

ریختارشناسی داستان و فراقواعد آن

حسین صافی پیرلوجه*

همان‌طور که مقدمه و میانه می‌توانند پایان رابطه را شکل دهند، انتظار ما از پایان‌بندی هم مقدمه و میانه را شکل می‌دهد. رمان‌نویسان این مفهوم را خیلی خوب می‌دانند. (محمدحسن شهسواری، حرکت در مه)

داستان باید چیزی بیش از برشمردن رویدادهایی چند به ترتیبی منظم باشد؛ داستان باید رویدادها را به صورت کلیتی قابل فهم سامان دهد، به گونه‌ای که ... از توالی ساده‌ی رویدادها یک پیکربندی بسازد. (ریکور، زمان و حکایت)

چکیده

پی‌آیند روایت در همه‌ی آثار داستانی تا اندازه‌ای قابل پیش‌بینی است. کمتر پیش می‌آید که خواننده از همان آستانه‌ی متن با جهان داستان هم‌بوم نشود، و از شرح مآووقع به گمانه‌زنی درباره‌ی پیش‌آمدهای قریب‌الوقوع داستان نیفتد. حدود این گمانه‌زنی را اما انتظارات برحق تعیین می‌کند که از ریختارشناسی متن روایی در نظر خواننده نقش می‌بندد. منظور از ریختارشناسی در این‌جا استقرای مضامین متن از سازه‌های آن است که با نگاهی پیش‌بینی به فرجام داستان صورت می‌گیرد. از این نظر، خوانش داستان را می‌توان تابعی از «کارکرد اتوپیاپی فهم» در حرکتی معطوف به افق پیش‌اروی خواننده دانست؛ افقی که خود قبلاً بنابر مفروضات خواننده پیش‌پیکربندی شده و دائماً به پشتوانه‌ی همین مفروضات بازتولید می‌شود. حال، مسئله این است که در پیشرفتی چنین پس‌نگر چگونه می‌توان کارکرد اتوپیاپی

* عضو هیئت علمی پژوهشکده زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،

pirloojeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۰۵

فهم را تبیین کرد؟ هدف از مقاله‌ی حاضر، تبیین این کارکرد و کاربست مبانی آن در خوانش داستان‌های نوین فارسی است.

کلیدواژه‌ها: (پیش)پیکربندی داستان، ریختارشناسی داستان، افق انتظارات، هرمنوتیک اتوپیا، داستان‌های نوین فارسی

۱. درآمدی بر ریختارشناسی داستان

ریختارشناسی و شناسایی زیرساخت متون داستانی، از دیرباز مایه‌ی دردسر در تحلیل گفتمان روایی بوده است. این دردسر خود از آمیختگی خوانش و بازخوانی در جریان از پیشرفت پس‌نگر مایه می‌گیرد - پیشرفتی که چون همواره معطوف به گذشته است (همچون خیزابی که برخلاف جریان آب پیش می‌رود)، جهت‌یابی خوانش را در نظر تحلیل‌گر دشوار می‌کند. هدف از ریختارشناسی در این‌جا بررسی تصویر زنده‌ای است که خواننده از تظاهر بی‌وقفه‌ی رویدادها در طی متن در می‌یابد؛ و هدف از ساختارشناسی، بررسی تصور یکپارچه‌ای است که از بازنگری یا فراخوانش همه‌ی گزاره‌های آن متن به نظر خواننده می‌رسد. ساختار، در این تعبیر، نه برونداد فزاینده‌ی خوانش، و نه چکیده‌ی خشک داستان نیست؛ بلکه برداشت نهایی خواننده است از همه‌ی پیش‌خوانده‌های خویش؛ تصویری است تمام‌نما و هم‌پیکر که از دریافت‌های پاره‌پاره‌ی او گرد می‌آید. ساختار، حاصل جمع ریزخوانی متن و خوانش دلالت‌های برون‌متنی است؛ و حال این‌که ریختار، کسری از یک کلان‌ساختار روایی است که از خوانش تک‌گزاره‌ها به دست می‌آید. بنابراین، پی‌رفت یا توالی گاه‌شمارانه‌ی رویدادها در متن روایی را از این پس **ریختار** می‌نامیم، و به پی‌رنگ حاصل از تعلیل ریختارشناسانه‌ی چنین پی‌رفتی می‌گوییم **ساختار**. در این‌جا منظور از ریختار، چیزی است در مایه‌ی «کارکرد اتوپیا، فهم» از منظر پل ریکور: «کارکرد اتوپیا، فهم هرمنوتیکی بر غایت پیش روی نمادها متمرکز است - یعنی بر افق الهام‌بخشی که به وسیله‌ی نمادها گشوده می‌شود - نه اصل و خاستگاهی که در پشت سرشان قرار دارد» (کرنی، ۱۳۹۵: ۲۶).

خواننده در مواجهه با هر متن روایت‌گونه‌ای، از گنجینه‌ی پیش‌دانسته‌های خود درباره‌ی ریختارهای عام روایی نیز بهره می‌گیرد. اما این معرفت ریختارشناسانه بیشتر کارکردی آینده‌نگر دارد تا گذشته‌نگر؛ یعنی بیش از آن‌که برای تأمل در پیش‌متن (hypotext) به کار رود، به کار تفأل درباره‌ی پس‌متن (hypertext) می‌آید. منظور از پس‌متن نیز بیشتر پی‌آیند

متن در سطح گفتمان روایی است، تا صرفاً پی‌رفت رویدادها در جهان داستان. از این نظر، تعجبی ندارد که پس‌متن (به معنای آنچه در پی هر گزاره خواهد آمد) ممکن است پس‌نگر (رو به گذشته‌ی داستان) باشد یا پیش‌نگر (رو به آینده‌ی داستان). ریختار، به هر دو رو، خاستگاه آن دسته از انتظاراتی است که هم‌گام با بسط و پیشرفت روایت (از پیش‌درآمد و گره‌افکنی تا کش‌مکش و رازگشایی) هر دم بسان بازی ابر و باد در افق دید خواننده پدیدار می‌شود و دمی بعد ناپدید. کلان‌ساختار روایت نیز، خواه با این‌گونه انتظارات «فی‌الحال» در هر یک از پویه‌های متن هم‌افق باشد یا نه، سرانجام متناسب با چشم‌اندازی چنین پویاست که شکل می‌گیرد - یعنی در نسبت مستقیم یا معکوس با افقی که خود قبلاً در تراز ریختارهای متنی و در طرز پویش روایت به هم رسیده است. بنابراین، افق انتظارات خواننده درباره‌ی پی‌آیند روایت، از یک سو مبتنی بر ریختارشناسی متن روایی است، و از سوی دیگر، مبنای ساختارشناسی آن.

