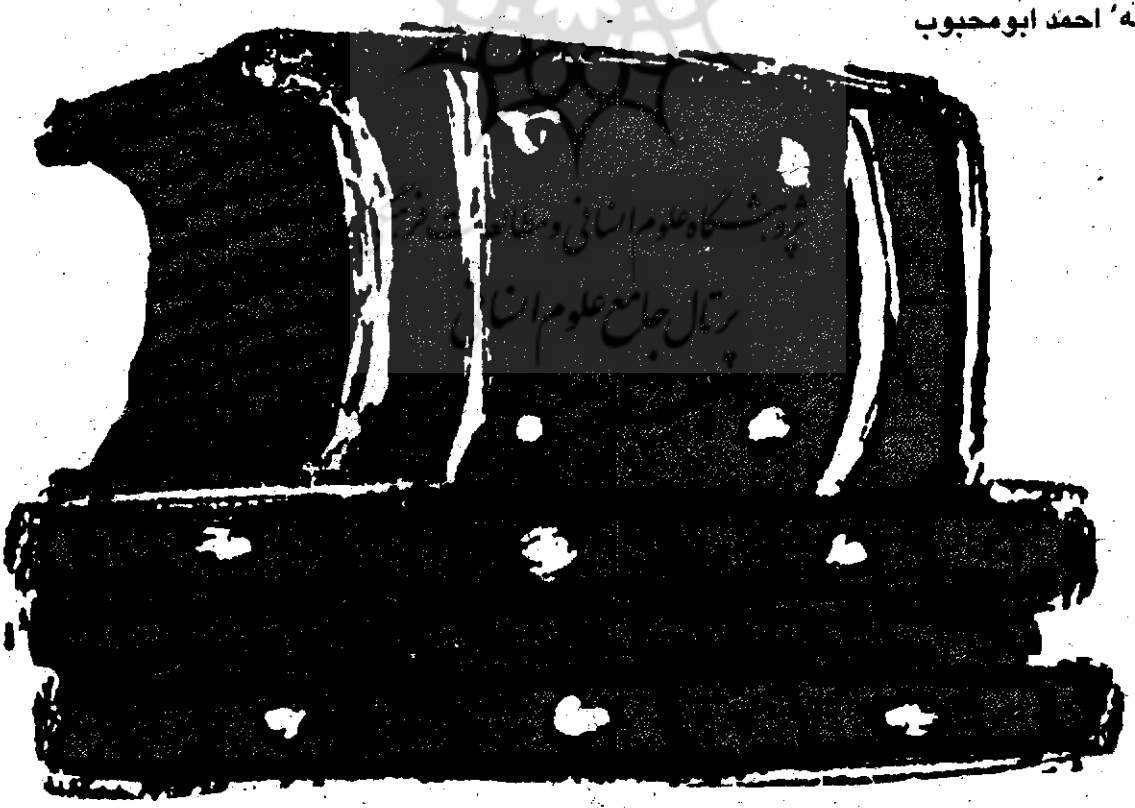
ساختارگرایی

● فلیپ ریک
● ترجمهٔ احمد ابومحبوب



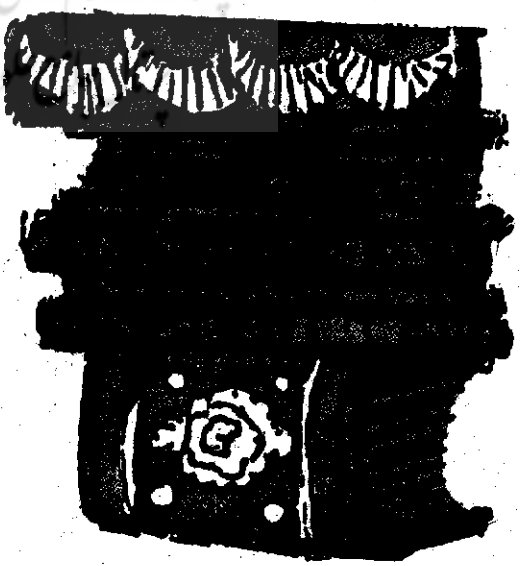
هرچند ساختاگرایی خارج از حوزهٔ تحقیق و اثر پیشتازانه سوسور گسترش یافت، اما تا دههٔ ۱۹۶۰ ـ ۱۹۷۰ کاربرد و نفوذ گسترده‌اش را نیافت. این شیوه به طور کلی در میانهٔ دههٔ ۱۹۶۰ در فرانسه با عنوان «موفق» به رسمیت شناخته شد و به آرامی بر تحقیقات «انگلو ـ آمریکایی» در علوم انسانی، از جمله در ادبیات تأثیری شدید گذاشت. این روش تحقیق به همان ترتیب، ساختاگرایی، نشانه شناسی نیز نامیده شده بود و اگرچه این اصطلاحات به طور مجازی با هم مترادف هستند اما تفاوتهایی نیز در جهتگیری آنها هویداست (نک: ایگلتون، ۱۹۸۳، ص ۱۰۰). ادبیات ساختارگرای این دوره، قدرتمندترین حامیانش را در شخصیتهایی همچون *رولان بارت*[1]، *اومبرتو راکو*[2]، *تسویتان تئودورف*[3]، *ا. ژ. گریماس*[4] و *ژرارژنت*[5] می یابد. نفوذ سوسور اکنون در اصطلاحات و گستره‌های مفاهیم ادبیات ساختارگرا هویداست، هرچند انگیزهٔ گسترش آن نیز به وسیلهٔ آثاری مانند «انسان شناسی ساختاری» اثر *لوی اشتراوس*[6] و «مطالعات زبانشناختی» اثر *رومان یاکبسون*[7] آماده بود (نک: هوکز، ۱۹۷۷).

