

ساختارشناسی روایت در سطح داستان با نگاهی به رمان پاگرد

حسین صافی پیرلوجه*

عضو هیئت علمی پژوهشکده زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

«روایت» نیز مانند «زبان» مفهومی است برساخته از بازنمودهای گوناگون یک نظام نشانه‌ای واحد؛ نظامی به نام «بوطیقای روایت» که همچون دستور زبان، به سازه‌های متن پیوستگی ساختاری می‌بخشد و شناسه‌های لازم برای روایت‌گونگی متن را فراهم می‌کند. در این مقاله، به منظور بیان تعریفی هرچه دقیق‌تر درباره مفهوم روایت‌گونگی، سازکار دستگاه دولایه روایت را به پیروی از روایت‌شناسی ساختارگرا، فقط با تمرکز بر ساختار رویدادهای داستان بررسی می‌کنیم. هدف از بررسی توالی رویدادها در این سطح، پاسخ‌جویی برای این مسئله بوده است که چرا گاه‌شماری رویدادها بدون توجه به پیوستگی منطقی‌شان به خودی خود برای تشخیص گفتمان روایی از متون غیرروایی کافی است؛ غرض از مقایسه روایت با دستگاه نشانه‌پرداز زبان و تحلیل داستان در چارچوب زبان‌شناسی ساختارگرا نیز پافشاری بر این مهم بوده است که نه روایت‌گونگی و نه هیچ‌کدام از دیگر مبانی بوطیقای روایت را نمی‌توان به‌بهانه کهنگی تعریفی که روایت‌شناسان سنتی از این مفاهیم بنیادین به دست داده‌اند، از دایره روایت‌پژوهی بیرون گذاشت. به این دو منظور، رمان پاگرد از محمدحسن شهسواری را در جست‌وجوی اصلی‌ترین سازه‌های روایت و روابط ساختاری حاکم بر آنها، به رسم ساختارگرایان تحلیل کرده‌ایم؛ ولی به‌رغم ساختارگرایان، بر این نکته تأکید کرده‌ایم که

فصلنامه تخصصی نقد ادبی، س ۷، ش ۲۶، تابستان ۱۳۹۳ (صص ۱۴۶-۱۲۳)

* نویسنده مسئول: spirloojeh@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۳/۲۹

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۲/۷

روایت‌گونگی اگرچه تابعی از کلان‌ساختار روایی است، در هر داستان به شکل و شدتی دیگر پدیدار می‌شود.

واژه‌های کلیدی: رویداد، داستان، پی‌رنگ، روایت‌گونگی، روایت‌شناسی ساختارگرا، رمان پاگرد.

۱. مقدمه

دلالت در دستگاه روایت از پیوند لایه زبانی گفتمان با لایه زمانی داستان پدید می‌آید؛ ولی دامنه چنین دلالتی به هیچ‌رو در حدود جهان داستانی بازنموده در زبان نمی‌ماند. مطالعه ساختار دولایه روایت برآمده از تمایزی است که نخستین بار با عنوان *fabula/sjuzhet* یا داستان/گفتمان در آرای صورت‌گرایان روس، از جمله ویکتور اشکولوفسکی شکل گرفت و بعدها در چارچوب روایت‌شناسی ساختارگرا پرداخته‌تر شد تا چستی آنچه را که روایت می‌شود، از چگونگی روایت آنچه روایت می‌شود، جدا کند. روایت از این نظر، در دو سطح یا دو لایه زمانی نسبتاً (نا)پیوسته جریان می‌یابد که یکی بستر توالی رویدادها در جهان داستان است و دیگری بستر بازآرایی همان رویدادها پیش از درآمدنشان به گفتمان روایی. در صورت گاه‌نمایی طابق‌النعل رویدادها (به‌شیوه الف، ب، پ)، این دو لایه برهم می‌افتند و در روایت‌های پس‌نگر (ب، پ، الف یا ب، الف، پ) و پیش‌نگر (الف، پ، ب) از یکدیگر جدا می‌شوند.

در مقاله حاضر، برای شناخت ساختار روایت در لایه داستان، به بررسی شیوه‌هایی از دلالت‌گری مجازی و استعاری خواهیم پرداخت که در فارسی (یا هر زبان دیگری) موجب روایت‌گونگی^۱ متن و افزایش روایت‌مندی^۲ آن می‌شوند. روایت‌گونگی مفهومی دوازده‌گانه است؛ یعنی هر متنی لزوماً یا روایت‌گونه است، یا غیرروایی. مفهوم روایت‌گونگی نیازمند توالی زمانی رویدادها در ساختار افقی داستان، و خود از شرایط لازم برای روایت‌مندی متن است. اما روایت‌مندی برخلاف روایت‌گونگی، مفهومی است مدرج که میزان آن بسته به تعلیل‌پذیری داستان، در پیوستاری میان «پیروی» و «سرپیچی» از روند متعارف امور، دستخوش نوسان می‌شود. به این ترتیب، در متن‌های «روایت‌گونه» هرچه تناسب هنجارگریزی و هنجارگرایی به سمت «صفر» متمایل شود،

میزان «روایت‌مندی» کاهش می‌یابد و هرچه این نسبت به سمت «یک» میل کند، بر میزان «روایت‌مندی» افزوده می‌شود.

اگر میزان روایت‌مندی گفتمان با میزان دلالت آن بر داستان متناسب باشد و داستان نیز گذشته از توالی رویدادها، محصول پیوندی علی میان آن‌ها باشد - که معمولاً هست - در این صورت، متن روایی هنگامی روایت‌مندتر خواهد بود که درعین توصیف گاه‌شمارانه مشتی رویداد پراکنده، زنجیره‌ای از رویدادها را تعلیل کند. تعلیل رویدادهای متوالی باینکه روایت‌مندی گفتمان را افزایش می‌دهد، از شرایط لازم برای روایت‌گونه‌گی متن نیست؛ زیرا ذکر توالی زمانی رویدادها بدون اشاره به پیوستگی منطقی‌شان به خودی‌خود برای تشخیص گفتمان روایی از متون غیرروایی کافی است. برای مثال، متن خبری را فقط به این دلیل می‌توان روایت‌گونه دانست که زنجیره‌ای از رویدادها را درست به ترتیب وقوعشان گزارش می‌کند. بنابراین، گزارش چپستی داستان فارغ از چرایی‌اش، برای روایت‌گونه‌گی گفتمان کافی است.

به منظور بیان تعریفی هرچه دقیق‌تر درباره مفهوم روایت‌گونه‌گی و به پیروی از سنت روایت‌پژوهی، تحلیل متن روایی را در این مقال، به بررسی توالی رویدادها در سطح داستان اختصاص داده‌ایم تا سرانجام با تحلیل توأمان ساختار گفتمان و داستان، هم پیوند ناگسستنی میان صورت و معنا را عملاً به رسمیت شناخته و هم وابستگی - هرچند نیم‌بند - روایت‌شناسی به زبان‌شناسی را در نظر گرفته باشیم.

درباره ارتباط روایت‌شناسی و زبان‌شناسی، توضیح اینکه در دهه ۱۹۶۰م پیش‌گامان روایت‌شناسی با گذاشتن بنای مطالعات خود بر بنیان تمایزی که سوسور میان نظام هر زبان و رفتارهای کلامی اهل آن زبان قائل بود، نخستین گام را از پی زبان‌شناسان ساختارگرا برمی‌دارند و روایت‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های مهم ساختارگرایی در مطالعات ادبی، از کنار دیدگاه‌های سوسور جوانه می‌زند. آن‌گاه نه اینکه زبان‌شناسان ساختارگرا با توجه به برتری زبان بر سخن نزد سوسور، سرگرم مطالعه سازه‌ها و اصول حاکم بر ترکیبشان در نظام نشانه‌ای زبان هستند؟ روایت‌شناسان نیز بر همین منوال، همه روایت‌ها را محصول دستگاه نشانه‌پردازی واحد می‌شناسند و از این‌رو، تعریف مفهوم انتزاعی روایت را به تحلیل نمونه روایت‌های عینی ترجیح می‌دهند.

دغدغه اصلی روایت‌شناسان در این دوره، کشف اصول نشانه‌شناختی متن‌گذری است که با توجه به آن‌ها بتوان چگونگی ترکیب و جای‌گزینی و تبدیل و در یک کلام، روند تولید متون روایی را از پیش تعیین کرد.

روایت‌شناسان علاوه بر موضوع و روش مطالعه، هدف نهایی روایت‌شناسی را نیز از زبان‌شناسی ساختارگرا وام گرفته‌اند؛ همچنان‌که زبان‌شناسان ساخت‌گرا به منظور «توصیف» ساختمان زبان، کشف و دسته‌بندی مقولات نهفته در پس‌کنش‌های زبانی را به «تشریح» کاربرد پاره‌گفته‌ها ترجیح می‌دهند، روایت‌شناسان نیز نقد نمونه‌های داستانی را به دور از توصیف ساختار کلی روایت می‌بینند و به‌بهبان ناسازگاری «بوطیقای نظری» و «نقد عملی»، تحلیل انتقادی متن روایی را به‌سود تدوین دستور روایت کنار می‌گذارند. ایشان مطابق مرام‌نامه روایت‌شناسی، فقط استخراج و طبقه‌بندی سازه‌های روایت را برعهده می‌گیرند؛ حال آنکه نقد مستلزم ارائه خوانشی منسجم از روایتی معین است. چنین است که روایت‌شناسی از مقوله‌بندی و توصیف بر نمی‌گذرد؛ یعنی توصیف ساختار روایت به تبیین روایت‌مندی متن نمی‌انجامد؛ بلکه در نهایت نشان می‌دهد روایت‌مندی از کجای متن ریشه گرفته است.

باری، وابستگی روایت‌شناسی به زبان‌شناسی هر اندازه هم نیم‌بند باشد، ناقض این واقعیت نخواهد بود که «روایت» نیز مانند «زبان» مفهومی است برساخته از بازنمودهای گوناگون نظام نشانه‌ای واحد؛ نظامی به‌نام «بوطیقای روایت» که مانند دستور زبان، به سازه‌های متن پیوستگی ساختاری می‌بخشد و شناسه‌های لازم برای تشخیص متون روایی از متون غیرروایی را فراهم می‌کند. از این‌رو، روایت‌شناسی در پی تدوین بوطیقای روایت است و بوطیقای روایت نیز قرار است توصیفی باشد از توانش لازم برای آفرینش و خوانش داستان. بنابراین، اگر رابطه میان بوطیقای روایت و متون روایی را بتوان با رابطه میان دستور زبان و پاره‌گفته‌ها مقایسه کرد، دریافت خواننده از فلان متن روایی را هم باید درگرو شناخت او از دستگاه نشانه‌پرداز روایت دانست؛ شناختی به‌گسترده‌تری فرهنگ که دامنه‌اش از ادبیات داستانی و حتی از کل ادبیات برمی‌گذرد و گذشته‌از ویژگی‌های رمان، داستان کوتاه، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، مختصات دیگر گونه‌های روایت - از تاریخ شفاهی، اسطوره‌های قدسی، قصه‌های عامیانه و افسانه‌های

ملل تا گزارش‌های خبری، نامه‌های الکترونیکی، آگهی‌های بازرگانی، بذله‌گویی‌های رکیک و بسیاری جز این‌همه - را نیز در خود می‌گیرد. غرض از مقایسه روایت‌شناسی با زبان‌شناسی ساخت‌گرا، اشاره به این مهم بود که تعریف دیگر باره مفاهیم بنیادینی مانند روایت‌گونگی و روایت‌مندی با اتخاذ روش‌ها و نگرش‌هایی که یا در دیدرس روایت‌شناسان ساختارگرا نبوده، یا بوده و در ادامه مسیر روایت‌پژوهی چندان توجهی به آن‌ها نشده است، برای رسیدن به شناختی عمیق‌تر و دقیق‌تر درباره چستی روایت نه تنها سودمند، که ضروری می‌نماید. از این‌رو، در جست‌وجوی اصلی‌ترین سازه‌های روایت و روابط ساختاری حاکم بر آن‌ها، چند تکه داستان را در ادامه مقاله به رسم ساختارگرایان تحلیل خواهیم کرد.

۲. ساختار روایت در سطح داستان

به اعتبار تعریفی که فیلسوف فرانسوی بلغاری تبار، تزوتان تودروف، (۱۹۶۸) به دست روایت‌شناسان داده است، داستان را می‌توان متشکل از دست‌کم دو رویداد پیاپی دانست که وضعیتی عینی یا ذهنی را در بازه‌ای از زمان به وضعیتی دیگر تبدیل می‌کنند. تودروف خود در پاسخ به چستی داستان می‌گوید: «در ساده‌ترین حالت، و اگر بخواهیم در سطحی عام و کلی صحبت کنیم، می‌شود گفت که او [«قصه کلاسیک»] گذار از یک حالت تعادل یا عدم تعادل به یک حالت مشابه را روایت می‌کند» (۱۳۸۸: ۱۲۱). به این تعبیر، باید روایت را باز نمود ماجرای دانست که از وضعیتی آغاز می‌شود و در گذر زمان به وضعیت دیگری می‌انجامد که خود بر ایند رویدادهای پیشین است. ناگفته نماند که بعضی داستان‌های نامتعارف چنین خط سیری را تا انتها پی نمی‌گیرند. نیز گفتنی است که خط سیر روایت افزون‌بر توالی رویدادها، متضمن اختلالی کم‌وبیش آشکار در جریان روزمره امور است و درک سرشت هنجارگیز داستان نیازمند استنباط موقعیت‌های ناآشنایی است که در آن‌ها شخصیتی برخلاف روال‌های معمول وارد عمل می‌شود. هرچه گریز داستان از هنجارها بیشتر باشد، پیش‌بینی خط سیر و مقصد روایت دشوارتر و درجه روایت‌مندی آن بیشتر خواهد بود.

در هر صورت، خط سیر روایت از تناوب این دو گام شکل می‌گیرد: جای‌گزینی رویدادهای متداعی در عرض محور جانشینی و جابه‌جایی رویدادهای متوالی در طول محور هم‌نشینی. بنابراین، تحلیل دستگاه روایت را می‌توان از تجزیه خط سیر داستان به رویدادهای سازنده‌اش آغاز کرد و سپس هرکدام از این رویدادهای منفرد را بنابر نقشی که در ساختار کلی داستان دارد، می‌توان از نوع رویدادهای هسته‌ای^۳ دانست یا رویدادهای وابسته.^۴ رویدادهای هسته‌ای در کنار یکدیگر و در غیاب دیگر رویدادهای ممکن، داستان را به سوی وضعیتی محتوم پیش می‌رانند. این رویدادها در ساختار داستان کارکردی بنیادین دارند؛ به طوری که در صورت جای‌گزینی، حذف یا جابه‌جایی هرکدام، مسیر داستان عوض می‌شود. اما رویدادهای وابسته به جای تعیین خط سیر داستان، حواشی این مسیر را می‌آریند و با تغییر پس‌زمینه رویدادهای هسته‌ای، جلوه تازه‌ای به داستان می‌بخشند. از این رو، خط سیر داستان هرگز دستخوش جای‌گزینی، جابه‌جایی و حتی حذف رویدادهای وابسته نمی‌شود. خلاصه اینکه با انتخاب و ترکیب رویدادهای هسته‌ای، ماهیت داستان تعریف می‌شود و با تغییر جایگاه، شمار یا چستی رویدادهای وابسته، همان داستان به بیانی دیگر تعریف می‌شود.^۵ با این همه، باید توجه داشت که وابستگی بعضی رویدادهای داستان به بعضی دیگر، چیزی از ارزش ذاتی رویدادهای وابسته به سود رویدادهای هسته‌ای نمی‌کاهد؛ زیرا اصولاً ارزش هیچ رویدادی قائم به ذات خودش نیست؛ بلکه فقط در ساختار کلی داستان (در رابطه هم‌نشینی و جانشینی با رویدادهای دیگر) تعریف می‌شود. وابستگی یا وابستگی رویدادها فارغ از ماهیتشان، تابع جایگاه آن‌ها در شبکه‌ای از روابط متداعی و متوالی است؛ یعنی ارزش رویدادها تابعی از کارکرد هسته‌ای یا وابسته آن‌هاست؛ کارکردی که خود در ساختار داستان تعریف می‌پذیرد. بنابراین، رویدادها به خودی خود ارزشی ندارند و مطلقاً با توجه به نقش ساختاری‌شان ارزیابی می‌شوند.

چگونگی پیشرفت گام به گام داستان در امتداد رویدادهای هسته‌ای و نیز شیوه برجسته‌سازی رویدادهای هسته‌ای در پس‌زمینه رویدادهای وابسته را برای نمونه، از دقت در ساختار پی‌رفت^۶ زیر می‌توان دریافت. در این پی‌رفت مصور،^۷ نه رویداد مجزا به ترتیب زیر با یکدیگر هم‌نشین شده‌اند:



پی‌رفت سوم از داستان مصور من گوساله‌ام (حسین پور، ۱۳۹۰)

۱. گوساله‌ای از پدر بزرگ خود دربارهٔ امکان آدم شدن گاوها می‌پرسد.
۲. پدر بزرگ با نقل قولی حکیمانه، پاسخ می‌دهد: «هر گاو ای اگر عمیقاً بفهمد که چقدر "گاو" است، دردم آدم خواهد شد».
۳. گوساله از پدر بزرگش دربارهٔ امکان گاو شدن آدمها می‌پرسد.
۴. پدر بزرگ با استناد به منبعی معتبر پاسخ می‌دهد: «هرگاه آدمی "زیادی" بفهمد که آدم است، دردم گاو خواهد شد».
۵. گوساله از پدر بزرگ سراغ «یه راه ساده‌تر واسهٔ آدم شدن» را می‌گیرد.
۶. پدر بزرگ شگرد آدم‌نمایی («ماسک چپانی») را به جای شیوهٔ درک عمیق معرفی می‌کند.
۷. پدر بزرگ شگرد آدم‌نمایی را توضیح می‌دهد.
۸. گوساله از سادگی ترفند آدم‌نمایی اظهار شگفتی می‌کند.
۹. پدر بزرگ کارایی ترفند آدم‌نمایی را به سادگی آن نسبت می‌دهد.

از میان رویدادهای بالا، فقط موارد یک و پنج به دلیل پیشبرد داستان، کارکردی هسته‌ای دارند و هفت رویداد دیگر به همین دو رویداد محرک وابسته‌اند. رویدادهای هسته‌ای یک و پنج با قبض و بسط داستان، باعث پیشرفت آن می‌شوند و رویدادهای دیگر زمینه‌پی‌رفت را ابتدا از رویداد یک تا پنج، و سپس از رویداد پنج تا پی‌رفت بعدی می‌چینند.

رویداد یک را از آنجا می‌توان هسته‌ای دانست که رویداد دوم را بدون واسطه برمی‌انگیزد و درکل، مجالی برای رویدادهای بعدی مهیا می‌کند: با نخستین پرسش، باب گفت‌وگو میان گوساله و پدربزرگ درباره امکان آدم شدن گاوها گشوده می‌شود و پاسخ پدربزرگ به این پرسش از همان آستانه گفت‌وگو، سمت‌وسوی کل پی‌رفت را تعیین می‌کند؛ پی‌رفتی که درصورت خودداری پدربزرگ از پاسخ‌گویی به نخستین محرک آن، اساساً پا نمی‌گرفت یا درصورت پاسخ منفی او، در مسیر دیگری می‌افتاد. برخلاف رویداد یک، پرسش درباره امکان گاو شدن آدم‌ها (رویداد سه) را نمی‌توان از رویدادهای هسته‌ای برشمرد؛ زیرا در جهتی وارونه، اما مرتبط با رویداد نخست مطرح شده است و حذف آن موجب اختلال یا دگرگونی در روند کنونی داستان نخواهد شد. رویداد چهار را به واسطه رویداد سه باید قرینه رویداد دو و مکمل رویداد یک دانست؛ زیرا حذف آن یا جای‌گزینی‌اش با پاسخ‌های دیگر، تأثیری در ادامه ماجرا نخواهد داشت؛ گو اینکه حضورش در کنار رویداد سه به انشعاب خرده‌پی‌رفت کمینه‌ای از جانب داستان منجر شده است.

کنش پنج دومین رویداد هسته‌ای داستان است. با وقوع این کنش در انتهای سلسله رویدادهای پیشین، گستره پرسش یک تحدید، و درعوض، مجال گسترش داستان تجدید می‌شود؛ به این معنا که از یک‌سو، فرصت پاسخ‌جویی برای رویداد هسته‌ای یک در عرض محور جانشینی، از دو تا شش تقلیل می‌رود و از سوی دیگر، امکان تداوم داستان در طول محور هم‌نشینی، از چهار تا نه افزایش می‌یابد. سرانجام، فرصت حاصل از رویداد پنج مصروف رویدادهای شش تا نه می‌شود بی‌آنکه در این میان، مجال دوباره‌ای برای پیشرفت داستان فراهم آید. از این رو، همه چهار رویداد اخیر مکمل رویداد هسته‌ای پنج و در نتیجه، وابسته به آن هستند. به بیان دیگر، هرکدام از

رویدادهای شش تا نه را بی‌نیاز از رویداد بعدی و در غیاب یک کشمکش تازه می‌توان پایانی انگاشت بر سومین پی‌رفت از داستان *من گوساله/م*؛ پایانی که داستان در آن باردیگر به تعادل می‌رسد. این وضعیت نهایی البته، دور از آن فرجام‌هایی است که هریک در بدو پی‌رفت محتمل می‌نمود. همین تفاوت میان آنچه از رویدادهای هسته‌ای انتظار می‌رود و آنچه از رویدادهای وابسته حاصل می‌شود، خاستگاه طنز در پی‌رفت مورد نظر است. از مجموع ملاحظات بالا پیداست که رویدادها چگونه در طول داستان به یکدیگر می‌پیوندند و بسته به جایگاه و کارکردشان در این زنجیره، به دو دسته تقسیم می‌شوند: رویدادهای هسته‌ای که نقاط عطف داستان هستند و رویدادهای وابسته که حفاصل این نقاط را پر می‌کنند.

با بررسی نمونه بالا همچنین می‌توان به سه شیوه ممکن برای هم‌نشینی رویدادها در ساختار افقی داستان پی برد: زنجیره‌سازی (چینش رویدادها در پی‌رفتی واحد)، درونه‌گذاری (درج پی‌رفتی در پی‌رفت دیگر) و گره‌چینی (برخورد پی‌رفتهای مجزا بر سر رویدادی مشترک). برای مثال، ساختمان زنجیره‌ای نمونه بالا از وقوع پی‌درپی رویدادهای یک تا نه حاصل شده است: رویداد یک لحظه‌ای پیش از رویداد دو واقع شده است و رویداد سه بلافاصله پس از آن و پیش از وقوع رویداد چهار و به همین ترتیب تا آخر. چینش زنجیره‌وار رویدادها به این ترتیب، بیانگر توالی زمانی آنهاست؛ یعنی گذر زمان در جهان داستان با وقوع رویدادها از پی یکدیگر نمودار می‌شود و فقدان چنین تسلسلی برابر است با انجماد داستان در وضعیتی ثابت.

