درآمدی بر
ساختارگرایی
در ادبیات
رابرت اسکولز
فرزانه طاهری

درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات

رابرت اسکولز

درآمدی بر
ساختارگرایی در ادبیات

ترجمه‌یِ

فرزانه طاهری

This is a Persian translation of
Structuralism in Literature
An Introduction
by Robert Scholes
Yale University Press, New York, 1974
Translated by Farzāneh Tāheri
© Āgah Publishing House Tehran, 2001

اسکولز، رابرت Scholes, Robert E.
درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات/رابرت اسکولز؛ ترجمه‌ی فرزانه طاهری. ــــ [تهران]: آگاه، ۱۳۷۹.
۳۰۶ ص. ISBN 964-416-145-9
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Structuralism in Literature
واژه‌نامه.
۱. ساختارگرایی (تحلیل ادبی). الف. طاهری، فرزانه، ۱۳۳۷ - ، مترجم. ب. عنوان.
PN۹۸/ ۵ الف ۲ س ۸۰۱/۹
۱۳۷۹
کتابخانه‌ی ملی ایران ۷۹-۲۰۸۵۶ م

رابرت اسکولز

درآمدی بر

ساختارگرایی در ادبیات

ترجمه‌ی فرزانه طاهری

چاپ اول ترجمه‌ی فارسی زمستان ۱۳۷۹، آماده‌سازی، حروف‌نگاری و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگه
(حروفنگار نفیسه جعفری، نمونه‌خوانی محسن جوانمردی، صفحه‌آرایی مینو حسینی)
لیتوگرافی کوهرنگ، چاپ نقش‌جهان، صحافی چکامه
شمارگان: ۲۲۰۰ جلد
همه‌ی حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است
E_mail: agah@ neda.net

شابک ۹-۱۴۵-۴۱۶-۹۶۴ ISBN 964-416-145-9

به همه‌یِ اعضای خانواده‌ام ــ
رسمی و غیررسمی، زنده و غیرزنده.
ر. ا.

این ترجمه را به جفتم هوشنگ گلشیری تقدیم می‌کنم که سال‌ها بود می‌گفت: «بنشین، ترجمه‌اش کن.» بیشتر وقتی که حرف‌های کژ و کوژ دربارهٔ ساختار و ساختارگرایی می‌خواند، یا می‌شنید.

دستنوشته را دید، چاپ شده‌اش را نه. با بیماری موهنش که دست‌وپنجه نرم می‌کرد ــ کرد؟ نکرد، سخت خسته بود و تن داد ــ زیر چاپ بود. کتاب زیر چاپ بود و او زیر دستگاهی که صدای آهش را من از پشت شیشه می‌شنیدم. دم و دستگاه‌هاشان هم مدد نکرد، عین امیدها و عشق من.

این ترجمه را به او تقدیم می‌کنم، باشد که مددم کند تا در این آشوب هایل بتوانم نظمی، منطقی، ساختاری بیابم.

فرزانهٔ طاهری
مهر ۱۳۷۹

فهرست

پیشگفتار ۹

۱. ساختارگرایی چیست؟ ۱۵

الف) ساختارگرایی به منزله‌یِ جنبشی ذهنی ۱۵

ب) ساختارگرایی به منزله‌یِ یک روش ۲۲

۲. از زبان‌شناسی به بوطیقا ۳۱

الف) زمینه‌یِ زبان‌شناختی: از سوسور تا یاکوبسن ۳۲

ب) نظریه‌یِ شعری: یاکوبسن و لوی استروس در برابر آبَر خواننده‌یِ ریفاتر ۴۳

۳. یافتن فرم‌های بسیط ۶۷

الف) فرم‌های بسیط آندره یولس ۶۹

ب) وضعیت‌های نمایشی اتین سوریو ۸۰

۴. گامی به سوی بوطیقای ساختاری داستان ۹۱

الف) اسطوره‌نگاران: پراپ و لوی استروس ۹۳

ب) فرمالیست‌های روس ۱۱۰

ج) معناشناسی، منطق، و دستور:
فرزندان پراپ ۱۳۲
د) نظام‌ها و نظام‌سازان ۱۶۷
۵. تحلیل ساختاری متون ادبی ۲۰۱
الف) نظریه‌یِ قرائت تزوتان تودوروف ۲۰۲
ب) رمزگان‌های رولان بارت ۲۰۸
ج) مجازهای ژار ژنت ۲۲۱
۶. تخیلِ ساختارگرایانه ۲۳۵
الف) نظریه‌های رمانتیک و ساختارگرایانه‌دربارهٔ زبان شعری ۲۳۸
ب) *یولیسز*: منظری ساختاری ۲۵۱
ج) بینش ساختارگرا در داستان معاصر ۲۶۵
پیوست کتابشناسی ۲۷۹
واژه‌نامه ۲۹۵
نمایه ۲۹۹

پیشگفتار

چون می‌خواستم ساختارگرایی[1] در ادبیات را معرفی کنم، لازم دیدم دست به انتخاب‌هایی بزنم که باید در همین‌جا به آن‌ها اذعان کنم. چون بر وجوه ادبیِ ساختارگرایی تکیه کرده‌ام، ناچار وجوه دیگرِ آن را کم‌اهمیت جلوه داده‌ام. خواننده در این کتاب بحثی درباره‌یِ ساختارگرایی در فلسفه، در روان‌شناسی، در تاریخ، در علوم طبیعی یا ریاضیات نخواهد یافت. کتاب‌هایی هستند که این بحث‌ها را در آن‌ها می‌توان یافت، و در کتاب‌شناسیِ پیوست آن‌ها را ذکر کرده‌ام. اما در این کتاب بر ادبیات تکیه خواهد شد، و تنها اساسی‌ترین مفاهیم زبان‌شناسی و علوم دیگرِ مربوط به انسان و طبیعت را ارائه خواهیم کرد. درباره‌یِ برخی از نام‌های معروفی که معمولاً با ساختارگرایی تداعی می‌شوند ــ دریدا، لاکان، فوکو ــ بحثی در کار نخواهد بود. از پدیدارشناسی هم جز برای تمییز آن از ساختارگرایی ذکری نخواهد شد.

دلایل این تمرکز دقیق و تا حدودی انحصاری بر ساختارگرایی در ادبیات از علایق خود من و نیز از برداشت من درباره‌یِ نیازمندی‌های

---

1. structuralism

سایر دانشجویان ادبیات که زبان اولشان انگلیسی است برمی‌خیزد. به‌ویژه امیدوارم موجب آشنایی‌ای با برخی منتقدان فرانسوی بشوم که کارشان هنوز چنان‌که باید در خارج از اروپا شناخته شده نیست اما دستاوردهایشان همین حالا هم بسیار چشمگیر بوده و هنوز هم ادامه دارد. در تلاش برای رسیدن به این مقصود ناچار شده‌ام از سهم شعر، نمایش و سایر قالب‌های سخنِ ادبی کم کنم و بر ادبیات روایی[1] تأکید بورزم. قالب‌های اصلیِ دیگر را به کلی نادیده نگرفته‌ام (شعر در فصل ۲ و نمایش در فصل ۳ بررسی شده‌اند)، اما برای رعایت انصاف در همین ابتدا باید اذعان کنم که به داستان بسیار بیش از هر نوع دیگری از ادبیات توجه شده است. دلایلش متعدد است. چون دغدغه‌یِ اصلی من ارائه‌یِ تفکر انتقادیِ اروپایی به مخاطبان انگلیسی‌زبان بوده است، بررسی شعر مشکلات خاصی ایجاد می‌کند. چنان‌که همه می‌دانیم، و به دلایلی که ساختارگرایان می‌توانند به تفصیل اثبات کنند، شعر قابل ترجمه نیست. اما باید این احساسم را هم به این حرف اضافه کنم که معلوم شده شعر (دست‌کم تا به این‌جا) به اندازه‌یِ داستان تن به نقد ساختارگرایانه نمی‌دهد، و دلایلش را در فصل ۲ با تفصیل بیشتری توضیح داده‌ام.

وضع نمایش کم‌وبیش فرق می‌کند. چند نقد جالب درباره‌یِ نمایشنامه به چاپ رسیده که آشکارا ساختارگرایانه‌اند (مثل کتاب‌های بارت و گلدمن درباره‌یِ راسین، و جستار درخشانِ ژاک اِرمان درباره‌یِ نمایشنامه‌یِ *سینا*). ممکن است این تصمیم من که داستان را به بهای کم‌توجهی به نمایش با شرح و تفصیلی بیشتر بررسی کنم خیلی ساده اشتباه بوده باشد ــ اما قصد من این بود که به جامع‌ترین حدی که در این مجال میسر بود بحثی درباره‌یِ این وجه از ادبیات ارائه کنم که ساختارگرایان به جامع‌ترین و عمیق‌ترین شکلی به آن پرداخته‌اند. البته در

1. narrative literature

این میان علایق و محدودیت‌های خود من هم راهبرم بوده‌اند. بوطیقای داستان مهم‌ترین دغدغه‌یِ نظریِ من در مطالعات ادبی بوده است، و کار قبلی‌ام را در این زمینه مجوزی تلقی کرده‌ام برای ورود به بحث‌های ساختارگرایانه درباره‌یِ روایت[1] و ارائه‌یِ بدیل‌های خودم برای برخی فرمول‌بندی‌های ساختارگرایانه، و نیز تکوین مواضعی ورای نکات ارائه شده از جانب بوطیقاشناسان ساختارگرا. امید دارم که ارزش نهایی این کتاب هم بر معرفی چهره‌ها و ایده‌های اصلی این جنبش نقد اروپایی به مخاطبانی انگلیسی‌زبان مبتنی باشد و هم بر شرح و تفصیل اصولی از نظریه‌یِ ادبی که از بحث ارائه شده در کتاب پدیدار می‌شوند.

یک حذف دیگر هم صورت گرفته که پیش از رفتن به سر کار خودمان باید، در صورت ناتوانی‌ام از توجیه آن، بابت‌اش عذر بخواهم. در این کتاب به بوطیقای ساختارگرایانه‌یِ فیلم پرداخته نشده ــ و این به چند دلیل حذفی است جدی. یکی از دستاوردهای اصلی ساختارگرایی رشته‌یِ مرتبط اما مجزای نشانه‌شناسی[2] است که مطالعه‌یِ عمومیِ نظام‌های دلالتی است. زبان انسان یکی از نظام‌های دلالتی است، پیچیده‌ترین نظامی که داریم، اما نظام‌های دیگری هم هستند که اغلب به صورت نوعی شمایل‌نگاریِ[3] تصاویر یا انگاره‌بندیِ رفتار اجتماعی متجلی می‌شوند که می‌توان به صورت نوعی از ارتباط با آن‌ها روبه‌رو شد. انسان‌ها علاوه بر کلام و خط، با زبان اشاره، با سبک لباس پوشیدن، و خیلی طرق دیگر باهم ارتباط برقرار می‌کنند. معلوم شده است که نشانه‌شناسی، به عنوان مطالعه‌ای که این صورت‌های برون‌زبانیِ[4] ارتباط را هم در بر می‌گیرد، به بهترین وجهی مناسب بحث در باب دلالت در سینماست که برای انتقال معناهای خود از تصاویر دیداری، زبان، موسیقی، و اصوات دیگر استفاده می‌کند. پژوهشگر سینمایی که این

---

1. narrative 2. semiotics 3. iconography 4. extralinguistic

روزها نشانه‌شناسی را نداند درواقع بی‌سواد است. پس اگر دستاوردهای نشانه‌شناسان سینما را کنار گذاشته‌ام، قطعاً مقصودم کم‌ارزش دانستن آن‌ها نبوده است. اما مسائل این رسانه‌یِ چند نشانه‌ای[1] چندان پیچیده است، و نشانه‌شناسی سینما چندان غامض، که به عوض طرح سطحیِ آن در فضایی که این‌جا می‌شد به آن اختصاص داد، بر آن شدم تا بررسی داستان را تا حد ممکن گسترش دهم، و نشانه‌شناسی فیلم را به چند منبع معرفی شده در کتاب‌شناسیِ پیوست محدود کنم. باید اضافه کنم که بنا به تجربه‌یِ خود من، پژوهشگران فیلم اگر از طریق فرمالیسم و ساختارگرایی ادبی به این موضوع نزدیک شوند خواهند دید که کارشان راحت‌تر از زمانی خواهد بود که از چنین دانشی بی‌بهره باشند، پس امید دارم که در این‌جا حتی سرسپردگان سینما که ادبیات مکتوب را پدیده‌ای تاریخی با جذابیتی اندک می‌دانند و نه موضوعی که در حال حاضر برایشان جذابیتی داشته باشد، در این کتاب مطالب مفیدی را پیدا کنند.

با ذکر آن وجوهی از ساختارگرایی که در این کتاب به آن‌ها نپرداخته‌ام، فقط خواسته‌ام با خوانندگانم منصف باشم و وعده ندهم یا القا نکنم که در این کتاب چیزی بیش از آن‌چه واقعاً در آن هست خواهند یافت. اما قصدم عذرخواهی بابت آن‌چه در این کتاب به آن پرداخته‌ام نبوده است. در ساختارگرایی مجموعه‌ای از ایده‌ها و روش‌ها را یافته‌ام که به تفکر خود من درباره‌یِ ادبیات و نیز زندگی کمک‌های شایانی کرده است. اگر کار انسان در این جهان ارتقای هشیاری خود و وضعیت خود باشد، ساختارگرایی خیلی چیزها دارد که به ما بیاموزد. و من بی‌هیچ تردیدی نتایج تفکر ساختارگرایانه را به خارج از محدوده‌های هنر رانده و آن‌ها را در مورد سایر جنبه‌های وضعیت انسان به کار بسته‌ام. از این بابت هیچ عذری نمی‌خواهم.

---

1. polysemous

در نگارش این کتاب خیلی‌ها یاری‌ام داده و مشوقم بوده‌اند که دوست دارم همین‌جا دین خود به آن‌ها را گوشزد کنم. این پروژه را به پیشنهاد ویتنی بلیک از انتشارات دانشگاه ییل آغاز کردم. بدون راهنمایی و تشویق او چنین کتابی هرگز نوشته نمی‌شد. بعضی فصل‌ها یا بخش‌هایی از فصول را دانشجویان و استادان کالج‌ها و دانشگاه‌های مختلف از کالیفرنیا تا ماساچوست خوانده یا شنیده‌اند و پاسخ‌های آنان اغلب انتقادی و همواره محرک من بوده است و در تجدید نظرهایم از آن‌ها سود برده‌ام. خود را مدیون آن‌ها و همکاران، دانشجویان ــ دوستانم ــ می‌دانم، همان‌طور که مدیون سردبیران سه نشریه که بخش‌هایی از مطالب را که به صورت اصلاح شده در این کتاب آمده‌اند به چاپ رساندند و حال اجازه داده‌اند تا دوباره از آن‌ها استفاده کنم: *رمان* (ادوارد بلوم و مارک اسپیلکا)، *فصلنامه‌یِ جیمز جویس* (تامس اف. استیلی)، *تاریخ ادبیات جدید* (رالف کوهن). همین‌جا مایلم از صمیم قلب از خاچیک تولولیان قدردانی کنم که از نوشتن رساله‌اش دست کشید تا تمامی دست‌نوشته‌ام را بخواند؛ از جین لوین، که همین فداکاری را کرد تا در نسخه‌خوانی کمکم کند؛ و جوآن اِس. پوتنام اسکولز که حضورش این همه را میسر ساخت.

و سرانجام چند نکته‌یِ فنی. آثاری که در فهرست کتاب‌شناسی گنجانده نشده‌اند، در نخستین‌باری که در متن از آن‌ها نقل می‌شود با مشخصات کامل ارائه شده‌اند. در همه‌یِ موارد، هروقت که چاپ جلد شومیز از اثری وجود داشته قید شده است. ترجمه‌ها از فرانسه، جز در مواردی که قید شده است، بر عهده‌یِ خود من بوده، همان‌طور که خطاهایی که در ارائه‌یِ داده‌ها یا داوری‌ها هنوز در کتاب به چشم آیند، بر ذمه‌یِ من‌اند و بس.

ر. اسکولز

سپتامبر ۱۹۷۳

۱

ساختارگرایی چیست؟

الف) ساختارگرایی به منزله‌یِ جنبشی ذهنی

مهم‌ترین ویژگی نیمه‌یِ آخر قرن نوزدهم و نیمه‌یِ اول قرن بیستم تقسیم دانش به رشته‌های جداگانه بود. این رشته‌ها به حدی تخصصی شدند که به نظر می‌رسید ترکیب آن‌ها ناممکن باشد. حتی فلسفه، سلطان علوم انسانی، از اریکه‌یِ قدرتش به زیر آمد تا به بازی‌های زبانی با خود مشغول شود. فلسفه‌یِ زبان ویتگنشتاین و اگزیستانسیالیسم متفکران قاره‌یِ اروپا همگی فلسفه‌یِ عقب‌نشینی[1] اند. فیلسوفان زبان مؤکداً معتقد بودند که همخوانی میان زبان ما و جهان ورای آن امکان ندارد. اگزیستانسیالیست‌ها از انسان منزوی سخن گفتند که رابطه‌اش با اشیاء و حتی انسان‌های دیگر قطع شده است و در وضعیت وجودی‌ای پوچ به سر می‌برد. در نیمه‌یِ نخست این قرن، تکه تکه شدن معرفت ــ از ذره‌نگری منطقی راسل گرفته تا **تهوع** سارتر ــ بر جهان تفکر سیطره پیدا کرد. تنها مخالفت هماهنگ با این نگره‌یِ کلی را فیلسوفان مارکسیست ابراز می‌کردند: مثلاً گئورگ لوکاچ، انسان‌گرای سنتی که حملات مارکسیستی‌اش به فلسفه‌یِ

1. philosophy of retreat

«مدرنیستی» سهمی اساسی در تلاش‌های گوناگون اگزیستانسیالیست‌ها برای سازگار کردن فلسفه‌شان با مارکسیسم داشت (از جمله تلاش‌های بعدی سارتر، این استاد سازگاری). یکی از نافذترین این حملات از جانب مارکسیستی علم مدار یعنی کریستوفر کادول صورت گرفته که «نظام منسجم» ماتریالیسم دیالکتیک را در برابر چیزی عَلَم می‌کرد که خود آن را چنین وصف کرده است:

> آشفتگی پرآشوب «کشف‌ها» ــ فیزیک نسبیت، فیزیک کوانتم، مکتب فرویدی، مردم‌شناسی، ژنتیک، فیزیولوژی روانی، که بر فرض‌های مانعة‌الجمع استوارند و یکدیگر را نقض می‌کنند یا نادیده می‌گیرند.[1]

به نظر من، ساختارگرایی پاسخی است به نیازی که کادول در این‌جا بیان کرده است، نیاز به «نظامی منسجم» که علوم مدرن را وحدت بخشد و جهان را بار دیگر برای انسان قابل سکونت گرداند. البته این نیاز نیازی است مذهبی. می‌توان انسان را بر حسب پافشاری‌اش بر اعتقادی باور کردنی، باور کردنی با هر معیاری که دارد، تعریف کرد. به نظر کادول، مارکسیسم چنین نیازی را برمی‌آورد. بسیاری از ما این روزها در دیالکتیک خیلی چیزها می‌یابیم که بیش از آن‌که باید دلبخواهی‌اند: ایمان بیش از حد به تاریخ و فقدان دانش کافی درباره‌یِ انسان و طبیعت. مارکس، در مقام عالمی اجتماعی، همچون فروید، بر دانش ما از رفتار انسان بسیار افزوده است. اما در مقام یک متفکر مذهبی، ایمان او آن‌قدر جامع و علمی نیست که امروز ما را راضی کند.

مارکسیسم یک ایدئولوژی است. ساختارگرایی در حال حاضر روشی است که استلزامات ایدئولوژیک نیز دارد. اما روشی است که می‌خواهد کلیه‌یِ علوم را در نظام اعتقادی جدیدی وحدت بخشد. به

---

1. *Reality: A Study in Bourgeois Philosophy*, NewYork, 1970, P. 31.

همین دلیل است که استلزامات ایدئولوژیک آن، هرچند هنوز کامل نشده‌اند، با قوت به چشم می‌آیند. در فصل ۶ کوشیده‌ام تا برخی از این استلزامات را استخراج کنم، به‌ویژه آن‌هایی که به ارزش‌هایی مربوط می‌شوند که در داستان معاصر جایگاه برجسته‌ای دارند. اما در این‌جا بهتر است به سرآغازها و سرچشمه‌های تفکر ساختارگرایی برگردیم. مارکسیسم و ساختارگرایی در ارزش‌هایی باهم مشترک‌اند: این ارزش‌ها را می‌توان به وضوح در پاسخ آن‌ها به مسائل معرفت‌شناختی یافت ــ به‌ویژه در پاسخ آن‌ها به مسئله‌یِ رابطه‌یِ ذهن انسان با نظام‌های ادراکی و زبانی او، و رابطه‌یِ او با جهان عینی.

کادول، که پیش از سی‌سالگی در اسپانیا درگذشت و قدر او به عنوان یک متفکر هنوز ناشناخته مانده است، خود پاسخی به راستی دیالکتیکی برای مسائل مربوط به ثنویت[1] ذهن و ماده داشت. از نظر او فکر و ماده، هردو منزلت «واقعی» دارند:

> فکر با ماده رابطه‌ای دارد؛ اما این رابطه واقعی است؛ نه فقط واقعی که تعیین کننده است. واقعی است چون تعیین کننده است. ذهن مجموعه‌یِ روابط تعیین کننده میان ماده در جسم و ماده در باقی جهان است[2].

جالب آن‌که ژان پیاژه هم به شکلی کاملاً مشابه کادول همین مسئله را از منظر فیزیک و ریاضی جدید بررسی می‌کند. او به «توافق پایدار» و «حیرت‌آور میان واقعیت مادی و نظریه‌های ریاضی که در توصیف آن به کار می‌رود» اشاره می‌کند، و نتیجه می‌گیرد که:

> این هماهنگی میان ریاضیات و واقعیت مادی، چنان‌که پوزیتیویسم بدان باور دارد، تطابق یک زبان با اشیای مدلولش نیست. زبان‌ها معمولاً رخدادهایی را که توصیف می‌کنند پیش‌بینی نمی‌کنند؛ قضیه تطابق عاملان انسانی با اشیای عامل،

---

1. dualism 2. *ibid.*, p.24.

وبنابراین هماهنگی این عامل خاص ــ انسان به عنوان جسم و ذهن ــ با عاملان بی‌شمار در طبیعت ــ اشیای مادی در سطوح مختلف ــ است.[۱]

کلود لوی استروس هم از منظر مردم‌شناسی خود همین دیدگاه را به زبان خویش بیان کرده است:

قوانین فکر، چه بدوی باشند چه متمدنانه، همان قوانینی هستند که در واقعیت مادی و واقعیت اجتماعی، که صرفاً یکی از جلوه‌های این قوانین است، بیان می‌شوند.[۲]

بنابراین، از منظری خاص می‌توان گفت که مارکسیسم و ساختارگرایی هردو واکنشی در برابر بیگانگی و نومیدی «مدرنیستی» اند. این دو از جهات مختلف در تقابل باهم قرار دارند که بعداً پاره‌ای از این وجوه افتراق را بررسی خواهیم کرد، اما در هر دو نگرشی «علمی» به جهان وجود دارد که هم به خودی خودی واقعی است و هم قابل درک برای انسان. مارکسیسم و ساختارگرایی هردو نحوه نگاه‌های ادغام‌گرانه[۳] و کل‌نگرانه[۴] به جهان و از جمله انسان‌اند. جست‌وجو برای چنین دیدگاه‌هایی یکی از عمده‌ترین جریانات فکری این قرن بوده است. حتی در آثار ویتگنشتاین که این همه به امکانات دانش بدبین بود، می‌توان نگاهی ذاتاً ساختاری، اگر نگوییم ساختارگرایانه، را به جهان کشف کرد. آخر ساختارگرایی به وسیع‌ترین مفهوم آن، روش جست‌وجوی واقعیت نه در اشیای منفرد که در روابط میان آن‌هاست. به قول مؤکد ویتگنشتاین، «جهان جمع کل امور واقع[۵] است نه جمع

---

1. *Structuralism*, pp. 40 - 41
2. *Les Structures élémentaires de la parenté*, p. 591;
   Auzias, *Clefs pour le structuralisme*, p. 25. نقل در:
3. integrative 4. holistic 5. facts

کل اشیاء.» و «امور واقع» یعنی «وضع‌های موجود»:

۲/۰۳ در یک وضع موجود اشیاء مثل حلقه‌های زنجیر به هم متصل‌اند.

۲/۰۳۱ در یک وضع موجود اشیاء پیوندی قطعی باهم دارند.

۲/۰۳۲ قطعی بودنِ پیوند اشیاء باهم در یک وضع موجود ساختار آن وضع موجود است.

۲/۰۳۳ فرم امکان‌پذیریِ ساختار است.

۲/۰۳۴ ساختار یک امر واقع متشکل است از ساختارهای وضع‌های موجود.

۲/۰۴ جمع کل وضع‌های موجود یعنی جهان.[1]

و هریک از وضع‌های موجود را باید نه با یک کلمه که با یک جمله بیان کرد. بررسی جمله‌ها، که اصل و اساس زبان‌شناسی مدرن است، زبان‌شناسانی چون نوآم چامسکی را به این نتیجه رسانده است که همه‌یِ انسان‌ها تمایلی ذاتی به سازماندهی امکانات زبانی خود به طریقی خاص دارند. بنابراین، همه‌یِ انسان‌ها نوعی «دستور زبان جهانی» را می‌دانند که قادرشان می‌سازد تا هریک به نحوی خلاق زبان خویش را بیاموزد و جمله‌های دستوری جدیدی بسازد تا اهداف ارتباطی خود را پیش ببرد. آی. اِی. ریچاردز در مطالعات معناشناختی خود، از ذره‌گراییِ کتاب ***معنای معنا*** برمی‌گذرد و نگرشی به زبان را می‌پروراند که با نگرش مورد بحث ارتباط دارد:

خلاصه آن‌که چیزها همه مواردی از قوانین‌اند. به قول برَدلی، تداعی فقط جهانی‌ها را به هم می‌پیوندد، و از دل همین قوانین، این شباهت‌های مکرر رفتار، در ذهن ما و در جهان ــ و نه از احیای نسخه بدل‌های تأثراتِ فردیِ گذشته ــ است که منسوج معناهای ما که همان جهان است بافته می‌شود.[2]

---

1. *Tractatus Logico - Philosophicus*, London, 1953.
2. *Philosophy of Rhetoric*, N. Y., 1965, p. 36.

سوزان لَنگر در عرصه‌یِ معرفت‌شناسی دستاورد سنّت کانت ـ کاسیرر را به‌طور خلاصه بازشناسیِ «نقشی که نمادپردازی یا بیان نمادین در فرمول‌بندی چیزها و رخدادها، و در نظم‌دهی طبیعی به محیط پیرامون ما به عنوان 'جهان' دارد» می‌دانند.[1] در عرصه‌یِ روان‌شناسی، روان‌شناسان گشتالت انقلابی را در درک ما از ادراک و تفکر رهبری کردند که در آن بر تفوق کل بر اجزاء در فرایندهای ذهنی ما تکیه می‌شد. ولفگانگ کهلر در کتابش به نام *وظیفه‌یِ روان‌شناسی گشتالت*، در تأیید این ادعا که علوم طبیعی نیز در قرن بیستم بر لزوم تفکر به شیوه‌ای کل‌نگرانه واقف شده‌اند، به اقوال فیزیکدانانی چون ماکسول و پلانک و ادینگتن استناد می‌کند:

> بعد کتابی خواندم که مجموعه‌یِ سخنرانی‌های ماکس پلانک در سال ۱۹۰۹ در شهر نیویورک بود. پلانک در یکی از این سخنرانی‌ها درباره‌یِ مفهوم فرایندهای برگشت‌ناپذیر بحث می‌کند، مفهومی که در آن‌چه فیزیکدانان اصل دوم ترمودینامیک نامیده‌اند نقشی اصلی دارد. نویسنده در همین زمینه چنین می‌گوید:
>
> > در فیزیک معمولاً برای تبیین فرایندی فیزیکی، آن را به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه می‌کنیم. تلقی ما این است که همه‌یِ فرایندهای پیچیده تلفیقی از فرایندهای ساده‌یِ اولیه‌اند،... یعنی کل‌هایی را که در برابرمان قرار دارند، جمع کل اجزائشان قلمداد می‌کنیم. اما این شیوه‌یِ عمل بر این پیش‌فرض استوار است که تجزیه‌یِ کل در ماهیت آن تأثیر نمی‌گذارد... . خوب، حال اگر بخواهیم با همین روش به فرایندهای برگشت‌ناپذیر بپردازیم، این برگشت‌ناپذیری از دست می‌رود. نمی‌توان براساس این فرض که بررسیِ کلیه‌یِ خواصِ یک کل از طریق مطالعه‌یِ اجزاء آن ممکن است، این دسته از فرایندها را درک کرد.

---

1. *Philosophical Sketches*, N. Y., 1964, p. 59.

پلانک این جمله‌ی خارق‌العاده را در ادامه‌ی حرفش می‌گوید: «به نظر من، به هنگام بررسیِ اغلبِ مسائلِ حیاتِ ذهنی نیز همین مشکل پیش می‌آید.»[1]

کهلر می‌گوید حتی فرایندهای فیزیولوژیکی مغز ما قطعاً «کل‌های کارکردیِ ساختارمند به همان مفهومی هستند که ماکسول، پلانک و خود من در نظر داریم.»[2]

در عرصه‌ی مردم‌شناسی، کلود لوی‌استروس مؤکداً می‌گوید که «واحدهایی که حقیقتاً یک اسطوره را می‌سازند روابط جدا جدا نیستند، بلکه دسته‌هایی از این روابط هستند و این روابط را فقط به شکل دسته‌ای می‌توان به کار گرفت و باهم تلفیق کرد تا معنایی را پدیدار سازند.»[3] او مردم‌شناسی را هم «نظریه‌ی عام روابط» می‌داند.[4] بنا به توصیف او، قوانینی عام بر کلیه‌ی فرایندهای ذهنی انسان حاکم‌اند که به روشن‌ترین وجهی در کارکرد نمادین انسان تجلی می‌کنند. به عقیده‌ی لوی‌استروس، حتی ضمیر ناهشیار با تعریفی که در روانکاوی از آن شده است، امروزه

> دیگر آن مأمنِ غاییِ ویژگی‌های خاص فردی نیست ــ مخزن تاریخچه‌ی یگانه‌ای که سبب می‌شود هریک از ما موجودی بی‌بدیل باشیم. ضمیر ناهشیار را می‌توان به حد یک کارکرد تقلیل داد ــ کارکرد نمادین که بی‌شک کارکردی است خاص انسان، و مطابق با قوانینی یکسان در میان همه‌ی انسان‌ها انجام می‌گیرد، و عملاً با جمع کل این قوانین تطابق دارد.[5]

در عرصه‌ی نقد ادبی، فرمالیست‌های روس و نیز اخلاف ساختارگرایشان تلاش کرده‌اند تا اصول کلی حاکم بر کاربرد ادبی زبان را، از نحو ساختمان داستان گرفته تا قوالب شعر، کشف کنند. به این ترتیب،

---

1. *The Task of Gestalt Psychology*, Princeton, 1969, pp. 61 - 62.
2. *ibid.*, p. 93.
3. *Structural Anthropology*, Garden City, N. Y., 1967, p. 207.
4. *ibid.*, p. 95.
5. *ibid.*, p. 198.

تفکر ساختاری امکان ظهور مفاهیمی چون «نظم کلمات» نورتراپ فرای و «نظام ادبیات» کلودیو گیلن را فراهم آورده است. اما ساختارگرایی کانون فعالیت خود را در مطالعات زبان‌شناختی یافته و بخش اعظم نیروی محرکه‌یِ خود را از دستاوردهای سوسور، یاکوبسن و پژوهشگران دیگری چون تروبتسکویِ واج‌شناس گرفته است که در سال ۱۹۳۳ دستاورد رشته‌یِ پژوهشی خود را چنین جمع‌بندی کرد:

مهم‌ترین مشخصه‌یِ واج‌شناسیِ امروز ساختارگرایی آن و همگانیتِ نظام‌دارِ آن است... . مشخصه‌یِ اصلی عصری که ما در آن زیست می‌کنیم گرایش همه‌یِ رشته‌های علمی است به این سو که ساختارگرایی را جانشین ذره‌گرایی و همگانیت را جانشین فردگرایی (البته به معنای فلسفی آن‌ها) کنند. این گرایش را می‌توان در فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی، روان‌شناسی، اقتصاد و غیره دید. بنابراین واج‌شناسی امروز منزوی نیست و در یک جنبش علمی وسیع‌تر جای دارد.[1]

حرکتی که تروبتسکوی به آن اشاره می‌کند منحصر به علوم نیست، بلکه در هنرها نیز تأثیر گذاشته است، زیرا یک جنبش ذهنیِ همگانی است ــ یکی از آن جریان‌های فکری که گاه به‌گاه تمامی یک فرهنگ را درمی‌نوردند و پراکنده‌ترین عناصر آن را در جهتی واحد می‌رانند. تأثیر این جنبش در ادبیات و بررسی‌های ادبی موضوع اصلی بحث ما در این کتاب است.

ب) ساختارگرایی به منزله‌یِ یک روش

بد نیست در این‌جا این دو قول زیر را درباره‌یِ نقد بررسی کنیم:

من هم مثل همه معتقدم که غایت نقد نیل به شناخت دقیق و نزدیک واقعیت انتقادی است. اما به نظر من این نزدیکی تنها تا آن حد ممکن است که فکر

---

۱. نقل در: Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, p. 82.

انتقادی به فکرِ نقد شده تبدیل شود و این کار فقط زمانی میسر است که این فکر دوباره از درون احساس شود، دوباره اندیشیده شود و دوباره تخیل شود. هیچ چیز نمی‌تواند کمتر از این حرکتِ ذهن عینی باشد. نقد، برخلاف آن‌چه شاید انتظار می‌رود، باید خود را از دیدن نوعی شیء (چه شخص نویسنده باشد که به عنوان «دیگری» دیده می‌شود، چه اثرش که یک چیز تلقی می‌شود) بازدارد؛ زیرا آن‌چه باید به آن دست یافت یک ذهن است، یعنی فعالیتی معنوی که نمی‌توان درکش کرد مگر آن‌که خود را جای آن بگذاریم و کاری کنیم تا بار دیگر در درون ما نقشش را به عنوان ذهن بازی کند.[1]

این نقد بین‌الاذهانی[2] که در آثار ژرژ پوله به نحوی تحسین‌برانگیز ارائه می‌شود، به آن نوع تفسیری تعلق دارد که پل ریکور، به پیروی از دیلتای و برخی دیگر (از جمله اسپیتزر) هرمنوتیک[3] می‌نامد. مفهوم یک اثر از طریق یک سلسله عملیات فکری دریافت نمی‌شود؛ این مفهوم به صورت پیامی دریافت و «بازیابی» می‌شود که هم کاملاً کهنه است و هم کاملاً نو شده است. از طرف دیگر، تردیدی نیست که نقد ساختاری به همان عینی‌گرایی‌ای متوسل می‌شود که پوله محکومش می‌کند، زیرا نه ضمیر هشیاری خلاق و نه ضمیر هشیاری انتقادی ساختارها را نمی‌زیند.[4]

ژرار ژنت در نقل قول دوم بحثی را آغاز می‌کند در باب ایده‌هایی که در بخش منقول از پوله مطرح شده است. او در ادامه‌یِ سخنش خاطرنشان می‌کند که اگر پوله بود، احتمالاً ساختارگرایی را متهم می‌کرد که با متون ادبی برخوردی تقلیل‌گرایانه دارد و برای یافتن استخوان‌بندیِ آن‌ها پرتونگاری‌شان می‌کند و از گوشت و خون آن‌ها غافل می‌ماند. از دیدگاه

---

1. George Poulet, *Les Lettres nouvelles*, 24 June 1959;
نقل در: Gérard Genette, *Figures*, p. 158.

2. intersubjective 3. hermeneutics 4. *Figures*, p. 158.

پـوله و ریکـور و بـه‌طور کـلی نـقد هـرمنوتیکی، «هـر جـا کـه بـازیابیِ هرمنوتیکیِ معنا به یمنِ توافقِ شهودیِ دو ضمیرِ هشیار ممکن و مطلوب باشد، تحلیل ساختاری (دست‌کم تا حدودی) نامشروع است یا محلی از اعراب ندارد.»[1] اگر این خط فکری را دنبال کنیم، می‌توان مطالعه‌یِ ادبی را به دو حوزه، و دو دسته از آثار تقسیم کرد که اِعمال یکی از این دو نوع نقد در مورد هریک از آن‌ها مشروع خواهد بـود. مـنتقد هـرمنوتیکی بـا ادبیات «زنده» سر وکار خواهد داشت و منتقد ساختارگرا با

> ادبیاتی با بعد مسافت زمانی یا مکانی، ادبیات کودکانه و ادبیات عامه‌پسند، شامل قالب‌های اخیر همچون ملودرام و رمان‌های دنباله‌دار، که نقد ادبی، نه فـقط از سر تعصب آکادمیک بلکه ضمناً به این دلیـل کـه مشـارکت بـین‌الاذهـانی نـه می‌تواند این نوع بررسی را فعال کند و نه قدرت راهبری‌اش را دارد، هـمواره آن‌هـا را نـادیده گـرفته است، حـال آن‌کـه نـقد سـاختاری مـی‌توانـد از مـنظر مردم‌شناسی این مواد را بررسی کند، حجم عظیم این مواد و کارکردهای مکرر آن را مطالعه کند، و در راهی گام زند که پیش‌تر کارشناسان فرهنگ عامیانه چون پراپ یا اسکافتیموف طی کرده‌اند.[2]

ژنت این فداکاری مصلحتی را به‌طور مشـروط مـی‌پذیرد، امـا بـعد گوشزد می‌کند که فاصله‌یِ ما با بسیاری از متون بزرگ «ادبی» بیشتر از آنی است که منتقدان گاه اذعان می‌دارند، و کـاربست شـیوه‌یِ سـاختاری در مورد آن‌ها ممکن است موفق‌تر از آن شیوه‌ای باشد که با ایجاد رابطه‌ای بسیار نزدیک با اثر، آن را غلط جلوه می‌دهد. و بعد هم تلویحاً می‌گوید که آن‌چه پیش روی ماست، درواقع امکان انتخاب از میان شیوه‌های مختلفی نیست که سرشت متن‌های خاص برایمان تعیین می‌کند، بلکه انتخاب از میان روش‌هایی است کـه بـاید بـرحسب رابـطه‌مان با آن مـتن خـاص و

---

1. *ibid.*, p. 159. 2. *ibid.*, pp. 159 - 160.

چیزهایی که می‌خواهیم درباره‌اش بدانیم اتخاذ کنیم. او برای نیل به این هدف قول مرلو-پونتی را درباره‌یِ موضوع قوم‌شناسی به منزله‌یِ یک رشته‌یِ علمی نقل می‌کند و تلویحاً مطرح می‌کند که گفته‌های مرلو-پونتی را می‌توان در مورد ساختارگرایی به منزله‌یِ یک روش نیز صادق دانست:

> نمی‌توان قوم‌شناسی را رشته‌ای علمی تعریف کرد که با یک عین مشخص ـ جوامع «بدوی» ـ سر و کار دارد؛ قوم‌شناسی شیوه‌یِ تفکری است که وقتی عینْ «دیگری» است و ایجاب می‌کند که خود را متحول کنیم، بر ما تحمیل می‌شود. بنابراین، اگر از جامعه‌یِ خود فاصله بگیریم، به قوم‌شناسان جامعه‌یِ خود بدل می‌شویم.[1]

از این منظر، ساختارگرایی و هرمنوتیک دیگر در تقابل باهم قرار نمی‌گیرند و جهان به اعیانی تقسیم نمی‌شود که منحصراً به این یا آن گروه تعلق دارند؛ این دو رابطه‌ای مکمل هم پیدا می‌کنند و می‌توانند به نحوی سودمند به یک اثر واحد بپردازند و دلالت‌های مکملی را از آن استخراج کنند. بنابراین، نقد ادبی نباید از آموختن آن‌چه ساختارگرایی می‌تواند به آن بگوید سر باز زند، حتی آن‌چه می‌توانند دقیقاً با ایجاد فاصله و مطالعه‌یِ عینی کارکرد آثاری که به ما از همه نزدیک‌تر به نظر می‌رسند درباره‌یِ آن آثار به ما بگوید. ژنت این بخش از بحث خود را (که در این‌جا به صورت خلاصه بیان شد) با یادآوری این نکته به پایان می‌برد که درواقع ما نمی‌توانیم کیفیت خاصِ، مثلاً، رمان استاندالی را دریابیم بی‌آن‌که فضای تخیلی رمان را به منزله‌یِ یک وجودِ کلیِ تاریخی و فراتاریخی تا حدودی درک کرده باشیم. البته این را اضافه نمی‌کند و من باید اضافه کنم که «ذهنی بودن» نقد هرمنوتیکی هرگز نمی‌تواند یکسره ذهنی باشد. منتقدی که معنای اثری مشخص را «بازمی‌یابد»، همواره این کار را با

---

1. *Signes*, p. 151; *Figures*, p. 161.

ایجاد رابطه‌ای میان خود اثر با نظام ایده‌هایی خارج از آن انجام می‌دهد. این نظام ممکن است نظریه‌ای در باب انسان باشد یا مثل مورد پوله نظریه‌یِ «زمان انسانی»، اما به هر حال باید نظریه‌ای باشد تا حضور منتقد را توجیه کند. صرف بازآفرینی اثر، همان‌گونه که تودوروف در مقاله‌یِ خود در باب بوطیقا، در *ساختارگرایی چیست؟*، می‌گوید، تکرار واژه‌های اثر با همان ترتیب خواهد بود. تفسیر، هر قدر هم که ذهنی باشد، باید با آوردن چیزی از بیرون اثر به آن اثر خود را توجیه کند، حتی اگر این چیز بیرونی ذهنیت منتقد باشد که با ذهنیت هنرمند تفاوت دارد. به همین دلیل است که هنرمندان به ندرت در صدد تفسیر آثار خود برمی‌آیند، و اگر هم چنین کنند، حاصل به ندرت ارزشمند خواهد بود. «بازیابی» هرمنوتیکی معنا غالباً حکایت تلاش منتقد برای بازیابی آن است. این فعالیت ممکنِ است جالب، هوشمندانه، حساس و روشنگرانه باشد و حتی فی‌نفسه نوعی ادبیات فرعی خلق کند. اما دلیلی ندارد که در میان فعالیت‌های ممکن ذهن انتقادی جایگاهی ممتاز داشته باشد.

اما ساختارگرایی می‌تواند مدعی جایگاهی ممتاز در مطالعات ادبی شود چرا که در پی آن است که الگویی از خود نظام ادبیات به عنوان مرجع بیرونی آثار منفردی که بررسی می‌کند به دست دهد. ساختارگرایی با حرکت از مطالعه‌یِ زبان به مطالعه‌یِ ادبیات، و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی که نه فقط در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصه‌یِ ادبیات عمل می‌کنند، بر آن بوده و هست تا علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم آورد. مقصودم این نیست که هرچه شخصی و ذهنی است نباید دیگر جایی در مطالعات ادبی داشته باشد. حتی در علوم طبیعی هم می‌توان نمونه‌های متعددی از کار نبوغ ذهنی را یافت. اما برای آن‌که این کار به بالاترین حد بارآوری خود برسد، باید چارچوبی فکری ایجاد کرد تا بر مبنای آن شکل بگیرد. در کنه ایده‌یِ

ساختارگرایی، ایده‌یِ نظام جای دارد: وجودی کامل و خود ـ تنظیم‌گر[1] که با دگرگون کردن ویژگی‌هایش در عین حفظ ساختار نظام‌مند خود، با شرایط جدید سازگار می‌شود. می‌توان دید که هر واحد ادبی، از تک‌جمله گرفته تا کلِ نظمِ کلمات، با مفهوم نظام ارتباط دارد. به‌ویژه می‌توان آثار منفرد، انواع ادبی، و کل ادبیات را نظام‌هایی مرتبط تلقی کرد، و ادبیات را نظامی دانست که در نظام بزرگ‌تر فرهنگ بشری جای دارد. روابط ایجاد شده بین هریک از این واحدهای نظام‌مند را می‌توان مطالعه کرد و این مطالعه، به مفهومی، ساختارگرایانه خواهد بود. خطری که در این‌جا وجود دارد و ساختارگرایانی چون ژنت هم به خوبی بر آن واقف‌اند، مفروض گرفتن کمالِ نظام‌مندی در جایی است که چنین کمالی وجود ندارد. یکی از بزرگ‌ترین دشواری‌ها در ساختارگرایی در ادبیات، تمییز دقیق گرایش به نظام ـ به‌ویژه در سطح آثار منفرد ـ از شکست در نیل به نظام است. به‌ویژه ژنت رساتر از همه این خطر را گوشزد کرده که مبادا برای مطالعه‌یِ نظام‌مندِ آثار ادبی آن‌ها را اشیائی «بسته» و «تمام شده» تلقی کنیم.

خطر دیگری را که پیش روی ساختارگرایی قرار دارد می‌توان «خطای فرمالیستی» نامید ـ زیرا با سرزنشی که معمولاً نثار فرمالیسم می‌کنند، و فرمالیست‌های روس، به‌ویژه در آن دوره‌یِ شور و شوق اولیه گاه مستحقش بودند، ارتباط می‌یابد. خطای فرمالیستی عدم توجه به «معنا»[2] یا «محتوا»ی[3] آثار ادبی است، و این اتهام اغلب بر نقدی وارد می‌آید که از اذعان به وجود جهانی فرهنگی در ورای اثر ادبی و وجود نظامی فرهنگی در ورای نظام ادبی سر بازمی‌زند. باید در این‌جا اعتراف کنیم که توصیف صوریِ نابِ آثار ادبی و نظام‌های ادبی بخش مهمی از روش کارِ ساختارگرایی است. اما خطا در این نیست که ناچاریم وجوه خاصی از

---

1. self - regulating 2. meaning 3. content

مواد مورد مطالعه را از بقیه جدا کنیم؛ خطا در امتناع از اذعان به این واقعیت است که این‌ها تنها وجوه موجود نیستند یا در اصرار بر این مسئله است که این وجوه در نظامی کاملاً بسته عمل می‌کنند بی‌آن‌که از جهان ورای ادبیات تأثیری بپذیرند. ساختارگرایی، اگر به درستی درک شود، نه‌تنها محصور در زندان فرم با جهان قطع پیوند نمی‌کند، بلکه با کند وکاو در چندین سطح متفاوت، مستقیماً با آن رودررو می‌شود.

ساختارگرایی به‌ویژه در پی اکتشاف رابطهٔ نظام ادبیات با فرهنگی است که این نظام بخشی از آن است. ما حتی نمی‌توانیم «ادبیت»[1] را تعریف کنیم مگر آن‌که آن را در تقابل با «غیرادبیت» قرار دهیم ــ و باید متوجه باشیم که رابطهٔ این دو کارکرد رابطه‌ای است ناپایدار که همراه و همگام با سایر کارکردهای یک فرهنگ معیّن تغییر می‌کند. به گفتهٔ ژنت، یک فرهنگ «همان‌قدر در آن‌چه می‌خوانَد متجلی است که در آن‌چه می‌نویسد.»[2] و سپس شاهد مثالش را از بورخس می‌آورد که «اگر می‌توانستم هر صفحه‌ای را که امروز نوشته می‌شود ــ حتی همین صفحه را ــ طوری بخوانم که در سال ۲۰۰۰ خوانده خواهد شد، ادبیات سال ۲۰۰۰ را می‌شناختم.»[3] بورخس همچون همیشه به شیوهٔ دلچسب خود مبالغه کرده است. اما مفهوم مستتر در این مبالغه دقیقاً همان ایدهٔ نظام در ساختارگرایی است که در آن کلیهٔ عناصر رابطهٔ متقابل دارند و بنابراین از هر نمونهٔ معناداری می‌شود آن‌ها را استنباط کرد. این‌که یک صفحهٔ تنها نمونه‌ای معنادار نیست، صرفاً یک شوخی بورخسی است که این ایده در آن کش آمده است. و می‌توان این ایده را بیشتر هم کش آورد و گفت که از نحوهٔ خواندن یک متن خاص توسط یک فرهنگ خاص می‌توان چیزی بیش از ادبیات آن فرهنگ خاص را استنباط کرد ــ بی‌آن‌که با این حرف راه خود را از ساختارگرایی جدا کرده باشیم.

---

1. literariness 2. *Figures*, p. 169. 3. *Enquêtes*, p. 224; *Figures*, p. 164.

ساختارگرایی، در سطح متون منفرد، هر زمان که وجه معنایی هریک از ویژگی‌های متن را بررسی می‌کند، دوباره با جهان روبه رو می‌شود. در برخی از پژوهش‌ها ممکن است منتقدانی به صورت فردی بر آن شوند که حتی‌الامکان این وجه را نادیده بگیرند تا بتوانند سایر ویژگی‌ها را مجزا کنند. همچنین به اعتقاد من، گاه منتقدان فرمالیست و ساختارگرا وانمود کرده‌اند که می‌توان معناشناسی ادبیات را بیش از آن‌چه به راستی ممکن است نادیده گرفت ــ و نتیجه این می‌شود که معناها و ارزش‌های معناشناختی اغلب دزدانه یا بی‌خبر به درون تحلیل می‌خزند. اما چون زبان‌شناسی، که مادرِ نظریه‌یِ ادبیِ ساختارگرایی است، هنوز بر سر نقش معناشناسی در توصیف زبان‌شناختی تردید فراوان دارد، چه جای تعجب که در ساختارگرایی ادبی نیز می‌توان تردید در پرداختن به آن را به رأی‌العین دید. با همه‌یِ این‌ها، نقد ساختاری این نقطه ضعف را داشته و نادیده گرفتن آن خطاست. زیرا دقیقاً در همین‌جاست که نقد ادبی می‌تواند بر دانش زبان‌شناسی در باب کارکرد زبان بیفزاید. در فصول بعد، به‌ویژه فصل ۵، بیشتر به این مسئله خواهیم پرداخت. اما فعلاً باید پژوهشی نظام‌دارتر را در زمینه‌یِ ریشه‌های نظریه‌یِ ادبی ساختارگرایانه و سیر تکامل آن شروع کنیم که با میراث به جا مانده از مطالعه‌یِ زبان آغاز می‌شود.

۲

از زبان‌شناسی به بوطیقا

در این کتاب کار ما بررسی ارتباط ساختارگرایی است با ادبیات و نقد ادبی. بنابراین باید این واقعیت را بپذیریم که روش ساختاری منحصراً به بررسی ادبیات تعلق ندارد ــ ابداً ــ و در علوم اجتماعی (زبان‌شناسی، مردم‌شناسی) ریشه‌هایی دارد، و کاربرد آن در ادبیات به رابطه‌یِ زبان ادبیات با کل زبان بستگی دارد. مزایا و محدودیت‌های ساختارگرایی از ریشه‌های آن در زبان‌شناسی برمی‌خیزند. پس در این فصل دو جنبه از رابطه‌یِ زبان‌شناسی با نظریه‌یِ ادبی را بررسی می‌کنیم. اول باید آن مفاهیمی از زبان‌شناسی مدرن را عرضه کنیم که بیشترین تأثیر را در مطالعات ادبی داشته‌اند، و بعد درست آن است که مهم‌ترین تلاشی را که برای حرکت از زبان‌شناسی به بوطیقا به منظور ایجاد نظریه‌ای ادبی صورت گرفته است مورد بررسی قرار دهیم. در بررسی این دو جنبه از ساختارگرایی، لاجرم بر آثار دو زبان‌شناسی تکیه خواهیم کرد که بیش از همه در مطالعات ادبی تأثیر داشته‌اند: فردینان دو سوسور و رومن یاکوبسن.

الف) زمینه‌یِ زبان‌شناختی: از سوسور تا یاکوبسن

فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی، در اوایل این قرن، ابزارهای مفهومی اصلی برای تحلیل ساختاری را تدوین کرد. *دوره‌یِ زبان‌شناسی عمومی*، که دانشجویانِ شیفته‌یِ او براساس جزوه‌های سر کلاسش تدوین کردند، نخست در سال ۱۹۱۵ انتشار یافت و در اندک زمانی به منبعی مهم در مطالعات زبان‌شناسیِ مدرن بدل شد. (فاصله‌یِ زمانی زیادِ چاپ ترجمه‌یِ انگلیسی این اثر در سال ۱۹۵۹ گواهی است بر کهنه نشدن دیدگاه‌های سوسور و نیز افزایش توجه به مسائل زبان‌شناسی در جهان انگلیسی زبان.) سوسور در این کتاب مفاهیمی چند را تدوین کرد که در کل تفکر ساختاریِ بعدی تأثیر گذاشت.

سوسور در دوره ابتدا خود زبان را تعریف می‌کند. تعریف او غیرمعمول است از این‌رو که سه سطح فعالیت زبانی را مشخص می‌کند: **لانگاژ** [مطلق زبان]، **لانگ** [زبان] و **پارول** [گفتار]. **لانگاژ** وسیع‌ترین وجه زبان است زیرا کل قوه‌یِ نطق انسان، چه فیزیکی و چه ذهنی، را در برمی‌گیرد. بنابراین، این حوزه چنان وسیع و تعریف نشده است که نمی‌توان به مطالعه‌یِ نظام‌دار آن پرداخت. اما **لانگ** دقیقاً به یمن ویژگی‌های نظام‌مندش تعریف می‌شود، زیرا **لانگ** «زبان» است به معنایی که وقت حرف زدن از «زبان» انگلیسی یا «زبان» فرانسوی در نظر داریم. **لانگ** نظام زبانی‌ای است که هریک از ما برای تولیدِ سخنِ قابل درک برای دیگران به کار می‌بریم. سوسور گفته‌های فردیِ ما را **پارول** می‌نامد. بنابراین، **لانگاژ** قوه‌یِ نطق است، **لانگ** نظام زبانی است، و **پارول** گفته‌یِ فردی است. به نظر سوسور، موضوع اصلی مطالعه‌یِ زبان باید نظام زبانی باشد. نظام‌های زبانی قراردادی‌اند چون محصولات اجتماعی هستند. به هنگام حرف زدن به زبان انگلیسی تعداد نامحدودی گفته‌یِ بالقوه در اختیار داریم، اما این‌ها بر تعداد محدودی واژه و روابط دستوری

استوارند. و این کلمات و روابط وجوه مختلف یک نظام واحدند.

باید تأکید کنیم که یک نظام زبانی وجودی محسوس ندارد. زبان انگلیسی در جهان نیست، همان‌طور که قوانین حرکت در جهان وجود ندارند. یک زبان یا مدل آن برای آن‌که موضوعی برای مطالعه بشود باید بر پایه‌یِ شواهدِ مبتنی بر گفته‌های فردی ساخته شود. اهمیت این اصل برای سایر بررسی‌های ساختاری به حدی است که هرچه بگوییم باز کم گفته‌ایم. هر رشته‌یِ مطالعه‌یِ انسانی برای آن‌که به علم بدل شود باید از پدیده‌هایی که شناسایی می‌کند به طرف نظام حاکم بر آن‌ها حرکت کند، یعنی از پارول به لانگ. البته در زبان هیچ گفته‌ای برای گوینده‌ای که نظام زبانی حاکم بر معنای آن را در اختیار نداشته باشد قابل فهم نیست. پیامدهای این اصل در ادبیات حیرت‌آور است. هیچ گفته‌یِ ادبی، هیچ «اثر» ادبی، اگر درکی از نظام ادبی که اثر در آن می‌گنجد نداشته باشیم، معنایی نخواهد داشت. به همین دلیل، رومن یاکوبسن مؤکداً مطرح کرده که موضوع در خور بررسی‌های ادبی «ادبیت» ادبیات است؛ و نورتراپ فرای استدلال می‌کند که باید ادبیات را نه چون مجموعه‌ای از «آثار» مستقل که چون «نظمی از کلمات» تدریس کنیم؛ و کلودیو گیلن، با تأکید ویژه بر سهم سوسور در شکل‌گیری تفکر خود، اظهار می‌دارد که:

> نظم‌های نظریِ بوطیقا را باید در هر لحظه از تاریخ آن‌ها رمزگان‌هایی اساساً ذهنی تلقی کرد ــ که نویسنده‌یِ دست به قلم (نویسنده در مقام فرد) به واسطه‌یِ نوشتنش به آن‌ها تن می‌دهد. ساختارهای این نظم با اشعاری که او می‌آفریند بیگانه نیست، درست همان‌طور که رمزگان زبانی با گفته‌های بالفعل در گفتار او بیگانه نیست.[1]

سوسور پس از به کرسی نشاندن نیاز به تأکید بر نظام زبان، دست به

---

1. *Literature as System*, p. 390.

کار ابداع ابزارهای مفهومی برای توصیف آن نظام و عناصر آن شد. ابتدا عنصر اساسی ساختارهای زبانی یعنی نشانه[1] را دوباره تعریف کرد. نشانه به اعتقاد او صرفاً نامی نیست که بر چیزی گذاشته شده، بلکه کلی است پیچیده که یک تصویر آوایی[2] و یک مفهوم[3] را به هم می‌پیوندد. (مقصود او از «تصویر آوایی» هم آن چیزی است که وقت گوش دادن به گفتار عملاً می‌شنویم و هم آن چیزی که وقت خواندن یا اندیشیدن به آن زبان به گوش ذهن می‌شنویم.) با عنایت به این جنبه‌یِ دوگانه‌یِ نشانه، می‌توانیم برای مثال هم از وجوه اشتراک واژه‌یِ انگلیسی "tree" و واژه‌یِ لاتین "arbor" سخن بگوییم و هم از وجه افتراق آن‌ها. در این مورد، این دو مفهوم اساساً یکی‌اند، هرچند تصاویرِ آوایی آن‌ها با هم فرق دارد. سوسور بعدها با اصلاح اصطلاحات خود این دو جنبه‌یِ نشانه را دال[4] و مدلول[5] نامید. او معتقد بود که رابطه‌یِ بین آوای دال و مفهوم مدلول رابطه‌ای قراردادی است.

این قراردادی بودن تبعات متعددی دارد؛ بنابراین خوب است همین‌جا مکثی کنیم و به بررسی آن بپردازیم. منظور این است که در همه‌یِ (یا تقریباً همه‌یِ) نشانه‌ها، مفهوم به هیچ وجه تصویر آوایی را تعیین نمی‌کند. مفهوم «درخت» ممکن است در زبان‌های مختلف با ده‌ها تصویر آواییِ کاملاً متفاوت مشخص شود. درواقع، اگر نشانه‌ها قراردادی نبودند، همه به یک زبان سخن می‌گفتیم، چون وجود زبانی دیگر امکان‌پذیر نبود. ارتباط آوا و مفهوم البته به لحاظ سرشتی قراردادی است اما به لحاظ فرهنگی چنین نیست. ما که با زبان خود بزرگ می‌شویم باید درخت را درخت بنامیم تا حرفمان درک شود. ممکن است این وضعیت اهانت‌آمیز باشد و نوعی پوچی وجودی در آن دیده شود، اما این واکنش غیرسوسوری و غیرساختارگرایانه است. قراردادی بودنِ نشانه به هیچ

---

1. sign 2. sound - image 3. concept 4. signifiant / signifier
5. signifié / signified

وجه متضمن قراردادی بودن مفهوم یا رسا بودن آن به عنوان تصویری از واقعیت نیست. و درواقع، بررسی نشانه‌ها و نظام‌های نشانه می‌تواند ما را به شناخت عمیق‌تر انسان‌ها و نظام‌هایی که در آن زندگی می‌کنند رهنمون شود. سوسور خود فرض پیدایش چنین بررسی‌ای را مطرح کرده است:

> زبان نظامی است از نشانه‌هایی که افکار را بیان می‌کنند، و بنابراین می‌توان آن را با نظام خط، الفبای ناشنوایان، مناسک نمادین، تعارفات، علایم نظامی و غیره مقایسه کرد. اما این نظام مهم‌ترینِ همه‌یِ این نظام‌هاست.
>
> می‌توان علمی را تصور کرد که به مطالعه‌یِ زندگی نشانه‌ها در یک جامعه بپردازد؛ این علم بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه روان‌شناسی عمومی خواهد بود. من نامش را نشانه‌شناسی [semiology] (از واژه‌یِ یونانی sémeîon، «نشانه») می‌گذارم. نشانه‌شناسی معلوم می‌کند که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حکمفرماست. چون این علم هنوز وجود ندارد، نمی‌توان گفت که چه شکلی به خود خواهد گرفت؛ اما حقِ وجود دارد، و جایش پیشاپیش معین شده است. زبان‌شناسی فقط بخشی از علم عمومی نشانه‌شناسی است؛ قوانینی را که نشانه‌شناسی کشف می‌کند می‌توان در زبان‌شناسی به کار بست، و به این ترتیب زبان‌شناسی در مجموعِ پدیده‌های انسانی به قلمرویی مشخص تعلق خواهد یافت.[1]

نشانه‌شناسی دارد به نحو شایسته‌ای به منزله‌یِ وجهی از تفکر ساختارگرایانه پا به عرصه‌یِ وجود می‌گذارد. اما نتایجی که پژوهشگرانی چون کلود لوی استروس و رولان بارت به دست آورده‌اند حاکی از این است که زبان در ارتباطات آدمی مقامی چنان محوری دارد که هیچ نظام معنایی دیگری نمی‌تواند بدون کمک آن کاری از پیش ببرد.

یکی دیگر از مشاهدات مهم سوسور در باب ماهیت نشانه آن است

---

1. *Course in General Linguistics*, p. 16.

که «دال، چون شنیداری است، در ظرف زمان هویدا می‌شود...؛ دال یک خط است.» و البته نه فقط هر نشانه‌ای خطی است، هر گفته هم، به شکلی حتی بدیهی‌تر، خطی است. برخلاف تصویر که می‌تواند عناصر دلالت‌کننده‌یِ مختلف را همزمان عرضه دارد، عناصر یک گفته‌یِ کلامی باید به ترتیبی ارائه شوند که خود دلالت‌کننده باشد. بنابراین، نشانه، همچون جمله و کلیه‌یِ واحدهای بزرگ‌ترِ سخن، قبل از هر چیز روایی است، و در نتیجه، ساختارهای بزرگ‌تر روایت نهایتاً مورد توجه دقیق آن دسته از پژوهشگران ادبی قرار می‌گیرند که در ابتدا از زبان‌شناسی سوسوری تأثیر پذیرفته‌اند. در دنباله‌یِ بحث به خطی بودنِ گفته بیشتر خواهیم پرداخت، اما بد نیست اول همین‌جا تأمل کنیم و به بررسی وجه بزرگ‌تری از زبان بپردازیم. یکی از ایده‌های سوسور که بیش از همه نفوذ عام یافته است شاید تمایزی باشد که میان رویکردهای همزمانی و درزمانی در بررسی زبان قائل شد و به تبع آن بیشتر بر رویکرد همزمانی تأکید کرد تا رویکرد درزمانی.

در مطالعه‌یِ هر پدیده‌یِ معینی در زبان (و در بسیاری مطالعات دیگر) دو راه را می‌توان در پیش گرفت. می‌توان آن پدیده را جزئی از یک نظام کلی دانست که همزمان با خود آن پدیده وجود دارد، یا آن‌که آن را جزئی از توالیِ تاریخیِ پدیده‌های مرتبط باهم قلمداد کرد. بدین‌ترتیب، کاربرد یک واژه‌یِ معین یا حتی آوایی معین را می‌توان براساسِ همزمانی بررسی کرد، یعنی ارتباط آن را با واژه‌ها یا آواهای دیگری که در همان زمان گویندگان به همان زبان به کار می‌برند معلوم کرد؛ یا آن‌که همان واژه یا آوا را می‌توان براساسِ درزمانی بررسی کرد، یعنی ارتباطش را با اسلاف و اخلاف ریشه‌شناختی یا واجی آن معلوم کرد. پس در زبان‌شناسیِ همزمانی کل وضعیت یک زبان درزمانی معین بررسی می‌شود، حال آن‌که در زبان‌شناسیِ درزمانی عنصر معینی از زبان در یک گستره‌یِ زمانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در نتیجه، فقط با زبان‌شناسیِ

همزمانی می‌توان چنان‌که باید از عهده‌یِ بررسی هر نظام زبانی به منزله‌یِ یک کل برآمد. چون بزرگ‌ترین توفیقات زبان‌شناسی قرن نوزدهم نصیب حوزه‌یِ مطالعات درزمانی شده بود (مثل کشفیات گریم و ورنر در زمینه‌یِ قوانین حاکم بر تغییرات تلفظ در زبان‌های هند و اروپایی)، دیدگاه سوسور بسیار سنت‌شکنانه بود. این دیدگاه موجب شد که پیروان سوسور، یعنی ساختارگرایان به‌طور عم، نیز در تعارض مدام با متفکران متأثر از هگل ــ به‌ویژه مارکسیست‌ها ــ قرار گیرند. این تعارض‌ها دو وجه دارد که می‌توان منشأ هر دو را در تأکیدهای سوسور یافت. اول آن‌که سوسور با پافشاری بر قراردادی بودن زبان، نشان داد که عوامل برون‌زبانی هیچ تأثیری در زبان نمی‌گذارند. چون وجه اقتصادی یک فرهنگ از نظر مارکسیست‌ها عامل اصلی تعیین کننده‌یِ سایر عناصر فرهنگی است، فکر این‌که چیزی، آن هم با نفوذی به اندازه‌یِ زبان، خود تعیین‌کننده‌یِ خود باشد مشکل بزرگی ایجاد می‌کرد. اما توهین‌آمیزتر از قراردادی بودنِ زبان، تنزل دادن مسائل تاریخی و قائل شدن نقشی فرعی برای آن‌ها بود. می‌دانیم که در نظر مارکسیست‌ها تاریخ البته هدفمند است، و تنها راه انسان برای شناسایی هدف آن، مطالعه‌یِ درزمانی تاریخ (همراه با دخالتِ عملی در فرایندهای آن) است. اما در نظر زبان‌شناس سوسوری، هر زبان در هر مرحله از تکامل تاریخی‌اش کامل و بسنده است. زبان‌ها پیشرفت نمی‌کنند، فقط تغییر می‌یابند. هدفمندی یا اصول نظم دهنده‌ای که در بررسی زبان دسترس‌پذیرند، نه در تاریخ زبان، که بیشتر در منطق روابط و تقابل‌های نشانه‌های هر نظام زبانیِ معین در زمانی خاص نهفته‌اند. یاکوبسن، تروبتسکوی و بسیاری از زبان‌شناسان پس از سوسور این منطق را عمیقاً مطالعه کرده‌اند، اما این مطالعات پیچیده‌تر از آن هستند که بتوان در این‌جا خلاصه‌شان کرد ــ البته اگر من توان این کار را می‌داشتم. اما گفته‌یِ موجز زیر از امیل بِنوِنیست را می‌توان معرف دیدگاه ساختارگرایی در زبان‌شناسی دانست:

اگر بپذیریم که زبان یک نظام است، لاجرم باید ساختار آن را تحلیل کنیم. هر نظام، چون از واحدهایی تشکیل شده که در یکدیگر تأثیر می‌گذارند، به واسطه‌یِ نظم درونی این واحدها از نظام‌های دیگر متمایز می‌شود، نظمی که ساختار آن را تشکیل می‌دهد. برخی ترکیب‌ها بیش از بقیه تکرار می‌شوند، بقیه نسبتاً کمیاب‌ترند، و برخی هم هستند که از لحاظ نظری امکان‌پذیرند، اما هرگز در عمل تحقق نمی‌یابند. اگر یک زبان (یا هر بخش از یک زبان، مثل نظام آوایی آن، نظام صرفی آن، و غیره) را نظامی در نظر بگیریم که ساختاری به آن سازمان داده که باید آشکار و توصیفش کرد، همانا دیدگاه «ساختارگرایانه» را پذیرفته‌ایم.[1]

سوسور خود وجه افتراق دیگری را مطرح کرد که بعدها برای پژوهشگران زبان اهمیتی حیاتی یافت و برای بررسی‌های ادبی نیز پیامدهای مهم در بر داشته است (بعداً در همین فصل و در فصل ۶، بخشِ ب بیشتر به آن خواهیم پرداخت). او روابط همنشینی[2] نشانه‌ها را از رابطه‌یِ جانشینی[3] آن‌ها با هم متمایز کرد. عنصر همنشینی زبان به موقعیت یک نشانه در هر گفته‌یِ معین مربوط است. برای مثال، در جمله‌ای معین، بخشی از معنای یک واژه‌یِ واحد را موقعیت آن در جمله و رابطه‌یِ آن با سایر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می‌کند. این را وجه همنشینی (خطی، درزمانی) واژه می‌نامیم که اغلب به صورت محوری افقی تصور می‌شود که جمله با ترتیب ضروری خود در طول آن گسترده می‌شود. معنای یک واژه در یک جمله را نیز رابطه‌یِ آن با گروه‌های واژه‌های معینی تعیین می‌کند که در آن جمله موجود نیستند اما با آن واژه‌یِ موجود رابطه‌یِ جانشینی (یا «عمودی»، همزمانی) دارند. بنابراین، یک واژه تا حدودی با کلیه‌یِ واژه‌هایی که ممکن بود جای آن را

---

1. *Problems in General Linguistics*, p. 82. 2. syntagmatic
3. paradigmatic

بگیرند اما آن واژه جایشان را گرفته است تعریف می‌شود. این کلماتِ جاکن شده را می‌توان متعلق به چندین مجموعه‌یِ جانشینی دانست: سایر واژه‌هایی که همان نقش دستوری را دارند، سایر واژه‌هایی که معانی مرتبط با آن دارند (مترادف‌ها و متضادها)، سایر واژه‌های دارای الگوی آوایی مشابه ــ این‌ها سه مجموعه‌یِ جانشینی مشهودند. وقتی واژه‌ای را عملاً برای یک جمله برمی‌گزینیم، کاری می‌کنیم شبیه به غربال کردنِ سریعِ امکانات جانشینی تا کلمه‌ای را بیابیم که نقش مناسب را در زنجیره‌یِ نحوی‌ای که می‌خواهیم بسازیم بر عهده بگیرد. وقتی به معنای جانشینی می‌پردازیم، به وجه همزمانی رابطه‌یِ این واژه با نظام زبانی آن توجه داریم.

ابزار مفهومیِ دیگری که زبان‌شناسی برای تحلیل ادبی به ارث گذاشت، افزوده‌یِ رومن یاکوبسن به دستاوردهای سوسوری بود. مفهوم قطبی بودنِ[1] کنش زبانی[2] که یاکوبسن مطرح کرد و ریشه‌هایی استوار در بررسیِ زبان‌آموزیِ کودکان و از دست رفتن کنش زبانیِ مبتلایان به زبان‌پریشی دارد، برای بوطیقای ساختاری از اهمیتی حیاتی برخوردار است. یاکوبسن در ابتدا با مشاهده‌یِ این‌که همه‌یِ انواع اختلالات زبانی در زبان‌پریشی «بین دو نوع اختلالِ قطبی در نوسان‌اند»، در باب بوطیقای سنتی به این دیدگاه می‌رسد که ویژگی اصلی این بوطیقا «طرح‌واره‌ای[3] [است] مثله شده و تک‌قطبی که به نحوی حیرت‌انگیز با یکی از دو انگاره‌یِ زبان‌پریشی یعنی اختلال مجاورت[4] مطابقت دارد.» این‌که او چطور به این نتیجه رسیده است شایان بررسی است.

دو قطبِ کنش زبانی که یاکوبسن وصف کرده با روابط همنشینی و جانشینیِ نشانه، که موردنظر سوسور بود، مرتبط‌اند. پس سهم یاکوبسن در این میان تا حدودی این است که شواهد تجربی لازم برای تأیید

---

1. polarity 2. Linguistic performance 3. scheme 4. contiguity

مجموعه اصطلاحات منطقی و نظری سوسور را فراهم آورد. اما کار او به همین منحصر نمانده؛ او وجه افتراق مورد بحث سوسور را به علمِ بیان سنتی و سرانجام بوطیقا ارتباط داد. یاکوبسن مطرح کرد که دو اختلالی که او در مطالعه‌یِ علایم زبان‌پریشی یافته بود (اختلال مشابهت[1] و اختلال مجاورت) ارتباطی حیرت‌آور با دو صناعت بیانیِ[2] اصلی داشتند: استعاره[3] و مجاز مرسل[4].

چون غالباً در نقدهایمان اصطلاحات نظری را با بی‌دقتی به کار می‌بریم، شاید بد نباشد که همین‌جا معنای سنتیِ این‌دو و نحوه‌یِ کاربرد این معانی را توسط یاکوبسن بررسی کنیم. «استعاره» در معنایی که ما به کار می‌گیریم، اغلب نشان دهنده‌یِ کلیه‌یِ واژه‌های مجازیِ[5] جایگزینِ واژه‌یِ حقیقی[6] در هر بافتی است. دلایل آن هم به بحث اصلی یاکوبسن درباره‌یِ عدم تعادل در بوطیقا مربوط می‌شود که بعداً به آن‌ها خواهیم پرداخت. اما فعلاً کافی است به یاد داشته باشیم که جایگزینیِ استعاری براساس شباهت یا قیاس[7] بین واژه‌یِ حقیقی و جانشین استعاری آن صورت می‌گیرد (مثل وقتی که کنام یا آشیانه را به‌جای کلبه به کار می‌گیریم)، حال آن‌که جایگزینیِ مجاز مرسلی براساس تداعی[8] میان واژه‌یِ حقیقی و جانشین آن صورت می‌گیرد. چیزهایی که رابطه‌ای منطقی براساس علت و معلول (فقر و کلبه) یا کل و جزء (کلبه و پوشال) دارند و نیز چیزهایی که معمولاً در زمینه‌های آشنا کنار هم دیده می‌شوند (کلبه و دهقان)، همگی با یکدیگر رابطه‌یِ مجاز مرسلی دارند. (مجاز مرسل را می‌توان به صناعات فرعی‌تری چون مجاز جزء به کل[9] تقسیم کرد، همان‌طور که استعاره را می‌توان به تشبیه[10] و سایر صناعات مبتنی بر قیاس تقسیم کرد.) یاکوبسن در این‌جا این دو صناعت را قالب‌های

---

1. similarity 2. rhetorical figure 3. metaphor 4. metonymy
5. figurative word 6. literal word 7. analogy 8. association
9. synecdoche 10. simile

زاینده‌یِ کلیه‌یِ صناعات دیگر قلمداد می‌کند. یاکوبسن معتقد است که این تمایز بین فرایندهای استعاری و مجاز مرسلی را نه‌تنها در سطح بیاناتِ فردیِ هر زبان که در سطح انگاره‌های بزرگ‌ترِ سخن[1] نیز می‌توان مشاهده کرد. بنابراین، در هر اثر ادبی، سخن ممکن است برحسب علایق مشابهت یا مجاورت، یعنی از طریق فرایندهای استعاری یا مجاز مرسلیِ تفکر، از مبحثی به مبحث دیگر برود. یاکوبسن سپس مطرح می‌کند که سبک‌های ادبی گوناگون را می‌توان براساس رجحان یک فرایند بر دیگری از هم متمایز کرد. وی در ایضاح این افتراق می‌نویسد:

> به کرات از تفوق فرایند استعاری در مکاتب ادبی رمانتیسیسم و سمبولیسم سخن گفته‌اند، اما هنوز چنان‌که باید درنیافته‌اند که زیربنا و درواقع عامل تعیین کننده‌یِ جریان به اصطلاح «واقع‌گرایی» سلطه‌یِ مجاز مرسل است؛ جریانی که به مرحله‌یِ واسطه‌ای بین افول رمانتیسیسم و ظهور سمبولیسم تعلق دارد و در تقابل با هردوی آن‌هاست. نویسنده‌یِ واقع‌گرا با دنبال کردن روابط مجاورت، به واسطه‌یِ مجاز مرسل، از طرح[2] به فضا[3] و از شخصیت‌ها به مکان و زمانِ زمینه[4] گریز می‌زند.[5]

یاکوبسن با قوت تمام مدعی وجود دوگانیِ بنیادینِ استعاره و مجاز مرسل می‌شود و بر «اهمیت نقش اساسی» آن در کلیه‌یِ تلاش‌های انسانی تأکید می‌ورزد. بر صدر نشستن نوبتی فرایندهای استعاری و مجاز مرسلی به نظام‌های کلامی محدود نمی‌ماند و به نظام‌های نشانه‌ای نیز تسری می‌یابد. یاکوبسن گوشزد می‌کند که در نقاشی، کوبیسم آشکارا مبتنی بر مجاز مرسل است و شیء به مجموعه‌ای از مجازهای جزء به کل دگردیسی یافته است؛ در سورئالیسم، نگرش نقاش «آشکارا استعاری» است. رقابت این دو فرایند

---

1. discourse 2. plot 3. atmosphere 4. setting
5. *Fundamentals of Language*, pp. 91 - 92.

در هر فرایند نمادینی، چه درون فردی[1] باشد چه اجتماعی، بارز و آشکار است. بدین ترتیب، به هنگام کاوش در ساختار رؤیا، پرسش تعیین کننده این است که نمادها و پی‌رفت‌های زمانی به کار رفته بر مجاورت («جابه‌جایی» مجاز مرسلی و «فشردگی» مبتنی بر مجاز جزء به کل فروید) استوارند یا بر مشابهت («همانندسازی و سمبولیسم» فروید). فریزر اصول زیربنای مناسک جادویی را در دو نوع گنجانده است: افسون‌های مبتنی بر اصل مشابهت و افسون‌هایی که بر تداعی براساس مجاورت استوارند. اولین شاخه از این دو شاخه‌یِ بزرگ جادوی سمپاتیک جادوی «هومیوپاتیک» یا «تقلیدی» و دومی «جادوی سرایتی» نام گرفته است.[2]

یاکوبسن این پرسش را مطرح می‌کند که چرا این دوگانی، به‌رغم این‌همه اهمیت، در مطالعه‌یِ رفتار نمادین نادیده گرفته شده، و می‌گوید که به نظر او دو دلیل داشته است. اول آن‌که درک مفهوم استعاره ساده‌تر از مجاز مرسل است. دوم آن‌که در شعر، که قرن‌ها موضوع اصلی پژوهش‌های فن بیان بوده، غلبه با استعاره بوده است. «استعاره برای شعر و مجاز مرسل برای نثر راهی است با کم‌ترین صعوبت، و در نتیجه بررسی مجازهای شعری عمدتاً معطوف به استعاره بوده است.»[3] یاکوبسن مؤکداً مطرح می‌کند به بوطیقایی برای شعر و نثر، هردو، نیازمندیم که به نقش استعاره و مجاز مرسل در کلیه‌یِ سطوح و همه‌یِ انواع سخن بپردازد. در فصل ۵، بخش ج خواهیم دید که ژرار ژنت دقیقاً همین کار را می‌کند و با بررسی «استعاره‌ها»ی پروستی نشان می‌دهد که چطور این استعاره‌ها عملاً از تلفیق استراتژی‌های مبتنی بر استعاره و مجاز مرسل به وجود آمده‌اند و در اغلب آن‌ها هم مجاز مرسل غلبه دارد. اما فعلاً باید در بخش بعد به بررسی اساسی‌تر و کشف برخی از روابط ممکن بین زبان‌شناسی و

1. intrapersonal 2. *ibid.*, p. 95. 3. *ibid.*, p. 96.

نظریه‌یِ ادبی بپردازیم، به‌ویژه به تلاش‌های چشمگیر خود یاکوبسن به منظور ایجاد وحدت بین این رشته‌ها و برخی از واکنش‌ها که این تلاش‌ها برانگیخته است.

ب) نظریه‌یِ شعری: یاکوبسن و لوی استروس در برابر اَبَر خواننده[1]یِ ریفاتر

مقصود از «نظریه‌یِ شعری» در عنوان این بخش بوطیقایی است که در آن بر شعر تکیه می‌شود. بوطیقای نمایش و داستان ــ نمایش به اختصار و داستان به تفصیل ــ کمی بعد مورد بحث قرار خواهند گرفت، اما در این‌جا عمدتاً با خود نظریه‌یِ شعری سر و کار خواهیم داشت. تقدم قائل شدن ما دلیلی بسیار موجه دارد. تقریباً در همه‌یِ موارد، شعر را براساس استفاده‌یِ ویژه‌اش از زبان ــ معمولاً براساس «تفاوت» آن با «زبان متعارف» ــ تعریف کرده‌اند. روشن است که این نوع تعریف ماهیتی زبان‌شناختی دارد و بنابراین باب بررسی شعر بر نظریه‌پردازانی گشوده شده که در وهله‌یِ اول زبان‌شناس‌اند و در وهله‌یِ دوم (و گاه با فاصله‌یِ زیادی از وهله‌یِ اول) منتقد ادبی. فکر این‌که زبان‌شناسان شعر را به صلابه بکشند و آن را به افشای اسرارش وادارند، یا حتی بدتر از آن، اعترافات کذب از دهانش بیرون بکشند، خیلی‌ها را در جهان ادبیات به وحشت انداخته است. حاصل کار نقد ادبی زبان‌شناسان هم اغلب وحشتناک بوده است. برای خیلی از آن روحیه‌های حساسی که در دوران دانشجویی از علوم محض به آغوش علوم انسانی پناه برده‌اند، تصویر علم زبان‌شناسی که همچون مادرِ گرندل با آرواره‌هایی که ریزه‌های شعر از آن می‌چکد، تا پناهگاهشان تعقیبشان کرده، به راستی کابوس است. قصد ما از این کتاب آن است که با اندکی خونسردی و قدرتِ استدلالِ زمانِ

---

1. superreader

بیداری با این کابوس رو در رو شویم. من شخصاً با نظر رومن یاکوبسن در این زمینه، که فکر می‌کنم سرآغاز خوبی برای باقی این فصل باشد، موافقم:

اگر هنوز هستند منتقدانی که تردید دارند زبان‌شناسی می‌تواند عرصه‌یِ بوطیقا را نیز در برگیرد، در خلوتم فکر می‌کنم که بی‌قابلیتیِ برخی از زبان‌شناسان خشک‌مغز در عرصه‌یِ بوطیقا را با بی‌کفایتی خود علم زبان‌شناسی اشتباه گرفته‌اند. به هرحال، همه‌یِ ما در این‌جا به ضرس قاطع می‌دانیم که زبان‌شناسِ فاقد گوش شنوا برای کارکرد شاعرانه‌یِ زبان و محقق ادبیِ بی‌اعتنا به مسائل زبانی و بی‌اطلاع از روش‌های زبان‌شناسی هردو به یک اندازه دچار ناهمزمانیِ فاحش‌اند.[1]

مسئله‌یِ اول در بوطیقا مسئله‌ای است که بارها و بارها به آن بازمی‌گردیم: شعر چیست؟ این مسئله و برادر بزرگترش (ادبیات چیست؟) همچنان بر تمامی تلاش‌های ما برای قاعده‌مند کردن بررسی ادبیات سایه انداخته‌اند. در بخشی از نشست MLA در دسامبر ۱۹۷۲ که به ساختارگرایی اختصاص داشت، شرکت‌کنندگان تا مدتی طولانی توانستند با بحث درباره‌یِ ماهیت زبان شعر از این مسیر پرهیز کنند ــ حال آن‌که در جلسه‌یِ قبلی در همان روز، مقاله‌یِ اصلی درباره‌یِ «بوطیقا و نظریه‌یِ ادبی» حمله‌ای بود مستدل بر این تز که زبان شعر را می‌توان انحراف از چیزی موسوم به «زبان متعارف» تعریف کرد. به همین ترتیب، در کنفرانسی کاملاً متفاوت در تابستان ۱۹۷۲، که شرکت‌کنندگان در آن می‌کوشیدند رهنمودهایی را برای زمینه‌یابیِ توانش ادبی سطوح مختلف سنی، از کودک تا نوجوان، در سطح کشور تعیین کنند، همین مسئله تک تک گروه‌های شرکت‌کننده را از پیشرفت در کارشان بازمی‌داشت:

---

1. "Linguistics and Poetics", in Sebeok, ed., *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960, p. 377.

ادبیات چیست؟ من بشخصه شک ندارم که برای حل این مشکل به یاری زبان‌شناسان نیازمندیم، هرچند باز باید خودمان آن را حل کنیم. یاکوبسن در این‌جا بسیار کمکمان می‌کند، چون او روشی روشن و نظام‌مند برای سخن گفتن درباره‌یِ رابطه‌یِ «کارکرد شاعرانه»یِ زبان با کارکردهای متعدد دیگرش به دست داده است. روش یاکوبسن، که در جستار مشهورش که پیش‌تر از آن نقل کردیم تشریح شده است، قطعاً کامل نیست،اما مفیدترین نقطه‌یِ آغازی است که من می‌شناسم. در صفحات بعد این روش را (با تغییرات مختصری در اصطلاحات) به اختصار معرفی خواهم کرد و سپس نشان خواهم داد که به چه طرقی می‌توان این روش را جرح و تعدیل کرد تا کارآیی آن، در مقایسه با نحوه‌یِ استفاده‌یِ یاکوبسن از این روش، بیشتر شود.

نظریه‌یِ ارتباط یاکوبسن طریقه‌ای سهل برای تحلیل شش‌عنصر سازنده‌یِ هر رخداد گفتاری در اختیارمان می‌گذارد. ما چه در حال بررسی گفت‌وگویی معمولی باشیم، و چه در حال بررسی یک سخنرانی، نامه، یا شعر، همیشه **پیامی**[1] را می‌یابیم که از **فرستنده**[2] به **گیرنده**[3] می‌رسد. این سه بدیهی‌ترین جنبه‌های ارتباط‌اند. اما یک ارتباط موفق به سه جنبه‌یِ دیگر این رخداد نیز بستگی دارد: پیام باید از طریق **تماس**[4] جسمانی و یا روانی ارائه شود؛ باید در قالب یک **رمزگان** قرار گیرد؛ و باید به **بافتی** ارجاع دهد. با توجه به بافت می‌فهمیم که پیام درباره‌یِ چیست. اما برای ورود به این عرصه باید رمزگانی را که پیام در قالب آن عرضه شده است بفهمیم ــ مثل مورد حاضر که پیام‌های من از طریق رسانه‌یِ رمزگان فرعیِ آکادمیک /ادبیِ زبان انگلیسی [و در ترجمه، به زبان ادبیِ فارسی] به شما می‌رسد. و حتی اگر این رمزگان را هم بشناسیم، هیچ چیز نمی‌فهمیم مگر آن‌که با گفته تماس حاصل کنیم؛ در مورد حاضر، تا وقتی که کلمات چاپ

1. message 2. sender 3. receiver 4. contact

شده بر این صفحه را نبینید (یا کسی آن را برایتان بلند نخواند)، این کلمات به عنوان پیام برای شما وجود ندارند. خود پیام، که فرستنده و گیرنده را در عملِ اساساً انسانیِ ارتباط به هم می‌رساند، صرفاً قالبی است کلامی که برای انتقال معنای خود به کلیه‌یِ عناصر دیگرِ یک رخداد گفتاری متکی است. پیام معنا نیست. معنا در انتهای رخدادِ گفتاریِ کامل حادث می‌شود که به فرمولِ کلامیِ پیام زندگی و رنگ می‌بخشد. (و البته برخی از انواع معنا را می‌توان بدون پیام‌های کلامی انتقال داد، مثلاً با یک نگاه، یک تماس، یک تصویر ــ اما در این‌جا با آن‌ها کاری نداریم.) می‌توان شکل‌واره‌ای از این شش عنصرِ رخدادِ گفتاری را به شکل زیر ارائه کرد:

بافت
پیام
فرستنده ــــــــــــــــــــــــــــــ گیرنده
تماس
رمزگان

البته، پیام در بطن هر رخداد گفتاری جای دارد، و ما به شکلی ابتدا به ساکن هر پیامی را ارجاعی می‌دانیم، یعنی معطوف به بافت، شیء یا ایده‌ای بیرون از خودش. درواقع معمولاً هم چنین است. اما تمامی هر پیام معطوف به بافتی بیرونی نیست. مثلاً گفته‌یِ زیر را در نظر بگیرید:

گوش کن! دارم به زبان انگلیسی ساده حرف می‌زنم، لعنتی. می‌شنوی؟ خوب، روزی روزگاری مردی... .

بخش‌های مختلف این پیام را می‌توان به صورتی بسیار مستقیم به عناصر مختلف در این رخداد گفتاری ارتباط داد. زمینه‌یِ بیرونی تازه در آخرین کلماتِ این گفته وارد می‌شود. و قبل از آن هم عبارت «گوش کن!»

آمده است ــ وجه امریِ فعل خطاب به گیرنده؛ درباره‌یِ خود رمزگان هم جمله‌ای آمده است («انگلیسی ساده»)؛ دو سخن معترضه هم آمده («لعنتی»، «خوب») که فقط برخوردِ فرستنده را منتقل می‌کند؛ و «روزی روزگاری مردی» ــ که «مردی» را به عنوان بافت وارد می‌کند که کل عناصر قبلی معطوف به آن هستند، اما کارهای دیگری هم می‌کند که بررسی‌شان لازم است. این پیام با استفاده از عبارتی استاندارد، برگرفته از رمزگانی فرعی (که می‌توان آن را «انگلیسیِ قصه‌های پریان» نامید) توانسته است توجه را به خود، به ترکیب‌بندی[1] خود جلب کند. ظهور ناگهانی ریتمی مؤکد (تکرار دو هجایی‌ها) در این جمله‌یِ آخر [Once upon a time there was a man] هم نقشی مشابه دارد. این ریتم توجه را از بافت به خود پیام جلب می‌کند، طوری که وقتی «مردی» پدیدار می‌شود، مرتبه‌یِ وجودیِ پرسش‌برانگیزی دارد.

