پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رویدادها

سیمور چتمن
برگردان: فاطمه نامی، راضیه سادات میرخندان

ساختار کلان روایت و نوع‌شناسی طرح و توطئه

تا این‌جا بر روی ویژگی ظاهری واحدهای مولکولی طرح و توطئه، مبانی ساختمانی آن‌ها، شامل احتمال‌های منفی ـ ضد داستان‌ها ـ و نمایش آن‌ها در محیط‌های حقیقی تمرکز کرده‌ایم. این موضوع‌ها از ساختار کلان روایت‌ها، یعنی چگونگی تطبیق اجزای مجزای آن‌ها با یکدیگر، تشکیل می‌شوند. یک نظریهٔ کلی روایت، به طور مشخص، نیازمند در نظر گرفتن ساختارهای کلان است که همان طرح‌های کلی طرح و توطئه نیز هستند. ساختار کلان در جای خود به نظریه‌ای برای نوع‌شناسی طرح و توطئه، و چگونگی گرد آمدن طرح و توطئه بر اساس تشابه‌ها اشاره می‌کند.

سطح کنونی دانسته‌های ما تنها اجازهٔ گمانه‌زنی را به ما می‌دهد. بررسی چندی از ترکیبات شناخته شده‌تر، دشواری این مشکل را نشان خواهد داد.

نظریه‌پردازان بنا به سنت، بیشتر از شرح معیارهای ساختار کلان به محتوا پرداخته‌اند. برای نمونه، تغییر حالت ناگهانی کلاسیک در تراژدی، یعنی تغییر در برخی قسمت‌های کنش از یک حالت وقایع به حالت مخالف آن یا گره‌گشایی پایانی ـ یعنی همان گذر از جهالت به سوی آگاهی که قهرمان داستان آن را تجربه می‌کند ـ این‌ها جمع‌بندی‌های محتوایی هستند. دقیقاً به این دلیل که به خود اجازه می‌دهند دربارهٔ این‌که آیا رویدادها، مقوله‌های گستردهٔ رفتاری را در برمی‌گیرند، قضاوت کنند.

مطالعات ادبی از زمان ارسطو، تجزیه و تحلیل ساختارهای کلان طرح و توطئه را بر فراز و نشیب [زندگی] قهرمان داستان استوار کرده‌اند. از نظر ارسطو، طرح و توطئهٔ خوب، خوش و شوم

● این مقاله ترجمه ای از مقالهEvents از کتاب *داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم* (Story and Discourse:Narrative Structural in Fiction and Film) نوشتهٔ سیمور چتمن (Seymour Chatman) است. پیش از این مقاله تلخیصی این کتاب در شماره های سوم،پنجم و ششم ماه نامهٔ *روایق هنر و اندیشه* به چاپ رسیده بود.

با هم متفاوتند. میزان این تفاوت به بهبود یافتن یا رو به زوال رفتن قهرمان داستان بستگی دارد. جالب توجه‌ترین ساختارها برای او [ساختارهای] پیچیده‌اند که به معنی تغییر جهت داده هستند. خط سیر طرح و توطئهٔ تراژیک یا شوم با خط سیر کمدی یا خوب و خوش تفاوت دارد. احتمالات بر اساس شخصیت تغییرپذیر قهرمان داستان گسترش می‌یافتند. ارسطو سه نوع شخصیت را پذیرفته بود؛ خوبِ بدون صلاحیت، شیطانی بدون صلاحیت و اصیل که جایی در میان دو نوع اول دارد و به اندازهٔ کافی خوب است تا اشتباه‌هایش در محاسبه یا نقصان تراژیک، ما را از احساس ترحم و ترس در هنگام سقوطش باز ندارد. در نتیجه شش نوع طرح و توطئه در حیطهٔ [طرح و توطئهٔ] شوم پدید آمدند:

۱. یک قهرمان خوبِ بدون صلاحیت شکست می‌خورد. ما نمی‌توانیم؛ این [امر] را درک کنیم؛ زیرا برخلاف احتمال‌هاست.

۲. یک شخصیت قهرمانِ شرور شکست می‌خورد. دربارهٔ سقوط وی ما احساس رضایت‌خاطر شخصی داریم؛ چون عدالت اجرا شده است.

۳. یک قهرمان اصیل به خاطر اشتباه در محاسبه شکست می‌خورد که ترحم و ترس ما را برمی‌انگیزد.(در حیطهٔ [طرح و توطئهٔ] خوب و خوش.)

۴. یک شخصیت قهرمانِ شرور موفق می‌شود، ولی ما از او احساس نفرت می‌کنیم؛ زیرا برخلاف احتمال ما است.

۵. یک قهرمان خوبِ بدون صلاحیت موفق می‌شود و این حالت سبب می‌شود ما احساس رضایت اخلاقی کنیم.

۶. یک قهرمان اصیل [همانند *اورستس*] در محاسبه‌ها اشتباه می‌کند. البته تنها به طور موقت و تبرئهٔ نهایی او رضایت‌بخش است.[۱]

این طبقه‌بندی با تعداد کمی از روایت‌ها هم‌خوانی دارد. آن دسته که در آن‌ها مفاهیمی هم‌چون خوب یا *موفق می‌شود*، کاملاً روشن هستند.

۱. برگرفته شده از *هاردیسون و گولدن*، ص ۱۸۵ – ۱۷۹. دو نوع آخر واقعاً توسط ارسطو بحث نشده‌اند ولی مشخصاً در نظام‌مندی او پنهان هستند.

