

## درآمدی بر (روش‌شناسی) تحلیل ساختگرایانه داستان<sup>۱</sup>

علی تقی‌زاده<sup>۲</sup>

استادیار مطالعات آمریکا، دانشگاه رازی کرمانشاه

### چکیده:

در نیمه دوم قرن بیستم، داستان به عنوان ساختاری زبانی توجّه پژوهشگران ادبی را برانگیخت. کلود لوی اشتراوس، اسطوره را تحلیل ساختاری نمود و ثابت کرد که داستان و زبان دارای ساخت یکسانی هستند. رولان بارت هم بین جمله و گفتمان روابط هم‌ترازکننده‌ای را کشف کرد و ادعا کرد که گفتمان را هم می‌شود تحلیل زبان‌شناسانه کرد. بارت عقیده داشت که شکل‌گیری داستان نتیجه روابط کنشگرانی است که دارای هویت‌های روان‌شناسانه نیستند؛ بلکه وجودشان در گرو روابطی است که در عرصه داستان با کنشگرهای دیگر برقرار می‌کنند. در این مرحله، همگرایی نظریات زبانی فردیناند دو سوسور با آرای لوی اشتراوس و بارت و قابلیت کاربرد این آرا در تحلیل متون ادبی، زمینه‌های مساعدتری را ایجاد کرد که منجر به حذف برخی از سنت‌های فکری قبلی و تأسیس «عقلانیت‌های جدید» شد و تروتان تودورف از وجود یک «انگیزه بی‌قید و شرط» در داستان خبر داد که هرچند همواره از صحنه داستان غایب است، آن را به فضایی برای جست و جوی همیشگی معنی توسط خواننده تبدیل می‌کند. پژوهش‌های جان‌اتان کالر نیز عمدتاً بر روند تولید معنی در داستان متمرکز بود. از دید او هم، معنی در داستان از طریق خواندن به عنوان عملی برای تحلیل انتقادی آن تولید می‌شود. گفتار حاضر عمدتاً می‌خواهد توصیف تحلیلی فشرده‌ای از برخی از این روش‌شناسی‌ها و چگونگی کاربرست آنها در خواندن ادبیات داستانی ارائه دهد تا پژوهشگران ایران بیش از پیش به نقد ساختگرایانه ادبیات فارسی پردازند. این گفتار همچنین داستان کوتاه «نقاش باغانی» نوشته هوشنگ گلشیری را به عنوان نمونه و براساس نظریات کالر تحلیل می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که میان زبان و داستان روابط بینابینی وجود دارد؛ به طوری که بازتولید گفتمان داستان، نه در گرو خلافت ناب نویسنده، بلکه حاصل روابط معنی‌دار عناصر زبان در ناخودآگاه خواننده است.

**کلید واژه‌ها:** زبان، داستان، ساختگرایی، بینامتنی، بارت

## ۱. مقدمه:

فردیناند دو سوسور در سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ م. استاد زبان‌شناسی دانشگاه ژنو بود. او در این سال‌ها درسی با عنوان «درس‌هایی در زبان‌شناسی عمومی» را تدریس می‌کرد. برخی از دانشجویان او در این درس، پس از مرگ سوسور سخنانش را از یادداشت‌هایی که برداشته بودند، در کتابی با همین عنوان منتشر کردند. طرفداران ساختگرایی، سوسور را بنیانگذار آن می‌دانند و به عقایدش در مورد ماهیت و (روش) تحلیل زبان اعتقاد دارند؛ چرا که تا زمان او مطالعات زبان عمدتاً «در زمانی» یا «تاریخی» (diachronic) بود، اما سوسور با عرضه مطالعات «همزمانی» (synchronic) زبان، انقلاب بزرگی در شناخت ما از این پدیده و راه‌های پژوهش آن ایجاد کرد. از میان قواعدی که سوسور عرضه کرده است، چهار قاعده با تحلیل ساختگرایانه ادبیات ارتباط بیشتری دارد: الف: زبان یک سازمان اجتماعی است که کلیت آن پیوسته و نظام‌مند و مستعد درک و تبیین است؛ ب: در زبان، رابطه بین دال و مدلول نه ذاتی است و نه ثابت و ماندگار، بلکه دلبخواهی و نتیجه رسوم و سنت‌های زبانی است؛ ج: زبان به دو بخش «نهاد زبان» و «فرآورده‌های زبانی» تقسیم می‌شود. نهاد زبان «ساخت ذهنی» زبان است؛ ولی زبان فرآورده همان «عمل بیانی» است که توسط هر یک از افراد جامعه زبانی انجام می‌شود و د: زبان چیزی بیش از مجموعه‌ای هدفمند از نشانه‌های متمایز و متخالف و متقابل نیست و هر یک از عناصر آن، اگر با دیگر عناصرش بی‌ارتباط باشد، بی‌معنی خواهد بود و برای معنی‌دار بودن باید با دیگر عناصر زبان ارتباط داشته باشد.

تحلیلگر ساختگرای ادبیات سعی می‌کند از طریق شناسایی و توصیف روابط بین ساختارهای متفاوت اجتماع، مانند زبان و ادبیات و علم و هنر، سنخیت و هماهنگی گونه‌های مختلف واقعیت را در اجتماع کشف کند و نمود آنها را در ادبیات مورد بررسی قرار دهد و از این طریق واقعیت را برای انسان‌ها معنی‌دارتر و قابل تحمل‌تر سازد. بر این اساس، فرضیه پژوهش حاضر این است که عمده‌ترین آثار داستانی ادبیات فارسی را هم می‌توانیم تحلیل ساختگرایانه نماییم؛ لذا بنیادی‌ترین پرسش گفتار حاضر این است که عناصر زبانی در داستان چگونه به ساختار تبدیل می‌شوند و در روند تولید معنی شرکت می‌کنند؛ یعنی داستان چگونه عناصر ظاهراً پراکنده زبانی را در ارتباط با یکدیگر قرار می‌دهد و به سازمانی وحدت‌یافته و هدفمند تبدیل می‌کند و ما چگونه می‌توانیم ساختگرایی را به عنوان یک سنت روشنفکری و استدلال‌ورزی بشناسیم و آثار داستانی فارسی را تحلیل ساختگرایانه کنیم؟ با این

حال، از آنجا که ساخت‌گرایی در بنیاد، غیر ایرانی است، پژوهش حاضر عمدتاً بر توصیف تحلیلی برخی از نظریه‌ها و روش‌های ساخت‌گرایی ادبی و کاربرد آنها در تحلیل ادبیات داستانی ایران استوار است. به عقیده نگارنده، هنوز سنت نقد ادبی و مطالعات فرهنگی خاصی در دانشکده‌های ادبیات و علوم انسانی ایران نهادینه نشده است؛ به همین دلیل، اهمیت پژوهش حاضر در این است که می‌تواند در بازخوانی تحلیلی متون ادب فارسی به پژوهشگران و دانشجویان تحصیلات تکمیلی چنین رشته‌هایی کمک کند و از این طریق به شکل‌گیری یک جریان نقد ادبی و مطالعات فرهنگی یاری رساند. شکل‌گیری سنت‌های نقد ادبی و نقد فرهنگی نیز می‌تواند در پر بارتر شدن ادبیات داستانی ما کمک کند؛ چرا که در عصر حاضر، ادبیات علاوه بر سرگرمی و دانش‌افزایی خوانندگان، رسالت‌های دیگری، مانند بازنمایی و حتی بازتولید واقعیت به منظور مهندسی فرهنگی جامعه و سامان بخشیدن به ذهنیت‌های فردی و اجتماعی هم دارد. نقد ادبی و فرهنگی از این طریق علاوه بر کمک به اصلاح جامعه و روزآمد کردن آن، آن را در برابر هجمه‌های فرهنگی محافظت می‌نماید و از این راه به استقرار قدرت سیاسی نیز یاری می‌رساند.

یکی از نظریه‌پردازان مطرح در ساخت‌گرایی ادبی، رابرت شولز (Robert Scholes) پژوهشگر آمریکایی است. از دید شولز، جانمایه هر ساختار، روابط بین اجزای آن است. ساخت‌گرایی در واکنش به نیاز انسان به سازمانی هماهنگ برای اندیشه‌ورزی شکل گرفته است و می‌خواهد علوم جدید را با هم مرتبط کند و واقعیت را برای ما بیشتر قابل درک و تحمل سازد. شولز در کتابی با عنوان *مقدمه‌ای بر ساخت‌گرایی در ادبیات* بحث می‌کند که کانون مرکزی ساخت‌گرایی، اعتقاد به وجود یک سازمان به عنوان هویتی واقعی و خودگردان است که در حالی که همواره نظام‌مندیش را حفظ می‌کند، به سبب تغییر برخی ویژگی‌هایش همیشه خودش را با شرایط جدید هم‌سازگار می‌کند. ساخت‌گرایی روشی برای جستجوی واقعیت در روابط بین اشیای (امور) خاص است و ساخت‌گرایان ادبی سعی می‌کنند از طریق برجسته کردن برخی ساختارهای اساسی زبان در روایت و مرتبط کردن آنها با برخی دیگر از انواع ساختارهای اساسی، مانند علم و فلسفه و مد و منطق، کارکرد و آرایش ذهن انسان را درک و تحلیل نمایند.

ساخت‌گرایی ادبی را عمدتاً باید در آثار ولادیمیر پراپ، کلود لوی اشتراوس و آثار دوره اول رولان بارت جستجو کرد. پراپ در کتابی با عنوان *ساخت‌شناسی داستان‌های عامیانه* با بررسی ۱۰۰

داستان روسی به این اصل پی برد که هر چند شخصیت‌های هر داستان با داستان دیگر متفاوت است، نقش شخصیت‌ها در همه آنها ثابت و محدود است. او با توصیف نقش این شخصیت‌ها از نظر اهمیت آنها در عمل داستان، ۴ اصل کلی ارائه داد که ساختگرایان بعد از او آنها را با اندک تغییراتی در تحلیل انواع بیشتر داستان به کار گرفتند. با این حال، برای پرهیز از درازگویی در گفتار حاضر، از بررسی مفصل آرای این منتقد روسی خودداری می‌گردد.

با وجود این، اسطوره‌شناسی لوی اشتراوس و روایت‌شناسی بارت که در دو دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ م. به اوج خود رسید، در پیدایش و گسترش ساختگرایی ادبی از یافته‌های پراپ سهم بیشتری یافتند. سبک روشنفکری این دو پژوهشگر فرانسوی بر آن است که عناصر فرهنگی و زبانی را باید در ظرف بزرگ تری به نام «ساختار» درک و کشف کنیم؛ اما از آنجا که خود «ساختار» نیز حاصل «رابطه» است، طرفداران این مکتب عوامل داستان را عمدتاً در فضای روابطی بررسی می‌کنند که این عوامل، برای ظهور و شکل‌گیری داستان و روایت و گفتمان با یکدیگر برقرار می‌کنند؛ بنابراین اگر زبان را هم یکی از همین عوامل داستانی بدانیم، اکثر تحلیلگران ساختگرایی ادبیات، پژوهش‌هایشان را بر روابطی متمرکز می‌کنند که در فضای زبان به وجود می‌آید؛ به این ترتیب، ساختگرایی تحلیل زبان‌شناسانه ادبیات است.

«روابط» در ساختگرایی از حدود یک داستان واحد به عنوان یک فرآورده ادبی فراتر می‌رود و همه آثار نویسنده و یا حتی دوره ادبی را دربر می‌گیرد؛ به این معنی که علاقه ساختگرایی به نقد متون ادبی امری فرعی است و این سنت روشنفکری در عوض می‌خواهد یک ساختار کلی جهانی را که همه متون ادبی عضو آن هستند و در فضای آن به وجود می‌آیند و به هم می‌پیوندند، بررسی کند. این ساختار کلی همان نهاد یا سازمان جهانی ادبیات است؛ به عبارت دیگر، روابط متنوع زبانی و غیر زبانی در حوزه‌ای به این وسعت موجب پدیده‌ای به نام «بینامتنی» می‌شود که همان ساختار کلی و مجرد روایت است.

در عین حال، هر متن ادبی خود یک ساختار است؛ یعنی وقتی که در عمل خواندن متن ادبی، ذهن ما گزاره‌های زبانی را به یکدیگر پیوند می‌دهد، آنها را برای مشارکت در تولید معنی به کلیتی ساختمند و معنی‌دار تبدیل می‌کند. براساس همین روابط ساختاری در زبان است که خواننده امکان تحلیل متن را می‌یابد؛ بنابراین، به گمان نگارنده، دانشکده‌های ادبیات و علوم انسانی باید برای برپایی

نهیست بازخوانی و تحلیل ساختگرای ادبیات اقدام کنند. چنین نهضتی در اصل به بررسی و توصیف عناصری در داستان خواهد پرداخت که تودورف آن را «گرامر روایت» می‌نامد. در این روش، ساختگرایی تحلیل می‌کند که مثلاً اگر در داستانی یک دختر و پسر عاشق یکدیگر باشند، نیرو محرکه اصلی داستان نه عشق بین آن دختر و پسر، بلکه رابطه همزمان وحدت و دوگانگی‌ای است که بین آنان وجود دارد. همین انفصال در عین اتحاد است که در فضای آن، هم در داستان تنش ایجاد می‌کند و هم احتمالاً راه‌حل تنش را به خواننده پیشنهاد می‌نماید. شاید در فضای محرومیت از امکان عشق‌ورزی باشد که عشق ظهور می‌کند؛ در حالی که وجود اسباب عشق متضمن استهلاک آن نیز هست. به این ترتیب، آنچه در تحلیل ساختگرایانه ادبیات ارزش بیشتری دارد، بررسی عواملی است که زبان به کمک آنها در داستان به تولید ساختار می‌پردازد.

حال اگر عاشق و معشوقی مانند رومیو و ژولیت از خانواده‌هایی باشند که با یکدیگر دشمن و از یکدیگر متنفر هم هستند، در خوانش ساختگرای داستان، بررسی و بازنمایی نیروهای متخاصم اجتماعی هم بخش دیگری از کار است. در چنین شرایطی، انگار یکی از طرف‌های متخاصم در جنگ از بین می‌رود تا برای شکل‌گیری یک روایت عشقی، مرد و زنی عاشق یکدیگر شوند؛ به عبارت دیگر، در خوانش ساختگرایانه نمایشنامه شکسپیر، رنج‌هایی که خانواده‌های عاشق و معشوق تحمل می‌کنند، نه از سر عشق، بلکه برای امکان شکل‌گیری روایت است. این امر به معنی تقدّم معلول بر علت در خوانش ساختگرایانه داستان است که یکی از ویژگی‌های نحله ساختگرایی آمریکایی است. در این نحله، اگر داستانی نوشته می‌شود، عمدتاً برای این نیست که شرح یک عشق را بخوانیم، بلکه نویسنده‌ای در ذهن خود، مرد و زنی را عاشق یکدیگر تصور می‌کند تا بتواند یک داستان بنویسد تا این داستان فضایی باشد برای تولید اندیشه و نقد فرهنگی فرد و اجتماع.

## ۲. بحث و بررسی:

### ۲-۱. ماهیت زبانی ادبیات:

داستان، فضایی حاصلخیز و سازوکاری کارآمد برای به کارگیری حداکثر ظرفیت‌های زبان است. در چنین تحلیلی، این داستان است که در خدمت زبان است؛ نه آن‌طور که در نقد سنتی تصور می‌شد، زبان در خدمت داستان. زبان داستانی امکان زایش پی‌رنگ وحدت‌یافته‌ای را ایجاد می‌کند که در فضای آن نویسنده می‌تواند آدم‌هایی را بیافریند و آنها را طوری در خدمت داستان به کار بگیرد که در

مسیر زندگی، روابط معنی داری با همدیگر ایجاد کنند؛ به نحوی که وجود و شخصیتشان در واقعیت همین روابط تعریف گردد و نهادینه شود. به این معنی، زبان داستانی به هستی‌های نمادین امکان ظهور و بروز می‌دهد و واقعیت‌های مجازی می‌آفریند.

با این توضیح، داستانت، یعنی ساختگی بودن داستان است که سایر معیارها را تعیین می‌کند؛ چراکه داستانت گفتمان، گذشته از آثار هنری و زیباشناسانه، زمینه ایجاد و پرورش خودآگاهی را هم در زبان ایجاد می‌کند؛ بنابراین برخلاف پژوهش‌های زبانی و ادبی نیمه اول قرن بیستم و پیش از آن که زبان را محصول ذهن می‌دانست، در پژوهش‌های جدید، این زبان (ادبی) است که در فضای آن ذهنیت ما ساخته می‌شود و فرآوری می‌گردد؛ چراکه آن‌طور که هنری ناش اسمیت (Henry Nash Smith) می‌گوید: «زبان تخیلی و شاعرانه که گستره آن از پشت مرزهای زبان قابل ترجمه شروع می‌شود، عرضه‌کننده انواع گزاره‌های پیچیده‌ای است که ما برای تجسم و تسری همه محتویات خودآگاه به آن نیاز داریم.» (ناش اسمیت، ۱۹۵۷ م.: ۲۰۶) بنابراین عرصه دیگر فعالیت در خوانش ساختگرایی ادبیات زمینه‌های پیدایش و تحول ذهنیت فردی و جمعی در زبان و داستان است. نویسنده حاضر کوشش خواهد نمود تا در فرصت‌های بعدی این موضوع را از نگاه بعضی مکاتب و سبک‌های نقد ادبی و فرهنگی معاصر (مانند ساخت‌زدایی، تاریخ‌گرایی جدید و مطالعات فرهنگی) بررسی و تحلیل نماید.

جامعه انسانی و شخصیت‌ها و نقش‌های فرهنگی و شمایل‌های معنوی آن و تغییرات تاریخی آنها به بهترین وجه در گفتمان ادبی و کیفیت‌ها و عملکردهای آن بازنمایی می‌شود؛ مثلاً اگر تشبیه و تمثیل و نماد و غیر آن جلوه‌ها و مراحل و کارکردهای مختلف استعاره باشند، آیا می‌توان گفت استعاره که روح شعر و ادبیات است، ابزاری زبانی برای بازنمایی ابعاد نامتجانس و چند پهلوی روح انسان و فرهنگ جامعه است؟ اگرچه حدّ اعلای این توانش زبانی در شعر به نمایش گذاشته می‌شود، می‌توان گفت داستان، برای بازنمایی واقعیت‌های عقلانی و عاطفی و احساسی فرد و جامعه، این توانش را شاید حتی بهتر از شعر به کار می‌گیرد؛ چراکه گفتمان شعری بیشتر فراانسانی و فراواقعیتی است؛ در حالی که اگر یک پای داستان در امر تخیلی است، پای دیگرش همواره در واقعیت‌های جاری است. با این حال، هر چند که اسلوب نقد ساختگرا با روش‌های نقد نمادگرا و تصویرپرداز به کلی متفاوت است، از آن نظر که نقد ساختگرا نیز، هر چند به منظوری کاملاً متفاوت با نقد نمادگرا، یعنی به منظور تولید

واقعیت‌های جدید، به تحلیل (کارکرد) زبان در متن می‌پردازد، ریشه این نوع تحلیل را نیز باید در توانش انسان در تولید و نقد زبان و ذهنیت جستجو کرد.

