چکیده

یکی از رویکردهای مهم در نقد ادبی، رویکرد ساختارگرایانه است و مهم‌ترین حوزه‌ای که ساختارگرایی به آن می‌پردازد، حوزهٔ روایت است. بررسی ساختار روایی آثار داستانی، از علاقه‌های اصلی ساختارگرایان به شمار می‌رود.

این پایان‌نامه پس از بررسی مهم‌ترین نظریه‌ها در حوزهٔ روایت شناسی ساختارگرا، به سراغ کتاب مرزبان‌نامه می‌رود که یکی از آثار داستانی مهم در ادبیات فارسی است. از آنجا که مرزبان‌نامه مجموعه‌ای از داستان‌ها و حکایت‌ها است، مجالی مناسب برای بررسی ساختاری روایت محسوب می‌شود.

در بخش اول این پایان‌نامه با پیشینهٔ مطالعات ساختاری روایت آشنا می‌شویم و نظریات مطرح در این حوزه را یک به یک بررسی می‌نماییم. در بخش دوم، پس از آشنایی با مفاهیمی چون قصه، افسانهٔ تمثیلی(فابل)، حکایت اخلاقی و مبحث درونه‌گیری روایی، بخش اصلی پایان‌نامه، یعنی بررسی ساختار روایی مرزبان‌نامه آغاز می‌شود. به همین منظور، ابتدا ۹ داستان اصلی مرزبان‌نامه و سپس ۵۱ داستانی که در دل این ۹ داستان جای گرفته‌اند، از نظر ساختاری بررسی می‌شوند.

این پژوهش می‌تواند در جهت ارائهٔ تعریف دقیق‌تری از انواع قصه‌ها و بررسی آثار داستانی دیگری از این دست، مفید واقع شود.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، روایت‌شناسی، مرزبان‌نامه، قصه، افسانه تمثیلی(فابل)، حکایت، درونه‌گیری روایی.

مقدمه

به گفتهٔ تودوروف، برای یافتن مبدأ زمانی قصه‌ها، نیازی به جست‌وجو نیست، زیرا قصه‌ها خود، مبدأ زمانند و از آغاز پیدایش بشر وجود داشته‌اند (اخوت، ۱۳۷۱ ب: ۷۲).

بسیاری از باستان‌شناسان معتقدند که قصه‌ها ریشه در باورهای آیینی‌انسان‌های آغازین دارند. آنها زمانی به عنوان آیین وجود داشته‌اند و طی فرایندی از مراسم و شعائر منفصل گردیده و حیات مستقلی را آغاز نموده‌اند (پراپ، ۱۳۷۱: ۲۲۵). با این همه، ردّ پای این شعائر در قصه‌ها باقی مانده است.

همان‌قدر که جست‌وجو در باب منشاء پیدایش قصه‌ها دشوار است، تعریف واژه‌هایی چون روایت و داستان نیز دشوار و بحث برانگیز می‌نماید. این دشواری از آنجاست که روایت، از سویی با تاریخ و واقعیت و از دیگر سو با دروغ و نیرنگ پیوند یافته است. از طرفی، ریشهٔ واژه Story را در واژهٔ history می یابند، اما از طرفی دیگر واژه tale را معادل دروغ به کار می‌برند (پراپ، ۱۳۷۱: ۸۲۸). در زبان فارسی نیز واژهٔ «داستان» از ریشهٔ «داتستان» است که در زبان پهلوی، به معنای «دادنامه» بوده و با حوادث واقعی پیوند داشته (کزازی، ۱۳۷۹: ج۱، ۲۱۳). در زبان عربی نیز «قصه» شامل هرگونه روایتی می‌شود.

واژه هایی چون قصه و حکایت که در زبان فارسی به کار می‌روند، معانی مختلفی دارند. آنها چه در زبان امروز و چه در زبان رسمی، گاه به معنای سرگذشت واقعی و گاه به معنای روایت ساختگی و داستانی به کار می‌روند. فقط برای ذکر نمونه، این بیت از سعدی را ببینید:

حکایتی ز میانت به گوش جان من آمد

دگر نصیحت مردم حکایت است به گوشم

در مصراع اول، حکایت به معنای روایت و گزارش است، اما در مصراع دوم به معنی افسانه، سخن دروغ و بیهوده به کار رفته است.

این چینن است که تعریف‌های متفاوتی را از روایت شاهدیم.

پاره‌ای از روایت‌شناسان، هرگونه تجربه‌ای را که به فعل گذشته نقل می‌شود، روایت می‌دانند. منتقدی چون رولان بارت، روایت را در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری می بیند (اخوت، ۱۳۷۱ آ: ۱۰).

از سوی دیگر، برخی از منتقدان، روایت را بیشتر شامل داستان و قصه می‌دانند. به‌طور مثال، مایکل تولان، تعریف زیر را به عنوان تعریفی حداقلی از روایت پیشنهاد می‌کند:

«توالی ادراک شده‌ای از وقایع که به صورت غیر اتفاقی با هم مرتبطند»(تولان، ۱۳۸۶: ۱۶).

در این میان، شاید نظر ژرار ژنت، روایت شناس فرانسوی، بتواند راهگشای ما باشد. او در مقاله‌ای با عنوان «حکایت قصوی و حکایت واقعی» به دشواری‌های تفکیک این دو حکایت یا روایت از هم می‌پردازد و تلاش می‌کند تا با بهره گرفتن از علامت‌های متنی، همچون نظم، سرعت و بسامد، حکایت قصوی را از واقعی باز شناسد؛ اما مهمترین عاملی که در این کار به او یاری می‌دهد، صیغهٔ روایت است. ژنت با اندکی تسامح و احتیاط می‌گوید که اگر در حکایتی، مؤلف و راوی یکسان باشند، حکایتی واقعی و اگر میان این دو یگانگی نباشد، حکایتی داستانی یا قصوی جریان دارد (ژنت، ۱۳۸۴: ۸۴).

راه‌حل ژنت به ما کمک می‌کند داستان را از سایر روایت‌ها تفکیک نماییم. اما همچنان تعریف داستان، قابل بحث است.

یک تعریف مشهور، داستان را انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر می‌داند. این تعریف، شاید بسیاری از داستان‌های معاصر را دربرنگیرد، اما در مورد قصه کاملاً صادق است. بنابراین اساس کار ما در بررسی ساختار روایی *مرزبان‌نامه*، بر پایهٔ همین تعریف خواهد بود.

در فصول آینده، ابتدا با پیشینهٔ مطالعات ساختاری روایت در غرب آشنا می‌شویم و پس از آشنایی با قصه و انواع آن که در *مرزبان‌نامه* به کار رفته است، تلاش می‌کنیم تا نمایی از ساختار روایی *مرزبان‌نامه* را ارائه دهیم.

بخش اول

نگاهی به پیشینهٔ تحلیل ساختاری روایت

درآمد

پس از آغاز عصر روشنگری در غرب و پیشرفت‌های علمی و صنعتی عظیمی که در پی هم روی دادند، علوم انسانی با الهام از آموزه‌های رنسانس و انسان‌گرایی، پر و بال گرفتند و روز به روز بالیده‌تر از قبل گشتند. بسیاری از علوم که همواره زیر مجموعهٔ فلسفه و حکمت قرار داشتند، به تدریج از هویتی مستقل برخوردار شدند. رشته‌های علمی جدیدی همچون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و علوم‌سیاسی شکل گرفتند و بسیاری از علوم قدیمی، تحولات بزرگی را پشت سر گذاشتند؛ آن‌گونه که به کلی دگرگون گردیدند و شکلی دیگر یافتند. این تغییرات و تحولات در طول سده‌های ۱۸ و ۱۹ میلادی همچنان تداوم داشتند. در حوزهٔ زبان و ادبیات، به رغم همهٔ تحولات و پیشرفت‌های صورت گرفته، تا پیش از قرن بیستم تحول چشمگیری دیده نمی‌شد؛ اما با درس–گفتارهای فردینان دو سوسور در آستانهٔ قرن بیستم، زبان‌شناسی که تا پیش از آن به مطالعات تاریخی و فقه اللغه محدود می‌شد، صورت جدیدی یافت. زبان شناسی جدید که به نام «زبان شناسی سوسوری» نیز شناخته می‌شود، با رویکردی توصیفی و هم زمانی (synchronic) به بررسی زبان و ساختارهای حاکم بر آن می‌پرداخت. پس از آن نوبت به نظریهٔ ادبی (poetics) رسید تا با استفاده از آموزه‌های زبان‌شناسی جدید و همچنین با اتکا به پشتوانه‌های فلسفی خود در هیأت رشتهٔ

مطالعاتی مستقلی برآید. فرمالیست‌های روسی و منتقدین نوگرای انگلیسی و امریکایی، در این مسیر پیشگام بودند.

اما همان‌گونه که بسیار گفته‌اند و شنیده‌ایم، پیشرفت‌های نوین غرب در حوزهٔ نظریه‌پردازی علمی، ریشه در فرهنگ غنی یونان و فلسفهٔ جریان ساز آن در دورهٔ باستان دارد. در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی نیز نظریات جدید منتقدان و نظریه پردازان عصر ما را نمی‌توان جدا از پیشینهٔ آنها در «فن شعر» ارسطو بررسی نمود. عنوان poetics که امروز به معنای نظریه ادبی به کار می‌رود، از واژهٔ یونانی poetikos که نام اثر معروف ارسطو نیز هست، گرفته شده. جالب است بدانیم که این واژه در اصل به معنای «شناخت ساختار ادبی» بود است (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۰۹).

بسیاری از منتقدان بر آن هستند که تمامی نقد ادبی جدید بر پایهٔ همان فن شعر ارسطو بنا شده است. از این رو در بررسی پیشینهٔ مطالعات ساختاری روایت، اشاره‌ای هر چند کوتاه به فن شعر ارسطو ضروری به نظر می‌رسد.

۱-۱- ارسطو و اجزای تراژدی

همان‌طور که می‌دانید، افلاطون عالم طبیعت را تقلیدی از عالم مُثُل می‌دانست و از آنجا که هنر از طبیعت تقلید می‌کند، هنر را دو مرتبه دور از حقیقت می‌خواند (سلیمانی، ۱۳۷۹: ۱۱۸). این مسأله باعث شد که افلاطون در مجموع، نگاه چندان مثبتی به مقولهٔ هنر نداشته باشد. اما ارسطو، شاگرد و شارح بزرگ افلاطون، نظری دیگر داشت.

او تراژدی را موجب تزکیهٔ روح، و کار هنرمند را از کار مورخ مهمتر و ارزشمندتر می‌شمرد: «....شعر فلسفی‌تر از تاریخ و هم مقامش بالاتر از آن است. زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی می‌کند، در صورتی که تاریخ از امر جزئی حکایت دارد» (ارسطو، ۱۳۳۵: ۴۴). چنین نگاهی به شعر-که در اینجا عبارت از تراژدی و

کمدی است- ارسطو را به نوشتن رساله‌ای مستقل در همین باب بر می‌انگیزد. ارسطو در «فن شعر» ضمن تلاش در جهت ارائهٔ تعریفی جامع از شعر، تراژدی و کمدی و بحث در زمینهٔ مضمون‌ها و اندیشه‌های مطرح شده در آنها، به بحث در زمینهٔ اجزای تراژدی و مسائل ساختاری آن می‌پردازد.

او تراژدی را مرکب از شش جزء می‌داند. اجزای ششگانهٔ تراژدی عبارتند از:

۱- مضمون (کردارها) ۲- سیرت (اشخاص) ۳- گفتار

۴- فکرت یا اندیشه ۵- منظر نمایش ۶- آواز

و از میان این شش مقوله، مهمترین آنها را، ترکیب افعال و کردارها یعنی مضمون می‌داند؛ چون غایت تراژدی تقلید کردارها است (همان: ۳۵).

تأکید ارسطو بر کردارهای شخصیت‌ها در تراژدی، بعدها در آغاز نگاه ریخت‌شناختی به روایت تکرار می‌شود. ساختارگرایان، دست کم در ابتدا، «کنش» را بر دیگر اجزای روایت برتری می‌دادند.

از دیگر مباحث فن شعر، توجه به زمان تراژدی و رابطهٔ آن با زمان واقعی است. مسئله‌ای که همواره در بررسی روایت مورد توجه بوده است. ارسطو در مورد حدّ کافی برای زمان نمایش چنین می‌گوید:

«... آن اندازه از مدت که طی آن یک سلسله از حوادث .... قهرمان داستان را از شقاوت به سعادت یا از سعادت به شقاوت بکشاند» (همان: ۴۱).

این گفتهٔ ارسطو، ما را به یاد فرمول‌های تقلیل‌گرای ساختارگرایان می‌اندازد. از سوی دیگر، ارسطو بر وحدت موضوع در تراژدی نیز تأکید بسیاری دارد.

در مورد تأکید ارسطو بر کردارها نوشتیم، حال به این نکته اشاره می‌کنیم که او کردارها را به دو دستهٔ ساده و مرکب تقسیم می‌کند. کردارهای ساده یا بسیط، آنها هستند که تبدیل سرنوشت قهرمان را بدون تحول

(peripetie) و تعرف یا شناخت (Reconnaisance) نشان می‌دهند. در کردارهای مرکب، این تبدیل با تحول و تعرف همراه است.

ارسطو، تحول را تبدیل فعلی به ضدّ آن و تعرف را رسیدن از جهل به معرفت تعریف می‌کند؛ معرفت و شناختی که موجب تغییر مسیر داستان می‌شود. ارسطو این دو مقوله را دو جزء عمدهٔ افسانه (مضمون تراژدی) می‌خواند (همان: ۵۰).

در ادامهٔ این رساله، ارسطو پس از برشمردن ویژگی‌های قهرمان تراژدی (که نه کاملاً نیک نهاد است و نه فرومایه) و انواع تعرف، بحث طرح کلی داستان را مطرح می‌کند و حوادثی را که در طرح کلی داستان جایی ندارند، حوادث فرعی می‌شمرد (همان: ۷۲ و ۷۳).

توجه ارسطو به طر ح اصلی، الگویی برای پژوهش‌های جدید در حوزهٔ روایت‌شناسی می‌شود.

ارسطو، همچنین از زاویه‌ای دیگر، تراژدی را به دو بخش عقده و حل عقده یا گشایش تقسیم می‌کند. عقده به قسمت پیش از تحول یا تعرف و گشایش به قسمت بعد از آن گفته می‌شود (همان: ۷۴).

این دو عنوان، ما را به یاد گره و گره‌گشایی در داستان می‌اندازد که در قرن ۱۹ میلادی مطرح شد.

در ادامهٔ رساله، ارسطو پس از پرداختن به زبان تراژدی و مقولاتی چون حرف و اسم و از این قبیل، به سراغ حماسه می‌رود و با تأکید بر ایلیاد و اودیسه اثر هومر، به بررسی ویژگی‌های حماسه می‌پردازد. یکی از دغدغه‌های ارسطو در فن شعر و به خصوص در بخش حماسه، مسئلهٔ واقع‌نمایی است. ارسطو پس از بررسی‌های بسیار به این نتیجه می‌رسد که امر محال اگر باور کردنی باشد، البته بهتر از امر ممکن است که باورکردنی نباشد (همان: ۱۱۲). این نظریه که اینک قرن‌ها از مطرح شدن آن می‌گذرد، همچنان اعتبار و اهمیت خود را حفظ کرده است. به گونه‌ای که اکثر نظریه‌پردازان و منتقدان، واقع‌نمایی را قابل پذیرش بودن اثر در نگاه مخاطبان دانسته‌اند.

در پایان این رساله، ارسطو با ردّ ادعای برتری حماسه بر تراژدی، تراژدی را به علت آنکه غایت خویش را بهتر تحقق می‌بخشد، بر حماسه رجحان می‌نهد (همان: ۱۱۸).

البته منظور از پایان رساله، پایان آن بخش از رساله است که به دست ما رسیده؛ چرا که در نسخه‌های خطی به جا مانده از این اثر ارزشمند، پایان آن افتاده است.

۲–۱ فرمالیست‌ها؛ پیشگامان ساختارگرایی

اکثر رساله‌ها و کتاب‌هایی که به تاریخ ساختارگرایی یا روایت‌شناسی ساختاری می‌پردازند، نقطهٔ آغاز بررسی خود را فرمالیسم روسی قرار می‌دهند. برخی از آنها نیز ابتدا از ریخت‌شناسی قصه‌های پراپ آغاز می‌کنند. البته این به آن معنا نیست که پیش از این افراد، هیچ نظریه و بحثی در این موارد مطرح نبوده است.

می‌توان این‌گونه گفت که روایت‌شناسی ساختارگرا دارای تاریخی است که به طور رسمی از پراپ آغار می‌شود، اما این تاریخ همچون هر تاریخ دیگری، بر یک پیشاتاریخ (prehistory) بنا شده است. منبع و آبشخور اصلی این پیشاتاریخ را همچون دیگر نظریه‌های ادبی و هنری، می‌توان در فن شعر جست‌وجو کرد؛ همان کاری که من سعی کردم به آن بپردازم. البته بررسی ادامهٔ این پیشاتاریخ در طول قرون وسطی، رنسانس و پیش از آن، به پژوهشی پر دامنه در مجالی فراخ نیازمند است که در حوصلهٔ این پایان نامه نمی‌گنجد. فقط پیش از پرداختن به فرمالیسم، به طور گذرا، به دو نکته اشاره خواهد شد.

اولین نکته اینکه، نئوکلاسیک‌های قرن ۱۷، خود را تابع نظریات ارسطو و هوراس می‌دانستند و در زمینهٔ خلق و بررسی آثار هنری، به گفته‌ها و قوانین آنها استناد می‌نمودند. واقعیت این است که آنها پیش از هر چیز، بر مفهوم کاتارسیس یا تزکیهٔ نفس تأکید داشتند و آثار هنری را در خدمت تعالی اخلاقی بشر می‌دانستند. این نظریه تا مدتی بر تفکر ادبی اروپا حاکم بود، اما پس از مدتی مورد انتقاد قرار گرفت.

مهمترین کسی که از نظر فلسفی تیشه به ریشهٔ نظریه کلاسیک زد، امانوئل کانت، فیلسوف سرشناس آلمانی بود. او با ردّ فایده‌بخشی هنر و ادبیات، زیبایی را غایت اصلی هنر شمرد (هارلند، ۱۳۸۱: ۱۲۰).

بعدها رومانتیک‌هایی همچون گوته، کولریج و شلینگ، این نظریهٔ کانت را تأیید نمودند و بر آن تأکید بسیار ورزیدند.

دومین نکته که آن هم به جنبش «رومانتی‌سیسم» مربوط می‌شود، اصل اندام وارگی آثار هنری است که بیشتر مورد تأکید شلگل، فیلسوف رومانتیک آلمانی بود. این اصل، مسلماً با بحث ساختارگرایی به کلی متفاوت است، اما می‌تواند به نتایج یکسانی منجر شود.

به هر روی، چه فرمالیست‌ها آثار کانت را خوانده و با فلسفهٔ هنر او آشنا بودند و چه نه، باید گفت که نظریهٔ کانت، پشتوانهٔ فلسفی نقد ادبی جدید بود. نقدی که نه در جست‌وجوی فواید اخلاقی و روانی ادبیات، که در جست‌وجوی ادبیت ادبیات بود.

منتقدان حاضر در انجمن زبان شناسی مسکو، نه بر پایهٔ اندیشه‌های فلسفی، که بر اساس قواعد و الگوهای علمی سوسوری به نظریه‌پردازی در حوزهٔ ادبیات پرداختند.

آنها که پس از مدتی به خاطر اختلاف با حکومت استالین راهی پراگ شدند، مباحث مهمی را در حوزهٔ نقد ادبی پایه‌گذاری کردند. مفاهیمی همچون روابط جانشینی و همنشینی در زبان و ادبیات که یاکوبسن مطرح کنندهٔ آن بود، یا بحث آشنایی‌زدایی که همواره اعتبار خود را در نقد ادبی قرن بیستم حفظ نمود. عمدهٔ کار فرمالیست‌ها، کشف ادبیت ادبیات به‌طور کلی، پرداختن به شعر، قطب مجاز و استعاره و همچنین وزن شعر بود. با این همه، آنها به داستان هم توجه داشتند و زمینهٔ پژوهش‌های بعدی را در این حوزه فراهم نمودند.

یکی از مهمترین دستاوردهای آنان، تمایزی بود که میان داستان (fabula) و طرح (sjuzet) نهادند (احمدی،۱۳۷۰: ۵۳). منظور آنها از داستان، تمامی روایت، یعنی جریان کامل رخدادها و از طرح، آن قسمت از داستان که روایت می‌شود، بود. این تمایز در تداوم مسیر روایت‌شناسی تأثیرگذار بود؛ به طوری که ژنت بعدها بر اساس همین تمایز، نظریهٔ کامل‌تری ارائه نمود.

یکی از منتقدان جریان فرمالیسم که در زمینهٔ مطالعه روایت، تأثیرگذار بود، بوریس توماشفسکی است. او در مقاله‌ای با عنوان «درون مایگان» کوچکترین واحد روایت را که دیگر قابل تجزیه نیست، به عنوان موتیف یا بن‌مایه نامگذاری کرد. مثلاً «شاه مرد» به عنوان یک گزارهٔ روایی، موتیف است.

مجموعهٔ موتیف‌ها در پیوند با یکدیگر و در قالب توالی زمانی و علّی، داستان را تشکیل می‌دهند (توماشفسکی، ۱۳۸۵ : ۲۹۹).

توماشفسکی با تجزیهٔ روایت به اجزای خُرد، گام مهمی در مسیر بررسی ساختاری روایت برداشت. اما او به همین اکتفا نکرد و با تقسیم‌بندی بن‌مایه‌ها به بن‌مایه‌های آزاد و بن‌مایه‌های پیوسته، گام دیگری در این راه برداشت. منظور از بن‌مایه‌های پیوسته، بن‌مایه‌هایی است که نمی‌توان آنها را از داستان حذف نمود، چرا که حذف آنها پیوند علت و معلولی میان اجزای داستان را از بین می‌برد. اما بن‌مایه‌هایی که بدون تضییع توالی زمانی و علت و معلولی، می‌توان کنار گذاشت، بن‌مایه‌های آزاد خوانده می‌شوند (همان: ۳۰۰).

بن‌مایه‌های پیوسته برای ساختار داستان اهمیتی اساسی دارند، اما بن‌مایه‌های آزاد از کارکردهای متفاوتی برخوردارند.

از نظر توماشفسکی بن مایه های آزاد از دل سنت‌های ادبی بر می خیزند. به طور مثال او توصیف لباس و آرایش را بن مایهٔ آزاد سنتی داستان‌های روسی در نیمهٔ اول قرن نوزدهم می‌داند(همان: ۳۰۱).

توماشفسکی همچنین بن‌مایه‌ها را از این جهت که موقعیت را تغییر می‌دهند یا نمی‌دهند، به بن‌مایه‌های پویا و ایستا تقسیم نمود. بن‌مایه‌های پویا شامل کنش‌های شخصیت‌ها و بن‌مایه‌های ایستا شامل توصیف مکان‌ها و شخصیت‌ها و چیزهایی از این دست می‌شوند (همان: ۳۰۳).

بنابراین می‌توان گفت که بن‌مایه‌های اصلی یا پیوسته، غالباً پویا و بن‌مایه‌های آزاد، غالباً ایستا هستند.

این دو گروه از بن مایه‌ها معمولاً در تقابل با یکدیگر قرار دارند و از طریق رابطه‌ای دیالکتیکی داستان را به پیش می‌برند. این تقابل میان بن‌مایه‌های پویا و ایستا، بن‌مایه‌هایی که می‌خواهند وضعیت را تغییر دهند و بن‌مایه‌هایی که در پی حفظ وضع موجودند، توماشفسکی را به یاد تضادهای طبقاتی و فرایندهای تاریخی می‌اندازد. تاریخ، عرصهٔ رویارویی نیروهای متضاد است و حرکت تاریخ از غلبهٔ نیروهای پویا بر ایستا ناشی می‌شود. از این روست که به عقیدهٔ مارکس، با ایجاد جامعهٔ بی‌طبقه- یعنی از میان رفتن تضاد- تاریخ به پایان خود خواهد رسید (مارتین، ۱۳۸۲: ۷۰).

به هر روی، میراث اصلی توماشفسکی برای ساختارگرایان، همین مبحث بن‌مایه‌ها بود. البته او به مسائل دیگری چون انواع راوی و زمان در روایت نیز پرداخت. او زمان حکایت (زمان فرضی روی دادن داستان) را از زمان روایت (زمان مورد نیاز برای خواندن داستان) تفکیک نمود. تفکیکی که ظاهراً بر پایهٔ تفکیک طرح و داستان صورت گرفته است. او همچنین به شیوه‌های بازنمایی زمان داستان در طرح یا روایت اشاره نمود (توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۳۱۲). علاوه بر این موارد، توماشفسکی در پی کشف نظامی بود که روابط میان بن‌مایه‌های یک اثر را دربرمی‌گیرد. او این نظام را انگیزش (motivation) خواند و آن را در دو شاخهٔ «انگیزش وابسته به ترکیب بندی» و «انگیزش واقع گرایانه» بررسی نمود (همان: ۳۱۴).

برای ذکر اهمیت مقالهٔ «درون مایگان» توماشفسکی، به نقل قولی از رابرت اسکولز بسنده می‌کنیم. او در سال ۱۹۷۴ میلادی دربارهٔ این مقاله می‌نویسد: «به رغم گذشت نزدیک به پنجاه سال از انتشار آن، هنوز هم

می‌توان از آن به عنوان کتاب درسی مقدماتی در بوطیقای داستان استفاده کرد. .... نویسندگان بعدی صرفاً آرای او را حک و اصلاح کرده‌اند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۷).

از دیگر چهره‌های فرمالیست که به داستان و مسائل آن پرداخته است، می‌توان ویکتور اشکلوفسکی را نام برد. البته کار اشکلوفسکی از لحاظ نظام‌مندی به پای مقالهٔ توماشفسکی نمی‌رسد. گرچه به‌طور پراکنده، نکات مهمی را مطرح کرده است.

اشکلوفسکی بر اساس شخصیت و کنش، دو نوع طرح را از هم جدا می‌سازد: طرح پلکانی و طرح دایره‌ای یا مارپیچی. طرح پلکانی از کنش‌های مشابه تشکیل شده است و در طرح دایره‌ای، سیر حوادث، ما را به نقطهٔ آغاز داستان برمی‌گرداند (اخوت، ۱۳۷۱ آ: ۵۴).

اشکلوفسکی، همچنین به قصه‌های عامیانه و ساختار آنها توجه داشت. او قصه‌ها را به دو دستهٔ مسلسل (Linking) و ترکیبی (framing) تقسیم می‌کند. قصه‌های مسلسل، ماجراهای یک قهرمان است. قصه‌های ترکیبی از قصه‌های تو در تو و به هم پیوسته تشکیل می یابد، مثل قصه‌های هزار و یک شب (همان: ۵۵).

او، همچنین با انتقاد از پژوهش‌های تاریخی پیرامون پیدایش قصه‌ها و مضامین آنها، زمینه را برای نگاه فرمالیستی و ریخت‌شناختی به قصه فراهم نمود. ولادیمیر پراپ در مهم‌ترین اثر خود یعنی «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»، با ذکر نمونه‌ای، به این نقد اشکلوفسکی اشاره کرده و از قول او بر اهمیت توجه به جزئیات، شکل و ساخت قصه تأکید نموده است (پراپ، ۱۳۶۸: ۴۰).

اشکلوفسکی ساز و کارهای پایان داستان را به دو دسته قسمت می‌کند: ۱- مشکل‌گشا که ویژهٔ قصه‌ها و داستان‌های کنشی است و تعادل به‌هم‌خوردهٔ داستان را دوباره برقرار می‌سازد. ۲- شبیه‌ساز که در داستان‌های مضمونی و غیرحادثه‌ای به کار می‌رود (اخوت، ۱۳۷۱ آ: ۲۴۸). اشکلوفسکی این نوع از پایان را «پایان

غلط‌انداز» نیز می‌خواند. جملاتی که در توصیف طبیعت یا وضع هوا و گزاره‌های عاطفی که در پایان داستان می‌آیند، نمونه‌هایی از پایان غلط‌انداز به شمار می‌روند (اشکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۱۹۷).

اشکلوفسکی که واضع اصل آشنایی‌زدایی در ادبیات بود، با نگاهی جزئی‌نگر و دقیق، به بررسی نمودهایی از این اصل در داستان‌های گوگول و تولستوی پرداخت(اشکلوفسکی،۱۳۸۰: ۶۸ تا ۷۲). او در این بررسی‌ها نشان داد که چگونه می‌توان چیزی را به گونه‌ای توصیف نمود که گویی برای اولین‌بار دیده می‌شود.

آخرین منتقد فرمالیستی که اشاره‌ای کوتاه به مباحث او لازم است، بوریس آیخن باوم نام دارد. او در مقالهٔ «نظریه نثر» به ریشه‌های داستان کوتاه و رمان، تداوم حیات آنها و تفاوت آنها با یکدیگر می‌پردازد. او به خصوص داستان کوتاه آمریکایی و نظرات ادگار آلن پو را در این زمینه مورد توجه قرار می‌دهد. از نظر آیخن باوم، وحدت ساخت، تأثیرگذاری در اواسط داستان و پایان‌بندی هنرمندانه و قوی، از اصول بنیادین این نوع از داستان کوتاه است (آیخن باوم، ۱۳۸۵ آ: ۲۳۸).

وی همچنین در مقاله‌ای با عنوان «شنل گوگول چگونه ساخته شده است؟» در پی کشف این نکته است که چگونه گوگول از لطیفه‌ای ساده، یک داستان کوتاه ساخته است. او برای پاسخ به این سؤال، داستان «شنل» را با نگاهی فرمالیستی بررسی نموده و به نام‌ها، جناس‌ها و گفت‌وگوی اثر و تأثیر آنها در ایجاد فضای کمیک و طنز داستان پرداخته است (آیخن باوم، ۱۳۸۵ ب: ۲۴۰-۲۶۲).

آنچه دیدیم تأملات پراکنده و گاه منظم فرمالیست‌ها در باب داستان و روایت بود. اما همزمان با فرمالیست‌ها، پژوهشگری می‌زیست به نام ولادیمیر پراپ، که اگر چه در زمرهٔ آنان نبود، اما از تفکری مشابه آنان بهره می‌برد. در بخش بعدی با نظریهٔ او که اولین نظریهٔ جدی و جامع در حوزهٔ روایت محسوب می‌شود، آشنا خواهیم شد.

۳-۱ پراپ و ریخت‌شناسی قصه‌های پریان

ولادیمر پراپ پژوهشگر فرهنگ عامه بود و در این حوزه با فرهنگستان علوم شوروی همکاری داشت. او در سال ۱۹۲۸، نخستین کتابش را با عنوان «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»، منتشر نمود. کتابی که سالها بعد به زبان‌های اروپایی ترجمه شد و مورد توجه منتقدان ساختارگرا قرار گرفت.

نظریهٔ پراپ را تقریباً همهٔ نظریه‌پردازان روایت مورد انتقاد قرار دادند و در عین حال، این نظریه بر تمامی آنان تأثیرگذار بوده است. لوی استراوس، اسطوره‌شناسی ساختارگرا که خود از منتقدان جدی پراپ به شمار می‌رود، به پیشگامی او اقرار دارد و بارها اثر او را اثری پیامبرانه و کشفی بزرگ و جریان ساز خوانده است (لوی- استراوس، ۱۳۷۱: ۶۶).

رابرت اسکولز، از معرفان نقد ساختارگرا در انگلوساکسون- دربارهٔ پراپ چنین می‌گوید: «تلاش برای توصیف ساختارهای روایی از زمان ارسطو آغاز شده و به کرّات گفته می‌شود که از زمان او تاکنون چندان پیشرفتی حاصل نشده است. اما ولادیمیر پراپ در این عرصه گامی مهم برداشت و نظام او به رغم کاستی‌هایش، نقطهٔ شروعی برای نظریه‌پردازان بعدی شده است» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۳۴).

حال که با اهمیت و تأثیرگذاری پراپ آشنا شدیم، به سراغ ریخت‌شناسی برویم. پراپ، اصطلاح ریخت‌شناسی (morpohology) را نه از دستور زبان، بلکه همان‌طور که خود می‌گوید، از نوشته‌های گوته در باب گیاه‌شناسی و استخوان‌شناسی برگرفته است؛ نوشته‌هایی که بر او تأثیرگذار بوده‌اند و او خواندن آنها را به ساختارگرایان، توصیه می‌نماید (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۰۲).

پراپ در آغاز کتاب ریخت‌شناسی، با ذکر تعاریف و تقسیم‌بندی‌هایی که در حوزهٔ قصه‌ها وجود دارد، نارسایی‌ها و ضعف‌هایی را که در این حوزه است، بر می‌شمارد. او با بیان اینکه تاکنون پژوهش‌های تاریخی نتوانسته‌اند به سرانجام مطلوب خویش دست یابند، ریخت‌شناسی را مقدمهٔ لازمی برای مطالعات تاریخی و

تطبیقی قصه‌ها می‌داند. از نگاه او، تا زمانی که از یک بررسی ریخت‌شناسی صحیح در این حوزه برخوردار نباشیم، به نتیجهٔ مطلوبی در مطالعات تاریخی و تطبیقی نخواهیم رسید (پراپ، ۱۳۶۸: ۴۴).

پراپ که می‌خواهد خود، آغازگر این راه دشوار و کمابیش خسته‌کننده باشد، با انتخاب حدود ۱۰۰ داستان (شمارهٔ ۵۰ تا ۱۵۱ از مجموعهٔ افاناسیف) از میان قصه‌های عامیانه، از نوع پریان یا قهرمانی، آنها را به عنوان مواد اولیهٔ کار خود انتخاب نمود.

او در این قصه‌ها ۷ شخصیت و ۳۱ خویش‌کاری (Function) یافت. منظور از خویش کاری یا نقش، عمل شخصیتی در قصه است که از نقطه نظر اهمیتش در جریان اصلی قصه تعریف می‌شود (همان: ۵۳).

اشخاص حاضر در قصهٔ پریان به این شرحند:

۱- قهرمان

۲- ضد قهرمان یا شریر

۳- قهرمان درو.غین

۴- اعطا کننده

۵- یاری دهنده

۶- قربانی، که معمولاً شاهزاده خانم است.

هر یک از این اشخاص، خویش‌کاری‌های خاص خود را انجام می‌دهند. مجموعهٔ خویش‌کاری‌های هر شخصیت، حوزهٔ عملیات آن شخصیت را تعیین می‌کند (همان: ۱۶۱).

و اما سی و یک خویش‌کاری یا کارکردی که پراپ از دل قصه‌ها کشف می‌کند، به این شرح است:

صحنهٔ آغازین یا وضعیت اولیه که به رغم اهمیت ریخت‌شناختی‌اش از دید پراپ، خویش‌کاری محسوب نمی‌شود. این قسمت به معرفی اشخاص و وضعیت اولیهٔ آنها اختصاص دارد.

عنوان	شرح
۱- غیبت	یکی از اعضای خانواده غیبت می‌کند.
۲- نهی یا ممنوعیت	قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود.
۳- نقض نهی	نهی نقض می‌شود.
۴- خبرگیری	شریر به خبرگیری می‌پردازد.
۵- خبردهی	شریر اطلاعات لازم را به دست می‌آورد.
۶- فریب کاری	شریر می‌کوشد تا قربانی را فریب دهد.
۷- هم دستی	قربانی فریب می‌خورد و ناخواسته شریر را مدد می‌دهد.
۸- الف) شرارت	شامل ربودن، صدمه زدن، طلسم کردن، کشتن، حبس کردن، شکنجه، اعلان جنگ و غیره
ب) فقدان یا نیاز	در یک قصه یا شرارت هست یا فقدان چیزی
۹- علنی شدن شرارت یا نیاز	قهرمان فرا خوانده می‌شود
۱۰- مقابله آغازین	قهرمان می‌پذیرد که به مقابله بپردازد
۱۱- عزیمت	قهرمان خانه را ترک می‌کند
۱۲- اولین خویش کاری بخشنده	قهرمان آزمایش می‌شود
۱۳- واکنش قهرمان	قهرمان از عهدهٔ آزمایش بر می‌آید یا نمی‌آید، در صورت عدم توفیق قهرمان، آزمایش تکرار می‌شود.
۱۴- تدارک	قهرمان شیء جادویی را به دست می‌آورد.
۱۵- راهنمایی	قهرمان به جایگاه مورد جست‌وجو منتقل می‌شود.
۱۶- کشمکش	قهرمان و شریر به نبرد مستقیم با هم می‌پردازند.
۱۷- داغ خوردن	قهرمان در طول نبرد زخم می‌خورد یا به نشانه‌ای دست می‌یابد.
۱۸- پیروزی	قهرمان بر شریر غلبه می‌کند.
۱۹- التیام	مصیبت یا کمبود آغاز قصه التیام می‌پذیرد.
۲۰- بازگشت	قهرمان به سوی خانه‌اش باز می‌گردد.

۲۱- تعقیب	قهرمان تعقیب می‌شود.
۲۲- رهایی	قهرمان از شر تعقیب‌کننده نجات می‌یابد.
۲۳- ناشناسی	قهرمان به طور ناشناس به وطن یا جای دیگری می‌رسد.
۲۴- ادعاهایی بی پایه	قهرمان دروغین ادعا می‌کند که او قهرمان است.
۲۵- کار دشوار	قهرمان امتحان می‌شود و باید کار دشواری انجام دهد
۲۶- حل مسأله	قهرمان از پس کار دشوار برمی‌آید.
۲۷- شناخته شدن	قهرمان از روی امتحان یا از روی نشان و داغ شناخته می‌شود.
۲۸- رسوایی	قهرمان دروغین یا شریر رسوا می‌شود.
۲۹- تغییر شکل	قهرمان شکل و ظاهری جدید می‌یابد.
۳۰- مجازات	شریر مورد مجازات قرار می‌گیرد.
۳۱- عروسی یا پاداش	قهرمان ازدواج می‌کند و بر تخت شاهی می‌نشیند. یا اینکه به جای آن، پاداشی مادی دریافت می‌کند.

مسلماً همهٔ این خویش‌کاری‌ها با هم در یک داستان نمی‌آیند. هر قصه یا بهتر بگوییم، هر حرکت قصه، انتخابی از این مجموعه است.

اما آن چه گفتنش ضروری به‌نظر می‌رسد، این است که ترتیب و توالی خویش‌کاری‌ها هرگز به‌هم نمی‌خورد؛ یعنی حذف خویش‌کاری‌ها از زنجیره، آزاد است اما پس و پیش کردن آنها نه.

نکتهٔ دیگر این‌که بعضی از خویش‌کاری‌ها مثل نهی و نقض نهی لازم و ملزوم همند و همیشه در پی هم می‌آیند. از آن طرف، خویش‌کاری شرارت و خویش‌کاری فقدان، مانعه‌الجمع هستند و باهم در یک داستان نمی‌آیند.

ممکن است ما در یک قصه، مسیر مشخصی از شرارت یا فقدان را طی کنیم و به سرانجام آن یعنی پیروزی و عروسی برسیم، اما پس از آن، با شرارت یا نیاز دیگری مواجه شویم که برای حل آن نیاز به تکرار

خویش‌کارها داریم. پراپ هر کدام از این فرایندها را در قصه، «حرکت» می‌گوید. هر نیاز یا شرارت جدید، حرکت تازه‌ای می‌آفریند. یک قصه ممکن است چند حرکت داشته باشد (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۸۳). این مسئله در تجزیه و تحلیل ساختاری قصه اهمیت شایانی دارد. ما باید پیش از تجزیهٔ قصه به اجزای خُرد، حرکت‌های آن را از هم تفکیک نماییم. نحوهٔ ترکیب دو حرکت در یک قصه، متفاوت است. ممکن است حرکت دوم بعد از حرکت اول آغاز شود. این احتمال نیز هست که دو حرکت به طور همزمان پیش برود (همان: ۱۸۵). پراپ تأکید دارد که نباید قصه و حرکت را با هم اشتباه کرد. ممکن است ما در مواردی با دو یا چند قصه روبه‌رو باشیم و در مواردی دیگر با یک قصه که چند حرکت دارد.

در کنار خویش‌کاری‌ها، اجزای دیگری هم ممکن است در قصه باشند که کارشان پیوند دادن خویش‌کاری‌ها با همدیگر است و پراپ آنها را «عناصر کمکی» می‌خواند. از جمله این عناصر، تکرار است. در بسیاری از قصه‌های پریان، یک رویداد یا خویش‌کاری سه مرتبه تکرار می‌شود. مثلاً قهرمان سه بار امتحان می‌شود و فقط بار سوم از عهده بر می‌آید. یا اینکه قهرمان و شریر سه بار با هم مبارزه می‌کنند و دوبار اول قهرمان شکست می‌خورد تا به پیروزی در مرتبهٔ سوم برسد (همان: ۱۵۱).

در بخش‌های پایانی کتاب ریخت‌شناسی، پراپ به میزان آزادی عمل قصه‌گو در نقل قصه‌ها می‌پردازد. کسی که قصه‌ای را تعریف می‌کند، قادر به دخل و تصرف در موارد زیر نیست: توالی کلی خویش‌کاری‌ها، عناصر وابسته به یکدیگر، اشخاصی که صفاتشان با خویش‌کاری ویژه‌های پیوند خورده و وضعیت آغازین (همان: ۲۱۹).

قصه‌پرداز در مواردی که جنبهٔ ریخت‌شناختی ندارد (مثل انتخاب نام اشخاص و مکان‌ها) آزاد است. اما به گفتهٔ پراپ، مردم عادی در نقل قصه‌ها چندان از این آزادی استفاده نمی‌کنند(همان: ۲۲۰). در گزینش وسیلهٔ زبانی نقل قصه، قصه‌گو مختار است. قصه می‌تواند از طریق گفتار یا نوشتار انتقال یابد و دست قصه

پرداز در انتخاب لحن گفته و سبک و لحن نوشته، باز است. تعدادی از نویسندگان ما در گذشته، قصه‌های عامیانه را با نثری فاخر و منشیانه نگاشته‌اند. کتاب‌هایی چون *کلیله و دمنه* نصرالله منشی و *مرزبان‌نامه* سعد الدین وراوینی اینگونه نوشته شده‌اند. از دیدگاه پراپ، سبک قصه پدیده‌ای است جداگانه که مستقل از مباحث ریخت‌شناسی، مورد بررسی قرار می‌گیرد(همان: ۲۲۱).

همان‌طور که گفته شد، نظریهٔ پراپ همان قدر که تأثیرگذار بود، مورد انتقاد نیز قرار گرفت. معاصران پراپ در روسیه، چندان به نظریهٔ او توجه نکردند. تعدادی از پژوهشگران مارکسیست، پژوهش او را پژوهشی بی‌روح و فرمالیستی خواندند که ارزش‌های هنری، آرمانی و ملی قصه‌ها را از بین برده و خصلت‌های تاریخی و طبقاتی آنها را نیز نادیده گرفته است.

اما با گذشت زمان، نظریهٔ پراپ در اروپا رواج یافت و مورد توجه منتقدان و روایت شناسان قرار گرفت. نظریه‌پردازانی چون لوی استراوس، تودوروف و آندره یولس ضمن تأثیرپذیری از پراپ، انتقاداتی هم به او داشتند. انتقادات آنها البته با انتقادات کمونیستی به کلی متفاوت بود و جنبهٔ روش‌شناختی داشت. اکثر آنها تعداد خویش‌کاری‌های پراپی را زیر سؤال برده‌اند و آن را زیاد دانسته‌اند.

ریچارد هارلند– از بزرگترین منتقدان معاصر – با قاطعیت می‌نویسد: «تقریباً همهٔ روایت‌شناسان، سی و یک عملکرد پراپ را زیاد می‌دانند .... و آنها را خاص و دلبخواهی می‌شمرند»(هارلند، ۱۳۸۱: ۳۶۵).

این انتقادات، که در بخش‌های بعدی با مهمترین آنها آشنا می‌شویم، موجب ایجاد نظریات جدیدی شد که اگر چه ریشه در نظریهٔ پراپ داشتند، اما کامل‌تر و دقیق‌تر از آن می‌نمودند.

یکی از معاصران پراپ که از نظریهٔ او انتقاد نمود، آندره یولس بود. او که خود به وجود ۹ فرم بسیط و جهانی برای روایت معتقد بود، ریخت‌شناسی را به فرو کاستن حکایت به اسکلتی عاری از مفهوم متهم نمود (اسکولز، ۱۳۷۹: ۷۹). از نظر یولس ، ۹ فرم بسیطی که به منظور پاسخ به نیازهای انسانی خلق شده، عبارت

است از: افسانه، ساگا، اسطوره، معما، ضرب المثل، مثال، حکایت و لطیفه. اگر چه یولس منتقد فرمالیسم بود، اما نظریهٔ «فرم بسیط» او مورد توجه ساختارگرایان قرار گرفت.

یکی دیگر از نقدهایی که بر کار پراپ مطرح شد، از سوی لوی استراوس، اسطوره‌شناسی ساختارگرا بود. لوی استراوس از آنجا که خود ساختارگرا بود، ریخت‌شناسی پراپ را می‌ستود، اما از آنجا که اسطوره‌شناس هم بود، در کنار ساختار نحوی به بنیان‌های اسطوره‌ای قصه‌ها نیز توجه داشت. او پراپ را به خاطر بی‌توجهی به ریشه‌های تاریخی و اساطیری قصه‌های پریان سرزنش می‌نمود. ولادیمیر پراپ در پاسخی که به نقد لوی استراوس نوشت، از خود دفاع نمود و دیگر بار پژوهش ریخت‌شناسی را مقدمه‌ای برای مطالعات تاریخی دانست. پراپ که در کتاب ریخت‌شناسی، وعدهٔ پژوهشی تاریخی را در آینده داده بود، حال که به نقد لوی استراوس پاسخ می گفت با نوشتن کتاب «ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان» به عهد خود وفا نموده بود. او از این که فرمالیست نامیده شود ابا داشت، اما همواره تأکید می‌نمود: «هر بررسی که دربارهٔ صورت انجام گیرد، صورتگرایانه نیست» (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۱۲).

پراپ همچنین در پژوهشی جداگانه، انواع دگردیسی قصه‌ها را در طول تاریخ حیاتشان مورد بررسی قرار داد. از نظر او، قصهٔ پریان روسی یک صورت بنیادین دارد که همهٔ قصه‌های دیگر به نوعی گشتاری از آن قصه به شمار می‌روند (همان: ۱۵۰).

به هر روی، پراپ علی‌رغم تمامی انتقادهایی که بر نظراتش وارد است، به اذعان بسیاری از منتقدان، یکی از تأثیر گذارترین نظریه پردازان روایت در قرن بیستم به شمار می‌رود.