ساختار خطی داستان گاهی هم مبتنی بر درونه‌گیری زنجیره‌ای از رویدادها در یک سلسله‌رویداد دیگر است؛ چنان‌که برای مثال در بخشی از پی‌رفت بالا (پایین‌ترین قاب سمت راست)، جریان داستان با اجرای مراحل «ماسک‌چپانی» در حین گفت‌وگوی شخصیت‌ها تداوم یافته است. رویدادهای درج‌شده در این بخش اگرچه نسبت به یکدیگر از توالی مشخصی پیروی می‌کنند («شاخ بُریدن»، «آن‌گاه ماسک آدمی زدن»، «و سپس آدمی شدن»)، گاه‌شناسی کل این پی‌رفت بیرون از زمان‌بندی داستان ممکن نیست. بنابراین، درونه‌گیری را باید متضمن پی‌رفت بخشی از داستان به موازات زنجیره‌ای از رویدادهای دیگر دانست؛ زنجیره‌ای که جایگاهش فقط در مقایسه با مسیر

کلی داستان تعیین می‌شود و تاریخش جز به قیاس با تقویم رویدادهای داستان رقم نمی‌خورد.

ستون فقرات داستان همچنین ممکن است برآمده از گره‌چینی دو یا چند پی‌رفت مستقل در مفصل یک رویداد باشد؛ چنان‌که مثلاً پی‌رفت بالا به واسطه پاسخ‌های کوتاه و چندپهلوی پدربزرگ در طول متن با بسیاری از دیگر پی‌رفت‌های داستان گره خورده و ساختار افقی داستان *من گوساله‌ام* برپایه همین مفصل‌بندی استوار شده است. پاسخ‌های حکیمانه پدربزرگ به پرسش‌های کلیدی نوه‌اش، گذشته‌از تکمیل ظرفیت رویدادهای هسته‌ای در هر پی‌رفت، یکپارچگی ساختاری میان سلسله‌رویدادهای پراکنده در سراسر داستان را نیز از راه گره‌چینی تأمین می‌کند. به این ترتیب، گره‌چینی را می‌توان راهی دانست که از گذر آن، دست‌کم دو پی‌رفت نامرتبط در جایی از داستان به یکدیگر برمی‌خورند.

۲-۱. بی‌نیازی داستان از پی‌رنگ

الگوی هم‌نشینی رویدادها به سه شیوه بالا، تعیین‌کننده توازی یا توالی زمانی و منطقی آن‌ها در ساختار خطی داستان است. چتمن^۷ دربارهٔ مناسبت ساختارهای زمانی و منطقی می‌گوید:

جالب اینکه ذهن انسان ذاتاً ساختارطلب است و عندالاقضا آن را می‌یابد. معمولاً هر خواننده‌ای در زنجیره «شاه مُرد و ملکه هم مرد»، نوعی پیوند علی می‌بیند، مگر آنکه خلافتش گفته شده باشد. خواننده فرض می‌کند که مرگ شاه باعث مرگ ملکه شده است (46-45: 1978).

از این نظر، برای داستان‌پردازی هیچ نیازی به تعلیل رویدادهای متوالی از سوی نویسنده نخواهد بود؛ زیرا در هر حال، این خواننده است که خواه‌ناخواه با مراجعه به پیش‌انگاره‌های خود، علت وقوع رویدادها را نیز از الگوی هم‌نشینی آن‌ها برداشت می‌کند. در نظر چتمن، آگاهی از «اندوه» و عواقب (گاه مرگبار) آن خواننده را وامی‌دارد تا ساختار تقویمی رویدادها در پاره‌گفته «شاه مرد و ملکه هم مرد» را حمل بر نوعی

ساختار علی کند و در نتیجه، مفهوم پی‌رفت مورد نظر را چنین دریابد که چون شاه مرد، ملکه هم مرد.

با همه این اوصاف، توالی زمانی رویدادها را نمی‌توان با توالی منطقی‌شان یکی گرفت؛ زیرا ساختار گاه‌شناختی رویدادها باینکه لازمه هرگونه پیوند علی میان آنهاست، خود مستلزم چنین پیوندی نیست. هم از این روست که فورستر^۸ «داستان» را در مفهوم گاه‌شماری رویدادها، از «پی‌رنگ»^۹ در مفهوم تعلیل گاه‌شمارانه رویدادها بازمی‌شناسد: «شاه مرد و ملکه هم مرد» داستان است، درحالی که «شاه مرد و ملکه هم از غصه مرگ او دق کرد» پی‌رنگ است» (86: 1927). در این هر دو پی‌رفت، شاه پیش از ملکه مرده است؛ ولی در پی‌رفت دوم با مرگ خود زمینه مرگ ملکه را نیز فراهم کرده است. به این اعتبار، ساختار پی‌رنگ را نه تنها مبتنی بر پیوند زمانی، بلکه نیازمند پیوستگی علی میان رویدادها باید دانست و ساختار داستان را فقط مبتنی بر پیوند زمانی آنها. در شرح تفاوت داستان با پی‌رنگ، به بیانی ساده‌تر می‌توان گفت:

بزرگ‌ترین فرق بین «داستان» و «پی‌رنگ» یا «طرح‌وتوطئه» این است که اولاً، داستان ممکن است از مجموع تضادها ساخته شود و یا از حوادثی که از علل و معلول‌های سطحی سرچشمه گرفته باشند؛ درحالی که طرح‌وتوطئه از حوادثی که منجر به جدال می‌گردند و از جدال‌هایی که براساس علل و معلول‌ها، موجه به نظر می‌آیند، ناشی می‌شود. ثانیاً، داستان بر توالی اعمال تکیه می‌کند، ولی در طرح‌وتوطئه، علاوه بر توالی اعمال، علل اعمال و نتایج آنها نیز دخالت دارند (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۱۲).

در تأیید این تمایز می‌توان به داستان‌هایی استناد کرد که برخلاف معمول، از هم‌نشینی رویدادهای منطقی‌نابوسته به‌بار می‌آیند و به همین دلیل، اصطلاحاً داستان‌های «بدون پی‌رنگ» نامیده می‌شوند. این‌گونه داستان‌ها نشان می‌دهند که برای هم‌نشینی رویدادها به طرح‌ریزی پی‌رنگ یا حتی تکمیل آن نیازی نیست و چنین تضادفی رویدادها به‌تنهایی برای شکل‌گیری ساختار خطی داستان کافی است. برای نمونه، در پاره‌روایت عاری از پی‌رنگ زیر - برگرفته از مجموعه‌ای به‌نام بامسمای

روایت عور- چند رویداد هسته‌ای بدون واسطه هیچ رویداد وابسته‌ای به یکدیگر ریشه شده‌اند؛ یعنی وقوع هیچ رویدادی شرط وقوع هیچ رویداد دیگر نیست:

یک جعبه در گذرگاهی نهاده شده است. کسی آن را پیدا می‌کند. در جعبه کودکی پنهان است، بیش از یک‌ماهه است. با بیرون آمدن از جعبه به ناگاه پیر می‌شود و با یابنده جوانش به گفتگویی می‌پردازد ظاهراً پایان‌ناپذیر. پیرمرد مسئول کارهای خود نیست، حالا هر کار می‌خواهد باشد. موجودی مهارناپذیر، شوخ‌چشم و در منظر دیگران دیوانه‌صفت. پیرمرد مصادف می‌شود با آن رهگذر عصابه‌دست. این دیدار باید کاملاً تصادفی تلقی شود. شش بعدازظهر است و دیگر تغییر نمی‌کند حرکت عقربه‌ها در صفحه ساعت (مجابی، ۱۳۸۳: ۵۶).