بر این اساس، یکی از ظرفیت‌های مهم ادبیات برای بازنمایی فرهنگی، ریشه در هویت زبانی آن دارد. در قرن بیستم، مطالعات زبانی ادبیات منجر به تأسیس رشته‌ای به نام زبان‌شناسی شد که می‌خواست ادبیات را به طور علمی بررسی کند. در پی آن مکاتب مختلفی در حوزه‌های نقد ادبی بروز کرد؛ از جمله این مکاتب، فرمالیسم، ساختگرایی و پساساختگرایی است که هر یک از آنها به بیش از یک شاخه تقسیم می‌شوند. معرفی همه این مکاتب و شاخه‌ها از حوصله این نوشته خارج است؛ با این حال تا آنجا که به روش‌شناسی تحلیل ساختگرای ادبیات داستانی مربوط می‌شود، برخی از مهم‌ترین آنها به طور فشرده توصیف می‌گردند.

## ۲-۲. کلود لوی اشتراوس: مطالعه ساخت اسطوره:

اسطوره‌شناسی کلود لوی اشتراوس، که از طریق «فرمالیسم روس» و «زبان‌شناسی پراگ» به زبان‌شناسی سوسور مربوط می‌شود، عمدتاً اسطوره (داستان) را واحد مطالعه قرار می‌داد. لوی اشتراوس اسطوره را سازمانی دو محوری می‌دانست؛ نه یک محوری و اعتقاد داشت که اسطوره‌شناس ساختگرا مجموعه‌ای از مفاهیم را کشف می‌کند که روابط یکسانی را تبیین می‌نمایند. او نشان داد که ساختار اسطوره مانند ساختار جمله یا زبان است و ادعا می‌کرد که اسطوره‌شناس ساختگرا برای تحلیل اسطوره، هم محورهای افقی آن را کشف می‌کند و هم محورهای عمودیش را؛ پس از آن، مفاهیمی را در آن می‌یابد که هم بر محور افقی قابل انطباق هستند و هم بر محور عمودی؛ چرا که کشف و جایابی این مفاهیم در طرحی دوگانه به اسطوره‌شناس کمک می‌کند تا منطق کارکرد داستان را کشف کند. اسطوره‌شناس ساختگرا اول داستان را به چندین واحد معنایی تقسیم می‌کند و سپس روابط بین محورهای عمودی و افقی را تبیین می‌نماید و همزمان با کشف ویژگی‌های عمومی این روابط، قاعده‌های عمل داستان را توصیف می‌کند.

روش کار لوی اشتراوس این بود که هر یک از اسطوره‌های داستانی جامعه سرخپوستان آمریکا را طوری به چندین واحد معنایی تقسیم می‌کرد که هر واحد با کل داستان ارتباط خاصی را حفظ می‌نمود؛ سپس آن واحدهای معنایی را طوری از نو مرتب می‌کرد که ساختار داستان برایش مشخص می‌شد و می‌فهمید که آن داستان چگونه کار می‌کند و معنی می‌دهد. لوی اشتراوس در مقاله‌ای با

عنوان «مطالعه ساخت اسطوره» (۱۹۵۵ م.) عنوان می‌کند که تحلیلگر ساختگرای ادبیات باید در داستان، مجموعه‌ای از اسطوره‌مفهوم‌ها (mythemes) را کشف کند که هر یک از آنها با مجموعه دیگری از اسطوره‌مفهوم‌ها رابطه و همخوانی داشته باشند؛ به علاوه همان‌طور که گفتیم، او داستان را سازمانی دو محوری می‌داند و می‌گفت این اسطوره‌مفهوم‌ها باید همزمان، هم به طور افقی مرتب شوند و هم به طور عمودی. او در این مقاله ضمن تحلیل ساختگرایانه داستان *آدیپ شاه* (نوشته سوفوکل، تراژدی‌نویس یونان باستان) استدلال می‌کند که مرتب کردن این مفاهیم در طرحی دوگانه که همزمان از اهرم‌های عمودی و افقی تشکیل شده باشد، به تحلیلگر داستان این امکان را می‌دهد که منطق کار داستانش را کشف کند. لوی اشتراوس به این ترتیب نشان داد که ساختار داستان شبیه ساختار جمله و حتی شبیه ساختار زبان است. تحلیلگر ساختگرای داستان ضمن تقسیم آن به چندین واحد معنایی، ارتباطات بین محورهای افقی و عمودی آن را کشف می‌کند و به دنبال آن، با پیدا کردن ویژگی‌های عمومی این روابط، فرمول‌های کار داستان را توصیف می‌نماید.

### ۲-۳. رولان بارت:

سخنان بارت، در مقاله‌ای که با عنوان «فعالیت ساختگرایانه» منتشر شد، با یافته‌های لوی اشتراوس هم‌خوانی قابل توجهی نشان می‌دهد. به اعتقاد بارت، منتقد ساختگرا، برخلاف خواننده فرمالیست، فقط به تحلیل (شکل) داستان و شناسایی روابط بین اجزای آن نمی‌پردازد، بلکه پس از تجزیه داستان، آن را طوری بازسازی می‌کند که نتیجه کارش با متنی که خواننده است، متفاوت خواهد بود؛ چراکه متن جدید از ساختار و الگو و معانی جدیدی برخوردار است؛ به عبارت دیگر، خواننده ساختگرا متن مورد نظرش را به بخش‌های معنایی متعددی تقسیم می‌کند و هر بخش را طوری تحلیل می‌نماید که بتواند داده‌های آن بخش را بر طبق الگوی جدیدی بازسازی کند. به این ترتیب، نتیجه تحلیل ساختگرایانه ادبیات، الگوها و مواد معنایی جدیدی هستند که با متن تحلیل شده متفاوت و از ساختار و منطق و کارکرد خاص خودشان برخوردار هستند؛ یعنی کار منتقد ساختگرای ادبیات این است که با مرتب‌سازی و تحلیل و طبقه‌بندی دوباره داده‌های داستانی در زبان، سازه جدیدی برپا سازد که در جریان خواندن، یعنی در گفتگوهای انتقادی آدم‌های داستان با یکدیگر و با خواننده که پل ارتباطی متن و جامعه است، صورت‌بندی می‌گردد. رولان بارت متأخر هم هر چند پسا‌ساختگرا شده بود، اما عقایدش را بر باورهای ساختگرایانه‌اش بنا می‌کرد.



در روایت‌شناسی ساختگرایانه بارت، داستان و روایت در مقام سازه زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرند. نقش عمده او را در ساختگرایی می‌توانیم در دو مرحله توصیف کنیم: در یک مرحله، در یکی از کتاب‌هایش با عنوان *س‌زد* (۱۹۷۳ م.)، ۵ کد یا حوزه معنایی را در داستان‌شناسایی کرد که در شکل‌گیری ساختار روایت و شناسایی آن توسط تحلیلگر نقش اساسی داشت. در یک مرحله دیگر، در مقاله‌ای با عنوان «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختگرایی داستان» (۱۹۷۵ م.) روایت را در سه سطح «نقش‌های معنایی»، «کنش‌ها» و «روایت» بررسی کرد.

### ۲-۳-۱. کدهای معنایی:

رولان بارت متأخر البته دیگر ساختگرا نبود؛ اما بارت ساختگرا پنج کد (حوزه) وسیع در داستان کشف کرد که در ایجاد تعلیق و تولید معنی (و انتقال آن به خواننده) نقش دارند. کد اول که پروآرتیک (proairetic) است، ایجادکننده تنش و تبیین‌کننده اعمال و رفتاری است که در داستان بازنمایی می‌شود. این کد از طریق تبیین اعمال و رفتار آدم‌های داستان همچنین به خواننده کمک می‌کند، حدس بزند در آینده داستان چه اتفاقات دیگری خواهد افتاد. کد دوم که هرمنوتیک (hermeneutic) است، مربوط به کشف حقیقت توسط خواننده است. با استفاده از امکانات این کد است که داستان هم پرسش مطرح می‌کند و هم تعلیق و راز می‌آفریند؛ بنابراین کاربرد عمده این کد این است که برای امکان اندیشه‌ورزی و تفکر انتقادی و خلاق در فضای داستان، آن را در زبان تبدیل به معما می‌کند. کد سوم یعنی کد رمزی (symbolic)، با معماری زبان در داستان سر و کار دارد. وظیفه این کد راهنمایی عمل خواندن از طریق کشف مواد رمزی و مفهومی متن است. کشف نقش‌های متفاوتی که زبان ادبی در متن می‌پذیرد (مانند تشبیه، نماد، استعاره و تضادنا) و تحلیل جایگاه زبان نقشمند، در تولید موقعیت‌های داستانی از وظایف کد رمزی است. چهارمین کد که معنایی (connotative) است، با کشف معانی ضمنی واژگان متن، یعنی معانی حوزه دلالت، سر و کار دارد. وقتی که معانی روشن متن به معانی حوزه دلالت اضافه می‌شوند، نویسنده می‌تواند در فضای زبان، تصاویر جاندارتری از واقعیت عرضه کند؛ در نتیجه، متن در سطح وسیع‌تری جریان می‌یابد و ارتباط معنی‌دارتری با خواننده برقرار می‌کند و ضمن تبدیل شدن به گفتمانی سرنوشت‌سازتر، خوانندگان خاص خودش را نیز تولید و جذب می‌کند. آخرین کد که فرهنگی یا ارجاعی (cultural) است، توسط زمینه‌های فرهنگی‌ای که متن ما را به آن ارجاع می‌دهد، پی‌ریزی می‌شود و دانش

اجتماعی‌ای را که از آن سرچشمه می‌گیرد، به پرسش می‌گیرد. این کد خواننده را به باورهای علمی و اعتقادی‌ای که در متون معیار مطرح شده است و نمی‌شود آنها را به چالش گرفت؛ یعنی به آنچه از جلوه‌های حقیقت به شمار می‌آیند، ارجاع می‌دهد.

