# تحلیل و تفسیر متن واقع‌گرا

**دیوید لاج**
**ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی**

**مقدمه**

انتساب پایه‌گذاری مطالعه‌ی نظام‌مند روایت[1] به ارسطو دیگر امری پیش پا افتاده، و ذکر این نکته که تا قرن بیستم هیچ چیز ارزشمند دیگری به شالوده‌های ارسطویی اضافه نشده، اندکی اغراق‌آمیز به نظر می‌آید.

نظریه‌ی روایت در دوره‌ی میانه [یعنی تا قبل از طلوع رمان] بر اساس تحلیل موشکافانه‌ی نظام تراژدی یونانی ارسطو، اساساً به سمت استنتاج مجموعه‌ای قواعد تجویزی برای حماسه‌سرایی سوق (و یا انحراف) یافته است. سرانجام طلوع رمان در حکم شکلی متمایز و اساساً غالب ادبی، ضعف نظریه‌ی نئوکلاسیکی روایت را برملا کرد؛ به دیگر سخن بدون رمان ممکن نبود برای مدت مدیدی چیزی درخور توجه و رضایت‌بخش خلق شود. رمان واقع‌گرا برای هر نوع نقد فرمالیستی، مشکلات خاصی را به دنبال می‌آورد، چرا که رمان واقع‌گرا عرف‌پسندی / سنت‌گرایی خود را یا پنهان می‌کند یا آشکار. پس این‌گونه رمان، پذیرای نقدی است که بیش‌تر تفسیری و ارزشی است تا تحلیلی.

از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بر پایه‌ی تجربیات خودآگاهانه خودِ رمان‌نویسان چیزی شبیه بوطیقایی نضج گرفت و ناقدان ادبی آن را بسط و توسعه دادند. تقریباً در همین زمان، پیشرفت‌های زبان‌شناسی، فولکلور، مردم‌شناسی در پس محدودیت‌های ادبیات داستانی مدرن، دامنه‌ی وسیع‌تری از روایت را به تحرک واداشت و ناقدان ادبی برای مدت زمان طولانی این تحقیقات را در مسیرهایی موازی، که به‌ندرت نیز با هم همگرا بودند، دنبال می‌کردند. هرچند در دو دهه‌ی اخیر سنت نقد فرمالیستی انگلیسی ـ امریکایی اساساً تجربه‌گرا و متنْ محور، که از

منظرِ نظری تقریباً ضعیف و از دیدگاه تأویلی تولیدگر است، رودرروی سنت نقد ساختگرای نظام‌مندتر، انتزاعی‌تر و از منظرِ نظری، دقیق‌تر و علمی‌تر اروپایی قرار گرفته است. نتیجه‌ی این رویارویی برای قلمرو نظریه روایت و بوطیقای ادبیات داستانی، غلیان دانش (Knowledge Explosion) ناچیزی بوده است.

پرسش‌هایی که می‌خواهم در این مقاله مطرح سازم این‌هایند: آیا پیشرفت در نظریه و روش‌شناسی با معنای پیشرفت در قرائت منتقدانه‌ی متون است؟ آیا ممکن و یا مفید است که کل مجموعه‌ی فرمالیسم و ساختگرایی مدرن را در متنی واحد گرد هم آورد؛ و اصلاً چه نفعی از این کار عایدمان می‌شود؟ آیا این امر با پرده‌برداری از ژرفناها و ظرافت‌های معنا که به هیچ طریقِ دیگری نمی‌توان از آن‌ها آگاه شد، قرائتمان را تقویت می‌کنند؟ و آیا در حل مشکلات تفسیری و تصحیح بدخوانی، به کمکمان خواهند شتافت؟ یا صرفاً منجر به آکادمیک‌گرایی آسایش‌طلبانه و سرگردانی می‌شود که همین اطلاعات را بدون هیچ‌گونه پیشرفت واقعی در ارزشیابی و ادراک آن‌ها، کورکورانه از طبقه‌ای به طبقه‌ی دیگر و از زبانی نامفهوم به زبان نامفهوم دیگری انتقال می‌دهد؟