البته، ساختار داستان در روایت‌های متعارف ادبی و سینمایی بسیار پیچیده‌تر از هم‌نشینی اتفاقی رویدادها در یک پی‌رفت ساده است. کلان‌ساختار پیچیده داستان معمولاً از خرده‌ساختارهای سراسر تری به نام پی‌رفت تشکیل می‌شود که خود معمولاً از هم‌نشینی منطقی رویدادهای منفرد ساخته شده‌اند. بنابراین، اندازه سازه‌های داستان متناسب با پیچیدگی ساختار داستان، از رویداد تا پی‌رفت تغییر می‌کند. شلومیت ریمون-کنان^۱ درباره ساختار داستان می‌گوید:

همان‌طور که هر رویداد مستقلی را می‌توان به زنجیره‌ای از رویدادهای کوچک‌تر و وضعیت‌های میانجی بازنویسی کرد، متقابلاً می‌توان تعداد زیادی از رویدادها را هم زیر نام یک رویداد واحد (مثلاً «سقوط امپراتوری روم») گرد آورد. به همین جهت، گاه تشخیص مفهوم رویداد از مفهوم سلسله‌رویداد دشوار است (2002: 17).

به این ترتیب، ریمون-کنان از یک‌سو، مفهوم رویداد را به لحاظ نظری قابل تجزیه به بی‌نهایت وضعیت ناپایدار می‌داند و از سوی دیگر، به امکان تجمع تعداد زیادی از رویدادها در زیر پوشش یک وضعیت ناپایدار اشاره می‌کند. از این منظر، تحلیل ساختار پیچیده داستان هنگامی دشوارتر خواهد شد که به جای «پی‌رفتی» از رویدادهای مجزا، با «پیوستاری» از وضعیت‌های ناپایدار مواجه باشیم؛ پیوستاری مبهم و تجزیه‌ناپذیر که هیچ برش معینی روی آن به نظر نمی‌رسد. با درهم‌آمیختن وضعیت-که

حد فاصل دو رویداد فرض می‌شد- و رویداد- که وضعیتی را به وضعیت دیگر تبدیل می‌کرد- مفهوم «پی‌رفت» نیز رنگ می‌بازد.

در پی چنین ملاحظاتی معلوم می‌شود که چرا صاحب‌نظران هیچ‌گاه الگوی روشنی برای تقطیع رویدادها یا بهتر است بگوییم «ترکیب خرده‌رویدادها» معرفی نکرده‌اند. از آنجا که مسئله شیوه ترکیب یا تقطیع (خرده) رویدادها به کارکرد روایی زبان مربوط می‌شود (کارکردی که در داستان‌پردازی تصویری محلی از اعراب ندارد) پاسخ این مسئله را هم در شیوه ریخت‌شناسی و مقوله‌بندی رویدادها در روایت‌های کلامی باید جست. به بیان دیگر، دستگاه روایت پیش از آنکه رویدادها را به صورت داستان ترکیب کند، آن‌ها را به یاری زبان تقطیع و دسته‌بندی می‌کند. اگر زبان را به طور عام ابزاری برای مقوله‌بندی و شناخت نظام‌مند جهان بدانیم و بر همین اساس، داستان‌پردازی کلامی را شیوه‌ای از شناخت‌نگری فرض کنیم که فقط به مقوله‌بندی رویدادها محدود می‌شود، آن‌گاه خواهیم کوشید تا سازه‌های داستان و نظام حاکم بر ترکیب رویدادها را نه با توجه به خود رویدادها، بلکه با مطالعه بازنمود کلامی‌شان در گفتمان روایی تعریف کنیم.

رویداد را هرگز به صورت برش‌خورده و ازپیش‌آماده در هیچ جهان ممکن نمی‌توان یافت. رویداد در ابتدا توده‌ای بی‌شکل و مصالحی خام از روند امور در جهان است که در دستگاه روایت و به صورت افعال واژگانی قالب‌گیری می‌شود تا سرانجام، در ساختمان جهان داستان به کار رود. جان سخن این است که اگر تعریف داستان را به عنوان «تسلسل زمانی رویدادها» بپذیریم، زبان را باید طبیعی‌ترین و غنی‌ترین بستر برای تبلور رویداد بدانیم و در گامی فراتر، مدعی شویم که بیان نظریه‌ای کارآمد درباره رویداد، بدون نظریه‌پردازی درباره کارکرد روایی زبان ناممکن است؛ زیرا شناخت نظام‌مند جهان مستلزم به‌کارگیری دستگاه زبان است و تعریف رویداد نیز به طور اولی، مستلزم تقطیع داستان در دستگاه روایت.

۲-۲. هم‌نشینی رویدادها در طول داستان

کلان‌ساختار داستان همچون داریستی است که خواننده با تکیه بر آن، خرده‌رویدادها را تعریف و تعلیل می‌کند. در عوض، تعریف و تعدیل کلان‌ساختار داستان نیز به دانش عمومی خواننده و خوانش او از خرده‌رویدادهای داستان بستگی دارد. فقط نگاهی گذرا به داستان‌هایی مانند *پاگرد* (شهسواری، ۱۳۸۳: ۵-۱۳) کافی است تا دریابیم ساختار داستان معمولاً از هم‌نشینی چندین پی‌رفت ساده در چند پی‌رفت عمده به بار می‌آید. اما برای درک جزئیات کلان‌ساختاری به پیچیدگی *پاگرد*، باید با نگاهی باریک‌تر در ژرفای داستان نگریست. از این نظر، الگوی معماری *پاگرد* را می‌توان چنین توصیف کرد: زنجیره‌سازی رویدادها در ۲۲ فصل مجزا، ترکیب خرده‌پی‌رفت‌های حاصل در چهار خط روایی متقاطع و سرانجام گره‌چینی عمده‌پی‌رفت‌های حاصل در هیئت یک رمان. طی اصلی‌ترین پی‌رفت این کلان‌ساختار- که از قضا با نخستین فصل رمان آغاز می‌شود و نسبت به دیگر پی‌رفت‌های داستان، همواره در گذشته‌ای نزدیک‌تر به لحظه روایت جریان می‌یابد- شش نفر از شخصیت‌های پراکنده در پی‌رفت‌های فرعی به خانه آذر پناه می‌برند و در *پاگرد* آن تا فرجام داستان به تعامل با صاحب‌خانه و گاه به تقابل با یکدیگر می‌پردازند. برای خوانش نخستین فصل از رمان *پاگرد* می‌توان پی‌رفت رویدادها را با یک عنوان کلی مانند «آشنایی بیژن و آذر» خلاصه کرد؛ یا متقابلاً می‌توان پی‌رفتی چنین مبهم را به خرده‌رویدادهای سازنده‌اش در شکست و از میان سازه‌های به‌دست‌آمده، خرده‌رویدادهای هسته‌ای را به ترتیبی که روایت شده‌اند، این‌طور بازگفت: بیژن ناخواسته درگیر ناآرامی‌های خیابانی می‌شود؛ در گریز از این موقعیت به خانه‌ای پناه می‌برد و در آنجا با آذر آشنا می‌شود. به‌عنوان عناصر زمینه‌ساز این پی‌رفت هم می‌توان برای نمونه، از چند خرده‌رویداد وابسته نام برد: بیژن که به اقتضای کاری سر از روبه‌روی دانشگاه تهران درآورده است، در میان گروهی از معترضان به پس‌کوچه‌های اطراف رانده می‌شود؛ در آنجا حیرت‌زده به تماشای صحنه پرخشونت جرح و دستگیری یکی از معترضان می‌ایستد؛ توجه مأموران به بیژن جلب می‌شود؛ بیژن از ترس کتک خوردن پا به فرار می‌گذارد و باقی ماجرا. هرکدام از این خرده‌رویدادهای فرعی را بازم می‌توان به پی‌رفتی از خرده‌رویدادهای هسته‌ای و وابسته تجزیه کرد.

