

پیش‌درآمدی بر مطالعه روایت و روایت‌پژوهی

فروغ آقایی میبدی*

چکیده

در روایت‌شناسی که از عمر آن بیش‌تر از چند دهه نمی‌گذرد، نظریه‌پردازان روایت را وسیله‌ای جهت انتقال دانش و معرفت دانسته و دامنه آن را بسی گسترده‌تر از قبل تعریف کرده‌اند. این شاخه از پژوهش ادبی ناظر بر تحلیل روایت و خصوصاً اشکال و انواع راوی و مطالب دیگر است و به‌عنوان نظریه‌ای مدرن عمدتاً با ساختارگرایی اروپایی مرتبط است، هرچند بررسی‌های قدیمی اشکال و صنایع روایی از دوران بوطیق‌ای ارسطو را نیز از آثار مربوط به علم روایت و روایت‌پژوهی می‌توان دانست. در این مقاله هدف ارائه تعریفی از روایت، ماهیت، کارکرد و پیشینه تاریخی آن به همراه معرفی برخی نظریه‌پردازان‌های جدیدی است که در چهارچوب آن می‌توان انواع روایت را بررسی کرد.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، ساختارگرایی، روایت، تاریخچه روایت‌شناسی، نظریه‌های روایت، طرح، راوی.

۱. مقدمه

تبار واژه narration به narrara در لاتین و gnarus یونانی می‌رسد. gnarus به معنای دانش و شناخت است که خود ریشه در تبار هند و اروپایی gna دارد (gnos یونانی مشتق دیگر آن است) واژه کهن و فراموش‌شده انگلیسی geenawwan نیز ریشه در همان واژه هند و اروپایی دارد. به این اعتبار روایت به معنای یافتن دانش است. ارسطو نیز در نظریه ادبی خود داستان استوار بر تقلید را «تحقق دانش» می‌خواند (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۷۶). در لغت

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی Aghaeeforough@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۳/۱۵

فارسی این کلمه به معنی حدیث، خبر و نقل کردن سخن است و در اصطلاح ادبی متنی است که داستان را بیان می‌کند و داستان‌گویی دارد (انوشه، ۱۳۷۶: ۶۹۵).

۲. روایت‌پژوهی

اصطلاحی است که از ۱۹۶۹ به معنای شاخه‌ای از پژوهش ادبی ناظر بر تحلیل روایت و خصوصاً اشکال روایت و انواع راوی باب شده است. علم روایت به‌عنوان نظریه‌ای مدرن عمدتاً با ساختارگرایی اروپایی مرتبط است هر چند که بررسی‌های قدیمی اشکال و صنایع روایی از دوران بوطیقای ارسطو (یعنی قرن ۴ پ. م) را نیز آثار مربوط به علم روایت و روایت‌پژوهی می‌توان دانست. روایت‌پژوهی مدرن با ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه (۱۹۲۸) اثر ولادیمیر پراب و با تئوری نقش‌های روایت‌اش، باب شد (کادن، ۱۳۸۰: ۲۵۹). تودورف در کتاب *دستور زبان دکامرون* واژهٔ روایت‌شناسی را به‌عنوان علم مطالعهٔ قصه به‌کار می‌برد و یادآور می‌شود که مقصودش از این واژه معنای وسیع آن است و تنها به بررسی قصه، داستان و رمان محدود نیست و تمامی اشکال روایت را از قبیل اسطوره، فیلم، رؤیا، نمایش و ... دربر می‌گیرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷). همچنین مطالعهٔ نظری روایت (یا در واقع دستور زبان روایت) را روایت‌شناسی نامیده‌اند؛ که همچون مقولهٔ زبان، اولین نظریه‌های جدید روایت از روسیه اوایل قرن نوزدهم و مکتب فرمالیسم روسی نشئت گرفته‌اند. بعدها رولان بارت این پرسش را مطرح کرد که چگونه می‌توان روایات را طبقه‌بندی کرد و الگویی به‌وجود آورد که ویژگی‌های عمدهٔ روایت را نشان بدهد. بارت دو روش را برای انجام این کار ممکن می‌دانست یکی شیوهٔ استقرایی است که در آن تمام روایات، یا هر تعداد که مقدور است بررسی می‌شوند و ویژگی‌های آن‌ها ثبت می‌شود، دوم شیوهٔ استنتاجی است که در آن الگویی فرضی با یک نظریه مطرح می‌شود و سپس روایات گوناگون آزمایش می‌شود (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۲).

بررسی‌های تاریخی و مجموعه‌هایی از نوشته‌های انتقادی پیش از سدهٔ بیستم دربارهٔ ادبیات منثور نشان داده‌اند که نظریه‌های روایت آن‌گونه که منتقدان تاکنون می‌پنداشته‌اند پدیدهٔ تازه‌ای نیستند (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۵).

البته بررسی روایت را نمی‌توان به یک دورهٔ تاریخی یا ادبیات یک سرزمین محدود کرد. در روند تاریخ، داستان‌ها از فرهنگی به فرهنگ دیگر راه یافته‌اند. از زمان اختراع چاپ، رمان‌ها چنان فراوان به زبان‌های دیگر ترجمه شده‌اند که فقط شمار اندکی از رمان‌نویسان

بزرگ را می‌توان نام برد که از اسلاف‌شان در کشورهای دیگر تأثیر نیز پذیرفته باشند (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۵).

۳. ماهیت و کارکرد روایت

چیستی روایت را جز از راه کارکردش نمی‌توان دریافت. ما به‌ندرت به روایت‌ها فکر می‌کنیم، اما زندگی‌مان به طور عمیقی در آن‌ها غوطه‌ور است. از نخستین روزهای عمر تا واپسین دم زندگی در دریایی از داستان‌ها و قصه‌هایی غوطه‌وریم که می‌شنویم، می‌خوانیم، یا می‌بینیم (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۵)؛ به عبارت دیگر ما از همان روزی در معرض روایت قرار داریم، که مادرانمان برای‌مان لالایی می‌گویند یا اشعار کودکانه را بازخوانی می‌کنند. ترانه‌ها و اشعار ساده‌ای که ما در خردسالی فرا می‌گیریم روایت‌اند (همان: ۱۶).

در نگاه نخست علم نیز ممکن است بسیار متفاوت از روایت به‌نظر رسد. اغلب علم را گنجینه‌ی رو به گسترش حقایق مناقشه‌پذیر می‌دانیم، خزانه‌ای میان‌تهی از دانش عینی و چگونگی کارکرد اشیا در جهان توصیفی عینی، اما ثابت و کاملاً به دور از داستان‌گویی؛ در نظریه و عمل این مطلب غلط از کار درآمده است. در نظریه تأکید بر پژوهش علمی، به‌منزله روایت دائماً اصلاح‌پذیر (داده‌های علمی مدام چک و اصلاح می‌شوند)، امری کاملاً بدیهی است و در عمل نیز کافی است که فرایند آموزش علم را در مدارس پی بگیریم تا ببینیم روایت چقدر در ادراک مسائل نقش اساسی دارد. برای نمونه در مدارس هنگام آموزش مفاهیمی مثل سوخت، انرژی، و کار برای بچه‌ها داستان‌هایی درباره‌ی خوردن صبحانه پیش از دویدن و سوخت‌گیری خودرو بیش از حرکت تعریف می‌کنند. اگر کودک منظور این داستان‌ها را نفهمد و رابطه‌ی منطقی میان مراحل هر داستان و نیز مابه‌ازاهای قیاسی داستان‌ها را متوجه نشود، از این مفاهیم سر در نخواهد آورد. در مقطع راهنمایی نیز تدریس این مفاهیم ممکن است رسمی‌تر و نظری‌تر باشد، اما روایت همچنان کاربرد دارد. برای نمونه آزمایش‌های فیزیک، شیمی، و زیست‌شناسی در قالب داستان‌های ارائه و هدایت می‌شوند که کودک شرکت‌کننده‌ی اصلی آن است. آزمایش هیدروژن که از ترکیب مفتول مسی یا اسید سولفوریک آزاد می‌شود از نظر معلم و مسئول آزمایشگاه داستانی بسیار ساده و قدیمی است (تولان، ۱۳۸۳: ۱۲).

رولان بارت در مقاله «پیش‌درآمدی بر تحلیل ساختاری روایات» (۱۹۶۶) درباره‌ی روایت

چنین می‌نویسد:

روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت نخست و بیش از هر چیز شامل انواع ادبی مختلفی است که خود میان موضوع‌های مختلف پراکنده‌اند، چنان‌که گویی داستان‌های بشر با هر ساخت‌مایه‌ای تناسب دارند. روایت از طریق زبان بیان‌شده، گفتار یا نوشتار، تصاویر ثابت یا متغیر، ایما و اشاره و تلفیق بسامان همهٔ این عناصر منتقل می‌شود. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، داستان، رمان کوتاه، شعر حماسی، تاریخ، تراژدی، نمایش‌نامهٔ کمدی، نمایش صامت، نقاشی، شیشه‌کاری نقش‌دار، سینما، فکاهی، خبر و گفت‌وگو موجود است (ویستر، ۱۳۸۲: ۸۱).

روایت به شکل‌های مختلف و بی‌شمار در همهٔ اعصار، مکان‌ها، و جوامع حضور دارد. روایت در واقع با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ کجا ملت بی‌روایتی وجود نداشته است. بدون توجه به تفاوت میان ادبیات خوب و بد روایت مقوله‌ای بین‌المللی، فراتاریخی، و فرافرهنگی است. در واقع، روایت درست مانند زندگی است. منتقد و نظریه‌پرداز امریکایی فردریک جیسون می‌گوید: فرایند بسیار تأثیرگذار روایت را کارکرد اصلی یا نمونهٔ ذهن انسان تلقی می‌کنم (همان).

به هر حال روایت وجهی است که مستقیم یا بیش‌تر غیر مستقیم با تمام شئون زندگی انسان در ارتباط است. به گفتهٔ آسا برگر انسان‌ها می‌توانند جهان را در قالب روایت درک کنند و می‌توانند در قالب روایت دربارهٔ جهان بگویند.

۴. نظریه‌های مربوط به روایت

روایت را به شکل‌های متفاوتی تعریف کرده‌اند و هر مکتب روایت را با توجه به بنیان‌های فکری خود تعریف می‌کند و بدون توجه به شالوده‌های فکری آن نمی‌توان دریافت دقیقی از آن به‌دست آورد. در این‌جا به برخی از تعاریف و نظریه‌های مورد قبول اکثر روایت‌شناسان اشاره می‌شود که در مبحث روایت‌شناسی مهم بوده است.

در کتاب فن شعر اثر ارسطو که در حدود ۳۳۰ پیش از میلاد نوشته شده است قطعه‌هایی می‌یابیم که به روایت مربوط می‌شوند. ارسطو به کندوکاو در هنر شعر می‌پردازد، اما او این اصطلاح را به مفهومی بسیار کلی به‌کار می‌گیرد تا راجع به ادبیات به طور عام و روایت به طور خاص صحبت کند. او بحث خود را با این اشاره شروع می‌کند که آثار ادبی تقلیدهایی از واقعیت‌اند (نظریهٔ هنر مبتنی بر تقلید)؛ و اظهار می‌دارد که باید سه عنوان منسوب به تقلید را بررسی کنیم، وسیلهٔ تقلید، موضوع تقلید، و طریقهٔ تقلید. او

ابتدا به وسیله تقلید پرداخته و متذکر می‌شود که برخی هنرها، نثر، یا نظم فقط از زبان بهره می‌جویند، حال آن‌که هنرهای دیگر ابزار بیان متفاوتی را به خدمت می‌گیرند (قیاس امروزین تفاوت میان رمان و فیلمی است که از آن رمان ساخته شده است. در رمان فقط واژه داریم اما در فیلم هنرپیشه‌ها، گفت‌وگو، صحنه‌آرایی، صدا، موسیقی، و عناصر متعدد دیگری حضور دارند). او آن‌گاه به موضوع تقلید می‌پردازد. موضوع تقلید اعمال آدمی است و آدمی نیز به‌ناچار یا نیک است یا بد (اختلاف طبایع بشری تقریباً همیشه تابع این دو صفت اصلی است، زیرا آدمیان بر حسب نیکی و بدی خصایل متفاوت‌اند) پس از آن نوبت به تحلیل ارسطو از وجه سوم تقلید یعنی طریقه تقلید می‌رسد. او توضیح می‌دهد، هر گونه موضوعی را می‌توان با وسیله‌ای یکسان به سه طریق تقلید کرد: ۱. به صورت داستان و آن ممکن است که از زبان اشخاص ساختگی پرداخته آید چنان‌که هومر کرده است؛ ۲. یا گوینده از زبان خود روایت کند؛ ۳. یا داستان در صحنه نمایش به عمل آورده شود، به وجهی که گویی در واقع چنان است که می‌کنند. آن‌چه ارسطو به انجام می‌رساند ارائه شرحی کلی و موجز از سرشت آثار هنری و چگونگی شکل‌گیری آن‌هاست. او اشاره می‌کند که سه امکان وجود دارد:

۱. در اختیار گرفتن هویت دیگری (بدان معنا که از زبان سوم شخص می‌نویسم)؛

۲. صحبت کردن از زبان شخص خودتان (یعنی نوشتن از زبان اول شخص)؛

۳. واداشتن شخصیت‌های خود به گفتن داستان، به واسطه کنش متقابل با یکدیگر. این امکان نیز وجود دارد که قضایای یادشده درهم بیامیزند برای مثال ممکن است زمانی با راوی سوم شخص شروع شود و آن‌گاه به وضعیتی برسد که در آن، راوی پا پس گذاشته و یا شخصیت‌های داستان عنان را به‌دست گیرند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۴).

