

## چکیده

در این مقاله، ابتدا به اختصار تبارشناسی پژوهش‌های روایتشناختی را در آغاز قرن بیستم (یعنی پیش از شکل‌گیری رشته‌ای به نام روایتشناسی) بیان، و به طور 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 به اجمال بازگو می‌شود. در پایان، نگاهی می‌افکنیم به تحولات غیرصورتگرای متأخر در این حوزه که بیشتر مبنی بر مطالعات شناختی بوده‌اند. در این میان توجه خود را بر کاربردشناسی زبان‌شناختی و به‌ویژه روند احیای الگوهای زبانی توسط مطالعات شناختی متتمرکز می‌کنیم؛ به این ترتیب، روش پژوهش حاضر، نظری می‌باشد.

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

## نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت

حسین صافی پیروزجه

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تهران

مریم سادات فیاضی

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس

### ۱. تبارشناسی پژوهش‌های روایتشناختی در آغاز قرن بیستم

تودورف<sup>۱</sup> در سال ۱۹۶۹ م. در کتاب دستور زبان دکامرون نخستین بار برای اشاره به علم روایت از اصطلاح روایتشناختی<sup>۲</sup> استفاده کرد. این نشان می‌دهد که کتاب او اولین گام در حوزه‌ای بود که هنوز به طور کامل شکل نگرفته بود. تودورف با پیوستن به انقلاب ساختارگرایی که در پی مطالعه هرگونه پدیدۀ فرهنگی و با اقتدا به زبان‌شناسی سوسوری رخ داده بود، روایتشناختی را بر پیشینه‌ای، شامل آرای متقدم رولان بارت<sup>۳</sup> بنیان نهاد.<sup>۴</sup>

کسانی چون بارت، برمون<sup>۵</sup>، ژنت<sup>۶</sup>، گرماس<sup>۷</sup> و تودورف پس از پایه‌گذاری روایتشناختی، به پیروی از تمایزی که سوسور<sup>۸</sup> 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 نشانه‌ای زبان متمرکز کردند و در نتیجه، مفهوم عام روایت را مهم‌تر از روایت‌های منفرد واقعی می‌انگاشتند. مهم‌ترین دغدغه روایتشناسان، شناسایی اصول نشانه‌شناختی متن‌گذری<sup>۹</sup> بود که طبق آن، سازه‌های اصلی روایت (شخصیت، صحنه، رویداد و ...) «ترکیب»، «جایگزین» یا «تبديل» 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 دهه ۱۹۶۰ م. به بعد بر مطالعات روایت گذاشته‌اند، در واقع انقلاب ساختارگرا چندان فraigیر نبود. حقیقت این است که روایتشناختی ساختارگرای فرانسوی محصول تعاملی پیچیده میان سنت‌های فکری، جنبش‌های انتقادی-نظری و الگوهای تحلیلی پراکنده در گستره دهه‌ها، قاره‌ها، ملل، نحله‌های فکری و محققان مستقل است. با توجه به این گستینگی در خاستگاه‌های زمانی و مکانی روایتشناختی، ریشه‌یابی مفاهیم مورد استفاده در این رشته سخت دشوار است و از این‌رو، روایتی بس پیچیده درباره پیدایش یا اشاعه روش‌های تحلیل داستان را می‌طلبد.

در اينجا ابتدا نظرية ادبی صورتگرای آنگلو-آمريکايي، بهويژه در زمينه مطالعه ادبیات داستاني بررسی می‌شود، سپس ديدگاه‌های مختلفی از محققان آلماني، روسی و چک‌تبار مورد توجه قرار می‌گيرد تا چگونگی شكل گيري روایتشناسی نوین در بستر گسيختگی‌ها و نابسامانی‌های ناشی از جنگ جهانی دوم -گذشته از دیگر وقایع مخل- روشن شود. سنت آنگلو- آمريکايي نيز-اگرچه تأثيرات مهمی بر پژوهش‌های اخیر روایت گذاشته- باید در پيوند با گفتمان‌ها و سنت‌های درهم‌تيدة اروپايی در نظر گرفته شود. همچنين باید توجه کرد که نوادری‌های اين رویکردها بعدها در دهه ۱۹۶۰م. در قالب روایتشناسی ساختارگرای فرانسوی نمایان شد.

بنابراین، آنچه در اينجا می‌آيد، تبارشناسي آبخشخورهای مطالعات روایت است. در واقع آنچه در اين جستار به‌دلیل آن هستیم بدین شرح است: کشف روابط فراموش شده، بازيابی مسیرهای تاریخي جهان و برقراری ارتباط بين نهادها، نظام‌های فکري، گفتمان‌ها يا تحليل‌هایی که در گذشته کاملاً مجزا و بی‌ارتباط فرض می‌شدند. در پيان نيز نشان می‌دهيم برخلاف آنچه تصور می‌شود، نظریه‌های روایت از تاري پيچیده و آميخته مایه می‌گيرند و برآيند گرایش‌های تاریخي و نظری گوناگونی هستند و كمتر می‌توان پيشينه مطالعاتي يكپارچه، بی‌وقفه و معينی برایشان يافت.

