

درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات



درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات

^{ترجمهي} **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

Scholes, Robert E. اسكولز، رابرت دراَمُدَى بَرَ ساختارگرایی در ادبیات/رابرت اسکولز؛ ترجمهیِ فرزانه طاهری. [تهران]: أكام، ١٣٧٩. ., 08.8 ISBN 964_416_145_9 فهرست نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست نویسی پیش از انتشار). Structuralism in Literature عنوان اصلى: واژەنامە. ١. ساختارگرایی (تحلیل ادبی)، الف. طاهری، فرزانه، ۱۳۳۷ ـ ، مترجم. ب. عنوان. ۵ الف ۲ س /PN۹۸ 1.1/9 1549 كتابخانهي ملى ايران P 19_1.408

رابرت اسکولز درآمدی بر درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات ترجمهیِ فرزانه طاهری چاپ اول ترجمهیِ قارسی زمستان ۱۳۷۹، آمادهسازی، حروفنگاری و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگه (حروفنگار نفیسه جعفری، نمونه خوانی محسن جوانمردی، صفحه آرایی مینو حسینی) (حروفنگار نفیسه جعفری، نمونه خوانی محسن جوانمردی، صفحه آرایی مینو حسینی) شمارگان: ۲۲۰۰ جلد شمارگان: ۲۲۰۰ جلد E.mail: agah@ neda.net

شابک ۹–۱۴۵–۱۶۵ ISBN 964-416-145-9

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 کرد؟ نکرد، سخت خسته بود و تن داد 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 ۱۳۷۹

	ج) معناشناسی، منطق، و دستور:
142	فرزندان يراب
181	د) نظامها و نظامسازان
7 • 1	۵. تحلیل ساختاری متون ادبی
Y•Y	الف) نظريەي قرائت تزوتان تودوروف
۲۰۸	ب) رمزگان هاي رولان بارت
221	ج) مجازهای ژار ژنت
220	۶. تخيلِ ساختارگرايانه
الف) نظریه های رمانتیک و ساختارگرایانه درباره یِ زبان شعری۲۳۸	
101	ب) يوليسز : منظري ساختاري
790	ج) بینش ساختارگرا در داستان معاصر
729	پيوست كتابشىناسى
190	واژەنامە
799	نمايه

ييشگفتا,

چون می خواستم ساختارگرایی ' در ادبیات را معرفی کنم، لازم دیدم دست به انتخاب هایی بزنم که باید در همین جا به آن ها اذعان کنم. چون بر وجوه ادبی ساختارگرایی تکیه کرده ام، ناچار وجوه دیگر آن را کم اهمیت جلوه داده ام. خواننده در این کتاب بحثی درباره ی ساختارگرایی در فلسفه، در روان شناسی، در تاریخ، در علوم طبیعی یا ریاضیات نخواهد یافت. کتاب هایی هستند که این بحث ها را در آن ها می توان یافت، و در کتاب شناسی پیوست آن ها را ذکر کرده ام. اما در این کتاب بر ادبیات تکیه خواهد شد، و تنها اساسی ترین مفاهیم زبان شناسی و علوم دیگر مربوط به انسان و طبیعت را ارائه خواهیم کرد. درباره ی برخی از نام های معروفی در کار نخواهد برای تداعی می شوند _ درید ا، لاکان، فوکو _ بحثی 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

ساير دانشجويان ادبيات كه زبان اولشان انگليسي است برمي خيزد. 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 سبهم شعر، نمایش و سایر قالبهای سخن ادبی کم کنم و بر ادبیات روایی ۱ تأکید بورزم. قالبهای اصلی 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. دلايلش متعدد است. چون دغدغهي اصلي من ارائهي تفكر انتقادي اروپايي به مخاطبان انگليسيزبان بوده است إبررسي شعر مشكلات خاصي ايجاد ميكند. چنانكه همه ميدانيم، و بهُ دلايلي كه ساختارگرایان می توانند به تفصیل اثبات کنند، شعر قابل ترجمه نیست. اما باید این احساسم را هم به این حرف اضافه کنم که معلوم شده شعر (دست کم تا به این جا) به اندازهی داستان تن به نقد ساختارگرایانه نمی دهد، و دلایلش را در فصل ۲ با تفصیل بیشتری توضیح داده ام.

وضع نمایش کم وبیش فرق میکند. چند نقد جالب درباره ی نمایشنامه به چاپ رسیده که آشکارا ساختارگرایانهاند (مثل کتابهای بارت و گلدمن درباره ی راسین، و جستار درخشانِ ژاک اِرمان درباره ی نمایشنامه ی سینا). ممکن است این تصمیم من که داستان را به بهای کم توجهی به نمایش با شرح و تفصیلی بیشتر بررسی کنم خیلی ساده اشتباه بوده باشد ـ اما قصد من این بود که به جامع ترین حدی که در این مجال میسر بود بحثی درباره ی این وجه از ادبیات ارائه کنم که ساختارگرایان به جامع ترین و عمیق ترین 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 قبلی ام را در این زمینه مجوزی تلقی کرده ام برای ورود به بحثهای ساختارگرایانه درباره یِ روایت و ارائه یِ بدیل های خودم برای برخی فرمول بندی های ساختارگرایانه، و نیز تکوین مواضعی ورای نکات ارائه شده از جانب بوطیقا شناسان ساختارگرا. امید دارم که ارزش نهایی این کتاب هم بر معرفی چهره ها و ایده های اصلی این جنبش نقد اروپایی به مخاطبانی انگلیسی زبان مبتنی با شده در کتاب پدید ار می شوند.

یک حذف دیگر هم صورت گرفته که پیش از رفتن به سر کار خودمان باید، در صورت ناتوانی ام از توجیه آن، بابت اش عذر بخواهم. در این کتاب به بوطیقای ساختارگرایانه یِ فیلم پرداخته نشده و این به چند دلیل حذفی است جدی. یکی از دستاوردهای اصلی ساختارگرایی رشته یِ مرتبط اما مجزای نشانه شناسی^۲ است که مطالعه یِ عمومیِ نظامهای دلالتی است. زبان انسان یکی از نظامهای دلالتی است، پیچیده ترین نظامی که داریم، اما نظامهای دیگری هم هستند که اغلب به صورت نوعی شمایل نگاری^۳ تصاویر یا انگاره بندیِ رفتار اجتماعی متجلی انسانها علاوه بر کلام و خط، با زبان اشاره، با سبک لباس پوشیدن، و نشانه شناسی، به عنوان مطالعهای که این صورتهای برونزبانی^۴ ارتباط نشانه شناسی، به عنوان مطالعهای که این صورتهای برونزبانی^۴ ارتباط مینماست که برای انتقال معناهای که این صورتهای برونزبانی^۴ ارتباط مینماست که برای انتقال معناهای که این صورتهای برونزبانی که راباط دلالت در مینماست که برای انتقال معناهای خود از تصاویر دیداری، زبان، مینماست که برای انتقال معناهای خود از تصاویر دیداری، زبان، روزها نشانه شناسی را نداند درواقع بی سواد است. پس اگر دستاوردهای نشانه شناسان سینما را کنار گذاشته م، قطعاً مقصودم کم ارزش دانستن آنها نبوده است. اما مسائل این رسانه ی چند نشانه ای ^۱ چندان پیچیده است، و نشانه شناسی سینما چندان غامض، که به عوض طرح سطحی آن در فضایی که این جا می شد به آن اختصاص داد، بر آن شدم تا بررسی معرفی شده در کتاب شناسی پیوست محدود کنم. باید اضافه کنم که بنا به تجربه ی خود من، پژوه شگران فیلم اگر از طریق فر مالیسم و ساختارگرایی ادبی به این موضوع نزدیک شوند خواهند دید که کارشان راحت تر از زمانی خواهد بود که از چنین دانشی بی بهره باشند، پس امید دارم که در این جا حتی سر سپردگان سینما که ادبیات مکتوب را پدیده ای تاریخی با جذابیتی اندک می دانند و نه موضوعی که در حال حاضر برایشان جذابیتی داشته باشد، در این کتاب مطالب مفیدی را پیداکنند.

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 آن چه واقعاً در آن هست خواهند یافت. اما قصدم عذرخواهی بابت آن چه در این کتاب به آن پرداختهام نبوده است.(در ساختارگرایی مجموعهای از ایده ها و روش ها را یافته ام که به تفکر خود من درباره ی ادبیات و نیز زندگی کمک های 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 بی هیچ تردیدی نتایج تفکر ساختارگرایانه را به خارج از محدوده های هنر رانده و آن ها را در مورد سایر جنبه های وضعیت انسان به کار بسته ام. از این بابت

در نگارش این کتاب خیلی ها یاری م داده و مشوقم بوده اند که دوست دارم همينجا دين خود به آنها را گوشزد کنم. ايـن پـروژه را بـه پیشنهاد ویتنی بلیک از انتشارات دانشگاه پیل آغاز کردم. بدون راهنمایی و تشويق او چنين كتابي هرگز نوشته نمي شد. بعضي فصل ها يا بخش هايي از فصول را دانشجوبان 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 مديون آنها و همكاران، دانشجويان _ دوستانم _ مي دانم، همان طور که مدیون سردبیران سه نشریه که بخش هایی از مطالب را که به صورت اصلاح شده در اين كتاب آمدهاند به چاپ رساندند و حال اجازه داده اند تا دوباره از آنها استفاده کنم: رمان (ادوارد بلوم و مارک اسپیلکا)، فصلنامهي جيمز جويس (تامس اف. استيلى)، تاريخ ادبيات جديد (رالف كوهن). همينجا مايلم از صميم قلب از خاچيك تولوليان قدرداني كنم كه از نوشتن رسالهاش دست کشید تا تمامی دست نوشته ام را بخواند؛ از جين لوين، كه همين فداكاري راكرد تا در نسخهخواني كمكم كند؛ و جو آن اِس. پوتنام اسکولز که حضورش این همه را میسر ساخت.

و سرانجام چند نکتهی فنی. آثاری که در فهرست کتاب شناسی گنجانده نشدهاند، در نخستینباری که در متن از آن ها نقل می شود با مشخصات کامل ارائه شدهاند. در همهی موارد، هروقت که چاپ جلد شومیز از اثری وجود داشته قید شده است. ترجمه ها از فرانسه، جز در مواردی که قید شده است، بر عهدهیِ خود من بوده، همان طور که خطاهایی که در ارائهیِ داده ها یا داوری ها هنوز درکتاب به چشم آیند، بر ذمهیِ مناند و بس.

ر. اسکولز سپتامبر ۱۹۷۳

ساختارگرایی چیست؟

الف) ساختارگرایی به منزلهی جنبشی ذهنی

مهمترین ویژگی نیمه یِ آخر قرن نوزدهم و نیمه یِ اول قرن بیستم تقسیم دانش به رشته های جداگانه بود. این رشته ها به حدی تخصصی شدند که به نظر می رسید ترکیب آن ها ناممکن باشد. حتی فلسفه، سلطان علوم انسانی، از اریکه یِ قدرتش به زیر آمد تا به بازی های زبانی با خود مشغول شود. فلسفه یِ زبان ویتگنشتاین و اگزیستانسیالیسم متفکران قاره یِ اروپا همگی فلسفه یِ عقب نشینی ^۱ اند. فیلسوفان زبان مؤکداً معتقد بودند که همخوانی میان زبان ما و جهان ورای آن امکان ندارد. اگزیستانسیالیست ها تطع شده است و در وضعیت وجودی ای پوچ به سر می برد. در نیمه ی تا تهوع سارتر – بر جهان تفکر سیطره پیدا کرد. تنها مخالفت هماهنگ با این نگره یِ کلی را فیلسوفان مارکسیستی اشافت هماهنگ با این نگره یک کلی را فیلسوفان مارکسیست ابراز می کردند: مثلاً گئورگ

^{1.} philosophy of retreat

«مدرنیستی» سهمی اساسی در تلاش های گوناگون اگزیستانسیالیست ها برای سازگار کردن فلسفه شان با مارکسیسم داشت (از جمله تلاش های 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 می کرد که خود آن را چنین وصف کرده است:

آشفتگی پرآشوب اکشف ها، فیزیک نسبیت، فیزیک کوانتم، مکتب فرویدی، مردمشناسی، ژنتیک، فیزیولوژی روانی، که بر فرض های مانعةالجمع استوارند و یکدیگر را نقض میکنند یا نادیده میگیرند.^۱

به نظر من، ساختارگرایی پاسخی است به نیازی که کادول در این جا 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. می توان انسان را بر حسب پافشاری اش بر اعتقادی باور کردنی، باور کردنی با هر معیاری که دارد، تعریف کرد. به نظر کادول، مسارکسیسم چنین نیازی را برمی آورد. بسیاری از ما این روزها در دیالکتیک خیلی چیزها می یابیم که بیش از آنکه باید دلبخواهی اند: ایمان بیش از حد به تاریخ و فقدان دانش کافی درباره ی 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.

ماركسيسم يك ايدئولوژى است. ساختارگرايى در حال حاضر روشى است كه استلزامات ايدئولوژيك نيز دارد. اما روشى است كـه مىخواهد كليهي علوم را در نظام اعتقادى جديدى وحـدت بـخشد. بـه

^{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 می آیند. در فصل ۶ کوشیده م تا برخی از این استلزامات را استخراج کنم، به ویژه آن هایی که به ارزش هایی مربوط می شوند که در داستان معاصر جایگاه برجسته ای دارند. اما در این جا بهتر است به سرآغازها و سرچشمه های تفکر ساختارگرایی برگردیم. مارکسیسم و ساختارگرایی در ارزش هایی باهم مشترکاند: این ارزش ها را می توان به وضوح در پاسخ آن ها به مسائل معرفت شناختی یافت – به ویژه در پاسخ آن ها به مسائل معرفت شناختی یافت – به ویژه در پاسخ آن ها به مسئله ی زایسان با نظام های ادرا کی و زبانی او، و رابطه ی او با جهان عینی.

کادول، که پیش از سی سالگی در اسپانیا درگذشت و قدر او به عنوان یک متفکر هنوز ناشناخته مانده است، خود پاسخی به راستی دیالکتیکی برای مسائل مربوط به ثنویت ^۱ 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 مجموعهی روابط تعیین کننده میان ماده در جسم و ماده در باقی جهان است^۲.

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 «حیرت آور میان واقعیت مادی و نظریههای ریاضی که در توصیف آن به کار میرود» اشاره میکند، و نتیجه میگیردکه:

این هماهنگی میان ریاضیات و واقعیت مادی، چنانکه پوزیتیویسم بدان باور دارد، تطابق یک زبان با اشیای مدلولش نیست. زبانها معمولاً رخدادهایی راکه توصیف میکنندپیش بینی نمیکنند؛ قضیه تطابق عاملان انسانی با اشیای عامل،

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

وبنابراین هماهنگی این عامل خاص _انسان به عنوان جسم و ذهن _با عاملان بی شمار در طبیعت _اشیای مادی در سطوح مختلف _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 می توان گفت که مارکسیسم و ساختارگرایی هـردو واکـنشی در بـرابر بیگانگی و نومیدی «مـدرنیستی» انـد. این دو از جهات مختلف در تقابل باهم قرار دارنـد کـه بـعداً پـاره ای از این وجوه افتراق را بررسی خواهیم کـرد، اما در هـر دو نگـرشی «عـلمی» به جهان وجود دارد که هم به خودی خودی واقعی است و هم قابل درک برای انسان. مارکسیسم و ساختارگرایی هردو نحوه نگاه های ادغامگرانه ^۳ و کل نگرانـه^۴ بـه جـهان و از جـمله انسـانانـد. جست وجو بـرای چـنین دیدگاه هایی یکی از عـمده ترین جـریانات فکـری ایـن قـرن بـوده است. مـی توان نگـاهی ذاتاً سـاختارگرایی به امکـانات دانش بـدبین بـود، مـی توان نگـاهی ذاتاً سـاختاری، اگـر نگـوییم ساختارگرایـانه، را بـه جهان کشف کـرد. آخـر سـاختارگرایی بـه وسیع ترین مفهوم آن، روش جهان کشف کـرد. آخـر سـاختارگرایی بـه وسیع ترین مفهوم آن، روش

^{1.} Structuralism, pp. 40 - 41

^{2.} Les Structures élémentaires de la parenté, p. 591;
Auzias, Clefs pour le structuralisme, p. 25.
3. integrative 4. holistic 5. facts

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 همهی انسانها تمایلی ذاتی به سازماندهی امکانات زبانی خود به طریقی خاص دارند. بنابراین، همهی انسانها نوعی «دستور زبان جهانی» را می دانند که قادرشان می سازد تا هریک به نحوی اهـداف ارتباطی خرود را پیش ببرد. آی. ای. ریچاردز در مطالعات معناشناختی خود، از ذره گرایی کتاب معنای معنا برمی گذرد و نگرشی به زبان را می پروراند که با نگرش مورد بحث ارتباط دارد: به زبان را می پروراند که با نگرش مورد بحث ارتباط دارد: جهانیها رابه هم می پوندد، و از دل همین قوانین، این شباهتهای مکرر رفتار، در ذهن ما و در جهان دو نه از احیای نسخه بدلهای تأثرات فردی

گذشته _ است که منسوج معناهای ما که همان جهان است بافته می شود. ۲

^{1.} Tractatus Logico - Philosophicus, London, 1953.

^{2.} Philosophy of Rhetoric, N. Y., 1965, p. 36.

سروزان لَرد مرصهی معرفت شناسی دستاورد سنّت کانت کاسیر را به طور خلاصه بازشناسی «نقشی که نمادپر دازی یا بیان نمادین در فرمول بندی چیزها و رخدادها، و در نظم دهی طبیعی به محیط پیرامون ما به عنوان 'جهان' دارد» می داند. ^۱ در عرصهی روان شناسی، روان شناسان گشتالت انقلابی را در درک ما از ادراک و تفکر رهبری کر دند که در آن بر تفوق کل بر اجزاء در فرایندهای ذهنی ما تکیه می شد. ولفگانگ کهلر در کتابش به نام وظیفهی روان شناسی گشتالت، در تأیید این ادعا که علوم طبیعی نیز در قرن بیستم بر لزوم تفکر به شیوه ای کل نگرانه واقف شده اند، به اقوال فیزیکدانانی چون ماکسول و پلانک و ادینگتن استناد می کند:

بعدکتابی خواندم که مجموعهیِ سخنرانی های ماکس پلانک در سال ۱۹۰۹ در شهر نیویورک بود. پلانک در یکی از این سخنرانی ها دربارهیِ مفهوم فرایندهای برگشت ناپذیر 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 تشکیل دهنده اش تجزیه میکنیم. تلقی ما این است که همهی فرایندهای پیچیده تلفیقی از فرایندهای ساده ی اولیه اند،.. یعنی کلهایی را که در برابرمان قرار دارند، جمع کل اجزائشان قلمداد میکنیم. اما این شیوه ی عمل بر این پیش فرض استوار است که تجزیه ی کل در ماهیت آن تأثیر نمی گذارد... خوب، حال اگر بخواهیم با همین روش به فرایندهای برگشت ناپذیر بپر دازیم، این برگشت ناپذیری از دست می رود. نمی توان براساس این فرض که بر رسی کلیه ی خواص یک کل از طریق مطالعه ی اجزاء آن ممکن است، این دسته از فرایندها را درک کر د

^{1.} Philosophical Sketches, N. Y., 1964, p. 59.

پلانک این جملهیِ خارقالعاده را در ادامهیِ حرفش میگوید: ۹به نظر من، به هنگام بررسیِ اغلبِ مسائلِ حیاتِ ذهنی نیز همین مشکل پیش میآید.۲

کهلر میگوید حتی فرایندهای فیزیولوژیکی مغز ما قطعاً «کلهای کارکردیِ ساختارمند به همان مفهومی هستند که ماکسول، پلانک و خود من در نظر داریم.»^۲

در عوصهی مردم شناسی، کلود لوی استروس مؤکداً می گوید که «واحدهایی که حقیقتاً یک اسطوره را می سازند روابط جدا جدا نیستند، بلکه دستههایی از این روابط هستند و این روابط را فقط به شکل دسته ی می توان به کار گرفت و باهم تلفیق کرد تا معنایی را پدیدار سازند.»^۳ او مردم شناسی را هم «نظریهی عام روابط» می داند.^۴ بنا به توصیف او، قوانینی عام بر کلیه ی فرایندهای ذهنی انسان حاکماند که به روشن ترین وجهی در کارکرد نمادین انسان تجلی میکنند. به عقیده ی لوی استروس، تی ضمیر ناهشیار با تعریفی که در روانکاوی از آن شده است، امروزه دیگر آن مأمنِ غایی ویژگی های خاص فردی نیست مخزن تاریخچه ی یگانه ای که سبب می شود هریک از ما موجودی بی بدیل باشیم. ضمیر ناهشیار را می توان به حد یک کارکرد تقلیل داد اکارکرد نمادین که بی شک کارکردی است خاص انسان، و مطابق با قوانینی یکسان در میان همه ی انسانها انجام می گیرد، و حملاً با جمع کل این قوانین تطابق دارد.^۵

در عــرصهي نـقد ادبـي، فـرماليستهاى روس و نـيز اخـلاف ساختارگرايشان تلاش كردهاند تا اصول كلى حاكم بر كاربرد ادبى زبان را، از نحو ساختمان داستان گرفته تا قوالب شعر، كشف كنند. به اين ترتيب،

^{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 جمع بندی کرد:

مهمترین مشخصه ی واج شناسی امروز ساختارگرایی آن و همگانیتِ نظام دار آن است... . مشخصه ی اصلی عصری که ما در آن زیست می کنیم گرایش همه ی رشته های علمی است به این سو که ساختارگرایی را جانشین ذره گرایی و همگانیت را جانشین فر دگرایی (البته به معنای فلسفی آن ها) کنند. این گرایش را می توان در فیزیک، شیمی، زیست شناسی، روان شناسی، اقتصاد و غیره دید. بنابراین واج شناسی امروز منزوی نیست و در یک جنبش علمی و سیع ترجای دارد.

حرکتی که تروبتسکوی به آن اشاره میکند منحصر به علوم نیست، بلکه در هنرها نیز تأثیر گذاشته است، زیرا یک جنبش ذهنی همگانی است _یکی از آن جریانهای فکری که گاه به گاه تمامی یک فرهنگ را درمی نوردند و پراکنده ترین عناصر آن را در جهتی واحد میرانند. تأثیر این جنبش در ادبیات و بررسی های ادبی موضوع اصلی بحث ما در این کتاب است.

ب) ساختارگرایی به منزلهي یک روش

بد نيست در اين جا اين دو قول زير را درباره ي نقد بررسى كنيم: من هم مثل همه معتقدم كه غايت نقد نيل به شناخت دقيق و نزديك واقـعيت انتقادى است. اما به نظر من اين نزديكى تنها تا آن حد ممكن است كـه فكـر 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 ددیگری، 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 بین الاذهانی^۲ که در آثار ژرژ پوله به نحوی تحسین برانگیز ارائه می شود، به آن نوع تفسیری تعلق دارد که پل ریکور، به پیروی از دیلتای و برخی دیگر (از جمله اسپیتزر) هرمنوتیک^۲ می نامد. مفهوم یک اثر از طریق یک سلسله عملیات فکری دریافت نمی شود؛ این مفهوم به صورت پیامی دریافت و قبازیابی می شود که هم کاملاً کهنه است و هم کاملاً نو شده است. از طرف دیگر، تر دیدی نیست که نقد ساختاری به همان عینی گرایی ای متوسل می شود که پوله محکومش می کند، زیرا نه ضمیر هشیاری خلاق و نه ضمیر هشیاری انتقادی ساختارها را نمی زیند.^۲

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

نقل در: .Gérard Genette, Figures, p. 158

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

^{1.} George Poulet, Les Lettres nouvelles, 24 June 1959;

پوله و ریکور و بهطور کلی نقد هرمنوتیکی، «هر جاکه بازیابی هرمنوتیکی معنا به یمنِ توافقِ شهودی دو ضمیر هشیار ممکن و مطلوب باشد، تحلیل ساختاری (دستکم تا حدودی) نامشروع است یا محلی از اعراب ندارد.» ^۱ اگر این خط فکری را دنبال کنیم، می توان مطالعه ی 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 بود. منتقد هرمنوتیکی با ادبیات «زنده» سر وکار خواهد داشت و منتقد ساختارگرا با

ادبیاتی بابعد مسافت زمانی یا مکانی، ادبیات کودکانه و ادبیات عامه پسند، شامل قالب های اخیر همچون ملو درام و رمان های دنباله دار، که نقد ادبی، نه فقط از مر تعصب آکادمیک بلکه ضمناً به این دلیل که مشارکت بین الاذهانی نه می تواند این نوع بررسی را فعال کند و نه قدرت راهبری اش را دارد، همواره آن ها را نادیده گرفته است، حال آن که نقد ساختاری می تواند از منظر مردم شناسی این مواد را بررسی کند، حجم عظیم این مواد و کارکر دهای مکرر آن را مطالعه کند، و در راهی گام زند که پیش تر کار شناسان فر هنگ عامیانه چون پراپ یا اسکافتیموف طی کر ده اند.^۲

ژنت این فداکاری مصلحتی را بهطور مشروط می پذیرد، اما بعد گوشزد میکند که فاصله ی ما با بسیاری از متون بزرگ «ادبی» بیشتر از آنی است که منتقدان گاه اذعان می دارند، و کاربست شیوه ی ساختاری در مورد آن ها ممکن است موفق تر از آن شیوه ای باشد که با ایجاد رابطه ای بسیار نزدیک با اثر، آن را غلط جلوه می دهد. و بعد هم تلویحاً می گوید که آن چه پیش روی ماست، درواقع امکان انتخاب از میان شیوه های مختلفی نیست که سرشت متن های خاص برایمان تعیین میکند، بلکه انتخاب از میان روش هایی است که باید بر حسب رابطه مان با آن متن خاص و

^{1.} ibid., p. 159. 2. ibid., pp. 159 - 160.

چيزهايي كه مي خواهيم دربارهاش بدانيم اتخاذ كنيم. او براى نيل به اين هدف قول مرلو ـپونتي را درباره ي موضوع قوم شناسي به منزله ي يک رشته ي علمي نقل مي كند و تلويحاً مطرح مي كند كه گفته هاى مرلو ـپونتي را مي توان در مورد ساختارگرايي به منزله ي يک روش نيز صادق دانست: نمي توان قوم شنامي را رشته اى علمي تعريف كرد كه با يک عين مشخص __جوامع قبلوى، __ سروكار دارد؛ قوم شنامي شيوه ي تفكرى است كه وقتى عين دديگرى، است و ايجاب مي كند كه خود را متحول كنيم، بر ما تحميل مي شود. بنابراين، اگر از جامعه ي خود فاصله بگيريم، به قوم شناسان جامعه ي خود بدل مي شويم.⁽⁾

از این منظر، ساختارگرایی و هرمنوتیک دیگر در تقابل باهم قرار نمیگیرند و جهان به اعیانی تقسیم نمی شود که منحصراً به این یا آن گروه تعلق دارند؛ این دو رابطهای مکمل هم پیدا میکنند و می توانند به نحوی سودمند به یک اثر واحد بپردازند و دلالتهای مکملی را از آن استخراج کنند. بنابراین، نقد ادبی نباید از آموختن آن چه ساختارگرایی می تواند به آن بگوید سر باز زند، حتی آن چه می تواند دقیقاً با ایجاد فاصله و مطالعه ی عینی کارکرد آثاری که به ما از همه نزدیک تر به نظر می رسند به صورت خلاصه بیان شد) با یادآوری این نکته به پایان می برد که درواقع به صورت خلاصه بیان شد) با یادآوری این نکته به پایان می برد که درواقع فضای تخیلی رمان را به منزله ی یک وجود کلی تاریخی و فراتاریخی تا فضای تخیلی رمان را به منزله ی یک وجود کلی تاریخی و فراتاریخی تا که «ذهنی بودن» نقد هرمنوتیکی هرگز نمی تواند یکسره ذهنی باشد. که «ذهنی بودن» نقد هرمنوتیکی هرگز نمی تواند یکسره ذهنی باشد.

^{1.} Signes, p. 151; Figures, p. 161.

ایجاد رابطه ای میان خود اثر با نظام ایده هایی خارج از آن انجام می دهد. این نظام ممکن است نظریه ای در باب انسان باشد یا مثل مورد پوله نظریه ی «زمان انسانی»، اما به هر حال باید نظریه ای باشد تا حضور منتقد را توجیه کند. صرف باز آفرینی اثر، همان گونه که تو دوروف در مقاله ی خود در باب بوطیقا، در ساختارگرایی چیست؟، می گوید، تکرار واژه های 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 برمی آیند، و اگر هم معنا غالباً حکایت تلاش منتقد برای بازیابی آن است. این فعالیت ممکن نوعی ادبیات فرعی خلق کند. اما دلیلی ندارد که در میان فعالیت ممکن نوعی ادبیات فرعی خلق کند. اما دلیلی ندارد که در میان فعالیت همکن نوعی ادبیات فرعی خلق کند. اما دلیلی ندارد که در میان فعالیت همکن نوعی ادبیات فرعی خلق کند. اما دلیلی ندارد که در میان فعالیت همکن نوعی ادبیات فرعی خلق کند. اما دلیلی ندارد که در میان فعالیت همکن نوعی ادبیات فرعی خلق کند. اما دلیلی ندارد که در میان فعالیت های

اما ساختارگرایی می تواند مدعی جایگاهی ممتاز در مطالعات ادبی شود چراکه در پی آن است که الگویی از خود نظام ادبیات به عنوان مرجع بیرونی آثار منفردی که بررسی میکند به دست دهد. ساختارگرایسی با حرکت از مطالعه یِ زبان به مطالعه یِ ادبیات، و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی که نه فقط در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصه یِ ادبیات عمل میکنند، بر آن بوده و هست تا علمی ترین 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 می توان نمونه های 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 ایده ی ساختارگرایی، ایده یِ نظام جای دارد: وجودی کامل و خود - تنظیمگر ^۱ که با دگرگون کردن ویژگی هایش در عین حفظ ساختار نظام مند خود، با شرایط جدید سازگار می شود. می توان دید که هر واحد ادبی، از تکجمله گرفته تا کلِ نظم کلمات، با مفهوم نظام ارتباط دارد. به ویژه می توان آثار منفرد، انواع ادبی، و کل ادبیات را نظام هایی مرتبط تلقی کرد، و ادبیات را نظامی دانست که در نظام بزرگ تر فرهنگ بشری جای دارد. روابط ایجاد شده بین هریک از این واحدهای نظام مند را می توان مطالعه کرد و این مطالعه، به مفهومی، ساختارگرایانه خواهد بود. خطری که در و اقفاند، مفروض گرفتن کمالِ نظام مندی در جایی است که چنین کمالی و مود ندارد. یکی از بزرگ ترین دشواری ها در ساختارگرایی در ادبیات، نیل به نظام است. به ویژه ژنت رساتر از همه این خطر را گوشزد کرده که نیل به نظام است. به ویژه ژنت رساتر از همه این خطر را گوشزد کرده که مبادا برای مطالعه ی نظام مندی آثار ادبی آثار منفرد – از شکست در مبادا برای مطالعه ی نظام مندی آثار ادبی آثار منفرد – از شکست در مبادا برای مطالعه ی نظام مندی آثار ادبی آثار منفرد – از شکست در مبادا برای مطالعه ی نظام مندی آثار ادبی آثار منفرد کرده که شده» تلقی کنیم.

خطر دیگری راکه پیش روی ساختارگرایی قرار دارد می توان «خطای فرمالیستی» نامید ـ زیرا با سرزنشی که معمولاً نثار فرمالیسم میکنند، و فـرمالیستهای روس، بـ هویژه در آن دوره ی شـور و شوق اولیه گاه مستحقش بودند، ارتباط می یابد. خطای فرمالیستی عدم توجه به «معنا»^۲ یا «محتوا»ی^۳ آثار ادبی است، و این اتهام اغلب بر نقدی وارد می آید که از اذعان به وجود جهانی فرهنگی در ورای اثر ادبی و وجود نظامی فرهنگی در ورای نظام ادبی سر بازمی زند. باید در این جا 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 مواد مورد مطالعه را از بقیه جداکنیم؛ خطا در امتناع از اذعان به این واقعیت است که این ها تنها وجوه موجود نیستند یا در اصرار بر این مسئله است که این وجوه در نظامی کاملاً بسته عمل میکنند بی آنکه از جهان ورای ادبیات تأثیری بپذیرند. ساختارگرایی، اگر به درستی درک شود، نه تنها محصور در زندان فرم با جهان قطع پیوند نمیکند، بلکه باکند وکاو در چندین سطح متفاوت، مستقیماً با آن رودررو می شود.

ساختارگرایی بهویژه در پی اکتشاف رابطهیِ نظام ادبیات با فرهنگی است که این نظام بخشی از آن است. ما حتی نمی توانیم «ادبیت» ^۱ را تعریف کنیم مگر آنکه آن را در تقابل با «غیرادبیت» قرار دهیم _و باید متوجه باشيم كه رابطهي اين دو كاركرد رابطهاي است ناپايدار كه همراه و همگام با سایر کارکردهای یک فرهنگ معیّن تغییر میکند. به گفتهی ژنت، یک فرهنگ «همانقدر در آنچه میخواند متجلی است که در آنچه مي نويسد.»^۲ و سپس شاهد مثالش را از بورخس مي آورد که «اگر مي توانستم هر صفحهاي راكه امروز نوشته مي شود _حتى همين صفحه را_طوری بخوانم که در سال ۲۰۰۰ خوانده خواهد شد، ادبیات سال ۲۰۰۰ را مي شناختم.»^۳ بورخس همچون هميشه به شيوه ي دلچسب خود مبالغه كرده است. اما مفهوم مستتر در اين مبالغه دقيقاً همان ايدهى نظام در ساختارگرایی است که در آن کلیهی عناصر رابطهی متقابل دارند و بنابراین از هر نمونهی معناداری می شود آن ها را استنباط کرد. این که یک صفحهی تنها نمونهای معنادار نیست، صرفاً یک شوخی بورخسی است که این ایده در آن کش آمده است. و می توان این ایده را بیشتر هم کش آورد و گفت که از نحوه ی خواندن یک متن خاص توسط یک فرهنگ خاص می توان چیزی بیش از ادبیات آن فرهنگ خاص را استنباط کرد _ بي آنكه با اين حرف راه خود را از ساختارگرايي جدا كرده باشيم.

ساختارگرایی، در سطح متون منفرد، هر زمان که وجه معنایی هریک از ویژگی های متن را بررسی میکند، دوباره با جهان رو به رو می شود. در برخی از پژوهش ها ممکن است منتقدانی به صورت فردی بر آن شوند که حتم الامكان اين وجه را ناديده بگيرند تا بتوانند ساير ويژگي ها را مجزا كنند. همچنين به اعتقاد من، گاه منتقدان فرماليست و ساختارگرا وانمود کردهاند که می توان معناشناسی ادبیات را بیش از آنچه به راستی ممکن است نادیده گرفت _ و نتیجه این می شود که معناها و ارزش های معناشناختی اغلب دزدانه یا بیخبر به درون تحلیل میخزند. اما چون زبان شناسي، كه مادر نظريه ي ادبي ساختارگرايي است، هنوز بر سر نقش معناشناسی در توصيف زبانشناختی ترديد فراوان دارد، چه جای تعجب که در ساختارگرایی ادبی نیز می توان تردید در پرداختن به آن را به رأىالعين ديد. با همهى اينها، نقد ساختاري اين نقطه ضعف را داشته و ناديده گرفتن آن خطاست. زيرا دقيقاً در همين جاست كه نقد ادبى می تواند بر دانش زبان شناسی در باب کارکرد زبان بیفزاید. در فصول بعد، بهويژه فصل ۵، بيشتر به اين مسئله خواهيم پرداخت. اما فعلاً بايد پژوهشي نظامدارتر را در زمينهي ريشههاي نظريهي ادبي ساختارگرايانه و سير تكامل آن شروع كنيم كه با ميراث به جا مانده از مطالعهي زبان آغاز می شود.

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 _ابداً _ و در علوم اجتماعی (زبان شناسی، مردم شناسی) ریشه هایی دارد، و کاربرد آن در ادبیات به رابطه ی زبان ادبیات با کل زبان بستگی دارد. مزایا و محدودیت های ساختارگرایی از ریشه های آن در زبان شناسی برمی خیزند. پس در این فصل دو جنبه از مابطه ی زبان شناسی با نظریه ی ادبی را بررسی می کنیم. اول باید آن مفاهیمی از زبان شناسی مدرن را عرضه کنیم که بیشترین تأثیر را در برای حرکت از زبان شناسی به بوطیقا به منظور ایجاد نظریه ای ادبی صورت گرفته است مورد بررسی قرار دهیم. در بررسی این دو جنبه از ساختارگرایی، لاجرم بر آثار دو زبان شناسی تکیه خواهیم کرد که بیش از همه در مطالعات ادبی تأثیر داشته اند: فردینان دو سوسور و رومن الف) زمینهی زبانشناختی: از سوسور تا یاکوبسن

فردینان دو سوسور، زیانشناس سوئیسی، در اوایل این قرن، ابزارهای مفهومی اصلی برای تحلیل ساختاری را تدوین کرد. دورهی 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 زیانشناسیِ 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 زیانشناسی 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 تعريف میکند. تعريف 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 نسمی توان به مطالعهیِ نظامدار آن پرداخت. اما لانگ دقیقاً به یمن ویژگیهای نظام مندش تعریف می شود، زیرا لانگ «زبان» است به معنایی که وقت حرف زدن از «زبان» انگلیسی یا «زبان» فرانسوی در نظر داریم. لانگ نظام زبانی ای است که هریک از ما برای تولیدِ سخنِ قابل درک برای دیگران به کار می بریم. سوسور گفتههای فردیِ ما را پارول می نامد. بنابراین، لانگاژ قوهیِ نطق است، لانگ نظام زبانی است، و پارول گفتهیِ بنابراین، دنظامهای زبانی قراردادی اند چون محصولات اجتماعی هستند. فردی است. به نظر سوسور، موضوع اصلی مطالعهیِ زیان باید نظام زبانی باشد. نظامهای زبانی قراردادی اند چون محصولات اجتماعی هستند. استوارند. و این کلمات و روابط وجوه مختلف یک نظام واحدند.

بايد تأكيد كنيم كه يك نظام زباني وجودي محسوس ندارد. زبان انگليسي در جهان نيست، همانطور که قوانين حرکت در جهان وجود ندارند. یک زبان یا مدل آن برای آنکه موضوعی برای مطالعه بشود باید بر پايه ی شواهد مبتنی بر گفته های فردی ساخته شود. اهمیت این اصل برای سایر بررسی های ساختاری به حدی است که هرچه بگوییم باز کم گفته ایم. هر رشته ی مطالعه ی انسانی برای آن که به علم بدل شود باید از پدیده هایی که شناسایی میکند به طرف نظام حاکم بر آن ها حرکت کند، یعنی از پارول به لانگ. البته در زبان هیچ گفته ای برای گوینده ای که نظام زبانی حاکم بر معنای آن را در اختیار نداشته باشد قابل فهم نیست. پيامدهای اين اصل در ادبيات حيرت آور است. هيچ گفته ادبي، هيچ «اثر» ادبی، اگر درکی از نظام ادبی که اثر در آن میگنجد نلباشته باشیم، معنايي نخواهد داشت. به همين دليل، رومن ياكوبسن مؤكداً مطرح كرده که موضوع در خور بررسی های ادبی «ادبیت» ادبیات است؛ و نورتراپ فرای استدلال می کند 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 میداردکه:

نظمهای نظری بوطیقا را باید در هر لحظه از تاریخ آنها رمزگانهایی اساساً ذهنی تلقی کرد ـ که نویسندهی دست به قلم (نویسنده در مقام فرد) به واسطهی نوشتنش به آنها تن می دهد ساختارهای این نظم با اشعاری که او می آفریند بیگانه نیست، درست همان طور که رمزگان زبانی باگفتههای بالفعل در گفتار او بیگانه نیست.

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

^{1.} Literature as System, p. 390.

كار ابداع ابزارهاى مفهومى براى توصيف آن نظام و عناصر آن شد. ابتدا عنصر اساسى ساختارهاى زبانى يعنى نشانه ^١ را دوباره تعريف كرد. نشانه به اعتقاد او صرفاً نامى نيست كه بر چيزى گذاشته شده، بلكه كلى است پيچيده كه يك تصوير آوايى ^٢ و يك مفهوم ^٣ را به هم مى پيوندد. (مقصود او از «تصوير آوايى» هم آن چيزى است كه وقت گوش دادن به گفتار عملاً مى شنويم و هم آن چيزى كه وقت خواندن يا انديشيدن به آن زبان به گوش ذهن مى شنويم.) با عنايت به اين جنبهي دوگانهي نشانه، مى توانيم براى مثال هم از وجوه اشتراك واژهي انگليسى "eree" و واژهي لاتين abe منا ماساً يكى اند، هر چند تصاوير آوايي آنها. در اين مورد، اين دو سوسور بعدها با اصلاح اصطلاحات خود اين دو جنبهي نشانه را دال^۴ و مفهوم اساساً يكى اند، هر چند تصاوير آوايي آنها. در اين مورد، اين دو مفهوم اساساً يكى اند، هر چند تصاوير آوايي آنها. در اين مورد، اين دو مفهوم اساساً يكى اند، هر چند تصاوير آوايي آنها با هم فرق دارد. موهور بعدها با اصلاح اصطلاحات خود اين دو جنبهي نشانه را دال^۴ و مدلول^۵ ناميد. او معتقد بود كه رابطهي بين آواى دال و مفهوم مدلول رابطهاى قراردادى است.

این قراردادی بودن تبعات متعددی دارد؛ بنابراین خوب است همینجا مکثی کنیم و به بررسی آن بپردازیم. منظور این است که در همهی (یا تقریباً همهی) نشانهها، مفهوم به هیچ وجه تصویر آوایی را تعیین نمی کند. مفهوم «درخت» ممکن است در زبانهای مختلف با دهها تصویر آوایی کاملاً متفاوت مشخص شود. درواقع، اگر نشانهها قراردادی نبودند، همه به یک زبان سخن می گفتیم، چون وجود زبانی دیگر امکانپذیر نبود. ارتباط آوا و مفهوم البته به لحاظ سرشتی قراردادی است اما به لحاظ فرهنگی چنین نیست. ماکه با زبان خود بزرگ می شویم باید درخت را درخت بنامیم تا حرفمان درک شود. ممکن است این وضعیت اهانت آمیز باشد و نوعی پوچی وجودی در آن دیده شود، اما این واکنش غیر سو سوری و غیر ساختارگرایانه است. قراردادی بودن به همانه به هیچ

^{1.} sign2. sound - image3. concept4. signifiant / signifier5. signifié / signified

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

زبان نظامی است از نشانه هایی که افکار را بیان میکنند، و بنابراین می توان آن را با نظام خط، الفبای ناشنوایان، مناسک نمادین، تعارفات، علایم نظامی و غیره مقایسه کرد. اما این نظام مهم ترینِ همهیِ این نظام هاست.

می توان علمی را تصور کرد که به مطالعه یِ زندگی نشانه ها در یک جامعه بپردازد؛ این علم بخشی از روان شناسی اجتماعی و در نتیجه روان شناسی عمومی خواهد بود. من نامش را نشانه شناسی [semiology] (از واژه یِ یونانی sémeton، «نشانه») می گذارم. نشانه شناسی معلوم می کند که نشانه ها از چه تشکیل شده اند و چه قوانینی بر آن ها حکمفر ماست. چون این علم هنوز وجود نیارد، نمی توان گفت که چه شکلی به خود خواهد گرفت؛ اما حقِ وجود دارد، و جایش پیشاپیش معین شده است. زبان شناسی فقط بخشی از علم عمومی نشانه شناسی است؛ قوانینی را که نشانه شناسی کشف می کند می توان در زبان شناسی به کار بست، و به این ترتیب زبان شناسی در مجموع پدیده های انسانی به قلمرویی مشخص تعلق خواهد یافت.^۱

نشانه شناسی دارد به نحو شایسته ای به منزله یِ وجهی از تفکر ساختارگرایانه پا به عرصه یِ وجود میگذارد. اما نتایجی که پژوه شگرانی چون کلود لوی استروس و رولان بارت به دست آورده اند حاکی از این است که زبان در ارتباطات آدمی مقامی چنان محوری دارد که هیچ نظام معنایی دیگری نمی تواند 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 می شود...؛ دال یک خط است.» و البته نه فقط هر نشانه ای خطی است، هر گفته هم، به شکلی حتی بدیهی تر، خطی است. برخلاف تصویر که می تواند عناصر دلالت کننده ی مختلف را همزمان عرضه دارد، عناصر یک گفته ی کلامی باید به ترتیبی ارائه شوند که خود دلالت کننده باشد. بنابراین، نشانه، همچون جمله و کلیه ی واحدهای بزرگ تر سخن، قبل از هر چیز روایی است، و در نتیجه، ساختارهای بزرگ تر روایت نهایتاً مورد توجه دقیق آن دسته از پژوه شگران ادبی قرار می گیرند که در ابتدا از زبان شناسی سوسوری تأثیر پذیرفته اند. در دنباله ی بحث به خطی بودن گفته بیشتر خواهیم پرداخت، اما بد نیست اول همین جا تأمل کنیم و به بررسی وجه بزرگ تری از زبان بپردازیم. یکی از ایده های سوسور که بیش از همه نفوذ ما 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 مطالعه ی هر پدیده ی معینی در زبان (و در بسیاری مطالعات دیگر) دو راه را می توان در پیش گرفت. می توان آن پدیده را جزئی از یک نظام کلی دانست که همزمان با خود آن پدیده وجود دارد، یا آنکه آن را جزئی از توالی تاریخی پدیده های مرتبط باهم قلمداد کرد. بدین ترتیب، کاربرد یک واژه ی معین یا حتی آوایی معین را می توان براساس همزمانی بررسی کرد، یعنی ارتباط آن را با واژه ها یا آواهای دیگری که در همان زمان گویندگان به همان زبان به کار می برند معلوم کرد؛ یا آنکه همان واژه اسلاف و اخلاف ریشه شناختی یا واجبی آن معلوم کرد. پس در زبان شناسی همزمانی کل وضعیت یک زبان در زمانی معین بررسی می شود، حال آنکه در زبان شناسی درزمانی عنصر معینی از زبان در یک گستره ی زمانی مورد بررسی قرار می همان از بان شناسی گستره ی زمانی مورد بررسی قرار می گیرد. در نتیجه، فقط با زبان شناسی

همزماني مي توان چنانكه بايد از عهدهي بررسي هر نظام زباني به منزلهي یک کل برآمد. چون بزرگترین توفیقات زبانشناسی قرن نوزدهم نصیب حوزهي مطالعات درزماني شده بود (مثل كشفيات گريم و ورنر در زمینهی قوانین حاکم بر تغییرات تلفظ در زبانهای هند و اروپایی)، دیدگاه سوسور بسيار سنت شکنانه بود. اين ديدگاه موجب شد که پيروان سوسور، يعنى ساختارگرايان به طور عم، نيز در تعارض مدام با متفكران متأثر از هگل _بهویژه مارکسیستها _ قرار گیرند. این تعارضها دو وجه دارد که می توان منشأ هر دو را در تأکیدهای سوسور یافت. اول آنکه سوسور با یافشاری 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 کننده ی سایر عناصر فرهنگی است، فکر اینکه چیزی، آن هم با نفوذی به اندازهی زبان خود تعيينكنندهي خود باشد مشكل بزرگي ايجاد ميكرد. اما توهين آميزتر 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، مطالعهی 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 نمیکند، فقط تغییر می یابند. هدفمندی یا اصول نظم دهندهای که در بررسی زبان دسترس پذیرند، نه در تاریخ زبان، که بيشتر در منطق روابط و تقابل های نشانه های هر نظام زبانی 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 این جا خلاصه شان کرد _البته اگر من توان این کار را مىداشتم. اما گفتەي موجز زير از اميل بنونيست را مى توان معرف ديدگاه 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 یک دیگر تأثیر می گذارند، به واسطهیِ نظم درونی این واحدها از نظامهای دیگر متمایز می شود، نظمی که ساختار آن را تشکیل می دهد. برخی ترکیب ها بیش از بقیه تکرار می شوند، بقیه نسبتا کمیاب ترند، و برخی هم هستند که از لحاظ نظری امکان پذیرند، اما هرگز در عمل تحقق نمی یابند. 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 پذیرفته ایم.^۱

سوسور خود وجه افتراق دیگری را مطرح کرد که بعدها برای پژوهشگران زبان اهمیتی حیاتی یافت و برای بررسیهای ادبی نیز پیامدهای مهم دربر داشته است (بعداً در همین فصل و در فصل ۶، بخش ب بیشتر به آن خواهیم پرداخت). او روابط همنشینی^۲ نشانهها را از رابطهی جانشینی^۳ آنها با هم متمایز کرد. عنصر همنشینی زبان به موقعیت یک نشانه در هر گفتهی معین مربوط است. برای مثال، در جملهای معین، بخشی از معنای یک واژهی واحد را موقعیت آن در جمله و رابطهی آن با سایر واژهها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین میکند. این را وجه همنشینی (خطی، درزمانی) واژه مینامیم که اغلب به صورت گسترده می شود. معنای یک واژه می نامیم که اغلب به صورت گسترده می شود. معنای یک واژه در یک جمله را نیز رابطهی آن با محوری افقی تصور می شود که جمله با ترتیب ضروری خود در طول آن گسترده می واژههای معینی تعیین میکند که در آن جمله موجود نیستند اما با آن واژهی واره های معینی تعیین میکند که در آن جمله موجود نیستند اما

^{1.} Problems in General Linguistics, p. 82. 2. syntagmatic

^{3.} paradigmatic

بگیرند اما آن واژه جایشان را گرفته است تعریف می شود. این کلماتِ جاکن شده را می توان متعلق به چندین مجموعهیِ جانشینی دانست: سایر واژه هایی که همان نقش دستوری را دارند، سایر واژه هایی که معانی مرتبط با آن دارند (مترادف ها و متضادها)، سایر واژه های دارای الگوی آوایی مشابه _ این ها سه مجموعهیِ جانشینی مشهودند. وقتی واژه ای را عملاً برای یک جمله برمی گزینیم، کاری می کنیم شبیه به غربال کردنِ سریعِ امکانات جانشینی تا کلمه ای را بیابیم که نقش مناسب را در زنجیرهیِ نحوی ای که می خواهیم بسازیم بر عهده بگیرد. وقتی به معنای جانشینی می پردازیم، به وجه همزمانی رابطهیِ این واژه با نظام زیانی آن توجه داریم.

ابزار مفهومیِ دیگری که زبانشناسی برای تحلیل ادبی به ار گذاشت، افزوده یِ رومن یاکوبسن به دستاوردهای سوسوری بود. مفهوم قطبی بودنِ ^۱ کنش زبانی ^۲ که یاکوبسن مطرح کرد و ریشههایی استوار در بررسیِ زبان آموزیِ کودکان و از دست رفتن کنش زبانیِ مبتلایان به زبان پریشی دارد، برای بوطیقای ساختاری از اهمیتی حیاتی برخوردار است. یاکوبسن در ابتدا با مشاهده یِ این که همه یِ انواع اختلالات زیانی در زبان پریشی «بین دو نوع اختلالِ قطبی در نوسان اند»، در باب بوطیقای سنتی به این دیدگاه می رسد که ویژگی اصلی این بوطیقا «طرحوارهای^۳ [است] مثله شده و تکقطبی که به نحوی حیرت انگیز با یکی از دو انگاره یِ زبان پریشی یعنی اختلال مجاورت^۴ مطابقت دارد.» این که او پطور به این نتیجه رسیده است شایان بررسی است.

دو قطبِ کنش زبانی که یاکوبسن وصف کرده با روابط هـمنشینی و جانشینیِ نشانه، که موردنظر سوسور بود، مرتبطاند. پس سهم یاکوبسن در این میان تا حدودی ایـن است کـه شـواهـد تـجربی لازم بـرای تأیـید مجموعه اصطلاحات منطقى و نظرى سوسور را فراهم آورد. اماكار او به همين منحصر نمانده؛ او وجه افتراق مورد بحث سوسور را به علم بيان سنتى و سرانجام بوطيقا ارتباط داد. ياكوبسن مطرح كردكه دو اختلالى كه او در مطالعهي علايم زبانپريشى يافته بود (اختلال مشابهت ' و اختلال مجاورت) ارتباطى حيرت آور با دو صناعت بياني ' اصلى داشتند: استعاره ' و مجاز مرسل ^٢.

چون غالباً در نقدهایمان اصطلاحات نظری را با بیدقتی به کار مي بريم، شايد بد نباشد كه همين جا معناي سنتي اين دو و نحوه ي كاربر د این معانی را توسط یاکوبسن بررسی کنیم. «استعاره» در معنایی که ما به کار ميگيريم، اغلب نشان دهندهي کليهي واژههاي مجازي⁴ جايگزين واژهي حقيقي² در هر بافتي است. دلايل آن هم به بحث اصلي ياكوبسن دربارهي عدم تعادل در بوطيقا مربوط مي شود كه بعداً به آنها خواهيم پرداخت. اما فعلاً کافی است به یاد داشته باشیم که جایگزینی استعاری براساس شباهت يا **قياس^٧ ب**ين واژهي حقيقي و جانشين استعاري آن صورت میگیرد (مثل وقتی که کنام یا آشیانه را بهجای کلبه به کار مىگيريم)، حال آنكه جايگزينى مجاز مرسلى براساس تىداعى^ ميان واژهی 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 می شوند (كلبه و دهقان)، همگي با يكديگر رابطهي مجاز مرسلي دارنـد. (مجاز مرسل را مي توان به صناعات فرعي تري چون مجاز جزء به کل^۹ تيقسيم کرد، همانطور که استعاره را می توان به تشبیه ۱۰ و سایر صناعات مبتنی بر قياس تقسيم كرد.) ياكوبسن در اينجا اين دو صناعت را قالبهاي

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

زاینده ی کلیه ی صناعات دیگر قلمداد میکند. یاکوبسن معتقد است که این تمایز بین فرایندهای استعاری و مجاز مرسلی را نه تنها در سطح بیاناتِ فردیِ هر زبان که در سطح انگاره های بزرگ ترِ سخن^۱ نیز می توان مشاهده کرد. بنابراین، در هر اثر ادبی، سخن ممکن است بر حسب 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 می توان براساس رجحان یک فرایند بر دیگری از هم متمایز کرد. وی در ایضاح این افتراق می نویسد:

به کرات از تفوق فرایند استعاری در مکاتب ادبی رمانتیسیسم و سمبولیسم سخن گفته اند، اما هنوز چنان که باید در نیافته اند که زیربنا و درواقع عامل تعیین کننده ي جریان به اصطلاح «واقع گرایی» سلطه ي مجاز مرسل است؛ جریانی که به مرحله ي واسطه ای بین افول رمانتیسیسم و ظهور سمبولیسم تعلق دارد و در تقابل با هر دوی آن هاست. نویسنده ي واقع گرا با دنبال کردن روابط مجاورت، به واسطه ي مجاز مرسل، از طرح^۲ به فضا^۳ و از شخصیت ها به مکان و زمانِ زمينه ^۲ گريز می زند.^۵

یاکوبسن با قوت تمام مدعی وجود دوگانیِ بنیادینِ استعاره و مجاز مرسل می شود و بر «اه میت نقش اساسی» آن در کلیه یِ تلاش های انسانی تأکید می ورزد. بر صدر نشستن نوبتی فرایندهای استعاری و مجاز مرسلی به نظام های کلامی محدود نمی ماند و به نظام های نشانه ای نیز تسری می یابد. یاکوبسن گوشزد می کند که در نقاشی، کوبیسم آشکارا مبتنی بر مجاز مرسل است و شیء به مجموعه ای از مجازهای جزء به کل دگردیسی یافته است؛ در سور ٹالیسم، نگرش نقاش «آشکارا استعاری»

^{1.} discourse2. plot3. atmosphere4. setting5. Fundamentals of Language, pp. 91 - 92.

در هر فرایند نمادینی، چه درون فردی^۱ باشد چه اجتماعی، بارز و آشکار است. بدین ترتیب، به هنگام کاوش در ساختار رؤیا، پرسش تعیین کننده این است که نمادها و پی دفت های زمانی به کار رفته بر مجاورت (دجابه جایی) مجاز مرسلی و «فشر دگی» مبتنی بر مجاز جزء به کل فروید) استوارند یا بر مشابهت (دهمانندسازی و سمبولیسم» فروید). فریزر اصول زیربنای مناسک جادویی را در دو نوع گنجانده است: افسون های مبتنی بر اصل مشابهت و افسون هایی که بر تداعی براساس مجاورت استوارند. اولین شاخه از ایس دو شاخهیِ بزرگ جادوی سمپاتیک جادوی دهومیوپاتیک» یا «تقلیدی» و دومی وجادوی سرایتی» نام گرفته است.

یاکوبسن این پرسش را مطرح میکند که چرا این دوگانی، به رغم این همه اهمیت، در مطالعه ی رفتار نمادین نادیده گرفته شده، و میگوید که به نظر او دو دلیل داشته است. اول آنکه درک مفهوم استعاره ساده تر از محجاز مرسل است. دوم آنکه در شعر، که قرن ها موضوع اصلی پژوهش های فن بیان بوده، غلبه با استعاره بوده است. «استعاره برای شعر و مجاز مرسل برای نثر راهی است باکم ترین صعوبت، و در نتیجه بررسی مجازهای شعری عمدتاً معطوف به استعاره بوده است. "یاکوبسن مؤکداً استعاره و مجاز مرسل در کلیه ی سطوح و همه ی انواع سخن بپردازد. در مطرح میکند به بوطیقایی برای شعر و نثر، هردو، نیازمندیم که به نقش مطرح میکند به بوطیقایی برای شعر و نثر، هردو، نیازمندیم که به نقش مطرح میکند به بوطیقایی برای شعر و نثر، هردو، نیازمندیم که به نقش مطرح میکند به موطیقایی برای شعر و نثر، هردو، نیازمندیم که به نقش مطرح میکند به بوطیقایی برای شعر و نثر، هردو، نیازمندیم که به نقش مطرح میکند به بوطیقایی برای شعر و نثر، مردو، نیازمندیم که به نقش مطرح میکند به بوطیقایی برای شعر و نثر، هردو، نیازمندیم که به نقش معملاً از تلفیق استراتژیهای مینی 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 اساسی تر و کشف برخی از روابط ممکن بین زبان شناسی 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 واکنشهاکه این تلاشها برانگیخته است.

> ب) نظریهیِ شعری: یاکوبسن و لوی استروس در برابر اَبَر خواننده`یِ ریفاتر

مقصود از «نظریهی شعری» در عنوان این بخش بوطیقایی است که در آن بر شعر تکیه می شود. بوطیقای نمایش و داستان منمایش به اختصار و داستان به تفصيل ـ كمي بعد مورد بحث قرار خواهند گرفت، اما در اینجا عمدتاً با خود نظریهی شعری سر وکار خواهیم داشت. تقدم قائل شدن ما دلیلی بسیار موجه دارد. تقریباً در همه یموارد، شعر را براساس استفادهی ویژهاش از زبان معمولاً براساس «تفاوت» آن با «زبان متعارف» ـ تعريف كردهاند. روشن است كه اين نوع تعريف ماهيتي زبان شناختی دارد و بنابراین باب بررسی شعر بر نظریه پردازانی گشوده شده که در وهلهي اول زبانشناساند و در وهلهي دوم (وگاه با فاصلهي زيادي از وهلهي اول) منتقد ادبي. فكر اينكه زبان شناسان شعر را به صلابه بکشند و آن را به افشای اسرارش وادارند، یا حتی بدتر از آن، اعترافات كذب از دهانش بيرون بكشند، خيليها را در جهان ادبيات به وحشت انداخته است. حاصل كار نقد ادبى زبان شناسان 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 زبان شناسی که همچون مادر گرندل با آرواره هایی که ریزه های شعر از آن می چکد، تا پناهگاهشان تعقیبشان کرده، به راستی کابوس است. قصد ما از اين كتاب آن است كه با اندكي خونسردي و قدرت استدلال زمان

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:

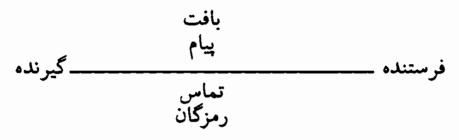
اگر هنوز هستند منتقدانی که تردید دارند زبان شناسی می تواند عرصه ی بوطیقا را نیز در برگیرد، در خلوتم فکر می کنم که بی قابلیتی برخی از زبان شناسان خشک مغز در عرصه ی بوطیقا را با بی کفایتی خود علم زبان شناسی اشتباه گرفته اند به هرحال، همه ی ما در این جا به ضرس قاطع می دانیم که زبان شناس فاقد گوش شنوا برای کارکرد شاعرانه ی زبان و محقق ادبی بی اعتنا به مسائل زبانی و بی اطلاع از روش های زبان شناسی هردو به یک اندازه دچار ناهمزمانی فاحش اند.^۱

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 AIL در دسامبر ۱۹۷۲ که به ساختارگرایی اختصاص داشت، شرکتکنندگان تا مدتی طولانی توانستند با بحث درباره یِ ماهیت زبان شعر از این مسیر پرهیز کنند – حال آنکه در جلسه یِ قبلی در همان روز، مقاله یِ اصلی درباره یِ «بوطیقا و نظریه یِ ادبی» حمله ای بود مستدل بر این تز که زبان شعر را می توان انحواف از چیزی موسوم به «زبان متعارف» تعریف کرد. به همین ترتیب، در کنفرانسی کاملاً متفاوت در تابستان ۱۹۷۲، که شرکتکنندگان در آن می کوشیدند رهنموده ایی را برای زمینه یابیِ 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 بازمی داشت:

^{1. &}quot;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 زبان شناسان نیاز مندیم، هرچند باز باید خودمان آن را حل کنیم. یا کوبسن در این جا بسیار کمکمان میکند، چون او روشی روشن و نظام مند برای سخن گفتن درباره یِ رابطه یِ «کارکرد شاعرانه» یِ زبان با کارکردهای متعدد دیگرش به دست داده است. روش یا کوبسن، که در جستار مشهورش که پیشتر از آن نقل کردیم تشریح شده است، قطعاً کامل نیست، اما مفیدترین نقطه یِ آغازی است که من می شناسم. 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 می توان این روش را جرح و تعدیل کرد تا کارآیی آن، در مقایسه با نحوه یِ استفاده یِ یا کوبسن از این روش، بیشتر شود.

نظريهي ارتباط ياكوبسن طريقهاى سهل براى تحليل شش تعنصر سازندهي هر رخداد گفتارى در اختيارمان مى گذارد. ما چه در حال بررسى گفتوگويى معمولى باشيم، و چه در حال بررسى يک سخنرانى، نامه، يا شعر، هميشه پيامى ¹ را مى يابيم كه از فرستنده ⁷ به گيرنده ^۳ مى رسد. اين سه بديهى ترين جنبه هاى ارتباطاند. اما يک ارتباط موفق به سه جنبهي ديگر اين رخداد نيز بستگى دارد: پيام بايد از طريق تماس ^۴ جسمانى و يا روانى ارائه شود؛ بايد در قالب يک رمزگان قرار گيرد؛ و بايد به بافتى ارجاع دهد. با توجه به بافت مى فهميم كه پيام دربارهي چيست. اما براى فهميم ممثل مورد حاضر كه پيام هاى من از طريق رسانهي رمزگان فرعي رمزود به اين عرصه بايد رمزگانى را كه پيام درباره ي چيست. اما براى بقهميم مثل مورد حاضر كه پيام هاى من از طريق رسانهي رمزگان فرعي آكادميك / ادبي زبان انگليسى [و در ترجمه، به زبان ادبي فارسى] به شما مى رسد. و حتى اگر اين رمزگان را هم بشناسيم، هيچ چيز نمى فهميم مگر آنكه با گفته تماس حاصل كنيم؛ در مورد حاضر، تا وقتى كه كلمات چاپ 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 می شود که به فرمولِ کلامیِ پیام زندگی و رنگ می بخشد. (و البته برخی از انواع معنا را می توان بدون پیام های کلامی انتقال داد، مثلاً با یک نگاه، یک تماس، یک تصویر ـ اما در این جا با آن ها کاری نداریم.) ارائه کرد:

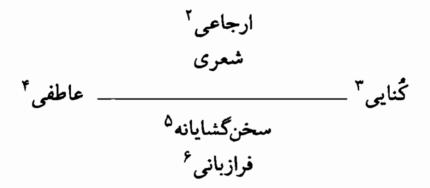


البته، پیام در بطن هر رخداد گفتاری جای دارد، و ما به شکلی ابتدا به ساکن هر پیامی را ارجاعی میدانیم، یعنی معطوف به بافت، شیء یا ایدهای بیرون از خودش. درواقع معمولاً هم چنین است. اما تمامی هر پیام معطوف به بافتی بیرونی نیست. مئلاً گفتهیِ زیر را در نظر بگیرید:

گوش کن! دارم به زبان انگلیسی ساده حرف میزنم، لعتی. می شنوی؟ خوب، روزی روزگاری مردی... .

بخشهای مختلف ایـن پیام را میتوان بـه صورتی بسیار مستقیم بـه 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 کِنِ!» آمده است _ وجه امري فعل خطاب به گیرنده؛ درباره ي خود رمزگان هم جملهاى آمده است («انگلیسى ساده»)؛ دو سخن معترضه هم آمده («لعـنتى»، «خـوب») كـه فقط برخورد فرستنده را مـنتقل مىكند؛ و «روزى روزگارى مردى» _ كه «مردى» را بـه عنوان بافت وارد مىكند که كل عناصر قبلى معطوف به آن هستند، اما كارهاى ديگرى هم مىكند كه بررسى شان لازم است. ايـن پيام بـا استفاده از عبارتى استاندارد، برگرفته از رمزگانى فرعى (كه مىتوان آن را «انگليسى قصههاى پريان» ناميد) توانسته است توجه را به خود، به تركيب بندى¹ خود جلب كند. ظهور ناگهانى ريتمى مؤكد (تكرار دو هجايىها) در ايـن جمله ي آخر توجه را از بافت به خود بيام جلب مىكند، طورى كه وقتى «مردى» پديدار مىشود، مرتبه ي وجودي پرسش برانگيزى دارد.

بدین ترتیب، در درون خود پیام عناصر مختلفِ رخدادِ فتاری مجدداً به صورت «نقشها»یی ظاهر می شوند که به سرشت و ساختار گفته شکل می دهند. یاکوبسن این نقشها را در شکلوارهای ارائه میکند موازی با شکلواره یِ عناصری که پیش تر دیدید:



هر پيامي در قالب اين شش نقش شکل ميگيرد و در برخي از پيامها (يا

1. composition2. referential3. conative4. emotive5. phatic6. metalingual

بخش هایی از پیامها، مثل نمونه یِ بالا) غلبه با یکی از این نقش هاست. اغلب پیامها ارجاعی، یعنی معطوف به بافت اند. برخی عاطفی اند و معطوف به فرستنده، مثل سخنان معترضه ای که در مثال دیدیم و نحوه ی برخورد فرستنده را بیان میکنند. برخی گنایی اند که عمدتاً معطوف به گیرنده است، مثل عبارات امری. برخی سخن گشایانه اند و هدف از آن ها فقط خود امر تماس است. یا کوبسن تکه یِ جالبی را از دوروتی پارکر نقل میکند که در آن گفت وگویی تقریباً به طور کامل به صورت سخن گشایانه به پیش می رود: «مرد جوان گفت: 'خوب!' دختر گفت: 'خوب!' مرد گفت: 'توب، این هم از این. دختر گفت: 'ین هم از این، بله، دیگر. ' مرد گفت: 'توب! خوب! مرد گفت: 'ین هم از این، بله، دیگر. مرد گفت: پرسش درباره یِ معنای کلمات و از این قبیل، آن وقت فرازبانی می شود. برسش درباره یِ معنای کلمات و از این قبیل، آن وقت فرازبانی می شود. بسیار فرازبانی است.

