



The need to develop the concept of "story plot" in fiction teaching texts

Hossein Hajari ^{1*}

1. Corresponding Author, Ph.D in Persian Language and Literature, The organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT), Institute for Research and Development in the Humanities, Tehran. Email: Hajari_npf@yahoo.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 25/01/2022

Received in revised form:
07/05/2022

Accepted: 08/05/2022

Keywords:

plot,
fiction,
narratology.

ABSTRACT

Familiarity of students with fictional elements, as an important part of educational programs in the field of Persian literature, requires that books and educational resources in this field, relying on interdisciplinary studies, provide accurate and comprehensive concepts and updates in the description and classification of these elements.

Based on a case study, the study of the concept of "plot" in the common sources of academic fiction literature, this article shows that the approach of these sources in defining plot is mainly based on Aristotle's theory. While examining the ambiguities and shortcomings of these definitions. This article suggests that the studies of narratologists in this field should be used to strengthen and update the concept of plot. Topics in the field of narratology that can be effective in developing the concept of plot and deepening its education, and this article introduces them are:

1. The basic structure of the story
2. Basic units in narration.
3. Character and plot
4. Causal relationship between events
5. Narrator grammar

Cite this article: Hajari, H. (2023). The need to develop the concept of "story plot" in fiction teaching texts. *Research Journal in Narrative Literature*, 12(1), 193-214.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2023.7759.1568



ضرورت توسعه مفهوم «پیرنگ داستان» در متون آموزش داستان نویسی

حسین هاجری^{*۱}

۱. نویسنده مسئول، استادیار، مطالعات ادبی، پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی، سازمان مطالعه و تدوین کتب اسلامی و انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران، ایران. رایانامه: Hajari_npf@yahoo.com

اطلاعات مقاله چکیده

نوع مقاله: مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸

واژه‌های کلیدی: پیرنگ، طرح داستان، روایت‌شناسی.

آشنایی دانشجویان با عناصر و سازه‌های داستانی به‌عنوان بخش مهمی از برنامه‌های آموزشی رشته زبان و ادبیات فارسی ایجاد می‌کند که کتب و منابع آموزشی در این زمینه با انکاء به مطالعات میان رشته‌ای، مفاهیمی صحیح و جامع و به‌روز در توصیف و طبقه‌بندی این عناصر عرضه کنند. این مقاله بر اساس یک مطالعه موردی، یعنی بررسی مفهوم «پیرنگ»^۱ در کتاب‌های رایج ادبیات داستانی دانشگاهی نشان می‌دهد که رویکرد منابع موجود در تعریف پیرنگ عمدتاً متکی بر نظریه ارسطوست. این مقاله ضمن بررسی ابهامات و نقص‌های موجود در این تعاریف، پیشنهاد می‌کند برای تقویت و به‌روزرسانی مفهوم پیرنگ از مطالعات روایت‌شناسان در این حوزه باید بهره‌مند شد. مباحثی از حوزه روایت‌شناسی که می‌توانند در توسعه مفهوم پیرنگ داستانی و تعمیق آموزش آن مؤثر باشند و بخش دوم این مقاله سعی در معرفی آنها دارد عبارت‌اند از:

۱. ساختار اساسی داستان؛
۲. واحدهای پایه در روایت؛
۳. شخصیت و پیرنگ؛
۴. رابطه علت و معلولی بین رخدادها؛
۵. دستور زبان روایت.

استناد: هاجری، حسین (۱۴۰۲). ضرورت توسعه مفهوم «پیرنگ داستان» در متون آموزش داستان‌نویسی. پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۲(۱)، ۱۹۳-۲۱۴.



حق مؤلف © نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه رازی

DOI: 10.22126/rp.2023.7759.1568

۱. پیشگفتار

۱-۱. بیان مسأله

دانشجویان ادبیات برای آنکه به خوانندگان حرفه‌ای ادبیات داستانی تبدیل شوند و بتوانند درک عمیق‌تری از آثاری که مطالعه می‌کنند به دست آورند؛ ناگزیر از شناخت عناصر و سازه‌های داستانی؛ چون پیرنگ، شخصیت‌پردازی، درونمایه... و به کارگیری این دانش در مطالعه روشمند داستان‌ها هستند. به همین منظور در برنامه رشته‌های ادبیات اعم از فارسی و سایر زبان‌ها، درس یا دروسی به این موضوع اختصاص یافته است. از جمله در برنامه رشته زبان و ادبیات فارسی مصوب ۱۳۹۱/۴/۴ دو درس (البته اختیاری) با عناوین «ادبیات داستانی» و «کارگاه داستان‌نویسی» در برنامه گنجانده شده که بخش مهمی از سرفصل آنها به عناصر داستانی اختصاص یافته است؛ البته در کارگاه داستان‌نویسی بیشتر بر جنبه‌های عملی آموزش و ایجاد زمینه مناسب برای استعدادیابی و کشف دانش و مهارت در داستان‌نویسی تأکید شده است. منابع اصلی فارسی برای این دروس عبارت‌اند از:

۱- عناصر داستانی: جمال میرصادقی؛

۲- ادبیات داستانی: جمال میرصادقی؛

۳- هنر داستان‌نویسی: ابراهیم یونسی.

در منابع فارسی یادشده و البته در سایر منابع بعدی که برای آموزش عناصر داستانی تألیف شده‌اند، کمتر اعتنایی به تحول دیدگاه‌ها و توسعه مفاهیم مذکور شده است. این کم‌اعتنایی را ضرورتاً نمی‌توان از سر بی‌اطلاعی دانست، چه بسا اقتضائات آموزشی یا برخی ضرورت‌های انتقادی موجب این تقلیل‌گرایی شده باشد؛ اما در حوزه‌های پژوهشی بی‌تردید نمی‌توان توجیهی منطقی برای این رویکرد سهل‌انگارانه یافت، به‌ویژه در نگارش پایان‌نامه‌ها و رساله‌های تحصیلات تکمیلی که هدف از تألیف آنها توسعه دانش است و نمی‌توان به منابعی که برای آموزش نگارش یافته‌اند، متکی بود. امروزه با توسعه مطالعات میان‌رشته‌ای و بهره‌گیری از نتایج پژوهش‌های سایر رشته‌ها می‌توان به چشم‌انداز وسیع‌تری در تعریف و توصیف عناصر ادبی دست یافت. برای مثال برای تبیین عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان نمی‌توان به نظریه‌های جامع شخصیت در حوزه روان‌شناسی شخصیت بی‌اعتنا بود یا در توضیح عنصر زاویه‌دید نمی‌توان مطالعات روایت‌شناسی را در این زمینه نادیده گرفت. نگارنده در این مقاله (بدون ادعای تحقیق کامل) می‌کوشد تا با ترسیم سیر تحول مفهوم

پیرنگ^۱ در دهه‌های اخیر و مقایسه آن با آنچه در منابع آموزشی موجود فارسی وجود دارد، شکاف اطلاعاتی موجود میان آنها و عقب‌ماندگی منابع آموزشی را در معرفی مفاهیم جدید نشان دهد.

مفهوم پیرنگ در کتاب‌های درسی فارسی با موضوع ادبیات داستانی مانند هنر داستان‌نویسی (ابراهیم یونسی)، عناصر داستانی (جمال میرصادقی)، فرهنگ اصطلاحات ادبی (سیما داد)، تأملی دیگر در باب داستان (محسن سلیمانی)، داستان کوتاه در ایران (دکتر حسین پاینده) بیشتر مبتنی بر نظریه ارسطو در باب پیرنگ و تعریف ای. ام فورستر^۲ و هرم فرایتاگ^۳ در مورد پیرنگ است.