### ۲-۳-۲. ساختمان‌دی (پژوهش) داستان:

بارت در مقاله‌ای با عنوان «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختگرایانه داستان» (۱۹۷۵ م.) ساختار داستان را بهتر از جاهای دیگر توصیف می‌کند. از دید او، زبان‌شناسی محدود به جمله (sentence) است و معادل هر چه را که گفتمان (discourse) حائز آن باشد، می‌توان در جمله یافت. با این حال، گفتمان از زبان‌شناسی فراتر می‌رود. گفتمان قواعد و دستور خاص خود را دارد و هر چند فقط از مجموعه‌ای از جملات تشکیل می‌شود، طبیعتاً باید موضوع نوع دیگری از زبان‌شناسی قرار گیرد که از دید زبان‌شناسی رایج مورد بررسی قرار گرفته باشد. گفتمان، جمله‌ای بزرگ است؛ درست همان‌طور که جمله، گفتمانی کوچک است؛ بنابراین، منطقی است که بپذیریم ارتباطات هم‌ترازکننده‌ای بین جمله و گفتمان وجود دارد که دلالت بر نوعی این‌همانی بین این دو می‌کند. زبان همیشه گفتمان را همراهی و ساختارهای خودش را در آن منعکس می‌کند. همین حلول زبان در گفتمان است که داستان را به زمینی حاصلخیز برای مطالعات ساختگرای ادبی و فرهنگی تبدیل می‌کند.

از نگاه بارت، داستان نظام‌مند است و تحلیل ساختگرای آن مشتمل بر ۳ سطح است. سطح اول، کارکردها یا نقش‌های معنایی است. هر کارکرد داستانی یک واحد مفهومی است. تحلیلگر داستان، در مرحله اول باید آن را به چندین واحد مفهومی کوچک‌تر تقسیم کند. عصاره هر واحد مفهومی، همان ویژگی داستان است که آن را قادر می‌سازد در مراحل بعدی با عناصری که بعدها رشد می‌کنند، مخلوط شود و معانی جدیدی به بار آورد. محدوده هر واحد مفهومی در داستان، اشتراک در معنی جملات است؛ به عبارت دیگر، این خود معنی است که هر واحد مفهومی را تشکیل می‌دهد؛ نه روش تولید معنی.

سطح دوم، سطح کنش‌هاست. در فن شعر ارسطو، مهم‌ترین عنصر داستان، پیرنگ و عمل است و شخصیت‌پردازی از درجه دوم اهمیت برخوردار و فرع بر پیرنگ است؛ اما در دوره‌های بعد از رنسانس، شخصیت (آدم) داستان از انسجام روان‌شناسانه برخوردار گردید و ضمن برخورداری از فردیت ویژه و متفاوت از سایر شخصیت‌ها، جایگاه مهمی را در داستان از آن خود کرد. در عین حال،

ساختگرایی نشان داده است که علاقه‌ای ندارد شخصیت داستان را در جایگاه هویت روان‌شناسانه و مستقل بپذیرد؛ بنابراین در تحلیل ساختگرا، شخصیت نه به عنوان هویتی مستقل و خودایستا، بلکه در جایگاه همکار (participant) در عمل داستان در نظر گرفته می‌شود؛ یعنی به عنوان کنشگری که انجام زنجیره‌ای از رفتارها بر عهده اوست و وجودش نتیجه روابطی است که با سایر کنشگرها برقرار می‌کند. نقش رابطه در شکل‌گیری شخصیت و سرنوشت آدم‌های داستان، آن را به فضایی بینابینی تبدیل می‌کند که در آن، تجربه نه امری ثابت و مقطعی، بلکه محصول سیرورت و گفتگوی کنشگران متفاوتی است که روند دامنه‌دار روایت، امکانات آن را ایجاد نموده است؛ بنابراین چنین تجربه‌ای که حاصل گفتگوی روایت‌هاست، گویی محصول امری مفقود، یعنی محصول نوعی غیبت و عدم است؛ چراکه اصلی‌ترین انگیزه طرف‌های درگیر در گفتگو، پیگیری همان امر غایب است؛ یعنی پیگیری وضعیتی مطلوب؛ وضعیتی که اکنون وجود ندارد.

سطح سوّم، سطح روایت است. داستان هم گوینده دارد و هم گیرنده. در ارتباطی زبان‌شناسانه، وجود «من» استوار بر «تو» و وجود «تو» استوار بر «من» است. به همین ترتیب، شکل‌گیری روایت بدون راوی و شنونده غیر ممکن است. این همان بینابینی بودن تجربه ادبی است که در بررسی کنش به آن پرداخته شد. پرسش بارت این است که «چه کسی داستان را روایت می‌کند؟» تا کنون سه پاسخ به این پرسش داده شده است: پاسخ اوّل این است که راوی داستان، همان نویسنده آن است. پاسخ دوّم این است که راوی یک ذهن خودآگاه غیر شخصی همه چیزدان است و پاسخ سوّم این است که یکی از آدم‌های داستان، منتقل‌کننده روایت است. از دید بارت همه این پاسخ‌ها ناکافی است؛ چراکه در آنها راوی و شخصیت داستان، آدم‌های واقعی و زنده فرض می‌شوند؛ در حالی که بارت می‌گوید: «دست کم از دید ما، هم راوی و هم شخصیت، یعنی هر دو، اصولاً چیزی غیر از مثنی موجودات کاغذی نیستند.» (بارت و دوسیت، ۱۹۷۵: ۲۶۱)

### ۲-۳-۳. «تأثیر واقعیت» در داستان واقعگرای جدید:

بارت در مقاله «تأثیر واقعیت» (۱۹۹۵ م.) هم ساختگراست و هم پس‌ساختگرا. او در این مقاله نقش زبان توصیفی را در داستان مورد بحث قرار می‌دهد. توصیفات، فضای داستان را مشخص می‌کنند؛ چراکه زبان توصیفی، فضایی را در داستان ایجاد می‌کند که خواننده می‌تواند به کمک آن داستان را بخواند. کثرت زبان بدیعی و فنی در داستان آن را برای خواننده ملال‌آور و مشکل‌ساز می‌کند؛ اما زبان

توصیفی آن را زیباتر و مطبوع‌تر می‌کند؛ چراکه این نوع زبان، بین زبان فعلی داستان و زبان آرمانی خواننده پل می‌زند؛ بنابراین در داستان واقعگرا یکی از نقش‌های توصیفات، زیباشناسانه است. نقش زیباشناسانه توصیفات، اگر نه مورد تأیید منطق داستان، دست کم مورد تأیید قوانین ادبیات است. نقش دوم زبان توصیفی در داستان واقعگرا، نشانه‌شناسانه است؛ به این معنی که توصیفات از طریق متراکم‌تر کردن «واقعیت عینی»، معنی و دلالت را دست‌نیافتنی‌تر می‌کنند. توصیفات، «امر واقعی» (the real) را طوری نشان می‌دهند که گویی در مقابل دلالت مقاومت می‌کند و به این ترتیب، «حرف زدن» تنها به رفتاری جستجوگرانه تبدیل می‌شود؛ یعنی در داستان، عمل «گفتن» فقط برای معنی‌سازی صورت می‌گیرد.

از سوی دیگر، زبان توصیفی باعث می‌شود که «امر واقعی» به آستانه دلالت برسد؛ ولی هرگز از آن عبور نکند؛ یعنی هرچند داستان واقعگرا خواننده را به انبوهی از واقعیات عینی ارجاع می‌دهد، در عین حال، معنی و دلالت را معلق نگه می‌دارد؛ بنابراین می‌توان گفت در داستان واقعگرای جدید، توصیفات به نفع شکل هستند؛ نه به نفع معنی؛ به عبارت دیگر، هدف داستان از توصیفات، تولید زبان به شکل ویژه و با کارکرد خاص است؛ نه تولید معنی. زبان توصیفی می‌خواهد تصویر ارائه شده از داستان را کدر جلوه دهد تا معنی‌سازی به جریانی تخصصی‌تر تبدیل شود؛ گویی انبوه داده‌های عینی در داستان می‌خواهند آن را به سازمانی بی‌معنی یا پدیده‌ای مستقل و خودایستای هنری تبدیل نمایند. انبوه اطلاعات غیر مهم در داستان، برای نجات زندگی از ملال فزاینده آن نیست؛ بلکه می‌خواهد به خواننده کمک کند تا وجود انبوه مواد مندرس و بی‌ارزش در زندگی را درک کند.

در داستان واقعگرا، واقعگرایی از طریق تحلیل دقیق جزئیات ریز زندگی حاصل می‌شود. لیلیان فورست (Lilian Furst) معتقد است که توصیفات، برای بارت مثل یک قطعه عکس عمل می‌کند؛ چراکه بارت متنیت (textuality) را حد فاصل تاریخ و روایت می‌داند. داستان یک «الگوی واقعیت» یا یک «تأثیر واقعیت» می‌آفریند؛ یعنی داستان نمونه‌ای از الگوی فعالیت ذهن برای تولید واقعیت است؛ بنابراین داستان واقعیت نمی‌آفریند؛ بلکه فقط «تأثیر واقعیت» را تولید می‌کند. با این حال، چنین تأثیری انکار می‌کند که خود واقعیت نیست. اتفاقات روی می‌دهند؛ ولی ما معنی آنها را نمی‌فهمیم. نویسنده واقعگرا الگویی از واقعیت می‌آفریند و در آن تلاش می‌کند که خوانندگان را متقاعد کند. بارت معتقد است که توصیفات، دنیای داستان را برای ما قابل درک می‌سازند.

نویسنده واقعه‌گرا انبوهی از اطلاعات و توصیفات را در اثرش ارائه می‌دهد تا برای خواننده، داستانی قابل باور بگوید؛ ولی انجام این کار ساده نیست. اگر یک جنبه واقعیت درهم ریختگی و زائد بودن آن باشد، نویسنده چگونه می‌تواند چنین تأثیری را خلق کند؟ یک روش این است که زندگی روزمره را آن‌طور که واقعاً هست، یعنی به شکل انبوهی از خرابه‌ها، نشان دهد. نویسنده با این کار این نگرش را به خواننده منتقل می‌کند که زندگی (مانند) خرابه‌ای انبوه و بنابراین بی‌فایده و زاید است. به این ترتیب، درست است که بگوییم: توصیفات در داستان احتمالاً می‌خواهند به ما کمک کنند که جنبه‌های خراب و مندرس زندگی را فراموش کنیم و خودمان را از درد زندگی که مخروبه‌ای بیش نیست، نجات دهیم؟

در این مورد، عقیده جی هیلیس میلر (J. Hillis Miller)، متفکر ساخت‌زدا و استاد بازنشسته دانشگاه ییل (Yale University) در آمریکا، هم مثل عقیده بارت است. میلر معتقد است که اطلاعات زائد در داستان واقعه‌گرا به «حقیقت‌نمایی» آن می‌افزاید و از این طریق به خواننده کمک می‌کند تا معتقد شود که دارد داستان واقعه‌گرا می‌خواند؛ یعنی تأثیر واقعیت به حقیقت (نمایی) گفتمان می‌افزاید و دروغ را، در مقام داستان، قابل باورتر می‌سازد؛ گویی داستان می‌خواهد با آوردن نام زمان‌ها و مکان‌های واقعی و نیز از طریق ارجاع ما به اتفاقات دقیق تاریخی که با آنها آشنا هستیم، وضعیت‌های خاصی بیافریند و ما را به دنیایی که شبیه دنیای بیرون است ارجاع دهد و با تعلیق حس ناباوریمان، داستان را به باورمان درآورد. به این ترتیب، نویسنده واقعه‌گرا بین دنیای واقعیت و دنیای داستان پل می‌زند و جنبه‌هایی از واقعیت را در اثرش خلق می‌کند. چنین تأثیری، در خواننده احساس یقین و اطمینان ایجاد می‌کند و اثر را خواندنی‌تر می‌سازد؛ چراکه خواننده فکر می‌کند که حالا مهم‌ترین ابزار و فضای درک و استدلال را در اختیار دارد. این امکان وصل و فصل همزمان امر عینی و امر ذهنی در داستان که روشی برای درک و استدلال از طریق تفسیر انتقادی به ما می‌دهد، یکی دیگر از جلوه‌های ادبیات به عنوان فضایی برای مطالعات فرهنگی هم هست.

## ۲-۴. تزوتان تودورف: گرامر روایت:

### ۲-۴-۱. مراحل تحلیل:

تزوتان تودورف (Tzvetan Todorov) بین گرامر زبان و گرامر روایت شباهت‌های عجیبی کشف کرد. گرامر، جهانی است؛ زیرا از آنجا که حقیقت گرامر روان‌شناختی است، برای همه انسان‌ها یکسان است. از دید او، هدف گرامر اثبات درستی و اعتبار گفتمان است؛ بنابراین او گرامر را به

(فرآورده‌های) اعمال نمادین انسان، مثل نثر ادبی هم تعمیم داد و تلاش کرد مشکلاتی را که در توصیف و نقد روایت رخ می‌دهد، تبیین کند. تودورف ساختار روایت را در دو مرحله مورد بحث قرار می‌دهد:

مرحله اول گفتار روایتی (narrative speech) است. مسائل مربوط به انواع گفتارهای روایتی باید براساس تمایز بین توصیف (description) و نامگذاری (denomination) حل و فصل شوند. توصیف و نامگذاری بطور نامرتب در زبان داستان توزیع می‌شوند. ضمیر، اسم خاص و حرف تعریف بیشتر برای نامگذاری به کار گرفته می‌شوند؛ در حالی که فعل، اسم عام و قید نقش توصیفی دارند. کوچک‌ترین پیرنگ کامل از دو نوع حادثه تشکیل می‌شود: حوادثی که یک حالت (توازن یا نامتوازنی) را توصیف می‌کنند و حوادثی که عبور (داستان) از یک حالت به حالت دیگر را. حوادث نوع اول نسبتاً ایستا و در اصل تکراری هستند؛ اما حوادث نوع دوم پویا و غیر تکراری‌اند. تفاوت بین این دو نوع حادثه، تودورف را بر آن داشت که آنها را با دو نوع گفتار زبانی (verbal speech) مربوط کند؛ به این ترتیب که در داستان، «صفت‌ها» حالت‌های توازن یا نامتوازنی را توصیف می‌نمایند و «فعل‌ها» عبور از یک حالت به حالت دیگر را.

مرحله دوم، گفتمان روایتی (narrative discourse) است. مسائل تحلیل روایت در سطح «گفتمان» پیچیده‌تر از سطح «گفتار» است؛ زیرا به گفته تودورف در این سطح تقریباً هیچ نظریه‌ای وجود ندارد. با این حال، او با تحلیل برخی از داستان‌های دکامرون (Decameron)، قواعد چندی را برای تحلیل ساختگرایانه داستان ارائه کرد. در سطح گفتمان روایتی، سه قضیه از یکدیگر قابل تفکیک است که با سه رابطه منطقی «ممانعت» («یا این یا آن»)، «انفصال» («این و / یا آن») و «اجتماع» («هم این و هم آن») همخوانی دارد. مورد اول، جایگزینی، مورد دوم انتخابی و مورد سوم اجباری است.

ارتباط بین احکام روایتی (narrative propositions) هم سه نوع است. در نوع اول که ارتباط زمانی است، همان‌طور که حوادث یکی پس از دیگری در دنیای ذهنی کتاب نقل می‌شوند، در متن هم بازنمایی می‌گردند. در نوع دوم که ارتباط منطقی است، داستان به طور عادی مبتنی بر دلالت و پیش‌فرض است؛ در حالی که گفتمان غیر داستانی (مثلاً گفتمان علمی) مبتنی بر حرکت از کلی به جزئی یا از جزئی به کلی است. در نوع سوم هم که ارتباط مکانی (فضایی) است، فرضیه‌ها به دلیل شباهت‌های خاصی که با هم دارند، در جوف یکدیگر قرار می‌گیرند.

تودورف از مطالعه داستان‌های دکامرون دو نوع روایت را کشف کرد. در نوع اول که مسیر آن «توازن - نامتوازنی - توازن» است، دست‌بالا از آن «تنبیه» می‌باشد. در نوع دوم که در هر یک از آنها فقط قسمت اول روایت موجود است، دست‌بالا از آن نوگرایی است. داستان نوگرا، برخلاف داستان تنبیهی، با نامتوازنی شروع می‌شود و با ورود به توازن نهایی خاتمه می‌یابد. تودورف مفهوم «پیرنگ» را به عنوان مثالی برای رویکرد ساختگرایانه به ادبیات، مورد بحث قرار می‌دهد. خواننده معمولی، داستان را مهم‌تر از همه به سبب «پیرنگ» آن می‌خواند؛ اما از آنجا که ساختگرایی علاقه‌مند به مسائل نظری داستان نیز هست، تودورف برای بررسی و توصیف پیرنگ، گروه‌بندی‌های مفیدی ارائه کرد. پیرنگ داستان از عمل و شخصیت و شناخت تشکیل می‌شود. تودورف برای بررسی پیرنگ تعدادی از داستان‌های دکامرون این طرح مثالی را ارائه کرد: «زید قانونی را می‌شکند؛ عمرو باید زید را تنبیه کند. زید تلاش می‌کند از تنبیه فرار کند. عمرو قانونی را می‌شکند؛ زید اعتقاد دارد عمرو هیچ قانونی را نشکسته است. عمرو زید را تنبیه نمی‌کند.» (لایچ، ۲۰۰۱ م.: ۲۰۱۳) به این ترتیب، داستان واقعگرا نه تنها به ابزاری برای بازنمایی واقعیت تبدیل گردید، بلکه تولید واقعیت‌های مجازی جدید را نیز بر عهده گرفت.