## ۲. نظرية ادبی و نظرية روایت

ولک<sup>۱۰</sup> و وارن<sup>۱۱</sup> در دوران اوچ نقد نو در کتاب خود به نام *نظرية ادبی*<sup>۱۲</sup> (۱۹۴۹)، نظرية ادبی صورتگرای آنگلو- آمريکايي و بهويژه چارچوب مطالعه ادبیات داستاني را ترسیم کردند. اينان برخلاف اثباتگرایان که ادبیات را تابع رشته‌های دیگري، چون تاریخ، علوم اجتماعي، مباحث فلسفی و غيره می‌دانستند و اهمیتی ثانوي برایش قائل بودند، ديدگاهی را برگریدند که می‌تنمی بر ماهیت مباحث محض ادبی بود. ولک و وارن برای تعیین ماهیت ادبیات داستاني در جايگاه موضوعي مستقل برای مطالعه، در فصلی جداگانه از كتابشان، بيشتر، اصولی را معرفی کردند که تا آن زمان محور بسیاری از نظریه‌های روایت بود:

• این فرض که ادبیات داستانی (شامل داستان‌های کوتاه و رمان)، تنها یکی از زیرشاخه‌های گفتمان روایی است نه گونه اصلی روایت (ولک، و وارن، ۱۹۴۹؛ ۲۲۵)؛

- آمیزه‌ای از منطق علیٰ و زمانی داستان یا آمیختگی تسلسل و پیامد؛
- تمایز موقعیت‌ها و رویدادهای تشکیل‌دهنده داستان<sup>۱۳</sup> با ترکیب این عناصر بنیادی در قالب طرح<sup>۱۴</sup>، یعنی همان تمایز داستان با گفتمان در نظر ساختارگرایان فرانسوی (همان، ۲۲۶-۲۲۴)؛
- سازکارهای شخصیت‌پردازی، شامل چارچوب‌های اجتماعی و مردم‌شناسختی انواع شخصیت در داستان (همان، ۲۲۶-۳۲۸)؛
- زاویه دید (همان، ۲۳۰-۲۳۳)؛

• قصه‌های قاب‌بندی‌شده<sup>۱۵</sup> 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<sup>۱۶</sup> تعیین می‌شود که حاصل نوع ترکیب عناصر است و خودبستنده؛ درحالی‌که ارزش صدق گزاره‌های تاریخ‌نگاشتی مตکی بر میزان انطباقشان با وضعیت جهان واقعی است.

حال سؤال این است که آیا ولک و وارن با طرح این اصول، آینده نظریه‌ها و رویکردهای روایت (مثلاً ظهور روایتشناسی در فرانسه) را برنامه‌ریزی کرده‌اند. به عقیده دیوید هرمن<sup>۱۷</sup> (۲۰۰۵)، ماجرا به‌همین سادگی نیست؛ ساختارگرایی فرانسه علاوه بر ست نقد نو آنگلو-آمریکایی -که از نظر تأکید بر استقلال هنر کلامی شبیه صورتگرایان روس (تأکید بر ادبیت) است- از صورتگرایی روس نیز تأثیر پذیرفته است. صورتگرایی روس چنان‌که در آثار ویکتور شکلوفسکی<sup>۱۸</sup>، بوریس توماشفسکی<sup>۱۹</sup>، ولادمیر پرایپ و دیگران پیداست، متأثر از آرای محققان آلمانی اوایل قرن بیستم بوده است.

در نتیجه، دستاوردهای سنت آلمان در زمینه 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، تجزیه 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 دامنه 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<sup>۲۱</sup> در روسیه و آلمان

دولژل<sup>۲۲</sup> در کتاب خود (۱۹۹۰) (با موضوع تاریخ بوطیقای غرب از ارسسطو تا مکتب پراغ<sup>۲۳</sup>) می‌گوید پس از دوره رمانیسم، رویکردهای بسیار متنوعی به بوطیقای روایت به‌سبب پیشینه مشترکشان در سنت مطالعات ریختشناسی به وجود آمدند. دولژل با پی‌گیری الگوی ریختشناسی تا گوته و همچنین با استناد به ویکتور ارلیش<sup>۲۴</sup> (۱۹۶۵) و پیتر استاینر<sup>۲۵</sup> (استاینر، و دیویدوف<sup>۲۶</sup>، ۱۹۸۴)، پیدایش ریختشناسی روایت را در مکتب رمانیک، جلوه‌ای از تغییر نگرشی فراگیرتر به معرفتشناسی می‌داند که در جریان آن، الگوی مکانیکی درک ساختارهای جهان با الگویی انداموار<sup>۲۷</sup> جایگزین می‌شود. به‌گفته دولژل «هم کالبدشناسی و هم ریختشناسی بر این فرض استوار است که هر انداموارهای<sup>۲۸</sup> از اجزائی تشکیل می‌شود... ولی گرچه غایت کالبدشناسی، تجزیه و شناسایی اجزای است، ریختشناسی به نظریه‌پردازی درباره چگونگی تشکیل ساختارهای پیچیده از اجزای جداگانه می‌پردازد». (دولژل، ۱۹۹۰: ۵۶).

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

روایت از «ترکیب»<sup>۳۰</sup> (آرایش هنری) این عناصر، توجه خود را بهویژه بر دو جنبه از طرح ترکیبی، یعنی بر «کنش»<sup>۳۱</sup> و «شخصیت کنشگر»<sup>۳۲</sup> متمرکز کردند. بنابراین، آن‌ها پیش از پرآپ و گرماس توانسته بودند به ترتیب، مفاهیم «نقش»<sup>۳۳</sup> و «کنشگر»<sup>۳۴</sup> (نظمی از شخصیت‌ها به عنوان جزئی از ترکیب روایی) را تشخیص دهند و نیز با تمرکز بر ترکیب کنش به جای شخصیت، توزیع الگومند صحنه‌ها و اپیزودها را در ساختار روایت توصیف کنند.

همین تمرکز آغازین بر ترکیب روایت که در قالب رویکرد ریخت‌شناسانه فراگیرتری جای داشت، آینده 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»<sup>۳۵</sup> یا آنچه خود، sjuzet می‌خوانندند، دوباره معرفی کردند؛ برای مثال در نظر شکلوفسکی، پیرنگ علاوه بر آرایش رویدادها، همه «ابزار» ایجاد‌کننده وقفه و تأخیر در روایت را هم در بر می‌گیرد.

در این میان، روس‌ها هم تا دهه ۱۹۲۰ م. با دستاوردهای همتایان آلمانی خود در زمینه 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 در صدد طراحی الگویی سبک‌شناختی برای متنوع‌ترین متون متشر، از جمله همه ژانرهای روایی برآمدند و به همین منظور انواع گوناگون نش، از رمان‌های تاریخ‌نگارانه تولستوی<sup>۳۶</sup> و داستان‌های پیچیده پلیسی تا قصه‌های عامیانه روسی را بررسیدند. برگزیدن چشم‌اندازی چنین گسترده را به‌یقین پیشرفته تعیین‌کننده در تاریخ نظریه نوین روایت باید دانست؛ زیرا معطوف کردن توجه صاحب‌نظران، از یک ژانر ادبی

خاص به همه 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 را برای خوانش‌های فراگونه‌ای و فرارسانه‌ای ساختارگرایان فرانسوی هموار کردند. افزون بر این، تلاش صورتگرایان برای تشخیص سبک‌های متناسب با متون متشور، آغاز حرکتی شد برای توصیف‌های «ضدصورتگرای» باختین<sup>۳۷</sup> از داستان‌های «چندآوایی»<sup>۳۸</sup> و «چندصدایی»<sup>۳۹</sup> داستایفسکی<sup>۴۰</sup> (۱۹۲۹). مطالعات باختین سبب شد تا نیم قرن بعد بحث‌های «بافت‌گرایانه»<sup>۴۱</sup> در میان روایتشناسان ساختارگرای فرانسوی دربگیرد.

صورتگرایان روس علاوه بر بهره‌گیری از رویکردی ریخت‌شناسانه، با ترکیب روایت و تعمیم حوزه مطالعات نظریه‌پردازان آلمانی به تمام گونه‌های روایت، چند اثر تحقیقی راهگشا نیز از خود به جاگذاشتند؛ برای مثال بوریس تو ماشفسکی با تمایز «موتیف‌های مقید»<sup>۴۲</sup> (پیرنگ- مقید) از «موتیف‌های آزاد» (غیرپیرنگ-وابسته) راه را برای تمایز «هسته‌ها»<sup>۴۳</sup> از «کاتالیزورها»<sup>۴۴</sup> (واسطه‌ها) در کتاب درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت (بارت، ۱۹۶۶) گشود. این دو اصطلاح اخیر که سیمور چتمن<sup>۴۵</sup> آن‌ها را رویدادهای هسته‌ای<sup>۴۶</sup> و اقمار<sup>۴۷</sup> می‌خواند، به ترتیب، به عناصر اصلی و فرعی محتوای داستان<sup>۴۸</sup> 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 اولیه شکلوفسکی (۱۹۲۹) از پیرنگ در مقام نوعی ابزار ساختاری، منجر به پیدایش یکی از فرضیات بنیادین روایتشناسی، یعنی تمایز<sup>۴۹</sup> یا داستان-پیرنگ<sup>۵۰</sup> شد که تمایزی بود بین آنچه روایت می‌شد و نحوه روایت آنچه روایت می‌شد.

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

کارکرد یا کنش را که با توجه به اهمیتشان در پیرنگ تعریف می‌شدن، از پیکرهٔ داستان‌های روسی مورد نظر خود جدا کرد؛ همچنین قواعد توزیع این کارکردها را در هر قصه‌ای تشخیص داد. لوی استراوس<sup>۵۱</sup> بعدها در نخستین تحلیل روایت‌شناسانه‌ای که توجه ساختارگرایانی، چون برمن و بارت را به خود جلب کرد، با الهام از مفهوم کارکردهای پرآپ، زیرساخت‌ها<sup>۵۲</sup> یا سازه‌های خام<sup>۵۳</sup> اسطوره اودیپ را صورت‌بندی کرد. علاوه بر این، نظریات ساختارگرایان درباره شخصیت در مقام «کنشگر» نیز مبنی بر آرای پرآپ بود؛ برای نمونه گرماس رده‌شناسی نقش‌های عام را از آنچه پرآپ «دامنه کنش»<sup>۵۴</sup> 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<sup>۵۵</sup> و شرح‌های پرسی لابوک<sup>۵۶</sup> (۱۹۲۱) بر آن بازمی‌گردد. این سنت نیز خود به‌دلیل تأکید بر سازوارگی عناصر تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ‌های خوش‌ساخت، از تحلیل ارسطو<sup>۵۷</sup> از چگونگی ترکیب عناصر در کلیتی بزرگ‌تر نشئت گرفته است.

#### ۴. اندام‌وارگی، صورتگرایی آنگلو-آمریکایی و تحولات دیگر

هنری جیمز در مقالهٔ تأثیرگذار خود به نام «هنر رمان»<sup>۵۸</sup> (۱۸۸۴) 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 این حال، تشبیه آثار ادبی به موجودات زنده، در الگوی جیمز حتی نسبت به صورتگرایی روس نیز آشکارتر به‌چشم می‌آید. جیمز با انتقاد از تمایزاتی

چون رخداد در برابر توصیف و توصیف در برابر گفت و گو، می‌گوید: «رمان نیز چون موجودی زنده، یکپارچه و در هم تنیده است.... به نظر من می‌توان در هر جزء آن به نسبت ذی روح بودنش، نشانی از اجزای دیگر یافت.» (به نقل از میلر، ۱۹۷۲، ۰۹). درست در همین جاست که جیمز در جمله معروف خود، شخصیت و رخداد را جدا از پیرنگ پیونددۀ‌شان 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، ۱۸۸۴: ۳۷). جیمز همچنین تمایز بین صورت و محتواي 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 عقیده جیمز باز نمودن قواعدی پیشینی برای داستان‌پردازی ناممکن است. جیمز می‌گوید: «سلامت هنری که چنین بی‌واسطه از زندگی نسخه بر می‌دارد، متضمن رهایی از هر بندی است. این هنر به تجربه‌اندوزی زنده است و کسب تجربه همانا در اختیار، معنا می‌یابد.» (همان، ۳۳).

پرسی لا بوک با الهام گرفتن از رمان‌های هنری جیمز و نیز نظریه‌ی وی در باب داستان و همگام با دیگر همعصران خود-که در پیروی از فوکو<sup>۶</sup> 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 «آشفته» نویسنده‌گانی چون تولستوی ترجیح می‌داد. با وجود این، لا بوک «زاویه دید» را اساس تحلیل‌های خود قرار داد؛ اگرچه این مفهوم در رویکرد جیمز چندان مورد توجه نبود. به‌این‌ترتیب، لا بوک از آرای جیمز در معرفی چارچوبی آشکارا تجویزی بهره جست. علاقه‌اصلی او قائل شدن به تمایزی مغرضانه میان «نشان دادن» (نمایشی کردن واقعی) و گفتن (توصیف یا تصویر کردن واقعی) 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 به جای وانمودن، بازتاباندن و ترسیم چیزی، خود آن چیز را نشان می‌دهد.» (لا بوک، ۱۹۵۷: ۱۴۹).

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

واین سی. بوث<sup>۶۱</sup> (۱۹۶۱) در پاسخ به رویکرد لابوک و با تمرکز بر فنونی که وی معرفی کرده بود (ولی با توصل به ملاحظات و پیچیدگی‌های مشهود در آرای خود جیمز و همچنین به کمک رمان‌هایش)، استدلال‌های لابوک را وارونه کرد؛ یعنی بر خلاف لابوک، گفتن را مقدم بر نمایش دانست و به این ترتیب، آن را لازمه روایت، و «نشان دادن» را تأثیر موضعی یا معلولش به شمار آورد. بنابراین، بوث برخلاف لابوک، از پذیرش مفهوم زاویه دید در جایگاه مسئله اصلی نظریه داستان سر باز زد. در حقیقت، تحلیل درخشنان 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 به عمد ساختمند تعریف می‌کند که وساطت راوی - گرچه حضورش الزامی است - در آن کم و بیش پوشیده می‌ماند.

به طور کلی، مخالفت بوث با سره‌گرایی هنری - پیراستن روایات داستانی از زبان‌ورزی و سخنوری - او را در زمرة نوارسطویان جای می‌دهد. با توجه به گرایش بوث به مکتب شیکاگو، طبیعی است که او با متقدان صورتگرایی جدل کند که به نمایندگی از دیگر متقدان نو، ادبیات را کارکرد خاصی از زبان می‌دانستند و مدافعان استقلال و خودبستگی آثار ادبی بودند. در عوض، بوث از نوارسطویانی بود که با تکیه بر طبقه‌بندی ارسسطو از «علل»<sup>۶۲</sup> هنر کلامی، به تحلیل متون ادبی می‌پرداختند و در واقع، از آرای خود ارسسطو بهره می‌بردند تا تعبیری از اندام‌وارگی را در بافتی جدید مطرح کنند که متقدان نو از کتاب فن شعر استنباط کرده بودند. علل هنر کلامی در نظر ارسسطو از این قرار است: علت «فاعلی»<sup>۶۳</sup> (نویسنده)؛ علت «غایی»<sup>۶۴</sup> (خوانندگان)؛

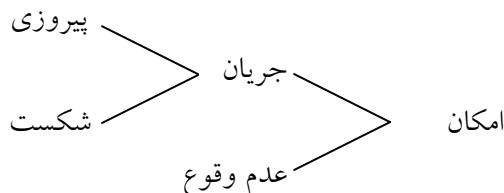
علت «مادی»<sup>۶۵</sup> (زبان)؛ علت «صوری»<sup>۶۶</sup> (محتوای تقلیدی). در پیوند با این موضوع، از منظر نوارسطویان، نظریه نقد نو در باب ادبیات و بهویژه ادبیات داستانی، متهم به تقلیل انگیزش‌های علی فعال و آشکار در هنر کلامی به علتی صرفاً مادی است. رویکرد نوارسطویی به جای آنکه علل غایبی را به «احساسات‌زدگی» و علل فاعلی را به «مغلطه‌کاری» متهم کند، بررسی همه این علل را مجاز و ارزشمند می‌شمارد. بوث نیز به همین قیاس، با احتساب علل فاعلی و غایبی در کنار علت مادی، به مطالعه 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 چهل سال پیش، صورتگرایان روس به تنهایی آغاز کرده بودند.

**۵. روایتشناسی پس از صورتگرایی: نگاهی به روایتشناسی ساختارگرا**  
 نوارسطویان مکتب شیکاگو پیش از وقوع «انقلاب ساختارگرایی»، در مخالفت با تأکید منتقدان نو بر محوریت علت مادی در هنر کلامی، از معادله «روایت = زبان» خرده گرفته بودند. این معادله اساس روایتشناسی ساختارگراست. استاینر (۱۹۸۴) به نقل از زیرمونسکی<sup>۶۷</sup>، یکی از صورتگرایان روس، می‌گوید: «تا هنگامی که ماده خام شعر، لغت است... دسته‌بندی‌های کلامی ارائه شده توسط زبان‌شناسان باید مبنای هر بوطیقای نظام‌مندی باشد». استاینر الگوی مورد نظر زیرمونسکی را «نوعی مجاز مرسل یا رابطه‌ای جزء به کل» می‌خواند که «زبان - ماده اولیه هنر کلامی - را جایگزین خود هنر می‌کند و زبان‌شناسی - علم مطالعه زبان - را به جای مطالعات ادبی می‌گیرد». (استاینر، ۱۹۸۴: ۱۳۸). با وجود این، بارت، برمون، ژنت، گرماس و تودورف در تلاش برای پایه‌ریزی روایتشناسی، بار دیگر همین «استعاره نظری» را از صورتگرایان روس وام گرفتند؛ با این تفاوت که با توصل به آرای سوسور قصد داشتند به آن، گونه‌ای مقام تأویلی<sup>۶۸</sup> و جایگاهی شبیه علمی اعطا کنند. ولی از قضا با ارتقای استعاره صورتگرایان