تحلیلی که این مقاله از داستان کوتاه همینگوی[2] به دست داده، پاسخ مثبتی است به اولین مجموعه‌ی سؤال‌ها، و پاسخی منفی است به دومین گروه آن‌ها. اما در وهله‌ی نخست، یادآوری دامنه و تنوع نظریه‌ها، روش‌شناسی‌ها و رویکردهایی که قبلاً در دسترس منتقد ادبیات داستانی است، موردنظر خواهد بود. من این رویکردها را بر اساس انتسابی که به ساختار روایت دارند، به سه گروه تقسیم می‌کنم:

۱. روایت‌شناسی و دستور زبان روایت (Narratology and Narrative Grammar)
۲. بوطیقای ادبیات داستانی (Poetics of Fiction)
۳. تحلیل ریطوریقایی (Rhetorical Analysis)

## ۱. روایت‌شناسی و دستور زبان روایت

روایت‌شناسی و دستور زبان روایت یعنی تلاش برای کشف زبانِ (langue) روایت، یا کشف نظام پنهانی قواعد و امکاناتی که گفتارِ[3] (parole) روایی (متن) را قابل فهم می‌کند. این تلاش سوای استثناهای بحث‌انگیزی چون *کالبدشکافی نقد*[4] (۱۹۵۷) اثر نُرتروپ فرای و *احساس یک پایان* (۱۹۶۶) اثر فرانک کِرمُد اغلب به طرز چشمگیری تحت‌شعاع صاحب‌نظران اروپایی چون ولادیمیر پراپ[5]، کلود برمون[6] (C. Bremond)، آلژیرداس ژولین گریما[7]، کلود لِوی‌استروس[8]، تزوتان تودُرُف[9] و رولان بارت[10] بوده است. نسبت به این پژوهش سنتی، نگره‌های خویشکاری یا کارکرد و نیز گشتار حایز اهمیت فراوان‌اند. برای نمونه در نظریه‌ی گریما کل روایت اساساً شامل انتقال یک ابژه یا ارزش از یک کنشگر به کنشگر دیگر است. هر کنشگر، در داستان، کارکردی معین دارد که ممکن است به ذهن و عین (subject & object) یا فاعل و مفعول فرستنده یا گیرنده، یاری‌دهنده یا بازدارنده (دشمن) تقسیم شود و درگیر اَعمالی گردد که ممکن است به صورت گروه‌های اجرایی (امتحان، جنگیدن و...)، قراردادی / هدفمند / پیمانی (عقد قرارداد و برهم زدن آن) و انفعالی / متمایزکننده (خروج و برگشت‌ها) درآیند. این کارکردها را نمی‌توان به سادگی از رو ساخت متن روایت بازشناخت. برای مثال ممکن است اشخاص متعددی نقش یک کنشگر را ایفا کنند و یا ممکن است یک شخصیت کارکردهای دو کنشگر را با هم انجام دهد. از نظر معناشناختی، همه‌ی مفاهیم را ارتباطی تقابلی با متضاد آن‌ها (برای نمونه مرگ / زندگی) و یا منفی آن‌ها (زندگی / نازندگی) تعریف‌پذیر می‌کند و یک الگوی بنیادی نشانه شناختیِ A:B::-A:-B (برای مثال مرگ: زندگی:: نازندگی: نامرگ) پدید می‌آورد، به گونه‌ای که کل روایت شامل انتقال به کنشگرها و کنش‌های چهار واژه‌ی هم‌سان / متناظر می‌گردد.