آنچه در اینجا به کار ما می آید این است که مهم ترین نوع تأکید در گفته زمانی است که پیام بر خودش تأکید کند و توجه را به سوی الگوهای آوایی، سیاق کلام^۱، و نحو خود بکشاند. این کارکرد شعری است که در تمامی زبانها وجود دارد و ابداً به «هنر» منحصر نمی ماند. زبانِ هنرِ ادبیات هم هرگز کاملاً و منحصراً شعری نیست. چنانکه یاکوبسن می گوید:

كاركرد شعرى تنها نقش هنرهاى كلامى نيست بلكه كـاركرد غـالب و تـعيين كنندەي آن است، حال آنكه در ساير فعاليتهاى كلامى همچون جزء كمكى و فرعى عمل مىكند. اين كاركرد با محسوس تر كردن نشانهها، دوگاني اساسي ميان نشانهها و اشياء را عميق تر مىسازد.^٢

1. diction

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 دربارهی سرشت زبان شعر میگوید و خیلی چیزها را روشن میکند. فرمولبندی او به هیچ وجه «غلط» نیست و می توان به بهترین وجه آن را نقطه ی شروع برای پيشروي هاي بيشتر در عرصهي بوطيقا قرار داد. اما براي آن که بتوان از آن چنین بهرهای برد، باید توجه داشت که از بسیاری جهات ضعف دارد. برخي از اين كاستيها برخاسته از اصطلاحاتي كه به كار برده و نحوهي کاربرد این اصطلاحات است. یاکوبسن اصطلاح «پیام» را به دو مُفهوم مختلف به کار می برد. گاه به نظر می رسد که «پیام» برابر است با «معنا» و گاه برابر است با «صورتِ کلام». من در چکیده ای که خود به دست داده ام سعی کردهام اصطلاح «معنا» را برای معنای کل ارتباط نگهدارم و «پیام» را فقط برای خود فرمول کلامی به کار برم. مسئله این جاست که در هر گفتهای یک نظام کامل دلالت عمل میکند. پیام را می توان همچون یک نشانه همراه با فرمولِ كلامي دلالت كر آن و محتواي مدلولِ آن وصف كرد. و اين پيام / نشانهي كوچك را مي توان بخشي از نشانهي بزرگ تر دانست که کل گفته است ـ که باز این کل را می توان به وجوه دال و مدلولِ خود تجزيه كرد.

مسائل دیگری هم در میان است. یاکوبسن چون کوشیده تا توصیف عام واحدی از کنش های 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 اداکند. اما درکنش 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 زیرکانهی جان استوارت میل، شعر گفتهای است که شنیده نمی شود، به گوش می خورد [استراق سمع می شود]. نکته ی حرف او در این است که در تعریف شعر شاید بتوان دقیقاً گفت که مجبوريم عناصر غايب در يک کنش ارتباطي را خود تأمين کنيم. عـنصر «ساختگی» در ادبیات، از جمله شعر، را می توان بافتی غایب، یا شاید بافتی دور تعریف کرد. یک اثر ادبی از این جهت که مبتنی بر محاکات^۲ 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 ، بافتی چند لایه در برابرمان می گذارد. به همین ترتيب، در شعر يا داستان تقريباً هميشه بايد دوگانگي فرستنده و گيرنده 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 هميشه اين پيام به اين صورت ارائه مي شود كه كسي و نه خود شاعر به کسی و نه ما خطاب میکند، مثل شعر «به معشوق عشوهسازش» که کسی و نه مارول، باکسی و نه من یا شما درباره ی چیزهایی سخن میگوید که مشارکت ما در آنها به نحوی بارز حکم چشمچرانی را دارد.

مقصودم اين است که نشانههای مشهودِ ادبيات را در چندلايگي عناصرِ غيرکلاميِ ارتباط دستکم به همان وفوری می توان يافت که در هر

ويژگى خاصٍ دستورى و نحوي خود پيام. و علاوه بر اين، اين دولايگى افلب به صورت طنز ، متناقض نما ، و ترفندهای دیگری در پیام متجلی می شود که برای تحلیل آن ها باید تمامی دامنه ی معنایی گفته ی شعری را به تفصيل بررسي کرد. اين دولايگي، که يکجور بازيگوشي است، بنيان تمامی تجارب زیباشناختی نابی است که ادبیات ممکن است برایمان میسر کند. قبول دارم که تجربه هایی بر ما ارزانی می دارد که بسیار ناخالص، بسيار غني و به دليل تركيب كيفيات گوناگون بسيار هم ارزشمندترند؛ با اینهمه، هنریّت ۲ یا ادبیّت است که ادبیات را از اشکال ديگر سخن متمايز ميكند، و اين كيفيات هميشه با دولايگي زياني پيوند می خورند. نویسنده هر قدر عناصر گفتهی خود را به واحدهای غیرمبهم تجزیه کند، هر قدر با صدای خود درباره ی مصداق هایی با ما سخن بگوید که فوراً قابل درک باشند، به همان اندازه به محدودههای نازلتر هنر کلامی نزدیک می شود. وقتی شاعر به آسانی به عنوان گوینده قابل شناسایی باشد، شعر به مقاله نزدیک می شود. و وقتی گوینده قابل تمیز از نویسنده باشد، مقاله به داستان نزدیک می شود. از جمله وظایفی که همهي استراتژي هاي زباني ويژهي نظم، كه آن را از گفتار و نـثر مـتمايز میکنند، بر عهده دارند، متمایز کردن شخصی که به این زبان شیاعرانه سخن میگوید از هستی غیرشاعرانهی خود شاعر است.

خود زبان شعر هم بُعدى دارد كه به مدد ساختارگرايى مىتوانيم به آسانى آن را توصيف كنيم، اما ساختارگرايان در همهي موارد چندان دغدغهي بررسىاش را نداشتهاند. ياكوبسن در تعريف شعر گفته است كه انتقال زبان از محور استعارى يا جانشيني كلام بر محور مجاز مرسلى يا همنشينى است. بدين ترتيب، شعر عامدانه به مدد كيفيات فضايى، بازدارنده و همزماني گفتار با كيفيات خطى، جارى و در زماني آن مقابله 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 می گیرد، «بافت» یعنی چیزی شبیه به «مصداق»: وضعیتی که گفته «دربارهیِ» آن است. پیش تر اشاره کردم که گفتههای داستانی را می توان براساس دولایگیِ بافت تعریف کرد، زیرا این گفتهها جهانی خیالی را عرضه می دارند که با جهان تجربه شده یِ ما رابطه ای بالقوه قابل کشف دارد. اما دولایگیِ بافت وجه دیگری هم دارد که به خصوص به زبان شعر و به شعر به منزلهیِ گفته ای که الزاماً تقلیدی یا داستانی نیست اما به هر حال با اغلب کنشهای گفتاری دیگر تفاوت دارد – مربوط می شود.

می خواهم بگویم که شاعر با نظام جانشینی ای کار می کند که با نظام مورد استفاده ی سخنگویان متعارف آن زبان متفاوت است. مقصودم این است که وقتی یک شاعر واژه ای را برای به کار بردن در شعر خود انتخاب می کند، مجموعه امکاناتی را فعال می کند که از اساس با آنچه در سخن متعارفمان به کار می گیریم تفاوت دارد. بهتر است دقیق تر بگویم. مقصودم از «شاعر» شخصی است که شعری خلق می کند و از این لحاظ همان آدم با همان نام نیست که صورت حساب های شاعر را می پردازد، با همسرش می خوابد، و زبان را به انواع و اقسام صورت های متعارفش به کار می برد تا گفته می شود یا آثاری را بیافریند که شعر راستین او شناخته می شوند. عصبی دیگری را فعال می کند که شعری راستین نطق می کند، مدار پرقدرت را که شعر نامیده می شاعر و می زادن با سنین او شناخته می شوند. محنی شاید چیزهای معمولی و غیر شاعرانه ای را خلق کند که به آن ها شعر پر تان است که گویی شاعر وقتی دارد شعری راستین او شناخته می شوند. محنی دیگری را فعال می کند که قادرش می سازد تا این اشیاء کلامی پرقدرت را که شعر نامیده می شوند خلق کند. نتیجه، به زبان سوسوری، متفاوت با آن چه گوینده ای عادی به کار می گیرد.

بايد توجه داشت كه آنچه من اينجا مطرح كردم با تصور فرماليستي

معمول در باب «سياق كلام شاعرانه» به عنوان نشانه ي مميزه ي شعر فرق دارد. سياق كلام شاعرانه كه به صورت يكجور ابزار غربال يا سانسور براى حذف زبان «غير شاعرانه» از شعرها عمل مىكند ممكن است به راستى هم وجهى از اغلب _يا شايد همه ي _ شعرها باشد. اماكيست كه نداند اين وجه در شاعرانى مشترك است كه ارزش آثار شان بسيار نابرابر است. قرن هيجدهم پر بود از «ناظمان» كوچكى كه مى توانستند از به كارگيرى الفاظ غير شاعرانهاى كه آلكساندر پوپ از آنها پرهيز مىكرد پرهيز كسنند اما يك بيت نتوانستند بگويند كه قابل گنجاندن در است درازى به حلقه ي گيسو» باشد. آن نوع زبان شاعرانهاى كه در اين جا موردنظرم است دقيقاً به صورت عكس اين تعريف مى شود: اختصاصى نيست، بلكه دايره ي شمولى وسيع دارد؛ و خاصه ي هيچ مكتب شعرى واحدى نيست بلكه مشخصه ي همه ي شاعران جدي همه ي اعصار است.

وقتى يك شاعر دارد مدار عصبى اش را با تمام قوا به كار مى گيرد، يك گنجينه ي واژگان جانشينى در اختيار دارد كه چه از لحاظ سازمان و چه از لحاظ دامنه با آن انسان عادى تفاوت دارد. در نظر ما اين ويژگي شاعر شفاهى ـ قالبى است كه همزمان با خواندن شعر آن را مى سرايد و شاعر شفاهى ـ قالبى است كه همزمان با خواندن شعر آن را مى سرايد و در اين كار از برخى تركيبات ثابت عبارات هموزن و همقافيه سود مى جويد، اما من مى خواهم بگويم كه همين، به صورتى جرح و تعديل شده، ويژگى هر شاعرى است. متناقض مى نمايد اما نظام جانشيني شاعر مايم كلامى او علاوه بر تسلط بر زبان انگليسي زمان خودش، شامل تسلطى بسيار دقيق بر برخى زبانهاى شاعرانه ي گذشته هم بود. او از جمله درايدن، ميلتن، و شكسپير را در حد عالى مى شناخت، و علاوه بر واژه هايشان، بافتهاى بى شمارى كه اين واژه ها را در آنها به كار مى گرفتند ملكه ي ذهنش شده بود. بدين ترتيب او مى توانست واژه هايى

متعلق به خودش را در بافت هايي متعلق به خودش به كار گيرد، واژه هايي که طنین و معنای آن ها حاصل حلول آن ها در کالبد گفته های اسلاف بزرگ او در گذشته است. دقیقاً همین بافتِ درزمانی است که سبب می شود گفته های شاعرانه بتوانند از گزند انحطاطی در امان بمانند که با گذشت زمان دامنگیر هر آنچه صرفاً سیاق کلام شاعرانه است می شود و تا مدت مدیدی پس از زمان خلود معاصر باقی بمانند. پس مجموعه های جانشینیای که شاعر در اختیار دارد درزمانیاند، به این دلیل بدیهی که تا اعماق گذشتهی شعری امتداد می یابند و واژه هایی با آگاهی از آن گذشته فراهم مي آورند. اما اين مجموعه ها به مفهومي ديگر كه اين قدرها هم بديهي نيست درزماني اند: چون آزادانه در گذشته عمل ميكنند، و به زبانِ همزمانِ بلافصلِ خود محدود نمي مانند، آينده را نيز پذيراتر مي شوند، گویی سطحی از زبان شاعرانه وجود دارد که از طریق آگاهی درزمانی خود مي تواند به همزماني راستين دست يابد، كه سبب مي شود هـمهي شاعران، چه در گذشته و چه حال، بتوانند با یکدیگر سخن بگویند. و در تدريس شعر هم برآنيم تا همين سطح عالى تر قدرت زباني را به دانشجويانمان نشان بدهيم.

حال باید این مسئله را بررسی کنیم که این کاربرد پرقدرت زبان چیست. یاکوبسن، چنانکه پیشتر هم گفتم، از واژه ی «بافت» عمدتاً به معنای چیزی شبیه به مصداق یا موضوع یک گفته استفاده میکند. اما در مورد شعر در این جا هم با دولایگی روبه روییم. 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 این یکی را در شعر تحت الشعاع قرار میدهند. اول از همه بافت ادبی ای است که می توان گفت کل شعر در آن معنایی می یابد، مثل «مرثیه ی شبانی را بدین سان باید نوشت.» می توان استدلال کرد که این بافت ادبی بافت اصلی است، اما خود این بافت هم تحت الشعاع بافتی اخلاقی با ارجاع نسبتاً خاص به رفتار شبانی در میان روحانیانِ زمان خود میلتن قرار میگیرد یا دستکم این یکی آن را قطع میکند. بافت ها در شعر چندلایه اند (و باز ادعا میکنم که این در مورد شعر بسیار بیشتر از سایر اشکال کلامی صادق است)، و طوری با آن ها عمل می شود که آن چه در مواردی پس زمینه است در موارد دیگر پیش زمینه می شود. و اغلب در شعر با خطای پر سپکتیوِ گشتالت مواجه می شویم که در آن پس زمینه و پیش زمینه نقش های ادراکی خود را باهم عوض میکند.

روشن است که در اينجا در استفاده از واژهي «بافت» داريم به دشوارى هايى برمى خوريم. از آن جاكه بافتٍ يك شعر كلامي است مى توان گفت كه خود رمزگان بافتِ شعر است. و وقتى رمزگان بافت مي شود، با وضعيتي مواجهيم كه ياكوبسن آن را ملموسيت فزايندهي پيام-وصف کرده است، چیزی که ما ممکن است تغلیظ و به صورت شعر درآمدن بناميم. شعر با جلب توجه به ساختار كلامي خود، لاجرم توجه را به رمزگانی که در محدوده ی آن شکل گرفته است جلب میکند. بدین ترتیب، پرسپکیتو فرازبانی خاصِ مشترکی با خود زبانشناسی پیدا ميكند. شعرها، به درجات مختلف، پيامهايي دربارهي شعر، و بنابرايين دربارهي زباناند، همانقدر که دربارهي عشق، مرگ، و ساير دغدغههاي هستی انساناند. همین واقعیت که شعر و زبانشناسی در توجه به رمزگان ها به عنوان موضوع کار خود وجه اشتراک دارند، هرچند هریک از طریق رمزگان،های کاملاً متفاوت خود به این موضوع نزدیک می شود، بخشي از خصومت موجود بين آنها را توجيه ميكند. اما ضمناً معلوم میکند که برخی فراشاعران چطور در بحثهای انتقادی خود در باب زبان شعر به چنین دستاوردهای خارق العاده ای رسیده اند.

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 برمی آیند. او همراه با کلود لوی استروس تحلیل شعر را در این سطح برایمان به نمایش گذاشته ـتوصیف 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 گربههای بودلر» سخت بر آن تاخته است. این دو جستار با هم نهتنها نشان می دهد که بین منتقدان ادبیِ ساختارگرا بر سر مقدمات و روش ها چه مجادلهیِ فکری جدی ای وجود دارد، بلکه ضمناً شاید بتواند مشکلات و محدودیت های ذاتی هر گونه رویکرد ساختارگرایانه به نقد عملیِ متونِ ادبیِ منفرد را هم نشان بدهد.

از منظر من، و منظر خیلی از منتقدانی که درباره ی این موضوع با آنها بحث کرده ام، در این دو بررسی 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 می گیرد. ریفاتر خیلی از چیزهایی را که در رویکرد یا کوبسن 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 فرمول بندی اول، آن شور و ماده سازی بیش از حد، خاص فرمالیسم و ساختارگرایی آغازین، سخت ماده سازی بیش از حد، خاص فرمالیسم و ساختارگرایی آغازین، سخت احساس می شود. در نقد ریفاتر، هرچند که چند سال بعد آن را نوشته، همان اندازه نخوت دیده می شود اما در برابر دام چاله های نقدِ عملی احتیاط بسیار بیشتری به خرج می دهد. و آن چه به وضوح از این مواجهه محصول فعالیت ساختارگرایانه تصور کرد. ریفاتر بخشی از برتری خود را در مقام یک مفسر مدیون سلطه ی بی چون و چرایش بر سنّت ادبی فرانسه و توانایی اش در قرائت دقیق به شیوه ی «نقد نویی» است. اما بهتر است

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 انگاره های گوناگونِ انتخاب و جایگذاریِ واژه ها جست وجو شده است. تحلیلگران به جست وجوی «روابط همارزی» گوناگون و متعددی بر آمده و آن ها را یافته اند؛ این روابط همگی بی چون و چرا «آنجا» هستند. آنان قرائت یا تفسیری از شعر ارائه میکنند که وابستگی زیادی به تحلیل های دستوری گسترده و مفصل ندارد. البته در این تحلیل عناصری که مشخصه ی سانت ها به عنوان یک طبقه اند، چنان که باید و شاید از مناصری که خاص همین شعر خاص اند یا به مقوله ای بینابینی تعلق دارند متون خیلی بیشتری را تحلیل تطبیقی کرد.) اعتراض های ریفاتر به این نحوه ی کار متعدد و قانع کننده اند. ابتدا این پرسش نیش دار را مطرح میکند که چطور قرار است «از توصیف به داوری برسیم». بعد پرسش دیگری را مطرح میکند که حتی از اولی کنایه آمیزتر است:

اما پرسش بسیار مهمتر این است که آیا زبان شناسیِ ساختاریِ تعدیل نیافته در تحلیل شعر اصلاً محلی از اعراب دارد. روش نویسندگان بر این فرض مبتنی است که هر نظام ساختاری ای که آن ها بتوانند در شعر مشخص کنند حتماً ساختاری است شعری. برعکس، آیا نمی توانیم 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 زبان شناسی ساختاری به هیچ وجه نتواند این ساختارهای بی نشان را از آن هایی که از لحاظ ادبی فعال اند تمیز دهد ۴ برعکس، بسیار محتمل است که ساختارهای دقیق شعری ای وجود داشته باشند که تحلیلی که بر اساس خاص بودنِ زبان شعر تنظیم نشده است نتواند آن ها را به عنوان ساختارهای شعری شناسایی کند.^۲

پاسخ ريفاتر به اين پرسشِ سخنورانه پاسخي است ساده و صريح.

۱. در:

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

باید زبان شناسی ساختاری را جرح و تعدیل کرد تا بتواند از عهده ی [تجلیل] شعر برآید. و سپس می کوشد تا دلایل این جرح و تعدیل را روشن کند و نشان بدهد که در چه جهتی باید باشد. وی در ابتدا اذعان می کند که یا کوبسن و لوی استروس «پیوستگی خارق العاده ی همخوانی هایی را که اجزاء سخن را [در شعر] به هم می پیوندند به شکلی مجاب کننده به نمایش می گذارند.» اما در ادامه می گوید، «روشن نمی شود که کدام یک از این نظام های همخوانی در شعر شدن متن کارآمد ارائه نکر ده اند تا بتوانیم نظام های همخوانی در این اند که «این یک قطعه ی منظوم است» ـمثل الگوی قافیه و سایر فراینده ای نسبتا قطعه ی منظوم نیست بلکه شعر هم هست _ مثل کاربرد خاص الگوی قافیه. اما برای آنکه از توصیف به داوری بر سیم دقیقاً ناچار از چنین تمایزی هستیم.

نقد ريفاتر طولاني تر از آن است كه بشود اينجا عيناً آن را نقل كرد. و فشرده ترازآن استكه بتوان خلاصه اشكرد، اما با نقل چند بخش مهم از مقاله ي او در كتاب **ساختارگرايي** ارمان مي توان نيروي موجود در آن را لمس كرد:

[در برخی تقسیمات ساختاری که این منتقدان شناسایی کر دهاند] از سازههایی استفاده شده که خواننده نمی تواند آن ها را دریابد؛ بنابراین، این سازه ها لاجرم با ساختار شعری بیگانه می مانند؛ ساختاری که قرار است شکل پیام را مؤکد کند، آن را «قابل رؤیت تر» و قانع کننده تر کند. ` ... جمع آوری همانندی ها ابزاری [است] غیرقابل اعتماد. شباهت های گسترده در یک سطح شاهدی دال بر همخوانی نیست... ^۲.

^{1.} ibid., p. 195. 2. ibid., p. 196.

هستند، و واحدهای خنثایی که بخشی از آن نیستند، نمی تواند مناسب باشد. نقطه ضعف این روش درواقع مقولاتی است که به کار میگیرد.^۱ ... دلیل تراشی فرازبانی از این نوع نشان می دهد که محتاط ترین تحلیلگران چه راحت به دام این باور می افتند 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 این همه ساختار هایی که وصف کر دهاند روشن نمی کنند که چه چیزی ارتباط بین شعر و خواننده را برقرار می کند. هیچ نوع تحلیل دستوریِ یک شعر نمی تواند چیزی بیش از دستور زبان

ريفاتر، پس از نشان دادن كاستی های جدی قرائت یا كوبسن /لوی استروس كه به جعل یک «ابر شعر» انجامیده، روایت خود را عرضه میكند و پاسخ «ابر شعر» را با «ابر خواننده»^۶ می دهد. او ابتدا با رجوع به الگوی كنش گفتاری یا كوبسن این هیولا را خلق میكند. به وقت بررسی شش وجه ارتباط، در تعریف یا كوبسن از وجه شاعرانه تغییری مهم می دهد. یا كوبسن گفته بود كه تمركز بر خود پیام وجه ممیزه ی شعر است. پیش تر كوشیدم تا نارسایی این فرمول بندی را معلوم كنم و تعریفی در راستای دولایگی در برخورد با كلیه ی عناصر گفته ارائه دهم. ریفاتر نیز این فرمول بندی را نارسا می یابد، اما پاسخی كه می دهد این پاسخ عام نیست كه برای یافتن كاركرد شعری باید به دنبال تغییری در مرتبه ی همه ی آن شش عنصر گشت، بلكه صرفاً درصدد بر می آید تأكید بر پیام را

^{1.} ibid., p. 197.2. ibid., p. 198.3. ibid., p. 199.4. superpoem5. ibid., pp. 201 - 202.6. superreader

۶۰ ساختارگرایی در ادبیات

به تأکید بر گیرنده یِ 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 می رود که دیگر عوامل را به جنبه هایی از رابطه یِ پیام /گیرنده تقلیل می دهد:

و اما در مورد عوامل دیگر _زبان (رمزگان)، بافت غیرکلامی، طرق باز نگهداشتن مجرای ارتباطی _ باید گفت که زبان مرجع مناسب از پیام به دست می آید، بافت از پیام بازساخته می شود، تماس برحسب سلطه ي پیام بر توجه خواننده ایجاد می شود، و بستگی به میزان این سلطه دارد. این وظایف خاص، و تأکیدِ زیباشناختیِ مشخصه یِ شعر ایجاب می کنند که پیام و اجد ویژگی هایی متناظر با آن کارکردها باشد. وجه مشخصه یِ مشترک چنین ابزارهایی باید این باشد که به قصد برانگیختن پاسخهایی از سوی خواننده طراحی شده باشند....^۱

در اينجا، به نظر من، همهي آن دقت درخشان كه به نقد ريفاتر جان مى بخشيد به كلى كنار گذاشته شده است. البته شكى نيست كه همه چيز را بايد از پيام بيرون كشيد، اما رمزگان ها و بافت ها بنا به تعريف پديده هايى فراتر از خود پيام اند، و براى آن كه پيام معنايى داشته باشد بايد آن ها را درك كرد. در بحث او اين خطر هست كه همه چيز به حد يك الگوى محرك و پاسخ تقليل يابد، كه همگى مى دانيم موفق نخواهد بود، متحول مى شود تا پاسخ شعرى را ايجاد كند. به عنوان نمونه ي اين خطاى ناشى از تقليل دادن مى توانيم نحوهي برخورد ريفاتر را با طنز در شعر در نظر بگيريم. (بد نيست همين جا اشاره كنم كه درك او از طنز اين شعر بسيار بالاتر از درك ياكوبسن و لوى استروس است، اما علتش بسيار مهمش دربارهي طنز بدين قرار است: «طنز در ادبيات بايد ساختاري كلامي داشته باشد، مبادا برحسب عقايد خوانندگانِ متفاوت در باب اينكه چه چيز غلو شده است يا 'واقعاً منظور اين نبوده است' تغيير كند.» ^۱

اگر کار به همین سادگی بود، زبان شناسان مشکل طنز را خیلی پیش از اينها حل كرده بودند. اما قضيه اصلاً به اين سادگيها نيست. طنز در ادبيات صورت هاي مختلفي مي گيرد، اما غالباً نمي توان آن را فقط از روي ساختار كلامي تشخيص داد. يك نمونهي كوچك را مثال ميزنيم؛ وقتى اف. بی. وایت در جستاری ادبی از «عظمت» درختان ژنکوی شهر نیویورک حرف میزند، فقط در صورتی می توانیم بفهمیم که طنز در كلامش هست كه تا حدودي بافت را بشناسيم. يعنى بايد چيزي دربارهي درختان ژنکو به طور اعم که درختان جالبی هستند اما اصلاً عظیم نیستند _ و ژنکوی های نیویورک به طور اخص _که کمی از قد درختان گلداني بزرگترند ـ بدانيم تا بتوانيم متوجه طنز ملايمي در واژهي «عظمت» بشويم. واژه محرک است اما پاسخ زمانی می آید که این واژه را با بافت ذهنی خودمان کنار هم بگذاریم. در این مورد، می توان گفت که طنز با درک ما از اندازهي واقعي اين درختان نسبت معکوس دارد. اگر در ساختار مشابهی از عظمت درختان سکویا سخن رفته بود طنزی هم در کار نمی بود. در طنز، مسئله غالباً تعامل ظریف بین رمزگان و بافت است. طنز ممکن است حاصل زبان خصوصی یا تـجربه، خـاص گـروهی از دوستانِ همدل باشد. یکی از ویژگی های اصلی آن این است که مخاطبانش را به گروهی نخبه که طنز را «میگیرند» و گروه فرودست تری که متوجه آن نمی شوند تقسیم میکند. (همین جا می توان متذکر شد که اثر رمزی هم همین تقسیمبندی را انجام میدهد.) کاربرد طنز آمیز یک زبان

آخرین چیزی است که کودکان یا خارجیان می فهمند. دقیقاً همان چیزی است که با خوانندگان مختلف تغییر می کند و اغلب خواننده ی «خوب» را از «بد» متمایز می کند. اما ریفاتر نمی تواند چنین چیزی را بپذیرد. الگوی محرک و پاسخ او به این تصور می انجامد که پیام پاسخ را تعیین می کند، و تنها کاری که پیام واقعاً می تواند 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 می پروراند که چنان فاقد نظام است و چنان به سادگی آن را رها می کند که ممکن است آدم آن را طنز فرض کند ـ با این تفاوت که در یک ساختار كلامي طنزآميز جاي نگرفته است. ابرخوانندهي ريفاتر (برخلاف استنلي فيش) صرفاً ادامهي فروتنانهي خود او نيست. نه، او تلاش كرده كه از اين طريق پاسخها را كمّى كند تا از آن پاسخهايي كه واقعاً شعر برانگيخته است به ساختارهای کالمی بازگردد که مسئول آن پاسخها بودهاند. ابرخواننده دو وجه دارد. متكثر است و خالی است. ریفاتر، همچون لوی استروس که روایت های مختلف از یک اسطوره را زمینه یابی می کرد، روایت های مختلف پاسخ به یک متن منتخب در این مورد «گربه ها» را زمينه يابي ميكند. بعد، «هر نقطه از متن كه ابرخواننده را متوقف كند بهطور تجربی جزئی از ساختار شعری قلمداد می شود.» اینکه خواننده از هر گرهی چه چیزی درمی یابد مهم نیست. پاسخ او باید «خالی از محتوا» شود تا تفسیرهای خاص خود او در کار علمی ای که در جریان است اختلال ایجاد نکند. ریفاتر ذکر میکند که چه چیزی توجه دانشجویان، دوستان، منتقدان، مترجمان، شاعران دیگر، و دانشنامه های ادبی را به این سانِتِ خاص جلب کردہ _ و بر این اساس به تصوری حقیقی از ساختار شعری آن دست می یابد که بعد آن را براساس تفسیر خودش از شعر توضيح مي دهد. تفسير او چنان درخشان است كه تا حدودي مشكلات

روش شمناسی اش را می پوشاند. زیرا اگر یا کوبسن و لوی استروس نتوانسته اند بگویند یک سماختار شعری است یا نه، ابرخواننده هم نمی تواند بگوید یک پاسخ شاعرانه است یا نه.

به پاسخهایی هم که به سطح آگاهی نمی آیند نتوانسته ببردازد ـ و این هم دستکم به اندازه ی کاستی قبلی اه میت دارد. در تحلیل قبلی «گربهها» فرض بر این بود که ما به کلیه ی ساختارهای موجود در شعر پاسخ می دهیم و در نتیجه تلاش شده بود تا همه ی آنها شناسایی شوند. ریفاتر فرض می کند که پاسخ همیشه به سطح آگاهی می آید، و بنابراین برای ساختارهای کلامی که پاسخی را در ابرخواننده برنینگیختهاند منزلت شعری قائل نشده است. روشن است که نه هیچکدام از این روش ها رضایت کامل را فراهم می آورند، و نه هیچ روش کاملاً رضایت بخشی می تواند وجود داشته باشد، بی آنکه روابط میان همه ی ساختارها در شعر امکان ناپذیری شناسایی و ارزیابی چنین پاسخهایی توانایی هر روشی را محاودیت هایت وجود ندارد مستای هر محدود می کند. تظاهر به این که چنین محدودیت هایت و جود ندارد مسبب بسیاری از خزعبلاتی است که منتقدان ادبی، با هر مرامی، بر زبان می آورند.

در عمل، ریفاتر فقط «گربهها» را شرح می دهد و در تأیید بحث خود جزئیاتی را ذکر میکند که به زیبایی تمام انتخاب شده اند و ابرخواننده آنها را از نو مطرح میکند. این جزئیات، که عمدتاً از منتقدان و مترجمان گرفته شده اند، همراه با بحثی درخشان درباره ی رمزگان شعری خود بودلر، ویژگی هایی هستند که ریفاتر را اگر نه به ابرخواننده که دست کم به خواننده ی 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 زیردستی تمام به کار می بندند، چیزی است که منتقد به متن می آورد 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 می گوید که «دو سطر آخر تأثیر خود را مدیون ساختارشان هستند که روایتِ تعلیقی است (موقوف المعانی بودن سطرها، و جدا شدن فعل toilent از فاعل آن)»، دارد نظری را ابراز می کند 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 ایس که دو سطر آخر تأثیرگذارند از «منابع اطلاعاتی»اش برنخاسته است. تنها ابرخواننده ای که ریفاتر این جا به او متوسل شده خود ریفاتر است.

مواجههای که در اینجا وصف کردم چند مسئله را مطرح میکند که باید برای درک امکانات و محدودیت های نقد ادبی ساختارگرایانه آن ها را در نظر داشت. ساختارگرایان کاملاً حق دارند که بگویند منتقدان باید اصطلاحات توصيفي را از زبانشناسي به وام بگيرند، صرفاً به اين دليل كه اينها بهترين اصطلاحات موجودند. اما تـوصيف زبـانشناختي مشكـل پاسخ ادبی را حل نمیکند. این مشکل را به هیچ طریقِ عملیاتی دقیق یا کمّی هم نمی شود حل کرد. اگر کار شعر تنها ارائهی پیامهایی در قالب ساختارهای شعری خاص بود، حل مشکل ساده بود، و توجه به ویژگیهای دستوری و نحوی پیام شعر ما را بـه درک راسـتین یک اثـر شعري رهنمون مي شد. اما چون شعر، چنانكه ريفاتر هم مؤكداً ميگويد، از مقولهي پاسخ است، و چون اين پاسخ اغلب بستگي دارد به آگاهي از دو لايه بودن شعر از لحاظ فرستنده و گيرنده، يا رمزگان به كار گرفته شده یا بافتی که به آن متوسل شده، هرچند ریفاتر آن را نادیده میگیرد، هـر تفسیری بر یک شعر خاص باید چیزی بیش از آن راکه در خود ساختار کلامی حاضر است در نظر بگیرد. علاوه بر این، نمی توانیم به این امید بنشینیم که کمّی کردنِ پاسخهای داده شده به یک شعر خاص کارمان را

پیش ببرد ـ به این دلیل ساده که همه یِ پاسخ ها ارزش یکسانی ندارند. در زبان شناسی شاید کاملاً منطقی باشد که برای بررسیِ «توانش» مربوط به دستور زبان به اطلاعات اهل آن زبان متکی باشیم. برای این که «توانش زبانی» کارکردی کمینه است، و همه، یا تقریباً همه، آن را دارند. در بوطیقا نمی توانیم این کار را بکنیم، چون شعر آن جایی آغاز می شود که «توانش» خشک و خالی به آخر خط می رسد. شخصی که نت خوانی نمی داند اما می خواهد بداند که فلان «پیش درآمد» شوپن چیست ممکن است از صد نفر که به صورت تصادفی انتخاب می کند بخواهد که آن را برایش بنوازند، نوازنده یِ زبردست پیانو بخواهد که یک بار این قطعه را برایش بنوازد، نوازنده یِ زبردست پیانو بخواهد که یک بار این قطعه را برایش بنوازد، نتیجهٔ بهتری عایدش خواهد شد. بهترین شکلش آن است که از چندین خبره بخواهد چندین بار این قطعه را برایش بنوازد، نمره می مورت هم تا دانش بیشتری درباره یِ رمزگان موسیقایی شوپن نداشته باشد، هرگز نمی تواند واقعاً چنان که 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 نمی تواند ما را به روشی رهنمون شود که به کار تفسیر همه یِ شعرها بیاید. نمونه یِ 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 به طور فیرمستقیم. وقتی تدارک خواندن یک شعر را می بینیم، ساختارگرایی می تواند نقش آموزشی مهمی بازی کند. اگر درست آن را فراگیریم، می تواند نقش آموزشی مهمی بازی کند. اگر درست آن را فراگیریم، اشکال سخن پیدا کنیم. می تواند اصطلاحات توصیفی و درک ما را از فرایند زبانی پالایش دهد. چون هدفش توصیف کل جهانِ ممکناتِ شعری است، می تواند بهترین چارچوب ممکن را برای کمک به ادراک یک متن شعری موجود در اختیارمان گذارد. در برنامههای آموزشیمان می تواند به قدیمی ترین وجوه رشتهی درسی ما جانی تازه ببخشد چون کمک می کند فقه اللغه ای ^۱ جدید و تاریخ ادبیاتی جدید به وجود آوریم. می تواند در بررسی متونِ ادبیِ خاص سبب شود آگاهی ما از وجوه ارتباطی کل فرایند شعری افزایش یابد. اما شعر را برایمان نمی خواند. این کار را همیشه باید خودمان انجام دهیم. ٣

یافتن فرمهای بسیط

ادراک نظم یا ساختار در جایی که تا پیش از این گویی پدیده هایی 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 دركي عالى تر از اقلامي خاص پيدا ميكنيم. اين اقلام معدودتر، که حال به صورت مرتبط با هم به چشممان می آیند و یک نظام یا ساختار را تشکیل میدهند، سبب می شوند قدرتمان در فهم مصالح موردِ بررسىمان افرايش يابد. از يک منظر، كليهي اين نوع فعاليتها تقليل دهنده اند. اما از اين منظر كل تفكر عقلايي تقليل دهنده است: دركي از نوعی «کل» را وامی گذاریم تا ارتباطی صوری میان «اجزاء» را ادراک كنيم. اما اين فعاليت ها را مي توان به صورت كاملاً متفاوتي در نظر گرفت: آنچه در اینجا به صورتِ جرم از دست میرود به صورت انرژی به دست مي آيد. درواقع، وقتى ساختارها راكشف ميكنيم، در جايي كه پیش تر تنها «اجزاء» وجود داشته، «کلها» را می یابیم. شناختن ساختار یک اتم قدرت تسلط بر تمام جرم ماده را به ما می دهد. انگیزه ی اصلی کند وکاوهای ساختارگرایانه در پدیدههای ادبی این است که بتوان همانند مثال قبل جرم را با انرژی مبادله کرد. اما انفجارهایی که در اینجا می توان

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

میل به جست وجوی ساختارهای ساده در پشت یا درون بدیدههای ادبی پیچیده سبب شده که پژوهشگرانی بدون ارتباط با هر گونه «مکتب» فرماليسم يا ساختارگرايي به تجربه هاي جالبي در نقد دست بزنند. در اين فصل به دو تجربه از اینگونه می پردازیم که جدا از هم انجام شدهاند و ماهیتی کمابیش غریب دارند، اما نویسندگان بعدی را برانگیختهاند و بـه دلیل ژرفنگریشان در ساختارهای ادبی و نیز روشن کردن امکانات و دشواريهاي مستتر در برخوردِ نظاممند با ادبيات، به خودي خود جذابيتشان را حفظ كردهاند. منتقدان، آندره يولِس و اِتيَن سوريو، بـه دو کار کاملاً متفاوت کمر بستند، اما هر دو برنامه به روشنی ماهیتی ساختارگرایانه _یا پیش ساختارگرایانه _ دارنـد. کـار اتـین سـوریو مـبتنی است بر مجموعهای بزرگ اما نسبتاً تثبیت شده از ادبیات: نمایش از آيسخولوس تا آنوي. برنامهي سوريو عبارت بود از رسيدن به دركي از ويژگیهای ساختاري جهانې نمايش، يافتن فرمهای بسيط نمايشی و نيل به نظامی از کارکردها که بتواند ساختار هر نمایشنامهای را روشن کند و حتى ايدههايي براي نمايشنامههاي جديد پيشنهاد كند. خود اين برنامه بسيار بلندپروازانه است، اما آندره يولس دست به كاري جسورانهتر زد. او درصدد برآمد تا کلیهیِ فرمهای بسیط را در ادبیات که زیربنای کلیهی آثاری است که انسان خلق کرده است نام ببرد و توصیف کند. شاید بگوييم تكاليفي بس شاق براي خود تعيين كرده بودند، كه بي شک محکوم به شکست بود، اما به هر حال بسیار جذاب بود ـ شاید به این دلیل که هردوی آنها در یک فرم بسیط وجه اشتراک دارند، فرمی که در کلیهی تلاش های فکری نهفته و تا منتهی الیه ممکن از آن استفاده شده است؛ کهن الگویی فاوستی که هیچ پژوهشگری در برابرش تاب مقاومت ندارد.

الف) فرمهای بسیط آندره یولس

آندره يولس در سال ۱۸۷۴ در هلند به دنيا آمد و در سال ۱۹۴۶ در آلمان درگذشت؛ او در آلمان تاريخ هنر و ادبيات تدريس مي کرد. کتاب Einfache Formen [فرمهاي بسيط] او که اول بار در سال ۱۹۳۰ انتشار يافت، پس از جنگ در هر دو آلمان تجديد چاپ شد ـ در سال ۱۹۵۶ در هـ اله و در سـ الهاي ۱۹۵۸، ۱۹۶۵، و ۱۹۶۸ در تـ وينگن. ترجمهي فرانسهي آن (که مورد استفادهي من بوده) در سال ۱۹۷۲ منتشر شد. به زودي هم قرار است ترجمهي انگليسي آن در امريکا انتشار يابد.

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

از نظر يولس يک فرم بسيط نوعی اصل ساختاردهنده است که همزمان با شکل گرفتن تفکر انسان در زبان عمل میکند. به نظر او، چنين فرمهايی نسبتاً معدودند، اين فرمها به اندازهي زبان انسان جهانی اند و با فرايند انساني سازمان دادن به جهان از طريق زبان ارتباطی بسيار نزديک دارند. فرمهای بسيط به همان جهانی تعلق دارند که جايگاه پديدههای زباني انگارهای ^۱ چون اسم و فعل است. و درست همان طور که انسان ياد میگيرد با استفاده از اسمها و فعل هايی که يک زبان در اختيارش میگذارد به آن زبان سخن بگويد، اين را هم ياد میگيرد که فرمهای بسيط زيايی شناسی. اين ها را بايد از فرمهای «دمی يا عاميانهي واجد نوعی زيايی شناسی. اين ها را بايد از فرمهای «ادبی» متمايز کرد که ساختههای زيايی شناسی. اين ها را بايد از فرمهای «ادبی» متمايز کرد که ساختههای کلامي آگاهانه و منحصر به فرد افراد انسان اند. در ابتدا فرم بسيط است، امکان تحقق نايافته اما خاص ساختاری که میتوانيم آن را «اسطوره» يا هران است، يا در اين موره می اند. در ابتدا فرم بسيط است، عینیت می یابند که یک فرهنگ اسطوره یا لطیفه ای معین یا هرچه از این قبیل را می پروراند. آن وقت نویسندگان ممکن است از این صورت های تحقق یافته یِ فرمهای بسیط استفاده کنند تا فرمهای ادبی را بیافرینند که در برخی از آن ها بسیاری از فرمهای بسیط با هم تلفیق شده و به صورت مقتضی تغییر یافته اند.

پـزوهشگرِ عـلاقهمند بـه جوهرهای صوری مقدم بر فرمهای تحققیافته ضرورتاً باید فرمهای موجود را بـه قصد کشف کیفیتهای اساسی آنها بـررسی کـند. درست هـمان طور کـه یک زبـانشناس بـاید دستور زبان خود را از گفتههای مشخصی که جـمع آوری می کند بـیرون بکشد، جوینده یِ فرمهای بسیط باید با فرمهای موجودی کـه در جهان پیرامون خویش می یابد کار کند تا به فرمهای بسیط انگاره ای زیربنای این موارد موجود نزدیک شود. از گرایش افلاطونی این فرایند گریزی نیست. اما خود فرمهای بسیط را یولس به هیچ جهان مُتّلی نسبت نـداده است. فرمها در ذهن انسان، یعنی انسانِ زبانور، وجود دارند و به طرق گوناگون به بیرون ذهن می آیند تا به جهان معنا و ارزش ببخشند. اینها فرمهای که یولس آن را «آمادگی ذهنی» ^۲ می نامد، یک چارچوب ذهنی خاص، با مقتضیاتی معین که اگر تجسدِ زبانی بیابد به یک ساختار صوری خاص می انجامد.

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 این یکی را در اختیار ما نمیگذارد. او دربارهیِ نُه فرم بحث میکند اما در هیچکجا به این مسئله نمی پردازد که آیا این گروهبندی کامل است یا نه. چرا این نه فرم و نه فرمهای دیگر، پرسشی است که هرگز بدان پاسخ نمی دهد. این معضلی است بزرگ در کار او، و معضلات دیگری هم هستند که به این یکی مربوطاند _ و همگی آنها را باید در این جا بررسی کنیم. اما برای پرداختن به کاستی های دستاورد یولس، لازم است ابتدا دستاورد موجود او را بهتر درک کنیم. میتوان با بررسی بحث او درباره ی خود این نه فرم کار را آغاز و آنها را به همان ترتیبی که او عرضه کرده است بررسی کرد.

 افسانه. افسانه پاسخی است به تمایل انسان به رفتارهای آرمانی. **یول**س نشان میدهد که چگونه شرایط تاریخی معینی در امپراتوری روم سبب شد مسيحيانِ تحت آزار بـه الگـويي بـراي فـداكـاري قـهرمانانه و **وفاد**اري فوق بشري نياز پيدا کنند. قديس جرج که در افسانه هاي اوليهي منسوب به او به شکل سرباز مسيح نمايانده شده پاسخ به اين نياز بود. اين افسانه، پیش از شاخ و برگ گرفتن های بعدی داستان، مثلاً فربه کردن آن با اسطوره، پرسٹوس، در نزد مسيحيان اوليه صرفاً الگوي وفاداري قهرمانانه در زیر شکنجه بود که به جلوههای اعجاز قدرتِ دین جدید میانجامید. چون چنین بود، تجسم آرمانی فوق بشری بود که با این همه انسانهای دیگر می توانستند آن را سرمشق قرار دهند، به آن نزدیک شوند و شايد حتى بدان درجه برسند. انسان در اين فرم، افسانه، آمال و ارزش هایش را تجسد می بخشد. این فرم به صورت همزاد خود، صدخود، ضدفرم ضدِافسانه نيز تجلي ميكند. در اين ضدفرم نمونههاي دهشتناک را می یابیم. مردی که چون مسیح خواست دمی از بار صلیبی که به دوش داشت بیاساید، فریاد زد: «شتاب کن!» در نظر مسیحیان ضدقدیس می شود، 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 قهرمانانه شان، نمونه های منفي فضيلتاند_تا وقتى كه باگذشت زمان ارزش ها جابهجا مى شوند و شرّ قهرمان حال و هواى جذابيت رمانتيك پيدا مىكند.

۲. ساگا. چنان که گفتیم، افسانه بر بنیاد آرمانی بنا می شود که به نیازی واقعی پاسخ می دهد، اما ساگا بر بنیاد واقعیت، پیوند خونی، استوار است و آرمان های خود را دارد: جامعه ی خویشاوندانِ خونی، خون خواهی، پدرکشتگی، از دواج، خویشاوندی، میراث، ارث پدری، توارث. ساگا حول این مفاهیم شکل می گیرد. در ساگاهای قبیله ای ایسلند، در شجره نامه های کتاب مقدس، در ترانه ها و داستان های همه جا شکل تحقق یافته ی آن را می توان دید. ساگا ریشه در گذشته، در تاریخ و میراث افسانه دارند، هرچند تا به آن حد آرمان گرایانه نیستند. هم ساگا و هم افسانه در خلق ساختارهای ادبی مرکّب و بزرگی چون حماسه به کار رفته اند.

۳. اسطوره. از نظر يولس، در اسطوره جديتى بيش از ساگا يا افسانه به چشم مىخورد. اسطوره dignitas [وقار] و auctoritas [مرجعيت] دارد. اسطوره افشاى وضعيت همه چيز است، جهانى كه به صورت وجودى لايتغير ديده مىشود، جهانى بى پايان، چنانكه حالا هست و همواره خواهد بود. اسطوره، به نظر يولس، پاسخى است به پرسشى ناگفته درباره ي مسئلهاى بسيار با اهميت. جهان چگونه به وجود آمد؟ چرا انسان از آن ناخشنود است؟ در اسطوره همه ي اشياء مخلوق تلقى مىشوند، و مىگويد چيزهايى كه هرگز تغيير نخواهند كرد چگونه ب پيامبرانه مرتبط شدند كه هستند. آگاهي اساطيرى با آگاهي هاتفانه يا پيامبرانه مرتبط است، منتها الهام غيبى ممكن است به رخدادى خاص در زمان مربوط باشد، حال آنكه اساطير فقط با امور ابدى سر وكار دارند. حكايتهايى باشد، حال آنكه اساطير فقط با امور ابدى سر وكار دارند. حكايتهايى كه به صورت اسطوره به ما مىرسند صورت تحقق يافته ي فرم اساطيرى **ناب**اند که اغلب با ساگا، افسانه، و نیز سایر فرمهای بسیط در آمیختهاند.

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 می آیند. حلّ معما یعنی اذن ورود به حلقه ی تشرف یافتگان: آنان که آن اسطوره را می دانند. در معماپردازی اصل بر توانایی خالق معما در پنهان کردن دانش خود و نیز توانایی حل کننده ی معما در کنار زدن این حجابِ زبانی است. غالباً در داستانهایی که در باب معماها نوشته شده اند، عجز از حلّ معما به مرگ می انجامد، و کنده ی معمای دان هده ی معما در کنار زدن این حجابِ زبانی است. غالباً در داستانهایی که توفیق در آن به ادامه ی حیات. معما، بیش از همه ی فرمهایی که توفیق در آن به ادامه ی حیات. معما، بیش از همه ی فرمهایی که می انجامد، و معرد بحث قرار گرفت، توجه را به خود زبان، ظرفیت آن در ایجاد ایهام معنایی، توانایی، توانایی، معطوف می از در این ان که می از معمای در ایمان کردن دانش خود می می کنه می می کنه می می در آن به ادامه ی حیات. معما، بیش از همه ی فرمهایی که مورد بحث قرار گرفت، توجه را به خود زبان، ظرفیت آن در ایجاد ایهام می کنی، توانایی، توانایی، معمای و در عین حال پنهان داشتن آن، معطوف می کند.

۵. ضرب المثل. ضرب المثل، همچون معما، فرمی است که به ساختار کلامی خود توجه دقیق دارد – اما در ضرب المثل قصد نه پنهان کردن معنا که فشرده کردن آن در قالب فرمولی به یاد ماندنی است. ضرب المثل ها، امثال و حکم، کلمات قصار – همگی این ها فرم هایی هستند که حکمت این جهانی، تجربه ی گذشته، را در قالب سر فصل هایی کوتاه فشر ده می کنند که می توان در زمان حال به آن ها متوسل شد. از نظر یولس، ضرب المثل فرمی است بسیار تجربی که ریشه در مشاهده ی عملی رفتار انسانی دارد. اما از نظر من در ضرب المثل ها وجه غیبی و فهم ناپذیر بیش از آنی است که او حاضر است بپذیرد. «بی گذار به آب نزن» و «هر که ترسید مُرد» را اگر با هم در نظر بگیریم، بعید است بتوانند راهنمای رفتار قرار گیرند. درواقع این دو ضرب المثل حکایت از این دارند که خود بعربی نگری هم نمی تواند توصیه های چندان مفیدی درباره ی اعمالمان به ما بدهد. رفتار گرایان همه چیزی می توانند به ما بگویند جز این که جگونه رفتار کنیم.

۶. میثال'. این فرم را معمولاً در بررسی های ادبی به رسمیت نمی شناسند، اما مثال جزء مهمی است از آنچه یولس «نظام بستهی فرمهای بسیط» خود می نامد. به این پرسش که این مجموعه ی فرمها ممكن است تا چه حد بسته و تا چه حد نظاممند باشد بعداً خواهيم پرداخت. اما «مثال» قطعاً افزوده ای است مفید به این سیاهه. مثال روایتی است فرضي كه يك كنش انساني محتمل را به مجموعهاي از هنجارها و ارزشها گره میزند. وقتی گفتهای را مثل آقای جگرز دیکنز به این صورت شروع کنیم: «اگر این مثال را در نظر بگیریم که...»، در قلمرو فرضي مثال قرار ميگيريم. يولس ميگويد، ما ذهناً مايليم كه جهان را به صورت شیئی ببینیم که می توان آن را براساس هنجارها ارزشیابی و دربارهاش داوری کرد. پس مثال نمونهای است خاص که می توان با این هنجارها آن را سنجید _ سنجش نه به قصد اثبات ارزشی معین که برای آرمودن خود هنجارها. مثال مسئلهای است در داوری، تمرینی است در حَكَميت، كه ممكن است سؤالاتي دربارهي مسائلي چون رابطهي ميان نص قانون و روح آن برانگیزد. از لحاظ سابقه، این فرم بهطور وسیعی پديدار شده، آن هم نه فقط در قانون كه در الهيات، در عشق مهذب، و در حوزههای سلیقه و احساس. مثال کامل مثالی است که در آن مجموعه هنجارهایی متعارض برجسته می شوند و مانع پیدا شدن راهحلی ساده مي شوند. اين فرم از اسلاف و اجزاء مهم داستان كوتاه است _ چنانكه از «مثالهای دردناک» دوبلینیهای جویس بهروشنی پیداست.

۷. خاطرات. خاطرات دومین فرم بسیطی است که معمولاً فی نفسه فرم شناخته نمی شود. این عدم شناسایی ما تا حدودی به سبب قدرت آن است، زیرا بیش از یک قرن است که فرم بسیطِ غالب بوده است. خاطرات فرمی است که می کوشد ویژگی های منحصر به فرد یک رخداد نوعی _یا

ویژگی های نوعی یک رخداد منحصر به فرد ـ را با جزئیات عینی ثبت کند. قدمت این فرم به Apomnemoneumata گزنوفون می رسد که این کورنتی کهنسال در آن برداشت هایش را از سقراط ثبت کرده است ـ یا خود اناجيل كه در آنها بيشتر مي توان خاطرات يافت تا خود افسانه. غالباً خاطرات، چنانکه در هر دو مورد مذکور هم می بینیم، در تقابل با دیگر روايت ها از رخدادها و شخصيت هاي واحد قرار مي گيرد، و در باب اعتبار و صدق [روایت] تردید ایجاد میکند و با استفاده از جزئیات زنده ی عینی مى خواهد صدق مدعاهاى خود را اثبات كند. اوجگيرى خاطرات و تبديل شدن آن به فرم مسلط زمانه با اوجگيري آگاهي تاريخي و اوجگیری رمان به عنوان یک فرم ادبی مرکب همزمان شد. تحرک ذهنی که در این تحولات متبلور شد اسطوره، افسانه، و ساگا را از آن موقعیت محوري كه در آگاهي انساني يافته بودند كاملاً بيرون راند زيرا مسائل تاريخيگري را پيش کشيد و معيارهايي را که خاطرات تعيين کرده بود بر فرمهای دیگر تحمیل کرد. پس فرمهای مرکب آثار واقعگرایانه از تکنیکها و ارزشهای خاطرات سود جستند تا سلطهی خود را بر جهان ادب تثبيت كنند. اينها معمولاً سبب مي شود اين واقعيت رنگ ببازد كه خاطرات صرفاً فرمي است از فرمها و نه تنها فرمي كه هنر روايي را بايد 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 درباره ی حکایت کرده به نهایت پربار و روشن بینانه 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. جهت گیری اش اخلاقی است، با قطعیت اصرار دارد که جهانی که عرضه می دارد با جهان ما متفاوت _ در

گذشته هایی خیلی دور و در سرزمین های خیلی دور و بهتر از آن است، زیرا عدالت در آن حکمفرماست. پولس در بحث خود دربارهی حکایت آن را با فرمی مرتبط با آن به دقت مقایسه کرد، با نوولوی بوکاتچویی، که بسيط نيست و فرهيخته و عالمانه است. برخي بن مايه هاي اين دو فرم مشترک است، اما در همهی موارد آنچه در حکایت عام، غیرمشخص، و آرمانی بود، در نوولو خاصتر، دقیقتر و واقعی تر می شود. 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 می دهد. پوراموس و تیسبه، یا هر زوج عاشقِ بداختر 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 می رود اما همیشه در نهایت قهرمانان جان به در می برند. می توان گفت پایان خوش نو کلاسیک شاهلیر صرفاً شكستن حرمت هنر شكسپيري نيست. اين پايانبندي ضمناً حاكي 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 می تازد. از ایهام لذت می برد، و به عوض متناقض نماهای خِرَد، معانی دولایهی بلاهت را بر ما عرضه می کند. لطیفه ها در دو محدوده ساخته می شوند: ریشخند و بذله گویی. لطیفه ها بر هرچه ضعف است، چه فقط آزار دهنده باشد چه به غایت غیرقابل تحمل، حمله می برند، و کارآیی این حمله سبب می شود تنش هایمان تخلیه شوند و زندگی خوشایند تر گردد. لطیفه چون آن چه را مایه ی آزارمان است به سخره می گیرد فرمی است بسیار انسانی برای تسلای ما.

بحث يولس دربارهي اين نه فرم عالمانه، انساني و سرشار از روشن بيني است. مثال هايش، كه در اين جا به كلي آن ها را ناديده گرفته م، با زیرکی انتخاب شدهاند و به خوبی فرمهای موردنظرش را روشن ميكنند. دربارهي هر فرمي كه بحث ميكند، طرز رفتار و برخوردش با آن به گونهای است که آن فرم را به روشنی درمی یابیم. بی شک همین خصوصیات سبب شده که کتاب *فرمهای بسیط* همچنان به حیات خود ادامه دهد. اما نتوانسته «نظام بستهي فرمهاي بسيط» ادعايي خود را اثبات کند_زیرا آنچه ارائه کرده نه بسته است و نه نظامدار. هیچ تصویری از يک کل، که اين تُه فرم اجزائش را تشکيل ميدهند، عـرضه نـميکند. و حتى به مسئلهي ساير فرمهاي بسيطِ ممكن هم نمي پردازد. چرا ترانه جزوشان نباشد؟ دعا؟ چهرهنگاری؟ و غیره. از قرار این پرسش ها به ذهن یولس خطور نکردهاند. اما نشانههایی هست دال بر اینکه کتاب به صورت فعلى اش رضايت كامل او را تأمين نكرده بود. در چاپ سال ۱۹۵۶ در شهر هاله مؤخرهای به قلم آلفرد شوسیگ اضافه شده که در آن آمده است نامه ای از هنریک بکر، استاد دانشگاه اینا، در اختیار دارد که در آن اظهار داشته یولس در سالهای آخر عمر به فکر افزودن فرم دهم و تنظيم فرمها به شکلي نظاممند بوده است. (بيوهاش منکر مي شود که هرگز به فكر اين فرم دهم _فابل [حكايت حيوانات]_افتاده باشد، يا در هر حال مدعى است هرگز نشنيده يولس در اين زمينه حرفي زده باشد.) در این «نظام» پیشنهادی، ده فرم به پنج جفت متناظر با پنج وجـه سـخن تقسيم مي شوند: «[وجوه] پرسشي، اخباري، امري، دعايي و سكوت.» و هر جفت باز به فرمهای «واقعگرایانه» و «آرمانگرایانه» تـقسیم مـی شود. سیاههای از وجوه سخن که سکوت را هم در خود بگنجاند همین طوری هم پردردسر است؛ کافی است چیزی اضافه کنیم مثل «با لبخندی مرموز بر چهره نقل کرد» تاکل «نظام» به یک سیاههیِ چینی بورخسی تبدیل شود. اما تقسيمبندي به واقعگرايانه و آرمانگرايانه دردسرهاي بازهم

بزرگتری دارد، و در این کار ابزارهای مفهومیِ خود یولس هم آسیب می بینند. 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 اين جدول تجربي ترين فرم از فرمهاي يولس يعنى خاطرات، كه او آن را به اوجگیری واقعگرایی مربوط می سازد، در مقولهی «آرمانگرایانه» جای گرفته است. و مشکلات دیگری هم دارد که تقریباً به همین اندازه جدی است و اگر به زحمتش میارزید، می شد آنها را هم ذکر کرد. اصلاً افتراق واقعگرایانه و آرمانگرایانه بر نگرشی مدرن به جهان مبتنی است، دقيقاً نگرش مرتبط با اوجيگري خاطرات، كه يولس 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 لطيفهای به نظر می رسد که برای دست انداختن ساختارگرایی ساخته شده است. زيرا جدول بكر نوعي كژكاري شيفتگي ساختارگرايانه به نظام، و بهویژه کژکاری این نظر ساختارگرایانه را که تمامی فرمهای ادبی على القاعده ريشه در صورت هاى زباني دارند به نمايش مي گذارد. اين تصور ممكن است معتبر باشد ممكن هم هست نباشد، اما قطعاً نمي توان با جای دادن انواع داستانی پایه در جعبه های دستور زبان به آن اعتبار بخشيد. مشکل تکميل و نظاممند کردنِ مجموعهاي که يولس از فرمهاي بسيط فراهم آورده همچنان مشكلي است كه لاينحل مانده است. اگر بتوان آن را حل كرد، اگر بتوان نظامي برقرار كرد كه كليهي صورت هاي تحقق يافتهي فرم بسيط راكه در عرصهي سخن وجود دارد توجيه 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 يولس در پرداخت فرمهای بسيط، و پيش از نتيجه گيري، بايد به برخي شک و شبهه هايي توجه کرد که يولس آگاهانه در مورد برخي رويکردهاي فرماليستها و ساختارگرايان در نقد مطرح كرده است. يولس در بحث خود دربارهي حكايت به عنوان یک فرم بسیط، مختصر گریزی میزند و از برخی فولکلورشناسان انتقاد ميكند كه حكايت را مجموعهاي از بن مايه ها تلقى ميكنند كه مي توان به هر صورتی آنها راکنار هم چید، مثل تکه تکههای کاشی معرق. به نظر او، برخوردي چنين صوري ناب با حكايت فروكاستن 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 می انجامد یعنی اشتباه گرفتن اسکلت با شخص، استخوان باکل ارگانیسم ذی حس. از منظر یولس، فرمهای بسیط به صورت پاسخی به برخی نیازهای انسانی خلق می شوند و بايد آنها را در ارتباط با اين نيازها ديد. براي نمونه، حكايت را بايد يک تجربه دانست، مبارزهای برای پشت سر گذاشتن موانع تراژیک و رسیدن به عدالت، فرقى هم نمىكندكه مفاهيم تراژدي 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 می شوند. بنابراین، وقتى از بعد معناشناختى آنها غافل شويم، از علت وجودى آنها غافل شدهايم. بايد به هنگام بررسي سير پيشرفتِ تفكرِ ساختاري از اثر ولاديمير پراپ، كه معاصر يولس بود، به آثار معاصران خودمان، اين هشدار يولس را در خاطر داشته باشيم. عمر طولاني اثر او، بهرغم

کاستی های ساختاری که دارد، نشان می دهد که دیدگاههای او از دور خارج نشدهاند.

ب) وضعیتهای نمایشی اتین سوریو

اتین سوریو، استاد سور بن، در سال ۱۹۵۰، که بیست و پنج سالی بود درباره ی زیبایی شناسی می نوشت، کتاب کوچکی با عنوانی عجیب منتشر کرد: Les deux cent mille situations dramatiques اوریست هزار موقعیت نمایشی]. در سال های اخیر، نظریه پر دازان ادبی ساختارگرا از این کتاب به کرات نقل قول کرده اند و آن را همراه با اثر قدیمی تر ولادیمیر پراپ، از پیشقر اولان با نفوذ ساختارگرایی شمر ده اند. شاید چون ساختارگرایان در مرا، هرچند شناخته شده است، چنان که شاید، در نیافته اند؛ زیرا این اثر موفق شده که حقیقتاً نظام مند باشد بی آن که جانِ مواد و مصالح مورد بررسی خود را بگیرد. خود عنوان شاید در غفلت نو تصمیم سوریو برای مقصر باشد. عنوانِ خیلی عجیب و غریبی است. و تصمیم سوریو برای آن که به کار کردهای گوناگونِ نمایش نام ها و نمادهای برگرفته از نجوم بدهد گرایش مشابهی به غرابت را نشان می دهد. اما خود کتاب چندان نمایش، به ویژه نمایش قاره ی از نیان نهاده شده است.

سوريو با اين عنوان خواسته است تلاش هاى منتقدانِ پيش از خود را در تقليل امكانات نمايش به چند وضعيت اساسي معدود به سخره بگيرد. او به عوض سياههاى نسبتاً قطعى از امكانات نمايشى، نظامى از كاركردها را پيشنهاد مىكند كه مىتوان آن ها را در كليهي تركيبات رياضى شان تنظيم كرد تا وضعيت هاى نمايشى را خلق كنند. و بنا بر محاسبهي او دقيقاً ا ۲۱۰,۱۴۱ وضعيت هست كه از مجموعهي سادهاى از شش كاركرد و پنج روش ترکیب حاصل آمده است. نمی توان گفت که او چقدر به محاسبات ریاضی خود اعتقاد دارد، اما من به تفصیل آن را امتحان کرده ام و فهمیده ام که به کلی غیرقابل اعتماد است. با توجه به کارکردهای او و ترکیبات و واریاسیون هایی 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 ^۱ اشتباه گرفته در باقی موارد ظاهراً از هوا عدد و رقم آورده است. همین مسئله، همراه با اصرارش بر نامگذاری های نجومی، بی شک او را در نظر جانشینان ساختارگرایش مشکوک کرده است. اما طرز تفکر او درباره یِ کارکردهای نمایشی به اندازه یِ هر فرمول بندی مشابهی که تا به حال دیده ام دقیق و یکدست است، و درکی واقعی از تئاتر، واقعی در حدی که می توان آرزو کرد، به آن شکل داده

سوريو در ابتدا مطرح مىكند كه ما صحنهي نمايش را فضا يا جعبهاى كوچك مىانگاريم كه در آن عناصر برگزيدهاى از يك جهان تئاترى برايمان به نمايش گذاشته مىشوند. آن چه بر هر صحنهي معينى مى بينيم با تمركزى نمايشى بر جنبهاى از جهان كاملى كه فراسوى ديوار انتهاى صحنه قرار دارد، و با انتخاب سختگيرانهي زمان، مكان و شخصيت از جهان بزرگتر، بر آن جهان دلالت مىكند. و مىتوان فرض كرد كه آن به آن بازمىگردند رابطهاى روشن دارد. در اين بررسي سوريو چيزى كه براى او جالب است رابطهي ميان اين دو جهان نيست، هرچند كه به اهميت اين رابطه اذعان دارد؛ مهم براى او بازى قوا در آن جعبهي كوچك است: در صحنه. محدوديتهاى فرراوان فرم نايش، اين فرم را مناسبترين فرم براى اين نوع بررسى مىگرداند. طول نمايشامها از

1. permutation

زمان يونانيان چندان تغيير چشمگيري نكرده است. ايجاز مفرط نمايش همواره وجه بسیار مهمی از ساختار آن بوده است. روی صحنه فقط می توان چند شخصیت معدود را پروراند. و حضور آن تماشاگران زنده سبب می شود که کنش جزء اساسی تئاتر باشد. این محدودیت و محدودیتهای دیگر نمایش را به قالبی سوق داده که عناصری ساده اما ترکيببندي هايي غني دارد، و سوريو هم دقيقاً به کاوش در همين ساختار اساسي برمي آيد. او، با ناديده گرفتن وجوه مختلف شخصيت پردازي كه بيشتر تمهيدات مورد استفادهي نمايشنامه پردازند تا اجزاء سازندهي كنش (مثل مفسران هم آواز، پيکها، محرمان اسرار، و از اين قبيل)، به جستوجوي ترکيب کمينهي «کارکردها»ي نمايشي برمي آيد که وقتي به مجموعهای از شخصیتها محول می شود، یک وضعیت نمایشی را می سازد. استفاده ای که او از واژه ی «کارکرد» میکند، چنانکه در فصل بعدي خواهيم ديد، كم و بيش با ولاديمير پراپ متفاوت است، اما آنقدر ساده هست که بتوان آن را فهمید و به کار بست. کارکرد یعنی نقشی نمایشی که مجزای از هرگونه شخصیت پردازی خاص 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 امكانات موجود در موقعیت اولیه از طریق موقعیت های میانی لازم، به وجود مي آيد.

