تقلید و محاکات

Mimesis and Diegesis

علی‌اصغر قره‌باغی

mimesis یعنی تقلید و تقلیدگری.
diegesis که DeluhJeesis تلفظ می‌شود، یعنی محاکات، بازگویی، عین گفتهٔ کسی را نقل کردن و به طور ضمنی، به معنای شباهت هم به‌کار برده می‌شود.
اما پیش از پرداختن به اصل مطلب، چنان‌که در بحث از دیکانستراکشن هم اشاره کردم، یادآوری این نکته لازم است که معادل‌های فارسی برخی واژگان و اصطلاحات ممکن است رسانندهٔ معنای اصلی و ریشهٔ واژه باشد. اما بهره‌جویی از آن‌ها نمی‌تواند در مورد مشتقات همان واژه، ممکن و محتمل باشد. در بسیاری موارد، مشتقات ساختگی افزون بر این که شکلی ناهنجار پیدا می‌کنند، توان بیان و القای معنا و مفهوم را هم ندارند و ارجاع به اصل واژه یا اصطلاح را ناگزیر می‌سازند. از آن‌جا که هدف ما آشنایی با معنا و مفهوم واژگان فرهنگ جهانی است و به هیچ رو قصد دوبله به فارسی کردن و داخل‌شدن در بازیِ رایج معادل‌سازی را نداریم، هر جا که لازم باشد، به‌خصوص در مورد مشتقات این واژگان، شکل اصلی آن‌ها را به‌کار می‌بریم.

مسألهٔ تقلید و محاکات رشته‌یی است که سر دراز دارد و از عهد سقراط و افلاطون و ارسطو، مضمون نقد و نظرهای گوناگون بوده است. این دو اصطلاح در کتاب سوم «جمهوری»، افلاطون و پوئتیک (بوطیقا)ی ارسطو آمده‌اند. اما پیش از افلاطون، سقراط از این واژگان برای تفکیک و تمایز بین دو شیوهٔ سخنرانی استفاده می‌کرد. از دیدگاه سقراط، محاکات در پیوند با مواردی بود که در آن خودِ شاعر، گوینده و سخن‌گو باشد. یعنی اگر شاعر وانمود نمی‌کرد، و یا نمی‌خواست توهم آن را بر انگیزد که گویندهٔ سخن کسی به‌جز خود اوست، کارش را محاکات می‌نامید. اما اگر وانمود می‌کرد که گویندهٔ سخن کس دیگری است، عمل او را تقلید و تقلیدگری می‌دانست. سقراط تقلیدگری را به هنرهای تجسمی هم ربط می‌داد. احتجاج صوری و سطحی خود را بر داستانی ساختگی و بی‌پایه استوار کرده بود و در شرح مهارت‌های تقلیدگرانهٔ زوکسیس، نقاش یونانی می‌گفت: خوشهٔ انگور را چنان ماهرانه نقاشی می‌کرد که پرندگان برای خوردن آن دور تابلوی او جمع می‌شدند. ناگفته پیداست که داستانی چنین بعید و مستبعد فقط در آن روزها که نحوهٔ دیدن و غرایز حیوانات به روش‌های علمی مورد مطالعه قرار نگرفته بود می‌توانست اطلاق و اعتبار نسبی داشته باشد.

بعد از سقراط، افلاطون تفاوت میان تقلید و محاکات را با تفصیل بیشتری شرح داد، اما فحوای کلی نظریات‌اش همان بود که بیشتر سقراط به‌شکلی بعید و مستبعد بیان کرده بود. افلاطون هم می‌گفت، در محاکات، شاعر با صدای خود حرف می‌زند و سعی نمی‌کند که شنونده یا خواننده گمان برد که گویندهٔ سخن کسی به‌جز خود شاعر است. مثلاً در بخش‌های diegetic ایلیاد، هومر با صدای خودش روایت می‌کند و گفته‌های دیگران را هم به صورت غیرمستقیم بیان می‌کند. اما در بخش‌های mimetic (تقلیدگرانه) با صدای دیگران حرف می‌زند و در واقع تقلید آن‌ها را در می‌آورد. افلاطون در «جمهوری» با نگرشی استبدادی، تمام هنرها را درحکم تقلید می‌دانست و محاکات را بر تقلیدگری ترجیح می‌داد. از همین رو فتوا صادر کرده بود که باید شاعران تقلیدگر را که چیزی به‌جز «دروغ» نمی‌گویند از آکادمی و آرمانشهر تصوری او بیرون راند. معنایی که افلاطون از محاکات در ذهن داشت، روایتگری بود و وقتی که روایتگری را به‌عنوان محاکات در برابر تقلید قرار می‌داد، در واقع کارش مقابل‌نهادنِ درام و نمایش در برابر dithyramb بود.[1] افلاطون این سرودها را یکسره محاکات می‌نامید و حماسه را آمیزه‌یی از تقلید و محاکات توصیف می‌کرد. البته در این مورد خاص، محاکات به روایتگری محدود نمی‌ماند و شامل صدای مؤلف هم می‌شد.

افلاطون به شکلی تحقیرآمیز از اصطلاح تقلید و تقلیدگری برای توصیف آن‌چه آفریدهٔ هنرمندان بود استفاده می‌کرد و بر آن بود که هرچه در جهان وجود دارد، تقلیدی گذرا از «ایده»، همان چیز است. بنابراین کپی‌کردن چیزهای جهان، در واقع کپی‌کردن کپی‌هاست. مسأله‌یی که این کار، یعنی آن‌چه تمام هنرها انجام می‌دهند، پدید می‌آورد، این است که تقلیدها، به رغم فاصله‌یی که از حقیقت و واقعیت دارند، یا جای حقیقت را می‌گیرند و یا توهم بازنمایی صادقانه را برمی‌انگیزند.[2] از موضع و منظر افلاطون، تقلید و تقلیدگری سرچشمهٔ اسبب‌های بیشمار شمرده می‌شد و بزرگترین خطر آن برهم‌زدن نظم اجتماع بود. فحوای نظریهٔ افلاطون این بود که اگر هر فرد بتواند نقش یک پزشک، یا نجار و یا نظامی را تقلید کند، خط و مرزی که در هر اجتماع جایگاه و پایگاه و طبقهٔ افراد را معین کرده است دستخوش هرج و مرج می‌شود و تقلیدگری او سرانجام اجتماع را از هم فرومی‌پاشد. افلاطون در گرماگرم نظریه‌پردازی‌های خود توجه نداشت که کار خودش هم محاکات و نقل قول سقراط نبود و با استناد به گفته‌های خودش، تقلید محسوب می‌شد؛ چراکه با صدای سقراط حرف می‌زد و

ادای او را درمی‌آورد.

تعریفی که افلاطون به‌تقلید از سقراط از هنر به‌دست می‌داد بیشتر مبتنی بر دستگاه فکری و اندیشگی و برداشت‌های درونی خود او از مقولهٔ هنر بود و از همان آغاز در معرض حملهٔ ایرادهای شدید قرار گرفت. تقلید در مفهوم افلاطونی تعریفی گسترده‌دامن داشت، همیشه با معانی نهفته و تلویحی همراه بود و معنا و فحوایی منفی داشت. افلاطون با بهره‌جویی از اصطلاح تقلیدگری، جماقی برای کوبیدن هنر ساخته بود و علاوه بر هنرها، علوم و تمام شکل‌های گفتمان را نیز تقلیدی می‌دانست. او اعتقاد داشت که هنرها و علوم همه از ایژه‌های آرمانی یا «ایده» تقلید می‌کنند و کارشان تولید کپی و به دست‌دادن نسخهٔ بدلی است که خلوص نسخهٔ اصلی را ندارد. اما ارسطو می‌دانست که نظریات استادش هرگز رواج و قبول عام نخواهد یافت. از این رو در کتاب سوم «پوئتیک» در مقولهٔ تقلید با تنگ‌نظری افلاطون نگاه نمی‌کرد. نمی‌خواست با توسل به حربهٔ تقلیدگری، هنر را بکوبد و تعریفی که به دست می‌داد جمع و جورتر بود.

تعریفی که افلاطون به‌تقلید از سقراط از هنر به‌دست می‌داد بیشتر مبتنی بر دستگاه فکری و اندیشگی و برداشت‌های درونی خود او از مقولهٔ هنر بود و از همان آغاز در معرض حملهٔ ایرادهای شدید قرار گرفت. تقلید در مفهوم افلاطونی تعریفی گسترده‌دامن داشت، همیشه با معانی نهفته و تلویحی همراه بود و معنا و فحوایی منفی داشت افلاطون با بهره‌جویی از اصطلاح تقلیدگری، جماقی برای کوبیدن هنر ساخته بود و علاوه بر هنرها، علوم و تمام شکل‌های گفتمان را نیز تقلیدی می‌دانست

همین جا اشاره به این نکته هم لازم است که پوئتیک برگرفته از صفت به‌ظاهر یونانی poietikos و در پیوند با poietes به معنای آفریننده و آفرینشگر است. در زبان پهلوی به‌جای پدیدآوردن، می‌گویند «پی‌تاکی» و این همان ریشه‌یی است که واژهٔ «پیدایی» از آن می‌روید. بنابراین می‌توان با اندکی شرط و بیعت، «پیدایی» را برابر «پوئتیک» گذاشت. انتخاب معادل (بوطیقا) که رسم و رایج هم هست زمینهٔ چندان معتبری ندارد و نمی‌توان ریشه‌های آن را به‌تمامی کاوید. البته این را هم باید گفت که حساسیت نشان دادن در مورد ریشه‌شناسی برخی واژگان ممکن است به سردرگمی بینجامد و مسأله‌ساز باشد. مثلاً ممکن است همین پوئتیک فقط در پیوند با آفرینشگری و اصطلاحاً شاعری تصور شود، حال آن‌که مفهوم امروزی آن در تئوری ادبی شکلی بسیار گسترده دارد. به‌عنوان نمونه، تودورف (۱۹۷۱) «پوئتیک نثر» را مطرح می‌کند.