البته ارسطو تعدادی از جنبه‌های مهم‌تر نظریه روایت را، آن‌گونه که به متون ربط می‌یابد، ذکر می‌کند؛ طرح، شخصیت‌ها و گفت‌وگو (که کم و بیش چیزی است که او از «بیان» مراد می‌کند)، اما او اصرار می‌ورزد که مهم‌تر از همه، ساختار حوادث یا طرح است. او به ما یادآور می‌شود که آنچه شخصیت‌ها انجام می‌دهند به این مربوط می‌شود که آن‌ها چگونه آدم‌هایی هستند و چگونه می‌اندیشند. مثلاً خوانندگان رمان‌ها در رمان معینی، از طریق شگردهای گوناگونی که نویسندگان به کار می‌برند، باید دریابند که شخصیت‌ها به چه می‌اندیشند و نیز باید اعمال آن‌ها را دنبال کنند (همان: ۳۶).

در تکوین و شکل‌گیری نظریه‌های نوین روایت‌شناسی، شش چهره بسیار نقش‌آفرین

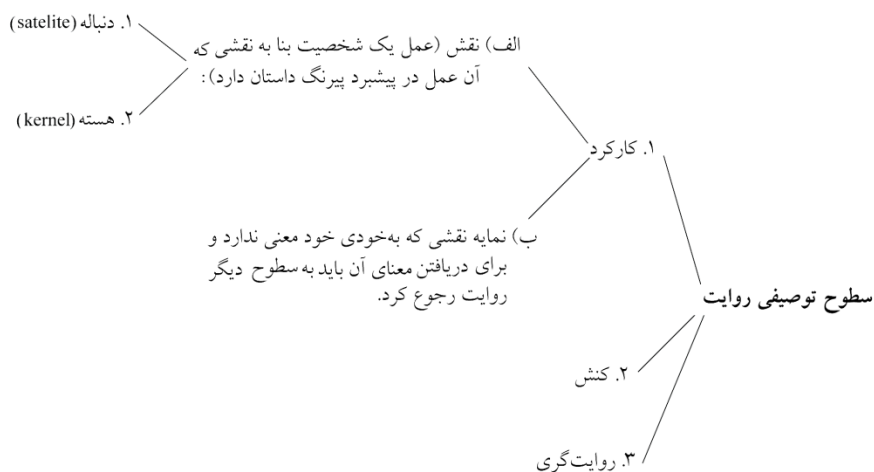
بوده‌اند: ولادیمیر براب، رولان بارت، تزوتان تودورف، ژرار ژنت منتقد ساخت‌گرای فرانسوی (۱۹۳۰)، آلزیر داس گرماس معنی‌شناس لیتوانیایی (۱۹۱۷)، و کلود برمون روایت‌شناس فرانسوی (۱۹۲۹) (انوشه، ۱۳۷۶: ۶۹۶).

نظریه‌های صورت‌گرایان روس، به ویژه ویکتور شک洛夫سکی منتقد روس، در نظریهٔ نثر (۱۹۲۹ م) نقشی بسزا در تکوین نظریه‌های روایت‌شناسی داشته است؛ آن‌گاه نوبت به زبان‌شناسان مکتب پراگ (۱۹۲۶-۱۹۴۸) همچون یان موکاروفسکی، زبان‌شناس چک (۱۸۹۱-۱۹۷۵) و رومن یاکوبسون زبان‌شناس روسی تبار امریکایی (۱۸۹۶-۱۹۸۲) رسید که زمینه‌هایی فراهم آوردند تا روایت‌شناسان بتوانند به کمک آن‌ها به تحلیل پژوهش‌های روایی بپردازند. چنان که بسیاری از روایت‌شناسان فرانسوی از الگوهای اسطوره‌کاوی لوی اشتراوس انسان‌شناس فرانسوی (۱۹۰۸) که خود از زبان‌شناسی ساخت‌گرا تأثیر پذیرفته بود، در پژوهش‌های ساختارشناسی روایت فراوان بهره بردند (همان).

تحقیق پراپ اولین تلاشی است که به منظور نظریه‌پردازی روایت صورت گرفته و توجه منتقدان را به ماهیت روایت معطوف می‌کند (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۴). پراپ عهده‌دار تحقیقی شد که نتایج آن در کتاب *شکل‌شناسی قصهٔ عامیانه* (۱۹۲۸) منتشر شده است. قصهٔ عامیانه متشکل از هفت حوزهٔ عمل و سی و یک کارکرد ثابت است و در هر قصهٔ عامیانه شکل‌های مختلفی از آن‌ها به کار می‌رود. حوزه‌های عمل شخصیت‌هایی هستند که در این قصه‌ها تفوق دارند، برای مثال قهرمان، تبه‌کار، یاری‌دهنده، شخص گم‌شده و نظایر آن؛ «کارکردها» رویدادها یا اعمالی هستند که روایت را در جهت معینی به پیش می‌برند. نتایج تحقیق پراپ نشان می‌دهد که ضرورت ندارد هر سی و یک کارکرد در هر روایت تکرار شود، اما آن‌هایی که انتخاب می‌شوند همیشه به ترتیب مشابهی روی می‌دهند (همان: ۸۳). هدف این پژوهش تحلیل عناصر سازندهٔ روایت‌های عامیانه و به دست‌دادن الگویی بود که شاید بتوان برای سایر شکل‌های روایت به دست داد (همان: ۸۴). پراپ با بررسی قصه‌های عامیانه به این نتیجه رسید که این قصه‌ها در آغاز شرایطی متعادل و بسامان را روایت می‌کنند. سپس نیرو یا نیروهایی این تعادل و بسامانی را به هم می‌زنند و سرانجام طی کنش‌هایی، تعادل و بسامانی نخستین بازمی‌گردد. بیش‌تر تعاریفی که از روایت ارائه شده است، در دو نکته مشترک‌اند. ۱. یک یا چند حادثه را نقل می‌کنند؛ ۲. آنچه نقل می‌شود ای بسا واقعی یا داستانی باشد (انوشه، ۱۳۷۶: ۶۹۶). تحقیق پراپ شناختی کامل از روایت به دست نمی‌دهد، زیرا قصه‌های عامیانه معمولاً روایاتی ساده و رویدادهایشان مبتنی بر ترتیب

زمانی است. وی الگو یا ساختار زیربنایی یا درونی روایت را در یک نوع ادبی معین به دست می‌دهد (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۴).

ولادیمیر پراپ متنی را روایت دانسته که نمایان‌گر و بیان‌گر تغییر وضعیت از حالتی متعادل و بسامان به غیر متعادل و نابسامان و سپس بازگشت به همان حالت متعادل و بسامان اولیه باشد. پراپ این تغییر وضعیت را حادثه (event) نامید. به نظر او حادثه از عناصر اصلی روایت است. تقریباً عمده کار پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸) شناسایی این حوادث (خویشکاری) است. سرانجام آن‌که پراپ گذر از یک وضعیت و حالت به وضعیت و حالتی دیگر را حرکت (move) نامیده است. وی بر آن بوده که قصه باید دست کم یک حرکت داشته باشد تا بتوان آن را قصه خواند. خلاصه آن‌که پراپ، گذر از وضعیتی به وضعیتی دیگر را حادثه و سیر (حرکتی) حادثه را حرکت خوانده است. رولان بارت بر آن بوده که تحلیل روایت فقط از طریق توصیف ساختاری یا تحلیل سطح توصیفی روایت ممکن است. بارت نیز همانند پراپ روایت را توصیف از یک حالت به حالت دیگر می‌دانست وی بر آن بود که در هر روایتی سه سطح توصیفی وجود دارد: ۱. کارکرد (function)؛ ۲. کنش (action)؛ ۳. روایت‌گری (narration). بارت پیوندی ارگانیک میان این سه سطح قائل بود و اعتقاد داشت که این سه در پیوند با یکدیگر کلیت روایت را می‌سازند. با توجه به نظریه بارت سطوح روایت را می‌توان در نمودار زیر نشان داد.



او مهم‌ترین ویژگی روایت را تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر می‌داند و بر آن است که هر تعریفی از روایت باید با توجه به این ویژگی ارائه شود. تودورف بر این باور است

که ارتباط سادهٔ حوادث و توالی خطی آن‌ها می‌تواند روایتی را به وجود آورد. نویسنده یا روایت‌گر به کمک گشتارهایی (transformations) که به کار می‌گیرد، حوادث را آن‌گونه که خود می‌خواهد جابه‌جا می‌کند و شکل می‌دهد. اصولاً باید میان سلسلهٔ حوادث روایت پیوند زمانی (انگیزه motivation) و نیز پیوند سببی (راه‌حل resolution) وجود داشته باشد. حضور اصل سببیت در قصه‌های عامیانه که نخستین بار ولادیمیر پراپ آن را مطرح کرده بسیار بارز است (انوشه ۱۳۷۶: ۶۹۶) رولان بارت روایت را در تمام جلوه‌های فرهنگی بشری می‌بیند. قصه، داستان، نمایش، اسطوره، تاریخ، و نظایر آن و بر این باور است که جامعه بدون روایت تصورناپذیر است (همان).

به نظر بارت روایت در شمار جهانی‌های بشری است و تنها می‌توان آن را توصیف کرد و ویژگی‌های آن را شناساند (همان).

گریما (Greimas) هم روایت را بیش‌تر محدود به قصه و داستان می‌داند و این‌ها را متونی می‌داند که ماهیت مجازی دارند، متونی که کنش‌گر (actant) - شخصیت داستانی - مخصوص به خود دارند. کنش‌گرانی که دست به کنش می‌زنند و بدین‌گونه شخصیت آن‌ها شکل می‌گیرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۹). بعضی از روایت‌شناسان هم مانند تراگوت و پرات به روایت بیش‌تر از نظر زمانی توجه کرده‌اند و معتقدند روایت تجربه‌ای است که به فعل گذشته نقل می‌شود. در تعریف تراگوت و پرات نکتهٔ ظریف و مهمی است: حتی اگر داستانی از نظر دستوری به زمان حال بیان شود (یا در داستان‌های علمی - تخیلی به زمان آینده) باز هم خواننده آن را تجربه‌ای مربوط به گذشته می‌داند، زیرا نویسنده‌ای قبلاً این روایت را نوشته و لاجرم متن مربوط به گذشته است (همان).

ژنت متأثر از شکل‌گرایان روس قصه را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و آن را ترتیب واقعی وقایع روایت‌ارزیابی می‌کند. اولین بار شکل‌گرایان روس هر روایت را متشکل از دو سطح دانستند. طرح (plot) و داستان، ژنت به جای طرح واژهٔ قصه را می‌گذارد. طرح و یا قصه در این مفهوم تقریباً با تعریف ارسطو که طرح را تقلیدی از حوادث تراژدی می‌دانست برابر است. ژنت داستان را زنجیره‌ای از حوادث می‌داند که به وسیلهٔ راوی به خواننده منتقل می‌شود. زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌دهد و زمان‌بندی را نیز با توجه به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند. در حقیقت داستان را می‌توان چگونگی عرضهٔ حوادث داستانی دانست؛ به عبارت دیگر از دید نشانه‌شناسی می‌توان گفت که قصه دال متن روایی است در صورتی که داستان مدلول

است (همان: ۲۵). از سوی دیگر، ژنت میان روایت‌گری (عمل و فرایند روایت‌کردن) و خود روایت (آنچه عملاً بازگو می‌شود) تفاوت می‌گذارد. هنگامی که من درباره خود داستانی می‌گویم. مثلاً در یک سرگذشت شخصی به نظر می‌رسد «منی» که عمل گفتن را انجام می‌دهد به مفهومی با منی که من توضیح می‌دهم یگانه و به مفهومی دیگر با آن متفاوت باشد (همان). ژنت در کلام روایی (*Narrative Discourse*) کتابی که در سال ۱۹۷۲ به زبان فرانسه منتشر شد و بعداً در سال ۱۹۸۰ به انگلیسی ترجمه شد، سه عامل قصه، داستان، و روایت را از هم متمایز می‌کند (همان: ۲۴).

برخی از ویژگی‌های نظریه‌های روایت که ساختارگرایان فرانسوی ارائه کرده‌اند، از روش‌ها و اهداف مردم‌شناختی الهام گرفته‌اند، البته پیش از انتشار مقاله لوی اشتراوس «بررسی ساختاری اسطوره» ۱۹۵۵ نیز تلاش‌هایی برای توضیح و تبیین حکایت‌های شفاهی صورت گرفته بود، ولی دیدگاه وی در قبال این موضوع با روش‌های حدسی پژوهندگان پیشین تفاوت بسیار داشت. با این همه، آنچه توجه منتقدان ادبی را به لوی اشتراوس جلب کرد منحصر به این مقاله نبود. اشتراوس نشان داد که «چگونه می‌توان زبان‌شناسی ساختاری را همچون الگویی برای پیدایش و تکامل دیگر علوم انسانی به کار گرفت و نمونه‌هایی ارائه کرد که بتوان مجموعه‌ای از نشانه‌های معماگونه را به طور نظام‌مند تجزیه و تحلیل کرد تا محتوای فرهنگی ناخودآگاه آن‌ها آشکار شود (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۲) به این ترتیب اشتراوس امکان بررسی ادبیات را به شیوه‌ای نو فراهم کرد.

به هر حال هر نظریه‌ای برای پاسخ به پرسش‌هایی ویژه طرح می‌شود و هنگامی که روایت‌های تازه‌ای طرح می‌شود، نظریه‌پردازان اغلب ناگزیر می‌شوند نظریاتشان را بازنگری کنند یا پیوستی به آن‌ها بیفزایند. پژوهش ادبی هیچ‌گاه نتوانسته است نظریه‌های کهن را به این بهانه که توانایی آن‌ها از نظریه‌های جدید واقعاً کم‌تر است کاملاً کنار بگذارد. پژوهش ادبی دانشی فزاینده است که هر روز به آن افزوده می‌شود، ولی شاید هر لحظه اندیشه‌های کهنی که مدت‌ها از گردونه بیرون شده‌اند دوباره به جریان بیفتند (همان: ۱۶). باید در نظر داشت که تمامی نظریه‌پردازی‌ها درباره داستان جملگی کیفیتی نظری دارند، نیز باید در نظر داشت که اظهارات یک تحلیل‌گر جامعه‌ای خاص، در شبکه گرایش‌ها و اولویت‌های عادت‌ی (یعنی فرهنگ) او ریشه دارد و بنابراین نسبی است. نظریه‌ها مانند تمامی علوم لزوماً نظری‌اند و هدف از این اندیشه‌های نظری افزایش درک ما از پدیده‌ای خاص است.

۵. ساختار روایت

نظریه روایت یا روایت‌شناسی شعبه‌ای فعال از نظریه ادبی بوده است و مطالعه ادبی بر نظریه‌های ساختار روایی، مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی، و تکنیک‌های روایی متکی است. آنچه می‌توان بوطیقای روایت نامید هم درصدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید و هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲).

روایت‌کاوان گاهی از این امر بدیهی آغاز می‌کنند که هر قصه، قصه‌گویی دارد و از این رو باید در بررسی روایت دو مؤلفه بنیادین روایت یعنی قصه و قصه‌گو تجزیه و تحلیل شوند؛ این سخن درباره هر رخداد کلامی مصداق دارد، زیرا غیر از آنچه گفته می‌شود همواره گوینده‌ای نیز حی و حاضر است، ولی آنچه در این جا روایت را متمایز می‌کند، به‌ویژه اگر پای روایتی ادبی یا روایتی شفاهی و طولانی در میان باشد، این است که اغلب به گونه‌ای شگفت حضور دارند، حتی اگر قصه‌ای که می‌گویند بنا بر ظاهر همه نگاه ما را به فرد یا افراد دیگری فرابخواند. در این میان اغلب توجه ما هم‌زمان به دو موضوع جالب معطوف می‌شود، یکی افراد و رخداد‌های خود داستان و دیگر کسی که ماجرا را نقل می‌کند (تولان، ۱۳۸۳: ۱۵).

تمرکز بر رخدادها و گوینده مبین یکی از ویژگی‌های بنیادین روایت است. روایت اساساً بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند؛ گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب (خواننده یا شنونده) و قصه نزدیک است، اما رخدادها غایب و دورند (همان). از آن جا که گوینده حاضر، ابزار دستیابی به رخداد‌های دور است بحث دیگری به میان می‌آید و آن این‌که روایت می‌تواند امور غایب و دور را به طرز نامتعارف حاضر جلوه دهد و این بیش‌تر نوعی مجموع‌شدن است تا جداشدن. گاهی گویندگان چنان با مفهوم برساخته خود از موضوع دوردست در حال نقل یکی می‌شوند که مخاطبان گمان می‌کنند گوینده از آنان فاصله گرفته و از صحنه کنار رفته است تا آنان خود در حال و هوای آن صحنه دوردست قرار بگیرند. در یک کلام روایت‌ها همواره قصه، گوینده، و مخاطبی دارند و این سه مؤلفه می‌توانند در مراتب مختلف نزدیکی یا دوری کامل از هم قرار بگیرند (همان: ۱۶).

به تعریف دیگر، روایت مجموعه‌ای از کنش‌هایی است که در زمان و مکانی غیر از حال رخ داده و با انتخاب و گزینش راوی در نظامی هدفمند گرد آمده است و روایت سازمان‌یافتگی در قالب ساختاری است که به واسطه آن شرحی به‌هم‌پیوسته و بسامان از رخدادها بیان می‌شود. بنابراین، روایت مفهوم توالی را به ذهن متبادر می‌کند. چیزی رخ داد ... و سپس چیزی دیگر.

نظریه‌های گوناگونی در تبیین ساختار روایت وجود دارد. ژنت از منظری ساختارگرایانه روایت را توضیح می‌دهد؛ در نتیجه تبیینی علمی از شکل روایت را به دست می‌دهد. بر اساس نگرش مربوط به روایت‌شناسی، از روابط ساختمند میان چیزهایی از قبیل رخدادهای روایت‌شده، توالی تاریخی‌ای که این رخدادهای در آن رخ داده‌اند، توالی زمانی درون روایت، لحن، دیدگاه راوی، رابطه میان راوی و مخاطب، و خود کنش روایت ساخته شده است (سچ ویک، ۱۳۸۷: ۱۵۳).

در میان متفکران پساساختارگرا و پسامدرن، رولان بارت کسی بود که کوشید تا مدل علمی مورد حمایت ساختارگرایان را دگرگون کند و در عوض بر نقش خواننده در تولید معنا تأکید کند (همان: ۱۵۴). در همان زمان ژان فرانسوا لیوتار در کتاب وضعیت پسامدرن (۱۹۷۹) دیدگاهی را در مورد پسامدرن مطرح کرد که بنا بر آن اشکال روایت واجد نوعی تکثر ناهمگنی‌اند. بنابراین مؤلفه‌های سازنده یک روایت با مؤلفه‌های سازنده یک روایت دیگر قابل قیاس نیستند (همان).

برای بررسی یک روایت باید حداقل دو کانون اصلی آن یعنی طرح قصه و گوینده یا راوی را در نظر داشت. پژوهندگان بوطیقای روایت، روایت را به دو و اخیراً سه حیطه یا سطح عمده تقسیم کرده‌اند. نخستین شکل‌گرایان روسی (پراپ، توماشفسکی و ...) دو اصطلاح طرح اولیه (fabula) و طرح ثانویه (sjuzhet) را به کار می‌بردند که تقریباً با واژگان جدیدتر فرانسوی (در آثار بنونیست و بارت) یعنی histoire و discourse هم‌ارز است. خود این دو واژه فرانسوی تقریباً معادل واژگان انگلیسی story و discourse است که سیمور چتمن به کار برده است. در هر سه مورد، مراد از واژه نخست شرح ساده رخدادهای اصلی داستان است با همان ترتیب طبیعی زمانی حدوث رخدادهای که با فهرست کافی نقش‌های شخصیت‌های آن داستان همراه است (تولان، ۱۳۸۳: ۲۲).

به گفته میکی بل، فابیولا (داستان) مجموعه‌ای از رخدادهاست که از نظر منطقی و گاه‌شمارانه به هم ربط دارند و بازیگران آن‌ها را پدید می‌آورند یا از سر می‌گذرانند (همان). کلاژی از رخدادهای توصیف‌شده حتی اگر به طور متوالی ارائه شوند، روایت به‌شمار نمی‌آیند (همان: ۲۰). برای نمونه اگر هر یک از ما درباره چیزی یا امری پاراگرافی بنویسم و آن‌گاه این پاراگراف‌ها را به هم بچسبانیم روایت به‌دست نمی‌آید. مگر آن‌که میان پاراگراف‌ها ارتباطی غیر تصادفی برقرار کنیم. منظور از غیر تصادفی نوعی ارتباط هدف‌مند حائز اهمیت است (همان).

رابطه ساده امور متوالی سازنده روایت نیست، این امور باید سازماندهی شوند یعنی باید در نهایت عناصری مشترک داشته باشند، ولی حتی اگر تمام عناصر آن‌ها نیز مشترک باشند باز هم روایتی در کار نیست، زیرا دیگر چیزی برای گفتن نمی‌ماند. حال آن‌که گشتار دقیقاً نمایان‌گر تفاوت‌ها و شباهت‌هاست، گشتار دو امر را به هم ربط می‌دهد بی‌آن‌که این امور بتوانند یکی شوند. پراپ این نکته را روشن کرد که طرح تنها تجسم مادی رخدادهای داستان نیست، بلکه می‌تواند نکاتی را درباره روابط علت و معلولی این رخدادها و شرایط به وجود آمدن طرح بیان کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۰).

