فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و ششم، پاییز ۱۳۹۱: ۱۴۹-۱۲۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۱/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

نقد ساختاری طرح روایی در داستان

عبدالله حسن زاده میرعلی*
علی ششتمدی**

چکیده

نقد ساختاری طرح روایی در داستان، روشی برای نقد داستان است. در این مقاله، ابتدا تعریف روایت و ساختمان آن ارائه شده و سپس تمایز آن با عناصر زبانی مطرح می‌شود. روایت، عنصری از داستان است که در حیطه زبان قرار ندارد و به عنوان جوهره و اساسِ داستان، قصه، نمایش‌نامه و دیگر قالب‌های ادبی مربوط، ساختار محوری اثر هنری را تشکیل می‌دهد. طرح روایی شامل مواردی از عناصر داستان می‌شود که در بررسی ساختمان روایت اهمیت به سزایی دارند. طرح روایی در ساختارشناسی داستان بسیار اهمیت دارد و در اینجا به منظور تحلیل طرح روایی و ساختار آن، عناصر طرح بررسی می‌شوند. ساخت‌شناسی روایت موتیف‌های هنری داستان را آشکار می‌سازد و نحوهٔ ارتباط مخاطب با داستان و روایت از این دیدگاه مطرح خواهد شد. در پایان، روش و شیوه این نقد به صورت مستقل و کاربردی ارائه می‌شود و اهمیت و ارزش این روش بررسی می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: روایت، داستان، ساخت‌شناسی، نقد ساختاری.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان Hasanzadeh.mirali@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری Alishesh1366@yahoo.com

مقدمه

روایت چیست؟ آیا روایت داستان ساختار دارد؟ برای بررسی ساختمان روایت، چه شیوه و روشی مناسب و قابل استناد است؟ در این مقاله، روایت با توجه به ویژگی‌های آن تعریف می‌شود. روایت داستان دارای ساختار است و برای تبیین و تحلیل این ساختار، «طرح روایی» پس از تعریف و شرح، بررسی خواهد شد.

تعریف روایت و بررسی ساختار آن به قدری گسترده شده که شاخه‌ای به نام «روایت‌شناسی[1]» را در حوزهٔ زبان‌شناسی ایجاد کرده است. فرمالیست‌ها و ساختارگراها به این مقوله اهمیت زیادی دادند. در میان آنها، تزوتان تودوروف[2] پژوهش‌های ارزشمندی انجام داده است که از مهم‌ترین آنها می‌توان به مقالهٔ «راز داستان» اشاره کرد؛ وی در این مقاله به دنبال کشف ساختار داستان‌های کوتاه، به مطالعه نظام‌مند آنها می‌پردازد. در مقالهٔ حاضر دیدگاه تودوروف مورد استفاده قرار می‌گیرد. مایکل تولان[3] نیز در این زمینه پژوهش مفصلی دارد که کتاب *روایت‌شناسی* او گویای این بررسی است. تولان در این کتاب با بررسی ویژگی‌های روایت به تعریفی زبان‌شناختی از آن دست می‌یابد و با دیدگاهی انتقادی، روایت‌شناسی ساختارگراها را تحلیل می‌کند. *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، پژوهش شلومیت ریمون‌ـکنان[4] نیز از جمله آثار پژوهشی ارزشمند انجام گرفته در این زمینه است. وی در این کتاب تلاش می‌کند الگویی نظام‌مند با توجه به گزاره‌های روایی ارائه دهد. رابرت اسکولز[5] نیز در کتاب *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات* تاریخ روایت‌شناسی را از دیدگاه ساختارگراها توضیح می‌دهد.

این مقاله تلاش خواهد کرد با توجه به دیدگاه‌های روایت‌شناسی و با توجه به تعریفی که از طرح روایی ارائه می‌شود، روشی جهت ساختارشناسی روایت داستان ارائه دهد. به نظر نگارنده، «طرح روایی» حلقهٔ گمشده در روایت‌شناسی است و با طرح این موضوع، ساختاری نظام‌مند به صورت مرحله به مرحله، جهت نقد ساختاری روایت ارائه خواهد شد.

روایت

بسیاری از کسانی که از دیدگاهِ پژوهشی به ادبیات و حوزه‌های زیر مجموعهٔ آن می‌نگرند، معتقدند که ویژگی‌های هنری در حوزهٔ ادبیات و آفرینش زیبایی منحصر به عرصهٔ زبان است (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۰-۱۱؛ ۱۲۲). این دیدگاه درباره شعر و متون ادبی درست به نظر می‌رسد، اما تعمیم

1. Narratology
2. Tzvetan Todorov
3. Michael Toolan
4. Shlomith Rimmon-kenan
5. Robert Scholes

آن به عرصهٔ تمام قالب‌های ادبی نادرست خواهد بود؛ چرا که درباره انواع ادبی روایی[1] نظیر: داستان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و مانند آن، نمی‌توان تمام مسائل زیبایی‌شناسی را به «زبان» وابسته دانست. البته تعبیر ساختارگرایانی مانند سوسور از لوگوس یا زبان بسیار گسترده است و روایت را نیز با این نگاه می‌توان در مجموعهٔ زبان بررسی کرد.

قالب‌های ادبی، مانند انواعی که ذکر شد، از عنصری ویژه جهت زیباسازی و ایجاد موتیف بهره می‌برند که هیچ ارتباطی به «زبان» ندارد. اگر الگویی را که یاکوبسن دربارهٔ ارتباط روایی ارائه نموده است به این صورت در نظر بگیریم که «سخن‌گو پیامی برای مخاطب می‌فرستد» در آن صورت کلام یا زبان، «زمینه» این پیام است و رابط، عنصری جز زبان خواهد بود (یاکوبسن، ۱۹۸۷: ۶۶). این عنصر همان «روایت» است. هر شکل از روایت، ساختی داستانی دارد؛ و این بنیان داستانی است که به اجزای کتاب، واژه‌ها و سایر جمله‌های کتاب معنی می‌بخشد (برمون[2]، ۱۹۷۳: ۵۶). عنصری که اگر زبان و متعلقاتش را از رمان، نمایش‌نامه، داستان کوتاه و ... حذف کنیم- و البته سایر تکنیک‌های ادبی ظاهری را- مانند عصاره‌ای از وجود آن باقی می‌ماند. این عنصر یک روش بازنمایی[3] برای خلق هارمونی در این قالب‌های هنری است (بارت، ۱۳۸۶: ۸۰). روایت عاملی است که مخاطب را در زیبایی خود غرق می‌کند و در تمام طول اثر هنری دنبال خود می‌کشد. فرمالیست‌های متأخر در تفکرات و عقاید تکامل‌یافتهٔ خود دربارهٔ روایت و ادبیات، به شیوه‌ای از بررسی و نقد، با همین دیدگاه دست یافته‌اند:

> تودوروف عمدتاً با نحو سروکار دارد، اندکی هم با معناشناسی، و جنبهٔ کلامی متن را نادیده می‌گیرد. در واقع، چنان‌که خود هم به صراحت می‌گوید، روش او این است که ابتدا هر حکایت را به یک چکیدهٔ نحوی پوست‌کنده تقلیل دهد و عملیات تحلیلی را به عوض زبان خود متن، روی همان چکیده انجام دهد. چنان که خود به خوبی آگاه است، هر چه یک متن «ادبی‌تر» باشد (در مقابل اساطیری یا عامیانه) این روش چیزهای بیشتری را کنار می‌گذارد. و سایر روش‌های تحلیل هم اهمیت بیشتری خواهند یافت (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۰).

روایت مقوله‌ای از اثر روایی است که از نگاه نقد، «ادبی» نیست اما «هنری» تلقی می‌شود. روایت در ترجمه و در انتقال از رسانه‌ای به رسانه دیگر نابود نمی‌شود (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۷) و به همین دلیل برای اهالی همهٔ زبان‌ها قابل درک است. میزان تأثیرگذاری روایت هرچه بیشتر باشد، زبان در آن قالب هنری ارجاعی‌تر است و جنبه‌های ادبی کمتری دارد.

