پایان‌نامه جهتِ اخذِ درجه‌ی کارشناسیِ ارشد با عنوانِ

«روایت‌شناسیِ حکایت‌های «کلیله و دمنه»»

استادِ راهنما: آقای دکتر محمّدرضا حاجی‌آقابابایی

استادِ مشاور: آقای دکتر محمودِ بشیری

دانش‌جو: مقدادِ گلشنی

فرم گردآوری اطلاعات پایان‌نامه‌ها

کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه علامه طباطبایی

عنوان: روایت‌شناسیِ حکایت‌های «کلیله و دمنه»
نویسنده/محقق: مقدادِ گلشنی
مترجم: -
استاد راهنما: آقای دکتر محمّدرضا حاجی‌آقابابایی **استاد مشاور/استاد داور:** آقای دکتر محمودِ بشیری/آقای دکتر احمدِ تمیم‌داری
کتاب‌نامه: دارد. **واژه‌نامه:** ندارد.
نوعِ پایان‌نامه: بنیادی □ توسعه‌ای □ کاربردی □
مقطع تحصیلی: کارشناسیِ ارشد **سال تحصیلی:** ۱-۸۸-۸۷
محل تحصیل: تهران **نام دانشگاه:** علّامه طباطبایی **دانشکده:** زبان و ادبیّاتِ فارسی و زبان‌های خارجی
تعداد صفحات: ۱۷۹ **گروه آموزشی:** زبان و ادبیّاتِ فارسی
کلیدواژه‌ها به‌زبان فارسی: روایت-روایت‌شناسی-طرح-نقش‌ویژه-حرکت-شخصیّت
کلیدواژه‌ها به‌زبانِ انگلیسی: Narration-narratology-plot-function-move-character

چکیده

الف. موضوع و طرح مسئله (اهمیت موضوع و هدف):

باتوجّه به این‌که بررسیِ نظریّه‌های روایت و تحلیل‌های روایت‌شناسانه از ساختارهای روایی در ادبیّاتِ فارسی بسیار کم انجام یافته‌است، چنین پژوهش‌هایی، هم به‌دنبالِ مطرح‌کردنِ نظریّه‌های روایتی و هم بررسیِ کارآمدی و ناکارآمدیِ این نظریّه‌ها در تحلیلِ روایت‌ها هستند.

ب. مبانی نظری شامل مرور مختصری از منابع، چارچوب نظری و پرسش‌ها و فرضیه‌ها:

نظریّه‌های ساختارگرای روایتی به‌دنبالِ کشفِ الگوی حاکم بر انواعِ نظام‌های روایی ست. پرسشِ بنیادینِ این پژوهش این است که آیا الگوی روایی واحدی بر حکایت‌های «کلیله و دمنه» حاکم است یا خیر؟

پ. روش تحقیق شامل تعریف مفاهیم، روش تحقیق، جامعهٔ موردتحقیق، نمونه‌گیری و روش‌های نمونه‌گیری، ابزار اندازه‌گیری، نحوهٔ اجرای آن، شیوهٔ گردآوری و تجزیه و تحلیل داده‌ها:

جامعه و نمونه‌ی موردِتحقیق تمامیِ حکایت‌های «کلیله و دمنه» اند. پس از بررسیِ نظریّه‌های روایتی، تلاش شده‌است تا از این نظریّه‌ها، در تحلیلِ حکایت‌های «کلیله و دمنه» استفاده شود.

ت. یافته‌های تحقیق:

الگوی روایی واحدی بر حکایت‌های «کلیله و دمنه» حکم‌فرما ست، امّا برخی حکایت‌ها چرخه‌های ناقصی از این الگو را عَرضه می‌دارند.

ث. نتیجه‌گیری و پیشنهادات:

۱- رده‌بندیِ حکایت‌های «کلیله و دمنه» به‌تنهایی امکان‌پذیر نیست.

۲- نقش‌ویژه‌ها عناصرِ ثابت و پای‌دار و سازه‌های بنیادیِ حکایت‌های «کلیله و دمنه» اند.

۳- تعدادِ نقش‌ویژه‌ها در حکایت‌های «کلیله و دمنه» محدود است.

۴- عددِ قطعی‌ای برای تعدادِ نقش‌ویژه‌ها نمی‌توان تعیین کرد.

۵- توالیِ یک‌سانی بر نقش‌ویژه‌های حکایت‌های «کلیله و دمنه» حاکم نیست.

۶- محورهای مانعةالجمع در حکایت‌های «کلیله و دمنه» وجود ندارد.

۷- در برخی حکایت‌ها امکان‌های مختلفی برای دادنِ عنوان «قهرمان» به چند شخصیّتِ قصّه وجود دارد.

صحت اطلاعات مندرج در این فرم براساس محتوای پایان‌نامه و ضوابط مندرج در فرم را گواهی می‌نماییم.

نام استاد راهنما:

سمت علمی:

رئیس کتابخانه: نام دانشکده:

فهرست:

