درآمدی بر تحلیل روایت و روایتگری در سینما

سید رضا نقیب السادات[۹]
مونا اسدیان[۱۰]

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم، بهار 1395

چکیده

روایت‌شناسی، علم مطالعه ساختار و دستور زبان روایت‌هاست. تحلیل روایت در حوزه زبان‌شناسی، ادبیات، علوم اجتماعی و ارتباطات کاربرد دارد. مهم‌ترین ویژگی این روش کیفی، دست یابی به الگویی منظم و دقیق به منظور توصیف و تفسیر روایت‌ها و داستان‌هاست. از این رو، رویکرد نظری اصلی در این مقاله بر مفهوم پردازی روایت و روایت شناسی به عنوان روش، تشریح فرایند تاریخی و مکاتب اصلی روایتگری(فرمالیسم روسی و ساختارگرایی) مبتنی است. قسمت پایانی مقاله نیز به طبقه بندی اجزای روایتگری و کاربرد آن‌ها در رسانه و از جمله سینما می‌پردازد.

واژگان کلیدی: تحلیل روایت، روایت شناسی، فرمالیسم روسی، ساختارگرایی، روایتگری سینما

[۹] عضو هیئت علمی گروه ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی naghiboulsadat@yahoo.com

[۱۰] دانشجوی دکتری تخصصی علوم ارتباطات دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات (نویسنده مسؤول) پست الکترونیک:
mina.asadi۰۶۶@gmail.com

مقدمه

روایت‌پردازی، از فرایندهای اصلی فرهنگ است که در همه جوامع، چه عقب‌مانده و چه پیشرفته مشاهده می‌شود. مردم‌شناسان برای روایت‌پردازی، کارکردی در جهت تعریف واقعیت و تحلیل اجتماعی بر اساس خطوط کلی فرهنگ اصلی جامعه قائل است. عده‌ای از مردم‌شناسان از جمله لوی استراوس، روایت را از میان رفتن تضادهای یک فرهنگ به مثابه موجودیتی یکپارچه می‌داند. اما مردم‌شناسان رادیکال، روایت‌پردازی را در قالب طبیعی جلوه دادن شیوه‌های زندگی طبقه حاکم و ازلی جلوه دادن نظم اقتصادی و وضعیت موجود تعریف می‌کند(میرفخرایی، ۱۳۸۰: ۸۵).

روایت، یک داستان است و داستان‌ها از آن‌چه که برای آدم‌ها، حیوانات، بیگانه‌های فضایی، حشرات و... اتفاق افتاده یا در حال رخ دادن است می‌گوید. یعنی داستان زنجیره‌ای از رخدادها را در بر می‌گیرد. این بدان مفهوم است که روایت‌ها در چارچوب یا طی دوره‌ای زمانی صورت می‌گیرند. این دوره زمانی می تواند بسیار کوتاه همانند یک قصه کودکانه یا بسیار طولانی باشد، آن‌طور که در مورد برخی رمان‌ها و حماسه‌ها مصداق دارد (آسابرگر، ۱۳۸۰ : ۱۸). روایات در تمام زندگی ما ریشه دوانده‌اند. زمانی که خردسال هستیم پدر و مادرمان برای ما لالایی و ترانه‌های دیگر می‌خواندند و به ما می‌آموختند که این شعرها را از بر بخوانیم و آن‌گاه که بزرگ‌تر می‌شویم برایمان داستان‌های دیگر خوانده می‌شود و سرانجام یاد می‌گیریم که خود داستان بخوانیم. این داستان‌ها نقش‌های پر اهمیتی در زندگیمان ایفا می‌کنند. مایکل جی. تولان[۱۱] روایت را «توالی از پیش انگاشته شده رخدادهایی که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند» تعریف کرده‌است که بر طبق آن، هر روایتی دو ویژگی دارد: علیت و زمان‌بندی. با توجه به این تعریف، از آن‌جا که روایت، متشکل از مجموعه متنوعی از ژانرها است، موضوعات بسیار وسیعی را می‌توان از زاویه روایت تحلیل کرد، همانند اخبار روزنامه‌ها، کتاب‌های تاریخی، رمان‌ها، فیلم‌ها، پانتومیم، رقص، قصه‌های عامیانه و... به گفته رولان بارت، روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت، پیش از هر چیز، مجموعه متنوع و عظیمی از ژانرهاست که به موضوعات مختلفی تقسیم می‌شوند و بر اساس همین تنوع نامحدود شکل‌ها، در هر عصر و جامعه‌ای حاضر است. روایت جهانی، فراتاریخی و فرافرهنگی است. به سادگی، مثل خود زندگی است. روایت در تاریخ‌ها تنیده شده‌است. هیچ فرهنگی، هرچند بدوی، تا زمانی که زنده است، بی‌نصیب از روایت نیست و حتی پس از مرگش، روایتشان از آزادگی، بردگی، فناپذیری و زوال آن‌ها را به ما پیوند می‌دهد. اسطوره‌های خلق جهان و آفرینش، داستان قهرمانان قومی، افسانه‌های عصر طلایی، همه و همه، روایت صداها، آرزوها و خاطرات ما هستند(صفیئی، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

مفهوم شناسی روایت

تحلیل روایت در حوزه زبان‌شناسی، ادبیات، علوم اجتماعی و ارتباطات کاربرد بسیار دارد. مبنای روایتگری، نقل داستان و روایت یک ماجراست که به شکل مکتوب یا شفاهی و یا تصویر ارائه می‌شود. در این روش،

[۱۱] ... ...

فصلنامه رویکردهای نوین در علوم اجتماعی، سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۶

تمرکز بر راه‌هایی است که مردم داستان‌ها را ساخته و برای تفسیر جهان به کار می‌گیرند. با این ترتیب، روایت‌ها صورت‌های گوناگونی دارند. روایت‌ها تولیدشده بر اساس مشاهدات مردم، در زمینه اماکن خاص اجتماعی، تاریخی و فرهنگی‌اند و به عنوان یک محصول اجتماعی محسوب می‌شوند و به عنوان نماینده تفکر مردم و یک دستگاه تفسیری از خود و جهان پیرامونی‌اند(نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۴۰).

نظریه روایت، این‌گونه استدلال می‌کند که مردم، ادراکات خود از پیرامون را در قالب داستان، روایت می‌کنند و این امر، معرف ساختن هویت شخصی و اجتماعی ایشان است. گفت‌وگوها صورت روایتهاست که در قالب داستان ذخیره می‌گردد. روایتها اتصال دهنده گذشته به حالند (نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۴۱). از ویژگی‌های ممتاز روایت که آن را از ارزش‌های اثباتی و بیرونی از نظم و سوژه مطالعه جدا می‌سازد، طبقه‌بندی و تحلیل از درون واقعیت است. ولادیمیر پراپ که عموماً به عنوان پیشگام روایت‌شناسی شناخته می‌شود معتقد بود که با طبقه‌بندی بندی داستان بر اساس ساختار روایت، مبنای محکم‌تری را می‌توان برای قضاوت و تحلیل ایجاد کرد تا آن‌که طبقه‌بندی بیرونی را بر شواهد تجربی تحمیل کرد. بدین‌گونه اعتبار هر تحلیل روایتی مبتنی بر خود داستان و فرضیه‌ها و تفسیرهای مستخرج از آن است (ذکایی، ۱۳۸۷: ۷۲). برخلاف تحلیل ژانر که به مقایسه کنش‌های ارتباطی و ساختاری آن‌ها محدود است و تحلیل مکالمه که در سطح تعامل محدود و مفهوم به مفهوم انجام می‌گیرد و برای تعاملات وسیع، پرشمار و موضوعات متعدد کاربرد ندارد، تحلیل روایت، کاوش در محیط‌های شناختی، اجتماعی - تعاملی و نشانه‌ای است. به رغم بیش‌تر رویکردهای مطالعات اجتماعی- فرهنگی، تحلیل روایت، عدم قطعیت، پیچیدگی‌ها و تضادها و دوگانگی‌ها را بر نمی‌تابد، زیرا روایت‌ها تاریخ سوژه‌ها و بیان‌گر غنا و فقر احساسات، اندیشه‌ها و تجربه‌های انسانی هستند. آن‌ها آشکارکننده معایب و مزایا بوده و به خلق هویت و واقعیت اجتماعی کمک می‌کنند و حتی باعث دگرگونی می‌شوند و به این دلیل، بررسی می‌شوند که ساختارهای ایجاد معنا هستند(صفیئی، ۱۳۸۸: ۱۵۰). ساده‌ترین تعریف روایت عبارت است از «عمل زبانی»؛ بنابراین، زندگینامه‌ها، داستان‌ها، ژانرها و سایر اعمال زبانی، هم در محتوای روایی و هم در گفتمانشان، معنا را انتقال می‌دهند. تحلیل روایت، مطالعه اعمال، زندگی‌ها و سنت‌ها است. بنابراین تحلیل روایت، فراتر از کشف شیوه‌های داستان‌سرایی افراد است و فراتر از این‌که آن‌ها چگونه تجربه‌هایشان را شکل می‌دهند، آن‌ها را یادآوری می‌کنند و گزارش می‌دهند. روایت، شیوه تولید دانش از امور غایب است و به ما کمک می‌کند پیچیدگی‌های زندگی خودمان و دیگران را درک کنیم(همان: ۱۵۰).

تعریف روایت شناسی

روایت شناسی، هم‌چون یک علم تلاش دارد تا به الگوی‌های روایتی روشنی دست یابد. نظریه‌پردازان در گستره روایت شناسی بر این باورند که اولین بار تودورف در کتاب دستور زبان دکامرون، واژه روایت شناسی[۱۲] را به عنوان علم مطالعه قصه به کار می‌برد و مقصود او شامل رمان، قصه‌های پریان، اسطوره و...

[۱۲] ...

است (رسولی و عباسی، ۱۳۸۷: ۸۲). مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان، علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانش ادبی را به نام روایت شناسی بنیان نهاد (پروینی و ناظمیان، ۱۳۸۷: ۱۸۴). البته در عمل، سابقه طولانی‌تری برای آن می‌توان متصور شد و ولادیمیر پراپ را آغازگر این راه دانست که با وارد کردن انتقاداتی به بن‌مایه/ نقش‌مایه‌های وسلوفسکی قدم در این وادی گذاشت. مهم‌ترین کتاب پراپ با نام ریخت‌شناسی قصه‌های پریان در ۱۹۲۸ چاپ شد(بارت، ۱۳۸۷: ۱۰).

روایت شناسی، نظریه روایت یا علم مطالعه ساختار و دستور زبان روایتهاست. روایت شناسی، فصل مشترک و نیز فصل تمایز روایت‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد. روایت شناسی یا علم ادبیات که با ادبیت ادبیات سر و کار دارد، در واقع نوعی نقد فرمالیستی/ساختاری است که به مطالعه روابط حاکم بر ساختار ادبی می‌پردازد. روایت‌شناسی، نوعی نظریه ادبی است و نظریه ادبی- بوطیقا در معنای فراخ آن- شرح مستدل ساختار روایت، عناصر داستان‌سرایی و ترکیب‌بندی و نظم و نسق این عناصر است (حری، ۱۳۸۲: ۳۲۲). از نظر تاریخی، روایت‌شناسی، ریشه در سنت فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی دارد (همان: ۳۲۳).