1. fiction
2. Bremond
3. representation

به نظر می‌رسد کارکرد زبان در رمان به نسبت دیگر انواع ادبی، ارجاعی‌تر باشد و عملکرد خودِ رمان هم بیشتر از طریق توصیف همه‌جانبه است تا تمرکز فصیحانه بر جنبه‌ای خاص. بی‌تردید همین نکته، چند مسئله را روشن می‌کند، از جمله این‌که: چرا می‌توان رمان را بهتر از هر نوعِ ادبی دیگر ترجمه کرد؛ چرا بسیاری از نویسندگانی که جزو برجسته‌ترین رمان‌نویسان‌اند، از ریچاردسن و بالزاک گرفته تا هاردی و داستایوسکی، نوشته‌هایشان غالباً حاکی از لطافت طبع نیست و حتی گه‌گاه نشان‌دهندهٔ ابتذال محض است؛ و نیز این که چرا رمان کمتر از هر نوع ادبی دیگر نیازمند شرح نکات تاریخی و ادبی است: عُرف صوریِ آن وادارش می‌کند زیرنوشت‌های خودش را تأمین کند (پاینده، ۱۳۸۹: ۴۵).

روایت، داستان را از دیدگاهِ ارزش هنری، در سطح بالاتری از دیگر انواع ادبی قرار داده است و از این دیدگاه، اصلی‌ترین نقطهٔ قوت داستان و دیگر زیرمجموعه‌های آن در بین دیگر انواع ادبی است. روایت همان بخشی از داستان است که گاه آن را «ماجرا» می‌خوانند و در رمان و داستان کوتاه، به عنوان «نخستین مضمون» از آن یاد می‌شود (کوندرا، ۱۳۹۱: ۴۹). البته آنچه درباره روایت گفته شد، ویژگی‌های آن بود، که می‌توان با توصیف این ویژگی‌ها در ادامهٔ بحث به تعریفی از این مقوله دست یافت.

تعریف روایت

روایت مانند بسیاری از دیگر مقولات علوم انسانی، بر اساس نوع دیدگاهِ مؤلفان و نویسندگان، با تعریف‌های متفاوتی، تعبیر می‌شود. تعاریفی را که از روایت ارائه می‌شود، می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

- در نگاه کلی، روایت نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی و تخیلی است، به نحوی که ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد. این تعبیر و برداشت از روایت را می‌توان تعبیری لغوی دانست. به همین دلیل با توجه به این تعریف، نمی‌توان ویژگی‌های روایت را برشمرد و آن را از «ناروایت» باز شناخت. در حالی که به منظور انجام یک پژوهش علمی، باید تعریفی جامع و مانع از واژهٔ مورد نظر ارائه داد. این نکته بسیار اهمیت دارد که استفاده از دیدگاه عام دربارهٔ مفاهیم علمی- مانند روایت- موجب گمراهی است و انجام تحلیلی منطقی نیازمند دقت در جزئیات زبان و تعبیر درست از مفاهیم خواهد بود (علایی،۱۳۹۰: ۵۳ ؛۵۶).

- یکی دیگر از دیدگاه‌های پژوهشی در حوزهٔ ادبیات مربوط به بلاغت است. در بلاغت جدید، روایت به عنوان یکی از انواع بیان محسوب می‌شود و تعریف آن چنین است: «روایت نوعی از بیان است که با عمل، با سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب‌وجوش سروکار داشته

باشد، روایت به سؤال «چه اتفاقی افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰).

این تعریف را نیز می‌توان یک تعریف کلی از روایت دانست که برای توضیح آن مفید است؛ اما جامع و مانع نیست. در این تعریف، روایت مترادف با «نقل» دانسته شده و در پایان تعریف نیز به این امر مستقیم اشاره می‌شود. با بر شمردن ویژگی‌های روایت، آن را در تقابل با «نقل» تعریف خواهیم کرد، به این دلیل که نقل کردن فقط یکی از روش‌های ارائه «روایت» است و مترادف آن محسوب نمی‌شود.

- نام دیگر روایت، داستان است؛ در واقع، این‌که ما «توصیفی از مجموعه و سلسله‌ای متوالی از وقایعی واقعی یا غیرواقعی بدهیم» می‌تواند مترادف با همان داستان باشد که بر آن یک زنجیرهٔ علی و منطقی حاکم است پس فیلسوفان هم می‌توانند برای روایت حرفی داشته باشند و در واقع روایت را هم همانند طبیعت یا هر حوزهٔ دیگر، که بر آن قوانینی حاکم است که می‌توانند آن را کشف یا بیان کنند، در نظر بگیرند. این دیدگاه نسبت به روایت، که آن را همان داستان می‌داند، نگاهی عمومی است و در واقع به درد مباحث فلسفی دربارهٔ داستان می‌خورد و در حوزهٔ پژوهش ادبیات کاربرد نخواهد داشت. به این دلیل که در این نگاه، روایت در داستان وجود دارد؛ اما به معنی خود داستان نیست. تعبیر ذکر شده، تعبیر عامیانه‌ای از نگاه فرمالیست‌ها دربارهٔ روایت نیز هست. چنان‌که از آن برای ارائه مباحثی فلسفی در حوزه روایت استفاده می‌کنند (ر.ک: اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۷-۲۰۲).

- برخی از تعاریف دربارهٔ روایت، آن را به عنوان یک «فن» در نظر می‌گیرند. ضعف چنین تعریف‌هایی این نکته است که اولاً روایت را با منطق غلطِ دوری، با توجه به ماهیت خودِ آن تعریف می‌کنند، یعنی ابتدا در نظر می‌گیرند که عملی به نام «روایت کردن» و شخصی به نام «راوی» وجود دارد و بعد به تعریف آن می‌پردازند و ثانیاً چارچوب حاصل از این تعاریف، روایت را بسیار محدود می‌کند و آن را تقریباً برابر همان فن «نقل» می‌داند. «روایت شیوه یا فنی است که به وسیلهٔ آن داستان توسط نویسنده نقل و روایت می‌شود. راوی شخص یا چیزی است که داستان از نظرگاه یا اصطلاحاً از زبان او نقل می‌شود. (راوی می‌تواند یک موجود بی‌جان مثل یک قطعه عکس یا سنگ و یا هر بی جان دیگری نیز باشد)» (فلکی، ۱۳۸۲: ۱۲).

- اما تعاریف دقیق‌تر از روایت را می‌توان در نگاهی ادبی- علمی به روایت مشاهده کرد. در این دیدگاه، روایت به عنوان جزء اصلی و مشترک آثار روایی تعریف می‌شود و به همین دلیل به حقیقت روایت، نزدیک‌تر است. اما هنوز هم نمی‌توان مرز آنچه را که روایت هست با آنچه روایت نیست به وضوح و روشنی تعیین کرد.

روایت[1] نوعی از کلام و سخن است که «رویداد یا رویدادهایی» را بیان می‌کند. از این رو شامل آثار غیرِ داستانی مانند خاطرات، زندگی‌نامه‌ها، زندگی‌نامهٔ خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود؛ چون آنها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگو می‌کنند. اما در روایت‌شناسی ادبی، روایت شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، نوولت، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر یعنی افسانه، قصهٔ جن و پری، حماسه، حکایت و رمانس را هم در بر می‌گیرد (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

- اما تعریف روایت از نظر گرماس، به عنوان کسی که پژوهشی کامل و علمی در این زمینه انجام داده است و به شدت مورد توجه ساختارگرایان بوده، به این شرح است:

روایت در اساس عبارت است از انتقال یک ارزش یا یک شیء از یک مشارک به مشارک دیگر. یک پی‌رفتِ روایتِ نوعی شامل یک گفتهٔ وصفی است که ویژگی‌های فاعل و موقعیت او را مشخص می‌کند؛ به دنبال آن گفته‌ای «وجهی» می‌آید که در آن آرزوها، ترس‌ها، و باورهای فاعل موردِ بحث معرفی می‌شوند و بر کنشی مرتبط با آنها اشاره دارد؛ و گفته‌ای متعدی که در آن جابه‌جایی ارزش با تغییر موقعیت انجام می‌شود (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۸).

همان‌طور که از تعریف ارائه شده به خوبی پیداست، گرماس پس از تقسیم‌بندی طولانی و دسته‌بندی عناصر داستان و حکایت به بخش‌های مختلف و ارائه مفاهیمی مانندِ مشارک و پی‌رفت، به این نتیجه رسیده است(۱).

تعاریف ذکر شده، نمونه‌هایی کلی بودند که از نظر نگارنده، می‌توان بر اساس آنها نگاهی جامع نسبت به اغلب تعاریف مطروحه از روایت ارائه داد. در واقع هر کدام از دیگر تعاریف موجود در یکی از این دسته‌ها قرار خواهند گرفت و مشابه یکی از نمونه‌ها خواهد بود. اما با توجه به آنچه ذکر شد و نیز تحلیل روایت به شیوه ساخت‌شناسانه، تعریفی کامل‌تر از روایت را ارائه خواهیم کرد.

