چکیده

این مقاله، ساختارهای روایتی را نه در شکل مجردِ آن بلکه در رابطه با کارکردهای ارتباطی ادبیات در یک فرهنگ و همچنین در رابطه با همان سؤالی که لوی استراوس در انتقاد به فرمالیست‌های روسی طرح کرد ـ که چرا یک فرهنگ قصه می‌سراید ـ مورد بررسی قرار می‌دهد. لوی استراوس در انتقاد خود، تحقیقات پراپ را در مورد ۱۱۵ قصهٔ پریان مطرح و یادآوری می‌کند که وی تنها سطحی‌ترین ساختارهای روایتی قصه‌های پریان را مورد بررسی قرار داده است، حال آن‌که از نظر استراوس هر تحقیقی باید ساختارهای سطحی ادبی را به ساختارهای عمیق معنایی آن ربط دهد تا کارکردِ روایت‌پردازی در یک سازمان اجتماعی را در جهت استمرار روابط موجودِ شبکه‌های شکل یافتهٔ آن جامعه مورد مطالعه قرار دهد. مقالهٔ حاضر با چنین هدفی در اولین بخش به بررسی ساختارهای سطحی و مدل ارائه شده از سوی تودورف برای تعمیق این ساختارها، به عمق متن و نقش آن در فرهنگ می‌پردازد. بخش دوم مقاله به بررسی مدل ادبی «لوبوف» خواهد پرداخت.

رسانه‌ها هر روز به‌طور مستمر روایاتی داستانی یا مستندگونه را نشر می‌دهند و به همین دلیل دستیابی به درکی خلاق از فرایندهای ساختاری روایت‌پردازی، در علوم ارتباطات امری مهم به‌شمار می‌آید.

روایت رسانه‌ای

تژا میرفخرایی

روایت رسانه‌ای[1]

روایت، یکی از دو فرآیند اصلی فرهنگی است که در همهٔ جوامع انسانی چه بدوی و چه پیشرفته مشاهده می‌شود. از نظر لوی استراوس، هر جامعه برای استمرار باورهای فرهنگی خود و حل تضادهای بنیادین خویش به داستان‌سرایی می‌پردازد. از نظر انسان‌شناسان، روایت‌پردازی در جهت معناکردن واقعیت و تجربهٔ اجتماعی براساس خطوط کلی فرهنگ اصلی و عمده جامعه، کارکرد پیدا می‌کند.

لوی استراوس به دلیل یکپارچه دیدن فرهنگ، روایت را نیز در جهت حل تضادهای یک فرهنگ به مثابه موجودیتی یکپارچه، درک می‌کند. اما رونالد بارت، روایت‌پردازی را در جهت طبیعی جلوه دادن شیوه‌های زندگی طبقهٔ حاکم و ازلی جلوه دادن نظم اقتصادی و به‌طور کلی وضع موجود تبیین می‌نماید. با وجود همهٔ اختلافات، در هر دو تفکر، روایت، کارکردی در جهت حل تضادهای موجود دارد. از نظر لوی استراوس، روایت به مثابه یک مکانیسم ایجاد معنا از طریق دو بُعد همنشینی[2] و جانشینی[3] عمل می‌کند. او در حقیقت، بُعد همنشینی را که به

معنای رابطهٔ علت و معلولی قائل شدن بین حوادث برای ایجاد ربط منطقی میان آنهاست، «ساختار سطحی روایت» و بُعد جـــانشینـی یعنـی انتخاب شخصیت‌ها، مکان‌ها و حوادث داستانی را «ساختار عمیق روایت» می‌نامد. به عبارت دیگر ساختار عمیق[۴]، اشاره به داستان دارد، حال آن‌که ساختار سطحی، اشاره به گفتمان دارد. همچنین، نظریه‌های ادبی گفتمانی نیز به چگونگی معناسازی در عمق و بازنمایی آن در سطح اشاره دارد.

روایت و داستان

تفکیـــک داستـان از گفتمان دریک روایت، ریشه در تفکیـــک سه مفهوم پراگسیس،[۵] لوگوس[۶] و میتوس[۷] به وسیلهٔ ارسطو در کتاب **پـــوئتیک** دارد. در جهان واقعی، حوادثی اتفاق می‌افتد که هنرمند آنها را تقلید می‌کند؛ ارسطو آن را «پراگسیس» می‌نامد. پراگسیس خود باعث شکل گرفتن یک بحث[۸] می‌شود؛ ارسطو آن را «لوگوس» می‌نامد. هنرمند نهایتاً واحدهایی از لوگوس شکل گرفته را انتخاب می‌کند که این واحدها پلات را شکل می‌دهند؛ ارسطو آن را «میتوس» می‌نامد.

برای بررسی ادبیات، امکان تعریف عملیاتی مباحث طرح شده به وسیلهٔ ارسطو، تقریباً ناممکن است. شاید به همین دلیل، فرمالیست‌های روسی، برای مطالعهٔ افسانه‌های مردمی دو مفهوم «فابل» و «طرح» را از یکدیگر تفکیک و تعریف کردند. «فابل» به داستان خام و شکل نگرفته اطلاق می‌شود. حال آن که «طرح» به نظم و ترتیب ارائهٔ اتفاقات در کار ادبی اشاره دارد. ساختارگرایان در تداوم همین حرکت، روایت را به داستان و گفتمان تفکیک کردند و برای هر کدام، تقسیم‌بندی‌های جداگانهٔ ساختاری، درونی و بیرونی (سطحی یا عمقی) قائل شدند. داستان یا محتوا خود به شکل محتوا (ساختار سطحی بیرونی) و جوهرهٔ محتوا (ساختار عمیق) تقسیم می‌شود. منظـــور از شکـــل محتـــوا، حوادث، شخصیت‌ها و مکان اتفاق داستان است. اما منظور از جوهرهٔ محتوا، موجودیت جهان در ذهن مؤلف به مثابه یک پیش‌فرض فرهنگی است. ساختارگرایان، گفتمان یا بیان یک روایت را نیز به شکل گفتمان یا فرم بیان (ساختار سطحی) و محتوای گفتمان یا جوهرهٔ بیان (ساختار عمقی) تقسیم می‌کنند. برای درک رابطهٔ ســـاختـــارهای سطحی و عمیق در یک روایت باید هدفمند بودن روایت را مورد بررسی قرار داد.

■ از نظر استراوس هر تحقیقی باید ساختارهای سطحی ادبی را به ساختارهای عمیق معنایی آن ربط دهد تا کارکردِ روایت‌پردازی در یک سازمان اجتماعی را در جهت استمرار روابط موجودِ شبکه‌های شکل یافتهٔ آن جامعه مورد مطالعه قرار دهد.