به هرحال، ارسطو گفته‌های افلاطون را رفع و رجوع می‌کرد و می‌کوشید که آن را به قلمرو شعر و شاعری محدود کند. البته مراد ارسطو از شعر و شاعری، بیشتر حماسه و تراژدی و تئاتر (درام) بود، چراکه این هنرها یا انسان را در حال عمل و حرکت نشان می‌داد و یا رفتار و انجام کاری را بازنمایی می‌کرد. ارسطو تقلید را یکی از غرایز و توانایی‌های بنیادین انسان، عامل برتری انسان بر حیوانات و منبع اصلی دانش و هنر می‌دانست و به همین اعتبار معتقد بود که تقلید به هیچ رو نمی‌تواند رونوشت و نسخهٔ تقلبی واقعیت شمرده شود. ارسطو بر آن بود که می‌باید در تقلید، با اندکی مسامحه، به‌چشم بازنمایی و گزارهٔ کلی جهان نگاه کرد، اما مرادش از جهان، پدیده‌یی منطبق بر اندیشه‌های افلاطون نبود و بیشتر ناظر بر «نظمی طبیعی» بود که در تجربیات روزانه هم به‌وفور دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه، در ادبیات، این نظم یعنی محدود ماندن به طرح کلی، نه فقط از نظر زمان‌بندی رویدادهای یک داستان، بلکه ساختار رویدادهای درهم تنیده‌یی که یک تمامت ارگانیک را پدید می‌آورند. بنا براین از دیدگاه ارسطو، یک اثر هنری فقط بازتاب یک واقعیت نبود و خودش هویتی زیر سیطرهٔ قوانین فرمال طبیعت محسوب می‌شد.

ارسطو برای آن‌که جانب اعتدال و انصاف را نگه داشته باشد، می‌گفت تقلید، چهرهٔ خود را در عرصهٔ هنر نشان می‌دهد و با توسل به این باور که هنر روح انسان را پالایش می‌دهد و تطهیر می‌کند، اوامر و نواهی استادش را تعدیل می‌کرد. ارسطو معتقد بود که هنر به ویژه هنرهای تجسمی و تصویرگری در بسیاری موارد در تفهیم دانش نقشی ارزنده ایفا کرده است. از موضع و منظر ارسطو تقلید کردن به دست دادن نسخهٔ بدل یا بازتاب آینه‌وار چیزی نبود، بلکه شامل و حامل برخی میانجی‌گری‌های واقعیت هم می‌شد. او تقلید و محاکات را بیش و کم به توصیف افعال انسان‌ها محدود می‌کرد و نگاهش بیشتر معطوف به هنرهای نمایشی بود. از این جهت، سه عامل مهم یعنی «ابزار»، «اشیاء» و «شیوه» را از لوازم تقلید می‌دانست. ارسطو بر آن بود که انسان نه تنها می‌تواند با بهره جویی از ابزار و رنگ و واژگان تقلید کند، بلکه با نواختن ساز و رقصیدن هم قادر به انجام این کار هست. می‌گفت انسانی که تقلید می‌کند نیازمند گزینش دشوار و دقیق اشیا و شیوه‌هاست؛ یکی از رنگ برای تقلید استفاده می‌کند و دیگری از صدا، یا مثلاً در تراژدی، نویسنده و بازیگر با بهره‌جویی از اشیا و ابزار، بیشتر رفتار مردم را تقلید می‌کنند تا شخصیت آن‌ها را.

در این که نظریات ارسطو بر تنگ‌نظری‌های افلاطون ارجح است تردیدی نیست. اما واقعیت آن است که نظریات او هم در بسیاری موارد شکل گسترش نظریات استادش افلاطون را به‌خود می‌گیرد. در پاره‌یی از اندیشه‌های ارسطویی هم دو مفهوم تقلید و محاکات فقط شامل سخنرانی و تئاتر نمی‌شود، رفتار مقلدانه را هم در بر می‌گیرد و نه تنها شاعری، بلکه نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی و رقص را هم گونه‌هایی از هنر تقلیدی به‌شمار می‌آورد. ارسطو در کتاب «پوئتیک» به‌صریح‌ترین شکل ممکن شعر حماسی، تراژدی، کمدی، شعر Dithyrambic، نوازندگی جنگ و فلوت را شکل‌های گوناگون تقلید می‌داند. از دوران ارسطو به‌بعد، دو اصطلاح تقلید و محاکات در سیستم‌های اصطلاح‌شناختی گوناگون به‌کار برده شده‌اند و همین کار به‌حدی ریشه‌های اصلی آن‌ها را دیریاب و پیچیده کرده است که نسبت دادن یک معنای قطعی به آن‌ها تقریباً ناممکن شده است. به بیان دیگر، تقلیدگری به مرور زمان معنایی گسترده پیدا کرد و پردامنگی آن به حدی رسید که به‌دشواری می‌شد دریافت که شارحان و منتقدان هنگام توصیف شاعران و هنرمندان چه مفهومی از تقلید و محاکات را درنظر دارند. از همین رهگذر بود که در طول تاریخ در توازی «تقلید»، از عباراتی همچون «ایجاب»، «پیشنهاد»، «وانمود» و «بیان» و بسیاری از مفاهیم مرتبط با رفتار انسانی هم استفاده شد. به هر حال می‌توان گفت اصطلاح تقلید، در مورد ادبیات برای توصیف و اشاره به ظرفیت کلی ادبیات برای بازنمایی واقعیت بوده و در مورد هنرهای تجسمی هم یکی از ضروریات و نکات کانونی شمرده شده است.

