

ساختارشناسی روایت «لدوبه» برای تولید نمایش رادیویی

فردوس آقاگل زاده^۱، اکبر صمدی نیا^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۱۲

چکیده

روایت‌های کهن، سال‌ها در میان مردم زندگی کرده‌اند و در طی قرن‌ها دوام آورده‌اند. این روایت‌ها، گاه به صورت شفاهی و گاه به صورت نوشتار، از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند؛ اما شفاهی بودن و شنیداری بودن از شاخص‌های همیشگی این روایت‌ها بوده است. روایت‌ها و داستان‌های امروزی که در رسانه‌ها تولید و پخش می‌شود، به جز اندکی، ماندگاری روایت‌های کهن را ندارند. شناخت تک‌تک عناصر این روایت‌ها به ما امکان می‌دهد بتوانیم ساختار روایت‌هایمان را به روز کنیم و دریابیم که هر روایت باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد تا بتواند ماندگار شود. همچنین بشناسیم که شکل‌گیری هر روایت از کجا شروع و به کجا ختم می‌شود و روایت، چه زیرساخت‌ها و مشخصه‌های اصلی و فرعی دارد. برای انجام این پژوهش از روش تحلیل کیفی استفاده شده است. تحلیل روایت، رویکردی تحلیلی در روش کیفی است. در این پژوهش، ساختار روایت تالشی منطقه گیلان به نام «لدوبه» از منظر ساختار دراماتیک بررسی و پژوهش شده است تا بتوان بر اساس این کنکاش، الگویی برای نوشتن در رادیو و بر مبنای ساختارشناسی روایت ارائه کرد.

واژه‌های کلیدی: روایت، روایت‌شناسی، ساختارگرایی، ساختار روایت، روایت‌های کهن،

منظومه «لدوبه»

۱. استاد دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس aghagolz@modares.ac.ir

۲- کارشناس ارشد رادیو نویسندگی دانشگاه صداوسیما akbarsamadinia@yahoo.com

رادیو به‌عنوان رسانه‌ای متفاوت از دیگر رسانه‌ها (رسانه‌ای شنیداری، فاقد متن یا تصویر و در عوض حاوی کلام و صدا و موسیقی) تلاش می‌کند تا پیام‌ها را با کمترین درجه اختلال یا ابهام بیان کند. در رادیو، در مقام رسانه‌ای شفاهی که بر مبنای کلام قرار گرفته است کلماتی شنیده می‌شوند که قرار است بر خودآگاه و ناخودآگاه شنونده تأثیر بگذارند. هرچند امروزه در رادیوهای اینترنتی، تکست و تصویر نیز به کلام افزوده شده است، هنوز مبنای اصلی رادیو، به‌عنوان رسانه همراه، بر شنیدن استوار است. از سوی دیگر، روایت‌های کهن، به‌سبب پراکندگی و ماندگاری در بین مردم عادی و زندگی در طی قرون متمادی، نکات بی‌شماری برای نوشتن در رادیو دارد. بی‌توجهی به روایت‌های کهن باعث می‌شود بخشی از تاریخ و فرهنگ ملی و قومی را از دست بدهیم. نادیده‌گرفتن هویت فرهنگی، ریشه‌های قومی و ملی ما را تضعیف می‌کند. امروزه و در دنیای نوین، دیگر فقط فرهنگ واحد نیست که در اولویت قرار دارد، بلکه خرده‌فرهنگ‌ها جایگاهی به‌مراتب والاتر و برتری دارند. از دیگر سو، بی‌توجهی به روایت و شیوه شفاهی آن، ما را از یکی از مهم‌ترین عناصر رادیو دور می‌سازد.

این تحقیق از آنجا شکل گرفت که دیده شد روایتی کهن مانند لدوبه^۱، که در میان قوم تالش جریان داشته، پس از گذشت سال‌ها هنوز هم زنده است و به آهنگ و کلام روایت می‌شود، اما نمایش‌ها و روایت‌هایی که به‌تازگی از رادیو پخش شده‌اند به‌راحتی فراموشی می‌شوند. پس این پرسش اصلی شکل گرفت که روایت‌های کهن مانند لدوبه چه ساختار و عناصری دارند که چنین ماندگارند؟ و آیا روایت‌های کهن قابلیت تبدیل به روایت‌های نوین را دارند؟ با شناختی که از زندگی نوین بشر در قرن بیست‌ویک پیدا می‌کنیم درمی‌یابیم که دیگر نمی‌توان به همان شیوه سابق با دنیای امروز ارتباط برقرار کرد. شناخت ساختار روایت‌های کهن ما را با راز ماندگاری روایت‌های عامیانه آشنا می‌سازد؛ روایتی که توانسته است از میان قرن‌های متمادی بگذرد و آن‌چنان قوام داشته باشد که

دوام بیاورد. شناخت عناصر این روایت و مقایسه آن‌ها با روایت‌های رادیویی به ما این امکان را می‌دهد تا بتوانیم ساختار روایت‌هایمان را به‌روز کنیم.

پیشینه تحقیق

صغیعی (۱۳۸۸)؛ این مقاله با کاربرد تحلیل ساختاری روایت و به‌طور خاص، رویکرد رولان بارت^۱ فرانسوی در این باب، به تحلیل روایی نمایشنامه «ملاقات بانوی سال‌خورده» اثر فردریش دورنمات^۲ پرداخته است و ضمن کاوش در کارکردها و کنش‌های این نمایشنامه، به‌منزله نوعی روایت، لایه‌های زیرین آن کنکاش شده و دلالت‌ها و معانی پنهان آن کشف و آشکارسازی می‌شود. وجه تمایز اصلی مطالب کامبیز صغیعی با تحقیق حاضر در این نکته است که ایشان به بررسی این نکته‌ها در نمایشنامه پرداخته‌اند و تحقیق حاضر، مباحث را در حوزه روایت‌های کهن و برای رسانه کنکاش می‌کند.

دزفولیان، مولودی (۱۳۸۹)؛ این مقاله از دیدگاه دو روایت‌شناس ساختارگرا با نام‌های گرماس^۳ و ژنت^۴ به بررسی سازوکار روایت «منطق‌الطیر» پرداخته است. در این مقاله، از یک سو با طرح الگوی کنشی معناشناسانه گرماس و ساختار بنیادین تقابل‌های دوگانه در این الگو، فرایند معناسازی و پیشروی واحدهای روایت در «منطق‌الطیر» تحلیل می‌شود. همچنین، نقش تقابل جفت‌های متضاد همچون معنا و صورت، روح و جسم و لاهوت و ناسوت در شکل‌گیری نقش‌های کنشی این الگو تبیین می‌شود. از دیگر سو، بر اساس نظریه ژنت، سه سطح روایی داستان و روایت و روایت‌گری و مؤلفه‌های رابط این سطوح در متن «منطق‌الطیر» نشان داده می‌شود تا از دیدگاه ژنت، میزان روایت‌مندی این اثر معلوم شود.

یعقوبی (۱۳۹۱)؛ این مقاله به موضوع روایت داستانی یا داستان روایی از دیدگاه ژرار ژنت، نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی می‌پردازد. ژنت در مقاله‌ای با عنوان «درباره متد» اهم

-
1. Roland Barthes
 2. Dürrenmatt
 3. Greimas
 4. Genette

نظریات خود پیرامون عنصر روایت را ارائه داده است. در این گفتار، پنج مفهوم مهمی که ژنت در روایت‌شناسی از آن سود جسته بررسی می‌شود؛ مفاهیمی مانند: (چه زمانی) نظم و ترتیب، (چه مدت) تداوم روایت، (چند وقت یکبار) تکرار یا بسامد، آوا یا لحن و حالت یا وجه. سپس به تفاوت داستان و گفتمان از دیدگاه او و تقسیمات مفهومی و عناصر مختلف آن می‌پردازد. تأکید این تحقیق بر روایت داستانی، یعنی داستان روایی است. منظور از داستان روایی بیان توالی وقایع داستانی است.

ژرار ژنت فرانسوی از معروف‌ترین نظریه‌پردازان روایت است. موشکافی و دقت در نظریه روایت‌شناسی و تفاوت‌قائل‌شدن میان داستان و گفتمان از مزایای این مقاله و راهگشای محققینی است که در مقوله روایت و روایت‌شناسی به کنکاش می‌پردازند.

محمدی (۱۳۹۴)؛ این مقاله با تحلیل نسبت روایت‌شناسی ساختارگرا و مطالعات میان‌رشته‌ای، در پی پاسخ‌دادن به این پرسش‌هاست که چه عواملی در روی‌آوری روایت‌شناسی به میان‌رشته‌گی مؤثر بوده است و اصولاً این چرخش را باید برآمده از امکانی در روایت دانست یا ضرورتی روش‌شناختی. حرکت به سوی میان‌رشته‌گی را نه تنها در گرایش‌های جدید روایت‌شناسی، بلکه در تغییرات روی‌داده در نظریه‌های روایت‌شناسان ساختارگرا نیز می‌توان پی‌گرفت. از این رو، نوشتار حاضر، ریشه‌های این حرکت را در انتقادات و اصلاحات انجام‌شده بر مهم‌ترین نظریه‌های این حوزه تا اوایل دهه ۱۹۷۰ پی خواهد گرفت.

صباغی (۱۳۹۶)؛ امروزه یکی از اصلی‌ترین اهداف علم روایت‌شناسی تحلیل ساختاری آثار داستانی است. پیش‌تر، این کار برای رسیدن به الگوی روایی یکسان و دستور زبان مشترک برای آثار روایی انجام می‌گرفت، اما اکنون دانشمندان این علم به این نتیجه رسیده‌اند که روایت‌شناسی نیز مانند برخی دیگر از علوم، چون زبان‌شناسی، باید راه و روش قیاسی در پیش گیرد. چراکه از نظر آن‌ها، تحلیل روایت‌های گوناگون جدید و پیچیده نیازمند نظریه یا الگویی فرضی برای توصیف است؛ آنگاه با این الگو می‌توان به انواع مختلف روایت پرداخت که هم‌زمان با الگو هم‌خوان یا ناهم‌خوانند. برای تجزیه و تحلیل آثار داستانی می‌شود هریک از این نظریه‌ها را به کار بست و از نظرگاه هریک از

این محققان به بررسی آثار روایی پرداخت. تفاوت تحقیقی که بررسی شد با تحقیق حاضر در نوع نگاه ساختارگرایانه به داستان و نوشتار رادیویی و موسیقی است. فارسی‌پور (۱۳۹۶)؛ ساختارگرایی، دانشی نوین است که به چگونگی ارائه معنا در متون می‌پردازد. در واقع، بررسی ساختاری هر متن کهن، نگاهی تازه به آن برای کشف نکات تازه‌ای درباره آن متن است. در این پژوهش، کتاب بختیارنامه با نگاهی نو بررسی و کوشش شده است ضمن شناسایی نوع اثر، اصول و قواعد حاکم بر ساختار آن کشف شود و با استفاده از الگوی کنشی گریماس روابط میان عناصر ساختاری آن آشکار شود. شخصیت‌شناسی از نکاتی است که در این تحقیق و تحقیق حاضر استفاده شده است اما نوع نگاه به شخصیت‌ها متفاوت می‌باشد و به نوع و رویکرد هر کدام از دو محقق بستگی دارد.

مبانی نظری

ساختارگرایی^۱

اگر ساختارگرایی روش بررسی مناسبات درونی عناصر سازنده یک شکل باشد، آن‌گاه پیشینه‌ای بس طولانی دارد. اما اگر آن را نظریه‌ای درباره شکل یا ساختار بدانیم، قدمتش از نیمه دوم سده نوزدهم آن طرف‌تر نخواهد رفت. در فراشد پژوهش، علم یا تقلیل‌گر است یا ساختارگرا. آنجا تقلیل‌گر است که بتواند پدیداری پیچیده را به پدیداری ساده‌تر که در جایگاهی دیگر قرار دارد فروکاهد. اما در رویارویی با پدیداری چنان پیچیده که امکان تقلیل یافتن به میزانی کمتر را ندارد صرفاً می‌توان آن را از راه شناخت مناسباتی درک کرد که با پدیدارهای دیگر برقرار می‌کند. ما در این حالت تلاش می‌کنیم تا دریابیم که این پدیدار به کدام نظام اصیل و آغازین تعلق دارد؛ ساختارگرایی به مثابه نوعی روش، به ما امکانی می‌دهد؛ امکان اینکه واقعیت‌های نامحدود اطراف خود را طبقه‌بندی کنیم (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۲).

روایت‌شناسی^۱

روایت‌شناسی، نظریهٔ روایت است. این نظریه هرآنچه را که همهٔ روایت‌ها دارند و تنها روایت‌ها به‌مثابه روایت در آن مشترکند و نیز هرآنچه تمایز روایتی از روایت دیگر را ممکن می‌سازد بررسی می‌کند. هدف این نظریه، توصیف نظام قواعد ویژهٔ حاکم بر تولید و پردازش روایت است. اصطلاح روایت‌شناسی ترجمهٔ واژهٔ فرانسوی *narratologie* است که تزوتان تودورف^۲ در کتاب خود، «دستور زبان دکامرون»، ابداع کرده است. نظریهٔ آن از نظر تاریخی از دو سنت فرمالیسم^۳ روس (صورت‌گرایی) و ساختارگرایی فرانسوی مایه گرفته است. روایت‌شناسی نمونه‌ای است از گرایش ساختارگرایانه به قلمدادکردن متون (در مفهوم وسیع آنچه دلالت می‌کند) به‌مثابه شیوه‌های قاعده‌مندی که انسان‌ها به یاری آن‌ها جهان خود را بازسازی می‌کنند. همچنین، نمونه‌ای است از اهتمام ساختارگرایان در جداکردن عناصر سازندهٔ ضروری و اختیاری گونه‌های متنی و شناسایی وجوه بیانی آن‌ها.

تحلیل روایت^۴

در تحلیل روایت، به روایت یا داستان به‌گونه‌ای جدی توجه می‌شود و اعتقاد بر این است که روایت‌ها یا داستان‌های افراد به‌نوعی برساختی واقع‌گرایانه از خود و جهان اجتماعی است و از این‌رو به‌راحتی می‌توان با تحلیل آن‌ها به تولید و بازتولید این جهان‌ها و نظام‌های معنایی کنشگران دست‌یافت. (میرزایی، ۱۳۸۸: ۷۰)

نمایش رادیویی

متن نمایش رادیویی، پیش از هر چیز دیگر، نوشته‌ای دراماتیک است و از قواعدی ویژه، به‌نام اصول دراماتیک پیروی می‌کند. اصول دراماتیک، مجموعه‌ای از قوانین و قواعد

1. Narratology

2. Todorov

3. Formalism

4. Narrative Analysis

اساسی نمایش است که چگونگی تأثیر عوامل نمایش بر مخاطب و روش‌های بسط و پرورش این تأثیر را بررسی می‌کند.

نمایش، نشان‌دادن شخصیت‌ها حین عمل و گفت‌وگو در جهت بیان یک داستان است. این واژه را می‌توان برای تمامی هنرهای نمایشی، از جمله تئاتر، سینما، فیلم تلویزیونی، اپرا و حتی نمایش‌های آیینی، همچون نمایش‌های ژاپنی یا تعزیه به کار برد. طبعاً به تناسب رسانه‌ای که انتخاب شده ابزار و لوازم و حتی تعریف «نشان‌دادن» متغیر است. نمایش رادیویی، تلاش برای ایجاد امکان دیدن و درک‌کردن ذهنی داستان با حس شنوایی است. نتیجه آنکه، ویژگی‌های نمایش‌دادن با تمامی هنرهای نمایشی دیگر مشترک است و می‌توان از قواعدی عمومی‌تر برای شناخت آن سود برد (آل محمود، ۱۳۸۸).

عناصر داستانی در روایت

از منظر ارسطو، که قدیمی‌ترین نظریه‌پرداز در حوزه نقد است، تراژدی شش جزء داستان (طرح)، اخلاق (شخصیت)، گفتار (دیالوگ)، فکر (ایده)، صحنه‌آرایی (مکان یا جایی که شخصیت را بیازماید) و آواز (موسیقی) دارد (قادری، ۱۳۸۶).