نخستین کسی که مفهوم پیرنگ را به جامعه انسانی هدیه داد احتمالاً ارسطو بوده است و تا پایان قرن نوزدهم اصول و قوانین او در این باب که در کتاب فن شعر آمده، چارچوب اصلی کلیه تحلیل‌هایی بود که در مورد پیرنگ صورت می‌گرفت. (Lanser, 1993). وی در تبیین اجزاء تراژدی، مهم‌ترین جزء را پیرنگ می‌داند و آن را بر سایر اجزاء برتری می‌دهد و روح تراژدی می‌نامد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۴۰). به عقیده ارسطو ساختار پیرنگ دارای سه مرحله آغاز، میانه و پایان است و رویدادهای پیرنگ در سه گروه جای می‌گیرند: نخست رویدادهایی که در محور گره افکنی قرار می‌گیرند و سپس رویدادهایی که در محور گره‌گشایی واقع می‌شوند و آنگاه رویداد اصلی که «تحول» یا «بازساخت» نامیده می‌شود و رویداد مرکزی است. (ارسطو، ۱۳۴۳: ۷۸). از دیدگاه ارسطو رویدادهای پیرنگ هم توالی زمانی و هم توالی علی و منطقی دارند. ارسطو آنجا که در باب وحدت کردار در تراژدی سخن می‌گوید در واقع بر توالی علی و منطقی بین رویدادهای پیرنگ تأکید می‌کند. وی درباره وحدت کردار در تراژدی، به ضرورت ارتباط تنگاتنگ اجزاء پیرنگ اشاره می‌کند به طوری که امکان حذف هیچ حادثه‌ای از پیرنگ وجود نداشته باشد. ارسطو وجود رابطه علت و معلولی بین رویدادها را با ضرورت وجودی و عدم امکان حذف رویدادها در پیرنگ توضیح می‌دهد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۴۷).

به‌طور خلاصه سه خصلت اصلی پیرنگ از منظر نظریه ارسطو عبارت است از:

۱) وجود سه مرحله آغاز، میانه و پایان در پیرنگ؛

۲) رویدادهای سه‌گانه: گره‌افکن، گره‌گشا، رویداد مرکزی؛

۳) وجود پیوندهای زمانی و علی در میان رویدادها.

1 . plot

2 . E.M.Forster

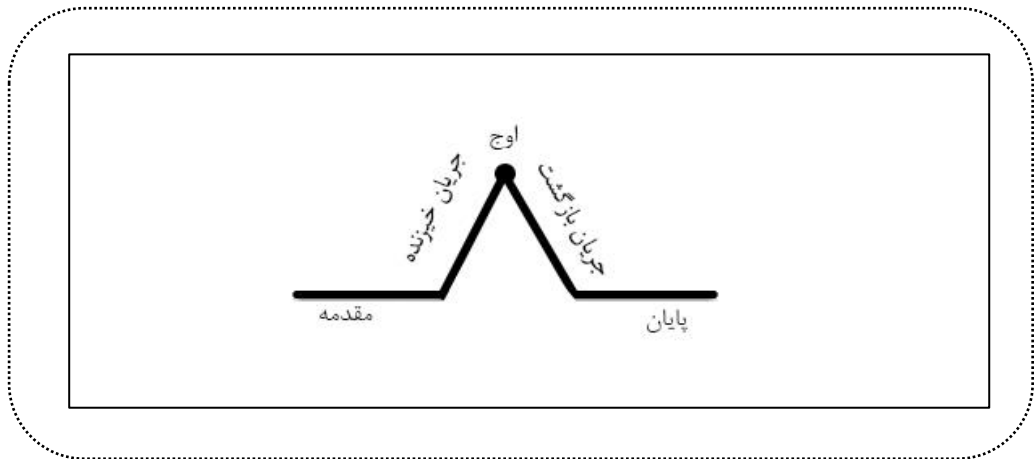
3 . Gustav Freytag

ای. ام. فورستر در تعریف خود از داستان و پیرنگ بر ویژگی سوم تأکید می‌کند. این تعریف تقریباً در همه کتب درسی و آموزشی، رایج‌ترین تعریف پذیرفته شده برای پیرنگ است.

فورستر داستان را رشته‌ای از حوادث می‌داند که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته‌اند و پیرنگ را نقل حوادث با تکیه بر موجیت و روابط علت و معلول می‌داند و مثالی برای تفکیک مفهوم داستان و پیرنگ نقل می‌کند که از کثرت نقل در کتاب‌های مختلف، حکم امثال سائره را یافته است:

«سلطان مرد و سپس ملکه مرد» داستان است؛ اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه در گذشت» پیرنگ است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲).

در قرن نوزدهم، گوستاو فرایتاگ (۱۸۹۵-۱۸۱۶ م) نمایش‌نامه‌نویس و رمان‌نویس آلمانی، نظریه ارسطو در باب پیرنگ را درباره نمایش‌نامه‌های پنج پرده‌ای به شکل هرم ترسیم کرد و شش عنصر ساختاری در آن را به شرح: ۱- مقدمه، ۲- لحظه شروع عمل اوج‌گیرنده، ۳- عمل اوج‌گیرنده، ۴- نقطه اوج، ۵- فرود، ۶- فاجعه یا عمل فرودین در هرم زیر ترسیم کرد:



شکل ۱. نمودار پیرنگ (گوستاو فرایتاگ)

بدین ترتیب می‌توانیم مفهوم اصلی پیرنگ در کتاب‌های آموزش عناصر داستانی را ملهم از نظریه ارسطو در باب پیرنگ بدانیم. این کتب علاوه بر آنکه مفهومی ناقص از پیرنگ عرضه می‌کنند که به ضعف‌های آن اشاره خواهیم کرد، به نظریه‌های جدید صورت‌گرایان و روایت‌شناسان ساختارگرا که دستاوردهای نوی در این موضوع داشته‌اند، بی‌اعتنا می‌مانند.

۱-۲. پرسش‌های اصلی پژوهش

بنابراین پرسش‌های اصلی این پژوهش به شرح زیر مطرح می‌شود:

۱. مفهوم رایج پیرنگ در کتاب‌های داستان‌نویسی با چه چالش‌هایی روبه‌روست؟
۲. برای توسعه و تدقیق و به‌روز کردن مفهوم پیرنگ از کدام ظرفیت‌های روایت‌شناسی می‌توان بهره برد؟

۱-۳. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله از نوع کتابخانه‌ای و تحلیلی است. در این پژوهش نخست به بررسی و نقد دیدگاه‌های رایج در کتب داستان‌نویسی درباره پیرنگ پرداخته می‌شود و سپس در منابع روایت‌شناسی به بررسی و جست‌وجوی نظریه‌های روایت اقدام می‌کند تا نشان دهد چه ظرفیت‌هایی در بخش روایت‌شناسی وجود دارد که می‌تواند در توسعه و تدقیق مفهوم پیرنگ استفاده شود.

۲. مفهوم رایج «پیرنگ» و چالش‌های روبرو

۲-۱. تنزل مقام

با آنکه ارسطو پیرنگ را مهم‌ترین عنصر در میان عناصر شش‌گانه تراژدی می‌دانست و آن را «روح تراژدی» می‌نامید؛ اما به مرور زمان از اهمیت آن در مقایسه با سایر عناصر داستانی کاسته شد تا جایی که امروزه در میان اصطلاحات ادبی از جایگاه رفیع و مقبولی برخوردار نیست.

نخستین گروه مخالف با پیرنگ ارسطویی رمانتیک‌ها بودند که انسان را مرکز و محور عالم می‌دانستند و خلاقیت هنرمند را در نگارش آزاد و خارج از چارچوب پیرنگ از پیش نوشته‌شده می‌دیدند. از نظر آنان «هنرمند دیگر صرفاً صنعتگری هوشمند نبود که عمل و کنش داستان را مطابق با الگویی دقیق و طرحی علت و معلولی و براساس ساختاری نظام مند عرضه کند که لزوماً آغاز، میانه و پایانی مشخص داشته باشد» (دیپل، ۱۳۹۵: ۶).

حتا ای. ام. فورستر که تعریف او از پیرنگ از نظریه ارسطو اقتباس شده و مقبول‌ترین تعریف از پیرنگ در کتب عناصر داستانی است، مؤدبانه از ارسطو انتقاد می‌کند و معتقد است که سودی ندارد که بر ارسطو بتازیم؛ چون او رمان و به‌ویژه رمان نوع جدید را نخوانده بود. او ادیسه را خوانده بود، نه اولیس را (فورستر، ۱۳۶۹: ۸۹). به عقیده فورستر سلطه و غلبه پیرنگ غالباً مؤلفان را مجبور می‌کند تا بروز طبایع شخصیت‌ها را به تعویق اندازند و نتیجه کشمکش بین پیرنگ و شخصیت آن می‌شود که پایان تمام رمان‌ها ضعیف باشد؛ زیرا پیرنگ می‌خواهد سر و ته موضوع را به هم آورد و با این کار

درواقع اشخاص داستان می‌میرند (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۰۱). در مجموع فورستر معتقد است عنصر شخصیت نقش مهمی را در پیش‌برد داستان بر عهده دارد، نه پیرنگ. آلن رب‌گری به^۱ (۱۹۲۲-۲۰۰۸) در اعتراض به همه قوانین و سنت‌های ادبی قدیم و جدید از جمله پیرنگ می‌گوید: «اثر هنری هیچ طرح و الگوی از پیش تعیین‌شده‌ای در سنت ندارد و باید شکل و صورت تازه و بدیع خود را پیدا کند» (دیپل، ۱۳۹۵: ۸).