ابتدا به نگاه ساختارگرایان دربارهٔ روایت اشاره‌ای کنیم. سوسور زبان را به سه بخش مطلق زبان[2]، زبان[3] و گفتار[4] تقسیم می‌کند و با این تقسیم‌بندی زبان‌شناسان را از سردرگمی نجات می‌دهد. با توجه به این تقسیم‌بندی، روایت در حیطهٔ مطلق زبان قرار گرفته و در مجموعهٔ زبان‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد (همان: ۳۲). از نظر ساختارگرایان روایت هم جزء امکانات زبانی محسوب می‌شود. «روایت صرفاً مجموعه‌ای است از امکاناتِ زبانی که به طریقی خاص، بر اساس مجموعه‌ای از قواعدِ ساختاربندی زبر دستوری یک جا جمع آمده‌اند. چون در مجموع

1. Narration and/or Narrative
2. language
3. langue
4. parole

روایت گزینشی است بسیار محدود از کل مجموعهٔ امکانات دستوری، می‌توان آن را با عباراتی ساده‌تر از آنها که برای توصیف کل یک زبان لازم است توصیف کرد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۱).

بی‌تردید زمانی که چنین جهان بی‌مرزی را برای زبان در نظر بگیریم، می‌توان هر سوژه[1] و حتی اوبژه[2] دیگری جز روایت را هم در حیطهٔ آن تعریف کرد. در ادبیات فارسی و پژوهش‌های مربوط به آن، اغلب منظور از واژه «زبان» حیطه لانگ در تقسیم‌بندی سوسور است. به این علت که سخن از زبان و تحلیل‌های ارائه شده از آن، مانند آشنایی‌زدایی واژگانی و نحوی، تمام آرایه‌ها و زیبایی‌شناسی‌های مربوط به بدیع و بیان، جزء ویژگی‌های این بخش از زبان هستند. بخشی که مربوط به واژگان، دستور و محتوای معنایی زبان است. در نتیجه، با توجه به این تعریف روایت در حیطهٔ تعبیر ما از «زبان» قرار نمی‌گیرد.

از طرف دیگر، روایت وجه مشترک و محور ثابت تمام هنرهای روایی- اعم از تصویری، صوتی، نوشتاری و ...- به عنوان یک هارمونی هنری شناخته می‌شود و دارای عناصری است که تحلیل می‌شوند اما در حوزهٔ زبان‌شناسی قرار ندارند. از دیدگاهی دیگر، روایت یک نوع زیبایی است که در قالب‌های هنری مانند سینما، تئاتر، داستان و ... وجود دارد اما مربوط به زبان نیست. با توجه به این‌که یکی از اصلی‌ترین قالب‌های این حوزه، داستان و زیرمجموعه‌های آن است می‌توان به این استنتاج دست یافت که داستان روایتی است که در کالبدی از زبان بروز می‌یابد؛ همان‌طور که در سینما در کالبدی از تصاویر متحرک و صوت و در تئاتر در قالبی نمایشی بروز و ظهور دارد. بحث تمایز متن از روایت، همواره در میان منتقدان محل مناقشه بوده است. عده‌ای معتقد به جداسازی متن از لایه روایی هستند (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۶) و عده‌ای این دو را دارای ارتباطی پیچیده و غیر قابل جداسازی دانسته‌اند (تولان، ۱۳۸۶: ۲۵-۲۶). این مقاله قائل به تمایز است و همان‌طور که مطرح می‌شود، روایت را به عنوان عنصری جدا از متن تعریف می‌نماید. در این مورد، گرماس معتقد است که باید «میان دو سطح بازنمایی و تحلیل تمایز قائل شویم. سطح ظاهری روایتگری که در آن روایتگری در زبان تجلی می‌یابد و به واسطه همین زبان بیان می‌شود و سطح ذاتی که نوعی بدنه ساختاری مشترک ایجاد می‌کند که روایت‌مندی پیش از آن که در زبان امکان بروز یابد در این بدنه جای گرفته و سامان می‌یابد» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۶-۱۷).

تزوتان تودوروف ساخت‌گرایی که دیدگاه او دربارهٔ روایت مورد توجه این مقاله است، برای تعریف روایت از اصطلاح «تغییر وضعیت[3]» (که در منابع فارسی به «گشتار» و «گذار» ترجمه شده) استفاده نموده است:

1. subject
2. object
3. transformation

> ارتباط دادن واقعیات به صورت ساده و متوالی روایت را ایجاد نمی‌کند، بلکه این واقعیات باید سامان‌دهی شوند، به عبارت دیگر باید در اصل دارای عناصر مشترک باشند. با این وجود، اگر همه این عناصر یکسان باشند دیگر روایتی وجود نخواهد داشت؛ زیرا دیگر موضوعی برای بازگفت نمی‌ماند. پس تغییر وضعیت (گشتار یا گذار) به طور دقیق ترکیبی از تفاوت‌ها و شباهت‌ها را نشان می‌دهد و دو واقعیت را بدون امکانِ یکی پنداشتن آنها با هم مرتبط می‌سازد (تودورف، ۱۹۷۸: ۲۳۳).

با توجه به امکان بررسی هر داستان از سه دیدگاه نحوی، نظریه بیانی و معناشناسی، تودوروف، دیدگاه استوار بر نظریهٔ بیان را به دلیل کارکرد وابسته به واژگان بی‌اهمیت می‌داند. بحث معناشناسی نیز در جایگاه خود بررسی می‌شود. در شناخت ساختار روایی، با کنارگذاشتن دیدگاه بیانی و معناشناسی، دیدگاه نحوی باقی می‌ماند. در این دیدگاه روایت به صورت گزاره‌های نحوی ارائه شده و مورد بررسی قرار می‌گیرد (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۸۰-۲۸۳).

با توجه به آن‌چه گذشت، روایت را «ژرف‌ساخت به معنی عصارهٔ عناصر و کارکردهای داستان» تعریف می‌کنیم (تولان، ۱۳۸۶: ۳۱). تحلیل عناصر روایت در نقد داستانی، کاربرد عملی این دیدگاه در مقابل روایت و قالب‌های روایی ادبیات است. بررسی‌ها و تحلیل‌های ساختارگرایان بر حکایت‌ها و افسانه‌ها گواهی بر این ادعا است (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۲-۳۶).

ساختار روایت

حال، بر اساس تعریف ارائه شده از روایت، شناسایی ساختار آن را آغاز می‌کنیم. ابتدا باید به این پرسش پاسخ دهیم که آیا روایت ساختار می‌پذیرد؟ و یا مانند برخی امور انتزاعی از ساختمان و نظم بی‌بهره است؟ دغدغه اساسی ساختارگرایی در مواجهه با روایت، در ابتدای کار پاسخ به این پرسش خواهد بود.

> در بررسی ساختاریِ روایت می‌توان به وضوح علاقه به دو جنبه افراطیِ موضوع را مشاهده کرد. ساختارگرایان هم به جست‌وجوی بوطیقای خُردِ داستان برآمده‌اند و هم به جست‌وجوی بوطیقای کلانِ داستان ... هدف ساختارگرایان از بوطیقای خرد، جدا کردن ساختارهای داستانیِ پایه بوده است: عناصر اساسی داستان و قوانین ترکیب آنها. مسئله اول آنها ترکیب‌بندیِ حداقل عناصری است که سبب می‌شوند مشاهده‌گرِ قابل بتواند شیء معین را روایت بداند. البته این مسئله‌ای است در تعریف، اما تمرین ساده‌ای برای نام‌گذاری نیست. روایت‌ها وجود دارند، هرجا که انسان باشد روایت هم هست، و در بین ناظران بر سر این‌که چه چیزی روایت است و چه چیزی روایت نیست توافق گسترده‌ای وجود دارد. هرگونه توصیف نظری را می‌توان به سرعت با گستره‌ای از واقعیت‌ها محک زد و همین این

پرسش را مطرح می‌کند که اصلاً چه نیازی به توصیفات نظری داریم؟ اگر روایت‌ها بدون هیچ نظریه‌ای خلق و شناخته درک می‌شوند، نظریه چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟

ساختارگرایان دو پاسخ به این پرسش دارند که ممکن است دیگران را قانع کند یا نکند. یکی از اهداف آنها در تلاش برای جدا کردن ساختارهای بنیادینِ روایت، ربط دادن آنها به ساختارهای بنیادینِ دیگر (برای مثال، ساختارهای بنیادین منطق و دستور) است تا اصلاً بتوانند پیکربندی‌های ذهنیت انسان را درک کنند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

مطلب حاضر با فرضیهٔ ساخت‌مندی روایت بر اساس دیدگاه مایکل تولان (۱۳۸۶: ۳۱) و شلومیت ریمون‌ـکنان (۱۳۸۷: ۱۶) موافق است. به این دلیل که سخن ادبی، با توجه به آنچه ژرار ژنت می‌گوید بر اساس ساختارها ایجاد می‌شود و تکامل می‌یابد و تابع آنهاست؛ زیرا آنها را در زبان و نگارش خود می‌یابد (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۸۷). این روش در ارائه تعریف و ایجاد تصویری کاربردی از روایت، با هدفِ به نمایش گذاشتن ساختار روایت- البته با توجه به شیوه استفاده از آن در اثر هنری- انجام می‌گیرد. البته ذکر این نکته مهم به نظر می‌رسد که مباحثی در پژوهش‌ها طرح می‌شوند و مورد تحلیل قرار می‌گیرند که در واقع مربوط به ساختار روایت هستند اما تحت عناوین دیگر ارائه می‌شوند. لذا لازم است که در بحث از ساختمان روایت از توجه به این موارد نیز غافل نشویم.

برای آغاز، بهتر است نگاهی را که مایکل تولان به این موضوع داشته بررسی کنیم. از نظر او روایت پدیده‌ای زمانی- مکانی است؛ به این معنی که همواره چیزهایی را برای ما حکایت می‌کند که هم از نظر زمانی و هم مکانی از ما فاصله دارند. حال این روایت چیست؟ چه ویژگی‌هایی دارد؟ چگونه می‌توان روایت را از «ناروایت» تمیز داد؟ مایکل تولان در جواب به این پرسش، شش ویژگی برای روایت برمی‌شمرد:

۱ـ هر روایت دارای درجه‌ای از تصنّع یا «ساختگی» بودن است که معمولاً در گفتار بداههٔ روزمره دیده نمی‌شود. بر روی «روایت» کار شده است. تسلسل و توالی، تأکید، و آهنگ تنها در یک روایت دیده می‌شوند.

۲ـ درجه‌ای از پیش‌ساختگی: به عبارت بهتر، روایات اغلب متشکل از اجزایی هستند که پیش‌تر خوانده‌ایم یا شنیده‌ایم یا حداقل این‌طور فکر می‌کنیم. بدون هیچ پیش‌ساختی روایت برای مخاطب قابل درک نیست. و از این روست که به نظر می‌رسد داستان‌ها اغلب یکدیگر را تکرار می‌کنند و یکی ما را به یاد دیگری می‌اندازند.

۳ـ روایت‌ها معمولاً دارای یک «گذرگاه» هستند. مسیری دارند، و یا انتظار می‌رود که به جایی برسند، در مسیر خود پیش بروند و نهایتاً ما را به یک نتیجه یا نوعی «گشایش» برسانند. گشایش

اصطلاحی است که بسیاری منتقدین در موضع‌گیری علیه الزام «نتیجه» در داستان مطرح کرده‌اند، و معتقدند در داستان مدرن اگرچه ممکن است لزوماً نتیجه‌ای حاصل نشود، اما حتماً گشایشی در گره داستانی در کار است؛ چیزی که در مسیر داستان تفاوتی ایجاد کند.

بگذریم که انتظار برخورد با «خاتمه» و «پایان‌بندی» در کار داستان چیزی است که سنت ادبی به مخاطب آموخته است، و اگرچه بایدی در کار نیست، مخاطب که شیفتهٔ اطلاق کلیت و تمامیت به اثر است همواره می‌کوشد این گشایش را در هر روایتی تصور کند؛ تا گویی با متن پیش روی خود کنار بیاید.

۴ـ روایت‌ها حتماً یک «راوی» یا گوینده دارند. تولان معتقد است مهم نیست این راوی یا گوینده تا چه حد پنهان از نظر یا نامرئی باشد، اما همیشه یک راوی در میان است. این اصل در واقع از قانون زبان‌شناسی تبعیت می‌کند که همیشه در هر گفتاری یک گوینده و یک مخاطب در میان هستند و گفتار بدون این دو قابل تصور نیست. حال باید اندیشید که این راوی کیست؟ و آیا در یک نقاشی روایی یا حتی یک عکس، که به هر شکل داستانی درون خود دارد هم یک راوی مستتر است؟

۵ـ روایت‌ها همگی تابع اصل دیگر زبانی یعنی «جابه‌جایی» هستند. توانایی انسانی در اشاره به چیزها، پدیده‌ها یا وقایعی که در زمان و مکان از گوینده یا مخاطب دور شده‌اند و احضار آن در لحظه. می‌توان مدعی شد که باید همواره یک فاصله‌گذاری زمانی‌ـ مکانی در گفتار وجود داشته باشد تا بتوان آن را یک روایت نامید. مثلاً فکر کنید در یک استادیوم ورزشی نشسته‌اید و فوتبال می‌بینید، و هم‌زمان گزارشگر با صدای بلند گزارش می‌دهد و آن را هم می‌شنوید. آیا می‌توان گزارش او را در آن لحظه یک روایت نامید؟ اما اگر در آن مکان نباشید، مثلاً در رادیوی خود به تفسیر فوتبال از نقطه نظر گزارشگر گوش دهید، اوضاع فرق می‌کند. حال گذشته از این که آیا اصلاً می‌توان چنین گزارشی را روایت نامید!

۶ـ نکته آخر آن‌که، روایت‌ها یادآوری حوادثی هستند که نه فقط از نظر مکانی، که مهم‌تر از آن از نظر زمانی هم از گوینده و مخاطب او دورند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۲-۱۵).

اگر نگاهی دوباره به معیارهای بالا بیندازیم به راحتی به نسبی بودن بسیاری از آنها پی می‌بریم. حقیقت آن‌که، در روایت هیچ مرزی وجود ندارد و شاید به سختی بتوان یک خبر تلویزیونی یا عکسی هنری را ناروایت و دیگری را روایت دانست. امروز گسترهٔ روایت هم به بزرگی و هزارتویی هزاران پدیدهٔ دیگر است. تولان هم که خود به همین نکته پی می‌برد در تعریفی شدیداً تقلیل‌گرا روایت را «توالی ادراک‌شده‌ای از حوادث متصل غیرتصادفی» (همان: ۱۲) می‌خواند؛

اما کم ندیده‌ایم نمونه‌های پسامدرن از فراداستان‌ها و فیلم‌هایی که به عمد این توالی، انسجام، و اتصال‌ها را از بین برده می‌کوشند تعریفی نو از روایت به بیان خود ارائه دهند.

> فراداستان در بدعت‌گذارانه‌ترین شکل‌هایش ممکن است متضمن تردید درباره امکان نیل به حقیقت در ادبیات داستانی باشد، یا توجهی مفرط به سیطرهٔ ادبیات داستانی بر زندگی انسان مبذول کند. صرف نظر از این که چه چیز در کانونِ توجهِ فراداستان قرار می‌گیرد، در این نوع داستان همچون ادوار گذشته به جایِ تکنیکِ «نشان دادن [شخصیت‌ها در موقعیت‌های برملا کننده]»، از تکنیکِ «بازگوییِ مستقیم» استفاده می‌شود. پیشگامانِ رمانِ مدرن بر خلاف اسلافشان تکنیکِ «نشان دادن» را در ادبیات داستانی رواج داده و لذا پیرنگ‌های متعارف را کنار گذاشته بودند و داستان‌هایشان را به صورت کاملاً بی‌واسطه روایت می‌کردند. آنان بیش از هر چیز به محاکات اولویت می‌دادند. اما اکنون نویسندگان در این خصوص کاملاً به خودآگاهی رسیده بودند که داستان‌گویی مستلزم کاوشی تعمدی درباره روایت محض است (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۱۶-۲۱۷).

بحث در این مقاله راجع به ساختارشکنی در روایت- مانند آنچه در روایت پست‌مدرن وجود دارد- نیست. بلکه هدف این است که نخست، ساختار روایت به عنوان طرح و اساس داستان توصیف و تعریف شود -چنان‌که ذکر آن رفت- و سپس با تأمل و تحلیل آن، دیدگاهی خالص و به دور از «ادبیت» درباره داستان و مبنای روایی آن حاصل شود. این دیدگاه که در نقد داستان و تحلیل ساختاری می‌توان از آن به خوبی استفاده کرد، مزیت و برتری قابل اعتنایی نسبت به دیگر دیدگاه‌ها و روش‌های نقد دارد. در تحلیل طرح روایی داستان، محدویت‌ها از میان می‌رود و می‌توان در مقام قیاس و یا نقد، گسترهٔ بسیار وسیعی از قالب‌های روایی را هدف تحلیل قرار داد. گستره‌ای شامل قدیمی‌ترین شکل‌های روایت، چون حکایات و افسانه‌ها و قصص دینی، تا آثار مدرن و داستان‌های اکسپرسیونیستی، رئالیستی، سورئالیستی و ...

> مزایا و محدودیت‌های ساختارگرایی به منزلهٔ شیوه‌ای در بررسی ادبیات در رویکرد آن به ادبیات روایی روشن‌تر از هر جنبهٔ دیگر نظریه یا نقد ادبی درک می‌شود. این، چندین دلیل دارد که سرانجام به سازگاری ادبیات روایی به عنوان موضوع مورد بررسی و ساختارگرایی به عنوان یک رشته ختم می‌شوند. چون عرصه روایت از یک طرف به اسطوره می‌رسد (ساده، کوتاه، همگانی، شفاهی، پیش تاریخی)، ضمن آن‌که برخی ویژگی‌های ساختاری را حفظ می‌کند (شخصیت، موقعیت، کنش، گره‌گشایی)، عرصه‌ای بسیار عالی برای بررسی ساختارگرایان است، و ساختارگرایی در این عرصه ثمرات بسیار به بار آورده است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱).

علاوه بر این نکته، نقد به شیوهٔ ساخت‌شناسی طرح روایی، این مزیت را دارد که در میان زبان‌های مختلف، میان روایت‌ها قیاس انجام داده و با کشف بنیان ساختاری، شیوه‌ای قابل اعتماد

در بررسی و تحلیل ارائه خواهد داد. از طرفی ساختار در اندیشهٔ فلسفی هنرشناسان، تحت تأثیر اندیشه‌های ارسطو، جزء اساسی، والا و قابل اعتنای هنر دانسته می‌شود (علایی، ۱۳۹۰: ۶۲). ساختار داستان نیز منطبق بر شکل روایت آن است و با تحلیل آن می‌توان به نقدی ساخت‌شناسانه از داستان دست یافت.

به منظور بررسی ساختار طرح روایی در داستان، لازم است ابتدا آن را به اجزائی تقسیم نموده و سپس با بررسی این اجزاء و توصیف ویژگی‌های آن، طرح را بررسی و تحلیل نماییم (علایی،۱۳۹۰: ۴۷). به این ترتیب به شیوه و آیینی منحصر به فرد در نقد داستان دست خواهیم یافت. ابتدا عناصر روایت را بر خواهیم شمرد و سپس دربارهٔ طرح روایی سخن به میان می‌آوریم.

عناصر روایت

عناصر روایت بر اساس نگاهی که عنوان شد، بخشی از عناصر داستان هستند که خارج از حوزهٔ زبان و ادبیت قرار دارند و در نقد و تحلیل داستان، بررسی می‌شوند. این عناصر عبارت‌اند از:

۱. موضوع: مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود و رخدادهای داستان به طرز مستقیم یا غیر مستقیم به آن مربوط می‌شوند.

۲. درون‌مایه یا مضمون: جهت‌گیری نویسنده را نسبت به زندگی و به طور اخص موضوع داستان نشان می‌دهد.

۳. زمینه: موقعیت کلی زمانی- مکانی رخدادها و توصیف‌های یک داستان است.

۴. ضرب‌آهنگ: ضرب‌آهنگ یا وزن، میزان تندی و کندی کلام است.

۵. فضا و جو: فضای ذهنی و حال و هوای کلی و روح حاکم بر داستان است یا چیزی که حاصل کار نویسنده است و در خواننده ایجاد می‌شود و موجب می‌شود تا او حال و هوای اثر را درک کند.

۶. شخصیت و شخصیت‌پردازی

۷. دیدگاه (زاویه دید): روش نویسنده و جایگاه راوی را نسبت به داستان نشان می‌دهد.

۸. تکنیک: مجموعهٔ شیوه‌هایی است که در بیان روایت به کار می‌رود. ابزاری است معطوف به شکل، فرم و ساختار روایت (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۰).

در این میان آنچه این مقاله سعی دارد تحلیل کند، مربوط به طرح روایی داستان است که در عموم کتب مربوط به فن داستان‌نویسی، با عنوان «طرح» یا گاهی به غلط «پیرنگ» به آن اشاره شده است (ترابیان طرقبه، ۱۳۷۸: ۲۲). طرح روایی شامل مواردی از عناصر داستان می‌شود که در بررسی ساختمان روایت اهمیت به سزایی دارند. پیش‌تر ذکر شد عناصری که مربوط به مقولهٔ زبان می‌شوند جزء طرح روایی نیستند. در کنار این مسئله، بحث موضوع و مضمون را

نیز کنار می‌گذاریم. زیرا این دو مقوله مربوط به فکر مسلط بر اثر هستند و در ساختمان و شکل هنری آن قرار نمی‌گیرند.

برای مطالعهٔ طرح روایی و ساختمان آن، نخست تعریف و توصیفی موجه ارائه می‌دهیم و سپس اقدام به تحلیل ساختاری و بر شمردن اثر آن خواهیم کرد.

طرح روایی در داستان

با توجه به آنچه ذکر شد، به منظور بررسی و ساخت‌شناسی روایت، «طرح روایی» داستان را تحلیل خواهیم نمود. طرح روایی، در کتب مختلف تحت عنوان، یا عناوین دیگری مورد بررسی و توصیف قرار گرفته است. اما در واقع، همه این تعاریف، جنبه‌های مختلف یک مفهوم مشترک را ارائه می‌دهند. طرح، اسکلت و بنیان داستان است که ساختمان روایت بر مبنای آن استوار شده است. ارسطو در بوطیقا، طرح را ساختمان رخدادها تعریف نموده است (ارسطو[1]، ۱۹۹۵: ۴۹) یک نکتهٔ بنیادین در درک ارسطو از طرح، مفهوم دگرگونی «در زنجیره‌ای احتمالی و یا ضروری از وقایع» است (همان: ۵۷). طرح همان تعریفی را دارد که در بعضی از کتب و مقالات، با نام «پلات» از آن یاد می‌شود. «هر داستانی قصه‌ای دارد این قصه به نوبه خود به وسیله شبکه‌ای هدایت می‌شود که پلات خوانده می‌شود... پلات شبکهٔ استدلالی، علت و معلولی، الگوی تنظیم‌کننده فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت با آنها است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹).

طرح روایی داستان، به روایت شکل می‌دهد. قطعات روایی را به شکل زنجیری به هم مربوط می‌کند و عاقبت پوششی از ساخت زبانی و ادبی داستان را بر تن خود کرده و داستان را ایجاد می‌کند. این طرح را با تلخیص داستان، از آن استخراج می‌کنیم. البته این تلخیص، نسبی بوده و با توجه به شخصی که آن را انجام می‌دهد متفاوت خواهد بود (تولان، ۱۳۸۶: ۵۴). این طرح در واقع همان بازگفت داستان در قالب گزاره‌های روایی و به صورت گاه‌شمارانه است (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۲۶). این نگاه به طرح در چارچوبی ساختارگرایانه ارائه می‌شود و باعث تمایز اساسی داستان و روایت از غیر داستان و نا‌روایت است:

> فرمالیست‌ها در نوشته‌هایشان دربارهٔ داستان بین دو جنبهٔ روایت تمایز قائل می‌شوند: قصه (فابل) و طرح (سوژه). قصه مواد خام روایت است، یعنی رخدادها در توالی زمانی‌شان. طرح روایتی است که به صورت موجود شکل گرفته است. می‌توان قصه را مشابه واقعیات خود تاریخ فرض کرد که همیشه با یک سرعت و در یک جهت پیش می‌رود. در یک طرح، به میل خود می‌توان سرعت را تغییر داد و جهت را معکوس کرد. در واقع، یک قصه اقلامی را عرضه می‌کند که بر حسب یکی از قوانین اولیه منطق روایت انتخاب شده‌اند که هرآنچه

1. Aristotle

> را نامربوط است حذف می‌کند و بنابراین یک طرح یعنی پالایش بیشتر، چون این اقلام را به نحوی تنظیم می‌کند که بیشترین تأثیر عاطفی و جذابیت درون‌مایه‌ای ممکن را پیدا کند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۸).

اجزا و عناصر طرح روایی، در منابع مختلف، به صور متفاوتی ذکر شده‌اند. علاوه بر آن، داستان‌های برخی مکاتب ادبی، تن به بعضی از اجزای اصلی طرح نداده و با عدول از این شکلِ مشترک، دست به هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی زده‌اند. اما آنچه در نگاه علمیِ نقد داستان مورد توجه است، عناصر عمومی و غالب است که در اکثر روایت‌های داستانی در طول تاریخ این هنر، در ساختمان روایت حضور داشته‌اند. این بخش‌ها را می‌توان به شکل زیر خلاصه کرد:

۱. شروع
۲. ناپایداری
۳. گسترش
۴. تعلیق
۵. نقطه اوج
۶. گره گشایی
۷. پایان‌بندی (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۲)

با توجه به این تقسیم‌بندی، نقد ساختاری روایت آغاز می‌شود. هر کدام از این اجزاء در روایت تحلیل شده و حاصل این تحلیل، کلی را تشکیل می‌دهد که منظم و ساختار یافته است. این روش برای تحلیل داستان، منطبق بر روشی نیست که ساختارگراهایی چون بارت، تودوروف، سوسور ... (ر.ک: غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۲-۴۰) درباره حکایت‌ها و شعرها به کار بسته‌اند. اما بر همان پایه و بر اساس همان نگاه- چنان‌که ذکر آن رفت- بنا شده است. از طرف دیگر دنیای داستان بسیار متفاوت است و منطقی خواهد بود که برای تحلیل ساختاریِ آن از اجزاء ساختار مخصوص به آن استفاده کرد.

از طرفی در گسترهٔ هنر داستان‌نویسی، تفاوت‌هایی وجود دارد و طرح روایی از داستان کوتاه تا رمان و از داستان‌های قهرمانی تا آثار پست‌مدرن تفاوت دارد. به همین جهت، تأکید ما بر ویژگی‌های مشترک این ساختارهاست؛ یعنی مبناهایی که معمولاً در ذات «داستان» وجود دارند و تغییر همهٔ آنها به صورت هم‌زمان، اثر را از شکل داستانی خارج می‌سازد.

اما در تحلیل ساختمان روایت به جز روش تحلیل، نکتهٔ دیگری هم اهمیت دارد. این نکته که این ساختمان- و هرکدام از جزئیات آن- از چه جنبه و تا چه حدی اثر نوشتاری را در حیطهٔ زیباشناسی «هنر» قرار داده و ارزش هنری آن با چه ملاک‌هایی افزایش می‌یابد. در بخش بعد به

صورت اختصاصی به این نکته خواهیم پرداخت که طرح روایی داستان چه مشخصه‌های هنری‌ای ایجاد می‌کند و قوانین زیبایی‌شناسی هنری حاکم بر آن کدام است.

ساختمان روایت، مبنای ارزش هنری در داستان

روایت، داستان را برای مخاطب جذاب و او را وادار می‌کند صفحات کتاب را ورق بزند و داستان را بخواند و بازه‌ای زمانی از زندگیِ خویش را صرف خواندن- و بعدها صرف فکر کردن به- داستان کند. دیل کارنگی[1] در کتاب *آیین سخنرانی* به مخاطبانش آموزش می‌دهد که حرف‌هایشان را در قالب قصه بپیچند؛ چرا که انسان‌ها، همیشه کودکانی تشنهٔ قصه شنیدن هستند و حرفی را که در قصه پیچیده شده باشد، راحت‌تر می‌فهمند و می‌پذیرند و به خوبی جذب آن می‌شوند (کارنگی، ۱۳۸۷: ۱۷۵). تعبیر دیل کارنگی از روایت، «قصه» است که در داستان و دیگر هنرهای روایی وجود دارد.

تأثیر روایت بر ارتباط با مخاطب را می‌توان در چند بخش بررسی کرد:

الف) داستان‌ها به عنوان وقایعی کاذب که در ذهن نویسندهٔ آنها و بعد در ذهن خواننده اتفاق می‌افتند، از نظر تحلیل مخاطب درباره روایت ارزشمند هستند. مخاطب می‌تواند جریان روایت را در داستان مانند یک زندگی واقعی تحلیل کند. زمانی که داستان یا روایت از منطق دنیای بیرونی بی‌بهره است نیز او می‌تواند با منطقِ خودِ داستان به تحلیل حوادث و ماجراها بپردازد. به این ترتیب هم از داستان تأثیر می‌پذیرد و هم با به جریان انداختن فرایند فکری خود همراه با سیر روایت در داستان، لذتی روحی و فکری برای خود ایجاد می‌کند. «لذتی که از هنر می‌بریم با قوه شناختی ما مرتبط است: بازشناخت یکی از کارکردهای شناخت است. آنچه هنر بر ما و در ما آشکار می‌سازد شناخت ما را تقویت می‌کند و گسترش می‌بخشد؛ هنر دامنه تجربه و آگاهی انسانی ما را گسترش می‌دهد و ما را انسان‌تر می‌کند» (مک‌لیش، ۱۳۸۶: ۲۶).

بارت و دریدا نیز این بیان را به عنوان لذت حاصل از براهین فلسفی که در «شکاف راه میان فرهنگ و ضد فرهنگ» و «بازنمایی فلسفه در متن» بیان می‌کنند (بارت، ۱۳۸۶: ۱۳). نقد و ارزیابی محاکات، که به صورت ناخوداگاه در ذهن انسان شکل می‌گیرد مسئله تازه‌ای نیست و ریشه در تاریخِ فلسفه دارد:

> روشن است که این گونه محاکات، خواه از روی نیت آگاهانه هنرمند و خواه ناآگاهانه، در بر دارندهٔ امکان تأثیر اخلاقی است. ارسطو معتقد است که ذهن ما بی‌وقفه کنجکاو است، مدام در جست‌وجوی توضیح‌ها و پیوندها است. در زندگی واقعی یک میز یا یک قانون

1. Dale Carnegie

مکتوب نه تنها به دلیل سودمند بودنشان بلکه به دلیل چیره‌دستی و ظرافت موجود در ساختمانشان نیز گیرایی دارند. حتی چیزهایی که از جهت ذوقی و زیبایی‌شناسی گیرایی ندارند می‌توانند چنین تحسینی را برانگیزاند و این گستره طیفی از اراذل خرده‌پا تا تبهکاران بزرگ را در بر می‌گیرد. خشنودی ما نه تنها از مشاهده بلکه از نقد، ارزیابی و مقایسه کردن نیز سرچشمه می‌گیرد. این فعالیت لذت پدید می‌آورد که مقصود اصلی تمام فعالیت هنری است. ولی لذت بی‌معنا نیست و مستلزم درگیری فکری و عاطفی تماشاگران است و این درگیری بر آنها اثر می‌گذارد و تغییرشان می‌دهد (مک‌لیش، ۱۳۸۶: ۲۱).

ب) مسئله بسیار مهم دیگر که از نگاه ساختاری، ارزش فراوانی برای روایت و ارتباط آن با مخاطب دارد، مسئله «مالکیت بر زمان» است. به این معنی که دیگر زمانِ روایت، زمان واقعی نیست و شکلی قابل انعطاف خواهد داشت. این ویژگی، به روش‌های مختلف در داستان نمود می‌یابد. در داستان‌های کلاسیک با کوتاه و بلند کردن زمان و حذف مقاطع بی‌اهمیت، این امر تحقق می‌یابد:

اصلاً علت لذت وافر ما از ساختارهای روایی این است که این ساختارها زمان را تابع ارادهٔ انسان می‌کنند. ریتم، غلبه انسان است بر گاه‌شماری صرف، راهی است تا کاری کند زمان به آهنگی انسانی به رقص درآید. این نکته هیچ‌جا به اندازهٔ ساختارهای زمانی داستان آشکار نیست که در آنها تکرار، تناوب و اوج به جریان وقایع شکل و معنا می‌بخشند. در داستان، همچون در زندگی، رسیدن دو انسان به هم و جای گرفتنشان در آغوش هم، نماینده آشتی همه اضداد است، حل مسالمت‌آمیز همهٔ جدال‌ها، ذوب شدن و تبدیل همهٔ شمشیرها به تیغه‌های گاوآهن. در چنین هم‌آغوشی‌ای، امر چرخه‌ای بر امر زمان‌مند غلبه می‌یابد، عشاق با همهٔ عشاق یکی می‌شوند، و ما در امر زمانی سهیم می‌شویم (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۷۴).

