روا

مقاله

نوشتهٔ راجر وبستر
مترجم: محبوبه خراسانی
ترجمه از:
studying literary Theory. An Introduction.1993 Arnold press

روایت به همراه زبان یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریهٔ مدرن بوده است. مطالعات روایی در قرن ۲۰، خصوصاً آنهایی که از اروپا برخاستند، برای ساختارگرایی بنیادی محسوب می‌شوند و از تحلیل متون ادبی به زمینه‌های پهن‌دامنه‌تر انسان‌شناسی و فرهنگ گسترش یافته‌اند[۱]. روایت می‌تواند آن قدر بدیهی و طبیعی به نظر آید که بتوانیم اهمیتش را ندیده بگیریم. روایت هم مثل زبان می‌تواند فقط چنین به نظر برسد که «آنجا»ست، شفاف و نامرئی. از سوی دیگر، منتقدان و نظریه‌پردازان از ارسطو به این طرف، از روایت به مثابه جوهر اصلی و اساسی متون ادبی آگاهی داشته‌اند؛ خواه داستانی باشد، خواه نمایشی یا شعری. گرچه بعضی شعرها خصوصیتهای روایی کم‌تری نسبت به بیشتر داستانها یا نمایشنامه‌ها از خود نشان می‌دهند. در نظر ارسطو، یک نمایشنامه، یک آغاز، یک میانه و یک انتها داشت. همچنین او خصایص پیچیده‌تری را در نمایشنامه‌های یونان باستان مثل Peripeteia، جایی که ایفای نقش، دچار برگشت یا تغییر جهت می‌شد، شناسایی کرده بود، در بریتانیا و آمریکای قرن ۲۰، اهمیت رمان به مثابه موضوع مطالعه، با شکوفایی نقد رمان و نظریه داستان همراه بود.

هنری جیمز (Henry James) در مقدمه رمانش به اهمیت شیوه داستانسرایی بیش از موضوع داستان توجه کرده و اصطلاح «پشت مشاهده» (post of observation) را توسعه داده است که بعدها به صورت زاویه دید اصلاح شده و اخیراً به عنوان کانونی‌سازی (focalization) روایت، نظریه‌پردازی شده است. ای. ام. فورستر (E.M.Forster) در کتاب «جنبه‌های رمان» (۱۹۲۷) تمایزی را بین داستان و طرح قایل شد که امروزه، توسعه یافته و اصلاح شده است.

زبان و روایت را می‌توانیم به مثابه جنبه‌های درهم‌بافته‌ای از متون یا سخن ادبی در نظر بگیریم. روایت راهی است برای ترکیب کردن واحدهای زبان در ساختارهای بزرگ‌تر، و تقریباً همه استفاده‌های زبان را داراست یا معانی جهت، زمان و کنش را به کار می‌گیرد. یکی از شرایط ضروری روایت، بودن «گوینده» و «شنونده» یا «خواننده» است؛ اشخاصی که برحسب اصطلاحهای گوناگونی شناخته می‌شوند. رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) در مدل ارتباطی‌اش اینها را مخاطب و گوینده نامیده است که تمامی دامنه مختلف انواع راوی و روایت‌شنو (narratee) را دربرمی‌گیرد. واحدهای روایی می‌توانند از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین ترکیبات و عملکردهای زبان‌شناختی ساخته شوند. برای دو تن از نظریه‌پردازان جدید ادبی، روایت شرط گریزناپذیر و ضروری زبان، معنی و دانش است. رولان بارت (Roland Barthes) در مقاله «درآمدی به تحلیل ساختاری روایتها» (۱۹٦٦) چنین شرح می‌دهد:

«روایتهای جهان بی‌شمارند، روایت نخستین و مشهورترین گوناگونی چشمگیر در ژانر است. روایتها خودشان در میان اجزای مختلف توزیع می‌شوند.