۲-۲. ابهام‌های بی‌پاسخ

فورستر داستان را نقل وقایع به ترتیب توالی زمانی می‌داند، مانند آنکه گفته شود تابستان بعد از زمستان، آفتاب بعد از باران و یا مثال معروف او «شاه مرد و سپس ملکه مرد» و پیرنگ را نقل وقایع می‌داند با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی، مانند «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه در گذشت». نکته مهمی که در این تعریف فورستر مغفول مانده، آن است که توالی زمانی و اصل علیت غالباً ملازم یکدیگرند و البته گاهی ممکن است یکی از آنها به نفع دیگری آشکار نشود، برای مثال وقتی گفته می‌شود «باران شدیدی آمد و سپس سیل راه افتاد» توالی زمانی بیان شده؛ ولی رابطه علیت بین دو رخداد ذکر نشده است، با وجود این کاملاً آشکار است و خواننده رابطه علیت بین این دو رخداد را درک می‌کند. یا وقتی گفته می‌شود: «دخترک مادرش را پیدا کرد و به همین دلیل خوشحال شد.» رابطه علیت بین دو رخداد ذکر شده است و توالی زمانی با وجود آنکه بیان نشده، قابل درک است. به همین دلیل در عالم واقع داستانی را نمی‌توان یافت که صرفاً توالی حوادث به ترتیب زمانی و بدون درک روابط علی بین آنها باشد. ریمون کنان^۲ هم در انتقاد از فورستر می‌نویسد:

«... هیچ چیز نمی‌تواند مانع از آن شود که خواننده هشیار مثال «شاه مرد و سپس ملکه مرد» فورستر را بر اصل علیت مبتنی و آن را به پیرنگی ... بدل نکند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۳۰).
نه تنها فورستر، بلکه کتب فارسی عناصر داستانی که تعریف او را از داستان و پیرنگ نقل می‌کنند مثال دیگری جز مثال معروف او (شاه مرد و سپس ملکه مرد) نمی‌آورند و از بیان نمونه‌ای واقعی در عالم داستانی عاجز می‌مانند و حتا ناتوان از بیان مثالی‌اند تا نشان دهند که چگونه می‌توان پیرنگ با این تعریف را از متن داستان استخراج کرد، پیرنگی که حاکی از پیوندهای علت و معلولی بین رخدادها باشد و این پیوندها در متن داستان برای خواننده شناخته شده نباشد.

1 . Alain Robbe- Grillet

2 . shlo mith Rimmon –kenan

فورستر در تعریف پیرنگ از توالی وقایع یاد می‌کند؛ اما مفهوم «واقعه» را روشن نمی‌کند، آیا «واقعه» به هر رخدادی در داستان قابل اطلاق است یا فقط به حوادث خاصی اطلاق می‌شود؟ «واقعه»^۱ معنای بخصوصی دارد و از موضوعات مهم در روایت‌شناسی است که درباره ماهیت و انواع آن و نحوه روابط بین آنها نظریه‌های متعددی وجود دارد؛ اما در کتاب‌های آموزشی عناصر داستانی معمولاً به معنای لغوی آن (حادثه مهم) اکتفا می‌شود، در حالی که در فرهنگ‌ها یا بافت‌های مختلف زبانی، مفهوم حادثه مهم یکسان نیست. ممکن است حادثه‌ای که در یک فرهنگ یا بافت زبانی مهم شمرده شود در فرهنگ و بافت زبانی دیگر آن حادثه اهمیت نداشته باشد.

فورستر در تعریف پیرنگ، مشخص نمی‌کند چه کسی باید روابط علت و معلولی بین رخدادها را درک کند؟ آیا گوینده یا نویسنده باید این روابط را درک کند یا خواننده و شنونده؟ اگر ما داستانی را شنیدیم و بین وقایع آن روابط علی را درک نکردیم، می‌توانیم آن متن را داستان بنامیم به این دلیل که نویسنده داستان میان آن وقایع، روابط علی را درک می‌کند و ایراد از عجز درک ماست، یا به عکس، باید گفت داستان بودن یک متن به درک مخاطب از روابط علی بین وقایع آن ارتباط دارد؟

۲-۳. کم‌اقبالی به دستاوردهای روایت‌شناسی

کتاب آموزشی عناصر داستانی غالباً به دستاوردهای نظری در حوزه روایت‌شناسی اعتنایی ندارند. روایت‌شناسی معاصر یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریه ادبی است. هرچند این اصطلاح نسبتاً جدید است؛ ولی موضوع روایت‌شناسی جدید نیست و ریشه در سنت غربی دارد که به ارسطو و افلاطون می‌رسد. جنبش «ساختارگرایی» در قرن بیستم عمدتاً بر پایه تحقیقاتی شکل گرفته است که اروپاییان در زمینه روایت‌شناسی انجام داده‌اند و دامنه آن علاوه بر تحلیل متون ادبی به سایر عرصه‌های فرهنگی و انسان‌شناسی توسعه پیدا کرده است. این رشته با وجود رشد چشمگیری که در دهه‌های گذشته داشته و پژوهش‌های فوق‌العاده‌ای در آن صورت گرفته و روان‌شناسان و روانکاوان و پژوهشگران فرهنگ عامه و نشانه‌شناسان برجسته‌ای مانند رولان بارت^۲، کلود برمون^۳، ژرار ژنت^۴، گریماس^۵، کریستوا^۶،

1 . event

2 . Roland Barthes

3 . C.Bremon

4 . Gerard Genette

5 . Algirdas julien Greimas

6 . Julia Kristeva

تودوروف^۱ را به سوی خود جلب کرده است، با این وجود، مورد توجه کتب آموزشی عناصر داستانی واقع نشده است.

علت این بی‌اعتنایی احتمالاً به عدم داوری روایت‌شناسی در باب آثار ادبی مربوط می‌شود. روایت‌شناسی صرفاً به دنبال شناسایی خصوصیات است که ساز و کار روایات را مشخص می‌کند، در حالی که کتب درسی عناصر داستانی به دنبال آموزش معیارهایی‌اند که به کمک آنها بتوان در باب آثار ادبی قضاوت کرد و سره را از ناسره جدا کرد. جرالند پرنس^۲ در توضیح این سرشت روایت‌شناسی می‌گوید:

«روایت‌شناسی به بررسی جنبه‌های همانند و متفاوت همه روایت‌ها - از جنبه روایتی - می‌پردازد. بنابراین، روایت‌شناسی چندان در پی تاریخ رمان‌ها و حکایت‌ها، معنای آنها، یا ارزش زیباشناختی‌شان نیست، بلکه در پی دو چیز است: یکی ویژگی‌هایی که روایت را از دیگر نظام‌های دلالت متمایز می‌سازند و دیگری حالت‌ها و خصوصیات این ویژگی‌ها» (پرنس، ۱۰: ۱۳۹۱).

داستان مهم‌ترین مصداق روایت است و به همین دلیل روایت‌شناسی برای درک مؤلفه‌های آن، به بررسی مفاهیمی چون پیرنگ، انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی می‌پردازد. در روایت‌شناسی هر جا سخن از ساختار روایت می‌شود، مقصود همان پیرنگ است. جرالند پرنس در توضیح اهداف روایت‌شناسی می‌نویسد: «روایت‌شناسی اهداف آشکاری دارد: کشف و توصیف و توضیح ساز و کار روایت و عناصر دخیل در شکل و کارکرد آن» (پرنس، ۱۳۹۱: ۱۶۹). در واقع روایت‌شناسان بر این باورند که روایت‌ها با همه گوناگونی، ساختار واحدی دارند و تلاش آنان عمدتاً بر کشف این ساختار مشترک متمرکز است.

فرمالیست‌ها، نخستین پیشگامان روایت‌شناسی بودند که با نگاه جدید به موضوع پیرنگ موجب ارتقاء جایگاه آن در میان سایر مؤلفه‌های داستان شدند و پیرنگ را که با تعاریف کلاسیک ارسطویی در حد یک عنصر بی‌اهمیت داستان تنزل پیدا کرده بود، توانستند به جایگاه والایی برتری دهند. آنها بین مصالح خام داستان و بازآرایی زیباشناختی این مصالح تمایز قائل شدند و برای تمایز آنها از دو

1 . Tzvetan Todorov

2 . Gerald Prince

اصطلاح فابولا^۱ (داستان) و پیرنگ^۲ (سوژه) استفاده کردند. به عبارت دیگر فابولا بر فرایند ساخت و سوژه بر فرایند زیباشناختی داستان اطلاق می‌شد. بوریس توماشفسکی^۳ در کتاب نظریه ادبیات (۱۹۲۵) این دو مفهوم را بدین شکل تعریف می‌کند:

«داستان مشتمل بر مجموعه‌ای از بن‌مایه‌های روایی در توالی تقویمی‌شان است که از یک علت خاص به سوی معلول حرکت می‌کنند؛ حال آنکه سوژه همان بن‌مایه‌ها را منتها به ترتیب خاص که در متن آمده است، بازنمایی می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۶).

نظریه پردازان روایت نیز از آن به بعد، موضوع مورد مطالعه خود، یعنی روایت (داستان) را، براساس همین تمایز دنبال کردند. مایکل تولان^۴ در باب حوزه‌های نظری روایت‌شناسان تصریح می‌کند: «نظریه پردازان روایت، موضوع مورد مطالعه خود را از لحاظ نظری به دو حوزه داستان (فابولا یا هیستوار) و کلام (سوژه یا دیسکورس) تقسیم کرده‌اند» مقصود از داستان یا فابولا در واقع چکیده داستان واقعی است و خارج از رسانه اعم از زبان و فیلم و... می‌تواند وجود داشته باشد و قابل انتقال از یک رسانه به رسانه دیگر باشد.

وقتی سخن از پیرنگ یا ساختار اساسی می‌شود منظور پیرنگ و ساختار فابولا است. روایت‌شناسان در پی کشف ساختاری واحد هستند که در ژرف ساخت همه روایت‌ها (داستان‌ها) بتوان آنها را یافت یا به عبارت دیگر به دنبال کشف ساختاری هستند که بتوان براساس آنها داستان‌های مختلفی را تولید یا تحلیل و تفسیر کرد. نکته مهمی که باید به آن توجه داشت تلفی دوگانه‌ای است که از پیرنگ در داستان می‌شود. در واقع در فابولا (داستان) یک پیرنگ وجود دارد که مورد توجه روایت‌شناسان است و آن را ساختار اساسی داستان می‌نامند و در سوژه (گفتمان/کلام) که در واقع متن ادبی است و روایتی است که از فابولا می‌شود، پیرنگ دیگری وجود دارد. از یک فابولا (داستان) می‌توان روایت‌های گوناگونی (سوژه) عرضه کرد که هر یک پیرنگ خاص خود را دارند. جاناتان کالر^۵ با تیزی به پیرنگ‌های دوگانه اشاره می‌کند و می‌نویسد: از یک زاویه، طرح (پیرنگ) شکل دادن است به رخدادهای به نحوی که داستانی تمام عیار را بسازند: نویسندگان و خوانندگان برای سر در آوردن از

1 . fabula

2 . syuzhet

3 . Boris Tomashevsky

4 . Michael TooLan

5 . Jonathan Culler

قضایا، رخدادها را در قالب یک طرح می‌ریزند. از زاویه‌ای دیگر، طرح (پیرنگ) با روایت‌ها شکل می‌گیرد؛ زیرا این روایت‌ها «داستان» واحدی را به شکل‌های گوناگون عرضه می‌کنند (جاناتان کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۴).

مایکل تولان داستان (فابیولا) را متشکل از سه عنصر مهم واقعه، شخصیت و زمینه بیان می‌کند و نظریه‌پردازان پیرنگ را کسانی می‌داند که به تحلیل عنصر واقعه به‌عنوان عنصر شاخص و اساسی می‌پردازند. بنابراین هرگاه سخن از ساختار اساسی داستان مطرح می‌شود منظور «ساختار واقعه» یا «ساختار پیرنگ» است (تولان، ۱۳۸۶: ۳۰). بنابراین آنچه روایت‌شناسان در باب ساختار اساسی داستان و روایت یا دستور زبان روایت مطرح کرده‌اند، قابل استفاده در مبحث پیرنگ‌شناسی است. در زیر به پنج مبحث روایت‌شناسی که به‌طور مستقیم مربوط به شناسایی و تبیین موضوع پیرنگ در داستان است، اشاره می‌کنیم.

۳. ساختار اساسی داستان

ارسطو در تبیین و ترسیم پیرنگ داستان، مسیر سه مرحله‌ای رخدادها (آغاز، میانه، پایان) را مشخص کرد؛ اما به توصیف چگونگی ساختار وقایع و پیوند و ترتیب و توالی آنها نپرداخت. در دوره معاصر دو تن از روایت‌شناسانی که درباره ساختار اساسی داستان، آثار تأثیرگذار و مهمی عرضه کردند عبارت‌اند از ولادیمیر پراپ^۱ (۱۹۶۸) و رولان بارت (۱۹۷۷). این دو ضمن پذیرش مسیر سه مرحله‌ای ارسطو، به جست‌وجوی مدلی برای تبیین ساختار رخدادهای داستان پرداختند. ولادیمیر پراپ مفهوم پیرنگ توماشفسکی را توسعه داد و برای نخستین بار درصدد بر آمد تا وقایع بنیادی (یا به گفته او «کارکرد») را در پیکره‌ای که متشکل از ۱۱۵ قصه عامیانه روسی بود، پیدا کند. روایت از نظر پراپ در واقع، متنی است که تغییر از یک وضعیت به وضعیتی تعدیل یافته‌تر را بازگو می‌کند و مقصود از «واقعه» که عنصر اساسی و بنیادی روایت است، کنشی است که موجب تغییر وضعیت می‌شود. وی در تحقیق خود بر شناخت وقایع بنیادی که آنها را کارکرد^۲ نامید و بر پیوند و ترتیب آنها متمرکز شد و کوشید عناصر تکراری و ثابت قصه‌ها را شناسایی کند. او در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸)، ۳۱ عنصر ثابت یا کارکرد را شناسایی کرد و براساس اهمیت هر کارکرد ترتیب آنها را مشخص کرد. به عقیده

1 . Vladimir Propp

2 . function

پراپ تعداد کارکردهای هر قصه، بیش از ۳۱ کارکرد شناخته شده او نبود. هر چند ممکن بود که تعدادی از این کارکردها در هر قصه‌ای وجود نداشته باشند، با این وجود، ترتیب کارکردها در همه قصه‌ها ثابت بود. پراپ با آنکه در معرفی پیرنگ به خلاف ارسطو به شناخت ماهیت کارکردها و روابط بین آنها پرداخته بود، مسیر سه مرحله‌ای ارسطو (آغاز، میانه، پایان) و دسته‌بندی رخدادهای گره‌افکن و گره‌گشا را پذیرفته بود. مایکل تولان در بررسی کارکردهای ۳۱ گانه پراپ به این تأثیرپذیری اشاره دارد.

پراپ علاوه بر کارکردهای ۳۱ گانه، هفت نقش شخصیتی اصلی را شناسایی می‌کند. هر چیز در نظام پراپی کارکردها نقش محوری و اصلی را دارند و هفت نقش شخصیتی نسبت به آنها حالت تبعی دارند (تولان، ۱۳۸۶: ۳۶).

الگویی که پراپ بدین ترتیب برای پیرنگ داستان عرضه کرد گرچه برگرفته از قصه‌های عامیانه روسی بود؛ ولی قابل انطباق بر هر نوع روایت مکتوبی است؛ به‌طور مثال هم می‌توان آن را در تحلیل ایلیاد و ادیسه به کار بست و هم در فیلم‌های هالیوودی و سریال‌های تلویزیونی. از این رو، ولادیمیر پراپ نخستین فردی است که در تحقیق خود به شناسایی ماهیت رخدادها و روابط بین آنها در پیرنگ پرداخته است. پیش از او، از ارسطو تا روزگار او عمدتاً در شناسایی پیرنگ به مسیر حرکت رخدادها و روابط بین آنها توجه شده بود. پس از پراپ، غالب روایت‌شناسان به این جهت حرکت کردند تا ماهیت رخدادها و ارتباط آنها را با هم با عنوان ساختار روایت بررسی کنند.