بارت تأکید می‌کند که روایت‌شناسی می‌خواهد فارغ از التزام به یک مکتب یا شیوه نقد ادبی- یعنی یک شیوه تفسیر رمان‌ها و دیگر روایت‌های صرفاً ادبی- پژوهش‌های فرارسانه‌ای برای همه انواع داستانی چه طبیعی و چه هنری، چه زبان محور (گفتاری-نوشتاری)، چه تصویر بنیاد، چه نقاشی‌شده و چه فیلم باشد. همچنین می‌خواهد فرافرهنگی و فرانوعی باشد و هر چیزی از افسانه‌ها تا قصه‌ها، حماسه‌ها و تراژدی‌ها را مطالعه کند. تمایلات قوم‌شناختی و جامعه‌شناختی، بازتاب بنیان‌های زبان‌شناختی، مردم شناختی و فولکلورپژوهی در تحلیل ساختارگرای روایت، هنگامی که بارت می‌نویسد خود را آشکار می کند: همه طبقات و گروه‌های انسانی، روایت‌هایشان را دارند. لذتی که انسان‌ها عموماً با زمینه‌های فرهنگی مختلف یا حتی متضاد در آن سهیم شده‌اند. توسعه یک توصیف ضمنی از الگو بر مبنای دانش شهودی بشر درباره قصه - در واقع فراهم نمودن گزارشی از آن‌چه توانش روایی بشر را می‌سازد- باید هدف غایی روایت شناسی باشد. بارت برای روایت شناس همان موضوع پژوهشی را شناسایی می‌کند که کمابیش فردیناند دوسوسور برای زبان‌شناس تصریح کرده‌است: نظام(زبان) از بی‌کرانگی پیام‌های روایی (گفتار) و بر بنیاد پیام‌هایی که می‌توانند در درجه اول به عنوان داستان‌ها ادراک شوند سرچشمه می‌گیرد(هرمن، ۱۳۸۸: ۳۲).

بنابراین با هدف قرار دادن زبان روایی به جای گفتار روایی به عنوان کانون تحقیق، روایت شناسان به الزام عام‌تر ساختارگرایی سوسوری تن در می‌دهند. برای سوسور هم‌چون ساختارگراهایی که اندیشه‌های او را کوششی برای توسعه یک دانش عام نشانه اتخاذ کردند، اولویت با کشف ویژگی‌های معرف نظام نشانه‌ای -که به عنوان رمزگان‌ها تلقی می‌شد- بود نه آن‌هایی که به مجموعه‌های منفرد نشانه‌هایی که به وسیله رمزگان-های مورد نظر ساخته شده مربوط می‌شوند. به طور قیاسی، روایت‌شناسان ساختارگرا رمزگان فرامتنی را بر حسب گیرندگان داستانی که توانایی شناسایی گفتمان روایی و تفسیر آن را به معنای دقیق کلمه دارند هدف قرار دادند(همان: ۳۳).

فصلنامه علمی پژوهشی نگارینه هنر دوره سوم، سال اول، شماره دوم، بهار ۱۳۹۳

هدف عمده روایت شناسی، کما بیش ترسیم زبان روایت بود به طوری که تعداد بی‌شمار روایتها را بتوان طبقه‌بندی و توصیف کرد. به زبان دیگر، اهداف روایت شناسی اساساً به جای تفسیری، توصیفی بود. به هر حال، شماری از رویکردهای پسا کلاسیک[۱۳] به نقش روایت در شکل‌گیری هویت و روابط میان روایت و جنسیت یا ایدئولوژی مربوط می‌شود، تأکید ساختارگرایانه را به چالش کشیده‌است. برای دانشمندانی که در این زمینه‌ها کار می‌کنند گرچه نظریه‌پرداز ممکن است ویژگی‌های ساختاری روایت را به کانون مطالعه تبدیل کند اما او هم چنین تفاسیری تدوین خواهد کرد از آن‌چه داستان مورد نظر درباره ذات هویت می-گوید و یا مقیاسی را که یک اثر داستانی، نیروهای ایدئولوژیک پیرامونی را مورد تأیید یا تردید قرار می‌دهد تعیین می‌کند. بدین ترتیب بدون این‌که خودش را به ابزارهای روایت‌شناسی ساختارگرا محدود کند از آن‌ها نیز استفاده می‌کند(همان: ۳۸).

همان طور که در علم زبان‌شناسی اعتقاد بر این است که هر واحد زبانی از قبیل واژه، تک‌واژ و... نقشی را بر عهده دارد، در روایت شناسی نیز نظر بر این است: هر جزء در ساختار روایت نقشی دارد که باید مورد بررسی قرار بگیرد. بنابر نظریات روایت‌شناسی، روایت در دو سطح داستان و کلام قابل بررسی است: داستان، آن چیزی است که گفته می‌شود و کلام، نحوه گفتن آن است. بر همین مبنا، سطوح تحلیل روایت به قرار زیر است:

الف) داستان: شامل رویدادها، شخصیت‌ها و زمینه است که روابط این سه عنصر بسیار متغیر است.

ب) کلام(گفتمان): شامل پرداخت‌های هنری داستان از طریق سرعت گزارش رویدادها و موقعیت راوی نسبت به چگونگی نمایش رویدادها، ویژگی‌ها و رفتار شخصیت‌ها(محمدی و بهرامی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۴۴).

به عبارت دیگر، روایت‌شناسی، شعبه‌ای از رویکرد علمی نسبتاً نوینی است که دغدغه اصلی آن شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای مکرر روایت و تحلیل گفتمان در روایت است(رضوانیان، ۱۳۸۸: ۸۰).

روایت‌شناسی، آن‌گونه که تودورف می‌نامد، علم روایت، شاخه‌ای از ساختارگرایی است که در دهه شصت میلادی و سال‌های آغازین دهه هفتاد رو به گسترش گذاشت. این رویکرد که ریشه در اندیشه‌های زبانشناس سویسی، فردینان دوسوسور و مطالعات شکل‌گرایان روس دارد به بررسی ساختار روایت می پردازد. دانشی است که در پی کشف قواعد موجود در روایت و تحلیل عناصر ثابت و متغیر و هم‌چنین ترکیب این عوامل و هر آن‌چه از متن برمی‌آید؛ اما نادیده گرفتن دنیای برون از متن، پاشنه آشیل رویکرد متن محور شد. به عبارت دیگر با ظهور و رواج رویکردهای جدیدی چون تاریخ‌گرایی نوین[۱۴]، نقد خواننده محور، پژوهش‌های جنسیتی[۱۵] و مطالعات فرهنگی، روایت‌شناسی به تدریج رو به زوال رفت تا جایی که در طول دهه گذشته به عنوان رویکردی ناکارآمد در متون ادبی معرفی شد. به همین جهت، روایت شناسان،

---

۱۳ .....

۱۴ .....

۱۵. Gender Studies

فصلنامه رونامه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره اول بهار ۱۳۹۶

توجه خود را از تحلیل شکل‌گرایانه متن به تحلیل فرهنگی آن معطوف کردند و ادوات و ابزارآلات تحلیل روایت را در خدمت موضوعاتی قرار دادند که در عرصه مطالعات فرهنگی از اهمیت حیاتی برخوردار بودند(مهروند و زلیکانی، ۱۳۹۰: ۷۲). نتیجه این تغییر در توجه، نوع جدیدی از روایت شناسی بود که دیوید هرمن آن را روایت شناسی پساکلاسیک[۱۶] می‌خواند. بدین ترتیب این رویکرد به تعبیر روان‌شناس آلمانی انگسر نونینگ[۱۷]، بار دیگر چون ققنوسی از خاکستر خویش برخاست که نتیجه آن تحول روایت‌شناسی کلاسیک به شاخه‌های جدیدی بود که کوچک‌ترین شباهتی با نیای شکل‌گرای خود نداشتند.

به اعتقاد وی، آن‌چه عصر جدید با آن مواجه است نه روایت‌شناسی که روایت‌شناسی‌هاست. تنوع گونه های جدید روایت شناسی که فرهنگ، تاریخ، جنسیت و حتی توجه به فرایند خواندن را مورد توجه قرار می‌دهد به حدی است که به اعتقاد برایان ریچاردسون، دگرگونی‌ها را می‌توان به رنسانسی در نظریه و تحلیل روایت تشبیه کرد. از میان گونه‌های نوظهور می‌توان به روایت‌شناسی فمینیستی، روایت‌شناسی پسامدرن، روایت-شناسی تطبیقی، روایت‌شناسی کاربردی، مارکسیستی، زمینه‌گرا و پسااستعماری اشاره کرد(همان: ۷۳).

مهم‌ترین دیدگاه‌های روایت‌شناختی

ارسطو:

مؤثرترین نظریه‌پرداز روایت[۱۸]، ارسطوی فیلسوف بوده‌است. در کتاب فن شعر (Poetics : اثر ارسطو که در حدود ۳۳۰ سال پیش از میلاد نوشته شده) قطعه‌هایی می‌یابیم که به روایت مربوط می‌شوند. ارسطو به کندوکاو در هنر شعر می‌پردازد اما این اصطلاح را به مفهومی بسیار کلی به کار می‌گیرد تا راجع به ادبیات به طور عام و روایت به طور خاص، صحبت کند. او بحث خود را با این اشاره شروع می‌کند که آثار ادبی تقلیدهایی از واقعیت هستند (نظریه هنر مبتنی بر تقلید) و اظهار می‌دارد که باید سه عنوان منصوب به تقلید را بررسی کنیم: وسیله تقلید، موضوع تقلید و طریقه تقلید(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۳). ارسطو در فن شعر، شعرا را به عنوان تقلید و به ویژه تقلید یک کنش تعریف می‌کند. به نظر وی غریزه تقلید در انسان موروثی است. آثار ادبی، تقلید از واقعیت می‌باشند(طلوعی و خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۴۶). او ابتدا به وسیله تقلید پرداخته و متذکر می‌شود که برخی هنرها، نثر یا نظم، فقط از زبان بهره می‌جویند. حال آن‌که هنرهای دیگر، ابزار بیان متفاوتی را به خدمت می‌گیرند (قیاس امروزین، تفاوت میان رمان و فیلمی است که از آن رمان ساخته شده است. در رمان فقط واژه داریم اما در فیلم، هنرپیشه‌ها، گفت و گو، صحنه‌آرایی، صدا، موسیقی و عناصر دیگر نیز حضور دارند). از نظر ارسطو، «موضوع تقلید، اعمال آدمی است و آدمی نیز به ناچار نیک است یا بد. پس آدمیانی که افعالشان موضوع تقلید است باید از ما بهتر باشند یا بدتر و یا چنان باشند که ما هستیم». پس از آن نوبت به تحلیل ارسطو از وجه سوم تقلید، یعنی طریقه تقلید می‌رسد. او توضیح می‌دهد که هرگونه موضوعی را می‌توان به وسیله‌ای یکسان به سه طریق تقلید کرد: اول به صورت داستان و آن

---

۱۶. Post-Classical Narratology
۱۷. Angsar Nunning
۱۸. narration

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیکی سال اول شماره دوم بهار 1395

ممکن است که از زبان اشخاصی ساختگی پرداخته آید چنان‌که هومر کرده‌است. دوم این‌که گوینده از زبان خود روایت کند. سوم، داستان در صحنه نمایش به عمل آورده شود به وجهی که گویی در واقع چنان است که می‌کنند(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۴).