در این صورت، مثلاً «فرار بیژن» به تفصیلی که در متن داستان آمده است، برساخته از این جزئیات خواهد بود:

انگار قفل بدنش باز شد. با جهش بلندی خودش را از کنار دیوار کند. فریاد بلندی از پشت سر شنید: «بگیر این بچه سوسولو.» هر لحظه بدنش بیشتر باز می‌شد. همه ذهنش متوجه پاهایش بود که بیشتر از هم بازشان کند. خانه‌ها و کوچه‌ها مثل باد از کنارش می‌گذشتند. از تابلوی کوچه‌ها تنها زمینه آبی و خطوط درهم سفید را می‌دید. نمی‌خواست باور کند اما سر چهارراه بعدی یک ماشین سبز ایستاده بود، چند نفر هم کنارش. هنوز متوجه او نشده بودند. دوباره سرش را برگرداند. [لباس شخصی] دنبالش بود. لحظه‌ای خواست بایستد. [...] اما همین‌که حس کرد این فکر به دلیل ضعف به سراغش آمده آن را پس زد. فکر کرد دویدن حقش است. آنها جلوی این یکی را نمی‌توانستند بگیرند. به میل خودش وارد بازی نشده بود اما به میل خودش که می‌توانست از آن خارج شود. این بود که تندتر دوید (شهبواری، ۱۳۸۳: ۷-۸).

این جزئیات مفصل را نیز مانند رشته‌رویدادهای پی‌رفت اصلی می‌توان به چند رویداد هسته‌ای (یعنی «پا گذاشتن به فرار»، «برخوردن به دسته دیگری از مأموران»، «پس‌چیدن به کوچه‌ای بن‌بست») و چندین رویداد وابسته (هرآنچه در حد فاصل خرده‌رویدادهای هسته‌ای، از ذهن بیژن می‌گذرد) تقسیم کرد. به این ترتیب، می‌بینیم که پی‌رفتی متشکل از چندین رویداد هسته‌ای و وابسته، چگونه خود بسان یک رویداد هسته‌ای واحد، در ساختار پی‌رفتی بزرگ‌تر (یعنی «آشنایی بیژن و آذر») جا گرفته است.

درست به همین ترتیب، برای خوانش کل داستان نیز باید خرده‌رویدادها، رویدادها، پی‌رفت‌های فرعی و پی‌رفت‌های اصلی را در پیوند با یکدیگر بررسی و این‌همه را در قیاس با کلان‌ساختار داستان. «فرار بیژن» را بسته‌به‌مقیاس تحلیل داستان، می‌توان هم رویدادی متشکل از چندین خرده‌رویداد کوچک‌تر انگاشت و هم خرده‌رویدادی از پی‌رفت «آشنایی بیژن و آذر»؛ همچنان‌که این پی‌رفت بزرگ‌تر را هم در مقیاسی دیگر (برای مثال در کنار وقایع سرنوشت‌ساز دوران نوجوانی، دانشجویی، رزمندگی و تبعید خودخواسته بیژن) می‌توان فقط یکی از سازه‌های کلان‌ساختار داستان برشمرد.

ستون فقرات پاگرد همچنین برآمده از مفصل بندی پی‌رفت‌های پرشماری است که اگرچه در نگاه نخست چندان مرتبط نمی‌نمایند، با پیشرفت خط اصلی داستان و مصادف شدن شخصیت‌ها در موقعیت کانونی آن، کم‌کم به هم می‌پیوندند و کارکرد هر کدام در پرداخت شخصیت‌ها به تدریج آشکارتر می‌شود. برای مثال، پیش از «این همانی» بیژن با شخصیتی به نام دکتر مشفق در میانه داستان، سه فصل ناهم‌جوار به شرح مجاهدت‌های نافرجام دکتر مشفق در برابر عقب‌ماندگی مردم و عوام‌فریبی شخصیتی به نام معدن اختصاص یافته است. مشروح این سه فصل به نسبت مفصل را می‌توان در چند رویداد هسته‌ای خلاصه کرد:

۱. دکتر مشفق برای گذراندن دوره خدمت پزشکی خود وارد منطقه‌ای محروم می‌شود؛

۲. در آنجا دلسوزانه می‌کوشد تا بخشی از محرومیت‌های بهداشتی مردم را برطرف کند؛

۳. معدن نگران از محبوبیت روزافزون دکتر مشفق، او را از ادامه فعالیت برحذر می‌دارد؛

۴. دکتر مشفق، بی‌اعتنا به هشدارهای معدن، فعالیت‌های نوع‌دوستانه خود را ادامه می‌دهد؛

۵. معدن به کمک ایادی خود، از خرافه‌پرستی مردم برای سرکوب دکتر مشفق بهره برمی‌دارد؛

۶. نیرنگ معدن کارگر می‌افتد و مردم به گمان دفع مفسده، بر دکتر مشفق می‌خورشند؛

۷. دکتر مشفق با نیم‌جانی که از خشم مردم به‌در برده است، دست از طبابت می‌شوید.

اما این رویدادهای هسته‌ای پیش از آنکه زنجیروار به یکدیگر بپیوندند و یکی از پی‌رفت‌های اصلی داستان را بسازند، در مسیر خود با بعضی پی‌رفت‌های فرعی گره خورده و بعضی دیگر را در خود گرفته‌اند. در این باره، برای مثال می‌توان گره‌چینی

خرده‌پی‌رفت‌های زیر و درونه‌گذاری‌شان در پی‌رفت بالا (مشخصاً در حد فاصل رویدادهای پنج تا شش) را از زبان دستیار دکتر مشفق به اختصار بازگفت:

عبدالرحمان از سرکارگرهای معدن است. می‌گویند معدن خیلی رویش حساب می‌کند. یک روز صبح که از خواب پا شد، دید جفت پاهایش تکان نمی‌خورد. از منزل شنیدم عصر همان روز پیرزنی [به نام بی‌بی‌نسا] وارد ده شده که نفسش حق است. اول از همه هم عبدالرحمان را شفا داده. شب‌ها جلوی خانه عبدالرحمان چه غوغایی بود. بی‌بی‌نسا خانه او اتراق کرده بود. به هر مریض یک طناب بسته بودند و سر دیگرش را به کلون در خانه عبدالرحمان. سراج [خواربارفروش ده] آن روزها گونی‌گونی طناب از شهر می‌آورد و به زایرین می‌فروخت (همان، ۱۷۲-۱۷۶).

یک بار یک هفته غیبش زد. بعد که برگشت با دوتا دختر جوان برگشت. با هر دو عروسی کرده بود. از همان روز دوروبر خوابگاه مهندسین می‌پلکید و زیر گوش مهندسین مجرد پیچ‌پیچ می‌کرد. عبدالرحمان از قول بی‌بی‌نسا گفته بود گناه همین الان تو خانه سراج [میان زن‌های او و دکتر مشفق] دارد اتفاق می‌افتد. مردم در خانه سراج را از جا می‌کنند. جالب این‌جاست که خود سراج جلوی مردم بوده و آتش‌بیار معرکه. دکتر مشفق به جمعیت می‌گوید: «یعنی شما نمی‌فهمید این‌ها همه نقشه است؟ به من گفتند این‌جا مریض هست». پرده کنار می‌رود و هر دو ضعیفه سراج آن‌طور که آدم شرمش می‌شود، می‌آیند جلوی پرده. آتش مردم تندتر می‌شود و با اولین سیلی عبدالرحمان [بر صورت دکتر مشفق] دیگر کسی نمی‌تواند جلودار «خشم مقدس» مردم شود. این اسمی بود که بعدها معدن در یک بیانیه رسمی به حرکت آن روز مردم داد (همان، ۲۴۸-۲۵۶).

