باستان دوباره تفسیر شده‌اند، چون رابله به گونه‌ای به مطالب پرداخته که گویی آن‌ها را در معرض زمان فرهنگ عامه‌ای قرار داده است. در دو دفتر اول رمان، زمان زندگی‌نامه‌ای در زمان غیرشخصی رشد نامنظم تحلیل می‌رود: رشد و نمو بدن انسان، توسعهٔ علوم و پیشرفت هنر، ایجاد جهان‌بینی جدید و رشد جهانی نو در کنار جهان کهنه، رو به زوال و از هم پاشیده. در این رمان، رشد، محدود به یک فردیت خاص به معنای رشد یک فرد خاص نمی‌شود، بلکه از محدودهٔ همهٔ شخصیت‌های فردی پا فراتر می‌گذارد. همهٔ چیزهای موجود در جهان، در فرایند رشد قرار دارند؛ تمامی اشیا و پدیده‌ها و کل جهان در حال رشد هستند.

بنابراین در رمان رابله رشد و تکامل انسان به‌منزلهٔ فرد، از رشد تاریخی و تحول فرهنگی متمایز نیست، جنبه‌ها، مراتب، یا مراحل اصلی رشد و تحول به مفهومِ فرهنگ عامه‌ای آن در نظر گرفته می‌شود که به‌منزلهٔ بخشی از زندگی فراگیر جمعی کل نژاد بشری است، نه بخشی از توالی محدود یک زندگی فردی. باید تأکید کنیم که در آثار رابله، زندگی فاقد هر گونه جنبهٔ فردی است. انسان کاملاً مشهود است. نهایت میزان ممکن هویدایی انسان حاصل شده است. چون واقعاً در کل گسترهٔ رمان عظیم رابله، حتی یک بار شخصیتی را در حال فکر کردن نمی‌بینیم و حتی یک بار از آن‌چه

او تجربه می‌کند یا سخنان او با خودش مطلع نمی‌شویم. به این معنا در رمان رابله، دنیای درونی وجود ندارد. تمامی ماهیت انسان، در اعمال و مکالمات تحقق می‌یابد. چیزی که برای طرح علنی (ارائهٔ آشکار) مناسب نباشد وجود ندارد. برعکس، همهٔ اندوخته‌های انسان فقط در ترجمان بیرونی به تمام معنا تحقق می‌یابد: انسان فقط در ترجمان بیرونی با تجربهٔ زندگی اصیل و زمان واقعی و اصیل ارتباط برقرار می‌کند. لذا این زمان، مقوله‌ای یکپارچه است و هیچ دسته‌بندی درونی آن را تقسیم نمی‌کند، در این زمان، هیچ آغاز درونی یا پایان ناگزیرِ فردیت‌یافته‌ای وجود ندارد، لحظه‌های آن در جهان واحدی که همهٔ انسان‌ها در آن شریک‌اند و برای همگان یکسان است، به ترتیب از پی هم می‌آیند. بدین‌ترتیب رشد، محدودیت‌های همهٔ افراد را در خود می‌گنجاند و مبدل به رشد تاریخی می‌شود. بنابراین در رمان رابله، مسئلهٔ شخصیت کامل این طور در نظر گرفته می‌شود: رشد انسانی نو به همراه توسعهٔ یک دورهٔ تاریخی جدید، در جهانی که تاریخ جدیدی را پشت سر می‌گذارد و در عین حال، با مرگ انسان قدیمی و جهان قدیمی نیز مرتبط است.

بدین‌ترتیب در این رمان، ماتریس‌های باستانی مجدداً بر اساس مبانی جدید و شامخ‌تری ایجاد می‌شوند. ماتریس‌های مزبور از همهٔ عواملی که در جهان قدیمی موجب انفصال و قلب ماهیت‌شان شده بود و از تمامی تفاسیر، پالایش‌ها و محرمات آن‌جهانی رها می‌شوند. خنده، این واقعیت‌های نو را تطهیر می‌کند و آن‌ها را از بافت‌های برتری بیرون می‌کشد که باعث انفصال آن‌ها و قلب ماهیت‌شان شده بود و به بافت واقعی (سطح واقعی) زندگی انسانی رهنمون می‌شود که آزادانه در حال رشد است. این واقعیت‌ها در جهانی حضور دارند که امکانات بالقوهٔ انسان آزادانه تحقق می‌یابد. هیچ چیز این توان بالقوه را محدود نمی‌کند. همین امر، شاخص‌ترین ویژگی اثر رابله است. گویی تمامی محدودیت‌های تاریخی، با خنده از بین رفته و کنار زده شده‌اند. این پهنه به روی ماهیت انسان و تحقق آزادانهٔ تمامی استعدادهای فطری بشر باز است. دنیای رابله از این لحاظ دقیقاً نقطهٔ مقابل مکان محدود دنیای بسیار کوچک روستایی است. رابله گستره‌های اصیل دنیای فرهنگ عامه‌ای را بر پایه‌ای جدید استوار می‌سازد و به بسط آن می‌پردازد. هیچ چیز قوهٔ تخیل رابله را محدود نمی‌کند و هیچ چیز در محدوده‌های معین جهان مکانی و زمانی نمی‌تواند او را محبوس یا نیروهای بالقوه اصیل ماهیت انسان را محدود کند.

در فرایند نابودی با خنده، تمامی محدودیت‌ها به جهان رو به زوال ارزانی می‌شود. همهٔ نمایندگان جهان قدیمی ــ رهبانان، خشکه‌مقدس‌ها، اربابان فئودال، درباریان سلطنتی، شاهان (آنارش[1]، پیکروشل[2])، قضات، ملانقطی‌های کوته‌فکر و دیگران ــ به دیدهٔ حقارت نگریسته می‌شوند و پوچ به حساب می‌آیند. آن‌ها موجوداتی کاملاً محدود هستند و توان بالقوه‌شان در قالب واقعیت رقت‌بارشان کاملاً تحقق یافته و به اتمام رسیده است. در مقابل آن‌ها گارگانتوا، پنتاگروئل، پونوکراتیس، اپیستمون و تا حدودی جان راهب و پانورگ قرار دارند (که موفق شده‌اند به محدودیت‌های‌شان غلبه کنند). اینان نمونه‌هایی از توان بالقوهٔ بی‌نهایت انسانی هستند.

قهرمانان اصلی یعنی گارگانتوا و پنتاگروئل مطمئناً به همان معنای محدودی شاه نبودند که شاهان فئودال مثل آنارش و پیکروشل پادشاهی می‌کردند، اما در این آثار نه‌تنها آرمان شاه انسان‌گرا در مقابل شاه فئودال مجسم می‌شود (اگرچه آن جنبه مطمئناً در آثار مزبور وجود دارد) بلکه انگاره‌های فوق در اصل از شاهان فرهنگ عامه‌ای الگو گرفته‌اند. آن‌چه هگل دربارهٔ حماسه‌های هومری گفته با همان قدرت در این باره نیز صدق می‌کند: چنین مردانی برای قهرمانی یک اثر ادبی برگزیده می‌شوند «نه به سبب نوعی برتری، بلکه به سبب آزادی مطلق اراده و خلاقیتی که آن‌ها در استقرار سلطنت خود نشان داده‌اند». چنین قهرمانانی شاه می‌شوند تا نهایت توان بالقوهٔ ممکن و آزادی مطلق برای به تحقق‌رساندن خود و ماهیت انسانی خود را به دست آورند. پادشاهانی مثل پیکروشل، بازنمایی شاهان واقعی یک جهان اجتماعی-تاریخی رو به مرگ هستند؛ شاهانی که مانند واقعیت اجتماعی-تاریخی خود، محدود و ترحم‌انگیزند. در این شاهان هیچ آزادی عمل و توان بالقوه‌ای وجود ندارد.

بنابراین گارگانتوا و پنتاگروئل در اصل، شاهان و بزرگان متعصب و عظیم‌الجثهٔ فرهنگ عامه هستند. به همین دلیل آن‌ها بیش از هر چیز انسان هستند؛ کسانی که قادرند بدون این‌که برای محدودیت‌ها، ضعف‌ها و نیازهای انسان فانی به تسلاهای اخلاقی یا مذهبی متوسل شوند، همهٔ استعدادهای بشری را آزادانه به تحقق رسانند و پاسخگوی همهٔ مطالباتی باشند که از انسان می‌شود. تفاوت برداشت رابله از انسان بزرگ با سایر برداشت‌ها در همین نکته نهفته است. از نظر رابله، انسان بزرگ

---

1. Anarch
2. Picrochole

انسانی کاملاً مردمی است. او هیچ تقابلی با تودهٔ مردم ندارد و موجودی غیرعادی و از گونه‌ای دیگر محسوب نمی‌شود، بلکه از همان خمیرهٔ انسانی ساخته شده است که بقیهٔ انسان‌ها ساخته شده‌اند، غذا می‌خورد، می‌نوشد، دفع می‌کند، گاز از بدنش خارج می‌شود اما همهٔ این اعمال را در معیار بزرگ انجام می‌دهد. هیچ چیزی در وجود او برای طبیعت عمومی انسان و برای عامهٔ مردم، فهم‌ناپذیر یا غریبه نیست. سخنان گوته دربارهٔ انسان‌های بزرگ دربارهٔ او نیز کاملاً صادق است: «بزرگ‌ترین انسان‌ها آنانی هستند که فقط دارای بزرگ‌ترین محدوده هستند، آنان همان محاسن و معایب اکثریت مردم را دارند فقط در ابعاد وسیع». در رمان رابله انسان بزرگ، فردی عادی است که به مقام بالاتری دست یافته است. چنین مقامی، هیچ کس را تضعیف نمی‌کند چون همه در وجود چنین فردی شاهد تمجید طبیعت بشری خود هستند.

به همین سبب در رمان رابله قهرمان‌پروری مردان بزرگ کاملاً با قهرمان پروری‌های دیگر متفاوت است. قهرمان در آثار دیگر، به صورت فردی غیرعادی به سبب خاندان، سرشت، خواسته‌های فوق‌العاده و ارزش‌های متعالی‌ای که برای زندگی و جهان قائل می‌شود، در مقابل تودهٔ مردم قرار داده شده است (بنابراین او با قهرمان شوالیه‌ای یا قهرمان رمان‌های باروک، قهرمان رمانتیک و بایرونی و ابرمرد نیچه‌ای[1] تفاوت دارد). اما قهرمان ابله کاملاً با «انسان کوچک»ی نیز فرق دارد که برای جبران محدودیت‌های زندگی واقعی، ضعف‌های اخلاقی و عدم خلوصش به عنوان قهرمان انتخاب می‌شود (قهرمانی‌های زن و مرد موجود در رمان‌های احساساتی). در رمان رابله که انسان بزرگ ریشه در فرهنگ عامه دارد، به سبب تفاوت‌هایش با دیگران بزرگ محسوب نمی‌شود، بلکه بزرگی‌اش مرهون خوی انسانی، رشد کامل و به تحقق رساندن تمامی استعدادهای بشری در اوست. بدین‌ترتیب او در مکان و زمان جهان واقعی که مقوله‌های درونی و بیرونی با هم تقابلی ندارند، بزرگ است (همان‌طور که می‌دانید این انسان به طور قطع کاملاً مشهود است).

شخصیت پانورگ نیز با شالودهٔ فرهنگ عامه‌ای ساخته شده که البته در این‌جا ماهیتی دلقک‌گونه یافته است. در این شخصیت، دلقک مردمی حضوری قوی‌تر،

---

1. Nietzschean Übermensch

شاداب‌تر و پرمایه‌تر از همتای خود در رمان عیاری و داستان کوتاه دارد.

اما رابله ویژگی‌های اصلی گوناگونی را که لازمهٔ سلطان و انسان‌گرای مورد نظر خودش است، به شالودهٔ فرهنگ عامه‌ای قهرمانان اصلی‌اش اضافه می‌کند و آن‌ها را مزین به برخی حالات تاریخی و واقعی نیز می‌کند. در عین حال شالودهٔ فرهنگ عامه‌ای را از میان همهٔ این ویژگی‌ها می‌توان دید و نماد واقع‌گرایانهٔ پرمحتوایی که این شخصیت‌ها به وجود آورده‌اند مرهون همین شالوده است.

البته برداشت رابله از رشد بی‌قید و شرط تمامی استعدادهای بالقوهٔ بشری، برداشتی در سطح زیست‌شناختی صرف نیست. دنیای مکانی-زمانی رابله، جهان هستی نوپای رنسانس بود. این دنیا پیش از هر چیز، جهانی فرهنگی و تاریخی با جغرافیایی کاملاً دقیق بود. به علاوه جهان مزبور، کل عالم را که علم ستاره‌شناسی شناسانده بود، دربرمی‌گرفت. انسان می‌توانست و می‌بایست بر کل این جهان مکانی و زمانی فائق آید. انگاره‌های فتح فناورانهٔ جهان نیز دارای شالودهٔ فرهنگ عامه‌ای هستند. گیاه معجزه‌آسای «پنتاگروئلیون» همان «علف جادویی [razryv-trava]» است که در دنیای فرهنگ عامه‌ای بارها مشاهده می‌شود.

گویی رابله در رمان خود پیوستار زمانی-مکانی جهان شمول و کاملاً نامحدود حیات بشری را در مقابل دیدگان ما می‌گشاید و این امر با عصر اکتشافات مهم جغرافیایی و ستاره‌شناسی که در راه بود، کاملاً مطابقت داشت.

۱۰. تأملات پایانی

آن‌چه انسجام هنری یک اثر ادبی را در رابطه با واقعیتی حقیقی، رقم می‌زند، پیوستار زمانی-مکانی اثر است. بنابراین در هر اثر ادبی، پیوستار همواره حاوی بُعدی سنجشی است که فقط در تحلیلی انتزاعی می‌توان آن را از کلیت پیوستار زمانی-مکانی هنری جدا کرد. در ادبیات و هنر، تعینات زمانی و مکانی را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و این دو همواره تحت تأثیر احساسات و ارزش‌ها قرار دارند. البته تفکر مجرد، می‌تواند زمان و مکان را به صورت دو مقولهٔ مجزا در نظر گیرد و جدا از احساسات و ارزش‌هایی که با این مقولات پیوند خورده‌اند، زمان و مکان را درک کند. اما ادراک هنری پویا (که البته دربرگیرندهٔ تفکر نیز هست، اما تفکر مجرد در

آن جایی ندارد) قائل به چنین تقسیم‌بندی‌هایی نیست و این گونه چندپارگی‌ها را مجاز نمی‌داند. ادراک هنری پویا، پیوستار زمانی-مکانی را با همهٔ کلیت و جامعیتش دربرمی‌گیرد. هنر و ادبیات به میزان مختلف و در محدوده‌های گوناگون با ارزش‌های پیوستاری آمیخته‌اند. همهٔ بن‌مایه‌ها و همهٔ جنبه‌های مجزای اثر هنری ارزشمند هستند.

در بخش‌های گذشته فقط پیوستارهای زمانی-مکانی اصلی را بررسی کردیم که به صورت یک سنخ باقی مانده‌اند و مهم‌ترین تنوعات گونه‌ای رمان را در مراحل اولیهٔ رشد آن رقم زده‌اند. در پایان این مقاله فهرستی از برخی ارزش‌های پیوستاری دیگر ارائه می‌کنیم که مراتب و اهداف متفاوتی دارند و صرفاً به بررسی اجمالی آن‌ها می‌پردازیم.

در بخش اول، از پیوستار دیدار سخن گفتیم. در چنین پیوستاری عامل زمان برجسته‌تر است و در آن، احساسات و ارزش از مراتب بالاتری برخوردارند. پیوستار جاده که با دیدار مرتبط است گسترهٔ وسیع‌تری دارد، اما شدت مراتب احساسی و ارزشیابانهٔ آن ضعیف‌تر است. معمولاً در رمان، دیدارها در «جاده» به وقوع می‌پیوندد. جاده، مخصوصاً برای دیدارهای تصادفی محل بسیار مناسبی است. در جاده («جادهٔ برتر») مسیرهای زمانی و مکانی انسان‌های مختلف ــ نمایندگان همهٔ طبقات اجتماعی، نهادها، مذاهب، ملیت‌ها و گروه‌های سنی ــ در یک نقطه مکانی و زمانی یکدیگر را قطع می‌کند. آنان که به‌واسطهٔ فاصله‌های اجتماعی و زمانی از یکدیگر دور شده‌اند، ممکن است تصادفاً یکدیگر را ملاقات کنند، ممکن است هر نوع تباینی پدیدار شود و سرنوشت‌های بسیار متفاوتی با هم برخورد پیدا کنند و به هم گره بخورند. در جاده، زنجیره‌های زمانی و مکانیِ تعیین‌کنندهٔ سرنوشت بشری و زندگی انسانی، حتی هنگامی که به واسطهٔ فروپاشی فواصل اجتماعی، در حال پیچیده‌تر و عینی‌ترشدن هستند، به روش خاصی با یکدیگر پیوند می‌خورند. پیوستار زمانی-مکانی جاده، هم نقطهٔ آغاز عزیمتی نو و هم محلی برای به پایان رسیدن وقایع است، گویی زمان با مکان آمیخته و در مکان جاری می‌شود (جاده شکل می‌گیرد). همین امر سرمنشأ بسط استعاریِ غنیِ انگارهٔ جاده به‌منزلهٔ یک مسیر است: «مسیر زندگی»، «آغاز یک مسیر»، «مسیر تاریخ» و جز آن. جاده به طرق مختلف و در سطوح گوناگون مبدل به استعاره می‌شود اما محور اصلی آن، گذر زمان است.

جاده محل بسیار مناسبی برای به تصویر کشیدن وقایع تصادفی است (البته تنها

محل مناسب محسوب نمی‌شود). نقش روایی مهم جاده در تاریخچهٔ رمان نیز از همین روست. جاده از میان رمان‌های سرگردانی روزمرهٔ باستانی از میان *Satyricon* پترونیوس و خر طلایی آپولیوس عبور می‌کند. قهرمانان سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای عاشقانهٔ قرون وسطا نیز حرکت خود را در جاده آغاز می‌کنند و بیش‌تر مواقع تمامی وقایع رمان یا در جاده رخ می‌دهد یا در امتداد جاده متمرکز شده‌اند (در دو سوی جاده پخش شده‌اند).

در رمان‌هایی نظیر *پارتزیفال* اثر وولفرام فون اشن‌باخ، مسیر زندگی واقعی قهرمان یا راه مونتسالوات به تدریج مبدل به استعارهٔ جاده، مسیر زندگی و مسیر روح می‌شود که گاه به خدا نزدیک و گاه از خدا دور می‌شود (بسته به خطاها و شکست‌های قهرمان یا وقایعی که در جریان زندگی واقعی او به وقوع می‌پیوندد). در رمان‌های عیاری اسپانیایی قرن شانزدهم نیز جاده عامل تعیین‌کنندهٔ پیرنگ است. بین قرن شانزدهم و هفدهم میلادی، *دون‌کیشوت* قدم به جاده می‌گذارد تا شاید تمامی اسپانیا از بردگان شاغل در کشتی‌ها گرفته تا دوک‌ها را در همان جاده ملاقات کند. تا آن زمان، جاده با جریان زمان تاریخی، آثار و نشانه‌های گذشت زمان و علائم دورهٔ مزبور کاملاً شکل گرفته بود. سمپلیسیزیموس[1] در قرن هفدهم قدم به جاده‌ای می‌گذارد که نشان وقایع جنگ‌های سی ساله بر آن حک شده بود. همین جاده پیش می‌رود و در تاریخچهٔ رمان همواره اهمیت خود را به صورت شاهرگ اصلی در آثار مهمی مثل *فرانسیون*[2] اثر سورل و *ژیل بلاس* اثر لوساژ حفظ می‌کند. در رمان (عیاری) دیفو و در رمان فیلدینگ هم اهمیت جاده حفظ شده است (اگرچه تا حدودی تضعیف شده). جاده و دیدارهایی که در جاده رخ می‌دهند در سال یادگیری[3] و سال سرگردانی[4] ارباب ویلهلم نیز همان اهمیت را دارند (اگرچه در این آثار، چون مفاهیم «شانس» و «سرنوشت»، کاملاً از نو تفسیر شده‌اند معنای ایدئولوژیک این مقولات، تغییراتی اساسی می‌کند). شخصیت هاینریش فون اوفتردینگنِ نوالیس و سایر قهرمانان رمان‌های رمانتیک نیز قدم به جاده‌ای نیمه‌واقعی، نیمه‌استعاری می‌گذارند. سرانجام در رمان‌های تاریخی نیز جاده و دیدارهای واقع شده در آن، حائز

---

1. Simplicissimus
2. *Francion*
3. Lehrejahre
4. Wanderjahre

اهمیت هستند. مثلاً *یوری میلوسلافسکی*(۶۴) اثر زاگوسکین[1] پیرامون جاده و دیدارهایی در جاده ساخته شده است. دیدار گرینوف[2] و پوگاچوف[3] در جاده‌ای در توفان برف، پیرنگ *دختر ناخدا*[4] را رقم می‌زند. در ضمن نقش جاده را در *ارواح مرده* اثر گوگول و *چه کسی در روسیه زندگی خوبی دارد*[5] اثر نیکراسوف[6] یادآور می‌شویم.

بدون پرداختن به مسئلهٔ تغییر کارکرد مقوله‌های «جاده» و «دیدار» در تاریخچهٔ رمان، فقط به یک ویژگی مهم جاده اشاره می‌کنیم که در همهٔ رمان‌های مختلف مورد بحث ما مشترک است: جاده همواره از میان سرزمینی آشنا عبور می‌کند نه از میان جهانی بیگانه و غریبه («اسپانیای» ژیل بلاس ساختگی است و اقامت موقت سیمپلی سیزیموس در فرانسه هم ساختگی است و از آن‌جا که غریبگی این کشور خارجی، زاییدهٔ خیال است، نشانی از غریبگی در آن دیده نمی‌شود). آن‌چه در این آثار به تصویر کشیده شده تنوع اجتماعی-تاریخی سرزمین خود فرد است (و به همین دلیل اگر هم سخنی از بیگانگی به میان آید فقط در قالب «بیگانگی اجتماعی»؛ «بیغوله‌ها»، «نخاله‌های اجتماعی» و دنیای دزدان امکان‌پذیر است). این کارکرد «جاده» به جز رمان، در گونه‌های غیرروایی نیز به کار گرفته شده است مانند سفرنامه‌های روزنامه‌نگاری قرن هجدهم (نمونهٔ کلاسیک این آثار، *سفر از پترزبورگ به مسکو*[7] اثر رادیشچیف[8] است) و هم‌چنین سفرنامه‌های روزنامه‌ای نیمهٔ اول قرن نوزدهم (مثل اثر هاینه). ویژگی‌های خاص «جاده» موجب تمایز این رمان‌ها از رمان‌های سفرنامه‌ای دیگری است که به خط سیر توسعهٔ دیگری تعلق دارند و نمونه‌های شاخص آن‌ها رمان‌های باستانی سرگردانی، رمان‌های سوفسطایی یونانی (که در بخش نخست مقالهٔ حاضر به بررسی آن پرداختیم) و رمان‌های باروک قرن هفدهم هستند. در این رمان‌ها، کارکردی مشابه کارکرد جاده، به «جهان بیگانه» واگذار گردیده که از سرزمین مادری فرد با دریا یا بعد مسافت جدا شده است.

در اواخر قرن هفدهم در انگلستان، در رمان‌های به اصطلاح «گوتیک» یا «سیاه»،

---

1. Zagoskin
2. Grinev
3. Pugachev
4. *The Captain's Daughter*
5. *Who Lives Well in Russia*
6. Nekrasov
7. *Journey from Petersburg to Moscow*
8. Radishchev

قلمرو نویی برای رخدادهای رمانگرا ساخته شد و استقرار یافت؛ قلعه (که نخست، هورس والپل[1] در رمان *قلعهٔ اترانتو*[2] و سپس ردکلیف[3]، مانک لوئیس[4] و دیگران از آن استفاده کردند). قلعه در هالهای از زمان که به معنای محدود کلمه زمان تاریخی است، یعنی زمان گذشتهٔ تاریخی فرو رفته است. قلعه جایی است که اشراف‌زادگان دورهٔ فئودال در آن می‌زیستند (و متعاقباً محل شخصیت‌های تاریخی گذشته)، رد پای قرن‌ها و نسل‌ها را در بخش‌های مختلف ساختمان، اثاثیه، اسلحه‌ها، مجموعه‌های نقاشی از رخسارهٔ نیاکان، بایگانی خانوادگی و مخصوصاً روابط انسانی خاصی کاملاً می‌توان مشاهده کرد که مربوط به برتری خانوادگی و انتقال حقوق موروثی هستند. درنهایت افسانه‌ها و آداب و رسوم نیز با یادآوری مداوم اتفاقات گذشته، تمامی زوایای قلعه و گرداگرد آن را جان می‌بخشند. همین کیفیت، نوع خاصی از روایت را ایجاد کرد که جزئی تفکیک‌ناپذیر از قلعه است و در دوره‌های بعدی نیز در رمان‌های گوتیک بسط داده شد.

تاریخمندی زمان قلعه، آن را ایفاگر نقش نسبتاً مهمی در سیر توسعهٔ رمان تاریخی کرده است. قلعه، ریشه در گذشته‌های دور دارد و جهت‌گیری آن به سوی گذشته است. مسلماً بقایای زمان در قلعه، ماهیتی نسبتاً قدیمی و موزه‌وار دارد. والتر اسکات موفق شد بر خطر باستان‌گرایی مفرط با تکیهٔ فراوان بر افسانهٔ قلعه و تکیه بر رابطهٔ بین قلعه و موقعیت تاریخ‌مندِ مشخص آن غلبه کند. انسجام انداموار جنبه‌ها و مقولات مکان‌مند و زمانمند در قلعه (و پیرامون آن) و توان تاریخی این پیوستار زمانی-مکانی، عوامل مؤثر در ثمربخشی قلعه به صورت منشأ انگاره‌ها در مراحل مختلف رشد رمان تاریخی محسوب می‌شوند.

در رمان‌های استندال و بالزاک فضایی کاملاً جدید پدیدار می‌شود که امکان وقوع اتفاقات رمانگرا در آن وجود دارد؛ یعنی فضای مهمان‌سراها و سالن‌ها (به معنای کلی کلمه). البته این نخستین باری نیست که چنین فضایی در رمان پدیدار می‌شود اما فقط در این نوع متون، مهمان‌سراها و سالن‌ها به تمام معنا مبدل به جایی برای تقاطع توالی‌های مکانی و زمانی مهم رمان می‌شوند. از دیدگاه روایی و

---

1. Horace Walpole
2. *The Castle of Otranto*
3. Radcliff
4. Monk Lewis

ترکیب نگارشی، این فضا محل دیدار است (که دیگر مثل دیدارهایی که «در جاده» یا «در جهانی بیگانه» رخ می‌داد، تأکیدی بر تصادفی بودن آن‌ها نیست). در مهمان‌سراها و سالن‌ها، شبکه‌های دسیسه بافته می‌شوند، گره داستان‌ها گشوده می‌شود و سرانجام محل ایجاد مکالمه که اهمیت فوق‌العاده‌ای در رمان دارد و شخصیت، «ایده‌ها» و «احساسات» قهرمانان را برملا می‌کند، همین فضای مهمان‌سراها و سالن‌ها است.

به‌سادگی می‌توان به اهمیت روایی و ترکیب نگارشی این مسئله پی برد. نمودار زندگی سیاسی و تجاری دوران اعادهٔ سلطنت[1] و پادشاهی ژوییه[2] در مهمان‌سراها و سالن‌های آن دوران یافت می‌شود. در این مکان‌ها حسن شهرت‌های سیاسی، تجاری، اجتماعی و ادبی به دست می‌آمد و نابود می‌شد، مشاغل به وجود می‌آمدند و ورشکست می‌شدند، سرنوشت سیاست‌گذاری‌های کلان و سرمایه‌گذاری‌های کلان، موفقیت یا شکست یک لایحهٔ پیشنهادی، کتاب، نمایش‌نامه، یک وزیر و یک خوانندهٔ روسپی در این مکان‌ها مشخص می‌شد. در این‌جا تمامی طبقات سلسله‌مراتب اجتماعی جدید کاملاً حضور دارند (یعنی در یک محل و در یک زمان در کنار هم قرار داده شده‌اند) و بالاخره در این مکان اشکال عینی و قابل مشاهدهٔ پول، این فرمانروای مطلق جدید زندگی، پدیدار شد.

در این‌جا مهم‌ترین مسئله، پیوند وقایع تاریخی و اجتماعی-عمومی با مسائل شخصی و حتی جنبه‌های بسیار خصوصی زندگی و اسرار خلوتگاه زنان است، گره خوردن دسیسه‌های پیش‌پاافتادهٔ خصوصی به توطئه‌های سیاسی و مالی، درهم‌آمیختن حکومت و اسرار خلوتگاه‌های زنان و آمیزش توالی‌های تاریخی با توالی‌های روزمره و زندگی‌نامه‌ای. در این فضاها نشانه‌های تصویری رؤیت‌پذیر زمان تاریخی و همچنین نشانه‌های زمان زندگی‌نامه‌ای و روزمره متمرکز شده و در کنار هم قرار می‌گیرند، آن‌ها با یکدیگر نیز پیوندی بسیار نزدیک برقرار می‌کنند و با نشانه‌های واحد دورهٔ مزبور نیز می‌آمیزند. دورهٔ مزبور هم به لحاظ تصویری [مکان] و هم به لحاظ روایی [زمان] مشاهده‌کردنی می‌شود.

البته در آثار نویسندگان بزرگ واقع‌گرا مثل استندال و بالزاک نقطهٔ تقاطع توالی‌های زمانی و مکانی فقط مهمان‌سراها و سالن‌ها نیستند. مهمان‌سراها و

---

1. Restoration
2. July Monarchy

سالن‌ها فقط یک نمونه از چنین محل‌هایی هستند. بالزاک استعداد خارق‌العاده‌ای برای «مشاهدهٔ» زمان در مکان داشت. فقط کافی است به تصویرسازی شگفت‌انگیز بالزاک از خانه‌ها به صورت تاریخ مجسم و توصیف او از خیابان‌ها، شهرها و مناظر روستایی در سطحی اشاره کنیم که زمان و تاریخ بر آن‌ها تأثیر می‌گذارند.

در این‌جا فقط به یک نمونهٔ دیگر از تقاطع توالی‌های مکانی و زمانی اشاره می‌کنیم. در رمان *مادام بواری* اثر فلوبر، محل سلسله وقایع داستان، شهرستانی کوچک است. از موقعیت‌های بسیار متداول در رمان‌های قرن نوزدهم (قبل از فلوبر و پس از او)، شهرستان‌های کوچک بورژوازی و زندگی‌های بی‌رونق‌شان بودند. چنین شهرستان‌هایی انواع گوناگونی دارند که یکی از مهم‌ترین آن‌ها (در آثار نویسندگان محلی) شهرستان‌های شبه‌روستا است. ما فقط به بررسی نوع فلوبری آن‌ها می‌پردازیم (که البته فلوبر آن را پدید نیاورده است). چنین شهرستان‌هایی محل زمان روزمرهٔ چرخه‌ای هستند. در این شهرستان‌ها اتفاقی رخ نمی‌دهد بلکه یک سری «اعمال» مرتب تکرار می‌شوند. در این‌جا، زمان فاقد حرکت تاریخی رو به پیش است و در عوض بر روی چرخه‌های کوچکی حرکت می‌کند: چرخهٔ روز، هفته، ماه و کل زندگی انسان. یک روز، فقط روزی از روزها، یک سال فقط سالی از سال‌ها و یک زندگی فقط یکی از زندگی‌هاست. دورهٔ فعالیت‌های یکسان هر روز تکرار می‌شود؛ موضوعاتی یکسان برای گفت‌وگو، واژگانی یکسان و مانند این‌ها. در این نوع زمان، مردم می‌خورند، می‌نوشند، می‌خوابند، همسر و معشوقه (رابطهٔ موقت) اختیار می‌کنند، درگیر دسیسه‌چینی‌های پیش پا افتاده می‌شوند، در مغازه‌ها و دفاتر خود می‌نشینند و به ورق بازی و شایعه‌پراکنی می‌پردازند. این زمان، زمان روزمرهٔ چرخه‌ای، عادی و پردازش‌نشده است. در آثار گوگول، تورگنیف[1]، گلپ اوسپنسکی[2]، سلتیکوف-اشچدرین[3] و چخوف، با اشکال مختلف این زمان آشنا شده‌ایم. نشانه‌های این زمان، نشانه‌هایی ساده، ابتدایی و مادی هستند که با جزئیات روزمرهٔ مکان‌هایی خاص، خانه‌ها و اتاق‌های قدیمی و کوچک شهرستان، خیابان‌های بی‌جنب و جوش، گرد و خاک و مگس، میخانه‌ها، بازی بیلیارد و نظایر

1. Turgenev
2. Gleb Uspensky
3. Saltykov-Shchedrin

این‌ها آمیخته‌اند. از آن‌جا که در این آثار، حادثه‌ای به‌وقوع نمی‌پیوندد، زمان تقریباً راکد به نظر می‌آید. در این زمان، هیچ «دیدار» و هیچ «جدایی»‌ای وجود ندارد؛ زمانی لزج و چسبناک که آهسته آهسته خود را در فضا به پیش می‌راند و به همین سبب، چنین زمانی نمی‌تواند به صورت زمان اصلی رمان به کار گرفته شود. رمان‌نویسان این زمان را زمان تابع می‌دانند؛ زمانی که ممکن است با سایر توالی‌های زمانی غیرچرخه‌ای بیامیزد یا فقط در میان توالی‌های زمانی پراکنده شود. این زمان اغلب پس‌زمینه‌ای متباین برای توالی‌های زمانی است که پرانرژی و پرحادثه هستند.

در این بخش به یک پیوستار زمانی-مکانی دیگر نیز خواهیم پرداخت که بار احساسی و ارزشی فراوانی دارد؛ پیوستار زمانی-مکانی آستانه. این پیوستار می‌تواند با بن‌مایهٔ دیدار بیامیزد اما اصلی‌ترین نوع آن، پیوستار زمانی-مکانی نقطهٔ عطف و شکست در زندگی است. خود کلمهٔ «آستانه» در کاربرد روزمره (علاوه بر مفهوم تحت‌اللفظی)، مفهومی استعاری نیز دارد و با نقطهٔ شکست، لحظه‌های بحرانی و تصمیمات سرنوشت‌ساز زندگی (یا تردیدهایی که نمی‌توانند تغییری در زندگی ایجاد کنند و واهمهٔ ردشدن از آستانه) مرتبط است. پیوستار زمانی-مکانی آستانه همواره در ادبیات، مقوله‌ای استعاری و نمادین است؛ گاه صریح و در بیش‌تر موارد به شکل تلویحی. مثلاً در آثار داستایفسکی، محل اصلی داستان، پیوستار آستانه و مکان‌های مربوط به آن است مثل پیوستار پلکان، در ورودی، راهرو و همچنین پیوستار خیابان و میدان که فضاهای مزبور را تا فضای باز امتداد می‌دهد. در آثار داستایفسکی این مکان‌ها، محل اصلی سلسله وقایع داستان هستند که رخدادهای حیاتی، سقوط‌ها، تجدید حیات‌ها، بازسازی‌ها، مکاشفه‌ها و تصمیم‌هایی در آن‌ها به وقوع می‌پیوندد که کل زندگی فرد را رقم می‌زند. زمان در این پیوستار زمانی-مکانی الزاماً زمان لحظه‌ای است و گویی فاقد تداوم و بیرون از جریان طبیعی زمان زندگی‌نامه‌ای است. در آثار داستایفسکی این لحظات تصمیم‌گیری بخشی‌از پیوستارهای عظیم و جامع نمایش انجیلی و زمان کارناوالی می‌شوند. در آثار مزبور، این زمان‌ها با روش بسیار ویژه‌ای به یکدیگر مرتبط می‌شوند؛ آن‌ها همان‌قدر که در قرن‌های متمادی در میدان‌های عمومی قرون وسطا و دورهٔ رنسانس با هم آمیخته بودند، به یکدیگر پیوند می‌خورند (و اساساً همان‌طور که در میدان‌های باستانی یونان و روم به هم آمیخته بودند، البته در

شکل‌هایی نسبتاً متفاوت، به هم پیوند خورده‌اند). گویی حال و هوای کارناوالی و نمایش‌های انجیلی در میدان‌های عمومی دوران باستان، الهام بخش چشم‌انداز داستایفسکی است و به آن جان بخشیده است: در خیابان‌ها (بیرون) و در صحنه‌های عمومی مخصوصاً صحنه‌های مهمان‌سراها (درون)(۶۵). البته همهٔ پیوستارهای موجود در آثار داستایفسکی در این چند نمونه خلاصه نمی‌شود، پیوستارهای موجود در آثار او مانند سنت‌هایی که با زندگی نو آمیخته‌اند، پیچیده و چندبعدی هستند.

در آثار تولستوی خلاف آثار داستایفسکی، پیوستار اصلی، پیوستار زمان زندگی‌نامه‌ای است که در فضای خانه‌های شهری و املاک اشراف ــ فضاهای درونی ــ به آرامی جریان دارد. البته در آثار تولستوی نیز بحران‌ها، سقوط‌ها، بازسازی‌ها و تجدید حیات‌های معنوی وجود دارند اما هیچ‌کدام لحظه‌ای و بیرون از جریان زمان زندگی‌نامه‌ای نیستند؛ در واقع این وقایع پیوند بسیار محکمی با جریان زمان زندگی‌نامه‌ای دارند. مثلاً، نقطهٔ عطف زندگی ایوان ایلیچ[1] و طلیعهٔ بیداری او در کل مدت زمان مرحلهٔ آخر بیماری‌اش به درازا می‌کشد و دقیقاً در لحظهٔ پایان زندگی او به پایان می‌رسد. احیای معنوی پیر بزوخوف[2] هم طولانی، تدریجی و کاملاً زندگی‌نامه‌ای است. احیای معنوی و ندامت نیکیتا[3] (در داستان «قدرت تاریکی»[4]) کوتاه‌تر است اما هنوز به شکل لحظه‌ای درنیامده است. در آثار تولستوی فقط یک استثنا وجود دارد: تجدید حیات معنوی و بنیادین بریخونوف[5] در آخرین لحظهٔ زندگی او (داستان «انسان و ارباب»[6]) واقعه‌ای است که به‌هیچ‌وجه مقدماتش از قبل فراهم نشده و کاملاً غیرمنتظره است. لحظه برای تولستوی فاقد اهمیت است و او برای پرکردن لحظه‌ها با وقایع اصلی و سرنوشت‌ساز، به خود زحمتی نمی‌دهد. در آثار او به ندرت به واژهٔ «ناگهان» برمی‌خوریم و این کلمه هرگز همراه رخدادهای مهم به کار نمی‌رود. تولستوی خلاف داستایفسکی علاقه به تداوم و به درازا کشیدن زمان دارد. او (در توصیفاتش از کار روستایی) پس از زمان و مکان زندگی‌نامه‌ای

---

1. Ivan Ilyich
2. Pierre Bezukhov
3. Nikita
4. *The Power of Darkness*
5. Brekhunov
6. Master and Man

بیش از هر چیز به پیوستار طبیعت، پیوستار خانوادگی-روستایی و حتی پیوستار کار روستایی اهمیت می‌دهد.

* * *

تمامی این پیوستارها چه اهمیتی دارند؟ آشکارترین اهمیت این پیوستارها مفاهیم آن‌ها برای روایت است. پیوستارها مراکز سازماندهی وقایع روایی اصلی رمان هستند. پیوستار جایی است که روایت در آن گره می‌خورد و گره‌گشایی می‌شود. مطمئناً مفهومی که به روایت شکل می‌بخشد، از آن پیوستارهاست.

اهمیت بازنمایانی[1] پیوستار الزاماً ما را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد. در واقع زمان، عینی و دیدنی می‌شود، پیوستار به وقایع روایی عینیت می‌بخشد، آن‌ها را مجسم می‌سازد و در رگ‌های آن‌ها خون جاری می‌کند. می‌توان یک رخداد را به اطلاع دیگران رساند، واقعه مبدل به اطلاعات می‌شود، می‌توان اطلاعاتی دقیق دربارهٔ مکان و زمان وقوع هر رخداد ارائه کرد. اما واقعه به شخصیت [obraz] مبدل نمی‌شود. آن‌چه بستر لازم برای نمایش آشکار رخدادها و قابل بازنمایی بودن وقایع را فراهم می‌آورد، پیوستار است و این امر، دقیقاً به برکت ازدیاد ویژهٔ تراکم و عینیت نشانه‌های زمانی ــ زمان زندگی انسان، زمان تاریخی ــ است که در محدوده‌های فضایی‌ای رخ می‌دهد که به‌خوبی تصویر شده‌اند. به همین سبب، بازنمایی وقایع در یک پیوستار (و پیرامون آن) امکان‌پذیر می‌شود. نقطهٔ آغاز بسط «صحنه‌ها» در رمان همین جاست، درحالی‌که سایر وقایع «الزامی» که دور از پیوستار هستند، صرفاً اطلاعاتی خشک محسوب می‌شوند و وقایعی به نظر می‌آیند که فقط به آگاهی خواننده رسیده‌اند (مثلاً در آثار استندال، اطلاع‌رسانی و خبر رسانی اهمیت فراوانی دارد، بازنمایی هنری در چند صحنه متمرکز و متراکم شده و در پرتو همین صحنه‌هاست که حتی بخش‌های «اطلاع‌رسانی» رمان، عینی‌تر به نظر می‌آیند، ر.ک.: ساختار رمان *آرمانس*[2]). بدین‌ترتیب پیوستار، که ابزار اولیهٔ عینیت‌بخشی زمان در مکان است به مرکز عینیت‌بخش بازنمایی و نیروی جان‌بخش کل رمان مبدل می‌شود. تمامی عناصر مجرد رمان ــ اظهارنظرهای کلی، نظرها، بررسی‌های علت و معلولی فلسفی و اجتماعی ــ به جانب پیوستار گرایش می‌یابند و از طریق پیوستار،

---

1. Representational
2. *Armance*

بازنمایی می‌شوند و به نیروی تخیل هنر اجازهٔ فعالیت می‌دهند. منظور از اهمیت بازنمایانی پیوستار همین است.

پیوستارهایی که به بحث دربارهٔ آن‌ها پرداختیم، مبنای تمایز سنخ‌های گونه‌ای هستند، این پیوستارها در بطن انواع خاصی از گونهٔ رمان قرار گرفته‌اند، در همان جا شکل گرفته‌اند و طی قرن‌های متمادی تحول یافته‌اند (اگرچه بعضی کارکردهای این پیوستارها، مثل کارکرد پیوستار جاده طی فرایند توسعه تغییر کرده‌اند). اما تمامی انگاره‌های ادبی، پیوستاری هستند. زبان که حکم گنجینهٔ انگاره‌ها را دارد، اساساً پیوستاری است. شکل درونی کلمه یعنی نشانهٔ واسط که به کمک آن مفاهیم ریشه‌ای مقوله‌های مکانی به روابط زمانی منتقل می‌شود (به معنای عام) نیز، شکلی پیوستاری است. در این‌جا مجال بحث دربارهٔ این مسئلهٔ تخصصی نیست. خوانندگان را به فصل مربوطه در اثر کاسیرر (*فلسفهٔ صور نمادین*[1]) ارجاع می‌دهیم. تحقیق نویسندهٔ مزبور، دربارهٔ روش‌های انعکاس زمان در زبان (هضم و جذب زمان با زبان)، مجموعه‌ای بسیار غنی از اطلاعات واقعی در اختیار می‌گذارد.

لسینگ نخستین کسی بود که در کتاب خود، **لاکون**[2]، اصل پیوستارمداری در انگاره‌های ادبی را به وضوح نشان دارد. او خصیصهٔ زمانمند انگارهٔ ادبی را ثابت کرد. نمی‌توان مقوله‌هایی را که در فضا ثابت هستند بدون حرکت وصف کرد بلکه باید آن‌ها را در توالی زمانی وقایع بازنموده و در گسترهٔ بازنمایی خود داستان تلفیق کرد. بنابراین در مثال مشهور لسینگ شاهدیم که هومر در عوض توصیف فراوان زیبایی هلن، در قالب عکس‌العمل بزرگان تروا، زیبایی او را به تصویر می‌کشد و همهٔ این امور مقارن با صحنه‌هایی است که فعالیت‌ها و اعمال بزرگان تروا را در برمی‌گیرد. زیبایی، جذب زنجیره‌ای از وقایع بازنموده می‌شود و در این حالت نیز موضوعِ یک توصیف ساکن نیست بلکه موضوعِ یک داستان پویاست.

اگرچه لسینگ به طریقی اساسی و بنیادین مسئلهٔ زمان در ادبیات را مطرح کرده، اما فقط به جنبه‌های صوری و فنی مسئلهٔ مزبور پرداخته است (البته نه به معنای صورت‌گرایانه). با وجود این‌که در اثر لسینگ به مسئلهٔ ادغام زمان یعنی مسئلهٔ ادغام واقعیت تاریخی در انگارهٔ شاعرانه اشاره شده، او این مسئله را بررسی نکرده است.

---

1. *The Philosophy of Symbolic Forms* 2. *Laocoon*

برجستگی پیوستارهای مورد بحث ما که کلاً پیوستارهای پیرنگ‌آفرین گونه‌ای سنخی هستند، در برابر پس‌زمینهٔ این پیوستارمداری کلیِ (رسمی و واقعی) انگاره‌های شاعرانه به‌وضوح مشخص می‌شود. انگاره‌های شاعرانه، انگاره‌های هنر زمانمند محسوب می‌شوند، یعنی انگاره‌هایی که پدیده‌های درک‌شدنی فضایی را در حال حرکت و تحول بازنمایی می‌کنند. پیوستارهای خاص رمان‌ـحماسه که برای هضم و جذب واقعیت زمانمند حقیقی (از جمله واقعیت تاریخی) به کار گرفته می‌شوند، طوری هستند که انعکاس و تلفیق جنبه‌های ضروری واقعیت مزبور را در فضای هنری رمان امکان‌پذیر می‌کنند.

* * *

تاکنون فقط دربارهٔ پیوستارهای اصلی سخن گفتیم که از بقیه بنیادی‌تر و گسترده‌تر هستند. اما هر کدام از این پیوستارها می‌توانند شامل بی‌نهایت پیوستار فرعی شوند. در واقع همان‌طور که اشاره کردیم هر بن‌مایه‌ای ممکن است دارای پیوستار خاص خود باشد.

ممکن است در یک اثر واحد و در کل آثار ادبی نویسنده‌ای خاص، با پیوستارهای گوناگون و تعامل پیچیدهٔ آن‌ها روبه‌رو شویم که مختص آن اثر یا آن نویسنده است. به‌علاوه معمولاً یکی از این پیوستارها سایر پیوستارها را دربرمی‌گیرد یا بر دیگران احاطه دارد (بیش‌تر پیوستارهایی که در مقالهٔ فعلی به بحث دربارهٔ آنان پرداختیم، از این نوع‌اند). پیوستارها شمول متقابل و همزیستی دارند و ممکن است به یکدیگر بپیوندند، جایگزین یکدیگر شوند، دارای تقابل یا تناقض باشند یا روابط متقابل بسیار پیچیده‌تری داشته باشند. روابط میان پیوستارها نمی‌توانند به روابط درون پیوستارها راه یابند. ویژگی کلی این تعامل مکالمه‌ای بودن آن‌هاست (به معنای عام کلمه). اما این مکالمه نمی‌تواند به دنیای بازنموده در اثر یا درون پیوستارهای بازنموده در اثر راه یابد. مکالمهٔ مزبور اگرچه بیرون از کل اثر نیست، ورای دنیای بازنموده است. این مکالمه قدم به دنیای نویسنده و بازیگر و دنیای شنوندگان و خوانندگان می‌گذارد که البته همهٔ این دنیاها نیز پیوستاری هستند.

چگونه پیوستارهای نویسنده، شنونده یا خواننده به ما ارائه می‌شوند؟ پیش از هر چیز و مهم‌تر از هر چیز آن است که ما با این پیوستارها در وجود مادی خارجی اثر و ترکیب نگارشی کاملاً ظاهری آن آشنا می‌شویم. اما مادهٔ اثر، یک مقولهٔ مرده

نیست بلکه سخن می‌گوید و دلالت دارد (با نشانه‌ها سر و کار دارد). ما نه‌تنها این ماده را می‌بینیم و درک می‌کنیم بلکه همواره می‌توانیم صداهای مختلف را بشنویم (حتی هنگامی که مطالب را آهسته برای خودمان می‌خوانیم). در پیش روی ما متنی قرار دارد که جای خاص و معینی را در فضا اشغال می‌کند یعنی متنی مکانمند که بازآفرینی ما از آن و آشنایی ما با آن در خلال زمان صورت می‌گیرد. چنین متنی هرگز مانند مقوله‌ای مرده ظاهر نمی‌شود. در ابتدای هر متن وگاه پس از عبور از یک سری حلقه‌های اتصال میانی، همواره در بررسی نهایی به یک صدای انسانی می‌رسیم؛ می‌توان گفت در برابر یک انسان قرار می‌گیریم. اما متن، همواره در نوعی مادیت مرده محبوس است: در مراحل اولیهٔ توسعهٔ ادبیات، درکنده‌کاری‌ها (بر روی سنگ، آجر، چرم، ورق پاپیروس و کاغذ) محبوس است و بعدها در کنده کاری‌هایی که ممکن بود به شکل کتاب (طومارها و دست‌نوشته‌ها) درآیند. اما دست‌نوشته‌ها و کتاب‌ها به هر شکلی که باشند، در مرز بین فرهنگ و طبیعت مرده قرار گرفته‌اند. اگر آن‌ها را به چشم حاملان متن بنگریم، به گسترهٔ فرهنگ و (در بحث مورد نظر ما) ادبیات قدم می‌گذارند. در زمان-مکانِ کاملاً واقعی که اثر ادبی طنین‌انداز می‌شود، جایی که دست‌نوشته‌ها و کتاب‌ها وجود دارند، به شخصی واقعی نیز برمی‌خوریم ــ کسی که علاوه بر خلق حکاکی و کتاب، آغازگر گفتار شفاهی است ــ و همچنین انسان‌های واقعی را مشاهده می‌کنیم که متن را می‌شنوند و می‌خوانند. البته این انسان‌های واقعی، نویسنده و شنوندگان یا خوانندگان، ممکن است در زمان-مکان‌های متفاوتی قرار گرفته باشند (که اغلب مواقع این طور نیز هست). گاه از یکدیگر قرن‌ها یا کیلومترها فاصله دارند اما به هر حال همگی در یک جهان تاریخی واقعی، یکپارچه و ناتمام قرار دارند که با جهان بازنموده در متن با حدفاصل معین و مشخصی متمایز شده است. لذا می‌توانیم این دنیا را دنیای پدیدآورندهٔ متن بنامیم چون تمامی وجوه آن ــ واقعیت منعکس‌شده در متن، نویسندگان خالق آن، اجراکنندگان (در صورت وجود اجراکننده) و سرانجام شنوندگان یا خوانندگانی که متن را بازسازی و در ضمن نوسازی می‌کنند ــ به میزان مساوی در پدیدآوردن دنیای بازنمودهٔ متن شرکت می‌کنند. ورای پیوستارهای واقعی دنیای ما (که منشأ بازنمایی هنری هستند)، پیوستارهای منعکس‌شده و پدیدآمدهٔ جهان بازنمودهٔ اثر ادبی (موجود در متن) نیز پدیدار می‌شوند.

همان‌طور که اشاره کردیم، مرزی مشخص و قاطع بین جهان واقعی که منبع بازنمایی هنری است و جهان بازنمودهٔ اثر ادبی وجود دارد. هرگز نباید این نکته به دست فراموشی سپرده شود و هرگز نباید جهان بازنموده را با جهان خارج از متن اشتباه گرفت (واقع‌گرایی ساده‌اندیشانه)؛ تا کنون این اشتباه صورت گرفته است و امروزه نیز در بیش‌تر مواقع چنین اشتباهی رخ می‌دهد. همچنین نباید نویسنده و خالق اثر را با نویسنده به‌منزلهٔ انسان اشتباه گرفت (زندگی‌نامه‌نویسی ساده‌لوحانه)، و نباید شنونده و خوانندهٔ دوره‌های متعدد و مختلف را که به بازسازی و نوسازی متن می‌پردازند با شنونده یا خوانندهٔ منفعل زمان خودِ شخص اشتباه بگیریم (که چنین اشتباهی به جزم‌گرایی در تفسیر و ارزیابی اثر منتهی می‌شود). تمامی این اشتباهات به لحاظ روش‌شناختی غیرمجاز محسوب می‌شوند. اما مطلق و نفوذناپذیر پنداشتن مرز آشکار بین این مقوله‌ها نیز مجاز نیست (چرا که به یک موشکافی جزمی و بسیار ساده‌اندیشانه منجر می‌شود). هر قدر هم که جهان واقعی و جهان بازنموده از اختلاط با یکدیگر اجتناب کنند و هر قدر هم که خط مرز آشکار بین آن‌ها تغییرناپذیر باشد، این دو جهان با یکدیگر پیوندی استوار دارند و در حال تعامل دو جانبهٔ دائمی هستند. بین این دو جهان دادوستدی بی‌وقفه، شبیه داد و ستد بی‌وقفهٔ ماده، بین موجودات زنده و محیط پیرامون آن‌ها در جریان است. تا وقتی که موجود زنده به حیات خود ادامه می‌دهد، از اختلاط با محیط، اجتناب می‌کند، اما در صورت جدا شدن از محیط اطراف خود نیز خواهد مرد. اثر ادبی و جهان بازنموده‌اش به جهان واقعی قدم می‌گذارند و آن را غنی می‌سازند؛ جهان واقعی نیز مانند بخشی از فرایند تولید اثر ادبی و همچنین بخشی از زندگی بعدی آن، در فرایند نوسازی همیشگی با دریافت خلاق شنوندگان و خوانندگان اثر ادبی به اثر ادبی و جهانش راه می‌یابد. البته فرایند دادوستد نیز خود مقوله‌ای پیوستاری است. مهم‌ترین ویژگی این فرایند آن است که بدون از دست‌دادن ارتباط خود با فضای تاریخی متغیر، در جهان اجتماعی به وقوع می‌پیوندد که از نظر تاریخی در حال توسعه است. حتی می‌توان سخن از پیوستاری خلاق به میان آورد که داد و ستد بین اثر ادبی و زندگی در چهارچوب آن رخ می‌دهد و حیات برجستهٔ اثر ادبی را رقم می‌زند.

* * *

در این قسمت باید به بحث دربارهٔ نویسندهٔ خالق اثر و شکل ویژهٔ خلاقیت او بپردازیم.

نویسنده خارج از اثرش انسانی است که حیات زندگی‌نامه‌ای خود را می‌گذراند. اما ما با نویسندهٔ خالق اثر نیز مواجه هستیم که اگرچه خارج از پیوستارهای موجود در اثر ادبی خود است، گویی مماس با این پیوستارهاست. بیش از هر چیز در ترکیب‌بندی اثر با نویسندهٔ آن مواجه می‌شویم (یعنی عملکرد او را درک می‌کنیم): این اوست که اثر ادبی را بدون انعکاس مستقیم پیوستارهای بازنموده، به بخش‌های مختلفی تقسیم می‌کند که البته نوعی ترجمان ظاهری می‌یابند (ترانه‌ها، فصل‌ها و نظایر آن). این تقسیم‌بندی‌ها ممکن است در گونه‌های مختلف به اشکال گوناگون باشند چون در برخی گونه‌های ادبی، تقسیم‌بندی به شکل سنتی ادبی حفظ شده است. چنین تقسیم‌بندی‌هایی بر اساس شرایط واقعی اجرا و استماع آثار متعلق به گونه‌های مزبور، در مراحل اولیهٔ ماقبل کتابت (شفاهی) تعیین شده‌اند. بدین‌ترتیب می‌توانیم در تقسیم‌بندی اشعار حماسی باستانی، با وضوح نسبی، پیوستار خواننده و شنونده را دریابیم یا پیوستار نقالی را در قصه‌های سنتی درک کنیم. اما حتی در تقسیم‌بندی یک اثر ادبی مدرن نیز وجود پیوستار جهان بازنموده و همچنین پیوستار خوانندگان و پدیدآورندگان درک می‌شود. یعنی تعاملی دوجانبه بین جهان بازنموده در اثر و جهان بیرون از اثر وجود دارد. در برخی از خصوصیت‌های اصلی ترکیب نگارشی، این تعامل به شکلی بسیار دقیق مشخص شده است: هر اثر ادبی دارای یک آغاز و یک پایان است؛ واقعه‌ای که در اثر بازنمایی شده نیز آغاز و پایانی دارد، اما این آغازها و پایان‌ها در جهان‌های مختلفی قرار می‌گیرند و در پیوستارهای گوناگونی جای دارند؛ پیوستارهایی که هرگز نمی‌توانند با یکدیگر بیامیزند یا شبیه یکدیگر گردند، در عین حال با هم ارتباطی متقابل و پیوندی ناگسستنی دارند. به عبارت دیگر دو واقعه پیش روی ما قرار گرفته است: واقعهٔ روایت‌شده در اثر ادبی و خود واقعهٔ روایت (ما در واقعهٔ دوم، شنونده یا خواننده هستیم). این اتفاقات در زمان‌های مختلف (که مدت آن‌ها نیز متفاوت است) و هم‌چنین در مکان‌های مختلف به وقوع می‌پیوندند. در عین حال این دو واقعهٔ در قالب یک واقعهٔ واحد اما پیچیده با یکدیگر پیوندی مستحکم برقرار کرده‌اند. این واقعهٔ واحد و پیچیده را می‌توان این طور تعریف کرد: اثر ادبی با کلیت همهٔ وقایع آن از جمله مادیت خارجی اهداشده به اثر ادبی، متن آن، دنیای بازنمودهٔ متن، نویسنده-خالق و شنونده یا خوانندهٔ اثر. بدین‌ترتیب ما جامعیت اثر ادبی را با تمامی کلیت و بخش‌ناپذیری

آن درک می‌کنیم، در عین حال تنوع عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن را نیز درمی‌یابیم.

نویسنده‌ـخالق در زمان خود آزادانه به حرکت می‌پردازد: او می‌تواند داستان خود را از انتها، وسط، یا هر لحظه‌ای از وقایع بازنموده شروع کند بدون این‌که مخل جریان واقعی زمان در وقایع توصیفی خود شود. در این‌جا تمایز آشکاری بین زمان بازنمایی کننده و زمان بازنموده وجود دارد.

اما پرسش کلی‌تری پیش می‌آید: نویسنده از کدام دیدگاه زمانی و مکانی به وقایع توصیفی خود می‌نگرد؟

اولاً مشاهدات نویسنده تا آن هنگام که جایگاهش طوری است که گویی واقعیت مورد وصفش را لمس می‌کند، از منظر زمان معاصرِ نامعین و رو به کمال خودش با تمام پیچیدگی و جامعیت آن صورت می‌گیرد. زمان معاصری که از منظر آن، نویسنده به مشاهده می‌پردازد، پیش از هر چیز و مهم‌تر از همه شامل قلمرو ادبیات می‌شود، و نه‌تنها ادبیات معاصر به معنای خاص آن، بلکه ادبیات گذشته که به حیات و نوسازی خود در زمان حال ادامه می‌دهد. گسترهٔ ادبیات و گسترهٔ وسیع‌تری به نام فرهنگ (که نمی‌توان ادبیات را از آن جدا ساخت) بافتی ضروری برای یک اثر ادبی و موقعیت نویسنده در اثر را تشکیل می‌دهد که امکان درک مفهوم اثر یا مقاصد نویسنده، خارج از آن بافت وجود ندارد.(۶۶) ارتباط نویسنده با پدیده‌های مختلف ادبی و فرهنگی، ماهیتی مکالمه‌ای دارد که مشابه روابط متقابل پیوستارهای اثر ادبی است (که قبلاً از آن صحبت کردیم). اما این روابط مکالمه‌ای قدم به یک قلمرو خاص معناشناختی می‌گذارند که کاملاً پیوستاری است. البته این مطلب در محدودهٔ تحقیق فعلی نمی‌گنجد.

همان‌طور که اشاره شد، نویسنده‌ـخالق که خود را ورای پیوستارهای موجود در اثرش می‌یابد کاملاً بیرون از پیوستارهای مزبور قرار نگرفته، بلکه مماس با آن‌هاست. او جهان را یا از دیدگاه قهرمانی که در رخداد بازنموده شرکت می‌کنند، به تصویر می‌کشد یا از دیدگاه راوی یا نویسنده‌ای فرضی یا ــ درنهایت ــ ممکن است خودش صرفاً در جای نویسنده، بدون به‌کارگیری هر نوع واسطه، داستان را مستقیماً (درگفتمان مستقیم نویسنده) بیان کند. اما حتی در مورد آخر او فقط می‌تواند دنیای زمانی‌ـمکانی و وقایع آن را به گونه‌ای وصف کند که گویی آن را نظاره و مشاهده کرده و فقط شاهدی بوده که در همه‌جا حضور داشته است. حتی اگر نویسنده

صادقانه‌ترین اتوبیوگرافی یا اعترافات را بنویسد، باز هم خارج از دنیای بازنمودهٔ اثرش قرار گرفته است. اگر من از اتفاقی که برایم رخ داده است بگویم (یا بنویسم)، من در جای گوینده (یا نویسندهٔ) اتفاق مزبور، بیرون از زمان و مکان وقوع آن اتفاق قرار دارم. همان‌طور که کسی نمی‌تواند خود را با موی سر از زمین بلند کند، انسان نمی‌تواند هویتی برای خود در بین خودش، بین «من» خودش و آن «منی» جعل کند که موضوع داستان‌هایش است. جهان بازنموده، هرقدر هم که واقع‌گرایانه و راستین باشد، نمی‌تواند به لحاظ پیوستاری مانند جهان واقعی باشد که نویسنده یا خالق اثر ادبی در آن واقع شده است. به همین سبب عبارت «انگارهٔ نویسنده» به نظر من بسیار نامناسب است. چون هرچه در اثر ادبی مبدل به انگاره می‌شود و متعاقباً وارد پیوستارهای آن اثر می‌شود، مخلوق است نه یک نیروی خالق. «انگارهٔ نویسنده» ــ اگر منظور نویسنده ــ خالق است ــ عبارتی متناقض‌نما است. چون هر انگاره‌ای یک مخلوق است نه خالق. ناگفته پیداست که شنونده یا خواننده ممکن است برای خود انگاره‌ای از نویسنده بسازد (که معمولاً نیز چنین می‌کند، یعنی نویسنده را به شکلی برای خود مجسم می‌کند). این کار، انسان را قادر به استفاده از اطلاعات زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافیک، مطالعهٔ دورهٔ زمانی مناسب که نویسنده در آن می‌زیسته و مشغول فعالیت بوده و همچنین مطالعهٔ سایر مطالب دربارهٔ نویسنده می‌کند. اما او (شنونده یا خواننده) حین انجام این کار، فقط یک انگارهٔ هنری و تاریخی از نویسنده می‌آفریند که ممکن است تا حدودی واقعی و کامل باشد، یعنی این انگاره با تمامی معیارهایی ارزیابی می‌شود که معمولاً بر این نوع انگاره‌ها حاکم هستند. البته انگارهٔ نویسنده نمی‌تواند به نسوج انگاره‌هایی راه یابد که اثر ادبی را تشکیل می‌دهند. در عین حال در صورتی که انگارهٔ مزبور کامل و راستین باشد، می‌تواند به شنونده یا خواننده کمک کند که اثر نویسنده‌ای خاص را بهتر و عمیق‌تر بفهمد.

در کتاب فعلی به بررسی مسئلهٔ پیچیدهٔ شنونده-خواننده، موقعیت پیوستاری او و نقش او در نوسازی اثر ادبی یا هنر (نقش او در روند حیات یک اثر ادبی) نخواهیم پرداخت و صرفاً این نکته را خاطرنشان می‌سازیم که هر اثر ادبی رو به بیرون و پشت به خود، رو به شنونده-خواننده دارد، و بدین‌ترتیب تا حدودی عکس‌العمل‌های احتمالی نسبت به خود را پیش‌بینی می‌کند.

* * *

در خاتمه لازم است به مسئله‌ای مهم‌تر نیز اشاره کنیم که مسئلهٔ محدودهٔ بررسی پیوستاری است. علوم، هنر و ادبیات با عناصر معناشناختی هم ارتباط دارند که تعینات زمانمند و مکانمند نیستند. مثلاً تمامی مفاهیم ریاضی دارای چنین ماهیتی هستند: از آن‌ها برای اندازه‌گیری پدیده‌های زمانمند و مکانمند استفاده می‌شود اما خودشان فاقد هرگونه تعین مکانمند و زمانمند ذاتی هستند. این مفاهیم، موضوع شناخت مجرد ما هستند. آن‌ها نمودی مجرد و مفهومی هستند که برای مطالعه علمی دقیق بسیاری از پدیده‌های عینی و قانون‌مند کردن آن‌ها اجتناب‌ناپذیر محسوب می‌شوند. اما مفاهیم، فقط در شناخت مجرد وجود ندارند بلکه در تفکر هنری نیز یافت می‌شوند. این مفاهیم هنری نیز تابع تعینات زمانمند و مکانمند نیستند. البته ما می‌توانیم به تمامی پدیده‌ها معنایی ببخشیم، یعنی آن‌ها را هم در محدودهٔ حیات مکانمند و زمانمند و هم در محدودهٔ معناشناختی تلفیق کنیم. این فرایند معنابخشی نوعی ارزش‌گذاری را نیز دربردارد. اما مسائل مربوط به شکل حیات در این محدوده و کیفیت و شکل ارزیابی‌هایی که به حیات معنا می‌بخشد، مسائلی کاملاً فلسفی هستند (اگرچه ماوراءلطبیعی نیستند) و ما در این قسمت به آن‌ها نمی‌پردازیم. در بحث ما این مسئله مهم است: این مفاهیم هر آن‌چه باشند، باید به شکل نشانه‌ای شنیدنی و دیدنی (خط تصویری، فرمول ریاضی، ترجمان کلامی یا زبان‌شناختی، طرح و نظایر آن) درآیند تا بتوانیم به آن‌ها دست یابیم (تجارب ما از نوع تجارب اجتماعی هستند). بدون ترجمانی زمانمند-مکانمند، حتی تفکر مجرد نیز ممکن نیست. متعاقباً هر گونه ورود به محدودهٔ مفاهیم، فقط با گذشتن از دروازه‌های پیوستار امکان‌پذیر است.

* * *

همان‌طور که در ابتدای مقاله اشاره کردیم، مطالعهٔ ارتباطات زمانمند و مکانمند در آثار ادبی به تازگی آغاز شده است. بیش‌تر این تحقیقات نیز دربارهٔ روابط زمانمند ــ جدا از روابط مکانمند که پیوندی همیشگی با آن‌ها دارند ــ انجام شده است. میزان اهمیت و ثمربخشی رویکردی که در این مقاله به کار گرفته شده است، فقط در پرتو توسعهٔ بیش‌تر پژوهش‌های ادبی مشخص خواهد شد.(۶۷)

۱۹۳۷-۱۹۳۸

یادداشت‌ها

۱. نویسندهٔ حاضر، در تابستان ۱۹۲۵ در جلسه‌های سخنرانی ای. ای. اوکستومسکیج [A. A. Uxtomskij] دربارهٔ پیوستار زمانی-مکانی در زیست‌شناسی شرکت کرده است که طی آن سخنرانی‌ها تا حدودی نیز به مسائل زیبایی‌شناسی اشاره شده بود.

۲. کانت در «زیبایی‌شناسی استعلایی» [Transcendental Aesthetics] خود (که یکی از قسمت‌های اصلی کتاب ***نقد منطق نظری*** [*Critique] of Pure Reason*] است) زمان و مکان را اشکال تفکیک‌ناپذیر هر نوع شناخت، از جمله ادراک اولیه و بازنمایی اولیه دانسته است. ارزیابی ما دربارهٔ اهمیت این اشکال در فرایند شناخت، مشابه کانت است اما تفاوت ما با کانت در این است که از نظر ما اشکال زمانی و مکانی به بدیهی‌ترین نوع واقعیت تعلق دارند، نه به مقوله‌های «استعلایی». ما بر آن خواهیم بود که نقش این مقوله‌ها را در فرایند شناخت هنری عینی (بازنمایی هنری) در شرایط موجود در گونهٔ رمان نشان دهیم.

۳. طولانی‌ترین و به نظر افراد فراوانی، بهترین رمان یونانی موجود، رمان ***یک قصهٔ حبشی*** است که با نام *erōtika pathemata* (به معنای ***قصه‌های غم عشق***) نیز شناخته شده است. نویسندهٔ این اثر، هلیودروس (۲۵۰-۲۲۰ پس از میلاد) با شخصیت‌های فراوانی ارتباط داشته، اما بدون شک تحت تأثیر فراوان آیین هلیوس [Helios] بوده است. حتی امروزه نیز، این رمان بسیار تأثیرگذار است. اسکالیگر [Scaliger] و تاسو [Tasso] به تحسین آن لب گشوده‌اند و آثاری مثل *Los Hijos de la fortuna* نوشتهٔ کالدرون [Calderón] و کتاب بدفرجامِ *Persiles y Sigismunda* اثر سروانتس، تقلیدی از این رمان بودند.

۴. تاتیوس [Achilles Tatius] نویسندهٔ قرن دوم پس از میلاد، کتاب هشت جلدی ***لوسیپه و کلیتوفون*** را نوشته است. این کتاب به خاطر فراز و نشیب‌های فراوان و ناگهانی داستان و برخورد آزادانه و راحت قهرمان زن آن با مسائل جنسی، بسیار جالب است. منتقدان بیزانسی واژگان انتخابی آشیل را می‌ستودند که واژگان آتنی اصیل بودند، اما از بی‌بندوباری موجود در این اثر بیزار بودند. آرتور هایزرمن این اثر را تقلید تمسخرآمیزی از رمان‌های یونانی نامیده است (***رمان پیش از رمان***، شیکاگو، ۱۹۷۷).

۵. امروزه خاریتون [Chariton] (حدود قرن دوم پس از میلاد) را نخستین نویسندهٔ سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ یونانی می‌پندارند، اما اطلاعات زیادی از او در دست نیست. رمان مزبور مانند سلحشورنامه‌های عاشقانه، از ساختار بسیار خوبی برخوردار است و در آن، مطالب حاشیه‌ای نامربوط، کم‌تر مشاهده می‌شود.

۶. ***افسیاسا*** [*Ephesiaca*] (که به نام ***آنتیا و هابراکومس*** [Anthia and Habracomes] نیز شناخته شده) از بدساخت‌ترین سلحشورنامه‌های عاشقانه است. با این‌که در اثر مزبور، به اجبار، وقایعی مانند غرق شدن کشتی‌ها و اسارت افراد ذکر شده است، این وقایع بیش از حد معمول پراکنده‌اند. دربارهٔ زنوفون اِفسوسی هیچ اطلاعاتی در دست نیست و محققان مختلف، زمان

حیات او را بین قرن دوم تا پنجم پس از میلاد تخمین زده‌اند.

۷. دربارهٔ لانگوس [Longus] هم بیش از زنوفون اطلاعی وجود ندارد (حتی دربارهٔ نام او هم تردید هست). اما از نظر ما لانگوس اهمیت بیش‌تری دارد و مایلیم او را بهتر بشناسیم چون رمان ***دافنه و کلوئه*** از نظر روان‌شناسی پرمایه‌ترین سلحشورنامهٔ عاشقانه است (فقط محیط روستایی آن، کمی مبالغه‌آمیز و آزاردهنده است). ویلاموویتز بزرگ، لانگوس را متهم به دامن زدن به «die Naturschwärmerei des Salonmenschen» مسئلهٔ «اشتیاق طبیعی آدم‌های کافه‌نشین» کرده است.

۸. رمان‌هایی مثل *Marvels beyond Thule* اثر آنتونیوس دیوگنس [Antonius Diogenes] رمان ***نینوس*** [*Ninus*]، رمان ***شاهزاده خانم چیو*** [*Princess Chio*] و نظایر آن.

۹. ***لوسیپه و کلیتوفون*** اثر آشیل تاتیوس. نقل‌قول‌ها از کتاب چاپ مسکو سال ۱۹۵۲ برگرفته شده است.

۱۰. متن‌ها برگرفته از کتاب ***سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی*** (لندن: جی. بل [G. Bell]، ۱۹۰۱) است.

۱۱. معروف‌ترین رمان‌های قرن هفدهم عبارت‌اند از: *D'Urfés L'Astrée* در پنج جلد و بیش از شش‌هزار صفحه، ***کلئوپاترا*** [*Cléopâtre*] اثر کالپرند [La Calprenède] در دوازده جلد و بیش از پنج هزار صفحه، ***آرمینیوس و توسنلدا*** [Arminius and Tusnelda] اثر کاسپر فون لوهنشتاین [Caspar Von Lohenstein] در دو جلد قطور و بیش از سه هزار صفحه.

۱۲. مادلن دو اسکودری (1607-1701) [Madeleine de Scudéry]. این رمان ده‌جلدی (۱۶۵۳-۱۶۴۹)، رمانی بسیار عظیم است که همیشه نخستین نمونهٔ رمان رمزی [*roman à clef*] معرفی می‌شود. انتقاد بوالو از این رمان، در کتابش به نام [*Dialougue sur les héros des romans*] زبانزد است. اگرچه اسکودری مدعی است که رمانش دربارهٔ فاتح ایرانی قرن چهارم پس از میلاد نگاشته شده است، رمان مزبور بیش‌تر به مقولهٔ عشق می‌پردازد، آن هم از نوعی که بین افراد précieuses (متظاهری) رایج بود که در هتل رامبویه [Rambouillet] به سر می‌بردند و از رفتارشان در مهمانخانهٔ مادام دو اسکودری تقلید می‌شد.

۱۳. کسپر فون لوهن اشتاین (۱۶۸۳-۱۶۳۵)، نویسندهٔ ***آرمینیوس و توسنلدا*** (۱۶۹۰-۱۶۸۹) که رمانی است بسیار طولانی و تقریباً همهٔ تاریخ رویارویی کشور آلمان با روم قدیم را دربرمی‌گیرد. این اثر مملو است از تفحصاتی دربارهٔ آرایش خانم‌ها، تاریخ سوری‌ها و چینی‌ها، نهنگ‌ها، الماس و جز آن.

۱۴. گوتیه دو لاکالپرند (1614-1663) [Gautier de La Calprènede] چندین رمان بلند تاریخی نوشته که به مذاق افراد متظاهر (précieuses) بسیار خوش آمده است. آثار او نشانهٔ پایان رواج رمان‌های شبانی و آغاز دوران روی آوردن به رمان‌های مختص نجیب‌زادگان دلاور در موقعیت‌های تاریخی محسوب می‌شوند. رمان ***کاساندرا*** (1642-1645) [*Cassandre*] داستان فروپاشی امپراتوری ایران را در ده جلد و ***فارامون*** [*Faramonel*] داستان فروپاشی امپراتوری

مروینجیان [Merovingian] (سلسله فرانکی) را در دوازده جلد بیان کرده است (این رمان را درنهایت در سال ۱۶۷۰ وومموریر [Vaumoriere] تکمیل کرد). هم‌چنین رمان ***کلئوپاترا*** (۱۶۵۸-۱۶۴۷) در دوازده جلد، از آثار اوست.

۱۵. در بخش پایانی مقاله، توضیحات کامل‌تری دربارهٔ پیوستار زمانی-مکانی جاده خواهیم آورد.

۱۶. *Amadis de Gaula* (قرن چهاردهم) سلحشورنامهٔ عاشقانه-شوالیه‌ای اسپانیایی است که سروانتس در رمان **دون کیشوت** بیش از هر چیز به هجو آن پرداخته است. این اثر که تقریباً بر اساس چرخهٔ افسانه‌های آرتور [Arthurian cycle] نوشته شده است، بسیار پرطرفدار بود.

۱۷. (1547) *Palmerin de Inglaterra* یک نمونه از مجموعهٔ تقلیدی (Palmerin de Oliva [1512], Primaleon [1511]) است که تقلیدهایی از آمادیس بودند.

۱۸. ر.ک.: پی‌نوشت شمارهٔ ۱۲.

۱۹. بخش‌هایی که از آپولیوس ذکر شده، از کتاب **خر طلایی**، ترجمهٔ ویلیام آدلینگتن [William Adlington] و ویراستهٔ هری سی. اشنور [Harry C. Schnur] است (نیویورک: کرلیر، ۱۹۶۲).

۲۰. اشاره به کتاب (1623) *La vraie Histoire comique de Francion* اثر چارلز سورل (۱۶۷۴-۱۵۹۹). این کتاب تقریباً شبیه **ژیل بلاس** است و تصویر نسبتاً واقع‌بینانه‌ای از وضعیت زندگی دانشجویان تنگدست و نویسندگان آتی در پاریس قرن هفدهم ارائه می‌دهد.

۲۱. ر.ک.: پی‌نوشت شمارهٔ ۲۰.

۲۲. (1651) *Le Roman comique* اثر پل اسکارون (۱۶۶۰-۱۶۱۰) ماجراهای هنرپیشگان سیار را در نقش‌های فرعی هجوآمیز زندگی روستایی نقل می‌کند.

۲۳. (1735-1736) *Le Paysan parvenu* اثر پی‌یر ماریو (1688-1763) [Pierre Marivaux] مانند رمان دیگری از همین نویسنده با نام (1731-1741) *La Vie de Marianne* در اصل بررسی روان‌شناسانه‌ای از طبقهٔ متوسط جدید است که خوشبختی و موفقیت را در معاملات مالی خود می‌جویند و می‌یابند.

۲۴. رمان (1797) *Le Diable boiteux* اثر آلن لوساژ [Alain Lesage (1668-1747)] اقتباسی است از کتاب (1641) *El Diablo cojuelo* اثر گوارا، اما بیش از هر چیز به زندگی بورژوازی در اوایل قرن هجدهم می‌پردازد.

۲۵. این عبارت در مقالهٔ چاپ نشده‌ای از پوشکین (۱۸۳۰) آمده که واکنشی به نمایش جدید پاگودین [Pogodin] به نام «گفتاری دربارهٔ نمایش ملی و مارفا پوسادنیتسا» ["On National narodnaja] Drama and on Marfa Posadnitsa"] است: دیدیم که تراژدی ملی در میدان شهر متولد شد یعنی در آن‌جا رشد یافت و فقط در دوران‌های بعدی به محافل اشرافی راه پیدا کرد... تراژدی ما که بر اساس الگوی راسین [Racine] نگاشته شده است، چگونه خود را از خصلت‌های اشرافی رها سازد؟ چگونه می‌تواند گفت‌وگوهای موزون، پرطمطراق و سنجیدهٔ خود را به صراحت بی‌پردهٔ احساسات عامیانه [narodnaja] مبدل سازد و به آزادی عمل سخنانی که در میدان شهر به زبان می‌آید، دست یابد؟»

۲۶. در این برداشت خاص از مقولهٔ اقبال، مفاهیم نبوغ و موفقیت با یکدیگر همراه بودند، لذا یک

نبوغ ناشناخته [تناقضی‌در واژه‌ها] contradictio in adjecto محسوب می‌شد.

۲۷. آگوستین در کتاب ***استغفارات*** (۴۲۷ پس از میلاد) به نقد آثار فراوان خود (نود و سه اثر) که همگی از یک دیدگاه مذهبی نوشته شده بودند، پرداخته است. او معتقد بود با وجود این‌که در بیش‌تر زندگی خود سعی در پیروی از عقاید مزبور داشته، فقط در اواخر عمر ایمان واقعی برایش حاصل شده است.

۲۸. زمان، مقوله‌ای مادی است، جوهرهٔ شخصیت ورای زمان است. بنابراین آن‌چه به شخصیت، جنبهٔ مادی می‌بخشد زمان نیست.

۲۹. اشاره به اثر *De viris illustribus* که در دوران حکومت ترایان [Trajan] به رشتهٔ تحریر درآمده و شامل زندگی‌نامهٔ ادیبان رومی است که بر اساس گروه‌های آن‌ها مثل "De grammaticus et rhetoribus" و جز آن دسته‌بندی شده است.

۳۰. در این‌جا مرجع، مبهم است. احتمالاً منظور ***مکاشفات*** [*Meditations*] مارکوس آورلیوس است که برای خودش یادداشت می‌نمود و پس از مرگ او به شکل کتاب درآمدند.

۳۱. از کتاب ***بردینو*** [(1837) *Borodino*] اثر لرمانتوف [Lermontov]، بند دوم، بیت سوم.

۳۲. البته هنرمندان دوران باستان، با شکل ظاهری ساخت رویدادها، در هیئت خواب و رؤیاهای خواب‌مانند آشنایی داشتند. فقط کافی است به لوسین و «خوابش» اشاره کنیم (شرح اتوبیوگرافیک نقطهٔ عطف زندگی او به شکل یک خواب). اما این آثار، فاقد یک منطق خاص خواب درونی هستند.

۳۳. گوستاو مایرینک [Gustav Meyrink] نام مستعار گوستاو مه‌یر [Gustav Meyer] (1868-1932) شخصیتی عجیب است که گاه با کافکا مقایسه می‌شود. رمان ***گولم*** او در سال ۱۹۱۵ به چاپ رسید.

۳۴. Fabliaux حکایات کوتاه منظوم معمولاً خنده‌داری بودند که تقریباً صدوپنجاه نمونهٔ آن‌ها هنوز موجود است. این داستان‌های کوتاه هجوآمیز در قالب شعر هشت‌هجایی سروده شده‌اند و بیش‌تر آن‌ها متعلق به قرن‌های دوازدهم تا چهاردهم هستند.

۳۵. Schwänke اشعار هجوی هستند که عمدتاً با سنن عامیانه ارتباط دارند.

۳۶. [Quevedo] در این‌جا به کتاب *El Buscon* اشاره شده (که در سال ۱۶۰۸ نوشته شده اما تا سال ۱۶۲۶ به چاپ نرسید) که یکی از آزاردهنده‌ترین و بی‌رحمانه‌ترین کتاب‌هایی است که تاکنون به رشتهٔ تحریر درآمده است.

۳۷. سباستین برانت [Brandt] (۱۵۲۱-؟۱۴۵۸) نویسندهٔ کتاب (1494) *Narrenschiff*.

۳۸. توماس مورنر [Murner] (۱۵۳۷-۱۴۷۵)، هجونویس آلمانی، نویسندهٔ کتاب *Die Narrenbeschwörung* (1512) است که البته شاهکارش، کتابی است به نام *Von dem grossen Lutherischen Narren* (1533).

۳۹. یوهان میشائل موشه‌روش [Moscherosch] (۱۶۶۹-۱۶۰۱)، هجونویس آلمانی است. کتاب *Gesichte Philanders von Sittenwald* (1641-1643) را مانند کتاب *Sueños* اثر کودو نوشته و تصویری زنده از ویرانی‌های جنگ‌های سی‌ساله ارائه داده است.

۴۰. یورگ ویکرام [Wickram] (۱۵۶۲-۱۵۲۰)، نویسندهٔ بهترین مجموعهٔ اشعار هجو *Schwänke* با عنوان (1555) *Das Rollwagenbuchlin*.

۴۱. اثر چارلز سورل(۱۶۲۷).

۴۲. ر.ک.: پی‌نوشت شمارهٔ ۲۰.

۴۳. (1752) *Diatribe du docteur Akakia* اثر ولتر، هجوی است که به ماپوپرتیوس [Maupertius] رئیس فرهنگ‌سرای برلین انتقاد کرده است. این اثر را فردریک دوم [Frederick II] به شعله‌های آتش سپرد.

۴۴. البته بن‌مایه‌های مشترک فراوانی در این آثار وجود دارد.

۴۵. تمامی نقل قول‌های کتاب رابله، برگرفته از نسخهٔ ***گارگانتوا و پنتاگروئل***، ترجمهٔ جی. ام. کوهن [J. M. Cohen] (بالتیمور: پنگوئن، ۱۹۵۵) است.

۴۶. [در نسخهٔ اصلی] از ترجمهٔ روسی ***گارگانتوا و پنتاگروئل*** V. A. Pjast استفاده شده است.

۴۷. رابله به یک ضرب‌المثل رهبانی استناد می‌کند: ["de missa ad mensam" از مراسم عشاءِ ربانی پیش به سوی غذا].

۴۸. در جای دیگری پنتاگروئل، مردان کوچکی را از باد خود و زنان کوچکی را گاز معدهٔ خود تولید می‌کند (جلد دوم، فصل ۲۷). قلب این آدم کوچولوها نزدیک منفذ پشت بدن‌شان است و به همین دلیل دارای خلق و خوی آتشین هستند.

۴۹. مقایسه کنید با موارد مشابه در آثار نوالیس (بخشیدن جنبه‌های شهوانی به کل مجموعه، خصوصاً در شعر Eucharist، آثار هوگو (***گوژپشت نتردام*** [*Notre Dame de Paris*]) و لحن رابله‌ای در آثار رمبو [Rimbaud] و لافورگ [Laforgue].

۵۰. (1780) *Die Erziehung des Menschengeschlechts* آخرین اثر لسینگ (۱۷۸۱-۱۷۲۹) است که فقط صد پاراگراف دارد. این اثر، گواهی بر ایمان او به پیشرفت بی‌پایان نوع بشر است.

۵۱. (1774) *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* اثر هردر (۱۸۰۳-۱۷۴۴)، به عقلانیت‌افراطی در بررسی تاریخ انتقاد کرده و مخصوصاً در تقابل با ایده‌های جنبش روشنگری فرانسوی است.

۵۲. کارل مارکس [K. Marx] و فردریک انگلس [F. Engels] ***آثار*** *[Socinenija] Works*، ج ۲۰، ص ۳۴۶، در متن روسی اطلاعات مربوط به نشر کتاب ذکر نشده است.

۵۳. یوهان پیتر هبل(۱۸۲۶-۱۷۶۰) شاعر محلی آلمانی است. در این‌جا به شعر "Das Haber-Musz" از کتاب *Allemanische Gedichte* اشاره شده است.

۵۴. شعر "Das unverhofftes Wiedersehen" از کتاب *Das Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*.

۵۵. باختین علاوه بر عنوان منبع آلمانی، به ترجمهٔ روسی ژوکوفسکی (۱۸۵۲-۱۷۸۷) نیز اشاره می‌کند؛ چون او چنان در امر ترجمه تبحر داشت که ترجمه‌هایش در واقع متونی نو با ارزش خاص خودشان بودند.

۵۶. یرمیاس گوتهلف [Jeremias Gotthelf] (با نام مستعار آلبرت بیتزیبوس) رمان نویس محلی که دارای آثاری آموزشی است.

۵۷. کارل ایمرمان [Karl Immermann] (۱۸۳۹-۱۷۹۶) رمان‌نویسی که جزئیات واقعی اجتماعی فراوانی را به اشکال ادبی سنتی آلمانی مثل رمان رشد و کمال افزود (1836) *Die Epigonen*.

۵۸. گاتفرید کلر [Gottfried Keller] (۱۸۹۰-۱۸۱۹)، طنزنویس بزرگ سویسی که هم به سبب اثر ***هاینریش سبز*** [*Grüne Heinrich*] (۱۸۵۴، بازنگری ۱۸۷۶) و هم به خاطر مجموعهٔ *Die Leute von Seldwyla* (1856) بسیار مورد علاقهٔ باختین است.

۵۹. گوستاو فرایتاگ [Gustav Freytag] (۱۸۹۵-۱۸۱۶) نویسندهٔ (1873-1881) *Die Ahnen* در شش جلد قطور است که داستان یک خانوادهٔ آلمانی را از قرن چهارم تا قرن نوزدهم بازگو می‌کند.

۶۰. ***ارباب تمپه*** [*Meister Timpe*] (۱۸۸۸) یکی از سی رمان مکس کرتزر (۱۹۴۱-۱۸۵۴) است که به توصیف پایان دورهٔ پیشه‌وران مستقل در آلمان و شورش کارگران کارخانه‌ها در قرن نوزدهم می‌پردازد.

۶۱. نقل قول‌ها از مقالهٔ Marfa Posadnitsa (1830) پوشکین است. به پی‌نوشت شمارهٔ ۲۵ مراجعه کنید که در آن پاراگراف مزبور به‌طور کامل آورده شده است.

۶۲. نمایش‌های لوده‌بازی از نویسندگان گمنام که معمولاً بسیار مستهجن بودند. این آثار متعلق به اواخر قرون وسطا و اوایل دورهٔ رنسانس است.

۶۳. همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم، منابع مورد استفادهٔ رابله را در رسالهٔ خاصی دربارهٔ رابله با جزئیات فراوان بررسی کرده‌ایم (***کتاب رابله و دنیای او*** [مترجم]).

۶۴. ***یوری میلوسلافسکی*** [*Yury Miloslavsky*] (۱۸۲۹) رمانی تاریخی است دربارهٔ اشغال مسکو توسط لهستان در سال ۱۶۱۲. نویسندهٔ این رمان ام. ان. زاگوسکین (۱۸۵۲-۱۷۸۹)، اگرچه سبکی بسیار متفاوت از نویسندهٔ مورد ستایش خود ــ والتر اسکات ــ داشت، در رواج سلحشورنامه‌های تاریخی بسیار مؤثر بود.

۶۵. حفظ و تداوم سنت‌های ادبی و فرهنگی (از جمله باستانی‌ترین آن‌ها)، در حافظهٔ ذهنی یک شخص واحد یا در نوعی «روان» جمعی تحقق نمی‌یابد، بلکه این سنت‌ها در اشکال عینی که فرهنگ به خود می‌گیرد (از جمله اشکال زبان و گفتار شفاهی) حفظ می‌شوند و تداوم می‌یابند. بدین معنا سنت‌های مزبور، میان‌ذهنی و میان‌فردی (در نتیجه، اجتماعی) هستند و از همین طریق به آثار ادبی قدم می‌گذارند و گاه حافظهٔ ذهنی و فردیِ پدیدآورندگان خود را تقریباً به‌طور کامل نادیده می‌گیرند.

۶۶. در این‌جا به عرصه‌های دیگر تجربهٔ اجتماعی و شخصی نویسنده-خالق نمی‌پردازیم.

۶۷. «تأملات پایانی» در سال ۱۹۷۳ به رشتهٔ تحریر درآمده است.

گفتمان در رمان

اندیشهٔ اصلی موجود در مقالهٔ حاضر آن است که مطالعهٔ هنر کلامی می‌تواند و می‌باید بر جدایی رویکرد «صوری» مجرد و رویکرد «ایدئولوژیک» مجرد فائق آید. وقتی گفتمان کلامی را پدیده‌ای اجتماعی بدانیم که کلیت آن و تمامی جنبه‌هایش ــ از انگارهٔ صوتی گرفته تا دورترین معانی مجردی که به ذهن خطور می‌کند ــ کاملاً اجتماعی است؛ شکل و محتوا یکی می‌شوند.

انگیزهٔ ما از تأکید بر «سبک‌شناسی گونه‌ای» نیز ناشی از همین اندیشه است. جدایی سبک و زبان از مسئلهٔ گونهٔ ادبی، بیش از هر عامل دیگر باعث ایجاد وضعیت خاصی گردیده که در پی آن، فقط فحوای فردی و دوره‌ای یک سبک، موضوع برتر تحقیقات پنداشته شده است و به فحوای اصلی اجتماعی سبک پرداخته نمی‌شود. فرجام تاریخی باعظمت گونه‌های ادبی، تحت‌الشعاع تغییرات کم ارزش جرح و تعدیل‌های سبک‌شناختی قرار گرفته است که با هنرمندان خاص و جنبش‌های هنری خاص مرتبط هستند. به همین سبب سبک‌شناسی، فاقد رویکرد فلسفی و اجتماعی معتبر به مسائل خود گشته، در باتلاق مسائل کم‌اهمیت سبک‌شناختی فرو رفته است و نمی‌تواند ورای تغییرات خاص و دوره‌ای، به فرجام عظیم و ناشناختهٔ گفتمان هنری پی ببرد. بیش‌تر مواقع، سبک‌شناسی در قالب سبک‌شناسی «هنروری شخصی» درمی‌آید و حیات اجتماعی گفتمان را بیرون از اتاق کار هنرمند، در فضای باز میدان‌های عمومی، خیابان‌ها، شهرها و روستاها و هم‌چنین گفتمان گروه‌های اجتماعی، نسل‌ها و دوره‌های مختلف نادیده می‌گیرد.

سبک‌شناسی با گفتمانی پویا سر و کار ندارد بلکه به نمونه‌ای بافت‌شناسی از گفتمان و به گفتمان زبان‌شناختی مجردی می‌پردازد که در خدمت استعدادهای خلاق فردی هنرمند است. اما وقتی فحاوی فردی و گرایش‌دار سبک، جدا از وجوه اصلی اجتماعی در نظر گرفته شوند که گفتمان در آن‌ها به سر می‌برد، ناگزیر به شکلی ثابت و انتزاعی درمی‌آیند و لذا نمی‌توان آن‌ها را در انسجام انداموار با اجزای معناشناختی اثری ادبی بررسی نمود.

رمان و سبک‌شناسی مدرن

تا پیش از قرن بیستم مسائل سبک‌شناسی رمان دقیقاً صورت‌بندی نشده بود. چنین صورت‌بندی‌ای فقط می‌تواند حاصل به رسمیت‌شناختن یکتایی گفتمان رمان‌گرا (نثر-هنری) به لحاظ سبک‌شناختی باشد.

مدت زمان مدیدی، برخورد با رمان، در بررسی‌های ایدئولوژیک مجرد و تفسیرهای تبلیغاتی خلاصه می‌شد. یا اصلاً مسائل عینی سبک‌شناسی را بررسی نمی‌کردند، یا به طور گذرا و بر پایهٔ داوری فردی به این مسائل می‌پرداختند. گفتمان نثر هنری را یا شاعرانه، به معنای سطحی کلمه می‌پنداشتند و مباحث سبک‌شناسی سنتی را (که بر اساس مطالعهٔ صنایع ادبی به دست آمده بود) به روشی غیرنقادانه بر آن اطلاق می‌کردند یا برای تشریح زبان، این مسائل را بدون ارائهٔ یک مفهوم سبک‌شناختی حتی مفهومی مبهم و موقتی، به واژگانی بی‌محتوا و ارزیابانه مثل «بیانگری»، «صور خیال»، «نیرو»، «وضوح» و جز آن محدود می‌کردند.

در اواخر قرن گذشته در مقابل این روش ایدئولوژیک مجرد برای بررسی امور، توجه به مسائل عینی هنروری نثر و مسائل مربوط به صناعت رمان و داستان کوتاه آغاز گشت. با این حال، در مسائل سبک‌شناسی کوچک‌ترین تغییری به وجود نیامد و تقریباً توجه همه فقط بر مسائل ترکیب نگارشی (به معنای عام کلمه) متمرکز بود. اما مانند گذشته، ویژگی‌های حیات سبک‌شناختی گفتمان در رمان (و هم‌چنین داستان کوتاه)، فاقد رویکردی منضبط و نیز عینی بود (این دو لازم و ملزوم یکدیگرند). همان مشاهداتی که مبتنی بر داوری شخصی دربارهٔ زبان بودند ــ با

حال و هوای زبان‌شناسی سنتی ــ به سلطهٔ مطلق خود ادامه دادند و ماهیت اصیل نثر هنری را کاملاً نادیده گرفتند.

دیدگاه بسیار ویژه و متداولی وجود دارد که گفتمان رمان‌گرا را وسیلهٔ بیان غیرهنری می‌انگارد؛ گفتمانی که در قالب هیچ سبک خاص و منحصربه‌فردی ریخته نشده است. پس از آن‌که هیچ فرمول شاعرانهٔ نابی (به معنای خاص کلمه) در گفتمان رمان‌گرا یافت نشد، همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد گفتمان نثر، فاقد هر ارزش هنری دانسته شد. گفتمان نثر مانند گفتار عملی زندگی روزمره، یا گفتاری که با اهداف علمی به کار می‌رود، وسیله‌ای ارتباطی در نظر گرفته شد که به لحاظ هنری خنثی است.(۱)

چنین دیدگاهی، ضرورت بررسی سبک‌شناختی رمان را از بین می‌برد، در واقع این دیدگاه مسئلهٔ سبک‌شناسی رمان را از سر باز می‌کند و شخص را مجاز می‌داند که صرفاً مضمون رمان را بررسی نماید.

اما این وضعیت دقیقاً در دههٔ بیست تغییر کرد: گفتمان نثر رمان‌گرا برای خود در زبان‌شناسی جایگاهی یافت. از یک سو مجموعه‌ای از بررسی‌های سبک‌شناختی عینی از نثر رمان‌گرا پدیدار شدند و از سوی دیگر، تلاش‌های منسجمی برای به رسمیت شناختن و تعریف یکتایی سبک‌شناختی نثر هنری در مقایسه با شعر صورت گرفت.

اما دقیقاً همین بررسی‌های عینی و تلاش برای دستیابی به رویکردی منسجم، این حقیقت را به وضوح نشان دادند که هیچ‌یک از مباحث سبک‌شناسی سنتی را ــ حتی مفهوم گفتمان هنری شاعرانه که در قلب همهٔ مباحث مزبور جای دارد ــ نمی‌توان به گفتمان رمان‌گرا اطلاق کرد. گفتمان رمان‌گرا سنگ محکی بود برای این نحوهٔ نگرش به مقولهٔ سبک، که تنگ‌نظری این نوع تفکر و تناسب‌نداشتن آن را در تمامی حوزه‌های حیات هنری گفتمان افشا نمود.

تمامی کوشش‌هایی که برای بررسی سبک‌شناختی عینی نثر رمان‌گرا صورت گرفت، یا سر از بیراههٔ توصیفات زبان‌شناختی زبان یک رمان‌نویس خاص درآوردند یا به مجموعه‌ای از عناصر سبک‌شناختی مجزا و مستقل در رمان محدود شدند که خودشان زیرمجموعه‌ای از مباحث سنتی سبک‌شناسی بودند (یا ظاهراً چنین به‌نظر می‌آمدند). در هر دو صورت، کلیت سبک‌شناختی رمان و گفتمان رمان‌گرا از نظر محقق مخفی ماند.

کلیت رمان از لحاظ سبک، گفتار و صدا پدیده‌ای چندشکلی است. محقق در رمان با چندین واحد سبک‌شناختی ناهمگن روبه‌روست که اغلب در سطوح زبان‌شناختی متفاوت قرارگرفته‌اند و تابع معیارهای سبک‌شناختی مختلف هستند.

در ذیل، فهرست انواع اصلی واحدهای ترکیب نگارشی-سبک‌شناختی را آورده‌ایم که معمولاً کلیت رمان‌گرا به آن‌ها تقسیم می‌شود:

۱. روایت ادبی-هنری مستقیم نویسنده (با همهٔ اشکال متنوعش)
۲. سبک پردازی اشکال مختلف روایت روزمره (شفاهی) (skaz)
۳. سبک پردازی اشکال مختلف روایت روزمرهٔ نیمه ادبی (کتبی) (نامه، خاطره و جز آن)
۴. اشکال گوناگون گفتار ادبی و در عین حال غیرهنری نویسنده (مانند اظهارات اخلاقی، فلسفی یا علمی، خطابه‌ها، توصیفات قوم نگاری، یادداشت‌های شخصی و جز آن)
۵. گفتار شخصیت‌ها که به لحاظ سبک‌شناختی، فردیت یافته‌اند

این واحدهای سبک‌شناختی ناهمگن با ورود به قلمرو رمان، برای تشکیل یک نظام هنری ساختاریافته به یکدیگر می‌پیوندند و تابع وحدت سبک‌شناختی برتر کل اثر می‌شوند؛ وحدتی که نمی‌تواند با هیچ یک از واحدهای تابع خود یکسان پنداشته شود.

یکتایی سبک‌شناختی گونهٔ رمان، دقیقاً درگرو پیوند همین واحدهای تابع و در عین حال نسبتاً مستقل است؛ وحدت‌هایی برای تشکیل وحدت برتر اثر به‌منزلهٔ یک کلیت (که گاه متشکل از زبان‌های مختلف است). سبک رمان را باید در ترکیب سبک‌های موجود در آن یافت؛ زبان رمان، نظام «زبان‌های» موجود در آن است. هر کدام از عناصر مجزای زبان یک رمان، مستقیماً وارد یکی از همین واحدهای سبک‌شناختی تابع می‌شود و در ابتدا با همین واحد تعیین می‌گردد؛ خواه گفتار یک شخصیت که از لحاظ سبک‌شناختی فردیت یافته، خواه صدای ساده و بی‌تکلف یک راوی در skaz و خواه یک نامه یا هر چیز دیگر. وضعیت زبان‌شناختی و سبک‌شناختی یک عنصر خاص (واژگانی، معناشناختی و نحوی) با واحد تابعی شکل می‌گیرد که با آن مجاورت بیش‌تری دارد. ضمناً عنصر مزبور و مجاورترین

واحدش، در سبک کلیت اثر لحاظ می‌شود؛ تکیه‌گذاری‌های کلیت اثر را تقویت می‌نماید و در فرایندی شرکت می‌کند که مفهوم منسجم کلیت اثر در آن شکل می‌گیرد و آشکار می‌گردد.

رمان را می‌توان چنین تعریف کرد: مجموعهٔ متنوعی از انواع گفتارهای اجتماعی (و گاه حتی مجموعهٔ متنوعی از زبان‌ها) و مجموعهٔ متنوعی از صداهای فردی که هنرمندانه سازمان یافته‌اند. در همهٔ زبان‌های ملی، یک رده‌بندی درونی وجود دارد که در همهٔ مقاطع خاص حیات تاریخی آن زبان ملی واحد، پیش‌نیازی ضروری برای گونهٔ رمان محسوب می‌شود. این رده‌بندی درونی، زبان ملی را به گویش‌های اجتماعی، رفتارهای جمعی خاص، واژگان تخصصی حرفه‌ای، زبان‌های گونه‌ای، زبان‌های نسل‌ها و گروه‌های سنی، زبان‌های دارای گرایش، زبان‌های مسئولان امر، زبان‌های محافل مختلف، زبان‌های گذرای متداول و زبان‌هایی که در خدمت مقاصد خاص اجتماعی-سیاسی روز و حتی ساعت هستند (هر روز شعار، واژگان و تأکیدهای خاص خود را دارد) تقسیم می‌کند. رمان، تمامی مضمون‌های خود و کلیت جهان موضوع‌ها و ایده‌هایی را که در آن نشان داده شده و بیان شده‌اند؛ با تنوع اجتماعی انواع گفتار [raznorečie] و صداهای فردی متفاوتی سازآرایی می‌کند که در چنین شرایطی شکوفا می‌شوند. گفتار نویسنده، گفتارهای راویان، گونه‌هایی که در رمان گنجانده شده‌اند و گفتار شخصیت‌ها صرفاً همان واحدهای بنیادین ترکیب نگارشی هستند که به مدد آن‌ها دگرمفهومی [raznorečie] می‌تواند قدم به رمان گذارد. هر یک از این واحدها امکان به وجود آمدن کثرت صداهای اجتماعی و مجموعهٔ متنوعی از ارتباطات و روابط متقابل آن‌ها را (که همواره کم و بیش مکالمه‌ای هستند) فراهم می‌آورد. ارتباطات و روابط متقابل ویژهٔ بین بیان‌ها و زبان‌ها، حرکت مضمون از میان زبان‌ها و انواع گفتار، پراکندگی مضمون در نهرها و قطره‌های دگرمفهومی اجتماعی و مکالمه‌ای بودن مضمون، ویژگی‌های اصلی و شاخص سبک‌شناسی رمان محسوب می‌شود.

ترکیب‌شدن زبان‌ها و سبک‌ها در یک مجموعهٔ واحد برتر، برای سبک‌شناسی سنتی امری ناشناخته است؛ سبک‌شناسی سنتی فاقد یک رویکرد به مکالمهٔ اجتماعی خاص بین زبان‌های موجود در رمان است. بنابراین تحقیقات سبک‌شناختی، کل گونهٔ رمان را بررسی نمی‌کند و فقط به یکی از واحدهای

سبک‌شناختی فرعی [subordinate] رمان می‌پردازند. محقق سنتی ویژگی شاخص و اصلی گونهٔ رمان را نادیده می‌گیرد و در عوض موضوع دیگری را برای تحقیق برمی‌گزیند. در واقع به جای سبک رمان‌گرا، به بررسی مقوله‌ای کاملاً متفاوت می‌پردازد، گویی یک مضمون موزون (سازآرایی شده) را بر روی صفحه کلید پیانو در پردهٔ دیگری می‌نوازد.

ما به دو نوع جایگزینی در تحقیقات برمی‌خوریم: در نوع اول به جای بررسی سبک رمان‌گرا، زبان رمان‌نویس خاصی (در وضعیت ایده‌آل، زبان‌های موجود در یک رمان خاص) توصیف می‌شود. در نوع دوم یکی از سبک‌های فرعی مجزا می‌شود و چنان بررسی می‌گردد که گویی سبک کلیت اثر است.

در اولین نوع جایگزینی، سبک از سایر عوامل گونه و از خود اثر جدا می‌گردد و یکی از پدیده‌های زبان در نظر گرفته می‌شود: وحدت سبک در یک اثر خاص، یا مبدل به وحدت زبان یک فرد («گویش فردی») می‌شود، یا به واحد گفتار فردی (گفته) تبدیل می‌گردد. عامل سبک‌آفرینی که باعث می‌شود پدیدهٔ زبانی و زبان‌شناسی به واحدی سبک‌شناختی تبدیل شود همان فردیت سوژهٔ متکلم است.

در این‌جا نیاز نیست تحقیقات انجام گرفته دربارهٔ سبک رمان‌گرا را تا انتها دنبال کنیم، خواه تحقیقات مزبور نشان‌دهندهٔ گویش خاص رمان‌نویس باشد (یعنی واژگان و بافت گفتمان نویسنده) خواه نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های شاخص اثر ادبی به‌منزلهٔ یک «کنش گفتار کامل» و به عبارتی یک «بیان». در هر دو مورد، سبک به معنای مورد نظر سوسور در نظر گرفته می‌شود: سبک، به مثابه فردی کردن زبان عمومی (به معنای نظامی از هنجارهای عمومی زبان). سبک‌شناسی یا به نوع عجیبی از زبان‌شناسی مربوط به زبان‌های فردی مبدل می‌گردد یا به زبان‌شناسی بیان.

بنابراین بر اساس دیدگاه منتخب، وحدت یک سبک، از طرفی فرض را بر وحدت زبان (به معنای نظامی از اشکال هنجاری عمومی) و از طرف دیگر بر وحدت یک فرد خاص قرار می‌دهد که خود را در زبان مزبور به تحقق می‌رساند.

در واقع در بیش‌تر گونه‌های شاعرانه‌ای که مبنای شعری دارند، هر دو این حالات الزاماً وجود دارند، اما حتی در این گونه‌ها هم اصلاً سبک اثر به طور کامل بررسی نمی‌شود و تعریف جامعی از سبک ارائه نمی‌گردد. دقیق‌ترین و کامل‌ترین تعریف زبان و گفتار فردی یک شاعر ــ حتی اگر این تعریف به گویایی زبان و عناصر گفتار

بپردازد ــ چیزی به بررسی سبک‌شناختی اثر نمی‌افزاید، چون عوامل مزبور نیز به یک نظام زبانی یا نظام گفتار مربوط هستند، یعنی با واحدهای زبان‌شناختی گوناگون ارتباط دارند نه با نظام اثر هنری که قوانین حاکم بر آن کاملاً با قوانین حاکم بر نظام‌های زبان‌شناختی زبان و گفتار تفاوت دارد.

دوباره یادآوری می‌کنیم که در بیش‌تر گونه‌های شاعرانه، وحدت نظام زبان و وحدت (و یکتایی) فردیت شاعر، آن‌طور که در زبان و گفتارش منعکس می‌گردد و مستقیماً در این وحدت تحقق می‌یابد، پیش‌نیازهای تفکیک‌ناپذیر سبک شاعرانه هستند. اما رمان نه‌تنها نیازمند چنین شرایطی نیست بلکه (همان طور که اشاره کردیم) رده‌بندی درونی زبان، دگرمفهومی اجتماعی آن و تنوع اشکال گوناگون صداهای فردی موجود در زبان را پیش‌نیاز نثر رمان‌گرای اصیل قرار می‌دهد.

بنابراین جایگزین نمودن زبان فردی رمان‌نویس (تا جایی که بتوان این زبان را از نظام‌های «گفتار» و «زبان» رمان جدا نمود) به جای سبک خود رمان، ابهامی مضاعف ایجاد می‌کند و جوهرهٔ سبک‌شناسی رمان را قلب می‌نماید. جایگزینی مزبور، ناگزیر منجر به این امر می‌شود که فقط عناصری از رمان برای بررسی برگزیده شوند که می‌توانند در چهارچوب نظام زبان واحدی جای گیرند و مستقیماً و بدون واسطه، بیانگر فردیت نویسنده باشند، یعنی فقط فردیت نویسنده در رمان. کلیت رمان و رسالت خاص مربوط به ساخت این کلیت از عناصر دگرمفهوم، چندصدایی، چند سبکی و اغلب اوقات چندزبانه، ورای محدودهٔ چنین تحقیقی است.

آن‌چه گفته شد، نخستین نوع جایگزینی موضوع مطالعهٔ صحیح در بررسی سبک‌شناختی رمان است. ما دیگر به اقسام گوناگونی نمی‌پردازیم که در جایگزینی نوع اول وجود دارند. روش‌های مختلف درک مفاهیمی مثل «کلیت گفتار»، «نظام زبان» و «فردیت زبان و گفتار نویسنده» و تفاوتی که در روش درک ارتباط بین سبک و زبان (و هم‌چنین ارتباط بین سبک‌شناسی و زبان‌شناسی) وجود دارد اقسام گوناگون جایگزینی نوع اول را ایجاد می‌کند. متأسفانه در اقسام مختلف این نوع بررسی که در آن‌ها فقط زبان واحدی به رسمیت شناخته می‌شود و فردیت نویسندهٔ واحدی، مستقیماً خود را در آن زبان نشان می‌دهد، ماهیت سبک‌شناختی رمان از دید محقق پنهان می‌ماند.

دومین نوع جایگزینی، به زبان نویسنده نمی‌پردازد، در عوض سبک رمان را

هدف قرار می‌دهد، اگرچه در این موارد، مفهوم سبک به قدری محدود شده که فقط سبک یکی از واحدهای فرعی موجود در رمان (که نسبتاً مستقل از یکدیگرند) بررسی می‌شود.

در بیش‌تر موارد، سبک رمان زیرمجموعهٔ «سبک حماسه» در نظر گرفته می‌شود و مباحث مناسب سبک‌شناسی سنتی به آن اطلاق می‌گردد. در چنین مواردی فقط عناصر بازنمایی حماسی، برای تحقیق و بررسی از کل رمان جدا می‌شوند (عناصری که عمدتاً در گفتار مستقیم نویسنده وجود دارند). به تفاوت‌های بنیادین روش بازنمایی رمان‌گرا و روش بازنمایی حماسی، توجه نمی‌شود و معمولاً تفاوت رمان و حماسه را فقط در سطح ترکیب نگارش و مضمون می‌دانند.

در موارد دیگر، جنبه‌های مختلف سبک رمان‌گرا، به‌منزلهٔ مهم‌ترین ویژگی یک اثر ادبی واقعی برگزیده می‌شوند. بدین‌ترتیب می‌توان به جای در نظر گرفتن جنبهٔ روایی رمان از نظر شیوهٔ توصیفی عینی، به جنبهٔ روایی آن از نظر شیوهٔ بیان ذهنی (گویایی آن) پرداخت. می‌توان به عناصری از روایت غیرادبی زبان مادری (skaz) یا جنبه‌هایی توجه کرد که اطلاعات لازم را برای پیش بردن پیرنگ فراهم می‌آورند (مانند آن‌چه در بررسی رمان‌های ماجراجویی انجام می‌شود(۲) و بالاخره می‌توان عناصر کاملاً نمایشی رمان را برگزید که جنبه‌های روایی را تا حد تفسیر مکالمات شخصیت‌های رمان تنزل می‌دهند. اما نظام زبان‌های موجود در نمایش، بر مبانی کاملاً متفاوتی سازماندهی شده‌اند و بنابراین زبان‌های موجود در نمایش کاملاً متفاوت از زبان‌های موجود در رمان به نظر می‌رسند. هیچ زبان جامعی که به لحاظ مکالمه‌ای قصدش جداسازی زبان‌ها باشد و نیز هیچ مکالمهٔ ثانویهٔ جامع ورا-پیرنگی (غیر نمایشی) وجود ندارد.

انواع مختلف این تحقیقات، همگی نه‌تنها برای بررسی سبک کلیت اثر رمان‌گرا، بلکه برای تجزیه و تحلیل عناصری که به مثابه عنصر اصلی رمانی خاص برگزیده می‌شوند، ناکارآمد هستند چون وقتی تعامل عنصری با بقیهٔ عناصر رمان قطع می‌شود، معنای سبک‌شناختی آن تغییر می‌کند و دیگر آن چیزی که واقعاً در رمان بوده نیست.

مسائل مختلفی که در حال حاضر در سبک‌شناسی رمان مطرح است کاملاً و با وضوح فراوان، این امر را روشن می‌سازد که تمامی مباحث و روش‌های

سبک‌شناسی سنتی از پرداختن مؤثر به ماهیت هنری منحصربه‌فرد گفتمان در رمان یا بررسی حیات خاصی که گفتمان در رمان دارد عاجز هستند. «زبان شاعرانه»، «ماهیت فردی زبان»، «انگاره»، «نماد»، «سبک حماسی» و بقیهٔ مباحث کلی که سبک‌شناسی به آن‌ها پرداخته و آن‌ها را به کار گرفته است و هم‌چنین مجموعهٔ شگردهای‌عینی سبک‌شناختی زیر مجموعهٔ مباحث مزبور (صرف نظر از برداشت‌های متفاوت منتقدان مختلف)، همگی رو به گونه‌های تک‌زبانه و تک‌سبکی دارند و با گونه‌های شاعرانه، به معنای محدود کلمه سازگاری دارند. بعضی از ویژگی‌های خاص و محدودیت‌های مباحث سبک‌شناختی سنتی را ارتباط آن‌ها با این جهت‌گیری خاص توضیح می‌دهد. کل این مباحث و حتی مفاهیم فلسفی گفتمان شاعرانه که شالودهٔ مباحث مزبور محسوب می‌شوند، بسیار محدود و ضیق هستند و نمی‌توانند با نثر هنری گفتمان رمان‌گرا سازگار شوند.

در نتیجه، سبک‌شناسی و فلسفهٔ گفتمان، واقعاً بر سر دو راهی قرار گرفته‌اند؛ یا باید رمان (و متعاقباً همهٔ نثرهای هنری که در مسیر رمان گام برمی‌دارند) را گونه‌های غیرهنری یا نیمه هنری محسوب کنیم یا مجبور به تجدید نظر بنیادین دربارهٔ مفهوم‌پردازی گفتمان شاعرانه خواهیم بود که سبک‌شناسی سنتی از آن نشئت گرفته است و همهٔ مباحث آن را تعیین می‌کند.

در عین حال، این معضل اصلاً در سطح جهانی به رسمیت شناخته نشده است. بیش‌تر محققان مایل به بازنگری اساسی مفهوم زیربنایی فلسفی گفتمان شاعرانه نیستند. حتی بسیاری محققان به ریشه‌های فلسفی سبک‌شناسی (و زبان‌شناسی) مسائل مورد بررسی خود توجه نمی‌کنند، آن‌ها را نمی‌شناسند و از مسائل فلسفی زیربنایی رویگردان هستند. آن‌ها از ورای مشاهدات سبک‌شناختی مجزا و جسته و گریخته و توصیفات زبان‌شناختی خود، توجه به مسائل نظری گوناگونی نمی‌کنند که گفتمان رمان‌گرا مطرح می‌کند. محققانی که اصولی‌تر هستند، برای فردگرایی همیشگی در نحوهٔ درک خود از زبان و سبک، دلیل و برهان می‌آورند. آن‌ها بیش از هر چیز، به دنبال ترجمان مستقیم و بی‌واسطهٔ فردیت نویسنده در پدیدهٔ سبک‌شناختی هستند و چنین برداشتی از مسئلهٔ مزبور، کم‌تر از بقیهٔ برداشت‌ها مشوق تجدید نظر در مباحث بنیادین سبک‌شناختی در جهت صحیح است.

در عین حال راه حل دیگری برای این معضل وجود دارد که به مفاهیم بنیادین نیز

توجه می‌کند: فقط کافی است به فنون بلاغی توجه نماییم که نثر هنری را قرن‌ها در گسترهٔ خود قرار داده است و اغلب به آن بی‌مهری می‌شود. وقتی تمامی حقوق باستانی فنون بلاغت را به آن بازگردانیم، می‌توانیم به مفهوم قدیمی گفتمان شاعرانه وفادار بمانیم و هرچه از نثر رمان‌گرا را که در تختخواب پروکراستیزی[۱] مباحث سبک‌شناختی سنتی جای نمی‌گیرد، در «شکل‌های بلاغی» بگنجانیم.(۳)

گوستاو اشپت(۴) در زمان خود برای حل معضل مزبور، راه‌حلی را با موشکافی و انسجام لازم پیشنهاد کرد. او نثر هنری و تحقق نهایی آن ــ رمان ــ را کاملاً از قلمرو شعر بیرون راند و آن را در زمرهٔ اشکال کاملاً بلاغی برشمرد.(۵)

اشپت دربارهٔ رمان چنین می‌گوید: «پذیرفتن این مطلب که اشکال معاصر شعارهای اخلاقی ــ یعنی رمان ــ از خلاقیت شاعرانه سرچشمه نگرفته است بلکه یک ترکیب نگارشی کاملاً بلاغی است، پذیرش و دریافتی است که بی‌درنگ ما را با مسئله‌ای غامض (به شکل باوری جهانی) مواجه می‌کند و آن مسئله این است که به هر حال، رمان دارای ارزش زیبایی‌شناختی خاصی است.»(۶)

اشپت رمان را کاملاً فاقد هرگونه ارزش زیبایی‌شناختی می‌داند و از نظر او رمان فقط یک گونهٔ بلاغی غیرهنری است، «شکل معاصر شعارهای اخلاقی»؛ گفتمان هنری، فقط گفتمان شاعرانه (به معنایی که در بالا بدان اشاره کردیم) است و بس.

ویکتور ویناگرادوف(۷) نیز در کتاب **نثر هنری** خود دیدگاه مشابهی را اتخاذ نموده است و مسئلهٔ نثر هنری را به فن بلاغت منسوب می‌نماید. او با وجود موافقتش با تعاریف فلسفی بنیادینی که اشپت از واژه‌هایی مثل «شاعرانه» و «بلاغی» ارائه داد به اندازهٔ او ثبات‌رأی نداشت. او رمان را شکل التقاطی مخلوطی در نظر می‌گرفت («یک شاکلهٔ پیوندی») و به این نکته اذعان داشت که رمان علاوه بر عناصر بلاغی، برخی عناصر کاملاً شاعرانه را نیز در بر می‌گیرد.(۸)

با وجود این، دیدگاهی که نثر رمان‌گرا را سازه‌ای بلاغی، کاملاً بیرون از قلمرو شعر می‌داند ــ دیدگاهی که اساساً اشتباه است ــ یک حسن مسلم نیز دارد. در بطن

---

۱. Procrusteani، در اساطیر یونان فردی ستمگر بود که اسیرانش را بر تخت‌خواب خود می‌خواباند؛ اگر قد آن‌ها بلندتر از تخت بود دستور می‌داد پاهای‌شان را ببرند و اگر کوتاه‌تر بودند آن‌ها را می‌کشیدند تا اندازهٔ تخت شوند.ـم.

دیدگاه مزبور به این حقیقت اذعان شده که اصولاً و ذاتاً کل سبک‌شناسی معاصر و شالودهٔ فلسفی و زبان‌شناختی این سبک‌شناسی، در تعریف ویژگی‌های شاخص نثر رمان‌گرا فاقد کارآیی است. به‌علاوه، اتکا بر اشکال بلاغی دارای اهمیت آزمونی عظیمی است. قطعاً وقتی گفتمان بلاغی با همهٔ انواع پویای آن مطالعه شود، تأثیر تحول‌آفرین عظیمی بر زبان‌شناسی و فلسفهٔ زبان خواهد داشت. در اشکال بلاغی دقیقاً جنبه‌هایی از گفتمان (کیفیت مکالمه‌ای درونی گفتمان و پدیده‌های مرتبط با آن) با موشکافی مشهود فراوانی نمایانده می‌شوند که به‌اندازهٔ کافی به آن‌ها توجه نشده و اهمیت زیادی که در حیات زبان دارند به درستی درک نگشته است، البته در صورتی که با رویکردی صحیح و بدون پیش‌داوری به اشکال مورد استفاده پرداخته شود. اهمیت روش‌شناسی و آزمونی کلی اشکال بلاغی برای زبان‌شناسی و فلسفهٔ زبان این چنین است.

برای درک صحیح رمان، اشکال بلاغی نیز اهمیت خاص و فراوانی دارند. رمان و به طور کلی نثر هنری نزدیک‌ترین ارتباط موروثی و خانوادگی را با اشکال بلاغی دارد و در سراسر مسیر توسعهٔ رمان نیز تعامل تنگاتنگ آن (هم به شکل مسالمت‌آمیز و هم خصمانه) با گونه‌های بلاغی پویا (مثل روزنامه‌نگاری، گونه‌های اخلاقی، گونه‌های فلسفی و سایر گونه‌ها) هرگز متوقف نشده است. شدت این تعامل شاید کم‌تر از تعامل رمان و گونه‌های هنری (مثل گونه‌های حماسی، نمایشی و غنایی) نباشد. اما در این ارتباط متقابل مداوم، گفتمان رمان‌گرا کیفیت منحصربه‌فرد خود را حفظ نموده و هرگز به حد گفتمان بلاغی تنزل نیافته است.

رمان یک گونهٔ هنری است. گفتمان رمان‌گرا، گفتمانی شاعرانه است که در چهارچوبی نمی‌گنجد که مفهوم گفتمان شاعرانهٔ فعلی ارائه می‌دهد. پیش‌فرض‌های خاصی زیربنای مفهوم مزبور را تشکیل داده‌اند که موجب محدودیت آن می‌شوند. خود مفهوم نیز ــ در مسیر شکل‌گیری تاریخی‌اش از ارسطو تا به امروز ــ به برخی گونه‌های «رسمی» خاص توجه داشته و با گرایش‌های تاریخی خاصی در حیات کلامی ایدئولوژیک مرتبط بوده است. لذا مجموعهٔ کاملی از پدیده‌ها، ورای افق مفهومی آن باقی مانده‌اند.

فلسفهٔ زبان، زبان‌شناسی و سبک‌شناسی (آن طور که به دست ما رسیده است) همگی وجود ارتباطی ساده و بی‌واسطه بین گوینده و زبان یکپارچه و منحصربه‌فرد

«خودش» را مسلم فرض کرده‌اند و تحقق طبیعی زبان را نیز در بیان تک‌گویهٔ[1] فرد امری بدیهی پنداشته‌اند. این حوزه‌های علمی فقط با دو قطب در حیات زبان آشنا هستند و تمامی پدیده‌های زبان‌شناختی و سبک‌شناختی که می‌شناسند، بین این دو قطب واقع شده‌اند. یک قطب، نظام یک زبان یکپارچه است و قطب دیگر، فرد متکلم به زبان مزبور.

مکاتب فکری گوناگون در فلسفهٔ زبان، زبان‌شناسی و سبک‌شناسی در دوره‌های مختلف (و همواره در ارتباط نزدیک با سبک‌های شاعرانه و ایدئولوژیک عینی متنوعی که در یک دورهٔ خاص وجود داشته است)، به مفاهیم «نظام زبان»، «بیان تک گفتاری» و «فردیت متکلم» معانی ظریف متفاوت و متعددی افزوده‌اند، اما محتوای اصلی آن‌ها ثابت باقی مانده است. این محتوای اصلی تحت تأثیر سرنوشت اجتماعی-تاریخی ویژهٔ زبان‌های اروپایی، سرنوشت گفتمان ایدئولوژیک و کارکردهای تاریخی ویژه‌ای است که گفتمان ایدئولوژیک در حوزه‌های اجتماعی خاص و در مراحل خاص سیر تحول تاریخی خود داشته است.

جنبش‌های کلامی-ایدئولوژیک خاصی به‌علاوهٔ چندین گونهٔ خاص گفتمان ایدئولوژیک و نهایتاً مفهوم فلسفی خاص خود گفتمان، مخصوصاً مفهوم گفتمان شاعرانه که در دل تمامی مفاهیم سبک قرار دارد، تحت تأثیر این رسالت‌ها و سرنوشت‌های گفتمان قرار گرفتند.

نقاط قوت و نیز محدودیت‌های این مباحث سبک‌شناختی اصلی، زمانی آشکار می‌گردد که تحت تأثیر سرنوشت‌های تاریخی خاص و رسالتی مشاهده گردند که یک گفتمان ایدئولوژیک متقبل می‌شود. این مقولات از عوامل واقعی [aktuell] سرچشمه می‌گیرند که به لحاظ تاریخی در تکامل کلامی-ایدئولوژیک گروه‌های اجتماعی مؤثرند و به این مقولات شکل می‌دهند. آن‌ها دربرگیرندهٔ ترجمان نظری نیروهای تحقق‌بخشی هستند که در فرایند خلق موجودیت زبان شرکت دارند.

این عوامل همان عوامل انسجام‌بخش و مرکزیت‌بخش جهان کلامی-ایدئولوژیک هستند.

زبان یکپارچه متشکل از ترجمان نظری فرایندهای تاریخی یکپارچه‌سازی و

---

1. monologic

تمرکزبخشی زبان‌شناختی است؛ ترجمان عوامل مرکزگرای زبان. این زبان، مقوله‌ای متعین [dan] نیست بلکه همواره مقوله‌ای عمدتاً مفروض [zadan] است و در همهٔ مقاطع حیات زبان‌شناختی خود با واقعیت‌های دگرمفهومی تقابل دارد. در عین حال حضور واقعی زبان یکپارچه، به‌منزلهٔ نیرویی برای غلبه بر این دگرمفهومی محسوس است و محدودیت‌های خاصی را به دگرمفهومی تحمیل می‌کند. زبان یکپارچه، ضامن بیش‌ترین میزان فهم متقابل و متبلور شدن در قالب وحدتی واقعی ــ هر چند نسبی ــ است: وحدت زبان گفت‌وگو (روزمره) و زبان ادبی حاکم، «زبان صحیح».

زبان یکپارچهٔ رایج، نظامی از هنجارهای زبان‌شناختی است. اما این هنجارها حاوی قاعده‌ای مجرد نیستند بلکه عوامل سازندهٔ حیات زبان‌شناختی محسوب می‌شوند. آن‌ها عوامل فعال برای غلبه بر دگرمفهومی زبان هستند؛ عواملی که یا تفکر کلامی-ایدئولوژیک را منسجم می‌نمایند و تمرکز می‌بخشند یا در دل یک زبان ملی دگرمفهوم، هستهٔ زبان‌شناختی ثابت و مستحکم یک زبان ادبیِ رسماً پذیرفته شده را پدید می‌آورند یا از زبانی از پیش شکل گرفته در برابر فشار دگرمفهومی رو به رشد حمایت می‌کنند.

در این بخش، زبان مورد نظر ما، کمینهٔ زبان‌شناختی مجرد یک زبان رایج، به معنای نظامی از اشکال ابتدایی (نمادهای زبان‌شناختی) نیست. چنین زبانی متضمن کم‌ترین میزان فهم در ارتباطات عملی است. زبان مورد نظر ما نظامی از مقولات دستور زبانی مجرد نیست بلکه زبانی است که به لحاظ ایدئولوژیک اشباع شده، زبانی به‌منزلهٔ یک جهان‌بینی، حتی به‌منزلهٔ نظری عینی که ضامن بیش‌ترین میزان فهم متقابل در تمامی حوزه‌های حیات ایدئولوژیک است. بنابراین زبان یکپارچه ترجمان عواملی است که در جهت انسجام و تمرکزبخشی کلامی و ایدئولوژیک عینی فعال هستند؛ عواملی که در ارتباط حیاتی با فرایندهای تمرکزبخش اجتماعی-سیاسی و فرهنگی رشد می‌کنند.

بوطیقای ارسطو، آگوستین، کلیسای قرون وسطا، بوطیقای «یک زبان حقیقت»، بوطیقای دکارتی نئوکلاسیک، دستورزبان مجرد جهانی لایبنیتز،[1] (ایدهٔ یک «دستور

1. Leibniz

زبان جهانی») و تأکید هومبولت[1] بر مقولات عینی؛ همه و همه با تمامی اختلافات موجود در ظرایف‌شان، ترجمان نیروهای مرکزگرای مشابهی در حیات اجتماعی-زبان‌شناختی و ایدئولوژیک هستند و همگی در خدمت طرح تمرکزبخشی و یکپارچه‌سازی زبان‌های اروپایی قرار دارند. عوامل تعیین‌کنندهٔ محتوا و قدرت «زبان یکپارچه» در تفکر زبان‌شناختی و سبک‌شناختی عبارت‌اند از: پیروزی زبان (گویش) حاکم بر بقیهٔ زبان‌ها، جایگزین کردن زبان‌ها، اسارت زبان‌ها، فرایند تنویر زبان‌ها با «کلام درست»، تلفیق رده‌های اجتماعی پست و نافرهیخته در زبان یکپارچهٔ فرهنگ و حقیقت، قانون‌مندنمودن نظام‌های ایدئولوژیک، واژه‌شناسی و روش‌های آن برای مطالعه و تدریس زبان‌های مرده ــ زبان‌هایی که در واقع «واحدهایی یکپارچه» بودند ــ و زبان‌شناسی هندواروپایی که به‌جای تکثر زبان به یک زبان آغازین واحد توجه داشت. این عوامل هم‌چنین تعیین‌کنندهٔ نقش خلاق و سبک‌آفرین زبان یکپارچه در بیش‌تر گونه‌های شاعرانه‌ای است که با یکدیگر در مجرایی ادغام شده‌اند که همان نیروهای مرکزگرای حیات کلامی-ایدئولوژیک آن‌ها را ایجاد کرده‌اند.

اما نیروهای مرکزگرای حیات زبان، که در یک «زبان یکپارچه» بازنمایی شده‌اند، در دل دگرمفهومی به فعالیت می‌پردازند. زبان در همهٔ مقاطع مسیر تکامل خود، نه‌تنها به گویش‌های زبان‌شناختی به معنای دقیق کلمه رده‌بندی می‌شود (بر اساس نشانه‌های زبان‌شناختی صوری، مخصوصاً آواشناسی) بلکه ــ نکتهٔ بسیار مهم از نظر ما این است ــ به زبان‌های اجتماعی-ایدئولوژیک نیز رده‌بندی می‌شود: زبان‌های گروه‌های اجتماعی، زبان‌های «حرفه‌ای» و «گونه‌ای»، زبان‌های نسل‌های مختلف و نظایر این‌ها. از این دیدگاه، زبان ادبی فقط یکی از این زبان‌های دگرمفهوم است که خود نیز به زبان‌های دیگری رده‌بندی می‌شود (گونه‌ای، دوره‌ای و نظایر آن) و هنگامی که این رده‌بندی و دگرمفهومی تحقق یابد نه‌تنها به شکل عنصر ثابت و تغییرناپذیر حیات زبان‌شناختی درمی‌آید، بلکه پویایی آن را نیز تضمین می‌کند. رده‌بندی و دگرمفهومی تا وقتی که زبان، زنده و در حال رشد است به آن وسعت و عمق می‌بخشد. به موازات نیروهای مرکزگرا، نیروهای مرکزگریز زبان نیز به فعالیت

1. Humboldt

مداوم خود ادامه می‌دهند، به موازات تمرکزبخشی و یکپارچه‌سازی کلامی-ایدئولوژیک، فرایندهای بی‌وقفهٔ تمرکززدایی و جداسازی نیز ادامه می‌یابند.

هر بیان عینی از یک سوژهٔ متکلم، به‌منزلهٔ محل تأثیرگذاری نیروهای مرکزگریز و مرکزگرا است. در بیان، فرایندهای تمرکزبخشی و تمرکززدایی، یکپارچه‌سازی و جداسازی یکدیگر را قطع می‌کنند. بیان به‌مثابه تجسم فردیت‌یافته کنش گفتاری، نه‌تنها پاسخگوی نیازهای زبان خود است بلکه نیازهای دگرمفهومی را نیز برآورده می‌کند. در واقع بیان، شرکت‌کنندهٔ فعالی در تنوع گفتار است. به همان‌اندازه که لحاظ کردن شرکت فعال بیان در نظام هنجاری-تمرکزبخش هر زبان یکپارچه تعیین‌کننده است، شرکت فعال همهٔ بیان‌ها در دگرمفهومی پویا نیز برای وضعیت و سبک زبان‌شناختی بیان تعیین‌کننده است.

همهٔ بیان‌ها به‌طور هم‌زمان در «زبان یکپارچه» (در نیروهای مرکزگرای آن و گرایش‌هایش) و در دگرمفهومی اجتماعی و تاریخی (نیروهای مرکزگریز و رده‌بندی کننده) شرکت می‌کنند.

زبان‌های زودگذر روزمره، دوره‌ای، زبان گروه‌های اجتماعی، زبان یک گونهٔ ادبی، زبان مکاتب و جز آن این چنین هستند. وقتی می‌توان بررسی عینی و مفصلی از هر بیانی ارائه داد که آن بیان به‌منزلهٔ اتحاد متناقض‌نما و پرتنش دو گرایش متنازع در حیات زبان نشان داده شود.

دگرمفهومی مکالمه‌ای، محیطی واقعی است که بیان در آن به سر می‌برد و شکل می‌گیرد. این دگرمفهومی نیز مانند زبان، پدیده‌ای ناشناخته و اجتماعی و در عین حال، عینی و دارای محتوایی خاص است که به‌منزلهٔ بیانی فردی بر آن تأکید می‌شود.

هنگامی که تقسیمات اصلی گونه‌های شاعرانه، تحت تأثیر نیروهای یکپارچه‌ساز، تمرکزبخش و مرکزگرای حیات کلامی-ایدئولوژیک در حال بسط‌یافتن بودند، جریان نیروهای تمرکززدا و مرکزگریز، رمان و گونه‌های نثر هنری را که گرایش به رمان داشتند در بستری تاریخی شکل داد. وقتی شعر در حال ایفای رسالت خود یعنی تمرکزبخشی فرهنگی، ملی و سیاسی جهان کلامی-ایدئولوژیک در سطوح اجتماعی-ایدئولوژیک رسمی برتر بود، در سطوح پایین‌تر، بر صحنه‌های جشنواره‌های محلی و نمایش‌های دلقک بازی، دگرمفهومی دلقک به گوش می‌رسید

که تمامی «زبان‌ها» و گویش‌ها را تمسخر می‌کرد. ادبیات حکایات طنز منظوم و قصه‌های خنده‌دار (Schwänke)، تصنیف‌های خیابانی، ضرب‌المثل‌های عامیانه و لطیفه‌ها زمانی رشد کردند که هیچ مرکز زبانی وجود نداشت و «زبان» شعرا، محققان، راهبان، شوالیه‌ها و دیگران، شادمانه به بازی گرفته می‌شد؛ جایی که تمامی «زبان‌ها» یک نقاب بودند و هیچ زبانی نمی‌توانست مدعیِ داشتن سیمایی اصیل و قطعی باشد.

دگرمفهومی‌ای که در این گونه‌های پست شکل گرفت، صرفاً یک دگرمفهومی در کنار زبان ادبی متداول (با تمامی ترجمان‌های گونه‌ای متعددش) نبود. یعنی در کنار مرکز زبان‌شناختی حیات کلامی-ایدئولوژیک ملت و دورهٔ خاصی قرار نمی‌گرفت، بلکه دگرمفهومی بود که تعمداً با این زبان ادبی تقابل داشت. این دگرمفهومی تقلیدی تمسخرآمیز بود و علیه زبان‌های رسمی زمان خاص خود، آشکارا و مجادله‌جویانه نشانه رفته بود. خود پدیدهٔ دگرمفهومی، مکالمه‌ای شده بود.

زبان‌شناسی، سبک‌شناسی و فلسفهٔ زبان که جریان گرایش‌های تمرکزبخش آن‌ها را در حیات زبان به وجود آورده و شکل داده بودند، این دگرمفهومی مکالمه‌ای را که محل تجسم یافتن نیروهای مرکزگریز موجود در حیات زبان بود، نادیده گرفته‌اند. به همین دلیل به هیچ وجه نمی‌توانستند ماهیت مکالمه‌ای زبان را پیش‌بینی کنند؛ ماهیتی که پیکاری بین دیدگاه‌های اجتماعی-زبان‌شناختی بود، نه کشمکشی درون‌زبانی بین خواسته‌های فردی یا تناقضات منطقی. به‌علاوه تاکنون مکالمهٔ درون‌زبانی (نمایشی، بلاغی، شناختی یا صرفاً غیررسمی) نیز به‌ندرت بررسی زبان‌شناختی و سبک‌شناختی شده است. حتی می‌توان قطعاً اعلام نمود که تا به امروز جنبهٔ مکالمه‌ای گفتمان و تمامی پدیده‌های مربوط به آن، ورای فهم زبان‌شناسی باقی مانده است.

سبک‌شناسی نیز به همین ترتیب گوش خود را کاملاً بر مکالمه بسته است. سبک‌شناسی، اثر ادبی را کلیتی بسته و خودکفا می‌انگارد که عناصر آن نظام بسته‌ای را تشکیل می‌دهند و ورای خود هیچ بیان دیگری را در نظر نمی‌گیرد. نظام تشکیل‌دهندهٔ یک اثر هنری مشابه نظام یک زبان در نظر گرفته می‌شد که قادر به ایجاد ارتباط مکالمه‌ای متقابل با زبان‌های دیگر نیست. از دیدگاه سبک‌شناسی، اثر هنری به‌منزلهٔ یک کلیت ــ هر آن‌چه کلیت مزبور باشد ــ تک گویی خودکفا و بستهٔ نویسنده است که فقط شنوندگانی منفعل را ورای مرزهای خود مفروض می‌داند. در

صورتی که اثر هنری را واپاسخی[1] در یک مکالمهٔ خاص در نظر گیریم که سبک آن با ارتباط متقابلش با بقیهٔ واپاسخ‌های موجود در همان مکالمه (در کل گفت‌وگو) تعیین می‌گردد، سبک‌شناسی سنتی ابزار مناسبی برای پرداختن به چنین سبک مکالمه‌ای ارائه نمی‌دهد. برجسته‌ترین و ظاهراً چشمگیرترین نمودهای این نوع سبک‌شناختی ــ سبک جدلی، تقلیدی تمسخرآمیز و کنایی ــ معمولاً به جای آن که در زمرهٔ پدیده‌های شاعرانه دسته‌بندی شوند، پدیده‌های بلاغی در نظر گرفته می‌شوند. سبک‌شناسی، تمامی پدیده‌های سبک‌شناختی را در متن تک‌گویهٔ بیانی خاص، مستقل و بسته محبوس می‌کند، گویی آن‌ها را در سیاه‌چال متنی واحد زندانی می‌سازد. پدیده‌های مزبور قادر به تبادل پیام با سایر بیانات نیستند، نمی‌توانند مفاهیم سبک‌شناختی ضمنی خود را در ارتباط با بقیهٔ بیان‌ها به تحقق رسانند و مجبورند خود را فقط صرف بافت بسته‌شان کنند.

زبان‌شناسی، سبک‌شناسی و فلسفهٔ زبان به‌منزلهٔ نیروهایی که در خدمت گرایش‌های تمرکزبخش عظیم حیات کلامی ـ ایدئولوژیک اروپایی هستند، پیش و بیش از هر چیز به دنبال ایجاد وحدت در مقولات متنوع بوده‌اند. این «جهت‌گیری به سوی یکپارچگی» صرف، در حیات حال و گذشتهٔ زبان‌ها، موجب تمرکز تفکر فلسفی و زبان‌شناختی بر پایدارترین، مستحکم‌ترین، باثبات‌ترین و تک‌نشانه‌ترین[2] جنبه‌های گفتمان شده است که بیرون از حوزه‌های متغیر اجتماعی ـ معناشناختی آن قرار گرفته‌اند و پیش از هر چیز به جنبه‌های آواشناختی گفتمان توجه کرده است. «ذهنیت زبان» ایدئولوژیک واقعی که در دگرمفهومی و چندزبانی راستین شرکت می‌کند، بیرون از دامنهٔ دید تفکر مزبور قرار گرفته است. دقیقاً به سبب همین جهت گیری به سوی یکپارچگی، محققان ناگزیر تمامی گونه‌های کلامی (گونه‌های روزمره، بلاغی و نثر هنری) را نادیده گرفته‌اند که در حیات زبان دارای گرایش‌های تمرکززدا بودند یا اساساً درگیری فراوانی با دگرمفهومی داشتند. ترجمان این ذهنیت دگرمفهوم و در عین حال چندمفهوم، در اشکال و پدیده‌های خاص حیات کلامی، هیچ تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر تفکر زبان‌شناسی و سبک‌شناسی نداشت.

در سبک‌پردازی‌ها، skaz تقلیدهای تمسخرآمیز، شکل‌های گوناگون ظاهرسازی

---

1. rejoinder
2. mono-semic

کلامی، «رک و صریح صحبت نکردن»، در اشکال هنری پیچیده‌تری که برای سازماندهی تناقضات به کار می‌روند و مضامین خود را با زبان‌ها سازآرایی می‌نمایند و در همهٔ نمونه‌های برجسته و عمیق نثر رمان‌گرا مثل آثار گریمل شاوسن، سروانتس، رابله، فیلدینگ، اسمولت، استرن و دیگران، زبان و گفتمان دارای مفهوم خاصی هستند که امکان شناخت و توضیح نظری مناسب آن وجود ندارد.

ناگزیر همراه مسئلهٔ سبک‌شناسی رمان، باید به یک سری مسائل اساسی دربارهٔ فلسفهٔ گفتمان نیز پرداخت؛ مسائل مربوط به جنبه‌هایی از حیات گفتمان که تفکر زبان‌شناختی و سبک‌شناختی به توضیح آن‌ها نپرداخته است. یعنی ما باید به حیات و رفتار گفتمان در یک جهان متناقض‌نما و چندزبانه بپردازیم.

گفتمان در شعر و گفتمان در رمان

بدین‌ترتیب فلسفهٔ زبان، زبان‌شناسی و سبک‌شناسی که بر مبنای فلسفهٔ زبان و زبان‌شناسی ساخته شده‌اند، تقریباً به طور کامل مجموعه‌ای از پدیده‌ها را نادیده می‌گیرند. مجموعهٔ مزبور شامل پدیده‌های خاص موجود در گفتمان است که جهت‌گیری مکالمه‌ای گفتمان به آن‌ها تعین می‌بخشد؛ نخست در میان بیان‌های دیگری که درون زبانی واحد (مکالمه‌گرایی ازلی گفتمان) وجود دارند، سپس در میان «زبان‌های اجتماعی» دیگری که در یک زبان ملی واحد وجود دارند و درنهایت در میان زبان‌های ملی گوناگونی که در یک فرهنگ، یعنی در یک افق مفهومی اجتماعی-ایدئولوژیک وجود دارند.(۹)

اگرچه در دهه‌های اخیر این پدیده‌ها توجه محققان زبان و سبک‌شناسی را به خود جلب نموده، اما مفهوم بنیادین و وسیع آن‌ها در همهٔ حوزه‌های حیات گفتمان، هنوز به رسمیت شناخته نشده است.

جهت‌گیری مکالمه‌ای یک کلمه در میان کلمات دیگر (کلماتی دیگر از انواع گوناگون که میزان دیگر بودن آن‌ها متفاوت است)، توان بالقوهٔ هنری جدید و مهمی را در گفتمان ایجاد می‌کند؛ توان بالقوه‌ای برای هنر نثر برجسته که جامع‌ترین و عمیق‌ترین ترجمان آن در رمان متجلی گشته است.

در این بخش، توجه خود را بر اشکال گوناگون و مقادیر مختلف جهت گیری مکالمه‌ای در گفتمان و بر توان بالقوهٔ ویژهٔ یک هنر-نثر برجسته معطوف می‌نماییم.

بر اساس تفکر سبک‌شناختی سنتی، کلمه فقط خود (یعنی بافت خود)، موضوع، ترجمان مستقیم و زبان یکپارچه و منحصربه‌فرد خود را به رسمیت می‌شناسد. کلمات دیگر که بیرون از بافت کلمه هستند، فقط به مثابه کلمات خنثای زبان و کلماتی در نظر گرفته می‌شود که متعلق به هیچ فرد خاصی نیستند، و صرفاً توان بالقوهٔ گفتار محسوب می‌شوند. در درک سبک‌شناسی سنتی، کلمهٔ مستقیم در جهت گیری خود نسبت به موضوع، فقط با مقاومت خود موضوع روبه‌روست (عدم امکان به تحقق رسیدن کامل موضوعی در یک کلمه و گفتن همه چیز دربارهٔ آن)؛ اما در مسیر کلمهٔ مستقیم به سوی موضوع، از تقابل اساسی و بسیار متفاوت با کلمهٔ دیگری اثری دیده نمی‌شود. هیچ چیز مانع این کلمه نمی‌شود و با آن به بحث نمی‌پردازد.

اما هیچ کلمهٔ پویایی به روشی واحد با موضوع خود ارتباط برقرار نمی‌کند. بین کلمه و موضوع آن و بین کلمه و سوژهٔ متکلم آن، محیطی انعطاف‌پذیر از کلمات بیگانهٔ دیگر دربارهٔ همان موضوع و همان مضمون وجود دارد که اغلب اوقات نفوذ به این محیط، کاری دشوار است. دقیقاً در خلال فرایند تعامل پویا با این محیط خاص، کلمه می‌تواند فردیت یابد و شکل سبک‌شناختی پیدا کند.

در واقع هر گفتمان عینی (بیان)، موضوع مورد نظرش را به گونه‌ای می‌یابد که گویی شرط‌هایی برایش مفروض گشته، قابل بحث بوده، ارزش‌های خاصی بر آن نهاده شده و پیشاپیش غباری ابهام‌آفرین یا به‌عکس «هاله‌ای» از سخنان بیگانه‌ای که درباره‌اش به زبان آمده، آن را در بر گرفته است. موضوع، گرفتار افکار، دیدگاه‌های مشترک، ارزش‌گذاری‌ها و تکیه‌های بیگانه‌ای است که آن را در برگرفته‌اند. کلمه‌ای که موضوع مورد نظر خود را هدف قرار داده است قدم به محیط کلمات، ارزش‌گذاری‌ها و تکیه‌های بیگانه‌ای می‌گذارد که به لحاظ مکالمه‌ای آشفته و پرتنش است. کلمهٔ مزبور گاه به درون روابط متقابل پیچیده‌ای جذب می‌شود و گاه از این روابط رانده می‌شود، با برخی می‌آمیزد و از پاره‌ای دیگر می‌گریزد و از میان گروه دیگری نیز می‌گذرد. تمامی این امور ممکن است اثری حیاتی در شکل‌گیری گفتمان داشته باشند، در تمامی لایه‌های معناشناختی آن از خود ردپایی باقی گذارند، ترجمان آن را

پیچیده سازند و کل وضعیت سبک‌شناختی آن را تحت تأثیر قرار دهند.

بیان پویا که در مقطع خاصی از تاریخ، در یک محیط اجتماعی ویژه شکل و معنا یافته است چاره‌ای ندارد جز تماس و رویارویی با هزاران رشتهٔ مکالمه‌ای پویا که پیرامون موضوع خاص یک بیان با ذهنیت اجتماعی-ایدئولوژیک تنیده شده‌اند و مجبور است مبدل به شرکت کننده‌ای فعال در مکالمات اجتماعی گردد. در هر حال، بیان به‌منزلهٔ امتدادی از این مکالمه و واپاسخی به آن، از دل مکالمهٔ مزبور بیرون می‌آید. رویکرد بیان به موضوع از طریق مسیرهای فرعی صورت نمی‌گیرد.

مفهوم‌پردازی موضوع به‌وسیلهٔ کلمه، کنش پیچیده‌ای است. از آن‌جا که دربارهٔ همهٔ موضوعات می‌توان بحث کرد و برخی شرط‌ها برای آن‌ها مفروض است، باورهای اجتماعی دگرمفهوم و کلمهٔ غریبه‌ای که دربارهٔ آن‌ها بر زبان می‌آید، وجوه روشن و تیره‌ای را برای موضوعات پدید آورده است.(۱۰) کلمه، قدم به این بازی پیچیدهٔ نور و سایه می‌گذارد، با آن اشباع می‌گردد و ملزم به تعیین نمای معناشناختی و سبک‌شناختی خود در محدودهٔ این بازی می‌شود. تعامل مکالمه‌ای جنبه‌های مختلف فهم‌پذیری کلامی-اجتماعی موجود در یک موضوع، باعث پیچیدگی نحوهٔ درک آن به‌وسیلهٔ کلمه می‌شود و این بازی مکالمه‌ایِ مقاصد کلامی که در یک بازنمایی هنری یعنی «انگارهٔ» موضوع، با یکدیگر برخورد کرده‌اند و به هم پیوند خورده‌اند ممکن است به درون انگارهٔ مزبور نیز رسوخ کند. چنین انگاره‌ای الزاماً به سرکوب این عوامل نمی‌پردازد بلکه به عکس ممکن است آن‌ها را فعال و سپس سازماندهی نماید. اگر مقصود کلمه یعنی جهت‌گیری آن نسبت به موضوع را مانند پرتو نور در نظر بگیریم، می‌توانیم بازی پر جنب و جوش و تکرارناپذیر رنگ‌ها و نور را بر سطوح انگارهٔ ساخته شده، به تجزیهٔ پیوستاری پرتو-کلمه تعبیر نماییم. این تجزیه در درونِ خودِ کلمه صورت نمی‌گیرد (مانند آن‌چه در بازی انگاره به‌منزلهٔ صنعتی ادبی در گفتار شاعرانه به معنای محدود، در «سخن خودگو»[1] به وقوع می‌پیوندد)، بلکه مثل تجزیه‌ای پیوستاری، در محیطی مملو از کلمات، ارزش‌یابی‌ها و تکیه‌های بیگانه‌ای به وقوع می‌پیوندد که پرتو مزبور از آن‌ها عبور می‌کند تا به موضوعی خاص برسد. محیط اجتماعی کلمه، محیطی که موضوع را

---

1. autotelic word

دربرگرفته است، سطوح انگارهٔ مزبور را تابناک می‌نماید.

کلمه‌ای که در محیطی مملو از کلمات بیگانه و تکیه‌های ارزش‌یابانهٔ متنوع به معنا و ترجمان خود تقسیم می‌شود، با پاره‌ای از عناصر موجود در این محیط هماهنگ می‌شود و با برخی دیگر سر ناسازگاری می‌گذارد، قادر است در این فرایند مکالمه‌ای به وضعیت و لحن سبک‌شناختی خود شکل بخشد.

ماهیت انگاره در نثر هنری و خصوصاً در نثر رمان‌گرا بدین صورت است. مقصود مستقیم و بی‌واسطهٔ کلمه، در محیط رمان خود را به‌منزلهٔ مقوله‌ای بی‌نهایت خام ــ در واقع مقوله‌ای ناممکن ــ عرضه می‌نماید، چرا که در شرایط رمان‌گرای اصیل، ناپختگی، ماهیتی ذاتاً و متعاقباً مکالمه‌ای می‌یابد (مثلاً در آثار احساساتی، از جمله در آثار شاتوبریان و تولستوی). این انگارهٔ مکالمه‌ای ممکن است در همهٔ گونه‌های شاعرانه حتی در گونه‌های غنایی (مطمئناً بدون بخشیدن تکیهٔ خاصی)(۱۱) وجود داشته باشد. اما این نوع انگاره‌ها فقط در شرایط موجود در گونهٔ رمان می‌توانند کاملاً شکوفا شوند، پیچیدگی و ژرفای وافی یابند و هم‌زمان به فرجام هنری دست پیدا کنند.

در انگارهٔ هنری به معنای محدود آن (انگاره به‌منزلهٔ صنعتی ادبی)، تمامی فعالیت‌ها ــ پویایی انگاره به‌منزلهٔ کلمه ــ کاملاً در بازی بین کلمه (با تمامی جنبه‌هایش) و موضوع (با همهٔ جنبه‌هایش) به تحقق می‌رسد. کلمه در غنای بی‌پایان و کثرت متناقض‌نما موضوع با ماهیت «بکر» و « ناگفتهٔ» خود غوطه‌ور می‌شود، بنابراین ورای مرزهای بافت خود چیزی را متصور نمی‌شود (البته به‌استثنای آن‌چه که در گنجینهٔ زبان وجود دارد). کلمه از یاد می‌برد که موضوع مورد نظرش پیشینه‌ای از کنش‌های متناقض‌نمای شناخت کلامی دارد و هم‌چنین دگرمفهومی را که همواره در کنش‌های مزبور وجود دارد، به دست فراموشی می‌سپارد.

به عکس، کلمه برای نویسندهٔ نثر هنری، پیش از هر چیز، کثرت چندمفهومی اجتماعی نام‌ها، تعاریف و ارزش‌ـداوری‌های[1] خود را دقیقاً آشکار می‌سازد. به جای جامعیت بکر و پایان‌ناپذیری خود موضوع، نویسندهٔ نثر با راه‌ها، جاده‌ها و

---

1. Value judgment

مسیرهایی روبه‌روست که ذهنیت اجتماعی در درون موضوع نهاده است. نویسندهٔ نثر به موازات تناقضات درونی موجود در خود موضوع، شاهد شکوفایی چندمفهومی اجتماعی پیرامون موضوع و برج بابلی[۱] نیز هست که در آن، زبان‌های پیرامون یک موضوع با هم مخلوط می‌شوند. جدل دیالکتیک موضوع با مکالمهٔ اجتماعی پیرامون آن پیوند خورده است. موضوع برای نویسندهٔ نثر، نقطهٔ کانونی صداهای دگرمفهومی است که صدای خود او نیز باید در میان آن‌ها به گوش رسد. صداهای مزبور، پس‌زمینهٔ لازم را برای صدای نویسنده ایجاد می‌نمایند که بدون آن پس‌زمینه، نمی‌توان به ظرایف نثر هنری نویسنده پی برد و ظرایف مزبور بدون آن «شنیده نمی‌شوند».

هنرمند نثر، دگرمفهومی اجتماعی پیرامون موضوعات را تعالی می‌بخشد و به انگاره‌ای با نمای تکوین یافته، انگاره‌ای کاملاً ممزوج با فحاوی مکالمه‌ای مبدل می‌سازد. او با هنرمندی، بر تمامی صداها و تکیه‌های اصلی موجود در این دگرمفهومی، ظرایف حساب‌شده‌ای را می‌افزاید. اما همان طور که قبلاً هم اشاره کردیم، گفتمان نثر غیرهنری ــ به هر شکلی که باشد: روزمره، بلاغی یا محققانه ــ نمی‌تواند خود را از توجه به آن‌چه «از پیش بر زبان آورده شده»، «شناخته شده»، «نظر عمومی» و مانند این‌ها برهاند. البته جهت‌گیری مکالمه‌ای گفتمان، پدیده‌ای است که از خصوصیت‌های هر گفتمانی محسوب می‌شود. جهت‌گیری طبیعی هر گفتمان پویایی، جهت‌گیری مکالمه‌ای است. کلمه در تمامی مسیرهای گوناگون خود به سوی موضوع و در تمامی جهات با کلمهٔ بیگانه‌ای روبه‌رو می‌شود و چاره‌ای جز رویارویی با آن در قالب تعاملی پویا و پرتنش ندارد. فقط آدم اسطوره‌ای (حضرت آدم) واقعاً می‌توانست به‌طور کامل از این جهت‌گیری درونی مکالمه‌ای با کلمهٔ بیگانهٔ موجود در موضوعات بگریزد، چون او با نخستین کلمه به جهانی بکر قدم گذاشت که هنوز به لحاظ کلامی مشروط نشده بود. گفتمان انسان تاریخی عینی چنین مزیتی ندارد، گفتمان انسان فقط به طور مشروط و به میزان خاصی قادر است از این جهت‌گیری درونی روگردان شود.

---

۱. Tower-of-Bable، منظور برجی است که در عهد عتیق از آن یاد شده و ساختنش به خاطر آن متوقف شد که کارگران زبان یکدیگر را نمی‌فهمیدند.ـم.

نکتهٔ مهم‌تر این است که زبان‌شناسی و فلسفهٔ گفتمان در درجهٔ اول دقیقاً به همین حالت تصنعی و مشروط کلمه توجه نموده‌اند؛ کلمه‌ای که از مکالمه بیرون کشیده و هنجار پنداشته شده است (اگرچه بارها بر اولویت مکالمه نسبت به تک‌گویی اذعان شده است). دربارهٔ مکالمه، صرفاً به‌منزلهٔ یکی از اشکال ترکیب نگارشی در ساختار گفتار، مطالعه و بررسی می‌شود، اما مکالمه‌گرایی‌ای درونی کلمه (که در بیان تک‌گویه هم مانند واپاسخ یافت می‌شود)، مکالمه‌گرایی‌ای که به کل ساختار کلمه و تمامی لایه‌های معناشناختی و بیانی آن رسوخ می‌کند تقریباً به‌طور کامل نادیده گرفته می‌شود. اما دقیقاً همین مکالمه‌گرایی درونی کلمه است که شکل هیچ یک از اشکال ترکیب نگارشی ظاهری مکالمه را به خود نمی‌گیرد و نمی‌تواند به‌منزلهٔ کنشی مستقل، مجزا از توانایی کلمه در ایجاد مفهومی از موضوع مورد نظر خود [koncipirovanie] از مقولات دیگر جدا شود. دقیقاً همین مکالمه‌گرایی درونی است که دارای قدرت عظیمی برای ایجاد سبک است. مکالمه‌گرایی درونی کلمه در یک سری خصوصیات ویژهٔ معناشناسی، نحوی و سبک‌شناسی متجلی می‌شود که تا به امروز کاملاً در بررسی‌های زبان‌شناسی و سبک‌شناسی نادیده گرفته شده‌اند (علاوه بر این، خصوصیات معناشناختی ویژهٔ مکالمهٔ روزمره نیز مطالعه نشده است).

در مکالمه، کلمه به مثابه واپاسخی پویا قدم به عرصهٔ وجود می‌گذارد و در تعامل مکالمه‌ای با کلمهٔ غریبه‌ای شکل می‌گیرد که در موضوع وجود داشته است. کلمه به روشی مکالمه‌ای مفهومی را از موضوع خود شکل می‌دهد.

اما تمامی مکالمه‌گرایی درونی کلمه در همین امور خلاصه نمی‌شود. کلمه نه‌تنها با کلمهٔ بیگانه‌ای روبه‌رو می‌شود که درون موضوعش قرار دارد بلکه هر کلمه به پاسخی رهنمون می‌شود و قادر نیست از تأثیرات عمیق کلمهٔ پاسخگوی پیشین بگریزد.

در گفت‌وگوی پویا، کلمه مستقیماً و صراحتاً به کلمه-پاسخ آتی رهنمون می‌گردد. کلمه، پاسخی را برمی‌انگیزد، آن را پیش‌بینی می‌نماید و خود را نسبت به جهت پاسخ مزبور شکل می‌دهد. کلمه در حالی که در محیطی از پیش بازگو شده، خود را شکل می‌دهد، با آن‌چه هنوز به زبان نیامده اما وجودش ضروری است و در واقع با کلمهٔ پاسخگو پیش‌بینی شده است نیز تعین می‌یابد. چنین وضعیتی در تمامی مکالمات پویا وجود دارد.

همهٔ اشکال بلاغی با وجود تک‌گویه‌ای بودن ساختار نگارشی خود، نسبت به جهت شنونده و پاسخ او تنظیم شده‌اند. معمولاً همین جهت‌گیری به سوی شنونده، عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ گفتمان بلاغی محسوب می‌شود.(۱۲) برای فن بلاغت بسیار مهم است که ارتباط با شنوندهٔ واقعی و در نظر گرفتن او ارتباطی باشد که به ساختار درونی گفتمان بلاغی نیز قدم می‌گذارد. این جهت گیری نسبت به پاسخ، جهت‌گیری‌ای آزاد، آشکار و عینی است.

این جهت‌گیری آزاد نسبت به شنونده و پاسخ او در مکالمات روزمره و در اشکال بلاغی، توجه زبان‌شناسان را به خود جلب نموده است. اما حتی در این موارد نیز زبان‌شناسان عمدتاً به اشکال ترکیب نگارشی پرداخته‌اند که شنونده را به حساب می‌آورند و دربارهٔ تأثیرات حاصل از مفاهیم و سبک‌های عمیق‌تر تحقیق نکرده‌اند. آنان فقط به جنبه‌هایی از سبک اثر توجه می‌کنند که از لحاظ قابل فهم بودن و وضوح اثر مهم هستند؛ یعنی دقیقاً همان جنبه‌هایی که فاقد هرگونه مکالمه‌گرایی درونی هستند و شنونده را به چشم فردی می‌نگرند که منفعلانه مطالب را می‌فهمد، نه کسی که فعالانه به پاسخگویی می‌پردازد و از خود عکس‌العمل نشان می‌دهد.

معمولاً در مکالمهٔ روزمره و فن بلاغت، شنونده و پاسخ او به حساب می‌آیند، اما انواع دیگر گفتمان نیز نسبت به ادراکی «پاسخگو» جهت یافته‌اند ــ اگرچه جهت‌گیری مزبور در کنشی مستقل، مشخص نگردیده و از لحاظ ترکیب نگارشی علامت‌گذاری نشده است. ادراک پاسخگو عاملی مهم است که در صورت‌بندی گفتمان شرکت می‌کند. علاوه بر این، ادراکی پویا است که گفتمان آن را یا نیرویی مقاوم در مقابل خود می‌یابد یا نیرویی حامی که موجب استغنای گفتمان می‌شود.

زبان‌شناسی و فلسفهٔ زبان فقط با ادراک منفعلی از گفتمان آشنا هستند که آن هم عمدتاً در سطح زبان رایج است؛ یعنی ادراکی است از دلالت خنثای بیان، نه مفهوم واقعی آن.

مفهوم زبان‌شناختی یک بیان خاص در برابر پس‌زمینه‌ای از زبان دریافت می‌شود. در حالی که برای درک مفهوم واقعی بیان، باید آن را در برابر پس‌زمینهٔ بیانات عینی دیگر دربارهٔ همان مضمون قرار داد؛ پس‌زمینه‌ای که حاوی نظرات، دیدگاه و ارزش‌ـداوری‌های متناقض‌نما است؛ یعنی دقیقاً همان پس‌زمینه‌ای که مسیر هر کلمه را به سمت موضوع مورد نظرش دشوار می‌گرداند. گوینده فقط در

چنین شرایطی، محیط متناقض‌نما کلمات بیگانه را به جای آن‌که در خود موضوع بیابد، در ذهنیت شنونده به‌منزلهٔ پس‌زمینهٔ فهیمی می‌یابد که آبستن پاسخ‌ها و مخالفت‌ها است. مخاطبان همهٔ بیانات، نسبت به همین پس‌زمینهٔ فهیم ادراک شکل گرفته است؛ پس‌زمینه‌ای که حاوی موضوعات و ترجمان‌های عاطفی خاصی است نه پس‌زمینه‌ای زبان‌شناختی. در این فضا، رویارویی جدیدی بین بیان و کلمهٔ بیگانه صورت می‌گیرد که به شکل تأثیر جدید و منحصربه‌فردی بر سبک بیان، خود را نشان می‌دهد.

ادراک منفعل معنای زبان‌شناختی اصلاً ادراک محسوب نمی‌شود، بلکه فقط جنبهٔ مجرد معنا است. اما حتی ادراک منفعل عینی‌تر معنای بیان نیز، یعنی ادراک مقصود گوینده، تا وقتی که کاملاً منفعل و پذیرا باقی بماند، چیز جدیدی به کلمهٔ مورد نظر نمی‌افزاید. چنین ادراکی فقط کلمهٔ مورد نظر را منعکس می‌کند و حتی بهترین نوع آن، صرفاً سعی در بازآفرینی کامل چیزی دارد که قبلاً در کلمهٔ مزبور موجود بوده است. حتی چنین ادراکی نیز قدم از مرزهای بافت کلمهٔ مزبور فراتر نمی‌گذارد و هیچ غنایی به آن نمی‌بخشد. بنابراین تا زمانی که گوینده با چنین ادراک منفعلی سر و کار دارد، هیچ چیز جدیدی به گفتمان او افزوده نمی‌شود. در گفتمان او امکان وجود هیچ جنبهٔ جدیدی نیست که مربوط به موضوعات عینی و ترجمان‌های عاطفی باشد. در واقع ضرورت‌های کاملاً منفی، که فقط ممکن است حاصل ادراکی منفعل باشند (مثل ضرورت وضوح بیش‌تر، قدرت متقاعدکنندگی بیش‌تر، شفافیت بیش‌تر و نظایر این‌ها)؛ گوینده را در بافت شخصی و درون مرزهای خود باقی می‌گذارد. این ضرورت‌های منفی، کاملاً ذاتیِ گفتمان گوینده هستند و از خودکفایی معناشناختی و بیانی آن فراتر نمی‌روند.

در حیات واقعی گفتار همهٔ کنش‌های عینی ادراک، پویا هستند: ادراک، کلمهٔ مورد نظر را جذب نظام مفهومی خود می‌کند که مملو از موضوعات خاص و ترجمان‌های عاطفی است؛ نظامی که با پاسخ خود پیوندی ناگسستنی دارد و همواره محرک نوعی توافق یا عدم توافق است. پاسخ به‌مثابه عامل محرک، تا حدودی اولویت دارد. در واقع پاسخ، بستر لازم برای ادراک را ایجاد می‌نماید؛ بستر لازم برای ادراکی پویا و فعال. ادراک فقط در پاسخ به شکوفایی می‌رسد. ادراک و پاسخ با یکدیگر پیوندی دیالکتیک برقرار می‌کنند و بر هم تأثیر متقابل می‌گذارند؛ وجود هیچ‌یک بدون دیگری امکان‌پذیر نیست.

بنابراین ادراک فعال که کلمهٔ مورد نظر را در نظام مفهومی نویی ادغام می‌کند (نظامی مفهومی که برای درکش تلاش می‌کند) مجموعه‌ای از روابط درونی پیچیده، همخوانی‌ها و ناهمخوانی‌هایی با کلمهٔ مزبور برقرار می‌نماید و با عناصر جدیدی به آن غنا می‌بخشد. گوینده نیز دقیقاً به چنین ادراکی اطمینان می‌کند. بنابراین جهت‌گیری او نسبت به شنونده، جهت‌گیری نسبت به یک افق مفهومی خاص و نسبت به دنیای ویژهٔ شنونده است. این جهت‌گیری، عناصر کاملاً جدیدی را به گفتمان گوینده می‌افزاید. سرانجام از این طریق دیدگاه‌ها، افق‌های مفهومی، نظام‌های فراهم‌آورندهٔ تکیه‌های بیانی متعدد گوناگون و «زبان‌های» اجتماعی فراوان به تعامل می‌پردازند. گوینده می‌کوشد در نظام مفهومی غریبهٔ دریافت‌کننده‌ای فهیم، به قرائتی از کلمهٔ خود و نظام مفهومی تعیین‌کنندهٔ این کلمه دست یابد. او با بعضی از جنبه‌های این نظام غریبه ارتباطاتی مکالمه‌ای برقرار می‌کند، به افق مفهومی غریبهٔ شنونده رخنه می‌کند و بیان خود را در قلمرویی بیگانه و در برابر پس‌زمینهٔ مدرک شنونده می‌سازد.

این نوع جدید مکالمه‌گرایی درونی کلمه، با نوع قبلی تفاوت دارد که از راه رویارویی با کلمه‌ای بیگانه در درون خود موضوع شکل می‌گیرد. در این نوع مکالمه‌گرایی، محل رویارویی درون موضوع نیست بلکه رویارویی در نظام اعتقادی ذهنی‌شنونده به وقوع می‌پیوندد. بنابراین این نوع مکالمه‌گرایی، ماهیتی ذهنی‌تر، روان‌شناسانه‌تر و (اغلب) تصادفی دارد که گاه انعطاف‌پذیری بسیاری از خود نشان می‌دهد و گاه ماهیت جدلی تحریک‌آمیزی به خود می‌گیرد. اغلب اوقات مخصوصاً در اشکال بلاغی، این جهت گیری نسبت به شنونده و مکالمه‌گرایی درونی کلمه که مربوط به جهت گیری مزبور است، ممکن است کاملاً موضوع را تحت الشعاع خود قرار دهد. دیدگاه قوی هر شنوندهٔ واقعی مبدل به کانون توجه مستقلی می‌شود که در کار خلاق کلمه بر مصداق خود مداخله می‌کند.

اگرچه رابطهٔ مکالمه‌ای با کلمهٔ بیگانه در درون موضوع و رابطه با کلمهٔ غریبهٔ موجود در پاسخ مفروض شنونده، تفاوت‌های اساسی با هم دارند و تأثیرات سبک‌شناختی گوناگونی بر گفتمان می‌گذارند؛ می‌توانند با یکدیگر چنان پیوند تنگاتنگی داشته باشند که در تجزیه و تحلیل سبک‌شناختی تقریباً از هم باز شناخته نشوند.

بنابراین ویژگی گفتمان تولستوی، یک مکالمه‌گرایی درونی آشکار است، به علاوه گفتمان او هم در موضوع مکالمه‌ای است و هم در نظام اعتقادی خواننده که تولستوی ویژگی‌های معناشناختی و بیانی خاص آن را با زیرکی درک می‌کند. در سبک تولستوی، این دو نوع مکالمه‌گرایی (که در بیش‌تر موارد دارای فحاوی مجادله‌ای هستند) پیوند تنگاتنگی دارند: گفتمان تولستوی حتی در «غنایی‌ترین» ترجمان‌ها و «حماسی‌ترین» توصیفات او با جنبه‌های مختلف ذهنیت اجتماعی-کلامی دگرمفهومی که موضوع گفتار آن‌هاست، هماهنگی یا ناهماهنگی دارد (بیش‌تر اوقات ناهماهنگی مشاهده می‌شود)، در حالی که گفتمان تولستوی هم‌زمان، به ستیزی مجادله‌ای با نظام عقیدتی و ارزشی خواننده می‌پردازد و می‌کوشد تا پس‌زمینهٔ فهیم ادراک فعال خواننده را خنثی و نابود کند. از این لحاظ تولستوی وارث قرن هجدهم و خصوصاً وارث روسو محسوب می‌شود. این میل به تبلیغ، گاهی منجر به محدود شدن ذهنیت اجتماعی دگرمفهوم (که تولستوی بر ضد آن به بحث می‌پرداخت) به ذهنیت معاصر بلافصل خود او می‌گردد، البته مقصود از معاصر، هم‌زمانی به روز است نه هم‌زمانی دوره‌ای. حاصل این امر، عینیت بخشی بنیادین مکالمه‌گرایی است (که تقریباً همواره در خدمت مجادله است). به همین دلیل مکالمه‌گرایی تولستوی هر قدر هم در وضعیت پر معنای سبک او دقیق درک شده باشد، گاه نیازمند تفسیر تاریخی یا ادبی خاصی است. مثلاً ما نمی‌دانیم یک تکیهٔ خاص دقیقاً با چه چیزی هماهنگی یا ناهماهنگی دارد، چراکه این همخوانی یا ناهمخوانی قدم به پروژهٔ ایجابی خلق سبک گذاشته است.(۱۳) شکی نیست که چنین عینیت مطلقی (که گاه شبیه به نوشته‌ای سطحی و عوام‌پسند می‌شود) فقط در جنبه‌های ثانویهٔ گفتمان تولستوی، یعنی فحاوی مکالمه‌گرایی درونی گفتمان او وجود دارد.

در نمونه‌های منتخب ما از مکالمه‌گرایی درونی گفتمان (مکالمهٔ درونی در مقابل مکالمهٔ مشهود که از لحاظ ترکیب نگارشی مشخص شده است)، رابطه با گفتمان بیگانه و بیان بیگانه به حوزهٔ وضع کردن سبک، قدم می‌گذارد. سبک ذاتاً در درون خود حاوی نمایه‌هایی است که بیرون از محدودهٔ آن، به نوعی همخوانی بین عناصر خود و عناصر بافتی بیگانه دست می‌یابند. خط‌مشی‌های درونی سبک (نحوهٔ کنار هم قرارگرفتن عناصر) با خط‌مشی‌های بیرونی آن (رابطهٔ سبک با گفتمان

بیگانه) تعیین می‌گردد. گویی کلمه در مرز بین بافت خود و بافت بیگانهٔ دیگری به حیات ادامه می‌دهد.

در همهٔ مکالمات واقعی، واپاسخ نیز دارای چنین وضعیت دوگانه‌ای است. واپاسخ در بافت مکالمه به‌منزلهٔ کلیتی ساخته می‌شود و مفهوم می‌یابد که حاوی بیانات خود («خود» از دیدگاه گوینده) و هم‌چنین بیانات بیگانه (بیانات هم‌صحبت) است. نمی‌توان واپاسخ را از بافت ترکیبی که حاوی کلمات شخص گوینده و کلمات دیگری است، بدون از دست رفتن مفهوم و تکیهٔ آن جدا نمود. واپاسخ بخشی انداموار از وحدتی دگرمفهوم است.

همان‌طور که اشاره شد پدیدهٔ مکالمه‌گرایی درونی، کم و بیش در تمامی حوزه‌های حیات کلمه وجود دارد. اما در حالی که مکالمه‌گرایی در نثر غیرهنری (روزمره، بلاغی و تحقیقی) اغلب مجزا می‌گردد، در نوع خاصی از کنش متبلور می‌شود و مسیر خود را در مکالمات روزمره یا سایر اشکالی ادامه می‌دهد که به‌وضوح از لحاظ ترکیب نگارشی برای درآمیختن و مجادله با گفتمان دیگری مشخص شده‌اند. در نثر هنری و خصوصاً در رمان، این مکالمه‌گرایی از درون به روش درک کلمه از موضوع خود و روش‌های بیان کلمه رسوخ می‌کند و به بازپروری ساختار معناشناسی و نحوی گفتمان می‌پردازد. در نثر هنری، گویی جهت‌گیری متقابل مکالمه‌ای مبدل به یکی از رخدادهای خود گفتمان می‌شود و از درون به همهٔ جنبه‌های گفتمان جان می‌بخشد.

همان‌طور که گفتیم، در بیش‌تر گونه‌های شاعرانه (به معنای محدود کلمه) مکالمه‌گرایی درونی گفتمان مورد بهره‌برداری هنری قرار نگرفته، به «موضوع زیبایی‌شناختی» اثر راه نیافته و در گفتمان شاعرانه به طور تصنعی محو گشته است. در حالی که در رمان، این مکالمه‌گرایی درونی مبدل به یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های سبک نثر می‌شود و پردازش هنری ویژه‌ای می‌یابد.

اما مکالمه‌گرایی درونی فقط زمانی می‌تواند به عاملی سرنوشت‌ساز در خلق شکل اثر مبدل شود که اختلافات و تضادهای فردی با دگرمفهومی اجتماعی استغنا یافته باشند؛ زمانی که پژواک‌های مکالمه‌ای فقط در قله‌های معناشناختی گفتمان به گوش نرسند (مانند آن‌چه در گونه‌های بلاغی مشاهده می‌شود) بلکه این پژواک‌ها به لایه‌های عمقی گفتمان رسوخ کنند و خود زبان و جهان‌بینی زبانی خاص را (شکل

درونی گفتمان) مکالمه‌ای نمایند، زمانی‌که مکالمهٔ صداها مستقیماً از مکالمهٔ اجتماعی «زبان‌ها» نشئت گیرد، زمانی که بیانی بیگانه شبیه به یک زبان بیگانهٔ اجتماعی به نظر رسد و زمانی که جهت گیری کلمه در میان بیانات بیگانه مبدل به جهت گیری آن در میان زبان‌های بیگانهٔ اجتماعی موجود در محدودهٔ یک زبان ملی واحد گردد.

در گونه‌هایی که به معنای محدود کلمه شاعرانه هستند، از مکالمه‌گرایی طبیعی کلمه استفادهٔ هنری نمی‌شود؛ کلمه مستقل است و ورای مرزهای خود هیچ بیان بیگانه‌ای را مفروض نمی‌داند. سبک شاعرانه بر اساس سنت، از هرگونه تعامل دوجانبه با گفتمان بیگانه و هرگونه اشاره به گفتمان بیگانه محروم است.

به هر حال برای سبک شاعرانه، هر نوع اشاره به زبان‌های بیگانه، اشاره به امکان وجود مجموعهٔ لغاتی دیگر، معناشناسی دیگر، اشکال نحوی دیگر و نظایر آن و نیز اشاره به امکان وجود دیدگاه‌های زیباشناختی دیگر امری غیرعادی است. در نتیجه هر نوع تقید، تاریخ‌مندی، تعین اجتماعی و تشخص زبان فردی برای سبک شاعرانه غریبه می‌نماید و لذا برقراری یک ارتباط مشروط انتقادی با زبان خود فرد (صرفاً به‌منزلهٔ یکی از چندین زبان موجود در جهان دگرمفهوم) نیز در سبک شاعرانه جایی ندارد . هم‌چنین در سبک شاعرانه، پدیدهٔ تعهد نصفه نیمهٔ یک فرد و تمامی مقاصد او به زبانی خاص، غیرعادی محسوب می‌شود.

البته شاعری که از لحاظ تاریخی زنده است، به‌منزلهٔ انسانی که دگرمفهومی و چندمفهومی پویا او را احاطه کرده، هرگز نمی‌تواند با این ارتباط و با ارتباط با زبان خود (به میزان‌های مختلف) غریبه باشد، اما این ارتباط نمی‌تواند جایی در سبک شاعرانهٔ اثر او یابد؛ مگر با نابودکردن سبک مزبور و تغییر پردهٔ آهنگ آن به آهنگ نثر، در خلال فرایند تبدیل‌کردن شاعر به نویسندهٔ نثر.

در گونه‌های شاعرانه، ذهنیت هنری ــ به‌منزلهٔ وحدت همهٔ مقاصد معناشناختی و بیانی نویسنده ــ خود را کاملاً در زبان خود به تحقق می‌رساند. فقط در گونه‌های شاعرانه چنین ذهنیتی کاملاً ذاتی است و خود را مستقیماً، بدون واسطه، بدون قید و بند و بدون فاصله ابراز می‌نماید. زبان شاعر زبان خود اوست، شاعر کاملاً در زبان خود مستغرق است و از آن جدا نمی‌شود. او بر اساس قدرت بی‌واسطه‌اش در معناآفرینی (گویی «بدون علائم نقل‌قول») از هر شکل، هر کلمه و هر ترجمان

استفاده می‌کند، یعنی به‌منزلهٔ ترجمان ناب و مستقیم مقاصدش. صرف نظر از «کشمکش‌هایی» که شاعر در فرایند خلق اثر با کلمه داشته است، در اثر نهایی، زبان به شکل ابزاری مطیع درمی‌آید که کاملاً با مقاصد نویسنده تناسب دارد.

زبان در آثار شاعرانه، خود را مانند مقوله‌ای به تحقق می‌رساند که شک و تردیدی به آن راه ندارد و بحث‌ناپذیر و جامع است. شاعر همه چیز را از دریچهٔ چشم زبانی خاص و در اشکال درونی آن زبان می‌بیند، درک می‌کند و درباره‌اش می‌اندیشد. او برای بیان هیچ چیزی نیازمند کمک زبان دیگر یا زبان بیگانه نیست. زبان گونه‌های شاعرانه، یک جهان واحد یکپارچهٔ بطلمیوسی است که ورای آن هیچ چیز وجود ندارد و نیاز به هیچ چیز دیگر نیست. مفهوم جهان‌های زبانی فراوان که همگی توانایی مفهوم‌پردازی و گویایی یکسان داشته باشند اساساً از سبک شاعرانه دریغ شده است.

جهان شعر، صرف نظر از تعداد تناقضات و تضادهای حل‌نشدنی‌ای که شاعر در آن خلق می‌کند همواره با گفتمانی یکپارچه و مسلم بازنمایی می‌شود. تناقضات، تضادها و تردیدها در موضوع، تفکرات، تجارب زنده و به طور خلاصه در موضوع اثر باقی می‌مانند اما به خود زبان راه نمی‌یابند. در شعر، حتی گفتمانی که دربارهٔ تردیدهاست، باید در قالب گفتمانی ریخته شود که هیچ تردیدی به آن راه ندارد.

پیش‌نیاز اصلی سبک شاعرانه به عهده گرفتن مسئولیت کلیت زبان یک اثر در تمامی سطوح آن به‌منزلهٔ زبان اثر مزبور و دارابودن یکپارچگی کامل با همهٔ جنبه‌ها، تکیه‌ها و فحاوی آن اثر است. چنین سبکی کاملاً با یک زبان و یک ذهنیت زبان‌شناختی واحد تناسب دارد. شاعر نمی‌تواند ذهنیت شاعرانه و مقاصد خود را در تقابل با زبانی قرار دهد که به کار می‌برد چرا که او کاملاً درون زبان مزبور قرار گرفته است و بنابراین نمی‌تواند آن را به موضوعی برای درک، تأمل و برقراری ارتباط مبدل سازد. زبان فقط از درون و در قالب فعالیتی که برای نیل به مقاصدش انجام می‌دهد، به شاعر ارائه می‌گردد و با خصوصیت عینی و نامحدودش و از بیرون اثر ادبی در اختیار شاعر قرار نمی‌گیرد. در محدودهٔ سبک شاعرانه، هدف‌مندی مستقیم نامشروط، زبان در قوی‌ترین حالت خود و تجلی عینی زبان (به‌منزلهٔ واقعیت زبان‌شناختی محدودی از لحاظ اجتماعی و تاریخی) همگی مقارن یکدیگرند، اما با هم مغایرت دارند. وحدت و منفرد بودن زبان، پیش نیازهای اجتناب‌ناپذیری برای

تحقق فردیت هدف‌مند سبک شاعرانه و ثبات تک‌گویهٔ آن هستند (در این‌جا منظور، سنخیت بخشیدن عینی نیست).

البته این بدان معنا نیست که دگرمفهومی یا زبان بیگانه به هیچ وجه راهی به اثر شاعرانه ندارند. مطمئناً امکان وجود چنین مقولاتی با محدودیت‌هایی روبه‌روست: دامنهٔ خاصی از دگرمفهومی فقط در گونه‌های شاعرانهٔ سطح «پایین» مثل گونه‌های هجو و خنده‌دار و نظایر این‌ها امکان‌پذیر است. در عین حال، دگرمفهومی (زبان‌های اجتماعی-ایدئولوژیک دیگر) در وهلهٔ نخست می‌تواند از طریق گفتار شخصیت‌ها به گونه‌های شاعرانهٔ ناب راه یابد. اما در چنین بافتی دگرمفهومی مقوله‌ای عینی است. در واقع، دگرمفهومی به‌منزلهٔ یک شیء پدیدار می‌شود و با زبان واقعی اثر در یک سطح قرار نمی‌گیرد: دگرمفهومی، حالت به تصویر کشیده شدهٔ شخصیت‌هاست، نه یکی از جنبه‌های کلمه که ارائهٔ تصویر هنری را برعهده دارد. در این موارد، عناصر دگرمفهومی فاقد ظرفیت زبانی دیگر هستند؛ زبان دیگری که حامل دیدگاه‌های خاص است و می‌توان دربارهٔ آن چیزهایی گفت که به زبان خود شخص نمی‌توان آن‌ها را ارائه داد و فقط در ظرفیت چیزی که به تصویر کشیده می‌شود، می‌توانند ارائه شوند. حتی وقتی شاعر از امور غریبه سخن می‌گوید، از زبان خود استفاده می‌کند. او هرگز برای پرتوافکنی بر جهانی غریبه متوسل به زبانی بیگانه نمی‌شود، حتی اگر آن زبان، تناسب بیش‌تری با جهان مزبور داشته باشد. در حالی که نویسندهٔ نثر، همان‌طور که خواهیم دید سعی دارد حتی دربارهٔ دنیای خود، به زبانی بیگانه سخن گوید (مثلاً به زبان غیرادبی قصه‌گوها یا به زبان نمایندهٔ یک گروه اجتماعی-ایدئولوژیک خاص)؛ اغلب دنیای خود را با ملاک‌های زبان‌شناختی غریبه محک می‌زند.

به سبب پیش‌نیازهای نامبرده، وقتی گونه‌های شاعرانه به مرز سبک‌شناختی(۱۴) خود می‌رسند زبان آن‌ها اغلب تحکم‌آمیز، جزمی و محافظه کار می‌شود و راه نفوذ گویش‌های اجتماعی غیرادبی را بر خود می‌بندد. بدین‌ترتیب مقولاتی مانند «زبان شاعرانه»ی خاص، «زبان خدایان»، «زبان شاعرانهٔ مقدس» و نظایر این‌ها توانستند در بستر شاعرانه شکوفا گردند. باید توجه کرد که اگر شاعر، از پذیرش زبان ادبی خاصی سر باز زند، پیش از آن که به بهره‌برداری از گویش‌های اجتماعی رایج و واقعی روی آورد متوسل به خلق تصنعی زبان جدید خاصی برای شعر می‌شود. زبان‌های

اجتماعی مملو از موضوعات سنخی خاص است که به‌لحاظ اجتماعی، محلی و محدود هستند، در حالی که زبان شعری که به‌طور تصنعی ساخته شود، باید زبانی کاملاً هدف‌مند، یکپارچه و واحد باشد. بدین‌ترتیب وقتی در ابتدای قرن بیستم نویسندگان نثر روسی، علاقهٔ وافری به گویش‌ها و skaz نشان دادند، نمادگرایان (وی. ایوانوف و بالمنت[1]) و بعدها آینده‌گرایان در آرزوی خلق یک «زبان شعر» ویژه بودند و حتی برای خلق چنین زبانی، دست به تجربیاتی هم زدند (مانند تلاش‌های وی. خلبنیکوف[2]).

ایدهٔ زبان شعر واحد، یکپارچه و خاص، یکان فلسفی و آرمانی سنخی گفتمان شاعرانه است که از شرایط و ضرورت‌های واقعی سبک شاعرانه سرچشمه می‌گیرد؛ سبک شاعرانه‌ای که همواره زبانی مستقیماً هدف‌مند را کاملاً در خدمت دارد. این زبان سایر زبان‌ها (محاوره، مشاغل، زبان‌های نثر و نظایر این‌ها) را به هیچ وجه هم پایهٔ خود نمی‌بیند.(۱۵) ایدهٔ یک «زبان شاعرانه» نیز ترجمان دیگری از همان مفهوم بطلمیوسی جهان زبان‌شناختی و سبک‌شناختی است.

زبان هم مانند محیط زندگی واقعی که ذهنیت هنرمند کلامی در آن به سر می‌برد هیچ‌وقت یکپارچه نیست. یکپارچگی زبان فقط در قالب نظام دستور زبان مجردی از اشکال هنجاری حاصل می‌شود، بدون مفهوم‌پردازی‌های ایدئولوژیک عینی که نظام مزبور، مشحون از آن‌هاست و بدون فرایند مداوم صیرورت تاریخی که ویژگی تمامی زبان‌های زنده است. زندگی اجتماعی و صیرورت تاریخی واقعی، در درون یک زبان ملی یکپارچهٔ مجرد، دنیاهای عینی فراوان و نظام‌های محدود ایدئولوژیک-کلامی و اعتقادی و اجتماعی فراوانی ایجاد می‌نماید. در درون این نظام‌های گوناگون (که در عالم تجرد مشابه هستند) عناصر زبان قرار دارند که مملو از محتویات معناشناختی و ارزش‌شناختی مختلف با معنای خاص خود هستند.

اگرچه هم نشانه‌های زبان‌شناختی مجرد مشترک زبان ادبی ــ شفاهی و کتبی ــ و هم اشکال مفهوم‌پردازی این نشانه‌های مجرد، یکپارچه هستند، خود زبان ادبی مانند نظامی بیانی، یعنی به لحاظ اشکالی که حامل معنای زبان مزبور هستند، رده‌بندی شده و دگرمفهوم است.

---

1. Bal'mont
2. V. Khlebnikov

این رده‌بندی را ابتدا موجودات زندهٔ خاصی به نام گونه‌ها صورت داده‌اند. **خصوصیات** ویژه‌ای از زبان (ویژگی‌های واژه‌شناسی، معنای‌شناختی و نحوی) به **هدفی** مشخص و به نظام تکیه‌گذاری کلی موجود در گونهٔ خاصی گره می‌خورند؛ **گونه‌هایی** مثل گونه‌های خطابی، تبلیغاتی، روزنامه‌ای و روزنامه‌نگاری، گونه‌های **ادبی** سطح پایین (مثل کتاب‌ها و مجلات مبتذل) و درنهایت گونه‌های متنوع ادبیات **برتر**. برخی از خصوصیات زبان دقیقاً رنگ و بوی گونهٔ خاصی را به خود می‌گیرند. **آن‌ها** به دیدگاه‌های خاص، رویکردهای ویژه، اشکال مختلف تفکر، ظرایف و **تکیه‌های** موجود در یک گونهٔ خاص پیوند می‌خورند.

به علاوه این رده‌بندی گونه‌ای زبان با رده‌بندی حرفه‌ای (به معنای وسیع کلمه) **نیز** درآمیخته است: زبان وکلا، پزشکان، بازرگان‌ها، سیاستمدارها، معلمان مدارس و **نظایر** این‌ها که گاه با رده‌بندی گونه‌ای مطابقت دارد و گاه از آن عدول می‌کند. پر **واضح** است که تفاوت میان زبان‌ها تنها در واژگان آن‌ها خلاصه نمی‌شود؛ بلکه زبان‌های مزبور برای آشکار نمودن مقاصد و عینی کردن مفهوم پردازی و ارزشیابی، به اشکال خاصی می‌پردازند و حتی می‌توان زبان شخصی نویسنده (شاعر یا رمان‌نویس) را واژگانی تخصصی در نظر گرفت که هم‌تراز واژگان حرفه‌ای است.

در این‌جا نکتهٔ حائز اهمیت، ابعاد هدف‌مند یعنی دلالت‌های صریح و ابعاد **بیانی** رده‌بندی زبان «مشترک» است. در واقع اجزای زبان‌شناختی خنثای زبان، رده‌بندی و متمایز از یکدیگر نمی‌شوند بلکه شرایطی ایجاد می‌شود که در آن، امکانات هدف‌مند زبان سلب می‌گردد: امکانات هدف‌مند زبان، به طرق خاصی **تحقق** می‌یابند، دارای محتوای ویژه‌ای می‌گردند، عینی و اختصاصی می‌شوند و ارزش‌ـداوری‌های عینی به آن‌ها راه می‌یابند. امکانات مزبور با موضوع‌های ویژه، **نظام‌های** عقیدتی گونه‌های خاص بیان و دیدگاه‌های مختص به حرفه‌های خاص پیوند می‌خورند. درون این دیدگاه یعنی برای متکلمان زبان‌های مزبور، این زبان‌های گونه‌ای و واژگان حرفه‌ای، مستقیماً هدف‌مند هستند؛ آن‌ها به طور کامل و مستقیم به چیزی دلالت صریح دارند یا چیزی را بیان می‌کنند و می‌توانند خود را بدون واسطه ابراز نمایند اما از بیرون، یعنی برای کسانی که در گسترهٔ مورد نظر شرکت ندارند، زبان‌های مورد نظر ممکن است موضوعات، سنخیت‌بخشی و نمونه‌ای از رنگ و بوی محلی تلقی شوند. در نظر آن‌هایی که از بیرون نظاره‌گر هستند، اهدافی

که این زبان‌ها را دربرگرفته مبدل به اشیایی می‌شوند که دارای مفهوم و ترجمان محدود هستند. این اشیا به زبان مزبور، کلمهٔ خاصی را می‌افزایند یا از آن کلمهٔ خاصی را حذف می‌کنند و فرایند به‌کارگیری بی‌قید و شرط، هدف‌مند و مستقیم کلمه را بغرنج می‌سازند.

اما در حال حاضر رده‌بندی گونه‌ای و حرفه‌ای زبان ادبی رایج فاصلهٔ فراوانی تا تحقق کامل دارد. اگرچه هستهٔ مرکزی زبان ادبی به‌منزلهٔ زبان شفاهی و کتبی گروه اجتماعی حاکم اغلب از لحاظ اجتماعی همگن است، حتی در این مورد نیز همواره امکان میزان خاصی از تمایز و رده‌بندی اجتماعی وجود دارد که شاید در دوره‌های دیگر بسیار زیاد شود. رده‌بندی اجتماعی ممکن است گه گاه با رده‌بندی گونه‌ای و حرفه‌ای مطابقت داشته باشد اما در واقع امری کاملاً مستقل و منحصربه‌فرد است.

رده‌بندی اجتماعی نیز بیش از هر چیز، با تفاوت‌های بین اشکالِ حامل معنا و تفاوت‌های بین سطوح بیانی نظام‌های عقیدتی گوناگون تعیین می‌گردد. یعنی رده‌بندی در تفاوت‌های سنخی در روش‌هایی خود را نشان می‌دهد که برای مفهوم پردازی و تکیه‌گذاری عناصر زبان به کار گرفته می‌شوند. رده‌بندی نباید وحدت زبان‌شناختی-گویش‌شناختی مجرد زبان ادبی مشترک را نقض کند.

به‌علاوه همهٔ جهان‌بینی‌های اجتماعی برجسته می‌توانند با نمونه‌پردازی عینی خاص خود از امکانات هدف‌مند زبان بهره‌برداری نمایند. گرایش‌های متعدد (هنری و غیر هنری)، محافل، نشریات، روزنامه‌های خاص، حتی آثار ادبی برجسته و افراد خاص همگی می‌توانند زبان را به نسبت اهمیت اجتماعی خود رده‌بندی نمایند و کلمات و شکل‌های زبان را با مقاصد و تکیه‌های خاص‌شان، جذب مدار خود کنند و در این روند تا حدودی کلمات و اشکال مزبور را از سایر گرایش‌ها، دسته‌ها، آثار هنری و هنرمندان بیگانه سازند.

هر مقولهٔ کلامی که به لحاظ اجتماعی برجسته باشد می‌تواند با مقاصد خاص خود آن دسته از جنبه‌های زبان را تغییر دهد که تحت تأثیر محرک‌های معناشناختی و بیانی آن هستند، و ظرایف معناشناختی خاص و فحاوی ارزشی ویژه‌ای را بر آن‌ها القا نماید (گاه برای مدتی مدید و گروهی کثیر) و بدین‌ترتیب می‌تواند کلمه‌های شعاری، کلمه‌های دشنام، کلمه‌های ستایشی و نظایر این‌ها را به وجود آورد.

همهٔ نسل‌ها در هر سطح اجتماعی که باشند، در همهٔ مقاطع تاریخی خاص

حیات کلامی-ایدئولوژیک، دارای زبان خاص خود هستند. در واقع هر گروه سنی نیز زبان، واژگان و نظام تکیه‌گذاری خاص خود را دارد که این‌ها هم به سطح اجتماعی، مؤسسهٔ آموزشی و بقیهٔ عوامل رده‌بندی بستگی دارند (زبان دانشجوی آموزشگاه نظامی، دانش‌آموز دبیرستان و دانش‌آموزان مدارس حرفه‌ای از یکدیگر متفاوت است). تمامی این امور، صرف‌نظر از بزرگی یا کوچکی محفل اجتماعی که به زبان‌های مزبور سخن می‌گویند، با زبان‌های سنخیت‌بخش اجتماعی به وجود آمده‌اند. حتی ممکن است مجموعه‌ای واژگان تخصصی خانوادگی، محدودهٔ اجتماعی زبانی را معین کند، همان‌طور که در اثر تولستوی، واژگان تخصصی خانواده ایرتنوف[1] با واژگان و نظام تکیه‌گذاری منحصربه‌فرد خود، چنین می‌کند.

درنهایت در هر مقطع خاص، زبان‌های دوره‌ها و اعصار گوناگون زندگی اجتماعی-ایدئولوژیک با یکدیگر هم‌زیستی دارند. حتی زبان‌های روزانه نیز وجود دارند؛ به عبارتی می‌توان گفت «روز» اجتماعی-ایدئولوژیک و سیاسی امروز و دیروز زبان مشابهی ندارد. هر روز، «وضع موجودِ» اجتماعی-ایدئولوژیک و معناشناختی دیگر، واژگان دیگر و نظام تکیه‌گذاری دیگری را با شعارهای خاص و روش‌های نکوهش و ستایش خاص خود بازنمایی می‌کند. شعر، «روزها» را در زبان بی‌اعتبار می‌کند در حالی‌که خواهیم دید نثر، اغلب اوقات مخصوصاً تفاوت روزها را با یکدیگر پررنگ می‌نماید، به آن‌ها بازنمایی تجسم یافته می‌بخشد و آن‌ها را به لحاظ مکالمه‌ای در قالب مکالماتی حل‌ناشدنی در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد.

بنابراین زبان، در همهٔ مقاطع خاص حیات تاریخی خود، سراپا دگرمفهوم است. زبان، نشان‌دهندهٔ هم‌زیستی تناقضات اجتماعی-ایدئولوژیک بین زمان حال و گذشته، تناقضات بین دوره‌های مختلف زمان گذشته، تناقضات بین گروه‌های اجتماعی-ایدئولوژیک مختلف موجود در زمان حال، بین گرایش‌ها، مکاتب، محافل و نظایر این‌هاست که همهٔ آن‌ها به شکل جسمانی درآمده‌اند. این «زبان‌های» دگرمفهوم، یکدیگر را به طرق مختلف قطع می‌کنند و «زبان‌های» سنخیت‌بخش اجتماعی جدیدی را خلق می‌نمایند.

هر یک از این زبان‌های «دگرمفهوم» نیازمند روش‌شناسی بسیار متفاوت از

---

1. Irtenev

دیگری است و هر یک ریشه در مبنایی کاملاً متفاوت برای مشخص کردن تفاوت‌ها و تثبیت واحدهای خاص خود دارند (مبنای مزبور در بعضی موارد، کارکردی، در پاره‌ای موارد، مربوط به مضمون و محتوا و در مواردی نیز دقیقاً مبنایی اجتماعی-گویش‌شناسی است). بنابراین، زبان‌ها به جای طرد یکدیگر به روش‌های گوناگون فراوانی یکدیگر را قطع می‌کنند (زبان اکراینی، زبان شعر حماسی، زبان نمادگرایان اولیه، زبان دانشجویان، زبان بچه‌های نسلی خاص، زبان رایج روشنفکران، زبان پیروان نیچه و جز آن). از آن‌جا که ظاهراً هیچ گسترهٔ واحدی برای کنار هم قرارگرفتن همهٔ این «زبان‌ها» وجود ندارد حتی ممکن است در این فرایند، چنین به نظر آید که خود واژهٔ «زبان» نیز تمامی معنای خود را از دست می‌دهد.

اما در واقع گسترهٔ مشترکی وجود دارد که در کنار هم قراردادن زبان‌ها را از منظر روش‌شناسی توجیه می‌نماید: همهٔ زبان‌های دگرمفهوم، صرف‌نظر از منشأ آن‌ها که موجب یکتایی‌شان می‌شود، دیدگاه خاصی نسبت به جهان هستند؛ همگی، شکل‌هایی برای مفهوم‌پردازی جهان، در قالب کلمات‌اند، جهان‌بینی‌های ویژه‌ای هستند که هر یک موضوع‌ها، مفاهیم و ارزش‌های خاص خود را دارند. بدین‌ترتیب، همهٔ زبان‌ها می‌توانند در کنار یکدیگر قرار گیرند، به تکمیل یکدیگر پردازند، با هم سر مخالفت گذارند و با یکدیگر روابط متقابل مکالمه‌ای برقرار سازند. بدین‌ترتیب، زبان‌ها با یکدیگر رودررو می‌شوند و در ذهنیت انسان‌های واقعی و مهم‌تر از همه، در ذهنیت خلاق رمان‌نویسان به هم‌زیستی می‌پردازند. بدین‌ترتیب این زبان‌ها حیاتی واقعی می‌یابند و در محیط دگرمفهومی اجتماعی به تکاپو می‌پردازند و تکامل می‌یابند. بنابراین همهٔ زبان‌ها می‌توانند قدم به گسترهٔ یکپارچهٔ رمان گذارند؛ گستره‌ای که قادر است در خود، سبک‌پردازی‌های تقلیدی-تمسخرآمیز زبان‌های گونه‌ای، اشکال مختلف سبک‌پردازی و نمونه‌های زبان‌های حرفه‌ای و دوره‌ای، زبان نسل‌های خاص، گویش‌های اجتماعی و سایر زبان‌ها را به هم پیوند دهد (شبیه آن‌چه در رمان خنده‌دار انگلیسی شاهد آن هستیم). رمان‌نویس ممکن است برای سازآرایی مضامین خود و بیان (غیرمستقیم) منکسر مقاصد و ارزش‌های خود، همهٔ زبان‌ها را به کار گیرد.

به همین سبب ما همواره عوامل ارجاعی و بیانی ــ به عبارتی عوامل هدف‌مند ــ را عامل رده‌بندی و متمایزکنندهٔ زبان‌های ادبی رایج می‌دانیم نه

نشانه‌های زبان‌شناختی (رنگ و آب واژگانی، فحاوی معناشناختی و جز آن) زبان‌های گونه‌ای، واژگان تخصصی حرفه‌ای و نظایر این‌ها را. می‌توان گفت نشانه‌های مزبور، رسوبات سختی از فرایندی هدف‌مند هستند؛ نشانه‌هایی که در مسیر پروژهٔ پویا و واقعی مقصود به جای مانده‌اند، نشانه‌هایی از روش خاص معنابخشی به هنجارهای زبان‌شناختی کلی. این علائم ظاهری را که به لحاظ زبان‌شناختی مشاهده‌شدنی و تثبیت‌پذیر هستند، به تنهایی و بدون درک مفهوم‌پردازی ویژه‌ای که مقصود خاصی بر آن‌ها اعمال کرده است، نمی‌توان فهمید و بررسی کرد.

گویی گفتمان ورای مرزهای خود، فقط در قالب انگیزه‌ای پویا ['napravlennost] به سمت موضوع، زنده است. اگر ما خود را کاملاً از این انگیزه جدا کنیم، آن‌چه باقی می‌ماند جسد عریان کلمه است که از آن هیچ چیز دربارهٔ موقعیت اجتماعی یا سرنوشت یک کلمهٔ خاص در زندگی نخواهیم آموخت. این‌گونه تجزیه و تحلیل کلمه و نادیده گرفتن انگیزه‌ای که فراتر از خود کلمه است، به همان اندازه بی‌معناست که بررسی تجربهٔ روان‌شناختی، خارج از بافت زندگی واقعی که تجربهٔ مزبور به آن رهنمون شده و با آن بافت رقم خورده است.

همان‌طور که گفته شد، با تأکید بر ابعاد هدف‌مند رده‌بندی در زبان‌های ادبی، می‌توانیم پدیده‌هایی را که به لحاظ روش‌شناسی ناهمگن هستند، در مجموعهٔ واحدی قرار دهیم؛ پدیده‌های ناهمگنی مثل گویش‌های حرفه‌ای و اجتماعی، جهان‌بینی‌ها و آثار هنری فردی. علت این امر آن است که در ابعاد هدف‌مند پدیده‌های مزبور می‌توان گسترهٔ مشترکی برای قراردادن تمامی این پدیده‌ها در کنار یکدیگر و به شکل مکالمه‌ای یافت. کل این مسئله مبتنی بر این حقیقت است که برقراری روابط بسیار ویژهٔ مکالمه‌ای بین «زبان‌ها» امری امکان‌پذیر است. صرف نظر از نحوهٔ تکوین زبان‌های مزبور، می‌توان همهٔ آن‌ها را دیدگاه‌هایی خاص نسبت به جهان پنداشت. هر قدر هم که عوامل اجتماعی مؤثر در عمل رده‌بندی متنوع باشند ــ عواملی مثل حرفه، گونه، گرایش خاص یا شخصیت فردی ــ همواره عمل رده‌بندی تا جایی تنزل می‌یابد که با مقاصد و تکیه‌های خاص (و متعاقباً محدودکننده) اشباع می‌شود؛ اشباعی (نسبتاً) پر دوام و به لحاظ اجتماعی، معنادار (جمعی). هر قدر این اشباع رده‌بندی‌کننده طولانی‌تر شود، هر قدر محدودهٔ

اجتماعی که دربرمی‌گیرد وسیع‌تر گردد و متعاقباً هر قدر عامل اجتماعی که موجب رده‌بندی زبان می‌شود، مهم‌تر باشد، تأثیرات و تغییرات زبان‌شناختی علائم زبان (نمادهای زبان‌شناختی) که در نتیجهٔ فعالیت عامل اجتماعی مزبور در زبان به جای مانده‌اند، متمرکزتر و پایدارتر خواهند بود ــ از ظرایف معناشناختی ثابت (و پس از آن اجتماعی) گرفته تا علائم گویش‌شناختی معتبری (آواشناسی، ریخت‌شناسی و مانند این‌ها) که امکان بحث دربارهٔ گویش‌های اجتماعی خاص را برای ما فراهم می‌آورند.

در نتیجهٔ فعالیت تمامی عوامل رده‌بندی، در زبان به هیچ وجه کلمه و شکل «خنثی» وجود ندارد؛ کلمات و اشکالی که متعلق به «هیچ‌کس» نباشند. زبان کاملاً در اختیار مقاصد و تکیه‌ها و آمیخته به آن‌هاست. زبان برای همهٔ ذهنیت‌های فردی موجود در خود، نظام مجردی از اشکال هنجاری نیست، بلکه یک بینش دگرمفهوم عینی از جهان است. همهٔ کلمات، رنگ وبویی از یک حرفه، گونه، گرایش، حزب، اثر خاص، شخص خاص، نسل، گروه سنی، روز و ساعت را دارند. هر کلمه، رنگ و بوی بافت و بافت‌هایی را دارد که زندگی اجتماعی خود را در آن سپری کرده است؛ مقاصد، همهٔ کلمات و اشکال را اشغال کرده‌اند. در کلمه، وجود فحاوی بافتی (گونه‌ای، گرایشی و فردی) اجتناب‌ناپذیر است.

برای ذهنیت فردی، زبان به‌منزلهٔ یک مقولهٔ عینی اجتماعی-ایدئولوژیک زنده و باور دگرمفهوم، در مرز بین خود فرد و دیگری قرار می‌گیرد. نیمی از کلمه در زبان، متعلق به دیگری است و فقط وقتی گوینده، مقاصد و تکیهٔ خود را در زبان جای دهد، به متناسب‌سازی زبان پردازد و آن را با مقاصد معناشناختی و بیانی خود وفق دهد، زبان مزبور «مال او» می‌شود. کلمه، قبل از این تصاحب نیز در زبانی خنثی و غیر شخصی به سر نمی‌برد (حداقل بیرون از فرهنگ لغاتی که گوینده، کلماتش را از آن وام می‌گیرد نیست)، بلکه در دهان دیگران، در بافت‌های سایر مردم و در خدمت مقاصد دیگران است. فرد باید کلمه را از این محل‌ها اخذ و از آنِ خود نماید. همهٔ کلمات نیز با سهولت یکسان به تصاحب هر کس درنمی‌آیند، تسلیم این مصادره نمی‌شوند و به مایملک خصوصی تبدیل نمی‌گردند. بسیاری سرسختانه مقاومت می‌نمایند، بعضی بیگانه باقی می‌مانند و از دهان کسی که آن‌ها را تصاحب نموده و به زبان می‌آورد، غریبه می‌نمایند و نمی‌توانند در بافت گوینده ادغام شوند و از

بافت بیرون می‌مانند. گویی با وجود میل گوینده، خود را در علائم نقل‌قول قرار می‌دهند. زبان، وسیله‌ای خنثی نیست که آزادانه و به سهولت مبدل به مایملک خصوصی مقاصد گوینده شود. مقاصد دیگران در زبان سکنی گزیده و حتی آن را به حد اشباع رسانده است. مصادرهٔ زبان و اجبار آن به گردن نهادن به مقاصد و تکیه‌های یک فرد، فرایندی پیچیده و دشوار است.

ما تاکنون وحدت مجرد زبان‌شناختی (گویش‌شناختی) زبان ادبی را پیش‌فرض خود قرار داده بودیم. اما حتی زبان ادبی نیز به هیچ وجه گویشی قطعی نیست و در قلمرو زبان ادبی هم کم و بیش مرزهای کاملاً معینی بین زبان روزمرهٔ محاوره‌ای و زبان کتبی وجود دارد. تفاوت‌های گونه‌های مختلف اغلب با تفاوت‌های گویش‌شناختی مطابقت دارد (مثل گونه‌های برتر ــ زبان اسلاوی که در ترجمهٔ کتاب مقدس به کار گرفته شده ــ و نیز گونه‌های پست ــ محاوره‌ای ــ در قرن هجدهم)؛ درنهایت برخی گویش‌ها ممکن است در ادبیات مجاز شمرده شوند و بدین‌ترتیب تا حدودی در تصرف زبان ادبی درآیند.

البته گویش‌های مختلف با ورود به ادبیات و متناسب شدن با زبان ادبی، ماهیت نظام‌های اجتماعی-زبان‌شناختی بستهٔ خود را در این بافت جدید از دست می‌دهند، تغییر شکل پیدا می‌کنند و دیگر آن گویش‌های قبلی نیستند. از سوی دیگر، گویش‌های مزبور با ورود به زبان ادبی و حفظ انعطاف‌پذیری گویش‌شناختی و همچنین حفظ دگرزبانی خود در دل زبان ادبی، شکل این زبان را تغییر می‌دهند. زبان ادبی نیز دیگر نظام اجتماعی-زبان‌شناختی بسته‌ای نیست. این زبان مانند ذهنیت زبان‌شناختی انسان فرهیخته‌ای که آن را خلق نموده پدیده‌ای بسیار شاخص است. در درون زبان ادبی، تنوع هدف‌مند گفتار [raznorečivost'] (که به‌منزلهٔ یک نظام بسته در همهٔ گویش‌های زنده وجود دارد) به تنوع زبان [raznojazyčie] مبدل می‌گردد و حاصل این فرایند به جای زبانی واحد، مکالمه‌ای بین زبان‌هاست.

زبان ادبی ملیِ مردمی که صاحب نثر هنری بسیار پیشرفته‌ای هستند، خصوصاً نثر رمان‌گرا با سابقه‌ای غنی و پرتنش به لحاظ کلامی-ایدئولوژیک، در واقع خردجهان سازمان‌یافته‌ای است که ابرجهان وسیع دگرمفهومی ملی و هم‌چنین دگرمفهومی اروپایی را منعکس می‌کند. وحدت زبان ادبی، وحدت نظام زبانی واحد و بسته‌ای نیست، بلکه وحدتی بسیار ویژه بین چندین «زبان» است که با

یکدیگر ارتباط برقرار کرده‌اند و یکدیگر را به رسمیت می‌شناسند (فقط یکی از این زبان‌ها، زبان شاعرانه به معنای محدود کلمه است). دقیقاً همین امر، تعیین‌کنندهٔ ماهیت منحصربه‌فرد روش‌شناسی در زبان ادبی است.

وقتی ذهنیت زبان اجتماعی-ایدئولوژیک عینی، خلاق می‌شود ــ یعنی وقتی به‌منزلهٔ ادبیات فعال می‌شود ــ خود را در احاطهٔ دگرمفهومی می‌یابد و دیگر به‌هیچ‌وجه یک زبان واحد یکپارچهٔ تخطی‌ناپذیر و قطعی نیست. ذهنیت زبان‌شناختی ادبی فعال، همواره و در همه حال (یعنی در تمامی دوره‌های ادبی که در عرصهٔ تاریخ با آن‌ها آشناییم) با «زبان‌ها» برخورد دارد نه با یک زبان. ذهنیت، خود را ناگزیر مجبور به انتخاب یک زبان می‌یابد. ذهنیت در هر اجرای ادبی-کلامی باید فعالانه خود را در درون دگرمفهومی تنظیم نماید، به حرکت پردازد و جایی را برای خود اشغال نماید؛ به عبارت دیگر باید یک «زبان» را برگزیند. انسان فقط از طریق باقی ماندن در یک محیط بسته، محیطی بدون نوشتن یا تفکر و کاملاً بیرون از نقشه‌های صیرورت اجتماعی-ایدئولوژیک، قادر است فارغ از فعالیت انتخاب یک زبان باشد، در خیال خوش تخطی‌ناپذیری زبان خود بیارامد و زبان خود را از پیش تعیین شده بپندارد.

اما حتی چنین فردی، در واقع با زبانی واحد سر و کار ندارد بلکه با چندین زبان سر و کار دارد، با این تفاوت که محلی که این زبان‌ها اشغال می‌کنند ثابت است و امکان بحث دربارهٔ آن وجود ندارد. حرکت از یک زبان به زبان دیگر، مقوله‌ای ازپیش‌تعیین‌شده است، نه یک فرایند فکری. گویی زبان‌های مزبور در اتاق‌های مختلفی قرار دارند. این زبان‌ها در ذهنیت فرد، با یکدیگر برخورد نمی‌کنند و تلاشی برای هماهنگی آن‌ها و نگریستن از دریچهٔ چشم یک زبان به زبان دیگر صورت نمی‌گیرد.

بنابراین یک روستایی بی‌سواد نیز، با وجود این‌که فرسنگ‌ها از شهر فاصله دارد و ساده‌دلانه در یک دنیای روزمرهٔ ساکن و از دید او تزلزل‌ناپذیر به سر می‌برد در چندین نظام زبانی زندگی کرده است: او خدا را به یک زبان می‌خواند (زبان اسلونی کتاب مقدس)، به زبان دیگری شعر می‌خواند، با خانواده‌اش به زبان سومی سخن می‌گوید و هنگامی که دادخواستی را خطاب به صاحب‌منصبان محلی به یک میرزابنویس دیکته می‌کند، می‌کوشد به زبان چهارمی لب به سخن بگشاید (زبان رسمی-فاضلانه، زبان «اسناد»). همهٔ این‌ها حتی از دیدگاه علائم اجتماعی-گویش‌شناختی مجرد، زبان‌های

متفاوتی محسوب می‌شوند. اما در ابتدا این زبان‌ها در ذهنیت زبان‌شناختی یک فرد روستایی فاقد هماهنگی مکالمه‌ای بودند، او بدون تفکر و خود به خود، از یک زبان به زبان دیگر منتقل می‌شد. هر یک از این زبان‌ها بدون چون و چرا در جای خود قرار داشتند و جای هر کدام نیز قطعی بود. فرد مزبور هنوز قادر نبود از دریچهٔ چشم یک زبان به زبان دیگر (و جهان کلامی مربوط به آن) بنگرد (یعنی زبان زندگی روزمره و دنیای روزمره و زبان دعا و شعر یا برعکس).(۱۶)

با آغاز احیای متقابل و سرنوشت‌ساز زبان‌ها در ذهنیت فرد روستایی مورد نظر و به محض روشن شدن این حقیقت برای او که زبان‌های مزبور نه‌تنها تعدادی زبان گوناگون هستند، بلکه ذاتاً زبان‌های متفاوتی‌اند و نظام‌های ایدئولوژیک و جهان‌بینی‌هایی که پیوندی ناگسستنی با این زبان‌ها دارند، متناقض‌نمااند و به هیچ وجه نمی‌توانند در کنار هم در سکوت و آرامش به سر برند، در ذهنیت فرد روستایی، تخطی‌ناپذیری و کیفیت از پیش تعیین شدهٔ زبان‌ها به پایان رسید و انتخاب فعال جایگاه فرد در میان این زبان‌ها الزامی شد.

زبان و دنیای دعا، زبان و دنیای شعر، زبان و دنیای کار و زندگی روزمره، زبان خاص و دنیای صاحب‌منصبان محلی، زبان و دنیای جدید کارگرانی که به تازگی به شهر مهاجرت کرده بودند، همهٔ این زبان‌ها و دنیاها، دیر یا زود از وضعیت تعادل آرام و راکد بیرون آمدند و تنوع گفتاری در همهٔ آن‌ها پدیدار شد.

البته ذهنیت زبان‌شناختی ادبی فعال، هم در زبان ادبی و هم بیرون از آن، با دگرمفهومی عمیق‌تر و متنوع‌تری برخورد می‌کند؛ هر نوع مطالعهٔ زیربنایی حیات سبک‌شناختی کلمه باید با همین حقیقت بنیادین آغاز گردد. ماهیت دگرمفهومی که فرد با آن مواجه می‌شود و روش‌هایی که برای تعیین موضع خود در دل دگرمفهومی مذکور به‌کار می‌بندد، حیات سبک‌شناختی عینی کلمه را رقم می‌زنند.

شاعر تا زمانی شاعر محسوب می‌شود که به زبانی واحد و یکپارچه و بیانی یکپارچه، تک گویه و بسته باور داشته باشد. این باورها در گونه‌های شاعرانه‌ای که شاعر با آن‌ها سر و کار دارد نهادینه شده‌اند. در صورت وجود تناقضی واقعی، همین باورها، روش موضع‌گیری شاعر را تعیین می‌کنند. سلطهٔ کاملاً مطلق شاعر بر زبان خودش امری مفروض است، او باید در قبال هر یک از جنبه‌های زبانش به یک‌اندازه پاسخگو باشد و در عین حال همهٔ آن‌ها را فقط و فقط تابع مقاصد خود نماید. هر

کلمه باید منظور شاعر را مستقیماً و بدون واسطه بیان کند و هیچ فاصله‌ای نباید بین شاعر و کلماتش وجود داشته باشد. منظور شاعر باید به‌منزلهٔ کلیت هدف‌مند واحدی، از زبان حاصل شود: در اثر شاعرانه، اساساً امکان انعکاس هیچ‌یک از رده‌بندی‌های زبان و تنوعات گفتاری آن وجود ندارد، چه رسد به تنوعات زبانی موجود در زبان.

شاعر برای دستیابی به این هدف، کلمه را از مقاصد دیگران تهی می‌نماید و فقط از کلمات و شکل‌هایی استفاده می‌کند که ارتباط‌شان را با سطوح واقعی هدف‌مند زبان و بافت‌های خاص از دست داده‌اند (و به طریقی آن‌ها را به کار می‌گیرد که ارتباط مزبور قطع شود). نباید ورای کلمات اثری شاعرانه، وجود انگاره‌های سنخی گونه‌ای یا انگاره‌های گونه‌ای که تجسم مادی یافته‌اند، حس شود (به استثنای گونهٔ شاعرانهٔ مورد نظر شخص شاعر). انگارهٔ هیچ حرفه، گرایش، جهت (مگر جهت منتخب شاعر)، جهان بینی (مگر جهان‌بینی واحد و یکپارچهٔ شاعر)، انگارهٔ سنخی و فردی اشخاص متکلم، ادا و اطوارها یا آهنگ‌های سنخی گفتار اشخاص نباید از ورای کلمات مشاهده شوند. هر آن‌چه قدم به اثر مزبور می‌گذارد باید خود را در رود نسیان[1] غوطه‌ور سازد و حیات پیشین خود را در همهٔ بافت‌های دیگر به دست فراموشی سپارد: زبان فقط حیات خود را در بافت‌های شاعرانه می‌تواند به یاد آورد (درعین حال، در چنین بافت‌هایی یادآوری گذشته‌های عینی نیز ممکن است).

البته همواره گسترهٔ محدودی از بافت‌های نسبتاً عینی وجود دارد که ارتباط با آن‌ها در گفتمان شاعرانه باید تعمداً نشان داده شود. اما بافت‌های مزبور کاملاً معناشناختی هستند و گویی در عالم تجرید تکیه‌گذاری شده‌اند؛ از لحاظ ابعاد زبان‌شناختی، یا غیرشخصی هستند یا دست‌کم ورای آن‌ها هیچ ویژگی زبان‌شناختی عینی خاص و هیچ حالت خاص گفتاری و نظایر این‌ها مشاهده نمی‌شود. هیچ سیمای زبان‌شناختی اجتماعی سنخی (شخصیت محتمل راوی) از ورای این بافت‌ها سرک نمی‌کشد. یک چهره در همه جا حضور دارد: چهرهٔ زبان‌شناختی نویسنده که کفالت تمامی کلمات بافت را بر عهده دارد، گویی همهٔ کلمات مزبور

---

۱. Lethe؛ در اسطوره‌های یونان و روم، رودی در برزخ است که هرکس از آن بنوشد دچار فراموشی خواهد شد.ـم.

متعلق به شخص اوست. صرف‌نظر از پیچیدگی‌ها و تنوع رشته‌ها، تداعی‌ها، نشانگرها، اشارات و هم‌بستگی‌های معناشناختی و تکیه‌ای حاصل از هر کلمهٔ شاعرانه، فقط یک زبان و یک افق مفهومی همهٔ آن‌ها را کفایت می‌کند و نیازی به بافت‌های اجتماعی دگرمفهوم احساس نمی‌شود. علاوه بر این، حتی فعالیت نماد شاعرانه (مثلاً روشن‌شدن مفهوم یک استعاره) دقیقاً همین وحدت زبان و همخوانی بی‌واسطه با موضوع را پیش‌فرض خود قرار داده است. اگر قرار بود تنوع اجتماعی گفتار در اثر ادبی مزبور پدیدار گردد و زبان آن را رده‌بندی کند، بسط طبیعی و فعالیت نمادها در اثر، غیرممکن می‌شد.

ضرباهنگ گونه‌های شاعرانه، رده‌بندی زیادی را برنمی‌تابد. ضرباهنگ از راه برقراری ارتباطی بی‌واسطه بین تمامی جنبه‌های نظام تکیه‌گذاری در کل اثر (با نزدیک‌ترین وحدت‌های ضرباهنگی)، عوالم اجتماعی گفتار و افرادی را که در کلمه نهفته‌اند در نطفه نابود می‌سازد. به هر حال ضرباهنگ، محدودیت‌های معینی را بر آن‌ها تحمیل می‌کند و اجازهٔ شکوفایی و تحقق یافتن نمی‌دهد. ضرباهنگ در خدمت تقویت، تکیه‌گذاری و حتی تحقق وحدت و کیفیت کاملاً بستهٔ ظاهر سبک شاعرانه و ظاهر زبان یکپارچه‌ای است که سبک مزبور مبنا قرار می‌دهد.

در نتیجهٔ تهی‌شدن تمامی جنبه‌های زبان از مقاصد و تکیه‌های افراد دیگر و نابودی همهٔ ردپاهای دگرمفهومی اجتماعی و تنوع زبان، وحدت پرتنش زبانی در اثر شاعرانه حاصل می‌شود. این وحدت ممکن است وحدتی خام باشد که فقط در دوره‌های بسیار نادر شعری مشاهده می‌گردند؛ دوره‌هایی که شعر هنوز از محدودهٔ محافل اجتماعی بسته، یکپارچه و تمایزنیافته‌ای فراتر نرفته بود که هنوز زبان و ایدئولوژی رده‌بندی‌نشده داشتند. در بیش‌تر موارد، تنشی بنیادین و آگاهانه مشاهده می‌شود که با آن، زبان شاعرانهٔ یکپارچهٔ اثر ادبی، از دل آشفتگی دگرمفهوم و چندزبانهٔ زبان ادبی معاصرش پدیدار می‌گردد.

طرز کار شاعر این گونه است. رمان‌نویس که با نثر سر و کار دارد (و تقریباً تمامی نویسندگان نثر)، روشی کاملاً متفاوت پیش می‌گیرد. او در اثر خود به استقبال دگرمفهومی و تنوع زبانی موجود در زبان ادبی و غیرادبی می‌رود و نه‌تنها آن‌ها را تضعیف نمی‌نماید بلکه تقویت‌شان تیز می‌کند (چون با خودآگاهی ویژهٔ موجود در آن‌ها به تعامل می‌پردازد). در واقع او سبک اثر خود را از درون این رده‌بندی زبان،

تنوع گفتاری و حتی تنوع زبانی می‌سازد و هم‌زمان وحدت شخصیت خلاق و سبک خویش را حفظ می‌نماید (اگرچه این وحدت، مطمئناً از جنس دیگری است).

نویسندهٔ نثر به پالایش کلماتی نمی‌پردازد که دارای مقاصد و تکیه‌های بیگانه هستند، و بذر دگرمفهومی اجتماعی نهفته در کلمات را نابود نمی‌کند. او ویژگی‌های زبانی و ادا و اطوارهای گفتاری (شخصیت-راوی‌های بالقوه) را حذف نمی‌کند که از ورای کلمات و اشکال سوسو می‌زنند و در فواصل مختلفی از هستهٔ معناشناختی اصلی اثرش (یعنی مرکز اصلی مقاصد شخصی خودش) قرار دارند.

زبان نویسندهٔ نثر خود را بر اساس میزان هم‌جواری با نویسنده و نمونه‌پردازی‌های معناشناختی نهایی او آرایش می‌دهد. برخی از جنبه‌های زبان، مقاصد معناشناختی و بیانی نویسنده را مستقیماً و بدون واسطه ارائه می‌دهند (مثلاً در شعر)، بعضی دیگر این مقاصد را از مسیر اصلی خود منحرف می‌نمایند. نویسندهٔ نثر با هیچ‌یک از این کلمات کاملاً یکی نمی‌شود، بلکه از راه‌های مختلف، هر یک از آن‌ها را تکیه‌گذاری می‌کند، تکیه‌گذاری طنزآلود، کنایی، تقلیدی تمسخرآمیز و نظایر این‌ها.(۱۷) گروه دیگری از کلمات نیز وجود دارند که ممکن است از نمونه‌پردازی معناشناختی نهایی نویسنده فاصلهٔ بیش‌تری گیرند و به انحراف کامل‌تر مقاصد او بپردازند و سرانجام کلماتی وجود دارند که نویسنده هیچ مقصودی از بیان آن‌ها ندارد: نویسنده، خود را در آن‌ها ابراز نمی‌نماید (در مقام نویسندهٔ کلمهٔ مزبور) بلکه کلمات مزبور را به‌منزلهٔ مقولهٔ گفتاری منحصربه‌فردی به نمایش می‌گذارد. این کلمات مانند چیزی که کاملاً تجسم مادی یافته، برای او کارکرد دارند. بنابراین رده‌بندی زبان‌گونه‌ای، حرفه‌ای، اجتماعی به معنای محدود، زبان جهان‌بینی‌های خاص، گرایش‌های خاص، افراد خاص، تنوع گفتار اجتماعی و تنوع زبانی (گویش‌ها) موجود در زبان با ورود به رمان، نظم خاص خود را در آن برقرار می‌کند و مبدل به نظام هنری منحصربه‌فردی می‌شود که مضمون هدف‌مند نویسنده را سازآرایی می‌نماید.

بدین‌ترتیب نویسندهٔ نثر قادر است بین خود و زبان اثرش فاصله بیندازد و هم‌زمان خود را از لایه‌ها و جنبه‌های گوناگون اثر نیز به میزان‌های متفاوت دور نگه دارد. او می‌تواند از زبان استفاده نماید بدون این‌که خود را کاملاً تسلیم آن کند. نویسندهٔ نثر ممکن است با زبان، مانند مقوله‌ای نیمه‌بیگانه یا کاملاً بیگانه برخورد

نماید و درعین حال آن را به خدمت تمامی مقاصد خود درآورد. به یک زبان خاص سخن نمی‌گوید (زبانی که به مقادیر گوناگون از آن فاصله می‌گیرد) اما گویی او به وسیله زبان سخن می‌گوید؛ زبانی که به نحوی تحقق مادی و عینیت نسبی یافته است و صرفاً (به شکل گفتاری بطنی) از زبان او جاری می‌شود.

نویسندهٔ نثر در مقام رمان‌نویس، مقاصد دیگران را از زبان دگرمفهوم آثار خود طرد نمی‌کند و از گستره‌های اجتماعی-ایدئولوژیک فرهنگی (جهان‌های بزرگ و کوچکی) که ورای زبان‌های دگرمفهوم وجود دارند، تخطی نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به اثر خود می‌خواند. نویسندهٔ نثر از کلماتی استفاده می‌کند که آکنده از مقاصد اجتماعی دیگران هستند و آن‌ها را وادار می‌کند به خدمت مقاصد جدید خودش درآیند و به ارباب جدیدی خدمت کنند. بنابراین مقاصد نویسندهٔ نثر منحرف می‌شوند و اندازهٔ زاویهٔ انکسار این مقاصد بستگی به این امر دارد که زبان‌های دگرمفهوم منکسری که با آن‌ها سرو کار دارد، تا چه‌اندازه از لحاظ اجتماعی-ایدئولوژیک بیگانه، تجسم‌یافته و تحقق‌یافته باشند.

در سبک رمان، موضع‌گیری کلمه در میان بیانات و زبان‌های دیگران و تمامی پدیده‌های مرتبط با این موضع‌گیری، اهمیتی هنری می‌یابند. تنوع صداها و دگرمفهومی قدم به آن می‌گذارند و در آن خود را به شکل یک نظام هنری سازمان‌یافته درمی‌آورند. ویژگی شاخص گونهٔ رمان نیز همین است.

هر سبک‌شناسی که بخواهد به این ویژگی شاخص گونهٔ رمان بپردازد باید سبک‌شناسی جامعه‌شناختی باشد. مکالمه‌گرایی اجتماعی درونی گفتمان رمان‌گرا، باید بافت اجتماعی عینی گفتمان را به‌منزلهٔ عامل تعیین‌کنندهٔ کل ساختار سبک‌شناختی رمان عرضه نماید و نشان دهد؛ ساختار سبک‌شناختی که «شکل» و «محتوای» رمان را از درونش و نه از بیرون رقم می‌زند چراکه در واقع، مکالمهٔ اجتماعی در تمامی جنبه‌های گفتمان ــ چه «محتوایی» و چه «صوری» ــ طنین‌انداز است.

تحول رمان، با تعمیق مفهوم مکالمه‌ای، توسیع گستره و ازدیاد دقت‌نظر محقق می‌شود. تعداد بسیار قلیلی عناصر سخت («حقایق بسیار محکم») باقی می‌مانند که جذب مکالمه نمی‌شوند. مکالمه به عمیق‌ترین سطوح مولکولی و نهایتاً زیر اتمی راه می‌یابد.

البته حتی کلمهٔ شاعرانه نیز ماهیت اجتماعی دارد اما اشکال شاعرانه، منعکس‌کنندهٔ فرایندهای اجتماعی دیرپای‌تری هستند؛ یعنی گرایشاتی از زندگی اجتماعی را منعکس می‌کنند که آشکارشدنشان نیازمند قرن‌ها فرصت است. اما کلمهٔ رمان‌گرا با نهایت ظرافت، جزئی‌ترین تغییرات و نوسانات محیط اجتماعی را ثبت می‌نماید و به علاوه در خلال این کار، محیط اجتماعی را نیز به‌منزلهٔ یک کلیت با همهٔ جنبه‌هایش به ثبت می‌رساند.

دگرمفهومی با ورود به رمان، خود مبدل به موضوع بازپروری هنری می‌شود. در رمان، صداهای اجتماعی و تاریخی موجود در زبان و تمامی کلمات و اشکالی که مفهوم‌پردازی عینی خاص زبان در گرو آن‌هاست، به نظام سبک‌شناختی سازمان‌یافته‌ای مبدل می‌شوند که بیانگر موضع اجتماعی-ایدئولوژیک متمایز نویسنده در میان دگرمفهومی زمانه‌اش است.

دگرمفهومی در رمان

اشکال ترکیب نگارشی به کارگیری و سازماندهی دگرمفهومی در رمان، که طی مدت مدید توسعهٔ تاریخی گونهٔ مزبور حاصل شده‌اند حاوی اقسام گونه‌ای مختلف بسیار ناهمگنی هستند. هر یک از این اشکال ترکیب نگارشی با امکانات سبک‌شناختی خاصی مرتبط است و نیازمند شکل‌های خاصی برای پردازش هنری «زبان‌های» دگرمفهومی است که به آن راه یافته‌اند. در این قسمت فقط به اصلی‌ترین اشکالی می‌پردازیم که در بیش‌تر انواع رمان متداول هستند.

رمانِ به‌اصطلاح خنده‌دار، شکل خاصی را برای به کارگیری و سازماندهی دگرمفهومی عرضه می‌نماید که هم به لحاظ ظاهری بسیار پویا و هم به لحاظ تاریخی بسیار پرمحتواست. نمونه‌های کلاسیک این نوع رمان در انگلستان آثار فیلدینگ، اسمولت، استرن، دیکنز، تکری و دیگران و در آلمان آثار هیپل و ژان پل هستند.

در رمان‌های خنده‌دار انگلیسی شاهد بازپردازش خنده‌دار- تقلیدی تمسخرآمیزی هستیم که تقریباً تمامی سطوح زبان ادبی ــ هم محاوره‌ای و هم نوشتاری ــ رایج در آن زمان را دربرمی‌گیرد. تقریباً تمامی آثار رمان‌نویسان مذکور که نمونه‌های کلاسیک این نوع رمان هستند، خود دایرةالمعارفی از همهٔ رده‌ها و اشکال زبان ادبی محسوب

می‌شوند. بر اساس موضوع بازنمایی‌شده، خط سیر داستان، نخست به روشی تقلیدی تمسخرآمیز به بازتولید اشکال بلاغت پارلمانی و بعد بلاغت درباری یا اشکال خاص معاهدات پارلمانی یا معاهدات درباری یا اشکال مورد استفادهٔ خبرنگاران در مقاله‌ها یا زبان خشک تجاری مرکز اقتصادی لندن یا زبان معاملات دلالان یا گفتار فضل‌فروشانهٔ محققان یا سبک برتر حماسه یا سبک کتاب مقدس یا سبک مواعظ اخلاقی فریبکارانه یا نهایتاً طرز صحبت کردن یک شخصیت اجتماعی واقعی و قاطع می‌پردازد که سوژهٔ داستان است.

گه‌گاه کلمات مستقیم نویسنده، این سبک‌پردازی گونه‌ای، حرفه‌ای و سبک‌پردازی مربوط به سایر رده‌های زبان را که اغلب به شکل تقلیدی تمسخرآمیز است، قطع می‌کند (معمولاً در شکل ترجمانی ترحم‌انگیز، احساساتی یا احساسات آرمانی) که مستقیماً (بدون هیچ انکساری) مقاصد معناشناختی و ارزش‌شناختی نویسنده را تجسم می‌بخشد. اما منشأ اصلی استفادهٔ زبان در رمان خنده‌دار، پردازش بسیار ویژهٔ «زبان عامیانه» است. نویسنده این «زبان عامیانه» را ــ که معمولاً هنجار رایج زبان شفاهی و مکتوب گروه اجتماعی خاصی است ــ دقیقاً به‌منزلهٔ دیدگاه رایج، رویکرد کلامی به مردم و موضوعاتی که در یک حوزهٔ خاص اجتماعی، عادی محسوب می‌شوند و دیدگاه و ارزش متعارف به کار می‌گیرد. نویسنده از این زبان رایج به مقادیر مختلف فاصله می‌گیرد، او عقب ایستاده، به زبان منزبور عینیت می‌بخشد و مقاصد خود را وادار به انکسار و پراکندن خود در میان دیدگاه رایجی می‌نماید که در زبان مجسم شده است (که معمولاً این دیدگاه، سطحی و اغلب اوقات، دیدگاهی ریاکارانه است).

رابطهٔ نویسنده و زبانی که به‌منزلهٔ دیدگاه رایج در نظر گرفته می‌شود، رابطه‌ای ایستا نیست بلکه همواره در حال حرکت و نوسانی نسبتاً پویا است (گاه این نوسان دارای ضرباهنگ نیز هست). نویسنده گاه به شدت و گاه با ملایمت به اغراق دربارهٔ یکی از جنبه‌های «زبان رایج» می‌پردازد، گاه بی‌مقدمه تناسب‌نداشتنِ این زبان را با موضوعش برملا می‌سازد و گاه برعکس، با زبان رایج یکی می‌شود و فاصله‌ای تقریباً نامحسوس با آن می‌گیرد. حتی برخی اوقات آن را مستقیماً وادار به انعکاس «حقیقت خود» می‌نماید، این حالت زمانی پیش می‌آید که نویسنده کاملاً صدای خود را با دیدگاه رایج بیامیزد. در نتیجهٔ چنین پیوندی، جنبه‌های زبان رایج که در

موقعیت خاصی با حالتی تقلیدی تمسخرآمیز، بزرگنمایی شده یا صرفاً به مثابه اشیا به آن‌ها پرداخته شده بود، تغییر می‌کنند. سبک خنده‌دار، از نویسنده خواهان یک حرکت پویای نوسانی در رابطه‌اش با زبان است و به تغییر مداومی در فاصلهٔ بین نویسنده و زبان نیاز دارد تا بدین‌ترتیب ابتدا برخی از جنبه‌های زبان و سپس بقیهٔ جنبه‌های آن را برجسته نماید. اگر جز این بود، سبک یا یکنواخت می‌شد یا نیازمند فردیت‌بخشی بیش‌تری به راوی بود، به هر حال وجود روش کاملاً متفاوتی برای معرفی و سازماندهی دگرمفهومی الزامی می‌گشت.

در رمان خنده‌دار می‌توان در مقابل همین دورنمای «زبان رایج» غیرفردی و متداول، سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز زبان‌های گونه‌ای، حرفه‌ای و سایر زبان‌هایی که ذکر کردیم و هم‌چنین بخش‌های موجز گفتمان مستقیم نویسنده را مجزا نمود (مقصود از گفتمان مستقیم نویسنده، بخش‌های ترحم‌انگیز، اخلاقی-آموزشی، احساساتی-مرثیه‌ای یا آرمانی است). بنابراین در رمان خنده‌دار، کلمهٔ مستقیم نویسنده، در شکل سبک‌پردازی مستقیم و تمام‌عیار گونه‌های شاعرانه (آرمانی، مرثیه‌ای و جز آن) یا گونه‌های بلاغی (ترحم‌انگیز، آموزشی-اخلاقی) تحقق می‌یابد. جابه‌جایی از زبان رایج به تقلید تمسخرآمیز زبان‌های گونه‌ای و سایر زبان‌ها و به گفتمان مستقیم نویسنده، ممکن است به شکل تدریجی یا به عکس، کاملاً ناگهانی صورت گیرد. فعالیت نظام زبان، در رمان خنده‌دار بدین صورت است.

در این قسمت به بررسی چند مثال از رمان ***دوریت کوچولو***[1] اثر دیکنز خواهیم پرداخت.

(۱) همایش در ساعت چهار یا پنج بعد از ظهر برگزار شد؛ زمانی که کل منطقهٔ خیابان هارلی[2] و میدان کوندیش[3] را طنین صدای چرخ کالسکه‌ها و ضرب دوتایی آن‌ها پر کرده بود. در این هنگام آقای مردل[4] از کار روزانه‌اش که همانا کسب شهرت و عزت روزافزون برای نام بریتانیایی در تمامی قسمت‌هایی از کرهٔ متمدن بود که قادر به ستایش حرفهٔ تجاری باعظمت و آمیزهٔ گرانقدر مهارت و سرمایه بودند، به خانه بازگشت. اگرچه هیچ‌کس

---

1. *Little Dorrit*
2. Harley
3. Cavendish
4. Merdle

دقیقاً دربارهٔ شغل آقای مردل چیزی نمی‌دانست، جز این‌که شغلی بسیار پول‌ساز بود، همه در تمامی مناسبت‌های رسمی با این عبارات دربارهٔ شغل او سخن می‌گفتند و حرفهٔ او آخرین و جدیدترین تفسیر فرهیخته از حکایت شتر و سوراخ سوزن محسوب می‌شد که باید بی‌چون و چرا پذیرفته شود [فصل اول، بخش سی و دو].

بخشی که به شکل ایرانیک نوشته شده، نشان‌دهندهٔ سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز زبان گفتارهای تشریفاتی (در پارلمان و ضیافت‌های رسمی) است. مقدمات این تغییر سبک را ساختار جمله فراهم آورده که از همان ابتدا به تکیه نسبتاً حماسی تشریفاتی محدود شده است. در ادامهٔ داستان ــ و پیش‌تر در زبان نویسنده (و متعاقباً با سبکی متفاوت) ــ مفهوم تقلیدی تمسخرآمیز تشریفاتی بودن کارهای مردل آشکار می‌گردد: معلوم می‌شود که این شخصیت‌پردازی «گفتار شخص دیگری» است که فقط باید همراه علائم نقل‌قول به کار برده شود («همه در تمامی مناسبت‌های رسمی با این عبارات دربارهٔ شغل او سخن می‌گفتند»).

بدین‌ترتیب گفتار دیگری به شکلی مخفی به گفتمان نویسنده (داستان) افزوده می‌شود، یعنی بدون هیچ‌یک از نشانه‌های صوری که معمولاً همراه چنین گفتارهایی خواه مستقیم خواه غیرمستقیم می‌آیند. اما این گفتار، فقط گفتار دیگری به همان «زبان» نیست؛ بلکه بیان دیگری به زبانی است که برای شخص نویسنده نیز زبان دیگر محسوب می‌شود؛ یعنی به زبان باستانی‌ـنمای گونه‌های خطابی مربوط به مراسم رسمی فریبکارانه.

(۲) به فاصلهٔ یکی دو روز، در همه جای شهر اعلام شد که جناب مستطاب آقای ادموند اسپارکلر[1] داماد آقای مردل شهیر که آوازه‌ای جهانی دارد، به عضویت دفتر اطناب برگزیده شده و نزد همهٔ معتقدان راستین، این امر محرز است که چنین *انتصاب شایسته‌ای باید به‌منزلهٔ نشانی باشکوه و پرافتخار از قدردانی، با نفیر شیپور گرامی داشته شود؛ افتخاری که جناب دسیموس*[2] *بزرگوار و ارجمند به آن تاجر سرشناس عطا کرده است و همواره باید در یک*

1. Edmund Sparkler
2. Decimus

کشور تجاری معظم... و عباراتی از این دست. لذا در پرتو این نشانهٔ قدرشناسی حکومت، بانک تحسین‌برانگیز و همهٔ تعهدات تحسین‌برانگیز دیگر که او آن‌ها را حمایت و پشتیبانی می‌کرد، به راه خود ادامه دادند و از پلکان ترقی بالا رفتند. همه با تعجب و چشمانی گشاده به خیابان هارلی، میدان کوندیش می‌آمدند که فقط خانه‌ای را از نزدیک ببینند که این اعجوبهٔ کم‌نظیر در آن زندگی می‌کرد [فصل دوم، بخش دوازدهم].

در این بخش، در قسمت ایرانیک گفتار شخص دیگر، آشکارا به زبانی دیگر (رسمی-تشریفاتی) در شکل گفتمان غیرمستقیم ارائه گردیده است. اما پیرامون آن را گفتار مخفی پراکندهٔ دیگری (به همان زبان رسمی-تشریفاتی) فراگرفته است که راه را برای معرفی شکل فهمیدنی‌تر گفتار دیگری باز می‌نماید و می‌تواند بدین شکل بازتاب کامل‌تری داشته باشد. راه‌گشایی مزبور با عبارت «جناب مستطاب» که به نام اسپارکلر افزوده شده و مشخصهٔ گفتار رسمی است رخ می‌دهد. لقب «تحسین برانگیز» مؤید قطعی این امر است که مطالب مزبور متعلق به گفتار دیگری است. البته این لقب متعلق به نویسنده نیست بلکه به همان «نظر عمومی» تعلق دارد که دربارهٔ کار و کسب پرطمطراق مردل، هیاهو به پا کرده است.

(۳) گرچه او میلی به غذا نداشت، غذا از آن غذاهایی بود که اشتهای آدمی را تحریک می‌کرد. نادرترین خوراک‌ها که با صرف هزینهٔ فراوان طبخ و سرو شده بودند، بهترین میوه‌ها، مرغوب‌ترین شراب‌ها، نمونه‌های شگفت‌انگیز ظروف دست‌ساز از جنس طلا و نقره، ظروف چینی و بلور، چیزهای بی‌شماری که موجب حظ ذائقه، شامه و بصر می‌شدند در ترکیب شام جای داده شده بودند. وای، این مردل عجب انسان تحسین برانگیزی است، عجب شخصیت عظیمی، عجب مرد سرآمدی، از چه مواهب فرخنده و رشک‌برانگیزی برخوردار گردیده است ــ در یک کلام، عجب مرد پولداری! [فصل سوم، بخش دوازدهم].

این بخش با سبک‌پردازی تقلیدی-تمسخرآمیز سبک برتر حماسی آغاز شده است. آن‌چه در ادامه آمده، ستایش پرشور مردل است؛ هم‌صدایی ستایشگران او در

شکل گفتار مخفی شخص دیگر (بخش ایرانیک). در این‌جا نکتهٔ اصلی برملاکردن علت اصلی چنین ستایشی است که نقاب از چهرهٔ ریاکارانهٔ گروه هم‌سرایان برمی‌دارد: می‌توان کلمات «تحسین‌برانگیز»، «عظیم»، «سرآمد»، «برخوردار از مواهب» را فقط با یک کلمه یعنی «ثروتمند» جایگزین کرد. این نمونه از پرده‌برداری نویسنده که آشکارا در محدودهٔ جمله‌ای ساده به وقوع پیوسته، با پرده‌برداری از گفتار دیگری پیوند خورده است. پیچیدگی تأکید تشریفاتی بر ستودن افراد، با یک تأکید ثانویهٔ توهین‌آمیز کنایی افزایش یافته است و درنهایت همین تأکید ثانویه، در کلمات افشاگر نهایی جمله برجسته گردیده است.

ما با نمونه‌ای از ساختار پیوندی مواجه هستیم که سبکی دوگانه و تکیه‌هایی دوگانه دارد.

آن‌چه ساختار پیوندی نامیده می‌شود، بیانی است که با توجه به نشانه‌های دستور زبانی (نحوی) و ترکیب نگارشی خود به یک گوینده تعلق دارد، اما در واقع حاوی دو بیان، دو نحوهٔ گفتار، دو سبک، دو «زبان» و دو نظام اعتقادی معناشناختی و ارزش‌شناختی ممزوج است. باز متذکر می‌شویم که بین این دو بیان، سبک، زبان و نظام اعتقادی؛ هیچ مرز ــ ترکیب نگارشی و نحوی ــ صوری وجود ندارد. تقسیم‌بندی صداها و زبان‌ها، در محدودهٔ کلیت نحوی واحد و اغلب در محدودهٔ جمله‌ای ساده به وقوع می‌پیوندد. اغلب پیش می‌آید که حتی یک کلمهٔ مشابه، هم‌زمان به دو زبان و دو مجموعهٔ اعتقادی تعلق دارد که در یک ساختار پیوندی یکدیگر را قطع می‌کنند و سپس کلمه، دو مفهوم متناقض‌نما و دو آهنگ گوناگون می‌یابد (به مثال‌های زیر توجه فرمایید). خواهیم دید که ساختارهای پیوندی در سبک رمان اهمیت فراوانی دارند.(۱۸)

(۴) اما آقای تایت بارناکل[1] مردی رازدار و *لذا* وزین بود [فصل دوم، بخش دوازدهم].

جملهٔ بالا نمونه‌ای از انگیزهٔ شبه‌بی‌طرف است که یکی از شکل‌های مخفی کردن گفتار دیگری محسوب می‌شود. در این مثال، گفتار «نظر رایج» ــ بر اساس نشانه‌های

1. Tite Barnacle

صوری موجود در مثال بالا، به نظر می‌رسد منطقی که ورای جملهٔ مزبور وجود دارد، از آنِ نویسنده است یعنی نویسنده ظاهراً با آن موافق است، اما در واقع انگیزهٔ مزبور در نظام عقیدتی فردی شخصیت‌های داستان نویسنده یا آرای عمومی وجود دارد.

به‌طور کلی انگیزهٔ شبه‌بی‌طرف از ویژگی‌های سبک رمان است(۱۹) چون این انگیزه، یکی از شکل‌های پیچیدهٔ اختفای گفتار دیگری در ساختارهای پیوندی است. مقصود مستقیم نویسنده در حروف ربط وابسته‌ساز و کلمات ربط («بدین‌ترتیب»، «زیرا»، «به‌دلیل»، «برخلاف» و جز آن) و هم‌چنین کلماتی که برای حفظ توالی منطقی به کار گرفته می‌شوند («بنابراین»، «متعاقباً» و نظایر آن) از دست می‌رود، رنگ و بوی زبان دیگری را به خود می‌گیرد، از مسیر اصلی خود منحرف می‌شود و حتی کاملاً تجسم مادی می‌یابد.

چنین انگیزه‌هایی از ویژگی‌های مخصوص سبک خنده‌دار است که در آن گفتار شخص دیگری غالب است (گفتار افراد واقعی، یا اغلب یک صدای جمعی)(۲۰).

> (۵) به مانند آتش عظیمی که غرش آن تا دور دست‌ها فضا را در برمی‌گیرد، زبانه‌های مقدسی که بارناکل‌های قدرتمند بر آن‌ها دمیده بودند، نام مردل را بیش از پیش در فضا طنین‌انداز کرده بود. بر همهٔ زبان‌ها نام او بود و همهٔ گوش‌ها نام او را می‌شنیدند، هرگز هیچ مردی مثل مردل نبوده، نیست و نخواهد بود. همان طور که ذکر شد، هیچ‌کس نمی‌دانست او چه کرده، اما همه او را گرانقدرترین شخصیتی می‌دانستند که پا به عرصهٔ وجود نهاده است [فصل دوم، بخش سیزدهم].

در این بخش یک مقدمهٔ حماسی «هومری» پیش روی ماست (البته به شکل تقلیدی تمسخرآمیز) که در چهارچوب آن، ستایش مردم از مردل جا داده شده است (گفتار شخص دیگر و به زبان دیگر). سپس با گفتمان مستقیم نویسنده روبه‌رو می‌شویم اما نویسنده به این «کنارگویی»، با افزودن عبارت «همه می‌دانستند» تکیه‌ای بی‌طرف بخشیده است (قسمت ایرانیک). گویی حتی نویسنده نیز هیچ شک و تردیدی نسبت به این امر نداشته است.

(۶) آقای مردل، این انسان برجستهٔ بزرگ و مایهٔ افتخار ملی، به پیشرفت چشمگیر خود ادامه می‌داد. همگان بر این نکته اذعان داشتند که روا نیست شخصی که خدمت تحسین‌برانگیز *درآوردن آن همه پول در جامعه* را برای مردم انجام داده است، فردی عامی باقی بماند و همه با اطمینان از اعطای مقام و عنوان بارونت به مردل سخن می‌گفتند. مکرر سخن از اعطای مقام اعیانی به میان می‌آمد [فصل دوم، بخش بیست و چهارم].

در این‌جا نیز شاهد همان اتفاق نظر تصنعی با آرای ریاکارانهٔ عمومی و مرسوم دربارهٔ مردل هستیم. تمامی القاب مردل در جملات نخست، از آرای عمومی برگرفته شده‌اند، یعنی گفتار مخفی شخص دیگری هستند. جملهٔ دوم ــ «همگان بر این نکته اذعان داشتند» الی آخر. ــ در محدودهٔ سبکی موکداً بی‌طرف نگه داشته شده و نشانگر تصدیق واقعیتی عینی و کاملاً قطعی به جای نظری فردی است. عبارت وصفی «شخصی که خدمت تحسین‌برانگیز... را برای مردم انجام داده است»، کاملاً در جهت آرای عمومی است و همان ستایش‌های رسمی را تکرار می‌کند، اما عبارت پیرو متصل به این ستایش‌ها («در آوردن آن همه پول در جامعه») کلمات شخص نویسنده هستند (که گویی در پرانتزی در نقل قول گنجانده شده‌اند). در ادامه، جملهٔ اصلی در همان راستای آرای عمومی راه خود را ادامه می‌دهد. در این‌جا با یک ساختار پیوندی خاص مواجه هستیم که در آن، عبارت پیرو، گفتار مستقیم نویسنده است و عبارت پایه، گفتار شخص دیگری است. عبارات پیرو و پایه در نظام‌های مفهومی معناشناختی و ارزش‌شناختی متفاوتی ساخته شده‌اند.

کل این قسمت از سلسله وقایع رمان که پیرامون مردل و وابستگان اوست، به زبان (یا دقیق‌تر بگوییم به زبان‌های) آرای ریاکارانهٔ عمومی و مرسوم دربارهٔ مردل ارائه شده است و در همین اثنا، سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیزی از زبان روزمرهٔ شایعات پیش‌پاافتادهٔ موجود در جامعه، یا زبان تشریفاتی اعلامیه‌های رسمی و گفتارهای ضیافت‌ها یا سبک حماسی برتر یا سبک کتاب مقدس انجام گرفته است. جو پیرامون مردل و آرای عمومی نسبت به او و کسب و کارش، قهرمانان مثبت رمان، مخصوصاً پنکز[1] عاقل را نیز آلوده کرده است و او را بر آن می‌دارد که کل

1. Pancks

دارایی‌اش را ــ دارایی خود و دارایی دوریت کوچولو را ــ در تجارت‌های دروغین مردل سرمایه‌گذاری کند.

(۷) قرار بود پزشک، خبر جدید را در خیابان هارلی پخش کند. بار[1] نمی‌توانست بی‌مقدمه، فریبکاری‌های خود را از سر گیرد و از این نوع عبارات استفاده کند: فهمیده‌ترین و برجسته‌ترین هیئت‌منصفه‌ای که تاکنون در این جایگاه دیده‌ام، کسانی‌که می‌توانم به دوست فاضل خود اطمینان دهم، هیچ استدلال دروغین و متظاهرانه‌ای بر ایشان کارگر نیست و هیچ تدبیر و حیلهٔ حرفه‌ای که با خباثت دست‌آویز قرار داده شود، تأثیری بر آن‌ها نخواهد گذاشت (او قصد داشت سخنانش را این‌طور، خطاب به آن‌ها آغاز کند). لذا گفت که من هم می‌آیم و تا وقتی که دوستم در ساختمان است، من هم همان اطراف پرسه می‌زنم [فصل دوم، بخش بیست و پنجم که در متن روسی به اشتباه، بخش پانزدهم ذکر شده است، مترجم نخست].

در این قسمت نمونهٔ واضحی از ساختار پیوندی وجود دارد، در شکل گفتار نویسنده (گفتار خبری)ــ ابتدای گفتاری که وکیل تدارک دیده این جمله گنجانده شده است: «بار نمی‌توانست بی‌مقدمه فریبکاری‌های خود را از سر گیرد...هیئت منصفه... لذا گفت که من هم می‌آیم....» الخ. در عین حال این گفتار، یک عبارت وصفی کاملاً مبسوط نیز هست که به موضوع گفتار نویسنده، یعنی «هیئت منصفه» افزوده شده است. کلمهٔ «هیئت‌منصفه» هم وارد بافت گفتار خبری نویسنده می‌شود (در مقام موضوع لازم برای کلمهٔ «فریبکاری‌ها») و هم قدم به بافت گفتار تقلیدی تمسخرآمیز وکیل می‌گذارد. کلمهٔ «فریبکاری‌ها»ی نویسنده، خود تأکیدی است بر ماهیت تقلیدی تمسخرآمیز بازپردازش گفتار وکیل، که معنای ریاکارانه‌اش دقیقاً بر این حقیقت صحه می‌گذارد که فریفتن چنین هیئت‌منصفهٔ برجسته‌ای امری غیر ممکن خواهد بود.

(۸) بدین‌ترتیب طبقهٔ اجتماعی خانم مردل باید از او که زنی آلامد و خوش مسلک بود و *قربانی جفاکاری‌های آدمی سنگدل* و هرزه‌گشته بود، به خاطر

---

1. Bar

طبقهٔ اجتماعی‌اش دفاع می‌نمود (چراکه لحظه‌ای که وضعیت مالی آقای مردل برملا می‌گشت، از فرق سر تا نوک پایش افشا می‌شد) [فصل دوم، بخش سی‌وسه].

این نیز ساختار پیوندی مشابهی است که در آن تعریفی که آرای عمومی ارائه می‌دهد ــ «قربانی جفاکاری‌های آدمی سنگدل و هرزه» ــ با گفتار نویسنده پیوند خورده است تا ریاکاری و آزمندی آرای عمومی را برملا سازد.

در سرتاسر رمان دیکنز این وضع مشاهده می‌شود. در واقع کل متن او با علائم نقل‌قول علامت گذاری شده است. این علائم، جزیره‌های کوچک گفتار مستقیم و گفتار ناب نویسنده را که امواج دگرمفهومی از همه سو آن‌ها را می‌شوید و با خود می‌برد، از سایر گفتارها جدا می‌سازد. اما واقعاً افزودن چنین علائمی به متن، غیرممکن است زیرا همان‌طور که شاهد بودیم، اغلب یک کلمهٔ واحد، هم گفتار نویسنده محسوب می‌شود و هم گفتار فردی دیگر.

هیچ‌گاه گفتار دیگری، به وضوح از گفتار نویسنده جدا نیست؛ خواه در شکل گفتار قصه‌گو یا مقلد باشد، خواه به‌منزلهٔ ارائهٔ یک شیء در پرتو دیدگاهی خاص یا گفتاری که در ابتدا به شکلی فشرده و متراکم ساخته شده و سپس آزادانه در گفتمان پراکنده گشته است یا در بیش‌تر موارد، گفتار غیر شخصی («آراء عمومی»، زبان‌های حرفه‌ای و گونه‌ای). مرزهای بین این گفتارها که اغلب از میان کلیت نحوی واحد یا جملهٔ ساده‌ای عبور می‌کنند یا گاهی حتی بخش‌های اصلی یک جمله را تقسیم می‌کنند، تعمداً منعطف و مبهم هستند. این بازی متنوع با مرزهای انواع مختلف گفتار، زبان‌ها و نظام‌های اعتقادی، یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های سبک خنده‌دار است.

بنابراین سبک خنده‌دار (انگلیسی) بر مبنای رده‌بندی زبان عمومی و امکانات موجود برای جداکردن نسبی مقصود خود شخص از رده‌های مزبور بنیان نهاده شده است، بدون این که با این رده‌ها کاملاً ادغام شود. سبک زمینه، دقیقاً تنوع گفتارهاست نه وحدت زبان هنجاری مشترک. بدیهی است که این تنوع گفتاری، مرزهای زبان ادبی را زیر پا نمی‌گذارد که کلیتی زبان‌شناختی در نظر گرفته می‌شود (یعنی زبانی که با نشانه‌های زبان‌شناختی مجرد معین گردیده است)، به یک دگرمفهومی واقعی مبدل نمی‌شود و برداشت مجردی از زبان به‌منزلهٔ مقوله‌ای

یکپارچه را مبنای خود قرار می‌دهد (یعنی تنوع گفتاری مزبور، نیازمند داشتن دانشی از انواع مختلف گویش‌ها یا زبان‌ها نیست). در عین حال، توجه محض به زبان، چیزی نیست مگر همین وجه مجرد درک عینی و فعال (به لحاظ مکالمه‌ای) دگرمفهومی پویا که قدم به رمان گذاشته و هنرمندانه در آن سازماندهی شده است.

در آثار اسلاف دیکنز، یعنی فیلدینگ، اسمولت و استرن که بنیان‌گذاران رمان خنده‌دار انگلیسی محسوب می‌شوند همین سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز سطوح و گونه‌های مختلف زبان ادبی مشاهده می‌شود. اما در این آثار فاصلهٔ بین سطوح و گونه‌های مزبور بیش از آنی است که در آثار دیکنز به چشم می‌خورد و این نویسندگان، در مبالغه از دیکنز پیشی گرفته‌اند (مخصوصاً استرن). تلفیق تقلیدی تمسخرآمیز و عینیت‌یافتهٔ انواع گوناگون زبان ادبی در نوشته‌های نویسندگان مزبور (مخصوصاً در آثار استرن) به عمیق‌ترین سطوح تفکر ادبی و ایدئولوژیک رسوخ کرده‌اند و در نتیجه تقلید تمسخرآمیزی از ساختار منطقی و بیانی همهٔ گفتمان‌های ایدئولوژیک (مثل گفتمان محققانه، اخلاقی یا بلاغی و شاعرانه) حاصل شده که تقریباً به اندازهٔ تقلید تمسخرآمیز موجود در آثار رابله افراطی است.

تقلید تمسخرآمیز ادبی به معنای محدود آن، نقش مهمی در نحوهٔ ساخت زبان در آثار فیلدینگ، اسمولت و استرن ایفا می‌کند (از رمان سبک ریچاردسون در آثار دو نویسندهٔ نخست و تقریباً از تمامی انواع مختلف رمان آن زمان در آثار استرن، تقلید تمسخرآمیز ارائه شده است). تقلید تمسخرآمیز به هر چه دورتر شدن نویسنده از زبان و پیچیده‌ترشدن رابطهٔ او با زبان ادبی زمانه‌اش، خصوصاً در قلمرو رمان دامن می‌زند. گفتمان رمان‌گرای غالب یک دورهٔ خاص، خود به یک موضوع مبدل می‌گردد و وسیله‌ای برای انحراف و انکسار مقاصد جدید نویسنده می‌شود.

تقلید تمسخرآمیز ادبی انواع رمان غالب، نقش به‌سزایی در تاریخچهٔ رمان اروپایی ایفا کرده است. حتی می‌توان گفت مهم‌ترین نمونه‌های رمان‌گرا و مهم‌ترین انواع رمان، دقیقاً به‌هنگام همین تخریب تقلیدی تمسخرآمیز عوالم رمان‌گرای پیشین به وجود آمده است. این امر دربارهٔ آثار سروانتس، مندوسا[1]، گریملس هاوزن، رابله، لوساژ و بسیاری نویسندگان دیگر صادق است.

---

1. Mendoza

در آثار رابله که تأثیر بسیار زیادی بر کل نثر رمان‌گرا (مخصوصاً بر رمان خنده‌دار) داشت، برخوردی تقلیدی تمسخرآمیز با تقریباً تمامی اشکال گفتمان ایدئولوژیک ــ گفتمان فلسفی، اخلاقی، محققانه، بلاغی، شاعرانه و مخصوصاً اشکال ترحم‌انگیز گفتمان (ترحم در آثار رابله تقریباً همواره مترادف با دروغ است) ــ شدت گرفته تا جایی که مبدل به تقلید تمسخرآمیز فرایند مفهوم‌پردازی هر چیزی در زبان می‌گردد. می‌توان گفت رابله، گفتمان فریبکارانهٔ انسانی را با نابودی تقلیدی تمسخرآمیز ساختارهای نحوی به تمسخر می‌گیرد و بدین‌ترتیب بعضی از جنبه‌های منطقی کلمات و جنبه‌هایی را که به‌وضوح دارای تکیه هستند (مثل پیش‌بینی، توضیحات و نظایر این‌ها) به حد پوچی تنزل می‌دهد. دور شدن از زبان (البته با استفاده از خود زبان) بی‌اعتبار ساختن هر نوع هدف‌مندی مستقیم یا بی‌واسطه و افراط‌های بیانی (همهٔ جدیت‌های «وزین») که ممکن است در گفتمان ایدئولوژیک رعایت شود و فرض کردن کل زبان به‌منزلهٔ مقوله‌ای قراردادی و کاذب که بی‌تناسبیِ سرسختانه‌ای با واقعیت دارد، از مقولاتی هستند که در آثار رابله به اصیل‌ترین شکل ممکن در نثر مشاهده می‌شوند. اما در آثار رابله حقیقتی که بتواند با چنین کذبی مقابله کند تقریباً هیچ ترجمان کلامی مستقیم هدف‌مندی نمی‌یابد. چنین حقیقتی، گفتمانی برای خود نمی‌یابد بلکه فقط در تکیه‌های تقلیدی تمسخرآمیز و نقاب‌براندازی منعکس می‌شود که کذب مزبور در آن‌ها حضور دارد. حقیقت با تنزل دادن کذب به سطح پوچی احیا می‌گردد اما خود در جست‌وجوی کلمات نیست؛ حقیقت از به دام‌انداختن خود در کلمه و آغشته شدن به ترحم‌انگیزی کلامی می‌هراسد.

«فلسفهٔ کلمهٔ» رابله ــ فلسفه‌ای که بیش‌تر در تجربیات سبک‌شناختی او مطرح شده است تا در بیانات مستقیمش ــ تأثیر به‌سزایی بر کل نثر رمان بعد از خود و به ویژه بر نمونه‌های مهم رمان خنده‌دار داشته است. با در نظر گرفتن این مسئله به پردازش کاملاً رابله‌ای شخصیت یوریک[1] استرن می‌پردازیم که می‌تواند سرلوحهٔ تاریخچهٔ مهم‌ترین خطوط تحول سبک‌شناختی در رمان اروپایی محسوب شود.

تا آن‌جا که من می‌دانم، احتمال وجود آمیزه‌ای از زیرکی شوم در درون چنین زدوخوردهایی هست: راستش را بخواهید یوریک ذاتاً از متانت متنفر بود و

---

1. Yorick

مخالفتی سخت با آن داشت ــ البته نه با متانت به خودی خود ــ چون به وقت نیاز، به مدت چند روز یا چند هفته باوقارترین و جدی‌ترین انسان خاکی می‌شد. در واقع یوریک از تظاهر به متانت بدش می‌آمد و آشکارا به مخالفت با آن می‌پرداخت به طوری که گویی متانت را پوششی برای جهل یا نابخردی می‌دانست و لذا هر گاه به این مقوله برمی‌خورد، هر قدر هم که پنهانی و مخفی بود امانش نمی‌داد.

گاهی به همان زبان تند خود چنین می‌گفت: متانت، پست فطرتی مذبذب است و می‌افزود: البته متانت خطرناک‌ترین تبه کاران به حساب می‌آید چون بسیار زیرک است. یوریک کاملاً بر این باور بود که تعداد مردم صادق و پاک‌نیتی که متانت، پول و دارایی آن‌ها را طی مدت یک سال بالا کشیده بیش‌تر از کسانی است که جیب‌برها و دله‌دزدها طی مدت هفت سال مال‌شان را ربوده‌اند. او با صراحتی که حاصل دلی شاد بود می‌گفت هیچ خطری وجود ندارد مگر به ضرر خود متانت، چون جوهرهٔ آن تدبیر و در نتیجه فریب است. متانت، نیرنگی آگاهانه برای به‌دست‌آوردن اعتباری جهانی در شعور و دانشی است که از استحقاق یک فرد بیش‌تر است، به عبارت دیگر، متانت با همهٔ ادعاهایش نه‌تنها از آن زرنگی‌ای که فرانسوی‌ها مدت‌ها پیش تعریف کرده‌اند بهتر نیست، بلکه اغلب بدتر هم هست. یوریک متانت را محمل اسرارآمیز جسم برای اخفای کاستی‌های فکر تعریف می‌کرد و با جسارت فراوان می‌گفت: شایسته است این تعریف با حروفی از طلا نوشته شود [باختین از مأخذ خود ذکری به میان نیاورده اما نقل‌قول فوق از رمان **تریسترم شندی**، فصل اول، بخش دوم است. مترجم نخست].

سروانتس به رابله نزدیک است و از برخی لحاظ در تأثیرگذاری سرنوشت‌ساز بر همهٔ نثرهای رمان‌گرا، حتی یک قدم جلوتر از رابله است. رمان خنده‌دار انگلیسی کاملاً تحت تأثیر روحیهٔ سروانتس است. تصادفی نیست که همین یوریک در بستر مرگ، کلمات سانچو پانزا را بازگو می‌کند.

با آن که برخورد نویسندگان رمان‌های خنده‌دار آلمانی مثل هیپل و مخصوصاً

ژان پل، با زبان و رده‌بندی آن (گونه‌ای، حرفه‌ای و سایر رده‌ها) اساساً مانند برخورد استرن است، در آثار این نویسندگان (مانند آثار استرن) مسئلهٔ مزبور تا سطح یک مسئلهٔ فلسفی ناب ارتقا می‌یابد که همانا احتمال وجود گفتار ادبی و ایدئولوژیک به‌خودی‌خود است. عنصر فلسفی و ایدئولوژیک در برخورد نویسنده با زبان خودش، بازی بین مقصود و سطوح عینی اساساً گونه‌ای و ایدئولوژیک زبان ادبی را به پس‌زمینه می‌راند (کافی است همین امر را با نظریه‌های زیبایی‌شناختی ژان پل مقایسه کنید).(۲۱)

بنابراین رده‌بندی زبان ادبی و تنوع گفتاری آن، پیش‌نیازی ضروری برای سبک خنده‌دار است؛ سبکی که عناصر آن در سطوح زبان‌شناختی گوناگونی منعکس می‌شود و در آن، اگرچه مقصود نویسنده در حال عبور از این سطوح، از مسیر خود منحرف می‌شود، خود را کاملاً تسلیم هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌نماید. گویی نویسنده از خود زبانی ندارد اما دارای سبک و قانون انداموار و یکپارچهٔ خود است که روش بازی او با زبان‌ها را تعیین می‌کند و نحوهٔ انکسار و انحراف مقاصد معناشناختی و بیانی واقعی او را در دل این زبان‌ها کنترل می‌نماید. البته این بازی با زبان‌ها (و اغلب، حضور نداشتنِ کامل گفتمان مستقیم نویسنده) به هیچ وجه هدف‌مندی کلی و ریشه‌دار اثر و هم‌چنین مفهوم‌پردازی ایدئولوژیک پیشرو آن را تضعیف نمی‌کند.

در رمان خنده‌دار، تلفیق دگرمفهومی و به کارگیری سبک‌شناختی آن دارای دو ویژگی شاخص است:

۱. در رمان تعداد فراوانی «زبان» و نظام اعتقادی کلامی-ایدئولوژیک تلفیق می‌شوند مثل زبان‌های گونه‌ای، زبان حرفه‌ای، زبان طبقات اجتماعی و زبان طبقات مشترک‌المنافع (اشراف‌زادگان، کشاورزان، تجار و روستاییان)، زبان گرایشی، زبان روزمره (زبان شایعات، پرگویی‌های اجتماعی، زبان پیشخدمت‌ها) و نظایر این‌ها. اما بدون شک این زبان‌ها در محدودهٔ زبان مکتوب و محاوره‌ای ادبی نگه داشته شده‌اند. در عین حال زبان‌های مزبور در بیش‌تر موارد، در زبان افراد معینی (قهرمانان و راویان) تلفیق نشده‌اند بلکه در شکلی غیرشخصی «از زبان نویسنده» تلفیق گشته‌اند و با نادیده گرفتن مرزهای صوری دقیق، لابه‌لای گفتمان مستقیم نویسنده قرار می‌گیرند.

۲. هنگامی که زبان‌ها و نظام‌های اعتقادی اجتماعی-ایدئولوژیک تلفیقی برای

انکسار مقاصد نویسنده به کار گرفته می‌شوند، به‌منزلهٔ مقولاتی کاذب، ریاکارانه، طمعکارانه، محدود، عقلانیت‌گرای کوته‌نظرانه و نامناسب برای واقعیت، برملا گشته و نابود می‌شوند. در بیش‌تر موارد، این زبان‌هایِ کاملاً تکوین‌یافته و به رسمیت شناخته شدهٔ غالب که تحکم‌آمیز و ارتجاعی نیز هستند؛ (در زندگی واقعی) محکوم به مرگ و جابه‌جایی می‌شوند. بنابراین آن‌چه در رمان بیش از هر چیز حاکم است، اشکال مختلف و درجات گوناگون سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز زبان‌های تلفیقی است؛ سبک‌پردازی که در افراطی‌ترین و رابله‌ای‌ترین(۲۲) نمونه‌های این سنخ رمان (آثار استرن و ژان پل)، تقریباً هر نوع جدیت مستقیم و بی‌واسطه را طرد می‌کند (جدیت راستین یعنی نابودی تمامی جدیت‌های کذب، هم در ترجمان‌های ترحم‌انگیز و هم در ترجمان‌های احساساتی)(۲۳)، یعنی این سبک‌پردازی خود را محدود به نقد اصولی چنین کلمه‌ای می‌نماید.

بین این شکل خنده‌دار تلفیق و سازماندهی دگرمفهومی در رمان و اشکال دیگری که از نویسنده‌ای مجسم و واقعاً فرضی (گفتار مکتوب) یا راوی (گفتار شفاهی) استفاده می‌کنند تفاوتی اساسی وجود دارد.

به بازی گرفتن نویسندهٔ فرضی نیز از ویژگی‌های رمان خنده‌دار (استرن، هیپل، ژان پل) و میراثی از **دون کیشوت** است. اما در مثال‌های فوق، این بازی، صرفاً شگردی ترکیب نگارشی است که باعث تقویت روند کلی نسبیت‌گرایی، عینیت‌بخشی و تقلید تمسخرآمیز اشکال و گونه‌های ادبی می‌گردد.

نویسندهٔ فرضی و راوی وقتی به‌منزلهٔ پیام‌آور یک نظام اعتقادی زبان‌شناختی و کلامی-ایدئولوژیک خاص، با دیدگاه خاصی نسبت به جهان و وقایع آن و با ارزش-داوری‌ها و آهنگ‌های خاص در اثر تلفیق می‌شوند («خاص» هم از لحاظ نویسنده و گفتمان مستقیم واقعی او و هم از لحاظ روایت و زبان ادبی «طبیعی») اهمیت کاملاً متفاوتی پیدا می‌کنند.

این ویژگی یعنی فاصله گرفتن نویسنده یا راوی فرضی از نویسندهٔ واقعی و از انتظارات ادبی متعارف، ممکن است به میزان‌های گوناگونی رخ دهد و احتمال دارد از لحاظ کیفی نیز متفاوت باشد. اما در همهٔ موارد، نویسنده از نظام اعتقادی خاصی که متعلق به شخص دیگری است و دیدگاه خاصی به جهان که آن هم به شخص دیگری تعلق دارد، استفاده می‌کند، چون این نگرش بسیار ثمربخش است و می‌تواند

از یک سو، موضوع بازنمایی هنری را در پرتو جدید نشان دهد (ابعاد و وجوه جدیدی از آن را آشکار سازد) و از سوی دیگر، با روشی نو افق ادبی «مورد انتظار» را روشن کند؛ افقی که جزئیات داستان راوی در مقایسهٔ با آن قابل فهم است.

مثلاً پوشکین، شخصیت بلکین[۱] را به خاطر دیدگاه «غیرشاعرانهٔ» خاصش دربارهٔ موضوعات و پیرنگ‌هایی برگزید (به عبارت بهتر، آفرید) که به‌طور سنتی شاعرانه بودند. منظور، استفادهٔ بسیار ویژه و حساب شدهٔ پیرنگ رومئو و ژولیت در «از بانو تا کنیز»[۲] یا پیرنگ رمانتیک «رقص‌های مرگ»[۳] در «تابوت‌ساز»[۴] است. بلکین که هم‌سطح راویان سه پشت عقب‌تری است که از قول آن‌ها قصه‌هایش را می‌گوید، انسانی «عاری از تخیل» است؛ بدون ذره‌ای ترحم‌انگیزی شاعرانه. گره‌گشایی «غیر تخیلی» و موفقیت‌آمیز پیرنگ‌ها و حتی روش قصه‌گویی، هر نوع توقع تأثیرات شاعرانهٔ سنتی را از بین می‌برد. ثمربخشی کیفیت غیرتخیلی در دیدگاه بلکین فقط مبتنی بر همین درک نکردن ترحم‌انگیزی‌های شاعرانه است.

ماکسیم ماکسیمیچ[۵] در رمان *قهرمان زمان ما*[۶]، رودی پانکو[۷] راوی داستان‌های «دماغ» و «پالتو»[۸] وقایع‌نگارهای داستایفسکی، راویان و قصه‌گوهای فرهنگ عامه که خود، شخصیت‌های داستان‌های ملینکوف-پیچرسکی[۹] و مامین-سیبیریاک[۱۰] هستند، قصه‌گوهای فرهنگ عامه‌ای و ساده‌دل در داستان‌های لسکوف[۱۱]، شخصیت‌های راوی در ادبیات مردمی و بالاخره راویان نثر نمادگرا و پسانمادگرا (در آثار رمیزوف[۱۲]، زامیاتین[۱۳] و دیگران) ــ با وجود اشکال بسیار متنوع روایت‌شان (شفاهی و مکتوب) و وجودِ همهٔ زبان‌های روایی گوناگون خود (ادبی، حرفه‌ای، زبان گروه‌های اجتماعی خاص مشترک‌المنافع، زبان روزمره، زبان خودمانی، گویش‌ها و سایر زبان‌ها)ــ همواره خود را نظام‌های عقیدتی و دیدگاه کلامی

---

1. Belkin
2. Mistress into Maid
3. Dances of Death
4. Coffinmaker
5. Maxim Maximych
6. *A Hero of our Time*
7. Rudi Panko
8. Overcoat
9. Melnikov-Pechersky
10. Mamin-Sibiryak
11. Leskov
12. Remizov
13. Zamyatin

ایدئولوژیک محدودی معرفی می‌کنند که در تقابل با انتظارات ادبی و دیدگاه‌هایی هستند که پس‌زمینهٔ لازم برای فهم آنان را فراهم می‌آورند. اما راویان مزبور دقیقاً به دلیل همین محدودیت و ویژگی، ثمربخش هستند.

گفتار چنین راویانی همواره گفتار شخصی دیگر است (در مقایسه با گفتمان واقعی یا بالقوه مستقیم نویسنده) و به زبان شخصی دیگر است (یعنی تا زمانی که نوع خاصی از زبان ادبی است که با زبان راوی مغایرت دارد).

بنابراین در این‌جا با «سخن گفتن غیر مستقیم» مواجه هستیم ــ نه در زبان، بلکه به‌وسیلهٔ زبان، به‌وسیلهٔ بیان زبان‌شناختی فردی دیگر، و در نتیجه به‌وسیلهٔ انکسار و انحراف مقاصد نویسنده.

نویسنده خود و دیدگاه خود را نه‌تنها با تأثیرش بر راوی، گفتار و زبان او (که تا حدودی موضوع‌های عینیت بخشیده شدهٔ بازنمایی هنری هستند) نشان می‌دهد بلکه آن‌ها را با تأثیرات خود بر موضوع داستان ــ به‌منزلهٔ دیدگاهی که با دیدگاه راوی تفاوت دارد ــ نیز آشکار می‌کند. ورای داستان راوی، داستان دومی خوانده می‌شود که داستان نویسنده است. او به مخاطب خود دربارهٔ راوی و چگونگی روایت قصه‌ها و نیز دربارهٔ شخص راوی می‌گوید. در واقع خواننده در هر لحظه از داستان دو بعد را درک می‌کند: یکی بعد راوی، یعنی نظام عقیدتی او که حاوی موضوعات، مفاهیم و ترجمان‌های عاطفی راویست و دیگری بعد نویسنده، که با داستان و به‌وسیلهٔ داستان (البته به روشی انکسار یافته) سخن می‌گوید. شخص راوی با گفتمان خود و همراه هر آن‌چه واقعاً گفته شده است، قدم به نظام عقیدتی نویسنده می‌گذارد. ما ضمن حل مسائل مورد تأکید نویسنده که در موضوع داستان نهفته است به خود داستان و شخصیت راوی نیز پی می‌بریم که در فرایند گفتن داستانش برملا می‌شود. اگر کسی این بعد ثانویه یعنی مقاصد و مسائل مورد تأکید شخص نویسنده را درک نکند، در واقع اثر ادبی را نفهمیده است.

همان‌طور که اشاره شد، داستان راوی یا نویسندهٔ فرضی، در برابر پس‌زمینهٔ زبان ادبی رایج و افق ادبی متعارف تدوین شده است. هر لحظه از داستان، ارتباطی آگاهانه با این زبان متعارف و نظام اعتقادی آن دارد، در مقابل آن‌ها قرار داده می‌شود و تقابلی مکالمه‌ای با آن‌ها دارد: تقابل دیدگاهی با دیدگاه دیگر، تقابل ارزیابی‌ای با ارزیابی دیگر و تقابل تکیه‌ای با تکیهٔ دیگر (یعنی این دو، به‌منزلهٔ دو پدیدهٔ

زبان‌شناختی مجرد با هم در تباین نیستند). این تعامل و تنش مکالمه‌ای بین دو زبان و دو نظام اعتقادی به مقاصد نویسنده اجازه می‌دهد به نحوی تحقق یابند که بتوان واقعاً حضور آن‌ها را در همه جای اثر ادبی حس نمود. نمی‌توان نویسنده را در زبان راوی یا زبان ادبی متعارفی یافت که خود داستان با آن در تقابل است (اگرچه ممکن است یک داستان خاص به زبان خاصی قرابت بیش‌تری داشته باشد) بلکه نویسنده برای اجتناب از تسلیم کامل خود به هر یک از این دو زبان، گاه یک زبان را به کار می‌برد و گاه زبان دیگر را. نویسنده از این داد و ستد کلامی و مکالمهٔ بین زبان‌ها، در همه جای اثر خود بهره می‌گیرد تا بلکه خود را نسبت به زبان، خنثی نگه دارد، مانند یک شخص ثالث در منازعهٔ بین دو نفر (اگرچه خود این شخص ثالث ممکن است تمایلات سونگرانه‌ای داشته باشد).

وجود تمامی اشکالی که راوی یا نویسندهٔ فرضی دارند، تا حدودی نشان‌دهندهٔ رهایی نویسنده از یک زبان واحد یکپارچه است؛ نوعی رهایی که با نسبی‌گرایی نظام‌های ادبی و زبانی در ارتباط است. چنین شکل‌هایی این امکان را فراهم می‌آورند که شخص، هرگز مجبور به تعریف خود در زبان نباشد و امکان ترجمهٔ مقاصد خود از یک نظام زبان‌شناختی به نظام دیگر، امکان پیوند دادن «زبان حقیقت» به «زبان روزمره» امکان گفتن «من خودم هستم» به زبان دیگری و گفتن «من دیگری هستم» به زبان خود را داشته باشد.

در همهٔ این اشکال (در داستان راوی، داستان نویسندهٔ فرضی یا داستان یکی از شخصیت‌ها)، انکسار و انحراف مقاصد نویسنده رخ می‌دهد بنابراین ممکن است در آن‌ها نیز مانند رمان خنده‌دار، فاصله‌های مختلفی میان جنبه‌های برجستهٔ زبان راوی و زبان نویسنده وجود داشته باشد: ممکن است انحراف بیش‌تر یا کم‌تر باشد و شاید در برخی جنبه‌های زبان، ائتلاف نسبتاً کامل صداها رخ دهد.

شکل دیگر تلفیق و سازماندهی دگرمفهومی در رمان، زبان شخصیت‌های داستان است که بدون استثنا در همهٔ رمان از آن استفاده می‌شود.

در رمان، زبانی که شخصیت‌ها به آن سخن می‌گویند و نحوهٔ سخن گفتن آن‌ها به لحاظ کلامی و معناشناختی، مقوله‌ای خودمختار است. گفتار هر شخصیت، نظام عقیدتی خود را دارد چون هر یک از آن‌ها، گفتار شخصی دیگر و به زبان شخصی دیگر هستند. بدین‌ترتیب ممکن است مقاصد نویسنده را نیز منحرف نمایند و

متعاقباً احتمال دارد تا حدودی مبدل به زبان ثانویه‌ای برای نویسنده شوند. به علاوه، گفتار شخصیت‌ها تقریباً همواره گفتار نویسنده را (گاه به‌شدت) تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، آن را با کلمات شخص دیگر می‌آمیزد (یعنی گفتار شخصیتی که به شکل گفتار مخفی فردی دیگر در نظر گرفته می‌شود) و بدین‌ترتیب رده‌بندی و تنوع گفتاری را به گفتار نویسنده می‌افزاید.

بنابراین تنوع گفتاری و رده‌بندی زبان، حتی در مواردی که هیچ عنصر خنده‌دار، تقلید تمسخرآمیز، کنایه و نظایر این‌ها وجود ندارد و از راوی، نویسندهٔ فرضی یا شخصیت روایتگر نیز اثری نیست، شالودهٔ سبک محسوب می‌شود. حتی در مواردی که صدای نویسنده در نگاه اول یکپارچه، یکدست، مستقیم، بدون واسطه و هدف‌مند به‌نظر می‌رسد، ورای آن ظاهر آرام تک‌زبانه می‌توان ماهیت سه بعدی نثر و تنوع گفتاری عمیق آن را برملا ساخت که وارد طرح سبک‌شده و عامل تعیین‌کنندهٔ آن است.

بنابراین زبان و سبک رمان‌های تورگنوف ظاهراً تک‌زبانه و خالص است اما حتی در آثار او نیز این زبان یکپارچه با مطلق‌گویی شاعرانه فاصلهٔ فراوانی دارد. حجم زیادی از این زبان، جذب کشمکش بین دیدگاه‌ها، ارزش‌ـداوری‌ها و تأکیدهایی شده است که شخصیت‌ها وارد زبان کرده‌اند. این بخش‌های زبان، متقابلاً تحت تأثیر مقاصد و رده‌بندی‌های متناقض‌نما قرار گرفته‌اند. کلمات، گفته‌ها، عبارات، تعاریف و القاب در سراسر زبان پراکنده شده و تحت تأثیر مقاصد افراد دیگری قرار گرفته‌اند که نویسنده تا حدودی با آن‌ها مخالف است و مقاصد شخصی او را نیز منحرف می‌کنند. در واقع، فواصل متفاوتی بین نویسنده و جنبه‌های مختلف زبانش که رنگ و بوی عوالم اجتماعی و نظام‌های عقیدتی دیگر را دارد، احساس می‌شود. در جنبه‌های مختلف زبان نویسنده، حضور او و جدیدترین نمونه‌پردازی‌های معناشناختی‌اش به مقادیر مختلف حس می‌شود. در آثار تورگنوف دگرمفهومی و رده‌بندی زبان از اصلی‌ترین عوامل سبک محسوب می‌شوند و به سازآرایی حقیقت نویسنده‌ای[1] می‌پردازند که از آن خودشان است و بدین‌ترتیب ذهنیت زبان‌شناختی نویسنده و ذهنیت او به‌منزلهٔ نویسنده به مقولاتی نسبی مبدل می‌گردد.

---

1. Authorial truth

در آثار تورگنوف، دگرمفهومی اجتماعی نخست به شکل گفتارهای مستقیم شخصیت‌ها یعنی به شکل مکالمه قدم به رمان می‌گذارد. اما همان‌طور که گفتیم، این دگرمفهومی در سرتاسر گفتار نویسنده پراکنده شده است که شخصیت‌ها را در میان گرفته،و قلمروهای شخصیت [zony geroev] بسیار ویژه‌ای را ایجاد می‌کند. این قلمروها، از تکه‌هایی از گفتار شخصیت [polureč]، اشکال گوناگون نقل‌قول مخفی کلمهٔ شخص دیگر، کلمات و گفته‌های پراکنده‌ای که به گفتار شخص دیگر تعلق دارند و آن دسته شاخصه‌های بیانی دیگران که به گفتار نویسنده تعدی می‌نمایند (حذف به قرینه‌ها، پرسش‌ها و علائم ندا) تشکیل می‌شود. قلمرو شخصیت، عرصهٔ فعالیت صدای شخصیتی است که به نحوی بر صدای نویسنده می‌تازد.

در هر حال، باز به این نکته اشاره می‌کنیم که در آثار تورگنوف، سازآرایی رمان‌گرای مضمون در مکالمات مستقیم متمرکز گردیده است و شخصیت‌ها پیرامون خود قلمروهای گسترده یا کاملاً اشباع‌شده ایجاد نمی‌کنند. در آثار تورگنوف پیوندهای سبک‌شناختی کاملاً تکوین‌یافتهٔ پیچیده، نسبتاً نادر هستند.

در این قسمت به چند نمونه از دگرمفهومی‌های پراکنده در رمان تورگنوف اشاره می‌کنیم.(۲۴)

(۱) نامش نیکولای پترویچ کیرسانوف[1] است. حدود شانزده کیلومتری مسافرخانه‌ها، ملک آبرومند کوچکی با چند صد رعیت دارد که به قول خودش حالا که زمینش را تقسیم کرده و به رعایا اجاره داده و یک «مزرعه» راه‌انداخته است، پنج هزار جریب مساحت دارد. [*پدران و پسران*[2]، فصل اول]

در این بخش، عبارت‌های جدیدی که ویژهٔ زمانهٔ مزبور و به سبک جمهوری‌خواهان هستند، یا در علائم نقل‌قول قرار داده شده‌اند یا به نوعی «مشروط» شده‌اند.

(۲) او کم‌کم داشت آزرده می‌شد. بی‌تفاوتی کامل بازاروف[3] با روحیهٔ اشرافی او سازگار نبود. این طبیب‌زاده، هم پرمدعا بود و هم واقعاً

---

1. Nikolai Petrovich Kirsanov
2. *Fathers and Sons*
3. Bazarov

جواب‌های گستاخانه و مخالفت‌آمیزی می‌داد. صدایش هم حالتی دهاتی و تقریباً وقیح داشت [*پدران و پسران*، فصل چهارم].

جملهٔ سوم این پاراگراف، اگرچه بر اساس نشانه‌های نحوی صوری آن، قسمتی از گفتار نویسنده است؛ از لحاظ گزینش عبارات آن («این طبیب‌زاده») و ساختار عاطفی و بیانی‌اش، گفتار مخفی شخص دیگری است (یعنی گفتار پاول پتروویچ[1]).

(۳) پاول پتروویچ سر میز نشست. کت و شلوار شیک مدل انگلیسی بر تن و فینهٔ کوچک روشنی بر سر داشت. فینه و دستمال گردنش که با بی‌دقتی به گردن بسته بود، از یک زندگی آزادانه‌تر روستایی حکایت می‌کرد، اما یقهٔ تنگ پیراهنش (که سفید نبود اما مطابق قواعد صحیح لباس روز، طرح راه راه داشت) محکم به چانهٔ بسیار خوب اصلاح‌شده‌اش چسبیده بود. [*پدران و پسران*، فصل پنجم].

توصیف کنایی لباس روزی که پاول پتروویچ به تن دارد، دقیقاً با لحن نجیب‌زادگان و سبک پاول پتروویچ جور در می‌آید. البته عبارت «مطابق قواعد صحیح لباس روز» عبارتی ساده محسوب نمی‌شود که متعلق به نویسنده باشد، بلکه قواعد گروه دوستان آقامنش پاول پتروویچ را به طور کنایی بیان می‌کند. با برخوردی منصفانه‌تر حتی می‌توان عبارت مزبور را بین علائم نقل‌قول قرار داد. این هم مثالی از حمایت شبه بی‌طرف در رمان مزبور:

(۴) رفتار مؤدبانهٔ ماتویی ایلیچ[2] فقط متناسب سلوک شاهانه‌اش بود. او برای هر کس سخنی زیبنده داشت، با مایه‌ای از تنفر در بعضی موارد و احترام در بقیهٔ موارد. او نسبت به همهٔ خانم‌ها رفتاری مؤدبانه و محبت‌آمیز داشت «un vrai chevalier francais» و همان‌طور که شایستهٔ یک مقام رسمی رده بالاست، مرتب خنده‌های بلند و از ته دلی سر می‌داد که هیچ‌کس دیگری با او همراهی نمی‌کرد [*پدران و پسران*، فصل چهاردهم].

---

1. Pavel Petrovich
2. Matvei Ilyich

در این قسمت نیز شاهد توصیف کنایی مشابهی از دیدگاه یک مقام رسمی رده‌بالا هستیم. ماهیت حمایت شبه‌بی‌طرف این گونه است: «همان‌طور که شایستهٔ یک مقام رسمی رده بالاست».

(۵) صبح روز بعد نژدانوف[1] خود را به اقامتگاه سایپیاجین[2] رساند و در آن‌جا در اتاق کار مجللی، مملو از مبلمانی‌ساده، که با شأن یک سیاستمدار جمهوری‌خواه و نجیب‌زادهٔ امروزی همخوانی کامل داشت... [*خاک بکر*[3]، فصل چهار].

و این هم یک ساختار شبه‌بی‌طرف مشابه دیگر:

(۶) سمیون پتروویچ[4] در وزارت دادگستری کار می‌کرد و عنوان Kammeryunker را داشت. وطن‌پرستی‌اش او را از فعالیت‌های سیاسی باز می‌داشت؛ اگرچه از هر لحاظ برای سیاست آفریده شده بود: از لحاظ تحصیلات، اطلاعاتش از دنیا، شهرتش در میان زنان و حتی به‌لحاظ ظاهری... [*خاک بکر*، فصل پنجم](۲۵).

انگیزهٔ ردکردن مشاغل سیاسی نیز شبه‌بی‌طرف است. لحن کل شخصیت‌پردازی با دیدگاه شخص کالومیتسوف[5] مطابقت دارد و با گفتار مستقیمش پیوند خورده ــ دست‌کم بر اساس نشانه‌های نحوی ــ و در حکم یک عبارت پیرو به گفتار نویسنده متصل گشته است («اگرچه از هر لحاظ ... «mais quitter la Russie!» و الخ).

(۷) کالومیتسوف به سفر دو ماهه‌ای به استان س... رفت تا سری به املاکش بزند، به عبارت دیگر «عده‌ای را بترساند و عدهٔ دیگر را به صلابه بکشد». البته هیچ کاری بدون این اقدامات پیش نمی‌رود [*خاک بکر*، فصل پنجم].

نتیجه‌گیری پاراگراف فوق، نمونهٔ بارز عبارت شبه‌بی‌طرف است. عبارت پایانی، دقیقاً با هدف ارائهٔ قضاوت ظاهراً بی‌طرف نویسنده، خلاف کلمات قبلی

---

1. Nezhdanov
2. Sipyagin
3. *Virgin Soil*
4. Semyon Petrovich
5. Kallomyetsev

کالومیتسوف، در علائم نقل‌قول قرار داده نشده بلکه با گفتار نویسنده تلفیق گشته و تعمداً، بلافاصله بعد از کلمات کالومیتسوف قرار داده شده است.

(۸) اما کالومیتسوف مخصوصاً عینک شیشه‌گردش را بین بینی و ابروانش نگه داشت و به دانشجوی [غضب‌آلودی] خیره شد که به خود جرئت داده و «عقایدش» را با او در میان نگذاشته بود. [*خاک بکر*، فصل هفتم].

این یک نمونه از ساختار پیوندی است. نه‌تنها عبارت پیرو، بلکه مفعول مستقیم جملهٔ اصلی نویسنده («دانشجوی [غضب‌آلود]» با لحن کالومیتسوف ارائه شده است. گزینش کلمات («دانشجوی غضب‌آلود»، «به خود جرئت داده ... و با او در میان نگذاشته») بر اساس لحن خشمناک کالومیتسوف صورت گرفته و هم‌زمان، در بافت گفتار نویسنده، آهنگ کنایی او نیز به این کلمات رسوخ کرده است. بنابراین در ساختار فوق دو تکیه وجود دارد (نقل‌قول کنایی نویسنده و تقلید خشم شخصیت داستان).

در پایان، نمونه‌هایی از مداخلهٔ جنبه‌های عاطفی گفتار شخص دیگر در نظام نحوی گفتار نویسنده (حذف به قرینه‌ها، پرسش‌ها و علائم تعجب‌ها) را ذکر می‌نماییم.

(۹) حالت فکری عجیبی داشت. طی دو روز گذشته آن‌قدر احساسات جدید و چهره‌های جدید... برای نخستین بار در زندگی‌اش تا این‌اندازه به دختری که به احتمال زیاد به او عشق می‌ورزید، نزدیک شده بود. در ابتدای جریانی که به احتمال زیاد همهٔ توانش را به خود اختصاص می‌داد، قرار داشت.... خوب! که چی؟ آیا مشعوف بود؟ نه. آیا تردید داشت، می‌ترسید، مبهوت بود؟ مطمئناً این‌طور نبود. آیا دست‌کم، تنش تمامی وجودش را احساس می‌کرد؟ آن اشتیاق حرکت به سوی خطوط مقدم جبههٔ احتمالی را همان‌طور که به مبارزه نزدیک می‌شد درک می‌کرد؟ باز هم جواب منفی بود. آیا او عشق خود را باور داشت؟ بر لب‌هایش زمزمهٔ آهسته‌ای جاری بود «لعنت بر این روحیهٔ هنری! شکاک!» این خستگی از چه بود، این بی‌میلی به سخن گفتن، حتی بدون هیچ فریاد و غوغایی؟ کدام صدای درونی را می‌توانست با فریادهایش فرو خورد؟ [*خاک بکر*، فصل هجدهم].

در این بخش در واقع با شکلی از گفتمان نیمه مستقیم شخصیت روبه‌روایم [nesobstvenno-prjamaja reč']. این قسمت بر اساس نشانه‌های نحوی گفتار نویسنده است، اما کل ساختار عاطفی آن به نژدانوف تعلق دارد. جملات مزبور، گفتار درونی او هستند اما به نحوی منتقل شده‌اند که اگرچه فحاوی عاطفی گفته‌های نژدانوف حفظ شده است، نویسنده آن‌ها را با سؤالات تحریک‌آمیز خود و تردیدهای افشاگر کنایی («به احتمال زیاد») کنترل می‌کند.

در آثار تورگنوف، این شیوهٔ نقل‌قول گفتار درونی رایج است (و به طورکلی یکی از متداول‌ترین اشکال نقل‌قول گفتار دورنی در رمان نیز همین شیوه است). این شیوه به جریان مغشوش و متغیر گفتار درونی شخصیت، نظم و تقارن سبک‌شناختی ارزانی می‌دارد (در غیر این صورت باید اغتشاش و تغییرپذیری مزبور در گفتار مستقیم بازپرداخت شود) و به علاوه چنین اشکالی با نشانه‌های نحوی (شخص ثالث) و نشانه‌های اصلی سبک‌شناختی (واژگان‌شناختی و جز آن) به گفتار درونی شخص دیگر اجازه می‌دهد به نحوی انداموار و ساختاریافته در بافت نویسنده ادغام شود. اما در عین حال دقیقاً همین شکل است که به ما اجازه می‌دهد ساختار بیانی گفتار درونی شخصیت داستان، ناتوانی آن برای تحقق کامل خود در کلمات و انعطاف‌پذیری آن را حفظ کنیم؛ اموری که در شکل گفتمان غیرمستقیم خشک و منطقی [kosvennaja reč'] مطلقاً امکان‌پذیر نیستند. دقیقاً همین خصوصیات باعث می‌شود که این شکل، مناسب‌ترین شکل برای نقل‌قول گفتار درونی شخصیت‌ها محسوب شود. البته این شکل، شکلی پیوندی است چون فعالیت صدای نویسنده ممکن است به میزان‌های گوناگون باشد و ممکن است صدای نویسنده به گفتار منتقل شود و تکیهٔ ثانویهٔ خود را بیفزاید (تکیهٔ کنایی، خشم‌آلود و نظایر آن).

همین پیوندزدن و مخلوط‌کردن لحن‌ها و برداشتن مرزهای بین گفتار نویسنده و گفتار دیگران، در سایر شکل‌های نقل‌قول گفتار شخصیت‌ها هم وجود دارد. با این‌که فقط سه الگو برای نسخه‌برداری گفتار (یعنی گفتار مستقیم [prjamaja reč']، غیرمستقیم [kosvennaja reč'] و نیمه‌مستقیم [nesobstvenno-prjamaja reč']) وجود دارد، ممکن است برخوردهای متنوع فراوانی با گفتار شخصیت‌ها مشاهده شود یعنی تنوع وسیعی در نحوهٔ تداخل شخصیت‌ها با یکدیگر و تأثیرگذاری آن‌ها بر یکدیگر وجود دارد. آن‌چه مهم است چگونگی موفقیت بافت نویسنده در بهره‌برداری

از روش‌های گوناگون نسخه‌برداری از چهارچوب‌ها و رده‌بندی مجدد آن‌هاست.

مثال‌هایی که از آثار تورگنوف آوردیم، تصویری سنخی را از نقش شخصیت در رده‌بندی زبان رمان و تلفیق دگرمفهومی در رمان ارائه می‌دهد. همان‌طور که اشاره شد در رمان، هر شخصیت دارای قلمرویی از آن خود است؛ محدودهٔ رسوخ او در بافت نویسنده که او را احاطه کرده است، محدوده‌ای که ورای مرزهای گفتمان مستقیمی وسعت می‌یابد که به او اختصاص یافته و اغلب از مرزهای مزبور فاصلهٔ فراوانی می‌گیرد. در همهٔ وقایع، محدوده‌ای که صدای یک شخصیت مهم تحت تصرف خود درمی‌آورد باید از کلمات مستقیم و «واقعی» او وسعت بیش‌تری داشته باشد. از لحاظ سبک‌شناختی، قلمرو پیرامون شخصیت‌های مهم رمان به شدت منحصربه‌فرد است: متنوع‌ترین ساختارهای پیوندی در قلمرو مزبور رسوخ می‌کنند و این قلمرو همواره تا حدودی مکالمه‌ای است. درون این محدوده بین نویسنده و شخصیت‌هایش مکالمه‌ای در جریان است که از نوع مکالمات نمایشی گفته و پاسخ نیست بلکه نوع خاصی از مکالمهٔ رمان‌گرا است و در درون سازه‌هایی تحقق می‌یابد که از لحاظ ظاهری شبیه تک‌گویی هستند. توان بالقوهٔ ارائهٔ چنین مکالماتی یکی از اصلی‌ترین مزیت‌های نثر رمان‌گرا است که گونه‌های نمایشی و گونه‌های شاعرانهٔ ناب فاقد آن هستند.

قلمروهای شخصیت، جالب‌ترین موضوع تحقیق سبک‌شناختی و زبان‌شناختی محسوب می‌شود. در قلمروهای مزبور سازه‌هایی وجود دارند که پرتویی کاملاً جدید بر مسائل نحوی و سبک‌شناسی می‌افکنند.

در پایان به یکی از اساسی‌ترین و اصلی‌ترین اشکال تلفیق و سازماندهی دگرمفهومی در رمان یعنی «گونه‌های تلفیقی» می‌پردازیم.

رمان، تلفیق گونه‌های مختلف، اعم از گونه‌های هنری (داستان‌های کوتاه، ترانه‌های غنایی، اشعار و صحنه‌های نمایشی که در رمان گنجانده شده‌اند) و غیرهنری (گونه‌های روزمره، بلاغی، علمی، مذهبی و جز آن) را مجاز می‌داند. اصولاً هر گونه‌ای می‌تواند در ساختار آن جای گیرد و در واقع به ندرت می‌توان گونه‌ای را یافت که نویسنده‌ای آن را با رمانی تلفیق نکرده باشد. این گونه‌های تلفیقی معمولاً در رمان، علاوه بر تمامیت و استقلال ساختاری، خصوصیت‌های زبان‌شناختی و سبک‌شناختی خود را نیز حفظ می‌کنند.

به‌علاوه، گروه خاصی از گونه‌ها وجود دارند که در ساخت رمان نقش به‌سزایی دارند و گاهی به تنهایی و مستقیماً ساختار کلیت رمان را رقم می‌زنند و بدین‌ترتیب انواعی از رمان پدید می‌آید که نام آن‌ها برگرفته از همان گونهٔ خاص است. نمونه‌هایی از این گونه‌ها اعترافات، خاطرات، سفرنامه، زندگی‌نامه، نامه‌های شخصی و انواع دیگر است. تمامی این گونه‌ها نه‌تنها ممکن است به‌منزلهٔ یکی از اجزای ضروری سازندهٔ رمان به آن وارد شوند بلکه ممکن است شکل کلیت آن را نیز تعیین کنند (رمان اعترافی، رمان خاطرات، رمان در شکل نامه و نظایر آن). هر یک ازگونه‌های مزبور، دارای اشکال کلامی و معناشناختی خاص خود برای ادغام جنبه‌های مختلف واقعیت هستند. در واقع رمان از گونه‌های مزبور دقیقاً به‌سبب توانایی‌شان به‌منزلهٔ شکل‌های مؤثر و مفید ادغام واقعیت در کلمات، استفاده می‌کند.

نقش گونه‌های تلفیقی در رمان، آن‌قدر مهم است که شاید به نظر آید رمان فاقد روش‌های بنیادین برای متناسب‌سازی کلامی واقعیت است، یعنی هیچ رویکرد خاصی ندارد و لذا نیازمند کمک گونه‌های دیگر برای بازپرداخت واقعیت است؛ به نظر می‌آید خود رمان چیزی نیست جز یکپارچه‌سازی ائتلافی ثانویه‌ای از سایر گونه‌های کلامی ظاهراً اصلی.

تمامی این گونه‌ها با ورود به رمان، زبان‌های خود را نیز به آن می‌آورند و بنابراین وحدت زبان‌شناختی آن را رده‌بندی می‌کنند و با روش‌های جدیدی بر تنوع گفتاری آن می‌افزایند. اغلب اوقات، زبان یک گونهٔ غیرهنری (مثل گونهٔ نامه‌نگاری)، با ورود به رمان اهمیتی می‌یابد که نه‌تنها در تاریخچهٔ رمان، بلکه در تاریخچهٔ زبان ادبی نیز فصل نویی می‌گشاید.

زبان‌هایی که بدین‌ترتیب به رمان افزوده می‌شوند ممکن است مستقیماً هدف‌مند باشند یا کاملاً مثل شیء با آن‌ها برخورد شود، یعنی کلماتی فاقد مقاصد نویسنده؛ به جای کلماتی که بر زبان رانده می‌شوند، کلماتی باشند که مانند شیء بازنمایی شده‌اند. اما اغلب مواقع این زبان‌ها باعث انکسار و انحراف مقاصد نویسنده به میزان‌های گوناگون می‌گردند، اگرچه بعضی از جنبه‌های آن‌ها ممکن است به انحاء مختلف با کارکرد معناشناختی اثر که بر ظهور آن‌ها مقدم است، مطابقت نداشته باشند.

بنابراین گونه‌های شاعرانهٔ شعر (مثل گونه‌های غنایی) به‌هنگام ورود به رمان، شاید دارای هدف‌مندی مستقیم و بار معناشناختی کامل شعر باشند، مثل اشعار گوته در رمان *سرور ویلهلم*. رمانتیک‌ها این نوع اشعار خود را با نثر تلفیق می‌کردند و همان‌طور که همه می‌دانند، حضور اشعار (اشعاری که مستقیماً بیانات هدف‌مند نویسنده تلقی می‌شوند) را در رمان، یکی از ویژگی‌های سازندهٔ آن به حساب می‌آوردند. در نمونه‌های دیگر، اشعار تلفیقی مقاصد نویسنده را منحرف می‌نمایند، مثلاً شعر لنسکی در رمان *ییفگنی آنگین*، «کجا، آه به کجا رفته‌ای...». اگرچه اشعاری که در رمان *سرور ویلهلم* هستند، ممکن است مستقیماً به گوته نسبت داده شوند (همان‌طور که تاکنون چنین شده است)، در آن صورت «کجا، آه به کجا رفته‌ای...» را به هیچ وجه نمی‌توان به پوشکین نسبت داد، مگر به‌مثابه شعری که متعلق به دستهٔ خاصی از «سبک‌پردازی‌های تقلیدی تمسخرآمیز» است (همان دسته‌ای که شعر گرینوف در رمان *دختر ناخدا* نیز باید جزو آن محسوب شود). درنهایت ممکن است اشعار تلفیقی در رمان، کاملاً عینیت بخشیده شوند مثل اشعار ناخدا لبیادکین[1] در رمان *جن‌زده*[2] اثر داستایفسکی.

به‌هنگام تلفیق انواع مختلف پند و اندرزها و کلمات قصار در رمان نیز وضعیت مشابهی به وجود می‌آید. آن‌ها نیز ممکن است بین حالت کاملاً عینی («کلمهٔ در معرض نمایش») و حالت مستقیماً هدف‌مند یعنی فتاوی فلسفی کاملاً مفهوم‌پردازی‌شدهٔ شخص نویسنده نوسان داشته باشند (گفتمان بدون شرطی که بدون هیچ جرح و تعدیل و فاصله‌اندازی بر زبان آمده است). بنابراین در رمان‌های ژان پل که مملو از پند و اندرز هستند، مقیاس درجه‌بندی وسیعی بین پند و اندرزهای گوناگون مشاهده می‌شود، از انواع کاملاً عینی تا انواع مستقیماً هدف‌مند که در آن‌ها مقاصد نویسنده به میزان‌های گوناگون دچار انکسار و انحراف شده است.

در رمان *ییفگنی آنگین*، پند و اندرزها و کلمات قصار یا به شکل تقلید تمسخرآمیزند یا به شکل کنایی، یعنی مقاصد نویسنده در این اظهارات، نسبتاً منحرف شده است. مثلاً در این قطعه:

---

1. Captain Lebyadkin
2. *The Possessed*

هر آن کس زندگی کرده و لختی با خود اندیشیده
هرگز در توانش نیست
کین نوع بشر را جز به نفرت بنگرد؛ آری!
هر آن کس از قفا همواره در تعقیب خود حس می‌کند
ایام دیرینی که دیگر باز نایندش؛
دگر دل را به رخساری فریبنده بنسپارد
و زهر کژدمان خاطراتش، تن بفرساید
دلش را پنجهٔ زنگار حسرت سخت بفشارد.(۲۶)

پند و اندرز مزبور، با حالتی شادمانه و در سطح تقلید تمسخرآمیز ارائه شده است، اگرچه می‌توان هنوز از سرتاسر این عبارت، مجاورت فراوان و تقریباً نوعی پیوند با مقاصد نویسنده را درک کرد. با وجود این ابیاتی که بلافاصله در دنباله آمده‌اند:

و باشد تا که این گفتار نغز اکنون
بسی لطف مضاعف بر چنین گفت و شنودی خوش بیفزاید

(گفت‌وگوی نویسندهٔ فرضی با آنگین) تأکید تقلیدی تمسخرآمیز-کنایی را تشدید و پند و اندرز مزبور را تبدیل به مقوله‌ای خنثی می‌کند. چنین احساس می‌شود که پند و اندرز مزبور، در پهنهٔ فعالیتی که تحت تسلط صدای آنگین است، شکل گرفته، گویی در نظام اعتقادی آنگین و بر اساس تأکیدات او پدید آمده است.

اما این تحریف مقاصد نویسنده که در محدودهٔ تحت تصرف صدای آنگین رخ داده، یعنی در قلمرو آنگین، با تحریف مقاصد نویسنده در محدوده‌های دیگر مثلاً محدودهٔ لنسکی تفاوت دارد (مقایسه کنید با تقلید تمسخرآمیز تقریباً بی‌طرف اشعار لنسکی).

از این مثال می‌توان برای نشان دادن تأثیر زبان یک شخصیت بر گفتار نویسنده (که مطلب بحث ما در قسمت قبلی بود) نیز استفاده نمود: در این قسمت، مقاصد (بایرونی متداول) آنگین در کلمات قصار مورد نظر رسوخ کرده‌اند، لذا نویسنده فاصلهٔ خاصی را با او حفظ می‌نماید و کاملاً با او یکی نمی‌شود.

مسئلهٔ تلفیق گونه‌های مهم در مسیر توسعهٔ رمان (اعترافات، خاطرات و سایر

گونه‌ها) پیچیدگی بیش‌تری دارد. البته این گونه‌ها نیز زبان خود را به زبان‌های موجود در رمان می‌افزایند، اما اهمیت اصلی این زبان‌ها فراهم آوردن دیدگاه‌هایی سازنده، به لحاظ مطالب و اطلاعات است چون زبان‌های مزبور، ورای امور متعارف ادبی قرار گرفته‌اند بنابراین قادرند افق زبانِ در دسترس ادبیات را وسعت بخشند و ادبیات را در فتح دنیاهای جدید ادراکات کلامی یاری نمایند؛ دنیاهایی که در گستره‌های دیگر حیات زبان‌شناختی ــ گستره‌های غیرادبی ــ کشف و تا حدودی فتح شده بودند.

از اشکال اصلی تلفیق و سازماندهی دگرمفهومی در رمان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: به بازی گرفتن خنده‌دار زبان‌ها، قصه‌ای که «از زبان نویسنده گفته نشده» (بلکه راوی، نویسندهٔ فرضی یا یکی از شخصیت‌های رمان آن را تعریف می‌کند)، گفتار شخصیت‌ها، قلمرو شخصیت‌ها و بالاخره انواع مختلف گونه‌های مقدماتی یا دربرگیرنده. تمامی این اشکال امکان به کارگیری زبان‌ها به روش‌های غیرمستقیم، مشروط و با فاصله را فراهم می‌آورند. همگی آن‌ها بر نسبی کردن ذهنیت زبان‌شناختی در ادراک مرزهای زبانی دلالت دارند؛ هم مرزهایی که تاریخ و اجتماع پدید آورده‌اند و هم اصلی‌ترین مرزها (مثل مرزهای بین زبان‌ها). به علاوه این اشکال، امکان بیان درک مادیت زبانی را فراهم می‌آورند که معرف این ذهنیت نسبی است. نسبی‌کردن ذهنیت زبان‌شناختی به هیچ وجه ملزم به نسبی کردن مشابه مقاصد معناشناختی نیست، حتی ممکن است در ذهنیت زبان‌شناختی نثر، مقاصد مطلق باشند. اما از آن‌جا که نثر با ایدهٔ زبانی یکپارچه (زبانی مقدس و مطلق) غریبه است، ذهنیت نثر باید مقاصد معناشناختی خود را ــ اگرچه مطلق هستند ــ سازآرایی نماید. ذهنیت نثر هنگامی که فقط به یک زبان از بین چندین زبان دگرمفهوم محدود می‌شود، احساس محدودیت می‌کند چون فقط یک طنین زبان‌شناختی برای ذهنیت مزبور کافی نیست.

ما تنها به ذکر آن دسته از اشکال سنخی پرداختیم که در مهم‌ترین نمونه‌های رمان اروپایی متداول هستند، اما این اشکال به‌خودی‌خود دربرگیرندهٔ تمامی روش‌های ممکن برای تلفیق و سازماندهی دگرمفهومی در رمان نیستند. ممکن است در رمان‌های خاصی و متعاقباً در انواع گونه‌ای مختلفی که رمان‌های مزبور پدید آورده‌اند، ترکیبی از همهٔ این روش‌ها به کار گرفته شود. رمان کلاسیک **دون کیشوت** اثر سروانتس که ناب‌ترین نمونهٔ گونهٔ رمان نیز محسوب می‌شود، از آثاری است که

تمامی امکانات هنری گفتمان رمان‌گرای ذاتاً مکالمه‌ای و دگرمفهوم را در خود، با عمق و وسعتی فوق‌العاده به تحقق رسانده است.

هنگامی که دگرمفهومی در رمان تلفیق می‌شود (صرف نظر از نحوهٔ تلفیق آن)، گفتار شخص دیگری، به زبان دیگری و به شکلی تحریف‌شده در خدمت بیان مقاصد نویسنده قرار می‌گیرد. چنین گفتاری نوع خاصی از گفتمان دوصدایی را ایجاد می‌کند. گفتار مزبور، هم‌زمان در خدمت دو گوینده است و هم‌زمان دو مقصود مختلف را بیان می‌کند: مقصود مستقیم شخصیتی که در حال سخن گفتن است و مقصود تحریف‌شدهٔ نویسنده. در این نوع گفتمان، دو صدا، دو معنا و دو ترجمان وجود دارد. این دو صدا همواره دارای ارتباط مکالمه‌ای متقابل هستند، گویی از وجود یکدیگر آگاه‌اند (همان طور که در یک مکالمه، گفت و شنودها از وجود یکدیگر مطلع هستند و با این آگاهی متقابل نسبت به یکدیگر شکل می‌گیرند)، گویی آن‌ها واقعاً با یکدیگر به گفت‌وگو می‌پردازند. گفتمان دوصدایی همواره ذاتاً مکالمه‌ای است. گفتمان خنده‌دار، کنایی یا تقلیدی تمسخرآمیز، گفتمان تحریف کنندهٔ راوی، گفتمان تحریف کننده در زبان یک شخصیت و بالاخره گفتمان کل گونهٔ تلفیقی، همگی نمونه‌هایی از گفتمان دو صدایی محسوب می‌شوند و ذاتاً مکالمه‌ای هستند. در دل نمونه‌های مزبور، مکالمهٔ بالقوه‌ای گنجانده شده که هنوز بسط نیافته است؛ مکالمهٔ فشرده‌ای بین دو صدا، دو جهان‌بینی و دو زبان.

البته امکان وجود گفتمان دوصدایی ذاتاً مکالمه‌ای در یک نظام زبانی بسته، خالص و یکپارچه نیز هست؛ نظام زبانی‌ای که با نسبیت‌گرایی زبان‌شناختی موجود در ذهنیت نثر بیگانه است. می‌توان نتیجه گرفت که چنین گفتمانی حتی ممکن است در گونه‌های شعری ناب نیز وجود داشته باشد. اما در این نظام‌ها، محیط مناسب رشد و تکامل گفتمان مزبور حتی در پایین‌ترین سطح نیز وجود ندارد. گفتمان دوصدایی در گونه‌های بلاغی بسیار متداول است. اما حتی در این گونه‌ها که گفتمان دوصدایی در محدودهٔ یک نظام زبانی واحد باقی می‌ماند، گفتمان مزبور به‌وسیلهٔ ارتباطی عمیق با عوامل صیرورت تاریخی، که در خدمت رده‌بندی زبان هستند بارور نمی‌شود و بنابراین گونه‌های بلاغی در بهترین شرایط، صرفاً پژواک دوری از این صیرورت هستند که در مجادله‌ای شخصی خلاصه شده‌اند.

این دوصدایی‌های شاعرانه و بلاغی جدا از همهٔ فرایندهای رده‌بندی

زبان‌شناختی، ممکن است به شکلی پذیرفتنی مبدل به مکالمهٔ فردی، بحث فردی و گفت‌وگویی بین دو شخص گردد، حتی هنگامی که گفت‌وشنودهای مکالمه، از جنس یک زبان واحد یکپارچه باشند. آن‌ها ممکن است موافق یا حتی مخالف یکدیگر باشند، اما گفتار و زبانشان با هم تفاوتی ندارد. این دوصدایی که محدود به یک نظام زبانی بسته و یکپارچه و فاقد هر نوع سازآرایی اجتماعی-زبان‌شناختی بنیادین است احتمالاً از لحاظ سبک‌شناسی صرفاً یکی از ضمایم ثانویهٔ مکالمه و یکی از انواع مجادله به حساب خواهد آمد.(۲۷) دوشاخگی (دوصدایی) ذاتی گفتمان که به یک زبان واحد یکپارچه و یک سبک تک‌گویهٔ منسجم کفایت کند، هرگز نمی‌تواند از انواع اصلی گفتمان محسوب شود بلکه صرفاً به یک بازی می‌ماند؛ طوفانی است در یک قوری چای.

دوصدایی موجود در نثر، از نوع کاملاً متفاوتی است. در این‌جا دوصدایی، در بستر مساعد نثر رمان‌گرا، نیرو و ابهام مکالمه‌ای خود را از اختلافات، سوءِتفاهم‌ها یا تناقضات فردی کسب نمی‌کند (هر قدر هم که این امور تراژیک باشند یا پایه‌ای استوار در سرنوشت‌های فردی داشته باشند(۲۸)؛ دوصدایی در رمان تا اعماق یک تنوع گفتاری و چندزبانی اجتماعی-زبان‌شناختی بنیادین ریشه می‌دواند. با این که حتی در رمان، به طورکلی دگرمفهومی همواره در شخصیت‌های انسانی خاص بازنمایی می‌شود و تحقق می‌یابد و اختلافات و تقابل‌ها، فردی می‌شوند، اما تقابل امیال و افکار فردی در دگرمفهومی اجتماعی غوطه‌ور می‌گردد و با دگرمفهومی اجتماعی دوباره مفهوم‌پردازی می‌شود. تقابل بین افراد فقط غلیان سطحی عناصر لجام گسیخته در دگرمفهومی اجتماعی است؛ نمودهای سطحی عناصری که از تقابل‌های فردی سوءاستفاده می‌کنند، آن‌ها را مبدل به اموری متناقض‌نما می‌نمایند و ذهنیت و گفتمان آن‌ها را از تنوع گفتاری اساسی‌تری اشباع می‌کنند.

بنابراین مکالمه‌گرایی ذاتی گفتمان نثر دوصدایی از لحاظ مضمون پایان‌ناپذیر است (همان‌طور که قدرت استعاری زبان از لحاظ مضمون هرگز به اتمام نمی‌رسد). این مکالمه‌گرایی هرگز نمی‌تواند مبدل به انگیزه یا موضوع مکالمه‌ای آشکار گردد، با این‌که ممکن است توان مکالمه‌ای ذاتی نهفته در دگرمفهومی زبان‌شناختی را به طور کامل و بدون هیچ باقی‌مانده‌ای دربرگیرد. مکالمه‌گرایی ذاتی گفتمان نثر اصیل که در واقع زاییدهٔ زبانی رده‌بندی شده و دگرمفهوم است، اساساً نمی‌تواند به شکل

نمایشی بازنمایی یا حل‌وفصل شود (به یک پایان واقعی برسد). درنهایت نمی‌توان این مکالمه‌گرایی را در قالب مکالمه‌ای آشکار یا گفت‌وگویی محض بین افراد گنجاند و مکالمه‌گرایی مزبور، به گفت و شنودهای کلامی با مرزهای کاملاً دقیق تقسیم نمی‌شود.(۲۹) این دوصدایی نثر قبلاً در خود زبان به‌منزلهٔ پدیده‌ای اجتماعی و در حال رده‌بندی و آبدیدگی در فرایند صیرورت تاریخی لحاظ شده است (هم در استعاره‌های اصیل و هم در اساطیر).

از پیش‌نیازهای اجتناب‌ناپذیر گفتمان نثر دوصدایی اصیل می‌توان به عوامل زیر اشاره کرد: نسبی‌کردن ذهنیت زبان‌شناختی، فعالیت حیاتی ذهنیت مزبور در چندزبانی و دگرزبانی اجتماعی زبان‌های در حال تکامل، سردرگمی‌های گوناگون مقاصد معناشناختی و بیانی، گذر خط سیر این ذهنیت از میان زبان‌های مختلف (زبان‌هایی که همگی به یک میزان و به‌خوبی مفهوم‌پردازی‌شده و واقع‌گرایانه هستند) و ضرورت اجتناب‌ناپذیر سخن گفتن غیرمستقیم، مشروط و منکسر این ذهنیت. رمان‌نویس وجود این دوصدایی را در دگرمفهومی پویای زبان و در چندزبانی‌ای نشان می‌دهد که ذهنیت او را دربرمی‌گیرد و تغذیه می‌کند؛ دوصدایی در مباحثات ساختگی و مجزای بلاغی با شخصی دیگر ابداع نمی‌شود.

اگر رمان‌نویس ارتباط خود را با این زمینهٔ زبان‌شناختی سبک نثر از دست دهد و نتواند به اوج ذهنیت نسبی‌شدهٔ گالیله‌ای دست یابد، اگر به دوصدایی اندام‌وار و مکالمه‌گرایی ذاتی گفتمان پویا و در حال تکامل گوش ندهد؛ هرگز امکانات واقعی موجود در گونهٔ رمان و رسالت‌های آن را درک نمی‌کند و حتی به وجود آن‌ها پی نمی‌برد. البته شاید چنین فردی اثری هنری بیافریند که به لحاظ ترکیب نگارشی و مضمونی شبیه رمان باشد و دقیقاً همان‌طور که رمان ساخته شده است «ساخته شده باشد» اما با این روش، رمان پدید نمی‌آید. سبک اثر مزبور همواره مشت نویسنده را باز می‌کند. یکپارچگی زبان تک‌صدایی ناب و یکدست که یا ساده‌لوحانه خود را باور دارد یا ابلهانه از خود سرسختی نشان می‌دهد (و ممکن است با یک دوصدایی ابتدایی، تصنعی و ساختگی همراه باشد) برای خواننده تشخیص‌دادنی است. به سرعت درمی‌یابیم که رهایی از تنوع گفتاری برای چنین نویسنده‌ای آسان‌تر است: او به‌راحتی به دگرمفهومی بنیادین و ذاتی زبان واقعی گوش نمی‌دهد و فحاوی اجتماعی راکه جوهر تشکیل دهندهٔ کلمات هستند، با صداهای مزاحمی که موظف

به حذف آن‌هاست، اشتباه می‌گیرد. هنگامی که ارتباط رمانی با تنوع گفتاری زبان‌شناختی اصیل بگسلد، در بیش‌تر موارد مبدل به یک «نمایش‌نامهٔ قرائت‌خانه‌ای»[1] می‌شود که دارای دستور صحنهٔ مفصل، کاملاً مشروح و با «پردازش هنری» است (البته چنین اثری نمایش بدی محسوب می‌شود). در رمانی که تنوع زبانی خود را از دست داده است، ناگزیر زبان نویسنده از جایگاه نامطبوع و بی‌معنای زبان دستور صحنه در نمایش‌ها سر درمی‌آورد.(۳۰)

کلمهٔ نثر دوصدایی معنایی دوگانه دارد اما کلمهٔ شاعرانه، به معنای محدود کلمه نیز دارای معنایی دوگانه و حتی چندگانه است. اساساً همین امر موجب تشخیص کلمه به‌منزلهٔ مفهوم، از کلمه به‌منزلهٔ واژه می‌شود. کلمهٔ شاعرانه صنعتی ادبی است که فهمی دقیق از هر دو معنای مندرج در آن را می‌طلبد.

اما صرف‌نظر از چگونگی فهم ارتباط متقابل معانی نماد شاعرانه (صنعت ادبی)، این ارتباط متقابل هرگز از نوع مکالمه‌ای نیست. هرگز و به هیچ وجه نمی‌توان صنعت ادبی (مثل استعاره) را شبیه گفت و شنود موجود در مکالمه یعنی دو معنای تقسیم‌شده بین دو صدای مجزا در نظر گرفت. به همین دلیل معنای دوگانهٔ (یا معانی چندگانه) نماد مزبور هرگز تکیه‌های دوگانه را به همراه خود ندارد. بر عکس برای بیان ابهام شاعرانه، یک صدا و نظام تک‌تکیه‌ای کاملاً کفایت می‌کند. می‌توان از روابط متقابل معانی گوناگون موجود در یک نماد، تفسیری منطقی ارائه داد (به‌منزلهٔ رابطهٔ جزء یا فرد با کل، مثل اسم خاصی که به نماد مبدل گشته است یا رابطهٔ امور عینی و مجرد و نظایر این‌ها)، می‌توان از چنین رابطه‌ای به‌منزلهٔ یک رابطهٔ بازنمایی ویژه، یا رابطهٔ بین جوهر و ظاهر و نظایر این‌ها، درکی فلسفی و هستی‌شناسانه کرد، یا حتی ممکن است بر ابعاد عاطفی و ارزشیابانهٔ چنین ارتباطی تأکید کرد، اما تمامی انواع ارتباط بین معانی گوناگون نمی‌توانند از مرزهای بین کلمه و موضوع آن یا بین جنبه‌های مختلف موضوع فراتر روند. کل جریان و همهٔ بازی‌های نماد شاعرانه در فاصلهٔ بین کلمه و موضوع آن به وقوع می‌پیوندد. نماد نمی‌تواند هیچ نوع ارتباط اساسی را با کلمهٔ دیگر و صدای دیگر پیش‌فرض قرار دهد. چندمعنایی نماد شاعرانه، یکپارچگی صدای مشابه خودش را پیش‌فرض قرار می‌دهد و مبنا را بر این

---

۱. منظور نمایش‌نامه‌ای است که به‌منظور خوانده‌شدن نوشته شده است نه برای اجرا.ـم.

می‌گذارد که این صدا در گفتمان خودش کاملاً تنهاست. به محض ورود صدای دیگر، تکیهٔ دیگر و احتمال وجود دیدگاهی دیگر به بازی این نماد، گسترهٔ شاعرانه از بین می‌رود و این نماد به گسترهٔ نثر منتقل می‌شود.

برای درک تفاوت بین ابهام در شعر و دوصدایی در نثر کافی است نمادی را در نظر بگیریم و به آن لحنی کنایی ببخشیم (البته در بافتی نسبتاً مناسب) یعنی صدای خود را به نمادی بیفزاییم و مقاصد جدید خود را درون نماد مزبور منکسر نماییم.(۳۱) نماد شاعرانه طی این فرایند، بلافاصله به گسترهٔ نثر منتقل می‌شود و به کلمه‌ای دوصدایی مبدل می‌شود البته در حالی که کماکان یک نماد است. کلمهٔ شخص دیگر و تکیهٔ او در فضای بین کلمه و موضوعش خود را جای می‌دهد و قشری از مادیت بر روی نماد افکنده می‌شود (طبیعتاً نتیجهٔ این نوع عملیات، یک ساختار دوصدایی نسبتاً ساده و ابتدایی است).

نمونه‌ای از ساده‌ترین نوع به نثر کردن نماد شاعرانه را می‌توان در رمان *ییفگنی آنگین* در شعری دربارهٔ لنسکی یافت:

او (لنسکی) که جز خدمت شاهنشه عشق
در سرش هیچ نبود،
شعر از عشق سرود،
نغمهٔ سادهٔ او
همچو اندیشهٔ یک دخترک پاک سرشت،
همچو رؤیا و خیال یک طفل،
همچو ماه تابان...
مملو از واهمه بود.(۳۲)

در این بند شعر، نمادهای شاعرانه به طور هم زمان در دو سطح تنظیم شده‌اند: سطح اشعار غنایی شخص لنسکی که در نظام معناشناختی و بیانی «Göttigen Geist» قرار دارد و سطح گفتار پوشکین که زبان و بوطیقای مزبور برایش صرفاً نمونه‌پردازی از دگرمفهومی ادبی زمانه است، اما نمونه‌ای است در حال سنخی‌شدن: لحن و صدای تازه‌ای در میان صداهای چندگانهٔ زبان و جهان‌بینی‌های ادبی و نوع زندگی که این جهان‌بینی‌ها تعیین می‌کند. از سایر صداهای موجود در این

دگرمفهومی ــ دگرمفهومی ادبی و زندگی واقعی معاصرش ــ می‌توان به این موارد اشاره کرد: زبان بایرونی-شاتوبریانی آنگین، زبان ریچاردسونی دنیای شهرستانی تاتیانا، زبان دهاتی و بی‌آلایشی که در استان لارینس[1] به آن سخن گفته می‌شد، زبان و دنیای تاتیانا در پترزبورگ و هم‌چنین زبان‌های دیگر از جمله زبان‌های غیرمستقیم نویسنده که در اثر، دستخوش تحولاتی می‌شوند. کل این دگرمفهومی به سازآرایی مقاصد نویسنده می‌پردازد و سبک رمان‌گرای اصیل این اثر را رقم می‌زند (رمان *ییفگنی آنگین*، دایرةالمعارفی از سبک‌ها و زبان‌های زمان خود است).

بدین‌ترتیب از آن‌جایی که انگاره‌های موجود در بند مذکور شعر، نمادهای شاعرانهٔ مبهمی هستند (استعاری) که به مقاصد لنسکی و نظام عقیدتی او خدمت می‌کنند، در نظام گفتار پوشکین به نمادهای دوصدایی نثر تبدیل می‌شوند. البته این‌ها نمادهای نثر واقعی نشئت‌گرفته از دگرمفهومی ذاتی زبان ادبی در حال رشد زمانه هستند نه تقلید تمسخرآمیز یا طعنهٔ تصنعی و بلاغی صرف.

تفاوت دوصدایی واقعی در نوشته‌های رمان‌گرا با تک‌صدایی دومعنایی یا چندمعنایی موجود در نمادهای شاعرانهٔ ناب، همین امر است. ابهام گفتمان دوصدایی، ذاتاً مکالمه‌ای و سرشار از مکالمه است، در واقع این ابهام می‌تواند مکالماتی متشکل از صداهای کاملاً مجزا ایجاد کند (اما چنین مکالماتی نمایشی نیستند بلکه مکالمه‌های بی پایان نثر به حساب می‌آیند). به‌علاوه دوصدایی در این مکالمات هرگز کاملاً تحقق نمی‌یابد، نمی‌توان دو صدایی را کاملاً از گفتمان مزبور استخراج کرد، نه از طریق محاسبهٔ منطقی و عقلانی بخش‌های مجزا نه از راه برشمردن تفاوت‌های بین بخش‌های مختلف یکی از واحدهای تک‌گویهٔ گفتمان (به نحوی که در فن بلاغت امکان‌پذیر است) و نه از راه جدا کردن قطعی گفت‌وشنودهای کلامی یک مکالمهٔ پایان‌پذیر، مثل آن‌چه در نمایش انجام می‌شود. اگرچه دوصدایی اصیل، مولد مکالمات رمان‌گرای نثر است اما در چهارچوب این مکالمات کاملاً به تحقق نمی‌رسد و مانند نهری از مکالمه‌گرایی که هرگز رو به خشکی نمی‌گذارد، در گفتمان و زبان باقی می‌ماند، چون مکالمه‌گرایی ذاتی گفتمان، ناگزیر صیرورت اجتماعی و تاریخی متناقض‌نمای زبان را همراهی می‌کند.

---

1. Larins

اگر در نظریه‌های شعر، نماد شاعرانه مسئلهٔ اصلی باشد در نظریه‌های نثر نیز مسئلهٔ اصلی، اشکال و انواع مختلف و گوناگون کلمهٔ دوصدایی و ذاتاً مکالمه‌ای است.

موضوع مورد نظر رمان‌نویس که با نثر سر و کار دارد، همواره در گفتمان شخص دیگری دربارهٔ همان موضوع محبوس است و پیشاپیش مشروط شده است؛ موضوع مورد بحثی است که به اشکال گوناگون مفهوم‌پردازی و ارزیابی شده و از ادراک اجتماعی دگرمفهوم خود تفکیک‌پذیر نیست. رمان‌نویس از این «جهان مشروط» به زبانی دگرمفهوم و ذاتاً مکالمه‌ای سخن می‌گوید. لذا ابعاد تاریخی موضوع و زبان، در فرایند صیرورت اجتماعی و دگرمفهوم برای رمان‌نویس هویدا می‌شوند. رمان‌نویس، جهانی ورای دریافت اجتماعی-دگرمفهوم خود و زبانی ورای مقاصد دگرمفهومی که جهان مزبور را رده‌بندی می‌کند، نمی‌شناسد. بنابراین حتی در رمان نیز امکان دستیابی به وحدت کامل اما منحصربه‌فرد یک زبان (یا دقیق‌تر بگوییم زبان‌های مختلف) با موضوعش و با جهان خودش وجود دارد، از همان نوع وحدتی که در شعر مشاهده می‌شود. همان‌طور که به نظر می‌رسد خود زبان مولد انگارهٔ شاعرانه است و انگارهٔ مزبور به نحوی انداموار از زبان نشئت گرفته و در زبان از پیش شکل گرفته است. انگاره‌های رمان‌گرا نیز با زبان دوصدایی خود پیوندی انداموار دارند و گویی از پیش در این زبان و در دل چندگفتاری شاخصی شکل گرفته‌اند که اساس این زبان است. در رمان، «کیفیت ازپیش‌تعیین‌شدهٔ» جهان با کیفیت «ازپیش‌گفته‌شدهٔ» آن درهم‌می‌آمیزد و به رخداد واحد صیرورت دگرمفهوم جهان، هم در ذهنیت اجتماعی و هم در زبان می‌انجامد.

کلمهٔ شاعرانه (به معنای محدود) نیز باید موضوع خود را بشکافد و به کلمهٔ بیگانه‌ای رسوخ کند که موضوع در آن محبوس است. کلمهٔ شاعرانه نیز با زبان دگرمفهوم روبه‌رو می‌شود و باید به منظور ایجاد یکپارچگی و هدف‌مندی ناب (که نه از پیش تعیین شده و نه پیش ساخته است) از موانعی عبور کند. اما کلمهٔ شاعرانه همواره در مسیرش به سمت موضوع خود و به یکپارچگی زبان، با کلمهٔ فرد دیگر مواجه می‌شود و هر کدام از این کلمات، تأثیرات جدیدی از یکدیگر می‌پذیرند. رد پای خط سیر مزبور ابتدا در تفالهٔ فرایند خلاق باقی می‌ماند و پس از مدتی محو می‌شود (مثل داربستی که پس از اتمام ساختمان جمع‌آوری می‌شود)، در نتیجه اثر نهایی ممکن است به شکل گفتار یکپارچه‌ای درآید که با موضوع خود همسان است،

گویی گفتاری دربارهٔ جهانی «بهشتی» است. این خلوص یک صدایی و این مستقیم بودن بدون قید و شرط ماهرانهٔ مقاصد، در گفتمان شاعرانه به قیمت عرف‌گرایی خاصی در زبان شاعرانه حاصل شده است.

در حالی که هنر شعر به‌منزلهٔ فلسفهٔ آرمانی گونه‌ها، زبان شاعرانهٔ غیرتاریخی نابی را ایجاد می‌کند ــ زبانی که با امور پیش پا افتادهٔ زندگی روزمره فاصلهٔ فراوانی دارد، زبان خدایان ــ هنر نثر در پی تکوین زبان‌هایی است که از لحاظ تاریخی، عینی و پویا هستند. این هنر، عینیت تاریخی و اجتماعی گفتمان پویا و هم‌چنین نسبیت آن را محرز فرض می‌کند و به مشارکت گفتمان پویا در فرایند صیرورت تاریخی و در کشمکش‌های اجتماعی اذعان دارد. هنر نثر با گفتمانی سر و کار دارد که هنوز گرم کشمکش و جدال حل و فصل نشده و مملو از مقاصد و لحن‌های متخاصم است. هنر نثر، گفتمان را در چنین حالتی می‌یابد و آن را در معرض وحدت پویای سبک خود قرار می‌دهد.

شخص متکلم در رمان

مشاهده کردیم که دگرمفهومی اجتماعی به معنای درک دگرمفهوم جهان و اجتماع که سازآرایی مضمون رمان‌گرا را به‌عهده دارد از دو راه به رمان قدم می‌گذارد: یا در شکل سبک‌پردازی‌های غیرشخصی زبان‌های گونه‌ای، حرفه‌ای و سایر زبان‌های اجتماعی که با وجودِ غیرشخصی بودن، حاوی انگاره‌های افراد متکلم هستند، یا در شکل انگاره‌های کاملاً تجسم‌یافتهٔ نویسندهٔ فرضی، راویان یا درنهایت شخصیت‌های موجود در رمان.

رمان‌نویس، هیچ زبان یکپارچه، واحد، ساده‌لوحانه (یا نسبتاً) قطعی یا مقدسی را به رسمیت نمی‌شناسد. او زبان را صرفاً مقوله‌ای رده‌بندی‌شده و دگرمفهوم می‌داند. لذا حتی هنگامی که دگرمفهومی بیرون رمان باقی می‌ماند و رمان‌نویس با زبان یکپارچه و کاملاً قطعی خود پیش می‌آید (بدون هیچ فاصله‌گذاری، انکسار یا قید و شرط)، خود می‌داند که چنین زبانی بدیهی نیست و می‌توان با آن به مقابله برخاست. او می‌داند که این زبان در محیطی دگرمفهوم ادا شده است و باید آن را به مبارزه طلبید، تصفیه کرد، به دفاع از آن پرداخت و انگیزه‌ای برایش ایجاد کرد. در

رمان حتی چنین زبان یکپارچه و مستقیمی، مبدل به زبانی مجادله‌ای و تدافعی می‌شود، بدین معنا که با دگرمفهومی، ارتباط متقابل مکالمه‌ای برقرار می‌کند. دقیقاً همین امر، موضع کاملاً شاخص گفتمان در رمان را رقم می‌زند؛ موضعی که به مبارزه طلبیده می‌شود، مقابله‌پذیر است و خود به مقابله می‌پردازد، چون این گفتمان نمی‌تواند سهواً یا عمداً دگرمفهومی پیرامون خود را به دست فراموشی بسپارد یا نادیده بگیرد.

بنابراین دگرمفهومی یا (به اصطلاح) شخصاً وارد رمان می‌شود و در انگاره‌های افراد متکلم تجسم می‌یابد، یا به‌منزلهٔ پس‌زمینه‌ای مکالمه‌گرا، طنین خاص گفتمان رمان‌گرا را تعیین می‌کند.

اهمیت سرنوشت‌ساز و شاخص گونهٔ رمان نیز ناشی از همین امر است: در رمان، انسان پیش از هر چیز، مهم‌تر از هر چیز و همواره، یک انسان متکلم است. رمان نیازمند افردی سخنگوست که گفتمان ایدئولوژیک منحصربه‌فرد و زبان خاص خود را همراه خود وارد رمان کنند.

عامل اصلی که اثری را مبدل به رمان می‌کند و از لحاظ سبک‌شناختی آن را منحصربه‌فرد می‌سازد، وجود فرد متکلم و گفتمان اوست.

برای درک صحیح این مطلب باید سه مسئله مختلف را با دقت فراوان از یکدیگر تفکیک کرد.

۱. موضوع بازنمایی کلامی هنری در رمان، فرد متکلم و گفتمان اوست. در رمان صرفاً نقل‌قول یا بازآفرینی گفتمان فرد متکلم رخ نمی‌دهد بلکه گفتمان او بازنمایی هنری می‌شود و خلاف آن‌چه در نمایش رخ می‌دهد، این بازنمایی از راه گفتمان (نویسنده) صورت می‌گیرد. اما فرد متکلم و گفتمان او به‌منزلهٔ موضوع گفتمان، مقولاتی بسیار ویژه هستند. دربارهٔ گفتمان نمی‌توان مثل بقیهٔ موضوعات گفتار ــ مقولات صامت، پدیده‌ها، رخدادها و نظایر این‌ها ــ سخن گفت، چنین گفتمانی برای بازنمایی کلمات نیازمند شگردهای کاملاً ویژهٔ صوری گفتار و شگردهای خاص خود است.

۲. در رمان، شخصیت فردی، سرنوشت فردی و گفتمان فردی که فقط و فقط با این عوامل (سرنوشت و گفتمان فردی) تعیین می‌شوند، به‌خودی‌خود اهمیتی ندارد. ویژگی‌های شاخص گفتمان یک شخصیت، همواره برای کسب یک مفهوم اجتماعی

خاص و نوعی بسط اجتماعی می‌کوشد. این نوع گفتمان‌ها همواره زبان‌هایی بالقوه هستند. بنابراین گفتمان یک شخصیت ممکن است عامل رده‌بندی زبان نیز باشد و موجب ورود دگرمفهومی به آن شود.

۳. فرد متکلم در رمان، همواره ایدئولوگ است و کلماتش نیز همواره یکان ایدئولوژیک محسوب می‌شوند. در رمان، یک زبان خاص، همواره شیوهٔ خاصی برای نگرش به جهان است؛ شیوه‌ای که برای کسب مفهومی اجتماعی در تلاش است. در رمان، گفتمان دقیقاً در شکل یکان‌های ایدئولوژیک مبدل به موضوع بازنمایی هنری می‌شود و به همین دلیل، آن‌ها همواره از خطر مبدل‌شدن به بازی صرف کلامی بی‌هدف مصون هستند. رمان که بازنمایی مکالمه‌ای از گفتمان حامل ایدئولوژی است (که در بیش‌تر موارد گفتمانی واقعی است و حضوری راستین دارد)، کم‌تر از همهٔ گونه‌های کلامی زیبایی‌شناختی صرف و به بازی گرفتن صوری و محض کلمات را می‌پذیرد. بنابراین اگر یکی از پیروان مکتب زیبایی‌شناسی، نوشتن رمانی را به عهده گیرد، گرایشات زیبایی‌شناسانه‌اش در ساختار صوری رمان آشکار نخواهد شد بلکه در واقع فقط با این امر مواجه هستیم که در رمان، فرد متکلمی بازنمایی شده که ایدئولوگ مکتب زیبایی‌شناسی است و عقایدی را مطرح می‌کند که در رمان به چالش کشیده خواهند شد. از این نوع آثار می‌توان به رمان *تصویر دوریان گری*[1] اثر وایلد[2]، آثار اولیهٔ توماس مان، هانری دو رنیه(۳۳)، هویسمانس(۳۴)، بارس(۳۵) و آندره ژید اشاره کرد. بدین‌ترتیب اگر یک پیرو مکتب زیبایی‌شناسی هم رمان بنویسد مبدل به ایدئولوگی می‌گردد که در این گونهٔ ادبی، موظف به آزمودن مواضع ایدئولوژیک خود و دفاع از آن‌هاست؛ فردی که باید هم مجادله‌گر باشد و هم مدافع.

همان‌طور که اشاره شد آن‌چه اثری را مبدل به رمان می‌کند و موجب یگانگی این گونهٔ ادبی است، وجود شخص متکلم و گفتمان اوست. اما در رمان فقط فرد متکلم بازنمایی نمی‌شود و از طرفی لازم نیست افراد، صرفاً در شکل افراد متکلم بازنمایی شوند. شخصیت موجود در رمان ممکن است به‌اندازهٔ شخصیت‌های موجود در نمایش یا حماسه دست به عمل بزنند. اما این اعمال همواره در پرتو یک

---

1. *Picture of Dorian Gray* 2. Wilde

ایدئولوژی و تابع گفتمان شخصیت هستند (حتی اگر گفتمان مزبور صرفاً گفتمانی بالقوه باشد). در رمان، اعمال و کنش فردی شخصیت برای بازنمایی و هم‌چنین آزمودن موضع ایدئولوژیک و گفتمان شخصیت ضروری است. اگرچه در قرن نوزدهم انواع مهمی از رمان پدید آمدند که در آن‌ها قهرمان، فردی است که فقط حرف می‌زند، قادر به عمل نیست و محکوم به استفاده از کلمات بی‌اعتبار مانند خواب‌ها، مواعظ بی‌فایده، تعلیمات درسی، تفکرات بیهوده و نظایر این‌ها است. نمونه‌ای از این نوع آثار، رمان‌های روسی هستند که در آن‌ها یک ایدئولوگ روشنفکر، آزموده می‌شود (ساده‌ترین نمونه از این آثار رمان **رودین**[1] است).

این قهرمان‌های منفعل فقط یکی از انواع مضمونی قهرمانان رمان هستند. معمولاً قهرمان رمان به‌اندازهٔ قهرمان حماسه دارای کنش است. وجه تمایز او و قهرمان حماسی در این است که قهرمان رمان جز کنش، حرف هم می‌زند و اعمال او مفهوم یکسانی در جامعه ندارند؛ اعمالش بدون چالش نمی‌مانند و در یک جهان حماسی بدون چالش که در آن همهٔ معانی مشترک است، رخ نمی‌دهند. در نتیجه چنین اعمالی همواره نیازمند نوعی شرایط ایدئولوژیک هستند. همواره موضعی ایدئولوژیک ورای اعمال قهرمان رمان وجود دارد که البته تنها موضع ممکن نیست و لذا چالش‌پذیر است. موضع ایدئولوژیک قهرمان حماسی برای کل جامعه و تمامی جهان حماسی معنا دارد. قهرمان حماسی دارای ایدئولوژی خاصی نیست که کارکردی مشابه یک ایدئولوژی در میان بقیهٔ ایدئولوژی‌های ممکن داشته باشد. البته قهرمان حماسی ممکن است سخنرانی‌های طولانی نیز ایراد کند (همان‌طور که قهرمان رمان ممکن است سکوت اختیار کند) اما گفتمان قهرمان حماسی به‌لحاظ ایدئولوژیک از بقیهٔ اثر متمایز نشده (حدود گفتمان مزبور، فقط به لحاظ صوری و ترکیب نگارشی و پیرنگ مشخص می‌گردد)، این گفتمان با گفتمان نویسنده در هم آمیخته است. اما نویسنده نیز ایدئولوژی خود را که با ایدئولوژی جامعه یعنی تنها ایدئولوژی ممکن آمیخته است، متمایز نمی‌سازد. در حماسه فقط یک نظام اعتقادی واحد یکپارچه وجود دارد. در رمان، نظام‌های اعتقادی فراوانی به چشم می‌خورد و قهرمان رمان معمولاً بر اساس نظام اعتقادی خودش رفتار می‌کند. به همین دلیل، در

---

1. *Rudin*

حماسه افراد متکلم، نمایندگان زبان‌های گوناگون نیستند، در حماسه اساساً متکلم فقط و فقط شخص نویسنده و گفتمان، صرفاً گفتمان واحد و یکپارچهٔ نویسنده است.

به‌علاوه ممکن است رمان، شخصیتی را به تصویر کشد که مطابق خواسته‌های نویسنده می‌اندیشد، عمل می‌کند و البته سخن می‌گوید؛ شخصیتی که اعمالش بی‌عیب و نقص و دقیقاً مطابق انتظار است. اما بی‌عیب و نقص بودن‌های موجود در رمان نیز با نبودِ تضادهای ساده‌لوحانه‌ای که از مشخصه‌های حماسه است، تفاوت فراوانی دارد. حتی اگر موضع ایدئولوژیک چنین شخصیت‌هایی از موضع نویسنده متمایز نگردد (یعنی با موضع نویسنده درهم‌آمیزد)، از دگرمفهومی پیرامون خود کاملاً متمایز خواهد بود. بی‌عیب و نقص بودن شخصیت، به نحوی مناظره‌ای و مجادله‌ای در تباین با این دگرمفهومی است. نمونه‌هایی از این قهرمانان، شخصیت‌های بی‌عیب و نقص رمان‌های باروک و رمان‌های احساساتی مثل گرندیسون[1] هستند. بر اعمال چنین شخصیت‌هایی از لحاظ ایدئولوژیک تأکید می‌شود و این اعمال با گفتمانی مناظره‌ای و مجادله‌ای توصیف می‌شوند.

در رمان، محدودهٔ اعمال شخصیت همواره از لحاظ ایدئولوژیک تعیین شده است: او در جهان ایدئولوژیک خاص خود به سر می‌برد (نه در جهان یکپارچهٔ حماسه)، دارای ادراک خاص خود از جهان است و این ادراک در اعمال و گفتمان او متجلی است.

اما آیا ممکن است فقط با اعمال شخصیت، بدون ارائهٔ گفتمانش موضع ایدئولوژیک او را مشخص نمود و جهان ایدئولوژیکی را نشان داد که در آن به سر می‌برد؟

چنین چیزی ممکن نیست چون نمی‌توان جهان ایدئولوژیک بیگانه را به‌خوبی بازنمایی نمود، مگر این‌که ابتدا مجاز به داشتن صدایی شود و گفتمان ویژه‌ای به آن اختصاص یابد. در هر حال گفتمانِ واقعاً مناسب برای بازنمایی ایدئولوژی منحصربه‌فرد یک جهان فقط گفتمانی است که به خود آن جهان تعلق داشته باشد، البته نه به تنهایی بلکه در کنار گفتمان نویسنده. حتی امکان دارد رمان نویس، گفتمان مستقیم خاصی را در اختیار شخصیت داستانش قرار ندهد و فقط به بازنمایی اعمال

---

1. Grandison

شخصیت مزبور اکتفا کند. در این نوع بازنمایی هنری، در صورتی که بازنمایی کامل و مناسب ارائه شود نیز همواره گفتمان بیگانه (یعنی گفتمان خود شخصیت) همراه گفتار نویسنده به صدا درمی‌آید (ر.ک.: ساختارهای پیوندی که در بخش قبلی به بررسی آن‌ها پرداختیم).

همان‌طور که در بخش قبلی مشاهده نمودیم، در رمان لازم نیست فرد متکلم حتماً در وجود شخصیت داستانی متجلی شود. شخصیت داستانی فقط یکی از شکل‌هایی است که فرد متکلم می‌تواند در آن عینیت یابد (اگرچه نمی‌توان کتمان نمود که مهم‌ترین شکل آن‌هاست). زبان‌های دگرمفهوم از راه‌های دیگری نیز می‌توانند به رمان قدم گذارند: از راه سبک‌پردازی‌های تقلیدی تمسخرآمیز غیرشخصی (مانند آن‌چه در آثار رمان‌نویسان انگلیسی و آلمانی مشاهده می‌شود) یا سبک‌پردازی‌های (نسبتاً) غیرتقلیدی تمسخرآمیز، یا به شکل گونه‌های گنجانده‌شده در اثر، نویسنده‌های فرضی یا skaz و در نهایت حتی از راه گفتار نامشروط نویسنده که خود، تا زمانی که مجادله‌ای و مناظره‌ای باشد، یک زبان به شمار می‌آید. به عبارتی، گفتار نامشروط نویسنده یک زبان محسوب می‌شود. تا وقتی که به‌منزلهٔ زبانی خاص و متفاوت از بقیهٔ زبان‌های موجود در جهان دگرمفهوم به سبب تمرکزش بر روی خود، در تباین با خود قرار دارد، یعنی تا هنگامی که زبان نویسنده نه‌تنها بازنمایی‌کننده است بلکه خود، بازنمایی می‌شود.

همهٔ این زبان‌ها ــ حتی هنگامی که به شکل یک شخصیت متجلی نمی‌شوند ــ از لحاظ اجتماعی و تاریخی، عینی شده‌اند و تا حدودی تجسم مادی یافته‌اند. فقط یک زبان واحد و یکپارچه که جز خود، زبان دیگری را به رسمیت نمی‌شناسد؛ بازنمایی‌شدنی است و بنابراین انگاره‌های افراد متکلمی که خصوصیات اجتماعی خاص مقطع معینی از تاریخ آن‌ها را فراگرفته از ورای آن‌ها نمایان است. انگارهٔ انسان به خودی خود ویژگی شاخص گونهٔ رمان محسوب نمی‌شود بلکه دقیقاً انگارهٔ زبان، مشخصهٔ این گونه است. اما برای تبدیل زبان مزبور به انگاره‌ای هنری باید زبان مبدل به گفتاری شود که از میان لب‌های سخنگو بیرون می‌آید و به انگارهٔ فرد متکلم پیوند می‌خورد.

اگر بر این باور باشیم که آن‌چه رمان را رمان می‌کند فرد متکلم و گفتمان اوست؛ گفتمانی که به‌منزلهٔ زبانی شاخص در جهان دگرمفهوم، در تکاپوی یافتن مفهومی

اجتماعی و دستیابی به کاربرد عمومی وسیع‌تری است، پس مسئلهٔ اصلی سبک‌شناسی رمان را می‌توان این طور بیان نمود: بازنمایی هنرمندانهٔ زبان، بازنمایی انگارهٔ یک زبان.

باید اذعان داشت که این مسئله هنوز آن‌طور مطرح نگردیده است که سزاوار جایگاه یا درخور اصول اساسی مرتبط با آن است. به همین سبب ویژگی‌های خاص سبک‌شناسی رمان نیز بررسی نشده‌اند. در عین حال، اظهارات احتمالی دربارهٔ این امور مطرح شده‌اند: تمرکز توجهات علمی در بررسی نثر به طور روزافزون بر پدیده‌های منحصربه‌فردی مثل سبک‌پردازی زبان‌ها، تقلیدهای تمسخرآمیز زبان‌ها و skaz معطوف شده است. وجه مشخصهٔ همهٔ این پدیده‌ها آن است که در آن‌ها گفتمان نه‌تنها بازنمایی می‌کند بلکه خود بازنمایی می‌شود، در آن‌ها زبان اجتماعی (گونه‌ای، حرفه‌ای یا زبان روندهای ادبی) موضوع بازپرداخت، بازتدوین و تأویل هنری می‌شود، موضوعی که آزاد است و رو به هنر دارد: جنبه‌های سنخی زبان به‌منزلهٔ مشخصه‌های زبان یا مقولاتی برگزیده می‌شوند که ضرورتی نمادین برای زبان دارند. در چنین شرایطی انحراف از واقعیت تجربی زبان مجسم، ممکن است بسیار پرمعنا باشد، هم از این لحاظ که این نوع انحرافات در واقع انتخاب‌هایی مغرضانه یا بزرگنمایی بعضی جنبه‌های خاص زبانی معین هستند و هم از این لحاظ که آن‌ها ابداع آزادانهٔ عناصر جدیدی محسوب می‌شوند که اگرچه با حال و هوای زبان خاصی مطابقت دارند، نسبت به علائم تجربی زبان واقعی کاملاً بیگانه می‌نمایند. دقیقاً همین تعالی بخشیدن به جنبه‌های زبان تا حد نمادهای زبان است که وجه مشخصهٔ skaz (لسکوف و مخصوصاً رمیزوف) محسوب می‌شود. همان‌طور که گفته شد، تمامی این پدیده‌ها (سبک‌پردازی، تقلید تمسخرآمیز و skaz) پدیده‌هایی دوصدایی و دوزبانی نیز هستند.

به موازات توجه به سبک‌پردازی، تقلید تمسخرآمیز و Skaz و هم‌زمان با این توجهات، توجه فراوانی نیز معطوف مسئلهٔ نقل‌قول گفتار دیگری و اشکال نحوی و سبک‌شناختی موجود برای نقل‌قول گفتار دیگری شد. این توجهات مخصوصاً در آلمان در بررسی‌های متن‌شناختی زبان فرانسوی و زبان آلمانی رایج بودند. توجه سردمداران این مطالعات، عمدتاً بر وجوه زبان‌شناختی و سبک‌شناختی (و حتی محدودتر از این امور، بر وجوه دستور زبانی) مسئلهٔ مزبور متمرکز بود. با وجود این،

برخی نیز به بررسی مسئلهٔ بازنمایی هنری گفتار دیگری نزدیک شدند که مسئلهٔ اصلی نثر رمان‌گرا است (مانند لئو اشپیتسر). در هر حال این افراد مسئلهٔ انگارهٔ زبان را با شفافیت لازم مطرح نکردند و در واقع طرح مسئلهٔ روش‌های نقل‌قول گفتار دیگری نیز، برخورد گسترده و اصولی‌ای را که می‌طلبید، در پی نداشت.

نقل‌قول و ارزیابی گفتار دیگران و گفتمان دیگری یکی از رایج‌ترین و بنیادی‌ترین مباحث گفتار بشری است. گفتار ما در تمامی محدوده‌های زندگی و فعالیت‌های ایدئولوژیک، لبریز از کلمات انسان‌های دیگر است و میزان دقیق بی‌طرفانه بودن نقل‌قول بسیار متفاوت است. هرچه حیات اجتماعی یک جمع متکلم فشرده‌تر، متمایزتر و تکامل یافته‌تر باشد اهمیت کلمه و بیان دیگری در میان سایر موضوعات مربوط بیش‌تر خواهد بود، چون کلمهٔ دیگری موضوع ارتباطی پرشور، موضوعی برای تفسیر، بحث، ارزیابی، پاسخگویی، حمایت، بسط بیش‌تر و نظایر این‌ها است.

مضمون فرد متکلم و گفتمان او همواره نیازمند شگردهای صوری ویژهٔ گفتار است. همان‌طور که اشاره شد گفتمان به‌منزلهٔ موضوع گفتمان، موضوعی منحصربه‌فرد است که رسالت‌های خاصی را برای تمامی حوزه‌های زبان تعیین می‌کند.

پیش از پرداختن به مسئلهٔ بازنمایی هنری گفتار دیگری در شکل انگارهٔ یک زبان لازم است نکته‌ای را دربارهٔ اهمیت موضوع فرد متکلم و گفتمان او در قلمروهای غیرهنری زندگی و ایدئولوژی ذکر نماییم. در حالی که انگاره‌های یک زبان، خارج از رمان و در میان اشکال فراوان نقل‌قول گفتار دیگری، هیچ اهمیت خاصی ندارند، در رمان، این اشکال پس از تغییر شکل و قرار گرفتن در معرض وحدت کل‌گرای جدید رمان، برای خودشکوفایی[1] به کار گرفته می‌شوند (و متقابلاً رمان‌ها نیز تأثیرات فراوانی بر دریافت غیرهنری و نقل‌قول گفتمان دیگری دارند).

در زندگی روزمره، مسئلهٔ فرد متکلم اهمیت فراوانی دارد. در زندگی واقعی، در هر گام، گفتاری دربارهٔ افراد متکلم و گفتمان آن‌ها به گوش می‌خورد. حتی می‌توان گفت انسان‌ها در زندگی روزمره بیش از هر چیز دربارهٔ آن‌چه دیگران می‌گویند حرف می‌زنند، آن‌ها کلمات، نظرات، اظهارات و اخبار دیگران را منتقل می‌نمایند، به یاد

---

1. self-enrichment

می‌آورند، سبک و سنگین می‌کنند و دربارهٔ آن‌ها به قضاوت می‌نشینند. مردم گاه از گفتمان دیگران ناراحت می‌شوند، گاه با آن موافقت می‌کنند، گاه منکر آن می‌شوند و گاه به‌گفتمان دیگران استناد می‌نمایند. اگر بخشی از مکالمات خام رد و بدل شده در کوچه و خیابان، میان یک جمع، در صفوف مختلف، در سرسرای هتل‌ها و امثال این‌ها را استراق سمع نماییم خواهیم دید که اغلب، عباراتی نظیر «او می‌گوید»، «مردم می‌گویند»، «او گفت که ...» تکرار می‌شود و در هیاهوی گفت و شنود مردم، در یک جمع بیش‌تر اوقات همه چیز مبدل به یک «او می‌گوید... تو می‌گویی... من می‌گویم» بزرگ می‌شود که خود نشان‌دهندهٔ اهمیت فراوان «همه می‌گویند» و «گفته می‌شود» در نظر تودهٔ مردم، شایعات، خبرچینی‌ها، افتراها و نظایر این‌ها است. همچنین باید به اهمیت روان‌شناختی آن‌چه مردم دربارهٔ ما می‌گویند در زندگی خود و اهمیت چگونگی درک و تفسیری که از کلمات دیگران داریم توجه داشت («هرمنوتیک پویا»).

اهمیت این بن‌مایه در قلمروهای برتر و سازمان یافته‌تر ارتباطات روزمره به هیچ وجه کاهش نیافته است. نقل‌قول گفتمان دیگران و تفسیر آن، همهٔ گفت و شنودها را فراگرفته است. ما همواره با «نقل قول» یا «ارجاع» به آن‌چه شخص خاصی گفته، ارجاع به آن‌چه «مردم می‌گویند» یا «همه می‌گویند»، به کلمات فردی که با او در حال صحبت هستیم یا کلمات قبلی خودمان، روزنامه، حکم رسمی، سند، کتاب و نظایر این‌ها برمی‌خوریم. بیش‌تر اطلاعات و نظرات ما معمولاً به شکل مستقیم و به‌منزلهٔ چیزی از آنِ خودمان منتقل نمی‌شوند، بلکه با ارجاع به منبعی نامعلوم و عام سخن می‌گوییم: «شنیده‌ام که...»، «نظر عمومی این چنین است که...»، «این‌گونه تصور می‌شود که...» و نظایر آن. مثلاً یکی از رایج‌ترین رویدادهای زندگی روزمره را در نظر بگیرید، گفت‌وگوهایی دربارهٔ یک دیدار گردهم‌آیی رسمی: همهٔ این گفت‌وگوها بر اساس نقل‌قول، تفسیر و ارزیابی انواع گوناگون عملکردهای کلامی، مصوبات و اصلاحیه‌های مردود یا مقبول این مصوبات شکل گرفته‌اند. بدین‌ترتیب همواره صحبت دربارهٔ کسانی که سخن می‌گویند و گفتمان آن‌ها، ادامه می‌یابد. این بن‌مایه بارها و بارها بازمی‌گردد، که یا همراه بسط موضوعات دیگر زندگی روزمره است یا به‌منزلهٔ مضمون اصلی، مستقیماً گفتار را در کنترل خود درمی‌آورد.

ذکر مثال‌های دیگر برای نشان دادن اهمیت موضوع فرد متکلم در زندگی روزمره

ضرورتی ندارد. کافی است به گفتارهایی که دربارهٔ ما در همه جا پیچیده گوش بسپاریم تا چنین نتیجه‌گیری کنیم که در گفتار روزانهٔ هر فرد (به طور متوسط) حدود نیمی از کلماتی که بر زبانش جاری می‌شود (آگاهانه) متعلق به دیگران است که البته میزان دقت و بی‌طرفی (یا بهتر بگوییم سونگری) در نقل قول کلمات دیگران یکسان نیست.

پر واضح است که وقتی کلمات نقل‌شده از فرد دیگر به صورت نوشته درمی‌آیند، نباید همهٔ آن‌ها را در علائم نقل‌قول قرار داد. میزان دیگربودن و خلوص کلمهٔ دیگری که در گفتار کتبی نیازمند علائم نقل‌قول است از میزان دیگربودن و خلوص گفتار روزمره بسیار کم‌تر است (بسته به مقاصد شخص نویسنده و چگونگی تعیین میزان دیگربودن توسط او).

به علاوه، روش‌های نحوی صورت‌بندی نقل‌قول گفتار فرد دیگر، بسیار فراتر از الگوهای دستور زبانی موجود برای نقل قول گفتمان مستقیم و غیرمستقیم است: روش‌های تلفیق، صورت‌بندی و نشان‌دادن میزان تغییرات گوناگون نقل‌قول گفتار دیگری بسیار متفاوت است. اگر بخواهیم ادعای خود را مبنی بر این‌که بیش از نیمی از کلمات ادا شده در زندگی روزمره متعلق به دیگری است، به اثبات رسانیم باید به این نکته توجه کنیم.

در گفتار روزمره، فرد متکلم و گفتمان او موضوع بازنمایی هنری نیستند بلکه در نقل‌قول فعال اطلاعات عملی، حکم عنوان را دارند. به همین دلیل، گفتار روزمره با اشکال بازنمایی سر و کار ندارد و فقط به روش‌های نقل‌قول می‌پردازد. این روش‌ها که هم روش‌های صورت‌بندی کلامی و سبک‌شناختی گفتار دیگری و هم روش‌های فراهم آوردن یک چهارچوب تفسیری یعنی ابزاری برای مفهوم‌پردازی و بازتکیه‌گذاری محسوب می‌شوند، انواع بسیار گوناگونی دارند؛ از نقل‌قول تحت‌اللفظی مستقیم در نقل‌قول کلامی تا تحریف بدخواهانه و تعمداً تقلیدی تمسخرآمیز گفتمان دیگری یعنی افترا(۳۶).

باید این نکته را در نظر داشت که وقتی گفتار دیگری در بافتی قرار می‌گیرد ــ هر قدر هم که دقیق نقل شده باشد ــ همواره در معرض برخی تغییرات معناشناختی قرار خواهد گرفت. بافتی که دربرگیرندهٔ کلمهٔ فرد دیگری است، پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای آن را فراهم می‌آورد و می‌تواند تأثیر فراوانی بر آن بگذارد. با به کارگیری روش‌های

مناسب دربرگیری، حتی می‌توان در اظهارات دیگری که دقیقاً نقل‌قول شده‌اند نیز تغییراتی ایجاد کرد. هر انسان اهل مجادلهٔ زیرک و بدخواهی به‌خوبی می‌داند به منظور تحریف معنای کلمات فرد مخالف خود، از کدام پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای برای نقل‌قول دقیق کلمات او استفاده کند. با به‌کارگیری حساب‌شدهٔ تأثیرات بافت، به راحتی می‌توان بر مادیت گنگ گفتمان دیگری تأکید کرد و عکس‌العمل‌های مکالمه‌ای مرتبط با آن «مادیت گنگ» را برانگیخت. بدین‌ترتیب به آسانی می‌توان حتی جدی‌ترین بیانات را خنده‌دار نمود. وقتی گفتمان دیگری به بافت گفتار افزوده می‌شود، با گفتار دربرگیرنده‌اش پیوندی مکانیکی برقرار نمی‌سازد بلکه ترکیبی شیمیایی حاصل می‌شود (در سطح معناشناختی و عاطفی-بیانی). از سوی دیگر، میزان تأثیر مکالمه‌ای نیز می‌تواند بسیار زیاد باشد. به همین دلیل به‌هنگام بررسی شکل‌های گوناگون نقل‌قول گفتار دیگری، نمی‌توان هیچ‌یک از این شکل‌ها را مجزا از روش‌های بافت‌مندسازی (مکالمه‌گرایی) آن در نظر گرفت؛ این دو مقوله، تفکیک‌ناپذیر هستند. هم صورت‌بندی و هم قاب‌بندی گفتار دیگری، نشان‌دهندهٔ کنش یکپارچهٔ تعامل مکالمه‌ای با گفتار است (بافت نیز می‌تواند متن را برای افزودن گفتار دیگری آماده سازد). تعامل، رابطه‌ای است که کل ماهیت نقل‌قول گفتار دیگری و همهٔ تغییرات معنایی و تکیه‌ای را رقم می‌زند که به‌هنگام نقل‌قول رخ می‌دهند.

اشاره کردیم که فرد متکلم و گفتمان او در گفتار روزمره‌اش از روش‌های بازنمایی محسوب نمی‌شوند بلکه موضوع نقل‌قول فعال و عملی اطلاعات هستند. در واقع تمامی شکل‌های روزمرهٔ نقل‌قول گفتمان دیگری و تغییرات کلامی مرتبط به این شکل‌ها به‌وسیلهٔ همین فعالیت عملی معین می‌گردند؛ از تغییرات ظریف در معانی و وجوه مورد تأکید گرفته تا تحریف‌های فاحش بازنمایی شده در ترکیب‌بندی کلامی. اما این تأکید بر گفتمان فعال، تمامی جنبه‌های بازنمایی را نیز دربرمی‌گیرد. در زندگی روزمره، برای بررسی و درک معنای واقعی کلمات دیگران، مسائل زیر اهمیت به‌سزایی دارند: دقیقاً چه کسی و در کدام شرایط عینی در حال سخن گفتن است؟ هنگامی که در زندگی روزمره برای فهم و ارزیابی معانی تلاش می‌کنیم، گفتمان را از شخصیتی که آن را بر زبان می‌آورد، جدا نمی‌کنیم (آن طور که در قلمرو ایدئولوژیک می‌توان این دو را از هم جدا نمود)، چون شخصیت مزبور برای ما موجودیت جسمانی دارد و وضعیت کلی سخن گفتن نیز بسیار مهم است: چه کسی

حین سخن گفتن حضور دارد، کلمهٔ مزبور با چه حالت چهره، ادا و اطوار و آهنگی بیان شده است؟ به‌هنگام نقل قول کلامی کلمات دیگری، شاید کل مجموعهٔ گفتمان و نیز شخصیت فرد متکلم نشان داده و حتی به بازی گرفته شود (به روش‌های مختلف، از نسخه‌برداری دقیق گرفته تا تقلید تمسخرآمیز و مبالغه در ادا و اطوار و آهنگ گفتمان). این بازنمایی همواره تحت‌الشعاع کارکردهای نقل‌قول فعال و عملی است و کاملاً با همین کارکردها معین می‌شود. البته این امر به انگارهٔ هنری فرد سخنگو و گفتمانش ربطی ندارد و به انگارهٔ زبان نیز به هیچ وجه مربوط نمی‌شود. با وجود این، مرتبط نمودن وقایع معترضهٔ روزمرهٔ مربوط به یک فرد با یکدیگر، مستلزم شگردهای نثر برای بازنمایی دوصدایی و حتی دوزبانهٔ کلمات دیگری است.

در زندگی روزمره گفت‌وگوهایی که دربارهٔ افراد متکلم و کلمات دیگران هستند، از محدودهٔ جنبه‌های سطحی گفتمان فراتر نمی‌روند و تأثیر گفتمان در یک موقعیت خاص و سطوح بیانی پرمعناتر معناشناختی و عاطفی گفتمان در این بازی شرکت نمی‌کنند. در اعمال ایدئولوژیک عادی ذهنیت ما و در فرایند ادغام ذهنیت ما با جهان ایدئولوژیک، مبحث فرد متکلم، مفهوم کاملاً متفاوتی می‌یابد. از این منظر، صیرورت ایدئولوژیک انسان در واقع فرایند ادغام گزینشی کلمات دیگران است.

وقتی درس‌های کلامی در مدارس آموزش داده می‌شوند، دو روش اصلی برای متناسب‌سازی و نقل قول ــ هم‌زمان ــ کلمات دیگری (متن، قانون، الگو) به رسمیت شناخته می‌شود: «حفظ کردن» و «بازگویی با کلمات خود». در روش دوم، در مقیاسی کوچک همان کارکرد تلویحی موجود در همهٔ سبک‌شناسی‌های نثر مطرح است: بازگویی متنی به زبان خود تا حدودی روایت دوصدایی کلمات دیگری است، چون «زبان خود فرد» نباید کیفیتی را که موجب یکتایی کلمات دیگری می‌شود کاملاً تضعیف نماید. بازگویی به زبان خود، باید ماهیتی ترکیبی داشته باشد و بتواند به‌هنگام نیاز، سبک و عبارات متن نقل‌شده را بازآفرینی کند. در مدارس از همین روش دوم نقل‌قول گفتمان دیگری یعنی «بازگویی به زبان خود» استفاده می‌شود. این روش حاوی مجموعهٔ کاملی از شکل‌های مختلف متناسب‌سازی گفتمان دیگری به‌هنگام نقل‌قول آن‌هاست که به ماهیت متن مورد نظر و محیط آموزشی بستگی دارد که متن مزبور در آن درک و ارزیابی می‌شود.

در فرایند صیرورت ایدئولوژیک فرد، تمایل به ادغام گفتمان دیگران، مفهومی

عمیق‌تر و اساسی‌تر می‌یابد. در این‌جا گفتمان دیگری، نقش اطلاعات، دستورالعمل‌ها، قوانین، الگوها و نظایر این‌ها را ایفا نمی‌کند بلکه می‌کوشد تا پایه و اساس روابط ایدئولوژیک متقابل ما با جهان و به عبارتی زیربنای رفتار ما را تعیین کند. در این‌جا گفتمان دیگری گفتمانی تحکم‌آمیز است و در نقش *گفتمانی ذاتاً باورپذیر*[1] ظاهر می‌شود.

با وجود تفاوت فراوان بین این دو مقولهٔ گفتمان بیگانه یعنی تحکم‌آمیزبودن و باورپذیربودن ذاتی آن، هر دو خصوصیت را می‌توان در یک کلمهٔ واحد جمع نمود؛ کلمه‌ای که به طور همزمان تحکم‌آمیز و ذاتاً باورپذیر باشد. اما چنین وحدتی به‌ندرت مفروض است، بیش‌تر اوقات مشخصهٔ صیرورت فردی که فرایندی ایدئولوژیک محسوب می‌شود دقیقاً وجود فاصلهٔ فراوان بین این دو مقوله است: در یک سو کلمهٔ تحکم‌آمیز (مذهبی، سیاسی، اخلاقی، کلمهٔ پدران، بزرگان، معلمان و نظایر این‌ها) قرار دارد که باورپذیری ذاتی را به رسمیت نمی‌شناسد و در سوی دیگر، کلمهٔ ذاتاً باورپذیر وجود دارد که از تمامی امتیازات محروم گشته، هیچ مرجعی آن را حمایت نمی‌کند و در جامعه (با آرای عمومی، هنجارهای علمی، حتی نقد) و حتی با اصول قانونی نیز به رسمیت شناخته نمی‌شود. معمولاً کشمکش و روابط مکالمه‌ای متقابل این دو نوع گفتمان ایدئولوژیک، تاریخچهٔ ذهنیت ایدئولوژیک فرد را رقم می‌زند.

کلمهٔ تحکم‌آمیز از ما می‌خواهد که آن را به رسمیت بشناسیم و بدون درنظرگرفتن قدرت ذاتی آن برای متقاعد ساختن ما، به نوعی با آن برخورد کنیم که گویی اعتباری از پیش تعیین شده دارد. کلمهٔ تحکم‌آمیز در قلمرویی دور قرار دارد و با گذشته‌ای که از لحاظ سلسله‌مراتبی به نظر برتر می‌آید، ارتباطی اندام‌وار دارد. گویی این کلمه متعلق به پدران است، اعتبار آن در گذشته به رسمیت شناخته شده است. این کلمه، یک گفتمان پیشینی[2] است. بدین‌ترتیب مسئلهٔ انتخاب این کلمه از میان بقیهٔ گفتمان‌های هم رتبهٔ موجود مطرح نیست. (به نظر می‌آید) کلمهٔ مزبور در گستره‌های شامخ ابراز شده است نه در قلمرو ارتباط خودمانی. زبان آن زبان خاصی است (مثل زبان قدیسان)، می‌توان آن را تکفیر نمود. این زبان، مشابه تابو است

---

1. internally persuasive discourse 2. a priori

یعنی نامی است که نباید بیهوده بر زبان رانده شود.

در این‌جا ما نه می‌توانیم به بررسی انواع متفاوت و فراوان گفتمان تحکم‌آمیز بپردازیم (مثلاً اقتدار اصول عقاید مذهبی، حقایق علمی به رسمیت شناخته‌شده یا یک کتاب معاصر پرطرفدار) و نه بررسی میزان اقتدار گفتمان مزبور برای ما امکان‌پذیر است. برای تأمین منظور ما فقط ویژگی‌های صوری برای نقل‌قول و بازنمایی گفتمان تحکم‌آمیز اهمیت دارد؛ ویژگی‌هایی که در انواع مختلف گفتمان تحکم‌آمیز با میزان اقتدار متفاوت مشترک است.

آن‌چه تمایز و فردیت ویژهٔ یک کلمه را در گفتمان تعیین می‌کند میزان پیوند آن با اقتدار است، خواه ما این اقتدار را به رسمیت بشناسیم، خواه به رسمیت نشناسیم. کلمه فاصله‌ای را در برابر خود می‌طلبد (فاصله‌ای که ممکن است مثبت یا منفی تلقی گردد، همان‌طور که امکان دارد با این فاصله برخوردی دوستانه یا خصمانه صورت گیرد). شاید گفتمان تحکم‌آمیز، مجموعه‌های عظیمی از انواع دیگر گفتمان را در اطراف خود سازماندهی نماید (که آن را تفسیر و ستایش کنند و به روش‌های مختلف آن را به کار گیرند) اما خود گفتمان تحکم‌آمیز با این گفتمان‌ها نمی‌آمیزد (مثلاً با تغییرات تدریجی). این گفتمان کاملاً متمایز، فشرده و ساکن باقی می‌ماند، گویی نه‌تنها خواهان علائم نقل‌قول است بلکه تمایزی حتی رسمی‌تر می‌طلبد، مثل یک الفبای ویژه.(۳۷) تلفیق تغییرات معناشناختی در چنین گفتمانی حتی با کمک بافتی که آن را در قاب گرفته به‌مراتب مشکل‌تر است: ساختار معناشناختی گفتمان مزبور از آن‌جا که کاملاً خاتمه یافته، ساکن و مرده است. این گفتمان فقط دارای یک معناست، حرف مکتوب، مفهوم را کاملاً می‌رساند و آن را منجمد می‌کند.

گفتمان تحکم‌آمیز، پیروی بی‌قید و شرط ما را می‌طلبد نه متناسب‌سازی و ادغام آزادانهٔ آن را. بدین‌ترتیب به بازی گرفتن بافتی که گفتمان تحکم‌آمیز را در قاب گرفته و محدودهٔ این گفتمان مجاز نیست. اجازهٔ هیچ نوع تغییر تدریجی، انعطاف‌پذیری و ایجاد انواع سبک‌پردازانهٔ خلاق و فی‌البداهه از دل گفتمان مزبور صادر نمی‌شود. این گفتمان، به‌منزلهٔ تودهٔ فشرده و تفکیک‌ناپذیری قدم به ذهنیت کلامی ما می‌گذارد؛ یا باید کاملاً آن را تأیید نمود یا کاملاً آن را رد کرد. این گفتمان پیوندی ناگسستنی با اقتدار خود دارد ــ پیوند با یک قدرت سیاسی، سنت یا فرد ــ و فراز و فرود گفتمان تحکم‌آمیز، تابع وضعیت قدرت مربوط به آن است. این گفتمان را نمی‌توان تقسیم

کرد، بخشی از آن را پذیرفت، بخش دیگری را به طور ناقص قبول و بخش دیگر را کاملاً رد کرد. لذا فاصله‌ای که ما با گفتمان تحکم‌آمیز حفظ می‌کنیم با تمامی وجوه آن به یک اندازه باقی می‌ماند: در این‌جا به بازی گرفتن فواصل، پیوند و فروپاشی و نزدیکی و عقب‌نشینی امکان ندارد.

تمامی این کارکردها موجب منحصربه‌فرد بودن گفتمان تحکم‌آمیز می‌شود، هم به‌منزلهٔ روشی عینی برای صورت‌بندی خودش به‌هنگام نقل‌قول و هم به‌منزلهٔ روش مشخصهٔ قاب‌بندی گفتمان تحکم‌آمیز با بافت‌های گوناگون. قلمرو بافتی که این گفتمان را دربرمی‌گیرد نیز باید قلمرویی دور باشد، در این‌جا هم امکان هیچ نوع ارتباط خودمانی وجود ندارد. شخص مخاطبِ گفتمان مزبور و کسی که این گفتمان را می‌فهمد از اعقاب دور است و هیچ بحثی با او ندارد.

این عوامل، نقش بالقوهٔ گفتمان تحکم‌آمیز در نثر را نیز رقم می‌زنند. گفتمان تحکم‌آمیز را نمی‌توان بازنمایی کرد و فقط می‌توان آن را نقل‌قول کرد. عواملی که مانع بازنمایی هنری گفتمان تحکم‌آمیز می‌شوند عبارت‌اند از: رخوت، تناهی و انجماد معناشناختی، میزان مرزهای قابل تشخیص آن، اتکای آن به خودش و ممنوعیت هر نوع تحول سبک‌شناختی آزادانهٔ مربوط به آن. نقش این گفتمان در رمان بسیار ناچیز است. گفتمان تحکم‌آمیز به خاطر ماهیتش نمی‌تواند دوصدایی باشد و به ساختارهای پیوندی قدم گذارد، اگر اقتدارش کاملاً سلب شود مبدل به یک شیء، یادگار یا جسم می‌شود. گفتمان تحکم‌آمیز به‌منزلهٔ جسمی بیگانه وارد بافت هنری می‌شود و پیرامون آن، فضایی برای بازی و احساسات متناقض‌نما وجود ندارد. پیرامون این گفتمان، حیات مکالمه‌ای آشفته و ناهنجاری در جریان نیست و بافت اطراف آن از بین می‌رود و کلمات به خاموشی می‌گرایند. به همین دلیل انگاره‌های حقیقت تحکم‌آمیز رسمی و فضایل (از انواع مختلفِ فضایل رهبانی، روحانی، اداری، اخلاقی و جز آن) هرگز در رمان انگاره‌های موفقی نبوده‌اند. کافی است به تلاش‌های بی‌ثمر گوگول و داستایفسکی در این زمینه اشاره کنیم. به همین سبب در رمان، متن تحکم‌آمیز همواره در حد نقل قولی مرده باقی می‌ماند؛ مقوله‌ای خارج از بافت هنری (مثل متون انجیلی در پایان کتاب *رستاخیز* اثر تولستوی).(۳۸)

گفتمان تحکم‌آمیز ممکن است مقولات گوناگونی را تجسم بخشد: خود مقولهٔ اقتدار یا اقتدار سنت، اقتدار حقایق به رسمیت شناخته‌شده توسط عموم مردم،

اقتدار جبههٔ رسمی و اقتدار اموری مشابه. این گفتمان‌ها ممکن است قلمروهای گوناگونی داشته باشند (که با میزان فاصله‌ای تعیین می‌گردند که از قلمروِ ارتباط دارند) و نیز ارتباطات گوناگونی با شنونده یا مفسر فرضی خود دارند (پس‌زمینهٔ دریافتی مفروض گفتمان، میزان مبادلات متقابل بین این دو و جز آن).

در تاریخچهٔ زبان ادبی، همواره ستیزی برای غلبه بر جبههٔ رسمی و تمایل آن به ایجاد فاصله بین خود و قلمرو ارتباط در جریان بوده است؛ ستیزی بر ضد انواع و مقادیر مختلف اقتدار. در این فرایند، گفتمان به قلمرو ارتباط کشیده می‌شود و در نتیجه، تغییرات معناشناختی و بیانی عاطفی (آهنگین) ایجاد می‌شود: ظرفیت ایجاد استعاره‌ها، کم و ضعیف می‌شود و گفتمان، عینی‌تر، ملموس‌تر و مملو از عناصر روزمره می‌گردد. علم روان‌شناسی به بررسی همهٔ این مسائل پرداخته است اما نه از دیدگاه صورت‌بندی کلامی آن در تک‌گویی‌های درونی احتمالی انسان که همهٔ عمر ادامه دارند. ما با مسئلهٔ پیچیده‌ای روبه‌روایم؛ این مسئله را اشکالی ایجاد کرده‌اند که قادر به بیان چنین تک‌گویی‌های (مکالمه‌ای) هستند.

وقتی گفتمان ایدئولوژیک فرد دیگری به نظر ما ذاتاً باورپذیر می‌آید و ما آن را به رسمیت می‌شناسیم امکانات کاملاً متفاوتی پیش روی ما قرار می‌گیرند. چنین گفتمانی در تکامل ذهنیت فرد، اهمیتی سرنوشت‌ساز دارد: ذهنیت، به وجود حیات ایدئولوژیک مستقلی در دنیایی از گفتمان‌های بیگانهٔ پیرامون خود پی می‌برد و در ابتدا قادر نیست خود را از این گفتمان‌های بیگانه برهاند. در روند تکامل، فرایند تمایز بین گفتمان خود و گفتمان دیگری و تمایز بین تفکر خود و تفکر دیگری نسبتاً دیر به جریان می‌افتد. وقتی تفکر، به طریقی مستقل، تجربی و موشکافانه مشغول فعالیت می‌شود ابتدا گفتمان ذاتاً باورپذیر از گفتمان تحکم‌آمیز تحمیلی جدا می‌گردد. به همراه این جدایی، آن دسته گفتمان‌هایی که برای ما اهمیتی ندارند و تأثیری بر ما نمی‌گذارند نیز کنار گذاشته می‌شوند.

گفتمانی که ذاتاً باورپذیر است ــ خلاف گفتمانی که از بیرون تحکم‌آمیز است ــ از آن‌جا که از طریق ادغام، تأیید می‌شود؛ پیوند محکمی با «کلمهٔ خود شخص» دارد.(۳۹) درگشت و گذار روزمرهٔ ذهنیت ما، نیمی از کلمهٔ ذاتاً باورپذیر متعلق به ما و نیمی دیگر از آن دیگری است. علت خلاقیت و نوآوری کلمهٔ مزبور دقیقاً در این حقیقت نهفته است که چنین کلمه‌ای، کلمات مستقل و جدیدی را برمی‌انگیزد و

مجموعه‌هایی از کلمات ما را از درون سازماندهی می‌کند و دیگر کلمه‌ای منزوی و ساکن باقی نمی‌ماند. بیش از آن‌که به تفسیر کلمهٔ باورپذیر بپردازیم، آن را آزادانه بسط می‌دهیم و به مقولات جدید و شرایط نو اطلاق می‌کنیم. رابطهٔ احیای متقابل بین این کلمه و بافت‌های جدید برقرار می‌شود. علاوه بر این وارد تعاملی جدی می‌شود؛ ستیز با بقیهٔ گفتمان‌هایی که ذاتاً باورپذیر هستند. تکامل ایدئولوژیک ما در واقع همین ستیز سهمگینی است که در درون ما برای سلطهٔ یک دیدگاه، رویکرد، دستورالعمل و ارزش کلامی و ایدئولوژیک بر بقیه، در جریان است. ساختار معناشناختی گفتمان ذاتاً باورپذیر محدود نیست، این ساختار ساختاری باز است و همواره قادر است در هر متن جدیدی که آن را مکالمه‌ای می‌کند، معانی جدیدتری ارائه دهد.

کلمهٔ ذاتاً باورپذیر، یا کلمه‌ای است معاصر که در قلمرو تماس با امروز نامعین به وجود آمده یا برای امروز احیا شده است. چنین کلمه‌ای با اعقاب خود نیز مانند معاصرانش ارتباطی برقرار می‌کند که گویی هر دو هم‌زمان هستند. مفهوم خاصی از شنوندگان، خوانندگان و دریافت‌کنندگان، نقشی بنیادین برای چنین کلمه‌ای ایفا می‌کند. هر گفتمان مفهوم خاصی از شنونده، پس‌زمینهٔ دریافتی او و میزان پاسخگویی شنونده را فرض قرار می‌دهد و فاصلهٔ معینی را با آن لحاظ می‌کند. برای رویارویی با حیات تاریخی گفتمان، همهٔ این امور بسیار مهم تلقی می‌شوند. نادیده گرفتن این جنبه‌ها و ظرایف، منجر به تجسم مادی کلمه می‌گردد (و هم‌چنین مکالمه‌گرایی ذاتی کلمه را خاموش می‌کند).

همهٔ موارد ذکرشده، تعیین‌کنندهٔ روش صورت‌بندی گفتمان ذاتاً باورپذیر به‌هنگام نقل‌قول آن و نیز روش‌های قاب‌بندی آن با بافت‌های مختلف است. این روش‌ها به سبب تأثیر مکالمه‌ای که بر یکدیگر دارند و به سبب بسط آزادانه و خلاق گفتمان دیگری و هم‌چنین دگرگونی تدریجی نقل قول‌ها، حداکثر تعامل بین کلمهٔ دیگری و بافتش را موجب می‌شوند. روش‌های فوق، بازی مرزها را کنترل می‌کنند یعنی فاصلهٔ بین نقطه‌ای که بافت برای ورود کلمهٔ دیگری آماده می‌شود تا محل حضور واقعی کلمهٔ مزبور، تحت کنترل این روش‌هاست («مضمون» کلمهٔ دیگری ممکن است خیلی زودتر از خود کلمهٔ واقعی در متن حضور یابد). این روش‌ها مختصات دیگری نیز ایجاد می‌کنند که نشانگر جوهرهٔ کلمهٔ ذاتاً باورپذیر هستند،

مثل بی‌کرانگی معناشناختی کلمه برای ما، ظرفیت کلمه برای حیات خلاق در بافت ذهنیت ایدئولوژیک و پایان‌ناپذیری و بی‌کرانگی تعامل مکالمه‌ای ما با آن. ما هنوز هر آن‌چه را کلمه می‌تواند به ما بگوید فرانگرفته‌ایم؛ می‌توان کلمه را به بافت‌های جدیدی برد و به مطالب نویی پیوند زد، می‌توان به منظور دستیابی به پاسخ‌هایی نو، درکی جدید از معنای کلمه و حتی دستیابی به کلمات جدیدی که از آن خود کلمه است، آن را در وضعیت جدیدی قرار داد (چون اگر گفتمان دیگری گفتمانی سازنده باشد موجب خلق کلمهٔ جدیدی در پاسخ ما خواهد شد).

روش صورت‌بندی و قاب‌بندی گفتمان ذاتاً باورپذیر، ممکن است تا حدی انعطاف‌پذیر و پویا باشد که گفتمان مزبور واقعاً در بافت، حاضرِ مطلق شود و تکیهٔ خود را بر همه چیز ارزانی دارد و گه‌گاه تا جایی پیش رود که به‌منزلهٔ کلمهٔ کاملاً برجسته و مشخص‌شدهٔ فردی دیگر، مبدل به مقوله‌ای کاملاً مادی گردد (مانند آن‌چه در قلمرو شخصیت‌ها رخ می‌دهد). شکل‌های متنوع مضمون گفتمان دیگری، در تمامی محدوده‌های فعالیت ایدئولوژیک خلاق و حتی در رشته‌های دقیقاً علمی، رایج هستند. همهٔ توضیحات هوشمندانه و خلاق که جهان‌بینی‌های بیگانه را تعریف می‌کنند، این‌گونه‌اند: چنین توضیحاتی همواره شکل سبک‌شناختی آزاد متفاوتی از گفتمان دیگری هستند که تفکر فرد دیگر را به سبک همان تفکر شرح می‌دهند، حتی هنگامی که تفکر مزبور را دربارهٔ مطالبی جدید یا به روش دیگری از طرح مسئله اطلاق می‌کنند. این توضیحات در زبان گفتمان دیگری آزمایشاتی انجام می‌دهند و به نتایجی نیز دست می‌یابند.

در موارد نامحسوس‌تر نیز پدیده‌های مشابهی مشاهده می‌شود. آن‌چه بیش از هر چیز مورد نظر ماست، نمونه‌هایی از تأثیر قوی گفتمان دیگری بر نویسنده‌ای خاص است. هنگامی که چنین تأثیراتی نشان داده می‌شوند، حیات نیمه‌پنهانی گفتمان دیگری در بافت جدید نویسنده‌ای خاص برملا می‌گردد. وقتی این تأثیر، عمیق و پربار باشد، دیگر تقلید ظاهری و بازآفرینی ساده صورت نمی‌گیرد بلکه گفتمان دیگری (یا دقیق‌تر بگوییم گفتمانی که نیمی از آن متعلق به دیگری است) در بافت و شرایطی جدید، بسطی خلاق‌تر می‌یابد.

در این اشکال، هم روش‌های مختلف نقل‌قول گفتمان دیگری حائز اهمیت است و هم امکان یافتن نقطهٔ آغازی برای آن‌چه در بازنمایی هنری گفتمان دیگری مورد

نیاز است. با ایجاد چند تغییر مختصر در جهت‌گیری، کلمهٔ ذاتاً باورپذیر به آسانی مبدل به موضوع بازنمایی هنری می‌شود. برخی از انواع گفتمان ذاتاً باورپذیر می‌تواند به‌طور بنیادی و انداموار با انگارهٔ فرد متکلم پیوند بخورد: مثل گفتمان اخلاقی (وقتی گفتمان با انگارهٔ واعظ پیوند می‌خورد)، گفتمان فلسفی (وقتی گفتمان با انگارهٔ یک حکیم پیوند می‌خورد) و گفتمان اجتماعی-سیاسی (وقتی گفتمان با انگارهٔ رهبر اجتماعی-سیاسی پیوند می‌خورد). به‌هنگام سبک‌پردازی خلاق گفتمان دیگری و آزمودن آن، سعی ما بر آن است که نحوهٔ رفتار یک شخص مقتدر را در موقعیتی خاص و نیز وضعیت مزبور را در پرتو گفتمان این فرد، حدس بزنیم و در نظر مجسم نماییم. در این گونه اعمال حدسی-آزمایشی، انگارهٔ فرد متکلم و گفتمان او مبدل به موضوع تخیل خلاق و هنرمندانه می‌گردد.(۴۰)

این فرایند یعنی انجام آزمون با تبدیل گفتمان پذیرفته‌شده به افراد متکلم، وقتی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد که ستیزی علیه چنین انگاره‌هایی آغاز شود، شخصی بکوشد از طریق عینیت‌بخشی، خود را از تأثیرات این انگاره و گفتمانش برهاند یا سعی در افشای محدودیت‌های انگارهٔ مزبور و گفتمانش داشته باشد. اهمیت مبارزه با گفتمان دیگری و تأثیر آن، در جریان دستیابی فرد به ذهنیتی ایدئولوژیک، فوق‌العاده زیاد است. با وجود این که گفتمان و صدای خود فرد، یا از گفتمان و صدای دیگری نشئت گرفته یا با گفتمان و صدای دیگری فعالانه به تحرک واداشته شده است؛ این گفتمان و صدا دیر یا زود خود را از قید اقتدار گفتمان دیگران رها می‌سازد. با پیوستن انواع گوناگون صداهای بیگانه به جریان مبارزه برای تأثیرگذاری بر ذهنیت فرد (همان‌طور که در واقعیت اجتماعی پیرامون با هم در ستیز هستند)، فرایند مذکور پیچیده‌تر می‌شود. تمامی این عوامل، بستری مساعد برای عینیت‌بخشی آزمایشی گفتمان دیگری فراهم می‌آورند. شاید گفت‌وگو با کلمهٔ ذاتاً باورپذیری ادامه یابد که فرد مخالف آن است، اما ماهیتش تغییر می‌کند: به پرسش گرفته می‌شود، برای نشان‌دادن نقاط ضعفش، درک محدوده‌اش و به دست‌آوردن تجربه‌ای فیزیکی از آن، به‌منزلهٔ شیء در موقعیتی جدید قرار داده می‌شود. به همین دلیل، سبک بخشیدن به گفتمان از راه منتسب‌کردن آن به یک فرد، اغلب تقلیدی تمسخرآمیز می‌شود، البته نه یک تقلید تمسخرآمیز خام. چون کلمهٔ دیگری که در ابتدا کلمه‌ای ذاتاً باورپذیر بوده، در برابر این فرایند مقاومت می‌نماید و در بیش‌تر مواقع هیچ فحوای تقلیدی

تمسخرآمیزی نخواهد داشت. در چنین شرایطی انگاره‌های رمانگرا که عمیقاً دوصدایی و دوزبانه هستند به‌وجود می‌آیند و سعی در عینیت بخشیدن به مبارزه با انواع مختلف گفتمان‌های ذاتاً باورپذیر بیگانه‌ای را دارند که زمانی بر نویسنده سیطره داشته‌اند (مثل آنگین پوشکین و پیچورین[1] لرمانتف). در دل رمان‌های آزمون نیز همین ستیز ذهنی با گفتمان ذاتاً باورپذیر بیگانه و رهایی از قید گفتمان مزبور با مبدل‌کردن آن به شیء به چشم می‌خورد. رمان‌های رشد و کمال نیز نمونهٔ دیگری از آن‌چه مورد نظر ماست، ارائه می‌دهند اما در این رمان‌ها بلوغ ــ یک فرایند ایدئولوژیک انتخابی ــ مانند مضمونی در رمان بسط می‌یابد، درحالی‌که در رمان‌های آزمون، ذهنیت خود نویسنده بیرون از اثر قرار دارد.

آثار داستایفسکی از این لحاظ دارای جایگاهی فوق‌العاده و منحصربه‌فرد هستند. در رمان‌های او، تعامل شدید و پرتنش کلمهٔ دیگری به دو روش عرضه می‌شود. نخست آن‌که در زبان شخصیت‌های او کشمکشی عمیق و آشتی‌ناپذیر با گفتمان دیگری در سطح تجربهٔ واقعی («کلمهٔ دیگری دربارهٔ من»)، حیات اخلاقی (قضاوت دیگران، پذیرفته شدن یا نشدن توسط دیگران) و درنهایت حیات ایدئولوژیک (جهان‌بینی‌های شخصیت‌ها در شکل مکالمه‌ای حل و فصل نشده و لاینحل) وجود دارد. آن‌چه شخصیت‌های داستایفسکی می‌گویند، در تمامی عرصه‌های زندگی و فعالیت ایدئولوژیک خلاق، صحنه‌پرداز ستیزی بی‌پایان با کلمات ان است. لذا از این بیانات ممکن است به‌منزلهٔ الگوهای ممتاز متنوع‌ترین اشکال نقل‌قول و قاب‌بندی گفتمان دیگری استفاده شود. دوم آن‌که کلیت آثار (رمان‌ها) نیز به‌منزلهٔ بیانات نویسندگان‌شان باز هم همان مکالمات بی‌پایان و ذاتاً حل وفصل نشدهٔ بین شخصیت‌ها (به‌منزلهٔ دیدگاه‌های بازنموده) و بین خود نویسنده و شخصیت‌هایش هستند. گفتمان شخصیت‌ها هرگز کاملاً ثبت نمی‌گردد؛ آزاد و باز باقی می‌ماند (مثل گفتمان شخص نویسنده). در رمان‌های داستایفسکی، تجربهٔ واقعی شخصیت‌ها و گفتمان آن‌ها ممکن است تا جایی که به پیرنگ مربوط می‌شود حل و فصل شوند اما ذاتاً ناتمام و حل‌نشده باقی می‌مانند.(۴۱)

اهمیت فراوان بن‌مایهٔ فرد متکلم در محدودهٔ تفکر و گفتمان اخلاقی و حقوقی

---

1. Pechorin

بسیار بدیهی است. در این محدوده‌ها، موضوع اصلی تفکر و گفتار، فرد سخنگو و گفتمان اوست. کلیهٔ مباحث اصلی تحقیقات و ارزیابی‌های اخلاقی و حقوقی دقیقا به افراد متکلم اشاره دارند: وجدان («صدای وجدان»، «مکالمه درونی»)، ندامت (پذیرش آزادانه و اعلام خطاکاری توسط خود فرد)، حقیقت و دروغ، مسئول بودن یا نبودن، داشتن حق رای [pravo golosa] و نظایر این‌ها. نشانهٔ اصلی انسانی پایبند به اصول اخلاقی، حقوقی و سیاسی، گفتمان مستقل، مسئولانه و فعال اوست. هر آن‌چه گفتمان مزبور را به چالش طلبد و آن را برانگیزاند، تفاسیر و ارزیابی‌های این گفتمان، تعیین حد و مرزها و اشکال مختلف فعالیت آن (حقوق مدنی و سیاسی)، درکنار هم قرار دادن خواسته‌ها و گفتمان‌های گوناگون و اقداماتی از این دست، همه و همه در محدوده‌های اخلاقی و حقوقی اهمیت فراوانی دارند. کافی است به نقش صورت‌بندی، بررسی و تفسیر شهادت‌ها، اعلامیه‌ها، قراردادها، اسناد گوناگون و بقیهٔ شکل‌های بیانات دیگران در محدوده‌های صرفاً قضایی اشاره نماییم، البته هرمنوتیک قضایی را نیز باید در نظر داشت.

همهٔ این امور نیازمند بررسی بیش‌تری هستند. صناعات قضایی (و اخلاقی) به منظور پرداختن به گفتمان دیگری (بعد از به زبان رانده شدن آن‌ها)، تثبیت اقتدار گفتمان دیگری، تعیین میزان صحت و سقم آن و نظایر این‌ها (مثل فرایند ثبت اسناد رسمی و صناعات مشابه) به وجود آمده‌اند. اما مسائل مربوط به روش‌های صورت‌بندی چنین گفتمانی ــ روش‌های ترکیب نگارشی، سبک‌شناختی، معناشناختی و جز آن ــ هنوز به طور کامل و شایسته مطرح نشده‌اند.

در موارد تحقیقاتی برای محاکمات، تاکنون فقط در سطح قوانین، اخلاقیات و روان‌شناسی به تفسیر مسئلهٔ اعترافات پرداخته شده است (چه چیزی اعتراف را ضروری می‌سازد و انگیزهٔ آن چیست). داستایفسکی برای طرح مسئلهٔ اعترافات، در سطح فلسفهٔ زبان (فلسفهٔ گفتمان) مطالب فراوانی گردآوری کرده است: مسئلهٔ تفکر، خواسته، انگیزهٔ اصیل ــ مثل مورد ایوان کارامازوف ــ و چگونگی ارائهٔ این مسائل در شکل کلمات، نقش فرد دیگر در صورت‌بندی گفتمان، مسائل پیرامونی بازجویی و نظایر آن.

البته در محدوده‌های اخلاقی و حقوقی فقط تا جایی به متکلم و گفتمانش به مثابه موضوع تفکر و گفتار پرداخته می‌شود که تأثیری بر منافع خاص این

محدوده‌ها دارند. همهٔ روش‌های نقل‌قول، صورت‌بندی و قاب‌بندی گفتمان دیگری، تابع همین منافع و جهت‌گیری‌های ویژه می‌گردند. در عین حال حتی در این موارد نیز، شاید عناصر بازنمایی هنری گفتمان دیگری وجود داشته باشند، مخصوصاً در محدوده‌های اخلاقی: مثلاً بازنمایی کشمکشی بین صدای وجدان و بقیه صداهایی که درون انسان شنیده می‌شوند و مکالمه‌گرایی درونی که به ندامت و نظایر آن منتهی می‌شود. ممکن است نثر هنری و عنصر رمان‌گرای موجود در رساله‌های اخلاقی مخصوصاً در اعترافات اهمیت فراوانی داشته باشند ــ مثلاً در آثار مارکوس اریلیوس، آگوستین و پترارک[1] می‌توان نقطهٔ عطف رمان‌های آزمون و رمان‌های رشد و کمال را شناسایی کرد.

در قلمرو تفکر و گفتمان مذهبی (تفکر و گفتمان اساطیری، عرفانی و سحرآمیز)، بن‌مایه از اهمیت بیش‌تری نیز برخوردار است. موضوع اصلی این نوع گفتمان‌ها شخص سخنگو است: یک دارگونه، دیو، پیشگو یا پیامبر. به طور کلی تفکر اساطیری هیچ چیز غیرزنده یا غیرپاسخگو را به رسمیت نمی‌شناسد. درک خواست یک خدا یا دیو (خوب یا بد)، تفسیر علائم خشم یا لطف، تفسیر نشانه‌ها، اشاره‌ها و بالاخره نقل‌قول و تفسیر کلماتی که مستقیماً یکی از خدایان (الهام الهی) یا پیامبران، قدیسان و پیشگویان بیان می‌کنند و به طورکلی نقل‌قول و تفسیر کلمات وحی آسمانی (در مقابل کلمات غیرمذهبی) مهم‌ترین فعالیت تفکر و گفتمان مذهبی است. همهٔ نظام‌های مذهبی، حتی ابتدایی‌ترین نوع آن‌ها برای نقل‌قول و تفسیر انواع مختلف کلمات مقدس، دارای ابزارهای روش‌شناختی (هرمنوتیک) عظیم و بسیار ویژه‌ای هستند.

در تفکر علمی، وضعیت تا حدودی متفاوت است. در مقایسه با تفکر مذهبی، در این نوع تفکر، گفتمان اهمیت کم‌تری دارد. در علوم ریاضی و تجربی، گفتمان به‌خودی‌خود یک موضوع محسوب نمی‌شود. البته در فعالیت‌های علمی هم شخص باید با گفتمان دیگری سر و کار داشته باشد: کلمات پیشینیان، ارزشیابی‌های منتقدان، نظر عمومی و امثال این‌ها. در این نوع فعالیت‌ها، به شکل‌های مختلف نقل‌قول و تفسیر کلمهٔ دیگری نیز باید پرداخت: ستیز با یک گفتمان تحکم‌آمیز، غلبه

---

1. Petrarch

بر تأثیرات، مجادلات، ارجاعات، نقل‌قول‌ها و نظایر آن، اما این‌ها در حد ضرورتی کاربردی باقی مانده‌اند و موضوع اصلی علم را که البته فرد متکلم و گفتمانش در ترکیب نگارش آن دخالتی ندارند تحت تأثیر قرار نمی‌دهند. هدف همهٔ ابزارهای روش‌شناختی علوم ریاضی و تجربی، تسلط بر اشیای صامت و چیزهای گنگ است که خود را در شکل کلمات عرضه نمی‌کنند و دربارهٔ خود اظهار نظر نمی‌نمایند. در این‌جا کسب علم، با درک و تفسیر کلمات و نشانه‌های صادره از موضوع مورد نظر ارتباطی ندارد.

در علوم انسانی خلاف علوم ریاضی و تجربی، مسئلهٔ ثبت، نقل‌قول و تفسیر گفتمان دیگران مطرح می‌شود (مثل مسئلهٔ منابع در روش‌شناسی رشته‌های تاریخی) و مطمئناً در رشته‌های واژه‌شناسی، فرد متکلم و گفتمانش، موضوع اصلی تحقیق محسوب می‌شوند.

واژه‌شناسی، اهداف ویژه و رویکردهای خاصی نسبت به موضوع مورد نظرش (فرد سخنگو و گفتمان او) دارد و همین اهداف و رویکردها چگونگی نقل‌قول و بازنمایی کلمات دیگران را نیز رقم می‌زند (مثلاً گفتمان به‌منزلهٔ موضوع تحقیق در تاریخچهٔ زبان). در عین حال در محدودهٔ علوم انسانی (و حتی واژه‌شناسی به معنای محدود کلمه) امکان رویکردی دوگانه به گفتمان شخص دیگری که ما در پی درک مفهوم آن هستیم، وجود دارد.

می‌توان کلمه را کاملاً شیء تلقی کرد (چیزی که در اصل شیء است). در بیش‌تر رشته‌های زبان‌شناسی، کلمه به این صورت در نظر گرفته می‌شود. در این نوع کلمه-شیءها، حتی معنا نیز مبدل به شیء می‌شود: به چنین کلمه‌ای نمی‌توان هیچ نوع رویکرد مکالمه‌ای داشت که لازمهٔ هر فهم حقیقی و عمیق است. ادراکی که به این صورت شکل می‌گیرد ناگزیر، درکی مجرد است. این ادراک از نیروی فعال و ایدئولوژیک کلمه برای رساندن مفهومی خاص، از درست یا غلط بودن کلمه، معنادار یا بی‌معنا بودن آن و زیبایی یا زشتی‌اش کاملاً مجزا است. مفهوم این کلمه-اشیایی را که تجسم مادی یافته‌اند نمی‌توان با روش‌های مکالمه‌ای دریافت، امکان گفت‌وگو با این نوع کلمات وجود ندارد.

با وجود این، در واژه‌شناسی، رسوخ مکالمه‌ای در کلمه امری اجباری است (چون بدون این رسوخ نمی‌توان معنای کلمه را دریافت): مکالمه‌ای کردن کلمه،

دری را به جنبه‌های جدید کلمه به روی ما می‌گشاید (جنبه‌های معناشناختی، به گسترده‌ترین معنا) و چون این جنبه‌ها به روش‌های مکالمه‌ای نشان داده شده‌اند، می‌توان مفهوم آن‌ها را بدون واسطه و بلافاصله درک کرد. در مسیر فهم کلمه، قبل از هر قدم ما به جلو، یک «مرحلهٔ نبوغ» ــ ارتباط مکالمه‌ای پرتنش با کلمه ــ وجود دارد که به‌نوبهٔ خود جنبه‌های جدیدتری را درون کلمه نمایان می‌کند.

رویکرد مورد نیاز دقیقاً همین رویکرد عینی‌تر است و این امر از توان واقعی گفتمان برای القای معنا در حیات ایدئولوژیک حقیقی نمی‌کاهد. در این رویکرد، عینیت ادراک با تب و تاب مکالمه‌ای و رسوخ عمیق‌تری به خود گفتمان ارتباط دارد. در واقع در محدودهٔ بوطیقا یا تاریخ ادبیات (و به طورکلی در تاریخ ایدئولوژی‌ها) یا حتی به میزان چشمگیری در فلسفهٔ گفتمان، امکان استفاده از هیچ رویکرد دیگری وجود ندارد. در این رشته‌ها حتی بی‌روح‌ترین و قطعی‌ترین نوع اثبات‌گرایی نیز قادر نیست برخوردی خنثی با کلمه داشته باشد و آن را یک شیء تلقی کند بلکه مجبور است به منظور راهیابی به مفاهیم ایدئولوژیک کلمات مزبور که فقط از راه مکالمه‌ای می‌توان آن‌ها را فهمید و دربرگیرندهٔ ارزیابی پاسخ هستند، هم دربارهٔ کلمات و هم با کلمات سخن گوید. اشکال مختلف نقل‌قول و تفسیر یک دریافت مکالمه‌ای، اگر دریافت مزبور عمیق و قوی باشد، ممکن است شباهت‌های مهمی با بازنمایی‌های دوصدایی گفتمان دیگری موجود در هنر نثر داشته باشند. باید به این نکته توجه داشت که رمان همواره در خود، کلمهٔ دیگری را به رسمیت می‌شناسد و فرایند به رسمیت شناختن گفتمان دیگری را بازنمایی می‌کند.

در پایان کمی دربارهٔ اهمیت مضمون فرد متکلم و گفتمان او در گونه‌های بلاغی کلام می‌گوییم. بدون شک یکی از مهم‌ترین موضوعات گفتار بلاغی، فرد متکلم و گفتمان اوست (و ناگزیر همهٔ مضمون‌های دیگر در جوف موضوع گفتمان معنا می‌دهند) مثلاً در فن بلاغتِ محاکم قضایی، گفتمان بلاغی یا از موضوع محاکمه، که البته یک فرد سخنگوست دفاع می‌کند یا آن را متهم می‌سازد. در این اثنا بر کلمات تکیه می‌شود، کلمات تفسیر می‌شوند، به مجادله کشیده می‌شوند و به شکلی خلاقانه، گفتمان‌های بالقوه برای متهم یا مدافع ایجاد می‌شود (در فنون بلاغت باستانی، همین شگرد بازسازی کلمات و گاه کل گفتارهای مشابه، البته نه آن‌چه واقعاً به زبان آمده ــ «آن‌طور که شخص باید به زبان می‌آورده» یا «ممکن است به

زبان آورده باشد» ــ بسیار رایج بود). گفتمان بلاغی می‌کوشد پاسخ‌های احتمالی را هوشمندانه خنثی کند، دربارهٔ کلمات شاهدان نظر دهد، از آن‌ها پیروی کند و نظایر این‌ها. مثلاً در فنون بلاغت سیاسی، گفتمان می‌تواند از نامزدی یک فرد حمایت کند، شخصیت فرد مزبور را بازنمایی نماید، دیدگاه‌ها و اظهارات کلامی‌اش را مطرح کند و به دفاع از آن‌ها بپردازد، یا در موارد دیگر نسبت به یک فرمان، قانون، حکم، اعلامیه و رویداد اعتراض نماید یعنی علیه بیانات کلامی خاصی اعتراض نماید که با آن‌ها ارتباطی مکالمه‌ای دارد.

گفتمان تبلیغاتی نیز با کلمه و فرد، به‌منزلهٔ عامل کلمه سر و کار دارد: این گفتمان یک گفتار، مقاله یا دیدگاه را نقد می‌کند، با آن به مجادله می‌پردازد، دست به افشاگری، تمسخر و نظایر این اعمال می‌زند. وقتی گفتمان تبلیغاتی به بررسی کنشی می‌پردازد، بن‌مایه‌های کلامی کنش مزبور و دیدگاهی را آشکار می‌سازد که سرمنشأ آن عمل محسوب می‌شود، آن را در شکل کلمات صورت‌بندی می‌کند و تأکید مناسب را نیز برایش برمی‌گزیند: کنایی، غضب‌آلود و نظایر این‌ها. البته این بدان معنا نیست که فن بلاغت ورای کلمه، از این امر غافل می‌ماند که این‌ها، کردارها و کنش‌ها و واقعیتی بیرون از کلمات هستند. اما این نوع فن بلاغت همواره با انسان اجتماعی سر و کار دارد که اصلی‌ترین حالت‌هایش از لحاظ ایدئولوژیک یا در شکل کلمه، معنادار می‌شوند یا مستقیماً در کلمات تجسم می‌یابند.

گفتار دیگری به‌منزلهٔ موضوع اصلی فن بلاغت به‌قدری مهم است که اغلب اوقات، کلمه واقعیت را پنهان یا خود را جایگزین آن می‌کند. وقتی چنین اتفاقی رخ دهد، خود کلمه تضعیف می‌شود و بی‌مایه می‌گردد. فن بلاغت اغلب به تسلط کلامی محض بر کلمات محدود می‌شود و در این هنگام به حد بازی کلامی صورت‌گرایانه‌ای تنزل می‌یابد. اما مجدداً خاطرنشان می‌کنیم که جدایی گفتمان از واقعیت برای خود کلمه نیز مخرب است: کلمات ضعیف می‌شوند، عمق و انعطاف معناشناختی، توان بسط و نوسازی مفاهیم خود را در بافت‌های پویای جدید از دست می‌دهند و اساساً در شکل گفتمان، مقولاتی مرده محسوب می‌شوند. چون کلمهٔ دلالت‌گر، حیاتی ورای خود دارد یعنی از طریق هدایت هدف‌مندی خود به بیرون از خود به حیات ادامه می‌دهد. در عین حال، تمرکز صرف بر گفتمان دیگری به‌منزلهٔ موضوع، الزاماً به خودی خود نشان‌دهندهٔ جدایی بین گفتمان و واقعیت نیست.

گونه‌های بلاغی دارای متنوع‌ترین روش‌های نقل‌قول گفتار دیگری هستند که بیش‌تر آن‌ها نیز اشکال شدیداً مکالمه‌ای محسوب می‌شوند. فن بلاغت تا حد زیادی متکی بر بازتکیه‌گذاری فعال کلماتی است که به نقل‌قول آن پرداخته است (که اغلب تا مرز تحریف کامل آن‌ها پیش می‌رود)؛ این امر با بافت در قاب گیرندهٔ مناسب حاصل می‌شود. گونه‌های بلاغی، مطالب فراوانی برای مطالعهٔ اشکال مختلف نقل‌قول گفتار دیگری و متنوع‌ترین روش‌های صورت‌بندی و قاب‌بندی این گفتار را در دسترس قرار می‌دهند. استفاده از فن بلاغت حتی بازنمایی فرد سخنگو و گفتمانش، شبیه آن‌چه در هنر نثر وجود دارد، غیر ممکن نیست اما دوصدایی بلاغی این انگاره‌ها معمولاً یک دوصدایی ظاهری است: ریشه‌های این دوصدایی تا جوهرهٔ مکالمه‌ای خود زبان در حال تکامل امتداد نیافته؛ این دوصدایی بر مبنای دگرمفهومی اصیل ساخته نشده بلکه بر اساس تنوع صرف صداها بنا گردیده است. در بیش‌تر موارد، دوصدایی بلاغی دوصدایی مجرد است و لذا به کار بررسی کاملاً منطقی و صوری نظرهایی می‌آید که در صداها محصورند. بدین‌ترتیب، بررسی مزبور همهٔ جوانب امر را به طور کامل دربرمی‌گیرد. به همین دلیل می‌توان از یک دو صدایی بلاغی شاخص یا به عبارت دیگر از نقل‌قول بلاغی دوصدایی بازنمایی کلمهٔ دیگری صحبت به میان آورد (اگرچه نقل‌قول بلاغی دوصدایی نیز ممکن است دارای جنبه‌های هنری باشد). نقل‌قول مزبور با بازنمایی دوصدایی کلمهٔ دیگری در رمان تباین دارد که انگارهٔ یک زبان را هدف قرار می‌دهد.

بنابراین فرد سخنگو و گفتمانش به‌منزلهٔ یک عنوان، در تمامی عرصه‌های زندگی روزمره و هم‌چنین در حیات کلامی-ایدئولوژیک دارای چنین اهمیتی است. از بحث بالا می‌توان چنین نتیجه گرفت که تقریباً در ترکیب هر آن‌چه انسان اجتماعی بیان می‌کند، از پاسخی کوتاه در مکالمه‌ای غیررسمی گرفته تا آثار مهم کلامی-ایدئولوژیک (آثار ادبی، علمی و بقیهٔ آثار)، می‌توان کلمات فراوانی را یافت که تلویحاً یا صراحتاً به شخص دیگری تعلق دارند و به روش‌های گوناگون نقل شده‌اند. تقریباً در عرصهٔ تمامی بیانات تعامل و ستیز شدیدی بین گفتمان خود شخص و گفتمان فرد دیگر وجود دارد؛ فرایندی که طی آن این دو گفتمان به تقابل و احیای مکالمه‌ای یکدیگر می‌پردازند. بیانی که به این صورت شکل می‌گیرد بسیار پیچیده‌تر و فعال‌تر از بیانی است که فقط به‌منزلهٔ یک شیء در نظر گرفته می‌شود و

بیانگر مقاصد فرد سخنگوست؛ بیانی که فقط به‌منزلهٔ حامل مستقیم و تک صدای ترجمان تلقی می‌گردد.

تاکنون این نکته که یکی از موضوعات اصلی گفتار بشری، خود گفتمان است به‌اندازهٔ کافی مطالعه نشده و اهمیت سرنوشت‌ساز آن به درستی ارج نهاده نشده است. دریافت فلسفی جامعی نیز از همهٔ بخش‌های این حقیقت حاصل نگردیده است. ماهیت ویژهٔ گفتمان به‌منزلهٔ عنوان گفتار که نیازمند نقل‌قول و بازپرداخت کلمهٔ دیگری است هنوز درک نشده است: اگرچه به‌هنگام نقل کلمهٔ دیگری، گوینده مقاصد خود را به کلمهٔ مزبور می‌افزاید و بر بافت آن کلمات به شیوهٔ خاص خود تأکید می‌کند، از گفتمان دیگری فقط با بهره‌گیری از خود آن گفتمان بیگانه می‌توان سخن گفت. سخن گفتن از مضمون گفتمان، آن‌طور که دربارهٔ مضمون بقیهٔ موضوعات سخن گفته می‌شود فقط زمانی بدون نقل‌قول مکالمه‌ای آن امکان‌پذیر است که گفتمان مزبور کاملاً تجسم مادی یابد و مبدل به شیء شود. مثلاً در دستور زبان که پوستهٔ مرده و «شیءمانند» کلمه مورد توجه ماست می‌توان به این نحو دربارهٔ کلمه صحبت کرد.

در رمان، تمامی اشکال بسیار متنوعی که برای نقل‌قول مکالمه‌ای کلمهٔ دیگری، هم در زندگی روزمره و هم در ارتباطات ایدئولوژیک غیرهنری ابداع شده‌اند به دو روش به کار گرفته می‌شوند. نخست آن‌که همهٔ این اشکال، هم در بیاناتی که مفهوم ایدئولوژیک دارند، هم در بیانات غیررسمی شخصیت‌های رمان و هم در گونه‌های گنجانده شده در رمان ــ خاطرات، اعترافات، مقالات روزنامه‌ای و نظایر آن ــ وجود دارند. دوم آن‌که همهٔ اشکال مکالمه‌ای کردن نقل‌قول گفتار دیگری، مستقیماً تحت‌الشعاع بازنمایی هنری گوینده و گفتمان او در شکل انگارهٔ زبان هستند. در این صورت، کلمات دیگران باید با روش هنری خاصی مجدداً صورت‌بندی شوند.

می‌توان این پرسش را مطرح نمود که تفاوت اصلی بین اشکال مختلف نقل‌قول کلمهٔ دیگری به نحوی که بیرون از جهان هنر وجود دارد با بازنمایی هنری چنین نقل‌قولی در رمان چیست؟

تمامی اشکال غیرهنری حتی آن‌هایی که قرابت فراوانی با بازنمایی هنری دارند ــ مثل بعضی از گونه‌های بلاغی دوصدایی (سبک‌پردازی‌های تقلیدی تمسخرآمیز) ــ بیان افراد خاص را هدف خود قرار می‌دهند. این اشکال غیرهنری،

مبادلات عملاً فعال بیانات مجزای دیگران‌اند که در بهترین شرایط، فقط بیانات واحد را تا جایی تعالی می‌بخشند که ممکن است بیانات کلی تلقی شوند و با حالت صحبت‌کردن فرد دیگری ابراز شده‌اند. بدین‌ترتیب بیانات مزبور ممکن است بیانات سنخی یا بیانات شاخص اجتماعی محسوب شوند. این اشکال غیرهنری که تمامی تمرکزشان بر انتقال بیانات است (حتی اگر انتقالی آزادانه و خلاق ارائه دهند)، برای شناسایی و استحکام انگاره‌هایی تلاش نمی‌کنند که ورای بیانات مجزای زبان اجتماعی قرار دارند؛ زبانی که خود را در این اشکال به تحقق می‌رساند، اما در اشکال مزبور خلاصه نمی‌شود، چون این زبان دقیقاً یک انگاره است نه تعین تجربی ایجابی از زبان. در رمان اصیل می‌توان از ورای هر بیانی، به نیروی بنیادین زبان‌های اجتماعی و منطق و ضرورت ذاتی آن‌ها پی برد. در چنین مواردی، انگارهٔ مزبور نه‌تنها واقعیت یک زبان خاص را آشکار می‌سازد بلکه گویی توان بالقوه، حد و مرزهای آرمانی و مفهوم کلی آن را نیز که در شکل کلیت حقیقت و محدودیت‌های آن فهمیده می‌شود آشکار می‌کند.

بنابراین دوصدایی در رمان برخلاف دوصدایی در اشکال بلاغی و بقیهٔ اشکال، همواره حد و مرز بیرونی خود را دوزبانی درنظرمی‌گیرد و متمایل به دوزبانی است. بنابراین، دوصدایی رمان‌گرا نمی‌تواند به شکل تناقضات منطقی یا تباین‌های نمایشی صرف ظاهر شود. وجه تمایز مکالمات رمان‌گرا همین کیفیت است که عدم تفاهم متقابل را به بیش‌ترین میزان ممکن می‌رساند ــ عدم تفاهم میان اشخاصی که به زبان‌های مختلف سخن می‌گویند.

یک بار دیگر تأکید می‌کنیم که در این بحث منظور ما از زبان اجتماعی، تودهٔ تمایزنیافتهٔ [sovokupnost'] نشانه‌های زبان‌شناختی نیست که چگونگی سازماندهی و فردیت یافتن گویش‌شناسانهٔ زبان را رقم می‌زنند بلکه منظور، مجموعهٔ عینی، پویا و یکپارچه‌ای [celokupnost'] از تمامی نشانه‌هایی است که وضعیت اجتماعی آن زبان را تعیین می‌کنند؛ وضعیتی که می‌تواند با تعریف خود به‌وسیلهٔ تغییرات معناشناختی و گزینش‌های واژگانی، حتی در محدودهٔ یک زبان یکپارچه ــ به لحاظ زبان‌شناختی ــ ثبت شود. پس زبان اجتماعی، نظامی عقیدتی اجتماعی-زبان‌شناختی عینی است که برای خود هویتی مشخص در محدودهٔ زبانی تعیین می‌کند که فقط به طور مجرد، یکپارچه است. چنین نظام زبانی اغلب تن به

یک تعریف دقیق زبان‌شناختی نمی‌دهد بلکه حامل امکانات فردیت بخشی گویش‌شناسانهٔ بیش‌تری است: این نظام، گویشی بالقوه است که جنین آن هنوز کاملاً شکل نگرفته است. زبان در حیات تاریخی و مسیر تکامل دگرمفهوم خود، مملو از این گویش‌های بالقوه است: آن‌ها به طرق مختلف یکدیگر را قطع می‌کنند، بعضی از تکامل باز می‌مانند و برخی می‌میرند اما بقیهٔ گویش‌ها به شکل زبان‌های اصیل شکوفا می‌شوند. تکرار می‌کنیم: زبان از لحاظ تاریخی مقوله‌ای واقعی است، یک فرایند تکاملی دگرمفهوم است، فرایندی که مولد زبان‌های آینده و گذشته، زبان‌های رسمی و در عین حال اشرافی و مرده، زبان‌های تازه به دوران رسیده‌ها و تعداد بی‌شماری مدعیان منزلت زبان است؛ مدعیانی که همهٔ آن‌ها، البته بسته به میزان گسترهٔ اجتماعی‌شان و محدودهٔ ایدئولوژیکی‌ای که به‌کار گرفته می‌شوند، کم و بیش موفق هستند.

در رمان، انگارهٔ چنین زبانی انگاره‌ای است که با مجموعه‌ای از باورهای اجتماعی لحاظ شده است؛ انگارهٔ یک یکان ایدئولوژیک اجتماعی که با گفتمان و زبان خود آمیخته است. لذا این انگاره تفاوت فراوانی با بازی صورت‌گرایانه و هنری با چنین زبان‌هایی دارد. در رمان، نشانه‌های صوری زبان‌ها، حالات و سبک‌ها در واقع نمادهایی برای مجموعه باورهای اجتماعی هستند. اغلب، خصوصیات زبان‌شناختی ظاهری، به‌منزلهٔ روش‌های جنبی برای تعیین تفاوت‌های اجتماعی-زبان‌شناختی به کار گرفته می‌شوند و حتی گاهی به شکل اظهارنظر مستقیم نویسنده دربارهٔ زبان شخصیت‌ها از آن‌ها استفاده می‌شود. مثلاً تورگنیف در رمان *پدران و پسران*، گاه برای تأکید بر خصوصیات ویژهٔ شخصیت‌هایش در به‌کارگیری و تلفظ کلمات، نهایت سعی خود را مبذول می‌دارد (که ضمناً می‌تواند از دیدگاه اجتماعی-تاریخی بسیار روشنگرانه باشد).

بنابراین می‌توان از نحوهٔ تلفظ کلمهٔ principle [1] در رمان برای تعیین جهان‌های تاریخی و اجتماعی-فرهنگی گوناگون استفاده کرد: دنیای فرهنگ ملاکان اشرافی دههٔ بیست و سی که با ادبیات فرانسه آشنا بودند، اما با زبان لاتین و علوم آلمانی بیگانه بودند، یا دنیای روشنفکران raznočinec دههٔ پنجاه که لحن شاگردان حوزه‌های

---

۱. به معنای اصل، قانون، مبدأ، درستکاری و...

علمیه یا پزشکانی را داشتند که زبان لاتین و علوم آلمانی فرا گرفته بودند. در زبان روسی، تلفظ خشن لاتین یا آلمانی کلمهٔ principles حاکم شد. نمونهٔ دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، استفادهٔ کوکشینا[1] از کلمهٔ gospodin [نجیب‌زاده] به جای کلمهٔ čelovek [مرد] است. انتخاب این کلمه، ریشه در گونه‌های پست و متوسط زبان ادبی دارد.

در گونهٔ رمان، این نوع اظهارنظرهای مستقیم و سطحی دربارهٔ خصوصیات ویژهٔ زبان شخصیت‌ها، مقوله‌ای عادی است اما مطمئناً در رمان، انگارهٔ زبان با آن‌ها ایجاد نمی‌شود. این اظهارنظرها خود مبدل به یک موضوع شده‌اند: در این مواقع، کلمات نویسنده دارای فحاوی مکالمه‌ای، دوصدایی و دوزبانه است (مثلاً وقتی که کلمات نویسنده با قلمروهای شخصیت‌شناسی که در بخش قبلی دربارهٔ آن‌ها بحث کردیم، به تعامل می‌پردازند).

در خلق انگارهٔ زبان، بافت دربرگیرندهٔ گفتار بازنموده، ایفاگر نقش اصلی است. بافت دربرگیرنده مانند قلم مجسمه‌ساز، طرح کلی و اولیهٔ گفتار فرد دیگر را می‌تراشد، انگارهٔ زبان را از دل داده‌های پردازش‌نشده تجربی حیات گفتار حجاری می‌کند و انگیزه‌های درونی زبان بازنمایی‌شده را با آن موضوعات بیرونی جمع می‌کند و می‌آمیزد که زبان مزبور از آن‌ها نام می‌برد. کلمات نویسنده که گفتار دیگری را بازنمایی می‌کنند و در قاب می‌گیرند، در واقع دورنمایی برای این گفتار پدید می‌آورند، سایه و روشن‌ها را از هم مجزا می‌سازند، موقعیت و شرایط لازم را برای ابراز گفتار دیگری پدید می‌آورند و درنهایت به درون این گفتار راه می‌یابند، تکیه‌ها و ترجمان‌های خود را به آن منتقل می‌نمایند و پس‌زمینه‌ای مکالمه‌ای برای گفتار دیگری خلق می‌نمایند.

به برکت قابلیت زبان در بازنمایی زبان دیگری و در عین حال حفظ ظرفیت ابراز خود، هم بیرون از زبان بازنموده و هم درون زبان بازنموده ــ بدین معنا که زبان قادر است در آن واحد هم دربارهٔ زبان بازنموده دیگری سخن گوید و هم با زبان مزبور و به زبان مزبور سخن گوید ــ و به برکت قابلیت زبان بازنموده که می‌تواند هم موضوع بازنمایی باشد و هم به صحبت با خود ادامه دهد، امکان خلق انگاره‌های رمان‌گرای

---

1. Kukshina

خاص زبان‌ها فراهم می‌آید. بنابراین بافت در قاب گیرندهٔ نویسنده دست کم قادر است زبان بازنموده را مانند یک چیز، یک شیء گفتاری صامت و غیرپاسخگو در نظر گیرد؛ مقوله‌ای که بیرون از بافت نویسنده باقی می‌ماند، همان‌طور که بقیهٔ موضوع‌های گفتار ممکن است بیرون از بافت نویسنده قرار گیرند.

همهٔ شگردهای ساخت انگارهٔ یک زبان در رمان را می‌توان در سه دستهٔ اصلی خلاصه نمود: ۱. پیوندآفرینی، ۲. ارتباط متقابل مکالمه‌ای زبان‌ها و ۳. مکالمه‌های خالص.

این سه دسته را فقط به لحاظ نظری می‌توان از هم مجزا نمود چون در واقع آن‌ها همواره در پیوندی ناگسستنی با یکدیگر، وارد تار و پود هنری و یکپارچهٔ انگاره می‌شوند.

پیوند آفرینی چیست؟ پیوند آفرینی عبارت است از آمیختن دو زبان اجتماعی در محدودهٔ یک بیان واحد یا مواجههٔ دو ذهنیت زبان‌شناختی گوناگون در عرصهٔ یک بیان، که دوره‌ای از زمان، تمایزات اجتماعی یا عامل دیگری آن‌ها را از یکدیگر جدا نموده است.

در رمان، پیوند دو زبان در محدودهٔ بیان واحد، شگرد هنری هدف‌مندی است (یا به عبارت دقیق‌تر مجموعه‌ای از شگردهای هنری). اما در حیات تاریخی و سیر تکاملی همهٔ زبان‌ها، پیوندآفرینی غیرهدف‌مند و ناخودآگاه، یکی از مهم‌ترین روش‌ها محسوب می‌شود. حتی می‌توان گفت زبان و زبان‌ها در وهلهٔ نخست با پیوندآفرینی و آمیختن «زبان‌های» گوناگون، دستخوش تغییرات تاریخی می‌شوند؛ زبان‌های گوناگونی که در محدودهٔ گویشی واحد، یک زبان ملی واحد، شاخه‌ای واحد از زبان، دسته‌ای واحد از شاخه‌ها یا دسته‌های گوناگون یک شاخهٔ زبانی، در گذشتهٔ تاریخی و گذشتهٔ دیرین‌شناسانهٔ زبان‌ها هم‌زیستی دارند. اما همواره بیان در حکم کوره‌ای است که عناصر مختلف در آن گداخته می‌شوند و به هم پیوند می‌خورند.(۴۲)

انگارهٔ هنری یک زبان، به اقتضای ماهیتش الزاماً پیوندی زبان‌شناختی است (یک پیوند هدف‌مند): وجود دو ذهنیت زبان‌شناختی که یکی بازنمایی می‌شود و دیگری بازنمایی می‌کند و هر کدام به مجموعهٔ زبانی متفاوتی تعلق دارند امری ضروری است. در واقع در صورت نبودِ ذهنیت دوم بازنمایی‌کننده و نبودِ یک مقصود زبانی بازنمایی‌کننده به‌جای انگارهٔ [obraz] زبان، صرفاً یک نمونه [obrazec]

از زبان فرد دیگر حاصل می‌شود؛ یا نمونه‌ای اصیل یا نمونه‌ای ساختگی.

انگارهٔ زبان به‌منزلهٔ پیوندی هدف‌مند، در وهلهٔ نخست پیوندی آگاهانه است (خلاف یک پیوند زبانی تاریخی انداموار و ناشناخته). پیوند هدف‌مند دقیقاً ادراک یک زبان با زبانی دیگر و تنویر یک زبان با یک ذهنیت زبان‌شناختی دیگر است. انگارهٔ زبان فقط امکان دارد از دیدگاه زبان دیگری ساخته شود که زبان معیار در نظر گرفته می‌شود.

علاوه بر این، پیوند هدف‌مند و آگاهانه آمیزهٔ دو ذهنیت زبانی غیرشخصی نیست (هم‌بستگی‌های دو زبان) بلکه آمیزه‌ای است از دو ذهنیت زبانی فردیت‌یافته (هم‌بستگی‌های دو بیان خاص، نه صرفاً دو زبان) و هم‌چنین آمیزه‌ای از دو مقصد زبانی فردی: از یک سو، ذهنیت و ارادهٔ فردی بازنمایی کنندهٔ نویسنده و از سوی دیگر ذهنیت و ارادهٔ زبان‌شناختی فردیت‌یافتهٔ شخصیتی که بازنمایی شده است. از آن‌جا که در واقع بیانات عینی و مجزا به همین زبانِ بازنمایی‌شده ابراز می‌شوند، ذهنیت زبان‌شناختی بازنموده باید در «نویسندگانی»(۴۳) تجسم یابد که به همان زبان خاص سخن گویند، به همان زبان، بیانات خود را سازماندهی کنند و لذا مقصد زبانی عینیت‌بخش خود را به توان بالقوهٔ زبان بیفزایند. بنابراین در یک پیوند هنری هدف‌مند و آگاهانه، همواره دو ذهنیت، دو مقصود زبانی، دو صدا و متعاقباً دو تکیه شرکت دارند.

ضمن توجه به عامل فردی در پیوندهای هدف‌مند، بار دیگر بر این امر تأکید فراوان می‌کنیم که در پیوندهای هنری رمان‌گرا که تشکیل‌دهندهٔ انگارهٔ زبان هستند، عامل فردی اگرچه برای عینیت‌بخشی زبان و برای مستولی‌کردن کلیت هنری رمان بر زبان عاملی ضروری است، در عین حال خود، با عامل اجتماعی-زبان‌شناختی پیوندی ناگسستنی دارد (در این‌جا سرنوشت زبان‌ها و سرنوشت فردی افراد سخنگو به یکدیگر پیوند خورده است). به عبارت دیگر، پیوند رمان‌گرا نه‌تنها دوصدایی و دوتکیه‌ای است (مثل فن بلاغت) بلکه دوزبانه نیز هست چون در پیوند رمان‌گرا فقط دو ذهنیت فردی، دو صدا و دو تکیه وجود ندارد بلکه دو ذهنیت اجتماعی-زبان‌شناختی و دو دورهٔ زمانی نیز حضور دارند که اگرچه آگاهانه با هم آمیخته شده‌اند (مثل پیوندهای انداموار) اما در کنار هم قرار می‌گیرند و در قلمرو بیان تا شکست یکی از دو طرف، آگاهانه به مبارزه ادامه می‌دهند.

علاوه بر این، در یک پیوند رمان‌گرای هدف‌مند، آمیختن اشکال زبان‌شناختی

مختلف ــ نشانه‌های دو زبان و دو سبک ــ در مقایسه با تصادم دیدگاه‌های مختلف دربارهٔ جهانی که در این اشکال نهفته است، اهمیتی یکسان (و چه بسا کم‌تر) دارد. بنابراین پیوند هنری هدف‌مند، پیوندی معناشناختی است، البته نه یک پیوند معناشناختی یا منطقی مجرد (شبیه آن‌چه در فن بلاغت وجود دارد) بلکه یک معناشناسی عینی و اجتماعی.

البته این امر صحیح است که حتی در پیوندهای تاریخی‌انداموار نیز فقط دو زبان به هم پیوند نمی‌خورند بلکه دو جهان‌بینی اجتماعی-زبان‌شناختی (و لذا انداموار) با یکدیگر می‌آمیزند. اما در این مواقع آمیزهٔ مزبور صامت و گنگ باقی ماند و هیچ‌گاه از تباین‌ها و تقابل‌های آگاهانه استفاده نمی‌کند. با وجود این، باید به این نکته اشاره نماییم که با وجودِ صامت و گنک‌بودن آمیزهٔ جهان‌بینی‌های زبان‌شناختی در پیوندهای انداموار، این پیوندهای ناآگاهانه، از لحاظ تاریخی بسیار پربار بوده‌اند: آن‌ها حامل توان بالقوه‌ای برای خلق جهان‌بینی‌های جدید، با «اشکال درونی» جدید برای نگرش به جهان در قالب کلمات هستند.

پیوندهای معناشناختی هدف‌مند (خلاف پیوندهای انداموار)، به ناچار ذاتاً مکالمه‌ای هستند. در این پیوندها دو دیدگاه متفاوت با هم نمی‌آمیزند بلکه به رویارویی مکالمه‌ای با یکدیگر می‌پردازند. البته ماهیت ذاتیِ الزاماً مکالمه‌ای پیوندهای رمان‌گرا، تا زمانی که پیوندهای مزبور حاوی دیدگاه‌های اجتماعی-زبان‌شناختی هستند نمی‌تواند به شکل مکالمه‌ای مشخص و مختوم با معناشناختی خاص خود در آید: لازمهٔ این پیوند، یک نیروی ذاتی و بنیادین خاص و نوعی بی‌کرانگی است.

در پایان باید بیفزاییم که پیوند دوصدایی ذاتاً مکالمه‌ای هدف‌مند، دارای ساختار نحوی کاملاً منحصربه‌فردی است. در این پیوند، دو بیان بالقوه در محدودهٔ یک بیان واحد با یکدیگر می‌آمیزند و مبدل به بیانی واحد می‌شوند، گویی در یک مکالمهٔ بالقوه دو پاسخ مختلف به یکدیگر پیوند خورده‌اند. اگرچه این دو پاسخ بالقوه را هرگز نمی‌توان کاملاً عینیت بخشید و این دو هرگز نمی‌توانند به شکل بیانات مختوم درآیند، واقعاً می‌توان به وجود اشکال نیمه‌توسعه‌یافتهٔ آن‌ها در ساختارهای نحوی پیوند دوصدایی پی برد. البته این مقولات با آمیزه‌ای از اشکال نحوی ناهمگن تفاوت دارند که معمولاً شاخصهٔ نظام‌های زبانی هستند (اشکالی که

ممکن است در پیوندهای انداموار مشاهده شوند)، آن‌ها دقیقاً ائتلاف دو بیان در یک بیان هستند. وجود این نوع ائتلاف‌ها در پیوندهای بلاغی تک‌زبانه نیز امکان‌پذیر است (که در این صورت، پیوند مزبور از لحاظ نحوی حتی واضح‌تر نیز هست). ائتلاف دو بیان اجتماعی متفاوت در یک بیان واحد، ویژگی سنخی پیوند رمان‌گرا است. ساختارهای نحوی پیوندهای هدف‌مند، به دو مقصود زبانی مجزا تقسیم می‌شوند.

ویژگی‌های پیوند رمان‌گرا را می‌توان بدین‌ترتیب خلاصه کرد: برخلاف آمیزهٔ گنگ زبان‌ها در بیانات پویایی که در زبان در حال تکامل در روند تاریخی ابراز می‌شوند (در واقع در یک زبان پویا، همهٔ بیانات پویا تا حدودی یک پیوند هستند)، پیوند رمان‌گرا یک نظام سازمان‌یافتهٔ هنری برای در کنار هم قرار دادن و ارتباط دادن زبان‌های مختلف با یکدیگر است؛ نظامی که هدف آن تنویر یک زبان با زبان دیگر و خلق انگاره‌ای پویا از زبان دیگری است.

یکی از اصلی‌ترین شگردهای ساخت انگارهٔ زبان، پیوندآفرینی هدف‌مند هنری است. باید توجه داشته باشیم که به‌هنگام پیوندآفرینی، زبانی که برای تنویر زبان دیگر به کار می‌رود (که معمولاً نظام زبان ادبی معاصر است) به حدی تجسم مادی می‌یابد که خود، مبدل به انگارهٔ زبان می‌گردد. در رمان هرچه از شگرد پیوندآفرینی در حد وسیع‌تر و به شکلی عمیق استفاده شود، زبان بازنمایی‌کننده و تنویرگر، تجسم مادی‌تری می‌یابد تا جایی که درنهایت زبان مزبور مبدل به یکی دیگر از انگاره‌های زبان‌های موجود در رمان می‌شود (چون پیوندآفرینی در رمان، به جای یک زبان در مورد چندین زبان رخ می‌دهد). نمونه‌های کلاسیک این پدیده رمان **دون کیشوت**، رمان‌های کمدی انگلیسی (آثار فیلدینگ، اسمولت و استرن) و رمان‌های کمدی-رمانتیک آلمانی (آثار هیپل و ژان پل) هستند. در موارد فوق معمولاً فرایند نوشتن رمان نیز مانند انگارهٔ رمان‌نویس، تجسم مادی می‌یابد (این پدیده تا حدودی در **دون کیشوت** و به طور کامل‌تر در آثار استرن، هیپل و ژان پل مشاهده می‌شود).

پیوندآفرینی به معنای محدود کلمه با تنویر متقابل ذاتاً مکالمه‌ای نظام‌های زبانی به مثابه یک کلیت تفاوت دارد. در تنویر متقابل، آمیزش مستقیم دو زبان در محدودهٔ یک بیان واحد، به‌هیچ‌وجه وجود ندارد بلکه در بیان، فقط زبانی حضور واقعی دارد که در پرتو زبان دیگر ارائه شده است. با این حال، زبان دوم تحقق نمی‌یابد و بیرون از بیان باقی می‌ماند.

آشکارترین و شاخص‌ترین شکل تنویر متقابل ذاتاً مکالمه‌ای زبان‌ها، سبک‌پردازی است.

همان‌طور که گفته شد هر نوع سبک‌پردازی اصیل، بازنمایی هنری سبک زبان‌شناختی فردی دیگر است؛ انگارهٔ هنری زبان دیگری. در این سبک‌پردازی، وجود دو ذهنیت زبان‌شناختی مجزا ضروری است. ذهنیت بازنمایی‌کننده (یعنی ذهنیت زبان‌شناختی فرد سبک‌پرداز) و ذهنیتی که بازنمایی می‌شود و سبک‌پردازی بر روی آن صورت می‌گیرد. دقیقاً به همین دلیل، سبک‌پردازی با خود سبک تفاوت دارد چون در سبک‌پردازی وجود یک ذهنیت زبان‌شناختی خاص (هم‌زمانی فرد سبک‌پرداز و مخاطبانش) الزامی است. تحت تأثیر همین ذهنیت زبان‌شناختی خاص، سبک، مبدل به سبک‌پردازی می‌شود و سبک مزبور در پس‌زمینهٔ آن ذهنیت، مفهوم و معنایی جدید می‌یابد.

ذهنیت زبان‌شناختی دوم، که به فرد سبک‌پرداز و معاصرانش تعلق دارد، زبان سبک‌پردازی شده را به مثابه مواد خام به کار می‌گیرد؛ فرد سبک‌پرداز فقط می‌تواند دربارهٔ موضوع به زبانی سبک‌مند غیر از زبان خودش مستقیماً سخن گوید. اما این زبان سبک‌مند، در پرتو ذهنیت زبانی فردِ سبک‌پرداز معاصر خود عرضه می‌شود. زبان معاصر، پرتو ویژه‌ای بر زبان سبک‌پردازی‌شده می‌افکند: بر بعضی عناصر زبان مزبور تأکید می‌کند، بعضی دیگر را به حاشیه می‌راند و الگوی خاصی از تکیه‌های مختلف خلق می‌کند که باعث می‌شود جنبه‌های گوناگون زبان معاصر به همهٔ جنبه‌های آن مبدل شوند و پژواک‌های خاصی بین زبان سبک‌مند و ذهنیت زبان‌شناختی معاصر آن پدید می‌آورد. به‌طور خلاصه انگاره‌ای آزاد از زبان دیگری می‌سازد که نه‌تنها بازنمایی‌کنندهٔ زبان سبک‌مند است بلکه بازنمایی‌کنندهٔ مقصود زبانی-هنری سبک‌پرداز است.

ماهیت سبک‌پردازی این‌چنین است. نوع دیگری از تنویر متقابل که شباهت فراوانی به آن دارد، تنوع است. در سبک‌پردازی، ذهنیت زبان‌شناختی فرد سبک‌پرداز فقط با مواد خامی سر و کار دارد که زبان مورد پردازشش در اختیار او قرار می‌دهد: ذهنیت زبان‌شناختی فرد سبک‌پرداز، بر زبان سبک‌مند با انتقال علایق خود به آن زبان بیگانه تأکید می‌کند اما از مطالب زبان‌شناختی بیگانه‌ای استفاده نمی‌کند که حاوی عناصر معاصر زبان سبک‌پردازی مزبور هستند. این نوع سبک‌پردازی باید ذاتاً

از بیش‌ترین انسجام ممکن برخوردار باشد. رسوخ مواد زبان‌شناختی معاصر (کلمه، شکل، تغییر عبارت و نظایر این‌ها) در سبک‌پردازی، نقطه ضعف و اشتباه سبک‌پردازی به حساب می‌آید: یک ناهمخوانی زمانی و مدرنیسم.

البته این نوع عدم انسجام‌ها ممکن است هدف‌مند و سازمان یافته باشند: ذهنیت زبان سبک‌پرداز ممکن است هم به تنویر زبان سبک‌مند بپردازد و هم کلمه‌ای را از بیرون انتخاب نماید و به‌منزلهٔ مواد مضمونی و زبان‌شناختی خود، به زبان سبک‌مند بیفزاید. در این حالت، دیگر سبک‌پردازی صورت نمی‌گیرد بلکه تنوع ایجاد می‌شود (پدیده‌ای که بیش‌تر مواقع، مشابه پیوندآفرینی است).

تنوع، مواد خامی را از زبان‌های بیگانه، آزادانه با موضوعات معاصر تلفیق می‌کند، جهان سبک‌مند را به جهان ذهنیت معاصر پیوند می‌زند، زبان سبک‌مند را در سناریوهای جدید منعکس می‌کند و در موقعیت‌هایی به بوته آزمایش می‌گذارد که به خودی خود غیرممکن بود در آن موقعیت‌ها قرار گیرد.

در تاریخچهٔ رمان، سبک‌پردازی مستقیم و تنوع اهمیت فراوانی دارند و فقط تقلید تمسخرآمیز از آن‌ها مهم‌تر محسوب می‌شود. نثر برای نخستین‌بار در شکل سبک‌پردازی، چگونگی ارائهٔ هنری زبان‌ها را آموخت. اگرچه بدون شک در ابتدا زبان‌های مزبور زبان‌هایی کاملاً شکل‌یافته و سبک‌مند بودند (یا خودشان، سبک به شمار می‌آمدند)، اما فقط زبان‌های خام یا زبان‌های بالقوهٔ یک دگرمفهومی پویا (که در آن، زبان‌ها هنوز در حال تکامل هستند و سبک خاص خود را اختیار نکرده‌اند) نبودند. انگارهٔ زبانی حاصل از سبک‌پردازی، هنرمندانه‌ترین و منسجم‌ترین نوع انگاره‌های تکامل‌یافته است که بیش‌ترین میزان زیبایی‌شناسی متصور برای نثر رمان‌گرا را امکان‌پذیر می‌سازد. به همین دلیل بزرگان سبک‌پردازی مثل مریمه[1]، فرانس[2]، هانری دو رنیه و دیگران به بازنمایی اصول زیبایی‌شناسی در رمان می‌پردازند (اصولی که فقط به طور محدود در دسترس گونهٔ رمان است).

اهمیت سبک‌پردازی در دوره‌ای که روندهای اصلی و روش‌های سبک‌شناختی گفتمان رمان‌گرا شکل گرفتند نیز موضوع ویژه‌ای است که در بخش پایانی مقالهٔ حاضر به آن خواهیم پرداخت.

---

1. Mérimée
2. France

در نوع دیگر تنویر متقابل ذاتاً مکالمه‌ای زبان‌ها، مقاصد گفتمان بازنمایی‌کننده، مخالف مقاصد گفتمان بازنموده است، با آن‌ها به ستیز می‌پردازد و برای نشان دادن دنیای واقعی موضوعات، از زبان بازنموده به‌منزلهٔ دیدگاه سازنده استفاده نمی‌کند بلکه آن را مانند وسیلهٔ افشاگری برای نابودسازی زبان بازنموده به کار می‌گیرد. ماهیت سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز چنین است.

البته سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز فقط وقتی قادر به خلق انگارهٔ زبان و دنیای مربوط به آن زبان است که مانند تقلید تمسخرآمیز بلاغی کمر به تخریب ناشیانه و سطحی زبان دیگری نبسته باشد. تقلید تمسخرآمیز زمانی معتبر، اصیل و ثمربخش است که دقیقاً سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز باشد، یعنی باید زبان مورد نظرش را به مثابه کلیتی اصیل بازتولید نماید و حق آن را به‌منزلهٔ زبانی ادا نماید که دارای منطقی ذاتی است و قادر به بازنمایی جهان جدایی‌ناپذیر خود است.

بین سبک‌پردازی و تقلید تمسخرآمیز نیز مانند دو سر یک طیف، هم انواع بسیار متنوعی از زبان‌هایی وجود دارد که به تنویر متقابل یکدیگر می‌پردازند و هم انواع گوناگون پیوندهای مستقیم. این پیوندهای مستقیم را متنوع‌ترین تعامل‌های زبانی و مقاصد زبانی و گفتاری تعیین می‌کنند که در محدودهٔ بیانی واحد، رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند. ستیزی که درون گفتمان در جریان است، میزان مقاومت زبان تقلیدشده در مقابل زبان مقلد، میزان تکامل زبان‌های اجتماعی بازنموده، میزان منحصربه‌فرد بودن بازنمایی زبان‌های مزبور و درنهایت دگرمفهومی پیرامون (که همواره در نقش پس‌زمینه‌ای مکالمه‌ای و تشدیدگر است) همگی شگردهای بسیار متعددی را برای بازنمایی زبان دیگری ایجاد می‌کنند.

تقابل مکالمه‌ای زبان‌های خالص در رمان به همراه پیوندآفرینی، روشی قدرت‌مند برای خلق انگارهٔ زبان‌هاست. تقابل مکالمه‌ای زبان‌ها (نه تقابل مفاهیم موجود در یک زبان واحد) مرز زبان‌ها را ترسیم می‌کند، به مرزهای مزبور معنا می‌بخشد و انسان را به درک فیزیکی اشکال انعطاف‌پذیر زبان‌های مختلف وامی‌دارد.

در رمان، خود مکالمه به‌منزلهٔ یک شکل ترکیب نگارشی، پیوندی ناگسستنی با مکالمهٔ زبان‌ها دارد؛ مکالمه‌ای که در پیوندهایش و در پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای رمان مشاهده می‌شود. بنابراین مکالمه در رمان مکالمه‌ای ویژه است. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، پیش از هر چیز باید به این نکتهٔ مهم توجه کرد که مکالمهٔ موجود در رمان

هرگز در مکالمه‌های شخصیت‌های رمان خلاصه نمی‌شود که دارای انگیزه‌های کاربردی هستند. مکالمهٔ رمان‌گرا حامل هزاران رویارویی مکالمه‌ای بی‌پایان است که نه مکالمه را حل و فصل می‌کنند و نه قادر به انجام چنین کاری هستند، گویی (به‌منزلهٔ یکی از هزاران مکالمهٔ ممکن) فقط به طور مقطعی نشان‌دهندهٔ این مکالمهٔ بی‌پایان و ریشه‌دار بین زبان‌ها هستند. مکالمهٔ رمان با تکامل اجتماعی-ایدئولوژیک زبان‌ها و جامعه تعیین می‌شود. مکالمهٔ زبان‌ها مکالمه‌ای بین عوامل اجتماعی است که نه‌تنها در هم‌زیستی ساکن‌شان با یکدیگر درک‌شدنی هستند بلکه مکالمه‌ای بین زمان‌ها، دوره‌ها و روزهای مختلف نیز محسوب می‌شوند، مکالمه‌ای که تا ابد می‌میرد زندگی می‌کند و متولد می‌شود: در این‌جا هم‌زیستی و صیرورت به یک مقولهٔ واحد عینی حل‌نشدنی مبدل می‌شوند که مقوله‌ای متناقض‌نما، چندگفتاری و ناهمگن است. این مکالمه سرشار از انگاره‌های رمان‌گرا است و انگاره‌های مزبور بی‌پایانی خود، ناتوانی در گفتن کلمه‌ای یک‌بار و برای همیشه و ناتوانی سنجیدن چیزی را از آغاز تا به انجام از همین مکالمه اتخاذ کرده‌اند. هم‌چنین عینیت واقعی این انگاره‌ها، «ماهیت طبیعت‌گرای» آن‌ها و هر آن‌چه آن‌ها را از مکالمات نمایشی کاملاً متمایز می‌کند، مرهون مکالمهٔ بین زبان‌ها است.

زبان‌های خالص در رمان، چه در مکالمات و چه در تک‌گویی‌های شخصیت‌های داستان، تحت‌الشعاع همین رسالت خلق انگاره‌های زبان قرار می‌گیرند.

خود پیرنگ تحت‌الشعاع عمل سازآرایی و در معرض یکدیگر قرار دادن زبان‌ها است. پیرنگ رمان‌گرا باید ارائهٔ زبان‌ها و ایدئولوژی‌های اجتماعی، عرضه و تجربهٔ چنین زبان‌هایی را سازمان‌دهی کند: تجربهٔ یک گفتمان، جهان‌بینی و کنش ایدئولوژیک‌محور، یا ارائهٔ زندگی روزمرهٔ جهان‌ها یا خردجهان‌های اجتماعی، تاریخی و ملی (مانند رمان‌هایی که عمدتاً به توصیف زندگی روزمره یا سفر می‌پردازند)، یا دنیاهای اجتماعی-ایدئولوژیک دوره‌های مختلف (رمان-خاطره‌نویسی، یا انواع گوناگون رمان‌های تاریخی) یا دنیای یک گروه خاص سنی و نسل‌های مرتبط با دوره‌های مختلف و جهان‌های اجتماعی-ایدئولوژیک (رمان رشد و کمال و رمان تحول[1]). به‌طور خلاصه پیرنگ رمان‌گرا در خدمت

1. Entwicklungsroman

بازنمایی افراد متکلم و دنیای ایدئولوژیک آنان است. آن‌چه در رمان تحقق می‌یابد، فرایند درک زبان خود از دریچهٔ فهم زبان فرد دیگر یا به عبارتی درک افق خود در افق فرد دیگر است. در رمان، ترجمهٔ ایدئولوژیک زبان دیگری به وقوع می‌پیوندد و بر دیگربودن آن زبان غلبه می‌شود؛ دیگربودنی که فقط تصادفی، ظاهری و وهم‌آمیز است. از مشخصات ویژهٔ رمان تاریخی، امروزی کردن مثبت است، نوعی از میان برداشتن مرزهای زمانی و به تحقق رساندن یک زمان حال ابدی در گذشته. پروژهٔ اصلی سبک‌شناختی گونهٔ رمان، خلق انگارهٔ زبان‌هاست.

هر رمان، به‌منزلهٔ کلیتی از همهٔ زبان و همهٔ ذهنیت‌های زبانی موجود در آن، یک پیوند است. اما باز تأکید می‌کنیم که این پیوند، هدف‌مند و آگاهانه است؛ پیوندی که هنرمندانه سازماندهی شده است، نه مخلوط مکانیکی گنگی از زبان‌ها (یا دقیق‌تر بگوییم مخلوطی از عناصر خام زبان). هدفی که پیوندآفرینی رمان‌گرا برای خود متصور است، ساخت انگارهٔ هنری زبان است.

به همین دلیل رمان‌نویس به هیچ‌وجه سعی در بازسازی زبان‌شناختی (گویش‌شناختی) دقیق و کامل داده‌های تجربی زبان‌های بیگانه‌ای ندارد که با متن خود تلفیق می‌کند. او فقط برای دستیابی به انسجام هنری بین انگاره‌های زبان‌های مزبور تلاش می‌کند.

خلق پیوند هنری، تلاش عظیمی می‌طلبد: چنین پیوندی کاملاً سبک‌پردازی می‌شود، به دقت از پیش طراحی می‌شود، تحقق می‌یابد و فاصله‌دار می‌گردد. همین امر، پیوند هنری را از ترکیب سرسری، بدون تأمل و نابه‌سامان زبان‌ها متمایز می‌کند که اغلب مشابه اشتباهات کلامی ابتدایی است و از ویژگی‌های نویسندگان نثر متوسط محسوب می‌شود. در این پیوندها، ارتباطی بین نظام‌های زبانی منسجم وجود ندارد، فقط عناصر خامی که از زبان‌های مزبور به دست آمده‌اند تصادفاً در کنار هم قرار می‌گیرند. این پدیده، سازآرایی به روش دگرمفهومی نیست بلکه در بیش‌تر موارد، صرفاً زبان مستقیم نویسنده است که هم ناخالص است و هم به طور ناقص تحقق می‌یابد.

بنابراین نه‌تنها آشنایی عمیق با زبان ادبی و ظرایف آن برای رمان ضروری است بلکه رمان باید با تمامی زبان‌های دیگر موجود در دگرمفهومی آشنا باشد. رمان، بسط و تعمیق افق زبان را می‌طلبد، به عبارتی خواهان تشدید ادراک ما از تمایزات اجتماعی-زبان‌شناختی است.

دو خط سیر تحول سبک‌شناختی در رمان اروپایی

رمان، ترجمان گالیله‌ای مفهوم زبان است که حکومت مطلق یک زبان واحد یکپارچه را نفی می‌کند، بدین معنا که از به رسمیت‌شناختن زبان خود به‌منزلهٔ یگانه مرکز کلامی و معناشناختی جهان ایدئولوژیک امتناع می‌ورزد. این مفهوم، تعداد فراوان زبان‌های ملی و به عبارت دقیق‌تر، زبان‌های اجتماعی را در نظر دارد؛ زبان‌هایی که همگی برای «زبان حقیقت بودن» واجد شرایط یکسان هستند. اما به همین دلیل همگی، زبان‌هایی نسبی، تجسم مادی یافته و محدودند، گویی صرفاً زبان‌های گروه‌های اجتماعی، حرفه‌های گوناگون و قشرهای دیگر زندگی روزمره هستند. رمان، نخست مبنا را بر این قرار می‌دهد که جهان ایدئولوژیک، فاقد مرکز کلامی و معناشناختی است ــ نوعی بی‌خانمانی زبان‌شناختی خاص ذهنیت ادبی ــ که دیگر دارای ابزار زبان‌شناختی یکپارچه و مقدسی برای دربرگیری تفکر ایدئولوژیک نیست. این ذهنیت، خود را در میان زبان‌های اجتماعی نشان می‌دهد که با یک زبان [ملی] واحد احاطه شده‌اند و در میان [بقیهٔ] زبان‌های ملی بروز می‌کند که با یک فرهنگ واحد (هلنیستیک، مسیحی، پروتستان)، یا با جهان فرهنگی-سیاسی واحد (پادشاهی‌های هلنیستیک، امپراتوری روم و نظایر این‌ها) احاطه شده‌اند.

این تحولی بسیار مهم و در واقع اساسی در سرنوشت گفتمان بشری است: آزادسازی بنیادین مقاصد فرهنگی-معناشناختی و عاطفی از سلطهٔ یک زبان واحد یکپارچه و متعاقباً از بین رفتن هم‌زمان نظر اسطوره بودن زبان، یعنی زبان را شکل مطلق تفکر دانستن. بنابراین فقط نشان دادن کثرت زبان‌های موجود در یک جهان فرهنگی یا نشان‌دادن تنوع گفتاری موجود در یک زبان ملی خاص کافی نیست، باید به کنه این تحول و همهٔ پیامدهای حاصل از آن پی برد که فقط تحت شرایط اجتماعی-تاریخی بسیار ویژه‌ای امکان‌پذیر است.

تا زمانی که در حوزهٔ ادبیات عمومی و زبان، یک تغییر اساسی در نگرش نسبت به گفتمان ایجاد نگردد، امکان بازی عمیق هنری با زبان‌های اجتماعی وجود ندارد. باید گفتمان را پدیده‌ای مجسم شده، «سنخی» و در عین حال هدف‌مندی دانست،

باید نحوهٔ درک «شکل درونی» یک زبان بیگانه را (به معنای هومبولتی آن) آموخت و هم‌چنین چگونگی درک «شکل درونی» زبان خود را به‌منزلهٔ شکلی بیگانه فرا گرفت. باید نحوهٔ درک مادیت خام و سنخیت را بیاموزیم؛ مقولاتی که نه‌تنها ویژگی اصلی اعمال، حالات، کلمات و عبارات مجزا هستند، بلکه محتوای اصلی دیدگاه‌ها در چگونگی نگرش نسبت به جهان و درک آن و بخشی اساسی از زبانی محسوب می‌شوند که به بیان آن‌ها می‌پردازد. چنین بینشی فقط برای ذهنی امکان‌پذیر است که در یکان جهانی universum تنویر متقابل زبان‌ها مشارکتی فعال داشته باشد. بدین‌منظور باید ابتدا زبان‌های مختلف در ذهنیت واحد خاصی که به طور مساوی در چندین زبان مشارکت دارد، یکدیگر را قطع کنند.

نخستین گام در تمرکززدایی از جهان کلامی-ایدئولوژیک که در رمان بازنمایی می‌شود، به حساب آوردن گروه‌های اجتماعی کاملاً متفاوتی است که با گروه‌های اجتماعی دیگر، تعاملی جدی و فعال دارند. گروه مشترک‌المنافع، طبقه یا دستهٔ اجتماعی بسته‌ای که در هستهٔ ذاتاً یکپارچه و ثابت خود به سر می‌برد، بستر اجتماعی پویایی برای رشد و تحول رمان محسوب نمی‌شود، مگر این‌که یا رو به اضمحلال رود یا وضعیت تعادل و خودکفایی درونی آن تا حدودی دگرگون شود. چون یک ذهنیت ادبی و زبانی که از موضع بالای زبان یکپارچهٔ تحکم‌آمیز و بی‌چون و چرای خود با همه چیز برخورد می‌کند، قادر به پذیرفتن دگرمفهومی و چندزبانی نیست. دگرمفهومی که مرزهای چنین جهان فرهنگی بسته‌ای را با زبان ادبی‌خاص خود زیر پا می‌گذارد، می‌تواند به گونه‌های پست‌تر، فقط انگاره‌های گفتاری کاملاً تجسم مادی یافته و غیرهدف‌مند را ارسال کند؛ انگاره‌هایی که در واقع کلمه-اشیایی فاقد توان بالقوهٔ رمان‌گرای نثر هستند. دگرمفهومی باید به خودآگاهی فرهنگ و زبانش توجهی نکند، در اعماق آن رسوخ کند، نظام زبانی بنیادی را که زیربنای ایدئولوژی و ادبیات آن فرهنگ است، نسبی نماید و فقدان ظاهری کشمکش را در فرهنگ مزبور ریشه‌کن سازد.

اما این هم کفایت نمی‌کند. حتی جامعه‌ای که کشمکش‌های اجتماعی، آن را چند پاره کرده است ــ اگر موجودیتی ملی، بسته و منزوی باقی بماند ــ به‌سبب تنظیم مجددش با کلیدهای نثری جدید، بستر اجتماعی مناسبی برای نسبی‌سازی عمیق ذهنیت ادبی-زبانی محسوب نمی‌شود. تنوع گفتاری ذاتی یک گویش ادبی و محیط

غیرادبی پیرامون آن، یعنی کل ترکیب گویش‌شناختی یک زبان ملی خاص باید این امر را لحاظ کند که اقیانوس دگرمفهومی، آن را فراگرفته است. این دگرمفهومی هم ابتدایی است و هم کاملاً نشان‌دهندهٔ یک هدف‌مندی و نظام ادبی اسطوره‌ای، مذهبی، اجتماعی-سیاسی و همهٔ نظام‌های فرهنگی-ایدئولوژیک خاص خود است. حتی اگر یک چندزبانی غیرملی، واقعاً در نظام زبان ادبی و نظام گونه‌های نثر رسوخ نکند (آن‌طور که گویش‌های غیرادبی یک زبان واحد واقعاً در این نظام‌ها رسوخ می‌کنند)، باز چنین چندزبانی ظاهری‌ای، تناقضات درونی زبان ادبی را دامن می‌زند و تقویت می‌کند. چندزبانی مزبور اقتدار سنت و همه رسومی را که هنوز ذهنیت زبان‌شناختی را محدود می‌سازند، تضعیف می‌کند، نظام اسطوره‌ای ملی را که پیوندی اندام‌وار با زبان دارد، نابود می‌سازد و در نتیجه یک‌بار و برای همیشه برخورد اسطوره‌ای و جادویی با زبان و کلمه را از بین می‌برد. مشارکت جدی در فرهنگ‌ها و زبان‌های بیگانه (که جدایی‌شان امری ناممکن است) ناگزیر به نوعی آگاهی نسبت به گسستگی زبان و مقاصد زبان، زبان و تفکر و زبان و ترجمان می‌انجامد.

منظور ما از «گسستگی» از بین بردن همهٔ ارتباطات قطعی معنای ایدئولوژیک و زبان است؛ ارتباطاتی که عامل تعیین‌کنندهٔ تفکر اسطوره‌ای و جادویی محسوب می‌شوند. بدون شک پیوند قطعی کلمه با معنای ایدئولوژیک عینی، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شاخص اسطوره است که از یک سو، تحول انگاره‌های اسطوره را رقم می‌زند و از سوی دیگر موجب نوعی درک خاص از شکل‌ها، معانی و ترکیبات سبک‌شناختی زبان می‌شود. سپس تفکر اسطوره‌ای که در اختیار زبان حامل خود است ــ زبانی که واقعیتی اسطوره‌ای را با ارتباطات و روابط متقابل زبان‌شناختی خاص خود می‌آفریند ــ جایگزین ارتباطات و روابط متقابل خود واقعیت می‌شود (این امر در واقع جابه‌جایی مقولات و توابع زبانی با مقولات خدایی و کیهانی است). اما زبان نیز در اختیار انگاره‌هایی است که بر تفکر اسطوره‌ای حاکم هستند و این انگاره‌ها حرکت آزادانهٔ مقاصد زبان را محدود می‌کنند، در نتیجه مقولات زبانی سخت‌تر می‌توانند به کاربرد وسیع‌تر، انعطاف‌پذیری بیش‌تر و ساختار صوری خالص‌تری دست یابند (این امر در نتیجهٔ پیوند انگاره‌ها با ارتباطات عینی مادی است) گویی انگاره‌های مزبور قدرت بالقوهٔ کلمه را برای گویایی بیش‌تر محدود می‌کنند.(۴۴)

البته سلطهٔ مطلق اسطوره بر زبان و هم‌چنین سلطهٔ زبان بر ادراک و مفهوم‌پردازی واقعیت، متعلق به گذشتهٔ ماقبل تاریخ ذهنیت زبانی است (و لذا الزاماً مقوله‌ای مبتنی بر فرضیه است).(۴۵) اما حتی در دوره‌هایی که مدت زیادی از برچیده‌شدن بساط مطلق‌گرایی این سلطه در آن‌ها گذشته است ــ در دوره‌های تاریخی ذهنیت زبان ــ نگرشی اساطیری نسبت به اقتدار زبان و باور به امکان تغییرشکل بی‌واسطه به وحدتی یکپارچه و ایمان به گویایی کامل اقتدار مزبور، آن‌قدر در همهٔ گونه‌های ایدئولوژیک برتر نیرومند است که احتمال هر استفادهٔ هنری از تنوع گفتار زبان‌شناختی را در اشکال ادبی اصلی از بین می‌برد. مقاومت زبان یکپارچهٔ قانون‌مند که متعلق به اسطوره‌ای ملی است و وحدتی تزلزل‌ناپذیر از آن حمایت می‌کند هنوز به قدری زیاد است که دگرمفهومی نمی‌تواند ذهنیت ادبی و زبانی را نسبی و از آن‌ها تمرکززدایی کند. تمرکززدایی کلامی-ایدئولوژیک فقط زمانی به وقوع می‌پیوندد که یک فرهنگ ملی، ماهیت بسته و خودکفای خود را از دست بدهد و خود را فرهنگی در میان فرهنگ‌ها و زبان‌های دیگر بداند. چنین ادراکی، ریشه‌های نگرش اسطوره‌ای نسبت به زبان را می‌خشکاند که مبنای آن باور به وجود پیوندی مطلق بین معنای ایدئولوژیک و زبان است. درکی دقیق نسبت به مرزهای زبان ایجاد می‌شود (مرزهای اجتماعی، ملی و معناشناختی) و فقط در چنین حالتی است که زبان، ماهیت انسانی بنیادین خود را از ورای کلمات، اشکال و سبک‌ها بروز می‌دهد، وجوه ملی شاخص، وجوه اجتماعی سنخی و انگاره‌های انسان‌های متکلم پدیدار می‌شوند. به‌علاوه، این امر بدون استثنا در همهٔ سطوح زبان به وقوع می‌پیوندد، حتی در سطوحی که بسیار هدف‌مند هستند یعنی زبان گونه‌های ایدئولوژیک برتر. زبان (یا دقیق‌تر بگوییم زبان‌ها) خود مبدل به انگارهٔ هنری کاملی از روش انسانی ویژه‌ای برای فهم و مشاهدهٔ جهان می‌شود. زبان که دیگر تجسم مقدس و منحصر به‌فرد معنا و حقیقت تلقی نمی‌شود، صرفاً به یک روش از چند روش ممکن برای فرضیه‌سازی دربارهٔ معنا مبدل می‌گردد.

این امر مشابه مواردی است که یک زبان ادبی واحد یکپارچه در آنِ واحد، زبان فرد دیگری نیز هست. ناگزیر اقتدار مذهبی، سیاسی و ایدئولوژیکی مربوط به زبان مزبور، دچار انحطاط و فروپاشی می‌شود. در خلال همین فرایند فروپاشی، ذهنیت زبانی تمرکززدایی‌شدهٔ هنر نثر بارور می‌گردد. این ذهنیت را دگرمفهومی اجتماعی آن

زبان‌های ملی حمایت می‌کند که واقعاً از آن‌ها استفاده می‌شود.

بدین‌ترتیب جوانه‌های نثر رمان‌گرا در جهان چندمفهوم و دگرمفهوم دورهٔ هلنیستیک در امپراتوری روم و به‌هنگام فروپاشی و انحطاط تمرکزگرایی گفتمان و ایدئولوژی تحت‌الحمایهٔ کلیسا در قرون وسطا سر برآوردند. شکوفایی رمان حتی در دوره‌های مدرن، همواره با فروپاشی نظام‌های کلامی-ایدئولوژیک ثابت و با تشدید و هدف‌مندسازی تنوع گفتاری مرتبط است؛ تنوع گفتاری‌ای که نظام‌های حاکم و ثابت قبلی را خنثی می‌کند. این فعالیت هم در محدوده‌های گویش ادبی و هم خارج از آن در جریان است.

مسئلهٔ نثر رمان‌گرا در دوران باستان مسئله‌ای بسیار پیچیده است. نمونه‌های اولیهٔ نثر اصیل دوصدایی و دوزبانه در دوران باستان همیشه به پای رمان به‌منزلهٔ یک ساختار ترکیب نگارشی و مضمونی معین نمی‌رسیدند. در بیش‌تر موارد، نثر رمان‌گرا در شکل‌های گونه‌ای دیگری شکوفا می‌شد: در رمان‌های کوتاه واقع‌گرایانه، هجوها(۴۶)، بعضی اشکال زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافی(۴۷)، برخی گونه‌های کاملاً بلاغی (مثل نقدهای گزنده)(۴۸)، گونه‌های تاریخی و بالاخره در گونه‌های نامه‌نگاری(۴۹). جوانه‌های نثر رمان‌گرا را در تمامی این شکل‌ها می‌توان یافت، یعنی دگرمفهومی موجد یک سازآرایی معنایی در آن‌ها شده است. در گسترهٔ نثر دوصدایی اصیل، اشکال گوناگون با مضمون «رمانی دربارهٔ یک خر» (شبه‌لوسینی و آپولیوسی) و رمان پترونیوس ساخته شدند (و باقی ماندند).

بدین‌ترتیب در دوران باستان، مهم‌ترین عناصر رمان دوصدایی و دوزبانه در هم آمیختند، عناصری که در قرون وسطا دارای تأثیر فراوانی بر مهم‌ترین انواع رمان بودند (و امروزه نیز چنین تأثیری بر رمان دارند). انواع مهم رمان عبارت بودند از: رمان آزمون (دسته‌ای از این رمان‌ها حاوی انواع اعترافی-زندگی‌نامه‌ای، رمان ناملایمات-ماجراجویی، رمان‌های داستایفسکی و رمان‌های مدرن)، رمان رشد و کمال و رمان تحول (مخصوصاً اتوبیوگرافی)، رمان‌های هجو روزمره و انواع دیگر. عناصر مزبور دقیقاً بر انواعی از رمان تأثیر گذاشتند که نوعی دگرمفهومی مکالمه‌ای را مستقیماً در ترکیب‌بندی خود تلفیق کرده‌اند که مشخصهٔ گونه‌های پست‌تر و گفتار روزمره است. اما در دنیای باستان این عناصر که در میان گونه‌های گوناگون پراکنده بودند، در کنار یکدیگر قرار نگرفتند تا بدنهٔ قوی رمان را تشکیل دهند. عناصر مزبور

از یکدیگر مجزا و به‌حدی پیچیده بودند که برای آن‌چه بعدها مبدل به یک خط سیر سبک‌شناختی خاص در تکوین رمان شد (آپولیوس و پترونیوس)، الگوی مناسبی محسوب نمی‌شدند.

آن‌چه اصطلاحاً «رمان سوفسطایی»(۵۰) نامیده می‌شود به خط سیر سبک‌شناختی کاملاً متفاوتی تعلق دارد. مشخصهٔ این دسته رمان‌ها، سبک‌پردازی دقیق و ثابت همهٔ مواد اولیهٔ رمان است، یعنی ویژگی آن‌ها، انسجام سبک کاملاً تک‌زبانه ــ به طور مجرد آرمانی ــ است. در واقع همین رمان‌های سوفسطایی هستند که ماهیت مضمونی و ترکیب نگارشی اشکال باستانی‌گونهٔ رمان را به طور کامل و دقیق ارائه می‌دهند. آن‌ها تا قرن نوزدهم تأثیر به‌سزایی بر توسعهٔ انواع گونه‌های برتر رمان اروپایی داشتند؛ رمان‌های قرون وسطایی، «رمان‌های دلاوری» قرن پانزدهم و شانزدهم (*آمادیس* و مخصوصاً رمان‌های شبانی)، رمان باروک و بالاخره رمان *لومییر*[1] (مثل آثار ولتر) نیز از رمان‌های سوفسطایی تأثیر پذیرفته‌اند. رمان‌های سوفسطایی به میزان زیادی فرضیات نظری دربارهٔ گونهٔ رمان و هنجارهای آن را تعیین کردند؛ فرضیاتی که تا پایان قرن هجدهم رواج داشتند.(۵۱)

درعین‌حال، سبک‌پردازی بسیار مجرد و آرمانی رمان سوفسطایی، میزان خاصی تنوع در حالات سبک‌شناختی را مجاز می‌دانست و این خود پیامد اجتناب‌ناپذیر تنوع واحدها و گونه‌های ساختاری (نسبتاً) مستقل است که به چنین رمان‌هایی راه پیدا کرده است و به وفور در آن‌ها یافت می‌شود. این واحدها و گونه‌های ساختاری شامل قصه‌هایی می‌شود که نویسندهٔ دیگری بیان می‌کند، یا داستان‌هایی که قهرمانان و شاهدان می‌گویند، توصیف یک سرزمین، طبیعت، شهرها و مکان‌های جالب، آثار هنری (توصیف‌هایی که می‌خواهند معتبر جلوه کنند و حتی دربارهٔ موضوعی که به وصف آن پرداخته‌اند، قضاوت خاصی ارائه دهند)، بیانیه‌ها (که آن‌ها نیز سعی دارند برخوردی قطعی و جامع با مضامین علمی، فلسفی و اخلاقی خود داشته باشند)، کلمات قصار، داستان‌های گنجانده‌شده در داستان‌های دیگر، گفتارهای بلاغی مربوط به اشکال بلاغی گوناگون، نامه‌ها و اشکال بسط‌یافتهٔ مکالمه. البته میزان استقلال این واحدهای ساختاری در سبک رمان به‌هیچ‌وجه با

---

1. *Lumières*

میزان استقلال ساختاری آن‌ها به خودی خود، یا میزان قطعیت گونه‌ای آن‌ها مطابقت ندارد. اما نکتهٔ مهم این است که در رمان سوفسطایی با همهٔ این عناصر به نحوی برخورد می‌شود که گویی همه به یک اندازه هدف‌مند و متعارف هستند: همهٔ این عناصر در سطحی معناشناختی و کلامی قرار دارند، همهٔ آن‌ها برای بیان مقاصد نویسنده مستقیماً و با قدرت مساوی به کار گرفته می‌شوند.

به‌علاوه عرف‌گرایی و انسجام بیش از حد (مجرد) این سبک‌پردازی، فقط مخصوص خودش است. سبک‌پردازی مزبور فاقد یک نظام ایدئولوژیک واحد، بنیادین و ثابت، چه از نوع مذهبی، اجتماعی-سیاسی و چه از نوع فلسفی است. از دیدگاه ایدئولوژیک، رمان سوفسطایی کاملاً تمرکززدایی شده است (مانند همهٔ آثار بلاغی «سوفسطایی دوم»). از همان ابتدا فرض بر این است که وحدت سبک، مقوله‌ای خودکفا است، ریشه در هیچ چیز ندارد و وحدت هیچ دنیای فرهنگی-ایدئولوژیکی به تحکیم آن نمی‌پردازد. این وحدت سبک، پدیده‌ای جانبی است که صرفاً در شکل «کلمات» خلاصه می‌شود. همین تجرد و تمایز فراوان سبک‌پردازی، پرده از گستره‌های راستین مهم‌ترین نوع دگرمفهومی برمی‌دارد که از دل آن، کل آثار مزبور با همهٔ وحدت گفتمانی‌شان جوشیده‌اند. اما این وحدت، با افزودن دگرمفهومی به موضوع خود، بدون ادغام با دگرمفهومی به وجود آمده است (عملی که حتی شعر اصیل نیز از آن اجتناب می‌کند). متأسفانه ما نمی‌دانیم به این سبک، به‌هنگام پذیرش در برابر پس‌زمینهٔ دگرمفهومی مزبور تا چه اندازه استناد شده است. به‌هیچ‌وجه نمی‌توان احتمال برقراری ارتباط متقابل مکالمه‌ای بین جنبه‌های مختلف سبک مزبور و زبان‌های موجود در دگرمفهومی را منتفی دانست. مثلاً ما نمی‌دانیم ارجاعات بی‌شمار و بسیار متنوع موجود در این رمان‌ها چه کارکردهایی داشته‌اند: آیا دارای کارکرد مستقیماً هدف‌مند بودند مثل ارجاعات شاعرانه یا چیز دیگری، شاید ارجاعات نثری (یعنی شاید این ارجاعات، ساختار دوصدایی داشته باشند)؟ آیا اظهارنظرها و ضرب‌المثل‌ها همواره مستقیماً هدف‌مند و از لحاظ معناشناختی کامل هستند؟ آیا این احتمال وجود ندارد که در بیش‌تر مواقع ماهیتی کنایی یا مستقیماً تقلیدی تمسخرآمیز داشته باشند؟ در همهٔ موارد، جایگاهی که چنین عباراتی در ترکیب نگارش اشغال می‌کنند، ما را به در نظر گرفتن این فرضیات وا می‌دارد. بنابراین در جایی که بحث‌های طولانی و مجرد، کارکردی تأخیری دارند

و جریان داستان را در مهیج‌ترین و پرتنش‌ترین لحظهٔ آن دچار وقفه می‌کند، همین تناسب‌نداشتن وقفهٔ مزبور، پوششی از مادیت بر همه چیز می‌افکند و ما را برآن می‌دارد که به وجود سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز شک کنیم (مخصوصاً در مواردی که به بهانه‌هایی کاملاً غیرالزامی، بحث‌های پر شاخ و برگ فضل‌فروشانه به داستان افزوده می‌شود).(۵۲)

به‌طورکلی تشخیص تقلید تمسخرآمیز جز در موارد بسیار واضح، بدون شناخت پس‌زمینه‌ای که گفتمان بیگانه بر اساس آن طراحی شده، یعنی بدون شناخت بافت ثانویه بسیار مشکل است (مخصوصاً در نثر ادبی که به ندرت با وضوح سر و کار داریم، این کار سخت‌تر است). احتمالاً در ادبیات جهان آثار فراوانی وجود دارند که به ماهیت تقلیدی تمسخرآمیز آن‌ها، هرگز شک نشده است. به‌طورکلی در ادبیات جهان، احتمالاً کلمات بسیار کمی وجود دارند که به صورتی کاملاً مطلق و تک‌صدایی بیان شده باشند. اما ما هنوز به ادبیات جهان از جزیرهٔ کوچکی محدود به زمان و مکان و از منظر یک فرهنگ کلامی یکنواخت و تک‌صدا می‌نگریم و همان‌طور که خواهیم دید، انواع و نمونه‌هایی از گفتمان دوصدایی وجود دارند که دوصدایی بودن آن‌ها به آسانی در فرایند ادراکشان تحقق می‌یابد و مفهوم هنرمندانهٔ خود را حتی وقتی باز تکیه‌گذاری تک‌صدایی و مستقیم بر آن‌ها اعمال می‌شود، کاملاً از دست نمی‌دهند (آن‌ها به همراه تودهٔ عظیم کلمات مستقیم نویسنده جاری می‌شوند).

در رمان‌های سوفسطایی(۵۳) به وجود سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز (و بقیهٔ انواع گفتمان دوصدایی) نمی‌توان تردید کرد؛ اما به‌سختی می‌توان به اهمیت گفتمان مزبور در آن‌ها پی برد. پس‌زمینهٔ کلمات و معانی دگرمفهومی که این رمان‌ها در تعامل مکالمه‌ای با آن معنا می‌دهند، تا حدود بسیار زیادی از دست رفته است. شاید همین سبک‌پردازی انتزاعی و مشخص رمان‌های مزبور که امروزه به نظر ما بسیار یکنواخت و کسالت‌آور است در پس‌زمینهٔ جهان دگرمفهوم معاصر خود، زنده‌تر و متنوع‌تر بوده است یا شاید این سبک‌پردازی، برخی جنبه‌های جهان دگرمفهوم خود را به بازی دوصدایی‌گرفته و مبادلات مکالمه‌ای با آن‌ها را شروع کرده بود.

رمان سوفسطایی نقطهٔ آغاز خط سیر اول سبک‌شناختی تحول رمان اروپایی است (ما از این پس این خط سیر را خط سیر اول می‌نامیم). در دوران باستان بستر رشد خط سیر دوم فقط در انواع گوناگون گونه‌های مختلف آماده شد و رمان نوع دوم

هرگز به شکل یک نوع رمانی جاافتاده به خودی خود شکل نگرفت (حتی رمان‌های آپولیوسی و پترونیوسی را نیز نمی‌توان نمایندهٔ کامل خط سیر دوم در نظر گرفت). خط سیر اول خلاف خط سیر دوم، در رمان سوفسطایی ترجمانی کامل و جامع یافت. همان‌طور که قبلاً متذکر شدیم همین ترجمان، همهٔ مراحل بعدی تاریخ توسعهٔ رمان را تعیین کرد. ویژگی اصلی این خط سیر آن است که فقط یک زبان و یک سبک واحد را به رسمیت می‌شناسد (که کم و بیش کاملاً منسجم است)، دگر مفهومی به‌منزلهٔ پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای بر رمان تأثیر می‌گذارد که در آن زبان و جهان رمان به‌شکلی جدلی و مناظره‌ای نهفته است، اما بیرون از رمان قرار دارد.

در ادامهٔ تاریخچهٔ رمان اروپایی نیز همین دو خط سیر اصلی توسعهٔ سبک‌شناختی مشاهده می‌شود. خط سیر دوم که شامل مهم‌ترین نمونه‌های گونهٔ رمان است (هم مهم‌ترین زیرگونه‌های رمان و هم مهم‌ترین نمونه‌های فردی آن) دگرمفهومی را در ترکیب‌بندی رمان تلفیق می‌کند، از آن برای ایجاد هماهنگی گفتاری مفاهیم خود استفاده می‌کند و اغلب در برابر هر نوع گفتمان بی‌واسطه و خالص نویسنده مقاومت نشان می‌دهد. خط سیر اول که نشانگر تأثیر فراوان رمان سوفسطایی است، دگرمفهومی را بیرون رمان نگه می‌دارد؛ در واقع بیرون زبان رمان. چنین زبانی به روشی خاص که روشی رمان‌گرا است سبک‌پردازی می‌شود. اما همان‌طور که قبلاً اشاره شد،حتی ادراک زبان مزبور، دگرمفهومی را پس‌زمینه فرض می‌کند و حتی با جنبه‌های گوناگون این دگرمفهومی به تعامل مکالمه‌ای می‌پردازد. در نتیجه، سبک‌پردازی مجرد و آرمان‌گرایانهٔ چنین رمانی را نه‌تنها موضوع و بیان مستقیم شخص سخنگو تعیین می‌کند (مثل گفتمان شاعرانهٔ خالص) بلکه گفتمان فرد دیگر و دگرمفهومی نیز تعیین کنندهٔ این سبک‌پردازی هستند. چنین سبک‌پردازی نیم نگاهی دارد به زبان‌ها، دیدگاه‌ها و نظام‌های مفهومی دیگران که هر یک دارای موضوعات و معانی خاص خود هستند. این امر از اساسی‌ترین وجوه تمایز سبک‌پردازی رمان‌گرا و شاعرانه است.

هر دو خط سیر سبک‌شناختی تحول رمان، به روش ویژهٔ خود به انواع سبک‌شناختی خاصی تقسیم می‌شوند. هر دو خط سیر، یکدیگر را قطع می‌کنند و به طرق گوناگون با یکدیگر درمی‌آمیزند؛ به عبارتی درنهایت وحدتی بین سبک‌پردازی مطالب و سازآرایی دگرمفهوم آن حاصل می‌شود.

در این قسمت به بررسی اجمالی سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ منظوم کلاسیک خواهیم پرداخت.

ذهنیت زبانی-ادبیِ (یا به عبارت جامع‌تر، ذهنیت ایدئولوژیک-زبانی) نویسندگان و مخاطبان این آثار بسیار پیچیده بود: این ذهنیت از یک سو به لحاظ اجتماعی و ایدئولوژیک بسیار متمرکز بود و بر یک مبنای طبقاتی اجتماعی-اقتصادی مستحکم و ثابت استوار بود. ذهنیت مزبور تقریباً به حدی طبقاتی بود که نوعی خودکفایی کاملاً بسته داشت. در عین حال این ذهنیتِ بسیار متمرکز، فاقد زبانی یکپارچه بود؛ زبانی که پیوندی انداموار با دنیای فرهنگی-ایدئولوژیک اسطوره‌ها، سنن، مجموعهٔ اعتقادات، رسوم و نظام‌های ایدئولوژیک ذهنیت مزبور داشته باشد. از لحاظ زبان فرهنگی موجود برای بیان این ذهنیت، تمرکززدایی عمیقی به وقوع پیوسته بود و لذا ذهنیتی بسیار بین‌المللی بود. در این ذهنیت ادبی-زبانی عامل تعیین‌کننده بیش از هر چیز، از یک سو فاصلهٔ بین زبان و مطالب بیانی‌اش بود و از سوی دیگر، فاصلهٔ بین این مطالب و واقعیت معاصر. این ذهنیت در دنیایی از زبان‌ها و فرهنگ‌های بیگانه به سر می‌برد. حین بازسازی و ادغام این زبان‌ها و فرهنگ‌ها و قرارگرفتن آن‌ها در معرض وحدت نظام عقیدتی خاص ویژهٔ جامعهٔ طبقاتی و آرمان‌هایش و در اثنای تقابل نهایی آن‌ها با جهان دگرمفهوم پیرامون خود که رده‌های پست‌تر رایج آن‌ها را پدید آورده بودند، ذهنیت ادبی-زبانی پدیدآورندگان و مخاطبان سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ منظوم شکل گرفت و متولد شد. ذهنیت مزبور مجبور بود با گفتمانی بیگانه و جهانی بیگانه پیوسته در ارتباط باشد: ادبیات باستان، افسانه‌های مسیحی اولیه، قصه‌های دهان به دهان گشتهٔ برتون-سلتیک[1] (البته این ذهنیت با حماسه‌های بومی-ملی ارتباطی نداشت؛ حماسه‌هایی که هم‌زمان با سلحشورنامه‌های عاشقانه به اوج خود رسیدند اما هیچ‌یک بر هم تأثیری نداشتند و از یکدیگر مستقل بودند). این‌ها همه به مطالب ناهمگن و چندمفهومی (لاتین به‌اضافهٔ زبان‌های گوناگون ملی) افزوده شدند که در آن‌ها وحدت ذهنیت طبقاتی اجتماعی-اقتصادی سلحشورنامه‌های عاشقانه نهفته بود؛ وحدتی که به هر حال به‌قدری قوی بود که بر کیفیت بیگانهٔ مطالب مزبور غلبه

1. Breton-Celtic

کرد. فعالیت‌هایی که ذهنیت ادبی پدیدآورندهٔ سلحشورنامه‌های عاشقانه را شکل می‌دادند، عبارت‌اند از: ترجمه، بازنویسی، مفهوم‌پردازی و بازتکیه‌گذاری؛ مراتب چندگانهٔ موضع‌گیری متقابل مجدد نسبت به گفتمان و مقاصد بیگانه. ذهنیت فردی نویسنده‌ای خاص الزاماً نباید همهٔ مراحل این تعامل با گفتمان بیگانه را پشت سر گذارد، اما به هر حال فرایند مزبور در ذهنیت ادبی-زبانی آن دوره کاملاً تحقق یافت و فعالیت خلاق افراد مختلف را رقم زد. مطالب و زبان به شکل کلیتی یکدست ارائه نشده بودند (آن‌طور که پیش روی حماسه‌پردازان کلیتی منسجم قرار داشت) بلکه مجزا و جدا از هم بودند و باید به دنبال یکدیگر می‌گشتند.

منحصربه‌فرد بودن سبک سلحشورنامهٔ عاشقانه را نیز همین امر رقم می‌زند. ذره‌ای ساده‌انگاری در زبان و گفتار این آثار به چشم نمی‌خورد. ساده‌انگاری (اگر اساساً مشاهده شود) به سبب وحدت یکدست و خشک طبقهٔ حاکم است. این وحدت در همهٔ جنبه‌های مطالب بیگانه رسوخ کرد و توانست آن‌ها را تا حدی بازپروری و بازتکیه‌گذاری کند که به نظر آید دنیای این رمان‌ها دارای کیفیت یکپارچهٔ حماسه است. در واقع سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ منظوم کلاسیک در مرز بین حماسه و رمان قرار دارد اما واضح است که بیش‌تر نسبت به قطب رمان متمایل است. پرمحتواترین و کامل‌ترین نمونه‌های این گونهٔ ادبی مثل ***پارتزیفال*** اثر وولفرام فون اشن‌باخ، خود از رمان‌های معتبر به حساب می‌آیند. دیگر نمی‌توان ***پارتزیفال*** را نمونهٔ نابی از خط سیر اول توسعهٔ رمان به حساب آورد. این اثر، نخستین رمان آلمانی است که اساساً و عمیقاً دوصدایی است و می‌تواند کیفیت بی‌قید و شرط مقاصد خود را با لحاظ کردن دقیق و ظریف فواصل در برابر زبان سازآرایی کند. تمامی این امور، تکیه بر زبانی دارند که تا حدودی تجسم مادی یافته و نسبی شده است و آن را با ظرافت تمام و با لبخندی بی‌جان از لب‌های نویسنده می‌زداید.(۵۴)

نخستین رمان‌های نثر نیز از لحاظ زبان، وضعیتی مشابه داشتند. در این آثار، عنصر ترجمه و بازنویسی با وضوح و صراحت بیش‌تری برجسته شده است. حتی می‌توان گفت، نثر رمان اروپایی در فرایند ترجمهٔ آزاد (بازسازی) آثار دیگران متولد شده و شکل گرفته است. فقط در مراحل اولیهٔ نثر رمان‌گرای فرانسوی جنبهٔ ترجمه، به معنای دقیق کلمه زیاد بارز نبود؛ برای فرانسوی‌ها فرایند «بازگردانی» اشعار حماسی به نثر مهم‌تر بود. تولد نثر رمان‌گرا در آلمان تابع الگوی خاصی است:

نجیب‌زادگان فرانسوی آلمانی‌مسلک در فرایند ترجمه و بازگردانی نثر و نظم فرانسوی خود، این نوع نثر را به وجود آوردند. همین آثار نقطه عطف نثر رمان‌گرا در آلمان شد.

ویژگی ذهنیت زبانی پدیدآورندگان رمان نثر، عدم تمرکز و نسبیت کامل بود. این ذهنیت، آزادانه در میان زبان‌های مختلف در پی مطالبی پرسه می‌زد که به کارش می‌آمدند؛ به راحتی هر مطلبی را از هر زبانی جدا می‌ساخت (البته از زبان‌هایی که در دسترس قرار داشتند)، مطلب مزبور را در زبان و جهان «خود» ادغام می‌کرد و این «زبان خود» ــ که هنوز فاقد ثبات و در حال شکل‌گیری بود ــ در مقابل مترجمان، یا کسانی که دست به بازگردانی آن می‌زدند، هیچ مقاومتی نمی‌کرد. در نتیجه بین زبان و مطالب آن نوعی گسستگی کامل و بی‌تفاوتی محض نسبت به یکدیگر ایجاد شد. «سبک» خاص چنین نثری ریشه در همین دیگربودن متقابل زبان و مطالبش دارد.

در این موارد سخن گفتن دربارهٔ سبک کاملاً غیرممکن است. فقط می‌توان دربارهٔ شکلی از توضیح، سخن گفت. چون در این موارد، دقیقاً یک توضیح محض جایگزین سبک می‌شود. می‌توان سبک را ارتباط [سه‌گانه] بنیادین و خلاق گفتمان با موضوعش، گوینده‌اش و با گفتمان دیگری تعریف کرد. سبک می‌کوشد مطالب را با زبان و زبان را با مطالب به شکلی‌انداموار ادغام کند. سبک قادر به منطبق‌شدن با هیچ مقوله‌ای اضافه بر این توضیح نیست، با هیچ مقولهٔ مفروض، از پیش شکل گرفته و در شکل کلمات ریخته‌شده‌ای نمی‌تواند خود را وفق دهد. سبک یا مستقیماً و بی‌واسطه در موضوع رسوخ می‌کند، مانند آن‌چه در شعر رخ می‌دهد یا مقاصد خود را منحرف می‌کند، مانند آن‌چه در نثر به‌وقوع می‌پیوندد (حتی رمان‌نویس نثر هم گفتار دیگری را شرح نمی‌دهد بلکه انگاره‌ای هنرمندانه از آن می‌سازد). بنابراین اگرچه گسست بین زبان و مطالب، ماهیت سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ منظوم را رقم می‌زند، این سلحشورنامه‌ها می‌توانند بر فاصلهٔ مزبور فائق آیند، مطالب را در زبان خود ادغام کنند و بدین‌ترتیب نوع خاصی از سبک رمان‌گرای اصیل را به وجود آورند.(۵۵) نخستین نثر رمان‌گرای اروپا دقیقاً در شکل نثر توضیحی متولد شد، شکل گرفت و همین نثر توضیحی، مدت زمان مدیدی سرنوشت آن‌ها را رقم زد.

البته آن‌چه تعیین‌کنندهٔ ماهیت خاص نثر توضیحی است نه ترجمهٔ آزاد متون بیگانه است و نه بین‌المللی بودن فرهنگی پدیدآورندگان آن. در واقع هم پدیدآورندگان و هم مخاطبان سلحشورنامه‌های عاشقانه منظوم از لحاظ فرهنگی به

حد کافی بین‌المللی بودند. نکتهٔ بسیار مهم این واقعیت بود که نثر مزبور، فاقد مبنای اجتماعی مستحکم و یکپارچه و فاقد اتکا به نفس حاصل از ارتباط با یک ردهٔ اجتماعی ثابت بود.

همان‌طور که می‌دانیم چاپ کتاب نقش بسیار مهمی در تاریخچهٔ سلحشورنامه‌های عاشقانه داشت چون موجب تغییر و دگرگونی مخاطبان خود شد.(۵۶) چاپ کتاب، گفتمان را نیز مبدل به شیوهٔ ادراکی صامت کرد که این تغییر برای گونهٔ رمان، سرنوشت‌ساز بود. با ادامهٔ توسعهٔ رمان، این سرگردانی اجتماعی عمیق‌تر و گسترده‌تر شد و سلحشورنامه‌های عاشقانه که محصول قرن‌های چهاردهم و پانزدهم بودند، دورانی از سرگردانی را بین طبقات اجتماعی گوناگون آغاز کردند؛ سرگردانی که فقط وقتی پایان یافت که سلحشورنامه‌های عاشقانه، جذب «ادبیات عامیانهٔ» جامعهٔ کتابخوان شد که متشکل از طبقات پایین اجتماعی بودند: رمانتیک‌ها، مجدداً سلحشورنامه‌های عاشقانه را از این سطح پایین تا سطح یک ذهنیت فرهیختهٔ ادبی اعتلا بخشیدند.

در این‌جا نظری اجمالی بر خصوصیات ویژهٔ نخستین رمان‌های نثر می‌افکنیم. این آثار در واقع گفتمانی مجزا از مطالب خود هستند که وحدت یک ایدئولوژی اجتماعی در آن رسوخ نکرده است. تنوع گفتاری و نیز زبانی، این گفتمان را احاطه کرده است و گفتمان مزبور فاقد هر گونه نقطهٔ اتکاً و مرکز است. این گفتمان بدون ریشه که در میان طبقات اجتماعی سرگردان بود، ناگزیر به اتخاذ ماهیتی مرکب از مقولات متعارف خاصی شد. البته این فرایند، عرف‌گرایی پویای گفتمان شاعرانه نبود بلکه در شرایط موجود، عرف‌گرایی حاصل از امکان‌ناپذیری استفادهٔ هنرمندانهٔ تمام و کمال از گفتمان یا صورت‌بندی گفتمان در جنبه‌های متنوع و گسترده بود.

گفتمانی که از مطالب خود یا وحدت ایدئولوژیک حامی که ارتباطی بنیادین با آن داشته باشد، جدا می‌شود، مقولات زاید و غیرضروری فراوانی را در خود جای می‌دهد که به کار مفهوم‌پردازی هنری اصیل نمی‌آیند. باید این مقولات اضافی را یا خنثی نمود یا به نحوی در گفتمان جای داد که سد راه نباشند؛ گفتمان نباید صرفاً مطالب خام باشد. عرف‌گرایی خاص چنین گفتمانی فقط یک هدف را دنبال می‌کند: هر آن‌چه که قابل مفهوم‌پردازی نباشد بر اساس الگوی متعارف، سازماندهی می‌شود، موانع موجود در آن برطرف می‌گردد، اصلاح، آراسته و رتوش می‌شود. در

هنر، هر چیزی که قابل مفهوم‌پردازی هنری اصیل نباشد باید برای خود از میان مقولات متعارف که به طور تصادفی انتخاب می‌شوند یا از میان آرایه‌های محض جانشینی بیابد.

گفتمانی که از مطالب خود و نیز وحدت ایدئولوژیک خود جدا شده است، چگونه می‌تواند به تمامی مصاحبت‌های حاصل از آواهای خودش [zvukovoj obraz] بپردازد؟ چگونه با اشکال، تغییرات و ظرایف بسیار متنوع و بی‌پایان و ساختارهای نحوی و آهنگین خود و نیز با چندگانگی بی‌پایان معنایی که برای موضوع‌ها و واقعیت‌های اجتماعی قائل می‌شود، دست و پنجه نرم کند؟ در گفتمان توضیحی، تمامی این ملاحظات زاید است، چون این گفتمان به هیچ وجه قادر نیست با مطالب خود پیوندی انداموار برقرار کند؛ در گفتمان توضیحی جایی برای مقاصد وجود ندارد. بنابراین گفتمان توضیحی باید ساختار ظاهری متعارف را بپذیرد. انگارهٔ حاصل از آوا فقط در پی یک خوش‌آوایی پوچ است و ساختار نحوی و آهنگین فقط به دنبال حالت آسان پوچ و پرداختی روان، یا (در جهت مخالف) در پی پیچیدگی بلاغیِ به همان اندازه پوچ و ظاهری تصنعی، اغراق‌آمیز و تزیین شده است؛ تنزل چندمعنایی معناشناختی به سطح معانی پوچ واحد. البته نثر توضیحی ممکن است به صنایع ادبی شعری آراسته گردد اما در چنین بافتی، صنایع ادبی مزبور معنایی را که در شعر دارند، از دست می‌دهند.

بدین‌ترتیب نثر توضیحی بر گسستگی مطلق بین زبان و مطالب صحه می‌گذارد و گویی آن را قانون‌مند می‌کند و برای خود به دنبال شکلی می‌گردد که غلبهٔ سبک بر این گسستگی را مجاز می‌داند، هر قدر هم سبک مزبور در نگاه اول، متعارف و بدیهی به نظر آید. این شکل می‌تواند از هر مطلب و منبعی به نفع خود استفاده کند. زبانی که به این ترتیب به کار گرفته می‌شود، عنصری خنثی است که فقط به خاطر تزییناتش و به این علت جذاب است که اجازه می‌دهد جاذبه‌های ظاهری، مفاهیم صرفاً ظاهری و نکته‌پردازی و ترحم‌انگیز بودن مطالبش مورد تأکید قرار گیرد.

نثر توضیحی سلحشورنامه‌های عاشقانه به پیشرفت خود در همین مسیر ادامه دادند تا در رمان *آمادیس*(۵۷) و مجدداً در رمان شبانی به اوج خود رسیدند. اما در روند تحول نثر توضیحی، عناصر جدید و مهمی آن را بارور کردند، به سبک رمان اصیل نزدیک نمودند و خط سیر اول تحول رمان اروپایی را رقم زدند. البته شکی

نیست که یکپارچگی و تعامل کامل و انداموار زبان و مطالب آن در رمان، در این خط سیر تحقق نیافت بلکه در خط سیر دوم، یکپارچگی و تعامل رمان بـه دست آمـد یعنی در دل سبکی که مقاصد خود را از هم می‌گسلد و سپس به سـازآرایـی آن‌هـا می‌پردازد. این خط سیر دوم بود که در مراحل آتی تاریخچهٔ رمان اروپـایی بسـیار ضروری و ثمربخش شد.

با توسعهٔ نثر توضیحی رمان، یک دسته ارزش‌های خاص نـیز پـدیدار شـدند: ارزش «ادبی بودن[1] زبان» یا ارزش «رعایت آداب زبان» (عبارت دوم به مفهوم اولی که از ارزش مزبور دریافت می‌شد، نزدیک‌تر است). از آن‌جا که مقتضیات خـاص هنجاری و هنری هیچ گونهٔ ادبی، ورای این دسته‌بندی ارزشی وجود ندارد، نمی‌توان آن را یک دسته‌بندی سبک به حساب آورد. در عین حال، از دسته‌بندی‌های زبان نیز مـحسوب نـمی‌شود کـه در خـدمت جـداسـازی زبـان ادبـی بـه‌منزلهٔ واحـد اجتماعی-گویش‌شناختی خاص هستند. دستهٔ ارزشـی «ادبـی بـودن» یـا «رعـایت آداب»، در مرز بین مقتضیات و ارزش-داوری‌های موجود در سبک از یک سـو و مقتضیات سازنده و هنجاری زبان از سوی دیگر قرارگرفته است (یعنی اگر مربوط به سبک شود، شکل معین بخشی از گویشی خاص یا شکل معینی از گویشی خاص به حساب می‌آید و اگر مربوط به زبان باشد، صحت زبان‌شناختی خود را به ثـبوت می‌رساند).

مقولات مـحبوبیت و در دسـترس بـودن، بـه بـحث حـاضر مـربوط هسـتند، تمهیداتی که در پس‌زمینهٔ دریافتی ایجاد می‌شوند تا امکان پرداختن آسان به بیانات، در برابر آن پس‌زمینه ایجاد شود؛ بدون مکالمه‌ای‌شدن و بدون نیاز به عدم هماهنگی مکالمه‌ای شدید بین بافت و آن‌چه گـفته شـده، بـه عـبارت دیگـر، روان‌سـازی و هموارسازی سبک.

مقولهٔ عام و گویی غیرگونه‌ای «زبان ادبی» در زبان‌های ملی گوناگون و دوره‌های مختلف، حاوی مضامین عینی متنوعی است که میزان اهمیت آن‌ها، هم در تاریخ ادبیات و هم در تاریخچهٔ زبان ادبی تغییر می‌کند. اما هـمیشه و هـمه جـا حـیطهٔ فعالیت «زبان ادبی» (زبان محاوره‌ای محافل فـرهیختهٔ ادبـی، در مـثال بـالا، زبـان

---

1. literariness

«اشخاص فرهیخته»)، زبان کتبی گونه‌های روزمره و نیمه‌ادبی فرهیختگان (نامه‌ها، خاطرات و جز آن)، زبان گونه‌های اجتماعی-ایدئولوژیک (انواع گفتارها، اظهارنظرها، توصیفات، مقالات به چاپ رسیده و نظایر آن) و درنهایت زبان گونه‌های نثر هنری و مخصوصاً زبان رمان است. به عبارت دیگر، زبان ادبی می‌کوشد تا محدودهٔ زبان ادبی و روزمره‌ای (از لحاظ گویش‌شناختی) را سامان بخشد که گونه‌های شکل گرفتهٔ خشک با مطالبات خاص و بسیار معین‌شان از زبان، آن‌ها را منظم نکرده‌اند. البته مبحث «ادبی بودن عام» به‌هیچ‌وجه در حوزه‌های غنایی، حماسه و تراژدی کاربردی ندارد. مفهوم «ادبی بودن»، حوزهٔ دگرمفهومی شفاهی و کتبی را سامان می‌بخشد که در گونهٔ شاعرانهٔ خشک و ثابت از هر سو در گردش است، گونه‌هایی که مطالبات‌شان نه از زبان محاوره‌ای نشئت گرفته است و نه از زبان کتبی روزمره.(۵۸) «ادبی بودن عام» می‌کوشد تا با ساماندهی این دگرمفهومی، سبکی واحد، قانون‌مند و خاص برایش پدید آورد.

باز به این نکته اشاره می‌کنیم که محتوای عینی این ادبی بودن غیرگونه‌ای زبان می‌تواند بسیار متنوع باشد؛ با میزان عینیت و تخصصی‌بودن متفاوت. این محتوا ممکن است بر مقاصد فرهنگی-ایدئولوژیک گوناگونی تکیه کند و با متنوع‌ترین ارزش‌ها و علایق به خود انگیزه بخشد، و تمامی این امور برای حفظ کیفیت بستهٔ اجتماعی جامعه‌ای ممتاز (زبان جامعهٔ فرهیخته) یا حفظ علایق محلی در سطح ملی است؛ مثلاً برای تحکیم سلطهٔ گویش توسکان[1] در زبان ادبی ایتالیایی، یا در دفاع از علائق مرکزگرای فرهنگی-سیاسی که در قرن هفدهم در فرانسه رخ داد. مقولهٔ زبان ادبی می‌تواند شامل عوامل عینی بسیار گوناگونی شود: کارکرد این زبان ممکن است در خدمت یک دستور زبان آموزشی، دانشکده، گردهم‌آیی‌های هنری، گرایش‌های ادبی، گونه‌های ادبی خاص و نظایر این‌ها قرار گیرد و این مقوله ممکن است مرزهای خود را تا سر حد زبان (در مقابل سبک) گسترش دهد یعنی تا حدود خارجی معرف یک زبان، در چنین حالتی، ادبی‌بودن زبان به بیش‌ترین میزان عمومیت می‌رسد و فاقد هر گونه رنگ و بو و ویژگی ایدئولوژیک است (در این موارد، ادبی‌بودن زبان با عباراتی مثل «این روح زبان است»، «این خیلی فرانسوی

1. Tuscan

است» و نظایر این‌ها شروع می‌شود). اما ادبی بودن زبان ممکن است برعکس عمل کند و در پی تعیین مرز سبک‌شناختی [در مقابل مرز زبان‌شناختی] خود باشد: در این حالت، محتوای آن به لحاظ ایدئولوژیک عینی‌تر می‌شود و در نگرش خود به اشیا و عواطف، قطعیت خاصی به خود می‌گیرد. این مقتضیات جدید، کسانی را که سخن می‌گویند و می‌نویسند با جزئیات فراوان تعریف می‌کند (در این موارد، با عباراتی مثل «همهٔ انسان‌های فرهیخته باید این گونه بیندیشند، سخن گویند و بنویسند» یا « هر انسان فرهیخته و فهیمی چنین می‌کند...» و مانند این‌ها شروع می‌شود). در مثال دوم، «ادبی بودن» که گونه‌های زندگی روزمرهٔ عادی (مکالمات، نامه‌ها، خاطرات) را سامان می‌بخشد نمی‌تواند بر طرز تفکر ما در زندگی واقعی و حتی شیوهٔ زندگی ما تأثیری نداشته باشد (تأثیری که گاه بسیار عمیق است) و در نتیجه «انسان‌هایی ادبی» و «کردارهایی ادبی» پدید نیاورد. درنهایت میزان تحقق ادبی بودن از لحاظ تاریخی و ضرورت آن در تاریخ ادبیات و زبان ادبی از تنوع فراوانی برخوردار است: مثلاً ممکن است مانند فرانسهٔ قرن هفدهم و هجدهم، این امر تحقق فراوانی یابد و بسیار ضروری شود یا ممکن است تأثیری ناچیز از خود به جای گذارد. بدین‌ترتیب در دوره‌های دیگر، دگرمفهومی (حتی دگرمفهومی گویش‌شناختی) به گونه‌های شعری برتر نیز راه می‌یابد. البته ماهیت و میزان تحقق تاریخی، به محتوای «زبان ادبی» و قدرت و انعطاف‌پذیری نمونه‌پردازی‌های فرهنگی و سیاسی متکی به آن بستگی دارد.

در این‌جا نظری گذرا به مقولهٔ «ادبی بودن عام زبان» داریم. به اهمیت این مبحث در ادبیات به‌طورکلی، یا در تاریخچهٔ زبان ادبی نمی‌پردازیم و فقط به نقش آن در تاریخچهٔ سبک رمان‌گرا توجه می‌کنیم. «ادبی بودن زبان» اهمیت بسیار زیادی در سبک رمان‌گرا دارد: تأثیر آن بر رمان‌های خط سیر اول سبک‌شناختی، مستقیم و بر رمان‌های خط سیر دوم سبک‌شناختی، غیرمستقیم است.

رمان‌های خط سیر اول سبک‌شناختی بر آن‌اند که دگرمفهومی زبان محاوره و نیز گونه‌های کتبی روزمره و گونه‌های نیمه ادبی را ساماندهی و از لحاظ سبک‌شناختی، منظم کنند. همین انگیزهٔ نظم‌بخشی، به میزان فراوانی تعیین‌کنندهٔ رابطهٔ رمان‌های مزبور با دگرمفهومی است. اما رمان‌های خط سیر دوم سبک‌شناختی، زبان ادبی و روزمرهٔ اعتلایافته و نظم‌یافته را مبدل به مطالب لازم برای سازآرایی خود و مبدل به

کسانی می‌کند که این زبان برایشان مناسب است، یعنی مبدل به «مردم ادبی» با طرز تفکر ادبی و نحوهٔ کردار ادبی‌شان، به عبارتی چنین رمان‌هایی آن‌ها را به شخصیت‌های اصیل مبدل می‌سازد.

درک جوهرهٔ سبک‌شناختی خط سیر اول بدون درنظرگرفتن یک نکتهٔ بسیار مهم، امکان‌پذیر نیست: ارتباط ویژهٔ این رمان‌ها با زبان محاوره، زندگی و گونه‌های روزمره. در رمان، گفتمان بر اساس یک تعامل بدون وقفهٔ متقابلی با گفتمان زندگی ساخته شده است. سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ نثر، خود را در مقابل دگرمفهومی «پست» و «عامیانهٔ» همهٔ حوزه‌های زندگی قرار می‌دهند و بین آن دگرمفهومی و گفتمان «تعالی یافته» آرمانی ویژهٔ خود، تعادل برقرار می‌سازند. گفتمان عامیانه و غیرادبی مملو از مقاصد پست و ترجمان‌های عاطفی بی‌پرده است و رو به مسیری بسیار عملی و محدود دارد که مملو از تداعی‌های نافرهیختهٔ پست و رنگ و بوی بافت‌های خاص است. سلحشورنامهٔ عاشقانه، گفتمان خود را که فقط با برترین و عالی‌ترین تداعی‌ها ارتباط دارد و مملو از ارجاعات به بافت‌های شامخ (تاریخی، ادبی، علمی) است در تقابل با همهٔ این مقولات قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب گفتمان تعالی‌یافته که غیر از گفتمان شاعرانه است در گفت‌وگوها، نامه‌ها و بقیهٔ گونه‌های روزمره، جایگزین گفتمان عامیانه می‌شود، همان‌طور که یک حسن تعبیر جایگزین عبارتی پرداخت‌نشده می‌گردد. چون گفتمان تعالی‌یافته می‌خواهد خود را در جهت گفتمان زندگی واقعی قرار دهد.

بدین‌ترتیب سلحشورنامهٔ عاشقانه، محملی برای ادبی بودن غیرگونه‌ای زبان می‌شود. سلحشورنامهٔ عاشقانه می‌کوشد هنجارهای زبان را برای زندگی واقعی ارائه دهد و سبک خوب، حسن رفتار، چگونگی سخن گفتن در جمع، نحوهٔ نامه‌نگاری و نظایر این‌ها را آموزش دهد. از این لحاظ، *آمادیس* تأثیر به‌سزایی داشت. کتاب‌های خاصی مثل ***گنجینه‌های آمادیس***[1] و ***کتاب تعارفات***[2] گردآوری شدند که نمونه‌هایی از گفت‌وگوها، نامه‌ها، سخنرانی‌ها و نظایر این‌ها را دربرمی‌گرفتند و همگی برگرفته از رمان بودند. چنین کتاب‌هایی به طور گسترده توزیع می‌شدند و در سراسر قرن هفدهم بسیار تأثیرگذار بودند. سلحشورنامهٔ عاشقانه برای همهٔ موقعیت‌ها و اتفاقات

1. *Treasures of Amadis*
2. *The Book of Compliments*

احتمالی زندگی، گفتمان مناسب را ارائه می‌داد و در عین حال همواره خود را در تقابل با وجوه پرداخت‌نشدهٔ آن قرار می‌داد.

سروانتس به بهترین وجه، رویارویی گفتمانی را که سلحشورنامهٔ عاشقانه آن را تعالی می‌بخشد با گفتمان عامیانه در موقعیت‌های اصلی رمان و زندگی توصیف کرده است. در رمان **دون کیشوت** موضع ذاتاً مجادله‌ای گفتمان «شامخ» در برابر دگرمفهومی، در مکالمات رمان‌گرا با سانچو و با بقیهٔ نمایندگان واقعیت‌های دگرمفهوم و پرداخت‌نشدهٔ زندگی و نیز در حرکت پیرنگ رمان نشان داده می‌شود. بدین‌ترتیب، نیروی ذاتاً مکالمه‌ای نهفته در گفتمان تعالی‌یافته، تحقق یافت و آشکار شد. اما مانند همهٔ نمودهای معتبر اصل مکالمه‌ای در زبان، این نیرو نیز کاملاً در گفتمان تعالی‌یافته، تحقق نمی‌یابد و حل و فصل نمایشی پیدا نمی‌کند.

البته ارتباط با دگرمفهومی غیرادبی برای گفتمان شاعرانه ــ به معنای محدود کلمه ــ مطلقاً غیرممکن است. گفتمان شاعرانه نمی‌تواند حتی به شکل غیرمستقیم در تجربیات ما از زندگی و در گونه‌های موقعیت‌های زندگی روزمره و گونه‌های روزمره، خود را در تقابل با دگرمفهومی قرار دهد، چون هیچ زمینهٔ مشترک بلافصلی با آن ندارد. البته گفتمان شاعرانه ممکن است گونه‌های روزمره و حتی زبان گفت‌وگو را تحت تأثیر قرار دهد اما فقط به شکلی غیرمستقیم.

سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ نثر برای ایفای رسالت خود که همانا سازماندهی سبک‌شناختی زبان روزمره است، باید با گونه‌های متعدد و گوناگونی از زندگی روزمره و نیز گونه‌های ایدئولوژیک غیرادبی تلفیق شود. سلحشورنامه‌ها هم مانند رمان‌های سوفسطایی دایرةالمعارف نسبتاً کاملی از گونه‌های موجود زمان خود هستند. تمامی گونه‌هایی که در سلحشورنامه گنجانده شده بودند، به لحاظ ساختاری، کمال و خودکفایی نسبی داشتند، به همین دلیل می‌توانستند خود را به آسانی از سلحشورنامه‌ها جدا سازند و در عین حال به تنهایی، شکل خود را به‌منزلهٔ نمونه‌های شاخص حفظ نمایند. حتی سبک سلحشورنامه نیز (که فقط پاسخگوی حداقل مطالبات گونه‌ای است) بسته به ماهیت گونه‌هایی که در آن گنجانده شده، ممکن بود تا حدودی تغییر کند اما همهٔ وجوه اصلی آن تک‌انگاره‌ای باقی ماند. در این‌جا حتی نمی‌توان دربارهٔ زبان‌های گونه‌ای به معنای محدود آن سخنی به میان آورد: یک زبان «فرهیخته» بر همهٔ انواع مختلف چندانگاره‌ای گونه‌های گنجانده‌شده،

سایه افکنده و همه چیز را عملاً مبدل به انگاره‌ای واحد نموده است.

یکپارچگی یا به عبارت دقیق‌تر، ماهیت تک‌انگاره‌ای زبان تعالی‌یافته، متکی به خود نیست؛ این زبان، مجادله‌ای و مجرد است. در بطن این زبان، تظاهر به فرهیختگی وجود دارد و پیوسته در همهٔ موقعیت‌ها و در برابر واقعیت پست این تظاهر، خودنمایی می‌کند. اما این تظاهر به فرهیختگی با وجودِ همهٔ یکپارچگی و انسجامش به قیمت تجرد مجادله‌ای به دست آمده و لذا مقوله‌ای خنثی، راکد و محکوم به زوال است. در واقع یکپارچگی و انسجام مطلق این رمان‌ها با در نظرگرفتن سردرگمی اجتماعی و بی‌ریشگی ایدئولوژیک آن‌ها امری اجتناب‌ناپذیر است. با جهان‌بینی متغیر انسانی زنده و پویا که همواره به بی‌کرانگی زندگی واقعی پناه می‌برد، نمی‌توان موضوعات و ترجمان‌های خاص این گفتمان رمان‌گرا را درک کرد بلکه به جهان‌بینی محدود فردی نیازمندیم که نه‌تنها می‌کوشد همان تظاهر ساکن را حفظ کند و برای فهم بهتر قدمی برنمی‌دارد بلکه همواره اقداماتش در جهت پشت کردن، توجه نکردن و پرت کردن حواس خود به امور دیگر است. این جهان‌بینی که از موضوعات زندگی واقعی تهی است، سرشار از ارجاعات کلامی به موضوعات و انگاره‌های ادبی است، با دگرمفهومی نافرهیختهٔ جهان واقعی تقابلی مجادله‌ای دارد و با دقت فراوان تمامی تداعی‌های محتمل زندگی واقعی بی‌پرده، از آن زدوده شده است (اگرچه با روشی تعمداً مجادله‌ای و لذا محسوس).

نمایندگان خط سیر دوم سبک‌شناختی (رابله، سروانتس و دیگران) با تقلیدی تمسخرآمیز این شگرد اجتناب را معکوس می‌کنند. آن‌ها با مقایسه، مجموعه‌ای از تداعی‌های تعمداً بی‌پرده را بسط می‌دهند که تأثیر آن تنزل‌دادن سطح آن‌چه مقایسه شده، به سطح تفاله‌های یک واقعیت ناهنجار روزمرهٔ محبوس در نثر است. بدین‌ترتیب پهنهٔ ادبی شامخ حاصل از تجرد مجادله‌ای از بین می‌رود. در این‌جا دگرمفهومی، داد خود را به خاطر طرد شدن و مجرد شدن می‌ستاند (مثلاً در سخنرانی‌های سانچو پانزا)(۵۹).

در خط سیر دوم سبک‌شناختی زبان فرهیختهٔ سلحشورنامهٔ عاشقانه ــ با همهٔ تجرد مجادله‌ای آن ــ فقط یکی از شرکت‌کنندگان در مکالمهٔ بین زبان‌ها است. این زبان مبدل به انگارهٔ منثور زبانی می‌شود که قادر است در مقابل مقاصد جدید نویسنده از خود مقاومتی ذاتاً مکالمه‌ای نشان دهد. این انگاره به نحوی آشفته،

دوصدایی است و در آثار سروانتس، کامل‌ترین و پرمحتواترین نمونه‌های آن موجود است.

در اوایل قرن هفدهم خط سیر اول سبک‌شناختی رمان تا حدودی تغییر کرد: عوامل تاریخی زندگی واقعی، برای انجام رسالت مجادله‌ای و مناظره‌ایِ عینی‌تر، آرمان‌گرایی و جدل‌شناسی مجرد را به خدمت گرفتند. سردرگمی اجتماعی سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ انتزاعی، جای خود را به موضع‌گیری اجتماعی و سیاسی بارز رمان باروک داده است.

رمان شبانی مطالب خود را به روشی کاملاً متفاوت ارائه داده و موضع سبک‌شناسی آن نیز اساساً متفاوت است. در این رمان‌ها نه‌تنها با مطالب برخورد آزادانه‌تری می‌شود(۶۰) بلکه کارکردها نیز فرق می‌کند. صراحتاً باید گفت واقعیت معاصر هنوز منشأ همهٔ مقولاتی نیست که با مطالب بیگانهٔ رمان تلفیق شده‌اند بلکه واقعیت در آن مطالب بیگانه نهفته است. بنابراین مقولات تلفیقی می‌توانند خود را در شکل همان مطالب ابراز کنند. به‌تدریج چیزی کاملاً متفاوت، که همانا رابطهٔ باروک است، جایگزین رابطهٔ سلحشورنامهٔ عاشقانه و مطالب می‌شود. فرمول جدیدی برای ارتباط برقرار کردن با مطالب به دست آمده است، اسلوب جدیدی برای به کار گیری هنری مطالب که ما ــ باز هم نه چندان دقیق ــ آن را ملبس‌کردن مجدد واقعیتِ پیرامون در مطالب بیگانه تعریف می‌کنیم؛ چیزی مشابهِ به نمایش درآوردن نوعی تظاهر به قهرمان‌پروری(۶۱). فهم یک دوره نسبت به خودش قوی‌تر و عمیق‌تر می‌شود و مطالب بیگانهٔ متنوعی را برای ابراز و بازنمایی خود به‌کار می‌گیرد. در رمان شبانی، این فهم جدید از مطالب و این اسلوب جدید به کارگیری مطالب در ابتدای راه است، دایرهٔ آن در رمان شبانی هنوز بسیار محدود است و عوامل تاریخی دورهٔ مزبور به میزان لازم متمرکز نشده‌اند. بر این رمان‌های (به‌اصطلاح) «شبستانی»، جنبهٔ ابراز وجود محرمانه‌ـغنایی غالب است.

این روش جدید به‌کارگیری مطالب، در رمان باروک که با قهرمانان تاریخی سر و کار دارد، به کامل‌ترین شکل بسط و تحقق یافته است. دورهٔ مزبور مشتاقانه در جست‌وجوی مطالب قهرمانی همهٔ دوره‌ها، کشورها و فرهنگ‌ها بود، در تمامی این تلاش‌ها برای دربرگرفتن انداموار همهٔ مطالب قهرمانی متصور، صرف‌نظر از منبع فرهنگی‌ـایدئولوژیک آن‌ها، وجود نوعی آگاهی نسبت به خود احساس می‌شود.

انواع مطالب خارق‌العادهٔ مختلف، مطلوب به نظر می‌آمدند: موضوعات شرقی به‌اندازهٔ موضوعات باستانی یا قرون وسطایی رایج بودند. تب و تاب خاص حاکم بر رمان‌های باروک، شامل یافتن خویشتن، شناخت خویش در جهان بیگانه، قهرمان‌سازی از خویشتن و مبارزهٔ قهرمانانه در دل مطالب بیگانه بود. درک باروک از جهان و کثرت‌گرایی‌اش و تنش فراوان وحدت متناقض‌نمایی که در مطالب تاریخی آن رسوخ کرده بود، هر نشانی از خودکفایی ذاتی و هر نوع مقاومت ذاتی محتملِ جهان فرهنگی بیگانه را (که خالق این مطالب بود) آشکار کرد. درک باروک، جهان را به یک پوستهٔ سبک‌پردازی‌شدهٔ ظاهری برای محتوای خاص خود مبدل کرد.(۶۲)

رمان باروک از لحاظ تاریخی اهمیت فراوانی دارد. تقریباً همهٔ انواع رمان مدرن از یکی از جنبه‌های رمان باروک سرچشمه می‌گیرد. این رمان که وارث همهٔ مراحل قبلی توسعهٔ رمان بود و از این ارثیه بهرهٔ کامل برده بود (رمان سوفسطایی، *آمادیس*، رمان شبانی) می‌توانست همهٔ آن عناصر را ــ طرح مسائل، عناصر ماجراجویی، تاریخی، روان‌شناسی و اجتماعی ــ در خود یکدست کند که هریک بعدها مبدل به نوع مستقلی از رمان شدند. بعدها رمان باروک به دایرةالمعارفی از مطالب مرجع و منبعی برای بن‌مایه‌ها، مواضع و موقعیت‌های پیرنگ رمان‌گرا تبدیل شد. بیش‌تر بن‌مایه‌های رمان مدرن که از منظر مقایسه‌ای، ریشه در منابع باستانی و شرقی داشتند از طریق رمان‌های باروک به رمان‌های مدرن راه یافته‌اند. تقریباً تمامی تحقیقات نسب‌شناسی یا در وهلهٔ اول، مستقیماً به این رمان می‌رسند یا به‌طور غیرمستقیم از طریق رمان باروک، به منابع قرون وسطایی و باستانی آن (و پیش از آن‌ها، به خود شرق) ختم می‌شوند.

استفاده از عبارت رمان آزمون به جای رمان باروک، انتخابی کاملاً شایسته است. دقیقاً همین جنبه [آزمودن] اوج رمان سوفسطایی محسوب می‌شود که آن هم نوعی «رمان آزمایش» بود (آزمودن وفاداری و پاکدامنی عشاق جداشده). اما در رمان باروک آن‌چه مطالب اصلی و فوق‌العاده متنوع رمان را به روشی اساسی‌تر یکدست می‌کند، آزمایش دلاوری، وفاداری و بی‌گناهی کامل قهرمان است. هرچه در این رمان وجود دارد، سنگ محکی است برای آزمودن تمامی وجوه و صفات قهرمان که لازمهٔ آرمان‌های دلاوری رمان باروک است. ایدهٔ آزمایش، همهٔ مطالب را در سطحی عمیق و پایدار سامان می‌بخشد.

در این‌جا لازم است بر ایدهٔ آزمایش و ایده‌های سازمان‌دهندهٔ دیگر در گونهٔ رمان تأملی نماییم.

ایدهٔ آزمایش قهرمان و گفتمانش می‌تواند اصلی‌ترین ایدهٔ سازمان‌دهندهٔ رمان باشد که وجه تمایز بارز آن از حماسه نیز محسوب می‌شود. قهرمان حماسه از همان ابتدا آزمایش را با موفقیت پشت سر گذاشته است. در محیط حماسه نمی‌توان نسبت به دلاوری قهرمان داستان تردید نمود.

ایدهٔ آزمایش، ایجاد ساختار پیچیده‌ای از مطالب رمان‌گرای متنوع را پیرامون قهرمان ممکن می‌سازد. اما محتوای آزمایش ممکن است در دوره‌های مختلف و میان طبقات اجتماعی گوناگون اساساً تغییر کند. در رمان سوفسطایی این ایده که نخستین بار با سفسطهٔ بلاغی سوفی دوم ادغام شده، به شکلی کاملاً صوری، سطحی و خام بازنمایی‌شده است (بدون هر نوع بعد روان‌شناختی و اخلاقی). ایدهٔ آزمایش در نخستین افسانه‌های مسیحی، زندگی قدیسان و بیوگرافی‌های شخصی اعترافی تغییر کرد، البته در نوشته‌های مزبور این ایده معمولاً با ایده‌های نقطهٔ عطف و حیات مجدد یکی شده است (همین‌ها شکل‌های جنینی نوع ماجراجویی و نیز اعترافی رمان آزمایش هستند). ایدهٔ سازمان‌دهندهٔ آزمایش، در ادبیات عظیم سپنتانویسی[1] مسیحیان اولیه و در زندگی قرون وسطایی از یک‌سو با ایدهٔ مسیحی شهادت (آزمایش از راه رنج و مرگ) و از سوی دیگر با ایدهٔ وسوسه (آزمایش با اغوا)(۶۳) محتوایی ویژه یافت. در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ باستانی منظوم، نوع دیگری از همین ایدهٔ آزمایش، مطالب را سازماندهی می‌کند. این نوع سلحشورنامه‌ها، هم دارای ویژگی‌های آزمایش سلحشورنامه‌های یونانی هستند (آزمایش وفاداری و رشادت عشاق) و هم ویژگی‌های آزمایش افسانه‌های مسیحی را دارند (آزمایش از راه رنج و وسوسه). در سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ نثر نیز همین ایدهٔ آزمایش که البته کم‌رنگ‌تر و ضعیف‌تر شده، وجود دارد و این رمان‌ها را به شکلی ضعیف و ظاهری سازماندهی می‌کند و اصلاً به کنه مطالب رسوخ نمی‌کند. درنهایت در رمان باروک ایدهٔ آزمایش مهم‌ترین ومتنوع‌ترین مطالب را با نیروی ترکیب‌بندی خارق‌العاده‌ای به‌زیبایی سازماندهی می‌کند.

---

1. hagiographic literature

به موازات توسعهٔ رمان، ایدهٔ آزمایش اهمیت عظیم سازماندهی خود را حفظ نمود؛ در دوره‌های مختلف، محتوای ایدئولوژیک آن تغییر کرد اما ارتباطش با سنت نیز حفظ شد. البته این ایده، گاه با خط سیر اول و گاه با خط سیر دوم تحول رمان که خط سیر غالب بودند (باستانی، سپنتانویسی و باروک) ارتباط داشت. نوع خاصی از ایدهٔ آزمایش که در رمان قرن نوزدهم رواج فراوان یافت آزمایش پایبندی قهرمان به رسالت خود، نبوغ و «نخبگی» او بود. در این‌جا بیش از همه، یک نوعِ رمانتیکِ خاص از ایدهٔ آزمایش «نخبگی» و آزمایش‌هایی مشاهده می‌شود که در مسیر زندگی پیش پای قهرمان قرار می‌گیرد. یکی از انواع جدیدتر و بسیار مهم بن‌مایهٔ «نخبگی» در نوکیسه‌های ناپلئونی رمان فرانسوی بازنمایی‌شده است (قهرمانان استندال و بالزاک). در آثار زولا مفهومِ «گزیده‌شدن» به مفهوم شایستگی برای زندگی، سلامت جسمانی و انعطاف‌پذیری فرد مبدل شد. در رمان‌های او، مطالب به‌منزلهٔ آزمایش ارزش زیستی قهرمانان (با نتایج منفی) سازماندهی می‌شوند. نوع دیگر ممکن است آزمایشی برای تعیین میزان «نبوغ» شخصیت باشد (که معمولاً با آزمایش شایستگی هنرمند برای زندگی مرتبط است). انواع دیگر رمان قرن نوزدهم عبارت‌اند از: آزمایش شخصیت قوی فردی که به دلیلی به مخالفت با خود یا جامعه می‌پردازد، کسی که در جست‌وجوی دستیابی به استقلال کامل و انزوایی همراه با افتخار است، کسی که در آرزوی ایفای نقش رهبرِ برگزیده است، آزمایش اصلاح‌طلب اخلاقی یا فردِ بی‌توجه به مسائل اخلاقی، آزمایش انسانی نیچه‌ای، یک زن آزاد و نظایر این‌ها. تمامی این‌ها ایده‌های سازمان‌دهندهٔ بسیار رایج در رمان اروپایی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم هستند.(۶۴) یکی از انواع ویژهٔ آزمایش در رمان‌های روسی آزمایش شایستگی و ارزش روشنفکر در جامعه است (مضمون «انسان زائد»[1] که خود به تعدادی زیرمجموعه نیز تقسیم می‌شود (از پوشکین تا آزمایش روشنفکران در انقلاب).

در رمان‌های ماجراجویی ناب نیز ایدهٔ آزمایش اهمیت به‌سزایی دارد و از آن‌جا که این ایده امکان ارتباط ماجراهای پرشور و چندبعدی را با معضلات جدی و روان‌شناسی پیچیده فراهم می‌کند، می‌توان به میزان مفیدبودن آن پی برد. همه چیز

1. superfluous man

به ژرفای ایدئولوژیک، روحیهٔ خاص اجتماعی-تاریخی یک زمان خاص و حرکت رو به پیش ایدهٔ آزمایش بستگی دارد که محتوای سازماندهی رمان می‌شود. تا وقتی که رمان به این ویژگی‌ها تکیه می‌کند می‌تواند به بیش‌ترین حد وسعت، عمق و کمال خود دست یابد و همهٔ توان بالقوهٔ گونه‌ای خود را به تحقق رساند. رمان ماجراجویی ناب، اغلب اوقات توان بالقوهٔ گونهٔ رمان را به حداقل کاهش می‌دهد. درعین‌حال، پیرنگ خشک و خالی و ماجرای پرداخت‌نشده هرگز نمی‌تواند به‌خودی‌خود عامل سازماندهی رمان باشد. برعکس، ما همواره در هر ماجرایی نشانی از یک ایده می‌یابیم که قبلاً رمان مزبور را سازماندهی کرده است؛ ایده‌ای که بدنهٔ پیرنگی خاص را تشکیل داده و به آن جان بخشیده است، گویی ایدهٔ مزبور روح آن ماجرا بوده، اما در رمان‌های ماجراجویی ناب، قدرت ایدئولوژیک خود را از دست داده و فقط ردپای کم‌رنگی از آن باقی مانده است. در بیش‌تر مواقع (البته نه همیشه) پیرنگ ماجرا، پیرامون ایدهٔ ضعیف و کم‌رنگ قهرمانی در بوتهٔ آزمایش، سازماندهی شده است.

رمان ماجراجویی مدرن اروپایی دارای دو خاستگاه کاملاً متفاوت است. یک نوع از رمان‌های ماجراجویی به رمان‌های آزمایش برتر باروک (که نوع غالب رمان‌های ماجراجویی است) باز می‌گردند. نوع دیگر این رمان‌ها به کتاب ***ژیل بلاس*** و حتی پیش‌تر از آن، به کتاب ***لازاریلو***[1] بازمی‌گردند، یعنی با «رمان عیاری» ارتباط دارند. حتی در دوران باستان.هم این دو نوع مختلف مشاهده می‌شوند که یکی در رمان سوفسطایی و دیگری با پترونیوس بازنمایی شده‌اند. نوع اول رمان ماجراجویی مانند رمان باروک گرد محور یکی از انواع ایدهٔ آزمایش سازماندهی شده است. ایدهٔ مزبور، عامل ایدئولوژیک واقعیِ رو به زوالی است و لذا می‌خواهد نمود عینی یابد. با وجود این، این نوع رمان‌ها از حماسه‌ها، افسانه‌های مسیحی یا سلحشورنامه‌های یونانی پیچیده‌تر و پربارتر هستند چون هنوز از مسائل حل‌وفصل نشده و روان‌شناسی جدا نشده‌اند. در واقع نوعی خویشاوندی خونی با رمان باروک ــ *آمادیس*، سلحشورنامه‌های عاشقانه و نظایر این‌ها همواره در آن‌ها به‌چشم می‌خورد.(۶۵) رمان‌های ماجراجویی آمریکایی و انگلیسی نیز همین طور هستند

---

1. *Lazarillo*

(دیفو، مانک لوییس، ردکلیف، والپل، کوپر[1]، لاندن[2] و دیگران). انواع اصلی رمان‌های ماجراجویی و رمان‌های مبتذل فرانسوی نیز دارای همین خصوصیات هستند. اختلاط دو نوع رمان نیز تقریباً بیش‌تر مواقع مشاهده می‌شود اما از آن‌جا که رمان نوع اول (رمان آزمایش) قوی‌تر است و سلطهٔ بیش‌تری دارد همواره منبع سازماندهی کل رمان است. در این رمان‌ها، تعداد فراوانی ماجراهای باروک به شکلی بسیار بارز انباشته شده‌اند: حتی ممکن است در ساختمان انواع مبتذل بسیار سطح پایین و ابتدایی، جنبه‌هایی یافت که ــ از طریق رمان باروک و *آمادیس* ــ مخاطب را به اشکال زندگی‌نامه‌ای، بیوگرافی‌های مسیحی اولیه و افسانه‌های دنیای رومی‌ـ‌هلنیک رهنمون شوند. رمان معروفی مثل *Rocambolle* اثر پونسون دو ترایل(۶۶) مملو از باستانی‌ترین تلمیحات است. در دل ساختار این رمان می‌توان به وجود اشکالی از رمان آزمایش رومی‌ـ‌هلنیک با مضمون بحران و حیات مجدد پی برد (افسانه‌های آپولیوس و مسیحیت اولیه دربارهٔ دگرگونی گناهکاران). در این رمان می‌توان مجموعهٔ کاملی از عناصری را یافت که به رمان باروک، *آمادیس* و پیش‌تر از این‌ها به سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ منظوم بازمی‌گردند. در ساختار رمان مزبور، عناصر نوع دوم (*لازاریلو* و *ژیل بلاس*) نیز وجود دارد اما روحیهٔ حاکم، روحیهٔ باروک است.

در این قسمت به اختصار دربارهٔ داستایفسکی سخن می‌گوییم. تمامی رمان‌های او به وضوح رمان‌های آزمایش هستند. بدون پرداختن به جوهرهٔ ایدهٔ آزمایش منحصربه‌فردی که در بطن ساختار آثار داستایفسکی قرار دارد، تأملی بر سنت‌های تاریخی می‌کنیم که بر رمان‌های او تأثیر گذاشته‌اند. داستایفسکی از طریق چهار جریان با رمان باروک ارتباط دارد: «رمان هیجان‌انگیز»(۶۷) انگلیسی (مانک لوییس، ردکلیف، والپل و دیگران)، رمان ماجراجویی‌ـ‌اجتماعی فرانسوی که زندگی سطح پایین را بررسی می‌کند (آوژن سو)[3]، رمان‌های آزمایش بالزاک و درنهایت رمانتیک‌های آلمانی (عمدتاً هوفمان[4]). اما داستایفسکی با ادبیات سپنتانویسی، اشکال ارتودکس افسانه‌های مسیحی و محتوای ویژهٔ آزمایش موجود در این آثار، ارتباطی مستقیم دارد. آن‌چه در رمان‌های او وحدتی انداموار بین ماجراها، اعترافات،

---

1. Cooper
2. London
3. Eugène Sue
4. Hoffmann

طرح مسائل، زندگی قدیسان، بحران‌ها و حیات مجدد ایجاد می‌کند، کل مجموعه‌ای است که ویژگی رمان آزمایش رومی-هلنیک محسوب می‌شد (بر اساس آن‌چه از آپولیوس و اطلاعات به دست آمده از بعضی اتوبیوگرافی‌ها و افسانه‌های سپنتانویسی مسیحی اولیه به ما رسیده است).

از آن‌جا که رمان باروک حاوی مطالب فراوانی است که همگی منعکس‌کنندهٔ مراحل قبلی توسعهٔ گونهٔ رمان هستند، بررسی رمان باروک برای فهم مهم‌ترین انواع رمان امروزی بسیار مهم محسوب می‌شود. تقریباً همهٔ خط‌سیرهای توسعهٔ رمان مستقیماً به رمان باروک و پیش‌تر از آن به قرون وسطا، جهان رومی-هلنیک و شرق بازمی‌گردند.

در قرن هجدهم ویلاند، وزل، بلنکن برگ و پس از آن‌ها نیز گوته و رمانتیک‌ها ایدهٔ جدیدی را به‌منزلهٔ برابرنهاد رمان آزمایش مطرح نمودند: رمان تحول و مخصوصاً رمان رشد و کمال.

ایدهٔ آزمایش به خودی خود فاقد روش‌های مورد نیاز برای پرداختن به مسئلهٔ صیرورت انسان است. در بعضی از انواع این ایده، بحران و حیات مجدد مطرح شده است، اما ایدهٔ آزمایش، با مقولات تحول، صیرورت و شکل‌گیری تدریجی انسان بیگانه است. آزمایش با انسانی آغاز می‌گردد که شخصیتش شکل گرفته است و فرد در پرتو آرمانی از پیش شکل گرفته در معرض آزمایش قرار می‌گیرد. سلحشورنامهٔ عاشقانه و مخصوصاً رمان باروک مایل است اصالت فطری و تغییرناپذیر قهرمانانش را کاملاً بدیهی انگارد.

رمان مدرن نوعی دوگانگی خاص، نوعی فقدان کمال که ویژگی انسان‌های پویا است و آمیزه‌ای از خوب و بد و ضعف و قدرت در انسان را در تقابل با فرایند صیرورت انسان قرار می‌دهد. دیگر زندگی و رخدادهای آن نقش محک را ایفا نمی‌کنند و روشی برای آزمایش یک شخصیت پیش‌ساخته (یا حتی عامل محرک تحول یک قهرمان با شخصیتی مشخص و معین) محسوب نمی‌شوند. امروزه زندگی و وقایع آن که در پرتو صیرورت قرار گرفته‌اند، خود را در شکل تجربیات قهرمان و مدرسه یا محیطی نشان می‌دهد که برای نخستین بار شخصیت و جهان‌بینی قهرمان را ساخته است. ایدهٔ صیرورت و رشد و کمال، امکان سازماندهی مطالب حول محور قهرمان را به روشی جدید و امکان افشای وجوه

کاملاً جدید را در درون این مطالب فراهم می‌آورد.

مضمون صیرورت، رشد و کمال و مضمون آزمایش به هیچ‌وجه در محدودهٔ رمان مدرن مانعةالجمع نیستند: به عکس ممکن است پیوند عمیق و انداموارى نیز بین آن‌ها برقرار شود. در واقع بهترین نمونه‌های رمان اروپایی، هر دو مضمون را با پیوندی انداموار در خود جای داده‌اند (مخصوصاً در قرن نوزدهم که نمونه‌های رمان آزمایش ناب یا رمان تحول ناب نسبتاً کمیاب هستند). از این رو حتی در ***پارتزیفال***، آمیزه‌ای از هر دو ایده یعنی ایدهٔ آزمایش (که ایدهٔ غالب است) و ایدهٔ صیرورت را مشاهده می‌کنیم. در رمان رشد و کمال کلاسیک ***سرور ویلهلم*** نیز این امر صدق می‌کند. حتی در این کتاب ایدهٔ رشد و کمال (که ایدهٔ غالب گشته است) با ایدهٔ آزمایش ادغام شده است.

ویژگی نوع خاصی از رمان، که فیلدینگ و حتی بیش از او استرن پدید آوردند نیز پیوند هر دو ایده با نسبت تقریباً مساوی است. نوع اروپایی رمان رشد و کمال نیز تحت تأثیر آثار فیلدینگ و استرن پدید آمد که آثار ویلاند، وزل، هیپل و ژان پل نمونه‌هایی از آن محسوب می‌شوند. در این رمان‌ها آزمایش یک فرد آرمان‌گرا یا غیرعادی به خودی خود منجر به افشای صریح شخصیت آن‌ها نمی‌شود بلکه فرایند صیرورت آن‌ها را مثل انسان‌های متفکر واقعی سرعت می‌بخشد. در این رمان‌ها، زندگی نه‌تنها سنگ محک بلکه مدرسه نیز هست.

از میان انواع منحصربه‌فردی که آمیزه‌ای از این دو نوع رمان هستند می‌توان به رمان *هاینریش سبز*[1] اثر گوتفریت کلر اشاره نمود که حول محور هر دو مضمون سازماندهی شده است. رمان ***ژان‌ـکریستف***[2] اثر رومن رولان نیز دارای ساختاری مشابه است.

البته روش‌های سازماندهی مطالب، به روش‌های موجود در رمان‌های آزمایش و رمان تحول ختم نمی‌شود. فقط اشاره به یک نکته کافی است و آن این‌که با سازماندهی رمان حول محور زندگی‌نامه‌ها و اتوبیوگرافی‌ها ایده‌های سازماندهی کاملاً جدیدی پدید آمد. زندگی‌نامه‌ها و اتوبیوگرافی‌ها نیز در جریان توسعهٔ خود، مجموعه اشکالی را ایجاد کردند که رمزگان‌های ویژهٔ سازماندهی به آن‌ها شکل

---

1. *Der grüne Heinrich* 2. *Jean-Christophe*

می‌دادند، مثل استفاده از «رشادت و فضیلت» یا «کردار و مشقات» یا «موفقیت‌ها/ شکست‌ها» و نظایر این‌ها به‌منزلهٔ مبنای سازماندهی مطالب زندگی‌نامه‌ای.

در این قسمت به مبحث رمان آزمایش باروک بازمی‌گردیم که به سبب توضیحات مفصل، از آن بازماندیم. چه شرایطی بر گفتمان این رمان‌ها حاکم است و چگونه این گفتمان با دگرمفهومی مرتبط می‌شود؟

گفتمان رمان باروک گفتمانی ترحم‌انگیز است. در این گفتمان، ترحم‌انگیزی رمان‌گرای خاصی پدید آمد (یا صحیح‌تر آن است که بگوییم به اوج خود رسید) که با ترحم‌انگیزی موجود در شعر تفاوت دارد. رمان باروک در هر جا که تأثیر گذاشته و سنت‌های آن حفظ شده است، یعنی در رمان آزمایش (و در عناصر آزمایشی موجود در رمان‌هایی که مخلوطی از انواع مختلف هستند) منشأ اصلی نوع خاصی از ترحم‌انگیزی است.

ترحم‌انگیزی باروک با اسلوب‌های دفاعیه و مجادله تعیین گردیده است؛ نوعی ترحم‌انگیزی نثر که همواره مقاومت گفتمان‌های بیگانه و دیدگاه‌های بیگانه را در مقابل خود حس می‌کند. این ترحم‌انگیزی با توجیه (توجیه خویشتن) و افترا مرتبط است. آرمان‌گرایی قهرمانی موجود در رمان‌های باروک، آرمان‌گرایی حماسی نیست بلکه از نوع رایج در سلحشورنامهٔ عاشقانه است: مجرد، مجادله‌ای و کم و بیش شبیه دفاعیه‌ها. در عین حال، وجه تمایز آن با سلحشورنامهٔ عاشقانه آن است که این آرمان‌گرایی به شدت محسوس است و عوامل اجتماعی و فرهنگی واقعی و خودآگاه، آن را تقویت می‌کنند. در این‌جا لازم است دربارهٔ ماهیت منحصربه‌فرد این ترحم‌انگیزی رمان‌گرا تأملی کنیم.

گفتمان ترحم‌انگیز گفتمانی خودکفاست و کفایت موضوع خود را نیز می‌کند. در واقع فرد سخنگو کاملاً در این گفتمان مستغرق می‌شود و هیچ فاصله یا ملاحظه‌ای وجود ندارد. گفتمان ترحم‌انگیز از لحاظ ظاهری مشابه گفتمان هدف‌مند مستقیم است.

البته ترحم‌انگیزی همواره به همین شکل نیست. گفتمان ترحم‌انگیز ممکن است گفتمانی مشروط یا حتی مانند گفتمان دوصدایی، گفتمانی دوگانه باشد. در بیش‌تر مواقع ترحم‌انگیزی در رمان فقط به‌منزلهٔ گفتمان دوصدایی تحقق می‌یابد. گفتمان ترحم‌انگیز در رمان، مبنایی در واقعیت ندارد و نمی‌تواند داشته باشد و لذا ناگزیر باید در گونه‌های دیگر به دنبال پشتوانه‌ای باشد. ترحم‌انگیزی رمان‌گرا فاقد گفتمان

خاص خود است و باید از دیگران گفتمانی را به عاریت گیرد. فقط ترحم‌انگیزی اصیل شاعرانه، ذاتاً در موضوعی وجود دارد.

ترحم‌انگیزی رمان‌گرا در رمان، همواره برای احیای گونه‌ای دیگر تلاش می‌کند؛ گونه‌هایی که شکل بی‌واسطه و ناب‌شان مبنای خود را در واقعیت از دست داده‌اند. گفتمان ترحم‌انگیز در رمان همیشه جایگزین گونهٔ دیگری است که دیگر در اختیار زمان خاص یا گروه اجتماعی خاصی نیست. چنین ترحم‌انگیزی‌ای مانند گفتمان واعظی است که منبر خود را از دست داده است، قاضی ترسناکی که دیگر قدرت قضایی یا کیفری ندارد، پیامبری بدون رسالت، سیاستمداری بدون قدرت سیاسی، مؤمنی بدون کلیسا و مانند این‌ها. گفتمان ترحم‌انگیز در همه جا با مواضع و موقعیت‌هایی سر و کار دارد که به‌منزلهٔ ترجمان اصیل جدیت و تعیین اهدافش، در دسترس نویسنده نیستند اما در عین حال، نویسنده ناچار به بازآفرینی آن‌ها به شکل مشروط و با استفاده از گفتمان خودش است. همهٔ روش‌ها و اشکال مختلف ترحم‌انگیزی موجود در زبان (اعم از واژگانی، نحوی و ترکیب نگارشی) به مواضع و موقعیت‌های ویژه‌ای پیوند خورده‌اند. آن‌ها همگی مقداری قدرت سازماندهی می‌یابند و اظهارات اجتماعی معین و خوش‌ساخت متکلمان را دربرمی‌گیرند. رمان‌نویس، فاقد زبانی خاص برای ابراز ترحم‌انگیزی فردی ناب است. او باید خلاف میل خود از منبر بالا رود و نقش واعظ یا قاضی و مانند این‌ها را ایفا نماید. ترحم‌انگیزی بدون تهدید، بی‌حرمتی، وعده و وعید، تبرک و نظایر این‌ها امکان پذیر نیست.(۶۸) در گفتار ترحم‌انگیز نمی‌توان بدون اعطای قدرت، منزلت و مقامی به خود هیچ گامی برداشت. «نحوست» ترحم‌انگیزی رمان‌گرا به‌هنگام ابراز مستقیم آن نیز به همین سبب ایجاد می‌شود. بنابراین اگر ترحم‌انگیزی در رمان (و به‌طورکلی در ادبیات)، اصیل باشد از گفتمانی که به وضوح احساساتی است و از موضوع خود جدا نشده است دوری می‌جوید.

گفتمان ترحم‌انگیز و بازنمایی هنری مورد قبول آن در انگاره‌ای دور به وجود آمده و شکل گرفته‌اند و با مفهومی از گذشته ارتباطی‌انداموار دارند که از لحاظ سلسله‌مراتبی ارزیابی می‌شود. این اشکال ترحم‌انگیزی، در قلمروهای خودمانی ارتباط با زمان معاصر متغیر یافت نمی‌شوند؛ ناگزیر این نوع ترحم‌انگیزی، قلمروهای ارتباط را از بین می‌برد (همان‌طور که در آثار گوگول مشاهده می‌شود).

ترحم‌انگیزی، نیازمند جایگاه ممتاز سلسله‌مراتبی است که در این قلمروها وجود ندارد (در صورت تلاش برای دستیابی به جایگاه مزبور ممکن است اشتباهی رخ دهد و برای تأثیرگذاری، کوششی افراطی صورت گیرد).

ترحم‌انگیزی تدافعی و مجادله‌ای رمان باروک پیوندی انداموار با ایدهٔ آزمایش خاص قهرمان باروک دارد؛ قهرمانی استوار و ذاتاً سرزنش‌ناپذیر. در هیچ‌یک از جنبه‌های مهم، بین قهرمان و نویسنده فاصله‌ای وجود ندارد. مجموعهٔ کلامی رمان، در یک سطح واحد قرار دارد و لذا تمامی جنبه‌های رمان به یک‌اندازه با دگرمفهومی سر و کار دارند، رمان نمی‌تواند این تناقض را در ترکیب‌بندی خود ادغام نماید و گویی آن را بیرون از خود رها می‌کند.

رمان باروک انواع فراوانی از گونه‌های گنجانده شده در خودش را به یکدیگر می‌پیوندد. این رمان نیز می‌خواهد مبدل به دایرةالمعارفی از همهٔ انواع زبان‌های ادبی دورهٔ خود و حتی همهٔ انواع علوم و اطلاعات ممکن (فلسفی، تاریخی، سیاسی، جغرافیایی و جز آن) دورهٔ خود شود. می‌توان گفت بیش‌ترین انگیزهٔ دایرةالمعارفی‌شدن، که لازمهٔ خط سیر اول سبک‌شناختی است، در رمان باروک حاصل گردیده است.(۶۹)

رمان باروک در مرحلهٔ بعدی توسعهٔ خود به دو دسته تقسیم می‌شود (ویژگی کل خط سیر اول نیز همین دو شاخهٔ توسعه است). به‌طورکلی یک دسته، جنبهٔ ماجراجویی-قهرمانی این رمان را دنبال می‌کند (لوییس، ردکلیف، والپل و دیگران) در حالی که ویژگی دستهٔ دیگر، رمان قرن هفدهم و هجدهم که عمدتاً رمان نامه‌نگاری است (لافایت[1]، روسو، ریچاردسون و دیگران)، روان‌شناسی و ترحم‌انگیزی است. از آن‌جا که در مرحلهٔ بعدی تاریخچهٔ رمان، دستهٔ دوم اهمیت سبک‌شناختی فراوانی دارد، در این بخش سخنی کوتاه دربارهٔ آن می‌گوییم.

رمان روان‌شناسی احساساتی، ارتباطی ژنتیک با نامه‌های گنجانده شده در رمان باروک و ترجمان‌های نامه‌نگاری عشقی دارد. در رمان باروک این نوع عواطف احساساتی، فقط جنبه‌ای از یک ترحم‌انگیزی مجادله‌ای و تدافعی کلی‌تر است و در واقع جنبه‌ای ثانویه محسوب می‌شود.

---

1. La Fayette

گفتمان ترحم‌انگیز در رمان‌های روان‌شناسی احساساتی تغییر می‌کند: این گفتمان با موقعیت‌های خصوصی پیوند می‌خورد، گسترهٔ سیاسی و تاریخی وسیع مخصوص رمان باروک را از دست می‌دهد، با یک رویکرد آموزشی نسبت به انتخاب‌های اخلاقی زندگی روزمره می‌آمیزد و خود را به قلمروهای بسیار شخصی و خانوادگی محدود می‌کند. ترحم‌انگیزی فقط و فقط با نوعی خلوت موجود در اتاق خصوصی افراد مرتبط می‌شود و در این حالت، تعامل زبان رمان‌گرا و دگرمفهومی تغییر می‌کند: تعامل آن‌ها بی‌واسطه‌تر می‌شود و گونه‌های روزمرهٔ ناب نامه، خاطرات و گفت‌وگوهای غیررسمی برجسته‌تر می‌شوند. اهداف آموزشی ورای این ترحم‌انگیزی احساساتی، به موقعیت‌های عینی‌تر، اعماق زندگی روزمره، کوچک‌ترین جزئیات آن، روابط خصوصی بین مردم و زندگی شخصی افراد خاص گره خورده است.

ماحصل، قلمرو زمانی خاصی از ترحم‌انگیزی احساساتی است که با خلوت اتاق خصوصی فرد ارتباط دارد، که همان قلمرو نامه و خاطره است. قلمرو ارتباط و صمیمیتِ («هم‌جواری») میدان عمومی و اتاق خصوصی بسیار متفاوت است. از این دیدگاه، تفاوت این دو قلمرو به‌اندازهٔ تفاوت قصر با خانهٔ شخصی و معبد (کلیسای جامع) با کلیسای خانه‌مانند پروتستان است. البته این‌جا مسئلهٔ اندازه مطرح نیست بلکه سازماندهی خاص فضا متفاوت است (می‌توان موارد مشابهی را در معماری و نقاشی نیز یافت).

رمان احساساتی ترحم‌انگیز، تغییری اساسی در زبان ادبی ایجاد می‌کند به این معنا که زبان ادبی به هنجارهای محاوره‌ای نزدیک‌تر می‌شود. اما در این نوع رمان‌ها، زبان محاوره‌ای هنوز منظم است و از دیدگاه «ادبی بودن» از هنجارهای خاصی تبعیت می‌کند. این زبان مبدل به زبانی یکپارچه برای بیان مستقیم مقاصد نویسنده می‌شود، دیگر صرفاً یکی از زبان‌های دگرمفهومی نیست که به سازآرایی مقاصد نویسنده می‌پردازد. این زبان ــ به منزلهٔ زبان یکپارچه و اصیل ادبیات و نیز زندگی، که مناسب ابراز مقاصد راستین و ترجمان انسانی راستین است ــ هم با دگرمفهومی خام و سازمان‌نیافتهٔ زندگی تقابل دارد و هم با گونه‌های ادبی برتر مهجور و متداول.

در رمان احساساتی، تقابل با زبان ادبی کهن و نیز حفظ گونه‌های شاعرانهٔ برتر، اهمیتی حیاتی دارد. احساسات‌گرایی در حالی که خود را در مقابل دگرمفهومی

پست و ناهنجار موجود در زندگی ــ که با احساسات‌گرایی منظم و فرهیخته می‌شود ــ قرار می‌دهد، با دگرمفهومی شبه‌متعالی و کاذب موجود در زبان ادبی نیز ــ که با احساسات‌گرایی و گفتمانش، افشا و بی‌اعتبار می‌شود ــ در تقابل است. اما این موضع‌گیری نسبت به دگرمفهومی ادبی، امری مجادله‌ای است؛ سبک و زبان متقابل وارد رمان نمی‌شوند بلکه به‌منزلهٔ پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای اثر ادبی، بیرون از آن باقی می‌مانند.

دقیقاً همین تقابل با ترحم‌انگیزی حماسی برتر که موجد انواع مجرد است، جنبه‌های اصلی سبک احساساتی را تعیین می‌کند. ارائهٔ توصیفات کاملاً مفصل، برجسته‌سازی هدف‌مند جزئیات روزمرهٔ پیش‌پاافتاده و ثانویه، تمایل بازنمایی هنری برای ارائهٔ خود به‌منزلهٔ ترجمانی بی‌واسطه و مشتق از خود موضوع، درنهایت ترحم‌انگیزی حاصل از بیچارگی و ضعف به جای ترحم‌انگیزی حاصل از قدرت حماسی، محدود کردن هدف‌مند افق مفهومی و عرصهٔ تجربیات انسان به بلافصل‌ترین خردجهان خود (یعنی به اتاق خصوصی خودش) همه و همه از راه تقابل مجادله‌ای با یک سبک ادبی در فرایند طردشدن توجیه می‌شود.

اما احساسات‌گرایی به جای نوعی عرف‌گرایی، عرف‌گرایی دیگری را پدید می‌آورد که به همان اندازه مجرد است و توجه را از بقیهٔ جنبه‌های واقعیت منحرف می‌کند. گفتمانی که ترحم‌انگیزی آن را فرهیخته می‌کند و می‌خواهد جایگزین گفتمان نافرهیختهٔ زندگی شود لاجرم به همان کشمکش مکالمه‌ای مأیوس‌کننده با دگرمفهومی واقعی زندگی می‌پردازد و به همان عدم تفاهم مکالمه‌ای حل‌نشدنی ویژهٔ گفتمان «فرهیختهٔ» *آمادیس* منجر می‌شود؛ همان حالتی که در موقعیت‌ها و مکالمه‌های موجود در *دون کیشوت* وجود دارد. در رمان‌های خط سیر دوم سبک‌شناختی، وقتی ترحم‌انگیزی احساساتی به‌منزلهٔ زبانی در میان بقیهٔ زبان‌ها و جنبه‌ای در میان جنبه‌های فراوان موجود در مکالمهٔ زبان‌های پیرامون انسان و دنیای او آهنگی تقلیدی تمسخرآمیز می‌یابد، مکالمه‌گرایی یک‌جانبهٔ موجود در اشکال گنجانده شده در رمان‌های احساساتی آشکار می‌شود.(۷۰)

البته با پایان زمانهٔ رمان باروک (و ترحم‌انگیزی موجود در قهرمان‌پروری و وحشت آن) یا پایان زمانهٔ احساسات‌گرایی (احساسات شخصی که فرد در اتاق خصوصی به آن‌ها دست می‌یابد)، گفتمان علناً ترحم‌انگیز از بین نرفت. به‌طورکلی

این گفتمان به شکل یکی از زیر مجموعه‌های اصلی گفتمان مستقیم نویسنده یعنی گفتمانی که مقاصد نویسنده را بدون انکسار، بدون واسطه و مستقیم بیان می‌کند به حیات خود ادامه داد. گفتمان علناً ترحم‌انگیز به حیات خود ادامه داد، اما دیگر هرگز مبنای سبک‌شناختی هیچ‌یک از انواع مهم رمان قرار نگرفت. هر جایی چنین گفتمانی وجود دارد، ماهیتش تغییری نکرده است: گوینده (نویسنده) یا در نقش متعارف قاضی، واعظ، معلم و نظایر این‌ها ظاهر می‌شود یا گفتمانش بر اساس آن‌چه برداشت مستقیم از موضوع یا زندگی فرض می‌شود و در گرو هیچ پیش‌فرض ایدئولوژیکی نیست، جذابیتی جدلی می‌یابد. بنابراین مثلاً در آثار تولستوی، گفتمان مستقیم نویسنده بین دو قطب مجادله‌ای و بی‌واسطه حرکت می‌کند. دگرمفهومی (ادبی و زندگی واقعی) که به شکل مکالمه‌ای-مجادله‌ای یا آموزشی-گفتمان را تحت نفوذ خود درمی‌آورد، همواره گفتمان تولستوی را رقم می‌زند. مثلاً بازنمایی مستقیم و «بی‌واسطه» در واقع قهرمان‌زدایی بسیار مجادله‌ای از قفقاز، جنگ، استثمارهای نظامی و حتی خود طبیعت از آب درمی‌آید.

کسانی که منکر وجود هر نوع جوهرهٔ هنری برای رمان هستند و گفتمان رمان‌گرا را تا حد نوعی گفتمان بلاغی تنزل می‌دهند که فقط ظاهراً با انگاره‌های شاعرانهٔ کاذب آراسته شده است، عمدتاً خط سیر اول سبک‌شناختی رمان را مدنظر قرار می‌دهند چون ظاهراً این خط سیر پشتوانهٔ واقعی چنین استدلالی است. اگرچه گفتمان رمان‌گرا توان بالقوهٔ منحصر به‌فرد خود را در محدودهٔ بیرونی این خط سیر به تحقق نمی‌رساند و اغلب فقط منجر به فن بلاغتی پوچ یا شاعرانه‌بودنی کاذب می‌شود (البته همواره وضعیت چنین نیست). اما حتی در خط سیر اول نیز گفتمان رمان‌گرا بسیار شاخص و از گفتمان بلاغی و شعر کاملاً متمایز است. رابطهٔ اساساً مکالمه‌ای رمان با دگرمفهومی موجب این منحصر به‌فرد بودن است. حتی در خط سیر اول رمان، مبنای تعیین شکل سبک‌شناختی گفتمان، رده‌بندی اجتماعی زبان در فرایند تحول است. زبان رمان در تقابل مکالمه‌ای بی‌وقفه با زبان‌های پیرامونش ساخته شده است.

شعر نیز وقتی به زبان می‌رسد که رده‌بندی شده است؛ زبانی است در فرایند بی‌وقفهٔ تطور ایدئولوژیک و تقسیم‌شده به «زبان‌های» مختلف. شعر هم زبان خود را در محاصرهٔ زبان‌های دیگر می‌بیند، در احاطهٔ دگرمفهومی ادبی و غیرادبی. اما

درحالی‌که شعر در پی نهایت خلوص است، در زبان خود به نحوی به فعالیت می‌پردازد که گویی زبانی یکپارچه است، گویی تنها زبان موجود است و ورای آن هیچ دگرمفهومی‌ای وجود ندارد. شعر به نحوی رفتار می‌کند که گویی در مرکز قلمرو زبان خود زندگی می‌کند و به مرزهای این زبان نزدیک نمی‌شود که ناگزیر با دگرمفهومی ارتباط مکالمه‌ای پیدا می‌کنند. شعر ترجیح می‌دهد به بیرون از مرزهای زبان خود نگاهی نیندازد. اگر طی یک دورهٔ بحران زبانی، زبان شعر تغییر کند، شعر بلافاصله زبان جدید را مانند یک زبان واحد یکپارچه، قانون‌مند می‌کند، چنان‌که گویی زبان دیگری جز آن وجود ندارد.

نثر رمان‌گرای خط سیر اول دقیقاً بر مرز زبان خود ایستاده و در دگرمفهومی پیرامون خود دارای دلالت ایدئولوژیک است، مهم‌ترین ویژگی‌های آن را منعکس می‌کند و متعاقباً در مکالمه‌ای شرکت می‌کند که بین زبان‌ها در جریان است. اسلوب مناسب ادراک آن، دقیقاً یک پس‌زمینهٔ دگرمفهومی را در نظر می‌گیرد و معنای هنری این نوع نثر را می‌توان فقط در یک رابطهٔ مکالمه‌ای با آن تبیین کرد. این گفتمان، ترجمان ذهنیتی زبانی است که دگرمفهومی و چندصدایی آن را به‌شدت نسبی کرده‌اند.

زبان ادبی در رمان وسیله‌ای برای درک ماهیت دگراندیش گفتار خود دارد. در رمان، دگرمفهومی منزوی به دگرمفهومی برای دگرمفهومی مبدل می‌شود، که این امر را نیز مدیون رمان است: زبان‌ها به شکل مکالمه‌ای در یکدیگر پیچیده‌اند و برای یکدیگر به حیات خود ادامه می‌دهند (مانند گفت و شنودهای موجود در یک مکالمه). توانایی تنویر متقابل زبان‌ها دقیقاً مرهون رمان است، زبان ادبی مبدل به مکالمهٔ زبان‌هایی می‌شود که هم یکدیگر را می‌شناسند و هم یکدیگر را می‌فهمند.

رمان‌های خط سیر اول سبک‌شناختی از بالا به دگرمفهومی نزدیک می‌شوند، گویی بر دگرمفهومی فرود می‌آیند (در این‌جا رمان احساساتی موقعیت ویژه‌ای دارد و در واقع جایی بین دگرمفهومی و گونه‌های برتر اشغال می‌کند). رمان‌های خط سیر دوم به عکس رمان‌های مزبور، از پایین به دگرمفهومی نزدیک می‌شوند: آن‌ها از ژرفای دگرمفهوم به حوزه‌های برتر زبان ادبی صعود می‌کنند و آن حوزه‌ها را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهند. در هر دو مورد نقطهٔ آغاز، دیدگاه دگرمفهومی نسبت به مقولهٔ ادبی بودن است.

بحث دربارهٔ وجه تمایز نهادین و قطعی بین این دو خط سیر، مخصوصاً در مراحل

اولیهٔ شکل‌گیری آن‌ها بسیار مشکل است. قبلاً اشاره کردیم که چهارچوب خط سیر اول، سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ کلاسیک منظوم را کاملاً در برنمی‌گیرد. مثلاً *پارتزیفال* اثر فون اشن‌باخ در واقع نمونه‌ای عالی از رمان‌های خط سیر دوم است.

در سیر تاریخی نثر اروپایی به تدریج از جریان کلی سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ عظیم، گفتمان دوصدایی در گونه‌های حماسی درجهٔ دو (حکایت‌های طنز منظوم، قصه‌های خنده‌دار و گونه‌های تقلیدی تمسخرآمیز درجهٔ دو) پدیدار شد (در دوران باستان نیز وضعیت همین طور بوده است). آن دسته از انواع اصلی و زیرگونه‌های گفتمان دوصدایی که بعدها سبک رمان‌های مهم خط سیر دوم را تعیین کردند در چنین بافت‌هایی بسط یافتند، یعنی سبک گفتمان تقلیدی تمسخرآمیز-کنایی، skaz خنده‌دار و نظایر آن با همهٔ مراتب و ظرایف آن‌ها.

دقیقاً همین‌جا ــ در مقیاسی کوچک ــ برای اولین بار به‌تدریج شگردهای ساخت انگاره‌های زبان پدید آمدند؛ در گونه‌های درجه دو، بر روی صحنهٔ نمایش بازیگران سیار، در میدان‌های شهر در روزهای خرید و فروش و در ترانه‌ها و لطیفه‌های خیابانی. این شگردها گفتمان را با انگارهٔ گویندهٔ خاصی مرتبط و آن را بی‌طرفانه از زبان فرد خاصی بازنمایی می‌کردند. دیگر گفتمان به مثابه ترجمانی به یک زبان فردیت‌زدایی‌شده بازنمایی نمی‌شد که همه یکسان آن را می‌فهمند. در عوض گفتمانی خاص یا زبانی بازنمایی می‌شود که از لحاظ اجتماعی کاملاً سنخی فرد خاصی است: زبان یک کشیش، شوالیه، فروشنده، روستایی، کارشناس حقوقی و نظایر این‌ها. هر گفتمانی مالکی خودخواه و متعصب دارد؛ هیچ کلمه‌ای نیست که همواره یک معنا از آن مستفاد شود و هیچ کلمه‌ای نیز وجود ندارد که «مال کسی نباشد». این مطلب را می‌توان «فلسفهٔ گفتمان» در رمان‌های کوتاه عامیانهٔ هجوی-واقعگرا و سایر گونه‌های تقلیدی تمسخرآمیز سطح پایین مرتبط با افراد بذله‌گو نامید. به‌علاوه در دل این گونه‌ها، مفهوم زبان همراه نوعی بی‌اعتمادی عمیق نسبت به این نوع گفتمان انسانی است. هنگامی که می‌کوشیم معنای کلمه‌ای را دریابیم، معنای مستقیمی که کلمهٔ مزبور به اشیا و عواطف نسبت می‌دهد، اهمیتی ندارد. این معنا، ظاهر کاذب کلمه است، مهم کاربرد واقعی کلمه است که همواره منافع شخصی را در نظر دارد. کاربرد واقعی کلمه را موقعیت گوینده (شغل او، طبقهٔ اجتماعی‌اش و نظایر این‌ها) و موقعیت عینی تعیین می‌کند. این‌که گوینده چگونه

کلمه را بیان کند نیز اهمیت دارد. آن‌چه معنای واقعی کلمه را تعیین می‌کند، شخص سخنگو و شرایطی است که در آن سخن گفته می‌شود. تمامی معانی مستقیم و ترجمان‌های مستقیم، کاذب هستند، مخصوصاً معانی و ترجمان‌های عاطفی.

در این‌جا شاهدیم که زمینهٔ یک بدبینی بنیادین نسبت به هر نوع گفتمان بی‌واسطه و هر نوع جدیت مستقیم فراهم می‌آید؛ بدبینی‌ای که تا سرحد نفی کلیِ امکان وجود گفتمان مستقیمی که کاذب نباشد پیش می‌رود. بارزترین نمونه‌های این بدبینی را می‌توان در آثار ویلون، رابله، سورل، اسکارون (و نیز نویسندگان دیگر) مشاهده کرد. در این‌جا نیز زمینهٔ مقولهٔ ایدئولوژیک جدیدی فراهم می‌شود که همان پاسخ کلامی و مؤثر به کذب ترحم‌انگیزی است؛ کذبی که در تاریخ رمان اروپایی (و نه فقط رمان) نقش بسیار مهمی ایفا کرده است؛ مقولهٔ نیرنگ شادمانه. در مقابل کذب ترحم‌انگیزی موجود در زبان همهٔ مشاغل و طبقات و گروه‌های اجتماعی شناخته‌شده و نظام‌مند به جای حقیقت صریح (که خود ترحم‌انگیزی مشابهی است)، نیرنگی شادمانه و هوشمندانه قرار می‌گیرد؛ دروغی که چون دروغگویان را نشانه گرفته است، موجه محسوب می‌شود. در مقابل زبان کشیشان و راهبان، شاهان و اربابان، شوالیه‌ها و متمولان شهرنشین، دانشمندان و حقوقدانان ــ در مقابل زبان همهٔ قدرت‌مندان و همهٔ آن‌هایی که از موقعیت خوبی برخوردارند ــ زبان ولگرد شاد قرار گرفته است که به‌هنگام لزوم به پرداختی تقلیدی تمسخرآمیز از ترحم‌انگیزی دست می‌زند، اما همواره به نحوی عمل می‌کند که قدرت آزاررسانی را از ترحم‌انگیزی سلب می‌کند، گویی با لبخند یا نیرنگی «ترحم‌انگیزی را از دهان دور می‌کند»، کذب آن را به تمسخر می‌گیرد و بدین‌ترتیب آن‌چه دروغی بیش نبود مبدل به نیرنگی شادمانه می‌گردد. ذهنیت کنایی کذب را برملا می‌کند و کذب، از زبان ولگرد شاد به تقلید تمسخرآمیز خود می‌پردازد.

زنجیره‌ای بودن منحصربه‌فرد رمان‌های کوتاه هجو و تقلیدی تمسخرآمیز که قبل از انواع مهم خط سیر دوم رمان وجود داشتند، بستر مناسب ظهور آن‌ها را فراهم آورد. در این‌جا مجال پرداختن به مسئلهٔ زنجیره‌ای بودن این نوع نثر رمان‌گرا، تفاوت اصلی آن با زنجیره‌ای بودن موجود در حماسه، روش‌های گوناگون یکدست‌سازی رمان‌های کوتاه و مسائل دیگری از این دست، که همه بیرون از محدودهٔ سبک‌شناسی هستند، وجود ندارد.

انگارهٔ ابله همراه انگارهٔ ولگرد (و اغلب آمیخته با آن) پدیدار می‌شود، یا یک ساده‌لوح واقعی یا انگارهٔ نقاب یک ولگرد. زودباوری فرد ساده‌لوحی که از ترحم‌انگیزی چیزی نمی‌فهمد (فهم اشتباه یا متفاوتی از ترحم‌انگیزی دارد) در مقابل ترحم‌انگیزی کاذب قرار داده می‌شود. تقابل به همراه نیرنگ شادمانه، هر نوع تظاهر به واقعیت شامخ گفتمان ترحم‌انگیز را «غریبه می‌نماید». «غریب‌نماییِ» گفتمان ترحم‌انگیز متعارف نثر، حماقتی ابلهانه (سادگی، ساده‌لوحی) آن را رقم می‌زند، در همهٔ مراحل بعدی تاریخ رمان اهمیت فراوانی یافته است. حتی اگر انگارهٔ ابله (و همین‌طور انگارهٔ ولگرد) نقش سازماندهی اصلی خود را در مراحل بعدی توسعهٔ نثر رمان‌گرا از دست دهند، خود جنبهٔ نفهمیدن عرف‌های اجتماعی (میزان عرف‌گرایی جامعه)، نفهمیدن برچسب‌ها، موضوعات و اتفاقات ترحم‌انگیز پرطمطراق، همواره و در همه جا عنصر اصلی سبک نثر باقی می‌ماند. نویسندهٔ نثر، یا جهان را با کلمات راوی بازنمایی می‌کند که این جهان را نمی‌فهمد و برچسب‌های شاعرانه، عالمانه یا در غیر این صورت پرطمطراق و شامخ آن را به رسمیت نمی‌شناسد، یا شخصیتی را به داستان می‌افزاید که نمی‌فهمد یا درنهایت سبک مستقیم شخص نویسنده با یک عدم فهم هدف‌مند (جدلی) روش مرسوم درک جهان همراه است (مثلاً در آثار تولستوی این مورد مشاهده می‌شود). البته امکان استفادهٔ هم‌زمان هر سه سطح عدم فهم و شکل‌های مختلف بلاهت نثر نیز وجود دارد.

گاهی این عدم توانایی فهم، ماهیتی بنیادین به خود می‌گیرد و عامل اصلی شکل‌دهندهٔ سبک رمان می‌شود (مثلاً در *کاندید* ولتر و در آثار استاندال و تولستوی). اما اغلب اوقات عدم توانایی درک مفهوم متعارف جهان، یا به زبان‌های خاصی محدود می‌شود یا فقط برخی جنبه‌های زندگی را دربرمی‌گیرد. مثلاً وقتی بلکین قصه‌گوست، چنین وضعیتی پیش می‌آید: آن‌چه ماهیت نثری سبک او را رقم می‌زند نفهمیدن بار شاعرانهٔ یکی از جنبه‌های رویدادهایی است که روایت می‌کند. گویی او اجازه می‌دهد همهٔ توان بالقوهٔ شاعرانه و تأثیرات شاعرانه از دست برود و غنی‌ترین جنبه‌های شاعرانه را (تعمداً) خشک و مختصر بازگو می‌کند. گرینوف نیز مانند بلکین شاعر بدی است (اشعار بدی که می‌نویسد امری تصادفی نیست). در داستان ماکسیم ماکسیمیچ (*قهرمان زمان ما*)، عدم فهم زبان و ترحم‌انگیزی بایرونی ماکسیمیچ برجسته شده است.

در نثر رمان‌گرا، پیوند فهمیدن و نفهمیدن و پیوند نادانی، سادگی و ساده‌لوحی با ذکاوت پدیده‌ای رایج و بسیار متداول است. می‌توان گفت یکی از عوامل تعیین‌کنندهٔ نثر رمان‌گرا در خط سیر دوم سبک‌شناختی، تقریباً همیشه همین جنبهٔ نفهمی و نوع خاصی از حماقت (حماقت هدف‌مند) است.

حماقت (عدم فهم) در رمان همواره مقوله‌ای جدلی است: این حماقت در تعامل مکالمه‌ای با ذکاوتی (کاذب و پرطمطراق) به مجادله می‌پردازد و نقاب از چهرهٔ آن برمی‌دارد. حماقت نیز مانند نیرنگ شادمانه و مقولات دیگر رمان‌گرا، مقوله‌ای مکالمه‌ای است که از مکالمه‌گرایی خاص گفتمان رمان‌گرا سرچشمه می‌گیرد. به همین دلیل حماقت (عدم فهم) در رمان همواره در زبان و کلمه معنا می‌دهد: همواره در درون آن عدم فهم مجادله‌ایِ گفتمان دیگری و عدم فهم دروغ‌های ترحم‌انگیز دیگری وجود دارد که جهان را تصاحب کرده و در پی مفهوم‌پردازی آن است؛ عدم فهم مجادله‌ای زبان‌های کهن کاذبی که مقبولیت عام دارند و قانون‌مند هستند، به همراه برچسب‌های پرطمطراق‌شان برای موضوعات و رویدادها: زبان شاعرانه، زبان عالمانه و فضل‌فروشانه، زبان مذهبی، سیاسی، قضایی و جز آن. همین امر منشأ بسیاری از موقعیت‌ها یا تقابل‌های مکالمه‌ای ـ رمان‌گرای گوناگون است: ابله و شاعر، ابله و عالم‌ـ فضل‌فروش، پابله و اخلاق‌گرا، ابله و کشیش، ابله و پارسا، ابله و نمایندهٔ قانون (ابله یعنی کسی که در دادگاه، تئاتر، مجمع علمی و نظایر آن چیزی را نمی‌فهمد)، ابله و سیاستمدار و نظایر این‌ها. در رمان **دون کیشوت** از همهٔ این موقعیت‌های چندلایهٔ گوناگون بسیار زیاد استفاده شده است (مخصوصاً قسمت حکمرانی سانچو، بستر مساعدی است برای بسط این نوع موقعیت‌ها). با وجودِ همهٔ تفاوت‌های موجود در سبک، در آثار تولستوی نیز چنین موقعیت‌هایی مشاهده می‌شود (انسانی که در موقعیت‌ها و نهادهای مختلف نمی‌فهمد، مثل پی‌یر در میدان جنگ، لوین در انتخابات اشراف، در نشست مجلس شورای ملی روسیهٔ تزاری، به‌هنگام گفت‌وگوی کازنیشف[1] با استاد فلسفه، حین گفت‌وگو با اقتصاددان و نظایر این‌ها، نیخلیودوف[2] در دربار، مجلس سنا و جز آن). تولستوی در همهٔ موارد نامبرده، موقعیت‌های رمان‌گرایانهٔ سنتی و ریشه‌دار را بازآفرینی کرده است.

---

1. Koznyshev
2. Nekhliudov

نویسنده به‌منظور «غریب‌نماییِ» جهان ترحم‌انگیزی متعارف، ابلهی را وارد داستان می‌کند که ممکن است خود مورد تمسخر نویسنده باشد. اتفاق نظر کامل نویسنده با چنین فردی ضرورت ندارد. حتی ممکن است تمسخر شخصیت‌های ابله از همه چیز مهم‌تر شود. اما نویسنده محتاج ابله است: همین حضور نفهم او جهان متعارفات اجتماعی را غریبه می‌نماید. رمان با ارائهٔ حماقت به آموزش ذکاوت و تعقل نثر می‌پردازد. با در نظر گرفتن ابله‌ها یا نگریستن به جهان از منظر ابله، دیدگان رمان‌نویس به نوعی ذهنیت نثر گشوده می‌شود؛ ذهنیتی نسبت به جهانی که متعارفات ترحم‌انگیزی و ریاکاری، آن را مغشوش کرده است. عدم فهم زبان‌هایی که همواره مقبولیت عام داشته‌اند و ظاهراً جهانی هستند، چگونگی درک فیزیکی آن‌ها به‌منزلهٔ اشیا، چگونگی مشاهدهٔ نسبیت آن زبان‌ها، چگونگی عینیت‌بخشی به آن‌ها و چگونگی درک محدودهٔ آن‌ها را به رمان‌نویس می‌آموزد؛ به عبارتی نحوهٔ ارائه و ساخت انگاره‌های زبان‌های اجتماعی را به او تعلیم می‌دهد.

در این‌جا به انواع گوناگون و متعدد ابله‌ها و عدم درک‌هایی نمی‌پردازیم که در فرایند توسعهٔ تاریخی رمان به تدریج شکل گرفته‌اند. هر رمان و هر روند هنری به ارائهٔ یکی از وجوه حماقت یا نفهمی می‌پردازد و انگارهٔ خود از ابله را بر اساس جنبهٔ مورد نظر می‌سازد (مثل موج گرایش به کودک در ادبیات رمانتیک، یا افراد عجیب و غریب در آثار ژان پل). زبان‌های غریبه‌شدهٔ همراه این حماقت و همراه این عدم فهم، بسیار متنوع و فراوان هستند. به‌طورکلی در رمان، کارکردهای حماقت و عدم فهم نیز متنوع و فراوان‌اند. در تاریخچهٔ رمان، بررسی حماقت و نفهمی و نیز بررسی انواع گوناگون سبک‌شناختی و ترکیب‌بندی مربوط به آن‌ها در مسیر توسعهٔ تاریخی‌شان، امری اساسی است.

نثر در پاسخ به ترحم‌انگیزی برتر و جدیت و عرف گرایی از هر نوع متصور، دو راه را در پیش می‌گیرد: یکی نیرنگ شادمانهٔ ولگرد ــ دروغی که چون دروغگوها را نشانه گرفته، موجه است ــ و حماقت که چون عدم فهم یک دروغ است، توجیه‌پذیر است. میان ولگرد و ابله پیوندی منحصربه‌فرد ایجاد می‌شود و انگارهٔ دلقک شکل می‌گیرد. دلقک ولگردی است که نقاب ابله را به صورت می‌زند تا با تحریف و جابه‌جایی زبان‌ها و برچسب‌ها و با شگرد نفهمیدن‌شان، نقاب از چهرهٔ آنان بردارد. یکی از قدیمی‌ترین انگاره‌های ادبیات، انگارهٔ دلقک است. یکی از قدیمی‌ترین

شکل‌های گفتمان بشری نیز گفتار دلقک است که موضع‌گیری خاص اجتماعی او (به سبب مزیت‌هایی که دارد) آن را رقم می‌زند. در رمان، همان‌طور که کارکرد سبک‌شناختی ولگرد و ابله را ارتباط‌شان با دگر مفهومی تعیین می‌کند، ارتباط دلقک با دگرمفهومی (یا به عبارت دقیق ارتباط او با سطوح برتر دگرمفهومی) نیز کاملاً کارکردهای سبک‌شناختی‌اش را رقم می‌زند: دلقک می‌تواند به زبان‌هایی سخن گوید که دیگران حق استفاده از آن‌ها را ندارند و نیز می‌تواند بی‌رحمانه به دستکاری زبان‌های مورد قبول بپردازد.

بدین‌ترتیب، نیرنگ شادمانهٔ ولگرد که تقلیدی تمسخرآمیز از زبان‌های برتر است، تحریف بی‌رحمانه و وارونه‌کردن زبان‌های برتر توسط دلقک و درنهایت عدم فهم ساده‌لوحانهٔ زبان‌های برتر توسط ابله سه مقولهٔ مکالمه‌ای هستند که در ابتدای پیدایش رمان در تاریخ، دگرمفهومی را در آن سازماندهی کرده بودند و در دوران مدرن به‌وضوح فراوان، آشکارا در انگاره‌های نمادین ولگرد، دلقک و ابله بازنمایی شده‌اند. این مقولات در سیر تحولی خود، پیراسته و متمایز شدند و از انگاره‌های صوری و ساکن نمادین خود رها شدند اما همچنان اهمیت خود را در سازماندهی سبک رمان حفظ نمودند. همین مقولات، وجه تمایز مکالمه‌های رمان‌گرا را رقم می‌زنند، چون همواره سرچشمهٔ نهایی این مکالمات به یک مفهوم مکالمه‌ای ذاتی در خود زبان بازمی‌گردد، به عبارتی به عدم فهم کسانی که به زبان‌های مختلف سخن می‌گویند از گفته‌های یکدیگر. به عکس، در سازماندهی مکالمات نمایشی، این مقولات فقط حائز اهمیتی ثانویه هستند چون از توان بالقوهٔ گره‌گشایی نمایشی بی‌بهره‌اند. ولگرد، دلقک و ابله قهرمان‌های یک سری صحنه‌ها و ماجراها و نیز تقابل‌های مکالمه‌ای هستند که هرگز گره‌گشایی نمی‌شوند. زنجیره‌ای بودن نثر رمان‌های کوتاهی که حول محور این انگاره ساخته شده‌اند نیز به همین دلیل امکان‌پذیر شده است و دقیقاً به همین دلیل، نمایش‌نامه نمی‌تواند از چنین انگاره‌هایی استفاده کند. نمایش ناب در پی دستیابی به زبانی یکپارچه است که فقط شخصیت نمایشی که به آن زبان سخن می‌گوید به آن فردیت داده است. مکالمهٔ نمایشی از تصادم بین افرادی رقم می‌خورد که در محدودهٔ یک دنیای واحد و زبان واحد یکپارچه به سر می‌برند(۷۱). نمایش کمدی، تقریباً یک استثناء محسوب می‌شود. در عین حال، باید توجه کرد که کمدی عیاری در سیر تحول خود، به گرد

رمان عیاری هم نمی‌رسد. اساساً تنها انگارهٔ مهمی که این نوع کمدی پدید آورده شخصیت فیگارو[1] است(۷۲).

سه گروهی که به آن‌ها اشاره شد، در فهم سبک رمان اهمیت خاصی دارند. ولگرد، دلقک و ابله ابتدا در گهوارهٔ رمان اروپایی مدرن حضور داشتند و همان جا میان قنداق، کلاه‌های منگوله‌دار و زنگوله‌های خود را جا گذاشتند. این سه دسته برای درک سرچشمه‌های ماقبل تاریخ تفکر نثر و فهم ارتباطات آن با فرهنگ عامه نیز به همین اندازه اهمیت دارند.

نخستین شکل قوی رمان‌های خط سیر دوم، یعنی رمان ماجراجویی عیاری با انگارهٔ ولگرد رقم می‌خورد.

درک قهرمان این نوع رمان‌ها و گفتمان او با تمامی بی‌همتایی‌اش، فقط در مقابل پس‌زمینهٔ رمان برتر سلحشوری آزمون، گونه‌های بلاغی غیرادبی (زندگی‌نامه‌ای، اعترافی، گونه‌های موعظه‌ای و جز آن) و در مقابل پس‌زمینهٔ بعدی رمان باروک امکان‌پذیر است. فقط در برابر چنین پس‌زمینه‌ای می‌توان با وضوح کافی، نوظهوربودن بنیادین و ژرفای مفهومی قهرمان رمان عیاری (و گفتمان خاص او) را به تصویر کشید.

قهرمان چنین رمان‌هایی که عامل نیرنگ شادمانه است، از هر نوع ترحم‌انگیزی ــ حماسی یا احساساتی ــ به دور است و خود عمداً و مصرانه با ترحم‌انگیزی فاصله می‌گیرد. خصلت ضد ترحم‌انگیزی او در همه جا بارز است: با معرفی و توصیهٔ خنده‌دار خودش به مخاطب (که لحن کل داستان را مشخص می‌کند) شروع می‌شود و تا پایان ادامه می‌یابد. قهرمان مزبور، ورای همهٔ دسته‌بندی‌های بلاغی اصلی که در بطن انگارهٔ قهرمان در رمان آزمون وجود دارد، ایستاده است: او از هر نوع قضاوت، دفاع یا اتهام، هر نوع توجیه خود و مجازات به دور است. در این موارد، گفتمانی که دربارهٔ انسان‌ها است لحنی کاملاً جدید می‌یابد؛ لحنی که با هر نوع جدیت ترحم‌انگیز بیگانه است.

همان‌طور که قبلاً گفتیم، کلاً مقولات ترحم‌انگیز، انگارهٔ قهرمان در رمان آزمون و انگارهٔ انسان‌ها در بیش‌تر گونه‌های بلاغی را رقم می‌زنند؛ در گونه‌های بلاغی‌ای

---

1. Figaro

مانند زندگی‌نامه (مدیحه و دفاعیه)، اتوبیوگرافی (تمجید و توجیه خود)، اعترافات (ندامت)، گونه‌های بلاغی حقوقی و سیاسی (دفاع و اتهام)، هجو بلاغی (بازنمایی ترحم‌انگیز) و بسیاری دیگر. تنها فرایندهایی که روش سازماندهی انگارهٔ قهرمان، چگونگی انتخاب خصوصیات او، چگونگی ارتباط این خصوصیت‌ها و چگونگی ارتباط انگارهٔ قهرمان به اعمال و رخدادها را تعیین می‌کند؛ دفاع قهرمان، دفاعیه‌اش، تمجید او از خود یا (به عکس) متهم نمودن خود و افشاگری او هستند. این مفهوم قهرمان، در دل خود حاوی ایده‌ای هنجاری و ثابت دربارهٔ انسان است؛ مفهومی که هیچ اشاره‌ای به صیرورت الزامی ندارد. بنابراین فقط می‌توان قهرمان را یا کاملاً مثبت یا کاملاً منفی ارزیابی نمود. در این مفهوم انسان، که برای قهرمانان رمان‌های سوفسطایی، زندگی‌نامه‌ای و اتوبیوگرافی باستانی و بعدها در سلحشورنامه‌های عاشقانه، رمان‌های آزمون و گونه‌های بلاغی مشابه سرنوشت‌ساز بود، مقولات بلاغی-حقوقی برجسته‌تر از سایر مقولات بودند. یگانگی انسان و انسجام اعمالش (کردارهای او) ماهیتی بلاغی و حقوقی دارند و لذا از منظر مفهوم روان‌شناختیِ متأخر شخصیت انسان، ظاهری و کاملاً صوری به نظر می‌آیند. تصادفی نیست که رمان سوفسطایی، حاصل یک وهم‌پردازی آرمان‌گرایانه دربارهٔ قانونی است که هیچ ربطی به زندگی حقوقی و سیاسی واقعی اهل بلاغت ندارد. حاصل تحقیقات و اظهارات بلاغی دربارهٔ «جرم»، «خدمات انجام‌شده»، «استثمارها»، «درستکاری سیاسی» و مانند این‌ها، ترفندی برای بررسی و بازنمایی اعمال انسان در رمان شد. وحدت عمل و ویژگی‌های قطعی‌اش، این ترفند را شکل دادند. این ترفندها در بطن بازنمایی شخصیت‌ها نیز وجود داشتند. مطالب ماجراجویانه، شهوت‌انگیز و روان‌شناسانه (در سطح ابتدایی)، در حال گرد آمدن حول این هستهٔ بلاغی-حقوقی بودند.

اگرچه در جهت این رویکرد به‌ظاهر بلاغی به وحدت شخصیت انسان و اعمالش (از زمان آگوستین به بعد) رویکردی اعترافی نیز وجود داشت؛ رویکردی «ندامت‌آمیز» به خویشتن انسان که رویکردی با ترفند خاص خود برای ساخت انگارهٔ انسان و اعمالش است، اما این ایدهٔ اعترافی انسان درونی (و ساخت مربوط انگارهٔ او) تأثیر عمیقی بر سلحشورنامه‌های عاشقانه یا رمان‌های باروک نگذاشت و فقط در دورهٔ مدرن حائز اهمیت شد.

در برابر چنین پس‌زمینه‌ای آن‌چه نخست و به وضوح پدیدار می‌شود، عمل

انکاری رمان عیاری است: تخریب وحدت بلاغی شخصیت، کردار و رخداد. «عیار کیست» ــ لازاریلو، ژیل بلاس و دیگران؟ یک مجرم یا انسان درستکار، خوب یا بد، بزدل یا شجاع؟ آیا می‌توان حتی دربارهٔ خدمات، جرایم و استثمارهایی که ترسیم‌گر چهرهٔ اوست سخنی به زبان آورد؟ عیار کسی است ورای دفاع و اتهام، ورای تمجید یا افشاگری. او نه از ندامت چیزی می‌داند و نه اهل توجیه خویشتن است در واقع در هیچ هنجار، الزام و آرمانی نمی‌گنجد. اگر او را با وحدت‌های بلاغی شخصیت بسنجیم که در آن زمان مطرح بودند یکپارچگی و انسجام ندارد، گویی انسانی است که از همهٔ قیود وحدت‌های متعارف رها شده است؛ آن‌ها در تعیین شخصیت و فهم این انسان هیچ نقشی ندارند. در واقع عیار می‌تواند همهٔ این قیود را به باد تمسخر گیرد.

تمامی ارتباطات قبلی بین انسان و کردارش و نیز ارتباطات بین یک واقعه و کسانی که در آن واقعه شرکت دارند، قطع می‌شود. در این شرایط، شکاف وسیعی بین انسان و جایگاه ظاهری‌اش ــ مقامش و ارزش و طبقهٔ اجتماعی او ــ ایجاد می‌شود. در حضور یک ولگرد تمامی مقام‌ها و نمادهای برتر ــ چه معنوی و چه دنیوی ــ که انسان‌ها خود را به واسطهٔ آن‌ها با چنان اصرار و کذب ریاکارانه‌ای تمجید می‌کنند، به نقاب و لباس بالماسکه و دلقک‌بازی مبدل می‌گردد. در حال و هوای نیرنگ شادمانه، همهٔ نمادها و مواضع برتر مجدداً صورت‌بندی، از قید و بندهای قبلی رها و بازتکیه‌گذاری بنیادین می‌شوند.

همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم، همین تغییر اساسی در بازتکیه‌گذاری زبان‌های برتری که با مشاغل خاص مرتبط هستند نیز به وقوع می‌پیوندد.

گفتمان رمان نیز مانند قهرمانش، خود را فقط به یکی از اشکال واحدهای «تکیه‌گذاری» رایج محدود نمی‌کند و در اختیار یک نظام ارزیابی و تکیه‌گذاری قرار نمی‌دهد. حتی در مواردی که گفتمان رمان‌گرا به تقلید تمسخرآمیز نمی‌پردازد و لبخندی بر لب ندارد، ترجیح می‌دهد خود را گفتمانی کاملاً خشک، بدون تأکید و آموزنده جلوه دهد.

به عکس قهرمان رمان‌های آزمون و وسوسه، قهرمان رمان‌های عیاری به هیچ چیز وفادار نیست و به همه خیانت می‌کند اما با خود صادق است و نسبت به موضع خود که همانا حقیر دانستن ترحم‌انگیزی و بدبینی فراوان است، وفادار باقی می‌ماند. مفهوم جدیدی از شخصیت انسان شکوفا می‌شود؛ مفهومی که بلاغی و اعترافی نیست

و هنوز به دنبال گفتمان مخصوص خود و در تلاش برای فراهم آوردن بستر مناسب برای چنین گفتمانی است. رمان عیاری هنوز مقاصد خود را به مفهوم دقیق کلمه، سازآرایی نکرده اما تمهیدات ضروری را برای این سازآرایی فراهم آورده است؛ گفتمان را از ترحم‌انگیزی شدید و لحن‌های رو به زوال و کاذبی که مایهٔ تضعیف آن است آزاد ساخته و بدین‌ترتیب آن را سرخوشانه، سبک‌بار و تا حدودی تخلیه کرده است. اهمیت رمان عیاری نیز در همین امر نهفته است. البته در هجوهای عیاری، رمان‌های کوتاه تقلیدی تمسخرآمیز، حماسه‌های تقلیدی تسمخرآمیز و مجموعه رمان‌های مشابه که حول محور انگارهٔ دلقک و ابله ساخته شده‌اند نیز این امر به چشم می‌خورد.

تمامی این مسائل، راه را برای نمونه‌های مهم رمان‌های خط سیر دوم مثل **دون‌کیشوت** هموار نمود. گونهٔ رمان‌گرا در این آثار مهم و عظیم به شکل واقعی خود درآمد و تمام توان بالقوهٔ آن تحقق یافت. در چنین آثاری انگاره‌های رمان‌گرای دوصدایی اصیل به کمال رسیدند، از نمادهای شاعرانه کاملاً متمایز و درنهایت مبدل به مقوله‌ای منحصربه‌فرد شدند. اگر در نثر تقلیدی تمسخرآمیز عیاری یا خنده‌دار (در حال و هوای نیرنگ شادمانه آزادی‌بخش) چهره‌ای که با ترحم‌انگیزی کاذب، تغییر شکل یافته بود مبدل به یک نیم‌نقاب شد که زیاده از حد «هنرمندانه» محسوب می‌شود، در رمان‌های مهم خط سیر دوم، انگارهٔ نثر اصیلی از خود چهره در هنر، جایگزین این نیم‌نقاب گردید. در این رمان‌ها زبان‌ها موضوعی برای تقلید تمسخرآمیز مجادله‌ای یا تقلید تمسخرآمیز صرف نیستند: زبان‌ها بدون این که حال و هوای تقلیدی تمسخرآمیز خود را از دست دهند، کارکرد بازنمایی هنری را می‌یابند که به خودی خود بسیار ارزشمند است. رمان از این زبان‌ها، حالات و گونه‌ها بهره می‌برد، همهٔ جهان‌هایی را که تا حد امکان به تحقق رسیده و تمام شده‌اند و همه جهان‌هایی را که از لحاظ اجتماعی و ایدئولوژیک دور و غریبه هستند وامی‌دارد تا دربارهٔ خود، به زبان و با سبک خود سخن گویند؛ اما نویسنده، روساختی از مقاصد و تکیه‌های خود بر روی این زبان‌ها می‌سازد و سپس ارتباطی مکالمه‌ای با آن‌ها برقرار می‌کند. نویسنده تفکر خود را در انگارهٔ زبان‌های دیگر محصور می‌کند اما نه به آزادی زبان‌های مزبور لطمه‌ای وارد می‌آورد و نه یگانگی ویژهٔ خود را به مخاطره می‌اندازد. بین گفتمان قهرمان دربارهٔ خود و دنیایش و گفتمان نویسنده دربارهٔ او و دنیایش، از بیرون پیوند انداموار برقرار می‌شود. با وجود این پیوند درونی دو

دیدگاه، دو هدف و دو بازنمایی در یک گفتمان، جوهرهٔ تقلیدی تمسخرآمیز چنین گفتمانی ماهیتی ویژه می‌یابد: زبان تقلید و تمسخرشده در مقابل مقاصد تقلیدی تمسخرآمیز دیگران از خود مقاومتی مکالمه‌ای و پویا نشان می‌دهد؛ درون انگاره، مکالمه‌ای بی‌پایان جریان می‌یابد، انگارهٔ مزبور به تعاملی متقابل، پویا و آزاد بین دنیاها، دیدگاه‌ها و تکیه‌ها مبدل می‌شود. همین امر امکان بازتکیه‌گذاری انگاره، اختیارکردن دیدگاه‌های گوناگون نسبت به بحثی که درون انگاره در جریان است، اتخاذ موضع‌های مختلف در بحث مزبور و متعاقباً تغییر تفاسیر خود انگاره را فراهم می‌آورد. انگاره نیز مانند نماد، چندمعنایی می‌شود. از این طریق انگاره‌های رمان‌گرای فناناپذیری پدید می‌آیند که در دوره‌های مختلف دارای حیات‌های گوناگونی هستند. بدین‌ترتیب انگارهٔ **دون کیشوت** در دنبالهٔ سیر تاریخی رمان، به روش‌های مختلف بازتکیه‌گذاری شده و تفاسیر گوناگونی بر آن مترتب شده است چون این بازتکیه‌گذاری‌ها و تفاسیر مجدد از مراحل اجتناب‌ناپذیر و اساسی تحول انگارهٔ مزبور و در واقع ادامهٔ بحث پایان نگرفته‌ای هستند که در دل انگاره نهفته است.

ماهیت مکالمه‌ای ذاتی این انگاره‌ها با ماهیت مکالمه‌ای کلی موجود در همهٔ دگرمفهومی‌های نمونه‌های کلاسیک رمان خط سیر دوم سبک‌شناختی در ارتباط است. در این‌جا، ماهیت مکالمه‌ای دگرمفهومی نشان داده شده و عینیت یافته است، زبان‌ها در یکدیگر می‌پیچند و به احیای متقابل می‌پردازند(۷۳). همهٔ مقاصد اصلی نویسنده سازآرایی می‌شوند و زبان‌های دگرمفهوم موجود در دوره‌ای خاص، آن‌ها را دچار شکست در زوایای گوناگون می‌کنند. گفتمان مستقیم نویسنده، فقط در جنبه‌های ثانویهٔ کاملاً آموزشی «دستور صحنه» به کار گرفته می‌شود. زبان رمان مبدل به یک نظام سازمان‌یافتهٔ هنری از زبان‌ها می‌شود.

برای روشن‌شدن و تبیین وجه تمایز بین خط سیر اول و دوم رمان، به دو جنبه خواهیم پرداخت که ارتباطات گوناگون آن‌ها با دگرمفهومی را برجسته می‌کند.

همان‌طور که مشاهده کردیم، رمان‌های خط سیر اول تعدادی از گونه‌های نیمه ادبی گوناگون را درهم می‌آمیزد که برخاسته از زندگی روزمره هستند؛ دگرمفهومی نافرهیختهٔ آن‌ها را حذف و در همه جا یک زبان «تعالی‌یافتهٔ» تک‌انگاره‌ای را جایگزین آن می‌کند. چنین رمانی دیگر دایرةالمعارف زبان‌ها نیست بلکه دایرةالمعارف گونه‌هاست. اگرچه همراه تمامی این گونه‌ها، پس‌زمینه‌ای از زبان‌های

دگرمفهوم و مناسبی وجود دارد که آن‌ها را مکالمه‌ای می‌کند و حین فرایند مزبور، این گونه‌ها به روشی مجادله‌ای طرد یا پالایش می‌شوند، اما خود پس‌زمینهٔ دگرمفهوم، بیرون از رمان باقی می‌ماند.

در خط سیر دوم سبک‌شناختی نیز همین تمایل به نوعی جامعیت گونه‌ای و دایرةالمعارفی مشاهده می‌شود (اگرچه شدت آن متفاوت است). کافی است به رمان **دون کیشوت** اشاره کنیم که مجموعه‌ای بسیار غنی از گونه‌های گنجانده‌شده است. اگرچه کارکرد گونه‌های گنجانده‌شده در رمان‌های خط سیر دوم اساساً تغییر می‌کند. در این رمان‌ها از گونه‌های گنجانده‌شده برای افزودن دگرمفهومی و معرفی زبان‌های متنوع و متفاوت یک دوره به رمان استفاده می‌شود که این مسئله از اهداف اصلی این رمان‌ها محسوب می‌شود. گونه‌های غیرادبی (مانند گونه‌های روزمره) به منظور «متعالی»سازی یا «ادبی کردن» آن‌ها به رمان افزوده نمی‌شوند، بلکه به سبب همان غیرادبی بودن‌شان و توان بالقوهٔ خود برای افزودن زبان غیرادبی (یا حتی گویش‌های مختلف) به رمان، از آن‌ها استفاده می‌شود. در رمان باید به بازنمایی همین چندگانگی زبان‌های موجود در یک دوره پرداخت.

قاعده‌ای که در رمان‌های خط سیر دوم پدید آمد و پس از آن، اغلب به‌منزلهٔ عامل سازندهٔ گونهٔ رمان (در مقابل سایر گونه‌های حماسی) از آن یاد می‌شود، معمولاً به این شکل بیان می‌گردد: «رمان باید انعکاس جامع و کاملی از دورهٔ خود باشد».

این قاعده باید به نوع دیگری بیان شود: رمان باید تمامی صداهای اجتماعی و ایدئولوژیک دورهٔ خود را بازنمایی کند یعنی تمامی زبان‌های دورهٔ مزبور راکه داعیهٔ اهمیت دارند؛ رمان باید خردجهانی از دگرمفهومی باشد.

قاعدهٔ فوق با این صورت‌بندی، در واقع در ذات مفهومی از رمان نهفته است که محرک تکوین خلاقانهٔ مهم‌ترین انواع بیش‌تر رمان‌های مدرن محسوب می‌شود که **دون کیشوت** نخستین آن‌هاست. در رمان رشد و کمال، قاعدهٔ مزبور اهمیت جدیدی پیدا می‌کند. در رمان رشد و کمال، ایدهٔ صیرورت و تحول انسان، بر اساس انتخاب‌هایش بازنمایی بی‌کم و کسر و کامل دنیاها، صداها و زبان‌های اجتماعی دوره را امری ضروری می‌نماید چون در میان همین دنیاها، صداها و زبان‌های اجتماعی است که صیرورت قهرمان، در نتیجهٔ آزمایش او و انتخاب‌هایش تحقق می‌یابد. البته فقط رمان رشد و کمال نیاز مبرم به ذخیرهٔ فراوان (تقریباً جامع)

زبان‌های اجتماعی ندارد و این نیاز می‌تواند با متنوع‌ترین موضع‌گیری‌ها نیز پیوند اساسی برقرار کند. مثلاً رمان‌های اوژن سو، بر آن است که همهٔ جهان‌های اجتماعی را تا حد ممکن به‌طور کامل بازنمایی کند.

در بطن نیاز رمان به فراوانی زبان‌های اجتماعی دورهٔ خود، درک صحیحی از جوهرهٔ دگرمفهومی رمان‌گرا نهفته است. فقط زمانی همهٔ خصوصیت‌های ویژهٔ یک زبان آشکار می‌شوند که زبان مزبور در ارتباط با زبان‌های دیگر قرار گیرد و با آن‌ها به وحدت دگرمفهوم واحدی از صیرورت اجتماعی برسد. در رمان، هر زبانی دیدگاه و نظام مفهومی اجتماعی-ایدئولوژیک گروه‌های اجتماعی واقعی و نمایندگان تجسم‌یافتهٔ آن‌هاست. تا زمانی که زبان نظام اجتماعی-ایدئولوژیک منحصربه‌فردی در نظر گرفته نشود، نمی‌تواند تحت تأثیر سازآرایی قرار گیرد و مبدل به انگارهٔ یک زبان گردد. از سوی دیگر، در جهانی که شالودهٔ رمان است، همهٔ دیدگاه‌ها باید عینی و به لحاظ اجتماعی تجسم‌یافته باشند، نه مواضع مجرد و کاملاً معناشناختی. متعاقباً هر دیدگاهی باید دارای زبان خاص خود باشد و با آن پیوندی انداموار داشته باشد. آن‌چه رمان را می‌سازد، نه تفاوت‌های معنایی مجرد است و نه تصادم‌های روایی صرف بلکه این تنوع گفتار اجتماعی عینی است که رمان را می‌سازد. بنابراین حتی فراوانی دیدگاه‌های تجسم‌یافته‌ای که رمان در طلب آن است، یک جامعیت منطقی نظام‌مند کاملاً معناشناختی با تمامی دیدگاه‌های احتمالی بازنموده نیست، بلکه فراوانی تاریخی و عینی زبان‌های اجتماعی-تاریخی واقعی است که در دورهٔ خاصی به تعامل پرداخته‌اند و جزئی از یک وحدت متناقض‌نما تحولی واحد هستند. گویی همهٔ زبان‌ها در برابر پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای زبان‌های دیگر موجود در دورهٔ مزبور و در تعامل مکالمه‌ای مستقیم با آن‌ها (در مکالمه‌های مستقیم)، معنایی می‌یابند غیر از آن‌چه «به‌تنهایی» (بدون ارتباط با دیگران) داشته‌اند. فقط در درون کلیت دگرمفهومی یک دوره، زبان‌های مجزا، نقش آن‌ها و معنای تاریخی واقعی آن‌ها کاملاً آشکار می‌شود، درست مثل معنای قطعی و نهایی گفت‌وگویی خاص در یک مکالمه که فقط در پایان مکالمه مشخص می‌گردد، زمانی که همه حرف‌های خود را زده‌اند؛ به عبارتی فقط در بافت کل مکالمهٔ حل و فصل شده. لذا وقتی زبان *آمادیس* از دهان *دون‌کیشوت* شنیده می‌شود؛ زبان مزبور فقط در کل مکالمهٔ زبان‌های موجود در دورهٔ سروانتس، خود و مجموعهٔ کامل معنای تاریخی خود را تماماً آشکار می‌سازد.

در این‌جا به جنبهٔ دوم می‌پردازیم که آن نیز مبین تفاوت خط سیر اول و دوم توسعهٔ رمان است.

رمان‌های خط سیر دوم، به نقد خود گفتمان ادبی و نقد گفتمان رمان‌گرا اهمیت می‌دهند و این امر را هم‌سنگ «ادبی‌بودن» زبان به حساب می‌آورند. این خودسنجی گفتمان از ویژگی‌های اصلی متمایزکنندهٔ گونهٔ رمان است. ارتباطِ گفتمان با واقعیت به نقد کشیده می‌شود: تلاش گفتمان برای انعکاس صحیح واقعیت، برای استفادهٔ دقیق از واقعیت و قلب آن (تظاهرهای آرمان‌گرایانهٔ گفتمان) و حتی در جایگزین‌کردن واقعیت به جای گفتمان (خواب و رؤیایی که جایگزین زندگی می‌شود). قبلاً در **دون‌کیشوت** شاهد تمسخر یک گفتمان ادبی رمان‌گرای با زندگی و واقعیت بودیم. رمان خط سیر دوم در مسیر توسعهٔ خود تا حدود زیادی این ماهیت را حفظ می‌نماید و گفتمان ادبی را می‌آزماید. این آزمایش به دو روش انجام می‌شود.

در روش اول، نقد و آزمون گفتمان ادبی، بر قهرمان متمرکز است. قهرمان یک «ادیب» است که به زندگی از منظر ادبیات می‌نگرد و می‌کوشد «براساس ادبیات» زندگی خود را سپری کند. بهترین نمونه‌های شناخته‌شدهٔ این نوع، **دون کیشوت** و ***مادام بواری*** هستند؛ اما «ادیب» و آزمون گفتمان ادبی مربوط به او را می‌توان تقریباً در همهٔ رمان‌های مهم مشاهده نمود (شخصیت‌های آثار بالزاک، داستایفسکی، تورگنوف و دیگران) و تنها تفاوت آن‌ها در میزان اهمیتی است که در کل رمان برای این مشخصه قائل شده‌اند.

در روش دوم آزمون، نویسنده‌ای را در فرایند نوشتن رمان می‌بینیم (به اصطلاح فرمالیست‌ها «آشکارسازی شگرد»). البته او در حد و اندازه‌های یکی از شخصیت‌های رمان نیست بلکه نویسندهٔ واقعی اثری خاص است. به موازات رمان مشهود، بخش‌هایی از یک «رمان دربارهٔ رمان» نیز وجود دارد (بدون شک، **تریسترم شندی** نمونهٔ کلاسیک این نوع رمان است).

به علاوه، هر دو روش آزمایش گفتمان ادبی را می‌توان با یکدیگر آمیخت. لذا حتی در **دون‌کیشوت** نیز عناصر رمان دربارهٔ رمان مشاهده می‌شود (مجادلهٔ نویسنده با نویسندهٔ بخش دوم). آزمایش گفتمان ادبی نیز ممکن است دارای اشکال بسیار

متنوعی باشد (مخصوصاً در نوع دوم، انواع گوناگون و فراوانی به چشم می‌خورد). در پایان به‌ویژه بر این نکته تأکید می‌کنیم که گفتمان ادبی به میزان متفاوتی در معرض تقلیدتمسخرآمیز قرار می‌گیرد. قاعدتاً، آزمایش گفتمان با تقلید تمسخرآمیز آن همراه است، اما میزان تقلید تمسخرآمیز و میزان مقاومت مکالمه‌ای که گفتمان مورد تقلید تمسخرآمیز از خود نشان می‌دهد می‌تواند بسیار متفاوت باشد: از یک تقلید تمسخرآمیز ادبی سطحی و پرداخت‌نشده گرفته (که هدفی جز تقلید تمسخرآمیز ندارد) تا اتفاق نظری تقریباً کامل با گفتمان مورد تقلید تمسخرآمیز («طعنهٔ رمانتیک»). ***دون کیشوت*** با مکالمه‌گرایی عمیق گفتمان تقلیدی تمسخرآمیزش که هوشمندانه متعادل است. بین این دو، یعنی جایی بین تقلید تمسخرآمیز ادبی و «طعنهٔ رمانتیک» قرار دارد. مشاهدهٔ آزمایش گفتمان ادبی در رمانی که هدفش تقلید تمسخرآمیز نیست امری غیرعادی است. یک نمونهٔ جدید جالب، رمان ***در سرزمین پرندگان ترسانده نشده***[1] اثر ام. پریشوین[2] است(۷۴). در این رمان، خودسنجی گفتمان ادبی ــ رمان دربارهٔ رمان ــ مبدل به رمانی فلسفی می‌شود که فاقد تقلید تمسخرآمیز دربارهٔ فرایند هنری است.

لذا در رمان‌های خط سیر دوم، آزمایش و خودسنجی گفتمان رمان‌گرا جایگزین مقولهٔ «ادبی‌بودن» ویژهٔ خط سیر اول، با تظاهرهای جزمی آن به داشتن حیاتی واقعی می‌شود.

در ابتدای قرن نوزدهم این تعارض جدی بین دو خط سیر سبک‌شناختی رمان پایان یافت: تقابل ***آمادیس*** با ***گارگانتوا و پنتاگروئل*** و ***دون کیشوت***، تقابل رمان باروک برتر با سیمپلی سیزیموس، رمان‌های سورل و اسکارون، تقابل بین سلحشورنامه‌های عاشقانه از یک سو و حماسه‌های تقلیدی تمسخرآمیز، رمان‌های کوتاه هجو و رمان عیاری از سوی دیگر و درنهایت تقابل روسو و ریچاردسون با فیلدینگ، استرن و ژان پل. البته خط سیر توسعهٔ کم و بیش ناب هر دو خط سیر را می‌توان تا به امروز دنبال کرد اما فقط در کنار روند کلی رمان مدرن. اگرچه خط سیر دوم سبک‌شناختی در تمامی رمان‌های مهم قرن نوزدهم و بیستم، بر خط سیر اول غلبه دارد، رمان‌های مزبور دارای ماهیتی ترکیبی هستند. حتی در رمان آزمون خالص

---

1. *In the Land of Unfrightened Birds* 2. M. Prishvin

قرن نوزدهم با این‌که برخی جنبه‌های خط سیر اول نیز نسبتاً در آن‌ها قوی هستند، از لحاظ سبک‌شناختی، خط سیر دوم، خط سیر اول را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. حتی می‌توان گفت در قرن نوزدهم ویژگی‌های شاخص خط سیر دوم مبدل به خصوصیت‌های تشکیل دهندهٔ اصلی کل گونهٔ رمان‌گرا شدند. تمامی‌توان بالقوهٔ سبک‌شناختی خاص و منحصر به‌فرد گفتمان رمان‌گرا در خط سیر دوم بسط یافت. خط سیر دوم یک بار و برای همیشه تمامی امکانات نهفته در گونهٔ رمان را بسط داد و در واقع آن را به آن‌چه امروز است مبدل نمود.

پیش‌فرض‌های اجتماعی گفتمان رمان‌گرا در خط سیر دوم سبک‌شناختی چیست؟ این گفتمان هنگامی شکل گرفت که بهترین شرایط برای تعامل و احیای متقابل زبان‌ها و انتقال دگرمفهومی از وضعیت «در خود بودن» (وقتی زبان‌های یکدیگر را به رسمیت نمی‌شناسند یا می‌توانند یکدیگر را نادیده بگیرند) به وضعیت «برای خود بودن» (وضعیتی که در آن زبان‌های دگرمفهوم وجود یکدیگر را متقابلاً آشکار می‌کنند و برای یکدیگر حکم پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای را دارند) فراهم بود. زبان‌های دگرمفهوم مانند آیینه‌های روبه‌روی هم، هر یک با انعکاس بخشی از جهان و گوشهٔ کوچکی از آن به شیوهٔ خاص خود ما را وادار به حدس‌زدن دربارهٔ جهانی ورای جنبه‌های منعکس‌شدهٔ متقابل‌شان و وادار به فهم آن جهان می‌کنند؛ جهانی وسیع‌تر و چند بعدی که افق‌های بیش‌تر و متنوع‌تری را از آن‌چه در دسترس زبانی واحد یا آیینه‌ای واحد است، دربرمی‌گیرد.

دورهٔ رنسانس و پروتستان‌گرایی که تمرکزگرایی کلامی و ایدوئولوژیک قرون وسطا را از بین برد، دورهٔ اکتشافات بزرگ ستاره‌شناسی، ریاضی و جغرافیایی بود؛ زمانی که ماهیت محدود و بستهٔ جهان کهنه و محدودیت کمیت‌های ریاضی را از بین برد، دوره‌ای که مرزهای جهان جغرافیایی قدیم را جا به جا کرد. ترجمان مناسب چنین دوره‌ای فقط با یک ذهنیت زبانی گالیله‌ای امکان‌پذیر است؛ ذهنیت زبانی که در گفتمان رمان‌گرای خط سیر دوم سبک‌شناختی نهفته است.

در پایان به برخی مشاهدات روش‌شناختی اشاره می‌کنیم:

سبک‌شناسی سنتی که فقط ذهنیت زبانی بطلمیوسی را به رسمیت می‌شناسد، در مواجهه با یگانگی اصیل نثر رمان‌گرا عاجز است. مقولات سبک‌شناختی سنتی در این نثر کاربردی ندارند، چراکه بر وحدت زبان و مشابهت بی‌واسطهٔ هدف‌مندی

آن در کل اثر تکیه می‌کنند. بنابراین اهمیت قدرت فراوان گفتمان دیگری در شکل دادن سبک و روش سخن گفتن غیرمستقیم و «مشروط» نادیده گرفته شده است. در نتیجه وضعیتی پیش آمده که به جای بررسی سبک‌شناختی رمان، با توصیفات زبان‌شناختی زبان اثری خاص یا (حتی بدتر از آن) نویسنده‌ای خاص ــ که معمولاً هم بی‌طرف است ــ روبه‌رو می‌شویم.

اما چنین توصیفی از زبان، به تنهایی کمکی به فهم سبک رمان نمی‌کند. به‌علاوه به لحاظ روش‌شناختی بر این توصیف هم مانند توصیف زبان‌شناختی زبان به طور عام، ایراد وارد است چون در رمان هیچ زبان واحدی وجود ندارد، در عوض، زبان‌هایی وجود دارند که وحدت سبک‌شناختی نابی با یکدیگر پیدا کرده‌اند ــ این وحدت به هیچ وجه شبیه وحدت زبان‌شناختی نیست (که در آن گویش‌های گوناگون در کنار هم قرار می‌گیرند و وحدت گویش‌شناختی جدیدی را تشکیل می‌دهند).

زبان رمان‌های خط سیر دوم، زبانی حاصل از ترکیب ژنتیک زبان‌های دیگر نیست بلکه همان‌طور که قبلاً هم به‌دفعات تأکید کردیم این زبان، نظام هنری منحصربه‌فردی است از زبان‌هایی که هر کدام در رتبهٔ متفاوتی از زبان دیگر قرار گرفته است. حتی پس از حذف گفتار شخصیت و حذف گونه‌های نهفته، زبان نویسنده کماکان مجموعه‌ای سبک‌شناختی از زبان‌های مختلف است: بخش عظیمی از این گفتار، سبک خود را از زبان‌های دیگران می‌گیرد (یا مستقیماً، یا به شکل تقلیدی تمسخرآمیز یا به شکل کنایی) و کلمات دیگران در همه جای این مجموعهٔ سبک‌شناختی پراکنده‌اند؛ کلماتی که در علائم نقل‌قول قرار ندارند، به لحاظ صوری به گفتار نویسنده تعلق دارند اما به‌وضوح با یک آهنگ از پیش موجود «مشروط» کنایی، تقلیدی تمسخرآمیز یا جدلی دیگر از دهان نویسنده فاصله گرفته‌اند. تنظیم همهٔ این گفتمان‌های سازآرایی‌کننده و فاصله‌انداز، در شکل کلمات یکپارچهٔ نویسنده‌ای خاص و تنزل دادن خصوصیات معناشناختی و نحوی این کلمات و اشکال سازآرایی‌کننده به سطح معناشناختی و نحو خاص یک نویسنده، به عبارتی درک و توصیف همه چیز به‌منزلهٔ ویژگی‌های زبان‌شناختی متعلق به زبان واحد نویسنده همان‌قدر نامعقول است که خرده‌گیری از زبان نویسنده به سبب اشتباهات دستور زبانی که او برای بازنمایی شخصیت‌هایش به کار می‌گیرد. البته نویسنده بر همهٔ این عناصر زبانی سازآرایی‌کننده و فاصله‌انداز تأکید می‌ورزد و در بررسی

نهایی، مشیت هنری نویسنده تعیین‌کنندهٔ عناصر مزبور است ــ مسئولیت هنری آن‌ها کاملاً بر دوش نویسنده است ــ اما به زبان نویسنده تعلق ندارند و هم‌رتبهٔ آن نیستند. از دیدگاه روش‌شناختی، توصیف «زبان رمان» کاری بی‌معناست چون موضوع چنین توصیفی که همانا زبان یکپارچهٔ رمان است، اصلاً وجود خارجی ندارد.

در رمان نظام هنری‌ای از زبان‌ها یا به عبارت دقیق‌تر نظامی از انگاره‌های زبان‌های مختلف وجود دارد و رسالت اصلی تحقیقات سبک‌شناختی عبارت است از آشکارسازی همهٔ زبان‌های سازآرایی‌کنندهٔ موجود در ترکیب‌بندی رمان، درک میزان دقیق فاصله‌اندازی، که هر زبانی را از نمونهٔ معناشناختی بلافصل خود در کل اثر جدا می‌سازد، فهم زوایای مختلف انکسار مقاصد درونی آن، درک روابط متقابل مکالمه‌ای آن‌ها ــ و درنهایت ــ اگر گفتمان مستقیم نویسنده وجود داشته باشد، تعیین پس‌زمینهٔ دگرمفهوم بیرون اثر که آن را مکالمه‌ای می‌کند (رسالت اصلی تحقیقات سبک‌شناختی دربارهٔ رمان‌های خط سیر اول، تعیین پس‌زمینهٔ دگرمفهوم بیرون اثر است).

برای انجام این رسالت سبک‌شناختی، مهم‌ترین و نخستین اقدام، رسوخ هنری و ایدئولوژیک در رمان است(۷۵). فقط با چنین رسوخی (البته رسوخی که پشتوانه‌اش دانش واقعی باشد)، می‌توان بر معنای هنری کل اثر تسلط یافت و می‌توان به این امر پی برد که چگونه چنین مفهوم هنری‌ای منشأ تمامی چیزهایی است که بعد از آن پدید آمده‌اند: کوچک‌ترین تفاوت‌ها در فاصلهٔ بین جنبه‌های فردی زبان و بلافصل‌ترین نمونهٔ معناشناختی آن‌ها در اثر و جزئی‌ترین ظرایف در تکیه‌گذاری زبان‌های مختلف و بر جنبه‌های گوناگون آن‌ها توسط نویسنده. هیچ مشاهدهٔ زبان‌شناختی نابی هر قدر هم که دقیق باشد، قادر به پرده‌برداری از حرکت و بازی مقاصد نویسنده در حین فعالیت مقاصد مزبور در میان زبان‌های دیگر و جنبه‌های زبان نیست. تحقیقات سبک‌شناختی، همواره باید به هدایت رسوخ هنری و ایدئولوژیک در کل رمان بپردازد. نباید در خلال فرایند مزبور، از یاد برد که زبان‌های راه‌یافته به رمان، به شکل انگاره‌های هنری زبان‌ها درآورده شده‌اند (آن‌ها یک سری اطلاعات محض زبان‌شناختی نیستند) و این شکل‌بخشی ممکن است کم و بیش هنری، موفق و پاسخگوی روحیه و توان زبان‌های بازنموده باشد.

البته فقط رسوخ هنری کفایت نمی‌کند. تحقیق سبک‌شناختی با مشکلات

فراوانی روبه‌روست، مخصوصاً وقتی با آثاری از زمان‌های دور و زبان‌های بیگانه سر و کار دارد که ادراک هنری نمی‌تواند به فهم عینی زبان مزبور تکیه کند. در چنین مواردی به‌نظر می‌آید کل زبان (به معنای استعاری) ــ به سبب فاصله‌ای که ما از آن داریم ــ در یک سطح قرار گرفته است و ما نمی‌توانیم سه بعدی بودن آن را حس کنیم یا بین سطوح و فواصل آن تمایز قائل شویم. در این موارد، تحقیق تاریخی-زبان‌شناختی نظام‌های زبان و سبک‌های موجود در دوره‌ای خاص (اجتماعی، حرفه‌ای، گونه‌ای یا گرایشی)، با قدرت تمام به بازتولید یک بعد سوم برای زبان رمان کمک می‌کند. چنین تحقیقی به ما کمک می‌کند تا فواصل مناسب درون زبان رمان را بیابیم و بین آن‌ها تمایز قائل شویم. البته در بررسی آثار معاصر نیز تحقیق زبان‌شناختی، پشتوانه‌ای حذف‌نشدنی محسوب می‌شود.

اما حتی این نیز کفایت نمی‌کند. تحقیق سبک‌شناختی رمان، بدون درک عمیق دگرمفهومی یعنی فهم مکالمهٔ زبان‌های یک دورهٔ خاص، بی‌ثمر است. اما برای درک چنین مکالمه‌ای و حتی آگاهی اولیه از وجود چنین مکالمه‌ای صرفاً آگاهی نسبت به وضعیت زبان‌شناختی و سبک‌شناختی زبان‌هایی که در مکالمه شرکت دارند کافی نیست: آن‌چه مورد نیاز است، درکی عمیق از مفهوم اجتماعی-ایدئولوژیک هر زبان و دانشی دقیق نسبت به پراکندگی و نظم اجتماعی تمامی صداهای ایدئولوژیک دیگری است که در آن دوره وجود داشته‌اند.

بررسی سبک رمان با مشکل ویژه‌ای روبه‌روست چون فرایندهای تغییر شکل (که همهٔ پدیده‌های زبانی تحت تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرند)، سرعت تغییر بسیار زیادی دارند: فرایند قانون‌مندسازی و فرایند بازتکیه‌گذاری.

وقتی جنبه‌های خاصی از دگرمفهومی با زبان رمانی تلفیق می‌شود ــ مثلاً عبارات روستایی، اصطلاحات حرفه‌ای و فنی خاص و نظایر این‌ها ــ ممکن است این جنبه‌ها در خدمت سازآرایی مقاصد نویسنده به کار گرفته شوند (متعاقباً آن‌ها همواره دور و «مشروط» هستند). اما سایر جنبه‌های دگرمفهومی مشابه جنبه‌هایی که اشاره کردیم، ممکن است در زمانی خاص، رنگ و بوی «تعلق به زبان دیگری» را از دست بدهند، ممکن است زبان ادبی آن‌ها را قانون‌مند کرده باشد و متعاقباً نویسنده، دیگر آن‌ها را جزئی از نظام گویش روستایی یا واژگان تخصصی حرفه‌ای نداند بلکه مانند مقولاتی که متعلق به نظام زبان ادبی هستند به آن‌ها بنگرد. اگر به این

جنبه‌ها، کارکرد سازآرایی نسبت دهیم، دچار اشتباهی فاحش شده‌ایم: این جنبه‌ها یا هم‌رتبهٔ زبان نویسنده هستند یا در مواردی که زبان نویسنده با زبان ادبی معاصرش فرق می‌کند، آن‌ها در زبان سازآرایی‌کنندهٔ متفاوتی وجود دارند (زبان ادبی دیگر، نه زبان روستایی). در موارد دیگر، حتی بسیار مشکل می‌توان تصمیم گرفت که کدام عنصر زبان ادبی برای نویسنده قانون‌مند شده است و او دگرمفهومی را هنوز در چه چیزی حس می‌کند. هر چه فاصلهٔ اثر مورد بررسی از ذهنیت معاصر بیش‌تر باشد این مشکل جدی‌تر می‌شود. دقیقاً در دوره‌های بسیار دگرمفهوم، تصادم و تعامل زبان‌ها شدت و قوت می‌یابد؛ زمانی که زبان ادبی از همه سو در احاطهٔ دگرمفهومی است (یعنی دقیقاً دوره‌هایی که منجر به خلق رمان شده‌اند) این جنبه‌های دگرمفهومی به سهولت و سرعت فراوان قانون‌مند شده‌اند و از یک نظام زبان به نظام دیگر رفته‌اند: از زندگی روزمره به زبان ادبی، از زبان ادبی به زبان روزمره، از واژگان تخصصی حرفه‌ای به مصارف عمومی‌تر، از یک گونه به گونهٔ دیگر و جز آن. در این کشمکش جدی، هم‌زمان مرزها پررنگ‌تر رسم می‌شوند و به سهولت نیز برداشته می‌شوند. بعضی اوقات تعیین دقیق جایی که مرزی شکسته می‌شود یا گروه خاصی از طرفین متخاصم، قدم به قلمروی بیگانه می‌گذارند غیر ممکن است. همهٔ این موارد، مولد مشکلات فراوانی برای محقق هستند. در دوره‌های باثبات‌تر، زبان‌ها نیز محافظه کارتر می‌شوند، قانون‌مندی کندتر و سخت‌تر شکل می‌گیرد و لذا به راحتی می‌توان رد پای آن را دنبال کرد. در عین حال باید این نکته را نیز خاطر نشان سازیم که سرعت تحقق قانون‌مندی فقط در امور پیش پاافتاده و جزئیات بررسی‌های سبک‌شناختی مشکل‌ساز است (عمدتاً در بررسی کلمات دیگری که سرتاسر گفتار نویسنده به شکل نامنظم پراکنده‌اند). برای کسانی که زبان‌های سازآرایی‌کنندهٔ اصلی و مسیرهای اصلی حرکت و بازی مقاصد را می‌فهمند، قانون‌مندی هیچ مشکلی ایجاد نمی‌کند.

فرایند دوم یعنی بازتکیه‌گذاری بسیار پیچیده‌تر است و می‌تواند موجب انحرافی اساسی در تشخیص سبک رمان شود. این فرایند به «درک» ما از فاصله‌اندازی و به ظرافت طبع نویسنده در تکیه‌گذاری‌هایش مربوط می‌شود. گاهی نویسنده ظرایف جزئی تکیه‌های اولیه را به ابتذال می‌کشد و بیش‌تر اوقات، آن‌ها را کاملاً از بین می‌برد. بعضی از انواع و شکل‌های گفتمان دوصدایی ممکن است به‌هنگام دریافت،

به آسانی صدای دوم خود را از دست بدهند و با گفتار مستقیم تک‌صدا مخلوط شوند که قبلاً به این پدیده اشاره کرده‌ایم. بنابراین ممکن است در شرایط خاصی، ماهیت تقلیدی تمسخرآمیز به‌راحتی درک نشود یا به شدت تضعیف شود (در مواردی که تقلید تمسخرآمیز به تنهایی هدف نیست و با کارکرد بازنمایی یکی شده است). قبلاً به این مطلب اشاره کرده‌ایم که چگونه گفتمان مورد تقلید و تمسخر در انگارهٔ نثری اصیل می‌تواند مقاومتی مکالمه‌ای و ذاتی در برابر مقاصد تقلیدی تمسخرآمیز از خود نشان دهد. چون در هر حال کلمه، یک شیء مادی مرده در دستان هنرمندی که آن را در اختیار گرفته نیست، کلمه موجودی زنده است و بنابراین در همهٔ موارد نسبت به خود وفادار است. ممکن است خنده‌دار یا از لحاظ زمانی ناهمخوان شود یا محدودیت و یک‌سونگری خود را افشا کند اما وقتی معنای آن تحقق یابد دیگر نمی‌توان آن را کاملاً از بین برد. این معنا ممکن است در شرایط مختلف، پرتوهای نورانی جدیدی از خود ساطع کند که پوستهٔ مادی منجمدی که پیرامونش شکل گرفته، بشکافد و بدین‌ترتیب هیچ زمینهٔ واقعی برای تکیه‌گذاری تقلیدی تمسخرآمیز به جای نگذارد و بازتکیه‌گذاری مزبور را تضعیف کند یا کاملاً از بین ببرد. در چنین فرایندی باید از یک ویژگی همهٔ انگاره‌های نثر راستین غافل نشویم: مقاصد نویسنده، در جهت یک منحنی از میان انگاره حرکت می‌کنند، فاصلهٔ بین گفتمان و مقاصد نویسنده همواره در حال تغییر است (به عبارت دیگر، زاویهٔ شکست همواره در حال تغییر است). اتفاق نظر کامل بین نویسنده و گفتمانش و ائتلاف صداهای آن‌ها فقط در نقاط اوج منحنی امکان‌پذیر است. در پایین‌ترین نقاط منحنی خلاف این مسئله رخ می‌دهد: انگاره ممکن است کاملاً تجسم مادی یابد (و متعاقباً تقلید تمسخرآمیز ناهنجاری از آن صورت گیرد) یعنی می‌توان انگاره‌ای داشت که فاقد مکالمه‌گرایی واقعی است. ائتلاف مقاصد نویسنده و انگاره ممکن است در محدودهٔ کوچکی از اثر، ناگهان جای خود را به تجسم مادی کامل یک انگاره دهد و برعکس (مثلاً در نوشتهٔ پوشکین، ارتباط نویسنده با انگارهٔ آنگین و گاه لنسکی این روند را دارد). شیب منحنی که حرکت مقاصد نویسنده را ترسیم می‌کند ممکن است کم یا زیاد باشد، انگارهٔ نثر ممکن است کم‌فراز و نشیب‌تر و متعادل‌تر باشد. در شرایط متفاوتی برای درک انگاره، ممکن است منحنی دارای شیب کم‌تری شود و حتی به شکل خط راست درآید: در این صورت انگاره یا کاملاً یا مستقیماً هدف‌مند می‌شود

یا (به عکس) ممکن است کاملاً تجسم مادی یابد و تبدیل به انگارهٔ تقلیدی تمسخرآمیز ناشیانه‌ای گردد.

بازتکیه‌گذاری انگاره‌ها و زبان‌ها در رمان تحت تأثیر چه عواملی است؟ این فرایند، تغییری در پس‌زمینهٔ جان‌بخش مکالمه است یعنی تغییراتی در ترکیب اجزای دگرمفهومی. در دوره‌ای که مکالمهٔ زبان‌ها دستخوش تغییرات فراوانی شود، زبانِ یک انگاره، یا صدای دیگری می‌یابد یا پرتو متفاوتی بر آن افکنده می‌شود یا در برابر پس‌زمینهٔ مکالمه‌ای دیگری فهمیده می‌شود. در این مکالمهٔ جدید ممکن است هم در انگاره و هم در گفتمانش، نوعی هدف‌مندی مناسب و مستقیم تقویت شود، عمق یابد یا (به عکس) در انگاره کاملاً تجسم مادی یابد (ممکن است انگارهٔ خنده‌داری مبدل به انگاره‌ای تراژیک شود یا انگارهٔ افشاشده، مبدل به انگاره‌ای افشاگر شود و نظایر این‌ها).

در این نوع بازتکیه‌گذاری‌ها هیچ تخطی ناشیانه‌ای از خواسته‌های نویسنده صورت نمی‌گیرد. حتی می‌توان گفت فرایند مزبور درون خود انگاره به وقوع می‌پیوندد، به عبارت دیگر فقط در شرایط تغییریافتهٔ دریافت رخ نمی‌دهد. چنین شرایطی صرفاً یک توان بالقوهٔ موجود در انگاره را عینیت می‌بخشد (اگرچه هنگامی که شرایط مزبور، برخی امکانات را افزایش می‌دهند موجب کاهش برخی دیگر می‌گردند). می‌توان با ملاحظاتی ابراز داشت که انگاره از یک لحاظ به بهترین وجه فهمیده و «شنیده می‌شود». در هر حال، میزان خاصی از عدم فهم، با فهمی جدیدتر و عمیق‌تر پیوند می‌خورد.

در محدوده‌های خاصی فرایند بازتکیه‌گذاری، اجتناب‌ناپذیر، قانونی و حتی ثمربخش است. اما وقتی اثری با ما فاصله دارد و نیز وقتی ما آن را در برابر پس‌زمینه‌ای درک می‌کنیم که کاملاً برایش غریبه است، این محدوده‌ها ممکن است به راحتی زیر پا گذاشته شوند. ممکن است اثری پس از فهمیده‌شدن از این طریق، در معرض بازتکیه‌گذاری قرار گیرد و اساساً تغییر کند. بسیاری از رمان‌های دوره‌های قبل، چنین سرنوشتی داشتند. هر نوع عوام‌پسندسازی که تکیه‌گذاری را بی‌اندازه ساده کند (که از همه لحاظ ناشیانه‌تر از تکیه‌گذاری نویسنده و زمانهٔ اوست) و انگارهٔ دوصدایی را مبدل به انگاره‌ای ساده و تک‌صدا کند ــ مثل انگارهٔ تصنعی حماسی، انگارهٔ احساساتی و ترحم‌انگیز، یا (سر دیگر طیف) انگارهٔ خنده‌دار و ابتدایی ــ

خطری بسیار جدی محسوب می‌شود. مثلاً عرف ناشیانه و نافرهیختهٔ «جدی گرفتن» انگارهٔ لنسکی یا جدی‌گرفتن شعر تقلیدی تمسخرآمیز او «کجا، آه تو کجا رفته‌ای...»، نمونه‌ای از این امر است. تفسیر کاملاً حماسی پیچورین (به سبک قهرمان‌های مارلینسکی[1]) هم نمونه‌ای دیگر است.

در تاریخ ادبیات، فرایند بازتکیه‌گذاری اهمیت فراوانی دارد. هر عصری به طریق خاص خود آثار بلافصل پیش از خود را بازتکیه‌گذاری می‌کند. حیات تاریخی آثار کلاسیک، در واقع فرایند بی‌وقفهٔ بازتکیه‌گذاری اجتماعی و ایدئولوژیک خود آن آثار است. چنین آثاری می‌توانند به واسطهٔ توان بالقوهٔ تعمداً نهفته در آن‌ها، جنبه‌های جدیدتر معنا را در همهٔ دوره‌ها و در برابر همهٔ پس‌زمینه‌های مکالمه‌ای جدیدتر آشکار کنند. گویی محتوای معناشناختی آن‌ها همواره بسط می‌یابد و به بازآفرینی خود می‌پردازد. به همین ترتیب تأثیر آن‌ها بر آثار خلاق متعاقب‌شان، ناگزیر شامل بازتکیه‌گذاری است. انگاره‌های جدید در ادبیات، اغلب از راه بازتکیه گذاری انگاره‌های کهنه پدید می‌آیند؛ از راه ترجمهٔ آن‌ها از یک فهرست تکیه‌گذاری به دیگری (مثلاً از عرصهٔ کمدی به عرصهٔ تراژدی یا به عکس).

دیبلیوس[2] در کتاب‌هایش نمونه‌های جالبی را از خلق انگاره‌های جدید از راه بازتکیه‌گذاری انگاره‌های قدیمی ارائه می‌دهد. طبقات مختلف حرفه‌ای و اجتماعی موجود در رمان انگلیسی ــ پزشکان، حقوقدانان و ملاکان ــ ابتدا در گونه‌های خنده‌دار پدیدار شدند، بعد در شکل شخصیت‌هایی که تجسم مادی یافته‌اند، وارد عرصهٔ فرعی خنده‌دار رمان شدند و فقط از آن‌جا به سطوح بالاتری راه یافتند که به آن‌ها اجازه داد قهرمانان اصلی رمان شوند. روش اصلی جابه‌جای یک شخصیت از سطح کمدی به سطحی برتر، بازنمایی او در بدبختی‌ها و رنج‌هاست: رنج، شخصیت خنده‌دار را به عرصه‌ای دیگر و برتر منتقل می‌کند. بنابراین انگارهٔ سنتی خنده‌دار خسیس، به تثبیت سلطهٔ انگارهٔ جدید سرمایه‌دار کمک می‌کند که بعد به انگارهٔ تراژیک دامبی[3] ارتقا پیدا می‌کند.

بازتکیه‌گذاری انگاره‌های شاعرانه و تبدیل آن‌ها به انگاره‌های نثر و به عکس،

---

1. Marlinsky
2. Dibelius
3. Dombey

اهمیتی خاص دارد. بدین‌ترتیب در قرون وسطا حماسهٔ تقلیدی تمسخرآمیز پدیدار شد که نقش حیاتی در ایجاد شرایط ظهور رمان خط سیر دوم سبک‌شناختی (که ترجمان کلاسیک مشابه آن، آریوستو[1] بود) ایفا نمود. بازتکیه‌گذاری انگاره‌ها به‌هنگام ترجمان آن‌ها از ادبیات به اشکال دیگر هنر مانند نمایش، اپرا و نقاشی نیز اهمیت فراوانی دارد. بازتکیه‌گذاری بسیار جالب چایکوفسکی[2] بر رمان *یفگنی آنگین*، نمونهٔ کلاسیک این امر است. این بازتکیه‌گذاری تأثیر به‌سزایی بر درک عامه از انگاره‌های این رمان داشت و ماهیت تقلیدی تمسخرآمیز آنان را بسیار تضعیف می‌کرد(۷۶).

فرایند بازتکیه‌گذاری بدین صورت است. ما باید اهمیت فراوان و نهادین فرایند مزبور را در تاریخ ادبیات به رسمیت بشناسیم. در همهٔ مطالعات سبک‌شناختی بی‌طرفانهٔ رمان‌های دوره‌های بسیار دور، لازم است این فرایند را همواره به خاطر داشته باشیم و سبک مورد نظر را با پس‌زمینهٔ دگرمفهومی مخصوص دورهٔ تاریخی‌اش که آن را مکالمه‌ای می‌کند، با دقت هماهنگ کنیم. وقتی این مهم به انجام رسید، فهرست همهٔ بازتکیه‌گذاری‌های بعدی انگاره‌ها در یک رمان خاص ــ مثلاً انگارهٔ دون کیشوت ــ اهمیت آزمونی عظیمی می‌یابد و فهم هنری و ایدئولوژیک ما را از آن‌ها عمق و وسعت می‌بخشد. باز متذکر می‌شویم از آن‌جا که رشد و تحول انگاره‌های رمان‌گرای عظیم، بلافاصله بعد از لحظهٔ تکوین‌شان آغاز می‌شود، این انگاره‌ها می‌توانند در دوره‌های مختلفی که از زمان خلق‌شان بسیار فاصله دارند، خلاقانه تغییر شکل دهند.

۱۹۳۴-۱۹۳۵

یادداشت‌ها

۱. حتی در سال ۱۹۲۰ هم وی. ام. زیرمونسکی [V. M. Žirmunskij] از هواداران مهم مکتب شکل‌گرایی، (مترجم روس) چنین می‌گوید: «شعر غنایی، به سبب گزینش و ترکیب واژگانش (هم به لحاظ معناشناختی و هم به‌لحاظ آوایی) که کاملاً تابع پروژهٔ زیبایی‌شناختی هستند، نمونه‌ای اصیل از هنر کلامی محسوب می‌شود. در حالی که بر عکس شعر غنایی، رمان

1. Ariosto
2. Tchaikovsky

تولستوی که دارای ترکیب‌بندی کلامی آزادی است، کلمه را به‌منزلهٔ عنصر مهم هنری در تعامل به کار نمی‌برد، بلکه آن را مثل یک وسیلهٔ بیان خنثی یا نظام دلالت‌های تابع کارکرد ارتباطی به‌کار می‌گیرد (همان‌طور که در گفتار عملی تابع کارکرد ارتباطی است) و توجه ما را به جنبه‌های مضمونی معطوف می‌کند که کاملاً از تأملات کلامی صرف انتزاع شده است. به هر حال، ما نمی‌توانیم چنین اثر ادبی‌ای را جزو آثار هنر کلامی، به معنایی که در شعر غنایی به‌کار می‌رود، بنامیم. [مقالهٔ «مسائل روش صوری» "On the Problem of the Formal Method"] در گلچین مقالات او به نام ***مسائل نظریهٔ ادبیات*** (*Theory of Problems of a Literature*)، لنینگراد، ۱۹۲۸، ص۱۷۳)، ویرایش روسی: مقالهٔ "k voprosu o 'formal'nom metode" در کتاب *Voprosy teorii literatury* (لنینگراد، ۱۹۲۸).

۲. شکل‌گرایان روسی، عمدتاً به یکی از دو روشی که در آخر نام بردیم به مطالعهٔ سبک نثر هنری پرداخته‌اند، یعنی یا به skaz پرداخته‌اند (مثل آیشن باوم) یا جنبه‌های اطلاعاتی پیرنگ را به‌منزلهٔ برجسته‌ترین ویژگی نثر ادبی بررسی کرده‌اند (مثل اشکلوفسکی).

۳. چنین راه‌حلی برای مسئلهٔ مزبور مخصوصاً برای طرفداران روش شکل‌گرایی در بوطیقا وسوسه‌انگیز بود: در واقع تثبیت مجدد فن بلاغت با همهٔ حقوق آن، موقعیت شکل‌گرایان را به شدت تقویت می‌کند. فن بلاغت شکل‌گرا باید به بوطیقای شکل‌گرا افزوده شود. شکل‌گرایان ما کاملاً دربارهٔ وجوب احیای فنون بلاغی در کنار بوطیقا دارای ثبات رأی بودند (ر.ک.: بی. ام. آیشن باوم، ادبیات [(Literature (Literautra)]، لنینگراد، ۱۹۲۸، ص‌ص ۱۴۸-۱۴۷).

۴. گوستاو اشپت [Gustav Shpet] (۱۹۳۷-۱۸۷۹) نمایندهٔ برجستهٔ سنت نئوکانتی و مخصوصاً سنت هوسرل در روسیه بود. او سالیان متمادی در مقام یکی از استادان دانشگاه مسکو، افراد فراوانی (از جمله رومن یاکوبسن جوان) را تحت تأثیر خود قرار داد.

۵. این پیشنهاد ابتدا در کتاب ***اجزای زیبایی‌شناختی*** (Estetičeskie fragmenty)] [Aesthetic Fragments و به شکل کامل‌تر در کتاب ***اشکال درونی سخن*** [*The Inner Form of the Word* (*Vnutrennjaja forma slova*), M. 1927] مطرح شده است.

۶. *Vnutrennjaja forma solva*، ص ۲۱۵.

۷. ویکتور وناگرادف [Viktor Vinogradov] (۱۹۶۹-۱۸۹۵)، زبان‌شناس برجسته و محقق سبک در ادبیات، از منتقدان موافق شکل‌گرایی است که با ارائهٔ نظریاتی، مخصوصاً در اثر خود دربارهٔ صناعت (skaz) نظریه‌پردازی مهم نیز محسوب می‌شود.

۸. وی. وی. وناگرادوف، ***نثر هنری*** ([*Oxudožestvennom proze*]، مسکو-لنینگراد، ۱۹۳۰، ص‌ص ۱۰۶-۷۵).

۹. زبان‌شناسی فقط تأثیرگذاری و درآمیختگی متقابل مکانیکی زبان‌ها را به رسمیت می‌شناسد (یعنی تأثیرگذاری که ناخودآگاه است و شرایط اجتماعی آن را تعیین می‌کند) که در عناصر زبان‌شناختی مجرد (عناصر آواشناختی و شکل شناختی) انعکاس دارد.

۱۰. به همین سبب، باید تلاش چشمگیری در جنبش‌های روسویی، ناتورالیسم، برداشت‌گرایی، آکمیزم، مکتب هنری دادا، سورئالیسم و مکاتب مشابه صورت گیرد که با ماهیت «مشروط»

موضوع سر و کار دارند (تلاشی که مسبب آن، ایدهٔ رجعت به ذهنیت ازلی، ذهنیت اصیل و بازگشت به خود موضوع در خودش و بازگشت به درک ناب و مانند این‌ها بود).

۱۱. در اشعار غنایی هوراس، ویون، هاینه، لافورگ [Laforgue]، آنینسکیج [Annenskij] و دیگران با وجود تفاوت فراوان‌شان با یکدیگر، چنین انگاره‌هایی مشاهده می‌شوند.

۱۲. ر.ک.: کتاب وینوگرادوف با نام **نثر هنری**، بخش «فن بلاغت و بوطیقا»، ص ۷۵ به بعد که تعاریفی از فنون بلاغت قدیمی ارائه شده است.

۱۳. بی. ام. ایشن باوم کتاب *Lev Tolstoj*، جلد اول (لنینگراد، ۱۹۲۸) که حاوی بسیاری از این نوع مطالب است مثل توضیح بافت محلی اثر زبانزد «خوشبختی خانواده» [Family Happiness].

۱۴. بدیهی است که ما همواره افراطی‌ترین حدی را که گونه‌های شاعرانه بدان دست می‌یازند به‌عنوان نمونهٔ سنخی آن گونه ارائه می‌دهیم؛ در نمونه‌های واقعی آثار شاعرانه می‌توان ویژگی‌ها و نیز پیوندهای فراوانی را از انواع گونه‌ای یافت که به حیطهٔ نثر تعلق دارند. این مقولات، مخصوصاً در دوره‌هایی که زبان‌های شاعرانهٔ ادبی دستخوش تغییر می‌شوند بسیار متداول هستند.

۱۵. در قرون وسطا دیدگاه زبان لاتین نسبت به زبان‌های ملی چنین بود.

۱۶. البته ما در این‌جا عمداً مسئله را به شکل ساده ارائه کرده‌ایم: روستایی واقعی قادر به انجام این کار بود و تا حدودی نیز چنین می‌کرد.

۱۷. به عبارت دیگر اگر کلمات را مستقیماً بفهمیم، آن‌ها متعلق به نویسنده نیستند بلکه به‌منزلهٔ مقولاتی که با آهنگ کنایی، نمایشی و نظایر این‌ها منتقل می‌شوند، متعلق به نویسنده هستند، یعنی مانند گفتمانی که از فواصلی مناسب طنز، کنایه، تقلید تمسخرآمیز و جز آن فهمیده می‌شوند.

۱۸. برای اطلاعات بیش‌تر دربارهٔ ساختارهای پیوندی و اهمیت آن‌ها به فصل چهارم مقالهٔ حاضر مراجعه فرمایید.

۱۹. استفاده از چنین شگردی در حماسه تصورناپذیر است.

۲۰. ر.ک.: انگیزه‌های شبه‌بی‌طرف گروتسک در آثار گوگول.

۲۱. از نظر ژان پل، هنگامی که به عقلانیت در پرتو «منطق» نگریسته شود، مبدل به مقوله‌ای بی‌نهایت کم‌اهمیت و مضحک می‌شود؛ منظور عقلانیتی است که در اشکال و روش‌های تفکر کلامی و ایدئولوژیک بازنمایی می‌شود (یعنی افق زبان‌شناختی فعالیت عقلانیِ انسانی عادی). طنز او از بازی بین فعالیت عقلانی و اشکال آن سرچشمه می‌گیرد.

۲۲. البته نمی‌توان دقیقاً شخص رابله را چه از لحاظ زمانی و چه از لحاظ شخصیت اصلی‌اش در شمار نویسندگان رمان خنده‌دار برشمرد.

۲۳. به هر حال احساسات‌گرایی و «جدیت برتر» (مخصوصاً در آثار ژان پل) کاملاً حذف نشده‌اند.

۲۴. نقل‌قول‌های کتاب ***پدران و پسران*** برگرفته شده از نسخهٔ ایوان تورگنیف، ترجمهٔ رزمری ادموندز [Rosemary Edmonds] (لندن: انتشارات پنگوئن، ۱۹۶۵) است.

۲۵. نقل‌قول‌های کتاب ***خاک بکر***، از نسخهٔ ایوان تورگنیف، ***خاک بکر***، ترجمهٔ کنستانس گارنت [Constance Garnett] (نیویورک: Grove Press، بدون تاریخ) است.

۲۶. نقل‌قول‌ها برگرفته از رمان ***بیفگنی آنگین*** ترجمهٔ والتر آرنت [Walter Arndt] (نیویورک، Dutton، ۱۹۶۳) است که برای مطابقت با نظرات باختین در بعضی موارد تا حدودی تغییر داده شده‌اند.

۲۷. در مکتب نئوکلاسیک، دوصدایی فقط در گونه‌های ادبی پست، مخصوصاً در هجو امری حیاتی محسوب می‌شود.

۲۸. در محدودهٔ جهان شعر و زبان یکپارچه، همهٔ امور مهم در این نوع مخالفت‌ها و تناقض‌ها می‌توانند و باید در قالب مکالمهٔ نمایشی مستقیم و نابی ارائه شوند.

۲۹. معمولاً هرچه زبان منسجم‌تر و یکپارچه‌تر باشد این گفت‌وشنودها دقیق‌تر، نمایشی‌تر و «پخته‌تر» خواهند بود.

۳۰. اشپیل هاگن در آثار معروف خود دربارهٔ نظریه و صناعت رمان، توجه خود را دقیقاً بر این نوع رمان‌های غیررمان‌گرا متمرکز کرده و توان بالقوهٔ مخصوص گونهٔ رمان را نادیده گرفته است. او در جایگاه نظریه‌پرداز به زبان دگرمفهوم و آن‌چه به‌طور خاص زاییدهٔ زبان دگرمفهوم است، یعنی گفتمان دوصدایی گوش نمی‌سپارد.

۳۱. الکسی اکساندروویچ کارنین [Alexei Alexandrovich Karenin] عادت داشت از برخی کلمات و عبارات مربوط به آن کلمات استفاده نکند. او از هر بافتی، مخصوصاً در گسترهٔ آهنگین، سازه‌های دوصدایی می‌ساخت: «الکسی با صدای آرام و بم خود و با لحنی که تقریباً همیشه با همان لحن او را مخاطب قرار می‌داد؛ لحنی تمسخرآمیز برای هر که می‌توانست واقعاً آن‌طور سخن بگوید، چنین گفت 'خب، بله، همان‌طور که ملاحظه می‌فرمایید، شوی وفادار شما که مانند سال اول ازدواج به شما وفادار است، در شوق دیدار شما می‌سوزد'». (***آناکارنینا*** [*Anna Karenina*] (نیویورک: Signet، ۱۹۶۱) بخش اول، فصل سی، ترجمهٔ دیوید مگرشک [David Magarshack].

۳۲. تجزیه و تحلیل این مثال در مقالهٔ «پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا» در کتاب حاضر ارائه شده است.

۳۳. هانری دو رینه [Henri de Régnier] (۱۹۳۶-۱۸۶۴). اشاره به آثاری مثل *Le Bon plaisir* (1904) شده است.

۳۴. یوریس کارل هویسمانس [Joris Karl Huysmans] (۱۹۰۷-۱۸۴۸) اشاره به اثر *Àrebours* (1884) شده است.

۳۵. موریس بارس [Maurice Barrès] (۱۹۲۳-۱۸۶۲) اشاره به سه‌پارهٔ *Culte du moi* (شامل *Un Homme Libre* [1888] *Le Le Jardin de Bérénice* [1891] *Sous L'oeil des barbares* [1888]) شده است.

۳۶. هنگامی که برای نشان دادن محتوای بالقوه کلمات دیگری، به اغراق دربارهٔ آن‌ها می‌پردازیم

به روش‌های مختلفی می‌توانیم کلمات مزبور را مخدوش کنیم. فن بلاغت، هنر بحث و «روش‌های آزمونی»، این مقولات را تا حدودی بررسی می‌کنند.

۳۷. در بیش‌تر موارد سخن تحکم‌آمیز در واقع سخنی است که فرد دیگری به زبانی بیگانه ایراد کرده است (مثل پدیدهٔ متون مذهبی که در بیش‌تر فرهنگ‌ها به زبان بیگانه هستند).

۳۸. به‌هنگام بررسی نمونه‌های عینی گفتمان تحکم‌آمیز در رمان، باید این حقیقت را به خاطر داشت که گفتمان تحکم‌آمیز ناب ممکن است در دورهٔ دیگری، یک گفتمان ذاتاً باورپذیر محسوب شود، مخصوصاً دربارهٔ اخلاقیات چنین چیزی رخ می‌دهد.

۳۹. گفتمان خود انسان به تدریج و آهسته آهسته با کلمات دیگران، که به رسمیت شناخته و ادغام می‌شوند شکل می‌گیرد و در ابتدا مرز بین این دو محسوس نیست.

۴۰. مثلاً در آثار افلاطون، سقراط انگارهٔ هنری حکیم و معلم است؛ انگاره‌ای که فقط برای آزمایش به خدمت گرفته شده است.

۴۱. ر.ک.: کتاب دیگر نویسنده با عنوان ***هنر داستایفسکی*** [*Problems of Dostoevsky's Art* (*Problemy tvorčestva Dostoevskogo*)]، لنینگراد، ۱۹۲۹ (در چاپ‌های دوم و سوم، با عنوان ***بوطیقای داستایفسکی***) [*Problemy poetiki Dostoevskogo*]، (مسکو ۱۹۶۳؛ مسکو، ۱۹۲۷). این کتاب، شامل بررسی سبک‌شناختی بیانات شخصیت‌ها و نشان‌دهندهٔ اشکال مختلف نقل‌قول و قاب‌بندی بافت‌مند است.

۴۲. این پیوندهای ناخودآگاه تاریخی شبیه پیوندهای دوزبانه هستند با این تفاوت که پیوندهای ناخودآگاه، تک‌صدایی نیز هستند. شاخصهٔ نظام زبان ادبی، پیوندآفرینی نیمه‌انداموار و نیمه هدف‌مند است.

۴۳. اگرچه ممکن است این «نویسندگان» فاقد جنبه‌های شخصی باشند و صرفاً نویسندگان سنخی محسوب شوند، مثل نویسندگان سبک‌پردازی‌های زبان‌های گونه‌ای و آرای عمومی.

۴۴. در این‌جا نمی‌توانیم به بررسی عمیق مسئلهٔ روابط متقابل زبان و اسطوره بپردازیم. تاکنون در نوشته‌های ادبی‌مربوطه، فقط از لحاظ روان‌شناسی با توجه به فرهنگ عامیانه و بدون ارتباط با مسائل عینی موجود در تاریخچهٔ ذهنیت زبان به این مطلب پرداخته شده است (اشتاین هال [Steinthal]، لزاروس، وونت و دیگران). در روسیه افرادی مثل پاتبنیا [Potebnja] و وزولوفسکی [Veselovskij] ارتباط اساسی بین این دو مسئله را نشان داده‌اند.

۴۵. این مبحث علمی برای نخستین بار در آثار یافسی‌ها [Japhetists] با نام «دیرین‌شناسی معنا» موضوعی قابل بررسی علمی تلقی شد.

۴۶. در هجوهای هوراس، ارجاعات کنایی افتخارآمیز به خود شخص کاملاً شناخته‌شده هستند. در هجوها معمولاً برخورد خنده‌دار با «من» شخص، حاوی عناصر سبک‌پردازی تقلیدی-تمسخرآمیز رویکردهای پذیرفته‌شده، دیدگاه‌های دیگران و نظرهای رایج است. هجوهای وارو به سازآرایی رمان‌گرای معنا نزدیک‌تر هستند. از آن‌چه به جا مانده می‌توان تا حدودی به ماهیت سبک‌پردازی تقلیدی تمسخرآمیز گفتار آموزندهٔ علمی و اخلاقی پی برد.

۴۷. عناصر سازآرایی‌کننده به وسیلهٔ دگرمفهومی و جوانه‌های جنینی سبک اصیل نثر در ***دفاعیهٔ***

سقراط وجود دارند. در آثار افلاطون، شخصیت سقراط و گفتارهای او به طورکلی در قالب نثر اصیل ارائه شده است. اما از این موارد جالب‌تر، انواع بیوگرافی اواخر دوران هلنیستیک و مسیحیت است که تاریخچهٔ اعترافی یک تغییر شکل را با عناصر ماجراجویی و رمان‌های اخلاقی Sittenroman پیوند می‌زند. از این رمان‌ها اطلاعاتی به دست ما رسیده است (اگرچه نمونه‌ای از آن‌ها موجود نیست): مجموعهٔ افسانه‌های ژان کریزوستوم مقدس [John Chrysostom]، جاستین شهید [Justin Martyre]، سایبریان [Cyprian] و به‌اصطلاح مجموعهٔ افسانه‌های کلیمنتاین [Climentine]. در آثار بوئتیوس هم همین عناصر مشاهده می‌شود.

۴۸. نقدهای گزنده، در بین همهٔ اشکال رایج دوران هلنیستیک، بیش‌ترین ظرفیت را برای نثر رمان‌گرا دارند: این آثار نه‌تنها تنوع فراوان حالات گفتار را مجاز می‌دانند، بلکه چنین تنوعی را می‌طلبند. در آثار مزبور، دیدگاه فرد دیگر مورد تقلید تمسخرآمیز و کنایی اغراق آلودی قرار می‌گیرد. در نقدهای گزنده، ترکیب شعر، نثر و نظایر این‌ها مجاز است. دربارهٔ ارتباط اشکال بلاغی و رمان به قسمت زیر مراجعه نمایید.

۴۹. در این‌جا فقط کافی است به نامه‌های سیسرو به آتیکوس اشاره نماییم.

۵۰. مراجعه کنید به کتاب ***نظریهٔ رمان*** ([*Teorija romana*] مسکو، ۱۹۲۷) اثر بی. گریفکوف [B. Grifcov] و هم‌چنین مقالهٔ مقدماتی ای. بولدیروف [A. Boldyrev] بر ترجمهٔ کتاب ***لوسیپه و کلیتوفون*** اثر آشیل تاتیوس (مسکو، ۱۹۲۵). مقالهٔ مزبور، مسائلی را دربارهٔ رمان سوفسطایی روشن می‌نماید.

۵۱. این نظرات در نخستین و معتبرترین کتاب تخصصی دربارهٔ رمان یعنی کتاب (۱۶۷۰) هوئت مطرح شدند. تنها همتایی که برای کتاب هوئت در نوشته‌های بعد از آن می‌توان یافت، کتاب اروین روده است که بعد از دویست سال (در سال ۱۸۷۶) به رشتهٔ تحریر درآمده و با مسائل خاصی که دربارهٔ رمان باستانی مطرح است برخورد مشابهی دارد.

۵۲. استفادهٔ فراوان استرن از این شگرد را با تقلیدهای تمسخرآمیز ژان پل مقایسه نمایید که نوسانات بیش‌تری در میزان تقلیدی تمسخرآمیز بودن دارد.

۵۳. لذا بولدیروف در مقالهٔ مذکور به استفادهٔ تقلیدی تمسخرآمیز آشیل تاتیوس از بن‌مایهٔ سنتی خواب‌های پیشگویی‌کننده اشاره می‌کند. در ضمن او رمان تاتیوس را در واقع نوعی انحراف از رمان سنتی می‌داند که شباهت بیش‌تری به رمان‌های کمدی آداب و رسوم دارد.

۵۴. ***پارتزیفال*** نخستین رمان «طرح مسئله» و نخستین نمونه از رمان‌های تحول است. خلاف رمان‌های آزمون که کاملاً آموزنده (بلاغی) و در اصل، تک‌صدایی هستند (***سایروپادیا*** [*Cyropaedia*]، ***تله‌ماک*** [*Télémaque*] و ***امیل*** [*Émile*]). این رمان، گفتمان دوصدایی را می‌طلبد. رمان آزمون فکاهی با رنگ و بوی تقلیدی تمسخرآمیز بارز، نوع خاصی از این دسته رمان‌ها است.

۵۵. در این‌جا ترجمه و ادغام مطالب بیگانه، در ذهنیت فردی رمان‌نویسان انجام نشده است. این

فرایند طولانی و چندمرحله‌ای، در ذهنیت ادبی-زبانی دورهٔ مزبور تحقق یافته است. ذهنیت فردی نه آغازگر آن است، نه آن را به پایان می‌رساند بلکه بخشی از سیر توسعهٔ آن محسوب می‌شود.

۵۶. در اواخر قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم، نسخ چاپی بیش‌تر سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ وزینِ نوشته شده تا آن زمان، پدید آمده بود.

۵۷. پس از آنکه رمان ***آمادیس*** از خاستگاه اسپانیایی خود توزیع شد، مبدل به رمانی کاملاً جهانی شد.

۵۸. در دوره‌های دیگر، افق «زبان ادبی» ممکن است بسیار محدود شود؛ دوره‌هایی که یکی از گونه‌های نیمه‌ادبی مبدل به قانونی ثابت و بسیار مشخص می‌شود (مثل گونهٔ نامه‌نگاری).

۵۹. ویژگی ادبیات آلمانی طرفداری از همین شگرد تنزل دادن گفتمان برتر با مجموعه‌ای از مقایسه‌ها و تداعی‌های موهن است. این شگرد را که وولفرام فون اشن‌باخ وارد ادبیات آلمانی کرد در قرن پانزدهم سبک واعظان مردمی، مثل هیلاری فون کایزرزبرگ [Hillary von Kaisersberg]، در قرن شانزدهم سبک فیشارت [Fischart]، در قرن هفدهم سبک خطابه‌های آبراهام ای. سنتا کلارا [Abraham a Santa Clara] و در قرن نوزدهم سبک رمان‌های هیپل و ژان پل را رقم زدند.

۶۰. این واقعیت به مهم‌ترین موفقیت ترکیب نگارشی رمان شبانی در برابر سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ درباری مربوط می‌شود: تمرکز فراوان کنش، کمال بیش‌تر کیفیت کلیت اثر و بسط چشم‌انداز سبک‌پردازی. هم‌چنین باید به ورود اساطیر (اساطیر کلاسیک) و شعر به نثر اشاره کنیم.

۶۱. پدیدهٔ رایج «مکالمهٔ مردگان» از ویژگی‌های این مقطع است؛ قالبی که صحبت کردن دربارهٔ موضوع‌های مورد نظر فرد (مضامین معاصر و روزمره) را با خردمندان، حکما و قهرمانان تمامی کشورها و دوره‌ها امکان‌پذیر ساخت.

۶۲. در کتاب ***L'Astree*** اثر اونوره د اورفه شاهد بازسازی ادبی افراد واقعی زندگی معاصر هستیم.

۶۳. بدین‌ترتیب ایدهٔ آزمایش در شعر فرانسوی معروف و قدیمی «زندگی الکسیس» [The Life of Alexis] به زیبایی و انسجام فراوان مطالب را سازماندهی می‌کند. در ادبیات روس هم شعر «زندگی» (سرگذشت زندگی تئودوسیوس [Theodosius of the Caves]) دارای همین سبک است.

۶۴. آن‌هایی که نمایندهٔ همهٔ انواع ایده‌ها و گرایش‌های رایج هستند نیز تن به آزمایش‌های مشابهی می‌دهند و همین امر نقش عظیمی در نوشته‌های فراوان رمان‌نویسان درجهٔ دو ایفا می‌کند.

۶۵. البته چنین وسعتی به ندرت برای آثار مزبور سودمند است: در بیش‌تر موارد، مطالب حل و فصل نشده و روان‌شناسی، کم‌اهمیت قلمداد می‌شوند. نوع دوم دقیق‌تر و ناب‌تر است.

۶۶. در این قسمت به مجموعهٔ عظیمی از آثار پونسون دو ترایل [Ponson du Terraille] (۱۸۲۹-۱۸۷۱) مثل ***Les Exploits de Rocambolle*** (859), ***La Résurrection de Rocambolle*** (1866) و نظایر این‌ها اشاره شده است.

۶۷. این عبارت از نوآوری‌های دبلیو. دیبلیوس [W. Dibelius] است.

۶۸. طبیعتاً ما فقط دربارهٔ گفتمان ترحم‌انگیزی سخن می‌گوییم که با مجادله و مناظره، با گفتمان دیگری ارتباط دارد نه ترحم‌انگیزی خودبازنمایی هنری یا ترحم‌انگیزی موجود در خود موضوع که بنابراین مقوله‌ای هنری محسوب می‌شود و نیاز به جرح و تعدیل خاصی ندارد.

۶۹. مخصوصاً در رمان باروک آلمانی.

۷۰. این امر در آثار فیلدینگ، اسمولت و استرن، و در آلمان در آثار ماسئوس، ویلاند، مولر [Muller] و دیگران به یکی از اشکال گونه‌ای به چشم می‌خورد. همهٔ این نویسندگان در پرداخت هنرمندانهٔ ترحم‌انگیزی (و رویکرد آموزشی) و ارتباط آن با تجربیات واقعی از ***دون کیشوت*** پیروی کرده‌اند که تأثیری سرنوشت‌ساز داشته است. در روسیه این امر را با نقش زبان ریچاردسون در سازآرایی دگرمفهومی در ***بیفگنی آنگین*** می‌توان مقایسه کرد (تاتیانا در مرحلهٔ روستایی‌اش، مادرش و مادام لارینا [Larina]).

۷۱. البته در این‌جا نمایش کلاسیک ناب مورد نظر است که شکل آرمانی گونهٔ نمایش را ارائه می‌دهد. مطمئناً نمایش اجتماعی واقع‌گرایانهٔ معاصر می‌تواند دگرمفهوم و چندزبانه باشد.

۷۲. ما در این‌جا به مسئلهٔ تأثیر کمدی بر رمان یا سرچشمه‌های خنده‌دار احتمالی انواع گوناگون ولگرد، دلقک و ابله نمی‌پردازیم. صرف‌نظر از سرچشمهٔ انواع مزبور، کارکرد آن‌ها در رمان تغییر می‌کند و در شرایط رمان‌گرا، امکانات کاملاً جدیدی برای این انگاره‌ها پدید می‌آید.

۷۳. قبلاً اشاره کردیم که در این‌جا همان مکالمهٔ بالقوهٔ زبان متعالی خط سیر اول، مجادلهٔ آن و دگرمفهومی نافرهیخته‌اش عینیت یافته است.

۷۴. اشاره به رمان (1905) *Žuravlinaja rodina* یکی از چندین اثر میخاییل پریشوین (۱۹۵۴-۱۸۷۳) در ستایش طبیعت بکر است. عنوان تحت‌اللفظی ***موطن درنا*** [*Motherland of the Cranes*] گاهی ***میان پرندگان مهربان*** [*Among Friendly Birds*] نیز ترجمه شده است.

۷۵. چنین ذهنیتی با ارزش-داوری نسبت به رمان نیز سر و کار دارد؛ قضاوتی که فقط به معنای محدود کلمه، هنری نیست بلکه ایدئولوژیک نیز هست چون هیچ درک هنری بدون ارزیابی ممکن نیست.

۷۶. مسئلهٔ گفتمان تقلیدی ـ تمسخرآمیز و کنایی دوصدایی (دقیق‌تر بگوییم، امور مشابه آن) در اپرا، موسیقی و رقص‌آرایی [choreography] (رقص‌های تقلیدی تمسخرآمیز) بسیار جالب است.

واژگان تخصصی

مجموعهٔ واژگان فنی باختین مشکلات خاصی را پدید می‌آورد. او از واژگان تخصصی متعارف استفاده نمی‌کند، در عوض کلمات روزمره را با معانی خاصی به کار می‌برد. ما به منظور دستیابی به ترجمه‌ای روان، کلمات مزبور را به روش‌های مختلف ارائه داده‌ایم. در این بخش، به گردآوری و توضیح مختصر مهم‌ترین اصطلاحات موجود در نظریهٔ باختین می‌پردازیم.

شمارهٔ صفحه‌ها نشان‌دهندهٔ قسمتی از کتاب است که در آن، توضیحاتی مفید یا بحث‌هایی دربارهٔ مفهوم موردنظر ارائه شده است (به نظر می‌رسد شمارهٔ صفحه‌ها، مربوط به اصل کتاب به زبان روسی است.ـم.)

تکیه [akcent] Accent، ص ۵

تکیه‌گذاری [akcencuacija] accentuation،

نظام تکیه‌گذاری [akcentnaja sistema] accentuating system

بازتکیه‌گذاری [pereakcentuacija] reaccentuation

تکیه یا تأکید. هر زبان یا تکیه‌های هر نظام کلامی، مطالبش را با روش خاص خود تأکید و ارزیابی می‌کند و این تکیه‌ها به مرور زمان، دستخوش تغییراتی می‌شود. مشابهت تکیه‌ها به نظام تکیهٔ آوایی تصادفی نیست، اما باید به این نکته توجه داشت که طبق قانون، در هر کلمهٔ روسی فقط یک تکیه وجود دارد و این تکیهٔ آوایی بسیار مشخص است، لذا تغییردادن تکیه در کلمه می‌تواند مفهوم آن را در بافت دستخوش دگرگونی‌های بنیادین کند.

غریبه، دیگر، دیگری، متعلق به دیگری [čužoj] Alien، ص ۴۳

Čužoj کلمهٔ متضاد svoj [مال خود] است و بر مفهوم دیگری ــ محل دیگر، دیدگاه دیگر، مایملک دیگر یا فرد دیگرــ دلالت دارد. این کلمه الزاماً به معنای بیگانه‌سازی یا غریب گونگی نیست (خلاف کلمهٔ بیگانه [alien] در زبان انگلیسی) و فقط به چیزی اطلاق می‌شود که فردی از دیدگاه فردی غریبه به خود اختصاص داده است. در نظام فکری باختین و بنا به تعریف او، ما همگی نسبت به یکدیگر čužoj هستیم: هر یک از ما دارای زبان، دیدگاه و نظام مفهومی خاص خود [svoj] هستیم که برای دیگران čužoj محسوب می‌شود. آن‌چه مکالمه را امکان‌پذیر می‌کند čužoj بودن است. رمان، شکل هنری ادبی است که بیش از اشکال دیگر مدیون'čuždost [دیگری] است.

گونه‌های هنری [xudožestvennye žanry] Artistic Genres

گفتمان نثر هنری artistic-prose discourse [xudozestvenno-prozaiceskoe slovo]، ص‌ص ۲۶۱-۲۶۰.

هنروری در نثر artistic craftsmanship in prose

در این‌جا متضاد واژهٔ «هنری» واژهٔ غیرهنری [vnex-udožestvennyi یا bytovoj] روزمره، غیر رسمی، معمولی است. گونه‌های «هنری» آن گونه‌هایی هستند که با لحاظ کردن اهداف زیبایی‌شناختی بازسازی شده‌اند و لذا می‌توان آن‌ها را مجدداً بافت‌مند کرد (غزل، تصویر، شعر هنری). «گونهٔ روزمره» روش ارائه‌ای است که با امور متعارف سر و کار دارد (نامه‌های خصوصی، گفت‌وگوهای خودمانی، گپ‌های دوستانه از بالای پرچین پشت خانه، پاشیدن برنج در مراسم عروسی)، اما متعلق به byt [زندگی روزمرهٔ عادی] است و ریشه در بافت‌های خاصی دارد. هدف مقالهٔ «گفتمان در رمان» دقیقاً تثبیت جایگاهی قانونی برای رمان در میان گونه‌های هنری است. آن‌چه باختین را به تأسف واداشته این امر است که نظریهٔ رمان نیز بیش‌تر اوقات زبان رمان را مانند زبان بلاغی، وسیلهٔ بیانی خنثی، بازسازی‌نشده یا آشکارا مجادله‌ای در نظر می‌گیرد.

جذب و هضم، ادغام به‌هنگام نقل مطالب [usvojajušaja peredača] و نیز «تصاحب و نقل هم‌زمان» [Assimilating]، ص ۳۴۱

ما با زیر پا گذاشتن موانع، ارتباط برقرار می‌کنیم svoj خود را ترک می‌نماییم یا čužoj دیگری را از آن خود می‌کنیم. بنابراین همواره انتقال اطلاعات با نوعی تصاحب (یا ادغام)

اطلاعات نیز هم‌زمان می‌شود. اما همواره بین مقاصد ما و کلماتی که برای بیان مقاصد خود از آن‌ها بهره می‌بریم ــ و همواره به دیگران تعلق دارند ــ فاصله‌ای وجود دارد. این فاصله ممکن است کم یا زیاد باشد اما همیشه به فاصلهٔ بین باورها و گفته‌های ما بستگی دارد. اگر فردی یک مسیحی معتقد باشد، نحوهٔ خواندن دعای خداوندِ او نشان‌دهندهٔ قرابتش به جهان‌بینی متن است. چنین فردی به‌هنگام نقل دعای مزبور، ایدئولوژی آن را جذب و هضم (از آن خود) می‌کند در حالی که ملحدی متعصب، فاصلهٔ خود را از دعای مزبور با نحوهٔ خواندنش برمی‌گزیند. چنین فردی در بازگویی خود، جذب و هضم‌نشدن «پیام» دعا را به تصویر می‌کشد.

گفتمان تحکم‌آمیز [avtoritetnoe slovo] Authoritative Discourse، ص ۳۴۲.

این زبان، زبانی ممتاز است که از بیرون در اختیار ما قرار می‌گیرد؛ زبانی است دور از ما، زبان ممنوعه‌ای که بازی گرفتن بافت دربرگیرنده‌اش را اصلاً مجاز نمی‌داند (مانند کتاب مقدس). ما چنین زبانی را تلاوت می‌کنیم اما زبان مزبور، فقط تا زمانی‌که بر اریکهٔ قدرت تکیه زده است اقتدار فراوانی برای ما دارد. به محض پایان سلطه‌اش، مانند میراثی از گذشته رو به تباهی می‌گذارد. نقطهٔ مقابل آن، گفتمان ذاتاً باورپذیر [vnutrenne-ubeditel'noe slovo] است که بیش‌تر به بازگویی متن از زبان خود فرد و با تکیه‌های خاص، حالات و اصطلاحات خود فرد می‌ماند. به نظر باختین دستیابی انسان به بصیرت، پیکار دائمی بین این دو نوع گفتمان است: تلاشی برای جذب و هضم و تصاحب مقولات بیش‌تر در نظام خود فرد و آزادسازی هم‌زمان گفتمان فرد از گفتمان تحکم‌آمیز یا کلماتی که قبلاً پذیرفته شده بودند اما دیگر معنا و مفهومی ندارد.

نظام اعتقادی [krugozor] Belief System، ص‌ص ۳۸۶-۳۸۵ **و نیز نظام مفهومی [conceptual system]، افق مفهومی conceptual horizon**

در زبان روسی معنای تحت‌اللفظی آن «محدودهٔ ذهنیت فردی» است. نخست باید به این نکته توجه کنیم که krugozory همواره مقوله‌ای بسیار خاص است و استعارهٔ بصری نیز بر این امر تأکید می‌ورزد: (بنابر گفته باختین در یکی از نخستین مقالاتش)، من هرگز نمی‌توانم آن‌چه را تو می‌بینی ببینم به سبب آن‌که می‌توانم پشت سر تو را ببینم. بنابراین هر čužoj دارای krugozor خاص خود است. هنگامی که عبارت مزبور در مقیاس جهانی یا اجتماعی به کار برده شده، «نظام اعتقادی» ترجمه شده است؛ هر گاه دیدگاه جامع محلی مورد نظر است، عبارت «افق مفهومی» را به کار برده‌ایم.

قانون‌مندی [kanonizacija] Canonization، کیفیت قانون‌مند ['kanoničnost] quality canonic

تمایل به استحکام استخوان‌بندی گونه‌ای و ارتقای هنجارهای موجود به سطح الگویی که در برابر هر نوع تغییر از خود مقاومت نشان می‌دهد را قانون‌مندی می‌گویند. باختین در پایان مقاله «گفتمان در رمان» (ص ۴۱۷) به بحث دربارهٔ مشکل خاصی در نظریه‌پردازی رمان می‌پردازد و چگونگی درک صحیح فرایندهای تغییرشکل سریع (فرایند قانون‌مندی و بازتکیه‌گذاری) را بررسی می‌کند. قانون‌مندی فرایندی است که دگرمفهومی را کم‌رنگ می‌کند و به عبارت دیگر به سوی قرائتی ساده‌انگارانه و تک‌صدایی رهنمون می‌شود. قانون‌مند نبودن رمان که گونه‌ای دگرمفهوم است، امری تصادفی به‌حساب نمی‌آید. با وجود این، رمان نیز مانند سایر گونه‌های هنری در معرض فشار فراوان قانون‌مندسازی قرار دارد که در مرحلهٔ نخست، صرفاً به شکل اجبار به تکرار بروز می‌کند.

مرکزگرا ـ مرکزگریز [Centripetal – Centrifugal]

[centrostremitel'nyj – centrobežnyj]، ص‌ص ۲۷۳ـ۲۷۲.

این دو نیرو به ترتیب نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز در همهٔ زبان‌ها یا فرهنگ‌ها هستند. حکمرانان یا گونه‌های شاعرانهٔ برتر در همهٔ دوره‌ها نوعی تأثیر مرکزگرا ــ همگن‌ساز و سلسله‌مراتبی ــ اعمال می‌کنند؛ نیروهای مرکزگریز (خلع‌یدکننده و واگرا) دلقک، مقلد و ولگرد نیز گونه‌های «تنزل داده‌شدهٔ» ثانویه را در مرتبه‌ای پایین‌تر پدید می‌آورند. به نظر باختین، رمان عاملی هنجارشکن و در نتیجه مرکزگریز است.

پیوستار زمانی ـ مکانی [xronotop] Chronotope

معنای تحت‌اللفظی این کلمه «زمان ـ مکان» است. واحد بررسی مطالعات متون، بر اساس نسبت و ماهیت دسته‌بندی‌های زمانی و مکانی بازنمایی‌شده، پیوستار زمانی ـ مکانی نامیده می‌شود. خصوصیت ویژهٔ این مفهوم در مقایسه با سایر کاربردهای زمان و مکان در بررسی‌های ادبی، آن است که در پیوستار زمانی ـ مکانی، هیچ‌یک از دو مقولهٔ مزبور بر دیگری ارجحیت ندارد و هر دو دارای وابستگی متقابل هستند. پیوستار زمانی ـ مکانی، نگرشی است که متون را مانند عکس رادیولوژی بررسی می‌کند؛ عکسی که نشانگر عوامل مؤثر در نظام فرهنگی است که سرمنشأ متون مزبور بوده‌اند.

غایی ــ انجام یافته، بسته، نهایی Completed–finished, closed-off, finalized [zaveršen] شکل اسمی آن ['zaveršennost]کمال، غایت‌مندی] و متضاد آن 'nezaversennost [عدم قطعیت، نافرجامی]

این کلمه نه‌تنها به غایت‌مندی، بلکه به امکان رسیدن به قطعیت، دلالت ضمنی دارد. مثلاً مکالمه ممکن است zaveršen باشد (مثل مکالمهٔ نمایشی). می‌توان تمامی بخش‌های چنین مکالمه‌ای را که در فاصلهٔ یک آغاز و پایان قاب‌بندی‌شده است، باز نمود. در حالی که یک کلمهٔ مکالمه‌ای هرگز نمی‌تواند zaveršeno باشد. پژواک یا نوسان مفاهیم احتمالی موجود در چنین کلمه‌ای نه‌تنها پایان نمی‌پذیرد بلکه هرچه این کلام به حیات خود ادامه دهد، باید پیچیدگی آن بیش‌تر گردد. زمان حماسی zaveršeno است در حالی که زمان رمان همواره nezaveršeno است؛ زمان حالی که رو به آینده دارد.

مقارنت زمانی، زندگی روزمره، واقعیت معاصر Contemporaneity, contemporary life [sovremennost'] contemporary reality، ص ۱۸.

این کلمهٔ روسی بر نوعی مقارنت زمانی در گذشته، حال و آینده دلالت دارد. به نظر باختین، ثمربخش‌ترین حالت وقتی است که مقارنت زمانی بین نویسنده و شخصیت خلق شده یا بین نویسنده و رخدادهای خلق‌شده وجود داشته باشد. حماسه در گذشتهٔ مطلق به وقوع می‌پیوندد و حتی اگر وقایع نقل‌شده در زمان تاریخی واقعی رخ داده باشند هرگز نمی‌توانند با نویسنده‌ـشاعر یا مخاطب‌شان sovremennyj باشند. در مقابل، رمان دسترسی نویسنده و مخاطب به دنیای بازنمایی‌شدهٔ هنری را ممکن می‌سازد.

مکالمه‌گرایی Dialogism [dialogizm]

مکالمه‌گرایی روش معرفت‌شناختی ویژهٔ جهانی است که دگرمفهومی بر آن حاکم است. هر چیزی که دارای معناست، به مثابه بخشی از کلیتی بزرگ‌تر فهمیده می‌شود. بین معانی گوناگونی که همگی توانایی بالقوهٔ تحت تأثیر قرار دادن سایر معانی را دارند، تعامل دائمی وجود دارد. در همان لحظهٔ بیان مشخص می‌شود که کدام معنا، چگونه و به چه میزان سایر معانی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این ضرورت مکالمه‌ای که خود، در گرو وجود متقدم یک جهان زبانی وابسته به همهٔ ساکنان معاصر خود است تضمین‌کنندهٔ نبودِ تک‌گویی واقعی است. می‌توان مانند قبایل بدوی که فقط محدودهٔ خود را می‌شناختند، خود را فریفت و این طور اندیشید که فقط یک زبان وجود دارد یا مانند متخصصان دستور

زبان، برخی شخصیت‌های سیاسی و آنان که «زبان ادبی» را در قاب‌های هنجاری می‌ریزند، با روشی پیچیده به دنبال دستیابی به یک زبان یکپارچه بود. در هر دو صورت، یکپارچگی، وابسته به نیروی غالب دگرمفهومی و لذا وابسته به مکالمه‌گرایی است.

مکالمه [dialog] Dialogue، ص ۴۱۱

مکالمه‌ای کردن [dialogujuščij] dialogizing

مکالمه‌ای [dialogizovannij] dialogized

مکالمه و فرایندهای مختلف آن در نظریهٔ باختین جایگاهی بنیادین دارند و دقیقاً در شکل فرایند کلامی (معرف وصفی) است که می‌توان دقیقاً به نیروی آن‌ها پی برد. هنگامی کلمه، گفتمان، زبان یا فرهنگ «مکالمه‌ای» می‌شود که نسبی گردد، امتیازهایش از آن سلب شود و از تعاریف رقیب خود برای یک مقولهٔ واحد آگاهی یابد. زبان غیرمکالمه‌ای، زبان تحکم‌آمیز یا مطلق است.

مکالمه می‌تواند بیرونی (بین دو فرد مختلف) یا درونی (بین خود قبلی و خود بعدی یک فرد) باشد. یوری لوتمان [Jurij Lotman] در کتاب ***ساختار متن هنری*** [*The Structure of the Artistic Text*] ترجمهٔ ر. فروون [R. Vroon Ann Arbor, 1977] این دو نوع مکالمه را به ترتیب کنش‌های ارتباطی مکانی (A → B و زمانی A → Á) نامیده است.

گفتمان، کلمه [slovo] Discourse, word

واژهٔ روسی slovo محدودهٔ بسیار گسترده‌تری از همتای انگلیسی خود را دربرمی‌گیرد. این واژه هم به یک کلمهٔ واحد اطلاق می‌شود و هم به روش استفاده از کلمات که نوعی اقتدار را برای خود مفروض می‌داند [مقایسه کنید با واژهٔ یونانی logos]. بنابراین می‌توان عنوان مقالهٔ آخر کتاب را از «گفتمان در رمان» به «کلمه در رمان» تغییر داد. از آن‌جا که باختین به‌نوعی از صحبت که در محیط رمان‌گرا امکان‌پذیر است و چگونگی تهدید سایر نظام‌های محدودتر با این نوع صحبت توجه دارد، ما نیز واژه‌ای را برگزیده‌ایم که گسترهٔ وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد. استفادهٔ باختین از واژهٔ گفتمان گاه مشابه غربی‌هاست، یعنی روش اشاره به زیرمجموعه‌هایی که تفاوت‌های اجتماعی و ایدئولوژیک موجود در یک زبان واحد تعیین می‌کند (مثل گفتمان لوله‌کش‌های امریکایی در مقابل گفتمان محققان امریکایی). اما در اغلب مواقع نحوهٔ استفادهٔ او از واژهٔ گفتمان، روش مفصلش برای تأکید بر ارجحیت گفتار، بیان و همهٔ جنبه‌های موجود در زبان است.

نشان‌داده‌شده، ارائه‌شده [Displayed, exhibited [pokazannyj]، ص ۳۲۲.

این اصطلاح به کلمه‌ای اطلاق می‌شود که «به‌منزلهٔ یک شیء ارائه شود»، تجسم مادی یابد و تا حد امکان فاقد مقاصد نویسنده باشد. دستکاری بافت به نحوی که کلمه، فحاوی‌ای را که موجب طبیعی تلقی شدنش می‌شود، از دست بدهد. مثلاً وقتی کلمه‌ای در علائم نقل‌قول قرار داده شود pokazano است.

«گفتمان متعالی» یا «گفتمان تعالی‌یافته» "Ennobled Discourse" [oblagoroženno slovo]، ص‌ص ۳۸۴-۳۸۱.

دسته‌ای از ارزش‌ها که در مرز بین معیارهای سبک و معیارهای زبان قرار گرفته‌اند، متعالی نامیده می‌شود. وقتی گفتمانی «متعالی» گردد، جایگاهش رفیع‌تر، دسترسی به آن کم‌تر و ادبی‌تر و آراسته‌تر می‌شود. «زبان متعالی» همواره برای خود نوعی برتری مفروض می‌داند و برخی ملاک‌های اجتماعی را اعمال می‌کند.

ارزشیابانه، ارزش‌ـداورانه، اعتبار یافته، ارزش‌شناختی، ارزش‌ـ Evaluative, judgmental, valorized, axiological, value- [cennostnyj]

ارزشیابی هرگز در خلأ صورت نمی‌گیرد. تعیین ارزش به معنای سنجیدن و رتبه‌بندی کردن است. لذا وقتی باختین (در مقالهٔ «حماسه و رمان») از گذشتهٔ حماسی به صورت یک مقوله [cennostno-vremmenoj] به لحاظ زمانی اعتباریافته یا زمان‌ـو‌ـارزش] یاد می‌کند، می‌خواهد بر این نکته تأکید کند که زمان نیز مانند همهٔ توالی‌های دیگر، سلسله‌مراتبی دارد، هم در جهت محور خوب/ بد و هم در جهت محور قبل/بعد. گذشتهٔ حماسی نه‌تنها گذشته است بلکه به سبب گذشته بودن، خوب محسوب می‌شود.

زندگی روزمره Everyday life [byt]

گونهٔ روزمره everyday genre [bytovoj žanr]

منظور از این عبارت، همان زندگی روزمره‌ای است که انسان‌های معمولی سپری می‌کنند و روش‌هایی که برای ارتباط برقرارکردن با یکدیگر به کار می‌گیرند [bytovye žanry] ـ نامه‌های خصوصی و فهرست‌های کلی ـ آثار هنری محسوب نمی‌شوند. در عین حال، این نوشته‌ها نیز متعارف و قانون‌مند شده‌اند. در واقع برقراری هر نوع ارتباط مستلزم وجود پس‌زمینه‌ای کمینه از فرضیات گونه‌ای مشترک است.

گونه Genre [žanr]

به طور کلی گونه به افقی از فرضیات گفته می‌شود که مجموعهٔ خاصی از متون مختلف را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. بنابراین مفهوم مزبور از گونه‌های ادبی فراتر می‌رود (نمونه‌هایی از گونه‌های روزمره [bytovye žanry] فهرست خرید یا متعارفات تلفن کردن است). گونه، هم زبان را یکپارچه می‌نماید و هم آن را رده‌بندی می‌کند [ص ۲۸۸]. درعین‌حال در مقالات موجود در کتاب حاضر، استفادهٔ کلمهٔ گونه اغلب اشاره به نوعی فرمول دارد که در پی محدودکردن گفتمان ادبی است. به نظر می‌رسد رمان، ارتباطی متفاوت با گونه دارد؛ رمان دقیقاً به میزانی که نمی‌توان آن را در دسته‌بندی‌های از پیش موجود قاب‌بندی کرد، خود را شکل می‌دهد.

دگرمفهومی [Heteroglossia [raznorečie, raznorečivost']، ص ۲۶۳.

دگرمفهومی مبنای اصلی تعیین‌کنندهٔ عملیات معنا در تمامی بیانات است. در واقع دگرمفهومی، ارجحیت بافت را بر متن تضمین می‌کند. در همهٔ زمان‌ها و در همهٔ مکان‌ها یک سری شرایط گوناگون ــ اجتماعی، تاریخی، هواشناسی، فیزیولوژیک ــ وجود دارد که متضمن این امر است که کلمهٔ ادا شده در آن مکان و زمان خاص، در شرایط دیگر، معنایی متفاوت خواهد داشت. همهٔ بیانات دگرمفهوم هستند زیرا همگی کارکردهای ماتریسی از عوامل مختلف هستند و عوامل مزبور را عملاً نمی‌توان دوباره فراهم کرد و بنابراین حل‌وفصل‌ناپذیر هستند. دگرمفهومی، نزدیک‌ترین مفهوم‌پردازی ممکن از نقطه‌ای است که نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز با یکدیگر برخورد می‌کنند و به سبب همین خصوصیت، همواره باید با یک زبان‌شناسی نظام‌مند سرکوب شود.

پیوندی [Hybrid [gibrid]، ص ۳۰۵

پیوندآفرینی [gibridizacija] hybridization، ص ۳۵۸.

پیوندآفرینی به معنای درآمیختن دو یا چند ذهنیت زبانی گوناگون در یک بیان عینی واحد است؛ ذهنیت‌های زبانی که معمولاً به لحاظ زمانی و مکان اجتماعی از هم فاصلهٔ فراوانی دارند. یکی از شگردهای اصلی خلق انگاره‌های زبان در رمان علاوه بر مکالمه‌ای کردن زبان‌ها و مکالمات ناب، پیوندآفرینی است. پیوندهای رمان‌گرا (خلاف درآمیختن‌های سطحی که در گفتار روزمره وجود دارند) هدف‌مند [namerennyj] هستند؛ قرار نیست دوصدایی بودن [dvugolosnost'] این پیوندها از بین برود. از آن‌جا

که مقولات پیوندی را می‌توان طوری خواند که گویی در آن واحد به دو یا چند نظام تعلق دارند؛ نمی‌توان آن‌ها را با روش‌های دستور زبانی صوری و علائم نقل‌قول مجزا نمود (باختین سازه‌های پیوندی را در رمان **دوریت کوچولو** اثر دیکنز بررسی کرده است، ص ۳۰۲). پیوندآفرینی از نشانه‌های خاص نثر است. شعر و مخصوصاً وزن شعری بر آن است که صداهای چندگانه را به یک صدای واحد تقلیل دهد و محدود به یک صدای واحد کند (ص ۲۹۸). هنگامی که دوصدایی در شعر رخ می‌دهد، دارای ماهیتی کاملاً متفاوت است (ص‌ص ۳۲۹-۳۲۷).

ایدئولوژی [ideologija] Ideology، ص‌ص ۳۳۵-۳۳۳

ایدئولوگ [ideolog] ideologue

یکان ایدئولوژیک [ideologim] ideologeme

این واژه را نباید با واژهٔ مشابه انگلیسی آن اشتباه گرفت که دارای بار سیاسی است. در زبان روسی کلمهٔ «ایدئولوژی» صرفاً به معنای یک ایده-نظام است. اما از آن‌جا که با مبادلات عینی نشانه‌ها در جامعه و تاریخ سروکار دارد، مقوله‌ای نشانه‌شناختی محسوب می‌شود. همهٔ کلمات/گفتمان‌ها، ایدئولوژی گویندهٔ خود را فاش می‌سازند. قهرمانان بزرگ در داستان‌سرایی کسانی هستند که دارای منسجم‌ترین و منحصربه‌فردترین ایدئولوژی‌ها باشند. لذا هر فرد متکلم یک ایدئولوگ و هر بیان، یک یکان ایدئولوژیک محسوب می‌شود.

انگارهٔ زبانی [obraz jazyka] Image of a language، ص ۳۰۰

انگارهٔ زبانی مفهومی مهم است اما از آن‌جا که تعداد کمی از تداعی‌هایی که مربوط به مفهوم «انگاره» و مفهوم «زبان» هستند برای درک آن‌چه باختین به‌هنگام در کنار هم قراردادن این دو واژه در نظر داشته مُفید واقع می‌شوند، مفهوم‌پردازی آن بسیار مشکل است. انگاره چیزی است که در ادبیات مخصوصاً در رمان، به‌هنگام گزینش آن‌چه باید گفته شود، به کار گرفته می‌شود. دغدغهٔ اصلی باید به جای تأکید بر معنای موضعی یک بیان (وقتی که به‌منزلهٔ ترجمان زبان‌شناختی صرف فهمیده می‌شود)، تأکید بر انگیزه‌های ایدئولوژیک ورای هر بیان باشد.

گفتمان ذاتاً باورپذیر Internally persuasive discourse [vnutrenne-ubiditel'noe slovo] مقایسه شود با گفتمان تحکم‌آمیز [Authoritative discourse] تنویر متقابل، احیای متقابل، تنویر دوجانبه illumination Interillumination, interanimation, [vzaimnoosveščenie] mutual

در فرایند امتیاززدایی از زبان‌ها، تنویر متقابل نقش عامل نسبی‌کنندهٔ اصلی را ایفا می‌کند. هنگامی که فرهنگ‌ها بسته‌اند و به بیانات فرهنگ‌های دیگر گوش نمی‌دهند، هر کدام خود را مطلق می‌انگارند. اما وقتی زبانی خود را در پرتو زبان دیگر بنگرد، «رمان‌گونگی» حاصل می‌شود. با رمان‌گونگی، هم زمان دو اسطوره از بین می‌روند: «اسطورهٔ زبانی که خود را یگانه زبان موجود می‌پندارد و اسطورهٔ زبانی که خود را کاملاً یکپارچه فرض می‌کند. (ص ۶۸)

در این‌جا شاهد علاقهٔ باختین به استعارات بصری (مقایسه کنید با واژهٔ «انکسار krugozor») و نیز علاقهٔ او به بازی‌کردن با واژهٔ روسی prosveščenie (تعلیم و تربیت، روشنگری) هستیم که فقط در پرتو دیگری به وقوع می‌پیوندد.

زبان Language [jazyk]

به‌نظر می‌آید باختین، تعریفی را تأیید می‌کند که یوری لوتمان در کتاب ***ساختار متن هنری*** از زبان ارائه داده است: «هر نظام ارتباطی که نشانه‌هایی را به‌کار گیرد و این نشانه‌ها با اسلوب خاصی سازماندهی شده باشند، زبان نامیده می‌شود» [ص ۸]. با درنظرگرفتن این مطلب، باختین بدین صورت بین زبان‌های گوناگون تمایز قائل می‌شود:

زبان بیگانه/ زبان فرد دیگر/زبان دیگری Alien/other/another's language [čužoj jazyk]

زبانی که در هیچ سطحی به خود فرد تعلق ندارد.

زبان اجتماعی Social language [social'nyj jazyk]

گفتمانی که متعلق به یک ردهٔ خاص اجتماعی (حرفهٔ خاص، گروه سنی خاص و جز آن) در یک نظام خاص اجتماعی و در یک زمان خاص است.

زبان ملی [nacional'nyj jazyk] National language

واحدهای زبان‌شناختی سنتی (انگلیسی، روسی، فرانسوی و جز آن) که دارای نظام‌های منسجم دستور زبان و معناشناختی هستند. واژهٔ روسی jazyk در عبارت‌های ترکیبی تلفیق شده که دارای معادل‌های زیر هستند:

دگرمفهومی [raznorečie, raznojazyčie] Heteroglossia

دگرزبانی [inojazyčie] Other-languagedness

چندمفهومی/ چندزبانی [mnogojazyčie] Polyglossia

تک‌مفهومی/ تک‌زبانی [odnojazyčie] Monoglossia

تمایز بین دگر ــ [-hetero]-razno و چند ــ [-poly]mnogo تفاوت بین کیفیت و کمیت است، اما هر دو عبارت اغلب با هم به‌کار برده می‌شوند.

سازآرایی [orkestrovka] Orchestration

معروف‌ترین وام‌گیری باختین از واژگان موسیقی، رمان «چندصدایی» است اما روش دستیابی به رمان چندصدایی، سازآرایی است. موسیقی، استعاره‌ای است برای حرکت از دیدن (مثل وقتی که رمان را «دایرةالمعارفی از زندگی دوران خود» تعریف می‌کنیم) به سمت شنیدن. (باختین ترجیح می‌دهد تعریفی دوباره از رمان ارائه دهد: «رمان کامل‌ترین فهرست ممکن از تمامی صداهای دوران خود است»). باختین این تغییر جهت را بسیار مهم می‌داند. در هنرهای گفتاری/شنیداری، «فحاوی» یک کنش ارتباطی، آن را منحصربه‌فرد می‌کند. وقتی رمان را یک پارتیتور موسیقایی در نظر بگیریم، یک پیام «افقی» واحد (ملودی) را می‌توان به روش‌های مختلف در جهت عمودی هماهنگ کرد. هر یک از این پارتیتورها با ارتفاع ثابت خود می‌توانند دوباره با دادن نت به سازهای موسیقی مختلف تغییر یابند. امکانات سازآرایی، هر تکه از متن را تقریباً بی‌نهایت تغییرپذیر می‌کند. پیوستار زمانی-مکانی ادبی (ر.ک.: بخش‌های قبلی) با حساسیت فراوان خود نسبت به زمان، قرابتی طبیعی با هنر بسیار زمانمند موسیقی می‌یابد.

رسوخ، بصیرت [proniknovenie] Penetration,insight، ص‌ص ۴۱۷-۴۱۶.

این عبارت‌های صریح و اغلب به‌وضوح مادی، از ویژگی‌های زبان نسبتاً نظامی‌شدهٔ باختین است. ایدئولوژی‌ها «در آوردگاه بیان به نبرد می‌پردازند». رمان‌گونگی به کلام

ممتاز «هجوم می‌برد». مرز بین svoj و « čužoj «زیر پا گذاشته می‌شود». منظور باختین از به‌کارگیری این گفتار ستیزه‌جویانه آن است که مخاطب، نیروهای موجود را مثل افرادی بداند که درگیر رقابتی عینی بر سر حاکمیت و قلمرویی محدود هستند. «رسوخ» واقعی به رمان بیش از تحقیق عالمانهٔ صرف دربارهٔ آن است: رسوخ مانند حمله‌ای ناگهانی در میدان جنگ است، آن‌جا که پیروزی از آن کسی است که بتواند حرکت نیروهای دشمن را به بهترین وجه ترسیم کند (اگرچه این پیروزی هیچ‌وقت دیرپا نیست). این مقاله‌ها که در اواسط دههٔ سی و اوایل دههٔ چهل نوشته شدند، شاید منعکس‌کنندهٔ نظامی‌زدگی عمومی زندگی و زبان روسی در خلال سال‌های پیش از جنگ و سال‌های جنگ باشد. البته این نوع بلاغت کاملاً مارکسیستی نیز هست ــ اگرچه باختین گویی مبارزهٔ طبقاتی را معادل معرفت‌شناسی قرار داده است.

یکان فلسفی [filosofim] Philosopheme

هر مفهومی که به صورت واحدی از نظامی فلسفی تشخیص‌پذیر باشد، یکان فلسفی نامیده می‌شود (با یکان ایدئولوژیک مقایسه کنید).

چندمفهومی/ چندزبانی [mnogojazyčie] Polyglossia

حضور هم‌زمان دو یا چند زبان ملی در حال تعامل، در یک نظام فرهنگی واحد، چندزبانی نامیده می‌شد (دو نمونهٔ تاریخی باختین روم باستان و رنسانس هستند).

مشروط، با در نظر گرفتن ملاحظات Reconditioned, qualified, "with reservations" [ogovorennyj]، ص ۳۳۱

و شکل اسمی آن «کیفیت از پیش تعیین‌شده» (ogovorennost' "already bespoken (quality"

ملاحظه [ogovorka, a reservation]، ص‌ص ۹-۸.

تنها جهانی که از پیش مشروط نشده، بهشت عدن است. پس از هبوط، همهٔ ما با کلمات فرد دیگری [čužie] دربارهٔ جهان سخن گفته‌ایم. بنابراین جهان اشیا و معانی [predmento-smyslovojmir] که ما در آن به سر می‌بریم، بسیار نسبی شده است. استفادهٔ باختین از عبارت فوق، صرفاً اشاره به بسته‌شدن غشای معانی دارد که همهٔ کلمات یا اشیای در بند آن هستند.

منضبط، نظام‌مند، دقیق، به‌سامان Principled, systematic, rigorous, regular [principial'nyj]

این واژهٔ روسی خلاف معادل انگلیسی خود، هیچ فحوای اخلاقی ندارد و معنای آن تا حدودی شبیه مفهوم واژهٔ ساختار امروزی است: راه‌حل «به‌سامان» راه‌حلی است که با نظام بزرگ‌تری ارتباط دارد و آن نظام بزرگ‌تر برای خود، مقررات و هنجارهای خاصی را مفروض می‌داند. گلایهٔ باختین از فقدان یک رویکرد principial'nyj به رمان، اشاره به عدم حضور فهرست کمینه‌ای از ویژگی‌های تشکیل‌دهندهٔ رمان است، نه فقدان قانون.

انکسار، شکست، انحراف [perelom] Refraction، ص‌ص ۳۰۰-۲۹۹.

و فعل prelomljat'sja به معنای منحرف شدن، منکسر شدن

در شرایط آرمانی باختین، شاعر به زبانی مستقیماً هدف‌مند شعر می‌گوید، بدین معنا که گفته‌هایش همان معنایی را منعکس می‌کنند که او می‌خواهد. درحالی‌که مقاصد نویسندهٔ نثر، الزاماً در زوایای مختلف قلمروهایی «منکسر می‌شود» که از آن دیگران است. انکسار نویسنده در استعارهٔ شعاع-نور که باختین برای نشان دادن پیچیدگی قرائت ارتباط نثر از آن استفاده کرده است، جایگاهی مهم دارد. هر واژه شبیه به شعاعی از نور بر روی یک خط سیر است؛ خط سیری که هم به موضوع و هم به گیرنده روی دارد. هر دو مسیر، پوشیده از داعیه‌های پیشین هستند که مقصود واژهٔ مزبور را به تأخیر می‌اندازد، تحریف و منکسر می‌کند. یک «تجزیهٔ طیفی» معناشناختی رخ می‌دهد که البته درون موضوع نیست (مثل تجزیهٔ معناشناختی که در صنایع ادبی شاعرانهٔ در خود محصور وجود دارد)، بلکه این تجزیهٔ طیفی معناشناختی قبل از آن‌که کلمه به موضوع برسد، در «قلمرو اشغال‌شدهٔ» پیرامون موضوع به وقوع می‌پیوندد. همان‌طور که باختین به‌تفصیل دربارهٔ رمان ***دوریت کوچولو***، «زاویهٔ انکسار» گفتمان نویسنده را به‌هنگام عبور از میان سایر صداها یا محدوده‌های صدا و شخصیت دنبال کرده است [ص‌ص ۳۰۷-۳۰۲]. می‌توان برای هر نثر رمان‌گرایی، این زاویه را دنبال کرد. البته رسانه‌های انکسار دیگری نیز وجود دارند مثل بعضی از کلمات بیگانه‌ای که نه در موضوع، بلکه در ذهنیت شنونده وجود دارند.

تجسم مادی، مادی‌گرایی نافرهیخته Reification,brute materiality [ob"jektnost', ob"jektifikacija]

و صفت «به شیء تبدیل شده»، تجسم مادی یافته، «شیءشده» Ob"jektnyj, objectified, reified, "turned into a thing"

فرایند سلب کردن بافت‌های «معمولی» یک کلمه [slovo] از آن (یا با اهداف بلاغی یا به دلایل تاریخی). هرگاه کلمه‌ای ارائه pokazano شود، این فرایند به وقوع می‌پیوندد.

گفتار [reč'] Speech

گفتار شخصیت [reči geroev]: این عبارت به معنای گفتارهای شخصیت نیست بلکه به معنای حالت سخن گفتن خاص شخصیت است.

باختین غیر از دو دسته گفتار مستقیم [prjamaja reč'] و غیرمستقیم [kosvennaja reč'] در دستور زبان سنتی، عبارت میانی، گفتار شبه‌مستقیم [nesobstevenno-prjamaja reč'] را مطرح کرده است. (در فصل چهارم کتاب ***مارکسیسم و فلسفه زبان*** نوشتهٔ واو. نون. ولوشینوف [tr. Matejka and Titunik, New York, 1973]، ص‌ص ۱۵۹-۱۴۱. دربارهٔ این نوع گفتارها به‌تفصیل سخن گفته شده است). گفتار شبه‌مستقیم، کلامی است که ظاهراً به نویسنده تعلق دارد اما «ساختار عاطفی» آن مربوط به یکی از شخصیت‌های بازنمایی‌شده است، «گفتار درونی شخصیت که نویسنده آن را نقل می‌کند و تحت نظارت نویسنده است» [ص ۳۱۹ قسمتی که متن نقل‌قول‌شده، تک‌گویی درونی نژدانوف است از کتاب ***خاک بکر*** اثر تورگنیف].

گفتار شبه‌مستقیم، پدیده‌ای بینابینی است، جایی که مقاصد نویسنده و شخصیت با یکدیگر، مقصودِ پیوندیِ واحدی را می‌سازند. رسالت اصلی سبک‌شناسی رمان، اندازه‌گیری قدرت نسبی این مقاصد رقیب است.

رده‌بندی [rassloenie] Stratification، ص ۲۸۹

به نظر باختین رده‌بندی فرایند است نه حالت. زبان‌ها پیوسته تحت فشار نیروی مرکزگریز در حال رده‌بندی‌شدن هستند که همیشه پروژه‌اش به چالش کشیدن تعاریف ثابت است. رسالت شخصیت‌های بازنمایی‌شده در رمان، یافتن، طرد و بازتعریف رده‌ای برای خودشان است و رسالت نویسندهٔ رسمی، هماهنگ‌کردن این انگیزه‌های رده‌بندی کننده است.

رده‌بندی، انسجام را از بین می‌برد اما این فرایند ــ مثل استعارهٔ نظامی در بحث قبلی (رسوخ) ــ منفی یا انکاری نیست. رده‌بندی، ستیزی شادمانه است، برج بابلی است که بر آن گل و روبان می‌آویزند و در پایش به شادمانی می‌پردازند. هدف ویژهٔ هنر خلق رده‌های جدید است یا به قول لوتمان: «هنر مولد بسیار سازمان‌یافتهٔ زبان‌هاست» (***ساختار متن هنری***، ص ۴).

گرایشی، دوره‌ای، خاص یک مکتب یا روند belonging to Tendentious, a certain school or trend [napravlenčperiod-bound, eskij]

زبان گرایشی نوعی زبان اجتماعی است که شدیداً تحت تأثیر هنجارهای مکتب یا دورهٔ ادبی خاصی است. به عبارتی مجموعهٔ واژگان و پیش‌فرض‌های مشترک بین پیروان مکتب ناتورالیسم، نئوکلاسیسم و امثال این‌ها در هر زمان خاص، زبان گرایشی خوانده می‌شود.

بیان Utterance [vyskazivanie]

بیان، در واقع بسط باختینی جنبهٔ گفتار parole زبان (کنش گفتار/ بیان) در بحث‌های سوسور است اما بیان، مقوله‌ای اجتماعی، تاریخی، عینی و مکالمه‌ای شده است. می‌توانید به بحث‌های فراوان و بسیار خوبی که وی. ان. ولشینوف در این باره در کتاب ***مارکسیسم و فلسفهٔ زبان*** مطرح کرده است رجوع کنید؛ مثل آن‌چه در صفحه‌های ۴۱-۴۰ آمده است: «در رسانهٔ کلامی، در همهٔ بیانات هر قدر هم که پیش‌پاافتاده باشند، دائم یک ترکیب دیالکتیکی پویا بین ذهن و ایدئولوژی، بین درون و بیرون به وقوع می‌پیوندد. در هر کنش گفتار، تجربهٔ ذهنی در واقعیت عینی کلمه-بیان بر زبان آمده، مستحیل می‌شود و کلمهٔ بر زبان رانده شده نیز- به منظور تولید دیر یا زود عبارتی متقابل- در کنش درک پاسخگو ذهنیت یافته می‌شود».

صدا Voice [golos, -glas]

صدا، شخصیت متکلم یا ذهنیت متکلم است. ورای هر صدا، یک تصمیم و خواسته وجود دارد، هر صدا دارای امکانات و فحاوی خاص خود است. کمال مطلوب شعرا دستیابی به گفتمان تک‌صدایی [edinogolosnoe slovo] است درحالی‌که قلمرو پادشاهی رمان، گفتمان دوصدایی است. گاهی باختین برای نشان دادن تفاوت بین این دو نوع گفتمان، واحدهای زبانی را از یک عرصه به عرصهٔ دیگر برده است، مثل جابه‌جاکردن یک صنعت ادبی از عرصهٔ شعر به عرصهٔ نثر [ص ۳۲۷]. هم صنایع ادبی شعری و هم صنایع ادبی نثر، ابهام دارند [معنای تحت‌اللفظی واژه dvusmyslennyj در زبان روسی «دومعنایی» است.] اما یک صنعت ادبی شعری با وجود این‌که بیش از یک معنا دارد، همواره تک‌صدایی است. خلاف آن‌ها، صنایع ادبی نثر همواره حاوی بیش از یک صدا و لذا مکالمه‌ای هستند.

قلمرو [zona] Zone

قلمروهای شخصیت [zony geroev] character zones

قلمروهای گفتار [rečivye zony] speech zones

قلمرو هم به معنی محدوده و هم به معنای گسترهٔ تأثیرگذاری است. از آن‌جا که مقاصد مختلف مجبورند از «قلمروهایی» عبور کنند که تحت تسلط دیگران [čužoj] هستند، دچار انکسار می‌شوند. قلمرو شخصیت، الزاماً با نقل‌قول مستقیم گفتارش شروع نمی‌شود بلکه ممکن است نویسنده خیلی پیش‌تر از نخستین گفتار شخصیت، با دستکاری کلماتی که ظاهراً متعلق به نویسنده‌ای «بی‌طرف» است، زمینهٔ خلق یک صدای مستقل را آماده کند. شگرد اصلی سبک خنده‌دار همین است (ر. ک.: بررسی باختین دربارهٔ ***دوریت کوچولو*** [ص‌ص ۳۰۷-۳۰۲]

به نظر باختین هیچ قلمرویی نیست که به فردی تعلق نداشته باشد. هیچ «سرزمین هیچ کسی» وجود ندارد. قلمروهایی هستند که بر سر آن‌ها مشاجراتی وجود دارد، اما قلمروهای تهی وجود ندارند. قلمرو جایی است برای شنیدن یک صدا و با همان صدا به‌وجود آمده است.

واژه‌نامه
فارسی ـ انگلیسی

آزمایش	trial
آزمون	ordeal
آموزشی	didactic
آزمونی	heuristic
آیین نیایش مذهبی	liturgy
آهنگ	intonation
ابرجهان	macrocosm
ابهام	ambiguity
اثبات‌گرایی	positivism
احساساتی	sentimental
احیای متقابل	interanimation
ادبی بودن	literariness
ادراک	perception
ادغام، جذب و هضم	assimilation
ارجاعی	referential
ارزش‌ـداوری	value judgment
ارزش‌شناختی	axiological
استعلایی	transcendental
اصالت تاریخی، تاریخمندی	historicity
اعتباریافته	valorized
افسانه	legend
افسانه‌های پریان	fairy tales
التقاط	syncretism
اندام‌وار	organic
انعطاف‌پذیر، شکل‌پذیر	plastic
بازنمایی	representation
بافت	context
بافت‌مندسازی	contextualize
بدل‌سازی طنزآلود	travesty
برجسته‌سازی	foregrounding
بن‌مایه	motif
بی‌کرانگی	openness
بیان	utterance
پیرنگ فرعی	subplot
پیوستار زمانی‌ـمکانی	chronotope
پیوندآفرینی	hybridization
پیوندی	hybrid
تجسم مادی	reification
تجسم یافتن	embody
تحریف، انکسار	refraction
تحکم‌آمیز	authoritative
تخیل	imagination
ترجمان	expression
ترحم‌انگیزی، شورانگیزی	pathos

ترفند	scheme
تصاحب، مناسب‌سازی	appropriation
تصنیف	ditties
تقابل‌های دوگانه	binary opposition
تقلید تمسخرآمیز	parody
تک‌گویه	monologic
تک‌مفهومی	monoglossia
تکیه	accent
تکیه‌گذاری	accentuation
تلفیق، ادغام	incorporation
تنافرمعنایی	oxymoron
تنش	tension
توالی زمانی	chronology
جان‌بخشی	personification
جشنواره	holiday
جوهره	essence
چندصدایی	polyphony
چندمفهومی	polyglossia
چندمعنایی	polysemy
حالت، ایما و اشاره	gesture
حسن تعبیر	euphemism
حکایت	parable
حکایت طنز منظوم	fabliau
حل و فصل	resolution
حوزه علمی	discipline
خاطره	memoir
خردجهان	microcosm
خودسنج	self-critique
خودگو	auto telic
رمان‌گرا	novelistic
دفاعیه	apologia
دگرصدایی	other voicedness
دگرمفهومی	heteroglossia
درون زبان	intralanguage

دیگر بودن	otherness
ذهنی	subjective
ذهنیت	consciousness
رده‌بندی	stratification
رمان آزمون	prüfungsroman
رمان اخلاقی	sittenroman
رمان تحول	entwicklungsroman
رمان تعلیم و تربیت	erziehungsroman
رمان رشد و کمال	bildungsroman
رمان شبستانی	chamber novel
رمان طرح مسئله	problem novel
رمان کوتاه	novella
رمان‌گونه‌سازی	novelization
روساخت	superstructure
روستایی	idyllic
ریخت‌شناسی	morphology
زیرگونه	subgenre
سازآرایی	orchestration
سازه	construct
سبک‌پردازی	stylization
سپنتانویسی	hagiographic
سلحشورنامه عاشقانه	chivalric romance
سلسله وقایع	action
سلطه	hegemony
سنخیت بخشی	typify
سنخ‌شناسی	typology
سنخی	typical
سه‌پاره	trilogy
شبانی	pastoral
شگرد	device
شهود	intuition
صدا	voice
صنایع ادبی	tropes
صناعت	technique

صورت‌بندی	formulation
صوری	formal
صیرورت	becoming
ضرب‌آهنگ	rhythm
ضرب‌المثل	maxim
عرف	convention
عقلانی	rational
عیاری	picaresque
عینیت‌بخشی	objectification
غزل‌واره	sonnet
غنایی	lyrical
فحوا	overtone
فردیت	individuum
فردیت‌بخشی	individualization
فرقه‌ای	cultic
قاب‌بندی، در قاب گرفتن	framing
قرینه، همتا	parallel
قصه‌های خنده‌دار	schwanke
قصیده	ode
قوم‌نگاری	ethnography
قهرمان‌پروری، دلاوری	heroism
کارناوال‌گرایی	carnivalization
کژریخت‌شناسی	teratology
کلامی	verbal
کل‌گرا	holistic
کلمات قصار	aphorism/epigram
کمدی آداب و رسوم	comedy of manners
کنش	act
گذشته مطلق	absolute past
گرایشی	tendentious
گره‌گشایی	denouement
گفتمان	discourse
گفته	parole
گونه	genre
گویش	dialect
لحن	tone
لطیفه	anecdote
متعالی، تعالی یافته	ennobled
مجادله‌ای، جدلی	polemic
مدیحه	encomium
مرثیه	epitaph
مرکزگرا	centrifugal
مرکزگریز	centripetal
مشروط	qualified
مصداق	referent
مضمون	theme
معرفت‌شناسی	epistemology
مفهوم‌پردازی	conceptualization
مقارنت زمانی	simultaneity
مکاشفه	epiphany
ممتاز	privileged
منظر، نما	perspective
موقعیت	situation
میان‌پرده	exodium
ناهمخوانی زمانی	anachronism
نحو	syntax
نسخه‌برداری	transcription
نظام‌مند	systematic
نقدگزنده	diatribe
نمایش لوده بازی	farce
نمایش‌نامهٔ قرائت‌خانه‌ای	closet drama
نمایه	index
نمود	manifestation
نمونه‌پردازی	instancing
نوواژه	coinage
وا-پاسخ	rejoinder
واژگانی	lexical
واژه‌شناسی	philology

وهم آلود	fantastic	همجواری، مجاورت	contiguity, proximity
وهم‌آمیز	illusory	هنجار	norm
هجو	satire	هنروری	craftsmanship
هدف‌مند	intentional	یادداشت	memorandum
همنشینی	syntagmatics	یکپارچه	unitary

واژه‌نامه

انگلیسی-فارسی

absolute past	گذشته مطلق
accent	تکیه
accentuation	تکیه‌گذاری
act	کنش
action	سلسله وقایع
ambiguity	ابهام
anachronism	ناهمخوانی زمانی
anecdote	لطیفه
aphorism/epigram	کلمات قصار
apologia	دفاعیه
appropriation	تصاحب، مناسب‌سازی
assimilation	ادغام، جذب و هضم
authoritative	تحکم‌آمیز
auto telic	خودگو
axiological	ارزش‌شناختی
becoming	صیرورت
bildungsroman	رمان رشد و کمال
binary opposition	تقابل‌های دوگانه
carnivalization	کارناوال‌گرایی
centrifugal	مرکزگرا
centripetal	مرکزگریز
chamber novel	رمان شبستانی
chivalric romance	سلحشورنامه عاشقانه
chronology	توالی زمانی
chronotope	پیوستار زمانی-مکانی
closet drama	نمایش‌نامهٔ قرائت‌خانه‌ای
coinage	نوواژه
comedy of manners	کمدی آداب و رسوم
conceptualization	مفهوم‌پردازی
consciousness	ذهنیت
construct	سازه
context	بافت
contextualize	بافت‌مندسازی
contiguity, proximity	همجواری، مجاورت
convention	عرف
craftsmanship	هنروری
cultic	فرقه‌ای
denouement	گره‌گشایی
device	شگرد
dialect	گویش
diatribe	نقد گزنده
didactic	آموزشی
discipline	حوزه علمی
discourse	گفتمان

idyllic	روستایی
illusory	وهم‌آمیز
imagination	تخیل
incorporation	تلفیق، ادغام
index	نمایه
individualization	فردیت‌بخشی
individuum	فردیت
instancing	نمونه‌پردازی
intentional	هدف‌مند
interanimation	احیای متقابل
intonation	آهنگ
intralanguage	درون زبان
intuition	شهود
legend	افسانه
lexical	واژگانی
literariness	ادبی بودن
liturgy	آیین نیایش مذهبی
lyrical	غنایی
macrocosm	ابرجهان
manifestation	نمود
maxim	ضرب‌المثل
memoir	خاطره
memorandum	یادداشت
microcosm	خردجهان
monoglossia	تک‌مفهومی
monologic	تک‌گویه
morphology	ریخت‌شناسی
motif	بن‌مایه
norm	هنجار
novelistic	رمان‌گرا
novelization	رمان گونه‌سازی
novella	رمان کوتاه
objectification	عینیت‌بخشی
ode	قصیده

ditties	تصنیف
embody	تجسم یافتن
encomium	مدیحه
ennobled	متعالی، تعالی یافته
entwicklungsroman	رمان تحول
epiphany	مکاشفه
epistemology	معرفت‌شناسی
epitaph	مرثیه
erziehungsroman	رمان تعلیم و تربیت
essence	جوهره
ethnography	قوم‌نگاری
euphemism	حسن تعبیر
exodium	میان‌پرده
expression	ترجمان
fabliau	حکایت طنز منظوم
fairy tales	افسانه‌های پریان
fantastic	وهم آلود
farce	نمایش لوده بازی
foregrounding	برجسته‌سازی
formal	صوری
formulation	صورت‌بندی
framing	قاب‌بندی، در قاب گرفتن
genre	گونه
gesture	حالت، ایما و اشاره
hagiographic	سپنتانویسی
hegemony	سلطه
heroism	قهرمان‌پروری، دلاوری
heteroglossia	دگرمفهومی
heuristic	آزمونی
historicity	اصالت تاریخی، تاریخمندی
holiday	جشنواره
holistic	کل‌گرا
hybrid	پیوندی
hybridization	پیوندآفرینی

openness	بی‌کرانگی
orchestration	سازآرایی
ordeal	آزمون
organic	انداموار
other voicedness	دگرصدایی
otherness	دیگر بودن
overtone	فحوا
oxymoron	تنافرمعنایی
parable	حکایت
parallel	قرینه، همتا
parody	تقلید تمسخرآمیز
parole	گفته
pastoral	شبانی
pathos	ترحم‌انگیزی، شورانگیزی
perception	ادراک
personification	جان‌بخشی
perspective	منظر، نما
philology	واژه‌شناسی
picaresque	عیاری
plastic	انعطاف‌پذیر، شکل‌پذیر
polemic	مجادله‌ای، جدلی
polyglossia	چندمفهومی
polyphony	چندصدایی
polysemy	چندمعنایی
positivism	اثبات‌گرایی
privileged	ممتاز
problem novel	رمان طرح مسئله
prüfungsroman	رمان آزمون
qualified	مشروط
rational	عقلانی
referent	مصداق
referential	ارجاعی
refraction	تحریف، انکسار
reification	تجسم مادی
rejoinder	وا-پاسخ
representation	بازنمایی
resolution	حل و فصل
rhythm	ضرب‌آهنگ
satire	هجو
scheme	ترفند
schwanke	قصه‌های خنده‌دار
self-critique	خودسنج
sentimental	احساساتی
simultaneity	مقارنت زمانی
sittenroman	رمان اخلاقی
situation	موقعیت
sonnet	غزل‌واره
stratification	رده‌بندی
stylization	سبک‌پردازی
subgenre	زیرگونه
subjective	ذهنی
subplot	پیرنگ فرعی
superstructure	روساخت
syncretism	التقاط
syntagmatics	همنشینی
syntax	نحو
systematic	نظام‌مند
technique	صناعت
tendentious	گرایشی
tension	تنش
teratology	کژریخت‌شناسی
theme	مضمون
tone	لحن
transcendental	استعلایی
transcription	نسخه‌برداری
travesty	بدل‌سازی طنزآلود
trial	آزمایش
trilogy	سه‌پاره

بیان	utterance	صنایع ادبی	tropes
اعتباریافته	valorized	سنخی	typical
ارزش-داوری	value judgment	سنخیت بخشی	typify
کلامی	verbal	سنخ‌شناسی	typology
صدا	voice	یکپارچه	unitary

نمایه

آبلوموف ۳۱۴، ۳۱۵
آبه هوئت ۵۶، ۸۳
آپولیوس افریقایی ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۶۸، ۱۷۰-۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۱۴، ۳۲۵، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۵، ۴۹۲، ۴۹۳
آتلان ۷۳، ۱۰۰
آتن ۱۱، ۳۲، ۵۹
آتنائوس ۹۶، ۱۰۱
آتیکوس ۲۰۵
آدم، حضرت ۳۶۸
آرامی، زبان ۱۰۸
آرتامنه ۱۵۱
آرتمیس ۱۴۸، ۱۵۴، ۱۶۶
آرمانس ۳۳۲
آرمان‌گرایی ۳۱۴
آرمینیوس و توسنلدا ۱۵۱
آریستوفانس ۹۷، ۱۶۹، ۲۵۵، ۲۸۹، ۸-۲۹۵، ۳۱۶
آریستبدس ۱۹۴
آریوستو ۵۲۵
آشیل ۶۷، ۹۷، ۱۹۴
آفرودیته ۲۵۵
آگاتون ۴۲، ۴۳، ۸۳
آگریپانتسگایمسکی ۲۶۴
آگوستوس ۱۱، ۵۲
آگوستین قدیس ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۰۸، ۳۵۹، ۴۴۹، ۵۰۹
آلمان ۲۰، ۲۳، ۲۶۳، ۲۸۰، ۳۰۶، ۳۹۲، ۴۰۴
آلمانی، زبان ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۶، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۷۷، ۴۷۸
آلن پو، ادگار ۲۷۳، ۲۷۵
آمادیس ۱۶۳، ۴۷۲، ۴۸۰، ۴۸۴، ۴۸۸، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۹، ۵۱۴، ۵۱۶
آناکرئون ۲۷۱، ۲۹۲
آنتی‌فیسیس ۲۴۲، ۸-۲۵۵
آنگین ۶۲، ۴۴۷، ۵۲۲
آنیاد ۱۰۷
آواشناسی ۳۸۴
آورباخ ۱۲، ۳۳، ۳۴
آیسخولوس ۹۷، ۲۴۶
آیشن باوم ۳۱
آیناس ۱۹۰، ۲۵۱

ائوریپیدس ۹۷، ۲۸۹
اپیستمون ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۷۰، ۲۹۸، ۳۲۱
اپیکتتوس ۲۵۱
اپیکور ۷۵
اتوبیوگرافی ۴-۱۹۰، ۲۰۲-۱۹۷، ۸-۲۰۴، ۳۳۹، ۴۷۱، ۴۹۳، ۴۹۴، ۵۰۹
ادراک ۳۰
ادوارد چهارم ۲۷۱
ادونیایی، اشعار ۴۸
ادیسه ۹۷، ۹۸، ۱۹۰
«ارائه چیست؟»، مقاله ۳۰، ۳۱
اراسموس ۲۲۸
ارباب تیمپه ۳۱۲
ارسطو ۳۷، ۴۱، ۲۰۲، ۳۵۷، ۳۵۹
ارواح مرده ۶۳، ۳۱۹، ۳۲۶
اروپا/ اروپاییان ۷۵، ۸۳، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۵، ۲۰۸، ۲۲۳، ۳۱۶
اروپای غربی ۱۲۲، ۱۲۳
اروس ۱۴۱، ۱۴۹
«از بانو تا کنیز»، داستان ۴۰۷
اسپانیا ۳۲۵
استاندال ۳۱۴، ۵۰۴
استخوان جمع‌کن‌ها ۹۷
استرن ۳۲، ۲۲۸، ۲۳۱، ۳۰۷، ۳۱۵، ۳۱۷، ۳۶۴، ۳۹۲، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۶۱، ۴۹۴، ۵۱۶
استغفارات ۲۰۱
استندال ۱۸۶، ۳۱۴، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۲، ۴۹۰
«اسقف رودجری»، داستان ۲۲۱
اسکات، والتر ۱۵۱، ۳۱۵، ۳۲۷
اسکارون ۹۵، ۹۶، ۱۸۶، ۲۲۸، ۵۰۳، ۵۱۶
اسکندر مقدونی ۶۱
اسکیپیو آفریکانوس ۲۵۱
اسمولت ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۲۸، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۶۴، ۳۹۲، ۴۰۲، ۴۶۱
اشپت، گوستاو ۳۵۶
اشپیتسر، لئو ۱۲، ۲۹، ۴۳۵
اشترنبرگ، مایر ۳۰
اشکلوفسکی ۱۹
اشلگل، فریدریش ۵۷، ۸۳
اعترافات ۱۹۶، ۲۰۸
افلاطون ۳۲، ۱۰۶، ۱۹۱، ۱۹۵، ۲۰۱، ۲۵۸
اکسپرسیونیسم ۲۱۹
الئوسیس ۱۶۹، ۱۷۰
الئوسیسی، مراسم ۹۷
المپ، کوه ۲۵۰
الیزابت، دوره ۲۹۷
امپرسیونیسم ۸۴
امرسون ۱۶
انحطاط‌گرایی، مکتب ۲۷۵
انسان‌گرایی ۳۱۲
«انسان و ارباب»، داستان ۳۳۱
انکولپیوس ۱۸۹
انگلستان ۳۲۶
انگلیسی، زبان ۱۱۵، ۱۹۸، ۴۳۳
انیوس ۱۰۷، ۲۴۶
اودسا ۱۸
اوریستوس، شاه ۹۸
اوسپنسکی، گلب ۳۲۹
اوفتردینگن، هاینریش فون ۳۲۵
اوکولوویچ، النا الکساندرونا ۲۱
«او. هنری و داستان کوتاه»، مقاله ۳۱
اوید ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۰۵
ایبسن ۳۳، ۳۸
ایتالیا ۷۳، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۹۸

ایتالیایی، زبان ۱۲۷، ۱۲۸، ۴۸۲
ایران ۱۰۸، ۱۴۱
ایرتنوف، خانواده ۳۸۱
ایسکوستوو ۲۱
ایسوکراتس ۱۹۸
ایسیس ۷-۱۷۵
ایلوانن، ارا ۱۱۹
ایلیاد ۶۷
ایلیچ، ماتویی ۴۱۲
ایمرمان ۳۰۸
اینشتین ۱۳۷
ایوانوف، وی. وی. ۲۴، ۳۷۸
ایون خیوسی ۱۲، ۵۶

بابل ۱۴۱، ۱۵۵
بـــاروک، ۳۹، ۴۳، ۵۶، ۷۵، ۱۴۴، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۳۲۲، ۳۲۶، ۴۳۲، ۴۷۲، ۴۸۷، ۴۸۸، ۳-۴۹۰، ۴۹۵، ۹-۴۹۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۶
بازار پوچی ۱۸۷، ۲۳۱
بـــالزاک ۱۸۵، ۱۸۶، ۳۱۴، ۹-۳۲۷، ۴۹۰، ۴۹۲، ۵۱۵
«بالماسکهٔ مرگ سرخ»، داستان ۲۷۴
بایرون ۳۸، ۶۹، ۳۲۲، ۴۲۶، ۵۰۴
بدل‌سازی طنزآلود ویرجیل ۹۵
برادران کارامازوف ۱۸۳
برتون ـ سلتیک ۴۷۶
برخی جنبه‌های دستورزبان متن ۳۰
بردینو، جنگ ۲۲۹
برلین ۲۰
برونو، فردینان ۱۲۵، ۱۲۶
بریتانی ۲۶۳، ۳۱۵
بریتوس، بندر ۱۴۷
بزم فلسفی ۱۹۱
بزوخوف، پیر ۳۳۱
بطلمیوس ۱۰۹، ۳۷۶
بلکین ۵۰۴
بلنکن‌برگ ۴۳، ۸۳، ۴۹۳
بلینسکی ۲۸، ۹۲
بوئتیوس ۶۱، ۲۰۷
بوالو ۳۷، ۱۶۴
بوبر، مارتین ۱۵۳
بودایی، مذهب ۱۵۳
بودلر ۲۷۵
بوطیقای داستایفسکی ۲۲
بوکاتچو ۵-۲۷۳، ۳۰۱
بوکاروف، سرگئی ۲۳، ۲۴
بومارشه ۱۸۵
بیرمنگام، دانشگاه ۱۸
بیزانس ۹۸، ۱۴۶، ۱۶۶
بین‌النهرین ۱۰۸
«بیوهٔ افسوسی»، داستان ۲۹۹، ۳۰۱

پاپیمانیاک/ شیفتگان پاپ ۲۶۴
پـارتزیفال ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۱۸، ۳۲۵، ۴۷۷، ۴۹۴، ۵۰۲
پاریس ۲۵۱، ۲۶۱، ۲۶۳
«پالتو»، داستان ۴۰۷
پالمرین انگلیسی ۱۶۳
پانتالئون ۲۹۶
پانکو، رودی ۴۰۷
پـــانورگ ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۵۲، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۴-۲۶۲، ۷۱-۲۶۹، ۳۲۱، ۳۲۲
پترارک ۴۴۹
پترزبورگ ۴۲۶
«پتروشکا»، داستان ۲۳۱
پتروف، دی. کی. ۱۹

پـــترونیوس ۵۷، ۱۰۴، ۱۶۸، ۱۸۹، ۲۹۸، ۳۰۰ـ۴، ۳۲۵، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۵، ۴۹۱
پتروویچ، پاول ۴۱۲
پتروویچ، سمیون ۴۱۳
پدران و پسران ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۵۶
پرسئوس ۵۶، ۱۰۰
پرگرین پیکل ۱۸۷، ۳۱۱
پروپوتیوس ۲۰۵
پـــروتستان، فـرقه ۱۱۹، ۲۴۹، ۴۶۷، ۴۹۸، ۵۱۷
پروست ۳۱۵
پرومتدس ۳۰۹
پرومیتوس دربند ۲۰۶
پریایوس ۱۸۹
پریشوین، ام. ۵۱۶
پریکلس ۱۱
پلاتن ۹۶
پـلوتارک ۷۱، ۹۶، ۱۹۳، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۴۶، ۲۷۷
پلوسیوم ۱۴۷
پـــنتاگـروئل ۲۳۲، ۲ـ۲۴۰، ۸ـ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۷۲، ۲۷۷، ۳۲۱، ۵۱۶
پنتاگروئلیسم ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۵۷، ۲۵۸
پنتاگروئلیون/ علف جادویی ۳۲۳
پن کبیر ۲۷۵، ۲۷۷
پـــوشکین ۲۸، ۵۹، ۸۵، ۸۶، ۲ـ۹۰، ۱۱۷، ۱۹۳، ۳۱۵، ۳۱۸، ۴۰۷، ۴۱۸، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۴۷، ۴۹۰، ۵۲۲
پوگاچوف ۳۲۶
پولچینلو ۷۲، ۷۳
پومپئی ۱۰۰
پومپونیوس ۱۰۰
پونوکراتیس ۲۵۷
پونوکراتیس ۲۴۵، ۳۲۱
پیچورین ۴۴۷، ۵۲۴
پیدایش رمان ۱۰، ۲۵
پیرز زارع ۲۱۹
پیستل، ساوتسکی ۲۳
پیکاردی ۲۶۳
پیلیون، کوه ۲۵۰
تئایتتوس ۱۹۵
تئوکریتوس ۱۸۸
«تابوت‌ساز»، داستان ۴۰۷
تاتیانا ۸۹، ۴۲۶
تاتیوس، آشیل ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۵۰، ۱۷۵
تاکیتوس ۱۹۳
تام جونز ۴۲، ۴۳، ۲۲۸، ۳۱۱
تام سوییفت ۳۰
تجدید حیات، دوران ۱۱
تحقیقات منطقی ۱۷
تراژدی ـ نقرس ۱۰۳
تراس ۱۴۶، ۱۶۶
ترکیه ۲۷۰
تروا ۴۹، ۶۷، ۱۷۰، ۲۴۰، ۲۵۰، ۳۳۳
تروا، جنگ ۹۷، ۹۹
تریبوله ۲۶۵
تریستان ۲۱۴، ۲۱۶
تریسترم شندی ۲۳۱، ۴۰۴، ۵۱۵
تسلای فلسفه ۶۱
تصویر دوریان گری ۴۳۰
تفتیش عقاید، دوره ۲۵۱
تکری ۱۸۷، ۳۱۲، ۳۹۲
تلم، صومعه ۲۳۳، ۲۷۷
توبیاس کنوتز ۴۲
توبیانسکی، ام. آی. ۲۲

توربین، وی. ۲۴
تورگنوف ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۵، ۴۱۶، ۵۱۵
تورگنیف ۳۲۹، ۴۵۶
توسکان ۴۸۲
تـــولستوی ۲۲۹، ۳۱۰، ۳۱۵، ۳۳۱، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۸۱، ۴۴۲، ۵۰۰، ۵۰۴، ۵۰۵

جالینوس ۲۰۱
جاناتان وایلد ۲۲۸
جـان راهب ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۲، ۳۲۱
«جدال موش‌ها و قورباغه‌ها»، شعر ۹۵، ۹۸، ۱۰۵
جستاری دربارهٔ رمان ۸۳
جشن‌های قبرسی ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۸
جشن‌های مقدس ۱۱۶
جک، سرهنگ ۱۸۶
جنایت و مکافات ۱۸۳
جن‌زده ۴۱۸
جیمز ۱۷

چاوسر ۲۰۱
چایکوفسکی ۵۲۵
چخوف ۳۲۹
چگونه با واژگان کار انجام دهیم ۱۷
چه کسی در روسیه زندگی خوبی دارد ۳۲۶
حلقهٔ باختین ۱۹، ۲۴
حواریون ۱۱۴

خارمس، دانیل ۲۲
خاریاس و خالیووئه ۱۳۹
خاک بکر ۴۱۳، ۴۱۴
خدمه، طلب و رمان ۲۶
خر، جشنواره ۱۱۷
خر طلائی ۱۶۸، ۱۷۶، ۱۸۰، ۵-۱۸۳، ۱۸۷، ۳۲۵
خطاب به خودم ۲۰۷
خلبنیکوف وی. ۳۷۸
«خم آمونتیلادو»، داستان ۲۷۳، ۲۷۴

داســـتایفسکی ۲۴، ۳۱، ۶۹، ۱۸۳، ۲۲۲، ۳۳۰، ۳۳۱، ۴۰۷، ۴۱۸، ۴۴۲، ۴۴۸، ۴۷۱، ۴۹۲، ۵۱۵
دافنه و کلوئه ۱۳۹، ۱۵۹
دامبی ۵۲۴
دانته ۲-۲۲۰، ۲۸۱
دانزاسکوتس، استاد ۲۵۹
داوود، حضرت ۲۶۰
دایرةالمعارف منابع انرژی شوروی ۲۰
دختر ناخدا ۳۲۶، ۴۱۸
در جست‌وجوی رمان ۴۳
در سرزمین پرندگان ترسانده‌نشده ۵۱۶
دریدا ۱۷، ۳۳
دفاعیه سقراط ۱۹۱، ۱۹۲
دکارت ۳۵۹
دکامرون ۳۰۱
دلقک‌ها، جشنواره ۱۱۶، ۱۱۷
«دماغ»، داستان ۲۳۱، ۴۰۷
دماکریتوس ۱۶۹
دموستنس ۲۵۱
دو ترایل، پونسون ۴۹۲
دو رنیه، هانری دو ۴۳۰، ۴۶۳
دوریت کوچولو ۴۰۱-۳۹۴
دوریک ۹۷
دولوریس، گیوم ۲۱۹
دومون، ژان ۲۱۹
دومییر ۴۷۲
دون ژوان ۳۳، ۳۸

دون کیشوت ۲۹، ۸۸، ۹۵، ۱۰۰، ۲۲۸، ۲۲۹، ۳۲۵، ۴۰۶، ۴۲۰، ۴۶۱، ۴۸۵، ۴۹۹، ۵۰۵، ۶-۵۱۱
دیدرو ۱۸۵، ۱۸۶
دیس هارمونی ۲۴۲
دیفو ۱۸۵، ۳۲۵، ۴۹۲
دیکنز ۱۸۷، ۲۲۸، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۱۷، ۳۹۲، ۳۹۴، ۴۰۱، ۴۰۲
دیوژن کلبی ۷۵، ۲۴۶
دیومدس ۹۷

رابله ۱۰، ۲۳، ۷۲، ۱۱۶، ۱۲۵، ۱۳۸، ۲۱۳، ۲۲۴، ۲۲۸، ۷-۲۳۲، ۲۳۹، ۵۰-۲۴۱، ۸-۲۵۲، ۲۶۱، ۲۶۲، ۸۱-۲۶۴، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۲، ۲۳-۳۱۵، ۳۶۴، ۴-۴۰۲، ۴۰۶، ۴۸۶، ۵۰۳
رابله و فرهنگ عامه قرون وسطا و رنسانس ۲۳
رامینوگروییس ۲۶۴، ۲۷۱
رایش ۹۶
ردکلیف ۳۲۷، ۴۹۲، ۴۹۷
رستاخیز ۲۲۹، ۴۴۲
رستاخیز، روز ۲۸۱، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۲۶
«رقص مرگ»، داستان ۴۰۷
رکسان ۱۸۵
رمانتیسم/ رمانتیک، مکتب ۸۳، ۸۴، ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۱۴، ۳۲۲، ۴۷۹، ۴۹۳، ۵۰۶، ۵۱۶
رمیزوف ۴۰۷، ۴۳۴
رنسانس، دوره ۱۱، ۳۸، ۶۶، ۷۵، ۷۷، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۶، ۸-۱۲۵، ۲۱۳، ۳۱-۲۲۹، ۲۳۴، ۲۵۴، ۲۷۳، ۲۷۴، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۲۳، ۳۳۰، ۵۱۷
روده، اروین ۳۶
رودین ۴۳۱
روستایی‌گرایی ۱۱-۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۴
روسکی ساورمینیک ۲۱
روسو ۴۲، ۳۰۴، ۱۰-۳۰۸، ۳۱۳، ۳۷۳، ۴۹۷، ۵۱۶
روسی، زبان ۱۳۹، ۴۵۷
روسیه ۹، ۱۰، ۱۶، ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۲۸، ۶۳، ۳۱۴
روسیهٔ معاصر ۱۰
روش صوری در تحقیق ادبی ۲۵
روشنگری، دوران ۱۹۵، ۲۲۸، ۲۳۶، ۲۵۸
رولان، رومن ۴۹۴
رومئو و ژولیت ۴۰۷
روم، امپراتوری/ رومیان ۱۱، ۱۲، ۳۶، ۶۱، ۹۸-۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰-۱۰۷، ۱۱۳، ۱۵۹، ۱۷۲، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۹-۲۰۲، ۲۴۰، ۳۳۰، ۴۶۷، ۴۷۱
روندیبیلیس ۲۶۴، ۲۶۵
رونسوالیس، جنگ ۲۷۳
ریچاردسون ۳۲، ۴۳، ۸۹، ۴۰۲، ۴۲۶، ۴۹۷، ۵۱۶
ریخت‌شناسی ۳۸۴

زئوس ۱۷۱، ۲۵۵
زئوفون اهل افسوس ۱۳۹
زئوکسیس ۲۷۲
زبان‌شناسی ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۶۰-۳۵۷، ۴-۳۶۲، ۷۱-۳۶۹، ۹-۳۷۶، ۸-۳۸۳، ۴۰۱، ۱۰-۴۰۵، ۴۱۶، ۴-۴۲۰، ۴۳۴، ۴۵۰، ۶۲-۴۵۵، ۹-۴۶۶، ۴۸۳، ۲۰-۵۱۸
زرتشت، دین ۱۴
زنوفون ۵-۶۳
زوباکین، بی. ام. ۲۰

زولا ۱۸۵، ۴۹۰
زیباشناسی ۴۳۰، ۴۶۳
زیلینسکی، اف. اف. ۱۹

ژان پل ۲۲۸، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۹۲، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۸، ۴۶۱، ۴۹۴، ۵۰۶، ۵۱۶
ژان‌کریستف ۴۹۴
ژوپیتر ۲۶۳
ژوزف اندروز ۲۲۸
ژوکوفسکی ۳۰۶، ۳۰۷
ژونو ۲۴۸
ژید، آندره ۴۳۰
ژیرار، رنه ۲۶
ژیل بلاس ۱۸۴، ۲۲۹، ۳۲۵، ۳۲۶، ۴۹۱، ۵۱۰

ساتورنالیا، جشن ۶۱، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۲۵، ۲۲۶، ۲۸۸
سارانسک ۴-۲۲
سال سرگردانی ۳۱۳
سایکی ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۷
سبک‌شناسی ۵۸-۳۴۷، ۹-۳۶۰، ۳۷۲، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۲، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۲۹، ۴۳۴، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۴۲، ۴۴۸، ۴-۴۶۲، ۴۶۹، ۵-۴۷۲، ۷-۴۸۳، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۳، ۵۰۶، ۲۱-۵۱۲، ۵۲۵
سپنتانویسی ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۲، ۴۹۳
سده‌های تیره ۱۱
سرمایه‌داری ۲۸۴، ۳۱۲، ۳۱۴
سروانتس ۲۶، ۳۲، ۷۲، ۱۲۵، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۹۸، ۳۶۴، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۲۰، ۷-۴۸۵، ۵۱۴
سرور ویلهلم ۴۲، ۴۳، ۲۸۰، ۴۱۸، ۴۹۴
سزار ۲۰۰، ۲۱۳
سفر از پترزبورگ به مسکو ۳۲۶
«سفر»، شعر ۲۷۵
سفرهای گالیور ۲۲۹
سقراط ۳۲، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۶۴، ۷۲، ۷۵، ۱۹۱، ۱۹۲
سلارتینسکی، آی. آی. ۲۰
سلتیکوف ـ اشچدرین ۲۲، ۳۲۹
سلحشورنامهٔ عاشقانهٔ خنده‌دار ۱۸۶
«سلطان طاعون»، داستان ۲۷۵
سمپلیسیزیموس ۳۲۵
سن پترزبورگ، دانشگاه ۱۸، ۱۹
سنت لوسین ۲۵۵
سنکا ۲۰۷، ۲۴۸
سوئتونیوس ۲۰۴
سو، اوژن ۴۹۲، ۵۱۴
سورئالیسم ۲۱۹
سورل ۳۲، ۳۹، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۸، ۳۲۵، ۵۰۳، ۵۱۶
سوسور ۱۳، ۳۵۲
سوفرون ۵۶
سوفسطایی ۱۹۵
سوفوکل ۹۷
سولا ۱۰۰، ۲۰۰
سویفیت ۲۲۸، ۲۲۹
سوییس ۳۰۶
«سه روح»، داستان ۱۰۷
«سه مرگ»، داستان ۳۱۵
سیبیل، پان زاوست ۲۶۴
سیروس کبیر ۱۵۱
سیسرو ۱۲۶، ۱۲۷، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۸
سیمپلی سیزیموس ۳۲۶، ۵۱۶
سیمونیدس ۵۲

سینگلتن، ناخدا ۱۸۶

شاتوبریان ۳۱۰، ۳۶۷، ۴۲۶
شارپ، بکی ۱۸۷
شاگال، مارک ۲۱
شاوسن، گریمل ۳۶۴
شاه لنت ۲۴۲، ۲۵۰، ۲۵۵
شبان عجیب ۳۹
شب‌های روشن ۶۹
شکسپیر ۱۲۵، ۲۳۴، ۲۷۳، ۲۹۷
شلر، مکس ۱۵۳
شلینگ ۱۵۳
شندیسم ۲۲۸، ۲۳۱
شولز ۲۶
شیلر ۴۶
طبیعت‌گرایی، مکتب ۳۰۱
طنز مقدس ۱۱۹
عرف‌گرایی ۳۱۰
عید پاک ۱۱۷، ۱۱۸
عیسی(ع)، حضرت ۱۱۴، ۲۲۶، ۲۴۴

فابیوس ۲۷۱
فارامون، شاه ۲۶۳
فاوست ۳۱۳
فایدرا ۱۹۱
فایدو ۱۹۱
«فرانچسکا و پائولو»، داستان ۲۲۱
فرانسه، زبان ۱۶، ۷۳، ۷-۱۱۵، ۵-۱۲۰، ۴۷۸
فرانسه/ فرانسوی‌ها ۲۶۳، ۳۲۶، ۴۰۴، ۴۳۴، ۴۵۶، ۴۸۲، ۴۸۳
فرانسیون ۳۲۵
فرایتاگ ۳۰، ۳۱۲
فردگرایی ۳۵۵
فروید ۹
فرویدگرایی ۱۶، ۲۵
فلسفهٔ صورنمادین ۳۳۳
فلوبر ۳۱۴، ۳۲۹
فون اشن باخ، وولفرام ۲۱۴، ۳۲۵، ۴۷۷، ۵۰۲
فیلدینگ ۳۲، ۳۹، ۴۲، ۲۲۸، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۵، ۳۶۴، ۳۹۲، ۴۰۲، ۴۶۱، ۴۹۴، ۵۱۶
فیلمون ۲۷۱
فینیقیه ۱۴۱

«قدرت تاریکی»، داستان ۳۳۱
قرون وسطا ۱۱، ۳۲، ۳۸، ۵۵، ۷۵، ۱۰۲، ۱۰۷، ۹-۱۱۲، ۷-۱۲۲، ۱۶۳، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۳، ۷-۲۳۴، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۷۰، ۲۸۱، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۲۵، ۳۳۰، ۳۵۹، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۳، ۵۱۷، ۵۲۵
قزاقستان ۹، ۲۲
قلعهٔ اترانتو ۳۲۷
قهرمان زمان ما ۴۰۷، ۵۰۴

کائوس ۲۴۲
کاتولیک، فرقه ۲۴۹
کاراتانف، پلاتون ۳۱۵
کارها و روزها ۱۷۰
کاسیرر ۳۳۳
کاسیرر، ارنست ۲۰
کاگان، ماتوی اسحاق ۲۰
کالومیتسوف ۴۱۳، ۴۱۴
کانت، ایمانوئل ۱۹
کاندید ۱۴۴، ۵۰۴

کتاب تعارفات ۴۸۴
کتاب داستایفسکی ۹
کتاب مقدس/ انجیل ۸-۱۱۴، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۵۳، ۷۱-۱۶۹، ۲۴۷، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۳، ۳۹۹
کدوالادر ۱۸۷
«کراسوس»، داستان ۲۷۱
کرونوس ۱۷۰
کریتیاس ۵۶
کریسمس ۱۱۷
کلارانس، دوک ۲۷۱
کلاودیوس، امپراتور ۲۷۱
کلر، گوتفریت ۳۰۸، ۴۹۴
کلوینیست‌ها ۲۴۹
کلینیوس ۱۴۸
کلیوئیف، ان. ای. ۲۲
کمدی الهی ۶۳، ۲۱۹
کمدی دل آرته ۵۶، ۱۲۸، ۲۹۶
کناوف، آی. آی. ۲۲
«کنت اوگولینی»، داستان ۲۲۱
کنش‌های گفتار ۱۷
کوپر ۴۹۲
کودو ۲۲۸
کورتنه، بودوئن دو ۱۹
کورتیوس ۱۲
کورنفورد ۹۶
کوروش کبیر ۶۳، ۶۴
کوزینوف، وادیم ۲۳، ۲۴
کوهن، هرمان ۲۰
کیرسانوف، نیکولای پترویچ ۴۱۱
کیوپید ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۷

گاراگانچوا ۲۶۱
گارگانتوا ۲۳۲، ۲۳۷، ۸-۲۴۵، ۲۵۲، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۲، ۲۷۵، ۸۰-۲۷۷، ۳۲۱، ۵۱۶
گالیله ۱۰۹، ۴۲۳، ۴۶۷، ۵۱۷
گامی به سوی جامعه‌شناسی رمان ۲۵
گرانگوسیه، کاخ ۲۴۸، ۲۴۹
گرایس ۱۷
گرندیسون ۴۳۲
گروتسک ۴۵-۲۳۷، ۲۴۷، ۲۵۰، ۸-۲۵۵، ۲۶۳، ۷۰-۲۶۷، ۷-۲۷۵، ۲۸۰، ۲۹۷، ۳۱۷
گریماس ۳۰
گریملس هاوزن ۲۲۸، ۴۰۲
گرینوف ۳۲۶، ۴۱۸، ۵۰۴
«گفتار و پدیده»، مقاله ۱۷
«گفتمان در رمان»، مقاله ۱۴، ۱۵، ۲۲
گلدسمیت ۲۲۸، ۳۱۲
گلدمان، لوسین ۲۵
گلزورسی ۳۱۲
گنجینه‌های آمادیس ۴۸۴
گوته ۴۶، ۲۰۱، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۸۰، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۳، ۴۱۸، ۴۹۳
گوتهلف، یرمیاس ۳۰۸
گوتیک ۶۷، ۱۱۴، ۱۵۱، ۳۲۶، ۳۲۷
گوسمان آلفاراچه ۲۹، ۲۲۹
گوگول ۶۳، ۷۴، ۲۳۱، ۳۰۶، ۳۱۷، ۳۲۶، ۳۲۹، ۴۴۲، ۴۹۶
گولم ۲۱۹

لاتین، زبان ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۷، ۲۷-۱۱۹، ۴۵۶، ۴۵۷
لارینس، استان ۴۲۶
لازاریلو ۴۹۱، ۵۱۰
لافایت ۴۹۷
لاکالپرند ۱۵۱

لاکان ۱۶
لاکون ۳۳۳
لاندن ۴۹۲
لانگوس ۱۳۹، ۱۵۹
لایبنیتز ۳۵۹
لبیادکین، ناخدا ۴۱۸
لرمانتف ۴۴۷
لزاروس ۲۴۸
لسکوف ۴۰۷، ۴۳۴
لسینگ ۲۸۰، ۳۳۳
لمان، پل ۱۱۳، ۱۲۳
لنسکی ۹-۸۵، ۹۱، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۵، ۴۲۶، ۵۲۲، ۵۲۴
لنگلند ۲۱۹، ۲۲۰
لنینگراد ۲-۲۰
لوئیس، مانک ۳۲۷
لوته ۳۰۵
لوساژ ۱۸۷، ۲۲۸، ۳۲۵، ۴۰۲
لوسکی، ان. او. ۱۹
لوسیپه و کلیتوفون ۱۳۹، ۸-۱۴۶، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۶۶
لوسیلیوس ۵۶
لوسین ۵۶، ۷۵، ۱۰۳، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۶۴، ۲۴۱، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۶، ۴۷۱
لوسیوس ۱۶۸، ۱۶۹، ۷-۱۷۲، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۴، ۹۰-۱۸۷، ۲۲۹
لوکاچ ۲۵، ۳۳
لوناچارسکی، آناتولی ۲۲
لوهنشتاین ۱۵۱
لویی چهاردهم ۲۷
لیتوانی ۱۸
لیسیتسکی، ال. ۲۱
لیوسیندا ۴۲
مادام بواری ۶۹، ۳۲۹، ۵۱۵
ماردی گرا، جشن‌های ۱۱۶
مارکس ۹
مارکسیسم و فلسفهٔ زبان ۲۵، ۳۴
مارکوس آورلیوس ۲۰۷، ۲۰۸
مارکوس اریلیوس ۴۴۹
مارکولف ۱۲۲
مارگوت ۲۷۳
مارگیتز ۲۹، ۱۰۵
مارلینسکی ۵۲۴
مارو، رابان ۱۱۸
ماروگراماتیکوس، ویرگیلیوس ۱۱۸
ماریئنسکی ۲۱
ماریوو ۱۸۶، ۲۲۸
ماکروبیوس ۹۶
ماکسیمیچ، ماکسیم ۴۰۷، ۵۰۴
ماکوس ۷۲، ۷۳
مامین ـ سیبیریاک ۴۰۷
مان، توماس ۳۱۲، ۴۳۰
ماهیت روایت ۲۶
«مباحثی پیرامون روش‌شناسی زیباشناختی در آثار مکتوب»، مقاله ۲۱
محاکات ۳۳
مدرنیسم ۴۶۳
مدودوف، پی. ان. ۱۹
«مرثیه‌ای مکتوب در حیاط یک کلیسای روستایی»، مرثیه ۳۰۶، ۳۰۷
مردسالاری ۳۱۲
«مرگ شادمانه»، شعر ۲۷۵
«مرگ»، شعر ۲۷۵
مزامیر ۲۶۰
مسائل ادبیات و زیباشناسی ۲۴
مسخ ۱۷۱، ۱۷۲

مسکو ۲۲، ۲۳، ۸۸
مسکو، دانشگاه ۲۳
مسیحیت/ مسیحیان ۱۵۳، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۲، ۳۰۰، ۴۶۷، ۴۸۹، ۴۹۲
مصر ۱۴۱، ۱۵۵
معناشناسی ۳۶۹، ۳۷۱، ۵-۳۷۳، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۳، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۵، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۳، ۴۲۰، ۴۲۵، ۹-۴۳۷، ۵-۴۴۱، ۴۴۸، ۴۵۱، ۴۵۵، ۴۶۰، ۴۶۷، ۴۷۰، ۴۷۳، ۴۸۰، ۵۱۴، ۵۱۸، ۵۱۹
مکبث ۲۷۳
«مکتب کابوس و وحشت» ۲۷۵
ملینکوف ـ پیچرسکی ۴۰۷
منیپوسی ۵۶، ۵۷، ۶۰، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۷۵
موپاسان ۳۱۵
مول فلاندرز ۱۸۵
مونتسکیو ۲۲۹
مونسالوات ۲۱۸
می‌نروا ۲۵۰

نئوکلاسیک ۳۶
ناتورالیسم ۸۴
ناتورپ ۲۰
نازی، حزب ۱۰
نامه‌های مردمان گمنام ۱۲۶، ۱۲۷
نثر هنری ۳۵۶
نژادنوف ۴۱۳، ۴۱۵
نسبیت، نظریه ۱۳۷
نسیان، رود ۳۸۸
نظریهٔ رمان ۲۵، ۳۱، ۳۳
نمادگرایی، مکتب ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۰۱
«نوئل»، سرود ۱۱۷
نوا، رود ۴۷
نوالیس ۸۳، ۲۱۹، ۳۰۷، ۳۲۵
نوواتی، اف. ۱۱۹
نویل ۱۹، ۲۰
نیچه ۱۶۴، ۳۲۲
نیخلیودوف ۵۰۵
نیکراسوف ۳۲۶
نیکیتا ۳۳۱
نیل، رود ۲۴۷

وات، یان ۱۰، ۲۵
واجینوف، کنستانتین ۲۲
وارو ۱۲، ۶۱
واژه‌شناسی ۴۵۰
واقع‌گرایی، مکتب ۴-۳۰۱، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۱۴، ۳۲۳، ۳۳۶، ۳۳۹
والپل، هورس ۳۲۷، ۴۹۲، ۴۹۷
والمار، جولی ۳۰۹
«وداع غیرمنتظره»، داستان ۳۰۷
ورتر، خانواده ۳۰۴، ۳۰۵
وزل ۱۲، ۴۲، ۴۹۳، ۴۹۴
وسلوفسکی، الکساندر ان. ۱۹
ولتر ۶۷، ۱۴۴، ۲۲۸، ۲۲۹، ۳۱۷، ۴۷۲، ۵۰۴
ولک، رنه ۱۲
ولوشینوف، وی. ان. ۱۶، ۲۰
وویدنسکی، ای. آی. ۱۹
ویتیبسک ۱۹، ۲۱
ویرجیل ۱۰۲، ۱۸۸، ۲۴۰، ۲۶۴، ۳۰۵
ویکتور مقدس، معبد ۲۶۱
ویلاموویتز ـ مولندورف ۱۰۶
ویلاند ۴۳، ۸۳، ۴۹۳، ۴۹۴
ویناگرادوف، ویکتور ۲۹، ۳۵۶
ویون، فرانسوا ۲۵۱
ویون، مکتب ۲۷۵

هارلکوین ۷۲، ۷۳
هارولد اشراف‌زاده ۳۳، ۳۸، ۸۸
هالپرین، جان ۳۱
هالیکارناسوس ۱۲
هانیبال ۲۵۱
هاوپتمان ۳۸
هاینریش سبز ۴۹۴
هاینریش فون اوفترودینگن ۲۱۹
هاینه ۳۳، ۳۲۶
هبل ۳۰۶، ۳۰۷
هردر ۲۰۱، ۲۸۰
هرکول ۹۸، ۹۹، ۲۴۸
هرمنوتیک ۴۳۶، ۴۴۸، ۴۴۹
هرودوتوس ۱۴۲
هسیود ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۸
هکتور ۶۷
هگل ۴۳، ۳۱۳
هلن ۳۳۳
هلنیستیک ۴۶۷، ۴۷۱
هـــــــلنیک ۱۱، ۲۹، ۳۸، ۴۹، ۶۴، ۷۵، ۱۰ـ۱۰۷، ۱۱۳، ۱۴۱، ۱۵۹، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۸۲، ۶ـ۱۹۱، ۲۰۱، ۲۰۲
هلیودوروس ۱۳۹
هملت ۲۷۳
هند، شبه‌قاره ۱۰۸، ۲۳۱
«هنر و مسئولیت»، مقاله ۲۰
هوراس ۳۷، ۵۶، ۲۰۵، ۲۴۶
هوسرل ۱۷
هوفمان ۴۹۲
هومبولت ۳۶۰، ۴۶۸
هومر ۲۹، ۳۳، ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۵ـ۱۹۳، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۰، ۳۲۱، ۳۹۸
هـیپل ۲۲۸، ۳۰۷، ۳۱۵، ۳۹۲، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۶۱، ۴۹۴

یثوریکس ۳۰۵
یاکوبسن، رومن ۱۳، ۲۹
یک داستان ساده ۳۱۴
یک قصهٔ حبشی ۱۳۹
یودینا، ام. وی. ۲۰
یوریک ۴۰۳، ۴۰۴
یوری میلوسلافسکی ۳۲۶
یولیوس، پاپ ۲۵۱
یونانی، زبان ۱۰۸، ۱۱۰
یونان/ یونانیان ۲۶، ۲۹، ۳۲، ۳۶، ۴۵، ۵۶، ۵۹، ۶۴، ۱۰۱ـ۹۷، ۱۱ـ۱۰۶، ۱۲۵، ۵ـ۱۴۱، ۷۰ـ۱۵۰، ۹ـ۱۷۳، ۱۸۳، ۹ـ۱۹۱، ۲۰۱، ۲۰۹، ۹ـ۲۱۴، ۲۳۲، ۲۴۰، ۳۳۰
یونگ ۲۰۱
ییفگنی آنگین ۱۸، ۹۰ـ۸۵، ۹۲، ۹۳، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۵، ۴۲۶، ۵۲۵
ییل، دانشگاه ۲۴

باختین از اندیشمندان برجستهٔ قرن بیستم است که افکارش برخی از لحظات ملتهب تاریخ جهان را بازتاب می‌دهد. دنیای باختین دنیایی دستخوش تغییر بود ـ با گذشته‌ای در حال فروپاشی و آینده‌ای شکل‌نیافته. انسان‌های بزرگ مانند سرزمین‌هایی که فصول گوناگون را تجربه می‌کنند دارای طبیعتی آکنده از دشت‌های وسیع، کوه‌های سربه‌فلک‌کشیده، چشمه‌سارهای فراوان و برکه‌های کوچک و بزرگ‌اند. دوزبانگی باختین از زمان طفولیت، آشناییش با زبان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون در حین تحصیل و شرکت در گروه‌های مطالعاتی که به‌ندرت افرادی هم‌فکر و حتی هم‌رشته در آن‌ها یافت می‌شد، در کنار عدم تعیّن تاریخی و اجتماعی زمانه‌اش ردپایی مثبت و سازنده در اندیشهٔ او باقی گذاشته‌اند. آراء باختین چون رودی خروشان نه‌تنها همواره جاری است و راه به عرصه‌های نو باز می‌کند، بلکه در بستر خویش نیز نمی‌گنجد و در کار بسط و تعمیق گذرگاه‌های نخست خود است. نگاه معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی ویژهٔ او به جهان در تمام نظراتش، ازجمله مکالمه‌گرایی، دگرمفهومی، کارناوالگرایی و چندصدایی، تجلی یافته و در همهٔ ایده‌هایش احترازی قاطع از جزم‌گرایی، اقتدارطلبی و مطلق‌اندیشی مشاهده می‌شود. علاقه وافر باختین به گونهٔ ادبی رمان نیز از همین نگرش نشئت می‌گیرد، چرا که بر اساس نظرات باختین هویت رمان در گرو تن‌ندادن به قوانین منجمد و خشک ادبی است.

۷۵۰۰ تومان
ISBN 978-964-185-029-8
9789641850298
نشر نی