فرمالیسم روسی:

شکل‌گرایان روس برای اولین بار میان ماده خام داستان(فبیولا[۱۹]) و روش‌های ارائه آن(سیوژه[۲۰]) تمایز قائل شدند از نظر شکلوفسکی و آیخن باوم، قصه، ترتیب واقعی رویدادها به صورت مسلسل و مجرد است در صورتی که طرح، سلسله‌ای از رخدادها است آن‌گونه که راوی تعریف می‌کند(صالحی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۷). هارواد وینریچ نیز می‌گوید: « روایت و نقل برای زبان‌شناس عبارت است از پیامی که مشخصه‌اش توالی منظم علاماتی زبان‌شناختی است و غالباً به آن‌چه که فعل نامیده می‌شوند مربوطند(همان: ۱۸).

آن‌چه در این تعاریف مشترکند حذف مضمون داستانی است درست همان چیزی که مرکز و محور تعاریف اولیه روایت بود و جایگزین کردن پیام. این امری است که راه حرکت از روایت داستانی به سوی دیگر گونه-های روایت را برای ساختارگرایانی که از نظریه ساختاری زبان برای تحلیل ساختار نظام‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مشابه سود می‌جویند راه را هموار می‌کنند. از دید چنین ساختارگرایانی نظیر بارت، روایت، معنایی عام و کلی دارد. بارت، روایت را در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر می‌بیند، داستان، قصه، نمایش، اسطوره و در همه جا(همان: ۱۸).

فرمالیسم روسی، طیف گسترده‌ای از نظریه‌پردازان را از شکلوفسکی، یاکوبسن، باختین و پراپ را شامل می-شود. شکلوفسکی، باختین و پراپ در این میان در نظریه روایت بسیار تأثیرگذار بوده‌اند. شکلوفسکی در واکنش به نظریه‌های موضوع محور، تأکید کرد که همه بحث‌های روایت از جمله موضوع، شکلی‌اند و آنها را می‌توان با بررسی قوانین زبان‌شناختی و قواعد آفرینش هنری دریافت. البته منظور وی این نیست که تنها کارکرد روایت، آفریدن الگوهای شکلی است، بلکه به نظر وی روایت، مبتنی بر آشنایی‌زدایی از واقعیت است. بنابراین تاریخ روایت، تاریخ پرداخت‌ها، پیچیدگی‌ها و ساده‌کردن‌ها و وارونه نمودن چند قانون بنیادین ساختار ادبی است. وی بر پایه مفهوم آشنایی‌زدایی، تاریخ روایت را بر اساس اشکال اصلی آن بازنویسی می-کند؛ برای مثال به نظر وی رئالیسم در ادبیات، حاصل تکنیک است، بدین معنی که هر اثر هنری برای استتار ساختگی بودنش به تمهیداتی دست می‌زند که باید توجیه واقع‌گرایانه برای آن‌ها بتراشد. در این میان، محتوا تغییر نمی‌کند بلکه شکل تازه نه به قصد بیان محتوای تازه بلکه به قصد عوض کردن شکل کهنه‌ای پدیدار می‌شود که عمرش از سودمندی هنری‌اش درازتر است. شکل‌گرایی شکلوفسکی تا حد زیادی به نادیده‌گرفتن اراده نویسنده و شخصیت فردی منجر می‌شود(خالق‌پناه و طلوعی، ۱۳۸۷: ۴۷). آشنایی-زدایی باور پذیر از نظر شکلوفسکی به سه روش صورت می‌گیرد: روش نخست، یافتن دلایل باورپذیر برای کنش‌های نامعمول است. با توجه به این نیاز فنی که به خواننده باید چیزی ناآشنا را عرضه کرد در نخستین

[۱۹]. Fabula

[۲۰]. Syuzhet

فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی الکترونیکی، سال اول شماره دوم بهار 1395

روایت‌های بلند منثور، پی‌رنگ به آسانی قابل تشخیص است. شخصیت‌ها یا هم‌چون درام در یک جا مستقرند و یا به جاهای گوناگون سفر می‌کنند. دومین روش آشنایی‌زدایی انگیزش‌یافته، گزینش شخصیت-هاست. اگر شخصیت‌ها در یک مکان مستقر باشند می‌توان با قرار دادن آن‌ها در قلمروها و طبقه‌های اجتماعی گوناگون تنوع پدید آورد(مارتین، ۱۳۹۱: ۳۰). سرچشمه سوم انگیزش روایت و اندیشه تازه شکلی، ارائه واقعیت اجتماعی در ادبیات غیرداستانی است. یکی از راه‌هایی که نویسندگان برای انگیزش داستان به کار بسته‌اند ارائه آن در قالب خاطره، زندگی‌نامه، تاریخ یا نامه است(همان: ۳۱).

ولادیمیر پراپ بررسی کلاسیک خود، ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه را اول بار، در سال ۱۹۲۸ منتشر کرد. گرچه این اثر، گروه خاصی از قصه‌های جن و پری روسی را در کانون توجه قرار می‌دهد اما به عنوان یکی از پراهمیت‌ترین کندوکاوها در ماهیت روایت، شناخته شده‌است(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۷). پراپ، با انتشار کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه، فرمالیسم را به نوعی ساختارگرایی، پیوند داد. وی در مقابل واقع‌گرایی به داستان‌های پریان توجه کرد. پراپ در روش‌شناسی خود از الگوی علوم طبیعی پیروی کرد و متن را به اجزای بنیادی فرو می‌کاهد تا قواعد آن‌ها را کشف کند. روش وی برخلاف روش شکلوفسکی که تنها پس از رویداد عملی است، می‌تواند برای داستان‌های ناگفته و نانوشته نیز کارایی داشته باشد(طلوعی و خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۴۷).

اصطلاح ریخت‌شناسی به مطالعه ساختارها یا شکل‌ها اشاره دارد و با نگاه کردن به اجزای متشکله یک نظام و دریافتن این‌که آن‌ها چگونه به یکدیگر مربوط می‌شوند. پراپ این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند که تلاش‌ها برای بررسی قصه‌های عامیانه بر حسب خاستگاه‌های تاریخی یا درون‌مایه‌ها یا نوع شخصیت‌های آن‌ها راه به جایی نمی‌برد. او با قاطعیت اظهار می‌دارد که آن‌چه نیاز داریم وسیله‌ای برای تحلیل ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه است. چنین تحلیلی می‌تواند بررسی‌های تاریخی و مقایسه‌های هوشمندانه متون را امکان‌پذیر کند(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۷).

فرمالیست‌ها به دنبال این سؤال بودند که آیا روایت، بازتابی از تاریخ اجتماعی است یا مجموعه‌ای از تمهیدات شکلی است؟ میخائیل باختین در صدد پاسخ‌گویی به این سؤال برآمد. به نظر وی لازم به طرد نظریه شکلوفسکی نیستیم بلکه باید از آن آغاز کرد. به نظر وی، روایت، نه جهان را که راههای مختلف سخن گفتن در باب جهان را ناآشنا می‌سازد. راههایی که هر کدام وانمود می‌کند شفاف و عینی است. پایه این امر نظریه باختین در مورد زبان می‌باشد. وی برخلاف سوسور که زبان را نظامی انتزاعی و عام می‌دانست زبان را فرایندی اجتماعی و تاریخی می‌دانست. زبان به این ترتیب هم‌چون خود زندگی متغیر است و عرصه معناهای متکثر. باختین این توانش زبانی برای برخورداری از معناهای متکثر و متعارض را منطق گفت-وگویی می‌نامد. این منطق، حاکی از چندصدایی بودن جوامع بشری است. بدین معنا از نظر باختین، روایت ترکیبی عام از گونه‌های مختلف است(طلوعی و خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۴۷). به باور باختین، فهم یعنی درک زمان‌ها. با چنین نگرشی، فهم در هر گونه آن، ساختی گفت‌وگویی دارد. از نظر او ساختار زبان، گفت‌وگویی است که در آن گوینده و شنونده دارای رابطه‌ای هستند که این رابطه در متن شکل می‌گیرد(رستمی،

فصلنامه پژوهنامه نقد ادبی و نگارش، سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۳

۱۳۸۹: ۱۰۱). منتقدان صورت‌گرا مدافع تحلیل شکل‌گرایانه آثار ادبی هستند که از آن به رویکرد متن و فقط متن تعبیر می‌کنند. صورت‌گرایی روسی یکی از مکاتب نقد ادبی بنابر علم زبان‌شناسی است که بر مکتب ساخت‌گرایی تأثیرات مهمی داشت. می‌توان گفت که همه ساخت گرایان معروف قرن بیستم تحت تأثیر صورت‌گرایی روسیه و انجمن زبان‌شناسان پراگ مانند یاکوبسن، رنه ولک و دیگران هستند. نظریات و مطالعات ساخت‌گرایان هم‌چنین از نوشته‌های فردینان سوسور تأثیر پذیرفت(محمدی و بهرامی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

ساختار گرایی:

مرکز ساختارگرایی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ پاریس بود. یکی از عوامل ایجاد آن، به هم پیوستن نظریه ادبی و علوم اجتماعی پس از انقلاب زبان‌شناختی سوسور بود. متن انتقادی ساختارگرا سعی می‌کند واقعیت را نه بر اساس شواهد به شیوه پسینی بلکه آن‌ها را به شیوه پیشینی توضیح دهد. مثلاً هنگامی که لوی استراوس سعی در توضیح اسطوره‌های قبایل سرخپوست جنوب امریکا دارد این کار را با پرسش از خود مردم قبایل انجام نمی‌دهد زیرا تفسیرهای زیربنایی همان چیزی است که خود آن‌ها هم نمی دانند، زیرا این تغییرهای بنیادی در دل اثر و اسطوره‌ها جای دارند. از جمله مهم‌ترین نظریه‌پردازان روایت شناسی ساختارگرا عبارت-اند از: ژنت، تودورف، بارت و گریماس (طلوعی و خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۴۸).

روایت شناسی به عنوان اصطلاحی ساختارگرا اولین بار به وسیله تودورف در سال ۱۹۶۹ به کار رفته است(افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۶). تودورف روایت را از دیدی نحوی مورد بررسی قرار می‌دهد. او نقش اصلی شخصیتها را به مقوله‌های نحوی تقلیل می‌دهد و معتقد است که در هر روایت، سه نقش عمده وجود دارد: فاعل یا مفعول، فعل و صفت. شخصیتها یا فاعلند یا مفعول. اعمال این شخصیتها فعل است و ویژگی و حالات آنها صفت. به این ترتیب می‌توان گفت که تودورف، روایت را از نظر ساختار، به یک جمله شبیه می-داند. گریماس و تودورف برای ایجاد تمایز میان روایت و یک لیست تصادفی، این معیار را قائل می‌شوند که روایت باید کل منسجمی باشد با موضوعی مستمر(همان: ۵۷). تودورف، مطالعاتش بیش‌تر در زمینه ساختارهای نحوی ادبیات است. هر یک از این دو زبان‌شناس به نوبه خود و بر حسب تخصصشان به تحلیل نظام داستان‌های روایی پرداخته‌اند(صفوی: ۱۳۹۰: ۵۶).

