پژوهشی بر عنصر پیرنگ، مدل کنشگران و موقعیت‌های روایی در داستان‌های «پادشاه و کنیزک» و «صیاد سبزپوش» از مثنوی

علی عباسی[۱]
مهسا معماریانی[۲]

چکیده

در روایت‌شناسی[۳] تلاش بر این است تا بتوان به الگوهای روایی[۴] روشـــنی دست یافت. بنابر روش-های روایت‌شناسی، می‌توان هر داستان را با توجه به ساختارهای روایی آن تجزیه و تحلیل کرد. مثنوی یکی از بهترین و تاثیرگذارترین آثار شناخته شده در ادبیات فارسی است. شناخت کم و کیف روایت در اثر مولوی می‌تواند ما را با امکانات و توانایی‌های بزرگان ادب آشنا کند و زمینه‌ای برای خلق و ابداع شیوه‌های جدید فراهم آورد. در مقاله حاضر، سعی بر این است تا نظام روایی داستان-های« پادشاه و کنیزک» و «صیاد سبزپوش» از مثنوی، بر اساس یافته‌های ساختارگرایان بررسی شود. در این دو داستان، با استفاده از رویکرد نشانه- معناشناسی مکتب پاریس و بر اساس روش روایت‌شناسی، ژپ لینت ولت[۵]، پراپ[۶] و گریماس[۷]، ابعادی همچون عنصر پیرنگ[۸]، مدل کنشگران[۹] و موقعیت‌های روایی، بررسی می‌شود. با بررسی‌های انجام شده به این نتیجه می‌رسیم که نوع ادبی این داستان‌ها روایت است.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، طرح یا پیرنگ، الگوی کنشگران، مثنوی.

---

[۱]- دانشیار، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی ali_abasi2001@yahoo.com

[۲]- دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزیm_memariani@yahoo.com

[3]- narratology
[4]- narrative patterns
[5]- Jaap Lintvelt, J.
[6]- Vladimir Propp, V.
[7]- Grimes, A. J.
[8]- plot
[9]- actantial model

۱- مقدمه

مثنوی یکی از بهترین و تاثیرگذارترین آثار شناخته شده در ادبیات فارسی است. برای مولانا، شعر و هنر و آفرینش اثر ادبی هدف نیست، بلکه ابزاری برای بیان اندیشه‌های عرفانی، اخلاقی و تعلیمی است. داستان‌پردازی در «مثنوی معنوی» در مقایسه با دیگر آثار تعلیمی مشابه، جایگاهی منحصر به فرد و کاملاً متمایز دارد و حتی در دوره معاصر نیز برجسته است و این قابلیت را دارد که از نظر ساختاری و روایی بررسی شود.

روایت‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که با هر نوع روایت، اعم از ادبی یا غیر ادبی، داستانی یا غیر داستانی، کلامی یا دیداری سر و کار دارد و به دنبال آن است که واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح دستور پیرنگ را مشخص کند. پراپ که از صورت‌گرایان روس است و لوی استروس[۱] مردم‌شناس فرانسوی اساس روایت‌شناسی به این مفهوم را بنیان نهادند(سجودی، ۱۳۸۳: ۷۳).

در این مقاله، سعی بر آن است تا ابعادی چون عنصر پیرنگ، مدل‌کنشگران و موقعیت‌های روایی در داستان‌های«پادشاه و کنیزک» و «صیاد سبزپوش» از مثنوی، بررسی و ویژگی‌های روایت در این ۲ داستان مشخص شود و به این سئوال پاسخ داده شود که طراحی این داستان‌ها بر اساس سه وضعیت روایت یعنی پاره ابتدائی، میانی و انتهایی چگونه است؟ رابطه بین راوی[۲] و کنشگران از یک سو و راوی و روایت‌شنو[۳] از طرف دیگر به چه صورت است؟ در پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها چند فرضیه مد نظر است:

۱- داستان‌های مورد بحث شکل روایی و ویژگی‌های یک روایت را دارند. ۲- این داستان‌ها بر اساس سه وضعیت ابتدائی، میانی و انتهایی طراحی شده‌اند. ۳- راوی با کنشگر ارتباط برقرار نمی‌کند اما با روایت‌شنو ارتباط برقرار می‌کند.

۲- روایت‌شناسی

روایت شیوه استدلال و نیز شیوه بازنمایی است، زیرا انسان‌ها در قالب روایت می‌توانند جهان را «درک کنند» و درباره جهان «بگویند»(آسابرگر[۴]، ۱۳۸۰: ۲۴).