سوسور در «دورهٔ زبان شناسی همگانی» در دو جملهٔ مشهد یک و مبنایی، «دانش عمومی نشانه ها»[8] را بر اساس تئوری خود پیشنهاد کرد. او این دانش مفروض را «نشانه شناسی»[9] نامید و آن را مطرح کرد. روشی که توضیح می دهد می تواند برای بیشتر دستگاه زبان فعلی انجام شود. تصدیق اینکه زبان شفاهی، تنها یکی از نظامها و دستگاههای نشانه است، نشانه شناسی را در بسیاری جاها قابل اجرا خواهد کرد. در واقع تئوری سوسور و پیشنهادهایش تا آنجا در ساختارگرایی تداوم یافت که به عنوان مأخذ و اساسی برای نمونه و الگوی نقادی به کار برده شد این، سلسلهٔ متفاوتی از پدیدار فرهنگی را بررسی می کند.

هرچند ساختارگرایی، بیش از یک روشن شناسی است؛ دین آن به سوسور فراتر و بیشتر از یک نمونهٔ تحلیلی است زیرا در تئوری او امکانی برای شناخت شناسی ریشه ای طرح شده است. سوسور ـ چنان که پیشتر دیدیم[10] ـ به نشانهٔ زبان شناختی به عنوان اختیاری و نیز تمنا دهنده نگریست؛ به این دلیل که در داخل دستگاه و نظامی از قراردادهای جای دارد. معنا به رابطه و نسبت افتراقی و متغیر میان عناصر درون یک دستگاه

وابسته است. تفکیکی[11] است نه ارجاعی[12]. ساختارگرایی، در حقیقت، جزءجزء و فی نفسه وابسته به معنا نیست بلکه بیشتر مربوط است به تلاش در توصیف و فهمیدن قراردادها و روشهای دلالت که آن را برای «معنی دادن» ممکن می سازند؛ یعنی به نظر می رسد که «شرایط»[13]، معنی را مکشوف می کنند. همچنین «زبان» از «گفتار» مهمتر است (دستگاه مهمتر از سخن انفرادی است)[14]. تأکید بر دستگاه، تئودورف را به حمایت از «نظریهٔ ادبی»[15] راهنمایی کرد که می بایست یک نحو عمومی ادبیات، «زبان» را که کارکرد فردی آن، «سخن» است تدارک می دید. بارت در «عناصر نشانه شناسی»[16] (۱۹۶۴) و «دستگاه روش»[17] (۱۹۶۷)، با تأکید بر پدیدار فرهنگی وسیعتر می پذیرد که کارکردی فردی ـ خواه پوشیدن لباس یا تلفظ اصوات شفاهی در گفتگو ـ نیازمند دستگاه و نظامی است (دستگاهی از طریقه یا دستگاهی از زبان) که امکان معنی را برای آن کارکردها ایجاد می کند. نخستین وظیفهٔ ساختارگرایی عبارت است از توضیح و تحلیل دستگاهی که غالب ساختارگرایان تحلیلهایشان را با جستجوی اصول کلی آن در آثار منفرد آغاز می کنند، هرچند تمایلی نیز وجود دارد که توضیح/تفسیر آثار منفرد به وسیلهٔ اشاره و توجه به آن اصول کلی انجام شود.