همان‌گونه که در روش ساختارگرایی مرسوم است، روایت با کوچک‌ترین واحد روایی آغاز می‌شود. تودورف کوچک‌ترین واحد روایی را گزاره می‌نامد و توضیح می‌دهد گزاره‌ها دو نوع هستند: الف) گزاره های وصفی که از ترکیب شخصیت و وصف شکل می‌گیرند مثل فرد الف شرور است. ب) گزاره های فعلی که از ترکیب شخصیت و کنش ایجاد می‌شوند مثل فرد الف فرد ب را می‌کشد. تودورف، سطحی بالاتر از گزاره‌ها را هم در نظر می‌گیرد و آن را پی‌رفت می‌نامد. پی‌رفت می‌تواند احساس روایت کاملی را در خواننده ایجاد کند و به همین دلیل از پنج گزاره تشکیل می‌شود:

۱) موقعیت متعادلی تشریح می‌شود.

۲) نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند.

۳) موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید.

۴) نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم، موقعیت متعادل را ایجاد می‌کند.

۵) موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود(آزاد، ۱۳۸۸: ۱۱).

گریماس بر پایه کارهای پراپ و ابداع مفهوم ساختاری کنش‌گر و مقام‌های آن در قالب ذهن و عین، فرستنده و گیرنده، یاری دهنده و دشمن، حوزه‌های مختلف عمل را استنتاج کرد(طلوعی و خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۴۸). گریماس به روایت، نگاهی معنا شناسانه دارد. او هر روایت را حاوی شش عملگر(Actant) می‌داند: فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، یاریگر و رقیب. عملگرها نقش شخصیت‌های روایت را بازی می‌کنند اما با این حال، عملگر دو تفاوت عمده با شخصیت دارد: اولاً چند شخصیت می‌توانند نقش یک عملگر واحد را ایفا کنند و ثانیاً عملگرها در سطح ژرف‌ساخت روایت نقش دارند و شخصیت‌ها در سطح روساخت آن(افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۷).

روایت شناسی ساختارگرا در آثار ژرار ژانت به شیوه‌هایی پرداخت که آثار ادبی از طریق آن نقل می‌شوند. نخستین موضوع مورد توجه وی شیوه ارائه ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌ها در یک داستان عینی است. ترتیب زمانی و ترتیب روایی می‌توانند هم‌زمان باشند، ترتیب روایی می‌تواند از رخدادها عقب و یا جلو بیفتد. دومین موضوع مورد توجه وی زمان است، رابطه مدت زمان وقوع یک رخداد و مدت زمان روایت آن. سومین موضوع، تکرار روایت و یا رخداد مشخصی را بیان می‌کند. به نظر وی روایت همان عمل روایت کردن است و داستان، تسلسل رویدادهاست(طلوعی و خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۴۸). از نظر ژرار ژنت، داستان شامل مواردی است که هنوز به لفظ یا کلام درنیامده‌اند(پیش کلامی) و ترتیب شان بر طبق روند گاهشماری است(مارتین، ۱۳۹۱: ۷۷). وی تحلیل‌های خودش را بر تفاوت میان روایتگری(عمل و فرایند روایت کردن) و خود روایت(آن‌چه عملاً بازگو می‌شود) استوار ساخته است(طلوعی و خالق پناه، ۱۳۸۷: ۴۸).

بارت، آغاز روایت را به ابتدای تاریخ بشر مربوط می‌داند و بر این باور است که هیچ مردمی بدون روایت نزیسته‌اند. او روایت را بین‌المللی، فرا تاریخی و فرا فرهنگی می‌داند، درست مثل خود زندگی که همه جا هست. روایت، همانند زبان، به‌خاطر آشکار و طبیعی بودنش بدیهی فرض شده‌است، به‌طوری که ممکن است نقش تأثیرگذار آن نادیده گرفته شود (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۷). بارت با ترکیب نظریه پراپ و توماشفکی در باب ساختار روایت، روایت را حاصل ترکیب کارکردها و درون‌مایه‌ها می‌داند. بارت در مقاله تحلیل ساختاری روایت‌ها به مقایسه روش‌های استقرایی و روش‌های قیاسی می‌پردازد و از روش قیاسی جانبداری می‌کند. به نظر بارت، تحلیل روایت، باید نخست، الگویی فرضی برای توصیف برگزیند و سپس از این الگو آغاز کند و به تدریج به گونه‌های متفاوتی از روایت برسد. وی سه سطح عمده برای ساختار روایت پیشنهاد می‌کند: الف) کارکردها(به تعریف پراپ). ب) کنش‌ها(یا کنشگر به تعریف گریماس و یا شخصیت‌ها). ج) روایت(سطح دوم روایت به نام گفتمان، مورد نظر وی است).

فصلنامه رهپویه نگاری ادبی و زبانی سال اول شماره دوم بهار 1395

به نظر بارت، آن‌چه روایت را به پیش می‌راند کارکرد است، چیزی که باعث انسجام کلی روایت می‌شود. وی دو نوع کارکرد را از هم متمایز می‌کند: اول، کارکردهای ویژه که به یک کنش مکمل مربوط می شوند. دوم، علامتها که به مفهومی کمابیش نامعین اشاره دارند و شامل علامتهای منش روان‌شناختی شخصیت‌ها، نشانه‌های حالت و غیره است. کارکردهای ویژه نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند: اول، کارکردهای اصلی یا به عبارت چتمن کارکردهای هسته‌ای که نقطه عطف‌های واقعی هر روایت به شمار می‌آیند، لحظات خطرند و نتیجه‌مندند. دوم، کارکردهای واسطه که در فاصله میان کارکردهای هسته‌ای واقع می‌شوند و مکانی برای آسایش هستند؛ برای مثال: تلفن کردن یا جواب دادن آن کارکردهای هسته‌ای اند و تأخیر در جواب دادن و اعمال مرتبط دیگر، کارکردهای واسطه‌ای هستند. به نظر وی علامت‌ها هم دو دسته‌اند: علامت‌های ویژه و علامت‌های اطلاع‌رسان(همان: ۴۸). بارت، در تحلیل ساختاری خود از روایت‌ها، به روالی همانند محورهای هم‌نشینی و جانشینی زبان، اصولاً نشان می‌دهد که چگونه سطوح هم‌عرض، نظیر وقایع رخداده در یک روایت، در سطوح عالی‌تر معنایی به هم می پیوندند(صفیئی، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

آثار رولان بارت، مبیّن مشکلات و مسائلی است که ساختارگرایی با آن دست به گریبان است. وجه اهمیت بارت در کتاب S/Z تحلیلی روایت شناسی است که در آن متن ادبی به هیچ رو هدف تحقیق علمی بی‌طرف نیست و از این روست که بارت، آهنگ جدایی از ساختارگرایی را ساز می‌کند. بارت در این کتاب، نقش خواننده را تولید معنا می‌داند. خواننده با متن ادبی در فرایندی دو سویه مشارکت می جوید. این امر منجر به پژوهش بعدی بارت می‌شود که در آن مشخص نمی‌شود به راستی، چه چیزی خود متن ادبی را بنیان می‌نهد؟ در نظر بارت، هیچ ماده خام اولیه‌ای وجود ندارد. هر چه هست فقط تکرار بینامتنی است(اینس، ۱۳۸۰: ۳۲).

به عبارت دیگر روایت از دیدگاه ساختارگراها به معنای بازنمایی جهان ممکن به واسطه زبان کلامی و یا تصویر است که در مرکز آن، یک یا چند شخصیت، کنش‌های هدفمند مربوط به زمان گذشته و حال را در چارچوب زمانی و مکانی بر عهده می‌گیرند(نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۴۲).

تقابل بین داستان و روایت

داستان، آن چیزی است که گفته می‌شود و روایت، نحوه گفتن آن است. به عبارت دیگر، این تقابل، تقابلی است بین وقایعی که روایت، آن‌ها را گزارش می‌کند و روشی که این وقایع، گزارش می‌شوند. این تقابل را در روسی با فابیولا و سوژه، در فرانسه با هیستوار و دیسکورس و در انگلیسی با داستان و متن نشان می‌دهند. عضو اول هر جفت از اصطلاحات بالا به وقایع یک داستان و عضو دوم به روش گفته شدن این وقایع در روایت دلالت دارد. این تقابل را می‌توان با ژرف‌ساخت و روساخت در دستور زایشی چامسکی معادل دانست. مانفرد جان، با الهام از سوسور که هر نشانه را متشکل از یک دال و یک مدلول می‌داند، متن روایی را یک نشانه پیچیده در نظر می‌گیرد که روایت(روش بازنمایی) دال و داستان(توالی حوادث) مدلول آن است(افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۹).

فصلنامه رو نامه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۶

به عبارت دیگر، هر متنی که زاییده تخیل نویسنده باشد و صرف نظر از کیفیت و کمیت پایبندی نویسنده به واقعیت، یک یا چند شخصیت و یک یا چند رویداد را در تلاقی زمان و مکان واحد یا چندین‌گانه تصویر کند داستان خوانده می‌شود. در داستان کوتاه که برشی از زندگی است، یک یا حداکثر دو و سه شخصیت با رخدادی واحد تصویر می‌شوند. حال آن‌که در رمان، شخصیت‌های مختلف و رویدادهای متعدد در تلاقی گاه چندباره زمان و مکان به نمایش درمی‌آیند. در هر دو حالت، داستان به مثابه اثر هنری، شخصیت‌ها و رخدادها و حتی مکان‌هایی را که ممکن است غیر واقعی باشد واقعی جلوه می‌دهد و از این رو خواننده، آن-ها را واقعی می‌پندارد. مقوله توهم واقعیت[۲۱] به همین معنا اشاره دارد.

فرق داستان با گزارش، مقاله، تاریخ، خاطره، زندگی‌نامه و سفرنامه در این است که در داستان، نویسنده می-خواهد به کمک تخیل و با استفاده از نمایش یا نقل یک یا چند رخداد، فضاسازی و شخصیت‌پردازی بر احساس خواننده تأثیر بگذارد و چه بسا معنا و مفهومی را به او منتقل و القا کند و او را با پرسشی مواجه سازد(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۵).

بنابراین روایت، نوعی از کلام و سخن است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند. از این رو شامل آثار غیرداستانی مانند خاطرات، زندگینامه‌ها، زندگی‌نامه خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود؛ چون آن‌ها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگو می‌کنند. اما در روایت شناسی ادبی، روایت شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر یعنی افسانه، قصه‌های جن و پری، حماسه، حکایت را هم در بر می‌گیرد. توضیح این‌که narrative هم اسم است و هم صفت و معمولاً به مثابه مترادف narration به کار می‌رود(همان: ۱۰۸). در حالی‌که واژه داستان، مجموعه‌ای از رخدادهاست که از نظر منطقی و زمانی با هم ربط دارند و بازیگران، آن را پدید می‌آورند و یا از سر می‌گذرانند. یک داستان را می-توان به شیوه‌های کوناگون و در ژانرهای متفاوت روایت کرد. آن‌چه در همه این شیوه‌ها مشترک است، همان داستان است. در داستان، مواد خام و اجزای سازنده روایت، همه رخدادها و شخصیت‌ها بدون پرداختن به پیچیدگی‌های توالی آن‌ها عرضه می‌شود(صفیئی، ۱۳۸۸: ۱۴۹).