انگار همه مواد برای دریافت داستانهای انسان جور بوده است. قدرت انتقال یافتن به وسیله زبانی پیوندی، گفتاری یا نوشتاری، تصاویر متحرک یا ایستا، ایما و اشاره و آمیزه‌ای از همه این اجزا، روایت در اسطوره، افسانه، داستان جن و پری، قصه، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، نمایشنامه، کمدی، لال‌بازی، نقاشی (اورسولای مقدس کارپاکیو Ursula carpaccios Salnt را در نظر بگیرید)، شیشه‌های رنگی[کلیسا] سینما، بازیگران کمدی، عنوان خبرها و مکالمه حضور دارد. از این گذشته، روایت تحت این گوناگونی بی‌شمار صورتها، در هر زمان، مکان و جامعه‌ای حضور دارد. روایت با انسان تاریخی شروع می‌شود و هیچ جا مردمانی بدون روایت نبوده‌اند...[روایت] ربطی به تمایز بین ادبیات خوب و بد ندارد. بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است: روایت مثل خود زندگی فقط «آنجا» ست[۲].»

منتقد و نظریه‌پرداز آمریکایی، فردریک جیمسون Fredric jameson از فرایند همه‌آگاهانی all-informing روایت صحبت می‌کند که من آن را به عنوان کارکرد اصلی یا جوهر ذهن بشر به شمار می‌آورم.[۳]

ادبیات داستانی
شماره هشتاد و دو مرداد و شهریور ۸۳
صفحه ۴۸ سال دوازدهم

یت و زن

بنابراین، روایت همه نوشتار و تفکر همه اشکال دانش ما را پی‌ریزی و ساختاربندی می‌کند. در قیاس با زبان ما می‌توانیم انتظار داشته باشیم عناصر مشخصی که در میان روایتها مشترک‌اند، وجود داشته باشند. در حالی که روایتها مجزا و قابل تمایز هستند، آنچه «آرزوهای بزرگ» (۱۸۶۲) را از «خانه سیاه» (۳ ـ ۱۸۵۲) متمایز می‌کند، چیست؟ چگونه می‌توانیم تفاوتهایی بین اینها و «قتل راجر اکروید» (۱۹۲۶) اثر آگاتاکریستی قایل شویم؟ چگونه می‌فهمیم که رمانهای دیکنز در ویژگیهای مشخصی مشترک‌اند که به قول معروف، آنها را در حکم آثاری از همان نویسنده قابل تشخیص می‌کند؟ تنش بین معمول بودن یا تشابه و تفاوت، بسیار در مرکز توجه نظریه روایت قرار دارد و به تشریح شیوه‌هایی کمک می‌کند که به واسطه آن گونه‌های متفاوتی از نوشتار را طبقه‌بندی می‌کنیم و سازمان می‌دهیم، و در آن انواع گوناگون یا سلسله مراتبی از دانش و حقیقت را تعیین می‌کنیم.

روایت شناسی: روایت و روایتگری

روایت‌شناسی به عنوان مطالعه نظری روایت [یا] به طور کاربردی، دستور زبان روایت شناخته شده است. به همراه زبان، نخستین نظریه‌های مدرن روایت هم از روسیه اوایل قرن ۲۰ و جریانی که به عنوان فرمالیسم شناخته شده، ایجاد شده است. بعدها رولان بارت بود که پرسید: چگونه می‌توان روایتها را طبقه‌بندی کرد و مدلی به دست آورد که به درد ترسیم ویژگیهای اصلی روایت بخورد؟ بارت انجام این کار را به دو شیوه ممکن می‌دانست: یا اینکه روش استقرایی به کار گرفته شود، که در آن همه روایات را ـ و یا تا آنجایی که میسر است ـ بررسی و ویژگیهایشان را یادداشت کنیم. یا اینکه روش قیاسی را به کار گیریم، که در آن مدل یا نظریه‌ای فرضی طرح کنیم و آن را روی روایتهای مختلفی آزمایش کنیم.اولین کوشش عمده برای ایجاد مدلی برای روایت، هر دو دیدگاه را به هم آمیخت؛ که تقریباً دویست نمونه از یک ژانر روایی خاص ـ قصه‌های پریان ـ را شامل می‌شود (تحلیلی از عناصر ساختی: مدلی که بعدها گسترش یافت و برای تحلیل