این اندیشه‌ها و برداشت‌های حاصل از آن قرن‌های متمادی اعتبار داشت و اغلب نظریاتی که در پیوند با بازنمایی ابراز می‌شد، شناخته یا ناشناخته ریشه در آموزه‌های ارسطو و پوئتیک او داشت. به‌عنوان نمونه هنرمندان رنسانس آشنایی چندانی با پوئتیک ارسطو نداشتند اما مفهوم «تقلید» یکی از رایج‌ترین مفاهیم آن دوران بود و استفادهٔ روزمره داشت. ارسطو با بهره‌جویی از اندیشه‌های افلاطون زمینه‌ها و طرح کلی آن‌چه را امروز شیوهٔ روایی نامیده می‌شود نیز فراهم آورد. این شیوه‌های بازنمایی گستره‌یی پردامنه دارد و شامل حضور، غیبت و تمام آن‌چه بازنمایی دراماتیک نامیده شده نیز می‌شود. ارسطو تقلید را یکی از ارکان زیبایی‌شناسی می‌دانست و معتقد بود که هنرها باید به‌طریقی با زندگی واقعی همساز باشند و از یک نظم ساختاری معین پیروی کنند. می‌گفت هر پدیدهٔ زیبا، خواه موجودی زنده باشد و خواه از اجزای گوناگون ساخته شده باشد، می‌باید بین اجزای آن نظم و ترتیب حاکم باشد و حدی را معین بدارد، چراکه شرط اول زیبایی و کمال برخورداری از نظم و حدود معین است.[3] امیل زولا یکی از نویسندگانی بود که با بهره‌جویی از همین اندیشه‌ها و اصطلاح «ناتورالیسم» (طبیعت‌گرایی) نوول‌های خود را توصیف و توجیه کرد. نویسندگان ناتورالیست به سبب نگرش‌های شبه علمی خود بیشتر به دلایل فیزیکی، زیست‌شناختی و مکانیکی زندگی انسان توجه داشتند. مثلاً زولا می‌کوشید تا از روش‌های تجربی که نظریات پزشکی کلود برنار آن‌ها را استوار کرده بود استفاده کند. می‌گفت یک نوول باید برای تعیین دلایل فیزیولوژیکی و روابط اجتماعی، از نگرش‌های دقیق و تجربی استفاده کند و بر واقعیت‌های علمی استوار باشد. به سبب همین دیدگاه هم بود که زولا نیازی به نیروی تصور و خیال‌پروری نمی‌دید و معتقد بود که نویسندهٔ امروز می‌باید به شکرانهٔ روش‌های علمی جدیدی که دراختیار دارد، روش‌های کهنهٔ خیال‌پردازی و افسانه‌سرایی را کنار بگذارد. البته این را هم باید گفت که زولا نظریهٔ ارسطو را به‌طور دربست نمی‌پذیرفت، آن را از باره‌یی جهات رد می‌کرد و اعتقاد داشت که نویسنده فردیت‌های قطعی را بازنمایی می‌کند، نه امور همگانی و انتزاعی را.

حتی در قرن نوزدهم هم جر و بحث دربارهٔ طبیعت تقلید و محاکات و نظریات افلاطون و ارسطو به شکلی جدی ادامه داشت. همچنان از اعتبار برخوردار بود و پای آن به فلسفهٔ مدرن و تئوری نقد هنری هم کشانده شد. در قرن بیستم، اصطلاح تقلید و محاکات شکلی چندوجهی پیدا کرد و از زوایای گوناگون مورد مطالعه قرار گرفت. برتولت برشت با مطرح کردن فاصله میان تماشاگر و توهمات تئاتری بر این مسأله انگشت گذاشت. فرمالیست‌های روسی با از میان برداشتن توهم‌های واقع‌گرایانه نشان دادند که هر متن ساخته شده از یک سلسله ابزار صوری است که هیچ کارکرد بازنمایی‌کننده‌یی به مفهوم رایج و سنتی ندارند. نقدهنری جدید با عنوان کردن این که شعر به هیچ چیز جز خودش ارجاع ندارد و شمایل‌های شفاهی هیچ چیز را بازنمایی نمی‌کنند، گفتمان تقلید و محاکات را بی‌اهمیت شمرد. و سرانجام پدیدارشدن نشانه‌شناسی بر اساس آموزه‌های فردینان د ساسور و چارلز ساندرز پیرس و اثبات این که یک نشانه، هرگز واقعیت بیرونی را تقلید نمی‌کند، ارکان تمام اندیشه‌هایی که پیرامون تقلید و محاکات دور می‌زد از هم فروپاشید. برخی از نظریه‌پردازان از جمله رولان بارت (۱۹۵۷) با تحلیل‌های ساختاری خود نشان دادند که متن واقع‌گرایانه ربطی به تقلید و بازتاب واقعیت به مفهوم افلاطونی و ارسطویی ندارد و فقط با پدیدآوردن تأثیرات واقعیت، نوعی توهم واقعیت هم به وجود می‌آورند.

بارت در «اسطوره‌شناسی» (۱۹۵۷)، نشان داد که بیشتر ایماژهای طبیعی ساخته و پرداختهٔ سیستم معانی نهفته‌یی است که با ایدئولوژی برانگیخته می‌شوند و از این منظر، رئالیسم چیزی معادل ایدئولوژی بورژوازی متوسط الحال گرفته شد.

به این شکل، در نیمهٔ دوم قرن بیستم، اصطلاحات تقلید و محاکات بخشی از اعتبار دیرینهٔ خود را ازدست داد. یکی از عواملی که در این بی‌اعتبارکردن نقش به سزا ایفا کرد، مقالاتی بود که ژان ژنه (۱۹۶۶)[4] نوشت و دستمایهٔ نظریه‌های روایت‌شناسی را فراهم آورد. ژنه با خوانش دقیق «جمهوری» و آن‌چه کراتیلوس،[5] هم‌صحبت افلاطون در دیالوگ مشهور خود درباب بازنمایی آورده است، نشان داد که حتی با استناد به گفته‌های خود افلاطون، هرگز چیزی به‌نام روایت مستقیم یا ناب یا محاکات نمی‌تواند وجود داشته باشد، چراکه هر داستان یک بازتولید یا بازساخت شفاهی یا تقلید یک سلسله رویدادها (خواه واقعی و خواه تصوری) است و از این جهت تقلید و محاکات معادل و همانند یکدیگرند. ژان ژنه از مفهوم محاکات برای به دست‌دادن نوعی گونه‌شناسی روایت و راوی استفاده کرد و برای تفهیم نظریات خود، روایتگری را که بیرون روایت قرار دارد، «extradiegetic» نامید و او را بخشی از سطح «extradiegetic» متن به‌شمار آورد. به‌عنوان نمونه، راوی «باباگوریو»ی بالزاک از این دست راوی‌هاست. اما روایتگری که در درون داستان قرار دارد و یکی از شخصیت‌های diegetic داستانی شمرده می‌شود که راوی «extradiegetic» روایت می‌کند، یک راوی «intradiegetic» است.

برای این که نمونه‌یی از ادبیات خودمان داده باشم به «بانوی لیل»، نوشتهٔ محمد بهارلو که پیشتر هم به آن پرداخته‌ام[6] اشاره می‌کنم: اگر بهارلو می‌خواست در نقش راوی همه‌چیز دان، جزیره و مردمان آن را توصیف کند، در ذهنیات و افکار ونیات همه می‌رفت و راوی دانای کل می‌شد. اما بهارلو در نقش دانای کل محدود، نگاه خود را فقط روی یک نفر متمرکز می‌کند و آن معلمی است که همه جا همراه اوست. در داستان بهارلو، راوی به صیغهٔ اول شخص مفرد در متن حضور دارد و حضوری از این گونه می‌تواند دو حالت داشته باشد، یکی این که در مقام راوی، با نگاهی معطوف به دیالوگ‌ها و توصیف‌های عینی، یعنی مستند به آن‌چه اتفاق می‌افتد، حق توصیف‌کردن را برای خود قایل باشد (یعنی شیوه‌یی که بهارلو انتخاب کرده است) و دوم آن‌که تأملات و ملاحظات شخصی خودش را هم در متن دخالت دهد و صدایی مزاحم پدید آورد. بنابراین، بهارلو در مقام معلم، یکی از شخصیت‌های diegetic روایتی است که راوی «intradiegetic» روایت می‌کند. اما در مقام نویسندهٔ داستان، یک راوی «extradiegetic» است.

ژرار ژنه (۱۹۸۰) در «گفتمان روایت»، با بهره‌جویی از اصطلاحاتی همچون metadiegetic بر پیچیدگی‌های ذاتی بحث از تقلید و محاکات دامن زد. او از این اصطلاح برای توصیف جهان «روایت دوم» و اشاره به روایاتی استفاده کرد که در درون یک روایت اتفاق می‌افتند. این بهره‌جویی‌ها و مفاهیم جانبی، آن طور هم که ظاهرشان نشان می‌دهد ساده نیستند و از آن جهت دارای طبیعتی پیچیده و سردرگم کننده‌اند که شرح و بیان آن‌ها نیازمند یک «فرا زبان» است؛ مراد از فرا زبان، زبانی است در ویژگی‌های زبان را بازمی‌گوید و بارهٔ آن بحث می‌کند. به بیان دیگر، زبانی است که چارچوب‌ها را معین می‌دارد و به اصطلاح «قاب» می‌کند، نه زبانی که خودش در چارچوب معین قرار گرفته و «قاب‌شده» است. فرانسوا لیوتار، با سودجویی از همین پیچیدگی‌ها، پای metanarrative (فراروایت) را به‌میان آورد، از آن برای توجیه پست‌مدرنیسم استفاده کرد و پست‌مدرنیسم را روایتی

دربارهٔ روایات دیگر جلوه‌داد، نه روایتی در درون روایات دیگر. لیوتار، تمامی عصر روشنگری و ادیان و مارکسیم را بخشی از «روایت بزرگ» یا فراروایت قلمداد کرد. یکی از کسانی که به این آشفتگی‌ها دامن زد، خود ژنه بود که در آن‌چه می‌گفت ثبات رأی نداشت و در مجموعه مقالات خود[۲] عبارت metalanguage را به‌عنوان گفتمانی بر گفتمان دیگر به‌کار گرفت و نقد هنری را یک فرا زبان نامید. او درهمین سلسله مقالات، به فرا-روایت هم اشاره کرد و آن را ادبیاتی دانست که در آن، خود ادبیات مضمون بحث است.(۱۹۸۲)

افزودن روایات گوناگون در روایات دیگر سبب پدیدآمدن یک سلسله روایت‌هایی می‌شود که فقط با اشاره به سطوح اصلی mimetic و diegetic توصیف می‌شوند. طبقه‌بندی مهم و تدوین و تنسیقی که ژنه در باره راوی و سطح diegetic به‌دست داد، در تعریف‌ها و توصیفات narratology (روایت‌شناسی) کارآیی پیدا کرد و ساختار اصلی و بنیادین منطق یا دستور زبان روایت را فراهم آورد. مراد از سطح mimetic، سطح خودآگاهی و زندگی راوی داستان است و منظور از سطح diegetic یک روایت که (DEluhJETik) تلفظ می‌شود، سطح «واقعیت داستانی» رویدادهایی است که روایت می‌شوند و برای اشاره و ارجاع به جهانی روایی است که رویداد اصلی داستان در آن اتفاق می‌افتد. مثلاً اگر در داستانی بیاید که: «پرویز احساس کرد که ترسی ناشناخته بر قلبش چنگ انداخته است»، این جمله در سطح diegetic خواهد بود. اما اگر گفته شود که: «حرف زدن دربارهٔ سرنوشت پرویز مرا آزار می‌دهد»، عبارت در سطح mimetic قرار خواهد گرفت.

از آن‌جا که نقل کردن این رویدادهای یک داستان معمولاً پس از حادث شدن در جهان داستان انجام می‌شود، روایت کردن داستان هم معمولاً extradiegetic نامیده می‌شود. اصطلاحات دیگری هم هست که ریشه در تقلید و محاکات دارند اما بیشتر سردرگم‌کننده‌اند تا یاری رسان. برخی از کارهای ادبی مثل «لرد جیم»، اثر ژوزف کنراد، استوار بر تکنیک و صناعتی است که اصطلاحاً به آن متون «محاط‌شده» گفته می‌شود. در این نوع کارها، نقشی بسیار مهم به‌عهدهٔ نحوهٔ روایتِ داستان گذاشته شده است و هر شخصیت، خودش یک راوی است. یکی از نویسندگانی که با تلاش بسیار کوشید از پیچیدگی‌ها بکاهد، رایمون کینان بود. کینان (۱۹۸۳) کوشید تا با مطرح کردن اصطلاح hypodiegetic از پیچیدگی‌ها بکاهد و داستانی را که شخصیت‌های داستان روایت می‌کنند، hipodiegetic یا metadiegetic نامید. شماری از نظریه‌پردازان، کوشیده‌اند که نظریات پیوسته به تقلید و محاکات را گسترش دهند، اما با این کار، در پاره‌یی موارد به پیچیدگی‌ها افزوده‌اند. به‌عنوان نمونه، رایمون کینان (۱۹۸۳)، diegetic را معادل «داستان من» گرفته است. غافل از این که چنین گسترش‌هایی می‌تواند به تعارض‌های اصطلاح‌شناختی منتهی شود، چرا که اگر diegetic، آن‌طور که کینان می‌خواهد، معادل «داستان من» گرفته شود، پس extradiegetic باید به مفهومی شبیه «بیرون روایت» تعبیر شود و در این صورت خواننده را به روایت واقعیِ داستان ارجاع می‌دهد؛ یعنی به نظریات راوی معینی که به‌هرحال بخشی از جهان داستان نیست. ناگفته پیداست که برداشت‌هایی از این دست با معانی کهن نیز اتفاق‌نظر و همنگری ندارد، چراکه در اندیشهٔ سقراط، محاکات به مواردی اشاره داشت که در آن شاعر خودش گوینده است. حال آن که این همان موردی است که امروز metadiegetic نامیده می‌شود.

در کنار این اصطلاحات و عبارات، که همه برگرفته از diegesis (محاکات) است،

ارسطو برای آن‌که جانب اعتدال و انصاف را نگه داشته باشد، می‌گفت تقلید، چهرهٔ خود را در عرصهٔ هنر نشان می‌دهد و با توسل به این باور که هنر روح انسان را پالایش می‌دهد و تطهیر می‌کند، اوامر و نواهی استادش را تعدیل می‌کرد. ارسطو معتقد بود که هنر به ویژه هنرهای تجسمی و تصویرگری در بسیاری موارد در تفهیم دانش نقشی ارزنده ایفا کرده است

یک مشت اصطلاحات دیگر هم به هدف روشن کردن مطلب سربرآورد. این عبارات فقط زمانی می‌توانند روشن کننده باشند که خواننده با معانی و کاربرد آن‌ها آشنایی داشته باشد وگرنه حاصلی به‌جز افزودن بر پیچیدگی‌ها نخواهند داشت. یکی از این عبارات که ژنه به‌نام خود سکه زد homodiegetic analepsis است و دیگری heterodiegetic analepsis. ژان ژنه از این دو عبارت برای متمایز کردن گونه‌های «فلاش‌بک» استفاده کرد. به این معنا که فلاش‌بک homodiegetic زمینه‌های آگاهی بیشتر دربارهٔ یک شخصیت معین یا رویداد یا فضا و مکانی را فراهم می‌آورد که مورد توجه متن بوده است. اما آن‌طور که باید وشاید به آن پرداخته نشده است. حال آن‌که فلاش بک heterodiegetic به شخصیت یا رویدادی یا زمان و مکانی اشاره دارد که تاکنون در متن نیامده است.

شاید دو مثال زیر بتوانند در روشن کردن مطلب یاری‌رسان باشند: اگر نویسنده‌یی در روایت خود بیاورد: «از آن‌جا که این رفتار عجیب و حیرت‌انگیز پرویز ریشه در دوران کودکی و نوجوانی او داشت، آگاهی از تجربیات گذشتهٔ او را یک امر ضروری نشان می‌دهد»، در واقع مخاطب را برای خواندن یا شنیدن یک homodiegetic analepsis آماده می‌کند. اما اگر بگوید: «اکنون زمان آن رسیده است که سی‌سال به عقب برگردیم و با مردی آشنا شویم که تاکنون نامی از او برده نشده»، خواننده را برای heterodiegetic analepsis آماده می‌کند.

مفاهیم تقلید و محاکات در نقد هنری مدرن هم دستخوش دگرگونی شد. در این گونه نقد ها، مخصوصاً آن‌چه اعضای مکتب شیکاگو، یعنی کنت برک و اریک اوئرباخ مطرح کردند و در آن پای افزودن یک سلسله روایات در درون روایات دیگر به میان آورده شد، بیشتر مفهوم ارسطویی تقلید مورد استفاده قرار می‌گرفت تا مفهوم افلاطونی آن. یا وقتی که لوکاچ (۱۹۳۷) تاریخ‌گرایی را نوعی وفاداری به تاریخ و بازنمایی صادقانهٔ گذشته توصیف کرد، در واقع به تئوری تقلیدی نظر داشت که هم تاریخی بود و هم ادبی. یا وقتی که روتری (۱۹۸۰) به نگرش سنتی و باور این که فلسفه «آینهٔ طبیعت» است حمله برد، به شکلی شفاف و آشکار، پای اندیشهٔ تقلید و تقلیدگری و روش‌های شناخت‌شناسانه را به میان آورد. به‌طور کلی می‌توان گفت که امروز یکی از متداول‌ترین موارد مصرف صفت «تقلیدی» برای توصیف آثاری است که بازنمایی یک واقعیت بیرونی یا بخشی از واقعیت بیرونی به عهدهٔ آن گذاشته شده است.

در سال‌های اخیر، با رشد روزافزون تئوریِ روایتِ مدرن، اصطلاح محاکات هم زندگی دوباره یافته است. برخی از نظریه‌پردازان دو اصطلاح تقلید و محاکات

را معادل «گفتن» و «نمایان» گرفته‌اند و این خود سبب شده است که دگرگونی گسترده‌یی در معنای محاکات پدیدآید. در برخی از نوول‌ها و نمایشنامه‌ها، آن‌چه خواننده می‌آموزد، از طریق «گفتن» یک روایت است نه ماحصل بازیگری در یک نمایشنامه. حتی هنگامی که حرف‌های یکی از شخصیت‌های داستان از طریق روایتگری به شکل مستقیم به خواننده گفته می‌شود، نوعی محاکات شمرده می‌شود. وقتی که در یک نوول، گفت‌وگوها و شخصیت‌ها در هم تداخل می‌کنند و یا برهم تأثیر متقابل می‌گذارند، نوعی تأثیر دراماتیک هم پدید می‌آید و سبب می‌شود که خواننده، راوی را یک‌سره نادیده بگیرد و احساس کند که شاهد تأثیرگذاری و عمل متقابل و دراماتیک شخصیت‌های داستان است. همین جاست که کانون توجه از مؤلف برگرفته می‌شود و بر متن و راوی تمرکز می‌یابد. این طور هم می‌توان گفت که در نقد مدرن، اصطلاح محاکات در طبقه‌بندی نمونه‌های «نمایاندن» گنجانده می‌شود نه در زمرهٔ «گفتن». البته باید توجه داشت که تمام این موارد نسبی است و در بسیاری از نوول‌ها تقلید و محاکات هر دو حضور دارند. برخی از نظریه‌های اخیر در بارهٔ روایت و روایتگری بر آن است که به‌جای درنظر گرفتن تقلید و محاکات به عنوان دو طبقه‌بندیِ «یا این یا آن» بهتر خواهد بود که این اصطلاحات را پیوستاری بدانیم که با حداقل گفتمان آزاد و مستقیم در یک قطب و با حد اکثر آن، در قطب دیگر قرار می‌گیرند. مراد از گفتمان آزاد و مستقیم و غیر مستقیم اشاره به نوعی صناعت روایتگری است که در آن گفتار و اندیشهٔ روایت شده از هم متمایز می‌شوند. این صناعت در واقع در پیوند تنگاتنگ با دستور زبان است و شاید بهتر باشد که بگوییم چیزی بینابین مستقیم و غیرمستقیم یا آمیزه‌یی از هر دو.

گفتمان مستقیم: پرویز گفت من او را دوست می‌دارم.

گفتمان غیرمستقیم: پرویز گفت که او را دوست می‌دارد.

گفتمان آزاد: حسن او را دوست می‌داشت.

ژرار ژنه معتقد است که هیچ روایتی نمی‌تواند داستانی را که می‌گوید نشان دهد یا تقلید کند؛ تنها کاری که از دست نویسنده بر می‌آید آن است که روایت خود را به‌شیوه‌یی بیان کند که پرداختن به دقایق و ظرایف آن، شکل زنده‌نمایی را به‌خود بگیرد و در نهایت توهم تقلید را تداعی کند، که تازه این هم تقلید روایی شمرده می‌شود. به همین دلیل، که کافی هم هست، می‌توان گفت که روایتگری، خواه کتبی و خواه شفاهی، در واقع یک واقعیت زبانی است و زبان بدون آن‌که قصد تقلید کردن در میان باشد، برای رفتارها و گفتارها و رویدادها اهمیت قایل می‌شود.