تلاش‌های نوین برای تجزیه و تحلیل ساختار کلان و نوع‌شناسی طرح و توطئه، همانند تلاش انجام شده به‌وسیلهٔ *نورتروپ فرای*، *رونالد کرین*، *نورمن فردمن*، تعداد مشخصه‌ها را افزایش و در نتیجه شبکهٔ احتمال‌ها را به‌سوی گونه‌های جدیدتر روایت گسترش داده است. فرای نه یک، بلکه دو رهیافت متناوب برای تجزیه و تحلیل ساختار کلان ارائه می‌کند. اولی شخصیت‌محور است که آن را *سبک* می‌نامند؛ *یعنی یک نیروی قراردادی کنش که برای شخصیت‌های اصلی در ادبیات داستانی فرض می‌شود*، [شخصیت‌هایی] که به جانشینی یکدیگر در سلسله حوادث تاریخی تمایل دارند.[۲]

تأکید بر روی شخصیت، مشابه تأکید ارسطو است، با این تفاوت که معیار ارزشیابی، خوبی یا بدی نیست، بلکه نیروی قهرمان داستان در ارتباط با نیروی مخاطب است. اگر قهرمان، توانای مطلق باشد، یعنی الوهی باشد، ساختار کلان، اسطوره‌ای است. اگر بسیار نیرومند، ولی شگفت‌انگیز باشد، ساختار، رمانتیک یا عاطفی است. اگر خیلی نیرومند ولی هم‌چنان یک انسان باشد، به‌عبارت دیگر، اصیل باشد، ساختار، در سطح بالایی تقلیدی است. اگر هم‌سطح ما باشد، ساختار، در سطح پایین تقلیدی است. حال اگر پایین‌تر از ما باشد، ساختار، کنایی است.

این دسته‌بندی‌ها با مشخصه‌های دیگری قطع می‌شوند. تراژیک ـ از اجتماع طرد شده ـ با کمدی ـ ملحق شده به درون اجتماع ـ تفاوت دارد. انسان معصوم با شخص کارآزموده متفاوت است. فرد ترحم‌انگیز با انسان ترسناک فرق می‌کند تا شبکهٔ پیچیده‌تری از انواع شخصیت‌ها و به تبع انواع طرح و توطئه فراهم آورد.

دستور عمل دوم فرای، نظریه‌ای مستقیم از اسطوره‌هاست که آشکارا به نوع‌شناسی طرح و توطئه حمله می‌کند.[۳] او چهار میتوس ـ اسطوره ـ را در نظر می‌گیرد: کمدی، داستان عاشقانه، تراژدی، هجو ـ کنایی و هر یک در جای خود به شش مرحله تقسیم می‌شوند که بر اساس فاصله‌شان از دومیتوس جانبی تفاوت می‌کنند. بنابراین، یک دسته‌بندی کلی بیست و چهارتایی وجود دارد. این‌ها دسته‌بندی روایی هستند... ، [که] گسترده‌تر یا از نظر منطقی، مقدم‌تر از ژانرهای ادبی معمول هستند. به عبارت دیگر، آن‌ها مجموعه‌ای از ویژگی‌هایی خواهند بود که با

۲. کالبدشناسی نقد، پرینس تن، ۱۹۵۷، مقالهٔ اول: نقد تاریخی: نظریهٔ سبک‌ها.
۳. همان، ص ۲۳۹ - ۱۵۸. در حقیقت، یک مبنای دوم برای کیفیت‌شناسی طرح و توطئه در مقالهٔ چهارم فرای، *نقد بلاغی: نظریهٔ ژانرها* پیشنهاد شده است. (ص ۳۱۴ - ۳۰۳). ژانرها بر اساس نوع انتقال به مخاطب تمیز داده می‌شوند. برای نمونه: ریشهٔ نمایش، نقل حماسی مؤلف یا مطرب دوره‌گرد به عنوان آوازه‌خوان شفاهی است؛ درحالی‌که در داستان، این [ریشه] لغات چاپی یا نوشته شده‌اند. انواع فرعی حالت اخیر رمان و داستان عاشقانه - در مفهومی متفاوت از آن‌چه در مقالهٔ اول به کار رفته- را در برمی‌گیرد؛ این‌ها از راه برخوردشان با شخصیت تمایز داده می‌شوند. انسان‌های حقیقی با انسان‌های تصنعی تفاوت دارند. انواع دیگر شامل اعتراف یا هجو منیپی می‌شوند. در همهٔ آن‌ها دوازده ترکیب محتمل وجود دارند.

ژانرها ترکیب می‌شوند. هم رمان‌ها و هم نمایش‌نامه‌ها می‌توانند کمدی یا تراژیک، رمانتیک یا هجو ـ کنایه‌ای باشند. برای نمونه، هنگامی که شخصیت‌های اصلی در *هامفری کلینکر* پس از حادثه‌ای که برای کالسکه‌شان رخ می‌دهد، خود را خشک کرده است، با یکدیگر آشنا می‌شوند، [جملهٔ] *گروه شوخ‌طبع پیروز می‌شوند یا شکست‌نخورده می‌مانند*، مرحلهٔ کمدی را که نزدیک‌ترین به قطب کنایه است، به نمایش می‌گذارد.

دسته‌بندی‌های فرای از نظر ذهنی گسترده‌اند و تبحر چشم‌گیر او، آن‌ها را با نمونه‌های فراوان آکنده است. از *ایلیاد* و *طرح زندگی لوسیان* گرفته تا *هاکلبری فین* و *مراسم عزای فینگان*. افزون بر این، مبنای طبقه‌بندی به شکل تحسین برانگیزی استنباطی است، ولی فرای دربارهٔ مبنای ذهنی این استنباط خیلی کم یا اصلاً چیزی نمی‌گوید. باید گفت این مبنای استنباط، اختیاری است. چرا چهار نوع و شش مرحله به جای شش نوع و چهار مرحله یا ده نوع و ده مرحله وجود دارد؟ میتوس‌ها معادل چهار فصل انگاشته می‌شوند؛ کمدی با بهار؛ داستان عاشقانه با تابستان؛ تراژدی با پاییز و هجوکنایی با زمستان. تعداد دیگری میتوس وجود دارند که به همین میزان مهمند، سه میتوس تثلیث مقدس، هفت رذیلت و فضیلت، نشانه‌های بروج دوازده‌گانه. ارائهٔ یک نوع‌شناسی که مبنای آن استعماری است. در صورتی که استعاره تشریح نشده باشد، نگران‌کننده خواهد بود. اگر از ما خواسته شود نظامی را بپذیریم که بدون هیچ محل ورودی مهر و موم است و تفاوت‌های آن را نمی‌توان با نمونه‌های متضاد زیر سؤال برد، آزاردهنده خواهد بود.

مبنای طبقه‌بندی رونالد کرین هم مبتنی بر سنت است: یعنی سه ویژگی از شش ویژگی ارسطو برای شعر. کرین طرح و توطئه‌های کنشی، طرح و توطئه‌های شخصیتی و طرح و توطئه‌های فکری را پیشنهاد می‌کند. اولی، یک تغییر در وضعیت قهرمان داستان(*برادران کارامازوف*)، دومی یک تغییر در شخصیت اخلاقی او(*تقاشی چهرهٔ یک بانو*) و سومی تغییری در افکار و احساساتش(*ماریوس خوش‌گذران* اثر پیتر) را در پی دارد.[۴]

نورمن فریدمن تفاوت‌های ارسطو در سه نوع قهرمان داستان و دو نوع قضا و قدر را اضافه می‌کند و به چهارده نوع می‌رساند ـ از نظر ریاضی باید انتظار انواع غنی‌تری را داشته باشیم ـ

۴. *مفهوم طرح و توطئه و طرح و توطئهٔ تام جونز در اثر منتقدین و نقد وی*، شیکاگو، ۱۹۵۷م. ص ۶۶ و ۶۷.

فرمول‌بندی کرین، پرسش‌های جالبی را بر می‌انگیزد. اندیشهٔ چه کسی، اندیشهٔ مؤلف تلویحی، شخصیت یا راوی؟ این اندیشه‌ها در مورد چه هستند: دنیای اثر- رویدادها، شخصیت‌ها، موقعیت‌ها؟ یا مسائل به طور کلی؟

چرا اندیشه، تنها برای قانع کردن روح خیرانديش است؟ اگر، باید از دیگر کنش‌ها جدا شود؟ اگر عملکرد گفتار از انواع عملکردها هستند، چرا نباید اندیشه هم عملکرد داشته باشد؟ و چرا تا سه تای اول متوقف شویم؟

چرا طرح و توطئه‌های طرز بیان وجود ندارد؟ برای نمونه، روایت‌های گروتسرود اشتاین، یا مراسم عزای فینگان؟ یا طرح و توطئه‌های نمایشی و با ترانه؟

بنابراین، برای نمونه، *طرح و توطئهٔ ستایشی*، طرح و توطئه‌ای است کنشی که شامل یک تحول به سوی بهتر... است که با اصالت بخشیدن به شخصیت شفقت‌آمیز قهرمان داستان پدید آمده است. برای نمونه *آقای رابرتز*. *طرح و توطئهٔ در حال شکل‌گیری*، شخصیتی است که در آن، یک قهرمان شفقت‌برانگیز که هدف‌هایش به اشتباه درک شده‌اند به‌سوی بهتر تغییر می‌کند مانند *ارباب جیم*. *طرح و توطئهٔ تعلیمی*، طرح و توطئه‌ای است که در آن اندیشهٔ قهرمان داستان کامل می‌شود، ولی ادامه پیدا نمی‌کند تا آثار این تغییر سودمند را پر رفتار او نشان دهد؛ زیرا اگر این کار را بکند، دیگر *طرح و توطئهٔ در حال شکل‌گیری* خواهد بود. نمونه‌های این نوع، همهٔ افراد پادشاه و نمایندهٔ مورد اعتماد هستند.[۵]

ترکیب‌های دیگری نیز وجود دارند که می‌توان دربارهٔ آن‌ها بحث کرد[۶] ولی برای روشن کردن سود و زیان نوع‌شناسی ـ محتوا محور ـ طرح و توطئه، همان ترکیب‌های پیشین کافی است. شاید اولین مشاهده دربارهٔ چنین طبقه‌بندی‌هایی این باشد که آن‌ها بر روی پیش‌فرض‌های شناخته نشدهٔ فرهنگی استوار هستند. نظریه‌های مبتنی بر خوبی یا تفاوت‌های میان کنش و اندیشه [این‌گونه] می‌پندارند که این مسائل در حقیقت به طور کلی روی حالت‌های ابتدایی فهم و اجماع نظر دارند. این ممکن است به طور کلی صحیح باشد یا ممکن است تنها برای مجموعهٔ مشخصی از متن‌های کلاسیک صدق کند. البته تنها در صورتی که ما چگونگی فهم و پذیرش مبتکرانهٔ پیش‌زمینهٔ مفروض به‌وسیلهٔ مخاطب را نادیده بگیریم، ولی در یک نظریهٔ کامل، حقیقت پیش‌فرض فرهنگی بهتر است تا حدودی در نظر گرفته شود. این پیش‌فرض، مجموعهٔ جالب توجهی از رفتارهای مخاطب را دربرمی‌گیرد، مجموعهٔ ویژگی‌ها، خوبی‌های انسان را که از قرنی به قرنی دیگر و از جامعه‌ای به جامعه دیگر تغییر می‌کنند، تشکیل می‌دهند. درک این‌که یک ویژگی یا کنش مورد نظر خوب است، نیازمند آشنایی و توافق نظر تخیلی با سنت‌هایی جدای [سنت‌های] خود فرد است. فضیلت‌های یونانی و مسیحی به یکدیگر شباهت فراوان دارند و با آن فضیلت‌هایی که به وسیلهٔ تمدن‌های آفریقایی یا سرخ‌پوستی محترم شمرده می‌شوند، تفاوت می‌کنند. ولی حتی درون سنت غربی، فراموش کردن این‌که ما باید بسیاری از پیش‌فرض‌ها را

۵. *ساختمان‌های طرح و توطئه*، نشریهٔ آموزش همگانی، ۱۹۵۵ م. ص ۲۵۳ ـ ۲۳۱.

