نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت

حسین صافی پیرلوجه
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تهران
مریم‌سادات فیاضی
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده
در این مقاله، ابتدا به‌اختصار تبارشناسی پژوهش‌های روایت‌شناختی را در آغاز قرن بیستم (یعنی پیش از شکل‌گیری رشته‌ای به‌نام روایت‌شناسی) بیان، و به‌طور مشخص ریخت‌شناسی روایت را در آلمان، روسیه و سنت آنگلو-آمریکایی معرفی می‌کنیم. سپس بخش عمدهٔ مقاله را به بررسی روایت‌شناسی ساختارگرا و تقابل‌های دوگانه، مقوله‌بندی عناصر روایی و رده‌شناسی روایت اختصاص می‌دهیم. در این بخش، مهم‌ترین آرای ژرار ژنت، استانزل، جرالد پرینس، میکی بال و سیمور چتمن به‌اجمال بازگو می‌شود. در پایان، نگاهی می‌افکنیم به تحولات غیرصورتگرای متأخر در این حوزه که بیشتر مبتنی بر مطالعات شناختی بوده‌اند. در این میان توجه خود را بر کاربردشناسی زبان‌شناختی و به‌ویژه روند احیای الگوهای زبانی توسط مطالعات شناختی متمرکز می‌کنیم؛ به‌این‌ترتیب، روش پژوهش حاضر، نظری می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: تبارشناسی، رده‌شناسی، روایت‌شناسی، ریخت‌شناسی، ساختارگرایی، شناخت‌شناسی، کاربردشناسی.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

۱. تبارشناسی پژوهش‌های روایت‌شناختی در آغاز قرن بیستم

تودورف[۱] در سال ۱۹٦۹م. در کتاب ***دستور زبان دکامرون*** نخستین بار برای اشاره به علم روایت از اصطلاح روایت‌شناسی[۲] استفاده کرد. این نشان می‌دهد که کتاب او اولین گام در حوزه‌ای بود که هنوز به‌طور کامل شکل نگرفته بود. تودورف با پیوستن به انقلاب ساختارگرایی که در پی مطالعهٔ هرگونه پدیدهٔ فرهنگی و با اقتدا به زبان‌شناسی سوسوری رخ داده بود، روایت‌شناسی را بر پیشینه‌ای، شامل آرای متقدم رولان بارت[۳] بنیان نهاد.[٤]

کسانی چون بارت، برمون[٥]، ژنت[٦]، گرماس[۷] و تودورف پس از پایه‌گذاری روایت‌شناسی، به پیروی از تمایزی که سوسور[۸] بین زبان و گفتار قائل بود، هر داستانی را متنی روایی فرض می‌کردند که بر نظام نشانه‌ای مشترک میان تمام داستان‌ها تکیه دارد. اینان همچنین با توجه به برتری زبان بر گفتار در زبان‌شناسی سوسوری، توجه خود را بر اجزای ساختاری و اصول حاکم بر ترکیب سازه‌ها در نظام نشانه‌ایِ زبان متمرکز کردند و در نتیجه، مفهوم عامّ روایت را مهم‌تر از روایت‌های منفردِ واقعی می‌انگاشتند. مهم‌ترین دغدغهٔ روایت‌شناسان، شناسایی اصول نشانه‌شناختی متن‌گذری[۹] بود که طبق آن، سازه‌های اصلی روایت (شخصیت، صحنه، رویداد و ...) «ترکیب»، «جایگزین» یا «تبدیل» می‌شدند تا متون روایی خاصی را پدید آورند.

ولی برخلاف ادعای روایت‌شناسان در بعضی آثار راهبردی‌شان مبنی بر پیشگامی و نوآوری، و تأثیر عمیقی که از دههٔ ۱۹٦۰م. به‌بعد بر مطالعات روایت گذاشته‌اند، در واقع انقلاب ساختارگرا چندان فراگیر نبود. حقیقت این است که روایت‌شناسی ساختارگرای فرانسوی محصول تعاملی پیچیده میان سنت‌های فکری، جنبش‌های انتقادی- نظری و الگوهای تحلیلی پراکنده در گسترهٔ دهه‌ها، قاره‌ها، ملل، نحله‌های فکری و محققان مستقل است. با توجه به این گسستگی در خاستگاه‌های زمانی و مکانیِ روایت‌شناسی، ریشه‌یابی مفاهیم مورد استفاده در این رشته سخت دشوار است و ازاین‌رو، روایتی بس پیچیده دربارهٔ پیدایش یا اشاعهٔ روش‌های تحلیل داستان را می‌طلبد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

در اینجا ابتدا نظریهٔ ادبی صورتگرای آنگلو-آمریکایی، به‌ویژه در زمینهٔ مطالعهٔ ادبیات داستانی بررسی می‌شود، سپس دیدگاه‌های مختلفی از محققان آلمانی، روسی و چک‌تبار مورد توجه قرار می‌گیرد تا چگونگی شکل‌گیری روایت‌شناسی نوین در بستر گسیختگی‌ها و نابسامانی‌های ناشی از جنگ جهانی دوم -گذشته از دیگر وقایع مخلّ- روشن شود. سنت آنگلو- آمریکایی نیز-اگرچه تأثیرات مهمی بر پژوهش‌های اخیر روایت گذاشته- باید در پیوند با گفتمان‌ها و سنت‌های درهم‌تنیدهٔ اروپایی در نظر گرفته شود. همچنین باید توجه کرد که نوآوری‌های این رویکردها بعدها در دههٔ ۱۹۶۰م. در قالب روایت‌شناسی ساختارگرای فرانسوی نمایان شد.

بنابراین، آنچه در اینجا می‌آید، تبارشناسیِ آبشخورهای مطالعات روایت است. در واقع آنچه در این جستار به‌دنبال آن هستیم بدین شرح است: کشف روابط فراموش‌شده، بازیابی مسیرهای تایخی جهان و برقراری ارتباط بین نهادها، نظام‌های فکری، گفتمان‌ها یا تحلیل‌هایی که در گذشته کاملاً مجزا و بی‌ارتباط فرض می‌شدند. در پایان نیز نشان می‌دهیم برخلاف آنچه تصور می‌شود، نظریه‌های روایت از تباری پیچیده و آمیخته مایه می‌گیرند و برآیند گرایش‌های تاریخی و نظری گوناگونی هستند و کمتر می‌توان پیشینهٔ مطالعاتیِ یکپارچه، بی‌وقفه و معینی برایشان یافت.

۲. نظریهٔ ادبی و نظریهٔ روایت

ولِک[۱۰] و وارِن[۱۱] در دوران اوج نقد نو در کتاب خود به نام ***نظریهٔ ادبی***[۱۲] (۱۹۴۹)، نظریهٔ ادبی صورتگرای آنگلو- آمریکایی و به‌ویژه چارچوب مطالعهٔ ادبیات داستانی را ترسیم کردند. اینان برخلاف اثباتگرایان که ادبیات را تابع رشته‌های دیگری، چون تاریخ، علوم اجتماعی، مباحث فلسفی و غیره می‌دانستند و اهمیتی ثانوی برایش قائل بودند، دیدگاهی را برگزیدند که مبتنی بر ماهیت مباحث محض ادبی بود. ولِک و وارِن برای تعیین ماهیت ادبیات داستانی در جایگاه موضوعی مستقل برای مطالعه، در فصلی جداگانه از کتابشان، بیشتر، اصولی را معرفی کردند که تا آن زمان محور بسیاری از نظریه‌های روایت بود:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

- این فرض که ادبیات داستانی (شامل داستان‌های کوتاه و رمان)، تنها یکی از زیرشاخه‌های گفتمان روایی است نه گونۀ اصلی روایت (ولک، و وارن، ۱۹٤۹: ۲۲٥)؛
- آمیزه‌ای از منطق علّی و زمانیِ داستان یا آمیختگی تسلسل و پیامد؛
- تمایز موقعیت‌ها و رویدادهای تشکیل‌دهندۀ داستان[۱۳] با ترکیب این عناصر بنیادی در قالب طرح[۱٤]، یعنی همان تمایز داستان با گفتمان در نظر ساختارگرایان فرانسوی (همان، ۲۲٤-۲۲٦)؛
- سازکارهای شخصیت‌پردازی، شامل چارچوب‌های اجتماعی و مردم‌شناختی انواع شخصیت در داستان (همان، ۲۲٦-۳۲۸)؛
- زاویۀ دید (همان،۲۳۰-۲۳۳)؛
- قصه‌های قاب‌بندی‌شده[۱٥] و شیوه‌های درونه‌گیری در روایت که حاصل داستانی در دل داستان دیگر است (همان،۲۳۰)؛
- راهکارهای بازنمایی فکر و گفتار شخصیت‌ها (همان،۲۳۳)؛
- این اصل که ارزش صدق در ادبیات داستانی با توجه به جهان داستانی[۱٦] تعیین می‌شود که حاصل نوع ترکیب عناصر است و خودبسنده؛ درحالی‌که ارزش صدق گزاره‌های تاریخ‌نگاشتی متکی بر میزان انطباقشان با وضعیت جهان واقعی است.

حال سؤال این است که آیا ولک و وارن با طرح این اصول، آیندۀ نظریه‌ها و رویکردهای روایت (مثلاً ظهور روایت‌شناسی در فرانسه) را برنامه‌ریزی کرده‌اند. به عقیدۀ دیوید هرمن[۱۷] (۲۰۰٥)، ماجرا به‌همین سادگی نیست؛ ساختارگرایی فرانسه علاوه بر سنت نقد نو آنگلو-آمریکایی -که از نظر تأکید بر استقلال هنر کلامی شبیه صورتگرایان روس (تأکید بر ادبیّت) است- از صورتگرایی روس نیز تأثیر پذیرفته است. صورتگرایی روس چنان‌که در آثار ویکتورشکلوفسکی[۱۸]، بوریس توماشفسکی[۱۹]، ولادمیر پراپ و دیگران پیداست، متأثر از آرای محققان آلمانی اوایل قرن بیستم بوده است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

در نتیجه، دستاوردهای سنت آلمان در زمینهٔ مطالعات روایت با تأثیرگذاری بر صورتگرایی روس، نظرهای ولک و وارن را که در چارچوب نقد نو آمریکایی فعالیت می‌کردند، تحت تأثیر قرار داده و از این رهگذر، روایت‌شناسی را در فرانسه بنیان نهاده است؛ برای مثال، تجزیهٔ روایت در سطح داستان یا محتوا به سازه‌های ضروری و اختیاری و بازاندیشی در مورد شخصیت در مقام کنشگر، در بستر این تحول شکل گرفته است. وقتی صحبت از شکل‌گیری نظریه‌های روایت پیش می‌آید، می‌خواهیم ماهیت و دامنهٔ حیطه‌ای را بشناسیم که آرا و رویکردهای رایج در آمریکا، فرانسه، روسیه و چک را دربرمی‌گیرد.

۳. دستور زبان روایت در اوایل قرن بیستم: الگوهای ریخت‌شناسی[۲۱] در روسیه و آلمان

دولژل[۲۲] در کتاب خود (۱۹۹۰) (با موضوع تاریخ بوطیقای غرب از ارسطو تا مکتب پراگ[۲۳]) می‌گوید پس از دورهٔ رمانتیسم، رویکردهای بسیار متنوعی به بوطیقای روایت به‌سبب پیشینهٔ مشترکشان در سنت مطالعات ریخت‌شناسی به‌وجود آمدند. دولژل با پی‌گیری الگوی ریخت‌شناسی تا گوته و همچنین با استناد به ویکتور ارلیش[۲۴] (۱۹۶۵) و پیتر استاینر[۲۵] (استاینر، و دیویدوف[۲۶]، ۱۹۸٤)، پیدایش ریخت‌شناسی روایت را در مکتب رمانتیک، جلوه‌ای از تغییر نگرشی فراگیرتر به معرفت‌شناسی می‌داند که در جریان آن، الگوی مکانیکی درک ساختارهای جهان با الگویی اندام‌وار[۲۷] جایگزین می‌شود. به‌گفتهٔ دولژل «هم کالبدشناسی و هم ریخت‌شناسی بر این فرض استوار است که هر اندام‌واره‌ای[۲۸] از اجزائی تشکیل می‌شود... ولی گرچه غایت کالبدشناسی، تجزیه و شناسایی اجزای است، ریخت‌شناسی به نظریه‌پردازی دربارهٔ چگونگی تشکیل ساختارهای پیچیده از اجزای جداگانه می‌پردازد.» (دولژل، ۱۹۹۰: ٥٦).

ریخت‌شناسی روایت در آلمان اوایل قرن بیستم بر دیگر شیوه‌ها پیشی گرفت، سپس از سوی نظریه‌پردازان صورتگرای روس و بعد به‌وسیلهٔ ساختارگرایان مکتب پراگ گسترش یافت؛ ساختارگرایان مکتب پراگ از صورتگرایان متأثر بودند. صاحب‌نظران آلمانی پس از جدا کردن «تنظیم»[۲۹] (آرایش منطقی) عناصر ساختاری

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

روایت از «ترکیب»[۳۰] (آرایش هنری) این عناصر، توجه خود را به‌ویژه بر دو جنبه از طرح ترکیبی، یعنی بر «کنش»[۳۱] و «شخصیت کنشگر»[۳۲] متمرکز کردند. بنابراین، آن‌ها پیش از پراپ و گرماس توانسته بودند به‌ترتیب، مفاهیم «نقش»[۳۳] و «کنشگر»[۳۴] (نظامی از شخصیت‌ها به‌عنوان جزئی از ترکیب روایی) را تشخیص دهند و نیز با تمرکز بر ترکیب کنش به‌جای شخصیت، توزیع الگومند صحنه‌ها و اپیزودها را در ساختار روایت توصیف کنند.

همین تمرکز آغازین بر ترکیب روایت که در قالب رویکرد ریخت‌شناسانهٔ فراگیرتری جای داشت، آیندهٔ نظریه‌های روایت را در آلمان شکل داد. در مطالعات بعدی که از سوی ژنت گسترش یافت، از بار معنایی نهفته در مفهوم «ترکیب» بهره‌برداری شد؛ یعنی امکان تعیین مقیاس‌های زمانی و ساختار وقایع، هنگامی که رویدادهای بسیط در پیکر روایت جای گرفته و پس از درآمیختن با رویدادهای دیگر روایتی منسجم ایجاد کرده باشند، مورد مطالعه قرار گرفت. صورتگرایان روس نیز در مسیری موازی با این خط فکری، مفهوم «ترکیب» را در هیئت «پیرنگ»[۳۵] یا آنچه خود، sjuzet می‌خواندند، دوباره معرفی کردند؛ برای مثال در نظر شکلوفسکی، پیرنگ علاوه بر آرایش رویدادها، همهٔ «ابزار» ایجادکنندهٔ وقفه و تأخیر در روایت را هم در بر می‌گیرد.

در این میان، روس‌ها هم تا دههٔ ۱۹۲۰م. با دستاوردهای همتایان آلمانی خود در زمینهٔ ترکیب در روایت به‌خوبی آشنا شده بودند. به این ترتیب، ریخت‌شناسی روایت در روسیه نیز رواج یافت و به پایه‌ریزی مطالعاتی منجر شد که قرار بود خود در آینده به پایگاهی برای نظریه‌پردازی‌های روایت تبدیل شود و به‌ویژه روایت‌شناسی ساختارگرای فرانسه، چهار دهه بعد بر اساس آن شکل گیرد. صورتگرایان روس درصدد طراحی الگویی سبک‌شناختی برای متنوع‌ترین متون منثور، ازجمله همهٔ ژانرهای روایی برآمدند و به همین منظور انواع گوناگون نثر، از رمان‌های تاریخ‌نگارانهٔ تولستوی[۳۶] و داستان‌های پیچیدهٔ پلیسی تا قصه‌های عامیانهٔ روسی را بررسیدند. برگزیدن چشم‌اندازی چنین گسترده را به‌یقین پیشرفتی تعیین‌کننده در تاریخ نظریهٔ نوین روایت باید دانست؛ زیرا معطوف کردن توجه صاحب‌نظران، از یک ژانر ادبی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

خاص به همهٔ گفتمان‌های ادبی، یا حتی در تعبیری کلی‌تر، به هرگونه نشانه‌پردازی روایی، باعث رهایی نظریه‌های «روایت» از حصار نظریه‌های «رمان» شد. به این ترتیب، صورتگرایان روس راه را برای خوانش‌های فراگونه‌ای و فرارسانه‌ای ساختارگرایان فرانسوی هموار کردند. افزون بر این، تلاش صورتگرایان برای تشخیص سبک‌های متناسب با متون منثور، آغاز حرکتی شد برای توصیف‌های «ضدصورتگرای» باختین[۳۷] از داستان‌های «چندآوایی»[۳۸] و «چندصدایی»[۳۹] داستایفسکی[۴۰] (۱۹۲۹). مطالعات باختین سبب شد تا نیم قرن بعد بحث‌های «بافت‌گرایانه»[۴۱] در میان روایت‌شناسان ساختارگرای فرانسوی دربگیرد.

صورتگرایان روس علاوه بر بهره‌گیری از رویکردی ریخت‌شناسانه، با ترکیب روایت و تعمیم حوزهٔ مطالعات نظریه‌پردازان آلمانی به تمام گونه‌های روایت، چند اثر تحقیقی راهگشا نیز از خود به‌جاگذاشتند؛ برای مثال بوریس توماشفسکی با تمایز «موتیف‌های مقید»[۴۲] (پیرنگ- مقید) از «موتیف‌های آزاد» (غیرِپیرنگ-وابسته) راه را برای تمایز «هسته‌ها»[۴۳] از «کاتالیزورها»[۴۴] (واسطه‌ها) در کتاب ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت*** (بارت، ۱۹٦٦) گشود. این دو اصطلاح اخیر که سیمور چتمن[۴۵] آن‌ها را رویدادهای هسته‌ای[۴٦] و اقمار[۴۷] می‌خواند، به‌ترتیب، به عناصر اصلی و فرعی محتوای داستان[۴۸] اشاره دارند. اگر رویدادهای هسته‌ای داستان را کم یا زیاد کنیم، داستان جدیدی خواهیم داشت؛ ولی اگر اقمار را دستکاری کنیم، همان داستان را به‌شیوه‌ای دیگر بازگفته‌ایم. تعریف اولیهٔ شکلوفسکی (۱۹۲۹) از پیرنگ در مقام نوعی ابزار ساختاری، منجر به پیدایش یکی از فرضیات بنیادین روایت‌شناسی، یعنی تمایز[۴۹] یا داستان-پیرنگ[۵۰] شد که تمایزی بود بین آنچه روایت می‌شد و نحوهٔ روایت آنچه روایت می‌شد.

با این همه، مهم‌ترین میراث صورتگرایان را برای نظریه‌پردازی نوین روایت، ولادمیر پراپ در ***ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه*** (۱۹۲۸) نشان داد. پراپ که به‌صراحت رویکرد خود را متأثر از ریخت‌شناسی آلمان می‌دانست، اجزای ثابت و متغیر نظام‌های فوقانی‌تر ساختار روایت را از یکدیگر بازشناخت و در نهایت، ۳۱

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

کارکرد یا کنش را که با توجه به اهمیتشان در پیرنگ تعریف می‌شدند، از پیکرهٔ داستان‌های روسی مورد نظر خود جدا کرد؛ همچنین قواعد توزیع این کارکردها را در هر قصه‌ای تشخیص داد. لوی‌استراوس[۵۱] (۱۹۵۵) بعدها در نخستین تحلیل روایت‌شناسانه‌ای که توجه ساختارگرایانی، چون برمون و بارت را به خود جلب کرد، با الهام از مفهوم کارکردهای پراپ، زیرساخت‌ها[۵۲] یا سازه‌های خام[۵۳] اسطورهٔ اودیپ را صورت‌بندی کرد. علاوه بر این، نظریات ساختارگرایان دربارهٔ شخصیت در مقام «کنشگر» نیز مبتنی بر آرای پراپ بود؛ برای نمونه گرماس رده‌شناسی نقش‌های عام را از آنچه پراپ «دامنهٔ کنش»[۵۴] نامیده بود استنتاج کرد.

سنت آنگلو-آمریکایی بوطیقای روایت، شاخهٔ دیگر از تبارشناسی نظریه‌های نوین روایت است که سابقهٔ آن به سنت نظریهٔ رمان در آرای هنری جیمز[۵۵] و شرح‌های پرسی لابوک[۵۶] (۱۹۲۱) بر آن بازمی‌گردد. این سنت نیز خود به‌دلیل تأکید بر سازوارگی عناصر تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ‌های خوش‌ساخت، از تحلیل ارسطو[۵۷] از چگونگی ترکیب عناصر در کلیتی بزرگ‌تر نشئت گرفته است.

٤. اندام‌وارگی، صورتگرایی آنگلو-آمریکایی و تحولات دیگر

هنری جیمز در مقالهٔ تأثیرگذار خود به نام «هنر رمان»[۵۸] (۱۸۸٤) پایه‌گذار بخش مهمی از نظریه‌های آنگلو-آمریکایی دربارهٔ رمان بود. در اینجا سه جنبهٔ درهم‌تنیده از الگوی جیمز را بررسی می‌کنیم: ۱. معرفی داستان به‌عنوان کلیتی اندام‌وار؛ ۲. کاربست رویکرد توصیفی به‌جای تجویز؛ ۳. تردید در اصول و دستورهای «تولید» متون داستانی. تمام نظریه‌های آنگلو-آمریکاییان را در باب روایت -که تا میانهٔ قرن بیستم مطرح شده- می‌توان پاسخی به این سه جنبه از رویکرد جیمز دانست.

جیمز در پیوند با فنون ارسطویی و الگوهای ریخت‌شناسی جدید، ادبیات داستانی را در بالاترین مرتبهٔ ساختار کلامی، چیزی بیش از مجموع اجزای تشکیل‌دهنده‌اش می‌داند. از نظر او نقش اجزای داستان برآمده از رابطه‌شان با گشتالتی است که در آن شرکت دارند. با این‌حال، تشبیه آثار ادبی به موجودات زنده، در الگوی جیمز حتی نسبت به صورتگرایی روس نیز آشکارتر به‌چشم می‌آید. جیمز با انتقاد از تمایزاتی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

چون *رخداد* در برابر توصیف و توصیف در برابر گفت‌وگو، می‌گوید: «رمان نیز چون موجودی زنده، یکپارچه و درهم‌تنیده است.... به نظر من می‌توان در هر جزء آن به نسبت ذی‌روح بودنش، نشانی از اجزای دیگر یافت.» (به نقل از میلر[۵۹]، ۱۹۷۲). درست در همین جاست که جیمز در جملهٔ معروف خود، شخصیت و رخداد را جدا از پیرنگ پیونددهنده‌شان و خارج از بافتی که پیش از هر چیز آن‌ها را دلالتمند می‌کند، تعریف‌ناپذیر می‌داند: «شخصیت چیست جز تعیین رویداد؟ رویداد چیست جز نمایاندن شخصیت؟» (جیمز، ۱۸۸٤: ۳۷). جیمز همچنین تمایز بین صورت و محتوای داستان را جز در آغاز داستان که مستقل از کلیت اندام‌وار آن است، مردود می‌داند و درست به‌همین دلیل (یعنی دخیل دانستن محتوا در تعیین صورت و به‌عکس) است که تحلیل او به‌هیچ‌وجه به تجویز تن نمی‌دهد. هم از این روست که به عقیدهٔ جیمز باز نمودن قواعدی پیشینی برای داستان‌پردازی ناممکن است. جیمز می‌گوید: «سلامت هنری که چنین بی‌واسطه از زندگی نسخه برمی‌دارد، متضمن رهایی از هر بندی است. این هنر به تجربه‌اندوزی زنده است و کسب تجربه همانا در اختیار، معنا می‌یابد.» (همان، ۳۳).

پرسی لابوک با الهام گرفتن از رمان‌های هنری جیمز و نیز نظریهٔ وی در باب داستان و همگام با دیگر همعصران خود–که در پیروی از فوکو[۶۰] اثر کلامی را «کلیتی اندام‌وار» و تحریف بخشی از آن را باعث تخریب «کل اثر» می‌دانستند– از وحدت اندام‌وار داستان حمایت می‌کرد و در نتیجه، داستان‌های «خوش‌پرداخت» جیمز را به آثار «آشفتهٔ» نویسندگانی چون تولستوی ترجیح می‌داد. با وجود این، لابوک «زاویهٔ دید» را اساس تحلیل‌های خود قرار داد؛ اگرچه این مفهوم در رویکرد جیمز چندان مورد توجه نبود. به‌این‌ترتیب، لابوک از آرای جیمز در معرفی چارچوبی آشکارا تجویزی بهره جست. علاقهٔ اصلی او قائل شدن به تمایزی مغرضانه میان «نشان دادن» (نمایشی کردن وقایع) و گفتن (توصیف یا تصویر کردن وقایع) و اولویت دادن به نمایش و صحنه‌پردازی در قیاس با توصیف و تصویرگری بود. او می‌گوید: «در شرایط مساوی، هر چه نمایشی‌تر، بهتر. نمایش، شیوه‌ای است غیرمستقیم؛ ولی به‌جای وانمودن، بازتاباندن و ترسیم چیزی، خود آن چیز را نشان می‌دهد.» (لابوک، ۱۹۵۷: ۱٤۹–

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

۱۵۰). باری اگر لابوک در تنظیم آرای جیمز، مباحث کم‌وبیش توصیفی او را در نسخه‌ای جانبدارانه تجویز می‌کند، به‌همین منوال نیز، فنون داستان‌پردازی را به‌جای پرتوی غریب از نبوغی خلقتگرانه، به بخشی از صنعتگری تعبیر می‌کند. به عبارتی روشن‌تر، لابوک به‌جای توصیف، به ارزشگذاری فنونی پرداخت که شخص نویسنده یا کانون مجازی ادراک به واسطه‌شان وقایع را به‌نمایش درمی‌آورد. هدف او این بود که نشان دهد صنعتگری داستان، شیوه‌ها و روال‌های معینی را در قلب خود جای داده است.