بدین ترتیب، در درون خود پیام عناصر مختلفِ رخدادِ فتاری مجدداً به صورت «نقش‌ها»یی ظاهر می‌شوند که به سرشت و ساختار گفته شکل می‌دهند. یاکوبسن این نقش‌ها را در شکل‌واره‌ای ارائه می‌کند موازی با شکل‌واره‌یِ عناصری که پیش‌تر دیدید:

ارجاعی[2]
شعری
کُنایی[3] ــــــــــــــــــــــــــ عاطفی[4]
سخن‌گشایانه[5]
فرازبانی[6]

هر پیامی در قالب این شش نقش شکل می‌گیرد و در برخی از پیام‌ها (یا

---

1. composition 2. referential 3. conative 4. emotive 5. phatic
6. metalingual

بخش‌هایی از پیام‌ها، مثل نمونه‌یِ بالا) غلبه با یکی از این نقش‌هاست. اغلب پیام‌ها ارجاعی، یعنی معطوف به بافت‌اند. برخی عاطفی‌اند و معطوف به فرستنده، مثل سخنان معترضه‌ای که در مثال دیدیم و نحوه‌یِ برخورد فرستنده را بیان می‌کنند. برخی کُنایی‌اند که عمدتاً معطوف به گیرنده است، مثل عبارات امری. برخی سخن‌گشایانه‌اند و هدف از آن‌ها فقط خود امر تماس است. یاکوبسن تکه‌یِ جالبی را از دوروتی پارکر نقل می‌کند که در آن گفت‌وگویی تقریباً به‌طور کامل به صورت سخن‌گشایانه به پیش می‌رود: «مرد جوان گفت: 'خوب!' دختر گفت: 'خوب!' مرد گفت: 'خوب، این هم از این.' دختر گفت: 'این هم از این، بله، دیگر.' مرد گفت: 'آره، این هم از این. بعله! این هم از این.' دختر گفت: 'خوب!' مرد گفت: 'خوب! خوب!'» وقتی جهتِ گفته معطوف به خود رمزگان باشد، مثل پرسش درباره‌یِ معنای کلمات و از این قبیل، آن‌وقت فرازبانی می‌شود. طبعاً گفتار کودکان خردسال، یا کسانی که در حال یادگیری زبان هستند، بسیار فرازبانی است.

آن‌چه در این‌جا به کار ما می‌آید این است که مهم‌ترین نوع تأکید در گفته زمانی است که پیام بر خودش تأکید کند و توجه را به سوی الگوهای آوایی، سیاق کلام[1]، و نحو خود بکشاند. این کارکرد شعری است که در تمامی زبان‌ها وجود دارد و ابداً به «هنر» منحصر نمی‌ماند. زبانِ هنرِ ادبیات هم هرگز کاملاً و منحصراً شعری نیست. چنان‌که یاکوبسن می‌گوید:

> کارکرد شعری تنها نقش هنرهای کلامی نیست بلکه کارکرد غالب و تعیین کننده‌یِ آن است، حال آن‌که در سایر فعالیت‌های کلامی همچون جزء کمکی و فرعی عمل می‌کند. این کارکرد با محسوس‌تر کردن نشانه‌ها، دوگانیِ اساسیِ میان نشانه‌ها و اشیاء را عمیق‌تر می‌سازد.[2]

---

1. diction

۲. نقل در: T. Sebeok, *Style in Language*, p. 356.

مهم‌ترین نحوه‌یِ تجلی کارکردِ شعریِ زبان در شعر انتقالِ بعدِ جانشینی و استعاریِ زبان بر بعد همنشینی است. شعر با برجسته کردن همانندی‌های آوایی، وزنی و تصویری بر غلظت زبان می‌افزاید و توجه را به ویژگی‌های صوری آن جلب و از دلالت ارجاعی آن دور می‌کند.

فرمول‌بندی یاکوبسن در نظر من هم بسیار بسیار مفید است و هم بسیار ناقص. مفید است چون خیلی چیزها درباره‌یِ سرشت زبان شعر می‌گوید و خیلی چیزها را روشن می‌کند. فرمول‌بندی او به هیچ وجه «غلط» نیست و می‌توان به بهترین وجه آن را نقطه‌یِ شروع برای پیشروی‌های بیشتر در عرصه‌یِ بوطیقا قرار داد. اما برای آن‌که بتوان از آن چنین بهره‌ای برد، باید توجه داشت که از بسیاری جهات ضعف دارد. برخی از این کاستی‌ها برخاسته از اصطلاحاتی که به کار برده و نحوه‌یِ کاربرد این اصطلاحات است. یاکوبسن اصطلاح «پیام» را به دو مفهوم مختلف به کار می‌برد. گاه به نظر می‌رسد که «پیام» برابر است با «معنا» و گاه برابر است با «صورتِ کلام». من در چکیده‌ای که خود به دست داده‌ام سعی کرده‌ام اصطلاح «معنا» را برای معنای کل ارتباط نگه‌دارم و «پیام» را فقط برای خود فرمول کلامی به کار برم. مسئله این‌جاست که در هر گفته‌ای یک نظام کامل دلالت عمل می‌کند. پیام را می‌توان همچون یک نشانه همراه با فرمولِ کلامیِ دلالت‌گرِ آن و محتوای مدلولِ آن وصف کرد. و این پیام / نشانه‌یِ کوچک را می‌توان بخشی از نشانه‌یِ بزرگ‌تر دانست که کلِ گفته است ــ که باز این کل را می‌توان به وجوه دال و مدلولِ خود تجزیه کرد.

مسائل دیگری هم در میان است. یاکوبسن چون کوشیده تا توصیف عام واحدی از کنش‌های ارتباطی به دست دهد، ناچار تفاوت بین ارتباط نوشتاری و گفتاری را نادیده گرفته است. اما در کنش گفتاری، کلیه‌یِ عناصر ارتباطی موردنظر یاکوبسن ممکن است حاضر باشند: بافت، فرستنده، و گیرنده ممکن است در زمان ارائه‌یِ پیام از طریق تماس

گفتاری در رمزگانی چون زبان انگلیسی حضور جسمانی داشته باشند. ممکن است فرستنده برای مثال جامی از شوکرانِ موجود در بافت را به گیرنده بدهد و پیام «سر بکش!» را ادا کند. اما در کنش نوشتاری آن‌چه هست اغلب فقط خودِ پیام است، به ویژه این‌که فرستنده هم بعید است حضور داشته باشد و بسیاری وقت‌ها هم گرچه شاید من یا شما پیام را بخوانیم، ممکن است اصلاً خطاب به ما نبوده باشد.

درواقع، در تعریف زیرکانه‌یِ جان استوارت میل، شعر گفته‌ای است که شنیده نمی‌شود، به گوش می‌خورَد [استراق سمع می‌شود]. نکته‌یِ حرف او در این است که در تعریف شعر شاید بتوان دقیقاً گفت که مجبوریم عناصر غایب در یک کنش ارتباطی را خود تأمین کنیم. عنصر «ساختگی»[1] در ادبیات، از جمله شعر، را می‌توان بافتی غایب، یا شاید بافتی دور تعریف کرد. یک اثر ادبی از این جهت که مبتنی بر محاکات[2] است، با قرار دادن جهانی «خیالی» بین مخاطبان خود و واقعیت، به جهان «واقعی» ارجاع می‌دهد. در نتیجه بافتی دو لایه و در خیلی از موارد، چنان‌که در آثار رمزی[3]، بافتی چند لایه در برابرمان می‌گذارد. به همین ترتیب، در شعر یا داستان تقریباً همیشه باید دوگانگی فرستنده و گیرنده را نیز در نظر داشت. از یک نظر، شعر پیامی است که شاعر، آدمی مثل خود ما، برای یک خواننده، شاید شما یا من، ارسال می‌کند. اما تقریباً همیشه این پیام به این صورت ارائه می‌شود که کسی و نه خود شاعر به کسی و نه ما خطاب می‌کند، مثل شعر «به معشوق عشوه‌سازش» که کسی و نه مارول، با کسی و نه من یا شما درباره‌یِ چیزهایی سخن می‌گوید که مشارکت ما در آن‌ها به نحوی بارز حکم چشم‌چرانی را دارد.

مقصودم این است که نشانه‌های مشهودِ ادبیات را در چندلایگیِ عناصرِ غیرکلامیِ ارتباط دست‌کم به همان وفوری می‌توان یافت که در هر

---

1. fictional 2. mimetic 3. allegory

ویژگیِ خاصِ دستوری و نحویِ خود پیام. و علاوه بر این، این دولایگی اغلب به صورت طنز[1]، متناقض‌نما[2]، و ترفندهای دیگری در پیام متجلی می‌شود که برای تحلیل آن‌ها باید تمامی دامنه‌یِ معنایی گفته‌یِ شعری را به تفصیل بررسی کرد. این دولایگی، که یک‌جور بازیگوشی است، بنیان تمامی تجارب زیباشناختی نابی است که ادبیات ممکن است برایمان میسر کند. قبول دارم که تجربه‌هایی بر ما ارزانی می‌دارد که بسیار ناخالص، بسیار غنی و به دلیل ترکیب کیفیات گوناگون بسیار هم ارزشمندترند؛ با این‌همه، هنریّت[3] یا ادبیّت است که ادبیات را از اشکال دیگر سخن متمایز می‌کند، و این کیفیات همیشه با دولایگی زبانی پیوند می‌خورند. نویسنده هر قدر عناصر گفته‌یِ خود را به واحدهای غیرمبهم تجزیه کند، هر قدر با صدای خود درباره‌یِ مصداق‌هایی با ما سخن بگوید که فوراً قابل درک باشند، به همان اندازه به محدوده‌های نازل‌تر هنر کلامی نزدیک می‌شود. وقتی شاعر به آسانی به عنوان گوینده قابل شناسایی باشد، شعر به مقاله نزدیک می‌شود. و وقتی گوینده قابل تمیز از نویسنده باشد، مقاله به داستان نزدیک می‌شود. از جمله وظایفی که همه‌یِ استراتژی‌های زبانیِ ویژه‌یِ نظم، که آن را از گفتار و نثر متمایز می‌کنند، بر عهده دارند، متمایز کردن شخصی که به این زبان شاعرانه سخن می‌گوید از هستی غیرشاعرانه‌یِ خود شاعر است.

خود زبان شعر هم بُعدی دارد که به مدد ساختارگرایی می‌توانیم به آسانی آن را توصیف کنیم، اما ساختارگرایان در همه‌یِ موارد چندان دغدغه‌یِ بررسی‌اش را نداشته‌اند. یاکوبسن در تعریف شعر گفته است که انتقال زبان از محور استعاری یا جانشینیِ کلام بر محور مجاز مرسلی یا همنشینی است. بدین ترتیب، شعر عامدانه به مدد کیفیات فضایی، بازدارنده و همزمانیِ گفتار با کیفیات خطی، جاری و در زمانیِ آن مقابله

1. irony 2. paradox 3. artfulness

می‌کند. به اعتقاد من، این بینش بسیار معتبر است، اما باز به توضیح و شرط و شروطی نیاز دارد. برای این کار باید به مسئله‌یِ بافت در الگوی ارتباطی یاکوبسن هم بازگردیم. در الگویی که یاکوبسن به کار می‌گیرد، «بافت» یعنی چیزی شبیه به «مصداق»: وضعیتی که گفته «درباره‌یِ» آن است. پیش‌تر اشاره کردم که گفته‌های داستانی را می‌توان براساس دولایگیِ بافت تعریف کرد، زیرا این گفته‌ها جهانی خیالی را عرضه می‌دارند که با جهان تجربه شده‌یِ ما رابطه‌ای بالقوه قابل کشف دارد. اما دولایگیِ بافت وجه دیگری هم دارد که به‌خصوص به زبان شعر و به شعر ــ به منزله‌یِ گفته‌ای که الزاماً تقلیدی یا داستانی نیست اما به هر حال با اغلب کنش‌های گفتاری دیگر تفاوت دارد ــ مربوط می‌شود.

می‌خواهم بگویم که شاعر با نظام جانشینی‌ای کار می‌کند که با نظام مورد استفاده‌یِ سخنگویان متعارف آن زبان متفاوت است. مقصودم این است که وقتی یک شاعر واژه‌ای را برای به کار بردن در شعر خود انتخاب می‌کند، مجموعه امکاناتی را فعال می‌کند که از اساس با آن‌چه در سخن متعارفمان به کار می‌گیریم تفاوت دارد. بهتر است دقیق‌تر بگویم. مقصودم از «شاعر» شخصی است که شعری خلق می‌کند و از این لحاظ همان آدم با همان نام نیست که صورت‌حساب‌های شاعر را می‌پردازد، با همسرش می‌خوابد، و زبان را به انواع و اقسام صورت‌های متعارفش به کار می‌برد تا حتی شاید چیزهای معمولی و غیرشاعرانه‌ای را خلق کند که به آن‌ها شعر گفته می‌شود یا آثاری را بیافریند که شعر راستین او شناخته می‌شوند. چنان است که گویی شاعر وقتی دارد شعری راستین خلق می‌کند، مدار عصبی دیگری را فعال می‌کند که قادرش می‌سازد تا این اشیاء کلامیِ پرقدرت را که شعر نامیده می‌شوند خلق کند. نتیجه، به زبان سوسوری، این است که گفته‌یِ (پارول) شاعر محصول نظام نشانه‌ای (لانگ) است متفاوت با آن‌چه گوینده‌ای عادی به کار می‌گیرد.

باید توجه داشت که آن‌چه من این‌جا مطرح کردم با تصور فرمالیستی

معمول در باب «سیاق کلام شاعرانه» به عنوان نشانه‌یِ ممیزه‌یِ شعر فرق دارد. سیاق کلام شاعرانه که به صورت یک‌جور ابزار غربال یا سانسور برای حذف زبان «غیرشاعرانه» از شعرها عمل می‌کند ممکن است به راستی هم وجهی از اغلب ــ یا شاید همه‌یِ ــ شعرها باشد. اما کیست که نداند این وجه در شاعرانی مشترک است که ارزش آثارشان بسیار نابرابر است. قرن هیجدهم پر بود از «ناظمان» کوچکی که می‌توانستند از به کارگیری الفاظ غیرشاعرانه‌ای که آلکساندر پوپ از آن‌ها پرهیز می‌کرد پرهیز کنند اما یک بیت نتوانستند بگویند که قابل گنجاندن در «دست‌درازی به حلقه‌یِ گیسو» باشد. آن نوع زبان شاعرانه‌ای که در این‌جا موردنظرم است دقیقاً به صورت عکس این تعریف می‌شود: اختصاصی نیست، بلکه دایره‌یِ شمولی وسیع دارد؛ و خاصه‌یِ هیچ مکتب شعری واحدی نیست بلکه مشخصه‌یِ همه‌یِ شاعران جدیِ همه‌یِ اعصار است.

وقتی یک شاعر دارد مدار عصبی‌اش را با تمام قوا به کار می‌گیرد، یک گنجینه‌یِ واژگان جانشینی در اختیار دارد که چه از لحاظ سازمان و چه از لحاظ دامنه با آنِ انسان عادی تفاوت دارد. در نظر ما این ویژگیِ شاعرِ شفاهی ــ قالبی است که همزمان با خواندن شعر آن را می‌سراید و در این کار از برخی ترکیبات ثابت عبارات هم‌وزن و هم‌قافیه سود می‌جوید، اما من می‌خواهم بگویم که همین، به صورتی جرح و تعدیل شده، ویژگی هر شاعری است. متناقض می‌نماید اما نظامِ جانشینیِ شاعر در زمانی است. فعلاً اگر به همان مورد پوپ بسنده کنیم، باید بگوییم که منابع کلامی او علاوه بر تسلط بر زبان انگلیسیِ زمانِ خودش، شامل تسلطی بسیار دقیق بر برخی زبان‌های شاعرانه‌یِ گذشته هم بود. او از جمله درایدن، میلتن، و شکسپیر را در حد عالی می‌شناخت، و علاوه بر واژه‌هایشان، بافت‌های بی‌شماری که این واژه‌ها را در آن‌ها به کار می‌گرفتند ملکه‌یِ ذهنش شده بود. بدین ترتیب او می‌توانست واژه‌هایی

متعلق به خودش را در بافت‌هایی متعلق به خودش به کار گیرد، واژه‌هایی که طنین و معنای آن‌ها حاصل حلول آن‌ها در کالبد گفته‌های اسلاف بزرگ او در گذشته است. دقیقاً همین بافتِ درزمانی است که سبب می‌شود گفته‌های شاعرانه بتوانند از گزند انحطاطی در امان بمانند که با گذشت زمان دامنگیر هر آن‌چه صرفاً سیاق کلام شاعرانه است می‌شود و تا مدت مدیدی پس از زمان خود معاصر باقی بمانند. پس مجموعه‌های جانشینی‌ای که شاعر در اختیار دارد درزمانی‌اند، به این دلیل بدیهی که تا اعماق گذشته‌یِ شعری امتداد می‌یابند و واژه‌هایی با آگاهی از آن گذشته فراهم می‌آورند. اما این مجموعه‌ها به مفهومی دیگر که این‌قدرها هم بدیهی نیست درزمانی‌اند: چون آزادانه در گذشته عمل می‌کنند، و به زبانِ همزمانِ بلافصلِ خود محدود نمی‌مانند، آینده را نیز پذیراتر می‌شوند، گویی سطحی از زبان شاعرانه وجود دارد که از طریق آگاهیِ درزمانی خود می‌تواند به همزمانیِ راستین دست یابد، که سبب می‌شود همه‌یِ شاعران، چه در گذشته و چه حال، بتوانند با یکدیگر سخن بگویند. و در تدریس شعر هم برآنیم تا همین سطح عالی‌تر قدرت زبانی را به دانشجویانمان نشان بدهیم.

حال باید این مسئله را بررسی کنیم که این کاربرد پرقدرت زبان چیست. یاکوبسن، چنان‌که پیش‌تر هم گفتم، از واژه‌یِ «بافت» عمدتاً به معنای چیزی شبیه به مصداق یا موضوع یک گفته استفاده می‌کند. اما در مورد شعر در این‌جا هم با دولایگی روبه‌روییم. به گمانم بافت «لیسیداس» در مفهوم مصداقی آن، مرگ ادوارد کینگ، دوست میلتن باشد. اما چنان‌که به کرات گفته شده، بافت‌های دیگری در کارند که این‌یکی را در شعر تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. اول از همه بافت ادبی‌ای است که می‌توان گفت کل شعر در آن معنایی می‌یابد، مثلِ «مرثیه‌یِ شبانی را بدین‌سان باید نوشت.» می‌توان استدلال کرد که این بافتِ ادبی بافتِ اصلی است، اما خود این بافت هم تحت‌الشعاع بافتی اخلاقی با ارجاع نسبتاً خاص به

رفتار شبانی در میان روحانیانِ زمان خود میلتن قرار می‌گیرد یا دست‌کم این‌یکی آن را قطع می‌کند. بافت‌ها در شعر چندلایه‌اند (و باز ادعا می‌کنم که این در مورد شعر بسیار بیشتر از سایر اشکال کلامی صادق است)، و طوری با آن‌ها عمل می‌شود که آن‌چه در مواردی پس‌زمینه است در موارد دیگر پیش‌زمینه می‌شود. و اغلب در شعر با خطای پرسپکتیوِ گشتالت مواجه می‌شویم که در آن پس‌زمینه و پیش‌زمینه نقش‌های ادراکی خود را باهم عوض می‌کنند.

روشن است که در این‌جا در استفاده از واژه‌یِ «بافت» داریم به دشواری‌هایی برمی‌خوریم. از آن‌جا که بافتِ یک شعر کلامی است می‌توان گفت که خودِ رمزگان بافتِ شعر است. و وقتی رمزگان بافت می‌شود، با وضعیتی مواجهیم که یاکوبسن آن را ملموسیت فزاینده‌یِ پیام وصف کرده است، چیزی که ما ممکن است تغلیظ و به صورت شعر درآمدن بنامیم. شعر با جلب توجه به ساختار کلامی خود، لاجرم توجه را به رمزگانی که در محدوده‌یِ آن شکل گرفته است جلب می‌کند. بدین ترتیب، پرسپکتیوِ فرازبانیِ خاصِ مشترکی با خود زبان‌شناسی پیدا می‌کند. شعرها، به درجات مختلف، پیام‌هایی درباره‌یِ شعر، و بنابراین درباره‌یِ زبان‌اند، همان‌قدر که درباره‌یِ عشق، مرگ، و سایر دغدغه‌های هستیِ انسان‌اند. همین واقعیت که شعر و زبان‌شناسی در توجه به رمزگان‌ها به عنوان موضوع کار خود وجه اشتراک دارند، هرچند هریک از طریق رمزگان‌های کاملاً متفاوت خود به این موضوع نزدیک می‌شود، بخشی از خصومت موجود بین آن‌ها را توجیه می‌کند. اما ضمناً معلوم می‌کند که برخی فراشاعران چطور در بحث‌های انتقادی خود در باب زبان شعر به چنین دستاوردهای خارق‌العاده‌ای رسیده‌اند.

حال، پس از بسط فرمول‌بندی یاکوبسنی، باید به کنه آن و تکامل آن در عمل نقد برگردم. یاکوبسن معتقد است جوهر شعر در فرمول‌های کلامیِ آن نهفته است که از نحو شعری برمی‌آیند. او همراه با کلود لوی

استروس تحلیل شعر را در این سطح برایمان به نمایش گذاشته ـ توصیف و شرح سانِتِ «گربه‌ها»ی شارل بودلر ـ و ساختارگرای دیگری یعنی مایکل ریفاتر هم در جستارش به نام «توصیف ساختارهای شعری: دو رویکرد به 'گربه‌ها'ی بودلر» سخت بر آن تاخته است. این دو جستار با هم نه‌تنها نشان می‌دهد که بین منتقدان ادبیِ ساختارگرا بر سر مقدمات و روش‌ها چه مجادله‌یِ فکری جدی‌ای وجود دارد، بلکه ضمناً شاید بتواند مشکلات و محدودیت‌های ذاتی هر گونه رویکرد ساختارگرایانه به نقد عملیِ متونِ ادبیِ منفرد را هم نشان بدهد.

از منظر من، و منظر خیلی از منتقدانی که درباره‌یِ این موضوع با آن‌ها بحث کرده‌ام، در این دو بررسیِ انتقادی شاید نه چندان با یک مجادله، که بیشتر با موردی رو به روییم که در آن رویکرد دوم تا حد زیادی جای اولی را می‌گیرد. ریفاتر خیلی از چیزهایی را که در رویکرد یاکوبسن و لوی استروس سودمند بوده حفظ کرده است، و خیلی چیزها را که لازم بوده به آن‌ها افزوده است. بد نیست اضافه کنم که در فرمول‌بندیِ اول، آن شور و ساده‌سازیِ بیش از حد، خاصِ فرمالیسم و ساختارگراییِ آغازین، سخت احساس می‌شود. در نقد ریفاتر، هرچند که چند سال بعد آن را نوشته، همان اندازه نخوت دیده می‌شود اما در برابر دام‌چاله‌های نقدِ عملی احتیاط بسیار بیشتری به خرج می‌دهد. و آن‌چه به وضوح از این مواجهه برمی‌آید این است که نباید هیچ فرمول مکانیکی‌ای برای تفسیر شعر را محصول فعالیت ساختارگرایانه تصور کرد. ریفاتر بخشی از برتری خود را در مقام یک مفسر مدیون سلطه‌یِ بی‌چون و چرایش بر سنّت ادبی فرانسه و توانایی‌اش در قرائت دقیق به شیوه‌یِ «نقد نویی» است. اما بهتر است آهسته‌تر پیش بروم.

یاکوبسن و لوی استروس در صدد برآمدند تا معین کنند که «یک سانِتِ بودلر از چه ساخته شده است.» در تحلیل «گربه‌ها»، که به دنبال آن آمده، قواعد تعیین کننده‌یِ الگوی قافیه، انگاره‌های نحوی، و سایرِ

انگاره‌های گوناگونِ انتخاب و جایگذاریِ واژه‌ها جست‌وجو شده است. تحلیل‌گران به جست‌وجوی «روابط هم‌ارزی» گوناگون و متعددی برآمده و آن‌ها را یافته‌اند؛ این روابط همگی بی‌چون و چرا «آن‌جا» هستند. آنان قرائت یا تفسیری از شعر ارائه می‌کنند که وابستگی زیادی به تحلیل‌های دستوری گسترده و مفصل ندارد. البته در این تحلیل عناصری که مشخصه‌یِ سانت‌ها به عنوان یک طبقه‌اند، چنان‌که باید و شاید از عناصری که خاص همین شعر خاص‌اند یا به مقوله‌ای بینابینی تعلق دارند متمایز نشده است. (بدیهی است که برای ایجاد چنین افتراق‌هایی باید متون خیلی بیشتری را تحلیل تطبیقی کرد.) اعتراض‌های ریفاتر به این نحوه‌یِ کار متعدد و قانع‌کننده‌اند. ابتدا این پرسش نیش‌دار را مطرح می‌کند که چطور قرار است «از توصیف به داوری برسیم». بعد پرسش دیگری را مطرح می‌کند که حتی از اولی کنایه‌آمیزتر است:

> اما پرسش بسیار مهم‌تر این است که آیا زبان‌شناسیِ ساختاریِ تعدیل نیافته در تحلیل شعر اصلاً محلی از اعراب دارد. روش نویسندگان بر این فرض مبتنی است که هر نظام ساختاری‌ای که آن‌ها بتوانند در شعر مشخص کنند حتماً ساختاری است شعری. برعکس، آیا نمی‌توانیم فرض کنیم که شعر ممکن است ساختارهایی داشته باشد که در کارکرد و تأثیر آن به عنوان یک اثر هنری هیچ نقشی ندارند، و ممکن است زبان‌شناسی ساختاری به هیچ وجه نتواند این ساختارهای بی‌نشان را از آن‌هایی که از لحاظ ادبی فعال‌اند تمیز دهد؟ برعکس، بسیار محتمل است که ساختارهای دقیق شعری‌ای وجود داشته باشند که تحلیلی که براساس خاص بودنِ زبان شعر تنظیم نشده است نتواند آن‌ها را به عنوان ساختارهای شعری شناسایی کند.[۱]

پاسخ ریفاتر به این پرسشِ سخنورانه پاسخی است ساده و صریح.

---

۱. در:

J. Ehrmann (ed.), *Structuralism*, Garden City, N. Y., 1970, p. 191.

باید زبان‌شناسی ساختاری را جرح و تعدیل کرد تا بتواند از عهده‌یِ [تحلیل] شعر برآید. و سپس می‌کوشد تا دلایل این جرح و تعدیل را روشن کند و نشان بدهد که در چه جهتی باید باشد. وی در ابتدا اذعان می‌کند که یاکوبسن و لوی استروس «پیوستگی خارق‌العاده‌یِ همخوانی‌هایی را که اجزاء سخن را [در شعر] به هم می‌پیوندند به شکلی مجاب کننده به نمایش می‌گذارند.» اما در ادامه می‌گوید، «روشن نمی‌شود که کدام‌یک از این نظام‌های همخوانی در شعر شدن متن سهیم‌اند.» و من هم باید بگویم که یاکوبسن و لوی استروس روشی کارآمد ارائه نکرده‌اند تا بتوانیم نظام‌هایی را که صرفاً دال بر این‌اند که «این یک قطعه‌یِ منظوم است» ــ مثل الگوی قافیه و سایر فرایندهای نسبتاً مکانیکی ــ از نظام‌هایی تمیز دهیم که به ما می‌قبولانند این فقط یک قطعه‌یِ منظوم نیست بلکه شعر هم هست ــ مثل کاربرد خاص الگوی قافیه. اما برای آن‌که از توصیف به داوری برسیم دقیقاً ناچار از چنین تمایزی هستیم.

نقد ریفاتر طولانی‌تر از آن است که بشود این‌جا عیناً آن را نقل کرد. و فشرده‌تر از آن است که بتوان خلاصه‌اش کرد، اما با نقل چند بخش مهم از مقاله‌یِ او در کتاب *ساختارگرایی* ارمان می‌توان نیروی موجود در آن را لمس کرد:

> [در برخی تقسیمات ساختاری که این منتقدان شناسایی کرده‌اند] از سازه‌هایی استفاده شده که خواننده نمی‌تواند آن‌ها را دریابد؛ بنابراین، این سازه‌ها لاجرم با ساختار شعری بیگانه می‌مانند؛ ساختاری که قرار است شکل پیام را مؤکد کند، آن را «قابل رؤیت‌تر» و قانع کننده‌تر کند.[1]
>
> ... جمع‌آوری همانندی‌ها ابزاری [است] غیرقابل اعتماد. شباهت‌های گسترده در یک سطح شاهدی دال بر همخوانی نیست...[2].
>
> تقطیعی که از آن، بلاافتراق، واحدهایی به دست آید که بخشی از ساختار شعری

1. *ibid.*, p. 195. 2. *ibid.*, p. 196.

هستند، و واحدهای خنثایی که بخشی از آن نیستند، نمی‌تواند مناسب باشد. نقطه ضعف این روش درواقع مقولاتی است که به کار می‌گیرد.[۱]

... دلیل‌تراشی فرازبانی از این نوع نشان می‌دهد که محتاط‌ترین تحلیلگران چه راحت به دام این باور می‌افتند که عبارات وصفی ناب بالذاته ارزش شارحانه دارند.[۲]

... مقولات تحلیلیِ به کار رفته ممکن است پدیده‌هایی را زیر یک عنوان جمع آورند که درواقع در ساختار شعری به کلی با هم تفاوت دارند.[۳]

این دو منتقد این سانت را به صورت یک «اَبَر شعر»[۴] بازسازی کرده‌اند، که از حد درک خواننده‌یِ عادی خارج است، و با این‌همه ساختارهایی که وصف کرده‌اند روشن نمی‌کنند که چه چیزی ارتباط بین شعر و خواننده را برقرار می‌کند. هیچ نوع تحلیل دستوریِ یک شعر نمی‌تواند چیزی بیش از دستور زبان آن شعر به ما بدهد.[۵]

ریفاتر، پس از نشان دادن کاستی‌های جدی قرائت یاکوبسن /لوی استروس که به جعل یک «ابر شعر» انجامیده، روایت خود را عرضه می‌کند و پاسخ «ابر شعر» را با «ابر خواننده»[۶] می‌دهد. او ابتدا با رجوع به الگوی کنش گفتاری یاکوبسن این هیولا را خلق می‌کند. به وقت بررسی شش وجه ارتباط، در تعریف یاکوبسن از وجه شاعرانه تغییری مهم می‌دهد. یاکوبسن گفته بود که تمرکز بر خود پیام وجه ممیزه‌یِ شعر است. پیش‌تر کوشیدم تا نارسایی این فرمول‌بندی را معلوم کنم و تعریفی در راستای دولایگی در برخورد با کلیه‌یِ عناصر گفته ارائه دهم. ریفاتر نیز این فرمول‌بندی را نارسا می‌یابد، اما پاسخی که می‌دهد این پاسخ عام نیست که برای یافتن کارکرد شعری باید به دنبال تغییری در مرتبه‌یِ همه‌یِ آن شش عنصر گشت، بلکه صرفاً درصدد برمی‌آید تأکید بر پیام را

---

1. *ibid.*, p. 197. 2. *ibid.*, p. 198. 3. *ibid.*, p. 199. 4. superpoem
5. *ibid.*, pp. 201 - 202. 6. superreader

به تأکید بر گیرنده‌یِ پیام تغییر دهد. ابتدا گوشزد می‌کند که پیام و گیرنده «تنها عوامل دخیل در این ارتباط [اند] که حضورشان ضرورت دارد»، و تا جایی پیش می‌رود که دیگر عوامل را به جنبه‌هایی از رابطه‌یِ پیام /گیرنده تقلیل می‌دهد:

و اما در مورد عوامل دیگر ــ زبان (رمزگان)، بافت غیرکلامی، طرق باز نگه‌داشتن مجرای ارتباطی ــ باید گفت که زبان مرجع مناسب از پیام به دست می‌آید، بافت از پیام بازساخته می‌شود، تماس برحسب سلطه‌یِ پیام بر توجه خواننده ایجاد می‌شود، و بستگی به میزان این سلطه دارد. این وظایف خاص، و تأکیدِ زیباشناختیِ مشخصه‌یِ شعر ایجاب می‌کنند که پیام واجد ویژگی‌هایی متناظر با آن کارکردها باشد. وجه مشخصه‌یِ مشترک چنین ابزارهایی باید این باشد که به قصد برانگیختن پاسخ‌هایی از سوی خواننده طراحی شده باشند....[1]

در این‌جا، به نظر من، همه‌یِ آن دقت درخشان که به نقد ریفاتر جان می‌بخشید به کلی کنار گذاشته شده است. البته شکی نیست که همه چیز را باید از پیام بیرون کشید، اما رمزگان‌ها و بافت‌ها بنا به تعریف پدیده‌هایی فراتر از خود پیام‌اند، و برای آن‌که پیام معنایی داشته باشد باید آن‌ها را درک کرد. در بحث او این خطر هست که همه چیز به حد یک الگوی محرک و پاسخ تقلیل یابد، که همگی می‌دانیم موفق نخواهد بود، دقیقاً به دلیل نادیده گرفتن فرایندهایی که محرک شعری از طریق آن‌ها متحول می‌شود تا پاسخ شعری را ایجاد کند. به عنوان نمونه‌یِ این خطای ناشی از تقلیل دادن می‌توانیم نحوه‌یِ برخورد ریفاتر را با طنز در شعر در نظر بگیریم. (بد نیست همین‌جا اشاره کنم که درک او از طنز این شعر بسیار بالاتر از درک یاکوبسن و لوی استروس است، اما علتش این است که پا از محدوده‌یِ نظریه‌یِ خودش فراتر می‌گذارد.) تعمیم

1. *ibid.*, pp. 202 - 203.

بسیار مهمش درباره‌یِ طنز بدین قرار است: «طنز در ادبیات باید ساختاری کلامی داشته باشد، مبادا برحسب عقاید خوانندگانِ متفاوت در باب این‌که چه چیز غلو شده است یا 'واقعاً منظور این نبوده است' تغییر کند.»[1]

اگر کار به همین سادگی بود، زبان‌شناسان مشکل طنز را خیلی پیش از این‌ها حل کرده بودند. اما قضیه اصلاً به این سادگی‌ها نیست. طنز در ادبیات صورت‌های مختلفی می‌گیرد، اما غالباً نمی‌توان آن را فقط از روی ساختار کلامی تشخیص داد. یک نمونه‌یِ کوچک را مثال می‌زنیم؛ وقتی اف. بی. وایت در جستاری ادبی از «عظمت» درختان ژنکوی شهر نیویورک حرف می‌زند، فقط در صورتی می‌توانیم بفهمیم که طنز در کلامش هست که تا حدودی بافت را بشناسیم. یعنی باید چیزی درباره‌یِ درختان ژنکو به‌طور اعم ــ که درختان جالبی هستند اما اصلاً عظیم نیستند ــ و ژنکوی‌های نیویورک به‌طور اخص ــ که کمی از قد درختان گلدانی بزرگ‌ترند ــ بدانیم تا بتوانیم متوجه طنز ملایمی در واژه‌یِ «عظمت» بشویم. واژه محرک است اما پاسخ زمانی می‌آید که این واژه را با بافت ذهنیِ خودمان کنار هم بگذاریم. در این مورد، می‌توان گفت که طنز با درک ما از اندازه‌یِ واقعی این درختان نسبت معکوس دارد. اگر در ساختار مشابهی از عظمت درختان سکویا سخن رفته بود طنزی هم در کار نمی‌بود. در طنز، مسئله غالباً تعامل ظریف بین رمزگان و بافت است. طنز ممکن است حاصل زبان خصوصی یا تجربه‌یِ خاص گروهی از دوستانِ همدل باشد. یکی از ویژگی‌های اصلی آن این است که مخاطبانش را به گروهی نخبه که طنز را «می‌گیرند» و گروه فرودست‌تری که متوجه آن نمی‌شوند تقسیم می‌کند. (همین‌جا می‌توان متذکر شد که اثر رمزی هم همین تقسیم‌بندی را انجام می‌دهد.) کاربرد طنزآمیز یک زبان

1. *ibid.*, p. 211.

آخرین چیزی است که کودکان یا خارجیان می‌فهمند. دقیقاً همان چیزی است که با خوانندگان مختلف تغییر می‌کند و اغلب خواننده‌یِ «خوب» را از «بد» متمایز می‌کند. اما ریفاتر نمی‌تواند چنین چیزی را بپذیرد. الگوی محرک و پاسخ او به این تصور می‌انجامد که پیام پاسخ را تعیین می‌کند، و تنها کاری که پیام واقعاً می‌تواند انجام دهد این است که پاسخی درخور برانگیزد.

این گرایشِ رفتارگرایانه او را به دشواری دیگری هم دچار می‌کند که در موضع انتقادی او اهمیتی اساسی دارد. او مفهوم «اَبَرخواننده» را می‌پروراند که چنان فاقد نظام است و چنان به سادگی آن را رها می‌کند که ممکن است آدم آن را طنز فرض کند ــ با این تفاوت که در یک ساختار کلامی طنزآمیز جای نگرفته است. ابرخواننده‌یِ ریفاتر (برخلاف استنلی فیش) صرفاً ادامه‌یِ فروتنانه‌یِ خود او نیست. نه، او تلاش کرده که از این طریق پاسخ‌ها را کمّی کند تا از آن پاسخ‌هایی که واقعاً شعر برانگیخته است به ساختارهای کلامی بازگردد که مسئول آن پاسخ‌ها بوده‌اند. ابرخواننده دو وجه دارد. متکثر است و خالی است. ریفاتر، همچون لوی استروس که روایت‌های مختلف از یک اسطوره را زمینه‌یابی می‌کرد، روایت‌های مختلفِ پاسخ به یک متن منتخب ــ در این مورد «گربه‌ها» ــ را زمینه‌یابی می‌کند. بعد، «هر نقطه از متن که ابرخواننده را متوقف کند به‌طور تجربی جزئی از ساختار شعری قلمداد می‌شود.» این‌که خواننده از هر گرهی چه چیزی درمی‌یابد مهم نیست. پاسخ او باید «خالی از محتوا» شود تا تفسیرهای خاص خود او در کار علمی‌ای که در جریان است اختلال ایجاد نکند. ریفاتر ذکر می‌کند که چه چیزی توجه دانشجویان، دوستان، منتقدان، مترجمان، شاعران دیگر، و دانشنامه‌های ادبی را به این سانِتِ خاص جلب کرده ــ و بر این اساس به تصوری حقیقی از ساختار شعری آن دست می‌یابد که بعد آن را براساس تفسیر خودش از شعر توضیح می‌دهد. تفسیر او چنان درخشان است که تا حدودی مشکلات

روش‌شناسی‌اش را می‌پوشاند. زیرا اگر یاکوبسن و لوی استروس نتوانسته‌اند بگویند یک ساختارْ شعری است یا نه، ابرخواننده هم نمی‌تواند بگوید یک پاسخ شاعرانه است یا نه.

به پاسخ‌هایی هم که به سطح آگاهی نمی‌آیند نتوانسته بپردازد ــ و این هم دست‌کم به اندازه‌یِ کاستیِ قبلی اهمیت دارد. در تحلیل قبلیِ «گربه‌ها» فرض بر این بود که ما به کلیه‌یِ ساختارهای موجود در شعر پاسخ می‌دهیم و در نتیجه تلاش شده بود تا همه‌یِ آن‌ها شناسایی شوند. ریفاتر فرض می‌کند که پاسخ همیشه به سطح آگاهی می‌آید، و بنابراین برای ساختارهای کلامی که پاسخی را در ابرخواننده برنینگیخته‌اند منزلت شعری قائل نشده است. روشن است که نه هیچ‌کدام از این روش‌ها رضایت کامل را فراهم می‌آورند، و نه هیچ روش کاملاً رضایت‌بخشی می‌تواند وجود داشته باشد، بی‌آن‌که روابط میان همه‌یِ ساختارها در شعر و همه‌یِ پاسخ‌های خواننده، چه آگاهانه چه ناآگاهانه، را تعیین کند. امکان‌ناپذیریِ شناسایی و ارزیابیِ چنین پاسخ‌هایی توانایی هر روشی را برای تعیین ارزش یا معنای هر شعر محدود می‌کند. تظاهر به این‌که چنین محدودیت‌هاییَ وجود ندارد مسبب بسیاری از خزعبلاتی است که منتقدان ادبی، با هر مرامی، بر زبان می‌آورند.

در عمل، ریفاتر فقط «گربه‌ها» را شرح می‌دهد و در تأیید بحث خود جزئیاتی را ذکر می‌کند که به زیبایی تمام انتخاب شده‌اند و ابرخواننده آن‌ها را از نو مطرح می‌کند. این جزئیات، که عمدتاً از منتقدان و مترجمان گرفته شده‌اند، همراه با بحثی درخشان درباره‌یِ رمزگان شعریِ خودِ بودلر، ویژگی‌هایی هستند که ریفاتر را اگر نه به ابرخواننده که دست‌کم به خواننده‌یِ عالی این شعر بدل می‌کنند. اما این جزئیات در ساختار شعری وجود ندارند، بلکه باید آن‌ها را، با توجه به رمزگان و بافت، از بیرون به ساختار شعری آورد. حتی دانش دستوری، که یاکوبسن و لوی استروس همچون ریفاتر در توصیف ساختار متن با زبردستی تمام به کار می‌بندند،

چیزی است که منتقد به متن می‌آورد و بر درک او از رمزگان به عنوان یک نظام مبتنی است و چیزی نیست که فقط در خود پیام یافت شده باشد. وقتی برای مثال ریفاتر می‌گوید که «دو سطر آخر تأثیر خود را مدیون ساختارشان هستند که روایتِ تعلیقی است (موقوف‌المعانی بودن سطرها، و جدا شدن فعل étoilent از فاعل آن)»، دارد نظری را ابراز می‌کند که، علاوه بر پاسخ او به شعر، بر دانش او از زبان فرانسه و دانش او از ادبیات استوار است. و پاسخ خود او به شعر عنصر اصلی در تفسیر اوست. قاطعیتش در این‌که دو سطر آخر تأثیرگذارند از «منابع اطلاعاتی»اش برنخاسته است. تنها ابرخواننده‌ای که ریفاتر این‌جا به او متوسل شده خودِ ریفاتر است.

مواجهه‌ای که در این‌جا وصف کردم چند مسئله را مطرح می‌کند که باید برای درک امکانات و محدودیت‌های نقد ادبی ساختارگرایانه آن‌ها را در نظر داشت. ساختارگرایان کاملاً حق دارند که بگویند منتقدان باید اصطلاحات توصیفی را از زبان‌شناسی به وام بگیرند، صرفاً به این دلیل که این‌ها بهترین اصطلاحات موجودند. اما توصیف زبان‌شناختی مشکل پاسخ ادبی را حل نمی‌کند. این مشکل را به هیچ طریقِ عملیاتیِ دقیق یا کمّی هم نمی‌شود حل کرد. اگر کار شعر تنها ارائه‌یِ پیام‌هایی در قالب ساختارهای شعری خاص بود، حل مشکل ساده بود، و توجه به ویژگی‌های دستوری و نحویِ پیام شعر ما را به درک راستین یک اثر شعری رهنمون می‌شد. اما چون شعر، چنان‌که ریفاتر هم مؤکداً می‌گوید، از مقوله‌یِ پاسخ است، و چون این پاسخ اغلب بستگی دارد به آگاهی از دو لایه بودن شعر از لحاظ فرستنده و گیرنده، یا رمزگان به کار گرفته شده یا بافتی که به آن متوسل شده، هرچند ریفاتر آن را نادیده می‌گیرد، هر تفسیری بر یک شعر خاص باید چیزی بیش از آن را که در خود ساختار کلامی حاضر است در نظر بگیرد. علاوه بر این، نمی‌توانیم به این امید بنشینیم که کمّی کردنِ پاسخ‌های داده شده به یک شعر خاص کارمان را

پیش ببرد ــ به این دلیل ساده که همه‌یِ پاسخ‌ها ارزش یکسانی ندارند. در زبان‌شناسی شاید کاملاً منطقی باشد که برای بررسیِ «توانش» مربوط به دستور زبان به اطلاعات اهل آن زبان متکی باشیم. برای این‌که «توانش زبانی» کارکردی کمینه است، و همه، یا تقریباً همه، آن را دارند. در بوطیقا نمی‌توانیم این کار را بکنیم، چون شعر آن‌جایی آغاز می‌شود که «توانشِ» خشک و خالی به آخر خط می‌رسد. شخصی که نت‌خوانی نمی‌داند اما می‌خواهد بداند که فلان «پیش درآمد» شوپن چیست ممکن است از صد نفر که به صورت تصادفی انتخاب می‌کند بخواهد که آن را برایش بنوازند، و بعد «پیش درآمد حقیقی» را از حاصل آن‌ها بازسازی کند. اما اگر از یک نوازنده‌یِ زبردست پیانو بخواهد که یک‌بار این قطعه را برایش بنوازد، نتیجهٔ بهتری عایدش خواهد شد. بهترین شکلش آن است که از چندین خبره بخواهد چندین‌بار این قطعه را برایش بنوازند. اما حتی در این صورت هم تا دانش بیشتری درباره‌یِ رمزگان موسیقایی شوپن نداشته باشد، هرگز نمی‌تواند واقعاً چنان‌که باید و شاید آن قطعه را «بشنود».

می‌خواهم بگویم که در نقد متن‌های شعریِ خاص، چنان‌که در خلق آن‌ها، مقداری مهارت و تواناییِ فردی ویژگیِ ضروری و واجب است. ای. دی. هرش با استدلالی محکم اثبات کرده است که نظریه‌یِ شعری هرگز نمی‌تواند ما را به روشی رهنمون شود که به کار تفسیر همه‌یِ شعرها بیاید. نمونه‌یِ یاکوبسن /لوی استروس و ریفاتر ظاهراً همین را تأیید می‌کند. پس ساختارگرایی چه دارد که به ما بدهد تا در نقدِ عملیِ متون شعری کمکمان کند؟ به گمانم که خیلی چیزها، اما فقط به‌طور غیرمستقیم. وقتی تدارک خواندن یک شعر را می‌بینیم، ساختارگرایی می‌تواند نقش آموزشی مهمی بازی کند. اگر درست آن را فراگیریم، می‌تواند کمکمان کند تا درک روشنی از سخن شعری و روابط آن با سایر اشکال سخن پیدا کنیم. می‌تواند اصطلاحات توصیفی و درک ما را از فرایند زبانی پالایش دهد. چون هدفش توصیف کل جهانِ ممکناتِ

شعری است، می‌تواند بهترین چارچوب ممکن را برای کمک بـه ادراک یک متن شعریِ موجود در اختیارمان گذارد. در برنامه‌های آمـوزشیمان می‌تواند به قدیمی‌ترین وجوه رشته‌یِ درسی ما جانی تازه ببخشد چون کمک می‌کند فقه‌اللغه‌ای[1] جدید و تاریخ ادبیاتی جدید به وجود آوریم. می‌تواند در بررسیِ متونِ ادبیِ خاص سـبب شـود آگـاهی مـا از وجـوه ارتباطی کل فرایند شعری افزایش یابد. اما شعر را برایمان نمی‌خواند. این کار را همیشه باید خودمان انجام دهیم.

1. philology

۳

یافتن فرم‌های بسیط

ادراک نظم یا ساختار در جایی که تا پیش از این گویی پدیده‌هایی نامتمایز در آن جای داشتند ممیزه‌یِ تفکر ساختارگرایی است. در این فعالیت ذهنی، درک کلی خود را از تمامی داده‌های قابل مشاهده وامی‌گذاریم و در عوض درکی عالی‌تر از اقلامی خاص پیدا می‌کنیم. این اقلام معدودتر، که حال به صورتِ مرتبط با هم به چشممان می‌آیند و یک نظام یا ساختار را تشکیل می‌دهند، سبب می‌شوند قدرتمان در فهم مصالحِ موردِ بررسی‌مان افزایش یابد. از یک منظر، کلیه‌یِ این نوع فعالیت‌ها تقلیل‌دهنده‌اند. اما از این منظر کل تفکر عقلایی تقلیل دهنده است: درکی از نوعی «کل» را وامی‌گذاریم تا ارتباطی صوری میان «اجزاء» را ادراک کنیم. اما این فعالیت‌ها را می‌توان به صورت کاملاً متفاوتی در نظر گرفت: آن‌چه در این‌جا به صورتِ جِرم از دست می‌رود به صورت انرژی به دست می‌آید. درواقع، وقتی ساختارها را کشف می‌کنیم، در جایی که پیش‌تر تنها «اجزاء» وجود داشته، «کل‌ها» را می‌یابیم. شناختن ساختار یک اتم قدرت تسلط بر تمام جرم ماده را به ما می‌دهد. انگیزه‌یِ اصلیِ کند وکاوهای ساختارگرایانه در پدیده‌های ادبی این است که بتوان همانند مثال قبل جرم را با انرژی مبادله کرد. اما انفجارهایی که در این‌جا می‌توان

به حاصل آورد انفجارهای ذهنی‌اند: پرتو ناگهانی درک ادبی که از اشراف کامل بر ساختارهای بنیادین ادبی حاصل می‌آید.

میل به جست‌وجوی ساختارهای ساده در پشت یا درون پدیده‌های ادبیِ پیچیده سبب شده که پژوهشگرانی بدون ارتباط با هر گونه «مکتب» فرمالیسم یا ساختارگرایی به تجربه‌های جالبی در نقد دست بزنند. در این فصل به دو تجربه از این‌گونه می‌پردازیم که جدا از هم انجام شده‌اند و ماهیتی کمابیش غریب دارند، اما نویسندگان بعدی را برانگیخته‌اند و به دلیل ژرف‌نگریشان در ساختارهای ادبی و نیز روشن کردن امکانات و دشواری‌های مستتر در برخوردِ نظام‌مند با ادبیات، به خودی خود جذابیتشان را حفظ کرده‌اند. منتقدان، آندره یولِس و اِتیَن سوریو، به دو کار کاملاً متفاوت کمر بستند، اما هر دو برنامه به روشنی ماهیتی ساختارگرایانه ــ یا پیش‌ساختارگرایانه ــ دارند. کار اتین سوریو مبتنی است بر مجموعه‌ای بزرگ اما نسبتاً تثبیت شده از ادبیات: نمایش از آیسخولوس تا آنوی. برنامه‌یِ سوریو عبارت بود از رسیدن به درکی از ویژگی‌های ساختاریِ جهانیِ نمایش، یافتن فرم‌های بسیط نمایشی و نیل به نظامی از کارکردها که بتواند ساختار هر نمایشنامه‌ای را روشن کند و حتی ایده‌هایی برای نمایشنامه‌های جدید پیشنهاد کند. خود این برنامه بسیار بلندپروازانه است، اما آندره یولس دست به کاری جسورانه‌تر زد. او درصدد برآمد تا کلیه‌یِ فرم‌های بسیط را در ادبیات که زیربنای کلیه‌یِ آثاری است که انسان خلق کرده است نام ببرد و توصیف کند. شاید بگوییم تکالیفی بس شاق برای خود تعیین کرده بودند، که بی‌شک محکوم به شکست بود، اما به هر حال بسیار جذاب بود ــ شاید به این دلیل که هردوی آن‌ها در یک فرم بسیط وجه اشتراک دارند، فرمی که در کلیه‌یِ تلاش‌های فکری نهفته و تا منتهی‌الیه ممکن از آن استفاده شده است؛ کهن الگویی فاوستی که هیچ پژوهشگری در برابرش تاب مقاومت ندارد.

الف) فرم‌های بسیط آندره یولس

آندره یولس در سال ۱۸۷۴ در هلند به دنیا آمد و در سال ۱۹۴۶ در آلمان درگذشت؛ او در آلمان تاریخ هنر و ادبیات تدریس می‌کرد. کتاب *Einfache Formen* [*فرم‌های بسیط*] او که اول‌بار در سال ۱۹۳۰ انتشار یافت، پس از جنگ در هر دو آلمان تجدید چاپ شد ــ در سال ۱۹۵۶ در هاله و در سال‌های ۱۹۵۸، ۱۹۶۵، و ۱۹۶۸ در توبینگن. ترجمه‌یِ فرانسه‌یِ آن (که مورد استفاده‌یِ من بوده) در سال ۱۹۷۲ منتشر شد. به زودی هم قرار است ترجمه‌یِ انگلیسی آن در امریکا انتشار یابد.

این چه اثری است که چندین دهه پس از چاپ اولش چنین زنده و جاندار مانده است؟ اصلاً فرم بسیط چیست؟

از نظر یولس یک فرم بسیط نوعی اصل ساختاردهنده است که همزمان با شکل گرفتن تفکر انسان در زبان عمل می‌کند. به نظر او، چنین فرم‌هایی نسبتاً معدودند، این فرم‌ها به اندازه‌یِ زبان انسان جهانی‌اند و با فرایند انسانیِ سازمان دادن به جهان از طریق زبان ارتباطی بسیار نزدیک دارند. فرم‌های بسیط به همان جهانی تعلق دارند که جایگاه پدیده‌های زبانیِ انگاره‌ای[1] چون اسم و فعل است. و درست همان‌طور که انسان یاد می‌گیرد با استفاده از اسم‌ها و فعل‌هایی که یک زبان در اختیارش می‌گذارد به آن زبان سخن بگوید، این را هم یاد می‌گیرد که فرم‌های بسیط را «متحقق کند». یک «فرم بسیط تحقق یافته» شیئی است کلامی چون یک قصه‌یِ عامیانه یا هر سازه‌یِ زبانیِ مردمی یا عامیانه‌یِ واجد نوعی زیبایی‌شناسی. این‌ها را باید از فرم‌های «ادبی» متمایز کرد که ساخته‌های کلامیِ آگاهانه و منحصر به فردِ افراد انسان‌اند. در ابتدا فرمِ بسیط است، امکانِ تحقق نایافته اما خاصِ ساختاری که می‌توانیم آن را «اسطوره» یا «لطیفه» یا «معما» و از این قبیل بنامیم. این امکاناتِ صوری زمانی

---

1. ideal

عینیت می‌یابند که یک فرهنگ اسطوره یا لطیفه‌ای معین یا هرچه از این قبیل را می‌پروراند. آن‌وقت نویسندگان ممکن است از این صورت‌های تحقق‌یافته‌یِ فرم‌های بسیط استفاده کنند تا فرم‌های ادبی را بیافرینند که در برخی از آن‌ها بسیاری از فرم‌های بسیط با هم تلفیق شده و به صورت مقتضی تغییر یافته‌اند.

پژوهشگرِ علاقه‌مند به جوهرهای صوری مقدم بر فرم‌های تحقق‌یافته ضرورتاً باید فرم‌های موجود را به قصد کشف کیفیت‌های اساسی آن‌ها بررسی کند. درست همان‌طور که یک زبان‌شناس باید دستور زبان خود را از گفته‌های مشخصی که جمع‌آوری می‌کند بیرون بکشد، جوینده‌یِ فرم‌های بسیط باید با فرم‌های موجودی که در جهان پیرامون خویش می‌یابد کار کند تا به فرم‌های بسیط انگاره‌ایِ زیربنای این موارد موجود نزدیک شود. از گرایش افلاطونی این فرایند گریزی نیست. اما خود فرم‌های بسیط را یولس به هیچ جهان مُثُلی نسبت نداده است. فرم‌ها در ذهن انسان، یعنی انسانِ زبانور، وجود دارند و به طرق گوناگون به بیرون ذهن می‌آیند تا به جهان معنا و ارزش ببخشند. این‌ها فرم‌های لازم و همیشه حاضر در فعالیت ذهنی‌اند. هر فرم برخاسته از چیزی است که یولس آن را «آمادگی ذهنی»[1] می‌نامد، یک چارچوب ذهنی خاص، با مقتضیاتی معین که اگر تجسدِ زبانی بیابد به یک ساختار صوری خاص می‌انجامد.

جهانی بودن فرم‌هایی چون اسطوره، لطیفه، و معما دلیلی است قوی در تأیید فرض یولس مبنی بر وجود ذات‌های ساختاردهنده‌یِ جهانی. همین نکته حکایت از امکان وجود نوعی دستور زبان یا منطق فرم‌های بسیط دارد که به گونه‌ای نظام‌مند سرشت و روابط میان آن‌ها را تبیین می‌کند. یولس این‌یکی را در اختیار ما نمی‌گذارد. او درباره‌یِ نُه فرم بحث

1. mental disposition

می‌کند اما در هیچ‌کجا به این مسئله نمی‌پردازد که آیا این گروهبندی کامل است یا نه. چرا این نُه فرم و نه فرم‌های دیگر، پرسشی است که هرگز بدان پاسخ نمی‌دهد. این معضلی است بزرگ در کار او، و معضلات دیگری هم هستند که به این‌یکی مربوط‌اند ــ و همگی آن‌ها را باید در این‌جا بررسی کنیم. اما برای پرداختن به کاستی‌های دستاورد یولس، لازم است ابتدا دستاورد موجود او را بهتر درک کنیم. می‌توان با بررسی بحث او درباره‌یِ خود این نُه فرم کار را آغاز و آن‌ها را به همان ترتیبی که او عرضه کرده است بررسی کرد.

۱. افسانه. افسانه پاسخی است به تمایل انسان به رفتارهای آرمانی. یولس نشان می‌دهد که چگونه شرایط تاریخی معینی در امپراتوری روم سبب شد مسیحیانِ تحت آزار به الگویی برای فداکاری قهرمانانه و وفاداری فوق بشری نیاز پیدا کنند. قدیس جرج که در افسانه‌های اولیه‌یِ منسوب به او به شکل سرباز مسیح نمایانده شده پاسخ به این نیاز بود. این افسانه، پیش از شاخ و برگ گرفتن‌های بعدی داستان، مثلاً فربه کردن آن با اسطوره‌یِ پرسئوس، در نزد مسیحیان اولیه صرفاً الگوی وفاداری قهرمانانه در زیر شکنجه بود که به جلوه‌های اعجازِ قدرتِ دینِ جدید می‌انجامید. چون چنین بود، تجسم آرمانی فوق بشری بود که با این‌همه انسان‌های دیگر می‌توانستند آن را سرمشق قرار دهند، به آن نزدیک شوند و شاید حتی بدان درجه برسند. انسان در این فرم، افسانه، آمال و ارزش‌هایش را تجسد می‌بخشد. این فرم به صورت همزاد خود، ضدخود، ضدفرمِ ضدِافسانه نیز تجلی می‌کند. در این ضدفرم نمونه‌های دهشتناک را می‌یابیم. مردی که چون مسیح خواست دمی از بار صلیبی که به دوش داشت بیاساید، فریاد زد: «شتاب کن!» در نظر مسیحیان ضدقدیس می‌شود، یهودی سرگردان، که لعنت حرکت ابدی را برای خود می‌خرد. فاوست، دن‌ژوان، و سایرین همان نقش منفی را ایفا می‌کنند که یهودی سرگردان. آنان، در شرارت قهرمانانه‌شان، نمونه‌های

منفیِ فضیلت‌اند ــ تا وقتی که با گذشت زمان ارزش‌ها جابه‌جا می‌شوند و شرّ قهرمان حال و هوای جذابیت رمانتیک پیدا می‌کند.

۲. ساگا. چنان‌که گفتیم، افسانه بر بنیاد آرمانی بنا می‌شود که به نیازی واقعی پاسخ می‌دهد، اما ساگا بر بنیاد واقعیت، پیوند خونی، استوار است و آرمان‌های خود را دارد: جامعه‌یِ خویشاوندانِ خونی، خون‌خواهی، پدرکشتگی، ازدواج، خویشاوندی، میراث، ارث پدری، توارث. ساگا حول این مفاهیم شکل می‌گیرد. در ساگاهای قبیله‌ایِ ایسلند، در شجره‌نامه‌های کتاب مقدس، در ترانه‌ها و داستان‌های همه‌جا شکل تحقق یافته‌یِ آن را می‌توان دید. ساگا ریشه در گذشته، در تاریخ و میراث خانوادگی، دارد، و ارزش‌های آن قدرتی همسنگ ارزش‌های موجود در افسانه دارند، هرچند تا به آن حد آرمان‌گرایانه نیستند. هم ساگا و هم افسانه در خلق ساختارهای ادبیِ مرکّب و بزرگی چون حماسه به کار رفته‌اند.

۳. اسطوره. از نظر یولس، در اسطوره جدیتی بیش از ساگا یا افسانه به چشم می‌خورد. اسطوره dignitas [وقار] و auctoritas [مرجعیت] دارد. اسطوره افشای وضعیت همه چیز است، جهانی که به صورت وجودی لایتغیر دیده می‌شود، جهانی بی‌پایان، چنان‌که حالا هست و همواره خواهد بود. اسطوره، به نظر یولس، پاسخی است به پرسشی ناگفته درباره‌یِ مسئله‌ای بسیار با اهمیت. جهان چگونه به وجود آمد؟ چرا انسان از آن ناخشنود است؟ در اسطوره همه‌یِ اشیاء مخلوق تلقی می‌شوند، و جهان به دلیل الوهیت خالق (یا خالقانش) هدف و معنا دارد. اسطوره به ما می‌گوید چیزهایی که هرگز تغییر نخواهند کرد چگونه و چرا این‌گونه شدند که هستند. آگاهیِ اساطیری با آگاهیِ هاتفانه یا پیامبرانه مرتبط است، منتها الهام غیبی ممکن است به رخدادی خاص در زمان مربوط باشد، حال آن‌که اساطیر فقط با امور ابدی سر و کار دارند. حکایت‌هایی که به صورت اسطوره به ما می‌رسند صورت تحقق یافته‌یِ فرم اساطیری

ناب‌اند که اغلب با ساگا، افسانه، و نیز سایر فرم‌های بسیط درآمیخته‌اند.

۴. معما. آگاهیِ نهفته در پسِ معماپردازی ارتباطی نزدیک با آگاهی اساطیری دارد. معماها دانش اساطیری را می‌گیرند و به صورت آزمون‌ها یا تشرفاتی مبتنی بر آن دانش در می‌آیند. حلّ معما یعنی اذن ورود به حلقه‌یِ تشرف‌یافتگان: آنان که آن اسطوره را می‌دانند. در معماپردازی اصل بر توانایی خالقِ معما در پنهان کردن دانش خود و نیز توانایی حل کننده‌یِ معما در کنار زدن این حجابِ زبانی است. غالباً در داستان‌هایی که در باب معماها نوشته شده‌اند، عجز از حلّ معما به مرگ می‌انجامد، و توفیق در آن به ادامه‌یِ حیات. معما، بیش از همه‌یِ فرم‌هایی که تا این‌جا مورد بحث قرار گرفت، توجه را به خودِ زبان، ظرفیت آن در ایجاد ایهام معنایی، توانایی‌اش در انتقال معنا و در عین حال پنهان داشتن آن، معطوف می‌کند.

۵. ضرب‌المثل. ضرب‌المثل، همچون معما، فرمی است که به ساختار کلامی خود توجه دقیق دارد ــ اما در ضرب‌المثل قصد نه پنهان کردن معنا که فشرده کردن آن در قالب فرمولی به یاد ماندنی است. ضرب‌المثل‌ها، امثال و حکم، کلمات قصار ــ همگیِ این‌ها فرم‌هایی هستند که حکمت این جهانی، تجربه‌یِ گذشته، را در قالب سرفصل‌هایی کوتاه فشرده می‌کنند که می‌توان در زمان حال به آن‌ها متوسل شد. از نظر یولس، ضرب‌المثل فرمی است بسیار تجربی که ریشه در مشاهده‌یِ عملیِ رفتار انسانی دارد. اما از نظر من در ضرب‌المثل‌ها وجه غیبی و فهم‌ناپذیر بیش از آنی است که او حاضر است بپذیرد. «بی‌گدار به آب نزن» و «هرکه ترسید مُرد» را اگر با هم در نظر بگیریم، بعید است بتوانند راهنمای رفتار قرار گیرند. درواقع این دو ضرب‌المثل حکایت از این دارند که خودِ تجربی‌نگری هم نمی‌تواند توصیه‌های چندان مفیدی درباره‌یِ اعمالمان به ما بدهد. رفتارگرایان همه چیزی می‌توانند به ما بگویند جز این‌که چگونه رفتار کنیم.

۶. **مثال**[1]. این فرم را معمولاً در بررسی‌های ادبی به رسمیت نمی‌شناسند، اما مثال جزء مهمی است از آن‌چه یولس «نظام بسته‌یِ فرم‌های بسیط» خود می‌نامد. به این پرسش که این مجموعه‌یِ فرم‌ها ممکن است تا چه حد بسته و تا چه حد نظام‌مند باشد بعداً خواهیم پرداخت. اما «مثال» قطعاً افزوده‌ای است مفید به این سیاهه. مثال روایتی است فرضی که یک کنش انسانی محتمل را به مجموعه‌ای از هنجارها و ارزش‌ها گره می‌زند. وقتی گفته‌ای را مثلِ آقای جگرزِ دیکنز به این صورت شروع کنیم: «اگر این مثال را در نظر بگیریم که...»، در قلمروِ فرضیِ مثال قرار می‌گیریم. یولس می‌گوید، ما ذهناً مایلیم که جهان را به صورت شیئی ببینیم که می‌توان آن را براساس هنجارها ارزشیابی و درباره‌اش داوری کرد. پس مثال نمونه‌ای است خاص که می‌توان با این هنجارها آن را سنجید ــ سنجش نه به قصد اثبات ارزشی معین که برای آزمودن خود هنجارها. مثال مسئله‌ای است در داوری، تمرینی است در حَکَمیت، که ممکن است سؤالاتی درباره‌یِ مسائلی چون رابطه‌یِ میان نص قانون و روح آن برانگیزد. از لحاظ سابقه، این فرم به‌طور وسیعی پدیدار شده، آن هم نه فقط در قانون که در الهیات، در عشق مهذب، و در حوزه‌های سلیقه و احساس. مثال کامل مثالی است که در آن مجموعه هنجارهایی متعارض برجسته می‌شوند و مانع پیدا شدن راه‌حلی ساده می‌شوند. این فرم از اسلاف و اجزاء مهم داستان کوتاه است ــ چنان‌که از «مثال‌های دردناک» *دوبلینی‌های* جویس به‌روشنی پیداست.

۷. **خاطرات**. خاطرات دومین فرم بسیطی است که معمولاً فی‌نفسه فرم شناخته نمی‌شود. این عدم شناسایی ما تا حدودی به سبب قدرت آن است، زیرا بیش از یک قرن است که فرمِ بسیطِ غالب بوده است. خاطرات فرمی است که می‌کوشد ویژگی‌های منحصر به فرد یک رخداد نوعی ــ یا

1. case

ویژگی‌های نوعی یک رخداد منحصر به فرد ــ را با جزئیات عینی ثبت کند. قدمت این فرم به Apomnemoneumata گزنوفون می‌رسد که این کورنتی کهنسال در آن برداشت‌هایش را از سقراط ثبت کرده است ــ یا خود اناجیل که در آن‌ها بیشتر می‌توان خاطرات یافت تا خود افسانه. غالباً خاطرات، چنان‌که در هر دو مورد مذکور هم می‌بینیم، در تقابل با دیگر روایت‌ها از رخدادها و شخصیت‌های واحد قرار می‌گیرد، و در باب اعتبار و صدق [روایت] تردید ایجاد می‌کند و با استفاده از جزئیات زنده‌یِ عینی می‌خواهد صدق مدعاهای خود را اثبات کند. اوجگیری خاطرات و تبدیل شدن آن به فرم مسلط زمانه با اوجگیری آگاهی تاریخی و اوجگیری رمان به عنوان یک فرم ادبیِ مرکب همزمان شد. تحرک ذهنی که در این تحولات متبلور شد اسطوره، افسانه، و ساگا را از آن موقعیت محوری که در آگاهی انسانی یافته بودند کاملاً بیرون راند زیرا مسائل تاریخی‌گری را پیش کشید و معیارهایی را که خاطرات تعیین کرده بود بر فرم‌های دیگر تحمیل کرد. پس فرم‌های مرکبِ آثار واقع‌گرایانه از تکنیک‌ها و ارزش‌های خاطرات سود جستند تا سلطه‌یِ خود را بر جهان ادب تثبیت کنند. این‌ها معمولاً سبب می‌شود این واقعیت رنگ ببازد که خاطرات صرفاً فرمی است از فرم‌ها و نه تنها فرمی که هنر روایی را باید بر آن بنا کرد.

۸. حکایت. این فرم فرمی است کهن و آشنا: حکایت عامیانه یا حکایت پریان، که در مجموعه فرم‌های یولس به راحتی جای خود را پیدا کرده است. اما بحثی که او درباره‌یِ حکایت کرده به نهایت پربار و روشن‌بینانه است. حکایت، برخلاف افسانه یا اسطوره، در جهانی جای می‌گیرد که عامدانه به عنوان جهانی دیگر، متفاوت، بهتر، در برابر جهان خود ما قرار داده شده است. حکایت پیشروی به سوی عدالت است با برگذشتن از موانعی بالقوه تراژیک. جهت‌گیری‌اش اخلاقی است، با قطعیت اصرار دارد که جهانی که عرضه می‌دارد با جهان ما متفاوت ــ در

گذشته‌هایی خیلی دور و در سرزمین‌های خیلی دور ــ و بهتر از آن است، زیرا عدالت در آن حکمفرماست. یولس در بحث خود درباره‌یِ حکایت آن را با فرمی مرتبط با آن به دقت مقایسه کرد، با *نوولوی* بوکاتچویی، که بسیط نیست و فرهیخته و عالمانه است. برخی بن‌مایه‌های این دو فرم مشترک است، اما در همه‌یِ موارد آن‌چه در حکایت عام، غیرمشخص، و آرمانی بود، در *نوولو* خاص‌تر، دقیق‌تر و واقعی‌تر می‌شود. کافی است تفاوت شاهزاده‌ای در حکایت پریان را با شاهزاده‌ای در اثر بوکاتچو در نظر بگیریم تا متوجه این تفاوت بشویم. ضدحکایت هم داریم که در آن جهانی دشمن‌کیش زندگی را به فرجامی تراژیک سوق می‌دهد. پوراموس و تیسبه، یا هر زوجِ عاشقِ بداخترِ دیگر نمونه‌ای از ضدحکایت‌اند. اما تداول این فرم از حکایت به معنای اخص کلمه بسیار کمتر است از نوعی که در آن پیوسته بیم فاجعه می‌رود اما همیشه در نهایت قهرمانان جان به در می‌برند. می‌توان گفت پایان خوشِ نو کلاسیکِ *شاه‌لیر* صرفاً شکستن حرمت هنر شکسپیری نیست. این پایان‌بندی ضمناً حاکی از آن است که فرم بسیطِ حکایت دوباره برای تخیل انسان جذابیت پیدا کرده است.

۹. لطیفه. آخرین فرم، همچنان‌که باید، لطیفه است که عملکردش اساساً ضدصوری است. لطیفه بر نقصان‌های زبان، منطق و اخلاق می‌تازد. از ایهام لذت می‌برد، و به عوض متناقض‌نماهای خِرَد، معانی دولایه‌یِ بلاهت را بر ما عرضه می‌کند. لطیفه‌ها در دو محدوده ساخته می‌شوند: ریشخند و بذله‌گویی. لطیفه‌ها بر هرچه ضعف است، چه فقط آزار دهنده باشد چه به غایت غیرقابل تحمل، حمله می‌برند، و کارآیی این حمله سبب می‌شود تنش‌هایمان تخلیه شوند و زندگی خوشایندتر گردد. لطیفه چون آن‌چه را مایه‌یِ آزارمان است به سخره می‌گیرد فرمی است بسیار انسانی برای تسلای ما.

بحث یولس دربارهٔ این نُه فرم عالمانه، انسانی و سرشار از روشن‌بینی است. مثال‌هایش، که در این‌جا به کلی آن‌ها را نادیده گرفته‌ام، با زیرکی انتخاب شده‌اند و به خوبی فرم‌های موردنظرش را روشن می‌کنند. دربارهٔ هر فرمی که بحث می‌کند، طرز رفتار و برخوردش با آن به گونه‌ای است که آن فرم را به روشنی درمی‌یابیم. بی‌شک همین خصوصیات سبب شده که کتاب ***فرم‌های بسیط*** همچنان به حیات خود ادامه دهد. اما نتوانسته «نظام بستهٔ فرم‌های بسیط» ادعایی خود را اثبات کند ــ زیرا آن‌چه ارائه کرده نه بسته است و نه نظام‌دار. هیچ تصویری از یک کل، که این نُه فرم اجزائش را تشکیل می‌دهند، عرضه نمی‌کند. و حتی به مسئلهٔ سایر فرم‌های بسیطِ ممکن هم نمی‌پردازد. چرا ترانه جزوشان نباشد؟ دعا؟ چهره‌نگاری؟ و غیره. از قرار این پرسش‌ها به ذهن یولس خطور نکرده‌اند. اما نشانه‌هایی هست دال بر این‌که کتاب به صورت فعلی‌اش رضایت کامل او را تأمین نکرده بود. در چاپ سال ۱۹۵۶ در شهرِ هاله مؤخره‌ای به قلم آلفرد شوسیگ اضافه شده که در آن آمده است نامه‌ای از هنریک بکر، استاد دانشگاه ینا، در اختیار دارد که در آن اظهار داشته یولس در سال‌های آخر عمر به فکر افزودن فرم دهم و تنظیم فرم‌ها به شکلی نظام‌مند بوده است. (بیوه‌اش منکر می‌شود که هرگز به فکر این فرم دهم ــ فابل [حکایت حیوانات] ــ افتاده باشد، یا در هر حال مدعی است هرگز نشنیده یولس در این زمینه حرفی زده باشد.) در این «نظام» پیشنهادی، ده فرم به پنج جفت متناظر با پنج وجه سخن تقسیم می‌شوند: «[وجوه] پرسشی، اخباری، امری، دعایی و سکوت.» و هر جفت باز به فرم‌های «واقع‌گرایانه» و «آرمان‌گرایانه» تقسیم می‌شود. سیاهه‌ای از وجوه سخن که سکوت را هم در خود بگنجاند همین‌طوری هم پردردسر است؛ کافی است چیزی اضافه کنیم مثل «با لبخندی مرموز بر چهره نقل کرد» تا کل «نظام» به یک سیاهه‌یِ چینیِ بورخسی تبدیل شود. اما تقسیم‌بندی به واقع‌گرایانه و آرمان‌گرایانه دردسرهای بازهم

بزرگ‌تری دارد، و در این کار ابزارهای مفهومیِ خود یولس هم آسیب می‌بینند. جدول بکر، که در یادداشت مصحح بر ترجمه‌یِ فرانسوی دوباره چاپ شده، چیزی است شبیه این:

	پرسشی	اِخباری	سکوت	امری	دعایی
واقع‌گرایانه	مثال	ساگا	معما	ضرب‌المثل	فابل
آرمان‌گرایانه	اسطوره	خاطرات	لطیفه	افسانه	حکایت

در این جدول تجربی‌ترین فرم از فرم‌های یولس یعنی خاطرات، که او آن را به اوجگیری واقعگرایی مربوط می‌سازد، در مقوله‌یِ «آرمان‌گرایانه» جای گرفته است. و مشکلات دیگری هم دارد که تقریباً به همین اندازه جدی است و اگر به زحمتش می‌ارزید، می‌شد آن‌ها را هم ذکر کرد. اصلاً افتراق واقع‌گرایانه و آرمان‌گرایانه بر نگرشی مدرن به جهان مبتنی است، دقیقاً نگرش مرتبط با اوجیگری خاطرات، که یولس آگاهانه حاضر نشده چشم‌انداز فرم‌های بسیط را براساس آن ترسیم کند. واضح است که فقدان نظام بهتر است تا این تقلید مضحک از نظام‌مندی، که بیش و کم همچون لطیفه‌ای به نظر می‌رسد که برای دست انداختن ساختارگرایی ساخته شده است. زیرا جدول بکر نوعی کژکاریِ شیفتگی ساختارگرایانه به نظام، و به‌ویژه کژکاریِ این نظر ساختارگرایانه را که تمامی فرم‌های ادبی علی‌القاعده ریشه در صورت‌های زبانی دارند به نمایش می‌گذارد. این تصور ممکن است معتبر باشد ممکن هم هست نباشد، اما قطعاً نمی‌توان با جای دادن انواع داستانیِ پایه در جعبه‌های دستور زبان به آن اعتبار بخشید. مشکلِ تکمیل و نظام‌مند کردنِ مجموعه‌ای که یولس از فرم‌های بسیط فراهم آورده همچنان مشکلی است که لاینحل مانده است. اگر بتوان آن را حل کرد، اگر بتوان نظامی برقرار کرد که کلیه‌یِ صورت‌های تحقق یافته‌یِ فرم بسیط را که در عرصه‌یِ سخن وجود دارد توجیه و

رابطه‌یِ میان آن‌ها را تبیین کند، این توفیقی مهم برای نقد ساختارگرایانه خواهد بود. زیرا در این‌جا مسئله دقیقاً این است که آیا فرم‌های سخن کلامی به صورتی نظام‌دار به هم پیوسته‌اند یا نه. و اگر نه، کل کار ساختارگرایی به‌طور جدی محل تردید قرار می‌گیرد.

علاوه بر معضلات منبعث از ضعف‌های یولس در پرداخت فرم‌های بسیط، و پیش از نتیجه‌گیری، باید به برخی شک و شبهه‌هایی توجه کرد که یولس آگاهانه در مورد برخی رویکردهای فرمالیست‌ها و ساختارگرایان در نقد مطرح کرده است. یولس در بحث خود درباره‌یِ حکایت به عنوان یک فرم بسیط، مختصر گریزی می‌زند و از برخی فولکلورشناسان انتقاد می‌کند که حکایت را مجموعه‌ای از بن‌مایه‌ها تلقی می‌کنند که می‌توان به هر صورتی آن‌ها را کنار هم چید، مثل تکه تکه‌های کاشی معرق. به نظر او، برخوردی چنین صوریِ ناب با حکایت فروکاستن آن است به «اسکلتی عاری از مفهوم، و ناتوان از فراهم آوردن هرگونه ارضای اخلاقی» برای شنوندگان یا خوانندگانش. جدا کردن حکایت به عنوان یک ساختار از آن تمایل ذهنی که به خلقش می‌انجامد یعنی اشتباه گرفتن اسکلت با شخص، استخوان با کل ارگانیسمِ ذی‌حس. از منظر یولس، فرم‌های بسیط به صورت پاسخی به برخی نیازهای انسانی خلق می‌شوند و باید آن‌ها را در ارتباط با این نیازها دید. برای نمونه، حکایت را باید یک تجربه دانست، مبارزه‌ای برای پشت‌سر گذاشتن موانع تراژیک و رسیدن به عدالت، فرقی هم نمی‌کند که مفاهیم تراژدی و عدالت در آن تا چه حد ساده‌دلانه باشند. فرم‌های بسیط در ادبیات، برخلاف فرم‌های دستوری، به صورت پاسخی به نیازهای اخلاقی و تفسیری خلق می‌شوند. بنابراین، وقتی از بعد معناشناختی آن‌ها غافل شویم، از علت وجودی آن‌ها غافل شده‌ایم. باید به هنگام بررسیِ سیرِ پیشرفتِ تفکرِ ساختاری از اثرِ ولادیمیر پراپ، که معاصر یولس بود، به آثار معاصران خودمان، این هشدار یولس را در خاطر داشته باشیم. عمر طولانی اثر او، به‌رغم

کاستی‌های ساختاری که دارد، نشان می‌دهد که دیدگاه‌های او از دور خارج نشده‌اند.

ب) وضعیت‌های نمایشیِ اتین سوریو

اتین سوریو، استاد سور بن، در سال ۱۹۵۰، که بیست و پنج سالی بود درباره‌یِ زیبایی‌شناسی می‌نوشت، کتاب کوچکی با عنوانی عجیب منتشر کرد: *Les deux cent mille situations dramatiques* [**دویست هزار موقعیت نمایشی**]. در سال‌های اخیر، نظریه‌پردازان ادبی ساختارگرا از این کتاب به کرات نقل قول کرده‌اند و آن را همراه با اثر قدیمی‌تر ولادیمیر پراپ، از پیشقراولان با نفوذ ساختارگرایی شمرده‌اند. شاید چون ساختارگرایان در مجموع از ادبیات نمایشی تا حدودی غفلت کرده‌اند، هنوز قدر اثر سوریو را، هرچند شناخته شده است، چنان‌که شاید، درنیافته‌اند؛ زیرا این اثر موفق شده که حقیقتاً نظام‌مند باشد بی‌آن‌که جانِ مواد و مصالح مورد بررسی خود را بگیرد. خود عنوان شاید در غفلت نسبی از این کتاب مقصر باشد. عنوانِ خیلی عجیب و غریبی است. و تصمیم سوریو برای آن‌که به کارکردهای گوناگونِ نمایش نام‌ها و نمادهای برگرفته از نجوم بدهد گرایش مشابهی به غرابت را نشان می‌دهد. اما خود کتاب چندان پُرخون و روشن است که جای ستایش دارد و بر دانشی وسیع و عمیق در نمایش، به‌ویژه نمایش قاره‌یِ اروپا، بنیان نهاده شده است.

سوریو با این عنوان خواسته است تلاش‌های منتقدانِ پیش از خود را در تقلیل امکانات نمایش به چند وضعیت اساسیِ معدود به سخره بگیرد. او به عوض سیاهه‌ای نسبتاً قطعی از امکانات نمایشی، نظامی از کارکردها را پیشنهاد می‌کند که می‌توان آن‌ها را در کلیه‌یِ ترکیبات ریاضی‌شان تنظیم کرد تا وضعیت‌های نمایشی را خلق کنند. و بنا بر محاسبه‌یِ او دقیقاً ۲۱۰,۱۴۱ وضعیت هست که از مجموعه‌یِ ساده‌ای از شش کارکرد و پنج

روشِ ترکیب حاصل آمده است. نمی‌توان گفت که او چقدر به محاسبات ریاضی خود اعتقاد دارد، اما من به تفصیل آن را امتحان کرده‌ام و فهمیده‌ام که به کلی غیرقابل اعتماد است. با توجه به کارکردهای او و ترکیبات و واریاسیون‌هایی که ذکر می‌کند، ممکن نیست بتوان رقمی حتی نزدیک به رقم کلی که او داده یا جمع اجزائی که ذکر کرده به دست آورد. در مواردی گمانم او ترکیب را با دگرگشت[1] اشتباه گرفته ــ در باقی موارد ظاهراً از هوا عدد و رقم آورده است. همین مسئله، همراه با اصرارش بر نامگذاری‌های نجومی، بی‌شک او را در نظر جانشینان ساختارگرایش مشکوک کرده است. اما طرز تفکر او دربارهٔ کارکردهای نمایشی به اندازهٔ هر فرمول‌بندی مشابهی که تا به حال دیده‌ام دقیق و یکدست است، و درکی واقعی از تئاتر، واقعی در حدی که می‌توان آرزو کرد، به آن شکل داده است.

سوریو در ابتدا مطرح می‌کند که ما صحنهٔ نمایش را فضا یا جعبه‌ای کوچک می‌انگاریم که در آن عناصر برگزیده‌ای از یک جهان تئاتری برایمان به نمایش گذاشته می‌شوند. آن‌چه بر هر صحنهٔ معینی می‌بینیم با تمرکزی نمایشی بر جنبه‌ای از جهانِ کاملی که فراسوی دیوارِ انتهای صحنه قرار دارد، و با انتخاب سختگیرانهٔ زمان، مکان و شخصیت از جهان بزرگ‌تر، بر آن جهان دلالت می‌کند. و می‌توان فرض کرد که آن جهان تئاتریِ بزرگ‌تر با جهان تجربی‌ای که تماشاگران پس از پایان نمایش به آن بازمی‌گردند رابطه‌ای روشن دارد. در این بررسیِ سوریو چیزی که برای او جالب است رابطهٔ میان این دو جهان نیست، هرچند که به اهمیت این رابطه اذعان دارد؛ مهم برای او بازی قوا در آن جعبهٔ کوچک است: در صحنه. محدودیت‌های فراوانِ فرم نمایش، این فرم را مناسب‌ترین فرم برای این نوع بررسی می‌گرداند. طول نمایشنامه‌ها از

1. permutation

زمان یونانیان چندان تغییر چشمگیری نکرده است. ایجاز مفرط نمایش همواره وجه بسیار مهمی از ساختار آن بوده است. روی صحنه فقط می‌توان چند شخصیت معدود را پروراند. و حضور آن تماشاگران زنده سبب می‌شود که کنش جزءِ اساسی تئاتر باشد. این محدودیت و محدودیت‌های دیگر نمایش را به قالبی سوق داده که عناصری ساده اما ترکیب‌بندی‌هایی غنی دارد، و سوریو هم دقیقاً به کاوش در همین ساختار اساسی برمی‌آید. او، با نادیده گرفتن وجوه مختلف شخصیت‌پردازی که بیشتر تمهیدات مورد استفاده‌یِ نمایشنامه پردازند تا اجزاء سازنده‌یِ کنش (مثل مفسران هم‌آواز، پیک‌ها، محرمان اسرار، و از این قبیل)، به جست‌وجوی ترکیب کمینه‌یِ «کارکردها»ی نمایشی برمی‌آید که وقتی به مجموعه‌ای از شخصیت‌ها محول می‌شود، یک وضعیت نمایشی را می‌سازد. استفاده‌ای که او از واژه‌یِ «کارکرد» می‌کند، چنان‌که در فصل بعدی خواهیم دید، کم و بیش با ولادیمیر پراپ متفاوت است، اما آن‌قدر ساده هست که بتوان آن را فهمید و به کار بست. کارکرد یعنی نقشی نمایشی که مجزای از هرگونه شخصیت‌پردازیِ خاصِ آن صورت بسته است. یک موقعیت نمایشی از ترتیب خاصی از کارکردها شکل می‌گیرد. یک نمایشنامه با گوشت و خون دادن به این کارکردها و تحقق بخشیدن به امکانات موجود در موقعیت اولیه از طریق موقعیت‌های میانیِ لازم، به وجود می‌آید.

چون یک نمایشنامه برای آن‌که اصلاً موجود باشد مستلزم کنش و کشمکش است، کارکرد اصلی کارکرد یک نیروست، خواستی که کل نمایشنامه معطوف به آن است. سوریو این کارکرد را «اسد» می‌نامد و آن را با نماد ♌ نشان می‌دهد. خواست یا اراده‌یِ اسد است که موجب وقوع کنش یک نمایشنامه می‌شود. این کنش برای آن‌که نمایشی شود به تقابل احتیاج دارد. پس وجود مریخ، ♂، رقیب یا حریف، هم ضروری است. تقابل این دو کارکرد محور نمایشیِ اصلیِ یک نمایشنامه را ایجاد می‌کند.

خواست اسد، اراده‌یِ او، باید موضوع و مقصدی هم داشته باشد. او چیزی را برای کسی می‌خواهد. برای همین، ☉، شمس یا خیر مطلوب، به میان می‌آید و ♃، زمین یا دریافت کننده‌یِ مقدّرِ خیر. سوریو دو کارکرد دیگر را به این‌ها می‌افزاید: ♎، میزان یا حَکَم؛ و ☽، قمر یا مددکار. این آخری، قمر یا مددکار، ممکن است درواقع یاور یا متحد هریک از پنج کارکرد دیگر باشد و به این ترتیب ده نقش ممکن برای هر موقعیت نمایشی به‌دست می‌دهد ــ ♌، ♂، ☉، ♃، ♎، (♌)☽، (♂)☽، (☉)☽، (♃)☽، و (♎)☽ ــ پنج کارکرد اساسی و قمر یا مددکارِ ممکنِ هر کدام. اما در عمل، سوریو درباره‌یِ موقعیت‌های با بیش از یک قمر، یا بیش از جمع کل اولیه‌یِ شش کارکرد، بحث نمی‌کند هرچند از لحاظ نظری می‌توان گروه‌های بزرگ‌تری را هم در نظر آورد. یکی از ویژگی‌های متمرکز شدن کانون توجه در نمایش این است که در یک نمایشنامه به ندرت با بیش از شش شخصیت مهم روبه‌رو می‌شویم، و وقتی هم که تعداد این شخصیت‌ها بیشتر شود، غالباً شخصیت‌های اضافی صرفاً المثناهای کارکردها در طرح[1]های متعددند.

موقعیت نمایشی زمانی شکل می‌گیرد که این شش کارکردِ پایه به شخصیت‌ها محول شود و بر این اساس روابط میان آن‌ها تعیین گردد. اما همه‌یِ این شش کارکرد ضرورتاً به هیئت انسان تجلی نمی‌کنند. به‌ویژه شیء مطلوب ممکن است فقط همین باشد، شیء، موقعیت یا مقامی که ممکن است به صورتی نمادین شکلی مادی به خود بگیرد مثل تاج و تخت و عصای شاهی یا نگیرد و ممکن است شخصیتی بر صحنه نماینده‌یِ آن باشد یا نباشد. لازم هم نیست که حتماً هر کارکردی در یک شخصیتِ جداگانه متجسد شود. ممکن است جلو برخی کارکردها گرفته شود یا آن‌ها را بیرون از صحنه نگه دارند، اما در اکثر نمایشنامه‌ها ممکن

1. plot

است بتوان هر شش کارکرد را فعال دید. بگذارید مثالی بزنم. یک درام عشقی ساده را در نظر بگیرید که در آن پیتر، اسدِ ما، مشتاق است به وصال مری برسد و پل، رقیب عشقی‌اش، به مقابله با او برمی‌خیزد. این موقعیت متشکل از سه شخصیت است. کارکردها را چطور می‌توان به آن‌ها محول کرد؟ اگر پیتر مری را برای خودش بخواهد، آن‌وقت هم کارکرد زمین و هم کارکرد اسد در نقش او گنجانده شده است: ♌ ♁. به این ترتیب سه شخصیت داریم، با استفاده از چهار کارکرد، به این شکل: ♌ ♁ + ☉ + ♂. اما در این موقعیت کارکردِ حَکَم بسیار حیاتی خواهد بود. چه کسی تصمیم می‌گیرد؟ مری می‌تواند خود انتخاب کند؟ اگر این‌طور باشد، میزان وجهی از نقش او می‌شود، و این موقعیت را پدید می‌آورد: ♌ ♁ + ☉ ♎ + ♂. وقتی قمری در میان نباشد این موقعیت ساده‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین موقعیت‌ها می شود. اما می‌توانیم صرفاً با تغییر میزان و سپردنش به مریخ یا اسد آن را جالب‌تر کنیم، و یکی از این دو موقعیت را حاصل کنیم: ♎ + ♂ + ☉ + ♁ ♌، یا ♂ + ☉ + ♎ + ♁ ♌.