یازده طرح و توطئهٔ دیگر به این شرح هستند: طرح و توطئه‌های کنشی: رمان‌های آرتال‌استون‌سون؛ طرح و توطئه‌های تردناک: سنت اندوپرویل؛ طرح و توطئه‌های تراژیک: ادیپ شهریار؛ طرح و توطئه‌های تنهایی: ریچارد سوم؛ طرح و توطئه‌های احساسی: تیمور لنگ؛ طرح و توطئه‌های اصلاحی: خرف مسرخ‌نگ؛ طرح و توطئه‌های فشوار: زنگ‌ها برای چه کسی به صدا درآمدهاند؛ طرح و توطئه‌های تهاجی: شب مطبوع است؛ طرح و توطئه‌های افشاگرانه: مواظب سگ باش، نوشتهٔ رولد دال؛ طرح و توطئه‌های عاطفی: غرور و تعصب و طرح و توطئه‌های سرخوردگی: میمون پشمالو؛

۶. برای نمونه *ای ام فارستر* استعارات مکان‌وندی را ارائه می‌کند(زوایای رمان، ص ۱۵۱):
یک کتاب به شکل ساعت شنی و یک کتاب به شکل حلقه‌های بزرگ افراد در رقص‌های زمان قدیم رقص لانسرز. *تابلوهای* ژ *آناتول فرانس* و *شگرا* از هنری جیمز رمان‌های ساعت شنی هستند، درحالی‌که *تصاویر رومی اثر پرسی لابوک* طرح حلقه‌های بزرگ را

←

بیاموزیم، کار ساده‌ای است. درک این‌که ادیب برخلاف تمایل فراوانش برای کشتن نجیب‌زادگان مسن‌تر در جاده‌های فرعی، خوب و اصیل است، ممکن است نیازمند تجدیدنظر در تربیت اولیهٔ ما باشد.

بنابراین، احساس می‌شود به نسبت‌گرایی ذاتی در درک روایت‌ها، بدون پرداختن به تجزیه و تحلیل و طبقه‌بندی آن‌ها رسیده‌ایم. اگر دربارهٔ نظریه، جدیت داشته باشیم، باید در حقیقت از چگونگی گرفتن چنین تصمیم‌هایی بپرسیم. آیا ما برای همیشه محکوم به استفاده از پیش‌فرض‌های اخلاقی ارسطو هستیم بدون این‌که در نظر بگیریم چقدر ضعیف با شخصیت‌ها و موقعیت‌های مدرن تطبیق می‌کنند؟ با وجود این، چگونه می‌توانیم به یافتن ویژگی‌های طبقه‌بندی شدهٔ جدیدتر و مناسب‌تر بپردازیم؟ از سوی دیگر، چگونه جلوی افزایش تعداد ویژگی‌هایی را بگیریم که ممکن است از کنترل ما خارج شوند؟ ابزار نظارتی ما چیست؟ چگونه می‌توانیم راه خود را در میان تعداد زیادی متغیر بالقوه با چنین تعداد اندک تستهای تشخیصی ایجابی بیابیم؟ نمی‌توانم وانمود کنم که پاسخی دارم، ولی می‌پندارم مراجعه به موفقیت‌های فرمالیست‌ها و ساختارگرایان در تجزیه و تحلیل ساختار کلان متون خاص همگون آموزنده باشد. می‌توانیم [از خود] بپرسیم که آیا اصولی که تحقیقاتشان بر مبنای آن‌ها اطلاعات به دست می‌آورند برای دیگر انواع روایت استفاده می‌شود یا خیر؟

طبقه‌بندی‌های ساختارگرایانه به جای اصول محتوای روایی، بر روی ساخت‌ها استوارند. ولادیمیر پراپ نخستین کسی بود که این مسئله را مطرح کرد:

> *متداول‌ترین تقسیم‌بندی [پیشین] ... در داستان‌هایی با محتوای خارق‌العاده است. داستان‌هایی از زندگی روزمره و داستان‌های حیوانات، در نگاه اول همه چیز درست به نظر می‌رسد، ولی بی‌اختیار پرسشی مطرح می‌شود، مگر نه این‌که داستان‌های حیوانات گاهی عناصر خارق‌العاده بودن را تا حد بسیار زیادی دارا هستند؟ و برعکس، مگر نه این‌که حیوانات در حقیقت نقش زیادی در داستان‌های خارق‌العاده بازی می‌کنند؟ آیا امکان دارد چنین اشاره‌ای را به اندازهٔ کافی دقیق در نظر بگیریم؟*[۲]

او دریافت که بدون در نظر گرفتن ملاحظات نامتجانس زیست‌شناسی و فیزیکی، شخصیت‌های

مثال می‌زند. نمونه‌های دیگر *چرخ کائرین* و *تخت پروکرانستر* است. نظریه‌پردازان دیگر، شباهت ساختارهای طرح و توطئه به مجازها و اشکال بلاغی را متذکر شدند. مراجعه شود به نقل قول‌ها از *اشکلوفسکی* در *صیرات روش‌شناسی فرمالیزم* بخش مرد، ص ۵، اثر *تودورف*، ۱۹۶۵م، ص ۷۶ و در فن نثر مجدداً چاپ شده است (ایتاکا، نیویورک، ۱۹۷۷م، مترجم: ریچارد هوارد).