تشخیص رابطه هدفمند میان وضعیت‌ها شرط کافی روایت است؛ در حقیقت می‌توان گفت که همه گویندگان و مخاطبان دست‌کم اگر قصد دارند گوینده یا مخاطب باشند باید این رابطه هدفمند میان وضعیت‌ها را تشخیص دهند.

۶. طرح

درباره چگونگی قرارگرفتن رخدادها در کنار هم می‌توان به نظریه آسابرگر اشاره کرد؛ او معتقد است که روایت‌ها در چهارچوب یا طی دوره زمانی صورت می‌گیرند. این دوره می‌تواند بسیار کوتاه، همانند یک قصه کودکانه، یا بسیار طولانی باشد. آن‌طور که در مورد برخی رمان‌ها و حماسه‌ها مصداق دارد. بسیاری از داستان‌ها از نظر ساختار خطی‌اند که می‌توانند به صورت زیر نمایش داده شوند:

الف ← ب ← پ ← ت ← ث ← ج ← چ ← ح ← خ ← د

در این مورد الف به ب می‌انجامد و ب به پ منجر می‌شود؛ به همین ترتیب تا این‌که داستان با «د» پایان می‌گیرد.

اما لازم نیست که داستان ما همواره خطوط مستقیم را پی بگیرند آن‌ها می‌توانند در دایره یا در شکل‌بندی‌های دیگری حرکت کنند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۸-۱۹).

به هر حال طرح به‌عنوان یکی از عناصر اصلی قصه، نمایش‌نامه، و شعر عبارت است از نقشه، نظم، الگو، و شمایی از حوادث. حوادث و شخصیت‌ها طوری در اثر شکل می‌یابند که باعث کنجکاوی و تعلیق خواننده یا بیننده شوند. خواننده و بیننده به دنبال تعقیب حوادث است. چرا آن حادثه اتفاق افتاد؟ چرا این ماجرا دارد اتفاق می‌افتد؟ و بعداً چگونه خواهد شد؟ و اصلاً حادثه‌ای اتفاق خواهد افتاد؟ (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶).

منتقدان دنیای باستان به طرح نیز توجه داشتند و آن را می‌شناختند. ارسطو در کتاب *بوطیقا* طرح را یکی از عناصر شش‌گانه تراژدی می‌دانست؛ به نظر او طرح عنصر اساسی روح تراژدی است. او طرح را تقلید حرکت‌های تراژدی و انتظام ماجراهای آن می‌دانست. و معتقد بود که طرح باید از کلیتی برخوردار باشد. یعنی ابتدا وسط و آخر داشته باشد (همان). اجزای طرح طوری یا کل درهم آمیخته است که اگر عنصری از کل حذف شود شیرازه آن از هم می‌گسلد. افزون بر این ارسطو طرح را ترتیب منظم حوادث تراژدی نیز می‌دانست. او به دو نوع طرح قائل بود: طرح ساده و مرکب. افسانه‌ها [طرح] بعضی ساده‌اند و بعضی مرکب، زیرا کردارهایی هم که افسانه‌ها تقلید آن‌ها محسوب می‌شوند خود بی‌شک به همین گونه‌اند (همان: ۳۷).

البته به طرح از دیدگاه‌های مختلف می‌توان نگاه کرد و آن را به نقد کشید. از دید تاریخی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و ... اولین بار شکل‌گرایان روسی پیوند طرح و داستان را به بحث گذاشتند آن‌ها این دو را از هم تفکیک کردند. شکلوفسکی و آیخن باوم قصه (*fabula*) و طرح (*suzet*) را از هم متمایز کردند. آن‌ها می‌گفتند: قصه ترتیب واقعی رویدادها به صورت مسلسل و مجرد است؛ در صورتی که طرح سلسله‌ای از رخدادهای قصه است آن گونه که راوی برای مان تعریف می‌کند و هر طرح دارای دو ساختار است، درونی و بیرونی (شکلی). ساختار درونی محتوای طرح را تشکیل می‌دهد؛ در صورتی که شکل طرح ساختاری است که نحوه حرکت طرح (در واقع کنش‌های داستان) را مشخص می‌کند. در حقیقت شکل ساختار برون‌ی طرح است. یک طرح کامل از انطباق این دو ساختار تشکیل می‌یابد. بعدها منتقدان ساختارگرای فرانسوی مانند تودورف و برمون متأثر از شکل‌گرایان روس به این نتیجه رسیدند که در قصه‌های عامیانه و یا داستان دو ساختار مجزا می‌توان یافت. روایت (*histoire*) و گفتار (*discourse*) یعنی ماجرا و چگونگی عرضه آن. روایت قسمتی است که دربرگیرنده شخصیت‌ها و حوادث است و گفتار چگونگی ارتباط میان راوی، داستان، و خواننده است. از دید تودورف و برمون ساختار روایت نسبتاً ساده و محدود است و برای آن می‌توان شکل‌شناسی تدوین کرد در صورتی که گفتار متغیر و متفاوت است و کم‌تر به هر گونه شکل‌شناسی تن می‌دهد (همان: ۴۱).

از دیدگاه زبان‌شناسی جدید روایت چیزی نیست مگر مجموعه‌ای از قضایا که با هم پیوند درونی و بیرونی دارند و متنی را به وجود می‌آورند. همچنین هر قضیه ممکن است یک جمله باشد یا چند جمله؛ از سوی دیگر هر جمله دارای دو سطح روستاخت و

ژرف‌ساخت است. ارتباط میان این دو سطح را تعدادی گشتار برقرار می‌کند. هر روساخت از دو بخش تشکیل می‌شود: ۱. مقولات وصفی (modality) و ۲. گزاره (propositional). بخش گزاره‌ای در حقیقت مسندالیه جمله است که از یک یا چند اسم تشکیل شده است. اسم‌هایی که می‌تواند در نقش‌های مختلف ظاهر شود (مثلاً قاضی، معلم، مادر، قاتل) در داستان مانند زبان طبیعی، روساخت عبارت است از توالی جمله‌ها که قادر است شکل‌های مختلفی به خود بگیرد از قبیل پاراگراف، فصل، مکث‌ها، و تأکیدها؛ همچنین روساخت دربرگیرنده همه آن شکل‌هایی است که معمولاً به طور سنتی آن‌ها را جزء سبک نویسنده می‌دانند؛ از قبیل تکیه کلام، ریتم، جمله‌بندی، و نظایر این‌ها (همان: ۴۳). در این جا شاید بتوان از واژگان زبان‌شناختی جانشینی (paradigmatic) و هم‌نشینی (syntagmatic) کمک گرفت. واژه جانشینی مجموعه یا گروهی از کلمات (یا دیگر عناصر) است که به نحوی با یکدیگر اتصال می‌یابند و با کلمات جانشین خود برابر می‌شوند و به‌سادگی و بدون هیچ تغییری در توالی یا پیشرفت کلام به جای یکدیگر به کار می‌روند؛ بنابراین محور جانشینی زبانی ستونی «عمودی» یا ثابت است که از میان زنجیره کلام یا نوشتار می‌گذرد. هر حلقه در این زنجیره با جانشینی متمایز در ارتباط است و در هر نقطه‌ای از زنجیره که کلمه یا عنصری حلقه یا جای خالی را پر کند در تضاد با دیگر اجزای مجموعه یا جانشینی قرار می‌گیرد که می‌تواند در زنجیره به‌کار رود، ولی به‌کار نرفته است. محور هم‌نشینی زبان محوری افقی است و تمام هم‌نشین‌های احتمالی کلمات زنجیروار و عبارات را در برمی‌گیرد و به طور کلی بر توالی بیرونی اجزا نظر دارد. در چهارچوب داستان همه رخدادها و شخصیت‌ها به‌اجمال ارائه می‌شوند و به پیچیدگی‌های توالی آن‌ها توجه چندانی نمی‌شود انگار که فقط می‌خواهیم مواد خام یا اجزای محور جانشینی را به‌دست آوریم، ولی محور هم‌نشینی، یعنی توزیع خطی عرضه رخدادها و شخصیت‌ها، بازگشایی، بسط و توسعه، و مانند آن سخت کم‌رنگ است (تولان، ۱۳۸۳: ۲۲). ژرف‌ساخت داستان بخش تقریباً ناپیدای آن است. این بخش ناپیدا (و یا کم‌پیدا) شامل طرح، شخصیت‌ها، و مضمون می‌شود؛ طرح بخش پویای روایت است (در مقایسه با شخصیت که به نظر ایستا می‌آید).

از همین دیدگاه روساخت داستان نحوی - ترکیبی است (syntagmatic)؛ به این معنا که این سطح داستان توسط عناصر زمانی، سببی کنترل می‌شود، در صورتی که ژرف‌ساخت سطحی مقوله‌ای (یا مجموعه‌ای) (paradigmatic) است. از سوی دیگر بر همین اساس

می‌توان گفت که طرح داستان چیزی نیست جز مجموعه‌ای از فعل، مسندالیه، افعال، و مسندالیه‌هایی که شرایطی را توصیف می‌کنند و یا تغییر وضعیت را شرح می‌دهند و یا نمایان‌گر عملی هستند (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۳). وقتی می‌خواهیم طرح داستانی را بنویسیم یا برای کسی تعریف کنیم معمولاً فقط جملات فعلی را بیان می‌کنیم. مثلاً می‌گوییم سارا به خانه رفت، مادرش در خانه نبود، سارا دل‌تنگ شد. رفت کنار پنجره، بعد کارهای زیادی در خانه کرد تا مادرش آمد. می‌توان نتیجه گرفت که طرح داستان عبارت است از مجموعه‌ای از فعل که اولین بار پراپ به ارتباط میان طرح و فعل پی برد و بعدها روایت‌شناسان فرانسوی مانند تودورف و گریم این نظریه را متکامل کردند (همان: ۴۴).

۷. راوی

هر متن روایی نیاز به واسطه‌ای دارد. واسطه میان داستان و خواننده راوی است. توماس مان، نویسنده آلمانی که نظریه‌هایش تأثیر عمده‌ای در نظریه‌پردازان آلمان گذاشت، معتقد بود که راوی روح روایت است. داستان به وسیله روح روایت نقل می‌شود. این روح به قدری مجرد و همه‌جا ناظر است که از نظر دستوری به‌جز در قالب سوم شخص به شکل دیگری از آن نمی‌توان صحبت کرد. البته این سوم شخص گاهی می‌تواند تشخیص یافته و به شکل اول شخص درآید؛ منی که می‌تواند در قالب آدم‌های مختلف دیگر درآید و در مکان‌های مختلف ظاهر شود (همان: ۹۰). استانزل (Stanzel) معتقد است که این اعتقاد دارد که می‌توان نظریه زبان گشتاری چامسکی را در مورد روایت و راوی به‌کار برد. بر اساس این نظریه شکل‌های مختلف راوی (مانند اشکال مختلف اول شخص و یا سوم شخص) تنها در روساخت داستان وجود دارد، یعنی همان روساختی که خواننده با آن روبه‌روست و برایش قابل مشاهده است. در صورتی که بعضی از این اشکال فقط ظاهراً با هم تفاوت دارند و ژرف‌ساخت آن‌ها یکی است. برای نمونه راوی نویسنده و راوی اول شخص را در نظر بگیرید، این دو به‌ظاهر از نظر فردی متفاوت‌اند، ولی ژرف‌ساخت آن‌ها یکی است، زیرا هر دو نقش میانجی و واسطه را بازی می‌کنند؛ به عبارت دیگر راوی به‌عنوان میانجی روایت فقط از نظر ژرف‌ساخت معنا دارد، خواه این واسطه درست در برابر چشمان ما (خواننده) باشد و خواه به‌حدی پشت سر اشخاص داستان پنهان شود که اصلاً نتوانیم او را ببینیم. بنابراین راوی در تولید اثر نقش ندارد (برخلاف طرح، اشخاص، فضا، و غیره) که جزء ژرف‌ساخت داستان‌اند از این رو نباید

روند تولید و خلق داستان را که متعلق به حوزه ژرف‌ساخت است با روساخت (یعنی چگونگی انتقال آن به خواننده) اشتباه گرفت (همان: ۹۱).

تولان راوی را به‌عنوان شخصی که بر آن‌چه گفته می‌شود و بر چگونگی دریافت آن نظارت دارد تعریف می‌کند (مارتین، ۱۳۸۲: ۲).

نظریه‌های موجود درباره‌ی راوی را از دو نظر می‌توان بررسی کرد:

۱. راوی کیست؟

۲. نقش راوی چیست؟

این موضوع که راوی تا چه حد در داستان نقش دارد (یعنی آیا نقش آن اصلی است یا تابعی) مباحث زیادی را دامن زده است. یکی از پرسش‌های قدیمی این است که آیا راوی خالق روایت است و یا خود پدیدآورنده‌ی روایت است. در سال‌های اخیر، در ارتباط با راوی، زاویه دید و کانونی‌شدگی که ویژگی تعیین‌کننده‌ی روایت است خصوصاً از جانب منتقدان امریکایی و آلمانی اهمیت یافته است.

۸. زاویه دید / کانونی‌شدگی

زاویه دید شیوه نقل داستان است، پرسپکتیو، نقطه دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی که خواننده به واسطه آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت‌شده داستان آشنا می‌شود. این نقطه دیدگاهی از آن راوی است و گاهی از آن شخصیت داستان گاهی که راوی همه چیز را درباره داستان می‌داند، او راوی همه‌چیزدان است؛ جایی در بیرون از فضای داستان می‌ایستد و بر همه چیز اشراف دارد (سوم شخص دانای کل)، گاهی دیدگاه خود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می‌کند و حوادث را از دیدگاه دانش، احساس، و ادراکات آنان می‌بیند (زاویه دید درونی)، یا سوم شخص دانای کل محدود. زاویه دید ابزار راوی و روایت‌گری است، اما گاهی در داستان به جملاتی برمی‌خوریم که از آن راوی نیست؛ یعنی بنا بر فاصله‌ای که راوی از فضا و اشخاص داستان دارد، نمی‌تواند آن سخنان را بر زبان رانده یا بدان افکار ببیند. به دیگر سخن، لازم است میان زاویه دید (چه کسی می‌بیند؟) و صدا (چه کسی می‌گوید؟) تمایز قائل شد (حری، ۱۳۸۷: ۱۱۰). در این خصوص که روایت از آن راوی است، اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق دارد، شگرد تازه‌ای مطرح می‌شود که از آن به کانونی‌شدگی یاد می‌کنند. در مجموع زاویه دید معمولاً از آن راوی

است یعنی همان کسی که داستان را روایت می‌کند و کانونی‌شدگی، نظر و افکار اندیشیده‌شده یا ناشده اشخاص داستان است (همان).

۹. نتیجه‌گیری

در ادبیات فارسی روایت‌های بی‌شماری وجود دارد که با آگاهی و اطلاع از نظریه‌پردازی‌های جدید می‌توان آن‌ها را مطالعه کرد و به ساخت و عناصر روایی آن‌ها پی برد و در نهایت به درک جدیدی از آن‌ها رسید.

در این مقاله ضمن تعریف روایت، به ماهیت و کارکرد روایت، نظریه‌های مربوط به روایت، ساختار روایت، طرح، راوی، زاویه دید، و همچنین تکنیک‌های روایی اشاره شد، ولی نمی‌توان از نظر دور داشت که در بحث ساختاری روایت می‌توان مفصل‌تر به عناصر روایت پرداخت؛ به طور نمونه می‌توان در بحث انواع روایت از نظر زمان روایت به سه نوع، یعنی روایتی که گذشته‌نگرست و از اتفاقات گذشته حکایت می‌کند، روایت آینده‌نگر که به اتفاقات ممکن که در آینده پیش می‌آید و نگاهی علمی یا تحلیلی دارد، و بالاخره به روایت لحظه به لحظه که طرح حوادث را همگام با اتفاق افتادن‌شان بازگو می‌کند اشاره کرد. یقیناً بر اثر به‌خصوصی وقتی کامل باشد ساختاری چشمگیر با لایه‌های بسیار و انواع سازمان‌بندی درونی، بیرونی، و معنوی خاصی دارد. روایت هم از این امر مستثنی نیست. متأسفانه طرح همه موارد در یک مقاله نمی‌گنجد، ولی به طور خلاصه می‌توان گفت که اگر مطالعه درباره روایت با هدف‌های مختلف و از زوایای گوناگون صورت گیرد هم می‌تواند جذاب و پرکشش و هم عامل پایداری و حیات روایت‌های موجود باشد. در حالی که روایت‌شناسی در ایران سابقه چندان طولانی ندارد و اخیراً پژوهش‌هایی نه چندان زیاد در این زمینه صورت گرفته است.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعه بیشتر تر نگاه کنید به پژوهش‌های زیر:
۲. حری، ابوالفضل (۱۳۸۸). *رمان آینه‌های دردار* هوشنگ گلشیری را با استفاده از الگوی روایت‌شناسی ریمون کنان بررسی کرده و نتیجه گرفته است که رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی یا هر گونه روایت، در واقع بستر و چهارچوبی ساختاری برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی یعنی داستان و متن فراهم می‌کند.

۳. حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۸). هم‌بستگی میان سطوح داستان، متن روایی و فراکرده‌های هلیدی را با نگاهی به داستان «ذکر بر دار کردن حسنک وزیر» بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که بیهقی با انتخاب درست زاویه دید در حد فاصل میان خواننده و جهان داستانی خود ایستاده است، نه از جهان داستانی خود دور، و نه به خواننده نزدیک می‌شود.
۴. حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷). قصص قرآنی را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده است که میان مؤلفه‌های روایت‌شناسی و مطالعه قصص قرآنی ارتباطی وجود ندارد.
۵. آقا گلزاده، فردوس (۱۳۸۷). به بررسی زبان‌شناختی دیدگاه روایت‌گری در روایت روز اول قبر صادق چوبک پرداخته و این داستان را در چهارچوب مدل سیمپسون (Simpson) تحلیل کرده است. او به این نتیجه رسیده است که مدل سیمپسون می‌تواند تصویری را که ما از داستان به صورت ناخودآگاه و ضمنی به دست می‌آوریم، به شکل عینی و صوری با توسل به عناصر به‌کار رفته در زبان درون متن و انتخاب واژگان و دستور زبان ترسیم کند.
۶. قاسمی‌پور (۱۳۸۷). به «رابطه زمان در روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت» پرداخته و نتیجه گرفته است که یکی از جنبه‌های پدیداری زمان، تبلور و تجسم آن در ساخت روایت است.
۷. صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۸۷). در مقاله خود با عنوان «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت» به واکاوی نظریه‌های روایت از آغاز قرن بیستم تاکنون پرداخته است.
۸. لزگی، هدی در دانشگاه شهید بهشتی به بررسی داستان‌های ادگار آلن‌پو از دیدگاه روایت‌شناسی پرداخته است.
۹. آزاد، راضیه (۱۳۸۵). در دانشگاه اراک به بررسی داستان‌های تذکرة‌الاولیا از باب زاویه دید در روایت‌شناسی پرداخته است.
۱۰. عسکری، مریم (۱۳۸۴). در دانشگاه اراک داستان‌های ابوتراب خسروی را از دیدگاه نظریه روایت تزوتان تودورف تحلیل کرده است.
۱۱. پاینده، حسین (۱۳۸۲). در گفتمان نقد به اهمیت زاویه دید در داستان کوتاه پرداخته است.
۱۲. حدادی، الهام (۱۳۸۸). در مقاله خود با عنوان «رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقی به دو پرسش پاسخ داده ۱. الگوی روایت‌شناسی ریمون کنان از چه مؤلفه‌هایی شکل گرفته ۲. بررسی الگوی روایت‌شناسی ریمون کنان در رمان دو دنیا از گلی ترقی دربردارنده چه نتایجی است و این‌که با استفاده از چهارچوب ساختاری ریمون کنان می‌توان روایت دو دنیا و روایت‌هایی از این قبیل را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرد.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: کانون اندیشه اداره کل پژوهش‌های سیما.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- انوشه، حسن (سرپرست) (۱۳۷۶). *دانشنامه ادب فارسی*، ج ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حدادی، الهام (۱۳۸۸). «رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا» اثر گلی ترقی، فصل‌نامه *نقد ادبی*، س ۲، ش ۵.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷). «رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی»، فصل‌نامه *نقد ادبی*، س ۱، ش ۲.
- سچ ویک، پیتر اندروگاد (۱۳۸۷). *مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- مارتین، دالاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، تهران: سپیده سحر.