ساختارگرایی، مانند «فرمالیسم روسی» به امکان یک «دانش» ادبیات اعتقاد دارد که بیشتر بر فرم و صورت مبتنی است تا بر محتوا. زیرا ساختارگرایی به عنوان دانش قصد دارد به طور بالقوه دنیای نشانه ها را از میان جزئیات کامل دریابد و شرح دهد و دستگاههایی را که آن نشانه ها را برای گفتار جایز می دانند تحلیل کند. هر چند این دانش، خود در زبان به کار گرفته می شد (دستگاه نشانهٔ مسلط) امّا فرض شده بود که زبان نقد ادبی، یک «فرازبان»[18] است ـ زبانی که می تواند دربارهٔ نتایج و طرز کار زبانهای «موضوع»[19] سخن بگوید و آنها را شرح بدهد (زبانهایی که به نظر می رسد به طور مستقیم دربارهٔ جهان می گویند). ادعای ساختارگرایی مبنی بر فراهم ساختن فرا زبان، به هرحال نمی تواند نقد ادبی را که به طور عملی بیش از یک نمونهٔ تأویلی و تفسیری نیرومند متون نیست مغلوب کند. افزون بر این، مادام که اندیشهٔ به کارگیری و تسلط بر معنای واحد متن رد و انکار می شود، ساختارگرایی، وحدت یا واحدسازی را در دستگاه ادبی به عنوان «کل» جستجو می کند و به



چیزهایی متوسل می شود که می توانند هر اثر منفرد را «شرح دهند». همچنین به بحث در متن به عنوان کارکرد دستگاه ادبیات توجه می کند و آن را از زمینهٔ تاریخی و اجتماعی جدا می کند.

ساختارگرایی با نخستین انحراف از جریان نقادی رسمی، بدین تمایل یافت که به سادگی و فقط به عنوان روشی برای تحلیل ادبیات و متن ادبی به کار برده و درک شود، و به عنوان یک شناخت شناسی مورد توافق واقع گردد ـ به عنوان راهی برای درک طریقهٔ وجود ادبیات و متن.

مقالهٔ دیوید لاج[20] به تاریخ ۱۹۸۰، خلاصه ای موجز و روشن از روشها و بررسیهایی را آماده می سازد که اثر ساختارگرا و فرمالیست ـ ساختار گرا عرضه و طرح می کند زیرا به صراحت و سودمندی کامل، آن روشها را به عنوان ابزارهای تفسیری ارزیابی می کند.

دیوید لاج

«تحلیل و تاویل متن واقعگرا»، نظریهٔ ادبی امروز
ج۱؛ ۴ (۱۹۸۰) ص۲۲ ـ ۵

روشن است که مطالعهٔ سیستماتیک روایت به وسیلهٔ ارسطو بنیانگذاری شده است و مبالغه ای نادر می گوید که تا قرن دوازدهم مفاد کمی بر آن شالوده ها افزوده شده. تئوری روایت در قرون وسطی در اساس به این توجه داشت که از تحلیلهای نافذ ارسطو دربارهٔ دستگاه تراژدی یونانی، مجموعه ای از قواعد حاکم برای نوشتن حماسه استنتاج گردد. پیشرفت رمان به عنوان فرم و شکلی ادبی، آشکارا و در نهایت مسلط و نافذ، فقر تئوری کلاسیک روایت را نهایتاً فاش کرد، که به ظاهر برای زمانی دراز، نتایج رضایتبخشی تولید می کرد. رمان واقع گرا مسائل ویژه ای را برای هرگونه نقد ادبی فرمالیستی تعیین کرد زیرا با تغییر قیافه دادن و تن در ندادن به پیروی از رسوم و سنتهای کهن مؤثر واقع شد. بنابراین نقد ادبی را که بیشتر تفسیرگر و ارزیاب بود تا تحلیلی، به خود دعوت کرد و شمول یافت. تا اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل قرن بیستم، چیزی مانند نظریهٔ داستان نبود که به استنتاج از تجربه های خودآگاه خود رمان نویسان بپردازد و به دقّت به وسیلهٔ نقد ادبی شرح داده شود. نزدیک به همان زمان، پیشرفتهایی در زبان شناسی، فولکلور و انسان شناسی، مطالعات گستردهٔ دیگری از روایت را بیش از حدود داستان ادبی نو پدید آورد. مدتی دراز، این بررسیها به موازات جریانهایی که بسیار کم به هم نزدیک می شدند ادامه یافت. در آخرین دو دهه، هرچند سنّت انگلو ـ آمریکایی نقد ادبی فرمالیستی، با اساس تجربه و مبتنی بر متن و با استدلال کم توان تر و نقد پرحاصل، با سنّت نقد ساختارگرای علمی و سختگیرتر و نظری و مجردتر و سیستماتیک تر اروپا مواجه شده، نتیجهٔ آن یک «انفجار علمی» مختصر در تئوری روایت و نظریهٔ داستان بوده است.

