رویدادها

(بخش دوم)

سیمور چتمن
برگردان: فاطمه نامی، راضیه سادات میرچندان

هسته‌های مرکزی و وابسته‌ها

رویدادهای روایی، نه تنها ارتباط منطقی دارند، بلکه از سلسله مراتب منطقی نیز بهره می‌برند. البته برخی از برخی دیگر مهم‌ترند. در روایت کلاسیک، تنها رویدادهای اصلی، بخشی از زنجیره یا ساختمان‌بندی تصادف ـ پیشامدها ـ هستند. رویدادهای فرعی، ساختاری متفاوت دارند. بر اساس گفته *بارت*، هر کدام از آن رویدادهای اصلی که من آن را *هستهٔ مرکزی* می‌نامم، بر اساس ترجمه *نوریوا* از بارت، بخشی از اصول هرمنوتیک هستند که طرح و توطئه را با مطرح کردن و پاسخ دادن به پرسش‌ها پیش می‌برند. هسته‌های مرکزی، لحظه‌هایی روایی هستند که پیچیدگی‌هایی در مسیر روی‌دادها به وجود می‌آورند. آنها از نظر ساختاری به صورت گره یا محور ظاهر می‌شوند؛ یعنی نقاط شاخه شاخه‌ای که یک حرکت را به سوی یکی از دو راه ممکن ـ یا حتی بیشتر ـ به جلو می‌رانند. *آشیل* می‌تواند از دختر مورد علاقه‌اش بگذرد یا رد کند؛ *هاکلبریفین* می‌تواند در خانه بماند یا به سفر پایین رودخانه برود؛ *لامبرت استرتر* می‌تواند چک را نصیحت کند که در پاریس بماند یا برگردد؛ خانم *اسلی* یا می‌تواند مالیات بدهد یا مسئول جمع‌آوری را برای جمع کردن بفرستد.

هسته‌های اصلی را بدون تخریب منطق روایی نمی‌توان حذف کرد. در متون روایت کلاسیک، تفسیر مناسب رویدادها در هر لحظه، عملکردی است از قابلیت پی‌گیری این گزینه‌های موجود و در نظر گرفتن هسته‌های مرکزی بعدی به عنوان دست‌آورد هسته‌های پیشین.

یک رویداد فرعی طرح و توطئه ـ یعنی یک وابسته[1] ـ در این مفهوم تعیین‌کننده نیست. می‌توان آن را بدون برهم زدن منطق طرح و توطئه حذف کرد. البته حذف آن، روایت را از نظر زیبایی‌شناختی، ضعیف می‌کند. وابسته‌ها، هیچ انتخابی را سبب نمی‌شوند، بلکه تنها نتیجه انتخاب‌ها در هسته‌های مرکزی هستند. آنها به وجود هسته‌های مرکزی اشاره می‌کنند. البته

● این مقاله که در سه شماره به چاپ خواهد رسید ترجمه ای از مقالهٔ Events از کتاب *داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم* (Story and Discourse: Narrative Structural in Fiction and Film) نوشتهٔ سیمور چتمن (Seymour Chatman) است. پیش از این مقالهٔ تشخصیت این کتاب، در شماره های سوم،پنجم و ششم ماه نامهٔ *رواق هنر و اندیشه* به چاپ رسیده بود.

←

عکس این مسئله صحیح نیست. وظیفه آنها پر کردن، بسط دادن و کامل کردن هسته‌هاست و در حقیقت، پوست روی اسکلت را تشکیل می‌دهند.

ساختمان‌بندی هسته مرکزی از نظر تئوری، امکان پرداختن به جزئیات نامحدود را فراهم می‌کند. هر کنشی را می‌توان به هزاران قسمت کوچک‌تر و آن قسمت‌ها را نیز به قسمت‌های فرعی تقسیم کرد. وابسته‌ها نیازی ندارند که به شکل مستقیم در کنار هسته‌های مرکزی رخ دهند؛ زیرا گفتمان، معادل داستان نیست. آنها ممکن است حتی با یک فاصله، بر هسته‌های مرکزی مقدم باشند یا آنها را دنبال کنند، ولی به سبب اینکه رویدادها و عناصر وجودی، داستان و گفتمان، در یک سطح عمیق ساختاری عمل می‌کنند و مستقل از هر رسانه‌ای هستند کسی حدود آنها را در کلمات حقیقی ـ یا صور خیال و... ـ یک متن مورد نظر بررسی نمی‌کند. تنها می‌توان آن را در فرا زبان شخصی تحلیل‌گر بررسی کرد، [فرا زبان] به معنی تعبیر ـ یا هر نمود دیگر ـ روایت، به بیانی دیگر است.

از چنین تقسیم‌بندی‌هایی در نظریه روایی ساختارگرا انتقاد شده است؛ زیرا آنها را تنها اصطلاح شناختی و مکانیکی می‌دانند. گفته می‌شود که:

آنها چیزی نمی‌افزایند و خواندن را هم اصلاح نمی‌کنند. [در بهترین حالت] تنها راهی پرزحمت برای شرح آنچه ما انجام می‌دهیم، ارائه می‌کنند. کاری که در خواندن معمولی انجام می‌دهیم و به رضایت ناخودآگاه می‌رسیم.[۲]

با این حال، نظریه، نقد نیست. هدف آن ارائه راه‌های جدید و اصلاح‌گرانه برای خواندن آثار نیست، بلکه «شرح آن چیزی است که همه ما در حالت خواندن معمولی با رسیدن به رضایتی ناخودآگاه انجام می‌دهیم.» چنین تعریفی را نباید کوچک شمرد؛ چون اگر یک تعریف بود، در فهم ما از شکل‌های روایی خود متون بسیار اثر داشت. *نوام چامسکی* و دیگر اندیشمندان مدرن، اهمیت حیاتی مشخص ساختن «آنچه را از پیش» در یک سطح مستقیم «می‌دانستیم»، نشان داده‌اند. هر انسانی «از ابتدا می‌داند» که چگونه سخن بگوید. البته این امر در علم فیزیولوژیکی، مشکلی ایجاد نمی‌کند. تفاوت میان رویدادهای محوری اصلی و رویدادهای جنبی ـ مکمل ـ فرعی در یک روایت، حقیقتی روان‌شناختی است که هرکس می‌تواند آن را برای خود ثابت کند. در زمینه اینکه چه چیزهایی هسته‌های مرکزی هستند و کدام‌یک وابسته‌ها را در یک داستان موردنظر تشکیل می‌دهند، می‌توان به توافق جمعی دست یافت. اینکه اصطلاحات مطرح‌شده مشکل‌آفرین هستند یا نه، اهمیت ندارد. این است که اجزای روایی وجود دارند و در حقیقت، برای نظریه روایی حیاتی هستند.[۳]

داستان‌ها و ضدداستان‌ها

یکی از جالب‌ترین مسائل درباره نمودار هسته‌های مرکزی در قسمت بالا، روشی است که

---

۱. این عبارت ترجمه اصطلاح catalyse از ساختارگرایان فرانسوی است که معادل انگلیسی کاتالیزور است و این مسئله را توضیح می‌دهد که زنجیره علت و معلول بدون وقفه نمی‌تواند رخ بدهد اما وابسته به لحاظ منطقی همواره قابل مصرف و استفاده است. ترجمه تودورف از اصطلاح توماشوفسکی برای هسته مرکزی motif associe یا همبستگی درون مایه‌ای و برای وابسته motif libre آزادی درون مایه‌ای است.(نظریه ادبیات، ص ۲۷۰). من عبارت آخر را گمراه کننده یافتم چراکه دقیقاً حالت به این‌گونه است که وابسته‌ها به هسته‌های مرکزی وابسته‌اند و از راه‌های مهمی به آنها بسته شده‌اند. بارت بدون هیچ توضیحی عبارت noyaucatalyse را در S/Z رد می‌کند، اگرچه به نظر می‌رسد این تقسیم‌بندی در لیست‌بندی خود او از رویدادها در *سارازین* پنهان است.

۲. فرانسمک کرمُد (Frank Kermode). ادبیات و زبان‌شناسی، شنونده، ۱۹۷۱ک، صص ۷۷۰ و ۷۶۹. پاسخی توسط *جاناتان کالر* ارائه شده، اساس زبان شناختی ساختارگرایی، ویرایش شده توسط دیوید رابی (David Robey)، *ساختارگرایی؛ یک معرفی؛ سخنرانی‌های دانشکده ولفسان* (wolfson)۱۹۷۲م.(آکسفورد، ۱۹۷۳م.) که از بارت نقل می‌کند: *تشخیص تفاوت میان یک نقد که می‌کوشد برای آثار معنی اختصاص دهد و علمی از*

به‌وسیله آن تفاوت میان روایت کلاسیک و نوعی روایت مدرن آشکار می‌شود. اگر روایت کلاسیک، شبکه‌ای ـ یا زنجیروار ـ از هسته‌های مرکزی باشد که راه‌های انتخابی در اختیار دارد و تنها یکی از آنها امکان داشته باشند، ضدداستان را می‌توان یک حمله به این قرارداد تعریف کرد که همه انتخاب‌ها را به یک اندازه درست و منطقی در نظر می‌گیرد.

لوئیس بورخس[۴] در *باغی با راه‌های دوشاخه*، منطق این نوع از ضدداستان را به زیبایی توصیف و مشخص می‌کند. عنوان، به رمانی با نام مشابه اشاره دارد از نویسنده‌ای به نام *تسویی پن*[۵] که سبک وی به‌وسیله یک چین شناس انگلیسی برای راوی توضیح داده شده است. راوی داستان یک جاسوس چینی است که هر آن ممکن است او را به قتل برساند. چین شناس می‌گوید:

توجه من به این جمله جلب شد. من باغ خود را با راه‌های دوشاخه [اش] به زمان‌های مختلف [در] آینده، البته نه همه آنها می‌سپارم. به محض اینکه این قسمت را خواندم، دریافتم... عبارت به زمان‌های مختلف در آینده، البته نه همه آنها به وجه دوشاخگی در زمان اشاره دارد، نه در مکان. خواندن تمامی اثر این نظریه را تأیید کرد. در تمامی داستان‌ها، هنگامی که شخصی با گزینه‌هایی روبه‌رو می‌شود یکی را به بهای دیگری انتخاب می‌کند. درباره [اثر] تقریباً مرموز تسویی پن، وی ـ به طور همزمان ـ همه آنها را انتخاب می‌کند. در نتیجه، او آینده‌های مختلف و زمان‌های گوناگون را به وجود می‌آورد. زمان‌هایی که دیگر زمان‌ها را آغاز می‌کنند و در جای خود در زمان‌های دیگر منشعب و شاخه شاخه خواهند شد. این امر علت تناقض‌ها در رمان است.

بگذارید بگوییم که فنگ (Fang) رازی دارد. غریبه‌ای در خانه او را می‌زند. فنگ تصمیم می‌گیرد او را بکشد. طبیعی است که پیشامدهای گوناگونی امکان می‌یابند. فنگ می‌تواند مزاحم را بکشد؛ مزاحم می‌تواند فنگ را بکشد؛ هر دو می‌توانند زنده بمانند و هر دو می‌توانند بمیرند و غیره و غیره. در اثر تسویی پن، تمامی راه حل‌های ممکن رخ می‌دهند که هر یک نقطه انشعابی برای شاخه‌های دیگر هستند. گاهی راه‌های این هزارتو هم‌گرا می‌شوند. برای مثال، شما به این خانه می‌آیید، ولی در برخی گذشته‌های ممکن، شما دشمن من هستید و در برخی دیگر، دوست من.[۶]

در مفهوم واقعی، چنین متن‌هایی ممکن است *ضدروایت* خوانده شوند؛ زیرا آنچه آنها را زیر سؤال می‌برد، دقیقاً منطق روایت است؛ یعنی یک امر فقط و فقط به امری دیگر می‌انجامد. دومی به سومی و به همین صورت به آخری، ولی گفتن اینکه آنها طرح و توطئه‌ای ندارند، صحیح نیست؛ زیرا به وضوح برای تأثیر خود وابسته به پیش‌فرض خط انتخاب روایت سنتی هستند.[۷]

رمان‌های خارق‌العاده *آلن رب گریه*[۸] نمونه‌ای دیگر از ضدداستان یا دست‌کم داستان

ادبیات یا فن شعر، او ـ بارت ـ استدلال می‌کند که دومی می‌بایست مطالعه حالت‌های معنایی باشد.(ص۳۱)
این حالت‌ها تفسیری ارائه نمی‌کنند بلکه منطقی را توضیح می‌دهند که بر اساس آن می‌توان به تفاسیر دست یافت.

۳. این پرسش که چگونه یک نقد دقیقاً هسته‌های مرکزی را تشخیص می‌دهد و نام‌گذاری می‌کند منطقی و مشروع است. چند سال پیش، می‌کوشیدم این جریان را در تحلیل اثر جویس *اولین* (Eveline) روشن سازم. نک: *جاناتان کالر. تعریف واحدهای روایی*. ویراستار: *راجر فاولر* Rofer Fovyler: *اسلوب و ساختار در ادبیات داستانی*. نیویورک. ۱۹۷۵م. ص ۱۳۶. او به گونه‌های خردمندانه اشاره می‌کند که تشخیص محل و نام گذاری من از هسته‌های مرکزی براساس یک روند قابل تشخیص نیست و اینکه شیزوبانی بنده تنها می‌تواند (a) مبتنی بر گذشته و (b) براساس نمونه‌های فرهنگی باشد که آنها جذب کرده‌اند و برای تفسیر متن وارد کرده‌ام. وی می‌گوید:

این هنگامی است که خواننده کنش‌هایی را در یک ترتیب قرار می‌دهد؛ هنگامی که به گونه‌ای غایت شناسانه ساختارهای سازماندهی شده را درک می‌کند و کم‌کم طرح و توطئه را درمی‌یابد. در مورد اولین می‌توان گفت طرح و توطئه تنها هنگامی که فردی در مرور گذشته، عمل نشستن در کنار پنجره را به یاد

←

شکست‌خورده هستند. وی به گزینه‌های نامحدود نمی‌پردازد، بلکه شکستی عمدی را برای اشاره به رویدادهای تعیین‌کننده ابداع می‌کند. برای مثال، در اثر کرکره چوبی، حضور و در حقیقت، حتی وجود شخصیت راوی، شوهر بدون نام، هم هرگز ذکر نشده است. نحو در تمام طول [داستان] غیرشخصی است؛ راوی یک مَن غیرموجود است و وجودش تنها با حدس بر ما آشکار می‌شود، ولی وی در آنجا حضور دارد. روایت بدون او تقریباً بی‌معنی خواهد بود. با وجود این، هرگونه اشاره‌ای به او با اسم یا ضمیر ممنوع شده است. بنابراین، چگونه باید کنش‌ها و جزئی‌ترین تحرک‌های فیزیکی وی را انتقال داد؟ آنها را تنها می‌توان با نام بردن از دیگر عناصر وجودی نشان داد. تا هنگامی که او همراه *ای...* و *فرانک* است، کنش‌هایش را می‌توان کمابیش به‌سادگی حدس زد، ولی هنگامی که از کنار آنها برود، ما تنها می‌توانیم آنچه را انجام می‌دهد؛ با گزاره‌های ساکن درباره اشیایی که وی از کنارشان می‌گذرد، استنباط کنیم. برای مثال، برای اینکه مشخص شود این نوشیدنی به اندازه کافی سرد نیست، یک جرعه کافی است. فرانک با وجود اینکه تاکنون دو جرعه نوشیده، هنوز جوابی نداده است. افزون بر این، تنها یک بطری از یخچال آورده شده: [آن] سودایی که جداره‌های سبز رنگش با لایه رقیقی از شبنم پوشیده شده، که جای دستی با انگشتان کشیده بر روی آن مانده است. کُنیاک همیشه داخل بوفه نگه‌داری می‌شود. *ای...* که هر روز سطح یخ را همراه با لیوان‌ها بیرون می‌آورد، امروز چنین نکرده است. فرانک می‌گوید:

ارزش [این همه] زحمت را ندارد.

آسان‌ترین راه برای رسیدن به انباری، گذشتن از وسط خانه است. [درگذر] از عرض ورودی، برای یک آن، حس خنکی با تاریکی ملایم همراه می‌شود. در سمت راست، در دفتر نیمه باز است.

کفش‌های سبک با کف لاستیکی بر روی کاشی‌های راه‌رو صدایی ایجاد نمی‌کنند. در بدون جرجر کردن روی لولایش می‌چرخد. کف دفتر هم کاشی شده است. پنجره‌های سه‌گانه بسته شده و کرکره‌هایشان برای بیرون نگه‌داشتن گرمای نیم‌روزی از اتاق تنها نیمه‌بازند... .

اگرچه دفتر ـ همچون اتاق خواب‌ها و حمام ـ به راه‌رو باز می‌شود، خود راه‌رو، بدون هیچ دری در وسط [راه] به اتاق غذاخوری ختم می‌شود. میز برای سه نفر چیده شده است. ای.. احتمالاً همین الان از پسرک خواسته که جای فرانک را اضافه کند. از آنجا که قرار نبوده او امروز منتظر هیچ مهمانی برای نهار باشد... . در انباری، پسرک در حال بیرون آوردن قطعه‌های یخ از سینی‌های‌شان است. پارچی پر از آب که روی زمین قرار گرفته است، برای گرم کردن پشت سینی‌های فلزی استفاده می‌شود. او به طرف بالا نگاه می‌کند و لبخند کوتاهی می‌زند.[۹]

همچنان‌که ما در داستان کرکره چوبی به جلو می‌رویم، درمی‌یابیم که باید کنش‌های روایی قهرمان اصلی را از میان کنش‌های دیگر شخصیت‌ها متمایز سازیم؛ به‌ویژه جایی که این کنش‌ها

می‌آورد، شکل می‌گیرد. این امر در جمله آغازین به عنوان بخشی از روند تفکر یا اندیشیدن به آگاهی رسانده می‌شود: روندی که [در جای خود] یک خبر ضروری در ترتیب تصمیم‌گیری متن است. این شامل حرکت از عمل به طرح و توطئه می‌شود. به بیان دیگر، من تنها می‌توانم نام مناسب clef - met برای هسته اول را پس از پایان کلی روایت تشخیص بدهم. نشستن اولین در کنار پنجره می‌توانست عملکردی کاملاً متفاوت در داستانی دیگر داشته باشد؛ حتی تا وقتی ترتیب را نام‌گذاری نکرده‌ام، به خوبی هسته مرکزی و مرز ترتیب را که هسته درون آن است، تشخیص نداده‌ام.

4. Jorge Luis Borges Ts'ui Pen

۵. برگردان: آنتونی دریگان (Anthony Derrigan).

۶. خواننده‌ای این‌گونه می‌گوید: *باغی با راه‌های دوشاخه نه تنها به رمان تسویی پن اشاره دارد بلکه به خودش و به داستانی که به این نام خوانده شده و به چشم‌انداز ناحیه یوتسون و به باغ خصوصی یوهم اشاره می‌کند - و البته به داستان بورخس با همین نام.*

این حقیقت دارد: من این نقل قول خاص را تنها به این خاطر معرفی کردم

اگر به او [قهرمان اصلی] برنمی‌گشتند، بغرنج می‌شدند و به‌خصوص از روی وجود گزاره‌هایی که ضروری‌اند، ولی تنها با یک تغییر در موقعیت فیزیکی قهرمان اصلی حاصل می‌شوند. چگونه ما می‌فهمیم که قهرمان اصلی در پی یافتن یخ است؟ با توصیف‌های طولانی صحنه‌های ناپیوسته در طول راه به سوی انباری، از خنکی تالار، از بی‌صدایی کفش‌ها بر روی کاشی‌های راه‌رو، از منظره دفتر به سمت ایوان از میان درگاه، از اتاق غذاخوری با میزی که برای سه نفر چیده شده، از انباری که پسرک به بالا نگاه می‌کند و لبخند می‌زند... ترتیبی که این توصیف‌ها در آن رخ می‌دهند تعیین‌کننده است. آنها ـ دربرداشت فنی من ـ حرکت قهرمان اصلی به‌سوی آشپزخانه و برگشت به‌سوی ایوان را نشان می‌دهند.

دلهره و حیرت

میان دلهره و حیرت، تفاوتی وجود دارد. این اصطلاح‌ها به هسته‌های مرکزی طرح و توطئه و وابسته‌ها مربوط می‌شوند. یک لغت‌نامه رایج اصطلاحات ادبی، در تعریف دلهره چنین می‌نویسد:

تردید، غالباً با اضطراب مشخص می‌شود. دلهره معمولاً خارق‌العاده از درد و شادی است... برجسته‌ترین هنرها به شدت متکی به دلهره‌اند تا حیرت. یک نفر به‌ندرت می‌تواند آثاری را که وابسته به حیرت هستند، دوباره بخواند؛ [زیرا] حیرت که بگذرد، علاقه هم تمام می‌شود. دلهره معمولاً تا حدودی توسط پیش‌گویی به دست می‌آید. نشانه‌های آنچه قرار است، روی دهد... . دلهره... به کنایه تراژیک مربوط می‌شود. شخصیت تراژیک به زوال خود نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود و با وجود اینکه او ممکن است از این [امر] حیرت‌زده شود، ما نمی‌شویم. دلهره ما را دربرمی‌گیرد. در حقیقت، اگر او به طور ناگهانی نجات یابد ـ همان‌طور که قهرمان داستان‌های ملودرام چنین است ـ ممکن است احساس کنیم که گول خورده‌ایم.[10]

در حقیقت، اگر ما از زوال شخصیت حیرت‌زده نمی‌شویم، چگونه می‌توانیم از تردید سخن بگوییم؟ در بهترین حالت، این [امر] باید نوعی تردید نسبی باشد. پایان حتمی است. تمام آنچه نامعلوم است، ابزار و وسایل است ـ یک تشابه در گاوبازی: گاو می‌بایست در نهایت بمیرد، ولی پرسش این است که چگونه می‌میرد؟ ـ بنابراین اضطراب، انعکاسی از تردید درباره سرانجام کار نیست؛ زیرا سرانجام از پیش بیان شده است. مسئله بیشتر آن است که ما می‌دانیم چه چیز قرار است روی دهد، ولی نمی‌توانیم آن اطلاعات را با شخصیت‌هایی که با آنها به نوعی احساس هم‌دردی رسیده‌ایم، در میان بگذاریم. به بیان یک کارگردان فیلم که تمام حرفه خود را بر مبنای این تأثیر استوار کرده است:

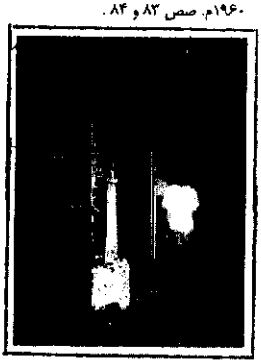
من هرگز از روش داستان پلیسی استفاده نکرده‌ام. از آنجا که این روش تماماً به ایجاد سردرگمی می‌پردازد که [این] دلهره را پراکنده و آشفته می‌سازد. می‌توان تنشی تقریباً غیرقابل در یک نمایش‌نامه یا فیلم ایجاد کرد که در آن مخاطب تمام

که بدون عیب و نقص نظریه انشعاب نامحدود را بیان می‌کند، چراکه داستان بورخس در این قسمت یک اظهارنظر نظریه‌ای - روایی را به روشنی بیان می‌کند.

8. Alain Robbe Grillet

۹. برگردان: ریچارد هوارد (Richard Howard).

۱۰. *سیلوان بارنت، مورتن برمن و ویلیام بورتو*. لغت‌نامه اصطلاحات ادبی. بوستن. ۱۹۶۰م. صص ۸۳ و ۸۴ .



ملت می‌داند قاتل کیست و از همان ابتدا می‌خواهد که این موضوع را به تمامی شخصیت‌ها در طرح و توطئه اطلاع دهد: مراقب فلان‌کس باش! او یک قاتل است! در اینجا شما نگرانی واقعی و تمایلی وسوسه‌انگیز دارید برای فهمیدن آنچه روی دهد به جای دسته‌ای از شخصیت‌ها که در یک مشکل انسانی شطرنج‌وار مستقر شده‌اند. به همین دلیل، من معتقدم باید تمامی حقایق را خیلی زود به مخاطب انتقال داد.[11]

ارتباط میان پیش‌گویی، پیوند زدن وابسته‌های انتظاری پیشین و انتقال سریع تمامی حقایق به مخاطب جالب توجه است. پیش‌گویی همچنین می‌تواند شکل استنباطهایی را بگیرد که از عناصر وجودی به دست آمده‌اند. نوعی پیش‌بینی که در قسمت بالا درباره آن بحث شد، ولی با وجود اینکه دلهره همواره میزان کمتر یا بیشتری از پیش‌گویی را در پی دارد، عکس آن رخ نمی‌دهد. روایت‌ها ممکن است از راهی غیر دلهره‌آور پیش‌گویی کنند. اگر هیچ تهدیدی برای قهرمان پیش نیاید، وابسته‌های انتظاری ممکن است به رویدادی طبیعی‌تر پایان یابند؛ یعنی یک رویداد در موعد مقرر. این استدلال که همه پیشرفت روایت به اصل دلهره بستگی دارد، نادرست خواهد بود.[12] یک روایت ممکن است بدون اینکه دلهره‌آور باشد، چگونگی واکنش یک شخصیت را پنهان کند. [پس] روایت‌های غیر دلهره‌آور وجود دارند.

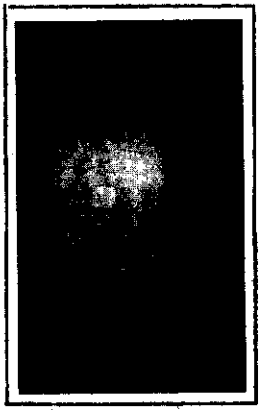
دلهره و حیرت، اصطلاح‌های مکمّل و نه متضاد هستند. این دو می‌توانند به شکلی پیچیده در روایت‌ها عمل کنند. زنجیره‌ای از رویدادها ممکن است به صورت یک حیرت آغاز شود و به یک الگوی دلهره‌آور تغییر شکل دهند و سپس با یک چرخش که خنثی شدن یک نتیجه محتمل است، به حیرتی دیگر ختم شوند. *آرزوهای بزرگ*، دربرگیرنده نمونه‌های کلاسیک است. طرح و توطئه آن، شبکه‌ای تمام عیار از پیچیدگی‌های دلهره و حیرت را تشکیل می‌دهد. برای افزودن به پیچیدگی هم آنها در هر دو سطح داستان و گفتمان عمل می‌کنند. بگذارید یکی [از این] رشته‌ها را پی بگیریم. حیرت ابتدایی، شوکی است که هنگام دیدن مگ ویچ در گورستان به پیپ وارد می‌شود. این [مسئله] به افزایش دلهره می‌انجامد که دزدیدن غذا و سوهان را به همراه دارد:

تمامی تخته‌پاره‌ها در طول راه و همه ترک‌ها دو هر تخته از پی من فریاد می‌زنند: بایست ای دزد! و خانم جو، بلند شو!

دلهره با انتقال وسایل به مگ ویچ تا حدودی فرو می‌نشیند. دیگر نیازی نیست که پیپ، نگران دل و روده‌اش باشد، ولی ما دلهره‌ای دوگانه را تجربه می‌کنیم که به داستان که ترس خود پیپ [است] و به گفتمان مربوط می‌شود؛ زیرا ما مشکلی را که پیپ از آن بی‌خبر است، پیش‌بینی می‌کنیم. پیپ هر چه به دستش می‌رسد، برمی‌دارد: مقداری نان، مقداری پوسته پنیر، در حدود نصف شیشه گوشت قرمه شده، مقداری نوشیدنی برندی از یک بطری سنگی.

۱۱. *آلفرد هیچکاک*، نقل قول شده در *بیت مارتین به هیچکاک سر می‌زند*، ویرایش‌شده توسط هُری گرالد، فیلم‌سازان و فیلم‌سازی، بلومینگتن، ۱۹۷۱م. ص ۱۲۸. *گفت و گو در فرهنگ فن بلاغت* به اختصار اما خردمندانه در مورد دلهره، حیرت و افشاگری سخن می‌گوید. *گزاره مخالف*. نیویورک. ۱۹۳۱م. ص ۱۴۵.

۱۲. همان‌گونه که به نظر می‌رسد در دلهره روایی، *اریک رابکین* [این کار را انجام] می‌دهد.(*آن آربو*. ۱۹۷۳م.)



پیراشکی گوشت، خود به‌تنهایی، به خاطر توجه ویژه انتخاب شده. این پیراشکی، مخصوص شام کریسمس است و ما نگران این هستیم که پیپ در مسائل تازه دچار سردرگمی شود. احساس ما درست از آب درمی‌آید؛ بعد از خوردن پودینگ همچنان‌که پیپ احساس می‌کند حداقل برای مدتی نجات پیدا کرده است، ناگهان خواهرش به سردی به جو می‌گوید:

بشقاب‌ها رو بشور.

احساس دلهره ما دیگر توجیه می‌شود، ولی تأثیرش برای پیپ حیرت است؛ به سردی بشقاب‌های خواهرش. بنابراین، دلهره در گفتمان و حیرت در داستان وجود دارد. حیرت پیپ به دلهره‌ای تبدیل می‌شود که نمی‌تواند تحمل کند:

پایه میز را رها کردم، دوپا داشتم و دو پا هم قرض کردم و پا به فرار گذاشتم.

[او] تنها با یک حیرت تازه [در داستان] متوقف می‌شود: سربازها دم در. نقطه‌ای که فصل در آن پایان می‌پذیرد. سربازها ما را هم حیرت‌زده می‌کنند، ولی بنا به دلایل گوناگون: ما می‌دانیم ـ در حقیقت همان‌طور که راوی، یعنی پیپ بالغ که از نظر دادن اجتناب می‌کند، می‌داند ـ که حتی اگر دزدی پیپ جوان آشکار می‌شد، یک دسته سرباز را به [آنجا] نمی‌کشاند تا درست از آب درآید. پس چرا آنها آنجا هستند؟

پیچیدگی‌های بیشتری پدیدار می‌شوند. انتقال دلهره‌آور غذا و سوهان با یک حیرت متوقف می‌شود. مردی که پیپ، او را به جای مگ ویچ گرفته بود، در حقیقت، یک محکوم فراری دیگر بود. اکنون دلهره با کنجکاوی مگ ویچ درباره فراری دیگر همراه می‌شود. پیپ به‌سادگی تصور می‌کند که او همان رفیقی است که اگر پیپ غذا نیاورده بود، دل و روده‌اش را بیرون می‌کشید، ولی پیپ تنها یک نوجوان ساده‌لوح است. گفت‌وگوی اصلی میان واکنش مگ ویچ ـ که پیپ او را راوی بالغ معرفی می‌کند ـ و نقل روایت است. برخلاف پیپ جوان، ما منظور شوخی خشن مگ‌ویچ را درباره مرد جوان درمی‌یابیم و دلهره ما درباره هویت او ـ مگ ویچ ـ آغاز می‌شود.

این تنها یکی از چندین پیچیدگی دلهره و حیرت است که در سطحی موضعی عمل می‌کند. [به علاوه] یک پیچیدگی اصلی یا جهانی نیز وجود دارد؛ راز آرزوهای بزرگ پیپ. در اینجا، نقل روایت آشکارا به‌وسیله پیپ روایتگر، به سوی پذیرفتن آنچه شخصیت پیپ آن را باور داشته است، منحرف می‌شود. به عبارت دیگر، [به سوی] اینکه خانم *هاویشام* با وجود سفارش‌های آشکارش به *استلا* برای *شکستن قلب پیپ* و اشاره به جو که پیپ نباید انتظار چیزی را به جز بیست و پنج پوندی که برای قرارداد تحصیل او به جو می‌دهد داشته باشد، حامی او بوده. ولی از اولین باری که *جاگرز* از بخت خوبش به او خبر می‌دهد تا هنگام دیدار مگ‌ویچ و برملا شدن راز، یعنی بیست و یک فصل بعد، پیپ جوان قانع می‌شود کسی که دارایی تازه‌اش را به او داده، خانم هاویشام است. پیپ جوان؛ یعنی راوی، نه تنها نظر نمی‌دهد، بلکه در اینجا یک هم‌زمانی در استخدام دوگانه جاگرز از سوی خانم هاویشام و مگ‌ویچ وجود دارد. حتی هم‌زمانی لفظی

قوی‌تری [هم] دیده می‌شود. از زمانی که جاگرز می‌گوید:

تو باید بفهمی که اولاً این تقاضای همان کسی است که من از او دستور می‌گیرم که تو همیشه به نام پیپ خوانده شوی.

چند روزی بیشتر نمی‌گذرد تا هنگامی که خانم هاویشام بگوید:

ـ پس فردا می‌روی؟

ـ بله، خانم هاویشام.

ـ و یک آدم ثروتمند، تو را به فرزندخواندگی قبول کرده؟

ـ بله، خانم هاویشام.

ـ اسمش را نگفته؟

ـ نه، خانم هاویشام.

ـ و آقای جاگرز قیم تو شده؟

ـ بله، خانم هاویشام.

ـ خداحافظ، پیپ! می‌دانی، تو همیشه اسمت پیپ خواهد بود.

ـ بله خانم‌ها ویشام

خانم هاویشام فقط اظهارنظر می‌کند، ولی در این شرایط، ما همچون پیپ، آن را نظر یک حامی تعبیر می‌کنیم.

زمان و طرح و توطئه

در روایت، زمانِ خواندن و زمانِ طرح و توطئه وجود دارد، یا شاید بهتر باشد بگوییم زمانِ گفتمان، یعنی زمانی که تکمیل کردن گفتمان به طول می‌انجامد، و زمانِ داستان، یعنی طول مدت رویدادهای گزارش شده روایت.[۱۳]

پرسش‌های نظری گوناگونی درباره رابطه میان این دو مطرح شده‌اند. برای مثال، چگونه داستان به یک زمان معاصر می‌پیوندد؟ سرآغاز چه زمانی است؟ روایت چگونه اطلاعاتی درباره رویدادهایی که به حالت کنونی رخدادها انجامیده‌اند، فراهم می‌کند؟ چه رابطه‌ای میان ترتیب طبیعی رویدادهای داستان و ترتیب نمایش آنها از نظر گفتمان وجود دارد؟ میان مدت زمان نمایش گفتمانی و مدت زمان رویدادهای حقیقی داستان چطور؟، چگونه رویدادهای متناوب از طریق گفتمان به نمایش گذاشته می‌شوند؟

روایت‌ها حسی، یک لحظه در زمان حال را پایه‌ریزی می‌کنند یا به تعبیری، روایت حال.[۱۴] اگر روایت آشکار باشد، به‌ناچار دو حال وجود خواهد داشت؛ حال گفتمان، لحظه‌ای که راوی در زمان حال اشغال کرده ـ من می‌خواهم درباره داستان زیر برای‌تان بگویم ـ و حال داستان، لحظه‌ای است که کنش آغاز می‌شود. اگر راوی کاملاً غایب یا پنهان باشد تنها داستان حال، آشکارا پدیدار می‌شود. بنابراین، زمان روایت ماضی است، مگر برای معرفی گفت‌وگو و تک‌گویی بیرونی یا درونی.

۱۳. *مندیلو* نوع اول را زمان به ترتیب زمانی و دیگری را زمان به ترتیب زمانی ساختگی یا خیالی می‌نامد(صص ۷۱ ـ ۶۵) تمایز مناسب [به نوع] آلمانی erzahlte zeit و Erzahlzeit را گونتر مولر ابداع کرده Erzablzeit و erzablte Zeit در مصرف شاعرانه (نوین گن، ۱۹۶۸م.)، کریستین متز، زبان فیلم: نشانه‌شناسی سینما. ترجمه شده توسط مایکل تیلر. نیویورک. ۱۹۷۴م. ص ۱۸. زمان چیزهای گفته شده و زمان گفتن را از هم تمیز می‌دهد ـ زمان دلالت و زمان دلالت کننده ـ بروکس و وارن به این رابطه با عنوان مقیاس اشاره می‌کنند.

۱۴. مندیلو: یک نقطه زمانی در داستان که مناسب نقطه رجوع است.