به‌عنوان نمونه‌ای از صنعت درونه‌گذاری هم می‌توان به پی‌رفتی از کنش‌های رذیلانه سراج اشاره کرد که به عبارت زیر، در جایی از مشبک‌کاری بالا درج شده است تا شخصیت فرومایه سراج پرداخته‌تر شود:

تو نوجوانی همین سراج، مأبونی بود که بیا و ببین. کسی از جوان‌های ده خودمون و آبادی‌های اطراف نبود که حداقل یک مجلس با او نرفته باشد. اما از روداری‌اش که چیزی نگویم بهتر است. از همان وقت هم، بی‌پول کار نمی‌کرد. بزرگ‌تر که شد و رفت سربازی، به قول معروف کار و بارش گرفت. می‌گویند آن‌جا، هم امر

بر فرمانده پادگان بوده و هم تو باشگاه افسران خدمت می‌کرده. از سربازی که برگشت بلافاصله همین بقالی را خرید (همان، ۲۴۸).

با توجه به دو نمونه اخیر می‌بینیم که تلاقی پی‌رفت‌ها با یکدیگر، همچون تزریق یکی در دیگری، برجسته‌تر از توالی زمانی‌شان به نظر می‌رسد. از سویی هم می‌دانیم که چینش رویدادها در راستای زمان، تنها شرط لازم برای شکل‌گیری داستان است. حال از مجموع این ملاحظات، به لحاظ منطقی چنین نتیجه می‌گیریم که چون تسلسل تقویمی پی‌رفت‌ها به تنهایی برای داستان‌پردازی کافی است، به‌طور طبیعی بیش از گره‌چینی یا درونه‌گذاری پی‌رفت‌ها به کار کلان‌ساختار داستان می‌رود و در عوض، کمتر از این دو شیوه به چشم می‌آید. از این‌روست که با کنار زدن همه پی‌رفت‌های درونه‌ای و حاشیه‌ای از مسیر اصلی داستان می‌توان مثلاً سرگذشت دکتر مشفق را به هفت رویداد هسته‌ای یا حتی کل پاگرد را به ماجرای آشنایی بیژن و آذر فروکاست، بی‌آنکه ساختار (هرچند عریان) داستان فروبریزد.

اما به‌راستی چرا ساختار خطی داستان در غیاب پی‌رفت‌های درونه‌ای و متقاطع از هم نمی‌گسلد؟ پاسخ را در تعریف داستان باید جست: ساختار داستان فقط نیازمند تسلسل زمانی رویدادهاست؛ تسلسلی که حتی در تکیده‌ترین حالت خود، بی‌نیاز از پیوند منطقی رویدادها خواهد بود. به همین دلیل، ساختار داستان در غیاب پی‌رنگ، به هر اندازه که تضعیف شود، از هم نمی‌پاشد. سهل است، که غیاب پی‌رنگ اگر برابر با فقدان پی‌رنگ نباشد، ساختار داستان را نه تنها تهدید نمی‌کند، بلکه چه‌بسا مایه قوام آن هم می‌شود. آنچه دوام کلان‌ساختار را به‌ویژه در داستان‌های چندپاره‌ای مانند پاگرد تضمین می‌کند، القای پی‌رنگ از راه درونه‌گذاری و گره‌چینی نامحسوس پی‌رفت‌هاست، نه فقدان پی‌رنگ؛ آنچه نیز کلان‌ساختار داستان را درهم می‌شکند، انباشت پی‌رفت‌های متباین بر ستون فقرات داستان یا فشردگی پی‌رفت‌های مکمل در لابه‌لای فقرات این ستون است، نه فقدان پی‌رنگ.

بنابراین، امکان توسعه کلان‌ساختار داستان، با میزان گره‌افکنی در مسیر داستان متناسب است. متقابلاً با گره‌گشایی از خط سیر داستان، جایگاه سلسله‌مراتبی رویدادها و پی‌رفت‌ها نسبت به یکدیگر تعیین می‌شود. بدون چنین تعادلی، رابطه میان سازه‌های

داستان به هم خواهد ریخت و مسیر اصلی داستان گم خواهد شد. از یک سو، تعلیل مفرط رویدادهای هسته‌ای به کمک پی‌رفت‌های فرعی باعث تصلب داستان در توده‌ای از پی‌رنگ و تولید مقاله علمی به جای متن روایی خواهد شد؛ از سوی دیگر، جریان لجام‌گسیخته رویدادهای هسته‌ای در فقدان پی‌رنگ موجب تکیدگی ساختار داستان و سقوط متن روایی تا سطح خبرنامه خواهد شد. در داستان **پاگرد** همه پی‌رفت‌های فرعی برای ابهام‌زدایی از شخصیت مرموز بیژن به تدریج پیرامون چهار پی‌رفت اصلی گرد آمده و در جریان اصلی‌ترین پی‌رفت داستان (یعنی آشنایی بیژن و آذر) به یکدیگر پیوسته‌اند. در غیاب چنین ساختار پیچیده‌ای نمی‌شد فهمید چرا بیژن از مردم یا از اینکه «دکتر» خطاب شود، گریزان است و با این همه، چرا در پایان داستان به آذر دل می‌بندد و دوباره در مقام یک «پزشک» وارد جامعه می‌شود. بنابراین، برای خوانش متن روایی و درک دلالت‌های ضمنی آن، به‌ویژه در نمونه‌های چندپاره‌ای مانند **پاگرد**، باید روابط پیچیده ساختاری را در سطح داستان بررسیید. ابهام‌انگیزی در عین ابهام‌زدایی، باینکه لازمه داستان‌پردازی نیست، در پرداخت کمتر داستانی می‌توان از آن چشم پوشید و به پریشان‌گویی نیفتاد. در **پاگرد** همه پی‌رفت‌های اصلی - جز واپسین پی‌رفت - به سرخوردگی قهرمان از عشق و انسانیت می‌انجامد تا معلوم شود که ساختار داستان لزوماً برابر با حاصل جمع سازه‌هایش نیست.

۲-۳. جانشینی رویدادها در عرض داستان

بررسی ساختار عمودی داستان را با یادآوری این پیش‌گفته آغاز می‌کنیم که «روایت» یعنی بازنمود سیر تحول وضعیتی به وضعیت دیگر از گذر یک (رشته) رویداد زمانمند. هرچه دامنه نوسان رویدادها در میانه یک پی‌رفت فراخ‌تر باشد، پیش‌بینی خط سیر داستان در بدو آن پی‌رفت دشوارتر می‌نماید و به همین دلیل، رویدادهای بیشتری هم صرف ترسیم مسیر داستان می‌شود؛ مسیر پیچ‌درپیچی که با روایت ابهام‌انگیز رویدادهای پیاپی در زمینه‌ای از رویدادهای ممکن تصویر می‌شود و با حرکت پرفرازونشیب خود در طول پی‌رفت‌ها، فرجام داستان را به تعویق می‌اندازد. اصولاً «تعلیق» داستان به منظور حفظ جذابیت آن از ابتدایی‌ترین لوازم داستان‌پردازی است.

این نیاز اولیه با گسترش دامنه نوسان رویدادها در راستای محور هم‌نشینی یا به عبارت دیگر، با طفره رفتن از پایان‌بندی داستان تأمین می‌شود و نیز پویایی داستان را تضمین می‌کند.

توسعه ساختار طولی داستان جدا از چینش پریپیچ و تاب رویدادها در پی یکدیگر، نیازمند گزینش تک‌تک رویدادها از عرض محور جانشینی است؛ محوری که عرض آن بسته به غایت هر پی‌رفت تغییر می‌کند و غایت پی‌رفتها نیز با توجه به پایان‌بندی کل داستان تعریف می‌شود. کلان‌ساختار داستان در رمان *پاگرد* همچنان‌که با چینش صرفه‌جویانه رویدادها و تطویل پی‌رفتها، از گره‌گشایی و تسلیم به خوانشی متقن تن می‌زند، هم در آن حال با گزینش هر رویداد از عرض محور عمودی خود، یک گام به نقطه پایان نزدیک‌تر می‌شود. از این نظر می‌توان گفت کارکرد محورهای جانشینی و هم‌نشینی در توسعه کلان‌ساختار داستان، همچون نقش استعاره و مجاز در القای متنیت به گفتمان است. داستان در کارکرد استعاری خود، وضعیت آغازین را با وضعیت پایانی جای‌گزین می‌کند و در کارکرد مجازی‌اش، از راه هم‌نشینی رویدادها به پایان می‌رسد. به بیان دیگر، هم‌نشینی رویدادها در طول داستان، مبتنی بر مجاورت آن‌ها در گذر زمان است و جانشینی رویدادها در عرض داستان، مبتنی بر مشابهتشان با دیگر رویدادهای ممکن.