اغلب می‌گویند که رهیافت روایت‌شناسی و دستور زبان روایت، زمانی مسرّت‌بخش‌تر است که به روایات گونه‌ی سنتی، قالبی و نقل شفاهی اِعمال شوند تا به روایات ادبی فاضلانه. هواداران روایت‌شناسی، خود به کرّات یادآوری می‌کنند که هدفشان نه شرح متون، بلکه کشف نظامی است

که خلق متون روایی را مجاز می‌داند و به خوانندگانِ خبره این اجازه را می‌دهد که متون مذکور را بفهمند. روایت‌شناسی به معنای عواملِ دخیل در قرائت، روایت را به معاینه‌ی دقیق ناقد ادبی در می‌آورد که این عوامل خود بسیار حایز اهمیت‌اند، اما از جهتی به قدری آشکارند که گاه آن‌ها را نادیده می‌انگارند. رولان بارت به نحو احسن نگره‌ی مشتق از روایت‌شناسیِ ساختگرا را در تحلیل داستان‌های ادبی به کار می‌گیرد؛ نگره‌ای که روایت در آن به توالی‌ها تقسیم می‌شود که بر روی شخصیت‌ها و نیز خوانندگان امکاناتی را می‌گشاید و یا امکاناتی را فرو می‌بندد. ممکن است جذابیتِ این گشایش‌ها و بستارها یا پس‌نگر باشد، یعنی ارایه‌ی راه‌حل برای معماهای مطرح شده‌ی اوایل متن (رمزگان تأویلی) و یا پیش‌نگر، یعنی خوانندگان را از این‌که بعد چه اتفاقی می‌افتد، شگفت‌زده می‌کند (رمزگان روایی). بنابراین کنجکاوی و تعلیق، دو حالت اساسی برخاسته از روایت هستند که در شکلی بسیار ناب، به همان‌گونه که تزوتان تودرف هم گفته است، به ترتیب در داستان کارآگاهی کلاسیک و داستان ترسناک تجسم یافته است. همان‌طور که کرمد در کتاب *احساس یک پایان* خاطرنشان کرده است، آن‌گاه که داستان با هرگونه پیچیدگی و مهارت، امکانی را به صورتی غیرمنتظره ـ هرچند محتمل و آموزنده ـ فرو بندد، بهره از چیزی می‌برد که ارسطو آن را تحوّل ناگهانی (peripeteia) یا بازگشت (reversal) می‌نامد. این بازگشت، به‌خصوص آن‌گاه که تماشاگر نیز در آن شرکت می‌جوید، تأثیر یک کنایه را بر جای می‌گذارد.

اعمالِ رهیافتِ روایت‌شناسی و دستور زبان روایت به ادبیاتِ داستانیِ واقع‌گرا دو مشکل در پی می‌آورد. اگر خواننده متن را به کوچکترین واحدهای اطلاعی‌اش بخش کند، چگونه می‌تواند واحدهایی را که در سطح بنیادین روایت کارکردگرا هستند، شناسایی کند و با (اکثر) واحدهایی که این‌گونه نیستند، چه باید بکند؟ رولان بارت در کتاب *درآمدی بر بررسی ساختاری داستان‌ها* که اکثر مثال‌هایش را نیز از *انگشت طلایی* (۱۹۴۶) اثر یان فلمینگ (Ian Fleming) اخذ کرده، واحدهای روایی را به دو گروه واحدهای شخصی و واحدهای غیرشخصی تقسیم می‌کند. واحدهای شخصی برای گسترشِ سپسین روایت، بدیل‌هایی را می‌گشاید و می‌بندد که پیامدی مستقیم دارند و بدون تغییرِ داستان، حذف‌ناشدنی‌اند. واحدهای غیرشخصی، صرفاً واحدهایی متوالی هستند که واحدهای شخصی را گسترش می‌دهند و یا فضای بین آن‌ها را پر می‌کنند. واحدهای غیرمشخصی به‌جز در روایت واقع‌گرا، که بدون تغییرِ معنا و نتیجه‌ی آن حذف‌ناشدنی‌اند، بدون تغییر روایت، قابل حذف‌اند؛ چراکه نه تنها بخش‌های هم سطح، بلکه بعضی مفاهیم کلی‌تری چون ترکیب روان‌شناختی شخصیت‌ها یا جوّ داستانی را به هم پیوند می‌زنند که در حکم علایم و یا (اگر صرفاً واقعی باشند) در حکم خبردهندگان ایفای نقش می‌کنند. جاناتان کالر پیشنهاد کرده است که توانایی خواننده در تمییز بین واحدهایی شخصی و غیرشخصی به طور ذاتی، و طبقه‌بندی آن‌ها بر اساس اهمیتشان به سببِ کشف و شهود سنخی توانشِ خواننده است، و با این حقیقت که خوانندگان مختلف، پیرنگ داستان موردنظر را به یکسان خلاصه می‌کنند، اثبات می‌شود. شناسایی ذاتی یا طبقه‌بندی واحدهای شخصی را رغبت خوانندگانی رقم می‌زند که می‌خواهند به خلاصه‌ای نهایی دست یابند که در آن به شکلی رضایت‌بخش، پیرنگ را در حکم یک کلیّت در می‌آورد. در یک کلام، نه انسجام ساختاری روایت‌ها از معانی‌شان جداشدنی است و نه قرائت روایت‌ها از شکل‌گیری فرضیه‌هایی درباره‌ی معانی کلی آن‌ها.