در داستان‌های مدرن که شامل مکاتبی چون رئالیسم، رمانتیسیسم، سمبلیسم و ... می‌شود به روش نسبتاً مشابهی، زمانِ روایت معادلات معمول را به هم زده و از طریق «هنجارگریزی» ساختاری، آشنایی‌زدایی می‌کند. البته این فلسفه زمان در بسیاری از داستان‌ها و قصه‌ها صادق است. آشنایی‌زدایی در داستان‌های مدرن به «ابهام» می‌انجامد که ویژگی مهم این نوع داستان‌ها و نقطهٔ عطف روایت خاص آنهاست.

هنر هست تا به ما کمک کند حس زندگی را باز یابیم؛ هست تا وادارمان که چیزها را احساس کنیم، تا سنگ را سنگی کند. غایت هنر اعطای حس شیء است آنگونه که دیده می‌شود، نه آنگونه که شناخته می‌شود. تکنیک هنر «نا آشنا» کردن چیزهاست، مبهم کردن فرم‌هاست، تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. عمل ادراک در هنر فی‌نفسه غایت است و باید طولانی شود. در هنر، تجربهٔ ما از فرایند ساختن است که اهمیت دارد، نه محصول تمام شده. در داستان، آشنایی‌زدایی البته از طریق نظرگاه و سبک انجام می‌پذیرد،

اما نحوهٔ تدارک طرح هم در نیل به آن سهیم است. طرح، با تنظیم دوبارهٔ رخدادهای قصه، آنها را آشنایی‌زدایی می‌کند و دریچه را بر ادراک آنها می‌گشاید و چون هنر خود معروض زمان است، تمهیدات خاص برای آشنایی‌زدایی هم تن به عادت می‌دهند و به قراردادهایی بدل می‌شوند که سرانجام همان اشیاء و رخدادهایی را که هدف از ابداع این تمهیدات آشکار کردن آنها بود تار و مبهم می‌کنند.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۲۲-۱۲۳).

در داستان‌های سیال ذهن، زمان از شکل بیرونی خارج می‌شود و به زمان درونی، که حاصلِ روایتگری ذهن انسان است، تبدیل می‌شود. این زمان نیز به دلیل تفاوت با زمان ملموس، آشنایی‌زدایی ایجاد کرده و مخاطب را در خلسه‌ای لذت‌بخش اسیر می‌کند.

یکی از مسائل مهم دیگری که برگسون مطرح می‌کند، تفاوت میان زمان بیرونی و زمان درونی است. تقابل میان این دو نوع زمان، که خود از مهم‌ترین خصایص مدرنیته است، در تمامی داستان‌های جریان سیال ذهن اهمیتی کلیدی دارد. برگسون استدلال می‌کرد که دو نوع زمان و دو نوع حافظه وجود دارد؛ یکی تصور متعارف ما از زمان به منزلهٔ سلسله تقسیمات منظم بیرونی، مثل حافظهٔ روزمره و عادتی که در جریان عملی زندگی خود آن را به کار می‌بریم، و دیگری زمان «واقعی» که برای انسان اهمیتی بسیار بیشتر دارد، یعنی زمان به آن شکلی که به وقت تعمق در کلیت ضمیر هشیار خود از آن آگاهیم و «حافظهٔ ناب» که نیرویی است شهودی که به یاری آن قادر به این تعمق می‌شویم (بیات، ۱۳۸۷: ۳۳).

در این‌گونه داستان‌ها که با شیوهٔ سیال ذهن روایت می‌شوند، زمان توالی ثانیه‌ها و ساعت‌ها نیست بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد تلقی می‌شود. توده‌ای از خاطرات و آینده و حال و گذشته‌هایی که حول محور هدف می‌گردند (همان: ۱۳۸). شکل جذابی از ساختار روایی در این داستان‌ها شکل می‌گیرد که با داستان‌های پیشین تفاوت عمده‌ای دارد. این ساختار، مخاطب را به خواب عمیقِ «داستان خواندن» فرو نمی‌برد و با بیدار کردن او، بیشتر بر ارزیابی، همذات‌پنداری و نقد مخاطب از روایت ذهن شخصیت‌ها تأکید دارد. «اگر پیش از این خواننده از نویسنده می‌خواست داستانی برایش نقل کند که او را بر زمین میخکوب کند و چشمانش را بر صفحهٔ کتاب بدوزد، اینک نویسنده است که از خواننده می‌خواهد به درون ذهن شخصیت‌ها رخنه کند و پاره‌های داستان را به هم ارتباط دهد و انگاره‌ای را که نویسنده پرداخته است به شیوهٔ خود تجربه کند» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۴۵-۱۴۶).

ج) انسان‌های زیادی در جهان غریب مدرن، یا از وضعیت فعلی زندگی‌شان راضی نیستند یا از آن خسته شده‌اند. از طرف دیگر، حتی آنها که از وضعشان لذت می‌برند، بعد از مدتی از آن دل‌زده می‌شوند. داستان، رمان، قصه، فیلم و ... این انسان‌ها را وارد دنیایی متفاوت می‌کند که گاهی مشابهت‌هایی با دنیای خودشان دارد و گاهی هم ندارد؛ اما به هر حال، دنیای دیگری است.

با انسان‌های دیگر در محیط‌های متفاوت آشنا می‌شود و اتفاقات و پیش‌آمدهای متنوع دیگر ذهن او را مشغول می‌کنند. این رؤیاپردازی که در احساسات انسان متمدن، تناقضی به وجود می‌آورد در واقع روایتی نامتمدنانه است که از احساساتی بسیار متمدنانه ساخته شده است (بارت، ۱۳۸۶: ۸۵). یکی از اساسی‌ترین دلایلی که انسان‌ها ساعت‌های پای قصه و روایت می‌نشینند و یا صدها صفحه کتاب می‌خوانند همین فاصله گرفتن و جدا شدن از وقایع و محیط و انسان‌های زندگی واقعی و حضور در دنیای خلق شده توسط نویسنده است. این جدا شدن، بخشی پنهان از وجود او را بیدار می‌کند (همان‌جا).

> نویسنده از میان امکانات روایت طیفی از انتخاب‌ها در اختیار دارد، اما خواننده باید راهی کوبیده را به سوی پایانی از پیش پنداشته بپیماید و پایان داستان سایهٔ بلندی در پس خود می‌افکند. این تداوم غایت‌مندانه در واقع از مختصات اصلی روایت و یکی از منابع اولیهٔ رضایت خاطر خواننده است. وقتی داستان، هر نوع داستانی، را به پایان می‌بریم می‌توانیم بگوییم به آن چه مورد نظر بوده رسیده‌ایم. اغلب اوقات این تفاوت میان خواندن یک سلسله رخدادها را با از سر گذراندن این سلسله رخدادها نادیده می‌گیرند. میزان نزدیک شدن زندگی به هنر روایت دقیقاً بستگی به این دارد که ما به چه میزان بر طبق فلسفه جبر زندگی می‌کنیم- فلسفه‌ای که به ما این اعتقاد آرامش بخش را بدهد که هر چه رخ می‌دهد برنامه‌ریزی شده، معنی دارد و طراحی شده است. جاذبه بسیاری از مذاهب دقیقاً همین است- این امکان را برایمان فراهم می‌آورند که فکر کنیم زندگی‌هامان داستان‌هایی هستند طرح افکندهٔ ماوراء (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۴).

ـ هیجان حاصل از روایت داستان، هیجانی کاذب است. برای توضیح این مطلب می‌توان مثالی ذکر کرد: فرض کنیم در یک داستان «الف»، می‌خواهد «ب» را در طبقه پنجم ساختمانی بکشد. در هر طبقه‌ای که بالا می‌رود اتفاقی خاص می‌افتد و «ب» هم در حال انجام اموری است که در این لحظات بدون این‌که خودش بداند می‌تواند تکلیف مرگ و زندگی‌اش را تعیین کند. مخاطب در این لحظه وارد هیجان روایت می‌شود. اما آیا واقعاً قرار است کسی بمیرد؟ او در ذهن خود با این پرسش‌ها روبه‌روست: آیا قاتل موفق می‌شود؟ آیا قربانی می‌تواند زنده بماند؟ و ... اما این سؤال‌ها، وجودی فیزیکی و واقعی ندارند. به همین دلیل، هیجان حاصل از داستان کاذب است و دردسر واقعی برای خواننده ایجاد نخواهد کرد.

اما همین هیجان کاذب میلی فطری را در وجود انسان ارضا می‌کند. همان میلی که او را برای تأمین هیجان، به پذیرفتنِ «خطر» وا می‌دارد: حرکت پر سرعت با موتور یا ماشین، ماجراجویی‌های خطرناک، حتی آزار دیگران و یا اعمالی مانند جشن آتش‌بازی و از این دست فعالیت‌ها هم حاصل همین میلِ غریزی در انسان است. رولان بارت این هیجان را «اشتیاق شدید

ما به دانستن» می‌داند، و آن را عامل مطالعهٔ داستان و جا انداختن صفحات ملال‌آور برای رسیدن به صفحات پرکشش‌تر می‌شمارد (بارت، ۱۳۸۶: ۲۹). داستان، این میل را به مقصود خود می‌رساند و با «روایت کردن» انسان را در هیجان فرو می‌برد، بدون این‌که کسی آسیب ببیند و یا خطری واقعی وجود داشته باشد. این مسئله یکی از دلایل علاقه و کشش مخاطبین به خوانش داستان‌هاست.

ـ هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان و قرار گرفتن همراه آنها در فراز و فرود مسیر روایت و یا در دوراهی‌ها، انگیزهٔ دیگری برای همراهی با روایت است. مخاطبِ داستان یک یا چند شخصیت را ناخودآگاه انتخاب می‌کند و در غم و شادی و تردید و ایمانشان شریک می‌شود. به این ترتیب، او فرصتی هرچند کوتاه برای حیاتی دیگر را به دست می‌آورد. گاهی همین همراهی در تصمیم‌گیری‌ها و نحوهٔ پیشروی شخصیت‌ها تجاربی هرچند غیرِ واقعی به او اعطا می‌کند که از هزاران پیام مستقیم و صریح برایش مفیدتر است و یا حداقل دریچه‌ای را به روی او باز می‌کند که ممکن است او در زندگی عادی از آن غافل بوده باشد.

ساختار روایت و ارتباط آن با مخاطب، همان‌طور که ذکر شد، دلیل اصلی شکل گرفتن کانالی ارتباطی از جنس هنر است (یاکوبسن، ۱۹۸۷: ۶۶). با توجه به آنچه ذکر شد، می‌توان به اهمیت ساختار روایی داستان در شکل‌دهی به «ادبیت» آن پی برد. در نتیجه ساختار روایت نقطه هدف در نقد قرار می‌گیرد و نقدی که به بررسی ساختار روایت داستان می‌پردازد، توانایی تحلیل و ارزیابی را از دیدگاهی نو و ارزشمند ارائه خواهد داد.

نتیجه‌گیری

اکنون با توجه به نگاهی که به طرح روایی ارائه کردیم، می‌توان ساختمان آن را در داستان بررسی نماییم. همان‌طور که در تعریف ذکر شد، عناصر غیر زبانی در داستان مربوط به روایت هستند. بررسی و تحلیل هرکدام از این قسمت‌ها منتقد را در شناختن روایت داستان و در نهایت ارزیابی آن کمک می‌کند. در نقد ساختاری طرح روایی، چند گام مهم طرح‌ریزی می‌شوند که با طی نمودن آنها هدف نقد حاصل خواهد شد.

در گام اول، عناصر زبانی داستان را حذف نموده و عصارهٔ روایی را، که «طرح روایی» خوانده‌ایم، از داستان استخراج می‌نماییم. طرح روایی در نگاه ساختارگرایی ـچنان‌که مطرح شدـ اهمیت فراوانی داشته است. ساختارگرایان داستان را همانند شعر، صرفاً بر اساس زبان مورد تحلیل و سبک‌شناسی قرار نمی‌دهند. در نتیجه، ابتدا داستان را از بدنه زبانی آن خارج کرده و روایت آن را به صورت مستقل بررسی می‌نماییم.

در گام دوم، با توجه به عناصر داستان که در بخش مربوط ارائه شد، طرح روایی را تحلیل و نقد می‌کنیم. این عناصر طرح روایی را به جزئیات آن تقسیم می‌کنند و یا زاویه دیدهای مختلف را برای بررسی آن امکان‌پذیر می‌نمایند. در بررسی عناصر روایت باید به قالب داستانی نیز توجه داشت. توجه به این مسئله که داستان در قالب رمان، داستان بلند، داستان کوتاه و ... نوشته شده است و یا روش روایت آن جریان سیال ذهن یا گفت‌وگوی درونی است، در شناسایی سیر روایت و بررسی عناصر بسیار کمک خواهد نمود.

در گام بعدی، با توجه به تحلیل‌های انجام شده، ساختمان روایت در طرح داستان کشف می‌شود. به این ترتیب، می‌توان فهمید که روایت از کجا آغاز شده چه مسیری را به چه روشی طی نموده و چگونه پایان پذیرفته است. همچنین درباره شخصیت‌ها، راوی و نقش آنها در این مسیر می‌توان به اطلاعات قابل توجهی دست یافت که منتقد را در تحلیل اثر یاری خواهند کرد.

نقد ساختاری طرح روایت در داستان، مستقلاً روش تازه‌ای در نقد نیست و بر اساس نقدهای موجود در داستان، به این نتیجه خواهیم رسید که از این دیدگاه برای نقد بارها استفاده شده است. آنچه در این مقاله مورد نظر بود، بحث بنیادین درباره تعاریف و نیازهای اولیهٔ این روش نقد و دست یافتن به شیوه‌ای کاربردی در نقد بوده است. به این ترتیب، با نقد ساختاری، داستان‌ها از قالب‌های مختلف و حتی از زبان‌های مختلف، قابل قیاس با یکدیگر خواهند بود و تمایز سبک‌ها و نگاه نویسنده‌ها و اقلیم‌ها با وضوح بیشتر خود را می‌نمایاند.

پی‌نوشت

۱. از متن حاضر مفهوم کامل این تعریف دریافت نمی‌شود. البته نمی‌توان این ترجمه را زیاد مطمئن دانست و یادآوری این نکته لازم به نظر می‌رسد که تعابیر و تعاریف غربی دیگر از روایت نیز که از طریق ترجمه به دست ما می‌رسند به دلیل نارسایی جملاتِ حاصل، به صورت جامع قابل استناد نیستند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲) ساختار و تأویل متن، جلد ۱، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
اسکولز رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، آگاه.
بارت، رولان (۱۳۸۶) لذت متن، ترجمه پیام یزدان‌جو، چاپ چهارم، تهران، علامه طباطبایی.
بیات، حسین (۱۳۸۷) داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، تهران، سپهر ادب.
بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۸) درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران، چاپ دوم، تهران، افراز.
پاینده، حسین (۱۳۸۹) نظریه‌های رمان، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
ترابیان طرقبه، علی‌اکبر (۱۳۷۸) کارگاه داستان‌نویسی، مشهد، آیین تربیت.
تولان، مایکل (۱۳۸۶) روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی، ترجمه سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت.
ریمون‌ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.
علایی، مشیت (۱۳۹۰) زیبایی‌شناسی و نقد، تهران، کتاب آمه.
غیاثی، محمد تقی(۱۳۶۸) درآمدی بر سبک شناسی ساختاری، تهران، شعله اندیشه.
فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان، تهران، بازتاب نگار.
کارنگی، دیل(۱۳۸۷) آیین سخنرانی، ترجمه سوزان خدیو، تهران، طلایه.
کوندرا، میلان(۱۳۹۱) هنر رمان، پرویز همایون‌پور، چاپ نهم، تهران، قطره.
مک‌لیش، کنت (۱۳۸۶) ارسطو و فن شعر، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، تهران، آگه.
میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷) واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی؛ فرهنگ تفضیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی، تهران، کتاب مهناز.

Aristotle (1995) Poetics, trans. by Stephan Halliwell, Cambridge Massachusetts, Harvard university press
Bremond,Claude (1973) Logique Du Recit, Paris, Editions du Seuil.
Jakobson, Roman (1987) Langguage in Literature, eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge Massachusetts, Harvard university press
Todorov ,Tsvetan (1978) The Poetics of Prose, Richard Howard, Jonathan Culler, New York, Cornell University Press.