رولان بارت نیز نظریه پراپ را در باب پیرنگ و کارکردها پذیرفت؛ اما نوع جدیدی از کارکردها را به نام «شاخص»^۱ به کارکردهای پراپی افزود. مقصود رولان بارت از شاخص یا کارکرد نوع دوم، گزاره‌هایی درباره روان‌شناسی شخصیت‌های داستان یا نشانه‌هایی درباره جو داستان بود. مایکل تولان در توضیح این نوع کارکردها (شاخص‌ها) می‌نویسد:

«در حالی که کارکردهای محض (کارکردهای پراپی) توزیعی و متوالی هستند و با پیش‌روی داستان کامل‌تر می‌شوند و بنابراین به نوعی در محور هم‌نشینی تأیید می‌شوند، گفته می‌شود که شاخص‌ها الحاقی و سلسله‌مراتبی هستند، در ارتباط با سطح منسجم بالاتر تحقق می‌یابند و بدین ترتیب در محور جانشینی تأیید می‌شوند. بنا به نظر بارت پیوستاری کلی وجود دارد که در یک سر آن روایات کاملاً کارکردی مثل قصه‌های عامیانه و در سر

دیگر روایات کاملاً شاخصی مثل رمان‌های روان‌شناختی قرار می‌گیرد» (تولان، ۱۳۸۶: ۴۵).
بنابراین هرچه میزان کارکردهای نوع دوم (شاخص‌ها) در یک اثر بیشتر باشد جنبه روان‌شناسانه آن تقویت خواهد شد.

بارت شاخص‌ها را هم به دو گروه تقسیم کرد: ۱. شاخص‌های محض^۱، ۲. آگاهی‌گرها^۲.
شاخص‌های محض با کارکردها ارتباط ضمنی دارند؛ اما آگاهی‌گرها داده‌هایی سطحی، شفاف و شناسایی‌کننده هستند. رولان بارت در تبیین آنها می‌گوید:

«شاخص‌ها مستلزم عمل رمزگشایی هستند. خواننده با استفاده از شاخص‌ها می‌آموزد چگونه یک شخصیت یا یک فضا را بشناسد. آگاهی‌گرها، اطلاعات معمولی و پیش‌پافتاده به خواننده می‌دهند... و از نظر کاربردی ضعیف‌اند (تولان، ۱۳۸۶: ۴۶).

رولان بارت کارکردهای پرایی یا نوع اول را نیز به دو گروه تقسیم می‌کند: ۱. هسته‌ها، ۲. کنش‌یارها. مقصود او از هسته‌ها، کارکردها یا رخداد‌های مهم داستان هستند، رخداد‌هایی که در واقع لحظات خطرناک و موجب تغییر وضعیت در داستان می‌شوند. مقصود او از کنش‌یارها، رخداد‌های فرعی است که فضای بین هسته‌ها را پر می‌کنند. مایکل تولان در توضیح این نوع کارکردها می‌نویسد:

«کنش‌یارها حوزه‌های امنیت و آرامش روایت‌اند. برای مثال، زنگ تلفن یا دریافت نامه می‌تواند طلیعه یک هسته واقعی در داستان باشد - و محور مقدماتی عملکرد این خواهد بود که آیا به پیام‌ها پاسخ داده خواهد شد، نامه باز خواهد شد یا خیر؛ اما ممکن است انواع مختلفی از «امور»، طفره‌روی‌ها و جریانات ملازم به منزله کنش - یار آن عمل؛ یعنی زنگ تلفن یا دریافت نامه را احاطه کنند» (تولان، ۱۳۸۶: ۴۵).

۴. واحدهای پایه در پیرنگ

برای شناخت ساختار هر پدیده‌ای، نخست باید کوچک‌ترین واحد معنایی را برای آن ساختار، شناسایی کرد. بدیهی است برای شناسایی و تبیین پیرنگ نیز باید کوچکترین واحد یا واحد پایه را تعریف کرد. روایت‌شناسان برای تبیین دقیق ساختار پیرنگ، نخست کوشیده‌اند تا پایه‌ای‌ترین واحد معنایی این ساختار را شناسایی کنند و سپس از طریق شناسایی روابط بین این واحدها ساختارهای متنی را مشخص کنند. این واحدهای پایه یا کمینه؛ همچون واژه‌های یک جمله هستند که از طریق شناخت روابط

1 . indice proper

2 . informants

نحوی بین آنها، می‌توان به ساختار و معنای جمله دست یافت (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۵). پراب این واحد پایه را «کارکرد»^۱ نامید. کلود برمون نیز مانند پراب، واحد پایه و بنیادین روایت را «کارکرد» در نظر گرفت و معتقد بود از ترکیب هر سه کارکرد، واحد کلان‌تری به وجود می‌آید که آن را «پی رفت» می‌نامید. این سه کارکرد در واقع سه مرحله منطقی یک پی رفت محسوب می‌شوند. مرحله نخست، امکان یا استعداد است و مقصود از آن کارکردی است که موقعیت پایدار اولیه را توصیف می‌کند. مرحله دوم «فرایند» نام دارد و مقصود از آن، کارکردی است که در آن امکان دگرگونی موقعیت پایدار اولیه فراهم می‌آید. مرحله سوم «پیامد» نام دارد که دگرگونی رخ می‌دهد. به عقیده برمون این ساختار سه مرحله‌ای علاوه بر پی رفت، در کل داستان هم صادق است و هر داستان از سه مرحله تشکیل می‌شود: نخست، موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود. دوم، امکان دگرگونی الف پدید می‌آید. سوم، دگرگونی الف پدید می‌آید، یا نمی‌آید (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۳۶).

کلود برمون و روایت‌شناسان پس از او، توضیح می‌دهند که پی رفت‌ها نیز به سه روش قابلیت ترکیب با یکدیگر را دارند و بدین ترتیب پی رفت‌های مرکب را پدید می‌آورند. تودوروف سه گونه ترکیب پی رفت‌ها را معرفی می‌کند که عبارت است از: درونه‌گیری^۲، زنجیره‌سازی^۳ و درهم‌تنیدگی^۴. در ترکیب «درونه‌گیری» یک پی رفت کامل، جایگزین گزاره‌ای از پی رفت دیگر می‌شود؛ برای مثال در یک گفت‌وگو، یکی از طرفین برای انتقال مطلبی به طرف دیگر، تمثیلی برای او نقل می‌کند. این تمثیل خود یک پی رفت است که جایگزین یک گزاره از پی رفت دیگر شده است. در روش ترکیب «زنجیره‌سازی»، پی رفت‌ها به شکل متوالی و به ترتیب یکی از پی دیگری بر مبنای منطقی و زمانی عرضه می‌شوند. در روش ترکیب «درهم‌تنیدگی» پی رفت‌ها یکی از پس دیگری قرار می‌گیرند؛ اما گاه گزاره‌ای از پی رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی رفت دوم می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی رفت نخست واقع می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۴).

تودوروف نیز با وقوف به اهمیت واحد پایه، از آغاز موضوع کار خود را بر شناسایی واحدهای پیرنگ و روابطی قرار می‌دهد که واحدهای پیرنگ با یکدیگر برقرار می‌کنند. او سه نوع واحد روایی

1 . sequence
2 . enchassement
3 . enchainement
4 . entrelacement

را در هر پیرنگ شناسایی می‌کند که عبارت‌اند از: «گزاره^۱»، «پی‌رفت» و متن. وی دو واحد گزاره و پی‌رفت را سازه‌هایی تحلیلی می‌داند و درباره واحد سوم؛ یعنی متن، معتقد است به‌طور تجربی حاصل می‌شود. پراپ معتقد است که واحد روایی باید شامل آن دسته از وقایعی باشد که عنصر ثابت در همه قصه‌های پریان به‌شمار رود و هر واقعه یا کنش که ویژگی ثبات را در همه قصه‌های پریان روسی داشته باشد، واحد روایی پایه محسوب می‌شود. تدوروف به این شیوه نگرش پراپ اشکال وارد می‌کند و می‌گوید:

«پراپ با واردکردن معیار ثبات و تغییر، خود را ناگزیر می‌بیند که از چارچوب بوطیفای عام خارج شود و در چارچوب یک ژانر خاص (قصه‌های پریان، آن هم از نوع روسی‌اش) قرار گیرد» (همان: ۱۷).

۵. شخصیت و پیرنگ

پس از آنکه روایت‌شناسان به معرفی مدل‌های مختلف پیرنگ توجه کردند و عمدتاً روی کشف روابط بین رخدادها متمرکز بودند، جایگاه شخصیت در این مدل‌ها محل اختلاف بود. کلود برمون و گریماس از جمله کسانی بودند که به جایگاه شخصیت در پیرنگ اهمیت دادند. جایگاه شخصیت در پیرنگ از وجوه مهم تمایز الگوی کلود برمون با پراپ است، برمون اهمیت روایی برجسته‌ای برای شخصیت قائل است. در الگوی پراپ هر کارکرد به‌طور انحصاری به کارکرد بعدی منجر می‌شود. در این مدل، کنش‌ها اهمیت دارند و نقش شخصیت‌ها تبعی است؛ در حالی که در مدل برمون دو مسیر یا دو انتخاب بر سر راه هر کارکرد قرار می‌گیرد و حق انتخاب برای شخصیت‌های داستان محفوظ است. از نظر برمون پیروزی یا شکست در هر پی‌رفت، نتیجه اقدام شخصیت‌هاست که نقش تأثیرگذار آنها را نمایان می‌سازد. شخصیت صرفاً ابزاری در خدمت کنش نیست، بلکه موجودیتی مستقل و تعیین‌کننده در داستان دارد. این امتیاز قابل توجه الگوی برمون محسوب می‌شود. ریمون کنان در تأیید این وجه تمایز و امتیاز می‌نویسد: «مفهوم انشعاب، آزادی حق انتخاب را محفوظ می‌دارد و در جایی که کشمکش با فرد خبیث همیشه به پیروزی منجر نمی‌شود، به پیشبرد پیرنگ کمک می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۳۷). کلود برمون این امکان انتخاب را برای مرحله دوم و سوم (یعنی مرحله فرایند و پیامد) در نظر می‌گیرد، نخستین مرحله فاقد کنش است و صرفاً زمینه را توصیف می‌کند و برای وقوع

کنش مقدمه‌چینی می‌کند. در مرحله دوم ما با دو گزینه ثبات یا تغییر وضعیت روبه‌رو هستیم و در مرحله سوم با دو گزینه موفقیت یا شکست مواجه‌ایم. به این معنی که آیا کنش‌های قهرمان به نتیجه می‌رسد یا به شکست می‌انجامد.

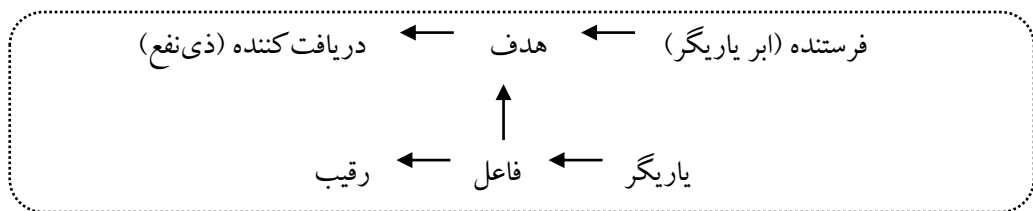
کلود برمون شخصیت‌های داستان را به دو دسته تقسیم می‌کند، فاعلی و مفعولی یا کنشگر^۱ و کنش‌پذیر^۲. در هر پیرنگ، تبدیل این دو نوع شخصیت به یکدیگر صورت می‌پذیرد؛ یعنی تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت دوباره او به حالت مفعولی. اسکولز^۳ در توضیح این دو نوع شخصیت می‌نویسد:

«کارگزاران و کارپذیران، آنها که کاری انجام می‌دهند و آنها که اعمالی بر آنها واقع می‌شود... در اغلب قصه‌ها فاعل یا قهرمان، ابتدا کارپذیر است و بعد کارگزار می‌شود و اغلب در انتهای حکایت باز شأن کارپذیر پیدا می‌کند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

علاوه بر کلود برمون، گریماس (۱۹۹۲-۱۹۱۷) نیز کارکردها را تابع شخصیت می‌دانست و اساس هر روایت یا پیرنگ را مبتنی بر شش نقش اعلام می‌کرد که در زیربنای همه روایت‌ها یافت می‌شوند. این شش نقش به صورت سه جفت با هم ارتباط برقرار می‌کنند:

اعطاکننده^۴ + دریافت‌کننده^۵
 فاعل^۶ + هدف^۷
 یاریگر^۸ + رقیب^۹

در یک نمودار کلی به شکل زیر در ارتباط با هم قرار می‌گیرند:



شکل ۲. نمودار پیرنگ (آلژیرداس گریماس)

- 1 . agent
- 2 . patient
- 3 . Robert Scholes
- 4 . giver
- 5 . receiver
- 6 . subject
- 7 . object
- 8 . helper
- 9 . opponent

مدل گریماس با ساختار پیرنگ اغلب داستان‌های عامیانه، داستان‌های پریان و حتا داستان‌های مدرن

قابلیت سازگاری دارد. مایکل تولان با یک مثال این مدل را توضیح می‌دهد:

«در این قصه‌ها فاعل یا قهرمان که شاید مرد جوانی از طبقات پایین اجتماع باشد در پی ازدواج با شاهزاده خانم زیبایی (هدف) است که در این صورت مرد (و به همین منوال احتمالاً شاهزاده خانم و کشور) ذی نفع نیز خواهد بود. او در جست‌وجوی خود از یک دوست یا خویشاوند (یاربگر) کمک سخاوتمندانه‌ای دریافت می‌کند؛ ولی موفقیت اندکی به دست می‌آورد و تلاش‌های مشترک آنان در کشمکش با رقیبان موردنظر (مثلاً عمومی شریر شاهزاده خانم یا خواستگار واجد شرایط؛ اما فرومایه دیگر) دارای ارزش چندانی نیست تا اینکه یک فرستنده (که عملاً در اغلب موارد یک ابرقدرت است) مثل پادشاه، خدا، یا فردی که قدرت‌های جادویی نیکوکارانه دارد مداخله می‌کند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۱).

در تطبیق مدل گریماس با داستان‌های امروزی متوجه می‌شویم دو نقش «هدف» و «فرستنده» از نقش‌های شش‌گانه مذکور معمولاً فاقد شخصیت هستند در داستان مدرن آنچه غالباً به‌عنوان هدف مطرح می‌شود، پدیده‌ای عینی نیست، بلکه هدفی انتزاعی است و معمولاً همان شرایطی است که با کلماتی همچون خوشبختی، رهایی، خودشناسی و آرامش بیان می‌شوند. نقش فرستنده یا ابر یاربگر نیز به همین شکل کم‌رنگ شده است و ممکن است در برخی داستان‌های علمی - تخیلی هنوز این نقش با مداخله یک حمایت‌کننده دارای قدرت بالا وجود داشته باشد. مایکل تولان درباره نقش فرستنده یا ابر یاربگر و حضور آن در فرهنگ آمریکایی امروزی می‌گوید:

«تأکید یا اعتقاد مصرانه به وجود مفهوم ابرقدرت مداخله‌گر جزء لاینفکی از ایمان به وجود قدرت، مقام و معیاری متعالی است. این مفهوم تعالی‌گر بیشتر در فرهنگ عامه آمریکا جلوه‌گر است که شاید دلیل آن یگانه ابرقدرت بودن آمریکا در حال حاضر باشد، هرچند گونه‌هایی از این مفهوم را می‌توان در روایات همه فرهنگ‌ها یافت» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۲).

۶. اصل علیت

توجه به روابط علت و معلولی در میان رخداد‌های پیرنگ از دوره ارسطو تا کنون شایان توجه نظریه پردازان پیرنگ بوده است؛ اما همه آن را امری بدیهی و بسیط پنداشته، به شناخت ماهیت و انواع آن نپرداخته‌اند. در مباحث روایت‌شناسی جدید به ماهیت و انواع علیت‌ها در پیرنگ توجه شده و تأثیر آنها در شکل‌گیری انواع مختلف پیرنگ جست‌وجو شده است. تزوتان تودوروف (۱۹۳۹-۲۰۱۷) به

موضوع علیّت در ساختارهایی که از نظم منطقی و زمانی پیروی می‌کردند توجه ویژه‌ای داشت و داستان‌های گذشته غالباً بر اساس نظم زمانی و منطقی شکل گرفته‌اند. این نظم منطقی در واقع، همان علیّت یا رابطه استلزام بین رخدادهاست. به عقیده تودوروف زمان و علیّت در هم تنیده شده‌اند و به گفته او:

«نزد خواننده، توالی منطقی بسیار نیرومندتر از توالی زمانی است. در نتیجه، اگر این دو همراه باشند، خواننده فقط متوجه مورد نخست (علیّت) می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۷).

تودوروف برای علیّت انواع مختلفی قائل بود؛ اما در چارچوب ساختار روایت، دو نوع علیّت را مهم می‌شمرد و بر مبنای اینکه کدام نوع در پیرنگ روایت به کار رفته باشد، ما با دو نوع روایت اسطوره‌ای و ایدئولوژیک روبه‌رو خواهیم بود:

«... آیا واحدهای کمیته علیّت رابطه‌ای بی‌واسطه با یکدیگر برقرار می‌کنند، یا آنکه این کار را تنها به واسطه قانون عامی صورت می‌دهند که این واحدها، خود، نمودهایی از آن هستند. هرگاه مشخص باشد که کدام یک از این دو گونه علیّت به کار گرفته شده‌اند، می‌توانیم از روایتی که در آن گونه نخست علیّت تسلط دارد با عنوان روایت اسطوره‌ای یاد کنیم و از روایتی که گونه دوم علیّت در آن مسلط است، با عنوان روایت ایدئولوژیک سخن بگوییم» (همان: ۷۶).

موضوع دیگری که در باب علیّت، تودوروف به آن اشاره می‌کند و پراب بدان نپرداخته است، منحصر نبودن رابطه علیّت در بین کارکردهاست. تودوروف معتقد بود علیّت تنها بین کنش‌ها نیست، بلکه بین کنش‌ها و حالت‌ها هم وجود دارد. به عقیده او همان‌طور که ممکن بود یک کنش موجب بروز یک حالت شود، یک حالت هم می‌توانست موجب بروز یک کنش شود. این عقیده ما را متوجه پیرنگ‌هایی می‌کند که اصطلاحاً روان‌شناسانه خوانده می‌شوند. علاوه بر واحدهای کارکرد و حالت، تودوروف با تکیه بر نظریه رولان بارت از واحد سومی به نام «نمایه» در ساختار روایت نام می‌برد: «رولان بارت در مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاری روایت، غیر از واحدهایی که علت یا معلول واحدهای مشابه هستند (و بارت آنها را «نقش» می‌خواند)، معتقد است واحدهای دیگری هم وجود دارند که «نمایه» نامیده می‌شوند و «نه به یک کنش مکمل و متعاقب، بلکه به مفهوم کمابیش فراگیری باز می‌گردند که برای معنای داستان ضروری است، نمایه‌های مربوط به منش شخصیت‌ها، اطلاعات مربوط به هویت آنها، اشاره‌های مربوط به اتمسفر داستان و غیره» (همان: ۸۰).

نکته قابل توجه این است که علیت در پیرنگ آثار ادبی قرن بیستم، از مقام والای خود نزول کرده است. این آثار می‌کوشند تا از انقیاد علیت خود را برهانند و اگر هم ناگزیر از انقیاد بدان باشند سعی می‌کنند آن را به شکلی دگرگونه به کار برند به طوری که علیت موجود در این آثار به تقلیدی از علیت شباهت دارد. تودوروف درباره این وضعیت جدید علیت در آثار ادبی قرن بیستم می‌گوید:

«از پایان سده گذشته به این سو، نویسندگان به میزان قابل توجهی از اهمیت مطلق رویدادهای توصیف شده، کاسته‌اند اگر تا پیش از آن، حوادث، عشق و مرگ قلمرو مورد توجه ادبیات بوده‌اند، با فلور، چخوف و جویس، ادبیات به سوی امر بی‌معنا و امر روزمره چرخش کرده است» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۰).

کم‌رنگ شدن نقش علیت در پیرنگ‌های روایت‌ها سبب پیدایش نوعی از پیرنگ شده است که تودوروف آن را قبلاً پیرنگ فضایی نامیده بود. در گذشته آثاری که دارای این نوع پیرنگ بودند، روایت محسوب نمی‌شدند. این گونه پیرنگ بیشتر در ساختارهای شعری رواج داشت، تودوروف درباره نظم فضایی این گونه پیرنگ می‌گوید:

«این نظم را می‌توان به طور عام، همچون وجود آرایش خاص و کمابیش با قاعده‌ای از واحدهای متن تعریف کرد. در اینجا، روابط منطقی یا زمانی، یا به لایه دوم نیل می‌کنند یا آنکه ناپدید می‌گردند؛ در مقابل، روابط فضایی عناصر، سازمان‌بندی متن را رقم می‌زنند...» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۴)

۷. دستور زبان روایت

به عقیده ساختارگرایان، زبان‌شناسی به عنوان ابزاری اولیه می‌تواند در تحلیل ساختار روایت یا همان پیرنگ به کار آید. بزرگترین مانع زبان‌شناسی در اینکه به عنوان ابزار اصلی در تحلیل روایت به کار رود آن است که از سطح جمله فراتر نمی‌رود. رولان بارت تا آنجا که به نشانه‌شناسی مربوط می‌شود این فرض حداقلی را مطرح می‌کند که بین جمله و کلام شباهتی وجود دارد که می‌توان بر مبنای این وجه شبه از برخی مفاهیم زبان‌شناسی مثل «ژرف ساخت» و «روساخت» در دستور زبان روایت استفاده کرد: «کلام، جمله‌ای طولانی است... درست همان‌طور که جمله، یک «کلام» کوتاه است» (تولان، ۱۳۸۶-۴۳).

روایت‌شناسان ساختارگرا معمولاً مایل‌اند ساختارهای بنیادین روایت را شناسایی کنند تا بدانند چگونه می‌توان بر مبنای این مجموعه محدود، داستان‌های نامحدودی تولید کرد. به همین سبب به مفاهیم زبان‌شناسانه‌ای چون ژرف ساخت و روساخت روی می‌آورند. ریمون کنان هم مانند رولان

بارت به ضرورت یک زبان‌شناسی دوم اشاره می‌کند:

«رو و ژرف ساخت‌هایی روایی - هر روز - در بطن رو و ژرف ساخت‌های زبان‌شناختی متن روایی کلامی قرار دارند. به دو سطح زبان‌شناختی: ۱- روساخت‌های زبان‌شناختی، ۲- ژرف‌ساخت‌های زبان‌شناختی که دو سطح روایی دیگر بر آنها اضافه می‌شوند: ۳- روساخت‌های روایی، ۴- ژرف‌ساخت‌های روایی» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۲۱). روایت‌شناسان ساختارگرا، همچون پراپ، رولان بارت و لوی - اشتراوس^۱ و وان دایک^۲ و تودوروف و برمون درصدد کشف قواعد این دستور روایی بوده‌اند و دستور زبان دکامرون (۱۹۶۹) اثر تودوروف نمونه بارز آن است.

تدوین دستورزبانی نهایی برای روایت هنوز در آغاز راه است. جرالده پرنس که خود یکی از دقیق‌ترین دستور زبان‌های روایت را تدوین کرده است، (این دستور در فصل سوم از کتاب روایت‌شناسی جرالده پرنس آمده است.) معتقد است در آینده‌ای نزدیک نمی‌توان به دستور زبان روایت جامعی دست یافت؛ زیرا بنای دستور زبان روایت از سویی باید بر نظریه کارآمدی در حوزه معناشناسی و از سوی دیگر بر دستور زبانی کارآمد مبتنی باشد، که هر دوی اینها فعلاً موجود نیست. با وجود این، پرنس دستور زبان روایت خود را به‌طور نسبی در شناخت پیرنگ یا ساختار روایت مفید می‌داند. وی درباره توانایی‌های دستور زبان روایت کنونی می‌نویسد:

«دستور زبان [روایت] حتی در شکل کنونی‌اش می‌تواند از هر روایتی، توصیف ساختاری مناسبی به دست دهد، بسیاری از ویژگی‌های روایت‌کردن را مشخص سازد، ماهیت محتوای گزاره‌ای و شیوه‌های دگرگونی آن را تا اندازه‌ای تعیین کند و امکان مقایسه (محدود) هر دو روایتی را فراهم آورد. درواقع، این دستور زبان در شکل کنونی‌اش، نه فقط ابزار توصیفی و توضیحی نسبتاً کارآمدی است، بلکه ابزاری اکتشافی است که با آن می‌توانیم پرسش‌های مشخصی را درباره روایت پیرسیم و شاید به پاسخ هم برسیم، پرسش‌هایی مانند: آیا ساختار حکایت‌های عامیانه و داستان‌های «پیچیده‌تر» تفاوت مهمی دارد؟ هر جامعه چه نوع داستان‌هایی را بر پایه ساختار (پیرنگ) و روایت‌کردن، بیشتر می‌پسندد؟...» (پرنس، ۱۳۹۱: ۱۰۷).

دستور زبان‌های روایت با وجود فواید مذکور، کمتر مورد توجه پژوهشگران حوزه ادبیات داستانی

1 . Claude Levi-strauss

2 . Teun Adrianus Van Dijk

و ناقدان ادبی قرار می‌گیرد؛ زیرا این دستورها به توضیح برخی مفاهیم همچون پیام یا نتیجه روایت یا ویژگی‌های زیباشناختی آنها نمی‌پردازند، به همین دلیل از منظر دستور روایت نمی‌توان درباب ارزش هنری روایت‌ها اظهارنظر کرد. از این منظر هیچ روایتی بد یا خوب نیست و فقط از این منظر که روایت است، بررسی می‌شود.

۸. نتیجه‌گیری

کتاب‌های درسی دانشگاهی در زمینه ادبیات داستانی به دلیل ساده‌سازی مفاهیم، وجود ابهام‌ها، و تناقض‌ها در توصیف عناصر داستانی و به‌ویژه بی‌اعتنایی به توسعه این مفاهیم در عرصه روایت‌شناسی، نیازمند بازنگری جدی‌اند. در این مقاله مفهوم «پیرنگ» بررسی و مشخص شد مفهوم اصلی این عنصر در کتب درسی رایج کنونی ملهم از نظریه ارسطو و به‌ویژه تعریف ای. ام فورستر از آن است و به نظریه‌های جدید صورت‌گرایان و روایت‌شناسان ساختارگرا عنایتی نشده است.

نخستین آسیب به وجود آمده از این رویکرد قدیمی و سنتی به پیرنگ در کتب درسی، تنزل مقام پیرنگ در میان سایر اصطلاحات ادبی است، به‌طوری که ای. ام فورستر که خود از ادامه‌دهندگان نظریه ارسطوست، به پایین بودن جایگاه پیرنگ در مقابل سایر عناصر به‌ویژه شخصیت معترف است. آسیب دوم وجود ابهام‌های بی‌پاسخی است که در برابر مطالعه تعاریف ای. ام فورستر از داستان و پیرنگ در کتب درسی به وجود می‌آید و بدون حل باقی می‌ماند، از جمله مغفول ماندن این نکته که توالی زمانی و اصل علیت غالباً ملازم یکدیگرند، یا اینکه مفهوم «واقعۀ» یا «کارکرد» در ساختار پیرنگ مبهم باقی می‌ماند، گویی آنها معنایی بدیهی دارند و لزومی به توضیح و تعریف ندارند. علاوه بر این، در تعریف فورستر، فاعل درک‌کننده روابط علت و معلولی بین رخدادها مشخص نمی‌شود.

نکته دوم در آسیب‌شناسی کتاب‌های درسی ادبیات داستانی، بی‌اعتنایی به دستاوردهای روایت‌شناسی است که از حوزه‌های مهم نظریه ادبی است و دامنه آن علاوه بر تحلیل متون ادبی به سایر عرصه‌های فرهنگی و انسان‌شناسی توسعه پیدا کرده است. احتمالاً علت این بی‌اعتنایی در عدم داوری روایت‌شناسی در باب آثار ادبی است. روایت‌شناسی صرفاً به دنبال شناسایی خصوصیات است که ساز و کار روایت را مشخص می‌کند، در حالی که کتب درسی عناصر داستانی، به دنبال آموزش معیارهایی‌اند که به کمک آنها بتوان در باب آثار ادبی قضاوت کرد و سره را از ناسره جدا کرد. از سوی دیگر تعاریف نظریه‌های پیچیده روایت‌شناسی در باب پیرنگ امر آموزش را با دشواری روبه‌رو

می‌کند و مدرسان و مؤلفان در اغلب موارد ترجیح می‌دهند همان تعاریف سراسر و روشن مثل تعاریف ای. ام فورستر یا ارسطو و فرایتاگ را به‌عنوان معیار قرار دهند. این شکاف بین متون درسی ادبیات داستانی و منابع پژوهشی به تدریج عمیق‌تر شده است و در شرایط کنونی که دسترسی به همه منابع به آسانی برای دانشجویان فراهم شده، نمی‌توان به این فاصله و شکاف بی‌اعتنا باقی ماند.

کتابنامه

- ارسطو. (۱۳۴۳) فن شعر، چاپ دوم. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه نشر چشمه و نشر کتاب.
- اسکولوز، رابرت. (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، چاپ دوم. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- پرینس، جرالده. (۱۳۹۱) *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*، چاپ اول. ترجمه محمد شهباز. تهران: انتشارات مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲) *بوطیقای ساختارگرا*، چاپ دوم. ترجمه محمد نبوی. تهران: انتشارات آگاه.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*، چاپ اول. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سازمان (سمت).
- داد، سیما. (۱۳۷۱) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ اول. تهران: انتشارات مروارید.
- دیبل، الیزابت. (۱۳۹۵) *پیرنگ*، چاپ دوم. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.
- ریما مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۴) *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، چاپ اول. ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: انتشارات آگاه.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷) *روایت‌شناسی: بوطیقای معاصر*، چاپ اول. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: انتشارات نیلوفر.
- سلیمانی، محسن. (۱۳۶۸) *تأملی دیگر در باب داستان*، چاپ چهارم. تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۲) *نظریه ادبی*، چاپ اول. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- مورگان فورستر، ادوارد. (۱۳۶۹) *جنبه‌های رمان*، چاپ چهارم. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات نگاه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، چاپ اول. تهران: کتاب مهناز.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۹۷) *هنر داستان‌نویسی*، چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات نگاه.

References

- Aristotle (1964); *poetics*; Translator: Abdoul Hossein Zarin Koob; second edition ; Tehran, Cheshme publishing and book publishing company(In Persian).
- Scholes, Robert (2004); *An introduction to structuralism in literature*; Translator: Farzaneh Taheri; second edition ; Tehran, Center Publishing(In Persian).
- Prince, Gerald (2011); *Narratology: the form and function of narration*; Translator: Mohammad Shahba; First Edition ; Tehran, Minooye Kherad Publication(In Persian).
- Todorov, Tzutan (2003);*The poetics of structuralist* ; Translator: Mohammad Nabawi; second edition ; Tehran, Aghah Publication(In Persian).
- Tolan, Michael (2016); *Narratology: Linguistic-Critical Introductory*; Translator: Sayeda Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati; First Edition ; Tehran, organization (SAMT) (In Persian).
- Dad, Sima (1992); *dictionary of literary terms*; First Edition ; Tehran, Morvarid Publications(In Persian).
- Dibel, Elizabeth (2015); *Pirang*: Translator: Masoud Jafari; second edition ; Tehran, Center Publishing(In Persian).
- R. Makarik, Irena (2004); *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories*: Translator: Mehran Mohajer, Mohammad Nabavi; First Edition ; Tehran, Aghaz Publication(In Persian).
- Raymond Kenan, Shlomit (2007); *Storytelling: contemporary boutiques*; Translator: Abulfazl Hari; First Edition; Tehran, Nilufar Publishing House(In Persian).
- Soleymani, Mohsen (1989); *Another reflection about the story*; fourth edition ; Tehran, Publishing of House of the Islamic Propaganda Organization(In Persian).
- Culler, Jonathan (2012); *Literary theory*; Translator: Farzaneh Taheri; First Edition ; Tehran, Center Publishing(In Persian).
- Morgan Forster, Edward (1990); *aspects of the novel*; Translator: Ebrahim Yunesi; fourth edition ; Tehran, Negah Publication(In Persian).
- Mirsadeghi, Jamal (1998); *Dictionary of the art of story writing*; First Edition ; Tehran, Mahnaz Ketab (In Persian).
- Yunesi, Ebrahim (2017); *The Art of story writing*; 14th edition; Tehran, Negah Publication(In Persian).