مقالهٔ مورد بحث بخشی است در نظریهٔ نثر (Oteorii prozy)، موسکو، ۱۹۲۹م، ترجمه شده با عنوان *ساختمان رمان و داستان*، در نظریهٔ ادبیات، ص ۱۷۰ - ۱۶۹ ولی تشبیهات به سختی می‌توانند سببی یا تکوینی باشند. بیشتر این‌طور به نظر می‌آید که اذهان ما قالبی آزاد از یک نوع بسیار کلی را در خود جای داده‌اند که می‌تواند هم در سطوح محلی و هم جهانی روایات و در حقیقت در متون به طور کلی متجلی شود. *کنت بروک* این مسئله را به موازات ۱۹۳۱م، در *بلاغت واژگانی*، *روان‌شناسی و ساخت* و *جریان شعری* (گزارهٔ متضاد) مورد بحث قرار داد.

۲. ریخت‌شناسی داستان عامیانه، ص ۵.

گوناگون ـ فرض کنید یک پیرزن، یک خرس، یک روح جنگل، یا سر یک مادیان ـ می‌توانند کنشی مشابه در داستان‌های گوناگون ولی وابسته، اجرا کنند. فرض کنید آزمودن و پاداش دادن به یک قهرمان، به طور خلاصه می‌توانند عوامل مشابه از یک عملکرد باشند. او چگونه این کار را انجام می‌داده است؟ با کشف و توضیح این‌که در پیکرهٔ هر داستان، رمزی پنهان است؛ رمزی که دوستداران داستان‌های پریان روسی آن را می‌شناسند و [در داستان] انتظار دارند درست همان‌گونه که سخن‌گویان یک زبان می‌توانند تشخیص دهند که تلفظ‌های متفاوت یک واج و شکل‌های گوناگون یک تک‌واژ به یک چیز مشابه ختم می‌شوند، مخاطب داستان‌های روسی هم آموخته است که بازیگران گوناگون و انواع کنش‌ها به یک چیز مشابه ختم می‌شوند. نامی که به آن‌ها نسبت داده شده اهمیتی ندارد، آن‌چه مهم است، قابلیت جابه‌جایی عوامل درون یک عملکرد است. در حقیقت همان قابلیت جابه‌جایی است که ژانر را برای مخاطبش زنده نگاه می‌دارد. مخاطبی که هم خشنودی گذشتگان ـ خود عملکرد ـ و هم نشاط غیرواقعی امروز ـ یک مریخی می‌تواند موجود شروری نیز باشد ـ را تشخیص می‌دهد.

پراپ به عنوان یک تحلیلگر به رفتار سخن‌گوی بومیِ زبانِ روایی داستان‌های پریان روسی توجه کرده است. سادگی نسبی داستان‌ها و تعداد زیادشان، این‌که به آن اندازه هستند که فرضیه‌ها را دربارهٔ ذات و ترتیب‌بندی هسته‌های مرکزی، فرمول‌بندی و تست کنند، به موفقیت وی کمک کردند.[۸] تودورف، که روشی مشابه را به گونهٔ مستدلی در *دکامرون* به کار می‌گیرد، از قاعده به طور مشخصی دفاع می‌کند:

اگر کسی بخواهد ساختار یک روایت را تعریف کند، تکرار روابط ضروری خواهد بود... ما نخواهیم توانست دربارهٔ ساختار یک داستان کوتاه سخن بگوییم، اگر خود را به آن داستان محدود کنیم... تعداد زیاد خود یک تضمین است. این به ما اجازه می‌دهد که شواهدی را دنبال کنیم که فرضیه‌های ما را تأیید و یا رد خواهند کرد. تنها یک پیکرهٔ گسترده [از داستان] به فرد این اجازه را می‌دهد که دربارهٔ سازمان‌دهی یک نظام، پرسش‌هایی مطرح کند. یک معیار برای انتخاب از میان دو

۸. متأسفانه پراپ تحلیل خود را بیشتر از آن‌چه که شایستگی‌اش را داشته باشد، قبول دارد. تنها می‌توان به پذیرش پیش‌بینی‌ای تأسف خورد که پراپ با آن، ریخت‌شناسی خود را به پایان می‌رساند:

در این زمینه، در نظر گرفتن مشکل ترکیب‌های رایج جایز است... که ساخت‌های جدید موجب می‌شوند... ادبیات روایی معاصر، با ساختار موضوعی پیچیده‌اش و بازآفرینی تصویری واقعیت به ظاهر احتمال چنین مسئله‌ای را کنار می‌گذارد، ولی وقتی این ادبیات برای نسل‌های آینده به قلمت عهد قدیم به نظر می‌آید از پیش از تاریخ تا زمان فرون وسطی، برای ما به صورت خلل به نظر می‌آید. هنگامی که تلفیق زمان، که بسیار آسان‌کننده است، از پیچیدگی پدیده‌ها چشم‌پوشی می‌کند، آن‌ها را به اندازهٔ نکته‌هایی کاهش می‌دهد که از نظر فاصله تقلیل می‌یابند. لبس خطوط آن‌ها با نکته‌هایی که ما با نگاه به سنت شعری دور، برملا می‌سازیم، اخطا می‌کند و پدیده‌های اجمالی و تکراری در آن هنگام، در گسترهٔ کلی پایه‌ریزی خواهند شد. (ص ۱۱۶).

خوش‌بختانه پراپ این دیدگاه اجمالی را بعدها، در ترجمهٔ ایتالیایی ریخت‌شناسی اصلاح کرد. ←

توضیح که [هر دو] به یک اندازه معتبرند همان ساده بودن است.[۹]

تودورف هم‌چون پراپ ـ و دیگر روایت‌پردازان معاصر ـ تکرار طرح و توطئه‌های داستان‌های دکامرون را در فرمول‌های جبری نمایش می‌دهد. ابتدا یک داستان را به بیان دیگرش تقلیل می‌دهد. او سه نماد اصلی را انتخاب می‌کند. فاعل‌های اسمی روایی ــ برای شخصیت‌ها ــ صفت‌های روایی ـ مشخصه‌ها یا موقعیت‌شان ـ و گزاره‌های روایی ــ کنشی که اجرا شده ـ مشخص است که نمادها به خودی خود اهمیت چندانی ندارند. یک نفر تنها با تبدیل کردن اسامی و لغت‌ها به صورت حروف بزرگ و کوچک، نشانه‌های منفی و جمع، فلش‌ها و از این قبیل نمی‌تواند تجزیه و تحلیل چشمگیری انجام دهد.

این تقلیل دادن‌ها بی‌فایده‌اند مگر آن‌که به شناخت‌های جدید بینجامند. تقلیل، امروزه یک موهبت مرکب به‌شمار می‌آید. از جنبهٔ مثبت نه تنها یک تصمیم ارائه می‌کند، حتی روی آن اصرار می‌ورزد. شخصیت‌ها، کیفیت‌ها، موقعیت‌ها، کنش‌ها باید جایگزین نمادها شوند. ممکن است از مجموعهٔ آن‌ها یک الگوی ناپیدای عکس پدیدار شود و الگو را می‌توان در برابر دیگر داستان‌ها در پیکره آزمود و یا طبقه‌بندی این گونه‌ها ذخیره‌ای از فرضیه‌ها برای آزمودن فراهم می‌آورد. داستان‌های جدید دکامرونی را می‌توان اختراع کرد، ولی هیچ ضمانتی وجود ندارد که تقلیل، بیش از حد قوی نبوده باشد. بازگویی، یک رویهٔ بی‌غرضانه نیست و اصول آن هم خیلی خوب درک نمی‌شوند. ممکن است [حتی] یک عامل بالقوه به لحاظ سنجش حذف شود.

تدبیر پراپ و تودورف برای محافظت، هم زبانی قوی آنان، در مقام سخن‌گویان بومی‌ای است، که به واسطهٔ آن می‌فهمند یک الگو باید چگونه عمل کند و چگونه نمادها برای آزمودن آن شم زبانی معرفی می‌شوند. بنابراین دستور زبان آن‌ها رویه‌ای اکتشافی نیست. جبر، ساختارهای داستان پریان روسی و داستان‌های دکامرونی را به دست نمی‌آورد. دستور زبان تنها حس قبلی تحلیل‌گر را دربارهٔ الگو توضیح می‌دهد.

از سویی، اگرچه از نظر دورنمایی، این همان کاری است که ارسطو انجام می‌داده است. او

روش‌هایی که در این کتاب، بیش از ظهور ساختارگرایی مطرح شده‌اند به موارد استعمالشان محدود شده‌اند. آن‌ها هر کجا که یک نفر گنجایش استفاده از تکرار را در مقیاس بزرگ داشته باشد، مانند زبان و داستان‌های عامیانه، سودمند هستند ولی وقتی هنر به بخشی از کنش یک ویژگی تکرارشنیدنی تبدیل می‌شود استفادهٔ روش‌های دقیق تنها هنگامی نتیجهٔ مثبت می‌دهد که مطالعهٔ عامل تکرار شونده با مطالعهٔ آن عاملی که منحصر به فرد باشد و ما به عنوان تجلی یک معجزهٔ فهم‌ناشدنی در نظر می‌گیریمیو همراه شود. (مترجم انگلیسی: دارکو سوادوویچ آوالی، برای ارائه در گزارش اولین کنگره بین‌المللی نشانه‌شناسی.)

۹. تزوتان تودورف، دستور زبان دکامرون، شهر لاهه، ۱۹۶۹م، ص ۱۱. مقایسه کنید با دگرگونی‌های روایی، تودورف، در فن شعر نشر، ص ۲۳۳ ـ ۲۱۸ و بخش سوم حس الف ای. جی. جرمه، پاریس، ۱۹۷۰م.

فرض می‌کرد که طرح و توطئه‌های دراماتیک باستانی، دنیایی از متون منسجم می‌ساختند بنابراین، او می‌توانست فاعل‌های یکنواختی همچون مردان، ویژگی‌هایی مانند اصیل و خوش‌شانس را با گزاره‌هایی همانند صعود و سقوط با هم ادغام کند، ولی لازم بود که او پیش از فرمول‌بندی قوانین یک ساختار، آن را دریافته باشد. قوانین تا حدی که فقط و فقط پاسخ‌گوی نمایش‌نامه‌های یونانی باشند عملکرد دارند.

برای منتقل کردن روش پراپ و تودورف به هر ساختار کلان روایی، هر چیزی پرسش‌برانگیز خواهد بود. بیشتر آن‌ها تکرارهای فراگیر ضروری را ندارند. دنیای داستان مدرن و سینما، آن‌گونه که داستان‌های پریان روسی و دکارمون، دو ارزشی ـ سیاه و سفید ـ هستند، نیست. قهرمان‌ها و افراد شرور برای نمونه، در *کره مارها* اثر *موریاک* یا *ایول سانچز* اثر *آناموئو* چه کسانی هستند؟ یا اگر به طبقه‌بندی اساسی ارسطو باز گردیم، چگونه می‌توانیم دریابیم که وضعیت یک شخصیت در روایتی که هدفش زیر سؤال بردن ارزش‌های جامعه‌ای است که به تصویر کشیده، بهبود یافته یا بدتر شده است؟ برای نمونه در *جاده‌های آزادی* اثر *سارتر*.

