کارگاه آموزش

روایتگری در داستان

یکی از نکات کلیدی در مبحث داستان، بحث روایت است. شناخت روایت هم به ما کمک می‌کند داستان را بهتر بشناسیم و هم کمک می‌کند بهتر داستان بنویسیم. بحث روایت البته بحث طول و درازی است، اما سعی می‌کنیم این‌جا تا حدی درباره‌ی تعریف آن و دیدگاه‌هایی که درباره‌اش هست، صحبت کنیم. اکثر روایت‌شناسان، روایت را متنی می‌دانند که قصه‌ای را بیان می‌کند و یک قصه‌گو (راوی) دارد. ژرار ژنت، منتقد فرانسوی، روایت را گونه‌ای گزینش عناصر و ایجاد نظم هم‌نشینی در طرح می‌داند قبل از پرداختن به مبحث روایت‌شناسی، خوب است ابتدا گونه‌های مختلف راوی را مرور کنیم:

۱ـ راوی دانای کل که چهار شکل دارد: الف ـ نویسنده‌ی دانای کل: در این شکل روایت که قدیمی‌ترین شکل آن است و معمولاً در قصه‌های قدیمی، مثل هزار و یک شب پیدا می‌شود، راوی نویسنده‌ی داستان است و بر همه‌چیز آگاهی دارد. در این شکل از روایت افعال معمولاًبه صورت ماضی می‌آید؛ ب ـ راوی دانای کل خنثی: در این شکل روایت، نویسنده مستقیماً درگیر نیست و من دوم او (که او هم دانای کل و کلی‌نگر است) روایت‌گر است؛ ج ـ راوی دانای کل چندگانه‌ی محدود: در این شکل، راوی به کل ناپیداست و از ذهنیت شخصیت داستان روایت‌گری می‌کند. رمان «خانم دالووی» از ویرجینیا ولف، دارای چنین روایتی است؛ د ـ راوی دانای کلّ محدود: در این روایت، ما فقط ذهن یک راوی (معمولاً یکی از قهرمانان) را پیش رو داریم و محدود بودن آن به این دلیل است که داستان فقط از دید یک شخصیت دیده می‌شود.

۲ـ شکل‌های مختلف «من»: الف ـ منِ دوم نویسنده: این من، یا دانای کل است یا منی با دیدگاه محدود. همیشه حضوری سایه‌وار دارد و به خواننده نمی‌گوید که نویسنده است و گاه فقط از طریق برخی قراین می‌شود به ماهیت او پی برد؛ ب ـ منِ ناظر: در این شیوه، «من» فقط قسمتی را که شاهد بوده روایت می‌کند. او بی‌طرف است و ناظری بیش نیست و نمی‌تواند به ذهن آدم‌ها دسترسی بیابد؛ ج ـ منِ قهرمان: در این‌جا راوی دیگر فقط ناظر نیست، بلکه خود یکی از کاراکترهای داستان می‌شود و ممکن است داستان را از زاویه‌ی درونی خود نگاه کند.

۳ـ شکل‌های مختلف سوم شخص:

الف ـ سوم شخص عینی: این راوی همان منِ دوم نویسنده است که به صورت سوم شخص درآمده و سعی می‌کند هرچه را که می‌بیند، بی‌طرف گزارش کند؛ ب ـ چشم دوربین (برشی از زندگی): زاویه دید در این روش نزدیک است، ولی انگار خواننده از توی دوربین دارد صحنه را نگاه می‌کند؛ کارهای ارنست همینگوی به این شکل از روایت نزدیک است.

نظریه‌های روایت:

حال که با گونه‌های راوی آشنا شدیم، می‌رویم سر اصل روایت. روایت چند ویژگی دارد: ۱ـ مصنوعی بودن: تفاوت روایت با زبان طبیعی و روزمره (مثلاً گفت‌وگوی دو نفر در صف اتوبوس) در این است که روایت از قبل دارای طرح و برنامه‌ای است و طبق آن طرح ساخته می‌شود؛ ۲ـ تکراری بودن: این تکراری بودن به این معناست که چیزهایی که ما در داستان می‌خوانیم، در داستان‌ها و یا قصه‌هایی که قبلاً خوانده‌ایم، تکرار شده و فضاسازی و شخصیت‌های داستان هم برای‌مان آشناست؛ ۳ـ سیر مشخص روایت: هر روایت از جایی شروع می‌شود و به جایی ختم می‌شود؛ ۴ـ هر روایتی یک راوی و یا قصه‌گو دارد؛ ۵ـ در هر روایت با نوعی جابه‌جایی روبه‌رو هستیم، به این معنا که روایت سلسله‌ای از حوادث نیست که پشت سر هم قطار شده باشند، بلکه راوی (نویسنده) می‌تواند حادثه‌ای را جابه‌جا کند یا دست به ترکیب‌های تازه‌ای بزند و یا سیر زمانی وقایع را عوض کند. قبل از آن‌که به دسته‌بندی نظریات اصلی مبحث روایت بپردازیم، باید بگوییم که عنصر بسیار مهم روایت، زمان است و تقریباً اکثر روایت‌شناسان و «زمان» را جزء لاینفک هرگونه روایتی می‌دانند.

مهم‌ترین نظریات درباره‌ی روایت:

مبحث روایت، پنج نظریه‌پرداز عمده و اصلی دارد: ولادیمیر پراپ، تزوتان تودوروف، رولان بارت، ژرار ژنت و آلجیر داس گریما.

ولادیمیر پراپ: این نظریه‌پرداز روسی، عمده‌ی نظریات خود را درباره‌ی روایت، در سال ۱۹۳۸ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» منتشر کرد. پراپ روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «متنی که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و دوباره بازگشت آن به حالت پایدار بیان می‌کند». پراپ این تغییر وضعیت را رخداد (EVENT) می‌نامد. علاقه‌مندان می‌توانند برای اطلاع بیش‌تر از نظریه‌ی پراپ، به کتاب مذکور مراجعه کنند.

تزوتان تودوروف: این نویسنده و منتقد بلغاری‌الاصل، معتقد است که داستان با وضعیتی پایدار شروع می‌شود، سپس نیرویی تعادل آن را برهم می‌زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود و با کنش قهرمان داستان، موقعیت دوباره به حالت پایدار برمی‌گردد. تودوروف معتقد است که در داستان دو فصل وجود دارد: فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار.

رولان بارت: بارت روایت را ابزار ارتباط می‌داند که فرستنده‌ای دارد و گیرنده‌ای. او تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای از روایت دارد: ۱ـ راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر اول شخص می‌نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهای داستان؛ ۲ـ راوی غیرشخصی است، دانای کل است و به قول گوستاو فلوبر داستان را «از جایگاه خداوندی» می‌بیند؛ ۳ـ در

جدیدترین گونه‌ی روایت که نمونه‌ی کامل‌اش در آثار هنری جیمز هست،راوی روایت خود را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند و همه‌چیز چنان پیش می‌رود که انگار هریک از شخصیت‌ها، راوی است.

ژرار ژنت: ژرار ژنت، منتقد و نویسنده‌ی فرانسوی، روایت را دارای چهار عنصر می‌داند: ۱ـ نظم که بیان منطقی و زمان‌مند داستان است؛ ۲ـ تداوم روایت که نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد؛ ۳ـ تکرار که به تعداد روایت یک رخداد در رمان می‌پردازد؛ ۴ـ حالت یا وجه، به این معنا که فاصله‌ی روایت با بیان راوی کدام است؟ آیا روایت مستقیم است یا غیرمستقیم و یا غیرمستقیم آزاد؟

آلجیر گریما: گریما، روایت‌شناس مقیم فرانسه، برای روایت، سه نوع ساختار قائل است: الف ـ زنجیره‌های اجرایی که چگونگی انجام عمل و یا مأموریتی را بیان می‌کند؛ ب ـ زنجیره‌های میثاقی که به وسیله‌ی آن‌ها وضعیت روایی مورد نظر به سرانجام معهود خود می‌رسد؛ ج ـ زنجیره‌های جابه‌جاکننده که به کمک آن‌ها انواع جابه‌جاسازی روایتی انجام می‌شود.

در پایان باید گفت که نظریه‌های روایت محدود به این پنج نظریه نمی‌شوند و ممکن است ما به نظریات دیگری هم بربخوریم، اما این پنج نظریه که به شکل موجز معرفی شد، از اصلی‌ترین نظریات مبحث روایت محسوب می‌شوند.

برخی منابع:

ـ اخوت، احمد: دستور زبان داستان، چ اول،نشر فردا، اصفهان، ۱۳۷۱.

ـ احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن (جلد اول)، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.

ـ پراپ، ولادیمیر: ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، توس، تهران،

انواع رمان

انواع رمان از نظر ساخت

انواع رمان از نظر موضوع

انواع رمان از نظر پلات

انواع رمان از نظر ساخت

رمان را به لحاظ ساختمان و مایه های سبکی به چهار نوع، تقسیم کرده اند:

رمان حوادث (۱)

رمانی است که در آن تکیه اصلی بر حوادثی است که در طی رمان مدام اتفاق می افتد و رمان فی الواقع چیزی نیست جز مجموعه ای از حوادث و ماجراهای پی در پی و مختلف. مثل رمان روبنسون کروزئه اثر دانیل دفئو که مجموعه ای از حوادث

گوناگونی است که برای قهرمانان داستان اتفاق می افتد. رمان حوادث، حد فاصل رمان با رمانس است، زیرا در رمانس هم مثلاً امیر ارسلان رومی، خواننده با حوادث متعدد (منتهی محیرالعقول) سرگرم است.

رمان شخصیت (۲)

رمان جدید برخلاف رمان های قدیم که معمولاً رمان حوادث بوده اند، رمان شخصیت هستند. در رمان حوادث، تکیه بر اعمالی است که قهرمان داستان انجام می دهد، اما در رمان شخصیت تکیه بر انگیزه ی انجام اعمال است.

بدین ترتیب در رمان های حوادث مثل سمک عیار و غالب داستانواره های قدیم ایرانی می توان پرسید: بعد چه شد؟ (And Then?) اما در رمان شخصیت باید پرسید: چرا چنین شد؟ (Why ?) مثلاً در بوف کور توالی حوادث آن قدر اهمیت ندارد که انگیزه ی اعمال و این چرایی هاست که در آن بحث انگیز است. از این رو رمان حوادث را می توان ادامه همان قصه ی بلند دانست و اصطلاح داستان را به شخصیت اختصاص داد و پیداست که این دومی ارزش ادبی دارد.

رمان نامه ای (۳)

که در آن ساخت رمان بر مبنای نامه هایی است که بین دو قهرمان اثر رد و بدل می شود. یا خواننده از طریق نامه هایی که در رمان آمده است وارد فضای داستان می شود مثل «نامه های یک زن ناشناس» اثر استفان تسوایک یا «نامه های ورتر»(رنج های ورتر جوان) اثر گوته.

در رمان واره های منظم ادبیات فارسی هم گاهی از نامه نگاری بین عاشق و معشوق استفاده شده است.

رمان اندیشه (۴)

رمانی است که مبنای آن بر ایده ها و مشرب های از پیش معلوم قالبی است، مثل رمان های نویسندگان حزب کمونیست شوروی. برخی از آثار جورج اورل (مثلا مزرعه حیوانات) و هاکسلی هم از این دست است.

در پایان این بخش بی فایده نیست که به آراء هنری جیمز داستان نویس و منتقد آمریکایی در باب «رمان شخصیت» و «رمان حوادث» اشاره ای به عمل آید.

جیمز، تمایز بین این دو نوع رمان را اصولی نمی داند و می گوید از دید نویسنده چنین تمایزی نمی تواند وجود داشته باشد و او این نظر را در مورد تمایز بین رمان و رمانس که همان داستان های عاشقانه پر ماجرا می باشد نیز ابراز می دارد.

به نظر هنری جیمز در رمان، حادثه و شخصیت به هم گره خورده اند.

شخصیت چیزی جز حادثه نیست و حادثه دلیل بر وجود شخصیت است . بدین ترتیب به عقیده ی او فرق بین رمان حوادث و شخصیت و حتی رمان و رمانس برساخته ی منتقدان ادبی است .

انواع رمان برحسب موضوع

رمان ها را بر حسب تکیه ای که بر مطالب کرده اند و از نظر فرقی که در موضوع و مقاصد هنری دارند، به نحوه ی زیر تقسیم می کنند:

رمان شکل پذیری (۵) یا نوول تربیتی (۶) موضوع این گونه رمان ها توسعه و تکامل ذهن و شخصیت قهرمان است. قهرمان تجربیات مختلفی را پشت سر می گذارد و معمولاً بعد از سپری کردن یک بحران روحی، به ماهیت، نقش و وظیفه ی خود در جهان پی می برد. برخی از آثار توماس مان و سامرست موام (ماه و شش پشیز) از این دسته اند.

یکی از انواع فرعی این گونه رمان، رمان زندگی هنرمند (۷) است که در آن تحول و تکامل خود داستان نویس یا هنرمندی مطرح است. در این گونه داستان ها، هنرمند طی حوادثی به موقعیت و سرنوشت هنری خود وقوف می یابد. مثال این نوع ، رمان معروف مارسل پروست موسوم به «در جست و جوی زمان های گمشده» و «چهره ی هنرمند در جوانی» اثر جمیز جویس است.

رمان اجتماعی (۸) که در آن تکیه بر تاثیر اجتماع و مقتضیات اجتماعی بر شخصیت قهرمانان و حوادث داستان است و گاهی نیز در آن تزهایی برای اصلاحات اجتماعی عرضه می شود؛ مثل «خوشه های خشم» اثر جان اشتین بک داستان پرداز آمریکایی.

رمان تاریخی (۹) در این نوع رمان، زمینه ی اثر و شخصیت ها و حوادث از تاریخ اخذ شده اند، مثل رمان «ایوانف» اثر والتر اسکات یا «قصه ی دو شهر» اثر چارلز دیکنز یا آشیانه ی عقاب نوشته ی زین العابدین مؤتمن. جورج لوکاچ منتقد بزرگ ادبی در سال ۱۹۶۲ کتابی در بررسی این نوع رمان به نام «رمان تاریخی» نگاشت .

رمان محلی (۱۰) که تکیه ی آن بر آیین و رسوم و لهجه ی شهرها و ولایات است؛ نه به این قصد که صبغه محلی Color – Local پیدا کند بلکه به این جهت که تاثیر اوضاع و احوال و عوامل محلی را بر کردار و رفتار شخصیت های داستان نشان دهد و نحوه ی تفکر و احساسات قهرمانان داستان را با توجه به زمینه ها و مایه های محلی تبیین نماید. مثال این گونه رمان، «ایالت یوکنا پاتافا» اثر ویلیام فالکنر و برخی از آثار رسول پرویزی و صادق چوبک (مثل تنگسیر) است.

رمان روانی (۱۱) که در آن از مسائل ذهنی و روانی قهرمان یا قهرمانان داستانی سخن می رود. این نوع رمان امروز با پیشرفت دانش روانشناسی و روانکاوی، رواج بسیار یافته است. نمونه آن برخی از آثار جویس و ولف و صادق هدایت مثلاً بوف کور است.

انواع رمان از نظر پلات

هسته داستانی (Plot) رمان هم انواع مختلفی دارد: تراژدی، کمدی، طنز، عاشقانه.

باید توجه داشت که در رمان محض یعنی رمان به معنی واقعیش و به اصطلاح Novel Proper، شخصیت های پیچیده و مشکلی از طبقات مختلف اجتماع مطرح اند که برای اعمالی که در داستان انجام می دهند انگیزه های متفاوتی دارند. این قهرمانان در تقابل با شخصیت های دیگر، تجربیات زندگی را به خواننده منتقل می کنند. اما در داستان های عاشقانه و پهلوانی یعنی رمانس منثور (۱۲)، همان طور که در منشأش رمانس های پهلوانی یا شهسوارانه (۱۳) دیده می شود، شخصیت های ساده ای مطرح اند که معمولاً عمق ندارند، و پیچیده نیستند و نویسنده در مورد آنان اغراق می کند و آنان را والاتر از آن چه هستند و به طور کلی بالاتر از واقعیت نشان می دهد. در این گونه رمان ها، قهرمان و نابکار، ارباب و رعیت، بد و خوب به صورت قاطعی از هم جدا می شوند. قهرمان از جنس دیگر مردمان نیست و از بافت واقعی اجتماع جداست. ساختمان پلات بر آرمان ها و خیالات و ماجراهای غیر واقعی مبتنی است. نمونه رمانس نوول ها (۱۴) را می توان در آثار خیالی عاشقانه – پهلوانی یا عاشقانه– ماجراجویانه در مقابل رمان های واقع گرا (Realistic Novels) والتر اسکات دید. امیلی برونته، ادگار آلن پو، مارک تواین، هم چنین آثاری دارند که کاملاً از آثار کسانی چون فالکنر متمایز است. مراد از این بحث این است که ارزش پلات در همه انواع رمان ها به یک اندازه نیست. در برخی بسیار منسجم و در برخی سست و بی رمق است و چنان که بعداً توضیح داده خواهد شد. در برخی از روایات نیز اصلاً نمی توان قایل به پلات شد که ما این گونه روایات را قصه (در مقابل داستان) می خوانیم.

داستان

داستان یا نوول(Novel)اثری است روایی به نثر که مبتنی بر جعل و خیال(۱) باشد. اگر طولانی باشد به آن رمان و اگر کوتاه باشد به آن داستان کوتاه (۲) می گویند. نوول اصطلاح انگلیسی است و معادل آن در اکثر زبانهای اروپایی رمان (۳) است . اصل واژه انگلیسی نوول، واژه ی ایتالیایی نوولا (۴) است به معنی مطلب کوچک تازه نوولا که در قرن چهاردهم در ایتالیا مرسوم بود، نوعی قصه ی کوتاه منثور است که معروف ترین نمونه آن قصه های د کامرون (۵) اثر بوکاچیو (۶) است. از اجداد دیگر رمان امروزی، روایات پیکارِسک (۷)است که در قرن شانزدهم در اسپانیا مرسوم بود و نشانه هایی از این شیوه، در آثار مارک تواین به چشم می خورد. پیکارسک مشتق از واژه ی اسپانیایی پیکار ، به معنی دغل باز و محیل و کلک زن است و پیکارسک صفتی بوده برای داستانهایی که به اعمال پیکاروها می پرداختند. عیار و معروف ترین نمونه این سبک، " دُن کیشوت " سروانتس (۱۶۰۵ م) است که در این داستان معروف، مردی مخبِّط هنوز می خواهد با آرمان های شوالیه

گری- که دیگر در زمان او منسوخ شده است – زندگی کند. در دن کیشوت توهّم و واقعیت به نحـو اسـتادانه ای در مقابـل یکدیگر نمود شده است . به هر حال دن کیشوت را از مهم ترین الگوهای قدیم رمان امروزی دانسته اند.

داستان در معنی امروزی اش در اروپا بعد از سروانتس و رابله پدید آمد، یعنی تقریباً از قرن هجدهم به بعـد، بعـد از شکـست فئودالیسم و بر روی کار آمدن طبقه ی بورژوا. مثلاً در ۱۷۱۹ «دانیـل دوفـو » (۸) در انگـستان، «روبنـسون کروزئـه ی» را نوشت که از نظر اسلوب، تقریباً پیکارسک است؛ به این معنی که مجموعه ای از داستانهای فرعی مجزا (اپیزود) است که در حول و حوش یک قهرمان با هم جمع آمده اند. البته در آن وحدتی است و موضوع اصلی آن تلاش بـرای بقـا در جزیـره ای غیر مسکونی است.

سرانجام در نیمه دوم قرن نوزدهم ، رمان از همه انواع ادبی پیش افتاد و کلاً جای حماسه و رمانس را گرفت. و روز به روز با استفاده از تکنیک های سمبولیست ها و اکسپرسیونیست ها و حتی سینما به افق های تازه تری دست یافت. تـوالی و تـداوم زمانی (۹) را بر هم زد و اشکال و مضامین و موضوعات متنوع و حتی عجیب و غریبی را از دنیای اساطیر و رؤیاها و خیـال و توهّم وام گرفت و به شیوه هایی بکر و جالب چون شیوه ی تداعی معانی آزاد یا جریان سیال ذهنی (۱۰) دست یافت. در این شیوه که بعداً از آن سخن خواهیم گفت روایت اعمال و حوادث، ذهنی است و همه چیز از ورای لایه های ذهـن و از اعمـاق باطن و دنیای درون ، توصیف و تشریح می شود. آثار پروست، جویس ، ویرجینیاولف ، فاکنر، موفقیت به کارگیری روش های جدید را در داستان نویسی به اثبات رساندند.

در دهه های اخیر، داستان نویسی باز قلمروهای جدیدی را کشف کرد. ولادیمیر ناباکوف نویسنده ی روسی ساکن در غـرب، داستان هایی با شیوه ی معروف به بازگشت به اصل (۱۱) نوشت، یعنی داستانهایی که موضوع اصلی آنها در بـاب سرنوشـت خود نویسنده و نسل و نژاد اوست . در این داستانها، نویسنده با استفاده از دانش خود در زمینه ی زبان هایی مختلف ، جناس ها و طنزها و جوک هایی ساخته است و گاهی هم به نقیض سازی (پارودی) رمان های دیگران و حتی خود پرداختـه اسـت. داستان هایی هم هست که برخی به آنها ضد رمان Anti- Novel می گویند زیرا در آنها از شیوه های به اصطلاح منفـی استفاده شده است، تا عناصر و عوامل سنتی داستان را بی اعتبار و محو و حذف کند. نویسنده بـه عمـد، قراردادهـایی را کـه معهود ذهن خواننده است رعایت نمی کند و از این رو خواننده دچار سردرگمی و حیرت است . از نویسندگان این نوع داستان ها یکی " آلن رب گریه " فرانسوی است که از پیشگامان به اصطلاح رمان نو محسوب می شود. او در ۱۹۵۷ رمان حسادت (۱۲) را نوشت که در آن عناصر معمول و متعارف رمان از قبیل هسته داستانی (Plot). شخصیت، توصـیف، زمـان و مکـان،

راهنمایی های معمول برای هدایت خواننده، همه و همه نادیده انگاشته شده است . در این اثر، وضع یک شوهر حسود و شکنجه های ذهنی او، با سبکی نوین مطرح شده است .

در سال های اخیر نویسندگان آمریکای لاتین ، شیوه تخیل دیگری را در داستان نویسی مطرح کردند و به فضاهایی سخت جذاب و جادویی دست یافتند . به این شیوه رئالیسم جادویی (۱۳) گویند. یکی از معروف ترین نویسندگان این شیوه ، گابریل گارسیا مارکز است که آثار او از قبیل " صد سال تنهایی " به فارسی ترجمه شده است .

تراژدی و داستان

چنان که گذشت؛ بزرگترین فرق بین تراژدی به معنی سنتی آن با داستان این است که تراژدی جنبه ی نمایشی دارد، حال آن که داستان، روایی است. اما، از آنجا که تراژدی های امروزی معمولاً نمایشی نیستند و برخی از داستانها را می توان نمایشی کرد، بین داستان و تراژدی شباهت خواهد بود. البته بیشترین شباهت بین حماسه و داستان وجود دارد. دیچز می گوید: «در میان انواع ادبی جهان قدیم، حماسه نزدیک ترین انواع به رمان امروز است.» باری، در داستان نیز با برگشتن بخت قهرمان، مبارزه با سرنوشت، اشتباه و حتی با احساس ترس و شفقت مواجه ایم، اما به هر حال نمی توان فرق های بین تراژدی و داستان را نادیده انگاشت. در تراژدی نویسنده از قبل موضوع را می داند؛ حال آن که در داستان خود قهرمانان هستند که طی حوادث و در خلال وقایع، وضعیت را اندک اندک شکل می دهند و روشن می کنند. در تراژدی، جبر سرنوشت، ترس و ترحم مطرح است، حال آن که در داستان می تواند چنین نباشد. در داستان ، اندیشه های فردی شخصیت ها، مطرح می شود حال آن که تراژدی ؛ جنبه ی کلی دارد و تیپ ها و اندیشه های کلی را مطرح می کند. در تراژدی، حتماً باید انسانی والا بر اثر اشتباهی که گاهی بسیار کوچک است نگون بخت شود و به مرگی دلخراش دچار آید، حال آن که چنین طرحی در داستان اتفاقی است. از همه مهم تر این که شخصیت ها در داستان می توانند تغییر کنند حال آن که در تراژدی، قهرمان تغییر نمی کند.

اشتباه یا سرنوشت؟

چنان که دیدیم ارسطو تغییر سرنوشت یا بخت بر گشتگی و وقوع فاجعه را بر اثر اشتباهی می داند که از قهرمان تراژدی سرمی زند. این سخن در مورد تراژدی مخیّل و داستانی Fictional صحیح است، اما آنجا که پای وقایع تاریخی و قهرمانان واقعی به میان می آید، معمولاً به سبب علاقه یی که به قهرمان داریم، نمی خواهیم او را کسی بدانیم که بر اثر نقطه ضعف اخلاقی خود مرتکب اشتباه شده است. در این صورت است که به طور کلی و به گونه ای مبهم، سرنوشت را مقصر می شماریم و اوضاع و احوال تاریخی و اجتماعی را انگیزه ی فاجعه می گیریم.

در تاریخ ما، معمولاً زندگی رجال بزرگ و کارآمد، مثلاً وزیران لایق و با کفایت، به نوعی تراژدی است. بسیاری از آنان در اوج قدرت، ناگهان سرنگون شده و کارشان به فاجعه انجامیده است؛ زندگی قائم مقام فراهانی و امیر کبیر در تاریخ معاصر، از مصادیق این بخت برگشتگی است. این وضع گاهی در زندگی رجال مذهبی هم دیده شده است.

اما حقیقت این است که تغییر سرنوشت از دیدگاه علمی، عاملی می خواهد و همین منطق علمی است که ارسطو را وا داشته است تا در زندگی قهرمانان تراژدی به دنبال عاملی برای بخت برگشتگی باشد.

به نظر می رسد که در تراژدی های ما، می توان قهرمانان را از هر خطا و اشتباهی مبرا دانست؛ اسفندیار بنا به وظیفه دینی در مقابل رستم قرار گرفته است و رستم به پاس آبروی چند صد ساله نمی تواند از آیین ها و سنت های خانوادگی و قومی و پهلوانی تخطی کند. نه اسفندیار مقصر است و نه رستم اشتباه می کند. آری به قول «هرودت» تراژدی نتیجه ی حسد خدایان است. در این گونه نمونه هاست که می توان به جای جستجو در عامل فاجعه و نسبت دادن اشتباهی به قهرمان، روزگار غدار را مسبب شوربختی قهرمانان دانست. چنان که این معنا به کرّات در ادبیات ما آمده است. به قول ف.ل. لوکاس:«تراژدی پاسخ انسان به جهانی است که چنین بی ترحم او را درهم می شکند.»

تراژدی یا غمنامه

تراژدی، نمایش اعمال مهم و جدی ای است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می شوند؛ یعنی هسته داستانی Plot جدی به فاجعه Catastrophe منتهی می شود. این فاجعه معمولاً مرگ جانگداز قهرمانان تراژدی است. مرگی که ابداً اتفاقی نیست بلکه نتیجه منطقی و مستقیم حوادث و سیر داستان است. ارسطو در فن شعر در تعریف تراژدی می نویسد: «تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای [درازی و] اندازه ای معلوم و معین، به وسیله ی کلامی به انواع زینت ها آراسته... و این تقلید و محاکات به وسیله ی کردار اشخاص تمام می گردد نه این که به واسطه نقل روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه ی نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد.»

تطهیر و تزکیه، ترجمه واژه یونانی کاتارسیس Catharsis است که از اصطلاحات مشهور نقد ادبی است و در زبان های اروپایی و Purgation و Purification ترجمه شده است. کاتارسیس را می توان «سَبُک شدگی» هم ترجمه کرد، زیرا غرض از آن این است که بیننده بعد از دیدن تراژدی از این که خود دچار چنان سرنوشتی نشده است احساس سبکی کند. در تراژدی، معمولاً قهرمان می میرد و این مرگ دلخراش باعث کاتارسیس می شود. ارسطو می گوید قهرمان تراژدی در ما هم حس شفقت را بیدار می کند و هم حس وحشت و هراس را. او نه خوب است و نه بد، مخلوطی از هر دواست، اما اگر از ما بهتر باشد، اثر تراژدی بیشتر می شود. قهرمان بر اثر بخت برگشتگی یا بازی سرنوشت، ناگاه از اوج سعادت به ورطه

ی شقاوت فرو می افتد. تغییر سرنوشت نتیجه ی فعل خطایی است که از قهرمان سرزده است. به قول محققان غربی او بـر اثر نقطه ضعفی که دارد مرتکب اشتباه می شود. به این نقطه ضعف در یونانی، همرتیا Hamartia گویند که در انگلیـسی به Tragic Flaw یعنی نقطه ی ضعف تراژیک ترجمه شده است. یکی از رایج ترین انواع نقطه ضـعف در تـراژدی هـای یونانی، هوبریس Hubris به معنی غرور است. از خود راضی بودن و اعتماد به نفس بیش از حد که باعث می شود قهرمان تراژدی به نداها، اخطارها، علائم درونی و قلبی و آسمانی توجه نکند و از قوانین اخلاقی منحرف شود. از ایـن دیـدگاه شـاید بتوان گفت که این نقطه ضعف اخلاقی هم در رستم هست (داستان رستم و سهراب) و هـم در اسـفندیار (داسـتان رسـتم و اسفندیار).

اما این که ارسطو از ترس و شفقت تراژیک سخن می گوید از این جاست که قهرمان تراژدی آن قدر بـد نیـست کـه دچـار چنان سرنوشت رقت آوری شود، بلکه اصلاً بد نیست و حتی خوب است. آری تراژدی، نمـایش و محاکـات اعمـال بـزرگ و انسانی است، پس در ما حس شفقتی نسبت به او پیدا می شود، زیرا قهرمان بیش از گناه و خطایی که کرده است عقوبت می شود. اما از آنجا که ما در وجود جایز الخطای خود نیز در اوضاع و احوالی مـشابه، احتمـال اشـتباهی مـشابه اشـتباه قهرمـان حماسه می دهیم، دچار ترس و وحشت می گردیم. مبادا که ما نیز زمانی دچار چنین بلایی شویم؟ احساس شفقت و هراس تا مرحله یی پیش می آید که حوادث تراژدی آهسته آهسته به سوی فاجعه پیش می روند و برگشت بخـت و معکـوس شـدن وضع را از سعادت و خوشی به بدبختی و شقاوت، کاملاً مشاهده می کنیم. آری به قول شوپنهاور تراژدی، نمایش یـک شـور بختی بزرگ است.

این مباحثی که ارسطو مطرح کرده است، در آثار تراژدی نویسان بزرگ یونان از قبیل آخیلوس یا آشـیل Aeschyls (کـه در تراژدی نفر دومی را نیز وارد کرد) و سوفکلس Sophecles (که در تـراژدی نفـر سـوم را وارد کـرد) و ائوریپیـدس یـا اوریپید Euripides دیده می شود و در تراژدی های ما هم کم و بیش هست. چنان که بخت برگشتگی و اشتباه را، هم در رستم و سهراب می توان دید و هم در رستم و اسفندیار. البته تراژدی های ما قادرند و قالب آن را دارنـد تـا در صـحنه اجـرا شوند، اما اساساً برای این هدف نوشته نشده اند. تراژدی های نویسنده ی رومی سنکا Seneca هم بیشتر به قـصد مطالعـه نوشته شده بود تا به روی صحنه آمدن و همین تراژدی های سنکا، در دوران رنسانس برای تراژدی نویسان، حکـم نمونـه و سرمشق را یافته بود.

در تراژدی های قدیم که برای اجرا در صحنه نوشته می شد، دسته همـسرایان Chorus هـم نقـش داشـت. همچنـین در اصول تراژدی نویسی از اصول وحدت های سه گانه Three Unities سخن رفته است: یعنـی وحـدت زمـان و مکـان و

موضوع؛ به این معنی که موضوعی واحد و یکپارچه در زمان و مکانی واحد اتفاق افتد، اما خود ارسطو از ایـن اصـول سـخنی نگفته است.

ارسطو در تراژدی، شش عامل تشخیص داده بود:

۱- هسته داستان یا Plot، که ترتیب منظم و منطقی حوادث و اعمال است.

۲- قهرمانان و اشخاص Character، که بازیکنان نمایشنامه می باشند.

۳- اندیشه ها، که حرف های قهرمانان یا نتایج اعمال آنان است.

۴- بیان یا گفتار، که نحوه ی کاربرد و تأثیر کلمات در تراژدی است. طرز بیان باید سنگین و موزون باشد.

۵- آواز کُر، آوازهایی است که دسته های همسرایان در تراژدی می خوانند.

۶- وضع صحنه یا منظر نمایش، که مربوط به صحنه آرایی و صحنه سازی است.

اما به تدریج نمایشنامه نویسان از رعایت دقیق اصول ارسطویی منحرف شدند. البته ارسطو این اصول را از خود وضع نکـرده بود تا سرمشقی برای تراژدی نویسان بعد از او باشد، بلکه آنها را از نمایشنامه های دوران خود و پیش از خود استخراج کرده بود و طبیعی است که با گذشت زمان، ذوق و سلیقه ها عوض شود و در برخی از اصول ارسطویی تغییراتی حاصل آید. از این رو ملاحظه می شود که غالب تراژدی های شکسپیر و اصولاً غالب تراژدی های دوره الیزابـت ، بـا دوره ارسـطویی منطبـق نیست. مثلاً در تراژدی های شکسپیر طنز و شوخی نیز وجود دارد که به آنها Comic Relief گویند و همین عنصر تنوع و تسکین است که در دوره الیزابت به نوع ادبی جدید Trgicomedy تراژدی کمدی منجر شـد کـه ارسـطو از آن بحـث نکرده بود و یکی از نمونه های معروف آن « تاجر ونیزی» شکسپیر است. اما از معدود نمایشنامه هـای غمبـاری کـه بعـد از گذشت قرن ها از نظر وضع قهرمان و هسته ی داستان (Plot) با اصول ارسطو منطبق است «اتللوی» شکسپیر است که در آن قهرمان، بر اثر نقص اخلاقی بدبینی و حسد دچار اشتباه می شود و سرنوشت او از اقبال به ادبار مـی گرایـد و خواننـده و بیننده را دچار شفقت و هراس و سبک شدگی می کند.

در غرب تا پایان قرن هفدهم، غالب تراژدی ها به شعر بودند. قهرمانی که دچار شوربختی می شد، از طبقات بـالای اجتمـاع بود. در اواخر همین قرن، بین حماسه و تراژدی تلفیقی حاصل شد و نوع فرعی HeroicTragedy یعنی تراژدی پهلوانی به وجود آمد. از نمایشنامه نویسان معروف قرن هفدهم باید راسین و کورنی را در فرانسه نام برد که در آثار خود وحدت هـای سه گانه را مراعات کردند. در قرن هجدهم که در اروپا طبقه بورژوا روی کار آمد، نمایشنامه هایی به نثر نوشـته شـد کـه در آنها قهرمانان از طبقات معمولی اجتماع بودند. از نمایشنامه نویسان مهم آن قرن گوته و شیلر آلمانی هستند.

امروزه هم تراژدی غالباً به نثر است و این که قهرمان از طبقات عادی اجتماع باشد بسیار عادی است. گاهی برای این که فرق قهرمان تراژدی های امروز را با تراژدی های سنتی نشان دهند، از اصطلاح ضد قهرمان Anti Hero استفاده می کنند. ضد قهرمانان افرادی هستند که بر خلاف قهرمانان قدیم که در هاله ای از عظمت و وقار و قدرت احاطه شده بودند، منفی و بی اثر هستند. این نوع شخصیت ها را در آثار بکت می توان دید. از دیگر از تفاوت های تراژدی های امروزی با تراژدی های سنتی این است که در تراژدی های امروزی، گاهی به جای سرنوشت، سخن از فشارهای روانی است که باعث بدبختی فرد یا خانواده می شود و گاهی نیز عامل بخت برگشتگی را درگیری فرد با قوانین اجتماعی نشان داده اند.

به هر حال، اصل تعارض یا تضاد بین امیال، اراده ها و افکار، همواره در تراژدی چه قدیم و چه جدید نقش برجسته ای داشته است. در نمایشنامه های امروزی موضوع محدود نیست و هر چیزی را می توان مطرح کرد، حال آن که در آثار کلاسیک فقط موضوعات عالی و جدی از قبیل مسائل مربوط به سرنوشت و ارزشهای اخلاقی مطرح بود و هیچگاه از مسائل عادی مبتذل روزمره سخن نمی گفتند. مطالبی که تاکنون مطرح شد توصیف ساختمان تراژدی به عنوان یک نوع ادبی genre بود، اما در تبیین لایه های اساطیری و باستانی تراژدی و به عبارت دیگر در باب منشاء آن، گفته اند که تراژدی در اصل جنبه ی مذهبی داشت و هدف از آن جلب رضایت خدایان و برانگیختن حس رحمت آنان بوده است.

در یونان قدیم، هر ساله مراسم مذهبی ای برای دیونوسوس خدای شراب ، باروری و حیات اجرا می شد. در این مراسم که بدان « دیونوسیا» می گفتند، بزی را به عنوان سمبل دیونوسوس پاره پاره می کردند و از این رو معنی اصلی تراژدی در یونان تراگودیا "ترانه بز" است. در مراسم قربانی، آوازهایی خوانده می شد که منشاء آوازهای کر در تراژدی های بعدی شد. فلسفه ی این آوازها این بود که چون خدای زندگی مرده است باید با ترانه های سوزناک برای او عزاداری کرد و از این رو تراژدی در اصل، همان تعزیه بوده است. در داستان رستم و سهراب، با آن که رستم موظف است فوراً خود را به پایتخت برساند، اما سه روز مجلس بزمی تشکیل می دهد و همین باعث خشم کی کاووس می شود.

باری تراژدی در اعصار کهن، تعزیه ی دیونوسوس بود و در مراسم مذهبی عزاداری اجرا می شد. گاهی در این مراسم به جای قربانی بُز، انسانی را قربانی می کردند؛ قربانی کردن دختران باکره در مراسم مذهبی ملل قدیم و فدیه کردن آنها برای جلب رضایت خدایان، نمونه های متعددی دارد. این رسم در چند تراژدی از جمله ادونی آشیل دیده می شود. در حماسه ی ایلیاد هم آمده است که قرار بود آگاممنون دخترش ایفی ژنی را جهت رضایت خدایان قربانی کند اما آرتمیس دخترک را ربود و به جای آن گوزنی ماده قرار داد. مراسم باستانی دیگری که در ژرف ساخت تراژدی دخیل است این است که در دوران مادر سالاری در جوامع کشاورزی زن سالار، شاه پیر که سمبل سال کهن بوده است به دست شاه جوان که مظهر سال نو

بود به قتل می رسید. شاه جوان گاهی پسر شاه پیر بود و مادرش او را در کشتن پدر کمک می کرد. زیـرا در حقیقـت، مـادر عاشق پسر خود بود و گاهی زن حاکم بر جامعه که می باید هر سال با پهلوانی ازدواج کند، پهلوان قبلی را می کشت و خون او را جهت باروری بر مزارع می پاشید. اتفاقاً، سوگنامه رستم و سهراب را می توان از این دیدگاه بررسـی کـرد. شـاه جـوان، یعنی سهراب ۱۲ ساله (مظهر سال نو) به کمک مادرش تهمینه (مظهر زن حاکم) می خواهد شاه قبلی، رستم چند صد سـاله را از میان بردارد. اما عوض این که مطابق معمول شاه پیر یا پهلوان قبلی از میان برود، سرنوشت، شاه جوان را از میان بر می دارد. شاید علت، این باشد که این مراسم مربوط به منطقه ی بین النهرین باسـتان بـود کـه سـاختار اجتمـاعی زن سـالارانه داشت. اما اقوام آریایی مهاجر به ایران، دامدار و پدر سالار بودند و در نتیجه پسر بر پدر فایق نمی شد. و ایـن تغییـر در اکثـر داستان های حماسی و تراژیک ما هست. مثلاً در تراژدی سیاووش هم، سودابه که آریایی نیست مطابق رسوم اساطیری بین النهرین عاشق شاه جوان، سیاووش می شود. علی القاعده سیاووش باید کی کاووس را از میان بردارد ولی خود از میـان مـی رود. غرض از این اشارات این است که توجه داشته باشیم در تراژدی هم مانند حماسه و غنا، زیر بناهای اساطیری دخیل انـد و مثلاً همین موتیف تقابل پدر و پسر، اساس تراژدی معروف « ادیپوس شاه» اثر سوفوکل است که در آنجا، ادیپ ناخواسـته پدر خود، لایوس را می کشد.

لازم به یادآوری است که قدمای ما بحث تراژدی را در فن شعر ارسطو متوجه نمی شدند، زیرا در ایران سنت نمایشنامه وجود نداشت. از این رو « تراگودیای» یونانی را به « طراغودیا» تعریف کـرده بودنـد و ابوبـشر متّـی (متـوفی در ۳۲۹) متـرجم « بوطیقا» به عربی، آن را به مدح ترجمه کرد، چنان که برای کمدی (قومدیا) معادل «هجو» را انتخاب کرد!

پیشگویی

یکی از مختصات تراژدی – مانند حماسه – این است که محتوای آن بر پیشگویی و پیش بینی اسـت. در داسـتان رسـتم و اسفندیار، پیشگویی برعهده جاماسب است:

بخواند آن زمان شاه جاماسب را *** همان فال گویان لهراسب را

و اوست که مرگ اسفندیار را به دست رستم، پیشگویی می کند.

در سوگنامه ی رستم و سهراب هم ، رستم وقوع فاجعه ای را پیش بینی کرده است:

به دل گفت کاین کار آهرمن است*** نه این رستخیز از پی یک تن است

همچنین به نظر می رسد که رستم و سهراب گاهی به شناخت یکدیگر نزدیک می شوند، چنان که سـهراب بـه رسـتم مـی گوید:«من ایدون گمانم که تو رستمی»

اما پیشگویی و پیش بینی در حماسه ها و تراژدیهای یونانی جنبه ی مشخص تر و رایج تری دارد، زیرا خدایان هم عملاً در داستان حضور دارند. در تراژدی ادیپوس شاه هم پیشگویان به لایوس گفته بودند که به دست پسرش کشته خواهد شد.

اودیپوس شاه

سوفوکل (حدود ۴۹۶- ۴۵۶ قبل از میلاد) یکی از بزرگترین نمایشنامه نویسان یونان باستان است. یکی از تراژدی های معروف او تراژدی «ادیپ» است که فروید با توجه به آن اصطلاح «عقده ادیپ» را وضع کرد.

ادیپ Oedipus پسر لایوس پادشاه تِب (تِبس) بود. اسم مادر او یوکاسته(ژوکاستن) است. غیبگویان به لایوس گفته بودند که ادیپ، پدر خود را می کشد و با مادرش ازدواج می کند. به دستور لایوس، ادیپ را در کوهی رها کردند تا از بین برود. چوپانان او را به نزد پادشاه کورنَت بردند. ادیپ بزرگ شد و چون از گفته ی غیبگویان آگاهی یافت از کورنت گریخت. در راه به لایوس برخورد و در منازعه ای ناشناخته او را کشت.

کرئون جانشین لایوس، عهد کرده بود که یوکاسته را به همسری کسی در خواهد آورد که به معماهای اسفینکس جواب گوید. ادیپ از عهده برآمد و در نتیجه نادانسته با مادر خود ازدواج کرد. بعد از سال ها حقیقت آشکار شد. یوکاسته خود را کشت و ادیپ، خود را کور کرد و به همراه دختر خود آنتیگون از تِبس بیرون رفت، اما گناه او دامنگیر مردم تِب شد.

گفته اند که پسران سوفوکل به دادگاه شکایت کرده بودند که پدر ما مخبط است و مقصود آنان کسب مجوز برای تصاحب دارایی پدر بود. سوفوکل نمایشنامه ادیپوس شاه را در دفاع از خود در دادگاه خواند و قضات پسران او را محکوم کردند. به قول برخی از محققان، سوفوکل با این عمل، تعریضاً پسران خود را به عقده ی حسادت متهم کرده بود.

تراژدی و حماسه

ارسطو در « فن شعر» در باب شباهت ها و اختلاف های تراژدی و حماسه بحث هایی دارد که به مواردی از آن اشاره می شود:

«مشابهتی که حماسه با تراژدی دارد، فقط در این است که آن نیز یک نوع تقلید و محاکات است به وسیله ی وزن، از احوال و اطوار مردان بزرگ و جدی. لیکن اختلاف آن با تراژدی از این بابت است که همواره وزن واحدی دارد و شیوه ی بیان نیز نقل و روایت است [نه فعل و عمل]. هم چنین از حیث طول مدت نیز بین این دو تفاوت هست [تراژدی کوتاه است] در صورتی که حماسه از حیث زمان محدود نیست».

«هم در تراژدی و هم در حماسه، امور عجیب و غریب دیده می شود و در هر دو، اغراق فراوان است؛ اما این مختصات در حماسه نمایان تر است».

در این هر دو نوع ادبی، شاعر نباید خود را آشکار کند و خواسته ها و اراده ی خود را منعکس نماید. این نکته حتی تا قرون ۱۶ و ۱۷ هم رعایت می شد و در نمایشنامه های شکسپیر هم چنین است. «در حقیقت، شاعر از پیش خود باید خیلی کم سخن بگوید، زیرا اگر جز این باشد، شاعر دیگر تقلید و محاکاتی به جا نیاورده است».

وی همچنین، در ص ۹۹ کتاب فن شعر، در باب این که حماسه بلندتر از تراژدی است، مطالبی دارد و در صفحه ی ۱۱۴ نظر خود را مبنی بر تفوق تراژدی بر حماسه اعلام می دارد. اما آنجا که می گوید حماسه در ادب یونان وزن مخصوص دارد (ص۱۰۰)، باید توجه داشت که در ادب ما هم کم و بیش چنین است و حماسه های معروف ما معمولاً در وزن متقارب سروده شده اند.

ارسطو می گوید که حماسه، روایی است، حال آن که تراژدی نمایشی است. این سخن درست است، اما حماسه را هم می توان به نمایش در آورد. ارسطو خود در ص ۹۵ فن شعر می گوید که در حماسه هم درست مانند تراژدی، پلات باید جنبه ی نمایشی داشته باشد. یک فرق مهم بین حماسه و تراژدی که در فن شعر بدان تصریح نشده است، وضع قهرمان این دو نوع ادبی است. در تراژدی حتماً "کاتاستروف" یعنی فاجعه هست که قهرمان را سرانجام به تیره بختی می کشاند، حال آن که در حماسه چنین نیست

عناصر داستان

- داستان
- رمان و انواع آن

تجربه

جدال

حادثه

داستان

راوی داستان یا زاویه دید

هسته ی داستان

شخصیت یا قهرمان

زمینه

فضا و جو

لحن

الگو

عناصر که مجموعاً پیکره ی داستانی را به وجود می آورند، عبارتند از :

۱- تجربه (۱)

اعمالی که در داستان مطرح است تجربیات است. یعنی این تجربیات و آزمون های گوناگون است که حادثه را به وجود می آورد و ایجاد جدال می کند.

۲- جدال (۲)

جدال مطرح در داستان یا جدال دو انسان با یکدیگر است مثل جدال داش آکل با کاکا رستم یا جدال انسان با طبیعت، خدا یا سرنوشت و از این قبیل است. مثلاً جدالی که در «پیرمرد و دریا» اثر ارنست همینگوی دیده می شود و یا جدال انسان با خود، که نمونه آن را در «هملت» و «بوف کور» می توان مشاهده کرد.

۳- حادثه (۳)

جدال منجر به حادثه می شود. برای این که بتوان به چرایی و انگیزه ی حادثه ها جواب داد باید به جدال ها برگشت، زیرا در یک داستان سطح بالا، هیچ حادثه ی تصادفی و اتفاقی نیست بلکه مسبوق و مبتنی بر جدالی است. گاهی یک حادثه می تواند تمامی یک داستان را تشکیل دهد.

۴- داستان (۴)

روایت مرتب و منظم حوادث است ، بیان تسلسل و توالی حوادث و اتفاقاتی است که در داستان رخ می دهد. بعد از فلان حادثه، دیگر چه اتفاقی افتاده است؟ بعد چه شد؟ و بدین ترتیب داستان کنجکاوی خواننده را برای تعقیب حوادث تحریک می کند. می توان گفت روایت منظم و مرتب حوادث باعث جاذبه و کشش داستان است.

۵- راوی داستان یا زاویه دید (۵)

هر داستان به طریقی روایت می شود و حتی ممکن است در یک داستان واحد، از انحاء مختلف روایت استفاده شود. معمول ترین شیوه روایت استفاده از اول شخص (من) و سوم شخص (او) است. در روایت اول شخص، خود نویسنده یکی از افراد داستان است و گاهی خود قهرمان اصلی است. اما در روایت سوم شخص، نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اَعمال قهرمانان را گزارش می دهد. در روش روایی سوم شخص، راوی ممکن است علاّم و دانای کل (۶) باشد، یعنی از همه ی ماجراها و حوادث و افکار و خیالات قهرمانان اطلاع داشته باشد. یکی از انواع این گونه راوی، راوی فضول (۷) است که نه

تنها در همه صحنه های داستان آزادانه رفت و آمد دارد و بر اعمال و افکار قهرمانان ناظر است بلکه افکار و احساسات و اعمال آنان را محک می زند و ارزش گذاری می کند. بسیاری از داستان های معروف به این شیوه نوشته شده اند، از قبیل «جنگ و صلح» تولستوی و برخی از آثار داستایوسکی و چارلز دیکنز.

راوی علام یا دانای کل ممکن است از روش غیر شخصی (۸) یا غیر فضولی (۹) استفاده کند. بدین معنی که فقط اعمال و حوادث را به خواننده گزارش دهد اما عقاید و تفسیرها و قضاوت های خود را مطرح نکند، در اکثر کارهای ارنست همینگوی (مثلاً داستان یک جای تر و تمیز) با این شیوه مواجه ایم. نوع دیگر روایت به شیوه سوم شخص، زاویه دید محدود (۱۰) است. بدین معنی که نویسنده داستان را با ضمیر شوم شخص روایت می کند، اما گزارش و نمای خود را به افکار و احساس و ماجراهای یک قهرمان یا حداکثر چند قهرمان محدود می کند و به ابعاد مختلف همه ی شخصیت ها، کاری ندارد. به چنین قهرمانی که نویسنده در مورد آنان تجربه و اطلاع کافی دارد نقطه کانون (۱۱) یا آینه (۱۲) یا مرکز آگاهی و اطلاع (۱۳) می گویند. در برخی از داستان های هنری جیمز، این شیوه دیده می شود. به راوی از دیدگاه های دیگری هم می توان نگریست: راوی خود آگاه و راوی جایز الخطا. راوی خودآگاه(۱۴) نویسنده ای است که از کیفیت خلق اثر هنری خود دقیقاً آگاه است و با اطمینان تمام و نقشه ی قبلی، خواننده را در مسایل مختلف رمان خود، با خویش سهیم می سازد. اما راوی غیر موثق و غیر قابل اعتماد یا جایزالخطا Fallible Narrator یا Unreliable Narrator نویسنده ای است که تفاسیر و قضاوت های او از مطالب، با اعتقادات مرسوم و متعارف منطبق نیست و خواننده در صحت و قبول گزارش ها و تحلیل های او مشکوک و مردد است .

۶- هسته ی داستان (۱۵)

و آن بیان ترتیب و توالی حوادث برجسته و رابط علت و معلولی است. بدیهی است که منطق هر داستانی مبتنی بر همین ترتیب منظم علت و معلولی حوادث و وقایع است. پلات، ساختمان فکری و ذهنی و درونی داستان است و خواننده ی هوشمند با توجه به پلات است که ناظر توالی منطقی حوادث و نتایج علت و معلول مترتب به آنها خواهد بود. چون پلات مهم ترین و ظریف ترین عنصر داستان ساز است در صفحات آتی، جداگانه به شرح آن خواهیم پرداخت.

۷- شخصیت یا قهرمان (۱۶)

قهرمانان و شخصیت های داستان کسانی هستند که با اعمال یا گفتار خود داستان را به وجود می آورند. به آن چه می کنند آکسیون و به آن چه می گویند دیالوگ یا گفتار گفته می شود . به زمینه و عواملی که باعث گفتار یا اعمال قهرمانان (۱۷) داستان می شود انگیزه (۱۸) می گویند. بدین ترتیب آکسیون یا عمل و کنش، مجموعه اعمال و رفتار و به اصطلاح کارهایی

است که از قهرمان در داستان سر می زند و دیالوگ مجموعه گفتارهای شخصیت های داستان است و بدیهی است که در یک داستان حساب شده هر فعل یا حرفی باید علت و انگیزه مناسب و خاصی داشته باشد.

قهرمانان ممکن است از آغاز تا پایان داستان ثابت بماند و از نظر فکری و روحی تغییری نکند و نیز ممکن است بر اثر عوامل گوناگون مثلا یک بحران شدید و آنی، به تدریج یا ناگهانی تغییر و تحول یابد. به قهرمان نوع اول شخصیت ثابت وبه قهرمان نوع دوم شخصیت متغیر گویند. این اصطلاحات از ای. ام. فورستر صاحب کتاب معروف «جنبه های رمان» است. فورستر در این کتاب شخصیت های داستان را به دو نوع تقسیم کرده است: اول شخصیت ثابت یا ساده (۱۹) که می توان همه وجود او را در یک جمله وصف کرد و به خواننده شناساند. او یک نوع طرز تفکر یا ایده و کیفیت روانی بیشتر ندارد. پیچیده نیست و با جزییات سروکار ندارد. دوم شخصیت متغیر(۲۰) که از نظر خلقیات و انگیزه های رفتاری، وجودی پیچیده است. با جزئیات مسایل پیرامون خود سروکار دارد و مثل یک شخصیت واقعی در زندگی واقعی است .

با توجه به این سخنان، می توان در تقسیم دیگری گفت که شخصیت اثر یا تیپ است و یا فرد . فرد خصوصیات مخصوص به خود دارد. خلقیات او همگانی نیست. باید با دقت او را شناخت و با حال و روزگار و افکار و اوهام او آشنا شد، مثل قهرمان بوف کور که شاید در دنیای واقعی هم مصداقی نداشته باشد.

اما تیپ، نماینده ی قشر و صنفی از مردم و جامعه است. یعنی طبقه و گروهی از مردم همان خلقیات و رفتار را دارند. وقتی او را شناختیم مثل این که هزاران نفر را شناختیم، مثل قهرمان داستان حاجی آقا نوشته صادق هدایت. در مدیر مدرسه آل احمد، مدیر مدرسه نماینده یک تیپ است، اما معلم یک فرد است.

نویسنده در شخصیت پردازی(۲۱) دو راه دارد : نمایش یا نشان دادن (۲۲) یا روایت و بیان کردن (۲۳). در روش نشان دادن که گاهی به آن روش نمایشی (متد دراماتیک) می گویند، شخصیت صحبت می کند، عمل می کند و خواننده می تواند خود، انگیزه ها و اوضاع و احوالی را که پشت اعمال و گفتار اوست استنباط نماید. اما در شیوه روایت و بیان کردن، نویسنده خودش با اقتدار و آزادی دست به توصیفات و ارزش گذاری می زند و آن چه را که خود می خواهد در اختیار خواننده قرار می دهد. امروزه بیشتر روش نمایش را توصیه می کنند و روش روایت یا بیان کردن را فقط وقتی قبول دارند که داستان، جنبه هنری بسیار والایی داشته باشد. زیرا اعتقاد بر این است که نویسنده باید حتی المقدور حضور خود را در داستان حذف و محو و به هر حال گم رنگ کند، تا اول بتواند عینی و غیر شخصی بنویسد و ثانیاً خواننده را با خود در آفرینش داستان سهیم سازد.

۸- زمینه (۲۴)

زمینه اثر به تصویر کشیدن اوضاع و احوالی است که باعث آشنایی خواننده با شخصیت های داستانی می شود و خواننده نسبت به قهرمانان، شناخت و آگاهی کسب می کند. زمینه را توصیف نویسنده به وجود می آورد. زمینه ی زندگی شرقی با غربی فرق دارد یا زمینه زندگی قرن پنجم با قرن بیستم فرق می کند. زمینه ی زندگی در شمال و جنوب ایران با هم متفاوت است. و اینها باید در داستان رعایت شود. نویسندگان بی دقت، معمولاً در ساختن زمینه، مرتکب اشتباه می شوند. نویسنده برای ارائه یک زمینه ی خوب و مناسب در داستان، باید اطلاعات تاریخی و جغرافیایی و جامعه شناختی دقیق و عمیقی داشته باشد. می توان گفت که زمینه، زمان تاریخی و مکانی جغرافیایی است که حوادث داستان در آن اتفاق می افتد. مثلاً زمینه ی داستان مکبث، اسکاتلند در قرون وسطی است و زمینه ی داستان پولی سیس جیمز جویس، دوبلین در روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ است.

۹- فضا و جو (۲۵)

جو، فضای ذهنی داستان است که نویسنده آن را به وجود می آورد. در صحنه تئاتر مثلاً، جو را با گذاشتن دکور و تنظیم نور به وجود می آورند و در داستان با عبارات و توصیفات. در جو و فضا، توصیفات برخلاف زمینه، بیشتر جنبه درونی و ذهنی دارد و از این رو فضا از زمینه داستان قوی تر و حساس تر و مؤثرتر است. فضا می تواند شاد یا غمگینانه (که بیشتر این طور است) باشد. شکسپیر فضای ترسناک آغاز هملت را با گفتگوی موجز نگهبانانی که متوجه حضور روح شده اند به وجود آورده است.

۱۰- لحن (۲۶)

لحن ایجاد فضا در کلام است. شخصیت ها در زبان خود را بیان می کنند و به خواننده می شناسانند. از این رو لحن، مفهومی نزدیک به سبک داد. شخصیت ها را از طریق لحن آنان می شناسیم و با آنان رابطه ایجاد می کنیم. البته گاهی یک شخصیت واحد ممکن است لحن های مختلفی داشته باشد. به هر حال، لحن نقطه نظر و دید نویسنده نسبت به موضوع داستان است. لحن می تواند، رسمی، غیر رسمی، صمیمانه، مؤدبانه، جدی، طنزدار و ... باشد و از این رو لحن با تاثیر گذاری داستان، رابطه دارد.

۱۱- الگو (۲۷)

بافتی است که همه اجزاء داستان – مثلاً شخصیت ها- را در خود جای می دهد و به نحوی به هم مربوط می کند و از این رو مفهومی شبیه به فرم در شعر است. الگو هم مانند پلات منطق داستان را به وجود می آورد یعنی امور و وقایعی را که در

داستان اتفاق افتاده است منطقی و پذیرفتنی می نماید. به نظر برخی از محققان، در قصه های روانی، الگوی ذهنی شخصیت ها، حتی بیشتر از هسته داستانی (Plat) اهمیت دارد.

کمدی Comedy

نوع دوم ادب دراماتیک ، کمدی Comedy است. کمدی اثری است نمایشی که توجه بیننده را به خود جلب می کند و باعث سرگرمی می شود.

درست است که هدف از کمدی خنده و تفریح است، اما فی الواقع در آن مسایل جدی در پرده ی شوخی نموده می شود. در کمدی، شخصیت قهرمانان و شکست هایشان بیشتر، جنبه ی شوخی، شادی و سرگرمی دارد و معمولاًبیننده بدان توجه جدی نمی کند. تماشاگر از قبل می داند که فاجعه ی بزرگی اتفاق نخواهد افتاد بلکه سیر حوادث در جهت کامرانی قهرمان یا قهرمانان است.

ارسطو می نویسد: «کُمدی تقلید و مُحاکاتی است از اطوار و اخلاق زشت، نه این که توصیف و تقلید بدترین صفات انسان باشد؛ بلکه فقط تقلید و توصیف اعمال و اطوار شرم آوری است که موجب ریشخند و استهزاء می شود. آن چه موجب ریشخند و استهزاء می شود امری است که در آن عیب و زشتی هست، اما آزار و گزندی از آن (عیب و زشتی) به کسی نمی رسد.»

کمدی، اصالتاً باید نمایش باشد، اما در اینجا هم مانند تراژدی، نمونه هایی در دست است که غیر نمایشی است. برخی محققان منشاء کمدی را هم مانند تراژدی، آیین های مذهبی مربوط به دیونوسوس – خدای یونانی –دانسته اند. در اینجا باید اشاره کرد که مراد از لفظ کمدی در اسامی کتب مشهوری از قبیل «کمدی الهی» دانته یا «کمدی انسانی» بالزاک نوع ادبی کمدی نیست.

محققان و منتقدان فرنگی کمدی را به چهار قسم تقسیم کرده اند:

۱- کمدی رمانتیک: که اوج آن در آثار شکسپیر و نویسندگان دوره ی الیزابت است. این نوع کمدی مشتمل بر حوادث و ماجراهای عاشقانه ی زنی است که قهرمان کمدی است. البته این عشق علی رغم همه ی مشکلات و موانع به شادکامی می انجامد از نمونه های معروف این نوع نمایشنامه، «رؤیایی نیمه شب تابستان» و «همان طور که او را دوست دارید((As you like it» از شکسپیر است.

به نظر نورتروپ فرای در کتاب آناتومی نقد، ژرف ساخت اساطیری کمدی رمانتیک، جشن های باستانی پیروزی بهار بر زمستان است.

۲- کمدی طنز Satiric Comedy: در این نوع کمدی، کسانی که قوانین اخلاقی و اجتماعی را مراعات نمی کنند مورد تمسخر واقع می شوند و نویسنده از بی نظمی های اجتماعی انتقاد می کند. پایان این گونه نمایشنامه ها شاد نیست و دغلکارانی که قهرمان کمدی هستند، معمولاً سرنوشت خوبی ندارند.

۳- کمدی رفتار Comedy of Manners: این اصطلاح بر مبنای آثار شکسپیر از قبیل کمدی «هیاهوی بسیار برای هیچ» وضع شده است. در پاره ای از این نوع کمدی ها از اعمال زشت بزرگ زادگان و توطئه های طبقات اشراف سخن رفته است. تأثیر شادی بخش Comic Effect آن در گرو مکالمات خنده داری است که مابین شخصیت های احمق و گول رد وبدل می شود. در این گونه کمدی، قراردادها و رسوم اجتماعی مورد بررسی قرار می گیرد. یکی از این مسائل نزاع های عشقی Duel Love است. موضوع دیگر، رفتار شوهران حسود نسبت به همسران خود است. نمونه ی این گونه کمدی «اهمیت ارنست بودن» اثر اسکار وایلد است. برنارد شاو و سامرست موام هم به این شیوه آثاری آفریده اند.

۴- فارسFarce: اثری است که خواننده یا بیننده را از صمیم دل به خنده وامی دارد و از این رو به آن کمدی سبک گفته اند و امروزه بر این شیوه فیلم های سینمایی سبک و خنده داری می سازند (مخصوصاً آمریکاییان). در اثر فارس قهرمان را یا خیلی بزرگ می کنند و یا خیلی کوچک و او را در موقعیت های خنده آوری قرار می دهند. مولیر آثاری به این شیوه دارد. فارس گاهی به عنوان یک داستان فرعی (اپی زود) در انواع دیگر کمدی دیده می شود.

البته در کتبی که در مورد کمدی نوشته شده است، تقسیمات و اصطلاحات دیگری هم مشاهده می شود. مثلا کمدی اخلاط اربعه Comedy of Humours کمدی ای است که در آن عدم تعادل یکی از اخلاط (سودا، صفرا، بلغم، خون) قهرمان را دچار یکی از امراض کرده است. کمدی احساساتی کمدی ای بود که در پایان قرن ۱۷ در انگلستان پیدا شده بود و در آن هدف این بود که بیننده را به جای خنده، به گریه بیندازند. این شیوه بعدها در فرانسه هم معمول شد. همچنین از نظر موضوع هم تقسیمات متعددی کرده اند، مثلاً در تئاتر پوچی هم آثار کمیک وجود دارد. یا کمدی های چخوف جنبه ی اجتماعی دارد. برخی از منتقدان به طور کلی کمدی را به دو قسم، تقسیم کرده اند:

۱- کمدی عالی یا سطح بالاHigh Comedy که باعث خنده ی روشنفکران می شود و در آن طنزهای ظریف سطح بالایی است.

۲- کمدی پست یا عامیانه یا سطح پایین Low Comedy که در آن جاذبه های روشنفکری نیست و شوخی های مبتذل و جوک های زشت دارد، مثل سیاه بازی ها.

آخرین اصطلاحی که با توجه به مباحث نقد ادبی غربیان مطرح می کنیم اصطلاحات « تنوع و تسکین» Comic Romic است و آن طرح شوخی ها و نمایش صحنه های شاد در یک اثر جدی تراژیک است. این شگرد باعث تنوعی در نمایش می شود و اندکی از آلام بیننده را که بر اثر ترس و شفقت ایجاد شده است می کاهد. تنوع و تسکین در صحنه ی قبرکن ها در نمایشنامه «هملت» و نیز درنمایشنامه مکبث در صحنه ی مربوط به حمال های مست بعد از قتل پادشاه مشاهده می شود.

نمایشنامه ی کمیک به این اشکال فرنگی در ایران وجود نداشته است. اما قطعات کوتاه منظوم یا منثور در طنز و انتقاد از مفاسد اجتماعی، طبقات و اصنافی از مردم در ادبیات ما هست، مثلاً در آثار عبید. مثنوی های مشتمل بر طنز و هجو هم در ادبیات ما کم نیست. مثل کارنامه بلخ سنایی و همچنین در انواع شعر فارسی نوعی است که به آن شهر آشوب می گویند و از فروع هجو است. اما هیچ کدام از اینها را نمی توان نوع ادبی کمدی محسوب داشت که ذاتاً باید جنبه ی نمایشی داشته باشد. تنها مورد مشابه که فقط جنبه اجرایی داشته است نه کتابتی، نمایش های معروف به « تخته حوضی » است که می توان آن را با «کمدیا دل آرته» Commedia Dell,Arte مقایسه کرد. این اصطلاح ایتالیایی به همین شکل در همه ی زبان ها مستعمل است. این نوع کمدی در قرن ۱۶ و ۱۷ و ۱۸ در ایتالیا بسیار رایج بود. بازیگران که ماسکی بر چهره داشتند، در وسط بازی بدیهه سرایی می کردند. برخی از قهرمانان و بازیگران این نوع نمایش معروفند که از آن میان آرلکن را می توان نام برد. در نمایش تخته حوضی هم بازیگران چون کاکاسیاه با بدیهه گویی های خود، موضوعات نمایشی را از حالت ثابت و تکراری خارج کرده، هر بار به نحوه تازه و سرگرم کننده ارائه می دادند. در خاتمه لازم است اشاره کنیم که ابوبشر متّی مترجم فن شعر و دیگر قدما از جمله ابن رشد قرطبی، معنی کومودیا را مانند تراگودیا نمی فهمیده اند و از این رو آن را به هجو ترجمه کرده بودند که نزدیک ترین معنی به کمدی است.

نقد ادبی و ارزشهای آن

نقد نه علم مستقلی است و نه منحصراً جنبه ی علمی دارد بلکه آن را می توان فنی یا به عبارت بهتر صناعتی دانست که بر روشها و طریقه های علمی متکی می باشد.

نقد ادبی که از آن می توان به سخن سنجی و سخن شناسی نیز تعبیر کرد عبارتست از شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به نحوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشاء آنها کدام است. در تعریف آن، بعضی از اهل نظر گفته اند که «سعی و مجاهده ایست عاری از شائبه اغراض و منافع، تا بهترین چیزی که در دنیا دانسته شده است و یا به اندیشه ی انسان در گنجیده است شناخته گردد و شناسانده آید» و البته این تعریف که ماثیو آرنولد نقاد و شاعر انگلیسی ایراد

کرده است، هر چند شامل نوعی از نقد ادبی هست امروز دیگر حد و تعریف درست جامع و مانع نقد ادبی نیست. چون در زمان ما غایت و فایده ی نقد ادبی تنها آن نیست که نیک و بد آثار ادبی را بشناسد بلکه گذشته از شناخت نیک و بد آثار ادبی، به این نکته هم نظر دارد که قواعد و اصول یا علل و اسبابی را نیز که سبب شده است اثری درجه ی قبول یابد و یا داغ رد بر پیشانی آن نهاده آید، تا حدی که ممکن و میسر باشد تحقیق بنماید و بنابراین واجب است که نقد ادبی، تا جائی که ممکن باشد از امور جزئی به احکام کلی نیز توجه کند و از این راه تا حدی هم به کسانی که مبدع و موجد آثار ادبی هستند مدد و فایده برساند و لااقل کسانی را که در این امور تازه کار و کم تجربه اند در بیان مقاصد کمک و راهنمایی کند و آن کسانی را هم که جز التذاذ و تمتع از آثار ادبی هدف و غرض دیگر ندارند، توجه دهد که از این آثار چگونه می توانند لذت کامل برد و از هر اثری چه لطائف و فوایدی می توان توقع داشت.

کلمه ی نقد خود در لغت به معنی «بهین چیزی برگزیدن» و نظر کردن است در دراهم (۱) تا در آن به قول اهل لغت سره را از ناسره باز شناسند. معنی عیبجوئی نیز، که از لوازم «به گزینی» (۲) است ظاهراً هم از قدیم در اصل کلمه بوده است و به هر حال از دیرباز، این کلمه در فارسی و تازی، بر وجه مجاز در مورد شناخت محاسن و معایب کلام به کار رفته است چنانکه آن لفظی هم که امروز در ادب اروپایی جهت همین معنی به کار می رود در اصل به معنی رأی زدن و داوری کردن است و شک نیست که رأی زدن و داوری کردن درباره ی امور و شناخت نیک و بد و سره و ناسره ی آنها مستلزم شناخت درست و دقیق آن امور است و از اینجاست که برای نقد ادبی مفهومی وسیع تر و تعریفی جامع تر قائل شده اند و آن را شناخت آثار ادبی از روی خبرت و بصیرت گفته اند.

اما در این باب که آیا نقد ادبی را با مبادی و اصولی که دارد می تواند از مقوله ی علوم خواند یا نه، جای گفتگو است. کسانی که آن را علم مستقلی دانسته اند معتقدند که نقد، معرفت یک سلسله از آثار و مخلوقات ذهن انسان است که ادب نام دارد و هدف آن مثل همه ی علوم راجع به انسان، طبقه بندی و شناسایی صفات و احوال موضوع می باشد. تن و سنت بوو، به پیروی از این اندیشه سعی داشته اند نقد ادبی و تاریخ ادب را به صورت «تاریخ طبیعی افکار و اذهان بشری» در آوردند و شیوه و طریقه یی را نیز که دانشمندان علم الحیاۀ در پیش داشته اند در مباحث انتقاد ادبی پیش بگیرند، اما شک نیست که این اندیشه از افراط و اغراق خالی نیست. بر فرض که مبادی این فکر درست باشد قطعاً نباید و نمی توان توقع داشت که همان نتایج قطعی و همان احکام جزمی که از روش تجربی در علوم طبیعی و حیاتی حاصل شده است در نقد آثار ادبی نیز از به کار بستن آن روشها حاصل آید. زیرا اعیان و افرادی که موضوع علوم طبیعی هستند در زمان و مکان مجتمع و مشترکند و همه کس می تواند صفات و احوال آنها را تحقیق و تجربه نماید؛ اما آثار ادبی در حکم اعیان و افراد ذهنی هستند که فقط

در ذهن و وجدان ما وجود دارند. از این رو هر قدر تجربه و ملاحظه ی ما دقیق باشد باز نمی تواند آن مایه ارزش علمی را که تجربه در قلمرو و علوم طبیعی دارد به دست بیاورد. مشاجرات و اختلافاتی که در نقد آثار ادبی، از قدیم بین صاحب نظران وجود داشته است دلیل روشنی بر صحت این دعوی است.

بنابراین باید عقیده ی کانت را قبول کرد که می گوید «نقد ادبی و علم ادبیات یک معرفت ذهنی است و نمی توان آن را در ردیف علوم تحقیقی به شما آورد.» در همین مورد دراگو میرسکو محقق و منقد معاصر از دانشمندان رومانی، معتقد است که با رعایت اصول و موازین منطق و زیباشناسی در نقد ادبی نیز می توان مثل علوم طبیعی به نتایج و فواید قطعی رسید.

ارزش نقد فنی

نقد ادبی از این حیث که متضمن معرفت است، امریست که از جهت اجتماعی و نفسانی و زیبایی درخور ملاحظه است، ناچار با بسیاری از مباحث جامعه شناسی و روانشناسی و زیباشناسی ارتباط دارد و از این حیث تابع اصول و موازین بعضی از علوم می باشد. حتی از این جهت که فایده و نتیجه ی نقد، به دست آوردن موازین و قواعد کلی برای آثار ادبی است آن را می توان مثل علم منطق و علم اخلاق به قول ووندت یک نوع علم دستوری SCIENCE NORMATIVE خواند. بنابراین نقد نه علم مستقلی است و نه منحصراً جنبه ی علمی دارد بلکه آن را می توان فنی یا به عبارت بهتر صناعتی دانست که بر روشها و طریقه های علمی متکی می باشد.

در حقیقت، بعضی نقد ادبی را صناعت دانسته اند. صناعت چنانکه حکماء گفته اند، عبارتست از اینکه درباره ی بعضی امور از طریق حس و تجربه، نظر کلی و واحدی که بر تمام موارد مشابه قابل تطبیق باشد استنباط و استنتاج نمایند. پس صناعت معرفتی است که می تواند تجارب مکتسب را در موارد لازم و مشابه به کار بندد و از آن استفاده کند.

فی المثل طب چنانکه ارسطو می گوید، آنجا که از امراض و علل آنها گفتگو می کند علم است و آنجا که برای دفع امراض به وسیله ی طبیب به کار می رود صناعت محسوب است. نقد ادبی نیز همین حال را دارد زیرا آنجا که مقصود از آن تحلیل عناصر و اجزاء نفسانی و علل و محرکات داخلی و خارجی نویسنده و شاعر است علم است. و البته جزئی از علوم روانشناسی و جامعه شناسی است. اما آنجا که منتقد می خواهد معرفت عناصر و اجزاء و احوال و اوصاف آثار ادبی را بر موارد مشابه تطبیق نماید و نتیجه ی کلی و عمومی به دست آورد، نقد ادبی مثل طب، صناعتی بیش نیست. آنچه ادبا و راویان گذشته در باب علم شعر و علم ادب گفته اند، در واقع مراد آنها همین جنبه ی صناعی شعر و ادب بوده است نه آنکه شعر و ادب را مثل هندسه و نجوم و هیئت در ردیف علوم شمرده باشند.

از جاحظ نقل کرده اند که گفت: علم شعر را نزد اصمعی طلب کردم او را چنان یافتم که از شعر جز غریب آن را نیک نداند. به اخفش روی آوردم دیدم که او جز در اعراب شعر دست ندارد. روی به ابی عبیده آوردم او نیز از شعر جز آنچه مربوط به اخبار و یا متعلق به ایام و انساب بود چیزی نمی دانست و آنچه را از علم شعر می خواستم جز نزد ادبای کاتب همچون حسن بن وهب و محمد بن عبدالملک الزیات نیافتم.

و از سیاق کلام پیداست که مطلوب جا حظ همان معرف مخصوصی است که بدان، قواعد و اصول کلی را بتوان بر اشعار تطبیق نمود و به زشتی و زیبایی آنها حکم کرد و این معرفت از طریق تمرین و ممارست بدست می آید و همان است که به قول ارسطو آن را باید صناعت نام نهاد.

آیا نقد را می توان در شمار فنون ادبی درآورد؟ کسانی که برای نقد، حدود و ثغور مشخص قائل نیستند به این سؤال نیز جواب منفی می دهند. برون تیر منتقد معروف می گوید که نقد را نمی توان مثل غزل و حماسه ومدح و رثاء از فنون ادبی دانست. زیرا نقد برخلاف فنون ادبی حدود و اوصاف مشخص و معینی ندارد. در نظر وی، انواع ادبی، هر چند در طی قرون و احوال، عرضه ی تحول و تطور گشته اند لیکن تطور و تبدلی که در آنها رخ نموده است آن مایه نیست که اوصاف بارز آنها را دگرگون کرده باشد؛ هر قدر در طول زمان بین درام های اشیل یونانی و شکسپیر تفاوت رخ داده باشد باز به آسانی می توان آن هر دو را در یک ردیف آورد. هر چند در عرض مکان میان غزلهای حافظ و نغمه های هاینه و اختلاف پدید آمده باشد هنوز می توان آنها را در یک ردیف جمع کرد. اما تفاوت و اختلافی که فی المثل بین رساله ی «تألیف کلام» تألیف دنیس از اهل هالیکارناس نقاد یونانی با مجموعه ی «مفاوضات دوشنبه» اثر سنت بوو منتقد فرانسوی هست چندان است که شاید نتوان به جز نام هیچ جهت وجه اشتراک و شباهتی در میان آنها یافت. نقد «آریستوفان» نه تنها از لحاظ موضوع بلکه حتی از جهت غایت و نتیجه نیز با نقد بلینسکی تفاوت دارد و شاید اصل قضاوت و حکومت، که منبع هر دو است تنها قدر مشترکی باشد که میان آن دو نوع نقادی وجود دارد.

ظاهر آن است که نقد ادبی هر چند، در طی تاریخ هرگز به حدودی مقید و محدود نمانده است لیکن در عالم ذوق و ادب همواره وظیفه و عمل خاصی داشته است. این وظیفه، وضع و کشف اصول و قواعد کلی ادب و نظر در نحوه ی اجراء آن اصول و قواعد است. این قواعد و اصول در طی تحولات قرون و اعصار برحسب حوائج و مقتضیات، متعددتر و گوناگون تر شده است. از این رو ناچار دقت و نظر در نحوه ی اجراء آنها نیز اسالیب و انحاء مختلف یافته است. بنابراین تحول و تطوری که در نقد ادبی رخ داده است برخلاف رأی برون تیر تبدل و استحاله نیست، بلکه توسعه و تکامل است. اسالیب و انحاء قدیم نقادی، بی آنکه به کلی منسوخ و مهجور شده باشد با انحاء و اسالیب تازه مقرون شده است.

تعمق در تارخ ادب و هنر، به خوبی این نکته را تأیید می کند. در قدیم بسا که چون معنی و مضمون شعر نیز در نزد بعضی از ملل امری الهامی و قدسی به نظر می رسید هرگز هدف نقد و مورد بحث و نظر نقاد قرار نمـی گرفـت امـا جنبـه ی فنـی و لغوی آن مورد نظر بود و از این رو، در اعصار کهن نقد غالباً فقط جنبه ی لغوی و نحوی داشت. از وقتی که معنی و مضمون شعر جنبه ی قدسی و الهامی خود را از دست داد «نقد مضمون و معنی» نیز رواج یافت و در کنـار نقـد لغـوی قـرار گرفـت. اکنون نیز در طی قرون و اعصار بعد، بر آن دو گونه نقد، انواع نقد روانشناسی، جامعه شناسی و زیباشناسی افزوده شده است. بنابر این درست است که نقد امروز، در چنین عرصه ی وسیعی که دارد، با نقد قدیم تفـاوت بـسیار یافتـه اسـت لـیکن قـول کسانی که می گویند نقد لغوی و نقد معنی جز در نام اشتراکی ندارند در خور تأمل بلکه انکار است.

غور و تحقیق در تاریخ نقد، این نکته را ثابت می کند که آنچه امروز نقد ادبی می گویند با آنچه در قدیم از نقد ادبی اراده می کرده اند تفاوت چندانی ندارد بلکه فقط صورت توسعه یافته و تکامل پذیرفته ی آن می باشد. این مطلبی است که مطالعه در تاریخ نقد آن را روشن می کند و در واقع بدون مطالعه ی تاریخ نه فقط مفهوم درستی از نقد نمی توان یافت بلکه باید گفـت که فن نقد بتمامه در تاریخ ادب و هنر مندرج است و همین امر است که نقد را با تاریخ ادبیات مرتبط می کند.

پی نوشتها

۱) دراهم : جمع درهم

۲) به گزینی: گزینش بهتر

منبع:

برگزیده از کتاب نقد ادبی جلد ۱– دکتر عبدالحسین زرین کوب

اگر تا به حال به این نکته فکر کرده اید که روزی منتقد یک متن داستانی شوید حتما این مطلب را بخوانید

تمام انرژی و عصاره‌ی روحتان را در یک داستان می‌ریزید. شب‌ها و روزها بر سر یک صفحه وقت می‌گذارید و کار می‌کنیـد تا دست آخر داستان نوشته می‌شود. در مرحله‌ی بعد داستانتان را به کسی مـی‌دهـد تـا بخوانـد، شـاید آن شـخص، خـودش نویسنده باشد و شاید هم یک دوست. خلاصه خیلی وقت گذاشته‌اید تا داستانی بنویسید که پرفروش باشد یـا دیگـران از آن استقبال کنند. حتماً می‌دانید که اگر به صورت حرفه‌ای دنبال نوشتن هستید، دانش چگونه خوب نوشتن لازم است ولی کافی نیست. دانش دیگری را هم باید بدانید. درست است. دانش نقد کردن حرفه‌ای یـک داسـتان در زیـر، سـیاهه‌ای از نکـات و سؤال‌هایی که یک نقد خوب را شکل می‌دهند آورده شده و البته روش‌های فراوانی برای نقد یک داستان هست. مـی‌توانیـد

بعد از نوشتن داستانتان چند روزی آن را کنار بگذارید و بعد مطالب زیر را بخوانید. بعد ببینید آیا این نکات در داستانتان رعایت شده است.

فرآیند نقد

در این بخش از نقد داستان سعی کنید موارد زیر را اجرا کنید. به یاد داشته باشید که نگاه شما در چند موردی که در زیر آمده هنوز آن نگاه یکسر تکنیکی به داستان نیست.

الف ـ به هیچ وجه مبادرت به خواندن سایر نقدهایی که راجع به این داستان نوشته شده است نکنید. می‌توانید خواندن آنها را به بعد موکول کنید.

ب ـ به‌عنوان یک خواننده، برداشت و احساس خود را از داستان، بنویسید. برای مثال می‌توانید روی این موضوع دقت کنید که آیا داستان از همان پاراگراف‌های اول توانسته شما را به خود جذب کند؟

ج ـ ضعف‌های داستان را پیدا کنید. به یاد داشته باشید که نوشتن یک نقد دو هدف را دنبال می‌کند: یکی، مشخص کردن نقاط ضعف آن و دیگر، ارائه‌ی پیشنهادهای سازنده برای نویسنده تا داستان خود را تقویت کند.

د ـ اگر داستان نقطه‌ی قوتی دارد آن را مشخص کنید.

هـ ـ هرگز طی نقد داستان به نقد شخصیت نویسنده نپردازید. تمرکز شما فقط و فقط باید روی نوشته و متن باشد. بنابراین زندگی و شخصیت نویسنده هیچ ارتباطی به نقد اثر ندارد.

نقد عناصر داستان

یک داستان معمولاً در بردارنده‌ی عناصری است که به شکل قاعده درآمده‌اند. البته یک داستان خوب الزاماً نیازی به تبعیت بی‌چون و چرا از این قواعد ندارد و می‌تواند از این قواعد تخطی کند و حتی ژانر خود را هم زیر پا بگذارد. با این حال، در مبحث روایت‌شناسی، روایت باید دارای ویژگی‌هایی باشد تا در فرایند شناخت و نقد آن به مشکلی بر نخوریم. در زیر به شکل ساده و گذرا این عناصر بررسی می‌شود؛ با این توضیح که دو کتاب ارزشمند «دستور زبان داستان» از احمد اخوت و عناصر داستان از رابرت اسکولز (ترجمه‌ی فرزانه طاهری) جزء منابع خوب حیطه‌ی روایت‌شناسی و شناخت عناصر داستان‌اند که می‌توانید به آنها مراجعه کنید.

الف ـ شروع داستان (OPENING)

آیا اولین جملات و پاراگراف‌های داستان توجه شما را به خود جلب کرده‌اند؟ هرقدر که نویسنده در داستان خود شروع بهتری داشته باشد، بیشتر می‌تواند خواننده را جذب کند. حتی ما وقتی در کتابفروشی هستیم و کتاب داستانی را می‌بینیم که با

نویسنده‌ی آن آشنایی نداریم، یکی از معیارها برای خرید آن می‌تواند توجه به دقت به نحوه‌ی شروع آن باشد. ادوارد سعید گفته: «بدون داشتن ذره‌ای از احساس آغاز، هیچ اثری را نمی‌توان شروع کرد؛ همان‌طور که بدون این احساس پایانی هم در کار نخواهد بود». رابرت اسکولز در کتاب عناصر داستان معتقد است که در شروع داستان باید شخصیت‌های کلیدی معرفی و مناسبت‌های اولیه‌ی آنها مشخص شود، زمینه برای کنش اصلی آماده شده و چنانچه داستان نیاز داشته باشد، چیزی درباره‌ی گذشته‌ی آن عنوان کند. باید در شروع داستان اولین نشانه‌های بحران داستان به خواننده نشان داده شود؛ بحرانی که بعداً کنش اصلی داستان را به همراه دارد. به هرحال شروع داستان خیلی مهم است و یک منتقد هم حتماً باید به شروع داستان توجه اساسی داشته باشد.

ب ـ کشمکش (CONFLICT)

منظور از کشمکش، درگیری ذهنی یا اخلاقی شخصیت داستان است که از امیال یا آرزوهای برآورده نشده یا مغایر ناشی می‌شود. در داستان باید دید آیا کشمکش عاطفی شخصیت اصلی و نیز کشمکش بین شخصیت‌های دیگر وجود دارد؟ و نویسنده تا چه حد توانسته کشمکش بین شخصیت‌ها و کشمکش شخصی قهرمان داستان را نشان دهد.

طرح (PLOT)

مبحث طرح یکی از مباحث پیچیده و اساسی در داستان است. اما این‌جا به‌طور گذرا می‌گوییم منظور از طرح، نقشه،نظم، الگو و شمائی از حوادث است. به بیان بهتر، حوادث و شخصیت‌ها طوری در داستان شکل می‌یابند که کنجکاوی و تعلیق خواننده را به دنبال می‌آورند. خواننده حوادث داستان را پی می‌گیرد و می‌خواهد علت وقوع آنها را بداند. شاید لازم باشد بگوییم که طبق تعریف ای.ام.فورستر بین داستان و طرح، فرق است. داستان نقل رشته‌ای از حوادث است که بر طبق روالی زمانی ترتیب پیدا کرده‌اند. اما طرح، نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علی و معلولی. در این قسمت از نقد باید نکاتی را که مرتبط با طرح است در نظر بگیریم: آیا طرح اصلی واضح و قابل باور است؟ آیا شخصیت اصلی مسأله‌ی تعریف شده‌ای برای حل کردن دارد؟ آیا خواننده می‌تواند زمان و مکان داستان را به آسانی تشخیص دهد؟ و...

فضاسازی داستان (SETTING)

در این قسمت باید دید آیا توصیف کاملی از پس زمینه‌ی داستان ارائه شده است! آیا نویسنده اسم‌های خوبی برای آدم‌ها، مکان‌ها و اشیا به کار برده است؟ آیا بین زمان و نظم حوادث در داستان هماهنگی است؟

شخصیت‌پردازی (CHARACTERIZATION)

شخصیت در تعریفی ساده، انسانی است که با خواست نویسنده پا به صحنه‌ی داستان می‌گذارد و کنش‌های مورد نظر نویسنده را انجام می‌دهد و سرانجام از صحنه‌ی داستان بیرون می‌رود. البته در نگاهی دیگر، شخصیت موجودی پویا است که در کنش‌های داستانی ظاهر می‌شود و اگرچه از طرح کلی داستان پیروی می‌کند ولی گاهی خود ابتکار عمل به دست گرفته و همه‌چیز را رهبری می‌کند. در نقد داستان باید دید آیا شخصیت خوب پردازش شده است؟ آیا تصویر استادانه‌ای از فرهنگ، خصوصیات، دوره‌ی تاریخی و موقعیت مکانی شخصیت اصلی ارائه شده است؟ آیا حس تناقض و کشمکش درونی شخصیت به خوبی نشان داده شده است؟

دیالوگ (DIALOGUE)

در این قسمت باید دید آیا کلماتی که از دهان شخصیت‌ها بیرون آمده تناسبی با خلق و خوی آنها دارد؟ آیا خواننده قادر است از خلال دیالوگ بین شخصیت‌ها به فضاسازی‌ها و توصیف‌های نویسنده پی ببرد؟ اگر چنین باشد می‌توان داستان را دارای نقطه‌ی قوت دانست.

زاویه دید (POINT OF VIEW)

زاویه دید منظری است که نویسنده ـ راوی و یا شخصیت‌ها از طریق آن به داستان و حوادث آن می‌نگرند. این منظر، به‌طور عمده دو ساحت دارد: ساحت چشم و ساحت فکر. ساحت چشم نگاه یا نظر (PERSPECTIVE) را به بار می‌آورد و ساحت فکر، ایدئولوژی و وجهه‌ی نظر را. در داستان باید دید زاویه‌ی دید اول شخص است یا سوم شخص و یا دانای کل. در عین حال تغییر زاویه دید در داستان به چه شکلی است؟ آیا این کار به شکلی استادانه انجام می‌شود؟ و اصولاً آیا در داستان ما شاهد تعدّد زاویه دیدها هستیم یا یک زاویه دید واحد بر داستان حاکم است؟

مواردی که در بالا مطرح شد جزء عناصر اصلی داستان محسوب می‌شوند که دانستن آنها اگرچه برای داستان‌نویسی و ناقد لازم است، اما کافی نیست. یک اثر داستانی خلاقانه، ظرفیت‌های خاص خود را دارد؛ لذا مطابقت دقیق و موبه‌موی آن با عناصر فوق، نقطه‌ی قوت و برجستگی آن محسوب نمی‌شود. با این حال چنانچه اثری بتواند پابه‌پای این قواعد، تفاوت‌ها و برجستگی‌های خاص خود را هم داشته باشد، آن وقت ما می‌توانیم آن را داستانی قوی و ارزشمند بدانیم و مطمئن باشیم که ارزش بیشتر از یک بار خواندن را دارد.