نظریه‌پردازان در گسترهٔ روایت‌شناسی بر این باورند که اولین بار، تزوتان تودوروف[۵](۱۹۶۹) در کتاب«دستور زبان دکامرون»[۶] واژه روایت‌شناسی را به عنوان «علم مطالعه قصه» به کار می-برد(اخوت،۱۳۷۱: ۷). مقصود او رمان، قصه‌های پریان، اسطوره، فیلم و ... است. پراپ در کتاب

---

[1]- Strauss, L.
[2]- narrateur
[3]- narratee
[4]- Asa Berger, A.
[5]- Todorov, T
[6]- *The Grammar of the Decameron*

ریخت‌شناسی قصه‌های پریان سعی کرد تعریف روشنی از روایت ارائه دهد. در واقع، پراپ مطالعاتش را بر اساس قواعد صوری انجام داد به همین خاطر اثرش را «ریخت‌شناسی»[1] خواند. نزد او واژهٔ ریخت‌شناسی به معنای توصیف حکایت‌ها «بر اساس واحدهای تشکیل‌دهندهٔ آنها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت است»(احمدی،۱۳۸۸: ۱۴۴–۱۴۵). نقطهٔ شروع بررسی‌های پراپ تعریفی است که او از روایت می‌دهد: تغییر از یک پاره به پارهٔ درست شدهٔ دیگر. او این تغییر پاره‌ها را «رخداد»[2] می‌نامد. به نظر او «رخداد» اساس هر روایتی است(اخوت، ۱۳۷۱ : ۱۸). به همین منظور پراپ سعی کرد رخدادهای اساسی هر روایت را بیابد و فهرستی از آنها تهیه کند. وانگهی، او این رخدادهای پایه را «کارکرد»[3] نامید. در حقیقت، بر این اعتقاد است که قصه‌های مورد مطالعهٔ او علیرغم شکل متفاوت، ساختار مشترکی دارند. از نظر او، کارکرد ساده‌ترین و کوچک‌ترین واحد روایتی است. به عبارتی دیگر کارکردها سلسله‌ای از کنش‌های شخصیت‌های داستان و قصه‌اند که از کل آنها قسمت‌های متفاوت قصه تشکیل می‌شود.

از نظر شکل‌گرایان[4]، روایت ساختاری دارد. «پیرنگ» اصطلاح ادبی است که برای ساختار روایت روایت به کار می‌رود. هر داستان از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود که در واقع گذر از وضعیت پایدار به وضعیت پایدار دیگر است. داستان یا سیر حوادث را «طرح داستان» می‌نامند. ولی هنگامی که در الگوی زمان‌مند و در شبکه علت و معلول قرار می‌گیرد، «پیرنگ» را می‌سازد(مارتین[5]، ۱۳۸۲: ۵۷). از زمان باستان به عنصر پیرنگ اهمیت فراوانی داده‌اند، حتی ارسطو پیرنگ را یکی از عناصر اصلی و شش‌گانهٔ تراژدی به شمار می‌آورد. در نگاه او پیرنگ روح تراژدی است. پیرنگ تقلید حرکت‌های تراژدی و انتظام ماجراهای آن است. از نظر ارسطو پیرنگ باید ابتدا، وسط و انتها داشته باشد. او بر این باور است که اگر عنصری از پیرنگ کاسته شود، اساس داستان به هم می‌ریزد. ارسطو در فصل سوم بوطیقا میان بازنمایی یک ابژه[6] (سرگذشت) به وسیله راوی و بازنمایی آن به وسیله شخصیت‌ها ها تمایز قائل شد و این نخستین گام در قلمرو روایت‌شناسی بود. اما روایت‌شناسی به عنوان علم، نخستین بار در قرنِ بیستم مطرح شد. تاریخِ روایت‌شناسی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد:«دوره پیش‌ساختارگرا(تا ۱۹۶۰)، دوره ساختارگرا(از ۱۹۶۰ تا۱۹۸۰) و دوره پساساختارگرا(مکاریک[7]، ۱۳۸۵: ۱۴۹–۱۵۰).

[1]- morphology
[2]- event
[3]- function
[4]- formalists
[5]- Martin, W.
[6]- object
[7]- Makaryk, I.R.

۲-۱- ساختار روایت

داستان را می‌توان طرح روایی مقدماتی نامید. ماجراهای روایی در پیرنگ شکل می‌گیرد و سازمان می‌یابد. طرح اگرچه جزئی از ساختار متن است، در محدوده خود نیز دارای اصولی است. هر داستان، حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطی مورد نظر باشد، وضعیت‌های سه‌گانه را می‌توان به شکل زیر نمایش داد(محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۵-۱۰۷):

وضعیت پایدار نخستین ← وضعیت ناپایدار میانی ← وضعیت پایدار فرجامین

در حقیقت گذر از وضعیت پایدار نخستین به وضعیت پایدار میانی، توسط نیروی ویران‌کننده یا گذر از وضعیت ناپایدار میانی در رسیدن به وضعیت پایدار فرجامین، توسط نیروی سامان دهنده، از مهم‌ترین ویژگی‌های طرح است. در هر طرح ساختاری، تلاش بر این است تا این وضعیت‌های سه-گانه سازماندهی شود. تعادل برقرار کردن بین این وضعیت‌های سه‌گانه، خود از مهارت‌های طرح-ریزی ساختارهای داستانی است(همان،۱۰۷).

به بیانی دیگر، ساختمان طرح داستان شامل مراحل زیر است:

۱- زمینه‌چینی که مرحله آرامش است و در آن زمان، مکان و شخصیت‌های داستان معرفی می-شوند(وضعیت پایدار نخستین)؛

۲- بحران که نقطه شروع داستان است و در آن، مسئله یا مشکلی توسط نیروی ویران کننده رخ می‌دهد و آرامش نخستین شکسته می‌گردد(وضعیت ناپایدار میانی)؛

۳- اوج‌گیری که مرحله تلاش قهرمان یا قهرمانان داستان برای برطرف کردن بحران و حل مسئله است و اصلی‌ترین بخش داستان را تشکیل می‌دهد؛

۴- مرحله گره‌گشایی که حساس‌ترین بخش داستان است و بحران در آن به وسیله نیروی سامان-دهنده برطرف می‌گردد؛

۵- فرود یا نتیجه‌گیری که در آن آرامش دوباره بر قرار می‌شود(وضعیت پایدار فرجامین)(خسرونژاد،۱۳۸۲: ۱۲۲).

به این ترتیب، نیروی ویران کننده، آرامش اولیه را برهم می‌زند و داستان را از مرحله پایدار نخستین به مرحله ناپایدار میانی سوق می‌دهد و این عدم تعادل به وجود آمده، توسط نیروی سامان دهنده، برطرف می‌شود و بار دیگر آرامش برقرار می‌شود.

۲-۲- شخصیت

در علم روایت‌شناسی، شخصیت‌ها به عنوان جزئی از ساختار کلی متن محسوب می‌شوند که تابع کنش‌های از پیش تعیین شده‌اند. برای اینکه نقش هر شخصیت داستانی به خوبی روشن شود، آن شخصیت در «الگوی کنشگران» جای داده شده تا خواننده درک بهتری از نقش او داشته باشد. گریماس کوشید میان ساختارهای اثر ادبی و ساختارهای جمله، نزدیکی و پیوندی پدید آورد.

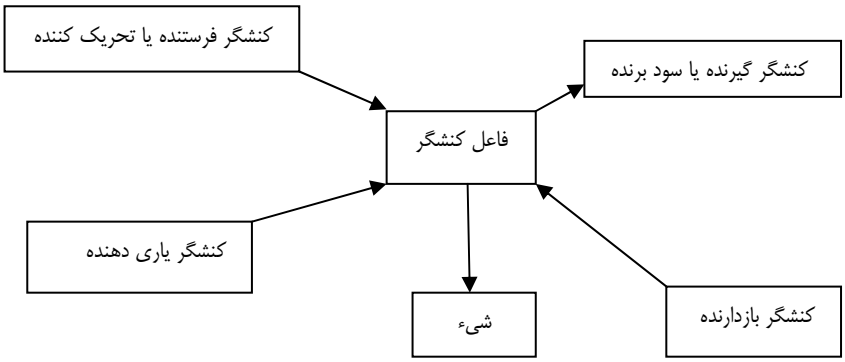
همچنان که فعل، نقطه ثقل جمله است، «کنشگران» نیز نقطه ثقل روایت به شمار می‌آیند. «کنشگر» کسی است که کنش را انجام می‌دهد و یا اینکه عملی نسبت به او صورت می‌گیرد. در حقیقت «عامل» و «پذیرا» هر دو ممکن است «کنشگر» باشند. واژه «کنشگر» از «شخصیت» داستانی فراتر می‌رود، زیرا «کنشگر» ممکن است فرد، شیء گروه و یا واژه‌ای انتزاعی مانند آزادی باشد. برای نمونه اگر «فقر» کسی را به جستجوی ثروت وا دارد این واژه نقش کنشگر را دارد(عباسی و محمدی، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

بر اساس الگوی کنشگران گریماس، عوامل روایت به شش عامل تقلیل می‌یابند. اهمیت عوامل روایت در الگوی کنشگران، نه از جهت بازنمایی آنها توسط راوی، بلکه پردازش آنها از طریق وارد کردنشان در سلسله‌ای از روابط پیچیده متقابل است. روایت ممکن است تعدادی و یا همه این عوامل را داشته باشد. این عوامل شش‌گانه که کنش‌های داستان را پوشش می‌دهند عبارتند از:

– فرستنده یا تحریک‌کننده[1]: او کنشگر را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد. برای پیدا کردن این کنشگر می‌توان پرسید: چه کنشی سبب شد تا کنشگر در پی هدفش برود؟
– گیرنده[2]:کسی است که از کنش «کنشگر» سود می‌برد.
– کنشگر[3]: او میل می‌کند و به سوی «شی ارزشی» خود می‌رود.
– شی ارزشی[4]: هدف و موضوع «کنشگر» است.
– کنشگر باز دارنده[5] : او «کنشگر» را یاری می‌دهد تا به «شی ارزشی» برسد.
– کنشگر یاری دهنده[6]: او «کنشگر» را یاری می‌دهد تا به «شی ارزشی» برسد.(همان)

شکل زیر «الگوی کنشگران» نامیده می‌شود. ترتیب جای گرفتن کنشگرها و جهت پیکان‌ها از اهمیت بسیار برخورداراست(همان):

1- sender
2- receiver
3- subject
4- object
5- opponent
6- helper



شکل ۱- الگوی کنشگران

فرستنده، کنشگر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست و جو، کنشگران یاری‌دهنده را همراهی و یاری می‌کنند و کنشگران بازدارنده جلوی او را می‌گیرد(همان).

۳- وجوه روایت

۳-۱- نویسنده ملموس و خواننده ملموس

نویسنده ملموس[۱]، که خالق واقعی اثر ادبی است، به عنوان فرستنده، پیامی را به خواننده ملموس[۲]، که گیرنده یا دریافت کننده پیام است، می‌فرستد. نویسنده ملموس و خواننده ملموس شخصیت‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای‌اند که هیچ گونه تعلقی به دنیای اثر ادبی ندارند، بلکه تعلق آنها به دنیای واقعی است که در آن زندگی مستقلی را جدای از متن ادبی تجربه می‌کنند(لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴-۵).

۳-۲- نویسنده انتزاعی و خواننده انتزاعی

نویسنده انتزاعی یا ضمنی[۳] (تصوری است که خواننده واقعی از نویسنده واقعی دارد) تولیدکننده جهان داستان است و این جهان داستان را به گیرنده یا دریافت‌کننده یا به همان خواننده انتزاعی یا ضمنی[۴] ضمنی[۴] (تصوری است که نویسنده واقعی از خواننده واقعی دارد) انتقال می‌دهد. در حالی که نویسنده

[1]- شuteur concret
[2]- lecteur concret
[3]- auteur abstrait
[4]- lecteur abstrait

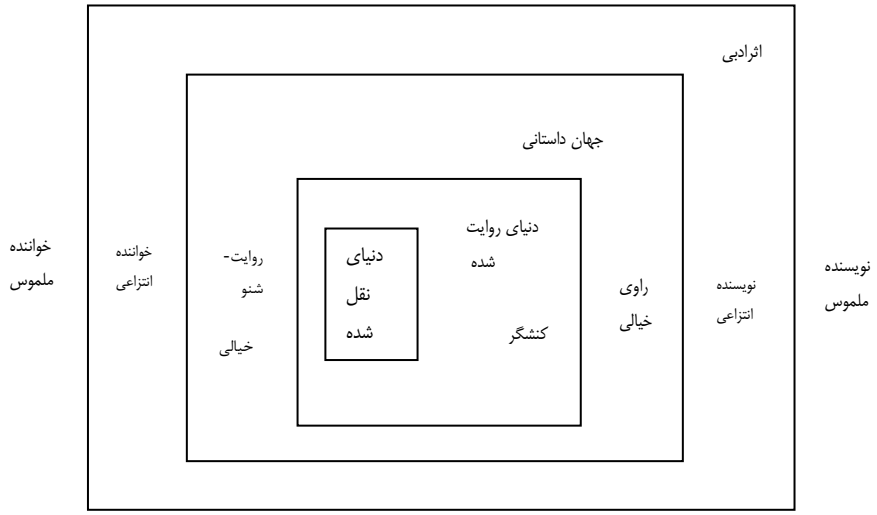
نویسنده و خواننده ملموس زندگی فراادبی را تجربه می‌کنند، نویسنده انتزاعی و خواننده انتزاعی درون اثر ادبی جای دارند، بی‌آنکه الزاماً در اثر ادبی معرفی شوند. این امر از آنجا ناشی می‌شود که نویسنده انتزاعی و خواننده انتزاعی هرگز، نه به طور مستقیم و نه به طور صریح، به بیان افکار و اندیشه‌های خود نمی‌پردازند. بدین ترتیب نمی‌توان بین نویسنده انتزاعی و خواننده انتزاعی حقیقتاً ارتباط زبان‌شناختی متصور شد(لینت ولت،۱۳۹۰: ۵-۶). نویسنده انتزاعی معنای ژرف و دلالت معنایی کلیت اثر ادبی را معرفی می‌کند. در این میان خواننده انتزاعی از یک طرف همچون گیرنده‌ای که پیشاپیش از سوی رمان پیش‌فرض شده و از طرف دیگر به مثابه تصویری از یک دریافت کننده ایده‌آل که قادر است طی فرایند خوانش فعال معنای کامل اثر را عینیت بخشد، به ایفای نقش خود مشغول است. بدین ترتیب خواننده ملموس به عنوان وجه تولیدکننده معنا، می‌تواند خوانش‌های دیگر را نیز محقق سازد؛ خوانش‌هایی که الزاماً در ارتباط با دریافت ایده‌آلی که برای خواننده انتزاعی مفروض شده است، نیستند(همان:۷).

۳-۳- راوی- روایت‌شنو

با طرح این پرسش که چه تفاوت هستی‌شناختی میان متن روایی ادبی و به طور مثال گزارش خبری ممکن است وجود داشته باشد، فوگر[1] چنین نتیجه می‌گیرد که در گزارش خبری میان نویسنده خبر و واقعیت حادث شده رابطه آنی وجود دارد، درحالی که متن روایی ادبی به واسطه حضور راوی که میان نویسنده و داستان عالم تخیلی به عنوان وجه میانجی قرار گرفته است، از گزارش خبری تمیز داده می‌شود(لینت ولت،۱۳۹۰: ۱۲-۱۳). در حقیقت این نویسنده انتزاعی است که جهان داستانی را، که شامل راوی خیالی[2] و خوانندهٔ خیالی[3] است، به وجود می‌آورد. در عین حال، این راوی خیالی جهان داستان است که جهان روایت شده را به خواننده خیالی جهان داستان منتقل می‌کند.

با توجه به کلیه وجوهی که اثر ادبی را به وجود می‌آورد، الگوی زیر ارائه می‌شود:

[1]- Füger
[2]- narrateur fictif
[3]- lecteur fictif



الگوی ۱- وجوه ادبیات داستانی

راوی مسئولیت روایت کردن داستانی را بر عهده می‌گیرد که برای مخاطب تهیه و تنظیم شده است. روایتگری، همان کنش روایی تولیدکننده روایت است و در معنایی گسترده، به مجموعه وضعیت‌های خیالی اطلاق می‌شود که راوی و روایت‌شنو در آن حضور داشته باشند(ارجاع شود).