روایت و هدف[۹]

ویکتـــور شکلـــوفسکـی[۱۰] مطرح می‌سازد که آن‌چه یک داستان را به روایت تبدیل می‌سازد، هدف مؤلف اســـت. ترتیب اتفاق حوادث در داستان خام، براساس زمان وقوع آن حوادث شکل می‌گیرد که آن را اصطلاحاً «زمان داستانی» می‌نامند. زمان داستانی با زمان روایت فرق دارد. چرا که حوادث در روایت براساس یک رابطهٔ علت و معلولی در خارج از زنجیرهٔ زمانی، براساس هدف مؤلف به یکدیگر ربط داده می‌شود. هدف مؤلف از ربط اتفاقات به یکدیگر، ارائهٔ یک سری معانی است. برای ارائهٔ این معانی، مؤلف باید از همه اتفاقات حادث شده در جهان داستان، تنها بخشی از آنها را برای روایت خود انتخاب کند.

انتخاب

هر روایتی در هر رسانه‌ای باید از میان همهٔ اتفاقاتی که در این جهان بیکران روی می‌دهد تنها تعدادی را برای نقل انتخاب کند. یک نقاش ناتورالیست یا عکاس تنها یک کادر از میان همهٔ صحنه‌ها و مناظر جهان بیکران انتخاب می‌کند. هنرمند پس از انتخاب کادر، با انتخاب دیگری نیز مواجه است؛ آیا جزئیات را در بالاترین حد ممکن تقلید کند یا این که آنها را به یک خط، یک تکان قلم مو تقلیل دهد. انتخاب اول یعنی انتخاب کادر در سطح کلان و انتخاب دوم در سطح خرد انجام می‌پذیرد. انتخاب، در ادبیات از پیچیدگی بسیاری برخوردار است. در عرصهٔ ادبیات هنرمند با تسلسل حوادث روبه‌روست و هرگز قادر نیست یک رویداد واقعی را بـــه‌طـــور کـــامل تقلید کند. حتی «ناتورالیست‌ترین» نویسندگان نیز در آفرینش آثار خود، دو اصل انتخاب و تقلیل را در نظر می‌گیرند. نویسنده از هر اتفاق، اجزای بسیار محدودی را انتخاب و بازنمایی می‌کند و بقیه را به مخاطب وامی‌گذارد تا مخاطب در ذهن خود، رویدادهای داستانی از «قلم» افتاده را به تصویر بکشد. اما آن‌چه انتخاب نویسندهٔ ادبی را محدود می‌کند، انسجام داستان است. انسجام به رابطهٔ گزاره‌ها در جهت ایجاد گزاره‌هایی کلان و رابطهٔ گزاره‌های کلان در جهت ارائهٔ معنای فوقانی داستانی در جهت هدف مؤلف، اشاره دارد. در رابطه با انسجام فوقانی متن و در بعد ساختار گفتمانی، مؤلف به‌طور دائم باید بین گزارش داستان به شکل آن‌چه در حال

انجام است و آن‌چه وجود دارد، دست به انتخاب بزند. به عبارت بهتر، مؤلف باید یکی از این دو راه‌حل را برگزیند؛ آیا گزاره به‌طور مستقیم به مخاطبان ارائه می‌شود یا از طریق یک میانجی که آن را اصطلاحاً «راوی» می‌نامند.

روایت و راوی

یونانیان میان دو مفهوم «تقلیدگری»[11] و «زبان بنیادی»[12] تفاوت قائل می‌شوند. تقلیدگری به نمایش دادن آن چه در حال وقوع است، اشاره دارد، حال آن که زبان بنیادی به روایت کردنِ آن چه هست، می‌پردازد. در سینما، تأتر و باله، مخاطب به‌طور مستقیم شاهد وقایع روایت شده است حال آن که در رمان (نوول) مخاطب از طریق یک میانجی یعنی راوی، حوادث داستانی را پی‌می‌گیرد. اما راوی مؤلف نیست، مگر آن که مؤلف خود را در آغازیه مثابهٔ راوی معرفی کند. تفاوت مؤلف و راوی یکی از مباحث اصلی مطالعات ادبی است.

تفاوت مؤلف و راوی

برای درک این تفاوت، در نخستین گام باید نقش مؤلف را در اثر به «مؤلف تلویحی»[13] و «مؤلف واقعی» تقسیم کرد. کاتلین تیلتسون [14] با بحث دربارهٔ «فردیت ثانوی مؤلف» که همان مبحث کلاسیک کاتب رسمی [15] است، برای مؤلف دو نقش متفاوت قائل است. این دو نقش به آن‌چه مؤلف واقعی در ذهن دارد و آن‌چه او می‌تواند به رشتهٔ تحریر در آورد ـ یا به قول فوکو، (فسوکو در حقیقت گفتمان را زنجیری می‌داند که باعث از قلم افتادن بسیاری از «ناگفته‌های» مؤلف می‌گردد). گفتمان به مثابه ساختار به او اجازهٔ ابراز می‌دهد ـ اشاره دارد. مؤلف واقعی می‌تواند تنها بخشی از خود را در روایت بیان کند. بنابراین آن‌چه در داستان آشکار می‌شود راکارِ «مؤلف تلویحی» می‌دانند. چتمن مطرح می‌سازد که «مؤلف تلویحی» مانند

■ لوی استراوس به دلیل یکپارچه دیدن فرهنگ، روایت را نیز در جهت حل تضادهای یک فرهنگ به مثابه موجودیتی یکپارچه، درک می‌کند.

■ رونالد بارت، روایت‌پردازی را در جهت طبیعی جلوه دادن شیوه‌های زندگی طبقهٔ حاکم و ازلی جلوه دادن نظم اقتصادی و به‌طور کلی وضع موجود تبیین می‌نماید.

رهبر ارکستر یا حضور غیرفیزیکی خود در ساختارهای روایتی، مخاطب را در پیچ‌وخم روایت، راهنمایی می‌کند. بنابراین مؤلف تلویحی حضور غیرفیزیکی اما محسوس مؤلف در ساختارهای روایتی است. حضوری که از نظر چتمن خاموش است؛ یعنی هیچ وسیلهٔ ارتباطی مستقیمی برای سخن گفتن با مخاطب در اختیار ندارد. مؤلف تلویحی از طریق راوی سخن می‌گوید و در حقیقت سازمانده راوی، سخن وی و هنجارهایی است که راوی از پس آن به جهان می‌نگرد. در این مورد، دو دیدگاه متفاوت ارائه می‌شود. وینبوت مطرح می‌سازد که مؤلف واقعی و هنجارهای وی همیشه در روایت بازتاب پیدا نمی‌کند و حتی می‌تواند تفاوت‌های زیاد با باورهای «مؤلف واقعی» از خود نشان دهد. او هنجارهای مؤلف تلویحی را بخش رسمی و قابل ابراز مؤلف واقعی می‌داند و در نهایت بین مؤلف واقعی و مؤلف تلویحی و همچنین مؤلف تلویحی و راوی تفکیک قائل است. اما نظریه‌پردازانی چون مایکل تولان، نظریهٔ تفکیک مؤلف به دو دستهٔ واقعی و تلویحی را رد می‌کنند و تنها مؤلف و راوی را از یکدیگر قابل تفکیک می‌دانند.

اختلاف‌نظر تنها در تفکیک این نقش‌ها از یکدیگر خود را نشان نمی‌دهد، بلکه در درک نقش راوی نیز دو دیدگاه اساسی وجود دارد. چتمن اعتقاد دارد که استفاده از راوی، یک انتخاب است، بنابراین روایت می‌تواند به شکل «تقلیدی» یا «زبان بنیادی» ارائه شود. اما مایکل تولان، تقسیم روایت به تقلیدی و زبان بنیادی را به‌طور ضمنی رد کرده و مطرح می‌سازد که نه تنها در نوول بلکه در هر روایتی، حضور راوی الزامی است؛ حتی اگر این حضور، روشن و آشکار نباشد.

راوی

بسیاری از منتقدان مفهوم «راوی» را با نوول ـ به مثابهٔ یک ژانر ادبی ـ در ارتباطی تنگاتنگ قرار می‌دهند. تولان نیز با آن اعتقاد دارد هر نوشته‌ای یا گفته‌ای به راوی یا سخنرانی احتیاج دارد، در مورد نوول به حضور قاطع و محسوس راوی اشاره می‌کند. بحث راوی در رابطه‌ای تنگاتنگ با زاویه دید و تمرکز قرار دارد. اما این مفاهیم را نباید با یکدیگر اشتباه گرفت. چتمن بیش از ۳۰ صفحه از کتاب خود به نام ***داستان و گفتمان*** را به توضیح تفاوت راوی با زاویه دید اختصاص داده است.

بعضی از نظریه‌پردازان ادبی، زاویه دید را به دو دستهٔ درونی و بیرونی تقسیم می‌کنند و آن را با زاویهٔ روایت، یکسان در نظر می‌گیرند و به این ترتیب مفهوم زاویهٔ دید و راوی را کاملاً یکی می‌بینند. چتمن زاویهٔ دید را به مفهوم پرسپکتیو و راوی را به مفهوم بیان ربط می‌دهد. پرسپکتیو و بیان می‌تواند همزمان به یک شخص مربوط باشد و یا آن که پرسپکتیو مربوط به یکی و بیان مربوط به دیگری باشد. شخصیت داستانی می‌بینند؛ راوی آن‌چه را که او دیده، بیان می‌کند یا راوی خود می‌بیند و دیده‌های خود را نیز روایت می‌کند.

اهمیت تفکیک «راوی» و «زاویهٔ دید»

تفکیک راوی و زاویهٔ دید به این دلیل اهمیت دارد که نوول به مثابه یک ژانر ادبی عمدتاً چند آوایی بوده و نگرش‌ها و دیدگاه‌های متفاوتی را بیان می‌کند. یکی انگاشتن زاویهٔ دید و راوی، مفهوم «هتروگلوسی» را از نوول گرفته و همهٔ معانی نهفته در نوول را به‌طور مطلق، حاصل تفکر مؤلف می‌داند و این دقیقاً در تعارض با تعاریف باختین و درک وی از مسئله هتروگلوسی در نوول است. در بحث هتروگلوسی، نه یک آوا، نه یک نگرش، بلکه آواها و نگرش‌های متفاوت از یک نوول به دست می‌آید. بدین‌ترتیب تفکیک زاویهٔ دید ـ که می‌تواند متعلق به شخصیت‌های متفاوت داستانی باشد ـ از راوی که آن هم می‌تواند در چرخش دائم بین شخصیت‌های داستانی تبیین شود، امری ضروری است.

تمرکز

مایکل تولان، مبحث زاویهٔ دید را به مثابهٔ زیرمجموعه‌ای از مبحث «تمرکز» مورد مطالعه قرار می‌دهد. تمرکز، به مکان، جایگاه نویسنده نسبت به اشیاء و افراد چه از زاویه روان‌شناختی چه از زاویهٔ ارزشی و ایدئولوژیک و چه از زاویه فیزیکی، اشاره دارد. آن چه مفهوم تمرکز را در مقابل دیدگان مخاطب قرار می‌دهد، وجود راوی در داستان است.

تولان با انتقاد از زاویهٔ دید به مثابهٔ یک اصطلاح ادبی، آن را دو پهلو نامیده و اعتقاد دارد که این مفهوم، کمکی به مطالعهٔ ادبیات نمی‌کند. اما مفهوم تمرکز به شناخت این مسأله کمک می‌کند که از جانب چه کسی، چه چیزی نقل می‌شود و همچنین منبع نقل داستان را مورد شناسایی قرار می‌دهد. به عبارت ساده یا استفاده از مفهوم تمرکز می‌توان تعیین کرد که «چه کسی می‌بیند و چه کسی صحبت می‌کند.»

انواع راوی و ویژگی‌های گفتمانی

راوی می‌تواند داستان را در اول شخص و به مثابهٔ «من» بیان کند؛ بنابراین راوی در داخل داستان قرار دارد. یا آن که داستان را در سوم شخص بیان کند که در آن صورت راوی هم می‌تواند در داخل داستان باشد و هم در خارج از آن.

به‌کارگیری ضمایر متفاوت و تعریف داستان در زمان واقعی یا غیرواقعی، اشاره به ویژگی‌های گفتمانی انواع راوی دارد که با استفاده از این ویژگی‌ها، می‌توان حضور راوی را در داستان به «مطلق» و «نسبی» تقسیم کرد. برای درک بهتر حضور مطلق یا نسبی راوی لازم است تا به تقسیم‌بندی چتمن در مورد زاویهٔ دید اشاره شود.

■ رسانه‌ها هر روز به‌طور مستمر روایاتی داستانی یا مستندگونه را نشر می‌دهند و به همین دلیل دستیابی به درکی خلاق از فرایندهای ساختاری روایت‌پردازی، در علوم ارتباطات امری مهم به‌شمار می‌آید.

چتمن زاویه دید را به سه نوع تقسیم می‌کند. «زاویهٔ دیدبینشی»[16]؛ تصاویر یا رویدادهایی است که مخاطب از زاویهٔ دید یک شخصیت مشاهده می‌کند. «زاویه منافع»[17]؛ به اعمال و رفتاری از زاویهٔ قضاوت یک شخصیت اشاره دارد، یعنی بیان ادراک او که دارای مشخصه‌های ارزشی و عقیدتی است. زاویهٔ دید، یعنی آن‌چه یک نظاره‌گر بی‌طرف که گویی در گوشه‌ای ایستاده و صحنه را می‌نگرد.

هرگاه داستان از زاویهٔ بینشی، زاویهٔ منافع و زاویهٔ دید شخصیت‌های متفاوت اما به وسیله راوی بیان گردد، می‌توان گفت درجهٔ نسبی گرایی راوی بالا است. اما اگر داستان از زاویهٔ دید، زاویهٔ منافع و زاویهٔ بینشی خود راوی تعریف گردد یا آن که راوی با قضاوت مکرر و دائم شخصیت‌ها، زاویهٔ دید آنها را مخدوش نماید و برداستان یک نگرش غالب باشد، در این صورت حضور راوی مطلق ارزیابی می‌شود.

حضور نسبی راوی در داستان

هرگاه راوی، داستان را در سوم شخص روایت کند و بدون هیچ‌گونه قضاوتی به مخاطب اجازه دهد با متن و شخصیت‌های داستانی بی‌واسطه روبه‌رو شود، می‌توان گفت حضور راوی در داستان، نسبی است. حضور نسبی راوی در داستان را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد.

۱ـ هرگاه راوی داستان را به مثابه یک ناشناس ارائه دهد، در حقیقت او حضور خود را محدود کرده است. گویی یک دوربین فیلمبرداری از صحنه‌ای فیلمبرداری کرده و آن را به «خواننده» نشان می‌دهد. در اینجا، روایت زبان بنیادی نوول بسیار شبیه به روایت تقلیدی می‌شود. نمونهٔ خوب این کار را می‌توان در نوول‌های همینگوی مشاهده کرد. او به شرح فیزیکی آن‌چه اتفاق می‌افتد و بیان سخنان شخصیت‌ها بدون هیچ ارزیابی و قضاوتی می‌پردازد. همینگوی جمله را چنین آغاز می‌کند: «او با خود فکر کرد»، «او گفت» و... و سپس اجازهٔ تماس مستقیم با شخصیت داستانی را به مخاطب اعطاء می‌کند. به این ترتیب راوی حضور خود را در داستان کمرنگ می‌کند.

۲ـ هرگاه راوی در سوم شخص به مثابهٔ ناشناس (و یا حتی به مثابه یکی از شخصیت‌های داستانی) داستان را آغاز کند

و سپس روایت آن را به شخصیت‌های گوناگون داستان واگذار کند، مخاطب نه فقط با یک نگرش یا یک تفکر، بلکه از طریق شنیدن آواهای گاه متناقض با نگرش‌های متفاوت روبه‌روست و خود به‌طور مستقل می‌تواند نتیجه‌گیری کند و اعمال، رفتار و گفتار شخصیت‌ها را مورد قضاوت قرار دهد. حضور این راوی چندآوایی را در نوول‌هایی می‌توان بررسی کرد که باختین آن را نوول‌های پیچیدهٔ امروزی می‌خواند و آن را نتیجهٔ انقلاب صنعتی می‌داند. باختین[18] این نوع نوول‌ها را «هتر و گلوسیک» می‌نامد و اعتقاد دارد که مؤلف این‌گونه نوول‌ها نسبی‌گرا بوده و نمی‌کوشد افکار و عقاید خود را از طریق داستان به مخاطبان تحمیل کند. بنابراین مخاطب، فضای تفسیری بیشتری در اختیار دارد. وجود چنین فضایی سبب‌ساز رابطه‌ای دو طرفه بین متن و مخاطب می‌شود و بدین‌ترتیب مخاطب آزادی بیشتری احساس می‌کند.

کاربرد مبحث «حضور راوی» برای تحلیل «روایت»

دکتر جمشید ایرانیان در کتاب ***واقعیت اجتماعی و جهان داستان*** حضور راوی را در شش نوول روشنفکرانهٔ ایرانی مورد بررسی قرار داده و راوی اول شخص مفرد (من) را به شخصیت خودکامهٔ آسیایی ربط می‌دهد. (او این شخصیتِ خودکامه را حاصل مناسبات تولید آسیایی می‌داند). در حقیقت در جامعه‌شناسی ادبیات، وجود راوی مطلق را معمولاً به دیدگاه مطلق‌گرایانهٔ مؤلف نسبت می‌دهند.

وقتی نویسنده تنها قصد ارائهٔ یک دیدگاه را داشته باشد، باید تنها از یک راوی استفاده کند و همهٔ شخصیت‌ها را زیر سلطهٔ قضاوت ارزشی این راوی قرار دهد تا بدین‌ترتیب درستی ارزش‌ها و باورهای خود را برای مخاطب «اثبات» کند. این شیوهٔ داستانسرایی را به شکلی استعاره‌ای می‌توان «مونولوگ» خواند. در این موارد گاه نویسنده تأکید می‌نماید که راوی خود وی می‌باشد و داستان را از زاویه اول شخص مفرد روایت می‌کند. نویسندهٔ مطلق‌گرا از طریق به‌کارگیری همهٔ ابزار گفتمانی با اعتقادی راستین به درستی ارزش‌ها و باورهای خود، می‌کوشد آن را به مخاطب تحمیل کند. مؤلف در حقیقت، به‌گونه‌ای پدرسالارانه با مخاطب برخورد می‌کند تا مخاطب را پیش از گمراهی به سوی پیام‌های صحیح هدایت کند.

مؤلف نسبی‌گرا (در اینجا وارد بحث تئوریک تفکیک مؤلف واقعی، تلویحی و راوی نشده و تنها باور عمومی که مسئولیت هر اثر در

■ بعضی از نظریه‌پردازان ادبی، زاویه دید را به دو دستهٔ درونی و بیرونی تقسیم می‌کنند و آن را با زاویهٔ روایت، یکسان در نظر می‌گیرند و به این ترتیب مفهوم زاویهٔ دید و راوی را کاملاً یکی می‌بینند.

نهایت برعهدهٔ مؤلف آن است، اساس قرار می‌گیرد) در اثر خود به راوی اجازهٔ قضاوت دربارهٔ گفته‌های شخصیت‌های داستانی را نمی‌دهد و برای حضور راوی محدودیت ایجاد می‌کند. از سوی دیگر به شخصیت‌های داستانی اجازه می‌دهد عقاید کاملاً متفاوت و گوناگونی ارائه دهند. بنابراین مخاطب آزاد است تا با این آواها و تفسیر آنها بدون هیچ‌گونه تحمیل ارزشی از سوی راوی، تماس مستقیم داشته باشد. مؤلف در حقیقت اجازهٔ تصمیم‌گیری از طریق تفسیر داده‌ها را به مخاطب اعطا می‌کند.

برای هر تحلیلی بسیار با ارزش خواهد بود تا با اندازه‌گیری میزان حضور نسبی یا مطلق راوی درروایت، به سنجش مطلق‌گرایی یا نسبی‌گرایی مؤلف بپردازد. تبیین این مسأله مسلماً از ارزش بسیاری در حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات برخوردار است. البته از نظر نقد ادبی نیز تعیین میزان حضور راوی در ادبیات در قالب مباحثی جداگانه بسیار جالب توجه خواهد بود.

نظریهٔ ادبی تودورف[19] به مثابه یک شیوه تحقیقاتی

مطالعهٔ نظریه‌های ادبی تنها به معنای بررسی مجرد آنها نیست. چرا که این نظریه‌ها ابعادی عملیاتی داشته و درک عمیق از آنها تنها هنگامی میسر است که بعد عملیاتی آنها نیز مورد مطالعه قرار گیرد. برای بررسی مدل تودورف، به مثابهٔ یک شیوه تحقیقاتی باید در نخستین گام دیدگاه پراپ دست‌کم به اِجمال مطالعه شود و رئوس مطالب آن مورد نقد قرار گیرد، چرا که مدل تودورف در انتقاد به نظریه‌های فرمالیستی پراپ[20] شکل گرفته است.

پراپ و کارکردهای روایتی

پراپ براساس تفکیکی که در زبان‌شناسی میان فونولوژی[21] به مثابه مطالعهٔ سیستم‌های آرمانی صداهای ایجاد شده در هر زبان و فونتیک[22] به مثابه مطالعهٔ صداهایی که در واقعیت وجود دارد، قائل می‌شوند، حادثه را از حادثهٔ روایت شده و در نهایت داستان خام را از پلات متمایز می‌کند. روایت از نظر پراپ به معنای «تغییر یک وضعیت به وضعیت دیگر» است. در حقیقت می‌توان ادعا کرد که پراپ تغییر را اساسی‌ترین ویژگی هر روایتی می‌داند و توضیح می‌دهد که آن چه موجب تغییر در روایت می‌شود

«حرکت» و آن‌چه موجب حرکت می‌شود کارکردهای روایتی است. بنابراین برای پراپ اساسی‌ترین بخش مطالعهٔ ادبیات، مجرد نمودن کارکردهای روایتی است.

پراپ برای مطالعهٔ ادبیات، به تفکیک «اجزاء ثابت»[۲۳] از «اجزاء متغیر»[۲۴] روایت می‌پردازد و توضیح می‌دهد که کارکردهای روایتی، جزء ثابت روایت‌ها و ظاهر شخصیت‌ها و حوادث داستانی جزء متغیر محسوب می‌شوند. براساس چنین تفکری، او به بررسی ۱۱۵ قصه پریان روسی می‌پردازد. پراپ برای پیشبرد مطالعه خود، اجزای متغیر یعنی ظاهر شخصیت‌ها و حوادث داستانی را حذف و اجزاء ثابت یعنی کارکردهای روایتی را رده‌بندی می‌کند. پراپ، بررسی ادبیات را در حد یک مطالعهٔ رده‌بندی کننده، متوقف کرده و به جست‌وجوی دلیل اصلی و اساسی وجود ۳۱ کارکرد روایتی[۲۵] مشابه یعنی بررسی دلیل اجتماعی وجود این تشابه، نمی‌پردازد.

لوی استراوس عدم بررسی دلایل اجتماعی تشابه فرمالیستی فوق را مورد انتقاد قرار داده و معتقد است که این تشابه در تشابهی عمیق‌تر که کارکرد آنها در یک فرهنگ است، ریشه دارد. از نظر استراوس، کارکردهای مشابه روایتی، نمود سطحی ساختارهای عمیق است که در عمیق‌ترین سطح، نقش روایت در فرهنگ است. تودورف محقق ساختارگرای بلغاری‌الاصل فرانسوی، برای پاسخگویی به انتقادات لوی استراوس نسبت به پراپ، مدلی را برای بررسی روایت‌های ادبی تدوین کرد.

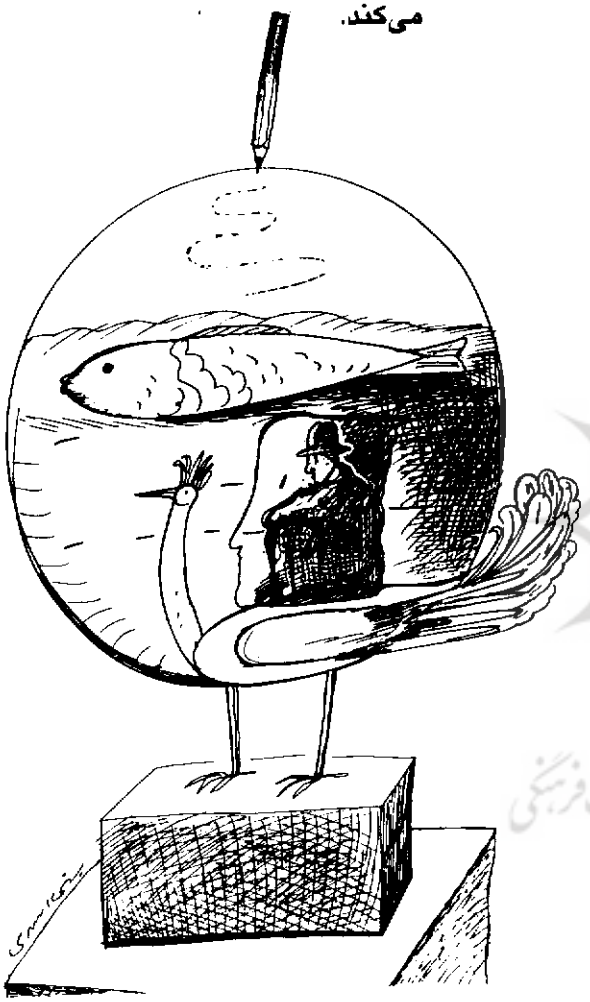
مدل تودورف

از نظر تودورف، هر روایتی از یک شرایط توازن و هماهنگی اجتماعی آغاز می‌شود و در پایان نیز به یک وضعیت متوازن دست می‌یابد. البته تودورف توضیح می‌دهد که وضعیت متوازن پایانی از امنیت و ثبات پایدارتری برخوردار است. اما حرکت از توازن اولیه به توازن پایانی از تونلی میانی گذر می‌کند. تونل میانی، مرحله‌ای نامتوازن است که در آن تضادها، اوج می‌گیرند. نیروهای بر هم زنندهٔ توازن، ثبات و امنیت اجتماعی در تونل میانی آشکار می‌شوند و عنصر پایبندی به ثبات را به عکس‌العمل وا می‌دارند. پیروزی قهرمان در نهایت به ایجاد ثبات و پایداری می‌انجامد.

بسیاری از محققان، مدل تودورف را مدلی مناسب برای بررسی جهان‌بینی نهفته در ادبیات داستانی ارزیابی کرده‌اند. بعضی دیگر چون فیسکه، این مدل را برای مطالعهٔ اخبار، بسیار کاربردی دانسته اما در رابطه با ادبیات، آن را مدلی فراگیر نمی‌دانند. با این همه، مدل تودورف را دست‌کم در رابطه با بررسی بعضی نوول‌های عامه‌پسند همچون نوول‌های پلیسی ـ جنایی، جاسوسی، حادثه‌ای، علمی ـ تخیلی و برخی از ملودرام‌های اجتماعی می‌توان مورد استفاده قرار داد. مدل تودورف با تأکید بر عنصر اجتماعی تدوین شده است. به همین دلیل نیز در انطباق کامل با مضمون اصلی تحلیل‌های ایدئولوژیک و جامع‌شناختی قرار دارد.

با استفاده از مدل تودورف می‌توان به بررسی ساختارهای کلان و عمیق ادبیات پرداخت. اما نقص اساسی این مدل، عدم بررسی کارکردهای گوناگون شخصیت‌های داستانی در سطح روایت است. برای تودورف، کارکرد شخصیت‌ها، تنها در رابطه با حفظ ثبات یا ایجاد ناامنی، معنا و مفهوم می‌یابد (که این خود می‌تواند اساس تحقیق بسیار مهمی در رابطه با ایدئولوژی حاکم بر متن قرار گیرد) اما شخصیت‌ها، کارکردهای دیگری نیز برعهده دارند و شاید به همین دلیل نیز نتوان مدل تودورف را به تنهایی به کار گرفت. این مقاله برای جبران ضعف مدل تودورف در رابطه با کارکرد شخصیت‌ها، بخشی از شیوهٔ بررسی پراپ را با مدل تودورف تلفیق می‌کند. چهار شخصیت اصلی مدل پراپ یعنی قهرمان، یاری‌دهنده، قربانی و شخصیت بدنهاد را در رابطه با شرایط متوازن اولیه، شکل‌گیری تضاد، چگونگی حل تضاد و برقراری دوبارهٔ شرایط متوازن در مدل تودورف قرار می‌دهد. دلیل به کار نگرفتن کارکردهای دیگر داستانی که به وسیلهٔ پراپ مجرد گردیده‌اند، ناتوانی آن کارکردها برای بررسی چارچوب‌های فرهنگی،

■ تفکیک راوی و زاویهٔ دید به این دلیل اهمیت دارد که نوول به مثابه یک ژانر ادبی عمدتاً چند آوایی بوده و نگرش‌ها و دیدگاه‌های متفاوتی را بیان می‌کند.



اجتماعی و ایدئولوژیک داستان است. بنابراین مقاله در پاسخ به این سؤال اساسی که چگونه می‌توان مدل پراپ را با روشی «غیرپراپی» به کار گرفت، آن را در رابطه با مدل تودورف قرار می‌دهد.

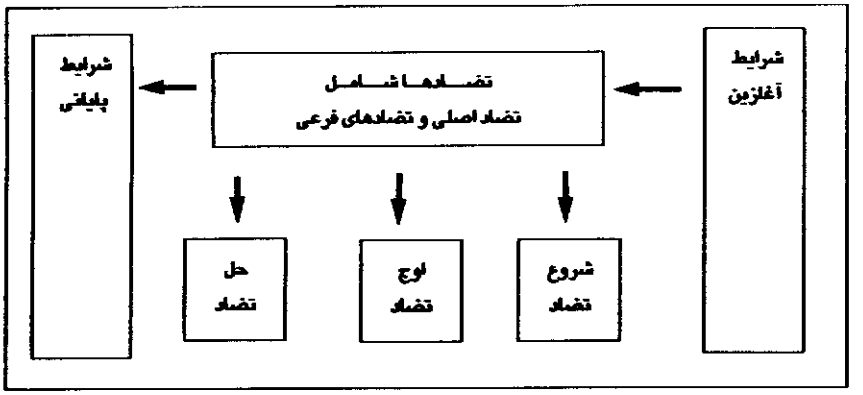
مقایسهٔ مضمونی دو مدل

فیسکه در رابطه با مقایسهٔ این دو مدل، مطرح می‌سازد که مرحلهٔ «زمینه چینی» در مدل پراپ در حقیقت نشانگر مرحلهٔ توازن در مدل تودورف است. دو وضعیت «زمینه چینی» و «پیچیدگی» در مدل پراپ، زیر و بم‌های برهم زنندهٔ ثبات در وضعیت متوازن اولیهٔ مدل تودورف را نشان می‌دهد. مرحلهٔ «انتقال» و «ستیز» در مدل پراپ نشان‌دهندهٔ تونل میانی مدل تودورف است. این مرحله، به نبرد قهرمان به مثابهٔ «برقرارکنندهٔ» نظم و ثبات با شخصیت بدنهاد به مثابه «برهم‌زنندهٔ» نظم و ثبات اشاره دارد. دو مرحلهٔ پایانی مدل پراپ، یعنی «بازگشت» و «به رسمیت شناخته شدن» به حل تضاد یعنی برقراری وضعیت متوازن پایانی در مدل تودورف، اشاره دارد.

در مدل تودورف، حل تضاد درراستای برقراری توازن پایانی اهمیت بسیار دارد. پیرامون این مسأله محققانی چون بل بر عنصر حل‌کنندهٔ تضاد (resolution)، تأکید بسیار داشته و آن را به مدل تودورف می‌افزایند. حال آن‌که خود تودورف چندان به این مسأله نپرداخته است.

این مقاله، مدل تودورف را با تفکر بل در هم می‌آمیزد و بررسی می‌کند. بنابراین چهار شخصیت قهرمان، یاری دهنده، قربانی و شخصیت بدنهاد مدل پراپ اهمیت پیدا می‌کنند. این شخصیت‌ها، وظیفهٔ از بین بردن ثبات، حل تضاد و برقراری مجدد توازن را برعهده دارند. تجزیه و تحلیل این‌گونه‌های شخصیتی از نظر ارزش‌های اخلاقی و عقیدتی که به آن پایبندند، برای دست‌یابی به ارزش‌های

نمودار ساختارهای روایتی



مطلوب و نامطلوب متن روایتی اهمیت بسیار دارد.

کاربرد مدل تودورف برای تحلیل روایت‌های رسانه‌ای

با استفاده از مدل تودورف می‌توان شیوهٔ زندگی، سلیقه‌ها، ارزش‌ها، باورها و جهان‌بینی مطلوب و نامطلوب روایت رسانه‌ای را بررسی کرد. برای انجام این امر در اولین گام، می‌توان به بررسی شرایط متوازن آغازین و پایانی پرداخته، ساختار و نظم اجتماعی حاکم بر آن را تعیین و ایدئولوژی زیربنایی آن را آشکار کرد. سپس ارزش‌ها و باورهای قهرمان و عنصر یاری‌دهنده را مورد بررسی قرار داد. این مطالعهٔ دو وجهی، نشانگر نظام و ایدئولوژی مطلوب متن است. در مرحلهٔ دوم، ایدئولوژی و باورهای اجتماعی عنصر بدنهاد به مثابهٔ نیروی برهم زنندهٔ ثبات و امنیت اجتماعی مطلوب مورد بررسی قرار می‌گیرد. این مطالعه، نشانگر ارزش‌ها و باورهای نامطلوب متن است.

لازم به تذکر است که با آن که بخش عظیمی از ادبیات عامه‌پسند در اکثر نقاط جهان بسیار محافظه‌کارانه تدوین شده است. اما تدوین‌کنندگان این نوع ادبیات، مباحث ایدئولوژیک را به‌طور مشخص مورد بررسی قرار نداده‌اند و دیدگاه‌های خود را به شکل ضمنی در لابه‌لای متن ارائه می‌دهند.[۲۶] بنابراین نباید تصور کرد که در متون مورد بررسی با صفت‌ها، قیدها و گزاره‌های روشن و آشکاری ـ در جهت ارزش‌ها و تفکرات مشخصی ـ که مخالف نگرش‌ها و ایدئولوژی‌های دیگر است، روبه‌رو خواهیم شد. در مطالعهٔ ایدئولوژی و ادبیات شاید لازم باشد تا تحلیل‌گر سه گرایش اصلی تحلیل نقش ادبیات را فراموش نکند.

روایت به مثابهٔ گفتمانی فرهنگی

روبر اسکارپیت اشتراک فرهنگی را زمینهٔ اشتراکِ باورها می‌داند و برای بررسی این مفهوم به باورها و عقایدی اشاره می‌کند که در میان مردم در یک برههٔ مشخص تاریخی، ازلی پنداشته شده و به مثابهٔ بدیهیات پذیرفته می‌شوند. در واقع او اشتراک فرهنگی را همسایه دیوار به دیوار دو مفهوم «روح قومی» و «روح زمان» دانسته و این همه را در آخرین تحلیل به زندانی تشبیه می‌کند که مؤلف را به بند می‌کشد. به این ترتیب اسکارپیت «ایدئولوژی و جهان‌نگری محیط و خواننده» را «تعیین‌کننده» نگرش اثر ادبی محسوب داشته و مؤلف را فردی می‌بیند که درحقیقت «نظام باورهای اصلی» را در آثار خود تکرار می‌کند. آنچه روبر اسکارپیت طرح می‌کند شباهتی بسیار به دیدگاه رونالد بارت در رابطه با «دوباره‌نویسی» دانش فرهنگی دارد.

اما آن‌چه روبر اسکارپیت نادیده

می‌انگارد یعنی نقش تغییردهنده و «تعیین‌کننده» ادبیات، مورد تأکید بارت و استراوس قرار می‌گیرد. استراوس به «حل تضادهای فرهنگی» با استفاده از روایت تأکید دارد و در حقیقت برای روایت نقش «تعیین‌کننده» قائل است.

گرایش نوینی در بررسی ادبیات وجود دارد که ریشه در تأیید «گرایش نوین تاریخی» مطرح شده از جانب فوکو دارد. در این گرایش سوم، روایت هم به مثابهٔ «تعیین‌کننده» و هم «تعیین‌شونده» شرایط و محیط بیرونی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. برای مثال آثار شکسپیر «تعیین‌شده» به وسیلهٔ دوران ویکتوریایی و همچنین به مثابه «تعیین‌کنندهٔ» این دوران مورد بررسی قرار می‌گیرد. به این ترتیب آثار شکسپیر به مثابهٔ جزئی از گفتمان غالبِ دوران ویکتوریایی که عامل استمرار شرایط این دوره نیز هست، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در دیدگاه سوم، روایت به مثابهٔ بخشی از گفتمان‌های جریان یافته در یک دایرهٔ فرهنگی بررسی می‌شود؛ گفتمان‌هایی که از شرایط تأثیر گرفته اما برای تأثیرگذاری بر شرایط تدوین می‌شود.

آنچه دراین نوشتار به عنوان «نقش روایت در فرهنگ» ارزیابی می‌شود، دایره تأثیرگذاری متقابل شرایط و متون بریکدیگر در جهت شکل‌دهی به گفتمان‌های اجتماعی برای معنا بخشیدن به تجربهٔ روزمره انسان است؛ دایره‌ای که تنها در مرحله تدوین متن بسته نمی‌شود بلکه دربرگیرنده عمل خواندن، تماشا و تفسیر مخاطب نیز هست. روایت، بخشی از گفتمان‌های شکل گرفته در یک جامعه محسوب می‌شود که از سویی نشان‌دهندهٔ ستیز اجتماعی است و از سوی دیگر نشان‌دهندهٔ همگونی زیر بنایی معانی در یک دایرهٔ فرهنگی. اما این همه، کلیاتی است که به بازبینی موشکافانه‌تری نیاز دارد تا برای جامعه مشخص شود که روایت‌های ایرانی به‌طور دقیق چه دیدگاه‌های بنیادینی را ارائه می‌دهند، چه مشخصه‌های گفتمانی و چه فضاهای اجتماعی را منعکس می‌کنند.□

پی‌نویس‌ها:

1. Media narrative
2. Syntagmatic
3. Paradigmatic
4. Deep Structure
5. Praxis
6. Logos
7. Mythos
8. Argument
9. Intention
10. Victor Shklovsky
11. Diegesis
12. Mimesis

سیّدعلاءالدین طباطبایی در کتاب روایت در فیلم داستانی این واژه را به معنای حکایت و داستانی که عمدتاً از طریق زبان روایت می‌شود، توضیح می‌دهد. بدین‌ترتیب روایت زبان بنیاد در مقابل روایت تقلیدی است که عمدتاً از رهگذر نمایش عرضه می‌شود.

13. Implied author
14. Kathleen Tillotson
15. Official Scribe
16. Perceptual Point of view
17. Interest Point of view
18. Bakhtin
19. Todorov
20. Valdimir Propp
21. Phonological
22. Phonotic
23. Constant
24. Variable

۲۵. ۳۱ کارکرد روایتی مورد بررسی پراپ به شش دسته تقسیم می‌شود:

الف ـ زمینه‌چینی Preparation؛ با وضعیت اولیه، آماده‌سازی برای حرکت داستانی

۱. عضوی از خانواده، خانه را ترک می‌کند؛ ۲. قانون یا مانعی، سد راه قهرمان می‌گردد؛ ۳. مانع یا قانون شکسته می‌شود، ۴. شخصیت بدنهاد داستان، به‌دنبال قربانی است. ۵. شخصیت بدنهاد، اطلاعات تازه‌ای دربارهٔ قربانی به دست می‌آورد. ۶. شخصیت بدنهاد، سعی در فریب قربانی برای تصاحب او یا اموالش را دارد، ۷. قربانی، ناآگاهانه به شخصیت بدنهاد کمک می‌کند.

ب ـ پیچیدگی مسأله Complication

۸. شخصیت بدنهاد، به عضوی از خانواده آسیب می‌رساند یا یکی از اعضای خانواده از کمبودی رنج می‌برد، آرزویی در سر می‌پرورانند.

۹. براین کمبود، تأکید می‌شود و از قهرمان خواسته می‌شود که دراین مورد اقدامی به عمل آورد. بدین‌ترتیب به یک سفر مبارزاتی فرستاده می‌شود.

۱۰. قهرمان در این مسیر، به طرح نقشه علیه شخصیت بدنهاد می‌پردازد.

پ. انتقال Transference

۱۱. قهرمان خانه را ترک می‌کند؛ ۱۲. قهرمان مورد آزمایش، حمله یا بازجویی قرار می‌گیرد و از سوی یک عنصر جادویی یاری می‌شود. ۱۳. قهرمان نسبت به اعمال اهداکننده donor، عکس‌العمل نشان می‌دهد؛ ۱۴. قهرمان از عنصر جادویی استفاده می‌کند. ۱۵. قهرمان به منطقهٔ مبارزه و مأموریت خویش انتقال می‌یابد.

ت. ستیز Struggle

۱۶. قهرمان و شخصیت بدنهاد وارد نبرد مستقیم می‌شوند. ۱۷. قهرمان در نبرد، زخم (نشان) برمی‌دارد، ۱۸. شخصیت بد نهاد، شکست می‌خورد، ۱۹. بداقبالی یا کمبود اولیه، برطرف می‌شود.

ث ـ بازگشت Return

۲۰. قهرمان باز می‌گردد، ۲۱. قهرمان تعقیب می‌شود، ۲۲. قهرمان از تعقیب نجات می‌یابد، ۲۳. قهرمان به خانه (یا مکان دیگر) برمی‌گردد ولی شناخته نمی‌شود. ۲۴. یک قهرمان دروغین، خود را به جای قهرمان واقعی قرار می‌دهد، ۲۵. یک آزمایش سخت برای قهرمان تعیین می‌شود (برای اثبات هویت خویش) ۲۶. آزمایش با موفقیت انجام می‌گیرد.

ج ـ به رسمیت شناخته شدن Recognition

۲۷. هویت قهرمان مورد شناسایی قرار می‌گیرد و به رسمیت شناخته می‌شود، ۲۸. قهرمان دروغین یا شخصیت بدنهاد، رسوا می‌شود. ۲۹. قهرمان دروغین انتقال می‌یابد. ۳۰. شخصیت بدنهاد، تنبیه می‌شود، ۳۱. قهرمان ازدواج می‌کند و تاج بر سر می‌گذارد.

۲۶. توصیفات اصطلاحاً Overt نمی‌باشند، بلکه پندارها، باورها و ارزش‌ها باید از لابه‌لای توصیف تصاویر خانواده زیبا، استخراج شود.

فهرست منابع لاتین

1. Barthes R. The death of the author, in: Barthes R, Image, Music, Text
2. Barthes R.Introduction to Structural Analysis of Narrative, In: Barthes R. The semiotic Challenge
3. Bowle, A.From Romanticism to Critical Theory, The Philosophy Of German Literary Theory
4. Chatman, S.Story and Discourse
5. Coulthord, M.Advances in Written Text Analysis
6. Eco, U.The Role of the Reader; Explorations in the Semiotics of Texts
7. Focault, M.The Archeology of Knowledge
8. Fiske, J.Television Culture
9. Hall, S.Introduction, In: Hall, S.Representation; Cultural Representations and Signifying Practices
10. Kissing, R.Cultural Anthropology
11. Simpson, P.Language through Literature, An Introduction
12. Walder, D.The Realist Novel
13. Widdowson, Peter. Liturature

فهرست منابع فارسی

۱. ایرانیان، جمشید. واقعیت اجتماعی و جهان‌داستان.
۲. اسکاربیت، روبر. کتبی، مرتضی. جامع‌شناسی ادبیات
۳. احمدی، بابک. ساختار و تاویل متن (دوجلد)
۴. پراپ، ولادیمیر. فریدون بدره‌ای. ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان
۵. میور، ادوین. بدره‌ای، فریدون. ساخت رمان
۶. میرصادقی، جمال. ادبیات داستانی.
۷. میرصادقی، جمال. عناصر داستان