## بوطیقای ادبیات داستانی

من تمام اقدامات صورت گرفته در توصیف و دسته‌بندی صناعات بازنمودیِ ادبیات داستانی را تحت این عنوان کلی قرار داده‌ام. در دوره‌ی مدرن، بزرگ‌ترین پیشرفت در این زمینه بی‌شک در تمایزی بود که فرمالیست‌های روسی بین طرح اولیه (فابیولا) و طرح روایت شده (سیوژه) قایل شدند. از یک سو طرح اولیه، داستانی است در طبیعی‌ترین، عینی‌ترین و گاهنگارانه‌ترین حالت ممکن ـ یعنی داستانی

که به نظر می‌آید در زمان و مکان واقعی رخ می‌دهد، یعنی استمرار بی‌وقفه‌ای است از رخدادهای بی‌شمار همجوار ـ و از سوی دیگر متنی است بالفعل که داستان فوق را با همه فواصل اجتناب‌ناپذیر (اما برانگیخته‌اش)، حذف‌ها، تأکیدات و تحریفات از آن اخذ می‌کنند. بررسی این مباحث طولانی در اروپا که نقطه‌ی اوج آن کتاب *کلام روایی* (۱۹۷۲) اثر ژرار ژنت است، دو زمینه‌ی عمده‌ای را مطرح کرد که در آن‌ها سیوژه و فابیولا را حک و اصلاح کرد: یکی از این زمینه‌ها زمان و دیگری آن چیزی است که کلاً نقد انگلیسی ـ امریکایی آن را زاویه‌ی دید یا دیدگاه می‌نامد ـ هرچند در این‌جا هم ژنت به‌درستی بین *چشم‌انداز* (کسی که کنش را می‌بیند) و *صدا* (کسی که روایت را می‌گوید) تمایز قایل شده است. هم‌چنین ژنت، به گونه‌ای مدلل بین سه مقوله‌ی مختلف در سامانمندی زمانیِ (یا بی‌سازمانیِ) فابیولای سیوژه فرق می‌گذارد: *نظم* (order)، *تداوم* (duration) و *بسامد* (frequency). اولین فرق منوط است به ارتباط بین نظم رخدادها در فابیولا که همیشه با توالی زمانی همراه است و نظم رخدادها در سیوژه که البته بی‌نیاز از توالی زمانی است. دومین مقوله به رابطه‌ی بین تداوم عرفیِ رخدادها در طرح و مدت زمان مصرفی برای روایت رخدادها (و بنابراین مدت قرائت روایت) در داستان اشاره می‌کند که ممکن است طولانی‌تر، کوتاه‌تر و یا تقریباً برابر باشند. سومین مقوله به تعداد دفعات تکرار یک رخداد فابیولا و نیز تعداد دفعاتی می‌پردازد که رخداد در داستان روایت می‌شود. در این صورت چهار امکان حادث می‌شود: یک بار، گفتن آن‌چه یک بار اتفاق افتاده، چند بار، گفتن آن‌چه برای چندمین بار اتفاق افتاده، چندمین بار، گفتن آن‌چه یک بار اتفاق افتاده و یک بار، گفتن آن‌چه چندمین بار اتفاق افتاده است.