ادبیات تطبیقی
شماره هشت و دو مرداد و شهریور ۸۷
صفحه ۴۹ سال دوازدهم

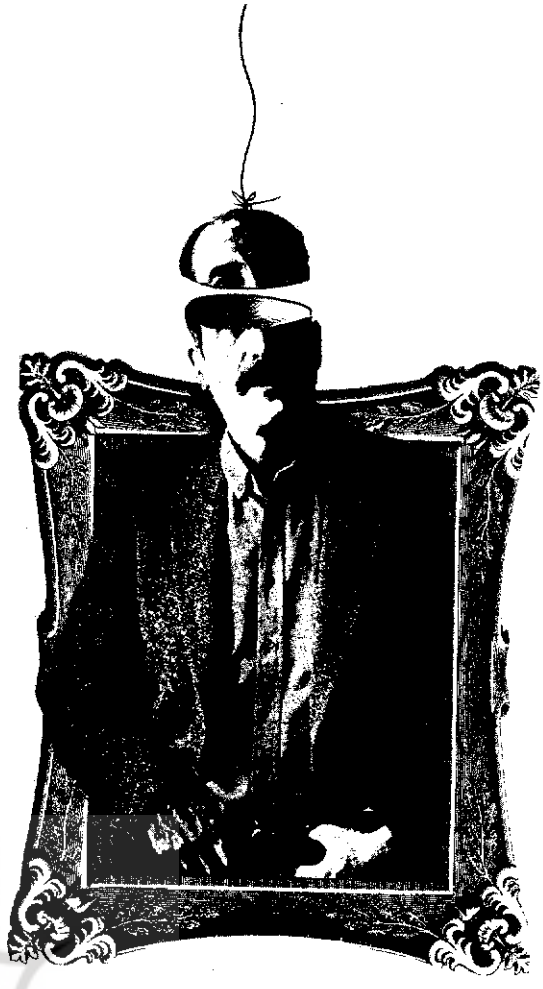
از سوی دیگر، منتقدان و نظریه‌پردازان از ارسطو به این طرف، از روایت به مثابه جوهر اصلی و اساسی متون ادبی آگاهی داشته‌اند؛ خواه داستانی باشد، خواه نمایشی یا شعری. گرچه بعضی شعرها خصوصیتهای روایی کمتری نسبت به بیشتر داستانها یا نمایشنامه‌ها از خود نشان می‌دهند.