اجزای روایتگری

به طور کلی، یک روایت می‌تواند در بر دارنده مشخصه‌های زیر باشد:

اشتراک، که در بردارنده عنصری از تغییر باشد(تغییر در جریان زمان). در بردارنده فعالیتی از جانب شخصیت‌های تعریف‌شده است. در یک طرح و ماجرا آورده شده‌اند.

روایت‌ها دارای یک بُعد به روز بودن هستند، یعنی ریشه در حال و زندگی روزمره دارند.

شخصیت‌ها و اقدامات می‌توانند تخیلی و فانتزی باشند.

در قالب طرح درآوردن ماجرا در جریان روایت تولید شده بدین شرح است: بسیاری از عناصر پیش‌بینی شده کنار هم قرار داده می‌شوند تا یک داستان را بسازد(مثل عناصر فرعی و زیرطرح‌ها).

---

[۲۱]. Illusion of Reality

فصلنامه علمی پژوهشی نگارینه هنر دوره دوم، سال اول شماره دوم، بهار 1395

روایت باید دارای یک نکته اساسی باشد(مقصود چیست؟) که غالباً در شکل پیام اخلاقی متجلی می-شود(نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۴۱).

روایت سینمایی

تصور رایج، چنین است که روایت سینمایی تنها در مقایسه با روایت ادبی و اقتباس سینمایی از متن ادبی طرح می‌شود، زیرا روایت، اساساً خصیصه‌ای ادبی است و مطالعه روایت سینمایی در واقع مطالعه در سازگارسازی روایت ادبی با سینما یا نقل داستان سینمایی است. این در حالی است که مقوله روایت سینمایی –لااقل امروز- بیشتر در حیطه پهناور تئوری‌های سینمایی معنی می‌پذیرد و هویتی مستقل از لحاظ گفتمان تئوریک دارد. به هر حال مقایسه روایت های ادبی و سینمایی برای ارائه تصویری روشن از روایت سینمایی ضروری به نظر می‌رسد: برای مثال بسیاری از عناصر شخصیت‌پردازی و طرح داستانی فیلم از ارتباط غیر کلامی مثل لباس، چهره‌پردازی، فیزیک یا هیأت ظاهری و کنش پدیدار می‌شوند. در ضمن، فیلمنامه‌نویس به طور معمول متعهد به اقتصاد بیان در اقتباس روایت از رسانه‌ای دیگر مثل ادبیات است. این‌که داستان فیلم وابسته به محدودیت زمانی است (دو ساعت کم‌تر یا بیش‌تر) شاید نتواند این حقیقت را غنای جزئیات در رمان- برای مثال – اتفاقاً در سینما می‌تواند عامل فقر بیانی باشد، توجیه کند اما این هم واقعیتی است که فیلمنامه‌نویس معمولاً به فکر تحول سریع و مقتصدانه شخصیت‌ها و طرح داستانی کلی فیلم است. به همین جهت فیلمنامه‌نویسان در اقتباس از رمان قالباً بخش‌های فعال طرح داستانی را انتخاب می‌کنند و عناصری که مستقیماً به آن‌ها مربوط نمی‌شوند کنار می‌گذارند(اوحدی، ۱۳۸۰: ۱۷۹).

عناصر روایتگری در سینما

عناصر اصلی که در یک روایت از تولیدات سینمایی مطرح است عبارتند از: تم یا درون مایه، موضوع اصلی، طرح، ساختار، شخصیت‌ها، راوی، زمینه، زمان و موقعیت، اسطوره‌ای بودن، الگوی روایی، دراماتیک بودن، تحلیل فانتزی موضوع، افسانه‌ای بودن، نوعی بودن، سایر زمینه‌های روایی (همان: ۴۵).

تولان، روایت را شامل ویژگی‌های زیر می‌داند:

شکل‌گیری روایت، هر روایتی دارای وجوه و میزان خاصی از یک ساختار اولیه است، بیش‌تر روایت‌ها دارای خط سیر هستند، روایت، دارای گوینده است، تغییر وضعیت یا جابه‌جایی یا گشتار، روایت، مستلزم یادآوری رخدادهایی است که از نظر زمانی و مکانی از دسترس گوینده و مخاطبانش دور است.

تودورف، این ویژگی‌ها را به دو اصل تقلیل می‌دهد:

> توصیف روایت، که بر یک زمان‌بندی استوار است و خود زمان‌بندی بر دو نوع زمانبندی خطی و زمان رخدادها مبتنی است. به نظر تودورف، این اصل، بیانگر سطح داستانی روایت است.

فصلنامه علمی پژوهشی نگارینه هنر دوره دوم، سال اول شماره دوم، بهار 1395

توالی/ دگرگونی، که بیانگر سطح گفتمانی روایت است و طبقه‌بندی سلسله مراتب کنش-های پایه و مناسبات موقعیت‌های مختلف و انواع دگرگونی(حالت، رخداد و ...) و توالی(تغییر درک و دانش ما از رخدادها) را در بر می‌گیرد. این اصل، مبتنی بر سازماندهی روایی است(صفیئی، ۱۳۸۸: ۱۴۹).

در صورتی که روایت‌ها در تولیدات رسانه‌ای به خصوص اگر مبتنی بر یک نظام داستان‌گونه باشند باید از اجزای زیر تشکیل شوند:

موضوع، درون‌مایه، زمینه، لحن، ضرب‌آهنگ، وقایع و رویدادها، فضا و جو، شخصیت‌ها، منظر، زبان، سبک، تکنیک، گونه روایتگری (نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۶۳).

موضوع[۲۲]

موضوع، مفهومی است که داستان درباره آن نوشته می‌شود و رخدادهای داستان به طور مستقیم یا غیر مستقیم به آن مربوط می‌شود. موضوع، آن چیزی است که متن روایی به آن اشاره می‌کند و پیش از این‌که داستان آفریده شود وجود دارد و باید وجود داشته باشد. موضوع، آن سخنی کلی است که نویسنده می-خواهد درباره‌اش بحث کند؛ مثلاً درباره فقر، تنهایی، غرور و غیره. پس موضوع، در جهان خارج به صورت عینی وجود دارد(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۰).

درون‌مایه[۲۳]

درون‌مایه یا مضمون، جهت‌گیری نویسنده را نسبت به مضمون و به طور اخص به موضوع داستان نشان می-دهد. از این رو نویسنده می‌تواند زندگی را زشت، زیبا، پوچ یا بامعنا نشان دهد . گاهی نشان دادن چنین مفهومی صراحت دارد و گاهی پنهان است و دارای ابهام. به طور کلی، درون‌مایه یک مصداق عینی نیست بلکه مفهومی کلی، عام و ذهنی است(همان: ۵۲).پیامی که متن پیرامون زندگی و مناسبات انسانی القا می-کند(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۴).

درون‌مایه، عنصری است عاطفی که خواننده را به همدلی فرا می‌خواند و این همدلی سبب می‌شود خواننده به پیگیری شرح و بسط درون‌مایه بپردازد. عناصر درون‌مایه‌ای به دو صورت آرایش می‌یابند: اول، میان عناصر درون‌مایه‌ای، روابط علّی و گاه‌شمارانه وجود دارد نظیر قصه‌ها، رمان‌ها و حماسه‌ها. این آثار دارای داستان[۲۴] هستند. دوم، عناصر درون‌مایه‌ای، بدون توجه به رابطه علّی در کنار یکدیگر می‌آیند نظیر اشعار توصیفی و تعلیمی، اشعار غنایی و سفرنامه‌ها. این آثار، فاقد داستان هستند(بارت، ۱۳۸۷: ۱۴).

ساختار و پلات[۲۵]

---

۲۲. Subject
۲۳. Theme
۲۴. Story
۲۵. plot

فصلنامه رهنامه گفتگوی الکترونیکی سال اول شماره دوم بهار 1395

ساختار[۲۶]، چیزی محسوس و واقع در جهان خارج نیست، بلکه صرفاً جنبه اعتباری و ذهنی دارد و اگرچه مجموع اجزای متشکله خاصی است که با هم ارتباط و تعامل دارند، اما حاصل جمع آن‌ها ساده نیست و از معانی و ارزش‌هایی بالاتر از مجموعه عناصر و آمار محسوس و عینی خود برخوردار است. این امر در مورد ساختار اجتماعی یک شهر، ساختار اقتصادی یک کشور، ساختار تولید در یک کارخانه هم صدق می‌کند.

ساختار، سه ویژگی عمده و یک خصلت دارد که عده‌ای آن را ویژگی چهارم و کسانی آن را صفت الزامی می‌دانند: اول هر تغییر عنصر، موجب تغییر دیگر عناصر می‌شود. برای نمونه اگر در یک اثر ادبی نثر تغییر کند مثلاً از عادی به شاعرانه تبدیل شود، این امر به گونه‌ای روی شخصیت‌پردازی و توصیف رخدادها تأثیر می‌گذارد. دوم هر ساختی می‌تواند به شکل مختلفی از همان نوع، موجودیت پیدا کند؛ مثلاً داستان روشنایی ماه اوت اثر فاکنر را می‌توان با ساختارهای مختلف نوشت: در یک متن، کنش و عمل بیش‌تر از گفت‌وگو باشد و در دیگری گفت‌وگو بیش‌تر از کنش(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۸). سوم اگر در یک یا تعدادی از عناصر ساختار، تغییراتی صورت گیرد تمامی ساختار وادار به واکنش می‌شود. خصلتی که بعضی از متفکران آن را ویژگی چهارم و برخی آن را خصلت الزامی ساختار می‌دانند، این است که عناصر متشکله ساختار به طور هم‌زمانی[۲۷] عمل می‌کنند نه به صورت در زمانی[۲۸]؛ مثلاً در یک داستان، هم‌زمان با کنش شخصیت اول، شخصیت دوم، فکر می‌کند. در نتیجه گرچه داستان، به صورت توالی رویدادها روایت می‌شود، اما در امر مقوله‌شناسی، می‌توان ساختار را به لحاظ هویت هندسی، به صورت یک مفهوم حجمی مجسم کرد نه سطح. با این تعاریف می‌توان فهمید که ساختار، عبارت است از نمونه(مدل)؛ یعنی طرحی فرضی برای نشان دادن چگونگی و شیوه تأثیر و دگرگونی یک نهاد. شاید ذکر تعریف ژان پیاژه بد نباشد: « ساختار، نظامی از تغییر و تحولات است مفهوم آن از سه مفهوم جزئی‌تر ساخته شده‌است: تمامیت، دگرگونی و استقلال». از همین-جا می‌شود فهمید که ساختار هم می‌تواند بر پیکره یک ارگانیسم دلالت داشته باشد و هم بر معنا یا وضعیت درونی آن(همان: ۱۹).

پلات یا پی‌رنگ یا طرح، اصطلاحی ادبی است که برای ساختار روایت به کار می‌رود. از زمان باستان به عنصر پی‌رنگ اهمیت فراوان داده شده‌است. حتی ارسطو پی‌رنگ را یکی از عناصر اصلی و شش‌گانه تراژدی به شمار می‌آورد. این عنصر، تقلید حرکت‌های تراژدی و انتظام ماجراهای آن است. از نظر وی پی‌رنگ باید ابتدا، وسط و انتها داشته باشد. او بر این باور است که اگر عنصری از پی‌رنگ کاسته شود، اساس روایت به هم می‌ریزد.