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» می نامد و آن را با نماد Q نشان می دهد. خواست یا اراده ی اسد است که موجب وقوع کنش یک نمایشنامه می شود. این کنش برای آنکه نمایشی شود به تقابل احتیاج دارد. پس وجود مریخ، O، رقیب یا حریف، هم ضروری است. تقابل این دو کارکرد محور نمایشی اصلی یک نمایشنامه را ایجاد می کند. خواست اسد، اراده یِ او، باید موضوع و مقصدی هم داشته باشد. او چیزی را برای کسی می خواهد. برای همین، ©، شمس یا خیر مطلوب، به میان می آید و Ö، زمین یا دریافت کننده یِ مقدّرِ خیر. سوریو دو کارکرد دیگر را به اینها می افزاید: ۵ میزان یا حَکَم؛ وَ)، 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 به دست می دهد ـ ۵، آه، ©، Ö، ۵، (۵))، (آه))، (۵))، نمایشی به دست می دهد ـ ۵، آه، ق، (۵))، (۳ه))، (۵)))، اما در عمل، سوریو درباره یِ موقعیتهای با بیش از یک قمر، یا بیش از جمع کل اولیه یِ شش کارکرد اساسی و قمر یا مددکار ممکنِ هر کدام. می توان گروه های بزرگتری را هم در نظر آورد. یکی از ویژگی های متمرکز شدن کانون توجه در نمایش این است که در یک نمایشنامه به ندرت با بیش از شش شخصیت مهم رو به رو می شویم، و وقتی هم که المئناهای کارکردها در طرح ⁽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 همه ی این شش کارکرد ضرورتاً به هیئت انسان تجلی نمیکنند. به ویژه 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 نماینده یِ 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 نمایشنامه ها ممکن 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 برمی خیزد. این موقعیت متشکل از سه شخصیت است. کارکردها را چطور می توان 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: $5 \$. به این ترتیب سه شخصیت داریم، با استفاده از چهار کارکرد، به این شکل: بود. چه کسی تصمیم می گیرد؟ مری می تواند خود انتخاب کند؟ اگر این طور باشد، میزان وجهی از نقش او می شود، و این موقعیت را پدید ساین طور باشد، میزان وجهی از نقش او می شود، و این موقعیت را پدید ساده ترین و پیش پا افتاده ترین موقعیت کارکرد حکم بسیار حیاتی خواهد این طور باشد، میزان وجهی از نقش او می شود، و این موقعیت را پدید می آورد: آن + $\Omega = 0 + 5 \$. وقتی قمری در میان نباشد این موقعیت ساده ترین و پیش پا افتاده ترین موقعیتها می شود. اما می توانیم صرفاً با موانیر میزان و سپردنش به مریخ یا اسد آن را جالب تر کنیم، و یکی از این دو موقعیت را حاصل کنیم: $\Omega = 5 + 0 + 0$

اگر رقیب اسد، چه قانوناً و چه اخلاقاً (در مقام پدر یا مشاور مورد اعتماد)، در موقعیتی است که می تواند سرنوشت معشوق را تعیین کند، توان نسمایشی بالقوه پیچیده تر و غنی تر می شود. 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 می شود. به قول ما، طرح مایه دارتر می شود. وارد کردن قمر یا مددکار در این موقعیتِ سه شخصیتی بازهم به آن پیچیدگی هایی که مایه ی التذاذ از نسمایش است می افزاید. اما اگر کنش محدود به همان سه شخصیت بماند، مری ممکن است تعهدی داشته باشد که او را متحد پیتر یا پل می کند، و امکاناتی چون این ها را در اختیارمان می گذارد: محر در هر دو مورد فرض بر این است که مری حکم است. پیچیدگی جالب

دیگر ناشی از موقعیت هایی است که در آن ها یکی از دو حریف تعهدی برای کمک به رقیب دارد (مثل موقعیت تریستان، ایزوت، و مارک، یا وارياسيون هاي نمايشي آن)، كه به اين صورت درمي آيد: 🗗 + 🕰 ن با استفاده از $\delta = d + \delta$ ، يا $\delta = d + \delta = 0$. سوريو با استفاده از $\delta = \delta = \delta + \delta = 0$. این انگاره سی و شش موقعیت جداگانه را برای یک طرح سه شخصیتی عشقی مورد بحث قرار میدهد: دوازده تاکه در آنها اسد شمس را برای خود می خواهد، دوازده تا که در آنها می خواهد شمس به وصل رقيب بديهياش برسد، و دوازده تاكه در آنها مي خواهد شمس بتواند اختیار خود را داشته باشد. سوریو در تمام این موارد بر آن است تا محتواي معنايي موجهي براي اين ساختار انتزاعي بيابد که صرفاً از فهرست کردن کلیهی واریاسیونهای ممکن بر بنیانِ ثابتِ سه کارکرد حاصل آمده است. می تواند از نمایشنامه های موجودی نام ببرد که بسیاری از ترکیبات مورد بحث او را به کار گرفتهاند. و هرچند به صراحت میگوید که خود خوب میداند نمایشنامه نویسان نمی نشینند نمایشنامه ها را براساس فرمول های نمادین بنویسند، متقاعدمان مىكندكه اين نشانه گذارى هاى نمادين خيلى چيز ها را درباره ي اصول و مبادی فن درامنویسی آشکار می سازند، و دستور زایشی ای که او وصف کرده در ساختن نمایشنامهها در سطحی هشیار یا ناهشیار نقشی ایفا مي کند.

سوريو مفهوم مهم ديگرى را بر اين مجموعهي كاركردها و تركيباتش مى افزايد، مفهومى كه در نظريهي داستان رواج بسيار يافته اما در نقد نمايش به ندرت با آن روبه رو مى شويم: مفهوم نظرگاه ^۱. بگذاريد به اختصار توضيح بدهم. سادهترين موقعيت نمايشى شش شخصيت را در بر دارد كه به هركدام نقشى محول شده است. به دليل

^{1.} point - of - view

 $\begin{aligned} \mathcal{R}_{0}(i) \mathcal{R}_{0}(i) &= \mathbf{A} \cdot \mathbf{A} + \mathbf{A}$

اما هريک از اين پنج موقعيت که پرورانده شوند برحسب نظرگاهي که اتخاذ میکنیم بسیار متفاوت خواهند شد. در هر صحنه که عواطف مختلفي در ميان باشد، خود را در احساسات شخصيتي معين يا گروهي از شخصيت هاى مرتبط به هم بيشتر سهيم احساس مىكنيم تا در احساسات بقيه. نوعي قانون عاطفي در اينجا عمل ميكند. اگر درامنويس 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 نمايشنامهي واحد ممكن است با تغيير صحنه يا تغيير موقعيت موضوع این علاقه هم تغییر کند. اما نمایشنامهنویس خوب همیشه علاقهی ما را در جهتي كه خود مي خواهد هدايت ميكند. بنابراين، اگر فرض كنيم در نشانه گذاري نمادين ما نقش اولي كه محول مي شود نشان دهندهي شخصيتي است كه موقعيت از نظرگاه او ديده مي شود، هر پنج موقعيت بالا قرار است از نظرگاه اسد دیده شونده البته معمولاً موقعیت همین طور است. معمولاً ما در یک نمایش طرف نیروی جهت دهنده را میگیریم. با اسد همدلي ميكنيم. اما صحنههايي چون قـتل خـانوادهي مک داف يـا دزدمونا در حین عبادت سبب جداکردن ما از اسد می شوند و وادارمان میکنند تا او را از نظرگاهی دیگر ببینیم. دستکم از لحاظ نظری یکی از این پنج موقعیت را می توان از هر نظرگاهی عرضه کرد و به این ترتیب در مجموع سي امكان به دست آورد، هرچند استفاده از پنج امكان اوليه محتمل تر است _ زیرا ساده تر از بقیه اند.

در قصه یعشق سه شخصیتی، شخصیتی که همدلی ما با او محتمل تر 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 می توان هرکدام از این ها را از نظرگاه مثلاً مری، شمس یا شیء مطلوب، دید که سبب می شود موقعیت به کلی تغییر کند. تغییر نظرگاه از «پیتر» اسد به «پل» حریف بعید به نظر می رسد 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 همدلي ما را به خود جلب كند و اين همدلي را براي خود نگه دارد. اسد در همهی موارد «قهرمان» صحنهای خاص یاکل یک نمایشنامه نیست. برای نمونه نمایش ت*ارتوف* را در نظر بگیرید که در آن شخصیت موسوم به همين نام آشكارا اسد نمايشنامه است اما قرار نيست ذرهای همدردی ما را جلب کند. مولیر در این نمایشنامه حتی ورود اسدِ خود را دو پرده به تأخير مياندازد تا بتوانيم بدون ايـنكه مجبور باشیم نظرگاه او را بپذیریم، به کارهایش نگاه کنیم. اما در مردمگریز مشکلاتی در زمینهی 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 می یابند. 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 می توانیم دریابیم که چه امکاناتی در تئاتر وجود دارد. و اگر به همهیِ آن واریاسیونهای ممکنی بیندیشیم که هریک از این تغییرات می توانند 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 می توان برای امکانات خلق نمایشی قائل شد. و احتمالاً هم وقتی او این عدد را معین می کرده می خواسته ما همین فکر را بکنیم. به هرحال، در سرتاسر بحثش درباره ی موقعیت های نمایشی، علاوه بر کلیات، به جزئیات خاص نمایش هم می دازد، و حدود دویست نمایشنامه ی مختلف را برای روشن شدن بحث ذکر می کند، و از برخی از آن ها ده بار یا بیشتر مثال می آورد. پس کتاب او آمیزه ای است حیرت انگیز و جنجال آفرین از استدلال انتزاعی درباره ی نمایش و دانش تجربی در باب نمایشنامه ها و نمایشنامه نویسان. با این همه، برای ارزیابی نهایی این دستاورد بی همتا، باید دو پر سش را مطرح کنیم که باهم ارتباط متقابل دارند پر سش هایی ظالمانه که باید درباره ی هر تلاش ساختارگرایانه ی مشابهی پر سید. 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 تثاتر مهم است کنار گذاشته است. علاقه ی او در اینجا به جوهر کنش متاتری است که بتوان آن را در حالت سکون، به صورتی همزمان، به شکل موقعیتهای مختلف عرضه کرد. او به خوبی به این مسئله واقف است که موقعیتهای مختلف عرضه کرد. او به خوبی به این مسئله واقف است که آجرهای سازنده ی اصلی، نه با تمهیدات و تاکتیکهای فرعی تئاتر بلکه با نظر من، چیزی که او عرضه میکند همان چیزی است که واقعاً وجود نظر من، چیزی که او عرضه میکند همان چیزی است که واقعاً وجود نظر من، چیزی که او عرضه میکند همان چیزی است که واقعاً وجود نظر من، چیزی که او عرضه میکند همان چیزی است که واقعاً وجود نظر من، چیزی که او عرضه میکند همان چیزی است که واقعاً وجود مود ار در این با به او مربوط می شود. او جوهر موقعیت نمایشی را نظر من، چیزی که او عرضه میکند همان چیزی است که واقعاً وجود مادرد و تا همینجا به او مربوط می شود. او جوهر موقعیت نمایشی را نظر من، چیزی که او عرضه میکند همان چیزی است که واقعاً وجود مادرد و تا همین جا به او مربوط می شود. او جوهر موقعیت نمایشی را نظر من. پیزی ساده ترین، ساده ترین و منطقی ترین شکل ممکن در اختیارمان هست یا نیست، بلکه بر سر این است که چقدر نمایش در آن هست. بدیهی است که کارکردهای بیشتر می توانست امکانات بیشتر را در خود بگنجاند، اما فکر می کنم 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 به طور قطعی نمی توان گفت داستان مثل نمایش به آن شخصیت جهت دهنده ی بسیار مهم، یعنی اسد، که اراده اش به یک نمایشنامه شکل می دهد، نیاز دارد. اما منصفانه است اگر بگوییم که حتی در قلمرو تئاتر، فرمول های سوریو بیشتر در مورد ما که از لحاظ صوری آن کمال را ندارد اما تا حدودی غنی تر است. فاصله ی شکسپیر از این ساختارهای پایه بسیار بیشتر از فاصله ی آیسخولوس، سوفوکلس، کورنی، یا راسین است.

همین امر ما را به پرمیش بعدی می رساند: چه حسنی دارد؟ در پاسخ باید بگویم که هرچند کار سوریو را هرگز نمی توان توصیفی کافی و وافی از موقعیتهای نمایشی واقعی تلقی کرد، قطعاً می توان نقش شبکه ای ساختاری را برای آن قائل شد که به ما در درک واقعیات هر اثری در زمینه ی درام نویسی کمک کند. اگر نمایشنامه نویسان مدرن اسدهای جبون را در برابرمان می گذارند، که در انتظار گودو مانده اند به عوض آنکه به دنبالش بروند، شاید کاربست انگاره ی 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 اندازه گیری اش کرد. و سرانجام آنکه به نظر من جای تعجب دارد اگر نمی توان آنها را دریافت، همین جنبه ای می شود از نبوغ او که می توان نمایشنامه نویسی سر وکارش با این منطق نمادین صحنه بیفتد و احساس نمایشنامه نویسی مر وکارش با این منطق نمادین صحنه بیفتد و احساس نمایشنامه نویسی مر وکارش با این منطق نمادین صحنه بیفتد و احساس نمایشنامه نویسی مر وکارش با این منطق نمادین صحنه بیفتد و احساس نمایشنامه نویسی مر وکارش با این منطق نمادین صحنه بیفتد و احساس نمایشنامه نویسی مام کره مدعی است حاوی جوهرِ تنها فرمِ هنر ان در این جهان ای نیست مگر آنکه انسانهایی با گوشت و خون آن را اجراکنند، او را به مبارزه می طلبد، برمی انگیزد و شاید حتی به او الهام می بخشد. شش کارکرد سوریو، همچون شش شخصیت پیراندللو، تا زمانی که نمایش باقی است همچنان به جست وجوی مؤلف خود ادامه می دهند و او را خواهند یافت.

٤

گامی به سوی بوطیقای ساختاری داستان

مزایا و محدودیت های ساختارگرایی به منزلهیِ شیوه ای در بررسی ادبیات در رویکرد آن به ادبیات روایی روشن تر از هر جنبه یِ دیگرِ نظریه یا نقد ادبی درک می شود. این چندین دلیل دارد که سرانجام به «سازگاری» ادبیات روایی به عنوان موضوع مورد بررسی و ساختارگرایی به عنوان یک رشته ختم می شوند. چون عرصه یِ روایت از یک طرف به اسطوره می رسد (ساده، کوتاه، همگانی، شفاهی، پیش تاریخی) و از طرف دیگر به رمان مدرن (پیچیده، طولانی، فردی، مکتوب، تاریخی)، ضمن آنکه برخی ویژگی های ساختاری را حفظ می کند (شخصیت، موقعیت، کنش، ساختارگرایی در این عرصه ثمرات بسیار به بار آورده است. می توان گفت که بررسی ساختاری داستان، به رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به جا 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 محرکه یِ مهم تفکر ساختاری شده است. تفاوت شیوه ی 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 می یابد. کار پراپ، هرچند بسیار سادهتر است و خلاقیتی بسیار کمتر دارد _یا شاید چون بسیار سادهتر است، خلاقیتی بسیار کمتر دارد _تا به امروز برای نظریهی ادبی بسیار مهمتر بوده است تاکار لوی استروس. اگر وجود این گسست را بپذیریم، پراپ نخستین پاپ مذهب ارتدکس است.

ولاديمير پراپ البته فرماليست بود و مي توان گفت نمايندهي موضع فرماليستي در دل ساختارگرايي ادبي است. فرماليسم نگرش ادبي اصلي ساختارگرايي بوده و هنوز هست. فرماليسم در پنجاه سال گذشته شكل گرفته و از لحاظ پيچيدگي و غنا رشد كرده است؛ برخي مواضع افراطي را رها كرده و برخي ديگر را محدود و مشروط كرده است؛ اما در سرتاسر اين دوره همواره نشان داده كه بسيار توانمند است و پژوهشگراني صاحبِ دانش و شور فكري را به خود جلب كرده است. بنابراين، نه فقط معرف رخدادي صرف در تاريخ ذائقهي ادبي نبوده بل به شكوفايي در قلب نهضت ساختارگرايي كه در ابتدا آن را از ميدان به در كرده بود ادامه داده نهضت ساختارگرايي كه در ابتدا آن را از ميدان به در كرده بود ادامه داده مهم نهضت فرماليسم در بوطيقاي داستان بخش مهمي از فصل حاضر را تشكيل مي دهد.

دو بخش آخر این فصل به ساختارگرایی خُرد و ساختارگرایی کلان اختصاص یافته است. در بخش ج، به بررسی تلاش هایی می پردازم که به منظور پالایش کارکردگرایی پراپ و کاربست نتایج این پالایش در مورد برخی فرمهای روایسی اولیه صورت گرفته است. و در بخش آخر به کوشش هایی می پردازم که برای نظام مند کردن کل مقوله ی داستان انجام شده، به ویژه آن ها که از طریق بررسی گونه ها و انواع داستان به این کار دست زده اند. این کوشش ها، هرچند معترفیم که بی عیب و نقص نیستند، به هرحال لمحهای احساس رضایت را در آدمی برمی انگیزند. از همه مهمتر، مخاطبان را به تهذیب و پروراندن آنچه می بینند ترغیب می کنند – و حتی در این وضعیت آزمایشی و ناکامل هم باز قابل استفاده و سودمندند. اما اگر چنین نبود، و اگر قرار بود بوطیقای ساختارگرایانه ی داستان را که در این فصل به اختصار عرضه شده دور بیندازیم – برای یافتن بوطیقایی دیگر به کجا می توانستیم رو کنیم؟ هر آنچه از بوطیقای داستان داریم ساختارگرایی و فرمالیسم به ما داده اند.

الف) اسطورهنگاران: پراپ و لوی استروس

بخش اعظم دستاوردهای ساختارگرایی و بسیاری از محدودیتهای آن را میتوان تلویحاً در دو شیوه ی بررسی 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 اینها همگی پیش نمونههای کلیه ی روایتها، و نیاکان و الگوهای صورتهای تکامل یافته ی بعدی داستان اند. در بررسی تاریخ روایت، میینیم که در عصر مدرن فرمهایی تکامل یافتهاند که سازههای پایه ی داستان بدوی را پرورانده و متحول کردهاند طوری که تقریباً دیگر قابل شناسایی نیستند، اما ضمناً درمی یابیم که فرمهای داستانی مدرن هرگز سرچشمههای خود را با روایت بدوی به طور کامل قطع نکرده و به کرات به سرچشمههای خود بازگشتهاند تا از قدرت کمابیش جادویی آن ها توشه ای برگیرند. جهانی بودن اسطوره وجه مهمی از این میراث است که لوی استروس در یکی از روشن بینانه ترین بخش های اثرش بر آن تأکید کرده است:

در این نقطه می توان نکته ای را مطرح کرد که کمک می کند تا اصالت اسطور . در

ارتباط با سایر پدیده های زبانی روشن شود. اسطوره آن بخش از زبان است که در آن فرمولِ traduttore, tradittore [مترجم خائن است] به پایین ترین درجهیِ صدق خود می رسد. از این دیدگاه باید آن را در حوزهیِ آن بیانات کلامی قرار داد که در نقطه یِ مقابل شعر قرار می گیرند، و این به رغم ادعاهایی است که برای اثبات عکس این گفته مطرح شده است. شعر گفته ای است که نمی توان ترجمه اش کرد مگر به بهای تحریف های جدی؛ حال آن که ارزش اسطوره ای اسطوره حتی در بدترین ترجمه حفظ می شود. هر قدر هم که از زبان و فرهنگ مردمی که اسطوره از آن برخاسته بی اطلاع باشیم، در هر جای جهان خواند ده اسطوره را اسطوره از آن برخاسته بی اطلاع باشیم، در هر جای موسیقیِ اصل آن، یا نحو آن ننه نته، بل در قصه ای نمه نه است که می گوید. اسطوره زبان است که در سطحی بسیار عالی عمل می کند، یعنی در جایی که معنا، که بر زمینِ زبان می غلتد، موفق می شود عملاً از روی آن وبلند شود و اوج

جالب است خاطرنشان کنیم که سی. اس. لوییس تقریباً همان نظرهایی را درباره یِ فرمهای اساطیری ابراز کرده که این مردم شناس فرانسوی بیان داشته است؛ جالب از این جهت که این دو در آرا و نگر شهایشان وجه اشتراک بسیار اندکی دارند. لوییس می گوید، «درست است که چنین داستانی نمی تواند جز با کلمات به ما بر سد. اما این از لحاظ منطقی تصادفی است. اگر می شد با هنر پانتومیمی بی نقص یا فیلمی صامت یا تصاویر پشت هم بدون استفاده از هیچ کلمهای آن را روشن کرد، باز همان تأثیر را در ما می گذاشت.»

بهتر است همینجا مکٹ 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 جانشینی زبان است یعنی با پژواک های واژه ای معین در میراث زبانی خود آن. طبیعی است که چنان که 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 نحوه ی استفاده ی یک انسان از زبانش. اما در اسطوره وجه ساختاری و همنشینی زبان غلبه می بابد، و زبان ها در این سطح وجوه مشترک بسیار دارنـد. ساختاره ای زبانی، و در نتیجه اساطیر، از خصلتی جهانی برخوردارند که واحده ای زبانی، به دلیل قراردادی بودن، از آن بی بهره اند.

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 چنان نامشابه انجامیده که حکایت از گسستی بنیادین در ساختارگرایی» را کم و بیش ناممکن می سازد ضمن آنکه تا حدودی معلوم می کند که چرا نقد ساختاری این همه زنده و متنوع است. پراپ را که در دههی ۱۹۲۰ کار می کرد می توان عضوی از گروه فر مالیستهای روس دانست. قطعاً سایر فر مالیستها و نیز بخش مهمی از ساختارگرایان

پراپ کار را با مسئلهیِ طبقهبندی و سازماندهی حکایات عامیانه عاز میکند. او، بر مبنای کاری که وِسِلوفسکی و بِدیه انجام داده بودند، مصرح میکند که اغلب تلاش هایی که به منظور طبقهبندی حکایت ها بر سای «بن مایه ها» یا «عناصر» صورت میگیرد به گروهبندی های بی نظام و ـ مخواهی می انجامد. پراپ، ضمن تلاش برای شناسایی عناصر پایدار و متغیر در مجموعهای از صد حکایت پریان روسی به این اصل می رسد که هـرچـند پـرسوناژهای 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 می شود،» و از روی قیاس چهار قانون تدوین کرده که مطالعهی ادبیات عامیانه و خود داستان را در موقعیت جدیدی قرار داد. قوانین ۳ و ۴، از لحاظ صراحت و همگانی بودن، به طرزی حیرت آور آدمی را به یاد برخی کشفیات علمی می اندازند:

 ۱. کارکر دهای شخصیت ها در یک حکایت به صورت عناصری ثابت و پایدار عمل میکنند، مستقل از این که چگونه تحقق یابند یا چه کسی آن ها را متحقق ساز د. کارکر دها اجزاء بنیادین یک حکایت را تشکیل می دهند.
 ۲. تعداد کارکر دهای متعلق به حکایت پریان محدو د است.
 ۳. توالی کارکر دها همیشه یکسان است.
 ۴. همه ی حکایت های پریان از لحاظ ساختارشان به یک نوع تعلق دارند.

پراپ ضمن مقایسه ی پی در پی کارکردهای حکایت ها کشف کرد که جمع کل کارکردها هرگز از سی و یک تجاوز نمی کند، و در هر حکایت هر تعداد از این سی و یک کارکرد که وجود داشته باشد (در هیچ کدام آنها همه ی سی و یک کارکرد وجود نداشت) این کارکردها همیشه به همان ترتیب می آیند. (برای آنکه خواننده متوجه جنبه های ملموس این فرمول بندی شود کارکردها را برمی شمارم، اما باید علاقه مندان را برای توضیح و مثال های این کارکردها به متن خود پراپ ارجاع بدهم.) پس از موقعیت آغازین که در آن با نام اعضای یک خانواده آشنا می شویم یا قهرمان آینده معرفی می شود، حکایت آغاز می شود

^{1.} Morphology of the Folkale, 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 کاري نهي مي شود. ۳. این ممنوعیت نقض می شود. ۴. شخص خبيث درصدد جمع آوري اطلاعات برمي آيد. ۵. شخص خبيث اطلاعاتي دربارهي قرباني اش به دست مي آورد. ۶. شخص خبيث تلاش ميكند قربانياش را بفريبد تا خود او يا اموالش را تصاحب كند. ۷. قربانی فریب میخورد و در نتیجه نادانسته به دشمنش کمک میکند. ۸. شخص خبیث به یکی از اعضای خانواده آسیب یا زیان می رساند. ۸ الف. یکی از اعضای خانواده یا چیزی را ندارد یا می خواهد چیزی را به دست آورد. ۹. بداقبالی یا کمبود آشکار می شود: فرمان یا خواهشی به قهرمان ابلاغ مي شود؛ به او اجازهي رفتن داده مي شود يا به مأموريتي فرستاده می شود. .۱۰ جست وجوگر موافقت مىكند يا تصميم مىگيرد كه با آن مقابله كند. . قهرمان خانه را ترک میکند. ١٢. قهرمان مورد آزمایش، سؤال، حمله، یا... قرار می گیرد که هدف از آن آماده شدن او برای دستیابی به وسیلهای سحرآمیز یا مدد جستن از مددکاری جادویی است. ۱۳. قهرمان به کنش های بخشندهی آینده واکنش نشان می دهد. ۱۴. قهرمان به وسیلهای سحرآمیز دست می یابد. ۱۵. قهرمان به محل آن چیزی که جستوجو میکند منتقل می شود، برده می شود یا راهنمایی می شود. ۱۶. قهرمان و شخص خبيث مبارزهي رو در رو را آغاز ميكنند. ۱۷. **قهر**مان زخم میخورد.

۱۸. شخص خبیث شکست میخورد.
۱۹. بداقبالی یا کمبود اولیه رفع می شود.
۲۰. قهرمان بازمیگردد.
۲۲. قهرمان از تعقیب می شود.
۲۲. قهرمان از تعقیب جان به در می برد.
۲۳. قهرمان به صورت ناشناس به خانه یا سرزمینی دیگر می رسد.
۲۴. یک قهرمان دروغین ادعاهای بی اساسی مطرح میکند.
۲۶. انجام کاری شاق از قهرمان خواسته می شود.
۲۷. قهرمان شناخته می شود.
۲۷. قهرمان دروغین ادعاهای بی اساسی مطرح میکند.
۲۹. یک قهرمان دروغین ادعاهای بی اساسی مطرح میکند.
۲۹. یک قهرمان دروغین ادعاهای بی اساسی مطرح میکند.
۲۹. قهرمان شناخته می شود.
۲۹. قهرمان دروغین یا شخص خبیث رسوا می شود.
۲۹. قهرمان از دوغین به هیئتی دیگر درمی آید.
۲۹. قهرمان از دواج می کند و بر تخت می نشیند.

پراپ هفت کارکرد اول را به صورت یک واحد میگیرد و آن را «تدارک» می نامد و می توان با این نامگذاری های کلی گروه های دیگری از بن مایه ها را مشخص کرد. بدین ترتیب می توان بخش پیدایش گرفتاری را معین کرد که با شماره ی ۱۰ به پایان می رسد و پس از آن جابه جایی، مبارزه، بازگشت، و شناسایی. همان طور که مفسران بعدی هم به سرعت مطرح کرده اند، این ها همگی از لحاظ منطقی بی نقص نیستند، اما ساختاری که پراپ دراین جاخلاصه کرده بی شک همانی است که همگی در داستان هایی که خوانده ایم، از حکایت گرفته تا رمان، با آن رو به رو شده ایم.

علاوه بر این سی و یک کارکرد، پراپ هفت «حوزهیِ کنش» را هـم شناسایی کرده که هشت نـقش شـخصیتها در حکـایت پـریان را دربـر میگیرد:

در هر حکایت، یک شخصیت ممکن است بیش از یکی از این نقش ها را ایفاکند (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 این ها همه ی آن نقش هایی هستند که این نوع روایت لازم دارد، و نقش های پایه ی خیلی از آثار داستانی هستند که از جنبه های دیگر از حکایت های پریان بسیار فاصله گرفته اند.

می توان به طور گذرا خاطرنشان کرد که فرمول بندی پراپ از برخی جنبه ها شبیه پروژه ی لرد راگلان (قهرمان، لندن، ۱۹۳۶) است که به طور مستقل از پراپ شکل گرفت؛ راگلان درصدد بر آمد تا رخدادهای زندگی یک قهرمان اساطیری نوعی را فهرست کند. حکایت های قهرمانی مورد بررسی راگلان با حکایت های پریانی که پراپ بررسی کرده به کلی متفاوت است، و روش کار او هم از لحاظ نظم علمی بسیار ضعیف تر است. او فقط می خواست نشان بدهد که فرم های اساطیری چگونه ویژگی های پایداری دارند که به کرات پدیدار می شوند و زندگی قهرمانان اساطیری را از انسان های تاریخی متمایز میکنند. راگلان، همچون فریزر، کورنفورد، وستن، گستر و دیگران، به مکتب عمدتاً بریتانیایی ساختارگرایان اولیه تعلق دارد که از جمله اسلاف نظری میهم نورتراپ

۱۰۰ ساختارگرایی در ادبیات

فرای به شمار میروند، و با استدلالهای متقاعد کننده وابستگی ساختارهای روایی اساطیری را به برخی مناسک مذهبی بدوی نشان می دادند. جدل بر سر علت و معلول بودن اسطوره و مناسک مذهبی ممکن است تا مدتی دیگر ادامه یابد، اما پیوستگی نزدیک این دو، پاسخ دادنشان به نیازهای انسانی بنیادین و مشابه، در حال حاضر فرضی است پذیرفته در مطالعات انسانی. انگاره یِ قهرمانی راگلان بیست و دو ویژگی را در بر دارد که همگی آنها کارکرد به مفهومی که پراپ در نظر داشت نیستند _ شاید به این دلیل که این اساطیر قهرمانی به صورت ساختارهای روایی ناب عمل نمیکنند اما باز واجد عناصر مهمی از جنس مناسکاند. انگاره یِ او بدین قرار است:

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 می شود، که پس از آن ۱۸. به مرگی مرموز، ۱۹. غالباً بر فراز یک تپه درمیگذرد. ۲۰. فرزندانش، اگر فرزندی داشته باشد، جانشین او نمی شوند. ۲۱. جسدش دفن نمی شود، اما با این حال ۲۲. یک یا چند مقبره ی 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 این جا به طور معناداری حذف شده، امتیاز خوبی میآورد. قهرمانان فرهنگی از نقاط مختلف و دور جهان زندگی هایی دارند که به این انگاره شباهتی معنی دار دارد. راگلان میخواهد بگوید که تمام این مشابهت ها پایه در مناسک دارند، اما با میخواهد بگوید که تمام این مشابهت ها پایه در مناسک دارند، اما با میاسک یا بی مناسک، این مشابهت ها حکایت از وجود نوعی دستور زبان پایه در روایت در گستره ی وسیع بشریت دارند. نه راگلان و نه پراپ کاری با دلایل این امر ندارند. پراپ که به وصف آن چه می بیند قناعت میکند، گهگاه این فرض را مطرح میکند که حکایت پریان حتماً از اسطوره نشأت حکایت اند. و به راحتی هم متذکر می شود که جذابیت زیبایی شناختی هر حکایت اند. و به راحتی هم متذکر می شود که جذابیت زیبایی شناختی هر حکایتی ممکن است حاصل مختصات متغیر آن باشد نه ساختار نامتغیر آن: «مقصود ما از مختصات کال کیفیت های بیرونی شخصیت هاست: سن،

اين مختصات مايهي علو درجه و جذابيت و زيبايي حكايت مي شوند.» ^۱ از همين نكته پيداست كه پراپ به ملاحظات زيبايي شناختي (علو درجه و جذابیت و زیبایی) واقف است، اما دغدغهاش واقعاً این ها نیستند. اگر ساختار يک حکايت في نفسه کيفيتي زيبايي شناختي داشته باشد، معمولاً آن را نادیده می گیرد، هرچند ظاهراً روشن است که حاضر است برای کیفیتی خاص در نحوهی تحقق یک حکایت و نه برای ساختار آن تأثیرات زيبايي شناختي قائل شود. فراتر رفتن از اين نگرش ساختاري محدود به متون که از صافی رسانه ی انتقال عامه ی مردم گذشته اند و رسیدن به یک نگرش ساختارگرایانه ی واقعی به متونِ حقیقتاً ادبی یکی از مشکلات بزرگی است که نظریه پردازان 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 باریک بینانه مشخص شدهاند دقت کنيم. بنابراين، کار او نقطهي شروع برای چندين نظریه پرداز بعدی بوده است، به ویژه گروه گرماس، برمون، و تودوروف که در بخش ج همين فصل به كار آنها خواهيم پرداخت.

در نظر پراب، حکایت منفرد به عنوان یک سازه یِ منحصر به فرد، واحد تحلیل ساختاری بود. او با بررسی مجموعهای از صد حکایت با ترکیب بندی مشابه، ساختار یک «شاه حکایت»^۲ را بیرون کشید که سی و یک کارکرد آن کلیه یِ امکانات ساختاری را که در کل مجموعه یافت می شود دربر دارد. هرچند، چنانکه پیشتر متذکر شدم، علاقهاش در وهله یِ اول زیبایی شناختی نبوده است، به هررو به کیفیت های صوریِ حکایت، واحدهای پایه یِ آن و قواعد حاکم بر ترکیب آن ها پرداخته است. در اساس او درصدد ساختن دستور و نحوی برای نوعی خاص از کامی به سوی بوطیقای... ۲ + ۲

روایت بود که نظریه پردازان 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 می شود. اسطوره در این معنا پیکرهای است از مصالح عمدتاً روایی که با جنبه ای خاص از فرهنگی معین سر وکار دارد. یا، دقیق تر بگوییم، اسطوره در پشت این مصالح حضور دارد و همیشه به صورتی تغییر یافته به ما می رسد و باید با استفاده از آن مصالح دوباره آن را بسازیم.

پراپ با یک فرم زیبایی شناختی، حکایت پریان، سر وکار داشت که خود صورت تغییر یافتهی مصالح اسطوره ای با مقاصد زیبایی شناختی است. شاید بتوان گفت پراپ با جست وجوی شاه فرم ⁽گروهی از این حکایات می خواسته بنیادهای پریای پاسخ انسان به روایت را پیدا کند. او هرگز جست وجویش را تا به آن جا ادامه نداد که بپر سد یک کارکرد معین چه واکنشی را احتمالاً در مخاطبان یک حکایت برمی انگیخته است. اما مشترک انسانی به لذایذ ناشی از فرم روایی بوده است. اما لوی استروس نه با فرمی زیبایی شناختی که با فرمی منطقی سر وکار دارد: نظام اندیشه هایی که در اساطیر بدوی، گیریم به طور مبهم، تجسم یافته است. دادن ساختاری جدید به یک اسطوره با مقاصد زیبایی شناختی، که به آن فیکل یک حکایت عامیانه یا حکایت پریان می دهد، از نظر او شکلی از دگردیسی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می کند. اما اجتناب ناپذیر محکای تی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می کند. اما اجتناب ناپذیر محکای تی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می کند. اما اجتناب ناپذیر محکای تی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می کند. اما اجتناب ناپذیر محکای تی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می کند. اما ایت باین که دگردیسی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می کند. اما اجتناب ناپذیر محتاب ناپذیر است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می کند. اما اجتناب ناپذیر محتایقی درباره ی وضعیت انسان راکه فهمش همی شه برای انسانها د شوار 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 ميكند كه هركدام را مي توان در يك جمله ي كوتاه خلاصه كرد. اين 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 می شود: برای نمونه، «ادیب ابوالهول را میکشد،» که در تحلیل لوی استروس در باب چرخهی اساطیر تِبی یک واحد است، معادل كاركرد شمارهي ١٨ پراپ، يعنى غلبهي قهرمان بر شخص خبيث است در مبارزهي رو در رو. اما همهي واحدهاي لوي استروس کارکردهای روایی نیستند. برای نمونه، برخبی 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 عبارتم چون «روابط» به لوی استروس امکان می دهد تا مقولاتش را با هیجانی غيرعلمي كه همكاران متخصصش را به وحشت مي اندازد بر مصالحش منطبق کند. اما آنچه در این امر نیروی محرکهی اوست همانی است که سبب شد راگلان در نکتهي شمارهي ۱۹ خود اين را هم بگنجاند که مرگ قهرمان «اغلب بر فراز یک تپه» رخ می دهد. در بسیاری از اسطوره ها و حكايتها عناصر مهمى وجود دارند كه كاركر دهاى روايت نيستند؛ عملي كه انجام مي دهند بيشتر معنايي است تا همنشيني؛ اما اين عناصر صرفاً برای تزئین به کار گرفته نشدهاند و نقشی اساسی در روایت ایفا میکنند. در اين مورد، تپه آشکارا با مناسک پيوند دارد و بنابراين جزئي است از اسطوره كه در زيباسازي اسطوره به صورت حكايت عاميانه مسلماً از میان میرود.

کامی به سوی بوطیقای... ۵ + ۱

تقليل يک روايت اسطورهای به واحدهای رابطهاي موسوم به «ميتم» ^۱ بخشی است از فرايند تحليل که کمتر از همه محل بحث و جدل است. مرحلهي بعد، مرحلهي تنظيم، اوج کل عمليات است. در نظر لوی استروس، اسطوره نوعی پيام است به صورت رمز، از کل يک فرهنگ به تک تک اعضای آن. تا وقتی يک فرهنگ همگن بماند، اعتبار يک اسطورهي معين برای آن همچنان محفوظ خواهد ماند، و روايتهای جديد از آن اسطوره صرفاً جنبههايی از همان پيام خواهند بود. رمز را میتوان گشود و پيام را کشف کرد به شرط آنکه ميتمهای آن را به نحو درست تنظيم کنيم، و اين نظم در توالي انتقال روايت به ما خلاصه نمی شود. در زير نمونهای آمده است که لوی استروس در جستار مشهورش «بررسي ساختاري اسطوره» در مردم شناسی ساختاری ارائه کرده است.^۲

اگر اسطوره را نادانسته چون رشتهای تکخطی قلمدادکنیم، برخور دمان با آن همان طور خواهد شد که با پارتیتور ارکستر؛ وظیفه ی ما این است که تنظیم صحیح را دوباره تعیین کنیم. فرض کنید با توالی ای از این نوع مواجه شده ایم: 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 وظیفه مان این باشد که همه ی ۱ ها، همه ی ۲ها، همه ی ۳ها و غیره را کنار هم بگذاریم؛ نتیجه ی کار یک نمو دار می شود:



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

چندين نحوهي تنظيم ميتمها را امتحان ميكنيم تا هماني را پيداكنيم كه با اصول شمر ده شده در بالاهماهنگ باشد. براي پيشبر د بحثمان، فرض كنيد كه بهترين نحوهي تنظيم [نحوهي ارائه شده در ص ١٠٧] است (هرچند قطعاً به كمك يك كارشناس اساطير يونان مي توان آن را تا حد زيادي بهتر كرد).

بیایید ابتدا مدل عددی را در نظر بگیریم. وقتی زنجیرهی روایت را از چپ به راست مي خوانيم به سرعت متوجه مي شويم كه ۸ بالاترين عددي است که به آن رسیده ایم و این توالی پنجبار (گرچه همیشه نه به طور کامل که به صورت ناقص) تکرار می شود. بدین ترتیب به آرایش هشت ستون و پنج ردیف می رسیم. این کار با اعداد به خایت ساده است زیرا جایشان را خود برايمان معين ميكنند. حتى وقتى رديف اول را مينويسم، ميدانيم کجاها را خالی بگذاریم، برای همین وقتی سرانجام در ردیف سوم به ۵ می رسیم دقیقاً می دانیم 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 مىورد «احتمالاً جایز نیست»، زیرا «اسطورهی ادیب تنها در قالبهای اخیر و پس از استحالههای ادبی به ما رسيده كه دغدغهشان بيشتر ملاحظات زيبايي شناختي و اخلاقي بوده تا ملاحظات مذهبی یا مناسک.» ۱ اما چند صفحه بعد اظهار میکند که یک اسطوره شامل «کلیهی روایت های آن» است و بی هیچ تعللی روایت فروید از داستان ادیپ را هم جنزو روایت های دیگر می آورد. همین علاقهي لوي استروس به اينكه هم كيك را بخورد و هم آن را نگه دارد _و بعد هم ادعا کند که اصلاً تارت است، یا اصلاً کیک و تبارت فرقی

کامی به سوی بوطیقای... ۷ + ۱

کـــادموس بــه جست وجــــوى خواهرش، الورويه، برمی آید که زئیوس كادموس اژدها او را ربوده است. را مے کشد اسپارتوها بکدیگر را می کشند لابـــداكــوس (پــدر اديب پــــدرش لايوس) = جـلاق (؟) لايوس (يـدر اديب) = لايوس را ميكشد جب دست (؟) اديب ابوالهول را میکشد ادبب = يا آماسيده (؟) ادیب با مادرش، يموكاسته، ازدواج مے کند اتثوكلس برادرش پــــولونيكس را مىكشد آنيستنكونه جسيد برادرش بولونيكس را بەرغم آنكە نىھى شيده بيه خياك مىمىارد ندارند و يكياند ـ اوقات همه را جز سرسپردهترين ستايندگانش تلخ

میکند. اما بهتر است ببینیم که او با چرخه یِ 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 فروشنده یِ دوره گرد احتمالاً از نمایش در ذهن دارد، و هدفش صرفاً توضیح «طرز کار اسبابازی

مکانیکی ای است که سعی دارد به تماشاگران بفروشد.» پس این اسباببازی مکانیکی چطور کار میکند و آیا در دست کسی جز خود فروشندهی دوره گرد هم کار خواهد کرد؟ کلک اول تنظیم عناصر در ستونهاست. لوی استروس عمداً این را مبهم می گذارد. نحوهی تنظیم «هماهنگ با اصولی است که پیش تر برشمردیم» ـ اما درواقع اصول را هرگز برنشمرده است، فقط با استعارهها و تشبیههای بعید به آنها اشارهای کرده است. بعدتر می گوید «همهی روابط متعلق به یک ستون یک ویژگی مشترک را نشان میدهند که کشف آن وظیفهی ماست.» ۱ اما البته دقيقاً همين ويژگي مشترک اصلاً سبب شده که در همان اول در يک ستون تنظیم شوند. لوی استروس در اینجا به دلایلی با زحمت زیاد تلاش مي كند اين را القا كند كه روش كارش استقرايي است، حال آنكه از ابتدا به وضوح قیاسی بوده است. او واحدهای اسطوره را بر طبق ویژگی های مشترکی که به اعتقاد او در باورهای انسان بدوی اهمیت داشتهاند در ستونهایی تنظیم کرده است. در ستون اول بر روابطی تأکید شده که در آن پیوندهای خویشاوندی بیش از اندازه نزدیکاند زنای محارم بالفعل در مورد ادیپ و یوکاسته، و نوعی زنای محارم بالقوه میان دو برادر و دو خواهری که به رغم خواست خدایان و انسان ها بر رابطه شان پای می فشارند. در ستون دوم بر روابطی تأکید می شود که در آن ها پيوندهاي خويشاوندي نقض مي شوند، با برادركشي يا پدركشي. بنابراين، این دو ستون باهم دو بخشِ یک تقابل منطقی دوتایی را بیان میکنند: بیش بها دادن به پيوند خوني در برابر كم بها دادن به پيوند خوني. رابطهي بين ستون ۳ و ستون ۴ کم و بیش تارتر است. چون در برخی روایت ها گفته شده که هیولاهای کشته شده در ستون ۳ خودزاد^۲ هستند (از خود زادهاند، از زمین روییدهاند) گفته شده که این ستون مبین «انکار خودزاد

^{1.} Structural Anthropology, p. 211. 2. autochthonous

کامی به سوی بوطیقای... ۹ + (

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

حال اگر به اسطوره ی ادیپ بازگردیم، ممکن است معنای آن را دریابیم. این اسطوره درباره ی ناتوانی یک فرهنگ معتقد به خودزاد بودن انسان است (برای نمونه، ن ک به پائوسانیاس، کتاب هشتم، باب بیست و نهم، فصل ۴: گیاهان الگوبی برای انسانها می شوند) که نمی تواند این نظریه را به شکلی رضایت بخش به این آگاهی پیوند بزند که انسانها درواقع از وصال مرد و زن زاده می شوند. هرچند ظاهراً نمی توان این مشکل را حل کرد، اسطوره ی ادیپ منشأ یا دو منش ۴ – را به مسئله ی مسئله ی اصلی –زاده شدن انسان از یک منشأ یا دو منش ۴ – را به مسئله ی مشتق از آن مربوط می کند: زاده شدن از منشأ بیش بها دادن به پیوند خونی باکم بها دادن به پیوند خونی همانند نسبت تلاش برای خلاصی از باور خودزادگی است با محال بودن کامیابی در ایس تلاش هرچند شواهد تجربی ناقض این نظریه است، زندگی اجتماعی کیهان شناسی را به دایل شباهت ساختاری آن تأیید می کند. بنابرایس، کیهان شناسی را

درک این حرف دشوار است و باور کردنش حتی شاید دشوارتر. هیچکس منکر نیست که این افسانه با روابط اجتماعی زناکارانـه ارتـباط دارد، و بسیاری قبول دارند که مسئلهیِ خودزاد بـودن نـیز در اسطوره وجود دارد، اما تنها معدودی از پیروان حاضرند قرائت لوی استروس را از ساختار منطقی پشت این اسطوره بپذیرند. با این همه تر دیدی نیست که در اسطوره شناسی کشفیاتی کرده است. از نظر کار شناسان، نحوه ی بررسی اساطیر سرخپوستان امریکای جنوبی او رضایت بخش تر است، و ادموند لیچ با به کار بستن این روش در مورد سفر پیدایش (در جستاری معروف به نام «لوی استروس در باغ بهشت») به شکلی بسیار متقاعد کننده راز اساطیر کتاب مقدس را بر ماگشوده است. پس چیزی هست، کلنجار رفتنی پربار با فرایندهای ذهنی اسطوره سازی که ارز شمند و جذاب است. اما به جهتی می رود که از ادبیات دور می افتد و مسیری را در پیش میگیرد بی آنکه پیچ و خمهای آن را به دقت بر نقشه ای ثبت کند. در حال است. اما به جهتی می رود که از ادبیات دور می افتد و مسیری را در پیش حاضرانگشت شمارند کسانی که بتوانند لوی استروس را در جنگل اساطیر ش دنبال کنند، و بسیاری که پاره ای از راه را طی کرده اند می تر سند که در پایان کوره راه نه ذهن بشر که فقط مغز فعال و پر ثمر کلود لوی استروس را بیابند. البته خودش اگر بود می گفت گفته است کند. در این د یکی اند.

ب) فرمالیستهای روس

در جهان انگلیسی زبان تازه دارند کم کم دستاورد فرمالیستهای روس را درمی یابند. هرچند فرمالیستها در دوره ی 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 نتیجه ی محبوبیتِ فعلیِ ساختارگرایی بوده است، زیرا تردیدی نیست که برخی جنبههای ساختارگرایی تطور مستقیم و تاریخیِ اندیشهها و روشهای فرمالیستها بودهاند. اما به عقیده یِ من این علاقه صرفاً تاریخی نیست. از آنجا که اثبات شده که بوطیقای فرمالیستی داستان، به طور اخص، همچنان اعتبار و قابلیت کاربرد خود را حفظ کرده،

سرانجام کم کم دارند در انگلستان و بهویژه در امریکا قدر فرمالیسم را مى شناسند. انتشار كتاب درخشان ويكتور ارليش به نام فرماليسم روسى: تاريخچه ـ آموزه از سوى انتشارات موتن در سال ۱۹۵۵ نشانهي آغاز اين توجه و علاقه بود، اما از نخستين آثار نقد ادبي خود فرماليست ها 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 تىودوروف، ساختارگراى بىلغارى، تىرجىمەي فىرانسوى نوشته های نقد فرمالیستی را با عنوان نظریهی ادبیات انتشار داد (که به اختصار در این جا TL نامیده می شود)، و در جستاری که بعدتر دربارهی ميراث روشن شناختي فرماليسم نوشت، به صراحت پيوندهاي ميان تفكر ادبی فرمالیستی و ساختارگرایانه را ترسیم کرد. در سال ۱۹۶۸ شاهد انتشار رابله و جهان او نوشته ي ميخاييل باختين بوديم. باختين، كه چهره ي اصلی گذار از فرمالیست ها به ساختارگرایان است، منتقدی است که ظرافت و باریکبینی شگرف را با درکی شگرف همراه کرده است. او در سال ۱۹۲۹ کتابی درباره ی مسائل بوطیقای داستایفسکی منتشر کرده بود، و بعد در سال ۱۹۴۰ کتابش را درباره ي رابله انتشار داد. هر دوی اين کتابها در دههی ۱۹۶۰ در روسیه تجدید چاپ شدند _فرمالیسم حتی در جمهوري سومياليستي هم تن به مرگ نداده بود و كتاب رابله چند سال بعد به انگلیسی درآمد. در حال حاضر قرار است کتاب او را دربارهی داستایفسکی انتشارات اردیس در اواخر سال ۱۹۷۳ منتشر کند. در سال ۱۹۷۱، انتشارات MIT مجموعه ی مهمی از جستارهای نقد را با عنوان خواندنی های بوطیقای روسی انتشار داد که ماترکا و پومورسکا جمع آوری 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 راکه 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.

همين مسئله كه اين آثار در نقد (فرمي كه گذرا بودنش شهرهي خاص و عام است) باید پنجاه سال پس از انتشار اولیه به انگلیسی ترجمه شوند خود گواهي است بر قدرت و تداوم جذابيت نقد فرماليستي. برخي آثار مهم، مثلاً نظریهی نثر اشکلوفسکی هنوز چاپ نشدهاند، اما در لحظهی حاضر محتمل به نظر میرسد که در ظرف چند سال آینده مجموعهای بسيار جالب، معرفِ نقد فرماليستي روسي به انگليسي در اختيار ما قرار گیرد. در صفحات بعدی میخواهم این مجموعه آثار را معرفی کنم و تلاش خواهم كرد تا برخي مفاهيم راكه در نظريهي داستان حائز اهميت ويژهاند دنبال كنم و ببينم كه چطور در آثار اوليهي فرماليستها شكل گرفتند و با حرکت فرمالیسم به سوی ساختارگرایی جرح و تعدیل شدند. در ضمن اين كار، بهويژه از فرماليستها در برابر اتهاماتي كه گاه به آنها _و ضمناً به ساختارگرایان_زده می شود 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 ميكند. هركس كه به موضوع علاقهمند است بايد به أن توجه كند. اما به نظر من، برآورد این کتاب از دستاورد فرمالیست ها اگر به سادگی نگویم «غلط»، دستکم غیرمنصفانه است، و در ضمن بررسی تفکر نقدِ فرمالیستی نشان خواهم داد که چرا.

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

کامی به سوی بوطیقای می ۱۱۳

دربارهي همين موضوع بـا نـام «فـراتـفسير» ^١ کـه در ژانـويهي ١٩٧١ در نشريهي PMLA منتشر شد:

بنابراین، فرمالیسم، چنانکه نشان دادیم، شیوه ی اصلی تفسیر کسانی است که از تفسیر تن میزنند و در عین حال، باید بر این واقعیت تأکید کنیم که ایس شیوه قالب های کوتاه تر، داستان کوتاه یا حکایت عامیانه، شعر، لطیفه، و جزئیات تزئینی آثار طولانی تر را موضوع بررسی خود قرار داده است. به دلایلی که در این مجال نمی توان چنانکه سزاوار است به آنها پر داخت الگوی فرمالیستی اساساً الگویی همزمانی است، و نمی تواند چنانکه باید از عهده ی امر درزمانی برآیده 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 نقطه ای که رمان به عنوان یک مسئله آغاز می شود از رفتن بازمی ماند.

این اظهارات، که بعضاً بر این فرض استوار شده اند که فرمالیسم حمدتاً تلاشی است برای قرار دادن دغدغهی فرم به جای دغدغهی محتوا، به نظر من از چند نظر غلط است. درست تر آن است که بگوییم فرمالیسم بیشتر دغدغهی بوطیقا دارد تا تفسیر، دغدغهاش بیشتر به دست دادن تعمیمهای مفید دربارهی «ادبسیت» است تا دغدغهی قرائتهای استادانه از آثار منفرد با این تذکر که بسیاری از فرمالیستها هروقت که به سمت این هدف حرکت کرده اند قرائتهای درخشانی ارائه نخواسته یا نتوانسته به بُعدِ زمانیِ آثار خاص یا ادبیات به طور عام بپردازد اصلاً حقیقت ندارد. هرچند الگوی زبان شناسی سوسوری فشار زیادی در جهت همزمانی وارد آورد، این فشار خیلی سریع به واسطهٔ تأثیر زبان شناسی یا کوبسن و فشار متقابل الگوهای هگلی و مارکسیستی که برای مثال در نقد ادبی لوکاچ یافت می شوند خنثی شد. و سرانجام آنکه، روش صوری نه تنها در برابر رمان به عنوان فرمی ادبی درنمی ماند، بلکه حقیقتاً هر آن بوطیقای داستان که داریم از این روش به دست آورده ایم. گرچه به نظر می رسد بخشی از نظریه ی ما بومی زبان انگلیسی باشد، در تفکر جاری انگلیسی امریکایی درباره ی فرم داستان نمی توان چندان چیزی یافت که فرمالیست ها و اخلاف ساختارگرایشان به آن نپرداخته باشند. حتی مسئله ی خاص نظرگاه در داستان، که فکر می کنیم متعلق به تیاری از منتقدان انگلیسی امریکایی است که از هنری جیمز شروع می شود تا به وین بوث برسد، پیش تر مورد بررسی فرمالیست ها قرار گرفته بود، آن هم بررسی ای بسیار هو شمندانه. مفاهیم مهم دیگر در تفکر انتقادی ما درباره ی داستان به واسطه ی منتقدانی چون رنه ولک، که از حلقه ی پراگ به این کشور آمده، مستقیماً از فرمالیسم به ما رسیده است.

وقتی یک امریکایی آثار فرمالیست ها را می خواند قطعاً از این که این ها حقیقتاً یک «مکتب» نقد را تشکیل می داده اند حیرت خواهد کرد. منتقدان امریکایی، به جز چند استثنای قابل ذکر، تکرو بوده اند. اما فرمالیست ها باهم صحبت می کردند، کارهای یکدیگر را می خواندند، آرای یکدیگر را پالوده می کردند و می پروراندند. درواقع، همین که می توانستند کار خود را بر کار دیگری بنا کنند حکایت از این دارد که فی الواقع تا حدودی به آن «علم ادبیات» که هدفشان بوده دست یافته اندیشه هاست و هنر است از این نظر که هر اثر انتقادی منحصر به فرد است. این تعامل میان فرمالیست ها سبب می شود که نتوان به سهولت امتیاز پروراندن مفاهیمی خاص را به افراد معین داد، اما دو منتقدی که با تفصیلی بیشتر از بقیه درباره ی داستان نوشته اند و یکتور اشکلوفسکی و بوریس آیخنباوم بودند. از این دو نفر، آیخنباوم نظام مندتر و حساب شده تر و اشکلوفسکی مبتکرتر اما افراطی تر 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 «نمونه وارترین رمان در ادبیات جهان» دانست.^۱

در اینجا بیش از همه دستاورد آیخنباوم و اشکلوفسکی را بررسی خواهم كرد، اما ابتدا به اختصار دربارهي شخصيتي ثالث يعنى بوريس توماشفسکی بحث خواهم کردکه در جستارش به نام «درونمایگان»^۲ (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 وحدت بخش در یک ساختار داستانی یک فکر کلی، یا همان درونمایه ۳ است. در یک اثر داستانی، مصالح درون مایه ای حضور دو نیروی کمابیش متفاوت را نشان میدهند: یکی نیرویی که از محیط بی واسطهی نویسنده وارد می شود، و دیگری نیروی وارده از سنت ادبی که او در آن می نویسد. این مصالح دغدغه های مختلف نویسنده و خواننده را نیز منعکس میکنند. «نویسنده میکوشد که مسئلهی سنت هنری را حل کند،» حال آنکه خواننده شاید فقط بخواهد سرگرم شود ـ یا شاید خواستار «ترکیبی از جاذبه های ادبی و دغدغه های فرهنگی عام» باشد. این خوانندهی آخری طالب «واقعیت [است]_یعنی درون مایه هایی که در بافت تفکر فرهنگی معاصر 'واقعی' هستند.» توماشفسکی پیوستاری از مصالح درون مایه ای را فرض میکند که از محلی ترین و مقطعی ترین درونمايه ها كه جذابيتشان ديري نمي پايد، تا درون مايه هاي مورد علاقهي عام انسان ها مثل عشق و مرگ امتداد م<u>ی ب</u>ابد. «هرچه درون مایه مهم تر و پایدارتر باشد، عمر طولانی اثر بیشتر تضمین خواهد شد.» اما حتی ماندنی ترین درون مایه ها را هم باید از طریق «نوعی مصالح خاص» عرضه

^{1.} L & R, p. 57. 2. Thematics 3. theme

کردکه با واقعیت ربطی داشته باشند وگرنه بیان مسئله قطعاً 'غیرجذاب'از کار درمی آید.» ^۱

در هر رمان معین می توان دید که درون مایه ی اصلی از واحدهای درون مایه ای کوچک تر تشکیل شده است. اگر این واحدهای درون مایه ای را آن قدر تجزیه کنیم که دیگر نتوان آن ها را کوچک تر کرد، بن مایه ^۲ به دست می آید. پس می توان قصه ^۳ را حاصل جمع بن مایه ها با توالی علّی ـزمانی آن ها تعریف کرد؛ طرح را حاصل جمع همان بن مایه ها دانست که به ترتیبی تنظیم شده اند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دار ند و درون مایه را بپرورانند: «کارکرد زیبایی شناختی طرح دقیقاً همین است که توجه خواننده را به بن مایه های تنظیم شده جلب کند.» تو ماشفسکی اصل تنظیم را انگیزش ^۴ می نامد و خاطر نشان می کند که انگیز ش همی شه «مصالحه ای میان واقعیت عینی و سنّت ادبی» است. چون خوانندگان به توهم زندگی وارگی نیاز دارند، داستان باید این را برایشان فراهم آورد. اما پر مسالحه ای مساخی مستازم آن است که واقعیت بر طبق قوانین زیبا شناختی یک ساختار هنری مستلزم آن است که واقعیت بر طبق قوانین زیبا شناختی از نو ساخته شود. این قوانین همی شه، اگر آن ها را در ارتباط با واقعیت در نظر بگیریم، قرار دادی اند.»

توماشفسكی 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 كل^۵، محدود، مختلط)، نحوه ي رفتار با زمان و مكان، انواع شخصیت (ایستا و پویا، مثبت و منفی)، تمهیدات گوناگون در طرح (متعارف و آزاد، آشكار یا نامحسوس)، و مسرانجام رابطه ي اين تمهيدات با دو سبك داستاني اصلی (طبيعی و مصنوعی) را بررسی میكند. متن او چنان غنی و چنان دقيق است كه نمی توان در

این جا جز به این صورت فهرست وار آن را مطرح کرد، زیرا توماشفسکی خود آن را با بیشترین فشردگی و تمرکز ممکن ارائه کرده است. به رغم گذشت نزدیک به پنجاه سال از انتشار آن، هنوز هم می توان 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 مسئله یِ کلی رابطه یِ فرمالیسم با تاریخ ادبیات بپردازیم که آیخنباوم در جستاری در باب «محیط ادبی» که در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت به آن پرداخت.^۱

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

در نتیجه، تاریخ علم قیاس های مرکب است، علم دیدِ دوگانه: واقعیات گذشته از آنجاکه آن ها را از هم مجزا می کنیم، و همواره و لاجرم آن ها را در یک نظام در زیرِ نشانه یِ مسائل معاصر قرار می دهیم برای ما معانی ای دارند. بدین ترتیب یک مجموعه مسائل جایگزین مجموعه ای دیگر می شود، یک مجموعه واقعیات مجموعه ی دیگر را تحت الشعاع قرار می دهد. تاریخ از این لحاظ روشی است خاص برای بررسی زمان حال به کمک واقعیات گذشته. تغییر پی در پی مسائل و نشانه های مفهومی سبب می شود مصالح سنتی را دوباره تسنظیم کنیم و واقسعیات جدیدی را که در نظام قبلی به دلیل محدودیت های ذاتی اش گنجانده نشده بود در این ترتیب جدید بگر می ار وابط ادغام مجموعه ی جدیدی از واقعیات [در ترتیب جدید] (زیر نشانه ای با روابط 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.⁽

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 حقيقت خلق مي شود نه كشف. بايد متوجه باشيم كه اين ديدگاه منكر واقعيت داشتن واقعيات نيست؛ فقط بر آن است كه اين واقعيات چنان متعددند که نمی توان آن ها را درک کر د مگر آنکه با نظامی مفهومی محدود و سازماندهی شوند. فرم و محتوا جدایی ناپذیرند، زیرا یکی بدون دیگری نمی تواند وجود داشته باشد. در این دیدگاه نه فقط زمانمندی زندگی انکار نمی شود بلکه به صراحت پذیرفته می شود. و ارتباطی نزدیک با یکی از جنبه های مهم نظریه ی فرمالیستی ساختمان داستان دارد. فرمالیستها در نوشتههایشان دربارهی داستان بین دو جنبه ی روایت تمایز قائل می شوند: 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. می توان قصه را مشابه واقعیات خود تاریخ فرض کرد که همیشه با یک سرعت و در یک جهت پیش می رود. در یک طرح، به میل خود می توان سرعت را تغییر داد و جهت را معكوس كرد. درواقع، يك قصه اقلامي را عرضه ميكندكه برحسب يكي از قوانين اوليهي منطق روايت انتخاب شدهاند كه هـرآنچـه را نـامربوط است حذف ميكند. و بنابراين يك طرح يعنى بالايش بيشتر، چون اين اقلام را به نحوى تنظيم ميكندكه بيشترين تأثير عاطفي و جذابيت درونمایهای ممکن را پیداکند. اما می توان گفت که نسبت واقعیات زندگی

با تاريخ همان نسبت قصه است بـا طرح. تـاريخ رخـدادهـاى هستى را برمىگزيند و تنظيم مىكند، و طرح رخدادهاى قصه را برمىگزيند و تنظيم مىكند. پس هنر داستان را به آشكارترين وجه مىتوان در تنظيم دوبارهي زمان تقويمى به صورتى مصنوع دانست كه قصه را به طرح تبديل مىكند. زمان براى داستان به راستى حياتى است، و فرماليست ها نه فقط به حياتى بودن آن واقفاند، بلكه مى دانند كه به چه دلايلى حياتى است.

آيخنباوم، پس از آنكه ضرورت وجود نظريه براى تاريخ بهطور اعم را به كرسى مى نشاند، بـه مسائل خـاص تـاريخ ادبيات مى پردازد. ابـتدا مسـئله ي مـاهيت دادههـا را مطرح مى كند. مى پرسد يك «پـديده ي ادبى ـتاريخى» چيست؟ به نظر او پاسخ اين پرسش به حل يك مسئله ي نظرى بستگى دارد: ماهيت «رابطه ي ميان پديده هاى مربوط به تطور ادبى و پديده هاى مربوط به محيط ادبى».

نظام ادبی-تاریخیِ سنتی بدون رعایت تمایز میان مفاهیم پیدایش و تطور شکل گرفت و درواقع این دو را مترادف هم فرض کرد. به همین ترتیب، بدون این که تلاش کند مقصود از پدیدهیِ ادبی-تاریخی را معین کند کارش را پیش برد. نتیجه نظریهای سادهدلانه دربارهیِ «تبار خطی» ⁽ و «تأثیر» بود، و گرایشی به شرح حال روانی که به همان اندازه سادهدلانه بود.^۲

آيخنباوم با تذكر اين مسئله كه «فقط ادبيات نيست كه تطور مى يابد؛ پژوهش ادبى هم با ادبيات تطور مى يابد،» خاطرنشان مى كند كه مطالعات ساده دلانه درباره ي تأثير پذيرى و روان شناسى گري ساده دلانه جاى به جامعه شناسى ادبياتى داده اند كه به همان اندازه ساده دلانه است: «جامعه شناسان» ادبى ما، به عوض آن كه مشاهدات اوليه ي ويژگى هاى خاص تطور ادبى را تحت يك نشانه ي مفهومى جديد به كار بندند (و هرچه باشد، آن مشاهدات نه فقط ناقض یک دیدگاه جامعه شناختی راستین نیستند بل عملاً مؤید آن اند)، جست وجوی متافیزیکی اصول پایه ی تطور ادبی و فرم های ادبی را بر عهده ی خود دانسته اند. اینان دو امکان در اختیار داشته اند که پیش از این معلوم شده که هیچ کدام قابلیت خلق نظامی برای تاریخ ادبیات را ندارند: (۱) تحلیل آثار ادبی از دیدگاه ایدئولوژی طبقاتی نویسنده (رهیافت روان شناختی نابی که مصالحی نامناسب تر و غیر معرف تر از هنر نمی توان برایش یافت) و (۲) اشتقاق فسرم ها و مسبکهای ادبسی از فسرم های اجتماعی اقتصادی و کشاورزی منعتی عام زمانه براساس رابطه ای علّی.^۱

آیخنباوم به دلایل زیر این دو موضع را رد میکند: هیچ بررسی تکوینی، هرقدر هم که به گذشتههای دور برود، نمی تواند ما را به اصل اساسی بر ساند (با فرض این که اهداف موردنظر علمی باشند نـه دیـنی). علم در درازمدت پدیدهها را تبیین نمیکند بلکه درواقع فقط خواص و روابط آنها را مشخص میکند. تاریخ قادر نیست حتی به یک وجرا، پاسخ دهد؛ فقط می تواند به این پر سش پاسخ دهد: وجه معنایی دارد؟ ادبیات، مثل هر امر خاص دیگری از پدیده ای متعلق بـه نظمی دیگر زاده نمی شود. و بنابراین آن را به چنین پدیده هایی نمی توان تقلیل داد. روابط میان پدیده ها در عرصه ی ادبیات و پدیده ها در خارج از آن اصلاً نمی توانند روابطی علّی باشند بلکه تنها می تواند مبتنی بر همخوانی، تعامل، وابستگی، یا بازیستگی باشند.^۲

آيخنباوم، پس از توضيح مختصر دربارهي اصطلاحات مربوط به روابطی که نام برد، اين اظهارات مهم را بيان مي دارد: چون نمي توان ادبيات را به هيچ امر ديگري تقليل داد و ادبيات نمي تواند مشتق

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

از هیچ امر دیگری باشد، هیچ دلیلی نداریم که بپذیریم کلیه ی عناصر تشکیل دهنده ی آن را می توان به صورتی تکوینی شرطی کرد. پدیده ی ادبی ـ تاریخی سازه ای است پیچیده که در آن نقش اساسی را ادبیت بر عهده دارد ـ عنصری چنان خاص که بررسی آن تنها در چارچوبی ذاتی ـ تطوری ثمربخش خواهد بود. ^۱

این گفته اهمیتی بسیار دارد، زیرا موضع فرمالیستها را در برابر فشار ماركسيست ها براي ترك اين موضع جمع بندي ميكند، و با پذيرش ایسن فکر کے پدیدہ ہای برون ادبی شرایط پیدایش آثار ادبی را فراهم میکنند، به شکلی سالم (که شاید باید آن را دیالکتیکی ناميد) تن به مصالحه مي دهد. اما در اين مورد كوتاه نمي آيد كه آن عامل اساسی بیرونی که شرایط را برای هر اثر ادبی فراهم می آورد همانا سنت ادبی است. قطعاً این حرف به جدل مارکسیست ها و فرمالیست ها یایان نمی دهد، اما امکانات پیشرفت های بعدی را روشن میکند. او از منتقدان مارکسیست یا منتقدان دارای گرایش جامعه شناسی ظرافت و فرهیختگی ای می خواهد در حد ظرافت و فرهیختگی ای که می توان در کار مارکسیست / ساختارگرای معاصری چون لوسین گلدمن دید که جامعه شناسی رمان اش (گالیمار، ۱۹۶۴) هم با لوکاچ و هم با فرمالیسم قرابت هایی دارد. به هر رو، حتماً تا به اینجا روشن شده است که فرمالیست، انه تنها تاریخ را نادیده نمی گرفتند، بلکه به طور شایسته ای نگرش صوری نسبت به آن داشتند. وقتی به بررسی رویکرد 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 فرمالیستی داستان را بررسی کنیم.

یکی از مسائل بزرگ نظریهی داستان از ارسطو تا اوئرباخ رابطهی میان هنر داستانی و زندگی بوده است: مسئلهی محاکات. رویکر د فرمالیستی به این مسئله نه فقط به دام زیبایی گرایی ناب یا انکار عنصر محاكات در داستان نغلتيده، بل كوشيده تا دقيقاً كشف كند كه هنر کلامی با زندگی و برای زندگی چه میکند. این نکته به بارزترین شکلی در مفهوم آشناییزدایی (ویکتور اشکلوفسکی عیان می شود. ايــن مــفهوم اشكـلوفسكي ريشـه در نـظريهي ادراكـي داردكـه اسـاساً گشتالت گراست. (و پشت روان شناسان گشتالت هم شاعران و فیلسوفان رمانتیک ایستادهاند. در سنت انگلیسی، تکههایی در سیرمی ادبی کولریج و در دفاع از شعر شلی هست که به وضوح فرمولبندی اشكلوفسكي را پيشگويي ميكنند، و در فيصل ۶، بخش الف به آن خواهيم رسيد.) اشكلوفسكي مي گويد، «وقتى ادراك عادت میکند، خودکار می شود.» و در ادامه می گوید، «شیء را گویی پیچیده در کیسه می بینیم. از هیئتش می دانیم که چیست، اما فقط سایه ی آن را می بینیم.» او در بررسی قطعهای از یادداشت های روزانهی تالستوی، به این نتیجه میرسد:

عادت اشیاء، لباسها، اثاث، همسر آدم، و ترس از جنگ را می بلعد. «اگر کل زندگی پیچیده ی بسیاری از انسان ها ناآگاهانه ادامه یابد، در این صورت این زندگی ها انگار هرگز نبوده است.» هنر هست تا به ما کمک کند حس زندگی را بازیابیم؛ هست تا وادار دمان که چیزها را احساس کنیم، تا سنگ را سنگی کند. غایت هنر اعطای حس شیء است آنگونه که دیده می شود، نه آنگونه که شناخته می شود. تکنیک هنر هناآشنا» کردن چیزهاست، مبهم کردن فرم هاست، تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. عمل ادراک در هنر فی نفسه غایت است و باید طولانی

^{1.} defamiliarization

شود. در هنر، تجربهي ما از فرايند ساختن است كه اهميت دارد، نه محصول تمام شده.*

اشكلوفسكي سپس با ذكر نمونههايي از آثار تالستوي تكنيك آشناییزدایی را به تفصیل تشریح میکند و نشانمان میدهد که تالستوی چگونه با استفاده از نظرگاه یک دهقان، یا حتی یک حیوان، می تواند امر آشنا را بیگانه بنمایاند، به نحوی که دوباره آن را میبینیم. آشناییزدایی نه فقط تكنيك بنيادين هنر مبتنى بر محاكات كه توجيه اصلى أن هم هست. در داستان، آشنایی زدایی البته از طریق نظرگاه و سبک انجام می پذیرد، اما نحوهي تدارك طرح هم در نيل به أن سهيم است. طرح، با تنظيم دوبارهي رخدادهای قصه، آنها را آشناییزدایی میکند و دریچه را بر ادراک آنها میگشاید. و چون هنر خود معروض زمان است، تمهیدات خاص برای آشناييزدايي هم تن به عادت ميدهند و به قراردادهايي بدل مي شوند كه سرانجام همان اشیاء و رخدادهایی را که هدف از ابداع این تمهیدات آشکار کردن آنها بود تار و مبهم میکنند. پس وجود یک تکنیک «واقعگرایانه»ی دائمی امکانپذیر نیست. در نهایت، واکنشی که هنرمند به استبداد قراردادهای داستانی یا بازنمایی داستانی نشان میدهد واکنشی هـجوآميز است. او، جـنانكه اشكـلوفسكي مـيگويد، بـا مـبالغه در تکنیکهای متعارف، آنها را «عریان» میکند. برای همین، اشکلوفسکی

^{*} در نقل این تکه ابتدا میخواستم ترجمه ی لمون و رایس (ص ۱۲) را نقل کنم. اما به ویژه نحوه ی ارائه ی جمله ی آخر آن ها به نظرم عجیب رسید. در ترجمه ی آن ها آمده بود: «هنر راهی است برای تجربه ی هنری بودن یک شیء؛ خود شیء مهم نیست.» آمده بود: «هنر راهی است برای تجربه ی هنری بودن یک شیء؛ خود شیء مهم نیست.» این قرائت، به نظر من، دست را زیاده از حد برای تفسیرهای محدود «زیباشناختی» یا هنر برای هنر باز می گذارد. ترجمه ی فرانسه ی تودوروف رضایت بخش تر است: "l'art est un moyen d'éprouver le devenir de' l'objet, ce qui est déjà «devenu "l'art est un moyen d'éprouver le devenir de' l'objet, ce qui est déjà «devenu "n'importe pas pour l'art" به متن روسی مراجعه کردم؛ ترجمه ی لفظ به لفظ آن می شود: «هنر و سیله ای است برای تجربه ی ساختن شیء، اما شیء ساخته شده در هنر اهمیت ندارد.»

در تحلیل تریسترام شندی آن را در وهلهی اول اثری داستانی دربارهی تکنیک داستان می داند. و چون کانون توجه در آن تمهیداتی است که داستان به کار می گیرد، پس این اثر درباره ی شیوه های ادراک هم هست .. درباره ی تفسیر هنر و زندگی. عریان کردن تمهیدات ادبی سبب می شود که آنها هم عجیب و ناآشنا به نظر برسند، طوری که وقوف خاصی به آنها پیدا می کنیم. وقتی آشنایی زدایی در مورد خود هنر به کار بسته می شود، نتیجه افشای تمهیدات ادبی خواهد بود. بدین ترتیب، هنر به طور اعم و داستان به طور اخص را می توان دیالکتیک آشنایی زدایی قلمداد کرد که در آن تکنیکهای جدیدِ ارائه در نهایت ضدتکنیکهایی خلق می کنند که موجبات تمسخر شان را فراهم می آورند. و این دیالکتیک هسته ی تاریخ داستان است.

اصلاح بوطیقای فرمالیستی را خود فرمالیستها آغاز کردند. یک جنبه از این اصلاحات را می توان با بررسی مقاله یِ مهمی از ویکتور اشکلوفسکی دریافت که به برخی جرح و تعدیل های خود فرمالیستها و اخــلاف ساختارگرایشان در موضع فرمالیستی اخـتصاص دارد. اشکلوفسکی در مقاله یِ خود، «در باب ساختمان داستان کوتاه و رمان»^۱، 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 پرمش اساسی را مطرح میکند که چه چیزی داستان را داستان میکند: «کافی نیست که یک تصویر ساده، یا یک قرینه سازی ساده، یا حتی یک توصیف ساده از یک رخداد به ما عرضه شود تا احساس کنیم با یک داستان مواجهیم.» و نتیجه می گیرد که داستان بسیار پایان ـمحور^۲تر از رمان است؛ یعنی داستان به دقت طوری ساخته می شود که وقتی به پایان می رسد احساس کنیم تمام شده است، حال

^{1.} TL, pp. 96-170. 2. end-oriented

آنکه کنش اصلی رمان قبل از پایان آن ختم می شود، یا به نظر می رسد می تواند تا بی نهایت ادامه پیدا کند. برای همین برخی از انواع رمان به مؤخره متوسل می شوند و مقیاس زمان را تغییر می دهند تا به سرعت مسائل را حل و فصل کنند. (درواقع این تصوری است که آیخنباوم براساس ایده های اشکلوفسکی پرورانده است.) اما در داستان کوتاه، طرح ریزی ^۱ با ظرافت و پاکیزگی بیشتری عمل می کند تا به نتیجه ای بر سد که یک گره گشایی حقیقی است. سپس اشکلوفسکی می پر سد که چه نوع انگیز شهایی این احساس مهم پایان یافتن را به ما می دهند ؟ او دو نوع ملی را متمایز می کند: حل کشمکش، و آشکار شدن شباهت. در اصلی را متمایز می کند: حل کشمکش، و آشکار شدن شباهت. در یکی درک ما از کامل شدن بیشتر به سمت کنش معطوف است، در است، حرکتی دَوَرانی که به واسطه یِ مقایسه یا مقابله پایان را به آغاز پیوند می زند.

اشکلوفسکی این را هم متذکر می شود که مجموعه های 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 فرم های اولیه بوده است (همان طور که آیخنباوم یاد آور شده، رمان برخاسته از تاریخ، سفرنامه، و دیگر فرم های ادبی حاشیه ای بوده است)، اما تلویحاً این را میگوید که اصول به کار رفته در ساختن مجموعه حکایت های قدیمی منادی اصولی بوده اند که در ساخت رمان یافت می شود. او دو نحوه یِ ساخت را متمایز میکند: تسلسلی [ماجراهای یک قهرمان] و ترکیبی [سلسله قصه های به هم پیوسته]. ساخت ترکیبی درخلق آثاری چون هزار و یک شب، دکامرون، و حکایت های کنتربری به

ماجراهای گوناگون قهرمانی واحد را عرضه میکنند. در روایت هایی چون خر طلایی تسلسل و ترکیب به صورت تلفیق شده به کار رفته است. اشکلوفسکی متذکر می شود که هر دو شیوه سبب شدهاند که این فرمها به يمن استفاده از مواد خامي سواي كنش غنايي خاص بيابند، و اين سمت گیری به سوی رمان را نشان می دهد. برای مثال، در مجموعه حکایتهای مسلسل، خود گویندگان و شخصیتهای حکایتها اصلاً ساخته و پرداخته نمی شوند: «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 می یابد. حتی در قرن هیجدهم با کارگزارانی جون ژیل بلاس رو به رو می شویم که «نه یک انسان که نخی است که وقایع رمان را به هم می پیوندد و این نخ خاکستری است.» از سوی دیگر، در آثار ادبی قدیمی تر می توان پروراندن شخصیت ها را دید: «در حکایت های کنتربری، ارتباط کنش و کارگزار بسیار قوی است.» روش به کار رفته در حکایتهایی که حول محور یک پرسوناژ واحد به هم بافته می شوند، در مواردی که این پرسوناژ شخصی می شود که به جست وجوی کار سفر میکند، مثل عصاکش ترمسی یا ژیل بلاس، سبب می شود که داستان به واسطهی مصالحی که ماهیت جامعه شناختی دارند غنی تر شود، مثل حکایت تمثیلی «استاد شیشه کار» سروانتس و البته دن کیشوت و این غنی سازی راه منتهی به رمان و داستان كوتاه مدرن را نشان مى دهد.

تكامل اين فرمها موضوعی است كه بوريس آيخنباوم در تكههايی از نوشتههای انتقادیاش به آن پرداخته؛ اين نوشتهها را تزوتان تودوروف ' زير عنوان «دربارهي نظريهينثر» گرد آورده است. ۲ آيخنباوم ابتدا رابطهي

1. TL, pp. 197-211.

۲. بخش دوم این مطالب را می توان به زبان انگلیسی در RRP صص ۳۸_۲۳۱ در جستار آیخنباوم دربارهیِ «او. هنری و نظریهیِ داستان کوتاه» یافت.

حکایت شفاهی و قصه ی مکتوب را بررسی میکند. او نخست راهبی را یادآور می شود که در آن انواع منثور، بر خلاف نظم، از اجرای صوتی محروم می شوند و تکنیک هایی پیدا میکنند که خاص زبان مکتوب است. به این ترتیب، آثار داستانی مکتوب به فرم نامه، خاطرات، یادداشت، بررسی های توصیفی، طرح های روزنامهنگارانه، و از این قبیل روی می آورند. اما کلام شفاهی به صورت گفت وگو دوباره وارد داستان می شود. آیخنباوم می گوید حکایت هایی چون حکایت های د*کامرون* ارتباطی بنیادین باکلام شفاهی دارند: یعنی با حکایت شفاهی و لطيفه هايي كه در مورد ديگران نقل مي شود كه در آن ها صداي راوي همهي صداهاي ديگر را در خود جاي مي دهد. رمان هاي اوليه که از همين مجموعه حكايتها برآمده بودند، اين كيفيت شفاهي اوليه 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 خطيبانهي روايتِ اسكات يا صداي تغزلي هوگو حضور خود را حفظ كرد اما حتى اينها هم به دكلمهي خطيبان نزديكتر بودند تا به قصه گويي شفاهي ساده. به هرحال، در رمان قرن هيجدهم و بهویژه قرن نوزدهم اروپا سلطه با توصيف، ترسيم تصوير رواني، و منظر ، پردازی بود. آیخنباوم می گوید: «بدین ترتیب رمان رابطهاش را با فرم روايي قطع كرد و تركيبي شد از گفتوگو، منظره، و ارائهي جزئيات دکور، حرکات و زیر و بم های صدا.» بنابراین، از نظر آیخنباوم، رمان فرمی است «درآمیخته» که از فرمهای «اولیه»یِ دیگر ساخته شده است. و در همين مورد با لحن تأييد آميز از وجود اين تصور در نقد ادبي روسي پيش از خود یاد میکند _ او از شِویرف نقل قول میکند که در سال ۱۸۴۳ رمان را آميزهي جديدي از همهي انواع ناميده بود كه شامل طبقات فرعياي می شود همچون رمان حماسی (*دن کیشوت*)، رمان تغزلی (ورتر) و رمان نمايشى (اسكات).

در سیر تکامل هر نوع، زمانی می رسد که سودمندی اش برای نیل به هدف های کاملاً جدی یا متعالی دستخوش زوال می شود و کاربرد آن در چنین مواردی فرمی کمیک یا هجو آمیز ایجاد می کند. همین پدیده برای شعر حماسی، رمان ماجراجویانه، رمان زندگی نامه ای و غیره رخ داده است. طبعاً واریا میون های متفاوت آن نوع بسته به شرایط محلی و تاریخی خلق می شود، اما خود این فرایند همین الگو را به عنوان یکی از قوانین تطور نشان می دهد: تفسیر جدی یک سازه که انگیزه های آن به دقت و به تفصیل بنا شده است جای به طنز، بذله گویی، تقلید می دهد؛ ارتباطهایی که انگیزه ی خلق یک صحنه را تشکیل می دهند ضعیف تر و بدیهی تر می شوند؛ خود نویسنده به صحنه می آید و غالباً توهم صحت و جدیت اثر را از بین می برد؛ ساخت یک طرح به بازی با قصه تریب نوع موردنظر دوباره زاده می شود: امکانات جدید و فرمهای جدید پیدا

قطعاً این تفکر درزمانی است، و تفکر بسیار مجاب کننده ای هم هست. چنان است که گویی آیخنباوم در سال ۱۹۲۵ می توانسته بورخس و بارت و خیلی از نویسندگان معاصر را به چشم ذهن ببیند. (و البته ناباکوف که از محیط فکری ای نزدیک به فرمالیسم سر برآورد.) تفکر تکوینی آیخنباوم نشان دهنده ی پیچیدگی ای فزاینده در دل فرمالیسم است که مستقیماً به ساختارگرایی می انجامد. این پیچیدگی را به ویژه می توان در آثار رومن یاکویسن دید، مثلاً در سخنرانی اش در دانشگاه مازاریک در سال ۱۹۳۵ درباره یِ فرمالیست های روس.

۱. ترجمه از TL، صص ۰۹-۲۰۸۰؛ ترجمهیِ انگلیسی دیگر را می توان در RRP ص ۲۳۶ یافت.

یاکوبسن در این سخنرانی بر اهمیت مفهوم «تسلط» ^۱ تأکید کرد و آن را کلید بوطیقای فرمالیستی دانست. او عنصر مسلط را چنین تعریف میکند: «جزء تمرکز دهنده به یک اثر هنری: این جزء بر اجزاء دیگر فرمان مي راند، آن ها را تعيين مي كند، متحولشان مي كند. عنصر مسلط است که یکپارچگی ساختار را تضمین میکند.»^۳ و در ورای اثر منفرد، «مي توان نه فقط در آثار بوطيقايي يک هنرمند منفرد و نـه فـقط در آثـار معتبر بوطيقايي، يعنى مجموعه هنجارهاي يک مکتب بوطيقايي معين، بلکه در هنر یک عصر معین که به صورت یک کل نگریسته شود نیز این عنصر مسلط را جست وجو کرد.»^۴ هنر تجسمی در عصر رنسانس مسلط بود، موسيقي در دورهي رمانتيک، هينر كالمي در زيبايي شناسي واقعگرایی. یاکوبسن به مدد مفهوم تسلط می تواند گرایش اولیهی فرمالیست ها را به پافشاری بر خلوص زبان هنری مورد انتقاد قرار دهمد. به گفته ی او، یک شعر کارکرد زیبایی شناختی ناب ندارد: «درواقع، مقاصد یک اثر شعری اغلب ارتباطی نزدیک با فلسفه، ديالكتيك اجتماعي و غيره دارد.» و متذكر مي شود كه عكس اين هم صادق است _ يعنى «همان طور كه يك اثر شعرى در كاركرد -زيباشناختياش خلاصه نمي شود، كاركرد زيباشناختي هم به اثر شیعری محدود نمی ماند.» در خطابه، روزنامه نگاری، حتی در یک رساله ی علمی می توان کلماتی یافت که به خاطر ارزش فی نفسه ی خودشان به کار رفتهاند و نه به شکل ارجاعی ناب. بدین ترتیب، باور به زیبایی شناسی یگانه گرا وجوه شعر را پنهان خواهد داشت. اما تكثرگرایی مكانیكی، كه آثار هنری را صرفاً اسناد تاریخ فرهنگی، روابط اجتماعي، يا زندگي نامه مي بيند، به همين 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 نشانه های افشاگرِ تحققِ کارکر دِزیباشناختی 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 آن ها اثر را نمی توان شاعرانه تلقی کرد.^۱

از ایس مسنظر، تسطور بسوطیقایی را می توان مسئله ی 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 بوطيقايي معتبر براي يک نوع بوطيقايي معين بهطور اخص، عـناصري کـه در اصل ثانوی بودند، به عناصر اساسی و اولیه تبدیل می شوند. از سوی دیگر، عناصری که در اصل عناصر مسلط بودند به عناصر فرعی و اختیاری تبدیل مي شوند. در آثار اوليه ي اشكلوفسكي، يك اثر شعري صرفاً جمع كل تمهيدات هنرياش تعريف شده بود، و تطور شعر هم تخيير تمهيداتي معين قلمداد می شد و بس. با رشدِ بیشتر 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 به قاعده مرتب شده اند. تطور شعر همانا جابه جایی تمهیدات در این سالسله ماراتب است. سالسله ماراتب تمهیدات هانری در چارچوب یک نوع شعریِ معین تغییر میکند؛ علاوه بر این، این تغییر در سلسله مراتب 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 می آیند، در حالی که انواع رسمی به عقب رانده می شوند. ^۲

فرمالیستها که به آگاهیای مجهز بودند که به مدد مفهوم تسلط گیراتر شـده بـود، تـاریخ ادبیات روس را بـه صـورتی غـنی تر و در عـینحال

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

به سامان تر بازنویسی کردند. این آگاهی تازه در ضمن توجه را به سوی حوزه ای بار آور تر برای تفحص جلب کرد: مرزهای میان ادبیات و انواع دیگر پیام کلامی: انواع انتقالی برای پژوهشگران جذابیتی خاص دارند. در دورهایی خاص این انواع را برون ادبی^۱ و برون شعری^۲ ارزیابی میکنند، حال آن که در دورهایی دیگر شاید کار کرد ادبی مهمی را به انجام رسانند زیرا عناصری را در خود جمع می آورند که قریباً در ادبیات بر آن تکیه خواهد شد، حال آن که فرمهای رسمی از این عناصر محروم می مانند.^۳

ياكوبسن در بند آخر سخنانش خاطرنشانكرده استكه چگونه فرماليسم سرانجام مشوق مطالعهي زبانشناختي جابهجاييها و دگرديسيها شد و به اين ترتيب به عوض همهي آن چيزهاييكه از زبانشناسي وام گرفته بود چيزي به آن بازگرداند:

این جنبه یِ تحلیل فرمالیستی در عرصه یِ زبان شعر برای پژوهش زبان شناختی به طور اعم اهمیتی راه گشا داشت، زیرا انگیزه های مغتنمی برای غلبه و پل زدن بر شکاف میان روش تاریخی درزمانی و روش همزمانی مقطع زمانی فراهم آورد. پژوهش فرمالیستی بود که به وضوح اثبات کر د جابه جایی و تغییر نه تنها گزاره های تاریخی اند (اول Aبود، و بعد A مبه جای A آمد) بل جابه جایی ضمنا پدیده ای است همزمان که به طور مستقیم تجربه می شود و در این معنا ارزشی هنری به حساب می آید. خواننده ی یک شعر یا بیننده ی یک تابلوی نقاشی به صورتی زنده دو قسم آگاهی را تجربه می کند: قوانین سنتی، و نو آوری هنری به هیئتِ تخطی از این قوانین. نو آوری را دقیقاً در تقابل با زمینه ی سنت می توان درک کرد. بررسی های فرمالیستی روشن کرد که این حفظ سنت در عین گسستن از سنت جوه ر هر اثر هنری جدیدی را تشکیل می دهد.

^{1.} extraliterary 2. extrapoetical 3. ibid., p. 86. 4. ibid., p. 87.

ج) معناشناسی، منطق، و دستور: فرزندان پراپ

در این بخش نوشته های سه نفر را که فعلاً در چهار کتاب زیر عرضه شده است بررسی می کنیم: معناشناسی ساختاری (۱۹۶۶)، درباره ی معنا (۱۹۷۰) از آ. ژ. گرماس، منطق 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 آن یکی رفت. اما آن بخش هایی از کارشان که در این جا مورد بحث ماست همگی اساساً درباره ی یک موضوع اند: واحدها و ساختارهای بنیادین داستان. اگر مسائلی را طرح می کنم که این سه نویسنده چنان که باید و شاید به آن ها نیر داخته اند، قصدم تأکید بر دشواری موضوع است و نه عدم کفایتِ این منتقدان در بررسی این مسائل. قصدم این بوده که انتقادهایم با سپاسم از هر سه نویسنده همراه باشد به خاطر این که این مباحث و دشواری هایش را این همه ملموس و محسوس کرده اند.

در بررسي ساختاري روايت مي توان به وضوح علاقه به دو جنبهي افراطي موضوع را مشاهده كرد. ساختارگرايان هم به جستوجوى بوطيقاى څرد داستان برآمدهاند و هم به جستوجوى بوطيقاى كلان داستان. در بخش بعدى همين فصل به اين بوطيقاى كلان خواهيم پرداخت و در بخش حاضر بوطيقاى خرد را بررسى خواهيم كرد. هدف ساختارگرايان از بوطيقاى خرد جدا كردن ساختارهاى داستاني پايه بوده است: عناصر اساسى داستان و قوانين تركيب آنها. مسئلهي اول آنها تعيين تركيببندي حداقلِ عناصرى است كه سبب مي شوند مشاهده گر قابل بتواند شيئى معين را روايت بداند. البته اين مسئلهاى است در

^{1.} micropoetics 2. macropoetics 3. configuration

تعریف، اما تمرین ساده ای برای نامگذاری نیست. روایت ها وجود دارند، هرجا که انسان باشد روایت هم هست، و در بین ناظران بر سر این که چه چیزی روایت است و چه چیزی روایت نیست توافقی گسترده وجود دارد. هرگونه توصیف نظری را می توان به سرعت با گستره ای از واقعیت ها به محک زد. و همین این پرسش را مطرح می کند که اصلاً چه نیازی به این توصیفات نظری داریم؟ اگر روایت ها بدون هیچ نظریه ای خلق و شناخته و درک می شوند، نظریه چه کارکردی می تواند داشته باشد؟

ساختارگرایان دو پاسخ به این پر سش دارند که ممکن است دیگران را قانع کند یا نکند. یکی از اهداف آن ها در تلاش برای جدا کردن ساختارهای بنیادین روایت ربط دادنِ آن ها 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 بی حاصل است، زیرا بهترین منطق دانان زمانه ی ما به صراحت نشان داده اند که نمی توان انتظار داشت به مدد فرایندهای ذهنی خودمان بشناسیم. اما پیش از این که به بن بست کاوش خود بر سیم، می توانیم مدعی عرصه های دیگری برای درک انسانی شویم. می توانیم. اما به نظر من نتایج به دست آمده در این مسیر تا به امروز بسیار ناچیزند.

پاسخ دوم ساختارگرایان به این پرسش که چرا اصلاً به دنبال نحردساختارهای ^۱ 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 می شود. اگر اصلاً درک تاریخ ادبیات و فرایندهای دخیل در آن خوب است، پس حتماً توانایی انجام این کار به دقیق ترین و نظاممند ترین 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 می شود که از زمان او تاکنون چندان پیشرفتی حاصل نشده است. اما ولاديمير پراپ در اين عرصه گامي مهم برداشت، و نظام او، به رغم کاستی هایش (و در مواردی به دلیل این کاستی ها)، نقطه ی شروعی برای نظریه پردازان بعدی شده است. نظریه پردازان داستان از تأملات سوريو در باب نمايش نيز استفاده كردهاند، و «روايت شناسان» ` حتی برخی اندیشه های لوی استروس را (که خود نقدی بر پراپ نوشته است) عملاً آزمودهاند. اما كار پراپ پرثمرتر از همه بوده است، و نظريه پردازانی را که در اين بخش مورد بررسي قرار مي دهيم مي توان به حق فرزندان پراب ناميد. هرچند ديگران انديشه هاي پراپ را در جهات گرناگرن ادامیه دادهاند (برای مثال، آلن داندس در ریخت شناسی حكايت هاي سرخيوستان امريكاي شمالي، هلسينكي، ١٩۶۴، و «در باب ريخت شناسي بازي،» فصل نامهي فرهنگ عامه ٢٠، شمارهي ٢، ١٩٦٤)، در اینجا سر وکارمان با سه نظریه پردازی است که بیش از همه برای انطباق نظام پَراپ بر نظریه ی عامی برای روایت، شامل متون نهایتاً «ادبی» و نيز اساطير و حكايت هاي عاميانه، تلاش كردهاند. اما پيش از بررسي دستاوردهای آنان، باید دشواریهایی را که پیش رو داشتهاند دقیقتر بررسي كنيم.

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

^{1.} narratologists

کرد. اگر از نمودار کنش گفتاری یاکوبسن استفاده کنیم، می توان گفت که روایت به رابطهاش با بافت یا به رابطهاش با گیرنده متکی است. می توان 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. نمی شود گفت که این دقیقاً همان تمایز میان فرم یک واکنش و جود داشته باشد (برای نمونه، ظهور یک شبح یا هیولا)، حال آنکه کار برخی ویژگیهای ساختاری ممکن است عمدتاً متادر کردنِ یک بافت باشد (برای ممکن است عمدتاً متادر کاری است جنبهای قابل شناسایی از رفتار اجتماعی را تعریف کند، همان کاری که با دادن لهجه به شخصیتها انجام می شود). اما داستان، برخلاف سخن فلسفی، بنیابین جنبههای اطلاع رسانی و عاطفی گفته قرار دارد.

آنچه از تاریخ داستان می دانیم حکی از آن است که نیروی محرکه ی بنیادین همانا حرکت از ساختاری است که براساس اطلاع رسانی سامان یافته است به سوی ساختاری که براساس ارزش عاطفی سامان یافته است. برای نمونه، اسطوره مقدم است بر حکایت پریان، و می توان در حکایت پریان تلاش برای حفظ آن عناصر ساختاری اسطوره را دید که وظیفه شان این است که خوشایند مخاطبان واقع شوند و حکایت پریان عناصری را که نمی توان در آن ها هیچگونه ارزش عاطفی را تشخیص داد رها می کند. چنان است که گویی همین که تصمیم گرفته می شود تا از وارد عمل می شود که سرانجام سبب می شود همان اندیشه ها از دست بروند. آما داستان هایی که می کوشند به صورتی بسیار صریح عواطف مخاطبانشان را برانگیزند، درمی یابند که اسباب صوری مخصوص برانگیختنِ عواطف هرگاه بیش از حد از توسل به بافت پرهیز می کند قدرتش را از دست می دهد. به هنگام وارسی تاریخ روایت، متوجه می شویم که انواع داستانی خاصی، وقتی از ارزش بافتی خود خالی می شوند، درصدد برمی آیند تا با ریزه کاری ها و تفصیلات صوری این کمبود را جبران کنند و سرانجام یا سنگینی وزنشان آن ها را از بین می برد یا فشار نقیضه ها، و این اغلب به معنی تحمیل نظامی از ارجاعات بافتی بر آن هاست که به دلیل شکنندگیشان تاب تحملش را ندارند ـ مثل وقتی که سروانتس رمانس بهلوانی را وامی دارد که به اسپانیای معاصر ارجاع دهد.

برای آنان که درصدد وصف بنیانهای ساختار داستانیاند، این امر مشکلي بزرگ پديد مي آورد، مشکل جستوجوي جهاني ها در پيکرهي مطالبی کے خرود معروض چنین ضرورت ہای متغیری است و با دگرگونی های صوری بسیار به آن ها پاسخ داده است. به طرق متعددی مي توان به اين مشكل پاسخ داد. يكي ناديده گرفتن آن است _كه چنانكه خواهیم دید مهلک است. راه دیگر محدود کردن مواد مورد بررسی بـه پیکرهای از داستانهای همگن است که نیت و فرمی مشابه داشته باشند. راه سوم این است که فقط جنبه های معینی از مواد مورد بررسی را توصيف كنيم و جنبه هاى ديگر را ناديده بگيريم. پراپ و لوى استروس، دو تن از موفق ترین جویندگان جهانی های داستان، از هر دو روش تحدید استفاده کردهاند. لوی استروس خود را به داستانهای اساطیری خاص محدود کرده و تنها با اطلاعات بافتی مستتر در ساختار اسطورهای کـار دارد. پراپ خود را به برخبی حکایتهای پریان محدود کرده و با ویژگی های ساختاری که ساخت و پرداخت عاطفی حکایت ها را سازمان مي دهند کار دارد. بدين ترتيب، هريک از آنها نه فقط مواد مورد بررسي خود را محدود کرده، بلکه توجه خود را بر مشهودترین کیفیات آن متمرکز كرده است. آنها با اين كار تلويحاً تمايز ميان داستانِ اطلاعرسان و عاطفي را پذیرفتهاند _ چـه در گـزینش مصالح کـارشان و چـه در نـحوهي 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 دیگر جویندگان جهانی های داستان که به دشواری پیش گفته مربوط می شود در تعریف خود روایت نهفته است. پیش تر اشاره کردم که در میان ناظرانِ قابل بر سر این که چه چیزی روایت است و چه چیزی نیست توافق گسترده ای وجود دارد. همین طور است اما مواردی مشکل زا وجود دارند، و این مشکلات زمانی روشن تر می شوند که بخواهیم دو سر تعیین کننده ی حدود روایت را پیدا کنیم. یکی از این دو سر، که در ادبیات مدرن آشناست، شامل آثاری است با بنیانی روایی (که اگر دو نمونه ی متفاوت را بخواهیم نام ببریم، می توانیم به ماریوس مر، که در ادبیات مدرن آشناست، شامل آثاری است با بنیانی روایی (که مردی ی یولیسز اشاره کنیم) که انبوهی عناصر غیر روایی بر آن استوار شده اند طوری که کیفیت روایی اثر به خاطر کیفیات دیگر به شدت می شود، یعنی بررسی خُردساختارها، آن سر دیگر روایت است که می شود، یعنی بررسی خُردساختارها، آن سر دیگر روایت است که نقطه ای که از آن آغاز می شود. 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.
 ۶. پادشاه سالم بود اما بعد درگذشت.
 ۹. پادشاه سالم بود اما بعد درگذشت.
 ۷. پادشاه بیمار بود و بعد درگذشت.
 ۹. پادشاه بیمار بود و بعد درگذشت.
 ۷. پادشاه سالم بود اما بعد بیمار شد.
 ۲. پادشاه سالم بود اما بعد بیمار شد و بعد درگذشت.
 ۲. پادشاه سالم بود اما بعد درگذشت.
 ۹. پادشاه بیمار بود و بعد درگذشت.
 ۹. پادشاه بیمار بود و بعد درگذشت.
 ۷. پادشاه بیمار بود و بعد ملکه درگذشت.

در هر هفت سازهي كلامي بالا دستكم دو واقعه ذكر مي شوند كه از لحاظ زمانی به دنبال هم رخ دادهاند. شمارهی ۱، هرچند چندان جالب نیست، بی تردید یک روایت است. شماره ی ۷ را (با فرض این که رابطه ای بين اسميت و پادشاه وجود ندارد) نمي توان اصلاً روايت ناميد، هرچند شمهای از کیفیت وقایعنگاری در آن هست. اما در کجای یمی رفت ا تدریجی نمونه های بالا از سطح روایت به سطحی نازل تر پا میگذاریم؟ و برای آنکه احساس کنیم در برابر یک «قصه» قرار گرفته ایم باید به کدام سطح پیچیدہتری حرکت کنیم؟ اگر روایت صرفاً نقل پیرفت رخدادہا به لحاظ زماني باشد، قصه نوع خاصي از پيرفت است باكيفيات خاص، و قطعاً جای بحث دارد که آیا حتی شمارهی ۱ در این پی رفت واجد آن اندازه جـذابيت زيباشناختي هست كـه بتوانيم آن را قصه بناميم. ساختارگرايان در همهي موارد روشن نكردهاند كه به كوچكترين والمدهاي روايت علاقهمندند ياكوچكترين واحدهاي قصه كه هردو پشت واژهي فرانسوی récit پنهان مي شوند. و درواقع هم گويي دو فرض كاملاً متفاوت در ايـن زمـينه الهـامبخشِ آثـار اوليـهي گـرماس و بـرمون بو دەاند.

برمون، در نخستین جستارهایش در شمارههای ۴ و ۸ نشریهی کومونیکاسیون، به روشنی، بیشتر دغدغهی روایت را دارد تا دغدغهی قصه را. درواقع، تکیهی او بر منطق حاکی از آن است که پیوند روایت را با فلسفه بیشتر از آنی می داند که ممکن است انتظار داشته باشیم. او، همچون گرماس که از منظر معناشناسی به روایت می نگرد، ظاهراً چنانکه باید و شاید بُعد زیباشناختی مواد مورد بررسی خود را درنمی یابد و فرمالیست ها در این زمینه می توانند چیزهایی به او بیاموزند. برمون در ابتدای کار متذکر می شود که برخی از کارکردهای حکایت پریان با هم

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 می دهد این است که کارکردهای پراپی راکه باهم پیوند منطقی دارند _ مثل شماره یِ ۱۷ (داغ یا می شود) _ اغلب با چند کارکرد میانجی از هم جدا می کند طوری که در نظام تک خطی پراپ رابطه یِ ساختاری آنها مبهم می شود. برمون رابطه یِ کلیه یِ زیرمجموعه های منطقی را در کل یک روایت روشن کند و بدین ترتیب تصویری شکل واره ای به دست دهد که بتواند مبنایی برای مقایسه یِ یک روایت خاص با روایت دیگر فراهم آورد. چنان که خود می گوید،

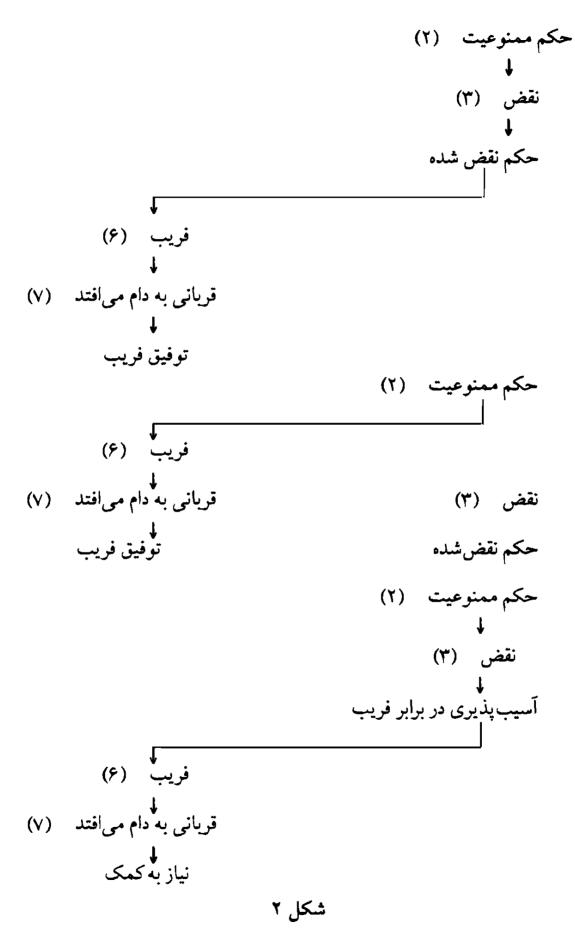
بدین ترتیب، از یکی از بدترین گرفتاریهای فرمالیسم خلاص می شویم، این گرفتاری که وقتی کار را با ایجاد تقابل بین وضوح فرم و بی اهمیتی محتوا آغاز می کند، درمی یابد که قداد نیست تنوع سنخ شناختی ۱ اشیائی را که صرفا ویژگی های مشترکشان را انتخاب کرده است احیاکند و دوباره به دست آورد. به همین علت است که پراپ، که به این زیبایی فرم نوعی حکایت های روسی را کشف کرده، وقتی می خواسته آن ها 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).^۲

پیشنهاد اساسی برمون این است که واحد پایه ی روایت کارکرد نیست بلکه پی رفت است، و یک داستان کامل را، هرقدر هم بلند و پیچیده باشد، مي توان همچون تلفيق پي رفت ها معرفي كرد. يي رفت بسيط يك سه گانه است، که در آن یک احتمال به فعل درمی آید و این به فعل درآمدن نتيجهاي به دنبال دارد. او اين شكلوارهي پايه را در شكل ۱ نمايش می دهد. در هر مرحله از بسط و گسترش، حق انتخابی وجود دارد: در مرحلهي دوم، تحقق يا عدم تحقق، و در مرحلهي سوم، توفيق يا شكست. اما مي توان ديد كه انتخاب دوم در مرحلهي دوم اصلاً واقعاً يك انتخاب روايي نيست، زيرا ما را در همان نقطهي آغاز حركت نگاه مي دارد. بر مون 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 آيد. به فعل درنيامدن اين موقعيت همان خارج كردن تير از چلهي كمان است بي آنكه پرتابش كنيم. (خوب است بهطور گذرا خىاطرنشان کنیم که حی*وان وحشی در جنگل* هنری جیمز دقیقاً براساس همین موقعیت قرار دارد. داستان دربارهی این است که آیا تیز پرتاب شده یا نشده، آیا قهرمان داستان مردی بدون قصه است یا نیست. این یک ضدداستان مدرن است به اعلى درجه.) اما همين كه تير از چله رها شد، هرچند شايد باد آن را ببرد يا از اشياء گوناگوني كمانه كند، نهايتاً على القاعده به هدف مىزند يا نمىزند.

شکل ۱

روايت با متوجه كردن همهي جزئيات به سوى پرواز آن تير امر ارتباط را تسهيل ميكند.

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 نارسایی های او به تفصیل وجود ندارد، اما مي توان به اختصار آن ها را ترسيم كرد. او، به هنگام كار با چهار كاركرد از کارکردهای پراپ، نشان میدهد که این کارکردها چگونه در یکی از حکایتهای پراپ عملاً به آن ترتیب پراپی که فرض می شود تخطی ناپذیر است تنظیم نمی شوند. شیوهی او در نشان دادن اینگونه موضوعات در اغلب موارد بسیار سودمند است، اما مسائل دیگری هم در این جا هست که باید به آنها توجه کنیم. برمون (شکل ۲ را ببینید) از میان کارکردهای پراپ، كاركردهاى شمارەي ٢ (حكم ممنوعيت)، ٣ (نقض حكم ممنوعیت)، ۶ (کلک زدن شخص خبیث)، و ۷ (فریب خوردن قربانی) را _ابتدا همانطور که در شکلواره ی پراپ آمدهاند (کارکردهای ۴ و ۵ را کنار می گذارد چون بی ربطاند) و سپس به شکلی که در یک حکایت خاص مي آيند ـ عرضه مي دارد. در بخش فوقاني شكل ۲ رابطهي زنجيروار كاركردها راكه پراپ عرضه كرده مي بينيد. اما در حكايت شمارهي ۱۴۸ او رخدادها درواقع به صورتي که در بخش ميانې شکـل می بینید تنظیم شده اند. در این حکایت، شخص خبیث عملاً قربانی را می فریبد تا حکم ممنوعیت را زیر پا بگذارد، طوری که کارکرد ۶ درست بعد از کارکرد ۲ می آید و به دنبال آن هم کارکردهای ۳ و ۷ می آیند، و ظاهراً هم همزمان پديدار مي شوند نه پشت سر هم. نقضِ حكم ممنوعيت همان دامی است که قربانی در آن می افتد. در این جا بر مون طریقه ی مفيدي براي ترسيم شكل وارهي اين روابط به ما عرضه كرده است. (او به تفصيل از اين شكل وارهها استفاده ميكند كه غالباً هم بسيار روشنگرند.) ولی آن شبه کارکردهای غیرپراپی موسوم به «حکم نقض شده» و



«توفيق فريب» چه هستند؟ اين ها بقاياي سهگانهي ضروري برموناند، و خیلی هم نامناسباند. زیرا «حکم نقض شده» اصلاً نتیجه ی «نقض» نیست: همان است و فقط به تعبیری دیگر بیان شده و فرایند پی رفتی را شلوغ کرده است. و در مورد «توفیق فریب» هم همین امر صادق است. وقتى قرباني به دام مي افتد، فريب با توفيق قرين شده، و اگر نتیجهای باشد باید چیزی اضافه بر آن در بر داشته باشد. درواقع، در نظام پايەي پراپي، نقض حكم به تغيير موقعيت يا وضعيت يک شخصيت می انجامد. و افتادن به دام شخص خبیث هم به همین ترتیب. اگر این تصور برمون را بپذيريم كه اين سهگانه ساختار پايهي روايت است، مي توانيم از طرف او آراي پراپ را به صورت بخشِ پاييني شکل ۲ بازنویسی کنیم. اگر این شکلواره را طوری تغییر میدادیم تا حکایت شمارهی ۱۴۸ را توصیف کند، کارکردهای ۳ و ۷ باز بهطور همزمان مى آمدند، اما فقط يک نتيجه حاصل مي آمد، نياز به کمک _ زيرا پي رفت آسیب پذیری در پی رفت فریب جذب شده بود. اما در حکایت های پراپ بهطور اعم، غالباً آسيب پذيري جديدِ ناشي از حكم نقض شده است كه فریب را تسهیل میکند. پراپ عناصری چون آسیب پذیری و نیاز به کمک را مشخص نمی کند زیرا کارکرد به مفهومی که او در نظر داشت نیستند بلكه وضعيتاند. رخداد هم نيستند، هرچند بالقوه حاوى رخدادهايي هستند. وضعیت است که محرک کنش می شود، و کنش است که وضعیت را تغییر می دهد. برای همین است که تو دوروف در دستور زبانِ دکمارون خود برای توصیفِ نحو روایت ناچار می شود بر فعل و صفت، کنش و ويژگي به يکسان تأکيد کند.

اما در اینجا باید یک نکتهی دیگر را هم مطرح کنیم. وقتی بر سومین عنصر در بخش پایینیِ شکل ۲ نام «آسیب پذیری در برابر فریب» را نهادم، از ایسن دانش بسهره بسرده ام که درواقع در نظام روایتِ پراپ فریب برنامهریزی شده بوده است. اما در آثار داستانی دیگر، ممکن بود حاصل

فقط مجازاتِ نقض كنندهي حكم از سوى واضع حكم باشد_يا چيزهاي ديگر. به همين ترتيب، «نياز به كمك» من صرفاً نگاهي به وضعيتِ قرباني بد اقبال نیست. در برخی قصه ها ممکن است در این وقت دیگر مرده باشد و دیگر به کمک کسی احتیاج نداشته باشد. «نیاز به کمک» مشخصهی وضعیت می شود زیرا می دانیم که کمک در راه است. این وضعيتها صرفاً بيانگر فعلها نيستند؛ وضعيتها اصلاً هستند به خاطر آنکه فعل ها بیایند. و همین به خاطرمان می آورد که روایتْ فعل مدار، و از باب گزاره پردازی ، است و نیز این که روایت، به عنوان تجربه ای برای مخاطبان، غايتمند أست. هدف است كه تير را برانگيخته و نه آنكه تير به جست وجوى هدف برآمده باشد. نويسنده از ميان امكانات روايت طيفي از انتخابها در اختيار دارد، اما خواننده بايد راهي كوبيده را به سوى پايانى از پيش پنداشته بپيمايد. و پايان داستان سايه ې بلندى در پس خود مي افكند. اين تداوم غايت مندانه درواقع از مختصات اصلي روايت و يكي از منابع اوليهي رضايت خاطر خواننده است. وقتى داستان، هر نوع داستانی، را به پایان می بریم می توانیم بگوییم به آن چه موردنظر بوده رسيدهايم. اغلب اوقات اين تفاوت ميان خواندن يک سلسله رخدادها را با از سر گذراندن این سلسله رخدادها نادیده می گیرند. میزان نزدیک شدن زندگي به هنر روايت دقيقاً بستگي به اين دارد كه ما به چه ميزان بر طبق فلسفه ای جبری زندگی کنیم فلسفه ای که به ما این اعتقاد آرامش بخش را بدهد که هىرچە رخ مى دهد بر نامەريزى شده، معنى دارد، وطراحي شده است. جاذبه ي بسياري از مذاهب دقيقاً همين است _ این امکان را برایمان فراهم می آورند که فکر کنیم زندگی هامان داستان،هايي هستند طرح افكندهي ماوراء.

ديديم كه خود برمون در ترسيم كافي و وافي واحدهاي مجموعه هاي

^{1.} predication 2. teleological

سهگانه با دشواری رو به رو بوده، و این تازه اول مشکلاتِ دخیل در جستوجوی کوچکترین واحدهای روایت در فرم سهگانه است. نمونهی 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. ۱. پادشاه درگذشت. 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 رو بهروییم 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

۱۴۶ ساختارگرایی در ادبیات

ساختاربندی سهتایی ^۱ تشکیل یافته است. با این همه ظاهراً روشن است که توان بالقوهی روایت در همین سهتا سهتا شدن ها خلاصه نمی شود. درواقع، هرچه بیشتر دست به تقسیم بندی های فرعی بزنیم، به نظر می رسد که از روایت دورتر می شویم. پس حداقلِ لازمی برای تفاوت یا فاصلهی بین هریک از این سه مرحله ها در هر پی رفتِ روایی سه بخشی وجود دارد که آن ها را به روایت بدل می کند ـ نکته ای که بر مون از آن غفلت می کند.

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 بسنده ای برای به جستوجوی زمان از دست رفته ی پروست بدانند. نکته ی موردنظر در این که فرم سهگانه را تا حدی مهمل در هر دو جهت امتداد داده ایم این است که نشان بدهیم در خود منطق برمون نوعی اختیاری بودن^۲ وجود دارد که سبب می شود نتواند در توصیف آثار داستانی به گونه ای سودمند عمل کند. سهگانه های ذهن منطقی الزاماً ساختار هر روایتی نیستند. این سهگانه ها فقط راهی برای تقسیم بندی ساختارهای از پیش موجود به واحده ایی با اندازه ای کاملاً ختیاری اند. همه ی تلاش های ساختارگرایانی که خواسته اند از مقوله های منطقی تهی شده از محتوای معنایی فرم روایت را به دست آورند، بی حاصل از کار درآمده است. اما تلاش های آن ها در جهت دیگر، یعنی بررسی دقیق فرم های خاص و به دست آوردن فهرستی از عناصر

واژگانی و نحویِ پایهیِ روایت بسیار سودمند و جالب بوده است. تلاش تودوروف در دستور زب*ان 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 زبان شناسی سوسور و یاکوبسن آغاز کرده، دلالت با تقابل های دوتایی ' شروع می شود. مفاهیم اولیه ی تفكر، درست مثل صوتهاي اوليهي گفتار، به اين ترتيب از هم متمايز می شوند. بالا و پایین، چپ و راست، تاریک و روشن براساس تقابلی که باهم دارند در ارتباط با یکدیگر تعریف می شوند. سپس گرماس یک سطح تفكر پیش زبانی را فرض می كند كه در آن به این تقابل های ابتدایی شکلی انسانگونه داده می شود که به واسطه ی آن، تقابل های منطقی یا مفهومي ناب به مشارکيني در يک موقعيتِ جَدَلي بدل مي شوند، موقعيتي كه وقتى مجال توسعهي زماني را پيداكند، بـه يك قصه بـدل مي شود. اگر به اين مشاركين خصلت هاي اجتماعي يا فرهنگي داده شود، به نقش هایی در کنش های داستانی تبدیل می شوند. اگر به آن ها ويرژگى هاى فرديت بخش داده شود، كنشگر أيا، به عبارت ديگر، شخصيت مي شوند. اما، در هر صورت، اين آغاز روايت در يک تقابل معنايبي به موقعيتها وكنشهايي ميانجامدكه مشخصهي اصليشان همين تقابل است. در هر پيرفتِ روايت وجود حداقل دو مشارک ضرورت دارد، و کنش های پایه عبارت اند از فصل و وصل: جدایم و وصال، مبارزه و آشتی. روایت در اساس عبارت است از انتقال یک ارزش یا یک شیء از یک مشارک به مشارک دیگر. یک پی رفتِ روایتِ نوعی شامل یک گفتهی وصفی است که ویژگیهای فاعل^۵ و موقعیت او را

مشخص میکند؛ به دنبال آن گفتهای «وجهی» ^۱ می آید که در آن آرزوها، ترسها، و باورهای فاعلِ مورد بحث معرفی می شوند و بر کنشی مرتبط با آنها اشاره دارد؛ و گفتهای متعدی که در آن جابهجاییِ ارزش یا تغییر موقعیت انجام می شود. برای مثال:

۱. پادشاه سالم است. (وصفی.) ۲. پادشاه از بیماری می ترسد. (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 سـهگانه کارکردی ویژه داشته باشد.

در توصيفِ زايشِ روايت هيچكدام اينها نامعقول نيست. اما، چه به آن صورتی که خود گرماس ارائه کرده و چه به صورت چکيده ي مختصری که اين جا ارائه شده، کم و بيش پيچيده، معمايی، و بيش از حد گزينشی است. اگر قرار باشد اين را وصف پيدايش کليهي ساختارهای روايی بدانيم، بايد بگوييم به نحو اسفباری ناقص است، اماگرماس مدعی است که سر وکارش با دستور زبان کل روايت است. درواقع، بلايی که از قرار به سر همهي متفکرانی می آيد که به جست وجوی يک ساختار روايي پايهي خالی از محتوای معنايی برمی آيند، اين جا هم به چشم می خورد. گرماس، همچون ساير ساختارگرايان، ساختارهای انضمامي پرشده از معنايی را در ذهن دارد که به مدلهای نامرئي عملياتِ على الظاهر انتزاعي او بدل می شوند. و مدلی که او اين جا در ذهن دارد دقيقاً همان نوع متنی است که وقتی در جهت خلاف جهت فعلی به کار مشغول بود، بهترين اثرش را براساس آن نوشت _ وقتی از ويژگیهای خاص ساختارهای

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» ⁽ پراپ را بررسی میکند که «فهرست مشارکین» را در اختیارش میگذارد. و بعد سیاههیِ کارکردهای نمایشی سوریو را مورد بررسی قرار میدهدهگرچه هیچیک از این دو سیاهه به طور کامل مقصود گرماس را برنمی آورنده و گرچه در هردو تردیدهایی به چشم میخورد مسوریو 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 - باز هم وقتی هفت مقولهیِ پراپ و شش کارکرد سوریو را باهم نشان بدهیم، متوجه تناظرهای جالبی می شویم:

1. spheres of action

دو سیاهه، حتی وقتی ترتیب سوریو را بر هم بزنیم، کاملاً باهم تطبیق نمی کنند، و تفاوت های آن ها وسیله ای است برای سنجش تفاوت های حکایت پریان با نمایشنامه ی صحنه ای و نیز فرایندهای مفهو می 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 می توان بسیاری از پیچیدگی های داستان را از آن بیرون کشید، و بدون آن ها وجود داستان غیر ممکن بود. گرماس سپس تلاش می کند تا امکاناتی را که پراپ و سوریو مطرح کرده اند به قاعده و نظام در آورد.

او مشارکین را به سه مجموعه جفتهای متقابل تقسیم میکند که مي توان تمامي افراد كنشگر يک قصه را از آنها بيرون كشيد. نخستين مقولهی او از فاعل و مفعول تشکیل شده است. فاعل متناظر است با «قهرمان» پراب و اسد یا «اراده»ی سوریو. مفعول متناظر است با «شخص مورد جست وجو» و شمس یا «شيء مطلوب» سوريو. اين جفت مشارکين بنيادي ترين جفت است و به ساختار اسطورهاي جست وجو مي انجامد. دومين مقوله ي گرماس مقوله ي دهنده يا فرستنده (destinateur) و گيرنده (destinataire) است. سوريو اين مقولات را بهروشنی مشخص کرده است: «حَكَم يا پاداش دهنده» و «بهرمور نهايي». در فهرست پراپ اين دو تا به اين حد روشن نيستند. پراپ دهنده را، چنانكه گرماس هم توجه داده است، تا حدودی با سادهدلی همچون جنبهای از مفعول عرضه کرده است: «پدر» «شخص مورد جستوجو». گیرنده نیز در نظام پراپ زیر عنوان «اعزام کننده» پنهان شده است، زیرا کسی که قهرمان را به جست وجو مي فرستد اغلب بهرهور نهايي است. گرماس تنظيم عناصر روايت در اين دو جفت مشارک را به اين دليل ترجيح مي دهد که تکرارِ ساختاري است كه به نظر او ساختار پايهي دلالت در همهي سخن هاست: فرستنده /گیرنده و فاعل /مفعول. به نظر او، در برخی روایت ها می توان این چهار مشارک را فقط با دو کنشگر عرضه کرد. در یک قصهی

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

این فرمول بندی مشکلاتی دارد که برمون و تو دوروف به آنها واقف اند و به صورت های مختلفی به آن ها پاسخ می دهند. یکی این که فاعل و مفعول به نظرگاه بستگی دارند و بنابراین می توان معکوسشان کرد. در یک قصه یِ عشقی، آن هم نه فقط یک قصه یِ مدرن، دختر و پسر ممکن است هردو هم فاعل باشند هم مفعول، هم فرستنده باشند هم گیرنده. دیگر این که، 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 طرحواره ی خود را با افزودن یک جفت دیگر تکمیل میکند: مددکار و حریف، که له و علیه انتقال موفق و ارضای تمایل عمل میکند. ایَن مقولات در پراپ و سوریو به وفور دیده می شوند. 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 منطبق اند. 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 می شود، اما گرماس با حوب است کمی در این اغتشاش کند وکاو کنیم. حتى در يک جملهي واحد مىتوان به سـه طـريق «فـاعل» را تـعيين كرد ــكه هرسه هم به بررسى داستان ربط مىيابند. دو مثال زير را در نظر بگيريد:

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

در جملهي ١، جان فاعل دستوري است، اما «مرا» فاعل بـلاغي ١ است، زيرا اول شخص هميشه فاعلى است؛ ما به سمت نظرگاه اول شخص کشيده مي شويم. در جملهي ۲، «من» هم فاعل دستوري است و هم فاعل بلاغی؛ نظرگاه متمرکزتر و فشردهتر می شود. اما توجه داشته باشید که در هر دو جمله «جان» اسد است؛ او کارگزار ^۲ی است که کنش وصف شده با فعل را انجام مي دهد؛ ارادهي او، خشم او، ميل اوست كه به اين صحنهي کوچک جهت میدهد. او فاعل نمایشی هر دو جمله است. تنها در جملهای چون «من جان را زدم» فاعل های دستوری، بلاغی، و نمایشی همه در یک فاعل جمع آمدهاند. پس کاربرد اصطلاح فاعل امکان خلط مطلب را در هر بحثى دربارهي ساختار روايت به شدت افزايش مي دهد. از اینروست که نظام گرماس به هیچ وجه پیشرفتی را نسبت به نظام سوريو نشان نمي دهد. از قرار معلوم، خودش هـم چـندان از آن راضـي نبوده و در جستارهای بعدی آن را دستکاریهایی کرده و برخبی مشخصههای مجموعهیِ مشارکینش را رها کرده، هرچند چنانکه باید و شاید صراحت به خرج نداده است. مثل خیلی از بوطیقاهای خُردِ ساختارگرا، تلاش های او بیشتر جالب است تا این که رضایت بخش باشد. شايد غايتِ تهيهي فهرستِ مشاركين هماني باشد كه كلود برمون در

^{1.} rhetorical subject 2. agent

منطق récit خود تلاش كرد به أن دست يابد. برمون كار را با تقسيم بندي منطقي نقش های داستانی به دو نوع بنیادی آغاز میکند: کارگزاران و کارپذیران ، آن ها که کاری انجام می دهند و آن ها که اعمالی بر آن ها واقع می شود. او ابتدا به بررسی کارپذیران می پردازد، زیرا در بسیاری از قصهها فاعل یا قهرمان ابتدا کارپذیر است و بعد کارگزار می شود و اغلب در انتهای حکایت باز شأنِ کارپذیر پیدا میکند. درواقع کارپذیر ممکن است مورد دو نوع کنش قرار گیرد که فی نفسه خاص آغاز و یایان قصههايند: ممكن است يا به صورت ذهني پذيرندهي كنش باشد يا به صورت عيني. ممكن است به صورت ذهني تحت تأثير قرار بگيرد (اطلاعاتی دریافت کند، احساس رضایت یا عدم رضایت کند، تشویق به اميد يا بيم شود). يا ممكن است كنش عيني بر او واقع شود: ممكن است موقعیتش تغییر یابد یعنی بهتر یا بدتر شود، یا (در وجه مثبت) با مراقبت یا (در وجه منفى) با ناكامي حفظ شود. هريك از اين سه مقولهي كنشٍ وارد بر زندگي كارپذير، كارگزارِ لازم براي اجراي آن را تلويحاً تعيين ميكند. هر كاركردى نقش خود را القا مىكند. بدين ترتيب، در ميان تأثيرگذاران، نقشهایی چون خبرچین، ریاکار، اغواگر، ارعابگر، ملزم کننده، و نهی کننده؛ در میان تغییر دهندهها، بهبود بخش و تباه کننده را می یابیم؛ و در ميان حفظ كننده ها، حافظ و ناكام كننده. برمون ضمناً درمي يابد كه ورودٍ مفهوم شایستگی مستلزم کارگزارانی است که به عنوان پیاداش 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 می توان تنا بینهایت به انواع گوناگون کارگزاران فرعی^۲ و کارپذیران فرعی ^۱ تقسیم کرد. نظام راستینی این جا در کار نیست زیرا هیچ ضرورتی برای متوقف شدن در سطح معینی وجود ندارد. برای مثال، چند نوع «بهبود بخش» را می توان تصور کرد؟ و چندتاشان را باید فهرست کرد تا سودمند باشد؟ هیچ راهی هم نیست که معلوم کنیم همهی نقش های ممکن به کفایت عرضه شدهاند یا نه. برای نمونه، برمون مشخصاً نقش های حَکَم یا داور را که در پژوهش های دیگر مهم تلقی شدهاند تعیین نمی کند. درواقع در این نحوه ی 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 تهیهی فهرست زنجیرهها^۲ است و نه تهیهی فهرست مشارکین پایه. اگر بتوان گفت که مجموعهی نقشها یا مشارکین واژگانِ مدلوارههای روایت را تشکیل می دهند، 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 برنمی آید، 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^۳ (آزمونها، مبارزهها) ۲ . میثاقی^۴ (بستن و شکستن پیمانها) ۳. انفصالی^۵ (رفتنها و بازگشتنها)

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

1. subpatient2. syntagm3. performative4. contractual5. disjunctional

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

اگر از زنجیره های میثاقی شروع کنیم، می توان مشاهده کرد که گرماس توصيف آنها را كامل نكرده است. در واقعيت و در هنر پيمانها فقط بسته و شکسته نمی شوند. پیمان ها را اجرا یا محقق هم میکنند. در آثاری که پراب و گرماس بررسی کردهاند، پیمان معمولاً امری است که بين قهرمان و قدرتي مافوق واقع مي شود، و بنابراين قهرمان به عنوان destinataire یا گیرنده و شخصیت دیگر (بادشاه، خدا، بدر یا مادر، روحانی) به عنوان destinateur یا دهنده عمل میکند. این رابطه ی سلسله مراتبي مهم است، و تلويحاً پرسش بسيار جالبي دربارهي ماهيت روايت در آن مطرح می شود: این پرسش که آیا موجودیت آثار داستانی بدون اینگونه روابط سلسله مراتبی امکانپذیر است یا نه. اما ایدهی میثاق را بايد اينجا به صورت ملموستري بپرورانيم. رابطهي ميثاقي از آن نوعي که اینجا مورد بحث ماست مستلزم قاعده یا مجموعه قواعدی است که قدرتي مافوق وضع كرده است، همراه با وعدهي پاداش براي رفتار نيک 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 كيفر دادن داشته باشد. بنابراين عمل كردن فاعل -قهرمان به پيمان مستلزم عمل كردن مرجع قدرتِ برقرار كنندهي پيمان به آن است. به همين ترتيب، شکست مستوجب کيفر است. در چارچوب ساختار کلي داستان، میثاق همیشه در ابتدا می آید و پاداش در انتها. هر آزمونی بر مبنای این ميثاق بايد بين اين دو بيايد. رفتنها و آمدنها، هرچند در مواد اساطيري دستمايهي كار پراپ و گرماس قطعاً رخ مى دهند، مى توان گفت زنجیره های اشتقاقی اند و نه زنجیره های بنیادی.

بدين ترتيب، ساختارهاي بنيادينِ نوعِ روايتِ موردِ بحثِ ما در اين جا

سه کارکردِ پایه و مشارکین ملازم آنها را در بر دارند. این کارکردها عبارتاند از پیمان، آزمون، و داوری. مشارکین عبارتاند از منعقدکنندهی پیمان و متعهد پیمان، آزمونگر و آزمون شونده، داور و مورد داوری. اما اين يي رفت كاركردها با شش مشارك آن يك روايت نيست. درواقع، تـا نقش های متعهد پیمان، آزمون شونده، و مورد داوری را به یک فاعل واحد، که قهرمان یک قصه می شود، ندهیم، این پی رفت به یک روایت بدل نمی شود. 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 می شود، همان طور که یک اسم ممکن است فاعل دستوری یک جمله باشد: جان پيماني دريافت ميکند. جان آزموده مي شود. جان داوری می شود. در این پی رفت، منعقدکننده ی پیمان، آزمونگر، و داور صرفاً به واسطه ي كاركر دهايشان به تلويح ارائه مي شوند. در روايتي مبتني بر این سناریو، این کارکردها ممکن است به طرق گوناگون تجسم یابند. جان ممكن است با خودش عهد ببندد كه از كوهي بالا برود. خودٍ كوه ممكن است آزمون باشد. و توفيق يا شكست ممكن است همان باداش يا کیفر باشد. به عبارت دیگر، لازم نیست نقش های آزمونگر و داور در قالبی انسانی مجسم شوند. از طرف دیگر، این نقش ها شخصیت پردازی را ایمجاب میکنند. بنابرایین میمکن است دقیقاً در این ساختار پیمان، آزمون، و داوری شخصیت های اصلی ما خدا، انسان، و شیطان باشند. بد نيست خاطرنشان كنيم كه وارد كردن شيطان صرفاً وظيفهي آزمودن را از خدا، که می توانست همه ی این کارکردها را خود به تنهایی انجام دهد، میگیرد. محول کردن کیفردهی (وجهی از نقشِ داور) به میکائیل در آن قصهی مسیحی نیز وظیفهای را از خداوند میگیرد. و به همين ترتيب، مضاعف كردن انسان به هيئت آدم و حوا آزمون را پیچیده تر و غنی تر میکند. (شیطان در آزمون اولش شکست میخورد، بعد حوا را می آزماید، که نقش میخالف را می پذیرد تا آدم را

بیازماید.)شخصیتها زیادترمی شونداماکارکردها همانهایی اندکه بودند. از این بحث قاعدتاً چند نکته باید روشن باشد. اول از همه اینکه قهرمان یا فاعل جایگاهی متفاوت باکلیهیِ مشارکین دیگر در یک روایت دارد. به مفهومِ خیلی واقعیِ کلمه، او اصلاً یک مشارک نیست. این پی رفت را در نظر بگیرید:

۱. جان پیمانی دریافت میکند. (جان آن را می پذیرد / رد میکند.) ۲. جان مورد آزمونی قرار میگیرد. (جان آزمون را با موفقیت پشتسر میگذارد / شکست می خورد.) ۳. جان مورد داوری قرار میگیرد _پاداش /کیفر (جان پاداش میگیرد /کیفر می بیند.)

جان فاعلِ دستوریِ هر شش جمله در این پیرفت است، اما در سهتای آنها مجهول است – سهتایی که کنش جدید را آغاز میکنند. به نظر من بسیاری از روایتها به همین گونه پیش میروند. قهرمان نه کارگزار بلکه کارپذیر است. کنش هایش اساساً واکنش اند. نقش های جالب در داستان آنهایی اند که با گزاره پردازی شکل میگیرند، نقش های فعالِ پیمانکار، داور، و به ویژه آزمونگر. بدین ترتیب، برای آنکه قهرمان ما، جان، توجهمان را جلب کند و همدر دیمان را برانگیزد، باید خصایلی جز یک نام به او بدهیم. باید جوان باشد و خوش سیما و شاید از طبقات فرودست و از این قبیل. باید به یک شخصیت تبدیل شود، و او تنها شخصیت اساسی محکن است هرگز حتی جایگاهِ مشارک پیدا نکنند. یعنی کارکر دهایی ممکن است هرگز حتی جایگاهِ مشارک پیدا نکنند. یعنی کارکر دهایی اصلاً در چارچوب یک مشارک جای بگیرند، چه رسـد بـه ایـنکه 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 گفته ها این نیست که تهیه ی فهرست مشارکین در پيکرههايي همگن از آثار داستاني غيرممکن يا بي حاصل است. اصلاً و ابداً. مقصود فقط اين است كه تلاش براي تهيه ي شبكه أي قطعي 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 كنند لازم نيست كه بـه صـورت مشـارك درآيـند. امـا ايـن پـرسش همچنان باقی است که آیا میتوان فهرستی از کارکردهای پایهی کل روايات تدوين كرد. تأملات خود من در اين باب به اينجا رسيد كه کارکردها هم، اگر در شبکهي روايت آنقدر که بايد، به عقب برگرديم و آنها را دنبال کنیم، ناپدید می شوند. اما به اعتقاد من می ارزد که این پرسش را دنبال کنیم که چه کارکردها و مشارکینی در پیکرههای معینی از مواد روايي پديدار مي شوند، و چگونه با بقيه ارتباط مي يابند. و البته اين همان جایی است که پراپ و سوریو کارشان را شروع کردند؛ همان نقطهای که گرماس در جالب ترین کارش ادامهاش داده (در مورد حکایات مشخص)؛ و همان جایی که تودوروف، بـ هطور اخمص، روشِ پـژوهشی پراب را با کار روی د*کامرونِ* بوکاتچو گسترش داده و ابهاماتش را برطرف کردہ است.

دستور زبان دکامرون اثر تزوتان تودوروف مهم ترین گام به جلو در

1. matrix

روایت شناسیِ پایه از زمانِ خودِ پراپ است. کار بی نقص نیست، اما اگر آن را همراه با واکنش های انتقادی که برانگیخته است (به ویژه فصلِ گزنده ای که برمون در منطق récit به آن اختصاص داده) و تجدیدنظر ها و تکمیل کردن های خود تودوروف در نظر بگیریم (به ویژه مقاله اش درباره ی گشتارهای روایت در بوطیقای نشر)، پژوهشی است فی نفسه جذاب و الگویی مفید و دعوتی برای پژوهش های بعدی در مورد پیکره های دیگری از مواد روایی.

تودوروف با مفروض گرفتن يک دستور زبان جهاني کار را آغاز ميکند:

این دستور جهانی سرچشمهی همهی جهانی هاست و حتی خود انسان را هم تعریف میکند نه فقط همهی زبان ها که همهی نظام های دلالتی از یک دستور زبان واحد تبعیت میکنند. جهانی است نه فقط به این دلیل که دربار می کلیهی زبان های جهان سخن میگوید، بل به این دلیل که با ساختار خود جهان هم منطبق است.^۱

پذیرش یا عدم پذیرشِ این ایمانِ کم و بیش عرفانی به جهانی بودنِ دستور زبان برای آنها که می خواهند ساختارگرایی را همچون یک دین ببینند اهمیت دارد، زیرا این یکی از اصول اعتقادیِ مهم است. اماکسی که فقط همسفر شده یا تماشاچیای علاقهمند است، می تواند به پذیرش مشروط این ایده بسنده کند که همهیِ زبانهای انسانی در خواصی مشترکاند، و در کلیهیِ 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 قواهدِ ساختاربِندیِ

^{1.} Grammaire du Décaméron, p. 15.

زِبَردستوری ایکجا 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 ساختاري، ابتدا سه جنبهي کلي متنِ روايت يا récitرا مشخص ميکند. هر اثر داستانی (récit) را می توان از منظر معنایی (محتوا یا جهانی که احضار میکند)، از منظر نحوی (ویژگیهای ساختاری آن و ترکیب آنها)، یا از منظر علم بیان^۲ (جنبهی کلامی _ شامل موضوعاتی چون سیاق کلام، نظرگاه، و هر آنچه به کلمات موجودٍ متن ارتباطي دارد) بررسي کرد. در بررسی دکامرون، تودوروف عمدتاً با نحو کار دارد، اندکی هم با معناشناسي، و جنبه ي كلامي متن را ناديده مي گيرد. درواقع، چنانكه خود هم به صراحت میگوید، روش او این است که ابتدا هر حکایت را به یک چکیدهی نحوی پوست کنده تقلیل دهد، و عملیات تحلیلی را به عوض زبانِ خودِ متن، روى همان چكيده انجام دهد. چنانكه خود به خوبي آگاه است، هرچه یک متن «ادبی تر» باشد (در مقابل اساطیری یا عامیانه) این روش چیزهای بیشتری را کنار میگذارد، و سایر روش های تحلیل هم اهميت بيشتر خواهند يافت (مثل روشهاي بارت و ژنت که بعداً در فصل ۵ مورد بحث قرار میگیرند). اما تودوروف، به واسطهی کار با د*ک*امرون اساساً در همان سطحي كه پراپ براي كار با حكايتهاي روسي 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 می توان آن را فراتر از حکایت پریان و récit بوکاتچویی به جهتِ متن های دیگر از جمله متونی که «ادبی» نامیده می شوند بسط داد.

^{1.} supragrammatical 2. rhetorics

واحدهای ساختاری راکه تودوروف کاویده است می توان به صورت زیر تقسیمبندی کرد: ۱. قصهها (صد حکایت دکامرون) ۲. پی رفت ها (بی رفت نظام کاملی از گزاره هاست، فی نفسه یک حکایت کوچک است؛ یک قصه ممکن است دستکم حاوی یک پیرفت باشد، اما ممکن است چندین پی دفت را در بر داشته باشد؛ تکرار تغيير يافتهي گزارهي آغاز هر پيرفت موجب مي شود که تشخيص دهیم یک پی رفت کامل شده است) ۳. گزارهها (گزاره يک جملهي روايي پايه است، و از لحاظ ساختاري هم ارز یک جمله یا بند مستقل در زبانی چون فرانسوی یا انگلیسی است) ۴. اجزاء کلام الف) اسم خاص (یا شخصیت) ب) فعل (ياكنش) ج) صفت (يا ويژگى) در اين دستور خلاصهي روايت، يک گزاره از تلفيق يک شخصيت و یک کنش (که ممکن است شامل عنصری دیگر به عنوان مفعول باشد) یا یک ویژگی تشکیل می شود. شخصیت یا اسم خاص صرفاً ویترینی خالی است که باید با صفت (ویژگی) یا فعل (کنش) پر شود. همه ی ویژگی های خاصِ یافت شده در دکامرون را می توان زیر سه سرفصل ردهبندی کرد: وضعيت 'ها (états): اينها همگي وارياسيونهايي هستند بر مقياسي كه از خوشبختي تا بدبختی امتداد می یابد. این ها ویژگی های ناپایدارند، مثل عشق (که جزو ویژگی های معمول است)، و بسیاری حکایت ها حاوی تغييرات آنهاست.

کیفیت ها (propriétés): این ها واریاسیون هایی هستند بر مقیاسی که از خیر تا شر امتداد دارد، و ویژگی هایی نسبتاً پایدارند، هرچند تغییراتی در آن ها رخ می دهد، مثل وقتی که شریری اصلاح می شود. در دکامرون ویژگی های شر بارزتر عرضه می شوند، و معمولاً این ویژگی ها در قالب گناهان کبیره سازمان می یابند.

شرايط (statuts):

این ها ماندگارترین ویژگی هایند. دین، مثل یهودی یا مسیحی؛ جنسیت، مذکر و مؤنث؛ یا موقعیت اجتماعی، از شاه تا گدا. از جمله موقعیت های اجتماعی حائز اهمیت در دکامرون تفاوت بین اشخاص متأهل و غیرمتأهل، به ویژه زنان، است. این شرایط البته قابل تغییر است، اما نه اغلب _ و در بسیاری از حکایت ها پایدار می ماند: زن متأهل باید وفادار باشد، اما اگر نباشد، کیفیت و وضعیت او ممکن است تغییر کند اما شرایطش تغییر نمی کند.

در دکامرون و در نظام تودوروف همهي کنش ها را مي توان به سه فعل تقلیل داد. اما، چنانکه برمون خاطرنشان کرده، فعل اصلي تودوروف («تغییر» یا «دگرگون» کردن وضع) آنقدر کلي است که دوتای دیگر را هم در بر مي گيرد، که عبارتاند از «تخلف» یا «ارتکاب گناه» و «مجازات». «ارتکاب گناه» و «مجازات» درواقع رایج ترین تجلیات معنايي فعل اصلي «تغییر»اند. اما تودوروف به دلیلي بسیار موجه فعل اول و دو فعل بعدی را متمایز مي کند:

مشابهت هایی دیگری بین الف [فعل تغییر] و ب [فعل تخلف] وجود دارند. درواقع، ب را هم می توان همچون «برانگیختن تغییر در موقعیت قبلی» تعریف کرد کسی جرمی مرتکب می شود در جایی که پیش تر نظم بر آن حاکم بوده است. اما ماهیت این تغییر با تغییر مستتر در الف تفاوت دارد. در الف موقعیتی انضمامی، ترکیب بندی گه گاهی ویژگی ها، تغییر می کند. اما جرم یا گناه تخلف از قانونی عام است، که کل جامعه مشمول آناند و (تحقیقاً) در همهیِ حکایت ها بدان اذعان می شود. 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 می شوند؛ تغییرات همگی متفاوت اند چون با موقعیت های یگانه سر و کار دارند.^۱

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

دستور گزاره های تو دوروف مقولاتی ثانوی را طلب می کند که این جا دست کم باید ذکری از آن ها کرد. این ها عبارت اند از مقولات نفی (وقتی ویژگی یا کنشی به گونه ای معنی دار حاضر نباشد)، مقایسه (وقتی حاضر است اما به درجه ای متفاوت، مثل مقایسه ی شرایط ثر وتمند و بسیار ثروتمند)، و وجه های گوناگون که کنش ها یا شرایط را بر آورد می کنند مثل ترسید، امیدوار بود، پیش بینی کرد، محکوم کرد. ضمناً مهم است که توجه کنیم کنش ها با طیب خاطر انجام گرفته اند یا نه، و چه موقع کنش ها یا موقعیت های خاص عملاً وجود دارند یا فقط «گمان می رود» که وجود ماده ی نماده این مقولات و فعل ها و صفت های گوناگون را در نظام ساده ی نماده این مقولات و فعل ها و صفت های گوناگون را در نظام مادم ی نماده این مقولات و فعل ها و صفت های گوناگون را در نظام مادم ی نماده این داران کرده که می توان شکل واره ی هر داستان را با استفاده از آن باز تولید کرد. از ارائه ی آن نظام در این جا خودداری کرده ام فقط به این دلیل که به کار کسانی می آید که می خواهند چندین حکایت را بررسی تطبیقی کنند که ما در این جا مجالش را نداریم، و گرچه نظامی سهگانهای به هم پیوستهیِ برمون است. درواقع، آنقدر پیچیده هست که کم و بیش حق دستور زبان **دکامرون** را اداکند.

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 می توان ساختار آن را تعیین کرد. برای توصیف موقعیت اولیه در هر حکایت می توان گفت که منشکل است از (۱) تعدادی قوانین عام (که تخطی از آنها جرم یاگناه تلقی می شود)؛ و (۲) تعدادی گزاره ی وصفیِ خاص که شخصیت های ملموس حکایت را معرفی می کنند. در آغاز نمی دانیم با قصهیِ قانون سر وکار داریم یا با قصه ی اوصاف. در این زمان دو راه پیشرو داریم... . تنها تعداد معینی از گزاره ها که در آغاز یک حکایت می آیند، به واسطه ی ادغام در ساختار یک پی دفت متحقق می شوند و مدخلیت پیدا می کنند.^۱

در اینجا تودوروف چیزی نمیگوید، اما در جایی دیگر متذکر می شود که برخلاف آن ویژگی هایی که باید با هر قصه فردیت پیدا کنند، بعید است قوانین، که از سوی جامعه ای فرهنگی مسلم فرض می شوند، با گزاره های وصفی بیان شوند. این کدهای ارزشی وابسته به فرهنگ عناصر ساختاری مهمی هستند که در حکایت های خاص تقریباً به طور نامرئی عمل میکنند اما می توان آن ها را از بررسی دقیق تعدادی از متون مرتبط استنباط کرد. بدین ترتیب کاوش ساختاری می تواند ما را مستقیماً به ملاحظات معناشناختی برون متنی^۲ رهنمون شود. کل نظام دکامرون، که در آن گناهان بسیاری کیفر نادیده می مانند و بسیاری تغییرات رخ می دهند، مسبب

می شود تودوروف این را مطرح کند که شاید بتوان بین ارزش های کتاب و ارزش های 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 به طور اعم است ـ قطع ارتباط با نظام کهنه به نام ابتکارات شخصی جسورانه. در این معنا، کاملاً درست است اگر بگوییم که بوکاتچو مدافع کسب و کار آزاد و حتی، شاید بتوان گفت، مدافع سرمایه داری نوپاست. اید تولوژی بورژوازی جدید دقیقاً مشتمل بود بر حمله به نظام کهنهی مبادله، که زیاده از حد محدود شده بود، و تحمیل نظامی دیگر به جای آن، نظامی «لیبرال تر»، که دست کم در او ایل، می توانست و انمود کند که به امحای کامل نظام خواهد انجامید. این توصیف، کلمه به کلمه، در مورد اخلاقیات حکایت های دکامرون صدق میکند. در این جهان، کنش آزاد و بلاقاعده^۱ (که آن را کنش مبتنی بر تغییر نامیده ایم) گرانقدرترین کنش است. بی شک ادبیات بیش از یک پیوند با اقتصاد سیاسی دارد.^۲

حال که دیدیم تودوروف دستکم تا همین حد در جهت تحلیل مارکسی حرکت میکند، بد نیست به مشاهدات صوریتر او که سمت و سوی زیبایی شناختی بیشتری دارند بازگردیم. تودوروف، وقتی توجه می دهد که برخی گزاره ها در یک حکایت واحد در جهت های متفاوتی کارکرد دارند - برای نمونه، یک کنش از یک دیدگاه کیفر است و از دیدگاه دیگر جرم - لازم می بیند که در شکل واره یِ خود به شیوه های گوناگونِ نمادین کردنِ این گزاره ها امکان حضور دهد. همین، ابهام خاصی راکه در برخی حکایت ها هست و خوشایند خواننده واقع می شود روشن میکند. این ابهام «احساس تراکمی غریب، دسیسه ای خوش ساخت» را ایجاد میکند. ^۱ هرچند ارزیابی بخشی از هدفِ تودوروف در بررسیِ حکایت ها نبوده (همان طور که تفسیر مارکسی)، توصیف دقیق او سبب شده که اصلی زیبایی شناختی در این جا مجال بروز بیابد. در توصیف او از حکایتی که به حیرت آورترین شکل ناقض نظام دستوری ای است که در توصیفِ تقریباً همهیِ حکایت های دیگر کارآییِ خود را به اثبات رسانده است، این اصول بیش از پیش پرورانده می شوند.

در حكايت نهم روزِ پنجم «قصهيِ الحق مشهورِ شاهين» عرضه شده که فردریک آن را برای معشوقهاش می پزد، بی خبر از این که او آمده تا زندهی آن را برای پسر بیمارش به هدیه ببرد. تا نقطهای از حکایت، مي توان اين قصه را با دستور زباني كه براي حكايت هاي ديگر ابداع شده است تموصيف كمرد. امما وقمتي كمنشها مبهمتر ممي شوند، حمتي نشانهگذارى هاى چندگانهي گزاره ها هم نـمى توانـند جـوهر حكايت را منعکس کنند. وقتی پژواک هر حرکت در شبکههای متعدد کنش و ارزش مكرر مي شود، كنشِ مركزي حكايت را ديگر نمي توان ثبت كرد. صحيح نيست كه بگوييم فردريك شاهين را به جووانا مي دهد، درست هم نيست که بگوییم آن را به او نمی دهد. و نمی توان با گفتن این که 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 می شود و نمی شود. تودوروف مطرح ميكند كه اين نوع سمبوليسم طنز آميز به سلسلهي روايتي ديگري تعلق دارد که نشانه گذاري آن مسَتلزم دستوري کم و بيش متفاوت است. اما او حاضر نمی شود دستور زبانِ دکمرونِ خود راکش بياورد تا اين حكايت را هم در برگيرد، هرچند به اين وضوح به كيفيات آن مي پردازد، و به اين ترتيب خدمت بسيار شاياني به ماكرده است. و خود این دستور زبان، هرچند به نابسندگی آن در این مورد (و چند مورد دیگر

که تودوروف ذکر میکند) اذعان شده، به خوبی از عهدهیِ شناسایی این موارد خاص برمی آید و می تواند توجه ما را به جالب ترین و دشوار ترین مشخصه های آن ها جلب کند. یکی از محاسنِ دستور زبان دکامرون، که کوچک ترین حسن آن هم نیست، این است که به ما نشان می دهد کجای کار را باید ادامه داد.

د) نظامها و نظامسازان

ژان پياژه به ما ميگويد «مفهوم ساختار از سه ايدهي كليدى تشكيل شده است: ايدهي كليت ، ايدهي گشتار ، و ايدهي خودتنظيمي ^۲.» در فصل ۴، بخش ب به کاربست اين مفهوم در مورد يک متن ادبي منفرد خواهيم پرداخت، اما در اينجا مي توان آن را نقطهي عزيمتي براي بررسي ساختار ادبيات بهطوركل قرار داد. امكان بررسي ادبيات به عنوان یک سیستم خودتنظیم در تفکر انتقادی مدرن نیرویی قدرتمند بوده است. ایسن امکان در آشار فرمالیست های روس و اسطوره نگاران^۵ بريتانيايي با قوت تمام حضور دارد. مجاب كنندهترين و بانفوذترين نمايندهي آن در مطالعات ادبي انگليسي ـ امريكايي در سال هاي اخير را مى توان در كالبد شكافى نقد اثر نور تراب فراى يافت. زمانى كه كالبد شكافى نقد انتشار يافت، من دانشجوي فوق ليسانس در دانشگاه كورنل بودم، و به روشني به خاطر دارم که اين کتاب چه هيجاني برانگيخته بود، و چه بحث و جدلهايي به راه انداخت (از جمله مواجههي به ياد ماندني خودِ فراي، که آنوقت برای مدتی کوتاه به آن دانشگاه آمده بود، و ام. اچ. ایبرامز که به «قرینه سازی سهمگین» در این کتاب معترض بود). کو چک ترین تردیدی ندارم که کتاب فرای نیازی را که عمیقاً در جامعه ی ادبی دانشگاهی

^{1.} wholeness 2. transformation 3. self - regulation

^{4.} Structuralism, p. 5. 5. mythographer

احساس می شد بر آورده کرد. کتاب او این امکان را فراهم آورد که پژوهش ادبی از سرشتِ پیش رونده و انباشتیِ علم برخوردار شود، و نمونه هایی مشخص و انتضمامی از نظام دهی ارائه کرد که می شد از آن برای سازماندهی هر چیز، از کلاس های درس ادبیات سال اول گرفته تا گلچین های داستان عهد الیزابت، استفاده کرد و استفاده هم کرده اند. فرای با ارئه ی پیشنهاد قانع کننده ی «نظم کلمات» که بتوان آن را آموخت و آموزاند، انگیزه ای قدر تمند برای معلمان ادبیات فراهم آورد تا به شکلی نظام مندتر به کار خود بیندیشند. و پشتیبانی صوری لازم را در دوره ی آورد. حسن بسیار مهم نظام فرای این بود که به خوانندگان می قبولاند که مطالعه ی نظام مند ادبیات امکان پذیر است بی آن که متقاعد شان کند که این کار انجام شده است. نظام او نظامی بود که جوهرش عمیقاً حقیقی می نمود ضمن آن که بخش اعظم ماده اش ، بی تعارف، غلط بود.

از نظر خود من، و به گمانم خیلی های دیگر، شیوههای سازماندهی امکانات داستان در اثر او به طور اخص بسیار جالب و سودمند از کار درآمده است. این شیوه ها سهم به سزایی در یکی از جالب ترین کارها در عرصه ی نقد در سال های اخیر داشته اند – تلاش برای تنظیم نظامی برای انواع روایی. پس به تبع آن چه در این بررسی به بحث ما مربوط می شود، تلاش برای دستیابی به نظامی برای ادبیات با همین مسئله ی نظام مند کردن انواع داستانی بازنموده می شود که کمتر به حساب آمده است، مسئله ای که آن قدر پیچیده هست که هم دشواری ها را نشان بدهد و هم فرای، کارهای تزوتان تودوروف و کلودیو گیلن را درباره ی این موضوع بررسی خواهم کرد، و برخی از تأملات خود را درباره ی انواع و گونه های داستانی نیز در این میان طرح خواهم کرد.

فراي دو نظام نوعي مربوط به داستان را ارائه مي دهد ـ نظام

«گونهها» ^۱ و نظام «فرمها». نیروی محرکهیِ نظام گونههای او درزمانی است. او این نظام را برحسب «قدرتِ عمل قهرمان» در رابطه با «انسان های دیگر و محیط انسان های دیگر» سازمان داده است. ضمناً بین قهرمانی که از لحاظ «جنس»^۲ برتر از دیگران است و قهرمانی که صرفاً از لحاظ «مرتبه»^۳ برتر است تمایز قائل می شود. برای آنکه امکان ایجاد وضعيت برابري يا همارزي فراهم آيد، متغيرهاي كافي در اين نظام وجود دارد که حداقلی از نه مقوله ی مربوط به گونه ها و حداکثری بسیار بالاتر در اختيار ميگذارد. نظام حداقل چيزي شبيه به اين خواهد بود: ۱. برتر در جنس از انسان ها و محیطشان ۲. برتر در جنس از يکی از اين دو ۳. برتر در مرتبه از هردو ۴. برتر در مرتبه از یکی از این دو ۵. برابر با هر دو ۶. فروتر در مرتبه از یکی از این دو ۷. فروتر در مرتبه از هردو ۸ فروتر در جنس از يکي از اين دو ۹. فروتر در جنس از هردو اما فرای تنها پنجتا از این امکانات را به فعل درمی آورد که با استفاده از شماره های بالا عبارت اند از: اسطوره (برتر در جنس از هردو) ۳. رمانس^۴ (برتر در مرتبه از هردو) ۴ الف. محاکات برتر^۵ (برتر در مرتبه از انسان ها اما نه از محیط) محاكاتٍ فروتر² (فاقد هر نوع برترى) . طنز (فروتر)

^{1.} mode2. kind3. degree4. romance5. high mimesis6. low mimesis

هرقدر هم بلندنظر باشیم، باید بگوییم که در اینجا از نظام خبری نيست. و بەرغم همەي اين متغيرها، آثار داستانې بسيارى هستند كـه نمی توان بر طبق این نظام به دقت ردهبندیشان کرد. برای نمونه، برخی اسطورهها دربارهی حیواناتی اند که قدرت های مافوق طبیعی دارند. این سبب می شود 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 کلمهی «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 مي شوند. اما بهتر است فعلاً ايـن پيچيدگي ها را نـديده بگـيريم و مقولهی کلی «فوق طبیعی» (را به عنوان گونهای از داستان بپذیریم که در آن «قهرمان» مي تواند مرز قوانين طبيعي را بشكند. پس، آيا مقولهي قابل مقایسهی «مادون طبیعی»^۲ در سر دیگر مقیاس وجود دارد؟ به نظر غيرممكن مىرسد. اگر فوق طبيعى به معناى قدرتِ فراتر رفتن از قوانين محیطِ طبیعی انسان باشد، مادون طبیعی لابد به معنای ناتوانی از عمل بر طبق آن قوانين است. بدين ترتيب، نقطهي مقابل مرزشكني، عدم وجود است. مادون طبيعي نمي تواند در محيط انسان وجود داشته باشد، چه رسد به اینکه آنقدر قدرت عمل داشته باشد که در یک داستان عمل کند. تخيل انسان که مخلوق است تنها می تواند در یک جهت بنگرد _ و آن جهتِ بالاست. او مي تواند موجوداتي، خير يا شر، را تصور كند كه قدرتهایی برتر از خود او دارند، اما نمی تواند موجوداتی را تصور کند خارج از طبيعت که قدرتي کمتر از خودش داشته باشند. در جهانِ طبيعي، او بر بالاترين نقطهي مُلكى نشسته كه قاعدهي هرم آن سادگى ذرات و سکونِ سنگهاست و رأس آن پیچیدگیهای شگفتانگیزِ خود او. اما در

جهانِ تخیل وضع برعکس است. برای نمونه، تلاش های ساموئل بکت در نام ناپذیر برای آنکه چیزی چون مادون طبیعی ارائه کند به حد و مرز این امکان نزدیک می شوند. مادون طبیعی دقیقاً نام ناپذیر است؛ زبان ما نمی تواند آن را در خود بپذیرد؛ ما نمی توانیم آن را تصور کنیم. آنچه بکت و برخی دیگر از نویسندگان معاصر در برابرمان می گذارند، یا تلاش می کنند در برابرمان بگذارند، مادون انسانی^۱ به قالب انسان است ـ که می توان آن را تخیل کرد اما واداشتنِ آن به عمل کردن در فرمی که به واسطهی کنش تعریف می شود کار ساده ای نیست. اما «نام ناپذیر» بکت به «درجهی صفر» کنش در فرمی که می شود آن را فرمی داستانی تشخیص فروتری را که متغیرهایش بر آن دلالت می کنند فرومی ریزند، و چرا، فروتری را که متغیرهایش بر آن دلالت می کنند فرومی ریزند، و چرا، ورا توجیه نمی کند. به زبان ساده، در داستان جای چندانی برای فروتر را توجیه نمی کند. 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 می بینیم مقوله ی متضاد آن، فوق انسانی^۲، است، که همانا عرصه ی کنش قهرمانانی است که معروض قوانین طبعیت اند اما می توانند به راحتی بر انسان های دیگر پیروز شوند. فرای مطرح می کند که قوانین طبیعت برای این قهرمان «اند کی به حال تعلیق» در می آیند. این طرز طرح مسئله معقول است _ اگر به یاد بیاوریم که آن چه در این جا داریم می بینیم اغلب فقط تغییری تاریخی در درک انسان از آن قوانین است. آن چه از منظر ما شاید تعلیق قانون طبیعت بنماید، در نظر یک راوی کلاسیک یا قرون وسطایی کاملاً ممکن تلقی می شده است. پس برای دو مقوله ی اول فرای متغیرهای معرّف به وفور در اختیار داریم. اصطلاحات «فوق طبیعی» و «فوق انسانی» به شکلی ساده و دقیق کیفیت های قهر مانان را در مقوله های «اسطوره» و «رمانسِ» او معین میکند. و می توان این گونه های داستان را گونه های تحقق یافته ای در تاریخ فرم های تاریخی دانست _ هرچند اسطوره یِ ناب پیش تاریخی است و، به تعبیری، به حق بیرون از نظام فرم های داستانی ما قرار می گیرد. اما در مورد سه مقوله یِ آخر فرای با مشکلات بزرگ تری رو به رو می شویم.

اگر محاکات 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 انسان های دیگرند. زيرا محاكات، يا تقليد واقعيت، مجبور نيست همچون تخيل فقط به بالا بنگرد. محاکاتِ برتر فرای «رهبر» حماسه و تراژدی را بر ما عرضه میکند که، به نظر فرای، «اقتدار، شور و قوهی بیانی بسیار بیشتر از ما دارد، اما آنچه میکند هم معروض انتقاد اجتماعی است و هم معروض نظم طبیعت.» این حرف حرف معقولی است و انواع داستان را که همگی می شناسیم به صورتی مفید فشرده میکند. دشواری واقعی از مقولهی بعدی شروع می شود: محاکاتِ فروتر، که فرای آن را همچون یک گونهی برابر عرضه میکند نه همچون یک گونهی فروتر، که در آن شخصیتها مثل «خودمان» هستند. (یکی از مشکلات در اینجا از مفهوم هنجارگذار «خودمان» برمی خیزد. احتمالاً مخاطبان اصلی هومر با «خودمان» کلی فرق دارند. اما در تلاش هایی از این نوع و در اغلب تلاش های آموزشی دیگر، فرضِ مفهومی هنجارگذار از نوعی «سرشت انسانی» پایدار فرضی است ضروری.) بدین ترتیب، فرای هم واقع گرایی و هم کمدی را در گونهي برابري کنار هم مي بيند ـ دو هم بالين عجيب در نظامي که به قصد تمييز گونههاي داستاني طراحي شده است. تمايز ميان قـهرمانِ حـقيقتاً

^{1.} Anatomy of Criticism, p. 34.

برابر واقعگرایی و اشخاص فروتر 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 مقولهی «محاکات فروتر» و «محاکات ميانه» ^۱ يا فقط مقولهې محاكات خشک و خالي _مقولهې واقعگرايـي _ نیاز داریم. و حتی علاوه بر این، باید این را دریابیم که شخصیتهای کمیک و رقتانگیز 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 انسانی مکانیکی و فروتری تقلیل میدهد. به همین ترتیب، در برابر شخصیت های رقت انگیز 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 می تواند هنجاری باشدکه هرگز داستان بهطور مطلق به آن نایل نمی شود، حتی اگر علتش فقط اين باشد كه تصورات ما از امر واقع هميشه يكسان نمى ماند، اما می توانیم نمونه های فراوانی از رئالیسمی پیدا کنیم که نه تراژیک است نه رقت انگیز، 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 ــ«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 داستانهای هزل آمیز ^۱، پیکارسک^۲، و پوچگرا^۳ نیز به همین قرار. بنابراین مقولهای هست مثل مقوله یِ «طنزِ» فرای که در زیر خطِ مقوله یِ محاکاتِ فروتر، به آن صورتی که دوباره تعریف کردیم، قرار دارد. درواقع، اگر مقوله یِ دردسرآفرینِ اسطوره را با دیوها و خدایانش کنار بگذاریم، میتوانیم به مجموعه ای ساده از گونه های روایت دست یابیم با شباهتِ بسیار به مجموعه یِ فرای، منتهی مجموعه ای که صورت های بالفعلِ روایت را دقیق تر عرضه میکند: ۲. محاکاتِ برتر (رهبرانِ حماسی و تراژیک) ۳. واقعگرایی (انسان هایی چون خودِ ما) ۴. محاکاتِ فروتر (اشخاصِ کمیک و رقتانگیز) ۵. طنز (ضدقهرمانان^۴ پیکارسک و پوچگرا)

چرا این فرم ساده به ذهن فرای خطور نکرد؟ شاید به دلیـل نیروی محرکهیِ درزمانی در نحوهیِ ارائهای که به کار برده است. او می خواهد با دو گزارهیِ زیر نتیجه گیری کند:

با نگاه به این جدول [فهرست پنج گونه]، می توان دیـد کـه گـرانـیگاه داسـتان اروپایی، در این پانزده قرن اخیر، منظماً به سمتِ پایینِ فهرست حرکت کرده است.⁰

بنابراین، تاریخ را رو به جلو که نگاه کنیم، می توانیم گونه های رمانتیک، محاکاتِ بر تر و محاکاتِ فرو ترِ خود را سلسله ای از اساطیر، mythoi یا فرمول های طرح جابه جاشده ای بدانیم که پیوسته رو به قطبِ مقابلِ حقیقت نمایی⁶ پیش رفته اند و بعد، با رسیدن به طنز، به جای اول خود بازگشته اند.^۷

1. satiric2. picaresque3. absurdist4. antihero5. ibid., p. 34.6. verisimilitude7. ibid., p. 52.

روشن نیست که «بازگشت» از طنز به طرف اسطوره در این فرمول بندی به واسطهیِ گونههای دیگر انجام میگیرد یا به صورت مستقیم؛ یعنی آیا با خطی سر وکار داریم که باید به ترتیب عکس طی شود، یا با دایرهای که پایانش را در انتهایش می یابد. اما آن چه از دیدگاه های فرای می دانیم حکایت از این دارد که او دایره را در ذهن داشته است. و همین امید آخرتباورانه ۱ به نزديک بودن هزارهي اساطيري، به اينکه تلخترين طنز ً عصر جديدِ ايمان را بشارت مىدهد، به اين نظام درزمانى جان بخشيده، و آن را به سمت نقضٍ منطق مقولاتٍ خود رانده است. فرای پیشروی ای می خواهد که سقوط است، سقوط از اسطوره، گذشتن از رمانس و حماسه و رسيدن به محاكاتٍ فروتر و طنز، كه پيش درآمد خيزشي جديد است، تولد دوبارهي اسطوره. اما كافي است مقولاتِ منطقي فروتري را ايجادكنيم وكمدى را در جاى درستش قرار دهيم تا اين نظام توالى زماني فروريزد. و با همهي اينها، در تاريخ داستان هم مثل باقي چيزهايي كـه مي توان به گونهاي تاريخي آنها را درک کرد، فرايندِ توالي زماني در کار بوده است. و فرای جنبه هایی از آن را در نظام خود گنجانده است، هرچند به بهای تحریف شواهد؛ بهایی که خیلی از ما احتمالاً از پرداختنش اکراه داريم.

پاسخ خود من این است که بهتر است توالي زماني داستان را از سر نو فرمول بندی کنیم و بکوشیم هر نظامی را که این فرمول بندي تازه اقتضا می کند در نظر بگیریم، نه این که یک جور اسطوره ي بازگشت ابدی را بر آن تحمیل کنیم. تلاش من و رابرت کلاگ در سرشت روایت درست همین بوده است، و در صفحات ۱۸۷ -۱۹۵ کتاب حاضر آن چه را در گاهشماري ما در آن کتاب به رمان مربوط می شد، به صورتی پالوده تر –در قالب یکی از وجوه نظریه ي انواع – ارائه کرده ام.

اما پيش از رفتن به سراغ اين ديدگاه دربارهي گونه هاي داستاني، لازم است به اختصار جنبه ي ديگر نظام داستان فراى را بررسى كنم: نظريه ي «فرمهای پیوسته» ^۱ی او. این نظریه بخشی است از نظام بزرگتر فرای. و باید همینجا این را بگویم که بخشی از مشکلات نظریهپردازی او در زمينهي داستان از تلاش قهرمانانهاش براى نظاممند كردن كل داستان برمی خیزد. پرداختن به اجزاء، کاری که من این جا دارم میکنم، بسیار سادهتر ازتعويض كل است. نظام انواع ادبي فراى با پذيرش تقسيمبندي بنیادین ارسطویی به فرمهای تغزّلی، حماسی، و نمایشی آغاز می شود. سپس فرم روايمي (حماسهي ارسطو) را به دو دستهي فرعي تقسيم میکند: «حماسهی افواهی» ۲ و «داستان». این افتراق بر مبنای آنچه فرای «بنيانِ ارائه» مي نامد صورت مي پذيرد: «حماسهي افواهي» شفاهاً ارائـه می شود؛ «داستان» نوشته می شود تا خوانده شود. او اجازه داده که معانی روايي مستتر در هر دو اصطلاح به عنوان بخشي از تعريف حاضر باشند. اما حفظ این افتراق ساده نیست. نمونه هایی که فرای ارائه میکند بلافاصله ما را به دردسر مي اندازند. او به ما مي گويد که ميلتن مي خواسته که بهشت گمشده به صورت کتاب خوانده شود. اما چون توسل کتاب به الهـ مي الهـ م آن را «واردِ نـوع كـلام شـفاهي» مـيكند، بـايد بـا آن چـون حماسهي افواهي برخورد كرَّد نه چون داستان. اما رمان ديكنز وقـتي در قالب کتاب مي آيد داستان است، ولي وقتي ديکنز آن را بلند مي خواند نوع آن «كاملاً بـه حـماسهي افـواهـي» تـغيير مـيكند. در مـورد مـيلتون طبقَهبندي ما بر نحوهي نوشته شدنِ كتاب استوار است _استفادهي أن از فرمول بندي هاي سنتي حماسهي ادبي. اما در مورد ديکنز طبقه بندي ما نه به چگونگی نوشته شدن کتاب که به نحوهی برخورد با آن پس از نوشته شدنش 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 شـفاهی و کـتبی را جـدی بگـیریم، دچـار دردسرهای فراوان می شویم.

دشواري ديگر حاصل افتراقي است كه فراي ميان «حماسهي افواهي» و «حماسه» قائل شده است. حماسهي افواهي به موجب بنيانِ شفاهی ارائهاش از انواع دیگر روایت متمایز شده، اما فرمهای روایی مشخصی برایش تعیین نشده است. «حماسه» به دقت از «حماسهی افواهی» جدا شده و فرم آن «دایرةالمعارفی» ⁽ نام گرفته است. فرای به ما مــىگويد اشـعارِ روايـي نـاب، كــه احـتمالاً انـتظار داريـم بخش اصلى «حماسهی افواهی» را تشکیل دهـند، «داسـتانها»یمی هسـتند کـه «اگـر اپيزوديک باشند، با ردهي نمايش انطباق دارند؛ اگر پيوسته باشند، با ردهي داستانِ منثور.» اما در ابتداي كار، «حماسهي افواهي» و «داستان» را براساس اينكه هردو با نمايش متفاوتاند از آن جدا ساختيم، و آنها را هم براساس بنیانهای متفاوتِ ارائهشان از یکدیگر متمایز کردیم. پس حالا چطور مي توانيم اشعار روايي را به اين رده هاي ديگر منتسب بدانيم؟ اگر «حماسه، افواهی» «اپیزودیک» باشد، برخی اشعار روایمی چگونه مي توانند «پيوسته» باشند؟ و اگر برخي اشعارِ روايمي «پيوسته» باشند، چگونه مي توان «پيوسته» را به صورتِ مترادفِ داستانِ منثور به کار برد؟ فرم روايي طبيعي كه مي توان آن را با بنيانِ شفاهي ارائه مرتبط دانست حـــماسه است، امــا در ايـن شكـلواره، حـماسهي سـنتي فـرمي «دایرةالمعارفی» خوانده شده و با روایتهایی غیرشفاهی همچون کتاب مقدس و به جست وجوى زمان از دست رفتهي پروست پيوند مي يابد.

در عمل، این جداییِ حماسه از سایرِ فرمهای روایی نه بر معیارهای صوری یا بیانی که بر برخی ویژگیهای اساطیری یا کهن الگویی^۲ مبتنی است. در سرتاسر کالبدشکافی، نقد اساطیری یا کهن الگویی مدام در بحثهای بیانی یا نوعی مداخله میکند وگاه به ظاهر آنها را تحتالشعاع قرار میدهد. این شاید اعتراضی موجه به روش فرای بهطور کلی باشد، اما در اينجا نكتهي اصلى مورد بحث ما نيست. آنچه مورد اعتراض من است کاربرد غیریکدست یا دوپهلوی اصطلاحاتی چون «اپیزودیک» و «پیوسته» و تحمیل خشکِ تقارنی اختیاری است که برخی روابطِ مهم نوعي را پنهان ميکند. اگر به بحث چهار فرم داستاني منثور رجوع کنيم که یکی از پرخواننده ترین و نافذترین بخش های کالبد شکافی نقد است، این اعتراضات را می توان 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 کليهي فرمهاي «پيوسته»ي ديگر را در بر گيرد، که در اين مورد يعنى كليهي آثار روايي هنر ادبيات كه بـه نـثر نـوشته شـدهانـد تـا خوانندهای در سکوت آنها را بخواند نه آنکه شفاهاً برای مخاطبان نقل شود. او با تأكيد بر جنبهي «هنري» اصطلاح داستان بر آن است تا فرمهاي غيرخلاقي چون زندگينامه و تاريخ را حذف كند. او زندگينامهي خود نوشت (يا اعترافات) را به منزلهي يکي از چهار فرم داستان مي پذيرد زیرا «الهامبخش اغلب زندگینامههای خودنوشت تکانهای خلاق و بنابراین داستانی است تا فقط آن رویدادها و تجربههای زندگی نویسنده را برگزیند که به کار ساختن انگارهای منسجم می آیند.» ^۱ نتیجه ی ضمنی ايمن ممي شود كمه زندگينامه و روايت تاريخي غير خلاق و بنابراين غيرداستانى اند.

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

مقولهي تعيين شده تعلق نميگيرد. پلوتارک حديث نفس نميکند، رماننویس نیست، تحلیلگر نیست، رمانسنویس هم نیست. براساس هیچ استاندارد منصفانهای هم نمی توان گفت که غیرهنرمند است. اصلاً ایدهی «زندگی های موازی» ^۱ به طور کل ایده ای است هنری. و پلوتارک در بند آغازين زندگينامهي اسکندر، به روشني توضيح مي دهد که «زندگي» (bios) چیست. همین توضیح به تنهایی نشان میدهد که نیات او هنری است، هرچند در عمل این به خوبی و به وضوح تمام هم روشن نباشد. از انقلاب فرانسهي كارلايل يا ملكه ويكتورياي استُراچي مي توان به سهولت به عنوان هنر دفاع کرد، به همان سهولت که می توان از زندگی های پلو تارک 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 نظریه ی داستان، خطوطِ حياتي رابطه راكه موجب روشن شدن وجـوه حـماسه، ساگا، و رمان مي شوند پنهان ميکنيم. شايد نظريهي داستان منثوري که نتواند روايت هنرمندانهي تاريخي يا زندگينامهاي را تبيين كند بهتر از اين باشد که اصلاً نظریه ای در کار نباشد، اما این نظریه بی تردید کلام آخر نیست. درست است که می توان تاریخ و زندگینامه را به این دلیل که «جعل» نشدهاند از یک نظریهی داستان حذف کرد، اما پیش از این با پَذيرش زندگينامهي خود نوشت اين دليل را كنار گذاشته ايم. تعريف داستان به صورت «روایت هنرمندانه» در یک مورد و «روایت غیرواقعی» در موردي ديگر ترفندي است چنان دلبخواهي که نمي توان در نقد انواع به خوبي از آن استفاده کرد. اگر طبقهبندي پردردسر خود «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 سطح بررسی بیاورد که فرمهای دیگر در آن قرار دارند، بهتر

می توان به حداکثر تعداد روابط در ادبیات دست یافت. با این همه، حتی اگر بپذیریم که مقولاتِ معدودِ نظریه یِ فرای لازم یا مفیدند، مشکلات دیگری پیش می آید. این نظریه به هریک از چهار فرم یک جفت مشخصه داده است و هر فرم را برونگرا^۱ یا درونگرا^۲، و شخصی یا ذهنی قلمداد کرده است. لغزندگی این تعابیر موجب می شود که در کاربردشان دشواری های بسیاری پیش بیاید. فرای این تعابیر را به صورت زیر به کار برده است: رمان: برونگرا و شخصی رمانس: درونگرا و شخصی آعترافات (یا زندگینامه یِ خود نوشت): درونگرا و ذهنی آناتومی (یا هزل): برونگرا و ذهنی

مشکل این مقولات این است که نمی توان پیوسته و یکدست به کارشان برد. این دشواری تا حدودی از این واقعیت برمی خیزد که به رغم انعطاف ناپذیری این شکل واره، برونگرا و درونگرا حقیقتاً دو قطب متضادند، حال آنکه شخصی و ذهنی چنین نیستند. اما مشکل اصلی این جاست که نمی دانیم قرار است این ها را در مورد کدام بخش از یک داستان به کار بندیم. آیا در درجه ی اول به طرح مربوط می شوند؟ به شخصیت پردازی ^٦؟ به نظرگاه؟ یا به رابطه ی جهان داستانی با جهان بیرون؟ اصطلاحات «درونگرا» و «برونگرا» باید به نحوی با شخصیت پردازی ارتباط یابند. بنابراین، اصطلاح درونگرا باید هم در مورد رمان صدق کند و هم در مورد اعترافات، زیرا هردو با رویکردی روان شناختی به زندگی های درونی شخصیت های پیچیده سر وکار دارند. اما در نظامِ فرای رمان برونگرا خوانده شده است. اصطلاحِ «برونگرا» در كالبدشكافى نقد به علاقهي رماننويس به باز نمودنِ «جامعه» مربوط مى شود. اما اگر برونگرا به معناى علاقه به ارائهي جهان اجتماعي موجود باشد، روشن است كه از چهار قالبِ ما فقط رمان مى تواند واجدِ شرايطِ برونگرايى باشد. در سرگذشت حقيقى لوسيان، كمه نخستين نمونهي آناتومى يا هزل منيپوسى است، ابداً چنين علاقهاى وجود ندارد. درواقع، ايسن علاقه بمه جامعه علاقهاى است مشترك ميان رماننويس و زندگينامهنويس و مورخ، اما چون در اين نظام جايى براى آنها نيست، اين رابطه بايد 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 سطح معناییِ موادِ مورد مطالعهاش سر وکار داشته، حال آنکه در کار با «فرمها»، که در آن سطوح ساختاری و بیانی می بایست ویژگی های 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 ایسراد را (سوای ایسرادهای دیگر) بر فسرای وارد دانسته است؛ دست کم نیمی از این فصل نقد فرای است. (برای تدقیق انتقاداتم بسر گونههای فرای در بحثِ قبلیِ خود از این نقدِ تودوروف بهره گرفتهام.)

اما در اینجا ما با بخش دیگرِ فصلِ اولِ د*رآمدی 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 می شود که در ادبیات، «هر اثر کلِ مجموعهیِ ممکنات را تغییر می دهد. هر اثر نوع [species] را تغییر می دهد.» ادبیات همچون زبانی است که در آن «هر سخن در لحظه ی گفته شدنش نادستوری^۱ است.» هر متن ادبی محصول مجموعه ی ممکنات از پیش موجود، و ضمناً تغییر آن ممکنات است. بنابراین، بررسی ادبی باید از مجموعه ی ممکنات به سوی اثر منفرد سیر کند، یا از آن اثر به سوی مجموعه ی ممکنات – که درواقع مفهومی است مربوط به نوع ادبی. انواع ادبی حلقه های رابط آثار ادبی منفرد و جهان ادبیات اند.

تو دوروف متذکر می شود که مفهوم نوع برای آن که سودمند واقع شود باید «تنوعات معنایی ظریفی پیدا کند و مشروط شود». او میان «انواع نظری» که از یک نظریه ی عام درباره ی ادبیات منتج می شوند، و «انواع تاریخی» که «ثمره ی مشاهده ی امور واقع در ادبیات اند» تمایزی بنیادی قائل می شود؛ و در انواع نظری هم انواع ابتدایی (که با یک ویژگی واحد تعریف می شوند مثل تقسیم بندی استاند ارد به تغزلی، حماسی، و نمایشی) و انواع پیچیده یا مرکب را (که برحسب بود یا نبود ترکیبی از ویژگی ها تعریف می شوند) از هم متمایز می کند. سرانجام خاطرنشان می کند که یکی از وظایف اصلی بوطیقا تعیین دقیق سازگاری موجود بین انواع نظری مرکب و انواع موجود و متحققی است که در جهان ادبیات می یابیم. به اعتقاد او، هر بررسی مربوط به انواع ادبی

بايد پيوسته به دو دسته ضروريات پاسخ دهد: ضروريات عملى و نظرى، يا ضروريات تجربى و انتزاعى. انواعى راكه به صورت نظرى استنتاج مىكنيم بايد با متون تأييدكنيم؛ اگر استنتاجاتمان با هيچ اثرى مطابقت نكنند، به راهى اشتباه رفته ايم. از سوى ديگر، بايد بتوان انواعى راكه در تاريخ ادبيات به آن ها برمى خوريم با استفاده از يك نظريهي منسجم توضيح داد؟ در غير اين صورت، اسير پيش داورى هايى مى مانيم كه از قرنى به قرن

^{1.} a-grammatical

کامی به سوی بوطیقای... ۱۸۳

دیگر منتقل میشوند.... بـنابرایـن، تـعریفِ انـواع آمـد شـدی است مـداوم بین توصیفِ امورِ واقع و انتزاعِ نظریه.'

نحوه یِ برخورد خود تودوروف با مقوله یِ «شگرف» به عنوان نوعی ادبی نمونه ای است درخشان از ایده های او در عمل، که از جنبه هایی قانع کننده تر از بحثی است که من قصد دارم ارائه بدهم. اما من بررسی کاوش زیر را در گونه های داستان پیشنهاد کر ده ام زیرا در آن به بسیاری از مشکلاتی که فرای با آن ها رو به رو بود پر داخته شده و به اعتقاد من این نوع کاوش راه حل های بهتری پیش پایمان می گذارد، هرچند که ممکن است از حد کمال فاصله داشته باشند. در ضمن بحثِ خود می کوشم به برخی استدلال های علیهِ نقدِ انواع به طور اعم بپر دازم، ضمن آن که تلاش می کنم نظریه ای کارآمد درباره یِ گونه های داستانی ارائه بدهم.

فرض اول من این است که ما به یک بوطیقای داستان نیاز داریم، هم به خاطر خود داستان به عنوان شاخه ی جالبی از کاوش انسان در شیوه های هستی خودش و هم به خاطر ارزش تربیتی آن. ما قادر نیستیم آن قدر آثار ادبی منفرد را به دانشجویانمان «تدریس» کنیم که به آن حدِ سواد که دوست داریم برسند. بنابراین، باید کمکشان کنیم تا دستور زبان فرم های ادبی را بیاموزند و این کار را باید با نشان دادن جنبه هایی از این اما این راه هم اعتبار تاریخی دارد و هم سهولتِ مفهومی. و اگر این تصور درواقع پذیرش نقد انواع را آغاز کرده ایم؛ زیرا تصور یک بوطیقای داستان فرم منفره مفهومی است مربوط به انواع. با پذیرش آن، این تصور را فی نفسه مفهومی است مربوط به انواع. با پذیرش آن، این تصور را می پذیریم که داستان به همان نحو عمل نمی کند که شعرِ تغزلی می کند و،

^{1.} Introduction à la Littérature Fantastique, pp. 25 - 26.

فراتر از آن، ادبیاتِ تخیلی به همان نحوی عمل نمیکند که درواقع برخی سازه های کلامی دیگر که تخیلی یا مبتنی بر محاکات نیستند – عمل میکنند. همین فشار برای ایجاد بوطیقایی جداگانه برای داستان حاکی از این است که احساس میکنیم داستان نوعی است جداگانه، با مشخصه ها، مسائل و ممکناتِ متعلق به خودِ آن. قبول دارم که مسئله همین است. و پیش تو هم می روم. این را می گویم چون دو مسئله ی اساسی که با آن سر وکار داریم فرایند خواندن و فرایند نوشتن از اساس سرشتی نوعی دارند.

فرايند نوشتن فرايندي نوعي است، زيرا نطفهٔ هر كار در ذهن نویسنده بر بستر آن نوشتنی که او میداند بسته می شود. هرقدر هم ک. اثرش را به «جاهایی که تا آن زمان در نثر یا قافیه آزموده نشده است» بکشاند، مثل خود میلتن، باید از چیزهایی که پیش تر آزموده شدهاند آغاز کند. هر نویسنده در سنتی مینویسد، و دستاورد او را به روشن ترین وجهي مي توان براساس سنتي كه در آن كار ميكند سنجيد. نويسندهي اجیر شده یا روزمزد _چه در دههی ۱۹۶۰ وسترنهایی برای تلویزیون بنویسد چه در دههی ۱۵۹۰ رمانس های الیزابتی - سنتش را دربست قبول میکند و آثارش را براساس فرمول تولید میکند. اما آنکه استاد است چیز تازهاي به سنتش مي دهد، خواه با به فعل در آوردنِ ممكناتِ اين سنت كه تا آن زمان کسی راه به آنها نبرده بود، خواه با یافتن طرق جدیدی برای ترکیب و تلفیق سنت های قدیمی تر _ یا راه های جدیدی برای منطبق کردن یک سنت با موقعیتهای متغیر در جهان اطرافش. ممکن است نویسندهای، مثل سیدنی، مدعی شود که به دل خود می نگرد و می نویسد، اما در عمل، مثل سیدنی، دلش را تنها از خلال چشماندازهایی که بر او گشوده است می بیند. پی رفتِ 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 می دید رنگ و بوی خود را داد.

اگر نوشتن مقيد به سنت انواع است، خواندن هم چنين است. حتى کودکی خردسال هم باید یاد بگیرد که قصه چه هست و سیس از گوش کردن به آن خوشش بیاید. درواقع باید در او یک بوطیقای ابتدایی داستان شکل بگیرد تا بعد یاد بگیرد که پاسخ بدهد، درست همان طور که درکی از دستور در او پيدا مي شود تا بتواند حرف بزند. در جهان بزرگسالان، اغلب بدخوانی های جدی متونِ ادبی و اغلب موارد داوری معیوب را در نقد مي توان به كر فهمي هاي خواننده يا منتقد به دليل تلقى او از نوع نسبت داد. ای. دی. هرش در کتاب *اعتبار تفسیر* خود، به نحوی قانعکننده این بحث را مطرح كرده كه «تلقى اوليهي يك مفسر از نوع يك متن سازندهي آن چیزی است که بعداً درک میکند، و تا وقتی که دَرکِ او از نوع تغییر نكند وضع بدين قرار باقي خواهد ماند، هرش به ضرص قاطع ميگويد بافتي كه زبان يك اثر ادبي را در آن مي خوانيم بافتي نوعي است. خواندن راکه آغاز میکنیم، یک نوع را به صورت آزمایشی مفروض میگیریم و در ضمن خواندن، يعنى در ضمن نزديک شدن به سرشت يگانهى اثر از طریق قرابت های آن با سایر آثاری که به طرقی مشابه زبان را به کار ميبرند آن را حک و اصلاح ميکنيم. ديدگاه هىرش دربارەي فرايندِ خواندن در پايان مرا قانع ميکند زيرا با درکِ خودِ من از آنچه موقع تخواندن بر من مي گذرد منطبق است. ضمناً مشكلات ارزيابي ادبي را هم تا حدى روشن مىكند.

گرایشی که در نقد پیوسته تکرار می شود، 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 می تاختند؛ یا وین بوث که بر ابهام جیمز جویس تاخته است؛ یا اریش او ترباخ که بر بازتاب آگاهی های

^{1.} Validity in Interpretation, New Haven, 1967, p. 74.

متعدد در اغلب داستان های مدرن می تازد. دلایل این انحرافات در نقد را هنگامی می توان به روشنی تشخیص داد که بفهمیم نقص آن ها در منطق مربوط به انواع ادبی است. هنری جیمز داستانِ خود را هنجاری برای رمان به طور کلی قرار داده زیرا نمی توانست یا نمی خواست اصطلاح رمان را نامی قابل اطلاق به انواع گوناگون و گسترده ی داستان بداند. وین بوث هم، به شیوهای مشابه اما متضاد با جیمز، داستان بلاغی ـتعلیمی قرن هیجدهم را هنجار خود قرار داد. و اریش اوثرباخ هم واقعگرایی اروپایی قرن نوزدهم را هنجار خود كرده بود. نتيجهي اخلاقي اين نمونهها اين است که یکهبینی ناآگاهانه در ارزیابی ادبی خطری است واقعی که ممکن است کل تلاش ما را به منظور ارزیابی بدنام کند ـ همان چیزی که باب میل شاخهای از منتقدان پرشور به رهبری نورتراب فرای است. فرای استدلال ميكند كه همهي نقدهاي ارزيابانه را خطر تحريف به واسطهي پيشداوري شخصي و مُدهاي گذرا در ذائقهي ادبي تهديد ميكند، و بنابراین اینگونه نقدها کاذب یا خاماند. از همین داده ها و مقدمات مىخواهم نتيجەي ديگرى بگيرم: ايىنكە وقتى حتى بىھترين مىنتقدان داستان _مردان و زنانی با ذوق و دانش و فراست _ممکن است به هنگام جست وجوی 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 ویژهی آنها از خود در برابر ارزيابي يكمه بينانه (محافظت كمنيم. ارزيابي تطبيقي واقعي زماني میسر است که آثاری با قرابتهای واقعی در فرم و محتوا را مورد بررسی قرار دهيم.

همانطور که تودوروف اشاره میکند، نظریهیِ سنتیِ انواع دو وجـه دارد، یعنی دو روش تقریباً جدا از هم. در یکی، آثار ادبـی مشـخص بـه

1. monistic

سنخ^۱های آرمانی معینی ارجاع داده می شوند که جوهر و توان بالقوه ی هر نوع در آنها نهفته است. در دیگری، تصوری از سنخهای کلی براساس داده هایی که به طور تجربی کسب شده اند بنا می شود، یعنی براساس ارتباطات تاریخی میان آثار مشخص، و سنت هایی که می توان شناسایی کرد. یکی اساساً قیاسی^۲ است، دیگری استقرایی^۳. کمال مطلوب نظریه ی انواع داستان آن است که در جهت آشتی دادن این دو شیوه حرکت کند که هردو به یک میزان ضروری و درواقع مکمل هم اند. برای روشن شدن مسئله، می خواهم نظریه ی سنخهای آرمانی خود را نظریه ی گونه ها بنامم و از اصطلاح نوع به مفهومی دقیق تر برای بررسی آثار منفرد براساس رابطه ی آنها با سنت های خاصی استفاده کنم که از لحاظ تاریخی قابل شناسایی اند.

نظريهي گونه ها بايد با هدف به دست دادن نگرشی كلی به تمامی آثار داستانی حرکت کند و چارچوبی برای بحث درباره ی قرابت ها و تضادهای ادبی فراهم آورد. ضمناً بايد توان ترسيم چشماندازهای تاريخی را هم داشته باشد و روابط گسترده ي ميان انواع داستاني خاص را که به صورت سنتهای ادبی تثبيت شدهاند نشان بدهد. من، با تکبری کم و بيش ارسطويی، نظريه ي گونه هاي خود را بر اين تصور بنا خواهم کرد که کليه ي آثار داستانی را میتوان به سه گونه ي اصلی تقليل داد. اين سه گونه ي اصلي داستان خود بر سه رابطهي ممکن بين هر جهان داستانی و جهان تجربه استوارند. جهاني داستانی ممکن است مهتر از جهاني تسجربه باشد، يا بدتر از آن، يا برابر با آن. اين مهانهای داستانی متضمن نگرش هايی هستند که ياد گرفته ايم آن ها را رستيک، هزل آميز، و واقع گرايانه بخوانيم. داستان ممکن است جهاني رستيک، هزل آميز، و واقع گرايانه بخوانيم. داستان ممکن است جهاني را در برابرمان قرار دهـد. مـىتوانيم ايـن سـه گـونهي اصـلي بـازنمود داستانى را در دو سر و وسط طيفى از ممكنات تجسم كنيم. مثل اين:



اگر تاریخ را معرف چند فرم داستانی بدانیم که بازنمودِ رخدادهای واقعی و آدمهای واقعی را زمینه یِ کار خود می دانند (روزنامه نگاری، زندگینامه، زندگینامه یِ خود نوشت، و غیره)، می توان کلیه یِ فرمهای داستانیِ پایه راکه پیش از برآمدن رمان وجود داشته اند در این طیف جای داد. اما خود رمان را باید در کجا بنشانیم ؟ از تاریخ هزل آمیز تر است یا رمانتیک تر ؟ روشن است که هردو. پس رمان متعلق به هر دو سوی طیف تاریخ و رمان سر ای می گیرد. اگر از دانش خود درباره ی سیر تکاملِ گونه های داستانی اعمال کی می توان می می توان رمانتیک بین مرحله یک تقسیم بندی فرعی دیگر هم بر گونه های داستانی اعمال کنیم که سودمند خواهد بود. رمان هزل آلود را می توان به فرم های تراژیک و احساساتی تقسیم کرد. این طیف برشاخ و برگ تر به این شکل درمی آید:

هزل پیکارسک کمدی تاریخ احساساتیگری تراژدی رمانس ا____ا

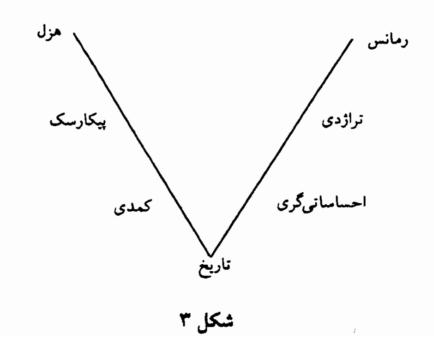
در مورد تنظیم این تقسیماتِ فرعی بی شک گفتن یک نکته در این جا لازم است. وقتی اصطلاحات سنتی را برای تقسیمات گونه ا به کار می برم این خطر وجود دارد که سردرگمی ایجاد شود، زیرا این اصطلاحات به صورت های بسیار متفاوتی به کار گرفته شده اند. پس بگذارید تکرار کنم که مقصود از اصطلاحاتی چون تراژدی و کمدی در

اینجا اشاره به کیفیت جهان داستانی است و نه هیچ فرم قصهای که معمولاً با این اصطلاحات تداعی می شود. در این بررسی گونهای آنچه اهمیت دارد این نیست که داستانی به مرگ می انجامد یا به از دواج، مهم این است که آن مرگ یا ازدواج چه چیزی را درباره ی جهان به ما میگوید. ما از رابطهیِ بین شخصیتهای اصلی و محیط داستانیِ اطراف آنها عزت يا ذلتِ شخصيتها و معنا داشتن يا پوچي جهانشان را درمي يابيم. جهانِ «واقعی» ما (که در آن زندگی میکنیم اما هرگز درکش نمیکنیم) از لحاظ اخلاقی خنثی است. اما جهان های داستانی از ارزش ها انباشته اند. چشماندازی از وضعیت خودمان را بر ما عرضه می دارند، طوری که وقتی تلاش ميكنيم تا جاي آنها را معين كنيم، درواقع به جستوجوي مقام و موقعيت خود برمي آييم. رمانس تيپ هاي فوقِ انساني را در جهاني آرمانی بر ما عرضه میکند؛ هزل موجوداتِ عجیب و غریبِ فروانسانی گرفتار در آشوب را ارائه میدهد. تراژدی چهرههای قهرمان را در جهانی ارائه میکند که به قهرمانی آن ها معنا می بخشد. در داستان پيکارسک، شخصيتهاي اصلي جهاني را تاب مي آورند که آشوب حاکم بر أن فراتر از حدِ طاقتِ انسانِ معمولي است، اما هم جهانِ پيكارسك 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، شخصيتها فضايلي غيرقهرمانانه دارند كه خوب است خودٍ ما سوداي آنها را در سر بپرورانيم، و در كمدى ضعفهاى انسانى دارند ك. ممكن است خود ما درصدد اصلاح آنها باشيم. كمدى سبكترين و شوخ و شنگ ترينِ جهان هاي فروتر است؛ به كرات چشم به سوي رمانس می گرداند و نوع محدودی از «حق به حقدار رسیدن^۱» در آن ارائه می شود. و احساساتیگری تیره و تارترین و متعارفترینِ جهانهای برتر

است. رو به سوی آشوب هزل دارد، و ممکن است شاهد نابودی فضیلت بساشد بسی آنکه وقرار و پختگی تراژیک داشته باشد. کمدی و احساساتیگری، به نوعی، باهم تداخل میکنند از این لحاظ که کمدی جهانی کم و بیش برتر از شخصیتهای اصلیِ خود را به ما عرضه میکند و احساساتیگری شرخصیتهایی را برابر چشمانمان میگذارد که کم و بیش برتر از جهان خودند.

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

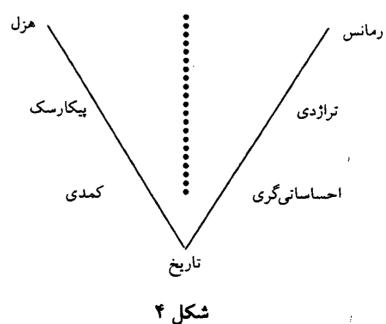
اضطرابی که این دسته دسته کردنها برمیانگیزد میزان کاستی های آن را نشان می دهد. می توان با تعیین جای آثار مشخص به صورتی دقیق تر این اضطراب ها را تا حدودی تخفیف داد. برای نمونه، جاناتان وایلد فیلدینگ متعلق به جایی رو به هزل است؛ جوزف اندروز به سمتِ پیکار سکِ کمدی تعلق دارد؛ تمام جونز به سمتِ تاریخیِ کمدی، و آملیا به سمت احساساتی گری. پاملا و کلاریای ریچار دسن به ترتیب با احساساتی گری و تراژدی قرابت های بارز دارند. اما با آمیزه ی کمدی و احساساتی گری جین آستن، یا آمیزه ی احساساتی گری و هزل استرن چه کنیم؟ روشن است که نمی توان این طیف را به مجموعه ای از خانه خانه های لانه ی زنبور تبدیل کرد، و باید آن را طیفی از سایه روشن ها دید که نویسندگان به صورت های گوناگون ترکیبشان کرده اند. برای آنکه بررسیِ معجونهای داستانی سادهتر شود، و به دلایلی دیگر، می خواهم یک تغییر دیگر در این نظام گونهای را پیشنهاد کنم، و آن تغییرِ شکلِ بازنماییِ گرافیکی است. اگر طَیف را از نقطهیِ وسط آن –تاریخ – خم کنیم، می توانیم شکلی مثل یک قاچ کیک، همانند شکل ۳، به دست آوریم. با استفاده از این شکلواره نه فقط می توانیم معجونهای داستانی پیچیدهتر، مثلاً معجون دن کیشوت سروانتس را، که ظاهراً از همه ی مشخصه هایی که این جا نام برده ایم استفاده کرده است، مشخص کنیم، می توانیم سیر برخی تحولاتِ جالب در تاریخِ داستان را نیز ردیابی داستانیِ هزل آمیز و رمانتیک شکوفا شدند. درواقع می توانیم برآمدنِ بدانیم که با آگاهیِ تاریخیِ فزاینده در اواخر رنسانس و حصرِ خِرَد به سمتِ تاریخ متمایل شدند. در اواخر رنسانس و محصرِ خِرَد به میت تاریخ متمایل شدند. در جریان این حرکت، اراذل و فواحشِ پیکارسک به عیاشان و عشوه گرانِ کمدی بدل شدند. قهرمانان مذکر و مؤنثِ رمانس و تراژدی به مردان با عاطفه و زنان پاکدامنی بدل شدند که



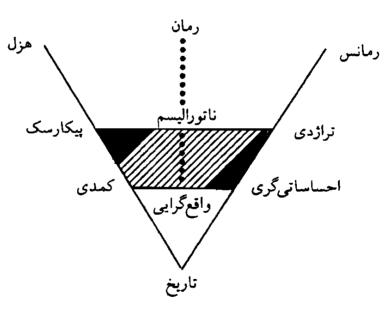
در داستانهای احساساتی مأوا دارند. (فیلدینگ و ریچاردسن از هـر دو طرف طيف بهره بردهاند، اما هركدام به طريق خاص خود.) پس مي توان واقعگرایی به عنوان یک تکنیک داستانی را مهار نگرشهای هزل آمیز و رمانتیکی دانست که در پاسخ به نیروهای محرکهی علمی یا تجربی سر برآوردند، نیروهایی که داشتند به شکل انواع روایتِ روزنـامهنگارانـه، زندگینامهای و تاریخی تمامعیار نیز تجلی میکَردند. می توان در داستانِ انگليسي قرن هيجدهم ردپای پايدار اين يا آن گونهي داستاني ماقبل رمان را دید. برای نمونه، استرن احساساتیگری و هزل را به حالت تعلیق نگه ميدارد؛ گرچه ايندو را در هم مي آميزد، هرگز به صورت يک محلول واحد آنها را يكي نميكند. درواقع، پايداري گونههاي ابتدايي روايت در رمانِ انگلیسی تا قرن نوزدهم و پس از آن ادامه می یابد. به معنایی، مي توان گفت واقع گرايي اي كه اين دو سنتِ داستاني وسيع را واقعاً به هم بپیوندد، هرگز در انگلستان به طور کامل تثبیت نشد. تفاوت استاندال و بالزاک و اسلاف آنها چه در انگلستان و چه در فرانسه ـو نیز معاصران انگلیسی آنها-این است که استاندال و بالزاک این دو نوع گونه را به صورتی بسیار تنگاتنگتر از بقیه با هم ممزوج کردهاند. برای نمونه، می توان آمیزهیِ عناصرِ احساساتیگری و پیکارسک را در **سرخ و سیاه** با اين آميزهي اسمالت در ر*ادريک رندا*م مقايسه کرد تا تفاوتِ آميختن صرف و امــتزاج واقــعي ايــن دو گــونه را دريـافت. گــمانم در ايـنجا نـوعي ارزشداوري در كار است، اما در يك ارزشداوري واقعى بايد عواملي بسيار بيشتر را در نظر گرفت، عواملي بسيار بيشتر از آنچه از يک بررسي گونهای گسترده حاصل می آید.

چون رمان به عنوان يک فرم داستانی معمولاً از هر دو طيف بهره گرفته است، سرانجام میتوانيم با ارائهي آن به صورت يک خط مبهم و نقطهچين که از مرکزِ قاچ کيکمان میگذرد آن را دوباره وارد شکلوارهي خود کنيم (شکل ۴). با اين کار میتوانيم به يکی دو اصلاحِ ديگر دست کامی به سوی بوطیقای... ۱۹۳

بزنيم. اگر داستانِ واقعگرا (به شکلی که امروزه آن را رمان می نامیم) ابتدا به صورتِ نتيجهي حركت از هزل و رمانس به سوى تاريخ عرض اندام کرد، می توان تحولات بعدی رمان را برحسب حرکت و فاصله گرفتن آن از نقطهي اوليهي پيوند نظاره كرد. اگر رمان در قرن هيجدهم به منزلهي وحدتِ نيروهاي محركة كمدي و احساساتي گري آغاز شد كه مي توان آن را واقعگرایانه نامید، در قرن نوزدهم به سوی تلفیق دشوارتر و قدرتمندتر نیروهای محرکهی پیکارسک و تراژیک حرکت کرد که یاد گرفتهایم آن را ناتورالیستی بنامیم. در رمان های واقعگرا گرایش به قصه های آموزشی، اصلاحی و ادغامی دیده می شد. رمانهای ناتورالیستی با بیگانگی و ويراني سر وكار داشتهاند. رمان در قرن نوزدهم، وقتى بين گونههاي واقعگرا و ناتورالیستی به حالت تعادل درآمد، به فرم کلاسیک خود رسید. مي توان حوزه ي رمان كلاسيك را با هاشور زدنِ تكه اي از شكل وارهي خطى مانند شكل ٥ نمايش داد. استاندال، بالزاك، فلوبر، تالستوى، تورگنف، و جرج اليوت همگي نزديک به مرکز اين حوزه کار ميکنند. دیکنز، تکری، مِردیت، و هاردی بیشتر به لبه ها و گوشه های آن گرایش دار ند.



در قرن بیستم، داستان به ادامه ی حرکت و فاصله گرفتن از واقع گرایی و فراتر رفتن از ناتو رالیسم گراییده است. در این تحول، رمان برای آنکه در برابر امکاناتِ رمانتیک و هزل آمیز که به نهایت واگرایند انسجام خود را به عنوان یک فرم حفظ کند با دشواری هایی رو به رو بوده است. اگر این شکل واره اعتباری تاریخی داشته باشد، به نظر می رسدکه تلفیق طبیعی زمانه ی ما دقیقاً همین دو قطبِ واگرای داستان یعنی هزل و رمانس باشد. در این جا احتمالاً انتظار تلفیقی از گروتسک در شخصیت پردازی و طرح اسلیمی در ساختمان را داریم. رمز ^۱ هم محتملاً محمل داستان می شود زیرا بنا به سنت راه هایی برای تلفیق هزل و رمانس عرضه کرده است. در و چون تلاش می شود که نگرش های هزل آمیز و رمانتیک به زندگی با هم جمع شوند، زبان در هم پیچیده می شود. آیا این به راستی وضعیتِ ادبی حاضر است؟



شکل ۵

کامی به سوی بوطیقای... ۱۹۵

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 شکلواره ی گونه ها می تواند کمکمان کند تا بفهمیم کجا هستیم و چگونه به این جا رسیده ایم. چون چنین میکند، قاعدتاً سبب می شود در برابر انواع داستان، قدیمی و جدید، همدلی و پذیرندگی بیشتری نشان دهیم. ضمناً می تواند از لحاظ آموزشی نیز به خدمتمان درآید، یعنی روشی در اختیارمان می گذارد برای آموزش تاریخ ادبیات به عنوان فرایندی زنده و در حال حرکت، و نیز روشی برای آنکه دانش تاریخی به خدمت تفسیر درآید. یک نظریه ی گونه ها و انواع درواقع نقطه ای است که در آن دانش پژوهی و نقد به طور طبیعی به هم می رسند، زیرا این نظریه وجود هردوی این ها را ایجاب میکند.

خوب، فعلاً سخن از گونه های داستانی تا به همین جا کافی است. فرود آمدن از پر سه های سرخو شانه ی نقد گونه ها به بر رسی شاق تاریخ سنت های مربوط به انواع به راستی سقوط است. درواقع آن قدر سخیف است که بسیاری از نظریه پر دازان هرگز این کار را نمی کنند. نقد مبتنی بر گونه ها، چون کار را از مرکز همه چیز و با تعداد معدودی سنخ های آرمانی آغاز می کند، به راحتی قابل اثبات است. اما نقد انواع در از دحام پدیده ها کار را آغاز می کند و می کوشد آن ها را به صورتی سازمان دهد که بتوان شمه ای از آن سنخ های آرمانی را دید، بی آن که در حق هیچ اثر منفر دی بی عدالتی شود. در عمل خواندن انتقادی در حد کمال مطلوب آن با طی مدارجی نامحسوس از آگاهی گونه ای به آگاهی نوعی گذر می کنیم، و نهایتاً به درکِ کیفیاتِ یگانه ی اثر منفرد می رسیم که از آثاری که بیشترین شباهت را به آن دارند متمایز می شود. سرانجام آن که نقد نوعی مستلزم شباهت را به آن دارند منه ایز می شود. سرانجام آن که نقد نوعی مستلزم از نوعِ عميقتر و متمركزتر است. هيچ پـژوهندهاى نيست كـه پـايش بـه درستى به بوطيقاى نوعي داستان گشوده شده باشد و فاصلهي ميان دانشِ انواع و انديشههاى مربوط بـه گـونهها را لمس نكرده بـاشد و خـود بـه ايدههايى براى تغييرِ شكل نظريهي گونهاى براى پر كردن ايـن فـاصلهي مزاحم نرسيده باشدې

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 گسترده تر ساختارگرایی را رام سنتِ ادبي امريكا كند. كلوديو گيلن صرفاً كارشناس خصوصيات ويژەي نوع ادبى نيست، بەريژە نوع داستان پيكارسك كە مىشود گفت كم و بيش متعلق به خود اوست؛ او ضمناً منتقدى است كه آثار سوسور، یاکوبسن، لوی استروس و دیگر ساختارگرایانِ بیرون از ادبیات را مى شناسد و در بحث از گستردەترين مسائلٍ بررسي ادبى آن ها را به كار می بندد. او در *ادبیات به منزلهیِ نظام* سنت عظیم دانش اروپایی و مفاهیم نظري ساختارگرايي را به هم مي پيوندد و جستارهايي خلق ميکند که برای بوطیقای داستان اهمیتی اساسی دارنده بهویژه جستارِ همعنوان با کتاب، «ادبیات به منزله ي نظام» و سه مقاله ي پې در پې در باب پيکارسک و «کاربردهای نوع» با مسائل مورد بحث ما در این فصل ارتباطی خاص مي يابند، بهتر است پيش از آنكه به نحوهي برخورد گيلن با پيكارسك به عنوان نمونهای از، به قول تودوروف، genre historique [نوع تـاریخی]، بپردازيم، به اختصار ايدهي ادبيات به منزلهي يک نظام او را بررسي کنيم. گيلن مطرح ميكند كه وجه مشخصهي تاريخ ادبيات _مجزا از تاريخ

زبان يا جامعه_ زبان يا جامعه_

بیشتر گرایش به سوی نظام یا ساختاربندی است تا عملکر د نظامهای کامل. بنابراین به نظر میرسد که تاریخ نگار، در بررسیِ هر قرن یا مرحلهای در تاریخ موضوعِ کارِ خود، به سمتِ ارزیابیِ «ارادهیِ معطوف به نظمی، عمیق و پایدار کامی به سوی بوطیقای... ۱۹۷

در حوز وي آهسته اما پيوسته در تغييرِ ادبيات بهطور اعم سوق داده مي شود. 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 نویسنده ای ذکر میکند که به «گفت وگویی فعال با الگوهای نوعیِ زمانه و فرهنگِ خود» مشغول است ۳۰ 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 شده اند و معلوم شده است که رضایت بخش اند، از عصر روشنگری ... از زمان ویکو، از زمان رساله در باب شعر حماسی ولتر ... همگان فهمیده اند که انواع تکامل می یابند، از میان می روند یا جای به انواع دیگر می سپارند.⁴

بنابراین، بررسیِ انواعِ 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.

پيكارسك در دورهي صد سالهي ميانهي قرن شانزدهم تا ميانهي قرن هفدهم اسپانيا سر برآورد. در اين موقعيت ابتدا به صورت يک ضدنوع،

^{1.} Literature as System, p. 376. 2. ibid., p. 390. 3. ibid., p. 128. 4. ibid., p. 121.

به صورت واكنشى عليه رمانس، پديدار شد. گيلن، در بحث از اين نوع، ابتدا آن را به عنوان سازه ای نظری _یک رمزگان _متمایز میکند و بعد دو گروه جداگانه از رمان ها را مشخص میکند که می توان آن ها را پیکارسک به معانی گوناگون کلمه نامید. یک گروه، که پیکارسک به مفهوم دقیق كلمهاند، از انگارهي اصيل اسپانيايي پيروي ميكنند، اماگروه دوم شامل آثاری هستند که پیکارسک به معنای وسیعتر کلمهاند و اغلب در مفهوم نوع دخل و تصرف ميكنند يا آن را با رمزگانِ نوعي ديگر درمي آميزند. خودِ اين رمزگان از هشت مشخصه تشکيل شده که گيلن آنها را برحسب اهمیت برمی شمارد و با تفصیلی که در اینجا مجال ارائهی آن نیست دربارهي آنها بحث ميكند. اين مشخصهها عبارتاند از: ۱. پیکارو یتیم است، «نیمه بیگانه» است، مسافری است بخت برگشته، نوجواني سالخورده. ۲. رمان به صورت شبه زندگينامهي خودنوشت است که پيکارو آن را روايت ميكند. ۳. دیدگاه راوی جانبدارانه و یکسونگرانه است. ۴. راوی یادگیرنده و مشاهده گری است که جهان را به محک میزند. ۵. بر جنبهی مادی زندگی تکیه می شود _ امرار معاش، گرسنگی، پول. ۶. پیکارو شاهد انواع و اقسام زندگی هاست. ۷. پیکارو در جهان جغرافیایی به صورت افقی و در جهان اجتماعی به صورت عمودي حركت ميكند. ۸ رخدادهای فرعی چفت و بست محکمی ندارند و بیشتر به صورت حلقه های زنجیر به هم متصل شده اند نه آن که 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 کامی به سوی بوطیقای... ۱۹۹

می دهند. شکل واره های دیگر که در کنار آن قرار داده شده اند، مثل شکل واره ی رمان تعلیمی یا رمانس جست وجو، جنبه های جالبی از نظام را آشکار می سازند. تغییرات تاریخی جایگاه یک مشخصه ی خاص یا مجموعه ی معینی از مشخصات ممکن است تغییراتی را در نظام آشکار سازند که یافتن همبستگی آن ها با تغییرات غیرادبی وضعیت انسان می تواند سودمند باشد. مفاهیم مربوط به انواع ما را قادر می سازند که اساختارگرا، این مفاهیم صرفاً ابزارهایی برای استفاده اند. همان قدر کار انجام می دهند که ما بدانیم جطور از آن ها بخواهیم آن کارها را انجام مفاهیم وقتی ابزار کار پژوهشگر مجهز به ذهن و دانش لازم برای به کار مفاهیم وقتی ابزار کار پژوهشگر مجهز به ذهن و دانش لازم برای به کار بستن آن ها باشند، مثل قدرتی جادویی که به قهرمان یک قصه ی پریان اعطا می شود، قدرت او را در عرصه ی مفاهیم افزایش می دهند.

٥

تحليل ساختاري متون ادبي

شايد نكوهشي كه بيش از همه نثار نقد ادبي ساختارگرايانه مي شود اين است که این نقد به سطح متن منفرد که میرسد درمیماند. همان طور که در پایان فصل ۲ گفتم، ساختارگرایی متن را برایمان نمی خواند. اما دليلاش فقط اين است كه هيچ روشي متن را برايمان نمي خواند. خواندن فعاليتي است شخصي، و به تعداد خوانندگان يک متن قرائتِ آن متن وجود دارد. اما همهي قرائتها به يک اندازه خوب نيستند. در اين فصل می خواهم نظریهی قرائت تزوتان تودوروف را که در جستار او به نام «چگونه بخوانیم؟» در بوطیقای نثر می توان یافت ارائه کنم. و بعد بپردازم به بحث دربارهي رويکردهاي رولان بارت و ژرار ژنت در مورد متون داستانی مشخص به عنوان نمونه هایی از نقد ساختارگرایانه در عمل. این کار آخری مشکلاتی از لحاظ روش شناسی دارد که مایلم همین جا آن ها را با خوانندگان در میان بگذارم. برای هر کتابی مثل این کتاب که تا حدودی دربارهی کتاب هایی است که باز خودشان درباره ی کتاب های دیگرند، این خطر وجود دارد که از موضوع غایی خود چنان دور شوند که خود به سرگیجه دچار آیند. دابلیو. دی. اسنادگرسِ شاعر یک بار در شعری از این که مدت مدیدی است حتی یک کتاب نخوانده که درباره یِ کتابی

ديگر باشد خود را ستود. ترجيح مى دهم سعى نكنم حدس بزنم كه نظرش دربارهي كتابهايى كه دربارهي كتابهايى اند كه دربارهي كتابهايى ديگرند چيست. اما فعلاً كه ما چنين وضعى داريم، داريم از كتابهايى كه دربارهي كتابهاى ديگرند حرف مىزنيم، و وقتى داريم از كتابهايى حرف مىزنيم كه موضوعشان نقد علمى است اين مشكل حاد مى شود.

برای نمونه، 2/2 رولان بارت بررسیِ مفصل یک حکایت کوتاه از بالزاک است، و من خود را مکلف کرده ام که در چند صفحه چیزی مفید درباره ی این کتاب بگویم. بدیهی است که در چنین وضعیتی کاری جز این از من برنمی آید که طرحی خلاصه از روش بارت به دست دهم. نمی توانم ذره ای حق تحلیل دقیق و جزء به جزء او را در مورد اثرِ مورد بررسی اش اداکنم. پس این خطر هست، یا درواقع اجتناب ناپذیر است، که چکیده ای که ارائه می دهم مفاهیم نظریِ نهفته در روش بارت را برجسته می کند بی آنکه نشان بدهد که او به راستی ساختارگرایی است که می تواند یک متن را با دقتی چون هر کس دیگری بخواند. این را فقط می توانم ادعا کنم و سرانجام هم خواننده را به خودِ متن بارت ارجاع دهم. به اعتقاد من ژنت خواننده ی راضی کننده تری است تا بارت، اما در این صفحات نمی توانم از عهده ی «اثبات» این فرضم برآیم. فقط امیدوارم بتوانم نشان بدهم که وقتی یک ساختارگرا به یک متن مشخص نزدیک می شود چه می کند، و از توصیف تو دوروف و کارهای موجود بارت و ژنت به عنوان نمونه استفاده

الف) نظريهي قرائت تزوتان تودوروف

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

بررسی ادبیات و نوشتن دربارهی آن پرداخته است. ابتدا به ما یادآور مي شود كه سه رويكرد سنتي داريم، كه آن ها را فرافكني ، تفسير ۲ و بوطيقا مي نامد. فرافكني قرائتي است كه از طريق متون ادبي مي خواهد به مؤلف، یا جامعه، یا موضوع دیگری برسد که مورد علاقهی منتقد باشد. برخی انواع نقد روان شناختی (مثلاً نقد فرویدی) و نقد جامعه شناختی (مثلاً نقد ماركسي) نمونه هايي از فرافكني انتقادي اند. تفسير مكمل فرافكني است. فرافکنی در صدد حرکت از متن و فرارفتن از آن است، اما تفسیر مصر به ماندن در درون متن است. آشناترين شکل تفسير هماني است که معمولاً شرح و توضيح يا قرائت دقيق ميناميم. حد افراط تفسير نقل به معني " است _و حد افراط نقل به معنى تكرار خود متن است. رويكرد سوم به ادبيات **بوطيقا**ست كه به جست وجوى اصول عامى كه در آثار خاص متجلى مي شوند برمي آيد. بوطيقا را نبايد با ميل به يافتن صرفٍ مواردي از قانوني عام در آثار خاص اشتباه گرفت. بررسي بوطيقايي هر اثر خاص بايد به نتايجي بينجامد كه فرض هاي اوليهي بررسي را تكميل يا جرح و تعديل مي كنند. تلاشي كه صرفاً براي شكار كهن الكوها يا هر انگارهي ساختاری از پیش تعیین شده ای صورت می گیرد قرائتی براساس بوطیقا نیست بلکه مضحکهی 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 قرائت⁴ مینامد. قرائت با اثر ادبی به عنوان یک نظام رویهرو میشود و در صدد ایضاح روابط میان اجزاء گوناگون آن برمی آید. قرائت از دو جهت با فرافکنی فرق دارد: خودمختاری اثر و در عین حال خاص بودن آن را می پذیرد، حال آنکه فرافکنی هیچکدام را نمی پذیرد. رابطه ی آن با تفسیر رابطه ی نزدیک تری است. تفسیر درواقع قرائتی است که ذره نگر شده است. قرائت تفسیر نظام مند شده است. اماکسی که هدفش تشخیص نظام یک اثر است باید امید به وفادار بودنِ موبه مو به متن راکنار بگذارد. باید بر برخی ویژگی ها به بهای از دست دادن بقیه تکیه کند. و البته هرقدر که در متن نظام را بیابد، تا همان حد هم نه با یگانگی یک متن که با شباهت های آن به متن های دیگر سروکار دارد. این یکی از جنبه های مواد مورد بررسی است. هیچ متنی نمی توان یافت که هم قابل درک باشد و هم یگانه.

برای روشن شدن فعالیت خواندن می توان آن را به دو موضع انتقادی دیگر مرتبط ساخت که پیوندی نزدیک با آن دارند: تعبیر ^۱ و توصیف^۲. می خوانیم. این جست وجوی معنای پنهان تاریخی طولانی دارد، از می خوانیم. این جست وجوی معنای پنهان تاریخی طولانی دارد، از تعبیرهای رمزی عهد باستان گرفته تا برخی انواع نقد هرمنو تیک مدرن. تصور متن به عنوان لوح چندباره نوشته شده ای⁷ از دلالت های لایه لایه هم با ایده ی قرائت بیگانه نیست. فرقش فقط این است که برای خواننده به جای سطح متن جایگزین سطح دیگر نیست (برای مثال سطح «پنهان» می گیرد بی آنکه سطحی سطح دیگر نیست (برای مثال سطح «پنهان» پس خواننده هنگام برخورد با یک متن با هر درجه ای از پیچیدگی، باید دست به انتخاب بزند و بر جنبه هایی تأکید کند که به نظر او اهمیتی اساسی دارند. این جا پای داوری شخصی در میان است. قرائت «درست» واحدی برای هیچ اثر ادبی پیچیده ای وجود ندارد. و درواقع تنوع جنبه های مهم از جانب انواع خوانندگان است. تودوروف خاطرنشان میکند که ما در بررسی قرائت های انتقادی یک اثر از قرائت هایی سخن نمی گوییم که صرفاً درست یا غلطاند، بلکه از قرائت هایی می گوییم که غنای بیشتر یا کمتری دارند، استراتژی هایی که بیشتر یا کمتر مناسب اند.

قرائت را می توان از توصیف نیز متمایز کرد، و این اهمیتی بسیار دارد زیرا مقصود تو دوروف از توصیف دقیقاً همان چیزی است که بسیاری فکر می کنند ساختارگرایی است در مقام عمل بر متون منفرد. مقصود او از توصیف همان چیزی است که گاه «سبک شناسی» ^۱ نامیده می شود: کاربستِ ابزار زیان شناسیِ ساختاری در متون ادبی. (و نباید آن را با سبک شناسیِ «قدیمِ» منتقدانی چون اسپیتزر و او ٹرباخ اشتباه گرفت که صرفاً نوع خاصی از قرائت هستند.) رویکرد یا کوبسن و لوی استروس در بررسی شعر «گربه ها» نمونه ای است نوعی از توصیف در عمل، و، چنان که در فصل ۲ دیدیم، این رویکرد به حد مطلوب نمی رسد. تو دورف سه فرض اصلیِ زیربنای این نقد توصیفی را برمی شمارد که آن را از قرائت ساختاریِ واقعی که این جا دارد عرضه می کند متمایز می سازد:

 در توصيف فرض می شود که مقولاتِ سخن^۲ ادبی ثابت اند. فقط ترکيب جديد است؛ قالب هميشه يکسان می ماند.
 حال آن که در قرائت، هر متن ادبی هم محصولِ مقولاتِ از پيش موجود است و هم تغيير شکل کل نظام. فقط فرمهای فروادبی^۳ نمی توانند ميراث نوعیِ خود را تغيير دهند.
 ۲. در توصيف اعتقاد بر اين است که مقولات زباني يک متن به طور خودکار در سطح ادبی هم اعتبار دارند.
 حال آن که در قرائت، اثر ادبی منظماً خود مختاري سطوح زبانی را دور می زند؛
 آثار ادبی به گرد رابطه ای که منحصر به هر يک از آن هاست، و عناصر دستوری و آثار ادبی به گرد رابطه ای که منحصر به هر يک از آن هاست، و عناصر دستوری و

تودوروف در خاتمهیِ بحثِ قرائت و فعالیتهای مرتبط با آن متذکر می شود که این فعالیتها به واقع 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 رضایت بخش هم نباشد، ما یاد نمی گرفتیم که به جنبههای آوایی و دستوری متون ادبی توجه کافی کنیم.

تودوروف در نیمه ی دوم مقاله اش می کوشد تا روش های قرائت را به نمایش بگذارد که خود آن ها را انطباق^۲ و شکل نمایی ^۳ می نامد. این دو در اساس راه هایی 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 می برد به روشنی از هم متمایز نشده اند. هر دوی آن ها متضمن یافتن رابطه ی برخی ویژگی های صوری اثر با ویژگی های دیگر است، مثلاً این که کسی ساختار یک جمله ی جیمزی را به ساختار کل یک رمان ربط زیادی همین کاری است که تو دوروف در مقاله ی درخشانش درباره ی جیمز («راز داستان») در بوطیقای نثر انجام داده است. دست بر قضا، خود او خوانندی بسیار خوب متون ادبی است _اما به گمانم در آن نوع متونی که انتخاب می کند و در طرح سردستی که در «چگونه بخوانیم؟» از قرائت به دست داده، نوعی سوگیری فرمالیستی وجود دارد که قابلیتِ کاریستِ 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 از قرائت تا بوطيقا، از هزارويكشب تا جيمز _ بسيار گستردهدامن بوده است. اما بهندرت بر بُعد معنايي متون ادبي تأكيد ميكند و بهندرت متونى را برای بررسی برمیگزیند که در آن ها این بعد وسعتی داشته باشد (هرچند وقتی به درونمایههای ادبیاتِ شگرف در کتابش دربارهیِ نوع ادبی شگرف میپردازد، حرفهای بسیار جالبی میزند). در اینجا پاک موضوع بسیار مهمی در میان است. نقد توضیحی که او آن را تفسیر مى نامد در مدارس و دانشكده هاى ما شيوه ي مسلط نقد است؛ دليلش هم بسیار موجه است، زیرا با توجه به میزان جمعیت (امریکایی) ماکه میخواهیم آموزششان دهیم، در هر سطح آموزشی دچار مشکلات خواندنيم. دانشجوي كالجي كه نمي تواند شعر بخواند درواقع نسخهي پیشرفتهی دانش آموز دبیرستانی است که با نثر مشکل دارد. اما تفسیر توضيحي هرچند قطعاً براي ما يک ضرورت آموزشي است، فقط همين نیست. و بر خلاف آنچه تودوروف میگوید، و برخی جزم آفرینی های نقد نويي احتمالاً مي خواهند القاكنند، كاملاً هم مقيد به متن نمي ماند. هم پيام است و هم شيء _پيامي چندگانه يا دورو اما باز به هر حال پيام است. پس یکی از جنبه های مهم تفسیر همیشه جنبه یِ معنایی است. هرچه یک اثر بيشتر بر محاكات استوار باشد، اين جنبه مهمتر مي شود. معنا هرگز صرفاً در/یک اثر بقچهبندی نمیشود (تلویح) تا بعد یک تکنیسین فرايندهاي زباني بتواند آن را بازكند (تصريح). معنا رفت و برگشتي 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 معنایی اثر با جهان معناهای ما به دور 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 برای مطالعات غیرادبی تبدیل می شود و در نتیجه دیگر تفسیر نیست و به فرافکنی تبدیل می شود ...یا نقطهای که در آن جست وجوی معنا روی به معناهایی میکند که سرّی یا پنهاناند، و دیگر پیامی به ما نمی دهد که بخوانیم بل مکاشفاتی می دهد که باید تعبیر شان کنیم.

پس در ساختارگرایی مسئلهیِ قرائت یک متن باید با یافتن راهه ایی رضایت بخش 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 نویسنده یِ نقد نو، پژوهشگر فرهنگ عامه، کارشناس راسین، مباحثهگری درخشان، خطیبی قهار، و ادیبی است طراز اول با ذهنی درخشان. اساساً نویسنده ای 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 مسئله ای موضعی جنجال آفرین بگیرد و تا زمانی که موضعش موجه شود از آن دفاع کند یا به عبارتِ خیلی رساتر – آنقدر به دیدگاه های دیگر حمله ببرد تا در چشم همه خوارشان کند. حالاکه در این جا یک جنبه از کارش تحلیل ساختاری متون ادبی ۲+۹

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 بررسی دویست صفحهای داستانی است سی صفحهای از بالزاک به نام «سارازین». تک تک تحولات و پیشرفت های تفکر ساختاری در ادبیات که تا به این جا بررسی کرده ایم به روش هایی که در کتاب به کار برده شکل داده است، اما در این کتاب یکی از جنبه های مهم بوطیقای ساختارگرایی آگاهانه و به طور اخص باطل اعلام شده است. جملات آغازین کتاب را با هم می خوانیم:

میگویند که برخی بودیست ها به یمن ریاضت کشی قادر می شوند کل یک مملکت را در دانه ی لوبیایی ببینند. نخستین تحلیلگرانِ récit هم می خواستند همین کار رابکنند: کلِ قصه های جهان را... در یک ساختار واحد ببینند با خود می اندیشیدند که می خواهیم از هر حکایتی الگوی آن را بیرون بکشیم، بعد از این الگوها یک ساختار بزرگ روایت می سازیم و آن را (برای آن که تأیید شود) در مورد هر قصه ای که وجود دارد به کار خواهیم بست _چه کار طاقت فرسا... و در نهایت نامطلوبی، زیرا به این ترتیب متن تمایز ش را از دست خواهد داد.^۱

نمى توان گفت كه ايىنگونه سخن گفتن از كار گرماس، برمون، و تودوروف، كه بارت با غرور تمام در شمارهي ۸ نشريهي كمونيكاسيون معرفى كرده بود، منصفانه است، اما آنقدر دقيق هست كه دردناك باشد، و گرچه شايد با صراحتى بيش از حد، و با حالت نمايشي بيش از حد، تغيير موضع تأكيد را در درون ساختارگرايى نشان مىدهد. همين تغيير و جابهجايى را مى توان در تفاوتِ جدل اوليهي تودوروف عليه تفسير (كه آنوقت «توصيف» نام داشت) در ساختارگرایی چیست؟ مبنی بر اینکه تفسیر جا برای «قرائت» نمیگذارد، با توجه پر آب و تاب او به قرائت در «چگونه بخوانیم؟» دید. در ده سال گذشته، بوطیقای ساختاری وادار شده تا باکسبِ قابلیتِ کاربست در موردِ متونِ منفرد خود را توجیه کند، و این پدیده ای سالم بوده است. من این را نشانه یِ زنده بودن می دانم که آثار معبّرانه یِ غنی و مجابکننده ای چون Z/S و مجازهای ۳ ژنت از دل قالب ساختارگرایسی برخاسته اند. زیرا Z/S از جهات متعدد اثری است رضایت بخش هرچند از جهاتی دیگر عصبانی کننده است.

چه احساس رضایت و چه احساس عصبانیتِ ناشی از خواندنِ S/Z مربوط است به نحوهي استفادهي بارت از مفهوم رمزگان. اغلب كارهاي او به عنوان پژوهندهی فرهنگ عامه ملهم از اشارات مختصر سوسور به بررسی نشانه شناسی بوده است (که در فصل ۲، بخش الف آن را نقل کردیم). بارت خودش را نشانه شناس به معنای واقعی کلمه قلمداد کرده، و حتى كتاب كوچكي به نام عناصر نشانه شناسي نوشته و در آن اسرار اين رشته را توضيح داده است.بارت، بيش از هر پژوهشگر ديگري، به فراگيري رمزگان ها و رمزپردازي (در تجربهي انساني پرداخته است. او از بسیاری جهات به لوی استروس نزدیک است، و قطعاً بیش از همهی ساختارگرايانِ ادبي جهتگيري جامعهشناختي دارد. براي نمونه، او يک نظام فعال رمزگذاری ۲ پوشاک، اثاث، غذا و بسیاری دیگر از جنبه های زندگی متعارف را در فرانسه ی امروز می یابد. برای نمونه، یک نظام غذایی هست که در آن غذاهای ممکن گوناگون به لحاظ جانشینی، بر حسب قرابت هایشان، و به لحاظ همنشینی، براساس ترتیب خوردن آن ها 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

بهطور افقی بخوانیم، برای نمونه به همهیِ غذاهای اصلی یا به همهیِ دسرها نگاه کنیم، داریم اقلام جانشینیِ نظام راکشف 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 پیش غذا ختم شود، از لحاظ نظری ممکن است، اما غیر دستوری خواهد بود. مقولاتِ عمودیِ یک صورت غذا، مثل کارکردهای پراپ، کلیهیِ گزینشهای ممکن با تنها ترتیب ممکن را نشان می دهند. از نظر یک فرانسوی، عادت امریکاییان به آوردنِ سالاد پیش از غذای اصلی درواقع غیر دستوری 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 درباره یِ نظام «مُد» نوشته است)، اثاث منزل، و معماری هم همینها را نشان داده است، طوری که سرانجام آدم حاضر می شود بپذیرد که انسانها عملاً تمامی تجربههای خود را همسو با زبان سازماندهی میکنند. پس این «رمزگانها»ی گوناگون زندگی ما را چنان قرینه سازی میکنند که ممکن است، بسته به دیدگاه هر کسی، ترسناک یا آرامش بخش باشند. بارت وقتی به سروقت ادبیات می رود، مفهوم رمزگان را به نحوی مرتبط اما اندکی متفاوت با موارد پیش به کار می گیرد. به هنگام بررسی رمزگانهای ادبیات، خوب است که نمودار ارتباطیِ یاکوبسن و بحث رمزگانهای ادبیات، خوب است که نمودار ارتباطیِ یاکوبسن و بحث رمزگانها و بافتها را در فصل ۲ همین رویکرد بارت به ادبیات را می توان برحسب آن نمودار بیان کرد. از نظر

بارت، چيزي به نام بافت ناب وجود ندارد. همهي بافتها وقتي به انسان می رسند زبان پیشاییش آن ها را رمزگذاری کرده، به آن ها 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 می بندارند در برابر بافتی غایی قرار گرفتهاند، حال آنکه درواقع دارند رمزگانی را به خط معمولي مي نويسند. براي همين وقتي بارت به سروقت آن واقعگراي اعظم، بالزاک، ميرود، همهي قصدش اين است که نشان بدهد چگونه «واقعیت» بالزاک همواره از رمزگانی از پیش موجود نشأت گرفته است. اما در ضمن به خیلی چیزهای دیگر هم می پردازد. آخر می خواهد نشان بدهد که چگونه این ساختارگرای اهل نقد نو نشانه شناس می تواند به سروقت متن «کلاسیکی» برودکه در چشم منتقدکهن بسیار عزیز است و نه فقط بهخوبي حق آن را اداكند، بلكه اين بررسي را به شكل جامع و مانع انجام دهد. و در ضمن ميخواهد كه اين تحليل همچون ضربهي جانانهی دیگری، نه فقط در صحنهی نبرد بین نقد کهن و نقد نو، بلکه در ميدان مبارزهي ادبيات كهنه و ادبيات نو هم عمل كند. از نظر بارت، بين ادبیاتی که در زمانهی ما صرفاً «خواندنی» است (آثنار کیلاسیک) با ادبیاتی که «نوشتنی»^۲ است تفاوت بزرگی وجود دارد. از آنچه نوشتنی است نمي توانيم به هيچوجه صرف نظر کنيم، زيرا تنها دفاع ما در برابر دروغهای کهنه، و رمزگانهای فرسودهی اسلافمان است. پس آنچه خواندنی است به نحوی آزاردهنده هم هست زیرا به همهی این خزعبلات تداوم مي بخشد. ادبيات نوشتني در چشم بارت واجد ارزشي ويژه است چون متن هايي مي آفريند كه قابل نقد نيستند، زيرا به لحاظي تمام نشدهاند، تن به کامل شدن و وضوح نمی دهند. برای درک احساسات بارت، لازم نيست اين ايمان كموبيش عرفاني او را بپذيريم. آنچه به كار ما

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

روش تعبير بارت با أنچه معمولاً تعبير مي دانيم از چند لحاظ فرق ميكند. و بهتر است پيش از بررسي دقيق تر اين نوع بارتي تعبير، ببينيم كه خودمان معمولاً از این کلمه چه میفهمیم. تعَبیرها، بهویژه در نقد امریکایی، معمولاً «قرائت،ها»ی متن،های خاص (البته نه به معنای تودوروفی آن) هستند. هر قرائت متن را به نحوی به یک معنای خاص که مي توان از آن بيرون كشيد تقليل مي دهد. معلوم است كه مقصودم تعبير آثار داستانی است که از بسیاری جنبه ها با تعبیر شعر تفاوت بارز دارد. این تفاوت في نفسه جالب است و به بررسي اش در اين جا مي ارزد. مسئله فقط به انواع مختلف ساختاردهی و کلامی کردن که در شعر و داستان مي يابيم مربوط نمي شود؛ صِرفِ اندازه هم مطرح است. يک تعبير متوسط در نقد امریکایی حدوداً بیست صفحه است، چه اثر مورد بررسی شعری بیست سطری باشد چه رمانی دویست صفحهای. معنایش این است که تعبیر شعر ما بنابر روال معمول انبساطی است و دلالتهای متن شعري را در جهات گوناگون امتداد مي دهد، حال آن که تعبير داستان ما بنا به روال معمول انقباضي و بسيار گزينشي است. اينگونه «قرائت» يک متن َ داستانی کافی و وافی نیست و در نتیجه بازخوانی های «اصلاحی» و تعبيرهای مجدد را طلب میکند. یک صنعت نقد تماماً با ارتىزاق از این وضعیت پروار شده است و به تولید انبوه گلچین هایی انجامیده است که تعابیر گوناگون و متعارض را برای آموزش دانشجویان عرضه میدارن. البته این ها جرم نیست، فقط کمی مضحک است. پاسخ بارت بررسی دویست صفحهای متنی سی صفحهای است که بهطور اخص به «کثرت» متن، به نظامهای گوناگونِ معنایی در آن و کنش و واکنش آنها با هم

پرداخته است. این روش در دست فردی با دانش و سرزندگی رولان بارت، ارزشی عظیم می یابد. در اینگونه تحلیل دو مشکل اصلی وجود دارد: چگونه متن را تنظیم و تقسيمبندي کنيم و چگونه مصالح تعبيرمان را سازمان دهيم. بارت تصميم گرفته كه فقط از خلال متن پيش برود و آن را به ۵۶۱ واحدِ معنايي يا "lexie" تقسيم مي كند. او عامدانه تقسيمات «ساختارى» آشكار بر طبق رخداد يا واقعهي فرعي، و حتى تقسيمات سخن به جملات و بندها را ناديده مي گيرد. با اين كار مي خواهد بر اين مسئله تأكيد كند كه فرايندِ خواندن خطی است _از خلال متن و از چپ به راست _و متضمن خروج ما از متن به طرف رمزگذاری های گوناگونِ جهانی است که متن احضار ميكند. ابزار نقدى كه مكرر به كار ميرود، يعنى فضايي كردنِ ساختار متن و تهيهي نمودار خطوطِ بيروني آن، بـه فـرايـند خـوانـدن كـه بـارت مى خواهد براى ما به نمايش بگذارد آسيب بسيار مىزند، زيرا هـم اين خطی بودن و هم رفت و برگشت به زبان متن را نادیده می گیرد. بارت پیوسته تکرار میکند که ساختارگرایی باید مفهومی را که از ساختار دارد گسترش دهد و قابلیت انعطاف بیشتری پیداکند: ... کار بر متن یگانه تاکوچک ترین جزئیات آن یعنی ادامه دادن تحلیل ساختاری داستان از نقطه ای که فعلاً در آن متوقف شده است _از نقطه ی ساختارهای کلان؛ این کار یعنی دادن قدرت (فرصت، راحتی) به آن تا مویرگهای معنا را دنبال کند، هیچ نقطه ی مهمی را بدون ارائه ی رمزگان یا رمزگان هایی که احتمال دارد با آن ها پیوند داشته باشد رها نکند...'

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

بعد نقلِ مستقیم داستان را از سر میگیرد. گهگاه هـم گـریزی مـیزند و دربارهي دلالت هاي ضمني عامتري كه يك واحد معنايي خاص يا رشتهای از واحدهای معنایی برمیانگیزند به بحث می پردازد. در S/Z نودوسه گریز شماره خورده است، و دهتایی که مقدم بر تحلیل آمدهاند نیز جزء آنها حساب میشوند، و بسیاری از این گریزها تمرینهایی درخشان در نظریهی بوطیقا هستند، هرچند اغلب آنها تقدس اندیشه های پذیرفته شده در نقد را زیر پا می گذارند. شماره ی LXXI نمونهي بسيار خوبي است، هرچند مختصرتر و سادهتر از اغلب گريزهاي ديگر است. اين گريز پس از واحد معنايي شمارهي ۴۱۴ مي آيد که وصف سارازین است که در کالسکه ای در راه فراسکاتی، زامبیزلاً را در آغوش ميكشد. در اين قسمت سارازين فكر ميكند زامبينلاً زن است، و احتمالاً خواننده ای که بار اول است این داستان را می خواند در این نقطه چندان چیزی بیشتر از شخصیت داستان نمی داند. اما خوانندهای که بار دومش است میداند زامبینلاً، که خوانندهی سوپرانوی اپراست، درواقع مردی است که اخته شده است. همین بارت را بر آن میدارد تا گریزی به بازخوانی ٔ بزند:

خواندن برای بار دوم. با بازخوانی در زیر پوشش شفاف تعلیق که خواننده ی بار اول، که حریص است و جاهل، به منن تحمیل میکند، دانشی را می یابیم که بر پیش بینی مسئله ی اصلی داستان استوار است. این خوانش دیگر که احکام تجاری جامعه ی ما که مجبورمان میکند کتاب را ضایع کنیم، به بهانه ی این که ازاله ی بکارت شده آن را دور بیندازیم، تا بتوانیم یک کتاب دیگر بخریم، به ناحق آن را نکوهش میکند ... این خوانش که عطف به ماسبق می شود، به بوسه ی سارازین شناعتی ارزشمند می بخشد. سارازین با شوری وافر یک اخته (یا پسری در لباس زنان) را در آغوش میکشد؛ اختگی مهر خود را بر جسم ریا پسری در لباس زنان) را در آغوش میکشد؛ اختگی مهر خود را بر جسم خود سارازین میزند، و این شوک بر ما، ماخوانندگانِ بار دوم، وارد می آید. پس خطاست که بگوییم اگر می پذیریم 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 می کنیم که لذتمان بیشتر می شود؛ قصدمان تکثیر دال هاست نه دست یافتن به مدلولِ غایی.^۱

در این روش هم سهولت و هم فرصت لازم برای ذهنی فعال و پروپيمان فراهم است تا خود را بيان كند. روشن است كه طول يك متن محدودیتهایی را بر این روش تحمیل میکند. اما آنچه می تواند درباره ب récit بالزاكى به طور اعم به ما بگويد به غايت سودمندتر از هر گونه قرائت دیگر یک داستان از بالزاک خواهد بود. مشکل دیگر این روشِ تعبير در مورد همهي متنها با هر اندازهاي وجود دارد. اين مشكل مشکل سازماندهی موادِ مهم در متن است. اگر تقسیمبندی و گریز زدن رَويههای مادی این روشاند، پس رَویههای ذهنی که در این تقسیمبندی دخيل اند كدامها هستند؟ چه چيزي تعيين ميكند كه متن را در كجا و چگونه قطع کنیم و چهجور چیزهایی دربارهاش بگوییم؟ راهحلی که بارت پیدا کرده، هر چند از بسیاری جهات رضایت بخش نیست، باز همچنان پیشرفتی بسیار مهم در نقد ساختاری است. او پنج رمزگانِ مادر را در متن تشخيص مي دهد كه تحت عنوان آنها مي توان تمامي جنبه هاي مهم متن را بررسي كرد. اين رمزگانها هم جنبهي همنشيني متن و هم جنبهي معنایی آن را در بر دارند _یعنی نحوهیِ ارتباط یافتن اجزای آن با هم و نحوهی ارتباط آنها با جهان بیرون. در اینجا، تأکید بارت بر رمزگذاری کلیهی جنبه های فرهنگ، او را قادر می سازد تا به راحتی از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی که داستان فرامی خواند حرکت

کند. پنج رمزگان را اگر نقل به معنی کنیم چنین می شوند: ۱. رمزگان پروآیرتیک^۱ یا رمزگان کنش ها. تحت این رمزگان می توان هر کنشی را در یک داستان بررسی کرد، از باز کردن یک در گرفته تا اُرجی نوازندگان. کنش ها بر همنشینی استوارند. در یک نقطه آغاز می شوند و در نقطه ای دیگر خاتمه می یابند. در یک داستان کنش ها در هم می روند و با هم تداخل می کنند، اما در متن کلاسیک در پایان همگی کامل می شوند.

۲. رمزگان هرمنوتیکی^۲ یا رمزگانِ پازِلها. ایـن رمـزگان هـم، چـون رمـزگانِ 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 می دهد، عنصری از رمزگان هرمنوتیکی در برابرمان است.

(توجه: می توان گفت یک داستان به یمن آغاز کردن کنشها و برانگیختن پرسشها پا به عرصهی وجود می گذارد و بعد تا مدتی از کامل کردن آنها تن می زند داستان از موانعی بر سر راه تکمیل کنشها و حیلهها و کلکها و دو پهلوگویی های گوناگون برای به تعویق انداختن پاسخ به پرسشها تشکیل می شود. این دو سطح روایت به طرق گوناگون در هم اثر می کنند و با هم ارتباط دارند؛ بدین ترتیب است که کنش (پرو آیرتیک) سارازین در دنبال کردن زامبینلا در یازل (هرمنو تیک) خانواده ی لُتی و منابع درآمد آنها جای می گیرد.)

در پازل (هرمنوتیک) خانوادهی لتی و منابع درامد آنها جای می دیرد.) ۲. رمزگانهای فرهنگی^۲ بارت کل نظام دانش و ارزش هایی راکه یک متن فرا می خواند زیر این عنوان جمع می آورد. این ها به صورت ذرات امثال و حکم، وحقایق علمی، صورت های قالبی گوناگون درک که «واقعیت» انسان را می سازند پدیدار می شوند. ۲. رمزگان های القایی ^۲ این ها درونمایه های داستان اند. وقتی حول یک اسم خاص سازمان می یابند یک «شخصیت» را می سازند که درواقع همان نام است همراه با همان مشخصه ها.

4. connotative codes

^{1.} proairetic code 2. hermenutic code 3. cultural codes

۵ عرصهی نمادین^۱. این عرصه همان عرصهی «درونمایه» است به همان معنایی که ما در نقد انگلیسی امریکایی معمولاً از این اصطلاح میفهمیم: ایده یا ایدههایی که اثر به دور آن ها ساخته می شود. در «سارازین» عرصهی نمادین بر تن انسان به عنوانِ منبع معنا، جنسیت، و پول استوار شده است. بنابراین، یک مجازِ بیانی مثلاً برابرنهاد^۲، یک وجه این رمزگان است و مفهوم اختگی وجه دیگر آن. این دو با هم ارتباطی نمادین دارند.

بر این گزینش رمزگان ها انتقادهای بسیار می توان 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 تک هنجاری^۳ دارد. نظامی که در این جا عمل میکند آنقدر نظام مند نیست که تحلیل گران دیگر بتوانند آن را به سهولت در مورد متون دیگر به کار بندند؛ اما بر فرایند نظاممندسازی بسیار تأکید شده است. حتى وقتى مىخواستم اين پنج رمزگان را براى عرضه در اينجا عقلانى کنم مجبور شدهام به صورتی محدودتر از آنچه خود بارت کرده است آنها را توصيف کنم. برای اين که اين رمزگان ها برای من يا هر کس ديگری سودمند باشند، باید بیش از این فشردهشان کرد، و آنها را از منطقی که بارت به دیدهی تحقیر به آن می نگریست بیشتر بهرهمند کرد. اما با همهی این ها اشتباه است اگر صرفاً به دلیل بی قیدی و دلبخواه عمل کردن بارت این شیوهی رویکرد را بهکلی کنار بگذاریم. ما به رویکردی نظاممند در تحليل داستان نيازمنديم كه با تقسيمات سنتي متون روايمي به طرح، شخصيت، زمينه، ^۴ و درونمايه مقابله كند. و حق با بارت است كه مي گويد 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 متن های

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 تعبیر تحلیلی سودی ندارد. علتش این است که این روش در رویکرد به یک متن دقیقاً وادارمان میکند چیزهایی راکه پیش از این همیشه یک جا آنها را دیده ایم از هم متمایز کنیم. حال بر عهده ی ماست که سعی کنیم این رمزگانها را نظام مند کنیم و ببینیم آیا می شود آنها را به همان خوبی که بارت در مورد این حکایت بالزاک به می شود آنها را به همان خوبی که بارت در مورد این حکایت بالزاک به مقدس نیست. شاید چهار یا شش بهتر باشد. اما فرصتِ اصلاح این نظام در انتظار هر کسی است که بخواهد از آن استفاده کند _درواقع ضرورت اصلاحِ آن در انتظار همه ی کسانی است که در صدد استفاده از آن باشند. و حسن بزرگش این است که به شکلی پرتوان و خلاق بُعدَ معنایی روایت را وارد عرصه ی نقد ساختارگرایانه میکند.

نشان دادن مهارت بارت به عنوان مفسر متن در این نوع مرور مختصر غیر ممکن است. کدام ک از ۵۶۱ واحد را می توان 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 ^۱ را به عنوان شکلی از واحد معنایی در رمزگان هرمنوتیک بررسی میکند. شأن نزول این گریز هم واحد معنایی ۱۳۳۱ است که در آن خواننده ی تیور در میهمانی نوازندگان به سارازین می گوید که لازم نیست ترسی از وجودِ رقیب به دل راه دهد:

خواننده ي تينور مي كويد "Vous ne risquez pas de rival": ١) چون محبوب دوستت دارد (سارازین این را می فهمد)، ۲) چون به دلبری از یک اخته مشغولی (این را همدستان خوانندهی تنور و شاید دیگر خود خواننده می فهمند). در مورد شنوندهی اول این فریب است؛ در مورد شنوندگان دوم افشاگری است. ادغام دو معنی یک سخن دوپهلو را تشکیل میدهد. پس در نتیجه سخن دوپهلو عبارت است از دو صداکه به یکسان دریافت می شوند؛ دو خط رابطه با هم تداخل میکنند به عبارت دیگر، رابطهی دوجانبه (که نامی است با مسما)، بنیان همهی بازی های با کلمات، را نمی توان در چارچوب ساده ی دلالت تحلیل کرد (دو مللول برای یک دال)؛ لازم است که دو گیرنده را هم از هم مجزاکنیم. و اگر، برخلاف آنچه در اینجا می بینیم، داستان دو شنونده را به ما ندهد، اگر بازی با کلمات خطاب به یک شخص واحد (برای مثال، خواننده) باشد، باید این شخص را تقسیم شده به دو ذهن، دو فرهنگ، دو زبان، دو فضای شنیدن تصور کنیم (که تداعی بازی با کلمات با ابلاهت) که در سنت وجود دارد از همین جاست: ۱۹بله، با آن لباس دوتکه _تقسیم شده_ زمانی کارش رابطه ی درجانبه بود). درست عکس پیامی که در حد کمال مطلوب خالص است (مثل پیامی که در ریاضیات می بینیم)، تقسیم شنوندگان، الوفه، (ایجاد میکند، سبب می شود که رابطه مبهم، گمراه کننده، پر مخاطره _يعنى نامطمئن _ شود. با اين همه، سخن اين نوفه، اين عدم اطمينان، را به عنوان کنشی ارتباطی تولید میکند؛ این ها خواننده را تغذیه میکنند. آن چه خواننده می خواند ضد رابطه است... ۲

آيا لازم است اضافه كنم كه وقتى بارت را مىخوانيم، يك ضدنقد را هم مىخوانيم، نوفهاى غنى، كه مىتوانيم از آن تغذيه كنيم، و قرار است از آن لذت ببريم؟

^{1.} noise 2. ibid., pp. 150-151.

ج) مجازهای ژار ژنت

بارت و ژنت را به عنوان نمونه های نقد ساختاری در کنار هم آوردم چون تا حدودی می خواستم دو رویکرد مرتبط اما قابل تمیز 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 روبه رو شد، و به یُمنِ فرایندهای ذهنیِ خودش او را درک کرد. هر آنچه از دستاوردهای این انسان ها جذب فرهنگ عمومی شود، بایدگفت که متن هایشان به این بلیه یِ جذب دچار نخواهد شد، بل مهمچون متن های فلسفی، که این چنین اند، و متنهای ادبی، که برخی از آنها می خواهند چنین باشند .. به صورت اشیائی یگانه باقی می مانند که متفکران بعدی باید به آنها رجوع کنند تا ایده ها و روش هایی را که در آن ها تکوین یافته است دریابند. این همان چیزی است که می توان هر اختارگرایی عالی»^۲ نامید .. عالی از لحاظ آمال و شأنِ فعلیِ آن ها.

«ساختارگرایی نازل»^۲ هم داریم که کسانی دست اندرکار آناند که هوش و دانشی فراوان دارند که اغلب هم کمتر از ساختارگرایان عالی نیست - اما آمالشان معمولی است و دستاوردهایشان در چشم معاصران چندان خیره کننده نیست. آثار چنین افرادی هم ممکن است شناخته شود، به ویژه در میان همکارانشان، اما این شناخت گاه خیلی کند تحقق می یابد، شاید حتی پس از مرگشان. خود سوسور، پراپ، فرمالیست های دیگر و پیروانشان به نظر من بی تر دید در این دسته ی دوم جای می گیرند. قصدم این نیست که بگویم مثلاً فردی چون اشکلوفسکی در زندگی و کارش به طور کلی منفعل یا نامرئی بوده است – می خواهم بگویم او به عنوان یک منتقد فرمالیست مقداری کار سخت تحلیلی انجام داده که

^{1.} high structuralism 2. low structuralism

بنا كنند. ساختارگرای نازل می نویسد تا فوراً سودمند بیفتد و در نهایت از دور خارج شود. او بین فعالیت خلاقه و انتقادی فرق بسیار قائل است – به ویژه اگر، مثل اشكلوفسكی، نویسنده ی خلاق هم باشد. از نظری، فرمالیسم عمدتاً به این دلیل تا به امروز دوام یافته كه ما در جذب آن خیلی کند و در اصلاح آن ضعیف عمل كرده ایم. اما از یک نظر دیگر، دستاورد فرمالیست ها، مثل دستاورد ارسطو، ابدی خواهد بود زیرا در هر بوطیقای داستانی كه بعداً شكل می گیرد باید آن را هم ادغام كرد. درواقع بوطیقا رشته ی علمی تمام عیار ساختارگرایی نازل است. در بدترین شكلش به حد رده شناسی ^۱ صرف سقوط می كند، چنان كه بوریس آیخنباوم در سال فضلای دسته دوم» تبدیل شود كه «خود را وقف ابداع اصطلاحات و به تماشا گذاشتن فضل و كمالات خود می كنند.»^۲ اما محتمل تر می نماید كه اگر بناست اصلاً ساختارگرایی به تعبیر، تفسیر یا «قرائت» دست بزند این کار ساختارگرایان عالی باشد نه نازل.

برای همین قرائت درخشان بارت از «سارازین» نباید تعجبمان را برانگیزد. آنچه در 2/2 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 می یابیم که حتی وقتی با متنی خاص سروکار می یابد که اغلب الهام بخشِ بالابلندترین پروازهای هرمنوتیکی بوده، باز به صورتی کم وبیش انعطاف ناپذیر ساختارگرایی است نازل. او در کلام آخر در پژوهشش درباره یِ پروست که تقریباً به قدر یک کتاب است سه گزاره را بیان می کند که عجالتاً می توانیم از آنها برای شناسایی دیدگاههای او درباره یِ فعالیت نقد خودش، تعبیر، و ساختار ادبی استفاده کنیم: مقولات و رویه هایی که در این جاپیشنها د شده اند قطعاً در نظر من خالی از ایراد نیستند. مسئله، مثل اغلب اوقات، مسئله ی انتخاب از میان چند در دسر است. در قلمرویی که بنابر روال معمول به شهو د و به تجربه گرایی واگذار شده، این و فور تصورات و اصطلاحات بی شک آزارنده خواهد بود، و انتظار ندارم هآیندگان» خیلی از این چیزهایی را که این جا پیشنها د شده است حفظ کنند. این انبار [اصطلاحات]، مثل هر انبار دیگری، لاجرم در مدتی نه چندان دور ناپدید خواهد شد، واگرحدی اش بگیرند، درباره اش بحث کنند، به محک آزمون بزنندش، و با تجدیدنظر در آن به کار بندندش، این روند سریعتر هم خواهد شد.

... به نظرم ابلهانه است که به هر قیمتی به جست وجوی دو حدت باشم، و به این ترتیب انسجام را به زور بر اثر تحمیل کنم که می دانیم یکی از قدر تمند ترین وسوسه های نقد است، یکی از پیش پا افتاده ترین (اگر نگوییم مبتذل ترین) وسوسه ها و نیز یکی از ساده ترین وسوسه هایی که می شود به آن تن داد، فقط اندکی لفاظی معبّرانه لازم دارد.^۲

«قوانینِ» récit پروستی، همچون قوانین خودِ récit، جانبدارانه، معیوب، و شاید خطرناکاند: قوانین معمولی و کاملاً تجربی که نباید با فرضیهسازی آن ها را به صورت حکم درآورد. رمزگان در ایـنجا هـمچون پیام، خـلاهای خـود، و غافلگیریهای خود را دارد.^۳

در این نقل قول ها قطعاً می توان تواضع ساختارگراییِ نازل را یافت، اما در ضمن سوءظن نسبت به افراط از هر نوع را هم می توان دید ۔سوءظن در مورد تندروی های هرمنو تیکی که «وحدت» را بر هر متن ادبی ای تحمیل میکند، و تندروی های ساختارگرایان که مصرند هر آن چه را فقط رسوم و تداول و عادت است قانون قلمداد کنند. در این گزارهها و در همه ی آثار ژنت، درجهای از عقل سلیم و پرهیز از مبالغه را می توان یافت که نزد همه ی ساختارگرایان یافت نمی شود. این یکی از آن جمله صفاتی است که سبب می شود او، همراه با تودوروف، به منتقدی فرانسوی تبدیل شود که آثارش همچون شراب فرانسوی «سفر» خواهد کرد بی آنکه طی کردن اقیانوس اطلس سبب شود محاسنش را از دست بدهد.

ژنت، علاوه بر عقل سليمي نامعمول، دقيقاً از همان دانشي برخوردار است که سبب می شود خوانندگان انگلیسی ۔امریکایی اش با اثر او احساس آشنایی کنند، زیرا سنتهای نقد و داستانِ تاریخ ادبیات ما را چنان خوب می شناسد که با نمونه های مثالی رمان انگلیسی و امریکایی کاملاً مأنوس است (تام جونز، تریسترام شندی، بلندی های بادگیر، لردجیم، فسرستادگان، خشم و هياهو و غيره)، و با لوبک، بوث و کل رويکرد امریکاییان به مسائلی چون «نظرگاه» و «جریان سیال ذهن» ^۱ در داستان نیز کاملاً مأنوس است. او بیش از هر منتقد فرانسویای که می شناسم سنتهای نقد و ادبیات ما را می شناسد و ما را در زمرهی مخاطبانش مي پندارد. او و تودوروف، در نشريهي مهم خود بوطيقا (که هلن سيزو سومین سردبیر آن است) ترجمهی نوشتههای وین بوث و سایر منتقدان امريکايي را براي خوانندگان خود در سرتاسر جهان به چاپ رساندهاند. به نظر من، نقد ساختارگرایانه بیش از هر نوع نقد دیگری جهانی و واقعاً تطبيقي است. ژنت و تودوروف فقط اين توان بالقوه را، که از زماني که فرماليست هاكارشان را أغاز كردند وجود داشته است، به فعل درآوردهاند. ژنت، با پرداختن به یک متن مشخص، مثل **به جستوجوی زمان از** دست رفتهي پروست، ما را مطمئن ميکند که تکليفش را بهروشني هرچه

^{1.} stream of consciousness

تمامتر انجام داده است. او نسخههای مختلف متن را می شناسد، با پژوهش های انجام شده آشناست، نقدها را می شناسد _با نقدهای مفصل امريكاييان هم مثل نقدهاي فرانسويان دربارهي پروست آشناست. ديديم که بارت برنامهای ساختاری برایمان اجرا میکند که در آن سلطهی او بر مطالب ثانوي صرفاً به صورت وجهي از سخنوري او جلوه گر مي شود، اما ژنت گفت وگویی ساختاری به ما ارائه میکند، از بوطیقاشناسان و منتقدان دیگر نقل قول می کند، از آن ها تمجید می کند، اما و اگر در کارشان مي آورد، با آنها مخالفت مي كند، و همواره هم پاسخ و تداوم گفت وگو را به عهده می گیرد. در پایان مجازهای ۳ سه صفحه و نیم سیاهه ی آثاری آمده است که از آنها نقل کرده است. در آخر S/Z فقط یک نقل قول از ژرژ باتای آمده که به «بارت» «الهام» بخشيده تا «سارازين» را بررسی کند. اميدوارم اين حرفها كمك كندكه بفهميم ژنت چهجور منتقدى است. اما از کیفیت کار او چیزی به ما نمی گوید. و در چند صفحهای که می خواهم به سه جلد مجازها (۱، سال انتشار، ۱۹۶۶؛ ۲، سال انتشار ۱۹۶۹؛ ۳، سال انتشار ۱۹۷۲) بپردازم، به هیچوجه نمی توانم این کار را چنان که باید و شاید بکنم. ولی امیدوارم بتوانم نشان بدهم که مقصود ژنت از «مجازها» چیست، و رویکرد او به متن های داستانی چگونه است _بهویژه به جست وجوی 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 در جهتی مخالف بارت _ بیان شناس ^۱ است. یکی از علم بیان استفاده میکند، دیگری آن را بررسی میکند. در این جا این خطر وجود دارد که اصطلاح بیان شناس 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

از نظر ژنت، علم بیان نامی است سنتی که بر «نظام مجازها» می گذاریم. و او تلاشهای تاریخی گوناگون به منظور تعریف دقیق و بلاتغییر این نظام را با همدلی و شفقت بررسی می کند. زیرا علم بیان به عنوان رشته ای سنتی بر آن بود تا آنچه را تعیین نشدنی است تعیین کند، آنچه را نمی شود رمزگذاری کرد رمزگذاری کند، با آنچه در عمل نظامی است خود تنظیم، به صورت مجموعه ای متناهی از مجازها (استعاره، مجاز مرسل، مجاز جزء به کل، و غیره و غیره) رفتار کند. علم بیانِ سنتی سرنوشتی محتوم اغلب هم بررسی آنها برای راهیابی به یک متن ادبی سودماند است. پیش از پرداختن به رویکرد ژنت به داستان، باید دو نظر او را درباره ی مجازها مورد توجه قرار دهیم.

پدیدهیِ مربوط به علم بیان در نقطه ای آغاز می شود که در آن می توانم فرم این واژه یا آن عبارت را با فرم واژه یا عبارت دیگری مقایسه کنم که ممکن است بتوان به جای آن ها به کار برد و می توان گفت که واژه یا عبارتِ به کار رفته به جای آن ها نشسته است.^۲

اين نظر را مي توان به اين ديدگاه ياكوبسن مربوط دانست كه مي گفت زبان شاعرانه با واداشتن ما به عنايت به جنبهي جانشيني 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 فرامی خواند ارتباط برقرار میکنیم. چنان که ژنت میگوید:

مجاز چیزی جز درک وجود مجاز نیست، و وجود آن کاملاً وابستهیِ آگاهی ای است که خواننده در باب ابهام سخنی که به او ارائه شده است پیدا میکند، یا نمی تواند پیداکند. ^۱

می توان گفت که ژنت با دنبال کردن کنش و واکنش استعاره و مجاز مرسل نزد پروست، این ساختارهای نهفته را بیرون می آورد، چون ما را از آرایههایی^۲ که در متن مشاهده می کند آگاه می سازد. اصرار وی بر تفاوت استعاره و مجاز مرسل در پروست، او، و ما را همراه با او، به قلب ساختار اثر و درونمایه ی آن می کشاند. او بیان شناسی است به معنای قدیمی تر کلمه یعنی کسی که با مجازهای کلامی سروکار دارد، اما چنان که خواهیم دید، او بیان شناس به معنای سومی که وین بوث در علم بیان داستان به کار برده، هم هست، یعنی جست و جو گر ساختارهای بزرگ تر داستانی.

وجه اشتراک بارت و ژنت، و وجه اشتراک آنها با همهی 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 ساختارگرایی زبانشناختی و سبکشناسی توصیفی دقیقاً جای همین درک خالی بوده است، این تأکید بر نقش خواننده برای آینده ی فعالیت ساختارگرایی اهمیتی بسیار زیاد دارد. علاقهی بارت به رمزگانها و علاقهی ژنت به مجازها سبب می شود که هر دو از متن دور شوند تا معنای پیام آن را بیابند. اما بارت که صریحاً به سراغ رمزگانهای فرهنگی می رود، معناهایی می یابد که فرهنگی و جمعی هستند و تا آنجا که به خواننده مربوط می شود کم وبیش خارج از اراده ی او هستند. حال آنکه ژنت با دنبال کردن فعالیت بیانی ملازم با ادراک مجازها در یک متن معناهایی را می یابد که بیش از رمزگانهای فرهنگی که متن به آنها اشاره ای می کند، به تجربه ی خواننده از متن نزدیک اند: قرائت ژنت به «چگونگی» ادراک نزدیک می ماند؛ بارت صراحتاً به سوی «چه» ای می رود که بیشتر از آنکه ادراک شود بازشناسی می شود.

البته پروست را می توان به طرق گوناگون خواند. با رمزگذاری متن محکن است دریابیم که نظامهای رفتاری چون همجنس خواهی و یهودستیزی نیز همچون نظامهای فلسفی تر مرتبط با ادراک، هشیاری، حافظه، تخیل، زمان، مکان، و غیره اهمیت دارند. در نظر ژنت، نظامهای مربوط به فرایندِ خواندن مهم تر از رمزگانهای فرهنگیاند که متن به آنها اشارت می کند. این که او پروستِ معرفت شناس را برگزیده، حال آن که بارت بالزاکِ اجتماعی را انتخاب کرده قطعاً از سر تصادف نیست. چون به بارت بالزاکِ اجتماعی را انتخاب کرده قطعاً از سر تصادف نیست. چون به درباره یِ این که یاد می گیرد چگونه جهانش را به روشنی ببیند و درک کند، چگونه به تصویرش از این جهان ساخت بدهد تا بتواند کتابی را بنویسد که داریم می خوانیم -به دلیل همه یِ این ها این کتاب مناسب ترین کتابی است که به علاقه یِ ژنت پاسخ می دهد. او در بحث از این کتاب بزرگ، می تواند درباره یِ 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 نمی تواند بکند که یک متن منفرد را بدون یک نظریه یِ ادبی بررسی کند، درست هـمانطور که نظریه داشتن بدون مبتنیکردنِ آن بر متون مشخص غیرممکن است. او در موارد متعددی به صراحت این نظر را بیان کرده است، اما مفصل تر از همه جا در بررسی طولانی پروست که خود آن را «سخنِ *mécit* 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 نقل قولی 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 کلی تر پر داخته می شود؛ یا، به قول امروزی ها، نقد جای خود را به «نظریهی ادبی»، و در این مورد دقیق تر اگر بگوییم، به نظریه ی روایت یا روایت شناسی^۱، می دهد می توانستم این رَویه را به دو صورت متفاوت توجیه یا روشن کنم: یا به صراحت شیء مشخص را به خدمت طرحی کلی در آورم، چنان که دیگران در جاهای دیگر کرده اند _ یعنی به جست و جوی زمان /ز دست رفته صرفاً بهانه است، و انباره ای است از مثالها و نمونه ها و مکانی برای نمایش و اثبات است، و انباره ای است از مثالها و نمونه ها و مکانی برای نمایش و اثبات می روند؛ یا آن که، بر عکس، بوطیقا را تابع نقد گردانم و مفاهیم، طبقه بندی ها و رَویه های پیشنهاد شده در این جا را به مشتی ابزار موردی صرف تبدیل کنم که منحصراً به این منظور طراحی شده اند که توصیف صحیح تر یا دقیق تر اعجاز به recit می دهد از سر ناچاری و به ضرورت توضیحاتی است که روش کار حکم می دهد از سر ناچاری و به ضرورت توضیحاتی است که روش کار حکم می دهد از سر ناچاری و به ضرورت توضیحاتی است که روش کار حکم می دهد از سر ناچاری و به ضرورت توضیحاتی است که روش کار حکم می دهد از سر ناچاری و به ضرورت توضیحاتی است که روش کار حکم می دند.