انتخاب رویدادهای مشابه و ترکیب آن‌ها در پی‌رفتهای هم‌جوار، موجب تبلور موضوع در روایت و انسجام کلان‌ساختار داستان می‌شود. برای مثال، ساختار داستان در رمان *پاگرد*، پیش از آنکه براساس همگرایی پی‌رفتهای اصلی یا این‌همانی اصلی‌ترین شخصیت‌ها (شاگرد اول = ویلیام = دکتر مشفق = آقا بیژن) استوار شده باشد، در جانشینی استعاری بسیاری از رویدادها با مفهوم عشق‌ورزی یا سودجویی متبلور شده است. تناوب این دو مفهوم استعاری در بیشتر پی‌رفتها (از جمله: بازگشت بیژن به سوی مردم در پی مردم‌گریزی‌اش، بیزاری دکتر مشفق از اهل آبادی در پی تمام تلاش‌های نوع‌دوستانه ولی نافرجام او، و شکست قهرمان نوجوان داستان در رقابتی عشقی با همکلاس دختر فریب خود) به تقابل میان از خودگذشتگی و خودخواهی در سراسر رمان «موضوعیت» داده و موجب هم‌بستگی سازه‌های داستان در هاله فزاینده‌ای

از دلالت‌های متباین شده است. گستره این‌گونه دلالت‌ها آن‌گاه از حدود روابط هم‌نشینی و جانشینی میان رویدادها برمی‌گذرد که استعاره‌های متداعی در طول داستان منتشر می‌شوند و تقابل‌های مجاور در عرض آن بازتاب می‌یابند. شعاع دلالت‌مندی داستان اگرچه به این ترتیب از دایره تأویل فراتر می‌رود، در بادی امر نشان می‌دهد که روایت‌مندی متن از انتخاب و ترکیب رویدادها آغاز می‌شود. داستان **پاگرد** در محور عمودی خود میان دو قطب مهرورزی و سودجویی نوسان می‌یابد؛ نوسانی شدید که در محور افقی داستان از موتیف مهرورزی آغاز می‌شود تا پس از چند رفت‌وبرگشت منظم در طول پی‌رفت‌ها، سرانجام به‌سود همان موتیف آغازین و به‌بهای نفی بدیل‌هایی مانند شهوت و شهرت تمام شود. بنابراین، پایان داستان (پیروزی عشق در انتهای **پاگرد**) را نه‌تنها رویدادهای روایت‌شده، بلکه همچنین ناگفته‌های متن تعریف می‌کند و ناگفته‌های متن را فقط با توجه به پهنای باند فرود داستان (در دیگر پایان‌بندی‌های ممکن) می‌توان یافت.

۳. نتیجه

در این مقال، با بررسی ساختار داستان **پاگرد** در کنار یکی دو نمونه جنبی (داستان **مصور من گوساله‌ام** و پاره‌ای از **روایت عور**) دیدیم که کلان‌ساختار داستان چگونه از جانشینی رویدادهای ممکن در راستای محور عمودی روایت و نیز از هم‌نشینی رویدادهای معین در امتداد محور افقی روایت شکل می‌گیرد تا به این ترتیب، زمینه لازم برای داستان‌پردازی یا تعیین مختصات جهان داستان و ترسیم اوضاع و احوال آن فراهم شود. در آغاز این راه، با مفهوم رویداد به‌عنوان «کوچک‌ترین سازه جهان داستان» آشنا شدیم و پس از وابستن تعریف آن به گفتمان روایی دریافتیم که پی‌رفت‌ها در مقام سازه‌های میانی داستان از ترکیب رویدادها ساخته می‌شوند و نیز از راه زنجیره‌سازی، درونه‌گذاری و گره‌چینی در کنار پی‌رفت‌های دیگر کلان‌ساختار داستان را می‌سازند. سرانجام، به این نتیجه رسیدیم که تداعی و توالی رویدادهای هسته‌ای بدون نیاز به تعلیل آن‌ها در پس‌زمینه رویدادهای وابسته، به‌تنهایی برای پرداخت داستان و روایت‌گونگی متن کافی است. با این همه، جای تردیدی نیست که

نتایج پژوهش حاضر تا هنگامی معتبر خواهد نمود که اصطلاح «داستان» در مفهوم کلی خود و دور از ملاحظات گونه‌شناختی، فقط برای تعریف مفهوم روایت‌گونه‌نگی در نظر گرفته شود.

پی‌نوشت‌ها

1. narrativehood
2. narrativity
3. kernel events
4. satellite events

۵. پیشینه این تمایز بنیادین میان رویدادهای هسته‌ای و وابسته به آرای صورت‌گرایان روس بازمی‌گردد. نخستین بار، بوریس توماشفسکی (Tomashevskii, 1925) با تمایز «موتیف‌های اصلی» از «موتیف‌های آزاد»، راه را برای تمایز «هسته‌ها» (nucleus) از «واسطه‌ها» (catalyzers) در کتاب *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت* (Barthes, 1977) گشود تا بعدها سیمور چتمن (Chatman, 1978) این دو اصطلاح را به ترتیب با kernels و satellites جای‌گزین کند. مهم‌تر این است که تعریف اولیه توماشفسکی از رویدادهای هسته‌ای و وابسته، دست‌مایه ویکتور اشکلوفسکی (Shklovskii, 1929) برای بازشناسی fibula (داستان یا آنچه روایت می‌شود) از sjuzet (گفتمان یا شیوه روایت داستان) شد؛ تمایزی که اکنون دیگر یکی از اصول ساختارشناسی روایت به‌شمار می‌رود.

6. sequence
7. S. Chatman
8. E.M. Forster
9. plot
10. S. Rimmon-Kenan

منابع

- براهنی، رضا (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*. چ ۴. تهران: البرز.
- تودروف، تزوتان (۱۳۸۸). *بوطیقای نشر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*. تهران: نشر نی.
- حسین‌پور، بزرگمهر (۱۳۹۰). *من گوساله‌ام*. تهران: مثلث.
- شهسواری، محمدحسن (۱۳۸۳). *پاگرد*. تهران: افق.
- مجابی، جواد (۱۳۸۳). *روایت عور*. تهران: ققنوس.
- Baraheni, R. (1989). *Writing Stories*. 4th Ed. Tehran: Alborz. [In Persian]
- Barthes, R. (1977). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" in S. Heath (Trans.). *Image Music Text*. New York: Hill and Wang. Pp. 79- 124.
- Bzorgmehr, H. (2011). *I am a Calf*. Tehran: Mosallas. [In Persian]

- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure n Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Forster, E.M. (1927). *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt Brace.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Mojabi, J. (2004). *Narrative in the Nude*. Tehran: Ghoghnoos. [In Persian]
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd Ed. London/ New York: Routledge.
- Shahsavari, M. (2004). *The Staircase*. Tehran: Ofogh. [In Persian]
- Shklovskii, V. ([1929] 1990). *Theory of Prose*. B. Sher (Trans.). Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press.
- Todorov, T. (2009). *The Poetics of Prose: New Studies on Narrative*. Tehran: Publication Ney. [In Persian]
- _____ (1968). "La Grammaire du récit". *Langages*. No. 12. Pp. 94- 102.
- Tomashevskii, B. ([1925] 1965). "Thematics" in L.T. Lemon & M.J. Reis (Eds.). *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press. Pp. 61- 95.