ای. ام. فورستر با تکیه بر نظریات ارسطو تلاش کرد پی‌رنگ رمان‌های پیچیده امروزی را بیابد. در نگاه او روایت، نقل رشته‌ای از حوادث بر حسب توالی زمانی است. با در نظر گرفتن ریشه انگیزه‌ها و روابط علت و معلول، می‌توان گفت که پی‌رنگ، نقل حوادث هم محسوب می‌شود. به عبارت دیگر از دیدگاه فورستر، پی-

---

[۲۶]. Structure
[۲۷]. synchronic
[۲۸]. Diachronic

فصلنامه پژوهش‌های ادبی و زبان‌شناسی، سال اول شماره دوم، بهار 1395

رنگ دو اصل را بیان می‌کند: «زمان(بعد چه؟)» و «سببیت(چرا)». یعنی وی پی‌رنگ را حاصل ترکیب زمانی و علیت می‌داند(عباسی، ۱۳۸۵: ۸۸).

به عبارت دیگر، هر داستانی قصه‌ای دارد و این قصه به نوبه خود به وسیله شبکه‌ای هدایت می‌شود که پلات خوانده می‌شود. پلات که طرح و پی‌رنگ هم ترجمه شده‌است، با فکر یا ایده اولیه و طرح پیش‌اندیشیده شده فرق دارد. پلات، شبکه استدلالی، علت و معلولی، الگو تنظیم کننده فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت‌ها با آن‌هاست. پلات در تمامی ساختار داستان تنیده می‌شود اما به خواننده امکان نمی‌دهد که روابط علی و معلولی بین رخدادها را حس کند. پی‌ریزی پلات در بنیان خود یک فرایند عقلانی است تا حسی. به دیگر سخن، فکر اولیه مبتنی بر حس است اما پلات مبتنی بر عقل است. فکر اولیه یا ایده، امری است کاملاً حسی و درونی که به شکلی ناگهانی یا تدریجی، ذهن نویسنده را به خود مشغول می‌دارد(بی‌نیاز: ۱۳۸۸: ۱۹).

در حقیقت، طرح یا پی‌رنگ، یکی از عناصر پویا و زنجیره‌ای قصه، نمایشنامه و شعر است. عناصر روایت وقتی پویا هستند که جزئی از پی‌رنگ روایت باشند. از میان عناصر گوناگون روایت، پی‌رنگ، اساسی‌ترین و باثبات-ترین آن است. به عبارت دیگر، یکی از دلایلی که روایت‌ها همواره خوشایند مردم بوده‌اند، آراستگی و نظم و ترتیب درونی آن‌هاست. خواننده یک روایت انتظار دارد بعد از به پایان رساندن آن به حالت تعادل و آرامش فکری برسد. شاید بتوان گفت هر روایتی که چنین احساسی را در خواننده بیدار کند دارای پی‌رنگ است(عباسی، ۱۳۸۵: ۸۵).

در یک پلات، اجزای تشکیل‌دهنده به شرح زیر است:

شروع[۲۹]، موقعیت اصلی[۳۰]، برخورد یا تعارض[۳۱]، به اوج رسیدن امور[۳۲]، اوج[۳۳]، شفافیت[۳۴]، آشکار شدن حقایق و نتیجه عمل (نقیب السادات،۱۳۹۱: ۵۱).

نقطه ابتدایی پلات یا پی‌رنگ، شروع آن است. داستان می‌تواند بر حسب چگونگی بخش‌های میانی و پایانی خود، با کنش یا دیالوگ و حتی توصیف ظاهری شخصیت یا فضاسازی یا رخداد شروع شود. در هر حال، شروع باید بتواند خواننده را مجذوب بخش‌های بعدی کند. شروع متن داستان می‌تواند میانه قصه باشد و یا پایان قصه باشد(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۳).

موقعیت اصلی، در بردارنده شخصیت‌ها و ابعاد اصلی موضوع است. این موقعیت، جایگاهی است که خواننده، معمولاً درباره برخوردها و مسائل داستان، اطلاعاتی را درمی‌یابد. شخصیت اصلی، باید با موانع برای حل مسائل خود در این‌جا مواجه شود(نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۵۲).

---

۲۹. Opening
۳۰. Basic situation
۳۱. Conflict
۳۲. Rising Action
۳۳. Climax
۳۴. Resolution

فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی، سال اول، شماره اول، بهار ۱۳۹۶

بخش برخورد/ تعارض یا ناپایداری و گره‌افکنی یعنی به هم ریختن تعادل زندگی که در واقع چیزی نیست مگر بی‌نظمی و آشفتگی[۳۵]. برای نویسنده، همین ابزاری است برای بسط، گسترش و پیش‌برد روایت. ناپایداری، علت وجودی هر پلاتی است. هیچ پلاتی نمی‌تواند فاقد ناپایداری باشد. ناپایداری، حاصل وضعیتی است که آن را کشمکش یا ناسازگاری می‌گویند؛ یعنی عدم تعادل، به دنبال و همراه خود، کشمکش یا درگیری و جدال پدید می‌آورد. کشمکش به معنای تقابل و درگیری موضعی یا همه جانبه نیروهای متضاد درونی و بیرونی است(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۵). در فرآیند داستان، آن‌جا که تنش به اوج می‌رسد و بالاترین نقطه بحرانی داستان است و قوی‌ترین رابطه حسی بین خواننده و متن پدید می آید، نقطه اوج خوانده می‌شود. در این نقطه، تمام فکر و ذهن و روح خواننده داستان روی داستان متمرکز می‌شود. در نقطه اوج، کشمکش به بالاترین حد خود می‌رسد و مهم‌ترین رویداد درونی یا بیرونی در همین نقطه روی می‌دهد. چرخش‌های اساسی رخدادها و شخصیت‌ها هم در همین نقطه روی می‌دهد. نقطه اوج، باید بالاترین نقطه بحران داستان باشد. اوج داستان، همان‌طور که مهم‌ترین رخداد عینی یا ذهنی داستان است باید از حیث ایجاز و نوع روایت - نقل یا تصویر- و چه بسا زبان، برجسته‌تر از سایر رویدادها باشد(بی‌نیاز: ۱۳۸۸: ۳۸).

مرحله آخر، شفافیت و روشن شدن امور است. به عبارت دیگر در این مرحله، گره‌گشایی اتفاق می‌افتد. گره-گشایی در یک جمله عبارت است از حل بحران و باز شدن گره‌های داستان؛ به ویژه گره‌های نقطه اوج. از این رو گویی زوایای تاریک قصه در پرتو نور قرار گرفته‌اند و خواننده به جای تعادلی که در واقعیت داستانی از بین رفته بود با تعادل جدیدی روبه‌رو می‌شود. چه بسا خود این اتفاق، پایان داستان هم باشد. اگر در گره‌گشایی، عدم قطعیت وجود داشته باشد، باید سبب گنگی روایت نشود. ابهام یا عدم قطعیت باید تا آن حد با نشانه و دلالت همراه شود که خواننده به تأویل‌های معینی برسد(همان: ۳۹).

توالی

توالی، نزد اغلب روایت‌شناسان بر پایه دو اصل علیت و زمان شکل می‌گیرد. به این معنی که راوی میان پدیده‌هایی که به عنوان رویدادهای داستان، ادراک می‌شوند روابطی برقرار می‌کنند که اساساً روابطی علّی هستند و به طور طبیعی هر رویداد، علت و سبب رویدادی است که بعد از آن قرار می‌گیرد. در روایاتی که از ساختار ساده برخوردارند معمولاً این توالی علّی، توالی زمانی را نیز به همراه دارد اما در روایاتی که طرح‌های پیچیده دارند توالی زمانی اغلب از توالی منطقی داستان فاصله می‌گیرد. همان‌طور که تودورف می‌گوید، نزد خواننده، توالی منطقی بسیار نیرومندتر از توالی زمانی است. در نتیجه اگر این دو همراه باشند خواننده فقط متوجه مورد نخست می‌شود. مشکل در ادراک روایت وقتی بیش‌تر ایجاد می‌شود که این دو توالی از هم تبعیت نمی‌کنند به این معنا که گاه زمان روایت از پایان توالی علّی شروع می‌شود و گاه از میانه آن و گاه میان ابتدا و انتهای توالی میان آمد و شد است(صالحی‌نیا، ۱۳۸۸: ۲۱).

زاویه دید[۳۶]، کانون دید و راوی

---

[۳۵]. Disturbance

[۳۶]. point of view

فصلنامه پژوهش‌های ادبی و نقد ادبی سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۵

به گفته تولان، هر نوشته‌ای یا گفته‌ای به راوی یا سخنران احتیاج دارد(میرفخرایی، ۱۳۸۱: ۱۰۸). راوی می‌تواند داستان را در اول شخص و به مثابه " من" بیان کند. بنابراین راوی در داخل داستان قرار می گیرد یا آن‌که داستان را در سوم شخص، بیان کند که در آن صورت، راوی هم می‌تواند در داخل داستان باشد و هم در خارج آن(همان: ۱۰۹). به عبارت دیگر راوی روایت‌کننده دیدگاه است. دیدگاه، روش نویسنده را در روایت داستان نشان می‌دهد. دیدگاه می‌تواند از نوع دانای کل نامحدود(سوم شخص)، دانای کل محدود، دانای کل نمایشی، اول شخص و دوم شخص، تک‌گویی درونی و بیرونی باشد. دیدگاه کل نامحدود به تمام عرصه‌های عینی و ذهنی نفوذ می‌کند حال آن‌که دیدگاه دانای کل محدود، فقط کنش و عرصه عملکرد شخصیت یا شخصیت‌های مشخصی را روایت می‌کند(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۷۸). دیدگاه، منظری است که مؤلف از منظر آن یک روایت را می‌آفریند(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۱).

در خودروایتی، راوی شخصیت اصلی داستان است و در دگر روایتی، راوی در داستانی که نقل می‌کند نقشی ندارد(نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۵۸). به عبارتی، روای عامل همه ساخت و سازها در روایت است. در نتیجه تمامی اجزای تشکیل‌دهنده این ساخت و ساز به طور غیر مستقیم ما را به سوی راوی هدایت می‌کند. راوی است که اصولی که بر پایه آن‌ها داوری ارزشی صورت می‌گیرند تجسم می‌بخشد. اوست که اندیشه‌های شخصیت‌ها را از ما پنهان می‌دارد یا آن‌ها را بر ما آشکار می‌کند. اوست که میان سخن نامستقیم و سخن انتقالی، میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان‌پریشی‌ها گزینش می‌کند. بدون راوی هیچ روایتی وجود ندارد(رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸: ۸۱).

زاویه دید به معنای محل یا دریچه دیدن، به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه، حوادث داستان را بخواند و ببیند. زاویه دید در واقع رابطه راوی با داستان را نشان می‌دهد و از دو جهت برای خواننده حائز اهمیت است: یکی از جهت فهم داستان و دیگر این‌که داستان را محک زده و ارزیابی می کند(همان: ۸۲).

زاویه دید، آن‌گونه که ام. اچ. آبرامز در کتاب فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی خود می‌نویسد، شیوه و سبکی است که نویسنده به وسیله آن مواد و مصالح داستان خود اعم از شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، حوادث و مکان رویدادها را به اطلاع خواننده می‌رساند و به سه دسته کلی اول شخص، سوم شخص یا دانای کل و شیوه نادر دوم شخص طبقه‌بندی می‌شود. اما به اعتقاد ژرارد ژنت، زاویه دید و نظریه‌های مطرح شده در باب این عنصر روایی، از یک نقص اساسی رنج می‌برد و آن عدم تمایز بین راوی داستان(چه کسی می‌گوید؟) و شخصیت داستان(چه کسی می‌بیند؟) است. به اعتقاد وی زاویه دید، دو فرایند مجزای روایت و آن‌چه وی آن را کانون روایت[۳۷] می‌نامد بدون تمییز قائل شدن بین آن دو جمع می‌کند. باید به این نکته توجه کرد که کانون دید، آن‌گونه که شلومیث ریمون- کنن[۳۸] می‌گوید فرایندی غیر کلامی است در حالی که عمل روایت کردن و یا نقل و در نتیجه زبان متن در اختیار راوی است و کانون دید تنها به این روایت رنگ و جهت می-

[۳۷]. Focalization
[۳۸]. Shlomith Rimmon-Knan

دهد به گونه‌ای که به نظر می‌رسد داستان از منظر ادراکی شخص دیگری ارائه می‌شود(مهروند و زلیکانی، ۱۳۹۰: ۷۴).

انواع راوی

مؤلف/ نویسنده یا مؤلف تلویحی: مؤلفی که واژه من را در روایت به کار می‌برد اغلب جدای از نویسنده است، یعنی کسی که نامش را پشت جلد می‌بینیم. حتی اگر "من" اشاره به نویسنده هم وجود نداشته باشد باز هم می‌توانیم بر پایه سبک و شیوه بیان به مفهومی از مؤلف برسیم. این شخص خواه آشکار یا نهان را مؤلف تلویحی می‌خوانند.

روایت تألیفی: وی خودش را به ضمیر "من" می‌نامد، داستانی را نقل می‌کند که خودش در آن نقشی ندارد. هر چند شاید آگاهی از شخصیت‌ها را تلویحاً بنمایاند.

روایت سوم شخص: نویسنده همه شخصیت‌ها را با ضمیر سوم شخص می‌نامد. این گروه شاید روایت تألیفی را نیز در بر گیرد ولی معمولاً به داستانی گفته می‌شود که نویسنده، ضمیر من را برای اشاره به خودش به کار نمی‌برد. در معنای امروزی، این نوع روایت، روایت مجازی هم خوانده می‌شود(مارتین، ۱۳۹۱: ۱۰۱). او می‌تواند بیرون از داستان باشد و همانند یکی از شخصیت‌ها سخن بگوید و هر چه را می‌بیند بیان کند. راوی دانای کل در بیان رخدادها می‌تواند راوی، گزارشگر یا بی‌طرف و یا راوی مفسّر باشد. راوی گزارشگر تنها به نمایش آنچه می‌بیند بسنده می‌کند. نویسنده در این روش نمی‌خواهد خواننده را وادار به پذیرش سخن خود کند. نویسنده‌ای که این شیوه روایت را برمی‌گزیند در بازگویی داستانش به میزان زیادی متکی به گفت-وگوی میان شخصیتهاست و خواننده نیز با توجه به این که هر شخصیتی چه می‌گوید، چه می‌کند و دیگر شخصیت‌ها درباره وی چه نظری دارند، اشخاص داستان را ارزیابی می‌کند. اما راوی مفسر، دیدگاه‌های شخصی خود را نیز وارد داستان می‌کند. در این دسته از داستان‌ها، گفت‌وگو میان دو شخصیت انجام می-گیرد و راوی سوم شخص، بیننده، تصویرگر و گسترش دهنده حالات شخصیت‌ها و فضای داستان است. در این داستان‌ها تا حد زیادی صدای خود نویسنده به گوش می‌رسد(رستمی، ۱۳۸۹: ۱۰۳).

روایت اول شخص: راوی یا نویسنده جزء شخصیت‌هاست و داستان خودش یا دیگری را باز می‌گوید.

روایت داخلی: داستانی را که یکی از شخصیت‌ها بازگوید، روایت داخلی می‌نامند. برخی منتقدان آن را فراروایت یا فروروایت می‌نامند(مارتین، ۱۳۹۱: ۱۰۱).

شخصیت[۳۹]

روایت، قالب مناسبی برای بازنمایی شخصیت است، زیرا چنان می‌تواند پیوندهای زمانی و علی بسیار منفردی را میان انگیزه، تصمیم و شرایط برقرار سازد که هیچ قالب بازنمودی دیگری از پس آن برنمی‌آید. روایت، فضایی فراهم می‌آورد تا شخصیت فرد به تدریج بر ما آشکار شود یا در واکنش به رویدادها و کنش دیگران احتمالاً به تدریج دگرگون شود.

[۳۹]. character

فصلنامه پژوهشنامه نگارگری و تصویرسازی دانشگاه الزهرا شماره دوم بهار 1395

شخصیت‌ها در داستان باید در کنش‌ها و رویدادها مشارکت علّی داشته باشند. شخصیت گاهی توصیف می‌شود ولی برداشت ما از آن اغلب وابسته به توصیف کنش‌ها و رویدادهاست. پذیرش این‌که کنش فرد بر پایه فلان نیت بوده به دریافت ما از شخصیت وی بستگی دارد و همین برداشت است که وجود آن نیت را محتمل می‌سازد. پذیرش هر یک از ویژگی‌های فرد به دو چیز بستگی دارد: ویژگی‌های دیگری که به فرد نسبت می‌دهیم و هم‌خوانی آن ویژگی با نیت‌هایی که تبیین‌کننده آن رفتارند. پس از جلو و عقب رفتن‌های بسیار، سرانجام به ویژگی‌های نسبتاً ثابتی می‌رسیم، ولی هر رفتار پیش‌بینی نشده‌ای که بعداً در روایت رخ دهد شاید زیر پایمان را خالی کند(کوری، ۱۳۹۱: ۲۰۱).

همان‌گونه که انسجام ناشی از نیت روایت یاریمان می‌کند تا شخصیت افراد را دریابیم، خود شخصیت نیز می‌تواند انسجام روایت را بیافزاید و پیوند میان رویدادها را غنا بخشد(همان: ۲۰۳). به عبارت دیگر، سیمای شخصیت از درهم بافتن نخ‌های کنش و داده‌ها و ویژگی‌های شخصی شکل می‌گیرد(مارتین، ۱۳۹۱: ۸۵). به گفته بارت: «پی‌رفت‌ها هم‌چون قطعه‌هایی مستقل، در سطح بالای کنش شخصیت‌ها نیروی تازه‌ای می‌یابند. در واقع دارند بر تسلط شخصیت بر کنش در روایت مدرن انگشت می گذارند(همان: ۸۴).

شخصیت‌پردازی

شیوه‌هایی که ویژگی‌های شخصی و انگیزه‌های شخصیت‌ها از طریق توصیف، کنش و گفت‌وگو به تصویر درمی‌آیند(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۸). برای مثال توصیف مستقیم شخصیت از طریق رفتار ناخواسته مثلاً لبخندهای عصبی، تکیه کلام‌ها، استفاده از ویژگی‌هایی مثل بدبینی، پرخوری، مهربانی، حسادت و نظایر آن صورت می‌گیرد(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۷۱).

تکنیک[۴۰]

تکنیک، مجموعه شیوه‌هایی است که در بیان روایت به کار می‌روند. پس، روش و شیوه[۴۱] است و فقط در فرم روایت تجلی پیدا می‌کند و در خدمت چگونه گفتن است و در معنای داستان یا چه گفتن دخالت ندارد. تکنیک، ابزاری است معطوف به صورت، ساخت، فرم و شکل روایت. زمان داستان، گذشته، آینده، حال و یا ترکیبی از آن‌ها؛ و شروع داستان با گفت‌وگو، رخداد، شخصیت‌پردازی یا توصیف؛ تغییر یا عدم تغییر دیدگاه، میزان و شیوه استفاده از صحنه(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۰۲).

لحن[۴۲]

سبک نوشتن و طرز تلقی یا احساسی که مؤلف نسبت به خوانندگان و آن‌چه در متن اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد. مؤلف می‌تواند هر لحنی را که ترجیح می‌دهد در آفرینش متن اتخاذ کند، شوخی‌آمیز، جدی، طنز-آمیز، موقرانه یا هر چیز دیگری. استفاده از اصطلاح لحن در اشاره به متون از طریق آثار آی. ا. ریچاردز عمومیت پیدا کرد(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۴). در حقیقت، معنای لحن در ادبیات داستانی معاصر، تقریباً همان

---

[۴۰]. technique
[۴۱]. method
[۴۲]. tone

فصلنامه رمان‌نامه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم، بهار 1395

معنایی است که برای گفتار عادی به کار می‌رود، یعنی حالت، نوع و طرز بیان واژه‌ها و جمله‌ها؛ چه از سوی شخصیت و چه از جانب راوی. لحن را با صفاتی مانند کنایه، تمسخر، سؤال، تردید یا اعتقاد می‌توان ادا کرد(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۹).

ضرب‌آهنگ[۴۳]

ضرب‌آهنگ یا وزن، میزان تندی و کندی کلام است. ضرب‌آهنگ، همان لحن یا آهنگ نیست، سرعت لحن است. ضرب‌آهنگ کلام- کلام نویسنده و کلام شخصیت‌ها- مقوله‌ای نیست که از ذوق و تفنن سرچشمه بگیرد، کم و بیش از قاعده تبعیت می‌کند. ضرب‌آهنگ کلام باید با خود داستان و شخصیتهای آن موقعیت، کاملاً هماهنگ باشد. مثلاً در شرایط هیجانی و بغرنج، ضرب‌آهنگ کلام تند است و در نثر آرام و عاطفی بالعکس(همان: ۶۳).

زمان و مکان در روایت

مکان[۴۴]، صحنه‌ای است که رخدادهای متن روایی در آن به وقوع می‌پیوندد. مکان، یکی از دو تمهید اصلی تعیین موقعیت است که مؤلفان به خدمت می‌گیرند(دیگری زمان است). مخاطبان می‌آموزند که معنای صحنه‌ها را درک کنند. کنش‌ها و فعالیت‌های معینی تنها در صحنه‌های خاصی صورت می‌گیرند. برای مثال: محاکمه، دادگاه نیاز دارد یا عمل جراحی به بیمارستان نیاز دارد(آسابرگر، ۱۳۸۸: ۸۱). در کنار مکان، یکی از تمهیدات اصلی، تعیین موقعیت است که در متون یافت می‌شود. این نکته، اغلب برای خوانندگان اهمیت دارد که دوره زمانی را که طی آن، کنش یک متن صورت می‌گیرد بدانند، چراکه این می‌تواند در شیوه‌ای که آن‌ها معنای رخدادهای گوناگون را تفسیر می‌کنند نقشی به عهده داشته باشد(همان: ۸۴).

