



Narrative Mechanism in the Theater and Drama, and Theory of Postmodern Narratology

Sadeq Rashidi^{*1}, Majid Sarsangi²

Abstract

This article has been written with the aim of examining and analyzing the mechanisms of narrative structure in modern, post and modern dramas. Since the subject of narrative is primarily concerned with the study of fiction and in the world of drama the main indicator is based on the centrality of the concept of action and the applicability of the play text, the subject of narrative in drama has been a source of theoretical challenges. So, in this article, with the analytical-comparative method, postmodernism in drama has been studied from the perspective of postmodern narratology, and at the same time, the question of whether postmodern narratology exists or not has been analyzed and examined. In fact, the main findings of this article in an analytical process address the challenges of justifying postmodern theory and show that classical and modern narrative structures are still the mainstay of drama writing trends in the world, although this article focuses on important types of drama narrative structures. However, the findings of the article show that, even with the expansion of the concept of post-dramatic theater and counter-textual and visual genres, dramatization based on linear and vertical narratives is still one of the narrative structures in the world of dramatic literature and understanding the mechanisms beyond literature. Theatrical requires

Received: 16/01/2022

Accepted: 01/06/2022

* Corresponding Author's E-mail:
s.rashidi@cfu.ac.ir

1. Assistant Professor, Department of art Education, Farhangian University, Tehran, Iran.
<http://orcid.org/0000-0001-5345-3482>

2. Associate Professor, Faculty of Dramatic Arts and Music, Department of Dramatic Literature, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0001-8746-661x>



the analysis of narrative methods in drama and its obvious differences with fiction.

Key words: Drama, literature, narrative, theater, modern, postmodern.

1. Introduction

We can study dramatic literature from two perspectives, first based on technical theories regarding dramatic literature or theater theories and also theories regarding linguistic studies and then based on philosophical attitude. Dramatic logic is actually the result of the study of dramatic literature from the perspective of dramatic and linguistic theories, which tries to distinguish it from any other linguistic and literary system and to prove this logic, it refers to the humanistic origins effective in the emergence of such literature. The nature and philosophy of drama has an independent structure and characteristics, and its generalization to other different linguistic fields, especially fiction, poetry, and Persian literary texts, is a theoretical and intellectual mistake. Drama and dramatic are not neutral or merely descriptive words in a specific sense, but when we talk about drama and when we mention the adjective dramatic, we mean a special understanding of these two terms. Based on this, understanding the world of dramatic literature - regardless of the postmodern changes and the weakening of the tendency towards the logical and scientific bases of drama writing in recent decades, from which sometimes absurd comedies have been written - requires addressing and paying attention to these two theoretical fields. Having said that, dramatic literature based on dramatic logic has a narrative structure, but not necessarily in the sense of narrative in fiction literature, rather this narrative structure is derived from the role of fictional elements in drama. In fact, the structure of the story in the drama is the platform for the formation of the narrative in the drama, but in accordance with the dramatic logic, which in this article we will analyze the mechanisms of such narrative structures in the world of drama.



Research Question(s)

Is there postmodern narratology?

Can the drama structure be narrative?

2. Methodology

The research method in this article is analytical-comparative

3. Results

Postmodern drama is never bound by the linear and logical systems of modern and classical dramas, and the linguistic structure of the drama moves towards a kind of imagination and mental imagery that basically challenges the key concepts of the narrative structure. The same incident that happens in the play *Waiting for Godot* can be an example of a drama that has a strong desire to eliminate time, place, and dialogue logic, and thus it can be considered a type of modern drama that is on the border of transformation. It is a postmodern text, but it has not been able to completely free itself from dependence on language, and the overall mechanism of drama writing, and it has remained faithful to the traditions of modern drama writing before it with a timeless and placeless atmosphere. Therefore, the narration in drama has its own dramatic mechanisms and in all kinds of classical and modern structures, more or less similar and sometimes different patterns of narration in different plays can be extracted and analyzed, and in the dictionary of the postmodern concept, drama is beneficial. The concept of performance moves from linguistic and logical mechanisms to a kind of semantic evasion and visualization.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۷، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۱۵-۱۴۳

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.13.4.7

سازگار روایت در تئاتر و درام و نظریه روایت‌شناسی پسامدرن

صادق رشیدی*^۱، مجید سرسنگی^۲

(دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۶ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱)

چکیده

این مقاله با هدف بررسی و تحلیل سازکارهای ساختار روایی در درام‌های مدرن و پست‌مدرن نوشته شده است. از آنجا که موضوع روایت اصولاً ناظر بر مطالعات ادبیات داستانی است و در دنیای درام شاخص اصلی بر محوریت مفهوم کنش و اجراپذیری متن نمایشی استوار است، موضوع روایت در درام با توجه به تمایزات جهان ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی، محل چالش‌های نظری بوده است. بر این اساس در این مقاله، با روش تحقیق تحلیلی - تطبیقی، پسامدرنیسم در درام از دریچه روایت‌شناسی پسامدرن مطالعه شده است. پرسش مقاله عبارت است از: آیا اساساً روایت‌شناسی پسامدرن وجود دارد؟ در این پژوهش، در فرایندی تحلیلی، به چالش‌های توجیهی نظریه پسامدرن پرداخته و نشان داده شده که ساختارهای روایی کلاسیک و مدرن همچنان بستر اصلی روندهای درام‌نویسی در جهان است. هرچند در این مقاله به انواع مهم ساختارهای روایی درام توجه شده، طبق نتایج تحقیق، حتی با گسترش مفهوم تئاتر پسادراماتیک و گونه‌های ضدمتن و تصویری، درام‌نویسی مبتنی بر روایت‌پردازی‌های خطی و عمودی همچنان جزو ساختارهای روایی حاکم بر دنیای ادبیات نمایشی است و فهم

۱. استادیار، گروه آموزشی آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

* s.rashidi@cfu.ac.ir

<http://orcid.org/0000-0001-5345-3482>

۲. دانشیار، گروه ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران،

تهران، ایران.

<http://orcid.org/0000-0001-8746-661x>

سازکارهای ویرایی ادبیات نمایشی، مستلزم تحلیل شیوه‌های روایت در درام و تمایزات آشکار آن با ادبیات داستانی است.

واژه‌های کلیدی: درام، ادبیات، روایت، تئاتر، مدرن، پسامدرن.

۱. مقدمه

تئاتر، ادبیات نمایشی و نظریه را نمی‌توان مستقل از یکدیگر بررسی کرد؛ زیرا چگونگی درک و استفاده از مفهوم مدرن ادبیات و هنر، ارتباط زیادی با روش‌های نظریه‌پردازی هنر و ادبیات دارد. ادبیات نمایشی و تئاتر اساساً فعالیت‌هایی است که به وسیله نظریه فهمیده می‌شود. تحلیل‌های نظری درباره ادبیات نمایشی صرفاً توصیف اصول کلی این نوع فعالیت نیست، بلکه از گفتمان‌های وابسته دیگر، مانند فلسفه یا نظریه‌های اجتماعی و ادبی، استفاده می‌کند و در این بین جهت‌گیری‌هایش نیز بعضاً متأثر از نظریه‌ها و پارادایم‌های مسلط دوران خودش است. از این رو روایت‌شناسی اصولاً نظریه‌ای کاربردی است، نه انتزاعی. خاستگاه نظریه‌های کاربردی را می‌توان در تفکر سیستمی جست‌وجو کرد. آن‌ها نظام‌مندند و از ویژگی‌های تکنیکی و فنی برای تجزیه و تحلیل متون برخوردارند؛ خصیصه عینیت‌گرا دارند و در مواجهه با متن‌های مختلف، به ندرت به مفاهیم استعلایی و تفسیری تن می‌دهند؛ باورپذیرند و همخوانی و هم‌گرایی نسبتاً عمیقی با واقعیت‌ها دارند. برخی نظریه‌های ساختارگرایی و معناشناسی منطقی از این گونه‌اند. طیفی از این نظریه‌ها صرفاً متن‌گرا و متن‌محورند و طیفی از آن‌ها به جنبه‌های فرامتنی یا برون‌متنی هم توجه دارند. برخی از نظریه‌های انتقادی مرتبط با علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی از چنین خصیصه‌هایی برخوردارند. با این حال، بسته به دریافت ما از معنای کاربرد و هدف کاربرد نظریه، می‌توان نمونه‌های بسیاری از این نظریه‌ها را نام برد که جنبه‌های کاربردی مختلف دارند. همچنین باید توجه کرد ادبیات نمایشی را می‌توان از دو ساحت نظری بررسی کرد. نخست براساس نظریه‌های تکنیکی ناظر بر ادبیات نمایشی یا همان نظریه‌های تئاتر و دوم نظریه‌های معطوف به مطالعات

زبان‌شناختی و سپس براساس نگرش فلسفی. منطق دراماتیک در واقع نتیجه مطالعه ادبیات نمایشی از منظر نظریه‌های دراماتیک و زبان‌شناختی است که کوشش می‌کند آن را از هر نوع نظام زبانی و ادبی دیگر (داستان، رمان، شعر و مانند این‌ها) متمایز کند و برای اثبات این منطق، به خاستگاه‌های اومانستی مؤثر در پیدایش چنین ادبیاتی ارجاع بدهد. ماهیت و فلسفه درام واجد ساختار و ویژگی‌های مستقلی است و تعمیم آن به دیگر حوزه‌های مختلف زبانی به خصوص ادبیات داستانی، شعر و متون ادب فارسی یک اشتباه نظری و فکری است. درام و دراماتیک در معنای اختصاصی، واژگانی ختشی یا صرفاً توصیفی نیست، بلکه به درستی وقتی که سخن از درام به میان می‌آید و هنگامی که از صفت دراماتیک یاد می‌شود، منظور تلقی خاص از این دو اصطلاح است. بر این اساس، شناخت جهان ادبیات نمایشی - صرف‌نظر از تغییرات پسامدرنیستی و کم‌رنگ شدن تمایل به سمت مبناهای منطقی و علمی درام‌نویسی در دهه‌های اخیر - که بعضاً از درون آن‌ها کمدی‌های سخیف به نگارش درآمده است - مستلزم پرداختن و توجه به این دو ساحت نظری است. با این اوصاف، ادبیات نمایشی براساس منطق دراماتیک، واجد ساختار روایی است؛ لیکن نه لزوماً به معنای روایت در ادبیات داستانی، بلکه این ساختار روایی برآمده از نقش عناصر داستانی در درام است. در واقع ساختار داستان در درام بستر شکل‌گیری روایت در درام است، اما منطبق بر منطق دراماتیک که در این مقاله، به تحلیل سازکارهای چنین ساختارهای روایی در دنیای درام خواهیم پرداخت.

۲. چارچوب نظری

۲-۱. مبانی پسامدرنیسم

پیشوند پست^۱ در پست‌مدرنیسم متعلق به مدرنیسم^۲ است، نه مربوط به post خود پست‌مدرن‌ها نیز بر این باورند که پست‌مدرنیسم مکتب نیست، بلکه بیشتر راهبرد و شیوه نگرش است؛ چنان‌که پساساختارگرایی هم از همین راهبرد بهره‌مند شده است. به دلیل تصور اشتباهی که شاید ناشی از تعریف‌ناپذیری پست‌مدرنیسم باشد و یا ناشی

از تفسیرهای فردی، پست به معنای ریشه‌کنی یا از بین بردن نیست. بنابراین متفکران پست‌مدرن، برای ثال متفکران پسا‌ساختارگرایی، ارتباط خود را با گفتمان مدرنیته قطع نمی‌کنند، بلکه اساساً پست‌مدرنیسم در جهت ترمیم و تکمیل و نقد اصولی گفتمان پیشین به وجود آمد. پست‌مدرنیسم در ابتدا مفهومی فلسفی به‌شمار نمی‌آمد، بلکه عمدتاً در حوزه هنر و معماری ظاهر شد و به تدریج وارد ادبیات و علوم اجتماعی گردید و در نهایت فلسفه را نیز در بر گرفت. در نخستین کاربرد این تعبیر در آن حوزه‌ها، پست‌مدرنیته ترکیب سنت و مدرنیته لحاظ می‌شد؛ ولی باید توجه کرد پست‌مدرنیسم فلسفی نیست؛ در واقع متعلق هنری است؛ زیرا در معماری چنین شیوه‌ای به‌کار گرفته شد. مثلاً فضاهای جدید را با مواد و مصالح قدیم ایجاد می‌کردند (خاتمی، ۱۳۸۶). پست‌مدرنیسم فلسفی تلاش می‌کند نگاهی تازه به مدرنیسم بکند و به ترمیم آن بپردازد. مدرنیسم حتی در ادبیات و هنر مبتنی بر گفتمان‌های کلان است و به تعبیر لیوتار^۳ (1984: 79) کلان‌روایت‌ها. لیوتار می‌گوید بدون تردید پست‌مدرن بخشی از مدرن است؛ درحقیقت تداوم مدرن است در شرایط متفاوت. به همین دلیل است که نام کتاب لیوتار وضعیت پست‌مدرن است. از نظر او، پست‌مدرن یک وضعیت یا شرایط است و نمی‌توان برای آن، دوره، تاریخ یا انسجام خطی در نظر گرفت.

گفتمان‌هایی مانند عقل‌گرایی، لیبرالیسم، سکولاریسم، هگلیسم و مارکسیسم متعلق به مدرنیته است و در واقع نتایج وجه معرفتی مدرنیته به‌شمار می‌آید. به هر حال، مدرنیته بر پایه‌ها و گفتمان‌های کلان استوار است؛ در حالی که در شرایط پست‌مدرن، با تجزیه و تکرار گفتمان‌های مسلط مواجهیم. واقعیت این است که در قیاس با غرب، بحث‌های مرتبط با پست‌مدرنیسم عمدتاً در کشورهای درحال توسعه مورد توجه قرار گرفته است. نمی‌توان دستاوردهای معرفتی مدرنیته را نادیده گرفت. هرچند امروز دنیای غرب از آن جنبه‌های معرفتی مدرنیته بسیار فاصله گرفته و سرمایه‌داری لیبرال و سیاست بر سر همه گفتمان فرهنگی سایه افکنده است، تحولات مختلف در عرصه

فناوری، علم و نظریه را باید مدیون مدرنیته دانست. پست‌مدرنیته درصدد ارائه نظمی نوین به ساختار معرفتی انسان است. مدرنیته خصلت نظام‌مند دارد که ناشی از عقل انسان است؛ اما نظام‌مند کردن رویه‌های شرایط کنونی زندگی بشر دیگر از قاعده‌های قبلی پیروی نمی‌کند؛ زیرا عقل فلسفی و معرفتی پیشین تابع نظمی متفاوت با آرایش سیاسی و علمی است؛ یعنی حوزه‌های فکری دیگر آن نظم قبلی را ندارد و نظام‌مند نیست؛ زیرا اندیشه نظام‌مند محصول مدرنیته است. در وضعیت پست‌مدرن، علوم انسانی اهمیت بسیار می‌یابد؛ حال اینکه در جریان مدرنیته، علوم طبیعی در کانون توجه بوده است و مفهوم روش، جای خودش را به ترکیب روش‌ها و در پاره‌ای موارد ضدروش می‌دهد. پرسش از هنر و ناهنر هم از بحث‌های وضعیت پسامدرن است. تطبیق دسته‌بندی‌شده ویژگی‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را می‌توان طبق صورت‌بندی ایهاب حسن^۴ (1982: 267-68) به صورت ذیل ارائه کرد:

مدرنیسم	پست‌مدرنیسم
فرم، بسته، منطقی	ضدفرم، منفصل و باز
هدف	بازی
طرح	شانس
سلسله‌مراتب	بی‌نظمی
مسلط / بیانگر	کریخت / بی‌صدا
هنر موضوع‌محور / پایان کار هنری	فرایند / اجرا / رخداد هنری
فاصله	مشارکت
تمامیت‌گرا / آفرینش	واسازی / آفرینش‌زدایی
تز	آنتی‌تز
حضور	غیاب
مرکز‌گرا	پراکندگی
ژانر / مرز	متن / بینامتن

معناشناسی	لفاظی / خطابی
هم‌نشینی	جان‌نشینی
منسجم	غیر منسجم
استعاره	مجاز
گزینش	آمیختگی
عمق / ریشه‌دار	ریزوم / سطح / ریشه کاذب
تفسیر / خوانش	علیه تفسیر / غلط‌خوانی
مدلول	دال
خواندنی	نوشتنی
روایت / داستان بزرگ	ضدروایت / داستان کوچک
رمزگان مسلط	گویش فردی
علامت	اشتیاق
ژانر / سنخ	عجیب‌الخلقه
تک‌ریختی / مشخص	چندریختی
پارانویا	شیزوفرنی
منشأ / علت	تفاوت - تفاوت / رد
متافیزیک	کنایه / طنز
متعین / قطعیت	عدم قطعیت / بلا تکلیف
استعلا	حلول / درون‌بودی

شکل ۱. جدول تطبیقی ایهاب حسن

پست‌مدرنیسم و پست‌مدرنیته در حال حاضر بیشتر یک موضوع نظری است و آن چیزی که هنوز به حیات خود ادامه می‌دهد و بستر مهم تغییرات عینی و مادی دنیا محسوب می‌شود، مدرنیته است. به دلیل شکل‌گیری مناسبات میان‌فرهنگی و بینا‌فرهنگی، سلطه ایدئولوژی‌های مسلط فرومی‌پاشد. پسااستعماری‌گرایی از موضوعات دیگر

پست‌مدرن است. استعمارگرایی از ملزومات تفکر مدرنیته است. اندیشه ایدئولوژی مدرن خود را مجاز می‌داند در هر نقطه‌ای از جهان پا بگذارد و خودش را مستحق این می‌داند که در هر جایی تعیین قلمرو کند. عقلانیت مدرن هر جا قدم بگذارد، آنجا می‌شود قلمروی برای غرب. به همین دلیل در هنر و ادبیات، مدرنیسم گفتمانی همه‌گیر و جهان‌شمول تلقی می‌شود و به تبع این منش مدرنیته و عقلانیت مدرن، به تدریج سایر فرهنگ‌ها مصادره و در نتیجه استثمار و استعمار به صورت مستقیم و غیرمستقیم شروع می‌شود.

در حالی که بیشتر منتقدان از این اصطلاح برای توصیف توسعه فرهنگی از دهه ۱۹۶۰ یا ۱۹۷۰م استفاده می‌کنند، پست‌مدرن برای لیوتار محصول مدرنیته است که از آن به عنوان بحران بنیادی، اما مطلوب یاد می‌کند. وی معتقد است ویژگی تفکر خردگرایانه مدرنیته به طور ذاتی اقتدارگراست؛ زیرا در ادعای وضعیت حقیقت مسلط و مطلق، تمام حقایق دیگر را سرکوب می‌کند. شکل‌های زیبایی‌شناسانه‌ای مثل رئالیسم ساده است؛ زیرا در بازتولید نگاه آشنا و پایدار به جهان نقش دارد. رئالیسم هم ساخت واقعیت غالب را تداوم می‌بخشد و هم هویت بیننده را به عنوان کسی که واقعیت را به این شکل می‌بیند و می‌فهمد، تأیید می‌کند. با مقابله با این موضوع، لیوتار از تجربه‌های بنیادین آوانگارد پیروی می‌کند که با فرار از زبان‌های زیبایی‌شناختی شناخته‌شده، از شیوه‌های رایج درک سرپیچی می‌کند. با اثبات وجود چیزهایی فراتر از محدوده مفاهیم ما، چنین کارهایی نشان می‌دهد محدودیت‌هایی در فهم ما وجود دارد و بنابراین جهان در نهایت چیزی غیر از آن است که درک می‌کنیم. نظریه وی راهی برای درک تأثیر سیاسی اجزای تجربی و بی‌ثبات‌سازی اشکال سلطه‌طلبانه هنر و اندیشه ارائه می‌دهد (Lyotard, 1984).

۲-۲. علم روایت‌شناسی

تاریخ «علم روایت‌شناسی» به سه دوره تقسیم می‌شود:

۱. دوره فرمالیسم روسی (۱۹۱۴-۱۹۶۰م) که مکاریک (۱۳۹۳: ۱۴۹) آن را پیش‌ساختارگرا نام می‌نهد؛
۲. دوره ساختارگرایی (۱۹۶۰-۱۹۸۰م) که بیشتر با ساختارگرایی فرانسوی شناخته می‌شود؛
۳. دوره پس‌ساختارگرایی تا تحولات اخیر که روایت‌شناسی را فعالیتی میان‌رشته‌ای معرفی می‌کند.

در دوره فرمالیسم روسی، بوریس توماشفسکی^۵ و شکلوفسکی^۶ از افراد شاخصی هستند که داستان و پی‌رنگ را تعریف کردند. توماشفسکی داستان را مجموعه‌ای از بن‌مایه‌هایی می‌داند که از علت به سوی معلول با ترتیبی زمانی حرکت می‌کند و پی‌رنگ را بازنمایی همان بن‌مایه‌ها می‌داند. ولادیمیر پراپ که آغازکننده روایت‌شناسی مدرن است، با انتشار کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*^۷ پیشرو مطالعات نظام‌مند پی‌رنگ شناخته می‌شود.

در دوره دوم علم روایت‌شناسی اندیشمندان و دیدگاه‌های مهمی وجود دارد. کلود لوی استروس^۸ در تحلیل ساختاری اسطوره، اسطوره‌ها را به واحدهای دلالتی پایه (اسطوره‌بن‌ها) تقطیع کرد و به منظور یافتن معنای عمیق اسطوره به بازآرایی این واحدها پرداخت (همان: ۱۴۹-۱۵۱). تزوتان تودوروف نخستین بار در سال ۱۹۶۹م در کتاب *دستور زبان دکامرون*^۹ اصطلاح روایت‌شناسی را به معنای دانش مطالعه قصه به کار برد. او این اصطلاح را برای تمام گونه‌های روایت از قبیل اسطوره، فیلم، ادبیات نمایشی و... استفاده کرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷). آلژایر داس گرمس با طرح «الگوی کنشی»^{۱۰} که متشکل از سه جفت «کنشگر»^{۱۱} متضاد بود، نشان داد قاعده‌های عمده پی‌رنگ در شش «نقش کنشی» اجرا می‌شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴-۳۶۸). ژرار ژنت روایت را به سه سطح «داستان، روایت و روایتگری» تقسیم کرد. از نظر او، «روایت» یک متن روایی است که شامل گفتمان بیان‌شده از سوی راوی و کنشگران است و همین‌طور نقل‌قول‌هایی که

راوی از گفته‌های کنشگران ارائه می‌دهد. «داستان» محتوای روایی روایت یا محتوای قصه است و شامل کنشی است که موضوع گفتمان راوی را تشکیل می‌دهد؛ افزون بر این، حوادثی را که گفتمان کنشگران بازآفرینی می‌کند، نیز در بر می‌گیرد. «عمل روایت یا روایتگری» کنش روایی تولیدکننده، داستان‌گویی برای مخاطبان و درواقع مجموعه وضعیت واقعی و تخیلی‌ای است که عمل روایی در آن قرار می‌گیرد (عباسی، ۱۳۹۳: ۳۹).

وجه مشخصه دوره پساساختارگرایی افزایش علاقه به روایت‌های غیرادبی و هجوم اندیشه‌هایی از سایر رشته‌ها به آن است. در قلمرو ادبیات، روایت‌شناسی منعکس‌کننده گرایش‌های انتقادی دوران، یعنی واسازی، فمینیسم و روان‌کاوی است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۳). ژاک دریدا، پاول دومان، باربارا جانسون و هیلین میلر از متفکران این دوره‌اند. در حوزه پدیدارشناسی هم می‌توان از پل ریکور، ولفگانگ ایزر و دوریت کوهن نام برد.

در سنت مطالعات ادبیات نمایشی، نخستین کسی که با رویکرد روایت‌شناختی به تحلیل درام پرداخت، ارسطو است. او در فن شعر خود با تحلیل اجزا و عناصر تراژدی و همچنین تحلیل ساختار کلی تراژدی، ساختار روایت در درام را بررسی کرد. یکی از اهداف ضمنی این بررسی ارسطو، تبیین تمایز و تفاوت سازکار شعر دراماتیک با دیگر گونه‌های ادبی است. همچنین ارسطو در فصل سوم فن شعر، میان بازنمایی یک ابژه به وسیله روای و بازنمایی آن از طریق شخصیت‌ها تمایز قائل شد (همان: ۱۴۹).

۳. ساختار روایی در درام‌های کلاسیک و مدرن

برای ساخت داستان در نمایش‌نامه‌های کلاسیک و مدرن دست‌کم چهارده عنصر کلیدی باید به ترتیب وجود داشته باشد: تعادل، آشفتگی^{۱۲}، شخصیت‌محوری^{۱۳}، هدف^{۱۴}، راهبرد^{۱۵}، کوشش^{۱۶}، موانع^{۱۷}، بحران^{۱۸}، کشمکش^{۱۹}، گره‌افکنی‌ها^{۲۰}، داستان فرعی^{۲۱}، تعلیق^{۲۲}، نقطه اوج^{۲۳} و حل و فصل^{۲۴}.

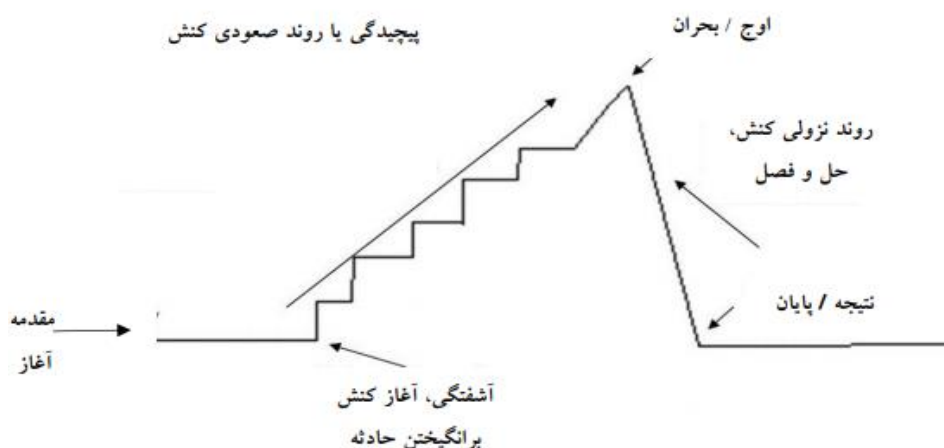
سه اصطلاح دیگری که معمولاً با داستان پیوند دارد، وضعیت^{۲۵}، بخش (اپیزود) و موقعیت^{۲۶} است. «وضعیت» جزء معینی است که با حادثه همراه است و بخشی از صحنه‌پردازی محرک آن محسوب می‌شود. «بخش» حادثه‌ای است که از اهمیت و مدت‌زمان بیشتری برخوردار است؛ حادثه‌ای مشخص یا متمایز از سایر حوادث. «موقعیت» مجموعه‌ای از روابط درون یک شخصیت، میان شخصیت‌ها و بین شخصیت‌ها و چیزهاست. موقعیت به مجموعه‌ای از محرک‌هایی بازمی‌گردد که در هر شخصیتی در فاصله زمانی مشخصی تأثیر می‌گذارد. در واقع موقعیت ترکیبی از انواع محیط‌هاست (Smiley, 2005: 101-103).

داستان در درام معمولاً دربرگیرنده قسمتی از کلان‌روایت است. روایت شامل تمام موقعیت‌ها و حوادثی می‌شود که خاص نمایش‌نامه است؛ اما بسیاری از موقعیت‌ها و حوادثی را که در واقع روی صحنه نشان داده نمی‌شود، نیز در بر می‌گیرد. مجموعه حوادثی که پیش از آغاز نمایش‌نامه وجود دارد، به‌انضمام آن‌هایی که در طول نمایش‌نامه به اجرا درمی‌آید، روایت را تشکیل می‌دهد. داستان صرفاً از طریق حوادث زنجیره‌ای که در طول زمان نمایش‌نامه اتفاق می‌افتد، به‌وجود می‌آید. برای مثال روایات کلی ادیپوس شهریار با آستن شدن ژوکاست به‌وسیله لوئیوس آغاز می‌شود و در انتهای نمایش‌نامه، یا چنانچه کل سه‌گانه آن را در نظر بگیریم، دیرتر پایان می‌یابد. نمودار زیر تفاوت روایت و داستان را نشان می‌دهد:



شکل ۲. الگوی کلان‌روایت در درام (منبع: Smiley, 2005)

A آغاز روایت، B شروع داستان و نمایش‌نامه و C پایان روایت، داستان و نمایش‌نامه است. حوادث مهم موجود در روایت که مقدمات نمایش‌نامه را فراهم می‌کند، صرفاً به‌عنوان یک تفسیر به نمایش‌نامه وارد می‌شود. شروع داستان نقطه حرکت^{۲۷} است. این نقطه در واقع شامل رویدادی است در کلان‌روایت که نمایش‌نامه‌نویس از آن به‌عنوان آغازگر عملی بخصوص و به‌منظور حیات‌بخشی به نمایش‌نامه استفاده می‌کند. بیشتر نمایش‌نامه‌ها شامل یک نقطه اوج نهایی، چیزی مانند حادثه‌ای قطعی، است و نمایش‌نامه با توجه به اینکه تا چه اندازه نقطه حرکت از حیث زمانی به نقطه اوج نزدیک است، اغلب ویژگی اوج‌پذیری — یا در تراژدی فاجعه‌انگیز — دارد. از آنجا که نقطه حرکت در ادیپوس دیرتر و در هملت نسبتاً زودتر به‌وقوع می‌پیوندد، نمایش‌نامه ادیپوس اوج‌پذیرتر یا فاجعه‌انگیزتر از هملت است.



شکل ۳. ساختار روایی درام (فرایند آغاز، میانه و پایان)

حیرت‌آور است که بسیاری از افراد مرتبط با درام با عناصر داستان آشنا نیستند یا اصول پیوستاری آن را درک نمی‌کنند. با آنکه بیشتر اصطلاحات معمولاً از سوی استادان، پژوهشگران و منتقدان مورد بحث قرار می‌گیرد، بخش عمده‌ای از دانش

کاربردی داستان از طریق نویسنده‌ای به نویسنده دیگر انتقال می‌یابد. با وجود این، شمار چشمگیری از نمایش‌نامه‌نویسان و نویسندگان داستان در ظاهر اطلاعات چندانی درباره داستان ندارند و از این رو اغلب با عناصر آن به شیوه‌ای غیرمطمئن و تصادفی عمل می‌کنند (Ibid: 104).

۱-۳. حرکت‌های سازمان‌دهنده افقی^{۲۸} و عمودی^{۲۹}

یکی دیگر از رویکردهایی که برای فرم یا ساختار وجود دارد حرکت سازمان‌دهنده درام است. به عبارت ساده، می‌توان دو نوع حرکت سازمان‌دهنده متصور شد: افقی و عمودی.

نمایش‌نامه‌ای که به صورت افقی حرکت می‌کند، معمولاً ساختاری مبتنی بر علت و معلول دارد. یک حادثه منجر به حادثه بعدی می‌شود و تمام این حوادث مجموعه به هم پیوسته‌ای از علل پیشینی و نتایج متعاقب را شکل می‌دهد. در نمایش‌نامه‌های افقی، روابط معمولاً به صورت تخیلی است و به شیوه منطقی و واقعی اجرا می‌شود. انگیزه شخصیت‌ها برای محتمل و روشن بودن روابطی که مبتنی بر روابط علی شکل می‌گیرد، اهمیت بسیاری دارد. در بیشتر موارد، داستان به عنوان کنترل نمایش‌نامه افقی عمل می‌کند. در کنش‌های مربوط به این نمایش‌نامه‌ها بر پیشروی، بسط یا گسترش و فاصله تأکید می‌شود. به طور کلی کنش‌های این نمایش‌نامه‌ها حالتی برون‌رونده^{۳۰} دارد. حرکت از یک کنش به کنش دیگر به‌شکی پیوسته، مداوم و امتدادیافته است و بیشترین توجه به نقطه اوج معطوف است.

اما نمایش‌نامه‌ای که به صورت عمودی حرکت می‌کند، ساختاری دارد که کمتر مبتنی بر روابط علی است. بسیاری از این نمایش‌نامه‌ها تقریباً عارضی و معمولاً غیرخطی است. حادثه بدون اینکه علت قبلی باشد برای علتی که پس از آن قرار دارد یا اینکه نتیجه‌ای برای نتیجه قبلی خود باشد، صرفاً به‌خودی‌خود اتفاق می‌افتد. حوادث به شیوه‌های متوالی رخ می‌دهد؛ به این صورت که در اجرا یکدیگر را دنبال می‌کنند. با

وجود این، مجموعه‌ای را که از حیث علت و معلول بهم پیوسته است، تشکیل نمی‌دهند.

در نمایش‌نامه‌های عمودی، روابط به صورت تخیلی در نظر گرفته و به شکل تخیلی و ذهنی اجرا می‌شود. برخی از انواع چنین نمایش‌نامه‌هایی در اعماق انگیزه‌های شخصیت‌ها نفوذ می‌کند؛ اما این موضوع نه به سبب شناسایی رابطه علت و معلولی، بلکه به عنوان تأمل و تعمق روی می‌دهد. دیگر نمایش‌نامه‌های عمودی معمولاً از هرگونه انگیزه‌ای اجتناب می‌کنند. در چنین نمایش‌نامه‌هایی، داستان به ندرت اهمیت دارد. از آنجا که همه نمایش‌نامه‌ها از طرح، به عنوان یک ساختار برخوردارند، هنگامی که منتقدان به چنین نمایش‌نامه‌هایی عنوان بدون طرح را می‌دهند، معمولاً مقصودشان نمایش‌نامه بدون داستان است.

در نمایش‌نامه‌های افقی، تعلیق از تضاد و کشمکش ناشی می‌شود؛ اما در نمایش‌نامه‌های عمودی، تعلیق بر اثر تنش به وجود می‌آید. تضاد و کشمکش از برخورد نیروها پدید می‌آید؛ اما تنش دربرگیرنده فشار، اضطراب، ترس یا غمی است که درون شخصیت‌ها وجود دارد. در کنش‌های نمایش‌نامه عمودی، بر دگرگونی، نه پیشروی، بر نفوذ، نه بسط و گسترش، و بر عمق، نه فاصله تأکید می‌شود. در نمایش‌نامه عمودی، جهت و در نمایش‌نامه افقی، انحراف اهمیت دارد. نمایش‌نامه غیرداستانی بر هستی یا وجود تأکید می‌کند و نمایش‌نامه داستانی سیروورت (تحول) را حائز اهمیت می‌داند. کنش‌های نمایش‌نامه عمودی معمولاً کمتر و به طور کلی به داخل گرایش دارد. حرکت از یک کنش به کنش دیگر می‌تواند منفصل، تبدیل‌پذیر و به صورت موقت منقطع باشد. در این نوع نمایش‌نامه، بیشتر وقفه و فاصله دیده می‌شود تا اتصال و پیوستگی و بالاترین نقطه از تمرکز یا توجه را بیشتر مواردی چون آشوب، پیچیدگی یا توقف تشکیل می‌دهد تا نقطه اوج داستان (به عنوان نتیجه نمایش). نمایش‌نامه افقی معمولاً به عنوان مجموعه‌ای مبتنی بر علت و معلول، دارای آغاز، میانه و پایان است، اما یک

نمایشنامه عمودی اغلب دارای یک شروع، مرکز و یک وقفه به عنوان توالی منقطع یا اتفاقی است.

در اینجا مفهومی به این معنا وجود ندارد که براساس آن بتوان ادعا کرد که نوعی از حرکت سازمان‌دهنده لزوماً از نوع دیگر بهتر است. نمایش‌نامه‌نویسان بزرگ طرح‌های داستانی از هر دو نوع حرکت سازمان‌دهنده بهره برده‌اند. چخوف و پیراندلو عمدتاً نمایش‌نامه‌های عمودی نوشته‌اند؛ ایسن و شاو اغلب نمایش‌نامه‌های افقی نگاشته‌اند و استریندبرگ نمایش‌نامه‌هایی از هر دو نوع تألیف کرده است. برخی از نمونه نمایش‌نامه‌های معاصر که به خوبی به شیوه افقی نوشته شده، عبارت است از: *بوته* از آرتور میلر، *عادل‌ها* از آلبر کامو و *ملاقات بانوی سالخورده* اثر فردریش دورنمات. نمایش‌نامه‌نویسان دیگری که به این شیوه کار می‌کنند، تنسی ویلیامز، جان آذربورن، برتولت برشت، اگو بتی و ژان آنوی هستند. برخی نمایش‌نامه‌های برجسته عمودی عبارت است از: *آخر بازی* از ساموئل بکت، *سیاهان* از ژان ژنه و *هورا امریکا* از ژان کلود وان ایتالی. از افراد دیگری که چنین نمایش‌نامه‌هایی نوشته‌اند، می‌توان به اوژن یونسکو، پیتر وایس، میشل دو گلدروود و فرناندو آرابل اشاره کرد.

چنین بحث‌هایی درخصوص این دو گونه فرم نمایشی به آسانی در دسترس است: سه منبع مهم برای نظریه ساختاری فرم افقی عبارت است از: ۱. مقالات برتولت برشت؛ ۲. *مقدمه‌ای بر نمایش‌نامه‌های گردآوری‌شده آرتور میلر*؛ ۳. *تراژدی و تئوری درام* از الدر اولسون. برای واکاوی در فرم عمودی می‌توان این منابع را مطالعه کرد: آثار غیرداستانی بکت، یونسکو و ژنه؛ مصاحبه‌های نشریه *اوستند* با میشل دو گلدروود؛ مقالات و مصاحبه‌هایی که در نشریه *دراما ریویو* دیده می‌شود و درباره نمایش‌نامه‌نویسانی است که به شیوه عمودی می‌نویسند و در بالا نام آن‌ها ذکر شد.

۴. نظریه روایت‌شناسی پسامدرن؟

تعیین کردن دقیق زمان انقضا و ماندگاری نظریه همیشه آسان نیست. مانند بیشتر نظریه‌ها، نظریه روایت‌شناسی پیش از آنکه تحلیل ساختار متون روایی را به طور مفصل

به سرانجام برساند، مورد انتقاد قرار گرفت. درباره روایت‌شناسی نیز، قطعاً یک مرحله ساختارگرایی و یک مرحله روایت‌شناسی پساکلاسیک وجود دارد. رویکردهای پساکلاسیک تا حدی در برابر ساختارگرایی مقاومت می‌کنند؛ اما هم‌زمان به ندرت به‌طور کامل از آن فاصله می‌گیرند. برخی مفاهیم پذیرفته می‌شود؛ در حالی که برخی دیگر رد یا اقتباس می‌شود. بحث درباره نظریه‌های پساکلاسیک به این دلیل نیست که این تصور را ایجاد کنیم که تأثیر روایت‌شناسی کلاسیک در حال اتمام است یا تمام شده؛ بلکه گاهی اوقات در قالب نظریه‌های اقتباسی، به حیاتشان ادامه می‌دهند. رویکردهای پساکلاسیک اغلب در مرحله رشد است و هنوز بینش آن‌ها در قالب الگوهای کاربردی مورد استفاده قرار نگرفته است. بیشتر استادان ادبیات می‌خواهند روشی را برای تفسیر متون ادبی به دانشجویانشان آموزش دهند که بسیاری از داستان‌ها و رمان‌ها را به سمت و سوی تحلیلی ساختارگرایانه سوق دهند، بدون اینکه با مشکلات زیادی مواجه شوند. به عبارت دقیق‌تر، با کمک روایت‌شناسی ساختارگرا، دانشجویان می‌توانند از وجوه مختلف متن به‌گونه‌ای مطلع شوند که در غیر این صورت، به‌آسانی کشف نمی‌کردند. افزون بر این، هرگاه این رویکرد آموزشی در برابر نویسندگان به اصطلاح تجربی قرار بگیرد، می‌توان با این پیشنهاد این مسئله را حل کرد که این نویسندگان آگاهانه با معیارهای روایت و انتظارات تثبیت‌شده توسط روایت‌شناسی ساختارگرا بازی کنند (Herman & Vervaeck, 2005: 103).

اساساً به‌طور واضح چیزی به‌عنوان روایت‌شناسی پسامدرن وجود ندارد و با توجه به این واقعیت که اصطلاح «پسامدرن» مبهم و نامحدود است و می‌توان آن را برای نشان دادن تنوع و تکثر بسیار زیادی از موضوعات استفاده کرد، این موضوع تعجب‌آور نیست (Bertens, 1995). مثالی خوب از مشارکت روایت‌شناختی بدون اختلاط را می‌توان در نظریه روایت پست‌مدرن مارک کوری (1998) یافت. ادعای کوری مبنی بر گسترش روایت‌شناسی به سوی روایت‌شناسی اجتماعی، براساس عقاید

پساساختارگرایانه، مبنی بر اینکه همه‌چیز روایت و متن است، پایه‌گذاری شده است. روان‌کاوی لاکان نشان داده هویت یک ساخت زبانی است. تاریخ‌نویسی مکتب هایدن وایت حاکی از این است که وجود تاریخ فقط به‌منزله طرح و داستان است و رویکرد پسااستعماری نظریه‌پردازانی مانند همی بابا، دولت ملی را نیز به‌عنوان روایت تفسیر می‌کند (Herman & Vervaeck, 2005: 108). اندیشه اصلی نظریه پسامدرن تاریخ‌نگاری، منکر ارجاع آن به گذشته واقعی تاریخی است. از این رو رولان بارت و هایدن وایت گفته‌اند که تاریخ‌نگاری تفاوتی با داستان ندارد، بلکه صورتی از آن است. بر این اساس، وایت در کتاب *فراتاریخ: تخیل تاریخی در سده نوزدهم اروپا* (۱۹۷۳) کوشید با مثال آوردن از چهار تاریخ‌دان (میشله^{۳۱}، توکویل^{۳۲}، رانکه^{۳۳} و بورکهارت) و چهار فیلسوف تاریخ (هگل، مارکس، نیچه و کروچه) ثابت کند که در روایت‌های تاریخی معیارهایی برای حقیقت وجود ندارد. بنا به استدلال او، بین نگارش تاریخ و فلسفه تاریخ اختلاف اساسی هم وجود ندارد (به نقل از ایگرس، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

به‌گفته دانیل پاندی^{۳۴} (2003)، ارتباط متن روایی با واقعیت اجتماعی باعث ایجاد تنش جالبی در روایت‌شناسی پسامدرن می‌شود. از یک طرف متن را با فضای بافت، از جمله روابط اجتماعی و حال‌وهوای ذهنی خواننده و نویسنده، باز می‌کند. استدلال پاندی این است که این امر متن را ملموس‌تر می‌کند: داستان در دنیای عینیت‌ها و ذهنیت‌ها چیزها و تن تعبیه شده است. این تعبیه از استقلال و در نتیجه قدرت متن روایی می‌کاهد. از طرف دیگر این ارتباط بین متن و واقعیت نیز این قدرت را گسترش می‌دهد؛ زیرا عناصر بافت‌مدار (مانند خواننده و تن) فقط به‌عنوان روایت قابل فهم است. اگر این کلیت جدید نوع تازه‌ای از انسجام بین داستان متنی و تاریخ برون‌متنی ایجاد کند، ممکن است به یکپارچگی پساواسازانه متن و بافت بینجامد (Herman & Vervaeck, 2005: 109). این تصورات دست‌کم دو پیامد جدی برای روایت‌شناسی ادبی به‌دنبال خواهد داشت: نخست این است که مطالعه متن ادبی دیگر محدود به

جنبه‌های به‌اصطلاح ذاتی ادبیات نیست؛ همچنین شامل عناصری است که از روایت‌شناسی کلاسیک مستثناست: ایدئولوژی، زندگی‌نامه، موقعیت اجتماعی و غیره؛ دوم این است که مفهوم روایت آن‌قدر گسترده شده است که هر چیزی می‌تواند متن روایی تلقی شود و تقریباً هر فرم بازنمایی می‌تواند یک شخصیت روایی داشته باشد؛ فیلم، جنگ خلیج فارس، اخبار و اقتصاد سرمایه‌داری که فقط تعداد اندکی هستند، همگی از جمله ساخت‌های روایی به‌شمار می‌آید (Ibid: 109).

ضعف این نظریه (پسامدرن) این است که هیچ روش‌شناسی مشخصی ندارد و بنابراین بسیار به بینش و ویژگی‌های فردی روایت‌شناس بستگی دارد. این مسئله حتی بیشتر از مورد روایت‌شناسی کلاسیک است و ما را به دومین ویژگی روایت‌شناسی پسامدرنیستی می‌رساند. نظریه روایت نیز به یک داستان شباهت دارد و مرزهای میان متن روایی و روایت‌شناسی را از بین می‌برد. این ویژگی‌ها اغلب متناسب با ترکیب پسامدرن سطح (متن) و فراسطح (تحلیل متنی) و همچنین ردّ سلسله‌مراتبی آن است. برای مثال اندرو گیبسون به نفع نظریه روایت پسامدرن معتقد است دیگر کسی به سطوح مجزای سلسله‌مراتبی، مانند داستان، راوی و روایت پایبند نیست. متن داستانی مانند خانه‌ای نیست که کف آن به‌وضوح مشخص شده باشد، بلکه بیشتر به یک مجتمع افقی و غالباً نامرتب از متنوع‌ترین عناصر روایی شباهت دارد. نگرش روایت‌شناس کلاسیک که خود را بالاتر از متن قرار می‌دهد و لایه‌های متمایز آن را کالبدشکافی می‌کند، به نفع روایتِ عرضی رد می‌شود (Ibid:109, as cited in: Gibson, 1996: 212-235). بدیهی است که تمایز کلاسیک بین متن و تفسیر نمی‌تواند برقرار باشد و موقعیت ظاهراً فراسطح^{۳۵} یک توهم است. اما ترکیب سطوح پسامدرن تهدیدهایی برای تبدیل روایت‌شناسی به امر ساختگی یا افسانه‌ای است.

کوری (1998) به‌درستی متذکر می‌شود که تجزیه‌وتحلیل‌های ادبی پس از ساختارگرایی، مانند ژاک دریدا و پل دمان، اغلب قصه‌های شخصی‌اند که فاقد هرگونه

روش کاربردی هستند. این تحلیل‌های کوتاه ویژگی دیگر روایت‌شناسی پسامدرن را روشن می‌کند: در ابتدا توجهش به هر چیزی است که در یک نظام شسته‌رفته نمی‌گنجد و خودش را تضعیف می‌کند. به دنبال میشل فوکو و دریدا، گیسون (1996) درباره هیولا^{۳۶} سخن می‌گوید؛ یعنی انبوهی از عناصر مقاوم در برابر طبقه‌بندی در هر ساختار. آنچه در روایت‌شناسی کلاسیک منتفی است، مرکز توجه قرار می‌گیرد. مادام که روایت‌شناسی کلاسیک باعث سادگی مؤثر و مرتب‌سازی روایت‌ها می‌شود، تنوع پسامدرن از روایت‌های رام‌نشده‌ای^{۳۷} که از پذیرش اصول نظریه روایت‌شناسی ساختارگرا امتناع می‌ورزد، طرف‌داری می‌کند (Currie, 1998: 113, as cited in: Herman & Vervaeck, 2005: 111). هیولا چه شکلی است؟ چه چیزی متناسب با پارادایم کلاسیک نیست، اما جایی در الگوی پسامدرن پیدا می‌کند؟ اول از همه، زمان غیرخطی است. تجزیه و تحلیل‌های روایی پست‌مدرن ترجیحاً گذرگاه‌هایی از متن را نشان می‌دهند که به سختی قابل تاریخ‌گذاری‌اند و یا در مقابل تقسیم‌بندی خطی گذشته، حال و آینده قرار می‌گیرند. آن‌ها چرخش بی‌نظم زمان را به زمان درونی ترسیم‌های ساختارگرایانه ترجیح می‌دهند. در نتیجه آن‌ها به‌طور کلی مفهوم یک چارچوب زمانی پذیرفته‌شده — داستان یا افسانه — را رد می‌کنند؛ اما در عوض این فرض را جایگزین می‌کنند که هر متن ادبی توسط ده‌ها بازه و مقیاس زمانی مختلف تقطیع شده است.

در حالی که ساختارگراها می‌کوشند مقیاس‌های مختلف زمانی را در متن ادبی از طریق اتصالشان به نقاط مرجع ثابت مانند قصه‌ها، کانون سازها یا راویان نظام‌مند کنند، روایت‌شناسی پسامدرن در درجه نخست بر عناصر زمانی متن متمرکز است که این نوع همسان‌سازی را غیرممکن می‌کند. این بدان معناست که روایت‌شناسان پسامدرن اعتقادی به زمان اولیه و واقعی که بتوان آن را بازسازی کرد یا موضوعی پایدار که به آن زمان مفهوم و جهت ببخشد، اعتقاد ندارند (Gibson, 1998: 179-184, as cited in: Herman & Vervaeck, 2005: 112). در عوض، آن‌ها خاطر نشان می‌کنند داستان‌ها

هرگز نمی‌توانند بازسازی گذشته باشند؛ زیرا در ابتدا هیچ رخداد واقعی و تکرار روایتی پس از آن وجود نداشته است. راوی‌هایی که خود را از طریق خاطراتشان بازسازی می‌کنند، به خود «واقعی» یا اصلی‌شان ختم نمی‌شوند، بلکه با یک ساخت‌وساز دیگر و داستانی دیگر، درباره خودشان ظهور می‌یابند (Herman & Vervaeck, 2005: 112).

هم‌بودگی متناقض مقیاس‌های زمانی مختلف محدود به متن ادبی نیست؛ بلکه بخشی از بافت است یا به عبارت دقیق‌تر، فقط در تعامل با آن بافت به وجود می‌آید. بافت نه فقط به واقعیت اجتماعی ارجاع می‌دهد، بلکه متنوع‌ترین مقیاس‌های زمانی را با هم ترکیب می‌کند و البته به تجربه واقعی خواندن نیز اشاره دارد. روایت‌شناسانی که متنی را می‌خوانند و تجزیه و تحلیل می‌کنند، ردپای سایر قسمت‌ها را در هر بخش و همچنین مفاهیم زمانی خاص خود را دریافت می‌کنند. بازسازی روایت‌شناسانه سنتی یک تکامل زمانی مجرد، در داستان یا رمان، ساده‌انگاری افراطی است که به پیشینه خود نابیناست. پس از قرائت‌های متعدد به وجود می‌آید و قرائت‌های قبلی در هر قرائت جدید ظن‌انداز می‌شود. این ظن‌تحوّل خطی را مختل می‌کند؛ زیرا روایت‌شناس هر قسمت را با در نظر گرفتن قسمت‌های قبلی و بعدی می‌خواند (Punday, 2003: 113-115). از این رو هم‌زمانی ناهمگن و «فراکنونی» نیز در سطح تجزیه و تحلیل نقش دارد. به تبع آن تکامل زمانی «واقعی» متن روایی حتی از طریق یک پیشرفت سرراست سنتی، هرگز قابل بازسازی نیست.

بنابراین زمان و فضا ویژگی‌های جذاب ادبیات نیست. آن‌ها سازه‌هایی است که در مرز بین متن و بافت قرار دارد. این بافت اغلب به‌عنوان پسامدرنیته شناخته می‌شود و ویژگی‌های آن معمولاً در تحلیل‌های جامعه‌شناختی و اقتصادی قابل جست‌وجوست. فضازمان چندمنظوره پسامدرنیسم برای مثال به سرمایه‌داری متأخر تولید مربوط می‌شود. دیوید هاروی (1989: 155-158). از منظر سازکارهای تسریع‌شده در تولید، توزیع و مصرف، فضازمان روایت پسامدرن را مطالعه می‌کند که می‌توان ردپای

نویسندگانی مانند فردریک جیمسون، ژان بودریار و ژان فرانسوا لیوتار را جست (as cited in: Herman & Vervaeck, 2005: 113). چنین بافت‌سازی‌هایی از متن پست‌مدرن و تجزیه و تحلیل متنی اغلب نشان می‌دهد جای پای سنتی فضا و زمان در حال ناپدید شدن است. این امر از اهمیت روزافزون فضا‌زمان‌های غیرواقعی مانند اینترنت و از رشد شیء‌شدگی اشیایی حاصل می‌شود که موقعیت روشن خود را در فرایند تولید از دست می‌دهند و به‌عنوان موجودات خودحاطه‌شده مصرف می‌شوند.^{۳۸} (Ibid.)

۴-۱. تئاتر و ادبیات نمایشی پسامدرن

درام یک شکل ترکیبی جالب‌توجهی است که در جایی بین پسامدرنیسم‌های تبارشناسانه^{۳۹} و قیاسی^{۴۰} قرار گرفته است. البته سابقه طولانی و درخشان درام به قرن بیستم بازمی‌گردد که سهم چشمگیری در ظهور مدرنیسم داشته است؛ به‌خصوص در اروپا و با تجربه‌های اکسپرسیونیست‌های آلمانی، اجراهای دادائیس‌ها و فتوریست‌ها، کارهای مترلینک و بیتس و در سال‌های بعدی این قرن، آرتو و برشت. با وجود این، مورخان درام کمتر از دیگران مایل به ادعای جنبش متمایز مدرنیستی در خود درام هستند. ممکن است با توجه به وابستگی نزدیک به شرایط تجاری و ساختارهای حرفه‌ای، تئاتر نسبت به سایر اشکال فرهنگی در برابر نوآوری رسمی رادیکال مقاومت بیشتری کند. اما به هر دلیلی، به‌نظر می‌رسد مدرنیسم درام خاموش شده یا دست‌کم به‌مدت طولانی به تأخیر افتاده است؛ دست‌کم تا زمان برشت و از نظر برخی، تا ظهور و معرفی موفقیت‌آمیز تئاتر افسرد در دهه ۱۹۵۰م. هیچ‌یک از این‌ها مانع انتقال روایت پسامدرن به درام نشده؛ اما باعث شده این روایت در مظاهر خود متنوع‌تر باشد. از همه مهم‌تر، فقدان نوع موافق و منسجم از تاریخ مدرنیسم درام باعث شده است نظریه‌های درام پسامدرن ناگزیر از تئوری پسامدرن در سایر زمینه‌های فرهنگی استفاده کنند.

همه این‌ها کمی عجیب است، زیرا به‌ظاهر شرایط تئاتر بودگی با بسیاری از مهم‌ترین دل‌مشغولی‌های مناظرات پست‌مدرن ارتباط دارد. هر اثر تئاتری نمونه‌ای از تنش بین تولید و فرایند است؛ زیرا اثر نمایشی هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل، چه در نسخه متن و چه در اجرای فردی آن متن، وجود داشته باشد. مادام که هر اجرایی همیشه باید به برخی از متن‌های مفهومی ارجاع بدهد، هر متنی باید وجود ناکامل خود و ضرورت تجسم یافتنش را بیش از کلمات چاپی محض معرفی کند. این شکاف در اشکال اقتصادی - اجتماعی نیز محقق می‌شود. تئاتر بیش از هر شکل فرهنگی دیگری، متها درجه بالا و پایین فرهنگ را در بر می‌گیرد. شکوه درخشندگی درام کلاسیک - که در شکسپیر یا تراژدی کلاسیک، فرهنگ در بالاترین حد خود را مجسم می‌کند - همیشه با واقعیت‌های سیاه و ضروری تئاتر در تضاد است. همان فشارهای فیزیکی و تجاری اجتناب‌ناپذیری که بر تئاتر به‌عنوان نهاد اجتماعی و اقتصادی وارد می‌شود و این همان چیزی است که یتس^{۴۱} تجارت تئاتر و مدیریت آن از سوی مردان می‌نامد (Connor, 1997).

همان‌طور که می‌توان انتظار داشت، نظریه‌های پسامدرن درام فشار زیادی را بر محتمل بودن اجرا وارد کرده‌اند. درواقع میشل بنامو اجرا را حالت وحدت‌بخش پسامدرن می‌داند (Benamou & Caramello, 1977: 3). تئاتر پست‌مدرن اغلب از زمان ظهور هنر تئاتر در دهه ۱۹۶۰م با رخدادها، مناظر، حرکات موزون و غیره شروع می‌شود؛ یعنی در ساحت دیگر، به‌شدت جنبه تصویری و انتزاعی به خود می‌گیرد. به همین دلیل، چندرسانه‌ای بودن و چندوجهی بودن اجرا، از نظر بصری جزو ویژگی‌های آن است.

یکی از سویه‌های نظریه تئاتر رادیکال در آن زمان و پس از آن، این بود که کوشش کرد تا اجرا را از تبعیت تحقیرآمیز آن از متن ازپیش‌تعیین‌شده آزاد کند. برای مثال پاتریک پوویس می‌گوید تئاتر پسامدرن مانند کار رابرت ویلسون، با توصیف

دسترس‌پذیر بودن آن، بی‌اعتنایی به متن است که بقا و تکرارپذیری اجرا را به قیمت محدود کردن خودجوش تضمین می‌کند. آنچه با توجه به این زیبایی‌شناسی ناپایدار اهمیت دارد، ویژگی‌های بورژوازی - سرکوب‌گرایانه حافظه، وراثت و تکرارپذیری نیست، بلکه ویژگی‌های آزادکننده بی‌واسطه و منحصربه‌فرد بودن است. تنها خاطره‌ای که فرد می‌تواند به‌یاد بسپارد، فهم کم‌وبیش پریشان یا سیستم کم‌وبیش منسجم و متمرکز تکرارها و اشارات آن است. اثری که یک بار اجرا شد، برای همیشه ناپدید می‌شود. به‌طرز متناقضی، در دوره‌ای که تکرارپذیری تکنیکی در حال نزدیک شدن به حداعلاهی خودش است، فرد از ماهیت تکرارناشدنی و زودگذر تئاتر و بی‌فایده بودن تلاش برای بازتولید متن به‌منظور بازتولید اجرا آگاه می‌شود (Pavis, 1986: 1-22). با این حال، پذیرش این زودگذر بودن نیز ممکن است گفته شود که خصلتی مدرنیستی است که از آن چشمه می‌گیرد یا نوعی جاه‌طلبی برای بازگرداندن تئاتر به خودش و به شرایط ذاتی خودش است.

در کارهای تأثیرگذار آنتونین آرتو، تئاتر یک فرهنگ استعمارشده یا محروم قلمداد می‌شود؛ به همان میزان که زبان نوشتاری نیز بر آن مسلط است. آرتو اعتقاد دارد که تئاتر باید وفاداری‌اش را به اقتدار متن کنار بگذارد و بیاموزد که با زبان ذاتی تئاتری خودش، از نور، رنگ، حرکت، ژست، فضا و مکان حرف بزند. اگرچه آرتو پیش‌بینی می‌کند که بدون تحریفات زبان و دام‌های گفتار و کلمات، به تئاتر عمومی و اولیه که مستقیماً توسط ذهن احساس و تجربه می‌شود، برگردد، این بدان معنا نیست که زبان باید از تئاتر بیرون برود (Artaud, 1970: 82-83). زبان نیز باید به‌صورت فیزیکی ایجاد شود، اما در قالب برقراری ارتباط با صدا و احساس محض، نه از طریق مکتوبات انتزاعی.

نوشتن درباب پسامدرنیسم اغلب با گزاره معروف «مرگ مؤلف» همراه است؛ ایده‌ای که تغییراتی عمیق در متن و متنیت به‌وجود آورد. بدون شک مرگ مؤلف نیز بر

نگارش نمایش‌نامه پست‌مدرن تأثیراتی برجای گذاشت و پیامدهای دور از دسترسی در وضعیت نمایش‌نامه‌نویسی و متن دراماتیک داشت. از آنجا که نویسندگی و متن در تئاتر به دلیل وجود بسیاری از عوامل درگیر در هر اجرای نمایشی، مورد مناقشه است، درام پست‌مدرن به موقعیتی ایدئال برای تعریف مجدد و گسترش فهم ما از این مفاهیم دشوار تبدیل شده است. از نظر معنایی، متن دراماتیک پسامدرن مجموعه‌ای از معانی ناپایدار تصور می‌شود که تغییر می‌یابند، متناقض‌اند و به دیگری پاسخ می‌دهند. متن تئاتری، همان‌طور که پاپویس گفته است، می‌تواند به منزله دلالت بر موضوعی که در انتظار معناست، تعریف شود. اگر متن و متنیت به تازگی دستخوش تغییراتی اساسی شده‌اند که مفهومی جدید از متون پست‌مدرن را ایجاد کرده‌اند، درخصوص درام پست‌مدرن نیز به‌طور قطع صدق می‌کند. بی‌اعتمادی به زبان و ارتباطات کلامی و همچنین اتکای افزایش‌یافته به وسایل غیرکلامی بیان، رابطه تئاتر و متن را به‌منظور جابه‌جایی تأثیری که متن دراماتیک، به‌طور فزاینده‌ای به‌عنوان عامل سازنده اصلی تئاتر و اجرا دارد، شکل‌بندی مجدد کرده است (Schmidt, 2005: 53-59).

هرچند الگوهای سنتی ارتباطات در پسامدرنیسم تنزل یافته است، درام پسامدرن به ارتباطات و امکانات ایجاد و انتقال معنا توجه دارد. معنا در درام پست‌مدرن ذاتاً از طریق ساختارهای دراماتیک با بازی ارتباط دارد. بنابراین اشکال نمایشی پست‌مدرن اساساً دگرگون‌شونده و سیال است. با همین نکته، معنا اغلب به‌عنوان امری دگرگون‌شونده، در حال شدن و در حال زایش نیز تصور می‌شود. هرچند تغییرپذیر است، هنوز شکل‌هایی از معنا وجود دارد که می‌تواند در هر لحظه از یک بازی پست‌مدرن دریافت و یا استخراج شود. با این حال، معنا دیگر در این زمینه اهمیت زیادی ندارد و موقعیت غالب قبلی خود را به شکل و ساختار تسلیم کرده است. این امر منتقدان را به این نتیجه رسانده است که درام پست‌مدرن با یک فرمالیسم جدید تبیین می‌شود (Kirby, 1987). به‌تبع این نکته، از نظر مایکل کربی^{۴۲}، نشانه‌شناسی تفسیر

معنا نیست، بلکه نشان‌دهنده چگونگی سرچشمه گرفتن معنا از یک رمز خاص است؛ مگر اینکه رمز شفاف باشد؛ لذا فقط تفسیر داریم (Kirby, 1982: 1-106). با استناد به جمله معروف نیچه که «واقعیت‌ها همیشه منوط به تفسیرند» یا «واقعیت‌ها پیوسته به تفسیر آغشته‌اند»، بینش کربی بیشتر بر چرخش متادراماتیک^{۴۳} درام پست‌مدرن تأکید می‌کند (Ibid: 57). در درام پسامدرن، وضعیت متغیر متن و مفاهیم متفاوت متن با تأکید بر اجرا و هنر اجرا بیشتر تحریک می‌شود. در پی برنامه رخدادهای^{۴۴}ی آلن کاپرو^{۴۵} و تجربیات جان کیچ در موسیقی بود که پرفورمنس‌آرت در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م در آمریکا رونق گرفت؛ هرچند تئاتر و هنر اجرا به‌طور سنتی به‌عنوان اشکال هنری مختلف بیان نگریسته شده‌اند و در نتیجه به‌طور مجزا با آن‌ها برخورد شده است.

به‌دنبال اشتیاق پست‌مدرن به تجربه و بازی با انواع هنرهای مختلف، دراماتیس‌های پست‌مدرن به هنر اجرا به‌عنوان منبع ارزشمندی برای تلاش‌های نمایشی خود نزدیک شدند. در میان سایرین، این تأثیر به‌وضوح در تلاش برای ایجاد مخاطب تئاتر در مرزهای سنتی بین اجرا و واقعیت، هنر و زندگی، داستان و زندگی‌نامه شکل می‌گیرد. به‌معنای واقعی آن، موانع موجود بین فضای سنتی تئاتر و سایر فضاهای عمومی از بین می‌رود و از تئاتر خیابانی شروع می‌شود و با تئاتری شدن وقایع سیاسی و اجتماعی به‌طور گسترده تشدید می‌گردد. بنابراین تئاتر به‌طور فزاینده‌ای در خارج از خانه‌های تئاتر سنتی برگزار می‌شود (Ibid: 59). بسیاری از جنبش‌های تئاتری در دهه ۶۰ میلادی، مثل کارهای پیتر شومان با عنوان *تئاتر نان و عروسک*، حاوی همین ویژگی‌های فرامتنی و فرادراماتیک بودند.

۵. نتیجه

با وجود تاریخ بسیار طولانی تئاتر و جریان‌های مدرن تئاتر که هنوز هم به حیات خود ادامه می‌دهند و با توجه به پایداری سنت درام‌نویسی و توجه به متن دراماتیک که همچنان زیرساخت اصلی یک اجرای مدرن محسوب می‌شود، هیچ‌یک از این‌ها مانع

انتقال روایت‌های پسامدرن به دنیای تئاتر و درام نشده است؛ اما همان‌طور که گفته شد، باعث شد این روایت‌ها در مظاهر خود متنوع‌تر باشد و بنابراین گونه‌هایی از روش‌های نوشتن درام و اجرای تئاتر به صورت پسادراماتیک و براساس تکنیک‌های انتزاعی‌تر شکل بگیرد. تحلیل ساختارهای روایی در ادبیات نمایشی وابستگی مستقیم و معناداری به چگونگی ترکیب و سازمان‌دهی اجزا و عناصر داستانی در درام دارد و این جهان داستانی درام در گام نخست نوعی وجه اشتراک فنی با جهان ادبیات داستانی است. اما درام هرگز داستان ادبی نیست و از این حیث که متن زبانی است، در زمره ادبیات در معنای کلی آن قرار می‌گیرد و قدر مسلم، عاملی که باعث تفاوت در دستور نحوی و ساختاری روایت در درام می‌شود، ترکیب عناصر داستانی در فضای دیالوگ است و به همین دلیل دیالوگ به مثابه عمل گفتاری یا گفتار به مثابه عمل، کنش را در اولویت قرار می‌دهد و بر این اساس، ساختار روایی انواع درام‌هایی که از خصلت دراماتیک برخوردارند، در جهت پیشبرد کنش در درام سازمان‌دهی می‌شوند؛ به عبارتی سازمان‌دهی کنش در درام راهبرد شکل‌گیری روایت در ادبیات نمایشی است. با این حال، درام پست‌مدرن هرگز در قیدوبند آن نظام‌های خطی و منطقی درام‌های مدرن و کلاسیک قرار نمی‌گیرد و ساختار زبانی درام به سمت نوعی از تخیل و تصویرگرایی ذهنی پیش می‌رود که اساساً مفاهیم کلیدی ساختار روایت را به چالش می‌کشد. همان اتفاقی که در نمایش‌نامه *در انتظار گودو* رخ می‌دهد، می‌تواند نمونه‌ای از درامی باشد که تمایل شدیدی به حذف زمان و مکان و منطق گفت‌وگو دارد و بدین‌سان می‌توان آن را گونه‌ای از درام مدرنی قلمداد کرد که در مرز تبدیل شدن به متن پسامدرن است؛ اما به‌طور کامل نتوانسته است خود را از وابستگی به زبان و سازکار کلی درام‌نویسی رها کند و همچنان با فضایی بی‌زمان و بی‌مکان به سنت‌های درام‌نویسی مدرن پیش از خود وفادار مانده است.

بنابراین روایت در درام سازکارهای دراماتیک مختص خود را دارد و در انواع ساختارهای کلاسیک و مدرن می‌توان الگوهای کم‌وبیش مشابه و گاه متفاوتی از روایت در نمایش‌نامه‌های مختلف را استخراج و بررسی کرد و در قاموس مفهوم پسامدرن، درام به نفع مفهوم اجراء، از سازکارهای زبانی و منطقی به سمت نوعی معناگرایی و تصویری شدن سوق می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Post
2. Modernism
3. Lyotard
4. Ihab Hassan
5. Boris Tomashevsky
6. Viktor Shklovsky
7. *Morphology of the Folktale*
8. Claude Levi-Strauss
9. *The Grammar of the Decameron*
10. Actional Model
11. Actant
12. Disturbance
13. Protagonist
14. Goal
15. Strategy
16. Effort
17. Obstacles
18. Crisis
19. Conflict
20. Complication
21. Sub-story
22. Suspense
23. Climax
24. Resolution Ending
25. Circumstance
26. Situation
27. Point of attack
28. Horizontal
29. Vertical

30. Egressive
31. Jules Michelet
32. Alexis Charles-Henri-Maurice Clérel de Tocqueville
33. Leopold von Ranke
34. Daniel Punday
35. Metalevel
36. Monster
37. Savage Narratives
38. → Lyotard, 1984
39. Genealogical
40. Analogical
41. William Butler Yeats
42. Michael Kirby
43. Metadramatic
44. Happenings
45. Allan Kaprow

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: فردا.
- ایگرس، گئورگ (۱۳۸۹). *تاریخ‌نگاری در سده بیستم*. ترجمه عبدالحسین آذرنگ. تهران: سمت.
- تایسن، لویی (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: انتشارات نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- خاتمی، محمود (۱۳۸۶). *مدخل فلسفه غربی معاصر*. تهران: انتشارات علم.
- عباسی، علی (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی (تحلیل زبان‌شناختی روایت، تحلیل کاربردی بر موقعیت روایی، عنصر بی‌رنگ و نحو روایی در روایت‌ها)*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۳). *دانشنامه نظریه ادبی معاصر*. ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: انتشارات آگه.
- Abbasi, A. (2014). *Applied narratology (Linguistic analysis of the narrative, applied analysis of the narrative situation, element of color and narrative syntax in the narratives)* (in Farsi). Tehran: Shahid Beheshti University.

- Artaud, A. (1970). *The Theatre of Cruelty: Second Manifesto, The Theatre and Its Double*. Victor Corti (Tr.). London: Calder and Boyars.
- Benamou, M., & Charles, C. (1977). *Presence as Play, in Performance in Postmodern Culture*. Milwaukee (Ed.). Center for Twentieth Century Studies. Wisconsin: University of Wisconsin_Milwaukee.
- Bertens, H. (1995). *The Idea of the Postmodern: A History*. London and New York: Routledge.
- Connor, S. (1997). *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. 2nd Ed. Birkbeck College. London: London University.
- Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan.
- Gibson, A. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. US: University of Wisconsin Press.
- Herman, L., & Vervaeck, B. (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Written and translated: University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Iggers, G. G. (2010). *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge* (in Farsi). Abdul Hossein Azarang (Tr.). Tehran. Samt
- Khatami, M. (2007). *Introduction to contemporary western philosophy* (in Farsi). Tehran: Elm.
- Kirby, M. (1982). "Nonsemiotic Performance". In *Modern Drama*. 25. 1. 106.
- _____ (1987). *A Formalist Theatre*. US: University of Pennsylvania Press.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition*. G. Bennington & B. Massumi (Trans.). UK: Manchester University Press.
- Makaryk, I. R. (2014). *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms* (in Farsi). Nbavi Mohammad and Mehran Mohajer (Trans.). Tehran: Agah.
- Okhovat, A. (1992). *Story grammar* (in Farsi). Tehran: Farda.
- Pavis, P. (1986). "The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre". In Loren Kruger (Tr.). *Modern Drama*. 29. 1. pp. 1-22. Canada: University of Toronto Press.

- Punday, D. (2003). *Narrative after Deconstruction*. Albany: State University of New York Press.
- Schmidt, K. (2005). *The Theater of Transformation Postmodernism in American Drama*. Amsterdam: Rodopi.
- Smiley, S. (2005). *Play Writing: The Structure of Action*. New Jersey: Prentic Hall.
- Tyson, L. (1999). *Theories of Contemporary Literary Criticism* (in Farsi). Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini (Trans.). Tehran. Hekayate Ghalam Novin.