مونیکا فلادرنیک (۱۹۹۳)، بهره‌جویی کاملاً متفاوتی از دو اصطلاح تقلید و محاکات را پیشنهاد می‌کند و برآن است که مراد از محاکات، ابداع یا فرافکنی یک جهان روایی است. این شیوه تمام ژانرهای روایی را گسترش می‌دهد، اما باید توجه داشت که هرگز نمی‌توان گونه‌های روایت داستان را یکسان انگاشت. باید ژانرهایی را که در آن‌ها تقلیدگری به‌مدیوم زبان اتکا دارد، از ژانرهای دیگر، یعنی فیلم و درام، چه حماسی و چه کمدی، تفکیک شوند، چراکه در این‌ها عملِ تقلید مبتنی بر روایتگری نیست و در پیوند با طرحی است که در آن بازنمایی بصری در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد.

به هر حال مراد از مطرح‌کردن این بحث‌ها که در پاره‌یی موارد اندکی پیچیده هم هست، رسیدن به این مطلب است که تقلیدگری و محاکات حدیث کهنه‌یی است که ظاهراً از عهد سقراط و افلاطون و ارسطو آغاز می‌شود، اما به تئوری‌ها و نظریات دیروز و امروز پایان نمی‌گیرد. این دو اصطلاح بحث‌انگیز، با آن که هیچ‌گاه از مسامحه و مغالطه خالی نبوده‌اند، با آن که هر روز عیب و ایراد تازه‌یی به‌بار آورده‌اند و همیشه در معرض حملات تند و مداوم قرار داشته‌اند، هنوز از ارکان عمدهٔ تجربیات زیبایی‌شناختی و زندگی روزمره شمرده می‌شوند. هنوز تماشاگری که از دیدن یک فیلم لذت می‌برد، آن را واقع‌گرایانه توصیف می‌کند و یادمان هست که واقع‌گرایی، در مفهوم افلاطونی، یعنی تقلید. اما این هم انکارشدنی نیست که امروز دیگر برابر نهادن تقلید و محاکات به شیوه‌های سنتی امری مهجور و منسوخ است و اگر هم از این اصطلاحات استفاده شود، منظور بازنمایی و بازتولیدِ واقعیتی است که بیرون متن قرار می‌گیرد. از این دیدگاه، مفهومی که از محاکات به ذهن تداعی می‌شود، گفتن در بارهٔ چیز یا رویدادی است و تقلید، در ربط و پیوند با بازنمایی آن چیز یا رویداد است. یکی دیگر از مواردی که هنوز می‌تواند این دو را از هم متمایز کند، عرصهٔ نمایش و تئاتر است؛ بازی کردن یک نقش تقلیدگری است، اما اگر بازیگری در بارهٔ شخصیتی دیگر حرف بزند یا رفتاری را شرح دهد که تماشاگر قادر به دیدن آن نیست و فقط وصفاش را می‌شنود، عمل‌اش محاکات است. به همین اعتبار است که امروز آوازهای عاشقانه و شعرهایی که هنگام اجرای یک نمایش خوانده می‌شود تقلیدی است اما موسیقی پس‌زمینه diegetic است. موسیقی و جلوه‌های صوتی نیز که نشأت گرفته از بازی تقلیدی نباشد، اما آن را همراهی کند و یا حتی بر آن تحمیل شود، diegetic شمرده می‌شود و برای همین هم هست که هنوز برخی از منتقدان، سینمای صامت را سینمای خالص و ناب می‌دانند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. سرودهای مسئلهٔ پرستندگان دیونوسوس، فرزند زئوس و خدای باراوری و شراب در یونان باستان.

۲. در سلسله مقالات هنر نقد هنری در همین مجلهٔ گلستانه به نظریات افلاطون و ارسطو اشاره کردهام.

۳. Butcher, S.H. "Aristotle,s Theory of Poetry and Fine Arts", Macmillan, London

۴. Jean Genet نویسندهٔ فرانسوی، فرزند نامشروع یک فاحشهٔ بود. نخستین کتاب خود را در ۱۹۴۲ و روی کاغذهایی که برای ساختن پاکت در اختیار زندانیان می‌گذاشتند نوشت و بعد با نوشتن کتابی پیرامون خاطرات دوران کودکی و تجربیاتی که در نوجوانی در زندان به‌دست آورده بود به شهرت رسید.

۵. Cratylus دیالوگ سدهٔ پنجم و چهارم پیش از میلاد و همصحبت افلاطون در دیالوگ کراتیلوس

۶. گلستانه شماره ۳۰، مرداد ۱۳۸۰

۷. Figures of Literary Discourse

منابع:

- Adams, Hazard. "The Interests of Criticism", Harcourt, New York, 1969
- Flundernik, Monika,"The Fiction of Language and the Language of fiction", Routledge, 1993
- Genette, Gerard. "Narative Discourse; An Essay in Method". trans. E. Lewin, Cornell University Press, 1980
- Goring, Paul."Studying Literature", Oxford University Press, 2001
- Hawthorn, Jeremy. "Contemporary Literary Theory", Arnold, London, 2000
- Macey, David. Critical Theory", The Penguin, London, 2000
- " Modern Literary and Cultural Criticism", ed. Joseph Childers and Gary Hentzi
- Rimmon-Kenan, Sholomith, "Narative Fiction; Contemporary Poetics, Methuen, London, 1983
- "The Teory of Criticism From Plato to the Present", ed. Raman Selden, Longman, London, 1999