صورتهـای دیگر روایت نیـز به کار گرفته شـد). این کار را فرمالیست روسـی، ولادیمیر پراپ (Vladimir prop) بر عهده گرفت و یافته‌هایش در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (۱۹۲۸) چاپ شـد. قصه‌های پریـان از هفت حوزه عمل و سـی و یک عملکرد ثابت یا عناصر تشکیل می‌شدند. حوزهٔ عمل، چهره‌هایی بودند که در این گونه داستانها تمایل به تسلط داشتند. برای مثال قهرمان، ضد قهرمان، یاری‌دهنده، گم‌شده و دیگر شخصیتها. عملکردها وقایع یا کنشهایی هستند که روایت را به جهت مشخصی هدایت می‌کنند.از یافته‌های پراپ این بود که نیازی نیست همه سی و یک عملکرد در هر روایت تکرار شـوند، اما عملکردهایی که انتخاب می‌شـوند همیشـه با همان نظم اتفاق می‌افتنـد. در طرح پراپ قصه‌ها با عملکرد ازدواج پایان می‌یابند. البته همیشـه، دقیقاً ازدواج نیسـت، و تغییراتی مثل به دست آوردن ثروت یا بازگشت به خانه، دارند. آنچه در اثر پراپ مهم است، این نیست که فهم کاملی از روایت به ما می‌دهـد. در حقیقت این موضوع دور از مطالعـه او بود. چرا که قصه‌های پریـان عموماً روایتهایی سـاده و خطی هسـتند.لیکن آنچه او نشـان می‌دهد شالوده، الگوی درونی یا ساختار روایت در یک ژانر مشخص است. مـوادی که پراپ با آنهـا کار می‌کرد ناگزیر حوزه تحلیلش را تنـگ می‌کرد، و تحلیل بر دیدگاهـی افقی یا خطی از روایت متمرکز بود و در جایی که پیچیدگی زیاد در سـاختار و معنی پیدا می‌شد، به سمت درنظر گرفتن دیدگاهی تلفیقی یا عمودی حرکت نمی‌کرد. پراپ در سطح تفسیر، جنبه آرزویی روایت را بااهمیـت می‌پندارد و ازدواج پایانی را آرزویی می‌داند که در آن، موضوعی پاداش داده می‌شـود (مثل یک پارچ طلایی یا شـاهزاده‌ای) و این موضوع در حکم اسـتعاره‌ای است از آرزوی دهقان روسی برای غذا. آنچه پراپ توضیح نمی‌دهد، به‌سادگی پایانهایی است که از این الگو بیرون هستند و تحلیل شسته ـ رفته‌ای ندارند. با این همه، نتایج اولیه کوشش پراپ، نظریه‌مندی‌سـازی و جلب‌توجـه بـه طبیعت سـاخت‌یافته روایت بود. شـخصیت بیشـتر به عنوان طـرح یا عملکردی بـرای یکپارچه ماندن کنش به نظر می‌رسـد تا این که معادل با مـردم واقعی در حال انجام کارهای واقعی باشد.بسـیاری از پیشـرفتهای بعدی به رهبری پراپ بوده است و بعضی از اینها پیشـتر از دیگران، رویکردی سـاختارگرا را به روایت برگزیـده بودند. رولان بارت فراینـد روایت را قابل تقلیل به دو عنصر یا عملکرد می‌دانست؛ یعنی آنچه که او کاتالیزورها و هسته می‌نامید. کاتالیزور نقش نوعی پیشزمینه یا نقشی دست دوم بازی می‌کند. در حالی که هسـته‌ها نقاط برجسته روایت هسـتند. جایی که لحظه‌های سرنوشت‌ساز پیشرفت یا تلفیق وجود دارند و تردیـدی را معرفی می‌کنند یا نتیجه می‌گیرند. از همیـن رو در «آرزوهای بـزرگ» ملاقات بین پیپ (pip) و مگویـچ (Magwitch) در آغـاز رمـان در حکم هسـته عمـل می‌کند. همان‌طوری که افشـای احتمالی اینکه مگویچ ولی‌نعمت واقعی پیپ و پدر استلا (Estella) است.در کتاب «قتل راجراکروید» اثر آگاتاکریسـتی، واگویی ماشـین ضبط صـدا ممکن اسـت در ابتدای اجرای عملکـرد کاتالیزور به نظر برسـد. اما سرانجام وقتی که طرح از هم گشوده می‌شود، هسته‌ای است که در حکم عامل مهم قتل بوده است.رمانهای پلیسی یا جنایی، اغلب با نوعی واحدهای روایی کار می‌کنند که همه دلایلشان را تا کشف نهایی راز پنهان می‌کنند. در کل، نظریه روایت بارت پیچیده است و بایستی کاملا بررسی شود. این نظریه بر اساس کار پراپ و دیگران در تبیین دیدگاههای اصلی روایت ایجاد شده است و به همین خاطر برای خوانش متن دشـوار اسـت و در پایه اولیه تفسـیر باقی می‌ماند.این مطلب جای بحث دارد که نظریه‌های روایتی که پراپ و بارت طرح کرده‌اند بیشـتر دغدغه تحلیل محتوا را داشته‌اند. یعنی شـخصیت، عمل و تنظیمات. عمل روایت نه تنها در سـطح داسـتانهایی راجع به شخصیتها، حوادث و مکانهاست بل در سطح گفتن یا روایتگری آنهاست.نقد سنتی، اصطلاح محتوا و شـکل را برای تمایز بین این دو جنبه از متن استفاده کرده اسـت. محتوا جوهره روایت است، و شکل، راهی است که این جوهره نمایانده می‌شود.

اخیرا همچنان که نظریه روایت توسعه می‌یابد، این تمایز نامهای گوناگونی به خود گرفته اسـت. نظریه‌پرداز فرانسوی، ژرار ژنت (Gerard Genette) در کتاب «سـخن روایت» (۱۹۷۲) بین داسـتان (histoir) روایت (reci) و روایتگری (narating) تمایز قایل شـده اسـت و با این کار روایت را به عناصر سـازنده‌اش بیشـتر تقسیم کرده اسـت و بر متنیت (textuality) و فرایند داسـتانگویی یا روایتگری به تنهایی تأکید مخصوص دارد.منظور از داستان (histoir)، داستان به مثابه پیوسـتاری از وقایع اسـت. [یعنی] آنچه ژنت محتوای روایت می‌نامد. اگر «بلندیهـای بادگیر» (۱۸۴۷) را به عنوان نمونه فرض کنیم، آن وقت «بلندیهای بادگیر» داستانی خطی اسـت (وقایع و شخصیتهای داسـتان). اگر مجبور باشیم که بگوییم داستان درباره چه بود، می‌توانیم خلاصه‌اش کنیم.ژنت همچنیـن «داسـتان» را با مفهوم مدلول سوسـور مقایسـه می‌کند.منظـورش از روایت (reci) متن واقعی اسـت: زبان نوشـتاری یا گفتاری یا سـخنی که داسـتان را شرح می‌دهد و آنچـه که ممکن اسـت نظم وقایع و حضور شـخصیتها را در روابـط مختلفی ارائه دهد که در داسـتان کامل نشـده‌اند. ژنت روایـت را معادل مقوله دال سوسـور می‌داند. بنابراین در «بلندیهای بادگیر» کنش نه به صورت تقویمی، بل در یک شمای زمانی درهم‌ریخته نمایش داده شده است.همچنین تا زمانی که تمامی گزارشـهای مختلف از شخصیت هتچکلیف (heathcliff) را مرتـب نکنیم، فهم کاملی از او به دسـت نمی‌آوریـم. منظـور از روایتگـری، مرحله گـزارش عملی داسـتان و روایـت اسـت.یعنی آن چیزی که ژنـت «تولید عمل روایت» می‌نامد. دوباره بر اسـاس «بلندیهای بادگیر»، روایتگـری یا گزارش داسـتان، علی‌الخصوص بـا لایه‌بندی پیچیـده مجله تخصصـی لاک وود (lockwood)، گزارش نلی دین (Nelly Dean) و عناصر مختلف دیگر مثل نامه‌ها و گزارش سـخنرانی بااهمیت می‌شود. برنامهٔ زمانی روایت، به خودی خود به طرف پیچیدگی بیشتر فرایند روایی حرکت می‌کند.همـه رمانها چنین مدل نامتعارفـی از روایتگری را به کار نمی‌گیرنـد، اما از طرف دیگر، متمایلیم که با قراردادهای معمول راوی اول شخص یا سوم شخص آن را مشروط کنیم.

ادبیات داستانی
شماره هشتاد و دو مرداد و شهریور ۸۳
صفحه ۵۰ سال دوازدهم

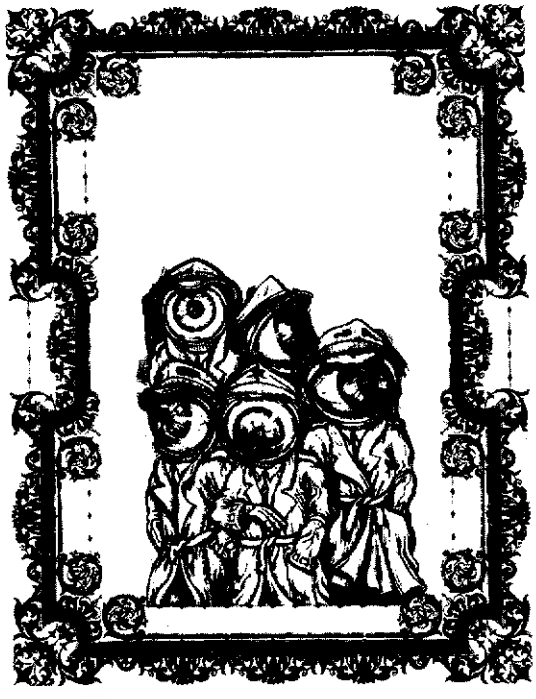
ژنت روایت را معادل مقوله دال سوسور می‌داند. بنابراین در «بلندیهای بادگیر» کنش نه به صورت تقویمی، بل در یک شمای زمانی درهم‌ریخته نمایش داده شده است.



از همین رو، ما هیچ‌گونه ناهماهنگی در روایتگری و طرح را نمی‌پذیریم و هرگونه تفاوت از این عرف را ناهنجار تلقی می‌کنیم.نظریه‌پردازان دیگر نیز به مقوله‌بندیهایی شبیه به مقولات ژنت داشته‌اند. باز فرمالیستهای اولیه روس fabula را برای مواد داستان به کار می‌برند و suzet را برای طرح، یعنی شیوه‌ای که به وسیله آن، مواد داستانی انتخاب، منظم و روایت می‌شوند. این اصطلاحات برابرهای خودشان، یعنی داستان و سخن را در نظریه‌های روایت مدرن فرانسه دارند، اما آشکارا معادل مقولات خوش‌ساخت ژنت هستند. در نقد روایت آمریکایی و انگلیسی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، قبل از ظهور روایت‌شناسی اروپایی، پیشرفت نظریه‌پردازی و رویکردهای ساختاری، کمتر به چشم می‌خورد. بهترین مثال از این دست، «بوطیقای روایت» اثر وین. س. بوث (Wayne C.Booth) (۱۹۶۱) است که در آنجا وی بر اهمیت مطالعه روایت که مشتمل بر «گوینده» و «داستان» است تأکید می‌کند؛ اصطلاحهایی که او از گفته‌های مشهور دی اچ لارنس (D.H. Lawrence) اقتباس کرده بود (به هنرمند اعتماد نکن به داستان اعتماد کن). رویکرد بوث نمونه‌ای است که می‌توانیم آن را «تجربه‌گرایی دوره پیشانظری انگلیسی ـ آمریکایی بنامیم؛ پژوهشی گسترده و اغلب خسته‌کننده، انتخابی پهن‌دامنه از متون ادبی، که با توجه به آن، دسته‌ای از انواع مختلف روایتگری را مخصوصاً با تمرکز بر مفهوم زاویه دید شرح داده است.خوانش بوطیقای داستان گرچه با جزئیات بسیار و عالمانه است، دشوار بتوان از سرتا سر روایتهای مشخص‌شده، یک مدل یا اصطلاح‌شناسی دقیق استنباط کرد. همچنین شاید آن‌طور که بارت مطرح کرده است به رویکردی قیاسی نزدیک‌تر باشد تا رویکردی استقرایی.توجه بوث به اصطلاح «زاویه دید»، قبل از اصطلاح کانونی‌سازی است که ژنت به کار برده است. همانطور که ژنت نشان می‌دهد، اصلاح زاویه دید دو نوع نگاه به روایتگری را در هم ادغام می‌کند. شخصی که روایت می‌کند مترادف با شخصی فرض می‌شود که حوادث متن از منظر او دیده می‌شود. به هر ترتیب این مسئله ضرورتاً هم، چنین نیست، و درواقع راوی و تمرکزدهنده (focalizer) معمولاً در فرایند روایت، عناصری مجزا هستند.«پارک منسفیلد» اثر جین آستین (۱۸۱٤) (Jane Austen) از طریق راوی سوم شخص نقل می‌شود، اما تمرکزدهنده‌اش عموماً فانی پرایس (Fanny price) است، با روایتگری سوم شخص. این دو آن‌قدر به هم شباهت ندارند که گیج‌کننده باشند.در مورد روایتگری اول شخص، اغلب چنین به نظر می‌رسد که راوی و تمرکزدهنده یکی یا همانند هستند. به هر حال این مسئله باید به دقت تعریف شود. در «آرزوهای بزرگ»، پیپ، هم راوی است و هم شخصیت اصلی. و اگرچه تمرکزدهنده، اغلب پیپ کودک است، اما زبان از آن شخصی بالغ است.در متنهایی شبیه به «قلب تاریکی» اثر جوزف کنراد (۱۸۹۹) (Joseph Conrad) یا «گیتزبی بزرگ» اثر اف. اسکات فیتز جرالد (۱۹۲٦) (F.Scott Fitzgerald) مناسبات راوی با تمرکزدهنده بسیار پیچیده است. اما مطمئناً این دو عنصر به ظاهر غیر قابل تمایز در روایتگریهای اول شخصی که مثل این کتابها گذشته‌نگر هستند، می‌توانند شناسایی، و از هم جدا شوند. در «بلندیهای بادگیر» جایی که نقش تمرکزدهنده بین دو دسته از شخصیتها که دو تن از آنها راوی هم هستند (یعنی لاک وود و نلی دین) تغییر می‌کند، کانونی‌سازی چندگانه‌ای وجود دارد. تشخیص این روابط در روش تحلیل روایت مهم است، همچنان که در نتیجهٔ رجحان شخصیتها، موقعیتهای دانش و صورتهای قدرت در ارتباط با آنها، در یک متن ترکیب ظاهری راوی ـ تمرکزدهنده، نسبت به آثاری که به روشنی متکثر و جداگانه هستند، جهان‌بینی منسجم‌تر و یگانه‌تری را ارائه می‌کنند. در اینجا از دید باختین به رمان، پیشرفت بااهمیتی داریم که می‌تواند به سایر ژانرها تسری یابد. در جایی که تکثری از موقعیتهایی وجود دارد که به روشنی یگانه نیستند، پس متن گفتگویی‌تر یا بازتری داریم که به دنبال تحمیل جهان‌بینی یا ایدئولوژی واحدی نیست. «بلندیهای بادگیر» از این جهت جالب است که تلاش لاک‌وود برای تحمیل چشم‌اندازی واحد و منفرد به حوادث، به واسطه تمرکزدهنده‌هایی که روایتگری‌اش در برداشت به شکست انجامید.اولیس جیمز جویس با وضوح بیشتری یک‌سری تمرکزدهنده‌های مختلف را برجسته می‌کند که سلسله مراتبی قطعی را به متن تحمیل نمی‌کنند ولی به دسته‌ای از منظرهای بازتر و نسبی‌تر توجه دارد. در مورد متون شعری، در «آخرین خاتون من» اثر براونینگ ((Browning ۱۸٤۲)) تفاوتی مهم پدید می‌آید. اگرچه تمام شعر را دوک فررا (ferrara) روایت می‌کند، اما روایت به خواننده اجازه می‌دهد تا موقعیتها و زاویه‌های دیدی فرضی خارج از دید دوک بسازد؛ تمرکزدهنده‌های جانشینی که طرح شده‌اند به طور طنزآمیزی از آن همسر فوت‌شده و سفیر اتریشی مورد اشاره در شعرند که به یک معنی از راه سکوتش صحبت می‌کند

ادبیات داستانی
شماره هشتاد و دو مرداد و شهریور ۸۳
صفحه ۵۱ سال دوازدهم

در جایی که تکثری از موقعیتهایی وجود دارد که به روشنی یگانه نیستند، پس متن گفتگویی‌تر یا بازتری داریم که به دنبال تحمیل جهان‌بینی یا ایدئولوژی واحدی نیست. «بلندیهای بادگیر» از این جهت جالب است که تلاش لاک‌وود برای تحمیل چشم‌اندازی واحد و منفرد به حوادث، به واسطه تمرکزدهنده‌هایی که روایتگری‌اش در برداشت به شکست انجامید.اولیس جیمز جویس با وضوح بیشتری یک‌سری تمرکزدهنده‌های مختلف را برجسته می‌کند که سلسله مراتبی قطعی را به متن تحمیل نمی‌کنند ولی به دسته‌ای از منظرهای بازتر و نسبی‌تر توجه دارد.



«آواز عاشقانه‌ی جی‌الفرد. پروفووک» اثر تی. اس. الیوت (۱۹۱۷) یک راوی منفرد دارد. اما در نهان کثرتی از صداها یا تمرکزدهنده‌هایی را دربردارد که ایده شخصیت واحد را به پرسش می‌کشد.ابعاد ایدئولوژیک روایت، به طور خاص، در نظریه‌های بستار (closure) معلوم می‌شود. در مسیر عملکرد روایت، اهمیت پایان به روشنی از همه بیشتر است. روایت معمولاً خط سیری را نشان می‌دهد که به گونه‌ای از پایان یا حادثه مهم می‌رسد. روایتها به واسطه اشکال گوناگونشان مجبورند که پایان بیابند، اما طبیعت پایان از یک نتیجه شسته ـ رفته، یا آنچه ای. ام . فورستر آن را در «جنبه‌های رمان» پایان موفقیت‌آمیز می‌داند، تا موقعیتهایی بازتر و حل‌نشدنی‌تر، متفاوت عمل می‌کند[4].فرانک کرموند (Frank kermond) در کتاب «معنی یک پایان» (۱۹۶۶) در پژوهشی دامن‌گسترده از متون، شیوه‌هایی را توضیح می‌دهد که در آنها اکثر ادبیات گرفتار روایتهایی است که در رابطه با بینشهایی کار می‌کنند که به انواع مشخصی از نتایج یا پایانها ختم می‌شوند. مثلاً «آخرالزمان» یا «ناکجاآباد». از این طریق ادبیات می‌تواند همچون موجودی در نظر گرفته شود که روایتهای بزرگتری که به دور محور زمان و فرهنگ می‌گردند از آن حمایت می‌کنند؛ دیدگاهی که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نرتروپ‌فرای، منتقد آمریکایی با اصطلاحات اساطیر سرنمونی با شدت تمام از آن بحث کرده است.اخیراً اگرچه انواع مشخصی از پایانها در اکثر اصطلاحات ایدئولوژیکی دیده شده است، اندکی از آنها در حکم واکنشهایی به ساختار اسطوره‌های بزرگ به شمار می‌آیند و اغلب آنها مشخصاً به نوعی روابط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی توجه کرده‌اند که متن ادبی را دربرگرفته است. اصطلاحی که برای این مورد وضع شده است، بستار (Closure) است، که معمولاً پایان [داستان] یا نقطه‌ای است که در آن قصد یا نقطه اوج روایت به دست می‌آید.

این مسئله خصوصاً در رمانهای قرن نوزده یا در متون رئالیستی کلاسیک به کار گرفته شده است. به طوری که امروزه چندی از منتقدین و نظریه‌پردازان به این ژانر و اشکال نوشتاری وابسته به آن اشاره می‌کنند که شامل اکثر داستانهای عامه‌پسند، تبلیغات و سریالهای تلویزیونی می‌شود.مفهوم بستار به شیوه‌هایی اشاره دارد که در آن یک متن خواننده را متقاعد می‌کند تا حقیقتی خاص با شکلی از دانش را درک کند و بپذیرد؛ پذیرش دیدگاهی مشخص از جهان در حکم دیدگاه معتبر و طبیعی.

به نظر نمی‌رسد که بستار مستقیماً از نویسنده نشأت بگیرد یا اینکه به دیدگاه خواننده بستگی داشته باشد، بل ذاتی شکل متن، استراتژی نوشتار و خوانش انتظارات همبسته با ژانر مشخصی مثل رمان است. کاترین بلزی (Catherine Belsey) بستار را با عبارات زیر تعریف می‌کند.«لحظهٔ بستار نقطه‌ای است که حوادث داستان کاملا برای خواننده قابل فهم می‌شود. نمونهٔ کاملاً آشکار، داستانهای پلیسی است؛ جایی که در صفحه آخر، قاتل و علت قتل معلوم می‌شود.[5]»بعضی از نظریه‌پردازان مثل بلزی، بستار را با انواع مشخصی از ژانرهای ادبی مرتبط می‌دانند. درحالی که دیگران گفته‌اند که بستار ذاتی همه متون است. البته همیشه در یک پایه واضح، چنین آثاری که پایانهایی مبهم، غیر قابل حل و باز دارند هنوز شامل بستاری ایدئولوژیک هستند.پس، روایت برای ادبیات بنیادی است و عنصر مرکزی نظریه ادبی محسوب می‌شود. این اصطلاح یا می‌تواند به شیوه‌ای تنگ‌دامنه و بیشتر فرمالیستی به کار گرفته شود. یا در معنی گسترده و ایدئولوژیکی‌اش، درک شیوه‌هایی که روایت در آنها عمل می‌کند به ما کمک می‌کند تا چیزی از متون ادبی دستگیرمان شود که اکثر شیوه‌های نقد سنتی قادر به فهم آن نبودند.روایت همچنین به ما کمک می‌کند تا متون و اشکال دیگری از دانش را تفسیر کنیم که در جهان اجتماعی و روابط ما با آن جریان دارند. روایتها هم شیوه‌های فردی و هم شیوه‌های جمعی دیدن را فراهم می‌آورند و اغلب آنقدر تأثیرگذارند که ما به وجود آنها به مثابه روایت ناآگاهیم.

محتوا جوهره روایت است، و شکل، راهی است که این جوهره نمایانده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ کلود لوی استروس claud levi- strauss، انسان‌شناسی فرانسوی روشن ساخته است که فرهنگ چگونه از طریق زبان ساختارهای عمومی را تقسیم می‌کند و روایتها چگونه در اسطوره جای می‌گیرند. نگاه کنید به:

Cloud levi – Strauss. Struetural Anthropology (Harmondsworth, Penguin, 1968)

1- Edmund, Leach, levi – Strauss. Edmunel (London, Fontana, 1970(

2- Roland Bathes. Introduction To The Structural Analysis of Narratives. in Image – Music – Text (Iondon, Fontana, 1977) P.79

3- Fredric Jameson, the Political unconscious: narrative as a Socially Symbolic Act (Iondon. Methuen, 1981) P.13

4- E-M.Forster, Aspect of the novel (Harmonds worth, Penguin,1968) P.170

5- Catherine Belsey, critical practice (Iondon , Methuen, 1980) P.70