## ۲-۴-۲. جستجوی امر مطلق و غایب:

به این ترتیب، داستان (مثلاً داستان‌های دوره دوم و سوم هنری جیمز) به فضایی برای جستجوی یک امر یا انگیزه مطلق، ولی غایب و ناموجود تبدیل می‌شود. تودورف می‌گوید: «اساس داستان‌های هنری جیمز جستجوی یک انگیزه مطلق و غایب است. ... [داستان‌های او] از یک انگیزه برخوردارند که خواننده باید آن را در عام‌ترین مفهومش درک کند. این انگیزه اغلب، یک شخصیت است؛ اما گاهی هم یک حادثه یا یک شیء می‌باشد. داستان، یعنی همان جریانی که روایت شده و ما آن را می‌خوانیم، معلول این انگیزه یا علت است. این علت مطلق است؛ چراکه در تحلیل داستان پی می‌بریم که وجود همه چیز بسته به وجود آن است. این علت غایب نیز هست و ما آن را جستجو می‌کنیم. این علت نه تنها غایب، بلکه در اکثر موارد ناشناخته هم هست؛ یعنی نه فقط ماهیت آن، بلکه حتی وجود آن هم مورد شک است. داستان، طلب است؛ یعنی [خواندن] داستان جستجو و پیگیری این علت ابتدایی است و همین که [این علت] پیدا شود، داستان متوقف می‌شود.» (تودورف، ۱۹۷۳ م.: ۷۴)

به این ترتیب، تودورف نیز مانند بارت، وقوع تجربه ادبی را در گرو غیبت می‌داند؛ در گرو جایی خالی یا امری غایب که خواننده ساختگرا را به تکاپو وامی‌دارد.

## ۲-۵. جاناتان کالر: تولید معنی در داستان:

یافته‌های جاناتان کالر (Jonathan Culler) هم این نظریه را که داستان فضای مناسبی برای نقد فرهنگی جامعه است، تأیید می‌کند؛ چرا که او اعتقاد دارد داستان، واژه‌ها را به گونه‌ای ترکیب می‌کند که با خواندن آن دنیایی اجتماعی شکل می‌گیرد. کالر در این مورد می‌نویسد که معنی در رمان چگونه تولید می‌شود. ساختگرایان اعتقاد دارند که هر رمان، یک جهان (یک زندگی) را خلق می‌کند و برآند که می‌توانند روند تولید معنی را در داستان به کامل‌ترین شکل توصیف کنند؛ یعنی می‌توانند جریان تولید و سازماندهی نشانه‌ها را در داستان نشان دهند؛ جریانی که هم برای تولید معنی است و هم برای ایجاد جهانی انسانی که از طریق (تزییق) معنی تغییر می‌کند. این نحله ساختگرایی غالباً در گیر مقولاتی، مانند شخصیت فرد، الگوهای روابط بین فرد و جامعه و اهمیت جنبه‌های این چینی زندگی در روایت است.

رمان زندگی را متفاوت از شعر بازنمایی می‌کند. خواننده رمان انتظار دارد بتواند یک جهان کامل را در آن شناسایی کند. در تحلیل ساختگرایانه، رمان به فضایی تبدیل می‌شود که خواننده منتقد، الگوهای عقلانیت و تفکر بازنمایی شده در آن را برملا می‌کند؛ آنها را مورد چالش قرار می‌دهد و ضمن تحلیل زبان‌شناسانه آن الگوها آنها را ساخت‌زدایی نیز می‌نماید. در شعر، انحراف از حقیقت‌نمایی را به سادگی می‌توان استعاره، تجلی، پیشگویی و... نامید؛ اما در رمان که انحراف از سنت بدعت است، این نوع انحراف‌ها مشکل‌سازتر و در نتیجه بالقوه قدرتمندتر هستند. با این حال، شاید مهم‌ترین موضوع پیش روی تحلیلگر ساختگرای ادبیات این باشد که داستان چگونه عوامل و نشانه‌های زبان را به ساختارهای معنی‌دار و هدفمند تبدیل می‌کند. کالر یک جای دیگر ادعا می‌کند که همه نظریه پردازان داستان، دست کم در یک موضوع هم‌رأی هستند: در روایت‌شناسی ساختگرا، «داستان» را باید از «روایت» جدا کرد. داستان زنجیره‌ای از کنش‌ها و حوادثی است که خواننده آنها را مستقل از ظهورشان در گفتمان درک می‌کند؛ ولی گفتمان، روایتِ حوادثِ بازنمایی شده است.

## ۲-۶. تحلیل ساختگرایانه داستان «نقاش باغانی»:

اینک سعی می‌شود داستان کوتاه «نقاش باغانی» نوشته هوشنگ گلشیری براساس برخی نظریات بارت و کالر و ساختگرایی آمریکایی تحلیل گردد. گلشیری پس از معرفی کوتاه آدم‌های داستان و گزارش



یک سفر خانوادگی از تهران به الموت، می‌گوید «من می‌نویسم که معلوم است، داستان می‌نویسم.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۸۳). به این ترتیب، او از همان ابتدا پای داستان بودن، یعنی تبدیل امری واقعی به امری هنری را به میان می‌کشد و خواننده هم پی می‌برد که آنچه می‌خواند نه گزارش یک رویداد تاریخی مستند، بلکه نتیجه تخیلات خود نویسنده است که فقط در دنیای ذهن و زبان او روی داده است؛ بنابراین، خواننده می‌پذیرد که منطق این واقعیت مجازی (یا جهان داستانی) با منطق واقعیت‌های عینی بیرونی متفاوت باشد؛ به این معنی که به تعبیر بعضی ساختگرایان آمریکایی، «تقدم معلول بر علت» را به عنوان یکی از ویژگی‌های ساختاری این داستان می‌پذیرد.

راوی داستان یک جای دیگر می‌گوید: «حالا هم می‌خواهم همان چیزهایی را که بوده، بنویسم.» (همان: ۴۸۴)؛ بنابراین، خواننده متوجه می‌شود که گلشیری امور واقعی اجتماع را به موادی برای داستانش تبدیل کرده است. هدف اصلی گلشیری داستان‌سرایی است و بنابراین از این امور الهام می‌گیرد تا آنها را به واقعیت‌های داستانی تبدیل کند؛ به این معنی که عناصر واقعیت عینی، در واقع مصالحی هستند که بنای داستان‌ساز با استفاده از آنها «خانه» داستانش را در محیط زبان می‌سازد. در این تعبیر، نه تنها آدم‌های داستان، بلکه حتی همه آنچه آنها در مسافرتشان به الموت درباره آنها فکر می‌کنند و راجع به آنها حرف می‌زنند و در راستای آنها کارهایی را انجام می‌دهند، در حقیقت برای خلق و پرورش یک داستان در محیط زبان انجام می‌دهند؛ داستانی که گویی می‌خواهد مجموعه‌ای از عقلائیتهای مندرس را منسوخ و الگوهای جدیدی را برای تفکر، معرفی و حاکم نماید.

داستان‌نویس برای دستیابی به این هدف به خوبی از مصالح زبان هم سود می‌برد؛ چراکه خواننده را در فضای زبانی خاصی قرار می‌دهد که خودآگاه او در مثل تبدیل به زمینی برای فرآوری معانی جدید می‌گردد؛ مثلاً یکی دیگر از عوامل سازنده این داستان، مسافرت است که در ظاهر برای فرار از خطرهای یک جنگ صورت می‌گیرد. به این ترتیب، مسافرت و انتقال در داستان گلشیری هم نماد است و هم از مصالح داستانی؛ زیرا در فضای (این) سفر هم امکانات هجرت نمادین از عقلائیتهای منسوخ و تأسیس گفتمان‌های جدید مهیا می‌گردد و هم اینکه ارتباط بین افراد و عوامل، ساختارهای زبانی خاصی را می‌طلبد که البته نویسنده آنها را تدارک دیده است؛ مثلاً دایی بچه‌های راوی که «مهندس» است و «زبان انگلیسی می‌داند» و عمدتاً رانندگی می‌کند، تجسم «عامل شراکت» یا «همکار» در روایت‌شناسی بارت است که در اجرای مأموریت «شرکت تجاری» داستان‌پرداز گلشیری،

نقش‌های ارتباطی سازنده‌ای را اجرا می‌نماید و به عنوان سر و سامان‌دهنده «روابط خارجی» شرکت، امور پشتیبانی (لجستیک) داستان را سامان می‌دهد.

مهری همسر دایی بچه‌ها هم که نقاش آماتور است و «پیش خودش چیزهایی می‌کشد و هی روی هم تلبار می‌کند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۸۳)، برخی دیگر از لوازم پروژه داستان‌سازی گلشیری را اجرا می‌کند؛ چراکه مضمون تابلویی که به عنوان «چشم روشنی» به خانه‌ی راوی آورده است، «کلبه‌ای است، خودش می‌گوید که ما فقط در نیمه‌ی بازش را می‌توانیم ببینیم» (همان: ۴۸۳) اما به جرأت می‌توان گفت که گفتگوی استاد نقاش باغانی با راوی داستان گلشیری در پایان آن، ضمن تشکیل و معرفی نیروی محرکه اصلی روایت، تفاهم دو گفتمان متفاوت نقاشی و ادبیات را در تولید جهان داستانی گلشیری بازنمایی می‌کند. با این حال، کلبه نقاشی مهری انگار در نیمه‌ی باز خانه‌ی بی‌سر پناهی را نشان می‌دهد که گلشیری داستان‌پرداز همیشه می‌خواست آن را تکمیل کند و بروز برساند. به این ترتیب، چیزهایی که مهری «می‌کشد و هی روی هم تلبار می‌کند»، هم شاید نمود افکار خلاق نویسنده داستان‌پرداز باشد که به زبان خط و رنگ بیان شده است.

یکی دیگر از ویژگی‌های ساختاری این داستان، کاربرد نمادین و تقابلی دو مفهوم سکون و جریان است. آب که جاری و پویا است، نماد خودآگاه نویسنده‌ای نوحوا است که مانند داستان‌ش همواره ذهنی پا در گریز و رو به سوی «دیگر» دارد. هجوم بالبداهه و مهارناپذیر و درهم کرده امواج آب را می‌توان نماد سیلان مهارنشده‌ی انواع تأثرات و دریافت‌های حسی و عاطفی نویسنده‌ای نوآور بر خودآگاه او دانست که پیوسته باعث تغییر برداشت‌های او از واقعیت‌های پیرامونش می‌شود. در عین حال، هجوم نشانه‌های زبانی و فرهنگی بر ذهنیت آدم‌ها و خوانندگان داستان را می‌توان به شکل‌گیری ذهنیت آنان در فضای زبان تعبیر نمود که به کلی خارج از مهاراوست. در این تعبیر، خودآگاه ما که حاصل زبان است، نه تنها مطلق و از پیش نهاده شده نیست، بلکه محصول رابطه است و در عمل خواندن و مکاشفه‌های زبانی و ارتباطی شکل می‌گیرد. «پل روی رودبار» را که مهری بر آن می‌ایستد تا پایین آن را نگاه کند و از آن «طرحی» بزند، می‌توان تجسم سکون و ایستایی دانست. این تقابل، ذهن منتقد ساختگرا را وارد حوزه جدیدی می‌کند که در آن روش‌های قبلی تعقل به طور نمادین از رونق می‌افتند تا «طرح»‌های جدیدی برای عقلانیت شکل گیرند و نهادینه شوند که اساس آنها نه ذهنیتی مطلق و از پیش نهاده شده و غیر قابل تغییر، بلکه ذهنیت بالبداهه زبانی و نسبی و نسبتی خواهد

بود که حاصل تفکرات انتقادی خواننده است؛ زیرا ذهن خواننده منتقد حالا دیگر برتری هیچ کدام از عناصر این تقابل دوگانه بر عنصر دیگر را بر نمی‌تابد؛ به این معنی که در دید انتقادی او، «جریان» و پیامدهای آن، یعنی هجرت و گریزپایی و دینامیزم، همان‌قدر لازم و محبوب است که «ثبات» و پیامدهای آن، یعنی تصلب و تورّم و ایستایی. عبور آب از دهانه پل را می‌توان نماد فتح عقلانیت‌های مرسوم، اما مندرس توسط عقلانیت‌های جدید و نیرومند دانست. یکی دیگر از تقابل‌های دوگانه این داستان، «عینی / ذهنی» است. به نظر می‌رسد که هدف راوی داستان در مسافرت دوّمش از تهران به الموت، جستجوی معنی از طریق پیدا کردن راه‌هایی برای کاربردی کردن هنر در اجتماع باشد و حاملگی مهری در سفر اوّل، دستیابی راوی به امکانات تولید گفتمان جدید در فضای هنر داستانی را نوید می‌دهد. در عین حال، این واقعیت که یک «حالت تعلیق» او را وادار به خلق این هنر ادبی کرده است، بیانگر این است که (این) داستان هم حاصل جستجوی‌های هدفمند نویسنده است و هم فضایی برای خلق معانی جدید به کمک خوانش انتقادی در فضایی که غیبت و فقدان از شاخصه‌های بارز آن است. در هر حال، نه تنها عناصر این تقابل جدید یکدیگر را خنثی نمی‌کنند، بلکه به اعتقاد نویسنده این‌سطور، کیان داستان گلشیری نتیجه همنشینی و گفتگو و مفاهمه آنهاست.

دنیای اجتماعی‌ای که در این داستان تولید می‌شود، بیشتر از نقل و توصیف عادت‌های خانوادگی و سنت‌های اجتماعی، مانند معاشرت و مسافرت مایه می‌گیرد. در این دنیای اجتماعی، هجرت از یک محیط نخ‌نما و تکراری به محیطی دیگر که هنری و بکر است؛ یعنی انتقال از یک سنت فکری به قصد پژوهش در عقلانیت‌های جدید، یک اصل کارآمد و مترقی است. اگر نقل و گفتار متضمّن واقعیت‌های مجازی از طریق فعالیت خودآگاه خواننده در فضای زبان و استفاده از توانش‌های زبانی و ادبی باشد، توصیف، تضمین‌کننده یک اصل فرهنگی است که رولان بارت آن را «تأثیر واقعیت» می‌نامد. از دید بارت، توصیفات زبانی در داستان به هیچ‌وجه بیهوده نیستند؛ بلکه با ایجاد ارتباط بین دنیای موجود نویسنده و جهان آرمانی خواننده، به ابعاد زیباشناسانه آن می‌افزایند. در عین حال، استفاده نویسنده خلاق از زبان کاملاً مستعد ادبی، باعث می‌شود که (وقوع) زندگی‌های مجازی در دنیای زبان به واقعیت‌های هنری سر و سامان یافته و ماندگار تبدیل شود. اگر واقعیت‌های غیر زبانی و غیر ادبی معمولاً کدر و زُمخت و ناهنجارند، واقعیت‌های هنر ادبی بیشتر روشن و صمیمی و مهیج‌اند.

ویژگی ساختاری دیگر داستان گلشیری، همنشینی و الفت واقعیت‌ها و گفتمان‌های به ظاهر نامتجانسی، مانند نقاشی و داستان در فضای زبان و الهام گرفتن داستان‌نویس از استاد نقاش است. صحنه آخر این داستان، آنجا که راوی برای بار دوم و این بار نه همراه خانواده‌اش، بلکه فقط با یکی از دوستانش، به الموت می‌رود و در برگشتن به تهران «دو شبی» در باغان می‌ماند، شاید توصیف یکی از بهترین نمونه‌های گفتگوی عقلانیت‌های هنری است. این دنیای اجتماعی جدید با اجتماعات معمولی متفاوت و ناهمخوان است؛ چرا که مهم‌ترین عوامل آن آدم‌های معمولی و در راه ماندگان زندگی نیستند؛ بلکه هنرمندان روشن‌فکر، اما مهجوری هستند که گرچه زندگی با آنها سازگار نبوده است، اما آنها مأمورند که برای معرفی و حاکمیت الگوهای جدید استدلال، زمینه‌های گفتگو و تعامل هدفمند هنرهای متعالی را به وجود آورند. جریان سیال نشانه‌ها در داستان که حاصل آن تعلیق گفتمان کهنتر و حاکمیت گفتمان برتر است، تولید معانی جدید توسط خواننده را ممکن می‌سازد. در این فضای زبانی، آدم‌های داستان، از جمله خود راوی، شخصیت‌هایی مستقل و قائم به ذات نیستند؛ بلکه حضور معنی‌دارشان در داستان در گرو این است که در کلاس درس استاد نقاش حاضر شوند و برای گفتگوی گفتمان‌ها از او الهام بگیرند؛ یعنی کنشگران داستان هویت‌های روان‌شناسانه و مستقل نیستند؛ بلکه «عوامل» سیالی هستند که به گفته بارت، ماهیت «کاغذی» دارند و نقششان در گرو ارتباط و فعالیت بینابینی آنهاست. در چنین فضایی، جهان پر راز و رمزی مورد شناسایی قرار می‌گیرد که همواره هنری‌تر و صمیمی‌تر و بارورتر از جهان بیرون از داستان است.