روایتگری پست مدرنیستی

ادبیات پست‌مدرنیستی مانند اندیشه پست مدرنیسم نه نقطه اوج تمدن بشری است و نه واپسین دوره انحطاط تمدن آن. اصولاً پروسه زندگی اجتماعی به گونه‌ای است که نمی‌توان جایگاهی را که ناظر(اندیشمند و صاحب‌نظر) در آن ایستاده است رفعت یا ذلت خواند و آن را نشانه آخرین روایت اضطراب-آلود و خودآگاهانه پریشانی و زوال متافیزیکی بشر خواند و به آن مرحله نهایی پژمردگی و ویرانی اطلاق کرد و مدعی شد که بشر بعد از این مرحله، حرفی برای گفتن ندارد و علت را در این دانست که همه حرف‌ها قبلاً به وسیله اسطوره‌ها، ادیان، احادیث و متفکران دیگر گفته شد(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۰۳).

متفکران پست مدرن در چند اصل به طور نسبی وحدت نظر دارند: ۱) انکار حقیقت و نسبی داشتن امور هستی. بر همین اساس است که روایت، برتر از نظریه و افسانه، برتر از فلسفه تلقی می‌شود؛ فرایندی که محصول کارکرد زبان است. ۲) عدم وجود واقعیت نهایی در جهان. ۳) شک‌اندیشی؛ به این معنا که هیچ تجربه و نظریه‌ای به طور مطلق اعتبار ندارد و باید به همه چیز شک کرد. ۴) بی‌معنایی جهان؛ جهانی که در آن علم و دانش و نظریه و تجربه فاقد اعتبارند و فقط زبان، انسان را در ارتباط با این جهان قرار می‌دهد. ۵)

---

۴۳. rhythm
۴۴. place

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیکی سال اول شماره دوم بهار 1395

جایگزینی واقعیت با وانمودها. زندگی هر انسانی بر اساس تصاویر، بازنمایی‌ها، شبیه‌سازی‌ها و الگوهایی شکل می‌گیرد که پیوند و ارتباطی با واقعیت ندارند. ۶) تأکید بر کثرت‌گرایی و چندصدایی بودن زندگی، چندگانگی قومیت‌ها، نژادها، فرهنگ‌ها و عدم رجحان یکی بر دیگری(همان: ۲۰۴).

در حقیقت، نظریه‌پردازی در باب روایت، به ساختارگراها ختم نمی‌شود بلکه پست مدرنیست‌ها نیز با الگوبرداری از پساساختارگرایان، روان‌کاوی و... به این عرصه وارد شده‌اند. در این میان باید به ویژه از دریدا، کریستوا، لاکان و جیمسون نام برد. پست مدرنیست‌ها بیش‌تر به جوهره روایت و نه قالب آن می پردازند و در این میان به مقوله‌های دیگری مثل میل، قدرت، مقاومت و جایگاه اقلیت‌ها، قومیت‌ها، جنسیت و... در روایت‌ها می‌پردازند. پست مدرنیست‌ها روایت را به زندگی روزمره پیوند دادند، به نظر آنها آن‌چه جوهره روایت‌ها را می‌سازد، زندگی واقعی است(طلوعی و خالق‌پناه، ۱۳۸۸: ۴۹). دریدا و ریکور معتقدند که روایت، شکل ضروری بیان زمان است و انسان‌ها فهم خود را از زمان، مدیون روایت هستند. روایت، گذشته و آینده را در قالب زمان حال(زمان گفته) به تصویر می‌کشد(افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۷).

نتیجه گیری

مبنای روایتگری، نقل داستان و روایت یک ماجرا است که به شکل مکتوب یا شفاهی و یا تصویر ارائه می‌شود. در این روش، تمرکز بر راه‌هایی است که مردم داستان‌ها را ساخته و برای تفسیر جهان به کار می‌گیرند. به این ترتیب، روایت‌ها صورت‌های گوناگونی دارند. روایت‌ها تولیدشده بر اساس مشاهدات مردم، در زمینه اماکن خاص اجتماعی، تاریخی و فرهنگی‌اند و به عنوان یک محصول اجتماعی محسوب می‌شوند و به عنوان نماینده تفکر مردم و یک دستگاه تفسیری از خود و جهان پیرامونی‌اند. از نظر تاریخی، روایت‌شناسی، ریشه در سنت فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی دارد. این رویکرد که ریشه در اندیشه‌های زبان‌شناس سویسی، فردینان دوسوسور و مطالعات شکل‌گرایان روس دارد به بررسی ساختار روایت می‌پردازد. فرمالیسم روسی، طیف گسترده‌ای از نظریه‌پردازان را از شکلوفسکی، یاکوبسن، باختین و پراپ را شامل می‌شود. هدف اصلی شکل گرایان روس، مطالعه ادبیات متون و شکل آن‌ها فارغ از مضمون است. این رویکرد تاثیر به‌سزایی در شکل گیری مکتب ساختارگرایی روایت دارد. ساختارگراها در پی توضیح ساخت و شکل اصلی واقعیت به شیوه پیشینی هستند و ساختارهای روایی از واحدها و مراحل علی متوالی تشکیل می‌شوند. از جمله بسترهای بازتاب روایت‌ها رسانه‌ها هستند. در این میان سینما با به کارگیری روند داستانی در قالب تصویر دربردارنده مضامین اصلی و اجزای مهم روایتگری است. طرح داستانی یک فیلم از جمله اجزای اصلی روایتگری در سینما است که عامل پیوند متن و تصویر است. با توجه به دیدگاه‌های مطرح شده در زمینه تحلیل روایت، آن‌چه حائز اهمیت است ادامه و تکمیل این روش کیفی بر اساس ساختارهای نظری جدید و خوانش‌های متفاوتی نظیر خوانشهای مارکسیستی، فمینیستی و یا پسااستعماری از متون مختلف است. در حقیقت شاهد بازتولید دیدگاه‌های نوین روایی بر اساس تغییرات و بسترهای متفاوت جامعه شناختی، سیاسی، فرهنگی و... هستیم.

منابع

فصلنامه رسانه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره اول بهار 1395

- افخمی، علی و ستوده، فاطمه(۱۳۸۲). « زبان‌شناسی روایت». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره پنجاه و سوم، شماره صد و شصت و پنجم.
- ام.بژه، دیوید(۱۳۸۸). تحلیل روایت و پیشاروایت، روش‌های روایی در تحقیقات اجتماعی. ترجمه حسن محدثی، تهران: انتشارات دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- اوحدی، مسعود(۱۳۸۰). «روایت سینمایی: عرصه بزرگ گفتمان زیبایی‌شناسی سینما». نشریه فرهنگ و هنر، شماره چهل و هفتم.
- اینیس، پاول(۱۳۸۰). «روایت‌شناسی». ترجمه ابوالفضل حری. نشریه فرهنگ و هنر، شماره هشتاد و چهارم.
- آزاد، راضیه(۱۳۸۸). « روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس نظریه تودوروف». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال هفتم، شماره بیست و ششم.
- آسابرگر، آرتور(۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.
- بارت، رولان(۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل ساختار روایت‌ها. ترجمه محمد راغب، تهران: انتشارات فرهنگ صبا.
- بی‌نیاز، فتحا...(۱۳۸۸). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: انتشارات افراز.
- پروینی، خلیل و ناظمیان، هومن (۱۳۸۷). «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی». فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره یازدهم.
- حری، ابوالفضل(۱۳۹۰). « وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی». فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان، سال شانزدهم ، شماره شصت‌و یکم.
- حرّی، ابولفضل(۱۳۸۲). «روایت و روایت‌شناسی». نشریه فرهنگ و هنر، شماره پنجم.
- ذکایی، محمد سعید(۱۳۸۷). «روایت، روایت‌گری و تحلیل‌های شرح حال‌نگارانه». پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی، شماره اول.
- رستمی، فرشته(۱۳۸۹). « ساختار صدا در داستان‌های مندنی پور: نقش زاویه دید در صد داستان». مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال دوم، شماره چهارم.
- رضوانیان، قدسیه و نوری، حمیده(۱۳۸۸). «راوی در رمان آتش بدون دود». فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، شماره چهارم.
- صالحی‌نیا، مریم(۱۳۸۸). « کلیاتی درباره روایت‌شناسی ساختارگرا». نشریه فرهنگ و هنر، شماره هشتاد و یکم.
- صفوی، کورش(۱۳۹۰). از زبان‌شناسی به ادبیات(جلد دوم). تهران: انتشارات سوره مهر.

فصلنامه رهپویه نگاری الکترونیک سال اول شماره دوم بهار 1395

- صفیئی، کامبیز(۱۳۸۸). « کاربرد تحلیل ساختاری روایت: تحلیل روایی نمایشنامه بانوی سالخورده اثر فریدریش دونمارت، با تکیه بر دیدگاه رولان بارت». فصلنامه علمی- پژوهشی ادبیات تطبیقی، سال سوم، شماره یازدهم.
- طلوعی، وحید و خالق‌پناه، کمال(۱۳۸۷). « روایت‌شناسی و تحلیل روایت». فصلنامه خوانش، سال سوم، شماره نهم.
- عباسی، علی و شاکری، عبدالرسول(۱۳۸۹). «تأثیر تصویرهای نمادین بر پیرنگ رمان جای خالی سلوچ». فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان، سال پانزدهم ، شماره پنجاه و نهم.
- عباسی، علی(۱۳۸۵). « پژوهشی بر عنصر پیرنگ». فصلنامه پژوهش زبان‌های خارجی، سال دوازدهم، شماره سی و سوم.
- عباسی، علی(۱۳۸۵). « پژوهشی بر عنصر پیرنگ». فصلنامه پژوهش زبان‌های خارجی، سال دوازدهم، شماره سی و سوم.
- کوری، گریگوری(۱۳۹۱). روایت‌ها و راوی‌ها. ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- مارتین، والاس(۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.
- محمدی، علی و بهرامی‌پور، نوشین(۱۳۹۰). «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی». نشریه ادب‌پژوهی، شماره پانزدهم.
- مهروند، احمد و زلیکانی، فاطمه(۱۳۹۰). «بررسی کارکرد راوی در رمان همه چیز فرو می‌پاشد اثر چینوا آچبه از منظر روایت‌شناسی پسااستعماری». فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان، سال شانزدهم، شماره چهارم.
- میرفخرایی، تژا(۱۳۸۰). « گفتمان و سینما». فصلنامه مطالعاتی و تحقیقاتی وسایل ارتباط جمعی، سال ، شماره اول.
- میرفخرایی، تژا(۱۳۸۱). «روایت رسانه‌ای». فصلنامه مطالعاتی و تحقیقاتی وسایل ارتباط جمعی، سال سیزدهم، شماره چهارم.
- نقیب‌السادات، سید رضا(۱۳۹۱). روش‌های تحقیق در ارتباطات(جلد دوم). تهران: انتشارات علم.

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم بهار 1395

Introduction to narration analysis and narrative in cinema

Abstract

Narratology is the science that studies the structure and grammar of narratives. Narrative analysis is applied for different fields such as: communication studies, linguistic, literature and human science. The most important quality of this qualitative method is accessing to regular and accurate pattern in order to description and explanation of narrations and stories. Hence, theoretical approach in this paper is conceptualized as a method of narration and narrative that is based on describing the historical process and basic schools narrative (Russian formalism and structuralism). The final part of the article includes categorizing narrative components and their application in media and ci

Key words: narration analysis, narratology, Russian formalism, structuralism, cinema narrative

فصلنامه رسانه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم، بهار 1395