طرح

در نمایشنامه، شعر یا داستانِ طرح عبارت است از نقشه، نظم، الگو و شکلی از حوادث (قادری، ۱۳۸۶: ۲۳).

طرح، ترتیب و تنظیم حوادث است به طوری که بین حوادث رابطه علت و معلولی وجود داشته باشد.

ارسطو در کتاب «فن شعر» درباره طرح می‌نویسد: «آن چیز را تمام گوئیم که دارای آغاز و میان و پایان باشد. آغاز آن است که ناگزیر پس از چیز دیگری نیاید، ولی بالطبع پس از آن چیز دیگری باشد. بالعکس، پایان آن است که ناگزیر یا برحسب معمول، پس از چیز دیگری بیاید، ولی پس از آن چیز دیگر نباشد. میان آن است که پس از چیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری در پس داشته باشد. پس داستان خوب آن است که آغاز و

انجامش، نه به دلخواه شاعر، بلکه مطابق با قواعدی باشد که گفتیم... داستان، اساس و روح تراژدی است و خلیقات در مقام دوم قرار دارد» (قادری، ۱۳۸۶: ۲۷ و ۲۸).

اغلب منتقدان، طرح را نقل وقایع داستان بر اساس سببیت تعریف می‌کنند. طرح را نقشه داستان نیز تعریف کرده‌اند. ادوارد مورگان فورستر مثال می‌زند که «سلطان درگذشت و سپس ملکه مرد» داستان است، زیرا فقط ترتیب منطقی حوادث بر حسب توالی زمانی رعایت شده است؛ اما «سلطان درگذشت و پس از چندی ملکه از اندوه بسیار درگذشت» پی‌رنگ است، زیرا در این بیان، بر علیّت و چرایی مرگ ملکه نیز تأکید شده است.

آنچه مولانا در حکایت شاه و کنیز می‌گوید:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن/ لیک کار از کار خیزد در جهان

ناظر به همین رابطه علت و معلولی است (داد، ۱۳۹۰).

ای.ام. فورستر تعریف ساده اما بسیار مفیدی از طرح یا پی‌رنگ به دست می‌دهد: «داستان، روایت رویدادهایی است که در توالی زمانی منظم شده باشد. طرح نیز روایت رویدادهایی است که در آن بر تصادف تأکید شده باشد» (کادن، ۱۳۸۶).

ستیز یا کشمکش

ستیز عامل بقای آدمی و جوهره هستی اوست. هر لحظه‌ای از هستی بر مبنای ستیز معنا می‌شود. هر اثر ماندگاری ستیزی درونی دارد که مربوط به شخصیت‌های اثر است. ستیز دیگری نیز جریان دارد و آن ستیز میان مخاطب و نویسنده است (قادری، ۱۳۸۶: ۴۱). کشمکش، تلاش درنگ‌ناپذیر آدمی در فراهن آوردن وسایلی است که تداوم هستی‌اش را موجب می‌شود. کشمکش در یک اثر دراماتیک زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه را به هم می‌پیوندد. کشمکش نوعی موقعیت است که بر اساس آن بحران پدیدار می‌شود، گسترش می‌یابد، به اوج می‌رسد و خود مبنایی می‌شود برای اینکه کشمکش بعدی از آن ناشی شود (مکی، ۱۳۸۵: ۱۸۷).

کشمکش یا جدال، در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، تقابل میان شخصیت‌ها یا نیروهای مختلف داستان است و بنیاد حوادث را پی می‌ریزد. کشمکش

ممکن است میان یک شخصیت با یک یا چند شخصیت دیگر یا با جامعه یا میان یک شخصیت یا یک نیرو یا دو نیرو باهم یا یک شخصیت با خودش باشد. رایج‌ترین نوع، کشمکش دو شخصیت با یکدیگر است (شریفی، ۱۳۸۷).

انواع ستیز

ستیز از منظر شخصیت

درباره انواع ستیز نیز باید گفت از یک سو آدمی در پاسخ به محرک‌های متفاوت، واکنش‌های مختلفی دارد. از دیگر سو، هر آدمی در مقایسه با آدم دیگر به شکلی متفاوت‌تر واکنش نشان می‌دهد. به همین سبب، انواع ستیز می‌تواند بسیار گسترده باشد؛ اما به صورت کلی، ستیز را به گونه‌های زیر می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱. ستیز آدمی با آدمی؛
۲. ستیز آدمی با خویش؛
۳. ستیز آدمی با نیروهای خارجی که خود شامل سه بخش است: الف) ستیز آدمی با طبیعت، ب) ستیز آدمی با جامعه، ج) ستیز آدمی با تقدیر (قادری، ۱۳۸۶).

ستیز از منظر ماهیت

می‌توان ستیز را از منظر ماهیت به چهار بخش تقسیم کرد: ستیز ساکن، ستیز با جهش، ستیز تصاعدی و ستیز پیش‌بینی شده.

شخصیت‌پردازی

شخصیت‌ها یکی از مهم‌ترین عوامل مانایی و ماندگاری روایت‌ها هستند. ما گاه با این مسئله مواجه می‌شویم که پرداخت شخصیت به‌درستی صورت نگرفته است. پرداخت نادرست شخصیت باعث از میان رفتن ارزش و اعتبار اثر می‌شود. شخصیت یا همان Character، در زبان یونانی Ethos و در فرانسه Caractere آمده است (قادری، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

برای آنکه نویسنده بتواند شخصیتی مقبول عرضه کند باید سه نکته را در نظر داشته باشد: اول، شخصیت‌ها باید در رفتارها و اخلاقشان استوار و ثابت‌قدم باشند و در وضعیت و موقعیت‌های مختلف، رفتار و اعمالی متناسب داشته و برای تغییر رفتار خود دلیل قانع‌کننده‌ای داشته باشند و در برخورد با حوادث واکنشی طبیعی و منطقی از خود نشان دهند. دوم، شخصیت‌ها برای آنچه که انجام می‌دهند باید انگیزه و دلیل معقولی داشته باشند؛ «به‌خصوص وقتی که تغییری در رفتار و کردار آن‌ها پیدا شود». ممکن است در خلال داستان دلیل تغییر رفتار را نفهمیم، اما به هر حال، در پایان داستان باید دلیل آن را دریابیم. سوم، شخصیت‌های داستان باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند. آن‌ها نباید مطلق خوب یا مطلق بد باشند، بلکه لازم است آمیزه و ترکیبی از هر دو و «مجموعه‌ای از فردیت و اجتماع» باشند (میرصادقی، ۱۳۸۵).

انواع شخصیت

ما به‌طور کلی با دو نوع شخصیت روبه‌رو هستیم:

۱. شخصیت جامع که این نوع را شخصیت می‌گویند؛
۲. شخصیت ساده که این نوع شخصیت اغلب با عنوان تیپ شناخته می‌شود.

گفتار در روایت

هنگامی که راوی گفتنِ داستان فردی را شروع می‌کند اعمال و وقایع گوناگونی وجود دارند که شخصیت در آن‌ها درگیر است و راوی می‌خواهد آن‌ها را روایت کند. هر جمله‌ای که این اعمال را از لحاظ فیزیکی برای شاهد، دقیق و آشکار و دیدنی بکند جمله‌های روایی محض^۱ می‌خوانیم. در تقابل با جمله‌های روایت محض، جمله‌هایی قرار می‌گیرند که نقل‌کنندهٔ مسلم گفتار واقعی شخصیت یا گفتار مستقیم اوست.

به‌طور کلی در هر روایت با دو نوع گفتار و گفتمان در تماس هستیم:

۱. گفتار، که به شرح وقایع و توصیف صحنه‌ها می‌پردازد؛

۲. دیالوگ، که از زبان شخصیت‌ها ارائه می‌شود.

موسیقی

در اغلب فرهنگ‌ها با دو نوع موسیقی مواجهیم؛ موسیقی سنتی و موسیقی محلی. موسیقی محلی آن دسته از موسیقی است که همهٔ احتیاجات مردم را در خود داشته است و دارد. موسیقی محلی را می‌توان در بخش فرهنگ عامه جای داد. ویژگی‌های موسیقی محلی، سادگی و بی‌پیرایه‌بودن آن است. در موسیقی بومی یا محلی ایران، شعرها و داستان‌ها نقش عمده‌ای دارند. موسیقی محلی بر مبنای فرهنگ عامه و پر از عشق و نفرت، ترس و شجاعت و بیم و امیدهای مردمی است که به‌تنهایی و با استفاده از سازهای ساده یا با استفاده از دو یا چند ساز در کنار هم، سعی در روایت تاریخ دارند؛ همان‌گونه که در روایت لدوبه داستان از طریق یک نی چوپانی یا «آل‌له» روایت می‌شود.

