● کمال خالق‌پناه
دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگ

«روایت اینجاست؛ درست همچون خود زندگی.»
(رولان بارت)

مقدمه

روایت‌ها همه‌جا هستند، آنها خودِ زندگی هستند و مایملک ما از آنچه همراه با خودمان فناپذیر است. روایت‌ها چیزی نیستند جز تمایل ما به جاودانگی، به تبدیل‌شدن به چیزی غیر از خودی که هم‌اکنون ما را احاطه کرده است. به‌همین دلیل روایت‌ها نامتناهی‌اند و همچنین متناهی. آنها توانایی انتقال تجربه‌های ما و تلاش ما برای تبدیل شدن به تاریخ هستند. اگر موسیقی زندگی خویشتن را مرور کنیم، به چه چیزی می‌رسیم؟ به زنجیره‌ای از ملودی‌های گوناگون که خودهای مختلف ما را در ارتباط با خود، دیگران و جهان به هم پیوند می‌دهند و کلیتی را می‌سازند که روایت ما از زندگی و برخوردمان با طبیعت است.

و زندگی چیست جز کلیتی روایی از خرده‌روایت‌ها، قصه من، قصه تو، قصه او از تعاملات و ستیزه‌ها، از عشق و نفرت، و به‌طور کلی از دیگری‌ها؟! روایت درست همچون خود زندگی، در تاریخ‌ها تنیده شده است. هیچ فرهنگی هرچند بدوی، تا زمانی که زنده است، بی‌نصیب از روایت نیست و حتی پس از مرگش، روایتشان از آزادی، بردگی، فناپذیری و زوال آنها را به ما پیوند می‌دهد. اسطوره‌های خلق جهان و آفرینش، افسانه‌های عصر طلایی، داستان قهرمانان قومی، دشمن‌تراشی، همه و همه، روایت صداها، آرزوها، امیال، خاطرات و زندگی ما هستند. برای همین «زبان‌شناسان توانایی روایت کردن را همچون معیاری برای سنجش توانایی زبان پیشرفته به کار می‌برند» (میلر،۱۳۷۷:۷۳) و زبان «تجربهٔ ما از جهان است» (واعظی، ۱۳۸۳ :۲۶۷).

زبان، ابزاری برای ارتباط با جهان و دیگران نیست و صرفاً یک سرمایه ذهنی نیست، بلکه زبان، دنیای ماست، فهم ما و جهان‌بینی ما در زندگی است. زبان جایگاه اتفاق افتادن زندگی است و واسطه‌ای برای بیان فهم ما از جهان و محل اتفاق‌افتادن فهم ما و تاریخ و سنت و... ذوب افق‌ها، بنابراین ذوب افق‌ها، همان ذوب زبان‌ها و ذوب جهان‌هاست و در این میان، روایت عمل ساخته و پرداخته کردن افق ماست.

روایت چیست و چه ویژگی‌هایی دارد که اینچنین به فرایندی همه‌جاحاضر تبدیل شده است؛ به‌لحاظ زیبایی‌شناختی گسترده و جذاب و به‌لحاظ جامعه‌شناسی، مستتر در زندگی روزمره، کنش‌های سیاسی و ایدئولوژیک. و در این صورت دنیایی که روایت پژواک آن است، تا چه اندازه قابل اعتماد است؟ اگر روایت‌ها ترکیبی از واقعیت و ناکامی‌های ما هستند، این آمیزه تا چه اندازه قابل واکاوی است؟ آیا این آمیزه دلیلی بر دشواری تأمل در نفس نیست؛ دلیلی بر پیچیدگی سخن‌گفتن در باب انسان و جامعه، دلیلی بر ظهور مفاهیم کشدار پایایی و روایی؟ روایت چه آگاهی‌ای به ما می‌بخشد و چه آگاهی‌ای را از ما پنهان می‌کند؟ روایت‌ها چگونه شکل می‌گیرند و چگونه ما را گمراه می‌کنند؟

تحلیل روایی چیست؟ چه تفاوتی با تحلیل مکالمه (conversation) و تحلیل گفتمان (discourse) دارد؟ دارای چه ویژگی‌هایی است و چگونه در سازماندهی زندگی و تولید دانش و تفکیک روایت‌ها و ضدروایت‌ها و حقیقت آنها به ما کمک می‌کند؟ این مقاله تلاش می‌کند با جست‌وجو در میان تعاریف، نظریه‌های روایت و تحلیل‌های روایی و ضدروایت‌های سینمایی، ملی و ادبی، روایت خویش را از تحلیل روایی بیان کند و چگونگی و مکانیسم‌های تحلیل روایی را نشان دهد. در ادامه پس از تعریف مفاهیم و ارائه نظریه‌های روایت به تحلیل روایی می‌پردازیم.

تعریف مفاهیم

اگر روایت وجهی غیرمستقیم از زندگی است و با تمام شئون زندگی انسان در ارتباط است، و اگر روایت همه‌جا حضور دارد، آیا درست است که بگوییم همه‌چیز روایت است؟ برای پاسخ‌دادن به این سؤال و قبل از تعریف ایجابی روایت، باید به این سؤال پاسخ دهیم که روایت چه نیست؟ یعنی ارائه تعریفی سلبی از روایت.

ژانر (genre)

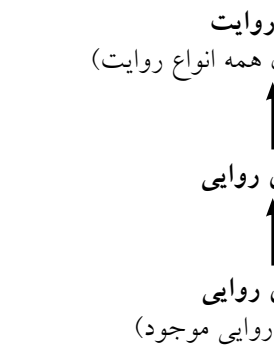
این اصطلاح برای نامیدن نوع‌های متمایز آثار ادبی به کار می‌رود. ویژگی‌های متمایزکننده ممکن است دربرگیرنده انواع شکل‌ها یا محتواها، یا برخوردها یا تأثیرهای تکرارشونده بر خواننده یا مخاطب باشند. تمایز نوع‌ها یا ژانرها ممکن است بر پایه مقیاس‌ها و سطوح متعدد و مختلف صورت گیرد. ژانرها عبارتند از: نمایش، حماسه، کمدی، تراژدی، تغزل، هجو، مرثیه، رمان گوتیک، داستان علمی-تخیلی، رمان و خرده‌ژانرهای مختلف آن (داستانی، ماجرایی، عشقی و...)، زندگی‌نامه‌ها، خودزندگی‌نامه‌ها، رمانس‌ها، تکالیف مدرسه، گزارش‌های مختلف پزشکی، جنایی، اقتصادی و غیره (هارلند، ۱۳۸۲ :۴۰۲).

اندیشه رشدیافتن طبیعی آثار ادبی و هنری و جاگرفتن آنها در ژانرهای جداگانه به‌نظر ارسطو بدیهی می‌آمد. منتقدان نوکلاسیک از نویسنده انتظار داشتند که یک ژانر را انتخاب کند و قواعد آن را رعایت کند، درحالی‌که رمانتیک‌ها، رئالیست‌ها و مدرنیست‌ها با کنارنهادن قواعد، کل مفهوم ژانر را کنار نهادند. در نیمه دوم قرن بیستم، نظریه‌های ژانر بار دیگر در نقد اسطوره‌های فرای ساختارگرایی فرانسوی مطرح شد، تودوروف میان ژانرهای تاریخی به‌منزله ژانرهای بالفعل و ژانرهای نظری به‌منزله ژانرهای ممکن تمایز قائل شد. بنابراین ژانر مفهوم متحولی است، درست همانند قراردادهای ژنریک و قواعد مربوط به ژانرها.

درحالی‌که در گذشته ژانرها تابع قوانین و قواعد مربوط به فرهنگ والا بودند، امروزه و پس از گسترش صنعت و فناوری، ژانرها تابع فرهنگ عامه و خلاقیت نویسندگان شده‌اند. امروز دیگر نمی‌توان اثر ادبی و یا سینمایی را در یک ژانر مشخص قرار داد. در حقیقت بسیاری از آثار ادبی پست‌مدرن را نمی‌توان در هیچ ژانری طبقه‌بندی کرد (برای مثال آثار متأخر میشل بوتور و آلن رب گریه). تعریف ژانر از قواعد و قراردادها عدول کرد و به مفهوم پویایی تبدیل شد که نسبت به انتظارات متقابل خواننده و متن تغییر می‌کند. اصطلاحاتی چون متن و نوشتار در ادبیات پسامدرنیستی آگاهانه از دسترس طبقه‌بندی‌های ژانری می‌گریزند. در این ادبیات آمیختگی ژانرها نشانگر راه نوینی برای تفکر است. به‌گفته گیرتز، ژانرهای مغشوش هم نوعی ژانر است که بی‌شکل است. «امکان ایجاد متنی متکثر» که «از شبکه‌های چندگانه‌ای» ساخت یافته و در تعامل با یکدیگرند، «متنی که سرآغازی ندارد... بازگشت‌پذیر و...» داعیه‌ای است که پساساختارگرایی بارت در پی دستیابی به آن بود (کوهن، ۱۳۷۹ :۲۲۲).

اما چه رابطه‌ای میان ژانر و روایت وجود دارد؟ از آنچه گفته شد، برمی‌آید که ژانرها اشکال روایی هستند و پویایی، تعاریف و ساختار ژانر وابسته به پویایی، تعاریف و ساختار روایت است. برای مثال تعریف پراپ از روایت به‌عنوان مجموعه‌ای از تقابل، ما را وامی‌دارد که تحلیل ساختار ژانر را در یک دوره زمانی از طریق مجموعه‌ای از

تقابل‌هـا انجام دهیم (هیوارد، ۱۳۸۱ :۱۲۸). بنابراین ژانرها پایگاه و جایگاه روایت به شمار می‌روند. نمودار زیر، رابطه روایت و ژانـر را در نردبان انتزاع به‌خوبی نشـان می‌دهد (آسابرگر، ۵۲:۱۳۸۰):



روایت (narrative)

همان‌طور که قبلاً یادآوری کردیم، روایات در تمام زندگی ما ریشـه دوانده‌اند. آنها از مهم‌ترین شـیوه‌هایی هستند که ما راجع بـه جهان، خودمان و دیگـران از آنها می‌آموزیم. به‌گفته ریچاردسـن و لورل، روایت شیوه اصلی ساماندهی به تجربه‌هایمان در درون رخدادهای زمانمند معنادار است. «روایت هم یک شـیوه اسـتدلال و هم یک شیوه بازنمایی اسـت». انسان‌ها جهان را در قالب روایت می‌فهمند و آن و خود را در قالب روایت بیان می‌کنند (آسابرگر، ۴۲:۱۳۸۰). اگر شـناخت بشری دو شـیوه عام داشته باشـد، دو شیوه عام که معرفت‌های بشـری (شـامل دین، علم، فلسـفه و ایدئولـوژی) از طریق آنها بیان شـوند، یکی از آنها روایت اسـت – دیگـری شـیوه منطقی اسـت – و در همان حال روایت با شـیوه منطقی نیز بیگانه نیسـت. درحالی‌که شیوه منطقی–علمی در پی حقایق عام است، روایت در پی روابط میان رخدادهاست، توضیح علمی از رخدادهای در زمان و مکان اسـتخراج می‌شود و توضیح روایی در درون بافت و متن تنیده شده است (همان: ۲۴ و ۲۵).

تعریفی ایجابی و حداقلی از روایت، توالی غیرتصادفی رخدادهـای زنجیره‌مانند اسـت. اما در اینجـا همه واژه‌ها نیـاز بـه توضیح دارنـد. رخـداد، وضعیـت مفروضی را پیش‌فرض می‌گیرد که چیـزی باعث تغییر در آن وضعیت پیش‌بینی‌شـده اسـت. توالی غیرتصادفی، حاکی از ارتباط هدفمند رخدادهاسـت، بنابراین روایت سازماندهی رابطه امـور متوالی اسـت کـه دارای عناصری مشـترک بوده و مبتنی بـر تغییر وضعیت‌ها باشـند... رابطـه هدفمند میان وضعیت‌ها بر تشـخیص گوینده یا مخاطب اسـتوار است (تولان،۲۱:۱۳۸۳).

در اینجـا توضیـح لازم اسـت که هر چیـزی روایت نیست، غیرروایت‌ها همچون روایت‌ها مبتنی بر توالی امور در جریان زمان نیسـتند. مثلاً طراحی‌ها، تابلوهای نقاشـی، عکس‌هـا و هر تصویری در یک قاب. پس چیزهایی که در خود هیچ توالی‌ای را نشـان نمی‌دهند، غیرروایت به شمار می‌روند.

در روایت‌شناسـی (narratology) کلاسـیک معمـولاً بین حوادث و شـیوه‌های روایت این حـوادث تمایز قائل می‌شدند. فرمالیسـت‌های روسی برای این‌دو، دو اصطلاح pabula و sjuzhet را بـه کار می‌بردنـد؛ سـاختارگرایان فرانسـوی برای این‌دو به‌ترتیـب از اصطلاحات histoire و discourse اسـتفاده می‌کردند و در سنت دانشگاهی آنگلو–آمریکایـی از واژه‌هـای story و discoure برای آن اسـتفاده می‌کنند (مک‌میلان،۴:۲۰۰۰).

در همـه این موارد، واژه نخسـت یا story (داسـتان)، مجموعه‌ای از رخدادهاسـت که از نظر منطقی و زمانی به هم ربط دارند و بازیگران آن را پدید می‌آورند و یا از سـر می‌گذرانند. یک داستان می‌تواند به‌شیوه‌های گوناگون و در ژانرهـای متفاوتی روایت شـود. آن چیزی که در همه این شـیوه‌ها مشترک است، همان داستان است. در داستان مواد خام و اجزای سازنده روایت، همه رخدادها و شخصیت‌ها بدون پرداختن به پیچیدگی‌های توالی آنها عرضه می‌شوند (تولان، ۱۳۸۳ :۲۲).

گفتمان شـامل همه شگردهایی است که مؤلفان به کار می‌گیرند تا به‌شـیوه‌های گوناگون اصل داسـتان را عرضه کنند. گفتمـان علمی هنری و فردمحـور در حیطه ژانرها، قراردادها و الگوهای داسـتان اصلی، در سـبک‌ها، صداها و شـیوه‌های متمایز مؤلفان گوناگون اسـت. در بحث‌های اخیـر که مبتنی بـر پیچیدگی‌های عمل روایی هسـتند، در سطح گفتمان بین متن و عمل روایت تمایز قائل هستند. در سـطح متن، گوینده در بـاب توالی رخدادها، زمان و مکان رخدادها، چگونگی عرضه جنبه‌های خاص شخصیت‌های گوناگـون، گزینش زاویـه دید و... تصمیـم می‌گیرد و در سـطح عمل روایت، رابطه‌ای میان راوی مفروض و روایت بررسی می‌شود (همان، ۲۳ و ۲۴، آسابرگر، ۱۳۸۰ :۸۰–۸۵، مک‌میلان، ۲۰۰۰ :۶).

تـولان ویژگی‌های روایت را شـامل موارد زیر می‌داند (تولان، ۱۳۷۷ :۳–۵):

۱. برساخته شدن روایت.

۲. هـر روایتـی دارای وجـوه و میـزان خاصـی از پیش‌برساختگی است.

۳. بیشتر روایت‌ها دارای خط سیر هستند.
٤. روایت دارای گوینده است.
۵. تغییر وضعیت یا جابه‌جایی یا گشتار.
٦. روایت مستلزم یادآوری رخدادهایی است که از نظر زمانی و مکانی از دسترس گوینده و مخاطبانش دور است.

تودوروف این ویژگی‌ها را به دو اصل زیر تقلیل می‌دهد (تودورف، ۱۳۷۷ :۹۷-۸۹):

۱. توصیف روایت که هردو بر زمانمندی استوار هستند و خود زمانمندی بر دو نوع زمان خطی و زمان رخدادها مبتنی است. به‌نظر تودوروف این اصل بیانگر سطح داستانی روایت است.

۲. توالی/ دگرگونی که بیانگر سطح گفتمانی روایت است، طبقه‌بندی سلسله‌مراتب کنش‌های پایه و مناسبات موقعیت‌های مختلف و انواع دگرگونی (حالت، رخداد و...) و توالی (تغییر درک و دانش ما از رخدادها) را در بر می‌گیرد. این اصل مبتنی بر سازماندهی روایی است.

اما روایت‌ها چگونه آفریده می‌شوند؟ به‌عبارت دیگر سرچشمه‌های اعمال روایی چه‌چیزهایی هستند؟ و به‌ویژه در ادبیات چگونه روایت پیش می‌رود؟ شکلوفسکی در مقاله‌ای با عنوان «هنر به‌مثابه پیشه» استدلال می‌کند که آثار هنری از افراد آشنایی‌زدایی می‌کنند و جهان را به‌شیوه‌هایی عرضه می‌کنند که برای مخاطب آشنا نیستند. آشنایی‌زدایی به‌سه شیوه انجام می‌گیرد: نخست یافتن دلایل باورپذیر برای ترسیم کنش‌های نامعمول، دومین روش گزینش شخصیت‌ها و سرانجام ارائه واقعیت اجتماعی در قالب ادبیات غیرداستانی است (مارتین، ۱۳۸۲ :۳۱-۳۰). باختین نظریه‌پرداز دیگر روسی، بر امکانات روایت برای سخن گفتن درباره جهان به‌شیوه‌های گوناگون تأکید می‌کند. روایت عرصه بیان جوامع گفتاری و گفتمانی مختلفی است که باختین به آنها چندصدایی می‌گوید. مهم‌ترین نوع چندصدایی شامل گفتمان‌های بالقوه متفاوت مؤلف و راوی در مقایسه با گفتمان‌های شخصیت‌ها و مخاطبان است (تودوروف، ۱۳۷۷ : ۱۸۷). ازجمله تمهیدهای دیگر روایی در ادبیات داستانی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: توصیفات، افکار شخصیت‌ها، گفت‌وگو، کلیشه‌ها، مکالمات تلفنی، شخصیت‌پردازی و....

اما در باب ارتباط روایت با زندگی اجتماعی و مناسبات عناصر درونی آن، نظریه‌های متفاوتی وجود دارد. در ادامه به مهم‌ترین نظریه‌های روایت می‌پردازیم.

نظریه‌های روایت

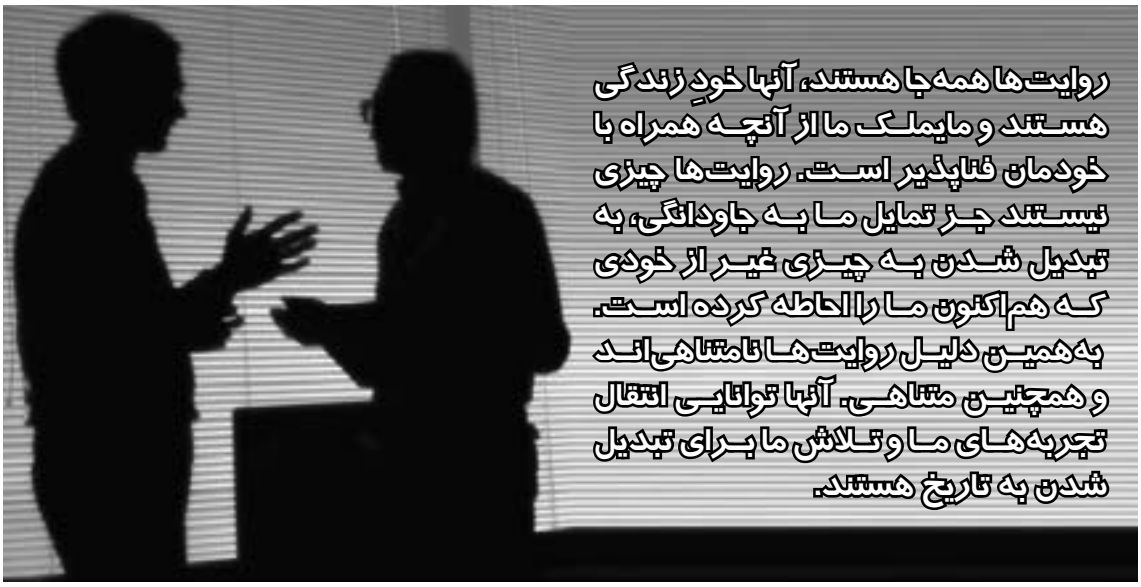
نظریه‌های روایت بی‌شمار است و تاریخی و فرهنگی، زمانمند و مکانمند؛ اما نظریه‌پردازی در باب روایت، محدود است. در این قسمت ما به اختصار به مهم‌ترین نظریه‌های روایت اشاره می‌کنیم:

ارسطو

ارسطو در فن شعر، شعر را به‌عنوان تقلید و به‌ویژه تقلید یک کنش تعریف می‌کند. به‌نظر وی غریزه تقلید در انسان موروثی است. آثار ادبی تقلید از واقعیت هستند (هارلند،۲۸:۱۳۸۲). وی بین اجزای تقلید تفاوت قائل است: موضوع تقلید، وسیله تقلید و طریقه تقلید. وسیله

تقلید نسبت به هنرها متفاوت است از واژه تا دوربین، و... هنرپیشه‌ها را در بر می‌گیرد. موضوع تقلید، اعمال آدمیان است. طریقه تقلید نیز ممکن است نوشتن، نقل و نمایش و تئاتر را در بر بگیرد (آسابرگر، ۱۳۸۰ :۳٤). تقلید به‌روایت ارسطویی نسخه‌برداری انفعالی از طبیعت و واقعیت نیست، تعریف تقلید (محاکات) از نظر ارسطو مبین «کل جریان آفرینش هنری است» و همیشه با تجربه‌ای آزاد صورت می‌پذیرد (کوکلمانس، ۱۳۸۲ :۱٦).

ارسطو سپس به توضیح مفصل در باب ژانرها و به‌ویژه کمدی و تراژدی می‌پردازد. کمدی تقلید اشخاص فرومایه است و تراژدی تقلیدی از یک کنش جدی که کامل و با اعتبار معین است و هدف آن وحدت است (هارلند،۳۲:۱۳۸۲). اندیشه‌های ارسطو برای سال‌های



درازی بر اندیشه فلسفی جهان حاکم بود و به‌ویژه مباحث وی در باب هنرهای روایی به‌عنوان آیینه‌ای برای بازتاب واقعیت اهمیت فراوان داشته است.

پس از ارسطو می‌توانیم به اندیشه‌های مدرن در باب روایت اشاره کنیم و بدیهی است که باید به سراغ فرمالیست‌های روسی در قرن بیستم برویم.

فرمالیسم روسی و باختین

فرمالیسم روسی طیف گسترده‌ای از نظریه‌پردازان را از شکلوفسکی، یاکوبسن و باختین و پراپ شامل می‌شود. شکلوفسکی، باختین و پراپ در این میان در نظریه‌های روایت بسیار تأثیرگذار بوده‌اند و در اینجا فقط به آنها می‌پردازیم. شکلوفسکی در واکنش به نظریه‌های موضوع‌محور، تأکید کرد که همه بحث‌های روایت از جمله موضوع شکلی‌اند و آنها را می‌توان با بررسی قوانین زبان‌شناختی و قواعد آفرینش هنری دریافت. البته منظور وی این نیست که تنها کارکرد روایت آفریدن الگوهای شکلی است، بلکه به‌نظر وی روایت مبتنی بر آشنایی‌زدایی از واقعیت است و خود این آشنایی‌زدایی کردن متحول است. بنابراین تاریخ روایت، تاریخ پرداخت‌ها، پیچیدگی‌ها، ساده‌کردن‌ها و وارونه نمودن چند قانون بنیادین ساختار ادبی است (والاس، ۱۳۸۲ :۲۹).

شکلوفسکی سعی دارد بر پایه مفهوم آشنایی‌زدایی تاریخ روایت را بر اساس شکل‌های اصلی آن بازنویسی کند. برای مثال به‌نظر وی رئالیسم در ادبیات حاصل تکنیک است، بدین معنی که هر اثر هنری برای استتار ساختگی بودنش به تمهیداتی دست می‌زند که باید توجیه واقع‌گرایانه برای آنها بتراشد. در این میان محتوا تغییر نمی‌کند، بلکه «شکل تازه نه به‌قصد بیان محتوای تازه بلکه به‌قصد عوض کردن شکل کهنه‌ای پدیدار می‌شود که عمرش از سودمندی هنری‌اش درازتر است (هارلند، ۱۳۸۲:۲٤٤). شکل‌گرایی شکلوفسکی تا حد زیادی به نادیده گرفتن اراده نویسنده و شخصیت فردی منجر می‌شود.

ولادیمیر پراپ در سال ۱۹۲۸ با انتشار کتاب **ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه**، فرمالیسم را به‌نوعی ساختارگرایی پیوند داد. وی در مقابل واقع‌گرایی به داستان‌های پریان توجه کرد. وی این داستان‌ها را برحسب کارکرد شخصیت‌های گوناگون آنها بررسی کرد. از کارکردها هم کنش شخصیت‌ها و هم پیامدهای این کنش‌ها برای داستان مشخص می‌شود. در قصه‌های جن و پری که او بررسی می‌کند، ۳۱ کارکرد وجود دارد که از توالی یکسانی برخوردار هستند و بدین‌ترتیب تمامی این داستان‌ها از ساختاری همانند برخوردارند (آسابرگر، ۱۳۸۰:۳۸).

کارکردها برخلاف مضامین، عناصری در درون روایت نیستند، بلکه خود روایت هستند و کل روایت چیزی جز توالی کارکردها نیست. مثلاً کارکردهای قصه‌های جن و پری عبارتند از: وضعیت اولیه، غیبت، ممنوعیت، شرارت، عزیمت و.... که هریک از این کارکردها با شخصیت یا شخصیت‌های داستانی همخوانی دارند، مثلاً شخصیت ضدقهرمان با کارکردهای شرارت، مبارزه و تعقیب متناسب است (هارلند، ۱۳۸۲ :۲٤۸).

پراپ در روش‌شناسی خود از الگوی علوم طبیعی

پیـروی کرد و متـن را به اجـزای بنیـادی فرومی‌کاهد تا قواعـد آنها را کشـف کنـد. روش وی برخـلاف روش شکلوفسـکی که تنها پس از رویداد عملی است، می‌تواند برای داسـتان‌های ناگفته و نانوشته نیز کارایی داشته باشد. همچنین می‌توان از آن برای بررسـی ژانرهای روایی دیگر نیز به کار گرفت؛ امری که رؤیای سـاختارگرایان فرانسوی بود (برتنس،۱۳۸٤:۵۳).

فرمالیست‌ها بدین سؤال که آیا روایت بازتابی از تاریخ اجتماعـی اسـت و یا مجموعـه‌ای از تمهیدهای شـکلی، بازماندند. میخائیل باختین درصدد پاسخگویی به این سؤال برآمـد. به‌نظر وی مـا مجبور به طرد نظریه شکلوفسـکی نیسـتیم بلکه باید از آن آغاز کنیم. به‌نظر باختین روایت نه جهان را که راه‌های مختلف سـخن‌گفتن در باب جهان را ناآشنا می‌سازد. راه‌های که هرکدام وانمود می‌کند که شفاف و عین نماسـت. پایه این امـر، نظریه باختین در مورد زبان اسـت. وی برخلاف فردیناند سوسـور که زبان را نظامی انتزاعـی و عام می‌دانسـت، زبان را فراینـدی اجتماعی و تاریخی می‌دانـد. زبان بدین‌ترتیب همچـون خود زندگی متغیر اسـت و عرصه معناهای متکثـر. باختین این توانش زبانـی برای برخورداری از معناهـای متکثر و متعارض را منطـق گفت‌وگویی می‌نامد (تودوروف، ۱۳۷۷). این منطق حاکی از چندصدایی‌بودن جوامع بشری است. بدین معنا از نظر باختین روایت ترکیبی عام از گونه‌های مختلف اسـت. تحـول روایت باختینـی را می‌توان در پساسـاختارگرایی فرانسوی یافت.

ساختارگرایی و پساساختارگرایی

مرکز سـاختارگرایی در دهه‌هـای ٦۰ و ۷۰، پاریس بود که در وهله نخسـت در واکنش به اگزیستانیسالیسـم سـارتر تکوین یافت. یکی از عوامل موجد آن به هم پیوستن نظریه ادبی و علوم اجتماعی پس از انقلاب زبان‌شناختی سوسور بود. متن انتقادی سـاختارگرا سعی می‌کند واقعیت را نه بر اساس شواهد و به‌شیوه **پسینی**، بلکه آنها را به‌شیوه **پیشینی** توضیـح دهد. مثلاً هنگامی که لوی اشـتراوس سـعی در توضیح اسطوره‌های قبایل سرخپوست جنوب آمریکا دارد، این کار را با پرسش از خود مردم قبایل انجام نمی‌دهد، چرا که تفسیرهای زیربنایی همان چیزی است که خود آنها هم نمی‌دانند، و این تفسـیرهای بنیادی در دل اثر و اسطوره‌ها جای دارند. از نظر سـاختارگرایان که بر پایه زبان اسـتوار اسـت، زبان ادبی روایت ویژه‌ای از زبان و متفاوت از زبان معمولی نیسـت. آنها برخلاف فرمالیست‌ها و مدرنیست‌ها بـر همانندی ادبیات و زبان معمولـی تأکید دارند (هارلند، ۱۳۸۲ :۳۵٤). در ایـن بخش ما به توضیح روایت‌شناسـی سـاختارگرا می‌پردازیم که مهم‌ترین آنها عبارتند از: ژنت، برمون، تودوروف و بارت و گرماس.

ایـن نظریه‌پـردازان روایـت را به‌منزلـه قصه خـام و پایـه‌ای می‌نگرند کـه رویدادها و فعالیت‌ها بـر روی آنها اسـتوارند. به‌نظر روایت‌شناسان ساختارگرا مهم‌ترین قیاس زبان‌شناسانه میان ساختار روایت و نحو جمله است. بارت می‌گویـد که «روایت یک جمله بلند اسـت، همان‌طور که جمله یـک روایت کوتاه اسـت» (همـان، ۳٦۱). بنابراین روایـت همانند جمله از قواعد معینـی پیروی می‌کند. آنها شـخصیت‌ها را در یـک روایت به اسـم و فعالیت‌ها را به فعل ربط می‌دهند. به‌نظر تودوروف اگر بدانیم که شخصیت اسـم و فعالیت یک فعل اسـت، روایت را بهتر می‌شناسیم (ایگلتون، ۱۳۸۰:۱٤۳).

گرماس بر پایه کارهای پراپ و ابداع مفهوم ساختاری کنشـگر و مقام‌های آن در قالب ذهن و عین، فرسـتنده و گیرنده و یاری‌دهنده و دشـمن، حوزه‌هـای مختلف عمل را اسـتنتاج کرد. تودوروف نیز با تحلیـل کتاب **دکامرون** اثـر بوکاچیو، هریک از داسـتان‌ها را به‌مثابـه جمله بلندی تحلیـل کرد. روایت‌شناسـی سـاختارگرا در آثـار ژار دو ژنت به‌شـیوه‌هایی پرداخت که آثـار ادبی از طریق آن نقل می‌شوند.

نخسـتین موضوع مـورد توجه وی شـیوه ارائه ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌ها در یک داستان عینی است. ترتیب زمانی و ترتیب روایی می‌توانند همزمان باشند، ترتیب روایی می‌توانـد از رخدادها عقب و یـا جلو بیفتد. دومین موضوع مـورد توجه وی زمان اسـت، رابطه مدت‌زمـان وقوع یک رخداد و مدت‌زمان روایت آن. سومین موضوع تکرار روایت و یا رخداد مشخصی را بیان می‌کند(برتنس،۱۳۸٤:۸۸ – ۸۷). بنابراین ژنت بین داسـتان، روایت و عامـل نقل تمایز قائل می‌شـود. به‌نظر وی روایت همان عمل روایت‌کردن اسـت و داسـتان همان تسلسل رویدادهاسـت و عامل نقل ترتیب واقعی رویدادها در متن اسـت. ژنت تحلیل‌های خودش را بـر تفاوت میان روایت‌گری (عمل و فرایند روایت‌کردن) و خودِ روایت (آنچه عملاً بازگو می‌شود) استوار ساخته است (ایگلتون، ۱۳۸۰).

یکـی دیگر از مهم‌ترین نظریه‌پـردازان روایت، رولان بارت اسـت که با ترکیـب نظریه پراپ و توماشـفکی در باب سـاختار روایت، روایت را حاصـل ترکیب کارکردها و درونمایه‌هـا می‌داند. بـارت در مقاله تحلیل سـاختاری

تحلیل روایت نشان می‌دهد که روایت صرفاً نه به ذهن مؤلفش و نه به ذهن خواننده‌اش و نه حتی به کنش بازیگران و کنشگران روایت‌شده و ناظرش محدود نیست، بلکه در تأثیر متقابل تمامی این عناصر وجود دارد.

روایت‌ها، به مقایسه روش‌های استقرایی و روش‌های قیاسی می‌پردازد و از روش‌های قیاس جانبداری می‌کند. به‌نظر بارت تحلیل روایت باید نخست الگویی فرضی برای توصیف برگزیند و سپس از این الگو آغاز کند و به‌تدریج به گونه‌های متفاوتی از روایت برسد. وی سه سطح عمده برای ساختار روایت پیشنهاد می‌کند: کارکردها (به‌تعریف پراپ)، کنش‌ها (یا کنشگر به‌تعریف گرماس و یا شخصیت‌ها) و روایت (سطح دوم روایت به‌نام گفتمان مورد نظر وی است) (تولان، ۱۳۷۷ :۱۶). به‌نظر بارت آنچه که روایت را به پیش می‌راند، کارکرد است، چیزی که باعث انسجام کلی روایت است. وی دو نوع کارکرد را از هم متمایز می‌سازد: کارکردهای ویژه که به یک کنش مکمل و نتیجه‌مند راجعند، و علامت‌ها که به مفهومی کم و بیش نامعین اشاره دارند و شامل علامت‌های منشِ روان‌شناختی شخصیت‌ها، نشانه‌های حالت و غیره هستند. کارکردهای ویژه نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند: کارکردهای اصلی یا به‌عبارت چتمن کارکردهای هسته‌ای، که نقطه عطف‌های واقعی هر روایت به شمار می‌آیند، لحظات خطرند و نتیجه‌مند، و کارکردهای واسطه که در فاصله میان کارکردهای هسته‌ای واقع می‌شوند و مکانی برای آسایش‌اند. برای مثال تلفن کردن و یا جواب‌دادن آن، کارکردهای هسته‌ای هستند و تأخیر در جواب‌دادن و اعمال مرتبط دیگر کارکردهای واسطه‌ای‌اند. به‌نظر بارت علامت‌ها نیز دو دسته‌اند: علامت‌های ویژه و علامت‌های اطلاع‌رسان (تولان، ۱۳۸۳ :۳۳-۳۸). بنابراین از نظر بارت (همان، ۳۶):

سیمور چتمن، نظریه بارت را برای تحلیل داستان اولین اثر جیمزجویس به کار گرفته است و در پایان نظریه خویش را نیز به‌شیوه‌ای که بازگو می‌کنیم، ارائه می‌دهد. چتمن بیشتر دل‌مشغول قالب و شکل روایت است و نه جوهره آن. وی تمایز ساختارگرایانه داستان (چه‌چیز) و گفتمان (چگونه) را پی‌گیری می‌کند و همچنین تمایز بارتی کارکردهای هسته‌ای و اقمار را نیز محور کار خود قرار می‌دهد (آسابرگر، ۱۳۸۰).

یکی از انتقادهای مهم به نظریه بارت، روشن‌نبودن معیارهای تشخیص کارکردهای هسته‌ای و واسطه و یا علائم ویژه و اطلاع‌رسانی از همدیگر است. نظریه‌پردازی در باب روایت به همین‌جا ختم نمی‌شود بلکه پست‌مدرنیست‌ها نیز با الگوبرداری از پساساختارگرایان، روان‌کاوی و... به این عرصه وارد شده‌اند. در این میان باید به‌ویژه از دریدا، کریستوا و لاکان و جیمسون نام برد. پست‌مدرنیست‌ها بیشتر به جوهره روایت و نه قالب آن می‌پردازند و در این میان به مقوله‌های دیگری، میل، قدرت و مقاومت و جایگاه اقلیت‌ها و قومیت‌ها، جنسیت و... در روایت‌ها می‌پردازند. پست‌مدرنیست‌ها روایت را به زندگی روزمره پیوند دادند، به نظر آنها آنچه جوهره روایت‌ها را می‌سازد، زندگی واقعی است.

اما روایت چگونه در زندگی روزمره هم نمود پیدا می‌کند؟ پاسخ‌دادن به این سؤال شاید شروع فرایند تحلیل روایی است. به‌نظر لابوف و والتزکی، ساختارهای بنیادین روایت در گونه‌های شفاهی تجربی فردی یعنی روایت‌های معمولی گویندگان عادی مستتر است. آنها در هر روایت ویژگی‌های زبانی-ساختاری را به کارکردهای ارجاعی و

ارزشی تشخیص می‌دهند، به‌نظر آنها در هر روایتی می‌توان توالی‌بندی‌های روایت را به توالی رخدادها پیوند داد. به‌نظر آنهـا میان روایت‌های ادبی و روزمـره بدین‌ترتیب، فاصله زیـادی وجود نـدارد، بلکه در هردو بـرای تحقق اهداف یکسان، شگردهای یکسانی به کار می‌رود (نش، ۱۹۹٤).

تا بدین‌جـا ما به دو نوع تحلیل روایت شـامل تحلیل فرمالیستی، تحلیل ساختاری و پساساختارگرایی پرداخته‌ایم. در این قسـمت به تحلیل روایت به‌عنوان یک روش کیفی می‌پردازیم، آنگونـه که در تحلیل‌های اجتماعی و فرهنگی مورد نظر اسـت. باید به یاد داشته باشیم که تحلیل روایت در این مطالعات از نظریه‌های روایت که بیان شدند، به‌مثابه زمینه‌های نظری خود اسـتفاده می‌کنند. قبل از پرداختن به تحلیل روایت، ضروری اسـت که ارتباط تحلیل روایت با تحلیل‌های مشـابه از جمله تحلیل مکالمه و تحلیل گفتمان را روشن کنیم.

تحلیل مکالمه

تحلیـل مکالمـه (conversation analysis) برخلاف تحلیل روایت که وامدار نظریه زبان‌شناسانه سوسور و ساختارگرایی و پساساختارگرایی است، وامدار نظریات تعامل اجتماعی، مردم‌شناسی مردم‌نگارانه و پدیدارشناسی است.

تحلیل مکالمه رهیافتی روش‌شناختی برای مطالعه تعامل اجتماعی است که به نتایج مطلوب منجر می‌شود. مکالمه در اینجا متضمن گفت‌وگوهایی است که در روابط اجتماعی ردوبدل می‌شـود (talk-in-interaction). شاید اصطلاح تحلیل تعامل از تحلیل مکالمه مناسـب‌تر باشـد، چرا که همه جنبه‌های تعامل از کلامی و غیرکلامی را در بر می‌گیرد. این روش به توصیف و تحلیل کنش‌ها و تعامل اجتماعی می‌پردازد که از ویژگی‌های سـازمانی مختلفی برخوردارند و به‌طور طبیعی رخ می‌دهند. ازجملـه پیش‌فرض‌های این رهیافت تحلیلی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- نظم امری تجربی است و شکل می‌گیرد.
- نظم در موقعیت‌های مختلف شکل می‌گیرد.
- نظم قابل بازتولید است.
- کشـف، توصیـف و تحلیـل ایـن نظـم وظیفه تحلیل‌گر است (پستاس، ۱۹۹۵ :۲).

تحلیل مکالمه نخستین‌بار در اواخر دهه ۱۹۵۰ تکوین یافت و بعدها مطالعات دیگری در حوزه‌های دیگر ازجمله تحلیل گفتمان، روان‌شناسـی اجتماعـی و... را برانگیخت. تحلیـل مکالمـه هر نوع مکالمـه‌ای را کنشـی می‌داند که به‌طور سـاختاری سازمان یافته است. آنها در هر مکالمه‌ای مقوله‌هـای سـاختاری را مبتنی بـر پیش‌فرض‌هـای زیر می‌سـازند: واحدهای کنش از قبل قابل تعریفند، نظامی از مقوله‌هـای عملکردی، معنای عمل را در خود دارد و اینکه هر عملی می‌تواند به‌عنوان یک واحد معنایی در نظام لحاظ شـود. گافمن، گارفینگل و زیمرمـن از بزرگان این روش محسوب می‌شوند.

تحلیل گفتمان

تحلیل گفتمـان (discourse analysis) که رابطه تنگاتنگی با تحلیـل مکالمـه دارد، تجزیه و تحلیل زبـان در کاربرد آن اسـت. این روش از خاستگاه‌های متنوعی برخوردار است، که عبارتند از: نظریه کنش گفتاری آسـتین، سـاختارگرایی و پساسـاختارگرایی، هرمنوتیک، نظریه انتقادی، نظریه‌های فوکو.

تحلیل گفتمان برخلاف تحلیل مکالمه، نه از صحبت و مکالمه، که از متـن آغاز می‌کند و مبتنی بر پیش‌فرض‌های زیر است:

۱. متن واحد، تفسیرهای متفاوتی را برمی‌انگیزد.
۲. خواندن همیشه نادرست خواندن متن است.
۳. متـن یک کل معنادار اسـت و معنـای آن لزوماً در خود متن نیست.
٤. متن‌ها بار ایدئولوژیک دارند.
۵. حقیقت همیشه در خطر است.
٦. هر متنی در شـرایط خاصی تولید می‌شود؛ ازاین‌رو زمینه اجتماعی آن بسیار مهم است (بهرامپور، ۱۳۷۸).

بر اساس این پیش‌فرض‌ها، هدف عمده تحلیل گفتمان، روشـن سـاختن رابطه بین نویسـنده، متن و خواننده، بار ایدئولوژیـک متن و ارتباط آنها با زمینـه اجتماعی و غیره است (فرکلاف، ۱۳۸۰).

بر اساس آنچه فرکلاف می‌گوید، مراحل تحلیل گفتمان عبارت است از:

۱. نمونـه‌ای را بر اسـاس چارچوب نظـری انتخاب می‌کنیم، متن‌های مشـخص در دوره‌های زمانی مشـخص و سپس
۲. در سـطح توصیـف بـه مطالعـه و تحلیـل متـن می‌پردازیم.
۳. در سـطح تفسیر به تحلیل فرایند تولید و تفسیر متن می‌پردازیم، و
٤. در سـطح تبیین به بررسی زمینه‌های اجتماعی تولید متن می‌پردازیم (همان).

بر اساس آنچه گفته شـد، می‌توان نتیجه‌گیری کرد که

تحلیل مکالمه به سخن می‌پردازد و تحلیل گفتمان به متن (تفاوت در واحد تحلیل) و از طرف دیگر درحالی‌که تحلیل مکالمه بر ساختار مشخصی در تعامل اجتماعی تأکید دارد، تحلیل گفتمان به ساختارهای متنوع متون متنوع تأکید دارد؛ ساختارهایی که عمدتاً از بار ایدئولوژیک برخوردارند.

بنابراین تحلیل گفتمان مطالعه چگونگی ساخت متون، کارکردهای آنها در زمینه‌های مختلف و تناقضات آنهاست. محققان تحلیل انتقادی گفتمان، اخیراً از آن در زمینه‌های اجتماعی-زبان‌شناختی، روان‌شناسی-زبانی و مطالعات نژادپرستی و... استفاده می‌کنند. مطالعات مهم در این زمینه مربوط به کارهای هالیدی، وان‌دایک، فرکلاف و... هستند. یکی از مطالعات انجام‌شده در این زمینه کار والکردین (Walkerdine) در زمینه تحلیل تعامل بین معلم زن و پسری کوچک در کلاس درس است. او درپی کاوش شیوه‌هایی بود که گفتمان‌های رقیب سکسوالیته ارزش‌زدایی‌شدهٔ زن

ژانر: این اصطلاح برای نامیدن نوع‌های متمایز آثار ادبی به کار می‌رود. ژانرها عبارتند از: نمایش، حماسه، کمدی، تراژدی، تغزل، هجو، مرثیه، رمان گوتیک، داستان علمی-تخیلی، رمان و خرده‌ژانرهای مختلف آن (داستانی، ماجرایی، عشقی و...)، زندگی‌نامه‌ها، خودزندگی‌نامه‌ها، رمانس‌ها، تکالیف مدرسه، گزارش‌های مختلف پزشکی، جنایی، اقتصادی و غیره.

و نظریه آموزش آزاد در مقابل هم قرار می‌گرفتند. پسر قادر به قبول معلم به‌عنوان یک زن بود و سکوت وی را می‌پذیرفت، اما زن که ارزش آزادی بیان را آموزش می‌داد، سکوت پسر را نمی‌پذیرفت. به‌نظر والکردین، این امر در چارچوب نظام گسترده‌تر قدرت در روابط زن-مرد قابل تحلیل است (پارکن، ۲۰۰٤). کار وی نشان‌دهنده چرخش‌های زیادی در تحلیل گفتمان بود، ازجمله آنکه دیگر صرفاً به بررسی متن مکتوب نمی‌پرداخت. کار وی تلفیق تحلیل گفتمان و تحلیل روایت است.

تحلیل ژانر

همان‌طور که گفته شد، ژانرها از فولکلور و زبان‌شناسی گرفته تا ارتباطات را در بر گرفته است. پس از چرخش زبان‌شناختی در فلسفه، هم‌اکنون در جامعه‌شناسی مدرن از تغییر در پارادایم ارتباطی صحبت می‌کنند. روش‌هایی که برای تحلیل حوادث ارتباطی در اینجا استفاده می‌شوند، شامل مردم‌نگاری ارتباطات، تحلیل مکالمه، جامعه‌شناسی هرمنوتیکی دانش و... هستند. این روش‌ها نقطه شروع تحلیل ژانر (genre analysis) هستند. تحلیل ژانر با نظریه پدیدارشناسانه کنش‌محور مرتبط است. کنش‌های ارتباطی ساختارهای کنش جامعه‌شناختی را آشکار می‌کنند. تحلیل ژانر مطالعه کنش‌های ارتباط است که از ریشه‌های اجتماعی برخوردارند. در اینجا ژانرها چارچوب تولید و دریافت کنش‌های ارتباطی هستند. در این زمینه تحلیل ژانر صرفاً کنش‌های ارتباطی ثابت را بررسی نمی‌کند، بلکه ساختارهای موقعیتی، کارکردهای و روش‌ها آن را نیز بررسی می‌کند.

تحلیل ژانر به مطالعه موردی محدود نیست، بلکه بیشتر از خصلتی مقایسه‌ای برخوردار است و آن مقایسه کنش‌های ارتباطی است و درصدد کشف تفاوت‌ها و شباهت‌های نوعی توضیحات است. به‌طور کلی می‌توان مراحل زیر را در تحلیل ژانر تشخیص داد:

۱. ثبت حوادث ارتباطی در موقعیت های طبیعی. گردآوری داده‌ها با پیش‌نیاز دانش مردم‌نگارانه در رابطه با زمینه‌های حوادث ارتباطی همراه است.

۲. داده‌ها ثبت شده و آوانویسی می‌شوند. چنین کاری بر اساس سطوح ساختاری انجام می‌گیرد و شامل مضامین، عناصر اجتماعی، زمینه‌ای و تعاملی و... است

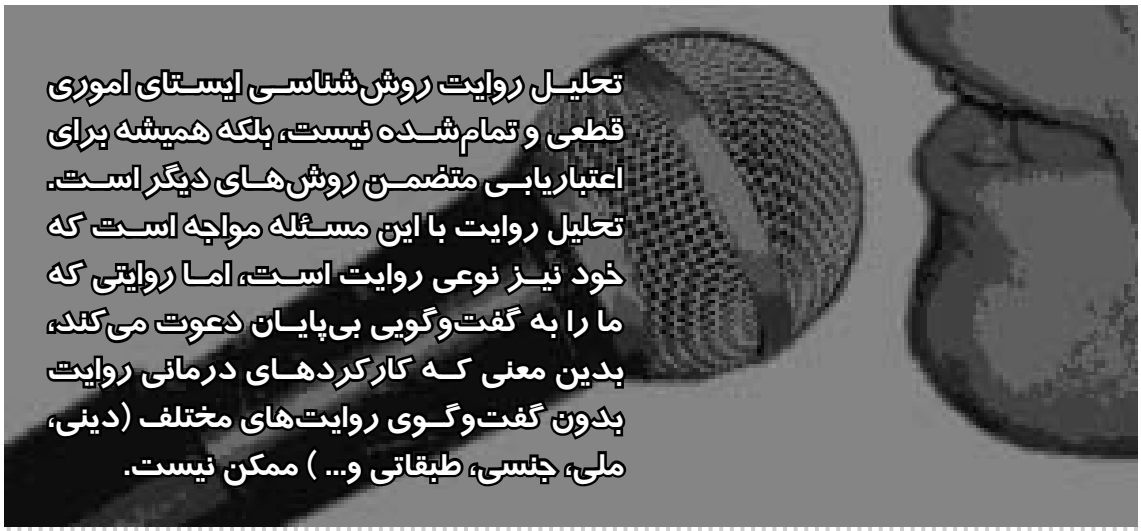
۳. تفسیر هرمنوتیکی داده‌های ضبط‌شده. این کار تلاش اولیه برای توضیح متون در سطح کلمات و جملات است. در اینجا دانش مردم‌نگارانه به ما در پیوندهای نشانه‌ای بیانات به زمینه‌های اجتماعی کمک می‌کند.

٤. در این مرحله برای شناخت الگوهای ارتباطی از تحلیل مکالمه بهره گرفته می‌شود. در اینجا تحلیل‌ها مبتنی بر گروه‌های اجتماعی و متغیرهای اجتماعی مداخله‌کننده در ارتباط است.

۵. الگوهای ساختاری کنش‌های ارتباطی تشخیص داده می‌شوند.

٦. تنوعات ساختاری که در قالب زبانی کنایه، تعصب و غیره نهفته‌اند، تشخیص داده می‌شوند.

تحلیل ژانر در یک سطح به ساختار درونی ژانرهای ارتباطی می‌پردازد و در سطح دیگر به ساختارهای بیرونی ژانرهای ارتباطی می‌پردازد. در سطح ساختارهای درونی ما به‌دنبال مضامین، موضوعات و علائم ساختاری،



تحلیـل روایت روش‌شناسـی ایسـتای اموری قطعی و تمام‌شـده نیست، بلکه همیشه برای اعتباریابـی متضمـن روش‌هـای دیگر اسـت. تحلیل روایت با این مسـئله مواجه اسـت که خود نیـز نوعی روایت اسـت، امـا روایتی که ما را به گفت‌وگویی بی‌پایـان دعوت می‌کند، بدین معنی کـه کارکردهـای درمانی روایت بدون گفت‌وگـوی روایت‌های مختلف (دینی، ملی، جنسی، طبقاتی و...) ممکن نیست.

اصطلاحات، کلیشـه‌های فعلـی، ضرب‌المثل‌ها، اشـکال بلاغـی (اسـتعاره، مجاز، تشـبیه)، تنوع زبانی (رسـمی یا غیررسمی) و نوسـان صدا و... توجه می‌شود. ساختارهای بیرونی به سـاختارهای اجتماعی کلان اشاره دارد. مثلاً در یک کنـش ارتباطی، علائم زبانی دینی بـه ارتباطات دینی و نقش دین در سـاخت آن اشـاره دارد، کـه در لایه‌های مختلف بیان پنهان می‌شـوند و یا ترس‌هـای اجتماعی که در قالب‌های دینی پنهان شـده‌اند. به‌طور کلی، تحلیل ژانر، روش‌شناسـی اسـتقرایی تحلیل تجربی فرهنـگ و جامعه است (لاکمن،۲۰۰۳).

تحلیل روایت

برخلاف تحلیل ژانر که محدود به مقایسه کنش‌های ارتباطی و ساختارهای آنهاست و تحلیل مکالمه که در سطح تعامل محـدود و مفهوم‌به‌مفهوم انجام می‌گیـرد و برای تعاملات وسـیع، مضامین زیـاد و موضوعات متعـدد کاربرد ندارد، تحلیـل روایـت (narrative analysis) کاوش در محیط‌های شناختی، اجتماعی-تعاملی و نشانه‌ای است. برخلاف بیشتر رویکردهای مطالعـات اجتماعی-فرهنگی، تحلیل روایت، فقدان قطعیـت، پیچیدگی و تضادهـا و دوگانگی‌ها روی برنمی‌گرداند، چرا که روایت‌ها تاریخ سوژه‌ها هستند. آنها بیانگر غنا و فقر احساسـات، اندیشه‌ها و تجربه‌های انسانی هسـتند. آنها آشکارکننده آسـیب‌ها و مزایا هستند، به خلق هویـت و واقعیت اجتماعی کمک می‌کننـد و حتی باعث دگرگونی می‌شـوند و بدین دلیل که روایت‌ها ساختارهای ایجاد معنا هستند، بررسی می‌شوند.

همان‌طور که گفته شـد، حداقل‌تریـن تعریف روایت عبارت اسـت از «عمل زبانـی» و بنابرایـن زندگی‌نامه‌ها، داسـتان‌ها، ژانرها و سـایر اعمـال زبانی هـم در محتوای روایی‌شان و هم در گفتمانشان، معنا را انتقال می‌دهند.

ایجـاد و انتقـال معنـا مبتنی بر طرح اسـت و طرح‌ها زنجیره‌ای از حوادث متوالی هستند. لوبوف در روایت شش جزء زیر را تشخیص می‌دهد:

۱. چکیده
۲. جهت‌گیری
۳. کنش
٤. ارزیابی
۵. نتیجه
٦. پایانه

کنش یکی از اساسـی‌ترین آنهاست. در تحلیل روایت تأکید بر کنش و عاملیت اسـت و نه تحلیل‌های ساختاری و یا متغیرهای ایسـتا. تحلیل روایت بـر چارچوب روایی ساده شامل شخصیت، طرح و موقعیت روایی استوار است (یوکاوا، ۲۰۰۵).

استفاده از روایت در پژوهش تجربه‌های انسانی از سنت طولانی به‌ویژه در ادبیات و تحقیق تاریخی برخوردار است (ریکور، ۱۳۸٤). در طول چند دهه گذشته علاقه به استفاده از روایـت در رشـته‌های مختلف از جمله مردم‌شناسـی، روان‌شناسـی، روان‌کاوی، آموزش و جامعه‌شناسی افزایش یافته اسـت و همان‌طور که مک‌اینتایر اشاره می‌کند، تحلیل روایـت مطالعـه اعمـال، زندگی‌ها و سنت‌هاسـت. نقش روایت حفاظتی و حمایتی است و در همان حال معناسازی و تنظیم معانی اسـت. روایت سـاختاری تفسیری است که مخاطـب، متن، بررسـی تجربی و تجربه زیسـته را به هم

پیوند می‌دهد. در این میان، تحلیل روایت بررسی ماهیت انتقادی معنا در اشکال مفصل‌بندی‌شده، تفسیری و ارتباطی است. بنابراین قدرت روایت در وجود ساختارهای معنایی و شیوه‌هایی است که از طریق آنها مشارکت‌کنندگان، محققان و مخاطبان در کشف تجربه‌های زیسته مشارکت دارند (دنزین، ۱۹۹۷).

از کسانی که روایت را در تحلیل‌های جامعه‌شناختی باب کردند، لابوف و والتزکی بودند. فرضیه آنها این بود که ساختارهای بنیادین روایت در گونه‌های شفاهی تجربه فردی مستتر است. تحلیل آنها بر ادراک مجموعه‌ای محدود از الگوهای تکرارشونده استوار است (تولان، ۱۳۸۳ :۱۲۰). کار لابوف و همکارانش فراتر از داستانیزه‌کردن تجربه‌های فردی است. آنها به‌تبع ساختارگرایان، تجربه را متشکل از ویژگی‌های زبانی-ساختاری می‌دانند و این ویژگی‌ها را به کارکردهای یاکوبسن و به‌ویژه کارکردهای ارجاعی و کارکرد ارزشی پیوند می‌دهند. لابوف و والتزکی نخستین وظیفه تحلیل‌گر را پیوند توالی بندهای روایت به توالی رخدادهای منتج از آن می‌دانند. به‌نظر لابوف روایت‌های بحران‌ساز یا روایت‌هایی که بیانگر تهدید زندگی هستند، بدون استثنا به همان نظم و ترتیب وقوع رخدادهای اصلی نقل می‌شوند (همان، ۱۳۸۳، لابوف، ۱۹۹۷). لابوف در تحلیل روایت بین جمله‌های پایه و جمله‌های پیرو تفاوت می‌گذارد. جملات پایه‌ای که بندهای حقیقی روایت به شمار می‌روند، از نظم و آرایش زمانی برخوردارند و در زمینه‌ای ثابت اتفاق می‌افتند. جملات پیرو به جملات پایه وابسته‌اند و قابلیت تغییر و جابه‌جایی دارند. لابوف جمله پایه را بند متوالی یا زنجیره‌ای می‌نامد، بندهایی که ثابتند. لابوف در تجربه‌های شفاهی و روایت‌های معمولی گویندگان عادی ساختار شش بخشی زیر را تشخیص می‌دهد:

۱. **چکیده:** بیان خلاصه‌ای از داستان
۲. **سویه‌گیری:** چه‌کسی، کجا و چه زمانی؟
۳. **کنش مکملی:** چه اتفاقی افتاد و بعد چه شد؟
٤. **ارزش‌گذاری:** چرا و چگونه این داستان جالب است؟
۵. **نتیجه‌گیری:** بالأخره چه اتفاقی افتاد؟ (راه‌حل)
٦. **پایان‌بندی** (تولان، ۱۳۸۳، لابوف، ۱۹۹۷).

چکیده در حکم آگهی تبلیغاتی است و حاوی درخواست برای تغییر مسیر صحبت جهت نقل داستان. سویه‌گیری صحنه‌آرایی روایت را مشخص می‌کند و ارزش‌گذاری مبین هدف روایت یعنی علت وجودی آن است. پایانه‌ها به‌منزله اتمام داستان هستند، چیزی که در روایت شفاهی فردی ممکن است از آن استفاده نشود.

تجربه‌های فردی به‌گونه‌ای یکنواخت و یکسان بیانگر ساختار فوق نیستند. تعریف و بازگفتن داستان‌ها در زندگی و شیوه‌های داستان‌پردازی ما و شیوه‌های تفسیر داستان دیگران مبین پیش‌فرض‌های فرهنگی و تجربه گذشته ماست. ساختارها و افق انتظارات انسان‌ها متفاوت است، تفاوتی که دین، قومیت، جنسیت و... در آن نقش دارد. این امر باعث می‌شود که روایت‌ها به‌طرزی تغییرناپذیر حامل بار سیاسی و ایدئولوژیکی باشند. در این زمینه پژوهش‌های وان‌دایک درباره تعصب قوی در معاشرات و مکالمات روزمره قابل توجه است (وان‌دایک، ۱۳۸۲).

تحلیل روایت، مصالح بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم است؛ روش‌شناسی مبتنی بر داستان، که از عاملیت انسانی ریشه می‌گیرد. داستان‌ها در طول زمان تغییر می‌کنند و زبان داستان، ذهنیت‌های ما را تشکیل می‌دهد؛ ذهنیت‌هایی که علی‌رغم ناپایداری بر هویت و کنش‌های ما تأثیر می‌گذارند. در ادامه به برخی از پژوهش‌های مهم می‌پردازیم.

سکویر در تحلیل خود از ایدز اظهار می‌دارد که ایدز تهدیدی برضد عاملیت اجتماعی، شخصی و فیزیکی ماست. وی در کار خودش به رابطه داستان‌های بهداشت فیزیکی و ذهنی افراد ایدزی می‌پردازد. وی به مطالعه طولی انتظارات، تجربه‌ها و امکانات افراد ایدزی در انگلستان می‌پردازد. یافته‌های وی حاکی از آن است که سوژه قصه‌گو متنوع، استراتژیک و... است که نمی‌توان آنها را به اشکال روایتی عام تقلیل داد. داستان‌های روایی افراد نشان‌دهنده سازگاری پیشروانه افراد در طول زمان هستند. از این رویکرد، قصه‌گو واحد و کلیت یکپارچه‌ای نیست. داستان‌های آنها خودهای زیادی را در بر می‌گیرد. کار سکویر، تحلیل ژانر است و همان‌طور که قبلاً گفته شد، تحلیل ژانر یک نوع خرده‌روایت با ساختارها و روایت‌های متفاوت است. اشکال آن آشکارا از خصلتی اجتماعی-فرهنگی برخوردارند. سکویر در تحلیل خودش دو ژانر مربوط به همجنس‌گرایان و ناهمجنس‌گرایان را می‌یابد و آنها را با هم مقایسه می‌کند. درحالی‌که ژانر همجنس‌گرایان اغلب نادیده گرفته می‌شود، ژانر ناهمجنس‌گرایان نادیده گرفته نمی‌شود. بنابراین سکویر نتیجه می‌گیرد که داستان زندگی نه یک شکل عام بلکه یک ژانر است و به‌لحاظ فرهنگی و اجتماعی و تاریخی قواعد خاصی در رابطه با چگونگی روایت زندگی‌ها وجود دارد؛ قواعدی که اغلب نابرابر بوده و همیشه ژانرهای غالب درپی طبیعی‌سازی این نابرابری‌ها هستند (سکویر، ۲۰۰۳).

ماریا تامبوکوف به روایت‌های خود زندگی‌نامه‌ای پرداخته است. علاقه وی به‌تبع از فوکو، کاوش در فناوری‌های خود زنان است. عرصه آموزش، عرصه قدرت است، جایی که آزادی به‌طور تاریخی از زنان دریغ شده است. بنابراین آموزش عرصه مقاومت نیز هست. سؤالات وی عبارتند از اینکه وضعیت زنان در نظام آموزشی چگونه است؟ چگونه آنها آن چیزی می‌شوند که هستند و امکانات دیگرشدگی برای آنها چیست؟ وی پس از به‌کارگیری تبارشناسی به‌عنوان ابزاری برای کاوش در خود زنانه در نظام آموزشی، مسئله‌برانگیز بودن تحول تاریخی آزادی زنان را نشان می‌دهد. وی سپس به تحلیل روایت، زندگی زنان می‌پردازد. روایت‌های زنان معلم آشکارکننده چگونگی زنان با محدودیت‌های فضایی است. اما وی بیش از آنکه دغدغه تأثیرات قدرت را داشته باشد، دل‌مشغول ظرفیت‌ها و توانایی‌های خود زنانه برای مقاومت در برابر قدرتی بود که زنان را وادار می‌کرد، آنی باشند که بودند (تامباکوف،۲۰۰۳).

زندگی چیست جز کلیتی روایی از خرده‌روایت‌ها، قصه من، قصه تو، قصه او از تعاملات و ستیزه‌ها، از عشق و نفرت، و به‌طور کلی از دیگری‌ها؟ روایت درست همچون خود زندگی، در تاریخ‌ها تنیده شده است. هیچ فرهنگی هرچند بدوی، تا زمانی که زنده است، بی‌نصیب از روایت نیست و حتی پس از مرگش، روایتشان از آزادی، بردگی، فناپذیری و زوال آنها را به ما پیوند می‌دهد.

بنابراین تحلیل روایت فراتر از کشف شیوه‌های داستان‌سرایی افراد است، فراتر از اینکه آنها چگونه تجربه‌هایشان را شکل می‌دهند، آنها را یادآوری می‌کنند و گزارش می‌دهند، بلکه شیوه تولید دانش از امور غایب است و به ما کمک می‌کند پیچیدگی‌های زندگی خودمان، دیگران و... را درک کنیم و به‌عنوان روشی بین‌رشته‌ای، جوابگوی پیوند عاملیت و ساختار است. سکلاتر بیشتر به رابطه بین روایت و سوبژکتیویته می‌پردازد. وی بدون نادیده گرفتن عینیت‌یافتگی سوبژکتیویته، به فرایند بازسازی هویت‌ها و سوبژکتیویته در جریان روایت می‌پردازد. وی روایت را عمل عینیت‌یافته و سوبژکتیویته را لایه‌های متعدد پویایی در ماتریکس فرهنگ می‌داند (سکلاتر، ۲۰۰۳). با توجه به آنچه سکلاتر می‌گوید روایت عرصه کشمکش هویت با خود و سازگاری با زمان است. تامبوکوف روایت را عرصه کشمکش قدرت و مقاومت می‌داند. بنابراین جوامع تاریخی محصول داستان‌هایی هستند که افراد این جوامع برای خود یا برای دیگران تعریف می‌کنند. اما مسئله این نیست، مسئله این است که بعضی از جوامع ریشه‌های روایی خود را به فراموشی می‌سپارند و در این صورت خطرناک می‌شوند. فراموشی خود بیماری جامعه‌ای است که وجود خویش را بدیهی می‌انگارد (نیچه، ۱۳۸۵)، و یا چون نوزادی مبتلا به خودشیفتگی خود را مرکز عالم می‌داند، نتیجه این امر همان گرایش به اراده معطوف به قدرت است. نتیجه کار توتالیتاریسم، فاشیسم و جزم‌گرایی است. این آسیب‌های سیاسی نشانه‌های فراموشی زایش ملت از طریق روایت است. در اینجا به یک نوع از این دیالکتیک‌های ملی در تاریخ غرب می‌پردازیم. داستان بریتانیا و ایرلند، پژوهش کرنی در زمینه هویت مدرن بریتانیایی و ایرلندی حاکی از آن است که این روایت نیز همچون اکثر روایت‌های زایش و پیدایش ملی با یک مرحله آینه آغاز می‌شوند. آنها با تمیز قائل شدن بین یکدیگر خود را تعریف می‌کردند تا آنکه تقسیم آنها در پی برنامه‌های سیاسی انگلستان تحت عنوان مستعمراتچی و استعمارشده آغاز شد. در پی این اقدامات ازدواج یک فرد انگلیسی با فردی ایرلندی خیانت به وطن محسوب می‌شد. داستانی رسمی از سوی انگلیسیان برای ابراز هویت به هم بافته شد. ایرلندی‌ها نیز برای حفظ خود به دل گذشته و تاریخ پیشینه خود نقب زدند. انگلیسی‌ها به خیال‌پردازی‌های تبلیغاتی متوسل شدند، کلیشه‌سازی‌های استعماری در جهت مشروع جلوه دادن استعمار انگلیسی‌ها رواج یافت. ایرلندی‌های عقب‌افتاده، به‌لحاظ جنسی بی‌بندو بار، کاکاسیاه سفید

و شـــمپانزه‌های ســـفید و... همه از ایرلندی‌ها دیوی بیگانه مســـتحق استعمار ســـاختند. ایرلندی‌ها در مقابل به شعر و تضادهـــای جنســـیتی روی آوردند و ایرلنـــد به‌عنوان باکرهٔ قربانـــی مؤنث و انگلیس به‌عنـــوان اربابی مذکر مورد تأکید قرار گرفت. نفاق‌های مذهبی در ایرلند وضعیت آشـــفته‌ای را به وجود آورد و تا هنگامی که بازگویی داستان‌هایشان را به‌کمک نویسندگان و مورخانشان نیاموختند، آزاد نشدند.

پژوهش کرنی در باب هویت‌های ملی، بر پیوند روایت و آزادی درونی و در همان حال بر پیوند روایت و اسارت دیگری تأکید کرد. روایت‌های مستور ضربه وارد می‌کند و روایت‌های روشنگر بهبود می‌بخشد (کرنی، ۱۳۸٤). همین رابطه را می‌توان در آمریکا و در رابطه با بومیان سرخپوست یافت.

آنچه گفته شـــد، نمونه‌های متعددی از دامنه گســـترده روایـــت و تحلیل روایـــت بودند. همان‌طور که گفته شـــد، روایت‌ها همه‌جـــا حضور دارند و می‌توانند همه‌جا حضور پیدا کنند؛ حضوری که صرفاً زبانی نیســـت، بلکه سیاســـی، اقتصادی، تاریخی، فرهنگی و... است. هر کاری که می‌کنیم، روایت است؛ روایتی که هم آغاز دارد، هم اشخاص، زمان و مکان، نمایش، تعلیق، گره، علاقه انســـانی و پیام اخلاقی. روایت‌ها خودمان را به ما می‌شناسند، جهان اطرافمان را و فراموش نکردن تاریخی بـــودن هویتمان را به ما می‌آموزند، چندرشـــته‌ای‌بودن و گســـتردگی روایت حاکی از این نکته ضمنی است که روش‌شناسی روایت نیز بین رشته‌ای است، همان‌طوری که از نمونه‌های مورد بررسی دریافتیم، تحلیل روایت همیشـــه همراه بـــا مطالعات تاریخی، تبارشناســـی، جامعه‌شناســـی و... اســـت. امـــا در ســـطح تحلیـــل روایت می‌توانیم مراحل تحقیق آن را به‌شیوه زیر خلاصه کنیم:

۱. تعریف مسئله

۲. تعریف مسئله در رابطه با روایت که به‌لحاظ نظری و یا به‌لحاظ روش‌شناختی انجام می‌گیرد. پیوند نظری مسئله با روایت همچون روایت‌های پرســـتاران و پیوند روشی با مسئله روایت همچون مطالعه تاریخ زندگی فعالان سیاسی

۳. تعریف روایت در تحقیق از میان تعریف‌های مطرح در نظریه روایت

٤. هدایت تحقیق شـــامل طـــرح روش و تحلیل مطابق موارد زیر:

–درنظرگرفتن اخلاقیات

–درنظرگرفتن مؤلفه‌های زیر در جریان تحقیق شامل:

– ملاحظـــات موضوعـــی (مصاحبه‌هـــا، موضوع مکتوب، بصری، عینی، مشاهدات و موضوعات ثانویه)

– ضبط و ثبت، مشخص کردن مشارکت‌کنندگان

– مشـــخص کردن زمینه‌های تحقیق (دانشگاهی، نهادی و...)

– مشخص کردن نقش محقق در تحقیق (مخاطبی فعال و یا منفعل در جریان مکالمه، تفسیر و توصیف)

– روش‌های مکمل: تاریخ شفاهی، تاریخ زندگی، روایت‌های زندگی‌نامه‌ای، مردم‌نگاری، مصاحبه‌های ساختاریافته و یا نیمه‌ساختاریافته، زبان‌شناسی عمومی، تبارشناسی و...

۵. نشـــان دادن ســـاختار موضوعـــات شـــامل ویژگی‌های ساختاری–زبانی روایت (همچون گفتمان و داستان، طرح و ...)

٦. تحلیل روایت:

– تحلیل مضامین و محتوا، زمینه‌ای و...

– تحلیل ساختاری:

الف: بررسی ساختار شش‌بخشی روایت لوبوف

ب: توصیف مؤلفه‌های گفتمانی و بلاغی در مقیاس خرد

ج: توصیف ساختار زبان‌شناختی و گرامری، زاویه دید، افعال

د: پیوندزدن ساختارهای روایی در مقیاس وسیع‌تر به جامعه

– تحلیل زمینه‌ای و تحلیل کارکردی:

الف: شخصی (مقایسه با گفتار دیگران)

ب: بین شخصی

ج: فرهنگی–تاریخی–اجتماعـــی (مرتبط با منابع روایی موجود)

د: تخیلی و دلالتی (مرتبـــط با روایت‌های ممکن مورد نظر)

هـ: آنچه غایب اســـت، تناقضات، ســـوءگیری‌ها، اعترافات.

۷.نتیجه‌گیری

نتیجه‌گیری

آینده تحلیل روایت چه خواهد شـد؟ پاسخ این پرسش به آینده خود روایت برمی‌گردد. آیا پست‌مدرنیسم به‌معنی پایان روایت‌هاست؟ آیا ترس والتر بنیامین از مرگ روایت با عصر تزایـد اطلاعات به وقوع خواهد پیوسـت؟ چه دلیلی برای تـداوم روایت و تحلیل روایت به‌عنوان نوعی مصالحه بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم وجود دارد؟ مهم‌ترین دلیل به‌نظر ریکور، مک‌اینتایر، رورتی، کوندرا و کرنی، داسـتان‌پردازی و قصه‌گویی است. تا زندگی هست، داستان گفته می‌شود، زندگی خود داسـتان است و هر انسانی زندگی‌ای است در پس روایتی، بدین دلیل که زندگی ساختاری زمان‌مند دارد (پیرنگ) و هرکسـی می‌خواهد که زندگیش تقلید شود، به محصول بازگویی خلاقانه دیگران بدل شـود (محاکات) و در همان حال به انسـان‌ها هنر فراموش کردن را می‌آموزد، روایـت از این نظر کارکرد درمانـی دارد. روایت به ما که دغدغـه حقیقت تاریخی را داریم، شـکلی از ادراک را یاد می‌دهد که نه مطلق اسـت و نه نسـبی، بلکـه در ارتباط با زندگی، متنوع، زنده و غیرقطعی و پیچیده اسـت و بنابراین دارای نقش ارزیابانه و اخلاقی است.

بدین‌ترتیب تحلیل روایت روش‌شناسی ایستای اموری قطعی و تمام‌شـده نیسـت، بلکه همیشـه برای اعتباریابی متضمن روش‌های دیگر است. تحلیل روایت با این مسئله مواجه است که خود نیز نوعی روایت است، اما روایتی که ما را به گفت‌وگویی بی‌پایان دعوت می‌کند، بدین معنی که کارکردهای درمانی روایـت بدون گفت‌وگوی روایت‌های مختلف (دینی، ملی، جنسـی، طبقاتی و...) ممکن نیست. بنابراین درست است که تحلیل روایت بر پایه ویژگی‌های زبانی- سـاختاری استوار است و سـاخت روایی زبان به تجربه‌ها نیز قابل سـرایت است، اما مناسبات بین عناصر و مؤلفه‌های روایـی، گفتمان‌های روایی و محتوایی تاریخی، فرهنگی و اجتماعی-سیاسی آنها یکسان نیست و از آنجایی که هیچ کنش روایت‌شـده‌ای وجود ندارد که بسته به نوعی مقیـاس خیر یا عدالت متضمن واکنش تأیید یا رد نباشـد، بنابرایـن تحلیل روایت نوعی گفت‌وگـوی اخلاقی و پویا بین روایت‌های مختلف است و به‌قول رورتی از این طریق به انسانی شدن غریبه‌ها کمک می‌کند.

تحلیـل روایت نشـان می‌دهد که روایت صرفـاً نه به ذهـن مؤلفش و نه به ذهـن خواننده‌اش و نه حتی به کنش بازیگران و کنشگران روایت‌شده و ناظرش محدود نیست، بلکه در تأثیر متقابل تمامی این عناصر وجود دارد.

منابع:

آسـابرگر، آرتور (۱۳۸۰) **روایت در فرهنگ عامه**، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش

ایگلتـون، تـری (۱۳۸۰) **نظریه ادبـی**، ترجمه عباس مخبـر، تهران: مرکز

برتنس، جی. (۱۳۸٤) **درآمدی بر نظریه‌های ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز

بهرامپور، رضا (۱۳۷۸) «تحلیل گفتمان»، فصلنامه **گفتمان**، ش۷

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) «دو اصل روایت»، ترجمه امید نیک‌فرجام، **روایت و ضدروایت**، زیر نظر محمد پزشک، تهران: بنیاد فارابی

تـولان، مایـکل (۱۳۸۳) *درآمدی بر روایت*، ترجمـه ابوالفضل حری، تهران: فارابی

فرکلاف، روی (۱۳۸۰) **تحلیل گفتمـان**، گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات رسانه‌ها

کرنی، ریچارد (۱۳۸٤) **در باب داسـتان**، ترجمه سـهیل سمی، تهران: ققنوس

مارتین، والاس (۱۳۸۲) **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس

میلرف جی. (۱۳۷۷) «روایت»، ترجمه منصور ابراهیمی، **روایت وضدروایت**، زیر نظر محمد پزشک، تهران: بنیاد فارابی

نیچه، فردریش (۱۳۸۵) **در باب سودمندی و ناسودمندی‌های تاریخ**، ترجمه عباس کاشف، تهران: هرمس

واعظی، احمد (۱۳۸۳) **درآمدی بر هرمنوتیک**، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی

وان‌دایـک، تئو (۱۳۸۳) **متن کاوی گفتمانی**، ترجمه شـعبانپور، تهران: مرکز مطالعات رسانه‌ها

هارلنـد، ریچارد (۱۳۸۲) **درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی**، ترجمه محمد کریمی، تهران: ققنوس

هیـوارد، سـوزان (۱۳۸۱) **مطالعات سـینمایی**، ترجمـه فتاح محمد، زنجان

Labov, W. (1997) "Some Steps in Narrative Analysis", The Journal of Narrative and Life History

McQuillan, Martin (2000) The Narrative Reader, **Routledge**

Nash, CH. (1994). Narrative in Culture, **Routledge**

Psathas, R. (1995) Conversational Analysis, **Routledge**

Yukawa, J. (2003) "Story-Lines", (Eds) Computer Collobration Learning