نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
دورهٔجدید،شمارهٔ ۲۰(پیاپی۱۷)زمستان۸۵

درآمدی بر درک و فهم روایت* (علمی – پژوهشی)

دکتر سید حبیب الله لزگی
استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس
مهرداد خزیمه
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

چکیده

شرح سفر « ارداویراف » پرهیزگار به بهشت و دوزخ در متن اوستائی آن و زندگینامه خود نوشت قدیس « اگوستین» در قرن چهار میلادی بر راویانی دلالت دارد که قواعد مخاطب پسند را در زمانه‌اش با سازمان بخشیدن به داستان « متن » به کار بستند که کماکان قابل خوانش و بازخوانی است. گردآوری این اجزا ء و پویش‌های پراکنده و ناهمساز در کلیتی با معنا،دقتی را حکایت میکند که روایت خوانند. مفهوم روایت و سازوکارهای روایت گرانه توجه بسیاری از متفکران را خصوصا در دهه‌های اخیر به خود جلب کرده است. علاقه و رویکردی که در حوزه‌های فکری متفاوت چون سینماودرام، فلسفه، اسطوره شناسی، نظریه تاریخ، نظریه ادبی و ... کار ویژه‌های خود را پیدا کرده و همچنان خواهد یافت .

واژگان کلیدی:روایت، راوی، پیرفت، پیرنگ، زمان، وحدت.

---

* تاریخ دریافت مقاله :۸۳/۱۱/۳ تاریخ پذیرش نهایی : ۸۴/۹/۱۹

مقدمه

*[پس، سروش پرهیزگار و ایزد آذر دست مرا فراز گرفتند و از آن جای تاریک سهمگین بیمگین بیاوردند، به آن روشنی بیکران و انجمن هرمزد وامشاسپندان بردند. چون خواستم به هرمزد نماز بردن، او درحال استراحت بود. گفت که «خوش آمدی تو، ارداویراف پرهیزگار، پیغام‌آور مزدیسنان! برو به جهان مادی و چونان که دیدی و دانستی، براستی به جهانیان بگوی، زیرا من که هرمزدم با شماام. هر آن کس که درست و راست گوید من شناسم و دانم، بگوی به دانایان»]

ملاحظه واپسین کلمات این کهن متن اوستائی، که شرح سفر بهدینی مقدس بنام «ارداویراف[×]» و طی آن دیدار اهورا مزدا ومشاهده بهشت و دوزخ رابه دست می‌دهد، حکایت از جذابیت‌های پنهانی دارد که امروز روز می‌توان جلوه‌هایی از «منطق روائی[†]» را در آن جست. هدف این نوشتارنیز تبیین و تعیین این ویژگی‌هاست: رابطه مولف و راوی و راه‌های دسترسی آنها به ذهنیات و باور مخاطبانش با تکیه بر قواعد و رمزگانی که شکل یکسانی به خود می‌گیرند.

* - wiraf

† - Narratology

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روایت«ارداویراف نامه» روایتی دینی، اساطیری است که به مدد عناصر درون و برون قصه، داد و ستد مستمر انسان و گیتی در دو ساحت به هم پیوسته، یعنی گیتی و مینوی را به تصویر و باور قلم اعجاز برانگیز آن روزگاران درمی‌آورد.

نگارنده این کهن متن، در پس انگیزشی برای مخاطبان آن روزگار ، به وی امکان می‌دهد تا کنش کلامی و گزارش گونه نسبتا طولانی‌اش را اجرا کند (شرح بازدید از جای جای بهشت و دوزخ).

خالق متن با عرضه یک راوی فهیم (راوی دانای کل)در راستای زمان سخن به توصیف می‌گشاید:

[چنین گویند که چون زردشت پرهیزکار دین پذیرفت و اندر جهان بپراکند تا به سر رسیدن سیصد سال، دین در پاکی و مردم در بدگمانی بودند. سپس، گجسته اهریمن دروند برای شک کردن مردمان به این دین، آن گجسته اسکندر رومی مصری مسکین را گمراه کرد، که با ستم و نبرد و زیان گران به ایرانشهر آمد، آن شاه ایران را حذف و دربار شاهی را بیاشفت و ویران کرد و این دین، از جمله همه اوستا و زند را که بر پوست‌های پیراسته گاو، به آب زر نبشته، ... برآورد و به سوخت و بسیار ستوران و داوران و هیربدان و موبدان و دین برداران و نیرومندان و دانایان ایرانشهر بکشت و ...] (۲).

آگاهی دهنده روایت (خالق متن) در معیت راوی همه چیز دانی که شرح دقیقی از ماوقع را در آرشیو دارد ، طی شناسائی و جایگزینی راویان و در نهایت، انتخاب شخصیت اصلی (اردراویراف) به انعطافی در ارائه متن روایتی خود دست می‌یازد؛

[به ایشان گفته شد که «شما خود بنشینید و از شما یکی را که به این کار بهتر و بی‌گناه‌تر و خوشنام‌تر است، بگزینند» پس آن هفت مرد بنشستند و از هفت سه و از یکی، ویراف نام، را بگزیدند، باشد که وِه شاپور نام گویند.] (۳).