به مرتبه‌ای ساختارگرایانه - زیان‌شناختی، 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 پایه دیدگاه‌های سوسور در مورد نظام زبان<sup>۷۹</sup> یا لانگ (فارغ از کاستی‌های کنشی اهل هر زبان در قالب پارول) استوار است. درنتیجه، روایتشناسان ساختارگرا تحت تأثیر سوسور و واچ‌شناسی مختصه‌بنیادی که خود برگرفته از آرای او بود، مفاهیم موردنظرشان را در ساختاری دقیقی دسته‌بندی می‌کردند؛ برای مثال در الگوی برمون، هر یک از مراحل منطقی توالي رخدادها به جای آنکه به‌طور مستقیم به مرحله بعدی انجامد، به دو شاخه تقسیم می‌شود:



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

روایتشناسی اولیه را می‌توان مشکل از چند مکتب دانست و الگوی پیشنهادی ژرار ژنت را در کتاب **گفتمان روایت** (۱۹۸۰) بی‌شک برجسته‌ترین این مکاتب به حساب آورد. شهرت آثار ژنت بیش از هر چیز به آرای او در زمینه زمان در روایت و معرفی مفاهیم سه‌گانه «توالی»، «دیرش» و «بسامد» برمی‌گردد. توالي، به ارتباط میان ترتیب رویدادهای داستانی و بیان خطی 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

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

ژنت همچنین مفهوم «کانونی‌سازی»<sup>۷۴</sup> 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<sup>۷۵</sup> در چارچوب نظری متفاوتی که نماینده روایتشناسی در کشورهای آلمانی‌زبان است، «موقعیت‌های روایی»<sup>۷۶</sup> را حول سه محور زیر چنین خلاصه می‌کند:

راوی اول شخص	هم داستان	ناهم داستان	شخص
-			+

منظر	بیرونی	دروونی	
-			+

شیوه	گوینده	بازتابنده	
-			+

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

متقد دیگری که پس از برانگیختن بحث و جدل‌های بسیار، سرانجام توانست بر دامنه نظریه کانونی‌سازی ژنت بیفزاید، میکی بال<sup>۷۹</sup> هلندی بود. او «کانونی‌ساز» (راوی فراداستانی یا یکی از شخصیت‌های داستان) را از «کانونی‌شده» (رفتار بیرونی شخصیت‌ها یا افکارشان و به تعییر ژنت، کانونی‌سازی بیرونی و درونی) بازنداشت و به این ترتیب، الگوی ژنت را که مبنی بر محدودیت‌های منظر (کانونی‌سازی صفر در

مقابل کانونی‌سازی درونی یا بیرونی 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 قدماً بود. توصیفی که او در درسنامه‌اش به نام *داستان و گفتگو*<sup>۸۰</sup> (۱۹۷۸) از سطوح بنیادین روایت پیش می‌نمهد، باعث بازاندیشی در ماهیت روایت و گسترش حوزه وظایف روایت‌شناسان به مطالعه رسانه‌های روایی جدید، بهویژه سینما شد. چتمن همچنین، در دو مین اثر مهم خود، *کنار آمدن*<sup>۸۱</sup> (۱۹۹۰)، با ایجاد پیوند میان روایت و دیگر انواع متن مانند استدلال و توصیف، راه را به سوی بحث‌های فراگونه‌ای و زبان‌شنختی درباره ویژگی‌های روایت گشود. همو علاوه بر قائل شدن تمایز میان «راوی پنهان» و «آشکار»، وجود «عقیدتی» و «ادرانکی» 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 راهنمای «استعاره‌ای نظری»، اساس چارچوب مطالعاتی روایت‌شناسی ساختارگرا بود (ن.ک: هرمن، ۲۰۰۲: ۴-۲). فرض اصلی روایت‌شناسی ساختارگرا این است که با ارائه الگویی عام و کم‌ویش محض از روایت، می‌توان قابلیت انسان را در تشخیص و تعبیر انواع صناعات مولّد داستان تبیین کرد. پس فلسفه وجودی تحلیل‌های روایت‌شنختی، توصیف صریح الگوی دانش ذاتی انسان درباره داستان و در نتیجه، تشریح توانش روایی بشر است. به این ترتیب، بارت پس از برنشاندن زبان‌شناسی به جایگاه «الگویی زیربنایی» (بارت، ۱۹۸۶: ۸۲)، همان موضوعی را برای روایت‌شناسی برمی‌گزیند که سوسور برای زبان‌شناسی؛ نظامی (لانگی) که منشأ اشتراق بی‌نهایت پیام روایی (پارول) است و همه پیام‌های روایی در درجه نخست بر اساس همین نظام درک می‌شوند.

علاوه بر این، روایت‌شناسانی چون بارت 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 موضوعی

مشرف بر داستان قرار داد و اصطلاحات و مقولاتی را به آن بخشدید که خود پدیدآورنده مسائل علمی تازه‌ای بود؛ برای مثال، بارت با استفاده از ابزارهای زبان‌شناسی توانست مفهوم دقیق «سطح توصیف»<sup>۸۲</sup> را معرفی کند (بارت، ۱۹۷۷: ۸۸-۸۵). این مفهوم که از نظریه دستور زبان وام گرفته شده، به این معناست که روايت تنها «مجموعه‌ای ساده از گزاره‌ها» نیست، بلکه درست همان‌طور که پاره‌گفته‌های هر زبان طبیعی را می‌توان در سطح بازنمود نحوی، صرفی (ساختوای) یا واجی به اجزای سازنده‌اش تجزیه کرد، روايت نیز ساختاری پیچیده و قابل تجزیه به سلسله‌ای از مراتب مختلف است. بارت بر اساس تمايزی که تودورف (۱۹۶۶) با الهام گرفتن از صورتگرایان روس، بین دو سطح «داستان»<sup>۸۳</sup> و «گفتمان»<sup>۸۴</sup> پيشنهاد می‌کند، سه سطح توصیف را به شرح زیر از يكديگر تميز می‌دهد:

