



شماره نوزدهم

بهار ۱۳۹۱

صفحات ۱۰۳-۷۷

بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان

الهام بصیرزاده

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

دکتر منوچهر تشکری*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر مهوش قویمی

استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

چکیده

از دیرباز بررسی توصیف و روایت در انواع ادبی مورد نظر پژوهشگران بوده و امروز روایت‌شناسی خود به دانشی خاص و بایسته تبدیل شده‌است. هر متن داستانی - هرچند که در آن روایت و توصیف به‌طور ذاتی به هم آمیخته باشند - از یک سو، نشان‌دهنده اعمال و رویدادهایی است که روایت را می‌سازند و از دیگر سو، شامل بازنمایی اشیا و شخصیت‌هاست که به آن توصیف گفته می‌شود. در این راستا، مقاله حاضر می‌کوشد به بررسی توصیف و جایگاه آن در رمان بپردازد. مطالعه روابط توصیف و روایت، ما را متوجه کارکردهای توصیف در رمان می‌سازد؛ یعنی نقشی که بخش‌ها و حالت‌های توصیفی در ترکیب کلی روایتگری بر عهده دارند. بنابراین سعی بر آن است که ابتدا تاریخچه توصیف در رمان، سپس ساختار توصیف و در نهایت مهم‌ترین کارکردهای آن در رمان از دیدگاه نقد و تحلیل ساختاری بررسی شود.

واژگان کلیدی: رمان، توصیف، روایت، ساختار، نقد ساختارگرا

*dr_tashakori@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۵/۲۳

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۲/۲

۱- مقدمه

هر متن به منزله یک پدیده اجتماعی در حوزه ارتباط معنایی- ارجاعی^۱ میان نویسنده و مخاطبان و برای برقراری ارتباط، آفریده می‌شود. مجموعه عناصر متن، شامل پدیده معنایی- ارجاعی، نویسنده و خواننده و ارتباط، بُعد پیکربستی^۲ متن را می‌سازد. بنابراین تعریف، هر متن قابلیت تجزیه و تحلیل عناصر سازنده خویش را داراست و این عملکرد، سلسله‌ای از گزاره‌ها را در بر دارد که در متن گسترش می‌یابند، به هم متصل می‌شوند و زنجیرهای کلامی یا پی‌رفت‌ها^۳ را تشکیل می‌دهند. همچنین پیوستگی گزاره‌های متن به واسطه کاربردهای فراجمله‌ای پدید می‌آید؛ یعنی پیوند گزاره‌ها، نقطه‌گذاری‌ها و پدیده‌های نمایانگری^۴ که شامل تکرارهای واژگانی، ضمیرواره‌ای و... می‌شود:

متن - چه گفتاری چه نوشتاری- باید دو خصیصه پیوند و پیوستگی را دارا باشد تا بتواند بیشترین تأثیر را بر شنونده یا خواننده بگذارد. پیوند یا انسجام زبانی،^۵ ارتباطی است بین اجزا و عناصر درونی متن... از سویی پیوند ربطی به تعامل و همکاری خواننده با متن ندارد، بلکه پدیده‌ای است زبانی- دستوری... پیوستگی یا انسجام بلاغی،^۶ ارتباطی است بین اجزای متن که بر مبنای عواملی بیرون از متن حاصل می‌شود. پیوستگی در حقیقت انسجامی بلاغی است که بین فرستنده پیام و گیرنده آن برقرار می‌شود (صلح‌جو، ۱۳۷۷: ۲۵-۲۳).

در یک متن انواع گوناگون زنجیرهای کلامی، بدون آنکه دشواری‌های پیوستگی (هم‌خوانی) را در سطح توالی مطرح کنند، پشت هم می‌آیند. به این ترتیب، داستان اغلب توالی صحنه‌های روایی، توصیفی و محاوره‌ای را بیان می‌کند. در واقع یک متن به ندرت تک‌گونه‌ای^۷ است؛ یعنی غالباً انواع گزاره‌های روایی، توصیفی، توضیحی و آگاه‌گرانه را در بر دارد.

مطالعه و تحقیق در زمینه مستندات ادبی و از جمله روایت، از دیدگاه ساختارگرایی نیز همواره مورد نظر پژوهشگران بوده‌است. در پی تحلیل مشهور ولادیمیر پراپ در مورد

1. sémantique – référentielle
2. configurationnelle
3. séquences
4. reprise
5. connexité
6. cohérence
7. Monotypique

افسانه‌های عامیانه روسی و نوشته‌های لوی اشتراوس درباره اسطوره‌ها، الگوهای گوناگونی برای تحلیل روایت یا بسته‌به‌مورد، برای تحلیل روایت‌های خاص، معرفی شده‌است. گفته‌اند که روایت عبارت است از «توالی از پیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی^(۱) که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). درواقع در بطن هر روایت دو ویژگی بسیار مهم دیده می‌شود: علیت و زمانمندی (اسکولز، ۱۳۸۷: ۲۴۵). بنابراین واژه‌های «غیرتصادفی» و «توالی» در تعریف تولان، بیانگر دو نکته علیت و زمانمندی در توصیف اسکولز از روایت‌اند. روایت یک توالی زمانی دوگانه میان زنجیره زمانی رخدادها و زمان روایت آن است و آغاز و پایانی دارد. دوگانگی زمانی روایت ما را به اندیشیدن درباره این موضوع فرامی‌خواند که یکی از کارکردهای روایت، خلق یک طرح زمانی براساس طرح زمانی دیگری است؛ و این چیزی است که روایت را از توصیف متمایز می‌سازد:

توصیف به ساختن تصویری غیرزمانی از جهان کمک می‌کند و خارج از زمان سخن می‌گوید. بنابراین توصیف با روایت تفاوت دارد و این تمایزی شناخته‌شده است. از سوی دیگر، شماری از روایت‌ها حاوی توصیف‌هایی هستند و حتی این هم روشن نیست که توصیف‌ها جز در سازمان‌دهی اجزای متشکله روایت، اصولاً بتوانند وجود داشته باشند. بدین‌سان توصیف هم به‌عنوان ضد روایت ظاهر می‌شود و هم به‌عنوان یکی از اجزا یا دست‌کم یکی از لحظات مهم روایت^(۲) (متر، ۱۳۷۶: ۴۷).

همچنین روایت دربرگیرنده شماری از حوادث واقعی و تخیلی است که رابطه‌ای منطقی و زمانی آنها را به یکدیگر ملحق می‌سازد (نو و لومتر،^۱ ۱۹۹۱: ۱۰). درحقیقت روایت کنش‌های داستانی را در توالی زمانی می‌گستراند و «گفتمان»^(۳) بسته‌ای است که با غیرواقعی‌سازی توالی زمانی رخدادها عمل می‌کند» (همان، ۱۵۷). منظور از گفتمان بسته آن است که روایت، آغاز و پایانی دارد و واقعییتی است که خود را از بقیه جهان متمایز می‌کند و در برابر جهان واقعی قرار می‌گیرد.

رخداد واحد بنیادین روایت است و حوادث (مجموعه زمانی روایت) نیازمند فضا و مکان‌اند که توصیف این امکان را برای روایت میسر می‌سازد؛ زیرا روایت، با تکیه بر توصیف، کارکردی ارجاعی می‌پذیرد. همچنین کاهش سرعت روایت، امکان توصیف را فراهم می‌سازد. توصیف، مکانی مناسب برای مداخله‌های جانبی راوی می‌شود و با ایجاد

وقفه در روند حوادث داستانی و پدیدآوردن زمانی برای فعال ساختن خلاقیت خواننده، امکان پیشبرد حوادث داستانی را برای راوی فراهم می‌کند. در واقع توصیف با نگاهی ایستا به متن، تصویری غیرزمانی می‌سازد و توجه و ارتباط خود را به گفتمان «واژگان گاشتی»^۱ معطوف می‌کند. از این دیدگاه، توصیف از عناصر مهم روایت و در خدمت آن است. نوشته حاضر ابتدا به توصیف در رمان می‌پردازد، سپس صورت‌های گوناگون توصیف ادبی را مطرح می‌کند و در نهایت، ساختار توصیف ادبی و کارکردهای توصیف در نوع ادبی رمان را بررسی می‌نماید. در این بررسی، از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون ژرار ژنت، رولان بارت، رومن یاکوبسن و فیلیپ هامون در زمینه نقد و تحلیل ساختاری رمان استفاده شده است. همچنین نقش و کارکرد «دیجیتیک»^(۲) توصیف یا کارکرد توصیف در اختصار عمومی داستان، امکان بررسی دقیق و مناسب این ابزار فرازبانی^۲ را مهیا می‌سازد.

۲- پیشینه توصیف

بدیهه‌گویی شعر^۳ در یونان باستان پدیدار گردید و در قرون وسطی به دیگر بافت‌های گفتمانی، از جمله مجلس (نوع شورا)، دادگاه (نوع قضایی)، مجالس یادبود^۴ و نوع گفتمان تجملی^۵ ملحق گردید و بدین‌گونه «گفتمان (کلام) همان‌طور که رولان بارت به آن اشاره دارد، کاملاً عینی شد» (آدام و پوتی ژان، ۱۹۸۹: ۷۴). در مرحله بعد، گفتمان به بخش‌های معدودی تقلیل یافت که معروف‌ترین آنها قطعه‌ای قابل انتقال از یک کلام به کلامی دیگر،^۷ شامل توصیفی منظم از مکان‌ها و شخصیت‌های داستان است.

توصیف در فن سخنوری یونان باستان، پیرو بیان دقیق و شرح جزئیات در منطق یونانی بوده است که شاید بتوان آن را به‌مثابه یک عبارت مجزای استدلالی تعبیر کرد. البته این کار در ابتدا گفتمان تجملی را احیا کرد که توصیف ستایش‌آمیز افراد، مکان‌ها یا لحظات برتر را در بر داشت. همچنین توصیف در شعر و فن سخنوری جایگاه ویژه‌ای داشت؛ چنان‌که مارمونتل جایگاه آن را چنین بیان می‌کند:

1. lexicographique
2. métalinguistique
3. déclamatio
4. ressemblances commémoratifs
5. genre épideictique
6. Adam and petit jean
7. descriptio/ekphrasis

در شعر و فن سخنوری، توصیف، محدود به تعیین مشخصات شیء نمی‌شود، بلکه تصویری از جذاب‌ترین جزئیات شیء را با سرزنده‌ترین رنگ و لعاب‌ها ارائه می‌کند. اگر توصیف، موضوع (شیء) خود را برای خواننده، مشخص و ملموس سازد، نه به سخنوری تعلق دارد و نه به حوزه شعر، زیرا تاریخ‌نویسانی چون تیت‌لایو و تاسیت، هم از موضوعات خود تصاویری بسیار زیبا ارائه داده‌اند (مارمونتل،^۱ ۱۷۸۷: ۴۵۷).

در قرون وسطی نمی‌توان از سازمان‌دهی درونی توصیف سخنی به میان آورد، زیرا کارکرد توصیف، کارکردی خارجی-اجتماعی است و شاهد به‌کارگیری مکان مشترک (مکان‌هایی قراردادی و آرمانی، نظیر صحراها، چشمه‌ها، جویبارها، نهرها و عبارات بیانی و نظریه‌های تکراری) بین کاربران توصیف با توجه به توافق فرهنگی آنها هستیم: کاربرد مکان معلوم کنایه‌ای، اعمال ضروری (تکالیف)، مکان‌های دقیق، کاربرد شیوه‌های نحوی-تکراری و بیان ویژگی‌های محدودی از شخصیت‌های داستانی (تیپ) ... (رت،^۲ ۱۹۹۶: ۲۴).

میل به زیبایی در قرن شانزدهم و هفدهم حاکم بوده‌است: «در نوشتار، تصوراتی در خصوص نویسنده [خالق] و اصالت وجود نداشت و آنچه بر نوشتار حکم‌فرمایی می‌کرد، محاکات و تقلید بود» (همان: ۲۵). به موازات تحولات اجتماعی، تصورات نبوغ‌سازنده (ایده‌های اصالت و الهام) و تخیل، وارد عرصه شدند و در طول قرن هجدهم، صورت‌های واقع‌گرایی توصیف در انواع ادبی پدیدار شد که از جمله می‌توان به آثاری چون نوول «هلوئید» اثر ژان ژاک روسو و «ژاک لوفاتالیست» اثر دیدرو اشاره کرد. پس از آن توصیف ادبی عصر طلایی خود را در رمان رئالیستی با حضور نویسنده رئالیست، گوستاو فلوربر، آغاز کرد و در زمان امیل زولا، نویسنده ناتورالیست، به پایان رساند.

در توصیف رئالیستی، نوشتار ارزش ادبی خود را می‌یابد و هدف اصلی نویسندگان رئالیست، ارائه تصویری معنادار از یک موجود و یا یک شیء است. نویسنده رمان رئالیستی، حوادث و حرکات شخصیت‌های داستانی را در فضایی مشخص ترسیم می‌کند و داستان به‌طور هم‌زمان، روایت‌کنش در زمان و توصیفی از شخصیت‌های داستانی و فضای داستان است. بنابراین توصیف مکتبی روایی در ساختار رمان پدید می‌آورد و نویسنده اطلاعاتی کمابیش دقیق در مورد قهرمانان و فضای داستان ارائه می‌دهد.

1. Marmontel
2. Reuter

از دیدگاه رمان‌نویسان واقع‌گرایی چون بالزاک و زولا، جهان قابلیت بیان شدن با کلمات را داراست. برای مثال بالزاک برای برجسته ساختن فضای کنش داستانی در *بابا گوریو*، ابتدا به توصیف محله‌ای در پاریس پرداخته و سپس خانه «وکر» را که «راستیناک»، قهرمان داستان، در آنجا سکنی گزیده، به تصویر کشیده است. به عبارت دیگر، نویسندگان مسیر حرکتی توصیف را از اساس (مبدأ علت) آغاز کرده است تا واقعیت در نوشتار پدیدار گردد؛ زیرا وی معتقد است اطلاعات دقیق در فهم کل داستان، مفید و ضروری است. بنابراین توصیف دارای دو کارکرد خبری^۱ و توضیحی^۲ است؛ به گونه‌ای که کارکرد خبری را می‌توان در توصیف یک بنا، شخصیت‌های داستانی یا فضای زندگی شخصیت‌های داستانی جستجو کرد و کارکرد توضیحی را می‌توان در کنش متقابل روان‌شناختی شخصیت‌های داستانی و فضای زندگی‌شان یافت (همان: ۱۷۰).

در حقیقت رمان‌نویسان رئالیست با رد ذهنیت بیان، ادعای خود را در عینیت^۳ شیء اظهار می‌نمایند و برون‌گرایی ذاتی را در واقعیت و مکتب علمی امکان‌پذیر می‌دانند؛ چنان‌که امیل زولا می‌گوید:

هدف اصلی توصیف تمثیلی دیگر در حکایت کردن و قراردادن ایده‌ها و حوادث در کنار یکدیگر خلاصه نمی‌شود، هدف این است که شیء را در مجموعه کامل وجودی (تصویر، رنگ، بو، و...) بیان کنیم. همچنین ما، نویسندگان ناتورالیست، هر واقعه‌ای را در معرض نمایش (مشاهده کامل) و تجربه قرار می‌دهیم (آدام و پوتی‌ژان، ۱۹۸۹: ۲۵).

در قرن بیستم شاهد تغییر و تحول در زمینه توصیف و امتناع رمان‌نویسان از کاربرد توصیف رئالیستی هستیم. به عنوان مثال مارسل پروست توصیف را در ادراک حسی^۴ و حواس^۵ جستجو می‌کند، نه در واقعیت عینی. واقعیت از دیدگاه وی جزئی، چندفرمی، سیال و در اکثر مواقع فریبنده است؛ چنان‌که خاطرات مبهم و حواس مربوط به آن، واقعیتی بسیار جالب را می‌سازند (رته، ۱۹۹۶: ۲۷). همچنین استاندال، تنفر و انزجار خود را از توصیف مادی اظهار می‌دارد و آندره برتون و دیگر سوررئالیست‌ها توجه و علاقه‌شان

1. informative
2. explicative
3. objectivite
4. sensations
5. perceptions

را به ذهنیت کنش توصیفگر، بسط می‌دهند؛ طوری که در بیانیه سوررئالیسم شاهدِ خشم آندره برتون در قبال توصیفات رئالیستی هستیم:

... و این توصیف‌ها! هیچ چیز قابل قیاس با فنای آنها نیست. فقط با روی هم قرار دادن فهرست‌وار تصاویر، نویسنده هرچه بیشتر مطابق میل خود عمل می‌کند و با ارسال کارت‌پستال‌هایش فرصت را هدر می‌دهد. او سعی بر آن دارد که ما را نیز با خود هم‌رأی و موافق سازد و چنین می‌نویسد: زمانی که احساس کردن، دیگر جایگاهی ندارد، بهتر می‌دانم ساکت بمانم (آدام و پوتی‌ژان، ۱۹۸۹: ۶۲).

رمان نو نیز ویژگی قراردادی توصیف رئالیستی را به پرسش می‌گیرد و تمامی تمایل خود را به مکانیسم متنی معطوف می‌دارد. آلن رب‌گریه با تأکید بر ذهنیت کنش توصیفگر، اهمیت و جایگاه متنی توصیف‌ها را چنین ترسیم می‌کند:

هرچند در کتاب‌هایمان، موضوعات بسیار دقیق توصیف‌شده داشته باشیم، اما همواره و در ابتدا، نگاهی هست که این اشیا (موضوعات) را می‌بیند، تفکری هست که آنها را برای دیگری توجیه می‌کند، و احساس و شوری هست که آنها را به هم می‌ریزد؛ زیرا موضوعات رمان‌های ما خارج از احساسات انسانی (حواس واقعی و تخیلی) وجود ندارند، همان‌گونه که این موضوعات در هر زمانی فکرمان را به خود وامی‌دارند (رب‌گریه،^۱ ۱۹۵۳: ۱۸۲-۱۸۱).

به نظر می‌رسد که توصیف، مضمون به آسیب‌رساندن به ادبیات است و کاربرد واژه‌های فنی توصیف، جنبه شعرگونه ادبیات را خنثی می‌سازد، زیرا خواننده را با موضوعاتی مشخص آشنا می‌کند و نیز روند توالی حوادث را قطع می‌نماید تا بتواند خود را نمایان سازد.

۳- متن توصیفی با انگیزش^۲ و سازمان‌دهی

هر متن وسیله ارتباط و انتقال، و محصول حس (معنا) و مفهوم است. ارتباط، چنان‌که پاتریک شردو تأکید می‌کند، «مانند ابزاری است که در بطن خود، گوینده را در ارتباط با شریکی دیگر (مخاطب) قرار می‌دهد. مؤلفه‌های این فرایند عبارت‌اند از موقعیت ارتباط، شیوه‌های سازمان‌دهی گفتار (کلام) و زبان که کارمایه‌های کلامی منظم را در مقوله‌های

1. Robbe -Grillet

2. Motivation

زبان‌شناسی می‌سازد. این مؤلفه‌ها ذاتاً ساختار یکسانی دارند» (شردو،^۱ ۱۹۹۲: ۶۳۴). شیوه‌های سازمان‌دهی گفتار (کلام) در ردهٔ زبان هستند و شیوه‌های کارگردانی، کنش ارتباط را در بر می‌گیرند و با بعضی از پایانمندی‌ها (شرح‌دادن، تعریف‌کردن و استدلال کردن) همخوانی دارند. یک متن می‌تواند نتیجهٔ یک یا چند شیوهٔ سازمان‌دهی گفتار و چندین مقولهٔ زبان باشد. در میان شیوه‌های سازمان‌دهی (بیانی، روایی، توصیفی، استدلالی و...)، نوع توصیفی شیوهٔ سازمان‌دهی مرکبی است که از سه مؤلفهٔ نام‌گذاری، محدودکردن و توصیف‌کردن تشکیل شده‌است. هرکدام از این مؤلفه‌ها مستقل و درعین حال جدایی‌ناپذیرند.

نام‌گذاری بیانگر هستی و حضور یک پدیده یا موجود در جهان، همراه با کاربردی مضاعف است: پی‌بردن به وجهی متمایز در پیوستار عالم و بیان‌کردن و برگرداندن پیوستهٔ این تمایز به یک همانندی که اساس خلق پدیده‌های معنادار در جهان است، و این مخالف فرایندی است که توالی اعمال را شامل می‌شود و درواقع، همان چیزی است که اساس انتخاب و طبقه‌بندی نویسنده را فراهم می‌آورد. محدودکردن، تعیین جایگاهی است که یک فرد در فضا و زمان اشغال می‌کند. این موضع و جایگاه، حاصل یک برش عینی از جهان است. این برش متکی بر بصیرت و نگرشی است که یک گروه فرهنگی در جهان (نویسنده) از خود ساطع و دربارهٔ جهان برنامه‌ریزی می‌کند. توصیف‌کردن نیز همچون نام‌گذاری، تبدیل بی‌کرانگی جهان به طبقه‌بندی پدیده‌ها و زیرمجموعه‌های آن است. پس هر توصیف بیانگر نگاهی است که نویسنده دربارهٔ افراد و جهان دارد و به این طریق ذهنیتش را نشان می‌دهد. با این شیوه او می‌تواند گفتارش را به نمایش بگذارد: «زمین، آبی است مانند یک پرتقال» (همان: ۶۵۹).

درواقع توصیف در زمان، فضا خلق می‌کند (مدلول مکانی، دال زمانی). همچنین در توصیف، توالی زمانی دال‌ها، هرچند گسسته نمی‌شود، اما دیگر به مناسبات زمانی (مناسبات زمانی پی‌هم یا غیر آن) در مدلول‌های مربوط ارجاع نمی‌دهد و نظمی که آن را به عناصر مدلول نسبت می‌دهد، تنها یک هم‌زیستی مکانی است؛ یعنی به مناسباتی در مدلول توجه می‌کند که بنابه فرض، در لحظه‌ای دلخواه، ثابت‌اند (متر: ۱۳۷۶: ۴۷).

توصیف به ساختن تصویری غیرزمانی از جهان کمک می‌کند و بدین‌گونه است که زمان‌های برتر توصیف، زمان‌های حال و ماضی استمراری هستند. از سوی دیگر، همیشه این پرسش برای خوانندهٔ رمان می‌تواند مطرح باشد که آیا وجود توصیف‌ها جز در شکل اجزای متشکلهٔ روایت ممکن است. به عبارت دیگر، آیا بخش‌های توصیفی می‌توانند کارکردی مستقل از بخش‌های روایی داشته باشند؟ برای دستیابی به پاسخی مناسب و دقیق، دو عبارت زیر را در نظر می‌گیریم (ژنت،^۱ ۱۹۶۹: ۱۵۶).

1. La maison était blanche avec un toit d'ardoise et des volets verts.

۱. خانه، نمایی سفیدرنگ، سقفی از سفال و پرده‌های حصیری سبزرنگ داشت.

2. L'homme s'approcha de la table et prit un couteau.

۲. مرد به میز نزدیک شد و چاقو را برداشت.

مثال نخست عبارتی کاملاً توصیفی است و در آن اسامی ذاتِ «خانه»، «سقف» و «پردهٔ حصیری» با صفات کیفی به کار رفته‌اند، اما در مثال دوم، افعال «برداشتن» و «نزدیک شدن» که فاعل آنها جاندار (انسان) است، نمونهٔ یک عبارت روایی است. البته در همین عبارت، اسامی ذاتِ «انسان»، «میز» و «چاقو» (چاشنی‌های^۲ بیان توصیفی) نیز به چشم می‌خورند.

با اندک تأملی درمی‌یابیم که در یک گفتمان ادبی، توصیف مستقل از روایت است، اما این گزاره دربارهٔ روایت و جدایی آن از توصیف نادرست است. به عبارتی دیگر، تصوّر داشتن بیان روایی‌ای که در آن هیچ‌چیز توصیف نشده باشد، پنداری نادرست است؛ اما آیا این پاسخ در واقعیت آثار ادبی نیز صادق است؟ نکتهٔ مهم آن است که بین توصیف و روایت یک ناهمگونی اساسی وجود دارد: روایت دست به خلق یک طرح زمانی برحسب یک طرح زمانی دیگر می‌زند و صورت متوالی گفتمان است که به توالی زمانی حوادث ارجاع می‌گردد و درواقع بین شکل ظاهری نشانه‌ها (متن) و شکل زمانی مرجع (تخیل) یک همگونی ساختاری برقرار است، درحالی‌که توصیف در زمان، فضا خلق می‌کند. بنابراین در توصیف، مدلول^۳ مکانی و دال^۱ زمانی است و در مقولهٔ روایی توصیفی که با

1. Genette
2. Amorce
3. Signifié

ویژگی دال تعریف می‌شود، این دو به لحاظ ویژگی متفاوت مدلول‌های خود (در روایت، مدلول زمانی و دال زمانی) در برابر هم قرار می‌گیرند؛ زیرا در روایت، مدلول زمان است، اما در توصیف لحظه‌ای آنی، مانند عکسبرداری است.

توصیف نوعی مکث و یا زمانی مرده در توالی حوادث داستانی و از این دیدگاه، ضدّ روایت محسوب می‌گردد. اگر توصیف در داستان گسترش یابد، با ایجاد انقطاع در سیر حوادث داستانی، باعث توقف زمان روایت می‌شود و همچون زائده‌ای سیر کنش داستانی را متوقف می‌سازد (آدام و پوتی‌ژان، ۱۹۸۹: ۳۸). مثال زیر فهم بیشتر این مطلب را ممکن می‌سازد:

ما تازه داشتیم از «روان» خارج می‌شدیم و با عجله از جاده «ژومیژ» عبور می‌کردیم. ماشینی با سرعت زیاد از علفزارها عبور می‌کرد. سپس اسب برای بالارفتن از دامنه کوه «کانتلو» شروع به تاختن کرد. این مکان یکی از زیباترین افق‌های دنیاست. پشت‌سر ما، «روان» است؛ شهری با کلیساها و برج‌های ناقوس‌دار گوتیک که مانند اشیای زینتی از جنس عاج تربین شده‌است. در مقابل «سن‌سور» قرار دارد که در حوالی آن کارخانه‌هایی با دودکش‌های بی‌شمار - که دودشان سرتاسر آسمان را فرا گرفته‌است - قرار دارند. این کارخانه‌ها دقیقاً مقابل هزاران مناره کوچک مقدس شهر قدیمی واقع شده‌اند. سمت چپ، چمنزارهای وسیع یک جنگل دیگر قرار دارد که آن مکان را محدود می‌کند و دریانوردان بی‌شماری بی‌وقفه در طول ساحل رودخانه لنگر می‌اندازند (مویاسان، ۱۹۷۰: ۱).

متن فوق چند نمای جزئی و پی‌درپی از یک تصویر را توصیف می‌کند و تصویر مکان یک شیء متقارن است که از بخش‌های گوناگون تشکیل شده‌است. نشانه‌های زمانی و مکانی متن، تصویری از توالی بخش‌های مکان ترسیم نموده‌اند؛ گویی یک مفسر در ارتباط با نظم و ترتیب گفتمان، تفاسیری ارائه می‌دهد و نشانه‌های زمانی و مکانی به زمان ارتباط کلامی مربوط هستند. اما در مثال زیر نشانه‌های زمانی و مکانی، تصویر ترسیم کرده‌اند:

در یک روز بعد از ظهر گرم و سوزان، من در اتاق نهارخوری هتل نشسته بودم. اتاق تقریباً تاریک بود و پرده اتاق را کشیده بودند و آفتاب با نور طلایی خود، سطح پرده‌ها را زرد کرده بود و می‌شد از آنجا دریای آبی را نظاره کرد. زیر پل - که از ساحل تا جاده کشیده شده بود -

1. Signifiant
2. Maupassant

رهگذری بلندقامت، لاغر، با گردن و سری بلند و چشمانی نافذ، با موهایی بور به رنگ اشعه خورشید که لباس سفید و سبکی بر تن داشت، از آنجا عبور می‌کرد. طرز لباس پوشیدن او متعجبم کرد؛ نازکی لباس او در ذهنم، خنکی اتاق نهارخوری و گرمای بیرون را یادآور می‌ساخت (پروست، ۲۰۰۰: ۱۸۹-۱۸۸).

در متن فوق پرسوناژ (شخصیت)، راوی داستان نیز هست و «راوی - پرسوناژ» می‌تواند در داستان نقش‌های گوناگون داشته باشد. البته این گوناگونی نقش، در ارتباط با زاویه دید راوی است و سازمان‌دهنده‌های مکانی و زمانی، داخل کردن اجزای یک شیء توصیفی در چهارچوب متن زمانی و مکانی، بهره‌گیری از وجوه دیدن، گفتن و عمل کردن، مختص نمودن مشخصه‌های معنایی جاندار و پویا به عناصر ایستای شیء توصیفی در ساختار معناشناختی و کاربرد افعال به مفهوم انجام‌دادن کاری، در ساختار نحوی داستان، در جهت همگونی توصیف و روایت به کار می‌روند (هامون، ۱۹۷۲: ۴۸۷-۴۶۵). بنابراین توصیف عبارت است از بیان واقعیت و تعبیر و تفسیر آن، نه نسخه‌برداری عینی و کامل از واقعیت؛ چون واقعیت ممکن است در مواقعی باورکردنی و قابل قبول نباشد. پس واقعیت‌نمایی عبارت است از ایجاد توهم کامل نسبت به واقعیت طبق منطق عمومی وقایع، نه براساس نسخه‌برداری جبری از واقعیت در حال آشفتگی و به هم‌ریختگی. از مطالب مذکور می‌توان نتیجه گرفت که نویسندگان توانای واقع‌گرا ریاکارند، زیرا رسالتی جز تولید صادقانه خیالات خام ندارند و این امر تنها با استفاده از فرایندهای آموخته‌شده مقدور است. به هر روی، عمل وصف عبارت است از طبقه‌بندی براساس یک دیدگاه خاص؛ بنابراین توصیف، انتخابی است. مثال زیر توصیف هم‌آوایی طبیعت سرد و بی‌جان خزان با طبیعت غم‌آلود و کسل جوانی است که او نیز همچون خزان، توانایی تغییر سرنوشت خود را ندارد:

چند روزی می‌شد که انگور چینی به پایان رسیده بود و گردشگران، شهر را ترک کرده بودند. روستاییان هم مزارعشان را تا آغاز زمستان رها کردند. صحرا هنوز سرسبز و شاداب بود؛ ولی نشانه‌های خزان در آن پدیدار شده بود و صحرا تصویری از تنهایی من و شروع خزان و سرما بود. این تصویری از احساسات آرام و غمگین بود که شبیه به حال و روز و تقدیر بود؛ تقدیری که توانایی هیچ‌گونه دخالتی را در آن ندارم و من در پایان یک زندگی پاک اما بی‌ثمر بودم. روحم سرشار از احساسات پرشور جوانی و ذهنم هنوز مزین به چندین گل پژمرده از غم و

خستگی‌هایم بود. تنها و خسته، احساس می‌کردم که سرمای سخت دوران گذشته فرا رسیده‌است و تخیل غم‌آلودم نیز تنهایی مرا پُر نمی‌کرد (روسو،^۱ ۱۹۳۳: ۵۰۹).

توصیفگر دست به انتخاب جنبه‌هایی از طبیعت می‌زند که با احساسات درونی‌اش هم‌آوایی داشته باشد؛ یعنی بیان موضوعی مشترک با دو زبان متفاوت. اما مثال زیر تصویری است از وضعیت ابتدایی داستان که لازمهٔ روایت است. در اینجا مفهوم سازمان‌دهی، فاقد توالی زمانی- مکانی است، درحالی‌که سازمان‌دهی مکانی کنش‌های داستان در متن زیر گویی عناصر یک وضعیت مکانی را فراهم می‌سازند:

پانزدهم سپتامبر سال ۱۸۴۰، حوالی ساعت شش صبح، «ویل دو مونتر» که همچون گردبادی عظیم دود می‌کرد، در شرف حرکت بود. مردم، نفس‌بریده می‌رسیدند. عامودها، ریسمان‌ها و زنبیل لباس‌ها، رفت‌وآمد را سخت و دشوار می‌نمود. ملاحظان به هیچ‌کس پاسخی نمی‌دادند و همه از کنار همدیگر با شتاب می‌گذشتند. بارها از لابه‌لای صندوق‌های بزرگ بالا می‌رفتند و صدای عربده در صدای درهم و برهم و ممتد بخار محو می‌شد. بخار، همه‌چیز را در انبوه و کثرت سفیدی احاطه کرده بود و ورقه‌های نازک آهنی، این بخار را می‌زدودند؛ درحالی‌که بی‌وقفه و از زمانی عقب‌تر به صدا درآمده بود (فلور،^۲ ۱۹۹۷: ۲۱).

یاکوبسن با در نظر گرفتن کارکرد فرازبانی در خصوص زبان‌های طبیعی، چنین اظهار می‌دارد: «با دقت و توجه به زبان‌های طبیعی، ما با ساختار فرازبانی این دسته از زبان‌ها آشنا می‌شویم. این زبان‌ها هم از موضوعات سخن می‌گویند و هم از خودشان. بنابراین هر بیان فرازبانی، توجه به واژگان کلام و پرداختن به آنها را در نظر دارد. به عبارتی دیگر، فرازبان، گفتمان زبان و زبان، توصیف نام دارد» (گریماس و کورتز،^۳ ۱۹۹۸: ۲۲۵). فیلیپ هامون نیز رابطهٔ فرازبان و یک نظام توصیفی را چنین عنوان می‌کند:

هر سیستم توصیفی، نتیجهٔ یک گسترهٔ واژگانی است و دو مفهوم معناشناختی سلسله‌مراتبی و معادل‌یابی تشابه‌واژگانی را در نظر دارد. سلسله‌مراتبی، یک اصطلاح مشابه و متمم را در نظر دارد و معادل‌یابی به واژگانی در یک اصطلاح التقاطی (خانه) و مجموعه اصطلاحاتی که در برخی از شرایط می‌توانند مبادله شوند، به ایجاز و ایجاز مخل می‌پردازد (هامون،^۴ ۱۹۸۱: ۵۰).

1. Roussea
2. Flaubert
3. Greimas and courtés
4. Hamon

هر توصیف به مثابه یک دستگاه فرازبانی،^۱ به سخن گفتن و بیان کلمات تمایل دارد و این ویژگی را می‌توان در جایگاه اختصاص یافته به واژگان پژوهی (واژه توانش فنی) و پژوهش در واژگان (توان و مهارت نویسنده) مربوط دانست. توصیف، همانند یک متن پژوهشی (پژوهش در واژگان)، مکانی برای نمایان شدن واژگان تخصصی پژوهش است. هر توصیف، تصویری از چیزی مشخص است که می‌تواند یک شخص، یک مکان و یا یک شیء باشد که مضمون اصلی هر متن توصیفی هستند و با عنوان «مضمون - عنوان»^۲ مشخص می‌شوند؛ لذا مضمون اصلی، خود در بردارنده مضامین دیگری است که به روشی معناشناختی و منطقی در ارتباط و هماهنگی با آن هستند و بدین روش، انسجام توصیف را می‌توان انسجامی معناشناختی دانست:

سمت راست، تالار قرار داشت و در آن کاغذی زردرنگ از بالای تاجی از گل‌های رنگ‌پریده نمایان بود و بی‌وقفه بر روی پرده کتانی که به خوبی کشیده نشده بود، می‌لرزید. گل‌ها در طول پنجره‌ها به هم می‌پیچیدند و در چارچوب باریک شومینه، بین دو شمعدان با صفحه نقره‌ای، زیر گوی‌های بیضی‌شکل، یک ساعت مجلسی با سر ایپوکرات می‌درخشید (فلویر، ۱۹۳۶: ۳۵).

متن فوق با «مضمون - عنوان» تالار، در بردارنده زیرمجموعه‌های «کاغذ، تاج، گل، ساعت و دو شمعدان» است؛ لذا، سازمان‌دهی توصیف تنها منطقی و معناشناختی نیست، بلکه می‌تواند مکانی نیز باشد. سازمان‌دهی مکانی براساس نظم کلی - از کل به جزء - نیز سازمان‌دهی مکانی منطقی است. از سویی، صورت‌های سازمان‌دهی مکانی توصیف، عینی نیستند و ساختاری تصویری دارند؛ چنان‌که در نمونه زیر که ساختار چشم‌انداز از کل به جزء است، اجسام، مبهم و نشانه‌های مکانی کاملاً انتزاعی‌اند:

یک شب او از کنار پنجره به نظاره چشم‌اندازی آرام که با سرازیر شدن تا پای تپه‌ای که در قلعه آن آتشبارهای بیشه «وریر» نمایان بودند، ایستاده بود. در تاریکی و ابهام، در سمت چپ و راست، توده‌هایی مبهم در حال شکل‌گیری بودند؛ توده‌هایی که در دوردست، به واسطه آتشبارهای دیگری که خاکریزهای بلندشان در روشنایی نور ماه در آسمان تیره به نظر نقره‌اندود شده بودند، به چشم می‌خوردند. دشت به دلیل سایه‌ها به نظر باریک می‌رسید. در وسط دشت که به نظر از آرد نشاسته و پودر خامه تزیین شده بود، در هوای مرطوب، درحالی‌که نسیم چمن‌های بی‌رنگ و لعاب را تکان می‌داد و با بوی تند عطری که به مشام می‌رسید، درختان

گویی ماه را لمس می‌کردند و برگ‌های بی‌رنگ و لعاب درختان را واژگون می‌ساختند و تنه‌های درختانی را که خاک گچی - که بر روی آن سنگ‌ریزه‌هایی همانند شفافیت بشقاب می‌درخشیدند و با خطوط سیاه آنها مسدود می‌کردند - عریان می‌ساختند. (هوسمن، ۱۸۸۴).

۴- مهم‌ترین کارکردهای توصیف در زمان

گستره توصیف در زمان، گوناگونی کارکردهای توصیف را در این نوع ادبی در بر می‌گیرد و توجه و دقت در آن، موجب خوانش عمیق رمان و دریافت اطلاعات روایی می‌گردد.

۴-۱- کارکرد آرایه‌ای

این کارکرد توصیف، «به‌واسطه یک همسانی پایدار، یعنی نگرانی از آرمان‌گرایی زیبایی‌شناختی و یک همسانی ناپایدار (توسل به تقلیدگری تصویری) مشخص می‌شود» (آدام و پوتی ژان، ۱۹۸۹: ۹)؛ و درحقیقت چشم‌اندازی جدا از مکان و نشان فرهنگی طبیعت است، زیرا مجموعه کارکردش نشانه‌ای کلی و همگانی را مجسم می‌سازد:

... نیزه مقاوم، رخنه در سپر محکم می‌کند، اما جنگجو روی بدن خم می‌شود و این‌گونه از مرگ سیاه می‌گریزد. آنگاه آترید شمشیر منقوش با میخ‌های نقره‌ای‌اش را بیرون می‌کشد، آن را بلند می‌کند و بر جقه کلاهخود ضربه می‌زند، اما شمشیر کاملاً از دستش می‌افتد و در اطرافش سه چهار تکه می‌شود. در آن هنگام آترید می‌نالد و نگاهش را به گستره آسمان می‌اندازد: «آه! پدر زئوس! خدایی منفورتر از تو نیست. فکر می‌کردم اسکندر را به خاطر ذالتش به کیفر می‌رسانم، اما این شمشیر شکسته من در دستان من است! این هیچ است و نیزه‌ام نیز در مشت من به پرواز درآمد که آن را لمس نکرده بودم!». چنین می‌گوید و با یک جهش، اسکندر را با کلاهخود آراسته با موهای پُرپشت می‌گیرد. او را می‌چرخاند و سپس سعی می‌کند وی را به سوی آشتین با ساق‌بندهای بزرگش بکشد... (پاتیلون، ۱۸۸۵: ۹۹).

در مثال فوق کاربرد کیفی ابزار و یراق نظامی به‌وضوح به چشم می‌خورد: نیزه مقاوم، سپر محکم، شمشیر منقوش، میخ‌های نقره‌ای، گستره آسمان، کلاهخود آراسته، ساق‌بندهای بزرگ. درحقیقت کارکرد آرایه‌ای (زیباشناختی) توصیف، به عنوان کارکردی قدیمی، در توصیف مدرن نیز همواره نقش‌آفرین است. بدین‌گونه توصیف با کارکرد آرایه‌ای جایگاه خود را در خارج از محتوای اثر می‌یابد. این کارکرد توصیف، یادآور اشعار

بوآلو است: «در روایت، سرزنده و عجول باشید و در توصیف، غنی و پرطمطراق؛ درست در این لحظه، زیبایی حاصل می‌شود» (هامون، ۱۹۸۱: ۱۴).

مثال مذکور، جایگاه این‌گونه کارکرد توصیفی را به‌وضوح در اشعار حماسی آشکار می‌سازد. کارکرد آرایه‌ای را می‌توان در رمان شبانی آستره اثر/نوره دورقه نیز یافت:

حوالی شهر قدیمی لیون، سمت غرب، سرزمینی به نام فورز قرار دارد. در این سرزمین کوچک، نادرترین گونه‌های چوب را می‌توان یافت؛ زیرا انبوهی از دشت‌ها و کوه‌های سرسبز به این سرزمین آب و هوایی معتدل بخشیده‌اند و هر آنچه که در آنجا کاشت کنند، قابل برداشت است. در دل این سرزمین زیباترین دشت‌ها قرار دارد؛ دشتی محصور از کوه‌هایی سخت و فشرده که رودخانه‌ای به نام لوآر به آرامی و نه با طغیان از وسط این دشت می‌گذرد و آن را سیراب می‌کند. جویبارها و نهرهایی دیگر نیز با پیوستن به این رودخانه، دشت را سیراب‌تر می‌کنند. لیون یکی از زیباترین این نهرهاست که آبی بی‌اندازه دارد. این جویبار با سرچشمه‌ای نامعلوم به‌گونه‌ای ماریچی از دشت می‌گذرد و از کوه‌های بلند سرویر و شاماسل عبور می‌کند و سرانجام به کوه‌های فورس می‌رسد و به لوآر ملحق می‌گردد و نام خود را به فراموشی می‌سپارد و به اقیانوس، ملحق می‌شود (دورقه،^۱ ۲۰۱۱: ۷).

همان‌طور که ملاحظه شد، نویسنده دغدغه‌ارائه تصویری زیبا از طبیعت را دارد و آنچه مهم می‌نماید، تصویری زیبا از طبیعت است نه ترسیمی از واقعیت موجود؛ بنابراین ترسیمی زیبا از مکان‌هایی قراردادی و کاربرد فراوان از صفات کیفی در این‌گونه توصیفی به وضوح نمایان است.

۴-۲- کارکرد عاطفی

توصیف عاطفی، بیان‌کننده حالت روحی- روانی شخصیت داستان است. در این حالت، نویسنده در انتخاب جزئیات دقیق می‌شود، زیرا این‌گونه توصیف، انعکاس‌دهنده هیجان پرسوناژ است؛ هیجانی که باید خواننده را متأثر سازد. در توصیف یادسپارانه (عاطفی)، چشم‌انداز، بازتاب وضعیت روحی شخصیت داستان است که با بیان‌های متفاوتی ارائه می‌شود. این صورتِ توصیفی، همانند عاملی زمانی، درصدد انتقال اطلاعات مربوط به تحول روان‌شناختی پرسوناژ است و بدین طریق، کارکردی روایی می‌یابد و به روشی

کنایه‌آمیز، فرصت تبادل احساسات را برای پرسوناژها فراهم می‌سازد. دو مثال زیر، ترسیم‌کننده تصویری است از یک چشم‌انداز با دو بیان متفاوت. این دو تصویر، بیانگر دو لحظه متفاوت از احساسات و هیجانات درونی آدمی است و گویی نوعی هم‌نوایی میان طبیعت و نهاد آدمی برقرار شده‌است. تصویر نخست، عشق کسی را در یک روز بهاری ترسیم می‌کند و تصویر دوم، جدایی معشوق را در یک روز پاییزی:

عشقی نافرجام، به شدت تمامی روح و جان مرا در بر گرفته بود. تجلی و نمودش را می‌شد در نوار طولانی آب رودخانه‌ای که میان دو ساحل سبزرنگ جریان داشت، یافت. تصویر عشق خود را من در دسته‌ای از درختان تبریزی که با تورهایی رقصان بر تن، به پایکوبی جشن عشق آمده بودند، می‌یافتم. من ظهور و تبلور عشقم را در جنگل بلوطی یافتم که تا میان تاکستان‌ها پیش رفته بود. من عشق را بر فراز تپه‌هایی یافتم که رودخانه در آن به‌گونه‌ای دیگر جاری بود. من عشقم را در افق‌های سایه‌واری یافتم که از کسالت و ملال می‌گریختند. اگر شما بخواهید طبیعت بکر و زیبا را بسان جشن نامزدی ببینید، در روز بهاری به آنجا بروید... (بالزاک،^۱ ۱۹۷۸: ۱۰۸۲).

هنگامی که بر بالای قلّه فلات، برای آخرین بار درّه را سیر تماشا کردم، خود را در تضاد با تصویر ابتدایی که از آن داشتیم، یافتیم: اکنون درّه سرسبزی و طراوت نداشت! پیش از این خواسته‌ها و امیال شعله‌ور بودند! گویی در این زمان درّه هم سهمی در اندوه‌ها و سوداهای مرموز خانواده‌ای که نگران یک اشراف‌زاده مسیحی بودند، داشت. در این لحظه، درّه را در آوای افکارم یافتم. در این لحظه، مزارع عریان بودند. برگ‌های درختان تبریزی ریخته بودند. در مه فرورفته برگ‌ها رنگ قرمز مایل به قهوه‌ای داشتند. شاخه‌های مو سوخته بودند. نوک درختان این رنگ‌آمیزی موقر و این رنگ آفتاب‌سوخته را داشت؛ رنگی که در قدیم پادشاهان برای لباسشان انتخاب می‌کردند و پارچه ارغوانی قدرت را زیر قهوه‌ای اندوه‌ها پنهان می‌کردند. همیشه در هماهنگی با خیالاتم، درّه جایی است که در آنجا همه رو به زوال‌اند. اشعه زرد آفتاب ملایم، باز هم، خواهان نقشی پرشور در روحم بودم (همان: ۱۰۸۳).

۴-۳- کارکرد کنایه‌ای

روشی است که راوی با بهره‌جستن از آن، دست به خلق تصویری از مکان می‌زند و به روشی غیرمستقیم، چیز دیگری را بیان می‌کند:

... و یک میز مزین به یک قالی مستعمل سبزم و چند صندلی در آنجا دیده می‌شد. در وسط، دو شمع کافوری بر روی بخاری و یک مجسمه مومی مربوط به کودکی مسیح - که زیر جعبه

آینه‌ای بود- نگاه‌ها را به خود جلب می‌کرد. هزاره چوبی دیوارهای اطاق و دستک‌های اطاق، تماماً از چوب بلوط آبنوسی تیره ساخته شده بودند... و پلکانی که با نرده کلفت و پله‌های چوبی ساخته شده بود، هرچند در ظاهر محکم و مرتب به نظر می‌رسید، با این حال معلوم بود که در زیر گام‌ها به لرزش و ارتعاش می‌افتد... (بالزاک، ۱۳۶۹: ۱۰۰).

بالزاک برای توجیه توصیف، کنش متقابل محیط و شخصیت‌های داستان در نظر می‌گیرد. در چنین حالتی، توصیف، ارزشی توضیحی و گاه کنایه‌ای می‌پذیرد و با این کارکرد، نویسنده درصدد توضیح ویژگی‌ها و خصایص شخصیت‌های داستانی برمی‌آید.

۴-۴- کارکرد صوری - تمثیلی یا تصویری

در این نوع کارکرد، شاهد به کارگیری صریح و آشکار سازمان‌دهنده‌های مکانی و زمانی مختص به بخش‌های روایی در متن توصیفی هستیم؛ به گونه‌ای که توصیف، تصویری عینی از مکان می‌دهد و قصد شناساندن حقایق عینی را دارد:

یک ردیف خانه از بالای تپه تا پایین قرار داشت که همچون باغچه‌های منظم دل‌پسند و روح‌نواز به نظر می‌رسید. راه ورودی آنها به خیابان از طریق پله‌های سنگی و یا پلکان‌های خاکی بود. این طرف و آن طرف، چند پیرزن نشسته بودند و درحالی‌که به دوک‌ریسی اشتغال داشتند، اخبار مونتینیاک پایین و بالا را به سرعت در قریه منتشر می‌ساختند. باغچه‌ها از درختان میوه و بوته‌های کلم و پیاز و سبزیجات مستور بودند و کندوهای زنبور عسل نیز در طول مهتابی‌ها به چشم می‌خوردند. سپس یک ردیف خانه دیگر به‌طور موازی در کرانه شیب‌دار رودخانه قرار داشت که در باغچه‌های آن، درختان میوه و نهال‌های شاهدانه که به رطوبت فراوانی احتیاج داشتند، کاشته شده بودند. همچنین چند خانه که در آن فرورفتگی ساخته شده بودند، به کار نساجی ساده اختصاص داشتند و تقریباً تمام آن ناحیه را درختان گردو، درختان میوه و نهال شاهدانه که درختان مخصوص خاک‌های سخت و پر قوت هستند، به زیر سایه خود گرفته بودند. در آن طرف، در نقطه مقابل دشت بزرگ، خانه‌ای باشکوه و مجلل قرار داشت که خانه‌های نسبتاً بهتری اطراف آن را احاطه کرده بودند. این ده کوچک که امروزه نیز آن را تاشرون می‌نامند، به وسیله باغ‌هایش از قریه مونتینیاک جدا می‌شد (بالزاک، ۱۳۶۹: ۹۸-۹۷).

در مثال فوق توصیفگر، توصیف مکان را با جنبه‌های گوناگون و متنوعی از چشم‌اندازها، مانند چشم‌انداز یا نمای عمودی (بالا، پایین و...)، چشم‌انداز جنبی (این طرف، آن طرف و...)، چشم‌انداز قرب و نزدیک (در آن طرف، در نقطه مقابل و...)، و کاربرد اشیای ارجاعی حقیقی (تپه، رودخانه، دشت بزرگ و...)، عینی و ملموس می‌سازد.

حس واقعیت درست در زمانی تشدید می‌یابد که توصیفگر برای ترسیم تصویر ساختگی‌اش از افعال حسی (به نظر می‌رسیدند، به چشم می‌خوردند)، اسامی مکان‌هایی چون مونتینیاک و تاشرون، اسامی ذات (خانه، درختان میوه، بوته‌های کلم و پیاز و سبزیجات، درختان گردو)، زمان ساختگی (سپس)، صفات کیفی (منظم، کرانه شیب‌دار، بزرگ و...) و صفات اشاره (این، آن و...) بهره می‌گیرد.

۴-۵- کارکرد ماتریک یا فنی - آموزشی^۱

گاهی در توصیفات ادبی، شاهد مجموعه‌ای از معارف و لغات تخصصی در زمینه‌های گوناگون علمی هستیم. این مجموعه لغات فنی و آموزشی، زمینه ایجاد و تحقق توصیف را فراهم می‌آورند و شکلی تفکیک‌ناپذیر و ناگسستنی با توصیف می‌یابند:

آنجا سرزمین مرجان‌های دریایی بود. مرجان‌های دریایی، گونه‌ای از جانورانند که نه گیاهند و نه جانور. از نظر رده‌بندی، مرجان‌ها متعلق به شاخه گزنه‌سازان هستند که خود به سه رده تقسیم می‌شوند: رده گل‌زیان، رده آسانان و رده فنجان‌زیان. مرجان‌ها در رده گل‌زیان هستند. مرجان‌های بادبزی، دسته‌ای از این رده محسوب می‌شوند و از مجموعه‌ای گسترده از پلیپ‌ها که به صورت دسته‌جمعی زندگی می‌کنند، تشکیل شده‌اند. تکثیر و ازدیاد کلنی‌های مرجانی (پلیپ‌ها) به صورت غیرجنسی و جوانه‌زدن پلیپ‌هاست. مرجان‌ها یا پلیپ‌ها زندگی همیارگونه‌ای دارند و این، نوعی جامعه‌گرایی طبیعی را ترسیم می‌نماید (ورن، ۲۰۰۲: ۲۲۷).

در مثال فوق توصیفگر گفتمان مستند را به تبعیت توصیف درآورده‌است و میلی دایره‌المعارف‌گونه، مشتمل بر تجسس و تفحص علمی در زمینه‌ای معین (ترسیم و توصیف موضوعی علمی درباره مرجان‌های دریایی)، در این نوع توصیف ادبی گسترش یافته و در نهایت، توصیف کارکردی آموزشی پیدا کرده‌است. ذکر مثال و نمونه‌ای دیگر، ما را با کارکرد این قبیل توصیفات ادبی آشنا تر می‌سازد:

همواره تاجر، موجودی‌ها را می‌سنجد، قاضی به جرایم رسیدگی می‌کند و وکیل، وجدان و شعور افراد را بررسی می‌نماید. این افراد مجبورند بی‌وقفه در طول شبانه‌روز صحبت کنند و زبان وسیله‌ای است در بیان افکار و احساسات این قبیل افراد. نه یک تاجر بزرگ، نه یک قاضی و نه یک وکیل، حس درستی به زندگی‌شان ندارند. از همین روی، آنها فرسوده و مایوس و بی‌هیچ

1. mathésique

2. Verne

احساسی، زندگی ظاهری‌شان را پیش می‌برند. این مغلوبین با چنین زندگی پرتلاطمی، نه شوهرند، نه پدر و نه عاشق؛ نسبت به امور زندگی کاملاً بی‌توجه‌اند و فقط احساساتشان را در رسیدگی به امور کاری ابراز می‌دارند. زمانی که به خانه‌هایشان بازمی‌گردند، به مهمانی می‌روند، یا در آپرا و جشن‌ها شرکت می‌کنند، زیرا در این مکان‌ها مشتریان‌شان را می‌یابند (بالزاک، ۱۹۹۷: ۱۴۲).

در نمونه ادبی فوق نیز، توصیفگر با ذکر چندین دیدگاه و نظر در قالب جمله‌هایی متوالی و نیز به کار بستن جمله‌ها در قالب و ساختاری منفی، کنش و رفتار شخصیت‌های داستانی را به روشی گزینشی و دقیق ترسیم می‌کند و از خلال رفتار، کردار و اعمال گروهی خاص (تاجر، قاضی، وکیل)، به روشی غیرمستقیم، خواننده را با شخصیت درونی این دسته از افراد آشنا می‌سازد و با توصیف، شخصیت‌پردازی می‌نماید.

۴-۶- کارکرد میمیتیک یا تقلیدی - شهودی^۱

وقوع داستان پیوسته نیازمند چهارچوبی زمانی - مکانی است که توصیف این نقش را بر عهده می‌گیرد و بدین‌گونه، کارکردی شهودی می‌یابد. همانند تصویری از یک چشم‌انداز، توصیف به عنصری عمده در زمینه‌چینی داستان تبدیل می‌شود. مستندسازی مکان و جزئیات وابسته به محیط داستان، به بازسازی واقعیت داستانی کمک می‌کند؛ جایی که شخصیت‌های داستان، نمایی واقعی می‌یابند و صحت و درستی ماجرای داستانی در ذهن خواننده تثبیت می‌گردد:

پس از عبور از ساحل رودخانه به «یونویل» رسیدند. فصل گرما بود. خانه‌های بزرگ از سطح باغ، پلکانی به رودخانه داشتند. جریان آب، سریع و ساکت بود و به نظر خنک می‌رسید (فلبور، ۱۹۳۶: ۱۲۷).

در این مثال، صحنه‌پردازی مکان روایت داستانی (یونویل)، لازمه تثبیت و القای تجسم عینی از واقعیت است و به‌گونه‌ای وضعیت خیال و توهم حقیقت موضوعات تصویری را تثبیت می‌سازد.

۴-۷- کارکرد نشانه‌شناختی

امیل زولا کارکرد نشانه‌شناختی را چنین معرفی می‌کند: «فردی کنجکاو یا مطلع (نقاش، هنرشناس، جاسوس، تکنیسین، کاوشگر و از این قبیل) که خود را بی‌کار می‌یابد

(بیرون برای قدم‌زدن، در انتظار یک قرار ملاقات، در حال استراحت در میانه کارش) بنابه هر علتی (حواس‌پرتی، فضل‌فروشی، کنجکاو، لذت‌زیبایی‌شناسانه، پرحرفی) به منظور توصیف (اطلاع‌رسانی، یادآوری، ثابت‌کردن چیزهای پیچیده...) برای کسی که درباره آن چیزی نمی‌داند (به‌علت جوانی، جهالت، کمبود تخصص) فرصت را غنیمت می‌شمارد. به بیان دیگر، یک گفتگو، تعاملی میان شخصیت‌ها، بنابه هدف خاص توصیف چیزی خلق می‌شود تا این وظیفه را از دوش راوی بردارد» (هامون، ۱۹۷۲: ۴۸۷). مثال زیر می‌تواند به‌گونه‌ای عینی، کارکرد نشانه‌شناسی توصیف را ترسیم نماید:

مردک به راه افتاد. غرور و نخوتش از مالکانی که درختان میوهٔ املاک خود را به میهمانان نشان می‌دهند، بیشتر بود. به نمازخانهٔ باکرهٔ مقدس برگشت. دست‌هایش را طوری باز می‌کرد که گویی می‌خواست نمایش زیبایی اندام بدهد. سپس رو به همراهان کرد و گفت: «... این تخته‌سنگ ساده، سنگ لحد و قبر مرحوم پیردو برزه آقا و ارباب وارن و برسیاک مارشال بزرگ پراتو و حاکم نرماندی است. وی در جنگ مونترلی در شانزدهم ژوئیه (۱۴۶۵) شهید شده‌است». لئون لب‌هایش را گاز می‌گرفت و پا به زمین می‌کوبید. مردک ادامه داد: «... و سمت راست او، این نجیب زادهٔ غرق آهن و پولاد را که می‌بینید، نوهٔ همان آدم قبلی است که نامش لوئی دو برزه ارباب مطلق بروال و مونچووه و کنت مولوریه و بارن مونی و اطاقدار سلطنتی و شوالیهٔ گارد مخصوص و عیناً مانند پدر بزرگ خود، حاکم نرماندی بود. زیر پایش مردی را می‌بینید که خود اوست و در سرایشی قبر، پایین می‌رود. وی روز بیست و سوم ژوئیه (۱۵۴۱) فوت کرد». ممکن نیست بتوان کامل‌تر از این مرگ و نیستی را نمایش داد. مادام بوارای عینکش را به چشم زد. لئون ساکت و بی‌حرکت به او نگاه می‌کرد و به‌قدری از این صحنهٔ پرگویی توأم با خونسردی، احساس نفرت می‌کرد که نه کلمه‌ای حرف می‌زد و نه حرکتی از خود بروز می‌داد... (فلویر، ۱۳۶۹: ۲۸۷).

در نمونهٔ مذکور، نویسنده به منظور انتقال شناخت به خواننده، به ترسیم شخصی آگاه و مطلع در زمینه‌ای معین پرداخته‌است. توصیف‌گر به تفصیل به شرح جزئیات ظاهری دنیای خیالی می‌پردازد، به‌گونه‌ای که خارج شدن کلمات از دهان راوی را نمی‌پذیرد. ولی شخصیت اصلی که فردی حکیم است، مجموعهٔ شناخت و دانسته‌هایش را در اختیار افرادی می‌گذارد که آگاهی‌شان نسبت به موضوع کاملاً محدود است و این‌چنین، حس واقعیت با تکیه بر تنوع و گوناگونی زوایای دید و براساس نظم منطقی وقایع به وجود می‌آید.

۴-۸- کارکرد هومریک یا حماسی^۱

توصیف ممکن است در قالب مجموعه‌ای گسترده از نقش‌ها و عملکردها نیز ظاهر شود و بی‌آنکه وقفه‌ای در جریان روایت داستان ایجاد کند، روایت گردد. هنگامی که در ساختار ثابت توصیفی، سازمان‌دهنده‌های زمانی و افعالی مطابق با زمان افعال بخش‌های روایی ماضی مطلق (گذشته ساده) وارد شوند، توصیف، کارکردی هومریک یا حماسی می‌یابد. این مجموعه سازمان‌دهنده‌ها، امکان پیشبرد مجموعه توصیف افعال و کنش‌های شیء توصیفی ساختگی را میسر می‌سازند و به روشی سطحی، نظم‌ی زمانمند به متن می‌دهند؛ به عبارتی، توصیفگر به گونه‌ای غیرمستقیم و از خلال توصیف نقش‌ها و افعال پی‌درپی شخصیت‌های داستانی، به توصیف شیء یا موضوعی معین می‌پردازد:

ناگهان احساس کرد که بازویش گیر کرده‌است. در آن لحظه، تنفر و انزجاری وصف‌ناشدنی، تمام وجودش را دربرگرفت. کنار بازوی عریانش، چیزی باریک، سخت و محکم، هموار و مسطح، چسبنده و متحرک به خود می‌پیچید و به طرف سینه‌اش بالا می‌رفت. گویی فشار تسمه و یا سنگینی نرده‌ای آهنی را داشت و در کمتر از یک ثانیه، با یک حرکت مارپیچی، مچ دست و آرنج ژیبات را تصرف کرد و شانهایش را نیز به کف کوبید. سر آن چیز هولناک در زیر بغل ژیبات بیشتر و بیشتر پیش می‌رفت. ژیبات خودش را به عقب پرتاب کرد، اما به‌سختی می‌توانست بجنبد. وی درحالی که میخ‌کوب و متحیر شده بود، با دست چپش که هنوز آزاد بود، چاقویی را که در دهانش قرار داده بود، گرفت و سعی کرد که ناامیدانه بازویش را که زیر صخره گیر کرده بود، بیرون بکشد. چاره‌ای نداشت مگر این‌که گرهی را که محکم بسته شده بود، باز کند. گره مثل چرم، نرم؛ همانند فولاد، سخت، و همانند شب، سرد بود. دومین تسمه که باریک‌تر و تیزتر از تسمه اولی بود، همانند زبان دراز حیوانی از شیار صخره بیرون پرید و به‌گونه‌ای هولناک، شروع به لیسیدن تن عریان ژیبات کرد و ناگهان، به شکلی مفرط، دراز و درازتر شد... سومین تسمه نیز با حرکتی دوار از صخره بیرون جهید... چهارمین گره، همانند تیری سریع به شکم ژیبات اصابت کرد و دور شکم پیچید... پنجمین بند (تسمه) دراز از گودال بیرون جهید... یک‌دفعه، یک چسبندگی دراز، گرد و هموار که مرکز اصلی گره‌های دیگر بود، از زیر ترک سنگ خارا بیرون پرید... در وسط این چسبندگی، دو چشم که به ژیبات خیره شده بودند، وجود داشت. ژیبات، جانور مهیب دریایی (ماهی مرکب) را شناخت (هوگو، ۱۹۷۵: ۱۴۳).

در متن فوق، علائم و نشانه‌های مختص بخش‌های روایی، چون کاربرد ماضی مطلق (گذشته ساده) و استعمال قیودی مانند ناگهان، یک‌دفعه، و ترسیم دو سبک توصیف، از

یکسو، توصیف جسم (بازو، سینه، میچ، آرنج، شانه، زیر بغل، دست چپ، و...) و در نتیجه آن تصویر ناتوانی ژبیات در برابر جانور مهیب دریایی، و از دیگر سو، توصیف ماهی مرکب (توصیف بخش‌های ماهی مرکب براساس سازمان‌دهی ترتیبی - شمارشی: تسمه یا بند، گره، دومین، چهارمین، و...) و ترسیم قدرت و توانایی ماهی، نمایش و ترسیمی از الگویی روایی است. توصیف شیء (ماهی مرکب) به روشی غیرمستقیم و از طریق توصیف جسم و اعمال شخصیت داستان (ژبیات)، مجموعه تغییراتی در بخش‌ها و اجزای موضوعات توصیفی می‌طلبد که به متن، پویایی بخشیده‌است و خواننده را نیز به سوی این مجموعه تغییرات راهنمایی می‌کند.

۴-۹- کارکرد آفرینشی یا زیباشناختی (شاعرانه)

گاه توصیفگر دغدغه‌ای جز خلق زیبایی ندارد و برای تحقق این امر، به صناعاتی چون کنایه، استعاره، تشبیه و... روی می‌آورد. در این حالت آنچه از نظر او مهم می‌نماید، دیگر چهارچوب و کادر عمل توصیفی، شخصیت‌ها و هر آنچه که توصیف به آن می‌پردازد، نیست، بلکه پویایی متن است که جایگاهی ویژه می‌یابد. بنابراین برای مهم جلوه‌دادن ذهنیت کنش توصیفگر، توصیف متن با کاربرد ویژه‌ای از گزاره‌های ناتمام و گزاره‌هایی مبتنی بر دیدهای نویسنده، تصحیحات، اضافات زبانی، عبارات ارجاعی متضاد، زوایای دید یا چشم‌اندازهای متنوع و... کارکردی خلّاق و زا‌با می‌یابد:

اکنون، من در اینجا، در مامن و پناهی آسوده، تنها هستم. در خارج از این مکان، بیرون، باران می‌بارد. بیرون، رهگذران با حالتی خمیده، زیر باران قدم می‌زنند... بیرون، هوا آفتابی است. بیرون، نه درختی وجود دارد و نه بوته‌ای یافت می‌شود تا بتوان در سایه‌شان ایستاد (رب‌گریه، ۱۹۵۹: ۹).

عبارات ارجاعی متضاد «بیرون باران می‌بارد؛ بیرون هوا آفتابی است»، کاربرد جمله‌های ناتمام «رهگذران با حالتی خمیده زیر باران قدم می‌زنند...»، تکرار بی‌وقفه موضوعات ارجاعی «... بیرون، باران می‌بارد؛ بیرون، رهگذران با حالتی خمیده زیر باران قدم می‌زنند...؛ بیرون، هوا آفتابی است؛ بیرون، نه درختی وجود دارد و نه بوته‌ای یافت می‌شود تا بتوان در سایه‌شان ایستاد»، روش‌هایی برای ترسیم ذهنیت توصیفگر و در خدمت توصیف با کارکردی زیباشناسی‌اند. نمونه‌های زیر ما را با عملکرد ذهنی این‌گونه از توصیف‌ها آشنا تر می‌سازد:

... سپس او سمت راستش را می‌گیرد و می‌رود و به خیابانی عمودی و بیابانی می‌رسد که در حاشیه‌اش خانه‌هایی مشابه قرار داشتند و گروه‌گروه دسته‌هایی از مردم از مکان‌هایی نسبتاً دور به آنجا می‌آمدند (ربگریه، ۱۹۵۹: ۳۲).

سرباز درحالی‌که پاکت را زیر بغل سمت چپش می‌گیرد، شانه سمت راست و آرنجش را به تیر چراغ برق تکیه می‌دهد. هنگامی‌که به خیابان می‌نگرد، ریشش که کاملاً تمیز تراشیده نشده و شماره لباس نظامی‌اش که پنج یا شش رقم سیاه‌رنگ حک شده در یک لوزی قرمز رنگ است، نمایان می‌شود. در پشت، در عمارت که گوشه‌ای از فضای خیابان را اشغال کرده بود، کاملاً بسته نشده بود؛ نه اینکه در نیمه‌باز باشد، هرگز این‌طور نبود؛ بلکه زبانه متحرک در کاملاً کشیده شده بود و بین این زبانه و زبانه ثابت، درز باریکی، حدوداً چند سانتی‌متری، وجود داشت، به طوری که روزنه‌ای از تاریکی را می‌شد دید. در سمت راست، پنجره‌های هم‌کف، پشت سر هم و منظم قرار داشتند، اما وجود درهای عمارت، مانع از این می‌شد که توالی و ترتیبشان را حفظ کنند (همان).

دو نمونه مذکور، زاویه دید را به وضوح ترسیم می‌کنند. در مثال نخست، کاربرد کلمه «راستش» بر مالکیت تأکید می‌کند و در نتیجه، چشم‌انداز را از منظر شخصیت داستان، ترسیم می‌نماید. در مثال دوم، زوایای دید کاملاً متنوع و گوناگون است. ابتدا مدلول، معین است و توصیف از منظر شخصیت داستانی بیان می‌شود (سرباز درحالی‌که پاکت را زیر بغل سمت چپش می‌گیرد، شانه سمت راست و آرنجش را به تیر چراغ برق، تکیه می‌دهد...)، اما در امتداد توصیف، کاربرد حروف اضافه مرکب (چون در پشت، در سمت راست) بدون دلالت بر مدلولی خاص و معین، نشان از ابهام و آشفتگی دارد.

۴-۱۰- کارکرد توصیف- دستورالعمل

کاربرد افعال توصیفی در وجه امری، به توصیف ادبی جنبه‌ای پویا می‌بخشد و گویی این صورت توصیفی، مشارکت خواننده را در متن می‌طلبد؛ به گونه‌ای که خواننده، خود را در ساختار شیء و یا موضوع توصیفی دخیل می‌داند:

لوسیل، خواهر چهارم، دو سال بزرگ‌تر از من بود. خواهر کوچولوی ره‌اشده ظاهراً شبیه به خواهرهای دیگرش بود. یک دختر کوچولوی لاغر و نحیف که نسبت به سن‌وسالش بزرگ‌تر به نظر می‌رسید؛ با داستانی دراز و لاغر و ظاهری کم‌رو که به‌سختی حرف می‌زد و قادر به یادگیری چیزی نبود. لباسی به او بپوشانید که به تنش زار بزند... موهایش را بالای سرش ببرید و با یک کلاه پارچه‌ای کوچولو و سیاه تزئین کنید؛ در آن لحظه مخلوق بیچاره‌ای را ببینید که

من را در خانه پدری‌اش تحت تأثیر قرار داد. هیچ‌کس احتمال نمی‌داد که روزی استعداد و زیبایی در لوسیل کوچولو این‌گونه نمایان شود (شاتوبریان،^۱ ۱۹۵۱: ۲۱-۲۰).

در این نمونه ادبی، با ساختاری توصیفی، افعال با وجوه امری در خدمت توصیف ادبی ظاهر می‌شوند و دست به خلق توصیف در قالب و فرمی سیال در ذهن نویسنده می‌زنند؛ گویی توصیف بی‌وقفه و در همه‌وقت در حال پردازش است.

۴-۱۱- کارکرد روایی

توصیف روایی، توجه خود را به ذهنیت توصیفی معطوف می‌دارد و در آن شاهد جابه‌جایی جایگاه و کارکرد توصیف و روایت هستیم. این‌گونه توصیف، فضای روایی را تصرف و داستان را به ذهن القا می‌کند. البته باید اشاره کرد که هیچ‌گاه کارکردی حقیقی را نمی‌توان برای توصیف در نظر گرفت، زیرا توصیف از خلال اشیاء بی‌جان یا اشاراتی خارج از شخصیت داستان، و با در نظر گرفتن توالی نشانه‌های روایی و بهره‌جستن از مفروضات، به بیان روایی می‌پردازد:

دریا تا اولین طبقه نوراکن ساحل بالا می‌رفت و با تازیه‌هایی نمکین، نوراکن ساحل را به جلو رهنمون می‌کرد. البته ما یک ماهی بزرگ را که در آستانه در افتاده بود، صید کرده بودیم. بعد از به‌جا آوردن آداب و رسوم ادب و احترام، خیزاب با آوردن مسیحیان از ما انتقام می‌گرفت (راشیلد،^۲ ۱۹۹۴: ۶۹).

در متن فوق نویسنده با بهره‌جستن از توصیف، درصدد به تصویرکشاندن دنیای گذشته‌ای است که دریا معرف آن است. عباراتی دیگر از همین متن پیشاپیش نیروی ویرانگر یک زن مجسم شده را به تصویر می‌کشد:

در پایین، دریا می‌غلتید و نغمه مرگش را می‌سرود و از مکان‌های سیاه گذر می‌کرد و رخت‌های سفیدی را که برای آخرین پوشش خدم و حشم در نظر گرفته بود، می‌گسترانید (همان: ۴۷).

1. Chateaubriand
2. Rachilde

۵- نتیجه‌گیری

تحول شکل‌های روایی و در نتیجه آن گوناگونی کارکردهای توصیف، یعنی جانشین شدن توصیف دلالتگر به جای توصیف آرایه‌ای (حداقل تا ابتدای قرن بیستم)، به شدت یافتن استیلای امر روایی منجر شد. امروز نیز برخی از شکل‌های رمان معاصر با بهره‌جستن از توصیفاتی که صفحه به صفحه و به گونه‌ای نامحسوس تغییر می‌یابند، می‌توانند بیانگر ترفیع منحصربه‌فرد توصیف باشند و با تصدیق غایت روایی غیرقابل تقلیل آنها، به جایگاه و اهمیت دراماتیکِ توصیف پی می‌بریم.

اختلافاتی که توصیف و روایت را از هم جدا می‌سازند، اختلافات محتوایی‌اند که به مفهوم واقعی کلمه، وجود نشانه‌شناختی ندارند. روایت جنبهٔ پویای متن است که هم دارای زمان داستان است و هم زمان سخن، در حالی که توصیف تنها دارای زمان متن است؛ اما از نظر حالت‌های بازنمایی، حکایت کردن یک رویداد و توصیف یک شیء، دو عمل مشابه‌اند که امکانات یکسانی را در بر می‌گیرند. اگر توصیف یکی از مرزهای داستان (روایتگری) را نشان می‌دهد، این مرز، مرزی درونی و نسبتاً نامشخص است، بنابراین توصیف به‌مثابه یکی از ابعاد بازنمایی ادبی در نظر گرفته می‌شود و جلوه‌ای از دنیای درونی و احساسات شخصیت‌ها و یا هر آنچه را که موجب تحرک و پویایی داستان می‌شود، به ما ارائه می‌دهد. همچنین توصیف باعث باورپذیری یک رویداد می‌شود و می‌تواند به اشیا، به لحاظ مضمونی و درون‌مایه‌ای، اهمیت بدهد و یا آنها را از نماد آکنده سازد.

پی‌نوشت

۱- تولان رخداد را واژه‌ای پیچیده و استوار بر این فرض می‌داند که وضعیت یا مجموعه‌ای از موقعیت‌های معین وجود دارد و آنگاه چیزی حادث می‌شود که در آن وضعیت یا مجموعه موقعیت‌های معین تغییر می‌کند.

۲- روایت اعمال یا وقایعی را شامل می‌شود که فرایندهای شناخته‌شده در نظر گرفته می‌شوند و حتی از همین منظر است که روایت بر جنبهٔ زمانی و نمایشی خود تأکید می‌کند، اما توصیف بر هم‌زمانی اشیا و موجودات متمرکز می‌شود و وجود فرایندها را به مثابه صحنه در نظر می‌گیرد؛ بدین ترتیب جریان زمان را به تعلیق درمی‌آورد و در گستراندن روایتگری در فضا نقش خود را ایفا می‌کند.

۳- گفتمان (discours)، عبارت است از چگونگی تولید و سامان گرفتن یک متن - چه کتبی و چه شفاهی - از جانب تولیدکننده و فرایند درک آن از جانب مخاطب. به عبارت دیگر، مجموعه عناصر، لوازم و شرایطی است که چنان که گرد هم جمع آیند، متن را به وجود می‌آورند.

۴- دیجسیس (Diégèse/diégésis) «بر وجه نشان داده‌شده فیلم دلالت می‌کند که میکل دورفن آن را در برابر وجه بیان‌شده و مشخصاً زیبایی‌شناختی فیلم قرار می‌دهد؛ یعنی مجموع دلالت ارجاعی فیلم خود- روایت و همچنین ابعاد زمانی و مکانی‌ای که در روایت، توسط روای تلویحاً مورد اشاره قرار می‌گیرند و در نتیجه شخصیت‌ها، مناظر، رویدادها و سایر عناصر روایی در وجهی که موضوع دلالت ارجاعی هستند، در نظر گرفته می‌شوند» (گرایماس و دیگران، ۱۹۶۶: ۸/ ۲۲). ژرار ژنت دیجسیس را در حوزه ادبی به کار برده‌است و آن را مجموعه حوادث بیانی در گفتمان روایی به شمار می‌آورد. از دیدگاه وی، دیجسیس معرف دنیای مکانی- زمانی داستان است.

منابع

اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، «روایت در فیلم»، ترجمه امید نیک‌فرجام، *فصلنامه فارابی*، ویژه فیلم‌نامه‌نویسی، دوره هفتم، شماره دوم، صص ۲۴۸-۲۴۳.

بالزاک، اونوره (۱۳۶۹)، *کشیش دهکده*، ترجمه هوشیار رزم‌آزما، تهران: چاپ گلشن.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

صلح‌جو، علی (۱۳۷۷)، *گفتمان و ترجمه*، تهران: مرکز.

فلوبر، گوستاو (۱۳۶۹)، *مادام بواری*، ترجمه محمد قاضی و رضا عقیلی، تهران: هدایت.

متر، کریستین (۱۳۷۶)، *نشانه‌شناسی سینما* (مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما)، ترجمه روبرت صفاریان. تهران: رسالت.

Adam, Jean-Michel et Petit jean, André (1989), *Le texte descriptif*, Nathan, Paris.

Balzac, Honoré de (1997), *La fille aux yeux d'or*, La Pléiade.

_____ (1978), *Le lys dans la vallée*, La Pléiade.

Charaudeau, Patrick (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris.

Chateaubriand, René de (1951), *Mémoires d'outre-tombe*, Gallimard.

D'urfé, Honoré (2011), *L'Astrée de messire Champion*.



- Genette, Gérard. (1969), *Frontières du récit* in *Figures II*, Paris: Point/Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien et Courtès, Jean (1998), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris.
- Flaubert, Gustave (1997), *L'Éducation sentimentale*, Paris.
- Flaubert, Gustave (1936), *Madame Bovary*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Hamon, Philippe (1972), *Qu'est-ce qu'une description*, in *poétique*, n° 12, Paris, Le Seuil.
- Hamon, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris.
- Hugo, Victor (1975), *Les travailleurs de la mer*, Bibliothèque de la Pléiade Paris.
- Huysmans, J.K (1884), *Arebours*, 2012/2/25.
- Marmontel, Jean-François (1787), *Eléments de littérature*, tome 2, Paris.
- Maupassant, Guy de (1970), *Un normande*, Bécasse, Hachette. Paris.
- Neveau, Frank, *Le maître Denise* (1991), *Vers la maîtrise du texte*, Paris.
- Patillon, Michel (1885), *Précis d'analyse littéraire*, Nathan.
- Proust, Marcel (2000), *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris.
- Rachilde, Marguerite Emery (1994), *La tour d'amour*, Paris.
- Reuter, Yves (1996), *Introduction à l'analyse du roman*, paris.
- Robbe-Grillet, Alain (1953), *Les Gommages*, Paris.
- Robbe-Grillet, Alain (1959), *Dans le labyrinthe*, Editions de Minuit.
- Rousseau, Jean-Jacques (1933), *Rêveries du promeneur solitaire*, la Pléiade Paris.
- Greimas, Algirdas Julien; Barthes, Roland; Bremond, Claude and Metz, Christian (1966), «L'analyse structurale du récit», *École pratique des hautes études - Centre d'études des communications de masse, Communications*, N° 8: *Recherches sémiologiques*, Seuil. France.
- Verne, Jules (2002), *Vingt mille lieues sous les mers*, Editions de Minuit.