۴- تحلیل داده‌ها

اکنون براساس آنچه گذشت داستان‌های مورد نظر بررسی می‌شود.

۴-۱- داستان «پادشاه و کنیزک»

در داستان «پادشاه و کنیزک» راوی یکی از شخصیت‌های داستان نیست. در واقع از نوع ناهمداستان[1] است، زیرا راوی در داستان به عنوان کنشگر ظاهر نشده است(راوی ≠ کنشگر). راوی، با جدائی از زمان و مکان مورد روایت، گفتن داستان را شروع می‌کند(لینت ولت،۱۳۹۰: ۳۱-۳۲).

۴-۱-۱- وجوه روایت

در این داستان نویسنده ملموس، جلال الدین محمد بلخی، شخصیتی تاریخی است و خواننده ملموس تمام کسانی‌اند که توانایی خواندن این داستان‌ها را دارند. نویسنده انتزاعی معنای ژرف و دلالت معنایی کلیت اثر ادبی را معرفی می‌کند، یعنی من مجرد محمد جلال الدین بلخی و خواننده انتزاعی به مثابه تصویری از یک دریافت‌کننده ایده‌آل که قادر است طی فرایند خوانش فعال، معنای

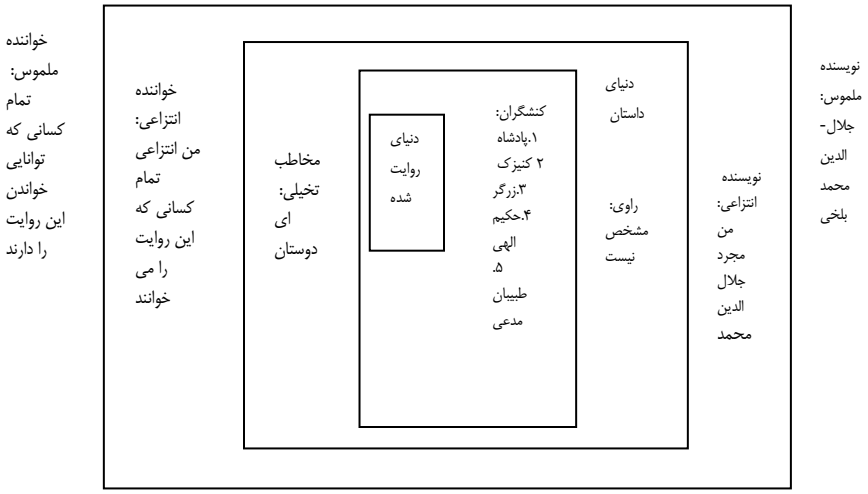
[1]- heterodiegetic

کامل اثر را عینیت بخشد، به ایفای نقش خود مشغول‌اند یعنی من انتزاعی تمام کسانی که این داستان‌ها را می‌خوانند. در این داستان راوی به طور صریح معرفی نشده اما آنچه مسلم است، راوی جزء شخصیت‌های داستان نیست و روایت‌شنوی تخیلی این داستان همانطورکه در بیت زیر می‌بینیم «ای دوستان» است. مثنوی با خطاب آغاز می‌شود:

بشنوید ای دوستان این داستان خود حقیقت نقد حال ماست آن

«ای دوستان» که در بالا مورد خطاب واقع شده روایت‌شنویی است که به عنوان وجه تخیلی باید از خواننده انتزاعی و خواننده ملموس تمیز داده شود. راوی، روایت‌شنوی تخیلی را به شنیدن داستان فرا می‌خواند.

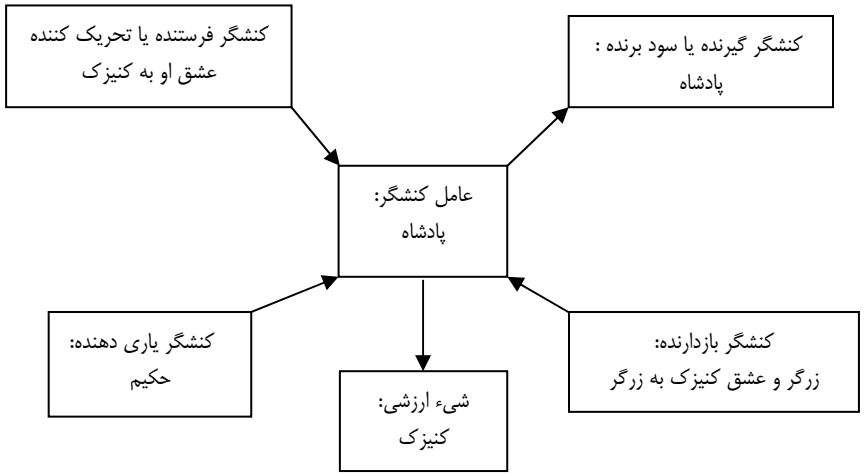
الگوی موقعیت‌های متن روایی این داستان به صورت زیر نشان داده می‌شود:



الگوی ۲- موقعیت‌های متن روایی داستان « پادشاه و کنیزک»

۴-۱-۲- شخصیت‌شناسی- الگوی کنشگران

با توجه به زمینه‌مند دانستن شخصیت در دوره ساختارگرایی، در هر داستان، این شخصیت است کـه حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را به وجود می‌آورد(عباسی،۱۳۸۰: ۱۱۱).



شکل ۲- الگوی کنشگران

راوی، شاه را به عنوان کنشگر اصلی از یک سو و کنیزک را بـه عنـوان شـیء ارزشـی از سـوی دیگر به خواننده معرفی می‌کند. نیرویی که کنشگر را به سوی شیء ارزشی سوق می‌دهد، عشق شاه به کنیزک است. اما زرگر مانعی بر سر عشق پادشاه است. حکیم به عنوان کنشگری یاری‌دهنـده بـه پادشاه کمک می‌کند تا به شیء ارزشی خود برسد.

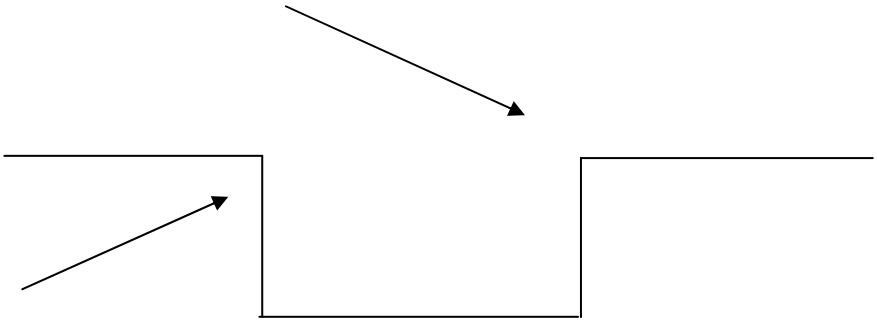
۴-۱-۳- طرح‌شناسی

طرح داستان، پیش از هر چیز، کرانه‌های آغاز و فرجام برشی از زمان است. کرانه‌های آغاز و فرجام، هر داستانی را از جهان عینی و داستان‌های دیگر جدا می‌کند و به آن جهانی خاص می‌بخشد. سازماندهی این جهان خاص، اگر چه با تفکیک زمانی آغاز می‌شود، اما به هیچ وجه به این وضعیت نمی‌ماند. واقعیت در جنبش دایمی است. این وضعیت برآیند وقوع پیاپی رخدادهای کوچک و بزرگ است. وضعیت‌های سه‌گانه(وضعیت پایدار نخستین، وضعیت ناپایدار میانی، وضعیت پایدار فرجامین)، در ادبیات داستانی یکی از ویژگی‌های دایمی طرح است. هر داستان، حاصل به هم ریختن تعادل است(عباسی،۱۳۸۰: ۱۷۹).

پارهٔ ابتدایی:
پادشاه قدرتمند و توانایی، در زمان‌های دور می‌زیست.

نیروی تخریب کننده:
شاه در راه شکار کنیزک زیبایی دید و عاشق او شد.

پارهٔ انتهایی:
رها شدن کنیزک از عشق به زرگر و رسیدن پادشاه به کنیزک



پارهٔ میانی :
مریضی کنیزک/درخواست پادشاه از طبیبان برای درمان وی/دعای پادشاه وخواب دیدنش

نیروی سامان دهنده:
آمدن مرد دانای خوش سیما و کشف علت مریضی / آوردن زرگر به دربار و خوب شدن کنیزک /مریض کردن زرگر

با مقایسهٔ پارهٔ ابتدایی و انتهایی می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را مشاهده نمود؛ ابتدای روایت شاه در آرزوی وصال به کنیزک است و در انتهای روایت، شاهد این تغییر هستیم که به او رسیده است. این امر در هنگام خوانش داستان تولید معنا می‌کند.

راوی با انتخاب این نظام روایی و انتخاب موقعیت‌های روایی بالا سعی دارد این پیام را القاءکند: عشق کنیزک عشق صورت بود. عشق بر چیزهای ناپایدار، پایدار نیست. عشق زنده، پایدار است.

۴-۲- داستان «صیاد سبزپوش»

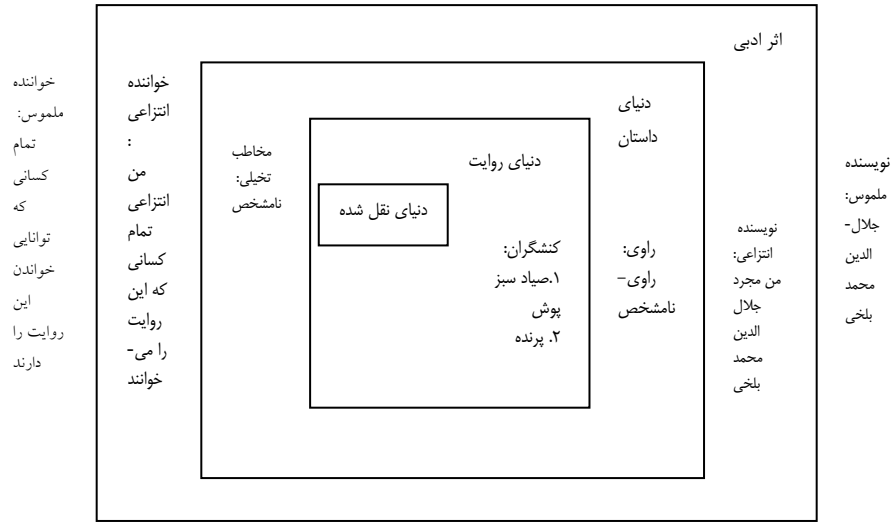
کسی که عمل روایت را به عهده دارد یکی از شخصیت‌های داستان نیست. او از بیرون به وقایع داستان می‌نگرد و بر اساس نظریه ژپ لینت‌ولت این داستان از شکل روایت ناهمداستان است. زیرا راوی به عنوان کنشگر در جهان داستان وجود ندارد.

۴-۲-۱- وجوه روایت

بر پایه نظریه ژپ لینت‌ولت، نویسنده ملموس، که خالق واقعی اثر ادبی است، به عنوان فرستنده پیامی را به خواننده ملموس، که گیرنده یا دریافت کننده پیام است، می‌فرستد(لینت ولت،۱۳۹۰: ۴-۵). یعنی «جلال الدین محمد بلخی» به «تمام کسانی که توانایی خواندن این داستان‌ها را دارند»، پیامی می‌فرستد.

نویسنده انتزاعی معنای ژرف و دلالت معنایی کلیت اثر ادبی را معرفی می‌کند. یعنی«من مجرد محمد جلال الدین بلخی» به «من انتزاعی تمام کسانی که این داستان‌ها را می‌خوانند» کلیت اثر را معرفی می‌کند.

راوی و روایت‌شنو تخیلی در این داستان معرفی نشده است.

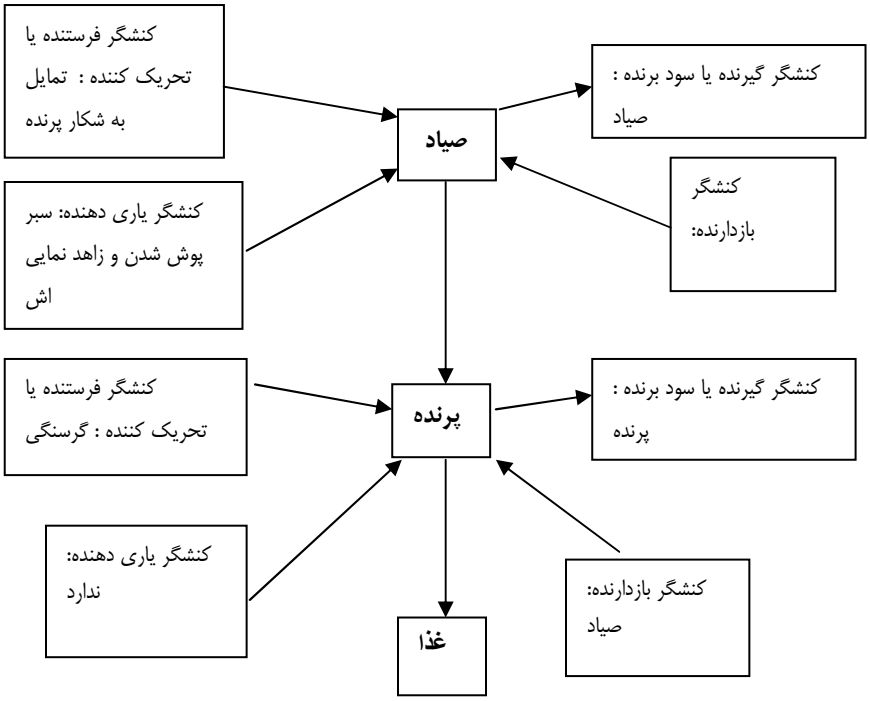


الگوی ۳- موقعیت‌های متن روایی داستان « صیاد سبزپوش»

۴-۲-۲- شخصیت‌شناسی- الگوی کنشگران

می‌توان در الگوی کنشگران، نحو روایتی این داستان را از ۲ منظر بررسی کرد. ابتدا می‌توان عامل کنشگر را «صیاد سبزپوش» در نظر گرفت که سعی بر شکار پرنده دارد و دیگر اینکه می‌توان پرنده را عامل کنشگر پنداشت که به دنبال غذا است. هردوی آنها به دنبال شیء ارزشی خود هستند. صیاد و دامش مانعی برای پرنده است تا به گندم‌ها دست پیدا نکند. می‌توان در یک الگو، نحو روایتی این

داستان را نشان داد به این صورت که شیء ارزشی پرنده غذا است و خود این پرنده در جایگاه شیء ارزشی برای صیاد است. در نهایت این صیاد است که به شیء ارزشی خود می‌رسد.



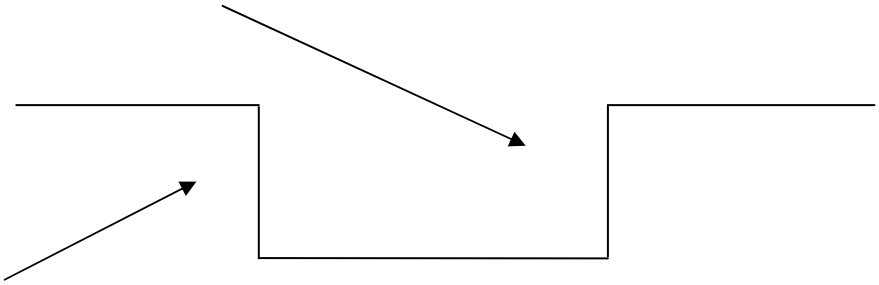
۴-۲-۳- طرح‌شناسی

با قرار دادن این نحو روائی بر روی پیرنگ روایت، اکنون پیرنگ در این داستان بررسی می‌شود. این داستان را می‌توان «روایت» نامید. روایت، گذر از وضعیت آغازین به وضعیت پایانی است. به این شرط که دست کم در این حرکت، میان آن دو دگرگونی رخ داده باشد.

پاره ابتدایی:
پرنده‌ای به دنبال دانه پرواز می‌کرد و صیادی در سبزه‌ها کمین کرده بود.

نیروی تخریب کننده:
گرسنگی و حرص پرنده برای خوردن دانه.
صیاد پرنده را فریب می‌دهد.
پرنده فریب می‌خورد و به دام می‌افتد.

پارهٔ انتهایی:
ندارد



پاره میانی: ندارد

ندارد: نیروی سامان دهنده

اما این روایت یک روایت کامل و تشکیل‌شده از سه وضعیت ابتدایی، میانی و پایانی نیست و روایت «حداقل» است. به این معنا که دارای یک وضعیت «قبل» و یک وضعیت «بعد» است. پرنده در ابتدای روایت آزاد بود و در انتها به دام می‌افتد. گذر از یک حالت به حالتی دیگر را شاهد هستیم. در ابتدای روایت، صیاد در کمین پرنده‌ای بود تا به دام بیاندازد و در انتها می‌بینیم با فریب پرنده توانست او را شکار کند. این تغییر وضعیت در داستان پیرنگ روایت را تشکیل می‌دهد.

۵- نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ پارهٔ ابتدایی و انتهایی این ۲ داستان می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را مشاهده نمود. این امر، در تولید معنا در هنگام خوانش اثر می‌کند و حضور این تغییرات دلیل دیگری است بر روایت‌گونگی داده‌ها.

همانطور که قبلاً اشاره شد، واژه «کنشگر» می‌تواند از «شخصیت» داستانی فراتر رود؛ «کنشگر» ممکن است فرد، شیء گروه و یا واژه‌ای انتزاعی مانند آزادی باشد. برای نمونه اگر «فقر» کسی را به جستجوی ثروت وادارد این واژه نقش «کنشگر» را دارد(عباسی،۱۳۸۰: ۱۱۴).

در تحلیل‌های روایی دو داستان مورد نظر با این موضوع روبرو شدیم که کنشگر یا نیروی فرستنده، در این داستان‌ها، انگیزه یا یک میل بود(که مفهومی انتزاعی است) برای رسیدن به شیء ارزشی:
عشق پادشاه به کنیزک
تمایل صیاد به شکار پرنده/ گرسنگی پرنده

بر اساس آنچه گفته شد، پشت هر راوی، نویسنده انتزاعی و پشت هر نویسندهٔ انتزاعی، یک نویسندهٔ ملموس مخفی شده است. این نویسنده انتزاعی است که جهان داستانی را، که شامل راوی خیالی و خواننده خیالی است، به وجود می‌آورد. در عین حال، این راوی خیالی است که جهان داستان را برای خواننده خیالی روایت می‌کند.

همان طور که ملاحظه شد راوی جز شخصیت‌های داستان نبود و با کنشگران داستان ارتباط برقرار نمی‌کرد. اما دیدیم راوی با مخاطب ارتباط برقرار کرد و او را در یک داستان مورد خطاب قرار داد: «ای دوستان».

این داستان‌ها، نقش تمثیلی و کاربردهای آموزشی، اخلاقی و استدلالی دارند. راوی، داستان‌ها را هماهنگ با اهداف عرفانی، اخلاقی و تعلیمی خاص خود به کار می‌گیرد و حکایتی را نقطه ثقل موضوع اصلی اندیشه‌های تعلیمی خود قرار می‌دهد. این داستان‌ها به عبارتی به عنوان دال که به مدلول بیرونی دیگری دلالت می‌کند و رسیدن خوانندگان به آن معنای دوم هدف نهایی داستان‌پرداز است. گفته‌پرداز با انتخاب شخصیت‌های تمثیلی و پیرنگ قوی که می‌توان گفت از فنون هنری است، سعی دارد با زبانی هنری پیامی را به گفته خواننده برساند. عمل روایت، خواننده را به سوی پیام اصلی نویسنده هدایت می‌کند.

منابع

- آساربرگر، آرتور(۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه*، ترجمه محمدرضا لیراوی، چاپ اول، تهران: سروش.
- احمدی، بابک(۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد(۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.
- خسرونژاد، مرتضی(۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه: درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک*، تهران: نشرمرکز.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۳). *مطالعات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر*، تهران: نشر فرهنگان هنر.
- عباسی، علی و محمد محمدی(۱۳۸۰). *صمد ساختار یک اسطوره*، تهران: چیستا.
- کالر، جاناتان(۱۳۸۵). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- لینت ولت، ژپ(۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید: تجزیه و تحلیل*، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مارتین، والاس(۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.
- محمدی، محمد هادی(۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما.
- مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگه.