دوفصلنامهٔ علمی – تخصصی زبان و ادبیات فارسی شفای دل
سال سوم، شمارهٔ پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۹ (صص ۱۳-۳۶)

بررسی الگوهای گفتمان نمایشی از منظر فراتاریخ‌نگاری

فرشته پایدار نوبخت[۱]
محمّد جعفر یوسفیان کناری[۲]

چکیده

این مقاله در صدد است به این پرسش پاسخ دهد که نمایشنامه به‌عنوان یک قالب ادبی، چگونه می‌تواند جلوه‌ای گفتمانی پیرامون وقایع تاریخی و مسائل اجتماعی باشد. به‌نظر می‌رسد ضرورتی فراتر از تاریخ، یعنی نیاز به تفکّر پیرامون گذشته و فهم و ادراکِ تاریخ، زمینه‌ساز پیوند میانِ فضای ذهنی مؤلّف و مخاطب در زمان حال و نیز وقوعِ رخدادها در گذشته می‌باشد. هدف این پژوهش بررسی و شناخت الگوهای گفتمان نمایشی پیرامون تاریخ و پدیده‌های اجتماعی از منظر ایدهٔ فراتاریخ‌نگاریِ هایدن وایت است. از آن‌جاکه داستان‌پردازی و ظرفیت‌های زبانی، از شاخصه‌های گفتمان در نظریهٔ فراتاریخ‌نگاری هستند، فرض بر این است که نمایشنامه از طریقِ امکاناتِ روایی و زبانی، گفتمان پیرامون گذشتهٔ تاریخی را در زمان حال ممکن می‌سازد. این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و از طریق جمع‌آوری و تحلیل اطّلاعات انجام پذیرفته است. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که نمایشنامه قادر است به واسطهٔ ایجاد نظمی زبانی و کلامی، محدودهٔ رسمیِ دستورِ زبان روایت را شکسته و از طریقِ امکانات روایی و ظرفیت‌های زبان، مرزهای گفتمان میان گذشته و حال را گسترش دهد.

واژه‌های کلیدی: فراتاریخ‌نگاری، گفتمان نمایشی، گفتمان روایی.

۱- دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران.(نویسندهٔ مسئول)
f.paidarnobakht@modarse.ac.ir
۲- دانشیار و عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. yousefian@modares.ac.ir
تاریخ دریافت : ۱۳۹۹/۰۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۱۷

۱- مقدمه

واژهٔ تاریخ دست‌کم دو معنا را به ذهن متبادر می‌کند: از یک‌سو زمانِ تقویمی و از سویِ دیگر، ساخت معیّنی که از طریق روایت به پردازش اسناد نظم و معنا می‌بخشد. پس در بطن تاریخ، زمان و روایت جا گرفته است و چون زمان به‌طور پیش‌فرض اشاره به گذری همراه با وقایع می‌کند، گزارش‌گری و روایت نیز دو برخورد متمایز با تاریخ در دلِ زمان هستند. این تمایزی است که تا پیش از قرن نوزدهم، مسئله‌ای مهم و اساسی در حیطهٔ علمِ تاریخ یا در حیطهٔ ادبیّات نبوده است. احتمالاً به این دلیل که تاریخ از ابتدا ذیل ادبیّات بوده و این دو، مانند دو رشتهٔ باریک، چنان در هم تنیده بودند که مرز مشخّصی با یکدیگر نداشتند (همیلتون و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۰-۱۱). از نیمهٔ دومِ قرنِ بیستم دیدگاهی فلسفی به دوگانگی میان تاریخِ کلان (به عنوان علم) و تاریخِ خُرد (به عنوان ایده) انجامید و تاریخ را دیگر نه به منزلهٔ فرایندی یگانه، یا روایت بزرگی[۱] که افراد بسیاری زیر پوشش آن قرار می‌گیرند، بلکه به شکل جریانی چند سویه، غوغاگونه، چالش‌انگیز با کانون‌های فردی بسیار دید. مبنای این دیدگاه فراتاریخ‌نگارانه که از سوی منتقد و مورّخ آمریکایی هایدن وایت[۲]تبیین گردید، تهی کردنِ روایتِ گذشته از مشروعیّت یک اندیشه، یک صدا و بخشیدنِ بافتِ اجتماعی به تاریخ بود. از این حیث، درامِ فراتاریخ‌نگارانه با فراروی از محدودهٔ زمان و مکانِ رخدادها در گذشته، تلاشی در جهت فهم فرهنگ‌های مختلف و هم‌چنین فهمِ دوبارهٔ رویدادهای گذشته در زمانِ حال می‌باشد. به این ترتیب فراتاریخ‌نگاری با هدفِ مکاشفه در حقایق، دقّت و صحّتِ اسناد تاریخی را با حافظهٔ جمعی مردمان می‌آمیزد و به مدد روایتگری خوانشی تازه از گذشتهٔ تاریخی به‌دست می‌دهد.

۱-۱- بیان مسأله وسؤالات تحقیق

روایت تاریخ در قالبِ درام، بشر را قادر ساخته به اندازهٔ فهم یک داستان همراهِ

۱Grand Narrative
۲Hayden White

تاریخ شود؛ در حالی‌که مرجعِ درام‌های تاریخی غالباً تاریخِ رسمی است. این متون برای بیان حقایقِ رویدادها در گذشته به تمامی کفایت نمی‌کنند و ضرورتی فراتاریخ‌نگارانه همچون بهره‌گیری از تخیّل و داستان‌پردازی را در گفتمان دراماتیک پیش می‌کشند. آن‌چه در این تحقیق مطرح می‌شود، این است که نمایشنامه به‌عنوان فُرمی روایی، چگونه قادر خواهد بود، فرایندی گفتمانی میانِ گذشتهٔ تاریخی و حال را برقرار سازد و این فرایند از طریقِ چه الگوهایی تحقّق می‌یابد. به نظر می‌رسد مفهوم گفتمان دراماتیک یک جنبه از ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری است که از طریقِ ذهنیّت‌هایِ مخاطب و مؤلّف و وقایعِ تاریخی و از خلالِ فرایندی روایی و زبانی شکل گرفته و منجر به فهمِ گذشتهٔ تاریخی در زمانِ حال و نیز فهمِ حال از منظرِ گذشتهٔ تاریخی می‌گردد و نمایش به‌عنوان محصولی روایی و زبانی، از عالی‌ترین زمینه‌های تحقّق آن است.

ضرورت انجام تحقیق از آن‌جا است که ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری می‌تواند چارچوبی نو جهت پژوهش و مطالعهٔ متون نمایشی با زمینه‌های تاریخی باشد و نیز شناخت این نظریه به شکل‌گیریِ سبک‌های متنوّع و فرم‌هایِ تازهٔ نمایش در بیانِ تاریخ یاری رسانده و بابی تازه در جهتِ مطالعاتِ پسین باشد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

استیون گرین‌بلت[۱] یکی از نظریه‌پردازانی است که ایدهٔ فراتاریخِ هایدن وایت را دربارهٔ رنسانس و نمایشنامه‌های شکسپیر، در تفسیرِ روابط قدرت در دورهٔ رنسانس به‌کار بست و در عمل نشان داد که چگونه در فراتاریخ‌نگاری، پیرنگ بر دو محورِ گفت‌وگو و رویارویی با تاریخ قرار می‌گیرد. هم‌چنین پیتر بورک[۲] استاد دانشگاه کمبریج در مقاله‌ای با عنوان «فراتاریخ: قبل و بعد» ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری را انقلابی زبانی در سنّتِ روایتِ تاریخ و تراژدی توصیف کرده است(Burke, 2013: 2). رویکرد بورک به فراتاریخ‌نگاری به مثابهٔ تحوّلی در روایت و زبان در متون نمایشی به مثابهٔ

---

۱. Stephen Jay Greenbelt (1943)

۲. Peter Burke

ابزاری گفتمانی بوده است. در ایران نیز، دیدگاه وایت تا حدّی مورد توجّه بوده است. به‌عنوان مثال سیّدهاشم آقاجری، یکی از مهم‌ترین کسانی است که کوشیده است این ایده در ایران شناخته و تبیین گردد و مورد استفادهٔ محقّقان حوزه‌های ادبیّات، فلسفه و تاریخ قرار بگیرد. عبّاس میلانی نیز در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ در تاریخ بیهقی» به بررسی و تحلیلِ شیوهٔ تاریخ‌نگاریِ ادبیِ بیهقی بر اساس ایدهٔ فراتاریخ‌نگاریِ هایدن وایت مبادرت ورزیده است و دیدگاهِ وایت را نوعی گفتمان پیرامونِ حقیقت نامیده است. حسین پاینده نیز تأمّلات بسیاری از منظرِ فراتاریخِ هایدن وایت به نقدِ ادبی داشته است. از جمله مقالهٔ «تاریخ به منزلهٔ داستان» که به بررسی داستان‌های سیمین دانشور می‌پردازد. هم‌چنین امیرعلی نجومیان، در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ، زبان و روایت»، با اساس قرار دادنِ ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری به مفهومِ «بازنمایی» در تاریخ به مثابهٔ متن می‌پردازد.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱- روایت‌گری در برابر تاریخ‌نگاری: بازنماییِ وقایع

ایدهٔ روایت‌گری یا روایت ادبی به‌جای تاریخ‌نگاری، یک فرم بازنمایانه از واقعیت‌های گذشته است که به مثابه یک شیوهٔ گفت‌وگو دربارهٔ رویدادها عمل می‌نماید(White, 1980: 6). این شیوهٔ گفت‌وگو، همان گفتمان روایی[۱] است که نظریهٔ فراتاریخ آن را با بهره‌گرفتن از آراء روایت‌شناسانی نظیر ژرار ژنت، رومان یاکوبسن، تودورف، بنویست و رولان بارت، ساخت‌مند نموده است(Ibid: 7)؛ به‌طور مثال بنویست نشان داد که اشکال دستور زبانی مانند ضمایر، قیود و افعالِ زمان‌مند، قادر می‌باشند، محدودهٔ گفتمان را در هرگونه روایتی مشخّص کنند؛ در حالی‌که روایتِ داستانی، قادر است این محدوده را بشکند و فراتر از دستور زبان معیار، یک نظم زبانی[۲] تازه ایجاد کند. منظر فراتاریخ‌نگاری این تمایز را گفتمان روایی می‌نامد. حال زمان آن رسیده تا این پرسش را مطرح کنیم که چنانچه بپذیریم فراتاریخ

---

۱. Narrativizing Discourse
۲. Linguistic Order

ایده‌ای است دربارهٔ پیش‌فرض‌های تاریخ و رخدادها در گذشته، چرا به سمت گفتمان روایی متمایل می‌گردد؟ به‌نظر می‌رسد هایدن وایت تحتِ تأثیر نظریات ویکو بر شکل جدیدی از نگارش تاریخ بر اساس ساختارهای نوین زبانی که در آن تخیّل و داستان نقشِ مهمّی داشته باشند، پافشاری می‌کرد(Paul, 2011: 76) که به نوعی شیوهٔ ساخت‌مند کردن واقعیّت‌های آشفتهٔ جهان در جهت معنی می‌باشد(Domanska, 1998: 174). صرف‌نظر از این تفاسیر وایت در مقالهٔ *اهمیت روایت‌گری در بازنمایی واقعیّت(۱۹۸۰)* خود به روشنی بر ضرورت گفتمان روایی در روایت تاریخ پرداخته است. او در پی یک نظم زبانی تازه، با عبور از آرای نظریه‌پردازان روایت، گفتمان روایی را برآیندی از روایت‌گری،[۱] گفتمان،[۲] ذهنیّت[۳] و عینیّت[۴] دانسته و شرح می‌دهد که ذهنیّت گفتمان، به وسیلهٔ حضورِ صریح یا ضمنیِ «ego» شکل می‌گیرد. ایگو همان راوی، یعنی تنها کسی است که می‌تواند محدودهٔ گفتمان را حفظ کند(White, 1980: 16). در برابر، عینیّتِ روایت نیز به وسیلهٔ غیابِ هر آن‌چه راوی از آن‌ها روایت می‌کند، شکل می‌گیرد؛ حال‌آنکه در گفتمان روایی، «دیگر راوی وجود ندارد، بلکه این وقایع هستند که خودشان را روایت می‌کنند» (White, 1980: 7). از نظر وایت تهی نمودن روایت از قدرت و مشروعیّتِ اندیشهٔ مورّخ یا راوی، حرکتی فرهنگی در جهت اندیشه پیرامون گذشته است. گفتمان روایی در ساختِ خیالی یا داستانی، «یک شیوهٔ ارائه و در حقیقت یک دال محسوب می‌شود»(Jahn, 2017) که در حقیقت مبارزه‌ای برای درک جهان است.

۲-۲- فراتاریخ‌نگاری و گفتمانِ روایی

واژهٔ روایت‌شناسی[۵] که اوّلین بار توسّط تزوتان تودورف در کتاب *دستور زبان دکامرون* (۱۹۶۹) به‌کار برده شد، به مجموعه‌ای از رویدادها که داستانی را بیان

---

۱. Narrativity
۲. Discourse
۳. Subjectivity
۴. Objectivity
۵. Narratology

می‌کنند، اطلاق می‌شود. روایت‌ها معمولاً بیش از یک رخداد را در برمی‌گیرند و هر روایت، یک یا چند راوی و یک یا چند روایت‌شنو دارد. روایت‌ها، گسترهٔ زمانیِ معیّنی را در برمی‌گیرند که هیچ‌کدام پیش‌فرض یا پیامد دیگری نیست(پرینس، ۱۳۹۵: ۱۰). بررسی نظام‌های حاکم بر روایت‌های داستانی در حوزهٔ نظریه و دستور زبانِ روایت و یا روایت‌شناسی مطرح می‌شود. در ادامه با تمرکز بر دیدگاه چند نظریه‌پرداز مهم در حوزهٔ روایت‌شناسی، تلاش خواهیم کرد تا به تعریف مشخّص‌تری از مفهوم روایت و رابطهٔ آن با گفتمان برسیم.

ژرار ژنت[۱] ، روایت را به‌معنای هر آن چیزی می‌داند که بیان‌گر یک داستان باشد، مانند روزنامه‌ها، متون تاریخی، تحوّلات تاریخی، مبارزات سیاسی، گزارش‌ها، کتاب‌های ادبی، عکس‌ها، نمایش، فیلم و نقّاشی. روایت‌ها به میانجی روایت‌گر،[۲] انتخاب و گزینشی از رویدادها هستند و از میان مادهٔ خام یا فیبولا، گزینش شده و دو سطح گفتمان و داستان را شکل می‌دهند. داستان، آن چیزی است که گفته می‌شود و گفتمان، اشاره به چگونگی یا شیوهٔ ارائهٔ داستان دارد.

نمودار۱: الگوی دوسطحی روایت بر اساس دیدگاه ژنت/ منبع: نگارندگان

گفتمان از این منظر، بازآرایی یا نوع برخورد با وقایع در سطح ارائهٔ روایت یا به تعبیر ژنت، «متن روایی» است و از آنجا که متن روایی، همان داستان است (کنان، ۱۳۸۷: ۲۴)، پس می‌توان نتیجه گرفت گفتمان حاصل برهم‌کنشِ داستان و نظامی از نشانه‌ها در دستگاهِ زبان است. هایدن وایت تحقّقِ گفتمان را در قالبِ استعاره‌هایی می‌داند که به واسطهٔ زبان معناها را شکل می‌دهند. از نظر او گفتمان روایی جریان و

۱Gerard Genette 1930 -2018

۲Narrator

نظامی زبانی است[۱] از سوی دیگر ژرار ژنت سه سطحِ عمده برای گفتمان برمی‌شمارد:

زمان (نظم‌وترتیب، تداوم، تکرار و بسامد)
وجه یا حالت (کانون‌سازی، شکل و وضعیت‌های روایی)
صدا و لحن (روایت‌گری)

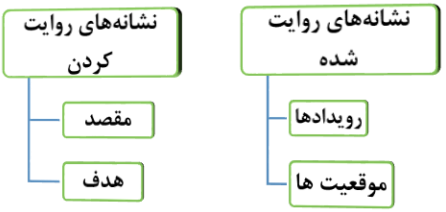
جنبهٔ داستانی روایت، مجموعه‌ای از رخدادهای خُرد است که در یک توالی زمانی کنار هم مرتّب شده(ژنت، ۱۳۸۸: ۱۴۲-۱۵۰) و کلان‌توالی‌ها را می‌سازند. هایدن وایت چنین برساختی را پیرنگ‌سازی[۲] اطلاق می‌کند که نقشی اساسی در داستان‌سرایی[۳]دارد، امّا ژنت معتقد است که در یک روایت، رخدادها، آن‌گونه که در داستان (فیبولا) اتّفاق افتاده‌اند، کنار یک‌دیگر قرار نمی‌گیرند، بلکه بر اساس روشی خاص مرتب می‌شوند که عاملی تعیین‌کننده موجب آن است. این عامل تعیین‌کننده است که رویدادها را بر اساس نظم‌وترتیب، تداوم، تکرار، بسامد، کانون‌های روایت، درون‌مایه و ساختار مرتّب می‌کند. از دید روایت‌شناسی این عامل تعیین‌کننده همان مفهوم گفتمان است که در محدودهٔ موقعیّت و رویدادهایی معیّن رخ می‌دهد.

روایت‌ها آمیزه‌ای از نشانه‌های زبانی هستند که «نشانه‌های روایت‌کردن» و «نشانه‌های روایت‌شده» را شامل می‌شوند (نمودار ۲)؛ بنابراین برخی نشانه‌های روایت‌کردن، به‌طور خاص به راوی اشاره می‌کنند و برخی به روایت‌شنو و برخی به کنشِ روایت‌گریِ راوی؛ به همین ترتیب، برخی نشانه‌های روایت‌شده، به‌طور خاص به شخصیّت‌ها مربوط می‌شوند، برخی به زمانِ کنشِ شخصیّت‌ها و برخی نیز به مکانِ کنشِ شخصیّت‌ها اشاره می‌کنند(پرینس، ۱۳۹۵: ۱۵). پرینس پیوند میان این دو سطح را «روایت‌گری»[۴]می‌نامد و شرح می‌دهد در هر روایتی، به ازای هر راوی، یک روایت‌گر وجود دارد (پرینس، ۱۳۸۷: ۳۲). بررسی رابطهٔ میان زمان وقوع روایت‌گری و

---

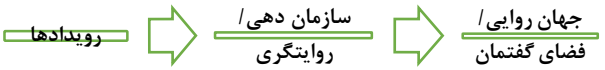
۱ Linguistic Order of Criteria
۲emplot
۳Storytelling
۴Narrativity

رویدادهای روایت‌شده، ما را به این نکته رهنمون می‌شود که روایت‌گر ممکن است، مقدّم (نقل)، هم‌زمان (درام) یا مؤخّر (روایی) بر رخدادها باشد.



نمودار ۲: نشانه‌های زبانی سازندهٔ اجزای روایت و نگاشت معنا، بر اساس دیدگاه پرینس/ منبع: نگارندگان

در متن روایی، رویدادها به روشی خاص (روایت‌گری) مرتّب و سازمان‌دهی (گفتمان) می‌شوند (Jahn, 2017)؛ لذا روایت‌گری به نوعی سازمان‌دهیِ رویدادها در قالب زمان، مکان، موقعیّت و بر اساسِ درون‌مایه‌ای خاص است.



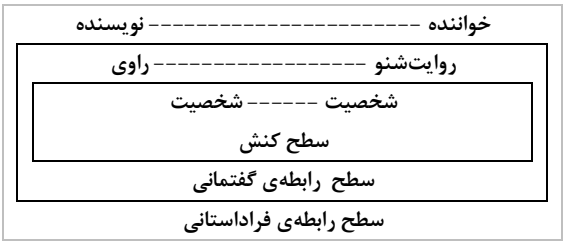
نمودار ۳: فرایند گفتمان بر اساس دیدگاه یان/ منبع: نگارندگان

از آنجا که «موضوع اصلی روایت چگونگی ارائهٔ برخی رویدادها است و نه خود آن رویدادها» (پرینس، ۱۳۹۵: ۲۱)، نشانه‌های روایت‌شده، همان عناصرِ روایی، یعنی شخصیّت‌ها، زمان و مکان هستند. پرینس ترتیب وقایع، نقطه‌دید پیش‌فرض‌ها و الگوهای گفتمانی را حاصل سازمان‌دهی رویدادها و معناها و مفاهیم را حاصلِ نشانه‌های روایت‌کردن (مقصد-هدف) می‌داند. مانفرد یان[۱] به پیروی از او و با تأکید بیشتری بر عنصرِ «شخصیّت»، داستان را پیرفتی[۲] از رخدادهای خرد دربارهٔ شخصیّت‌ها می‌داند و روایت را هر آن چیزی می‌داند که داستانی را از طریق متن، تصویر یا اجرا بیان کند. از نظرِ یان، روایت شکلی از رابطه میان خرده رخدادهایی

---

۱. Manfred Jahn, 1943
۲. Sequence

است که از تعامل میان شخصیّت‌ها پدید آمده است(Jahn, 2017). بر این اساس سه سطح رابطه در هر روایتی شکل می‌گیرد که یک سطح برون‌متنی و دو سطح درون‌متنی را شامل می‌شوند. سطح کنش در روایت، میان شخصیّت‌های داستانی رخ می‌دهد و سطح گفتمانی رابطهٔ مخاطب با داستان را شکل می‌دهد که درون‌متنی است. در مقابل، رابطهٔ میان نویسنده و مخاطب، سطحی غیر داستانی و واقعی را می‌سازد و شامل ارجاعات فراداستانی، نظیر زمینه‌های فرهنگی، سیاسی و تاریخی است که ارتباطی برون‌متنی است.



نمودار ۴: ارتباط برون‌متن و درون‌متن از منظر مانفرد یان/ منبع: (Jahn, 2005)

هم‌چنین مانفرد یان به‌جای الگوی دوسطحی گفتمان و داستان، الگوهای «روایت‌شناسی گفتمان» و «روایت‌شناسی داستان» را مطرح می‌کند که وصف شیوهٔ ارائهٔ داستان و نحوهٔ پیرنگ‌سازی است. او روایت‌شناسی داستان را تمرکز بر واحدهای کنش یا رخداد می‌داند که جریانی از رویدادها را در مسیری از درون‌مایه‌ها و انگیزه‌های شخصیّت‌ها، «پیرنگ‌سازی» کرده و سامان می‌دهد(یان، ۲۰۰۵: ۵۳). به باور یان، «روایت‌شناسیِ گفتمان» در حقیقت حاصل گزینش‌های مؤلّف در زمینهٔ شکل و ریخت روایت است که یک متن روایی، نمایشی یا سینمایی را پدید می‌آورند. این گزینش‌ها، در نهایت سبکی را شکل می‌دهند که در رابطه با راوی و روایت‌شنو، ضمن تحلیلِ متن، چارچوبِ فرهنگی و اجتماعیِ کنش‌ها و رخدادهای روایت را بافت‌سازی [آشکار] کند (یان، ۱۳۹۷: ۵۳).

۲-۲-۱- نشانه‌های روایتِ گذشته

گفتمان روایی در دلِ نظام زبان شکل می‌گیرد و چنانچه پیشتر اشاره شد، گفتمان حاصل برهم‌کنشِ داستان و مجموعه‌ای از نشانه‌ها در دستگاهِ زبان است. گفتمان روایی، ممکن است متنی شفاهی یا نوشتاری باشد که تسلسل و تناوبی از گفتمان راوی و گفتمان شخصیّت است(یان، ۱۳۹۷: ۱۴۵). بر این اساس گفتمان روایی را می‌توان حاصل گفتمان راوی[۱] و گفتمان شخصیّت[۲] دانست(Jahn, 2017). از نظر یان، راوی پنهان یا آشکار، همهٔ گزاره‌های کلامی،[۳] رویدادهای غیرکلامی، گزاره‌های ارزیابانه و تفسیری را سازمان‌دهی می‌کند. در برابر، شخصیّت به‌واسطهٔ عمل و کلام، رویدادهای خرد و کلان، روایت‌های ذهنی و مفهوم زمان، هر یک بخشی از این سازمان به‌حساب می‌آیند. (Ibid) به‌طور مثال، بازنمایی فرایندهای ذهنی شخصیّت‌ها، ادراکات و اندیشه‌ها، خاطرات، رؤیاها و احساسات، یکی از اساسی‌ترین چالش‌های روایت‌گری در بازنمایی واقعیّت می‌باشد.[۴]

۲-۲-۲- شخصیّت‌پردازی در رویدادهای کلامی

ارسطو در فنّ‌شعر، داستان (ترکیب وقایع) را بر شخصیّت برتری داده و معتقد است آن‌چه در تراژدی مقصد و غایب به‌شمار می‌رود، افعال (اعمال) و به‌هم آمیختن افعال است؛ چرا که تراژدی تقلید اشخاص (مردمان) نیست، بلکه بازنمایی اعمال از طریق ترکیب وقایع (داستان) است.

به این ترتیب ارسطو، روحِ تراژدی را داستان می‌داند و شخصیّت را در مرتبهٔ بعد قرار می‌دهد(ارسطو، ۱۳۹۶: ۱۲۳)، امّا تناقضِ آشکار در این است که این «اعمال آدمی [است که] شخصیّت او را به نمایش می‌گذارند... و اعمال آدمی ناشی از صفات و تجلیّات خلقی او بر بستر اجتماع است»(مکّی، ۹۵: ۳۲).

به این ترتیب داستان، زمینه‌ای برای بروز شخصیّت است. ریمون کنان بر این

---

۱. Narrator Discourse
۲. Character Discourse
۳. diegetic statements
۴. White, 1980 & Jahn 2017 & Cohn 1978

اساس در یک دسته‌بندیِ کلّی، چند شیوهٔ مطالعهٔ شخصیّت را در متن روایی، پیشنهاد می‌کند که ما آن را به‌طور مختصر در چهار دستهٔ کلاسیک، نشانه‌شناختی، واقع‌گرایانه و تلفیقی خلاصه و ارائه می‌کنیم. (جدول ۱)

جدول ۱: دسته بندیِ انواعِ کنش - شخصیت بر اساسِ آراءِ کنان/ منبع: نگارندگان

نظریهٔ نشانه‌شناختی (غیر کلامی- محاکاتی)	نظریهٔ واقع‌گرایانه (غیرمحاکاتی -کلامی)	دیدگاه کلاسیک (کنش‌گر)	دیدگاه تلفیقی (کنش – شخصیت)
اشخاص پاره‌های متن هستند. در این دیدگاه، شخص محو می‌شود و خاص‌بودگی خود را از دست می‌دهد.	اشخاص از میان رویدادها و کنش‌ها، استقلال یافته و سوایِ بافتی که در آن قرار دارند، استقلال می‌یابند.	اشخاص مجریانِ کنش‌ها هستند (Performer) و به واسطهٔ کنش و عمل، واجد صفت‌های روایی (خصلت) هستند.	بر اساسِ این‌که کنش در کانون توجّه باشد یا شخصیّت، اشخاص تابعیّت دوگانه دارند.

این دسته‌بندی بیش‌وکم در ارتباط با مطالعهٔ شخصیّت در روایت‌های فراتاریخ‌نگارانه مصداق دارد:

شخصیّت‌ها در روایت‌های فراتاریخی گاه به مثابهٔ بخشی از متن، خالی از فردیّت (نمادین) و محاکاتی هستند که با دیگر پدیده‌های متن آمیخته و در نظامِ نشانه‌ایِ متن، محو و مستحیل شده‌اند تا با تأکید بر لایه‌های «ناشناخته» و «کلّیِ انسانی»، ابعادی نمادین از بشر را بازنمایی کنند. آن‌ها نه کاملاً داستانی و نه کاملاً دراماتیک و نه کاملاً حقیقی؛ بلکه پیشاانسانی هستند و خواننده در رویارویی با آن‌ها، «گویی در مایعی به ناشناختگیِ «خون»، فرو می‌رود و تا پایان در آن شناور باقی می‌ماند»(کنان، ۱۳۸۷: ۴۴). شخصیّت به مثابهٔ نماد، جزئی در میانِ کل (متنِ روایی) است که اگرچه «منِ» مستقلّ خود را دارد، امّا در کلّی (جهانی) که به طور پیش‌فرض اصل و اساس گرفته شده، ادغام گردیده است. مصداقِ چنین اشخاصی را در تئاتر ابزورد یا نمایش‌هایِ آئینی می‌توان ردیابی کرد که شخصیّت با متن یکی شده و اگرچه بدونِ کلام هستی نمی‌یابد، امّا ماهیّتی غیرکلامی و محاکاتی دارد.

اشخاص در روایتِ فراتاریخ‌نگارانه، گاه واجدِ هویّتی مستقل هستند که حاصلِ کنش‌ها و رخدادهای متن است. این ویژگی، از یک سو شخصیّت را در بافتی که در

آن قرار گرفته توصیف می‌کند و از سویِ دیگر، بیرون از بافتِ متن روایی نیز به او مشروعیّت می‌دهد: «چه بسیار مواقعی که بدون به‌خاطر آوردن حتّی یک کلمه از متن، شخصیّت‌هایی را به وضوح به خاطر می‌آوریم»(Chatman, 1978: 118)؛ اگرچه چنین تعریفی را دربارهٔ شخصیّتِ واقع‌گرایانه و گاه تاریخی می‌توان به موارد بی‌شماری تعمیم داد، امّا شاید ملموس‌ترین شخصیّتی که بشود یادآور چنین توصیفی باشد، راسکولنیکف در رمان جنایت و مکافات باشد که التهاباتِ روحیِ او از یک‌سو، شخصیّت را کاملاً در بافتِ جامعه‌ای که در آن [در رمان] توصیف شده است، تصویر می‌کند و از سوی دیگر، ارجاعی است به چارچوب‌های تاریخیِ عصرِ داستایوسکی؛ عصری که روسیه در اواسطِ قرنِ نوزدهم دچار تحوّلات عظیم و التهاباتِ فراوانی شده بود. هم‌چنین، شخصیّت ایوانف، در نمایشنامه‌ای به همین نام از آنتوان چخوف، که او نیز دچار التهاباتِ درونی و آشفتگی در روابط اجتماعی است که بیش‌وکم برآیندِ رویدادهای درون نمایشنامه و شرایطِ تاریخی و اجتماعیِ بیرون از متن می‌باشد.

گاهی شخصیّت به مثابهٔ عنصری ساختاردهنده، اجزایِ روایتِ فراتاریخ‌نگارانه را به یکدیگر مربوط می‌سازد و رخدادها را منسجم، آشنا و معنادار می‌سازد. ارسطو چنین نقشی برای اشخاص در تراژدی می‌پسندد و آن‌ها را مجریانِ اعمال و افعال بر صحنهٔ نمایش می‌داند؛ در واقع آن‌ها تقلیدکارانی هستند که از اشخاصی دیگر تقلید نمی‌کنند، بلکه از اعمالِ اشخاصی دیگر تقلید می‌کنند؛ بنابراین به مثابهٔ کنش‌گرانی هستند که نقش می‌پذیرند و به واسطهٔ نقشی که پذیرفته‌اند، واجدِ صفتی روایی می‌شوند: حسود، بدجنس، فریب‌کار، عاشق، مجنون، ساده‌دل و.... به این ترتیب، «شخصیّت‌ها از دلِ متن سربرمی‌آورند و به واسطهٔ کنش‌هایِ خود، روایت را پیش می‌برند»(کنان، ۱۳۸۷: ۵۳). در این دیدگاه، از انسان مرکزیت‌زدایی شده و به عمل و کنشِ اشخاص اصالت داده می‌شود.

در برابرِ این نگرشِ کلاسیک، ایدهٔ تلفیقی قرار دارد که به تابعیتِ دوگانهٔ شخص و عمل، هم‌زمان اصالت می‌بخشد(Kenan, 1983: 36)؛ به این معنا که هرگاه کنش در کانون توجّه است، اشخاص تابعِ کنش‌های مورد مطالعه قرار می‌گیرند و هرگاه شخص کانون توجّه است، کنش‌ها را تابعِ اشخاص مورد مطالعه قرار می‌دهیم. این

نظرگاهِ کنان، به‌نظر می‌رسد که ریشه در دیدگاهی دارد که افلاطون پیرامونِ صورتِ تلفیقیِ بیان، مطرح می‌کند.

اگر دیدگاهِ کلاسیک (ارسطویی) را که به تقلید از عمل اصالت می‌دهد، کنار بگذاریم، از برآیندِ سه دسته‌بندیِ دیگر می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که شخصیّت‌ها چه پاره‌هایی از متن باشند (دیدگاه نشانه‌شناختی)، چه مستقل از متن باشند (دیدگاه رئالیستی) و چه تابعِ خواسته‌ها و کنش‌ها باشند (دیدگاهِ تلفیقی)، در هر صورت، با اعمال و احساساتشان تعریف می‌شوند (پرینس، ۱۳۹۵: ۷۷) و در یک نظرگاهِ فراتاریخی، عمل، احساس و اندیشهٔ شخصیّت‌ها، همچنان‌که به حال و زمانه‌ای که در آن روایت می‌شوند، معطوف است، به بازنماییِ موقعیّتی تاریخی می‌انجامد.

در روایت فراتاریخی، شخصیّت‌ها از طریقِ کنش‌ها و افعالِ خود، گاه نقشی محاکاتی، گاه کلامی و گاه در فاصله‌ای میان فردیّت و امر نمادین می‌ایستند و ویژگی و کیفیّتی توصیف‌ناپذیر و تعریف نشدنی را بازتاب می‌دهند.

آسیابان: همهٔ زندگی‌ام خوابِ آشفته‌ای بود. در چنین آسیای ویرانه که از پدرانِ پدر به من رسید، جز خوابِ آشفته چه باید دید؟

موبد: این‌گونه خواب را در چنین دمِ روز که نه روشن است و نه تاریک؛ و زمان نه به سوی روز می‌رود و نه شب، بی‌گمان پیغامی است(بیضایی، ۱۳۹۳: ۲۴).

۲-۲-۳- زمان – مکان

زمان یکی از مهم‌ترین عوامل در تجربه و درک بشر از واقعیّت و خیال است؛ چراکه وقایع در دل زمان رخ می‌دهند. هنگامی که از زمان در متن روایی سخن می‌گوییم؛ در واقع از دو مقولهٔ متفاوت، زمانِ متن و زمانِ داستان سخن گفته‌ایم که یکی از آن‌ها کیفیّتی ذهنی و قراردادی و دیگری کرونولوژیکال دارد. «زمان داستان، بر اساس توالی رویدادها و خطی است، اما زمان متن روایی، حجمی و چند بُعدی است»(کنان، ۱۳۸۷: ۶۳). زمان خطی داستان، شامل محدودهٔ رخدادنِ رخدادهای اصلی است و زمان حجمی ترکیبی از زمان خطی، پیش‌نگری‌ها و پس‌نگری‌ها است؛ به‌عبارتی، زمان حجمی از شکستن و خرد کردن زمان خطی و گسترش آن در فراسویِ زمان گذشته و آینده شکل می‌گیرد. ژنت نام این هنجارشکنی را

زمان‌پریشی[۱] گذارده است.

او با تقسیم‌بندی روایت بر پایهٔ زمان به سه جزءِ روایت اصلی (هم‌زمان با عمل)، روایت پس‌نگر،[۲] روایت پیش‌نگر،[۳] جامع‌ترین بحث‌ها را ذیلِ ناهماهنگی‌های زمانِ داستان و زمان متن مطرح می‌کند؛ در حقیقت «گذر به گذشته» و «گذر به آینده»، تداعی و انتظاری –تاریخی- هستند که بر اساس فضاهای ذهنیِ حاکم بر متن، مفاهیمِ استعاری را پدید می‌آورند. این تکنیک، روایت یا روایت‌هایی را در دل روایت اصلی یا اول پدید می‌آورد. چنین حالتی وقتی رخ می‌دهد که شخصیّتی در داستان شروع به گفتن داستان خودش می‌کند و روایتی به روایت اصلی می‌افزاید. یا قصّه‌ای درون قصّه می‌آفرینند. در این معنا، روایت اصلی، «قاب»[۴]یا «قالب»[۵]و روایت فرعی «درونه»[۶] یا «زیر روایت»[۷]است(Bal, 1981: 43).

۲-۲-۳-۱- زمان پریشی

زمان پریشی یا انحرف از ترتیب زمانی رویدادها، در تقابل با زمانِ واقعی و زمانِ گفتمانی که به ترتیب به مدّت زمانی که طول کشیده تا رویدادی رخ بدهد و مدّت زمانی که طول کشیده تا رویدادی بیان شود، قرار می‌گیرد.

جدول ۲: انواع زمان در روایت بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت/ منبع: نگارندگان

زمان واقعی	مدّت زمانی که طول کشیده تا رویدادها رخ بدهند.
زمان پریشی	انحراف ترتیب زمان از زمان اصلی به گذشته یا آینده.
زمان گفتمانی	زمانی که صرف بیان چگونگی رویدادها شده است.

زمان پریشی در روایت می‌تواند با زمان واقعی و زمانِ گفتمانی درآمیخته و

---

۱. Anachronisme
۲. Retroversion
۳. Anticipation
۴. frame
۵. matrix
۶. embedded
۷. hyponarrative

منشوری از زمان، صدا (بازنمایی گفتارِ غیرمستقیمِ آزاد) و شخصیّت را بیافریند. در نمایشنامۀ یک *دقیقه سکوت* مصداق این ویژگی را می‌توان دید:

هستی با هندی‌کم از بچّه تصویر می‌گیرد.

هستی: امروز یازده شهریور هزاروسیصدوهفتادوهفت و تو الان تقریبن دوسالته. به من خیره شدی و سال‌ها بعد، بیست سالِ بعد، یا حتّی چهل یا پنجاه سالِ بعد، تو می‌تونی لحظه‌ای رو تماشا کنی که ما داریم الان ثبت می‌کنیم. [زوم می‌کند روی پای بچّه] پاهای کوچولوتو می‌بینی؟ [زوم می‌کند روی دست بچّه] این هم دست‌های کوچولوت. سهراب تو نمی‌خوای یه چیزی بگی؟ [نمای نزدیک از سهراب]

سهراب: سلام دنیای عزیزم

هستی: به دوربین نگاه کن عزیزم

سهراب: [رو به دوربین] سلام دنیای عزیزم. خوش‌حالم که تو سال‌ها بعد می‌تونی تصویر کودکی‌تُ ببینی. خیلی دلم می‌خواست وقتی بچّه بودم، برای من هم چنین اتّفاقی می‌افتاد، امّا من از کودکی‌م هیچی ندارم جز چندتا عکس. این پیشنهاد هستی بود که ازت فیلم بگیریم. مطمئن باش از این به بعد لحظه لحظۀ زندگی‌تُ ثبت می‌کنیم. می‌دونم که سال‌ها بعد خیلی خوش‌حال می‌شی از این کاری که کردیم. من برات آرزوی خوشبختی می‌کنم عزیزم. مطمئنّم زمانی که تو بزرگ شدی، زمانی که هم‌سن من شدی، دیگه وضع مثل الان نیست. به تو حسودی می‌کنم عزیزم. (یعقوبی، ۱۳۹۴: ۴۹).

در نمایشنامۀ *یک‌دقیقه سکوت*، بهره‌گیری از این تکنیک ضمن آن‌که دو سطح روایی ایجاد کرده است و روایتِ دومی را در دل روایت اصلی قرار داده، هم‌زمان با تلفیقِ نشانه‌هایی از واقعیّتِ تاریخی، ابعاد گسترده‌تری در جهت ایجاد لایه‌های زبانی به متن بخشیده است.

جدول ۳: فرایندِ ایجاد زمان‌پریشی از خلال روایت/ منبع: نگارندگان

روایت اصلی	هستی + سهراب + دنیا (دوساله)	حال (هم‌زمانی روایت و عمل)
روایت دوم	صدای هستی + صدای سهراب + دنیا (بیست‌ودوساله)	آینده (پیش‌نگرانه)

هم‌چنین آمیزشِ زمان واقعی با زمان گفتمانی در این قطعه، که به محوِ مرزهای

زمانِ حال و آینده انجامیده است، کیفیّتِ تازه‌ای پدید آورده که برآمده از تخیّل و انتخابِ شخصیّت‌های اصلی (هستی و سهراب) است. به این ترتیب، زمان کارکردِ شخصی و خُرد پیدا کرده و وارد حیطه‌ای از اختیاراتِ اشخاص نمایش شده است. آن‌ها به میل و انتخاب خود مرزهای قطعی زمان را شکسته و آن را به بازی گرفته‌اند. بارِ واقع‌نمایی یا باورپذیریِ این مواجهه بر دوشِ صدای شخصیّت‌ها و در واقعِ کلام است. آن‌ها با گفتنِ عباراتی، در ساختن چنین اعتمادی نقش دارند.

.... مطمئنّم زمانی که تو بزرگ شدی، دیگه وضع مثل الان نیست. به تو حسودی می‌کنم عزیزم.

یا

.... تو می‌تونی لحظه‌ای رو تماشا کنی که ما داریم الان ثبت می‌کنیم(همان: ۴۸ - ۴۹).

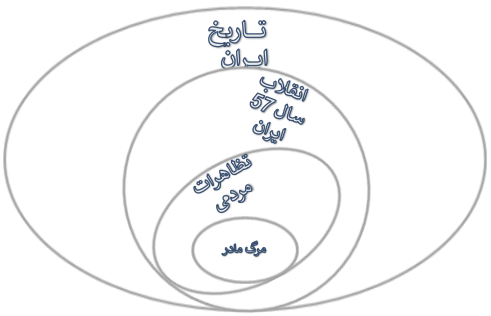
می‌توان نتیجه گرفت که میان زمان واقعی و زمانِ شخصی، روندی کلّی از گذرِ زمان وجود دارد که ابعاد و کیفیّتی چند بُعدی و حجمی به روابط زمانی در یک متنِ روایی می‌بخشد. در نگره‌ای فراتاریخی، چنین کیفیّتی می‌تواند زمینهٔ شکل‌گیریِ معناهایی به واسطهٔ نشانه‌هایی همچون روابط زمانی، درکِ فاصله، عمقِ زمان و حسِّ پیوستگی و انسجام باشد تا ضمن این‌که امرِ کلانِ تاریخی به امرِ کوچک، شخصی و روزمرّه بدل می‌شود، به برساخت مفاهیم استعاری نیز بیانجامد. این ویژگیِ نسبت با گذشته را تنها «خاطره» پدید می‌آورد که بر اساس آن‌چه فروید بیان داشته است، بخشی از «حافظهٔ جمعی» است؛ چرا که «بازگویی خاطرات، اوّلین گامِ ارتباط میان حافظهٔ فردی و جمعی است»(ریکور، ۱۳۷۳: ۷۲). حافظهٔ جمعی، اگرچه مفهومی روان‌شناختی است، امّا قادر است فرایند کارکردِ روایت را در فهمِ انتقادی، درکِ تازه و رویارویِی ما با حقایقِ تاریخی شرح دهد(White, 1978: 113).

یه گلولهٔ سرگردان، میون هزار گلولهٔ سرگردان. تو اون شلوغی معلوم نیست از کجا اومده و از کدوم اسلحه شلیک شده. گلوله صاف می‌خوره به سرِ مامان که نشسته تو ماشین. بابا دو تا بستنیِ گل‌وبلبل می‌گیره. از مامان مثل رودخونه خون می‌ره. یکی دو

سال قبل از انقلابه(ثمینی، ۱۳۹۶: ۴۱).

راوی این قطعه، ماهان است که چند دقیقه پس از مرگِ مادر، به‌دنیا آمده است. او با روایتی از گذشته، ضمن بیانِ احوالات امروزِ خود که متأثّر از گذشته و آن اتّفاق است، در حالِ تبدیلِ امری تاریخی و کلان به مسئله‌ای شخصی، خاطره‌گونه و در ظاهر کوچک است. او ناخودآگاه با بیانِ جزئیّاتِ آن رخداد، به مقایسه و تقابلِ امر کلان و خردِ تاریخی می‌پردازد و از پیوندِ ابدیِ روزگارِ امروزش با گذشته‌ای که نقشی در آن نداشته، می‌گوید.

بعد از مرگِ مادر [رویا]، پدر [آزاد] همهٔ نشانه‌های مادر را آتش می‌زند، به غیر از یک ساعت. ساعت اولین چیزیه که برای این خونه می‌خرن و تنها نشونه‌ای از نشونه‌های مامان که بابا آتیشش نمی‌زنه(همان).



نمودار ۵: فرایندِ تبدیل امرِ کلان به امرِ شخصی در نمایشنامهٔ «خانه»

به این ترتیب ساعت که یک نشانهٔ خاطره‌گون و شخصی از مادر است، به استعاره‌ای از زمانی چند بُعدی بدل‌می‌شود که شخصیّت چه بخواهد و چه نخواهد، گریزی از بودن و تأثیرپذیرفتن در روایتی که از طریقِ آن [زمان] شکل گرفته، ندارد. امّا از آنجاکه خاطره، امری فردی است، توضیحِ رابطهٔ آن با مفهومِ حافظهٔ جمعی، بسیار پیچیده می‌شود. خاطراتِ شخصی در یک چشم‌اندازِ کلان، تصویری پیوسته ایجاد می‌کنند که «می‌توان گفت همان کارکردِ تاریخ است که فراسوی یادها و

خاطره‌های شخصی[۱] پیوستگی و یکپارچگی[۲] ایجاد می‌نماید»(ریکور، ۱۳۷۳: ۷۲).

آن‌چه ماهان روایت می‌کند به‌عنوان خاطره‌ای شخصی، از یک‌سو پس‌گردی به گذشته یا پس‌روی در زمانِ روایی است و از سویی تداعیِ خاطراتی است که روایت را در زمان به جلو پیش می‌برد و هم‌زمان در پیوند با خاطرات جمعی نیز قرار می‌گیرد. «این خاطره‌ها به حکایت تاریخیِ جامعه‌ای تعلّق دارند که من عضوی از آن می‌باشم. پس ما با نظامی اجتماعی نیز سروکار داریم»(همان).

۲-۲-۴- مکان - روایت

مکان در روایت شامل همهٔ مکان‌هایی است که حوادث داستان در آن اتّفاق می‌افتد. از دیدگاه چتمن مکان در روایت شامل صحنه‌هایی است که خواننده در طول روایت به آن سرک می‌کشد(Chatman, 1989: 102). مکان داستان که گاه از آن به صحنه‌پردازی نیز یاد می‌شود، پس‌زمینه‌ای است که موجب می‌شود، افعال و اعمال شخصیّت‌ها در آن به‌درستی ادراک شود؛ لذا «مکان روایت‌گری گاهی کارکرد درون‌مایه‌ای و ساختاری دارد و ابزار شخصیّت‌پردازی است»(پرینس، ۱۳۹۵: ۳۸). با این‌حال پرینس تأکید می‌کند که بدون مشخّص کردن روابط زمانی در یک رویداد عملاً نمی‌توان آن‌را روایت کرد، امّا اگر رابطهٔ مکان روایت‌گری و رویداد ذکر نشود، باز هم روایت امکان‌پذیر است. «نمونه‌هایی از این مورد را می‌توان در نمایشنامه‌هایی یافت که در زمان–مکان وقوع رخدادهای آن نامشخّص است یا دست‌کم در عالمی ورای جهان طبیعی رخ می‌دهد. شرط درک این‌گونه روایت‌ها تجربهٔ زیسته در بافت فرهنگی مشترک است که پس‌زمینهٔ خلق آن‌ها بوده است»(قلی‌پور، ۱۳۹۵: ۸۵). از نظر هایدن وایت زمان–مکان، بخشی از نظم زبان و در تعامل با رویدادها قرار می‌گیرد؛ لذا، به دیدگاه پرینس مبنی بر این‌که کارکردی درون‌مایه‌ای و ساختاری دارد، نزدیک است. «این زمان معطوف به گذشته‌ای[۳] است که در حال حضور دارد و تلاش می‌کند رویداد(هایی) را بازنمایی کند که پیش از شروع خط داستانی، رخ

---

۱ Fragmentarily
۲ The Whole
۳ Retroversion

داده‌اند»(Jahn, 2017). *زمستان ۶۶* (یعقوبی، ۱۳۹۰)، *مصاحبه* (رحمانیان، ۱۳۷۸) و *خواب در فنجان خالی* (ثمینی، ۱۳۹۰) مواردی از این نوع می‌باشند که در آن‌ها تجربهٔ زمان امری اجتماعی–تاریخی است؛ لذا در تعامل با حافظهٔ تاریخی و حافظهٔ جمعی، مفاهیمی از زندگی اجتماعی را بازتاب می‌دهند.

۲-۲-۵- داستان‌سرایی[۱]

مسئلهٔ داستان بیان رویدادهای واقعی، چنان‌که رخ داده‌اند، نیست. آن‌چه در داستان‌سرایی اهمیّت دارد، چگونگی ارائهٔ رخدادها است. از سوی دیگر، گفتمان روایی در قالب یک نظمِ مشخّص، رویدادها را در هم تنیده و می‌کوشد تا در پسِ رویدادهای واقعی، چنان‌که اسناد تاریخی ثبت و ضبط کرده‌اند، داستان واقعی[۲]را کشف کند. وایت در سال ۱۹۶۹ در رسالهٔ *رسالت تاریخ*[۳] می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که چرا باید تاریخ را خواند. سپس در سال ۱۹۷۳ در رسالهٔ *فراتاریخ*، با تکیه بر چرخش زبان تلاش می‌کند به این سؤال پاسخ دهد که چرا تاریخ‌نگاری نمی‌تواند راهی برای مکاشفه از دل اسناد تاریخی باشد و چگونه روایت‌گری و داستان‌سرایی می‌تواند راهی بر این مانع بگشاید. وایت در سال ۱۹۸۰ در مقالهٔ دیگری با عنوان *اهمّیت روایت در بازنمایی واقعیّت*[۴] این سؤال را مطرح می‌کند که چه امید یا انگیزه‌ای ما را بر آن می‌دارد که حوادث و رویدادها را در قالب داستان و درام درآورده و از آن مهم‌تر با فانتزی و خیال در آمیزیم؛ در حالی‌که می‌شود گذشته را در کتاب‌های تاریخی به شکل تاریخ مکتوب و رسمی حفظ کرد(White, 1980: 8). هایدن وایت از آرزو و تمایل انسان برای تحقّق آزادی در گرو گفتمانِ روایی سخن رانده و شرح می‌دهد که کلید معمّایِ فراتاریخ و گفتمان روایی، در عملکرد فرهنگیِ گفتمان (مفاهیم) و انگیزه‌های روانیِ آن (علّت‌ها) است. (Ibid) او تأکید می‌کند بشر نه تنها دچار یک ضرورت جهانی برای روایت رویدادهاست، بلکه

---

۱. storytelling
۲. true story
۳. The burden of history
۴. The Value of Narrativity in thr Representation of Reality

به گفت‌وگو پیرامون آن‌ها نیاز دارد؛ به نحوی که در قالب گفتمان به جنبه‌هایی از رویدادها پرداخته شود که مورد غفلت واقع شده‌اند. این‌گفتمان، در ساختِ تاریخ رسمی و مکتوب نمی‌گنجد، بلکه در فراسوی آن جریان دارد.

۲-۲-۶- پیرنگ‌سازی[۱]

وایت در ادامه تاریخ‌نگاری را بستر و زمینهٔ تحقّق پیوند روایت و گفتمان ذکر می‌کند، به این دلیل که انسان همواره تمایل دارد، پیرامون وقایع گذشته داستان‌سرایی کند (Ibid:1980). از این حیث، چالشِ میان داستان واقعی و واقعیّت به واسطهٔ داستان‌سرایی و پیرنگ‌سازی، تبدیل پس‌زمینهٔ تاریخ به متن روایی به واسطهٔ زبان است؛ «به گونه‌ای که صنعت ادبی، جایگزین الگوی تاریخی شده و گفتمانی را شکل می‌دهد که در آن تاریخ پروژه‌ای ناتمام[۲]است که غور در آن ضرورت رسیدن بشر به آگاهی می‌باشد»(همان: ۹). با مرورِ آرای ژرار ژنت، ریمون – کنان، مانفرد یان و هایدن وایت پیرامون گفتمان و روایتگری، در خواهیم یافت که روایتگری،[۳] گفتمان روایی[۴]و داستان‌سرایی،[۵] ناظر بر یک مفهوم بیش و کم واحد می‌باشد که همان «عمل روایت‌کردن و داستان‌گویی برای مخاطب»(ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۵) است. وایت این فرایند را تحت عنوان پیرنگ‌سازی به چهار شیوهٔ اصلی در داستان‌سرایی مجزّا می‌کند. (جدول ۴)

جدول ۴: الگوهای پیرنگ‌سازی بر اساس نظریه‌ی فراتاریخ/ منبع: (White, 1978)

الگوی داستان‌سرایی/ پیرنگ‌سازی	*الگوی استدلال/ تبیین*	*الگوی دلالت تاریخی/ معنا*
رومانس	فُرمال	آنارشیستی
هجو	ارگانیک	محافظه‌کار
کمدی	مکانیکی	رادیکال
تراژدی	زمینه‌گرا	آزادانه

۱emplot
۲Unfinished Stories
۳Narrativity
۴Narrativizing Discourse
۵Storytelling

به این ترتیب، پیرنگ‌سازی بر چهار وجهِ رمانتیک، ساتیر، کمدی و تراژیک طبقه‌بندی می‌شود (جدول ۵). از این حیث روایت‌های تاریخی و ادبی هر دو واجد پیرنگ هستند؛ با این تمایز که تاریخ‌نگار، علاوه بر پیرنگ از دو عامل استدلال و ضرورت‌های ایدئولوژیکی نیز بهره می‌برد و الگوهایی دلالت‌گرانه بر مبنایِ ایده‌های مشخّص، می‌سازد؛ در حالی‌که معیارهای سنجشِ ادبی، مفاهیم ثابتی نیستند و در دوره‌های مختلف تغییر می‌کنند. از این حیث الگوی داستان‌سرایی، قدرتی را که در صدد است قواعد گفتمان‌های مخالف را –در هر دوره‌ای از تاریخ– بشکند، بی‌اعتبار ساخته و به تفسیرهایِ مختلف (صداها) اعتبار می‌بخشد؛ در واقع وایت معتقد است «متن ادبی، مانند متن تاریخی، خنثی نمی‌باشد، بلکه بازنماییِ ستیز میان قدرت و مقاومت است و از این حیث انعکاس صداهای خاموش، سرکوب‌شده و به حاشیه رانده شده» می‌باشد (نقل به مضمون نجف‌زاده؛ حافظی، ۱۳۹۵: ۶۳- ۶۴)؛ به بیانی، فراتاریخ‌نگاری، داستان‌سرایی را الگوی گفتمان تاریخی دانسته که می‌کوشد رؤیای آزادی بیان را تحقّق بخشد.

۳- نتیجه‌گیری

روایتگری از منظر فراتاریخ‌نگاری، مشروعیّت‌زدایی از صدای مورّخ در روایتِ رسمی از تاریخ و هم‌چنین برقراری رابطه‌ای گفتمانی میان حال و گذشته است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد نمایشنامه به واسطهٔ دو جنبهٔزبانی و روایی، قادر است، رخدادهای گذشته را از یک‌سو در قالب نشانه‌هایِ روایت‌گری، مانند شخصیّت، کنش، زمان، مکان و داستان و از سویِ دیگر در قالبِ فرایندِ ارتباط میانِ آن‌چه در گذشته رخ داده و آن‌چه امروز فهم می‌شود، در آورده و از طریقِ گفتمان، به بازنماییِ مفاهیم بپردازد. از آنجاکه داستان‌سرایی و پیرنگ‌سازی قادر است، قواعد گفتمان‌های تک‌صدای پیرامون رویدادهای گذشته را برهم زده و از خلال موقعیّت‌های اجتماعی زمان حال، وقایع گذشته را بازروایت و فهم نماید، این مفاهیم از درون کنش‌های فرهنگی و اجتماعی که منشاء آن فراتر از متن است، خود را آشکار می‌سازند. از منظر روایت‌شناسی، داستان‌سرایی انسان را پاره‌ای از گذشته

قلمداد کرده و امکان آزادی عمل به او می‌بخشد. فراخواندن گذشته در قالب شخصیّت‌های نمایشی که به راحتی مخاطب را با خود همراه می‌سازند، به مفهوم به عمل درآوردن تاریخ است که در برابر دیدگاه‌های تفسیرگری که به دنبال یک خط مشی مشخّص از گذشته تا به امروز می‌باشد، قد علم می‌کند. بر اساس شواهد به‌دست آمده در این پژوهش، وقایع و رویدادهای گذشته به واسطهٔ نشانه‌هایی هم‌چون روابط زمانی، درکِ فاصله، عمقِ زمان و حسّ پیوستگی و انسجام میان حال و گذشته ادراک می‌شوند. از این حیث گفتمانِ فراتاریخی به مثابهٔ شیوه‌ای برای اندیشیدن پیرامونِ گذشته و اعمال انسان‌ها، از دو جنبه تحقّق می‌یابند: نخست نشانه‌های روایتگری است که عناصر روایی مانند شخصیّت، کنش، زمان، مکان و داستان‌ها را شامل می‌شوند و دیگری فرایند ارتباط و خیال است که مفاهیم زبانی و معناها را می‌سازند.

کتابشناسی

۱- ایگلتون، تری، (۱۳۶۸)، ***پیش درآمدی بر نظریه‌های ادبی***، عبّاس مخبر، چاپ سوّم، تهران: مرکز.

۲- بیضایی، بهرام، (۱۳۹۳)، ***مرگ یزدگرد***، چاپ یازدهم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

۳- پرینس، جرالد، (۱۳۹۵)، ***روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت***، محمّد شهبا، تهران: مینوی خرد.

۴- ثمینی، نغمه، (۱۳۹۶)، ***خانه***، تهران: نی.

۵- ریکور، پل، (۱۳۷۳)، ***زندگی در دنیای متن: شش گفتگو یک بحث***، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: مرکز.

۶- ریمون کنان، شلومیت، (۱۳۸۷)، ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

۷- زرّین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۶)، ***ارسطو و فنّ شعر***، چاپ دهم، تهران: مروارید.

۸- ژنت، ژرار، (۱۳۸۸)، ***نظم در روایت، گزیدهٔ مقالات روایت، مارتین مک‌کوئیلان***، ترجمهٔ فتّاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

۹- قلی‌پور، زهره، (۱۳۹۵)، ***«بازتاب حافظهٔ جمعی در نمایشنامه‌های اسطوره‌ای و مذهبی با تمرکز بر متون نمایشی سه دههٔ اخیر ایران»***،پایان‌نامه جهت اخذ درجه کارشناسی‌ارشد، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۱۰- مکّی، ابراهیم، (۱۳۹۵)، ***شناخت عوامل نمایش***، چاپ یازدهم، تهران: سروش.

۱۱- نجف‌زاده، مهدی؛ حافظی، سیدمرتضی، ***(۱۳۹۵)، «برابرخوانی هایدن وایت و گرین بلات در خوانش متون سیاسی»***، فصلنامهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، سال اوّل، دورهٔ اوّل، شماره پیاپی ۱، صص ۴۹ -۷۴.

۱۲- همیلتون، گری‌جی و دیگران، (۱۳۹۵)، ***تاریخ‌نگاری و جامعه‌شناسی تاریخی***، ترجمهٔ هاشم آقاجری، تهران: کویر.

۱۳- یان، مانفرد، (۱۳۹۷)، ***روایت‌شناسی***، ترجمهٔ محمّد راغب، تهران: ققنوس.

۱۴- یعقوبی، محمد، (۱۳۹۴)، ***یک دقیقه سکوت***، تهران: افراز.

15- Bal, Mieke, (1981), ***"Notes on narrative Embedding".*** Poetics today: 41-59

16- Burke, Peter, (2013), ***"Metahistory: Before and after"***, Emmanuel College, Cambridge, UK, Published online.

17- Chatman, Seymour, (1980), "**Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film"**. Publisher: Cornell University Press; New edition edition.

18- Domanska, Ewa, (1998), ***Hyden White: Beyand Irony***. History and theory/ Volume 37**,** Issue 2

19- Jahn, Manfred, (2017), **Narratology: A Guide to thr theory of Narrative. English Department**, University of Cologne.

20- Kammen, M, (1995), **Review of Frames of Remembrance**. Historical Theory. No34.

21- Kenan- Remmon, shlomith, (1983), **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, Routledge, Reprinted 2001.

22- Paul, Herman, (2011), ***Hayden White***, London, Polity Press.

23- White, Hayden, (1978), **Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism, Baltimore** : Johns Hopkins University Press.

24- White, Hayden. "**The Value of Narrativity in the Representation of Reality"**, (1980), source: Critical Inquiry, vol. 7, No. 1, On Narrative pp. 5-27.