اعتراف میکنم که از انتخاب یکی از ایـن دو نـظامِ دفـاعی کـه ظـاهراً بـا هـم ناسازگارند بیزار یا ناتوانم. به نظر من برخورد با به جست *وجوی زمان از دست* رفته به صورت نمونه ای ساده از récit به طور عام، یا récit رمیانی، یـا récit در قالب زندگینامهی خودنوشت، یا خدا می داند چه طبقه، گونه یا نوع دیگری، غیر ممکن است. خاص بودن روایت پروستی به عنوان یک کل، تقلیل ناپذیر است، و هر گونه ه مگون انگاری^۱ آن اشتباهی در روش خواهد بود. به جست وجوی زمان از دست رفته فقط نماینده ی خودش است. اما، از طرف دیگر، این خاص بودن تجزیه ناپذیر نیست، و تک تک مشخصه های آن را که به واسطه ی تحلیل از کل جدا می شوند می توان به هم ارتباط داد، با هم مقایسه کرد، یا مرتبشان کرد. به جست وجوی زمان از دست رفته، مثل هر اثری، مثل هر موجود زنده ای، متشکل است از عناصر عام (یا دست کم بین فردی^۲)، که آن اثر در ترکیبی خاص، و در کلیتی منحصر به فرد آن ها را جمع آورده است.

بدین ترتیب است که ژنت ضمن بحث از پروست کل یک نظام روایت شناسی را در برابرمان می گذارد که آثار فرمالیست های روس، تودوروف، وین بوث، و بسیاری دیگران در آن سهیم بوده اند. چنان که در نقل قول های قبلی که از مؤخره اش آورده ام مشخص است، وی انتظار ندارد که روایت شناسی با تلاش های او به پایان یا به کمال برسد. اما ژنت دقیقاً با جمع آوردن سنت های نظری اروپای قاره و انگلستان و امریکا و استوار کردن بحث خود بر یک متن خاص قطعاً وضعیت را در این رشته بهبود بخشیده است. «سخن برای بررسی های آتی در زمینه ی بوطیقای داستان. در این مجال اندک می خواهم نشان بدهم که چگونه نظام او از دو جنبه ی مهم تلاش های پیشین را پالوده کرده و براساس آن ها بنا شده است: تعریف خود داستان و بررسی انتقادی 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 می شود، خود گزارش (که اصطلاح اساسی فرانسوی récit را برای نامیدنش به کار می برم) و نحوه ی ارائهی گُزارش (روایت). بدینترتیب، وقتی ادیسه قصهی ماجراهایش را برای فاياكيايی ها میگويد، وضع از اين قرار است: اديسه در مقام قصهگو مقابل شنوندگانش ایستاده است (روایت)، سخنی را عملاً ارائه میکند (récit)، و رخدادهایی در این سخن ارائه می شود و در آن ادیسه نقش یک شخصيت داستاني را دارد (قصه). خوب، تا اينجايش كه كاملاً ساده و منطقی است. تمایزی که ژنت بین قصه و récit قائل می شود شبیه تمایزی است که فرمالیست های روس بین قصه و طرح (فابل و سوژه) قائل اند. اما اين ها با هم تفاوت هايي دارند. در نظر فرماليست ها، قصه و طرح هر دو تجريدند _صرفاً دو نحوهي تنظيم رخدادهايي واحدند _ يكي براساس ترتيب زمانی و ديگري براساس انگيزه. اما در نظر ژنت، فقط قصه تجريد است. récit واقعی است. همان کلمات روی کاغذ است که ما خوانندگان با آنها هم قصه را بازمی سازیم و هم روایت را. récitای که ادیسه روایت میکند در ادیسه جای گرفته که خود récitای است که هومر روایت کرده است. در بررسی هر اثر داستانی باید هر سه سطح روایت و کنش و واكنش هاي گوناگون آن ها را مورد توجه قرار دهيم.

قصه و روایت بدون واسطه ی récit اصلاً نمی توانست برای ما موجود شود. اما récit ، سخن روایی، هم متقابلاً فقط با گفتن یک قصه می تواند آن چیزی بشود که هست و بدون قصه نمی توانست روایی باشد (مثل، فرضاً، اخلاق اسپینوزا)، آن هم فقط به شرطی که کسی آن را ارائه کند وگرنه (مثل مجموعهای از اسناد باستان شنامی) دیگر سخنی در کار نبود. به عنوان روایت به واسطه ی رابطه اش با قصه ای که می گوید زنده است؛ و به عنوان سخن از ره گذر رابطه اش با روایتی که ارائه می کند زنده است.

ژنت، به هنگام بررسی روابط میان این سه بُعد داستان، سه جنبهی سخن روایی را بررسی میکندکه (مسامحتاً) بر سه کیفیت فعل در زبان استوار است: زمان، وجه، و حالت. در سرفصل زمان به روابط زمانی بین قصه و récit می پردازد _فاصلهها، تنظیمهای مجدد، و تمهیداتِ ایجادِ ریتم در récit که از طریق آن ها قصه را ادراک میکنیم. این روش کار به روش فرمالیست ها 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. این ها به زمان مربوط می شوند (صحنه، گاهی به صورتی فاحش، کندتر از روایت است)، اما باز مي توان آن ها را از زمان تميز داد. مفاهيمي كه در اين جنبه از تحليل پرورانده می شوند از بعضی جهات با مفاهیم مورد نظر جیمز و لوبک ارتباط دارند. وجه، مثل زمان، تابعي است از رابطهي قصه و récit، اما بیشتر با منظرها سروکار دارد تا با رخدادها. حالت سطح سوم داستان، يعني روايت، و رابطهي آن با دو سطح ديگر را در بر دارد: در وهلهي اول، موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت شده (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 شخصيت باشد. اين نوع بررسي حالت بي ترديد با علم بيان داستان متعلق به بوث و بررسی های گوناگون درباره ی تجربه های مختلفی که در زمینه ی حالت انجام شده است، مثل جريان سيال ذهن و تکگويي دروني، ارتباط مي يابد. در ضمن، توجه منتقدانِ نو به «لحن^۲» هم مي شد در اين جا وارد نظام شود، و اگر اينجا ضعفي مي بينيم حاصل ناكامي ژنت است كه 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

چکیدهی خشک و خالی خیلی ساده و بدیهی به نظر برسند. اگر دقایق و ظرايفي راكه او در اين تقسيمات وارد ميكند، در اين صفحات به صورت فشرده عرضه مىكرديم، عكس اين برداشت ايجاد مى شد، يعنى به نظر مىرسيدكه زيادى وسواسى و ملانقطى است. با اين همه، دستاورد بزرگِ تحليلي او در اين اثر در بحث او دربارهي استفادهي پروست از «بسـامد وجه استمراری» و «حالت شبه داستانی ^۱» نهفته است که باید به تفصیل و با نمونهها و مثالهای کامل دنبال شود تا ارزش آن بهطور کامل دانسته شود. بنابراین، در این جا به کشف مفاهیم ضمنی تقسیم اصلی یا «ساده» ی مشخصه های داستان بسنده میکنم که به رویکرد سنتی ما به نظرگاه داستانی مربوط می شوند. ژنت با جداکردن حالت و وجه مسئله ی نظرگاه را به دو نيم تقسيم ميكند، و اين كارش هم بسيار ثمربخش است. مسئلهي وجه (چه کسي مي بيند؟) با مسئلهي حالت (چـه کسي سخن ميگويد؟) تفاوت بسيار است، و اين تفاوت مدام به دليل شيوهي سنتي ما در تعیین نظرگاه داستان پنهان می شود که یا براساس گفتار است (اول شخص و غیره) یا براساس دید (محدود، دانای کل^۲، و غیره). در بررسی روايت بايد هم به مسئلهي منظر (ديدِ چـه کسـي است، چـقدر مـحدُود است، چه وقت تغيير ميکند) توجه کرد و هم به مسئلهي حالت (بيانِ کیست، تا چه حد رساست، چقدر قابل اعتماد است). در فرستادگان چشم چشم استرتر است. اما صدا صدای جیمز است، هرچند که گاه از مایهی صداي جيمز به مايهي صداي استرتر ميرود. اما در به جست وجوي زمان از دست رفته صدا صدای مارسل است و جشم هم چشم اوست، اما خود پروست صدا و چشمها را چنان بر کشیده است که منظر محدود (که اگر ژنت باشد، می گوید 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

شخصيت است (درونی) و هم صدای يک راوي بيرونی. اين شي چندوجهی ^۱ و چندصدايی ^۲که همان به جستوجوی زمان از دست رفته است از همهي ابزارهای سنتی روايت سود می جويد، امابا تلفيق آنها به طرقی که بنابر «قوانين نوعي» کهن قدغن می نمود درواقع نوع را بسط داده و امکانات داستان را وسيعتر کرده است.

گفتن اینکه ژنت امکانات نقد را وسیعتر کرده درست نیست؛ حتی مجامله آمیز هم نیست. نقد همین حالا هم به بلیهی وفور بیش از حد امکانات دچار است. آنچه در نقد مورد نیاز است حدود و رهنمود است، راههایی برای متمرکز کردن کارمان تا از دوباره کاری اجتناب کنیم و دانش خود را درباره ی کل نظام ادبیات گسترش دهیم. ژنت، همچون تو دوروف، دقیقاً همین امکان را به ما عرضه می دارد. و دلم می خواهد فکر کنم که در بررسی و بحث حاضر درباره ی فعالیت ساختارگرایی در ادبیات این د، وت اجابت شده و امکانات پیشرفت نقد تقویت شده اند.

٦

تخيل ساختارگرايانه

عبارتِ «تخیل ساختارگرایانه» به گوش غریب می آید، حتی زنگی ترسناک دارد. آدم را به یاد آن ابزار محبوب نویسندگان داستانهای علمی میندیشد. تمایلمان به ساختارگرایی به مثابه ی روشی در نقد هر قدر هم می اندیشد. تمایلمان به ساختارگرایی به مثابه ی روشی در نقد هر قدر هم کم یا زیاد باشد، دلمان می خواهد فعالیت های خلاقه ی انسان را در جای امن و خاصی نگه داریم که اغلب دستاوردهای انسانیمان را در آن جای می دهیم. دقیقاً به همین دلیل، فکر می کنم بجاست که در این فصل ریشه های تفکر ساختارگرایانه را در رمانتیسیسم به اختصار بکاویم، نظر من آن چه ورای این مسئله اهمیت دارد این است که ساختارگرایی را به منزله ی نیرویی در ادبیات مدرن درک کنیم که تأثیرش در آن قدرتمند بوده و کماکان خواهد بود.

تأثیر تفکر ساختارگرایانه در ادبیات مدرن را می توان از دو جنبه ی کاملاً متفاوت بررسی کرد. از یک جنبه، ساختارگرایی دارد چیزی را با یک دست به ادبیات می دهد 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 می رود و شیئی با شکلی عجیب به او می دهد و مثلاً می گوید: «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 داشته اند. جیمز جویس خیلی پیش از این که کلمه ی ساختارگرایی رواج یابد ساختارگرا بود، و برای همین در این جا جستار کوچکی درباره ی برخی ویژگی های ساختاری یولیسز را آورده ام. نویسندگان مهم معاصر، همچون بارت و کوور نیز، چه درباره ی ادبیات و چه کل وضعیت انسان در جهان، افکاری دارند که آشکارا ساختارگرایانه است و در این فصل پایانی جا دارد که آن ها را نیز عرضه کنیم.

نشان دادن این که ساختارگرایی چگونه احتمالاً چیزی را از ادبیات میگیرد به این سادگی نیست، زیرا درواقع به همان شکلی این کار را میکند که هر نقد نظری واقعاً خوبی چیزی را از ادبیات میگیرد. هر جنبهی ادبیات که بتوان به قواعدی تقلیلش داد با این خطر مواجه است که، چنانکه کولریج گفته است، تا حد «هنری مکانیکی» سقوط کند. معتش این است که هر قدر که نقد، به ویژه نظریهی ادبی عام یا بوطیقا، موفق باشد، به همان اندازه از برخی امکانات بوطیقایی میکاهد، دقیقاً به این دلیل که امکان دسترسی به آنها را به طور مکانیکی فراهم می آورد. نوطیقا تا وقتی که صرفاً پیشداوری های یک دوره ی معین را رمزگذاری نشکست، فرصتهایی را برای نیل به اصالت فراهم می آورد. اما به همان خدی 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 می گذارد. بنابراین ساختارگرایی به همان 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 می شود درباره ی این مسئله احساساتی ضد و نقیض داشت. اما به نظر نمیرسد که هیچ ندانی ۱ یا ابزارستیزی ۲ در نقد واقعاً یکی از امکاناتِ پیشِ روی ما باشد. شأن ما به عنوان انسان حکم میکند کـه کـندوکاو کـنيم. و شـايد هـم نـقد بـا تـصرف بـخش.هايي از قـلمرو نویسندگان، درواقع ادبیات را به مبارزه می طلبد و تحریک میکند تا سرزمینهای تازهای برای فعالیتهای خود پیدا کند. بدین ترتیب، برای مثال ممکن است چیزهایی که هنرروایی از فلسفه و روزنامهنگاری باز می گیرد بیش از آن چیزهایی باشد که به نقد می بازد. اما قطعاً تردیدی نیست که برخی از آگاهترین و هوشمندترین نویسندگان زمانهی ما مسئلهی ته کشیدن امکانات داستان را مسئلهای واقعی میدانند _و قطعاً این مسئلهای است که بوطیقای ساختارگرایی به آن دامن میزند. کمشده در خانهی بازی و وهم از جان بارت تقریباً متونی درسی هستند که نویسنده را در مقام فرماليست /ساختارگرا به تماشا مي گذارند كه با آگاهي بسيار و فزاينده حوزهي فعاليتش راكه پيوسته تنگتر مي شود بررسي ميكند. به تلاش برای در جهل نگهداشتن نویسندگانمان هم چندان امیدی نمی توان بست. دانش ما هم به اندازه ی دانش آن ها کار ها را د شوار می کند. سو عظن ما با به انتها رسیدن آنها متناظر است. این ها درواقع یک چیز واحدند که از دو منظر متفاوت دیده می شود.

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

۲۳۸ ساختارگرایی در ادبیات

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 همهی فرایندهای تاریخ این روزها شتاب گرفتهاند، اما سرانجام در مواجههی ما با وضعیت تاریخیمان آرامشی ایدئولوژیک به ما خواهد بخشید و حمایتی را که سخت به آن نیاز داریم نثارمان خواهد کرد. اگر، همان طور که لوی استروس گفته، اسطوره راهی است برای انسان تا امور تحمل ناپذیر را جزئی پذیرفتنی از زندگی کند، پس ساختارگرایی، چنانکه او اذعان کرده است، شاید اسطوره یا ما باشد.

الف) نظریه های رمانتیک و ساختارگرایانه درباره یِ زبان شعری

همزمان سخن گفتن از رمانتیسیسم و ساختارگرایی شاید اندکی شبیه جست وجوی شباهت های میان چنگ بادی و کامپیوتر به نظر بیاید. همه می دانیم که رمانتیسیسم با «سیلان خود جوش احساسات قدر تمند» سروکار دارد و ساختارگرایی با تقلیل متون ادبی به فرمول های بی روح. اما ضمناً همه می دانییم که این تصوراتِ قالبی بسیار غیر دقیق اند. «رمانتیسیسم» و «ساختارگرایی» نام هایی هستند برای نامیدن جنبش های بسیار پیچیده ی ذهن که پیوسته تلاش های ما را برای قرار دادن آن ها در مقولات مشخص و روشن ناکام می گذارد. تزمن در این جا بسیار ساده درباره ی زبان باهم پیوندهای مهمی دارند و درواقع توجه بدهم که اگر رمانتیسیسمی در کار نبود ساختارگرایی ای هم نمی داشتیم. اما به عوض محبت های انتزاعی درباره ی این موضوعاتِ پیچیده بهتر است فوراً کار را با یک متن آشنا شروع کنم متنی چنان آشنا که دیگر کم کم تماسمان با آن دارد به کلی قطع می شود. درواقع باید این متن را «آشنایی زدایی» تخيل ساختارگرايانه ۲۳۹

کنیم ـ 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 می جوید:

انسان آلت موسیقی ای است که رشته های تأثرات بیرونی و درونی بر آن حرکت میکنند، همچون تناوبات باد دایم در تغییر بر چنگِ بادی، که با حرکت خود آن را حرکت می دهند تا ملودی ای دایم در تغییر تولید کند. ^۱

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

اما در وجود انسان، و شاید هـمهي مـوجوداتِ ذیشـعور، اصـلی هست کـه متفاوت با چنگ عمل میکند، و از طریق انطباقِ درونیِ اصـوات یـا حـرکاتِ مولودِ این تأثرات بر تأثراتِ مولد آنها، نه فـقط مـلودی کـه هـارمونی تـولید میکند.^۲

انسان، برخلاف چنگ بادی، از قوهیِ هماهنگکنندهای برخوردار است که بهطور فعال به تأثراتِ دریافت شده پاسخ می دهد. 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 متشکلهی خود،

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

کلیهی نقل قول ها از منتقدان رمانتیک از این کتاب اخذ شدهاند که از این پس با حروف اختصاری ELC از آن نام خواهم برد. 2. ELC, p. 161. که برآیند آنها هم هست، از لحظه ای که دو انسان کنار هم زندگی میکنند، تکوین می یابند؛ آینده در حال جای دارد چنان که گیاه در دل دانه؛ و برابری، گونه گونی و حدت، تضاد، و ابستگی متقابل، به اصول تبدیل می شوند، اصولی که به تنهایی قادرند انگیزه هایی را فراهم آورند که به موجب آن ها اراده ی یک موجود اجتماعی، از آن جا که اجتماعی است، بر این قرار می گیرد که دست به عمل 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 می آورند. از این روست که انسان ها، حتی در دوره ی شباب جامعه، در کلام و اعمال خود از نظمی خاص پیروی می کنند، جدای از نظم اشیاء و تأثراتی که با کلمات بازنموده می شوند، زیرا هر بیانی معروض قوانینی است که خود از آن ها نشأت گرفته است^۱.

می توان گفت که بخش اعظم انسان شناسی و زبان شناسی مدرن در این قطعه ی خارق العاده جای گرفته است، «چنان که گیاه در دل دانه»؛ زیرا شلی روح یک عالم اجتماعی را دارد. او «قوانینی» را مفروض می گیرد که «جامعه نه تنها بر آیند عناصر متشکله ی خود، که بر آیند آن ها هم هست»، و این را نیز می پذیرد که زبان انسان و اعمال انسان «از نظمی خاص پیروی می کنند» که حاصل طبیعی کنش و واکنش افراد انسان است. در این مرحله از انجام «کند و کاوی در اصول خود جامعه» سر باز می زند، و توجه خود را معطوف به قالب های تخیلی بیان و به ویژه شعر می کند، زیرا، در نظر او، شعر آن قالب هنری است که به مستقیم ترین وجهی تخیل را بیان می کند. سایر هنرها به واسطه ی چیزهایی چون رنگ و فرم عمل می کنند که خارج از انسان است، حال آن که شعر با زبان کار می کند که درونی است:

و این از خودِ سرشتِ زبانبرمی خیزد، که بازنمو دِ مستقیم ترِ کنش ها و شورهای

هستي درونی ماست، و قابلیت ترکیباتی متنوعتر و ظریفتر از رنگ، فرم، یا حرکت دارد، و شکلپذیرتر است و بهتر تن به سلطهي آن قومای می دهد که خود مخلوق آن است. زیرا قومي خیال زبان را به صورتی قراردادی آفریده است، و زبان تنها با افکار ارتباط دارد....^۱

البته در اينجا ما با نظريه اى رمانتيك در باب قوهي خيال روبه رو هستيم و به كمك اين نظريه است كه شلى مى تواند سرشت زبان را بكاود، اما كشف هاى او، حتى اگر چاره اى جز رد نظريه اى نداشته باشيم كه اين كشف ها را امكان پذير كرده است، همچنان پابر جايند. زبان شناسي ساختاري سوسورى بر تصور «قراردادى بودن» زبان بنيان نهاده شده، و كل مردم شناسى ساختارى و نظريه ي ادبي ساختارى بر برترى زبان بر ساير توليدات و فعاليت هاى انسانى استوارند. پژو هندگان در باب انسان، چه نظريه اى در باب قوه ي خيال داشته باشند چه نداشته باشند، بايد بپذيرند كه زبان مميزه ي اصلي هستي انسانى است.

برای درک اهمیت این دیدگاه رمانتیک درباره ی زبان نزد نظریه پردازان مدرن، کافی است به تاریخ تفکر زبان شناختی در قرون هفدهم و هیجدهم نگاهی بیفکنیم. در این جا از رساله ی دکتری اخیر سیریل کنوبلاک در دانشگاه براون استفاده خواهم کرد که هم جامع است و هم روشنگر. کنوبلاک با استدلالی قانعکننده به این نتیجه می رسد که از نیمه ی قرن هفدهم تا پایان قرن هیجدهم در تلقی از زبان تغییری اساسی رخ داده است. هرچند این تغییر به طور کامل صورت نگرفت درواقع هستند فیلسوفان و پژوهشگران دیگری که هنوز آن را نپذیرفته اند ـ اما تدریجی، و سیع و تا حد زیادی برگشت ناپذیر بود. به تعبیر عام تر، نگرش ذره نگرانه آ و هستی شناختی آ به زبان (تک واژه ها بازنمو دِ اشیاءِ موجود در واقعیت هستند) به نگرشی تبدیل شد که بافتی ^۱ و معرفت شناختی^۲ است (ترکیبات واژه ها بازنمودِ فرایندهای ذهنی اند). روشن است که در قطعاتی که در بالا از شلی نقل شد، و در تفکر رمانتیک به طور اعم، و در کل تفکر ساختاری درباره یِ زبان همین نگرش آخر با قدرت عمل میکند. درواقع این نگرش، نگرش مدرنِ غالب به زبان است. چنین نگرشی ریشه هایی عمیق در گذشته دارد، و دستوریانِ پورت رویال و بسیاری از زبان پژوهانِ گمنام در انگلستان قرن هیجدهم دین زیادی به گردنش دارند. اما بخشی از پر شورترین و مؤثر ترین تکیه گاه هایش را در نوشته های شاعران رمانتیک یافت.

یکی از فرمولبندی ها که منشأ رمانتیک دارد و بعداً از طریق فرمالیست های روس وارد بوطیقای ساختاری شد، توش و توانِ فراوانِ نگرشِ «ذهن مدارانه»^۳ به زبان و پیوستگی بین رمانتیسیسم و ساختارگرایی را به خوبی نشان می دهد. کولریج در سیره ی ادبی درباره ی برنامه ی وردزورث در بالادهای تغزلی بحث زیر را مطرح می کند:

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 شگفتی های جهان برابرمان، به چیزهای روزمره جاذبه ی تازگی ببخشد و احساسی مشابه امور ماورای طبیعی را برانگیزد؛ گنجی بی پایان، که به واسطه یِ غبار آشنایی و به خود مشغول بودنمان، آن را چشم داریم اما نمی بینیم، گوش داریم اما نمی شنویم، و دل داریم اما نه احساس می کنیم و نه ادراک.^۲

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

ما به کار می بندد و می گوید که شعر با تبدیل کردن ذهن به «مخزن هزاران ترکیبِ اندیشه ای که تا به حال تصور شان نمی رفته» حجاب را از زیبایی نهفته ی جهان برمی گیرد، و کاری می کند تا اشیای آشنا چنان شوند که گویی آشنا نیستند.»^{۱۰} و بعدتر در بندی دیگر این ایده را با کلماتی که پژواک مستقیم حرف های کولریج است، بیشتر می پروراند. شعر

حجاب آشنایی را از جهان به یک سو میزند، و زیبایی عریان و به خواب رفته

را به تماشا میگذارد که همان روح صورت های موجود در جهان است. همه ی چیز ها با ادراک شدن هست می شوند؛ دست کم برای ادراک کننده. اذهن به نوبه ی خود، و فی نفسه می تواند دوزخ را به شت و به شت را دوزخ گر داند. اما شعر باطل کننده ی نفرینی است که ما را معروض تأثرات پیرامون مان نگاه می دارد. و چه پر ده ی منقوش خود را بگستراند چه حجاب تیره ی زندگی را از برابر صحنه ی اشیاء کنار بزند، به یکسان موجودی درون وجودمان خلق می کند. ما را ساکن جهانی می کند که جهان آشنا در برابر آن گر داب آشوب هاست. جهان معمول را که ما بخش هایی از آن و ادراک کننده ی آنیم باز تولید می کند، و غبار آشنایی را که شگفتی وجودمان را از ما پنهان می کند از چشم دلمان می شوید. ولمی دار دمان تا آن چه را ادراک می کنیم احساس کنیم، و آن چه را می دانیم تخیل کنیم. جهان را، که در ذهن ما به واسطه ی تکرر تأثرات کند شده بر اثر تکرار نابود شده است، از نو می آفریند.^۲

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 ساختارگرایس ژان پیاژه بوده است، که می تواند با خیالی راحت چامسکی را بابت اتکایش به طرحواره های ذاتی ^۱ سرزنش کند چون تفکر ساختاریِ خودِ او براساس اصول ساختارد هنده ای بنا شده است که به همان استحکام ایده های افلاطون است. نقل قول هایم از شلی به درازا کشید، تا حدودی به این دلیل که قدرت بیان او را تحسین میکنم اما در ضمن میخواستم نشان بـدهم که ویکتور اشکلوفسکی، فرمالیست روس، در موضوع آشنایی زدایی با چه دقتی از شلی و کولریج پیروی کرده است. پیشتر (در فصل ۴، بخش ب) بندی از بحث در باب یادداشت های روزانه ی تالستوی را نقل کردم که در آن اشکلوفسکی می گوید، «عادت اشیاء، لباس ها، اثاث، همسر آدم، و ترس از جنگ را می بلعد... هنر وجود دارد تا به ما کمک کند حس زندگی را دریابیم.... تا چیز ها را 'ناآشنا'گرداند.»

در نظر اشكلوفسكی، چنانكه در نظر شلی و كولریج، زبانِ شعر غبار آشنایی را از چیزها میزداید و به آنها امكان می دهد تا تر و تازه دیده شوند. اما قضیه فقط منحصر به همین نیست. شلی، با طرح اینكه زبان شعر جهان را برایمان نظم می بخشد، و كاری می كند كه جهانِ آشنا را «گرداب آشوبها» ببینیم، بر آستانهیِ یک نظریهیِ آنتروپی ایستاده است. این آشنایی كه او از آن سخن می گوید تابعی است از نحوه یِ از دست رفتن اطلاعات در هر فرایند ارتباطی دروایت سیبرنتیكی قانونِ جهان را به تصورات قالبی و كلیشه هایی بدل می سازد كه ما عنایتی به آنها نمی كنیم. تنها راه حل افزودن بر نظمی است که ادراك می كند تدریجا این را شعر فراهم می آورد. اشكلوفسكی این نظریه را گسترش می دهد و مؤكداً مطرح می كند كه هنر كلامی باید با پیچیده كردن ساختار خود به این افزایش نظم دست یابد. باید (ما زار سخه » گرداند، «تا دشواری و طول زمان ادراك را افزایش دهد.» رمانتیكها هرگز این فرمولبندی را 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 می شوند و قواعدِ خودشان سد راهشان می شوند، و ساده شدن و نو شدن به مدد نقیضه را ایجاب میکنند که این نقیضه خود خواص صوری آنها را «عریان می گرداند». بدین ترتیب، آنان یک نظریه ی دیالکتیکی تغییر ادبی به وجود آوردند که در آن فرمها ضدفرمها را میزایند و به سنتزی جدید می انجامند. رمانتیکها هرگز وضعیت را به این صورت بیان نکردند، اما قطعاً بهتر از هرگروه ادبی پیش از خود به این مشکل واقف بودند. دقیقاً همین درکِ فرمهای شعری وردزورث به چاپهای دوم و سوم اضافه کرد. در بده بستانهای وردزورث و کولریج در موضوع بالادهای تغزلی بار دیگر می توان دید که رمانتیسیسم چگونه با پرسشهایی مشابه ساختارگرایی دست و پنجه نرم می کرد و برای یافتن پاسخها در همان جهت حرکت می کرد.

وردزورت در مقام یک شاعر با مشکل فرمهای فرسوده روبه رو بود، با مشکل قواعدی که بر اثر انحطاط به کلیشه بدل شده بودند، با کل زبان شاعرانه ای که سخت و صلب شده بود، به صورت غشایی از آشنایی در آمده بود و اشیاء طبیعی و طبیعت انسان را پوشانده بود. او، به سائقه ی غرایز شاعری بزرگ، بر آن شد تا ترفندهای این سنتِ شعریِ تباه کننده را بر ملاکند. مقدمه، و به ویژه پیوستی که به ویرایش سوم بالادهای تغزلی افزود، چنین فرصتی برایش فراهم آورد. او ذاتاً نقیضه پرداز نبود، برای هم خلق قالبهای شعری جدید بر بنیان الگوهایی چونِ بالاد را آغاز کرد که تا به آن زمان به منزله ی نوعی نازل در ادبیات نادیده گرفته شده بود. (فرمالیستها این ارتقای فرمهای «نازل» را یکی از روشهای بود. (فرمالیستها این ارتقای فرمهای «نازل» را یکی از روشهای تـقریباً میلتنی به موقعیتهای ساده و فرمهای سادهای که به کار میگرفت، توانست نوع جدیدی از شعر خلق کند. اما این کار را چون شاعر بود انجام داد، بی آنکه به این رویههای خود وقوفی انتقادی داشته باشد. (نمی دانم 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 به ندرت شاعری است مهم.) به هر حال، وردزورث گرچه درصدد نو کردن فرمهای شعری برآمد، منطقی که برای این نوسازی ارائه کرد بسیار مغشوش بود.

در مقدمهیِ وردزورث بر بالادهای تغزلی با نظریهای در باب زبان رویهرو می شویم که هم غیرقابل دفاع است و هم فاقد یکدستی. او پس از طرح این ایده که شعر «سیلان خودجوش احساسات قدر تمند» است، اسیر عبارت پردازی خود می شود. بعد هم موقعیت را پیچیده تر می کند چون فرض را بر این می گذارد که شاعر نمی تواند چیزی خلق کند مگر سایه ای از زبانی که «انسآن ها در زندگی واقعی تحت فشار واقعی عواطفی به کار می برند» که شاعر می کوشد تا از آن ها تقلید کند. درواقع، او کار شاعر را «در مقایسه با آزادی و قدرت واقعی و ملموس عمل و رنج تا نظریهی موجهی در باب زبان دور می شود. بر این مقدمه چنان اغتشاشی نظریهیِ سر جوشو آرینولدز را به تأیید نقل می کند: «ذوق سلیم، و از هر گفته ی سر جوشو آرینولدز را به تأیید نقل می کند: «ذوق سلیم در شعر... استعدادی است اکتسابی، که فقط با اندیشیدن و آمیزش طولانی با بهترین الگوهای تصنیف شعر قابل حصول است» آ (تأکیدها از وردزورث است، الگوهای تصنیف شعر قابل حصول است» آ (تأکیدها از وردزورث است، الگوهای تصنیف شعر قابل حصول است» آ (تأکیدها از وردزورث است،

^{1.} Ibid., pp. 22-23. 2. Ibid., p. 34.

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

نقد كولريج بر اين گفتهها هرچند با ملايمت بسيار صورت گرفته باز به هر حال كوبنده است. او اثبات ميكند كه دوستش، كه كولريج هم قبول دارد تا به آن روز شاعری به بزرگی او نیامده است، در نقد ابلهی بیش نيست. تعجب آور نيست كه اين دو باهم قهر كردند. اما قصدم از نقل اين حرفها درگیر شدن در این ماجراهای شخصی نیست، دلیلش این است که در اختلاف دیدگاههای این دو در باب زبان دقیقاً می توان تغییر در تفکر زبان شناختی را دید که نشانه ی آغاز بوطیقای ساختاری است. کولریج در فصل ۱۷ سیرهی ادبی قطعه ای افشاگر را نقل میکند که در آن وردزورت گفته است او زبان زندگی فرودستان و روستاییان را از آن رو به کار می گیرد كه زبان انسان هايي است كه «هر لحظه با بهترين اشياء كه بهترين بخش زبان در اصل از آنها نشأت گرفته ارتباط دارند.» پیش از آنکه نقد کولریج را بر اين نظر بررسي كنيم، بهتر است كمي تأمل كنيم و ببينيم اين نظر چه مفاهيم ضمني را در بردارد. وردزورث در اين جا بر ديدگاهي در باب زبان صحه می گذارد که ریشه در رنسانس و پیش از آن دارد، و سیریل کنوبلاک آن را دیدگاه هستی شناختی نام داده است. در این دیدگاه، اشیاءِ خالق كلمات اند، و زبان صرفاً جمع كل كلماتي است كه انسانها از اشياء ا پیرامون خویش برگرفتهاند. وردزورث با سادگیای کموبیش رقتانگیز این دیدگاه را می پذیرد، و مصر است که «بهترین اشیاء»، یعنی اشیاء طبيعي چون درختان وكوهها، بهترين زبان را در انسان به وجود مي آورند.

۲۴۸ ساختارگرایی در ادبیات

ضمناً باید توجه داشت که این دیدگاه اساساً ذرهنگرانه است: شیء مولّد کـلمه است؛ زبـان صـرفاً مـجموعهای است از کـلمات؛ و ویـژگیهای رابطهای آن ـکه در نگرش ساختاری بـه زبـان اهـمیتی حـیاتی دارنـد.ـ نادیده گرفته می شوند.

حال به واکنش کولریج می پردازیم. بخشی که او به این موضوع اختصاص داده، هرچند بسیار استادانه است، طولانی تر از آن است که بشود در اين جا به طور كامل آن را نقل كرد، پس بايد كمي خلاصهاش كنم. اولاً، کولریج نمی پذیرد که زبان یک روستایی با زبان «هـر انسـان دیگـر صاحب عقل سليم» تفاوتي داشته باشد، جز اينكه مفاهيمي كه روستايي مي تواند انتقال دهد مفاهيمي «قليل تر و نپخته تر»اند. مسئله ي دوم، که به اندازهي اولى اهميت دارد، ايـنكه روسـتايي از لحـاظ زبـان در سـطحي پايينتر از انسان فرهيختهتر قرار دارد، زيرا كـلام او «تقريباً مـنحصراً معطوف به انتقال واقعيات جداگانه است... حال آنكه انسان آموزش ديده 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 می توان از آنها استخراج کرد» (تأکیدها از کولریج است و حذف از من). بدین ترتیب است که کولریج وجه تمایز زبان روستایی و زبان فرهیخته را دقیقاً در همان نقطهای میداند که ویژگی های ذرهای زبان را از ویژگی های ساختاری آن جدا میکند. و این دیدگاه را در بخشی از بحث خود به نحوي خارقالعاده مي پروراند كه در آن «بهترين بخش زبان» را نه به اشياءِ بيروني كه به فرايندهاي ذهني انسان ربط مي دهد:

... نمی توانم بپذیرم که به راستی بنوان گفت کلمات و ترکیب های کلماتِ مشتق از اشیائی که روستایی با آن ها آشناست، خواه دانشش دقیق باشد خواه مغشوش، بهترین بخش زبان را تشکیل می دهند بسیار محتمل است که بسیاری از طبقاتِ مخلوقاتِ وحشی اصواتی متمایزکننده دارند که با آن ها می توانند یکدیگر را در باب اموری که به غذا، سرپناه یا امنیت آنان مربوط می شود باخبر سازند. با این همه، از زبان نامیدنِ مجموعهیِ چنین اصواتی خودداری می ورزیم، مگر به استعاره. بهترین بخشِ زبانِ انسان به مفهوم درست کلمه از بازتاب کنش های خود ذهن نشأت می گیرد. زبان به واسطهیِ تخصیصِ ارادیِ نمادهایی ثابت به کنش های درونی، فرایندها و ثمراتِ قوهٔ خیال، که بخش اعظم آن در ضمیر آگاه انسانِ تعلیم نادیده جایی ندارد، شکل گرفته است....^۱

شلی از همین _همهمان از همین _ نحوهی نگریستن به زبان به گونهای ساختاری را آموختهایم. مایلم مؤکداً بگویم که این حرفها صرفاً رخدادی در تاریخ ذائقهی بشری نیست بلکه کشفی است راستین در باب ماهيت زبان و عملكرد آن. اعتبار كند وكاوهاي كولريج در بخش هايي از آشار وردزورث و شاعران دیگر حاصل قدرت درک زبانی اوست. بدین ترتیب، در نگاه به اشعار وردزورث، او، علاوه بر سیاق کلام^۲، نحو _يا به قول خودش «ترتيب» كلمات _ را نيز بررسي ميكند. به نظر او، محدودیتهای زبانِ روستایی حاصل ناتوانی 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.^۳ و تفاوت زبان خود وردزورث و زبان واقعى انسانها را دقيقاً در نحو خارقالعادهی شاعر می یابد که سبب می شود زبان او «فشرده» تر از گفتار متعارف شود. كولريج در اين جا نظريه ي زباني جديدي را همين طوري از خودش «در نیاورده است». می دانیم که در جهانِ اندیشه چه اندکاند چیزهایی که کسی آنها را اختراع کرده باشد، و خود کولزیج به طور احض چه کم دوست داشت اختراع کند وقتی که می توانست 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 ایده ی زنده با ایده ای مرده، و توانایی کاربست، گسترش، جمع آوردن، و غنا بخشیدن به بهترین چیزهایی بود که در اطرافش اندیشیده و گفته می شد. 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 بوطیقایی 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 دربارهی آثار موجود که خود آن را «نقد عملی» می نامید چنین ملموس آن ها را به کار بست. نویسندگان بعدی ابزار ما را پالودهتر کردند، مفاهیم را تغییر دادند، و یادگرفتند که چگونه گسترهای از متون را که کولریج تصورش را هم نمی توانست بکند به صورتي كموبيش كارآمد بررسي كنند. اما بوطيقاي ساختاري مدرن كـه بهراستي كولريج، اگر نگوييم پـدرش، دستكم عـموي خـوشخلق و دستودلباز آن بوده است، چندان چیزی از تفکر او دربارهی زبان شعر را بهطور جدی محل تردید قرار نداده است. در بوطیقای انگلیسی، نخستینبار او معرفت شناسی را بر هستی شناسی اولویت داد و نظریه ای در باب قوهي خيال ارائه كرد كه هم علم و هم هنر توانستند بيش از يك قرن با آن زندگی کنند، و با آن و در کنار آن زندگی کردهاند. آخرین بندی كه از كولريج نقل خواهم كرد به نظريهي او دربارهي قوهي خيال مربوط است که نه پژواک آشنای ایده آلیسم و تعالی باوری آلمانی بلکه ابزاری کموبیش علمی برای مهار ادراک است. او می پرسد که شاعر بر طبق کدام قاعده اعتبار زبانش را تعیین میکند. در پاسخ، به جایی میرسد که میگوید هیچ قاعدهیِ بیرونی ای نمی توان به دست داد، زیرا «اگر می شد

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

آیا می توان با پرسهزدن به جست وجوی آدمهای خشمگین یا حسود در جامعه ای نافر هیخته به قصد تقلید کلمات آنان آن را به دست آورد ؟ یا اگر نخواهیم چندان به دور دست ها برویم، به مدد قوه ی خیال و بر حسب اصل مشت نمونه ی خروار در سرشت انسانی ؟ یا با خور و تأمل به عوض مشاهده ؟ و با مشاهده اما به تبع خور و تأمل ؟ مشاهده به منزله ی چشمی که غور و تأمل حوزه ی دیدش را از پیش معین کرده و به آن، به عنوان اندام خود، قدر تی میکروسکوپی می بخشد ؟ (حروف خوابیده از کولریج است.)

این تصویر قوه ی خیال به منزله ی یک عدسی میکروسکوپی عظیم که میدان دید فکری ما را در جست وجوی قوانین رفتار انسانی تعیین میکند از چنگ بادی بسیار دور است و روی به سوی کامپیوتر دارد. و خود کولریج است که ما را به آنجا برده است. وقتی فکر میکنیم استعدادهای او چقدر میتوانست در خور 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!» _ اما لازم نیست، زیرا او زنده است و تا زمانی که نظام اندیشه هایی که او در آن سهم بسزایی داشت به کار خود ادامه دهد زنده خواهد بود _ نظامی که در نظریه ی ادبی و زبانی ساختارگرایی به حیات خود ادامه می دهد.

ب) یولیسز: منظری ساختاری

هنوز داریم می آموزیم که معاصران جویس باشیم.» این کلمات فتح بابِ کتاب **جیمز جویس** ریچارد اِلْمان بود که در سال ۱۹۵۹ انتشار یافت

_و هنوز هم بيراه نيست. اما در دههي گذشته، منتقداني كه درسهاي ساختارگرایی را آموختهاند در ضمن مشغول آموختن این هم بودهاند که چگونه بايد جويس را خواند. زيرا جويس متأخر بهطور اخص _جويس فصول آخر **یولیسز و احیای فینگان** انسانی بود که نگاهی اساساً ساختارگرایانه به جهان اختیار کرده بود. پس اکراه برخبی از منتقدان از پذيرش آثار پختهي جويس را مي توان وجهي از اکراهي وسيع تر دانست، يعنى عدم تمايل به پذيرش استلزاماتِ ساختارگرايي. برخي از ما، به معنایی بسیار واقعی، نمیخواهیم معاصران جویس شویم، و فرو ریختن شخصيت پردازي فرديت يافته در جويس متأخر را به اندازهي از دست رفتن هويتهاي خودمان در كابوس جهان دشمن كيشِ آينده تهديدآميز ميدانيم. اما اگر بخواهيم موقعيت خودمان و آيندهي انسان را در جهان درک کنیم، دقیقاً باید یاد بگیریم کمه همین وجه ساختارگرایانهی کار جویس را بپذیریم. چراکه ساختارگرایی، همچون هر طریق دیگری برای درک امور، پاسخی است به یک موقعیت خاص. طرد استلزاماتِ عامتر آن امتناع از ورود به موقعیت معاصر است که همانا تسلیم شدن به وسوسهي کناره گرفتن از جهان است، وسوسهاي که هيچگاه به اندازهي امروز قوی نبوده است.

تفاوتهای خارق العاده یِ آثار اولیه یِ جویس با آثار بعدی او بیشتر جلوه هایی است از تعریف دوباره و متحول شده از خود جهان و جایگاه انسان در آن و نه تجربه های ویژه یِ 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 گام هایی به سوی اکولوژیِ ذهن (نیویورک، ۱۹۷۲) نام گرفته است:

در دورهي انقلاب صنعتى، شايد مهمترين فاجعه اوجگيري بى سابقهي نخوتِ علمى بود. كشف كرده بوديم كه چطور قطار و دستگاههاى ديگر را بسازيم.... انسان غربى خود را موجودى مى ديد خودرأى با قدرتى مطلق در جهانى كه از فيزيک و شيمی ساخته شده است. و پديدهای بيولوژيکی در نهايت می بايست همچون فرايندهای داخل يک لولهي آزمايش در يل اختيار او باشند. تکامل همانا تاريخ چگونگی يادگيري ترفندهای تازهي موجودات زنده برای مهار محيط زيست بود؛ و انسان ترفندهايی بهتر از هر موجود ديگری در آستين داشت.

اما حالا آن فلسفهي علمي نخوت آلود منسوخ شده است، و اين کشف به جای آن نشسته که انسان تنها بخشی است از نظامهای بزرگتر و جزء هرگز نمی تواند اختيار کل را به دست گيرد.^۱

بهطور خلاصه، این تعریف دوباره ی جهان چیزی مانند خدا را باز در جهان مستقر کرده - اما نه خدایی بر ساخته به هیئت انسان، که از فرط فردگرایی در حال انفجار است و هرجا که اراده اش تحقق نیافت، قشقرق به پا می کند. بلکه خدایی که به راستی «به سخره گرفته نمی شود» چون خود طرح و برنامه ی کمل عالم است، نظام مادری که الگوی همه ی نظام های دیگر را مقرر می دارد. این خدا نمی تواند به خاطر برگزیدگان مورد علاقه اش پادرمیانی کند و قانون طبیعت را به حالت تعلیق در آورد. جهان را وعده دهد. او این جاست. خداوند درون مان^۲ است: او فقط به ما فرصت می دهد که راه و رسمش را بیاموزیم و از پیروی آن لذت ببریم. آخر بی تردید اگر درصدد ممانعت از آن برآییم نصیبی جز سرخوردگی نخواهیم برد.

اگر این، به نحوی به خداشناسی دانته شباهت می برد، چه باک. اگر کاتولیسیسم توانسته بود دو هزاره بدون ذرهای حقیقت در خداشناسی اش دوام بیابد، این اظهار نظر دربارهیِ اکولوژیِ ایدهها عجیب می بود. نگته

^{1.} Steps to an Ecology of Mind, p. 437. 2. immanent

در اینجاست که دانته ی دوبلین چون خداشناسی قرون وسطایی را نقطه ی آغاز حرکتش قرار داد خیلی راحت تر توانست به موضعی ساختارگرا دست پیداکند؛ خیلی راحت تر از کسی که بر اثر گرویدن به جهان بینی ای «معقول» تر دست و پایش بسته شده باشد. موضع فکری ای که جویس بدان دست یافت وجوه مشترک بسیاری با لوی استروس، یا پیاژه، یا بیتسن دارد. بد نیست بار دیگر بیتسن را در حالی که آثار بعدی جویس را به طور اخص در نظر داریم بخوانیم:

اکولوژی در حال حاضر دو وجه دارد: وجهی که بیوانرژتیک نام دارد ... علم اقتصاد انرژی و مواد در یک صخره ی مرجانی، یک جنگل سرخدار، یا یک شهر ... و دوم، علم اقتصاد اطلاحات، آنتروپی ^۱، نِگِنتروپی ^۲ و غیره. این دو نمی توانند 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 بودجه ی جمعی ـ تفریقی انرژی یک واحد معین را تعیین کنیم. در مقابل، اکولوژی اطلاعاتی یا آنتروپیک بابودجهبندی 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 آخاز کنیم، خودِ معنای قبقا، هم تغییر میکند محتویات پوسته وقتی که می میرند کتر قای^۳ می شوند و مسیر های درونِ پوسته کتر قای می شوند. اما ایدهها، بر اثر دگر دیسی های دیگر، ممکن است در کتاب ها یا آثار هنری پای به جهان بگذارند و زنده بمانند. سقراط به عنوان فرد بیوانرژتیکی مرده است. اما بخش اعظم او به صورت جزئی از اکولوژی ایده ها هنوز باقی است.^۱

من ترديدي ندارم كه جويس يكي از معدود نويسندگان زمان خود، و شاید تنها نویسندهای است که به مفهومی از داستان دست یافت که به جای آنکه از مقولهی بیوانرژتیک باشد از مقولهی 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 ـزمان رخ می دهند و بعد برای همیشه از میان می روند. برخلاف مثلاً لارنس که تنها با ارائهیِ شخصیتهایی با «خود»های بی ثبات در برابر «خودِ ثابتِ قديمي شخصيت» واكنش نشان داد، جـويس بـه خـودِ خود حمله آورد و اول هم از خودِ خودش شروع کرد. اما از همان آغاز چنین نشد. نیل او به آرامش سیبرنتیکی آثار بعدیاش مدتی دراز طول کشید و به دشواری حاصل شد. آخر او «خودِ» زیادی داشت که می بایست بپراکند. حد فارقی که در «تجلی»های اولیهاش میان خود او و دیگران می بینیم بغایت آشکار است، تجلی هایی که در آن ها «ابتذال» کلام یا حرکات دیگران و مراحلِ «به یاد ماندنیِ» حیاتِ ذهنی خودِ او کانون توجه است. همین جدایی بیوانرژتیکی در *استیفن قهرمان، دوبلینیها، و* **چهرەي هنرمند**ادامه مىيابد. هرچند نشانەهايى از فروشكستن خود را در چهروی هنرمند می توان دید، تنها در یولیسز است که واقعاً با فروشکنی خود روبهرو مي شويم. به نظر من معقول است اگر بگوييم استيفن ددالوس تصویری است بیوانرژتیکی که جویس از خود ترسیم کرده، حال آنكه لثوپولد بلوم تصوير سيبرنتيكي است كه از خود به دست داده است. از وقستي كمه إلمان زندگينامهي جمويس را نوشت، همهمان با

خوش خیالی بلوم را هم مثل استیفن «تصویر خود نویسنده» دانسته ایم _اما قطعاً بايد اين دو نوع تصوير از خود را كاملاً از هم متمايز كنيم. كافي هم نيست كه بگوييم استيفن جويسِ جوان است و بلوم جويسِ كامله مرد. آخر فرق است میان چگونگی جویس «بودنِ» استیفن با چگونگی جویس «بودنِ» بلوم. استیفن جویس است در پوست او، با تمام ویژگی های مهمی که او را شناختنی میگرداند. و بدون ویژگی هایی که خود جویس واجد آنها نبود. استيفن تا همان اندازهاي كه جويس توان خلقش را داشته است یک تصویر «حقیقی» از خود اوست (که از کتابی به کتابی دیگر تا حدی «رتوش» می شود). اما بلوم عناصر بسیاری از مداراتِ عصبی جویس را داراست بي آنكه بتوان آنها را به عنوان جويس شناسايي كرد؛ و در سطوح مهمي از تجربه، او بازنمايي «حقيقي ترِ» جويس است تا استيفن. اما بلوم فاقد آن يكپارچگي سلولي است كه استيفن را بـه عـنوان خـود جویس و نه هیچکس دیگری مشخص میکند. بلوم جویسی است که ديگران در او نفوذ کردهاند؛ اديسهي سرگرداني در دوردستها و دوبليني رقتانگیزی که خانوادهی جویس واقعاً می شناختند. (و چهرههای ديگري هم از واقعيت و هم از هنر.) اين شخصيت پردازي بلوم سيار بسيار 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 شخصیت پردازی مـبتنی بر حـدیث نفسِ بـدونِ خـودمحوری را نشانمان میدهد.

اگر فلوبر حقیقتاً در مواردی اِما بواری را خودش می دانست ("!Cést moi")، حتماً پوستِ اِما را با رعشهای ناتورالیستی می لرزاند، 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 می زیست، 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 همین جا به یاد آوریم که در احیا چگونه «خود» جویس نه فقط در سرتاسر طیف شخصیت های 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، نمونه ای است مثال زدنی از طغیان فرزند. زیرا سرگیجه و بیگانگی ای که او چنین رسا ثبت کرده است درست آنتی تز پذیرش اکوسیستم است که به احیای فینگان جان بخشیده است.

یولیسز یک اثر انتقالیِ تمام عیار است ــچه از نظر نحوه یِ رفتار جویس با «خود» خود و چه از بسیاری جنبه های 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 این که جویس به خود اجازه یِ انواع شیطنتهای زبانی را داده از مسیر رمان نویسی منحرف شده است. می توان با حقانیت تمام این انتقاد را برعکس کرد و فصول اولیه را شروعی کاذب با طعمی کم وبیش بسیار سنتی دانست که تمهیدات جدیدِ بخش آخر اصلاحش کر ده اند. من علاوه بر جویس، برای ما هم کاری است انتقالی. وقت خواندنش یاد میگیریم که چگونه بخوانیمش؛ قوه یِ فهم ما سخت به کار گرفته می شود و تحت فشار قرار میگیرد. به تدریج به سوی روشی در روایت و دیدگاهی در باب انسان (که جدایی ناپذیرند) هدایت می شویم که با هر آن چه در آثار داستانی پیشین دیده بودیم متفاوت است. همین روش و همین دیدگاه است که من آن را ساختارگرا می نام.

وقتي بخواهيم در مجالي چنين اندک اين تز را با تودهي عظيم يوليسز

به محک بزنیم، لاجرم بایست خیلی چیزها را مفروض بگیریم. اما تلاش خواهم كرد تا در پرتو چند مفهوم ساختارگرایانه ی برگرفته از زبان شناسی سوسوري و معرفت شناسي تکويني (ژانپياژه به برخي از جنبه هاي معرف يوليسز نگاه كنم، و ابتدا تعريف پياژه را از ساختار نقل ميكنم: ساختار متشكل است از ايدهي كليت، ايدهي گشتار، و ايدهي خودتنظيمي. این سه گانه ما را به زیبایی شناسی ای می رساند که از آن زیبایی شناسی که جویس آن را «آکوئیناس کاربردی»^۲ می نامید راضی کننده تر است و درواقع قابلیت کاربرد بیشتری در آثار بعدی جوبس دارد. اما پیش از کاربست آن باید کمی آن را شرح و تفصیل دهیم. مقصود پیاژه از کلیت عناصري است كه بر طبق قوانين تركيب تنظيم شدهاند نه آنكه صرفاً مثل یک سنگجوش بههم چسبیده و تودهای را تشکیل داده باشند. چنین کليتي ويژگي همهي آثار ادبي در خورِ ايـن نـام است. درواقـع يکـي از راههای شناسایی آنها به عنوان آثار ادبی همین ویژگی است. این آثار از کلیتِ تمامی گفته های زبانی و کلیتِ فشرده ترِ سخنی که به طور اخص ادبي است برخوردارند. چون اين ويژگي مشخصهي همهي آثار داستاني است، لازم نیست که در **یولیسز ب**هطور مشخص به آن اشاره شود. مقصود پیاژه از گشتار توانایی تغییر متقابل یا جرح و تعدیل اجنزاءِ یک ساختار براساس قواعدی معین است، و بـه عـنوان نـمونهی چـنین فـرایـندهایی زبان شناسی گشتاری را به طور اخص ذکر میکند. در **یولیسز،** ارتباط دادن بلوم و اديسه براساسٍ تناسخ يكي از اصولِ قابل ذكر گشتار است، وكتاب جنبههای گشتاری دیگری هم دارد که بعداً به آنها بازخواهیم گشت. مقصود پیاژه از **خودتنظیمی** عبارت است از «تأثیر متقابل انتظار^۳ و اصلاح (بازخورد)» در نظامهای سیبرنتیکی و «مکانیسمهای ریتمیک چون مكانيسمهايي كه در زيستشناسي و حيات انساني در همهي سطوح

^{1.} genetic epistemology 2. applied Aquinas 3. anticipation

فراواناند.» ساختارهای خود تنظیم هم «خودنگهدار» ^۱ ند و هم «بسته». می خواهم این را مطرح کنم که در یولیسز تناظرات با هومر چون نوعی دور بازخورد عمل می کنند و نقششان تصحیح عدم تعادل هاست و ممانعت از هرگونه گرایش اثر به رمیدن در جهت شرح تصادفی صرف وقایع روزی که بلوم می گذراند. و از این نوع دورها در اثر بسیار هست. درواقع هر فصل طوری طراحی شده تا به محض کامل شدنِ نظام های طرح واره ای معین و پیموده شدن یک قطعه یِ زمانیِ معین از روزِ دوبلین به پایان برسد. در این جا تناظر دیگری با هومر آغاز می شود تا طرح واره ای درزمانی برای فصل بعد فراهم آورد.

این نظام را می توان با بررسی مختصر فصل «گاوان نر 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 می تواند نحوه ی عمل آن ها را به تفصیل نشان بدهد. این فصل در اساس یک تکه ی روایی ساده از آن روز است: استیفن و بلوم اتفاقاً باهم وارد یک محل می شوند، زایشگاهی که خانم پیورفوی در آن در حال زایمانی طولانی و دشوار است. وقتی مورتیمر ادوارد کوچولو به دنیا می آید، استیفن و چند ما همراهشان یا به دنبالشان می روند تا بی جهت لبی تر کنند و بلوم هم مراهشان یا به دنبالشان می رود. این روایت پایه بر طبق مجموعه ی پیچیده ای از قواعد گشتار می یابد. قاعده ی اول: رخدادها باید با مداهایی پی در پی روایت شوند که حرکت نثر انگلیسی را به ترتیب زمانی از سده های میانه تا به زمان معاصر نشان دهند. قاعده ی دوم: هر مداهایی اید بخش مناسبی از رخداده ی در حال وقوع را روایت کند. یعنی مدا باید بخش مناسبی از رخداده ی در حال وقوع را روایت کند. یعنی مدای پیسی ^۲ باید به جرئیات پنیسی به ردازد و صدای کارلایلی به تجلیلی کارلایلی. همین است که به موجب قاعده ی سوم: صداها باید

^{1.} self-maintaining

۲۶۰ ساختارگرایی در ادبیات

تقليد يا نقيضهي نويسندگانِ صاحب سبک يا مکاتب سبکشناسي قابل تشخيص باشند.

هدف اين قواعد صرفاً به رخ كشيدن مهارت جويس در نقيضه سازي و تقليد نيست، كه خود بسيار شايان توجه است، بلكه غنى تركردن تجربهی ما از شخصیت های عرضه شده و رخدادهای روایت شده است. و برهم کنش آنهاست که به رخدادهایی شکل میدهد که به خودی خود حداقل شکل را دارند. در این فصل جویس حدوداً با شش مجموعه از مصالح روايي عمل ميكندكه بايد آنها را براساس اين قواعد تنظيم كرد. حرفها و اعمال فعلى بلوم هست، به اضافهي افكار او دربارهي گذشته، و همين دو مجموعهي گذشته و حال براي استيفن. ضمناً اعمال همزمان دانشجويان پزشكي، هينز و بقيه در كنار مورد ششمي يعنى خودِ تولد هست. بنابراین انتخاب اینکه چهچیز کمی بیاید، در توالی الزاماً خطی روايتِ منثور، نتيجهي برهم كنشي پيچيده ميان اين قواعد و مجموعه هاي امكانات است. (تناظر هومري در اين فصل ايدهي اوليه را فراهم كرده، اما تأثیرش در ساختار کمتر از بعضی فسل های دیگر بوده است.) در این فصل، بجا بودن صداهای دیکنز و کارلایل در تجلیل از نوزاد سبب مى شود انتخاب، براى مثال، لحظه، إيمان ديگر بى دليل تلقى نشود. و اگر قرار باشد که این دو از مورتیمر نوزاده تجلیل کنند، باید او در میانه ی قرن نوزدهم، عصر نوعزايايي ، پا به عرصهي وجود بگذارد. به همين ترتيب، مكالمه ي مستانه اى كه اين فصل با آن به پايان مىرسد نقشى ساختاري بر عهده دارد، زيرا اين مكالمه گشتار زباني كترهاي بودن ضدساختاری جفتِ جنین است: آمیزهای از نوفههای آنتروپیک. ساختار یولیسز سبب می شود که یولیسز نوفه ی آنتروپیک نشود، هرچند بـه نـظر آنها که نمی توانند ساختار را دریابند کتاب دقیقاً اینگونه است.

شکی نیست که این نوع ساختار تابعی است از اکراهِ شدیدِ جویس از سرهمبندی و گفتن یک حکایتِ خطیِ ساده. و انبوه نقدهای خصمانه هم از همینجا آب میخورد. در بحث از این جنبهیِ **یولیسز** اصطلاحات زبانشناسی که در فصل ۲ تا حدودی به تفصیل مورد بحث قرار گرفتند کمکمان خواهند کرد. (توصیه میکنیم که خوانندگان لحظهای به صفحات ۲۸–۳۹ برگردند.) معمول است که در نظریهیِ ادبی ساختارگرایانه با قیاس گرفتن از تمایز میان جنبههای همنشینی و جانشینیِ ارتباط کلامی در زبانشناسی، ادبیات روایی را گشتاری بدانند که از ارتباط کلامی در زبانشناسی، ادبیات روایی را گشتاری بدانند که از اسماند؛ موقعیت یا ویژگیهای آنها صفتاند؛ و کنشهای آنها فعل اند. (برای نمونه، مقایسه کنید با فرمولبندی تو دوروف در باب «اجزاءِ کلام» خطی (افقیِ) امکاناتِ زبانی تعریف می شود، حال آنکه شعر آنقدرها با حرکت همنشینی سرو کار ندارد و بیشتر به جانب بازی با امکانات جانشینی تمایل دارد.

جویس، در یولیسز، اغلب به شدت از این که به سرعت چون آگاتا کریستی ها بر مسیر همنشینی حرکت کند اکراه دارد. اغلب گویی تاب تحمل جدایی از بسیاری از امکانات جانشینی را که به فکرش رسیده است ندارد. در انواع و اقسام فرصت ها می ایستد تا از زنجیره ی جانشینی بالا برود، مثل سیاهه های گوناگون در فصل «سیکلوپ» که در آن می گذارد امکاناتِ جابه جا شده تفریح کنند و زنجیره های همنشینی خودشان را تشکیل دهند. این سیاهه ها خود به صورت همنشینی در می آیند، و با سیاهه های دیگر و سایر بخش های کل روایت رابطه ی همنشینی بیدا میکنند. خواندن کتابی به بلندی یولیسز اگر واقعاً تأکیدش بر جانشینی بود عملاً غیر ممکن می شد _چنان که برای آن ها که ساختار یولیسز را نمی بینند این کتاب قابل خواندن نیست. اما اگر به دقت در سیاهه های موجود در **يوليسز** بنگريم معلوم مي شود كه حتى آنها هم بعد همنشيني دروني دارند هم بيروني.

برای مثال، سیاهههای فصل «سیکلوپ» از قوانین پایهی کمدی تبعيت مي كنند كه بر انتظار همنشيني تكيه دارند. براي نمونه، ممكن است انگارهي معصومانهاي بناكنندكه به ظاهر يک فرايند سادهِ تكرار است، و بعد آن را برهم بزنند در حالیکه به ظاهر دارند به همان شیوهی قبل ادامه مي دهند _مثل همين پي رفت در آغاز سياهه ي بانوان حاضر در «مجلس عروسي جنگلبان ارشدِ اعظم ادارهي ملي جنگلباني ايىرلند بـ دوشيزه صنوبر مخروطي اهل درهي كَاج. لِيدي سيلوستر ناروَن پناه، خانم باربارا غان دوست...» و الى آخر. ^١ به سرعت متوجه اصلٍ مبناى اين نـامها می شویم _یا فکر میکنیم که می شویم. نام کوچک و نام خانوادگی این دوشيزگانِ درختي هم مناسبتي با هم دارند که بررسي آنها جالب خواهد بود. نامهایی چون «دوشیزه محجوبهیِ سپیداری» یا «دوشیزه شکوه تبریزی» در اواخر این سیاهه به این صورت ساخته شدهاند که یک ویژگی نام 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 كه بدهيم، دوشيزه به جاى خانم هم برازندهي آن هاست.) در این سیاهه، نامهای اول یعنی «صنوبر مخروطی» و «سیلوستر نارون پناه» این انگاره را تعیین میکنند بی آنکه به اندازهیِ سرخی از ترکیبات بعدي هوشمندانه باشند _بدينترتيب اجازه ميدهندكه سياهه بر محور همنشینی به پیش رود. اما انگارههای دیگر که نوع متفاوتی از کمدی را به سياهه اضافه ميكنند و روابط همنشيني آن را پيچيدهتر مي سازند بر غناي این انگاره می افزایند. نام سوم، «باربارا غان دوست»، [Lovebirch]کل بن مايهي انحرافِ ديگرآزارانه ــ آزارطلبانه را كه در فصل «سـرسي» بـه اوج

^{1.} Ulysses, New York, 1967, p. 327.

خود مىرسد وارد اين جهان سبز مىكند. نام «غان دوست» نه فقط ايده ي آزارطلبی را در بر دارد [از دستهی ترکههای غان برای تنبیه در مدارس استفاده مي شده است و اين واژه به معناي تنبيه بدني هم به كار ميرود] بل به نویسندهی رمانِ هرزهنگارانهی ستمگران زیبا (جیمز لاوبرچ) نیز اشارت دارد که بلوم در فصل «سنگهای سرگردان» آن را وارسی کرده و به اندازهي كتاب *لذايذ گناه مو*افق طبع مالى نيافته و رد كرده است («داشتش؟ بله.»). و البته در فصل «سرسی»، خانم يلورتن بَرى بلوم را متهم ميكندكه با نام مستعار جيمز لاوبرچ به او «پيشنهادهاي ناشايست» داده است. در سیاههی 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 ـماس» معصوم است؟ [نامی با جناس لفظی: بچه گربه - شبنمزده - خزه ای.] بدین تر تیب در **یولیسز ح**تی آن چه گشت وگذار ناب بر محور جانشینی به نظر میرسد دارای نظامی خاص خود از کار در می آید و معلوم می شود که با سایر رخداده ای اصلی و فرعي پيوندهايي از نوع همنشيني دارد.

فرایندی که در این جا به اختصار ارائه کردیم با فرایند بزرگ تر 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 جنبه هایی از آن ها را به ما نشان بدهد که فقط با سبک های به کار رفته در آن جا می شد نشان داد. این فصل ضمناً نشانگر شناسایی همه ی صداهای روایت است که جویس با بیانِ یولیسز جایگزین آن ها شده است. کل این فصل صعودی است از یک نردبان جانشینی خاص در سطح سَبْک. و فقط هم پرتوی تازه بر بلوم و استیفن نمی افکند. بلکه بلوم و استیفن و کل جهان یولیسز را هم در نظام ادبیات انگلیس به عقب می برد و می گذارد که این اثر متعلق به سال ۱۹۲۲ با گذشته در آمیزد. اگر صدای کارلایل می تواند در سال ۱۹۲۲ به تجلیل از تئودور پيورفوى برآيد، پس «منِ» سيبرنتيكي كارلايل هنوز با واسطهي جويس زنده است. و اگر فصل «گاوان نر خورشيد» تا حدودى كمك مىكند تا بلوم و استيفن در دامانِ ادبيات گذشته جاى بگيرند، فصل «ايتاكا» به خدمت هدفى مشابه در عرصهي علم در مى آيد.

منظرهای تکنولوژیکی و علمی «ایتاکا» بلوم و استیفن را گسترده مىكنىد تا ابعادى جديد پيداكنند بي آنكه آنها را خيلى بزرگ كىند _و بى أنكه برخلاف أنچه گاه ادعا مى شود خيلى كوچكشان كند. أخرين درسِ فصلِ «ایتاکا» یکی از معانی ای است که به عمیق ترین صور تی در کل کتاب جای گرفته است. در آخر این فصل، بلوم، پس از یک روز پر از دلواپسی، دوبارہ به تعادلی دست می یابد که صرفاً تعادل یک جسم آسوده نیست بلکه تعادل نظامی است خود تنظیم که هماهنگ با نظامهای دیگر بزرگتر از خودش عمل میکند. او به ماجرای خیانت همسرش به دلیلی بسیار مهم «بیشتر با از خودگذشتگی [مینگرد] تا حسادت، با بردباري و نه آنقدرها با رشك.» زيرا اين واقعه «نابهنجارتر از همهي دیگر فرایندهای تغییریافتهی انطباق با شرایط تغییر یافتهی هستی [نيست] كه به تعادلي جبراني بين موجود جسماني و شرايط ملازم با آن مىانجامد....» البيزز بويلن سازگاري مالى است با عقب نشينى جنسى 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 استيفن جوان است و بنابراين مركز گريز، پس بايد او را بخشيد. به وقتش او هم، مثل شکسپیر که کتاب خودش را می خواند، باز میگردد و کتاب خودش را هم مي نويسد. استيفن و بلوم و مالي در احياي فينگان نقش هاي دیگری دارند که ایفا کنند، با دگرگشت ها و ترکیب هایی که در سال ۱۹۲۲ تصورشان هم نمىرفت و به خاطر كل اين دستاورد مى توانيم دربارهي

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 درباره ی سرشت زبان و فرايندهاي تفكر به آگاهي جديدي دربارهي جهاني بودن انسان منتهی شده است. ساختارگرایی، همراه با جزء ضروری اش، گشتارگرایی، بر ضد ملیگرایی و بر ضد خودبینی عمل کرده است. در علوم، تخيل ساختارگرا بر امر عام و نظاممند تكيه كرده است و اين را با کنار گذاشتن امر فردی و تک هنجاری انجام داده است. و اگر هنرها بى خبر از اين تأكيدهاى جديد باقى مىماندند جهان بەراستى بسيار غيرنظاممند مي شد. اينكه معلوم شود نويسندگان داستان، به طور 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 جنبش عمومی ساختارگرایسی در داستان. اما شواهد خاصتر آگاهی ساختارگرایانه را می توان در آثار داستاننویسان معاصر یافت _مثلاً در دو تکهای که می خواهم از رابرت کوور و جان بارت نقل کنم. در تقدیمنامه و پیش در آمدِ آهنگ ها و نغمه های همراه، کوور میگل ده سروانتس را درباره ی موضوع خلق داستان مخاطب قرار مي دهد: اما، دن ميگل، آن خوشبيني، معصوميت، هالهي امكاني كه شما تجربه كرديد

اما، دن میکل، آن خوشبینی، معصومیت، هالهیِ امکانی که شما تجربه گردید عمدهاش تحلیل رفته است، و جهان دوباره دارد ما را تنگ محاصره میکند. ما هم، چـون شـما، گـویی در انـتهای یک عصر و در آسـتانهیِ عصری دیگـر

^{1.} transformationalism

ایستاده ایم. ما را هم منتقدان و تحلیلگران به کوچه ای بن بست رانده اند؛ ما هم به هاد بیات فر سودگی ۴ مبتلاییم. هرچند طنز آمیز آن که غیر قهرمانان ما دیگر آمادیس های خستگی ناپذیر و ملل آور نیستند، بل کیشوت های شکست خور ده ی علاج ناپذیر و زمین گیرند. ظاهر آاز نقطه ای حرکت را آغاز کردیم که نامحدود، انسان مرکز، انسان گرا، ناتورالیستی، و حتی _تا به همان حد که بتوان انسان را سازنده ی جهان خود تلقی کرد _خوشبینانه بود، و به نقطه ای رسیدیم که بسته، کیهانی، ابدی، فوق طبیعی (به جدی ترین معنای کلمه)، و بلبینانه است. بازگشت به هوجود ۴ ما را به قطر م ۴ بازگر دانده است، به تصویر های کِهٔ جهانی از مِهْجهان، به خلق زیبایی در محدوده ی ضرورت جهانی یا انسانی، به استفاده از افسانه برای کندوکاو در فراسوی پدیدارها، ظواهر، رخداده ایی که تصادفی ادراک می شوند، تاریخ صِرف.¹

کوور بی شک یک ساختارگرای برنامهای نیست. اما وقتی به وضعیت داستان در زمان حاضر می اندیشد، به سیر تفکری می رسد که قرابت های بسیاری با ساختارگرایی دارد. و شایان توجه است که به رغم دشواری هایی که چنین روشن می بیندشان، این بند از نوشته اش ادامه می یابد و با لحنی پر از شور و حیات به پایان می رسد:

اما این کندوکاوها فراتر از هر چیز _همچون حمله بردنهای سلحشور شما بر محاصره کنندگان _ بـه مبارزه طلبیدنِ فـرضهای 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 می توانیم

^{1.} Pricksongs and Descants, New York, 1969, p. 78.

آن را اشراق ساختارگرایانه بنامیم ـلحظهیِ 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 روبه روست همین درس را میگیرد:

در آن نقطه از مکان و زمان که تاریخ جهان او رابدان رسانده بود، اگر خصومت سرخپوستان و سیاهان نبود، هیچگونه خطری وجود نداشت. اما استثمار آنها به دست استعمارگران انگلیسی سبب خصومت آنها شده بود؛ بعنی استثمار توسط ملتی که تصادف های تاریخ آن ها را از بسیاری جهات برتر کرده بود ابنیزر شکی نداشت که، اگر شرایط معکوس می شد، کسانی که او در اسار تشان بود درست همان کاری را میکردند که انگلیسیها داشتند میکردند. پس همان قدر که جنبش های تاریخی بیان اراده ی مردم شرکت کننده در این جنبش ها هستند، ابنیزر هم موضوع بحقی برای خشم اسیرکنندگانش بود، زیرا او، به مفهومی عمیقتر از آنچه چند شب پیش مکاوی با گفتن آن حرف میخواست بگوید، به طبقهی استثمارگران تعلق داشت؛ او در مقام آقایی تحصيلكرده از جهان غرب در ثمرات قدرتٍ فرهنگ خود سهيم شده بود و بنابراین لاجرم در هرگناهی که آن قدرت مرتکب می شد شریک بود. تازه این پایان مسئولیت اش هم نبود: زیرا اگر عوارض قدرت و موقعیت موجدِ تفاوت میان استثمارگران و استثمارشوندگان بود، و نه ویژگی های مرموزی که روان هر گروه پیدا کرده بود، پس این که انسان سفید پوست به بردگی بکشاند و اموال را غارت کند همان قدر انسانی؛ بود که سیاهان و سرخپوستان تنها بر مبنای رنگ یوست قصابی کنند؛ انسان غیرمتملنی که قرار بود به زودی با مشعل به سروقتش بیاید همانقدر برادرش بود که بازرگانی که زمانی آن بومی غیرمتمدن رابه بردگی گرفته بود. شاعر با خود اندیشید، خلاصه آن که به خاطر گناه اولیه ی غیردینیاش، هرچند قرار بود بشخصه کفار اش را بیردازد، عقوبتی نیابتی را

طلب میکرد؛ او مرتکب جنایتی فجیع علیه خود شده بود، و خودش به زودی جنایتکار را به مجازات میرساند!^۱

ابنیزر، بهرغم همهی یال و کوپال استعماریاش، بی تردید انسانی اساساً مدرن است، به ویژه در تکه هایی مثل این، که با پیشبینی های مضحک مک لوهان و تبلیغات خوشبینانه ی مسیحی چارلز رایک قرابت هایی دارد. تفکر ساختارگرا دارد در رمان معاصر تأثیری قدر تمند می گذارد، و قبل از ختم بحث به تفصیل بیشتری به بررسی آن خواهم پرداخت. اما یک جنبه ی این تأثیر طبعاً فروکش کردن فردیت شخصیت در داستان و پیدایش دوباره ی تیپ سازی^۲ بوده است. و جنبه ی دیگر آن افزایش رمان هایی بوده است که در آن ها ساختار بر شخصیت غلبه می یابد که در بهترین آثار داستانی قرن گذشته چنین نبود. اما بی تردید ترکیبی از ایس ها بوده است. او دستان بی تردید ترکیبی از ایس ها بوده است. او در تان مان فرایش رمان هایی بوده است که در آن ها ساختار بر نبود. اما منابد این تغییرات را خسران ناب یا سود ناب دانست. برای داستان بی تردید ترکیبی از ایسن ها بوده است. اما بزرگترین دستاوردهای بی گونه ی روایت را هرگز نمی توان با گونه ای دیگر تکرار کرد. زوال

تغيير در بسينش انسان كه در داستان معاصر مى بينيم متضمن ايدئولوژى كاملاً جديدى است كه خود استلزاماتى براى تمامي جنبه هاى هستي انسان ازجـمله جنبهي سياسى آن به همراه دارد. سياست ساختارگرا به طور اخص متضمن دور شدن از روابط مبتنى بر تخاصم در فرايندهاى سياسى در همهي سطوح است، البته تا حدى كه ممكن باشد: دور شدن از نبرد بين كشورها، بين احزاب، بين جناحها، و بالاتر از همه بين انسان و طبيعت. براى روشن تر شدن استلزامات ايدئولوژيكي ساختارگرايى بايد آن را با ايدئولوژي قدر تمند مدرن ديگرى يعنى

^{1.} The Sot-Weed Factor, New York, 1964, p. 579. 2. typification

اگزیستانسیالیسم مقایسه کنیم _بهویژه مارکسیسم اگزیستانسی کـه 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 همه، انسانها آدمياني آزاد، برابر و خرسند هستند. مشكل ماركسيسم 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 شخصی آن به آر. دی. لنگ ختم شده که در انتها از جنون به عنوان راه حل مسئله ی نیل به یک هستی توأم با سلامت عقل دفاع ميكند. از جمله معدود چهرههاي معروفي كه توانستهاند تعادل ظريف لازم براي يك متفكر سياسي اگزيستانسياليست را حفظ كنند، خودِ پيشكسوتِ اگزيستانسياليسم يعنى ژان پـل سارتر است. و سارتر، هرچه پیشتر رفته، بیشتر دریافته که انسان تنها زمانی می تواند اگزیستانسیالیست باشد که موقعیتش را در جامعهای سلطه گر رها کند و نقشی در آمال انقلابی جهان سوم به عهده گیرد. در سیاست اگزیستانسیالیستی، انقلاب را نمی توان متحقق کرد، فقط می توان دوباره اجرایش کرد. برای آنکه انقلابی خوب باشد، باید اول به شرایط حاکم بر قرن نوزدهم _يا احتمالاً قرن هيجدهم _بازگشت. درواقع بايد تاريخ را وارونه كرد. مايهي ناكامي تفكر اگزيستانسياليستي فعلي هم در همين جاست. 🦯

برای روشن شدن رابطهیِ ساختارگرایی با اگزیستانسیالیسم می توان رابطهیِ سارتر و کلود لوی استروس را در نظر گرفت. مارکسیسمِ اگزیستانسی فرض میکند که انسان در تاریخ است، و به سوی آینده ای بهتر رو به جلو حرکت میکند. در ساختارگرایی فرض می شود که انسان در نظامی قرار دارد که لزوماً به خیر و صلاح او تنظیم نشده است. ساختارگرایی بینش های علم مدرن را پذیرفته اما اگزیستانسیالیسم نه. به طور اخص، ساختارگرا حقیقت انسانی را در اصلِ فیزیکیِ نسبیت مجسم می بیند. آنچه اینشتین در اوایل این قرن اثبات کرد این بود که هر اندازه گیری ای درواقع وابسته یِ چارچوب ارجاعی است که اندازه گیری در آن صورت می گیرد. یک و یک می شود دو گاهی. در بقیه یِ اوقات، از منظری دیگر که بنگریم، می شود یک و نَه دو. لوی استروس با ترجمه ی 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 گفته یِ او «تفسیری است که فیلسوفان یا مورخان از اساطیرِ خودشان به دست می دهند، و من آن را گونه ای از اساطیر تلقی می کنم.»

سارتر به این گفته پاسخ داده و ساختارگرایی را متهم کرده که فریب بورژوازی است، تلاشی برای جایگزین کردن تصویر مارکسیستی تکامل با نظامی بسته و ساکن که در آن نظم از امتیازات ویژه برخوردار می شود و تغییر فدا می شود. به زبان ساده، سارتر احساس می کند که انسانها در تریخ زندگی می کنند و از آن به اسطوره پناه می برند. از نظر لوی استروس، تاریخ اسطوره ای است که انسانها برای رضایت خاطر خود جعل می کنند. اما آن چه در چشم مورخان پیشرفت است، در نظر ساختارگرایان تنها گشتار یا جابه جایی است. هر جامعه ای، از منظر خودش که بنگریم، بهترین ارزش ها را دارد، بهتر از ارزش های هر جامعه ی دیگری. اما درست اگر بفهمیم، ارزش های یک جامعه صرفاً گشتارهای ارزش های جامعه ی 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 عمل کردهاند. و بخش اعظم نقد ادبی مشخصاً در تکنیکها و ارزشهایش اگزیستانسیالیستی بوده است. برای همین، خیلی معنی دارد که برخی از بهترین رماننویسان ماکارشان را به عنوان اگزیستانسیالیست آغاز کرده و بعد در جهت ساختارگرایی حرکت کردهاند. این حرکت را با وضوحی خیرهکننده می توان در آثار آیریس مرداک، جان فاولز و جان بارت دید.

نخستين کتاب آيريس مرداک بررسي ژان پل سارتر بود و در آن از او انتقاد کرده که نتوانسته در نوشتنِ رمان موفق شود.

سارتر حوصلهی ماده ی [حروف خوابیده از اوست] زندگی انسانی را ندارد. از یک طرف علاقه ای پرشور، و اغلب اندکی بیمارگونه، به جزئیاتِ زندگیِ معاصر دارد، و از طرف دیگر میلی سودایی به تحلیل، به ساختنِ طرحواره ها و انگاره هایی که اندیشه را خوش آیند اما آن خصلتی که می توانست این دو استعداد را قادر سازد تا در اثر رمان نویسی بزرگ درهم بیامیزند غایب است، یعنی درک و دریافتِ یگانگیِ تقلیل ناپذیر و مهملِ آدم ها و روابطشان با یکدیگر.^۱

این حرفها و نمونههای دیگری که او از اف. آر. لیویس و جرج الیوت در کتابش نقل میکند نشان می دهد که نگاه آیریس مرداک به داستان قبل از این که کار داستان نویسی خود را آغاز کند، به شکلی سنتی تر از سارتر لیبرال بود، نه چیزی دیگر. و در نخستین رمانش، زیر تور، دانسته در صدد برمی آید تا دریافت اگزیستانسی خود را از یگانگی انسان و تصادفی بودنِ هستی 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 فلسفهیِ اگزیستانسیالیستیِ رسمی، به ویژه مسئلهیِ آزادی، بازگشته است. اما

^{1.} Sartre, Romantic Rationalist, New Haven, 1953, p. 118.

۲۷۲ ساختارگرایی در ادبیات

نـحوهي بـرخـورد او بـا ايـن مـوضوعات پيوسته نسبت بـه جـزميات اگزيستانسياليستی انتقادیتر شده است، و هرچه گذشته، انگارهسازی و ساختاردهي او به شکلِ بيرونی داستان، چنانکه خود اذعان کرده است، به صورتی دانستهتر و عامدانهتر انجام شده است.

او در پانوشتی در فصل «هشیاریِ تصویرپردازی» در کتابِ سارتر، گوشزدکرده بودکه:

فروید نمادِ چشمگیرِ مدوسای سنگگننده را ترسِ اختگی تفسیر کرده است (مجموعه مقالات، ج ۵). سارتر البته مفهومِ اساسی آن را ترس عمومی ما از مشاهده شدن می داند (L'Etre et le Néant ص ۲۰۵). جالب است پیش خود حدس بزنیم که چطور می شود تصمیم گرفت کدام تفسیر «صحیح» است.^۲

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 درباره یِ مـدوسا بـه بـرادرش گوشزد میکند: «سر میتواند معرف آلت جنسی زنانه باشد، که مایه یِ ترس است نه هوس.» و مارتین پاسخ میدهد که هر وحشی ای دوست دارد سر جمع کند. بـعداً، وقتی مارتین دیـوانـهوار عـاشق آنِر کـلاین، مردمشناسِ زانیه با محارم، میشود کـه در مکانهایی غریب زیسته و کارهای عجیبی کرده، این بانوی وحشتانگیز به او میگوید، من سربریدهای هستم از آنها که قبایل بدوی و کیمیاگران قـدیمی بـه کار

می بردند، با روغن تدهینش می کردند و تکه ای طلا بر زیانش می گذاشتند تا برایشان پیشگویی کند و از کجا معلوم که آشنایی طولانی با سری بریده به دانشی عجیب منجر نشود. برای تصاحب چنین دانشی هرکس حاضر می شد بهای درخوری بپردازد.^۲

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

در رمان، مارتین لینچ ـ گیبن باید ترس فرویدی یا سارتری خود را از این تجلی مدوسا بپذیرد و با جهشی اگزیستانسی از اصل لذت بپرد و به عشق او برسد. اما خود رمان نویس در این تصویر اصلی دارد به جهش خود از آزادی سارتری به نظم لوی استروسی، از تصادف به انگاره، از اگزیستانسیالیسم به ساختارگرایی می اندیشد. زیرا سر بریده نماینده ی خود ادبیات است که، برخلاف فلسفه، مثل یک هاتف، پیشگویانه سخن می گوید (چنانکه رولان بارت، به تبعیت از هگل، در جستاری به نام «فعالیت ساختارگرایی» درباره ش بحث کرده است). اگر، چنانکه من معتقدم، آیریس مرداک رمان نویسی است بزرگتر از سارتر، به این دلیل نیست که مبرخلاف آن چه خود امیدوار بوده – «یگانگی تقلیل ناپذیر و مهملِ» آدمها را دریافته بل به این دلیل است که شباهت و مرابطت عقلانی آنها را تصویر کرده است. برای همین است که بن مایه ی غالب در همه ی 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 _و اصلاً وقتی درباره یِ ساختارگرایی به عنوان یک ایدئولوژی حرف میزنم _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 مستئنی نیست. افزون بر این، آنچه امروز سخت به آن نیاز داریم دقیقاً همان ایدئولوژی ساختارگرایی است. و اینجاست که عشق به میان میآید. در تمییز دو جنس است که نخستین و عمیقترین درسهایمان را درباره ی 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 نمی کردند.

از این گذشته، اصلاً خود درک ما از ساختار روایت، در ریتمهای جنسيت، تناوبات گوناگونِ توليد اسپرم، قاعدگي، معاشقه و همخوابگي به وجود آمده است. اصلاً علت لذت وافر ما از ساختارهای روایی این است که این ساختارها زمان را تابع ارادهی انسان میکنند. ریتم غلبهی انسان است برگاه شماري صرف، راهي است تا کاري کُنَد زمان به آهنگي انسانی به رقص درآید. این نکته هیچجا به اندازهیِ سـاختارهای زمـانی داستان آشکار نیست که در آنها تکرار، تناوب و اوج به جریان وقایع شکل و معنا می بخشند. در داستان، همچون در زندگی، رسیدنِ دو انسان به هم و جای گرفتنشان در آغوشِ هم نمایندهیِ آشتی همهیِ اضداد است، حلِّ مسالمت آميز همهي جدالها، ذوب شدن و تبديل همهي شمشيرها به تيغههای گاوآهن. در چنين همآغوشيای، امرِ چرخهای بر امر زمانمند غلبه مي يابد، عشاق با همه ي عشاق يكي مي شوند، و ما در امرِ جهاني سهيم ميشويم. ازدواج عشاي رياني ساختارگرايي است. ضمناً دقيقاً همان نقطهاي است كه ايدههاي ساختاري و ساختار داستاني نزديكترين همخواني را باهم پيدا ميكنند. از داستان باستان تا مدرن، انگارەي ساختاري معاشقه و ازدواج، جـدايــى و وصـل، يكـى از ماندگارترین و محبوب ترین انگارهها بوده است. این انگاره اثبات کرده است که ظرفیتِ بیشترین گسترش را دارد و از اساسی ترین جذابیت ها برخوردار بوده است. قصه های عشقی و رمزهای عاشقانه از زمان «غزل غزلها» و حتى پيش از آن با هم همراه بودهاند. بنابراين، چه چيزي طبيعي تر و شايسته تر از اينكه داستان ساختارگرا اين ماندگارترين انگارهها را در آغوش کشد و با حیاتی تازه به آن سرعت بخشد؟

جان ف اولز، ه مچون 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 زبردستی او از عهدهاش برآمدهاند) او را به نگرشی در باب زندگی رسانده که از زمان فراتر می رود. این تصویری است که از زن سروان فرانسوی _از کل رمان و به ویژه در تکه هایی چون تکهی زیر _ پدیدار می شود:

در اشراقی درخشان، در پرتو زودگذر برقی سیاه، دید که همهی زندگی تناظر است: که تکامل عمودی نیست که به سوی کمال بالا رود، بلکه افقی است. زمان مغالطهی بزرگ بود؛ هستی فاقدِ تاریخ بود، همیشه حالا بود، همیشه در گرفت و گیر همان ماشینِ شیطانی. همهی آن پر ده های رنگ شده که انسان می آویخت تا واقعیت را برائد _تاریخ، مذهب، وظیفه، موقعیت اجتماعی، همه توهم بودند، او هام افیونیِ محض.^۱

از آنجا که، چنانکه یکی از شخصیت هایش می گوید، مردان چیزها را می بینند و زنان روابط بین چیزها را، تصویر کامل بستگی به مرد و زن دارد که در عشق یکی شده اند. و هنرمند هم به احتمال زیاد خود حوا مرد یا آدم زن است. رؤیای فاولز سرانجام وحدتِ منظرِ اساساً مردانه ی اگزیستانسیالیستی و ادراکِ اساساً زنانه ی ساختارگرا می شود. برای همین است که مغ هم سرودی است در ستایش آزادی و هم رمزی است از عشق. انسان آزاد باید از آزادی اش 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 می شود که «عمق بانویتان را ببینید.» وقتی جایلز در هماغوشی با آناستازیا حقیقتاً با او یکی می شود، به تصویرِ ساختارگرایانه از جهان دست می یابد:

در مکان دلنشینی که مرا در بر گرفته بود نه شرقی در کار بود نه غربی، پر دیسی

^{1.} The French Lieutenant's Woman, New York, 1970, p. 165.

بود يکپارچه و کامل: ميله ي گُردان، تختهي بُزخار، گردشگاه، انبارها، زبانههاي وحشتناک اَتش موتورخانه، ارتفاعات ملايم تپهي فاونلر ــهمه را مي ديدم؛ جنگلهاي انبوه فرومنتيوس، چابکي سرد نيکولاي، تانگ پر از دحام ــ همه يکي، و يکي با من. اين جا در آغوش اَن جا اَرميد، تيک در تاک اَويخت، همه به خلمت هيچ در آمد؛ من و بانوي والامقامم، همگي، يکي بوديم.^۱

تخیل ادبمی در زمان ما از اگزیستانسیالیسم عبور کرده و وارد ساختارگرایی شده است. این مسئله باقی است که آیا تخیل سیاسی مى تواند به دنبالش برود يا نه. ما سخت به سياست ساختار (و سياست عشق) نیاز داریم. فقط می توان 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 دوبارهی 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 می دهد، بیشتر هبوط به قدرت است تا به دانش _قدرت ایجاد تغييرات بزرگ در خودمان و در محيط اطرافمان، قدرت ويران كردن سيارهمان به طرق گوناگون، آهسته يا سريع، يا قدرت حفظ آن و زندگيمان بر روى آن براى مدتى ديگر. در سطوح گوناگونِ فعاليت انسان، توانايي او براي اِعمالِ قدرتش به طرقي خودويرانگر از توانايي نظامهاي بازخورد او برای تصحیح رفتارش بیشتر می شود. نارسایی های بزرگ دولت ما در سالهای اخیر نارسایی های تخیل بوده است. آنچه در همهی حوزههای زندگی مورد نیاز ماست، بازخوردِ حساستر و زندهتر است. نقش یک تخيل واقعاً ساختارگرا الزاماً نقشى آيندهگرا خواهد بود. اين تخيل 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 وظیفه 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 می تواند 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 برند، نکاتی را در مورد بسیاری از مدخلها ذکر کردهام و برداشت خود را دربارهیِ ماهیت و ارزشِ اثرِ معرفی شده ارائه دادهام.

درمالیست ها: مطالعات، گزیده ها، و آثار فرمالیست ها

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.
Init كتاب اثری است مهم در نظریهی روایت که ابتدا در سال ۱۹۲۹ به زبان روسی منتشر شد. قاعدتاً باید در آیندهی نزدیک به انگلیسی ترجمه شود. در مورد اشكلوفسكی و آیختلباوم (مشخصات آن در زیر آمده است) املاهای رایجتر در متون انگلیسی زبان را به

كار مى برم: 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 فرمالیست. Jameson, Fredric. (ز.ک: بخش۲).

Lemon, Lee T., and Reis, Marion J., eds. Russian Formalist Criticism. Lincoln, Neb.: Bison Books, 1965.

این کتاب احتمالاً بهترین معرفیِ موجز فرمالیست هاست و چهار گزیده از نوشته های اشکلوفسکی، آیخنباوم، و توماشفسکی را همراه با مطالب مقدماتی و یادداشت های مفید دربر دارد.

Matejka, Ladislav, and Pomorska, Krystyna. Readings in Russian Poetics. Cambridge, Mass.: M.I.T., 1971.

كامل ترین مجموعهیِ آثار موجود به زبان انگلیسی است شامل آثار آیخنباوم، یاكوبسن، توماشفسكی، تینیانوف، بوگوتیرف، پراپ، بریک، وولوشینوف، باختین، تروبتسكوی، و اشكلوفسكی، 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 گزیده های لمون و رایس، و ماتژکا و پومورسکا موجود است، اما برخی از آن ها نیست، از جمله نوشته ی مهم اشکلوفسکی در باب «ساخت داستان و رمان». گزیده هایی از آثار آیخنباوم، یاکوبسن، ویسنوگرادوف، تسینیانوف، بسریک، تسوماشفسکی، و پسراپ نیز در آن آمدهاند.

۲. گزیده های آثار ساختارگرایان و کتاب هایی درباره یِ ساختارگرایی

Auzias, Jean-Marie. Clefs pour le structuralisme. Paris: Editions Seghers, 1971. کتاب اوزیا که در چاپ سوم به طور کمال برازنویسی شده درآمدی کملی 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 به خوبی معرفی میکند.

Chatman, Seymour, ed. Approaches to Poetics. New York: Columbia, 1973. مجموعهای از مقالات «انستیتوی زبان انگلیسی» درباره یِ موضوعات مربوط به شیوههای ساختارگرایانه و سبکگرایانه در بررسی ادبیات است چه له و چه علیه. همچون اغلب کتابهای اینچنینی، اجزاء کل را تحتالشعاع قرار می دهند. در این کتاب جستارهایی از ویکتور ارلیش درباره یِ یاکوبسن، هیو دیویدسن درباره یِ بارت، و جستارهایی دیگر به قلم فرانک کرمود، ریچارد اومان، استنلی فیش، و تزوتان تو دوروف 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 گزیده ی رابی (مشخصات آن در زیر آمده است) و جستاری که در سنتروم (نک: بخش ۷) آمده می توان 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 کوشش های مشابه تفاوت دارد که مصرّ است مارکس و فروید ساختارگرا هستند، زیرا در «اعتقاد به اینکه رخدادها و پدیده های سطحی را باید با ساختارها و پدیده های 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 پیل 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 نبوغ آمیز است. قطعاً به درد پژوهشگران پیشرفته در عرصهیِ فعالیت ساختارگرایی میخورد و نه مبتدیان. اما جستار جفری هارتمن دربارهیِ ساختارگراییِ انگلیسی 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 عـرصههای ادبـی و زبـانشناسی را نـادیده میگیرد، معرفیِ مفیدِ معرفتشناسی ساختارگرایی است.

Garvin, Paul L. A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style. Washington: Georgetown, 1964.

بهترین معرفی موجود 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 به دقت برگزیده شده است، با عنوان فرعیِ «از پدیدار شناسیِ وجودی تا ساختارگرایی» شامل آثاری است از یاکوبسن، لوی استروس، بارت، لیچ، و بوتور همراه با گزیده ای کم و بیش غنی تر از مطالبی به قلم نویسندگان اگزیستانسیالیست و پدیدار شناس. پیشگفتار کتاب آگاهانه و هو شمندانه است. اما سوای تکه ای از کار بارت درباره یِ راسین، کلِ «عملِ» ساختارگرایی در عرصه ادبیات به اسطوره و قصه یِ پریان اختصاص یافته است. می بایست در این بخش ژنت و تو دوروف را هم می گنجاند.

Jameson, Fredric. The Prison-House of Language. Princeton University, 1972. این کتاب بررسی 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 زبان شناسی، مردم شناسی، و ادبی اختصاص دارد. پیشگفتار درخشانِ ویراستار و کتابشناسیای مفصل ارزش کتاب را بالاتر بردهاند. در مجموع، معرفي عميق و انديشمندانهي 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 رووه از جمله صاحبان مقالات مندرج در این کتاب اند. 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 زمینهی فلسفهی ساختارگرایی با ترجمه و ویرایش درخشان 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. مجتموعهای کم حجم 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 درباره یِ زبان شناسی، تزوتان تو دوروف درباره یِ بوطیقا، دِن اسپربر درباره یِ مردم شناسی، مصطفی صافان درباره یِ روانکاوی، و وال درباره یِ فلسفه. تو دوروف بیانیه یِ خود را به طور اساسی بازنویسی کرده و به زودی 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.

تكنگارىاى مهم دربارەي ساختارگرايان مكتب پراگ، با تكيه بر أثار موكاروفسكى.

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 دربارهی راسین، نوشتهی یک فرد و نه نمایندهی مکتبی معين، بيشتر ما را با بارت در مقام منتقد آشنا مىكند تا با ساختارگرايى بـ مـنزلهي يک 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 کم حجم دو تا از تکنگاری های بارت جمع آمدهاند. Elements در مقایسه با تکنگاری دیگر تناقض گویی کمتری دارد. . Critical Essays. Evanston: Northwestern, 1972 ترجمه ی انگلیسی از ریچارد هاوارد. مجموعه ای غنی و متنوع شامل مهمترین نوشته های بارت دربارهی ادبیات و نقد. . Mythologies. New York: Hill and Wang, 1973. عمدتاً از قبطعاتی کوتاه و روزنامهنگارانیه دربارهیِ فرهنگ عامه تشکیل شده که نشانه شناس 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 _و به انگلیسی درآوردنِ این تفسیر نشانه شناختی حیرت آور یک داستانِ بالزاک کار چندان سادهای نیست. Benveniste, Emile. Problems in General Linguistics. Coral Gabels: University of Miami. 1971. مجموعهی جستارهایی که روشنیای غیرمعمول دارند و منتقدان ادبی ساختارگرا به کرات به أن ارجاع مىدهند. Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. University of Chicago, 1961. رویکرد نوارسطویی بوث به داستان که نه فرمالیستی است و نه ساختارگرایانه، در نسل جوانتر ساختارگرایان نفوذ 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 بـه قلم بارت، مارتن آشار، استارویینسکی، و لینهارت.

Bremond, Claude. Logique du récit. Paris: Seuil, 1973.

پیوست کتابشناسی ۲۸۵

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.** 1971 سندند که محمد نشان می محمد است.

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 کتاب هایش به انگلیسی درنیامده، اما گزیدهای از آن ها 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 جوان تر 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 کـتاب معطوف است به «پشتیبانی از رویکردی ساختاری به واحـدها، اصـطلاحات و مسـائل 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 ارزش های ادبی به چند اصل ساختاری از آن نوع ساختارگرایی بی پرده ای است که منتقدان ادبی سنتی تر را بحق می زماند، زیرا خیلی چیزها را که در بررسی ادبی اهمیت دارند حذف می کند. از سوی دیگر، توجه را به موضوعاتی معطوف می کند که غالباً، شاید به این دلیل که خیلی بدیهی به نظر می رسند، نادیده گرفته می شوند. Hendricks, William O. Essays on Semiolinguistics and Verbal Art. The Hague: Mouton.

زير چاپ.

Jakobson, Roman, Selected Writings. New York: Humanities.

در حال تدوین. این چاپ شش جلدی سرانجام مجموعهی نوشتههای متنوع و پرحجم یاکوبسن را در باب زبان و ادبیات یکجا جمع خواهد آورد. جلد ۳، دستور زبانِ شعر و شعرِ دستور زبان، به یژه برای پژوهندگان بوطیقای ساختاری اهمیت خواهد داشت. تا این کتاب منتشر نشده، ترجمهی انگلیسی برخی جستارهای بسیار مهم را تنها می توان در مجموعههایی چون Lane (بخش دو همین کتابشناسی و Sebeok (بخش ششم در زیر) پیدا کرد. نیز رجوع کنید به یاکوبسن در بخش ششم. رجوع کنید به یاکوبسن در بخش ششم.

مجموعهای درخشان از جستارهایی که زیر نظر تودوروف گرد آمده و مشتمل است بـر 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 پیش نمونهیِ ساختارگرایی است و در سال ۱۹۳۰ نگاشته شده و هنوز به انگلیسی منتشر نشده است.

Lewin, Jane. "Structural Poetics".

رسالهي دکتری در دست تهيه، دانشگاه براون. بخشِ مقدماتي طولانی آن حاوی بحثی است مستوفا دربارهي ژنت و تودوروف. Metz, Chiristian. Language of Film. New York: Praeger, 1973.

گزارهای مهم دربارهیِ نشانه شناسی 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 کـه ابتدا در سال ۱۹۳۶ منتشر شد. تکنگاریای مهم که ضمناً جداشدن از فرمالیسم و رفتن به سوی ساختارگرایی را نشان میدهد کـه در آن عـلاوه بـر دادههای ادبی، دادههای اجتماعی نیز مورد بررسی قرار میگیرند.

Rabkin, Eric. Narrative Suspense. Ann Arbor: University of Michigan, 1973.

كتابى كه سهم جالبى در نظريهي انواع دارد. Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics. New York: McGraw-Hill, 1966.

با ترجمه و حاشیهنویسی وید بَسکین؛ این اثر که جمع اَوردهیِ 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.

Souriau, Étienne. Les deux cent mille situations dramatiques. Paris: Flammarion, 1950.

اثری مهم و پیش نمونه یِ ساختارگرایی که به ادبیات نمایشی پرداخته است. Todorov, Tzvetan. Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967.

این کتاب عمدتاً کاربست روش شناسیِ ساختارگرایانه در مورد Les liaisons dangereuses است.

______. Grammaire du Décaméron. The Hague: Mouton, 1969.

در این تکنگاری تودوروف روش پراپ را نظاممند و تـقویت مـیکند تـا سـاختار آثـار 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 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 روشن بینی بررسی کرده است. . Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.

مجموعهای مهم از نقد ادبی سـاختارگرایـانهیِ تـودوروف شـامل جسـتارهایی در بـاب

۲۸۸ ساختارگرایی در ادبیات

نظریهیِ داستان و انواع گوناگون روایتها از زمانها و فرهنگهای گوناگون. قرار است ایتشارات دانشگاه کرنل در سال ۱۹۷۵ ترجمهیِ انگلیسی آن را به قـلم رابـرت اسکـولز انتشار دهد.

_____ . Poétique. Paris: Seuil, 1973.

مـتن تـجديدنظر شـدەي بـيانيەي سـاختارگرايـي كــه در Wahl (نك: بـخش دو هـمين كتابشناسي) 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 Fantastic in Fiction." Twentieth Century Studies. May 1970.

_____. "Language in Literature." Macksey and Donato.

_____. "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، اثر 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 نمی توان در این جا منابع مربوط به آن را معرفی کرد. فصل آخر آن، «نشانه شناسیِ سینما»، بحثی است سریع درباره یِ رابطه یِ ساختارگرایی با فیلم، که در آن بر دستاوردهای فیلسوفِ زبانِ امریکایی، چارلز سندرز پیرس، که از او غفلت شده است، تکیه می شود. متأسفانه در این کتاب نه از یادداشت ها و توضیحات خبری است و نه از کتابشناسی. ۴. ساختارگرایی در عرصه های 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 گستردگی اش کاهش می یابد. اما در این جا شخصیت های اصلی را که بیش از همه ساختارگرا نامیده می شوند گنجانده ایم که آثار شان خارج از حوزه های زبان شناسی و نقد ادبی قرار می گیرد، و همچنین چند کتاب کلیدی که همه جا آن ها را «ساختارگرایانه» ندانسته اند اما برای ارائه ی چشم اندازهای 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 می باید آن ها را مثل هر فرضیه ی علمی دیگری آزمود، توسعه داد، و به دور انداخت. این مجموعه جستارها درباره ی مارکس نقد و تشریح «علم تاریخ» مارکسی است. Bateson, Gregory. Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine, 1972.

Bateson, Gregory. Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine, 1972. هرچند خود بیتسن لفظ ساختارگرایی را به کار نمی برد، جستارهای او در باب معرفت شناسی، اکولوژی، زیست شناسی، روان شناسی، و مردم شناسی سهم مهمی در غنی ترکردن فلسفه و اید تولوژی ساختارگرایی داشته اند.

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 می توان در Macksey and Donato (بخش دو همین کتابشناسی) یافت. نگُرش دریدا، هرچند غالباً او را ساختارگرا خوانده اند، به پدیدار شناسی اگزیستانسیالیستی نزدیک تر است. جستاری که معرفی کردیم حمله ای است بی امان بر فرض های ساختارگرایی از جانب کسی که اساساً می گوید «آن قدر که باید، پیش نمی روید.» دو جلد کتاب او درباره یِ ماهیت زبان، خط و تفکر در دست ترجمه اند اما هنوز به انگلیسی منتشر نشده اند.

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.

نـحوەي بـررسي درخشـانِ نـظام تکـامل در هـنرهاى تـجسمى تـوسط گـومبريچ، او را که به ندرت بـه سـاختارگرايـى مـتهم شـده، بـه سـنت فـرماليستى / سـاختارگرا پـيوند مىزند.

Köhler, Wolfgang. The Task of Gestalt Psychology. Princeton University, 1969. ژان پیاژه در ساختارگرایی، روان شناسان گشتالت را مرتبط با سرآغازهای ساختارگرایی در روان شناسی می داند. چکیده ی موجز و روشین کهلر معرفی درخشان دستاوردها و آموزه ی روان شناسان گشتالت است.

Kuhn, Thomas S. The Structure of Scientific Revolutions. University of Chicago, 1970.

نویسنده با تفکر علمی همچون نظامی متکامل برخورد کرده ــهمانطور که گومبریچ با نقاشی برخورد کرده یا منتقدان ادبی با تاریخ انواع ــهو به این ترتیب شکاف میان علم و هنر راکاهش 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 مـهم لاکـان است کـه بـه انگـلیسی انـتشار یـافته. کـتاب یک کـتابشناسیِ کـامل هـم دارد. جسـتارهای مـهمی از لاکـان را مـیتوان در مـنبع Ehrmann و مـنبع Macksey و Donatoکه در بخش دو همین کتابشناسی معرفی شدهاند یافت. Piaget, Jean. Six Psychological Studies. New York: Vintage, 1968.

پیاژه در پژوهش در عرصهیِ معرفت شناسی تکوینی همان قدر خلاق و پرکار بوده که لوی استروس در عرصهیِ مردم شناسی. این که فقط یک عنوان در این جا معرفی شده به قصد آشنا کردن خواننده با مجموعه آثاری بزرگ تر است که در حد وسیعی به زبان انگلیسی در دسترس قرار دارد. این شش بررسی حاصل گزینشی است دقیق که دامنه و کیفیت پژوهش های 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 بـاشد. بـا اینهمه، این کتاب، به همراه اثر Bateson که پیشتر معرفی شـد، سـهمی مـهم در تـفکر ساختارگرایی داشته است.

۵. آثار کلود لویاستروس و آثارِ دربارهیِ او

Charbonnier, Georges. Conversations with Claude Lévi-Strauss. London: Cape Editions, 1969.

مجموعه جستارهایی دربارهیِ لوی استروس و ساختارگرایی، که از چهرهنگاریهای ژورنالیستی عامه پسند تا تفسیرهای جدی را دربر میگیرد. گزینش بسیار خوب است و کستابشناسی مفصلی شامل آشارِ 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 مـردمشناسی است، امـا نِمیٰگذاردکه تفسیرهایش به ورطهیِ پرستش درغلتند. Lévi-Strauss, Claude. Tristes Tropiques. New York: Atheneum, 1970.

- مجموعه جستارهایی دربارهیِ موضوعات مردمشناسی که اول بار در سال ۱۹۵۸ در فرانسه منتشر شد.

 - _____. . 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: گلچین ها 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 کتاب شناسی 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.

در اینجا فهرستی بسیار گزینشی از نشریات از نشریات ادواری ارائه می شود که تماماً یا عمدتاً به پژوهشهای ساختارگرایانه و پژوهشهای مرتبط با ساختارگرایی در عرصهیِ زبان و ادبیات اختصاص دارند.

که از سوی مرکز مطالعات پیشرفته در زبان، سبک، و ادبیات مینهسو تا در مینیاپولیس انتشار می یابد. دوره یِ اول، شماره یِ ۱ در بهار ۱۹۷۳ منتشر شد.

که انتشارات Seuil در پاريس منتشر میکند، بيشتر حالت مجموعه دارد تا نشريه. شمارهي ۳ دربارهي «حلقهي پراگ» و شمارهي ۵ دربارهي "Le Dessin du récit" با بحث ما ارتباطی خاص می يابند.

در پاریس انتشار Ecole pratique des Hautes Études ، کسه در پاریس انتشار می دهد، مجموعه ای است که از منابع مهم اعلان نظر در عرصه ی ساختارگرایی و نشانه شناسی بوده است. در شماره ی ۴ جستارهای مهمی به قلم برمون، تو دوروف، بارت و متز آمده است. در شماره ی ۸، که تماماً به «تحلیل ساختاری روایت» اختصاص یافته، بیانیه ی اصلی روایت شناسانِ ساختارگراست. شماره های ۱۱، ۱۵، و ۱۶، نیز حاوی مطالبی مهم برای پژوهندگان ساختارگرایی است.

کونل از سال ۱۹۷۱ سالی چهار *مان کونل از سال ۱۹۷۱ سالی چهار Diacritics*، که بخش زبانهای رومیایی دانشگاه کرنل از سال ۱۹۷۱ سالی چهار شماره آن را منتشر میکند، بسیار پذیرای آثار متعلق به باورهای ساختارگرایی بوده است. Seghers/Laffont، مجموعهای که Seghers/Laffont در پاریس منتشر میکند. در شمارهی اول (۱۹۷۲) به پاکوبسن، هاله، و چامسکی پرداخته شده است.

نخستن شمارهي اين مجموعه را انتشارات موتون Journal of Literary Semantics . 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 به طور 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 نشریهی 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.

نشريدي Semiotica، كه مـوتون سـالى هشت شـماردي آن را مـنتشر مـىكند غـالباً بررسىهايى در نشانهشناسى ادبى را در بر دارد. مقالات يا به فرانسه يا به انگليسى چاپ مىشوند.

واژەنامە

intersubjective	بينالاذهاني	defamiliarization	آشنابىزدايى
trans-individual	بينٍ فردى	superreader	ابرخواننده
end-oriented message sequence prototype dominance stereotype	پایان محور پیام پیرفت پیشنمونه تسلط تصور قالبی	superpoem performative literariness metaphor fact disjunctional ideal	ابر شعر اجرایی ادبیت استعاره انفصالی انگارهای
transcendentalism	تعالىباورى	motivation	انگیزش
interpretation commentary binary oppositions interior monologue idiosyncratic contact sequence	تعبیر تفسیر تقابل های دو تایی تکگویی درونی تکاس تماس توالی	rereading context extraliterary extrapoetical extratextual motif	بازخوانی بافت برونادبی برونشعری برونمتنی
description typification	توصيف تيپسازى	micropoetics macropoetics	بوطیقای خرد بوطیقای کلان

```
۲۹۶ ساختارگرایی در ادبیات
```

narrative

supragrammatical

tense

setting

syntagm

structuration

structuralism

microstructuralism

high structuralism

macrostructuralism

low structuralism

fictional

typology

master-tale

master form

diction

plot

plotting

seheme

irony

style

type

narratology

روايت

روايتشناسي polyvocal چندصدایی polymodal زِبَردستورى جندوجهن زمان زمينه voice حالت حالت شبهداستانی pseudo-diegetic voice زنجيره حقيقتباورانه eschatological verisimilitude ساختاردهی حقيقت نمايي حماسهي افواهي epos ساختارگرایی ساختارگرایی تکوینی genetic structuralism ساختارگرايي خرد microstructure خردساختار ساختارگرايي عالي readable خواندني ساختارگرایی کلان خودزاد autochthonous ساختارگرایی نازل fiction ساختگی داستان omniscient سبک دانای کل diachronic سنخ درزمانی theme سنخشناسی درونمايه دگرگشت permutation سياق كلام دلالت signification شاەحكايت شاەفرم ر دەشنامىر. taxonomy

matrix	شبكه
characterization	شخصيت پردازى
figuration	شكلنمايي
iconography	شمايلنگارى

طرح طرحریزی

ا طرحواره

طنز

رددستاسی		
رسانەيچىدىشانەاى polysemous medium		
رمزېردازې		
رمزگان		
رمزگان القایی		
رمزگان پروآيروتيک		
رمزگان فرهنگی		
رمزگان هرمنوتيكي		
رمزگذاری		
رمزى		

جربانسيالذهن stream of consciousness

synecdoche	مجاز جزء به كل	symbolic field	عرصەي نمادين
metonymy	مجاز مرسل		
mimesis	محاكات	rhetorical subject	فاعل بلاغي
high mimesis	محاكات برتر	metacommentary	فراتفسير
low mimesis	محاكات فروتر	sender	فرستنده
middle mimesis	محاكات ميانه	atmosphere	فضا
content	محتوا		
actant	مشارک	reading	قراثت
genetic epistemol	معرفتشناسي تكويني logy	story	قصه
mytheme	ميتم	polarity	قطبي بودن
contractual	میثاقی		
		patient	کارپذیر
a-grammatical	ناد <i>ستورى</i>	subpatient	کارپذیر فرعی
sign	نشانه	referential function	كاركرد ارجاعي
semiotics	نشانهشناسي	phatic function	كاركرد سخنگشابانه
point of view	نظرگاه	poetic function	کارکرد شعری
order of words	نظم كلمات	emotive function	كاركرد عاطفي
paraphrase	نقل به معنى	metalingual function	کارکرد فرازبانی ۱
writeable	نوشتني	conative function	کارکرد کُنایی
genre	نوع	agent	کارگزار
generic	نوعي، (مربوط به) انواع	subagent	كارگزار فرعى
		acteur	كنشگر
state of affairs	وضع موجود	predication	گزارەپردازى
mood		utterance	گفته
modal	وجهى	mode	گونه
satire	-	receiver	کونېو کې گفته گيرندم
synchronic	همزماني		
artfulness	هنريت	tone	لحن
monism	ىكەبىنى	multiple	متکثر مثال
		case	مثال

نمايه

اصطلاحات تخصصی یکی از مشکلات اصلیِ پژوهشگران و دانشجویان ساختارگرایی است. ساختارگرایان نه تنها عموماً واژگانی خاص و گسترده را به کار می گیرند، غالباً هر کدامشان هم برخی اصطلاحات را در معنایی متفاوت به کار می برند. بنابراین، در این نمایه کوشیده ام تا کلیه ی بافت هایی را که این اصطلاحات در آن ها تعریف شده یا بر اثر کاربرد معنای آن ها روشن شده است در کنار فهرستِ نام ها و موضوعات مورد بحث در کتاب حاضر بیاورم.

آيوليوس: **خرطلابي** ۱۲۶

ر. اسكولز

121, 1220 . 121

آستن، جین ۱۹۰ آشینایی زدایسی: مفهوم موردنظر احساساتی گری ۱۸۸ ـ ۱۹۳ اشکلوفسکی ۱۲۲ ـ ۱۲۴؛ در بوطیقای ادبیت ۲۰۷ رمانتیک ۲۴۲ ـ ۲۴۶؛ در بوطیقای ادبیت، اسطورهٔ: در بحث لوی استروس آناتومی ۱۸۰ آنترویی ۲۴۲، ۲۵۴، ۲۵۴، ۱۱۵، ادینگتن ۲۰ آییخنباوم، بوریس ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ارسطو ۹۱، ۲۲۲، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۲ ارلیش، ویکتور ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۸، ۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۱

إيبرامز، ام. اچ. ۱۶۷ اینشتین ۲۷۰ باتاي، ژرژ ۲۲۵ باختین، میخانیل ۲۸۰، ۱۱۱ بارت، جان ۱۲۸، ۱۹۵، ۲۳۶، ۲۳۷، 149-140 .141 .184 .199-190 یارت، رولان ۳۵، ۱۶۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۲، · YYA_YYY · YYY · YYY · YYY · YYA . YYY . YY. _ Y. 9 . Y.Y . S/Z : YYT 110 بازخورد ۲۵۸_۲۵۹ بازول، جيمز ١٩٠ بافت ۵۳-۵۵، ۲۴۲؛ در تعریف و کاربرد یاکوبسن ۴۵_۴۶، ۵۲ بالزاک، اونور دو ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۲، יוזי אוזי פוזי פוזי אוזי «سارازین» ۲۰۹، ۲۱۴ ـ ۲۲۰، ۲۲۲، 110 بدية ٩٥ بردلی ۱۹ برگسون ۱۷۳ برمون، کیلود ۱۰۲، ۱۳۲، ۱۳۸ ـ ۱۴۶، ۱۴۸ ؛ منطق récit ، ۱۵۲ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴، ۱۵۹؛ نقدِ بر تـودوروف ۱۵۹، 188-188 بکت، ساموئل ۸۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۲۵۷ بلندى اى بادگير ۲۲۴ بن مایه ۷۹؛ در تعریف فرمالیستهای روس ۱۱۶ بنونیست، امیل، ۲۲ پ، ۳۷ بوتور ۲۱۳، ۲۸۲، ۲۸۸ بوث، وِین ۱۱۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۴، YAF . YT. . YYY

اسپينزر، لنو ۲۳، ۲۰۵ اسيينوزا: اخلاق ٢٣١ استاندال ۱۹۲، ۱۹۳ استراچي، ليتون ۱۷۸، ۱۷۹ استرن، لارنس: **تىريسترام شىندى** ۱۱۵، 111. 191. 191. 174 استعاره ۴۲، ۵۱، ۲۲۶-۲۲۷؛ تـعريف 41_4. اسطوره ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۴؛ ۱۷۵؛ در تعریفِ یولس ۷۲_۷۳؛ در مقابله با رمان ۹۱؛ به منزلهی پیشنمونهی روايت ۹۳؛ در تعريف لوي استروس و سی. اس. لوییس ۹۳–۹۵؛ در مقابله با شــــــعر، ۹۴، ۹۵؛ مــــطالعات لوي استروس در زمینهی ۱۰۳ ـ ۱۱۰؛ بـه منزلهي سلف حكايت پريان ١٣٥ اسکات، سر والتر ۱۹۷، ۱۹۰ اسكافتيموف ٢۴ اسمالت، توبياس ١٩٢، ١٩٢ اسنادگرس، دابليو. دی. ۲۰۱ اشكلوفسكي، ويكتور ۱۱۴، ۱۱۴_۱۱۵، ۲۸۹، ۲۸۰؛ مفهوم آشیناییزدایس در نزد ۲۴۵_۲۴۴ ، ۲۴۲_۲۴۵ اطلاعات ۲۵۴، ۲۵۴ اعترافات ۱۸۰ افسانه ۷۲-۷۱ افلاطون ۲۴۳_۲۴۴ اکولوژی ۲۵۲-۲۵۵ اگزیستانسیالیسم ۱۵، ۲۶۸-۲۷۶ إلمان، ريجارد ٢٥١ ، ٢٥٥ اليوت، جرج ٢٧١ ، ٢٧١ انطباق: در تعريفِ تودوروف ۲۰۶ اوترباخ، اریش ۱۲۲، ۱۸۵، ۲۰۶، ۲۰۵

پيتر، والتر: **ماريوس اييكورى** ١٣٧ يبراندللو، لو ٿيجي ٩٠ یی رفت: در تعریف تودوروف ۱۶۱ ييكارسك ١٨٨ -١٩٩؛ تعريف ١٨٩ تاريخ ۱۸۸ ـ ۱۹۵ تاريخ ادبيات: نـظرية آبـخنباوم دربـارەي 181-119 تالستوى، لئو ١٢٢ ـ ١٢٣ ، ١٩٣ ، ٢۴۴ تراژدی ۱۷۲_۱۷۵، ۱۹۰_۱۹۴، تعريف ۱۸۹ تروبتسکوی، ان. اس. ۲۲، ۳۷، ۲۸۰ تسلط: به منزلهي مفهومي در بوطيقاي فرمالیستی روسی ۱۲۹ ـ ۱۳۰ تعادل ۲۶۴ تعبیر ۲۰۶؛ در تعریفِ تـودوروف ۲۰۴؛ گسترنده و تقلیل دهنده ۲۰۶ تفسير ۲۰۷ ـ ۲۰۸؛ در تعريف تودررف 1.4-1.4 تــــــقابل دوتـــایی ۱۵۳، ۱۵۴؛ در ساختاردهی به روایت ۱۴۷ ـ ۱۴۸ تكرى، ريليام ١٨٥، ١٩٣ تىسوانش، بىسە مىنزلەي مىفھومى در زبان شناسی و بوطیقا ۶۵ تسودوروف، تسزوتان ۲۶، ۱۰۲، ۱۱۱، · 1.1 · 144 · 145 · 115 · 117 · YAT . YAT . YAI . YFI . YTF 144 . TAT . TAA_TAS . TAO دربارهی **دکمارون** بوکاتچو ۱۳۲، ۱۶۷ ، ۱۴۷ ، ۱۵۸ - ۱۶۷ ؛ نــــظريهي انسواع ۱۸۱ ـ ۱۸۳ ؛ نسطريهي قسرائتِ 1.1.1.1

بودلر، شارل: «گربهها»، تحلیل ۵۶ ـ ۵۶، ۲۸۲، ۲۰۵، ۲۸۲ بورخس، خورخه لوئیس ۲۸، ۱۲۸ بوطیقا ۳۱ ـ ۴۰، ۲۲ ـ ۶۶، ۲۰۳ ـ ۲۰۴، ۲۰۴ ـ ۲۰۴ ۲۰۳ ـ ۲۰۲ بوطیقای خرد ۱۳۲ بوطیقای کلان ۱۳۲ بوطیقای کلان ۱۳۲ بوطیقای کلان ۱۳۲ بولیته ۲۵۲، ۱۶۰، ۱۶۰، ۱۸۱ ؛ در تعریف ژنت، ۲۵۵ ـ ۲۵۹، ۲۸۹ بیتسن، گرگوری ۲۵۲ ـ ۲۵۵، ۲۵۵، ۲۸۹

تورگنف، ايو ان ۱۹۳ تـــوصيف ۲۰۴ ـ۲۰۶؛ در تـــعريف تودوروف ۲۰۵ توضيح ۲۰۷ توماشفسکې، بوريس ۱۱۵ ـ ۲۸۰، ۲۸۰ داستان احساساتي: تعريف ١٨٩ جانشینی ۲۱۱،۹۵،۵۴_۵۱،۴۹ ۲۱۱_۲۱۱، ۲۲۶ ۲۲۷، ۲۶۱، ۲۶۳؛ تـــــعريف 39-31 جست وجوی جام مقدس ۱۵۱ جـــويس، جـــيمز ١٩٥، ٢٥٧ ـ ٢٥٧، ي___وليسز ١٣٧، ١٨٥، ٢٣٤، ٢٥١، ۲۵۲ ـ ۲۶۵ ؛ احسیای فسینگان ۲۵۲ ، تعریفِ ۳۶ ـ ۳۷ ۲۵۷، ۲۶۴؛ دوبسلینی ها ۷۴، ۲۵۵؛ چهرهی هنرمند ۲۵۵؛ استیفن قسهرمان 100 جیمز، هـنری ۱۱۴، ۱۴۰، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۶ ۲۰۶، ۲۰۷؛ فرستادگان، ۲۲۴، ۲۳۳ جيمسن، فردريک ١١٢ ـ ١١٣ چامسکی، نوآم ۱۹، ۲۴۳، ۲۸۹، ۲۹۳ چاوسر، جفری: **حکایت های کنتربری** 179.170 حالت: در تعريفٍ ژنت ۲۳۲ حکایت: در تعریفِ یولس ۷۵ ـ ۷۶ حکايت پريان: مورد بىررسي پىراپ ۹۳، ۹۵ ـ ۱۰۴ ؛ برآمده از اسطوره ۱۳۵ حکایت عامیانه ۷۵، ۷۹، ۹۳؛ مطالعهی پراپ در زمینهی ۹۵ ـ ۱۰۴ حلقهی براگ ۲۹۳،۱۱۴ حماسه ۲۶۸؛ در تمایز با حماسهٔ افواهی

171-178

حماسهي افواهي ۱۷۶_۱۷۸

حوزهي کنش: در إصطلاح پراپ ۹۸-۹۹ خاطرات ۷۴-۷۷ خطی بو دن ۲۱۴ خواندنی: در تعریفِ بارت ۲۱۲

داستان کوتاه: در تمایز با رمان از نظر اشكلوفسكي ١٢٤-١٢٥ دانته ۲۵۳ داندس، آلن ۱۳۴ درزمیانی ۵۱، ۵۲-۵۴، ۱۳۱، ۱۹۷؛ درونمایگان، ۱۱۵ ـ ۱۱۶ دریدا، ژاک ۹، ۲۲۱، ۲۸۳، ۲۸۹ دستور زباني جهاني ۱۵۹ ـ ۱۶۰ دکارت ۲۴۳ دولایگیی ۵۴، ۲۲۰؛ در زیان شیعر 94.01-0. دهنده [destinateur]، تعريف ۱۵۵ ديكنز، چارلز ۲۶۰، ۱۹۳، ۲۵۹، ۲۶۰؛ آرزوهای بزرگ ۱۷۶ دیلتای، ویلهلم ۲۳

ذرهنگری ۲۴۱، ۲۴۷

ساختار: در تعريف يياژه ۱۶۷، ۲۵۸ ساختارگرایی عالی ۲۲۱ ساختارگرایی نازل ۲۲۱-۲۲۳ ساختارهای روایی: انواع ۱۵۴ -۱۵۷ سارتر، ژان بل ۱۵، ۱۶، ۲۶۹ ۲۷۳ ساگا ۷۲ سبکشناسی: «جدید» در تمایز با «قدیم» 1.9-1.0 سروانتس، میگل ده ۱۲۶، ۱۹۷، ۲۶۵؛ دن کیشوت ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۹۱، 199-190 سقراط ٧٥، ٢٥٤، ٢٤٥ سوريو، اتسين، ۶۸، ۸۰، ۱۳۴، ۱۵۱، ۱۵۸ ؛ نظریهیِ موقعیتهای نـمایشی ۸۰ ـ ۹۰؛ گرماس دربارهي کارکردهاي 101-149 سوسور، فردینان دو ۲۲، ۳۱، ۳۲، ۴۰، · 111 · 110 · 198 · 147 · 118 · 01 YA9 . YAY . YA5 . YA1 . YAA . YF1 سياق كلام شاعرانه ٥٢-٥٢ سيبرنتيک ۲۶۴، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۴ سيدني، فيليب ١٨٤

رقت انگیزی ۱۷۳ ـ ۱۷۴ رمان ۱۸۰ ـ ۱۸۱، ۲۶۸؛ در مقابله با اســـطوره ۹۱؛ تـاريخ ۱۲۵ ـ ۱۲۸، 190-119 رمانتیسیسم ۴۱، ۲۳۵، ۲۳۸-۲۵۱ رمانس ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۵؛ تعريف ١٨٩ رمز ۲۰۴، ۱۹۴ رمزگان ۵۵، ۶۴، ۲۱۷ ـ ۲۲۰، ۲۲۳؛ در اصطلاح یاکوبسن ۴۵ ـ۴۸ ؛رمزگان های روايت بکارت ۲۱۶ ـ ۲۲۰ رمزگان پروآیرتیک: در تعریفِ بارت ۲۱۷ رمزگانهای القایی، در تعریف بارت ۲۱۷ سوئیفت، جاناتان ۱۹۰ رمزگانهای فرهنگی: در تعریفِ بـارت 111 رمزگان هرمنو تیکی: در تعریفِ بارت ۲۱۷ روان شناسی گشتالت ۲۰ ۲۱ روایت تاریخی ۱۷۸ روایت شناسی ۱۵۹ ، ۲۲۹ ـ ۲۳۰ ریچاردز، آی. اِی. ۱۹ ريجاردسن، ساموئل ۱۹۰، ۱۹۱ ريفاتر، مايكل ٥٢ - ۶٠، ٢٢ - ۶۵، ٢٨٢ ريکور، يل ۲۴،۲۳ رينولدز، سِر جوشواً ۲۴۶

ژنت، ژرار ۲۲_۲۸، ۴۲، ۱۶۰، ۲۰۱، ۲۱۰، ۲۰۸، ۲۰۲؛ رویکرد - - به داستان ۲۲۱-۲۳۴

یسی رفت. ۱۳۸ ؛ در ارتسیاط با récit، 177-17. قهرمان ۱۵۵ ـ ۱۵۸ کادول، کریستوفر ۱۶، ۱۷ کاریذیر ۱۵۷؛ تعریف ۱۵۳ ک____ارکرد ۱۴۱ _۱۴۲، ۱۴۹ _۱۵۰، ۱۵۷ - ۱۵۸ ، ۱۶۳ ؛ در کاربرد سوریو ۸۲؛ در کــاربردِ پــراپ ۹۵ ـ ۹۸؛ در کاربردِ برمون ۱۳۸ ـ ۱۳۹ کـارکرد شـعری: در تـعريفِ يـاکـوبسن 49-41 کارگزار ۱۵۷؛ تعريف ۱۵۳ ک___ارلایل ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۵۹، ۲۶۰، 194-198 کاسپرر، ارنست ۲۰ کانت ۲۰ کثرت ۲۱۳ کلاگ، رابرت ۱۷۵ كمدى ١٧٢، ١٧٣، ١٨٨ - ١٩٤؛ تعريف 19. . 119 کنراد، جوزف: *لرد جیم* ۲۲۷ کنشگر: در تعریف گرماس ۱۴۷ کنوبلاک، سیریل ۲۴۱، ۲۴۷ کورنفورد ۹۹ کـولريج، سـاموئل تيلر، ۱۲۲، ۲۳۶، 101-141 کور، رابرت ۲۶۵، ۲۶۵ ـ ۲۶۶ کهلر، ولفگانگ ۲۹، ۲۱، ۲۹۰ گرماس، آ. ز. ۱۰۲، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۳۹، · 101.109 . 100.104.101_144 140.1.9.109 گريم ۳۷

طرح ۲۳۱، ۲۳۱؛ در تمایز با قصه ۱۱۶، 119-114 طنز ۱۷۵-۱۷۴،۱۷۰،۱۶۶ ملنز عرصهی نمادین: در تعریفِ بارت ۲۱۸ عربان کردن ۲۴۵،۱۲۴ عصاکش ترمسی ۱۲۶ فاعل ۱۵۵ ـ ۱۵۷؛ دستوری، بىلاغی، و نمایشی، به صورت متمایز ۱۵۲ فاکنر، ویلیام ۱۹۵ **، خشم و هیاهو** ۲۲۴ فاولز، جان ۲۷۱، ۲۷۴-۲۷۵ فرافکنی: در تعریف تودوروف ۲۰۳ ف...رای، نسورتراب ۲۲، ۳۳، ۹۹-۱۰۰، ۱۸۶؛ اسبلاف سباختارگرای اولیه ۹۹_۱۰۰؛ نظریهی گونهها و فرمهای داستانی ۱۶۷ ـ ۱۸۱ فىرماليسم روس ٢١، ٢٧، ١٤٧، ٢٢١، ۲۳۱، ۲۳۲؛ سهم در نظریهٔ داستان 171-11. فروید، زیگموند ۱۶، ۴۲، ۱۰۷، ۲۰۳، 141.144 فريزر ۴۲، ۹۹ فلَوب، گوستان ۲۵۶، ۲۵۶، ۲۵۷ فوکو، میشل ۹، ۲۲۱، ۲۸۱، ۲۹۰ فیش، استنلی ۶۲ فیلدینگ، هنری ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱؛ ت**ام** جونز ۱۹۰، ۲۲۴

قانون ۲۲۳ قرائت ۲۰۴ ـ ۲۰۶؛ در تعریفِ تودوروف ۲۰۳ ـ ۲۰۴؛ بازخوانی ۲۱۵ ـ ۲۱۶ قـصه، ۱۲۳؛ در تــمایز بـا طرح ۱۱۶، ۱۱۸ ـ ۱۱۹؛ به عنوان نبوع خـاصی از

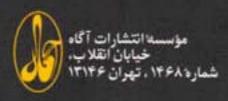
ليويس، اف. آر.، ۲۷۱ مارکس ۱۶ مارکوزه، هريرت ۲۶۹ مارول: «به معشوق عشوهسازش» ۵۰ ماکسول ۲۱،۲۰ مثال، به منزلهی یکی از فرمهای بسیط در ادبیات ۷۴ مجاز: در تعريفِ ژنت ۲۲۵_۲۲۷ مــجاز مـرسل ۴۲، ۵۱، ۲۲۶-۲۲۷؛ تعريف ۴۰-۴۱ محاكات ١٢٩ - ١٧٥ ، ٢٠٧ مرداک، آیریس ۲۷۱ ـ ۲۷۳، ۲۷۴ مِرديت ١٩٣ مرلو _يونتي، موريس ٢٥ مشارک ۱۴۹ ـ ۱۵۸؛ در تعریف گرماس 144-144 معما ۲۷ مــــعناشناسی ۲۹، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۴۸، مکتب فرویدی ۲۶۹ ، ۲۶۹ مولير ۸۷ ميتم ١٠٥ ـ ١٠۶ میل، جان استوارت ۵۰ مىيلتى: ٥٣ ـ ٥٥ ، ١٨٢ ، ٢٢۶ ؛ بسهشت گمشد، ۱۷۶ ئاباكوف، ولاديمير ١٢٨ ناتوراليسم ۱۹۴ نحو ١٦٠ نشانه: تـعريف، ٣۴؛ قىراردادى بىودن TO_TF نشانه شناسی ۲۱، ۲۱، ۲۱۰، ۲۸۳ ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ؛ تعريف ٢٥

گزاره: در تعریفِ تو دوروف ۱۶۱ گزنوفون ۷۵ گسنر ۹۹ گلدمن، لوسین ۱۰، ۱۲۱، ۲۸۳، ۲۸۵ گوته: فرتیر ۱۲۷ گوته: فرتیر ۱۲۷ گرنده Insi ۱۷۵ یا ۱۹۶؛ ی داستانی، گیرنده destinataire]، تعریفِ ۱۵۵ گیرنده destinataire]، تعریفِ ۱۵۵ گیرنده این کلودیو ۲۲، ۳۳، ۱۶۸، ۱۹۶۶ ادبیات به منزلهیِ نظام ۱۹۶؛ نظریهیِ پیکارسک ۱۹۶ - ۱۹۹

هاردی، تامس ۱۹۳ هاوكس، جان ۱۹۵ هرش، ای. دی.، ۶۵، ۱۸۵ هرمنوتيک ۲۴-۲۶، ۲۰۴ هرودوت ۱۷۸ هزارویک شب ۲۰۷، ۲۰۷ هـزل ١٨٠، ١٨١، ١٨٧ ـ ١٩٤ ؛ تـعريف 114 هستی شناختی ۲۴۱ ـ ۲۴۲ ، ۲۴۷ هگ___ل، ک. و. ف.، ۳۷، ۱۱۲، ۱۱۳، YAY LYVT هــــمزمانی ۳۸، ۳۹، ۵۱، ۵۴، ۱۱۳، ۱۱۳، ۱۳۱، ۱۹۷؛ تعريف، ۳۶-۳۷ همنشيني ۲۱۱۰_۲۱۰،۱۰۴،۹۵،۵۱،۴۹ 197 . 197 . 191 . 11V . 119 تعريف، ٣٨_٣٩ هوگو، ويکتور ۱۲۷

یاکوبسن، رومن ۲۲، ۳۱–۳۳، ۳۷، ۳۹، ۲۰، ۲۹۵، ۶۵، ۳۹، ۱۱۲، ۱۲۸، ۲۵۱، ۲۹۷، ۹۹۲، ۲۰۵، ۲۰۱، ۲۹۳، ۲۸۰–۲۸۲، ۲۸۶، ۲۹۳؛ نظریه ی ارتباط ۴۵–۵۰؛ مفهوم تسلط نظریه ی ارتباط ۴۵–۵۰؛ مفهوم تسلط ۱۳۱–۱۳۹ در نزد ۲۹۹–۱۳۱ در نزد ۲۹۹–۲۹۹ ۱۳۰۰ معنایی، نحوی، ۲۹۰ میان، ۱۶۰

Robert Scholes An Introduction



۲۴۰۰ ترمان ISBN 964-416-145-9