

مفاهیم بنیادی و
روش‌های تحلیل

ترجمه‌ی حسین پاینده


روایت

برانون تامس

روایت

مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل

برانون تامس

(استاد ارتباطات و مطالعات رسانه دانشگاه بورنموت، انگلستان)

ترجمه‌ی

دکتر حسین پاینده

(استاد نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبائی)



انتشارات فروزیه

سرشناسه	: تامس، برانون ۱۹۶۶-م.
عنوان و نام پدیدآورنده	: Thomas, Bronwen, 1996-
مشخصات نشر	: تهران: مروارید، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری	: ۲۸۰ ص: ۱۴/۵ x ۲۱/۵ س.م.
شابک	: 978-964-191-934-6
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: عنوان اصلی: Narrative: The Basics, 2016
یادداشت	: واژه‌نامه.
یادداشت	: کتابنامه: ص. [۲۲۹]-۲۴۲
یادداشت	: نمایه.
موضوع	: روایتگری
موضوع	: Narration (Rhetoric)
شناسه افزوده	: پاینده، حسین، ۱۳۴۱-، مترجم
رده‌بندی کنگره	: PN۲۱۲
رده‌بندی دیویی	: ۸۰۸
شماره کتابشناسی ملی	: ۸۴۵۲۳۱۰
اطلاعات رکورد کتابشناسی	: فیپا



آمارات مروارید

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، پلاک ۱۱۸۸ / ص. پ. ۱۶۵۴-۱۳۱۴۵
 دفتر: ۶۶۴۰۰۸۶۶-۶۶۴۱۴۰۴۶-۶۶۴۸۱۶۱۲-۶۶۴۸۴۰۲۷ فاکس: ۶۶۴۸۴۰۲۷ فروشگاه: ۶۶۴۶۷۸۴۸
<https://instagram.com/morvaridpub>, <https://telegram.me/morvaridpub>
www.morvarid.pub



روایت

مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل

برانون تامس

(استاد ارتباطات و مطالعات رسانه دانشگاه بورنموت، انگلستان)

ترجمه‌ی دکتر حسین پاینده

(استاد نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبائی)

تولید فنی: ایلناز ایللی

چاپ اول، پاییز ۱۴۰۰

چاپخانه: کارنگ

تیراژ: ۵۵۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۱۹۱-۹۳۴-۶ ۹۷۸-۹۶۴-۱۹۱-۹۳۴-۶ ISBN: 978-964-191-934-6

۶۵۰۰۰ تومان

فهرست مطالب

مقدمه‌ی مترجم

از روایت‌شناسی کلاسیک تا روایت‌شناسی پساکلاسیک ۹

پیش‌گفتار

روایت چیست؟	۱۵
روایت‌مندی	۱۷
روایت و ذهن	۱۹
پایان روایت و ناروایت‌ها	۲۰
روایت در رسانه‌ها و فرهنگ‌های مختلف	۲۲
ساختار این کتاب	۲۳
اصطلاحات کلیدی روایت	۲۶
منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر	۳۰

فصل ۱

مبانی روایت: قصه‌های عامیانه و پریان‌ها	۳۳
کتاب‌گونه‌شناسی قصه‌های عامیانه از پراپ	۳۵
کاربردهای نظریه‌ی پراپ	۴۱
انتقادهای و ارزیابی‌های مجدد از نظریه‌ی پراپ	۴۳

۴۷	تحلیل روایت‌شناسانه‌ی آگهی‌های تجاری.....
۵۰	نتیجه‌گیری.....
۵۰	منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر.....

فصل ۲

۵۳	ساختارهای روایت.....
۵۳	ساختارگرایی «کلاسیک».....
۵۵	نظریه‌ی تودوروف درباره‌ی پنج مرحله‌ی اساسی در شکل‌گیری روایت‌ها... ۵۵
۵۶	نشانه‌ها و اسطوره‌ها.....
۵۹	تقابل‌های دوجزئی.....
۶۲	داستان و گفتمان.....
۶۸	پساساختارگرایی.....
۷۱	نتیجه‌گیری.....
۷۲	فعالیت‌هایی همراستا با مباحث این فصل.....
۷۲	منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر.....

فصل ۳

۷۳	صدای روایت و زاویه‌ی دید.....
۷۵	راوی.....
۸۰	انواع روایتگری.....
۸۲	قاب‌بندی و درون‌گذاری روایت.....
۸۴	کانونی‌سازی.....
۸۷	زاویه‌ی دید و ایدئولوژی.....
۸۸	کانونی‌سازی در روایت‌های بصری.....
۹۲	کانونی‌سازی و مستغرق‌شدگی در روایت.....
۹۳	شکل‌های دگرگون‌شده و بازاندیشی‌شده‌ی نظریه‌های ژنت.....
۹۵	بازنمایی گفتار و افکار شخصیت‌ها.....
۹۷	نتیجه‌گیری.....
۹۸	فعالیت‌هایی همراستا با مباحث این فصل.....

منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر	۹۸
----------------------------------	----

فصل ۴

روایت و ایدئولوژی	۱۰۱
رویکردهای مارکسیستی به روایت	۱۰۲
اسطوره‌شناسی‌های بارت	۱۰۸
رویکردهای بلاغی در روایت‌شناسی	۱۱۰
منطق گفت‌وگویی باختین	۱۱۱
پسامدرنیسم و امر پساییدئولوژیک	۱۱۲
تحلیل روایت‌های خبری	۱۱۳
نمونه‌ای از تحلیل یک روایت خبری	۱۱۵
نتیجه‌گیری	۱۱۹
منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر	۱۲۰

فصل ۵

نقش خواننده	۱۲۳
آراء رولان بارت درباره‌ی نقش خواننده	۱۲۴
الف. مرگ مؤلف	۱۲۴
ب. لذت متن	۱۲۵
پ. از اثر تا متن	۱۲۶
ت. «متن نوشتنی» و «متن تولیدکردنی»	۱۲۷
ث. بینامتنیت	۱۲۹
نظریه‌ی دریافت	۱۳۰
پر کردن شکاف‌ها	۱۳۱
خواننده‌ی تلویحی	۱۳۳
خوانش‌های مرجح	۱۳۵
مخاطبان فعال و همکنشگر	۱۳۷
تحلیل واکنش‌های مخاطبان به یک کارزار تبلیغی	۱۳۸
نتیجه‌گیری	۱۳۹

منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر..... ۱۴۰

فصل ۶

رویکردهای فمینیستی به روایت..... ۱۴۱

نظریه‌های فمینیستی معاصر..... ۱۴۳

مطالعات فمینیستی در رسانه‌های مختلف..... ۱۴۴

ذات‌باوری و ذات‌ناباوری..... ۱۴۸

تلویزیون جنسیت‌زده..... ۱۴۹

امیال و احساسات در روایت..... ۱۵۳

ایترنیتی از آن خودمان..... ۱۵۵

تحلیل فمینیستی-روایت‌شناسانه‌ی چند فیلم و سریال تلویزیونی..... ۱۵۶

نتیجه‌گیری..... ۱۶۱

فعالیت‌هایی همراستا با مباحث این فصل..... ۱۶۲

منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر..... ۱۶۳

فصل ۷

روایت و ژانر..... ۱۶۵

چرا لازم است با ژانر آشنا باشیم؟..... ۱۶۵

رویکردهای تحلیل ژانر..... ۱۶۹

الف. تاریخچه و تطور مطالعات ژانر..... ۱۶۹

ب. تعریف کردن ژانرها..... ۱۷۱

پ. تعریف ژانر بر حسب واکنش خوانندگان و مخاطبان..... ۱۷۴

ژانر در رسانه‌های مختلف..... ۱۷۴

نامعین بودن ژانر..... ۱۷۷

تحلیل روایت‌های زندگی واقعی..... ۱۷۸

نتیجه‌گیری..... ۱۸۴

فعالیت‌هایی همراستا با مباحث این فصل..... ۱۸۵

منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر..... ۱۸۶

فصل ۸

۱۸۷	روایت‌های رسانه‌های نوین
۱۸۸	داستان‌های «آبرمتی» الکترونیکی
۱۹۲	بازی‌شناسی در قیاس با روایت‌شناسی
۱۹۳	داستان‌گویی مکان‌مبنا و سیار
۱۹۴	روایت‌های مشارکتی
۱۹۶	روایت‌هایی درخور فرهنگ همگرایی
۱۹۸	روایت‌های پخش‌شده و رسانه‌های اجتماعی
۲۰۳	داستان‌گویی ترارسانه‌ای
۲۰۴	پیرامتن و دنباله‌های روایت
۲۰۶	درهم‌آمیزی روایت‌ها
۲۰۸	نتیجه‌گیری
۲۰۹	فعالیت‌هایی همراستا با مباحث این فصل
۲۰۹	منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر

فصل ۹

۲۱۱	نتیجه‌گیری
۲۱۴	این داستان ادامه دارد
۲۱۵	واژه‌نامه‌ی توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی
۲۲۷	منابع اینترنتی درباره‌ی روایت
۲۲۹	فهرست مراجع
۲۴۳	فهرست اسامی
۲۵۵	واژه‌نامه‌ی فارسی به انگلیسی
۲۶۳	واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی
۲۷۱	نمایه

مقدمه‌ی مترجم

سوگند به قلم و آنچه با آن می‌نویسند.
(قرآن، سوره‌ی قلم، آیه‌ی ۱)

از روایت‌شناسی کلاسیک تا روایت‌شناسی پساکلاسیک

تزوتان تودوروف، تاریخ‌دان و نظریه‌پرداز فرانسویِ بلغاری‌تبار، در کتابی با عنوان *دستور زبان دکامرون* (چاپ نخست ۱۹۶۹) دیدگاهی را در خصوص مطالعات ادبی مطرح کرد که با روال جاری و آشنای زمانه‌ی او آشکارا مغایرت داشت. به جای پیروی از الگوی رایجی که ادبیات را با تأکید بر «پدیدآورنده‌ی اثر» (مؤلف) و شناخت «مکاتب» و «دوره‌های ادبی» (تاریخ ادبیات) تبیین می‌کرد، تودوروف در این کتاب ضمن ابداع اصطلاح «روایت‌شناسی» استدلال کرد که وظیفه‌ی منتقدان ادبی، بررسی ویژگی‌های ساختاری متون و به دست دادن تبیینی از قانونمندی‌های عام و ساختارهای تکرارشونده‌ی روایت‌هاست. این دیدگاه در دهه‌ی هفتاد میلادی از سوی برخی دیگر از نظریه‌پردازان ساختارگرا تأیید و تقویت شد که یکی از برجسته‌ترین‌شان رولان بارت بود. او در مقاله‌ای که امروزه جزو ارکان نظری «روایت‌شناسی کلاسیک» محسوب می‌شود، با عنوان «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختارمبنای روایت»، با اتخاذ رویکردی فراخ‌منظر استدلال کرد که قلمرو روایت‌شناسی به بررسی آثار منفرد محدود نمی‌شود، بلکه هدف پژوهشگران این حوزه باید استخراج و تبیین اشتراکات روایت در دوره‌های تاریخی مختلف و فرهنگ‌ها و کشورهای گوناگون باشد،

زیرا تولید و مصرف روایت ویژگی عام بشر است و انسان‌ها همواره و همه‌جا روایت‌ساز و روایت‌شنو بوده‌اند. بارت از جهان‌شمولی و عمومیت روایت این‌طور نتیجه گرفت که داستان‌ها، به‌رغم گوناگونی ظاهری‌شان، بر اساس الگوها و قواعد ساختاری همسان و همگانی‌ای ساخته می‌شوند که با تحلیل ساختارگرایانه می‌توان تبیین‌شان کرد. این همان هدفی است که تودوروف هم در روایت‌شناسی دنبال می‌کرد؛ به دست دادن «دستور زبان روایت».

تعبیر «دستور زبان»، هم حکایت از هدف بلندپروازانه‌ی روایت‌شناسی کلاسیک دارد (بررسی کلان‌مقیاسی روایت‌ها به جای بررسی روایت‌های منفرد) و هم اشارتی است به شالوده‌ی زبان‌شناسانه‌ی این رویکرد. بنیان نظری دیدگاه‌های روایت‌شناسی از قبیل تودوروف و بارت، زبان‌شناسی ساختارگرایی سوسور بود. سوسور با تمایزگذاری بین «مطالعه‌ی درزمانی زبان» و «مطالعه‌ی همزمانی زبان»، استدلال کرد که اگر زبان‌شناس بخواهد به جای بسنده کردن به شناخت تطور زبان (رویکرد درزمانی) کارکردهای زبان در مقطعی معین از زمان را بشناسد (رویکرد همزمانی)، باید ساختارهای بنیادین معناسازی در زبان را تبیین کند. تبیین این ساختارها به شناخت «لانگ» یا قواعد عام زبان می‌انجامد، در تقابل با «پارول» که برابر است با استفاده‌ی هر گویشور منفرد از این قواعد برای درست کردن جمله و برقراری ارتباط زبانی با سایر گویشوران. روایت‌شناسان کلاسیک از راه قیاس با همین مفاهیم، استدلال می‌کردند که هر تک‌روایت حکم پارول را دارد، حال آن‌که روایت‌شناسی باید «لانگ روایت‌ها» (قواعد و ساختارهای ناظر بر همه‌ی روایت‌ها) را کشف کند. این قبیل قیاس‌های زبانی در نظریه‌های سایر روایت‌شناسان کلاسیک مانند گریماس و برمون نیز کاملاً بارز است، چندان که مثلاً گریماس در کتاب *معناشناسی ساختاری* (چاپ نخست ۱۹۸۳) هر روایت را نوعی «جمله» در نظر می‌گیرد و به طریق اولی، هر شخصیت (یا «کنشگر») را با مقوله‌ی دستوری «اسم» و رویدادها را با «فعل» مقایسه می‌کند.

تحولات روایت‌شناسی در دهه‌ی ۱۹۸۰ با پیدایش «روایت‌شناسی پساکلاسیک» از ساختارگرایی عبور کرد و وارد مرحله‌ی جدیدی شد که تا زمانه‌ی ما با پویایی

و ضرباهنگی کم‌نظیر همچنان ادامه دارد. زمینه‌ی ظهور روایت‌شناسی پساکلاسیک - که با «مطالعات روایت» مترادف محسوب می‌شود - پیشاپیش در نظریه‌های کسانی همچون بارت فراهم آمده بود. بارت استدلال می‌کرد که روایت‌ها صرفاً مکتوب نیستند و می‌توانند بسیار متنوع باشند. به اعتقاد او، این تنوع ایجاب می‌کند که روایت‌پژوهان علاوه بر داستان کوتاه و رمان (شکل‌های آشنا و بسیار کاویده‌شده‌ی روایت در ادبیات)، سایر گونه‌های روایت (مثلاً روایت‌های تصویری از قبیل فکاهی‌های مصوّر، یا روایت‌های بدون کلام مانند پانتومیم) را هم موضوعات مناسبی برای تحقیقات‌شان بدانند. پیدایش میان‌رشته‌های جدید در دهه‌ی ۱۹۸۰ کمک شایانی به عطف توجه به این شکل‌های روایت کرد. از جمله‌ی این میان‌رشته‌ها می‌توان از مطالعات فرهنگی و رسانه نام برد که مصداق‌های عامّه‌پسند روایت (به‌ویژه سریال‌های تلویزیونی و رمان‌های عامّه‌پسند) را در کانون توجه روایت‌پژوهان قرار داد. در این میان، علوم شناختی تأثیر شگرف و به‌سزایی در مطالعات روایت باقی گذاشته و منجر به شکل‌گیری حوزه‌ی میان‌رشته‌ای و پُرطرفدار «روایت‌شناسی شناختی» شده است.

روایت‌شناسان شناختی به پیروی از دیوید هرمن، که در زمره‌ی برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه از مطالعات روایت است، می‌کوشند به این پرسش اساسی پاسخ دهند که: جهان‌های داستانی چگونه مخاطب را مجذوب خود می‌کنند؟ هرمن «جهان داستانی» (اصطلاح ابداعی خودش) را برابر با جهان تخیلی‌ای نمی‌داند که داستان‌نویسان یا روایت‌سازان در داستان‌ها و روایت‌های‌شان خلق می‌کنند. البته هر نویسنده‌ای با نوشتن داستان، جهانی خیالین می‌آفریند: شخصیت‌ها، مکان‌ها، رویدادها، ... همه‌وهمه مخلوق قوّه‌ی تخیل نویسنده‌اند؛ به بیان دیگر، وجود عینی ندارند، بلکه از جانب نویسنده تصور شده‌اند. اما جهان داستانی به معنای تخصصی‌تری که هرمن مراد می‌کند، بر اثر مشارکت خواننده خلق می‌شود. به عبارتی، جهان داستانی حاصل هم‌کنشی میان نویسنده و خواننده است. نویسنده نشانه‌هایی را در متن می‌گنجاند، اما آن نشانه‌ها با فرایندهای ذهنی و شناختی خواننده معنادار و دالتمند می‌شوند. جهان داستانی حاصل تداخل متقابل متن و

ذهن ادراک‌کننده‌ی آن متن است. پس متن (نشانه‌های نوشتاری چاپ‌شده روی کاغذ، یا متن دیجیتالی در فضای مجازی، یا متن دیدگانی-شنیداری فیلم بر پرده‌ی سینما، و...) حکم ماده‌ی خام یا ساختمایه‌ای را دارد که در ذهن خواننده/مخاطب پردازش می‌شود تا بدین ترتیب جهان داستانی شکل بگیرد. در فرایند این پردازش، از یک سو روایت با تمام ویژگی‌های شکلی‌اش (شخصیت‌های خاص خودش، مکان‌هایش، رویدادهایی که در آن رخ می‌دهند، کشمکش‌های خاصی که در روابط شخصیت‌ها شکل می‌گیرند، نحوه‌ی پایان‌بندی داستان، و غیره) همچون محرکی عمل می‌کند که با درگیر کردن ذهن مخاطب، او را به اندیشیدن سوق می‌دهد. از سوی دیگر، همه‌ی تجربیات قبلی خواننده یا مخاطب از جهان واقعی، همراه با همه‌ی باورهای گفتمانی او وارد برهم‌کنش با آن عناصر شکلی می‌شوند. حاصل این تلاقی و تداخل، معرفت یا شناخت خواننده/مخاطب از جهان تخیلی‌ای است که او را ناخودآگاه به یاد جهان واقعی می‌اندازد، شناختی که واکنش‌های عاطفی و اندیشگانی هم در پی می‌آورد.

روایت‌شناسی شناختی صرفاً یکی از نحله‌های متعددی است که همگی ذیل عنوان عام «روایت‌شناسی پساکلاسیک» گروه‌بندی می‌شوند و بقیه‌ی این نحله‌ها که موضوعاتی از قبیل ترارسانه‌گی و روایتگری در رسانه‌های دیجیتالی را می‌کاوند نیز به همین میزان جذابیت دارند. نقطه‌ی اشتراک همه‌ی رویکردهای روایت‌شناسی پساکلاسیک، به‌رغم تفاوت‌های‌شان، عبارت است از: الف. تأثیرپذیری از نظریه‌های پساساختارگرا (به‌ویژه نظریه‌ی واسازی)، و ب. گرایش به مطالعه‌ی روایت در بافتاری میان‌رشته‌ای. در نتیجه‌ی این تحولات و گذار از مرحله‌ی کلاسیک به پساکلاسیک، امروزه «روایت‌شناسی» به اصطلاحی تجمیع‌کننده تبدیل شده است که نه فقط رویکردهای برآمده از رشته‌های مختلف را در بر می‌گیرد، بلکه با مبنا قرار دادن تعریفی همه‌شمول از مفهوم «روایت»، گستره‌ی مطالعات و نقد روایت‌شناسانه را از متون ادبی به طیف وسیعی از متون روایتی در حوزه‌های گوناگونی همچون روزنامه‌نگاری، حقوق، سینما، تاریخ، تئاتر، تولیدات رسانه‌ای، روان‌درمانی و غیره بسط داده است.

بر اساس آنچه گفتیم، روایت‌شناسی را می‌توان «دانشی برای فهم روایت» تعریف کرد که می‌خواهد به پرسش‌هایی از این دست پاسخ دهد:

۱. روایت چیست و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن کدام‌اند؟
۲. انسان‌ها چرا دست به خلق روایت می‌زنند و به این منظور کدام ساختارها و الگوها را در روایت‌های‌شان تکرار می‌کنند؟
۳. علت شیفتگی ما انسان‌ها به جهان برساخته‌ی روایت چیست و چگونه به ادراکی از معنای آن می‌رسیم؟
۴. روایت با کدام سازوکارها و صناعات مخاطبانش را به رفتارهای گفتمانی سوق می‌دهد؟
۵. روایت چگونه واقعیت زیسته‌ی مخاطب را برای او بازتفسیر می‌کند؟
۶. چرا واکنش‌های خوانندگان و مخاطبان مختلف به روایتی واحد (خواه واکنش‌های عاطفی و خواه واکنش‌های اندیشگانی) تا این حد می‌تواند متنوع و متفاوت باشد؟

کتاب حاضر می‌کوشد این قبیل پرسش‌ها را با استناد به مفاهیم مطرح‌شده در نظریه‌های روایت پاسخ دهد. به این منظور، نویسنده چشم‌اندازی فراخ از مبانی روایت ترسیم می‌کند که از خاستگاه آن در نظریه‌پردازی‌های ارسطو در یونان باستان شروع می‌شود و علاوه بر روایت‌شناسی کلاسیک، رویکردهای پساکلاسیک را نیز به تفصیل معرفی می‌کند تا به نظریه‌های پسامدرن در دوره‌ی معاصر برسد. هر یک از فصل‌های این کتاب، هم مباحث نظری درباره‌ی چیستی روایت و عناصر آن را شامل می‌شود و هم این‌که روش‌ها و رویکردهای مختلف در تحلیل روایت را با ارائه‌ی نمونه به خواننده معرفی می‌کند. مفاهیم و اصطلاحات روایت‌شناسی حین بحث‌های هر فصل توضیح داده شده‌اند و افزون بر آن، «واژه‌نامه‌ی توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی» در پایان کتاب برگزیده‌ای از رایج‌ترین اصطلاحات تخصصی این حوزه را در بیش از پنجاه مدخل به خواننده توضیح می‌دهد.

در پایان باید متذکر شد در زمانه‌ای که کثرت روایت‌ها و سهولت اشاعه‌ی آن‌ها، به‌ویژه در فضای مجازی، ما را با انبوه رو به تزایدی از انواع و اقسام

روایت درباره‌ی همه‌چیز و همه‌کس مواجه کرده است، مسئولیت‌های اخلاقی و حرفه‌ای دست‌اندرکاران علوم انسانی در مواجهه با این روایت‌ها به همان میزان بیشتر و پیچیده‌تر شده است. تشخیص چندوچونِ روایت‌ها و تبیین معانی دلالت‌شده‌ی آن‌ها، ایضاً تحلیل موشکافانه‌ی انگیزه‌های آشکار و پنهانِ راویان آن‌ها، مستلزم برخورداری از دانش روایت‌شناسی است. امید آن‌که ترجمه‌ی این کتاب بتواند هم برای منتقدان ادبی پیش‌درآمد کسب چنین دانشی باشد و هم برای آن گروه از دست‌اندرکاران رسانه‌ها که با درکی عمیق از مسئولیت‌های سنگین حرفه‌ای خود، روایت‌ها را همواره با ژرف‌اندیشی و نکته‌سنجی می‌کاوند.

حسین پاینده

پیش‌گفتار

روایت چیست؟

«هر جا که انسان‌ها باشند، روایت هم آن‌جا هست.» (آبوت ۲۰۰۸: صفحه‌ی پانزدهم از مقدمه)

«ادراک ما از واقعیت را بیش‌ازپیش روایت‌ها ساختار می‌دهند.»
(فولتون ۲۰۰۵: ۱)

وقتی نظریه‌پرداز فرانسوی رولان بارت اصرار ورزید که روایت «همه‌جا هست، درست مثل زندگی؛ به همین سادگی» (۱۹۷۷ الف: ۷۹)، شاید بسیاری کسان ادعاهای او را قدری مبالغه‌آمیز می‌پنداشتند، چرا که در آن زمان روایت بیشتر به تخیل و واقعیت‌گریزی و خیال‌بافی مربوط دانسته می‌شد تا واقعیت‌ها و مسائل اساسی زندگی بشر. اما بارت استدلال کرد که ما با انواع روایت احاطه شده‌ایم، روایت‌هایی که شکل‌های متنوعی دارند و به شیوه‌های مختلف و در رسانه‌های گوناگون ارائه می‌گردند. او با ذکر مثال‌هایی از لال‌بازی [یا نمایش صامت]، روایت‌های نقش‌شده بر شیشه‌ی پنجره‌ها و داستان‌های فکاهی مصوّر نشان داد که روایت، هم می‌تواند تصویری و چندحالتی باشد و هم این‌که بخش مهمی از فرهنگ شفاهی و مکتوب ما را تشکیل می‌دهد. بارت همچنین نشان داد که روایتگری، کنشی بی‌طرفانه نیست بلکه ماهیتی سیاسی دارد و به شکل‌گیری و تعیین واکنش‌های مان به جهان پیرامون یاری می‌رساند و حتی نگرش ما درباره‌ی جهان و تجربیات مان را رقم می‌زند.

از این منظر، می‌توان گفت روایت صرفاً موجبات سرگرمی ما را فراهم نمی‌آورد، بلکه تعلیم‌مان می‌دهد، آگاه‌مان می‌سازد و [به اتخاذ دیدگاه‌های معینی] ترغیب‌مان می‌کند. بدین ترتیب، روایت کنش‌ها و تعامل‌های ما با یکدیگر را به انواع و اقسام شکل‌ها تحت تأثیر قرار می‌دهد.

بارت نه اولین کسی است که نظریه‌ای درباره‌ی روایت مطرح کرده و نه آخرین نفر از چنین نظریه‌پردازانی. بسیاری از کتاب‌های پژوهشی درباره‌ی روایت، با مباحث رساله‌ی *شعرشناسی* اثر ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ پیش از میلاد) و به‌ویژه با اشاره به مفهوم «پیرنگ» آغاز می‌شوند. از نظر او، روایت‌ها پیرنگی یکپارچه دارند که از سه جزء مشخص تشکیل می‌شود: آغاز، میانه و فرجام. همزمان با پیدایش رمان و عمده شدن ادبیات داستانی منثور به‌منزله‌ی شکلی از داستان‌گویی، بسیاری از داستان‌نویسان با ژرف‌اندیشی درباره‌ی صناعت خود، تکنیک‌هایی را ابداع و تدقیق کردند که اکنون جزو بدیهیات داستان‌نویسی می‌دانیم. به‌طور خاص، این‌که امروزه راوی را راهنما و همراه خوبی برای فهم داستان می‌دانیم، تا حدود زیادی مرهون رمان‌های اولیه‌ای است که هنری فیلدینگ و لارنس استرن [در قرن هجدهم] نوشتند. همین تلقی از راوی را امروزه درباره‌ی صدای روایتگر سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی داریم (توضیح بیشتر درباره‌ی این موضوع را می‌توانید در فصل سوم بخوانید).

با این حال، همچنان که در فصل دوم توضیح خواهیم داد، بارت از جمله نویسندگان و متفکرانی بود که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ مطالعه درباره‌ی روایت را متحول کردند و پایه‌گذار روایت‌شناسی به‌منزله‌ی رشته‌ای متمایز شدند. پژوهش‌های راهگشایانه‌ی آنان آغازگر تحولی [در نقد ادبی] شد که از آن زمان به این سو «چرخش روایتی» نامیده شده است. عطف توجه به روایت، نه فقط علوم انسانی بلکه همچنین علوم اجتماعی و در سال‌های اخیر علوم [پایه و تجربی] را هم تحت تأثیر قرار داده است، زیرا بنا به استدلال روایت‌پژوهان، تمایل مبرم انسان به روایت‌سازی می‌تواند سازوکارهای ذهن بشر را به ما بشناساند.

نظریه‌پردازان پیرو بارت ادعاهای ایضاً بزرگی درباره‌ی اهمیت روایت [در

زندگی انسان] مطرح کرده‌اند. مثلاً گریم ترنر در نوشتاری به‌طور خاص راجع به فیلم سینمایی (۲۰۰۶: ۹۸)، می‌نویسد هرچند که فیلم‌های متأخر بیشتر به دنبال نشان دادن صحنه‌های تماشایی و جلوه‌های ویژه هستند تا داستان‌گویی، اما «[حتی در این فیلم‌ها نیز] دنیا در قالب داستان به ما "نمایانده" می‌شود». برخی از نظریه‌پردازان (مثلاً رایان ۲۰۰۷) بر این اعتقادند که بسیاری از ادعاهای مطرح‌شده درباره‌ی روایت به‌قدری مبالغه‌آمیزند که اصلاً معلوم نمی‌شود مقصود از روایت دقیقاً چیست. با این همه، مبحث روایت بیش‌ازپیش در سایر رشته‌ها مطرح می‌شود و لذا تأکید بر محوریت آن در فهم ما از ارتباطات انسانی و شناخت جهان پیرامون، همچنان به قوّت خود باقی است.

روایت‌مندی

یکی از غامض‌ترین پرسش‌ها در نظریه‌های روایت از دیرباز، چیستی روایت یا ویژگی‌های ذاتی آن بوده است. اکثر نظریه‌پردازان، روایت را بر اساس مجموعه‌ای از **واقعیه** - هم زنجیره‌ی وقایع و هم رابطه‌ی علت‌ومعلولی وقایع - تعریف کرده‌اند. برای مثال، آبوت (۲۰۰۸: ۱۳) روایت را «بازنمایی یک واقعیه یا زنجیره‌ای از وقایع» می‌داند، هرچند که او در ادامه می‌افزاید اجماعی درباره‌ی اکثر مسائل اصلی‌ای که روایت می‌کوشد به آن‌ها بپردازد به دست نیامده است. پرسش در خصوص چیستی روایت به دو دلیل اهمیت خاصی پیدا کرده: نخست به این سبب که دامنه‌ی این بحث اکنون گسترده‌تر شده و رسانه‌های نوین و نوظهور را هم در بر گرفته؛ دوم به این علت که حوزه‌ی روایت بزرگ‌تر شده، یا به زعم برخی نظریه‌پردازان تقریباً به همه‌ی جنبه‌های ادراک ما از تجربیات زندگی و واقعیت‌های روزمره تسری داده شده است.

ماری-لُر رایان (۲۰۰۵) مدعی است که «دیدگاه سنت‌گرا» روایت را «هسته‌ی ثابتی از معنا» می‌داند. مطابق با این تلقی، روایت از همه‌ی دیگر شکل‌های گفتمان متمایز می‌شود و می‌تواند از زمانه‌ای به زمانه‌ای دیگر، فرهنگی به فرهنگ دیگر و رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر انتقال یابد یا گذار

کند. اما بر خلاف بسیاری از نظریه‌های این‌چنینی که روایت‌مندی را برابر با کیفیتی ذاتی در متن می‌دانند، سایر نظریه‌ها بیشتر به این موضوع می‌پردازند که متن‌ها بر اثر کدام کنش‌ها از سوی ما خوانندگان تبدیل به روایت می‌شوند. مثلاً مونیکا فلودرنیک (۱۹۹۶) استدلال می‌کند که خوانندگان می‌کوشند رویدادها را به نحوی از انحاء بخشی از یک روایت محسوب کنند و لذا روایت‌سازی، بیشتر راهبردی در خوانش متون است تا موضوعی مربوط به کیفیات شکلی آن‌ها. افزون بر این، تعریف وی از روایت‌مندی به جای تمرکز بر پیرنگ، بر مفهوم تجربه‌مندی استوار شده، یعنی شالوده‌ی آن عبارت است از این فرض که ما انسان‌ها نفس خودآگاه و تجسم‌یافته‌ای داریم و با استفاده از آن می‌توانیم عواطف و احساسات برآمده از روایت‌ها را دریابیم.

خودِ ماری-لُر رایان روایت را «برساخته‌ای شناختی» و عاری از واسطه می‌داند که «تصویری عینی از جهانی تدریجاً طوریبانده» ایجاد می‌کند. از این منظر، جذابیت روایت از «علاقه‌مندی خواننده به دنبال کردن رویدادها و همچنین دل‌بستگی عاطفی به شخصیت‌ها» ناشی می‌شود (رایان ۲۰۰۵). یعنی چیزی ثابت و معلوم که در همه‌ی تجلی‌های متفاوت احتمالی یک داستان به قوّت خود باقی می‌ماند. از این لحاظ، رایان همچون سایر نظریه‌پردازان روایت، قائل به زیرساخت یا شالوده‌ای در بنیان همه‌ی روساخت‌ها یا شکل‌های متنوع روایت است که با استناد به آن می‌توانیم روایت را از ناروایت متمایز کنیم. با این همه، رایان (۱۹۹۲) می‌پذیرد که روایت‌مندی حالت‌های مختلفی دارد، شامل طیفی که از روایت‌های ساده شروع می‌شود و به روایت‌های پیچیده می‌رسد. این دیدگاه البته همسو با نظرات سایر روایت‌شناسانی است که روایت‌مندی را درجه‌بندی می‌کنند (مثلاً پرینس ۱۹۸۲). روایت، وقتی گونه‌های تصویری یا موسیقایی آن را در نظر بگیریم، می‌تواند تعریف متفاوت دیگری داشته باشد. در خصوص این دسته از روایت‌ها، اصطلاحاتی مانند «کیفیت بصری»، «تصویری‌بودگی» و «جنبه‌ی موسیقایی» می‌توانند به معنایی مترادفِ روایت‌مندی یا در تعارض با آن به کار بروند.

روایت‌مندی یا روایت‌بودگی را همچنین می‌توان جنبه یا وضعیتی از انسانیت‌مان بدانیم. از نظر بارت و نظریه‌پردازان پیرو او، انسان نمی‌تواند بدون روایت وجود داشته باشد. وی استدلال می‌کند که روایت از ماهیتی «فراتاریخی و فرافرهنگی» برخوردار است، در همهی فرهنگ‌های بشری در سرتاسر جهان وجود دارد و نشانه‌های آن را در تمام اسناد و مدارک تاریخی و باستان‌شناختی به‌جامانده از جوامع بشری می‌توان یافت. مطابق با این دیدگاه، روایت یکی از ارکان هویت ما به‌منزله‌ی انسان است و برای فهم نحوه‌ی پردازش زمان در ذهن‌مان، همچنین برای عملکرد حافظه و ادراک ما از هویت خودمان، اهمیتی اساسی دارد. علاوه بر این، روایت عامل مهمی برای فهم چیزها و تجربیات مختلفی است که در زندگی روزمره به آن‌ها برمی‌خوریم. در واقع، روایت کمک می‌کند تا آن چیزها و تجربه‌ها برای‌مان معنا و مفهوم خاصی پیدا کنند.

بر حسب نظریه‌ای درباره‌ی روایت که اصطلاحاً «برساخت‌گرا» نام گرفته است، داستان‌ها خودبه‌خود شکل نمی‌گیرند بلکه ساخته می‌شوند (برونر ۲۰۰۴ [۱۹۸۷]: ۶۹۲)، و آن نوع داستان‌هایی که در دسترس‌مان قرار دارند از جانب فرهنگ یا جامعه‌ی خاصی که در آن زندگی می‌کنیم برای‌مان درست شده‌اند. مطابق با این دیدگاه، روایت بر اساس واقعیت‌های زندگی ساخته می‌شود، اما خودِ زندگی هم از روایت پیروی می‌کند. به بیان دیگر، ادراک ما از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، نیز تصویری که از خودمان داریم، بر اساس این فرایندِ روایت‌سازانه شکل می‌گیرد.

روایت و ذهن

به‌تازگی این بحث مطرح شده است که انواع روایت، به‌ویژه رمان، بر پایه‌ی توانایی ما در فهم شهودی‌نیت و احساسات مکتوم دیگران شکل می‌گیرد و متقابلاً آن توانایی را ایجاد می‌کند و حتی به ما می‌آموزد، تا بدین ترتیب بتوانیم با دیگران همدلی عاطفی پیدا کنیم و خود را در وضعیت آنان بینداریم. **روایت‌شناسی** شناختی با استفاده از یافته‌های تحقیقات علوم شناختی و روان‌شناسی می‌کوشد سازوکار برهم‌کنش روایت و ذهن را معلوم

کند و بر این باور است که با بررسی رمان‌ها و سایر گونه‌های روایت می‌توان به بینش عمیقی درباره‌ی حالات پیچیده‌ی روانی و حتی آسیب‌های روانی دست یافت. بنا بر استدلال روایت‌شناسان شناختی، داستان نوشته‌ای است که به ما انسان‌ها کمک می‌کند از تجربیات همگانی‌مان در زندگی سر در آوریم و راه عبور از آن‌ها را بیابیم. کمابیش می‌توان گفت خواندن داستان حکم نوعی «مهارت‌افزایی ذهنی» را دارد، یعنی عواطف‌مان را می‌پروراند و توانایی اندیشیدن به موضوعاتی فراتر از امیال و نیازهای شخصی را در ما ایجاد می‌کند.

پایان روایت و ناروایت‌ها

با این همه و به‌رغم این‌که دیدگاه‌های برآمده از نظریه‌های روایت به‌سرعت در حال گسترش‌اند و به نظر می‌رسد تقریباً هیچ مرزی نمی‌شناسند، نظریه‌پردازانی هم پیدا شده‌اند که مفهوم روایت‌مندی به‌منزله‌ی جنبه‌ای گریزنانه‌ی زندگی روزمره را به نقد کشیده‌اند. مثلاً [منتقد ادبی و فیلسوف تحلیلی بریتانیایی] استراسون (۲۰۰۴: ۴۲۹) نه فقط قبول ندارد که در زندگی خواه‌ناخواه به انواع روایت برمی‌خوریم، بلکه معتقد است «روایت‌مندی شرطی ضروری برای برخورداری از زندگی رضایتبخش نیست». او با این ادعا که «راه‌های خوبی برای زندگی کردن هست که اصلاً ماهیت روایتی ندارد»، نتیجه می‌گیرد برای آن دسته از کسانی که احساس می‌کنند زندگی‌شان با الگوهای روایتی مطابقت ندارد، مشغولیت فکری درباره‌ی روایت‌مندی می‌تواند بالقوه خطرآفرین باشد.

این ادعای بحث‌انگیز که «هر چیزی را نمی‌توان روایت محسوب کرد» (شیف ۲۰۰۷) همچنین از جانب کسانی مطرح شده است که می‌خواهند اهمیت سایر شیوه‌های نشان دادن یا ثبت تجربه یا به نمایش گذاشتن ذهنیت انسان را ثابت کنند (شیوه‌هایی مانند اجرای مناسک و آیین‌ها، ترانه‌سرایی، سرودن شعر یا رقص). امروزه به‌کرات از سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی به‌منزله‌ی گونه‌هایی از روایت نام برده می‌شود، ولی همان‌گونه که ریچاردسون هم متذکر شده (۲۰۰۷: ۱۴۳) «نمایش [از سایر

ژانرها] عقب مانده است» زیرا همچنان بین اجرای وقایع روی صحنه‌ی تئاتر و بازگویی وقایع تمایز می‌گذاریم. همان‌گونه که در فصل هشتم خواهیم دید، فناوری‌های جدید نیز می‌توانند فهم ما از روایت و حدود مرزهایش را افزایش دهند یا با چالش مواجه سازند، به‌ویژه در روایت‌هایی که امر واقعی و امر خیالی تقریباً تمایزناپذیر می‌شوند، یا در آن مواردی که به‌دشواری می‌توان گفت وقایع صرفاً برای ایجاد ساختاری علت‌ومعلولی در روایت گنجانده شده‌اند.

در همین حال، در مباحث روایت‌شناسی اصطلاح «روایت‌ناشدنی» (پرینس ۱۹۸۷) برای اشاره به رویدادهایی به کار می‌رود که بسیار حاشیه‌ای یا کم‌اهمیت‌اند و لذا نیازی به روایت کردن‌شان نیست، یا رویدادهایی که نمی‌توان یا نباید روایت کرد زیرا توصیف آن‌ها کاری زشت و دور از ادب محسوب می‌شود (مانند اجابت مزاج شخصیت‌ها در توالی). پرینس (۱۹۸۸) همچنین اصطلاح «روایت‌ناشده» را برای اشاره به وقایعی ابداع کرده است که رخ نمی‌دهند، مثلاً امیدها یا رؤیاهای یکی از شخصیت‌ها که هیچ‌گاه تحقق نمی‌یابند، یا مسیری در زندگی که شخصیتی در پیش نمی‌گیرد.

در سال‌های اخیر، بسیاری از مفسران چنین اظهار نظر کرده‌اند که به دنبال رویدادهای هولناکِ یازده سپتامبر در آمریکا، اشتیاق برای خواندن داستان، به‌ویژه داستان‌های حادثه‌محور و پُرماجرا یا داستان‌های خیال‌پردازانه، کمتر خواهد شد زیرا مردم بیشتر می‌خواهند به روش‌هایی «جدی» و واقعیت‌مبنا از آنچه رخ داد سر در آورند. تا مدتی چنین به نظر می‌آمد که فیلم‌های پرفروش با مضامین فاجعه‌آمیز دیگر چندان خواهان ندارند و شاید تماشای این فیلم‌ها نشانه‌ای از بدسلیقگی محسوب شود. اما با گذشت اندک زمانی، فیلمسازان شروع به ارائه‌ی روایت‌های خودشان از وقایع یازده سپتامبر کردند (که نمونه‌هایش عبارت‌اند از فیلم سینمایی *یونایتد ۹۳* [به کارگردانی پل گرینگرس] و مستند *برج‌های دوقلو* [ساخته‌ی بیل گوتنتاگ و رابرت دیوید پورت]). البته باید افزود که روزنامه‌ها و شبکه‌های تلویزیونی هم با انتشار شرح‌ها و حکایت‌های شاهدان عینی، بازسازی‌های مستندگونه و غیره مستمراً داستان وقایع آن روز را بازگفته‌اند.

روایت در رسانه‌ها و فرهنگ‌های مختلف

در دوره‌وزمانه‌ای که کاربرد رایانه همه‌گیر و ابزار آن پوشیدنی^۱ شده است، ظاهراً جای تردید نیست که با انواع و اقسام داستان احاطه شده‌ایم. بازی‌های ویدیویی و واقعیت مجازی امکان تجربیات مسحورکننده‌ای را فراهم کرده‌اند، به این ترتیب که می‌توانیم وارد جهان داستان شویم و وقایع را مطابق با میل خودمان پیش ببریم. به طریق اولی، شبکه‌های اجتماعی رشد و گسترش چشمگیری داشته‌اند زیرا مردم در این سایت‌ها روایت‌هایی از کارهای روزمره‌شان را به اشتراک می‌گذارند یا درباره‌ی جدیدترین شایعات مربوط به اشخاص مشهور با یکدیگر تبادل نظر می‌کنند. این فناوری شاید نو و آینده‌نما به نظر آید، اما این نوع فعالیت‌ها از بسیاری جهات صرفاً بر این دیدگاه صحّه می‌گذارند که انسان‌ها همیشه جوای داستان هستند و می‌خواهند خودشان هم داستان بگویند. آن‌ها به این منظور از شیوه‌هایی بسیار آشنا استفاده می‌کنند، یعنی به الگوها، ساختارها و آن نوع شخصیت‌هایی باز می‌گردند که داستان‌گویان از گذشته‌های بسیار دور در داستان‌های‌شان به کار برده‌اند. در عین حال، همان‌گونه که در فصل هشتم خواهیم دید، فناوری‌های جدید می‌توانند امکانات بی‌سابقه‌ای برای داستان‌گویی در اختیارمان بگذارند که خوانندگان و کاربران این فناوری‌ها را قادر می‌سازد رابطه‌ای تعاملی با روایت برقرار کنند و حتی آن را مطابق با میل خود پیش ببرند. این فناوری‌های همچنین باعث می‌شوند ادراک جدیدی از روایت به دست آوریم و آن را مجموعه‌ای از داده‌ها یا الگوریتم محسوب کنیم (مانوویچ ۲۰۰۱). با این حال، همزمان با تلاش برای سازگار شدن با این تحولات، باید از این «خطاهای راهبردی» (رایان ۲۰۱۰: ۲۵) برحذر باشیم؛ تلاش برای تطبیق همه‌ی رسانه‌ها با الگوهای مأخوذ از روایت‌های زبان‌مبنا؛ غفلت از ویژگی‌های فیلم که از رسانه‌ی خاص آن [یعنی سینما] ناشی می‌شوند؛ و غیره.

۱. مقصود از «پوشیدنی» شدن ابزار کاربرد رایانه این است که فناوری‌های جدید، به‌ویژه حسگرها، به کاربر امکان می‌دهند با استفاده از وسایل شخصی‌ای مانند عینک و ساعت مچی و امثال آن با کامپیوتر کار کند. (م)

نظریه‌های اولیه‌ی روایت کمابیش فقط به متون ادبی می‌پرداختند، با این حال طیف وسیعی از رشته‌ها را به هم پیوند دادند (از جمله انسان‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفه و نقد ادبی). عمدتاً همین ظرفیت بالقوه برای میان‌رشته‌گی است که نظریه‌ی روایت را تا این حد انطباق‌پذیر ساخته و زمینه‌ای برای کاربرد آن در انواع مختلف روایت و رسانه ایجاد کرده است. در دوره و زمانه‌ی **همگرایی** رسانه‌ها که داستانی «واحد» می‌تواند روی صفحه‌ی تلویزیون و نمایشگر گوشی‌های هوشمند، همچنین به صورت چاپ‌شده یا برخط ([آنلاین]) بازگو شود، نظریه‌های روایت می‌توانند [برای تحلیل‌های فرهنگی] بسیار مفید و مناسب باشند. در عین حال، نظریه‌های متأخر برخی از گرایش‌های فرمالیستی و انعطاف‌ناپذیرتر قبلی در حوزه‌ی روایت را با چالش مواجه کرده‌اند، از جمله با ظهور **روایت‌شناسی پساکلاسیک** که هم در طیفی گسترده از انواع روایت و رسانه کاربرد دارد، هم موضوعات مربوط به قدرت و به حاشیه راندن اقلیت‌ها [اعم از قومی، زبانی و غیره] را مدّ نظر قرار می‌دهد و هم این‌که شیوه‌های جدید اندیشیدن درباره‌ی روایت را می‌کاود. باید افزود که گرچه نظریه‌ی روایت در ابتدا منشأی اروپایی و آمریکایی داشت، امروزه صاحب‌نظرانی از استرالیا و نیوزیلند در بازتعریف این حوزه سهمیم هستند و همچنین گرایش به تمرکز بر روایت‌های انگلیسی-آمریکایی را هم با چالش مواجه کرده‌اند.

ساختار این کتاب

کتاب حاضر با رولان بارت که سازوکارهای روایت را بسیار جذاب می‌داند هم‌عقیده است و بر این باور او صحّه می‌گذارد که اگر بخواهیم نحوه‌ی کارکرد جوامع معاصر را بشناسیم و به پرسش بگیریم و همچنین بفهمیم که این نحوه‌ی کارکرد چه کسانی را منتفع می‌سازد، آن‌گاه شناخت روایت‌هایی که ما را در زندگی روزمره احاطه کرده‌اند بسیار ضروری است. لذا گرچه روایت‌هایی بسیار مبنايي و ظاهراً ساده و بی‌ضرر را بررسی خواهیم کرد (مانند پریانه‌ها، برنامه‌های پُرطرفدارِ تلویزیون، یا نوشته‌های کاربران شبکه‌ی توئیتر)، خواهیم دید که این روایت‌ها واقعیت را به شیوه‌هایی برای مان شکل

می‌دهند و تعریف می‌کنند که شاید محدودکننده باشد، به این صورت که فقط یک برداشت از رویدادها را به ما نشان می‌دهند و تجربیات بسیاری دیگر از اشخاص را کنار می‌گذارند (مثلاً تجربیات زنان، سالخوردگان یا اقلیت‌های قومی). به طریق اولی، ممکن است روایت‌هایی به منظور متقاعد کردن خواننده دستچین و کنار هم قرار داده شده باشند. این عمل علاوه بر شرکت‌ها و تبلیغات تجاری، در سیاست هم انجام می‌شود و نگرش ما درباره‌ی نسبت‌مان با ساختارهای اجتماعی خاصی را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

ساختار این کتاب به‌گونه‌ای است که با برخی از اجزاء بنیانی روایت آشنا شوید: این‌که چه کسی داستان را تعریف می‌کند، وقایع را از زاویه‌ی دید چه کسی می‌بینیم (فصل سوم)، همچنین برخی از اصلی‌ترین نظریه‌هایی که بر اساس آن‌ها ساختارهای بنیانی روایت را شناخته‌ایم (فصل‌های اول و دوم). در جای‌جای این بحث‌ها، ارجاعاتی خواهیم داشت به نمونه‌هایی از روایت در انواع و اقسام رسانه‌ها تا بدین ترتیب بتوانید این نظریه‌ها و چهارچوب‌های اندیشیدن درباره‌ی روایت را به داستان‌ها و حکایت‌هایی که از خواندن‌شان لذت می‌برید اعمال کنید. در بخش‌های بعدی (فصل‌های چهارم و پنجم)، تمرکزمان بیشتر بر این موضوع خواهد بود که روایت‌ها به چه روش‌هایی وقایع را علاوه بر این‌که شکل می‌دهند، تحریف هم می‌کنند و پیامد این تحریف‌ها در حوزه‌ی سیاست و قدرت چیست. همچنین به بررسی این موضوع خواهیم پرداخت که روایت‌ها به چه میزان ماهیت جنسیتی دارند تا نه فقط به مذاق مخاطبان مذکر یا مؤنث خوش بیایند، بلکه «مردبودگی» و «زن‌بودگی» در جامعه‌ی معاصر را هم برای‌مان تعریف کنند. سپس توجه‌مان را به ژانرهای معین معطوف خواهیم کرد (فصل هفتم) تا از ساختار روایت‌های جنایی یا داستان‌های واقعی شناخت عمیق‌تری به دست آوریم و دریابیم که این قبیل روایت‌ها چه لذت‌های متفاوتی را می‌توانند به ما در مقام خواننده یا تماشاگر افاده کنند. نقش خواننده و بررسی‌کننده‌ی روایت را در فصل ششم به تفصیل مورد بحث قرار می‌دهیم، زیرا گرچه نظریه‌پردازان روایت مطابق با سنت خودشان عمدتاً به نحوه‌ی روایت شدن داستان توجه دارند، ولی [ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که] مخاطبان و

خوانندگان بیش‌ازپیش در برساختن و بازگویی داستان‌ها مشارکت می‌کنند و لذا در نظر گرفتن سهم آنان در روایت مهم‌تر از گذشته شده است. تأثیر فوق‌العاده زیاد فناوری‌های دیجیتال در روایتگری را در فصل هشتم بررسی خواهیم کرد و در فصل پایانی کتاب، پس از ارائه‌ی اطلاعاتی کاملاً روزآمد در خصوص برخی از جدیدترین تحولات حوزه‌ی روایت‌پژوهی، به بحث درباره‌ی این موضوع خواهیم پرداخت که سمت‌وسوی آینده‌ی روایت و روایت‌پژوهی احتمالاً چه خواهد بود.

از جمله انتقاداتی که به نظریه‌ی روایت (و به‌خصوص بارت و سایر نظریه‌پردازان معاصر با او) می‌شود، مُغْلَق بودن و پیچیدگی بی‌دلیل اصطلاحات این حوزه است. در این کتاب می‌کوشیم تا حد امکان از زبان گنگ و نامفهوم بپرهیزیم، ولی [در ادامه‌ی این مقدمه و همچنین در انتهای کتاب] واژه‌نامه‌ای توصیفی از اصطلاحات کلیدی روایت‌شناسی ارائه داده‌ام تا دسترسی به تعریف‌های مقدماتی از برخی مفاهیم اساسی برای‌تان تسهیل شود. بهترین راه تسلط بر نظریه‌ی روایت، به کار بردن آن است. یعنی باید ابزاری را که [از راه مطالعه‌ی این کتاب به دست می‌آورید] به داستان‌ها و حکایت‌هایی که خوب می‌شناسید اعمال کنید و در عین حال این آمادگی را داشته باشید که هر جا نظریه‌های روایت بیش از حد خشک و انعطاف‌ناپذیر به نظر می‌آیند، با نگرشی چالشی و توأم با پرسش با آن‌ها برخورد کنید. هر جا امکان‌پذیر باشد، برای روشن شدن بحث‌هایم به نمونه‌هایی از روایت اشاره خواهم کرد که برای همگان آشنا باشند. در مواردی هم که ذکر چنین نمونه‌هایی مقدور نباشد، یا به ژانرها اشاره می‌کنم (مثلاً اشاراتی عام به فیلم‌های مستند یا بازی‌های ویدیویی تیراندازی اول‌شخص) و یا این‌که با توضیحات بیشتر به خواننده کمک می‌کنم تا خودش بتواند مثال مرتبطی را بیابد و بفهمد.

هدف این کتاب، ارائه‌ی تاریخی جامع از مطالعات مربوط به روایت نیست؛ الگوی جدیدی هم در این حوزه پیشنهاد نمی‌کند. پژوهش حاضر به‌خصوص به الگوهای زبان‌شناسانه‌ی روایت و الگوهای برآمده از علوم اجتماعی نمی‌پردازد. همچنین، ضمن پوزش از همکارانم، در بحث‌ها چندان

به داستان‌های فکاهی مصوّر و رمان‌های ترسیمی (گرافیک) نمی‌پردازم. در عوض عمدتاً می‌کوشم کاربردپذیری بسیار زیاد اصطلاحات و نظریه‌های مطرح‌شده از سوی نظریه‌پردازان روایت را ثابت کنم. به این منظور، به‌ویژه این موضوع را بررسی می‌کنم که در عصر نامشخص شدن بیش‌ازپیش مرزهای انواع روایت و رسانه، نویسندگان و خوانندگان و حتی داستان و واقعیت، روایت‌ها مشخصاً چگونه می‌توانند ما را مجذوب کنند و برانگیزانند یا آرامش‌مان را برهم زنند.

برای این‌که بتوانید مطالب فصل‌های بعدی را راحت‌تر بخوانید، در ادامه تعریف برخی از اصطلاحات کلیدی روایت و همچنین منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر را به شما معرفی می‌کنم که بر اساس مطالب مطرح‌شده در این مقدمه انتخاب شده‌اند. اکثر اصطلاحات تعریف‌شده در واژه‌نامه‌ی توصیفی انتهای کتاب، هر گاه که اولین بار در متن به کار رفته‌اند، با حروف ضخیم‌تر مشخص شده‌اند.

اصطلاحات کلیدی روایت

یکی از گیج‌کننده‌ترین جنبه‌های مطالعه درباره‌ی روایت این است که در مباحث این حوزه، همان کلماتی که در صحبت‌های روزمره درباره‌ی داستان و داستان‌گویی به کار می‌بریم، ممکن است کاربردی متفاوت یا معنایی تخصصی داشته باشند.

داستان

در نظریه‌ی روایت، اصطلاح «داستان» برای اشاره به توالی زمانی وقایعی به کار می‌رود که شالوده‌ی روایت را تشکیل می‌دهند. غالباً در تعریف این اصطلاح می‌گوییم که داستان عبارت است از «اسکلتِ روایت»، یعنی آن رویدادهایی که اگر بخواهید داستان را به‌طور کلی و بدون ذکر جزئیات برای کسی تعریف کنید، مورد اشاره قرار می‌دهید. نظریه‌پردازان روایت اصطلاح «داستان» را به این معنا به کار می‌برند زیرا بدین ترتیب می‌توانیم روایت‌ها را بر حسب نحوه‌ی بازگفته شدن‌شان تحلیل کنیم و بهتر متوجه شویم که

در هر روایتی، چه تمهیدات خاصی برای بازگویی وقایع اتخاذ شده است. لذا مقصود از «داستان»، چیزی منفک‌شده است، یعنی چیزی که خودمان از حکایتی تمامیت‌یافته جدا [یا استخراج] کرده‌ایم.

پیرنگ

اصطلاح «پیرنگ» معمولاً به معنای شکل دادن به داستان (توالی زمانی وقایع) برای تبدیل آن به ساختاری منطقی است، ساختاری که ارتباط علت و معلولی رویدادها را نشان می‌دهد. با ایجاد پیرنگ، لذت خواندن روایت و حس تعلیق در آن به بیشترین میزان ممکن افزایش می‌یابد (مثلاً با گنجاندن هوشمندانه‌ی رویدادهای غافلگیرکننده). پیرنگ همچنین با نحوه‌ی ربط دادن وقایع داستان به هم و معلوم کردن تأثیر آن‌ها در یکدیگر، نقش بسیار مهمی در القای معنا از طریق رویدادها دارد. رمان‌نویس انگلیسی ای.ام. فورستر (۱۹۶۳ [۱۹۲۷]: ۹۳) به منظور معلوم کردن تفاوت داستان با پیرنگ، مثال معروفی زد که در زیر عیناً برای تان نقل قول کرده‌ام. بسیاری از نظریه‌پردازان ادبی در خصوص این تمایز مجادله کرده‌اند. با این حال، با استفاده از مثال فورستر هنوز هم می‌توان فرق این دو اصطلاح را به صورت مختصر و مفید یادآوری کرد:

داستان: «پادشاه مُرد و سپس ملکه درگذشت.»
پیرنگ: «پادشاه مُرد و سپس ملکه از فرط اندوه درگذشت.»

در مثال فورستر، کارکرد پیرنگ عبارت است از به دست دادن نوعی دلیل یا انگیزه برای وقایع. بدین ترتیب، پیرنگ از سطح داستان فراتر می‌رود و شکل و معنایی به رخداد‌های بازگوشده می‌بخشد.

تا به امروز، مفهوم «پیرنگ» در نظریه‌های روایت بسیار مورد توجه قرار گرفته و وسیله‌ای محسوب شده است که با استفاده از آن می‌توانیم ساختار بنیانی روایت و رویدادهایی که آن را پیش می‌برند مشخص کنیم. بدین ترتیب، همچنین می‌توانیم بین بررسی پیرنگ و بررسی شیوه‌ی گفته شدن داستان (یعنی روایتگری) تمایز بگذاریم.

شخصیت

«شخصیت» کسی است که در جهان توصیف شده در روایت مشارکت می‌کند. در بسیاری تعریف‌ها از روایت، شخصیت را فرع بر رخدادها می‌دانند و این یعنی جذابیت [یا اهمیت] شخصیت از نقش آن در پیش بردن وقایع ناشی می‌شود. در روایت‌شناسی، شخصیت‌های داستان - که در برخی نظریه‌ها با اصطلاح «کنشگر» به آن‌ها اشاره می‌شود - عمدتاً از نظر اعمال‌شان بررسی می‌شوند، نه از نظر این‌که بر حسب مَنیش و ویژگی‌های روانی‌شان چه نوع اشخاصی هستند. با این حال، درستی این دیدگاه درباره‌ی شخصیت مورد تردید قرار گرفته است، هم از سوی آن دسته از نظریه‌پردازانی که توجه خود را عمدتاً به تجربه‌مندی در روایت معطوف می‌کنند (فلودرنیک ۱۹۹۶) و هم از جانب روایت‌شناسان شناختی که علاقه دارند بفهمند خوانندگان چگونه ذهنیت خاصی برای شخصیت‌های داستانی برمی‌سازند و آن را تفسیر می‌کنند.

ممکن است شخصیتی، راوی داستان هم باشد، یعنی وقایعی را بازگو کند که خود در آن‌ها شرکت داشته است. در این صورت، شخصیت مورد نظر یا از درون جهان داستان روایتگری می‌کند (یعنی روایت درون‌گذاری‌شده‌ای را به سایر شخصیت‌های داستان می‌گوید)، و یا این‌که خودش در جایگاه روایتگر اصلی، جهان داستان را شکل می‌دهد و می‌آفریند. این حالت دوم را غالباً در داستان‌های دارای روایتگری اول‌شخص می‌بینیم، یعنی «منِ راوی» وقایعی را که خود در آن نقش داشته است برای‌مان تعریف می‌کند.

روایتگری

مقصود از «روایتگری»، گفتن داستان است. البته در میان نظریه‌پردازان روایت بحث و مجادله‌ی فراوانی در این باره صورت گرفته است که آیا باید به عامل روایت‌کننده‌ی داستان پرداخته شود یا خیر. بسیاری از نظریه‌پردازان، راوی را کاملاً برخورددار از ویژگی‌هایی شخصی می‌پندارند و این موضوع را بررسی می‌کنند که راوی با گزینه‌هایش در نحوه‌ی روایت کردن داستان، چگونه باعث جذابیت وقایع برای خواننده می‌شود. روایتگری به‌ویژه در روایت‌هایی

بحث‌انگیز می‌شود که بر صفحه‌ی تلویزیون یا پرده‌ی سینما به نمایش درمی‌آیند، یعنی روایت‌هایی که شاید به سادگی نتوان تعیین کرد چه کسی در خصوص نحوه‌ی روایت شدن داستان تصمیم می‌گیرد. (آیا فیلم‌نامه‌نویس درباره‌ی نحوه‌ی روایتگری تصمیم‌گیری می‌کند یا تهیه‌کننده، کارگردان، تدوینگر یا «مؤلف»؟) همچنین روایت‌های همکشانه و دیجیتالی می‌توانند تمایزگذاری بین تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان روایت را به موضوعی پیچیده تبدیل کنند.

جهان داستانی

اصطلاح «جهان داستانی» را – مترادف جهان خیالین، جهان گفتمانی و جهان نقل‌شده – می‌توان در اشاره به محیط واقعی یا تخیل‌شده‌ای به کار برد که رویدادهای روایت در آن رخ می‌دهند. در بسیاری از نمونه‌های معاصر، از طریق فرایند موسوم به **جهان‌سازی** که می‌تواند هم طرفداران روایت خاصی را شامل شود و هم تولیدکنندگان و خالقان آن را، جزئیات ریز این جهان‌های داستانی در اپیزودهای چندگانه و در رسانه‌های متفاوت طراحی می‌شود. این اصطلاح همچنین می‌تواند به معنای الگوهای ذهنی‌ای باشد که خوانندگان و مخاطبان به منظور فهم و تفسیر روایت‌ها درست می‌کنند. آن‌ها با چنین الگوهایی، جنبه‌هایی از زمینه‌ی رویدادها یا زندگی شخصیت‌ها را که در خودِ روایت صراحتاً یا به‌طور کامل مشخص نشده است، برای خویش بازسازی می‌کنند (هرمن ۲۰۰۵).

روایت‌شناسی

اصطلاح «روایت‌شناسی» معمولاً فقط برای نظریه‌هایی به کار می‌رود که هدفشان ارائه‌ی الگوی نظام‌مندی از روایت است، الگویی که در مطالعه‌ی همه‌ی روایت‌ها کاربرد داشته باشد (برای نمونه‌هایی از این نوع الگو، مراجعه کنید به فصل‌های اول تا سوم). روایت‌شناسی پساکلاسیک که در سال‌های اخیر به‌منزله‌ی واکنشی انتقادآمیز و بازاندیشانه به نظریه‌های «کلاسیک» شکل گرفته است، از مفاهیم همگانی و رویکردهای شبه‌علمی فاصله می‌گیرد تا بدین ترتیب بیشتر زمینه‌ی روایت‌ها را در کانون توجه قرار

دهد و امکانی برای طرح دیدگاه‌های جدید به وجود آورد (هرمن ۱۹۹۹). حوزه‌های نوظهور در روایت‌شناسی از جمله عبارت‌اند از: روایت‌شناسی فمینیستی، روایت‌شناسی شناختی و رویکردهای مبتنی بر زبان‌شناسی، مطالعات فرهنگی و رسانه، همچنین بلاغت. روایت‌شناسی پساکلاسیک وارد نوعی گفت‌وگو با سه نظریه‌ی معاصر می‌شود که همگی پیشوند «پسا» دارند: پسامدرنیسم، پساساختارگرایی و نظریه‌ی پسااستعماری. این گفت‌وگو از جمله با این هدف انجام می‌شود تا سویی غربی بسیاری از مفاهیم اصلی روایت‌شناسی مشخص و اصلاح شود. یکی دیگر از تغییرات عمده در روایت‌شناسی پساکلاسیک این بوده است که این نظریه از تمرکز انحصاری بر ویژگی‌های شکلی متون دور شده تا واکنش خوانندگان به داستان‌ها را بکاود، یعنی این موضوع را بررسی کند که مخاطبان چگونه بر اساس مهارت‌های کسب‌شده در «توانش روایتی‌شان»، ساختار روایت را استنتاج می‌کنند یا به روایت‌ها نسبت می‌دهند (هرمن ۱۹۹۹). در عین حال، هدف روایت‌شناسی پساکلاسیک دیگر این نیست که مطابق با سنت‌های قبلی روایت‌شناسی صرفاً متون ادبی را تحلیل کند، بلکه می‌خواهد درباره‌ی محتوای رسانه‌ها و روایت‌های رسانه‌های نوین، دیجیتالی شدن روایت و نقش خواننده/مخاطب نیز به بحث بپردازد. در فصل‌هایی که به دنبال می‌آیند، به برخی از این رویکردهای جدید اشاره خواهیم کرد و همچنین نظریه‌های «کلاسیکی» را به اجمال توضیح می‌دهیم که رویکردهای جدید در واکنش به آن‌ها شکل گرفته‌اند.

منابعی برای مطالعه‌ی بیشتر

کتاب پورتر آبتوت با عنوان *مقدمه‌ای کی‌میریجی بر روایت* [که با نام *سواد روایت* به فارسی ترجمه شده]، به‌ویژه فصل‌های اول و دوم آن، مدخلی عالی برای آشنایی با برخی از مباحث اساسی روایت است. مقدمه‌ی دیوید هرمن بر کتاب *روایت‌شناسی‌ها* شرحی روشن و فهمیدنی از پیدایش روایت‌شناسی پساکلاسیک به دست می‌دهد و در عین حال رئوس نظریه‌های کلاسیک را هم به‌خوبی معرفی می‌کند. *دانشنامه‌ی راتلج درباره‌ی نظریه‌ی روایت*

منبعی بسیار ارزشمند برای همه‌ی علاقه‌مندان به نظریه‌های روایت است و در آن می‌توانید شرحی جامع از اصطلاحات کلیدی روایت را در مدخل‌هایی به قلم پژوهشگران برجسته‌ی این حوزه بخوانید. اگر به دنبال بحث‌های روایت در پیوند با رسانه‌های معاصر هستید، کتاب مجموعه مقالات *روایت و رسانه‌ها*، به ویراستاری هلن فولتون، نقطه‌ی آغاز خوبی است که فصل‌هایی درباره‌ی آگهی‌های تجاری، مجلات، فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی را شامل می‌شود و افزون بر این، اصطلاحات و الگوهای روایت‌شناسی کلاسیک را هم بررسی و نقد می‌کند. نیک لیبسی نیز در کتاب *روایت و ژانر* نظریه‌های روایت‌شناسی کلاسیک را به زبانی بسیار روشن تبیین می‌کند و در تحلیل برخی فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی سال‌های اخیر به کار می‌برد. کتاب اسکولز و کلاگ با عنوان *چیستی روایت* چشم‌اندازی بسیار خواندنی از روایت‌های تاریخی و شفاهی به دست می‌دهد (ویراست جدید این کتاب در سال ۲۰۰۶ با مقاله‌ای از جیمز فیلین روزآمد شده است). پل گُبلی در کتابش که جدیدتر است، نظریه‌های روایت را بر حسب تقدم و تأخرشان شرح می‌دهد، به این صورت که تبیین ریشه‌های اولیه‌ی روایت را همراه می‌کند با بحث‌هایی راجع به جایگاه روایت در رئالیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم. او همچنین تأثیر فناوری‌های جدید و کارکرد روایت در علوم اجتماعی را در کتابش بررسی می‌کند.

اگر به تحلیل داستان‌های فکاهی مصوّر و رمان‌های ترسیمی علاقه‌مند هستید، بهترین منبع برای شروع مطالعه در این زمینه عبارت است از کتاب اسکات مک‌کلاد با عنوان *فهم فکاهی‌های مصوّر*. این کتاب که خود به شکل داستانی مصوّر نوشته شده است، با تصویرهای گرافیکی‌اش سه مفهوم اصلی این حوزه، یعنی «حباب‌های گفتار»، «بلوک‌بندی» و «حداصل بلوک» را توضیح می‌دهد و فکاهی مصوّر را به منزله‌ی نوعی «هنر مبتنی بر توالی» تبیین می‌کند. مدتی می‌شود که «مطالعات داستان‌های فکاهی مصوّر» به منزله‌ی رشته‌ای مجزا در حال شکل‌گیری است، اما روایت‌شناسان نیز بیش‌ازپیش درباره‌ی فکاهی‌های مصوّر و رمان‌های تصویری مطلب می‌نویسند (نمونه‌ای از این نوشته‌ها را می‌توانید در کوگن ۲۰۱۳ بخوانید).