پرسشی که من می خواهم در این نوشته مطرح کنم این است که آیا پیشرفت در تئوری و روش شناسی به معنای پیشرفت در مطالعهٔ انتقادی متن است؟[۲۰] آیا حملهٔ کامل فرمالیسم نو و ساختارگرایی برای ایجاد ارتباط با متنی منفرد، ممکن یا سودمند است، و چنان عملی چه حاصلی دارد؟ آیا به وسیلهٔ برهنه کردن و فاش نمودن عمقها و اختلافهای معنی ـ که امکان نداشت طور دیگری به خودآگاهی بیاوریم ـ مطالعهٔ ما را پر حاصل می کند و آن را توسعه می دهد، و یا آیا فقط روش افراطی و بیهوده و بی معنی آکادمیک را تقویت می کند که با آن، اطلاعات یک مجموعه مقولات با مجموعهٔ دیگر، و یک اصطلاح با دیگری خلط و درهم می شود بدون اینکه هیچ پیشرفت حقیقی در ارزشیابی و یا ادراک پدید آید؟

تحلیلهایی که ارائه می شود در واقع پاسخی مثبت به پرسشهای دستهٔ اول و پاسخی منفی به دستهٔ دوم است. ابتدا باید حدود و تنوع تئوریها، شناخت شناسیها و تحقیقاتی را که اکنون برای نقد داستان قابل استفاده اند به خاطر بیاوریم. من آنها را بر طبق عمقی که در ساختار روایت از خود نشان می دهند در سه مقوله دسته بندی خواهم کرد:

۱ـ «روایت شناسی و نحو روایت» ـ به تعبیری دیگر، تلاشی است برای دریافتن «زبان» روایت، سیستم زیرین و بنیادین قواعد و امکانات آن که هر «گفتار» (متن)روایی، بر آن ساس ادراك می شود. با کلی استثنای قابل بحث ـ مثلاً *تودرتروپ فرای*[۲۱] (۱۹۵۷) و *فرانک کرمود*[۲۲] (۱۹۶۶) ـ این امر خطیر، منحصراً به وسیلهٔ پژوهندگان اروپایی از جمله *پراپ*[۲۳]، *برموند*[۲۴]، *گریماس*، *لوی اشتراوس*، *تئودورف* و *بارت* برجسته و حاکم شده است. عقیده به کارکرد و دگرسازی در این سُنّت تحقیق بسیار قاطع است. برای نمونه در تئوری گریماس همهٔ روایت در اصل مرکب است از انتقال یک موضوع یا ارزش از یک الگوی کنش۲۵ به الگوی دیگر. الگوی کنش، کاربرد معینی را در داستان نمایش می دهد که این هم می تواند با عنوان شناسنده یا موضوع شناسایی، فرستنده یا گیرنده، کمک کننده یا مخالف، طبقه بندی شود، این هم نیازمند اسباب و چیزهای کافی و مفیدی است که می توانند با عنوان اجرایی (آزمونها، ستیزها و ...)، قراردادی (تأسیس و شکستن قراردادها) و انفصالی (حرکت و بازگشت) دسته بندی شوند. این کاربردها به سادگی در ساختار روایت هر متن، قابل تشخیص نیستند: مثلاً برخی شخصیتها ممکن است کاربرد یک الگوی کنش را ایفا کنند، یا ممکن است شخصیتی، کاربردهای دو الگوی کنش را درهم بیامیزد. همهٔ تصورات و مفاهیم به طور معنی شناسانه به وسیلهٔ یک وابستگی و نسبت دو جانبه با تقابلها و تضادها (مثلاً زندگی/ مرگ) یا منفیها (مثلاً زندگی: مرگ: : غیرزندگی: غیرمرگ) تعریف شده اند، چنان که سراسر آن روایت می تواند به عنوان دگرسازی در الگوی کنش و الگوهای کنش یک تجانس چهار جمله ای ریشه ای دیده شود (گریماس، ۱۹۶۶، ۱۹۷۰، ۱۹۷۶). معمولاً گفته می شود که این گونه بررسی، وقتی که برای روایتهای یک نوع سنتی و قاعده مند و به طور شفاهی منتقل شده، به کار می رود، بیشتر از روایتهای ادبی تصنعی حاصل بخش است؛ و شارحان و نمایندگان روایت شناسی، خود بارها به یادمان می آورند که هدفشان تفسیر متن نیست بلکه کشف و آشکار کردن سیستمی است که متنهای روایی را تولید می کند و خوانندگان با صلاحیت را به درك آنها راه می نماید. روایت شناسی، هرچند موجب توجه به عوامل وفاکتورهای نقد ادبی پیچیده در مطالعهٔ روایت می شود (که البته مهم است) امّا مفهومی چنان واضح دارد که آنان تمایل می یابند بر آن مسلط و آگاه گردند. *رولان بارت* (۱۹۷۵، ۱۹۷۷) این انگاره را به طرز بسیار باروری برای تحلیل قصه های ادبی به کار برده است و از روایت شناسی ساختارگرا نتیجه گرفته که روایت، قابل تقسیم به زنجیره ها و رشته هایی است که احتمالات و امکانات را برای شخصیتها و در نتیجه برای خواننده بسط می دهد یا محدود می کند. این گشاد و بسطهای ممکن است به گذشته و ماسبق تعلق داشته باشد و به حل چند معمای بیشتر طرح شده در متن کمک کند (رمز تأویلی)[۲۶] و یا ممکن است به آینده مربوط باشد و شنوندگان را از آنچه در آینده روی خواهد داد متعجب و شگفتزده سازد (رمز پیش بینی).[۲۷] بنابراین، تعلیق و حس کنجکاوی، دو «نتیجهٔ» اساسی هستند که به وسیلهٔ روایت برانگیخته می شوند. چنان که کرمود خاطر نشان می سازد (۱۸: ۱۹۶۶)، داستانی از هرگونه غافلگیری و اغوا، کاربرد چیزی را مهیا و پدیدار خواهد ساخت که *ارسطو* آن را «تغییر ناگهانی»[۲۸] با واژگون سازی نامید. واژگون سازی عبارت است از امکان و احتمال محدود در راهی که غیرمنتظره ولی در عین حال قابل توقف و عبرت آمیز است. واژگون سازی، تأثیر و مفهومی طنزآمیز ارائه می دهد؛ به ویژه هنگامی که به وسیلهٔ حضار و شنوندگان، پیش بینی شده و مورد انتظار باشد.

در کاربرد این نوع از دریافت و بررسی قصهٔ واقعگرا دو مسأله پیش می آید. اگر ما متنی را به کوچکترین واحدهای اطلاعاتی اش تقسیم کنیم، آنهایی را که کارکردی و وظیفه مند هستند چگونه روی سطح روایت اصلی و اساسی تشخیص می دهیم؟ دربارهٔ ان واحدهایی (اکثریت) که دارای چنین کارکردی نیستند باید چه کنیم؟ رولان بارت در «مقدمه بر تحلیل ساختاری روایتها»[۲۹] (۱۹۷۷) راه حلی پیشنهاد می کند و مثالهایش را اساساً از «گُلد فینگر» اثر یان فلمینگ[۳۰] بیرون می کشد. وی واحدهای روایت را با عنوانهای «هسته» و «کاتالیزُر» دسته بندی می کند. «هسته»، پاره ها و قطعه هایی را که تأثیر مستقیم در گسترش و بسط بعدی روایت دارند بسط می دهد یا محدود می کند و نمی تواند بدون تغییر دادن داستان حذف شود. کاتالیزُرها یا فروگُشاها فقط واحدهای متوالی هستند که هسته را توسعه و بسط می دهند یا فضای میان آنها را پر می کنند. آنها می توانند بدون تغییر دادن داستان حذف شوند، هرچند در زمینهٔ روایت وقع گزا، بدون تغییر معنا و تأثیر آن پس از حلقه ها و پاره هایی که نه تنها به پاره هایی در همان سطح نمی پیوندند، بلکه مفهومی عامتر دارند چنین نیست؛ مانند ساختمان روان شناختی شخصیتها، یا جوّ داستان، وظیفه و کارکرد به عنوان شاخصها و «نمایه ها»[۳۱]، یا (اگر حقیقی محض باشد:) آگاهی دهنده ها. *جاناتان کالر*[۳۲] می گوید که شایستگی و صلاحیت ما برای تمیز دادن هسته از کاتالیزُرها به طور مستقیم، و ترتیب آنها برحسب اهمیّت، یک ابراز و ظهور برجستهٔ صلاحیت و شایستگی در خواننده است، و به وسیلهٔ این واقعیّت تحقق می یابد که خوانندگان گوناگون تمایل می یابند پیرنگ یک داستان ارائه شده را از آن طریق خلاصه کنند. تشخیص مستقیم یا درجه بندی هسته «به وسیلهٔ خوانندگان مورد قضاوت و تعیین قرار خواهد گرفت» که به حصول یک خلاصهٔ نهایی که پیرنگ در آن به طور کلی در «شکلی رضایتبخش» به چنگ آمده است تمایل دارند (۱۹: ۱۹۷۳). خلاصه، وابستگی و پیوند ساختاری روایتها از معنایشان جدا شدنی نیستند، و مطالعهٔ آنها نیز از فرضیهٔ شکلدهنده دربارهٔ معنای جامع و کاملشان قابل تفکیک نمی باشد.

۲ ـ نظریهٔ داستان ـ من همهٔ تلاشهایی را که برای شرح و دسته بندی تکنیکهای نمایش داستانی انجام گرفته تحت این عنوان قرار می دهم. بدون تردید، تمایز قائل شدن فرمالیستهای روسی میان داستان[۳۳] و پیرنگ[۳۴] در این زمینه پیشرفت عظیمی در عصر جدید به شمار می رفت: از یک سو، قصه با تسلسل تاریخی و خنثی ترین و عینی ترین شکلش (چنان که ممکن است در فضا و زمان واقعی، با تسلسل یکپارچهٔ حوادث بی شمار مرتبط به هم نمایش داده شود) و از سوی دیگر، متن واقعی (که این داستان با همهٔ وقفه های اجتناب ناپذیر ـ بلکه برانگیخته شدهٔ ـ آن، حذفها، تأکیدها و دوباره منظم کردنهایش) در آن پیگیری می شود. آثاری که در امتداد این جریان در اروپا پدید آمد، در کتاب «Discours du Recit» (۱۹۷۲) اثر *ژرارژنه* به اوج می رسد که دو سطح و حوزهٔ عمده را بنا می نهد و پیرنگ، داستان و زمان و آنچه را که به طور کلی در نقد ادبی انگلو ـ آمریکایی، «زاویهٔ دید» خوانده شده است،

تعدیل و اصلاح می کند. به هرحال ژنت در اینجا میان «نظر»[۳۵] (کسی که کنش را مشاهده می کند) و «قول»[۳۶] (کسی که از روایت آن سخن می گوید) به درستی تمایز قائل می شود. وی همچنین، بیشتر با اشاره، سه دستهٔ مختلف را در تنظیم زمانی (شکل شکنی)[۳۷] داستان به وسیلهٔ طرح و پیرنگ، متمایز می کند: قانون، مدت، بسامد.

گزیده هایی که به وسیلهٔ هنرمند روای تصنیف شده اند، در این سطح، به یک معنی، پیشتر یا عمیقتر از انتخابهای سبک شناسانهٔ او در بنای روساخت متن هستند، هرچند که آنها بر آنچه وی می تواند در روساخت آن حاصل کند، قیدهای مهمی قرار می دهند. همچنین از چیزهای بارز و مهم در رمان واقعگرا، این است که آنها به چیز، دیگری تشبیه شده اند و شکلهای روایی قدیمترشان با تمایزی دقیق، عملی بی دوام، شبیه تاریخی، و عمیقی قابل توجه و قابلیت انعطاف در ارائهٔ خودآگاهی اش مشخص شده است.

مقدار زیادی از فرضیات و استدلالها نقادی انگلو ـ آمریکایی دربارهٔ رمان از «هنر داستان» (۱۹۲۱) اثر *پرسی لوبوک*[۳۸] تا «معانی بیان داستان» (۱۹۶۱) اثر *واین بوث*[۳۹]، به طور تلویحی، گرچه ناخودآگاه، بر همان تمایز میان داستان و پیرنگ، بین «قصه» و «راه بیان آن» بنا شده بودند. آمیزش دو سنت نقادی، اثر درخشنده و بسیار جالبی تولید کرده است که تکنیکهای داستان نویسانه را تحلیل و طبقه بندی می کند و موضوعاتی مانند زمان، شخص، گفتار و گفتار غیرمستقیم را در روایت داستانی در برمی گیرد، اکنون آن طور که به نظر من می رسد، ما در داخل یک رده بندی جامع و راستین از شکل داستانی در این سطح هستیم.

۳ـ تحلیل «بدیعی و بلاغی» ـ مقصود من، تحلیل روساخت متنهای روایی است برای نشان دادن چگونگی وساطت زبان شناختی داستان که معنا و تأثیرش را تعیین می کند. این گونه ای نقد ادبی است که در آن سنت انگلو ـ آمریکایی به طور تطبیقی و نسبی نیرومند است و بدین دلیل تکنیکهای محدودخوانی[۴۰] به وسیلهٔ نقد ادبی جدید توسعه یافته است. مقاله های *مارک شورر*[۴۱] (۱۹۴۸) و (۱۹۴۹) بیانها و توضیحات کلاسیک این نگرش هستند. سبک شناسی ـ که خارج از زبان شناسی رمانس[۴۲] ـ در بهترین شکلش به وسیلهٔ *شپتزر*[۴۳] و *آنرباخ*[۴۴] بیان شد، نیز بدین دسته تعلق دارد. هنگامی که نخستین کتاب نقد ادبی ام را با نام «زبان داستان»[۴۵] (۱۹۶۶) نوشتم، به نظر می رسید این بهترین راه برای دستیابی به نقدی فرمالیستی از رمان واقعگراست.

هدف اساسی این گونهٔ نقد ادبی آن بود که اثبات کند آنچه در داستان واقعگرا، حشو یا جزئیات تصادفی به نظر می آید، در حقیقت، کاربردی است و در یک الگوی درونمایه ها با مفهوم دلالتگر و رسا و موضوعی سهم دارد. بنابراین بخش زیادی از آن به نشانهٔ سمبولیستی و واژه های کلیدی در بافت لفظی رمانها مربوط بود. نقادانی جدید، هرچند اندك، از اثر *رومان یاکبسون* آگاه بودند که یک توجیه برهانی برای این نوع از نقد ادبی را تعریف مشهورش از «ادبیانگی»، یا کاربرد شاعرانهٔ زبان، به صورت «طرح ریزی اصل تعادل از محور گزینش تا محور آمیزش» (۳۵۸: ۱۹۶۰) میسر و مهیا ساخت. آنچه نقادان ادبی جدید «شکل فضایی»[۴۶] خواندند (جوزف فرانک، ۱۹۴۸) به طور دقیق الگویی بود از تعادلها و تقارنهای نمونهٔ کتاب مقدس که در همنشین روایت نهفته شده بود. افزون بر آن، همان طور که من کوشیدم تا در کتابم (شیوه های نوشتار نوین»[۴۷] (۱۹۷۷) تمایزی میان استعاره و مجاز نشان دهم، یاکبسون (۱۹۶۵) کلیدی تهیه کرد تا نشان دهد رمان واقعگرا چگونه ساختمان الگویی تعادلها را بدون نقض و اختلال در بدبینی و توهمش از زندگی، طرح ریزی می کند.

آن بحث به طور خلاصه چنین است: استعاره و مجاز (یا مجاز مرسل)، هر دو شکلهای تعادل هستند امّا به وسیلهٔ روندهای متفاوت تولید شده اند. استعاره براساس تشابه میان چیزها (و نه طور متفاوت دیگر)، و مجاز بر اساس پیوستگی یا تداعی معانی میان جزء و کل، علّت و معلول، شیء و خواص آن و غیره. بنابراین اگر من جملهٔ لفظی «کشتیها در دریا حرکت می کنند» را به جملهٔ «دکلها شخم می زنند عمق را» تبدیل کنم، به علّت تشابه میان حرکت گاوآهن از وسط زمین و کشتی در پهنهٔ دریا، «شخم زدن» معادل با «حرکت کردن» است؛ امّا «دکل» معادل است با «کشتی» زیرا جزئی از کشتی است (مجاز) و «عمق» معادل است با «دریا» زیرا جزئی از دریاست (مجاز). در حقیقت، مجاز یک فشردهٔ غیراستدلالی است (و بنابراین نزدیک نموده شده یا معانی بیانی) که با تغییر شکل جمله های هسته به وسیلهٔ حذف («دکل» از کشتی ها گرفته و خلاصه شده و کشتی در آن بیشتر متراکم شده، و دریای عمیق بیشتر در «عمق» فشرده و متراکم شده) حاصل شده است. بنابراین مجاز با ترکیب و آمیزش محور زبان ظاهر می شود چنان که استعاره با گزینش محور زبان پدید می آید، و آنها با یکدیگر دو طریقه را خلاصه و مجسم می کنند که به وسیلهٔ آن هر سخن و بیانی، موضوع را با دیگری پیوند می زند و مرتبط می سازد: یا به این علت که آنهاشبیه هستند و یا بدین دلیل که مربوط به هم هستند. بنابراین، تمایز یاکبسون، تحلیلگر را به انتقال و حرکت آزادانه میان زیرساخت و روساخت راهنمایی می کند.

داستان واقعگرا به گونه ای برجسته در مفهومی دوگانه، مجازی است: این نوع داستان، کنشهایی را که در زمان و فضا مربوط به هم هستند و به وسیلهٔ علت و معلول با هم یکدیگر ارتباط دارند با هم پیوند می دهد، اما از آنجا که نمی تواند به طور جامع شرح و توضیح دهد، پیرنگ روایت، اغلب در ارتباط مجازی با داستان است، متن روایی ضرورتاً جزئیات اصلی را برمی گزیند و بقیه را حذف می کند یا نادیده می گیرد. بنابراین، جزئیات برگزیده شده، به وسیلهٔ برگزیده بودنشان نزدیک نمایی و پیش کشیده شده اند، و وقوع مکرر و وابستگی و مناسبات مشترکشان با جزئیات برگزیدهٔ دیگر در متن، به گونه ای زیباشناسانه دال می شود (که مکشف پراگ، آن را پیشنمای درونی سیستماتیک[۴۸] می نامد). اگر این جزئیات برگزیده به طور بدیعی و بلاغی واسطه شده باشند، به واسطهٔ کاربرد نقشهای واقعی مجاز و مجاز مرسل یا استعاره و تشبیه، الگوی متراکمتر و آشکارتری از تعادلها تولید شده است، اما مانند معانی بیان و بلاغت برای روندی که اغلب در نقد ادبی انگلو ـ آمریکایی، سمبولیسم نامیده شده است، اساسی و ضروری نیست. *بارت* آن را دلالت ضمنی می نامد؛ شیوه ای که به وسیلهٔ آن مدلولی به عنوان دال مدلول دیگری عمل می کند. تمایز یاکبسون ما را قادر می سازد که چهار طریقهٔ متفاوت را تشخیص دهیم که در آن:

الف: مدلول مجازی «۱» به طور مجازی، مدلول، «۲» را نشان می دهد. مثلاً، آتشهای اجاق در «جین ایر» اثر *شارلوت برونته*، آسایش خانوادگی، صمیمیت، ایمنی و غیره را نشان می دهند.

ب: مدلول مجازی «۱» به طور استعاری مدلول «۲» را نشان می دهد. مثلاً، لجن و مه در آغاز «خانهٔ متروك»، ابهام و تیرگی و تنزل مرتبهٔ خوبی و عدالت به وسیلهٔ قانون را نشان می دهد.

پ: مدلول استعاری «۱» به طور مجازی مدلول «۲» را نشان می دهد. مثلاً، توصیف شب درلارگیب در کتاب «زیر بیشهٔ شیری» اثر *دیلان توماس* به صورت «کتاب مقدس سیاه»، فرهنگ مذهبی پروتستانی

اجتماع و عوام را نشان می دهد.

ت: مدلول استعاری «۲» به طور استعاری مدلول «۱» را نشان می دهد.

مثلاً، در آغاز بیتهای شعر تیتس «دومین آمدن»:

«بازگشت و بازگشت در حلقهٔ فراخ

باز نمی تواند بشنود باز دار را»

استعارهٔ «حلقه» شامل حرکت دورانی باز است و همچنین حرکت دوره ای تاریخ را نشان می دهد.

داستان واقعگرا به طور عمده بر سمبولیسم گونه های الف و ب تکیه می کند.

پانویس ها:

* این مقاله ترجمه ای است از یک فصل از کتاب:

"Modern literary Theory",

Philip Rice and Patricia Waugh, London/ First Publisned/ 1989.

** قصد ندارم بگویم که تئوری، تنها می تواند بر چنان زمینه هایی توجیه شود. بررسی نظری ممکن است مفهوم و ارزشی به نسبت مستقل از کاربرد آن در مسائل ویژه داشته باشد. من فقط می خواهم بگویم که نقد ادبی - چه شرح و تعریفهای کاربردی، و چه توصیفی و تفسیری - برای آگاهی از پیشرفتهای جدید در تئوری روایت و نظریهٔ داستان سودمند است.

1. Roland Barthes
2. Vmberto Eco
3. Tzvetan Todorov
4. A. J. Greimas
5. Gerard Gennette
6. Levi Strauss
7. Roman Jakobson
8. General science of signs
9. Semiology
10. تک: «رشد آموزش ادب فارسی»، سال هفتم، بهار ۱۳۷۱، شمارهٔ پیاپی ۲۸، ص ۳۱.
11. Diacritical
12. Referential
13. Conditions
14. Individual Utterance
15. Poetics
16. Elements of Semiology
17. Systeme de la Mode
18. Metalanguage
19. Object languages
20. David Lodge
21. Northrop Frye
22. Frank Kermode
23. Propp
24. Bremond
25. Actant
26. The Hermeneutic code
27. The Proairetic code
28. Peripeteia
29. Introduction to Structaral of Narratives
30. Ian Fleming
31. Indices
32. Jonathan Culler
33. Fabula
34. Sjuzhet
35. Perspective
36. Voice
37. Deformation
38. Percy Lubbock
39. Wayne Booth
40. Close - reading
41. Mark Shorer

۴۲. Romance، در زمینهٔ زبانهای وابسته به لاتین.

43. Spitzer
44. Auerbach
45. Language of Fiction
46. Spatial form
47. The Modes of Modern Writing
48. Systematic internal foregrounding