در این مقطع گزینه‌هایِ صورت گرفته‌ی هنرمند روایی از جهتی مقدم بر یا عمیق‌تر از گزینه‌های سبک شناختی وی در تحریر روساخت متن هستند. گرچه این گزینه‌ها محذورات مهمی را بر آن‌چه هنرمند روایی می‌تواند در روساخت بدان‌ها دسترسی یابد، اعمال می‌دارد. هم‌چنین این گزینه‌ها بیانیه‌ی حایز اهمیتی درباره‌ی رمان واقع‌گرا هستند که در مقایسه با اشکال روایی قدیمی‌تر به صورت برخوردِ زمان‌مند شبه تاریخی و بغایت ظریف با ژرفایی چشمگیر و انعطافی در نمود ذهن مشخص شده‌اند.

شمار انبوهی از نظریه‌پردازی‌های نقادانه‌ی انگلیسی ـ امریکایی درباره‌ی رمان، از *هنر داستان‌نویسی* (۱۹۲۱) اثر پرسی لوبک گرفته تا کتاب *ریطوریقای ادبیات داستانی* (۱۹۶۱) اثر واین بوث آشکارا، و اگر نه آگاهانه، بر اساس همین تمایز بین فابیولا و طریقه‌ی گفتن آن بنا شده‌اند. از امتزاج دو سنت انتقادی نقد انگلیسی و امریکایی، رهیافتی جذاب و درخور توجه به وجود آمده است که ضمن تحلیل و طبقه‌بندی صناعات رمان‌نویسی، عناصری چون زمان دستوری، شخص و نقل‌قول مستقیم و غیرمستقیم را نیز در روایت داستانی بررسی می‌کند. و اینک، به نظر من، در این وضعیت ما میان بینش ردگان‌شناسی (taxonomy) واقعاً جامع و کامل شکل داستانی قرار گرفته‌ایم. دو کتاب اخیری که در این زمینه ارزش ویژه‌ای دارند یکی کتاب سیمور چتمن با نام *سبک و گفتار: ساختار روایت در ادبیات داستانی و فیلم* (۱۹۷۸) است و دیگری کتاب دوریت کوهن با نام *افکار شفاف: ابعاد روایت برای بیان ذهن در ادبیات داستانی* (۱۹۷۸).

## ۳. تحلیل ریطوریقایی

منظور من از این عنوان که نشان می‌دهد چگونه عامل زبان شناختی یک داستان معنا و پیامد داستان را رقم می‌زند، تحلیل روساخت متون روایی است. این تحلیل نوعی نقد است که در آن سنت نقد انگلیسی ـ امریکایی به سببِ صناعات قرائت دقیق نضج گرفته از نقد نو سنتی نسبتاً کارآمد و مؤثر است. مقالات مارک شیرُر با عناوین «صناعت، ابزار کشف» (۱۹۴۸) و «ادبیات داستانی و ماتریس مقایسه‌ای» (۱۹۴۹) مقولاتی کلاسیک از این رهیافت هستند. سبک‌شناسی رشد یافته از واژه‌شناسی زبان‌های لاتینی که بهترین نمونه‌هایش اسپیتزر و آئرباخ بودند نیز به این مقوله متعلق است. هنگامی که اولین کتابم یعنی *زبان ادبیات داستانی* را می‌نوشتم، تحلیل ریطوریقایی

در به دست دادن نقدی فرمالیستی از رمان واقع‌گرا بهترین رهیافت به نظر می‌آمد.

هدف ضمنی تحلیل ریطوریقایی این بود که در واقع این تحلیل، با اهمیت مضمونی و احساسی بخشیدن به الگویی از بُن‌مایه‌ها جزء اضافی یا اتفاقی در ادبیات داستانی واقع‌گرا را بدل به جزیی کارکردگرا می‌کرد. بنابراین بخش اعظم تحلیل ریطوریقایی، در جستجوی نمادگرایی و تکیه کلام‌ها در بستر کلامی رمان‌ها بود. هرچند تعداد اندکی از ناقدین نقد نو با آثار رومن یاکوبسن آشنایی داشتند. با این حال وی برای تعریف مشهور خود از ادبیت (iterariness) یا کارکرد شعری زبان که «اصل معادل بودن واژگان» را از محور انتخاب به محور ترکیب فرا می‌افکند، توجیهی نظری ارایه کرد. آن‌چه ناقدین نقد نو تفوق حجم بر زمان می‌نامند، دقیقاً الگوی معادلات جانشینیی بود که در روایتِ همنشین مستقر بود. علاوه بر این، همان‌گونه که من خود نیز در کتابم به نام *ابعاد نوشته‌ی مدرن* خاطرنشان کرده‌ام، یاکوبسن در تمایزش بین استعاره (metaphor) و مجاز مرسل (metonymy) راه‌حلی را در استنباط این نکته نشان می‌دهد که چگونه رمان واقع‌گرا بدون مغشوش کردن توهم زندگی در رمان، برقراری الگوی معادلات را تدبیر می‌کند.

استعاره و مجاز مرسل (یا مجاز جزء کل) هردو صنایع تعادلی هستند، اما فرایندهای ابداعی متفاوتی را از سر می‌گذرانند. استعاره بر اساس شباهت بین چیزهای به ظاهر متفاوت، و مجاز مرسل بر اساس مجاورت یا تداعی بین جزء و کل، علت و معلول، شیء و صفت و غیره به وجود می‌آیند. بنابراین اگر من این جمله را که «کشتی‌ها دریا را درمی‌نوردند» به جمله‌ی «خیش‌ها عمق را شخم می‌زنند» تغییر دهم، شخم زدن به علت شباهت بین حرکت خیش در زمین و حرکت کشتی در دریا هم‌ارز دریانوردی است. «خیش پره» به سبب آن‌که جزیی از کشتی است (مجاز جزء و کل) معادل کشتی است و «عمق» به دلیل آن‌که صفت دریاست (مجاز) هم‌سنگ با دریا قرار گرفته است. درحقیقت، مجاز، ادغام نامنطقی (و بنابراین برجسته و ریطوریقایی) ماحصل حذفِ گشتارهای جملات هسته‌ای است. (خیش‌های کشتی‌ها، نه در کشتی‌ها بلکه در خیش‌ها ادغام شده، و دریایِ عمیق نه در دریا که در عمیق ادغام گشته است.) بنابراین مجاز با محور ترکیبی زبان و استعاره با محور انتخابی زبان سروکار دارند و هر دو تجلی دو شیوه‌ای هستند که هرکدام با کمک آن دو یک موضوع را به موضوع دیگر، یا به دلیل شباهت و یا به دلیل همجواری دو موضوع با یکدیگر، پیوند می‌دهد. بنابراین تمایز یاکوبسن، به تحلیل‌گر این اجازه را می‌دهد که آزادانه در ژرف ساخت و روساخت رفت‌وآمد کند.

ادبیات داستانی واقع‌گرا غالباً مجازی است، یعنی کنش‌هایی را به هم پیوند می‌زند که در زمان و مکان با هم همجوارند و با علت و معلول به هم پیوند خورده‌اند. اما چون ادبیات داستانی کاملاً توصیفی به حساب نمی‌آید، سیوژه‌ی روایی نیز همیشه در ارتباطی مجازی (یا مجاز جزء و کلی) فابیولا قرار دارد. متن روایی به ناچار جزییات معینی را برمی‌گزیند و دیگر موارد را یا نادیده می‌گیرد و یا حذف می‌کند. بنابراین جزییات انتخابی، با همین انتخاب شدن برجسته می‌شوند. در متن روایی، تکرار و بینا رابطه‌ی جزییات با یکدیگر از نظر زیبایی شناختی اهمیت می‌یابد. (یعنی آن‌چه مکتب پراگ برجسته‌نمایی نظام‌مند درونی می‌نامد.) به علاوه، این جزییات با ایجاد الگوی فشرده‌تر معادلات، به‌ویژه (و اگر نه قاطعانه) آن‌گاه که زبانی بدیعی نیز آن را توصیف می‌کند، ممکن است با استفاده از صنایع کلامی مجاز یا استعاره، مفاهیم ضمنی را نیز در پی بیاورند. در نقد انگلیسی- امریکایی این عمل را معمولاً (و تقریباً با مسامحه) نمادگرایی می‌خوانند. بارت آن را مفهوم ضمنی (connatation) می‌نامد، یعنی فرایندی که در آن یک مدلول در حکم یک دالِ مدلولِ تقریباً بی‌نام دیگر ایفای نقش می‌کند. تمایز یاکوبسن به ما این امکان را می‌دهد که چهار راهکار مختلفِ مؤثر در متون ادبی را بازشناسیم، به‌خصوص آن‌که دو تا از این چهار راهکار، ویژگی رمان واقع‌گرا نیز هستند.

الف. مدلول مجازی یک، مجازاً مدلول دو را به ذهن متبادر می‌کند. (آتش اجاق در جین *ایر* [اثر شارلوت برونته]، جزء

به‌دقت انتخاب شده‌ای در توصیف اشیای درون خانه است که مبین «اتاق نشیمن» هستند و نیز نماد راحتی عاطفه، امنیت و غیره است و سبب تداعی معلول می‌گردند.)

ب. مدلول مجازی یک به طور استعاری مدلول دو را تداعی می‌کند. (مثال: گِل و مه در آغاز رمان ***خانه‌ی قانون زده*** [اثر دیکنز] به سببِ شباهت بین معلول‌های عناصر آب و هوایی و قانون. مبینِ هوای نامساعد و نماد اغتشاش و بی‌ارزشیِ خوبی و عدالت از سوی قانون است.)

پ. مدلول استعاری یک مجازاً مدلول دو را تداعی می‌کند. (برای مثال توصیف شب در منطقه‌ی لِلارجیب رمان *Under Milk Wood* از دایلان تامس، به مانند انجیل سیاه نماد فرهنگ مذهبیِ نمازخانه رفتن پروتستان‌های جامعه است که در آن جزء یا صفت نماینده‌ی کل است.)

ت. مدلول استعاری یک به طور استعاری مدلول دو را تداعی می‌کند. (برای مثال در خطوط آغازین شعر ییتز، ***تولدی دیگر***.)

چرخ‌زنان و پرّان در دَوَرانی گسترنده،
باز، ندای بازدار را نمی‌تواند شنید.

استعاره‌ی دَوَران، حرکت چرخشی باز را در بر گرفته که هم‌چنین نماد حرکت چرخه‌ای تاریخ نیز هست.

ادبیات داستانی واقع‌گرا اصلاً بر نمادگرایی دو راهکار الف و ب متکی است، یعنی دو راهکاری که در آن دو مدلول اولیه بر اساس اصل مجازیِ مجاورت حجمی یا زمانی با آن‌چه قبلاً آمده، در کلام مطرح می‌شوند. ❑

این مقاله ترجمه‌ی فصلی است از این کتاب:

Lodge, David; *Working with Structuralism* (Routledge, 1991).

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. روایت یکی از اشکال چهارگانه‌ی خلق نوشتار است. (سه نوع دیگر، بحث و توصیف و تفسیر کردن هستند.) دو شکل عمده‌ی روایت، گفتن و نشان دادن است. بر اساس تقسیم‌بندی ادبیات داستانی میخاییل باختین با سه دوره‌ی کلاسیک، نو و پسانو، دو شکل کلی روایت به‌وجود می‌آیند: نقل واقعیت و محاکات. از نظر باختین سه گونه‌ی کلام ادبی بدین قرارند:
الف. گفتار مستقیم نویسنده، که در واقع همان نقل واقعیت است.
ب. گفتار بازنموده شده که شامل محاکات می‌شود.
پ. گفتار دووجهی که خود شامل انواع گوناگون تقلید هزل‌آلود، سبک‌پردازی، اسکاز (طنین) یا شکل محاوره‌ای روایت و مکالمه است. (از ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، بهرام مقدادی.)

۲. این تحلیل که قسمت اول مقاله‌ی لاج را در بر گرفته، قبلاً با ترجمه‌ی احمد ابومحبوب در مجله‌ی ***بوطیقای نو*** به چاپ رسیده است، بنابراین من پس از ترجمه‌ی سه رویکردی که لاج در سطور بعدی به آن اشاره می‌کند، قسمت دوم مقاله را ترجمه خواهم کرد.

۳. از نظر سوسور، زبان‌شناس سوییسی، بین زبان و گفتار، و لانگ و پارول فرق هست.
زبان، نظامی انتزاعی است که یک گروه اجتماعی آن را پذیرفته‌اند و گفتار تجلی آن نظام است. اشارات تغییرات چهره، حرکات دست و چشم و نوشتار از دیگر تجلیات زبانی‌اند. پس زبان یک مفهوم بسیار کلی است که همه‌ی نظام‌های معنایی را در بر می‌گیرد، اما گفتار بسیار جزیی‌تر است و فقط ویژگی‌های زبان خاص را در بر می‌گیرد. (از: ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، بهرام مقدادی.)

۴. اخیراً این کتاب با ترجمه‌ی صالح حسینی به بازار آمده است.

۵. ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵ ـ ۱۹۷۰) مردم‌شناس و فولکلورشناس مشهور روس که تحقیقات گسترده‌ای را در باب قصه‌های پریان صورت داده که در کتابی به نام ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*** (۱۹۲۸) (ترجمه‌ی فارسی از فریدون بدره‌ای، توس، ۱۳۶۸) گرد آمده‌اند.

۶. برمون (متولد ۱۹۲۹) ساختگرای فرانسوی در کتاب ***منطق داستان*** کوشید تا به یاری منطق، قاعده‌ای همگانی در مورد روایت داستانی بیابد. اساس کار وی بر آثار پراپ استوار برد. به نظر برمون روایت سه پایه دارد: ۱. موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود. ۲. امکان دگرگونی الف پدید می‌آید. ۳. الف دگرگون یا نفی می‌شود. مرحله‌ی دوم مرحله‌ی گذراست. برمون توالی پی‌رفت را عنصر اصلی روایی می‌داند. طرح برمون از ساختار روایت چنین است: رخدادها یا به فعل در می‌آیند یا نه. اگر به فعل درآیند، دو حالت دارد. یا کامل می‌شود یا نه. پس نقطه‌ی آغاز نه به کنش، بل به رخداد تعلق دارد. (برای مطالعه بیش‌تر ن.ک: بابک احمدی؛ ***ساختار و تاویل متن***، صص ۱۶۶ ـ ۱۷۱).

۷. گریما (متولد ۱۹۱۷ در لیتوانی) به سال ۱۹۴۹ از سوربن دکترای ادبیات گرفت. او پس از انتشار ***معناشناسی ساختاری*** (۱۹۶۶) و ***درباره‌ی معنا*** (۱۹۷۰) به عنوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شهرت یافت. (ن.ک: احمدی، ***همان***، ج ۱).

۸. لوی استروس (متولد ۱۹۰۸) یکی از بزرگ‌ترین انسان‌شناسان سده‌ی حاضر است. مهم‌ترین مقاله‌های او در دو مجلد تحت عنوان انسان‌شناسی ساختگرا گرد آمده‌اند. (ن.ک: احمدی، ***همانجا***).

۹. تودُرُف (متولد ۱۹۳۹ صوفیه‌ی بلغارستان) در سال ۱۹۶۲ به فرانسه مهاجرت کرد. وی یکی از صاحب‌نظران طراز اول نقد ادبی و نظریه‌ی ادبیات است و در معرفی ترجمه و تجزیه و تحلیل نظریات شکل‌گرایان روس سهم عمده‌ای به عهده دارد و خود نیز یکی از متفکران برجسته ساختگراست. (ن.ک: احمدی، ***همانجا***؛ و نیز: احمد اخرت، ***دستور زبان داستان***، ص ۲۵۳).

۱۰. بارت (۱۹۱۵ ـ ۱۹۸۰) ساختگرای فرانسوی و نویسنده آثاری چند، ازجمله ***S / Z***، ***درجه‌ی صفر نوشتار***، ***نظام رسم پوشاک*** و...