۱. «عملکرد»<sup>۸۵</sup>: پایین‌ترین یا مفصل‌ترین سطح توصیف در مفهوم مورد نظر پراپ و برمون؛

۲. «كنش»: در مفهوم مورد نظر گرماس؛

۳. «روايتگری»<sup>۸۶</sup>: تقریباً معادل همان سطحی است که تو دورف گفتمان می‌خواند. از سوی دیگر، الگوبرداری از نظریه‌های زبان‌شناسی، محدودیت‌هایی را نیز بر روايت‌شناسی تحمیل می‌کرد. بارت نیز بی‌آنکه خود بداند، در خصوص محدودیت‌های روايت‌شناسی ساختارگرا چنین می‌گوید: «داستان، جمله‌ای طولانی است؛ درست همان‌گونه که هر جمله 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: ۸۴). روايت‌شناسان پيشين 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، تو دورف در تحلیل خود از دکامرون، اثر بوکاتچو<sup>۸۷</sup>، 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 (۱۹۶۹)، یا زنت با تکیه بر همین الگوی دستوری و به کارگیری زمان دستوری<sup>۸۸</sup> و وجه و

جهت<sup>۸۹</sup>، رابطه میان جهان داستان و روایت‌پردازی مناسب آن را توصیف می‌کند (ژنت، ۱۹۸۰).

باری، چنین بود که روایت‌شناسان ساختارگرا استعاره نظری «زبان در حکم ادبیات» را که فرضیه بنیادین نهفته در پس صورتگرایی روس بود، آشکارا دستمایه روایت‌پژوهی خود قرار دادند و از نظریه زبانی دراصل، به منظور الگوسازی برای نظریه 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 کم کم داشت رخ می‌نمود.

یکی از محدودیت‌های روایت‌شناسی ساختارگرا تأکید بر رده‌شناسی و دوشقی نگری بود. برای چنین نگرشی، دست کم دو دلیل می‌توان یافت: نخست گرایش به کسب و جاهت علمی (از راه صورتگرایی و تجربه‌گرایی شبه‌زبان‌شناختی)؛ دوم، گرایش به توصیف به عنوان هدفی غایبی. توصیف‌گرایی در روایت‌شناسی، این توهم ضمنی را القا می‌کرد که سازکار داستان را می‌توان بی‌کم و کاست تشریح کرد. بنابراین، روایت‌شناسی متعهد شده بود سرمشقی عاری از ابهامات و ذهنیت‌گرایی نقد ادبی ستی 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 پس‌ساختارگرا و کاربردگرای اخیر در چارچوب نظریه روایت<sup>۹۰</sup> 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 دوگانه برگرفته از زبان‌شناسی و نیز دغدغه‌های رده‌شناسی روایت‌شناسان خرد گرفته‌اند.

اما بعرنج‌ترین کاستی روایت‌شناسی به ارتباط سست میان نظریه و کاربرد بازمی‌گشت؛ روایت‌شناسی از یک سو، مدعی ارائه 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 به تنها‌یی، هم شاخه‌ای کاربردی و هم نظریه‌ای در باب متون داستانی بود. روایت‌شناسی در مقام

كاربرد، با اين پرسش حياتي مواجه بود که اين همه مقوله گوناگون چه فايده‌اي در ادراك متن دارد؟ و در مقام نظريه، با اين انتقاد رو به رو بود که فرضيه‌های آن هیچ کمکی به ارائه خوانش‌هایي فraigir نمی‌کرد. تحليل‌های روايت‌شناختي برخلاف خوانش پسااستعماری يا فميئنيستي، تعبيري چندان بدieu از متن به دست نمی‌داد، بلکه بيشتر شيوه تأثيرگذاري متن را توضيح می‌داد؛ هم از اين روست که به خوبی از عهده تحليل داستان‌های پسامدرنيستي برمی‌آمد و علت هجوآمیز بودنشان را در مواجهه با سنت واقع‌نمایي بيان می‌کرد. بنابراین، روايت‌شناصی از اين نظر، شاخه‌اي از نشانه‌شناصی ادبی و زیبایي‌شناصی بود.

در حقیقت، روايت‌شناصان علاوه بر موضوع و روش بررسی داستان، هدف نهايی روايت‌شناصی را نيز از زبان‌شناصی ساختارگرا وام گرفتند. زيان‌شناصان ساختارگرا برای توصيف ساخت زيان، از تشریح نمونه‌های واقعی برمی‌گذشتند و ترجیح می‌دادند مقولات نهفته در پس کنش‌های زيانی<sup>۹۱</sup> را کشف و فهرست کنند. روايت‌شناصان نيز به پيروي از آنان، نقد نمونه‌های داستانی را جدا از توصيف ساختار کلی روايت می‌دانستند. از اين‌رو، غایت روايت‌شناصی دراساس، از دسته‌بندي و توصيف برنامى گذشت؛ يعني توصيف ساختار روايت به تبیین «چرايی» دلالتمندی يك اثر نمی‌انجاميد، بلکه در بهترین حالت، نشان می‌داد که اين دلالت «چگونه» در قالب هر روايتی شكل می‌گيرد. بنابراین، روايت‌شناصان به کمک تمایزی که ياكوبسن<sup>۹۲</sup> (۱۹۶۰) میان دستور<sup>۹۳</sup> و نقد قائل بود، نقد داستان را به نفع تدوين دستور روايت کثار گذاشتند؛ زيرا نقد، مستلزم ارائه خوانش‌هایي منسجم از داستان‌هایي معین بود؛ در حالی که بنابر تعریف آن دوره، وظیفه اصلی روايت‌شناص، فقط بررسی و طبقه‌بندي اجزای کلامی و غيرکلامی روايت بود.

با وجود آنکه رویکردهای صورتگرا (مثل دستور زايشي) برخی از محدودیت‌های زيان‌شناصی سوسوری را برطرف می‌کرد، کسانی چون لودويگ ويتگشتاین<sup>۹۴</sup>، جي. ال. آستین<sup>۹۵</sup>، اچ. پي. گرايس<sup>۹۶</sup> و جان سرل<sup>۹۷</sup> ابزار جدیدتر و بسيار کارآمدتری را نيز به حوزه زيان‌شناصی معرفی کرده بودند. اين نظریه‌پردازان پساسوسوری در پي تبیین چگونگی تأثير بافت کاربردي زيان بر تولید و درک پاره‌گفته‌ها در جامعه بودند و از اين‌رو، از سودمندی بافت‌زدایي و آرمانی‌سازی، هم در زيان‌شناصی ساختارگرا و هم

در الگوی زایشی جایگزین آن، انتقاد کردند. تحقیق در این امر به این نتیجه انجامید که بعضی واقعیت‌های نظام زبانی مانند «تضمن»<sup>۹۸</sup>، «ارجاع کلامی» و «آین گفت‌وگو» تنها در سطوحی فراتر از جمله به‌چشم می‌آیند.

نتیجه اینکه، اگرچه چارچوب نویسندگان روایتشناسی در آغاز بر پایه تحلیل ساختار پیرنگ و دستورنویسی آن قرار داشت، طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بیشتر به سمت مطالعه گفتمان و شیوه‌های روایت‌پردازی متمایل شد. این در حالی است که مسائلی چون موقعیت و شخصیت تاکنون کمتر مورد توجه بوده‌اند. سرانجام در دهه گذشته بحث بر سر تقابل واقع‌نمایی و خیال‌پردازی، بهخصوص در حوزه ادبیات پسامدرن در جهتی مخالف با رویکردهای پیشین اوج گرفته است. پیشگامان روایتشناسی، از جمله ژنت و استانزل، داستان‌های پسامدرن را به تحریف اصول واقع‌نمایی و سرپیچی از تقليد جهان متهم می‌کردند، آن‌ها را فاقد پیرنگ، شخصیت‌های باثبتات و توالی منطقی رویدادها می‌دانستند و از این‌رو، نامتعارف‌شان می‌خوانندند. با این‌حال، رویکردهای جدیدتر پا را فراتر از توصیف عوامل آشنازی‌زدا گذاشته و وارد حیطه تحلیل «فراداستان»<sup>۹۹</sup> و شیوه‌های خیال‌پردازی هنری شده‌اند. در اینجا واپسین تحولات نظریه روایت را به‌اجمال شرح می‌دهیم.

## ۶. سیر نظریه روایت از ساختارگرایی به بعد: رویگردندن از صورت؛ روی‌آوردن به کاربرد

پیشینه روایتشناسی بافت‌بنیاد<sup>۱۰۰</sup> را در دو جهت می‌توان پی‌گرفت: یکی سنت روایت‌پژوهی آمریکایی که از هنر رمان<sup>۱۰۱</sup> (۱۹۳۴) هنری جیمز نشئت گرفته، با آثار کسانی چون پرسی لابوک و نورمن فریدمن<sup>۱۰۲</sup> در خصوص منظر تداوم یافته و در کتاب *فن بیان داستان*<sup>۱۰۳</sup> (بوث، ۱۹۶۱) به اوج خود رسیده است. منشأ دیگر روایتشناسی بافت‌بنیاد، کاربردگرایی در زبان‌شناسی است که طی آن، زبان‌شناسی ساختارگرا و دستور زایشی جای خود را به معنائشناسی، تحلیل گفتمان، منظورشناسی، زبان‌شناسی اجتماعی و نظریه کارگفت<sup>۱۰۴</sup> دادند. روش‌شناسی و مضمون این الگوهای جدید در مطالعات ادبی نیز کاربردهای چشمگیری داشت. تحلیل روایت‌های شفاهی عامه از سوی ویلیام لیاف<sup>۱۰۵</sup> در دهه ۱۹۷۰ و دوراً تَنِ<sup>۱۰۶</sup> در دهه ۱۹۸۰ و والاس

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

تأکید کاربردشناسی بر مفهوم «نقش» چندان نبود که پيوندهای فراوان میان صورت و نقش را نادیده انگارد. همین قائل شدن به تاظر یک به چند میان روساخته‌های زبانی و محتوا نهفته در درون آن‌ها، باعث شد شرایط انشاعاب زبانشناسی شناختی از مکتب نقشگرا نیز در دهه ۱۹۸۰ فراهم شود.

## ۷. روایتشناسی شناختی و احیای الگویی زبان‌شناختی

در دهه ۱۹۹۰ همزمان با رواج روایتشناسی در علوم اجتماعی و ورود نظریه روایت به حوزه مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی، تحول دیگری نیز در راه بود که می‌توان آن را «روایتشناسی شناختی» نامید. نظریه روایت بار دیگر در دو دهه گذشته به تدریج 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 به ترتیب، 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 بینادی بدن که اساس تفکر مفهومی و استعاری‌اند، توجه به نقش حیاتی مفاهیم طرح‌واره و نمونه اعلا در ادراک بشر و ساختار زبان و تشخیص

منظر گوینده با توجه به ساختهای زبانی (فیاضی، و دیگران، ۱۳۸۶)، همگی فقط نمونه‌هایی چند از آن تنوع اند.

هدف از کاربست رویکردی شناختی به مطالعه روایت، نخست، توصیف ادراک بشر از رفتارها و رویدادهای دیگر، تحلیل ساختار روایت بر پایه همین ویژگی‌های ادراکی یا الگوهای تشکیل دهنده 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<sup>۹</sup> در تحلیل رابطه 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 زبان‌شناسی 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<sup>۱۰</sup> و ۱۹۹۹؛ ۲۰۰۰؛ فلوردنیک، ۱۹۹۶ و 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

به منظور واکاوی سیر نظریه‌های روایت از آغاز قرن بیستم تاکنون، و در ارتباط با زبان‌شناسی، در این مقاله، ابتدا خاستگاه روایتشناسی ساختارگرای (به اصطلاح) فرانسوی را از گذر نقد نو آنگلو-آمریکایی و صورتگرایی روس، تا اندیشه‌های زبانی فردیناندو سوسور پی‌گرفتیم و سپس نگاهی اجمالی افکنديم به تأثیری که الگوهای زبان‌شناختی جدیدتر، به ویژه زبان‌شناسی شناختی در طول چند دهه اخیر بر مطالعات روایت گذاشته‌اند.

بر اساس پيشينه بسيار کوتاهی که در اينجا آمد، ابتدا کلود لوی استراوس (۱۹۸۶) مفهوم اسطوره‌بن<sup>۱۱۱</sup> را تحت تأثير آرای سوسور، تروپتسکوی<sup>۱۱۲</sup> و ياكوبسن، و به قياس با مفهوم «مختصه‌های مميز واج‌ها» معرفی کرد. روایتشناسان نيز چندی پس از آنکه همتایانشان در دیگر شاخه‌های علوم انسانی، زبان‌شناسی را به مقام «راهنما» منصوب کرده بودند، بر اساس «نظريه‌های زبانی»، به روش‌شناسي رشته خود پرداختند. تزوitan تودورف از هنگام پايه‌ريزي رشته روایتشناسی در كتاب دستور زبان دکامرون (۱۹۷۹)، همواره بر وحدت ذاتي زبان و روایت پا فشرده است؛ برای مثال وي با وام‌گيري مقولات زبانی از دستورهای سنتی، عوامل و اشخاص داستان را با اسم‌ها، کنش‌ها و رويدادها را با افعال، و ويزگی‌های شخصيتی عوامل داستان را با صفات مقایسه می‌کند. همچنين ژرار ژنت (۱۹۸۹) روابط ميان آنچه روایت می‌شود، خود روایت، و عمل روایتگری را با استفاده از مفاهيم دستوري (مانند زمان، وجه و جهت) توصيف می‌کند. رولان بارت (۱۹۷۷) زبان روایي را يكی از موضوع‌های قابل مطالعه در حوزه زبان‌شناسي گفتمان می‌داند. جرالد پرینس (۱۹۷۳) در تلاش برای ارائه الگويي دقیق‌تر و جامع‌تر از آنچه بارت و تودورف پيشنهاد کرده بودند، دستور زبان سنتی را با دستور زايشي-گشتاري جايگزين می‌کند. در پی او کسانی چون تودورف (۱۹۷۷)، ريمون-کنان<sup>۱۱۳</sup> (۱۹۸۳) و فاولر<sup>۱۱۴</sup> (۱۹۸۹) نيز به آرای چامسکي<sup>۱۱۵</sup>، واضح نظريه زايши-گشتاري روی می‌آورند؛ برای مثال، راجر فاولر طبقه‌بندی‌های را که پيشتر درباره شخصيت ارائه شده بود، برای نقد علمي کافي نمي‌داند و معتقد است شخصيت را هم باید مانند واج به مؤلفه‌های بنیادي‌اش تجزيه کرد (همان‌جا). همچنين او ژرف‌ساخت متن داستاني را متشکل از روساخت جملات به‌كارفته در آن می‌داند؛ از اين‌رو می‌گويد: «متن [روایي] هم از نظر ساختاري «شبيه» جمله است؛ به عبارت دیگر، مقولات ساختاري موردنظر برای تحليل جمله را می‌توان بهمنظور تجزيء ساخته‌های بسيار بزرگ‌تر به متن هم تسری داد.» (همان، ۵). تودورف نيز از گشتارهای ساده و مرکبی سخن می‌گويد که ژرف‌ساخته‌های روایي را به روساختهای مختلفی تبدیل می‌کنند (همان‌جا). کوتاه سخن آنکه، روایتشناسان مدتی، سخت بر اين باور بودند که نظريه‌های زبانی به‌سادگي می‌توانند نه فقط روایتشناسی، بلکه عرصه‌های

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 انبوه‌آرایی که فقط چکیده‌ای از آن‌ها در این مجال گنجیده است، از طرفی بر انکارناپذیری خاستگاه‌های زبان‌شنختی نظریه‌های روایت تأکید می‌کنند، و مدعی‌اند که تأثیرات عمیق زبان‌شناسی را بر نظریه‌های روایت به‌ویژه در چهار دهه گذشته، یعنی از زمانی که روایت‌شناسی در ردیف رشته‌ای مستقل، به‌طور رسمی در چارچوبی ساختارگرا بنیان گذشته شد – نمی‌توان نادیده گرفت؛ از طرف دیگر، معتقد‌ند گرایش به روایت‌شناسی شناختی، بار دیگر موجب احیای الگوهای زبان‌شنختی در حوزه روایت‌پژوهی شده است. تحقیقاتی از این دست، دو دستاورده عمدۀ خواهد داشت: نخست اینکه کارآمدترین یافه‌های 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، حیطۀ زبان‌شناسی را گسترش می‌دهد.

### پی‌نوشت‌ها

1. Todorov
2. Narratology
3. Roland Barthes

۴. 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 همه 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              |

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| 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. Catalysts               |
| 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. Wittgenestine           |
| 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          |                             |

جنبیشی که در دهه ۱۹۲۰ در روسیه شکل گرفت، نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری را تابع طرح‌های 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 کردز عفرانلو کامبوزیا، و حسین صافی. (۱۳۸۶). «رویکردنی شناختی به مفهوم منظر در زبان فارسی». *مجموعه مقالات هفتمین کنفرانس زبان‌شناسی ایران*. ج. ۲. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی. صص ۱۶۵-۱۷۶.

- 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*. 2<sup>nd</sup> 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.

- ----- (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*. 2<sup>nd</sup> 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*, 2<sup>nd</sup> 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 Narratology*. 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.

- 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.