روش‌شناسی پژوهش

این مقاله با استفاده از روش تحلیل روایت انجام شده است. تحلیل روایت بر اساس نقطه‌نظر میرزایی شامل هفت مرحلهٔ زیر است:

۱. تعیین هدف‌ها و پرسش‌ها یا به‌طور کلی چارچوب نظری؛
۲. انتخاب یا پیاده‌سازی متن؛
۳. درگیری و آشنایی با متن از طریق مطالعهٔ مکرر و روشن‌سازی بخش‌ها؛
۴. مقوله‌بندی؛
۵. سازماندهی داده‌ها و ترسیم چارچوب روایت؛
۶. تحلیل متن با توجه به رویکرد انتخابی؛
۷. ارائهٔ گزارش به‌شکل روایت یا داستان.

یافته‌های تحقیق

روایت لدوبه

در گذشته‌های بسیار دور، دو برادر به نام‌های لدو^۱ و ممود^۲، همراه تنها خواهرشان، به نام زیبر^۳، در سرزمین تالش^۴ زندگی می‌کرده‌اند. در یکی از روزها، برادران زیبر برای انجام کاری که شاید تهیهٔ هیزم و علوفهٔ دام بوده است از محل نگهداری گوسفندان به سمت مناطق بالادست حرکت می‌کنند. بعد از گذشت چند ساعت، عده‌ای راهن و شرور وارد محوطه و منزلگاهشان می‌شوند و ضمن حمله و هجوم به منزلگاه دامی آنان، شروع به غارت اموال و بستن بار و اثاثیه بر پشت اسب‌ها و بزهای نر (نچه‌ها) و گاوهای نر (ورزاها) می‌کنند. احشام رمه‌داران از دزدان تمکین نمی‌کنند. دزدان، گله را به باد چوب و چماق می‌گیرند. زیبر که دست و زبان بسته، دام‌های خود را در وضعیت اسفبار و در حال کتک‌خوردن می‌بیند، به‌طریقی دزدان را متوجه می‌کند که دهانش را باز کنند تا چاره‌ای بیندیشد. زیبر ضمن نواختن نی تالشی (تالشه لَه)، جلوی دام‌ها حرکت می‌کند و گاه با اصوات تالشی دام‌ها را صدا می‌زند. او با نهایت زیرکی و با تدبیری که در طول مدت اسارت اندیشیده بود در مسیری حرکت را آغاز می‌کند که برادرانش از آن رفته بودند، بدون آنکه غارتگران و راهنان از آن موضوع کوچک‌ترین اطلاعی داشته باشند. نوای لَه در کوهستان طنین‌انداز می‌شود تا به برادرانش می‌رسد. لدو و ممود که متوجه وقوع اتفاقی می‌شوند بلافاصله به سمت گله برمی‌گردند و با غافلگیری دزدان را از پا درمی‌آورند.

-
1. Ledu
 2. Mamud
 3. Zeibar
 4. Talesh

جدول ۱. بخشی از آواها

ترجمه فارسی	آواهای تالشی
لدو و محمود (آن‌ها را صدا می‌زند).	لدوله، لدوله، لدوله، ممود به
سگ (سگ‌ها) را با زنجیر بردند.	اُسبه با زنجیل شه
گاو نر را با پالان بردند.	ورزا با پالون شه
لدو و محمود (آن‌ها را صدا می‌زند).	لدو جان، ممود جان
گله گوسفندان را با گله‌بان بردند.	رمة با، شومنه شه
گله‌بان را با باشلاق (نوعی قبا) بردند.	شومنه با باشلاق شه
لدو و محمود (آن‌ها را صدا می‌زند).	لدوله، لدوله، لدوله، ممود به
سگ (سگ‌ها) را با زنجیر بردند.	اُسبه با زنجیل شه
گله گوسفندان را به ارتفاعات بردند.	رمة شه بَند پشه
لدو و محمود (آن‌ها را صدا می‌زند).	لدو جان، ممود جان
لدو جان گله گوسفندها را بردند.	لدوجان، رمة شه
نی محمود را هم بردند.	ممودی دسی له له شه
لدو جان و محمود جان	لدو جان، ممود جان

تحلیل داده‌ها

بر اساس آنچه گفته شد، مهم‌ترین عناصر در این روایت کهن بررسی می‌شوند تا بتوانیم بر اساس آن‌ها به شناختی از ساختار هر روایت کهن دست پیدا کنیم.

راوی در روایت لدوبه

در هر روایت صدایی وجود دارد که سخن می‌گوید و با واسطه آن، داستان به مخاطب منتقل می‌شود. اوست که رخدادهای داستان را برمی‌گزیند و با اعمالی نظیر گسترش دادن، فشرده‌کردن، جابه‌جایی و گسست زمانی به آن‌ها شکل می‌دهد. «راوی صدایی است که سخن می‌گوید، مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان امر واقعی تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۳).

مَن شون برده رمه نه (مرا بردند با گله گوسفندان)

راوی در این بیت خود را با استفاده از ضمیر اول‌شخص و به‌صورت مستقیم معرفی می‌کند. بر این اساس، زاویه دید او زاویه دید من است.

خاللا بِمِرِ برا را (خواهر بمیرد برای برادرش)

برا دسی خِنه را (برای حنای دست برادر)

راوی در این دو بیت نیز از زبان خودش داستان را روایت می‌کند، اما از ضمیر و افعالی که این موضوع را مشخص کند استفاده نکرده است. پس برای دریافت اینکه این راوی از چه زاویه دیدی استفاده می‌کند باید به ابیات قبل‌تر و بعدتر رجوع کرد. بر اساس آنچه در کل متن مستتر است درمی‌یابیم که در روایت لدوبه، آنگاه که با شعر و موسیقی سروکار داریم، راوی درون داستان است و از زبان خودش این روایت را برای ما نقل می‌کند. این راوی، زیبر، شخصیت اصلی داستان است. زیبر در تعاریف ژرار ژنت راوی فراداستانی/درون‌داستانی است که به روایت داستان خود می‌پردازد، خلاصه‌ای زمانمند از داستان ارائه می‌کند و شخصیت‌ها را به ما معرفی می‌کند.

از دیگر سو، این روایت قرن‌ها پس از روایت اولیه نقل می‌شود. اکنون ما با راوی بیرون از داستان سروکار داریم؛ کسی که این روایت را سینه‌به‌سینه شنیده است و حالا سعی در بازگویی آن دارد. دیگر این راوی اول‌شخص نیست، بلکه بیننده‌ای از بیرون داستان است که آن را برایمان روایت می‌کند. او مشاهده‌گر و نامحدود و همه‌چیزدان است. انگار که خودش همان صحنه‌ها را دیده و تجربه کرده است. نمونه این نوع راوی را در نقالی بسیار می‌توان یافت. این راوی می‌تواند در داستان اصلی دخل و تصرف صورت دهد، وارد ذهن افراد شود و...

می‌توانیم با مرور پاراگراف اول روایت نوشته‌شده نوع راوی را دریابیم.

طرح در روایت لدوبه

همان گونه که در تعریف طرح گفته شد، طرح باید آغاز و میانه و پایان داشته باشد. در این روایت، آغاز آنجاست که برادران زیبر از پیش او می‌روند و او تنها می‌ماند و این

تنهاماندن دگرگونی‌ای در ساختار روزمره است. پس از این است که مابقی اتفاقات رقم می‌خورد. رفتن برادران زمینه‌ساز مابقی اتفاقات است و این روایت مشخصه‌های آغاز خوب را دارد؛ روندی که به صورت معمول طی می‌شده و هر چیزی در سر جای خود قرار داشته است ناگهان برادران از پیش خواهر می‌روند و این رفتن خلئی در خانواده ایجاد می‌کند. در ادامه، راهزنان به خواهر و گله‌اش حمله می‌کنند. این اتفاق در میانه داستان است. اتفاقی که قبل از آن صورت گرفته رفتن برادران است. بعد از آن نیز منتظر اتفاقات دیگری هستیم و می‌خواهیم بدانیم که در نهایت چه خواهد شد و چه بر سر این خانواده می‌آید. میانه در روایت و داستان یعنی چیز دیگری قبل از میانه، مسبب آن شده باشد و بعد از آن نیز خودش موجب چیز دیگری شود. روند علت و معلولی در میانه این روایت رعایت شده است. آن اتفاق بعدی، آمدن برادران و درگیری میان دزدان و برادران است. اما پایان بر مبنای اصول ارسطویی داستان است؛ اینکه چیزی قبل از آن مسبب شده باشد اما خود مسبب چیز دیگری نشود و با آن به انتها برسد. پایان این روایت، جنگ و درگیری میان برادران و دزدان است. پس از این رهایی، بازهم خانواده به زندگی عادی و روزمره خود بازمی‌گردد.

با این شیوه بررسی درمی‌یابیم که روایت لدوبه به صورت کامل از قواعد داستان خوب پیروی می‌کند. طرح در این داستان منسجم است، اتفاقات پشت سر هم و به ترتیب می‌افتند و هر اتفاقی از حوادث پیش از خودش نشئت می‌گیرد و منجر به اتفاقات بعدی می‌شود. وجود رابطه علت و معلولی کامل و بدون هرگونه نقصان از مشخصه‌های داشتن یک طرح خوب است و داشتن یک طرح خوب از مهم‌ترین عوامل برای ماندگاری هر داستان است.

ستیز در روایت لدوبه

با بررسی ستیز در روایت لدوبه، می‌توان چند گونه مختلف ستیز را در این روایت مشاهده کرد. وقتی زیبر در مقابل راهزنان قرار می‌گیرد اولین نوع ستیز، از نوع ستیز آدمی در برابر آدمی شکل می‌گیرد. در این نوع ستیز، قدرت زیبر به عنوان یک آدم در مقابل دزدان قرار می‌گیرد. اینجا زیبر قدرتی کمتر از دزدان دارد، پس به راحتی تسلیم می‌شود.

ستیز دیگر هنگامی شکل می‌گیرد که دزدان سعی در جمع‌آوری گله دارند. این ستیز را می‌توان از نوع ستیز آدمی در برابر طبیعت دانست. در این ستیز، طبیعت برنده است، زیرا دزدان حتی با نیروی چوب و چماق هم نمی‌توانند از پس گله برآیند. وجود این ستیز باعث می‌شود تا زیبر با نیروی دانش و هنر خود بتواند ستیز باخته را به مسیر پیروزی برگرداند. ستیز دیگر زمانی آغاز می‌شود که برادران زیبر به کمک او می‌آیند. این بار جامعه در مقابل جامعه قرار می‌گیرد؛ جامعه کوچ‌نشین و عشایری که زندگی‌شان بر مبنای دامداری می‌گذرد در مقابل جامعه‌ای که فلسفه زندگی خود را بر مبنای دزدی گذاشته است. دزدان این بار دیگر امکان برد ندارند و این موقعیت به نفع گله‌داران و ایل تمام می‌شود.

ستیز از منظر ماهیت در روایت لدوبه

همان گونه که گفته شد، ستیز از منظر ماهیت به چهار بخش تقسیم می‌شود: ستیز ساکن، ستیز با جهش، ستیز تصاعدی و ستیز پیش‌بینی‌شده. با توجه به اینکه در این روایت درگیری میان شخصیت محوری و شخصیت مخالف طی مسیری رو به جلو می‌رود می‌توانیم نوع ستیز ماهوی در این روایت را از نوع ستیز تصاعدی بدانیم. این گونه که ابتدا دزدان حمله می‌کنند، بعد زیبر و چوپانان را به اسارت می‌گیرند، سپس قصد انتقال گله را دارند که با چالش مواجه می‌شوند و درنهایت، درگیری میان برادران و دزدان با پیروزی لدو و ممود تمام می‌شود.

شخصیت‌شناسی روایت لدوبه

لدو و ممود

آنچه در این روایت می‌بینیم تیپ است تا شخصیت. تیپ، مشخصه‌های یک قوم یا گروه یا دسته یا... را داراست و قابل تعمیم به همه آن دسته و قوم و گروه است؛ در حالی که شخصیت منحصر به فرد است. شخصیت رفتارهای یگانه دارد. در هر روایت می‌توان به تفکیک از تیپ یا شخصیت استفاده کرد. استفاده از هیچ‌کدام بر دیگری برتری

یا مزیتی ندارد که بگوییم باید از شخصیت استفاده کنیم یا باید از تیپ بهره ببریم. آنچه از این روایت برمی‌آید استفاده از تیپ است. لدو و ممود تیپ هستند؛ برادرانی که برای امرارمعاش خانواده به سختی کار می‌کنند و دنبال حفظ طایفه هستند. برادرانی که برای به‌دست‌آوردن مایحتاج خانواده در مسیرهای سخت و دشوار گذر می‌کنند. جوانانی که از رزم و جنگ‌آوری بهره‌ها برده‌اند؛ زیرا در دل طبیعت، اولین حس، حس بقا است و تمام تلاش موجودات حفظ زندگی است. هنگامی که بشر در زندگی بکر به سر می‌برد باید بتواند از داشته‌های خود استفاده کند. یکی از مهم‌ترین داشته‌ها، قدرت حمله و دفاع است. در جامعه‌های مدرن‌تر، قدرت حمله و دفاع به‌صورت تخصصی‌تر به نیروهای تخصصی همانند ارتش واگذار شده است، اما در جوامع سنتی همه اعضای خانواده در این امر مهم نقش دارند. حال، نقش برادران به سبب زور بازو و قدرت بدنی و آمادگی جسمانی، بیشتر از دیگر اعضای خانواده است.

در جوامع، تهاجم به چند صورت شکل می‌گیرد. گاه از سوی طبیعت است، همانند باران، سیل، زلزله و آتش‌فشان و گاه از سوی دیگر موجوداتی است که در آن منطقه در کنار انسان زندگی می‌کنند، از شیر و پلنگ و خرس گرفته تا مار و روباه و موش. یا از سوی انسان‌های دیگر از فامیل گرفته تا قوم‌ها و قبیله‌ها و کشورهای دیگر است. گاه تداخل قلمرو پیش می‌آید. در میان عشایر و کوچ‌نشینان این تداخل میان انسان و حیوان بیشتر اتفاق می‌افتد. پس باید برای غلبه بر حیوانات وحشی همیشه آمادگی داشته باشند. چوپانانی که به سبب همراه داشتن گله‌ای از گوسفندان همواره در معرض خطر حمله حیوانات قرار دارند باید آن‌قدر آماده باشند تا بتوانند هم جان خود و هم جان گوسفندان خود را نجات دهند. اما حمله‌کردن همیشه محدود به حیوانات نیست، گاه قوم‌ها و قبیله‌های دیگر برای به‌دست‌آوردن زمین یا آذوقه یا زن، به همسایگان خود دستبرد می‌زنند. در این حالت، جوانان مدافع مهم‌ترین سد هستند که با آمادگی جسمانی، نیروی جوانی، دل‌بستگی به خانواده و... انگیزه‌هایی لازم را دارند تا از فردی عادی به قهرمان تبدیل شوند. با این مقدمه، در این روایت به دو جوان برمی‌خوریم که در اوج آمادگی قرار

دارند و اکنون با غارتگران مواجهند. بزرگ‌ترین سلاح اینان چوب‌دستی است که در دستان هر فرد آماده از هر اسلحه‌ای سخت‌تر و سنگین‌تر است.

با داشتن و دانستن این سابقه‌هاست که درمی‌یابیم چگونه دو نفر از این قوم، توانایی مقابله با چند راهزن را دارند و تمامی این‌ها مشخصه‌های قوم و ایل و طایفه است. مشخصه‌های قومی، مشخصه‌های تپسیکالی است، چون در تمامی آن افراد وجود دارد و تعمیم‌پذیر است. در این روایت به بهترین شکل از این مشخصه‌های تپ استفاده شده است. ما از شکل و قیافه برادران آگاه نیستیم. نمی‌دانیم سطح تحصیلات و دانایی و علم آن‌ها در چه حد است. ما از دین و مذهب و نژاد و... ایشان آگاه نیستیم؛ فقط از عناصری که در همه این افراد موجود است استفاده‌شده تا نتیجه مدنظر به دست آید.

زبیر

در روایت لدوبه، زبیر هم مشخصه‌های تپ را دارد و هم رگه‌هایی از شخصیت در او دیده می‌شود. او همانند دیگر دختران تالشی همراه دام‌ها می‌شود، در پارگاه‌ها و وله‌ره سراها (مکان جمع‌آوری گوسفندان) به دوشیدن بز و گوسفندان مشغول است و همراه دیگر اهالی ایل، همیشه در کوچ به سر می‌برد. زبیر دختری است سرسخت و محکم و استوار. دختری است که روزها را روی اسب طی می‌کند و شب‌ها در میان ستارگان ییلاقی زندگی می‌کند. این‌ها مفروضات ما دختران ایل است. این روایت همان روایتی است که در ذهن مخاطب هنگام شنیدن نام دختران نقش می‌بندد. این همان روایتی است که راوی آن مخاطب است. شخصیت روایتی که مخاطب آن را روایت می‌کند تپ است. تپ این قدرت را دارد که بتواند بلافاصله به ایجاد هم‌سانی با مخاطب منجر شود. از دیگر سو، زبیر مشخصه‌های شخصیت را نیز دارد. نی نوازی (تالش لاله) بیشتر در میان مردان طایفه رواج دارد، اما هستند زنانی همچون خدیجه‌خاله که نی می‌نوازند. او تنها زن نی‌نوازی است که از آن دوران قدیم بازمانده است و هنوز در آستین پیراهنش نی هفت‌بند خود را به‌همراه دارد. نواختن نی چوپانی توسط یک زن از مشخصه‌های شخصیت است. هرچند تعدادی از این زنان را می‌توان در هر قوم و قبیله‌ای یافت اما این کار عمومیت ندارد.

دومین نکته‌ای که راجع به زیر می‌توان گفت، اعتمادبه‌نفس و توانایی نقشه‌کشیدن اوست. هنگامی که می‌بیند راهزنان از هدایت گله در مانده‌اند چاره‌ای می‌اندیشند. نقشه‌ای می‌کشد و با درایت خود گله و آذوقه و... را می‌رهاند. این یکی از مزیت‌های روایت است که زیر هم مشخصه‌های تیپ را دارد که نشان می‌دهد همه می‌توانند مثل او باشند یا اصلاً همه مثل او هستند و هم مشخصه‌های شخصیت را دارد. پس اگر خواهان و خواستار جداشدن و منتخب‌شدن باشی کافی است هنری بیاموزی. نی‌نوازی هنر است و شجاعت، رفتن در دل مشکلات است. این دختر می‌تواند با یک هم‌سفر و با غلبه بر ترس، قومی را برهاند و این ویژگی‌های دردسترس، هم‌ذات‌پنداری مخاطب را بیشتر می‌کند. من مخاطب به این درک می‌رسم که نیازی نیست چندان آدم خاصی باشم. نیاز نیست خیلی متفاوت باشم. نیاز نیست قهرمان باشم یا از سیاره‌ای دیگر آمده باشم یا نیرویی برتر مرا برگزیده باشد؛ فقط کافی است که هنری را فرا بگیرم و در هنگام مشکل به‌جای هراسیدن از مشکل به دل آن بزنم. برگزیده‌شدن و قهرمان‌شدن و متفاوت‌بودن سخت است و از عهده هرکسی بر نمی‌آید اما یادگرفتن هنر، کار سختی نیست. جمله «من نیز می‌توانم» کلید موفقیت در این شخصیت و در روایت است. این جمله، روایت را از روایت و داستانی صرف خارج می‌کند و آن را در زندگی هر مخاطبی جاری و ساری می‌سازد.

راهزنان

در روایت لدوبه، راهزنان به همه کسانی گفته می‌شود که بر این قوم تاخته‌اند. گاه این راهزنان خزرها بودند، زمانی دیگر مغولان و زمانی شاهسون‌ها. درست است که تالش‌ها قومی کوچ‌نشین بودند، اما این کوچ میان دو منزلگاه زمستانی (قشلاق) و تابستانی (بیلاق) صورت می‌گرفت و آن‌گونه نبود که از مرزهای این سرزمین فراتر رود. کوچ بین سرزمین زمستانی و تابستانی بوده است، اما غارتگران همیشه از پشت مرزها و کوه‌ها آمده‌اند؛ گاه همچون خزرها از شمال و گاه چون مغولان از شرق. چون آریایی‌ها از شمال و جنوب یا چون شاهسون‌ها از غرب یورش آورده‌اند. در این میان، آنان که از راه دوستی درآمده‌اند همیشه توانسته‌اند در میان قوم محلی ساکن شوند؛ همان‌گونه که آریایی‌ها از شمال آمدند

و از هند تا اروپا ساکن شدند. اما درگیری همیشه با کسانی بود که به قصد غارت و تاراج و چپاول آمده بودند. در این نبردها قوم مدافع ارزش و اعتبار کسب می‌کرد، زیرا باید از زن و زمین پاسداری کرد. از مشخصه‌های راهزنان، که نشانه‌های تیپیکالی دارد، ناآشنایی با روش‌های زندگی ساکنان محلی است و اکثر اوقات از همین راه شکست می‌خورند. وجود نیرویی مخالف و قدرتمند که هیچ‌چیز برایش مهم نیست و می‌تازد و می‌دزدد به ارزش و اعتبار مدافعان می‌افزاید و هرچه متجاوزان شریرتر و قوی‌تر باشند حفظ زن و زمین مهم‌تر می‌شود. این چیزی است که از ابتدای تاریخ بشری مانده است و تا انتهای آن نیز دوام خواهد داشت.

شخصیت‌شناسی از منظر شخصیت محوری و شخصیت مخالف

شخصیت محوری در روایت لدوبه

شخصیت محوری را می‌توان به دو شکل تعبیر کرد:

تعبیر اول، شخصیت محوری شخصیتی است که مخاطب کاملاً در تجارب او شریک است. تعبیر دوم، شخصیت محوری شخصیتی است که کنش اصلی در دست اوست (قادری، ۱۳۸۶).

اگر از منظر هم‌ذات‌پنداری به روایت لدوبه نگاه کنیم، زیر شخصیت محوری یا قهرمان است. او کسی است که برای دستیابی به هدف از هیچ تلاش و کوششی فروگذار نمی‌کند. سرنوشت این شخصیت برایمان مهم است. او را به‌عنوان محافظ و صاحب گله و زمین می‌پذیریم. زیر خطایی نکرده است که مجازات شود، بلکه زندگی کرده و هدف تاخت‌وتاز قرار گرفته است. پس ظلمی به او شده است که احساس ما را درگیر می‌کند. در این روایت، اگر از منظر تعبیر دوم به شخصیت زیر نگاه کنیم، یعنی اگر بررسی کنیم که چه کسی اولین کنش را در روایت انجام داده است آنگاه شخصیت محوری متفاوت خواهد بود. بر اساس کنش، شخصیت محوری دزدان و غارتگران هستند که پایه‌گذار کنش اصلی در روایت می‌باشند. زیر با برادران خود زندگی می‌کند. آن‌ها به دامداری مشغولند.

در این میان، این دزدان هستند که به خانه و زندگی آن‌ها حمله‌ور می‌شوند و سکون وضع موجود را آشفته می‌کنند. ایجاد آشفتگی کنش اول محسوب می‌شود.

شخصیت مخالف در روایت لدوبه

اکنون اگر بخواهیم از منظر تعبیر اول نگاه کنیم، یعنی اگر زیبر را شخصیت محوری در نظر بگیریم، دزدان و غارتگران شخصیت مخالفند؛ زیرا آنان هستند که در مقابل احساسات ما قرار می‌گیرند. اگر بخواهیم از منظر تعبیر دوم نگاه کنیم، زیبر شخصیت مخالف است؛ زیرا کنش اول، یعنی تهاجم، از سوی دزدان و راهزنان اتفاق افتاده و این زیبر است که در مقابل آن‌ها قرار می‌گیرد تا وضع را به حالت سابق برگرداند.

گفتار در روایت لدوبه

در این روایت دو راوی داریم که هرکدام به گونه‌ای از گفتار خویش استفاده می‌کنند. یک راوی که داستان را تعریف می‌کند و قبل و بعد ماجرا را می‌گوید و ما با او ارتباط نزدیک‌تری داریم. راوی دیگر زیبر است که روایت اسارت خود را با زبان موسیقی برای آگاهی برادران خود بیان می‌کند. اوست که از نوع و شدت ماجرا ما را آگاه می‌کند. با راوی اول ما در حول و حوش داستان می‌چرخیم و با زیبر به دل روایت می‌زنیم و آن را نقل می‌کنیم. آنچه راوی اول می‌گوید توضیح و توصیف است و گفتار غیرمستقیم؛ آنچه زیبر می‌گوید توصیف است و گفتار مستقیم.

در گفتار راوی اول، ما فقط یک شکل ساختمان جمله‌ای می‌بینیم و آن یک روساخت و یک ژرف‌ساخت است. اما هنگامی که با زیبر روبه‌رو می‌شویم با یک روساخت و دو ژرف‌ساخت مواجهیم؛ مانند جمله رمه شه بند پشه (گله گوسفندان به ارتفاعات رفتند) که یک ژرف‌ساخت است و به مسیر حرکت گوسفندان اشاره می‌کند. در ژرف‌ساخت بعدی به این نکته توجه می‌شود که این کار در زمان غیرمعمول انجام شده است؛ گله‌ای که باید در پارگاه می‌ماند الان به بند رفته و این یعنی اتفاقی افتاده است.

اگر به واژگان استفاده‌شده در این روایت دقت کنیم درمی‌یابیم که بیشتر این واژگان محلی است، مانند ولره سرا، پارگاه، نچه و اسپه. استفاده از آن‌ها می‌تواند موجب ارتباط بهتر میان مخاطب و راوی شود. در این روایت با واژه لله برخورد می‌کنیم. استفاده از این واژه چند مفهوم دارد. یکی مفهوم رویی آن است که می‌گوید لله نی هفت‌بند است و از آلات موسیقی. از این وسیله هنگام جمع‌آوری احشام استفاده می‌شود و آوای آن زبان مشترک میان انسان و حیوان است و آنگاه که آدمیان باید با غیر از خود ارتباط برقرار کنند به آوا روی می‌آورند.

از دیگر سو، نواختن لله هنر است. در این روایت، دانستن این هنر از عهده‌راهزنان بر نمی‌آید؛ پس هنر بسی برتر و بالاتر است. شناخت زبان هنر دانش می‌خواهد و آگاهی. با شناختن این زبان است که زیبر با برادران خود ارتباط برقرار می‌کند. شناخت واژگان برای درک و دریافت متن از مهم‌ترین عناصر دریافت است. هر واژه‌ای ممکن است در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت معنای مختلفی داشته باشد. هنگام ترجمه‌کردن نیز هیچ واژه‌ای نمی‌تواند آن بار معنایی را داشته باشد که واژه اصلی ایجاد می‌کند. پس برای برقراری ارتباط در مناطق محلی، بهترین راه، استفاده از واژگان همان منطقه است.

دیالوگ باید دارای شش ویژگی باشد: انتقال اطلاعات، معرفی شخصیت‌ها، سوق‌دادن توجه به جهت مدنظر، معرفی تم، کمک به فرم و ایجاد تأثیر در مخاطب.

موسیقی در روایت لدوبه

موسیقی، نوازشگر گوش، رهنمون و مهیج دل و تلطیف‌کننده و صفادهنده روح است و خلق موسیقی عبارت است از نظامی صوتی که اجزاء گوناگون اثری موسیقایی را با انسجامی وصف‌ناپذیر به یکدیگر پیوند می‌دهد. موسیقی ساده‌ترین و خالص‌ترین هنرهاست که توصیف‌کننده هیجانات و محرک ذوق هنری و حس زیبایی‌پرستی و ترجمان احساسات و به‌دور از سودجویی است. نمی‌توان صرفاً با تکیه بر نظام‌های زبان‌شناختی و همچنین معناشناختی، به تحلیل نشانه‌شناسی موسیقی پرداخت. ضمناً به این نکته نیز باید توجه کرد که اغلب، موسیقی در نظام‌های نشان‌های گوناگون مانند سینما، تئاتر، رادیو و

مراسم متعدد، به‌عنوان نشانه و عنصری مجزا عمل می‌کند که تکمیل‌کننده مفهوم نظام‌های نشان‌های فوق‌الذکر است. در حقیقت، موسیقی با توجه به کارکردی که در بافت یا نظامی به‌خصوص ایفا می‌کند برای تحلیل نشانه‌شناختی رویکردهای متفاوتی را می‌طلبد.

ما با شنیدن قطعه‌ای موسیقی، واکنش‌های متفاوتی از خود نشان می‌دهیم. این واکنش‌ها اغلب به صورت احساسات متفاوتی خود را نشان می‌دهند؛ مثل حزن یا شادی یا حتی لحظاتی اندیشیدن. پس با توجه به واکنش‌های مخاطب موسیقی، به نظر می‌رسد تحلیل‌های صرفاً نحوی و دستوری و همچنین معناشناختی پاسخ‌گوی تحلیل‌های نشانه‌شناسی موسیقی نیستند. طبعاً تجربه‌های فردی و حتی داشته‌ها و پیشینه‌های فرهنگی ما در ارائه معنای متفاوت از موسیقی بسیار دخیل است. عمدتاً معنا در موسیقی با تداعی خاطرات و نیز طرح‌واره‌های فرهنگی عجین است. برخی عقیده دارند که تحت‌تأثیر قرارگرفتن شنونده را می‌توان انتقال معنای موسیقی تلقی کرد. در حقیقت، این خاصیت مختص موسیقی است که باعث تأثیرگذاری بر مخاطب می‌شود و طبعاً بیشتر وابسته به ساختار موسیقی است؛ یعنی معنای موسیقی از سویی در ساختار آن نهفته است. حال بسته به نوع ساختار در موسیقی طبعاً ملودی و احساس خاص موجود در آن نیز باعث ایجاد واکنش‌های متفاوت در مخاطب خواهد شد. در واقع، اثرگذاری موسیقی مانند بازنمودی مستقیم، از ساختار آن ناشی می‌شود (محمدی، محسن و سیدمهدی جلیلی سنزیقی، ۱۳۹۵).

در این روایت، موسیقی در ساختار روایت عجین شده است و از آن تفکیک‌شدنی نیست. بهتر است بگوییم که روایت بر مبنای موسیقی است. اگر ساز را از دست دختر بگیریم دیگر چه می‌ماند؟ ساز همدم تنهایی دختر است. آوای موسیقی باعث جمع‌آوری حیوانات می‌شود. موسیقی است که موجب آرامش خاطر زیبر در میان دزدان می‌شود و مهم‌تر از همه، پیام اصلی بر امواج موسیقی سوار می‌شود و به برادران می‌رسد. این انتقال پیام از طریق موسیقی مهم‌ترین نکته در این روایت است که با ساختار رادیو در دنیای مدرن تطبیق پیدا می‌کند. در رادیو می‌توان مهم‌ترین پیام‌ها را بدون کلمه‌ای بر امواج موسیقی سوار کرد و به دل شنوندگان رساند. این داستان موسیقی است که در طی قرن‌ها

حرکت کرده است و همچنان خود را به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین ارکان انتقال پیام به مخاطب می‌شناساند.

نتیجه‌گیری

از آغاز قرن بیستم، با پاگرفتن عرصه‌های جدید برای بیان، همانند سینما و رادیو و تلویزیون، شیوه‌های روایت متنوع‌تر نیز شده است. در قرن بیست‌ویکم، با ورود به دنیای اینترنت، پا از این نیز فراتر نهاده شده است و می‌توان بر بستر صفرویک‌ها مجموعه‌ای از روایت‌ها را در کنار هم داشت. می‌توان یک برنامه زنده رادیویی یا یک پادکست را شنید و هم‌زمان متن آن را هم خواند. می‌توان تصاویر موجود در کنار برنامه را هم دید. با وجود اینکه می‌توان هم‌زمان به تمامی این عناصر دست یافت، اما هنوز رادیو شنیده می‌شود و این به سبب ذات همراه‌بودن آن است. روایت کهن شفاهی و روایت رادیویی، هر دو به سبب شنیداری‌بودن در یک راستا قرار می‌گیرند و شناخت یکی به شناخت دیگری کمک می‌کند. پس با روشی ساختارگرایانه به سراغ شناخت روایتی کهن رفتیم.

نخستین عنصر شناسایی شده راوی است. راوی می‌تواند درون‌متنی و برون‌متنی باشد. می‌تواند از زاویه دید خود یا دیگری یا دانای کل به روایت پردازد. اما آنچه در روایت کهن بود استفاده از دو زاویه دید راوی، یعنی زاویه دید خود و زاویه دید دیگری بود. روایت هم از راوی درون‌متنی بهره برده بود و هم از راوی برون‌متنی.

عنصر دیگری که در ساختارشناسی بررسی شد طرح بود. طرح اساس و شالوده هر روایت خوب است. طرح خوب باید آغاز و میانه و پایان داشته باشد. در هر طرح خوب، پی‌رنگ به شکل مناسب رعایت می‌شود. در پی‌رنگ روابط علت و معلولی مهم‌ترین عامل است.

ستیز، دیگر عنصر لازم برای داشتن هر روایت مناسب است. همان‌گونه که در روایت کهن می‌بینیم، ستیزها در هم تنیده می‌شوند. قدرت و نیروی دو سوی ستیز با هم برابری می‌کنند. گاه وجود عنصری یک طرف درگیری با وجود عنصر دیگری در سوی دیگر به

تعادل می‌رسد. در ستیز، اگر یک سوی درگیری نیرو و قدرتی فراتر از سوی دیگر داشته باشد، ستیز به پیش نمی‌رود.

دیگر عنصر مهم در روایت، شخصیت است. در روایت کهن لدوبه با شخصیت‌های جامع و ساده روبه‌رو هستیم. استفاده از یکی بر دیگری برتری ندارد، بلکه استفاده درست از این انتخاب مهم است. مهم‌ترین عنصر بعدی در ساختارشناسی روایت، گفتار یا گفتمان یا دیالوگ است. دیالوگ است که قدرت بیان مسئله را دارد. دیالوگ است که جهت مدنظر را مشخص می‌کند. دیالوگ است که تم و هدف را بیان می‌کند. تمامی آن عناصری که پیش از این گفته شد اگر در قالب گفتار بیان نگردد فقط مفروضاتی است در ذهن که به بیان نیامده‌اند. وسیله بیان، زبان است. گاه این بیان به وسیله زبان شفاهی است و گاه به وسیله زبان نوشتاری. اما در کل، وقتی برای رسانه‌ای نوشته می‌شود که عنصر شنیدن مهم‌ترین عنصر آن است زبان شفاهی ارزش و اهمیتی چند برابر پیدا می‌کند. این گفتار و گفتمان، گاه به صورت روایت راوی و گاه به صورت دیالوگ‌هایی میان دو یا چند شخصیت، ما را به سمت هدف رهنمون می‌سازد. گفتاری قدرتمند است که تصویرسازی داشته باشد. هرچه بتوانیم تصویر بیشتری در ذهن مخاطب یا شنونده ایجاد کنیم بیشتر امکان دارد او را به سمت نقطه‌ای نزدیک کنیم که هدف‌گذاری کرده‌ایم. علاوه بر تصویرسازی، آنچه در دیالوگ بین دو شخصیت اهمیت دارد عمل یا act است. این عمل موجود در دیالوگ است که جهت و هدف و سمت‌وسوی ما را مشخص می‌کند و دیالوگ را به جلو می‌برد. عنصر آخر موسیقی است. در طول تاریخ، هرگاه داستان یا روایت یا حکایتی بر نت‌های موسیقی سوار شده توانسته است مسیر بیشتری را بپیماید و این به سبب خاصیتی از موسیقی است که زمزمه می‌شود. آدمی کلام را هرچقدر هم که در دل و ذهن و جانش نشسته باشد هنگامی که با خود تنهاست زمزمه نمی‌کند، اما ساده‌ترین فرم‌های موسیقی را چه در جمع و چه در تنهایی زمزمه می‌کند. روایت‌های کهن از این عنصر بیشترین بهره را برده‌اند. از این عنصر در روایت‌های نوین غفلت شده است. گاه خواسته شده است که همان ملودی روایت کهن در روایتی نوین استفاده شود، اما آن ملودی فقط به

قدرتمندتر شدن روایت کهن کمک می‌کرده است. برای اینکه روایت نوین قدرتمند و تأثیرگذاری داشته باشیم باید روایت نوین علاوه بر تمامی مباحثی که در ساختار بیان شد موسیقی منحصر به فردی نیز داشته باشد تا بتواند از آن به‌عنوان بالی برای پرواز استفاده کند؛ پرواز در خیال مخاطب.

منابع فارسی

۱. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۹). تحلیل گفتمان رادیو بر پایه نظریه‌ها و راهبردهای زبان‌شناسی. تهران: طرح آینده.
۲. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۲). زبان‌شناسی کاربردی. تهران: علمی.
۳. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۵). روش تحقیق در زبان و زبان‌شناسی. تهران: جامعه‌شناسان.
۴. احمدی، بابک (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. ج ۱. تهران: مرکز.
۵. آل محمود، جهان‌شاه (۱۳۸۸). با چشم گوش دیدن؛ نوشتن نمایشنامه رادیویی. تهران: طرح آینده.
۶. داد، سیما (۱۳۹۰). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۷. دزفولیان، مولودی (۱۳۸۹). «تحلیل منطق الطیر بر پایه روایت‌شناسی». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ۲۰.
۸. سیاحیان، فهیمه (۱۳۹۱). «راوی و نمایش رادیویی». رادیو. شماره ۶۷.
۹. شریفی، محمد (۱۳۸۷). فرهنگ ادبیات فارسی. در محمدرضا جعفری (ویراستار). تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
۱۰. صباغی، شاهین (۱۳۹۶). روایت‌شناسی رمان موریانه. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه پیام نور خراسان شمالی.

۱۱. صفیعی، کامبیز (۱۳۸۸). «کاربرد تحلیل ساختاری روایت: تحلیل روایی نمایشنامه ملاقات بانوی سال خورده اثر «فریدریش دورنمات» با تکیه بر دیدگاه رولان بارت». ادبیات تطبیقی. سال ۳. شماره ۱۱.
۱۲. فارسی‌پور، فاطمه (۱۳۹۶). روایت‌شناسی بختیارنامه با تکیه بر الگوی کنشی گرماس. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۱۳. قادری، نصرالله (۱۳۸۶). آناتومی ساختار درام. تهران: نیستان.
۱۴. کادن، جی. ای (۱۳۸۶). فرهنگ اصطلاحات ادبی. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
۱۵. مجتبابی، فتح اله (۱۳۳۷). ارسطو؛ هنر شاعری. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
۱۶. محمدی، علیرضا (۱۳۹۴). «روایت‌شناسی ساختارگرا و مطالعات میان‌رشته‌ای». مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی. دوره هشتم. شماره ۱.
۱۷. محمدی، محسن و جلیلی سنزیقی، سیدمهدی (۱۳۹۵). موسیقی چیست؟. در اولین کنگره ملی توانمندسازی جامعه در حوزه جامعه‌شناسی، علوم تربیتی و مطالعات اجتماعی و فرهنگی. تهران: مرکز توانمندسازی مهارت‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه.
۱۸. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
۱۹. میرزایی، خلیل (۱۳۸۸). کیفی پژوهی، پژوهش، پژوهشگری و پژوهش‌نامه‌نویسی. ج ۱ و ۲. تهران: جامعه‌شناسان.
۲۰. میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). عناصر داستان. تهران: سخن.
۲۱. همراز (۱۳۹۲). شناخت رادیو. [جزوه آموزشی]. دانشگاه صداوسیما، گروه علمی آموزشی صدا.
۲۲. یعقوبی، رؤیا (۱۳۹۱). «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفت‌مان بر اساس نظریات ژرار ژنت». پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب. شماره ۱۳.