حدود خوانش را انتظارات برحقی تعیین می‌کند که از ریختارشناسی روایت در نظر خواننده نقش بسته است. این انتظارات گاهی در ادامه‌ی متن برآورده می‌شود، گاه پاسخی خلاف‌آمد می‌گیرد، و گاهی هم کاملاً بی‌پاسخ می‌ماند. باری، پاسخ به انتظارات خواننده هرچه باشد، چیزی از اهمیت ریختارشناسی در تعیین سمت‌وسوی خوانش و ساختاردهی به کلیت آن نمی‌کاهد. بدون پیکربندی (configuration) متن در شاکله‌ای منسجم، اساساً داستانی در کار نخواهد بود تا برداشتی از آن به دست آید. برداشت خواننده از کل داستان، پیش از هر چیز، بستگی دارد به امکاناتی که نویسنده در جای‌جای متن می‌کارد؛ و بیش از هر چیز، تابعی است از گشودگی متن به سوی خوانش‌های تازه و تن‌زدن از خوانشی محتوم. برای مثال، داستان *دموکراسی یا دموقراضه* در نهایت، چنان‌که در خور قصه‌های عامیانه است، ختم به خیر نمی‌شود و شخصیت اصلی داستان نیز چنان‌که شایسته‌ی بدکاران است به عقوبت نمی‌رسد:

توقع کاملاً به‌جا و طبیعی خواننده‌ی فهیم و باتجربه، این است که قصه‌ی چنین حکومت و سلطنتی با قیام و انقلاب مردم یا حداقل اعتراض و شورش همگانی پایان یابد. ... خواننده تا این‌جای داستان، تمام فراز و نشیب‌ها و تلخی‌ها و مصیبت‌ها را با صبر و حوصله تحمل کرده، به این امید که بر اساس یک سنت خدشه‌ناپذیر و یک قاعده‌ی استثنا‌برندار تاریخ، حکومت ظلم و ستم در نهایت سرنگون شود. (شجاعی،

با این حال، جای تردیدی نیست که حس عدالت‌جویی پیش از آن‌که دستخوش نقیضه-پردازی شود، به شیوه‌ای غایتمند در متن داستان تحریک می‌شود.

البته غایتی هم که در خوانش دوباره‌ی داستان مد نظر است، خود تا اندازه‌ای مسبوق به پیش‌خواننده‌هاست؛ غایتی است که مقومات آن را خواننده از داستان‌های مشابه سراغ دارد. اما ساختارشناسی متن چون در پی تعیین نقش هر سازه به قیاس با مضمونی متعین صورت می‌گیرد، گذشته از هرگونه پیش‌انگاره‌ی اساساً مستلزم نگاهی پسینی به فرجام داستان است. این در حالی است که ریخت‌شناسی، با نگاهی کاملاً پیشینی به فرجام داستان می‌نگرد و به *استقرای* مضمون کلی متن از سازه‌های آن می‌انجامد. به قول ریچارد کرنی: “در این‌جا ارزش به‌جای آن‌که در پس نماد باشد، پیشاروی نماد است، و به عنوان افقی از امکانات گشایش می‌یابد” (کرنی، ۱۳۹۵: ۲۷). ریخت‌شناسی متن با ترکیب گزاره‌های روایی (از راه گره‌چینی، زنجیره‌سازی و درونه‌گذاری آنها) در قالب داستانی هم‌پیکر، خواننده را به غایتی معهود رهنمون می‌شود؛ حال آن‌که ساختارشناسی با تجزیه‌ی داستان به تک‌گزاره‌های روایی، غرابت احتمالی هر یک از آنها را در چشم‌اندازی مشرف بر کل متن می‌زداید و تیرگی‌های به‌جامانده از خوانش اولیه‌ی متن را در پرتو پایان‌بندی داستان برطرف می‌کند. به این ترتیب، ریختارهایی که در نگاهی جزئی‌نگر کم‌وبیش ساختارشکن به نظر می‌رسیدند، در یک دیدگاه کلی‌تر به خدمت ساختار در می‌آیند؛ چنان‌که مثلاً با پیروزی تراژیک ظلم و ستم بر عدل و داد در پایان داستان *دموکراسی*، الگوی ریخت‌شناسی روایت نیز در نظر خواننده از قصه‌گویی عامیانه به وقایع‌نگاری تاریخی تغییر می‌کند تا سرگذشت رقت‌انگیز مردم در فرجام فلاکت‌بار داستان به تقدیر تاریخی آنان نسبت داده شود:

مایلم برای چندمین بار این اطمینان را به خواننده‌ی ارجمند بدهم که در این فصل هم مثل فصول پیشین، هر اصلی ممکن است فدای اصل حفظ امانت شده باشد ولی یقیناً حفظ امانت فدای هیچ قاعده‌ی دیگری نشده و تحت الشعاع هیچ مصلحتی (حتی حفظ و رعایت اصول و قواعد داستان‌نویسی) قرار نگرفته. (شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۷۴)

خواننده تا به این‌جا تمام گزاره‌های روایی را همچون مسافری که از پنجره‌ی عقب به جاده می‌نگرد، بی‌خبر از فرجام داستان و تنها به فراخور پیش‌خواننده‌های خود ریخت‌شناسی کرده است. تازه در این‌جاست که او تقدیرباوری منتشر در متن را به جد می‌گیرد و دلیل اصرار نویسنده بر رعایت اصل امانت‌داری را در قالب تاریخ‌نگاری بهتر درمی‌یابد. چنین

دریافتی به هر تقدیر با بارگذاری چنان باوری است که شکل می‌گیرد، تا سپس با کارگزاری مکرر آن در متن داستان قوام گیرد، یا در قالبی کنایی دستخوش نقیضه‌پردازی شود. امبرتو اکو در همین باره می‌گوید:

اگر داستانی با عبارت «روزی، روزگاری» شروع شود، به احتمال زیاد از جمله داستان‌های پریان است و خواننده‌ی نمونه‌ی فراخوانده‌شده و بدیهی تلقی‌شده [خواننده‌ی آرمانی]، کودک است (یا بزرگسالی که مشتاق است به‌طریقی کودکانه واکنش نشان دهد). طبیعتاً ممکن است با موردی از کنایه [نقیضه] برخورد کنیم و در نتیجه متن باید به طریقی پیچیده‌تر خوانده شود. اگرچه می‌توانم در سیر بعدی متن کنایی بودن آن را کشف کنم، ناگزیرم بپذیرم که متن تظاهر می‌کرده است که در ابتدا چون داستان پریان به نظر برسد. (اکو، ۱۳۹۷: ۷۴)