اگر رقیب اسد، چه قانوناً و چه اخلاقاً (در مقام پدر یا مشاور مورد اعتماد)، در موقعیتی است که می‌تواند سرنوشت معشوق را تعیین کند، توان نمایشیِ بالقوه پیچیده‌تر و غنی‌تر می‌شود. یا اگر خود اسد قیم قانونی یا مشاور مورد اعتماد زنی است که خود آرزوی وصالش را دارد، باز به همین ترتیب بر غنای آن افزوده می‌شود. به قول ما، طرح مایه‌دارتر می‌شود. وارد کردن قمر یا مددکار در این موقعیتِ سه شخصیتی بازهم به آن پیچیدگی‌هایی که مایه‌یِ التذاذ از نمایش است می‌افزاید. اما اگر کنش محدود به همان سه شخصیت بماند، مری ممکن است تعهدی داشته باشد که او را متحد پیتر یا پل می‌کند، و امکاناتی چون این‌ها را در اختیارمان می‌گذارد: ♂ + (♌) ☾ ♎ ☉ + ♁ ♌، یا ♂ + (♂) ☾ ♎ ☉ + ♁، ♌، که در هر دو مورد فرض بر این است که مری حَکَم است. پیچیدگی جالب

دیگر ناشی از موقعیت‌هایی است که در آن‌ها یکی از دو حریف تعهدی برای کمک به رقیب دارد (مثل موقعیت تریستان، ایزوت، و مارک، یا واریاسیون‌های نمایشی آن)، که به این صورت درمی‌آید: ♂ + ♎ ☉ + (♂)☾♁ ♌، یا (♌)☾♂ + ♎☉ + ♁♌. سوریو با استفاده از این انگاره سی و شش موقعیت جداگانه را برای یک طرح سه شخصیتیِ عشقی مورد بحث قرار می‌دهد: دوازده تا که در آن‌ها اسد شمس را برای خود می‌خواهد، دوازده تا که در آن‌ها می‌خواهد شمس به وصل رقیبِ بدیهی‌اش برسد، و دوازده تا که در آن‌ها می‌خواهد شمس بتواند اختیار خود را داشته باشد. سوریو در تمام این موارد بر آن است تا محتوای معنایی موجهی برای این ساختار انتزاعی بیابد که صرفاً از فهرست کردن کلیه‌یِ واریاسیون‌های ممکن بر بنیانِ ثابتِ سه کارکرد حاصل آمده است. می‌تواند از نمایشنامه‌های موجودی نام ببرد که بسیاری از ترکیبات مورد بحث او را به کار گرفته‌اند. و هرچند به صراحت می‌گوید که خود خوب می‌داند نمایشنامه‌نویسان نمی‌نشینند نمایشنامه‌ها را براساس فرمول‌های نمادین بنویسند، متقاعدمان می‌کند که این نشانه‌گذاری‌های نمادین خیلی چیزها را درباره‌یِ اصول و مبادی فن درام‌نویسی آشکار می‌سازند، و دستور زایشی‌ای که او وصف کرده در ساختن نمایشنامه‌ها در سطحی هشیار یا ناهشیار نقشی ایفا می‌کند.

سوریو مفهوم مهم دیگری را بر این مجموعه‌یِ کارکردها و ترکیباتش می‌افزاید، مفهومی که در نظریه‌یِ داستان رواج بسیار یافته اما در نقد نمایش به ندرت با آن روبه‌رو می‌شویم: مفهوم نظرگاه[1]. بگذارید به اختصار توضیح بدهم. ساده‌ترین موقعیت نمایشی شش شخصیت را در بر دارد که به هرکدام نقشی محول شده است. به دلیل

1. point - of - view

گوناگونیِ قمر، پنج شکل ممکن برای این موقعیت وجود دارد:

۱) ♌ + ☉ + ♁ + ♂ + ♎ + ☾(♌)

۲) ♌ + ☉ + ♁ + ♂ + ♎ + ☾(☉)

۳) ♌ + ☉ + ♁ + ♂ + ♎ + ☾(♁)

۴) ♌ + ☉ + ♁ + ♂ + ♎ + ☾(♂)

۵) ♌ + ☉ + ♁ + ♂ + ♎ + ☾(♎)

اما هریک از این پنج موقعیت که پرورانده شوند برحسب نظرگاهی که اتخاذ می‌کنیم بسیار متفاوت خواهند شد. در هر صحنه که عواطف مختلفی در میان باشد، خود را در احساسات شخصیتی معین یا گروهی از شخصیت‌های مرتبط به هم بیشتر سهیم احساس می‌کنیم تا در احساسات بقیه. نوعی قانون عاطفی در این‌جا عمل می‌کند. اگر درام‌نویس بخواهد درگیر صحنه‌ای بشویم، باید تشویقمان کند تا علاقه و توجهمان را آن‌قدر محدود و معطوف به نقطه‌ای خاص کنیم که به اوج خود برسد. در یک نمایشنامه‌یِ واحد ممکن است با تغییر صحنه یا تغییر موقعیت موضوع این علاقه هم تغییر کند. اما نمایشنامه‌نویس خوب همیشه علاقه‌یِ ما را در جهتی که خود می‌خواهد هدایت می‌کند. بنابراین، اگر فرض کنیم در نشانه‌گذاریِ نمادینِ ما نقش اولی که محول می‌شود نشان دهنده‌یِ شخصیتی است که موقعیت از نظرگاه او دیده می‌شود، هر پنج موقعیت بالا قرار است از نظرگاه اسد دیده شوند. البته معمولاً موقعیت همین‌طور است. معمولاً ما در یک نمایش طرف نیروی جهت دهنده را می‌گیریم. با اسد همدلی می‌کنیم. اما صحنه‌هایی چون قتل خانواده‌یِ مک داف یا دزدمونا در حین عبادت سبب جدا کردن ما از اسد می‌شوند و وادارمان می‌کنند تا او را از نظرگاهی دیگر ببینیم. دست‌کم از لحاظ نظری یکی از این پنج موقعیت را می‌توان از هر نظرگاهی عرضه کرد و به این ترتیب در مجموع سی امکان به دست آورد، هرچند استفاده از پنج امکان اولیه محتمل‌تر است ــ زیرا ساده‌تر از بقیه‌اند.

در قصه‌یِ عشقِ سه شخصیتی، شخصیتی که همدلی ما با او محتمل‌تر از بقیه است باز اسد است، و در سی و شش صورت این موقعیت که سوریو مورد بحث قرار داده همه‌جا نظرگاه اسد اتخاذ شده است. اما به راحتی می‌توان هرکدام از این‌ها را از نظرگاه مثلاً مری، شمس یا شیء مطلوب، دید که سبب می‌شود موقعیت به کلی تغییر کند. تغییر نظرگاه از «پیترِ» اسد به «پلِ» حریف بعید به نظر می‌رسد زیرا ممکن است درواقع پل بشود خود اسد و پیتر نقش مریخ را بر عهده بگیرد. اما ممکن است آن رقیب از دو رقیب عشقی که قدرت کمتر و شور و حرارتی کمتر دارد همدلی ما را به خود جلب کند و این همدلی را برای خود نگه دارد. اسد در همه‌یِ موارد «قهرمان» صحنه‌ای خاص یا کل یک نمایشنامه نیست. برای نمونه نمایش ***تارتوف*** را در نظر بگیرید که در آن شخصیت موسوم به همین نام آشکارا اسد نمایشنامه است اما قرار نیست ذره‌ای همدردی ما را جلب کند. مولیر در این نمایشنامه حتی ورود اسدِ خود را دو پرده به تأخیر می‌اندازد تا بتوانیم بدون این‌که مجبور باشیم نظرگاه او را بپذیریم، به کارهایش نگاه کنیم. اما در مردم‌گریز مشکلاتی در زمینه‌یِ نظرگاه هست که هر کارگردانی باید خود آن را حل کند.

در فرایند بنا کردن یک نمایشنامه، موقعیت‌های نابی که سوریو ترسیم کرده البته به صورت‌های متعدد دیگری تغییر می‌کنند و غنا می‌یابند. وقتی به این بیندیشیم که قرار است کیفیاتی چون سن، جنسیت، مقام، خلق و خو، زیبایی، قدرت، ضعف، زشتی و غیره به فرمولی انتزاعی برای یک موقعیت داده شود، به روشنی می‌توانیم دریابیم که چه امکاناتی در تئاتر وجود دارد. و اگر به همه‌یِ آن واریاسیون‌های ممکنی بیندیشیم که هریک از این تغییرات می‌توانند در یک موقعیت ایجاد کنند، شاید قانع شویم که رقم دقیقی که سوریو به این صورت مضحک ارائه کرده درواقع نه بیشتر که خیلی کمتر از آنی است که می‌توان برای امکانات

خلق نمایشی قائل شد. و احتمالاً هم وقتی او این عدد را معین می‌کرده می‌خواسته ما همین فکر را بکنیم. به هرحال، در سرتاسر بحثش دربارهٔ موقعیت‌های نمایشی، علاوه بر کلیات، به جزئیات خاص نمایش هم می‌پردازد، و حدود دویست نمایشنامهٔ مختلف را برای روشن شدن بحث ذکر می‌کند، و از برخی از آن‌ها ده بار یا بیشتر مثال می‌آورد. پس کتاب او آمیزه‌ای است حیرت‌انگیز و جنجال‌آفرین از استدلال انتزاعی دربارهٔ نمایش و دانش تجربی در باب نمایشنامه‌ها و نمایشنامه‌نویسان. با این‌همه، برای ارزیابی نهایی این دستاورد بی‌همتا، باید دو پرسش را مطرح کنیم که باهم ارتباط متقابل دارند ــ پرسش‌هایی ظالمانه که باید دربارهٔ هر تلاش ساختارگرایانهٔ مشابهی پرسید. تا چه اندازه حقیقت دارد؟ چه حُسنی دارد؟

تا چه اندازه حقیقت دارد؟ با چه دقتی کارکردها و موقعیت‌های نمایشی را عرضه می‌کند؟ تا چه اندازه کامل است؟ برای پاسخ به این پرسش باید برخی محدودیت‌های روش سوریو را، چه عمدی باشند و چه سهوی، بشناسیم. اول از همه این‌که او عمداً خیلی چیزها را که در تئاتر مهم است کنار گذاشته است. علاقهٔ او در این‌جا به جوهر کنش تئاتری است که بتوان آن را در حالت سکون، به صورتی همزمان، به شکل موقعیت‌های مختلف عرضه کرد. او به‌خوبی به این مسئله واقف است که در یک نمایشنامه، موقعیت‌ها به کنش‌ها می‌انجامند و کنش‌ها به موقعیت‌های جدید، اما او در این‌جا فقط با موقعیت‌ها کار دارد. و تنها با آجرهای سازندهٔ اصلی، نه با تمهیدات و تاکتیک‌های فرعی تئاتر بلکه با جوهر امر نمایشی به عنوان ترکیبی از اشیاء و نیروهای بالقوه کار دارد. به نظر من، چیزی که او عرضه می‌کند همان چیزی است که واقعاً وجود دارد ــ و تا همین‌جا به او مربوط می‌شود. او جوهر موقعیت نمایشی را تقریباً به روشن‌ترین، ساده‌ترین، و منطقی‌ترین شکل ممکن در اختیارمان نهاده است. پس مسئلهٔ اصلی این نیست که آن‌چه او عرضه کرده معتبر

هست یا نیست، بلکه بر سر این است که چقدر نمایش در آن هست. بدیهی است که کارکردهای بیشتر می‌توانست امکانات بیشتر را در خود بگنجاند، اما فکر می‌کنم او درست فهمیده که کجا دست از کار بکشد. در این‌جا مصالح کارش به او کمک کرده است. تئاتر خیلی متمرکز و محدودتر از مثلاً داستان است. و به هیچ وجه به‌طور قطعی نمی‌توان گفت داستان مثل نمایش به آن شخصیت جهت دهنده‌یِ بسیار مهم، یعنی اسد، که اراده‌اش به یک نمایشنامه شکل می‌دهد، نیاز دارد. اما منصفانه است اگر بگوییم که حتی در قلمرو تئاتر، فرمول‌های سوریو بیشتر در مورد تراژدی کلاسیک یونان و مثلاً فرانسه صادق‌اند تا در مورد تئاتر انگلیسی ما که از لحاظ صوری آن کمال را ندارد اما تا حدودی غنی‌تر است. فاصله‌یِ شکسپیر از این ساختارهای پایه بسیار بیشتر از فاصله‌یِ آیسخولوس، سوفوکلس، کورنی، یا راسین است.

همین امر ما را به پرسش بعدی می‌رساند: چه حسنی دارد؟ در پاسخ باید بگوییم که هرچند کار سوریو را هرگز نمی‌توان توصیفی کافی و وافی از موقعیت‌های نمایشی واقعی تلقی کرد، قطعاً می‌توان نقش شبکه‌ای ساختاری را برای آن قائل شد که به ما در درک واقعیات هر اثری در زمینه‌یِ درام‌نویسی کمک کند. اگر نمایشنامه‌نویسان مدرن اسدهای جبون را در برابرمان می‌گذارند، که در انتظار گودو مانده‌اند به عوض آن‌که به دنبالش بروند، شاید کاربست انگاره‌یِ سوریو در مورد آن‌ها عجیب به نظر برسد، اما همین عجیب بودن قطعاً ادراک ما را نیرومندتر خواهد کرد. و اگر شکسپیر ترکیب‌های پایه را چنان غنی و پیچیده کرده که تقریباً دیگر نمی‌توان آن‌ها را دریافت، همین جنبه‌ای می‌شود از نبوغ او که می‌توان اندازه‌گیری‌اش کرد. و سرانجام آن‌که به نظر من جای تعجب دارد اگر نمایشنامه‌نویسی سروکارش با این منطق نمادین صحنه بیفتد و احساس نکند این جهانِ انتزاعات، که مدعی است حاویِ جوهرِ تنها فرمِ هنرِ ادبیات است که کامل نیست مگر آن‌که انسان‌هایی با گوشت و خون آن را

اجرا کنند، او را به مبارزه می‌طلبد، برمی‌انگیزد و شاید حتی به او الهام می‌بخشد. شش کارکرد سوریو، همچون شش شخصیت پیراندللو، تا زمانی که نمایش باقی است همچنان به جست‌وجوی مؤلف خود ادامه می‌دهند و او را خواهند یافت.

۴

گامی به سوی بوطیقای ساختاری داستان

مزایا و محدودیت‌های ساختارگرایی به منزله‌یِ شیوه‌ای در بررسی ادبیات در رویکرد آن به ادبیات روایی روشن‌تر از هر جنبه‌یِ دیگرِ نظریه یا نقد ادبی درک می‌شود. این چندین دلیل دارد که سرانجام به «سازگاری» ادبیات روایی به عنوان موضوع مورد بررسی و ساختارگرایی به عنوان یک رشته ختم می‌شوند. چون عرصه‌یِ روایت از یک طرف به اسطوره می‌رسد (ساده، کوتاه، همگانی، شفاهی، پیش‌تاریخی) و از طرف دیگر به رمان مدرن (پیچیده، طولانی، فردی، مکتوب، تاریخی)، ضمن آن‌که برخی ویژگی‌های ساختاری را حفظ می‌کند (شخصیت، موقعیت، کنش، گره‌گشایی[1])، عرصه‌ای بسیار عالی برای بررسی ساختارگرایان است، و ساختارگرایی در این عرصه ثمرات بسیار به بار آورده است. می‌توان گفت که بررسی ساختاری داستان، به‌رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به‌جا مانده، تقریباً از کاری که ولادیمیر پراپ روی حکایت پریان روسی انجام داد شروع شده است. پراپ همان «فرم‌های بسیط» را برای داستان ارائه کرده که نیروی محرکه‌یِ مهم تفکر ساختاری شده است. تفاوت شیوه‌یِ

---

1. resolution

برخورد پراپ با فرم‌های روایی بسیط و روش لوی استروس، که در بخش بعدی این فصل به آن خواهیم پرداخت، حکایت از وجود طیفی چنان وسیع در درون ساختارگرایی دارد که تقریباً به یک گسست شباهت می‌یابد. کار پراپ، هرچند بسیار ساده‌تر است و خلاقیتی بسیار کمتر دارد ــ یا شاید چون بسیار ساده‌تر است، خلاقیتی بسیار کمتر دارد ــ تا به امروز برای نظریه‌یِ ادبی بسیار مهم‌تر بوده است تا کار لوی استروس. اگر وجود این گسست را بپذیریم، پراپ نخستین پاپِ مذهب ارتدکس است.

ولادیمیر پراپ البته فرمالیست بود و می‌توان گفت نماینده‌یِ موضع فرمالیستی در دل ساختارگرایی ادبی است. فرمالیسم نگرش ادبی اصلی ساختارگرایی بوده و هنوز هست. فرمالیسم در پنجاه سال گذشته شکل گرفته و از لحاظ پیچیدگی و غنا رشد کرده است؛ برخی مواضع افراطی را رها کرده و برخی دیگر را محدود و مشروط کرده است؛ اما در سرتاسر این دوره همواره نشان داده که بسیار توانمند است و پژوهشگرانِ صاحبِ دانش و شور فکری را به خود جلب کرده است. بنابراین، نه فقط معرف رخدادی صرف در تاریخ ذائقه‌یِ ادبی نبوده بل به شکوفایی در قلب نهضت ساختارگرایی که در ابتدا آن را از میدان به در کرده بود ادامه داده است. به همین دلیل، و نیز به دلیل جذابیت درونی و ذاتی آن، بررسی سهم نهضت فرمالیسم در بوطیقای داستان بخش مهمی از فصل حاضر را تشکیل می‌دهد.

دو بخش آخر این فصل به ساختارگرایی خُرد و ساختارگرایی کلان اختصاص یافته است. در بخش ج، به بررسی تلاش‌هایی می‌پردازم که به منظور پالایش کارکردگراییِ پراپ و کاربست نتایج این پالایش در مورد برخی فرم‌های روایی اولیه صورت گرفته است. و در بخش آخر به کوشش‌هایی می‌پردازم که برای نظام‌مند کردن کل مقوله‌یِ داستان انجام شده، به‌ویژه آن‌ها که از طریق بررسی گونه‌ها و انواع داستان به این کار دست زده‌اند. این کوشش‌ها، هرچند معترفیم که بی‌عیب و نقص نیستند،

به هرحال لمحه‌ای احساس رضایت را در آدمی برمی‌انگیزند. از همه مهم‌تر، مخاطبان را به تهذیب و پروراندن آن‌چه می‌بینند ترغیب می‌کنند ــ و حتی در این وضعیت آزمایشی و ناکامل هم باز قابل استفاده و سودمندند. اما اگر چنین نبود، و اگر قرار بود بوطیقای ساختارگرایانه‌یِ داستان را که در این فصل به اختصار عرضه شده دور بیندازیم ــ برای یافتن بوطیقایی دیگر به کجا می‌توانستیم رو کنیم؟ هر آن‌چه از بوطیقای داستان داریم ساختارگرایی و فرمالیسم به ما داده‌اند.

الف) اسطوره‌نگاران: پراپ و لوی استروس

بخش اعظم دستاوردهای ساختارگرایی و بسیاری از محدودیت‌های آن را می‌توان تلویحاً در دو شیوه‌یِ بررسیِ روایت‌های عامیانه یافت که ولادیمیر پراپ و کلود لوی استروس به کار بستند. علت این امر بینش خارق‌العاده و نبوغ این دو و در ضمن سرشت مصالح اساطیری است که برای پژوهش برگزیدند. اساطیر، حکایت‌های عامیانه، حکایت‌های پریان ــ این‌ها همگی پیش‌نمونه‌های کلیه‌یِ روایت‌ها، و نیاکان و الگوهای صورت‌های تکامل یافته‌یِ بعدی داستان‌اند. در بررسی تاریخ روایت، می‌بینیم که در عصر مدرن فرم‌هایی تکامل یافته‌اند که سازه‌های پایه‌یِ داستان بدوی را پرورانده و متحول کرده‌اند طوری که تقریباً دیگر قابل شناسایی نیستند، اما ضمناً درمی‌یابیم که فرم‌های داستانی مدرن هرگز ارتباط خود را با روایت بدوی به‌طور کامل قطع نکرده و به کرات به سرچشمه‌های خود بازگشته‌اند تا از قدرت کمابیش جادویی آن‌ها توشه‌ای برگیرند. جهانی بودن اسطوره وجه مهمی از این میراث است که لوی استروس در یکی از روشن‌بینانه‌ترین بخش‌های اثرش بر آن تأکید کرده است:

در این نقطه می‌توان نکته‌ای را مطرح کرد که کمک می‌کند تا اصالت اسطوره در

ارتباط با سایر پدیده‌های زبانی روشن شود. اسطوره آن بخش از زبان است که در آن فرمولِ traduttore, traditore [مترجم خائن است] به پایین‌ترین درجه‌یِ صدق خود می‌رسد. از این دیدگاه باید آن را در حوزه‌یِ آن بیانات کلامی قرار داد که در نقطه‌یِ مقابل شعر قرار می‌گیرند، و این به‌رغم ادعاهایی است که برای اثبات عکس این گفته مطرح شده است. شعر گفته‌ای است که نمی‌توان ترجمه‌اش کرد مگر به بهای تحریف‌های جدی؛ حال آن‌که ارزش اسطوره‌ایِ اسطوره حتی در بدترین ترجمه حفظ می‌شود. هر قدر هم که از زبان و فرهنگ مردمی که اسطوره از آن برخاسته بی‌اطلاع باشیم، در هر جای جهان خواننده اسطوره را اسطوره ادراک می‌کند. جوهر آن در سبک آن، موسیقیِ اصل آن، یا نحو آن ننهفته، بل در قصه‌ای نهفته است که می‌گوید. اسطوره زبان است که در سطحی بسیار عالی عمل می‌کند، یعنی در جایی که معنا، که بر زمینِ زبان می‌غلتد، موفق می‌شود عملاً از روی آن «بلند شود و اوج بگیرد».[1]

جالب است خاطرنشان کنیم که سی. اس. لوییس تقریباً همان نظرهایی را درباره‌یِ فرم‌هایِ اساطیری ابراز کرده که این مردم‌شناس فرانسوی بیان داشته است؛ جالب از این جهت که این دو در آرا و نگرش‌هایشان وجه اشتراک بسیار اندکی دارند. لوییس می‌گوید، «درست است که چنین داستانی نمی‌تواند جز با کلمات به ما برسد. اما این از لحاظ منطقی تصادفی است. اگر می‌شد با هنر پانتومیمی بی‌نقص یا فیلمی صامت یا تصاویر پشت هم بدون استفاده از هیچ کلمه‌ای آن را روشن کرد، باز همان تأثیر را در ما می‌گذاشت.»[2]

بهتر است همین‌جا مکث کنیم و لحظه‌ای به بررسی پیامدهای ضمنی این گفته‌ها بپردازیم. از ما خواسته شده تا پیوستاری از امکانات ادبی را در

---

1. *Structural Anthropology*, p. 206.

2. *Experiment in Criticism*, Cambridge, England, 1965, p. 41.

نظر بگیریم، که در آن اسطوره و شعر در دو قطب مخالف قرار می‌گیرند. در شعر غلبه با وجه واژگانی و جانشینیِ زبان است یعنی با پژواک‌های واژه‌ای معین در میراث زبانیِ خود آن. طبیعی است که چنان‌که رابرت فراست گفته، همین است «که در ترجمه از دست می‌رود.» شعر بزرگداشت امر منحصر به فرد است در یک فرهنگ، یک زبان، و در نحوه‌یِ استفاده‌یِ یک انسان از زبانش. اما در اسطوره وجه ساختاری و همنشینی زبان غلبه می‌یابد، و زبان‌ها در این سطح وجوه مشترک بسیار دارند. ساختارهای زبانی، و در نتیجه اساطیر، از خصلتی جهانی برخوردارند که واحدهای زبانی، به دلیل قراردادی بودن، از آن بی‌بهره‌اند.

برای همین است که پراپ و لوی استروس بیش از هر چیز به ساختارهای اسطوره توجه نشان داده‌اند، و برای همین است که در فعالیت‌های ساختارگرایان مصالح اساطیری چنین جایگاه «ممتازی» دارند. اما سمت و سوی متفاوت کار پراپ و لوی استروس به فعالیت‌هایی چنان نامشابه انجامیده که حکایت از گسستی بنیادین در ساختارگرایی دارد ــ گسستی از گسست‌های متعدد که تعریف «ساختارگرایی» را کم و بیش ناممکن می‌سازد ضمن آن‌که تا حدودی معلوم می‌کند که چرا نقد ساختاری این‌همه زنده و متنوع است. پراپ را که در دهه‌یِ ۱۹۲۰ کار می‌کرد می‌توان عضوی از گروه فرمالیست‌های روس دانست. قطعاً سایر فرمالیست‌ها و نیز بخش مهمی از ساختارگرایان فرانسوی از کار او تأثیر پذیرفتند.

پراپ کار را با مسئله‌یِ طبقه‌بندی و سازماندهی حکایات عامیانه آغاز می‌کند. او، بر مبنای کاری که وِسِلوفسکی و بِدیه انجام داده بودند، مطرح می‌کند که اغلب تلاش‌هایی که به منظور طبقه‌بندی حکایت‌ها بر مبنای «بن‌مایه‌ها» یا «عناصر» صورت می‌گیرد به گروه‌بندی‌های بی‌نظام و نامتجانس خواهی می‌انجامد. پراپ، ضمن تلاش برای شناسایی عناصر پایدار و

متغیر در مجموعه‌ای از صد حکایت پریان روسی به این اصل می‌رسد که هرچند پرسوناژهای یک حکایت متغیرند، کارکردهای آن‌ها در حکایت‌ها پایدار و محدود است. پراپ کارکرد را چنین توصیف کرده است: «عمل یک شخصیت، که برحسب میزان اهمیت آن در پیشبردِ کنش تعریف می‌شود،» و از روی قیاس چهار قانون تدوین کرده که مطالعه‌یِ ادبیات عامیانه و خود داستان را در موقعیت جدیدی قرار داد. قوانین ۳ و ۴، از لحاظ صراحت و همگانی بودن، به طرزی حیرت‌آور آدمی را به یاد برخی کشفیات علمی می‌اندازند:

۱. کارکردهای شخصیت‌ها در یک حکایت به صورت عناصری ثابت و پایدار عمل می‌کنند، مستقل از این‌که چگونه تحقق یابند یا چه کسی آن‌ها را متحقق سازد. کارکردها اجزاء بنیادین یک حکایت را تشکیل می‌دهند.

۲. تعداد کارکردهای متعلق به حکایت پریان محدود است.

۳. توالیِ کارکردها همیشه یکسان است.

۴. همه‌یِ حکایت‌های پریان از لحاظ ساختارشان به یک نوع تعلق دارند.[1]

پراپ ضمن مقایسه‌یِ پی در پی کارکردهای حکایت‌ها کشف کرد که جمع کل کارکردها هرگز از سی و یک تجاوز نمی‌کند، و در هر حکایت هر تعداد از این سی و یک کارکرد که وجود داشته باشد (در هیچ‌کدام آن‌ها همه‌یِ سی و یک کارکرد وجود نداشت) این کارکردها همیشه به همان ترتیب می‌آیند. (برای آن‌که خواننده متوجه جنبه‌های ملموس این فرمول‌بندی شود کارکردها را برمی‌شمارم، اما باید علاقه‌مندان را برای توضیح و مثال‌های این کارکردها به متن خود پراپ ارجاع بدهم.) پس از موقعیت آغازین که در آن با نام اعضای یک خانواده آشنا می‌شویم یا قهرمان آینده معرفی می‌شود، حکایت آغاز می‌شود

1. *Morphology of the Folktale*, pp. 21, 22, 23.

که شامل منتخبی از کارکردهای زیر به ترتیب زیر است:
۱. یکی از اعضای خانواده خانه را ترک می‌کند.
۲. قهرمان از انجام کاری نهی می‌شود.
۳. این ممنوعیت نقض می‌شود.
۴. شخص خبیث درصدد جمع‌آوری اطلاعات برمی‌آید.
۵. شخص خبیث اطلاعاتی درباره‌یِ قربانی‌اش به دست می‌آورد.
۶. شخص خبیث تلاش می‌کند قربانی‌اش را بفریبد تا خود او یا اموالش را تصاحب کند.
۷. قربانی فریب می‌خورد و در نتیجه نادانسته به دشمنش کمک می‌کند.
۸. شخص خبیث به یکی از اعضای خانواده آسیب یا زیان می‌رساند.
۸الف. یکی از اعضای خانواده یا چیزی را ندارد یا می‌خواهد چیزی را به دست آورد.
۹. بداقبالی یا کمبود آشکار می‌شود: فرمان یا خواهشی به قهرمان ابلاغ می‌شود؛ به او اجازه‌یِ رفتن داده می‌شود یا به مأموریتی فرستاده می‌شود.
۱۰. جست‌وجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که با آن مقابله کند.
۱۱. قهرمان خانه را ترک می‌کند.
۱۲. قهرمان مورد آزمایش، سؤال، حمله، یا... قرار می‌گیرد که هدف از آن آماده شدن او برای دستیابی به وسیله‌ای سحرآمیز یا مدد جستن از مددکاری جادویی است.
۱۳. قهرمان به کنش‌های بخشنده‌یِ آینده واکنش نشان می‌دهد.
۱۴. قهرمان به وسیله‌ای سحرآمیز دست می‌یابد.
۱۵. قهرمان به محل آن چیزی که جست‌وجو می‌کند منتقل می‌شود، برده می‌شود یا راهنمایی می‌شود.
۱۶. قهرمان و شخص خبیث مبارزه‌یِ رو در رو را آغاز می‌کنند.
۱۷. قهرمان زخم می‌خورد.

۱۸. شخص خبیث شکست می‌خورد.
۱۹. بداقبالی یا کمبود اولیه رفع می‌شود.
۲۰. قهرمان بازمی‌گردد.
۲۱. قهرمان تعقیب می‌شود.
۲۲. قهرمان از تعقیب جان به در می‌برد.
۲۳. قهرمان به صورت ناشناس به خانه یا سرزمینی دیگر می‌رسد.
۲۴. یک قهرمان دروغین ادعاهای بی‌اساسی مطرح می‌کند.
۲۵. انجام کاری شاق از قهرمان خواسته می‌شود.
۲۶. کار شاق انجام می‌شود.
۲۷. قهرمان شناخته می‌شود.
۲۸. قهرمان دروغین یا شخص خبیث رسوا می‌شود.
۲۹. قهرمان دروغین به هیئتی دیگر درمی‌آید.
۳۰. شخص خبیث به مجازات می‌رسد.
۳۱. قهرمان ازدواج می‌کند و بر تخت می‌نشیند.

پراپ هفت کارکرد اول را به صورت یک واحد می‌گیرد و آن را «تدارک» می‌نامد و می‌توان با این نامگذاری‌های کلی گروه‌های دیگری از بن‌مایه‌ها را مشخص کرد. بدین ترتیب می‌توان بخش پیدایش گرفتاری را معین کرد که با شماره‌یِ ۱۰ به پایان می‌رسد و پس از آن جابه‌جایی، مبارزه، بازگشت، و شناسایی. همان‌طور که مفسران بعدی هم به سرعت مطرح کرده‌اند، این‌ها همگی از لحاظ منطقی بی‌نقص نیستند، اما ساختاری که پراپ دراین‌جاخلاصه کرده بی‌شک همانی است که همگی درداستان‌هایی که خوانده‌ایم، از حکایت گرفته تا رمان، با آن رو به رو شده‌ایم.

علاوه بر این سی و یک کارکرد، پراپ هفت «حوزه‌یِ کنش» را هم شناسایی کرده که هشت نقش شخصیت‌ها در حکایت پریان را دربر می‌گیرد:

۱. شخص خبیث
۲. بخشنده (فراهم آورنده)
۳. مددکار
۴. شاهزاده خانم (شخص مورد جست‌وجو) و پدرش
۵. اعزام کننده
۶. قهرمان (جست‌وجوگر یا قربانی)
۷. قهرمان دروغین

در هر حکایت، یک شخصیت ممکن است بیش از یکی از این نقش‌ها را ایفا کند (مثلاً شخص خبیث ممکن است قهرمان دروغین هم باشد، بخشنده ممکن است اعزام کننده هم باشد)؛ یا برای یک نقش ممکن است از چندین شخصیت استفاده شود (برای مثال، چند شخص خبیث)؛ اما این‌ها همه‌یِ آن نقش‌هایی هستند که این نوع روایت لازم دارد، و نقش‌های پایه‌یِ خیلی از آثار داستانی هستند که از جنبه‌های دیگر از حکایت‌های پریان بسیار فاصله گرفته‌اند.

می‌توان به‌طور گذرا خاطرنشان کرد که فرمول‌بندی پراپ از برخی جنبه‌ها شبیه پروژه‌یِ لرد راگلان (*قهرمان*، لندن، ۱۹۳۶) است که به‌طور مستقل از پراپ شکل گرفت؛ راگلان درصدد برآمد تا رخدادهای زندگی یک قهرمان اساطیریِ نوعی را فهرست کند. حکایت‌های قهرمانیِ مورد بررسی راگلان با حکایت‌های پریانی که پراپ بررسی کرده به کلی متفاوت است، و روش کار او هم از لحاظ نظم علمی بسیار ضعیف‌تر است. او فقط می‌خواست نشان بدهد که فرم‌های اساطیری چگونه ویژگی‌های پایداری دارند که به کرات پدیدار می‌شوند و زندگی قهرمانان اساطیری را از انسان‌های تاریخی متمایز می‌کنند. راگلان، همچون فریزر، کورنفورد، وستن، گَستر و دیگران، به مکتبِ عمدتاً بریتانیاییِ ساختارگرایان اولیه تعلق دارد که از جمله اسلاف نظری مهم نورتراپ

فـرای بـه شـمار مـی‌روند، و بـا اسـتدلال‌های مـتقاعد کـننده وابسـتگی ساختارهای روایی اساطیری را به برخی مـناسک مـذهبی بـدوی نشـان می‌دادند. جدل بر سر علت و معلول بودن اسطوره و مـناسک مـذهبی ممکن است تا مدتی دیگر ادامه یابد، اما پیوستگی نزدیک این دو، پاسخ دادنشان به نیازهای انسانیِ بنیادین و مشابه، در حال حاضر فرضی است پذیرفته در مطالعات انسانی. انگاره‌یِ قهرمانی راگلان بیست و دو ویژگی را در بر دارد که همگی آن‌ها کارکرد به مفهومی که پراپ در نظر داشت نیستند ــ شاید به این دلیل که این اساطیر قهرمانی به صورت ساختارهای روایی ناب عمل نمی‌کنند اما باز واجد عناصر مهمی از جنس مناسک‌اند. انگاره‌یِ او بدین قرار است:

۱. مادرِ قهرمان باکره‌ای است از خاندان سلطنتی؛
۲. پدرش پادشاه است، و
۳. اغلب از خویشاوندان نزدیک مادر او، اما
۴. نطفه‌اش در شرایطی نامتعارف بسته می‌شود، و
۵. ضمناً مشهور است که پسر خداست.
۶. در بدو تولد، مـعمولاً پـدر یـا پـدربزرگ مـادری، درصـدد کشـتنش برمی‌آیند، اما
۷. جان به در می‌برد، و
۸. پدر و مادرخوانده‌ای در سرزمینی دور او را بزرگ می‌کنند.
۹. چیزی از کودکی‌اش به ما گفته نمی‌شود، اما
۱۰. در بزرگسالی به مُلک آینده‌یِ خود بازمی‌گردد یا به آن‌جا می‌رود.
۱۱. پس از غلبه بر شاه و /یا یک غول، اژدها یا دد،
۱۲. با شاهزاده خانمی ازدواج می‌کند، که معمولاً دخترِ سلف اوست، و
۱۳. شاه می‌شود.
۱۴. تا مدتی در آرامش حکم می‌راند، و

۱۵. قوانینی وضع می‌کند، اما
۱۶. بعداً عنایت خدایان و /یا رعایای خود را از دست می‌دهد، و
۱۷. از تاج و تخت و از شهر رانده می‌شود، که پس از آن
۱۸. به مرگی مرموز،
۱۹. غالباً بر فراز یک تپه درمی‌گذرد.
۲۰. فرزندانش، اگر فرزندی داشته باشد، جانشین او نمی‌شوند.
۲۱. جسدش دفن نمی‌شود، اما با این حال
۲۲. یک یا چند مقبره‌یِ مقدس دارد.

راگلان سپس از این انگاره استفاده می‌کند تا به چند قهرمان مشهور «امتیاز» بدهد. برای مثال، تسئوس بیست امتیاز می‌گیرد و هراکلس هفده امتیاز. بدیهی است اگر مسیح بود، که در این‌جا به‌طور معناداری حذف شده، امتیاز خوبی می‌آورد. قهرمانان فرهنگی از نقاط مختلف و دور جهان زندگی‌هایی دارند که به این انگاره شباهتی معنی‌دار دارد. راگلان می‌خواهد بگوید که تمام این مشابهت‌ها پایه در مناسک دارند، اما با مناسک یا بی‌مناسک، این مشابهت‌ها حکایت از وجود نوعی دستور زبان پایه در روایت در گستره‌یِ وسیع بشریت دارند. نه راگلان و نه پراپ کاری با دلایل این امر ندارند. پراپ که به وصف آن‌چه می‌بیند قناعت می‌کند، گهگاه این فرض را مطرح می‌کند که حکایت پریان حتماً از اسطوره نشأت گرفته و برخی رمانس‌های شوالیه‌گری هم قطعاً حاصل تکامل حکایت‌اند. و به راحتی هم متذکر می‌شود که جذابیت زیبایی‌شناختی هر حکایتی ممکن است حاصل مختصات متغیر آن باشد نه ساختار نامتغیر آن: «مقصود ما از مختصات کل کیفیت‌های بیرونی شخصیت‌هاست: سن، جنس، مقام، شکل ظاهری، ویژگی‌های ممیزه‌یِ این ظاهر، و از این قبیل.

این مختصات مایه‌یِ علو درجه و جذابیت و زیبایی حکایت می‌شوند.»[1] از همین نکته پیداست که پراپ به ملاحظات زیبایی‌شناختی (علو درجه و جذابیت و زیبایی) واقف است، اما دغدغه‌اش واقعاً این‌ها نیستند. اگر ساختار یک حکایت فی‌نفسه کیفیتی زیبایی‌شناختی داشته باشد، معمولاً آن را نادیده می‌گیرد، هرچند ظاهراً روشن است که حاضر است برای کیفیتی خاص در نحوه‌یِ تحقق یک حکایت و نه برای ساختار آن تأثیرات زیبایی‌شناختی قائل شود. فراتر رفتن از این نگرش ساختاریِ محدود به متون که از صافی رسانه‌یِ انتقال عامه‌یِ مردم گذشته‌اند و رسیدن به یک نگرش ساختارگرایانه‌یِ واقعی به متونِ حقیقتاً ادبی یکی از مشکلات بزرگی است که نظریه‌پردازان ادبی ساختارگرا هنوز هم در تلاش برای رفع آن هستند. اما پراپ چیزی اساسی درباره‌یِ ماهیت ادبیات روایی به ما آموخته است. او به ما آموخته که در نگاه به کارکردهای موجود در طرح و نقش‌های شخصیت‌ها به روابط متقابل آن‌ها که به دقت و باریک‌بینانه مشخص شده‌اند دقت کنیم. بنابراین، کار او نقطه‌یِ شروع برای چندین نظریه‌پرداز بعدی بوده است، به‌ویژه گروه گرِماس، برِمون، و تودوروف که در بخش ج همین فصل به کار آن‌ها خواهیم پرداخت.

در نظر پراپ، حکایت منفرد به عنوان یک سازه‌یِ منحصر به فرد، واحد تحلیل ساختاری بود. او با بررسی مجموعه‌ای از صد حکایت با ترکیب‌بندی مشابه، ساختار یک «شاه حکایت»[2] را بیرون کشید که سی و یک کارکرد آن کلیه‌یِ امکانات ساختاری را که در کل مجموعه یافت می‌شود دربر دارد. هرچند، چنان‌که پیشتر متذکر شدم، علاقه‌اش در وهله‌یِ اول زیبایی‌شناختی نبوده است، به هررو به کیفیت‌های صوریِ حکایت، واحدهای پایه‌یِ آن و قواعد حاکم بر ترکیب آن‌ها پرداخته است. در اساس او درصدد ساختن دستور و نحوی برای نوعی خاص از

1. *ibid.*, p. 87. 2. master - tale

روایت بود که نظریه‌پردازان بعدی در آن دخل و تصرف کردند تا بتوانند کاربرد آن را به سایر انواع فرم‌های روایی تسری دهند. اما در نظر کلود لوی استروس فرم تک تک روایت‌ها موضوعی حائز اهمیت نبوده است. از نظر او، واحد نه حکایت بلکه اسطوره است که در هر تعداد حکایتی، کامل یا تکه تکه، بیان می‌شود. اسطوره در این معنا پیکره‌ای است از مصالحِ عمدتاً روایی که با جنبه‌ای خاص از فرهنگی معین سر و کار دارد. یا، دقیق‌تر بگوییم، اسطوره در پشت این مصالح حضور دارد و همیشه به صورتی تغییر یافته به ما می‌رسد و باید با استفاده از آن مصالح دوباره آن را بسازیم.

پراپ با یک فرم زیبایی‌شناختی، حکایت پریان، سر و کار داشت که خود صورت تغییر یافته‌یِ مصالح اسطوره‌ای با مقاصد زیبایی‌شناختی است. شاید بتوان گفت پراپ با جست‌وجوی شاه فرم[1] گروهی از این حکایات می‌خواسته بنیادهای پویای پاسخ انسان به روایت را پیدا کند. او هرگز جست‌وجویش را تا به آن‌جا ادامه نداد که بپرسد یک کارکرد معین چه واکنشی را احتمالاً در مخاطبان یک حکایت برمی‌انگیخته است. اما ساختاری را جدا کرده که علت به وجود آمدنش قاعدتاً پاسخ به تمایل مشترک انسانی به لذایذ ناشی از فرم روایی بوده است. اما لوی استروس نه با فرمی زیبایی‌شناختی که با فرمی منطقی سر و کار دارد: نظام اندیشه‌هایی که در اساطیر بدوی، گیریم به‌طور مبهم، تجسم یافته است. دادن ساختاری جدید به یک اسطوره با مقاصد زیبایی‌شناختی، که به آن شکل یک حکایت عامیانه یا حکایت پریان می‌دهد، از نظر او شکلی از دگردیسی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می‌کند. اما اجتناب‌ناپذیر است زیرا اساطیر فرم روایی جذابی به خود می‌گیرند دقیقاً برای این‌که حقایقی درباره‌یِ وضعیت انسان را که فهمش همیشه برای انسان‌ها دشوار

1. master form

بوده قابل هضم کنند. پراپ به جست‌وجوی فرایندی است که صدف از طریق آن مرواریدش را می‌سازد، اما لوی استروس می‌خواهد اهمیت و معنای ساختار یافت شده در آن دانه‌یِ ماسه‌یِ اولیه را توضیح بدهد.

از لحاظ رویه، روش لوی استروس شباهتی سطحی به روش پراپ و راگلان دارد. ابتدا روایت اساطیری مورد بررسی را به واحدهایی تجزیه می‌کند که هرکدام را می‌توان در یک جمله‌یِ کوتاه خلاصه کرد. این واحدها شبیه «کارکردها»ی پراپ و «نکات» راگلان‌اند، اما دقیقاً همان‌ها نیستند. هریک از واحدها «رابطه»ای را بیان می‌کند و در عمل معمولاً چیزی مثل یک کارکرد پراپی می‌شود: برای نمونه، «ادیپ ابوالهول را می‌کشد،» که در تحلیل لوی استروس در باب چرخه‌یِ اساطیر تِبی یک واحد است، معادل کارکرد شماره‌یِ ۱۸ پراپ، یعنی غلبه‌یِ قهرمان بر شخص خبیث است در مبارزه‌یِ رودررو. اما همه‌یِ واحدهای لوی استروس کارکردهای روایی نیستند. برای نمونه، برخی از آن‌ها صرفاً تفسیر نام‌ها هستند: «ادیپ = پا برآماسیده»، که بیش از آن‌که رابطه‌ای باشد که در روایت عرضه شده، جزئی است تفسیری. استفاده از عبارتی چون «روابط» به لوی استروس امکان می‌دهد تا مقولاتش را با هیجانی غیرعلمی که همکاران متخصصش را به وحشت می‌اندازد بر مصالحش منطبق کند. اما آن‌چه در این امر نیروی محرکه‌یِ اوست همانی است که سبب شد راگلان در نکته‌یِ شماره‌یِ ۱۹ خود این را هم بگنجاند که مرگ قهرمان «اغلب بر فراز یک تپه» رخ می‌دهد. در بسیاری از اسطوره‌ها و حکایت‌ها عناصر مهمی وجود دارند که کارکردهای روایت نیستند؛ عملی که انجام می‌دهند بیشتر معنایی است تا همنشینی؛ اما این عناصر صرفاً برای تزئین به کار گرفته نشده‌اند و نقشی اساسی در روایت ایفا می‌کنند. در این مورد، تپه آشکارا با مناسک پیوند دارد و بنابراین جزئی است از اسطوره که در زیباسازیِ اسطوره به صورت حکایت عامیانه مسلماً از میان می‌رود.

تقلیل یک روایت اسطوره‌ای به واحدهای رابطه‌ایِ موسوم به «میتم»[1] بخشی است از فرایند تحلیل که کمتر از همه محل بحث و جدل است. مرحله‌یِ بعد، مرحله‌یِ تنظیم، اوجِ کلِ عملیات است. در نظر لوی استروس، اسطوره نوعی پیام است به صورت رمز، از کل یک فرهنگ به تک تک اعضای آن. تا وقتی یک فرهنگ همگن بماند،[1] اعتبار یک اسطوره‌یِ معین برای آن همچنان محفوظ خواهد ماند، و روایت‌های جدید از آن اسطوره صرفاً جنبه‌هایی از همان پیام خواهند بود. رمز را می‌توان گشود و پیام را کشف کرد به شرط آن‌که میتم‌های آن را به نحو درست تنظیم کنیم، و این نظم در توالیِ انتقال روایت به ما خلاصه نمی‌شود. در زیر نمونه‌ای آمده است که لوی استروس در جستار مشهورش «بررسیِ ساختاریِ اسطوره» در *مردم‌شناسی ساختاری* ارائه کرده است.[2]

اگر اسطوره را نادانسته چون رشته‌ای تک‌خطی قلمداد کنیم، برخوردمان با آن همان‌طور خواهد شد که با پارتیتور ارکستر؛ وظیفه‌یِ ما این است که تنظیم صحیح را دوباره تعیین کنیم. فرض کنید با توالی‌ای از این نوع مواجه شده‌ایم: ۱، ۲، ۴، ۷، ۸، ۲، ۳، ۴، ۶، ۸، ۱، ۴، ۵، ۷، ۸، ۱، ۲، ۵، ۷، ۳، ۴، ۵، ۶، ۸...، و وظیفه‌مان این باشد که همه‌یِ ۱ها، همه‌یِ ۲ها، همه‌یِ ۳ها و غیره را کنار هم بگذاریم؛ نتیجه‌یِ کار یک نمودار می‌شود:

۸ ۷ ۴ ۲ ۱
۸ ۶ ۴ ۳ ۲
۸ ۷ ۵ ۴ ۱
۷ ۵ ۲ ۱
۸ ۶ ۵ ۴ ۳

تلاش می‌کنیم تا همین نوع عملیات را روی اسطوره‌یِ ادیپ انجام دهیم، و

1. mytheme 2. *ibid.*, pp. 209-10.

چندین نحوه‌یِ تنظیم میتم‌ها را امتحان می‌کنیم تا همانی را پیدا کنیم که با اصول شمرده شده در بالا هماهنگ باشد. برای پیشبرد بحثمان، فرض کنید که بهترین نحوه‌یِ تنظیم [نحوه‌یِ ارائه شده در ص ۱۰۷] است (هرچند قطعاً به کمک یک کارشناس اساطیر یونان می‌توان آن را تا حد زیادی بهتر کرد).

بیایید ابتدا مدل عددی را در نظر بگیریم. وقتی زنجیره‌یِ روایت را از چپ به راست می‌خوانیم به سرعت متوجه می‌شویم که ۸ بالاترین عددی است که به آن رسیده‌ایم و این توالی پنج‌بار (گرچه همیشه نه به‌طور کامل که به صورت ناقص) تکرار می‌شود. بدین ترتیب به آرایش هشت ستون و پنج ردیف می‌رسیم. این کار با اعداد به‌غایت ساده است زیرا جایشان را خود برایمان معین می‌کنند. حتی وقتی ردیف اول را می‌نویسم، می‌دانیم کجاها را خالی بگذاریم، برای همین وقتی سرانجام در ردیف سوم به ۵ می‌رسیم دقیقاً می‌دانیم آن را کجا بگذاریم. در مورد واحدهای یک اسطوره کار به این سادگی نیست (هرچند با کارکردهای پراپ وضعیت بهتری پیدا می‌کنیم). نمودار ادیپ هم روش و هم مشکلات استفاده از این روش را روشن می‌کند. انصافاً باید بگوییم که خود لوی استروس گفته که استفاده از تکنیک او در این مورد «احتمالاً جایز نیست»، زیرا «اسطوره‌یِ ادیپ تنها در قالب‌های اخیر و پس از استحاله‌های ادبی به ما رسیده که دغدغه‌شان بیشتر ملاحظات زیبایی‌شناختی و اخلاقی بوده تا ملاحظات مذهبی یا مناسک.»[1] اما چند صفحه بعد اظهار می‌کند که یک اسطوره شامل «کلیه‌یِ روایت‌های آن» است و بی‌هیچ تعللی روایت فروید از داستان ادیپ را هم جزو روایت‌های دیگر می‌آورد. همین علاقه‌یِ لوی استروس به این‌که هم کیک را بخورد و هم آن را نگه دارد ــ و بعد هم ادعا کند که اصلاً تارت است، یا اصلاً کیک و تارت فرقی

1. *ibid.*, p. 209

کادموس به جست‌وجوی خواهرش، اثوروپه، برمی‌آید که زئوس او را ربوده است.

کادموس اژدها را می‌کشد

اسپارتوها یکدیگر را می‌کشند

ادیپ پدرش لایوس را می‌کشد

لابداکوس (پدر لایوس) = **چلاق (؟)**
لایوس (پدر ادیپ) = **چپ دست (؟)**

ادیپ ابوالهول را می‌کشد

ادیپ با مادرش، یوکاسته، ازدواج می‌کند

ادیپ = ***پا آماسیده*** (؟)

اتئوکلس برادرش پولونیکس را می‌کشد

آنتیگونه جسد برادرش پولونیکس را به‌رغم آن‌که نهی شده به خاک می‌سپارد

ندارند و یکی‌اند ــ اوقات همه را جز سرسپرده‌ترین ستایندگانش تلخ می‌کند. اما بهتر است ببینیم که او با چرخه‌یِ ادیپی چه کرده است.

اول از همه این‌که خیلی چیزها را نادیده گرفته؛ اما بگذارید، دست‌کم به‌طور موقت، این حق را به او بدهیم. چنان‌که خودش هم می‌گوید، این نمایش را نباید از آن‌گونه که موردنظر دانشمندان است تصور کرد، بلکه درواقع بیشتر شبیه آن چیزی است که یک فروشنده‌یِ دوره‌گرد احتمالاً از نمایش در ذهن دارد، و هدفش صرفاً توضیح «طرز کار اسباب‌بازی

مکـانیکی‌ای است کـه سـعی دارد بـه تـماشاگـران بـفروشد.» پس ایـن اسباب‌بازی مکانیکی چطور کار می‌کند و آیـا در دست کسـی جـز خـود فروشنده‌یِ دوره‌گرد هم کار خواهد کـرد؟ کـلک اول تـنظیم عـناصر در ستون‌هاست. لوی استروس عمداً این را مبهم می‌گذارد. نحوه‌یِ تـنظیم «هماهنگ با اصولی است که پیش‌تر برشمردیم» ـ اما درواقـع اصـول را هرگز برنشمرده است، فـقط بـا اسـتعاره‌ها و تشـبیه‌های بـعید بـه آن‌هـا اشاره‌ای کرده است. بعدتر می‌گوید «همه‌یِ روابط متعلق به یک سـتون یک ویژگی مشترک را نشان می‌دهند که کشف آن وظیفه‌یِ ماست.»[1] اما البته دقیقاً همین ویژگی مشترک اصلاً سبب شده که در همان اول در یک ستون تنظیم شوند. لوی استروس در این‌جا به دلایـلی بـا زحـمت زیـاد تلاش می‌کند این را القا کند که روش کارش استقرایی است، حال آن‌که از ابـتدا بـه وضـوح قـیاسی بـوده است. او واحـدهای اسـطوره را بـر طـبق ویژگی‌های مشترکی که به اعـتقاد او در بـاورهای انسـان بـدوی اهـمیت داشته‌اند در ستون‌هایی تنظیم کرده است. در ستون اول بر روابطی تأکید شده که در آن پیوندهای خویشاوندی بیش از اندازه نزدیک‌انـد ـ زنـای محارمِ بالفعل در مورد ادیپ و یوکاسته، و نوعی زنای محارمِ بالقوه میان دو برادر و دو خواهری که به‌رغم خواست خدایان و انسان‌ها بر رابطه‌شان پای می‌فشارند. در ستون دوم بـر روابـطی تأکـید مـی‌شود کـه در آن‌هـا پیوندهای خویشاوندی نقض می‌شوند، با برادرکشی یا پدرکشی. بنابراین، این دو ستون باهم دو بخشِ یک تقابل منطقیِ دوتایی را بیان می‌کنند: بیش بها دادن به پیوند خونی در برابر کم بها دادن به پیوند خونی. رابطه‌یِ بین ستون ۳ و ستون ۴ کم و بیش تارتر است. چون در برخی روایت‌ها گـفته شده که هیولاهای کشـته شـده در سـتون ۳ خـودزاد[2] هسـتند (از خـود زاده‌اند، از زمین روییده‌اند) گفته شده که این ستون مبین «انکار خودزاد

1. *Structural Anthropology*, p. 211. 2. autochthonous

بودن انسان» است. لنگ زدن، یا «ناشیانه راه رفتن و ناتوانی از صاف ایستادن»، که در ستون ۴ می‌بینیم در بسیاری از اساطیر ویژگی انسان‌هایی است که خودزاد فرض شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که ستون ۴ تأیید اصل خودزایی انسان است. بنابراین معنای اسطوره در یک بند خلاصه می‌شود که اگر بتوان آن را فهمید، به قلب این روش راه می‌بریم:

> حال اگر به اسطوره‌یِ ادیپ بازگردیم، ممکن است معنای آن را دریابیم. این اسطوره درباره‌یِ ناتوانی یک فرهنگ معتقد به خودزاد بودن انسان است (برای نمونه، ن ک به پائوسانیاس، کتاب هشتم، باب بیست و نهم، فصل ۴: گیاهان الگویی برای انسان‌ها می‌شوند) که نمی‌تواند این نظریه را به شکلی رضایت‌بخش به این آگاهی پیوند بزند که انسان‌ها درواقع از وصال مرد و زن زاده می‌شوند. هرچند ظاهراً نمی‌توان این مشکل را حل کرد، اسطوره‌یِ ادیپ نوعی ابزار منطقی فراهم می‌آورد که مسئله‌یِ اصلی ــ زاده شدن انسان از یک منشأ یا دو منشأ؟ ــ را به مسئله‌یِ مشتق از آن مربوط می‌کند: زاده شدن از منشأ متفاوت یا زاده شدن از منشأ یکسان؟ براساس همبستگی‌ای از این نوع، نسبتِ بیش بها دادن به پیوند خونی با کم بها دادن به پیوند خونی همانند نسبتِ تلاش برای خلاصی از باورِ خودزادگی است با محال بودن کامیابی در این تلاش. هرچند شواهد تجربی ناقض این نظریه است، زندگی اجتماعی کیهان‌شناسی را به دلیل شباهت ساختاری آن تأیید می‌کند. بنابراین، کیهان‌شناسی حقیقت دارد.[1]

درک این حرف دشوار است و باور کردنش حتی شاید دشوارتر. هیچ‌کس منکر نیست که این افسانه با روابط اجتماعیِ زناکارانه ارتباط دارد، و بسیاری قبول دارند که مسئله‌یِ خودزاد بودن نیز در اسطوره وجود دارد، اما تنها معدودی از پیروان حاضرند قرائت لوی استروس را از

---

1. *ibid.*, p. 212.

ساختار منطقی پشت این اسطوره بپذیرند. با این‌همه تردیدی نیست که در اسطوره‌شناسی کشفیاتی کرده است. از نظر کارشناسان، نحوه‌یِ بررسی اساطیر سرخپوستان امریکای‌جنوبی او رضایت‌بخش‌تر است، و ادموند لیچ با به کار بستن این روش در مورد سِفرِ پیدایش (در جستاری معروف به نام «لوی استروس در باغ بهشت») به شکلی بسیار متقاعد کننده راز اساطیر کتاب مقدس را بر ما گشوده است. پس چیزی هست، کلنجار رفتنی پربار با فرایندهای ذهنیِ اسطوره‌سازی که ارزشمند و جذاب است. اما به جهتی می‌رود که از ادبیات دور می‌افتد و مسیری را در پیش می‌گیرد بی‌آن‌که پیچ و خم‌های آن را به دقت بر نقشه‌ای ثبت کند. در حال حاضرانگشت‌شمارند کسانی که بتوانند لوی استروس را در جنگل اساطیرش دنبال کنند، و بسیاری که پاره‌ای از راه را طی کرده‌اند می‌ترسند که در پایان کوره‌راه نه ذهن بشر که فقط مغز فعال و پرثمر کلود لوی استروس را بیابند. البته خودش اگر بود می‌گفت ــ گفته است ــ که این‌دو یکی‌اند.

ب) فرمالیست‌های روس

در جهان انگلیسی زبان تازه دارند کم‌کم دستاورد فرمالیست‌های روس را درمی‌یابند. هرچند فرمالیست‌ها در دوره‌یِ ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ به اوج شکوفایی رسیدند، تا همین اواخر آرای آن‌ها فقط به صورت غیرمستقیم در دسترسمان قرار داشته است. احیای علاقه به فرمالیسم تا حدودی نتیجه‌یِ محبوبیتِ فعلیِ ساختارگرایی بوده است، زیرا تردیدی نیست که برخی جنبه‌های ساختارگرایی تطور مستقیم و تاریخیِ اندیشه‌ها و روش‌های فرمالیست‌ها بوده‌اند. اما به عقیده‌یِ من این علاقه صرفاً تاریخی نیست. از آن‌جا که اثبات شده که بوطیقای فرمالیستی داستان، به‌طور اخص، همچنان اعتبار و قابلیت کاربرد خود را حفظ کرده،

سرانجام کم‌کم دارند در انگلستان و به‌ویژه در امریکا قدر فرمالیسم را می‌شناسند. انتشار کتاب درخشان ویکتور ارلیش به نام ***فرمالیسم روسی: تاریخچه ـ آموزه*** از سوی انتشارات موتن در سال ۱۹۵۵ نشانه‌یِ آغاز این توجه و علاقه بود، اما از نخستین آثار نقد ادبی خود فرمالیست‌ها به زبان انگلیسی خبری نبود تا این‌که لمون و رایس کتاب بسیار مفید خود، ***نقد فرمالیستی روسی: چهار جستار*** را در سال ۱۹۶۵ منتشر کردند (که از این به بعد در این فصل به اختصار با *L & R* از آن یاد خواهیم کرد). در همان سال، تزوتان تودوروف، ساختارگرای بلغاری، ترجمه‌یِ فرانسوی نوشته‌های نقد فرمالیستی را با عنوان ***نظریه‌یِ ادبیات*** انتشار داد (که به اختصار در این‌جا *TL* نامیده می‌شود)، و در جستاری که بعدتر درباره‌یِ میراث روشن‌شناختی فرمالیسم نوشت، به صراحت پیوندهای میان تفکر ادبی فرمالیستی و ساختارگرایانه را ترسیم کرد. در سال ۱۹۶۸ شاهد انتشار ***رابله و جهان او*** نوشته‌یِ میخاییل باختین بودیم. باختین، که چهره‌یِ اصلی گذار از فرمالیست‌ها به ساختارگرایان است، منتقدی است که ظرافت و باریک‌بینیِ شگرف را با درکی شگرف همراه کرده است. او در سال ۱۹۲۹ کتابی درباره‌یِ مسائل بوطیقای داستایفسکی منتشر کرده بود، و بعد در سال ۱۹۴۰ کتابش را درباره‌یِ رابله انتشار داد. هر دوی این کتاب‌ها در دهه‌یِ ۱۹۶۰ در روسیه تجدید چاپ شدند ــ فرمالیسم حتی در جمهوری سوسیالیستی هم تن به مرگ نداده بود ــ و کتاب رابله چند سال بعد به انگلیسی درآمد. در حال حاضر قرار است کتاب او را درباره‌یِ داستایفسکی انتشارات اردیس در اواخر سال ۱۹۷۳ منتشر کند. در سال ۱۹۷۱، انتشارات MIT مجموعه‌یِ مهمی از جستارهای نقد را با عنوان ***خواندنی‌های بوطیقای روسی*** انتشار داد که ماتژکا و پومورسکا جمع‌آوری و تدوین کرده بودند (که این‌جا به اختصار *RRP* نامیده خواهد شد) و در سال ۱۹۷۲، انتشارات اردیس ***تالستوی جوان*** آیخنباوم را انتشار داد؛ اثری متعلق به سال ۱۹۲۱ که کیفیت جزمی

اما هوشمندانه‌ای را که در بخش اعظم تفکر نقد فرمالیستی آغازین یافت می‌شود به زیبایی تمام نشان می‌دهد. قرار است انتشارات دانشگاه ییل در سال ۱۹۷۴ کتاب *نقد ادبی قرن بیستم روسی*، اثر ویکتور ارلیش را منتشر کند.

همین مسئله که این آثار در نقد (فرمی که گذرا بودنش شهره‌یِ خاص و عام است) باید پنجاه سال پس از انتشار اولیه به انگلیسی ترجمه شوند خود گواهی است بر قدرت و تداوم جذابیت نقد فرمالیستی. برخی آثار مهم، مثلاً *نظریه‌یِ نثر* اشکلوفسکی هنوز چاپ نشده‌اند، اما در لحظه‌یِ حاضر محتمل به نظر می‌رسد که در ظرف چند سال آینده مجموعه‌ای بسیار جالب، معرفِ نقد فرمالیستی روسی به انگلیسی در اختیار ما قرار گیرد. در صفحات بعدی می‌خواهم این مجموعه آثار را معرفی کنم و تلاش خواهم کرد تا برخی مفاهیم را که در نظریه‌یِ داستان حائز اهمیت ویژه‌اند دنبال کنم و ببینم که چطور در آثار اولیه‌یِ فرمالیست‌ها شکل گرفتند و با حرکت فرمالیسم به سوی ساختارگرایی جرح و تعدیل شدند. در ضمن این کار، به‌ویژه از فرمالیست‌ها در برابر اتهاماتی که گاه به آن‌ها ــ و ضمناً به ساختارگرایان ــ زده می‌شود و آخرینشان هم از جانب فردریک جیمسن در کتابش، *زندان زبان*، مطرح شده است دفاع خواهم کرد. جیمسن از منظری هگلی / مارکسی از فرمالیسم و ساختارگرایی انتقاد می‌کند. نقد او بسیار عالمانه است و استدلال‌هایش را با قدرت مطرح می‌کند. هرکس که به موضوع علاقه‌مند است باید به آن توجه کند. اما به نظر من، برآورد این کتاب از دستاورد فرمالیست‌ها اگر به سادگی نگوییم «غلط»، دست‌کم غیرمنصفانه است، و در ضمنِ بررسیِ تفکرِ نقدِ فرمالیستی نشان خواهم داد که چرا.

نظر جیمسن در این بند خلاصه شده، که برگرفته است از جستار او

درباره‌یِ همین موضوع با نام «فراتفسیر»[1] که در ژانویه‌یِ ۱۹۷۱ در نشریه‌یِ *PMLA* منتشر شد:

> بنابراین، فرمالیسم، چنان‌که نشان دادیم، شیوه‌یِ اصلی تفسیر کسانی است که از تفسیر تن می‌زنند؛ در عین حال، باید بر این واقعیت تأکید کنیم که این شیوه قالب‌های کوتاه‌تر، داستان کوتاه یا حکایت عامیانه، شعر، لطیفه، و جزئیات تزئینیِ آثار طولانی‌تر را موضوع بررسی خود قرار داده است. به دلایلی که در این مجال نمی‌توان چنان‌که سزاوار است به آن‌ها پرداخت، الگوی فرمالیستی اساساً الگویی همزمانی است، و نمی‌تواند چنان‌که باید از عهده‌یِ امر درزمانی برآید، چه در تاریخ ادبیات باشد چه در فرم یک اثر منفرد، و این به معنای آن است که فرمالیسم به عنوان یک روش در آن نقطه‌ای که رمان به عنوان یک مسئله آغاز می‌شود از رفتن بازمی‌ماند.

این اظهارات، که بعضاً بر این فرض استوار شده‌اند که فرمالیسم عمدتاً تلاشی است برای قرار دادن دغدغه‌یِ فرم به جای دغدغه‌یِ محتوا، به نظر من از چند نظر غلط است. درست‌تر آن است که بگوییم فرمالیسم بیشتر دغدغه‌یِ بوطیقا دارد تا تفسیر، دغدغه‌اش بیشتر به دست دادن تعمیم‌های مفید درباره‌یِ «ادبیت» است تا دغدغه‌یِ قرائت‌های استادانه از آثار منفرد ــ با این تذکر که بسیاری از فرمالیست‌ها هروقت که به سمت این هدف حرکت کرده‌اند قرائت‌های درخشانی ارائه داده‌اند. اما این ادعا که معلوم شده است نقد فرمالیستی و ساختارگرایانه نخواسته یا نتوانسته به بُعدِ زمانیِ آثار خاص یا ادبیات به‌طور عام بپردازد اصلاً حقیقت ندارد. هرچند الگوی زبان‌شناسی سوسوری فشار زیادی در جهت همزمانی وارد آورد، این فشار خیلی سریع به واسطهٔ تأثیر زبان‌شناسی یاکوبسن و فشار متقابل الگوهای هگلی و مارکسیستی که

---

1. metacommentary

برای مثال در نقد ادبی لوکاچ یافت می‌شوند خنثی شد. و سرانجام آن‌که، روش صوری نه‌تنها در برابر رمان به عنوان فرمی ادبی درنمی‌ماند، بلکه حقیقتاً هر آن بوطیقای داستان که داریم از این روش به دست آورده‌ایم. گرچه به نظر می‌رسد بخشی از نظریه‌یِ ما بومیِ زبان انگلیسی باشد، در تفکر جاریِ انگلیسی ـ امریکایی درباره‌یِ فرم داستان نمی‌توان چندان چیزی یافت که فرمالیست‌ها و اخلاف ساختارگرایشان به آن نپرداخته باشند. حتی مسئله‌یِ خاص نظرگاه در داستان، که فکر می‌کنیم متعلق به تباری از منتقدان انگلیسی ـ امریکایی است که از هنری جیمز شروع می‌شود تا به وین بوث برسد، پیش‌تر مورد بررسی فرمالیست‌ها قرار گرفته بود، آن هم بررسی‌ای بسیار هوشمندانه. مفاهیم مهم دیگر در تفکر انتقادی ما درباره‌یِ داستان به واسطه‌یِ منتقدانی چون رنه ولک، که از حلقه‌یِ پراگ به این کشور آمده، مستقیماً از فرمالیسم به ما رسیده است.

وقتی یک امریکایی آثار فرمالیست‌ها را می‌خواند قطعاً از این‌که این‌ها حقیقتاً یک «مکتب» نقد را تشکیل می‌داده‌اند حیرت خواهد کرد. منتقدان امریکایی، به‌جز چند استثنای قابل ذکر، تک‌رو بوده‌اند. اما فرمالیست‌ها باهم صحبت می‌کردند، کارهای یکدیگر را می‌خواندند، آرای یکدیگر را پالوده می‌کردند و می‌پروراندند. درواقع، همین که می‌توانستند کار خود را بر کار دیگری بنا کنند حکایت از این دارد که فی‌الواقع تا حدودی به آن «علم ادبیات» که هدفشان بوده دست یافته بودند ـ زیرا رشته‌یِ کار ما علم است از این نظر که حاصل انباشت اندیشه‌هاست و هنر است از این نظر که هر اثر انتقادی منحصر به فرد است. این تعامل میان فرمالیست‌ها سبب می‌شود که نتوان به سهولت امتیاز پروراندن مفاهیمی خاص را به افراد معین داد، اما دو منتقدی که با تفصیلی بیشتر از بقیه درباره‌یِ داستان نوشته‌اند ویکتور اشکلوفسکی و بوریس آیخنباوم بودند. از این دو نفر، آیخنباوم نظام‌مندتر و حساب

شده‌تر و اشکلوفسکی مبتکرتر اما افراطی‌تر بود و اهل غلو؛ برای مثال، اشکلوفسکی بود که از *تریسترام شندی* در برابر این اتهام که رمان نیست دفاع کرد و مُصِر بود که باید آن را «نمونه‌وارترین رمان در ادبیات جهان» دانست.[1]

در این‌جا بیش از همه دستاورد آیخنباوم و اشکلوفسکی را بررسی خواهم کرد، اما ابتدا به اختصار درباره‌یِ شخصیتی ثالث یعنی بوریس توماشفسکی بحث خواهم کرد که در جستارش به نام «درون‌مایگان»[2] (که در *L & R* دوباره چاپ شده) کل بوطیقای فرمالیستی داستان را خلاصه کرده و به آن نظام بخشیده است. توماشفسکی در ابتدا اظهار می‌کند که اصل وحدت‌بخش در یک ساختار داستانی یک فکر کلی، یا همان درون‌مایه[3] است. در یک اثر داستانی، مصالح درون‌مایه‌ای حضور دو نیروی کمابیش متفاوت را نشان می‌دهند: یکی نیرویی که از محیط بی‌واسطه‌یِ نویسنده وارد می‌شود، و دیگری نیروی وارده از سنت ادبی که او در آن می‌نویسد. این مصالح دغدغه‌های مختلف نویسنده و خواننده را نیز منعکس می‌کنند. «نویسنده می‌کوشد که مسئله‌یِ سنتِ هنری را حل کند،» حال آن‌که خواننده شاید فقط بخواهد سرگرم شود ــ یا شاید خواستار «ترکیبی از جاذبه‌های ادبی و دغدغه‌های فرهنگی عام» باشد. این خواننده‌یِ آخری طالب «واقعیت [است] ــ یعنی درون‌مایه‌هایی که در بافت تفکر فرهنگی معاصر 'واقعی' هستند.» توماشفسکی پیوستاری از مصالح درون‌مایه‌ای را فرض می‌کند که از محلی‌ترین و مقطعی‌ترین درون‌مایه‌ها که جذابیتشان دیری نمی‌پاید، تا درون‌مایه‌های مورد علاقه‌یِ عام انسان‌ها مثل عشق و مرگ امتداد می‌یابد. «هرچه درون‌مایه مهم‌تر و پایدارتر باشد، عمر طولانیِ اثر بیشتر تضمین خواهد شد.» اما حتی ماندنی‌ترین درون‌مایه‌ها را هم باید از طریق «نوعی مصالح خاص» عرضه

1. *L & R*, p. 57. 2. Thematics 3. theme

کرد که با واقعیت ربطی داشته باشند وگرنه بیان مسئله قطعاً 'غیرجذاب' از کار درمی‌آید.»[۱]

در هر رمان معین می‌توان دید که درون‌مایه‌یِ اصلی از واحدهای درون‌مایه‌ای کوچک‌تر تشکیل شده است. اگر این واحدهای درون‌مایه‌ای را آن‌قدر تجزیه کنیم که دیگر نتوان آن‌ها را کوچک‌تر کرد، بن‌مایه[۲] به دست می‌آید. پس می‌توان قصه[۳] را حاصل جمع بن‌مایه‌ها با توالیِ علّی-زمانی آن‌ها تعریف کرد؛ طرح را حاصل جمع همان بن‌مایه‌ها دانست که به ترتیبی تنظیم شده‌اند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارند و درون‌مایه را بپرورانند: «کارکرد زیبایی‌شناختی طرح دقیقاً همین است که توجه خواننده را به بن‌مایه‌های تنظیم شده جلب کند.» توماشفسکی اصل تنظیم را انگیزش[۴] می‌نامد و خاطرنشان می‌کند که انگیزش همیشه «مصالحه‌ای میان واقعیت عینی و سنّت ادبی» است. چون خوانندگان به توّهمِ زندگی‌وارگی نیاز دارند، داستان باید این را برایشان فراهم آورد. اما چون «مصالح واقع‌گرایانه فی‌نفسه فاقد ساختار هنری‌اند،» پس «تکوین یک ساختار هنری مستلزم آن است که واقعیت بر طبق قوانین زیباشناختی از نو ساخته شود. این قوانین همیشه، اگر آن‌ها را در ارتباط با واقعیت در نظر بگیریم، قراردادی‌اند.»

توماشفسکی در بحث از انگیزش، انواع مختلف بن‌مایه (پیوسته و آزاد، ایستا و پویا)، ارزش‌های متفاوت بن‌مایه‌ها از لحاظ طرح و قصه، انواع مختلف راوی‌ها (دانای کل[۵]، محدود، مختلط)، نحوه‌یِ رفتار با زمان و مکان، انواع شخصیت (ایستا و پویا، مثبت و منفی)، تمهیدات گوناگون در طرح (متعارف و آزاد، آشکار یا نامحسوس)، و سرانجام رابطه‌یِ این تمهیدات با دو سبک داستانیِ اصلی (طبیعی و مصنوعی) را بررسی می‌کند. متن او چنان غنی و چنان دقیق است که نمی‌توان در

---

۱. نقل‌قول‌های این بند و بند بعدی از: *L & R*, pp. 64-65.

2. motif 3. story 4. motivation 5. omniscient

این‌جا جز به این صورت فهرست‌وار آن را مطرح کرد، زیرا توماشفسکی خود آن را با بیشترین فشردگی و تمرکز ممکن ارائه کرده است. به‌رغم گذشت نزدیک به پنجاه سال از انتشار آن، هنوز هم می‌توان از آن به عنوان کتاب درسی مقدماتی در بوطیقای داستان استفاده کرد. توماشفسکی از دور خارج نشده؛ نویسندگان بعدی صرفاً آرای او را حک و اصلاح کرده‌اند.

پیش از بررسی این حک و اصلاح‌ها، خوب است به مسئله‌یِ کلی رابطه‌یِ فرمالیسم با تاریخ ادبیات بپردازیم که آیخنباوم در جستاری در باب «محیط ادبی» که در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت به آن پرداخت.[1]

آیخنباوم در ابتدا متذکر می‌شود که «اگر نظریه نبود، هیچ نظام تاریخی‌ای هم نمی‌توانست باشد، زیرا اصلی برای گزینش و مفهومی کردن واقعیات در کار نبود.» تاریخ، از نظر آیخنباوم، خود در تاریخ است و بنابراین باید پیوسته در آن تجدیدنظر کرد:

> در نتیجه، تاریخ علم قیاس‌های مرکب است، علمِ دیدِ دوگانه: واقعیات گذشته از آن‌جا که آن‌ها را از هم مجزا می‌کنیم، و همواره و لاجرم آن‌ها را در یک نظام در زیرِ نشانه‌یِ مسائل معاصر قرار می‌دهیم برای ما معانی‌ای دارند. بدین ترتیب یک مجموعه مسائل جایگزین مجموعه‌ای دیگر می‌شود، یک مجموعه واقعیات مجموعه‌یِ دیگر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. تاریخ از این لحاظ روشی است خاص برای بررسی زمان حال به کمک واقعیات گذشته.
>
> تغییر پی در پی مسائل و نشانه‌های مفهومی سبب می‌شود مصالح سنتی را دوباره تنظیم کنیم و واقعیات جدیدی را که در نظام قبلی به دلیل محدودیت‌های ذاتی‌اش گنجانده نشده بود در این ترتیب جدید بگنجانیم. ادغام مجموعه‌یِ جدیدی از واقعیات [در ترتیب جدید] (زیر نشانه‌ای با روابط

1. *RRP*, pp. 56-65.

متقابل معین) در نظرمان کشف آن واقعیات جلوه می‌کند، زیرا خارج بودن آن‌ها از یک نظام (موقعیت «ممکنِ» آن‌ها) از دیدگاه علمی معادل عدم وجود آن‌ها بوده است.[1]

این تکه درخور تحلیل مختصری است. دو بند بالا نمونه‌ای است نوعی از تفکر صوری / ساختاری زیرا تکیه‌اش بر آن است که حقیقت نسبی است و حقیقت خلق می‌شود نه کشف. باید متوجه باشیم که این دیدگاه منکر واقعیت داشتن واقعیات نیست؛ فقط بر آن است که این واقعیات چنان متعددند که نمی‌توان آن‌ها را درک کرد مگر آن‌که با نظامی مفهومی محدود و سازماندهی شوند. فرم و محتوا جدایی‌ناپذیرند، زیرا یکی بدون دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. در این دیدگاه نه فقط زمان‌مندیِ زندگی انکار نمی‌شود بلکه به صراحت پذیرفته می‌شود. و ارتباطی نزدیک با یکی از جنبه‌های مهم نظریه‌یِ فرمالیستی ساختمان داستان دارد. فرمالیست‌ها در نوشته‌هایشان درباره‌یِ داستان بین دو جنبه‌یِ روایت تمایز قائل می‌شوند: **قصه** (فابل) و **طرح** (سوژه). **قصه** مواد خام روایت است، یعنی رخدادها در توالی زمانیشان. **طرح** روایتی است که به صورت موجود شکل گرفته است. می‌توان قصه را مشابه واقعیات خود تاریخ فرض کرد که همیشه با یک سرعت و در یک جهت پیش می‌رود. در یک طرح، به میل خود می‌توان سرعت را تغییر داد و جهت را معکوس کرد. درواقع، یک قصه اقلامی را عرضه می‌کند که برحسب یکی از قوانین اولیه‌یِ منطق روایت انتخاب شده‌اند که هرآن‌چه را نامربوط است حذف می‌کند. و بنابراین یک طرح یعنی پالایش بیشتر، چون این اقلام را به نحوی تنظیم می‌کند که بیشترین تأثیر عاطفی و جذابیت درون‌مایه‌ایِ ممکن را پیدا کند. اما می‌توان گفت که نسبت واقعیات زندگی

---

1. *RRP*. p. 56.

با تاریخ همان نسبت قصه است با طرح. تاریخ رخدادهای هستی را برمی‌گزینند و تنظیم می‌کند، و طرح رخدادهای قصه را برمی‌گزینند و تنظیم می‌کند. پس هنر داستان را به آشکارترین وجه می‌توان در تنظیم دوباره‌یِ زمان تقویمی به صورتی مصنوع دانست که قصه را به طرح تبدیل می‌کند. زمان برای داستان به‌راستی حیاتی است، و فرمالیست‌ها نه فقط به حیاتی بودن آن واقف‌اند، بلکه می‌دانند که به چه دلایلی حیاتی است.

آیخنباوم، پس از آن‌که ضرورت وجود نظریه برای تاریخ به‌طور اعم را به کرسی می‌نشاند، به مسائل خاص تاریخ ادبیات می‌پردازد. ابتدا مسئله‌یِ ماهیت داده‌ها را مطرح می‌کند. می‌پرسد یک «پدیده‌یِ ادبی ـ تاریخی» چیست؟ به نظر او پاسخ این پرسش به حل یک مسئله‌یِ نظری بستگی دارد: ماهیت «رابطه‌یِ میان پدیده‌های مربوط به تطور ادبی و پدیده‌های مربوط به محیط ادبی».

> نظام ادبی ـ تاریخیِ سنتی بدون رعایت تمایز میان مفاهیمِ پیدایش و تطور شکل گرفت و درواقع این دو را مترادف هم فرض کرد. به همین ترتیب، بدون این‌که تلاش کند مقصود از پدیده‌یِ ادبی ـ تاریخی را معین کند کارش را پیش برد. نتیجه نظریه‌ای ساده‌دلانه درباره‌یِ «تبار خطی»[1] و «تأثیر» بود، و گرایشی به شرح حال روانی که به همان اندازه ساده‌دلانه بود.[2]

آیخنباوم با تذکر این مسئله که «فقط ادبیات نیست که تطور می‌یابد؛ پژوهش ادبی هم با ادبیات تطور می‌یابد،» خاطرنشان می‌کند که مطالعات ساده‌دلانه درباره‌یِ تأثیرپذیری و روان‌شناسی‌گریِ ساده‌دلانه جای به جامعه‌شناسی ادبیاتی داده‌اند که به همان اندازه ساده‌دلانه است:

> «جامعه‌شناسان» ادبی ما، به عوض آن‌که مشاهدات اولیه‌یِ ویژگی‌های خاص تطور ادبی را تحت یک نشانه‌یِ مفهومی جدید به‌کار بندند (و هرچه باشد، آن

1. lineal descent 2. *RRP*, p. 59.

مشاهدات نه فقط ناقض یک دیدگاه جامعه‌شناختی راستین نیستند بل عملاً مؤید آن‌اند)، جست‌وجوی متافیزیکیِ اصول پایه‌یِ تطور ادبی و فرم‌های ادبی را بر عهده‌یِ خود دانسته‌اند. اینان دو امکان در اختیار داشته‌اند که پیش از این معلوم شده که هیچ‌کدام قابلیت خلق نظامی برای تاریخ ادبیات را ندارند: (۱) تحلیل آثار ادبی از دیدگاه ایدئولوژی طبقاتی نویسنده (رهیافت روان‌شناختی نابی که مصالحی نامناسب‌تر و غیرمعرف‌تر از هنر نمی‌توان برایش یافت) و (۲) اشتقاق فرم‌ها و سبک‌های ادبی از فرم‌های اجتماعی-اقتصادی و کشاورزی-صنعتی عام زمانه براساس رابطه‌ای علّی.[1]

آیخنباوم به دلایل زیر این دو موضع را رد می‌کند:

هیچ بررسی تکوینی، هرقدر هم که به گذشته‌های دور برود، نمی‌تواند ما را به اصل اساسی برساند (با فرض این‌که اهدافِ موردنظر علمی باشند نه دینی). علم در درازمدت پدیده‌ها را تبیین نمی‌کند بلکه درواقع فقط خواص و روابط آن‌ها را مشخص می‌کند. تاریخ قادر نیست حتی به یک «چرا» پاسخ دهد؛ فقط می‌تواند به این پرسش پاسخ دهد: «چه معنایی دارد؟»

ادبیات، مثل هر امر خاص دیگری از پدیده‌ای متعلق به نظمی دیگر زاده نمی‌شود. و بنابراین آن را به چنین پدیده‌هایی نمی‌توان تقلیل داد. روابط میان پدیده‌ها در عرصه‌یِ ادبیات و پدیده‌ها در خارج از آن اصلاً نمی‌توانند روابطی علّی باشند بلکه تنها می‌توانند مبتنی بر همخوانی، تعامل، وابستگی، یا بازبستگی باشند.[2]

آیخنباوم، پس از توضیح مختصر درباره‌یِ اصطلاحات مربوط به روابطی که نام برد، این اظهارات مهم را بیان می‌دارد:

چون نمی‌توان ادبیات را به هیچ امر دیگری تقلیل داد و ادبیات نمی‌تواند مشتق

1. *ibid.*, p. 60. 2. *ibid.*, p. 61.

از هیچ امر دیگری باشد، هیچ دلیلی نداریم که بپذیریم کلیه‌یِ عناصر تشکیل دهنده‌یِ آن را می‌توان به صورتی تکوینی شرطی کرد. پدیده‌یِ ادبی-تاریخی سازه‌ای است پیچیده که در آن نقش اساسی را ادبیت بر عهده دارد ــ عنصری چنان خاص که بررسی آن تنها در چارچوبی ذاتی-تطوری ثمربخش خواهد بود.[1]

این گفته اهمیتی بسیار دارد، زیرا موضع فرمالیست‌ها را در برابر فشار مارکسیست‌ها برای ترک این موضع جمع‌بندی می‌کند، و با پذیرش این فکر که پدیده‌های برون-ادبی شرایط پیدایش آثار ادبی را فراهم می‌کنند، به شکلی سالم (که شاید باید آن را دیالکتیکی نامید) تن به مصالحه می‌دهد. اما در این مورد کوتاه نمی‌آید که آن عامل اساسیِ بیرونی که شرایط را برای هر اثر ادبی فراهم می‌آورد همانا سنت ادبی است. قطعاً این حرف به جدل مارکسیست‌ها و فرمالیست‌ها پایان نمی‌دهد، اما امکانات پیشرفت‌های بعدی را روشن می‌کند. او از منتقدان مارکسیست یا منتقدان دارای گرایش جامعه‌شناسی ظرافت و فرهیختگی‌ای می‌خواهد در حد ظرافت و فرهیختگی‌ای که می‌توان در کار مارکسیست / ساختارگرای معاصری چون لوسین گلدمن دید که *جامعه‌شناسی رمان*اش (گالیمار، ۱۹۶۴) هم با لوکاچ و هم با فرمالیسم قرابت‌هایی دارد. به هر رو، حتماً تا به این‌جا روشن شده است که فرمالیست‌ها نه‌تنها تاریخ را نادیده نمی‌گرفتند، بلکه به‌طور شایسته‌ای نگرش صوری نسبت به آن داشتند. وقتی به بررسی رویکردِ فرمالیستی به انواع داستانی برسیم، این دیدگاه به خوبی عیان خواهد شد. اما پیش از بررسی مسائل مربوط به این نوع، باید بخشی از واژگان بوطیقای فرمالیستیِ داستان را بررسی کنیم.

---

1. *ibid.*, p. 62.

یکی از مسائل بزرگ نظریه‌یِ داستان از ارسطو تا اوئرباخ رابطه‌یِ میان هنر داستانی و زندگی بوده است: مسئله‌یِ **محاکات**. رویکرد فرمالیستی به این مسئله نه فقط به دام زیبایی‌گراییِ ناب یا انکار عنصر محاکات در داستان نغلتیده، بل کوشیده تا دقیقاً کشف کند که هنر کلامی با زندگی و برای زندگی چه می‌کند. این نکته به بارزترین شکلی در مفهوم آشنایی‌زدایی[1] ویکتور اشکلوفسکی عیان می‌شود. این مفهوم اشکلوفسکی ریشه در نظریه‌یِ ادراکی دارد که اساساً گشتالت‌گراست. (و پشت روان‌شناسان گشتالت هم شاعران و فیلسوفان رمانتیک ایستاده‌اند. در سنت انگلیسی، تکه‌هایی در *سیره‌یِ ادبی* کولریج و در *دفاع از شعر* شلی هست که به وضوح فرمول‌بندی اشکلوفسکی را پیشگویی می‌کنند، و در فصل ۶، بخش الف به آن خواهیم رسید.) اشکلوفسکی می‌گوید، «وقتی ادراک عادت می‌کند، خودکار می‌شود.» و در ادامه می‌گوید، «شیء را گویی پیچیده در کیسه می‌بینیم. از هیئتش می‌دانیم که چیست، اما فقط سایه‌یِ آن را می‌بینیم.» او در بررسی قطعه‌ای از *یادداشت‌های روزانه‌یِ* تالستوی، به این نتیجه می‌رسد:

> عادت اشیاء، لباس‌ها، اثاث، همسر آدم، و ترس از جنگ را می‌بلعد. «اگر کل زندگی پیچیده‌یِ بسیاری از انسان‌ها ناآگاهانه ادامه یابد، در این صورت این زندگی‌ها انگار هرگز نبوده است.»
>
> هنر هست تا به ما کمک کند حس زندگی را بازیابیم؛ هست تا وادارمان که چیزها را احساس کنیم، تا سنگ را سنگی کند. غایت هنر اعطای حس شیء است آن‌گونه که دیده می‌شود، نه آن‌گونه که شناخته می‌شود. تکنیک هنر «ناآشنا» کردن چیزهاست، مبهم کردنِ فرم‌هاست، تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. عمل ادراک در هنر فی‌نفسه غایت است و باید طولانی

1. defamiliarization

شود. در هنر، تجربه‌یِ ما از فرایند ساختن است که اهمیت دارد، نه محصول تمام شده.*

اشکلوفسکی سپس با ذکر نمونه‌هایی از آثار تالستوی تکنیک آشنایی‌زدایی را به تفصیل تشریح می‌کند و نشانمان می‌دهد که تالستوی چگونه با استفاده از نظرگاه یک دهقان، یا حتی یک حیوان، می‌تواند امر آشنا را بیگانه بنمایاند، به نحوی که دوباره آن را می‌بینیم. آشنایی‌زدایی نه فقط تکنیک بنیادین هنرِ مبتنی بر محاکات که توجیه اصلی آن هم هست. در داستان، آشنایی‌زدایی البته از طریق نظرگاه و سبک انجام می‌پذیرد، اما نحوه‌یِ تدارک طرح هم در نیل به آن سهیم است. طرح، با تنظیم دوباره‌یِ رخدادهای قصه، آن‌ها را آشنایی‌زدایی می‌کند و دریچه را بر ادراک آن‌ها می‌گشاید. و چون هنر خود معروض زمان است، تمهیدات خاص برای آشنایی‌زدایی هم تن به عادت می‌دهند و به قراردادهایی بدل می‌شوند که سرانجام همان اشیاء و رخدادهایی را که هدف از ابداع این تمهیدات آشکارکردن آن‌ها بود تار و مبهم می‌کنند. پس وجود یک تکنیک «واقع‌گرایانه»یِ دائمی امکان‌پذیر نیست. در نهایت، واکنشی که هنرمند به استبداد قراردادهای داستانی یا بازنماییِ داستانی نشان می‌دهد واکنشی هجوآمیز است. او، چنان‌که اشکلوفسکی می‌گوید، با مبالغه در تکنیک‌های متعارف، آن‌ها را «عریان» می‌کند. برای همین، اشکلوفسکی

---

* در نقل این تکه ابتدا می‌خواستم ترجمه‌یِ لمون و رایس (ص ۱۲) را نقل کنم. اما به‌ویژه نحوه‌یِ ارائه‌یِ جمله‌یِ آخر آن‌ها به نظرم عجیب رسید. در ترجمه‌یِ آن‌ها آمده بود: «**هنر راهی است برای تجربه‌یِ هنری بودن یک شیء؛ خودِ شیء مهم نیست.**» این قرائت، به نظر من، دست را زیاده از حد برای تفسیرهای محدود «زیباشناختی» یا هنر برای هنر باز می‌گذارد. ترجمه‌یِ فرانسه‌یِ تودوروف رضایت‌بخش‌تر است: "l'art est un moyen d'éprouver le devenir de' l'objet, ce qui est déjà «devenu» n'importe pas pour l'art" (ص ۸۳). به کمک پروفسور تامس وینر از دانشگاه براون به متن روسی مراجعه کردم؛ ترجمه‌یِ لفظ به لفظ آن می‌شود: «هنر وسیله‌ای است برای تجربه‌یِ ساختنِ شیء، اما شیءِ ساخته شده در هنر اهمیت ندارد.»

در تحلیل تریسترام شندی آن را در وهله‌یِ اول اثری داستانی درباره‌یِ تکنیک داستان می‌داند. و چون کانون توجه در آن تمهیداتی است که داستان به‌کار می‌گیرد، پس این اثر درباره‌یِ شیوه‌های ادراک هم هست ــ درباره‌یِ تفسیر هنر و زندگی. عریان کردن تمهیدات ادبی سبب می‌شود که آن‌ها هم عجیب و ناآشنا به نظر برسند، طوری که وقوف خاصی به آن‌ها پیدا می‌کنیم. وقتی آشنایی‌زدایی در مورد خود هنر به کار بسته می‌شود، نتیجه افشای تمهیدات ادبی خواهد بود. بدین ترتیب، هنر به‌طور اعم و داستان به‌طور اخص را می‌توان دیالکتیک آشنایی‌زدایی قلمداد کرد که در آن تکنیک‌های جدیدِ ارائه در نهایت ضدتکنیک‌هایی خلق می‌کنند که موجبات تمسخرشان را فراهم می‌آورند. و این دیالکتیک هسته‌یِ تاریخ داستان است.

اصلاح بوطیقای فرمالیستی را خود فرمالیست‌ها آغاز کردند. یک جنبه از این اصلاحات را می‌توان با بررسی مقاله‌یِ مهمی از ویکتور اشکلوفسکی دریافت که به برخی جرح و تعدیل‌های خود فرمالیست‌ها و اختلاف ساختارگرایشان در موضع فرمالیستی اختصاص دارد. اشکلوفسکی در مقاله‌یِ خود، «در باب ساختمان داستان کوتاه و رمان»[1]، از این دو فرم داستانی استفاده می‌کند تا برخی خواص مشترک کل آثار داستانی را تدوین و برخی از کیفیات خاص این دو نوع مجزا را مشخص کند. در ابتدا این پرسش اساسی را مطرح می‌کند که چه چیزی داستان را داستان می‌کند: «کافی نیست که یک تصویر ساده، یا یک قرینه‌سازی ساده، یا حتی یک توصیف ساده از یک رخداد به ما عرضه شود تا احساس کنیم با یک داستان مواجهیم.» و نتیجه می‌گیرد که داستان بسیار پایان‌ـمحور[2]تر از رمان است؛ یعنی داستان به دقت طوری ساخته می‌شود که وقتی به پایان می‌رسد احساس کنیم تمام شده است، حال

1. *TL*, pp. 96-170. 2. end-oriented

آن‌که کنش اصلیِ رمان قبل از پایان آن ختم می‌شود، یا به نظر می‌رسد می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند. برای همین برخی از انواع رمان به مؤخره متوسل می‌شوند و مقیاس زمان را تغییر می‌دهند تا به سرعت مسائل را حل و فصل کنند. (درواقع این تصوری است که آیخنباوم براساس ایده‌های اشکلوفسکی پرورانده است.) اما در داستان کوتاه، طرح‌ریزی[1] با ظرافت و پاکیزگی بیشتری عمل می‌کند تا به نتیجه‌ای برسد که یک گره‌گشایی حقیقی است. سپس اشکلوفسکی می‌پرسد که چه نوع انگیزش‌هایی این احساس مهم پایان یافتن را به ما می‌دهند؟ او دو نوع اصلی را متمایز می‌کند: حل کشمکش، و آشکار شدن شباهت. در یکی درک ما از کامل شدن بیشتر به سمت کنش معطوف است، در دیگری به درون‌مایه. اما در هر دو مورد اصل مشترکی در کار است، حرکتی دَوَرانی که به واسطه‌یِ مقایسه یا مقابله پایان را به آغاز پیوند می‌زند.

اشکلوفسکی این را هم متذکر می‌شود که مجموعه‌های حکایات به هم پیوسته خیلی پیش از آن‌که رمان به عنوان یک فرم تثبیت شود وجود داشته است. البته مراقب است مبادا با قاطعیت بگوید که رمان حتماً «معلول» این فرم‌های اولیه بوده است (همان‌طور که آیخنباوم یادآور شده، رمان برخاسته از تاریخ، سفرنامه، و دیگر فرم‌های ادبی حاشیه‌ای بوده است)، اما تلویحاً این را می‌گوید که اصول به کار رفته در ساختن مجموعه حکایت‌های قدیمی منادی اصولی بوده‌اند که در ساخت رمان یافت می‌شود. او دو نحوه‌یِ ساخت را متمایز می‌کند: تسلسلی [ماجراهای یک قهرمان] و ترکیبی [سلسله قصه‌های به هم پیوسته]. ساخت ترکیبی درخلق آثاری چون *هزار و یک شب*، *دکامرون*، و *حکایت‌های کنتربری* به کار رفته است. ساخت تسلسلی بیش از همه در آثاری دیده می‌شود که

---

1. plotting

ماجراهای گوناگون قهرمانی واحد را عرضه می‌کنند. در روایت‌هایی چون ***خر طلایی*** تسلسل و ترکیب به صورت تلفیق شده به کار رفته است. اشکلوفسکی متذکر می‌شود که هر دو شیوه سبب شده‌اند که این فرم‌ها به یمن استفاده از مواد خامی سوای کنش غنایی خاص بیابند، و این سمت‌گیری به سوی رمان را نشان می‌دهد. برای مثال، در مجموعه حکایت‌های مسلسل، خود گویندگان و شخصیت‌های حکایت‌ها اصلاً ساخته و پرداخته نمی‌شوند: «تمام توجه ما معطوف به کنش است؛ کارگزار حکایت صرفاً شأن یک ورق‌بازی را دارد که پیشبرد طرح را میسر می‌کند.» این گرایش تا مدت‌های مدیدی ادامه می‌یابد. حتی در قرن هیجدهم با کارگزارانی چون ژیل بلاس رو به رو می‌شویم که «نه یک انسان که نخی است که وقایع رمان را به هم می‌پیوندد ــ و این نخ خاکستری است.» از سوی دیگر، در آثار ادبی قدیمی‌تر می‌توان پروراندن شخصیت‌ها را دید: «در ***حکایت‌های کنتربری***، ارتباط کنش و کارگزار بسیار قوی است.» روش به کار رفته در حکایت‌هایی که حول محور یک پرسوناژ واحد به هم بافته می‌شوند، در مواردی که این پرسوناژ شخصی می‌شود که به جست‌وجوی کار سفر می‌کند، مثل ***عصاکش ترمسی*** یا ***ژیل بلاس***، سبب می‌شود که داستان به واسطه‌یِ مصالحی که ماهیت جامعه‌شناختی دارند غنی‌تر شود، مثل حکایت تمثیلی «استاد شیشه‌کار» سروانتس و البته ***دن‌کیشوت*** و این غنی‌سازی راهِ منتهی به رمان و داستان کوتاه مدرن را نشان می‌دهد.

تکامل این فرم‌ها موضوعی است که بوریس آیخنباوم در تکه‌هایی از نوشته‌های انتقادی‌اش به آن پرداخته؛ این نوشته‌ها را تزوتان تودوروف[1] زیر عنوان «درباره‌یِ نظریه‌یِ نثر» گرد آورده است.[2] آیخنباوم ابتدا رابطه‌یِ

---

1. *TL*, pp. 197-211.

۲. بخش دوم این مطالب را می‌توان به زبان انگلیسی در *RRP*، صص ۳۸ـ۲۳۱ در جستار آیخنباوم درباره‌یِ «او. هنری و نظریه‌یِ داستان کوتاه» یافت.

حکایت شفاهی و قصه‌یِ مکتوب را بررسی می‌کند. او نخست راهی را یادآور می‌شود که در آن انواع منثور، بر خلاف نظم، از اجرای صوتی محروم می‌شوند و تکنیک‌هایی پیدا می‌کنند که خاص زبان مکتوب است. به این ترتیب، آثار داستانیِ مکتوب به فرم نامه، خاطرات، یادداشت، بررسی‌های توصیفی، طرح‌های روزنامه‌نگارانه، و از این قبیل روی می‌آورند. اما کلام شفاهی به صورت گفت‌وگو دوباره وارد داستان می‌شود. آیخنباوم می‌گوید حکایت‌هایی چون حکایت‌های *دکامرون* ارتباطی بنیادین با کلام شفاهی دارند: یعنی با حکایت شفاهی و لطیفه‌هایی که در مورد دیگران نقل می‌شود که در آن‌ها صدای راوی همه‌یِ صداهای دیگر را در خود جای می‌دهد. رمان‌های اولیه که از همین مجموعه حکایت‌ها برآمده بودند، این کیفیت شفاهی اولیه را حفظ کردند. اما در قرن هیجدهم رمانی از نوع جدید که از فرهنگی «کتابی» برخاسته بود جای پایش را محکم کرد. عنصر شفاهی در مثلاً صدای خطیبانه‌یِ روایتِ اسکات یا صدای تغزلیِ هوگو حضور خود را حفظ کرد ــ اما حتی این‌ها هم به دکلمه‌یِ خطیبان نزدیک‌تر بودند تا به قصه‌گوییِ شفاهیِ ساده. به هرحال، در رمان قرن هیجدهم و به‌ویژه قرن نوزدهم اروپا سلطه با توصیف، ترسیم تصویر روانی، و منظره‌پردازی بود. آیخنباوم می‌گوید: «بدین ترتیب رمان رابطه‌اش را با فرم روایی قطع کرد و ترکیبی شد از گفت‌وگو، منظره، و ارائه‌یِ جزئیات دکور، حرکات و زیر و بم‌های صدا.» بنابراین، از نظر آیخنباوم، رمان فرمی است «درآمیخته» که از فرم‌های «اولیه»یِ دیگر ساخته شده است. و در همین مورد با لحن تأییدآمیز از وجود این تصور در نقد ادبی روسیِ پیش از خود یاد می‌کند ــ او از شِویرِف نقل قول می‌کند که در سال ۱۸۴۳ رمان را آمیزه‌یِ جدیدی از همه‌یِ انواع نامیده بود که شامل طبقات فرعی‌ای می‌شود همچون رمان حماسی (*دن کیشوت*)، رمان تغزلی (*ورتر*) و رمان نمایشی (اسکات).

وقتی آیخنباوم به سروقت تاریخ رمان به عنوان یک فرم رفت، طبعاً با مسئله‌یِ انواع مواجه شد:

> در سیر تکامل هر نوع، زمانی می‌رسد که سودمندی‌اش برای نیل به هدف‌های کاملاً جدی یا متعالی دستخوش زوال می‌شود و کاربرد آن در چنین مواردی فرمی کمیک یا هجوآمیز ایجاد می‌کند. همین پدیده برای شعر حماسی، رمان ماجراجویانه، رمان زندگی‌نامه‌ای و غیره رخ داده است. طبعاً واریاسیون‌های متفاوتِ آن نوع بسته به شرایط محلی و تاریخی خلق می‌شود، اما خود این فرایند همین الگو را به عنوان یکی از قوانین تطور نشان می‌دهد: تفسیر جدیِ یک سازه که انگیزه‌های آن به دقت و به تفصیل بنا شده است جای به طنز، بذله‌گویی، تقلید می‌دهد؛ ارتباط‌هایی که انگیزه‌یِ خلق یک صحنه را تشکیل می‌دهند ضعیف‌تر و بدیهی‌تر می‌شوند؛ خود نویسنده به صحنه می‌آید و غالباً توهم صحت و جدیت اثر را از بین می‌برد؛ ساخت یک طرح به بازی با قصه تبدیل می‌شود که به صورت یک معما یا لطیفه تغییر شکل می‌دهد. و بدین ترتیب نوع موردنظر دوباره زاده می‌شود: امکانات جدید و فرم‌های جدید پیدا می‌کند.[۱]

قطعاً این تفکر درزمانی است، و تفکر بسیار مجاب کننده‌ای هم هست. چنان است که گویی آیخنباوم در سال ۱۹۲۵ می‌توانسته بورخس و بارت و خیلی از نویسندگان معاصر را به چشم ذهن ببیند. (و البته ناباکوف که از محیط فکری‌ای نزدیک به فرمالیسم سر برآورد.) تفکر تکوینیِ آیخنباوم نشان دهنده‌یِ پیچیدگی‌ای فزاینده در دل فرمالیسم است که مستقیماً به ساختارگرایی می‌انجامد. این پیچیدگی را به‌ویژه می‌توان در آثار رومن یاکوبسن دید، مثلاً در سخنرانی‌اش در دانشگاه مازاریک در سال ۱۹۳۵ درباره‌یِ فرمالیست‌های روس.

---

۱. ترجمه از *TL*، صص ۲۰۹ـ۲۰۸؛ ترجمه‌یِ انگلیسی دیگر را می‌توان در *RRP*، ص ۲۳۶ یافت.

یاکوبسن در این سخنرانی بر اهمیت مفهوم «تسلط»[1] تأکید کرد و آن را کلید بوطیقای فرمالیستی دانست.[2] او عنصر مسلط را چنین تعریف می‌کند: «جزء تمرکز دهنده به یک اثر هنری: این جزء بر اجزاء دیگر فرمان می‌راند، آن‌ها را تعیین می‌کند، متحولشان می‌کند. عنصر مسلط است که یکپارچگی ساختار را تضمین می‌کند.»[3] و در ورای اثر منفرد، «می‌توان نه فقط در آثار بوطیقاییِ یک هنرمند منفرد و نه فقط در آثار معتبر بوطیقایی، یعنی مجموعه هنجارهای یک مکتب بوطیقاییِ معین، بلکه در هنر یک عصر معین که به صورت یک کل نگریسته شود نیز این عنصر مسلط را جست‌وجو کرد.»[4] هنر تجسمی در عصر رنسانس مسلط بود، موسیقی در دوره‌یِ رمانتیک، هنر کلامی در زیبایی‌شناسیِ واقع‌گرایی. یاکوبسن به مدد مفهوم تسلط می‌تواند گرایش اولیه‌یِ فرمالیست‌ها را به پافشاری بر خلوص زبان هنری مورد انتقاد قرار دهد. به گفته‌یِ او، یک شعر کارکرد زیبایی‌شناختی ناب ندارد: «درواقع، مقاصد یک اثر شعری اغلب ارتباطی نزدیک با فلسفه، دیالکتیک اجتماعی و غیره دارد.» و متذکر می‌شود که عکس این هم صادق است ـ یعنی «همان‌طور که یک اثر شعری در کارکرد زیباشناختی‌اش خلاصه نمی‌شود، کارکرد زیباشناختی هم به اثر شعری محدود نمی‌ماند.» در خطابه، روزنامه‌نگاری، حتی در یک رساله‌یِ علمی می‌توان کلماتی یافت که به خاطر ارزش فی‌نفسه‌یِ خودشان به کار رفته‌اند و نه به شکل ارجاعیِ ناب. بدین ترتیب، باور به زیبایی‌شناسیِ یگانه‌گرا وجوه شعر را پنهان خواهد داشت. اما تکثرگراییِ مکانیکی، که آثار هنری را صرفاً اسناد تاریخ فرهنگی، روابط اجتماعی، یا زندگی‌نامه می‌بیند، به همین اندازه محدود است. در عوض، **یک اثر شعری را باید پیامی کلامی تعریف کرد که کارکرد زیباشناختی آن عنصر**

---

1. dominance 2. "The Dominant", *RRP*, pp. 82 - 87. 3. *ibid.*, p. 82.
4. *ibid.*, p. 83.

مسلط آن است. البته نشانه‌های افشاگرِ تحققِ کارکردِ زیباشناختی غیرقابل تغییر یا همواره به یک شکل نیستند. به هرحال، هر قاعده‌یِ بوطیقاییِ انضمامی، هر مجموعه هنجارهای بوطیقاییِ موقت، متشکل از عناصر ضروری و شاخصی است که بدون آن‌ها اثر را نمی‌توان شاعرانه تلقی کرد.[1]

از این منظر، تطور بوطیقایی را می‌توان مسئله‌یِ تغییرات در عناصر یک نظام بوطیقایی تلقی کرد که حاصل «تغییر عنصر مسلط»اند:

در مجموعه‌ای از هنجارهای بوطیقایی به‌طور اعم، یا در مجموعه هنجارهای بوطیقاییِ معتبر برای یک نوعِ بوطیقاییِ معین به‌طور اخص، عناصری که در اصل ثانوی بودند، به عناصر اساسی و اولیه تبدیل می‌شوند. از سوی دیگر، عناصری که در اصل عناصر مسلط بودند به عناصر فرعی و اختیاری تبدیل می‌شوند. در آثار اولیه‌یِ اشکلوفسکی، یک اثر شعری صرفاً جمع کل تمهیدات هنری‌اش تعریف شده بود، و تطور شعر هم تغییر تمهیداتی معین قلمداد می‌شد و بس. با رشدِ بیشترِ فرمالیسم، مفهوم دقیقی از اثر شعری شکل گرفت و اثر شعری نظامی ساختارمند تلقی شد، مجموعه‌ای از تمهیدات هنری که به شکلی سلسله مراتبی و به‌قاعده مرتب شده‌اند. تطور شعر همانا جابه‌جایی تمهیدات در این سلسله مراتب است. سلسله مراتب تمهیدات هنری در چارچوب یک نوعِ شعریِ معین تغییر می‌کند؛ علاوه بر این، این تغییر در سلسله مراتبِ انواع شعر و نیز، همزمان، در توزیع تمهیدات هنری میان تک تک انواع هم تأثیر می‌گذارد. انواعی که در اصل راه‌های فرعی، متغیرهای فرعی بودند، حال به جلو می‌آیند، در حالی که انواعِ رسمی به عقب رانده می‌شوند.[2]

فرمالیست‌ها که به آگاهی‌ای مجهز بودند که به مدد مفهوم تسلط گیراتر شده بود، تاریخ ادبیات روس را به صورتی غنی‌تر و در عین‌حال

1. *ibid.*, p. 84. 2. *ibid.*, p. 85.

به‌سامان‌تر بازنویسی کردند. این آگاهی تازه در ضمن توجه را به سوی حوزه‌ای بارآورتر برای تفحص جلب کرد: مرزهای میان ادبیات و انواع دیگر پیامِ کلامی:

> انواعِ انتقالی برای پژوهشگران جذابیتی خاص دارند. در دوره‌هایی خاص این انواع را برون‌ادبی[1] و برون‌شعری[2] ارزیابی می‌کنند، حال آن‌که در دوره‌هایی دیگر شاید کارکرد ادبی مهمی را به انجام رسانند زیرا عناصری را در خود جمع می‌آورند که قریباً در ادبیات بر آن تکیه خواهد شد، حال آن‌که فرم‌های رسمی از این عناصر محروم می‌مانند.[3]

یاکوبسن در بند آخر سخنانش خاطرنشان کرده است که چگونه فرمالیسم سرانجام مشوق مطالعه‌یِ زبان‌شناختیِ جابه‌جایی‌ها و دگردیسی‌ها شد و به این ترتیب به عوض همه‌یِ آن چیزهایی که از زبان‌شناسی وام گرفته بود چیزی به آن بازگرداند:

> این جنبه‌یِ تحلیل فرمالیستی در عرصه‌یِ زبان شعر برای پژوهش زبان‌شناختی به‌طور اعم اهمیتی راه‌گشا داشت، زیرا انگیزه‌های مغتنمی برای غلبه و پل زدن بر شکاف میان روشِ تاریخیِ درزمانی و روشِ همزمانیِ مقطعِ زمانی فراهم آورد. پژوهش فرمالیستی بود که به وضوح اثبات کرد جابه‌جایی و تغییر نه تنها گزاره‌های تاریخی‌اند (اول A بود، و بعد A_1 به‌جای A آمد) بل جابه‌جایی ضمناً پدیده‌ای است همزمان که به‌طور مستقیم تجربه می‌شود و در این معنا ارزشی هنری به حساب می‌آید. خواننده‌یِ یک شعر یا بیننده‌یِ یک تابلوی نقاشی به صورتی زنده دو قسم آگاهی را تجربه می‌کند: قوانین سنتی، و نوآوری هنری به هیئتِ تخطی از این قوانین. نوآوری را دقیقاً در تقابل با زمینه‌یِ سنت می‌توان درک کرد. بررسی‌های فرمالیستی روشن کرد که این حفظِ سنت در عینِ گسستن از سنت جوهرِ هر اثر هنریِ جدیدی را تشکیل می‌دهد.[4]

---

1. extraliterary 2. extrapoetical 3. *ibid.*, p. 86. 4. *ibid.*, p. 87.

ج) معناشناسی، منطق، و دستور: فرزندان پراپ

در این بخش نوشته‌های سه نفر را که فعلاً در چهار کتاب زیر عرضه شده است بررسی می‌کنیم: ***معناشناسی ساختاری*** (۱۹۶۶)، ***درباره‌یِ معنا*** (۱۹۷۰) از آ. ژ. گرِماس، ***منطقِ*** *récit* [هم به معنای روایت است و هم قصه] (۱۹۷۳) از کلود برمون، و ***دستور زبان دکامرون*** (۱۹۶۹) از تزوتان تودوروف. میزان تعامل و نقد متقابل این سه نفر به حدی است که در هر بحثی باید پیوسته از این به سراغ آن‌یکی رفت. اما آن بخش‌هایی از کارشان که در این‌جا مورد بحث ماست همگی اساساً درباره‌یِ یک موضوع‌اند: واحدها و ساختارهای بنیادینِ داستان. اگر مسائلی را طرح می‌کنم که این سه نویسنده چنان‌که باید و شاید به آن‌ها نپرداخته‌اند، قصدم تأکید بر دشواریِ موضوع است و نه عدمِ کفایتِ این منتقدان در بررسیِ این مسائل. قصدم این بوده که انتقادهایم با سپاسم از هر سه نویسنده همراه باشد به خاطر این‌که این مباحث و دشواری‌هایش را این‌همه ملموس و محسوس کرده‌اند.

در بررسیِ ساختاریِ روایت می‌توان به وضوح علاقه به دو جنبه‌یِ افراطیِ موضوع را مشاهده کرد. ساختارگرایان هم به جست‌وجوی بوطیقای خُردِ[1] داستان برآمده‌اند و هم به جست‌وجوی بوطیقای کلانِ[2] داستان. در بخش بعدی همین فصل به این بوطیقای کلان خواهیم پرداخت و در بخش حاضر بوطیقای خرد را بررسی خواهیم کرد. هدف ساختارگرایان از بوطیقای خرد جدا کردن ساختارهای داستانیِ پایه بوده است: عناصر اساسی داستان و قوانین ترکیب آن‌ها. مسئله‌یِ اول آن‌ها تعیین ترکیب‌بندیِ[3] حداقلِ عناصری است که سبب می‌شوند مشاهده‌گرِ قابل بتواند شیئی معین را روایت بداند. البته این مسئله‌ای است در

1. micropoetics 2. macropoetics 3. configuration

تعریف، اما تمرین ساده‌ای برای نامگذاری نیست. روایت‌ها وجود دارند، هرجا که انسان باشد روایت هم هست، و در بین ناظران بر سر این‌که چه چیزی روایت است و چه چیزی روایت نیست توافقی گسترده وجود دارد. هرگونه توصیف نظری را می‌توان به سرعت با گستره‌ای از واقعیت‌ها به محک زد. و همین این پرسش را مطرح می‌کند که اصلاً چه نیازی به این توصیفات نظری داریم؟ اگر روایت‌ها بدون هیچ نظریه‌ای خلق و شناخته و درک می‌شوند، نظریه چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟

ساختارگرایان دو پاسخ به این پرسش دارند که ممکن است دیگران را قانع کند یا نکند. یکی از اهداف آن‌ها در تلاش برای جدا کردن ساختارهای بنیادینِ روایت ربط دادنِ آن‌ها به ساختارهای بنیادینِ دیگر (برای مثال، ساختارهای بنیادین منطق و دستور) است تا اصلاً بتوانند پیکربندی‌های ذهنیت انسان را درک کنند. شاید در نهایت اثبات شود که این تلاش بی‌حاصل است، زیرا بهترین منطق‌دانان زمانه‌یِ ما به صراحت نشان داده‌اند که نمی‌توان انتظار داشت به مدد فرایندهای ذهنی خودمان همین فرایندهای ذهنی را به عنوان موضوع مورد بررسی خود به خوبی بشناسیم. اما پیش از این‌که به بن‌بست کاوش خود برسیم، می‌توانیم مدعی عرصه‌هایِ دیگری برای درک انسانی شویم. می‌توانیم. اما به نظر مَن نتایج به دست آمده در این مسیر تا به امروز بسیار ناچیزند.

پاسخ دوم ساختارگرایان به این پرسش که چرا اصلاً به دنبال خُردساختارهای[1] داستان برویم پاسخی است بسیار مجاب کننده‌تر. اگر بدانیم عناصرِ جهانیِ روایت کدام‌اند، و بتوانیم بر سر اصطلاحات مربوط به این عناصر به توافق برسیم، آن‌وقت دست زدن به مقایسه‌ها و تمییزاتی که اساس درک ادبی‌اند، و انجام این کار به صورتی بسیار روشن‌تر، متقاعدکننده‌تر و نظام‌مندتر از وضعیت فعلی ممکن می‌شود. اگر اصلاً

1. microstructures

درک تاریخ ادبیات و فرایندهای دخیل در آن خوب است، پس حتماً توانایی انجام این کار به دقیق‌ترین و نظام‌مندترین صورت ممکن هم خوب است. و در این‌جاست که ساختارگرایان دستاوردهایی ملموس و نیز امیدهایی محال دارند که در اختیارمان بگذارند.

تلاش برای توصیف ساختارهای روایی پایه از زمان ارسطو آغاز شده، و به کرات گفته می‌شود که از زمان او تاکنون چندان پیشرفتی حاصل نشده است. اما ولادیمیر پراپ در این عرصه گامی مهم برداشت، و نظام او، به‌رغم کاستی‌هایش (و در مواردی به دلیل این کاستی‌ها)، نقطه‌یِ شروعی برای نظریه‌پردازان بعدی شده است. نظریه‌پردازان داستان از تأملات سوریو در باب نمایش نیز استفاده کرده‌اند، و «روایت‌شناسان»[1] حتی برخی اندیشه‌های لوی استروس را (که خود نقدی بر پراپ نوشته است) عملاً آزموده‌اند. اما کار پراپ پرثمرتر از همه بوده است، و نظریه‌پردازانی را که در این بخش مورد بررسی قرار می‌دهیم می‌توان به‌حق فرزندان پراپ نامید. هرچند دیگران اندیشه‌های پراپ را در جهات گوناگون ادامه داده‌اند (برای مثال، آلن دانـدس در ***ریخت‌شناسی حکایت‌های سرخپوستان امریکای شمالی***، هلسینکی، ۱۹۶۴، و «در باب ریخت‌شناسی بازی،» ***فصل‌نامه‌یِ فرهنگ عامه*** ۲۰، شماره‌یِ ۴، ۱۹۶۴)، در این‌جا سروکارمان با سه نظریه‌پردازی است که بیش از همه برای انطباق نظام پَراپ بر نظریه‌یِ عامی برای روایت، شامل متون نهایتاً «ادبی» و نیز اساطیر و حکایت‌های عامیانه، تلاش کرده‌اند. اما پیش از بررسی دستاوردهای آنان، باید دشواری‌هایی را که پیش رو داشته‌اند دقیق‌تر بررسی کنیم.

یکی از مشکلات در بررسی ساختارهای روایی بنیادین ناشی از دوگانگیِ ذاتیِ روایت است. این دوگانگی را می‌توان به طرق متعددی بیان

---

1. narratologists

کرد. اگر از نمودار کنش گفتاری یاکوبسن استفاده کنیم، می‌توان گفت که روایت به رابطه‌اش با بافت یا به رابطه‌اش با گیرنده متکی است. می‌توان گفت که روایت عمدتاً یا درصدد انتقال تصویری از یک بافت است یا درصدد برانگیختن واکنشی در مخاطب. عناصر برگزیده در هر حکایتی ممکن است عمدتاً به خاطر قدرتشان در انتقال اندیشه‌ها یا برانگیختن واکنش‌ها برگزیده شوند. نمی‌شود گفت که این دقیقاً همان تمایز میان فرم و محتواست. ممکن است در یک قصه «محتوا»یی عمدتاً برای برانگیختن یک واکنش وجود داشته باشد (برای نمونه، ظهور یک شبح یا هیولا)، حال آن‌که کارِ برخی ویژگی‌های ساختاری ممکن است عمدتاً متبادر کردنِ یک بافت باشد (برای مثال، یک ساختار کلامی خاص ممکن است جنبه‌ای قابل شناسایی از رفتار اجتماعی را تعریف کند، همان کاری که با دادن لهجه به شخصیت‌ها انجام می‌شود). اما داستان، برخلاف سخن فلسفی، بنیابین جنبه‌های اطلاع‌رسانی و عاطفیِ گفته قرار دارد.

آن‌چه از تاریخ داستان می‌دانیم حاکی از آن است که نیروی محرکه‌یِ بنیادین همانا حرکت از ساختاری است که براساس اطلاع‌رسانی سامان یافته است به سوی ساختاری که براساس ارزش عاطفی سامان یافته است. برای نمونه، اسطوره مقدم است بر حکایت پریان، و می‌توان در حکایت پریان تلاش برای حفظ آن عناصر ساختاری اسطوره را دید که وظیفه‌شان این است که خوشایند مخاطبان واقع شوند و حکایت پریان عناصری را که نمی‌توان در آن‌ها هیچ‌گونه ارزش عاطفی را تشخیص داد رها می‌کند. چنان است که گویی همین که تصمیم گرفته می‌شود تا از قدرت داستان به عنوان محمل اندیشه‌ها استفاده شود، قانونی تکاملی وارد عمل می‌شود که سرانجام سبب می‌شود همان اندیشه‌ها از دست بروند. اما داستان‌هایی که می‌کوشند به صورتی بسیار صریح عواطف مخاطبانشان را برانگیزند، درمی‌یابند که اسبابِ صوریِ مخصوصِ برانگیختنِ عواطف هرگاه بیش از حد از توسل به بافت پرهیز می‌کند

قدرتش را از دست می‌دهد. به هنگام وارسی تاریخ روایت، متوجه می‌شویم که انواع داستانی خاصی، وقتی از ارزش بافتیِ خود خالی می‌شوند، درصدد برمی‌آیند تا با ریزه‌کاری‌ها و تفصیلات صوری این کمبود را جبران کنند و سرانجام یا سنگینی وزنشان آن‌ها را از بین می‌برد یا فشار نقیضه‌ها، و این اغلب به معنی تحمیل نظامی از ارجاعات بافتی بر آن‌هاست که به دلیل شکنندگیشان تاب تحملش را ندارند ــ مثل وقتی که سروانتس رمانس پهلوانی را وامی‌دارد که به اسپانیای معاصر ارجاع دهد.

برای آنان که درصدد وصف بنیان‌های ساختار داستانی‌اند، این امر مشکلی بزرگ پدید می‌آورد، مشکل جست‌وجوی جهانی‌ها در پیکره‌یِ مطالبی که خود معروض چنین ضرورت‌های متغیری است و با دگرگونی‌های صوریِ بسیار به آن‌ها پاسخ داده است. به طرق متعددی می‌توان به این مشکل پاسخ داد. یکی نادیده گرفتن آن است ــ که چنان‌که خواهیم دید مهلک است. راه دیگر محدود کردن مواد مورد بررسی به پیکره‌ای از داستان‌های همگن است که نیت و فرمی مشابه داشته باشند. راه سوم این است که فقط جنبه‌های معینی از مواد مورد بررسی را توصیف کنیم و جنبه‌های دیگر را نادیده بگیریم. پراپ و لوی استروس، دو تن از موفق‌ترین جویندگان جهانی‌های داستان، از هر دو روش تحدید استفاده کرده‌اند. لوی استروس خود را به داستان‌های اساطیری خاص محدود کرده و تنها با اطلاعات بافتیِ مستتر در ساختار اسطوره‌ای کار دارد. پراپ خود را به برخی حکایت‌های پریان محدود کرده و با ویژگی‌های ساختاری که ساخت و پرداخت عاطفی حکایت‌ها را سازمان می‌دهند کار دارد. بدین ترتیب، هریک از آن‌ها نه فقط مواد مورد بررسی خود را محدود کرده، بلکه توجه خود را بر مشهودترین کیفیات آن متمرکز کرده است. آن‌ها با این کار تلویحاً تمایز میان داستانِ اطلاع‌رسان و عاطفی را پذیرفته‌اند ــ چه در گزینش مصالح کارشان و چه در نحوه‌یِ برخوردشان با آن. دشواری‌هایی که گریبانگیر برخی پیروان پراپ شده

ناشی از تلاش‌های آن‌ها برای فراتر رفتن از او در جهانی بودن و نیز بهبود منطق و دقت روش‌های او بوده است.

دشواری دیگرِ جویندگانِ جهانی‌های داستان که به دشواریِ پیش‌گفته مربوط می‌شود در تعریف خود روایت نهفته است. پیش‌تر اشاره کردم که در میان ناظرانِ قابل بر سر این‌که چه چیزی روایت است و چه چیزی نیست توافقِ گسترده‌ای وجود دارد. همین‌طور است ــ اما مواردی مشکل‌زا وجود دارند، و این مشکلات زمانی روشن‌تر می‌شوند که بخواهیم دو سر تعیین کننده‌یِ حدود روایت را پیدا کنیم. یکی از این دو سر، که در ادبیات مدرن آشناست، شامل آثاری است با بنیانی روایی (که اگر دو نمونه‌یِ متفاوت را بخواهیم نام ببریم، می‌توانیم به *ماریوسِ اپیکوری* یا *یولیسز* اشاره کنیم) که انبوهی عناصر غیرروایی بر آن استوار شده‌اند طوری که کیفیتِ روایيِ اثر به خاطر کیفیات دیگر به شدت کم‌رنگ می‌شود. اما تا آن‌جا که به مقصود ما از بحث حاضر مربوط می‌شود، یعنی بررسی خُردساختارها، آن سر دیگر روایت است که بیشترین اهمیت را دارد ــ نه نقطه‌ای که روایت در آن پایان می‌یابد بل نقطه‌ای که از آن آغاز می‌شود. بد نیست ساختارهای کلامی زیر را در نظر بگیریم:

۱. پادشاه سالم بود، اما بیمار شد، و هرچند هر دارویی را که در قلمرو فرمانروایی‌اش یافت آزمود، سرانجام درگذشت.
۲. پادشاه سالم بود اما بعد بیمار شد و بعد درگذشت.
۳. پادشاه سالم بود اما بعد بیمار شد.
۴. پادشاه سالم بود اما بعد درگذشت.
۵. پادشاه بیمار بود و بعد درگذشت.
۶. پادشاه بیمار بود و بعد ملکه درگذشت.
۷. پادشاه بیمار بود و بعد جان اسمیت درگذشت.

در هر هفت سازه‌یِ کلامی بالا دست‌کم دو واقعه ذکر می‌شوند که از لحاظ زمانی به دنبال هم رخ داده‌اند. شماره‌یِ ۱، هرچند چندان جالب نیست، بی‌تردید یک روایت است. شماره‌یِ ۷ را (با فرض این‌که رابطه‌ای بین اسمیت و پادشاه وجود ندارد) نمی‌توان اصلاً روایت نامید، هرچند شمه‌ای از کیفیت وقایع‌نگاری در آن هست. اما در کجای پی‌رفت[1] تدریجی نمونه‌های بالا از سطح روایت به سطحی نازل‌تر پا می‌گذاریم؟ و برای آن‌که احساس کنیم در برابر یک «قصه» قرار گرفته‌ایم باید به کدام سطح پیچیده‌تری حرکت کنیم؟ اگر روایت صرفاً نقل پی‌رفت رخدادها به لحاظ زمانی باشد، قصه نوع خاصی از پی‌رفت است با کیفیات خاص، و قطعاً جای بحث دارد که آیا حتی شماره‌یِ ۱ در این پی‌رفت واجد آن اندازه جذابیت زیباشناختی هست که بتوانیم آن را قصه بنامیم. ساختارگرایان در همه‌یِ موارد روشن نکرده‌اند که به کوچک‌ترین واحدهای روایت علاقه‌مندند یا کوچک‌ترین واحدهای قصه ــ که هردو پشت واژه‌یِ فرانسوی *récit* پنهان می‌شوند. و درواقع هم گویی دو فرض کاملاً متفاوت در این زمینه الهام‌بخشِ آثار اولیه‌یِ گرِماس و برِمون بوده‌اند.

برمون، در نخستین جستارهایش در شماره‌های ۴ و ۸ نشریه‌یِ *کومونیکاسیون*، به روشنی، بیشتر دغدغه‌یِ روایت را دارد تا دغدغه‌یِ قصه را. درواقع، تکیه‌یِ او بر منطق حاکی از آن است که پیوند روایت را با فلسفه بیشتر از آنی می‌داند که ممکن است انتظار داشته باشیم. او، همچون گرماس که از منظر معناشناسی به روایت می‌نگرد، ظاهراً چنان‌که باید و شاید بُعد زیباشناختی مواد مورد بررسی خود را درنمی‌یابد ــ و فرمالیست‌ها در این زمینه می‌توانند چیزهایی به او بیاموزند. برمون در ابتدای کار متذکر می‌شود که برخی از کارکردهای حکایت پریان با هم

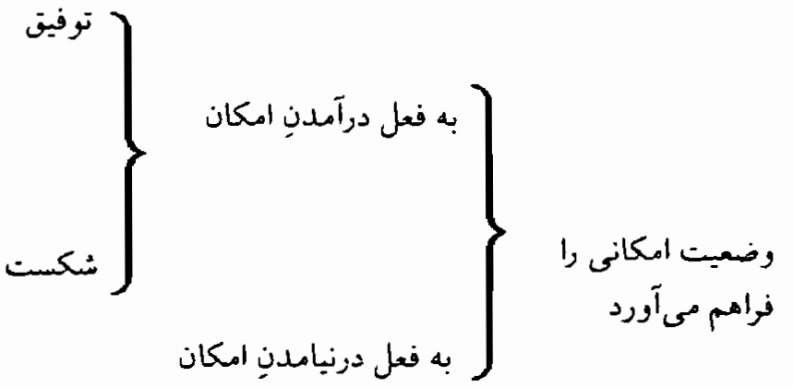
1. sequence

ارتباط منطقی دارند، و ضرورتاً بر یکدیگر دلالت می‌کنند، نکته‌ای که خود پراپ هم مطرح کرده بود. لوی استروس، گرماس و سایرین هم بر این نکته انگشت گذاشته‌اند. برمون فقط چون کوشیده تا ماهیت این پیوند را بیان کند و «عناصر اولیه‌یِ داستان» را از آن بازیابد، از بقیه پیشتر رفته است. بخشی از مسئله‌ای که برمون تشخیص می‌دهد این است که کارکردهای پراپی را که باهم پیوند منطقی دارند ــ مثل شماره‌یِ ۱۷ (داغ یا علامتی بر قهرمان زده می‌شود) و شماره‌یِ ۲۷ (قهرمان شناخته می‌شود) ــ اغلب با چند کارکرد میانجی از هم جدا می‌کند طوری که در نظام تک‌خطی پراپ رابطه‌یِ ساختاری آن‌ها مبهم می‌شود. برمون درصدد برمی‌آید تا با ابداعِ یک نظامِ مبتنی بر نمایشِ شکل‌واره‌ای رابطه‌یِ کلیه‌یِ زیرمجموعه‌های منطقی را در کل یک روایت روشن کند و بدین ترتیب تصویری شکل‌واره‌ای به دست دهد که بتواند مبنایی برای مقایسه‌یِ یک روایت خاص با روایت دیگر فراهم آورد. چنان‌که خود می‌گوید،

> بدین ترتیب، از یکی از بدترین گرفتاری‌های فرمالیسم خلاص می‌شویم، این گرفتاری که وقتی کار را با ایجاد تقابل بین وضوح فرم و بی‌اهمیتی محتوا آغاز می‌کند، درمی‌یابد که قادر نیست تنوع سنخ‌شناختی[1] اشیائی را که صرفاً ویژگی‌های مشترکشان را انتخاب کرده است احیاکند و دوباره به دست آورد. به همین علت است که پراپ، که به این زیبایی فرمِ نوعیِ حکایت‌های روسی را کشف کرده، وقتی می‌خواسته آن‌ها را از هم متمایز کند به کلی شکست خورده، مگر در جاهایی که پنهانی همان محتوای خامی را که در آغاز کار کنار گذاشته بود دوباره وارد کرد (و لوی استروس هم از این بابت او را سرزنش کرده است).[2]

1. typological 2. *communication* 4, p. 23.

پیشنهاد اساسی برمون این است که واحد پایه‌یِ روایت کارکرد نیست بلکه پی‌رفت است، و یک داستان کامل را، هرقدر هم بلند و پیچیده باشد، می‌توان همچون تلفیق پی‌رفت‌ها معرفی کرد. پی‌رفتِ بسیط یک سه‌گانه است، که در آن یک احتمال به فعل درمی‌آید و این به فعل درآمدن نتیجه‌ای به دنبال دارد. او این شکل‌واره‌یِ پایه را در شکل ۱ نمایش می‌دهد. در هر مرحله از بسط و گسترش، حق انتخابی وجود دارد: در مرحله‌یِ دوم، تحقق یا عدم تحقق، و در مرحله‌یِ سوم، توفیق یا شکست. اما می‌توان دید که انتخاب دوم در مرحله‌یِ دوم اصلاً واقعاً یک انتخاب روایی نیست، زیرا ما را در همان نقطه‌یِ آغاز حرکت نگاه می‌دارد. برمون ساختار هر روایتی را با یک بردار یا با پرواز یک تیر مقایسه می‌کند. کافی است کمان کشیده شود و تیر به سوی هدف نشانه رود تا موقعیت پایه به وجود آید. به فعل درنیامدن این موقعیت همان خارج کردن تیر از چله‌یِ کمان است بی‌آن‌که پرتابش کنیم. (خوب است به‌طور گذرا خاطرنشان کنیم که *حیوان وحشی در جنگل* هنری جیمز دقیقاً براساس همین موقعیت قرار دارد. داستان درباره‌یِ این است که آیا تیر پرتاب شده یا نشده، آیا قهرمان داستان مردی بدون قصه است یا نیست. این یک ضدداستان مدرن است به اعلی درجه.) اما همین که تیر از چله رها شد، هرچند شاید باد آن را ببرد یا از اشیاء گوناگونی کمانه کند، نهایتاً علی‌القاعده به هدف می‌زند یا نمی‌زند.

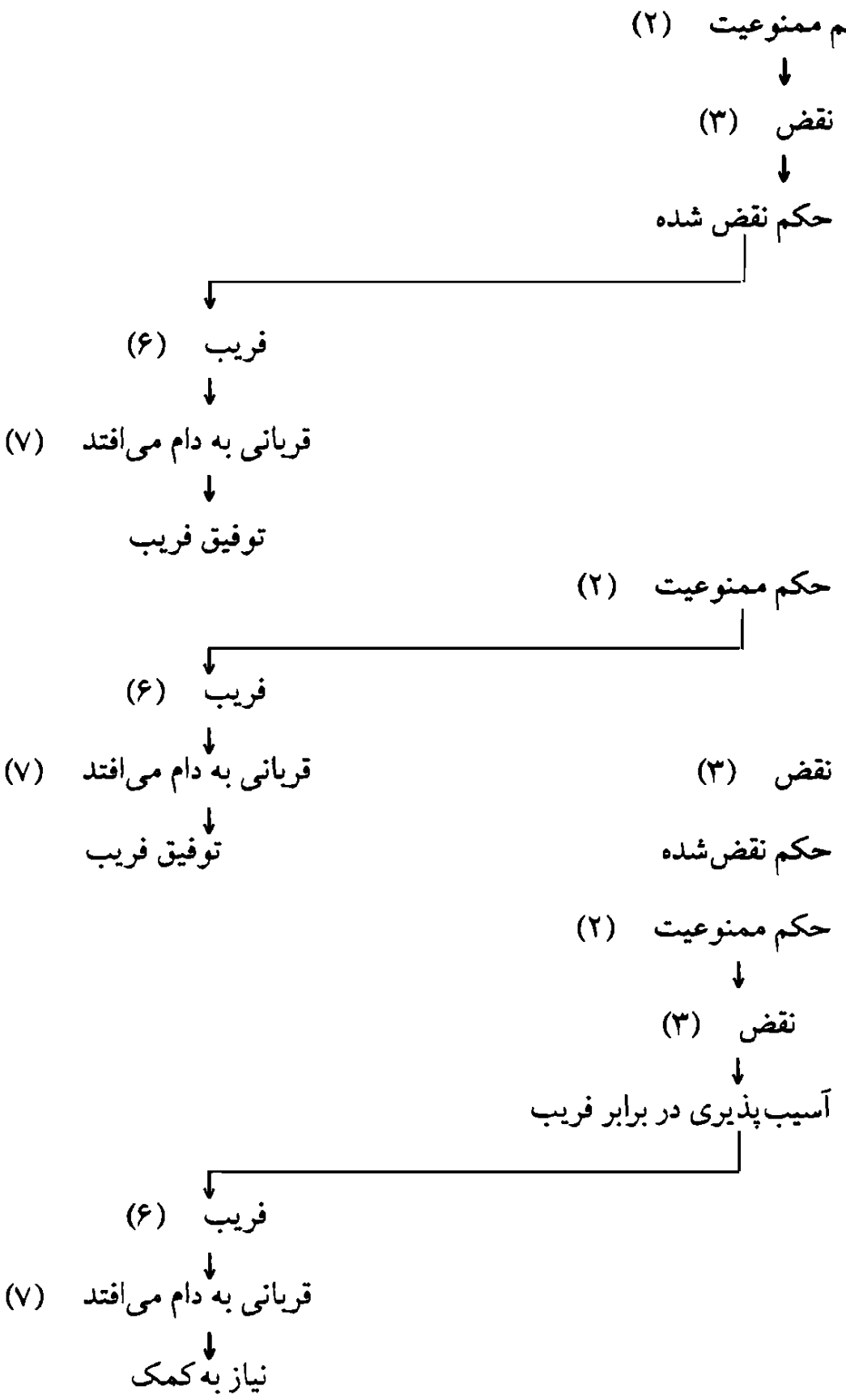


شکل ۱

روایت با متوجه کردن همه‌یِ جزئیات به سوی پرواز آن تیر امر ارتباط را تسهیل می‌کند.

این‌ها همه درست؛ اما تلاش‌های برمون برای به فعل درآوردن این شکل‌واره در فرم‌های خاص از حد مطلوب فاصله‌ای بسیار دارد. در این‌جا مجال پرداختن به نارسایی‌های او به تفصیل وجود ندارد، اما می‌توان به اختصار آن‌ها را ترسیم کرد. او، به هنگام کار با چهار کارکرد از کارکردهای پراپ، نشان می‌دهد که این کارکردها چگونه در یکی از حکایت‌های پراپ عملاً به آن ترتیب پراپی که فرض می‌شود تخطی‌ناپذیر است تنظیم نمی‌شوند. شیوه‌یِ او در نشان دادن این‌گونه موضوعات در اغلب موارد بسیار سودمند است، اما مسائل دیگری هم در این‌جا هست که باید به آن‌ها توجه کنیم. برمون (شکل ۲ را ببینید) از میان کارکردهای پراپ، کارکردهای شماره‌یِ ۲ (حکم ممنوعیت)، ۳ (نقض حکم ممنوعیت)، ۶ (کلک زدن شخص خبیث)، و ۷ (فریب خوردن قربانی) را ــ ابتدا همان‌طور که در شکل‌واره‌یِ پراپ آمده‌اند (کارکردهای ۴ و ۵ را کنار می‌گذارد چون بی‌ربط‌اند) و سپس به شکلی که در یک حکایت خاص می‌آیند ــ عرضه می‌دارد. در بخش فوقانیِ شکل ۲ رابطه‌یِ زنجیروار کارکردها را که پراپ عرضه کرده می‌بینید. اما در حکایت شماره‌یِ ۱۴۸ او رخدادها درواقع به صورتی که در بخش میانیِ شکل می‌بینید تنظیم شده‌اند. در این حکایت، شخص خبیث عملاً قربانی را می‌فریبد تا حکم ممنوعیت را زیر پا بگذارد، طوری که کارکرد ۶ درست بعد از کارکرد ۲ می‌آید و به دنبال آن هم کارکردهای ۳ و ۷ می‌آیند، و ظاهراً هم همزمان پدیدار می‌شوند نه پشت‌سر هم. نقضِ حکمِ ممنوعیت همان دامی است که قربانی در آن می‌افتد. در این‌جا برمون‌طریقه‌یِ مفیدی برای ترسیم شکل‌واره‌یِ این روابط به ما عرضه کرده است. (او به تفصیل از این شکل‌واره‌ها استفاده می‌کند که غالباً هم بسیار روشنگرند.)

ولی آن شبه کارکردهای غیرپراپی موسوم به «حکم نقض شده» و


حکم ممنوعیت (۲)
نقض (۳)
حکم نقض شده
فریب (۶)
قربانی به دام می‌افتد (۷)
توفیق فریب
حکم ممنوعیت (۲)
فریب (۶)
قربانی به دام می‌افتد (۷)
توفیق فریب
نقض (۳)
حکم نقض‌شده
حکم ممنوعیت (۲)
نقض (۳)
آسیب‌پذیری در برابر فریب
فریب (۶)
قربانی به دام می‌افتد (۷)
نیاز به کمک

شکل ۲

«توفیق فریب» چه هستند؟ این‌ها بقایای سه‌گانه‌یِ ضروری برمون‌اند، و خیلی هم نامناسب‌اند. زیرا «حکم نقض شده» اصلاً نتیجه‌یِ «نقض» نیست: همان است و فقط به تعبیری دیگر بیان شده و فرایند پی‌رفتی را شلوغ کرده است. و در مورد «توفیق فریب» هم همین امر صادق است. وقتی قربانی به دام می‌افتد، فریب با توفیق قرین شده، و اگر نتیجه‌ای باشد باید چیزی اضافه بر آن در بر داشته باشد. درواقع، در نظام پایه‌یِ پراپی، نقض حکم به تغییر موقعیت یا وضعیت یک شخصیت می‌انجامد. و افتادن به دام شخص خبیث هم به همین ترتیب. اگر این تصور برمون را بپذیریم که این سه‌گانه ساختارِ پایه‌یِ روایت است، می‌توانیم از طرف او آرای پراپ را به صورت بخشِ پایینیِ شکل ۲ بازنویسی کنیم. اگر این شکل‌واره را طوری تغییر می‌دادیم تا حکایت شماره‌یِ ۱۴۸ را توصیف کند، کارکردهای ۳ و ۷ باز به‌طور همزمان می‌آمدند، اما فقط یک نتیجه حاصل می‌آمد، نیاز به کمک ــ زیرا پی‌رفت آسیب‌پذیری در پی‌رفت فریب جذب شده بود. اما در حکایت‌های پراپ به‌طور اعم، غالباً آسیب‌پذیریِ جدیدِ ناشی از حکمِ نقض شده است که فریب را تسهیل می‌کند. پراپ عناصری چون آسیب‌پذیری و نیاز به کمک را مشخص نمی‌کند زیرا کارکرد به مفهومی که او در نظر داشت نیستند بلکه وضعیت‌اند. رخداد هم نیستند، هرچند بالقوه حاوی رخدادهایی هستند. وضعیت است که محرک کنش می‌شود، و کنش است که وضعیت را تغییر می‌دهد. برای همین است که تودوروف در *دستور زبانِ دکامرون* خود برای توصیفِ نحوِ روایت ناچار می‌شود بر فعل و صفت، کنش و ویژگی به یکسان تأکید کند.

اما در این‌جا باید یک نکته‌یِ دیگر را هم مطرح کنیم. وقتی بر سومین عنصر در بخش پایینیِ شکل ۲ نام «آسیب‌پذیری در برابر فریب» را نهادم، از این دانش بهره برده‌ام که درواقع در نظام روایتِ پراپ فریب برنامه‌ریزی شده بوده است. اما در آثار داستانی دیگر، ممکن بود حاصل

فقط مجازاتِ نقض کننده‌یِ حکم از سوی واضع حکم باشد ــ یا چیزهای دیگر. به همین ترتیب، «نیاز به کمک» من صرفاً نگاهی به وضعیتِ قربانیِ بد اقبال نیست. در برخی قصه‌ها ممکن است در این وقت دیگر مرده باشد و دیگر به کمک کسی احتیاج نداشته باشد. «نیاز به کمک» مشخصه‌یِ وضعیت می‌شود زیرا می‌دانیم که کمک در راه است. این وضعیت‌ها صرفاً بیانگر فعل‌ها نیستند؛ وضعیت‌ها اصلاً هستند به خاطر آن‌که فعل‌ها بیایند. و همین به خاطرمان می‌آورد که روایتْ فعل مدار، و از بابِ گزاره‌پردازی[1]، است و نیز این‌که روایت، به عنوان تجربه‌ای برای مخاطبان، غایت‌مند[2] است. هدف است که تیر را برانگیخته و نه آن‌که تیر به جست‌وجوی هدف برآمده باشد. نویسنده از میان امکانات روایت طیفی از انتخاب‌ها در اختیار دارد، اما خواننده باید راهی کوبیده را به سوی پایانی از پیش پنداشته بپیماید. و پایان داستان سایه‌یِ بلندی در پس خود می‌افکند. این تداومِ غایت‌مندانه درواقع از مختصات اصلی روایت و یکی از منابع اولیه‌یِ رضایت خاطر خواننده است. وقتی داستان، هر نوع داستانی، را به پایان می‌بریم می‌توانیم بگوییم به آن‌چه موردنظر بوده رسیده‌ایم. اغلب اوقات این تفاوت میان خواندن یک سلسله رخدادها را با از سر گذراندن این سلسله رخدادها نادیده می‌گیرند. میزان نزدیک شدن زندگی به هنر روایت دقیقاً بستگی به این دارد که ما به چه میزان بر طبق فلسفه‌ای جبری زندگی کنیم ــ فلسفه‌ای که به ما این اعتقاد آرامش‌بخش را بدهد که هرچه رخ می‌دهد برنامه‌ریزی شده، معنی دارد، و طراحی شده است. جاذبه‌یِ بسیاری از مذاهب دقیقاً همین است ــ این امکان را برایمان فراهم می‌آورند که فکر کنیم زندگی‌هامان داستان‌هایی هستند طرح افکنده‌یِ ماوراء.

دیدیم که خود برمون در ترسیم کافی و وافیِ واحدهای مجموعه‌های

---

1. predication 2. teleological

سه‌گانه با دشواری روبه‌رو بوده، و این تازه اول مشکلاتِ دخیل در جست‌وجوی کوچک‌ترین واحدهای روایت در فرم سه‌گانه است. نمونه‌یِ زیر را در نظر بگیرید، که به روشنی ساختار سه بخشیِ لازم شامل توان بالقوه، به فعل درآمدن، و نتیجه را دارد:

۱. پادشاه سالم بود. (بالقوه بودن بیماری.)
۲. پادشاه بیمار شد.
۳. پادشاه درگذشت.

اما این را می‌توان به سه‌گانه‌های کوچک‌تر مثل این تجزیه کرد:

۱. پادشاه سالم بود.
۲. پادشاه در معرض بیماری قرار گرفت.
۳. پادشاه بیمار شد.

یا این:

۱. پادشاه سالم بود.
۲. پادشاه در خطرِ قرار گرفتن در معرض بیماری قرار گرفت.
۳. پادشاه در معرض بیماری قرار گرفت.

یا این:

۱. پادشاه سالم بود.
۲. پادشاه احتمالاً در خطر قرار گرفتن در معرض بیماری قرار گرفت.
۳. پادشاه قطعاً در خطر قرار گرفتن در معرض بیماری قرار گرفت.

در این‌جا با سیر واپس رونده‌ای روبه‌روییم که تا بی‌نهایت می‌تواند ادامه یابد. هیچ کنشی نیست که اگر مصر به تقسیم کردنش به سه مرحله باشیم نتوانیم این کار را بکنیم. روایت، از نظر برمون، گویی دقیقاً از همین

ساختاربندی سه‌تایی[1] تشکیل یافته است. با این‌همه ظاهراً روشن است که توان بالقوه‌یِ روایت در همین سه‌تا سه‌تا شدن‌ها خلاصه نمی‌شود. درواقع، هرچه بیشتر دست به تقسیم‌بندی‌های فرعی بزنیم، به نظر می‌رسد که از روایت دورتر می‌شویم. پس حداقلِ لازمی برای **تفاوت** یا فاصله‌یِ بین هریک از این سه مرحله‌ها در هر پی‌رفتِ روایی سه بخشی وجود دارد که آن‌ها را به روایت بدل می‌کند ــ نکته‌ای که برمون از آن غفلت می‌کند.

دشواری دیگری هم هست که مکمل این یکی است. می‌توان کل یک داستان عظیم را در فرم یک سه‌گانه‌یِ واحد گنجاند:

۱. مارسل می‌خواهد نویسنده بشود.
۲. مارسل یاد می‌گیرد که تجربه‌اش را بیان کند.
۳. مارسل نویسنده می‌شود.

اما اندک شمارند آن‌ها که این را معرفی بسنده‌ای برای به **جست‌وجوی زمان از دست رفته‌یِ** پروست بدانند. نکته‌یِ موردنظر در این که فرم سه‌گانه را تا حدی مهمل در هر دو جهت امتداد داده‌ایم این است که نشان بدهیم در خود منطق برمون نوعی اختیاری بودن[2] وجود دارد که سبب می‌شود نتواند در توصیف آثار داستانی به گونه‌ای سودمند عمل کند. سه‌گانه‌های ذهن منطقی الزاماً ساختار هر روایتی نیستند. این سه‌گانه‌ها فقط راهی برای تقسیم‌بندی ساختارهای از پیش موجود به واحدهایی با اندازه‌ای کاملاً اختیاری‌اند. همه‌یِ تلاش‌های ساختارگرایانی که خواسته‌اند از مقوله‌های منطقیِ تهی شده از محتوای معنایی فرمِ روایت را به دست آورند، بی‌حاصل از کار درآمده است. اما تلاش‌های آن‌ها در جهت دیگر، یعنی بررسی دقیق فرم‌های خاص و به دست آوردن فهرستی از عناصر

1. triplet 2. arbitrariness

واژگانی و نحویِ پایه‌یِ روایت بسیار سودمند و جالب بوده است. تلاش تودوروف در *دستور زبان دکامرون* و آن‌چه گرماس در بهترین اثرش انجام داده دقیقاً همین بوده است. اما پیش از این‌که به سروقت این اثر برویم، خوب است شکست تلاش بلندپروازانه‌یِ دیگری را بررسی کنیم: تلاش گرماس برای توصیف زاده شدنِ ساختار روایی از فرایندِ معنایی.

از نظر گرماس، که کار را براساس زبان‌شناسی سوسور و یاکوبسن آغاز کرده، دلالت با تقابل‌های دوتایی[1] شروع می‌شود. مفاهیم اولیه‌یِ تفکر، درست مثل صوت‌های اولیه‌یِ گفتار، به این ترتیب از هم متمایز می‌شوند. بالا و پایین، چپ و راست، تاریک و روشن براساس تقابلی که باهم دارند در ارتباط با یکدیگر تعریف می‌شوند. سپس گرماس یک سطح تفکر پیش‌زبانی را فرض می‌کند که در آن به این تقابل‌های ابتدایی شکلی انسان‌گونه داده می‌شود که به واسطه‌یِ آن، تقابل‌های منطقی یا مفهومیِ ناب به مشارکینی[2] در یک موقعیتِ جَدَلی بدل می‌شوند، موقعیتی که وقتی مجال توسعه‌یِ زمانی را پیدا کند، به یک قصه بدل می‌شود. اگر به این مشارکین خصلت‌های اجتماعی یا فرهنگی داده شود، به نقش[3]هایی در کنش‌های داستانی تبدیل می‌شوند. اگر به آن‌ها ویژگی‌های فردیت‌بخش داده شود، کنش‌گر[4] یا، به عبارت دیگر، شخصیت می‌شوند. اما، در هر صورت، این آغازِ روایت در یک تقابل معنایی به موقعیت‌ها و کنش‌هایی می‌انجامد که مشخصه‌یِ اصلیشان همین تقابل است. در هر پی‌رفتِ روایت وجود حداقل دو مشارک ضرورت دارد، و کنش‌های پایه عبارت‌اند از فصل و وصل: جدایی و وصال، مبارزه و آشتی. روایت در اساس عبارت است از انتقال یک ارزش یا یک شیء از یک مشارک به مشارک دیگر. یک پی‌رفتِ روایتِ نوعی شامل یک گفته‌یِ وصفی است که ویژگی‌های فاعل[5] و موقعیت او را

1. binary opposition 2. actant 3. rôle 4. acteur 5. subject

مشخص می‌کند؛ به دنبال آن گفته‌ای «وجهی»[1] می‌آید که در آن آرزوها، ترس‌ها، و باورهای فاعلِ مورد بحث معرفی می‌شوند و بر کنشی مرتبط با آن‌ها اشاره دارد؛ و گفته‌ای متعدی که در آن جابه‌جاییِ ارزش یا تغییر موقعیت انجام می‌شود. برای مثال:

۱. پادشاه سالم است. (وصفی.)
۲. پادشاه از بیماری می‌ترسد. (وجهی، اشاره بر کنش.)
۳. پادشاه برای پیشگیری دارو می‌خورد. (متعدی، کنش انجام می‌گیرد.)

این شبیه به تقسیم‌بندی سه‌گانیِ روایتِ برمون است، اما ویژگی‌های وصفی به آن اضافه شده که ایجاب می‌کند هر عنصری در این سه‌گانه کارکردی ویژه داشته باشد.

در توصیفِ زایشِ روایت هیچ‌کدام این‌ها نامعقول نیست. اما، چه به آن صورتی که خود گرماس ارائه کرده و چه به صورت چکیده‌یِ مختصری که این‌جا ارائه شده، کم و بیش پیچیده، معمایی، و بیش از حد گزینشی است. اگر قرار باشد این را وصف پیدایش کلیه‌یِ ساختارهای روایی بدانیم، باید بگوییم به نحو اسفباری ناقص است، اما گرماس مدعی است که سر و کارش با دستور زبان کل روایت است. درواقع، بلایی که از قرار به سر همه‌یِ متفکرانی می‌آید که به جست‌وجوی یک ساختارِ روایی پایه‌یِ خالی از محتوای معنایی برمی‌آیند، این‌جا هم به چشم می‌خورد. گرماس، همچون سایر ساختارگرایان، ساختارهای انضمامیِ پرشده از معنایی را در ذهن دارد که به مدل‌های نامرئیِ عملیاتِ علی‌الظاهر انتزاعیِ او بدل می‌شوند. و مدلی که او این‌جا در ذهن دارد دقیقاً همان نوع متنی است که وقتی در جهت خلاف جهت فعلی به کار مشغول بود، بهترین اثرش را براساس آن نوشت ــ وقتی از ویژگی‌های خاص ساختارهای

1. modal

انضمامی معین به سوی مشخصه‌های ساختاریِ مشترکِ موجود در پس آن‌ها حرکت می‌کرد. او این کار را به دو طریق انجام داده که هردو برای بحث ما در این‌جا جالب‌اند. در یک مورد، مقولات مربوط به مشارکین پراپ و سوریو را نقطه‌یِ شروع حرکتش قرار داده؛ و در عین‌حال مستقیماً با مواد اساطیری کار کرده تا اصول ساختاریِ سازمان دهنده به آن‌ها را بیابد. هردو تلاش جالب‌اند.

گرماس، وقتی با پراپ و سوریو سروکار پیدا می‌کند، ابتدا «حوزه‌های کنش»[1] پراپ را بررسی می‌کند که «فهرست مشارکین» را در اختیارش می‌گذارد. و بعد سیاهه‌یِ کارکردهای نمایشی سوریو را مورد بررسی قرار می‌دهد، گرچه هیچ‌یک از این دو سیاهه به‌طور کامل مقصود گرماس را برنمی‌آورند، و گرچه در هردو تردیدهایی به چشم می‌خورد ــ سوریو بین شش و هفت کارکرد مردد بود، پراپ هفت مقوله‌یِ مربوط به مشارکین را فهرست می‌کند اما یکی از آن‌ها دو ویژگی قابل تفکیک دارد ــ باز هم وقتی هفت مقوله‌یِ پراپ و شش کارکرد سوریو را باهم نشان بدهیم، متوجه تناظرهای جالبی می‌شویم:

پراپ	سوریو (تنظیم مجدد از رابرت اسکولز)
۱. شخص خبیث	مریخ ــ مخالف
۲. بخشنده (فراهم آورنده)	
۳. مددکار	قمر ــ مددکار
۴. شخص مورد جست‌وجو و پدرش	شمس ــ شیء مطلوب
	میزان (ترازو) ــ حَکَم، پاداش‌دهنده
۵. اعزام کننده	زمین ــ بهره‌ور نهایی
۶. قهرمان	اسد ــ اراده، آن‌که طالب است
۷. قهرمان دروغین	

1. spheres of action

دو سیاهه، حتی وقتی ترتیب سوریو را بر هم بزنیم، کاملاً باهم تطبیق نمی‌کنند، و تفاوت‌های آن‌ها وسیله‌ای است برای سنجش تفاوت‌های حکایت پریان با نمایشنامه‌یِ صحنه‌ای و نیز فرایندهای مفهومیِ متفاوتِ سوریو و پراپ. اما اگر این دو را باهم در نظر بگیریم، با قوت تمام حکایت از این دارند که فهرستی از مشارکین پایه وجود دارد که می‌توان بسیاری از پیچیدگی‌های داستان را از آن بیرون کشید، و بدون آن‌ها وجود داستان غیرممکن بود. گرماس سپس تلاش می‌کند تا امکاناتی را که پراپ و سوریو مطرح کرده‌اند به قاعده و نظام درآورد.

او مشارکین را به سه مجموعه جفت‌های متقابل تقسیم می‌کند که می‌توان تمامی افراد کنش‌گر یک قصه را از آن‌ها بیرون کشید. نخستین مقوله‌یِ او از فاعل و مفعول تشکیل شده است. فاعل متناظر است با «قهرمان» پراپ و اسد یا «اراده»یِ سوریو. مفعول متناظر است با «شخص مورد جست‌وجو» و شمس یا «شیء مطلوب» سوریو. این جفت مشارکین بنیادی‌ترین جفت است و به ساختار اسطوره‌ایِ جست‌وجو می‌انجامد. دومین مقوله‌یِ گرماس مقوله‌یِ دهنده یا فرستنده (destinateur) و گیرنده (destinataire) است. سوریو این مقولات را به‌روشنی مشخص کرده است: «حَکَم یا پاداش دهنده» و «بهره‌ور نهایی». در فهرست پراپ این دو تا به این حد روشن نیستند. پراپ دهنده را، چنان‌که گرماس هم توجه داده است، تا حدودی با ساده‌دلی همچون جنبه‌ای از مفعول عرضه کرده است: «پدرِ» «شخص مورد جست‌وجو». گیرنده نیز در نظام پراپ زیر عنوان «اعزام کننده» پنهان شده است، زیرا کسی که قهرمان را به جست‌وجو می‌فرستد اغلب بهره‌ور نهایی است. گرماس تنظیم عناصر روایت در این دو جفت مشارک را به این دلیل ترجیح می‌دهد که تکرارِ ساختاری است که به نظر او ساختار پایه‌یِ دلالت در همه‌یِ سخن‌هاست: فرستنده /گیرنده و فاعل /مفعول. به نظر او، در برخی روایت‌ها می‌توان این چهار مشارک را فقط با دو کنش‌گر عرضه کرد. در یک قصه‌یِ

عاشقانه‌یِ ساده پسر ممکن است هم فاعل و هم گیرنده باشد و دختر هم مفعول و هم فرستنده. اما در روایت‌های پیچیده‌تر می‌توان چهار کنش‌گر را تشخیص داد. بدین ترتیب در ***جست‌وجوی جام مقدس***،

خداوند	~	فرستنده	قهرمان	~	فاعل
بشریت		گیرنده	جام		مفعول

این فرمول‌بندی مشکلاتی دارد که برمون و تودوروف به آن‌ها واقف‌اند و به صورت‌های مختلفی به آن‌ها پاسخ می‌دهند. یکی این‌که فاعل و مفعول به نظرگاه بستگی دارند و بنابراین می‌توان معکوسشان کرد. در یک قصه‌یِ عشقی، آن هم نه فقط یک قصه‌یِ مدرن، دختر و پسر ممکن است هردو هم فاعل باشند هم مفعول، هم فرستنده باشند هم گیرنده. دیگر این‌که، در مثال مربوط به جام مقدس، اصلاً معلوم نیست که خداوند و بشریت در همان سطح کنشی قرار داشته باشند که قهرمان و جام قرار دارند.

گرماس طرح‌واره‌یِ خود را با افزودن یک جفت دیگر تکمیل می‌کند: مددکار و حریف، که له و علیه انتقال موفق و ارضای تمایل عمل می‌کنند. ایَن مقولات در پراپ و سوریو به وفور دیده می‌شوند. پراپ دو مددکار دارد، «بخشنده» و «مددکار»، زیرا در حکایت‌های پریان روسی معمولاً این دو نقش از هم جدا هستند. دوتا حریف هم دارد: «شخص خبیث» و «قهرمان دروغین». مقولات سوریو دقیقاً بر مقولات گرماس منطبق‌اند. درواقع، ظاهراً گرماس مقولات سوریو را به راحتی مال خود کرده و البته در این میان کلی از انعطاف و ظرافت آن‌ها هم از دست رفته است. برای نمونه، سوریو توجه داشت که باید تأکید کند که لازم نیست اسد شخصیتی باشد که یک موقعیت از نظرگاه او عرضه می‌شود، اما گرماس با اصرار بر واژه‌یِ فاعل موجب خلط نظرگاه و نیروی جهت دهنده می‌شود. خوب است کمی در این اغتشاش کند و کاو کنیم.

حتی در یک جمله‌یِ واحد می‌توان به سه طریق «فاعل» را تعیین کرد ــ که هرسه هم به بررسی داستان ربط می‌یابند. دو مثال زیر را در نظر بگیرید:

۱. جان مرا زد.
۲. من توسط جان زده شدم.

در جمله‌یِ ۱، جان فاعلِ دستوری است، اما «مرا» فاعل بلاغی[1] است، زیرا اول شخص همیشه فاعلی است؛ ما به سمت نظرگاه اول شخص کشیده می‌شویم. در جمله‌یِ ۲، «من» هم فاعل دستوری است و هم فاعل بلاغی؛ نظرگاه متمرکزتر و فشرده‌تر می‌شود. اما توجه داشته باشید که در هر دو جمله «جان» اسد است؛ او کارگزار[2]ی است که کنش وصف شده با فعل را انجام می‌دهد؛ اراده‌یِ او، خشم او، میل اوست که به این صحنه‌یِ کوچک جهت می‌دهد. او فاعلِ نمایشیِ هر دو جمله است. تنها در جمله‌ای چون «من جان را زدم» فاعل‌های دستوری، بلاغی، و نمایشی همه در یک فاعل جمع آمده‌اند. پس کاربرد اصطلاح فاعل امکان خلط مطلب را در هر بحثی درباره‌یِ ساختار روایت به شدت افزایش می‌دهد. از این‌روست که نظام گرماس به هیچ وجه پیشرفتی را نسبت به نظام سوریو نشان نمی‌دهد. از قرار معلوم، خودش هم چندان از آن راضی نبوده و در جستارهای بعدی آن را دستکاری‌هایی کرده و برخی مشخصه‌های مجموعه‌یِ مشارکینش را رها کرده، هرچند چنان‌که باید و شاید صراحت به خرج نداده است. مثل خیلی از بوطیقاهای خُردِ ساختارگرا، تلاش‌های او بیشتر جالب است تا این‌که رضایت‌بخش باشد.

شاید غایتِ تهیه‌یِ فهرستِ مشارکین همانی باشد که کلود برمون در

1. rhetorical subject 2. agent

منطقِ *récit* خود تلاش کرد به آن دست یابد. برمون کار را با تقسیم‌بندیِ منطقیِ نقش‌های داستانی به دو نوعِ بنیادی آغاز می‌کند: کارگزاران و کارپذیران[1]، آن‌ها که کاری انجام می‌دهند و آن‌ها که اعمالی بر آن‌ها واقع می‌شود. او ابتدا به بررسی کارپذیران می‌پردازد، زیرا در بسیاری از قصه‌ها فاعل یا قهرمان ابتدا کارپذیر است و بعد کارگزار می‌شود و اغلب در انتهای حکایت باز شأنِ کارپذیر پیدا می‌کند. درواقع کارپذیر ممکن است مورد دو نوع کنش قرار گیرد که فی‌نفسه خاص آغاز و پایان قصه‌هایند: ممکن است یا به صورت ذهنی پذیرنده‌یِ کنش باشد یا به صورت عینی. ممکن است به صورت ذهنی تحت تأثیر قرار بگیرد (اطلاعاتی دریافت کند، احساس رضایت یا عدم رضایت کند، تشویق به امید یا بیم شود). یا ممکن است کنشِ عینی بر او واقع شود: ممکن است موقعیتش تغییر یابد یعنی بهتر یا بدتر شود، یا (در وجه مثبت) با مراقبت یا (در وجه منفی) با ناکامی حفظ شود. هریک از این سه مقوله‌یِ کنشِ وارد بر زندگیِ کارپذیر، کارگزارِ لازم برای اجرای آن را تلویحاً تعیین می‌کند. هر کارکردی نقش خود را القا می‌کند. بدین ترتیب، در میان تأثیرگذاران، نقش‌هایی چون خبرچین، ریاکار، اغواگر، ارعاب‌گر، ملزم کننده، و نهی کننده؛ در میان تغییر دهنده‌ها، بهبود بخش و تباه کننده را می‌یابیم؛ و در میان حفظ کننده‌ها، حافظ و ناکام کننده. برمون ضمناً درمی‌یابد که ورودِ مفهومِ شایستگی مستلزم کارگزارانی است که به عنوان پاداش دهنده و کیفردهنده عمل می‌کنند، و نیز کارپذیرانی که نفع برنده و قربانیانِ این کارگزاران‌اند.

مشکل این نظام شبیه مشکل ساختارهای سه‌گانیِ برمون است. اول آن‌که کارگزار و کارپذیر را که تقابل دوتایی روشن و قابل درکی را تشکیل می‌دهند می‌توان تا بی‌نهایت به انواع گوناگون کارگزاران فرعی[2] و

1. patient 2. subagent

کارپذیران فرعی[1] تقسیم کرد. نظام راستینی این‌جا در کار نیست زیرا هیچ ضرورتی برای متوقف شدن در سطح معینی وجود ندارد. برای مثال، چند نوع «بهبود بخش» را می‌توان تصور کرد؟ و چندتاشان را باید فهرست کرد تا سودمند باشد؟ هیچ راهی هم نیست که معلوم کنیم همه‌یِ نقش‌های ممکن به کفایت عرضه شده‌اند یا نه. برای نمونه، برمون مشخصاً نقش‌های حَکَم یا داور را که در پژوهش‌های دیگر مهم تلقی شده‌اند تعیین نمی‌کند. درواقع در این نحوه‌یِ ارائه، منطق و نظام کمتر از آنی است که شاید انتظار داشتیم.

تلاشی که تا حدودی سودمندتر است، هرچند اذعان می‌کنیم نه جامع و مانع است و نه نظام‌مند، تلاش گرماس برای تهیه‌یِ فهرست زنجیره‌ها[2] است و نه تهیه‌یِ فهرست مشارکین پایه. اگر بتوان گفت که مجموعه‌یِ نقش‌ها یا مشارکین واژگانِ مدل‌واره‌های روایت را تشکیل می‌دهند، آن‌وقت برای آن‌که دستورِ زبانِ روایت کامل شود به فهرست مشابهی از ساختارهای نحوی یا اصول ساختاردهنده نیاز است. گرماس درصدد ارائه‌یِ فهرست جهانی ساختارهای نحوی برنمی‌آید، بل به همین بسنده می‌کند که بگوید سه نوع زنجیره‌یِ مجزا را در روایت‌های عامیانه‌ای که پراپ و خود او پژوهیده‌اند یافته است:

۱. اجرایی[3] (آزمون‌ها، مبارزه‌ها)
۲. میثاقی[4] (بستن و شکستن پیمان‌ها)
۳. انفصالی[5] (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها)

این فهرست بی‌تردید از بسیاری جهات ناقص است، اما امکاناتی فراهم می‌آورد تا به توسعه و ایجاد رابطه‌یِ متقابل با فهرست مشارکین بپردازیم

---

1. subpatient 2. syntagm 3. performative 4. contractual
5. disjunctional

که خود گرماس دنبالشان نکرده اما به‌جاست که در این‌جا آن را بسط دهیم. بد نیست امتحان کنیم و ببینیم تا چه حدی می‌توان ساختارهای روایی را از این مجموعه‌یِ زنجیره‌ها به دست آورد.

اگر از زنجیره‌های میثاقی شروع کنیم، می‌توان مشاهده کرد که گرماس توصیف آن‌ها را کامل نکرده است. در واقعیت و در هنر پیمان‌ها فقط بسته و شکسته نمی‌شوند. پیمان‌ها را اجرا یا محقق هم می‌کنند. در آثاری که پراپ و گرماس بررسی کرده‌اند، پیمان معمولاً امری است که بین قهرمان و قدرتی مافوق واقع می‌شود، و بنابراین قهرمان به عنوان *destinataire* یا گیرنده و شخصیت دیگر (پادشاه، خدا، پدر یا مادر، روحانی) به عنوان *destinateur* یا دهنده عمل می‌کند. این رابطه‌یِ سلسله مراتبی مهم است، و تلویحاً پرسش بسیار جالبی درباره‌یِ ماهیت روایت در آن مطرح می‌شود: این پرسش که آیا موجودیت آثار داستانی بدون این‌گونه روابط سلسله مراتبی امکان‌پذیر است یا نه. اما ایده‌یِ میثاق را باید این‌جا به صورت ملموس‌تری بپرورانیم. رابطه‌یِ میثاقی از آن نوعی که این‌جا مورد بحث ماست مستلزم قاعده یا مجموعه قواعدی است که قدرتی مافوق وضع کرده است، همراه با وعده‌یِ پاداش برای رفتار نیک و کیفر برای رفتار بد. این قواعد ممکن است صریح باشند یا ضمنی، و عالم بالا آن را وضع کرده باشد یا جامعه یا فرد، به شرطی که قدرت پاداش و کیفر دادن داشته باشد. بنابراین عمل کردن فاعل ـ قهرمان به پیمان مستلزم عمل کردن مرجع قدرتِ برقرار کننده‌یِ پیمان به آن است. به همین ترتیب، شکست مستوجب کیفر است. در چارچوب ساختار کلی داستان، میثاق همیشه در ابتدا می‌آید و پاداش در انتها. هر آزمونی بر مبنای این میثاق باید بین این دو بیاید. رفتن‌ها و آمدن‌ها، هرچند در مواد اساطیریِ دستمایه‌یِ کار پراپ و گرماس قطعاً رخ می‌دهند، می‌توان گفت زنجیره‌های اشتقاقی‌اند و نه زنجیره‌های بنیادی.

بدین ترتیب، ساختارهای بنیادینِ نوعِ روایتِ موردِ بحثِ ما در این‌جا

سه کارکردِ پایه و مشارکینِ ملازم آن‌ها را در بر دارند. این کارکردها عبارت‌اند از پیمان، آزمون، و داوری. مشارکین عبارت‌اند از منعقدکننده‌یِ پیمان و متعهد پیمان، آزمون‌گر و آزمون شونده، داور و مورد داوری. اما این پی‌رفتِ کارکردها با شش مشارکِ آن یک روایت نیست. درواقع، تا نقش‌های متعهد پیمان، آزمون شونده، و مورد داوری را به یک فاعل واحد، که قهرمان یک قصه می‌شود، ندهیم، این پی‌رفت به یک روایت بدل نمی‌شود. و این کار را دقیقاً با دادن نام یا عنوانی به این سه مشارک انجام می‌دهیم. قهرمان، به محض این‌که نامی به خود گرفت، فاعل یک روایت می‌شود، همان‌طور که یک اسم ممکن است فاعل دستوریِ یک جمله باشد: جان پیمانی دریافت می‌کند. جان آزموده می‌شود. جان داوری می‌شود. در این پی‌رفت، منعقدکننده‌یِ پیمان، آزمون‌گر، و داور صرفاً به واسطه‌یِ کارکردهایشان به تلویح ارائه می‌شوند. در روایتی مبتنی بر این سناریو، این کارکردها ممکن است به طرق گوناگون تجسم یابند. جان ممکن است با خودش عهد ببندد که از کوهی بالا برود. خودِ کوه ممکن است آزمون باشد. و توفیق یا شکست ممکن است همان پاداش یا کیفر باشد. به عبارت دیگر، لازم نیست نقش‌های آزمون‌گر و داور در قالبی انسانی مجسم شوند. از طرف دیگر، این نقش‌ها شخصیت‌پردازی را ایجاب می‌کنند. بنابراین ممکن است دقیقاً در این ساختارِ پیمان، آزمون، و داوری شخصیت‌های اصلیِ ما خدا، انسان، و شیطان باشند. بد نیست خاطرنشان کنیم که وارد کردن شیطان صرفاً وظیفه‌یِ آزمودن را از خدا، که می‌توانست همه‌یِ این کارکردها را خود به‌تنهایی انجام دهد، می‌گیرد. محول کردن کیفردهی (وجهی از نقشِ داور) به میکائیل در آن قصه‌یِ مسیحی نیز وظیفه‌ای را از خداوند می‌گیرد. و به همین ترتیب، مضاعف کردن انسان به هیئت آدم و حوا آزمون را پیچیده‌تر و غنی‌تر می‌کند. (شیطان در آزمون اولش شکست می‌خورد، بعد حوا را می‌آزماید، که نقش مخالف را می‌پذیرد تا آدم را

بیازماید.) شخصیت‌ها زیادتر می‌شوند اما کارکردها همان‌هایی‌اند که بودند.

از این بحث قاعدتاً چند نکته باید روشن باشد. اول از همه این‌که قهرمان یا فاعل جایگاهی متفاوت با کلیه‌یِ مشارکین دیگر در یک روایت دارد. به مفهومِ خیلی واقعیِ کلمه، او اصلاً یک مشارک نیست. این پی‌رفت را در نظر بگیرید:

۱. جان پیمانی دریافت می‌کند.
(جان آن را می‌پذیرد / رد می‌کند.)
۲. جان مورد آزمونی قرار می‌گیرد.
(جان آزمون را با موفقیت پشت‌سر می‌گذارد / شکست می‌خورد.)
۳. جان مورد داوری قرار می‌گیرد ــ پاداش /کیفر
(جان پاداش می‌گیرد /کیفر می‌بیند.)

جان فاعلِ دستوریِ هر شش جمله در این پی‌رفت است، اما در سه‌تای آن‌ها مجهول است ــ سه‌تایی که کنش جدید را آغاز می‌کنند. به نظر من بسیاری از روایت‌ها به همین گونه پیش می‌روند. قهرمان نه کارگزار بلکه کارپذیر است. کنش‌هایش اساساً واکنش‌اند. نقش‌های جالب در داستان آن‌هایی‌اند که با گزاره‌پردازی شکل می‌گیرند، نقش‌های فعالِ پیمانکار، داور، و به‌ویژه آزمون‌گر. بدین ترتیب، برای آن‌که قهرمان ما، جان، توجه‌مان را جلب کند و همدردیمان را برانگیزد، باید خصایلی جز یک نام به او بدهیم. باید جوان باشد و خوش‌سیما و شاید از طبقات فرودست و از این قبیل. باید به یک شخصیت تبدیل شود، و او تنها شخصیت اساسی در یک داستان خواهد بود. اما دقیقاً به دلیل نقص در مشارک بودن به شخصیت بدل می‌شود. از سوی دیگر، عناصر کارکردیِ ناب‌ترِ داستان ممکن است هرگز حتی جایگاهِ مشارک پیدا نکنند. یعنی کارکردهایی چون انعقاد پیمان، آزمون، و پاداش‌دهی ممکن است رخ دهند بی‌آن‌که

اصلاً در چارچوب یک مشارک جای بگیرند، چه رسد به این‌که یک شخصیتِ مشخص نماینده‌یِ آن‌ها بشود. بدین ترتیب، چهره‌های مشارکِ پایه برای کلیه‌یِ آثار داستانی وجود ندارد. فقط همان موجود را داریم که جور عجیبی منفعل است، یعنی همان فاعل / قهرمان، و کارکردهایی که به هستی او شکل می‌دهند.

مقصود از این گفته‌ها این نیست که تهیه‌یِ فهرست مشارکین در پیکره‌هایی همگن از آثار داستانی غیرممکن یا بی‌حاصل است. اصلاً و ابداً. مقصود فقط این است که تلاش برای تهیه‌یِ شبکه[1]یِ قطعیِ مشارکین به دو دلیل محکوم به شکست است: (۱) اول این‌که فاعل در سطحی متفاوت با بقیه قرار دارد، و (۲) کارکردها برای آن‌که در روایت عمل کنند لازم نیست که به صورت مشارک درآیند. اما این پرسش همچنان باقی است که آیا می‌توان فهرستی از کارکردهای پایه‌یِ کل روایات تدوین کرد. تأملات خود من در این باب به این‌جا رسید که کارکردها هم، اگر در شبکه‌یِ روایت آن‌قدر که باید، به عقب برگردیم و آن‌ها را دنبال کنیم، ناپدید می‌شوند. اما به اعتقاد من می‌ارزد که این پرسش را دنبال کنیم که چه کارکردها و مشارکینی در پیکره‌های معینی از مواد روایی پدیدار می‌شوند، و چگونه با بقیه ارتباط می‌یابند. و البته این همان جایی است که پراپ و سوریو کارشان را شروع کردند؛ همان نقطه‌ای که گرماس در جالب‌ترین کارش ادامه‌اش داده (در مورد حکایات مشخص)؛ و همان جایی که تودوروف، به‌طور اخص، روشِ پژوهشیِ پراپ را با کار روی *دکامرونِ* بوکاتچو گسترش داده و ابهاماتش را برطرف کرده است.

دستور زبان دکامرون اثر تزوتان تودوروف مهم‌ترین گام به جلو در

---

1. matrix

روایت‌شناسیِ پایه از زمانِ خودِ پراپ است. کار بی‌نقص نیست، اما اگر آن را همراه با واکنش‌های انتقادی که برانگیخته است (به‌ویژه فصلِ گزنده‌ای که برمون در *منطق récit* به آن اختصاص داده) و تجدیدنظرها و تکمیل کردن‌های خود تودوروف در نظر بگیریم (به‌ویژه مقاله‌اش دربارهٔ‌یِ گشتارهای روایت در *بوطیقای نثر*)، پژوهشی است فی‌نفسه جذاب و الگویی مفید و دعوتی برای پژوهش‌های بعدی در مورد پیکره‌های دیگری از مواد روایی.

تودوروف با مفروض گرفتن یک دستور زبان جهانی کار را آغاز می‌کند:

> این دستور جهانی سرچشمهٔ‌یِ همهٔ‌یِ جهانی‌هاست و حتی خود انسان را هم تعریف می‌کند. نه فقط همهٔ‌یِ زبان‌ها که همهٔ‌یِ نظام‌های دلالتی از یک دستور زبان واحد تبعیت می‌کنند. جهانی است نه فقط به این دلیل که دربارهٔ‌یِ کلیهٔ‌یِ زبان‌های جهان سخن می‌گوید، بل به این دلیل که با ساختار خود جهان هم منطبق است.[1]

پذیرش یا عدم پذیرشِ این ایمانِ کم و بیش عرفانی به جهانی بودنِ دستور زبان برای آن‌ها که می‌خواهند ساختارگرایی را همچون یک دین ببینند اهمیت دارد، زیرا این یکی از اصول اعتقادیِ مهم است. اما کسی که فقط همسفر شده یا تماشاچی‌ای علاقه‌مند است، می‌تواند به پذیرش مشروط این ایده بسنده کند که همهٔ‌یِ زبان‌های انسانی در خواصی مشترک‌اند، و در کلیهٔ‌یِ روایت‌های در قالب زبان مشابهت‌های ساختاریِ چشمگیری چه با دستور زبان‌های ما و چه با یکدیگر مشهود است. از نظر تودوروف، همچون گرماس و دیگران، روایت صرفاً مجموعه‌ای است از امکاناتِ زبانی که به طریقی خاص، براساس مجموعه‌ای از قواعدِ ساختاربندیِ

---

1. *Grammaire du Décaméron*, p. 15.

زِبَردستوری[1] یک‌جا جمع آمده‌اند. چون در مجموع روایت گزینشی است بسیار محدود از کل مجموعه‌یِ امکانات دستوری، می‌توان آن را با عباراتی ساده‌تر از آن‌ها که برای توصیف کل یک زبان لازم است توصیف کرد.

تودوروف، با استفاده از سنّت دستوری به عنوان منبع امکانات ساختاری، ابتدا سه جنبه‌یِ کلیِ متنِ روایت یا *récit* را مشخص می‌کند. هر اثر داستانی (*récit*) را می‌توان از منظر معنایی (محتوا یا جهانی که احضار می‌کند)، از منظر نحوی (ویژگی‌های ساختاری آن و ترکیب آن‌ها)، یا از منظر علم بیان[2] (جنبه‌یِ کلامیِ ـ شامل موضوعاتی چون سیاق کلام، نظرگاه، و هر آن‌چه به کلمات موجودِ متن ارتباطی دارد) بررسی کرد. در بررسی ***دکامرون***، تودوروف عمدتاً با نحو کار دارد، اندکی هم با معناشناسی، و جنبه‌یِ کلامی متن را نادیده می‌گیرد. درواقع، چنان‌که خود هم به صراحت می‌گوید، روش او این است که ابتدا هر حکایت را به یک چکیده‌یِ نحویِ پوست کنده تقلیل دهد، و عملیات تحلیلی را به عوض زبانِ خودِ متن، روی همان چکیده انجام دهد. چنان‌که خود به خوبی آگاه است، هرچه یک متن «ادبی‌تر» باشد (در مقابلِ اساطیری یا عامیانه) این روش چیزهای بیشتری را کنار می‌گذارد، و سایر روش‌های تحلیل هم اهمیت بیشتر خواهند یافت (مثل روش‌های بارت و ژنت که بعداً در فصل ۵ مورد بحث قرار می‌گیرند). اما تودوروف، به واسطه‌یِ کار با ***دکامرون*** اساساً در همان سطحی که پراپ برای کار با حکایت‌های روسی انتخاب کرده بود، و با بررسی جنبه‌ای از متن که اساساً همان موضوع کار پراپ بود، فهرست امکانات روایی را گسترش داد، به نحوی که می‌توان آن را فراتر از حکایت پریان و *récit* بوکاتچویی به جهتِ متن‌های دیگر از جمله متونی که «ادبی» نامیده می‌شوند بسط داد.

---

1. supragrammatical 2. rhetorics

واحدهای ساختاری را که تودوروف کاویده است می‌توان به صورت زیر تقسیم‌بندی کرد:

۱. قصه‌ها (صد حکایت *دکامرون*)

۲. پی‌رفت‌ها (پی‌رفت نظام کاملی از گزاره‌هاست، فی‌نفسه یک حکایت کوچک است؛ یک قصه ممکن است دست‌کم حاوی یک پی‌رفت باشد، اما ممکن است چندین پی‌رفت را در بر داشته باشد؛ تکرارِ تغییر یافته‌یِ گزاره‌یِ آغازِ هر پی‌رفت موجب می‌شود که تشخیص دهیم یک پی‌رفت کامل شده است)

۳. گزاره‌ها (گزاره یک جمله‌یِ روایی پایه است، و از لحاظ ساختاری هم ارز یک جمله یا بند مستقل در زبانی چون فرانسوی یا انگلیسی است)

۴. اجزاء کلام

الف) اسمِ خاص (یا شخصیت)

ب) فعل (یا کنش)

ج) صفت (یا ویژگی)

در این دستورِ خلاصه‌یِ روایت، یک گزاره از تلفیق یک شخصیت و یک کنش (که ممکن است شامل عنصری دیگر به عنوان مفعول باشد) یا یک ویژگی تشکیل می‌شود. شخصیت یا اسم خاص صرفاً ویترینی خالی است که باید با صفت (ویژگی) یا فعل (کنش) پر شود. همه‌یِ ویژگی‌های خاصِ یافت شده در *دکامرون* را می‌توان زیر سه سرفصل رده‌بندی کرد:

وضعیت[1]ها (*états*):

این‌ها همگی واریاسیون‌هایی هستند بر مقیاسی که از خوشبختی تا بدبختی امتداد می‌یابد. این‌ها ویژگی‌های ناپایدارند، مثل عشق (که جزو ویژگی‌های معمول است)، و بسیاری حکایت‌ها حاویِ تغییراتِ آن‌هاست.

---

1. state

کیفیت‌ها (*propriétés*):

این‌ها واریاسیون‌هایی هستند بر مقیاسی که از خیر تا شر امتداد دارد، و ویژگی‌هایی نسبتاً پایدارند، هرچند تغییراتی در آن‌ها رخ می‌دهد، مثل وقتی که شریری اصلاح می‌شود. در دکامرون ویژگی‌های شر بارزتر عرضه می‌شوند، و معمولاً این ویژگی‌ها در قالب گناهان کبیره سازمان می‌یابند.

شرایط (*statuts*):

این‌ها ماندگارترین ویژگی‌هایند. دین، مثل یهودی یا مسیحی؛ جنسیت، مذکر و مؤنث؛ یا موقعیت اجتماعی، از شاه تا گدا. از جمله موقعیت‌های اجتماعیِ حائز اهمیت در دکامرون تفاوت بین اشخاص متأهل و غیرمتأهل، به‌ویژه زنان، است. این شرایط البته قابل تغییر است، اما نه اغلب ــ و در بسیاری از حکایت‌ها پایدار می‌ماند: زن متأهل باید وفادار باشد، اما اگر نباشد، کیفیت و وضعیت او ممکن است تغییر کند اما شرایطش تغییر نمی‌کند.

در *دکامرون* و در نظام تودوروف همه‌یِ کنش‌ها را می‌توان به سه فعل تقلیل داد. اما، چنان‌که برمون خاطرنشان کرده، فعلِ اصلیِ تودوروف («تغییر» یا «دگرگون» کردن وضع) آن‌قدر کلی است که دوتای دیگر را هم در بر می‌گیرد، که عبارت‌اند از «تخلف» یا «ارتکاب گناه» و «مجازات». «ارتکاب گناه» و «مجازات» درواقع رایج‌ترین تجلیاتِ معناییِ فعلِ اصلیِ «تغییر»اند. اما تودوروف به دلیلی بسیار موجه فعل اول و دو فعل بعدی را متمایز می‌کند:

مشابهت‌هایی دیگری بین الف [فعل تغییر] و ب [فعل تخلف] وجود دارند. درواقع، ب را هم می‌توان همچون «برانگیختن تغییر در موقعیت قبلی» تعریف کرد ــ کسی جرمی مرتکب می‌شود در جایی که پیش‌تر نظم بر آن حاکم بوده است. اما ماهیت این تغییر با تغییر مستتر در الف تفاوت دارد. در الف موقعیتی انضمامی، ترکیب‌بندیِ گه‌گاهیِ ویژگی‌ها، تغییر می‌کند. اما جرم یا گناه تخلف از

قانونی عام است، که کل جامعه مشمول آن‌اند و (تحقیقاً) در همه‌یِ حکایت‌ها بدان اذعان می‌شود. الف و ب در تقابل باهم قرار دارند، مثل فردی /اجتماعی، متغیر /پایدار. جرم‌ها و گناه‌ها همیشه همان‌اند که بودند زیرا به همان قوانین مربوط می‌شوند؛ تغییرات همگی متفاوت‌اند چون با موقعیت‌های یگانه سر و کار دارند.[1]

به نظر می‌رسد که این دستور خاص را نمی‌توان بدون تمسک به سطح معنایی چنان‌که باید توصیف کرد. دستورهای دیگر را هم نمی‌توان؛ و هرچه آثار داستانی پیچیده‌تر و «ادبی‌تر» باشند، دستور زبان‌ها هم لاجرم باید گرایش بیشتری به معنا داشته باشند.

دستورِ گزاره‌های تودوروف مقولاتی ثانوی را طلب می‌کند که این‌جا دست‌کم باید ذکری از آن‌ها کرد. این‌ها عبارت‌اند از مقولاتِ نفی (وقتی ویژگی یا کنشی به گونه‌ای معنی‌دار حاضر نباشد)، مقایسه (وقتی حاضر است اما به درجه‌ای متفاوت، مثل مقایسه‌یِ شرایط ثروتمند و بسیار ثروتمند)، و وجه‌های گوناگون که کنش‌ها یا شرایط را برآورد می‌کنند مثل ترسید، امیدوار بود، پیش‌بینی کرد، محکوم کرد. ضمناً مهم است که توجه کنیم کنش‌ها با طیب‌خاطر انجام گرفته‌اند یا نه، و چه موقع کنش‌ها یا موقعیت‌های خاص عملاً وجود دارند یا فقط «گمان می‌رود» که وجود دارند. تودوروف این مقولات و فعل‌ها و صفت‌های گوناگون را در نظام ساده‌یِ نمادهایی کدگذاری کرده که می‌توان شکل‌واره‌یِ هر داستان را با استفاده از آن بازتولید کرد. از ارائه‌یِ آن نظام در این‌جا خودداری کرده‌ام فقط به این دلیل که به کار کسانی می‌آید که می‌خواهند چندین حکایت را بررسی تطبیقی کنند که ما در این‌جا مجالش را نداریم، و گرچه نظامی است ساده، باز بسیار پیچیده‌تر از سلسله‌یِ کارکردهای پراپی یا

1. *ibid.*, p. 38.

سه‌گان‌های به هم پیوسته‌یِ برمون است. درواقع، آن‌قدر پیچیده هست که کم و بیش حق دستور زبان *دکامرون* را ادا کند.

تودوروف با چرخش از گزاره‌ها به پی‌رفت‌ها چند نکته‌یِ جالب را مطرح می‌کند. او، در مورد ساختار حکایت‌ها به‌طور اعم، بر دو انگاره‌یِ پایه انگشت می‌گذارد که به دو ساختار فعلی که در گزاره‌ها تمیز داده بود ارتباط دارند:

> تنها با بررسی کل یک حکایت می‌توان ساختار آن را تعیین کرد. برای توصیف موقعیت اولیه در هر حکایت می‌توان گفت که متشکل است از (۱) تعدادی قوانین عام (که تخطی از آن‌ها جرم یا گناه تلقی می‌شود)؛ و (۲) تعدادی گزاره‌یِ وصفیِ خاص که شخصیت‌های ملموسِ حکایت را معرفی می‌کنند. در آغاز نمی‌دانیم با قصه‌یِ قانون سر و کار داریم یا با قصه‌یِ اوصاف. در این زمان دو راه پیش‌رو داریم... . تنها تعداد معینی از گزاره‌ها که در آغاز یک حکایت می‌آیند، به واسطه‌یِ ادغام در ساختار یک پی‌رفت متحقق می‌شوند و مدخلیت پیدا می‌کنند.[1]

در این‌جا تودوروف چیزی نمی‌گوید، اما در جایی دیگر متذکر می‌شود که برخلاف آن ویژگی‌هایی که باید با هر قصه فردیت پیدا کنند، بعید است قوانین، که از سوی جامعه‌ای فرهنگی مسلم فرض می‌شوند، با گزاره‌های وصفی بیان شوند. این کدهایِ ارزشیِ وابسته به فرهنگ عناصرِ ساختاریِ مهمی هستند که در حکایت‌های خاص تقریباً به‌طور نامرئی عمل می‌کنند اما می‌توان آن‌ها را از بررسی دقیق تعدادی از متون مرتبط استنباط کرد. بدین ترتیب کاوشِ ساختاری می‌تواند ما را مستقیماً به ملاحظاتِ معناشناختیِ برون متنی[2] رهنمون شود. کل نظام *دکامرون*، که در آن گناهان بسیاری کیفر نادیده می‌مانند و بسیاری تغییرات رخ می‌دهند، سبب

---

1. *ibid.*, p. 60. 2. extratextual

می‌شود تودوروف این را مطرح کند که شاید بتوان بین ارزش‌های کتاب و ارزش‌های دیگری که از نظر تاریخی در زمانه‌یِ بوکاتچو پدیدار شده‌اند پیوندی ایجاد کرد:

> اگر کتاب معنا یا سمت و سویی کلی داشته باشد، قطعاً آزاد شدن مبادله به‌طور اعم است ــ قطع ارتباط با نظام کهنه به نام ابتکارات شخصیِ جسورانه. در این معنا، کاملاً درست است اگر بگوییم که بوکاتچو مدافع کسب و کار آزاد و حتی، شاید بتوان گفت، مدافع سرمایه‌داری نوپاست. ایدئولوژی بورژوازی جدید دقیقاً مشتمل بود بر حمله به نظام کهنه‌یِ مبادله، که زیاده از حد محدود شده بود، و تحمیل نظامی دیگر به جای آن، نظامی «لیبرال‌تر»، که دست‌کم در اوایل، می‌توانست وانمود کند که به امحای کامل نظام خواهد انجامید. این توصیف، کلمه به کلمه، در مورد اخلاقیات حکایت‌های *دکامرون* صدق می‌کند. در این جهان، کنش آزاد و بلاقاعده[1] (که آن را کنشِ مبتنی بر تغییر نامیده‌ایم) گرانقدرترین کنش است. بی‌شک ادبیات بیش از یک پیوند با اقتصاد سیاسی دارد.[2]

حال که دیدیم تودوروف دست‌کم تا همین حد در جهت تحلیلِ مارکسی حرکت می‌کند، بد نیست به مشاهدات صوری‌ترِ او که سمت و سوی زیبایی‌شناختی بیشتری دارند بازگردیم. تودوروف، وقتی توجه می‌دهد که برخی گزاره‌ها در یک حکایت واحد در جهت‌های متفاوتی کارکرد دارند ــ برای نمونه، یک کنش از یک دیدگاه کیفر است و از دیدگاه دیگر جرم ــ لازم می‌بیند که در شکل‌واره‌یِ خود به شیوه‌های گوناگونِ نمادین کردنِ این گزاره‌ها امکان حضور دهد. همین، ابهام خاصی را که در برخی حکایت‌ها هست و خوشایند خواننده واقع می‌شود روشن می‌کند. این ابهام «احساس تراکمی غریب، دسیسه‌ای خوش ساخت» را

---

1. un-coded 2. *ibid.*, pp. 81 - 82.

ایجاد می‌کند.[1] هرچند ارزیابی بخشی از هدفِ تودوروف در بررسیِ حکایت‌ها نبوده (همان‌طور که تفسیر مارکسی)، توصیف دقیق او سبب شده که اصلی زیبایی شناختی در این‌جا مجال بروز بیابد. در توصیف او از حکایتی که به حیرت‌آورترین شکل ناقض نظام دستوری‌ای است که در توصیفِ تقریباً همه‌یِ حکایت‌های دیگر کارآییِ خود را به اثبات رسانده است، این اصول بیش از پیش پرورانده می‌شوند.

در حکایت نهمِ روزِ پنجم «قصه‌یِ الحق مشهورِ شاهین» عرضه شده که فردریک آن را برای معشوقه‌اش می‌پزد، بی‌خبر از این‌که او آمده تا زنده‌یِ آن را برای پسر بیمارش به هدیه ببرد. تا نقطه‌ای از حکایت، می‌توان این قصه را با دستور زبانی که برای حکایت‌های دیگر ابداع شده است توصیف کرد. اما وقتی کنش‌ها مبهم‌تر می‌شوند، حتی نشانه‌گذاری‌های چندگانه‌یِ گزاره‌ها هم نمی‌توانند جوهر حکایت را منعکس کنند. وقتی پژواک هر حرکت در شبکه‌های متعدد کنش و ارزش مکرر می‌شود، کنشِ مرکزیِ حکایت را دیگر نمی‌توان ثبت کرد. صحیح نیست که بگوییم فردریک شاهین را به جووانا می‌دهد، درست هم نیست که بگوییم آن را به او نمی‌دهد. و نمی‌توان با گفتن این‌که از یک دیدگاه این کار را می‌کند و از دیدگاه دیگر نمی‌کند مسئله را حل کرد. معنا و قدرت قصه در ارزش نمادین این «هدیه» نهفته است که داده می‌شود و نمی‌شود. تودوروف مطرح می‌کند که این نوع سمبولیسمِ طنزآمیز به سلسله‌یِ روایتیِ دیگری تعلق دارد که نشانه‌گذاریِ آن مستلزم دستوری کم و بیش متفاوت است. اما او حاضر نمی‌شود دستور زبانِ *دکامرونِ* خود را کش بیاورد تا این حکایت را هم در برگیرد، هرچند به این وضوح به کیفیات آن می‌پردازد، و به این ترتیب خدمت بسیار شایانی به ما کرده است. و خودِ این دستور زبان، هرچند به نابسندگی آن در این مورد (و چند مورد دیگر

1. *ibid.*, p. 66.

که تودوروف ذکر می‌کند) اذعان شده، به خوبی از عهده‌یِ شناسایی این موارد خاص برمی‌آید و می‌تواند توجه ما را به جالب‌ترین و دشوارترین مشخصه‌های آن‌ها جلب کند. یکی از محاسنِ *دستور زبان دکامرون*، که کوچک‌ترین حسن آن هم نیست، این است که به ما نشان می‌دهد کجای کار را باید ادامه داد.

د) نظام‌ها و نظام‌سازان

ژان پیاژه به ما می‌گوید «مفهوم ساختار از سه ایده‌یِ کلیدی تشکیل شده است: ایده‌یِ کلیت[1]، ایده‌یِ گشتار[2]، و ایده‌یِ خودتنظیمی[3].»[4] در فصل ۶، بخش ب به کاربست این مفهوم در مورد یک متن ادبیِ منفرد خواهیم پرداخت، اما در این‌جا می‌توان آن را نقطه‌یِ عزیمتی برای بررسی ساختار ادبیات به‌طور کل قرار داد. امکان بررسی ادبیات به عنوان یک سیستم خودتنظیم در تفکر انتقادی مدرن نیرویی قدرتمند بوده است. این امکان در آثار فرمالیست‌های روس و اسطوره‌نگاران[5] بریتانیایی با قوت تمام حضور دارد. مجاب کننده‌ترین و بانفوذترین نماینده‌یِ آن در مطالعات ادبیِ انگلیسی ـ امریکایی در سال‌های اخیر را می‌توان در *کالبد شکافی نقد* اثر نورتراپ فرای یافت. زمانی که *کالبد شکافی نقد* انتشار یافت، من دانشجوی فوق لیسانس در دانشگاه کورنل بودم، و به روشنی به خاطر دارم که این کتاب چه هیجانی برانگیخته بود، و چه بحث و جدل‌هایی به راه انداخت (از جمله مواجهه‌یِ به یاد ماندنیِ خودِ فرای، که آن‌وقت برای مدتی کوتاه به آن دانشگاه آمده بود، و ام. اچ. ایبرامز که به «قرینه‌سازی سهمگین» در این کتاب معترض بود). کوچک‌ترین تردیدی ندارم که کتاب فرای نیازی را که عمیقاً در جامعه‌یِ ادبی دانشگاهی

---

1. wholeness 2. transformation 3. self - regulation
4. *Structuralism*, p. 5. 5. mythographer

احساس می‌شد برآورده کرد. کتاب او این امکان را فراهم آورد که پژوهش ادبی از سرشتِ پیش‌رونده و انباشتیِ علم برخوردار شود، و نمونه‌هایی مشخص و انضمامی از نظام‌دهی ارائه کرد که می‌شد از آن برای سازماندهی هر چیز، از کلاس‌های درس ادبیات سال اول گرفته تا گلچین‌های داستان عهد الیزابت، استفاده کرد ــ و استفاده هم کرده‌اند. فرای با ارئه‌یِ پیشنهاد قانع کننده‌یِ «نظم کلمات» که بتوان آن را آموخت و آموزاند، انگیزه‌ای قدرتمند برای معلمان ادبیات فراهم آورد تا به شکلی نظام‌مندتر به کار خود بیندیشند. و پشتیبانی صوریِ لازم را در دوره‌یِ حمله‌یِ بی‌امانِ ایدئولوژیکِ اواخر دهه‌یِ شصت برای ادیبان فراهم آورد. حسن بسیار مهم نظام فرای این بود که به خوانندگان می‌قبولاند که مطالعه‌یِ نظام‌مند ادبیات امکان‌پذیر است بی‌آن‌که متقاعدشان کند که این کار انجام شده است. نظام او نظامی بود که جوهرش عمیقاً حقیقی می‌نمود ضمن آن‌که بخش اعظم ماده‌اش، بی‌تعارف، غلط بود.

از نظر خود من، و به گمانم خیلی‌های دیگر، شیوه‌های سازماندهیِ امکانات داستان در اثر او به‌طور اخص بسیار جالب و سودمند از کار درآمده است. این شیوه‌ها سهم به‌سزایی در یکی از جالب‌ترین کارها در عرصه‌یِ نقد در سال‌های اخیر داشته‌اند ــ تلاش برای تنظیم نظامی برای انواع روایی. پس به تبع آن‌چه در این بررسی به بحث ما مربوط می‌شود، تلاش برای دستیابی به نظامی برای ادبیات با همین مسئله‌یِ نظام‌مند کردن انواع داستانی بازنموده می‌شود که کمتر به حساب آمده است، مسئله‌ای که آن‌قدر پیچیده هست که هم دشواری‌ها را نشان بدهد و هم سودمندیِ بالقوه‌یِ یک ساختارگراییِ مبتنی بر نوعِ ادبی را. علاوه بر فرای، کارهای تزوتان تودوروف و کلودیو گیلن را درباره‌یِ این موضوع بررسی خواهم کرد، و برخی از تأملات خود را درباره‌یِ انواع و گونه‌های داستانی نیز در این میان طرح خواهم کرد.

فرای دو نظام نوعیِ مربوط به داستان را ارائه می‌دهد ــ نظام

«گونه‌ها»[1] و نظام «فرم‌ها». نیروی محرکه‌یِ نظامِ گونه‌های او درزمانی است. او این نظام را برحسب «قدرتِ عملِ قهرمان» در رابطه با «انسان‌های دیگر و محیط انسان‌های دیگر» سازمان داده است. ضمناً بین قهرمانی که از لحاظ «جنس»[2] برتر از دیگران است و قهرمانی که صرفاً از لحاظ «مرتبه»[3] برتر است تمایز قائل می‌شود. برای آن‌که امکان ایجاد وضعیت برابری یا هم‌ارزی فراهم آید، متغیرهای کافی در این نظام وجود دارد که حداقلی از نُه مقوله‌یِ مربوط به گونه‌ها و حداکثری بسیار بالاتر در اختیار می‌گذارد. نظامِ حداقل چیزی شبیه به این خواهد بود:

۱. برتر در جنس از انسان‌ها و محیطشان
۲. برتر در جنس از یکی از این دو
۳. برتر در مرتبه از هردو
۴. برتر در مرتبه از یکی از این دو
۵. برابر با هردو
۶. فروتر در مرتبه از یکی از این دو
۷. فروتر در مرتبه از هردو
۸. فروتر در جنس از یکی از این دو
۹. فروتر در جنس از هردو

اما فرای تنها پنج‌تا از این امکانات را به فعل درمی‌آورد که با استفاده از شماره‌های بالا عبارت‌اند از:

۱. اسطوره (برتر در جنس از هردو)
۳. رمانس[4] (برتر در مرتبه از هردو)
۴ الف. محاکات برتر[5] (برتر در مرتبه از انسان‌ها اما نه از محیط)
۵. محاکاتِ فروتر[6] (فاقد هر نوع برتری)
۶. طنز (فروتر)

---

1. mode 2. kind 3. degree 4. romance 5. high mimesis
6. low mimesis

هرقدر هم بلندنظر باشیم، باید بگوییم که در این‌جا از نظام خبری نیست. و به‌رغم همه‌یِ این متغیرها، آثار داستانیِ بسیاری هستند که نمی‌توان بر طبق این نظام به دقت رده‌بندیشان کرد. برای نمونه، برخی اسطوره‌ها درباره‌یِ حیواناتی‌اند که قدرت‌های مافوق طبیعی دارند. این سبب می‌شود که برتر از محیطِ انسان باشند، اما آیا از انسان هم برترند؟ در جنس یا مرتبه؟ آیا دیوها، جادوگرها، و از این قبیل در مرتبه از انسان برترند یا فقط در جنس؟ فرای با کاربردِ کلمه‌یِ «قهرمان» توانسته اسطوره‌هایی را نادیده بگیرید که شخصیت اصلی در آن‌ها حیوانی جادویی یا دیو است، شریر یا موذی، که ماجراهایش با وحشت یا لذت نقل می‌شوند. اما بهتر است فعلاً این پیچیدگی‌ها را ندیده بگیریم و مقوله‌یِ کلی «فوق طبیعی»[1] را به عنوان گونه‌ای از داستان بپذیریم که در آن «قهرمان» می‌تواند مرز قوانین طبیعی را بشکند. پس، آیا مقوله‌یِ قابل‌مقایسه‌یِ «مادون طبیعی»[2] در سر دیگر مقیاس وجود دارد؟ به نظر غیرممکن می‌رسد. اگر فوق طبیعی به معنای قدرتِ فراتر رفتن از قوانینِ محیطِ طبیعیِ انسان باشد، مادون طبیعی لابد به معنای ناتوانی از عمل بر طبق آن قوانین است. بدین ترتیب، نقطه‌یِ مقابل مرزشکنی، عدم وجود است. مادون طبیعی نمی‌تواند در محیط انسان وجود داشته باشد، چه رسد به این‌که آن‌قدر قدرت عمل داشته باشد که در یک داستان عمل کند. تخیلِ انسان که مخلوق است تنها می‌تواند در یک جهت بنگرد ــ و آن جهتِ بالاست. او می‌تواند موجوداتی، خیر یا شر، را تصور کند که قدرت‌هایی برتر از خود او دارند، اما نمی‌تواند موجوداتی را تصور کند خارج از طبیعت که قدرتی کمتر از خودش داشته باشند. در جهانِ طبیعی، او بر بالاترین نقطه‌یِ مُلکی نشسته که قاعده‌یِ هرم آن سادگیِ ذرات و سکونِ سنگ‌هاست و رأس آن پیچیدگی‌های شگفت‌انگیزِ خود او. اما در

---

1. supernatural 2. subnatural

جهانِ تخیل وضع برعکس است. برای نمونه، تلاش‌های ساموئل بکت در *نام‌ناپذیر* برای آن‌که چیزی چون مادون طبیعی ارائه کند به حد و مرزِ این امکان نزدیک می‌شوند. مادون طبیعی دقیقاً نام‌ناپذیر است؛ زبان ما نمی‌تواند آن را در خود بپذیرد؛ ما نمی‌توانیم آن را تصور کنیم. آن‌چه بکت و برخی دیگر از نویسندگان معاصر در برابرمان می‌گذارند، یا تلاش می‌کنند در برابرمان بگذارند، مادون انسانی[1] به قالب انسان است ــ که می‌توان آن را تخیل کرد اما واداشتنِ آن به عمل کردن در فرمی که به واسطه‌یِ کنش تعریف می‌شود کار ساده‌ای نیست. اما «نام‌ناپذیر» بکت به «درجه‌یِ صفرِ» کنش در فرمی که می‌شود آن را فرمی داستانی تشخیص داد نزدیک می‌شود. حال می‌توان دید که چرا مقوله‌های فرای امکانات فروتری را که متغیرهایش بر آن دلالت می‌کنند فرومی‌ریزند، و چرا، تا حدودی، حق با اوست که اجازه می‌دهد این اتفاق بیفتد هرچند آن را توجیه نمی‌کند. به زبان ساده، در داستان جای چندانی برای فروتر بودن نیست، برای «قدرت عمل»ای که برای سرپا ماندنِ این فرم کافی نیست.

آن‌چه در داستان به وفور می‌بینیم مقوله‌یِ متضاد آن، فوق انسانی[2]، است، که همانا عرصه‌یِ کنش قهرمانانی است که معروض قوانین طبیعت‌اند اما می‌توانند به راحتی بر انسان‌های دیگر پیروز شوند. فرای مطرح می‌کند که قوانین طبیعت برای این قهرمان «اندکی به حال تعلیق» درمی‌آیند. این طرزِ طرحِ مسئله معقول است ــ اگر به یاد بیاوریم که آن‌چه در این‌جا داریم می‌بینیم اغلب فقط تغییری تاریخی در درک انسان از آن قوانین است. آن‌چه از منظر ما شاید تعلیق قانون طبیعت بنماید، در نظرِ یک راویِ کلاسیک یا قرون وسطایی کاملاً ممکن تلقی می‌شده است. پس برای دو مقوله‌یِ اولِ فرای متغیرهای معرّف به وفور در اختیار داریم.

---

1. subhuman 2. superhuman

اصطلاحات«فوق‌طبیعی»و«فوق‌انسانی»به‌شکلی ساده و دقیق کیفیت‌های قهرمانان را در مقوله‌های «اسطوره» و «رمانسِ» او معین می‌کند. و می‌توان این گونه‌های داستان را گونه‌های تحقق یافته‌ای در تاریخِ فرم‌های تاریخی دانست ــ هرچند اسطوره‌یِ ناب پیش‌تاریخی است و، به تعبیری، به‌حق بیرون از نظام فرم‌های داستانی ما قرار می‌گیرد. اما در مورد سه مقوله‌یِ آخر فرای با مشکلات بزرگ‌تری رو به رو می‌شویم.

اگر محاکاتِ برتر قهرمانانی در برابرمان می‌گذارد که در مرتبه از انسان‌های دیگر برترند اما از محیط برتر نیستند، پس محاکاتِ فروتر باید «قهرمان»ای در برابرمان بگذارد که در مرتبه فروتر از انسان‌های دیگرند. زیرا محاکات، یا تقلید واقعیت، مجبور نیست همچون تخیل فقط به بالا بنگرد. محاکاتِ برترِ فرای «رهبر» حماسه و تراژدی را بر ما عرضه می‌کند که، به نظر فرای، «اقتدار، شور و قوه‌یِ بیانی بسیار بیشتر از ما دارد، اما آن‌چه می‌کند هم معروض انتقاد اجتماعی است و هم معروض نظم طبیعت.»[1] این حرف حرف معقولی است و انواع داستان را که همگی می‌شناسیم به صورتی مفید فشرده می‌کند. دشواریِ واقعی از مقوله‌یِ بعدی شروع می‌شود: محاکاتِ فروتر، که فرای آن را همچون یک گونه‌یِ برابر عرضه می‌کند نه همچون یک گونه‌یِ فروتر، که در آن شخصیت‌ها مثل «خودمان» هستند. (یکی از مشکلات در این‌جا از مفهوم هنجارگذار «خودمان» برمی‌خیزد. احتمالاً مخاطبان اصلی هومر با «خودمان» کلی فرق دارند. اما در تلاش‌هایی از این نوع و در اغلب تلاش‌های آموزشیِ دیگر، فرضِ مفهومی هنجارگذار از نوعی «سرشت انسانیِ» پایدار فرضی است ضروری.) بدین ترتیب، فرای هم واقع‌گرایی و هم کمدی را در گونه‌ی برابری کنار هم می‌بیند ــ دو هم‌بالین عجیب در نظامی که به قصد تمییز گونه‌های داستانی طراحی شده است. تمایز میان قهرمانِ حقیقتاً

1. *Anatomy of Criticism*, p. 34.

برابرِ واقع‌گرایی و اشخاص فروترِ کمدی واقعاً همان‌قدر روشن و مهم است که تمایز میان انسان معمولی و «رهبر» یا تمایز میان «رهبر» و «قهرمان». نیازی نیست که مقیاس تمییز را دقیقاً در همین نقطه تغییر بدهیم. درواقع در این نقطه به مقوله‌یِ «محاکاتِ فروتر» و «محاکاتِ میانه»[1] یا فقط مقوله‌یِ محاکات خشک و خالی ـ مقوله‌یِ واقع‌گرایی ـ نیاز داریم. و حتی علاوه بر این، باید این را دریابیم که شخصیت‌های کمیک و رقت‌انگیزِ محاکاتِ فروتر همین‌اند و بس، کمیک‌اند و رقت‌انگیز، چون از ما فروترند. ما از بالا به آن‌ها نگاه می‌کنیم دقیقاً به همان شکلی که از پایین به «رهبران» تراژدی و حماسه نگاه می‌کنیم. چنان‌که برگسون و دیگران نشان داده‌اند، کمدی انسان را به منزلت انسانیِ مکانیکی و فروتری تقلیل می‌دهد. به همین ترتیب، در برابر شخصیت‌های رقت‌انگیز هم که کمتر از «خود ما» بر موقعیت خود سلطه دارند احساس برتری می‌کنیم. محاکاتِ برتر، میانه، و فروتر همگی در قالب فرم‌هایی که با آن‌ها آشناییم وجود دارند. محاکات میانه می‌تواند هنجاری باشد که هرگز داستان به‌طور مطلق به آن نایل نمی‌شود، حتی اگر علتش فقط این باشد که تصورات ما از امر واقع همیشه یکسان نمی‌ماند، اما می‌توانیم نمونه‌های فراوانی از رئالیسمی پیدا کنیم که نه تراژیک است نه رقت‌انگیز، نه حماسی است نه کمیک.

بدین ترتیب، ما هم شخصیت‌های اصلیِ کمیک داریم و هم شخصیت‌های اصلیِ رقت‌انگیز که هردو زیرِ خطِ هم‌ارزی با «خود ما» قرار دارند. پس آیا شخصیت‌های ـ «قهرمانانِ» ـ داستانی هم داریم که آن‌قدر فروتر از انسان باشند که بتوانند ساکن دنیایی داستانی شوند که به صورتی بارز در زیر خطِ مقوله‌یِ محاکاتِ فروتر است؟ چنان‌که گفته‌ام، برخی از مخلوقات بکت در این جهان می‌زیند، و برخی اشخاص دیگرِ

---

1. middle mimetic

داستان‌های هزل‌آمیز[1]، پیکارسک[2]، و پوچ‌گرا[3] نیز به همین قرار. بنابراین مقوله‌ای هست مثل مقوله‌یِ «طنز» فرای که در زیر خطِ مقوله‌یِ محاکاتِ فروتر، به آن صورتی که دوباره تعریف کردیم، قرار دارد. درواقع، اگر مقوله‌یِ دردسرآفرینِ اسطوره را با دیوها و خدایانش کنار بگذاریم، می‌توانیم به مجموعه‌ای ساده از گونه‌های روایت دست یابیم با شباهتِ بسیار به مجموعه‌یِ فرای، منتهی مجموعه‌ای که صورت‌های بالفعلِ روایت را دقیق‌تر عرضه می‌کند:

۱. رمانس (قهرمانان)
۲. محاکاتِ برتر (رهبرانِ حماسی و تراژیک)
۳. واقع‌گرایی (انسان‌هایی چون خودِ ما)
۴. محاکاتِ فروتر (اشخاصِ کمیک و رقت‌انگیز)
۵. طنز (ضدقهرمانانِ[4] پیکارسک و پوچ‌گرا)

چرا این فرم ساده به ذهن فرای خطور نکرد؟ شاید به دلیل نیروی محرکه‌یِ درزمانی در نحوه‌یِ ارائه‌ای که به کار برده است. او می‌خواهد با دو گزاره‌یِ زیر نتیجه‌گیری کند:

> با نگاه به این جدول [فهرست پنج گونه]، می‌توان دید که گرانیگاه داستان اروپایی، در این پانزده قرن اخیر، منظماً به سمتِ پایینِ فهرست حرکت کرده است.[5]

> بنابراین، تاریخ را رو به جلو که نگاه کنیم، می‌توانیم گونه‌های رمانتیک، محاکاتِ برتر و محاکاتِ فروترِ خود را سلسله‌ای از اساطیر، mythoi یا فرمول‌های طرح جابه‌جاشده‌ای بدانیم که پیوسته رو به قطبِ مقابلِ حقیقت نمایی[6] پیش رفته‌اند و بعد، با رسیدن به طنز، به جای اول خود بازگشته‌اند.[7]

---

1. satiric 2. picaresque 3. absurdist 4. antihero
5. *ibid.*, p. 34. 6. verisimilitude 7. *ibid.*, p. 52.

روشن نیست که «بازگشت» از طنز به طرف اسطوره در این فرمول‌بندی به واسطه‌یِ گونه‌های دیگر انجام می‌گیرد یا به صورت مستقیم؛ یعنی آیا با خطی سر و کار داریم که باید به ترتیبِ عکس طی شود، یا با دایره‌ای که پایانش را در انتهایش می‌یابد. اما آن‌چه از دیدگاه‌های فرای می‌دانیم حکایت از این دارد که او دایره را در ذهن داشته است. و همین امیدِ آخرت‌باورانه[1] به نزدیک بودن هزاره‌یِ اساطیری، به این‌که تلخ‌ترین طنزْ عصرِ جدیدِ ایمان را بشارت می‌دهد، به این نظامِ درزمانی جان بخشیده، و آن را به سمت نقضِ منطقِ مقولاتِ خود رانده است. فرای پیشروی‌ای می‌خواهد که سقوط است، سقوط از اسطوره، گذشتن از رمانس و حماسه و رسیدن به محاکاتِ فروتر و طنز، که پیش درآمد خیزشی جدید است، تولد دوباره‌یِ اسطوره. اما کافی است مقولاتِ منطقیِ فروتری را ایجاد کنیم و کمدی را در جای درستش قرار دهیم تا این نظامِ توالیِ زمانی فروریزد. و با همه‌یِ این‌ها، در تاریخ داستان هم مثل باقی چیزهایی که می‌توان به گونه‌ای تاریخی آن‌ها را درک کرد، فرایندِ توالیِ زمانی در کار بوده است. و فرای جنبه‌هایی از آن را در نظام خود گنجانده است، هرچند به بهای تحریف شواهد؛ بهایی که خیلی از ما احتمالاً از پرداختنش اکراه داریم.

پاسخ خود من این است که بهتر است توالیِ زمانیِ داستان را از سر نو فرمول‌بندی کنیم و بکوشیم هر نظامی را که این فرمول‌بندیِ تازه اقتضا می‌کند در نظر بگیریم، نه این‌که یک‌جور اسطوره‌یِ بازگشت ابدی را بر آن تحمیل کنیم. تلاش من و رابرت کلاگ در *سرشت روایت* درست همین بوده است، و در صفحات ۱۸۷ـ۱۹۵ کتاب حاضر آن‌چه را درگاهشماریِ ما در آن کتاب به رمان مربوط می‌شد، به صورتی پالوده‌تر ــ در قالب یکی از وجوه نظریه‌یِ انواع ــ ارائه کرده‌ام.

---

1. eschatological

اما پیش از رفتن به سراغ این دیدگاه درباره‌یِ گونه‌های داستانی، لازم است به اختصار جنبه‌یِ دیگر نظام داستان فرای را بررسی کنم: نظریه‌یِ «فرم‌های پیوسته»[1]یِ او. این نظریه بخشی است از نظامِ بزرگ‌ترِ فرای. و باید همین‌جا این را بگویم که بخشی از مشکلات نظریه‌پردازی او در زمینه‌یِ داستان از تلاش قهرمانانه‌اش برای نظام‌مند کردن کل داستان برمی‌خیزد. پرداختن به اجزاء، کاری که من این‌جا دارم می‌کنم، بسیار ساده‌تر ازتعویض کل است. نظامِ انواعِ ادبیِ فرای با پذیرش تقسیم‌بندیِ بنیادینِ ارسطویی به فرم‌های تغزلی، حماسی، و نمایشی آغاز می‌شود. سپس فرم روایی (حماسه‌یِ ارسطو) را به دو دسته‌یِ فرعی تقسیم می‌کند: «حماسه‌یِ افواهی»[2] و «داستان». این افتراق بر مبنای آن‌چه فرای «بنیانِ ارائه» می‌نامد صورت می‌پذیرد: «حماسه‌یِ افواهی» شفاهاً ارائه می‌شود؛ «داستان» نوشته می‌شود تا خوانده شود. او اجازه داده که معانیِ رواییِ مستتر در هر دو اصطلاح به عنوان بخشی از تعریف حاضر باشند. اما حفظ این افتراق ساده نیست. نمونه‌هایی که فرای ارائه می‌کند بلافاصله ما را به دردسر می‌اندازند. او به ما می‌گوید که میلتن می‌خواسته که ***بهشت گمشده*** به صورت کتاب خوانده شود. اما چون توسل کتاب به الهه‌یِ الهام آن را «واردِ نوعِ کلامِ شفاهی» می‌کند، باید با آن چون حماسه‌یِ افواهی برخورد کرد نه چون داستان. اما رمان دیکنز وقتی در قالب کتاب می‌آید داستان است، ولی وقتی دیکنز آن را بلند می‌خواند نوع آن «کاملاً به حماسه‌یِ افواهی» تغییر می‌کند. در مورد میلتون طبقه‌بندیِ ما بر نحوه‌یِ نوشته شدنِ کتاب استوار است ــ استفاده‌یِ آن از فرمول‌بندی‌های سنتیِ حماسه‌یِ ادبی. اما در مورد دیکنز طبقه‌بندیِ ما نه به چگونگی نوشته شدن کتاب که به نحوه‌یِ برخورد با آن پس از نوشته‌شدنش بستگی پیدا می‌کند. و البته نه ***بهشت گمشده*** و نه ***آرزوهای***

1. continuous forms 2. epos

بزرگ به شیوه‌یِ فرمولی شفاهی که نقالِ واقعیِ حکایت‌ها به کار می‌برد تصنیف نشده‌اند. اگر افتراق شفاهی و کتبی را جدی بگیریم، دچار دردسرهای فراوان می‌شویم.

دشواریِ دیگر حاصلِ افتراقی است که فرای میان «حماسه‌یِ افواهی» و «حماسه» قائل شده است. حماسه‌یِ افواهی به موجب بنیانِ شفاهیِ ارائه‌اش از انواع دیگر روایت متمایز شده، اما فرم‌های روایی مشخصی برایش تعیین نشده است. «حماسه» به دقت از «حماسه‌یِ افواهی» جدا شده و فرم آن «دایرةالمعارفی»[1] نام گرفته است. فرای به ما می‌گوید اشعارِ روایی ناب، که احتمالاً انتظار داریم بخش اصلی «حماسه‌یِ افواهی» را تشکیل دهند، «داستان‌ها»یی هستند که «اگر اپیزودیک باشند، با رده‌یِ نمایش انطباق دارند؛ اگر پیوسته باشند، با رده‌یِ داستانِ منثور.» اما در ابتدای کار، «حماسه‌یِ افواهی» و «داستان» را براساس این‌که هردو با نمایش متفاوت‌اند از آن جدا ساختیم، و آن‌ها را هم براساس بنیان‌های متفاوتِ ارائه‌شان از یکدیگر متمایز کردیم. پس حالا چطور می‌توانیم اشعار روایی را به این رده‌های دیگر منتسب بدانیم؟ اگر «حماسه‌یِ افواهی» «اپیزودیک» باشد، برخی اشعار روایی چگونه می‌توانند «پیوسته» باشند؟ و اگر برخی اشعارِ روایی «پیوسته» باشند، چگونه می‌توان «پیوسته» را به صورتِ مترادفِ داستانِ منثور به کار برد؟ فرمِ روایيِ طبیعی که می‌توان آن را با بنیانِ شفاهیِ ارائه مرتبط دانست حماسه است، اما در این شکل‌واره، حماسه‌یِ سنتی فرمی «دایرةالمعارفی» خوانده شده و با روایت‌هایی غیرشفاهی همچون کتاب مقدس و به جست‌وجوی زمان از دست رفته‌یِ پروست پیوند می‌یابد.

در عمل، این جداییِ حماسه از سایرِ فرم‌های روایی نه بر معیارهای صوری یا بیانی که بر برخی ویژگی‌های اساطیری یا کهن الگویی[2] مبتنی

---

1. encyclopedic 2. archetypal

است. در سرتاسر *کالبدشکافی*، نقد اساطیری یا کهن الگویی مدام در بحث‌های بیانی یا نوعی مداخله می‌کند و گاه به ظاهر آن‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این شاید اعتراضی موجه به روش فرای به‌طور کلی باشد، اما در این‌جا نکته‌یِ اصلیِ مورد بحث ما نیست. آن‌چه مورد اعتراض من است کاربرد غیریکدست یا دوپهلوی اصطلاحاتی چون «اپیزودیک» و «پیوسته» و تحمیلِ خشکِ تقارنی اختیاریْ است که برخی روابطِ مهمِ نوعی را پنهان می‌کند. اگر به بحث چهار فرمِ داستانیِ منثور رجوع کنیم که یکی از پرخواننده‌ترین و نافذترین بخش‌های *کالبدشکافی نقد* است، این اعتراضات را می‌توان کم و بیش به تفصیل بیشتری ارائه کرد. فرای، در این قسمت، داستان را طوری تعریف می‌کند که روایت دایرةالمعارفی را بدان راه نباشد اما کلیه‌یِ فرم‌های «پیوسته»یِ دیگر را در بر گیرد، که در این مورد یعنی کلیه‌یِ آثار روایی هنرِ ادبیات که به نثر نوشته شده‌اند تا خواننده‌ای در سکوت آن‌ها را بخواند نه آن‌که شفاهاً برای مخاطبان نقل شود. او با تأکید بر جنبه‌یِ «هنریِ» اصطلاحِ داستان بر آن است تا فرم‌های غیرخلاقی چون زندگینامه و تاریخ را حذف کند. او زندگینامه‌یِ خود نوشت (یا اعترافات) را به منزله‌یِ یکی از چهار فرم داستان می‌پذیرد زیرا «الهام‌بخش اغلب زندگینامه‌های خود نوشت تکانه‌ای خلاق و بنابراین داستانی است تا فقط آن رویدادها و تجربه‌های زندگی نویسنده را برگزینند که به کارِ ساختنِ انگاره‌ای منسجم می‌آیند.»[1] نتیجه‌یِ ضمنی این می‌شود که زندگینامه و روایت تاریخی غیرخلاق و بنابراین غیرداستانی‌اند.

این حذف ظلمی است بزرگ در حق زندگینامه‌نویسان از پلوتارک گرفته تا لیتون استراچی و نیز مورخان از هرودوت تا کارلایل. اگر برای نمونه پلوتارک را در نظر بگیریم، می‌توان دید که او به هیچ‌یک از چهار

1. *idid.*, P. 307.

مقوله‌یِ تعیین شده تعلق نمی‌گیرد. پلوتارک حدیث نفس نمی‌کند، رمان‌نویس نیست، تحلیل‌گر نیست، رمانس‌نویس هم نیست. براساسِ هیچ استاندارد منصفانه‌ای هم نمی‌توان گفت که غیرهنرمند است. اصلاً ایده‌یِ «زندگی‌های موازی»[1] به‌طور کل ایده‌ای است هنری. و پلوتارک در بند آغازینِ زندگینامه‌یِ اسکندر، به روشنی توضیح می‌دهد که «زندگی» (bios) چیست. همین توضیح به تنهایی نشان می‌دهد که نیات او هنری است، هرچند در عمل این به خوبی و به وضوحِ تمام هم روشن نباشد. از *انقلاب فرانسه‌یِ* کارلایل یا *ملکه ویکتوریای* استراچی می‌توان به سهولت به عنوان هنر دفاع کرد، به همان سهولت که می‌توان از *زندگی‌های* پلوتارک دفاع کرد. اما آن‌چه از «ظلم» در حق افراد نویسنده بسی مهم‌تر است این واقعیت است که با حذف روایت تاریخی و زندگینامه‌ای از یک نظریه‌یِ داستان، خطوطِ حیاتیِ رابطه را که موجب روشن شدن وجوه حماسه، ساگا، و رمان می‌شوند پنهان می‌کنیم. شاید نظریه‌یِ داستان منثوری که نتواند روایت هنرمندانه‌یِ تاریخی یا زندگینامه‌ای را تبیین کند بهتر از این باشد که اصلاً نظریه‌ای در کار نباشد، اما این نظریه بی‌تردید کلام آخر نیست. درست است که می‌توان تاریخ و زندگینامه را به این دلیل که «جعل» نشده‌اند از یک نظریه‌یِ داستان حذف کرد، اما پیش از این با پذیرش زندگینامه‌یِ خود نوشت این دلیل را کنار گذاشته‌ایم. تعریف داستان به صورت «روایت هنرمندانه» در یک مورد و «روایت غیرواقعی» در موردی دیگر ترفندی است چنان دلبخواهی که نمی‌توان در نقد انواع به خوبی از آن استفاده کرد. اگر طبقه‌بندیِ پردردسرِ خودِ «داستان» را چنان‌که این‌جا به کار رفته کنار بگذاریم و اصطلاحی گسترده‌تر مثل «روایت» را جایگزین آن کنیم، طوری که روایت کتاب مقدس و هومر را به همان سطحِ بررسی بیاورد که فرم‌های دیگر در آن قرار دارند، بهتر

---

1. Parallel Lives

می‌توان به حداکثرِ تعدادِ روابط در ادبیات دست یافت.

با این‌همه، حتی اگر بپذیریم که مقولاتِ معدودِ نظریه‌یِ فرای لازم یا مفیدند، مشکلات دیگری پیش می‌آید. این نظریه به هریک از چهار فرم یک جفت مشخصه داده است و هر فرم را برون‌گرا[1] یا درون‌گرا[2]، و شخصی یا ذهنی قلمداد کرده است. لغزندگی این تعابیر موجب می‌شود که در کاربردشان دشواری‌های بسیاری پیش بیاید. فرای این تعابیر را به صورت زیر به کار برده است:

رمان: برون‌گرا و شخصی

رمانس: درون‌گرا و شخصی

اعترافات (یا زندگینامه‌یِ خودنوشت): درون‌گرا و ذهنی

آناتومی (یا هزل): برون‌گرا و ذهنی

مشکل این مقولات این است که نمی‌توان پیوسته و یکدست به کارشان برد. این دشواری تا حدودی از این واقعیت برمی‌خیزد که به‌رغم انعطاف‌ناپذیریِ این شکل‌واره، برون‌گرا و درون‌گرا حقیقتاً دو قطب متضادند، حال آن‌که شخصی و ذهنی چنین نیستند. اما مشکل اصلی این‌جاست که نمی‌دانیم قرار است این‌ها را در مورد کدام بخش از یک داستان به کار بندیم. آیا در درجه‌یِ اول به طرح مربوط می‌شوند؟ به شخصیت‌پردازی[3]؟ به نظرگاه؟ یا به رابطه‌یِ جهان داستانی با جهان بیرون؟ اصطلاحات «درون‌گرا» و «برون‌گرا» باید به نحوی با شخصیت‌پردازی ارتباط یابند. بنابراین، اصطلاحِ درون‌گرا باید هم در مورد رمان صدق کند و هم در مورد اعترافات، زیرا هردو با رویکردی روان‌شناختی به زندگی‌های درونیِ شخصیت‌های پیچیده سر و کار دارند. اما در نظامِ فرای رمان برون‌گرا خوانده شده است. اصطلاحِ «برون‌گرا» در

---

1. extroverted 2. introverted 3. characterization

کالبدشکافی نقد به علاقه‌یِ رمان‌نویس به باز نمودنِ «جامعه» مربوط می‌شود. اما اگر برون‌گرا به معنای علاقه به ارائه‌یِ جهان اجتماعیِ موجود باشد، روشن است که از چهار قالبِ ما فقط رمان می‌تواند واجدِ شرایطِ برون‌گرایی باشد. در **سرگذشت حقیقی** لوسیان، که نخستین نمونه‌یِ آناتومی یا هزل منیپوسی است، ابداً چنین علاقه‌ای وجود ندارد. درواقع، این علاقه به جامعه علاقه‌ای است مشترک میان رمان‌نویس و زندگینامه‌نویس و مورخ، اما چون در این نظام جایی برای آن‌ها نیست، این رابطه باید پنهان بماند.

سودمندی نظریه‌یِ فرم‌های داستانیِ فرای از قرار خیلی کمتر از سودمندیِ نظریه‌یِ گونه‌های اوست. دلیلش عمدتاً این است که در کار با گونه‌ها صراحتاً با سطحِ معناییِ موادِ مورد مطالعه‌اش سر و کار داشته، حال آن‌که در کار با «فرم‌ها»، که در آن سطوح ساختاری و بیانی می‌بایست ویژگی‌های تعیین کننده باشند، مدام به تمایزات معنایی چون واقعی /داستانی متوسل شده تا مقولات صوریِ خود را تقویت کند، و نتیجه این شده که واژگان صوریِ او از هم گسیخته، و معنای اصطلاحاتِ بسیار مهم در هر مورد تغییر کرده است. تزوتان تودوروف در فصل آغازین ***درآمدی بر ادبیات شگرف*** خود دقیقاً همین ایراد را (سوای ایرادهای دیگر) بر فرای وارد دانسته است؛ دست‌کم نیمی از این فصل نقد فرای است. (برای تدقیق انتقاداتم بر گونه‌های فرای در بحثِ قبلیِ خود از این نقدِ تودوروف بهره گرفته‌ام.)

اما در این‌جا ما با بخش دیگرِ فصلِ اولِ ***درآمدی بر ادبیات شگرف*** کار داریم، فصلی که به مشکلات موجود در بررسیِ انواع ادبی اختصاص یافته است. تودوروف ابتدا خاطرنشان می‌کند که یک نوع ادبی اساساً با رده‌بندی‌های انواع در جانورشناسی و حتی زبان‌شناسی تفاوت دارد. او متذکر می‌شود که در ادبیات، «هر اثر کلِ مجموعه‌یِ ممکنات را تغییر

می‌دهد. هر اثر نوع [*species*] را تغییر می‌دهد.» ادبیات همچون زبانی است که در آن «هر سخن در لحظه‌یِ گفته شدنش نادستوری[1] است.» هر متن ادبی محصول مجموعه‌یِ ممکناتِ از پیش موجود، و ضمناً تغییر آن ممکنات است. بنابراین، بررسی ادبی باید از مجموعه‌یِ ممکنات به سوی اثرِ منفرد سیر کند، یا از آن اثر به سوی مجموعه‌یِ ممکنات ــ که درواقع مفهومی است مربوط به نوعِ ادبی. انواعِ ادبی حلقه‌های رابطِ آثارِ ادبیِ منفرد و جهان ادبیات‌اند.

تودوروف متذکر می‌شود که مفهوم نوع برای آن‌که سودمند واقع شود باید «تنوعات معنایی ظریفی پیدا کند و مشروط شود». او میان «انواع نظری» که از یک نظریه‌یِ عام درباره‌یِ ادبیات منتج می‌شوند، و «انواع تاریخی» که «ثمره‌یِ مشاهده‌یِ امورِ واقع در ادبیات‌اند» تمایزی بنیادی قائل می‌شود؛ و در انواع نظری هم انواع ابتدایی (که با یک ویژگی واحد تعریف می‌شوند مثل تقسیم‌بندی استاندارد به تغزلی، حماسی، و نمایشی) و انواع پیچیده یا مرکب را (که برحسب بود یا نبودِ ترکیبی از ویژگی‌ها تعریف می‌شوند) از هم متمایز می‌کند. سرانجام خاطرنشان می‌کند که یکی از وظایف اصلیِ بوطیقا تعیینِ دقیقِ سازگاریِ موجود بینِ انواعِ نظریِ مرکب و انواعِ موجود و متحققی است که در جهان ادبیات می‌یابیم. به اعتقاد او، هر بررسیِ مربوط به انواعِ ادبی

> باید پیوسته به دو دسته ضروریات پاسخ دهد: ضروریات عملی و نظری، یا ضروریات تجربی و انتزاعی. انواعی را که به صورت نظری استنتاج می‌کنیم باید با متون تأیید کنیم؛ اگر استنتاجاتمان با هیچ اثری مطابقت نکنند، به راهی اشتباه رفته‌ایم. از سوی دیگر، باید بتوان انواعی را که در تاریخ ادبیات به آن‌ها برمی‌خوریم با استفاده از یک نظریه‌یِ منسجم توضیح داد؛ در غیر این صورت، اسیر پیش‌داوری‌هایی می‌مانیم که از قرنی به قرن

1. a-grammatical

دیگر منتقل می‌شوند... بنابراین، تعریفِ انواع آمد شدی است مداوم بین توصیفِ امورِ واقع و انتزاعِ نظریه.[1]

نحوه‌یِ برخورد خود تودوروف با مقوله‌یِ «شگرف» به عنوان نوعی ادبی نمونه‌ای است درخشان از ایده‌های او در عمل، که از جنبه‌هایی قانع‌کننده‌تر از بحثی است که من قصد دارم ارائه بدهم. اما من بررسی کاوش زیر را در گونه‌های داستان پیشنهاد کرده‌ام زیرا در آن به بسیاری از مشکلاتی که فرای با آن‌ها رو به رو بود پرداخته شده و به اعتقاد من این نوع کاوش راه‌حل‌های بهتری پیش پایمان می‌گذارد، هرچند که ممکن است از حد کمال فاصله داشته باشند. در ضمنِ بحثِ خود می‌کوشم به برخی استدلال‌های علیهِ نقدِ انواع به‌طور اعم بپردازم، ضمن آن‌که تلاش می‌کنم نظریه‌ای کارآمد درباره‌یِ گونه‌های داستانی ارائه بدهم.

فرض اول من این است که ما به یک بوطیقای داستان نیاز داریم، هم به خاطر خود داستان به عنوان شاخه‌یِ جالبی از کاوش انسان در شیوه‌های هستی خودش ــ و هم به خاطر ارزش تربیتی آن. ما قادر نیستیم آن‌قدر آثار ادبیِ منفرد را به دانشجویانمان «تدریس» کنیم که به آن حدِ سِواد که دوست داریم برسند. بنابراین، باید کمکشان کنیم تا دستور زبانِ فرم‌های ادبی را بیاموزند و این کار را باید با نشان دادن جنبه‌هایی از این دستور به عنوان راهی انتزاعی برای سازماندهیِ متون منفرد انجام دهیم ــ اما این راه هم اعتبار تاریخی دارد و هم سهولتِ مفهومی. و اگر این تصور را از بوطیقای داستانْ به عنوان ابزاری ضروری برای آموزگاران بپذیریم، درواقع پذیرش نقد انواع را آغاز کرده‌ایم؛ زیرا تصور یک بوطیقای داستان فی‌نفسه مفهومی است مربوط به انواع. با پذیرش آن، این تصور را می‌پذیریم که داستان به همان نحو عمل نمی‌کند که شعرِ تغزلی می‌کند و،

1. *Introduction à la Littérature Fantastique*, pp. 25 - 26.

فراتر از آن، ادبیاتِ تخیلی به همان نحوی عمل نمی‌کند که درواقع برخی سازه‌های کلامیِ دیگر ــ که تخیلی یا مبتنی بر محاکات نیستند ــ عمل می‌کنند. همین فشار برای ایجاد بوطیقایی جداگانه برای داستان حاکی از این است که احساس می‌کنیم داستان نوعی است جداگانه، با مشخصه‌ها، مسائل و ممکناتِ متعلق به خودِ آن. قبول دارم که مسئله همین است. و پیش‌تر هم می‌روم. این را می‌گویم چون دو مسئله‌یِ اساسی که با آن سر و کار داریم ــ فرایند خواندن و فرایند نوشتن ــ از اساس سرشتی نوعی دارند.

فرایند نوشتن فرایندی نوعی است، زیرا نطفهٔ هر کار در ذهن نویسنده بر بستر آن نوشتنی که او می‌داند بسته می‌شود. هرقدر هم که اثرش را به «جاهایی که تا آن زمان در نثر یا قافیه آزموده نشده است» بکشاند، مثل خود میلتن، باید از چیزهایی که پیش‌تر آزموده شده‌اند آغاز کند. هر نویسنده در سنتی می‌نویسد، و دستاورد او را به روشن‌ترین وجهی می‌توان براساس سنتی که در آن کار می‌کند سنجید. نویسنده‌یِ اجیر شده یا روزمزد ــ چه در دهه‌یِ ۱۹۶۰ وسترن‌هایی برای تلویزیون بنویسد چه در دهه‌یِ ۱۵۹۰ رمانس‌های الیزابتی ــ سنتش را دربست قبول می‌کند و آثارش را براساس فرمول تولید می‌کند. اما آن‌که استاد است چیز تازه‌ای به سنتش می‌دهد، خواه با به فعل در آوردنِ ممکناتِ این سنت که تا آن زمان کسی راه به آن‌ها نبرده بود، خواه با یافتن طرق جدیدی برای ترکیب و تلفیق سنت‌های قدیمی‌تر ــ یا راه‌های جدیدی برای منطبق کردن یک سنت با موقعیت‌های متغیر در جهان اطرافش. ممکن است نویسنده‌ای، مثل سیدنی، مدعی شود که به دل خود می‌نگرد و می‌نویسد، اما در عمل، مثل سیدنی، دلش را تنها از خلال چشم‌اندازهایی که بر او گشوده است می‌بیند. پی‌رفتِ سانتِ پترارکی در *استروفل و استلا* به سیدنی فرصتی داد تا در دل خویش بنگرد، و این قالب به تصویر استلا که او در دل خویش می‌دید رنگ و بوی خود را داد.

اگر نوشتن مقید به سنت انواع است، خواندن هم چنین است. حتی کودکی خردسال هم باید یاد بگیرد که قصه چه هست و سپس از گوش کردن به آن خوشش بیاید. درواقع باید در او یک بوطیقای ابتداییِ داستان شکل بگیرد تا بعد یاد بگیرد که پاسخ بدهد، درست همان‌طور که درکی از دستور در او پیدا می‌شود تا بتواند حرف بزند. در جهان بزرگسالان، اغلبِ بدخوانی‌های جدیِ متونِ ادبی و اغلبِ موارد داوری معیوب را در نقد می‌توان به کژفهمی‌های خواننده یا منتقد به دلیل تلقی او از نوع نسبت داد. ای. دی. هرش در کتاب *اعتبار تفسیر*[1] خود، به نحوی قانع‌کننده این بحث را مطرح کرده که «تلقیِ اولیه‌یِ یک مفسر از نوعِ یک متن سازنده‌یِ آن چیزی است که بعداً درک می‌کند، و تا وقتی که درکِ او از نوع تغییر نکند وضع بدین قرار باقی خواهد ماند.» هرش به ضرص قاطع می‌گوید بافتی که زبان یک اثر ادبی را در آن می‌خوانیم بافتی نوعی است. خواندن را که آغاز می‌کنیم، یک نوع را به صورت آزمایشی مفروض می‌گیریم و در ضمن خواندن، یعنی در ضمن نزدیک شدن به سرشتِ یگانه‌یِ اثر از طریقِ قرابت‌های آن با سایر آثاری که به طرقی مشابه زبان را به کار می‌برند آن را حک و اصلاح می‌کنیم. دیدگاه هرش درباره‌یِ فرایندِ خواندن در پایان مرا قانع می‌کند زیرا با درکِ خودِ من از آن‌چه موقع خواندن بر من می‌گذرد منطبق است. ضمناً مشکلات ارزیابیِ ادبی را هم تا حدی روشن می‌کند.

گرایشی که در نقد پیوسته تکرار می‌شود، مقرر داشتن و وضع هنجارهای کاذب برای ارزیابی آثار ادبی است. اگر بخواهیم نمونه‌های معدودی را در نقد داستان نام ببریم باید از هنری جیمز و شرکا بگوییم که بر راویِ مزاحم در فیلدینگ و تکری می‌تاختند؛ یا وین بوث که بر ابهام جیمز جویس تاخته است؛ یا اریش اوئرباخ که بر بازتاب آگاهی‌های

1. *Validity in Interpretation*, New Haven, 1967, p. 74.

متعدد در اغلب داستان‌های مدرن می‌تازد. دلایل این انحرافات در نقد را هنگامی می‌توان به روشنی تشخیص داد که بفهمیم نقص آن‌ها در منطق مربوط به انواع ادبی است. هنری جیمز داستانِ خود را هنجاری برای رمان به‌طور کلی قرار داده زیرا نمی‌توانست یا نمی‌خواست اصطلاح رمان را نامی قابل اطلاق به انواع گوناگون و گسترده‌یِ داستان بداند. وین بوث هم، به شیوه‌ای مشابه اما متضاد با جیمز، داستان بلاغی ـ تعلیمی قرن هیجدهم را هنجار خود قرار داد. و اریش اوئرباخ هم واقع‌گرایی اروپاییِ قرن نوزدهم را هنجار خود کرده بود. نتیجه‌یِ اخلاقی این نمونه‌ها این است که یکه‌بینیِ ناآگاهانه در ارزیابیِ ادبی خطری است واقعی که ممکن است کلِ تلاشِ ما را به منظور ارزیابی بدنام کند ـ همان چیزی که باب میل شاخه‌ای از منتقدان پرشور به رهبری نورتراپ فرای است. فرای استدلال می‌کند که همه‌یِ نقدهای ارزیابانه را خطرِ تحریف به واسطه‌یِ پیش‌داوریِ شخصی و مُدهای گذرا در ذائقه‌یِ ادبی تهدید می‌کند، و بنابراین این‌گونه نقدها کاذب یا خام‌اند. از همین داده‌ها و مقدمات می‌خواهم نتیجه‌یِ دیگری بگیرم: این‌که وقتی حتی بهترین منتقدان داستان ـ مردان و زنانی با ذوق و دانش و فراست ـ ممکن است به هنگام جست‌وجوی اصولی برای ارزیابی که از مرزهای نوع ادبی می‌گذرند دچار اشتباه شوند، باید آگاهانه بکوشیم تا با توجه واقعاً دقیق به نوع‌های متفاوت و کیفیت‌های ویژه‌یِ آن‌ها از خود در برابر ارزیابیِ یکه‌بینانه[1] محافظت کنیم. ارزیابیِ تطبیقیِ واقعی زمانی میسر است که آثاری با قرابت‌های واقعی در فرم و محتوا را مورد بررسی قرار دهیم.

همان‌طور که تودوروف اشاره می‌کند، نظریه‌یِ سنتیِ انواع دو وجه دارد، یعنی دو روش تقریباً جدا از هم. در یکی، آثار ادبی مشخص به

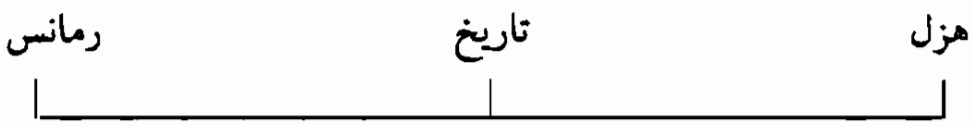
1. monistic

سنخ[1]های آرمانی معینی ارجاع داده می‌شوند که جوهر و توان بالقوه‌یِ هر نوع در آن‌ها نهفته است. در دیگری، تصوری از سنخ‌های کلی براساس داده‌هایی که به‌طور تجربی کسب شده‌اند بنا می‌شود، یعنی براساس ارتباطات تاریخی میان آثار مشخص، و سنت‌هایی که می‌توان شناسایی کرد. یکی اساساً قیاسی[2] است، دیگری استقرایی[3]. کمال مطلوبِ نظریه‌یِ انواع داستان آن است که در جهت آشتی دادن این دو شیوه حرکت کند که هردو به یک میزان ضروری و درواقع مکمل هم‌اند. برای روشن شدن مسئله، می‌خواهم نظریه‌یِ سنخ‌های آرمانی خود را نظریه‌یِ گونه‌ها بنامم و از اصطلاحِ نوع به مفهومی دقیق‌تر برای بررسیِ آثار منفرد براساسِ رابطه‌یِ آن‌ها با سنت‌های خاصی استفاده کنم که از لحاظ تاریخی قابل شناسایی‌اند.

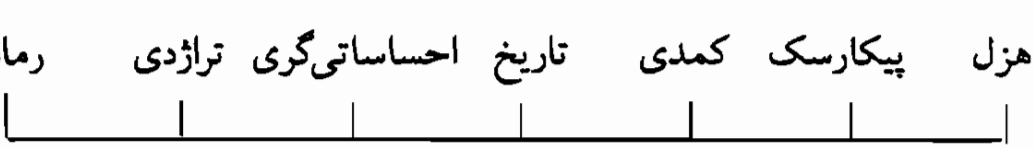
نظریه‌یِ گونه‌ها باید با هدف به دست دادن نگرشی کلی به تمامی آثار داستانی حرکت کند و چارچوبی برای بحث درباره‌یِ قرابت‌ها و تضادهای ادبی فراهم آورد. ضمناً باید توان ترسیم چشم‌اندازهای تاریخی را هم داشته باشد و روابط گسترده‌یِ میان انواع داستانیِ خاص را که به صورت سنت‌های ادبی تثبیت شده‌اند نشان بدهد. من، با تکبری کم و بیش ارسطویی، نظریه‌یِ گونه‌هایِ خود را بر این تصور بنا خواهم کرد که کلیه‌یِ آثار داستانی را می‌توان به سه گونه‌یِ اصلی تقلیل داد. این سه گونه‌یِ اصلیِ داستان خود بر سه رابطه‌یِ ممکن بین هر جهان داستانی و جهان تجربه استوارند. جهانِ داستانی ممکن است بهتر از جهانِ تجربه باشد، یا بدتر از آن، یا برابر با آن. این جهان‌های داستانی متضمن نگرش‌هایی هستند که یاد گرفته‌ایم آن‌ها را رمانتیک، هزل‌آمیز، و واقع‌گرایانه بخوانیم. داستان ممکن است جهانِ حد ر شده‌یِ هزل، جهانِ قهرمانیِ رمانس، یا جهان محاکاتیِ تاریخ

1. type 2. deductive 3. inductive

را در برابرمان قرار دهد. می‌توانیم این سه گونه‌یِ اصلیِ بازنمود داستانی را در دو سر و وسط طیفی از ممکنات تجسم کنیم. مثل این:



اگر تاریخ را معرف چند فرم داستانی بدانیم که بازنمودِ رخدادهای واقعی و آدم‌های واقعی را زمینه‌یِ کار خود می‌دانند (روزنامه‌نگاری، زندگینامه، زندگینامه‌یِ خود نوشت، و غیره)، می‌توان کلیه‌یِ فرم‌های داستانیِ پایه را که پیش از برآمدن رمان وجود داشته‌اند در این طیف جای داد. اما خود رمان را باید در کجا بنشانیم؟ از تاریخ هزل‌آمیزتر است یا رمانتیک‌تر؟ روشن است که هردو. پس رمان متعلق به هر دو سوی طیف داستانی است ــ رمانِ هزل‌آلود بین تاریخ و هزل، و رمان رمانتیک بین تاریخ و رمانس جای می‌گیرد. اگر از دانش خود درباره‌یِ سیر تکاملِ گونه‌های داستانی در مورد این شکل‌واره کمک بگیریم، می‌توانیم در این مرحله یک تقسیم‌بندی فرعی دیگر هم بر گونه‌های داستانی اعمال کنیم که سودمند خواهد بود. رمان هزل‌آلود را می‌توان به فرم‌های تراژیک و احساساتی تقسیم کرد. این طیفِ پرشاخ و برگ‌تر به این شکل درمی‌آید:



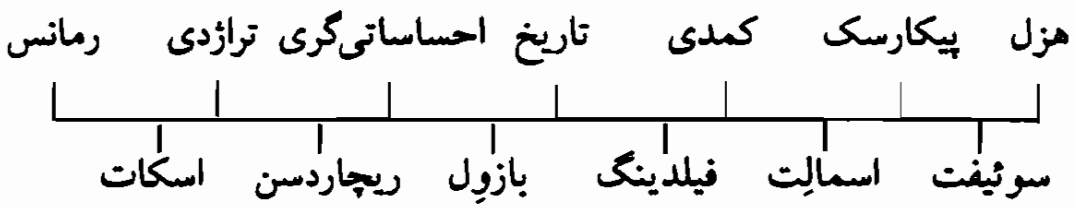
در مورد تنظیمِ این تقسیماتِ فرعی بی‌شک گفتن یک نکته در این‌جا لازم است. وقتی اصطلاحات سنتی را برای تقسیمات گونه‌ها به کار می‌برم این خطر وجود دارد که سردرگمی ایجاد شود، زیرا این اصطلاحات به صورت‌های بسیار متفاوتی به کار گرفته شده‌اند. پس بگذارید تکرار کنم که مقصود از اصطلاحاتی چون تراژدی و کمدی در

این‌جا اشاره به کیفیت جهان داستانی است و نه هیچ فرم قصه‌ای که معمولاً با این اصطلاحات تداعی می‌شود. در این بررسیِ گونه‌ای آن‌چه اهمیت دارد این نیست که داستانی به مرگ می‌انجامد یا به ازدواج، مهم این است که آن مرگ یا ازدواج چه چیزی را درباره‌یِ جهان به ما می‌گوید. ما از رابطه‌یِ بین شخصیت‌های اصلی و محیط داستانیِ اطراف آن‌ها عزت یا ذلتِ شخصیت‌ها و معنا داشتن یا پوچیِ جهانشان را درمی‌یابیم. جهانِ «واقعی» ما (که در آن زندگی می‌کنیم اما هرگز درکش نمی‌کنیم) از لحاظ اخلاقی خنثی است. اما جهان‌های داستانی از ارزش‌ها انباشته‌اند. چشم‌اندازی از وضعیت خودمان را بر ما عرضه می‌دارند، طوری که وقتی تلاش می‌کنیم تا جای آن‌ها را معین کنیم، درواقع به جست‌وجوی مقام و موقعیت خود برمی‌آییم. رمانس تیپ‌های فوقِ انسانی را در جهانی آرمانی بر ما عرضه می‌کند؛ هزل موجوداتِ عجیب و غریبِ فروانسانیِ گرفتار در آشوب را ارائه می‌دهد. تراژدی چهره‌های قهرمان را در جهانی ارائه می‌کند که به قهرمانیِ آن‌ها معنا می‌بخشد. در داستانِ پیکارسک، شخصیت‌های اصلی جهانی را تاب می‌آورند که آشوبِ حاکم بر آن فراتر از حدِ طاقتِ انسانِ معمولی است، اما هم جهانِ پیکارسک و هم جهانِ تراژدی شخصیت‌ها و وضعیت‌هایی را بر ما عرضه می‌دارند که از جهانِ رمانس و هزل به ما نزدیک‌تر است. در داستانِ احساساتی، شخصیت‌ها فضایلی غیرقهرمانانه دارند که خوب است خودِ ما سودای آن‌ها را در سر بپرورانیم، و در کمدی ضعف‌های انسانی دارند که ممکن است خود ما درصدد اصلاح آن‌ها باشیم. کمدی سبک‌ترین و شوخ و شنگ‌ترینِ جهان‌های فروتر است؛ به کرات چشم به سوی رمانس می‌گرداند و نوع محدودی از «حق به حقدار رسیدن[1]» در آن ارائه می‌شود. و احساساتی‌گری تیره و تارترین و متعارف‌ترینِ جهان‌های برتر

1. poetic justice

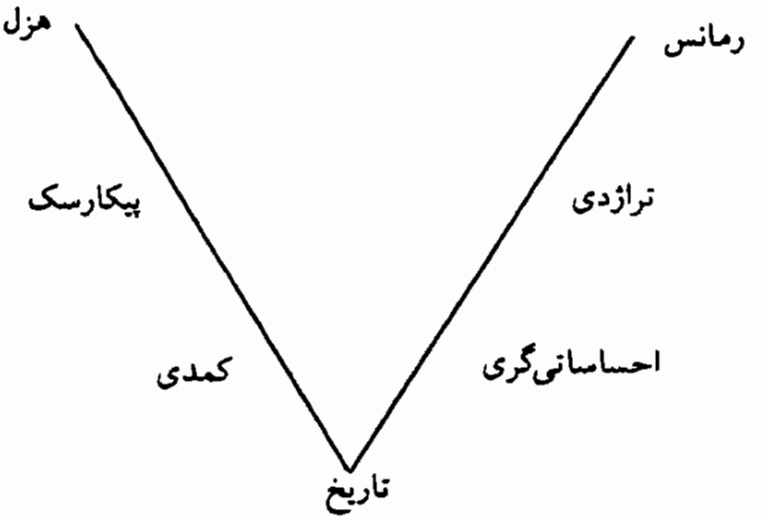
است. رو به سوی آشوب هزل دارد، و ممکن است شاهد نابودی فضیلت باشد بی‌آن‌که وقار و پختگیِ تراژیک داشته باشد. کمدی و احساساتی‌گری، به نوعی، باهم تداخل می‌کنند ـ از این لحاظ که کمدی جهانی کم و بیش برتر از شخصیت‌های اصلیِ خود را به ما عرضه می‌کند و احساساتی‌گری شخصیت‌هایی را برابر چشمانمان می‌گذارد که کم و بیش برتر از جهان خودند.

این شکل‌واره‌یِ گونه‌ها، گرچه خام است، می‌تواند در ادراک برخی قرابت‌ها و تضادها در داستان یاریمان دهد. برای مثال، اگر قرنِ بسیار مهم در داستان انگلیسی را در نظر بگیریم، می‌توانیم نام برخی از چهره‌های اصلی را به این ترتیب روی طیف مشخص کنیم:



اضطرابی که این دسته دسته کردن‌ها برمی‌انگیزد میزان کاستی‌های آن را نشان می‌دهد. می‌توان با تعیین جای آثار مشخص به صورتی دقیق‌تر این اضطراب‌ها را تا حدودی تخفیف داد. برای نمونه، *جاناتان وایلد* فیلدینگ متعلق به جایی رو به هزل است؛ *جوزف اندروز* به سمتِ پیکارسکِ کمدی تعلق دارد؛ *تام جونز* به سمتِ تاریخیِ کمدی، و *آملیا* به سمت احساساتی‌گری. *پاملا* و *کلاریسای* ریچاردسن به ترتیب با احساساتی‌گری و تراژدی قرابت‌های بارز دارند. اما با آمیزه‌یِ کمدی و احساساتی‌گریِ جین آستن، یا آمیزه‌یِ احساساتی‌گری و هزل استرن چه کنیم؟ روشن است که نمی‌توان این طیف را به مجموعه‌ای از خانه خانه‌های لانه‌یِ زنبور تبدیل کرد، و باید آن را طیفی از سایه‌روشن‌ها دید که نویسندگان به صورت‌های گوناگون ترکیبشان کرده‌اند.

برای آن‌که بررسیِ معجون‌های داستانی ساده‌تر شود، و به دلایلی دیگر، می‌خواهم یک تغییر دیگر در این نظامِ گونه‌ای را پیشنهاد کنم، و آن تغییرِ شکلِ بازنماییِ گرافیکی است. اگر طَیف را از نقطه‌یِ وسط آن ــ تاریخ ــ خم کنیم، می‌توانیم شکلی مثل یک قاچ کیک، همانند شکل ۳، به دست آوریم. با استفاده از این شکل‌واره نه فقط می‌توانیم معجون‌های داستانیِ پیچیده‌تر، مثلاً معجون **دن کیشوت** سروانتس را، که ظاهراً از همه‌یِ مشخصه‌هایی که این‌جا نام برده‌ایم استفاده کرده است، مشخص کنیم، می‌توانیم سیرِ برخی تحولاتِ جالب در تاریخِ داستان را نیز ردیابی کنیم. پیش از این‌که رمان به عنوان سنخی داستانی تکوین یابد، آثار داستانیِ هزل‌آمیز و رمانتیک شکوفا شدند. درواقع می‌توانیم برآمدنِ رمان را حاصلِ جاری شدنِ نیروی محرکه‌یِ داستان از منشأ رمانس و هزل بدانیم که با آگاهیِ تاریخیِ فزاینده در اواخر رنسانس و عصرِ خِرَد به سمتِ تاریخ متمایل شدند. در جریان این حرکت، اراذل و فواحشِ پیکارسک به عیاشان و عشوه‌گرانِ کمدی بدل شدند. قهرمانان مذکر و مؤنثِ رمانس و تراژدی به مردان با عاطفه و زنان پاکدامنی بدل شدند که

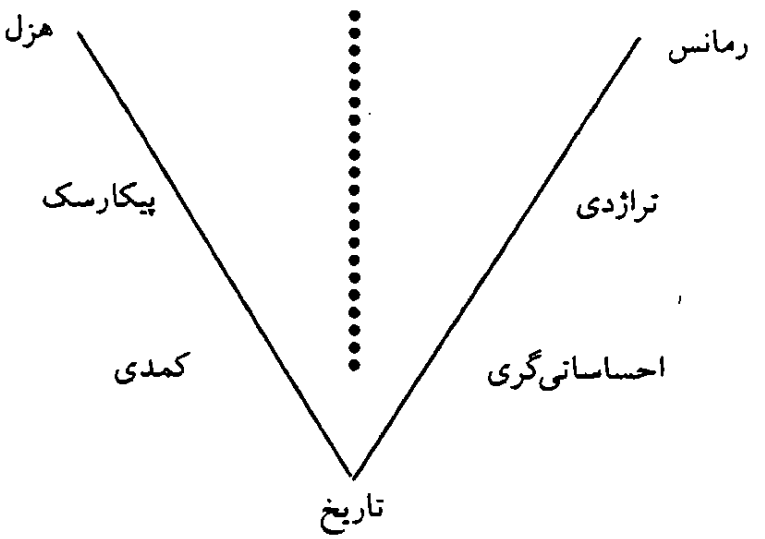


شکل ۳

در داستان‌های احساساتی مأوا دارند. (فیلدینگ و ریچاردسن از هر دو طرف طیف بهره برده‌اند، اما هرکدام به طریق خاص خود.) پس می‌توان واقع‌گرایی به عنوان یک تکنیک داستانی را مهارِ نگرش‌های هزل‌آمیز و رمانتیکی دانست که در پاسخ به نیروهای محرکه‌یِ علمی یا تجربی سر برآوردند، نیروهایی که داشتند به شکل انواعِ روایتِ روزنامه‌نگارانه، زندگینامه‌ای و تاریخیِ تمام‌عیار نیز تجلی می‌کردند. می‌توان در داستانِ انگلیسیِ قرن هیجدهم ردپای پایدار این یا آن گونه‌یِ داستانیِ ماقبل رمان را دید. برای نمونه، استرن احساساتی‌گری و هزل را به حالت تعلیق نگه می‌دارد؛ گرچه این‌دو را در هم می‌آمیزد، هرگز به صورت یک محلول واحد آن‌ها را یکی نمی‌کند. درواقع، پایداریِ گونه‌های ابتداییِ روایت در رمانِ انگلیسی تا قرن نوزدهم و پس از آن ادامه می‌یابد. به معنایی، می‌توان گفت واقع‌گرایی‌ای که این دو سنتِ داستانیِ وسیع را واقعاً به هم بپیوندد، هرگز در انگلستان به‌طور کامل تثبیت نشد. تفاوت استاندال و بالزاک و اسلاف آن‌ها چه در انگلستان و چه در فرانسه ــ و نیز معاصران انگلیسی آن‌ها ــ این است که استاندال و بالزاک این دو نوع گونه را به صورتی بسیار تنگاتنگ‌تر از بقیه با هم ممزوج کرده‌اند. برای نمونه، می‌توان آمیزه‌یِ عناصرِ احساساتی‌گری و پیکارسک را در *سرخ و سیاه* با این آمیزه‌یِ اسمالت در *رادریک رندام* مقایسه کرد تا تفاوتِ آمیختنِ صرف و امتزاجِ واقعیِ این دو گونه را دریافت. گمانم در این‌جا نوعی ارزش‌داوری در کار است، اما در یک ارزش‌داوریِ واقعی باید عواملی بسیار بیشتر را در نظر گرفت، عواملی بسیار بیشتر از آن‌چه از یک بررسیِ گونه‌ایِ گسترده حاصل می‌آید.

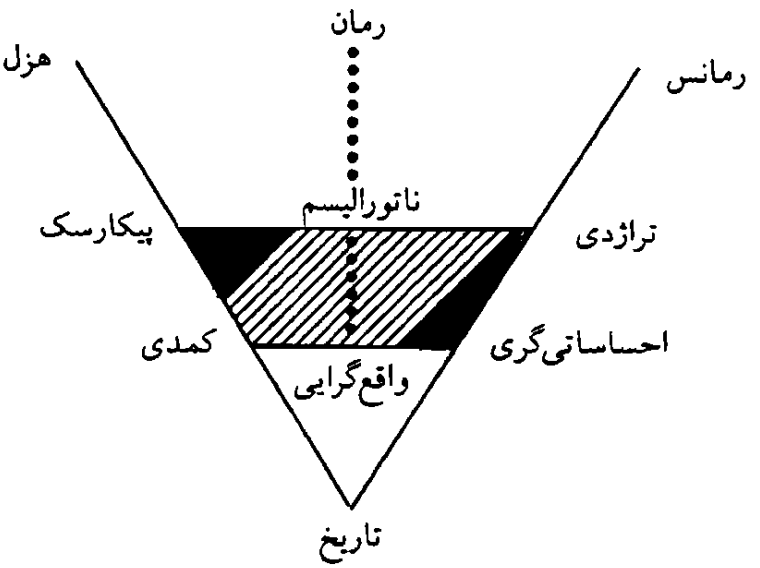
چون رمان به عنوان یک فرم داستانی معمولاً از هر دو طیف بهره گرفته است، سرانجام می‌توانیم با ارائه‌یِ آن به صورت یک خط مبهم و نقطه‌چین که از مرکزِ قاچِ کیکمان می‌گذرد آن را دوباره وارد شکل‌واره‌یِ خود کنیم (شکل ۴). با این کار می‌توانیم به یکی دو اصلاحِ دیگر دست

بزنیم. اگر داستانِ واقع‌گرا (به شکلی که امروزه آن را رمان می‌نامیم) ابتدا به صورتِ نتیجه‌یِ حرکت از هزل و رمانس به سوی تاریخ عرض اندام کرد، می‌توان تحولات بعدی رمان را برحسب حرکت و فاصله گرفتنِ آن از نقطه‌یِ اولیه‌یِ پیوند نظاره کرد. اگر رمان در قرن هیجدهم به منزله‌یِ وحدتِ نیروهای محرکهٔ کمدی و احساساتی‌گری آغاز شد که می‌توان آن را واقع‌گرایانه نامید، در قرن نوزدهم به سوی تلفیق دشوارتر و قدرتمندترِ نیروهای محرکه‌یِ پیکارسک و تراژیک حرکت کرد که یاد گرفته‌ایم آن را ناتورالیستی بنامیم. در رمان‌های واقع‌گرا گرایش به قصه‌های آموزشی، اصلاحی و ادغامی دیده می‌شد. رمان‌های ناتورالیستی با بیگانگی و ویرانی سر و کار داشته‌اند. رمان در قرن نوزدهم، وقتی بین گونه‌های واقع‌گرا و ناتورالیستی به حالت تعادل درآمد، به فرم کلاسیک خود رسید. می‌توان حوزه‌یِ رمان کلاسیک را با هاشور زدنِ تکه‌ای از شکل‌واره‌یِ خطی مانند شکل ۵ نمایش داد. استاندال، بالزاک، فلوبر، تالستوی، تورگنف، و جرج الیوت همگی نزدیک به مرکز این حوزه کار می‌کنند. دیکنز، تکری، مِردیت، و هاردی بیشتر به لبه‌ها و گوشه‌های آن گرایش دارند.



شکل ۴

در قرن بیستم، داستان به ادامه‌یِ حرکت و فاصله گرفتن از واقع‌گرایی و فراتر رفتن از ناتورالیسم گراییده است. در این تحول، رمان برای آن‌که در برابر امکاناتِ رمانتیک و هزل‌آمیز که به نهایت واگرایند انسجام خود را به عنوان یک فرم حفظ کند با دشواری‌هایی روبه‌رو بوده است. اگر این شکل‌واره اعتباری تاریخی داشته باشد، به نظر می‌رسدکه تلفیق طبیعیِ زمانه‌یِ ما دقیقاً همین دو قطبِ واگرای داستان یعنی هزل و رمانس باشد. در این‌جا احتمالاً انتظار تلفیقی از گروتسک در شخصیت‌پردازی و طرحِ اسلیمی در ساختمان را داریم. رمز[1] هم محتملاً محمل داستان می‌شود زیرا بنا به سنت راه‌هایی برای تلفیق هزل و رمانس عرضه کرده است. در داستانی این‌چنین، جهان و ساکنانِ آن تکه تکه و کژوکوژ به نظر می‌آیند، و چون تلاش می‌شود که نگرش‌های هزل‌آمیز و رمانتیک به زندگی با هم جمع شوند، زبان در هم پیچیده می‌شود. آیا این به‌راستی وضعیتِ ادبیِ حاضر است؟



شکل ۵

1. allegory

به گمانم که هست. فکر می‌کنم توصیفی که الان ارائه دادم معرف وضع داستانی است که بهترین نویسندگان ما از جویس و فاکنر تا بارت و هاوکس دست‌اندرکار آن‌اند. پس این شکل‌واره‌یِ گونه‌ها می‌تواند کمکمان کند تا بفهمیم کجا هستیم و چگونه به این‌جا رسیده‌ایم. چون چنین می‌کند، قاعدتاً سبب می‌شود در برابر انواعِ داستان، قدیمی و جدید، همدلی و پذیرندگی بیشتری نشان دهیم. ضمناً می‌تواند از لحاظ آموزشی نیز به خدمتمان درآید، یعنی روشی در اختیارمان می‌گذارد برای آموزش تاریخ ادبیات به عنوان فرایندی زنده و در حال حرکت، و نیز روشی برای آن‌که دانش تاریخی به خدمت تفسیر درآید. یک نظریه‌یِ گونه‌ها و انواع درواقع نقطه‌ای است که در آن دانش‌پژوهی و نقد به‌طور طبیعی به هم می‌رسند، زیرا این نظریه وجود هردوی این‌ها را ایجاب می‌کند.

خوب، فعلاً سخن از گونه‌های داستانی تا به همین‌جا کافی است. فرود آمدن از پرسه‌های سرخوشانه‌یِ نقدِ گونه‌ها به بررسی شاقِ تاریخِ سنت‌های مربوط به انواع به‌راستی سقوط است. درواقع آن‌قدر سخیف است که بسیاری از نظریه‌پردازان هرگز این کار را نمی‌کنند. نقدِ مبتنی بر گونه‌ها، چون کار را از مرکزِ همه چیز و با تعدادِ معدودی سنخ‌های آرمانی آغاز می‌کند، به‌راحتی قابل اثبات است. اما نقد انواع در ازدحام پدیده‌ها کار را آغاز می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را به صورتی سازمان دهد که بتوان شمه‌ای از آن سنخ‌های آرمانی را دید، بی‌آن‌که در حق هیچ اثر منفردی بی‌عدالتی شود. در عملِ خواندنِ انتقادی در حدِ کمالِ مطلوبِ آن با طی مدارجی نامحسوس از آگاهیِ گونه‌ای به آگاهیِ نوعی گذر می‌کنیم، و نهایتاً به درکِ کیفیاتِ یگانه‌یِ اثرِ منفرد می‌رسیم که از آثاری که بیشترین شباهت را به آن دارند متمایز می‌شود. سرانجام آن‌که نقدِ نوعی مستلزم دانش بیشتر و پیشتکاری بیشتر از نقدِ گونه‌ای، و مستلزم پژوهشگری‌ای

از نوعِ عمیق‌تر و متمرکزتر است. هیچ پژوهنده‌ای نیست که پایش به درستی به بوطیقای نوعیِ داستان گشوده شده باشد و فاصله‌یِ میان دانشِ انواع و اندیشه‌های مربوط به گونه‌ها را لمس نکرده باشد و خود به ایده‌هایی برای تغییرِ شکل نظریه‌یِ گونه‌ای برای پر کردن این فاصله‌یِ مزاحم نرسیده باشد.

شاید طنزآمیز باشد که این‌جا می‌خواهم به عنوان نمونه‌ای از نقدِ انواع به معنای محدود کلمه جستاری از کسی را عرضه کنم که بیش از تقریباً هر منتقد دیگری تلاش کرده تا مفاهیم گسترده‌ترِ ساختارگرایی را رامِ سنتِ ادبیِ امریکا کند. کلودیو گیلن صرفاً کارشناس خصوصیات ویژه‌یِ نوعِ ادبی نیست، به‌ویژه نوع داستان پیکارسک که می‌شود گفت کم و بیش متعلق به خود اوست؛ او ضمناً منتقدی است که آثار سوسور، یاکوبسن، لوی استروس و دیگر ساختارگرایانِ بیرون از ادبیات را می‌شناسد و در بحث از گسترده‌ترین مسائلِ بررسیِ ادبی آن‌ها را به کار می‌بندد. او در *ادبیات به منزله‌یِ نظام* سنت عظیم دانش اروپایی و مفاهیم نظریِ ساختارگرایی را به هم می‌پیوندد و جستارهایی خلق می‌کند که برای بوطیقای داستان اهمیتی اساسی دارند، به‌ویژه جستارِ هم‌عنوان با کتاب، «ادبیات به منزله‌یِ نظام» و سه مقاله‌یِ پی در پی در باب پیکارسک و «کاربردهای نوع» با مسائل مورد بحث ما در این فصل ارتباطی خاص می‌یابند. بهتر است پیش از آن‌که به نحوه‌یِ برخورد گیلن با پیکارسک به عنوان نمونه‌ای از، به قول تودوروف، genre historique [نوع تاریخی]، بپردازیم، به اختصار ایده‌یِ ادبیات به منزله‌یِ یک نظام او را بررسی کنیم.

گیلن مطرح می‌کند که وجه مشخصه‌یِ تاریخ ادبیات ــ مجزا از تاریخ زبان یا جامعه ــ

> بیشتر گرایش به سوی نظام یا ساختاربندی است تا عملکرد نظام‌های کامل. بنابراین به نظر می‌رسد که تاریخ‌نگار، در بررسیِ هر قرن یا مرحله‌ای در تاریخِ موضوعِ کارِ خود، به سمتِ ارزیابیِ «اراده‌یِ معطوف به نظمی» عمیق و پایدار

در حوزه‌یِ آهسته اما پیوسته در تغییرِ ادبیات به‌طور اعم سوق داده می‌شود.[۱]

و سرانجام پیشنهاد می‌کند که:

باید نظم‌های نظریِ بوطیقا را، در هر لحظه‌یِ تاریخشان، رمزگان‌هایی اساساً ذهنی دانست ــ که نویسنده‌ای که می‌نویسد... از طریق نوشته‌اش با آن‌ها کنار می‌آید. ساختارهای این نظم با شعرهایی که خلق می‌کند بیگانه‌تر از رمزگان زبانی باگفته‌های بالفعلِ او در گفتارش نیست.[۲]

گیلن استدلال می‌کند که سودمندترین رویکرد به این رمزگان‌های ذهنی در بررسیِ ادبی شناختِ آن‌ها از طریق نظام انواع ادبی است، و سروانتس را به عنوان نمونه‌یِ نویسنده‌ای ذکر می‌کند که به «گفت‌وگویی فعال با الگوهای نوعیِ زمانه و فرهنگِ خود» مشغول است.[۳] نظامِ انواع امری است درزمانی و همزمانی. انواع تغییر می‌کنند. و،

با تغییر کردن، هم در یکدیگر و هم در بوطیقا، نظامی که به آن تعلق دارند، تأثیر می‌گذارند. هرچند انواع الگوهایی عمدتاً پایدارند، چون آزموده شده‌اند و معلوم شده است که رضایت‌بخش‌اند، از عصر روشنگری ــ از زمان ویکو، از زمان *رساله در باب شعر حماسی* ولتر ــ همگان فهمیده‌اند که انواع تکامل می‌یابند، از میان می‌روند یا جای به انواع دیگر می‌سپارند.[۴]

بنابراین، بررسیِ انواع جدید، ظهور و افولِ آن‌ها (مثل نوع شگرف که تودوروف آن را اساساً به عنوان یکی از انواع قرن نوزدهمی معین کرده است)، بسیار سودمند و مهم است.

پیکارسک در دوره‌یِ صد ساله‌یِ میانه‌یِ قرن شانزدهم تا میانه‌یِ قرن هفدهم اسپانیا سر برآورد. در این موقعیت ابتدا به صورت یک ضدنوع،

---

1. *Literature as System*, p. 376. 2. *ibid.*, p. 390. 3. *ibid.*, p. 128.
4. *ibid.*, p. 121.

به صورت واکنشی علیه رمانس، پدیدار شد. گیلن، در بحث از این نوع، ابتدا آن را به عنوان سازه‌ای نظری ــ یک رمزگان ــ متمایز می‌کند و بعد دو گروه جداگانه از رمان‌ها را مشخص می‌کند که می‌توان آن‌ها را پیکارسک به معانی گوناگون کلمه نامید. یک گروه، که پیکارسک به مفهوم دقیق کلمه‌اند، از انگاره‌یِ اصیل اسپانیایی پیروی می‌کنند، اما گروه دوم شامل آثاری هستند که پیکارسک به معنای وسیع‌ترِ کلمه‌اند و اغلب در مفهومِ نوع دخل و تصرف می‌کنند یا آن را با رمزگانِ نوعی دیگر درمی‌آمیزند. خودِ این رمزگان از هشت مشخصه تشکیل شده که گیلن آن‌ها را برحسب اهمیت برمی‌شمارد و با تفصیلی که در این‌جا مجال ارائه‌یِ آن نیست درباره‌یِ آن‌ها بحث می‌کند. این مشخصه‌ها عبارت‌اند از:

۱. پیکارو یتیم است، «نیمه بیگانه» است، مسافری است بخت برگشته، نوجوانی سالخورده.

۲. رمان به صورت شبه زندگینامه‌یِ خودنوشت است که پیکارو آن را روایت می‌کند.

۳. دیدگاهِ راوی جانب‌دارانه و یکسونگرانه است.

۴. راوی یادگیرنده و مشاهده‌گری است که جهان را به محک می‌زند.

۵. بر جنبه‌یِ مادی زندگی تکیه می‌شود ــ امرار معاش، گرسنگی، پول.

۶. پیکارو شاهد انواع و اقسام زندگی‌هاست.

۷. پیکارو در جهان جغرافیایی به صورت افقی و در جهان اجتماعی به صورت عمودی حرکت می‌کند.

۸. رخدادهای فرعی چفت و بست محکمی ندارند و بیشتر به صورت حلقه‌های زنجیر به هم متصل شده‌اند نه آن‌که در هم تنیده شده باشند.

بنا نیست این مشخصات را که گیلن برشمرده، سنگ محکی جامع و مانع برای آزمودن کیفیِ انواعِ رمان‌های پیکارسک بدانیم؛ این‌ها شکل‌واره‌ای برای دنبال کردن سیرِ تحولات در نظامِ ادبی به دست

می‌دهند. شکل‌واره‌های دیگر که در کنار آن قرار داده شده‌اند، مثل شکل‌واره‌یِ رمانِ تعلیمی یا رمانسِ جست‌وجو، جنبه‌های جالبی از نظام را آشکار می‌سازند. تغییراتِ تاریخیِ جایگاهِ یک مشخصه‌یِ خاص یا مجموعه‌یِ معینی از مشخصات ممکن است تغییراتی را در نظام آشکار سازند که یافتنِ همبستگیِ آن‌ها با تغییرات غیرادبیِ وضعیت انسان می‌تواند سودمند باشد. مفاهیمِ مربوط به انواع ما را قادر می‌سازند که کارهای بسیاری انجام دهیم. اما مثل هر مشخصه‌یِ دیگرِ تفکرِ ساختارگرا، این مفاهیم صرفاً ابزارهایی برای استفاده‌اند. همان‌قدر کار انجام می‌دهند که ما بدانیم چطور از آن‌ها بخواهیم آن کارها را انجام دهند، و خوبیِ کارشان به قدرِ مهارتِ ما در استفاده از آن‌هاست. اما این مفاهیم وقتی ابزارِ کارِ پژوهشگرِ مجهز به ذهن و دانشِ لازم برای به کار بستن آن‌ها باشند، مثل قدرتی جادویی که به قهرمان یک قصه‌یِ پریان اعطا می‌شود، قدرت او را در عرصه‌یِ مفاهیم افزایش می‌دهند.

۵

تحلیل ساختاری متون ادبی

شاید نکوهشی که بیش از همه نثار نقد ادبیِ ساختارگرایانه می‌شود این است که این نقد به سطح متنِ منفرد که می‌رسد درمی‌ماند. همان‌طور که در پایان فصل ۲ گفتم، ساختارگرایی متن را برایمان نمی‌خواند. اما دلیل‌اش فقط این است که هیچ روشی متن را برایمان نمی‌خواند. خواندن فعالیتی است شخصی، و به تعداد خوانندگان یک متن قرائتِ آن متن وجود دارد. اما همه‌یِ قرائت‌ها به یک اندازه خوب نیستند. در این فصل می‌خواهم نظریه‌یِ قرائت تزوتان تودوروف را که در جستار او به نام «چگونه بخوانیم؟» در *بوطیقای نثر* می‌توان یافت ارائه کنم. و بعد بپردازم به بحث درباره‌یِ رویکردهای رولان بارت و ژرار ژنت در مورد متون داستانی مشخص به عنوان نمونه‌هایی از نقد ساختارگرایانه در عمل. این کار آخری مشکلاتی از لحاظ روش‌شناسی دارد که مایلم همین‌جا آن‌ها را با خوانندگان در میان بگذارم. برای هر کتابی مثل این کتاب که تا حدودی درباره‌یِ کتاب‌هایی است که باز خودشان درباره‌یِ کتاب‌های دیگرند، این خطر وجود دارد که از موضوع غایی خود چنان دور شوند که خود به سرگیجه دچار آیند. دابلیو. دی. اسناد گرس شاعر یک بار در شعری از این که مدت مدیدی است حتی یک کتاب نخوانده که درباره‌یِ کتابی

دیگر باشد خود را ستود. ترجیح می‌دهم سعی نکنم حدس بزنم که نظرش درباره‌یِ کتاب‌هایی که درباره‌یِ کتاب‌هایی‌اند که درباره‌یِ کتاب‌هایی دیگرند چیست. اما فعلاً که ما چنین وضعی داریم، داریم از کتاب‌هایی که درباره‌یِ کتاب‌های دیگرند حرف می‌زنیم، و وقتی داریم از کتاب‌هایی حرف می‌زنیم که موضوعشان نقد علمی است این مشکل حاد می‌شود.

برای نمونه، *S/Z* رولان بارت بررسیِ مفصل یک حکایت کوتاه از بالزاک است، و من خود را مکلف کرده‌ام که در چند صفحه چیزی مفید درباره‌یِ این کتاب بگویم. بدیهی است که در چنین وضعیتی کاری جز این از من برنمی‌آید که طرحی خلاصه از روش بارت به دست دهم. نمی‌توانم ذره‌ای حق تحلیل دقیق و جزء به جزء او را در مورد اثرِ مورد بررسی‌اش ادا کنم. پس این خطر هست، یا درواقع اجتناب‌ناپذیر است، که چکیده‌ای که ارائه می‌دهم مفاهیمِ نظریِ نهفته در روشِ بارت را برجسته می‌کند بی‌آن‌که نشان بدهد که او به‌راستی ساختارگرایی است که می‌تواند یک متن را با دقتی چون هر کس دیگری بخواند. این را فقط می‌توانم ادعا کنم و سرانجام هم خواننده را به خودِ متنِ بارت ارجاع دهم. به اعتقاد من ژنت خواننده‌یِ راضی‌کننده‌تری است تا بارت، اما در این صفحات نمی‌توانم از عهده‌یِ «اثبات» این فرضم برآیم. فقط امیدوارم بتوانم نشان بدهم که وقتی یک ساختارگرا به یک متن مشخص نزدیک می‌شود چه می‌کند، و از توصیف تودوروف و کارهای موجود بارت و ژنت به عنوان نمونه استفاده می‌کنم.

الف) نظریه‌یِ قرائت تزوتان تودوروف

با یک متن ادبی به طرق متعددی می‌توان برخورد کرد. تزوتان تودوروف در جستار «چگونه بخوانیم؟» به انواع رویکردهای ممکن برای

بررسی ادبیات و نوشتن درباره‌یِ آن پرداخته است. ابتدا به ما یادآور می‌شود که سه رویکرد سنتی داریم، که آن‌ها را **فرافکنی**[1]، **تفسیر**[2] و **بوطیقا** می‌نامد. فرافکنی قرائتی است که از طریق متون ادبی می‌خواهد به مؤلف، یا جامعه، یا موضوع دیگری برسد که مورد علاقه‌یِ منتقد باشد. برخی انواع نقد روان‌شناختی (مثلاً نقد فرویدی) و نقد جامعه‌شناختی (مثلاً نقد مارکسی) نمونه‌هایی از فرافکنیِ انتقادی‌اند. تفسیر مکملِ فرافکنی است. فرافکنی در صدد حرکت از متن و فرارفتن از آن است، اما تفسیر مصر به ماندن در درون متن است. آشناترین شکل تفسیر همانی است که معمولاً شرح و توضیح یا قرائت دقیق می‌نامیم. حد افراط تفسیر نقل به معنی[3] است ــ و حد افراط نقلِ به معنی تکرارِ خود متن است. رویکرد سوم به ادبیات *بوطیقاست* که به جست‌وجوی اصول عامی که در آثار خاص متجلی می‌شوند برمی‌آید. بوطیقا را نباید با میل به یافتنِ صرفِ مواردی از قانونی عام در آثار خاص اشتباه گرفت. بررسیِ بوطیقاییِ هر اثر خاص باید به نتایجی بینجامد که فرض‌های اولیه‌یِ بررسی را تکمیل یا جرح و تعدیل می‌کنند. تلاشی که صرفاً برای شکار کهن الگوها یا هر انگاره‌یِ ساختاریِ از پیش تعیین‌شده‌ای صورت می‌گیرد قرائتی براساس بوطیقا نیست بلکه مضحکه‌یِ آن است.

خود بوطیقا در مظان این اتهام قرار دارد که نوعی فرافکنی، هرچند نوع ممتاز آن، است که حق اثرِ منفرد را ادا نمی‌کند. بنابراین باید فعالیتی در کنار آن باشد که با بوطیقا مرتبط است اما با اثر منفرد به عنوان غایتی فی‌نفسه سروکار دارد. تودوروف این رویکرد انتقادی را خیلی ساده **قرائت**[4] می‌نامد. قرائت با اثر ادبی به عنوان یک نظام روبه‌رو می‌شود و در صدد ایضاح روابط میان اجزاء گوناگون آن برمی‌آید. قرائت از دو جهت با فرافکنی فرق دارد: خودمختاری اثر و در عین حال خاص بودن آن را

1. projection 2. commentary 3. paraphrase 4. reading

می‌پذیرد، حال آن‌که فرافکنی هیچ‌کدام را نمی‌پذیرد. رابطه‌یِ آن با تفسیر رابطه‌یِ نزدیک‌تری است. تفسیر درواقع قرائتی است که ذره‌نگر شده است. قرائت تفسیرِ نظام‌مند شده است. اما کسی که هدفش تشخیص نظام یک اثر است باید امید به وفادار بودنِ موبه‌مو به متن را کنار بگذارد. باید بر برخی ویژگی‌ها به بهای از دست دادن بقیه تکیه کند. و البته هرقدر که در متن نظام را بیابد، تا همان حد هم نه با یگانگیِ یک متن که با شباهت‌های آن به متن‌های دیگر سروکار دارد. این یکی از جنبه‌های مواد مورد بررسی است. هیچ متنی نمی‌توان یافت که هم قابل درک باشد و هم یگانه.

برای روشن شدن فعالیت خواندن می‌توان آن را به دو موضع انتقادی دیگر مرتبط ساخت که پیوندی نزدیک با آن دارند: تعبیر[1] و توصیف[2]. تعبیرِ یک متن متضمن جایگزینی متنی دیگر به جای متنی است که داریم می‌خوانیم. این جست‌وجوی معنایِ پنهان تاریخی طولانی دارد، از تعبیرهای رمزیِ عهد باستان گرفته تا برخی انواع نقد هرمنوتیک مدرن. تصورِ متن به عنوان لوح چندباره نوشته شده‌ای[3] از دلالت‌های لایه لایه هم با ایده‌یِ قرائت بیگانه نیست. فرقش فقط این است که برای خواننده یک سطح متن جایگزین سطح دیگر نیست (برای مثال سطح «پنهان» به جای سطح «ظاهر»)؛ درواقع، رابطه‌یِ میان سطوح مورد توجه قرار می‌گیرد بی‌آن‌که سطحی سطح دیگر را جزو خود کند. متن متکثر[4] است. پس خواننده هنگام برخورد با یک متن با هر درجه‌ای از پیچیدگی، باید دست به انتخاب بزند و بر جنبه‌هایی تأکید کند که به نظر او اهمیتی اساسی دارند. این‌جا پای داوری شخصی در میان است. قرائتِ «درستِ» واحدی برای هیچ اثر ادبیِ پیچیده‌ای وجود ندارد. و درواقع تنوع قرائت‌هایی که از آثار متعدد در اختیارمان هست نتیجه‌یِ گزینش

1. interpretation 2. description 3. palimpsest 4. multiple

جنبه‌های مهم از جانب انواع خوانندگان است. تودوروف خاطرنشان می‌کند که ما در بررسی قرائت‌های انتقادی یک اثر از قرائت‌هایی سخن نمی‌گوییم که صرفاً درست یا غلط‌اند، بلکه از قرائت‌هایی می‌گوییم که غنای بیشتر یا کمتری دارند، استراتژی‌هایی که بیشتر یا کمتر مناسب‌اند.

قرائت را می‌توان از توصیف نیز متمایز کرد، و این اهمیتی بسیار دارد زیرا مقصودِ تودوروف از توصیف دقیقاً همان چیزی است که بسیاری فکر می‌کنند ساختارگرایی است در مقام عمل بر متون منفرد. مقصود او از توصیف همان چیزی است که گاه «سبک‌شناسی»[1] نامیده می‌شود: کاربستِ ابزار زبان‌شناسیِ ساختاری در متون ادبی. (و نباید آن را با سبک‌شناسیِ «قدیم» منتقدانی چون اسپیتزر و اوئرباخ اشتباه گرفت که صرفاً نوع خاصی از قرائت هستند.) رویکرد یاکوبسن و لوی استروس در بررسی شعر «گربه‌ها» نمونه‌ای است نوعی از توصیف در عمل، و، چنان که در فصل ۲ دیدیم، این رویکرد به حد مطلوب نمی‌رسد. تودورف سه فرض اصلیِ زیربنای این نقد توصیفی را برمی‌شمارد که آن را از قرائت ساختاریِ واقعی که این‌جا دارد عرضه می‌کند متمایز می‌سازد:

۱. در توصیف فرض می‌شود که مقولاتِ سخن[2] ادبی ثابت‌اند. فقط ترکیب جدید است؛ قالب همیشه یکسان می‌ماند.

حال آن‌که در قرائت، هر متن ادبی هم محصولِ مقولاتِ از پیش موجود است و هم تغییرشکل کل نظام. فقط فرم‌های فرادبی[3] نمی‌توانند میراث نوعیِ خود را تغییر دهند.

۲. در توصیف اعتقاد بر این است که مقولات زبانیِ یک متن به‌طور خودکار درسطح ادبی هم اعتبار دارند.

حال آن‌که در قرائت، اثر ادبی منظماً خودمختاریِ سطوح زبانی را دور می‌زند؛ آثار ادبی به‌گرد رابطه‌ای که منحصر به هر یک از آن‌هاست، و عناصر دستوری و

---

1. stylistics 2. discourse 3. subliterary

درونمایه‌ای را به نحوی منحصر به خود آن‌ها با هم پیوند می‌زند، سازمان می‌یابند.

۳. در توصیف، نظم و ترتیب موجود عناصر در متن اهمیتی ندارد؛ توصیف معمولاً ساختارهای بوطیقایی را در قالب تنگِ مکان می‌ریزد.

حال آن‌که در قرائت هیچ بخشی از اثر، چه درونمایه‌ای چه ساختاری، از جمله ترتیب عناصر، را نمی‌توان فاقد اهمیت فرض کرد.[1]

تودوروف در خاتمه‌یِ بحثِ قرائت و فعالیت‌های مرتبط با آن متذکر می‌شود که این فعالیت‌ها به‌واقع با هم ارتباط دارند. باید تعبیرها و توصیف‌ها را هم بخوانیم، و فوراً آن‌ها را رد نکنیم. بدون عمل توصیف، حتی اگر این عمل درنهایت رضایت‌بخش هم نباشد، ما یاد نمی‌گرفتیم که به جنبه‌های آوایی و دستوری متون ادبی توجه کافی کنیم.

تودوروف در نیمه‌یِ دوم مقاله‌اش می‌کوشد تا روش‌های قرائت را به نمایش بگذارد که خود آن‌ها را انطباق[2] و شکل نمایی[3] می‌نامد. این دو در اساس راه‌هایی برای شناسایی و تحلیل روابط بین یک متن و متن دیگر، یا بخشی از یک متن با بخش دیگر آن هستند. از نظر من، این دو فعالیتی که او نام می‌برد به‌روشنی از هم متمایز نشده‌اند. هر دوی آن‌ها متضمن یافتن رابطه‌یِ برخی ویژگی‌های صوری اثر با ویژگی‌های دیگر است، مثلاً این‌که کسی ساختار یک جمله‌یِ جیمزی را به ساختار کل یک رمان ربط دهد یا به درونمایه‌ای که در اثر جیمز تکرار می‌شود. و درواقع هم تا حد زیادی همین کاری است که تودوروف در مقاله‌یِ درخشانش درباره‌یِ جیمز («راز داستان») در ***بوطیقای نثر*** انجام داده است. دست بر قضا، خود او خوانندیِ بسیار خوب متون ادبی است ــ اما به گمانم در آن نوع متونی که انتخاب می‌کند و در طرح سردستی که در «چگونه بخوانیم؟» از قرائت

---

1. *Poétique de la prose*, pp. 246-47. 2. superposition 3. figuration

به دست داده، نوعی سوگیری فرمالیستی وجود دارد که قابلیتِ کاربستِ همگانیِ تصور او را از «قرائت» تا حدودی محدود می‌کند. او معمولاً شیء ادبی خوش‌ساختی را برای بررسی انتخاب می‌کند، و نحوه‌یِ برخورد او با آن همیشه اگر نگوییم کاملاً در حوزه‌یِ فرمالیستیِ «ادبیت» باقی می‌ماند، نزدیک به آن است.

موضوع در این‌جا پیچیده است. اثر تودوروف به نظر من به نهایت ارزشمند است؛ روشن و نظام‌مند و استادانه نوشته است. نقد او ــ از قرائت تا بوطیقا، از *هزارویک‌شب* تا جیمز ــ بسیار گسترده‌دامن بوده است. اما به‌ندرت بر بُعد معناییِ متون ادبی تأکید می‌کند و به‌ندرت متونی را برای بررسی برمی‌گزیند که در آن‌ها این بُعد وسعتی داشته باشد (هرچند وقتی به درونمایه‌های ادبیاتِ شگرف در کتابش درباره‌یِ نوعِ ادبیِ شگرف می‌پردازد، حرف‌های بسیار جالبی می‌زند). در این‌جا پای موضوع بسیار مهمی در میان است. نقد توضیحی که او آن را تفسیر می‌نامد در مدارس و دانشکده‌های ما شیوه‌یِ مسلط نقد است؛ دلیلش هم بسیار موجه است، زیرا با توجه به میزان جمعیت (امریکایی) ما که می‌خواهیم آموزششان دهیم، در هر سطح آموزشی دچار مشکلات خواندنیم. دانشجوی کالجی که نمی‌تواند شعر بخواند درواقع نسخه‌یِ پیشرفته‌یِ دانش‌آموز دبیرستانی است که با نثر مشکل دارد. اما تفسیر توضیحی هرچند قطعاً برای ما یک ضرورت آموزشی است، فقط همین نیست. و بر خلاف آن‌چه تودوروف می‌گوید، و برخی جزم آفرینی‌های نقد نویی احتمالاً می‌خواهند القا کنند، کاملاً هم مقید به متن نمی‌ماند. هم پیام است و هم شیء ــ پیامی چندگانه یا دورو اما باز به هر حال پیام است. پس یکی از جنبه‌های مهم تفسیر همیشه جنبه‌یِ معنایی است. هرچه یک اثر بیشتر بر محاکات استوار باشد، این جنبه مهم‌تر می‌شود. معنا هرگز صرفاً در یک اثر بقچه‌بندی نمی‌شود (تلویح) تا بعد یک تکنیسین فرایندهایِ زبانی بتواند آن را باز کند (تصریح). معنا رفت و برگشتی است

پیوسته بین زبان اثر و شبکه‌ای از بافت‌ها که در اثر نیستند اما برای تحقق آن ضرورتی اساسی دارند. یک تفسیر خوب در ساختار مفصل و پیچیده‌ای که به هنگام ادراک پیوندهای معناییِ اثر با جهان معناهای ما به دورِ اثر شکل می‌گیرد خطوط کلی آن را بیان می‌کند. تودوروف، با طرح این مسئله که نقل به معنی، و سرانجام تکرار، معرف حد نهایی تفسیرند، فقط به یک حد نهایت توجه داشته است. اما روشن است که حد دیگری هم هست ــ نقطه‌ای که در آن تعیین پیوندهای معنایی متن به دستاویزی برای مطالعات غیرادبی تبدیل می‌شود و در نتیجه دیگر تفسیر نیست و به فرافکنی تبدیل می‌شود ــ یا نقطه‌ای که در آن جست‌وجوی معنا روی به معناهایی می‌کند که سرّی یا پنهان‌اند، و دیگر پیامی به ما نمی‌دهد که بخوانیم بل مکاشفاتی می‌دهد که باید تعبیرشان کنیم.

پس در ساختارگرایی مسئله‌یِ قرائت یک متن باید با یافتن راه‌هایی رضایت‌بخش برای ادغامِ بُعدِ معنایی در بررسیِ ساختار همراه باشد. در دو بخش بعدی این فصل، دو پاسخِ کاملاً متفاوت به این مسئله را بررسی خواهیم کرد: رمزگان‌های رولان بارت و مجازهای ژرار ژنت.

ب) رمزگان‌های رولان بارت

رولان بارت منتقد ادبی، مدافع رمان نو و نویسنده‌یِ نقد نو، پژوهشگر فرهنگ عامه، کارشناسِ راسین، مباحثه‌گری درخشان، خطیبی قهار، و ادیبی است طراز اول با ذهنی درخشان. اساساً نویسنده‌ای است فاقد نظام که عاشق نظام است، ساختارگرایی که ساختار را دوست ندارد، ادیبی که از «ادبیات» بیزار است. عاشقِ این است که در مورد هر مسئله‌ای موضعی جنجال‌آفرین بگیرد و تا زمانی که موضعش موجه شود از آن دفاع کند یا ــ به عبارتِ خیلی رساتر ــ آن‌قدر به دیدگاه‌های دیگر حمله ببرد تا در چشم همه خوارشان کند. حالا که در این‌جا یک جنبه از کارش

را عرضه می‌کنم، می‌خواهم بر همه روشن باشد که این فقط یک جنبه از کار اوست، و حتی همین یک جنبه را هم نمی‌توان در هیچ جعبه‌یِ کوچکی که برچسب «ساختارگرایی» دارد درست و حسابی جا داد.

کتاب *S/Z* بارت در سال ۱۹۷۰ در فرانسه منتشر شد. *S/Z* بررسیِ دویست‌صفحه‌ایِ داستانی است سی‌صفحه‌ای از بالزاک به نام «سارازین». تک‌تک تحولات و پیشرفت‌های تفکر ساختاری در ادبیات که تا به این‌جا بررسی کرده‌ایم به روش‌هایی که در کتاب به‌کار برده شکل داده است، اما در این کتاب یکی از جنبه‌های مهمِ بوطیقای ساختارگرایی آگاهانه و به‌طور اخص باطل اعلام شده است. جملات آغازین کتاب را با هم می‌خوانیم:

> می‌گویند که برخی بودیست‌ها به یمن ریاضت‌کشی قادر می‌شوند کل یک مملکت را در دانه‌یِ لوبیایی ببینند. نخستین تحلیلگرانِ *récit* هم می‌خواستند همین کار رابکنند: کلِ قصه‌های جهان را... در یک ساختار واحدببینند. با خود می‌اندیشیدند که می‌خواهیم از هر حکایتی الگوی آن را بیرون بکشیم، بعد از این الگوها یک ساختار بزرگ روایت می‌سازیم و آن را (برای آن‌که تأیید شود) در مورد هر قصه‌ای که وجود دارد به‌کار خواهیم بست ــ چه کار طاقت‌فرسا... و در نهایت نامطلوبی، زیرا به این ترتیب متن تمایزش را از دست خواهد داد.[1]

نمی‌توان گفت که این‌گونه سخن گفتن از کارِ گرماس، برمون، و تودوروف، که بارت با غرور تمام در شماره‌یِ ۸ نشریه‌یِ *کمونیکاسیون* معرفی کرده بود، منصفانه است، اما آن‌قدر دقیق هست که دردناک باشد، و گرچه شاید با صراحتی بیش از حد، و با حالت نمایشیِ بیش از حد، تغییر موضعِ تأکید را در درون ساختارگرایی نشان می‌دهد. همین تغییر و جابه‌جایی را می‌توان در تفاوتِ جدل اولیه‌یِ تودوروف علیه تفسیر (که

1. *S/Z*, p. 9.

آن‌وقت «توصیف» نام داشت) در *ساختارگرایی چیست؟* مبنی بر این‌که تفسیر جا برای «قرائت» نمی‌گذارد، با توجه پر آب و تابِ او به قرائت در «چگونه بخوانیم؟» دید. در ده سال گذشته، بوطیقای ساختاری وادار شده تا با کسبِ قابلیتِ کاربست در موردِ متونِ منفرد خود را توجیه کند، و این پدیده‌ای سالم بوده است. من این را نشانه‌یِ زنده بودن می‌دانم که آثار معبّرانه‌یِ غنی و مجاب‌کننده‌ای چون *S/Z* و *مجازهای ۳* ژنت از دل قالب ساختارگرایی برخاسته‌اند. زیرا *S/Z* از جهات متعدد اثری است رضایت‌بخش هرچند از جهاتی دیگر عصبانی‌کننده است.

چه احساس رضایت و چه احساس عصبانیتِ ناشی از خواندنِ *S/Z* مربوط است به نحوه‌یِ استفاده‌یِ بارت از مفهوم رمزگان. اغلب کارهای او به عنوان پژوهنده‌یِ فرهنگ عامه ملهم از اشارات مختصر سوسور به بررسی نشانه‌شناسی بوده است (که در فصل ۲، بخشِ الف آن را نقل کردیم). بارت خودش را نشانه‌شناس به معنای واقعی کلمه قلمداد کرده، و حتی کتابِ کوچکی به نام *عناصر نشانه‌شناسی* نوشته و در آن اسرار این رشته را توضیح داده است. بارت، بیش از هر پژوهشگر دیگری، به فراگیریِ رمزگان‌ها و رمزپردازی[1] در تجربه‌یِ انسانی پرداخته است. او از بسیاری جهات به لوی استروس نزدیک است، و قطعاً بیش از همه‌یِ ساختارگرایانِ ادبی جهت‌گیریِ جامعه‌شناختی دارد. برای نمونه، او یک نظام فعالِ رمزگذاریِ[2] پوشاک، اثاث، غذا و بسیاری دیگر از جنبه‌های زندگی متعارف را در فرانسه‌یِ امروز می‌یابد. برای نمونه، یک نظام غذایی هست که در آن غذاهای ممکنِ گوناگون به لحاظ جانشینی، بر حسب قرابت‌هایشان، و به لحاظ همنشینی، براساس ترتیب خوردن آن‌ها در هر وعده غذا، تنظیم شده‌اند. بارت مطرح می‌کند که هر دو جنبه در صورت غذاهای رایج در رستوران‌ها موجود است. اگر صورت غذاها را

---

1. coding 2. codification

به‌طور افقی بخوانیم، برای نمونه به همه‌یِ غذاهای اصلی یا به همه‌یِ دسرها نگاه کنیم، داریم اقلامِ جانشینیِ نظام را کشف می‌کنیم. اگر به‌طور عمودی بخوانیم، از سوپ تا آجیلِ آخرِ غذا، داریم به لحاظ همنشینی پیش می‌رویم. کل صورت غذاها زبانِ [لانگ] رستوران (و یکی از زبان‌های فرعیِ کل فرهنگ) است. وقتی غذا را انتخاب می‌کنیم و سفارش می‌دهیم، گزاره‌ای [پارول] به زبان غذا بر زبان می‌رانیم. گزاره‌ای که، برای مثال، همه‌یِ دسرها را در بر داشته باشد، یا با دسر شروع شود و به پیش‌غذا ختم شود، از لحاظ نظری ممکن است، اما غیردستوری خواهد بود. مقولاتِ عمودیِ یک صورت غذا، مثل کارکردهای پراپ، کلیه‌یِ گزینش‌های ممکن با تنها ترتیب ممکن را نشان می‌دهند. از نظر یک فرانسوی، عادت امریکاییان به آوردنِ سالاد پیش از غذای اصلی درواقع غیردستوری است.

در این‌جا به تفصیل به بررسی نظام غذا توسط بارت پرداختم تا نشان بدهم که چقدر موجه است، چگونه موجودهایی جامد چون غذا عملاً ممکن است در فرهنگی کلامی چون فرهنگ ما به صورت زبانی عمل کنند. بارت در مورد پوشاک (او یک کتاب کامل درباره‌یِ نظام «مُد» نوشته است)، اثاث منزل، و معماری هم همین‌ها را نشان داده است، طوری که سرانجام آدم حاضر می‌شود بپذیرد که انسان‌ها عملاً تمامی تجربه‌های خود را همسو با زبان سازماندهی می‌کنند. پس این «رمزگان‌ها»ی گوناگون زندگی ما را چنان قرینه‌سازی می‌کنند که ممکن است، بسته به دیدگاه هر کسی، ترسناک یا آرامش‌بخش باشند. بارت وقتی به سروقت ادبیات می‌رود، مفهوم رمزگان را به نحوی مرتبط اما اندکی متفاوت با موارد پیش به کار می‌گیرد. به هنگام بررسیِ رمزگان‌های ادبیات، خوب است که نمودار ارتباطیِ یاکوبسن و بحث رمزگان‌ها و بافت‌ها را در فصل ۲ همین کتاب، بخش ب به خاطر داشته باشیم. زیرا اصل اعتقادیِ زیربناییِ کلِ رویکرد بارت به ادبیات را می‌توان برحسب آن نمودار بیان کرد. از نظر

بارت، چیزی به نام بافت ناب وجود ندارد. همه‌یِ بافت‌ها وقتی به انسان می‌رسند زبان پیشاپیش آن‌ها را رمزگذاری کرده، به آن‌ها شکل و سازمان داده است، و اغلب هم شکل‌هایی که به آن‌ها داده آشکارا ابلهانه است. خطای بزرگِ «واقع‌گرایان» در ادبیات یا در نقد این است که می‌پندارند در برابر بافتی غایی قرار گرفته‌اند، حال آن‌که درواقع دارند رمزگانی را به خط معمولی می‌نویسند. برای همین وقتی بارت به سروقت آن واقع‌گرای اعظم، بالزاک، می‌رود، همه‌یِ قصدش این است که نشان بدهد چگونه «واقعیت» بالزاک همواره از رمزگانی از پیش موجود نشأت گرفته است. اما در ضمن به خیلی چیزهای دیگر هم می‌پردازد. آخر می‌خواهد نشان بدهد که چگونه این ساختارگرای اهل نقد نوِ نشانه‌شناس می‌تواند به سروقت متن «کلاسیکی» برود که در چشم منتقد کهن بسیار عزیز است و نه فقط به‌خوبی حق آن را ادا کند، بلکه این بررسی را به شکل جامع و مانع انجام دهد. و در ضمن می‌خواهد که این تحلیل همچون ضربه‌یِ جانانه‌یِ دیگری، نه فقط در صحنه‌یِ نبرد بین نقد کهن و نقد نو، بلکه در میدان مبارزه‌یِ ادبیات کهنه و ادبیات نو هم عمل کند. از نظر بارت، بین ادبیاتی که در زمانه‌یِ ما صرفاً «خواندنی»[1] است (آثار کلاسیک) با ادبیاتی که «نوشتنی»[2] است تفاوت بزرگی وجود دارد. از آن‌چه نوشتنی است نمی‌توانیم به هیچ‌وجه صرف‌نظر کنیم، زیرا تنها دفاع ما در برابر دروغ‌های کهنه، و رمزگان‌های فرسوده‌یِ اسلافمان است. پس آن‌چه خواندنی است به نحوی آزاردهنده هم هست زیرا به همه‌یِ این خزعبلات تداوم می‌بخشد. ادبیات نوشتنی در چشم بارت واجد ارزشی ویژه است چون متن‌هایی می‌آفریند که قابل نقد نیستند، زیرا به لحاظی تمام نشده‌اند، تن به کامل شدن و وضوح نمی‌دهند. برای درک احساسات بارت، لازم نیست این ایمان کم‌وبیش عرفانی او را بپذیریم. آن‌چه به کار ما

1. readable 2. wirteable

می‌آید همین است که حتماً متوجه باشیم او از طریق بوتور به بالزاک نزدیک می‌شود، و موضع او با پرستش فاصله دارد.

روش تعبیر بارت با آن‌چه معمولاً تعبیر می‌دانیم از چند لحاظ فرق می‌کند. و بهتر است پیش از بررسی دقیق‌تر این نوعِ بارتیِ تعبیر، ببینیم که خودمان معمولاً از این کلمه چه می‌فهمیم. تعبیرها، به‌ویژه در نقد امریکایی، معمولاً «قرائت‌ها»ی متن‌های خاص (البته نه به معنای تودوروفیِ آن) هستند. هر قرائت متن را به نحوی به یک معنای خاص که می‌توان از آن بیرون کشید تقلیل می‌دهد. معلوم است که مقصودم تعبیرِ آثار داستانی است که از بسیاری جنبه‌ها با تعبیرِ شعر تفاوت بارز دارد. این تفاوت فی‌نفسه جالب است و به بررسی‌اش در این‌جا می‌ارزد. مسئله فقط به انواع مختلف ساختاردهی و کلامی کردن[1] که در شعر و داستان می‌یابیم مربوط نمی‌شود؛ صِرفِ اندازه هم مطرح است. یک تعبیر متوسط در نقد امریکایی حدوداً بیست صفحه است، چه اثرِ مورد بررسی شعری بیست سطری باشد چه رمانی دویست‌صفحه‌ای. معنایش این است که تعبیر شعر ما بنابر روال معمول انبساطی است و دلالت‌های متن شعری را در جهات گوناگون امتداد می‌دهد، حال آن‌که تعبیر داستان ما بنا به روال معمول انقباضی و بسیار گزینشی است. این‌گونه «قرائت» یک متنِ داستانی کافی و وافی نیست و در نتیجه بازخوانی‌های «اصلاحی» و تعبیرهای مجدد را طلب می‌کند. یک صنعت نقد تماماً با ارتزاق از این وضعیت پروار شده است و به تولید انبوه گلچین‌هایی انجامیده است که تعابیر گوناگون و متعارض را برای آموزش دانشجویان عرضه می‌دارند. البته این‌ها جرم نیست، فقط کمی مضحک است. پاسخ بارت بررسیِ دویست صفحه‌ایِ متنی سی‌صفحه‌ای است که به‌طور اخص به «کثرت» متن، به نظام‌های گوناگونِ معنایی در آن و کنش و واکنش آن‌ها با هم

1. verbalization

پرداخته است. این روش در دست فردی با دانش و سرزندگیِ رولان بارت، ارزشی عظیم می‌یابد.

در این‌گونه تحلیل دو مشکل اصلی وجود دارد: چگونه متن را تنظیم و تقسیم‌بندی کنیم و چگونه مصالحِ تعبیرمان را سازمان دهیم. بارت تصمیم گرفته که فقط از خلال متن پیش برود و آن را به ۵۶۱ واحدِ معنایی یا "lexie" تقسیم می‌کند. او عامدانه تقسیمات «ساختاریِ» آشکار بر طبق رخداد یا واقعه‌یِ فرعی، و حتی تقسیمات سخن به جملات و بندها را نادیده می‌گیرد. با این کار می‌خواهد بر این مسئله تأکید کند که فرایندِ خواندن خطی است ــ از خلال متن و از چپ به راست ــ و متضمن خروج ما از متن به طرف رمزگذاری‌های گوناگونِ جهانی است که متن احضار می‌کند. ابزارِ نقدی که مکرر به کار می‌رود، یعنی فضایی کردنِ ساختار متن و تهیه‌یِ نمودار خطوطِ بیرونیِ آن، به فرایند خواندن که بارت می‌خواهد برای ما به نمایش بگذارد آسیب بسیار می‌زند، زیرا هم این خطی بودن و هم رفت و برگشت به زبان متن را نادیده می‌گیرد. بارت پیوسته تکرار می‌کند که ساختارگرایی باید مفهومی را که از ساختار دارد گسترش دهد و قابلیت انعطاف بیشتری پیدا کند:

> ... کار بر متنِ یگانه تا کوچک‌ترین جزئیات آن یعنی ادامه دادن تحلیل ساختاری داستان از نقطه‌ای که فعلاً در آن متوقف شده است ــ از نقطه‌یِ ساختارهای کلان؛ این کار یعنی دادنِ قدرت (فرصت، راحتی) به آن تا مویرگ‌های معنا را دنبال کند، هیچ نقطه‌یِ مهمی را بدون ارائه‌یِ رمزگان یا رمزگان‌هایی که احتمال دارد با آن‌ها پیوند داشته باشد رها نکند...[1]

برای همین است که بارت چند کلمه یا سطر «سارازین» را نقل می‌کند و بعد مکث می‌کند تا دلالت‌های گوناگونِ این واحد معنایی را بررسی کند و

---

1. *S/Z*, p. 19.

بعد نقلِ مستقیم داستان را از سر می‌گیرد. گه‌گاه هم گریزی می‌زند و درباره‌یِ دلالت‌های ضمنیِ عام‌تری که یک واحد معنایی خاص یا رشته‌ای از واحدهای معنایی برمی‌انگیزند به بحث می‌پردازد. در *S/Z* نود و سه گریز شماره خورده است، و ده‌تایی که مقدم بر تحلیل آمده‌اند نیز جزء آن‌ها حساب می‌شوند، و بسیاری از این گریزها تمرین‌هایی درخشان در نظریه‌یِ بوطیقا هستند، هرچند اغلب آن‌ها تقدس اندیشه‌های پذیرفته شده در نقد را زیر پا می‌گذارند. شماره‌یِ LXXI نمونه‌یِ بسیار خوبی است، هرچند مختصرتر و ساده‌تر از اغلب گریزهای دیگر است. این گریز پس از واحد معناییِ شماره‌یِ ۴۱۴ می‌آید که وصف سارازین است که در کالسکه‌ای در راه فراسکاتی، زامبینلاّ را در آغوش می‌کشد. در این قسمت سارازین فکر می‌کند زامبینلاّ زن است، و احتمالاً خواننده‌ای که بار اول است این داستان را می‌خواند در این نقطه چندان چیزی بیشتر از شخصیت داستان نمی‌داند. اما خواننده‌ای که بار دومش است می‌داند زامبینلاّ، که خواننده‌یِ سوپرانوی اپراست، درواقع مردی است که اخته شده است. همین بارت را بر آن می‌دارد تا گریزی به بازخوانی[1] بزند:

> خواندن برای بار دوم. با بازخوانی در زیر پوششِ شفافِ تعلیق که خواننده‌یِ بارِ اول، که حریص است و جاهل، به متن تحمیل می‌کند، دانشی را می‌یابیم که بر پیش‌بینیِ مسئله‌یِ اصلیِ داستان استوار است. این خوانشِ دیگر ــ که احکامِ تجاریِ جامعه‌یِ ما که مجبورمان می‌کند کتاب را ضایع کنیم، به بهانه‌یِ این‌که ازاله‌یِ بکارت شده آن را دور بیندازیم، تا بتوانیم یک کتاب دیگر بخریم، به ناحق آن را نکوهش می‌کند ــ این خوانش که عطف به ماسبق می‌شود، به بوسه‌یِ سارازین شناعتی ارزشمند می‌بخشد. سارازین با شوری وافر یک اخته (یا پسری در لباس زنان) را در آغوش می‌کشد؛ اختگی مهر خود را بر جسمِ

1. rereading

خود سارازین می‌زند، و این شوک بر ما، ما خوانندگانِ بار دوم، وارد می‌آید. پس خطاست که بگوییم اگر می‌پذیریم تا متنی را دوباره بخوانیم به خاطر منفعتِ ذهنی آن است (برای درک بهتر متن، برای تحلیل آن در حالی‌که از علتِ اصلی باخبریم)؛ درواقع این کار را همیشه به این خاطر می‌کنیم که لذتمان بیشتر می‌شود؛ قصدمان تکثیر دال‌هاست نه دست یافتن به مدلولِ غایی.[1]

در این روش هم سهولت و هم فرصت لازم برای ذهنی فعال و پرویپمان فراهم است تا خود را بیان کند. روشن است که طول یک متن محدودیت‌هایی را بر این روش تحمیل می‌کند. اما آن‌چه می‌تواند درباره‌یِ *récit* بالزاکی به‌طور اعم به ما بگوید به‌غایت سودمندتر از هر گونه قرائت دیگر یک داستان از بالزاک خواهد بود. مشکلِ دیگرِ این روشِ تعبیر در مورد همه‌یِ متن‌ها با هر اندازه‌ای وجود دارد. این مشکل مشکلِ سازماندهی موادِ مهم در متن است. اگر تقسیم‌بندی و گریز زدن رَویه‌های مادیِ این روش‌اند، پس رَویه‌های ذهنی که در این تقسیم‌بندی دخیل‌اند کدام‌ها هستند؟ چه چیزی تعیین می‌کند که متن را در کجا و چگونه قطع کنیم و چه‌جور چیزهایی درباره‌اش بگوییم؟ راه‌حلی که بارت پیدا کرده، هر چند از بسیاری جهات رضایت‌بخش نیست، باز همچنان پیشرفتی بسیار مهم در نقد ساختاری است. او پنج رمزگانِ مادر را در متن تشخیص می‌دهد که تحت عنوان آن‌ها می‌توان تمامی جنبه‌های مهم متن را بررسی کرد. این رمزگان‌ها هم جنبه‌یِ همنشینی متن و هم جنبه‌یِ معنایی آن را در بر دارند ــ یعنی نحوه‌یِ ارتباط یافتن اجزای آن با هم و نحوه‌یِ ارتباط آن‌ها با جهان بیرون. در این‌جا، تأکید بارت بر رمزگذاری کلیه‌یِ جنبه‌های فرهنگ، او را قادر می‌سازد تا به‌راحتی از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی که داستان فرامی‌خواند حرکت

1. *ibid*,. p. 171.

کند. پنج رمزگان را اگر نقل به معنی کنیم چنین می‌شوند:

۱. رمزگان پروآیرتیک[1] یا رمزگان کنش‌ها. تحت این رمزگان می‌توان هر کنشی را در یک داستان بررسی کرد، از باز کردن یک درگرفته تا اُرجیِ نوازندگان. کنش‌ها بر هم‌نشینی استوارند. در یک نقطه آغاز می‌شوند و در نقطه‌ای دیگر خاتمه می‌یابند. در یک داستان کنش‌ها در هم می‌روند و با هم تداخل می‌کنند، اما در متن کلاسیک در پایان همگی کامل می‌شوند.

۲. رمزگان هرمنوتیکی[2] یا رمزگانِ پازِل‌ها. این رمزگان هم، چون رمزگانِ کنش‌ها، یکی از وجوه نحو روایت است. هر وقت پرسش‌هایی مطرح شوند (این کیست؟ این چه معنایی دارد؟) که داستان در نهایت به آن‌ها پاسخ می‌دهد، عنصری از رمزگان هرمنوتیکی در برابرمان است.

(توجه: می‌توان گفت یک داستان به یمن آغاز کردن کنش‌ها و برانگیختن پرسش‌ها پا به عرصه‌یِ وجود می‌گذارد و بعد تا مدتی از کامل کردن آن‌ها تن می‌زند. داستان از موانعی بر سر راه تکمیل کنش‌ها و حیله‌ها و کلک‌ها و دوپهلوگویی‌های گوناگون برای به تعویق انداختن پاسخ به پرسش‌ها تشکیل می‌شود. این دو سطح روایت به طرق گوناگون در هم اثر می‌کنند و با هم ارتباط دارند؛ بدین‌ترتیب است که کنشِ (پروآیرتیک) سارازین در دنبال کردنِ زامبینلا در پازل (هرمنوتیک) خانواده‌یِ لَتی و منابع درآمد آن‌ها جای می‌گیرد.)

۳. رمزگان‌های فرهنگی[3]. بارت کلِ نظامِ دانش و ارزش‌هایی را که یک متن فرا می‌خواند زیر این عنوان جمع می‌آورد. این‌ها به صورت ذراتِ امثال و حکم، «حقایق» علمی، صورت‌های قالبیِ گوناگونِ درک که «واقعیتِ» انسان را می‌سازند پدیدار می‌شوند.

۴. رمزگان‌های القایی[4]. این‌ها درونمایه‌های داستان‌اند. وقتی حول یک اسم خاص سازمان می‌یابند یک «شخصیت» را می‌سازند که درواقع همان نام است همراه با همان مشخصه‌ها.

---

1. proairetic code 2. hermenutic code 3. cultural codes
4. connotative codes

۵ عرصه‌یِ نمادین[1]. این عرصه همان عرصه‌یِ «درونمایه» است به همان معنایی که ما در نقد انگلیسی-امریکایی معمولاً از این اصطلاح می‌فهمیم: ایده یا ایده‌هایی که اثر به دور آن‌ها ساخته می‌شود. در «سارازین» عرصه‌یِ نمادین بر تن انسان به عنوانِ منبع معنا، جنسیت، و پول استوار شده است. بنابراین، یک مجازِ بیانی مثلاً برابرنهاد[2]، یک وجه این رمزگان است و مفهوم اختگی وجه دیگر آن. این دو با هم ارتباطی نمادین دارند.

بر این گزینش رمزگان‌ها انتقادهای بسیار می‌توان وارد کرد. این انتقادها پژواک بسیاری از انتقادهایی هستند که بر لوی استروس وارد شده است. این روش خصلتی بیش از حد دلبخواهی، بیش از حد شخصی و بیش از حد تک‌هنجاری[3] دارد. نظامی که در این‌جا عمل می‌کند آن‌قدر نظام‌مند نیست که تحلیل‌گران دیگر بتوانند آن را به سهولت در مورد متون دیگر به کار بندند؛ اما بر فرایند نظام‌مندسازی بسیار تأکید شده است. حتی وقتی می‌خواستم این پنج رمزگان را برای عرضه در این‌جا عقلانی کنم مجبور شده‌ام به صورتی محدودتر از آن‌چه خود بارت کرده است آن‌ها را توصیف کنم. برای این‌که این رمزگان‌ها برای من یا هر کس دیگری سودمند باشند، باید بیش از این فشرده‌شان کرد، و آن‌ها را از منطقی که بارت به دیده‌یِ تحقیر به آن می‌نگریست بیشتر بهره‌مند کرد. اما با همه‌یِ این‌ها اشتباه است اگر صرفاً به دلیل بی‌قیدی و دلبخواه عمل کردن بارت این شیوه‌یِ رویکرد را به‌کلی کنار بگذاریم. ما به رویکردی نظام‌مند در تحلیل داستان نیازمندیم که با تقسیمات سنتیِ متون روایی به طرح، شخصیت، زمینه،[4] و درونمایه مقابله کند. و حق با بارت است که می‌گوید این خطر ساختارگرایی را تهدید می‌کند که در سطحی آرمانی از تحلیل متوقف شود و هرگز نتواند چنان که باید و شاید با مواد و مصالح متن‌های

1. symbolic field 2. antithesis 3. idiosyncratic 4. setting

موجود روبه‌رو شود. این خطر واقعی است، و او دارد به ساختارگرایان کمک می‌کند که از آن پرهیز کنند. اگر فعلاً برایمان دشوار است که، برای مثال، فرق رمزگان القایی و نمادین، یا معنای القایی و یک ارجاع فرهنگی، را تشخیص دهیم، علتش این نیست که یا این کارکردها وجود ندارند یا جدا کردن آن‌ها از هم به منظور تعبیرِ تحلیلی سودی ندارد. علتش این است که این روش در رویکردِ به یک متن دقیقاً وادارمان می‌کند چیزهایی را که پیش از این همیشه یک‌جا آن‌ها را دیده‌ایم از هم متمایز کنیم. حال بر عهده‌یِ ماست که سعی کنیم این رمزگان‌ها را نظام‌مند کنیم و ببینیم آیا می‌شود آن‌ها را به همان خوبی که بارت در مورد این حکایت بالزاک به کار بست در مورد متون دیگر به کار ببندیم و نتیجه بگیریم. پنج عددی مقدس نیست. شاید چهار یا شش بهتر باشد. اما فرصتِ اصلاح این نظام در انتظار هر کسی است که بخواهد از آن استفاده کند ــ درواقع ضرورت اصلاحِ آن در انتظار همه‌یِ کسانی است که در صدد استفاده از آن باشند. و حسن بزرگش این است که به شکلی پرتوان و خلاق بُعدَ معناییِ روایت را وارد عرصه‌یِ نقد ساختارگرایانه می‌کند.

نشان دادن مهارت بارت به عنوان مفسر متن در این نوع مرورِ مختصر غیرممکن است. کدام‌یک از ۵۶۱ واحد را می‌توان به عنوان نمونه ذکر کرد؟ اما برای آن‌که شمه‌ای از کیفیت این فرایند تحلیلی را نشان بدهم، بخشی از یک گریز دیگر را هم نقل می‌کنم که به نحوی جالب با بحث ادبیت که در بخش ب فصل ۲ این کتاب مطرح شد ارتباط پیدا می‌کند. بارت در گریز شصت و دو، معنای دوگانه[1] را به عنوان شکلی از دوپهلوگویی در رمزگان هرمنوتیک بررسی می‌کند. شأن نزول این گریز هم واحد معناییِ ۳۳۱ است که در آن خواننده‌یِ تِنور در میهمانی نوازندگان به سارازین می‌گوید که لازم نیست ترسی از وجودِ رقیب به دل راه دهد:

---

1. double meaning

خـوانـنده‌یِ تِـنور مـی‌گوید "Vous ne risquez pas de rival": ۱) چـون محبوب دوستت دارد (سارازین این را می‌فهمد)، ۲) چون به دلبری از یک اخته مشغولی (این را هـمدستانِ خـوانـنده‌یِ تـنور و شـاید دیگـر خـودِ خـوانـنده می‌فهمند). در مورد شنونده‌یِ اول این فریب است؛ در مورد شـنوندگان دوم افشاگری است. ادغامِ دو معنی یک سخن دوپهلو را تشکیل مـی‌دهد. پس در نتیجه سخن دوپهلو عبارت است از دو صداکه به یکسان دریافت می‌شوند؛ دو خط رابطه با هم تداخل می‌کنند. به عبارت دیگر، رابطه‌یِ دوجانبه (کـه نـامی است با مسما)، بنیان همه‌یِ بازی‌های با کـلمات، را نـمی‌توان در چـارچـوب سـاده‌یِ دلالت تحلیل کرد (دو مدلول برای یک دال)؛ لازم است که دو گیرنده را هم از هم مجزا کنیم. و اگر، برخـلاف آن‌چـه در ایـن‌جا مـی‌بینیم، داسـتان دو شنونده را به ما ندهد، اگر بازی با کلمات خطاب به یک شخص واحد (بـرای مثال، خواننده) باشد، باید این شخص را تقسیم شده به دو ذهن، دو فرهنگ، دو زبان، دو فضایِ شنیدن تصور کنیم (که تداعیِ بازی با کلمات با «بلاهت» که در سنت وجود دارد از همین‌جاست: «ابله»، با آن لباسِ دوتکه ــ تـقسیم شـده ــ زمانی کارش رابطه‌یِ دوجانبه بـود). درست عکسِ پیامی کـه در حـدِ کـمالِ مطلوب خالص است (مثل پیامی که در ریاضیات می‌بینیم)، تقسیمِ شنوندگان، «نوفه»[1] ایجاد می‌کند، سبب می‌شود که رابطه مـبهم، گـمراه‌کـننده، پـرمخاطره ــ یعنی نامطمئن ــ شود. با این‌همه، سخنْ این نوفه، این عـدم اطـمینان، را بـه عنوان کنشی ارتباطی تولید می‌کند؛ این‌ها خـوانـنده را تـغذیه مـی‌کنند. آن‌چـه خواننده می‌خوانَد ضد رابطه است... .[2]

آیا لازم است اضافه کنم که وقتی بارت را می‌خوانیم، یک ضدنقد را هم می‌خوانیم، نوفه‌ای غنی، که می‌توانیم از آن تغذیه کنیم، و قرار است از آن لذت ببریم؟

---

1. noise 2. *ibid.*, pp. 150-151.

ج) مجازهای ژار ژنت

بارت و ژنت را به عنوان نمونه‌های نقد ساختاری در کنار هم آوردم چون تا حدودی می‌خواستم دو رویکرد مرتبط اما قابل‌تمیز را در فعالیت ساختارگرایی نشان بدهم. بارت، در کنار لوی استروس، میشل فوکو، ژاک لاکان، و ژاک دریدا بازیگری است در حد ستاره، فردی که باید به عنوان یک نظام مستقل با او روبه‌رو شد، و به یُمنِ فرایندهای ذهنیِ خودش او را درک کرد. هر آن‌چه از دستاوردهای این انسان‌ها جذب فرهنگ عمومی شود، بایدگفت که متن‌هایشان به این بلیه‌یِ جذب دچار نخواهد شد، بل ــ همچون متن‌های فلسفی، که این‌چنین‌اند، و متن‌های ادبی، که برخی از آن‌ها می‌خواهند چنین باشند ــ به صورت اشیائی یگانه باقی می‌مانند که متفکران بعدی باید به آن‌ها رجوع کنند تا ایده‌ها و روش‌هایی را که در آن‌ها تکوین‌یافته است دریابند. این همان چیزی است که می‌توان «ساختارگرایی عالی»[1] نامید ــ عالی از لحاظ آمال و شأنِ فعلیِ آن‌ها.

«ساختارگرایی نازل»[2] هم داریم که کسانی دست اندرکار آن‌اند که هوش و دانشی فراوان دارند ــ که اغلب هم کمتر از ساختارگرایان عالی نیست ــ اما آمالشان معمولی است و دستاوردهایشان در چشم معاصران چندان خیره‌کننده نیست. آثار چنین افرادی هم ممکن است شناخته شود، به‌ویژه در میان همکارانشان، اما این شناخت گاه خیلی کند تحقق می‌یابد، شاید حتی پس از مرگشان. خودِ سوسور، پراپ، فرمالیست‌های دیگر و پیروانشان به نظر من بی‌تردید در این دسته‌یِ دوم جای می‌گیرند. قصدم این نیست که بگویم مثلاً فردی چون اشکلوفسکی در زندگی و کارش به‌طور کلی منفعل یا نامرئی بوده است ــ می‌خواهم بگویم او به عنوان یک منتقد فرمالیست مقداری کارِ سخت تحلیلی انجام داده که دیگران توانسته‌اند بپذیرند، جرح و تعدیل کنند و براساس آن‌ها چیزی را

---

1. high structuralism 2. low structuralism

بنا کنند. ساختارگرای نازل می‌نویسد تا فوراً سودمند بیفتد و در نهایت از دور خارج شود. او بین فعالیت خلاقه و انتقادی فرق بسیار قائل است ـ به‌ویژه اگر، مثل اشکلوفسکی، نویسنده‌یِ خلاق هم باشد. از نظری، فرمالیسم عمدتاً به این دلیل تا به امروز دوام یافته که ما در جذب آن خیلی کند و در اصلاح آن ضعیف عمل کرده‌ایم. اما از یک نظر دیگر، دستاورد فرمالیست‌ها، مثل دستاورد ارسطو، ابدی خواهد بود زیرا در هر بوطیقای داستانی که بعداً شکل می‌گیرد باید آن را هم ادغام کرد. درواقع بوطیقا رشته‌یِ علمیِ تمام‌عیارِ ساختارگراییِ نازل است. در بدترین شکلش به حد رده‌شناسیِ[1] صرف سقوط می‌کند، چنان‌که بوریس آیخنباوم در سال ۱۹۲۹ می‌ترسید فرمالیسم دچار چنین اضمحلالی شود، و به «کار فضلای دسته دوم» تبدیل شود که «خود را وقفِ ابداع اصطلاحات و به تماشا گذاشتن فضل و کمالات خود می‌کنند.»[2] اما محتمل‌تر می‌نماید که اگر بناست اصلاً ساختارگرایی به تعبیر، تفسیر یا «قرائت» دست بزند این کارِ ساختارگرایان عالی باشد نه نازل.

برای همین قرائت درخشان بارت از «سارازین» نباید تعجبمان را برانگیزد. آن‌چه در *S/Z* جای تعجب دارد حد توان بارت است در تعدیل خلاقیت خود به واسطه‌یِ دغدغه‌یِ تعمیم‌های بوطیقایی براساس متن. او، هر قدر هم عالی، باز منتقدی است ساختاری نه هرمنوتیکی. اما در ژرار ژنت منتقدی را می‌یابیم که حتی وقتی با متنی خاص سروکار می‌یابد که اغلب الهام‌بخشِ بالابلندترین پروازهای هرمنوتیکی بوده، باز به صورتی کم‌وبیش انعطاف‌ناپذیر ساختارگرایی است نازل. او در کلامِ آخر در پژوهشش درباره‌یِ پروست که تقریباً به قدر یک کتاب است سه گزاره را بیان می‌کند که عجالتاً می‌توانیم از آن‌ها برای شناسایی دیدگاه‌های او درباره‌یِ فعالیت نقد خودش، تعبیر، و ساختار ادبی استفاده کنیم:

---

1. taxonomy 2. *RRP*, p. 57.

مقولات و رویه‌هایی که در این‌جا پیشنهاد شده‌اند قطعاً در نظر من خالی از ایراد نیستند. مسئله، مثل اغلب اوقات، مسئله‌یِ انتخاب از میان چند دردسر است. در قلمرویی که بنا بر روال معمول به شهود و به تجربه‌گرایی واگذار شده، این وفورِ تصورات و اصطلاحات بی‌شک آزارنده خواهد بود، و انتظار ندارم «آیندگان» خیلی از این چیزهایی را که این‌جا پیشنهاد شده است حفظ کنند. این انبار [اصطلاحات]، مثل هر انبار دیگری، لاجرم در مدتی نه‌چندان دور ناپدید خواهد شد، واگر جدی‌اش بگیرند، درباره‌اش بحث کنند، به محک آزمون بزنندش، و با تجدیدنظر در آن به‌کار بندندش، این روند سریع‌تر هم خواهد شد.[1]

... به نظرم ابلهانه است که به هر قیمتی به جست‌وجوی «وحدت» باشم، و به این ترتیب انسجام را به‌زور بر اثر تحمیل کنم ــ که می‌دانیم یکی از قدرتمندترین وسوسه‌های نقد است، یکی از پیش‌پا افتاده‌ترین (اگر نگوییم مبتذل‌ترین) وسوسه‌ها و نیز یکی از ساده‌ترین وسوسه‌هایی که می‌شود به آن تن داد، فقط اندکی لفاظیِ معبّرانه لازم دارد.[2]

«قوانینِ» *récit* پروستی، همچون قوانین خودِ *récit*، جانبدارانه، معیوب، و شاید خطرناک‌اند: قوانین معمولی و کاملاً تجربی که نباید با فرضیه‌سازی آن‌ها را به صورت حکم درآورد. رمزگان در این‌جا همچون پیام، خلأهای خود، و غافلگیری‌های خود را دارد.[3]

در این نقل‌قول‌ها قطعاً می‌توان تواضع ساختارگراییِ نازل را یافت، اما در ضمن سوءظن نسبت به افراط از هر نوع را هم می‌توان دید ــ سوءظن در مورد تندروی‌های هرمنوتیکی که «وحدت» را بر هر متن ادبی‌ای تحمیل می‌کند، و تندروی‌های ساختارگرایان که مصرند هر آن‌چه را فقط رسوم و

1. *Figures III*, p. 269. 2. *ibid.*, p. 272. 3. *ibid.*, p. 273.

تداول و عادت است قانون قلمداد کنند. در این گزاره‌ها و در همه‌یِ آثار ژنت، درجه‌ای از عقل سلیم و پرهیز از مبالغه را می‌توان یافت که نزد همه‌یِ ساختارگرایان یافت نمی‌شود. این یکی از آن جمله صفاتی است که سبب می‌شود او، همراه با تودوروف، به منتقدی فرانسوی تبدیل شود که آثارش همچون شراب فرانسوی «سفر» خواهد کرد بی‌آن‌که طی کردن اقیانوس اطلس سبب شود محاسنش را از دست بدهد.

ژنت، علاوه بر عقل سلیمی نامعمول، دقیقاً از همان دانشی برخوردار است که سبب می‌شود خوانندگان انگلیسی-امریکایی‌اش با اثر او احساس آشنایی کنند، زیرا سنت‌های نقد و داستانِ تاریخ ادبیات ما را چنان خوب می‌شناسد که با نمونه‌های مثالیِ رمان انگلیسی و امریکایی کاملاً مأنوس است (*تام جونز*، *تریسترام شندی*، *بلندی‌های بادگیر*، *لردجیم*، *فرستادگان*، *خشم و هیاهو* و غیره)، و با لوبک، بوث و کلِ رویکرد امریکاییان به مسائلی چون «نظرگاه» و «جریان سیال ذهن»[1] در داستان نیز کاملاً مأنوس است. او بیش از هر منتقد فرانسوی‌ای که می‌شناسم سنت‌های نقد و ادبیات ما را می‌شناسد و ما را در زمره‌یِ مخاطبانش می‌پندارد. او و تودوروف، در نشریه‌یِ مهم خود *بوطیقا* (که هلن سیزو سومین سردبیر آن است) ترجمه‌یِ نوشته‌های وین بوث و سایر منتقدان امریکایی را برای خوانندگان خود در سرتاسر جهان به چاپ رسانده‌اند. به نظر من، نقد ساختارگرایانه بیش از هر نوع نقد دیگری جهانی و واقعاً تطبیقی است. ژنت و تودوروف فقط این توان بالقوه را، که از زمانی که فرمالیست‌ها کارشان را آغاز کردند وجود داشته است، به فعل درآورده‌اند.

ژنت، با پرداختن به یک متن مشخص، مثل به *جست‌وجوی زمان از دست رفته‌یِ* پروست، ما را مطمئن می‌کند که تکلیفش را به‌روشنیِ هرچه

---

1. stream of consciousness

تمام‌تر انجام داده است. او نسخه‌های مختلف متن را می‌شناسد، با پژوهش‌های انجام شده آشناست، نقدها را می‌شناسد ــ با نقدهای مفصل امریکاییان هم مثل نقدهای فرانسویان درباره‌یِ پروست آشناست. دیدیم که بارت برنامه‌ای ساختاری برایمان اجرا می‌کند که در آن سلطه‌یِ او بر مطالب ثانوی صرفاً به صورت وجهی از سخنوری او جلوه‌گر می‌شود، اما ژنت گفت‌وگویی ساختاری به ما ارائه می‌کند، از بوطیقاشناسان و منتقدان دیگر نقل‌قول می‌کند، از آن‌ها تمجید می‌کند، اما و اگر در کارشان می‌آورد، با آن‌ها مخالفت می‌کند، و همواره هم پاسخ و تداوم گفت‌وگو را به عهده می‌گیرد. در پایان ***مجازهای ۳*** سه‌صفحه و نیم سیاهه‌یِ آثاری آمده است که از آن‌ها نقل کرده است. در آخر *S/Z* فقط یک نقل‌قول از ژرژ باتای آمده که به «بارت» «الهام» بخشیده تا «سارازین» را بررسی کند. امیدوارم این حرف‌ها کمک کند که بفهمیم ژنت چه‌جور منتقدی است. اما از کیفیت کار او چیزی به ما نمی‌گوید. و در چند صفحه‌ای که می‌خواهم به سه جلد ***مجازها*** (۱، سال انتشار، ۱۹۶۶؛ ۲، سال انتشار ۱۹۶۹؛ ۳، سال انتشار ۱۹۷۲) بپردازم، به هیچ‌وجه نمی‌توانم این کار را چنان که باید و شاید بکنم. ولی امیدوارم بتوانم نشان بدهم که مقصود ژنت از «مجازها» چیست، و رویکرد او به متن‌های داستانی چگونه است ــ به‌ویژه به ***جست‌وجوی زمان از دست رفته*** که بخشی از دو مجلد اول و تقریباً کل مجلد سوم ***مجازها*** را به آن اختصاص داده است.

علاقه‌یِ ژنت به مجازها گواهی است بر این‌که او ــ در جهتی مخالف بارت ــ بیان‌شناس[1] است. یکی از علم بیان استفاده می‌کند، دیگری آن را بررسی می‌کند. در این‌جا این خطر وجود دارد که اصطلاح بیان‌شناس خود یک مجاز شود، زیرا دلالتی مبهم دارد و باید دو دالِ کمکی (**استفاده می‌کند و بررسی می‌کند**) را به آن اضافه کرد تا کامل شود. اما با وارد کردن

1. rhetorician

آن‌ها در متن به‌طور مستقیم، از شأنِ مجازیِ این عبارت می‌کاهم و آن را تا حد معنای حقیقی تنزل می‌دهم. چنان‌که ژنت می‌گوید،

هر مجاز قابل‌ترجمه است، و در زیرمتنِ ظاهرش حاملِ ترجمه‌یِ خود است؛ ترجمه‌ای که به واسطه‌یِ شفافیت آن مجاز، مانند ته‌نقش کاغذ یا لوح چند بار نوشته شده قابل رؤیت است. علم بیان به همین دولایگیِ زبان وابسته است.[1]

از نظر ژنت، علم بیان نامی است سنتی که بر «نظام مجازها» می‌گذاریم. و او تلاش‌های تاریخی گوناگون به منظور تعریفِ دقیق و بلاتغییرِ این نظام را با همدلی و شفقت بررسی می‌کند. زیرا علم بیان به عنوان رشته‌ای سنتی بر آن بود تا آن‌چه را تعیین نشدنی است تعیین کند، آن‌چه را نمی‌شود رمزگذاری کرد رمزگذاری کند، با آن‌چه در عمل نظامی است خود تنظیم، به صورت مجموعه‌ای متناهی از مجازها (استعاره، مجاز مرسل، مجاز جزء به کل، و غیره و غیره) رفتار کند. علم بیانِ سنتی سرنوشتی محتوم داشت، مرده است، و نمی‌توان احیایش کرد. اما مجازها وجود دارند، و اغلب هم بررسی آن‌ها برای راهیابی به یک متن ادبی سودمند است. پیش از پرداختن به رویکرد ژنت به داستان، باید دو نظر او را درباره‌یِ مجازها مورد توجه قرار دهیم.

پدیده‌یِ مربوط به علم بیان در نقطه‌ای آغاز می‌شود که در آن می‌توانم فرم این واژه یا آن عبارت را با فرم واژه یا عبارت دیگری مقایسه کنم که ممکن است بتوان به جای آن‌ها به کار برد و می‌توان گفت که واژه یا عبارتِ به کار رفته به جای آن‌ها نشسته است.[2]

این نظر را می‌توان به این دیدگاه یاکوبسن مربوط دانست که می‌گفت زبان شاعرانه با واداشتن ما به عنایت به جنبه‌یِ جانشینیِ زبان توجه ما را جلب

---

1. *Figures*, p. 211. 2. *ibid.*, p. 210.

می‌کند. وقتی هم به حضور یک مجاز واقف می‌شویم دقیقاً همین کار را می‌کنیم. بین واژه‌ای که در برابر خود می‌یابیم و واژه یا واژه‌های دیگری که آن مجاز به لحاظ جانشینی به ذهن فرامی‌خواند ارتباط برقرار می‌کنیم. چنان که ژنت می‌گوید:

> **مجاز چیزی جز درک وجود مجاز نیست، و وجود آن کاملاً وابسته‌یِ آگاهی‌ای است که خواننده در باب ابهام سخنی که به او ارائه شده است پیدا می‌کند، یا نمی‌تواند پیدا کند.**[1]

می‌توان گفت که ژنت با دنبال کردن کنش و واکنش استعاره و مجاز مرسل نزد پروست، این ساختارهای نهفته را بیرون می‌آورد، چون ما را از آرایه‌هایی[2] که در متن مشاهده می‌کند آگاه می‌سازد. اصرار وی بر تفاوت استعاره و مجاز مرسل در پروست، او، و ما را همراه با او، به قلب ساختار اثر و درونمایه‌یِ آن می‌کشاند. او بیان‌شناسی است به معنای قدیمی‌تر کلمه یعنی کسی که با مجازهای کلامی سروکار دارد، اما چنان‌که خواهیم دید، او بیان‌شناس به معنای سومی که وین بوث در *علمِ بیان داستان* به کار برده، هم هست، یعنی جست‌وجوگر ساختارهای بزرگ‌تر داستانی.

وجه اشتراک بارت و ژنت، و وجه اشتراک آن‌ها با همه‌یِ خوانندگان یا تعبیرگرانِ خوبِ متونِ، این درک بسیار روشن است که متن تا چه حد برای کامل شدنش به فعالیت خواننده وابسته است. از آن‌جا که در ساختارگراییِ زبان‌شناختی و سبک‌شناسیِ توصیفی دقیقاً جای همین درک خالی بوده است، این تأکید بر نقش خواننده برای آینده‌یِ فعالیت ساختارگرایی اهمیتی بسیار زیاد دارد. علاقه‌یِ بارت به رمزگان‌ها و علاقه‌یِ ژنت به مجازها سبب می‌شود که هر دو از متن دور شوند تا معنای پیام آن را بیابند. اما بارت که صریحاً به سراغ رمزگان‌های فرهنگی

---

1. *ibid.*, p. 216. 2. configuration

می‌رود، معناهایی می‌یابد که فرهنگی و جمعی هستند و تا آن‌جا که به خواننده مربوط می‌شود کم‌وبیش خارج از اراده‌یِ او هستند. حال آن‌که ژنت با دنبال کردن فعالیتِ بیانیِ ملازم با ادراک مجازها در یک متن معناهایی را می‌یابد که بیش از رمزگان‌های فرهنگی که متن به آن‌ها اشاره‌ای می‌کند، به تجربه‌یِ خواننده از متن نزدیک‌اند: قرائت ژنت به «چگونگی» ادراک نزدیک می‌ماند؛ بارت صراحتاً به سوی «چه»ای می‌رود که بیشتر از آن‌که ادراک شود بازشناسی می‌شود.

البته پروست را می‌توان به طرق گوناگون خواند. با رمزگذاری متن ممکن است دریابیم که نظام‌های رفتاری چون همجنس‌خواهی و یهودستیزی نیز همچون نظام‌های فلسفی‌ترِ مرتبط با ادراک، هشیاری، حافظه، تخیل، زمان، مکان، و غیره اهمیت دارند. در نظر ژنت، نظام‌های مربوط به فرایندِ خواندن مهم‌تر از رمزگان‌های فرهنگی‌اند که متن به آن‌ها اشارت می‌کند. این‌که او پروستِ معرفت‌شناس را برگزیده، حال آن‌که بارت بالزاکِ اجتماعی را انتخاب کرده قطعاً از سر تصادف نیست. چون به *جست‌وجوی زمان از دست رفته* درباره‌یِ نویسنده شدن مارسل است، درباره‌یِ این‌که یاد می‌گیرد چگونه جهانش را به‌روشنی ببیند و درک کند، چگونه به تصویرش از این جهان ساخت بدهد تا بتواند کتابی را بنویسد که داریم می‌خوانیم ــ به دلیل همه‌یِ این‌ها این کتاب مناسب‌ترین کتابی است که به علاقه‌یِ ژنت پاسخ می‌دهد. او در بحث از این کتاب بزرگ، می‌تواند درباره‌یِ بوطیقای داستان هم بحث کند، و جایگاه دستاورد پروست را در کل سنتِ روایت تعیین کند.

ژنت، چنان‌که نشان خواهم داد، اصلاً تصورش را هم نمی‌تواند بکند که یک متن منفرد را بدون یک نظریه‌یِ ادبی بررسی کند، درست همان‌طور که نظریه داشتن بدون مبتنی‌کردنِ آن بر متون مشخص غیرممکن است. او در موارد متعددی به صراحت این نظر را بیان کرده است، اما مفصل‌تر از همه‌جا در بررسی طولانی پروست که خود آن را

«سخنِ *récit*» نامیده به آن پرداخته است و با گذاشتن این عنوان، بر امور کلی و نظری تأکید کرده، هر چند به ***جست‌وجوی زمان از دست رفته*** موضوع اصلیِ بررسی در نوشته‌یِ اوست. ژنت در توضیح نظرش چنان رسا و چنان خاصِ خود سخن رانده است که باید این‌جا با نقل‌قولی طولانی از خودش آن را منتقل کنم. او می‌گوید که این عنوان را نه «از باب دلبری و نه از باب بزرگ‌نمایی عمدیِ سوژه» برگزیده است.

واقعیت این است که خیلی از اوقات، آن هم به نحوی که برخی خوانندگان از کوره به در می‌روند، به نظر می‌رسد که *récit* پروستی فراموش شده و به مسائل کلی‌تر پرداخته می‌شود؛ یا، به قول امروزی‌ها، نقد جای خود را به «نظریه‌یِ ادبی»، و در این مورد دقیق‌تر اگر بگوییم، به نظریه‌یِ روایت یا روایت‌شناسی[1]، می‌دهد. می‌توانستم این رَویه را به دو صورت متفاوت توجیه یا روشن کنم: یا به‌صراحت شیء مشخص را به خدمت طرحی کلی درآورم، چنان که دیگران در جاهای دیگر کرده‌اند ــ یعنی به *جست‌وجوی زمان از دست رفته* صرفاً بهانه است، و انباره‌ای است از مثال‌ها و نمونه‌ها و مکانی برای نمایش و اثبات بوطیقای داستان که در آن مشخصاتِ خاص در راه تعالیِ «قوانین نوع» از دست می‌روند؛ یا آن‌که، برعکس، بوطیقا را تابع نقد گردانم و مفاهیم، طبقه‌بندی‌ها و رَویه‌های پیشنهاد شده در این‌جا را به مشتی ابزار موردیِ صرف تبدیل کنم که منحصراً به این منظور طراحی شده‌اند که توصیف صحیح‌تر یا دقیق‌ترِ اعجازِ *récit* پروستی را میسر سازند ــ و هر بار که انحرافی به سمت «نظریه» رخ می‌دهد از سر ناچاری و به ضرورتِ توضیحاتی است که روش کار حکم می‌کند.

اعتراف می‌کنم که از انتخاب یکی از این دو نظامِ دفاعی که ظاهراً با هم ناسازگارند بیزار یا ناتوانم. به نظر من برخورد با به *جست‌وجوی زمان از دست رفته* به صورت نمونه‌ای ساده از *récit* به‌طور عام، یا *récit* رمانی، یا *récit* در

1. narratology

قالب زندگینامه‌یِ خودنوشت، یا خدا می‌داند چه طبقه، گونه یا نوع دیگری، غیرممکن است. خاص بودنِ روایتِ پروستی به عنوان یک کل، تقلیل‌ناپذیر است، و هر گونه همگون‌انگاریِ[1] آن اشتباهی در روش خواهد بود. به جست‌وجوی زمان از دست رفته فقط نماینده‌یِ خودش است. اما، از طرف دیگر، این خاص بودن تجزیه‌ناپذیر نیست، و تک‌تک مشخصه‌های آن را که به واسطه‌یِ تحلیل از کل جدا می‌شوند می‌توان به هم ارتباط داد، با هم مقایسه کرد، یا مرتبشان کرد. به جست‌وجوی زمان از دست رفته، مثل هر اثری، مثل هر موجود زنده‌ای، متشکل است از عناصر عام (یا دست‌کم بینِ فردی[2])، که آن اثر در ترکیبی خاص، و در کلیتی منحصر به فرد آن‌ها را جمع آورده است.[3]

بدین‌ترتیب است که ژنت ضمن بحث از پروست کل یک نظام روایت‌شناسی را در برابرمان می‌گذارد که آثار فرمالیست‌های روس، تودوروف، وین بوث، و بسیاری دیگران در آن سهیم بوده‌اند. چنان‌که در نقل‌قول‌های قبلی که از مؤخره‌اش آورده‌ام مشخص است، وی انتظار ندارد که روایت‌شناسی با تلاش‌های او به پایان یا به کمال برسد. اما ژنت دقیقاً با جمع آوردن سنت‌های نظریِ اروپای قاره و انگلستان و امریکا و استوار کردن بحث خود بر یک متنِ خاص قطعاً وضعیت را در این رشته بهبود بخشیده است. «سخنِ *récit*» او به متنِ معیار در این عرصه بدل خواهد شد، به نقطه‌یِ شروع برای بررسی‌های آتی در زمینه‌یِ بوطیقای داستان. در این مجال اندک می‌خواهم نشان بدهم که چگونه نظام او از دو جنبه‌یِ مهم تلاش‌های پیشین را پالوده کرده و براساس آن‌ها بنا شده است: تعریف خود داستان و بررسی انتقادیِ نظرگاه.

ژنت در ابتدا می‌گوید که سخنِ روایی شامل سه سطح مجزاست که باید در هر رویکرد انتقادی به آثار ادبیِ داستانی آن‌ها را از هم تشخیص

---

1. extrapolation 2. trans-individual 3. *figures III*, p. 68.

داد. یکی قصه (*histoire*)ای است که نقل می‌شود، خودِ گزارش (که اصطلاح اساسی فرانسویِ *récit* را برای نامیدنش به کار می‌برم) و نحوه‌یِ ارائه‌یِ گزارش (روایت). بدین‌ترتیب، وقتی ادیسه قصه‌یِ ماجراهایش را برای فایاکیایی‌ها می‌گوید، وضع از این قرار است: ادیسه در مقام قصه‌گو مقابل شنوندگانش ایستاده است (روایت)، سخنی را عملاً ارائه می‌کند (*récit*)، و رخدادهایی در این سخن ارائه می‌شود و در آن ادیسه نقش یک شخصیت داستانی را دارد (قصه). خوب، تا این‌جایش که کاملاً ساده و منطقی است. تمایزی که ژنت بین قصه و *récit* قائل می‌شود شبیه تمایزی است که فرمالیست‌های روس بین قصه و طرح (فابل و سوژه) قائل‌اند. اما این‌ها با هم تفاوت‌هایی دارند. در نظر فرمالیست‌ها، قصه و طرح هر دو تجریدند ــ صرفاً دو نحوه‌یِ تنظیم رخدادهایی واحدند ــ یکی براساس ترتیب زمانی و دیگری براساس انگیزه. اما در نظر ژنت، فقط قصه تجرید است. *récit* واقعی است. همان کلماتِ روی کاغذ است که ما خوانندگان با آن‌ها هم قصه را بازمی‌سازیم و هم روایت را. *récit*ای که ادیسه روایت می‌کند در *ادیسه* جای گرفته که خود *récit*ای است که هومر روایت کرده است. در بررسی هر اثر داستانی باید هر سه سطح روایت و کنش و واکنش‌های گوناگون آن‌ها را مورد توجه قرار دهیم.

> قصه و روایت بدون واسطه‌یِ *récit* اصلاً نمی‌توانست برای ما موجود شود. اما *récit*، سخن روایی، هم متقابلاً فقط با گفتن یک قصه می‌تواند آن چیزی بشود که هست و بدون قصه نمی‌توانست روایی باشد (مثل، فرضاً، اخلاق اسپینوزا)، آن هم فقط به شرطی که کسی آن را ارائه کند وگرنه (مثل مجموعه‌ای از اسناد باستان‌شناسی) دیگر سخنی در کار نبود. به عنوان روایت به واسطه‌یِ رابطه‌اش با قصه‌ای که می‌گوید زندهٔ است؛ و به عنوان سخن از رهگذر رابطه‌اش با روایتی که ارائه می‌کند زنده است.[1]

1. *Figures III, p. 74.*

ژنت، به هنگام بررسی روابط میان این سه بُعد داستان، سه جنبه‌یِ سخن روایی را بررسی می‌کند که (مسامحتاً) بر سه کیفیت فعل در زبان استوار است: زمان، وجه، و حالت. در سرفصل *زمان* به روابط زمانیِ بین قصه و *récit* می‌پردازد ــ فاصله‌ها، تنظیم‌های مجدد، و تمهیداتِ ایجادِ ریتم در *récit* که از طریق آن‌ها قصه را ادراک می‌کنیم. این روش کار به روش فرمالیست‌ها در مورد طرح و قصه نزدیک است و درواقع آن روش کار را در خود ادغام کرده است. وجه‌های یک اثر داستانی مسائل مربوط به فاصله و منظر، صحنه و روایت را در بر دارند. این‌ها به زمان مربوط می‌شوند (صحنه، گاهی به صورتی فاحش، کندتر از روایت است)، اما باز می‌توان آن‌ها را از زمان تمیز داد. مفاهیمی که در این جنبه از تحلیل پرورانده می‌شوند از بعضی جهات با مفاهیم مورد نظر جیمز و لوبک ارتباط دارند. وجه، مثل زمان، تابعی است از رابطه‌یِ قصه و *récit*، اما بیشتر با منظرها سروکار دارد تا با رخدادها. حالت سطح سوم داستان، یعنی روایت، و رابطه‌یِ آن با دو سطح دیگر را در بر دارد: در وهله‌یِ اول، موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت‌شده (قصه) و سخن، اما در عین حال موقعیت او نسبت به مخاطبش، که اگر راوی «بیرون» قصه باشد ممکن است «خواننده» باشد و اگر در «درون» قصه باشد ممکن است یک شخصیت باشد. این نوع بررسیِ حالت بی‌تردید با علم بیان داستان متعلق به بوث و بررسی‌های گوناگون درباره‌یِ تجربه‌های مختلفی که در زمینه‌یِ حالت انجام شده است، مثل جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی[1]، ارتباط می‌یابد. در ضمن، توجه منتقدانِ نو به «لحن[2]» هم می‌شد در این‌جا وارد نظام شود، و اگر این‌جا ضعفی می‌بینیم حاصل ناکامی ژنت است که چنان که باید این بعد مهم هنر روایت را در نظام خود نگنجانده است.

شاید تقسیماتی که ژنت برای تحلیل ابداع کرده است در این

1. interior monologue 2. tone

چکیده‌یِ خشک و خالی خیلی ساده و بدیهی به نظر برسند. اگر دقایق و ظرایفی را که او در این تقسیمات وارد می‌کند، در این صفحات به صورت فشرده عرضه می‌کردیم، عکس این برداشت ایجاد می‌شد، یعنی به نظر می‌رسید که زیادی وسواسی و ملانقطی است. با این‌همه، دستاورد بزرگِ تحلیلیِ او در این اثر در بحث او درباره‌یِ استفاده‌یِ پروست از «بسامد وجه استمراری» و «حالت شبه داستانی[1]» نهفته است ــ که باید به تفصیل و با نمونه‌ها و مثال‌های کامل دنبال شود تا ارزش آن به‌طور کامل دانسته شود. بنابراین، در این‌جا به کشف مفاهیم ضمنی تقسیم اصلی یا «ساده»یِ مشخصه‌های داستان بسنده می‌کنم که به رویکرد سنتی ما به نظرگاه داستانی مربوط می‌شوند. ژنت با جداکردن حالت و وجه مسئله‌یِ نظرگاه را به دو نیم تقسیم می‌کند، و این کارش هم بسیار ثمربخش است. مسئله‌یِ وجه (چه کسی می‌بیند؟) با مسئله‌یِ حالت (چه کسی سخن می‌گوید؟) تفاوت بسیار است، و این تفاوت مدام به دلیل شیوه‌یِ سنتی ما در تعیین نظرگاه داستان پنهان می‌شود که یا براساس گفتار است (اول شخص و غیره) یا براساس دید (محدود، دانای کل[2]، و غیره). در بررسی روایت باید هم به مسئله‌یِ منظر (دیدِ چه کسی است، چقدر محدود است، چه وقت تغییر می‌کند) توجه کرد و هم به مسئله‌یِ حالت (بیانِ کیست، تا چه حد رساست، چقدر قابل اعتماد است). در فرستادگان چشم چشمِ استرتر است. اما صدا صدای جیمز است، هرچند که گاه از مایه‌یِ صدای جیمز به مایه‌یِ صدای استرتر می‌رود. اما در به جست‌وجوی زمان از دست رفته صدا صدای مارسل است و چشم هم چشم اوست، اما خود پروست صدا و چشم‌ها را چنان برکشیده است که منظر محدود (که اگر ژنت باشد، می‌گوید متمرکز بر درون) شده است، ولی در آن واحد گسترش یافته هم هست (متمرکز بر بیرون)، و صدا هم صدای یک

1. pseudo-diegetic voice 2. omniscient

شخصیت است (درونی) و هم صدای یک راویِ بیرونی. این شیءِ چندوجهی[1] و چندصدایی[2] که همان **به جست‌وجوی زمان از دست رفته** است از همه‌یِ ابزارهای سنتی روایت سود می‌جوید، امابا تلفیق آن‌ها به طرقی که بنابر «قوانین نوعیِ» کهن قدغن می‌نمود درواقع نوع را بسط داده و امکانات داستان را وسیع‌تر کرده است.

گفتن این‌که ژنت امکانات نقد را وسیع‌تر کرده درست نیست؛ حتی مجامله‌آمیز هم نیست. نقد همین حالا هم به بلیه‌یِ وفور بیش از حد امکانات دچار است. آن‌چه در نقد مورد نیاز است حدود و رهنمود است، راه‌هایی برای متمرکز کردن کارمان تا از دوباره‌کاری اجتناب کنیم و دانش خود را درباره‌یِ کل نظام ادبیات گسترش دهیم. ژنت، همچون تودوروف، دقیقاً همین امکان را به ما عرضه می‌دارد. و دلم می‌خواهد فکر کنم که در بررسی و بحث حاضر درباره‌یِ فعالیت ساختارگرایی در ادبیات این دعوت اجابت شده و امکانات پیشرفت نقد تقویت شده‌اند.

---

1. polymodal 2. polyvocal

٦

تخیلِ ساختارگرایانه

عبارتِ «تخیل ساختارگرایانه» به گوش غریب می‌آید، حتی زنگی ترسناک دارد. آدم را به یاد آن ابزار محبوب نویسندگان داستان‌های علمی ـ تخیلی اما منفور ادبا می‌اندازد ـ کامپیوتری که با خلاقیتی انسانی می‌اندیشد. تمایلمان به ساختارگرایی به مثابه‌یِ روشی در نقد هر قدر هم کم یا زیاد باشد، دلمان می‌خواهد فعالیت‌های خلاقه‌یِ انسان را در جای امن و خاصی نگه داریم که اغلب دستاوردهای انسانیمان را در آن جای می‌دهیم. دقیقاً به همین دلیل، فکر می‌کنم بجاست که در این فصل ریشه‌های تفکر ساختارگرایانه را در رمانتیسیسم به اختصار بکاویم، به‌ویژه در برخی از مشهورترین آثار نقد شاعران رمانتیک انگلیسی. اما به نظر من آن‌چه ورای این مسئله اهمیت دارد این است که ساختارگرایی را به منزله‌یِ نیرویی در ادبیات مدرن درک کنیم که تأثیرش در آن قدرتمند بوده و کماکان خواهد بود.

تأثیر تفکر ساختارگرایانه در ادبیات مدرن را می‌توان از دو جنبه‌یِ کاملاً متفاوت بررسی کرد. از یک جنبه، ساختارگرایی دارد چیزی را با یک دست به ادبیات می‌دهد و با دست دیگر از آن پس می‌گیرد. ایده‌های فراوان به نویسندگان داده است، و در این زمینه باید به تفصیل بیشتری

توضیح بدهم. اما بدیهی است که قضیه این نیست که چیزی به نام ساختارگرایی به سراغ یک نویسنده می‌رود و شیئی با شکلی عجیب به او می‌دهد و مثلاً می‌گوید: «بفرما. فکر کردم برایت جالب باشد در کتاب بعدیت این را هم بگنجانی.» برعکس، نویسندگان در مقام متفکر غالباً در خط مقدم این فرایند فکری جای داشته‌اند. جیمز جویس خیلی پیش از این‌که کلمه‌یِ ساختارگرایی رواج یابد ساختارگرا بود، و برای همین در این‌جا جستار کوچکی درباره‌یِ برخی ویژگی‌های ساختاری یولیسز را آورده‌ام. نویسندگان مهم معاصر، همچون بارت و کوور نیز، چه درباره‌یِ ادبیات و چه کل وضعیت انسان در جهان، افکاری دارند که آشکارا ساختارگرایانه است و در این فصل پایانی جا دارد که آن‌ها را نیز عرضه کنیم.

نشان دادن این‌که ساختارگرایی چگونه احتمالاً چیزی را از ادبیات می‌گیرد به این سادگی نیست، زیرا درواقع به همان شکلی این کار را می‌کند که هر نقد نظریِ واقعاً خوبی چیزی را از ادبیات می‌گیرد. هر جنبه‌یِ ادبیات که بتوان به قواعدی تقلیلش داد با این خطر مواجه است که، چنان‌که کولریج گفته است، تا حد «هنری مکانیکی» سقوط کند. علتش این است که هر قدر که نقد، به‌ویژه نظریه‌یِ ادبیِ عام یا بوطیقا، موفق باشد، به همان اندازه از برخی امکانات بوطیقایی می‌کاهد، دقیقاً به این دلیل که امکان دسترسی به آن‌ها را به‌طور مکانیکی فراهم می‌آورد. بوطیقا تا وقتی‌که صرفاً پیشداوری‌های یک دوره‌یِ معین را رمزگذاری کند، با ارائه‌یِ قواعدی برای هنرِ خلاقه، قواعدی که می‌توان آن‌ها را شکست، فرصت‌هایی را برای نیل به اصالت فراهم می‌آورد. اما به همان حدی که بوطیقا بتواند مشخصه‌های حقیقی و دایمی ساختمان ادبی را دریابد و تبیین کند، به همان حد عرصه را از نویسندگان خلاق پاک می‌کند و آن را در اختیار قلم به مزدان می‌گذارد. بنابراین ساختارگرایی به همان میزانی که بر رویه‌های نقد پیشین برتری داشته باشد برای ادبیات خطری

واقعی است، و در عین حال، از این لحاظ که صرفاً پیشداوری‌های خاص عصر ما را سازماندهی می‌کند فرصتی تازه هم هست.

روشن است که می‌شود درباره‌یِ این مسئله احساساتی ضد و نقیض داشت. اما به نظر نمی‌رسد که هیچ ندانی[1] یا ابزارستیزی[2] در نقد واقعاً یکی از امکاناتِ پیشِ روی ما باشد. شأن ما به عنوان انسان حکم می‌کند که کندوکاو کنیم. و شاید هم نقد با تصرف بخش‌هایی از قلمرو نویسندگان، درواقع ادبیات را به مبارزه می‌طلبد و تحریک می‌کند تا سرزمین‌های تازه‌ای برای فعالیت‌های خود پیدا کند. بدین‌ترتیب، برای مثال ممکن است چیزهایی که هنرروایی از فلسفه و روزنامه‌نگاری باز می‌گیرد بیش از آن چیزهایی باشد که به نقد می‌بازد. اما قطعاً تردیدی نیست که برخی از آگاه‌ترین و هوشمندترین نویسندگان زمانه‌یِ ما مسئله‌یِ ته کشیدن امکانات داستان را مسئله‌ای واقعی می‌دانند ــ و قطعاً این مسئله‌ای است که بوطیقای ساختارگرایی به آن دامن می‌زند. *گمشده در خانه‌یِ بازی* و وهم از جان بارت تقریباً متونی درسی هستند که نویسنده را در مقام فرمالیست/ساختارگرا به تماشا می‌گذارند که با آگاهی بسیار و فزاینده حوزه‌یِ فعالیتش را که پیوسته تنگ‌تر می‌شود بررسی می‌کند. به تلاش برای در جهل نگه‌داشتن نویسندگانمان هم چندان امیدی نمی‌توان بست. دانش ما هم به اندازه‌یِ دانش آن‌ها کارها را دشوار می‌کند. سوءظن ما با به انتها رسیدن آن‌ها متناظر است. این‌ها درواقع یک‌چیز واحدند که از دو منظر متفاوت دیده می‌شود.

نگاه من به کل این ماجرا خیلی بدبینانه نیست. در لحظه‌یِ حاضر، به نظر می‌رسد که برخی فرم‌های ادبی بیشتر در خطرند تا خود ادبیات و اما خود ادبیات به‌طور کلی، تا وقتی انسان طالبش باشد، عمری به درازی عمر انسان خواهد داشت، به این دلیل ساده که بخشی از نظام زندگی

---

1. know-nothingism 2. Ludditeism

اوست. در تاریخ انسان، همیشه برخی فرم‌های ادبی برآمده و از میان رفته‌اند. لازم هم نیست به این دلیل آه و ناله سر دهیم. ممکن است ساختارگرایی تا مدتی این فرایند را تسریع کند، چنان‌که همه‌یِ فرایندهای تاریخ این روزها شتاب گرفته‌اند، اما سرانجام در مواجهه‌یِ ما با وضعیت تاریخیمان آرامشی ایدئولوژیک به ما خواهد بخشید و حمایتی را که سخت به آن نیاز داریم نثارمان خواهد کرد. اگر، همان‌طور که لوی‌استروس گفته، اسطوره راهی است برای انسان تا امور تحمل‌ناپذیر را جزئی پذیرفتنی از زندگی کند، پس ساختارگرایی، چنان‌که او اذعان کرده است، شاید اسطوره‌یِ زمان ما باشد.

الف) نظریه‌های رمانتیک و ساختارگرایانه درباره‌یِ زبان شعری

همزمان سخن گفتن از رمانتیسیسم و ساختارگرایی شاید اندکی شبیه جست‌وجوی شباهت‌های میان چنگ بادی و کامپیوتر به نظر بیاید. همه می‌دانیم که رمانتیسیسم با «سیلان خود جوش احساسات قدرتمند» سروکار دارد و ساختارگرایی با تقلیل متون ادبی به فرمول‌های بی‌روح. اما ضمناً همه می‌دانیم که این تصوراتِ قالبی بسیار غیردقیق‌اند. «رمانتیسیسم» و «ساختارگرایی» نام‌هایی هستند برای نامیدن جنبش‌های بسیار پیچیده‌یِ ذهن که پیوسته تلاش‌های ما را برای قرار دادن آن‌ها در مقولات مشخص و روشن ناکام می‌گذارد. تزِمن در این‌جا بسیار ساده است. می‌خواهم نشان بدهم که دیدگاه‌های رمانتیک و ساختارگرا درباره‌یِ زبان باهم پیوندهای مهمی دارند و درواقع توجه بدهم که اگر رمانتیسیسمی در کار نبود ساختارگرایی‌ای هم نمی‌داشتیم. اما به عوض صحبت‌های انتزاعی درباره‌یِ این موضوعاتِ پیچیده بهتر است فوراً کار را با یک متن آشنا شروع کنم ــ متنی چنان آشنا که دیگر کم‌کم تماسمان با آن دارد به‌کلی قطع می‌شود. درواقع باید این متن را «آشنایی‌زدایی»

کنیم ــ مفهومی که هم در بوطیقای رمانتیک و هم در بوطیقای ساختاری اهمیتی اساسی دارد.

شلی در بند دوم در *دفاع از شعر* درباره‌یِ سرشت زبان و رابطه‌یِ آن با سایر فعالیت‌های انسانی بحث می‌کند. فوراً هم برای تصویر کردن نحوه‌یِ پاسخ انسان به طبیعت، از شمایل آشنای رمانتیک یعنی چنگِ بادی استمداد می‌جوید:

انسان آلت موسیقی‌ای است که رشته‌های تأثرات بیرونی و درونی بر آن حرکت می‌کنند، همچون تناوبات باد دایم در تغییر بر چنگِ بادی، که با حرکت خود آن را حرکت می‌دهند تا ملودی‌ای دایم در تغییر تولید کند.[1]

اما بعد خود به نارسایی این تصویر به عنوان کنایه‌ای از فرایند ذهنی انسان اشاره می‌کند:

اما در وجود انسان، و شاید همه‌یِ موجوداتِ ذی‌شعور، اصلی هست که متفاوت با چنگ عمل می‌کند، و از طریق انطباقِ درونیِ اصوات یا حرکاتِ مولودِ این تأثرات بر تأثراتِ مولد آن‌ها، نه فقط ملودی که هارمونی تولید می‌کند.[2]

انسان، برخلاف چنگ بادی، از قوه‌یِ هماهنگ‌کننده‌ای برخوردار است که به‌طور فعال به تأثراتِ دریافت‌شده پاسخ می‌دهد. بعد هم شلی تأکید می‌کند که انسان موجودی است اجتماعی که فعالیتش تأثیری حیاتی و سازنده در رفتار کلامی او دارد:

توافق‌های اجتماعی، یا قوانینی که جامعه نه تنها برآیند عناصر متشکله‌یِ خود،

---

1. Daniel G. Hoffman and Samuel Hynes, *English Literary Criticism: Romantic and Victorian*, New York, 1963, p. 161.

کلیه‌یِ نقل‌قول‌ها از منتقدان رمانتیک از این کتاب اخذ شده‌اند که از این‌پس با حروف اختصاری *ELC* از آن نام خواهم برد.

2. *ELC*, p. 161.

که برآیند آن‌ها هم هست، از لحظه‌ای که دو انسان کنار هم زندگی می‌کنند، تکوین می‌یابند؛ آینده در حال جای دارد چنان‌که گیاه در دل دانه؛ و برابری، گونه‌گونی، وحدت، تضاد، وابستگیِ متقابل، به اصول تبدیل می‌شوند، اصولی که به تنهایی قادرند انگیزه‌هایی را فراهم آورند که به موجب آن‌ها اراده‌یِ یک موجود اجتماعی، از آن‌جا که اجتماعی است، بر این قرار می‌گیرد که دست به‌عمل بزند؛ اصولی که لذت را در هیجانات، فضیلت را در احساسات، زیبایی را در هنر، حقیقت را در استدلال، و عشق را در آمیزش فراهم می‌آورند. از این‌روست که انسان‌ها، حتی در دوره‌یِ شبابِ جامعه، در کلام و اعمال خود از نظمی خاص پیروی می‌کنند، جدای از نظم اشیاء و تأثراتی که با کلمات بازنموده می‌شوند، زیرا هر بیانی معروض قوانینی است که خود از آن‌ها نشأت گرفته است[1].

می‌توان گفت که بخش اعظم انسان‌شناسی و زبان‌شناسی مدرن در این قطعه‌یِ خارق‌العاده جای گرفته است، «چنان‌که گیاه در دل دانه»؛ زیرا شلی روح یک عالم اجتماعی را دارد. او «قوانینی» را مفروض می‌گیرد که «جامعه نه تنها برآیند عناصر متشکله‌یِ خود، که برآیند آن‌ها هم هست»، و این را نیز می‌پذیرد که زبان انسان و اعمال انسان «از نظمی خاص پیروی می‌کنند» که حاصل طبیعی کنش و واکنش افراد انسان است. در این مرحله از انجام «کند وکاوی در اصول خود جامعه» سر باز می‌زند، و توجه خود را معطوف به قالب‌های تخیلیِ بیان و به‌ویژه شعر می‌کند، زیرا، در نظر او، شعر آن قالب هنری است که به مستقیم‌ترین وجهی تخیل را بیان می‌کند. سایر هنرها به واسطه‌یِ چیزهایی چون رنگ و فرم عمل می‌کنند که خارج از انسان است، حال آن‌که شعر با زبان کار می‌کند که درونی است:

و این از خودِ سرشتِ زبان برمی‌خیزد، که بازنمودِ مستقیم‌ترِ کنش‌ها و شورهای

1. *Ibid.*, p. 162.

هستیِ درونی ماست، و قابلیت ترکیباتی متنوع‌تر و ظریف‌تر از رنگ، فرم، یا حرکت دارد، و شکل‌پذیرتر است و بهتر تن به سلطه‌یِ آن قوه‌ای می‌دهد که خود مخلوق آن است. زیرا قوه‌یِ خیال زبان را به صورتی قراردادی آفریده است، و زبان تنها با افکار ارتباط دارد....[1]

البته در این‌جا ما با نظریه‌ای رمانتیک در باب قوه‌یِ خیال روبه‌رو هستیم و به کمک این نظریه است که شلی می‌تواند سرشت زبان را بکاود، اما کشف‌های او، حتی اگر چاره‌ای جز رد نظریه‌ای نداشته باشیم که این کشف‌ها را امکان‌پذیر کرده است، همچنان پابرجایند. زبان‌شناسیِ ساختاریِ سوسوری بر تصورِ «قراردادی بودن» زبان بنیان نهاده شده، و کل مردم‌شناسی ساختاری و نظریه‌یِ ادبیِ ساختاری بر برتری زبان بر سایر تولیدات و فعالیت‌های انسانی استوارند. پژوهندگان در باب انسان، چه نظریه‌ای در باب قوه‌یِ خیال داشته باشند چه نداشته باشند، باید بپذیرند که زبان ممیزه‌یِ اصلیِ هستیِ انسانی است.

برای درک اهمیت این دیدگاه رمانتیک درباره‌یِ زبان نزد نظریه‌پردازان مدرن، کافی است به تاریخ تفکر زبان‌شناختی در قرون هفدهم و هیجدهم نگاهی بیفکنیم. در این‌جا از رساله‌یِ دکتری اخیر سیریل کنوبلاک در دانشگاه براون استفاده خواهم کرد که هم جامع است و هم روشنگر. کنوبلاک با استدلالی قانع‌کننده به این نتیجه می‌رسد که از نیمه‌یِ قرن هفدهم تا پایان قرن هیجدهم در تلقی از زبان تغییری اساسی رخ داده است. هرچند این تغییر به‌طور کامل صورت نگرفت ــ درواقع هستند فیلسوفان و پژوهشگران دیگری که هنوز آن را نپذیرفته‌اند ــ اما تدریجی، وسیع و تا حد زیادی برگشت‌ناپذیر بود. به تعبیر عام‌تر، نگرش ذره‌نگرانه[2] و هستی‌شناختی[3] به زبان (تک‌واژه‌ها بازنمودِ اشیاءِ موجود

1. *Ibid.*, p. 164. 2. atomistic 3. ontological

در واقعیت هستند) به نگرشی تبدیل شد که بافتی[1] و معرفت‌شناختی[2] است (ترکیبات واژه‌ها بازنمودِ فرایندهای ذهنی‌اند). روشن است که در قطعاتی که در بالا از شلی نقل شد، و در تفکر رمانتیک به‌طور اعم، و در کل تفکر ساختاری درباره‌یِ زبان همین نگرش آخر با قدرت عمل می‌کند. درواقع این نگرش، نگرشِ مدرنِ غالب به زبان است. چنین نگرشی ریشه‌هایی عمیق در گذشته دارد، و دستوریانِ پورت رویال و بسیاری از زبان‌پژوهانِ گمنام در انگلستان قرن هیجدهم دین زیادی به گردنش دارند. اما بخشی از پرشورترین و مؤثرترین تکیه‌گاه‌هایش را در نوشته‌های شاعران رمانتیک یافت.

یکی از فرمولبندی‌ها که منشأ رمانتیک دارد و بعداً از طریق فرمالیست‌های روس وارد بوطیقای ساختاری شد، توش و توانِ فراوانِ نگرشِ «ذهن‌مدارانه»[3] به زبان و پیوستگی بین رمانتیسیسم و ساختارگرایی را به خوبی نشان می‌دهد. کولریج در *سیره‌یِ ادبی* درباره‌یِ برنامه‌یِ وردزورث در *بالادهای تغزلی* بحث زیر را مطرح می‌کند:

> از طرف دیگر، آقای وردزورث هدف خویش را چنین تعیین کرده بود که با برانگیختنِ توجه ذهن و بیدار کردن آن از رخوت عادت، و معطوف کردن آن به دلربایی و شگفتی‌های جهان برابرمان، به چیزهای روزمره جاذبه‌یِ تازگی ببخشد و احساسی مشابه امور ماورای طبیعی را برانگیزد؛ گنجی بی‌پایان، که به واسطه‌یِ غبار آشنایی و به خود مشغول بودنمان، آن را چشم داریم اما نمی‌بینیم، گوش داریم اما نمی‌شنویم، و دل داریم اما نه احساس می‌کنیم و نه ادراک.[4]

شلی، در *در دفاع از شعر*، این تعبیر کولریجی را می‌گیرد و در مورد کل شعر

---

1. contextual 2. epistemological 3. mentalist 4. *ibid.*, p. 44.

ما به کار می‌بندد و می‌گوید که شعر با تبدیل کردن ذهن به «مخزن هزاران ترکیبِ اندیشه‌ای که تا به حال تصورشان نمی‌رفته» حجاب را از زیبایی‌ِ نهفته‌یِ جهان برمی‌گیرد، و کاری می‌کند تا اشیای آشنا چنان شوند که گویی آشنا نیستند.»[1] و بعدتر در بندی دیگر این ایده را با کلماتی که پژواک مستقیم حرف‌های کولریج است، بیشتر می‌پروراند. شعر

> حجاب آشنایی را از جهان به یک سو می‌زند، و زیبایی عریان و به خواب رفته را به تماشا می‌گذارد که همان روح صورت‌های موجود در جهان است.
>
> همه‌یِ چیزها با ادراک شدن هست می‌شوند؛ دست‌کم برای ادراک‌کننده. «ذهن به نوبه‌یِ خود، و فی‌نفسه می‌تواند دوزخ را بهشت و بهشت را دوزخ گرداند.» اما شعر باطل‌کننده‌یِ نفرینی است که ما را معروض تأثرات پیرامون‌مان نگاه می‌دارد. و چه پرده‌یِ منقوش خود را بگستراند چه حجاب تیره‌یِ زندگی را از برابر صحنه‌یِ اشیاء کنار بزند، به یکسان موجودی درون وجودمان خلق می‌کند. ما را ساکن جهانی می‌کند که جهان آشنا در برابر آن گرداب آشوب‌هاست. جهان معمول را که ما بخش‌هایی از آن و ادراک‌کننده‌یِ آنیم بازتولید می‌کند، و غبار آشنایی را که شگفتی وجودمان را از ما پنهان می‌کند از چشم دلمان می‌شوید. وامی‌داردمان تا آن‌چه را ادراک می‌کنیم احساس کنیم، و آن‌چه را می‌دانیم تخیل کنیم. جهان را، که در ذهن ما به واسطه‌یِ تکرارِ تأثراتِ کند شده بر اثرِ تکرار نابود شده است، از نو می‌آفرینند.[2]

پیروی شلی از مکتب افلاطون در این‌جا البته به خوبی مشهود است، اما نزد دکارت و نزد پورت رویال هم‌چنین بود، و نزد چامسکی هم چنین است. چون نیک بنگریم، شاید معلوم شود که مکتب افلاطون داربست لازم برای ساختن ساختارگرایی‌ای چون ساختارگرایی ژان پیاژه بوده است، که می‌تواند با خیالی راحت چامسکی را بابت اتکایش به

---

1. *Ibid.*, p. 169. 2. *Ibid.*, pp. 187-188.

طرح‌واره‌های ذاتی[1] سرزنش کند چون تفکر ساختاریِ خودِ او براساس اصول ساختاردهنده‌ای بنا شده است که به همان استحکام ایده‌های افلاطون است. نقل قول‌هایم از شلی به درازا کشید، تا حدودی به این دلیل که قدرت بیان او را تحسین می‌کنم اما در ضمن می‌خواستم نشان بدهم که ویکتور اشکلوفسکی، فرمالیست روس، در موضوع آشنایی‌زدایی با چه دقتی از شلی و کولریج پیروی کرده است. پیشتر (در فصل ۴، بخش ب) بندی از بحث در باب ***یادداشت‌های روزانه‌یِ*** تالستوی را نقل کردم که در آن اشکلوفسکی می‌گوید، «عادت اشیاء، لباس‌ها، اثاث، همسر آدم، و ترس از جنگ را می‌بلعد.... هنر وجود دارد تا به ما کمک کند حس زندگی را دریابیم.... تا چیزها را 'ناآشنا' گرداند.»

در نظر اشکلوفسکی، چنان‌که در نظر شلی و کولریج، زبانِ شعر غبار آشنایی را از چیزها می‌زداید و به آن‌ها امکان می‌دهد تا تر و تازه دیده شوند. اما قضیه فقط منحصر به همین نیست. شلی، با طرح این‌که زبان شعر جهان را برایمان نظم می‌بخشد، و کاری می‌کند که جهانِ آشنا را «گرداب آشوب‌ها» ببینیم، بر آستانه‌یِ یک نظریه‌یِ آنتروپی ایستاده است. این آشنایی که او از آن سخن می‌گوید تابعی است از نحوه‌یِ از دست رفتن اطلاعات در هر فرایند ارتباطی ــ روایت سیبرنتیکیِ قانونِ دومِ ترمودینامیک. پیام‌هایی که ادراک ما از جهان دریافت می‌کند تدریجاً جهان را به تصورات قالبی و کلیشه‌هایی بدل می‌سازد که ما عنایتی به آن‌ها نمی‌کنیم. تنها راه‌حلْ افزودن بر نظمی است که ادراک می‌کنیم ــ و این را شعر فراهم می‌آورد. اشکلوفسکی این نظریه را گسترش می‌دهد و مؤکداً مطرح می‌کند که هنر کلامی باید با پیچیده کردن ساختارِ خود به این افزایشِ نظم دست یابد. باید «فرم‌ها» را «مبهم» گرداند، «تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد.» رمانتیک‌ها هرگز این فرمولبندی را

---

1. innate schemata

آن‌قدر گسترش ندادند تا به این نقطه برسند یا بتوانند دشواری‌های ملازم با آن را دریابند. فرمالیست‌ها پیشتر رفتند و مطرح کردند که فرم‌ها در نهایت بیش از حد پیچیده می‌شوند و قواعدِ خودشان سد راهشان می‌شوند، و ساده شدن و نو شدن به مدد نقیضه را ایجاب می‌کنند که این نقیضه خود خواص صوری آن‌ها را «عریان می‌گرداند». بدین‌ترتیب، آنان یک نظریه‌یِ دیالکتیکیِ تغییر ادبی به وجود آوردند که در آن فرم‌ها ضدفرم‌ها را می‌زایند و به سنتزی جدید می‌انجامند. رمانتیک‌ها هرگز وضعیت را به این صورت بیان نکردند، اما قطعاً بهتر از هر گروه ادبیِ پیش از خود به این مشکل واقف بودند. دقیقاً همین درکِ فرم‌های شعریِ فرسوده انگیزه‌یِ سرودن ***بالادهای تغزلی*** و نوشتن مقدمه و پیوستی شد که وردزورث به چاپ‌های دوم و سوم اضافه کرد. در بده بستان‌های وردزورث و کولریج در موضوع ***بالادهای تغزلی*** بار دیگر می‌توان دید که رمانتیسیسم چگونه با پرسش‌هایی مشابه ساختارگرایی دست و پنجه نرم می‌کرد و برای یافتن پاسخ‌ها در همان جهت حرکت می‌کرد.

وردزورث در مقام یک شاعر با مشکل فرم‌های فرسوده روبه‌رو بود، با مشکل قواعدی که بر اثر انحطاط به کلیشه بدل شده بودند، با کل زبان شاعرانه‌ای که سخت و صلب شده بود، به صورت غشایی از آشنایی در آمده بود و اشیاءِ طبیعی و طبیعت انسان را پوشانده بود. او، به سائقه‌یِ غرایز شاعری بزرگ، بر آن شد تا ترفندهای این سنتِ شعریِ تباه‌کننده را برملا کند. مقدمه، و به‌ویژه پیوستی که به ویرایش سوم ***بالادهای تغزلی*** افزود، چنین فرصتی برایش فراهم آورد. او ذاتاً نقیضه‌پرداز نبود، برای همین انتقادهایش را به صورتی صریح و بی‌پرده مطرح کرد. و در آثار خود هم خلق قالب‌های شعری جدید بر بنیان الگوهایی چون بالاد را آغاز کرد که تا به آن زمان به منزله‌یِ نوعی نازل در ادبیات نادیده گرفته شده بود. (فرمالیست‌ها این ارتقای فرم‌های «نازل» را یکی از روش‌های اصلیِ نوزاییِ شعری می‌دانند.) وردزورث، با دادن حال و هوایی

تـقریباً مـیلتنی بـه مـوقعیت‌های سـاده و فـرم‌هـای سـاده‌ای کـه بـه کـار می‌گرفت، توانست نوع جدیدی از شعر خلق کند. امـا ایـن کـار را چـون شاعر بود انجام داد، بی‌آن‌که به این رویه‌های خود وقوفی انتقادی داشته باشد. (نمی‌دانم تصادف است یا ضرورت که وردزورث را شاعری بزرگ و منتقدی نه چندان بزرگ و کولریج را شاعری نه چندان بزرگ و منتقدی بزرگ کرده است. اما به گمانم منتقدِ عالی اغلب شاعر هست اما به‌ندرت شاعری است مهم.) بـه هـرحـال، وردزورث گـرچـه درصـدد نـو کـردن فرم‌های شعری برآمد، منطقی کـه بـرای ایـن نـوسازی ارائـه کـرد بسـیار مغشوش بود.

در مقدمه‌یِ وردزورث بر ***بالادهای تغزلی*** با نـظریه‌ای در بـاب زبـان رویه‌رو می‌شویم که هم غیرقابل دفاع است و هم فاقد یکدستی. او پس از طرح این ایده که شعر «سیلان خودجوش احسـاسات قـدرتمند» است، اسیر عبارت‌پردازی خود می‌شود. بعد هم موقعیت را پیچیده‌تر مـی‌کند چون فرض را بر این می‌گذارد که شاعر نمی‌تواند چیزی خلق کند مگـر سایه‌ای از زبانی که «انسان‌ها در زندگی واقعی تحت فشارِ واقعیِ عواطفی به کار می‌برند» که شاعر می‌کوشد تا از آن‌ها تقلید کند. درواقـع، او کـار شاعر را «در مقایسه با آزادی و قدرت واقعی و ملموس عمل و رنـج تـا حدودی مکانیکی» می‌داند.[1] می‌بینید که تـا چـه حـد از شـلی، و از هـر نظریه‌یِ موجهی در باب زبان دور می‌شود. بر این مقدمه چنان اغتشاشی حاکم است که قبل از آن‌که به پایان برسد، حتی می‌بینیم وردزورث این گفته‌یِ سر جوشوآ رینولدز را به تأیید نقل می‌کند: «ذوق سلیم در شعر... استعدادی است اکتسابی، که فقط با اندیشیدن و آمیزش طولانی با بهترین الگوهای تصنیف شعر قابل حصول است»[2] (تأکیدها از وردزورث است، حذف از من). و در جایی دیگر، به گمان من کاملاً بجا، مطرح می‌کند که

1. *Ibid.*, pp. 22-23. 2. *Ibid.*, p. 34.

خوانندگان نباید در داوری درباره‌یِ شعر شتاب به خرج دهند، زیرا «نامحتمل است که با مراحل گوناگون معنا که کلمات از آن‌ها عبور کرده‌اند به همان خوبی آشنا باشند»[1] که خودِ شاعر هست: به هیچ‌وجه نمی‌توان این دو گفته را با دیدگاه راجع به زبان شعر که پیشتر در همین متن ساخته و پرداخته است آشتی داد.

نقد کولریج بر این گفته‌ها هرچند با ملایمت بسیار صورت گرفته باز به هر حال کوبنده است. او اثبات می‌کند که دوستش، که کولریج هم قبول دارد تا به آن روز شاعری به بزرگی او نیامده است، در نقد ابلهی بیش نیست. تعجب‌آور نیست که این دو باهم قهر کردند. اما قصدم از نقل این حرف‌ها درگیر شدن در این ماجراهای شخصی نیست، دلیلش این است که در اختلاف دیدگاه‌های این دو در باب زبان دقیقاً می‌توان تغییر در تفکر زبان‌شناختی را دید که نشانه‌یِ آغاز بوطیقای ساختاری است. کولریج در فصل ۱۷ *سیره‌یِ ادبی* قطعه‌ای افشاگر را نقل می‌کند که در آن وردزورث گفته است او زبان زندگی فرودستان و روستاییان را از آن رو به کار می‌گیرد که زبان انسان‌هایی است که «هر لحظه با بهترین اشیاء که بهترین بخش زبان در اصل از آن‌ها نشأت گرفته ارتباط دارند.» پیش از آن‌که نقد کولریج را بر این نظر بررسی کنیم، بهتر است کمی تأمل کنیم و ببینیم این نظر چه مفاهیم ضمنی را در بردارد. وردزورث در این‌جا بر دیدگاهی در باب زبان صحه می‌گذارد که ریشه در رنسانس و پیش از آن دارد، و سیریل کنوبلاک آن را دیدگاه هستی‌شناختی نام داده است. در این دیدگاه، اشیاءِ خالق کلمات‌اند، و زبان صرفاً جمع کل کلماتی است که انسان‌ها از اشیاءِ پیرامون خویش برگرفته‌اند. وردزورث با سادگی‌ای کم‌وبیش رقت‌انگیز این دیدگاه را می‌پذیرد، و مصر است که «بهترین اشیاء»، یعنی اشیاءِ طبیعی چون درختان و کوه‌ها، بهترین زبان را در انسان به وجود می‌آورند.

---

1. *Ibid.*, p. 32.

ضمناً باید توجه داشت که این دیدگاه اساساً ذره‌نگرانه است: شیء مولّد کلمه است؛ زبان صرفاً مجموعه‌ای است از کلمات؛ و ویژگی‌های رابطه‌ای آن ــ که در نگرش ساختاری به زبان اهمیتی حیاتی دارند ــ نادیده گرفته می‌شوند.

حال به واکنش کولریج می‌پردازیم. بخشی که او به این موضوع اختصاص داده، هرچند بسیار استادانه است، طولانی‌تر از آن است که بشود در این جا به‌طور کامل آن را نقل کرد، پس باید کمی خلاصه‌اش کنم. اولاً، کولریج نمی‌پذیرد که زبان یک روستایی با زبان «هر انسان دیگر صاحب عقل سلیم» تفاوتی داشته باشد، جز این‌که مفاهیمی که روستایی می‌تواند انتقال دهد مفاهیمی «قلیل‌تر و نپخته‌تر»اند. مسئلهٔ دوم، که به اندازهٔ اولی اهمیت دارد، این‌که روستایی از لحاظ زبان در سطحی پایین‌تر از انسان فرهیخته‌تر قرار دارد، زیرا کلام او «تقریباً منحصراً معطوف به انتقال **واقعیات جداگانه** است... حال آن‌که انسانِ آموزش دیده عمدتاً به دنبال کشف و بیان **ارتباط‌های** چیزها باهم، یا **روابط** نسبی یک واقعیت با واقعیت دیگر است که قانونی کم و بیش عام را می‌توان از آن‌ها استخراج کرد»[1] (تأکیدها از کولریج است و حذف از من). بدین‌ترتیب است که کولریج وجه تمایز زبان روستایی و زبان فرهیخته را دقیقاً در همان نقطه‌ای می‌داند که ویژگی‌های ذره‌ایِ زبان را از ویژگی‌های ساختاری آن جدا می‌کند. و این دیدگاه را در بخشی از بحث خود به نحوی خارق‌العاده می‌پروراند که در آن «بهترین بخشِ زبان» را نه به اشیاءِ بیرونی که به فرایندهای ذهنی انسان ربط می‌دهد:

> ... نمی‌توانم بپذیرم که به راستی بتوان گفت کلمات و ترکیب‌های کلماتِ مشتق از اشیائی که روستایی با آن‌ها آشناست، خواه دانشش دقیق باشد خواه مغشوش، بهترین بخش زبان را تشکیل می‌دهند. بسیار محتمل است که بسیاری

1. *Ibid.*, p. 66.

از طبقاتِ مخلوقاتِ وحشی اصواتی متمایزکننده دارند که با آن‌ها می‌توانند یکدیگر را در باب اموری که به غذا، سرپناه یا امنیت آنان مربوط می‌شود باخبر سازند. با این‌همه، از زبان نامیدنِ مجموعه‌یِ چنین اصواتی خودداری می‌ورزیم، مگر به استعاره. بهترین بخشِ زبانِ انسان به مفهوم درست کلمه از بازتاب کنش‌های خود ذهن نشأت می‌گیرد. زبان به واسطه‌یِ تخصیصِ ارادیِ نمادهایی ثابت به کنش‌های درونی، فرایندها و ثمراتِ قوهٔ خیال، که بخش اعظم آن در ضمیر آگاه انسانِ تعلیم نادیده جایی ندارد، شکل گرفته است... .[1]

شلی از همین ــ همه‌مان از همین ــ نحوه‌یِ نگریستن به زبان به گونه‌ای ساختاری را آموخته‌ایم. مایلم مؤکداً بگویم که این حرف‌ها صرفاً رخدادی در تاریخ ذائقه‌یِ بشری نیست بلکه کشفی است راستین در باب ماهیت زبان و عملکرد آن. اعتبار کند وکاوهای کولریج در بخش‌هایی از آثار وردزورث و شاعران دیگر حاصل قدرتِ درک زبانی اوست. بدین‌ترتیب، در نگاه به اشعار وردزورث، او، علاوه بر سیاق کلام[2]، نحو ــ یا به قول خودش «ترتیب» کلمات ــ را نیز بررسی می‌کند. به نظر او، محدودیت‌های زبانِ روستایی حاصل ناتوانیِ افرادِ آموزش نادیده در «مرتب و منظم کردن اجزاءِ مختلف برحسب اهمیت نسبی هریک به منظور انتقال [یک ایده] به صورت یکپارچه و چون کلی بسامان» است.[3] و تفاوت زبان خود وردزورث و زبان واقعی انسان‌ها را دقیقاً در نحو خارق‌العاده‌یِ شاعر می‌یابد که سبب می‌شود زبان او «فشرده»تر از گفتار متعارف شود. کولریج در این‌جا نظریه‌یِ زبانی جدیدی را همین‌طوری از خودش «در نیاورده است». می‌دانیم که در جهانِ اندیشه چه اندک‌اند چیزهایی که کسی آن‌ها را اختراع کرده باشد، و خود کولریج به‌طور احض چه کم دوست داشت اختراع کند وقتی که می‌توانست از دیگران به وام

1. *Ibid.*, p. 67. 2. diction 3. *Ibid.*, pp. 70-71.

بگیرد. آن‌چه باید به حساب کولریج بگذاریم توانایی درک تفاوت یک ایده‌یِ زنده با ایده‌ای مرده، و توانایی کاربست، گسترش، جمع‌آوردن، و غنا بخشیدن به بهترین چیزهایی بود که در اطرافش اندیشیده و گفته می‌شد. و اگر هم این یک جور تفکر نباشد، آن‌هم تفکر از نوعی که ابداً نازل نیست، اغلب ما بهتر است اصلاً ادعای اندیشیدن نکنیم، چون شأنِ کارمان خیلی کمتر از اوست.

کولریج کماکان سهم عظیمی در تفکر بوطیقاییِ انگلیسی دارد زیرا اصول یک ساختارگرایی رو به رشد را به خوبی درک کرد، به روشنی تمام آن‌ها را بیان کرد و در بحث خود درباره‌یِ آثار موجود که خود آن را «نقد عملی» می‌نامید چنین ملموس آن‌ها را به کار بست. نویسندگان بعدی ابزار ما را پالوده‌تر کردند، مفاهیم را تغییر دادند، و یاد گرفتند که چگونه گستره‌ای از متون را که کولریج تصورش را هم نمی‌توانست بکند به صورتی کم‌وبیش کارآمد بررسی کنند. اما بوطیقای ساختاریِ مدرن که به‌راستی کولریج، اگر نگوییم پدرش، دست‌کم عموی خوش‌خلق و دست‌ودلباز آن بوده است، چندان چیزی از تفکر او درباره‌یِ زبان شعر را به‌طور جدی محل تردید قرار نداده است. در بوطیقای انگلیسی، نخستین‌بار او معرفت‌شناسی را بر هستی‌شناسی اولویت داد و نظریه‌ای در باب قوه‌یِ خیال ارائه کرد که هم علم و هم هنر توانستند بیش از یک قرن با آن زندگی کنند، و با آن و در کنار آن زندگی کرده‌اند. آخرین بندی که از کولریج نقل خواهم کرد به نظریه‌یِ او درباره‌یِ قوه‌یِ خیال مربوط است که نه پژواک آشنای ایده‌آلیسم و تعالی‌باوری[1] آلمانی بلکه ابزاری کم‌وبیش علمی برای مهار ادراک است. او می‌پرسد که شاعر بر طبق کدام قاعده اعتبار زبانش را تعیین می‌کند. در پاسخ، به جایی می‌رسد که می‌گوید هیچ قاعده‌یِ بیرونی‌ای نمی‌توان به دست داد، زیرا «اگر می‌شد

1. transcendentalism

قاعده‌ای از بیرون ارائه کرد، شعر دیگر شعر نبود، و به هنری مکانیکی تنزل می‌یافت.» و در باب قاعده‌یِ درونی هم می‌پرسد،

> آیا می‌توان با پرسه‌زدن به جست‌وجوی آدم‌های خشمگین یا حسود در جامعه‌ای نافرهیخته به قصد تقلید کلمات آنان آن را به‌دست آورد؟ یا اگر نخواهیم چندان به دوردست‌ها برویم، به مدد قوه‌یِ خیال و برحسبِ اصلِ مشت نمونه‌یِ خروار در سرشت انسانی؟ یا با غور و تأمل به عوض مشاهده؟ و با مشاهده اما به تبع غور و تأمل؟ مشاهده به منزله‌یِ چشمی که غور و تأمل حوزه‌یِ دیدش را از پیش معین کرده و به آن، به عنوان اندام خود، قدرتی میکروسکوپی می‌بخشد؟[1] (حروف خوابیده از کولریج است.)

این تصویر قوه‌یِ خیال به منزله‌یِ یک عدسی میکروسکوپیِ عظیم که میدان دید فکری ما را در جست‌وجوی قوانین رفتار انسانی تعیین می‌کند از چنگ بادی بسیار دور است و روی به سویِ کامپیوتر دارد. و خود کولریج است که ما را به آن‌جا برده است. وقتی فکر می‌کنیم استعدادهای او چقدر می‌توانست در خورِ عصر حاضر باشد، شاید وسوسه شویم که حرف دوست او را نقل به معنی کنیم و بگوییم، «ای کولریج، جا داشت که در این ساعت می‌زیستی!» ــ اما لازم نیست، زیرا او زنده است و تا زمانی‌که نظام اندیشه‌هایی که او در آن سهم بسزایی داشت به کار خود ادامه دهد زنده خواهد بود ــ نظامی که در نظریه‌یِ ادبی و زبانیِ ساختارگرایی به حیات خود ادامه می‌دهد.

ب) یولیسز: منظری ساختاری

«هنوز داریم می‌آموزیم که معاصران جویس باشیم.» این کلمات فتحِ بابِ کتاب جیمز جویس ریچارد اِلْمان بود که در سال ۱۹۵۹ انتشار یافت

---

1. *Ibid.*, p. 88.

ـو هنوز هم بیراه نیست. اما در دهه‌یِ گذشته، منتقدانی که درس‌های ساختارگرایی را آموخته‌اند در ضمن مشغول آموختن این هم بوده‌اند که چگونه باید جویس را خواند. زیرا جویسِ متأخر به‌طور اخص ـجویسِ فصولِ آخر *یولیسز* و *احیای فینگان*ـ انسانی بود که نگاهی اساساً ساختارگرایانه به جهان اختیار کرده بود. پس اکراه برخی از منتقدان از پذیرش آثار پخته‌یِ جویس را می‌توان وجهی از اکراهی وسیع‌تر دانست، یعنی عدم تمایل به پذیرش استلزاماتِ ساختارگرایی. برخی از ما، به معنایی بسیار واقعی، نمی‌خواهیم معاصران جویس شویم، و فرو ریختن شخصیت‌پردازیِ فردیت یافته در جویس متأخر را به اندازه‌یِ از دست رفتن هویت‌های خودمان در کابوس جهان دشمن کیشِ آینده تهدیدآمیز می‌دانیم. اما اگر بخواهیم موقعیت خودمان و آینده‌یِ انسان را در جهان درک کنیم، دقیقاً باید یاد بگیریم که همین وجه ساختارگرایانه‌یِ کار جویس را بپذیریم. چراکه ساختارگرایی، همچون هر طریق دیگری برای درک امور، پاسخی است به یک موقعیت خاص. طرد استلزاماتِ عام‌ترِ آن امتناع از ورود به موقعیت معاصر است ـکه همانا تسلیم شدن به وسوسه‌یِ کناره گرفتن از جهان است، وسوسه‌ای که هیچ‌گاه به اندازه‌یِ امروز قوی نبوده است.

تفاوت‌های خارق‌العاده‌یِ آثار اولیه‌یِ جویس با آثار بعدی او بیشتر جلوه‌هایی است از تعریف دوباره و متحول شده از خود جهان و جایگاه انسان در آن و نه تجربه‌های ویژه‌یِ فردی در سبک. این تعریفِ دوباره در مجموعه مقالاتی که گرگوری بیتسن به تازگی منتشر کرده با ظرافت و شور تمام جمعبندی شده است و گام‌هایی به سوی اکولوژیِ ذهن (نیویورک، ۱۹۷۲) نام گرفته است:

> در دوره‌یِ انقلاب صنعتی، شاید مهم‌ترین فاجعه اوجگیریِ بی‌سابقه‌یِ نخوتِ علمی بود. کشف کرده بودیم که چطور قطار و دستگاه‌های دیگر را بسازیم.... انسان غربی خود را موجودی می‌دید خودرأی با قدرتی مطلق در جهانی که از

فیزیک و شیمی ساخته شده است. و پدیده‌های بیولوژیکی در نهایت می‌بایست همچون فرایندهای داخل یک لوله‌یِ آزمایش در یدِ اختیارِ او باشند. تکامل همانا تاریخِ چگونگیِ یادگیریِ ترفندهای تازه‌یِ موجودات زنده برای مهار محیط زیست بود؛ و انسان ترفندهایی بهتر از هر موجود دیگری در آستین داشت.

اما حالا آن فلسفه‌یِ علمیِ نخوت‌آلود منسوخ شده است، و این کشف به جای آن نشسته که انسان تنها بخشی است از نظام‌های بزرگ‌تر و جزء هرگز نمی‌تواند اختیار کل را به دست گیرد.[1]

به‌طور خلاصه، این تعریفِ دوباره‌یِ جهان چیزی مانند خدا را باز در جهان مستقر کرده ــ اما نه خدایی بر ساخته به هیئت انسان، که از فرط فردگرایی در حال انفجار است و هرجا که اراده‌اش تحقق نیافت، قشقرق به پا می‌کند. بلکه خدایی که به راستی «به سخره گرفته نمی‌شود» چون خود طرح و برنامه‌یِ کل عالم است، نظامِ مادری که الگوی همه‌یِ نظام‌های دیگر را مقرر می‌دارد. این خدا نمی‌تواند به خاطر برگزیدگان مورد علاقه‌اش پادرمیانی کند و قانون طبیعت را به حالت تعلیق درآورد. علاوه بر این، نمی‌تواند به پاداش رنج در این جهان خوشی‌هایی در آن جهان را وعده دهد. او این‌جاست. خداوند درون‌مان[2] است: او فقط به ما فرصت می‌دهد که راه و رسمش را بیاموزیم و از پیروی آن لذت ببریم. آخر بی‌تردید اگر درصدد ممانعت از آن برآییم نصیبی جز سرخوردگی نخواهیم برد.

اگر این، به نحوی به خداشناسی دانته شباهت می‌برد، چه باک. اگر کاتولیسیسم توانسته بود دو هزاره بدون ذره‌ای حقیقت در خداشناسی‌اش دوام بیابد، این اظهار نظر درباره‌یِ اکولوژیِ ایده‌ها عجیب می‌بود. نکته

1. *Steps to an Ecology of Mind*, p. 437. 2. immanent

در این‌جاست که دانته‌یِ دوبلین چون خداشناسیِ قرون وسطایی را نقطه‌یِ آغاز حرکتش قرار داد خیلی راحت‌تر توانست به موضعی ساختارگرا دست پیدا کند؛ خیلی راحت‌تر از کسی که بر اثر گرویدن به جهان‌بینی‌ای «معقول»تر دست و پایش بسته شده باشد. موضع فکری‌ای که جویس بدان دست یافت وجوه مشترک بسیاری با لوی‌استروس، یا پیاژه، یا بیتسن دارد. بد نیست بار دیگر بیتسن را در حالی‌که آثار بعدی جویس را به‌طور اخص در نظر داریم بخوانیم:

اکولوژی در حال حاضر دو وجه دارد: وجهی که بیوانرژتیک نام دارد ــ علم اقتصاد انرژی و مواد در یک صخره‌یِ مرجانی، یک جنگل سرخدار، یا یک شهر ــ و دوم، علم اقتصاد اطلاعات، آنتروپی[1]، نِگِنتروپی[2] و غیره. این دو نمی‌توانند با یکدیگر چندان همخوان شوند، دقیقاً به این دلیل که این واحدها در دو نوع اکولوژی به صورتی متفاوت مقید شده‌اند. در بیوانرژتیک، طبیعی و بجاست که واحدها را مقید در غشای سلولی، یا پوسته تصور کنیم؛ یا واحدهایی را در نظر آوریم که از افراد همجنس تشکیل شده‌اند. بنابراین این کران‌ها مرزهایی هستند که می‌توانیم در آن‌ها به اندازه‌گیری دست بزنیم تا بودجه‌یِ جمعی ـ تفریقیِ انرژی یک واحد معین را تعیین کنیم. در مقابل، اکولوژیِ اطلاعاتی یا آنتروپیک با بودجه‌بندیِ مسیرها و احتمال سروکار دارد. بودجه‌های حاصل حالت تقسیمی دارند (نه تفریقی). کران‌ها باید مسیرهای مربوط را احاطه کنند نه آن‌که قطعشان کنند.

افزون بر این، اگر دیگر از چیزی که در پوسته مقید شده است سخن نگوییم، و اندیشیدن به بقای نظام ایده‌ها در مدار را آغاز کنیم، خودِ معنای «بقا» هم تغییر می‌کند. محتویات پوسته وقتی که می‌میرند کتره‌ای[3] می‌شوند. و مسیرهای درونِ پوسته کتره‌ای می‌شوند. اما ایده‌ها، بر اثر دگردیسی‌های دیگر، ممکن است در کتاب‌ها یا آثار هنری پای به جهان بگذارند و زنده بمانند. سقراط به عنوان فرد

---

1. entropy 2. negentropy 3. randomized

بیوانرژتیکی مرده است. اما بخش اعظم او به صورت جزئی از اکولوژیِ ایده‌ها هنوز باقی است.[1]

من تردیدی ندارم که جویس یکی از معدود نویسندگان زمان خود، و شاید تنها نویسنده‌ای است که به مفهومی از داستان دست یافت که به جای آن‌که از مقوله‌یِ بیوانرژتیک باشد از مقوله‌یِ سیبرنتیک است. هرچه در کار نوشتن جلوتر رفت، کمتر و کمتر حاضر شد این تصور را بپذیرد که شخصیت‌ها در پوست خود مقیدند، و کنش‌ها در یک موضع در مکان ـ زمان رخ می‌دهند و بعد برای همیشه از میان می‌روند. برخلاف مثلاً لارنس که تنها با ارائه‌یِ شخصیت‌هایی با «خود»های بی‌ثبات در برابر «خودِ ثابتِ قدیمیِ شخصیت» واکنش نشان داد، جویس به خودِ خود حمله آورد و اول هم از خودِ خودش شروع کرد. اما از همان آغاز چنین نشد. نیل او به آرامش سیبرنتیکیِ آثارِ بعدی‌اش مدتی دراز طول کشید و به دشواری حاصل شد. آخر او «خودِ» زیادی داشت که می‌بایست بپراکند. حد فارقی که در «تجلی»های اولیه‌اش میان خود او و دیگران می‌بینیم بغایت آشکار است، تجلی‌هایی که در آن‌ها «ابتذال» کلام یا حرکات دیگران و مراحلِ «به یاد ماندنیِ» حیاتِ ذهنیِ خودِ او کانون توجه است. همین جداییِ بیوانرژتیکی در *استیفن قهرمان*، *دویلینی‌ها*، و *چهره‌یِ هنرمند* ادامه می‌یابد. هرچند نشانه‌هایی از فروشکستنِ خود را در چهره‌یِ هنرمند می‌توان دید، تنها در *یولیسز* است که واقعاً با فروشکنیِ خود روبه‌رو می‌شویم. به نظر من معقول است اگر بگوییم استیفن ددالوس تصویری است بیوانرژتیکی که جویس از خود ترسیم کرده، حال آن‌که لئوپولد بلوم تصویر سیبرنتیکی است که از خود به دست داده است.

از وقتی که اِلْمان زندگینامه‌یِ جویس را نوشت، همه‌مان با

1. *Ibid.*, p. 461.

خوش‌خیالی بلوم را هم مثل استیفن «تصویر خود نویسنده» دانسته‌ایم ــاما قطعاً باید این دو نوع تصویرِ از خود را کاملاً از هم متمایز کنیم. کافی هم نیست که بگوییم استیفن جویسِ جوان است و بلوم جویسِ کامله مرد. آخر فرق است میان چگونگیِ جویس «بودنِ» استیفن با چگونگیِ جویس «بودنِ» بلوم. استیفن جویس است در پوست او، با تمام ویژگی‌های مهمی که او را شناختنی می‌گرداند. و بدون ویژگی‌هایی که خودِ جویس واجد آن‌ها نبود. استیفن تا همان اندازه‌ای که جویس توان خلقش را داشته است یک تصویرِ «حقیقی» از خود اوست (که از کتابی به کتابی دیگر تا حدی «رتوش» می‌شود). اما بلوم عناصر بسیاری از مداراتِ عصبی جویس را داراست بی‌آنکه بتوان آن‌ها را به عنوان جویس شناسایی کرد؛ و در سطوح مهمی از تجربه، او بازنماییِ «حقیقی‌ترِ» جویس است تا استیفن. اما بلوم فاقد آن یکپارچگی سلولی است که استیفن را به عنوان خود جویس و نه هیچ‌کس دیگری مشخص می‌کند. بلوم جویسی است که دیگران در او نفوذ کرده‌اند؛ ادیسه‌یِ سرگردانی در دوردست‌ها و دوبلینیِ رقت‌انگیزی که خانواده‌یِ جویس واقعاً می‌شناختند. (و چهره‌های دیگری هم از واقعیت و هم از هنر.) این شخصیت‌پردازیِ بلومِ سیار بسیار جالب توجه است نه به این دلیل که جویس را نشان می‌دهد که شخصیتی بزرگ خلق می‌کند که مبتنی بر حدیث نفس نیست، بلکه به این دلیل که یک شخصیت‌پردازیِ مبتنی بر حدیث نفسِ بدونِ خودمحوری را نشانمان می‌دهد.

اگر فلوبر حقیقتاً در مواردی اِما بواری را خودش می‌دانست ("Cést moi!")، حتماً پوستِ اِما را با رعشه‌ای ناتورالیستی می‌لرزاند، رعشه‌ای برخاسته از این درک او که این پوست تا چه حد با پوست خود او متفاوت است. اما برای جویس در *یولیسز* هیچ نشانه‌ای از این نوع دلتنگی برای خاک در کار نیست. او روی زمین می‌زیست، و بنابراین آثارش فاقد آن لذتِ پرسه‌زدن در محلات کثیف است که اغلب یکی از

وجوه ناتورالیسم است. و در زمان *احیای فینگان* دیگر به جایی رسیده بود که «اومه» را در خود بپذیرد، کاری که فلوبر هرگز نتوانست بکند. بد نیست در همین‌جا به یاد آوریم که در *احیا* چگونه «خود» جویس نه فقط در سرتاسر طیف شخصیت‌های اصلی و فرعی انتشار یافته، به بیرون نیز گسترده شده تا رودها، سنگ‌ها و درختان «بیجان» دوبلین و جهان را نیز در بر گیرد. و همین باید به خاطرمان بیاورد که اگر بکت وارث جویس باشد، نمونه‌ای است مثال‌زدنی از طغیان فرزند. زیرا سرگیجه و بیگانگی‌ای که او چنین رسا ثبت کرده است درست آنتی‌تز پذیرشِ اکوسیستم است که به *احیای فینگان* جان بخشیده است.

یولیسز یک اثر انتقالیِ تمام‌عیار است ــ چه از نظر نحوه‌یِ رفتار جویس با «خود» خود و چه از بسیاری جنبه‌های دیگر. همین ماهیت انتقالی کتاب سبب شده که مکتبی از منتقدان (نام آن را واریاسیون گلدبرگ بگذارید) این کتاب را رمانی شکست‌خورده بدانند که در فصول آخر به خاطر این‌که جویس به خود اجازه‌یِ انواع شیطنت‌های زبانی را داده از مسیر رمان‌نویسی منحرف شده است. می‌توان با حقانیت تمام این انتقاد را برعکس کرد و فصول اولیه را شروعی کاذب با طعمی کم‌وبیش بسیار سنتی دانست که تمهیدات جدیدِ بخش آخر اصلاحش کرده‌اند. من هر دوی این دیدگاه‌ها را به یک اندازه غلط می‌دانم و رد می‌کنم. *یولیسز* علاوه بر جویس، برای ما هم کاری است انتقالی. وقت خواندنش یاد می‌گیریم که چگونه بخوانیمش؛ قوه‌یِ فهم ما سخت به کار گرفته می‌شود و تحت فشار قرار می‌گیرد. به تدریج به سوی روشی در روایت و دیدگاهی در باب انسان (که جدایی‌ناپذیرند) هدایت می‌شویم که با هر آن‌چه در آثار داستانی پیشین دیده بودیم متفاوت است. همین روش و همین دیدگاه است که من آن را ساختارگرا می‌نامم.

وقتی بخواهیم در مجالی چنین اندک این تز را با توده‌یِ عظیم *یولیسز*

به محک بزنیم، لاجرم بایست خیلی چیزها را مفروض بگیریم. اما تلاش خواهم کرد تا در پرتو چند مفهوم ساختارگرایانه‌یِ برگرفته از زبان‌شناسی سوسوری و معرفت‌شناسی تکوینیِ[1] ژان‌پیاژه به برخی از جنبه‌های معرف **یولیسز** نگاه کنم، و ابتدا تعریف پیاژه را از ساختار نقل می‌کنم: ساختار متشکل است از ایده‌یِ **کلیت**، ایده‌یِ **گشتار**، و ایده‌یِ **خودتنظیمی**. این سه‌گانه ما را به زیبایی‌شناسی‌ای می‌رساند که از آن زیبایی‌شناسی که جویس آن را «آکوئیناسِ کاربردی»[2] می‌نامید راضی‌کننده‌تر است و درواقع قابلیت کاربرد بیشتری در آثار بعدی جویس دارد. اما پیش از کاربست آن باید کمی آن را شرح و تفصیل دهیم. مقصود پیاژه از **کلیت** عناصری است که بر طبق قوانینِ ترکیب تنظیم شده‌اند نه آن‌که صرفاً مثل یک سنگجوش به‌هم چسبیده و توده‌ای را تشکیل داده باشند. چنین کلیتی ویژگی همه‌یِ آثار ادبیِ در خورِ این نام است. درواقع یکی از راه‌های شناساییِ آن‌ها به عنوان آثار ادبی همین ویژگی است. این آثار از کلیتِ تمامیِ گفته‌های زبانی و کلیتِ فشرده‌ترِ سخنی که به‌طور اخص ادبی است برخوردارند. چون این ویژگیِ مشخصه‌یِ همه‌یِ آثار داستانی است، لازم نیست که در **یولیسز** به‌طور مشخص به آن اشاره شود. مقصود پیاژه از **گشتار** توانایی تغییر متقابل یا جرح و تعدیل اجزاءِ یک ساختار براساس قواعدی معین است، و به عنوان نمونه‌یِ چنین فرایندهایی زبان‌شناسی گشتاری را به‌طور اخص ذکر می‌کند. در **یولیسز**، ارتباط دادن بلوم و ادیسه براساسِ تناسخ یکی از اصولِ قابلِ ذکرِ گشتار است، و کتاب جنبه‌های گشتاری دیگری هم دارد که بعداً به آن‌ها بازخواهیم گشت. مقصود پیاژه از **خودتنظیمی** عبارت است از «تأثیر متقابل انتظار[3] و اصلاح (بازخورد)» در نظام‌های سیبرنتیکی و «مکانیسم‌های ریتمیک چون مکانیسم‌هایی که در زیست‌شناسی و حیات انسانی در همه‌یِ سطوح

1. genetic epistemology 2. applied Aquinas 3. anticipation

فراوان‌اند.» ساختارهای خود تنظیم هم «خودنگهدار»[1]ند و هم «بسته». می‌خواهم این را مطرح کنم که در *یولیسز* تناظرات با هومر چون نوعی دورِ بازخورد عمل می‌کنند و نقششان تصحیح عدم تعادل‌هاست و ممانعت از هرگونه گرایشِ اثر به رمیدن در جهت شرحِ تصادفیِ صرفِ وقایعِ روزی که بلوم می‌گذراند. و از این نوع دورها در اثر بسیار هست. درواقع هر فصل طوری طراحی شده تا به محض کامل شدنِ نظام‌های طرح‌واره‌ایِ معین و پیموده شدن یک قطعه‌یِ زمانیِ معین از روزِ دوبلین به پایان برسد. در این‌جا تناظر دیگری با هومر آغاز می‌شود تا طرح‌واره‌ای درزمانی برای فصل بعد فراهم آورد.

این نظام را می‌توان با بررسیِ مختصرِ فصلِ «گاوانِ نرِ خورشید» نشان داد که بسیار هم از آن بدگویی شده است. این فصل تمامی مختصات ساختاری را که مورد بحث من بوده عیان می‌کند و در نتیجه می‌تواند نحوه‌یِ عمل آن‌ها را به تفصیل نشان بدهد. این فصل در اساس یک تکه‌یِ روایی ساده از آن روز است: استیفن و بلوم اتفاقاً باهم وارد یک محل می‌شوند، زایشگاهی که خانم پیورفوی در آن در حال زایمانی طولانی و دشوار است. وقتی مورتیمر ادواردِ کوچولو به دنیا می‌آید، استیفن و چند دانشجوی پزشکی به میخانه‌ای می‌روند تا بی‌جهت لبی تر کنند و بلوم هم همراهشان یا به دنبالشان می‌رود. این روایتِ پایه بر طبق مجموعه‌یِ پیچیده‌ای از قواعد گشتار می‌یابد. قاعده‌یِ اول: رخدادها باید با صداهایی پی درپی روایت شوند که حرکتِ نثرِ انگلیسی را به ترتیب زمانی از سده‌های میانه تا به زمان معاصر نشان دهند. قاعده‌یِ دوم: هر صدا باید بخش مناسبی از رخدادهای در حال وقوع را روایت کند. یعنی صدای پپیسی[2] باید به جزئیات پپیسی بپردازد و صدای کارلایلی به تجلیلی کارلایلی. همین است که به موجب قاعده‌یِ سوم: صداها باید

---

1. self-maintaining

۲. پپیس، نام یکی از شخصیت‌های دیکنز

تقلید یا نقیضه‌یِ نویسندگانِ صاحب سبک یا مکاتب سبک‌شناسیِ قابل تشخیص باشند.

هدف این قواعد صرفاً به رخ کشیدن مهارت جویس در نقیضه‌سازی و تقلید نیست، که خود بسیار شایان توجه است، بلکه غنی‌تر کردن تجربه‌یِ ما از شخصیت‌های عرضه شده و رخدادهای روایت شده است. و برهم کنش آن‌هاست که به رخدادهایی شکل می‌دهد که به خودی خود حداقلِ شکل را دارند. در این فصل جویس حدوداً با شش مجموعه از مصالح روایی عمل می‌کند که باید آن‌ها را براساس این قواعد تنظیم کرد. حرف‌ها و اعمالِ فعلی بلوم هست، به اضافه‌یِ افکار او درباره‌یِ گذشته، و همین دو مجموعه‌یِ گذشته و حال برای استیفن. ضمناً اعمالِ همزمانِ دانشجویان پزشکی، هینز و بقیه در کنار مورد ششمی یعنی خودِ تولد هست. بنابراین انتخاب این‌که چه‌چیز کِی بیاید، در توالیِ الزاماً خطیِ روایتِ منثور، نتیجه‌یِ برهم کنشی پیچیده میان این قواعد و مجموعه‌های امکانات است. (تناظرِ هومری در این فصل ایده‌یِ اولیه را فراهم کرده، اما تأثیرش در ساختار کمتر از بعضی فصل‌های دیگر بوده است.) در این فصل، بجا بودن صداهای دیکنز و کارلایل در تجلیل از نوزاد سبب می‌شود انتخابِ، برای مثال، لحظه‌یِ زایمان دیگر بی‌دلیل تلقی نشود. و اگر قرار باشد که این دو از مورتیمرِ نوزاده تجلیل کنند، باید او در میانه‌یِ قرن نوزدهم، عصر نوع‌زایی[1]، پا به عرصه‌یِ وجود بگذارد. به همین ترتیب، مکالمه‌یِ مستانه‌ای که این فصل با آن به پایان می‌رسد نقشی ساختاری بر عهده دارد، زیرا این مکالمه گشتارِ زبانیِ کتره‌ای بودنِ ضدساختاریِ جفتِ جنین است: آمیزه‌ای از نوفه‌های آنتروپیک. ساختار *یولیسز* سبب می‌شود که *یولیسز* نوفه‌یِ آنتروپیک نشود، هرچند به نظر آن‌ها که نمی‌توانند ساختار را دریابند کتاب دقیقاً این‌گونه است.

---

1. phyloprogenitiveness

شکـی نـیست کـه ایـن نـوع سـاختار تـابعی است از اکـراهِ شـدیدِ جویس از سرهم‌بندی و گفتن یک حکایتِ خطیِ ساده. و انبوه نقدهای خصمانه هم از همین‌جا آب می‌خورد. در بحث از ایـن جـنبه‌یِ *یـولیسز* اصطلاحات زبان‌شناسی که در فصل ۲ تا حدودی به تفصیل مورد بحث قرار گرفتند کمکمان خواهند کرد. (توصیه می‌کنیم که خوانندگان لحظه‌ای بـه صـفحات ۳۸ـ۳۹ بـرگردند.) مـعمول است کـه در نـظریه‌یِ ادبـی ساختارگرایانه با قیاس گرفتن از تمایز میان جنبه‌های همنشینی و جانشینیِ ارتباط کلامی در زبان‌شناسی، ادبیات روایـی را گشـتاری بـدانـند کـه از گسترش دادن ساختار جمله‌یِ پـایه‌یِ مـا حـاصل مـی‌آید. شـخصیت‌ها اسم‌اند؛ موقعیت یا ویژگی‌های آن‌ها صفت‌اند؛ و کنش‌های آن‌ها فعل‌اند. (برای نمونه، مقایسه کنید با فرمولبندی تودوروف در باب «اجزاءِ کـلام» روایت در ص ۱۶۱ همین کتاب.) و داستان با تأکیدش بر بعدِ همنشینی یا خطی (افقیِ) امکاناتِ زبانی تعریف می‌شود، حال آن‌که شعر آن‌قدرها با حرکت همنشینی سرو کار نـدارد و بـیشتر بـه جـانب بـازی بـا امکـانات جانشینی تمایل دارد.

جـویس، در *یـولیسز*، اغـلب بـه‌شدت از ایـن‌که بـه سـرعت چـون آگاتاکریستی‌ها بر مسیر همنشینی حرکت کند اکراه دارد. اغلب گویی تاب تحمل جدایی از بسیاری از امکانات جانشینی را که بـه فکـرش رسـیده است ندارد. در انواع و اقسام فرصت‌ها می‌ایستد تا از زنجیره‌یِ جانشینی بالا برود، مثل سیاهه‌های گوناگون در فصل «سیکلوپ» که در آن می‌گذارد امکاناتِ جابه‌جا شده تفریح کنند و زنـجیره‌های هـمنشینی خـودشان را تشکیل دهند. این سـیاهه‌ها خود به صـورت هـمنشینی در مـی‌آیند، و بـا سیاهه‌های دیگر و سایر بخش‌های کـل روایت رابـطه‌یِ هـمنشینی پـیدا می‌کنند. خواندن کتابی به بلندیِ *یولیسز* اگر واقعاً تأکیدش بر جانشینی بود عـملاً غـیرممکن مـی‌شد ـ چـنان‌که بـرای آن‌هـا کـه سـاختار *یـولیسز* را نمی‌بینند این کتاب قابل خواندن نیست. اما اگر بـه دقت در سـیاهه‌های

موجود در *یولیسز* بنگریم معلوم می‌شود که حتی آن‌ها هم بعد همنشینیِ درونی دارند هم بیرونی.

برای مثال، سیاهه‌های فصل «سیکلوپ» از قوانین پایه‌یِ کمدی تبعیت می‌کنند که بر انتظار همنشینی تکیه دارند. برای نمونه، ممکن است انگاره‌یِ معصومانه‌ای بنا کنند که به ظاهر یک فرایند سادهِ تکرار است، و بعد آن را برهم بزنند در حالی‌که به ظاهر دارند به همان شیوه‌یِ قبل ادامه می‌دهند ــ مثل همین پی‌رفت در آغاز سیاهه‌یِ بانوان حاضر در «مجلس عروسی جنگلبان ارشدِ اعظمِ اداره‌یِ ملی جنگلبانیِ ایرلند با دوشیزه صنوبر مخروطی اهل دره‌یِ کاج. لِیدی سیلوستر نارون پناه، خانم باربارا غان دوست...» و الی آخر.[1] به سرعت متوجه اصلِ مبنای این نام‌ها می‌شویم ــ یا فکر می‌کنیم که می‌شویم. نام کوچک و نام خانوادگی این دوشیزگانِ درختی هم مناسبتی با هم دارند که بررسی آن‌ها جالب خواهد بود. نام‌هایی چون «دوشیزه محجوبه‌یِ سپیداری» یا «دوشیزه شکوه تبریزی» در اواخر این سیاهه به این صورت ساخته شده‌اند که یک ویژگیِ نامِ درخت را که در نام خانوادگی آمده فراخوانده و از این ویژگی نام کوچک به‌دست آمده است. تبریزی باشکوه است و سپیدار لرزان است. (و امتداد هم که بدهیم، دوشیزه به جای خانم هم برازنده‌یِ آن‌هاست.) در این سیاهه، نام‌های اول یعنی «صنوبر مخروطی» و «سیلوسترِ نارون پناه» این انگاره را تعیین می‌کنند بی‌آن‌که به اندازه‌یِ برخی از ترکیبات بعدی هوشمندانه باشند ــ بدین‌ترتیب اجازه می‌دهند که سیاهه بر محور همنشینی به پیش رود. اما انگاره‌های دیگر که نوع متفاوتی از کمدی را به سیاهه اضافه می‌کنند و روابط همنشینیِ آن را پیچیده‌تر می‌سازند بر غنای این انگاره می‌افزایند. نام سوم، «باربارا غان دوست»، [Lovebirch]کلِ بن مایه‌یِ انحرافِ دیگرآزارانه ــ آزارطلبانه را که در فصل «سرسی» به اوج

1. *Ulysses,* New York, 1967, p. 327.

خود می‌رسد وارد این جهان سبز می‌کند. نام «غان دوست» نه فقط ایده‌یِ آزارطلبی را در بر دارد [از دسته‌یِ ترکه‌های غان برای تنبیه در مدارس استفاده می‌شده است و این واژه به معنای تنبیه بدنی هم به کار می‌رود] بل به نویسنده‌یِ رمانِ هرزه‌نگارانه‌یِ *ستمگران زیبا* (جیمز لاوبرچ) نیز اشارت دارد که بلوم در فصل «سنگ‌های سرگردان» آن را وارسی کرده و به اندازه‌یِ کتاب *لذایذ گناه* موافق طبع مالی نیافته و رد کرده است («داشتش؟ بله.»). و البته در فصل «سرسی»، خانمِ بِلورتن بَری بلوم را متهم می‌کند که با نام مستعار جیمز لاوبرچ به او «پیشنهادهای ناشایست» داده است. در سیاهه‌یِ درختانِ معصوم غانِ بربرصفت شرارتی کمیک دارد. و خواننده به محض این‌که به این سمت هدایت شد، ممکن است احساس کند که پشت هر بوته‌ای معانی ضمنی جنسی پنهان شده است. آیا «خانم کیتی دیوئی-ماس» معصوم است؟ [نامی با جناس لفظی: بچه‌گربه-شبنم‌زده-خزه‌ای.] بدین‌ترتیب در *یولیسز* حتی آن‌چه گشت‌وگذارِ ناب بر محور جانشینی به نظر می‌رسد دارای نظامی خاص خود از کار در می‌آید و معلوم می‌شود که با سایر رخدادهای اصلی و فرعی پیوندهایی از نوع همنشینی دارد.

فرایندی که در این‌جا به اختصار ارائه کردیم با فرایند بزرگ‌تر کتاب مربوط است. نوشته شدن فصل «گاوان نر خورشید» فقط برای این نبوده که منظر ما را در نگاه به استیفن و بلوم تغییر دهد و جنبه‌هایی از آن‌ها را به ما نشان بدهد که فقط با سبک‌های به کار رفته در آن‌جا می‌شد نشان داد. این فصل ضمناً نشانگر شناسایی همه‌یِ صداهای روایت است که جویس با بیانِ *یولیسز* جایگزین آن‌ها شده است. کل این فصل صعودی است از یک نردبان جانشینی خاص در سطحِ سَبْک. و فقط هم پرتوی تازه بر بلوم و استیفن نمی‌افکند. بلکه بلوم و استیفن و کل جهان *یولیسز* را هم در نظام ادبیات انگلیس به عقب می‌برد و می‌گذارد که این اثرِ متعلق به سال ۱۹۲۲ با گذشته درآمیزد. اگر صدای کارلایل می‌تواند در سال ۱۹۲۲ به تجلیل از

تئودور پیورفوی برآید، پس «منِ» سیبرنتیکیِ کارلایل هنوز با واسطه‌یِ جویس زنده است. و اگر فصل «گاوان نر خورشید» تا حدودی کمک می‌کند تا بلوم و استیفن در دامانِ ادبیات گذشته جای بگیرند، فصل «ایتاکا» به خدمت هدفی مشابه در عرصه‌یِ علم در می‌آید.

منظرهای تکنولوژیکی و علمیِ «ایتاکا» بلوم و استیفن را گسترده می‌کنند تا ابعادی جدید پیدا کنند بی‌آن‌که آن‌ها را خیلی بزرگ کند ـ و بی‌آن‌که برخلاف آن‌چه گاه ادعا می‌شود خیلی کوچکشان کند. آخرین درسِ فصلِ «ایتاکا» یکی از معانی‌ای است که به عمیق‌ترین صورتی در کل کتاب جای گرفته است. در آخر این فصل، بلوم، پس از یک روز پر از دلواپسی، دوباره به تعادلی دست می‌یابد که صرفاً تعادل یک جسم آسوده نیست بلکه تعادل نظامی است خود تنظیم که هماهنگ با نظام‌های دیگرِ بزرگ‌تر از خودش عمل می‌کند. او به ماجرای خیانت همسرش به دلیلی بسیار مهم «بیشتر با از خودگذشتگی [می‌نگرد] تا حسادت، با بردباری و نه آن‌قدرها با رشک.» زیرا این واقعه «نابهنجارتر از همه‌یِ دیگر فرایندهای تغییریافته‌یِ انطباق با شرایط تغییر یافته‌یِ هستی [نیست] که به تعادلی جبرانی بین موجود جسمانی و شرایط ملازم با آن می‌انجامد....»[1] بلیزِز بویلن سازگاریِ مالی است با عقب‌نشینی جنسیِ بلوم. چنان‌که مالی خود ممکن است بگوید، «کاملاً طبیعی است.» بلوم انسانی است با وضعیتی پایدار، و مرکزگرا، که به تعادل دست یافته است. و استیفن جوان است و بنابراین مرکزگریز، پس باید او را بخشید. به وقتش او هم، مثل شکسپیر که کتاب خودش را می‌خوانَد، باز می‌گردد و کتاب خودش را هم می‌نویسد. استیفن و بلوم و مالی در *احیای فینگان* نقش‌های دیگری دارند که ایفا کنند، با دگرگشت‌ها و ترکیب‌هایی که در سال ۱۹۲۲ تصورشان هم نمی‌رفت و به خاطر کل این دستاورد می‌توانیم درباره‌یِ

1. *ibid.*, p. 733.

جویس همان حرفی را بزنیم که بیتسن درباره‌یِ سقراط گفت. او به عنوان فردی بیوانرژتیک به‌راستی مرده است. «اما بخش اعظم او هنوز در اکولوژیِ ایده‌ها زنده است.»

ج) بینش ساختارگرا در داستان معاصر

در نگاه ساختارگرایانه به انسان، آگاهی جدیدی درباره‌یِ سرشت زبان و فرایندهای تفکر به آگاهی جدیدی درباره‌یِ جهانی بودن انسان منتهی شده است. ساختارگرایی، همراه با جزء ضروری‌اش، گشتارگرایی[1]، بر ضد ملی‌گرایی و بر ضد خودبینی عمل کرده است. در علوم، تخیل ساختارگرا بر امر عام و نظام‌مند تکیه کرده است و این را با کنار گذاشتنِ امر فردی و تک‌هنجاری انجام داده است. و اگر هنرها بی‌خبر از این تأکیدهای جدید باقی می‌ماندند جهان به‌راستی بسیار غیرنظام‌مند می‌شد. این‌که معلوم شود نویسندگان داستان، به‌طور اخص، که با خلق کل‌های نظام‌مندِ پیچیده سروکار دارند، به ایده‌ها و نگرش‌های ساختارگرایانه خو گرفته‌اند نباید ما را به تعجب وا دارد. احیای علاقه به اساطیر هم در میان نویسندگان و هم منتقدان جنبه‌ای است از جنبشِ عمومیِ ساختارگرایی در داستان. اما شواهد خاص‌ترِ آگاهی ساختارگرایانه را می‌توان در آثار داستان‌نویسان معاصر یافت ــ مثلاً در دو تکه‌ای که می‌خواهم از رابرت کوور و جان بارت نقل کنم. در تقدیم‌نامه و پیش‌درآمدِ *آهنگ‌ها و نغمه‌های همراه*، کوور میگل ده سروانتس را درباره‌یِ موضوع خلقِ داستان مخاطب قرار می‌دهد:

اما، دن میگل، آن خوشبینی، معصومیت، هاله‌یِ امکانی که شما تجربه کردید عمده‌اش تحلیل رفته است، و جهان دوباره دارد ما را تنگ محاصره می‌کند. ما هم، چون شما، گویی در انتهای یک عصر و در آستانه‌یِ عصری دیگر

1. transformationalism

ایستاده‌ایم. ما را هم منتقدان و تحلیلگران به کوچه‌ای بن‌بست رانده‌اند؛ ما هم به «ادبیات فرسودگی» مبتلاییم. هرچند طنزآمیز آن‌که غیر قهرمانان ما دیگر آمادیس‌های خستگی‌ناپذیر و ملال‌آور نیستند، بل کیشوت‌های شکست‌خورده‌یِ علاج‌ناپذیر و زمین‌گیرند. ظاهراً از نقطه‌ای حرکت را آغاز کردیم که نامحدود، انسان مرکز، انسان‌گرا، ناتورالیستی، و حتی ــ تا به همان حد که بتوان انسان را سازنده‌یِ جهان خود تلقی کرد ــ خوشبینانه بود، و به نقطه‌ای رسیدیم که بسته، کیهانی، ابدی، فوق طبیعی (به جدی‌ترین معنای کلمه)، و بدبینانه است. بازگشت به «وجود» ما را به «طرح» بازگردانده است، به تصویرهای کِهْجهانی از مِهْجهان، به خلق زیبایی در محدوده‌یِ ضرورت جهانی یا انسانی، به استفاده از افسانه برای کندوکاو در فراسوی پدیدارها، ظواهر، رخدادهایی که تصادفی ادراک می‌شوند، تاریخِ صِرف.[1]

کوور بی‌شک یک ساختارگرای برنامه‌ای نیست. اما وقتی به وضعیت داستان در زمان حاضر می‌اندیشد، به سیر تفکری می‌رسد که قرابت‌های بسیاری با ساختارگرایی دارد. و شایان توجه است که به‌رغم دشواری‌هایی که چنین روشن می‌بینندشان، این بند از نوشته‌اش ادامه می‌یابد و با لحنی پر از شور و حیات به پایان می‌رسد:

اما این کندوکاوها فراتر از هر چیز ــ همچون حمله بردن‌های سلحشور شما بر محاصره‌کنندگان ــ به مبارزه طلبیدنِ فرض‌های عصری محتضر است، ماجراهای مثالیِ تخیلِ شاعرانه، سفرهای والا به سوی جهان جدید و چه باک که یابو مشتی استخوان بیش نیست.

ابنیزر کوک، شخصیت مخلوق جان بارت، هم دقیقاً در یک سفر والای تخیلِ شاعرانه به سوی جهان جدید چیزی را تجربه می‌کند که می‌توانیم

1. *Pricksongs and Descants*, New York, 1969, p. 78.

آن را اشراق ساختارگرایانه بنامیم ــ لحظه‌یِ اشراقی که (مطمئنم کاملاً ناآگاهانه) پژواک تجربه‌یِ لوی‌استروس در میان «استوای اندوهگین» امریکا است. مردم‌شناس فرانسوی وقتی در میان قبایل بدوی برزیل می‌زیست، به درکِ جهانی بودنِ انسان نایل آمد. ابنیزر وقتی با شکنجه و مرگ به دست بردگان فراری و «نجات‌یافتگان» مری‌لند رو به روست همین درس را می‌گیرد:

در آن نقطه از مکان و زمان که تاریخ جهان او را بدان رسانده بود، اگر خصومت سرخپوستان و سیاهان نبود، هیچ‌گونه خطری وجود نداشت. اما استثمار آن‌ها به دست استعمارگران انگلیسی سبب خصومت آن‌ها شده بود؛ یعنی استثمار توسط ملتی که تصادف‌های تاریخ آن‌ها را از بسیاری جهات برتر کرده بود ــ ابنیزر شکی نداشت که، اگر شرایط معکوس می‌شد، کسانی که او در اسارتشان بود درست همان کاری را می‌کردند که انگلیسی‌ها داشتند می‌کردند. پس همان‌قدر که جنبش‌های تاریخی بیانِ اراده‌یِ مردمِ شرکت‌کننده در این جنبش‌ها هستند، ابنیزر هم موضوع بحَقی برای خشم اسیرکنندگانش بود، زیرا او، به مفهومی عمیق‌تر از آن‌چه چند شب پیش مک‌اوی با گفتن آن حرف می‌خواست بگوید، به طبقه‌یِ استثمارگران تعلق داشت؛ او در مقام آقایی تحصیلکرده از جهان غرب در ثمرات قدرتِ فرهنگیِ خود سهیم شده بود و بنابراین لاجرم در هر گناهی که آن قدرت مرتکب می‌شد شریک بود. تازه این پایان مسئولیت‌اش هم نبود: زیرا اگر عوارضِ قدرت و موقعیت موجدِ تفاوت میان استثمارگران و استثمارشوندگان بود، و نه ویژگی‌های مرموزی که روانِ هر گروه پیدا کرده بود، پس این‌که انسان سفیدپوست به بردگی بکشاند و اموال را غارت کند همان‌قدر «انسانی» بود که سیاهان و سرخپوستان تنها بر مبنای رنگ پوست قصابی کنند؛ انسان غیرمتمدنی که قرار بود به زودی با مشعل به سروقتش بیاید همان‌قدر برادرش بود که بازرگانی که زمانی آن بومیِ غیرمتمدن را به بردگی گرفته بود. شاعر با خود اندیشید، خلاصه آن‌که به خاطر گناه اولیه‌یِ غیردینی‌اش، هرچند قرار بود بشخصه کفاره‌اش را بپردازد، عقوبتی نیابتی را

طلب می‌کرد؛ او مرتکب جنایتی فجیع علیه خود شده بود، و خودش به زودی جنایتکار را به مجازات می‌رساند![1]

ابنیزر، به‌رغم همه‌یِ یال و کوپال استعماری‌اش، بی‌تردید انسانی اساساً مدرن است، به‌ویژه در تکه‌هایی مثل این، که با پیشبینی‌های مضحک مک لوهان و تبلیغات خوشبینانه‌یِ مسیحیِ چارلز رایک قرابت‌هایی دارد. تفکر ساختارگرا دارد در رمان معاصر تأثیری قدرتمند می‌گذارد، و قبل از ختم بحث به تفصیل بیشتری به بررسی آن خواهم پرداخت. اما یک جنبه‌یِ این تأثیر طبعاً فروکش کردن فردیت شخصیت در داستان و پیدایش دوباره‌یِ تیپ‌سازی[2] بوده است. و جنبه‌یِ دیگر آن افزایش رمان‌هایی بوده است که در آن‌ها ساختار بر شخصیت غلبه می‌یابد که در بهترین آثار داستانی قرن گذشته چنین نبود. اما نباید این تغییرات را خسران ناب یا سود ناب دانست. برای داستان بی‌تردید ترکیبی از این‌ها بوده است. اما بزرگ‌ترین دستاوردهای یک‌گونه‌یِ روایت را هرگز نمی‌توان با گونه‌ای دیگر تکرار کرد. زوال حماسه و ظهور رمان، به همان بی‌نقصی که اهلّه‌یِ ماه، مکمل هم‌اند.

تغییر در بینش انسان که در داستان معاصر می‌بینیم متضمن ایدئولوژی کاملاً جدیدی است که خود استلزاماتی برای تمامیِ جنبه‌های هستیِ انسان ازجمله جنبه‌یِ سیاسی آن به همراه دارد. سیاست ساختارگرا به‌طور اخص متضمن دور شدن از روابط مبتنی بر تخاصم در فرایندهای سیاسی در همه‌یِ سطوح است، البته تا حدی که ممکن باشد: دور شدن از نبرد بین کشورها، بین احزاب، بین جناح‌ها، و بالاتر از همه بین انسان و طبیعت. برای روشن‌تر شدنِ استلزاماتِ ایدئولوژیکیِ ساختارگرایی باید آن را با ایدئولوژیِ قدرتمندِ مدرنِ دیگری یعنی

---

1. *The Sot-Weed Factor,* New York, 1964, p. 579. 2. typification

اگزیستانسیالیسم مقایسه کنیم ـ به‌ویژه مارکسیسم اگزیستانسی که در تفکر سیاسی اخیر اروپا نقشی بسیار جدی داشته است.

اگزیستانسیالیسم اخلاقیاتی ایجاد کرده که آزادی و انتخاب را در مرکز وضعیت بشری قرار داده، و سیاستی ایجاد کرده که با مارکسیسم و مکتب فرویدی تلفیق شده تا تصویری جذاب از آینده بسازد که در آن همه‌یِ انسان‌ها آدمیانی آزاد، برابر و خرسند هستند. مشکل مارکسیسم اگزیستانسی این است که به تاریخ اعتماد کرده و تاریخ به آن خیانت کرده است. بینش سیاسی اگزیستانسیالیسم به تصویری ختم شده که مارکوزه از جامعه‌ای تحت مدیریت ترسیم کرده که در آن نخبگانی هوشمند آزادی را بر توده‌های منفعل تحمیل می‌کنند. و بینشِ شخصیِ آن به آر. دی. لنگ ختم شده که در انتها از جنون به عنوان راه حل مسئله‌یِ نیل به یک هستی توأم با سلامت عقل دفاع می‌کند. از جمله معدود چهره‌های معروفی که توانسته‌اند تعادل ظریف لازم برای یک متفکر سیاسیِ اگزیستانسیالیست را حفظ کنند، خودِ پیشکسوتِ اگزیستانسیالیسم یعنی ژان پل سارتر است. و سارتر، هرچه پیشتر رفته، بیشتر دریافته که انسان تنها زمانی می‌تواند اگزیستانسیالیست باشد که موقعیتش را در جامعه‌ای سلطه‌گر رها کند و نقشی در آمال انقلابی جهان سوم به عهده گیرد. در سیاست اگزیستانسیالیستی، انقلاب را نمی‌توان متحقق کرد، فقط می‌توان دوباره اجرایش کرد. برای آن‌که انقلابی خوب باشد، باید اول به شرایط حاکم بر قرن نوزدهم ـ یا احتمالاً قرن هیجدهم ـ بازگشت. درواقع باید تاریخ را وارونه کرد. مایه‌یِ ناکامیِ تفکرِ اگزیستانسیالیستیِ فعلی هم در همین‌جاست.

برای روشن شدن رابطه‌یِ ساختارگرایی با اگزیستانسیالیسم می‌توان رابطه‌یِ سارتر و کلود لوی‌استروس را در نظر گرفت. مارکسیسمِ اگزیستانسی فرض می‌کند که انسان در تاریخ است، و به سوی آینده‌ای بهتر رو به جلو حرکت می‌کند. در ساختارگرایی فرض می‌شود که انسان

در نظامی قرار دارد که لزوماً به خیر و صلاح او تنظیم نشده است. ساختارگرایی بینش‌های علم مدرن را پذیرفته اما اگزیستانسیالیسم نه. به‌طور اخص، ساختارگرا حقیقت انسانی را در اصلِ فیزیکیِ نسبیت مجسم می‌بیند. آن‌چه اینشتین در اوایل این قرن اثبات کرد این بود که هر اندازه‌گیری‌ای درواقع وابسته‌یِ چارچوب ارجاعی است که اندازه‌گیری در آن صورت می‌گیرد. یک و یک می‌شود دو ــ گاهی. در بقیه‌یِ اوقات، از منظری دیگر که بنگریم، می‌شود یک و نَه دو. لوی استروس با ترجمه‌یِ اصل نسبیت به موضوعات انسانی، به جایی رسید که بر تصورِ لیبرالیِ حقیقتِ تاریخی حمله برد. از نظر لوی استروس نه یک تاریخ که چندین تاریخ وجود دارد، و هر کدام، به گفته‌یِ او «تفسیری است که فیلسوفان یا مورخان از اساطیرِ خودشان به دست می‌دهند، و من آن را گونه‌ای از اساطیر تلقی می‌کنم.»

سارتر به این گفته پاسخ داده و ساختارگرایی را متهم کرده که فریب بورژوازی است، تلاشی برای جایگزین کردن تصویر مارکسیستیِ تکامل با نظامی بسته و ساکن که در آن نظم از امتیازات ویژه برخوردار می‌شود و تغییر فدا می‌شود. به زبان ساده، سارتر احساس می‌کند که انسان‌ها در تاریخ زندگی می‌کنند و از آن به اسطوره پناه می‌برند. از نظر لوی استروس، تاریخ اسطوره‌ای است که انسان‌ها برای رضایت خاطر خود جعل می‌کنند. اما آن‌چه در چشم مورخان پیشرفت است، در نظر ساختارگرایان تنها گشتار یا جابه‌جایی است. هر جامعه‌ای، از منظر خودش که بنگریم، بهترین ارزش‌ها را دارد، بهتر از ارزش‌های هر جامعه‌یِ دیگری. اما درست اگر بفهمیم، ارزش‌های یک جامعه صرفاً گشتارهای ارزش‌های جامعه‌یِ دیگرند.

این مناقشه‌یِ فکری بین اگزیستانسیالیسم و ساختارگرایی با تاریخ داستان در زمانه‌یِ ما ارتباطی نزدیک دارد. اغلب رمان‌نویسان جدیِ چند دهه‌یِ گذشته آگاهانه یا ناخودآگاه براساس منظری اگزیستانسیالیستی

عـمل کـرده‌انـد. و بـخش اعـظم نـقد ادبـی مشـخصاً در تکـنیک‌ها و ارزش‌هایش اگزیستانسیالیستی بوده است. برای همین، خیلی معنی دارد که برخی از بهترین رمان‌نویسان ما کارشان را به عنوان اگزیستانسیالیست آغاز کرده و بعد در جهت ساختارگرایی حرکت کرده‌اند. این حرکت را با وضوحی خیره‌کننده می‌توان در آثار آیریس مرداک، جان فـاولز و جـان بارت دید.

نخستین کتاب آیریس مرداک بررسیِ ژان پل سارتر بود و در آن از او انتقاد کرده که نتوانسته در نوشتنِ رمان موفق شود.

> **سارتر حوصله‌یِ ماده‌یِ [حروف خوابیده از اوست] زندگی انسانی‌را ندارد. از یک طرف علاقه‌ای پرشور، و اغلب اندکی بیمارگونه، به جزئیاتِ زندگیِ معاصر دارد، و از طرف دیگر میلی سودایی بـه تـحلیل، بـه سـاختنِ طـرح‌واره‌هـا و انگاره‌هایی که اندیشه را خوش آیند. اما آن خـصلتی کـه مـی‌توانست ایـن دو استعداد را قادر سازد تا در اثر رمان‌نویسی بزرگ درهم بیامیزند غـایب است، یعنی درک و دریافتِ یگـانگیِ تـقلیل‌ناپذیر و مـهملِ آدم‌هـا و روابـطشان بـا یکدیگر.**[1]

این حرف‌ها و نمونه‌های دیگری که او از اف.آر.لیویس و جرج الیوت در کتابش نقل می‌کند نشان می‌دهد که نگاه آیریس مرداک به داستان قبل از این‌که کار داستان‌نویسی خود را آغاز کند، به شیکـلی سـنتی‌تر از سـارتر لیبرال بود، نه چیزی دیگر. و در نخستین رمانش، زیرِتور، دانسته در صدد برمی‌آید تا دریافت اگزیستانسی خود را از یگانگیِ انسان و تصادفی بودنِ هستیِ انسانی به صورتی ملموس ارائه کند. در ده بیست رمانی که از آن زمان تا به حال نوشته است بارها و بارها به دغدغه‌های بزرگ فـلسفه‌یِ اگزیستانسیالیستیِ رسمی، بـه‌ویژه مسـئله‌یِ آزادی، بـازگشته است. امـا

---

1. *Sartre, Romantic Rationalist*, New Haven, 1953, p. 118.

نحوهٔ برخورد او با این موضوعات پیوسته نسبت به جزمیات اگزیستانسیالیستی انتقادی‌تر شده است، و هرچه گذشته، انگاره‌سازی و ساختاردهیِ او به شکلِ بیرونی داستان، چنان‌که خود اذعان کرده است، به صورتی دانسته‌تر و عامدانه‌تر انجام شده است.

او در پانوشتی در فصل «هشیاریِ تصویرپردازی» در کتابِ سارتر، گوشزد کرده بود که:

> فروید نمادِ چشمگیرِ مدوسای سنگ‌کُننده را ترسِ اختگی تفسیر کرده است (مجموعه مقالات، ج ۵). سارتر البته مفهومِ اساسی آن را ترس عمومی ما از مشاهده شدن می‌داند (*L'Etre et le Néant* ص ۵۰۲). جالب است پیش خود حدس بزنیم که چطور می‌شود تصمیم گرفت کدام تفسیر «صحیح» است.[1]

وقتی خودش همین تصویر را نماد اصلی رمان خود، سرِ بریده، قرارداد، معنایی در آن یافت که نه فروید و نه سارتر در نظر نگرفته بودند. در آن رمان، الکساندر لینچ ـ گیبن نظر فروید را درباره‌یِ مدوسا به برادرش گوشزد می‌کند: «سر می‌تواند معرف آلت جنسی زنانه باشد، که مایه‌یِ ترس است نه هوس.» و مارتین پاسخ می‌دهد که هر وحشی‌ای دوست دارد سر جمع کند. بعداً، وقتی مارتین دیوانه‌وار عاشق آنِر کلاین، مردم‌شناسِ زانیه با محارم، می‌شود که در مکان‌هایی غریب زیسته و کارهای عجیبی کرده، این بانوی وحشت‌انگیز به او می‌گوید،

> من سر بریده‌ای هستم از آن‌ها که قبایل بدوی و کیمیاگران قدیمی به کار می‌بردند، با روغن تدهینش می‌کردند و تکه‌ای طلا بر زبانش می‌گذاشتند تا برایشان پیشگویی کند و از کجا معلوم که آشناییِ طولانی با سری بریده به دانشی عجیب منجر نشود. برای تصاحب چنین دانشی هرکس حاضر می‌شد بهای درخوری بپردازد.[2]

---

1. *Ibid.*, p. 97. 2. *A Severed Head*, New York, 1966, p. 198.

در رمان، مارتین لینچ-گیبن باید ترس فرویدی یا سارتریِ خود را از این تجلیِ مدوسا بپذیرد و با جهشی اگزیستانسی از اصل لذت بپرد و به عشق او برسد. اما خود رمان‌نویس در این تصویرِ اصلی دارد به جهشِ خود از آزادیِ سارتری به نظمِ لوی استروسی، از تصادف به انگاره، از اگزیستانسیالیسم به ساختارگرایی می‌اندیشد. زیرا سرِ بریده نماینده‌یِ خودِ ادبیات است که، برخلاف فلسفه، مثل یک هاتف، پیشگویانه سخن می‌گوید (چنان‌که رولان بارت، به تبعیت از هگل، در جستاری به نام «فعالیت ساختارگرایی» درباره‌اش بحث کرده است). اگر، چنان‌که من معتقدم، آیریس مرداک رمان‌نویسی است بزرگ‌تر از سارتر، به این دلیل نیست که ــ برخلاف آن‌چه خود امیدوار بوده ــ «یگانگیِ تقلیل‌ناپذیر و مهملِ» آدم‌ها را دریافته بل به این دلیل است که شباهت و مرابطت عقلانیِ آن‌ها را تصویر کرده است. برای همین است که بن‌مایه‌یِ غالب در همه‌یِ آثارش نه بیگانگی که ضد آن یعنی عشق بوده است.

و در این‌جا باید چیزی هم در باب رابطه‌یِ ساختارگرایی و عشق بگویم. وقتی این کلمه را می‌گویم ــ و اصلاً وقتی درباره‌یِ ساختارگرایی به عنوان یک ایدئولوژی حرف می‌زنم ــ از آن‌چه بسیاری از ساختارگراها ممکن است بگویند پا فراتر می‌گذارم. افرادی چون ژان پیاژه و رولان بارت اصرار دارند که ساختارگرایی یک فعالیت یا روش است و نه یک ایدئولوژی. اما من (همراه با مارکسیست‌ها) معتقدم که هر روشی ایدئولوژی خود را همراه دارد، و ساختارگرایی هم از این قاعده مستثنی نیست. افزون بر این، آن‌چه امروز سخت به آن نیاز داریم دقیقاً همان ایدئولوژیِ ساختارگرایی است. و این‌جاست که عشق به میان می‌آید. در تمییز دو جنس است که نخستین و عمیق‌ترین درس‌هایمان را درباره‌یِ یکی بودن و تفاوت می‌آموزیم. تمایز جنسیتی نه فقط مبنای نظام‌های اجتماعی ما، که مبنای منطق ما نیز هست. اگر سه جنس داشتیم، کامپیوترهایمان اندیشیدن براساس تقابل‌های دوتایی را آغاز نمی‌کردند.

از این گذشته، اصلاً خود درک ما از ساختار روایت، در ریتم‌های جنسیت، تناوبات گوناگونِ تولید اسپرم، قاعدگی، معاشقه و همخوابگی به وجود آمده است. اصلاً علت لذت وافر ما از ساختارهای روایی این است که این ساختارها زمان را تابع اراده‌یِ انسان می‌کنند. ریتم غلبه‌یِ انسان است بر گاه‌شماریِ صرف، راهی است تا کاری کُنَد زمان به آهنگی انسانی به رقص درآید. این نکته هیچ‌جا به اندازه‌یِ ساختارهای زمانیِ داستان آشکار نیست که در آن‌ها تکرار، تناوب و اوج به جریان وقایع شکل و معنا می‌بخشند. در داستان، همچون در زندگی، رسیدنِ دو انسان به هم و جای گرفتنشان در آغوشِ هم نماینده‌یِ آشتیِ همه‌یِ اضداد است، حلِّ مسالمت‌آمیز همه‌یِ جدال‌ها، ذوب شدن و تبدیل همه‌یِ شمشیرها به تیغه‌های گاوآهن. در چنین هم‌آغوشی‌ای، امرِ چرخه‌ای بر امرِ زمان‌مند غلبه می‌یابد، عشاق با همه‌یِ عشاق یکی می‌شوند، و ما در امرِ جهانی سهیم می‌شویم. ازدواج عشای ربانیِ ساختارگرایی است. ضمناً دقیقاً همان نقطه‌ای است که ایده‌های ساختاری و ساختارِ داستانی نزدیک‌ترین همخوانی را باهم پیدا می‌کنند. از داستان باستان تا مدرن، انگاره‌یِ ساختاریِ معاشقه و ازدواج، جدایی و وصل، یکی از ماندگارترین و محبوب‌ترین انگاره‌ها بوده است. این انگاره اثبات کرده است که ظرفیتِ بیشترین گسترش را دارد و از اساسی‌ترین جذابیت‌ها برخوردار بوده است. قصه‌های عشقی و رمزهای عاشقانه از زمان «غزل غزل‌ها» و حتی پیش از آن با هم همراه بوده‌اند. بنابراین، چه چیزی طبیعی‌تر و شایسته‌تر از این‌که داستان ساختارگرا این ماندگارترینِ انگاره‌ها را در آغوش کشد و با حیاتی تازه به آن سرعت بخشد؟

جان فاولز، همچون آیریس مرداک، مسیر اگزیستانسیالیسم به ساختارگرایی را پیموده، هرچند به اندازه‌یِ او پیش نرفته و دقیقاً هم به همان نحو این مسیر را طی نکرده است. کاوش در آزادی انسان او را به جایی رسانده که از ضرورت عشق بنویسد. و کندوکاو در باب زمان (که

اندک نویسندگانی به زبردستیِ او از عهده‌اش برآمده‌اند) او را به نگرشی در باب زندگی رسانده که از زمان فراتر می‌رود. این تصویری است که از **زن سروان فرانسوی** ــ از کل رمان و به‌ویژه در تکه‌هایی چون تکه‌یِ زیر ــ پدیدار می‌شود:

در اشراقی درخشان، در پرتوِ زودگذرِ برقی سیاه، دید که همه‌یِ زندگی تناظر است: که تکاملْ عمودی نیست که به سوی کمال بالا رود، بلکه افقی است. زمان مغالطه‌یِ بزرگ بود؛ هستی فاقدِ تاریخ بود، همیشه حالا بود، همیشه درگرفت و گیر همان ماشینِ شیطانی. همه‌یِ آن پرده‌های رنگ‌شده که انسان می‌آویخت تا واقعیت را برائد ــ تاریخ، مذهب، وظیفه، موقعیت اجتماعی، همه توهم بودند، اوهام افیونیِ محض.[1]

از آن‌جا که، چنان‌که یکی از شخصیت‌هایش می‌گوید، مردان چیزها را می‌بینند و زنان روابط بین چیزها را، تصویر کامل بستگی به مرد و زن دارد که در عشق یکی شده‌اند. و هنرمند هم به احتمال زیاد خود حوا ـ مرد یا آدم ـ زن است. رؤیای فاولز سرانجام وحدتِ منظرِ اساساً مردانه‌یِ اگزیستانسیالیستی و ادراکِ اساساً زنانه‌یِ ساختارگرا می‌شود. برای همین است که **مغ** هم سرودی است در ستایش آزادی و هم رمزی است از عشق. انسان آزاد باید از آزادی‌اش استفاده کند تا نقشِ اساطیریِ در خورِ خود را در مناسکِ عشق برگزیند.

به قهرمانِ حماسه‌یِ ساختارگرایانه‌یِ جان بارت، جایلزِ بزچران، همچون نیکلاس اورفه در **مُغ**، گفته می‌شود که «عمق بانویتان را ببینید.» وقتی جایلز در هماغوشی با آناستازیا حقیقتاً با او یکی می‌شود، به تصویرِ ساختارگرایانه از جهان دست می‌یابد:

در مکان دلنشینی که مرا در برگرفته بود نه شرقی در کار بود نه غربی، پردیسی

---

1. *The French Lieutenant's Woman*, New York, 1970, p. 165.

بود یکپارچه و کامل: میله‌ی گَردان، تخته‌یِ بُزخار، گردشگاه، انبارها، زبانه‌های وحشتناکِ آتشِ موتورخانه، ارتفاعاتِ ملایم تپه‌یِ فاوندر ــ همه را می‌دیدم؛ جنگل‌های انبوه فرومتیوس، چابکیِ سردِ نیکولای، تانگِ پر ازدحام ــ همه یکی، و یکی با من. این‌جا در آغوش آن‌جا آرمید، تیک در تاک آویخت، همه به خدمت هیچ در آمد؛ من و بانوی والامقامم، همگی، یکی بودیم.[1]

تخیل ادبی در زمان ما از اگزیستانسیالیسم عبور کرده و وارد ساختارگرایی شده است. این مسئله باقی است که آیا تخیل سیاسی می‌تواند به دنبالش برود یا نه. ما سخت به سیاست ساختار (و سیاست عشق) نیاز داریم. فقط می‌توان امیدوار بود که تفکر اکولوژیک (که تفکر ساختاری است) کمک کند تا همه‌مان بازآموزی شویم. انسان در نظامی زندگی می‌کند که خارج از اراده‌یِ اوست اما از قدرت او برای تنظیم دوباره‌یِ آن خارج نیست. هبوط انسان نه اسطوره‌ای متعلق به ماقبل تاریخ است و نه رخدادی در آغاز زمان انسانی. فرایندی است که قرن‌هاست دارد رخ می‌دهد، بیشتر هبوط به قدرت است تا به دانش ــ قدرتِ ایجاد تغییرات بزرگ در خودمان و در محیط اطرافمان، قدرت ویران کردن سیاره‌مان به طرق گوناگون، آهسته یا سریع، یا قدرت حفظ آن و زندگیمان بر روی آن برای مدتی دیگر. در سطوح گوناگونِ فعالیت انسان، توانایی او برای اِعمالِ قدرتش به طرقی خودویرانگر از توانایی نظام‌های بازخورد او برای تصحیح رفتارش بیشتر می‌شود. نارسایی‌های بزرگ دولت ما در سال‌های اخیر نارسایی‌های تخیل بوده است. آن‌چه در همه‌یِ حوزه‌های زندگی مورد نیاز ماست، بازخوردِ حساس‌تر و زنده‌تر است. نقش یک تخیلِ واقعاً ساختارگرا الزاماً نقشی آینده‌گرا خواهد بود. این تخیل نوع بشر را در جریان پیامدهای اعمالی که هنوز انجام نداده است قرار خواهد

1. *Giles Goatboy*, New York, 1967, p. 731.

داد. اما اطلاع دادنِ تنها کافی نیست، باید سبب شود پیامدهای آن اعمال را احساس کنیم، در اعماق وجودمان و در اندرون‌مان احساسشان کنیم. تخیل ساختاری باید کمکمان کند که در آینده زندگی کنیم تا آن‌که به راستی بتوانیم در آینده به زندگی ادامه دهیم. و این وظیفه، این وظیفهٔ بزرگ، وقتی توانست کاری کند که همه آن را احساس کنند، تغییراتی در نظام ادبیات به وجود خواهد آورد. اگر قرار باشد که انسان ادامه بدهد، فرم‌های تازه‌ای پدیدار خواهند شد، باید پدیدار شوند.

اگر تخیل مأیوسمان کرد، اگر خودمان خودمان را مأیوس کردیم، ساختارگرایی تسلی و دلداریمان خواهد داد. انسان جزئی است از یک نظام بسامان و قابل درک. هرچند نه انسان طراحی‌اش کرده نه آن را ساخته، واقعی است، آن‌جاست، تا حدی قابل شناختن است. اگر انسان نتواند به سازگاری خود با آن ادامه دهد، این نظام بدون او ادامه خواهد داد. او می‌تواند مطالعه‌اش کند، دوستش بدارد، و کارکردش را به عنوان چیزی زیبا بپذیرد، چیزی که برای توجیه خود نه به تأیید انسان نیاز دارد نه حتی به وجود انسان.

پیوست کتابشناسی

این فهرستِ کاملِ همه‌یِ آثاری نیست که به ساختارگرایان یا ساختارگرایی ارتباط دارند. فهرستی است گزیده از آثار مهم در نقد و نظریه‌یِ ادبی ساختارگرا، همراه با سرآغازهای مهم و مطالعاتِ وابسته. تا حد ممکن، فهرست آثاری است به زبان انگلیسی، و عناوین فرانسوی تنها در مواردی ذکر شده که هنوز نسخه‌یِ انگلیسی متن در بازار موجود نیست. برای آن‌که آن‌ها که این کتاب واقعاً برایشان درآمدی بر ساختارگرایی است، استفاده‌یِ بیشتر ببرند، نکاتی را در مورد بسیاری از مدخل‌ها ذکر کرده‌ام و برداشت خود را درباره‌یِ ماهیت و ارزشِ اثرِ معرفی شده ارائه داده‌ام.

۱. فرمالیست‌ها: مطالعات، گزیده‌ها، و آثار فرمالیست‌ها

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Cambridge, Mass.: M.I.T., 1968.

_____. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Ann Arbor: Ardis, 1973.

Chklovski, Victor. *Sur la théorie de la prose.* Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.

این کتاب اثری است مهم در نظریه‌یِ روایت که ابتدا در سال ۱۹۲۹ به زبان روسی منتشر شد. قاعدتاً باید در آینده‌یِ نزدیک به انگلیسی ترجمه شود. در مورد اشکلوفسکی و آیخنباوم (مشخصات آن در زیر آمده است) املاهای رایج‌تر در متون انگلیسی زبان را به

کار می‌برم: Eichenbaum, Shklovsky

Eikhenbaum, Boris. *The Young Tolstoy*. Ann Arbor: Ardis, 1972.

Eisenstein, Sergei. *Film Form*. New York: Harvest Book, 1969.

_____. *The Film Sense*. New York: Harvest Book, 1969.

هر چند آیزنشتاین از اعضای گروه فرمالیست‌ها نبود و درواقع مکرراً از او خواسته شد تا «گرایش‌ها»ی فرمالیستی را طرد کند، بخش اعظم کارهای او در عرصه‌یِ سینما از زمره‌یِ کارهای آن‌ها در عرصه‌یِ ادبیات است.

Erlich, Victor. *Russian Formalism*. The Hague: Mouton, 1955.

این کتاب هنوز اثری است استاندارد در زمینه‌یِ تاریخچه و آموزه‌یِ فرمالیست‌ها.

Jameson, Fredric. (ن.ک: بخش ۲).

Lemon, Lee T., and Reis, Marion J., eds. *Russian Formalist Criticism*. Lincoln, Neb.: Bison Books, 1965.

این کتاب احتمالاً بهترین معرفیِ موجز فرمالیست‌هاست و چهار گزیده از نوشته‌های اشکلوفسکی، آیخنباوم، و توماشفسکی را همراه با مطالب مقدماتی و یادداشت‌های مفید دربر دارد.

Matejka, Ladislav, and Pomorska, Krystyna. *Readings in Russian Poetics*. Cambridge, Mass.: M.I.T., 1971.

کامل‌ترین مجموعه‌یِ آثار موجود به زبان انگلیسی است شامل آثار آیخنباوم، یاکوبسن، توماشفسکی، تینیانوف، بوگوتیرف، پراپ، بریک، وولوشینوف، باختین، تروبتسکوی، و اشکلوفسکی، همراه با مقاله‌های آموزنده‌ای از ویراستاران.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas, 1970.

Shklovsky, Victor. (Chklovski :ن.ک)

Todorov, Tzvetan, trans. and ed. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.

خیلی از مطالب این کتاب در حال حاضر به زبان انگلیسی در گزیده‌های لمون و رایس، و ماتژکا و پومورسکا موجود است، اما برخی از آن‌ها نیست، از جمله نوشته‌یِ مهم اشکلوفسکی در باب «ساخت داستان و رمان». گزیده‌هایی از آثار آیخنباوم، یاکوبسن، ویتوگرادوف، تینیانوف، بریک، توماشفسکی، و پراپ نیز در آن آمده‌اند.

۲. گزیده‌های آثار ساختارگرایان و کتاب‌هایی درباره‌یِ ساختارگرایی

Auzias, Jean-Marie. *Clefs pour le structuralisme*. Paris: Editions Seghers, 1971.

کتاب اوزیا که در چاپ سوم به‌طور کامل بازنویسی شده درآمدی کلی بر موضوع

ساختارگرایی است. اوزیا علاوه بر پیش‌زمینه‌یِ زبان‌شناختی و مفاهیم اساسی، فصولی را هم به مردم‌شناسی (از دورکیم تا لوی استروس)، آلتوسر و مارکسیسم، «ناساختارگرایی» فوکو، و لاکان و روانکاوی اختصاص داده است. او در حدِ نسبتاً مختصری به ادبیات پرداخته، اما در کل این کتاب درخشان و جاندار است و موضوع را به‌خوبی معرفی می‌کند.

Chatman, Seymour, ed. *Approaches to Poetics*. New York: Columbia, 1973.

مجموعه‌ای از مقالات «انستیتوی زبان انگلیسی» درباره‌یِ موضوعات مربوط به شیوه‌های ساختارگرایانه و سبک‌گرایانه در بررسی ادبیات است ــ چه له و چه علیه. همچون اغلب کتاب‌های این‌چنینی، اجزاء کل را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. در این کتاب جستارهایی از ویکتور ارلیش درباره‌یِ یاکوبسن، هیو دیویدسن درباره‌یِ بارت، و جستارهایی دیگر به قلم فرانک کرمود، ریچارد اومان، استنلی فیش، و تزوتان تودوروف آمده است.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

در زمان چاپ این کتابشناسی، کتابِ کالر هنوز منتشر نشده است. اما از تکه‌ای که از او در گزیده‌یِ رابی (مشخصات آن در زیر آمده است) و جستاری که در *سنتروم* (نک: بخش ۷) آمده می‌توان قضاوت کرد که این کتاب اثری پرمغز و سنجیده خواهد بود.

DeGeorge, Richard, and DeGeorge, Fernande, eds. *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1972.

این کتاب گزیده‌ای است مشتمل بر آثاری از مارکس، فروید، سوسور، یاکوبسن، بارت، لوی استروس، آلتوسر، فوکو، و لاکان، همراه با مقدمه‌ای کوتاه اما مفید از ویراستاران. این کتاب از این لحاظ با کوشش‌های مشابه تفاوت دارد که مصرّ است مارکس و فروید ساختارگرا هستند، زیرا در «اعتقاد به این‌که رخدادها و پدیده‌های سطحی را باید با ساختارها و پدیده‌های زیرِ سطح تبیین کرد» با سوسور و دیگران شریک‌اند. ساختارگرایی در ادبیات در این مجموعه تنها با دو جستار از بارت مطرح شده، اما این دو جستارهای مهمی هستند.

Ehramann, Jacques. *Structuralism*. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1970.

در ده جستار این مجموعه، که ابتدا در مجلدی در سری مطالعات ییل منتشر شده‌اند، به جنبه‌های ساختاریِ زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، هنر، روانپزشکی، و ادبیات پرداخته شده است. این مجموعه کشکولی است نسبتاً در هم از جستارهایی به قلم ساختارگرایان (لوی استروس، لاکان، و خودِ اِرمان) و مقاله‌هایی درباره‌یِ ساختارگرایی و موضوعاتِ وابسته.

کل مجموعه نسبتاً گنگ و زیاده از حد نبوغ‌آمیز است. قطعاً به درد پژوهشگران پیشرفته در عرصه‌یِ فعالیت ساختارگرایی می‌خورد و نه مبتدیان. اما جستار جفری هارتمن درباره‌یِ ساختارگراییِ انگلیسی ـ امریکایی و تکه‌یِ مربوط به تحلیل یاکوبسن و لوی استروس از «گربه‌ها»ی بودلر به قلم مایکل ریفاتر مهم‌اند. منابعی برای مطالعه ارائه شده، اما هم تعدادشان اندک است و هم کهنه‌اند.

Gardner, Howard. *The Quest for Mind*. New York: Knopf, 1973.

این کتاب با عنوانِ فرعیِ «پیاژه، لوی استروس، و جنبش ساختارگرایی» بررسیِ بسیار کاملِ این دو ساختارگرای مهم و اندیشه‌های آن‌هاست. هرچند عملاً ساختارگرایان در عرصه‌های ادبی و زبان‌شناسی را نادیده می‌گیرد، معرفیِ مفیدِ معرفت‌شناسی ساختارگرایی است.

Garvin, Paul L. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown, 1964.

بهترین معرفی موجودِ آثار ساختارگرایانِ مکتب پراگ. به‌ویژه چهار جستار از یان موکاروفسکی و کتابشناسی‌ای بسیار مفید همراه با شرح و توضیحات در آن جالب‌توجه است.

Gras, Vernon W. *European Literary Theory and Practice*. New York: Delta Book, 1973.

این مجموعه که به‌دقت برگزیده شده است، با عنوان فرعیِ «از پدیدارشناسیِ وجودی تا ساختارگرایی» شامل آثاری است از یاکوبسن، لوی استروس، بارت، لیچ، و بوتور همراه با گزیده‌ای کم‌وبیش غنی‌تر از مطالبی به قلم نویسندگان اگزیستانسیالیست و پدیدارشناس. پیشگفتار کتاب آگاهانه و هوشمندانه است. اما سوای تکه‌ای از کار بارت درباره‌یِ راسین، کلِ «عملِ» ساختارگرایی در عرصه ادبیات به اسطوره و قصه‌یِ پریان اختصاص یافته است. می‌بایست در این بخش ژنت و تودوروف را هم می‌گنجاند.

Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language*. Princeton University, 1972.

این کتاب بررسیِ بسیار عالمانه و نقدی است زیرکانه بر فرمالیسم و ساختارگرایی به قلم منتقدی هگلی که کانون توجه را محدودیت‌های روش‌های فرمالیستی و ساختارگرایانه قرارداده است. کتابشناسی مفیدی هم در آن گنجانده شده، هرچند ترجمه‌های انگلیسی بسیاری از آثار خارجی ذکر نشده‌اند.

Lane, Michael, ed. *Introduction to Structuralism*. New York: Harper Torchbook, 1972.

گزیده‌ای عمومی که بخش مهمی از آن به جستارهای زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، و ادبی اختصاص دارد. پیشگفتار درخشانِ ویراستار و کتابشناسی‌ای مفصل ارزش کتاب را بالاتر

برده‌اند. در مجموع، معرفیِ عمیق و اندیشمندانه‌یِ موضوع مورد بحث است.

Macksey, Richard, and Donato, Eugenio, eds. *The languages of Criticism and the Sciences of Man.* Baltimore: Johns Hopkins, 1970.

این کتاب، با عنوانِ فرعیِ «جدلِ ساختارگرایانه» شامل مقالات ارائه شده در کنفرانسی مهم در دانشگاه جانز هاپکینز در سال ۱۹۶۶ است. در این کتاب مقالاتی از ساختارگرایان و ضد ساختارگرایان در تشریح موضع آن‌ها و نیز بحث‌های متعاقب آن‌ها ارائه شده است. ژیرار، پوله، گلدمن، تودوروف، بارت، لاکان، دریدا و رووِه از جمله صاحبان مقالات مندرج در این کتاب‌اند. یادداشت‌های مربوط به شرکت‌کنندگان از لحاظ معرفی منابع مفید است. مطالعه‌یِ این متن برای دانشجویانِ پیشرفته اهمیت دارد.

Piaget, Jean. *Structuralism*. New York: Basic Books, 1970.

سندی بسیار مهم در زمینه‌یِ فلسفه‌یِ ساختارگرایی با ترجمه و ویرایشِ درخشانِ شانینا ماشلر. هرچند پیاژه به بحث درباره‌یِ ادبیات نمی‌پردازد، بررسی مفاهیم ساختارگرایانه در ریاضی، منطق، فیزیک، زیست‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی، مردم‌شناسی و فلسفه در این کتاب، همچون تعریف او از ساختار در فصل ۱، برای پژوهشگران ادبی از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است.

Robey, David, ed. *Structuralism: An Introduction.* Oxford: Clarendon, 1973.

مجموعه‌ای کم‌حجم از جستارهای درخشان در باب جنبه‌های گوناگون ساختارگرایی به قلم جاناتان کالر و جان لاینز (زبان‌شناسی)، ادموند لیچ (مردم‌شناسی)، اومبرتو اکو (نشانه‌شناسی)، تزوتان تودوروف (هنری جیمز)، جان مپهم (فلسفه)، و رابین گندی (ریاضیات).

Wahl, François, ed. *Qu'est-ce-que le structuralisme*? Paris: Seuil, 1968.

در چاپ اول این کتاب، که در حال حاضر در دست تجدیدنظر است، پنج جستار مفصل گنجانده شده بود: اسوالد دوکرو درباره‌یِ زبان‌شناسی، تزوتان تودوروف درباره‌یِ بوطیقا، دِن اسپربر درباره‌یِ مردم‌شناسی، مصطفی صافان درباره‌یِ روانکاوی، و وال درباره‌یِ فلسفه. تودوروف بیانیه‌یِ خود را به‌طور اساسی بازنویسی کرده و به‌زودی به صورت کتابی مستقل آن را منتشر خواهد کرد.

Wellek, René. *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School.* Ann Arbor: University of Michigan, 1969.

تک‌نگاری‌ای مهم درباره‌یِ ساختارگرایان مکتب پراگ، با تکیه بر آثار موکاروفسکی.

۳. مطالعات ساختارگرایانه و ساختارگرایانه‌یِ نخستین در زبان و ادبیات

Barthes, Roland. *On Racine*. New York: Hill and Wang, 1964.

این کتاب، که بیشتر کتابی است درباره‌یِ راسین، نوشته‌یِ یک فرد و نه نماینده‌یِ مکتبی معین، بیشتر ما را با بارت در مقام منتقد آشنا می‌کند تا با ساختارگرایی به منزله‌یِ یک موضوع، اما کتابی است درخشان با ترجمه‌یِ خوب انگلیسی از ریچارد هاوارد.

_____. *Writing Degree Zero* and *Elements of Semiology*. Boston: Beacon, 1970.

در این کتاب کم‌حجم دو تا از تک‌نگاری‌های بارت جمع آمده‌اند. *Elements* در مقایسه با تک‌نگاریِ دیگر تناقض‌گویی کمتری دارد.

_____. *Critical Essays*. Evanston: Northwestern, 1972.

ترجمه‌یِ انگلیسی از ریچارد هاوارد. مجموعه‌ای غنی و متنوع شامل مهم‌ترین نوشته‌های بارت درباره‌یِ ادبیات و نقد.

_____. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1973.

عمدتاً از قطعاتی کوتاه و روزنامه‌نگارانه درباره‌یِ فرهنگ عامه تشکیل شده که نشانه‌شناسِ ما را در بهترین وضعیتش در عمل نشان می‌دهد.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

در حال حاضر که این کتابشناسی زیر چاپ می‌رود، ترجمه‌یِ ریچارد هاوارد هنوز منتشر نشده است ــ و به انگلیسی درآوردنِ این تفسیر نشانه‌شناختیِ حیرت‌آورِ یک داستانِ بالزاک کار چندان ساده‌ای نیست.

Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Coral Gabels: University of Miami, 1971.

مجموعه‌یِ جستارهایی که روشنی‌ای غیرمعمول دارند و منتقدان ادبیِ ساختارگرا به‌کرات به آن ارجاع می‌دهند.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago, 1961.

رویکرد نوارسطوییِ بوث به داستان که نه فرمالیستی است و نه ساختارگرایانه، در نسل جوان‌ترِ ساختارگرایان نفوذِ بسیار داشته است.

Bovon, François, ed. *Analyse structurale et exégèse biblique*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1971.

مجموعه‌ای از جستارهای ساختارگرایان ادبی و مفسرانِ سنتی، شامل بحثی درباره‌یِ ساختارگرایی از خودِ ویراستار و جستارهایی درباره‌یِ ساختارگرایی در کتاب مقدس به قلم بارت، مارتن آشار، استاروبینسکی، و لینهارت.

Bremond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

در بخش اول کتاب، برمون نقدهای مهمی بر بدیه، گرماس و تودوروف را آورده است. بخش اعظم قسمت دوم کتاب به بررسی «نقش‌های روایی اصلی» اختصاص یافته است.

Dorfman, Eugene. *The Narreme in the Medieval Romance Epic.* University of Toronto, 1969.

این کتاب، با عنوان فرعیِ «درآمدی بر ساختارهای روایی»، تلاشی است نسبتاً ضعیف برای کاربست تکنیک‌های ساختارگرایانه در مورد رولان و سید.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism.* Princeton University, 1971

سندی مهم در ساختارگراییِ انگلیسی ـ امریکایی.

_____ . *Fables of Identity.* Harbinger, 1963.

مجموعه جستارهایی که اغلب پس از ***کالبدشکافی*** نوشته شده‌اند که ابتدا در سال ۱۹۵۷ منتشر شد.

Genette, Gérard. *Figures.* Paris: Seuil, 1966.

_____ . *Figures II.* Paris: Seuil, 1969.

_____ . *Figures III.* Paris: Seuil, 1972.

ژنت یکی از دو یا سه تن مهم‌ترین ساختارگرایان ادبی است. هنوز کتاب‌هایش به انگلیسی درنیامده، اما گزیده‌ای از آن‌ها را در حال حاضر قرار است انتشارات جانز هاپکینز درآورد.

Goldmann, Lucien. *The Hidden God.* New York: Humanities, 1964.

این بررسیِ مارکسیستی / ساختارگرایانه‌یِ پاسکال و راسین یکی از آثاری است که بارت در *On Racine* به آن‌ها پاسخ داد.

_____ . *Pour une sociologie du roman.* Paris: Gallimard, 1964.

این مجلد، که هنوز به انگلیسی درنیامده است، شامل بررسی‌ای طولانی درباره‌یِ رمان‌های مالرو و سه مقاله‌یِ کوتاه است که گلدمن در آن‌ها «ساختارگراییِ تکوینی» خود را می‌پروراند که در صدد پیوند زدن نگاه مارکسیستیِ لوکاچی به جامعه با یک روش‌شناسی ساختارگرایانه است.

Greimas, *A. J. Semantique structurale.* Paris: Larousse, 1966.

_____ . *Du sens.* Paris: Seuil, 1970.

گرماس، که خود اغلب مغلق‌نویس و پر از غموض است، در نسل جوان‌تر ساختارگرایان تأثیری مهم داشته است.

Guillén, Claudio. *Literature as System.* Princeton Universiy, 1971.

این مجموعه مقالات به هیچ‌وجه از لحاظ برنامه‌ای ساختارگرایانه نیست، اما کل کتاب معطوف است به «پشتیبانی از رویکردی ساختاری به واحدها، اصطلاحات و مسائل بنیادینِ تاریخ ادبیات.» این کتاب از جمله یک «گفت‌وگوی درونی» است با لوی استروس

و سوسور. سندی مهم در ساختارگرایی ادبی.

Heller, L. G., and Macris, James. *Toward a Structural Theory of Literary Analysis.* Worcester, Mass.: Institute For Systems Analysis, 1970.

این تلاش به منظور تقلیل ارزش‌های ادبی به چند اصل ساختاری از آن نوع ساختارگراییِ بی‌پرده‌ای است که منتقدان ادبیِ سنتی‌تر را بحق می‌رَماند، زیرا خیلی چیزها را که در بررسی ادبی اهمیت دارند حذف می‌کند. از سوی دیگر، توجه را به موضوعاتی معطوف می‌کند که غالباً، شاید به این دلیل که خیلی بدیهی به نظر می‌رسند، نادیده گرفته می‌شوند.

Hendricks, William O. *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art.* The Hague: Mouton.

زیر چاپ.

Jakobson, Roman, *Selected Writings*. New York: Humanities.

در حال تدوین.

این چاپِ شش جلدی سرانجام مجموعه‌یِ نوشته‌های متنوع و پرحجم یاکوبسن را در باب زبان و ادبیات یکجا جمع خواهد آورد. جلد ۳، ***دستور زبانِ شعر و شعرِ دستور زبان***، به‌ویژه برای پژوهندگان بوطیقای ساختاری اهمیت خواهد داشت. تا این کتاب منتشر نشده، ترجمه‌یِ انگلیسی برخی جستارهای بسیار مهم را تنها می‌توان در مجموعه‌هایی چون Lane (بخش دو همین کتابشناسی و Sebeok (بخش ششم در زیر) پیدا کرد. نیز رجوع کنید به یاکوبسن در بخش ششم.

——— . *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

مجموعه‌ای درخشان از جستارهایی که زیر نظر تودوروف گرد آمده و مشتمل است بر اغلب جستارهای مهم یاکوبسن در باب بوطیقا، به استثنای جستار مهم «زبان‌شناسی و بوطیقا» که ترجمه‌یِ انگلیسی آن را می‌توان در Sebeok (بخش ششم) یافت.

Jakobson, Roman, and Halle, Morris. *Fundamentals of Language*. The Hague: Janua Linguarum, Mouton, 1956.

بخش ۲ این اثر حاوی بحثِ معروفِ یاکوبسن درباره‌یِ استعاره و مجاز مرسل است.

Jolles, André. *Formes simples*. Paris: Seuil. 1972.

این اثر که ترجمه‌یِ آنتوان ماری بوگه از Einfache Formen است کتاب مهمی است که پیش‌نمونه‌یِ ساختارگرایی است و در سال ۱۹۳۰ نگاشته شده و هنوز به انگلیسی منتشر نشده است.

Lewin, Jane. "Structural Poetics".

رساله‌یِ دکتری در دست تهیه، دانشگاه براون. بخشِ مقدماتیِ طولانی آن حاوی بحثی است مستوفا درباره‌یِ ژنت و تودوروف.

Metz, Chiristian. *Language of Film*. New York: Praeger, 1973.

گزاره‌ای مهم درباره‌یِ نشانه‌شناسی فیلم.

Mukarovsky, Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Ann Arbor: University of Michigan, 1970.

با ترجمه و حاشیه‌نویسی از مارک ای، سوئینو، اثری از یکی از رهبرانِ مکتب پراگ که ابتدا در سال ۱۹۳۶ منتشر شد. تک‌نگاری‌ای مهم که ضمناً جداشدن از فرمالیسم و رفتن به سوی ساختارگرایی را نشان می‌دهد که در آن علاوه بر داده‌های ادبی، داده‌های اجتماعی نیز مورد بررسی قرار می‌گیرند.

Rabkin, Eric. *Narrative Suspense*. Ann Arbor: University of Michigan, 1973.

کتابی که سهم جالبی در نظریه‌یِ انواع دارد.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill, 1966.

با ترجمه و حاشیه‌نویسی وِید بَسکین؛ این اثر که جمع‌آورده‌یِ دانشجویان سوسور در سال ۱۹۱۵ است هنوز نخستین کتاب اساسی در زمینه‌یِ ساختارگرایی است.

Scholes, Robert, and Kellogg, Robert. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford, 1966.

این اثر به سنتِ فرمالیستی / ساختارگرا تعلق دارد زیرا در صدد برمی‌آید تا سیر تکامل ادبیات روایی را عمدتاً بر حسبِ عملکردِ یک نظام نوعی بررسی کند.

Souriau, Étienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.

اثری مهم و پیش‌نمونه‌یِ ساختارگرایی که به ادبیات نمایشی پرداخته است.

Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.

این کتاب عمدتاً کاربست روش‌شناسیِ ساختارگرایانه در مورد *Les liaisons dangereuses* است.

———. *Grammaire du Décaméron*. The Hague: Mouton, 1969.

در این تک‌نگاری تودوروف روش پراپ را نظام‌مند و تقویت می‌کند تا ساختار آثار داستانی بوکاتچو را وصف کند.

———. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

ترجمه‌ای از این کتاب به قلم ریچارد هاوارد را انتشارات کیس وسترن ریزرو در سال ۱۹۷۳ انتشار داد. این کتاب جستاری است مهم در نظریه‌یِ انواع و در عین حال ادبیات شگرف را به‌روشنی و روشن‌بینی بررسی کرده است.

———. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.

مجموعه‌ای مهم از نقد ادبی ساختارگرایانه‌یِ تودوروف شامل جستارهایی در باب

نظریه‌یِ داستان و انواع گوناگون روایت‌ها از زمان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون. قرار است انتشارات دانشگاه کرنل در سال ۱۹۷۵ ترجمه‌یِ انگلیسی آن را به قلم رابرت اسکولز انتشار دهد.

———. *Poétique*. Paris: Seuil, 1973.

متن تجدیدنظر شده‌یِ بیانیه‌یِ ساختارگرایی که در Wahl (ن‌ک: بخش دو همین کتابشناسی) چاپ شده بود.

آثار تودوروف، یکی از دو یا سه منتقد ادبیِ اصلیِ ساختارگرا، هنوز چنان که باید به زبان انگلیسی درنیامده است؛ بنابراین، در این‌جا نشانیِ شش جستار مختصر او را که به زبان انگلیسی درآمده ارائه می‌کنم:

———. "Structural Analysis in Narrative." *Novel: A Forum on Fiction*, Fall 1969. Reprinted in Lipking and Litz, *Modern Literary Criticism*. New York: Atheneum, 1972.

———. "The Discovery of Language: *Les Liaisons Dangereuses* and *Adolphe*." *Yale French Studies*, 1970.

———. "The Fantastic in Fiction." *Twentieth Century Studies*. May 1970.

———. "Language in Literature." Macksey and Donato.

(ن ک: بخش ۲ همین کتابشناسی.)

———. "Meaning in Literature: A Survey." *Poetics*, no. I. The Hague: Mouton.

———. "The Two Principles of Narrative." *Diacritics*, Fall 1971.

Van Rossum-Guyon, Françoise. *Critique du roman*. Paris: Gallimard, 1970.

این کتاب حاصل بسط جستاری است در نقد ساختارگرایانه که در مورد یک اثر داستانی، *La Modification*، اثرِ بوتور، به کار بسته شده است.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University, 1969.

درآمدی سودمند بر موضوعی چنان گسترده که نمی‌توان در این‌جا منابع مربوط به آن را معرفی کرد. فصل آخر آن، «نشانه‌شناسیِ سینما»، بحثی است سریع درباره‌یِ رابطه‌یِ ساختارگرایی با فیلم، که در آن بر دستاوردهای فیلسوفِ زبانِ امریکایی، چارلز سندرز پیرس، که از او غفلت شده است، تکیه می‌شود. متأسفانه در این کتاب نه از یادداشت‌ها و توضیحات خبری است و نه از کتابشناسی.

۴. ساختارگرایی در عرصه‌های مرتبط با ادبیات و زبان

تردیدی نیست که این مقوله بسیار فراگیر است. و پس از گذشتن از مرحله‌ای معین، سودمندی آن در نسبت مستقیم با گستردگی‌اش کاهش می‌یابد. اما در این‌جا شخصیت‌های اصلی را که بیش از همه ساختارگرا نامیده می‌شوند گنجانده‌ایم که آثارشان خارج از حوزه‌های زبان‌شناسی و نقد ادبی قرار می‌گیرد، و همچنین چند کتاب کلیدی که همه‌جا آن‌ها را «ساختارگرایانه» ندانسته‌اند اما برای ارائه‌یِ چشم‌اندازهای اساساً ساختارگرایانه در باب فعالیت انسان اهمیت دارند.

Althusser, Louis. *For Marx.* New York: Vintage, 1970.

آلتوسر را اغلب ساختارگرا می‌نامند، شاید به این دلیل که مصر است تا آثار مارکس را به عنوان مجموعه‌ای از مواد «علمی» بررسی کند که می‌باید آن‌ها را مثل هر فرضیه‌یِ علمیِ دیگری آزمود، توسعه داد، و به دور انداخت. این مجموعه جستارها درباره‌یِ مارکس نقد و تشریح «علم تاریخ» مارکسی است.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind.* New York: Ballantine, 1972.

هرچند خود بیتسن لفظ ساختارگرایی را به کار نمی‌برد، جستارهای او در باب معرفت‌شناسی، اکولوژی، زیست‌شناسی، روان‌شناسی، و مردم‌شناسی سهم مهمی در غنی‌تر کردن فلسفه و ایدئولوژی ساختارگرایی داشته‌اند.

Burnham, Jack. *The Structure of Art.* New York: Braziller, 1971.

اثری با نیتِ ساختارگراییِ برنامه‌ای که با بحث‌هایی مختصر درباره‌یِ لوی استروس، سوسور، بارت، چامسکی، و پیاژه آغاز می‌شود، سپس با تحلیل تابلوها و سایر آثار هنریِ ترنر تا دوشان ادامه می‌یابد.

Derrida, Jacques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences."

این جستار را می‌توان در Macksey and Donato (بخش دو همین کتابشناسی) یافت. نگرش دریدا، هرچند غالباً او را ساختارگرا خوانده‌اند، به پدیدارشناسیِ اگزیستانسیالیستی نزدیک‌تر است. جستاری که معرفی کردیم حمله‌ای است بی‌امان بر فرض‌های ساختارگرایی از جانب کسی که اساساً می‌گوید «آن‌قدر که باید، پیش نمی‌روید.» دو جلد کتاب او درباره‌یِ ماهیت زبان، خط و تفکر در دست ترجمه‌اند اما هنوز به انگلیسی منتشر نشده‌اند.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization [Histoire de folie].* New York: New American Library, 1973.

——— . *The Order of Things [Les mots et les choses]*. New York: Pantheon, 1970.

——— . *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1970.

فوکو با سماجت انکار می‌کند که ساختارگراست، اما علاقه‌یِ او به انگاره‌های فرایند تاریخی نشان می‌دهد که به‌رغم انکارهایش به سنت فرمالیست / ساختارگرا تعلق دارد. تا به این‌جا که ناشران امریکایی‌اش چنان‌که باید به او خدمت نکرده‌اند. نام مترجم *Order of the Things* در هیچ کجای کتاب نیامده، و این شرم هم قابل درک است چراکه انگلیسیِ متن بسیار شلخته است. علاوه بر این، روی جلد کتاب، تصویری از تابلو "Las Meninas" اثر ولاسکز که برای درک فصل اول ضرورتی تام دارد، در چاپ ترجمه‌یِ انگلیسی با آن قیمت بسیار بالا حذف شده، هرچند که در یادداشت‌ها به آن ارجاع داده می‌شود. اما خواننده‌یِ انگلیسی زبان فقط همین یک ترجمه را در اختیار دارد. شاید بهتر است دانشجویان از *Archaeology* شروع کنند، به‌ویژه بخش نتیجه‌گیری و «مقال در باب زبان» که ضمیمه‌یِ آن است.

Gombrich, E.H. *Art and Illusion*. Princeton University, 1961.

نحوه‌یِ بررسیِ درخشانِ نظام تکامل در هنرهای تجسمی توسط گومبریچ، او را که به ندرت به ساختارگرایی متهم شده، به سنت فرمالیستی / ساختارگرا پیوند می‌زند.

Köhler, Wolfgang. *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton University, 1969.

ژان پیاژه در ***ساختارگرایی***، روان‌شناسان گشتالت را مرتبط با سرآغازهای ساختارگرایی در روان‌شناسی می‌داند. چکیده‌ی موجز و روشن کهلر معرفی درخشان دستاوردها و آموزه‌یِ روان‌شناسان گشتالت است.

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago, 1970.

نویسنده با تفکر علمی همچون نظامی متکامل برخورد کرده ــ همان‌طور که گومبریچ با نقاشی برخورد کرده یا منتقدان ادبی با تاریخ انواع ــ و به این ترتیب شکاف میان علم و هنر را کاهش داده است. ضمناً جدلی عظیم در صفوف مورخان علم به راه انداخته است. این کتاب اهمیت بسیار دارد.

Lacan, Jacques. *The Language of the Self: The Function of language in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins, 1968.

این تنها اثر مهم لاکان است که به انگلیسی انتشار یافته. کتاب یک کتابشناسیِ کامل هم دارد. جستارهای مهمی از لاکان را می‌توان در منبع Ehrmann و منبع Macksey و Donato که در بخش دو همین کتابشناسی معرفی شده‌اند یافت.

Piaget, Jean. *Six Psychological Studies*. New York: Vintage, 1968.

پیاژه در پژوهش در عرصه‌یِ معرفت‌شناسی تکوینی همان‌قدر خلاق و پرکار بوده که لوی استروس در عرصه‌یِ مردم‌شناسی. این‌که فقط یک عنوان در این‌جا معرفی شده به قصد آشنا کردن خواننده با مجموعه آثاری بزرگ‌تر است که در حد وسیعی به زبان انگلیسی در دسترس قرار دارد. این شش بررسی حاصل گزینشی است دقیق که دامنه و کیفیت پژوهش‌های پیاژه را عیان می‌کنند و کتابشناسیِ خوبی از آثار او به زبان فرانسه و انگلیسی نیز در کتاب آمده است.

Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings*. New York: Avon Books, 1967.

این کتاب، با عنوان فرعیِ **سیبرنتیک و جامعه**، اول بار در سال ۱۹۵۰ انتشار یافت. کتاب درباره‌یِ مفاهیم مهم در تفکر ساختاریِ معاصر است بی‌آن‌که خود ساختارگرا باشد. با این‌همه، این کتاب، به همراه اثر Bateson که پیشتر معرفی شد، سهمی مهم در تفکر ساختارگرایی داشته است.

۵. آثار کلود لوی‌استروس و آثارِ درباره‌یِ او

در زیر سیاهه‌یِ مختصر آثاری را می‌بینید که اغلبِ آثارِ تخصصی‌ترِ لوی استروس در عرصه‌یِ مردم‌شناسی از آن حذف شده است.

Charbonnier, Georges. *Conversations with Claude Lévi-Strauss*. London: Cape Editions, 1969.

لوی استروس، با پرسش‌های زیرکانه و انسانیِ شاربونیه، اندیشه‌هایش در باب مردم‌شناسی و هنر را تشریح می‌کند و توضیح می‌دهد.

Hayes, E. Nelson, and Hayes, Tanya, eds. *Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist as Hero*. Cambridge, Mass.: M. I. T., 1970.

مجموعه جستارهایی درباره‌یِ لوی استروس و ساختارگرایی، که از چهره‌نگاری‌های ژورنالیستی عامه‌پسند تا تفسیرهای جدی را دربر می‌گیرد. گزینش بسیار خوب است و کتابشناسی مفصلی شامل آثارِ به زبان فرانسه و انگلیسی به همراه دارد.

Leach, Edmund. *Claude lévi-Strauss*. New York: Viking, 1970.

این تک‌نگاری از مجموعه‌یِ «استادان مدرن» بهترین معرفیِ ممکن برای لوی استروس است. ادموند لیچ مهم‌ترین شاگردِ انگلیسیِ استاد در عرصه‌یِ مردم‌شناسی است، اما نمی‌گذارد که تفسیرهایش به ورطه‌یِ پرستش درغلتند.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques.* New York: Atheneum, 1970.

چاپ نسبتاً خلاصه‌شده‌یِ متن فرانسوی که اول‌بار در سال ۱۹۵۵ انتشار یافت. در این اثر، نویسنده به گونه‌ای بسیار شخصی نخستین مطالعات مردم‌شناسی خود و پرسش‌هایی را که در ذهن او برانگیختند توصیف می‌کند.

———. *Structural Anthropology.* Garden City: Anchor Books, 1967.

مجموعه جستارهایی درباره‌یِ موضوعات مردم‌شناسی که اول بار در سال ۱۹۵۸ در فرانسه منتشر شد.

———. *Totemism.* Boston; Beacon Press, 1963.

———. *The Savage Mind.* University of Chicago, 1966.

این دو اثر آخری، همراه با هم، گزاره‌ای مهم درباره‌یِ تفکر بدوی به‌دست می‌دهند. بدین‌ترتیب، پیش درآمدی را بر Mythologiques چهارجلدی تشکیل می‌دهند که در شرف اتمام است.

۶. سبک‌شناسی: گلچین‌ها و آثار اصلی

چون سبک‌شناسی معاصر در بررسی جنبه‌ای از ادبیات از دانش زبان‌شناختی استفاده می‌کند، اغلب آن را با ساختارگرایی اشتباه می‌گیرند که «همین کار را می‌کند.» قطعاً کارشان به هم آن‌قدر شباهت دارد که در این کتاب‌شناسی به آن توجه کنیم، اما تفاوتشان هم آن‌قدر هست که بخشی جداگانه به آن اختصاص دهیم. فهرست زیر فهرستی است از منابع پایه، بدون شرح و توضیح، که از عرصه‌ای بسیار گسترده برگزیده شده‌اند.

Chatman, Seymour. *A Theory of Meter.* The Hague: Mouton, 1965.

———. *Literary Style: A Symposium.* New York: Oxford, 1971.

———. *The Later Style of Henry James.* New York: Oxford, 1972.

Chatman, Seymour, and Levin, Samuel, eds. *Essays on the Language of Literature.* Boston: Houghton-Mifflin, 1967.

Enkvist, Nils E. *Linguistic Stylistics.* The Hague: Mouton, 1973.

Fowler, Roger, ed. *Essays on Style and Language.* New York: Humanities, 1966.

———. ed. *The Languages of Literature.* New York: Barnes and Noble, 1971.

Freeman, Donald C., ed. *Linguistics and Literary Style.* New York: Holt, 1970.

Jakobson, Roman, and Jones, Lawrence G. *Shakespeare's Verbal Art.* The Hague: Mouton, 1970.

Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry.* London: Longmans, 1969.

Le Guern, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie.* Paris:

Larousse, 1973.

Levin, Samuel. *Linguistic Structures in Poetry.* the Hague: Janua Linguarum, Mouton, 1962.

Love, Glen A., and Payne, Michael, eds. *Contemporary Essays on Style.* Glenview: Scott, Forsman, 1969.

Nowottny, Winifred. *The Language Poets Use.* London: Athlone, 1965.

Sebeok, Thomas A., ed. *Style in Language.* Cambridge, Mass.: M. I. T., 1960.

Uitti, Karl D. *Linguistics and Literary Theory.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.

۷. نشریات ادواری

در این‌جا فهرستی بسیار گزینشی از نشریات ادواری ارائه می‌شود که تماماً یا عمدتاً به پژوهش‌های ساختارگرایانه و پژوهش‌های مرتبط با ساختارگرایی در عرصه‌یِ زبان و ادبیات اختصاص دارند.

Centrum، که از سوی مرکز مطالعات پیشرفته در زبان، سبک، و ادبیات مینه‌سوتا در مینیاپولیس انتشار می‌یابد. دوره‌یِ اول، شماره‌یِ ۱ در بهار ۱۹۷۳ منتشر شد.

Change، که انتشارات Seuil در پاریس منتشر می‌کند، بیشتر حالت مجموعه دارد تا نشریه. شماره‌یِ ۳ درباره‌یِ «حلقه‌یِ پراگ» و شماره‌یِ ۵ درباره‌یِ "Le Dessin du récit" با بحث ما ارتباطی خاص می‌یابند.

Communications، که École pratique des Hautes Études در پاریس انتشار می‌دهد، مجموعه‌ای است که از منابع مهم اعلان‌نظر در عرصه‌یِ ساختارگرایی و نشانه‌شناسی بوده است. در شماره‌یِ ۴ جستارهای مهمی به قلم برمون، تودوروف، بارت و متز آمده است. در شماره‌یِ ۸، که تماماً به «تحلیل ساختاری روایت» اختصاص یافته، بیانیه‌یِ اصلی روایت‌شناسانِ ساختارگراست. شماره‌های ۱۱، ۱۵، و ۱۶، نیز حاوی مطالبی مهم برای پژوهندگان ساختارگرایی است.

Diacritics، که بخش زبان‌های رومیاییِ دانشگاه کرنل از سال ۱۹۷۱ سالی چهار شماره آن را منتشر می‌کند، بسیار پذیرای آثارِ متعلق به باورهای ساختارگرایی بوده است.

Hypothèses، مجموعه‌ای که Seghers/Laffont در پاریس منتشر می‌کند. در شماره‌یِ اول (۱۹۷۲) به یاکوبسن، هاله، و چامسکی پرداخته شده است.

Journal of Literary Semantics، نخستن شماره‌یِ این مجموعه را انتشارات موتون در سال ۱۹۷۲ منتشر کرد و در آن مقالاتی به قلم فاولر، ریچاردز، و چتمن و دیگران درج شده بود.

Poetics، این مجموعه که موتون به‌طور نامنظم آن را منتشر می‌کند غالباً حاوی آثاری است در عرصه‌یِ ساختارگرایی ادبی و سبک‌شناسی.

نشریهٔ *Poétique*، که Seuil آن را سالی چهار بار در پاریس منتشر می‌کند، در حال حاضر نشریه‌یِ اصلی ساختارگرایان ادبی است. ژنت و تودوروف مشترکاً سردبیری آن را همراه با هلن سیکسو به عهده دارند. همکاران آن از ساختارگرایان مهم و منتقدان مرتبط با آن‌ها از هر دو نیمکره هستند.

نشریه‌یِ *Semiotica*، که موتون سالی هشت شماره‌یِ آن را منتشر می‌کند غالباً بررسی‌هایی در نشانه‌شناسی ادبی را در بر دارد. مقالات یا به فرانسه یا به انگلیسی چاپ می‌شوند.

واژه‌نامه

آشنایی‌زدایی	defamiliarization
ابرخواننده	superreader
ابرشعر	superpoem
اجرایی	performative
ادبیت	literariness
استعاره	metaphor
امر واقع	fact
انفصالی	disjunctional
انگاره‌ای	ideal
انگیزش	motivation
بازخوانی	rereading
بافت	context
برون‌ادبی	extraliterary
برون‌شعری	extrapoetical
برون‌متنی	extratextual
بن‌مایه	motif
بوطیقای خرد	micropoetics
بوطیقای کلان	macropoetics
بین‌الاذهانی	intersubjective
بینِ فردی	trans-individual
پایان محور	end-oriented
پیام	message
پی‌رفت	sequence
پیش‌نمونه	prototype
تسلط	dominance
تصورِ قالبی	stereotype
تعالی‌باوری	transcendentalism
تعبیر	interpretation
تفسیر	commentary
تقابل‌های دوتایی	binary oppositions
تک‌گویی درونی	interior monologue
تک‌هنجاری	idiosyncratic
تماس	contact
توالی	sequence
توصیف	description
تیپ‌سازی	typification

جریان‌سیال‌ذهن	stream of consciousness
چندصدایی	polyvocal
چندوجهی	polymodal
حالت	voice
حالت شبه‌داستانی	pseudo-diegetic voice
حقیقت‌باورانه	eschatological
حقیقت‌نمایی	verisimilitude
حماسه‌یِ افواهی	epos
خردساختار	microstructure
خواندنی	readable
خودزاد	autochthonous
داستان	fiction
دانای کل	omniscient
درزمانی	diachronic
درون‌مایه	theme
دگرگشت	permutation
دلالت	signification
رده‌شناسی	taxonomy
رسانه‌یِ‌چندنشانه‌ای	polysemous medium
رمزپردازی	coding
رمزگان	code
رمزگان القایی	connotative code
رمزگان پروآیروتیک	proairotic code
رمزگان فرهنگی	cultural code
رمزگان هرمنوتیکی	hermeneutic code
رمزگذاری	codification
رمزی	allegoric
روایت	narrative
روایت‌شناسی	narratology
زِبَردستوری	supragrammatical
زمان	tense
زمینه	setting
زنجیره	syntagm
ساختاردهی	structuration
ساختارگرایی	structuralism
ساختارگرایی تکوینی	genetic structuralism
ساختارگرایی خرد	microstructuralism
ساختارگرایی عالی	high structuralism
ساختارگرایی کلان	macrostructuralism
ساختارگرایی نازل	low structuralism
ساختگی	fictional
سبک	style
سنخ	type
سنخ‌شناسی	typology
سیاق کلام	diction
شاه‌حکایت	master-tale
شاه‌فرم	master form
شبکه	matrix
شخصیت‌پردازی	characterization
شکل‌نمایی	figuration
شمایل‌نگاری	iconography
طرح	plot
طرح‌ریزی	plotting
طرح‌واره	seheme
طنز	irony

عرصه‌یِ نمادین	symbolic field
فاعل بلاغی	rhetorical subject
فراتفسیر	metacommentary
فرستنده	sender
فضا	atmosphere
قرائت	reading
قصه	story
قطبی بودن	polarity
کارپذیر	patient
کارپذیر فرعی	subpatient
کارکرد ارجاعی	referential function
کارکرد سخن‌گشایانه	phatic function
کارکرد شعری	poetic function
کارکرد عاطفی	emotive function
کارکرد فرازبانی	metalingual function
کارکرد کُنایی	conative function
کارگزار	agent
کارگزار فرعی	subagent
کنش‌گر	acteur
گزاره‌پردازی	predication
گفته	utterance
گونه	mode
گیرنده	receiver
لحن	tone
متکثر	multiple
مثال	case
مجاز جزء به کل	synecdoche
مجاز مرسل	metonymy
محاکات	mimesis
محاکات برتر	high mimesis
محاکات فروتر	low mimesis
محاکات میانه	middle mimesis
محتوا	content
مشارک	actant
معرفت‌شناسی تکوینی	genetic epistemology
میتم	mytheme
میثاقی	contractual
نادستوری	a-grammatical
نشانه	sign
نشانه‌شناسی	semiotics
نظرگاه	point of view
نظم کلمات	order of words
نقل به معنی	paraphrase
نوشتنی	writeable
نوع	genre
نوعی، (مربوط به) انواع	generic
وضع موجود	state of affairs
وجه	mood
وجهی	modal
هزل	satire
همزمانی	synchronic
هنریت	artfulness
یکه‌بینی	monism

نمایه

اصطلاحات تخصصی یکی از مشکلات اصلیِ پژوهشگران و دانشجویان ساختارگرایی است. ساختارگرایان نه‌تنها عموماً واژگانی خاص و گسترده را به کار می‌گیرند، غالباً هر کدامشان هم برخی اصطلاحات را در معنایی متفاوت به‌کار می‌برند. بنابراین، در این نمایه کوشیده‌ام تا کلیه‌یِ بافت‌هایی را که این اصطلاحات در آن‌ها تعریف شده یا بر اثر کاربرد معنای آن‌ها روشن شده است در کنار فهرستِ نام‌ها و موضوعات مورد بحث در کتاب حاضر بیاورم.

ر. اسکولز

آپولیوس: *خر طلایی* ۱۲۶
آستن، جین ۱۹۰
آشنایی‌زدایی: مفهومِ موردنظر اشکلوفسکی ۱۲۲-۱۲۴؛ در بوطیقای رمانتیک ۲۴۲-۲۴۶
آناتومی ۱۸۰
آنتروپی ۲۴۴، ۲۵۴، ۲۶۰
آیخنباوم، بوریس ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۷-۱۲۱، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۲۲، ۲۷۹، ۲۸۰
احساساتی‌گری ۱۸۸-۱۹۳
ادبیت ۲۰۷
ادیپ، اسطورهٔ: در بحث لوی استروس ۱۰۴-۱۱۰
ادینگتن ۲۰
ارسطو ۹۱، ۱۲۲، ۱۳۴، ۱۷۶، ۲۲۲
ارلیش، ویکتور ۱۱۱، ۱۱۲، ۲۸۱

اسپیتزر، لئو ۲۳، ۲۰۵
اسپینوزا: *اخلاق* ۲۳۱
استاندال ۱۹۲، ۱۹۳
استراچی، لیتون ۱۷۸، ۱۷۹
استرن، لارنس: *تریسترام شندی* ۱۱۵، ۱۲۴، ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۲۴
استعاره ۴۲، ۵۱، ۲۲۶-۲۲۷؛ تعریفِ ۴۰-۴۱
اسطوره ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵؛ در تعریفِ یولس ۷۲-۷۳؛ در مقابله با رمان ۹۱؛ به منزله‌یِ پیش‌نمونه‌یِ روایت ۹۳؛ در تعریف لوی استروس و سی. اس. لوییس ۹۳-۹۵؛ در مقابله با شعر، ۹۴، ۹۵؛ مطالعات لوی استروس در زمینه‌ی ۱۰۳-۱۱۰؛ به منزله‌یِ سلف حکایت پریان ۱۳۵
اسکات، سر والتر ۱۲۷، ۱۹۰
اسکافتیموف ۲۴
اسمالِت، توبیاس ۱۹۰، ۱۹۲
اسنادگرس، دابلیو. دی. ۲۰۱
اشکلوفسکی، ویکتور ۱۱۲، ۱۱۴-۱۱۵، ۱۲۲-۱۲۶، ۱۳۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۴۴، ۲۷۹، ۲۸۰؛ مفهوم آشنایی‌زدایی در نزدِ ۱۲۲-۱۲۴، ۲۴۴-۲۴۵
اطلاعات ۲۴۴، ۲۵۴
اعترافات ۱۸۰
افسانه ۷۱-۷۲
افلاطون ۲۴۳-۲۴۴
اکولوژی ۲۵۲-۲۵۵
اگزیستانسیالیسم ۱۵، ۲۶۸-۲۷۶
اِلمان، ریچارد ۲۵۱، ۲۵۵
الیوت، جرج ۱۹۳، ۲۷۱
انطباق: در تعریفِ تودوروف ۲۰۶
اوئرباخ، اریش ۱۲۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۵
اِیبرامز، ام. اچ. ۱۶۷
اینشتین ۲۷۰

باتای، ژرژ ۲۲۵
باختین، میخائیل ۱۱۱، ۲۸۰
بارت، جان ۱۲۸، ۱۹۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۶۵-۲۶۶، ۲۶۸، ۲۷۱، ۲۷۵-۲۷۶
بارت، رولان ۳۵، ۱۶۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۵، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۷۳؛ *S/Z*، ۲۰۲، ۲۰۹-۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۵
بازخورد ۲۵۸-۲۵۹
بازول، جیمز ۱۹۰
بافت ۵۳-۵۵، ۲۴۲؛ در تعریف و کاربرد یاکوبسن ۴۵-۴۶، ۵۲
بالزاک، اونوره‌دو ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۲۸؛ «سارازین» ۲۰۹، ۲۱۴-۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۵
بدیه ۹۵
بردلی ۱۹
برگسون ۱۷۳
برِمون، کلود ۱۰۲، ۱۳۲، ۱۳۸-۱۴۶، ۱۴۸؛ *منطقِ récit*، ۱۳۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۹؛ نقدِ بر تودوروف ۱۵۹، ۱۶۲-۱۶۳
بکت، ساموئل ۸۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۲۵۷
بلندی‌های بادگیر ۲۲۴
بن‌مایه ۷۹؛ در تعریف فرمالیست‌های روس ۱۱۶
بِنوِنیست، امیل، ۲۲ پ، ۳۷
بوتور ۲۱۳، ۲۸۲، ۲۸۸
بوث، وین ۱۱۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۸۴

بودلر، شارل: «گربه‌ها»، تحلیلِ ۵۶-۶۰، ۶۲-۶۳، ۲۰۵، ۲۸۲
بورخس، خورخه لوئیس ۲۸، ۱۲۸
بوطیقا ۳۱-۴۰، ۴۲-۶۶، ۲۰۳-۲۰۴، ۲۲۳، ۲۲۴؛ در تعریفِ تودوروف ۲۰۲-۲۰۳
بوطیقای خرد ۱۳۲
بوطیقای کلان ۱۳۲
بوکاتچو: *دکامرون* ۷۶، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۵۸، ۱۶۰-۱۶۷
بیان، علمِ [صناعات]، ۴۰-۴۱، ۱۶۰، ۱۸۱؛ در تعریفِ ژنت، ۲۲۵-۲۲۷
بینسن، گرگوری ۲۵۲-۲۵۵، ۲۶۵، ۲۸۹

پارکر، دوروتی ۴۸
پارول ۵۲، ۲۱۱؛ تعریفِ ۳۲
پراپ، ولادیمیر ۲۴، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۹۱-۹۲، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۵۴-۱۵۵، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۳، ۲۱۱، ۲۲۱، ۲۸۰، ۲۸۷؛ در مقام اسطوره‌نگار ۹۱-۱۰۴؛ گرماس درباره‌یِ حوزه‌های کنشِ، ۱۴۹-۱۵۱
پروست، مارسل ۴۲، ۲۲۲؛ به *جست‌وجوی زمان از دست‌رفته* ۱۴۶، ۱۷۷، ۲۳۳-۲۳۴
پلانک، ماکس ۲۰، ۲۱
پلوتارک ۱۷۸-۱۷۹
پوپ، آلکساندر ۵۳
پورت رویال ۲۴۲، ۲۴۳
پوله، ژرژ ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۸۳
پیاژه، ژان ۱۷، ۱۶۷، ۲۴۳، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۷۳، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱
پیام ۲۲۳؛ درکاربرد یاکوبسن ۴۵-۴۸
پیتر، والتر: *ماریوس اپیکوری* ۱۳۷
پیراندللو، لوئیجی ۹۰
پی‌رفت: در تعریفِ تودوروف ۱۶۱
پیکارسک ۱۸۸-۱۹۹؛ تعریفِ ۱۸۹

تاریخ ۱۸۸-۱۹۵
تاریخ ادبیات: نظریهٔ آیخنباوم دربارهٔ‌یِ ۱۱۹-۱۲۱
تالستوی، لئو ۱۲۲-۱۲۳، ۱۹۳، ۲۴۴
تراژدی ۱۷۲-۱۷۵، ۱۹۰-۱۹۴، تعریفِ ۱۸۹
تروبتسکوی، ان. اس. ۲۲، ۳۷، ۲۸۰
تسلط: به منزله‌یِ مفهومی در بوطیقای فرمالیستی روسی ۱۲۹-۱۳۰
تعادل ۲۶۴
تعبیر ۲۰۶؛ در تعریفِ تودوروف ۲۰۴؛ گسترنده و تقلیل‌دهنده ۲۰۶
تفسیر ۲۰۷-۲۰۸؛ در تعریفِ تودوروف ۲۰۳-۲۰۴
تقابل دوتایی ۱۵۳، ۱۵۴؛ در ساختاردهی به روایت ۱۴۷-۱۴۸
تکری، ویلیام ۱۸۵، ۱۹۳
توانش، به منزله‌یِ مفهومی در زبان‌شناسی و بوطیقا ۶۵
تودوروف، تزوتان ۲۶، ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۳۲، ۱۶۸، ۱۸۱-۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۲۴، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۶۱، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۶-۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۴؛ درباره‌یِ *دکامرون* بوکاتچو ۱۳۲، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۵۸-۱۶۷؛ نظریه‌یِ انواعِ ۱۸۱-۱۸۳؛ نظریه‌یِ قرائتِ ۲۰۲-۲۰۸

تورگنف، ایوان ۱۹۳
تـــوصیف ۲۰۴-۲۰۶؛ در تـــعریفِ تودوروف ۲۰۵
توضیح ۲۰۷
توماشفسکی، بوریس ۱۱۵-۱۱۷، ۲۸۰

جانشینی ۴۹، ۵۱-۵۴، ۹۵، ۲۱۰-۲۱۱، ۲۲۶-۲۲۷، ۲۶۱، ۲۶۳؛ تـــعریفِ ۳۸-۳۹
جست‌وجوی جام مقدس ۱۵۱
جـــویس، جـــیمز ۱۹۵، ۲۵۵-۲۵۷، ***یـــولیسز*** ۱۳۷، ۱۸۵، ۲۳۶، ۲۵۱، ۲۵۲-۲۶۵؛ ***احـــیای فـــینگان*** ۲۵۲، ۲۵۷، ۲۶۴؛ ***دوبـــلینی‌ها*** ۷۴، ۲۵۵؛ ***چهره‌یِ هنرمند*** ۲۵۵؛ ***استیفن قـهرمان*** ۲۵۵
جیمز، هـنری ۱۱۴، ۱۴۰، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۶، ۲۰۷؛ ***فرستادگان***، ۲۲۴، ۲۳۳
جیمسن، فردریک ۱۱۲-۱۱۳

چامسکی، نوآم ۱۹، ۲۴۳، ۲۸۹، ۲۹۳
چـاوسر، جـفری: ***حکـایت‌های کـنتربری*** ۱۲۵، ۱۲۶

حالت: در تعریفِ ژنت ۲۳۲
حکایت: در تعریفِ یولس ۷۵-۷۶
حکایت پریان: مورد بـررسیِ پـراپ ۹۳، ۹۵-۱۰۴؛ برآمده از اسطوره ۱۳۵
حکایت عامیانه ۷۵، ۷۹، ۹۳؛ مطالعه‌یِ پراپ در زمینه‌یِ ۹۵-۱۰۴
حلقه‌یِ پراگ ۱۱۴، ۲۹۳
حماسه ۲۶۸؛ در تمایز با حماسهٔ افواهی ۱۷۶-۱۷۸
حماسه‌یِ افواهی ۱۷۶-۱۷۸
حوزه‌یِ کنش: در اصطلاحِ پراپ ۹۸-۹۹
خاطرات ۷۴-۷۵
خطی بودن ۲۱۴
خواندنی: در تعریفِ بارت ۲۱۲

داستان احساساتی: تعریفِ ۱۸۹
داستان کوتاه: در تـمایز بـا رمـان از نـظر اشکلوفسکی ۱۲۴-۱۲۵
دانته ۲۵۳
داندس، آلن ۱۳۴
درزمـــانی ۵۱، ۵۳-۵۴، ۱۳۱، ۱۹۷؛ تعریفِ ۳۶-۳۷
درونمایگان، ۱۱۵-۱۱۶
دریدا، ژاک ۹، ۲۲۱، ۲۸۳، ۲۸۹
دستور زبانِ جهانی ۱۵۹-۱۶۰
دکارت ۲۴۳
دولایگـــی ۵۴، ۲۲۰؛ در زبـــان شـــعر ۵۰-۵۱، ۶۴
دهنده [destinateur]، تعریفِ ۱۵۵
دیکـنز، چـارلز ۷۴، ۱۹۳، ۲۵۹، ۲۶۰؛ ***آرزوهای بزرگ*** ۱۷۶
دیلتای، ویلهلم ۲۳

ذره‌نگری ۲۴۱، ۲۴۷

رابله ۱۱۱
راسل، برتراند ۱۵
راســـین ۱۰، ۸۹، ۲۰۸، ۲۸۲، ۲۸۴، ۲۸۵
راگلان، لرد: ***قهرمان*** ۹۹-۱۰۱، ۱۰۴
راوی‌هـــا: انـــواعِ مـــتمایز شـــده تـوسط فرمالیست‌های روس ۱۱۶
رایس، ماریون: درباره‌یِ فرمالیسم، ۱۱۱، ۱۲۳

رقت‌انگیزی ۱۷۳ـ۱۷۴
رمان ۱۸۰ـ۱۸۱، ۲۶۸؛ در مقابله با اسطوره ۹۱؛ تاریخِ ۱۲۵ـ۱۲۸، ۱۸۹ـ۱۹۵
رمانتیسیسم ۴۱، ۲۳۵، ۲۳۸ـ۲۵۱
رمانس ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۰؛ تعریفِ ۱۸۹
رمز ۱۹۴، ۲۰۴
رمزگان ۵۵، ۶۴، ۲۱۷ـ۲۲۰، ۲۲۳؛ در اصطلاح‌یاکوبسن ۴۵ـ۴۸؛ رمزگان‌های روایتِ بارت ۲۱۶ـ۲۲۰
رمزگان پروآیرتیک: در تعریفِ بارت ۲۱۷
رمزگان‌های القایی، در تعریفِ بارت ۲۱۷
رمزگان‌های فرهنگی: در تعریفِ بارت ۲۱۷
رمزگان هرمنوتیکی: در تعریفِ بارت ۲۱۷
روان‌شناسیِ گشتالت ۲۰ـ۲۱
روایت تاریخی ۱۷۸
روایت‌شناسی ۱۵۹، ۲۲۹ـ۲۳۰
ریچاردز، آی. اِی. ۱۹
ریچاردسن، ساموئل ۱۹۰، ۱۹۱
ریفاتر، مایکل ۵۶ـ۶۰، ۶۲ـ۶۵، ۲۸۲
ریکور، پل ۲۳، ۲۴
رینولدز، سِر جوشوآ ۲۴۶

زمان: در تعریفِ ژنت ۲۳۲
زنجیره‌های روایی ۱۵۴ـ۱۵۵
زندگینامه ۱۷۸ـ۱۷۹
زندگینامه‌یِ خودنوشت ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۳۰

ژنت، ژرار ۲۳ـ۲۸، ۴۲، ۱۶۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۰؛ رویکردِ ـ به داستان ۲۲۱ـ۲۳۴

ساختار: در تعریفِ پیاژه ۱۶۷، ۲۵۸
ساختارگراییِ عالی ۲۲۱
ساختارگرایی نازل ۲۲۱ـ۲۲۳
ساختارهای روایی: انواعِ ۱۵۴ـ۱۵۷
سارتر، ژان پل ۱۵، ۱۶، ۲۶۹ـ۲۷۳
ساگا ۷۲
سبک‌شناسی: «جدید» در تمایز با «قدیم» ۲۰۵ـ۲۰۶
سروانتس، میگل ده ۱۲۶، ۱۹۷، ۲۶۵؛ *دن‌کیشوت* ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۹۱، ۲۶۵ـ۲۶۶
سقراط ۷۵، ۲۵۴، ۲۶۵
سوئیفت، جاناتان ۱۹۰
سوریو، اتین، ۶۸، ۸۰، ۱۳۴، ۱۵۱، ۱۵۸؛ نظریه‌یِ موقعیت‌های نمایشیِ ۸۰ـ۹۰؛ گرماس درباره‌یِ کارکردهای ۱۴۹ـ۱۵۲
سوسور، فردینان دو ۲۲، ۳۱، ۳۲، ۴۰، ۵۲، ۱۱۳، ۱۴۷، ۱۹۶، ۲۱۰، ۲۲۱، ۲۴۱، ۲۵۸، ۲۸۱، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۹
سیاق کلام شاعرانه ۵۳ـ۵۴
سیبرنتیک ۲۴۴، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۴
سیدنی، فیلیپ ۱۸۴

شخصیت ۱۵۷ـ۱۵۸
شعر: در مقابله با اسطوره ۹۴ـ۹۵
شکسپیر، ویلیام ۵۳، ۷۶، ۸۶، ۸۹، ۲۶۴
شکل نمایی: در تعریفِ تودوروف ۲۰۶
شِلی، پرسی‌بیش ۲۴۶، ۲۴۹؛ *در دفاع از شعر* ۱۲۲، ۲۳۹ـ۲۴۴، ۲۴۶
شِویرف ۱۲۷

ضرب‌المثل ۷۳

طرح ۱۲۳، ۲۳۱؛ در تمایز با قصه ۱۱۶، ۱۱۸-۱۱۹
طنز ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۴-۱۷۵

عرصه‌یِ نمادین: در تعریفِ بارت ۲۱۸
عریان کردن ۱۲۴، ۲۴۵
عصاکش ترمسی ۱۲۶

فاعل ۱۵۵-۱۵۷؛ دستوری، بلاغی، و نمایشی، به صورت متمایز ۱۵۲
فاکنر، ویلیام ۱۹۵، ***خشم و هیاهو*** ۲۲۴
فاولز، جان ۲۷۱، ۲۷۴-۲۷۵
فرافکنی: در تعریف تودوروف ۲۰۳
فرای، نورتراپ ۲۲، ۳۳، ۹۹-۱۰۰، ۱۸۶؛ اسلاف ساختارگرای اولیه ۹۹-۱۰۰؛ نظریه‌یِ گونه‌ها و فرم‌های داستانیِ ۱۶۷-۱۸۱
فرمالیسم روس ۲۱، ۲۷، ۱۶۷، ۲۲۱، ۲۳۱، ۲۳۲؛ سهم در نظریهٔ داستان ۱۱۰-۱۳۱
فروید، زیگموند ۱۶، ۴۲، ۱۰۷، ۲۰۳، ۲۷۲، ۲۸۱
فریزر ۴۲، ۹۹
فلوبر، گوستاو ۱۹۳، ۲۵۶، ۲۵۷
فوکو، میشل ۹، ۲۲۱، ۲۸۱، ۲۹۰
فیش، استنلی ۶۲
فیلدینگ، هنری ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱؛ ***تام جونز*** ۱۹۰، ۲۲۴

قانون ۲۲۳
قرائت ۲۰۴-۲۰۶؛ در تعریفِ تودوروف ۲۰۳-۲۰۴؛ بازخوانی ۲۱۵-۲۱۶
قصه، ۱۲۳؛ در تمایز با طرح ۱۱۶، ۱۱۸-۱۱۹؛ به عنوان نوع خاصی از پی‌رفت، ۱۳۸؛ در ارتباط با ***récit***، ۲۳۰-۲۳۲
قهرمان ۱۵۵-۱۵۸

کادول، کریستوفر ۱۶، ۱۷
کارپذیر ۱۵۷؛ تعریفِ ۱۵۳
کارکرد ۱۴۱-۱۴۲، ۱۴۹-۱۵۰، ۱۵۷-۱۵۸، ۱۶۳؛ در کاربردِ سوریو ۸۲؛ در کاربردِ پراپ ۹۵-۹۸؛ در کاربردِ برِمون ۱۳۸-۱۳۹
کارکرد شعری: در تعریفِ یاکوبسن ۴۸-۴۹
کارگزار ۱۵۷؛ تعریفِ ۱۵۳
کارلایل ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳-۲۶۴
کاسیرر، ارنست ۲۰
کانت ۲۰
کثرت ۲۱۳
کلاگ، رابرت ۱۷۵
کمدی ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۸-۱۹۴؛ تعریفِ ۱۸۹، ۱۹۰
کنراد، جوزف: ***لرد جیم*** ۲۲۷
کنشگر: در تعریف گرماس ۱۴۷
کنوبلاک، سیریل ۲۴۱، ۲۴۷
کورنفورد ۹۹
کولریج، ساموئل تیلر، ۱۲۲، ۲۳۶، ۲۴۲-۲۵۱
کوور، رابرت ۲۳۶، ۲۶۵-۲۶۶
کهلر، ولفگانگ ۲۰، ۲۱، ۲۹۰

گرماس، آ. ژ. ۱۰۲، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۷-۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۲۰۹، ۲۸۵
گریم ۳۷

گزاره: در تعریفِ تودوروف ۱۶۱
گزنوفون ۷۵
گسنر ۹۹
گلدمن، لوسین ۱۰، ۱۲۱، ۲۸۳، ۲۸۵
گوته: *وِرتِر* ۱۲۷
گونه ۱۶۹-۱۷۵، ۱۸۳؛ ی داستانی، ۱۸۷-۱۹۶
گیرنده [destinataire]، تعریفِ ۱۵۵
گیلن، کلودیو ۲۲، ۳۳، ۱۶۸، ۱۹۶؛ *ادبیات به منزله‌یِ نظام* ۱۹۶؛ نظریه‌یِ پیکارسک ۱۹۶-۱۹۹

لارنس، دی. اچ. ۲۵۵
لاکان، ژاک ۹، ۲۲۱، ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۹۰
لانگ، ۵۲، ۲۱۱؛ تعریفِ ۳۲
لانگاژ: تعریفِ ۳۲
لِساژ: *ژیل بلاس* ۱۲۶
لطیفه ۷۶
لمون، لی: درباره‌یِ فرمالیسم ۱۱۱، ۱۲۳
لنگ، آر. دی.، ۲۶۹
لنگر، سوزان ۲۰
لوبک، پرسی ۲۲۴، ۲۳۲
لوسیان: **سرگذشت حقیقی** ۱۸۱
لوکاچ، گئورگ ۱۵، ۱۱۴، ۱۲۱، ۲۸۵
لوی استروس، کلود ۱۸، ۲۱، ۳۵، ۴۳، ۹۲، ۹۳-۹۵، ۱۰۳-۱۱۰، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۹۶، ۲۰۵، ۲۱۰، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۵۴، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۰؛ تحلیلِ «گربه‌ها»ی بودلر (همراه با یاکوبسن) ۵۵-۶۵؛ در مقابل سارتر ۲۶۹-۲۷۰
لوییس، سی. اس. ۹۴
لیچ، ادموند ۱۱۰، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۱
لیوبن، اف. آر.، ۲۷۱

مارکس ۱۶
مارکوزه، هربرت ۲۶۹
مارول: «به معشوق عشوه‌سازش» ۵۰
ماکسول ۲۰، ۲۱
مثال، به منزله‌یِ یکی از فرم‌های بسیط در ادبیات ۷۴
مجاز: در تعریفِ ژنت ۲۲۵-۲۲۷
مجاز مرسل ۴۲، ۵۱، ۲۲۶-۲۲۷؛ تعریفِ ۴۰-۴۱
محاکات ۱۶۹-۱۷۵، ۲۰۷
مرداک، آیریس ۲۷۱-۲۷۳، ۲۷۴
مِردیت ۱۹۳
مرلو-پونتی، موریس ۲۵
مشارک ۱۴۹-۱۵۸؛ در تعریف گرماس ۱۴۷-۱۴۸
معما ۷۳
معناشناسی ۲۹، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۴۸، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۷، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۹
مکتب فرویدی ۱۶، ۲۶۹
مولیر ۸۷
میتم ۱۰۵-۱۰۶
میل، جان استوارت ۵۰
میلتن: ۵۳-۵۵، ۱۸۴، ۲۴۶؛ **بهشت گمشده** ۱۷۶

ناباکوف، ولادیمیر ۱۲۸
ناتورالیسم ۱۹۴
نحو ۱۶۰
نشانه: تعریفِ، ۳۴؛ قراردادی بودنِ ۳۴-۳۵
نشانه‌شناسی ۱۱، ۱۲، ۲۱۰، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۴؛ تعریفِ ۳۵

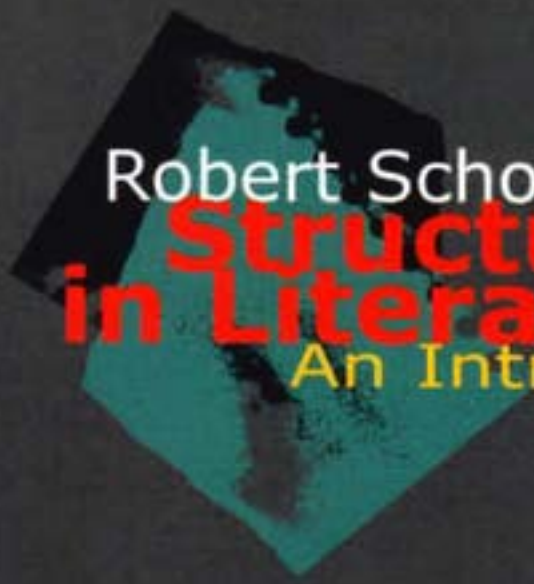
نظرگاه ۲۳۳ـ۲۳۴
نقد کهن ۲۱۲
نقد نو ۵۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۲
نقش‌ها ۱۵۳ـ۱۵۴؛ در تعریفِ گرماس ۱۴۷
نمایش: نظریه‌یِ سوریو درباره‌یِ ۸۰ـ۹۰
نوشتنی: در تعریفِ بارت ۲۱۲
نوع: نوزاییِ ۱۲۸؛ تغییر در سلسله مراتبِ ۱۳۰؛ گرایش به تفصیلِ صوریِ ۱۳۶؛ نظریه‌یِ ۱۸۱ـ۱۹۹؛ نظریه‌یِ تودوروف درباره‌یِ ۱۸۱ـ۱۸۳؛ در فرایندهای خواندن‌ونوشتن ۱۸۴ـ۱۸۵؛ در تمایز با گونه ۱۸۶ـ۱۸۷؛ نظریه‌ی گیلن درباره‌یِ ۱۹۶ـ۱۹۷

واقع‌گرایی ۱۲۲ـ۱۲۳، ۱۷۲ـ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۹۲ـ۱۹۳، ۲۱۲
وجه: در تعریفِ ژنت ۲۳۲ـ۲۳۳
وحدت ۲۲۳
وردزورث، ویلیام ۲۴۲، ۲۴۵ـ۲۴۶، ۲۴۹؛ مقدمه بر *بالادهای تغزلی* ۲۴۲ـ۲۴۸
ورنر ۳۷
وستن ۹۹
وِسِلوفسکی ۹۵
وضعیت پایدار ۲۶۴
ولتر ۱۹۷
ولک، رنه ۱۱۴
ویتگنشتاین، لودویگ ۱۵، ۱۸ـ۱۹
ویکو ۱۹۷

هاردی، تامس ۱۹۳
هاوکس، جان ۱۹۵
هرش، ای. دی.، ۶۵، ۱۸۵
هرمنوتیک ۲۴ـ۲۶، ۲۰۴
هرودوت ۱۷۸
هزارویک‌شب ۱۲۵، ۲۰۷
هزل ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۷ـ۱۹۴؛ تعریفِ ۱۸۹
هستی‌شناختی ۲۴۱ـ۲۴۲، ۲۴۷
هگل، گ. و. ف.، ۳۷، ۱۱۲، ۱۱۳، ۲۷۳، ۲۸۲
همزمانی ۳۸، ۳۹، ۵۱، ۵۴، ۱۱۳، ۱۳۱، ۱۹۷؛ تعریفِ، ۳۶ـ۳۷
همنشینی ۴۹، ۵۱، ۹۵، ۱۰۴، ۲۱۰ـ۲۱۱، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳؛ تعریفِ، ۳۸ـ۳۹
هوگو، ویکتور ۱۲۷

یاکوبسن، رومن ۲۲، ۳۱ـ۳۳، ۳۷، ۳۹، ۴۰ـ۵۶، ۶۳، ۶۵، ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۹۶، ۲۰۵، ۲۱۱، ۲۲۶، ۲۸۰ـ۲۸۲، ۲۸۶، ۲۹۳؛ نظریه‌یِ ارتباط ۴۵ـ۵۰؛ مفهوم تسلط در نزدِ ۱۲۹ـ۱۳۱
یولس، آندره ۶۸؛ فرم‌های بسیطِ ۶۹ـ۸۰

Récit، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۲۳، ۲۲۹ـ۲۳۲؛ تعریفِ ۱۳۸؛ از منظر معنایی، نحوی، و علم بیان، ۱۶۰



Robert Scholes

Structuralism in Literature

An Introduction

ISBN 964-416-145-9

۲۴۰۰ تومان

مؤسسهٔ انتشارات آگاه
خیابان انقلاب،
شمارهٔ ۱۴۶۸، تهران ۱۳۱۴۶