در ادامه مقبولیت پذیری، روایت با نقطه نظر راوی اول شخص (ارداویراف) خواننده را بی‌واسطه به قلب ماجرا هدایت می‌کند؛

[وی چنین فرمود نوشتن که بدان نخستین شب، سروش پرهیزگار و ایزد آذر، به پیشباز من بیامدند و بر من نماز بردند و گفتند که «خوش آمدی تو، ارادیراف، که تو را هنوز زمان آمدن نبود، من گفتم «پیغامبرم» پس پیروزگر سروش پرهیزگار و ایزد آذر آن دست مرا فراز گرفتند. نخستین گام را به اندیشه نیک و دیگر گام را به گفتار نیک و سدیگر گام را به کردار نیک به چینودپل[×] بسیار پهنای نیرومند هرمزد آفریده فراز آمدم] (٤)

بدین سبب در قلمرو لایتناهی اساطیری و گویش سحرانگیزش به باور عناصر روائی متن در چالش و پیوستگی و آمیزه‌ای از آن رویدادها (شرح ماوقع، انتخاب ارداویراف وشرح جای جای بهشت و دوزخ)زندگی انسان آن دوره را معنا و جهت می‌بخشد. نظر تئودورر گسنر »[†] از حیث ، کارکرد اسطوره مقدس مکمل این نگاه است که :«معطوف کردن آئین و مناسک به سوی موقعیت‌های آرمانی و سپس عینی کردن و بازتولید آنها».(۵)

معمولا الگوی روائی اسطوره‌های مقدس به طور اخص، هم با سقوط از کمال سروکار دارد که برابر است با اصل ریاضت و پالایش در آیین و مناسک و هم با صعود به حالت آرمانی نو که برابر است با مراحل جان بخشی و شادمانی در آیین و مناسک که در متن ارداویراف نامه نیز ظاهرا از چنین بینشی پیروی

*- Chinvad Puhl

† -T.Gesner

برخوردار است دستورات و اندیشه‌های دینی، فلسفی در متن ارداویراف نامه با حضور نظمی هدفمند در فرا زمان (کیهان؛ دوزخ و جهنم) در بازنمائی روائی وقوع پذیرفته و ناهمسازی‌های زمان (زمان حلقوی) و امکانیت* آن (زمان خطی و پیش رونده) را به طرز سازمان یافته‌ای پدید می‌آورد. روایتی که بر مخاطب زمانه‌اش تاثیر عمیقی برجایمی گذارد.

« پل ریکور†» با نگرش به پرداخت ارسطو از تراژدی به چنین تعریفی می رسد:

«روایت اسطوره‌ای رها از قید امر واقع، می‌تواند به نهفته‌ترین و دوردست‌ترین لایه‌های تجربه زمانی و حتی مکانی دست یابد.» (۷)

آنچه دارای اهمیت است اینکه یک متن اسطوره‌ای به مدد نوع روایتش قادر خواهد بود است به راحتی جنبه‌های کیهان شناسانه و پدیدار شناسانه زمان‌مندی را با هم تلفیق کرده و کماکان جنبه‌های تقدس گونه خود را نیز حفظ نماید. قدیس «آگوستین»‡ (به قرن چهارم م) و آموزه‌هایش بر زمان، از این حیث حائز اهمیت است. این واقعیت که تمامی آن تلاش‌ها در بافت زندگینامه خود نوشت§ را رخ می‌دهد و دریچه‌ای در فهم کامل آنچه که در باب زمان برای گفتن دارد، باز می کند. آگوستین در هیئت یک راوی (درون و برون قصه)، هر واقعه‌ای که با گذشته بازگو شده را مرتبط می‌بیند. گذشته، حال، آینده در نظریه زمان

* -Contingency

† - P.Ricoeur

‡ -Augustin

§ -Autobiography

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آگوستین، در کنش وحدت دهنده «توجه» گردهم می‌آیند. نگاه معتقدانه‌ای که خواننده‌اش را تحریک نموده تا یک اثر اتوبیوگرافی را بپذیرد.

آگوستین، در اندوه مرگ مادرش، با نیایشی که به ایمان دینی نو یافته او منجر شده تجربه دگرگونه‌ای را باز می‌جوید؛

[پاسخ خود را بیاد نمی‌آورم. تقریبا پنج روز بعد، مادرم تب کرد و در بستر افتاد. در یکی از روزهای ناخوشی‌اش از حال رفت و برای مدت کوتاهی بیهوش شد. به سرعت به سوی بسترش شنافتم. اما زود بهوش آمد و به من و برادرم که در کنارش ایستاده بودیم نگاهی انداخت و با تعجب پرسید، «من کجا بودم؟ » پس در حالی که به چهره خاموش و اندوهگین ما، با دقت نگاه می‌کرد گفت؛ مادرتان را در همین مکان به خاک خواهید سپرد کلامی بر زبان نیاوردم و تنها سعی داشتم که اشک‌های خود را پنهان کنم، اما...

خداوندا! در آن لحظه من به موهبت‌های تو می‌اندیشیدم، تو آنها را پنهان از چشم ما، همچون دانه‌هایی که در قلوب اهل ایمان می‌کاری تا رشد کنند و میوه‌هائی اعجاب‌انگیز بیاورند... و این چنین در نهمین روز بیماری‌اش آن گاه که او پنجاه و شش ساله و من سی و سه ساله بودم، روح پارسا و مومنش از زندان تن آزاد گشت] (۸) (دفتر ۹ و ۱۱، اعترافات)

بنابراین در می‌یابیم که طریق محتوای فلسفی اثر با شکل روایی آن در هم تنیده می‌شود مسئله جان از طریق جستجوی وحدت در پاره های تجربه، در حافظه اگوستین شکل پذیرفته و از طریق استعاره‌های برگرفته از وحدت گفتار به بیان آمده و در کنش « حال» روایت به انجام رسیده است. که نمی‌گذارد تصویر ثابت و بی‌تغییری از زندگی نویسنده (راوی) ارائه شود ، ویژگی‌هائی که با تاریخ و

ادبیات داستانی پیوند می‌خورد.محاوره میان آگوستین و عقلش، ظرافت گونه‌ای از روایتگری است که در جای خود در خور نظر است:

[تو که می‌خواهی خود را بشناسی، میدانی که تو هستی؟... – می‌دانم

– این را از کجا می‌دانی؟ – نمی‌دانم

– خود رایگانه احساس می کنی یا چندگانه؟ – نمی‌دانم

– می‌دانی که جنبانده می‌شوی؟ – نمی‌دانم

– می‌دانی که می‌اندیشی؟ – نمی‌دانم

پس راست است که تو می‌اندیشی. می‌دانی که آیا مرگ ناپذیر

-هستی؟

_ نمیدانم.

– از آن چیزهایی که می‌گویی نمی‌دانی، کدام را بیش از همه می‌خواهی بدانی؟

– این که آیا مرگ ناپذیر هست؟

و.. الخ] (۹) فصل اول، بخش دوم، حدیث نفس

حالی که او از آن سخن گفته، روایتی است برای عرضه و تقاضا، حال حضور چیزهای گذشته یعنی یادآوری، حال چیزهای حاضر و حال چیزهای آینده؛ یعنی انتظار. این تمایز گذاری میان «سه حال» به حالت دگرگون شده‌ای از حال می‌انجامد. تحت لوای «توجه روائی»، باوری از این زمان‌ها در ذهن متبادر شده که جای هیچ ناگیسختگی از زمان را باقی نمی گذارد به بیان دیگر:

[زمان از درون آنچه که نیست بیرون می‌آید، از میان آنچه که تداوم ندارد گذر می‌کند، و به درون آنچه که دیگر نیست می‌رود] (۱۱) دفتر ۱۱،۲۱و...

«لوئیس مینک»* در مقاله‌ای به نام «شکل روائی به مثابه یک ابزار شناختی» روایت را یکی از راه‌های درک جریان می‌داند. در باور مینک، کنش درک از کنش حکم و استدلال متمایز بوده، و در واقع پیش‌فرضی برای صدور حکم و استدلال است. «برای اینکه این تجربه‌ها قادر باشند داده‌ها یا عباراتی با معنا بسازند، می‌بایست ابتدائا در یک کنش ذهنی یکجا در نظر آورده شوند.» (۱۲)

«درک پیکر بندانه»† او از سه گانه درک موجود است که مینک برای تاریخ، اسطوره و ... مناسب می‌داند. بنا به نظر وی، در درک پیکر بندانه، شماری از چیزها می‌توانند به منزله عناصری در یک مجموعه منفرد از روابط انضمامی درک شوند.‡ همان گفتمانی که «ژرارژنه»§ می‌گوید : یعنی آنچه که نویسنده به داستان (فابیولا) می‌افزاید.

«پل ریکور» به یاری همین مفهوم پیکربندانه روایت را تقلیدی فعال از زندگی و کنش انسانی می‌داند. تقلیدی که با ارائه یک پیکربندی از عناصر پراکنده تجربه، تجربه انسانی را قابل فهم و دریافت می‌کند. اگوستین نیز چنین تجربه‌ای را در روایت زندگی‌نامه‌ای‌اش (حوادث، شخصیتها و پوش‌های پراکنده، واگرا و متضاد) به کار می‌بندد.بدین ترتیب، کنش روایت صرفا توصیف دیده‌ها، شنیده‌ها و تجربیاتی که فی‌النفسه و مستقل از روایت کاملند، نیست. نخست از طریق روایت، یعنی از راه ساختن یک پیکربندی روایی با معنا، آن تجربه را فهم و

* -Louis Mink

† -Configurational

‡ -Discurs.

§ -Genette, Gerard

در واقع «تجربه» می‌کنیم. رویدادهای پراکنده، نامترقبه و گاه ناهمساز نخست در یک پیکربندی روایی جای و معنا پیدا می‌کنند.

هراکلیتوس (٤٨٤-٥٤٦ ق م) از نخستین پدید آورندگان تعریف از پیکربندی است. او ناهمسازی‌های طبیعت و وجود یافتگی آثار را در قالب اندیشه «لوگوس»* می‌جوید.لوگوس نوعی سامان عقلی را بر طبیعت همواره می‌کند و این سامان‌مندی بر پایه تغییر و دگرگونی پایدار استوار است. هراکلیتوس، آن را فرا روایتی می‌انگاشت که تنها از طریق تأمل عقلی قابل ادراک است و در فرآیند تغییر و دگردیسی، وحدتی را جسته که در دل این تغییرات به نوعی وحدت و شباهت برسد. «لوگوس هم در سپهر اندیشه آدمی جان دارد و هم اصلی کیهانی است». (۱۳) همان متصل دهنده عالم و مادی و معنوی که جهان ارداویراف نامه را تضمین می‌کند، داستان گوی مضمری که گاه و بی‌گاه حضورش را به رخ کشیده و یا حضوری راز آمیز و پنهان داشته و یا حضوری زودگذر. هراکلیتوس به واقعیت در عین کثرت اعتقاد داشت و اینکه نیروهای متضاد در وحدت «لوگوس» گرد هم می‌آیند. در اعتقاد هراکلیتوس، ستیز اضداد نه تنها لطمه‌ای به وحدت و یگانگی آنها نمی‌زند بلکه آن را نیز استحکام می‌بخشد. پس برخورد اضداداست که واحد را بوجود می‌آورد، او در پاره ۵۱ چنین می‌گوید:

[مردم نمی‌دانند که آنچه ناسازگار است در واقع عین سازگاری است؛ مردمان نمی‌دانند که چگونه از هم جداشدگی عین به هم پیوستگی است؛ هماهنگی کشش‌های متضاد، چون در کمان و چنگ] (١٤)

لوگوس مفهومی است از یک طرح روایت، روایتی عقلی و منطقی که خود هیچگاه در هیئت موجودات اساطیری ظاهر نمی‌گردد و لیکن از طرق عقل و

* -Logos

وجود یافتگی راویان، قابل درک و رویت است. پس لوگوس در فراگرد این تغییر و دگردیسی انسجامی را پدید می‌آورد. واژه «هارمونیا*» (وحدت و هماهنگی) که اولین بار در اندیشه‌های فیثاغورث مطرح گردید، دگرباره در اندیشه‌های هراکلیتوس تبلور می‌یابد.

جالب اینجاست که اساس این رویکرد، در آراء و توجه روایت شناسان عصر حاضر، بروز و تجلی دوباره‌ای و شایسته ای می‌یابد چنانچه «تودورف»† در مقاله‌ای تحت عنوان «دگرگونی روایت» به توصیف فصل گذار (عبور از موقعیتی پایدار به ناپایدار و بالعکس) و وحدت یافتگی و سپس آمیزه این تشابه و تمایز چنین رأی و برآوردی دارد؛

«مناسبت ساده رخدادهای متوالی داستان نیست، حوادث باید اجزاء یک واحد باشند، یعنی در نهایت با یکدیگر عناصر متشابه »داشته باشند. اما اگر تمامی عناصر همانند یکدیگر باشند، دیگر داستانی در کار نخواهد بود، چرا که دیگر چیزی برای رویت باقی نخواهد ماند. پس، گذار هم نهاده‌ای است از تشابه و تمایز. دو رخداد را بهم پیوند می‌دهد، بی‌آنکه آنها همانند یکدیگر شوند» (۱۵)

بنا به نظر رولان بارت: «از طریق کارکرد منظم واحدها و ارتباط میان آنهاست که یک اثر دارای شکل و ساختمان به نظر آمده و افاده معنی می‌کند. » (۱۷) شمائی که «دیوید بوردول» در کتاب «هنر سینما» ازاین ساختار ارائه می‌دهد:«روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای فاعلی واقع در زمان و مکان بنابراین روایت آن چیزیست که معمولا از اصطلاح «داستان» مستفاد می‌شود. نوعا روایت با یک موقعیت آغاز می‌شود. بر اساس یک الگوی علت و معلولی،

* -Harmonia

† -T.Todorov

تحولاتی حادث شود. در پایان موقعیت جدیدی ایجاد شود که پایان بخش روایت است» (۱۷)

بوردول* این گونه روایت‌گری را فرآیندی می‌انگارد که طی آن با وقوع طرح و توطئه اطلاعاتی در اختیار مخاطب و خواننده قرار می‌گیرد.

«سام اسمایلی†» این تمایزات وحدت یافته را «توالی وقایع‡» می‌خواند و این که داستان توالی انواع معینی از وقایع است وقایعی که در ارتباط خاص به یکدیگرند.

«توالی به معنی رشته‌های مستمر و پیوسته، به معنی زنجیره تکرارها، یا مجموعه عناصر منتظم است. . یک واقعه به وقوع امری مهم اشاره دارد که از علتی مقدم، نتیجه‌ای موخر، یا هر دو برخوردار است». (۱۹) همه اصطلاحاتی از قبیل واقعه، رخداد، اتفاق و رویداد اشاره دارند به تغییر سریع یا قطعی در روابط میان یک یا چند شخصیت با شخصیت‌ها یا امور دیگر. (خوردن می و منگ گشتاسبی به ارداویراف، مرگ تکاندهنده دوست و مادراگوستین و ....)

«رولان بارت» این توالی را سازمان‌بندی بخش‌های کوچکتر داستان بر شمرده که به نظرش در «پی رفت§»های منسجمی در هم می‌آمیزد؛

«پی رفت، توالی منطقی کارکردهای اصلی است که با روابطی منسجم و استوار به یکدیگر می‌پیوندند. چیستی روایت از منظر او جز با کارکردهای ذیل قابل یافتن نیست؛

* -David Brdwell

† -Sam Smayly

‡ -C.Bremond

§ -Sequence

الف: آگاهی دهنده‌ای که صحنه یا متن را ملموس می‌سازد (توصیف راویان درارداویراف نامه)

ب: «نمایه‌های خاص» ویژگی‌ها و اندیشه‌هایی که باید آشکار شوند (احساس تأسف بارآگوستین از مرگ مادر)

«کلردبرمون»* در کتاب «منطق داستان» تحلیل دیگری از این دست ارائه می دهد :

«در طرح هر داستان پی‌رفت‌ها و یا به عبارتی بهتر روایت‌های فرعی وجود دارد. هر پی‌رفت داستانی کوچک است و هر داستان پی‌رفتی کلی و اصلی» (۲۱) برمون پی‌رفت را عنصر اصلی ساختار روایت می‌دانست و همچنین گسترش داستان را تداوم راز و راز گشائی؛ هر پی رفت آغازین در گسترش خود، پی رفتی تازه می‌آفریند که خود آغاز گاه پی‌رفتی دیگرست و این روند ادامه می‌یابد تا به آخرین پی‌رفت برسیم که حالت پایدار بدست می‌آید» (۲۲)

کل فرمول بندی برمون در این معادله خطی خلاصه می گردد:

الف) موقعیت الف تشریع می‌شود ــــ ب) امکان دگرگونی الف ــــ ج) و سپس الف دگرگون می‌شود. (۲۳)

اگر پی‌رفت‌ها را مجموعه‌ای از رمزها در یک نظام رویدادی متصور شویم به نقطه نظرات «ادوارد براینگان» در کتاب «نقطه دید»اش نزدیک شده‌ایم که معتقد است یک نظم همبستگی می‌تواند عناصر یک نظام نحوی را به یک نظام معنایی پیوند دهد:

«بنابراین رمز. یک نشانه ایستا نیست که روشی برای توصیف روابط نظام یافته و تفاوت‌هاست می‌توان انواع متفاوتی از قواعد را با نیروهای متفاوتی در هم

* -C.Breond

آمیخت تا عناصر موجود بهم ارتباط و پیوند یافته، انتقال پیدا کنند و جای یکدیگر را بگیرند». (۲٤)

با این حساب، رمز تأویلی نیز از جمله پنج رمزی است که رولان بارت در کتاب S/Z ضمن داستان کوتاهی از بالزاک عنوان می‌دارد؛

«رمز تأویلی عبارت است از مجموعه‌ای از پرسش‌های موازی و مربوط به هم که رشته متن روایت را می‌بافند. رمز تأویلی به نحو دقیق‌تر رمزی است که در زمان‌های متفاوت یک موضوع را نام‌گذاری می‌کند، یک شرط را بیان می‌کند، یک پرسش را مطرح می‌کند، پاسخ آن سئوال را به طرق گوناگون به تأخیر می‌اندازد و سرانجام پاسخ را که حقیقت و گفته اصلی متن روایت است افشاء می‌کند» (۲۵)

چونان حقیقتی که ضمن پیرفت‌های کیهانی ارداویراف در محتوایی دینی (گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک) آشکار می‌شود و یا پرسش راستینی که اگوستین در شرح حال نیایش گونه‌اش از غایت هستی دارد و ...

عموما به این نکات و بدیهیات آگاهند که هر داستانی مشتق از حوادثی است متمایز که به وسیله عوامل معینی به اجرا درمی‌آید و از رهگذر پارامترهای ویژه‌ای با یکدیگر پیوند می‌خورد. آنچه که در ادامه قرار به گفتن است ادامه این ویژگی‌هاست برای درک بهتر و مطلوب‌تر درک روایت عنصر. «پیرنگ»* نیز از شمار اصلی این ویژگی‌هاست. ترجمانی از مجموع پی‌رفت‌هائی که به آن اشاره شد. برای آگاهی بهتر به گوشه‌ای از آموزه‌های دیویدبوررول در کتاب «روایت در فیلم داستانی» نیز نظری می‌افکنیم:

* -Plot

بوردول اذهـان مـی‌دارد کـه پیرنـگ از آنجـا کـه اجـزاء و عناصـری ماننـد رویدادهای داستانی و حـالات امـور را بـر اسـاس اصـول مشخـصی نظـم و ترتیـب می‌بخشد نوعی نظام به حساب می‌آید. بدین معنی کـه مـادر طـول درک روایـت، رویـدادها را در چهـارچوب پیرنـگ تجزیـه کـرده و در الگـوی خـاص سـازمان می‌دهیم. بورودول اصول سه گانه‌ای که پیرنـگ را بـه داسـتان ارتبـاط مـی‌دهـد را اینگونه معرفی می‌کند؛

«**۱- منطق روائی؛** ادراک کننده در ساخت داستان، برخی پدیده‌ها را به منزله رویدادهای آن مشخص مـی‌کنـد و میـان آن روابطـی برقـرار مـی‌سـازد. ایـن روابط اساسا علّی هستند. ادراک کننده وقوع هر رویداد را نتیجه رویدادهای دیگر یا تاثیر یک شخصیت یا نتیجه قانونی عمومی تصور می‌کند و ایـن اصـل را کـه در ارتباط با تشابه و تفاوت مطرح است را اصل تناظر می‌نامد.

۲- زمان: بر اساس نشانه‌هایی که پیرنگ داستان در اختیارمان قرار می‌هد، حوادث داستان را تسلسل و زنجیـره خـاص قـرار میـدهـیم. (مـسئله نظـم و ترتیـب رخدادها) محدوده زمانی که حـوادث در چهـارچوب آن رخ مـی‌هنـد نیـز ممکـن است توسط پیرنگ تعیین شود. و سرانجام دفعـات روی دادن حـوادث نیـز ممکـن است از خلال پیرنگ به ما القا گردند.

۳- مکان (فضا): پیرنگ با آگاه ساختن ما از شـرایط محیطـی، مـوقعیتی و رفتار شخصیت‌ها، تجسم فضای داستان را ممکن می‌سازد بنابراین پیرنگ جنبـه در اماتیک داستان است. مجموعـه‌ای سـازمان یافتـه از نـشانه‌هـا کـه مـا را بـه اسـتنباط داستان و وحدت و انسجام بخشیدن به اطلاعات آن وادار می‌کند.» (۲۶)

بنابر نظریه فوق این قاعده کلی و اصول را نیز می‌توان مد نظر داشت که هر رویداد درمتن در اماتیک (در اینجا ارادویراف نامه و شرح حـال آگوسـتین) بـرای

این که کاملا قابل قبول و مورد اعتماد واقع شود، باید در آن واحد از پیرنگی غیر منتظره و اجتناب ناپذیر برخوردار باشد. باید به بهترین نحو از تناقضات موجود و پی‌رفت‌های به وجود آمده بهره بَرد. آن هنگام که یک متن به منزله یک موضوع شناسائی (برای مخاطبان) مورد مطالعه واقع می‌شود. ضرورتا باید مفهومی از یک ذهن شناسنده نیز مطرح شود که بتوان به استعانت راویان، قصه را پیش برد. در یک جهان داستانی باورانه زید و نیز مایل باشیم که داستان مخاطب مورد علاقه‌اش را جذب کند.

این رهیافت‌ها چیزی قرین به مولفه‌های زبان شناسی امروزی است که «نوآم چامسکی»* به بهترین گزینه آن را بیان نموده: «واقعیت اصلی که هر نظریه زبانی مشخص باید بدان توجه داشته باشد این است که یک گوینده بالغ می‌تواند در موقعیت مناسب جمله تازه‌ای را در زبان خویش بسازد و گویندگان دیگر نیز می‌توانندآن را بلافاصله درک کنند. گرچه برای آنها نیز این‌جمله تازه است.» (۲۷)

«ا.م . فورستر»† نیز راحت‌ترین رهیافت را برای ارائه تعریفی از هریک از جنبه‌های قصه، بر این موضوع استوار می‌دارد که «ببینم قصه چه بی‌نیازی را در خواننده بیدار می کند». «سوزان لنسر»‡ همچنین مراوده بین فرستنده و گیرنده را سطوحی از روایتگری می‌داند؛ «هدف کلی این نظام عبارت است از بیشترین اقتدار [از سوی فرستند] و بیشترین پذیرش [از سوی گیرنده]» (۲۸)

رولان بارت در «تحقیق ساختاری روایت» به وضوح این الگوی مراوده‌ای را توضیح می‌دهد؛ «درست همان گونه که در درون روایت یک کارکرد مبادله‌ای

* -Noam Chomsky

† -A.M.Foster

‡ -S.Ianser

بزرگ وجود دارد (که با دهنده و گیرنده به اجرا درمی‌آید) به همان ترتیب، روایت با همان منطق، اگر به عنوان یک ابژه به حساب می‌آوریم، بنیان یک مراوده است: یک دهنده روایت هست، یک گیرنده روایت. در مراوده زبان شناختی، من و تو وجود یکدیگر را پیشاپیش مسلم فرض می‌کنیم، به همین ترتیب، روایت نمی‌تواند بدون وجود یک راوی و یک شنونده یا خواننده حدوث یابد» (۲۹)

بنا به نظر «دادلی اندرو»* هر روایتی... آمیزه‌ای از چهار مولفه‌ی بنیادین است: گوینده، رویداد گفتاری، عامل‌ها و رویداد روایت شده، بدین ترتیب روایت به لحاظ ساختاری معادل نمونه‌های گفتمان روزمره است که در آن کسی چیزی را گزارش می‌کند». (۳۰)

این فرض مسلم که جزئیات متنی را از طریق توسل به راویان و راویان را از طریق توسل به ویژگی‌های آدم‌های واقعی توصیف کنیم، در اندیشه‌های نظری «جاناتان کالر»† ظهور و ثبوت می‌یابد :«ساختن راوی‌ها یک عمل تحلیلی که در بیرون از قلمرو قصه باشد، نیست. بلکه بیشتر از سرگرمی مداوم قصه پردازی است. پرداختن به جزئیات از طریق به تصور درآوردن یک راوی، گفتن داستانی درباره یک راوی و پاسخ‌ها [یا واکنش‌ها]ی او برای معنادار کردن آن جزئیات». (۳۱)

ارسطو دریافت که شمار و تعداد رویدادهای حماسه بیشتر از درام است ولی نتیجتا درام را برتر شمرد زیرا با مفهومی که از وحدت رویدادها در نظر داشت هماهنگ بود. وحدت حاکم بر پیرنگ که حاصل ترکیب پیشرفت‌های زمانی و علیت‌هاست.

* -Dudley Andrew

† -Jonathan Culler

نتیجه

به هر حال مراد از طرح روایت در هر اثری ،انعکاس تصویر ملموسی است که هنرمند از زندگی ارائه می‌دهد. این عرضه، جز با نظمی که از جزئیات و اجزا به دست می‌آید، قابل دسترسی نیست. و روایت‌گر (نویسنده، مولف، راوی) برای زایش این ساماندهی، ضمن دانشی که می‌آموزد، اصول معین و نظم و ترتیبی را به کار می‌بندد. این اصول در یک اثر به خصوص، فصل‌بندی، طبقه‌بندی و پیکربندی شده که در نهایت ساختاری اساسی به خود می‌گیرد. از این رو شکل تعریفی به خود می‌گیرد که از این پس می‌توان نام «ساختار اختصاصی شده»* را بر آن نهاد و ساختار یک نمایشنامه، فیلمنامه، داستان، شرح حال و ...همان شکل، سازمان، یا طرح (پیرنگ) آن است. این نوشتار را به اعتبار کلام زیبای رولان بارت پایان میدهیم که : روایت های جهان بیشمارند ....روایت با حضور در اسطوره ، افسانه، سینما ، مکالمه روزمره و.... چیزی است بین المللی ، فرا تاریخی ، فرا فرهنگی ....روایت خیلی ساده آنجاست ، درست مثل خود زندگی.

* Particularized Structure

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها

*درباره بهشت و دوزخ « ارداویر افنامه »

{چون اسکندر اوستا و زند راسوزانید. پس مردم ایرانشهر در شک افتادند. برای بازیافتن حقیقت دین، ارداویراف را برگزیدند. تا به جهان دیگر رود و از پاداش عمل مردم خبر آورد. ارداویراف را می و منگ گشتاسبی خوراندند. پس روان او ازچینودپل گذشت. سروش و ایزد آذر دست او را گرفتند و از همستگان گذرانیدند و از طبقات بهشت تا به پیشگاه هر مزد. چون سعادت نیکان را دید، دو ایزد او را به دیدار دوزخ و درکات آن بردند. ارداویراف به رود آبی رسید که اشک چشم مردم برای درگذشتگان بود و راه را بر روان می‌بست. از دهانه دوزخ فرو رفت و سهم و تاریکی و سردی و داغی آن را دید و شکنجه‌ها و پادافره گونه گونه دیوان را بر روان دروندان.هر گناهکار به سزای بدکاری خویش در رنج است، و در آن هنگامه و ازدحام که چون موی یال اسبی در تنگاتنگی به یکدیگر نزدیکند. هرکس می‌پندارد که خود تنهاست. روان‌ها می‌خروشد و فغان می‌زنند و اهریمن آنان را به سخره می‌گیرد، تاریکترین دوزخ مهلک جای اوست، چای خروشنده و بی‌پایان و گندیده که هزار نی به بن آن نمی‌رسد و اگر همه هیزم‌های خوشبوی جهان را بر آتش بسوزانند، از گندآن نمی‌کاهد و تیرگی آن را با دست می‌توان گرفت. پس از دیدار، سروش و ایزد روان ارداویراف را باز به پیشگاه هرمزد فرود آوردند، هر مزد فرمان داد که براه راستی و دین روید تا به دوزخ نیفتید. چون ارداویراف به شهر زندگان بازگشت، آنچه را دیده بود باز گفت و دبیر فرزانه آن را نوشت }

(۱) مهرداد بهار، پژوهشی در اساطیر ایران. تهران ۱۳۸۱، بخش ۲۱، ص ۳۰۷.

۲)همان، ص ۳۰۰.

۳) همان ص ۳۰۱.

٤) همان ص ۳۰۳.

٥) رابرت اسکولز، رابرت کلوگ، روایت و ضد روایت، مقاله به پیرنگ در روایت، ترجمه؛ امیرینگ فرجام، ص ٥٩.

٦) ادوارد برانیگان، نقطه دید در سینما، ترجمه؛ مجید محمدی، فارابی ۱۳۷٦، ص ۱۱٦.

7) Ricoeur, Pavl, Time and Narratire, 3 Vols, Trans, K. Maclauglin (Blamyr) and D. Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press (Vol. 1) 1984,(Vol.III) 1988.

۸) اگوستین، اعترافات قدیس سنت اگوستین، ترجمه: سایه میثمی به ویراستاری: مصطفی ملکیان. تهران، دفتر پژوهش هنر، سهروردی، ۱۳۷۹، ص ۲۸۲ و ۲۸۱.

۹) کارل یا سپرس؛ اگوستین ترجمه: محمد حسن لطفی، تهران، خوارزمی ۱۳٦۳، ص ص؛ ۳۰ و ۲۹.

۱۰) و ۱۱) اگوستین، اعترافات قدیس سنت اگوستین و ...ص ص ۲٦٤ و ۲۲٤.

12) Mink, Louiso, Historical Understanding ed. Brian Faretal., Ithaca: Cornell University Press, 1987, P.185.

۱۳) محمد ضمیران، گذار ازجهان اسطوره به فلسفه،تهران، هرمس ۱۳۷۹،ص ۱۰۰.

۱٤) همان، ص ۱۰٦

15) T.Todorov. P oetique la Pros, PP 246

۱٦) روایت و ضد روایت، ساختار بنیادین داستان، مایل جی. تومن، ترجمه شهبا، ص ۲٤.

17) Barthes, R. (1977), P. 81

۱۸) دیوید بوردول، کریستین تامسون، هنر سینما، ترجمه به فتاح محمدی، تهران. نشر مرکز ۱۳۷۷، ص ۷۳.

۱۹) سام اسماعیلی م: داستان ت: منصور براهیمی، روایت و ضد روایت. فارابی ۱۳۷۷. ص ٤٠.

همچنین مقاله: مایل جی. تومن، ساختار بنیادین داستان، ت: محمد شهبا، روایت و ضد روایت، فارابی ۱۳۷۷، ص ۱۷.

20) Barrhes, R(1977), P 79.

21) C.Bremond. Logique Durecit. Paris, 1973. P.131.

همچنین؛ بابک احمدی، ساخت و تدوین متن «تهران، نشر مرکز ۱۳۷۲، ص ١٦٦.

۲۲) همان، ص ١٦٧.

23) Ibid. P. 6

٢٤) ادوارد برانیگان، نقطه دید در سینما، مترجم: مجید محمدی. تهران، فارابی ١٣٧٦، ص ٨٢.

Point of View in the Cinema (Atheory of Narration and Subgectivity in Classical Film). Edward Branigan.

۲۵) رولان بارت، S/Z و ترجمه [به انگلیسی] از ریچارد (N.Y.:Hill and Wang, ۱۹۷٤، قسمت‌های ۸۹، ۳۷، ۳۲ .

٢٦) دیوید بوردول، روایت در فیلم داستانی ج۱، ترجمه سید علاءالدین طباطبائی، تهران، فارابی ۱۳۷۳، ص ۱۰۹ و ۱۰۸.

27) Noam Chomsky, " Current Lssues in lingnistic Theory" in Jerry Fodor and Jerrold Katz, eds., The Structure of Language: Readingin the Philosophy of Lanquage (Engleood cliffs, NJ: Prentice. Hah, 1964), PP: 50-51.

28) S,Lanser, the Narrative Act, PP. 64-77, 48-97,1450223-5
29) Barthes, “An Interoduction to the Structural Analysis of Narrative”, P, 260
30) Dudley Anarew, Concepts in Film Theory (New York: Onford University Press.
31) Jonathan Culler, “Problems in the Theory of Fiction”, Diacritics,Vol.14,no.1 (Spring 1984),PP. 506.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

منابع فارسی

۱- آگوستین، اعترافات قدیس سنت آگوستین. ت(۱۳۷۹). **سایه میشی ویراستاری**مصطفی ملکیان. تهران: پژوهش و نشر سهروردی.

۲- احمدی بابک.(۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**. نشر مرکز. ج چهارم.

۳- براینگان ادوارد.**نقطه دید درسینما (نظریه روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک)**. ت: مجید محمدی. فارابی ۷۶.

٤- بوردل،دیوید.(۱۳۷۳).**روایت درفیلم داستانی**.ج ۱،ترجمه:سیدعلاء الدین‌طبا طبا یی.فارابی.

٥- بهار مهرداد.(۱۳۸۱). **پژوهشی اساطیر ایران**. تهران: نشر آگاه ج چهارم.

٦- ضمیرال محمد.(۱۳۷۹). **گذر از جهان اسطوره به فلسفه هرمص**.

۷- فصلنامه سینمائی فارابی. شماره ۳۲ و۳۳.بهار و تابستان ۱۳۷۸.

۸- فصلنامه سینمائی فارابی شماره ٤٤. بهار ۱۳۸۱.

۹- کارگروهی. روایت و ضد روایت. فارابی. ۱۳۷۷.

۱۰- کلودکریر،ژال. پاسکال نویترز.(۱۳۸۱). **تمرین نگارش فیلمنامه**. ت: داریوش مودبیان.تهران: نشر قاب.

۱۱- کریستین متز .(۱۳۷٦).**نشانه شناسی سینما**. ترجمه : روبرت صافاریان کانون فرهنگی هنری ایثارگران. زمستان.

۱۲- والاس مارتین.(۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمه: محمدشهبا. هرمص.

۱۳-ژنویدلوید.(۱۳۸۰). **هستی در زمان** .منوچهر حقیقی راد.دشتستان.

۱٤- یاسپرس کارل. «آگوستین».(۱۳٦۳). ترجمه: محمد حسن لطفی. خوارزمی.

منابع انگلیسی

Ricoeur, Form Text To Action, Trans. K. Blamey and J. B. Thompson, Evanston: North Wstern University Press 1991.

Ricoeul, Paul, Time and Narrative (1983), Translated by Kathleen Mc Laughin and David Pellauer, 3 Vols. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1964-5 .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی