

اسلام پژوهی

کاری از نشر نگاه معاصر

تحلیل ساختار روایت در قرآن

بررسی منطق توالی پیرفتها

علی معموری



Beamin-2014

کتابخانه
نشر نگاه معاصر

ISBN: 978-600-5747-70-6



9 786005 747706

۱۲ - اسلام پژوهی

نوشته‌ی

علی معموری



کتابخانه شخصی

تحلیل و
ساختار

روایت در قرآن

بررسی منطقی توالی پیروفت‌ها

نگارخانه

نشر نگاه معاصر

نوشته‌ی
علی معموری

ناشر: نشر نگاه معاصر (وابسته به مؤسسه پژوهشی نگاه معاصر) / مدیر هنری: باسم الرسام
حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی هُما (امید سیندکاظمی) / چاپ اول: ۱۳۹۲ / شمارگان: ۱۱۰۰
قیمت: ۱۱۰۰۰ تومان / شابک: ۶-۷۰-۵۷۴۷-۶۰۰-۹۷۸



نشانی: مینی سیتی - شهرک محلاتی - فاز ۲ مخابرات - بلوک ۳۸ - واحد ۲ شرقی
تلفن: ۲۲۴۴۸۴۱۹ / پُست الکترونیک: negahe_moaser@yahoo.com

سرشناسه	معموری، علی، ۱۳۵۳-
عنوان و نام پدیدآور	تحلیل ساختار روایت در قرآن: بررسی توالی منطقی پیرفت‌ها / نوشته‌ی علی معموری.
مشخصات نشر	تهران: نگاه معاصر، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری	۲۱۲ ص.
فروست	اسلام پژوهی؛ ۱۲.
شابک	۱۱۰۰۰ ریال: ۶-۷۰-۵۷۴۷-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا.	
موضوع	قرآن - قصه‌ها - نقد و تفسیر.
موضوع	روایت‌گری - جنبه‌های قرآنی.
رده‌بندی کنگره	۱۳۹۲ م ۶۸۸ ر / ۱۰۴ BP
رده‌بندی دیوبی	۲۹۷/۱۵۹:
شماره کتابشناسی ملی	۳۲۳۱۸۸۹:

فهرست مطالب

* پیشگفتار ۷

فصل اول:

کلیات و مباحث مقدماتی

۱۱		۱.۱ اصطلاح‌شناسی
۱۱		۱.۱.۱ روایت
۱۴		۲.۱.۱ روایت‌شناسی
۱۵		۳.۱.۱ روایت‌گر
۱۷		۴.۱.۱ کارکرد
۱۹		۵.۱.۱ پیرفت
۲۰		۶.۱.۱ توالی پیرفت‌ها
۲۲		۷.۱.۱ پیرنگ: طرح
۲۶		۸.۱.۱ شخصیت
۲۷		۹.۱.۱ زاویه دید
۲۹		۲.۱ تاریخچه
۳۸		۳.۱ روش‌شناسی

فصل دوم:

ویژگی‌ها و گونه‌شناسی روایت در قرآن

مقدمه ۴۳

۴۳	۲.۱) روایت و متن ادبی قرآن
۵۱	۲.۲) روایت‌شناسی در مطالعات ادبی قرآن
۵۴	۳.۲) طبقه‌بندی روایت‌های قرآن
۶۶	۴.۲) ویژگی‌های روایت‌های قرآنی

فصل سوم:

تحلیل پیرفت‌ها در روایت‌های داستانی قرآن

۶۹	مقدمه
۷۰	۱.۳) داستان‌های چندنسخه‌ای
۷۰	۱.۱.۳) داستان‌های آفرینش آدم
۸۶	۲.۱.۳) داستان‌های نوح
۱۰۲	۳.۱.۳) داستان‌های هود
۱۱۱	۴.۱.۳) داستان‌های صالح
۱۱۹	۵.۱.۳) داستان‌های لوط
۱۳۱	۶.۱.۳) داستان‌های شعیب
۱۳۵	۷.۱.۳) داستان‌های موسی
۱۴۶	۸.۱.۳) داستان‌های مریم و عیسی
۱۵۰	۲.۳) داستان‌های تک‌نسخه‌ای
۱۵۱	۱.۲.۳) داستان یوسف
۱۵۶	۲.۲.۳) داستان سلیمان
۱۵۸	۳.۲.۳) داستان اصحاب کهف
۱۶۱	۴.۲.۳) داستان مرشد موسی
۱۶۴	۵.۲.۳) داستان ذوالقرنین

فصل چهارم:

تحلیل پیرفت‌ها در روایت‌های تمثیلی قرآن

۱۶۷	۱.۴) درآمدی بر ساختار روایتی تمثیلات قرآن
۱۷۲	۲.۴) بسامد و طبقه‌بندی امثال قرآن

۳.۴	دستور زبان امثال قرآن	۱۷۵
۴.۴	تحلیل روایت‌های تمثیلی قرآن	۱۸۰
	خاتمه: جمع‌بندی و نتیجه‌گیری	۱۹۵
* فهرست منابع و مآخذ		
۲۰۳		
* پیوست: فرهنگ اصطلاحات		
۲۰۹		

پیشگفتار

قرآن به مثابه یک متن ادبی، در خود انواع مختلفی از گونه‌های ادبی را گرد آورده است. روایت‌گری یکی از فنون ادبی قرآن به شمار می‌رود و در این متن به انبوهی از روایت‌های گوناگون برمی‌خوریم. داستان‌های پیامبران و اقوام گذشته، امثال و حتی برخی تشبیهات قرآنی گونه‌ای از روایت به شمار می‌روند.

در قرآن به فراوانی و تنوع بسیار روایت‌ها برخورد می‌کنیم که شیوه‌های گوناگونی از توالی اجزا و عناصر روایتی در آنها دیده می‌شود. ترتیب زمانی تنها یکی از این الگوها را تشکیل می‌دهد؛ با این حال نقش زمان در سیر حوادث، یکی از ویژگی‌های مهم قابل مطالعه در تحلیل ساختاری روایت‌ها است. این‌که حوادث از چه نوع ترتیبی برخوردار بوده و پس و پیش‌های احتمالی در سیر حوادث به چه منظور صورت گرفته و کوتاه و بلند شدن هریک از پیرفت‌های روایت از چه منطق روایتی پیروی می‌کرده و این‌که روایت از کجای واقعه شروع شده و از آغاز به پایان و یا از پایان به آغاز و یا از میانه به هر دو سو حرکت کرده است.

روایت‌های قرآن به شکل ویژه مورد مطالعه قرآن‌پژوهان و ادب‌پژوهان زبان عربی قرار نگرفته است و تنها در حدی عمومی و کلی به بحث از برخی گونه‌های روایت‌های قرآنی چون: قصص و امثال پرداخته شده که آن هم از جهت ویژگی روایتی آنها نبوده است. این در حالی است که امروزه روایت‌شناسی به عنوان دانشی مستقل به مطالعه روایت به مثابه یک نوع ادبی پرداخته و گونه‌های مختلف روایت را از جهات گوناگونی چون: شخصیت‌سازی، تصویرسازی و کارکرد نقشمایه‌ها تحلیل می‌کند. مفسران در تفسیر این بخش از قرآن معمولاً به مشکلات چندی چون حذف

مقاطعی از روایت یا تفاوت دو نسخه از یک روایت و یا پس و پیش شدن مقاطع آن برخوردارده، برای رفع ابهامات پدیدآمده به تلاش فراوانی دست می‌زدند. همچنین یکی از اهداف نگارش کتاب‌های مستقلى با عنوان قصص و امثال قرآن، رفع ابهامات ناشی از ساختار روایی ویژه این نوع آیات است. در گذشته برای حل این مشکل بیشتر به بعد محتوایی روایت توجه شده و به منابع دیگری مانند کتاب مقدس رجوع می‌شد تا با افزودن اطلاعاتی از آن بر قرآن به فهم کامل‌تری از روایت قرآنی دست یافته، وضوح بیشتری به آیات قرآن ببخشند. به علاوه، هرچند دانش‌های عربی به ویژه در حوزه علوم بلاغت با پیدایش در محور قرآن به یافته‌های زیبایی‌شناختی گوناگونی در ارتباط با متن مقدس قرآن دست یافتند، اما به تحلیل ساختاری و شکلی روایت توجه نشان نداده و این بحث هم‌چنان دست‌نخورده مانده بود. نمونه‌های شاخص این جریان را می‌توان در آثار جاحظ معتزلی، عبدالقاهر جرجانی و سعدالدین تفتازانی یافت که نمود تفسیری آن در الکشاف زمخشری به چشم می‌خورد. لیکن در هیچ‌یک از این منابع و نیز مجموعه منابع موسوم به علوم قرآن، به مطالعه و تحلیل ادبی روایت‌های قرآنی از جهت ویژگی‌های روایت‌گری در آنها به طور خاص بر نمی‌خوریم. در عصر حاضر برخی تلاش‌های اولیه چون: التصوير الفنی سید قطب و مجموعه آثار محمود بستانی پدید آمده‌اند که از یک‌سو مطالعاتی کلی و اجمالی ارائه داده و از سوی دیگر وضوح روش‌شناختی ندارند. در این میان توجه به این نکته بر اهمیت بحث مزبور بیش از پیش می‌افزاید که مجموعه قابل توجهی از مطالعات زبان‌شناسی و نیز روایت‌شناسی درباره روایت‌های غیر قرآنی همچون: قصه‌های عامیانه و داستان‌های عهدین، صورت گرفته که با توجه به درونمایه‌ها و شکل مشترک از یک‌سو در پژوهش حاضر قابل استفاده بوده و از سوی دیگر با توجه به تفاوت‌های شکلی و محتوایی، این پژوهش می‌تواند بر توسعه قلمرو این نوع مطالعات بیافزاید.

در این پژوهش به دنبال شناخت شیوه توالی حوادث در روایت‌های قرآنی بوده و در پی منطق توالی پیرفت‌های روایت، در جستجوی پیرنگ روایت‌های قرآنی برآمده‌ایم. در بررسی ساختاری جنبه‌های روایت‌گری در آیات قرآن، به طور ویژه داستان‌ها و امثال قرآن از جهت توالی پیرفت‌ها تحلیل روایتی شده‌اند و نقش زمان و علیت و دیگر روابط موجود در پیرفت‌های هر روایت مورد مطالعه قرار گرفته است. در این رهیافت سعی شده که عناصر مشترک و الگوهای همسانی از توالی پیرفت‌ها به

دست آمده و روایت قرآنی از جهت شکلی و نه محتوایی مورد نقد و بررسی کامل قرار گرفته، برون‌یافتی برای ابهامات پدیدآمده بدون نیاز به افزودن مباحثی از غیر قرآن بر آن ارایه شود.

شناخت تاریخی روایت در قرآن از راه مطالعه جایگاه آن در عصر نزول و طبقه‌بندی روایت‌های قرآن و دستیابی به ویژگی‌های کلی و عمومی آنها مقدمه‌ای برای این تحلیل ساختاری به شمار می‌رود. آنگاه بررسی دستور زبان و زاویه دید روایت‌ها برای شناخت بستر ادبی و هنری روایت ضروری بوده و سرانجام استخراج پیرفت‌ها و تحلیل آنها از جهت شیوه توالی و پشت سرهم‌آیی، شناختی کامل از عنصر زمان و علیت در روایت به دست ما می‌دهد. از این پس باید بین نسخه‌های مختلف هر روایت مقایسه کرد و در پی دستیابی به الگوهای مشترکی از توالی پیرفت‌ها برآمد که به فهم بهتر روایت‌ها می‌انجامد. همچنین این الگوی پژوهش در روایت‌های قرآن برای تبدیل آنها به گونه‌های نمایشی بسیار کارساز و ضروری است.

در نگارش این اثر از رهنمودهای ارزشمند و عالمانه استادان گرامی آقایان دکتر احمد پاکتچی، دکتر آذرتاش آذرنوش و دکتر محمدعلی لسانی فشارکی بهره‌مند بودم که بدین وسیله، نهایت سپاس و قدردانی خود را ابراز می‌دارم.



فصل اول

کلیات و مباحث مقدماتی

۱.۱ اصطلاح‌شناسی

در این بخش به بررسی مفهومی برخی اصطلاحات مورد استفاده در این پژوهش پرداخته می‌شود.