چکیده: ۱

۱- فصلِ اوّل: تعاریفِ اوّلیّه ۳

۱-۱- روایت (Narration) ۳

۱-۲- قصّه ۵

۱-۳- افسانه (Fable) ۷

۱-٤- طرح (پی‌رنگ؛ Plot) ۸

۱-۵- داستان (Story) و تفاوتِ طرح و داستان ۱۱

۱-٦- راوی (Narrator) ۱۳

۱-۷- زاویه‌ی دید (Viewpoint یا Point of view) یا زاویه‌ی روایت ۱۳

۱-۸- شخصیّت (Character) ۱۳

۱-۹- واقعه (Event) ۱۵

۱-۱۰- گره‌افکنی (Complication) ۱۵

۱-۱۱- کشمکش (Conflict) ۱٦

۱-۱۲- هول‌وولا یا حالتِ تعلیق (Suspense) ۱٦

۱-۱۳- بحران (Crisis) ۱۷

۱-۱٤ نقطه‌ی اوج یا بزن‌گاه (Climax) ۱۷

۱-۱۵- گره‌گشایی (Resolution یا Denouement) ۱۸

۱-۱٦- درون‌مایه (Theme) ۱۸
۱-۱۷- موضوع (Topic) ۱۹
۱-۱۸- صحنه (Setting) ۱۹
۱-۱۹- نقش‌ویژه (Function) ۱۹
۱-۲۰- روایت‌شناسی (Narratology) ۲۰
۱-۲۱- حادثه‌ی استقلال‌یافته (ضمنی؛ episode) ۲۱
۱-۲۲- حرکت (move) ۲۱
۲- فصلِ دوم: پیشینه‌ی تاریخیِ روایت‌شناسی ۲۲
۲-۱- پیشینه‌ی تاریخیِ روایت‌شناسی ۲۲
۳- فصلِ سوم: نظریّه‌های روایت ۲۸
۳-۱- نظریّه‌ی روایتیِ بارت ۲۸
۳-۲- نظریّه‌ی روایتیِ تودوروف ۲۹
۳-۳- نظریّه‌ی روایتیِ ژنت ۳۲
۳-٤- نظریّه‌ی روایتیِ سگره ۳۵
۳-۵- نظریّه‌ی روایتیِ گریما ۳۵
۳-٦- نظریّه‌ی روایتیِ توماشفسکی ۳٦
۳-۷- نظریّه‌ی روایتیِ شکلوفسکی ۳۸
۳-۸- نظریّه‌ی روایتیِ لوی‌استروس ۳۹
۳-۹- نظریّه‌ی روایتیِ برمون ۳۹

۳-۱۰- نظریهّی روایتیِ پاول ٤٠

۳-۱۱- نظریّهی روایتیِ فرای ٤١

۳-۱۲- نظریّهی روایتیِ تولان ٤٢

۳-۱۳- نظریّهی روایتیِ آسپنسکی ٤٢

۳-۱٤- نظریّهی روایتیِ وهویلانن ٤٣

۳-۱٥- نظریّهی روایتیِ کراسنوولسکا ٤٤

۳-۱٦- نظریّهی روایتیِ پراپ ٤٤

۳-۱٦-۱- «فهرستِ اختصاراتِ» پراپ ٥١

۳-۱٦-۲- پژوهشِ خدیش دربارهی افسانههای جادوییِ فارسی با استفاده از تئوریهای پراپ ٥٤

۳-۱٦-۲-۱- «جدولِ کارکردهای افسانههای جادوییِ ایرانیِ» خدیش ٥٧

٤- فصلِ چهارم: بحثهایی دربارهی عناصرِ مختلفِ داستان ٥٩

٤-۱- آغازِ داستان ٥٩

٤-۲- گره ٦٠

٤-۳- پایانِ داستان ٦١

٤-٤- چند دیدگاه دربارهی راوی ٦١

۴-۴-۱- ویژگیهای راوی ٦٢

۴-۴-۲- گونهشناسیِ راوی ٦٢

۴-۴-۳- انواعِ زاویهی دیدِ راوی ٦٥

۴-۴-۳-۱- انواعِ راویِ دانای کلّ ٦٦

۴-۴-۳-۲- انواعِ راویِ «من» ٦٧

٤-٥- شخصیّت ٦٨

۴-۵-۱- نظریّههای شخصیّت ٦٩

۴-۵-۲- شیوه‌های شخصیّت‌پردازی ۷۰
۴-۵-۳- طبقه‌بندیِ شخصیّت ۷۰

٤-٦- انواعِ کشمکش ۷۱

٤-۷- زبان (گفتار) در روایت ۷۲

۵- فصلِ پنجم: تحلیلِ حکایت‌های «کلیله و دمنه» ۷٤

۵-۱- زمان در حکایت‌های «کلیله و دمنه» ۷٤

۵-۲- راوی در حکایت‌های «کلیله و دمنه» ۷٦

۵-۳- شخصیّت‌ها در حکایت‌های «کلیله و دمنه» ۷۹

۵-٤- تجزیه و تحلیلِ خویش‌کاری‌های حکایت‌های «کلیله و دمنه» ۸۰
۵-۴-۱- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «مقدّمه‌ی منشی» ۸۰
۵-۴-۲- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «مقدّمه‌ی ابنِ مقفّع» ۸۱
۵-۴-۳- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۳-حِ. ۱» ۸۳
۵-۴-۴- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۳-حِ. ۲» ۸۳
۵-۴-۵- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۴-حِ. ۱» ۸۵
۵-۴-۶- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۴-حِ. ۲» ۸٦
۵-۴-۷- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۴-حِ. ۳» ۸۷
۵-۴-۸- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۴-حِ. ۴» ۸۷
۵-۴-۹- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۴-حِ. ۵» ۸۸
۵-۴-۱۰- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-پسرِ بازرگان» ۸۹
۵-۴-۱۱- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵ و ۶-شنزبه» ۹۰
۵-۴-۱۲- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۱» ۹۲
۵-۴-۱۳- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۲» ۹۲
۵-۴-۱۴- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۳» ۹۳
۵-۴-۱۵- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۳/آ» ۹٤

۵-۴-۱۶- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۳/ب» ۹٤
۵-۴-۱۷- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۳/پ» ۹۵
۵-۴-۱۸- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۴» ۹۷
۵-۴-۱۹- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۴/آ» ۹۷
۵-۴-۲۰- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۵» ۹۸
۵-۴-۲۱- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۶» ۹۹
۵-۴-۲۲- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۷» ۹۹
۵-۴-۲۳- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۸» ۱۰۰
۵-۴-۲۴- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۹» ۱۰۱
۵-۴-۲۵- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۹/آ» ۱۰۱
۵-۴-۲۶- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۱۰» ۱۰۲
۵-۴-۲۷- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۱۱» ۱۰۳
۵-۴-۲۸- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۱۱/آ» ۱۰٤
۵-۴-۲۹- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۵-حِ. ۱۲» ۱۰۵
۵-۴-۳۰- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۶-حِ. ۱» ۱۰٦
۵-۴-۳۱- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۶-حِ. ۲» ۱۰٦
۵-۴-۳۲- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۶-حِ. ۳» ۱۰۷
۵-۴-۳۳- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۷-کبوتر و موش» ۱۰۸
۵-۴-۳۴- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۷-زاغ و موش و باخه و آهو» ۱۰۹
۵-۴-۳۵- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۷-حِ. ۱» ۱۱۱
۵-۴-۳۶- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۷-حِ. ۱/آ» ۱۱۲
۵-۴-۳۷- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۷-حِ. ۱/آ/۱» ۱۱۳
۵-۴-۳۸- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۷-حِ. ۱/آ/۲» ۱۱٤
۵-۴-۳۹- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-بوم و زاغ» ۱۱٤
۵-۴-۴۰- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۱» ۱۱۵
۵-۴-۴۱- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۱/آ/۱» ۱۱٦
۵-۴-۴۲- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۱/آ/۲» ۱۱٦
۵-۴-۴۳- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۱/ب» ۱۱۷

۵-۴-۴۴- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۲» ۱۱۸
۵-۴-۴۵- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۳» ۱۱۸
۵-۴-۴۶- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۴» ۱۱۹
۵-۴-۴۷- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۵» ۱۲۰
۵-۴-۴۸- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۶» ۱۲۱
۵-۴-۴۹- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۷» ۱۲۳
۵-۴-۵۰- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۸-حِ. ۷/آ» ۱۲٤
۵-۴-۵۱- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۹-بوزینه و باخه» ۱۲٤
۵-۴-۵۲- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۹-حِ. ۱/۱» ۱۲۵
۵-۴-۵۳- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۹-حِ. ۲/۱» ۱۲٦
۵-۴-۵۴- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۰-زاهد و راسو» ۱۲۷
۵-۴-۵۵- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۰-حِ. ۱» ۱۲۸
۵-۴-۵۶- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۱-گربه و موش» ۱۲۹
۵-۴-۵۷- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۲-پادشاه و فنزه» ۱۳۰
۵-۴-۵۸- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۲-حِ. منظوم» ۱۳۱
۵-۴-۵۹- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۳-شیر و شغال» ۱۳۳
۵-۴-۶۰- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۴-تیرانداز و ماده‌شیر» ۱۳٤
۵-۴-۶۱- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۵-زاهد و مهمان» ۱۳٤
۵-۴-۶۲- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۵-حِ. ۱» ۱۳۵
۵-۴-۶۳- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۶-پادشاه و برهمنان» ۱۳٦
۵-۴-۶۴- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۶-ایران‌دخت» ۱۳٦
۵-۴-۶۵- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۶-حِ. ۱» ۱۳۷
۵-۴-۶۶- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۷-زرگر و سیّاح» ۱۳۸
۵-۴-۶۷- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۸-شاه‌زاده و یاران» ۱٤۰
۵-۴-۶۸- تجزیه و تحلیلِ حکایتِ «۱۸-حِ. ۱» ۱٤۲
۵-۴-۶۹- نمودگارِ تجزیه و تحلیلِ حکایت‌ها براساسِ تئوریِ پراپ ۱٤۲
۴-۴-۷۰- نمودگارِ نقش‌ویژه‌ها براساسِ سیستمِ پیش‌نهادیِ خدیش ۱۵۰
۵-۴-۷۱- نتایجِ تجزیه و تحلیل ۱۵۸

۴-۴-۷۲- چند نکته‌ی دیگر ۱٦٤

٦- فصلِ ششم: نتیجه‌گیری و پیش‌نهاد ۱٦٦

٦-۱- نتیجه‌گیری ۱٦٦

٦-۲- پیش‌نهاد ۱٦۷

فهرستِ منابع و مراجع ۱٦۹

چکیده:

روایت‌شناسی روی‌کردی ست ساختارگرا که به‌دنبالِ یافتنِ نظامِ حاکم بر انواعِ روایی و ساختار و بافتِ بنیادینِ روایت است. روایت نوعی از بیان است که با عمل و سیرِ حوادث در زمان سروکار دارد.

پس از این‌که چامسکی نظریّه‌ی «دستورِزبانِ زایاگشتاری» خود را مطرح کرد و دو سوسور میانِ زبان و گفتار تمایز قائل شد، توجّهِ روایت‌شناسان به بحثِ امکانِ وجودِ «ساختارِ جهانی و عامِّ روایت» و امکانِ کشف و تبیینِ این ساختار، علی‌رغمِ تکثّرِ روایت‌ها در حوزه‌های زبانی و ملّیِ مختلف، جلب شد. از آن پس، روایت‌شناسان در تلاش اند تا این ساختار را کشف کرده و به توضیح و تبیینِ این ساختارِ کلّی و جزئیّاتِ آن بپردازند.

یکی از برجسته‌ترین تلاش‌ها در این زمینه، که تحوّلی شگرف در روایت‌شناسی و دیگر زمینه‌های فعّالیّتِ ساختارگرایی به وجود آورده‌است، پژوهشی ست که روایت‌شناسِ روس، ولادیمیر پراپ، برروی صد قصّه‌ی فولکلورِ روس انجام داده‌است و براساسِ آن، حکم‌هایی را درموردِ قصّه‌های پریانِ روسی صادر کرده‌است. پس از او، پژوهش‌هایی این‌چنین درموردِ سایرِ قصّه‌های مللِ گوناگون انجام گرفته‌است که در یک نمونه بررسیِ قصّه‌های ایرانی، خانمِ پگاهِ خدیش صد افسانه‌ی عامّیانه‌ی فارسی را موردِبررسی قرارداده‌است.

پژوهشِ حاضر نیز، با نگاه به نظریّه‌های گوناگونِ روایتی –ازجمله و به‌طورِ خاصّ نظریّه‌ی روایتیِ پراپ و پژوهشِ خدیش،– به‌دنبالِ بررسیِ وجود یا عدم‌وجودِ ساختارِ روایتیِ کلّی در حکایت‌های «کلیله و دمنه» و امکانِ نسبت‌دادنِ این ساختار به تمامیِ قصّه‌ها و بررسیِ کارآمدی و ناکارآمدیِ نظریّه‌های روایتیِ مختلف و روش‌های برآمده از این نظریّه‌ها در تبیین و توضیحِ ساختارهای روایی در حکایت‌های این کتاب برآمده‌است.

این پژوهش در شش فصل تنظیم شده‌است. در فصلِ اوّل به تعریفِ برخی عناصرِ داستان، که در فهمِ نظریّه‌ها و تحلیلِ قصّه‌ها لازم اند، پرداخته‌ایم. در فصلِ دوم پیشینه‌ای مختصر از تحوّلاتِ روایت‌شناسی به‌دست‌داده‌ایم. در فصلِ سوم برخی نظریّه‌های روایت را، که هم‌بستگی‌هایی با کارِ این پژوهش داشته‌اند، معرّفی کرده‌ایم. در فصلِ چهارم، درموردِ برخی عناصر و مراحلِ روایت بحث‌ها و نظرهایی مطرح شده‌اند. در فصلِ پنجم، ابتدا هرکدام از حکایت‌های «کلیله و دمنه» را، براساسِ تئوریِ روایتیِ پراپ و نیز سیستمِ پیش‌نهادیِ خدیش تحلیل کرده‌ایم و سپس، با جدول‌بندیِ نتایجِ تحلیل، به بررسیِ ساختارِ روایتِ این حکایت‌ها پرداخته‌ایم و با نظر به دیگر نظریّه‌های

روایت، کارآمدی‌ها و ناکارآمدی‌های نظریّه‌های روایتیِ پراپ و دیگران و روش‌های مختلفِ تحلیلِ قصّه‌ها را موردِنقدوبررسی قرارداده‌ایم. هم‌چنین در این فصل، در هر جا که حکایت‌ها مواردِ چالش‌برانگیزی را عرضه داشته‌اند، تلاش شده‌است تا تبیین و توضیحی اقناع‌کننده ارائه شود و حتّا درمواردی، این تلاش به ارائه‌ی پیش‌نهاداتِ اصلاحی در روش‌های تحلیل منجر شده‌است. درنهایت، در فصلِ ششم، خلاصه‌ای از نتیجه‌گیری‌های خود را به‌هم‌راهِ پیش‌نهاداتی برای تداومِ بررسی‌های این‌چنینی ارائه کرده‌ایم.

واژگانِ کلیدی: روایت‌شناسی، روایت، طرح، نقش‌ویژه، حرکت، شخصیّت.

۱- فصلِ اوّل: تعاریفِ اوّلیّه

۱-۱- روایت (Narration)

«روایت نوعی از کلام و سخن است که «روی‌داد یا روی‌دادهایی» را بیان می‌کند. ازاین‌رو، شاملِ آثارِ غیرِداستانی مانندِ خاطرات، زندگی‌نامه‌ها، زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود؛ چون آن‌ها هم رخ‌داد یا رخ‌دادهایی را بازگو می‌کنند.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷، صِ. ۱۰۸)

«ازدیدِ بعضی از روایت‌شناسان، مانندِ رولان بارت، روایت معنایی عامّ و کلّی دارد. به‌نظرِ بارت، روایت شکل‌های مختلفی دارد و به‌اَشکالِ گوناگونی روایت می‌شود (مثلاً به‌وسیله‌ی گفتار ویا نوشتار). او می‌گوید روایت می‌تواند طبیعتی ایستا ویا پویا داشته‌باشد... بارت روایت را در تمامِ جلوه‌های فرهنگِ بشری می‌بیند: در داستان و قصّه، نمایش، اسطوره، تاریخ، رقص، در همه جا. جامعه‌ی بدونِ‌روایت وجود ندارد؛ زیرا جامعه‌ی بدونِ‌فرهنگ تصوّرناپذیر است... «روایت، خیلی ساده، در جامعه وجود دارد، هم‌چون خودِ زندگی.»» (اخوّت، ۱۳۷۱، صصِ. ۱۰-۹)

«روایت نوعی از بیان است که با عمل، با سیرِ حوادث در زمان، با زندگیِ در حرکت و جنب‌وجوش سروکار داشته‌باشد. روایت، به سؤالِ «چه اتّفاق‌افتاد؟» جواب می‌دهد. داستان نَقل می‌کند. این واژه را در این‌جا چنین تعریف می‌کنیم: داستان توالیِ حوادث، واقعی و تاریخی یا ساختگی ست. بنابراین، تسخیرِ عمل به‌وسیله‌ی تخیّل را ارائه می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۶۶، صصِ. ۲۷۹-۲۷۸)

«شاید بتوان «روایت» را، در ساده‌ترین و عامّ‌ترین بیان، متنی دانست که قصّه‌ای را بیان می‌کند و قصّه‌گویی (راوی) دارد. به‌طورِ مثال، اسکولز و کلاگ در کتابِ «ماهیّتِ روایت»، «روایت» را این‌گونه تعریف می‌کنند: «کلّیّه‌ی متونِ ادبی که دارای دو خصوصیّتِ وجودِ قصّه و حضورِ قصّه‌گو ست را می‌توان یک متنِ روایی دانست.» ...این نکته مبهم است که مقصود از حضورِ قصّه‌گو چی ست؟ ... در این‌جا می‌توان از اسکولز و کلاگ پرسید که آیا منظورِ آن‌ها از حضورِ راوی، حضورِ فیزیکی ست ویا راویِ ضمنی هم می‌تواند راوی به‌حساب آید؟ اگر با دیدِ وسیع‌تری به «راوی» بنگریم، روشن است که راویِ ضمنی و ناپیدا را هم می‌توان راوی دانست و دراین‌صورت، نمایش (نمایش‌نامه) هم، فاقدِ راوی نیست؛ زیرا به‌هرحال، در این متن هم، کسی دارد، هرچند به‌شکلِ کاملاً ناپیدا و

ضمنی، روایتی را برای ما تعریف می‌کند. در داستان هم، حضورِ راوی جای تأمّلِ بسیار دارد؛ زیرا میزانِ این حضور می‌تواند متفاوت باشد.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صصِ ۹-۸)

«تودوروف روایت را بیش‌تر محدود به قصّه می‌داند. ازنظرِ تودوروف، قصّه «متنی ست ارجاعی، که دارای بازنمودهای (represented) زمانی ست.» به‌عبارتِ ساده‌تر، متونِ روایی، هم به چیزی ارجاع می‌کنند و هم این ارجاع، در زمان صورت می‌گیرد.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صِ ۹)

«گریما (Greimas) هم، روایت را بیش‌تر محدود به قصّه و داستان می‌داند و این‌ها را متونی می‌داند که ماهیّتِ مجازی دارند؛ متونی که کنش‌گرِ (actant) -شخصیّتِ داستانیِ- مخصوص‌به‌خود دارند؛ کنش‌گرانی که دست به کنش می‌زنند و بدین‌گونه، شخصیّتِ آن‌ها شکل می‌گیرد.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صِ ۹)

«بنیادی‌ترین عنصرِ داستان روایت است. روایت به‌مفهومِ بازگوییِ پی‌درپیِ واقعه، کاشفِ توالی، تسلسل و زنجیره‌واربودنِ گفتاری ست که راوی آن را بازگو می‌کند. واضح است که واقعه لزوماً به حوادثِ عینی و ماجراهای خارجی اطلاق نمی‌شود. بازگوییِ ذهنیّات هم، اگر با توالی و پیوستگی هم‌راه باشد، نوعی روایت است.» (مستور، ۱۳۸۴، صِ ۷)

«بعضی از روایت‌شناسان، نظیرِ تراگوت و پرات، به روایت بیش‌تر ازنظرِ زبانی توجّه کرده‌اند و معتقد اند روایت تجربه‌ای ست که به فعلِ گذشته نَقل می‌شود. در تعریفِ تراگوت و پرات نکته‌ی ظریف و مهمّی ست: حتّا اگر داستانی، ازنظرِ تئوری به زمانِ حال بیان شود (ویا در داستان‌های علمی-تخیّلی به زمانِ آینده)، باز هم خواننده آن را تجربه‌ای مربوط به گذشته می‌داند؛ زیرا نویسنده‌ای قبلاً این روایت را نوشته و لاجَرَم، متن مربوط به گذشته است.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صِ ۹)

«مایکل تولان روایت را ... این‌طور تعریف می‌کند: «توالیِ ملموسی ست از حوادثی که به‌صورتِ غیرِتصادفی در کنارِ هم آمده‌اند.» از این تعریف این‌گونه استنباط می‌شود که روایت توالیِ سلسله‌ای از حوادث است. بااین‌همه، نباید تصوّر کرد که فقط اگر سلسله‌ای از حوادث کنارِ هم زنجیر شوند، تشکیلِ روایت می‌دهند، بلکه از شرایطِ عمده‌ی این توالی، به‌هم‌مربوط‌بودنِ حوادث است. تولان می‌گوید مقصود از «غیراتّفاقی‌بودنِ» حوادث این است که «ارتباطِ میانِ حوادث باید مشخّص و باانگیزه باشد.» به‌عبارتِ دیگر، روایت توالیِ منظّمِ حوادثی ست که دارای

ارتباطِ استنتاجی باشند و یکی از دیگری منتج شود (ویا سلسله‌ای از حوادث منتج به سلسله‌ی دیگری شود.)» (اخوّت، ۱۳۷۱، صصِ. ۱۱-۱۰)

«تودوروف نیز معتقد است که تغییر از وضعیّتی به وضعیّتِ دیگر (و درواقع، خصوصیّتِ استنتاجیِ روایت)، از اصلی‌ترین ویژگی‌های روایت است... او می‌گوید که ارتباطِ ساده‌ی حوادث و توالیِ خطّیِ آن‌ها نمی‌تواند روایتی را به‌وجود آورَد، بلکه نویسنده (یا روایت‌گر) به‌کمکِ گشتارهایی (transformation) که به‌کارمی‌بَرَد، حوادث را آن‌گونه که خود می‌خواهد، جابه‌جا می‌کند و عناصرِ مشترک را کنارِ هم می‌گذارد؛ گشتارهایی که به‌طورِ مشخّص، هم‌نهادی (سنتزی) از تفاوت‌ها و شباهت‌ها ست. گشتارها موضوعاتی را که به‌ظاهر چندان شباهت و ارتباطی با هم ندارند، به هم پی‌وند می‌دهند.» علی‌رغمِ این‌که نویسنده (ویا راوی) می‌تواند به‌کمکِ گشتارهای روایتی دست به ترکیب‌های بدیعی بزند، ولی باید میانِ سلسله حوادثِ داستان پی‌وندی زمانی و سببی وجود داشته‌باشد... پی‌وندِ زمانی را اوّلین بار ارسطو درباره‌ی تراژدی به‌کاربرد و گفت تراژدی باید ابتدا، وسط و آخر داشته‌باشد. علاوه‌بر پی‌وندِ زمانی، در هر روایت باید سببیّتی حکم‌فرما باشد؛ آن‌چه را که امروز در علمِ روایت‌شناسی، در دو عاملِ انگیزه (Motivation) و راه‌حلّ (Resolution) خلاصه می‌کنند. اصلِ سببیّت را به‌خوبی در قصّه‌های عامّیانه می‌توان مشاهده کرد. هریک از کنش‌های افرادِ قصّه به‌خاطرِ انگیزه‌ای ست... اوّلین بار این نکته را پروپ، روایت‌شناسِ روس، کشف کرد. او با مطالعه‌ی قصّه‌های عامّیانه‌ی روس به این نتیجه رسید که همه‌ی این قصّه‌ها (حدّاقلّ آن قصّه‌هایی که پروپ مطالعه کرده‌بود،) در آغاز شرایطِ متعادل و به‌سامانی را روایت می‌کنند، بعد نیرو(ها)یی این وضعیّتِ متعادل را برهم‌می‌زنند و بالاخره، طیِّ کنش‌هایی، تعادلِ اوّلیّه دوباره برقرار می‌شود.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صصِ. ۱۲-۱۱) البتّه به‌تر است بگوییم: تعادلِ ثانویّه‌ای ایجاد می‌شود؛ زیرا اغلب چه‌گونگیِ این تعادل با تعادلِ نخستین متفاوت است.

۱-۲- قصّه

«معمولاً به آثاری که در آن‌ها تأکید بر حوادثِ خارق‌العاده بیش‌تر از تحوّل و تکوینِ آدم‌ها و شخصیّت‌ها ست، قصّه می‌گویند. حوادث قصّه‌ها را به وجود می‌آورد و درواقع، رکنِ اساسی و بنیادیِ آن را تشکیل می‌دهد، بی‌آن‌که در گسترش و بازسازیِ قهرمان‌ها و آدم‌های قصّه نقشی داشته‌باشد. ...قصّه‌ها شکلی ساده و ابتدایی دارند و ساختمانی

نَقلی و روایتی. زبانِ اغلبِ آن‌ها نزدیک به گفتار و محاوره‌ی عامّه‌ی مردم و پر از اصطلاح‌ها و لغات و ضرب‌المثل‌های عامّیانه است.» (میرصادقی، ۱۳۶۶، صصِ. ۸۳-۷۱)

میرصادقی تعریفِ جوزف شیپلی در کتابِ «فرهنگِ اصطلاحاتِ ادبیِ جهان» را این‌گونه ترجمه کرده‌است: «قصّه به هر حکایت یا داستانِ منقول گفته‌می‌شود. ازنظرِ شکل، ساختی روایتی، غالباً شل‌وول دارد و برای سرگرم‌کردن نَقل می‌شود.» و ادامه داده‌است: «قصّه‌ها اغلب ساختمانی مشابه با لطیفه‌ها (Anecdote) دارند. ...لطیفه داستانِ مفرّح و کوتاهی ست درباره‌ی شخص یا حادثه‌ای استقلال‌یافته (اپیزود). بنیادِ آن بر پی‌وندِ حلقه‌های واقعی و تصادفی استوار است.» (میرصادقی، ۱۳۶۶، صِ. ۸۳)

«قصّه بر محورِ حوادثِ خارق‌العاده و ناگهانی می‌گردد و به ذکرِ کلّیّاتِ وقایع و احوال می‌پردازد.» (میرصادقی، ۱۳۸۳، صِ. ۵۴)

قصّه عبارت است از «آن نوع از ادبیّاتِ خلّاقه که بیش‌تر جنبه‌ی غیرِواقعی و خیالی داشته‌است تا جنبه‌ی واقعی و محقّق.» (میرصادقی، ۱۳۶۶، صِ. ۵۵)

ویژگی‌های قصّه عبارت اند از:

- «در قصّه کم‌تر به فضا و محیطِ معنوی و اجتماعی و خصوصیّتِ ذهنی و روانی و دنیای تأثّراتِ درونیِ شخصیّت‌ها توجّه می‌شود. درحقیقت، در قصّه‌ها قهرمان (Hero) وجود دارد و در داستان‌ها شخصیّت (Character). ...شخصیّتِ تحسین‌برانگیزی که واجدِ برخی از آرمان‌های بشری ست، قهرمان نامیده‌می‌شود. اگر این شخصیّت، آدمی معمولی و فاقدِ کیفیّتِ قراردادیِ قهرمانی باشد، ضدّقهرمان (Antihero) نامیده‌می‌شود.

- مطلق‌گرایی: قهرمان‌های قصّه یا خوب اند یا بد؛ حدِّ میانی وجود ندارد. ...قهرمان‌های خوب و نیک‌سرشت با آدم‌های شرّیر می‌جنگند و همیشه نیز چیره می‌شوند.

- نمونه‌ی کلّی: مطلق‌گرایی باعث شده‌است که قهرمان‌ها از انسان‌های عادی جدا شوند و به‌عنوانِ «نمونه» و «مثل» از خصلت‌های عمومی و کلّیِ بشر عرضه شوند.

- ایستایی: قهرمان‌های قصّه‌ها ایستا (Static) هستند و به نتایجِ اعمالِ‌شان واکنش نشان‌نمی‌دهند. ازاین‌رو، در قصّه‌ها قهرمان‌ها تحوّلی نمی‌پذیرند.

- زمان و مکان: زمان و مکان فرضی اند و تصوّری.

- هم‌سانیِ قهرمان‌ها: در قصّه‌ها قهرمان‌ها را نمی‌توان از نحوه‌ی مکالمه و سخن‌گفتنِ‌شان از هم‌دیگر تشخیص داد.

- ایجادِ شگفتی: گزارنده‌ی قصّه‌ها سعیِ وافری دارد که خواننده یا شنونده را با ماجراها و حوادثِ خلق‌السّاعه و غیرِعادی به اِعجاب و شگفتی وادارد.

- استقلال‌یافتگیِ حوادث (اپیزودی): حوادث، درعینِ‌حال که به‌خودیِ‌خود تقریباً کامل اند، رابطه‌ای غیرِمستقیم با هم دارند که پی‌رنگِ ابتداییِ قصّه‌های بلند را به وجود می‌آورَد و تار و پودِ قصّه‌ها را به هم می‌بافد.

- کهنگی: محتوا و مضمونِ قصّه‌ها نمی‌تواند نو و امروزی باشد و موضوعِ قصّه‌ها قدیمی و کهنه و مربوط به زمان‌های دور و جوامعِ گذشته و ازیادرفته است و منعکس‌کننده‌ی فرهنگِ توده (فولکلور) و آداب و رسوم و عقایدِ خرافه‌ی مردمِ آن روزگار است.» (میرصادقی، ۱۳۶۶، صص. ۱۱۰-۹۳)

امّا در تعریفِ یونسی از قصّه، برخی از این ویژگی‌ها وجود ندارد: «قصّه روایتِ ساده و بدونِ‌طرح‌ونقشه‌ای ست که اتّکای آن به‌طورِ عمده بر حوادث و «توصیف» است و خواننده یا شنونده به پیچیدگیِ خاصّ و غافل‌گیری و اوج و فرودِ مشخّصی برنمی‌خورَد.» (یونسی، ۱۳۸۴، صِ. ۱۰)

۱-۳- افسانه (Fable)

«افسانه یا Fable معمولاً قصّه‌ی تمثیلیِ کوتاهی ست متضمّنِ نکته‌های اخلاقی که در آن، حیوانات و گاهی جمادات چون انسان رفتار می‌کنند و حرف‌می‌زنند. ...مسلّماً افسانه‌ی حیوانات ریشه‌ی فولکلوری دارد. فابل یا افسانه‌ی حیوانات، از این‌نوع داستان‌ها ست که به‌خاطرِ پنددادن و عبرت‌گرفتن به وجود آمده و مسلّماً مثلِ دیگر انواعِ ادبیّاتِ آموزنده، ساخته و پرداخته‌ی اجتماعاتِ فهمیده و اوّلیّه‌ی شهرها می‌باشد...

لافونتن معتقد است که افسانه (Fable) از دو قسمت تشکیل می‌شود: آموزشِ پند و اندرز که مقصودِ نهایی ست، و داستان که وسیله‌ای ست برای این منظور. ولی هیچ‌یک از این دو نباید فدای دیگری بشود. او می‌گوید که جنبه‌ی اخلاقی روحِ افسانه است و داستان بدنِ آن. ...افسانه‌های یونان و روم نیز همان نتیجه‌ی اخلاقی را داشتند، گرچه اغلب به‌مراتب ساده‌تر از نظایرِ شرقیِ خود بودند. فئدروس (Phaedrus)، افسانه‌سرای رومی، می‌گوید: «آن‌چه از یک داستان می‌خواهند، اصلاح‌کردنِ معایبِ انسان است.»» (میرصادقی، ۱۳۶۶، صص. ۳۷-۲۴)

۱-٤- طرح (پی‌رنگ؛ Plot)

طرح (پی‌رنگ) «شبکه‌ی استدلالیِ داستان را تشکیل می‌دهد. پی‌رنگ الگوی حادثه‌ی داستان است و از ریشه‌ای از حوادث و روی‌دادهای به‌هم‌پیوسته ساخته‌می‌شود که داستان را از کشمکش (conflict) به نتیجه می‌رساند. ...میانِ پی‌رنگ و شخصیّت رابطه‌ی متقابلی برقرار می‌شود و همین رابطه کشمکشِ داستان را به وجود می‌آورَد.» (میرصادقی، ۱۳۶۶، صِ. ۲۲۹)

«طرح یکی از عناصرِ اصلیِ قصّه، نمایش‌نامه و شعر است. [بنابر تعریفِ «فرهنگِ اصطلاحاتِ ادبیِ» کادن،] «طرح عبارت است از نقشه، نظم، الگو و شمایی از حوادث. به‌عبارتِ دیگر، حوادث و شخصیّت‌ها طوری در اثر شکل می‌یابند که باعثِ کنج‌کاوی و تعلیقِ خواننده یا بیننده شوند. خواننده و بیننده به‌دنبالِ تعقیبِ حوادث است و می‌خواهد علّتِ وقوعِ آن‌ها را بداند. ازنظرِ زبانی، طرح دارای سه زمانِ دستوری ست: چرا آن حادثه اتّفاق‌افتاد؟ چرا این ماجرا دارداتّفاق‌می‌افتد؟ و بعداً چه‌گونه خواهدشد؟ (یا اصلاً، حادثه‌ای اتّفاق‌خواهدافتاد؟)

ارسطو در کتابِ «بوطیقا» طرح را یکی از عناصرِ شش‌گانه‌ی تراژدی می‌دانست. ازنظرِ او، طرح عنصرِ اساسی و روحِ تراژدی ست. او طرح را تقلیدِ حرکت‌های تراژدی و انتظامِ ماجراهای آن می‌دانست. وی معتقد بود که طرح باید از کلّیّتی برخوردار باشد؛ یعنی ابتدا، وسط و آخر داشته‌باشد. اجزاءِ طرح طوری با کلّ در هم آمیخته‌است که اگر عنصری از کلّ حذف شود، شیرازه‌ی آن از هم می‌گسلد. افزون‌بر این، ارسطو طرح را ترتیبِ منظّمِ حوادثِ تراژدی نیز می‌دانست. او به دو نوع طرح قائل بود: طرحِ ساده و مرکّب: «افسانه‌ها [طرح] بعضی ساده هستند و بعضی مرکّب؛ زیرا کردارهایی هم که افسانه‌ها تقلیدِ آن‌ها محسوب می‌شوند، خود بی‌شکّ به همین‌گونه اند. از کردارها من آن چیزی را ساده می‌دانم که متّصل و واحد ... باشد و سرنوشتِ قهرمان در آن به‌وسیله‌ی دگرگونی و

بازشناخت ویا به‌وسیله‌ی هر دو انجام پذیرد و نیز لازم است که از اصل و بنای خودِ افسانه پدید بیایند، به‌نحوی که یا به‌حکمِ ضرورت ویا به‌حکمِ احتمال، نتیجه‌ی وقایعِ قبلی باشند. زیرا فرق است میانِ این‌که بعضی حوادث به‌سببِ حوادثِ دیگری روی‌داده‌باشند، با آن‌که فقط دردنبالِ آن حوادث روی‌داده‌باشند.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صصِ. ۴۰-۳۶)

فورستر با تأثیرپذیریِ منتقدانه از ارسطو تعریفِ خود را از طرح ارائه می‌دهد: «داستان را به‌عنوانِ نَقلِ ریشه‌ای از حوادث که برحسبِ توالیِ زمانی ترتیب یافته‌باشند، تعریف کردیم. طرح نیز نَقلِ حوادث است با تکیه بر موجبیّت و روابطِ علّت و معلول. «سلطان مُرد و سپس ملکه مُرد.» این داستان است. امّا «سلطان مُرد و پس از چندی، ملکه ازفرطِ اندوه درگذشت.»، طرح است. در این‌جا نیز توالیِ زمانی حفظ شده، لیکن حسِّ سببیّت بر آن سایه افگنده‌است. یا این‌که «ملکه مُرد و کسی از علّتِ این امر آگاه نبود، تا بعد که معلوم شد از غمِ مرگِ سلطان بوده‌است.» این طرح است، به‌علاوه‌ی یک راز. و این شکلی ست که می‌توان به‌کمال بسط داد؛ زیرا توالیِ زمانی را تعلیق می‌کند و تا آن‌جا که محدودیّت‌های‌اش اجازه دهد، از داستان فاصله می‌گیرد. همین مرگِ ملکه را درنظربگیرید. اگر داستان باشد، می‌گوییم: «خوب، بعد؟» و اگر طرح باشد، می‌پرسیم: «چرا؟»» (فورستر، ۱۳۸۴، صصِ. ۱۱۹-۱۱۸)

«فورستر به‌تبعیّت از ارسطو، برای طرح سه خصیصه‌ی پیچیدگی، بحران و راه‌حلّ را ذکر می‌کند و «راز» را نیز به‌عنوانِ عنصری ملازمِ سه عنصرِ پیش‌گفته اضافه می‌کند.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صِ. ۳۸) پیش و بیش از این امّا، فورستر نظرِ ارسطو مبنی‌بر این‌که «اشخاصِ داستان خصوصیّات و خصال را عرضه می‌دارند، لیکن شادی و ناشادی در عمل، یعنی در آن چیزی ست که انجام می‌دهیم.» را به نقد می‌کشد. او برآن است که خصوصیّات و خصال، افکار و احساسات و -شاید بتوان‌گفت- درمجموع، کلِّ وجودِ شخصیّت هم بیرون از طرح نیست و بنابراین، «طرحِ» داستان تنها منحصر به کنش‌ها و اَعمال نمی‌شود و فقط «ترتیبِ منظّمِ حوادث» نیست: «ما برآن ایم که شادکامی و بی‌چارگی در زندگیِ نهان و پوشیده‌ای ست که هر یک از ما در خلوت با خویشتن دارد و نویسنده (در اشخاصِ داستان‌های خویش) بدان دست‌رسی دارد. ...البتّه سودی ندارد که بر ارسطو بتازیم؛ چون او رمان و به‌ویژه رمانِ جدید را نخوانده‌بود. ...ضمنن، وی در بیانِ گفته‌هایی که در بالا آوردیم، بر «درام» نظر دارد، که البتّه در سخن از آن مصداق دارند؛ چه، در درام شادی و ناشادیِ آدمی همه باید صورتِ عمل بیابند، درغیراین‌صورت وجودشان ناشناخته خواهدماند.» (فورستر، ۱۳۸۴، صصِ. ۱۱۶-۱۱۵) فورستر «طرح» را درجه‌ی عالی‌تری نسبت‌به داستان

به‌حساب می‌آورَد: «طرح را نمی‌توان برای مردمِ مبهوتِ غارنشین یا سلطانی مستبدّ یا اخلافِ امروزیِ ایشان، یعنی مردمِ اهلِ سینما، تعریف کرد. ...طرح خواستارِ خرد و حافظه است. (فورستر، ۱۳۸۴، صِ. ۱۱۹)

«نظرِ فورستر درباره‌ی طرح، در دو اصلِ زمان (بعد چه؟) و سببیّت (چرا؟) خلاصه می‌شود. ارسطو زمان را «آن پندار از حرکت که دربرگیرنده‌ی دوره‌ی از قبل تا بعد است»، تعریف می‌کرد. این تعریفِ او تا زمانِ کانت معتبر بود (و در همه‌ی این دوران، زمان مقوله‌ای خطّی و مسلسل پنداشته‌می‌شد)، تا این‌که اصلِ سببیّت به آن اضافه شد. ریخن‌باخ، متفکّرِ آلمانی، انتظامِ زمانی را همان انتظامِ علّت‌ها تعریف کرد. در مکتبِ پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم، اصلِ زمان و سببیّت جای خود را به اصلِ فاعلیّت و فعل داد و به‌جای ساختارِ زمانی، ساختارِ حرکت‌های فاعل جای آن را گرفت.» (اخوّت، ۱۳۷۱، صصِ. ۴۰-۳۸)

«طرحِ داستان ترکیبی از رشته حوادث یا روی‌دادهای علّی‌ومعلولی ست...؛ نخستین چیزی که معمولاً پس از خواندنِ داستان در ذهن می‌مانَد. موقعی که از خواننده‌ای سؤال می‌شود: «داستان درباره‌ی چه بود؟»، تندی خواهدگفت: «داستان درباره‌ی کسی ست که چنین و چنان حوادثی برای او اتّفاق‌می‌افتد.» (طرحِ داستان)، ولی هیچ‌وقت نخواهدگفت: «داستان می‌خواهد چنین حقایقی را درباره‌ی زندگی بیان کند.» (محتوای داستان) ...هر داستان باید لزوماً دارای چند عملِ داستانی (Action) باشد. در «طرحِ» داستان فقط باید حوادثی بیایند که با هم رابطه دارند...

طرحِ خوب دارای وحدتی هنری (Artistic Unity) است. هیچ نکته‌ای در آن نیست که بی‌رابطه با کلّیّتِ داستان بوده و نقشی در القاءِ مفهوم و هدفِ کلّیِ داستان نداشته‌باشد. ...حوادثِ اصلی و فرعی باید به‌مؤثّرترین‌وجه دنبالِ هم بیایند. هر حادثه‌ای، ازنظرِ زمانی، نتیجه‌ی منطقیِ حوادثِ پیش از خود است و به‌طورِ منطقی به‌سوی حادثه‌ی بعدی هدایت می‌شود. یعنی صحنه‌های مختلفِ داستان، زنجیروار با هم رابطه‌ی علّی‌ومعلولی دارند.» (پرین، ۱۳۶۲، صصِ. ۳۹-۲۶)

«عناصرِ یک متن ... را هرگز نباید موضعی دانست، بلکه این عناصر را همواره باید اجزاءِ سازنده‌ی کارکردیِ یک مجموعه‌ی پویا، یعنی اجزاءِ یک نظام به‌شمار آورد.» (غیاثی، ۱۳۶۸، صِ. ۵۶)