احتمال هم نمی‌دهیم که به لحاظ محتوایی، پیکره‌هایی را که در ظاهر محدود شده‌اند تأیید کنیم. بیشتر روایت‌ها در چهارچوب‌های محصور و مشروحی همچون چهارچوب دکامرون رخ نمی‌دهند. فرهنگ نوین هم شخصیت‌ها و کنش کلیشه‌ای برای بیشتر روایت‌ها، یا دست‌کم روایت‌های با کیفیت ادبی فراهم نمی‌آورد. بنابراین، روزانه داستان‌هایی از هالیوود و موسکو بیرون می‌آیند که همان قالب خشک داستان پریان روسی را دنبال می‌کنند.

روایت هنری به این دلیل که نمی‌تواند به یک فرمول تقلیل یابد، ارزشمند است. منظور من این نیست که نظریه‌های فرمالیست ـ ساختارگرا دربارهٔ تجزیه و تحلیل ساختارهایی کلان، ارزشمند نیستند و در صورت ضرورت نباید دنبال شوند. منظور من تنها این است که آن‌ها نباید تخت‌خواب‌های *پروکروستی*[10] تشکیل دهند که روایت‌های منفرد نتوانند در آن‌ها بیارامند. در این‌جا دو نمونهٔ عبرت‌آموز وجود دارند:

۱. هر موفقیتی که *روبرت تسولز* اخیراً در به‌کارگیری جبر تودورف برای اثرش *اولیس*[11] به دست آورده به آموزه‌های او از چهارچوب موضوعی و تعیین‌کنندهٔ دوبلینی‌ها، مربوط می‌شود.

10. Procrustean

۱۱. رویکردهای نشانه‌شناسی به یک متن داستانی: *اولیس* اثر جیمز جویس، دانشگاه ادینبرو، سخنرانی‌های پونـد دربارهٔ ادبیات باستان، ۱۹۷۶ م.

تصمیم‌های کلی دربارهٔ این‌که نمادها باید در جای چه چیزی بنشینند از یک تئوری الهام گرفته شده که دربارهٔ آن چیزی است که همهٔ داستان‌ها در آن زمینه هستند. برای نمونه، انتخاب ویژگی‌هایی که به اولین نسبت داده شوند A = دوبلینی و B = آدم مجرد، با نگاهی به دیگر قسمت‌های مجموعه انجام شد. چرا یک دوبلینی به جای یک زن ایرلندی یا یک اروپایی یا یک فرد مؤنث؟ چرا مجرد به جای فقیر یا متواضع؟

شولز همین اندازه می‌گوید که:

این ویژگی [دوبلینی بودن] که حول همهٔ ترتیب داستان‌ها ساخته شده، در حقیقت آن چیزی است که داستان‌ها دربارهٔ آن هستند... دوبلینی‌ها یا مجرد می‌مانند و یا ازدواج ناخوشایندی دارند. ولی روایت‌ها نیازی ندارند که بخشی از کلیت‌های موضوعی بزرگ‌تر باشند و در نتیجه، انتخاب ویژگی، مشکل‌آفرین‌تر می‌شود. نظارت بر روی تعبیرها مبهم‌تر شده و یک مدل جبری ممکن است برای استفاده مدل اشتباهی باشد.

2. برخی از ساختارگرایان فرانسوی، هم‌چون *کلود برموند*، از پراپ و تودورف فراتر رفته‌اند و مدعی شده‌اند که روش طبقه‌بندی، می‌تواند در همهٔ روایت‌ها به کار گرفته شود. آن‌ها معتقدند که مجموعه‌هایی از مقوله‌های کلی وجود دارند که هر کنش یا چیز دیگری را می‌توان درون آن‌ها جای داد. در این دیدگاه، هر روایت در نهایت می‌تواند به عنوان مجموعه‌ای از دوازده یا تعداد بیشتری عامل ریز روایی باشد که مطابق موقعیت‌های ضروری خاصی در زندگی هستند: حقه‌بازی، قرارداد، محافظت یا هر چیز دیگری.

وظیفهٔ تحلیلگر روایی پیدا کردن مجموعهٔ آن موقعیت‌های اساسی است. همانند هر فرضیه‌ای، این فرضیه هم نیازمند ملاحظاتی است که ممکن است به شناخت‌های جالب و مثال‌های معکوس تحریک‌آمیز بینجامد. به این معنی که روایت‌هایی که در مجموعهٔ دوازده‌تایی برموند پیش‌بینی نشده‌اند، در نتیجه مجموعه‌های بالقوه جدید و فراگیرتری را پیشنهاد می‌کنند. اگرچه، نمی‌توان احساس ناراحتی نکرد. مجموعه‌های کلی نه تنها برای توضیح‌دادن طرح و توطئه‌ها می‌توانند مورد استفاده قرار گیرند، بلکه برای توجیه کردن آن‌ها، کاهش دادن پیچیدگی‌های‌شان به‌سادگی یک فرمول که از پیش وجود داشته نیز کاربرد دارند. در غیر این صورت، مجموعه‌ها ممکن است آن‌قدر گسترده شوند که معنی خود را از دست داده، عملاً همان دسته‌بندی موجود در ساختار روایی، بشوند؛ یعنی عنصر وجودی به اضافهٔ رویداد.

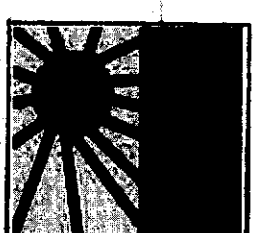
هم‌چنین نباید مجموعه لغت‌های کلیدی یا اصلاح‌های توصیفی که هسته‌های مرکزی گروه بزرگی از روایت‌ها را نام‌گذاری کرده‌اند، [به عنوان] موضوع‌هایی به‌شمار آورده شوند که هر داستان یا چیز دیگری می‌تواند به آن تقلیل یابد. هسته‌های مرکزی، ویژگی حقیقی طرح و

توطئه‌اند. آن‌ها وجود دارند، ممکن است جدا شوند و باید نام برایشان برگزید. آن‌چه برای بسیاری از روایت‌ها تعیین‌کننده است، پیچیدگی‌های ظریف تجزیه و تحلیل واقعی است تا برسد به‌سادگی نیرومند [عمل] تقلیل دادن.

کولر و دیگران خاطر نشان کرده‌اند که یک رویداد مورد نظر، ویژگی رویداد پایانی را نمی‌توان جدای از محتوایش طبقه‌بندی کرد. یک کشتن ممکن است قتل نباشد. بلکه یک عمل از روی شفقت یا یک قربانی یا یک عمل وطن‌پرستانه یا یک حادثه، یا یکی از دو جین حالت دیگر باشد. هیچ مجموعه‌ای از مقوله‌های از پیش سازمان‌یافته نمی‌تواند آن را مستقل از مقدم بر خواندن همهٔ روایت توصیف کند.

نظریه‌پرداز ادبی، جذابیت چندانی در طبقه‌بندی‌های معناشناختی رویدادهای ممکن روایت که از پیش وجود داشته‌اند، نخواهد یافت. برعکس یک انسان‌شناس ـ و بدون انکار جذابیت موجه چنین پرسش‌هایی ـ او از تصمیم‌های اجباری دربارهٔ این‌که آیا یک رویداد مورد نظر، بهتر است انتقام، انکار، تفکیک یا هر اصطلاح حاضر آمادهٔ دیگری خوانده شود، خوشش نمی‌آید. ساختن، بخشی از تعبیر کل روایت است. او بیشتر می‌خواهد بفهمد که چگونه هسته‌های مرکزی به‌وسیلهٔ تحلیلگران در چهارچوب کل داستان بر مبنای این‌که چگونه هر یک با دیگری ارتباط دارند، نام‌گذاری می‌شوند. او می‌خواهد طبقه‌بندی کلی رفتار را به عنوان نوع دیگری از تحقیق به دستان توان‌مند انسان‌شناسان بسپارد. این طبقه‌بندی کردن، کُدها ـ رمزها ـ به ازای خودشان نیست، بلکه آموختن این است که کدها شباهت روایت‌ها به یکدیگر را نشان می‌دهند. چرا به نظر می‌رسد *تونیو کروگر*، هاکلبری فین را از جنگ و صلح بیشتر می‌پسندد؟ یعنی چگونه یک مورخ ادبی یک نوع طرح و توطئه مانند رمان در حال تکوین را تشخیص می‌دهد؟ شاید بهترین راه برای فهم طبقه‌بندی‌ها این است که تاریخ‌نگار یا منتقد را به عنوان سخن‌گوی بومی در نظر بگیریم. یک به‌کار برندهٔ کارکشتهٔ کدها(رمزها). ما به بررسی رفتار او به همان اندازهٔ اثر نیازمندیم. این هرگز به معنی این نیست که نظریهٔ روایی درون تاریخ ادبی محو می‌شود. برعکس، نظریه‌پرداز می‌بایست تاریخ ادبی را به عنوان منبعی از تفاوت‌ها مطالعه کند. منبعی که کارایی‌اش نه به ذات حقیقی، بلکه به قرارداد بستگی دارد. این مهم است که حسادت *اتللو* بنا به تعبیر مطلق، بر مبنای معیار نقصان تراژیک، به سطح مناسبی برسد؛ کافی است مخاطب فکر کند که رسیده است. یا دقیق‌تر این‌که مخاطب، صورت کُدی را که حسادت در آن احساسی است که قابلیت این را دارد که شوهری را به قتل وا دارد، بفهمد و بپذیرد.

پس توصیف طرح و توطئه به درون ساختارهای کلان و نوع‌شناسی‌ها به فهم رمزهای فرهنگی و تأثیر متقابل آن‌ها بر رمزهای ادبی و هنری و رمزهای زندگی روزمره بستگی دارد. این به



حقیقت‌نمایی متکی است، تا زمانی که بتوانیم فرمول‌بندی رمزهای فرهنگی را آغاز کنیم، بررسی ما می‌باید در مقایسه با مطالعه‌هایی هم‌چون مطالعه‌های پراپ و تودورف امپرسیونیستی باقی بمانند. نوع‌شناسان طرح و توطئه باید ذات قراردادی واحدهای اساسی خود را بشناسند. واحدها تنها هنگامی که یک مخاطب وارد تعهدی بر مبنای قراردادهای شناخته شده یا قابل فراگیری با نویسنده شود، تحقق می‌یابند. این ساز و کاری است که دربارهٔ جزئیات آن خیلی کم می‌دانیم. پیداست که طبقه‌بندی انواع طرح و توطئه، مشکل‌آفرین‌ترین بخش مطالعه‌های روایی است و ممکن است مجبور باشیم برای مدتی منتظر بمانیم تا تعدادی تحلیل عمیق همانند S/Z به‌دست آید و به یک نشانه‌شناسی کلی از فرهنگ برسیم. ولی حتی در آن هنگام نیز هدف ما نباید تجزیه‌گرا باشد.

در حال حاضر، این عقیده که هم روایت‌ها می‌توانند با موفقیت بر اساس تعدادی از ساخت‌های محتوایی طرح و توطئه گروه‌بندی شوند، برای من، پرسش‌برانگیز به نظر می‌آید. اثر باید ژانر به ژانر جلو برود؛ زیرا چیزهای زیادی می‌توان از مقایسهٔ روایت‌ها از یک دیدگاه محتوایی رسمی آموخت. ما هنوز برای تاخت و تاز گسترده روی مسئلهٔ ساختار کلان طرح و توطئه و نوع‌شناسی آن آمادگی نداریم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی