

تہج

زبان شناسی و رمان

راجر فاولر

ترجمہ محمد غفاری

ویراست سوم

زبان‌شناسی و رمان

کتاب بهار ۹۶

زبان‌شناسی ۶

کتاب برگزیده هجدهمین جشنواره کتاب سال دانشجویی (۱۳۹۰)
(بهترین ترجمه در حوزه علوم انسانی)

این کتاب ترجمه‌ای است از

Linguistics and the Novel

(Routledge New Accents Series)

By Roger Fowler

Series Editor: Terence Hawkes

London and New York: Routledge, 1989

زبان‌شناسی و رمان

راجر فاوئر

ترجمه محمد غفاری

(عضو هیئت علمی دانشگاه اراک)

ویراست سوم ترجمه

کتاب

تهران ۱۴۰۲

زبان‌شناسی و رمان

راجر فاولر

ترجمه محمد غفاری (عضو هیئت علمی دانشگاه اراک)

صفحه‌آرا: مرضیه نکونگار

ویراست سوم ترجمه

چاپ اول ۱۴۰۲

شمارگان ۲۲۰

طراح جلد: پاشا دارابی

چاپ و صحافی: پردیس دانش

همه حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است.

سرشناسه:

فاولر راجر، ۱۹۳۸-۱۹۹۹ م.

Fowler, Roger

عنوان و نام پدیدآور:

زبان‌شناسی و رمان/ راجر فاولر؛ ترجمه محمد غفاری.

وضعیت ویراست:

ویراست ۳.

مشخصات نشر:

تهران: کتاب بهار، ۱۴۰۱.

مشخصات ظاهری:

۲۶۸ ص.

فروست:

کتاب بهار، ۹۶؛ زبان‌شناسی، ۶.

شابک:

۹۷۸-۶۲۲-۷۰۶۷-۶۸-۲

وضعیت فهرست‌نویسی:

فیا

موضوع:

گفت‌وگو ادبی

موضوع:

Discourse analysis, Literary

موضوع:

داستان‌نویسی

موضوع:

Fiction -- Authorship

شناسه افزوده:

غفاری، محمد، ۱۳۶۵-، مترجم.

رده‌بندی کنگره:

PT۳۰۲

رده‌بندی دیویی:

۸۰۸

شماره کتاب‌شناسی ملی:

۹۱۰۷۳۱۹

اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی:

فیا

فروش اینترنتی: www.ketabebahar.com

فروشگاه: انتشارات آگاه، خیابان انقلاب، شماره ۱۳۴۰، تلفن: ۶۶ ۴۶ ۷۳ ۲۳؛ www.agahbookshop.com

مراکز پخش: پیام امروز (۶۶ ۴۸ ۶۵ ۳۵)، صدای معاصر (۶۶ ۹۷ ۸۵ ۸۲)

۲۱۰ هزار تومان

تقدیم به خواهرها و برادرهایم،
و به خواهرزاده‌ام، محمدایلیا امینی

محمد غفاری

فهرست

پیش‌گفتار مترجم بر ویراست سوم ترجمه	۱
پیش‌گفتار مترجم بر ویراست دوم ترجمه	۱
پیش‌گفتار مترجم بر چاپ نخست ترجمه	۱
دیاچه مؤلف	۱
فصل نخست: اصول	۱
مقدمه: نقد، زبان، و ادبیات داستانی	۱
متن و جمله	۵
ژرف‌ساخت و روساخت	۶
هم‌معنایی و ابهام	۱۱
عناصر ژرف‌ساخت	۱۳
معنا و جهان‌بینی	۱۷
گشتارها	۱۹
گشتارها و چشم‌انداز	۲۲
گسترش نظریه	۲۵
فصل دوم: عناصر	۲۹
عناصر متن در بوطیقای سنتی	۲۹
عناصر دستور متن	۳۱
ژرف‌ساخت متن: خبرها و اسم‌های روایت	۳۲
نوعی و منحصر به فرد	۳۵

۳۷	اسم‌ها و شخصیت‌ها: تحلیل معنا
۴۴	ویژگی‌های معنایی محیط داستان و مضمون آن
۴۹	وجه‌مندی
۵۲	عناصر و نقش‌ها
۵۵	نمونه تحلیل
۶۵	فصل سوم: متن
۶۵	ساختار متن در نظم و نثر
۶۹	ساختار اطلاعات و انسجام متن
۷۲	اطلاعات، آهنگ، و لحن
۸۳	فصل چهارم: گفتمان
۸۳	بازنمایی و بیان
۸۴	دیدگاه: چشم‌انداز
۸۸	دیدگاه: نگرش‌ها
۹۱	صدای نویسنده و صدای روایت‌گر
۱۰۶	نویسنده و شخصیت‌هایش
۱۰۶	دیدگاه بیرونی و دیدگاه درونی
۱۱۱	چشم‌انداز بیرونی
۱۱۸	چشم‌انداز درونی
۱۲۶	سبک ذهن و ساختار گفتمان
۱۳۹	قراردادهای گفتمان: ساختار زبانی - اجتماعی در داستان
۱۴۱	ساختار اجتماعی در گفتمان داستان: رمزگان‌های گسترده و رمزگان‌های محدود
۱۵۳	فصل پنجم: رمان‌نویس، خواننده، و جامعه
۱۶۳	منابعی برای مطالعه بیشتر
۱۷۹	برگردان فارسی برخی آثار ادبی که در این کتاب به آن‌ها اشاره شده
۱۸۷	واژه‌نامه توصیفی
۲۱۳	واژه‌نامه فارسی - انگلیسی
۲۲۱	واژه‌نامه انگلیسی - فارسی
۲۲۹	نمایه

پیش‌گفتار مترجم بر ویراست سوم ترجمه

دو چاپ نخست این ترجمه به لطف و همت جناب آقای جعفر همایی در سال‌های ۱۳۹۰ و ۱۳۹۶ در نشر نی منتشر شده بودند. از ایشان و هم‌کاران محترمشان تشکر می‌کنم که برای چاپ‌های پاکیزه قبلی بسیار زحمت کشیدند. برای چاپ دوم، من سراسر متن ترجمه را بازنگری کرده بودم. برای چاپ حاضر نیز، کتاب از نو حروف‌چینی و صفحه‌آرایی شد، و این کار فرصتی پیش آورد که بتوانم بعد از حدود پنج سال متن ترجمه خود را بازخوانی و ویرایش کنم. سپاس‌گزارم از جناب آقای احمد خندان، مدیر محترم انتشارات کتاب بهار، که از انتشار مجدد این ترجمه استقبال کردند. هم‌چنین، متشکرم از استاد و دوست ارجمندم جناب آقای رضا رضایی، که این بار نیز فضل و تجربه خود را از من دریغ نکردند. دانشجوی کوشایم سرکار خانم ملیکا رمزی در آماده‌سازی ویراست جدید این ترجمه کمک به‌حال من بودند؛ از ایشان نیز سپاس‌گزارم. در چاپ قبلی ترجمه، کتاب‌نامه فارسی زبان‌شناسی و نقد زبان‌شناسانه ادبیات را تدوین و به کتاب پیوست کرده بودم. از آن‌جا که کتاب بهار به‌زودی صورت تکمیل شده و گسترش‌یافته آن کتاب‌نامه را در قالب کتابی مستقل منتشر خواهد کرد، کتاب‌نامه فارسی پیوست چاپ قبلی در ویراست حاضر حذف شد. خوانندگان گرامی برای اطلاع از منابع فارسی این حوزه می‌توانند به آن کتاب مراجعه کنند.

محمد غفاری

گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک

m-ghaffary@araku.ac.ir

دی ۱۴۰۱

پیش‌گفتار مترجم بر ویراست دوم ترجمه

اصل انگلیسی کتاب زبان‌شناسی و رمان را انتشارات راتلج نخستین بار در سال ۱۹۷۷ در مجموعه بیان‌های تازه منتشر کرد. در کل، در این مجموعه، تا امروز، حدود سی کتاب منتشر شده که از قرار معلوم فقط پنج - شش عنوان از آن‌ها به فارسی ترجمه شده‌اند. این مجموعه در استقرار و ترویج نقد جدید ادبیات در فضای دانشگاهی و عمومی غرب نقش مهمی ایفا کرده است. امیدوارم سایر کتاب‌های این مجموعه نیز به همت مترجمان و ناشران دیگر به فارسی برگردانده شوند.

راجر فاولر (۱۹۳۹-۱۹۹۹)، مؤلف کتاب حاضر، استاد زبان‌شناسی و ادبیات انگلیسی در دانشگاه ایست انگلیا در انگلستان و یکی از پیش‌گامان نقد زبان‌شناسانه ادبیات بود. در اصل، اصطلاح «نقد زبان‌شناسانه» (Linguistic Criticism) را اولین بار خود او به کار برد و رواج داد. چندین کتاب و جستار از این پژوهنده و نظریه‌پرداز به جا مانده‌اند که از آن‌ها نقد زبان‌شناسانه^۱ (۱۹۸۶؛ ویراست دوم، ۱۹۹۶) در نظر ادبیات‌پژوهان اهمیت زیادی دارد. فاولر یکی از بنیان‌گذاران «گفتمان‌کاوی انتقادی» - یا، به تعبیر خود او، «زبان‌شناسی انتقادی» - نیز بود و در سال‌های پایانی زندگی‌اش

1. Roger Fowler, *Linguistic Criticism*. 2nd ed., Oxford: Oxford University Press, 1996.

هم‌زمان با آماده‌سازی و انتشار ویراست دوم ترجمه زبان‌شناسی و رمان، کتاب نقد زبان‌شناسانه فاولر هم به فارسی ترجمه و منتشر شد، البته با نامی متفاوت، کژتاب، و گمراه‌کننده: راجر فاولر، سبک و زبان در نقد ادبی. ترجمه مریم مشرف، تهران: سخن، ۱۳۹۵.

فعالیت خود را در این حوزه متمرکز کرده بود. کتاب‌های زبان و کنترل^۱ (۱۹۷۹)، که تألیف مشترکِ فاولر و سه تن از هم‌کاران اوست، و زبان در اخبار: گفت‌مان و ایدئولوژی در مطبوعات^۲ (۱۹۹۱) از جمله پژوهش‌های دوران ساز او در این زمینه‌اند.^۳

همان‌گونه که ذکر شد، زبان‌شناسی و رمان نخستین بار در سال ۱۹۷۷ منتشر شد. در چاپ‌های بعدی، مؤلف ظاهراً تغییری در محتوای کتاب وارد نکرد و فقط به روزآمد کردن کتاب‌نامه انتهای آن در چاپ سوم (۱۹۸۳) اکتفا کرد. در چاپ‌های بعد از آن نیز، متن دیگر تغییری نیافت. من کتاب را بر اساس چاپ پنجم آن (۱۹۸۹) ترجمه کرده‌ام.^۴

به‌زعم من، مضمون‌های اصلی کتاب را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد.

۱) روی‌کرد راجر فاولر در این اثر، در مجموع، ساختارنگرانه است، هرچند خود ادعا می‌کند که الگویی التقاطی یا آمیزگرانه برای نقد داستان پیش نهاده. فاولر، با استفاده از نظریه‌های مختلف زبان‌شناسی و نقد ادبیات، که برخی از آن‌ها در زمان تألیف کتاب جدید بوده‌اند، ساختارِ روایت‌های داستانیِ منثور را توصیف و تحلیل می‌کند. این نظریه‌ها عبارت‌اند از: دستور گشتاری-زایشی نوم چامسکی، زبان‌شناسی نقش‌نگر مایکل هلیدی، نظریه‌های ولادیمیر پراپ، تسوتان تودوروف، و آلگیرداس گره‌ماس دربارهٔ دستور روایت، ایده «متن آمیختگی» (= بینامتنیت) یولیا کریستوا، برخی یافته‌های حوزه روایت‌شناسی گفت‌مان‌محور (مثل انواع دیدگاه در داستان یا بازنمایی گفتار و اندیشه شخصیت‌ها توسط روایت‌گر)، نظریه «طبقه اجتماعی و رمزگان‌ها»ی بزیل برنستاین، و نظریه گفت‌وگوگری میخائیل باختین.

فاولر، با این‌که خود در بخش بزرگی از کتاب به بررسی و توصیف سطح «داستان» در روایت‌های منثور می‌پردازد، معتقد است که تمرکز ناقدان زبان‌شناس باید بیش‌تر بر جنبه‌های «گفت‌مانی» روایت باشد (منظور از «داستان» و «گفت‌مان» همان تمایز اساسی است که روایت‌شناسان بین مواد اولیهٔ روایت و نسخه نهایی آن قائل می‌شوند). فاولر

1. Roger Fowler, Bob Hodge, Gunther Kress, and Tony Trew, *Language and Control*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

2. Roger Fowler, *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*. London: Routledge, 1991.

۳. در کتاب حاضر هم رگه‌هایی از این توجه فاولر را به رابطهٔ زبان و ایدئولوژی می‌توان مشاهده کرد، به‌ویژه در فصل چهارم که به مبحث گفت‌مان و دیدگاه روایت می‌پردازد.

4. Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*. London and New York: Routledge, 1989.

مدعی است که الگوی او می‌تواند مبنایی برای پژوهش‌های بعدی در این راستا باشد، و معتقد است که استفاده از دستاوردهای شاخه‌های جدید زبان‌شناسی (البته، «جدید» در زمان تألیف این کتاب) مانند زبان-روان‌شناسی، زبان-جامعه‌شناسی، و گفتمان‌کاوی بسیار به این کار کمک خواهد کرد. در عمل، بعدها همین اتفاق افتاد، و خودِ فاوِلر یکی از کسانی بود که در آثار بعدی‌اش از این نظریه‌ها بسیار استفاده کرد.

نکته دیگر در این باره این است که فاوِلر در چند جای کتاب اذعان می‌کند که چارچوب نظری این کتاب، به‌جز چامسکی و هیلیدی، متأثر از روایت‌شناسان و ساختارنگرانِ فرانسوی نیز هست، اما باید گفت که آنچه او در زمان خود «روایت‌شناسی» می‌نامد متفاوت است با آنچه ما امروز از آن به «روایت‌شناسی» تعبیر می‌کنیم. در زمان تألیف این کتاب، یعنی اواخر دهه ۱۹۷۰، هنوز آن شاخه از روایت‌شناسی که بعدها به «روایت‌شناسیِ گفتمان‌محور» معروف شد، یعنی روایت‌شناسیِ پسا-ژوئیتی، چندان شکل نگرفته بود، و روایت‌شناسی بیش‌تر عبارت بود از «دستورِ روایت» یا، به تعبیرِ امروزی‌تر، «روایت‌شناسیِ داستان‌محور»، یعنی الگوهای ناقدانی چون پراپ، تودوروف، گره‌ماس، کلود برِمون، توماس پاول، و جرالد پرینس — پژوهش‌گرانی که آثارشان در بازهٔ اواخر دهه ۱۹۶۰ تا اوایل دهه ۱۹۸۰ منتشر شد. بنا بر بحث‌های گره‌ماس و پژوهش‌گرانِ ساختارنگرِ دیگر، با بررسی روایت‌های متعلق به ژانر یا فرمی خاص درمی‌یابیم که قاعده‌هایی محدود و مشخص بر همهٔ آن‌ها حاکم‌اند. توصیف و طبقه‌بندیِ این قاعده‌ها شبیه به توصیف و طبقه‌بندیِ قاعده‌های حاکم بر ساختارِ جمله‌ها در زبانِ طبیعی (= کلامی) است. از همین روست که می‌توان برای روایت‌های داستانی نیز نوعی «دستور» قائل شد، حتی اگر، برای این منظور، مستقیم از نظریه‌های زبان‌شناسی استفاده نکنیم. (البته، توماس پاول، برای مثال، برای توصیفِ ساختارِ روایت‌های داستانیِ منشور از نمودار درختی نیز استفاده می‌کند.) به هر حال، تأثیرِ این روایت‌شناسان بر فاوِلر، که مبنای کارشان ایده‌های نحوی و دستوریِ چامسکی بود، در دو فصلِ نخستِ این کتاب کاملاً مشهود است. فاوِلر در این دو فصل می‌کوشد به نحویِ نظریهٔ چامسکی را به الگوهای ساختاریِ پراپ و گره‌ماس پیوند بزند و دستورِ کامل‌تری برای روایت‌های داستانیِ منشور پیش‌بند، اما مطالب مطرح‌شده در فصل‌های سوم و چهارم همان مباحثی‌اند که امروز ذیلِ «روایت‌شناسیِ گفتمان‌محور» قرار می‌گیرند، محض نمونه، انواع دیدگاه در ادبیات داستانی (بیرونی / درونی)، صدای روایت‌گر، رابطهٔ روایت‌گر با شخصیت‌های داستان، و بازنماییِ گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها توسط روایت‌گر.

نکتهٔ دیگر نیز آن‌که فاوِلر در این کتاب صریحاً می‌گوید که الگوی پیش‌نهادۀ او — که،

در نهایت، نوعی تحلیل ساختار است — می‌تواند نقطه آغازی باشد برای بررسی‌های جامعه‌شناسانه ادبیات داستانی. البته، او خود، در طول کتاب، این دوروی‌کرد نسبتاً مجزا را در کنار یک‌دیگر به‌کار می‌گیرد، زیرا معتقد است که اثر ادبی را باید در بافت اجتماعی-فرهنگی آن نقد کرد، به این دلیل که معناها و محتوایی که نویسنده آن‌ها را با استفاده از رو ساخت‌های مورد نظر خود بیان می‌کند متعلق به نظامی اجتماعی و قراردادی‌اند، یعنی نظام رمزگان‌های مشترک اعضای جامعه یا جمعی که نویسنده و خواننده مورد نظر او عضوی از آن‌اند. خلاقیتِ فاولر در این کتاب همین است که دو روی‌کرد متفاوت، اگر نگوئیم متناقض، را در کنار هم به‌کار می‌برد و مکمل یک‌دیگر می‌داند.

۲) یکی از ایده‌های اصلی کتاب این است که ساختار داستان‌ها را می‌توان با ساختار جمله قیاس کرد (همان کاری که تودوروف با اندکی تفاوت پیش‌تر کرده بود). در آن صورت، «روساختِ جمله» را می‌توان با «متن داستان» قیاس کرد که متشکل از مجموعه‌ای از جمله‌هاست، «ژرف ساخت» یا «محتوای گزاره‌ای جمله» را با «مضمون داستان»، و «وجه‌مندی جمله» را با «ویژگی‌های گفتمانی داستان» (مانند لحن و جز آن). ۳) به‌زعم فاولر، کارکرد نقد زبان‌شناسانه صرفاً تحلیل یا توصیفِ فرم و ساختارِ اثر داستانی نیست، بلکه نقد زبان‌شناسانه، آن‌چنان که مطمح نظر فاولر است، فرم و ساختارِ متن را تفسیر نیز می‌کند. از این جهت، می‌توان گفت که نقد زبان‌شناسانه هم روی‌کردی توصیفی و تحلیلی است و هم روی‌کردی تفسیری. این نکته یادآور اصلِ جدایی‌ناپذیری فرم و محتواست که هم در دستور گشتاری مطرح بوده است و هم در سبک‌شناسی و دیگر روی‌کردهای زبان‌محور در نقد ادبیات. تحلیل‌های عرضه‌شده در فصل نخست کتاب این مسئله را به‌خوبی تبیین می‌کنند.

۴) از بحث فاولر در فصل دوم کتاب این‌طور برمی‌آید که الگوی نظری این کتاب را نه فقط در تحلیل متن‌های ادبی بلکه در تحلیل تمام متن‌ها، اعم از ادبی و غیرادبی، می‌توان به‌کار برد. به گمان فاولر، همه متن‌های کلامی — چه داستان، چه شعر، چه مقاله علمی، و چه گزارش مطبوعاتی — دارای ساختارِ متنی و ساختارِ گفتمانی‌اند، و این ساختارها را می‌توان با استفاده از نظریه‌های زبان‌شناسی یا، به عبارت دقیق‌تر، نظریه‌های نقد زبان‌شناسانه توصیف و تحلیل و تفسیر کرد. بر این اساس، از لحاظ زبان، متن‌های «ادبی» تفاوت چندانی با متن‌های به اصطلاح «غیرادبی» یا برتری‌ای بر آن‌ها ندارند (هرچند اهمیتِ سبک یا ساختارِ متن در معناداریِ متن نوع‌های گوناگون با یک‌دیگر متفاوت است).

این ایده اکنون یکی از اصول سبک‌شناسی جدید محسوب می‌شود: در واقع، سبک مختص متن‌های ادبی نیست، بلکه هر نوع متن سبک یا شیوه بیان خاص خود را دارد که می‌شود آن را شناسایی، توصیف، تحلیل، و تفسیر کرد.^۱ بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که جدایی‌ناپذیریِ فرم و محتوا ویژگی کلی زبان است، نه فقط ویژگیِ متن‌های ادبی.

* * *

نگاهی کوتاه به مطالب طرح‌شده در فصل‌های پنج‌گانه کتاب روند شکل‌گرفتن الگوی فاولر را مشخص می‌کند. در فصل نخست، «اصول»، فاولر ابتدا وضع نقد زبان‌شناسانه داستان در زمان خودش را توصیف و به کارهای مهمی که در این زمینه شده است اشاره می‌کند. سپس، در بخش عمده فصل، به شرح نظریه‌ها و اصطلاح‌های زبان‌شناسانه‌ای می‌پردازد که قرار است آن‌ها را در نقد داستان به کار ببرد. محور این فصل دستور گشتاری است که به مفهوم‌هایی چون ژرف‌ساخت، روساخت، گشتار، هم‌معنایی / ابهام، نقش‌های معنایی اسم، انواع خبر، و جز آن می‌پردازد. فاولر، برای روشن‌کردن منظور خود، جمله‌ها و پاراگراف‌هایی از آثار داستانی مختلف نقل و تحلیل می‌کند. یکی از نکته‌های مهم این فصل تأکید مؤلف بر ایده «شگرد» و نقش آن در انتقال معناها و ارزش‌ها در داستان است: به‌زعم فاولر، توجه به شگرد یگانه را درک سرشت داستان‌های منثور است، به این دلیل که جهان داستان جهانی مصنوع است که نویسنده با شگردهایی خاص بر ساخته. این شگردها ابزارهای زبانی را نیز شامل می‌شوند؛ به همین علت، تحلیل زبان‌شناسانه متن داستان به فهم شگرد نویسنده و، در نتیجه، به فهم جهان داستان کمک می‌کند. یکی دیگر از مباحث جالب این فصل رابطه‌ای است که فاولر میان گشتار و جهان‌بینی اشخاص قائل می‌شود. او معتقد است که گزینش گشتارهای خاص جهان‌بینی یا جهت‌گیری‌های شناختی و ایدئولوژیک شخص مورد نظر را نشان می‌دهد؛ یعنی اگر، برای مثال، شخصی در جایی که می‌تواند از جمله معلوم استفاده کند جمله مجهول به کار ببرد، این نشان می‌دهد که آن شخص احتمالاً دیدگاهی خاص به کنش‌گری انسان و تأثیرگذاریِ او بر محیط پیرامونش دارد، هرچند فاولر اذعان دارد که گزینش‌ها یا پسندهای زبانی افراد لزوماً آگاهانه نیستند.

۱. رک. پیتر وردانک، سبک‌شناسی. ترجمه محمد غفاری، ویراست سوم ترجمه، تهران: کتاب بهار،

۱۴۰۲. (چاپ نخست با نام مبانی سبک‌شناسی: نشر نی، ۱۳۸۹).

در فصل دوم، «عناصر»، فاولر بر مبنای الگوی سازه‌های جمله، که در فصل نخست معرفی شده است، عناصر داستان را بررسی می‌کند. به بیان دقیق‌تر، فاولر در این فصل با استفاده از نظریه‌های زبان‌شناسی عناصر ستنی داستان — پی‌رنگ، شخصیت‌ها، محیط داستان، سبک، و مضمون — را توجیه و تکمیل می‌کند که قدمتشان به رساله بوطیقای ارسطو (حدود ۳۳۰ ق م) می‌رسد. کار او تا حدودی شبیه به کاری است که پراپ، تودوروف، و گره‌ماس پیش از او در بررسی برخی از این عناصر کرده بودند. بحث دیگری که در این فصل طرح شده مسئله تعیین ویژگی‌های نوعی و منحصر به فرد شخصیت‌های داستان است. نکته نخست این است که نمی‌توان با قطعیت مشخص کرد که وظیفه ادبیات داستانی، در مجموع، پرداختن به ویژگی‌های نوعی بشر است یا ویژگی‌های منحصر به فرد انسان‌ها / شخصیت‌های خاص. به نظر فاولر، این تمایز، بیش از آن که مطلق باشد، تمایزی تاریخی است، به این معنی که در دوره پیشامدرن داستان‌نویسان کوشیدند ویژگی‌های نوعی رفتار بشر را بازبنمایانند، اما در دوره مدرن، به خصوص از سده نوزدهم به بعد، نویسنده‌ها به واکاوی شخصیت‌های منحصر به فرد و فرایندهای ذهنی و دنیای درونی آنان روی آوردند. سپس، فاولر توضیح می‌دهد با آن‌که هدف نقد زبان‌شناسانه، در وهله نخست، توصیف ساختار و عناصر متن داستان‌هاست (یعنی نقد زبان‌شناسانه روی کردی ساختارنگرانه است که با ویژگی‌های نوعی آثار سروکار دارد)، این گونه نقد ابزارهایی در اختیار ما می‌گذارد که با آن‌ها می‌توانیم خصلت‌های منحصر به فرد شخصیت‌ها را نیز شناسایی و طبقه‌بندی کنیم و از آن‌ها در تفسیر داستان کمک بگیریم. این روش از الگوی نقش‌گزایی گره‌ماس فراتر می‌رود. نظریه «نقش‌گزار» گره‌ماس کاملاً ساختارنگرانه است زیرا شخصیت‌های داستان را، با جنبه‌های گوناگونی که دارند، فرومی‌کاهد به نقش‌های نوعی که آنان در سیر رخ‌دادهای داستان ایفا می‌کنند. گره‌ماس، به پی‌روی از ولادیمیر پراپ، که برای این منظور از اصطلاح‌های «نقش / کارکرد»، «شرکت‌کنندگان قصه»، و «پهنه‌کنش» استفاده کرده بود، کنش‌های شخصیت‌ها را از خود آنان و خصوصیت‌های روحی-روانی یا اخلاقی‌شان مهم‌تر می‌انگارد. البته، باید گفت که برای رسیدن به دستور روایت ناچاریم شخصیت‌ها را به کنش‌های نوعی‌شان فروبکاهیم. پیشینه این کار نیز به بوطیقای ارسطو بازمی‌گردد.^۱

ابزار زبان‌شناسانه مورد نظرِ فاوُلر برای شناسایی و طبقه‌بندیِ خصلت‌های منحصر به فردِ شخصیت‌ها همان «تحلیل سازه‌ها»ی واژه‌هاست (البته، فاوُلر، پس از بحثی پیچیده در صفحه‌های ۳۵-۳۶، نتیجه می‌گیرد که شخصیت‌های داستان، در نهایت، منحصر به فرد نیستند). در ادامه، فاوُلر از روش تحلیل سازه‌ها برای تعیین ویژگی‌های معناییِ عناصری مانند محیط داستان و مضمون استفاده می‌کند. در بخش پایانیِ فصل نیز، او آن قسمت از نظریهٔ زبان‌شناسیِ مایکل هلیدی را توضیح می‌دهد که بناست از آن برای تحلیلِ روایتِ داستانی استفاده کند، یعنی نظریهٔ هلیدی دربارهٔ «نقش»های زبان که عبارت‌اند از نقش متنی، نقش بین‌افزادی، و نقش ایده‌پردازی. به عقیدهٔ فاوُلر، این نظریه را می‌توان در تحلیل سطح گفتمانِ روایت به کار گرفت. این سطح شامل گفت‌وگوهای شخصیت‌ها، دیدگاه روایت، جهان‌بینیِ روایت‌گر و نویسنده، لحن روایت، رابطهٔ شخصیت‌ها با روایت‌گر و نویسندهٔ فرضی، و جز آن می‌شود. فاوُلر، برای تبیینِ کاربردِ این نظریه، قطعه‌ای از داستان کوتاه «آدم‌کش‌ها» اثر ارنست همینگوی را تحلیل می‌کند.

در فصل سوم، «متن»، مؤلف مفهوم «متن» در زبان‌شناسی و ویژگی‌ها و ساختارِ آن را شرح می‌دهد و کاربردِ آن‌ها را در نقد و تحلیل داستان‌های منثور نشان می‌دهد. او، هم‌چنین، نمونه‌هایی از آثار نویسندگانِ انگلیسی‌زبان می‌آورد و آن‌ها را از نظر ساختارِ متن بررسی می‌کند. برخی از این ویژگی‌ها به شرح زیرند: انسجام متن (یعنی پیوستگیِ معنایی و فرمیِ جمله‌ها) و رابطهٔ آن با ساختارِ اطلاعاتِ متن، رابطهٔ ساختارِ اطلاعات با الگوی آواها و موسیقیِ متن و تأثیر این الگوها بر لحنِ بلاغیِ متن، و نقش بازی‌های کلامی و فرمی در متن‌های داستانیِ منثور و تأثیری که این بازی‌ها بر روندِ خوانشِ خواننده می‌نهند. فصل چهارم، «گفتمان»، طولانی‌ترین فصلِ کتاب است. در این فصل، فاوُلر مسائلی را طرح می‌کند که در سال‌های بعد از تألیف این کتاب مورد توجه روایت‌شناسان بوده‌اند، یعنی مسئلهٔ دیدگاه‌های درونی و بیرونی در روایت و نقش و صدای روایت‌گر در بیان‌شدنِ داستان. فاوُلر، پس از توضیح این مباحث، قطعه‌هایی را از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه کلاسیک و معاصر نقل می‌کند و آن‌ها را بر اساس نظریه‌های مطرح‌شده به تفصیل و امی کاود. تمایزی که او میان دیدگاه بیرونی و دیدگاه درونی قائل می‌شود تا حدودی شبیه است به بحث‌هایی که ذیلِ «کانونی‌سازی» در روایت‌شناسی

پسا- ژوتی مطرح شده‌اند، به‌ویژه در آثار ژرار ژونت^۱ (بنیان‌گذارِ روایت‌شناسیِ گفتمان‌محور)، میکه بال^۲، و شلومیت ریمون-کنان^۳. گفتنی است که فالور این تمایز را از باریس اوسپنسکی^۴، ناقد روس، اخذ کرده است. یکی دیگر از مهم‌ترین بحث‌های طرح‌شده در این فصل مسئلهٔ بازنماییِ گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌های داستان توسط روایت‌گر است. «گفتمان غیرمستقیم آزاد»، که فالور آن را «سبک غیرمستقیم آزاد» می‌نامد، مسئله‌سازترین شیوه برای این کار است و تا کنون ناقدان بسیاری در پژوهش‌های خود به آن پرداخته‌اند.^۵ افزون بر این، فالور در این بخش از کتاب اصطلاح «سبک ذهن» را معرفی می‌کند که بر ساختهٔ خود اوست و برای فهم سرشتِ روایت‌های مدرنیستی بسیار مفید است. در پایانِ فصل نیز، ایدهٔ «رمزگان‌های گسترده و رمزگان‌های محدود» بزیل برنستاین را شرح می‌دهد و آن را در تحلیل بخش‌هایی از رمان پسرها و معشوق‌ها اثر دی. ایچ. لارنس به کار می‌برد.

1. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin, Foreword by Jonathan Culler, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. (First published in 1972.)

Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*. Trans. Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988. (First published in 1983.)

2. Mieke Bal, "Narration and Focalization," *Narrative Theory*. Ed. Mieke Bal, London and New York: Routledge, 2004. Vol. 1, pp. 263-96. (First published in 1977.)

3. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed., London and New York: Routledge, 2002. (First published in 1983.)

برگردان فارسی: شلومیت ریمون-کنان، روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، ویراست دوم، تهران: نیلوفر، ۱۴۰۰.

4. Boris A. Uspensky, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.

۵. برای آشنایی بیش‌تر با این مبحث، رک. Mohammad Ghaffary, "Free Indirect Discourse in Narrative Fiction and Film: A Case Study of James Joyce's 'The Dead' and John Huston's Movie Adaptation," Unpublished MA Diss. Tehran: Shahid Beheshti University, 2012.

محمد غفاری و امیرعلی نجومیان، «گفتمان غیرمستقیم آزاد و اهمیت آن در سبک‌شناسی روایت: بررسی مقابله‌ای داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی»، نقد زبان و ادبیات خارجی. سال ۵، شماره ۸ (بهار و تابستان ۱۳۹۱). صص. ۸۵-۱۱۷.

امیرعلی نجومیان و محمد غفاری، «گفتمان غیرمستقیم آزاد در رمان لب بر تیغ نوشتهٔ حسین سنابور»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۴ (زمستان ۱۳۹۰)، صص. ۹۱-۱۰۶.

در واپسین فصل کتاب، «رمان‌نویس، خواننده، و جامعه»، فالور خلاصه‌ای از مطالب فصل‌های پیشین به دست می‌دهد و، هم‌چنین، دورنمایی برای پژوهش‌های بعدی در این حوزه ترسیم می‌کند. او، سپس، بحث «توانش زبانی» چامسکی را توضیح و گسترش می‌دهد، تا جایی که به مفهوم «توانش ادبی» می‌رسد. «توانش ادبی» اصطلاحی است که جانائاتان کالر بر ساخته است.^۱ البته، فالور این‌جا برای بیان منظور خود این اصطلاح را به کار نمی‌برد، ولی آن‌چه از فحوای سخن او استنباط می‌شود همین مفهوم است. رابطه خلاقیت در داستان‌نویسی و نظام‌های بیانی قراردادی یا رمزگان‌های قراردادی نیز یکی دیگر از مسئله‌های جالبی است که فالور در پایان این فصل پیش می‌کشد و به اختصار به آن می‌پردازد. او، در خلال بحث خود، دستور عمل‌هایی هم برای داستان‌نویسی پیش می‌نهد.

* * *

تغییرهایی که در این ویراست در متن داده‌ام به شرح زیرند:

۱. سراسر متن ترجمه را یک بار دیگر با متن اصلی مقابله کرده و، برای دقیق‌تر کردن یا روان‌تر کردن ترجمه، تغییرهایی در آن وارد کرده‌ام؛ هم‌چنین، سهوها و افتادگی‌های چاپ نخست را تا حد ممکن برطرف کرده‌ام و چند پانویس جدید برای روشن کردن بحث‌ها یا اشاره‌های نویسنده افزوده‌ام؛

۲. برای بعضی از اصطلاح‌های به کار رفته در کتاب معادل‌های مناسب‌تری برگزیده‌ام که مهم‌ترین آن‌ها به این شرح‌اند: «عنصر» به جای «سازمایه» (در برابر element)، «معنابُن» به جای «بُن معنا» (در برابر seme)، «نقش‌گزار» به جای «نقش‌ورز» (در برابر actant)، «وجه‌مندی» به جای «حالت‌مندی» (در برابر modality)، «کنایه» به جای «آی‌رُنی» (در برابر irony)، «سیلان آگاهی» به جای «گردش ذهن» (در برابر stream of consciousness)، «جامعه/جمع» به جای

1. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

برگردان فارسی: جانائاتان کالر، یو طبقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی، و مطالعه ادبیات. ترجمه کوروش صفوی، ویراسته مریم جابر و دیگران، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۹.

«باهم‌ستان» (در برابر community)، «انسجام» به جای «هم‌چسبی» (در برابر cohesion)، و «متن‌آمیختگی» به جای «بینامتنیت»^۱ (در برابر intertextuality)؛^۲

۱. واژه «متن‌آمیختگی» معادل گویا، روشن، و خوش‌ساختی است که نخستین بار رضا رضایی آن را در ترجمه کتاب زیر در برابر «intertextuality» به کار برده: دیوید لاج، هنر داستان‌نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن). ترجمه رضا رضایی، تهران: نشر نی، ۱۳۸۸ (چاپ دهم، ۱۴۰۰). هرچند اصطلاح گنگ و بدساخت «بینامتنیت» (یا «میان‌متنیت») تا حدودی در زبان فارسی رایج شده است، در ویراست دوم آگاهانه از کاربرد آن خودداری کرده‌ام.

۲. البته، در این ویراست نیز، در ترجمه اصطلاح‌هایی چون «Structuralism» که به پسوند «-ism» ختم شده‌اند، هم چنان از کاربرد معادل «-گرایی» که در این موارد غلط مسلّم است، پرهیز کرده‌ام. متأسفانه، هنوز هم مترجمان، پژوهش‌گران، و ناقدان ما هرجا با پسوند «-ism» (در فرانسه: «-isme») مواجه می‌شوند، بلافاصله به‌طور مکانیکی آن را «-گرایی» ترجمه می‌کنند، حال آن‌که این فقط یکی از معنای آن پسوند است. برای آگاهی از معانی پسوند «-ism» و شیوه ترجمه آن به فارسی (و، هم‌چنین، برای آگاهی از دلیل غلط‌بودن «-گرایی» در بیش‌تر موارد)، رک. داریوش آشوری، «پسوند «ایسم» و مسئله برابری برای آن در فارسی»، بازاندیشی زبان فارسی: ده مقاله. چاپ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۸۶، صص. ۵۳-۷۰ (چاپ دهم، ۱۴۰۰). این جستار آشوری، در اصل، چند دهه پیش منتشر شده است، اما بدبختانه هنوز هم مترجمان و پژوهندگان فارسی‌زبان به آن توجه نشان نداده‌اند. من، در چاپ نخست، در برابر «Formalism» و «Structuralism»، به ترتیب، معادل‌های «فرم‌باوری» و «ساختارباوری» را به کار برده بودم. این دو معادل را داریوش آشوری در فرهنگ علوم انسانی (ویراست دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۴) پیش‌نهاد کرده بود. در این ویراست ترجمه، ترجیح دادم از معادل‌های «فرم‌نگری» و «ساختارنگری» استفاده کنم، که از قرار معلوم نخستین بار در کتاب زیر به کار رفته‌اند: پیر وولن، نشانه‌ها و معنا در سینما. ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش، ۱۳۶۳ (چاپ پنجم، ۱۳۸۹)، صص. ۹ و ۹۴. نجف دریابندری نیز، چند سال بعد از آن، در یکی از آثار پژوهشی خود «Structuralism» را «ساختارنگری» ترجمه کرده است: نجف دریابندری، افسانه‌ها: شرح چند نظریه در افسانه‌شناسی و نقد یک اصطلاح. تهران: کارنامه، ۱۳۸۰، صص. ۱۴۵. در بافت کتاب حاضر و، به‌طور کلی، در زبان‌شناسی و نظریه و نقد ادبیات و هنر، معادل‌های «فرم‌نگری» و «ساختارنگری» دقیق‌تر و گویا تر به نظر می‌رسند. من این دو معادل را به واژه‌های مبهم «فرم‌گرایی» و «ساختارگرایی» ترجیح می‌دهم زیرا واضح است که فرم‌نگران و ساختارنگران «گرایشی» به فرم و ساختار نداشته‌اند، بلکه ایشان در تحلیل‌های خود توجهشان را فقط به این دو جنبه از آثار ادبی و هنری معطوف می‌کردند. از همین رو، استفاده از پسوند «-گرایی» در این موارد و بسیاری موارد دیگر (نظیر واژه‌های گنگ «واقع‌گرایی»، «مکالمه‌گرایی»، و «کارناوال‌گرایی») خواننده ناآشنا را گمراه خواهد کرد. در ضمن، با کاربرد پسوند «-نگری»، اصطلاح «ساختارنگری» با «نقش‌نگری»، که در چاپ نخست در برابر «Functionalism» به کار برده بودم، از نظر الگوی واژه‌سازی مطابقت پیدا می‌کند و یک‌دست می‌شود.

پیش گفتار مترجم بر ویراست دوم ترجمه بیست و یک

۳. ضبط نام‌های خاص را دقیق‌تر و قاعده‌مندتر کرده‌ام و برای نام بعضی از آثار ادبی ذکر شده در کتاب معادل درست‌تری آورده‌ام؛

۴. در فصل دوم، مؤلف قطعه‌ای نسبتاً بلند از رمان گتسی بزرگ نوشته اف. اسکات فیتس جرالده نقل کرده است و من، در چاپ نخست، ترجمه مرحوم کریم امامی را با اعمال تغییرهایی زیر آن قطعه آورده بودم اما ته دلم از آن ترجمه راضی نبودم؛ در این ویراست، ترجمه جدید و بسیار موفق رضا رضایی را جانشین برگردان کریم امامی کرده‌ام؛

۵. واژه‌نامه تشریحی («واژگان») را — که در چاپ نخست به آخر کتاب افزوده بودم — بازنگری و تکمیل کرده‌ام؛

۶. کتاب‌نامه فارسی را تکمیل و روزآمد کرده و به‌صورت مستقل پس از کتاب‌نامه انگلیسی مؤلف در انتهای کتاب آورده‌ام؛ کتاب‌نامه فارسی این ویراست مهم‌ترین منبع‌های موجود تا بهار ۱۳۹۶ در زمینه زبان‌شناسی و نقد زبان‌شناسانه و حوزه‌های مرتبط با آن (از جمله سبک‌شناسی، فرم‌نگری [شامل «فرم‌نگری روسی» و «نقد نو»ی انگلیسی - امریکایی]، ساختارنگری، نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، و نظریه روایت) را شامل شده است؛ فهرست ترجمه‌های فارسی آثار ادبی ذکر شده در این کتاب را نیز کامل و روزآمد کرده‌ام؛^۱

۷. در چاپ نخست، واژه‌نامه فارسی - انگلیسی در دل واژه‌نامه تشریحی («واژگان») آمده بود، اما در این ویراست به‌صورت مستقل در انتهای کتاب (پیش از واژه‌نامه انگلیسی - فارسی) قرار گرفته است.

اعمال این تغییرها در این ویراست به معنی بی‌عیب و نقص شدن این ترجمه نیست. امیدوارم با پیش‌نهادهای صاحب‌نظران این حوزه در ویراست‌های بعدی بتوانم متن را منقح‌تر و خوش‌خوان‌تر کنم. در ضمن، اکنون ترجیح می‌دهم نام «فالور» را به‌صورت «فالر» بنویسم، اما برای جلوگیری از گمراه‌شدن احتمالی مخاطبان از تغییر آن در این ویراست خودداری کردم.

دوستانم آقایان شورش ائیمی و دکتر ایمان خدافرد و خانم‌ها دکتر زهرا صابری و

۱. در ویراست سوم ترجمه (۱۴۰۱)، این بخش حذف شد. صورت تکمیل‌شده و گسترش‌یافته آن کتاب‌نامه در قالب کتابی مستقل منتشر خواهد شد.

دکتر سودابه شکرالله‌زاده در تهیه تعدادی از کتاب‌های ذکرشده در کتاب‌نامه فارسی کمک کردند، که از این بابت از ایشان تشکر می‌کنم. هم‌کاران گرامی‌ام در دانشگاه اراک آقایان دکتر ابوالفضل خُری و دکتر سیدمحمد حسینی نگاه آخر را به کتاب‌نامه انداختند و چند مورد را که از قلم افتاده بود متذکر شدند؛ ایشان را صمیمانه سپاس می‌گزارم. بدیهی است که مسئولیت کاستی‌ها با من است. هم‌چنین، باید از آقای جعفر همایی، مدیر نشر نی، و کارکنانِ کوشای این نشر، به‌ویژه خانم‌ها افسانه روش و الهه خلیج‌زاده، تشکر کنم که وسواس‌های مرا تحمل و کتاب را به بهترین وجه چاپ و منتشر کردند. در پایان نیز، بر خود فرض می‌دانم که از استاد و دوست ارجمندم جناب آقای رضا رضایی، مترجم و ویراستار فاضل، سپاس‌گزاری کنم که همواره از راه‌نمایی‌های‌شان بهره برده‌ام.

محمد غفاری

دانشگاه اراک

خرداد ۱۳۹۶

پیش‌گفتار مترجم بر چاپ نخست ترجمه

زبان‌شناسی و رمان دومین کتابی است که در حوزه نقد زبان‌شناسانه به فارسی برگردانده‌ام.^۱ این کتاب، چنان‌که از نام آن پیداست، به‌طور خاص به فرم رمان (و البته داستان کوتاه) می‌پردازد و اکنون یکی از آثار کلاسیک این حوزه تلقی می‌شود. شالوده نظری آن دستور گشتاری - زایشی نوم چامسکی و دستور نقش‌نگر مایکل هلیدی است. البته، راجر فاولر در این کتاب تا حدودی متأثر از نظریه‌های ساختارنگران و روایت‌شناسان فرانسوی، به‌ویژه تسوتان تودوروف و آلفریداس گره‌ماس، نیز بوده است. درست است که فاولر بعدها به حوزه «گفتمان‌کاوی انتقادی» گرایش یافت و برخی دیدگاه‌های پیشین خود را تعدیل کرد، اما چارچوبی که او در این کتاب طرح می‌کند بی‌گمان هنوز هم در نقد رمان کارآمد است و، البته، برای ما فارسی‌زبانان تا حد زیادی تازگی دارد. از این گذشته، من معتقدم که آشناسدن با نظریه‌های «کلاسیک» به فهم بهتر نظریه‌های متأخر نقد ادبیات کمک می‌کند. امیدوارم ترجمه این کتاب برای علاقه‌مندان به این حوزه سودمند باشد.

مؤلف این کتاب نمونه‌های زیادی را از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه انگلیسی و آمریکایی برگزیده و، در خلال بحث‌های خود، تحلیل کرده است. کوشیده‌ام این نمونه‌ها را طوری ترجمه کنم که تا جای ممکن با تحلیل‌های مؤلف مطابق باشند. اما، به‌دلیل تفاوت‌های ساختاری و گفتمانی دو زبان انگلیسی و فارسی، این کار در همه موارد

۱. کتاب نخست: پتر وردانک، مبانی سبک‌شناسی. ترجمه محمد غفاری، تهران: نشر نی، ۱۳۸۹.
(ویراست سوم ترجمه با نام سبک‌شناسی: کتاب بهار، ۱۴۰۲).

ممکن نبوده است. پس، باید توجه داشت که هدف من به‌دست‌دادن ترجمه‌ای آرمانی نبوده است، و اگر مترجم دیگری این آثار را کامل ترجمه کند، متن به‌دست‌آمده احتمالاً از نظر زبان، لحن، واژه‌گزینی، و جز آن با ترجمه کنونی من تفاوت‌هایی خواهد داشت. خواننده نیز باید در درجه اول توجه خود را به متن اصلی نمونه‌ها معطوف کند، که در این ترجمه بدون تغییر آمده‌اند.

در ضمن، از آن‌جا که در زبان فارسی با کم‌بود کتاب‌های مرجع در حوزه‌های نقد ادبیات و زبان‌شناسی مواجه‌ایم، برای مفهوم‌ترکردن بحث‌ها و تحلیل‌ها، واژه‌نامه‌ای توصیفی به انتهای کتاب افزوده‌ام و در آن اصطلاح‌های کلیدی را، با توجه به کاربردشان در کتاب حاضر، به‌اختصار شرح داده‌ام. اصطلاح‌های مورد نظر در متن کتاب با حروف سیاه (bold) مشخص شده‌اند. در ضمن، بخش «واژه‌نامه توصیفی» نمایه اصطلاح‌ها نیز هست. به خوانندگان گرامی توصیه می‌کنم که پیش از خواندن کتاب نگاهی به این واژه‌نامه بیندازند. پانوشته‌های خود را با علامت «-م.» از پانوشته‌های نویسنده متمایز کرده‌ام. نوشته‌های درون قلاب نیز افزوده‌من‌اند، مگر خلاف آن تصریح شده باشد. در پایان، باید از دوستان گرامی‌ام علی عسگری و فرشاد مزدرانی تشکر کنم که نخستین خوانندگان این ترجمه بودند و برای روان‌ترکردن نثر آن پیش‌نهادهای مفیدی دادند. از نقدهای صاحب‌نظران و خوانندگان گرامی نیز برای به‌کردن این ترجمه در ویراست‌های بعدی به‌گرمی استقبال می‌کنم.

محمد غفاری

آذر ۱۳۸۸

دیباچه مؤلف

اخیراً، پیش‌رفت‌هایی در زبان‌شناسی و حوزه‌های مرتبط به آن حاصل شده‌اند که شایسته توجه بیش‌تر ناقدان ادبیات‌اند زیرا این پیش‌رفت‌ها ناظر به شیوه‌های بدیع خوانش و تحلیل متن‌اند. نقد ادبیات نیز، در مقام یک رشته، همواره پذیرای نوآوری بوده است. شماری از این پیش‌رفت‌ها، به نظر من، نشان از روی‌کردی تازه در نقد ادبیات داستانی دارند. به همین دلیل، در کتاب حاضر، کوشیده‌ام مضمون‌های اصلی این پیش‌رفت‌های گوناگون را در طرح اولیه روش جدیدم در نقد ادبیات داستانی گرد هم آورم. روش من برای این کار آمیزگرانه بوده است و از چند روی‌کرد استفاده کرده‌ام.

دستورگشتاریِ نوم چامسکی دیدگاه تازه‌ای دربارهٔ ایدهٔ سنتی «سبک»، به منزلهٔ رابطهٔ معنا و طرز بیان، به ما می‌دهد. روی‌کرد «نقش‌نگر» مایکل هلیدی ما را به این فکر وامی‌دارد که چرا کاربرِ زبان برای جملهٔ خود ساختاری خاص را به جای ساختارهای دیگر برمی‌گزیند. هلیدی، هم‌چنین، اصطلاح‌های ارزش‌مندی در اختیار ما می‌گذارد که پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی از این دست در گرو استفاده از آن‌هاست. من از این روش‌های توصیفیِ زبان‌شناسانه استفاده می‌کنم تا به‌طور خاص به موارد زیر بپردازم: شیوه‌هایی که با آن‌ها جمله‌های منفرد با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند و متنی بزرگ‌تر می‌سازند، توان جمله‌ها برای نشان‌دادن «سبک‌های» متمایز «ذهن» نویسنده‌ها و شخصیت‌ها، و رابطهٔ میان «صداها»ی موجود در رمان. موضوع اخیر به‌طور غیرمستقیم در آثار زبان‌شناس - ناقدانِ روسِ مکتبی مطرح شد که میخائیل باختین در دههٔ ۱۹۳۰ بنیان نهاده بود. آثار اصلیِ ایشان اکنون به انگلیسی ترجمه شده‌اند؛ توصیه می‌کنم حتماً آن‌ها را مطالعه کنید.

دغدغه اصلی من در این کتاب اهمیت ساختار جمله‌ها، و «گشتار»ها، از دید خواننده رمان و ناقد است، هم در جمله‌های منفرد و هم در کلیت اثری کامل. به عبارت دیگر، تحلیل‌های توصیفی من و حکم‌های کلی حاصل از آن‌ها بر الگویی جاافتاده از «زبان‌شناسی جمله‌محور» استوارند که، البته، جنبه‌های دیگری به آن افزوده‌ام. با این همه، این گونه بررسی‌ها در نهایت فقط بخشی از نظریه زبان‌شناسانه متن‌های روایی‌اند، ولو مهم‌ترین بخش آن. زبان‌شناسی معاصر دارد به این نتیجه می‌رسد که باید پا از حوزه سنتی جمله فراتر گذاشت و ساختار کلی متن‌ها را در نظر گرفت. این «زبان‌شناسی متن‌محور» جدید — که عمدتاً در هلند و آلمان شکل گرفته — هنوز به صورت برنامه است، و برخی پیش‌نهادهای آن صبغه آزمایشی دارند. من از دستور متن چند ایده کلی گرفته‌ام. فرض من این بوده که ساختار کلی متن مانند ساختار جمله است. بر پایه این قیاس، به ایده‌های ساختاری کلی، مانند «گفتمان»، دست یافته‌ام و آن‌ها را در کنار مفهوم‌های ادبی پذیرفته‌ای چون «عناصر رمان»^۱ به کار برده‌ام. نمونه دیگری از استفاده من از قیاس ساختار متن و ساختار جمله را در تحلیل «شخصیت»ها و «مضمون» می‌توان دید؛ این تحلیل‌ها بر اساس همان ویژگی‌های معنایی‌ای صورت می‌گیرند که زبان‌شناسان با توجه به آن‌ها معنای واژه‌های منفرد را توصیف می‌کنند (رک. ص.ص. ۳۷-۴۲). قیاس جمله / متن را می‌توان به شیوه‌های متعدد دیگری نیز به کار گرفت، اما شاید این کار فعلاً اندکی بلندپروازانه باشد. محض نمونه، می‌توان گفت که روساخت متن از «مضمون» نهفته در زیر آن حاصل می‌شود، همان‌طور که زبان‌شناسان روساخت جمله را از «ژرف ساخت» معنایی آن به دست می‌آورند.

دستور متن، هم چنین، با روش رایج دیگری نیز مطابقت دارد: تحلیل ساختار روایت و اسطوره که پژوهندگان فرانسوی — از جمله رولان بارت، تسوتان تودوروف، و کلود لوی-استروس — آن را به کار برده‌اند. از آن جا که ساختارنگری موضوع کتاب دیگری در همین مجموعه [ی انتشارات راتلج] است،^۲ فقط اشاره‌ای گذرا به آن خواهم کرد. من از آن

۱. یا عناصر داستان، یعنی پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، محیط داستان، دیدگاه روایت، مضمون، و جز آن.

۲. — 2. Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*. London and New York: Routledge, 1977. [2nd ed.: 2003.]

[برگردان فارسی ویراست دوم این کتاب: ترنس هاوکس، ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی. ترجمه مجتبی پردل، مشهد: ترانه، ۱۳۹۴. ترجمه دیگری از این کتاب: ترنس هاوکس، ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی. ترجمه کورش صفوی، تهران: علمی، ۱۳۹۸.]

ناقدان آنکلو ساکسونی نیستم که اعتقاد دارند ساختارنگری فرانسوی به لحاظ فکری سطحی یا به طرز بی معنایی فروکاست گر است. توصیف ساختارنگران از ساختار پی رنگ، مضمون، و نقش قهرمانان — با توجه به قاعده های ساختاری بالقوه و همگانی — به زعم من، کارستانی است مهم و معتبر در نظریه و تاریخ رمان. پس، اگر من آن را نادیده گرفته ام، صرفاً از این بابت است که زحمت شرح دادن آن را شخص دیگری کشیده است.

ساختارنگران فرانسوی دو سطح ساختار اثر ادبی را از هم متمایز می کنند: «داستان» و «گفتمان». داستان (یا پی رنگ) و دیگر عناصر انتزاعی ساختار رمان را می توان از لحاظ دسته بندی های صورت گرفته بر پایه نظریه زبان شناسی بررسی کرد، اما دغدغه اصلی زبان شناسان، بی گمان، بررسی «گفتمان» است. از این رو، به نظریه زبان شناسانه روایت فقط در حد ابزاری برای ایجاد چارچوبی معین برای کار خودم در زمینه بررسی زبان ویژه داستان اشاره کرده ام. (برای اطلاعات بیش تر درباره چارچوب گسترده تر ساختارنگری در زبان شناسی و ادبیات شناسی، رجوع کنید به کتاب های جان اتان کالر، ترنس هاکس، و رابرت اسکولز، که در ص ص. ۱۷۲-۱۷۳ معرفی شده اند.)

در ضمن، به دلیل نبود فضای کافی، به ناچار برخی موضوع های دیگر مربوط به «زبان داستان» را کنار گذاشته ام. برای نمونه، از طرح کردن مسائل زیر خودداری کرده ام: قراردادهای بازنمایی گفت وگو یا گویش ها، صناعت هایی مانند استعاره هایی که مضمونی تکراری دارند، و زبانی که مبتکرانه تحریف یا برجسته شده است (مثل زبان رمان شب زنده داری فینیگن ها [اثر جیمز جویس، ۱۹۳۹]). نه این که این موضوع ها در نظر من بی اهمیت باشند، بلکه این جنبه های ساختار زبان، اتفاقاً، بر سبک و لحن متن مستقیماً اثر می گذارند؛ با این حال، تحلیل آن ها نیازی به معلومات تخصصی و گسترده ای درباره زبان شناسی ندارد. از این گذشته، پیش تر ناقدانی دیگر از جمله دیوید لاج و نورمن پیچ به آن ها پرداخته اند (رک. ص ص. ۱۶۹-۱۷۶). در این کتاب مختصر، بیش تر بر موضوع هایی تمرکز کرده ام که تحلیل آن ها مستلزم زبان شناسی پیشرفته و استفاده پیوسته از آن است، نه این که در تحلیل آن ها از زبان شناسی صرفاً برای عرضه توصیف های نقادانه معمول استفاده شود.

برای کسانی که در زمینه نظریه ادبیات داستانی کار می کنند، واضح است که پذیرفتن نظر های کلی مطرح شده درباره رمان به تلقی هرکس از تاریخ ادبیات داستانی منشور بستگی دارد. از نظر ناقد و خواننده او، چه رمانی «نمونه» است؟ نباید فراموش کرد که ما درباره مجموعه ای عظیم و بی اندازه متنوع از آثار سخن می گوئیم که در وضعیت های بسیار متفاوت و در طول مدت زمانی بیش از دوست سال نوشته شده اند. پس، چیزی

به نام «رمان نمونه» وجود ندارد. ناقدان اثری را از انبوه آثار موجود برمی‌گزینند، با اقامه دلایلی از گزینه خود دفاع می‌کنند و، به این ترتیب، از آن اثر رمانی نمونه می‌سازند. نظریه پرداز، با علم به این نکته، باید تا آن‌جا که می‌تواند بی‌پرده برداشت خود را از تاریخ و تنوع رمان بیان کند. من این‌جا فرصت ندارم نظر خود را درباره تاریخ رمان بازگو کنم، و می‌دانم جاهای زیادی در این کتاب هستند که در آن‌ها از توصیف کردن و توضیح دادن ناگزیر چشم پوشیده‌ام. کوشیده‌ام اصطلاح‌هایی نظیر «بسیاری رمان‌نویسان» و «غالباً» را با احتیاط به کار ببرم، و فقط می‌توانم امیدوار باشم رمان دل‌خواه من رمانی عجیب و غریب یا خیلی قدیمی جلوه نکرده باشد.

اندکی هم در باب چیدمان مطالب کتاب بگویم. دو فصل نخست مفهومی تخصصی به کار رفته در بحث‌ها را معرفی می‌کنند. فصل اول ایده‌های زبان‌شناسانه مربوط را تبیین می‌کند، و فصل دوم طرحی برای بررسی «عناصر» زبانی ساختار رمان پیش می‌نهد. فصل‌های سوم و چهارم عمدتاً شامل تحلیل‌های روشن‌گری از برخی جنبه ساختار زبان‌اند که پیش‌تر تعریف شده‌اند. فصل چهارم، «گفتمان»، هم چنین، به موضوع‌هایی می‌پردازد که، به گمان من، اکنون کانون توجه بررسی‌های زبان‌شناسانه رمان محسوب می‌شوند. فصل پنجم نتیجه‌گیری کوتاهی از فصل‌های پیش و، در عین حال، نوعی دورنماست. در این فصل، درباره نقش ساختار نزد خوانندگان منفرد و نیز مجموع خوانندگان صحبت کرده‌ام و، از این منظر، نگاهی دوباره به مطالب فصل‌های قبلی انداخته‌ام. در پایان فصل نیز، مسیری برای پژوهش بیش‌تر بر مبنای این چشم‌انداز ترسیم کرده‌ام.

در سراسر کتاب، مطالب و مثال‌های مربوط به آن‌ها را به تدریج و مرحله به مرحله عرضه کرده‌ام. موضع به موضوع تازه این کتاب خشک یا تحکم‌آمیز نبوده است، و تلاش کرده‌ام از بحث‌های خودبیان‌گر و روشن استفاده کنم تا خواننده پیش‌رفت تدریجی مطلب و موضع تغییر‌پذیر مرا احساس کند. بهترین خوانش این کتاب نخستین خوانش است؛ سپس، می‌توان آن را به صورت گزینشی بازخوانی کرد و بخش‌های گوناگون بحث را در تحلیل متن‌های نقل شده در جاهای مختلف کتاب به کار بُرد.

هنگام تألیف این کتاب، از یاری‌های ارزشمند دانشجویان دانشگاه ایست انگلیا در بریتانیا و دانشگاه بران در امریکا برخوردار بوده‌ام که خیلی از نظرهای مرا در سمینارهای خود به بحث گذاشتند. ملکوم بردبری و ترنس هاکس در زودودن ابهام‌های دست‌نوشته‌های اولیه بسیار به من کمک کردند. حروف چینی کار را لسلای اینگوین و میوریل آتینگ بر عهده داشتند، و پیترو فالور نیز در نمونه‌خوانی کمک کرد.

یادداشت بر چاپ دوم (۱۹۸۳)

زبان‌شناسی و رمان، وقتی در سال ۱۹۷۷ منتشر شد، طرحی بود پیش‌نهادی از روی‌کردی تازه به بررسی ادبیات داستانی. این طرح می‌توانست گسترده‌تر باشد (برای نمونه، می‌شد پیش‌نهادهای فصل پنجم را، که در حد برنامه بودند، کامل‌تر کرد)، اما در آن حالت از شکل فشرده مجموعه بیان‌های تازه [ی انتشارات راتلج] عدول می‌شد. به‌نظرم، کلیت طرحی که پیش‌نهادم هنوز هم معتبر است. در این ویراست، از بازی‌کردن با جزئیات پرهیخته‌ام تا سیر تدریجی بحث به همان صورت باقی بماند. با این همه، بخش «منابعی برای مطالعه بیش‌تر» را کاملاً بازنویسی کرده‌ام، طوری که اکنون جامع‌تر شده و مهم‌ترین آثار را تا پایان سال ۱۹۸۲ شامل شده است. از این بابت، وام‌دار هم‌کارم اِلمان کرسنو هستم که توصیه کرد منابع را روزآمد کنم.

فصل نخست: اصول

مقدمه: نقد، زبان، و ادبیات داستانی

این کتاب کوچک چشم‌انداز تازه‌ای می‌گشاید به نقد و، در پی آن، به خوانش رمان و دیگر گونه‌های ادبیات داستانیِ منشور. این چشم‌انداز تازه همان دیدگاهی است که «زبان‌شناسی» به ما می‌دهد. اما، چطور شد که وضع کنونیِ نقدِ رمان مرا به‌سوی انتخاب این چشم‌انداز سوق داد؟ — چشم‌انداز علمی که تا به حال به بررسیِ «زبان عادی» پرداخته و اصولاً سروکاری با نوشته‌های داستانیِ بلند نداشته است.

طی دویست سال اخیر، رمان فرم غالبِ ادبیات در جوامع فرهیخته بوده است، چه به لحاظ کمی (هرسال، هزاران رمان در آمریکا و اروپای غربی منتشر می‌شوند)، چه از نظر اقبال خوانندگان (امروزه، عده اندکی هستند که از خواندنِ ادبیات منظوم و نمایش‌نامه لذت ببرند)، و چه از حیث بازتاب‌دهیِ فرهنگ (رمان‌ها)، در حکم کالای فرهنگی، [به سرعت و به طرز قابل ملاحظه‌ای واقعیت‌ها و پندارهای اجتماعی - اقتصادی مصرف‌کنندگان را بازمی‌تابانند و به شکل‌گیریِ آن‌ها کمک می‌کنند]. هم‌چنین، از فرم‌های ادبیات، رمان است که بیش‌ترین تماس را با دیگر گونه‌های معاصرِ گفتمان دارد، از جمله با روزنامه‌نگاری، تبلیغات، مستندنگاری، تاریخ، جامعه‌شناسی، علم، و (در رسانه‌ای دیگر) سینما. رشد رمان، به‌منزله فرم غالبِ ادبیات، مصادف شده است با استقرارِ دورانِ نقدِ ادبیات. «ادبیات» — مفهومی فراگیر که در دوره مدرن بارِ ارزشی

زیادی پیدا کرده، اما پیش از اواسط سده نوزدهم این‌گونه نبود. اکنون یک نهاد فرهنگی تثبیت شده است، و «نقد ادبیات» هم نهاد جنبی بزرگی شده که حضورش در دانشگاه‌ها، فهرست کتاب‌های ناشران، و مطبوعات واجب است.

تا چند صباحی پیش، نقد رمان و نظریه‌های آن و خویشاوندانش بسیار ابتدایی‌تر از نظریه و نقد شعر بودند. نظریه‌های کلاسیک ادبیات فکری به حال رمان نکرده بودند چون رمان نویسی شیوه شناخته شده‌ای از نویسندگی نبود؛ وقتی هم که سروکله رمان پیدا شد، خیلی دشوار در دسته‌بندی‌های کلاسیک برجامانده قرار می‌گرفت: نه به‌وضوح حماسه بود، نه ترانه، و نه نمایش‌نامه؛ نه کم‌دی بود، نه تراژدی؛ شعر و فلسفه و تاریخ هم نبود. در سال ۱۷۴۲، هنری فیلدینگ، زمانی که اثر خود جوزف اندروز را «شعر حماسی کُمیکی به نثر» نامید، در واقع داشت با شوخ طبعی به جای‌گاه نامعلوم یا تغییرپذیر رمان اشاره می‌کرد. امروزه، حتی برخی ناقدان، که بی‌گمان متأثر از کیفیت چندریختی و فراگیر رمان‌های مدرن پیش‌تازی مانند یولیسز [اثر جیمز جویس] (۱۹۲۲) بوده‌اند، بر آن‌اند که ژانر رمان گوهری برگرفته از تمام ژانرهای ادبیات دارد. دیگرانی — و آن هم فقط در سده بیستم — تلاش کرده‌اند تا بوطیقای خاص برای فرم رمان بیندیشند. هنری جیمز رمان‌نویس، با دیباچه‌هایی که بر چاپ‌های نیویورکی رمان‌هایش نوشت (۱۹۱۷-۱۹۰۷)، موجب شد که نویسنده‌ها و ناقدان مدت‌ها علاقه زیادی به جنبه‌های فنی داستان‌نویسی، از قبیل دیدگاه و کوتاه‌نمایی زمانی، نشان بدهند. بیست و پنج سال بعد، مارک شورر، در مقاله‌ای به نام «شگرد به منزله کشف»^۱ (۱۹۴۸)، دگر بار بر اهمیت شگرد در بازگویی معناها و ارزش‌ها در ادبیات داستانی تأکید کرد. اصلی که از مدت‌ها پیش در بحث‌های مربوط به شعر پذیرفته شده بود. بلاغت داستان [= ریطوریکای داستان]، اثر پیش‌آهنگ وین سی. بوت، همین اواخر در سال ۱۹۶۱ منتشر شد. پیش‌نهاد دیوید لاج در کتاب زبان داستان (۱۹۶۶)، مبنی بر این‌که تحلیل

۱. "Technique as Discovery"؛ رک. بخش «منابعی برای مطالعه بیشتر»، ص. ۱۷۵. [برگردان فارسی این جستار: مارک شورر، «صناعت، ابزار کشف»، ترجمه مریم خوزان، کیان، شماره ۲ (۱۳۷۰). صص. ۵۶-۶۳.]

کلامی نقد نو در بررسی شعر را باید گسترش داد و در بررسیِ رمان نیز به کار بُرد، به نظر عده‌ای خلاقانه آمد، اما آن زمان دست‌کم یک دهه‌ای می‌شد که نقد نو از رواج افتاده بود. هنگامی که دانشگاه بران در سال ۱۹۶۷ انتشار گاه‌نامهٔ رمان را آغاز کرد، این مجله با سرعتِ جانورشناسی که برای ثبتِ گونه‌ای در حال انقراض شتاب می‌کند، به مجموعه‌ای بدل شد به نام به‌سوی بوطیقای داستان. آخر، آن روزها باب شده بود که بگویند رمان مرده است یا دارد می‌میرد!

از آن پیش‌بینیِ نویدکننده که بگذریم، در این سده شاهد نظریه‌پردازی‌ها و نقدگری‌های نوآورانهٔ فراوانی در زمینهٔ شگردهای داستانی بوده‌ایم، به‌ویژه در پانزده سال اخیر (هرچند این نظریه‌ها خیلی دیر پرداخته شدند). من به چند دلیل این‌جا بر ایدهٔ «شگرد» تأکید می‌کنم. نخست این‌که توجه به شگردِ یگانه راهِ درکِ سرشتِ داستان‌های منشور است زیرا این داستان‌ها، به هر حال، چیزهایی بشرساخته و مصنوع‌اند که جای‌گاهی خاص در فناوریِ فرهنگ و تولیدِ صنعت‌گراانهٔ افراد دارند. سنتِ مزخرفی در نقدهای ملال‌آورِ کتاب وجود دارد که طبق آن رمان‌ها دریچه‌هایی تنگ و نامیزان به زندگی‌اند، و خواننده بناست مستقیماً از خلال واژه‌ها شخصیت‌ها و صحنهٔ تصویرشده را تماشا کند، درست مثل آن‌که شخصی، از پشت شیشهٔ تمیزِ پنجره، خانهٔ همسایهٔ بغلی‌اش را نگاه کند. اما، جهانی که در رمان تصویر می‌شود جهانی مصنوع است که با شگردهای رمان‌نویس برساخته شده، و ما باید سعی کنیم تا بفهمیم این جهان با چه ابزارهایی شکل گرفته است.

دوم، شگردِ نویسنده، در هر صورت، صنعتیِ زبانی است. همان‌گونه که دیوید لاج می‌گوید، «رسانهٔ رمان‌نویس زبان است؛ هرآن‌چه او در مقام رمان‌نویس می‌کند در زبان و از طریق آن می‌کند». طرز استفادهٔ نویسنده از زبان و، در کنار آن، هم‌دلی بازآفرینانهٔ خواننده است که ساختارِ رمان و محتوای آن را مشخص می‌کند، یعنی میلِ خواننده به تشخیصِ شگرد از طریقِ سرنخ‌های زبانی — که نویسنده در متن کار گذاشته است — و، هم‌چنین، توانایی‌اش در این کار بر فهمِ کارکردِ ساختارِ رمان تأثیر می‌نهد. ناقدان غالباً مشخصه‌های زبانیِ شگردِ رمان‌نویس را تشخیص می‌دهند؛ از این رو، طبیعی و پسندیده خواهد بود اگر زبانِ داستان را با هریک از روش‌ها یا اصطلاح‌های تحلیلِ زبان‌شناسانه بررسی کنیم که برای نقد مناسب به نظر می‌رسند.

زبان‌شناسی را نباید صرفاً ابزاری برای تحلیلِ فرم به‌شمار بیاوریم که فقط طرح، بافتار، و منحنیِ آهنگِ متن را نشان می‌دهد، بلکه باید آن را شیوه‌ای برای تحلیل کردن بدانیم که فرم ساختارِ اثر را تفسیر می‌کند. در آن صورت، طبیعی بودنِ کاربرد آن در نقد ادبیات برجسته‌تر می‌شود. گزینشِ واژه‌ها و نوعِ جمله‌ها طنین‌ها و تداعی‌هایی قراردادی در ذهن اعضای جمعِ خوانندگان ایجاد می‌کند. اگر از زبان‌شناسی‌ای استفاده کنیم که به این تداعی‌های اجتماعی زبان توجه کند (زبان‌شناسی‌ای که به بررسی جنبه‌های اجتماعی و روانی زبان پردازد)، می‌توانیم ساختارهای زبانِ نویسنده را بر مبنای ارزش‌ها و دغدغه‌های جامعه مورد نظر او تفسیر کنیم.

این‌که رمان را، پیش از هر چیز، باید از نظر جنبه‌های زبانیِ شگرد، و ترجیحاً با استفاده از نظریه‌های زبان‌شناسی، بررسی کنیم دلیل دیگری نیز دارد که البته از دلایل اصلی آن نیست. در سده حاضر، رمان مهم‌ترین رسانه برای نوآوری‌های شگردی در ادبیاتِ اروپایی و امریکایی بوده است، و معمولاً این نوآوری‌ها مستقیماً با خلاقیتِ زبانی نشان داده شده‌اند. با گفتنِ این حرف، بلافاصله یاد ابزارهای جدید به‌کاررفته برای بازنماییِ آگاهیِ شخصیت‌ها می‌افتیم که اول‌بار نویسندگانی چون هنری جیمز، مارسل پروست، ویرجینیا وولف، جیمز جویس، و ویلیام فاکنر آن‌ها را به‌کار بردند. جویس با نوشتنِ *یولیسز* (۱۹۲۲) و *شب‌زنده‌داری*ِ فینیگن‌ها (۱۹۳۹) نوآوریِ موفقی کرد؛ نوآوریِ او فروپاشی و بازسازیِ زبانِ رمانِ بورژواییِ کلاسیک بود و بنیان‌نهادنِ سنتی غنی در بازی‌های کلامی. سمیونل بکت، ولادیمیر نابوکوف، و جان بارت از جمله کسانی بودند که این سنت را تداوم بخشیدند. خورخه لویس بورخس آرژانتینی و نویسندگانِ رمانِ نوی فرانسوی دست به آزمایش‌هایی در زمینه ساختار و چشم‌اندازِ روایتِ داستان زدند. البته، آزمایش‌گری در تاریخ ادبیاتِ داستانیِ پیشینه‌ای دورودراز دارد، ولی مهم تأکید بی‌وقفه این شیوه‌های تازه نویسنده‌گی بر سرشتِ زبانیِ داستان‌هاست. این شگردهای جدید در داستان‌نویسیِ انگیزه‌ای برای نقد ساختارند، به‌خصوص نقدی که بیش‌تر به زبان توجه می‌کند. این شیوه اکنون در فرانسه جا افتاده است، جایی که داستان‌نویسی و نقد به‌هم گره خورده‌اند و داستان‌ها و نقدها را گروهی از نویسندگانِ هم‌گون می‌نویسند که از نظر نوآوریِ فرمی و ویژگی‌های مشترکِ بسیاری

دارند. در فصل سوم، رمانی نوراً بررسی خواهم کرد که به انگلیسی نوشته شده است و موضوع زبان‌شناسی را هم شامل می‌شود. وضع کنونی در فرانسه، از حیث پیوند زبان‌شناسی و ادبیات داستانی، درخور توجهی ویژه است. جلوتر، اشاره‌های پیش‌تری به ایده‌های ساختارنگرانِ فرانسوی دربارهٔ زبانِ داستان و شگردهای آن خواهم کرد. ساختارنگری فرانسوی، اگرچه زبان‌شناسی به حساب نمی‌آید، نوعی نظریهٔ ارتباط به‌دست داده که تا حدی بر پایهٔ نظریهٔ کلاسیک زبان‌شناسیِ فردینان دو سوسور شکل گرفته است و از مفهوم‌های زبان‌شناسی خیلی استفاده می‌کند.

متن و جمله

حال، ابزارهای زبان‌شناسانه‌ای را شرح می‌دهم که کتاب حاضر آن‌ها را در تحلیلِ داستان به‌کار می‌گیرد. آن‌چه می‌خواهم بگویم نسبتاً انتزاعی است، و جای آن دارد که با هش‌داری صریح در همین ابتدا از بروز ابهامی احتمالی جلوگیری کنم. من این‌جا ساختارِ دو یکانِ جداگانه را توضیح خواهم داد: «جمله» ها و «متن» ها.

در مواردی خاص، متن ممکن است فقط از یک جمله تشکیل شده باشد، مانند مثل‌ها («علاج واقعه قبل از وقوع باید کرد») یا تابلوهای هش‌دار و تذکر («لطفاً، چراغ را خاموش کنید»). با این حال، می‌توان گفت که متن‌ها در حالت عادی از زنجیره‌هایی از جمله‌ها تشکیل شده‌اند. جمله یکی از عناصر، یکان‌ها، یا سازه‌های متن است. ابهامی که گفتم فقط در این ایده نیست، بلکه در بحثی نیز که در زیر می‌آورم پیش می‌آید: من تأکید دارم که ساختارِ متن‌ها شبیه به ساختارِ جمله‌هاست (در عین این‌که از آن‌ها تشکیل می‌شود). این به آن معناست که مقوله‌های ساختاری‌ای را که (در زبان‌شناسی) برای تحلیلِ جمله‌های منفرد پیش‌نهاد می‌کنیم می‌شود طوری گسترش داد که به تحلیل ساختارهای کلان‌ترِ متن هم اطلاق‌پذیر باشند. دلیل استفاده از این راه‌برد را اکنون توضیح می‌دهم. نتیجهٔ کاربردِ آن این است که، برای نمونه، همان‌گونه که اسم جزئی از ساختارِ جمله است، در ساختارِ روایت نیز عناصری هستند که نقش «اسم» ها را بازی می‌کنند، یا این‌که متن‌ها هم، مانند جمله‌ها، «ژرف‌ساخت» و «روساخت» دارند. «روساخت» متن از مجموعه‌ای از جمله‌ها تشکیل شده است؛ جمله‌ها نیز روساخت و

ژرف‌ساخت خود را دارند. در نتیجه، این‌جا گونه‌ای ابهام پدید می‌آید. اما، امیدوارم شناختی که مقایسه ساختارِ متن و ساختارِ جمله به ما می‌بخشد در زدودنِ این ابهام کمک‌مان کند.

ژرف‌ساخت و روساخت

تقریباً، همه نظریه‌های زبان‌شناسی بر آن‌اند که جمله آمیزه‌ای از «فرم» و «محتوا» است. در دستورِ گشتاری - زایشیِ جدید نیز (سبکِ انقلابیِ دستورِ زبان که نوم چامسکی آن را ابداع کرده است)، جمله را ترکیبِ روساخت و ژرف‌ساخت قلمداد می‌کنند. «روساخت» لایهٔ مشاهده‌پذیر یا بیان‌شدهٔ جمله است. در عینی‌ترین حالت، به نمادهای آوایی یا نوشتاریِ جمله روساخت می‌گویند. در انتزاعی‌ترین حالت، روساخت عبارت است از نحوِ جمله (یعنی ترتیب واژه‌ها و عبارت‌ها). «ژرف‌ساخت» محتوای انتزاعیِ جمله است، «ساختاری معنایی» که بیان می‌شود. با روساختِ مستقیم روبه‌رو می‌شویم، اما ژرف‌ساخت، یا معنا، را فقط با عملِ پیچیدهٔ رمزگشایی به‌دست می‌آوریم. روساخت مشخصه‌های مهمی دارد که در برِ ساختن و خواندنِ داستان به‌کار می‌آیند. خطی‌بودن یکی از این مشخصه‌هاست: جمله‌ها - و، البته، نه معناهای‌شان که انتزاعی‌اند - از نظر مکان و زمان [در انگلیسی] از چپ به راست [و، در فارسی، از راست به چپ] حرکت می‌کنند و، در طول این حرکت، کانونِ توجه خواننده را جابه‌جا می‌کنند، که این امر گاهی حواس خواننده را پرت می‌کند. زنجیرهٔ خطی را می‌توان برای نشان‌دادنِ زمانِ روایت به‌کار گرفت، چنان‌که در این جمله‌ها از [فصل دهم] رمان وداع با اسلحه اثر ارنست همینگوی (۱۹۲۹) می‌بینیم:

... one of the doctors brought in Rinaldi. He came in very fast and bent down over the bed and kissed me. I saw he wore gloves.

... یکی از دکترها رینالدی را آورد داخل. رینالدی خیلی زود آمد تو و روی تخت خم شد و مرا بوسید. دیدم دست‌کش دستش است.

این روی‌داد را می‌شد با بیانی کاملاً متفاوت بازگو کرد، اما زنجیره‌ای که انتخاب شده

نشان‌دهنده حرکتی در طول زمان است. دقت کنید که موقعیتِ واپسین جمله، پس از آن جمله‌ای که آشکارا نماینده توالی زمانی است، نشان می‌دهد که بعد از بوسه دست‌کش‌ها از فاصله‌ای بسیار نزدیک دیده شده‌اند، در صورتی که مثلاً موقع ورود رینالدی به اتاق دست‌کش‌ها از فاصله‌ای دور مشاهده می‌شدند. هیچ چیز این ترتیب زمانی را «توضیح نمی‌دهد»، اما این ترتیب در پس زنجیره خطیِ روساخت نهفته است. در جمله زیر، که از [فصل دهمِ رمان] واشینگتون اسکونر اثر هنری جیمز (۱۸۸۱) برگرفته شده است، ترتیب عبارت‌ها هم طولِ برهه‌ای از زمان (درنگی در گفت‌وگویی عصبی) را باز می‌نمایاند و هم پرسه‌های بی‌هدفِ توجهِ دیداری خواننده را:

“We must settle something – we must take a line,” he declared, passing his hand through his hair and giving a glance at the long, narrow mirror which adorned the space between the two windows, and which had at its base a little gilded bracket covered by a thin slab of white marble, supporting in its turn a backgammon-board folded together in the shape of two volumes – two shining folios inscribed, in greenish-gilt letters, *History of England*.

«باید یک کاری بکنیم – باید یک تصمیمی بگیریم.» این را گفت، همان‌طور که دستی به موهایش می‌کشید و نگاهی می‌انداخت به آینه دراز و باریکی که فاصله میان دو پنجره را زینت بخشیده بود، و پایه‌اش روی تاقچه زران‌دودی بود پوشیده با لایه‌ای از مرمر سفید که خود تخته‌نرد تاشده‌ای را نگه داشته بود به‌شکل دو جلد کتاب – دو برگه درخشان که روی‌شان با حروف سبزرنگ حک شده بود: تاریخ انگلستان.

می‌دانیم که عناصر این متن نیز – کنش و توصیف – می‌توانستند طور دیگری بیان شوند، اما در این صورت تأکید زمانی از بین می‌رفت.

روساخت، افزون بر این، نمایان‌گر روابط منطقی است. روساخت، از راه‌های گوناگون، اختلاف اهمیت بخش‌های مختلف سامانه پیچیده معناها را آشکار می‌کند و به تشخیص اطلاعات تازه از معناهای قبلی، متعارف، یا مفروض جمله کمک می‌کند. برای نمونه، توجه کنید که چگونه چیدمان پاره‌جمله‌ها در روساخت این پاراگراف

معمولی از [فصل چهارم کتاب اول رمان] آسیاب رودخانه فلاس اثر جورج الیوت (۱۸۶۰) اطلاعات داده شده را بر حسب اهمیت به چند بخش تقسیم می‌کند و، با این کار، توجه خواننده را به احساس‌ها و کنش‌های مگی تالیور جلب می‌کند و چیزهایی را که از دیدگاه این روایت خاص ناضرور و جزئیات بی‌اهمیت تلقی می‌شوند فرع قرار می‌دهد:

It was a heavy disappointment to Maggie that she was not allowed to go with her father in the gig when he went to fetch Tom home from the academy; but the morning was too wet, Mrs Tulliver said, for a little girl to go out in her best bonnet. Maggie took the opposite view very strongly, and it was a direct consequence of this difference of opinion that when her mother was in the act of brushing out the reluctant black crop, Maggie suddenly rushed out from under her hands and dipped her head in a basin of water standing near – in the vindictive determination that there should be no more chance of curls that day.

برای مگی ناامیدی بزرگی بود که اجازه نداشت وقتی پدرش با درشکه می‌رفت تام را از مدرسه بیاورد با او برود؛ آن‌روز صبح هوا خیلی بارانی بود، خانم تالیور گفت، و دختر کوچکی مثل او نمی‌توانست با بهترین کلاه بنددارش بیرون برود. مگی سرسختانه نظری مخالف این داشت و در نتیجه مستقیم چنین اختلاف نظری بود که وقتی مادرش موهای کوتاه مشکی او را به‌زور برس می‌زد، مگی ناگهان از زیر دستش دررفت و سرش را کرد توی تشت آبی که آن کنار بود – تصمیم کینه‌توزانه‌ای بر این‌که آن‌روز به‌هیچ‌وجه نتوانند موهایش را حلقه حلقه کنند.

نحو این قطعه شدت احساس‌های مگی و خشونت کنش‌هایش را «برجسته می‌سازد» و علت‌ها و پی‌آمدهای آن‌ها را «کم‌رنگ می‌کند». دو پاره جمله مهم به گروه‌های اسمی متکلف و چشم‌گیری تبدیل شده‌اند که در دو موقعیت نحوی جالب توجه در «سمت چپ [= جمله انگلیسی]» قرار گرفته‌اند: “heavy disappointment”/ «ناامیدی بزرگ»

در آغاز جمله نخست و "vindictive determination" / «تصمیم کینه‌توزانه» پس از خط فاصله. این را مقایسه کنید با حالت بدون تأکید زیر:

Maggie was disappointed/vindictive/determined.

مگی ناامید / کینه‌توز / مصمم بود.

افزون بر برجستگی موقعیت، پژواکِ پرطنینِ واژه‌های چندبخشی به‌کاررفته نیز بر اهمیتِ معنای آن‌ها تأکید می‌کند (البته، چندبخشی‌بودنِ واژه‌ها یکی از ویژگی‌های روساخت و بسیار محسوس است). در جمله نخست، بیانِ علتِ ناامیدیِ مگی اهمیتی کم‌تر می‌یابد و در قالب پاره‌جمله‌های پی‌روِ سمتِ راستِ جمله [در فارسی، سمت چپ جمله] می‌آید. در باقی جمله‌ها، فعل‌های کرداریِ صرف‌شده که موقعیت‌هایی برجسته دارند در انحصار مگی‌اند. در جمله نخست، عبارتِ "Mrs Tulliver said" / «خانم تالیور گفت» به‌صورتِ معترضه آمده و، این‌گونه، کنشِ سخن‌گفتنِ خانم تالیور کم‌اهمیت‌تر از محتوای بی‌پایه سخنِ وی قلمداد شده است. این عبارت را بسنجید با نخستین پاره‌جمله جمله بعد که در آن بر انجام‌گرفتنِ کنش تأکید شده است: "Maggie took the opposite view" / «مگی... نظری مخالف این داشت». در حقیقت، "taking the opposite view" / «نظر مخالف داشتن» کنش نیست، ولی توالیِ مثالیِ «فاعل + فعل + مفعول» [در فارسی: «فاعل + مفعول + فعل»] آن را کنش جلوه می‌دهد. این حالت که در روساخت اشاره‌ای ضمنی به آن شده است با فعل‌های کرداریِ صرف‌شده بعدی توجیه می‌شود:

Maggie suddenly rushed... and dipped her head in a basin of water...

مگی ناگهان... دررفت و سرش را کرد توی تشت آبی....

سازوکار نحویِ مرکزِ این جمله به خواننده خبر می‌دهد که هسته‌های معناییِ مهم زیر در راه‌اند: عبارت "it was a direct consequence... that" / «در نتیجه مستقیم... بود که» حاکی از آمدنِ پاره‌جمله‌ای پایه است، و "when her mother was..." / «وقتی مادرش داشت...» آشکارا نشان می‌دهد که قسمت عمده‌ای از معنا تا پاره‌جمله‌ی پی‌روی دیگر به