یکی دیگر از ویژگی‌های ساختاری چنین فضایی، ناپایداری و نفی گفتمان‌های پیشین است؛ زیرا از این طریق است که همواره امکان شکل‌گیری گفتمان‌های مولد و واقعیت‌ساز به وجود می‌آید. استاد نقاش به راوی داستان‌نویس می‌گوید «کار ما بیشتر شبیه این است که دری را که دیروز باز کرده‌ایم، امروز ببندیم؛ شاید هم برعکس.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۹۳) به این ترتیب، جهان استعاری «نقاش باغاتی» محصول نقد و بازنگری‌های مداوم سنت‌های فکری و عادات مألوف زندگی برای معرفی عقلانیت‌های جدید است. اگر داستان‌نویس و نقاش و عکاس از عوامل تکوین این جهان عاریتی هستند، قلم و واژه و روایت، رنگ و خط و نقاشی و نیز دوربین و فیلم و تصویر هم از ابزارهای آن است. در این جهان داستانی، واقعیت عینی و واقعیت ذهنی متضاد نیستند و پای در گریز از یکدیگر ندارند؛ چون در گفتگوی دو استاد داستان‌نویس و نقاش بین آنها نوعی هم‌گرایی و تجانس شکل

می‌گیرد. گویی عینی و ذهنی در فضای داستان دست در گردن یکدیگر می‌اندازند؛ در یکدگر ریشه می‌دوانند و از یکدیگر تغذیه می‌کنند و متولد می‌شوند. در بند آخر داستان گلشیری می‌خوانیم:

«بالاخره هم [نقاش] بلند شد و رفت که چیزی بکشد. من همان‌جا نشسته بودم و داشتم به میدان نگاه می‌کردم و از گوشه چشم هم می‌دیدم که باز دارد جهت مستطیلش را تغییر می‌دهد که یک دفعه کنار باریکه راهی که به میدان می‌رسید، خروسی را دیدم که دارد به زمین نوک می‌زند. بعد و به ناگهان دیگر نبودش، یا شاید من نبودم و آنجا به جای دیواره کاهگلی آن پایین و بوته‌های روی دیوار و آن خروس، حفره مستطیلی بود؛ سفید که انگار از این سو هوای کوچه و میدان را می‌مکید. وحشت‌زده بلند شدم و رفتم بینم چه می‌کشد. کاغذ حالا دیگر سفید نبود. دیواره را که کشید و آن چند بوته خشک را، خروس را بر سر دیوار کشید. سریع کار می‌کرد و با هر ضربه قلم‌مو، سر بلند می‌کرد و به مستطیل رو به همان گوشه نگاه می‌کرد. من انگار که باز میان زمین و آسمان معلق ایستاده باشم، نفس حبس کرده بودم؛ مبادا بفهمد که از پشت سرش می‌بینم که چه کار می‌کند. قلم‌مو را که به دستمالی پاک کرد، هر دو با هم بلند نفس کشیدیم. نگاه کردم، همچنان همان گوشه خلئی مکنده دهان گشوده بود که دیدم کاغذ را از سه پایه کند و در مستطیل رو به میدان قاب کرد. نگاه کردم، مستطیل سفید و مکنده دیگر نبود و خروس حالا روی دیوار بود، گردن برافراشته، همان‌طور که او کشیده بود. بعد که نشستم و چشم بستم تا یادم بیاید که چه دیده بودم، صدای قوقولی قوقوش را شنیدم.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۹۴-۴۹۳)

ارتباط نزدیک ذهنیت نویسنده با عوامل زبان ادبی و استفاده هوشمندانه او از این عوامل، فضای مناسبی را ایجاد کرده است که از شاخصه‌های ساختاری آن، برآمدن ذهنیت از عینیت و عینیت از ذهنیت است. راوی داستان پرداز در جهان داستانش مباحثه دو گفتمان مختلف ادبیات و نقاشی و استفاده هنرمندانه استاد نقاش از مواد و واقعیت‌های جاری زندگی برای تبدیل آنها به هنر را به نمایش می‌گذارد. «حفره مستطیلی» که «انگار از این سو هوای کوچه و میدان را می‌مکید»، حلول عینیت در ذهنیت و وام‌گیری هنر از واقعیت را به نمایش می‌گذارد که تولیدگر اصلی آن خود آگاه فعال نویسنده است. با وجود این، ذهن گلشیری داستان‌نویس کاتالیزور نیست که بر مواد پیرامونش اثر کند؛ ولی از آنها تأثیر نپذیرد؛ چرا که ذهن او نه تنها همه این موارد را تدارک می‌بیند، بلکه به قوانین آنها معتقد می‌شود و تا آخر هم از آنها تأثیر می‌پذیرد. «خروسی» که راوی در حال نوک زدن به زمین

دیده است، به زودی ناپدید می‌شود؛ اما هنرمند نقاش کمی بعد از آن، طوری آن را در هنرش بازآفرینی می‌کند که راوی داستان‌پرداز در پایان پروژه، آن را دوباره، اما این بار «گردن برافراشته»، بر دیوار می‌بیند و قوقولی قوقوی آن را هم می‌شنود.

### نتیجه‌گیری:

یکی از ویژگی‌های ساختگرایی، جامعیت آن است؛ چراکه حوزه آن، چنان وسیع است که همه پدیده‌های زندگی ما را دربر می‌گیرد. این ادعا بر این عقیده استوار است که همه جلوه‌های فعالیت‌های اجتماعی ما سازنده یک زبان رسمی هستند. از این رو، اصول همه این فعالیت‌ها را می‌توان به مجموعه مشابهی از قواعد انتزاعی تقلیل داد که آنچه را که معمولاً «زبان» نامیده می‌شود، تعریف و اداره می‌کند. ویژگی بعدی روش ساختگرا تأکیدش بر کلیت‌هاست؛ به این معنی که ساختگرایی به طور منطقی کل یک مجموعه را هم بر هر یک از اجزای آن مجموعه مقدم می‌شمارد و هم بر همه اجزای تفکیک شده و بی‌ارتباط آن؛ چراکه ساختگرایان عقیده دارند که هر کل و اجزای آن را فقط در فضای روابط اجزایش می‌توان درست توصیف کرد؛ به علاوه ساختگرایی ساختارها را نه در سطح، یعنی در حوزه‌های مشهود واقعیت، بلکه در عمق، یعنی در اقلیمی که در آن سوی واقعیت‌های تجربی است، جستجو می‌کند؛ بنابراین، آنچه مشاهده گر می‌بیند، ساختار نیست؛ بلکه فقط نشانه و پیامد ساختارها است.

ویژگی دیگر تحلیل ساختگرایی ادبیات این است که در حالی که بر «تضاد» و «تقابل‌های دو گانه» استوار است، ساختارها را به طور «همزمانی» بررسی می‌کند؛ نه به طور «در زمانی». ساختگرایی روابط اجزای یک سازمان را در بُرش خاصی از زمان بررسی می‌کند؛ نه در امتداد دوره‌ای طولانی از تاریخ. برداشت ساختگرایان این است که ساختار همزمانی، نه محصول روندی تاریخی، بلکه حاصل شبکه‌ای از روابط ساختاری موجود است؛ در نتیجه یکی دیگر از ویژگی‌های ساختگرایی ضدیت مؤثر آن با مفهوم علیت است. آشکال ناب ساختگرایی از مفاهیم علت و معلول طرفی بر نمی‌بندند و این مفاهیم را به نفع «قوانین صورت‌بندی» مصادره می‌کنند.

تحلیل ساختگرایانه داستان «نقاش باغانی» کارکرد ساختاری زبان در متن ادبی را نشان می‌دهد. چنین ساختاری خود بیانگر رابطه بینایی اجزای هر مجموعه هدفدار و سازمان‌یافته، مانند زبان و داستان است؛ به طوری که باز تولید گفتمان داستان، نه در گرو خلاقیت ناب نویسنده، بلکه حاصل

روابط معنی‌دار عناصر زبان در خودآگاه خواننده است. این داستان برآمدن جهان ذهنی و جهان عینی از یکدیگر را نیز به تصویر می‌کشد؛ در حالی که فقط با استفاده از استعدادهای هزارتوی زبان داستانی است که نویسنده‌ای بزرگ می‌تواند چنین تعامل سرنوشت‌سازی را بین عینیت و ذهنیت (واقعیت و مجاز) برقرار سازد.

### منابع:

احمدی، بابک (۱۳۷۲)، ساختار و تأویل متن: ۱ نشانه‌شناسی و ساختگرای، تهران: نشر مرکز.  
گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲)، «نقاش باغانی» نیمه تاریک ماه: داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری، تهران: انتشارات نیلوفر.

Barthes, Roland (۱۹۹۵), "The Reality Effect" *The Realist Novel*, Dennis Walder, ed. London: Routledge in Association with the Open University. pp. ۲۵۸-۲۶۱.

----- (۱۹۷۳), *S/Z*, Translated by Richard Miller with a Preface by Richard Howard, Oxford: Blackwell Publishing.

----- and Lionel Duisit (۱۹۷۵), "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative" *New Literary Histor*, Vol. ۶, Issue ۲, pp. ۲۳۷-۷۲.

Culler, Jonathan (۱۹۳۷), "The Linguistic Basis of Structuralism" *Structuralism: An Introduction*, David Robey, ed. Oxford: Clarendon Press, pp. ۲۰-۳۶.

----- (۲۰۰۲), *Structural Poetics: Structuralism, Poetics, and the Study of Literature*, London and New York: Routledge. (First published in ۱۹۷۵).

----- (۲۰۰۰), *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford and New York: Oxford UP.

Furst, Lilian. R. (ed.) (۱۹۹۲), *Realism: Modern Literatures in Perspective*, London: Longman.

Levi-Strauss, Claude ( ), "The Structural Study of Myth" *The Journal of American Folklore*, Vol. , No. , pp. - .

Scholes, Robert ( ), *Structuralism in Literature: An introduction*, New Haven: Yale UP.

Shklovsky, Victor ( ), "Art as Technique" *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, David H. Richter, ed. Boston and New York . pp.

Smith, Henry Nash ( ), "Can American Studies Develop a Method?" *American Quarterly*, Vol. , pp. - .

Todorov, Tzvetan ( ), *The Poetics of Prose*, Ithaca, New York: Cornell UP.

----- ( ), “Structural Study of Narrative” *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vincent Leitch, ed. (translated by Arnold Weinstein). New York and London: Norton & Company. pp. - .

----- and Arnold Weinstein ( ), “The Structural Analysis of Literature: the Tales of Henry James” *Structuralism: An Introduction*. David Robey, ed, Oxford: Clarendon Press, pp. - .