۱.۱.۱ روایت

این واژه در برابر اصطلاح «Narrative» برگزیده شده و در عربی نیز به آن «السرد» و یا «الرواية» گفته می‌شود. روایت یک گونه ادبی به شمار می‌رود و گونه‌های مختلفی را درون خود دارد.^۱ داستان‌هایی که در دوره کودکی از مادرانمان می‌شنیدیم، افسانه‌های کهنی که در بین همه ملل رواج دارند، فیلم‌های سینمایی و حتی برخی آگهی‌های بازرگانی، نوعی روایت به شمار می‌روند.^۲

روایت‌ها بازنگایی از جهان خارج ارایه می‌دهند که از طریق آنها پیرامون خود را می‌شناسیم و نیز بر مبنای این شناخت به استدلال می‌پردازیم و آن‌چه را فهمیده‌ایم

۱. مایکل جی. تولان، درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ابوالفضل حری و زهره رهیده (تهران، بنیاد سینمایی

فارابی، چاپ اول، ۱۳۸۳) ص ۱۱-۱۳.

۲. آرتور آسابرگر، روایت در فرهنگ عامیانه رسانه و زندگی روزمره، حمیدرضا لیراوی (تهران، انتشارات سروش،

۱۳۸۰) ص ۲۴.

به دیگران بازگو می‌کنیم.^۱ از این منظر، روایت‌ها نه تنها ارتباط ما را با دیگران و محیط پیرامون برقرار می‌سازند که ارتباطات ذهنی و شناختی و روانی ما نیز در بستر همین روایت‌ها شکل می‌گیرد و سامان می‌یابد.^۲

روایت‌گری از آغاز تاریخ تاکنون همزاد بشر بوده و همراه با پیشرفت‌ها و تحولات زندگی انسان به تکامل رسیده است. انسان پیش از تاریخ برای روایت‌گری، ترکیبی از رخدادهای زندگی و آمال و آرزوهایش را به زبان نقاشی بر دیواره‌های غارها به تصویر می‌کشید. تاریخ‌نگاری که از آغاز اختراع خط کم و بیش در بین سایر ملل رواج داشته، خود در شرایطی نوعی روایت‌گری است. حماسه‌ها و اساطیر ملل و اقوام غالباً به شکل روایت‌هایی عرضه شده‌اند که از منبع امور خارق‌العاده تغذیه شده و حوادث مربوط به انسان را تأویلی غیر طبیعی و یا - به عبارت دقیق‌تر - فراطبیعی می‌کردند. کتاب‌های مقدس نیز چه از ادیان وحیانی و چه غیر آن به طور انبوه از گونه‌های مختلف روایت برای بیان اهداف و مقاصد خود استفاده کرده‌اند. گونه‌های نمایشی چون: تئاتر و پانتومیم و سینما نیز نوعی روایت به شمار می‌روند که به جای آن‌که نوشته شوند، گفته می‌شوند و به نمایش درمی‌آیند. فن‌آوری‌های جدید رسانه‌ای بر گوناگونی و فزونی این نوع روایت‌ها تأثیری شگرف داشته‌اند.^۳ روایت می‌تواند در قالب گفتار، نوشتار، تصاویر متحرک و حتی ایما و اشاره درآید.^۴

با وجود همه این تنوع و فره‌بی، همه روایت‌ها در این ماهیت مشترکند که مجموعه حوادث مربوط به یک موضوع را در یک توالی به چینش درمی‌آورند. از این منظر می‌توان به جستجوی تعریفی نسبتاً مشخص از روایت برآمد. روایت، اثری داستانی با ویژگی توالی است که در خلال دیباچه و میانه و فرجامی به طرح تعارضاتی و سپس گره‌فکنی آنها طی زمان می‌پردازد.^۵

1. Michel de Certeau (1984). *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press. p. 186.

۲. آرتور آسابرگر، پیشین، ص ۲۴.

۳. عبدالملک مرتاض، فی نظریة الرواية (کویت: عالم المعرفة، ۱۹۹۸) ص ۱۱-۱۲.

4. Roland Barthes (1994). *The Semiotic Challenge*. California: University of California Press. p. 89.

۵. عبدالملک مرتاض، پیشین، ص ۱۱-۱۲.

روایت، رشته‌ای از رخدادهاست که ارتباط منطقی با هم داشته و از نظر توالی زمانی نیز به هم مربوط هستند.^۱ به عبارت دیگر: هر توالی از پیش‌انگاشته‌ای از رخدادهایی که به طور غیر تصادفی و هدفمند و معنادار به هم پیوند یافته‌اند، یک روایت است.^۲ روایت، زنجیره‌ای از رخدادها در زمان است و یا رخدادهایی که در زمان به وقوع می‌پیوندند و ممکن است این زمان بسیار کوتاه در حد چند ثانیه و بسیار بلند در حد یک رمان تاریخی مربوط به حوادث چند قرن یا حتی هزاره باشد.^۳

مشخصه روایت‌ها تسلسل آنهاست. لذا تابلوهای نقاشی، طرح‌ها و عکس‌ها و هر نمود تصویری در یک قاب، روایت تلقی نمی‌شود؛ زیرا هر قاب تنها لحظه‌ای ثابت و بریده از زمان و تسلسل و حرکت را نمایش می‌دهد.^۴ بنابراین آنها ممکن است خود اجزایی از یک روایت باشند، ولی خود روایت نیستند. البته تابلوهای مسلسل چون تعزیه‌ها و نقالی‌ها را باید استثنا کرد. بنابراین تصاویری که تک هستند از محتوای روایتی بی‌بهره‌اند و متنی که همه چیز را به یک باره عرضه می‌کند، روایت نیست.^۵

روایت بدون زمان بی‌معناست. چرا که یک ساخت زمانمند است و به بیان حادثه‌ای می‌پردازد که در زمان رخ داده است؛ برخلاف تصویر که فراسوی زمان جا دارد. بنابراین هر سخن و متنی الزاماً روایتی نیست.^۶ روایت بازگویی اموری است که از جهت زمانی و مکانی از ما گسیخته‌اند؛ رخدادهایی غایب که بین گوینده و شنونده حاضر به جریان درمی‌آیند. بنابراین سه حلقه ارتباطی در این بین فرض می‌شوند که بین آنها سه نوع رابطه تصور می‌شود:^۷

بنا بر فاصله‌ای که بین رخداد و روایت فرض می‌شود، در هر روایت باید رخداد پیش از آن پایان پذیرفته باشد. بنابراین گزارش هم‌زمان و مشاهده بازی فوتبال روایت نیست. هر روایت سخنی بسته است که آغاز و انجामी دارد و این، تفاوت آن از جهان

1. Bal, Mieke (1985). *Narratology: Introduction of The Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. p. 5.

۲. مایکل جی. تولان، پیشین، ص ۲۰. ۳. آرتور آسابرگر، پیشین، ص ۱۸-۲۰.

۴. آرتور آسابرگر، پیشین، ص ۲۰-۲۱. ۵. آرتور آسابرگر، پیشین، ص ۳۳.

۶. بابک احمدی، ساختار و تأویل متن: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، ج ۱ (تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۲) صص

۱۶۵-۱۶۴. ۷. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۱۶-۱۷.

واقعی است. روایت رشته‌ای از حوادث بسته نیست؛ بلکه رشته‌ای بسته از حوادث است.^۱

روایت، اثری نسبتاً پیچیده است که در نتیجه عمل چیره‌دستانه مؤلف در ترکیب کنش‌ها و گفتگوها و شخصیت‌ها - و نیز ارایه انواع مختلفی از اطلاعات در این خلال - آفریده می‌شود.^۲ براساس آنچه گذشت، ویژگی‌های کلی روایت را می‌توان در بندهای زیر برشمرد:

- سخنی ساخته و پرداخته شده و متفاوت از سخنان بالبداهه روزمره؛
- برخوردار از طراحی از پیش تعیین‌شده؛
- دارای خط سیر و حرکت تدریجی از جایی به جای دیگر با نقطه آغاز و پایان؛
- وجود روایت‌گر که ممکن است در دسترس یا در دوردست و یا در پس‌زمینه و یا نامرئی باشد؛

- استفاده فراوان از خاصیت انتقال در زبان که به انسان امکان ارجاع به هر رخدادی با هر فاصله زمانی و مکانی نسبت به گوینده و مخاطب را می‌دهد.
- در هر روایتی الزاماً باید فاصله‌ای فرض شود و حوادث بازگو شوند. روایت مستلزم یادآوری رخدادهایی است از جهت زمان و مکان دور از دسترس گوینده و مخاطبش است.^۳

عوامل مختلفی در ساخت روایت دخالت دارند؛ از جمله: چکیده‌هایی که روایت‌گر برمی‌گزیند، موقعیت‌های زمانی و مکانی و احوالی که صحنه‌سازی روایت را ترتیب می‌دهند، کنش‌هایی که گره‌های داستان را آفریده و سپس در سیر توالی پیرفت‌ها به واگشایی آن گره‌ها می‌پردازند، طرف‌های گفتگویی که روایت را بیان می‌کنند و طرز تلقی روایت‌گر و زاویه دید روایت را نشان می‌دهند، راه حل قطعی و آنچه سرانجام باید رخ دهد و قطعه پایانی که روایت را به هم می‌دوزد.^۴

۲.۱.۱) روایت‌شناسی

روایت‌شناسی، دانش تئوری‌های روایت است که به مطالعه و تحلیل روایت‌ها و

۱. بابک احمدی، پیشین، صص ۱۶۴-۱۶۵.

۲. آرتور آسبرگر، پیشین، ص ۷۵.

۳. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۱۸-۱۹.

شکل و ساختارشان پرداخته، آنها را دسته‌بندی نموده، گونه‌های مختلف روایت را شناسایی کرده، نقاط اشتراک و تمایزشان و عناصر سازنده روایت را استخراج و در این باب، نظریه‌پردازی می‌کند.^۱ روایت‌شناسی به بحث درباره ساختار داستان‌ها پرداخته، در جستجوی دستور زبان روایت برمی‌آید.^۲ در آستانه ورود روایت به عرصه تنوری، دانش‌های دیگر از جمله: تاریخ‌نگاری، بوم‌شناسی و مردم‌شناسی و روان‌کاوی و هر دانش متن‌محور از آن متأثر گشته و روایت‌شناسی آنها را عرصه جولان خود قرار داد.^۳ امروزه روایت‌شناسی، الگوواره جدیدی در علوم انسانی آفریده است و روایت فراتر از آن‌که تنها یک قصه و حکایت سرگرم‌کننده باشد، به روشی برای شناخت گذشته تبدیل شده است.^۴ در بخش تاریخچه و روش‌شناسی در همین فصل بیشتر درباره روایت‌شناسی سخن گفته خواهد شد.

۳.۱.۱) روایت‌گر

این واژه در برابر اصطلاح «Narrator» و منظور از آن شخصی غیر از نویسنده روایت است.^۵ کسی جز نام روی جلد که بر پایه سبک و شیوه بیان روایت خود را خواه آشکار یا نهان می‌شناساند. بنابراین بین روایت‌گر و نویسنده تفاوت وجود دارد.^۶ مؤلف روایت می‌تواند ناشناخته باشد؛ مانند اسطوره‌ها و متون دینی؛ اما روایت‌گر همیشه در روایت حضور دارد.^۷ روایت‌گر از ویژگی‌های متمایز هر روایت است که خود را در سیر روایت معرفی می‌کند. روایت‌گر یک داستان را به آگاهی می‌رساند و نقاط ابهام و خلأ را در روایت پر می‌کند و اجمال‌ها را به تفصیل درمی‌آورد و شرح می‌دهد.^۸ روایت‌گر به نقل وقایع داستان می‌پردازد و در نقش دانای ماجراها، سرگرمی‌آفرین یا آموزگار در ارتباط با مخاطب قرار می‌گیرد. روایت‌گر از نوعی قدرت

۱. David Herman. Op.cit. Narrative. Gerald Prince. *A Dictionary of Narratology*: Narrative. University of Nebraska Press, 1989.

۲. سیروس شمیسا، پیشین، ص ۳۶۵.

۳. David Herman. Op.cit. Narrative.

۴. والاس مارتین، پیشین، ص ۱. ۵. آرتور آسابرگر، پیشین، صص ۲۱-۲۲.

۶. والاس مارتین، نظریه‌های روایت، محمد شهباز (تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۲) ص ۱۰۱.

۷. بابک احمدی، پیشین، ص ۱۶۴. ۸. مایکل جی. تولان، پیشین، ص ۱۷.

و مرجعیت برخوردار است که خواننده به او دل می‌سپارد.^۱ گاهی شخصیت مشخصی، وظیفه نقل حوادث را با گفتار یا یادآوری و... دارد که در این صورت روایت از روایت‌گر-شخصیت برخوردار است و گاهی نیز کسی که در قلمرو روایت نقشی ندارد، این کار را بر عهده دارد.^۲ روایت‌گر الزاماً در همه بخش‌های روایت حضور ندارد؛ بلکه ممکن است مقدمه‌چینی‌های لازم را انجام دهد و سپس خود را از میان برداشته، به پس زمینه منتقل شود و خواننده را بدون واسطه با حوادث، رودررو سازد و یا گهگاهی در مواقع لزوم در صحنه ظاهر و سپس دوباره پنهان گردد. در برخی روایت‌ها ممکن است با تغییر زاویه دید روایت‌گران متعددی در آن پا گذارند.^۳

سیمور چتمن با رهیافت روانکاوانه و هرمنوتیکی، همه افراد دخیل در ساخت روایت را در شش شخص جمع کرده و روابط بین آنها را شرح داده است:

مؤلف واقعی ← مؤلف مستتر ← روایت‌گر ← روایت‌شنو ← خواننده مستتر ← خواننده واقعی^۴

مؤلف واقعی همان نام روی جلد است که روایت را نوشته است. مؤلف مستتر، همزاد مؤلف واقعی است و تصویری است که خواننده بعد از خواندن روایت از مؤلف آن در ذهن خود می‌سازد و در واقع این تصویر در روایت خود را نشان داده است.^۵ مؤلف مستتر برخلاف روایت‌گر سخنی برای گفتن ندارد و ابزار مستقیم ارتباطی در اختیار ندارد و از طریق طرح کلی داستان به راهنمایی خواننده می‌پردازد. او در واقع رونوشتی رسمی از مؤلف واقعی است که می‌توان او را مؤلف استنباطی^۶ نامید که باید استنباط و ساخته و پرداخته شود؛ نه آن که به طور صریح در جایی حضور داشته باشد. روایت‌شنو، مخاطب روایت‌گر در داستان است و معمولاً خود یکی از شخصیت‌های داستان به حساب می‌آید.^۷

۱. همان، ص ۱۸.

۲. دیوید برودل، روایت در فیلم داستان، علاءالدین طباطبایی، ج ۱ (تهران: بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول،

۱۳۷۳-۱۳۷۵)، ص ۱۳۰. ۳. آرتور آسبرگر، پیشین، ص ۲۱-۲۲.

4. Seymour Benjamin, Chatman. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press. pp. 148-151.

5. Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 70-71.

6. Inferred Author

۷. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۷۲-۷۳.

خواننده مستتر کسی است که مؤلف واقعی، او را به هنگام تألیف روایت در نظر گرفته است و روایت را برای او نوشته است. شناخت این مخاطب فرضی، کمک زیادی به پر کردن جاهای خالی روایت می‌کند؛ زیرا هیچ اثر داستانی نمی‌تواند همه چیز را نقل کند و هرچه را بگوید، باز سخنان دیگری برای گفتن می‌ماند. نویسنده، روایت را از بین حوادث گزینش می‌کند و فرض می‌کند که خواننده با توشه دانش خود آن را غنا می‌بخشد و بر مبنای جاهای پر، جاهای خالی را تکمیل می‌کند. خواننده واقعی نیز حلقه پایانی این سامانه ارتباطی است که همان خریدار روایت است که آن را در برابر خود قرار داده، می‌خواند.^۱

۴.۱.۱) کارکرد

این اصطلاح در برابر مفهوم «Function» برگزیده شده و این گونه تعریف شده است: دانه‌ای که در بستر روایت کاشته می‌شود و عنصری را می‌پروراند که بعد در همان سطح یا در سطح دیگر به بار می‌نشیند.^۲

کارکرد، کوچکترین جزء هر روایت است که تمهیدی برای اجزای بعدی به شمار رفته، هدفی را درون روایت دنبال می‌کند. بنابراین کارکرد با هدف‌های درازمدت روایت سر و کار دارد و مایه انسجام روایت است. برای مثال، نوشیدن یک نوشیدنی توسط یکی از شخصیت‌های روایت شامل کارکردهای زیر است: سفارش دادن، گرفتن، نوشیدن، پرداخت پول. در بین این‌ها پرداخت پول چندان ضروری نیست و جزو کارکردهای اصلی به شمار نمی‌رود.^۳

کارکردها در تقسیمی کلی به دو گونه اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. کارکردهای اصلی هسته‌هایی هستند که نقطه عطف یا آغازگر راهی در سیر روایت به شمار می‌روند و کارکردهای واسطه که حاشیه‌ای و غیر اساسی‌اند، کارکردهای هسته‌ای را همراهی می‌کنند، ولی نتیجه مؤثری در آینده روایت ندارند.^۴ در تقسیمی جزئی‌تر کارکردها به گونه‌هایی چند تقسیم می‌شوند:

۱. آرتور آسابرگر، پیشین، ص ۲۶-۲۸.

2. Barthes. Roland, *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, in «Image- Music- Text», London, Fontana, 1977 p. 89.

۳. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۳۴-۳۶.

۴. همان، ص ۳۷.

۱. کارکردهای ویژه که در سرتاسر داستان پراکنده‌اند، پشت سر هم می‌آیند و به تدریج کامل می‌شوند و تسلسلی از نوع همنشینی دارند. آنچه پروپ در تحلیل ریخت‌شناختی قصه‌های پریان از آن یاد می‌کند و ۳۱ گونه آن را برمی‌شمرد، همین نوع کارکرد است. این کارکردها خود بر چند گونه هستند:

a. کارکردهای اصلی یا مرکزی و یا هسته‌ها که نقطه عطف‌های واقعی هر روایت و لحظات خطرند و لحظاتی که رخدادها می‌توانند به هر سویی بروند. این کارکردها پشت سر هم می‌آیند و دارای نتایج مهمند؛ مانند: زنگ زدن تلفن یا رسیدن نامه که می‌توانند کارکردهایی اصلی و نقاط عطف و خطرآمیز و بحرانی داستان باشند و خط سیر داستان را از آن نقطه به بعد تغییر دهند.

واسطه‌ها و کاتالیزورها که در فاصله میان کارکردهای اصلی قرار می‌گیرند و مکانی امن و بی‌خطرند که بارت آنها را تابع یا پارازیتی می‌نامد. این نوع کارکردها برای سیر پیرنگ ضروری نیستند و قابل حذف یا جایگزینی هستند و بیشتر برای پردازش فنی و هنری روایت یا جذاب کردن آن به کار می‌آیند. با این حال تابع‌ها حلقه اتصال کارکردهای اصلی به شمار می‌روند و لذا وجود آنها برای بازگویی داستان ضروری است.^۱

۲. کارکردهای نمایه^۲ که حالات روان‌شناختی شخصیت‌ها و بیانگر جو و فضای روایتند. نمایه‌ها به مفهومی کم و بیش نامتعیین و در عین حال ضروری برای معنای داستان اشاره دارند؛ نه این‌که به کنشی مکمل و هدفمند بیانجامند. به عبارت دیگر آنها حالت پیوسته و نه تدریجی دارند و از راه ارتباط با سطحی بالاتر، در قالب رابطه جانشینی به تعین می‌رسند.^۳ برای مثال، فضاسازی‌های یک صحنه قتل که قاتل در چه وضعیتی و مقتول در چه حالتی قرار داشت و چگونه ترس و خشم و... از چهره آنان می‌بارید، کارکردهایی نمایه‌ای هستند.^۴ نمایه‌ها خود به دو گونه‌اند:

a. نمایه‌های ویژه و مرتبط که وظیفه کشف اطلاعات را دارند و خواننده از طریق آنها از شخصیت و مکان و حال و هوای داستان آگاهی می‌یابد.

۱. والاس مارتین، پیشین، صص ۸۱-۸۴.

2. Indices 3. Barthes. Roland, op. cit. p. 92.

۴. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۳۵-۳۹.

b. اطلاعات‌دهندگان سطحی و گذرا که اطلاعاتی غیر ضروری را به مناسبت در اختیار می‌نهند و جنبه کارکردی آنها ضعیف است. مثلاً اشاره به این که آفتاب در ساعت فلان، طلوع یا غروب کرد، بدون آن که این آگاهی از این زمان به فضاسازی روایت کمک کند.^۱

ممکن است روایتی بیشتر جنبه کارکردی از نوع اول را داشته باشد و نمایه‌ها در آن چندان به کار نیابند؛ مانند قصه‌های عامیانه که چیزی جز مجموعه‌ای متوالی از کارکردهای ویژه اصلی و واسطه نیستند و گاه روایتی چون رمان‌های روان‌شناختی، بیشتر جنبه نمایه‌ای داشته و کارکردهای ویژه در آنها کاربرد چندانی ندارد.^۲

۵.۱.۱) پیرفت

پیرفت در برابر اصطلاح «Sequence» برگزیده شده و در ارتباط مفهومی تنگاتنگی با اصطلاح کارکرد است. پیرفت، کوچک‌ترین حلقه زنجیره حوادث روایت است و روایت، سیر توالی مجموعه‌ای از پیرفت‌ها است. کارکردها در یک داستان، پیرفت روایت را شکل می‌دهند و هر پیرفتی در خود مجموعه‌ای کارکرد دارد.

پیرفت با مراکز و هسته‌هایی آغاز می‌شود و پایان می‌پذیرد. هسته‌ها کارکردهایی هستند که به طور تلویحی بر یکدیگر دلالت می‌کنند. برای مثال، در سکانسی که مادری به فرزندش غذا می‌دهد، آماده‌سازی مواد خام دیده می‌شود که بر پختن دلالت دارد و پختنی وجود دارد که بر خوردن دلالت دارد و به همین ترتیب هر کارکردی، کارکرد بعدی را در پی دارد. بنابر توضیح و تقسیمی که از انواع کارکردها در بخش قبل گذشت، مشخص می‌شود که برخی از کارکردها نیز در ضمن این پیرفت ممکن است انتخابی باشند که به آنها تابع گفته می‌شود؛ مانند: چرخاندن کودک به دور آتش به هنگام پختن غذا و یا برای سرگرم کردن او به هنگام خوراندن غذا. نمایه‌ها نیز در ضمن این پیرفت حضور دارند. احساس شادمانی مادر، از نوع نمایه‌های ویژه است که وضعیت روحی و روانی مادر را به اطلاع می‌رساند و اما این که کودک روپوش سفیدی به تن دارد، صرفاً برای اطلاع‌رسانی آمده تا صحنه را ملموس سازد.

1. Barthes. Roland, op. cit. p. 96.

۲. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۳۴-۳۵.

پیرفت‌ها از طریق کارکردهای درونشان به وحدت و استقلال می‌رسند. کارکردها داستان را روی خط زمان از آغاز تا پایان به هم می‌پیوندند و مجموعه‌ای از پیرفت‌ها را درون روایت شاخص می‌سازند. بنابراین توالی، پیرفت منطقی کارکردهای اصلی است که با روابطی منسجم و استوار به یکدیگر می‌پیوندند. هر توالی از جایی آغاز می‌شود که بین کنش و کارکرد پیشین، مناسبتی منطقی نباشد و جایی پایان می‌گیرد که کنش با کارکرد بعدی بی‌ارتباط باشد.^۱ از سوی دیگر پیرفت‌های شامل این کارکردها هم ممکن است در رابطه با پیرفت‌های سطح بالاتر به کارکرد تبدیل می‌شوند. به عبارت دیگر نظامی طولی و عرضی از پیرفت‌ها قابل فرض است؛ یعنی هر پیرفتی افزون بر این که در کنار پیرفت قبلی و بعدی نشسته، خود ممکن است متضمن پیرفت‌های کوچکتر از خود نیز باشد. بنابراین برای فهم ساختار روایت کافی نیست که تنها کارکردها را از این جهت که از یک نظر، هسته و از نظر دیگر، تابع هستند، بشناسیم؛ بلکه باید از تحلیل کنش فراتر رویم و روایت را از منظر پیوستگی حلقات آن و چگونگی این ارتباط نیز بررسی کنیم.^۲

۶.۱.۱) توالی پیرفت‌ها

مسئله توالی پیرفت‌ها به نقش زمان در سیر روایت مربوط می‌شود. نسبت بین زمان و روایت در مقایسه بین داستان و پیرنگ الزاماً یکسان نیست. زمان در سیر روایت در سه محور عمده نقش ایفا می‌کند: مدت، ترتیب و بسامد.

۱. مدت داستان یا محدوده زمانی‌ای که داستان در آن واقع شده است الزاماً با مدت گزینش شده پیرنگ یکسان نیست؛ چه بسا از مدت یک سال فقط یک ماه یا یک هفته آن روایت شود. در فیلم‌ها معمولاً برای نشان دادن ارتباط بین مدت در پیرنگ و داستان از شیوه‌هایی چون نمایش تقویم، ساعت و... استفاده می‌شود.^۳ رابطه بین زمان داستان و پیرنگ ممکن است به یکی از صورت‌های زیر باشد:

- گسترش: زمان پیرنگ طولانی‌تر از زمان داستان است.
- چکیده: زمان پیرنگ بسی کوتاه‌تر از زمان داستان گشته و با تعبیریاتی چون: یک سال گذشت، خلاصه می‌شود.

1. Barthes. Roland op cit, p. 10.

۳. دیوید پرودل، ص ۱۶۵.

۲. مایکل جی. تولان، پیشین، ص ۳۵.

- حذف: برخی دوره‌های زمانی کنار گذاشته می‌شود.
- موازنه: مدت هر دو زمان یکسان است.
- ایست: گاه در هنگام توصیف یا تفسیر گویا زمان بازمی‌ایستد و پیرنگ به طور کلی عنصر زمان را کنار می‌گذارد.^۱
- ۲. ترتیب وقایع در پیرنگ الزاماً مطابق با ترتیب آنها در داستان نیست؛ بلکه بسیار اتفاق می‌افتد که وقایع پس و پیش شوند.^۲ نقل حوادث بدون ترتیب زمانی از شیوه‌های متداول پیرنگ است که مثلاً در ضمن گفتگوی دو شخصیت رجوع‌های مکرر و نامنظم به گذشته و حال می‌شود. حفظ ترتیب وقایع به تمرکز خواننده بر سیر رویدادها می‌انجامد و بر هم زدن آنها کنجکاوی او را برمی‌انگیزاند.^۳ حالت‌های زیر در تغییر سیر ترتیبی وقایع ممکن است رخ دهد:
 - پس‌نگاه^۴: روایت‌گر به رویدادهای گذشته بازمی‌گردد.
 - پیش‌نگاه^۵: روایت‌گر به آینده پرش و رویدادهای آینده را بازگو می‌کند.
 - پیش‌بینی یا آینده‌نگری: رویدادهای آینده پیش از وقوع حدس زده می‌شوند.^۶
- ۳. بسامد وقایع: وقایع داستان ممکن است اصلاً نمایش داده نشود یا فقط یک بار و یا بیشتر نمایش داده شوند. تکرار وقایع به انسجام روایت در ذهن خواننده می‌انجامد.^۷ میزان تکرار وقایع در مقایسه با میزان وقوع آنها به صورت‌های زیر قابل فرض است:
 - روایت واحد: هر رویداد تکی که فقط یک بار رخ داده، فقط یک بار روایت می‌شود.
 - روایت تکراری: هر روایت تکراری بیش از یک بار و به تعداد تکرار و یا کمتر روایت می‌شود.
 - روایت واحد مکرر: رویدادی که چند بار رخ می‌دهد فقط یک بار روایت می‌شود.
 - روایتی مکرر واحد: رویدادی که فقط یک بار رخ داده، چند بار روایت می‌شود.^۸

۱. والاس مارتین، پیشین، ص ۹۱. ۲. دیوید برودل، پیشین، صص ۱۵۸-۱۵۹.

۳. همان، صص ۱۶۰-۱۶۱.

4. Flash-back

5. Flash-forward

۶. والاس مارتین، پیشین، ص ۹۱. ۷. دیوید برودل، پیشین، صص ۱۶۳-۱۶۴.

۸. والاس مارتین، پیشین، ص ۹۱.

۷.۱.۱) پیرنگ: طرح

این اصطلاح از مفاهیم جنجالی روایت‌شناسان است که برابرهایی چندی برای آن در نظر گرفته و هریک از منظر خود به آن پرداخته‌اند. معادل رایج آن «Plot» است و این چنین تعریف می‌شود: شیوه‌ای که مؤلف برای گزینش و ترکیب رخداد‌های روایت برمی‌گزیند و رشته‌هایی از کنش‌ها را به یکدیگر می‌دوزد تا سیری منطقی و ارضاکننده برای رسیدن به پایان قطعی داستان بیافریند.^۱ پیرنگ، ساختار روایت را شکل می‌دهد و حاصل ترکیب پیرفت زمانی و علت است. بنابراین جمله «پادشاه مرد و سپس ملکه مرد» که دارای پیرفت و لیکن فاقد علت است، از پیرنگ برخوردار نیست؛ اما اگر گفته شود: «پادشاه مرد و سپس ملکه از غم مرگ او بمرد» در این صورت پیرنگی طراحی شده است.^۲

در هر روایت ممکن است در کنار طرح اصلی، طرح‌های فرعی و ثانوی^۳ نیز وجود داشته باشد که شامل شخصیت‌های فرعی و مناسبت‌هایشان باشد.^۴ طرح داستان همانند طرح ساختمان است و نویسنده باید از پیش، جای واحدهای کوچکتر را بر روی نقشه مشخص کرده باشد؛ البته طرح داستان ممکن است در میانه راه تغییر کند، زیرا اجزای آن برخلاف ساختمان زنده‌اند و اساساً طرح باید آن‌چنان زنده و فعال باشد که گاه مستقل از مؤلف، بر او سیری را تحمیل کند و احياناً پیش‌بینی مؤلف را برهم می‌زند و سرانجام پیگیری‌ها و بازسازی‌های نویسنده است که طرح واقعی و نهایی را پدید می‌آورد.^۵

برای تحلیل پیرنگ، الگوهای چندی وجود دارد که ریشه همه آنها به بوطیقای ارسطو بازمی‌گردد. ارسطو برای نخستین بار از ضرورت وجود وحدت در روایت سخن گفته و این الگوی ساده و پایه را برای ترسیم طرح روایت پیشنهاد کرده بود: در آغاز موقعیتی آرام وجود دارد که در ادامه دچار آشفتگی می‌شود و سرانجام در پایان موقعیت آرام

۱. آرتور آسابرگر، پیشین، ص ۸۱. ۲. والاس مارتین، پیشین، ص ۵۷.

3. Subplot

۴. آرتور آسابرگر، پیشین، ص ۸۳.

۵. بیان متین، ادبیات داستانی در ایران زمین، مقدمه ابراهیم یونسی، (تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۳) صص ۲۲-۲۳.

۶. ارسطو، فن شعر، عبدالحسین زرین کوب (تهران: نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷)، ص ۹۶.

دیگری شکل می‌گیرد.^۱ گرچه گاه پیرنگ‌ها از پیچیدگی بیشتری برخوردارند؛ اما در هر حال این الگو توانایی تحلیل عمومی پیرنگ را در هر روایتی داشته و در ضمن قابلیت تکمیل و توسعه را نیز دارد. برخی روایت‌شناسان این الگو را در قالب نموداری ترسیم کرده‌اند:^۲

شکل گرایان روس به نوعی مبتکر اصطلاح پیرنگ در رهیافت روایت‌شناسی هستند. آنان برای نخستین بار بین دو امر در یک روایت، تفکیک قائل شدند: زنجیره‌های حوادث که داستان‌ها را می‌سازند و متنی که روایت را بازگو می‌کند و ممکن است متن‌های متعددی روایتی واحد را گزارش کنند.^۳ به عبارت دیگر یک داستان ممکن است در چند متن منعکس شود و نسخه‌های متعددی از یک داستان یا فیلم وجود داشته باشد.^۴ از نظر آنان، هر روایت شامل ماده خام داستانی و طرح روایتی است که به اولی، فابولا^۵ و به دومی، سیوژت^۶ می‌گفتند.^۷ از این پس اولی را داستان و دومی را پیرنگ می‌نامیم.

داستان، یک درک کلی است و نظر به کل روایت دارد؛ اما پیرنگ آن قسمت از داستان است که نویسنده برگزیده و روایت کرده است. داستان به بُعد ثابت روایت اشاره دارد که حاوی مواد خام اولیه است و پیرنگ به بُعد متغیر روایت که شامل واژگان و فنون روایت‌گری است. بحث از چگونگی داستان‌گویی امکان‌پذیر نیست، جز آن‌که موضوع ثابتی را در نظر بگیریم که به روش‌های گوناگون قابل آرایه است.^۸ داستان در ذهن و بالقوه، و پیرنگ در عین و بالفعل است. داستان، ماده خامی است که حوادث را به طور انتزاعی در خود دارد و پیرنگ شرح و بسط ادبی حوادث است.^۹ داستان حالت شکل‌نیافته و پرداخت‌نشده روایت است که فاقد جنبه‌های زیبایی‌شناختی و بیانی و ادبی

۱. همان، صص ۵۱-۵۲. ۲. والاس مارتین، پیشین، ص ۵۷.

3. Bal, Mieke, op. cit. p.5.

۴. آرتور آسایرگر، پیشین، صص ۸۲-۸۳.

5. Fabula 6. syuzet

7. David Herman (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge. Plot.

۸. والاس مارتین، پیشین، ص ۷۷.

۹. سیروس شمیسا، نقد ادبی (تهران: انتشارات فردوس، چاپ سوم، ۱۳۸۱) صص ۱۶۵-۱۶۶.

و هنری است که از باب تشبیه به ژرف ساخت روایت می ماند و پیرنگ روی ساخت آن است.^۱

داستان مجموعه ای از رخدادهاست که ارتباطی منطقی و زمانی به هم دارند و به عبارت دیگر شرح ساده رخدادها که با فهرست کلی نقش های شخصیت های داستان همراه است. هرگاه دو رویداد روایتی به ما عرضه شود بلافاصله در پی یافتن پیوندهای علی، مکانی و زمانی بین آنها برمی آیم. داستان همان ساخت تخیلی است که با توجه به رویدادهای گذشته روایت و پیش بینی حوادث آینده در ذهن خود خلق می کنیم. داستان از منظر شکل گرایان فرایندی نمایشی است که حوادثی را در محدوده زمانی-مکانی خاصی و در زنجیره ای زمانی و علی-معلولی به هم پیوند می دهد.^۲

پیرنگ، انتظام و ارایه بالفعل داستان و ساختی انتزاعی است که الگوپردازی داستان را پدید می آورد و صرفاً ساختاری برای شکل گیری داستان است. پیرنگ اجزا و عناصر روایت را براساس اصول مشخصی نظام می بخشد. گرچه داستان و پیرنگ هر دو زائیده حوادث واحدی هستند، اما داستان نقطه مقابل پیرنگ است. برای تشبیه در داستان بیشتر روی محور جانشینی روایت کار می شود که چه پیرفت هایی انتخاب می شوند و چه پیرفت هایی پس زده می شوند و اما در پیرنگ، روی محور هم نشینی کار می شود و پیوند عمیقی بین اجزای روایت برقرار می شود.^۳ پیرنگ طرح معماری نمایش داستان را مشخص می سازد و به نظم رویدادهای اثر و مجموعه فرایندهای اطلاعاتی که براساس آنها رویدادها را درک می کنیم می پردازد.^۴ پیرنگ مجموعه ای سازمان یافته از اشارات و نشانه ها است که ما را به استنباط داستان و انسجام بخشی به اطلاعات آن رهنمون می سازد.^۵

داستان، شمای بنیادین روایت، جریان کامل رخدادهای بیان شده و ناشده، قاعده اصلی ارتباطها و حضور شخصیت ها، منطق نهایی تمامی کنش ها و حرکت مشروط به زمان روایت است. اما طرح، قطعات برگزیده داستان است که روایت می شود و مؤلف، آن نظم را گزینش کرده است و لذا گسست های زمانی دارد و حرکت آن لزوماً به سوی

۱. مایکل جی. تولان، پیشین، ص ۲۶.

۲. دیوید برودل، پیشین، ص ۱۰۵.

۳. مایکل جی. تولان، پیشین، ص ۲۲.

۴. دیوید برودل، پیشین، ص ۱۰۶.

۵. همان، ص ۱۱۱.

آینده نبوده و ضرباهنگش الزاماً گاهنامه‌ای نیست و بسیاری از نکته‌ها در آن پنهان مانده، به حدس و گمان خواننده حواله داده می‌شود. طرح عبارت است از عناصر غیر داستانی به اضافه حوادث بیان شده و داستان عبارت است از حوادث بیان شده به اضافه حوادث بیان نشده. برای مثال در فیلم‌ها، موسیقی متن، زیرنویس، عناوین توضیحی (یک سال بعد)، میان‌پرده‌ها (ورق خوردن برگ‌های تقویم) و هرچه که به گوش شخصیت‌های فیلم نمی‌رسد و بر سیر حوادث تحمیل می‌شوند، جزو طرح به شمار می‌روند.^۱

پیرنگ در سه محور در ارتباط با داستان است: منطق روایتی که روابطی علی و معلولی را تعریف نموده و هر رویدادی نتیجه رویداد دیگر می‌گردد؛ زمان روایتی که حوادث داستان را در تسلسل خاصی قرار می‌دهد؛ فضا و موقعیت روایتی که حوادث داستان در آنها رخ می‌دهد.^۲ بر مبنای نظام ارتباطی حاکم بر داستان و پیرنگ، به سه شیوه می‌توان از طریق پیرنگ با داستان ارتباط برقرار کرد: کمیت اطلاعات راجع به داستان؛ درجه تناسب و ارتباط بین اطلاعات؛ تناظرات شکلی بین ارایه پیرنگ و داده‌های داستان.^۳

مرحله اول در تحلیل روایت، شناخت روابط داستان است و سپس در مرحله پیرنگ به تحلیل متن و عمل روایت می‌پردازیم. در تحلیل متن به اموری چون توالی رخدادها، زمان و مکان لازم برای پرداختشان، چگونگی عرضه جنبه‌های خاص شخصیت‌ها، گزینش نقطه دید و مباحث کانونی پرداخته می‌شود. در تحلیل عمل روایت، رابطه بین روایت‌گر مفروض و روایت تبیین می‌شود و این که شیوه ارایه سخن چگونه خواهد بود و کی و کجا از نقل مستقیم یا غیر مستقیم و سوم شخص و... استفاده می‌شود.^۴

ساختارگرایان فرانسوی از تعبیری جدید برای تمایز تحلیلی داستان و پیرنگ استفاده کرده‌اند. آنان بین داستان^۵ و سخن^۶ تمایز نهاده، داستان را شامل مواد پیش‌کلامی می‌دانند که ترتیبشان طبق روند گاه‌شماری است و سخن همه چیزهایی است که نویسنده به داستان می‌افزاید؛ از قبیل: تغییر پیرفت زمانی، ارایه خودآگاه شخصیت‌ها، رابطه

۱. بابک احمدی، پیشین، ص ۵۳-۵۵. ۲. دیوید برودل، ص ۱۰۹.

۳. همان، ص ۱۱۴. ۴. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۲۳-۲۴.

روایت‌گر با داستان و مخاطب.^۱ روایت از منظر سخن، در سه گروه مورد بررسی قرار می‌گیرد: زمان روایت در نسبت بین زمان داستان و زمان سخن؛ کیفیت درک حوادث از سوی روایت‌گر؛ ساختارها و صیغه‌های جملات روایت که به نوع ادبیات مورد استفاده مؤلف بازمی‌گردد.^۲

۸.۱.۱) شخصیت

شخصیت در برابر اصطلاح «Character» به هریک از کنشگران و بازیگرانی^۳ گفته می‌شود که دست به کنش‌هایی می‌زنند و در حل قطعی داستان نقش دارند. شخصیت‌ها، گره‌های طرح روایتند که ساخت غیر کلامی متن روایتی را شکل می‌دهند.^۴ بنابراین به همه افراد حاضر در یک روایت، شخصیت گفته نمی‌شود. شخصیت‌ها باید جذاب و جالب توجه برای مخاطب باشند تا ماجرای آنها را پیگیری کند و لذا نویسنده روایت، تلاش بسیاری در شخصیت‌پردازی می‌کند. منظور از شخصیت‌پردازی^۵ مجموعه شیوه‌هایی است که از خلال آنها ویژگی‌های شخصی و انگیزه‌های شخصیت‌ها از طریق توصیف، کنش، گفتگو و... به تصویر درمی‌آید.^۶ فرایند شکل‌گیری شخصیت از طریق انبوهی از اوصاف آشکار و پنهان و کنش‌ها و واکنش‌های مذکور در روایت رخ می‌دهد.^۷

شکل‌گرایان و ساختارگرایان به عنصر شخصیت، بهای چندانی در تحلیل روایت نمی‌دهند. از نظر آنان شخصیت، عنصر ثابت و ساکن روایت در برابر پیشرفت پویا و رو به جلوی پیرنگ است. با این حال شخصیت را نمی‌توان تنها مجموعه‌ای از صفات ثابت و بدون تغییر دانست.^۸ در برخی روایت‌ها ممکن است به شخصیت‌هایی برخوردیم

۱. والاس مارتین، پیشین، ص ۷۷.

۲. روزه فابول، نحو علم للادب، محمد خیر البقاعی، مجلة العرب و الفكر العالمی، شماره ۷ (۱۹۸۹). محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصی فی القرآن الکریم، دارالعواصم، ۲۰۰۴، ص ۱۶.

3. Actors

۴. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۸۰-۸۱.

5. Characterization

۶. آرتور آسپرگر، پیشین، ص ۷۸. ۷. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۸۰-۸۱.

۸. والاس مارتین، پیشین، ص ۸۹.

که از موقعیت‌های متغیر پیرنگ بدون تأثیر و تأثر گذر می‌کنند و تنها نشان می‌دهند که در تلاش برای رسیدن به هدف‌های معینی چون: رفع نیاز، ازدواج، زندگی لذت‌بخش و... کامیاب یا ناکام شده‌اند.^۱ اما این نوع شخصیت‌ها پویایی لازم را برای پیشبرد تحولات روایت ندارند. در نقطه مقابل، شخصیت پویا هر لحظه ممکن است رنگ عوض کند و پوست بیاندازد، از متن غایب شود و در جای دیگر دوباره پدیدار گردد و به درون زندگی افراد پا گذارد.^۲ ماجراهای روزمره آن‌گاه جالب توجه به نظر می‌رسند که شخصیت‌های پیچیده در آنها نقش ایفا کند یا از خلال ضمیری متفاوت مانند: دلکک، دیوانه، ساده‌لوح یا کسی از فرهنگ دیگر، تصویر شوند.^۳

۹.۱.۱ زاویه دید

این تعبیر در برابر اصطلاح «Point of View» به کار می‌رود و گاه نیز از تعبیر پرسپکتیو^۴ که در نورشناسی فیزیک و نیز نورپردازی سینما کاربرد دارد، برای اشاره به این موضوع به استعاره گرفته می‌شود. زاویه دید، منظری است که روایت‌گر و شخصیت‌های روایت از آن زاویه، موضوعات روایت را می‌بیند و توصیف می‌کنند.^۵ در هر روایت ممکن است زاویه‌های دید متعدد و متفاوتی طراحی شود و از زبان شخصیت‌ها به صورت اول‌شخص یا سوم‌شخص بازگو شود.^۶ ژنت به این فن در روایت، کانونی‌شدگی^۷ می‌گوید و منظور از زاویه‌ای است که اشیا از آن زاویه دیده می‌شود. این ویژگی پرسپکتیوی صرفاً جنبه نوری و بصری نداشته و شامل ابعاد زمانی و مکانی و شناختی و عاطفی و جهان‌شناختی نیز می‌شود.^۸

نویسنده روایت از طریق زاویه دید به تعیین فاصله‌ها و دور و نزدیک کردن صحنه‌ها و چندان‌بعدی نمودن صحنه‌ها و نگاه از چند زاویه به یک واقعه یا بیان وقایع از

۱. دیوید برودل، پیشین، ج ۲، ص ۲۶. ۲. والاس مارتین، پیشین، صص ۸۷-۸۸.

۳. همان، ۸۵.

4. Perspective 5. Bal, Mieke, op. cit. pp.100-101.

۶. آرتور آساپرگر، پیشین، صص ۸۱-۸۲.

7. Focalization

۸. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۶۸.

زبان یک شخصیت و سپس انتقال آن به شخصیتی دیگر و... می‌پردازد.^۱ در دستگاه بازغونی روایت گاه نمای دور گرفته می‌شود و گاه نمای درشت و گاه نمای متحرک و گاه نمای زوم به جلو. این گوناگونی در اندازه تصاویر شاید خود منشأ گوناگونی نماها در سینما بوده است.^۲ ضایر و نوع افعال و قیدها و صفت‌ها و هرگونه اشارتگر دیگر زاویه تابش نور و موقعیت و فاصله روایت‌گر از شیء را مشخص می‌کند. مثلاً در جمله‌ای مثل: «در روزگاران دور در سرزمینی دوردست شاهزاده خانمی زندگی می‌کرد» پرسپکتیو انتخابی بر قرابت‌گویی‌شونده و دوری زمانی-مکانی رخدادها اشاره دارد.^۳

در هر عمل کانونی دو جنبه «عامل کانون: مشاهده‌گر» و «مورد کانون: مشاهده‌شونده» وجود دارد. عامل کانون افزون بر ثبت دنیای بیرون، قادر به ادراک خویش نیز هست و می‌تواند اندیشه کند و درباره آنچه دیده، بیانیشد و درباره روند کنش تصمیم بگیرد. گاه ممکن است که کانون‌گر خود یکی از شخصیت‌های روایت باشند که در این صورت این شخصیت از لحاظ روایتی برتری بر دیگر شخصیت‌ها می‌یابد و خواننده با چشمان وی می‌بیند و این تمایل در او ایجاد می‌شود که دیدگاه شخصیت را بپذیرد.^۴ اگر داستان بیش از یک عامل کانون داشته باشد، تغییر از یکی به دیگری جنبه‌ای از ساختار روایت خواهد بود.^۵

هریک از کانون‌گر و کانون‌شده ممکن است به دو صورت بیرونی یا درونی باشد.

● کانون‌گر

■ بیرونی: شخصی از بیرون روایت، زاویه دید ایجاد می‌کند.

■ درونی: یکی از شخصیت‌های روایت، زاویه دید ایجاد می‌کند.

● کانون‌شده

■ درونی: پدیده‌های خارجی و فیزیکی روایت مورد تابش قرار می‌گیرند.

■ بیرونی: احساسات و افکار و کنش‌های یک شخصیت مورد تابش قرار می‌گیرند.

۱. نک: دیوید برودل، پیشین، ج ۱ صص ۱۳-۴۰. ۲. والاس مارتین، پیشین، ص ۱۰۸.

3. Mieke BAL, op. cit. p. 100.

4. Mieke BAL, (1985) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. p. 104.

۵. والاس مارتین، پیشین، ص ۱۰۹.

همچنین کانون‌شده ممکن است واقعی^۱ باشد که وجودش را جهان روایت می‌پذیریم و یا پنداری^۲ باشد که در اوهام و خیالات شخصیت‌ها رخ می‌دهد.^۳

۲.۱) تاریخچه

سابقه روایت‌شناسی در نگاهی کلی و عمومی، بسیار دراز است و طبق معمول دانش‌های دیگر به دوره یونان بازمی‌گردد. اما سابقه این رشته به عنوان یک دانش مستقل و تخصصی به دهه‌های آغازین و میانه قرن بیستم مصادف با پیدایش مکتب شکل‌گرایی روسی و ساختارگرایی فرانسوی بازمی‌گردد.^۴

مردم یونان و روم قدیم از میراث غنی ادبی برخوردار بودند؛^۵ اما این بدان معنا نیست که پدیده‌ای به نام روایت را مستقلاً شناخته و مورد مطالعه علمی قرار داده باشند. شاید نزدیک‌ترین مباحث به رهیافت روایت‌شناسی را در آن دوره بتوان در کتاب «Poetic» ارسطو یافت که در بین فیلسوفان مسلمان به «بوطیقا» یا «فن الشعر» شهرت یافته است.^۶ ارسطو در کتاب فن شعر به طور مشخص از روایت یاد نمی‌کند و در واقع وی کتاب خود را به مطالعه فلسفی شعر اختصاص داده است؛ اما به این نکته توجه داشته که آثار ادبی ممکن است به نظم یا نثر باشند و نیز برخی شعرهای مورد نظر او چون حماسه‌ها و تراژدی خود نوعی روایت نیز محسوب می‌شوند و از همه مهم‌تر آن که وی در تعریف و تحلیل شعر به یافته‌هایی کلی می‌رسد که قابل تطبیق بر همه گونه‌های ادبی از جمله روایت و حتی گاه هرگونه پدیده هنری نیز هستند. او به ویژگی‌های مختلف روایت از جمله: بلندی یا کوتاهی اثر، مدت زمان لازم برای نمایش و اجرای آن، وحدت زمان و عمل و احساس و نیز برخی عناصر داخلی مانند: بافت و ساخت تعبیرات و ترکیب اجزا و ویژگی‌های شخصیت‌ها و زبان محاوره در روایت توجه کرده است.^۷ جالب آن که کلیات دیدگاه‌های

1. Actual

2. Imagined

۳. مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۶۹-۷۰.

4. David Herman, Op.cit. Narrative.

۵. عبدالحسین زرین کوب، نقد ادبی، (تهران: انتشارات سخن، پاییز، ۱۳۷۲)، صص ۱۹۵-۲۶۷.

۶. برای فهم بهتر و دقیق‌تر آرای ارسطو به دو ترجمه عربی و فارسی به طور هم‌زمان مراجعه شده و در هر مورد به گویاترین آنها و گاه نیز به هر دوی آنها ارجاع داده شده است. ترجمه عربی از عبدالرحمان بدوی است که از اصل یونانی برگردانده شده و ترجمه فارسی از عبدالحسین زرین کوب که از ترجمه فرانسوی برگردان شده است.

۷. ارسطو، فن الشعر، عبدالحمان بدوی (قاهره: مکتبه النهضة، ۱۹۵۳) مقدمه عبدالحمان بدوی. و نیز نک: عبدالحسین زرین کوب، نقد ادبی، ۲۱۸-۲۱۹؛ آرتور آسابرگر، پیشین، صص ۳۳-۳۵.

ارسطو در تحلیل روایت تاکنون اعتبار خود را حفظ کرده و هوادارانی در بین روایت‌شناسان دارد.^۱

ارسطو الگویی اولیه برای تحلیل روایت ارائه داده است. هر روایت از سه بخش زیر تشکیل می‌شود: مدخل «Prologue» حادثه میانی «Episode» واگشایی، مخرج یا مغایرت «Exodus»^۲ این الگوی اولیه تاکنون اعتبار کلی خود را حفظ کرده و الگوهای پسین تا پیش از پروپ (۱۸۹۵-۱۹۷۰) از آن تقلید کرده و الگوی پروپ نیز علی‌رغم تفاوت بنیادین، بی‌بهره از آن نیست.^۳ داستان باید دارای وحدتی باشد و آغاز و میانه و نهایت آن در یک خط سیر حرکت کند و نباید حادثه‌ای در پس حادثه‌ای دیگر بدون هیچ مناسبتی بیاید. در عین حال نیازی به آن نیست که حادثه‌ای به طور کامل روایت شود؛ بلکه گزینش‌های مقطعی در روایت در صورتی که خط سیر مشترک حفظ شود، خود نوعی امتیاز است.^۴ پردازش و طراحی سیرت و خلق و خوی شخصیت‌های داستان نیز در حفظ توالی و تناسب اجزای روایت نقش دارند. نقش‌ها باید با شخصیت‌ها تناسب داشته و خط سیر مشخصی در مجموعه نقش‌های یک شخصیت دیده شود و هر شخصیت با اصل واقعی و بیرونی خود شباهت داشته باشد. پایان داستان‌ها نیز باید از خود داستان‌ها برآمده باشد.^۵ بنا بر آن چه گذشت، کاملاً طبیعی است که ارسطو به ضرورت وجود طرح در تألیف روایت نیز توجه داشته باشد. او معتقد است که ابتدا باید صورت و طرح کلی را در نظر بگیریم و سپس حوادث فرعی را در آن جا داده، طرح را تفصیل دهیم و این حوادث فرعی نیز باید با اصل طرح مناسبت و سازگاری داشته باشند.^۶

کمتر از ۵۰ سال از ظهور روایت‌شناسی به عنوان دانشی مستقل نمی‌گذرد که عمده مطالعات و تحلیل‌های آن نیز به شکل‌گرایان روسی و ساختارگرایان فرانسوی تعلق دارد. در میراث ساختارگرایی فرانسوی نیز به طور مشخص رولان بارت و کلود لوی-بریمون، روایت را از دامنه ادبیات گسترش دادند و آن را به عنوان یک پدیده نشانه‌شناختی معرفی کردند و آن را به یک منظومه دانشی ارتقا دادند.^۷

۱. سیروس شمیسا، پیشین، ص ۲۱۳. ۲. همان، صص ۵۱-۵۲.

۳. والاس مارتین، پیشین، صص ۵۸-۵۹. ۴. ارسطو، فن شعر، ص ۹۶.

۵. همان، صص ۶۲-۶۴. ۶. همان، پیشین، صص ۷۱-۷۳.

شاید آندره یولس نخستین کسی باشد که به طور مشخص به موضوع روایت و تحلیل آن پرداخت و راه را برای مطالعه و تحلیل روایت گشود.^۱ گرچه او به طور کلی به گونه‌های آثار ادبی پرداخته؛ اما بخش قابل توجهی از مباحثش به گونه‌شناسی روایت‌ها اختصاص یافته است. او به طبقه‌بندی آنها بر مبنای گونه کلی هر روایت و شیوه سخن‌گویی در آن پرداخت و تحلیل‌های مفیدی از تفاوت دروغ‌نمایی گونه‌های روایت از جمله اسطوره و افسانه و معما و... ارایه کرد و تفاوت آنها را در شیوه طرح روایت به خوبی نشان داد. او در تحقیقات خود به روایت‌های کتاب مقدس نیز نظر داشت و از آنها به عنوان گونه استفاده کرده است. یولس در تحلیل روایت به شناسایی *نُه شکل ادبی*: افسانه مقدس، افسانه پهلوانی، اسطوره، معما، سخن نغز، مثل، گزارش، حکایت و لطیفه نایل آمده و سپس انواع جملات به کاررفته در هریک از این اشکال *نُه گانه* را شناسایی و در پنج دسته: پرسشی، خبری، امری، درخواستی و خاموش خلاصه نموده و برای هرگونه از اشکال *نُه گانه* یک الگو از جملات را به عنوان شیوه سخن‌گویی مناسب و رایج در این نوع ادبی برمی‌گزیند. او معتقد است که این اشکال *نُه گانه* شکل‌های ساده‌ای هستند که ممکن است با تحول و ترکیب، مبنای شکل‌گیری گونه‌های پیچیده‌تر قرار گیرند.^۲

بوریس توماشفسکی (۱۸۹۰-۱۹۵۷) از شکل‌گرایان روسی عقیده دارد که همه جنبه‌های روایت از جمله موضوع، عناصری شکلی‌اند و آنها را می‌توان با بررسی قوانین زبان‌شناختی و قواعد آفرینش هنری دریافت. از آن‌جا که تمهیدهای ادبی با روش‌های مرسوم سخن متفاوتند، واقعیت را آشنایی‌زدایی می‌کنند، آن را ناآشنا جلوه داده و دریافت ما را از دنیای پیرامون تازگی می‌بخشند. اما تا به این شکل‌های ناآشنا خو می‌گیریم، حالت تکان‌دهنده خود را از دست می‌دهند و به فرمول تبدیل می‌شوند. آن‌گاه هنرمند باید دوباره تغییر شکلشان دهد تا باز برایمان تازگی داشته باشند. از این رو تاریخ روایت، تاریخ پرداخت‌ها، پیچیدگی‌ها، ساده‌کردن‌ها و وارونه کردن چند قانون بنیادین ساختار ادبی است.^۳ وی با الهام از منطق دیالکتیک هگلی، سیر تکامل

۱. ولادیمیر پروپ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، فریدون بدره‌ای (تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۶۸) مقدمه

فریدون بدره‌ای، ص ۱. ۲. بابک احمدی، پیشین، صص ۱۴۸-۱۶۰.

۳. والاس مارتین، پیشین، ص ۲۹.

داستان را مورد مطالعه قرار می‌دهد. این سیر به معنای گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر است و هر وضعیت، بیانگر تعارض منافع و جدال بین شخصیت‌هاست و هر مرحله از داستان زاییده تعارض موجود در مرحله سابق است و پایان داستان زمانی فرا می‌رسد که به موقعیتی بدون تضاد رسیده، پیکار شخصیت‌ها به نقطه پایان رسد. توماشفسکی به این ترتیب بر کنش و واکنش جزء و کل تأکید می‌کند. بنیان نظریه توماشفسکی بر آن است که کوچکترین واحدها را در ساختارهای مولکولی جای داده و سپس این ساختارها را در سطوح بالاتر به هم می‌پیوندند. بارت و چتمن نیز همین الگو را با تفاوت‌هایی به کار بسته‌اند. در نمودار زیر به مقایسه این الگو نزد این سه شخصیت پرداخته شده است.^۱

ولادیمیر پروپ (۱۸۹۵-۱۹۷۰) را می‌توان پدر روایت‌شناسی نامید؛ آن‌گونه که رومن یاکوبسن (۱۸۹۲-۱۸۹۶) گفته است که روایت‌شناسی به معنای دقیق آن با ریخت‌شناسی^۲ پروپ شروع شده است. ولادیمیر پروپ با گشودن رویکرد ریخت‌شناسی در تحلیل روایت‌ها در پی آن برآمد که روایت را به مثابه یک سامانه ببیند که اجزای متشکل آن طی مناسبت‌هایی بین خودشان و کلیت روایت، روایت را خلق می‌کنند. روایت از منظر او چون دستگاه و ساختمانی کاملاً منسجم است که اجزا و بخش‌های آن در تعامل با یکدیگر به آفرینش روایت می‌پردازند. ریخت‌شناسی از دید پروپ به معنای توصیف حکایت‌ها بر اساس واحدهای تشکیل‌دهنده آنها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت است.^۳

او از تحلیل روایت بر مبنای درونمایه و شخصیت‌ها به شدت گریزان است و آن را مورد انتقاد خود قرار می‌دهد. زیرا این شیوه، ابزار کافی را برای فهم داستان در اختیارمان نمی‌نهد و همچنین امکان کمی شدن و تحلیل دقیق روایت و اجزای آن را به ما نمی‌دهد. زیرا درونمایه ممکن است از منظرهای گوناگون، متفاوت دیده شود و متفاوت و احياناً سلیقه‌ای تحلیل شود. هرگونه دسته‌بندی بر مبنای عناصر داستان یا درونمایه‌ها فاقد منطق و سلیقه‌ای است. راه حل جایگزین او تجزیه ساختار و شکل

۱. برای آگاهی بیشتر نک: والاس مارتین، صص ۸۰-۸۲.

واژگانی که برای توصیف آنها به کار می‌رود				جنبه‌های روایت			
چشمین		بارت		توما تنفسکی		ساختار	
گفته روایتی		واحد کارکردی		نقش‌نامه		واحد بنیادی روایت	
گفته‌های ساکن (موجودات)	گفته‌های فرایندی (رویدادها)	غایه‌ها: عناصر ساکن که در سطح دروغ‌نامه‌ای به هم می‌پیوندند	کارکردها: کنش‌های پیونددهنده سطح داستان	نقش‌نامه‌های آزاد: نقش‌نامه‌های غیر قابل حذف و ضروری در خط پررنگ		نقش‌نامه‌های به هم پیوسته: غیر قابل حذف در بازرگویی در دو نوع پیریا (تئیه‌رونده موقعیت) و ساکن	
مکان رویداد	شخصیت (ترکیب ویژگی‌ها و موجودات)	رخدادهای تصادفی	کنش‌ها (حاصل عمل واسطه‌ها)				
	هسته‌ها و تابع‌ها	غایه‌ها، ویژگی‌های شخصیت‌ها، اندیشه‌ها و حال و هوایی که باید آشکار شود	کارکردهای اصل: هسته‌ها یا مرکزها، کنش‌های مرتبط و دم قطعیت باز بسته				
			هسته‌ها یا مرکزها و تابع‌های آنها پیرفتی را از آغاز (گرنیش) تا پایان (نتایج) شکل می‌دهند.				
		کلان‌ساختار روایت به تعریف ارسطو و فرای و پروپ: انواع کنش، الگو و دروغ‌نامه	کنش: مجموعه‌ای از نقش‌های شخصیت گرفتار در انواع خاص موقعیت	پیرفتی موقعیت‌ها، کنش‌کنش میان شخصیت‌ها		پیرفتی در پیوستگی در سطح بالاتر	
			کنش: مجموعه‌ای از نقش‌های شخصیت گرفتار در انواع خاص موقعیت				
			سطح ملی روایت که کارکردها و کنش‌ها را در ارتباط روایتی به هم می‌پیوندد.	سبوره و دروغ‌نامه		پیوستگی بیشتر	

روایت و نه دروغایه و شخصیت‌های آن است. در این صورت است که می‌توانیم بفهمیم این روایت چگونه ساخته شده است. از این روی پروپ، ریخت‌شناسی را پژوهش اشکال می‌نامید.^۱

پروپ در پی شناخت و تمیز ویژگی‌های ثابت، تکرارشونده و پیش‌بینی‌پذیر روایت و استخراج آنها از میان ویژگی‌های متغیر، اتفاقی و پیش‌بینی‌ناپذیر روایت بود. او باور داشت که هرچند شخصیت‌ها و افراد گوناگونند؛ اما کارکردهایشان در روایت و اهمیت کنش آنها از دیدگاه پیشرفت داستان نسبتاً ثابت و قابل پیش‌بینی است و هم تعداد و هم منطق توالی این کارکردها ثابت است.^۲ هر قصه، حرکت خود را از شرارت یا فقدان آغاز می‌کند و اغلب کارکرد نهایی پاداش یا رفع مصیبت و مانند آن است و در بین این آغاز و پایان، حرکت‌های زیادی ترسیم می‌شود که ممکن است یکی در ادامه دیگری باشد و یا در هم تنیده شوند و یا با هم ترکیب شوند. در این بین وظیفه روایت‌شناس است که این حرکت‌ها را شناسایی نموده و استخراج کند و سپس بر مبنای آن منطق عمومی روایت را نظریه‌پردازی کند.^۳

او به مسأله کنش در روایت توجه نموده و بیان می‌دارد که هر گروه از شخصیت‌های روایت کنش‌های مشترکی دارند. بنابراین نوع شخصیت‌ها و کنش‌هایشان در روایت محدود است؛ گرچه تعداد آنها و کنش‌هایشان فراوان باشد.^۴ کارکرد یعنی کنش‌های شخصیت در رابطه با اجزای متشکله اصلی داستان. بنابراین این‌که شخصیت چه می‌اندیشد و چه احساس می‌کند و چه قصدی دارد مهم نیست؛ بلکه چه انجام می‌دهد، کارکرد روایت را می‌سازد. این کارکردها مؤلفه‌های بنیادین روایت هستند. او به تحلیل صد قصه عامیانه^۵ پرداخته و کارکردهای مزبور را از همین صد قصه استخراج نموده است و سپس آن را بر همه روایت‌ها قابل تعمیم می‌شمرد. او پس از تجزیه کامل ساختار و شکل این صد قصه به ۳۱ کارکرد و نه بیشتر رسید که در همه این روایت‌ها مشترکند. البته الزاماً همه روایت‌ها از همه این ۳۱ کارکرد تشکیل

۱. بابک احمدی، پیشین، ص ۱۶۱.

۲. مایکل جی. تولان، پیشین، ص ۲۸.

۳. مایکل جی. تولان، پیشین، ص ۳۰.

۴. بابک احمدی، پیشین، ص ۱۶۱.

نمی‌شوند؛ بلکه ممکن است برخی از این کارکردها در روایتی نباشند؛ اما کارکردی افزون بر این ۳۱ مورد وجود ندارد. درون هریک از کارکردها هم مقوله‌های فرعی دیگری وجود دارد که ممکن است این مقوله‌ها با یکدیگر تلفیق نیز شوند و حالت‌های نسبتاً فراوانی پدید می‌آید.

کارکردهای پروپ از وضعیتی اولیه شروع شده، زمینه به تدریج برای تغییری در قالب فقدان نیکی یا ظهور شرارتی فراهم می‌آید و قهرمان داستان در برابر این تغییر واکنش نشان می‌دهد و در برابر، شخصی شرور با کمک گرفتن از ضد قهرمان به مقابله با او پرداخته و سعی می‌کند او را ناکام سازد و در این بین نیروهایی خیرخواه به یاری قهرمان می‌شتابند و در پایان با تثبیت دوباره وضعیت و رفع نابسامانی‌ها که معمولاً همراه با پیروزی قهرمان است، از روایت گره‌فکنی می‌شود. هریک از فقرات پیش‌گفته خود متضمن چند کارکرد مورد نظر پروپ است. در واقع هر کارکرد کوچکترین جزء لایتجزا از کنش‌های اصلی شخصیت‌های روایت است.

همه ۳۱ نقش ویژه پروپ در هفت دسته اصلی شخصیت تقسیم شده‌اند:

۱. قهرمان در نقش دلاور یا جستجوگر که گاه قربانی توطئه‌ها می‌شود و معمولاً پیروز است.

۲. شاهدخت یا زنی نیکوکار که قهرمان در جستجوی اوست.

۳. بخشنده یا پیشگو که نخست آزمایشگر و سپس یاور قهرمان است.

۴. یاوران و دوستان قهرمان.

۵. کسی که قهرمان را به مأموریتی می‌فرستد.

۶. بدکار و شریر در نقش دشمن قهرمان.

۷. قهرمان دروغین و شیاد که خود را جای قهرمان جا می‌زند.

گاه یک شخصیت ممکن است جای هر دو یا چند شخصیت مذکور را بگیرد و هم‌زمان مثلاً فرستنده و پیشگو باشد. بنابراین طرح نهایی روایت این گونه است: قهرمان،

۱. برای مطالعه فهرست کامل این کارکردها و نیز شیوه استخراج آنها از نمونه‌های مورد مطالعه پروپ نک: «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» و نیز ترجمه دیگر این کتاب با عنوان «ریخت‌شناسی قصه» و نیز برای مطالعه بیشتر نک: آرتور آسپرگر، پیشین، صص ۳۷-۴۴؛ مایکل جی. تولان، پیشین، صص ۲۷-۳۳.

بیمار یا ناتوان یا کودک یا ساده‌دل و از رازی بی‌خبر است، وظیفه سنگینی دوشش گذاشته می‌شود و او در طی کنشی ساده یا زنجیره‌ای از کنش‌های پیوسته به نقش ویژه نهایی می‌رسد و راز داستان فاش می‌شود.^۱

منطق عمومی کارکردهای پروپ را می‌توان در بندهای زیر برشمرد:

۱. کارکردها، عناصر ثابت و دایمی حکایت‌هایند که مستقل از تعلق به کدام شخصیت و چگونگی تحقیقشان بنیان سازنده روایت هستند.
۲. شماره آنها در روایت‌ها محدود است و تنها ۳۱ کارکرد وجود دارد.
۳. همه حکایت‌ها از دیدگاه ساختاری یک گونه‌اند که می‌توان آن را کشف کرد.
۴. هر کارکردی از درون کارکرد دیگر زاده می‌شود و هیچ کارکردی مانع کارکرد دیگر نیست.

۵. کارکردها اغلب به صورت دو به دو در یک تقابل قرار می‌گیرند و نظم می‌یابند.

۶. هر نقش ویژه می‌تواند گستره‌ای از کنش‌ها را شامل شود. هر کارکردی را به هر شخصیتی نمی‌توان نسبت داد؛ بلکه هر شخصیتی معمولاً تعداد محدودی از این کارکردها را ممکن است در روایت دارا باشد. به عبارت دیگر توزیع کارکردها میان شخصیت‌های روایت محدود است.

۷. رابطه هر شخصیت و کارکرد به سه صورت زیر ممکن است: هر شخصیت با یک حیطه کنش سر و کار دارد. یک شخصیت در شماری از حیطه‌های کنش شرکت دارد. یک حیطه کنش بین تعدادی شخصیت تقسیم می‌شود.

دسته‌بندی پروپ تأثیر فراوانی بر ساختارگرایان فرانسوی گذاشت. تحلیل پروپ یک تحلیل همنشینی تلقی می‌شود. زیرا زنجیره‌های حوادث را بر مبنای این که چه حادثه‌ای در کنار چه حادثه دیگری می‌تواند بنشیند، تنظیم و قابل پیش‌بینی می‌سازد. گروهی از روایت‌شناسان ساختارگرا سعی نموده‌اند بر مبنای الگوی تحلیلی پروپ به الگوی جدیدی بر مبنای روابط جانشینی برسند.

گریماس [۱۹۹۰-۱۹۱۷] از ساختارگرایان، تحت تأثیر پروپ کوشید دستور زبان داستان را بیابد. او اصطلاح کارکرد یا نقش ویژه پروپ را به کلی کنار نهاد و به جای

۱. عبدالحسین زرین‌کوب، پیشین، ۱۶۱.

آن از پیرفت استفاده نمود. هر داستان از مجموعه‌ای پیرفت ساخته می‌شود و همان‌گونه که جملات سازنده زبان هستند، پیرفت‌ها نیز واحدهای سازنده روایت هستند. بنابراین همان‌گونه که برای تحلیل زبان‌شناختی یک متن، ابتدا جملات سازنده آن و دستور ترکیب آنها را شناخت؛ برای تحلیل یک روایت نیز باید پیرفت‌های روایت را استخراج و مورد مطالعه قرار داد. او ۳۱ کارکرد پروپ را به ۲۰ کارکرد تقلیل بخشیده و آنها را در سه زنجیره گرد آورده است: قراردادی^۱ اجرایی^۲ انفصالی^۳. زنجیره نخست به نقض یا عقد قوانین و قراردادهای می‌پردازد و دو الگو فراروی می‌نهد: قرارداد یا ممنوعیت ← نقض ← مجازات؛ فقدان قرارداد ← وجود قرارداد.^۴

کلود برمون [۱۹۲۹-] در کتاب منطق داستان^۵ بر مبنای تحلیل پروپ در ریخت‌شناسی حکایت، به عنصر پیرفت و نقش آن در روایت توجه ویژه نشان داده، پیرفت‌ها را اجزای اصلی تشکیل‌دهنده روایت می‌شمرد که هریک خود روایتی کوچکند و عنصر اصلی ساختار روایتی به شمار می‌روند. هر پیرفت آغازین در گسترش خود پیرفت بعدی را می‌آفریند و این فراشد ادامه دارد تا به آخرین پیرفت که حالت پایدار را منعکس می‌کند برسیم. بنابراین سیر روایت را می‌توان این‌گونه تحلیل نمود: موقعیت پایدار الف که تشریح می‌شود؛ امکان دگرگونی الف پدید می‌آید؛ الف دگرگون می‌شود یا نمی‌شود. به عبارت دیگر هر داستان شرح تبدیل الف به ب است و این فرایند در گذر زمان رخ می‌دهد. بر این اساس گسترش داستان، چیزی جز تداوم راز و رازگشایی است. برمون به شیوه و منطق توالی پیرفت‌ها در ساخت روایت نیز توجه نموده است. برای مثال بین این دو گزاره تفاوت بسیار است: «دختر به گریه افتاد و پسر او را به آغوش گرفت» و «پسر دختر را به آغوش گرفت و دختر به گریه افتاد». هریک از این دو داستانی جدای از دیگری‌اند و عامل این تفاوت چیزی جز تفاوت توالی پیرفت‌های آنها نیست. برمون با وجود استفاده از منطق تحلیلی پروپ در این مسأله با وی به اختلاف می‌رسد که در تحلیل ساختار روایت به رخداد و نه کنش باید توجه نمود. او سعی می‌کند منطق تقسیم‌ثنائی را بر رخدادهای روایت به کار گیرد: هر

1. Contractual

2. Performative

3. Disjunctive

۴. رامان سلدن و پیترو ویدوسون، پیشین، صص ۱۴۰-۱۴۸.

5. Logique du recit.

رخداد یا به فعل درمی آید یا نمی آید و اگر بیاید یا کامل می شود یا نمی شود و شخصیت ها نیز در ارتباط با رخدادها یا فاعل و یا مفعول هستند. بر این اساس هر روایت فرایند تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت او به حالت مفعولی است.^۱

ژرار ژنت (متولد ۱۹۳۰) برای تحلیل روایت به جای نگاه درونی و سعی در استخراج عناصر سازنده و منطق ترکیب آنها با نگاهی بیرونی به روایت در صد شناسایی عناصر دخیل در پیدایش روایت برآمده و آنها را در بندهای زیر برمی شمرد:
۱. نظم که بیان منطقی و زمانمند داستان است و البته الزاماً گاهشمارانه نیست و ممکن است فنون گذشته نگر و آینده نگر را به کار گیرد.

۲. تداوم روایت که نشان می دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می توان گسترش داد یا حذف کرد. کجا قصه گویی سرعت می گیرد و کجا آرام می شود.
۳. تکرار یا بسامد رخدادها در متن روایت در مقایسه با تکرار آنها در جهان واقعی داستان.

۴. زاویه دید که نسبت روایت گر را با روایت مشخص می کند و این که روایت از نگاه چه شخصیتی حکایت می شود.

۵. صحنه آرایبی که به موقعیت های زمانی و مکانی می پردازد و این که روایت گر چگونه این موقعیت ها را در روایت منعکس کرده است.^۲

۳.۱ روش شناسی

روایت شناسی آن گونه که از تاریخچه اش به دست آمد، دانشی چندروشی^۳ است و ممکن است به تناسب تحلیلی که در صد رسیدن به آن است، هر روش مناسبی را به استعاره گیرد. روایت شناس در تحلیل روایت ممکن است از روش های متداول در شاخه های زبان شناسی (همچون: روابط معنایی در معناشناسی یا قواعد دستور زبان در نحوشناسی) و پیوندهای ارتباطی در نشانه شناسی و یا مکاتب نقد ادبی استفاده کند. با این حال این به معنای آن نیست که در این دانش با هرج و مرج روش شناختی مواجه هستیم؛ بلکه هر نظریه پردازی بر مبنای نوع رهیافتی که در این دانش برگزیده، روش

۲. بابک احمدی، پیشین، صص ۳۱۷-۳۱۵.

۱. بابک احمدی، پیشین، صص ۱۶۶-۱۷۰.

ویژه‌ای در تحلیل روایت به کار بسته است و چه بسا ممکن است بیش از یک روش در تحلیل روایت به کار آید.

در نگاه نخست دو رهیافت پایه در تحلیل روایت به چشم می‌خورد. این دو رهیافت در پاسخ به این پرسش آشکار می‌شوند که آیا مدل آغازینی برای تحلیل روایت وجود دارد که همه روایت‌ها بر مبنای آن باید تحلیل شود و به عبارت دیگر یک گونه آرمانی یا پیش‌نمونه^۱ از روایت فرض می‌شود و سپس همه روایت‌ها بر مبنای آن تحلیل می‌شوند و یا آن که تحلیل روایت بر مبنای واقعیت خارجی آن صورت می‌پذیرد. تحلیل ارسطویی از نوع دسته نخست است که الگویی ثابت و انتزاعی از روایت فرض می‌کند و آن را بر همه روایت‌ها به طور یکسان پیاده می‌کند. در این رویکرد هرگونه ناهماهنگی روایتی با الگوی از قبل طراحی شده، نقص و ضعفی برای آن روایت به شمار می‌رود. شاید در نگاه نخست این شیوه نادرست و غیر علمی تلقی شود؛ اما مشکل اصلی آن است که بدون فرض الگوی اولیه تقریباً انجام هرگونه تحلیلی از روایت ناممکن است. از همین رو شکل‌گرایان نیز همانند ارسطو در پی کشف شکلی مشترک بین روایت‌ها برآمده و ساختارگرایان نیز در تحلیل روایت به دنبال این هستند که روایت الزاماً از چه عناصر ضروری‌ای باید تشکیل شود که بدون آنها روایتی خلق نمی‌شود. رولان بارت در توصیف این مشکل می‌گوید: «در تحلیل روایت ناگزیر باید به روش استنتاجی پناه برد و نخست الگویی انتزاعی فرض نمود و سپس با تطبیق آن بر نمونه‌های متعدد از روایت در صدد کشف این امر برآمد که کدام روایت از چه جهتی منطبق با الگو و از چه جهتی متفاوت از آن است و بدین ترتیب به گونه‌های مختلفی از روایت دست یابیم»^۲ با این حال تحلیل‌های این دو مکتب را نمی‌توان تماماً از نوع تحلیل‌های انتزاعی ارسطویی برشمرد؛ بلکه آنها معمولاً نمونه‌هایی عینی را برای تحلیل از بین روایت‌های فراوان برگزیده و مطالعه خود را بر آنها متمرکز نموده و سپس براساس این مطالعه به الگویی مشترک بین آنها دست یافته و سرانجام سعی می‌کنند این الگوی مشترک را بر همه روایت‌ها تعمیم دهند. بنابراین روش مطالعه آنها تجربی است؛ گرچه در زنجیره پایانی منجر به نوعی تعمیم قیاسی می‌شود.

روایت‌شناسی از ارمغان‌های شکل‌گرایان و ساختارگرایان است. آنان به تحلیل شکل

و ساختار روایت علاقه دارند و انجام این کار را بدون توجه به معنای داستان ممکن می‌شمارند.^۱ در برابر عده‌ای دیگر عقیده دارند که روایت همه رمزگان و قواعدی است که آمیخته با هم شکل و معنا را می‌سازند و بنابراین شکل و معنا رابطه‌ای متقابل دارند.^۲ تفکیک بین شکل و محتوا زمینه اصلی تحلیل روایت را از آن جهت که روایت است و نه از جهات دیگر، فراهم می‌آورد. مطالعه روایت به عنوان روایت تا زمانی که شکل و ساختاری برای روایت فرض نشود، امکان‌پذیر نیست؛ زیرا محتوای روایت دارای ویژگی متفاوتی از دیگر متون ندارد و می‌تواند حاوی تاریخ، آموزه‌های فلسفی، پیام‌های تربیتی، تخیلات و... باشد. آن‌چه که روایت را از دیگر متون متمایز می‌کند، شکل و ساختاری است که بر این محتوا پوشانده است. بنابراین مطالعه محتوایی روایت قابل فرض است؛ اما این دیگر روایت‌شناسی نیست؛ بلکه مطالعه‌ای فلسفی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و... است که موضوع مطالعه خود را روایت قرار داده است.

در مطالعه روایت طرز تلقی تحلیلگر از روایت در روش کار او بسیار تأثیرگذار است. روایت ممکن است از سه منظر مورد مطالعه روایت‌شناس قرار گیرد:

۱. روایت به مثابه نمایش^۳ که تصویری از واقعیت درون جهان داستان ارایه می‌دهد. تعبیر محاکات و تقلید در بوطیقای ارسطو می‌تواند زمینه‌ای اولیه برای این نوع تحلیل به شمار آید. کلود لوی اشتراوس در تحلیل اسطوره تلاش می‌کند کارکردهای نمایشی اساطیر را استخراج نماید.^۴

۲. روایت به مثابه ساختار^۵ که به شیوه‌ای خاص، اجزا و عناصر روایتی را تلفیق نموده و یک کل پدید آورده است. پروپ در ریخت‌شناسی به گونه‌ای از این نوع مطالعه دست یافته است.

۳. روایت به مثابه فرایند^۶ که مرکب از انتخاب، نظم‌بخشی، انتقال دستمایه داستان برای ایجاد تأثیرات ویژه بر مخاطب است. مطالعات نشانه‌شناختی بارت و ارتباط‌شناختی چتمن از این نوع هستند.^۷

۱. سیروس شمیسا، پیشین، صص ۱۸۳-۱۸۴. ۲. والاس مارتین، پیشین، ص ۱۴.

3. Representation
5. Structure

4. The Structural Study of Myth. Claude Levi Strauss.
6. Process

۷. دیوید پرودل، پیشین، ج ۱، ص ۳-۴.

بر این اساس هر پژوهشگری ممکن است جنبه‌ای از روایت را مورد توجه و مطالعه و تحلیل قرار دهد.

۱. شکل‌گرایان ساختار بنیادی روایت را در پیرنگ آن جستجو می‌کنند. ژنت و برخی شکل‌گرایان روس بر این باورند که بهترین راه شناخت ساختار و روش روایت آن است که رویدادها را به ترتیب گاه‌شماری مرتب کنیم و سپس آن را با نظم ویژه روایت مقایسه کنیم و ببینیم که چگونه خط داستانی بازسازی زمانی یافته است و تغییر نقطه دید چه تأثیری بر دریافت ما از کنش داشته است.

۲. پروپ و هوادارانش بر عنصر کارکرد تکیه کرده و آن را کلید حل معمای روایت می‌شمرند که در صورت استخراج منطقی مشترک کارکردها در روایت می‌توان ساختار آن را به خوبی شناخت و تحلیل نمود.

۳. چتمن و گروهی دیگر در تحلیل ساختار روایت معمولاً از بحث درباره کنش و شخصیت و مکان آغاز می‌کنند و سپس نقطه دید و گفت‌وگوهای روایتی را فنونی می‌شمارند که برای انتقال آن عناصر به خواننده در روایت به کار رفته‌اند. این تحلیل در راستای پیوند نظریه‌های سنتی با شکل‌گرایی و ساختارگرایی انجام می‌شود.

۴. گروهی از نظریه‌پردازان تنها به عناصر داستانی خاص روایت (نقطه دید، گفت‌وگوهای روایت‌گر در رابطه با خواننده و...) می‌پردازند.^۱

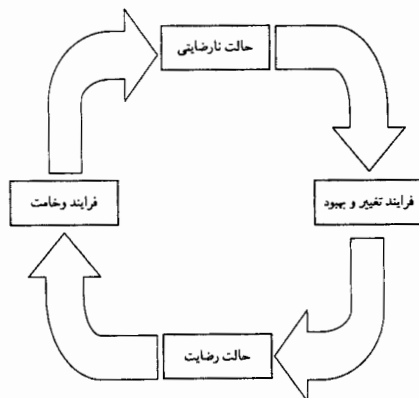
حال هریک از روش‌های شکلی و ساختاری برگزیده شود و روایت بر مبنای آن تحلیل شود، می‌توان تحلیل خود را در قالب یکی از نمودارهای زیر عرضه کرد:

۱. نمودار درختی: گونه‌های مختلفی از نمودار درختی در تحلیل روایت وجود دارد. در یک حالت ممکن است کل روایت به سه شاخه اصلی زیر تقسیم شود: وضعیت آغازین و سپس یک رویداد و سرانجام وضعیت دومی حاصل از رویداد و مخالف وضعیت آغازین می‌داند. سپس در هر شاخه به ذکر ریز وقایع پرداخته شود و هر شاخه فرعی نیز خود می‌تواند شاخه‌های فرعی‌تری را در خود داشته باشد. نمونه دیگر تحلیل بر مبنای کنش و واکنش یا انگیزش و واکنش است که ابتدا کنش‌های پایه و اصلی داستان استخراج شده و واکنش‌های مقابل هریک در زیرشاخه خودش جای می‌گیرد و به همین ترتیب تا

کل روایت در قالب نظامی از کنش‌ها و واکنش‌های تودرتو شکل گیرد. نمونه دیگر نمودار درختی برای توصیف انواع گوناگون داستان آن است که بنا به تحلیل پروپ از کنش اصلی داستان که آسیب یا فقدان را ترسیم می‌کند، شروع کنیم و در هر مرحله از حکایت، احتمال دیگر را نیز در نظر بگیریم. در این جا هزارتویی از احتمالات و گزینه‌ها پدید می‌آید که به انواع پیرنگ منجر می‌شوند. اما داستان همواره تحقق تنها یکی از این مسیرها و گزینه‌های محتمل است.^۱

۲. نمودار روند نما: به جای نمودار درختی می‌توان رویدادها را به صورت خطی ترسیم کرد و چون رویدادهای بعدی زنجیره حاصل از رویدادهای قبلی است، نموداری زنجیره‌ای و روندنا پدید می‌آید. نمودار روندنا همان اصطلاح پیرفت خطی پروپ است که رویدادها را در نزدیکترین پیوندها به هم وصل می‌کند و روابط بین خط اصلی پیرنگ و پیرفت‌های فرعی آشکار می‌شود. کل پیرنگ با مسأله‌ای آغاز می‌شود و با حل آن پایان می‌پذیرد.^۲

۳. نمودار مداری: راه دیگری که پروپ برای تحلیل ساختار روایت ارایه می‌دهد، آن که برای هر پیرفت، خطی افقی مستقل در نظر گرفته شود و هر خط تا جایی ادامه می‌یابد که پیرفت در داستان حضور دارد و هنگام انتقال به پیرفت جدید به پایان می‌رسد. اگر روند کلی پیرنگ را گذر از آسیب یا فقدان به وضعیتی رضایت‌بخش بدانیم، نمودار روند نمایی را می‌توان به شکل نمودار مداری ترسیم نمود.^۳ برای نمونه:



۱. همان، ص ۶۸. ۲. همان، ص ۶۸.

۳. همان، صص ۶۸-۶۹. نمودار نیز از همین منبع اقتباس شده است.