بنابراین، ریختار را در برابر ساختار باید شناخت، نه همچون برابر نهاد آن - نه چنان‌که مثلاً فریدون بدره‌ای *ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه* را برابر با تحلیل ساختاری داستان گرفته است: «یکی از راه‌های تحقیق درباره‌ی داستان‌های عامیانه، تجزیه و تحلیل ساختمان آنها یا ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه است» (بدره‌ای، نک. پراپ، ۱۳۳۸: پیشگفتار مترجم، ص. هفت). ریخت‌شناسی اما از نظر ما بیشتر به کار گمانه‌زنی درباره‌ی پی‌آیند داستان می‌آید تا «تجزیه و تحلیل ساختاری» آن. البته بدره‌ای خود به تفاوت میان این دو رویکرد اذعان می‌کند، ولی فقط تا جایی که ریخت‌شناسی را منطقاً مقدمه‌ای برای ساخت‌گرایی می‌داند: «درست است که تجزیه و تحلیل ساختاری بیشتر به روابط متقابل واحدها و الگوهای ساختمانی توجه دارد تا خود واحدها، ولی چگونه می‌توان از روابط متقابل واحدها سخن گفت بدون آنکه واحدهایی را که از روابطشان سخن می‌گوییم بشناسیم» (بدره‌ای، همان: ص. هشت). اما همین‌که می‌خواهد کار پراپ را به پیروی از چنین منطقی توجیه کند، خود در نوعی تناقض منطقی گرفتار می‌آید؛ یعنی چون آگاهی از کلان‌ساختار قصه را نه فقط برونداد، که همچنین درونداد ریخت‌شناسی آن قلمداد می‌کند، لاجرم در راه اولویت‌بندی دچار دور هرمنوتیکی می‌شود: «ولادیمیر پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه* چون قصد می‌کند که به توصیف قصه‌های عامیانه بر اساس اجزای سازای آنها و روابط متقابل آنها با یکدیگر و با کل قصه بپردازد، چاره‌ای برای او نمی‌ماند جز آنکه اول این اجزای سازا را جدا و تعریف کند» (همان: هشت). تنها راه گریز از این دور باطل همانا پذیرفتن هم‌کنشی ساختارشناسی و ریختارشناسی است، بی آن‌که هم‌ستیزی‌شان نادیده

گرفته شود. ارتباط دیالکتیک میان ریختار و ساختار را رضا قاسمی در پیکربندی وردی که بره‌ها می‌خوانند چنین توصیف می‌کند:

تقریباً پیکره‌ی اصلی رمان درآمده. حالا می‌دانم سی‌ونه بخش خواهم داشت. مانده است بدانم آقای هاو کینگ کیست. ننه‌دوشنبه کم‌کم خودش را بر من آشکار کرده اما هنوز نمی‌دانم این قضیه‌ی ارتباطش با مستر هاو کینگ چیست. اما هلنا هنوز رازش را بر من آشکار نکرده. کم‌کم دارم به این نتیجه می‌رسم که این‌طور نوشتن رمان نوعی دیدن خواب است به بیداری. باید همین امروز و فردا بنشینم و طرحی از استروکتور [یا ساختار] رمان را بر اساس آنچه تا به حال نوشته شده رسم کنم تا ببینم امکانات احتمالی [یا ریختار] آن در آینده چه‌جور چیزهایی ممکن است باشد. (قاسمی، ۱۳۹۰ الف: ۲۰۴)

اما از این ارتباط دیالکتیک میان ریختار و ساختار که بگذریم، می‌رسیم به اختلاف منظر بر سر هر یک از این دو. رویکرد حاضر، برخلاف دیدگاه‌های پیشین، از منظر مخاطب به ریختار و ساختار می‌نگرد. بدره‌ای درباره‌ی این وجه امتیاز می‌گوید: «اگر ما قصه‌گویی را فرایندی بدانیم که دست‌کم دارای سه عامل است یعنی: قصه‌گو، متن قصه و قصه‌نویس، ملاحظه می‌کنیم که ساختگرایان و پیروان روش تطبیقی هر دو صرفاً به متن قصه توجه دارند، و آن دو عامل دیگر را به‌کلی نادیده می‌گیرند» (بدره‌ای، ۱۳۶۸: دوازده). سپس فولکلورشناسی را نیز به فاصله‌ی چند سطر، و با وجود گوینده‌محور بودن، در همین دسته می‌گنجاند: «تا کنون محققان فولکلور [نیز ...] کمتر به مطالعه‌ی کشف و شکستن رمز پیام، یعنی چگونگی دریافت پیام به وسیله‌ی شنوندگان و برداشت‌های مختلف آنها از پیام پرداخته‌اند» (همان).

پراپ، سازه‌های قصه را تحت عنوان «خویشکاری» چنین تعریف می‌کند: «عمل و کار یک شخصیت از نقطه‌نظر اهمیت‌اش در پیشبرد قصه» (همان: هشت). این تعریف از آن‌جا که پیش‌نگر است و مبتنی بر پی‌آیند، بی‌گمان بر ریختارشناسی تفضلی، غایت‌اندیش، یا اتوپییایی تکیه دارد؛ اما از آن‌جا که به کار گونه‌شناسی خویشکاری‌ها می‌رود، با رویکرد ما زاویه می‌گیرد، چندان‌که سرانجام به فهرستی بسته در پی‌رفتی ثابت می‌انجامد. در نتیجه، آن‌چه از ریخت‌شناسی پراپ بر جا می‌ماند، به‌جای ریختار، متر و معیار از پیش آماده‌ای است به نام «نمودگار» که بیشتر به کار ساختارشناسی می‌آید: «نمودگار واجد اندازه‌گیری و پیمایش برای هر قصه است. همچنان‌که با متر طول پارچه را اندازه می‌گیرند، قصه را نیز

می‌توان با این نمودگار اندازه گرفت و سپس تعریف نمود” (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۳۴). هم از این رو است که مثلاً هفتمین خویشکاری پراپ را اگر نه تجویز فوت‌وفن داستان‌پردازی، دست بالا توصیف این ترندها باید دانست و نه «ریخت‌شناسی قصه»: “می‌توان مشاهده کرد که نهی و تحذیرها همیشه نقض می‌گردند، و متقابلاً پیشنهادهای فریبنده همیشه مورد قبول قرار می‌گیرند و به جای آورده می‌شوند” (همان: ۶۸). قواعد ریختارشناسی و قیود پیکربندی داستان هیچ ارتباطی با شگردهای داستان‌نویسی ندارد - هرچند نویسنده‌ی داستان را به سوی برداشت احتمالی خوانندگان و خوانش اجمالی ایشان از منظور وی رهنمون تواند شد. به بیان دیگر، نویسنده کاملاً آزاد است تا چنین الگوهایی را به کار یا به بازی بگیرد، و یا آنها را یکسره کنار بگذارد و بدون کوچک‌ترین اعتنایی از کنارشان بگذرد - فقط کافی است مراقب باشد تا مبدا با سرپیچی از ریختارها باعث سردرگمی عموم خوانندگان، یا دست‌کم موجب سرگردانی خواننده‌ی آرمانی خود در متن شود.

۲. فراقواعد ریختارشناسی داستان

استفان کولینی در مقدمه‌ای بر *تفسیر و بیش‌تفسیر*، از قول جانان کالر می‌گوید: “آثار ادبی به‌لحاظ سنتی معتبر و معیار تاکنون به کفایت و گسترده مطالعه شده‌اند” (کولینی، ۱۳۹۷: ۲۱). از این نظر، برای «راه‌اندازی کار حرفه‌ای» در نقد ادبی، بازگویی خوانش‌های موجود درباره‌ی آثار معیار کفایت نمی‌کند، بلکه “بیشتر، مطالب غیرمعیار توجه را جلب می‌کنند و وعده‌ی سرزمین‌های کمابیش بکری را می‌دهند که مناسب پرورش محصولات خوبی از تفسیرهای جدید است” (همان‌جا). در حال حاضر و در فضای حاکم بر نقد ادبیات داستانی ایران نیز اغلب جستارهای دانشگاهی مؤید همان تفاسیری هستند که دیری است جایگاه تثبیت‌شده‌ای در سنت ادبیات فارسی یافته‌اند؛ البته با این تفاوت که جنبه‌های نوآورانه‌ی خود را هنوز در نظر عموم اهل زبان حفظ کرده‌اند. این‌ها در واقع نه حاوی تفاسیر تازه، بلکه به‌معنای واقعی کلام، محصول «راه‌اندازی کار حرفه‌ای» اند - محصول یک‌جور حرفه - ای‌گری در آ‌بکاری دوباره‌ی دیدگاه‌های کهنه‌ای که بدعت‌شان نه تنها تحت‌الشعاع شهرت - شان رنگ نباخته، بلکه گویی در پرتو چنین شهرتی هرچه پرفروغ‌تر جلوه کرده است. جلوه‌گری نقدهای تکراری درباره‌ی آثار معیار، در ازای اخذ جواز کسب برای شبه‌متقصد، وجوه خلاقه‌ی آثاری را تحت شعاع خود گرفته است که تا به‌حال از سوی خوانندگان فارسی‌زبان (چندان‌که شاید) مورد اقبال نبوده‌اند؛ شاید به این دلیل که “خطر این‌طور کارها

برای پژوهشگر جوانی که چشم دوخته است به تثبیت سریع شهرت، آن است که این قبیل کارها دستاوردهایی جزئی یا حاشیه‌ای محسوب می‌شوند” (همان‌جا). باری به هر تقدیر، ما این خطر را می‌پذیریم: پی‌آیند روایت در همه‌ی آثار داستانی تا اندازه‌ای قابل پیش‌بینی است؛ البته نه لزوماً از همان جمله‌های آغازین متن، و آن‌هم متنی که خود از میانه‌ی داستان آغاز می‌شود، خاصه داستانی ناخوانده. برای مثال، آینده‌ی داستان *روزنامه‌نگار* را به هیچ‌رو نمی‌توان از آغازین جمله‌ی آن پیش‌بینی کرد:

و می‌گفتی پشت چراغ قرمز بودی، و نیمه‌جان و خسته، و ضبط روشن، و باران شرع شده بود از یک ساعت پیش، و برخلاف آهنگ ملایم و آرام نوار، تند و تیز می‌افتاد روی صورت شیشه. و [...] [؟؟؟] (نگین تاجی، ۱۳۹۰: ۵)

با این حال، کمتر پیش می‌آید که خواننده در همان آستانه‌ی روایت، با جهان داستان هم‌بوم نشود و پس از هم‌بوم‌پنداری نیز، به گمانه‌زنی درباره‌ی پیش‌آمدهای قریب‌الوقوع داستان نیفتد. برای مثال، رمان *جناب آقای شاهپور گرایلی*، موضوع اصلی خود را از همین چند جمله‌ی اول با خواننده در میان می‌گذارد و او را به گمانه‌زنی درباره‌ی ادامه‌ی داستان وا می‌دارد:

فکر می‌کنم به آینده. به خونوادم. به نفس کشیدن دنده‌به‌دنده‌ی بابا. به فضولی مامان که گوشاشو پرواز می‌ده توی خونه. لای ابر سیاهم توی سکوت و سرمای زمستون نودویک تهران بزرگ به پنج‌میلیون تومنی فکر می‌کنم که با سه‌هزار تومنش نیم کیلو شیرینی هم نمی‌شه خرید. (بابایی، ۱۳۹۳: ۷)

حال، مسئله این است که خواننده چگونه می‌تواند مسیر پی‌رفت داستان را از شرح مواقع تا جایی قریب به پی‌آیند متن گمانه‌زنی کند. پیداست که این قدرت پیش‌بینی را خواننده تا حدود زیادی مدیون دلالت‌های متنی است؛ ولی مشخصاً کدام دلالت‌ها؟
علایم راهنمای خوانش را ای‌بسا پیش از درآمدن به جهان داستان و همگامی با پی‌رفت رویدادهای آن نیز می‌توان دید. از این نظر چندان تفاوتی میان قصه‌گویی‌های به‌ظاهر خام-دستانه‌ی دیروزگار، و داستان‌پردازی‌های به‌اصطلاح استادانه‌ی امروزی دیده نمی‌شود. گویی خوانش هر داستان، چه در قالب حکایت و چه در هیئت رمان، تابعی است از قانون «تو پای به راه در نه و هیچ مپرس / خود راه بگویدت که چون باید رفت»؛ البته با پاره‌ای تفاوت‌های جزئی، مانند این‌که در دسته‌ی نخست غالباً نام داستان نشان از فرجام آن دارد، و

در دسته‌ی دیگر، خلاصه‌ی روی جلد. برای مثال، نام بعضی از *قصه‌های مشدی گلین خانم* حاکی از فرجام این قصه‌هاست: «کچل شاه عباس که سه نفر اونو کشتند»، «پادشاه ظالم که رعیت او را از سلطنت برکنار کرد»، «هفت خواهر که بی‌تقصیر طلاقشون دادند»، «دختری که به‌تنهایی از پس چهل دزد برآمد»، «اسداله که هم دخترعموشو گرفت هم دختر پادشاهو»، «تاجری که پولش نصیب اوساعلی‌نچار شد» و جز این‌ها (مشدی گلین خانم، ۱۳۷۴). به عنوان نمونه‌ای از نشانه‌های پیش‌بیکربندی (perfiguration) داستان در ادبیات نوین فارسی نیز می‌توان به چکیده‌ای از *جرم زمانه‌ساز* در پس جلد این رمان اشاره کرد:

رمان کوتاه *جرم زمانه‌ساز* نوشته‌ی آرش آذرپناه یک عاشقانه‌ی سیاسی است. این نویسنده‌ی جنوبی ... در این رمان سراغ انقلاب فرهنگی اوایل دهه‌ی شصت رفته است؛ [سراغ] عشقی که در آن روزهای پر از آرمان و شور در جبر اتفاق‌ها گم می‌شود و ناگهان سال‌های سال بعد در یک دیدار اتفاقی جان می‌گیرد. (آذرپناه، ۱۳۹۵: متن پشت جلد)

فرجام‌شناسی داستان را جدا از این‌ها می‌توان مبتنی بر گاه‌شماری پیش‌گویانه‌ی رویدادها دانست. برای مثال، همین رمان *جرم زمانه‌ساز* در آغاز به روایت «دیدار اتفاقی» دو شخصیت اصلی می‌پردازد و سپس به ماجرای گم شدن عشق‌شان «در جبر اتفاق‌ها»ی گذشته باز می‌گردد تا در هر پس‌نگری بار دیگر همان وصال مقدر را پیش‌بینی کند. این رفت‌وبرگشت‌های پی‌پی میان گذشته و آینده را برای نمونه در پاره‌های زیر می‌توان دید:

«حضور تو را فقط من انگار حس می‌کنم جلال... بدجوری مانده‌ام توی آخرش...» / «آخرش همان که باید بشود، می‌شود شوکت. گاهی خارج از اراده‌مان» (همان: ۳۶)

حالا دیگر نوبت نگاه شوکت بود. مَه‌ری بر پایان تمام ناآرامی‌های امروزش. نگاهی پر از خداحافظی و سرشار از به امید دیدار. و این‌که فردا شاید، جای همیشگی. (همان: ۳۹)

شوکت همان‌جا بدرود آخرین را گفت و رفت، و جایش را باران هاشور می‌زد. جلال خشک‌زده بر جای مانده بود و هوا نمناک بود. بعد او هم رفته بود... رفته بود تا سال‌ها بعد با روسری سبزرنگ و موهای چندتادرمیان سپید در قطار اهواز بیابدش. (همان: ۷۴)

برنگاشت، یا سرلوحه‌ی داستان هم مجالی می‌تواند باشد برای ارائه‌ی دورنمایی از کل داستان و شکل‌دهی به افق انتظارات خواننده. برای مثال، در پیشانی‌نوشت رمان *جرم زمانه‌ساز*

ساز به تلمیح از صائب تبریزی چنین آمده است: «تسلیم می‌کند به ستم ظلم را دلیر/ جرم زمانه‌ساز فزون از زمانه است» (همان: ۵). یا مثلاً به نقل از کتاب مقدس بر پیشانی رمان *فوران* چنین نوشته شده است: «باشد که او از دل زمین نفت بیرون بیاورد تا شاد گردد» (آذرایین، ۱۳۹۷: ۱۱). و جان‌مایه‌ی داستان *همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها* بدین عبارت از فردوسی بر پیشانی رمان چکیده است: «چو تیره شود مرد را روزگار/ همه آن کند کش نیاید به کار» (قاسمی، ۱۳۸۴: ۷) گاهی هم، به جای برنگاشت، این پیش‌درآمد داستان است که به عبارتی کلی‌گویانه از سمت‌وسوی پی‌رفت رویدادها خبر می‌دهد. برای مثال، در پیش‌درآمد رمان *چاه بابل* تحت عنوان «پاره‌ی صفر» چنین می‌خوانیم:

چرا این همه فرق می‌کند تاریکی با تاریکی؟ چرا تاریکی ته‌گور فرق می‌کند با تاریکی اتاق؟ ... فرق می‌کند با تاریکی ته‌چاه؟ ... فرق می‌کند با تاریکی زهدان؟ ... وقتی دایی، با آن دو حفره‌ی خالی چشم‌ها توی صورتش، برگشت طرف درخت انجیر وسط حیاط طوری برگشت که انگار می‌بیند. طوری برگشت که من ترسیدم. (قاسمی، ۱۳۹۰: ب: پاره‌ی صفر)

یا مثلاً چکه‌هایی از درون‌مایه‌ی داستان را در رشحاتی از ذهنیت راوی (یا شاید جهان-بینی نویسنده) بر سراپای رمان *برج سکوت* می‌توان دید. پاره‌روایت‌های زیر تنها چند نمونه از این گونه مقدمه‌چینی‌های پیامبرگونه‌اند:

فرشته‌ها هم سقوط می‌کنند... این را مطمئنم... پیش از آن ایستاده بودند سر ملکوت... ایستاده بودند لب‌گود و می‌گفتند لنگش کن! به آدم‌ها می‌گفتند... نشاشیده بودند به دیوار سفت که شترک بزند روی‌شان... (منایی، ۱۳۹۵؛ جلد اول: ۲۲۳)

می‌شود کسی شانس داشته باشد و بی‌تلاش به نتیجه برسد، اما نمی‌شود کسی فقط تلاش کند و بی‌شانس به نتیجه برسد... همین یک مورد برای بی‌آبرو کردن دنیایی که درش زندگی می‌کنیم کافی است! (همان؛ جلد دوم: ۳۰۵)

وقتی مرگ اعتبارش را از دست می‌دهد، هیچ‌چیز ترسناک‌تر از زندگی و روزهای پیش رو نیست... این ارزانی و وفور مرگ است که زندگی را از درون پوک و تهی می‌کند و معنایش را به گند می‌کشد. (همان؛ جلد سوم: ۲۲۰)

کاربرد الحان پیامبرگونه، الگوهای اساطیری، یا گاه‌شماری وارونه‌ی رویدادها در پیش-گویی داستان، روی‌هم‌رفته از گوهری یکسان مایه می‌گیرند، و آن نوعی ریختارشناسی رو به آینده (اتوپایی) است. با این‌حال، نویسنده اگر خیلی ساده و سراسرست و فارغ از

شگردهای پیش‌پیکربندی، فقط به ذکرِ طبق‌النعل داستان پردازد (رویدادها را درست به همان ترتیبی بازگو کند که گویی روی داده‌اند)، باز هم مختصات کار او منحصر به فرد خواهد بود. در کاربست شگردهای ریختارشناسانه گاهی نویسنده از فرصت بسط داستان به اشارتی مبهم درمی‌گذرد تا از این رهگذر اشتیاق خواننده را به دریافت جزئیات برانگیزد. خودداری از تفصیل را برای نمونه در این پیش‌پیکربندی‌های موجز می‌بینیم:

منصور کدخدایی در یکی از روزهای آخر دی‌ماه ۱۳۵۸ در خیابان انقلاب بی‌هدف میان بیهامی دانشجویها و جوان‌های انقلابی قدم می‌زند... منصور کدخدایی سی- و هشت ساله است و بعدها در سال ۱۳۸۸ در شصت و هشت سالگی بر اثر مسمومیت ناشی از گازگرفتگی در خانه‌اش در خیابان جیحون خواهد مرد... اما در آن روز برفی دی‌ماه ۵۸ او که تازه با آرمان‌های خلق قهرمان آشنا شده است [...] (یزدانی خرم، ۱۳۹۴: ۲۷)

من رفتم دی. امید رفت سر قرارش با پیام. نه، هیچ اتفاق بدی قرار نیست بیفتد. دو روز بعد من و پیام پرواز می‌کردیم به یه دنیای دیگه. ما عاشق هم بودیم. ما عاشق هیچان بودیم. ما عاشق یه زندگی خوب بودیم. (تبرایی، ۱۳۹۷: ۱۰۴)

این‌گونه سکنه‌های خوانش برانگیز را به‌عنوان نمونه‌ای دیگر در پاره‌ی اول از رمان **چاه بابل می‌بینیم**: «دیری نگذشت که مندو به یاد آورد که فلیسیا را دو قرن پیش دیده است؛ در روسیه، در کاخ ترزا الکساندر! اما تا به این ماجرا برسیم ابتدا باید از شمایل سرگردان فلیسیا بگویم» (۴). اما دیری نمی‌گذرد که قصه‌ی «شمایل سرگردان فلیسیا» را هم معلق می‌گذارد و در پاره‌روایتی تازه به شرح احوال مندو بازمی‌گردد، ولی این بار فرصت پیکربندی ماجرای او را از همان‌جا که رها شده بود مغتنم می‌گیرد:

این‌طور بود که ناچار می‌شد دائم با خودش رقابت کند و خویشتن را شکست بدهد تا بتواند تابلوهایش را بکشد؛ تابلوهایی که بیننده را درگیر کند و وادارش که هی سر برگرداند به طرف دیوار. هی خیره شود به شمایل. و بعد ... ۲/ در آن هنگام، یعنی دو قرن پیش، مندو مندو نبود. ایلچی مخصوص شاه بود و نامش «ابوالحسن». کیا بیایی داشت و مثل حالا نبود که لخت و کون‌پتی باشد. صبح زود که نوکر مخصوص شاه آمد عقبش، [...] (قاسمی، ۱۳۹۰: ۶)

پیش‌گویی بی‌پرده‌ی داستان، به هر روش دیگری هم که صورت گرفته باشد، تنها بخش کوچکی از انواع دلالت‌های ممکن در راه ریختارشناسی روایت است. پیکربندی داستان نه-

تنها در شیوه‌های پیش‌پیکربندی خلاصه نمی‌شود، بلکه اغلب به این آشکارگی هم نیست. به همین دلیل شاید پربی‌راه نرفته باشیم اگر مدعی شویم خواننده‌ی آرمانی برای گمانه‌زنی درباره‌ی پی‌رفت رویدادها، به علایم مصرح در متن بسنده نمی‌کند؛ بلکه به‌پشتوانه‌ی تمام دانش روایی خود (متشکل از مفروضات بینامتنی و معرفتی ساختارشناختی) دلالت‌های ضمنی متن را هم می‌خواند. اما واقعیت این است که ساختارشناسی کل متن با همه‌ی روابط بینامتنی‌اش هرگز پیش از تجزیه‌ی ریختارشناختی آن میسر نیست. پس ما هم باید به بیانی دیگر از قول فریدون بدره‌ای به این نگرش پرابی حق بدهیم که خواننده‌ی واقعی جز از راه ریختارشناسی متن و شناخت اجزای سازای آن عملاً نمی‌تواند (در جایی دور از مقام وسوسه‌انگیز خواننده‌ی آرمانی) به دریافت هرچند ناقصی از ساختار متن و پیوندهای بینامتنی آن نائل شود:

بدون شناخت کوچک‌ترین واحد ساختاری، تجزیه و تحلیل غیرممکن است. [...] باری قدم اول شناخت و تعریف کوچک‌ترین واحدهاست. وقتی کوچکترین واحدها جدا و تعریف شدند، قدم بعدی در تجزیه و تحلیل ساختاری بررسی روابط متقابل این واحدها و راه‌های ترکیب آنها با یکدیگر است. (بدره‌ای، نک. پراپ، ۱۳۶۸: پیشگفتار مترجم، ص. هفت)

هم از این رو است که درست برخلاف تار و پود کهنه و نخ‌نمای بعضی آثار داستانی - به‌ویژه در ریختار خشک داستان‌های واقع‌نما - از قضا پیکربندی نهایی این آثار در سطح کلان‌ساختار، و نیز پایان‌بندی آنها در نوعی تقابل بینامتنی با آثار مشابه، ممکن است تأثیری کاملاً نامنتظر، بدیع و بی‌سابقه بر خواننده بگذارد. برای مثال، تأثیرپذیری خواننده از کارگزاری **برج سکوت** در کلان‌ساختار روایی اول‌شخص، یا به عبارت دیگر، تأثیرگذاری داستان وقتی یکسره از کانون ادراک شخصیت اصلی به روایت در می‌آید، در متن خودِ رمان این چنین به تحقیق برآورد شده است:

هرجور که حساب کنی، جواب نمی‌دهد! دانای کل را می‌گویم! حتی دانای محدود به ذهن نویسنده که با فاصله‌گذاری تصویر می‌سازد! دانای کل با درد بیگانه است و فقط نگاه می‌کند... دوربین‌اش زیادی دور است و به درون حادثه راه ندارد [...] دانای کل، درد کابوس را نمی‌داند یا می‌داند و خود را به نفهمی می‌زند، درست مثل جامعه‌ای که از بیرون نگاه می‌کند و هیچ راهی به دل آدم‌ها و آنچه درونشان می‌گذرد ندارد... (منایی، ۱۳۹۵؛ جلد سوم: ۸-۹)

تأثر عمیق خواننده از پایان‌بندی تکان‌دهنده، وجه‌بسا ویرانگر داستان نیز در جایی نزدیک به انتهای رمان چنین پیش‌گویی شده است:

[اگر] آخر داستان همه سرمان را راحت می‌گذاشتیم زمین و یک خواب راحت می‌کردیم... این‌طور همه راضی می‌شدند، حتی ممیز... اما ای‌وای از وقتی که از روبه‌رو با واقعیت برخورد کنی! ویرانی حتمی است! اصالت درد و رنج حتمی است! مرگ حتمی است! [...] نمی‌شود از این برخورد جان سالم به در برد... اگر جان سالم به در بردیم، اگر رنج نکشیدیم و اشک‌مان در نیامد، به‌حتم یک پای کار می‌لنگد و داریم دروغ می‌گوییم... همه‌ی دروغ‌گفتن‌ها برای همین است که از تلخی واقعیت، از سنگینی و سهمناکی‌اش کم کنیم و با آن چشم‌درچشم نشویم... (منایی، ۱۳۹۵؛ جلد سوم: ۳۳۱)

خوانش‌پذیری کران‌مند هر داستان را برونداد برهم‌کنش دو قاعده‌ی فراگیر باید دانست که هرکدام به‌نوبه‌ی خود، روال‌های ریختارشناختی خاصی را بر می‌انگیزد. رانه‌ی خوانش داستان، حاصل تعبیر این دو فراقاعده است: (الف) پیشامدی در راه است؛ (ب) اما نه هر پیشامدی. به قول امبرتو اکو: "متن می‌تواند معانی متعدد داشته باشد. اما نه این‌که متن می‌تواند هر معنایی داشته باشد" (اکو، ۱۳۹۷: ۱۴۷). فراقاعده‌ی نخست، رویدادی قریب‌الوقوع را در گستره‌ای از احتمالات بی‌پایان ایجاب می‌کند؛ در حالی که فراقاعده‌ی دوم از راه ریختارشناسی متن، همه‌ی این احتمالات را به سود رویدادی معین نفی می‌کند. فراقاعده‌ی نخست را، که ناظر بر پی‌آیند رویدادها از پس یکدیگر است، اگر صرف نظر از هر خواننده‌ی واقعی صرفاً بر متن داستان حمل کنیم، می‌رسیم به شرط کافی برای روایت-گونگی یا داستان‌وارگی متن در نظر گروهی از نظریه‌پردازان روایت. برای مثال، جرال د پرینس، داستان را چنین تعریف می‌کند: "باز نمود دست کم دو رویداد یا وضعیت خیالی یا واقعی در یک توالی زمانی، به‌ترتیبی که هیچ‌یک لازم یا ملزوم دیگری نباشد" (پرینس، ۱۳۹۵). یا مثلاً به نظر براهنی، "اولاً، داستان ممکن است از مجموع تصادف‌ها ساخته شود... ثانیاً، داستان بر توالی اعمال تکیه می‌کند" (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۱۲). از این نظر، روایت بیانگر نوعی گذار از رویدادی به رویداد دیگر در حفاصل یک وضعیت، یا تغییر اوضاع از رهگذر رویدادهاست.

اما صاحب‌نظرانی هم هستند که به‌جای این تعریف تک‌بعدی، نوعی *دولایگی زمانی* را از شرایط *روایت‌گونگی* متن (وجه ممیز متون روایت‌گونه از متون غیرروایی) برمی‌شمردند. برای مثال، مایر استرنبرگ بنا بر *زمان‌مندی دولایه‌ی* روایت توانسته است در گام نخست سه

راهبرد را تحت عناوین «تعلیق»، «ترغیب» و «تعجیب» از هم بازشناسد، و سپس این هر سه را از مهم‌ترین عوامل جذابیت داستان قلم‌دهد. از این نظر، دولایگی زمانی در متون روایی نه تنها شرط لازم برای روایت‌گونگی، بلکه همچنین شرط کافی برای روایت‌مندی قلمداد می‌شود: زمان‌مندی دولایه‌ی مورد نظر باید قبلاً از بسط رویدادهای داستان به‌موازات سطرهای متن حاصل شده باشد، تا شاید بعداً با ایجاد پاره‌ای تناظرات نامتظر میان این دو لایه‌ی زمانی از راه‌هایی چون تعلیق، ترغیب و تعجیب بتواند نیروی جاذبه‌ی داستان را نیز در قالب روایت‌های به‌اصطلاح «خواندنی» تأمین کند. استرنبرگ خود در این باره می‌گوید:

روایت‌مندی، از فرایندی مایه می‌گیرد که خود به‌گونه‌ای خاص در بستر روایت‌گونگی به هم می‌رسد. منظورم از روایت‌گونگی، توالی کنش در کنار توالی ارتباط است؛ توالی آنچه درباره‌اش چیزی گفته می‌شود، در کنار توالی آنچه گفته یا خواننده می‌شود. از تناظری اینچنین میان دو توالی زمان‌مند، سه نتیجه/ بهره/ پویه (effect/interest/dynamic) از جنس پیش‌گردی (prospection) پس‌گردی (retrospection) و بازیابی (recognition) یا به بیانی ساده‌تر، تعلیق، ترغیب، و تعجیب حاصل می‌شود. تعلیق محصول رویارویی با چند آینده‌ی محتمل است؛ در حالی که دو همگانی دیگر زائیده‌ی دست‌بردن در توالی رویدادها و به‌هم‌ریختن ترتیب‌شان در جریان داستان‌پردازی است. در مورد ترغیب، این گسیختگی از نوع محسوس است: ذهن با آگاهی از آنچه نمی‌داند، گسل‌ها را در می‌نوردد تا چیزی برای پر کردن (پوشاندن، به‌هم‌آوردن)‌شان بازآورد. اما تعجیب هنگامی دست می‌دهد که شکست‌ها یا گسست‌های پنهان در پس روایت ناگهان بر خواننده فاش می‌شود و او را به بازخوانی همه‌ی کژخوانده‌هایش وامی‌دارد. (Sternberg, 2001؛ نک. هرمن، ۱۳۹۳: ۱۴۱)

به این ترتیب، بنابر نخستین فراقاعده‌ی ریختارشناسی، چشم‌داشت روایت‌مندی هرچه بیشتر از متون روایت‌گونه، انتظار بی‌جایی نیست. این مفروض برای خواننده‌ی ادبیات داستانی بسیار بدیهی است که اوضاع و احوال داستان در مبادی متن هر چه باشد، دیر یا زود متحول خواهد شد؛ خواه مسیر این تحول در جهت دور شدن از نقطه‌ی عزیمت خواننده باشد، یا در جهت بازگشت به آن (در انتهای داستان‌هایی - چون *جرم زمانه‌ساز* - که اول و آخرشان یکی است).

ادبیت هر متنی را الگوی مقرر از متنیت آن در نظر خواننده تضمین می‌کند. به این اعتبار، اگر قرار بر احراز ادبیت در متنی روایت‌گونه باشد، متن مورد نظر باید قبلاً در قالب روایی خاصی (همچون شاه‌پی‌رنگ) ریخته شده باشد، چنان‌که قالب‌های پیش‌ساخته برای

پیکربندی داستان را در ریختار آن بتوان بازشناخت. عمیق‌ترین شکاف میان واقعیت و داستان نیز از همین جاست: مختصات پیشاپیکره‌ای مشهود در ریختار ادبیات داستانی را در متن زندگی واقعی، و در میان رویدادهای روزمره نمی‌توان یافت. اما گذشته از این شکاف، گردش منظم الگوهای روایت‌مندی یا روال‌های پیشاپیکربندی داستان را هم تنها آن خواننده‌ای خواهد توانست در ریختار متون روایت‌گونه عمیقاً دریابد که برای نویسنده‌ی پنهان در پس راه‌کارهایی چون ترغیب، تعجیب و تعلیق، اصولاً اراده‌ی معطوف به غایتی را قائل باشد. در نتیجه، گزاره‌هایی که فی‌نفسه به چیزی جز حقایق ظاهراً ناچیز در عالم واقع دلالت نمی‌کنند، تنها کافی است در ریختاری داستان‌واره پیکربندی شوند تا فوراً ظن خواننده را به پیش‌گویی واقعه‌ای در آینده برانگیزند و او را به فرافکنی پیشاپیکره‌ای بزرگ بر متن وادارند - خواه صحت این پیش‌انگاره‌ها در پی‌آیند متن تأیید شود یا نه. برای مثال، پاره‌روایت زیر با مختصر اشارتی به مرگ‌اندیشی یکی از شخصیت‌ها در کنار زندگی نافرجام شخصیت‌های دیگر است که خواننده را دستخوش عقاید نیست‌انگاران‌ه‌ی راوی می‌کند تا پیش‌انگاره‌ی فرجامی مرگبار را در ریختاری روایت‌مند برانگیزد:

هنوز لقمه توی دهنم بود... پسره عجله داشت که برسیم پای کار و هرچه زودتر خودمان را بیندازیم در بغل عزرائیل... بعدها هرچه به آن روز فکر کردم، دیدم یک‌جور ترس و هراس در رفتارش بود... شاید حس دیگری بود که من درک نمی‌کردم و نمی‌شناختم... فاصله‌ای بین ما افتاده بود که پر نمی‌شد... فاصله‌ای که مرگ بین ما می‌انداخت و ما فقط منگ و تور احساسش می‌کردیم بی آن‌که بفهمیم دقیقاً چیست... (منایی، ۱۳۹۵؛ جلد سوم: ۳۲۵)

به پشتوانه‌ی چنین پیش‌درآمدهای پوچ‌گرایانه‌ای است که خواننده‌ی نقاد دیگر از مواجهه با پی‌آیند مرگبار داستان در پایان **برج سکوت** شگفت‌زده نمی‌شود. باری، آنچه مایه‌ی شگفتی می‌تواند بود، تعلیق هزارصفحه‌ای این پایان‌بندی محتوم است که سراسر در وصف تقلای مذبحخانه‌ی اقلیتی از پاک‌باختگان برای گریز از مرگ می‌گذرد.

۳. نتیجه‌گیری

بسیاری از قواعد ریختارشناسی و پیکربندی داستان چنان در قالب دانش روایی جا افتاده و در نظر اهل زبان نهادینه شده‌اند که گویی چندان ارزش تبیین ندارند. با این حال، در مقاله‌ی حاضر نقش تعیین‌کننده‌ی برخی از این قواعد ظاهراً کم‌ارزش را در پیکربندی کل داستان

بررسی کردیم. این کار را با معرفی فراگیرترین قواعد داستان‌خوانی به انجام رساندیم. حاصل این شد که در نخستین خوانش از داستان‌های معاصر فارسی، پی‌آیند رویدادهای معمولاً تا اندازه‌ای پی‌رنگ‌وابسته و قابل پیش‌بینی است، و تا اندازه‌ای هم رها از پی‌رنگ و غیرقابل پیش‌بینی. به بیانی دیگر، افق دید ما در برابر اکثر متون داستانی معاصر نه چندان کران‌گشوده است که نتوانیم مقرون به پی‌آیند احتمالی رویدادهای گمانه‌ای بزنیم، و نه چندان فروبسته که اساساً دیگر جایی برای گمانه‌زدن نیابیم. این خوانش‌پذیری پدیده‌ی پردامنه ولی کران‌مند را برونداد برهم‌کنش دو فراقاعده باید دانست که هر کدام به‌نوبه‌ی خود، روال‌های ریختارشناختی خاصی را برمی‌انگیزد. رانه‌ی خوانش داستان - دست‌کم در آستانه‌ی داستان‌های نوین فارسی - حاصل تعبیر این دو حکم است که (اولاً) پیشامدی در راه است؛ اما (ثانیاً) نه هر پیشامدی. فراقاعده‌ی نخست، رویدادی قریب‌الوقوع را در گستره‌ای از احتمالات بی‌پایان ایجاب می‌کند؛ در حالی که فراقاعده‌ی دوم از راه ریختارشناسی متن، همه‌ی این احتمالات را به سود رویدادی معین نفی می‌کند. خوانش داستان در افقی چنین گرگ‌ومیش، در جست‌وجوی جامعیت و مانعیت، و در نتیجه‌ی قبض و بسط شکل می‌گیرد: هر داستانی با روایت نخستین رویداد آغاز می‌شود، ولی تنها به ذکر یک رویداد بسیط نمی‌انجامد، بلکه در جهتی بسط می‌یابد که از ابتدا نمی‌توان به سمت و سوی آن بی‌گمان پی‌برد، بلکه در پی آن تنها می‌توان به گمانه‌زنی پرداخت.

کتاب‌نامه

- آذرپناه، آرش (۱۳۹۵). *جرم زمانه‌ساز*. تهران: چشمه.
- اکو، امبرتو، ریچارد رورتی و جان‌اتان کالر (۱۳۹۷). *تفسیر و بیش‌تفسیر*. ویراستار استفان کولینی. ترجمه‌ی فرزانه سجودی. تهران: علمی فرهنگی.
- بابایی، فرهاد (۱۳۹۳). *جناب آقای شاهپور گرایلی همراه خانواده*. تهران: چشمه
- براهنی، رضا (۱۳۳۸). *قصه‌نویسی*. چاپ چهارم. تهران: البرز.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۳۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه*. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- پرینس، جرالده (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت*. ترجمه‌ی محمد شهباز. تهران: مینوی خرد.
- تبرایی، بابک (۱۳۹۷). *گورخواب*. تهران: هیلا.
- ریکور، پل (۱۳۹۵). *ایدئولوژی اخلاق، سیاست*. ترجمه‌ی مجید اخگر. تهران: چشمه.

ریختارشناسی داستان و فراقواعد آن ۱۰۹

- ریکور، پل (۱۳۹۷). *زمان و حکایت. کتاب دوم: پیکربندی زمان در حکایت داستانی*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی. تهران: نی.
- شجاعی، سیدمهدی (۱۳۸۸). *دموکراسی یا دموقراضه*. چاپ دوم. تهران: کتاب نیستان.
- قاسمی، رضا (۱۳۹۰ الف). *وردی که بره‌ها می‌خوانند*. برلین: گردون.
- قاسمی، رضا (۱۳۹۰ ب). *چاه بابل*. برلین: گردون.
- قاسمی، رضا (۱۳۸۴). *همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها*. تهران: نیلوفر.
- کرنی، ریچارد (۱۳۹۵). «میان ایدئولوژی و اتوپیا». در پل ریکور. *ایدئولوژی اخلاق، سیاست*. ترجمه‌ی مجید اخگر. تهران: چشمه.
- مشدی گلین خانم، (۱۳۷۴). *قصه‌های مشدی گلین خانم*. گردآورده‌ی ل. پ. ال‌ول ساتن. ویرایش ا. مارتسولف، آ. امیرحسینی نیت‌هامر، و س. ا. وکیلیان. تهران: مرکز.
- منایی، حمیدرضا (۱۳۹۵). *برج سکوت*. تهران: نیستان.
- نگین تاجی، آریا (۱۳۹۰). *روزنامه‌نگار*. تهران: ثالث.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی حسین صافی. تهران: نشر نی.
- یزدانی خرم، مهدی (۱۳۹۴). *سرخ سفید*. تهران: چشمه.

Sternberg, M. (2001). "How Narrativity Makes a Difference." *Narrative* 9 (2), 115–22.