واین سی. بوث[٦١] (۱۹٦۱) در پاسخ به رویکرد لابوک و با تمرکز بر فنونی که وی معرفی کرده بود (ولی با توسل به ملاحظات و پیچیدگی‌های مشهود در آرای خود جیمز و همچنین به‌کمک رمان‌هایش)، استدلال‌های لابوک را وارونه کرد؛ یعنی بر خلاف لابوک، گفتن را مقدم بر نمایش دانست و به‌این‌ترتیب، آن را لازمهٔ روایت، و «نشان دادن» را تأثیر موضعی یا معلولش به‌شمار آورد. بنابراین، بوث برخلاف لابوک، از پذیرش مفهوم زاویهٔ دید در جایگاه مسئلهٔ اصلی نظریهٔ داستان سر باز زد. در حقیقت، تحلیل درخشان بوث نشان داد که سخن‌راندن از تقابل گفتن- نشان دادن با چه دشواری‌هایی مواجه خواهد شد. او «نشان دادن» را تأثیری برآمده از انواع معینی از «گفتن»های به‌عمد ساختمند تعریف می‌کند که وساطت راوی -گرچه حضورش الزامی است- در آن کم‌وبیش پوشیده می‌ماند.

به‌طور کلی، مخالفت بوث با سره‌گرایی هنری -پیراستن روایات داستانی از زبان‌ورزی و سخنوری- او را در زمرهٔ نوارسطوییان جای می‌دهد. با توجه به گرایش بوت به مکتب شیکاگو، طبیعی است که او با منتقدان صورتگرایی جدل کند که به نمایندگی از دیگر منتقدان نو، ادبیات را کارکرد خاصی از زبان می‌دانستند و مدافع استقلال و خودبسندگی آثار ادبی بودند. در عوض، بوت از نوارسطوییانی بود که با تکیه بر طبقه‌بندی ارسطو از «علل»[٦٢] هنر کلامی، به تحلیل متون ادبی می‌پرداختند و در واقع، از آرای خود ارسطو بهره می‌بردند تا تعبیری از اندام‌وارگی را در بافتی جدید مطرح کنند که منتقدان نو از کتاب ***فن شعر*** استنباط کرده بودند. علل هنر کلامی در نظر ارسطو از این قرار است: علت «فاعلی»[٦٣] (نویسنده)؛ علت «غایی»[٦٤] (خوانندگان)؛

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

علت «مادی»[۶۵] (زبان)؛ علت «صوری»[۶۶] (محتوای تقلیدی). در پیوند با این موضوع، از منظر نوارسطوییان، نظریهٔ نقد نو در باب ادبیات و به‌ویژه ادبیات داستانی، متهم به تقلیل انگیزش‌های علّی فعال و آشکار در هنر کلامی به علتی صرفاً مادی است. رویکرد نوارسطویی به‌جای آنکه علل غایی را به «احساسات‌زدگی» و علل فاعلی را به «مغلطه‌کاری» متهم کند، بررسی همهٔ این علل را مجاز و ارزشمند می‌شمارد. بوث نیز به همین قیاس، با احتساب علل فاعلی و غایی در کنار علت مادی، به مطالعهٔ چگونگی ایجاد انواع تعاملات بلاغی میان نویسنده و خواننده از رهگذر صناعات داستانی پرداخت.

گذشته از این، بوث با تحلیل انواع گوناگون روایت، نظریه‌پردازان جوان انگلو-آمریکایی را برآن داشت تا توجه خود را فقط به رمان محدود نکنند و دیگر انواع روایت را هم در نظر گیرند؛ کاری که حدود چهل‌سال پیش، صورتگرایان روس به‌تنهایی آغاز کرده بودند.

۵. روایت‌شناسی پس از صورتگرایی: نگاهی به روایت‌شناسی ساختارگرا

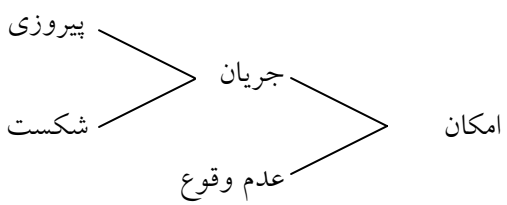
نوارسطوییان مکتب شیکاگو پیش از وقوع «انقلاب ساختارگرایی»، در مخالفت با تأکید منتقدان نو بر محوریّت علت مادی در هنر کلامی، از معادلهٔ «روایت = زبان» خرده گرفته بودند. این معادله اساس روایت‌شناسی ساختارگراست. استاینر (۱۹۸٤) به نقل از زیرمونسکی[۶۷]، یکی از صورتگرایان روس، می‌گوید: «تا هنگامی که مادهٔ خامِ شعر، لغت است... دسته‌بندی‌های کلامیِ ارائه‌شده توسط زبان‌شناسان باید مبنای هر بوطیقای نظام‌مندی باشد.» استاینر الگوی مورد نظر زیرمونسکی را «نوعی مجاز مرسل یا رابطه‌ای جزء به کل» می‌خوانَد که «زبان - مادهٔ اولیهٔ هنر کلامی- را جایگزین خود هنر می‌کند و زبان‌شناسی - علم مطالعهٔ زبان- را به‌جای مطالعات ادبی می‌گیرد». (استاینر، ۱۹۸٤: ۱۳۸). با وجود این، بارت، برمون، ژنت، گرماس و تودورف در تلاش برای پایه‌ریزی روایت‌شناسی، بار دیگر همین «استعارهٔ نظری» را از صورتگرایان روس وام گرفتند؛ با این تفاوت که با توسل به آرای سوسور قصد داشتند به آن، گونه‌ای مقام تأویلی[۶۸] و جایگاهی شبه‌علمی اعطا کنند. ولی ازقضا با ارتقای استعارهٔ صورتگرایان

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

به‌مرتبه‌ای ساختارگرایانه- زبان‌شناختی، محدودیت‌های الگوی زبانی روایت‌شناسان (همان الگویی که روایت را پیش از هر چیز، گونه‌ای از زبان فرض می‌کرد) فاش شد. پیش از پرداختن به کاستی‌های روایت‌شناسی ساختارگرا، گزیده‌ای از سیر تکوین این رویکرد را در ادامه می‌خوانیم.

ساختارگرایی در ادبیات که روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های مهم آن به‌شمار می‌رود، همچون رویکردهای ساختارگرای دیگر بر پایهٔ دیدگاه‌های سوسور در مورد نظام زبان[۶۹] یا لانگ (فارغ از کاستی‌های کنشی اهل هر زبان در قالب پارول) استوار است. درنتیجه، روایت‌شناسان ساختارگرا تحت تأثیر سوسور و واج‌شناسی مختصه‌بنیادی که خود برگرفته از آرای او بود، مفاهیم مورد نظرشان را در ساختاری دوقطبی دسته‌بندی می‌کردند؛ برای مثال در الگوی برمون، هر یک از مراحل منطقی توالی رخدادها به جای آنکه به‌طور مستقیم به مرحلهٔ بعدی انجامد، به دو شاخه تقسیم می‌شود:



یا ژنت به‌نحوی آشکارتر در رده‌شناسی صورت‌های داستانی، راویِ «هم‌داستان»[۷۰] را در تقابل با راوی «ناهم‌داستان»[۷۱]، و روایت «درون‌داستانی»[۷۲] را در تقابل با روایت «برون‌داستانی»[۷۳] تعریف می‌کند.

روایت‌شناسی اولیه را می‌توان متشکل از چند مکتب دانست و الگوی پیشنهادی ژرار ژنت را در کتاب ***گفتمان روایت*** (۱۹۸۰) بی‌شک برجسته‌ترین این مکاتب به‌حساب آورد. شهرت آثار ژنت بیش از هر چیز به آرای او در زمینهٔ زمان در روایت و معرفی مفاهیم سه‌گانهٔ «توالی»، «دیرش» و «بسامد» برمی‌گردد. توالی، به ارتباط میان ترتیب رویدادهای داستانی و بیان خطّی آن‌ها در متن اشاره دارد. منظور از دیرش، مدت زمان وقوع رویدادها و اختصاص مقداری از متن برای روایتشان است. بسامد، دفعات رویدادی خاص در داستان و دفعات روایت آن را در متن نشان می‌دهد. از

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

دیگر مفاهیم مهمی که ژنت برای بررسی توالی رویدادهای داستانی و گسیختگی آن در روایت بیان می‌کند، «پس‌نگری» و «پیش‌نگری» است.

ژنت همچنین مفهوم «کانونی‌سازی»[۷۴] را معرفی می‌کند تا نشان دهد برخلاف تصور، «آنکه می‌بیند» با «آنکه می‌گوید» لزوماً یکسان نیست؛ به عبارت دیگر، در نظر ژنت اگرچه تقریباً هیچ‌گاه نمی‌توان بدون اعمال عقاید شخصی سخنی بر زبان راند، گفتن و دیدن، یا همان روایتگری و کانونی‌سازی گاهی مستلزم دو عامل مستقل است.

استانزل[۷۵] در چارچوب نظری متفاوتی که نمایندهٔ روایت‌شناسی در کشورهای آلمانی‌زبان است، «موقعیت‌های روایی»[۷۶] را حول سه محور زیر چنین خلاصه می‌کند:

شخص	هم‌داستان	ناهم‌داستان
راوی اول شخص	+	−

منظر	بیرونی	درونی
نویسنده	+	−

شیوه	گوینده	بازتابنده
شخصیت	+	−

پس از ژنت و استانزل، آرای جرالد پرینس[۷۷] سومین رویکرد در روایت‌شناسی قُدَمایی است. پرینس گذشته از تدوین اولین فرهنگ اصطلاحات روایت‌شناسی (۱۹۸۷)، با طرح مفهوم «روایت‌شنو»[۷۸] میزان خوش‌ساختی روایت، اصلاحات مهمی بر الگوی نظری ژنت انجام داد.

منتقد دیگری که پس از برانگیختن بحث و جدل‌های بسیار، سرانجام توانست بر دامنهٔ نظریهٔ کانونی‌سازیِ ژنت بیفزاید، میکی بال[۷۹] هلندی بود. او «کانونی‌ساز» (راوی فراداستانی یا یکی از شخصیت‌های داستان) را از «کانونی‌شده» (رفتار بیرونی شخصیت‌ها یا افکارشان و به تعبیر ژنت، کانونی‌سازی بیرونی و درونی) بازشناخت و به این ترتیب، الگوی ژنت را که مبتنی بر محدودیت‌های منظر (کانونی‌سازی صفر در

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

مقابل کانونی‌سازی درونی یا بیرونیِ محدود) بود به الگوی دوجزئی شفافی متشکل از «کانونی‌ساز» و «کانونی‌شده» بازنویسی کرد. دیگر نوآوری بال، تعمیم روایت‌شناسی به حوزه‌های فیلم، رقص و نمایش بود.

سیمور چتمن یکی دیگر از روایت‌شناسان قدمایی بود. توصیفی که او در درسنامه‌اش به نام ***داستان و گفتمان***[۸۰] (۱۹۷۸) از سطوح بنیادین روایت پیش می‌نهد، باعث بازاندیشی در ماهیت روایت و گسترش حوزهٔ وظایف روایت‌شناسان به مطالعهٔ رسانه‌های روایی جدید، به‌ویژه سینما شد. چتمن همچنین، در دومین اثر مهم خود، ***کنار آمدن***[۸۱] (۱۹۹۰)، با ایجاد پیوند میان روایت و دیگر انواع متن مانند استدلال و توصیف، راه را به سوی بحث‌های فراگونه‌ای و زبان‌شناختی دربارهٔ ویژگی‌های روایت گشود. همو علاوه بر قائل شدن تمایز میان «راوی پنهان» و «آشکار»، وجوه «عقیدتی» و «ادراکی» دیدگاه راوی را از یکدیگر جدا، و به این ترتیب، زمینه را برای طرح مفهوم «باورپذیری» راوی مهیا کرد.

در هر حال، اقتدا به زبان‌شناسی (سوسوری) در جایگاه الگویی راهنما یا «استعاره‌ای نظری»، اساس چارچوب مطالعاتی روایت‌شناسی ساختارگرا بود (ن.ک: هرمن، ۲۰۰۲: ۲-٤). فرض اصلی روایت‌شناسی ساختارگرا این است که با ارائهٔ الگویی عام و کم‌وبیش محض از روایت، می‌توان قابلیت انسان را در تشخیص و تعبیر انواع صناعات مولّد داستان تبیین کرد. پس فلسفهٔ وجودی تحلیل‌های روایت‌شناختی، توصیف صریح الگوی دانش ذاتی انسان دربارهٔ داستان و در نتیجه، تشریح توانش روایی بشر است. به‌این‌ترتیب، بارت پس از برنشاندن زبان‌شناسی به جایگاه «الگویی زیربنایی» (بارت، ۱۹۸٦: ۸۲)، همان موضوعی را برای روایت‌شناسی برمی‌گزیند که سوسور برای زبان‌شناسی؛ نظامی (لانگی) که منشأ اشتقاق بی‌نهایت پیام روایی (پارول) است و همهٔ پیام‌های روایی در درجهٔ نخست بر اساس همین نظام درک می‌شوند.

علاوه بر این، روایت‌شناسانی چون بارتِ متقدم از زبان‌شناسی ساختارگرا نه تنها برای تعیین موضوع مطالعات، بلکه برای تشریح روش‌شناسی خود استفاده می‌کردند. این الگوبرداری از روش‌های متداول در زبان‌شناسی، هم چاره‌ساز و هم دست‌وپاگیر بود؛ فایده‌اش این بود که زبان‌شناسی در مقام سرمشق، روایت‌شناسی را در موضعی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

مشرف بر داستان قرار داد و اصطلاحات و مقولاتی را به آن بخشید که خود پدیدآورندهٔ مسائل علمی تازه‌ای بود؛ برای مثال، بارت با استفاده از ابزارهای زبان‌شناسی توانست مفهوم دقیقِ «سطح توصیف»[۸۲] را معرفی کند (بارت، ۱۹۷۷: ۸۸-۸۵). این مفهوم که از نظریهٔ دستور زبان وام گرفته شده، به این معناست که روایت تنها «مجموعه‌ای ساده از گزاره‌ها» نیست، بلکه درست همان‌طور که پاره‌گفته‌های هر زبانِ طبیعی را می‌توان در سطح بازنمود نحوی، صرفی (ساختواژی) یا واجی به اجزای سازنده‌اش تجزیه کرد، روایت نیز ساختاری پیچیده و قابل تجزیه به سلسله‌ای از مراتب مختلف است. بارت بر اساس تمایزی که تودورف (۱۹٦٦) با الهام گرفتن از صورتگرایان روس، بین دو سطح «داستان»[۸۳] و «گفتمان»[۸٤] پیشنهاد می‌کند، سه سطح توصیف را به شرح زیر از یکدیگر تمیز می‌دهد:

۱. «عملکرد»[۸۵]: پایین‌ترین یا مفصل‌ترین سطح توصیف در مفهوم مورد نظر پراپ و برمون؛

۲. «کنش»: در مفهوم مورد نظر گرماس؛

۳. «روایتگری»[۸٦]: تقریباً معادل همان سطحی است که تودورف گفتمان می‌خواند.

از سوی دیگر، الگوبرداری از نظریه‌های زبان‌شناختی، محدودیت‌هایی را نیز بر روایت‌شناسی تحمیل می‌کرد. بارت نیز بی‌آنکه خود بداند، در خصوص محدودیت‌های روایت‌شناسی ساختارگرا چنین می‌گوید: «داستان، جمله‌ای طولانی است؛ درست همان‌گونه که هر جملهٔ بیانی، خلاصه‌ای اجمالی است از یک داستان کوتاه.» منظور بارت این است که «مقولات اصلی زبان مانند وجه، نمود، شخص و زمان، در داستان نیز در مقیاسی وسیع‌تر یافت می‌شوند.» (بارت، ۱۹۷۷: ۸٤). روایت‌شناسان پیشین دیگر نیز همچون بارت معتقد بودند تمام مقولات سطح جمله و دستور را می‌توان به‌سادگی و با حفظ قابلیت‌های توصیفی و تشریحی دستور مورد نظر، به سطوح کلامی فراتر از جمله نیز تعمیم داد؛ برای مثال، تودورف در تحلیل خود از ***دکامرون***، اثر بوکاتچو[۸۷]، با وام‌گیری مقولات دستور سنتی، عوامل و شخصیت‌های داستانی را معادل اسم می‌انگارد و کنش‌ها و رخدادها را معادل فعل، و خصلت‌ها را معادل صفت (۱۹٦۹)، یا ژنت با تکیه بر همین الگوی دستوری و به کارگیری زمان دستوری[۸۸] و وجه و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

جهت[۸۹]، رابطهٔ میان جهان داستان و روایت‌پردازی مناسب آن را توصیف می‌کند (ژنت، ۱۹۸۰).

باری، چنین بود که روایت‌شناسان ساختارگرا استعارهٔ نظری «زبان در حکم ادبیات» را که فرضیهٔ بنیادین نهفته در پس صورتگرایی روس بود، آشکارا دستمایهٔ روایت‌پژوهی خود قرار دادند و از نظریهٔ زبانی دراصل، به‌منظور الگوسازی برای نظریهٔ روایت بهره گرفتند؛ غافل از آنکه محدودیت‌های کاربردی مفاهیم و روش‌های زبان‌شناسی ساختارگرا و زایشی، چندی بعد در رشته‌های دیگر فاش خواهد شد. شگفت آنکه روایت‌شناسان درست هنگامی سر به راه زبان‌شناسی ساختارگرا نهاده بودند که کاستی‌های این رویکرد کم‌کم داشت رخ می‌نمود.

یکی از محدودیت‌های روایت‌شناسی ساختارگرا تأکید بر رده‌شناسی و دوشقی‌نگری بود. برای چنین نگرشی، دست‌کم دو دلیل می‌توان یافت: نخست گرایش به کسب وجاهت علمی (از راه صورتگرایی و تجربه‌گراییِ شبه‌زبان‌شناختی)؛ دوم، گرایش به توصیف به‌عنوان هدفی غایی. توصیفگرایی در روایت‌شناسی، این توهّم ضمنی را القا می‌کرد که سازکار داستان را می‌توان بی‌کم‌وکاست تشریح کرد. بنابراین، روایت‌شناسی متعهد شده بود سرمشقی عاری از ابهامات و ذهنیت‌گرایی نقد ادبی سنتی برای توصیف داستان فراهم کند؛ زیرا متن را دارای ماهیتی ثابت، و واکنش خوانندگان را قابل پیش‌بینی فرض می‌کرد. این در حالی است که رویکردهای پساساختارگرا و کاربردگرای اخیر در چارچوب نظریهٔ روایت[۹۰] ثبات مفهوم متن را مورد تردید قرار داده‌اند؛ زیرا معتقدند نوع تحلیل متن بر اثر تعامل میان خواننده و متن همواره دگرگون می‌شود. بعضی از این رویکردها حتی بر تمایزهای دوگانهٔ برگرفته از زبان‌شناسی و نیز دغدغه‌های رده‌شناختی روایت‌شناسان خرده گرفته‌اند.

اما بغرنج‌ترین کاستی روایت‌شناسی به ارتباط سست میان نظریه و کاربرد بازمی‌گشت؛ روایت‌شناسی از یک سو، مدعی ارائهٔ راه‌هایی برای تحلیل متن بود و از سوی دیگر، متوجه تبیین نشانه‌شناختی و تدوین دستور روایت و به بیانی دیگر، درگیر پاسخگویی به چرایی ذاتِ روایت. بنابراین، روایت‌شناسی ساختارگرا به‌تنهایی، هم شاخه‌ای کاربردی و هم نظریه‌ای در باب متون داستانی بود. روایت‌شناسی در مقام

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

کاربرد، با این پرسش حیاتی مواجه بود که این همه مقولهٔ گوناگون چه فایده‌ای در ادراک متن دارد؟ و در مقام نظریه، با این انتقاد روبه‌رو بود که فرضیه‌های آن هیچ کمکی به ارائهٔ خوانش‌هایی فراگیر نمی‌کرد. تحلیل‌های روایت‌شناختی برخلاف خوانش پسااستعماری یا فمینیستی، تعبیری چندان بدیع از متن به دست نمی‌داد، بلکه بیشتر شیوهٔ تأثیرگذاری متن را توضیح می‌داد؛ هم از این‌روست که به‌خوبی از عهدهٔ تحلیل داستان‌های پسامدرنیستی برمی‌آمد و علت هجوآمیز بودنشان را در مواجهه با سنت واقع‌نمایی بیان می‌کرد. بنابراین، روایت‌شناسی از این نظر، شاخه‌ای از نشانه‌شناسی ادبی و زیبایی‌شناسی بود.

در حقیقت، روایت‌شناسان علاوه بر موضوع و روش بررسی داستان، هدف نهایی روایت‌شناسی را نیز از زبان‌شناسی ساختارگرا وام گرفتند. زبان‌شناسان ساختارگرا برای توصیف ساخت زبان، از *تشریح* نمونه‌های واقعی برمی‌گذشتند و ترجیح می‌دادند مقولات نهفته در پس کنش‌های زبانی[۹۱] را کشف و فهرست کنند. روایت‌شناسان نیز به پیروی از آنان، نقد نمونه‌های داستانی را جدا از توصیف ساختار کلی روایت می‌دانستند. از این‌رو، غایت روایت‌شناسی دراساس، از دسته‌بندی و توصیف برنمی‌گذشت؛ یعنی توصیف ساختار روایت به تبیین «چرایی» دلالتمندی یک اثر نمی‌انجامید، بلکه در بهترین حالت، نشان می‌داد که این دلالت «چگونه» در قالب هر روایتی شکل می‌گیرد. بنابراین، روایت‌شناسان به کمک تمایزی که یاکوبسن[۹۲] (۱۹۶۰) میان دستور[۹۳] و نقد قائل بود، نقد داستان را به نفع تدوین دستورِ روایت کنار گذاشتند؛ زیرا نقد، مستلزم ارائهٔ خوانش‌هایی منسجم از داستان‌هایی معیّن بود؛ در حالی‌که بنابر تعریف آن دوره، وظیفهٔ اصلی روایت‌شناس، فقط بررسی و طبقه‌بندی اجزای کلامی و غیرکلامی روایت بود.

با وجود آنکه رویکردهای صورتگرا (مثل دستور زایشی) برخی از محدودیت‌های زبان‌شناسی سوسوری را برطرف می‌کرد، کسانی چون لودویگ ویتگنشتاین[۹۴]، جی. ال. آستین[۹۵]، اچ. پی. گرایس[۹۶] و جان سرل[۹۷] ابزار جدیدتر و بسیار کارآمدتری را نیز به حوزهٔ زبان‌شناسی معرفی کرده بودند. این نظریه‌پردازان پساسوسوری در پی تبیین چگونگی تأثیر بافت کاربردی زبان بر تولید و درک پاره‌گفته‌ها در جامعه بودند و ازاین‌رو، از سودمندی بافت‌زدایی و آرمانی‌سازی، هم در زبان‌شناسی ساختارگرا و هم

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

در الگوی زایشیِ جایگزین آن، انتقاد کردند. تحقیق در این امر به این نتیجه انجامید که بعضی واقعیت‌هایِ نظام زبانی مانند «تضمن»[۹۸]، «ارجاع کلامی» و «آیین گفت‌وگو» تنها در سطوحی فراتر از جمله به‌چشم می‌آیند.

نتیجه اینکه، اگرچه چارچوب نوبنیاد روایت‌شناسی در آغاز بر پایهٔ تحلیل ساختار پیرنگ و دستورنویسی آن قرار داشت، طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بیشتر به سمت مطالعهٔ گفتمان و شیوه‌های روایت‌پردازی متمایل شد. این در حالی است که مسائلی چون موقعیت و شخصیت تاکنون کمتر مورد توجه بوده‌اند. سرانجام در دههٔ گذشته بحث بر سر تقابل واقع‌نمایی و خیال‌پردازی، به‌خصوص در حوزهٔ ادبیات پسامدرن در جهتی مخالف با رویکردهای پیشین اوج گرفته است. پیشگامان روایت‌شناسی، ازجمله ژنت و استانزل، داستان‌های پسامدرن را به تحریف اصول واقع‌نمایی و سرپیچی از تقلید جهان متهم می‌کردند، آن‌ها را فاقد پیرنگ، شخصیت‌های باثبات و توالی منطقیِ رویدادها می‌دانستند و از این‌رو، نامتعارفشان می‌خواندند. با این‌حال، رویکردهایِ جدیدتر پا را فراتر از توصیف عوامل آشنایی‌زدا گذاشته و وارد حیطهٔ تحلیل «فراداستان»[۹۹] و شیوه‌های خیال‌پردازی هنری شده‌اند. در اینجا واپسین تحولات نظریهٔ روایت را به‌اجمال شرح می‌دهیم.

٦. سیر نظریهٔ روایت از ساختارگرایی به بعد: روی‌گرداندن از صورت؛ روی‌آوردن به کاربرد

پیشینهٔ روایت‌شناسی بافت‌بنیاد[۱۰۰] را در دو جهت می‌توان پی‌گرفت: یکی سنت روایت‌پژوهی آمریکایی که از ***هنر رمان***[۱۰۱] (۱۹۳٤) هنری جیمز نشئت گرفته، با آثار کسانی چون پرسی لابوک و نورمن فریدمن[۱۰۲] در خصوص منظر تداوم یافته و در کتاب ***فن بیان داستان***[۱۰۳] (بوث، ۱۹٦۱) به اوج خود رسیده است. منشأ دیگر روایت‌شناسیِ بافت‌بنیاد، کاربردگرایی در زبان‌شناسی است که طی آن، زبان‌شناسی ساختارگرا و دستور زایشی جای خود را به معناشناسی، تحلیل گفتمان، منظورشناسی، زبان‌شناسی اجتماعی و نظریهٔ کارگفت[۱۰٤] دادند. روش‌شناسی و مضمون این الگوهای جدید در مطالعات ادبی نیز کاربردهای چشمگیری داشت. تحلیل روایت‌های شفاهیِ عامه از سوی ویلیام لباف[۱۰۵] در دههٔ ۱۹۷۰ و دبورا تَنِن[۱۰٦] در دههٔ ۱۹۸۰ و والاس

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

چیف[۱۰۷] در دههٔ ۱۹۹۰ تأثیری عمیق بر مطالعات روایت‌شناختی آلمان گذاشت؛ به‌ویژه در آثار دیوید هرمن (۱۹۹۷ و ۲۰۰۲) و مونیکا فلودرنیک[۱۰۸] (۱۹۹۱، ۱۹۹۳و ۱۹۹۶) شاهد چنین تأثیری هستیم. در عین حال، در دو دههٔ گذشته، توجه زبان‌شناسان نیز به جنبه‌های زیبایی‌شناختی و شبه‌داستانی روایت‌های شفاهی جلب شده است. روایت‌شناسی گفتمانی، حاصل انباشت پیکرهٔ داستان‌های شفاهی بر رمان و داستان کوتاه است.

تأکید کاربردشناسی بر مفهوم «نقش» چندان نبود که پیوندهای فراوان میان صورت و نقش را نادیده انگارد. همین قائل شدن به تناظر یک به چند میان روساخت‌های زبانی و محتوای نهفته در درون آن‌ها، باعث شد شرایط انشعاب زبان‌شناسی شناختی از مکتب نقشگرا نیز در دههٔ ۱۹۸۰ فراهم شود.

۷. روایت‌شناسی شناختی و احیای الگویی زبان‌شناختی

در دههٔ ۱۹۹۰ هم‌زمان با رواج روایت‌شناسی در علوم اجتماعی و ورود نظریهٔ روایت به حوزهٔ مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی، تحول دیگری نیز در راه بود که می‌توان آن را «روایت‌شناسی شناختی» نامید. نظریهٔ روایت بار دیگر در دو دههٔ گذشته به‌تدریج آبشخورهای شناختی خود را در سنت ساختارگرایی و ریخت‌شناسی یافت و در کنار آن از دستاوردهای زبان‌شناسی شناختی نیز مدد گرفت. بنابراین، یکی از راه‌های ترسیم تاریخ روایت‌شناسی، نگریستن به سیر زبان‌شناسی در قرن بیستم و آشنایی با دگرگونی‌های پیاپی در نظریه‌های زبانی است. ساختارگرایی، زبان‌شناسی زایشی، معنا/ کاربردشناسی و در نهایت، زبان‌شناسی شناختی در طول قرن گذشته به‌ترتیب، الگوی روایت‌شناسی ساختارگرا، دستور متن، روایت‌شناسی کارگفتی و تحلیل (انتقادی) گفتمان روایی و سرانجام، روایت‌شناسی شناختی بوده‌اند. زبان‌شناسی شناختی به بررسی چگونگی تعیین ساختارهای زبانی توسط قوای شناختی انسان می‌پردازد و به همین دلیل، موضوعات بسیار متنوعی را دربر می‌گیرد که واژگان‌سازی برای رنگ‌ها، ارجاع کلامی به مکان، تحلیل طرح‌واره‌های بنیادی بدن که اساس تفکر مفهومی و استعاری‌اند، توجه به نقش حیاتی مفاهیم طرح‌واره و نمونهٔ اعلا در ادراک بشر و ساختار زبان و تشخیص

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

منظر گوینده با توجه به ساخت‌های زبانی (فیاضی، و دیگران، ۱۳۸٦)، همگی فقط نمونه‌هایی چند از آن تنوع‌اند.

هدف از کاربست رویکردی شناختی به مطالعهٔ روایت، نخست، توصیف ادراک بشر از رفتارها و رویدادهاست و دیگر، تحلیل ساختار روایت بر پایهٔ همین ویژگی‌های ادراکی یا الگوهای تشکیل‌دهندهٔ شناخت. روایت‌شناسان شناختی در حال حاضر برای رسیدن به اهداف خود، یا از تحلیل روایت‌های شفاهی (در جایگاه الگوی ادبیات داستانی) بهره می‌گیرند، یا از روش‌شناسی متکی بر فرضیات سازگان‌گرایانه[۱۰۹] در تحلیل رابطهٔ خواننده و متن پیروی می‌کنند.

اگرچه روایت‌شناسی ساختارگرا هیچ‌گاه نتوانست کارایی مقولات زبانی را در مرز خود با زبان‌شناسی آشکارا نشان دهد، اکنون گسترش و نفوذ زبان‌شناسیِ شناختی از یک‌سو، روایت‌شناسی را دوباره تحت تأثیر قرار داده و بعضی کاستی‌های آن را رفع کرده است که شرح آن مجالی دیگر می‌طلبد (ن.ک: دیوید هرمن، ۲۰۰۲ و ۲۰۰۵؛ نانینگ[۱۱۰] ۱۹۹۹و ۲۰۰۰؛ فلودرنیک، ۱۹۹٦و ۲۰۰۵)، و از سوی دیگر، توجه کاربردشناسان زبان و تحلیلگران گفتمان را به ادبیات داستانی جلب کرده است. البته ناگفته نماند تحولات اخیر در روایت‌شناسی را نمی‌توان فقط حاصل الگوبرداری از نظریه‌های شاخص در زبان‌شناسی دانست و از تأثیر رویکردهای فمینیستی، روانکاوانه و پسااستعماری چشم پوشید.

نتیجه‌گیری

به‌منظور واکاویِ سیر نظریه‌های روایت از آغاز قرن بیستم تاکنون، و در ارتباط با زبان‌شناسی، در این مقاله، ابتدا خاستگاه روایت‌شناسی ساختارگرایِ (به‌اصطلاح) فرانسوی را از گذر نقد نو آنگلو-آمریکایی و صورتگراییِ روس، تا اندیشه‌های زبانیِ فردینان‌دو سوسور پی گرفتیم و سپس نگاهی اجمالی افکندیم به تأثیری که الگوهای زبان‌شناختیِ جدیدتر، به‌ویژه زبان‌شناسی شناختی در طول چند دههٔ اخیر بر مطالعات روایت گذاشته‌اند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

بر اساس پیشینهٔ بسیار کوتاهی که در اینجا آمد، ابتدا کلود لوی‌استراوس (۱۹۸۶) مفهوم اسطوره‌بن[۱۱۱] را تحت تأثیر آرای سوسور، تروبتسکوی[۱۱۲] و یاکوبسن، و به قیاس با مفهوم «مختصه‌های ممیز واج‌ها» معرفی کرد. روایت‌شناسان نیز چندی پس از آنکه همتایانشان در دیگر شاخه‌های علوم انسانی، زبان‌شناسی را به مقام «راهنما» منصوب کرده بودند، بر اساس «نظریه‌های زبانی»، به روش‌شناسیِ رشتهٔ خود پرداختند. تزوتان تودورف از هنگام پایه‌ریزیِ رشتهٔ روایت‌شناسی در کتاب ***دستور زبان دکامرون*** (۱۹۶۹)، همواره بر وحدت ذاتیِ زبان و روایت پا فشرده است؛ برای مثال وی با وام‌گیریِ مقولات زبانی از دستورهای سنتی، عوامل و اشخاص داستان را با اسم‌ها، کنش‌ها و رویدادها را با افعال، و ویژگی‌های شخصیتی عوامل داستان را با صفات مقایسه می‌کند. همچنین ژرار ژنت (۱۹۸۹) روابط میان آنچه روایت می‌شود، خود روایت، و عمل روایتگری را با استفاده از مفاهیم دستوری (مانندِ زمان، وجه و جهت) توصیف می‌کند. رولان بارت (۱۹۷۷) زبان روایی را یکی از موضوع‌های قابل مطالعه در حوزهٔ زبان‌شناسیِ گفتمان می‌داند. جرالد پرینس (۱۹۷۳) در تلاش برای ارائهٔ الگویی دقیق‌تر و جامع‌ترِ از آنچه بارت و تودورف پیشنهاد کرده بودند، دستور زبان سنتی را با دستور زایشی-گشتاری جایگزین می‌کند. در پی او کسانی چون تودورف (۱۹۷۷)، ریمون-کنان[۱۱۳] (۱۹۸۳و ۱۹۸۹) و فاولر[۱۱۴] (۱۹۸۹) نیز به آرای چامسکی[۱۱۵]، واضع نظریهٔ زایشی-گشتاری روی می‌آورند؛ برای مثال، راجر فاولر طبقه‌بندی‌هایی را که پیشتر دربارهٔ شخصیت ارائه شده بود، برای نقد علمی کافی نمی‌داند و معتقد است شخصیت را هم باید مانند واج به مؤلفه‌های بنیادی‌اش تجزیه کرد (همان‌جا). همچنین او ژرف‌ساخت متن داستانی را متشکل از روساخت جملات به‌کاررفته در آن می‌داند؛ ازاین‌رو می‌گوید: «متن [روایی] هم از نظر ساختاری «شبیه» جمله است؛ به عبارت دیگر، مقولات ساختاریِ موردنظر برای تحلیل جمله را می‌توان به‌منظور تجزیهٔ ساخت‌های بسیار بزرگ‌تر به متن هم تسرّی داد.» (همان، ۵). تودورف نیز از گشتارهای ساده و مرکبی سخن می‌گوید که ژرف‌ساخت‌های روایی را به روساخت‌های مختلفی تبدیل می‌کنند (همان‌جا). کوتاه سخن آنکه، روایت‌شناسان مدتی، سخت بر این باور بودند که نظریه‌های زبانی به‌سادگی می‌توانند نه فقط روایت‌شناسی، بلکه عرصه‌های

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

گسترده‌تری چون مطالعات ادبی و فرهنگی را هم دگرگون کنند؛ ولی دیری نپایید که نظریه‌پردازان روایت از تحسین بی‌چون‌وچرای زبان‌شناسی دست کشیدند و آن را تا مقام «مشاور» پایین آوردند.

با این حال، نگارندگان نیز همسو با انبوهِ آرایی که فقط چکیده‌ای از آن‌ها در این مجال گنجیده است، از طرفی بر انکارناپذیریِ خاستگاه‌های زبان‌شناختیِ نظریه‌های روایت تأکید می‌کنند، و مدعی‌اند که تأثیرات عمیق زبان‌شناسی را بر نظریه‌های روایت –به‌ویژه در چهار دههٔ گذشته، یعنی از زمانی که روایت‌شناسی در ردیف رشته‌ای مستقل، به‌طور رسمی در چارچوبی ساختارگرا بنیان گذاشته شد– نمی‌توان نادیده گرفت؛ از طرف دیگر، معتقدند گرایش به روایت‌شناسیِ شناختی، بار دیگر موجب احیای الگوهای زبان‌شناختی در حوزهٔ روایت‌پژوهی شده است. تحقیقاتی از این دست، دو دستاورد عمده خواهد داشت: نخست اینکه کارآمدترین یافته‌های زبان‌شناسان را به روایت‌پژوهان پیشنهاد می‌کند و دیگر اینکه زبان را در مقام رابط میان جهان داستان و نمود ذهنی آن بازنویسی می‌کند و به این ترتیب، حیطهٔ زبان‌شناسی را گسترش می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Todorov
2. Narratology
3. Roland Barthes

٤. بارت پیشتر توانسته بود اشکال مختلفی از ارتباط فرهنگی را از یکدیگر بازشناسد که تبلیغات، مُد، تصاویر، نمایشگاه‌های موزه‌ای و مسابقات کشتی از آن جمله‌اند. بارت بر آن بود که همهٔ این زمینه‌ها دارای دلالت‌های قاعده‌مند یا «زبان» خاص خودشان هستند.

5. Bermon
6. Genette
7. Gramas
8. Saussure
9. Metatextual
10. Wellek
11. Warren
12. Theory of Literature
13. Fibula
14. Sjuzet
15. Framed Tales
16. Cosmos
17. D. Herman
18. Shoklovski
19. Tomaszewski
20. V. Propp
21. Morphology
22. Doležel

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

23.Praagh
24. Erlich
25. Steiner
26. Davydov
27. Organic
28. Organism
29. Disposition
30. Composition
31. Action
32. Acting personae
33. Role
34. Actant
35. Plot
36. Tolstoy
37. Bakhtin
38. Polyphonic
39. Polyvoiced
40. Dostoievski
41. Contextulist
42. Bound
43. Nuclei
44. Catalyzers
45. Chatman
46. Kernels
47. Satellites
48. Story-Content
49. Fabula- Sjuzet
50. Story-discourse
51. Levi-Strauss
52. Mytheme
53. Gross
54. Spheres of Act
55. Henry James
56. Lubbock
57.Aristotle
58. The Art of Fiction
59. Miller
60. Foucault
61. Booth
62. Causes
63. Efficient Cause
64. Final cause
65. Material Cause
66. Formed cause
67. Zirmunsky
68. Hermeneutic
69. Langue
70. Homodiegetic
71. Hiterodiegetic
72. Intradiegetic
73. Extradiegetic
74. Focalization
75. F. K. Stanzel
76. Narrative Situations
77. G. Prince
78. Narratee
79. Mieke Bal
80. Story and Discourse
81. Coming to Terms
82. Level of Description
83. Story
84. Discourse
85. Function
86. Narration
87. Boccaccio
88.Tense
89. Voice
90. Narrative Theory
91. Linguistic performances
92. Jakobson
93. Poetics
94. Wittgenestein
95. G. L. Osteen
96. Grice
97. John Searle
98. Implicature
99. Metafiction
100. Contextual Narratology
101. The Art of the Novel
102. Norman Fredman
103. The Rhetoric of Fiction
104. Speech-Acts Theory
105. W.labov
106. Deborah Tannen
107. Wallace Chafe
108. Fludernik
109. Constructivist

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

جنبشی که در دههٔ ۱۹۲۰ در روسیه شکل گرفت، نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری را تابع طـرح‌هـای هندسی انتزاعی با ساختارهایی حجیم فرض می‌کرد.

110. Nanning
111. Mytheme
112. Trubetkoi
113. Rimmon- Kenan
114. Roger Fowler
115. Chomsky

منابع

فیاضی، مریم‌سادات، عالیه کردزعفرانلو کامبوزیا، و حسین صافی. (۱۳۸٦). «رویکردی شناختی به مفهوم منظر در زبان فارسی». ***مجموعه مقالات هفتمین کنفرانس زبان‌شناسی ایران***. ج۲. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی. صص ۱٦۵-۱۷٦.

-Barthes, R. ([1966] 1977). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." Trans by s. Heath. ***Image Music Text***. pp. 79-124. New York: Hill and Wang.

-Booth, W. C. (1961). ***The Rhetoric of Fiction***. Chicago: University of Chicago Press.

-Chafe, W. L. (1994). ***Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing***. Chicago: University of Chicago Press.

-Chatman, S. ***Story and Discourse: Narrative Structure , Fiction and Film***. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- ----------. (1990). ***Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film***. Ithaca, NY: Cornell University Press.

-Doležel, L. (1990). ***Occidental Poetics: Tradition and Progress.*** *Lincoln*: University of Nebraska Press.

-Erlich, V. (1965). ***Russian Formalism: History-Doctrine***. 2nd edn. The Hague: Mouton.

-Fludernik, M. (1991). "The Historical present Tense Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Story-Telling." ***Text*** .11(3).pp. 365-398.

- ----------. (1993). ***The fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness***. London: Routledge.

- ----------. (1996). ***Towards a "Natural" Narratology***. London/New York: Routledge.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

- ----------. (2005). “Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present.” Ed by Phelan, J. and Peter J. Rabinowitz. ***A Companion to the Narrative Theory***. 2nd edn. Oxford: Blackwell.
- Genette, G. (1990). ***Narrative Discourse: an Essay in Method***. Ithaca, NY: Cornell University Press.
-Herman, D. (1997). "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology." ***PMLA*** 112(5). Pp 1046-1059.
- ----------. (2002). ***Story Logic: Problems and Possibility of Narrative***. Lincoln NE: University of Nebraska Press.
- ----------. (2005). "Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments". Ed by Phelan, J. and Peter J. Rabinowitz (eds.), ***A Companion to the Narrative Theory***, 2nd edn. Oxford: Blackwell.
- Jakobson, R. (1960). "Closing Statement: Linguistics and poetics." Ed by T. A. Sebeok. ***Style in Language***. Cambridge, Ma: MIT Press. pp350-377.
-James, H. ([1934] 1953). ***The Art of the Novel***. Introduction R. P. Blackmur. New York: Scribner.
-Labov, W. (1972). ***Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular***. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
-Lévi-Strauss, C. ([1955] 1986). "The Structural Study of Myth." Trans.by C. Jacobson and B. G. Schoepf. Ed by H. Adams and L. Searle in ***Critical Theory Since 1965***. Tallahassee: University Press of Florida. pp. 809-822.
- Lubbock, P. ([1921] 1957). ***The Craft of Fiction***. London: Jonathan Cape.
-Miller, J. E, Jr. (Ed). (1972). ***Theory of Fiction: Henry James***. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Prince, G. (1987). ***A Dictionary of Narrotology***. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Propp, V. ([1928] 1968). ***Morphology of the Folktale***. Trans. by L. Scott, revised by L. A. Wagner. Austin: University of Texas Press.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]

- Steiner, P. and Davydov, S. (1977). "The Biological Metaphor in Russian Formalism: The Concept of Morphology." ***SubStance*** 16, pp.149-58.
- ----------. (1984). ***Russian Formalism: A Metapoetics***. Ithaca, NY: Cornell University Press.
-Tannen, D. (1984). ***Conversational Style: Analyzing Talk Among Friends***. Norwood, NJ: Ablex.
-Todorov, T. (1966). "Les Catégories Du Récit Littéraire." ***Communications*** 8. pp.125-51.
- ----------. (1969). ***Grammaire du "Décaméron."*** The Hague: Mouton.
- Wellek, René and Warren, Austin. (1949). "The Nature and Modes of Narrative Fiction". pp. 219-234. **in** ***Theory of Literature***. New York: Harcourt Brace.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-17]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.5.3]