

پل ریکور

زمان و حکایت

کتاب دوم

پیکربندی زمان در حکایت داستانی

ترجمه‌ی مهشید نونهالی



نشرنی

پل ریکور

زمان و حکایت

کتاب دوم

پیکربندی زمان در حکایت داستانی

ترجمه‌ی مهشید نونهالی



نشرنی

سرشناسه: ریکور، پل، ۱۹۱۳-۲۰۰۵ م. Paul Ricœur ● عنوان و نام پدیدآور: زمان و حکایت/ پل ریکور؛ ترجمه‌ی مهشید نونهالی. ● مشخصات نشر: تهران، نشر نی، ۱۳۹۷ ● نوبت چاپ: چاپ اول، ۱۳۹۷ ● مشخصات ظاهری: ج ۳، ج ۲، ۳۵۱ ص. ● شابک: ج ۱ ۳-587-185-964-978؛ ج ۲ ۰-591-185-964-978؛ ج ۳ 7-592-185-964-978؛ دوره 0-588-185-964-978. ● وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا ● یادداشت: عنوان اصلی: Temps et Récit, c1983-c1985 ● یادداشت: جلد‌های ۱ و ۲ کتاب حاضر توسط انتشارات گام نو در سال ۱۳۸۳ منتشر شده است. ● مستدرجات: ج ۱. پیرنگ و حکایت تاریخی L'intrigue et le récit historique؛ ج ۲. پیکرندی زمان در حکایت داستانی La configuration dans le récit de fiction؛ ج ۳. زمان نقل‌شده Le temps raconté. ● موضوع‌روایتگری Narration (Rhetoric)؛ زمان در ادبیات Time in literature؛ محاکات در ادبیات Mimesis in literature. ● شناسه افزوده: نونهالی، مهشید، ۱۳۲۷- . مترجم. ● رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷ ۸ ز ۹۳ ر / PN۲۱۲ ● رده‌بندی دیویی: ۸۰۹/۹۲۳ ● شماره کتابشناسی ملی: ۵۲۹۲۰۶۹

قیمت: ۴۰۰۰۰ تومان



نشرنی

زمان و حکایت

کتاب دوم

پیکرندی زمان در حکایت داستانی

ریکور، پل

مترجم: مهشید نونهالی

حروفنگاری و صفحه‌بندی: ژیلگودرز بور، اصغر قلی‌زاده

طرح جلد: پرویز بیانی

چاپ و صحافی: پردیس دانش

چاپ اول: تهران، ۱۳۹۷، ۵۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۱۸۵-۵۹۱۰

شابک دوره: ۹۷۸-۹۶۴-۱۸۵-۵۸۸۰

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شماره ۲۰

کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۸۸۰۰۴۶۵۸-۹، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴

www.nashreny.com ● email: info@nashreny.com ● nashreny

© تمامی حقوق این اثر برای نشرنی محفوظ است. هرگونه استفاده تجاری از این اثر یا تکثیر آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

فهرست مطالب

۷	پیش‌گفتار
---	-----------------

بخش سوم دگردیسی‌های پیرنگ ۹

۱۹	۱. دگردیسی‌های پیرنگ
----	----------------------------

۲۱	۱. در آن سوی muthos تراژدیایی
----	-------------------------------------

۳۴	۲. آیا ماندگاری نظامی از الگوهاست؟
----	--

۴۵	۳. آیا افول پایان هنر نقل کردن است؟
----	---

۶۷	۲. اجبارهای نشانه‌شناختی راویانگی
----	---

۷۵	۱. ریخت‌شناسی قصه به اعتقاد پروپ
----	--

۸۷	۲. به سوی منطق حکایت
----	----------------------------

۹۸	۳. نشانه‌شناسی روایی ۱. ژ. گرماس
----	--

۱۲۹	۳. بازی با زمان
-----	-----------------------

۱۳۰	۱. زمان‌های فعل و ارتباط کلامی
-----	--------------------------------------

۱۵۹	۲. زمان نقل کردن (Erzählzeit) و زمان نقل شده (erzählte Zeit)
-----	--

۳. ارتباط کلامی - گزاره - موضوع در «گفتمان حکایت» ۱۶۹

۴. دیدگاه و صدای روایی ۱۸۴

۴. تجربه‌ی زمانی تخیلی ۲۱۱

۱. میان زمان فناپذیر و زمان سترگ: خانم دالووی ۲۱۴

۲. کوه جادو ۲۳۹

۳. در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته: زمان طی‌شده ۲۷۷

۱. زمان از دست‌رفته ۲۸۵

۲. زمان بازیافته ۲۹۹

۳. از زمان بازیافته به زمان از دست‌رفته ۳۱۱

نتیجه‌گیری ۳۲۳

واژه‌نامه ۳۳۵

نمایه‌ی نام‌ها ۳۴۳

نمایه‌ی موضوعی ۳۴۷

پیش‌گفتار

کتاب دوم زمان و حکایت به مقدمه‌ی خاصی نیاز ندارد. این کتاب شامل بخش سوم اثر واحدی است که برنامه‌ی آن در آغاز کتاب اول آمده است. به علاوه، این بخش سوم با موضوعش، پیکربندی زمان در حکایت داستانی، دقیقاً با موضوع بخش دوم، پیکربندی زمان در حکایت تاریخی، مطابق است. بخش چهارم، که سومین و آخرین قسمت کتاب را تشکیل می‌دهد، تحت عنوان زمان نقل شده، گواه مشترک پدیده‌شناسی و تاریخ و اثر داستانی است بر قدرت حکایت در تصویرسازی دوباره‌ی زمان، حکایتی که با وسعت یکپارچه‌اش در مدنظر است.

از این پیش‌گفتار کوتاه استفاده می‌کنم تا، علاوه بر سپاسگزاری‌ام در ابتدای کتاب اول زمان و حکایت، مراتب امتنان خود را از مدیریت National Humanities Center [مرکز ملی ادب] مستقر در کارولینای شمالی ابراز دارم. من تا حد زیادی خود را مدیون امکانات استثنایی‌ی می‌دانم که این مرکز برای کارکردن در اختیار اعضای خود می‌گذارد، امکاناتی که موجب شد آن‌ها بتوانند پژوهش‌های ارائه شده در این کتاب را پی بگیرند.

بخش سوم

پیکربندی زمان در حکایت داستانی

در این بخش سوم، الگوی روایی ارائه شده در چهارچوب محاکات^{۱۲} در قلمرو تازه‌ای از عرصه‌ی روایی بررسی شده است که، برای تشخیص آن از قلمرو حکایت تاریخی، آن را حکایت داستانی می‌نامم. همه‌ی آنچه در نظریه‌ی انواع ادبی تحت عنوان قصه‌ی مردمی، حماسه، تراژدی و کمدی، و رمان خوانده می‌شود از این زیرمجموعه‌ی وسیع ناشی است. این برشماری صرفاً نشان‌دهنده‌ی گونه‌ی متنی است که ساختار زمانی آن را ملاحظه خواهیم کرد. نه تنها فهرست این انواع کامل نیست، بلکه نام‌گذاری موقت آن نیز از پیش به هیچ‌یک از رده‌بندی‌های آمرانه‌ی انواع ادبی وصل مان نمی‌کند، خود بدین لحاظ که منظور خاص مان موجب می‌شود تا در مورد مسائل مربوط به رده‌بندی و تاریخ انواع ادبی موضع‌گیری نکنیم.^۲ در این باره، هرگاه مسئله‌ی

۱. ن. ک.: زمان و حکایت، کتاب اول، فصل ۳، خاصه ص ۱۳۴-۱۶۷.

۲. تودوروف سه انگاره‌ی ادبیات و نوع را به نسبت یک‌دیگر توصیف می‌کند:

ن. ک.: Paris, Éd. [انواع گفت‌وگو] *Genres du discours* «La notion de littérature» in les

du Seuil, 1978, p. 13-26 ترجمه‌ی فارسی: مفهوم ادبیات و چند جستار دیگر، تزوتان

تودورف، ترجمه‌ی کتابیون شهرزاد، نشر قطره، ۱۳۸۷، ص ۹-۳۱. م. آریا به اعتراض

مورد بحث ایجاب کند، با نامگان مورد قبول عام همراه می‌شویم. در عوض، از هم‌اکنون موظفیم مشخص‌سازی این زیرمجموعه‌ی روایی را با اصطلاح حکایت داستانی در نظر بگیریم. با وفاداری به قرارداد واژگانی پذیرفته شده در کتاب اول^۱، برای اصطلاح داستان گستردگی کم‌تری قائلیم از آنچه نویسندگان بی‌شماری قائل‌اند که آن را مترادف پیکربندی روایی می‌دانند. البته یکسانی پیکربندی روایی و داستان بی‌شک توجیهی دارد، از آن‌رو که عمل پیکرساز همان‌طور که گفته‌ایم عملیات مخیله‌ی تولیدکننده است به معنایی که کانت در مدنظر دارد. با این حال، من اصطلاح داستان را به آن دسته از آفرینش‌های ادبی اختصاص می‌دهم که به داعیه‌ی حکایت تاریخی به عنوان یک حکایت واقعی توجه ندارند. در واقع، اگر پیکربندی و داستان را مترادف بدانیم، دیگر واژه‌ای در اختیار نخواهیم داشت تا از رابطه‌ای متفاوت میان این دو شیوه‌ی روایی و مسئله‌ی حقیقت سخن بگوییم. وجه مشترک حکایت تاریخی و حکایت داستانی آن است که هر دو بر عملیات پیکرساز واحدی مبتنی‌اند که تحت عنوان محاکات ۲ مطرح کرده‌ایم. در عوض، وجه تباین آن‌ها به فعالیت ساختاریش در ساختارهای روایی مربوط نمی‌شود، بلکه در ادعای حقیقت است که سومین ارتباط تقلیدی از طریق آن توصیف می‌شود.

خواهند گفت که آثار خاص در برابر هرگونه مقوله‌بندی مرزشکنی می‌کنند؟ اما «مرزشکنی»، برای آن‌که وجود داشته باشد، به قانونی نیاز دارد که خود مشخصاً مرزشکنی می‌شود («خاستگاه انواع»، همان‌جا، ص ۳۶). این قانون عبارت است از نوعی رمزگذاری خصوصیاتِ گفتگمانی پیشین، یعنی نهادینه‌سازی برخی «تغییراتی که در برخی از کنش‌های گفتاری ایجاد می‌شود تا یک نوع ادبی آفریده شود» (همان‌جا، ص ۴۸-۴۷). بدین ترتیب، هم رابطه‌ی تناسلی میان انواع ادبی و گفتمان معمولی حفظ می‌شود و هم استقلال ادبیات. نخستین تحلیل‌های انگاره‌ی نوع ادبی که تودوروف پیشنهاد کرده است در مقدمه‌ای بر ادبیاتِ وهم و خیال آمده است:

T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.

خوب است مدتی دراز در این نکته درنگ کنیم که ارتباط تقلیدی دوم بین کنش و حکایت چیست. بدین ترتیب، در زمینه‌ی سرنوشت پیکربندی روایی در هر دو قلمرو حکایت تاریخی و حکایت داستانی، هم‌گرایی‌ها و واگرایی‌های نامنتظری مشخص می‌شود.

چهار فصلی که بخش سوم شامل می‌شود مراحل مسیری واحد است: منظور این است که، با گسترش دادن و تعمیق کردن و غنی ساختن انگاره‌ی^۱ پیرنگ‌سازی دریافت‌شده از سنت ارسطویی و گشودن راه آن به بیرون، انگاره‌ی زمانمندی دریافت‌شده از سنت آوگوستینوسی را همراه با آن متنوع سازیم بی‌آن‌که از چهارچوبی که انگاره‌ی پیکربندی روایی تعیین کرده است بیرون آییم و، در نتیجه، بی‌آن‌که از حدود محاکات ۲ درگذریم.

۱. گسترش دادن انگاره‌ی پیرنگ‌سازی در وهله‌ی اول عبارت است از تأیید قابلیت muthos [پیرنگ‌سازی] ارسطویی بر دگردیسی، بی‌آن‌که هویتش ازدست برود. گستردگی فهم روایی با همین تغییرپذیری پیرنگ‌سازی سنجیده می‌شود. چندین سؤال در این مطلب نهفته است: الف) به‌طور مثال، آیا نوع روایی تازه‌ای مانند رمان مدرن پیوند تناسل با muthos تراژدیایی را، که برای یونانیان معادل پیرنگ‌سازی است، حفظ می‌کند به‌طوری‌که بتوان باز هم آن را تحت اصل صوری ناهماهنگی هماهنگ قرار داد که مشخص‌کننده‌ی پیکربندی روایی است؟ ب) آیا پیرنگ‌سازی، از طریق جهش‌هایش، دارای چنان تعادلی است که بتوان آن را در قالب الگوهای مثالی قرار داد که سبک سنت‌مندی عملکرد روایی را، دست‌کم در عرصه‌ی فرهنگی مغرب‌زمین، حفظ کند؟ ج) شدیدترین انحرافات از این اسلوب سنت‌مندی از کدام آستانه‌ی بحرانی‌یی نه‌تنها فرضیه‌ی انشعاب از سنت روایی بلکه فرضیه‌ی مرگ خودِ عملکرد روایی را تحمیل می‌کند؟

در این نخستین بررسی، مسئله‌ی زمان فقط در حاشیه و از طریق مفاهیم نوآفرینی و ثبات و افول مطرح شده است، مفاهیمی که می‌کوشیم از طریق آن‌ها هویت عملکرد روایی را مشخص کنیم بی‌آن‌که تسلیم هرگونه ذات‌باوری^۱ شویم.

۲. تعمیق در انگاره‌ی پیرنگ‌سازی عبارت است از رویاروکردنِ شعور رواییِ شکل‌گرفته از تأثیر حکایت‌هایی که فرهنگ‌مان منتقل کرده است با عقلانیتی که امروزه روایت‌شناسی^۲، و مشخصاً نشانه‌شناسیِ روایی‌یی که خاص نگرش ساختاری است، به‌کار می‌اندازد. نزاع اولویت میان شعور روایی و عقلانیت نشانه‌شناختی، که مجبور می‌شویم میان‌شان حکم کنیم، قرابتی آشکار با مباحثه‌ای دارد که معرفت‌شناسیِ تاریخ‌نگاریِ معاصر در بخش دوم این اثر برانگیخته است. درواقع، تبیین قانون‌شناختی‌یی که برخی نظریه‌پردازان تاریخ مدعی گذاشتن آن به‌جای هنر ساده‌دلانه‌ی حکایت شده‌اند و تشخیص ساختارهای عمقی حکایت در نشانه‌شناسیِ روایی، که قواعد پیرنگ‌سازی در مقایسه با آن‌ها جز ساختارهایی سطحی نیست، در سطح واحدی از عقلانیت قرار دارند. مسئله این است که بدانیم آیا می‌توانیم به این کشمکشِ اولویت همان پاسخی را بدهیم که در مباحثه‌ی مشابهی در مورد تاریخ داده‌ایم، بدین معنا که بیش‌تر توضیح‌دادنِ بهتر فهمیدن است.

مسئله‌ی زمان بار دیگر مطرح می‌شود، اما کم‌تر حاشیه‌ای خواهد بود: از آن‌جا که نشانه‌شناسیِ روایی موفق می‌شود پایگاهی غیرزمانی به ساختارهای

1. essentialisme

۲. اگر بخواهیم دقیق بگوییم، باید روایت‌شناسی را علم ساختارهای روایی بنامیم و به تمایز میان حکایت تاریخی و حکایت داستانی توجهی نکنیم. با این حال، بنا به کاربست معاصر این اصطلاح، روایت‌شناسی بر حکایت داستانی متمرکز است اما گریزهایی به عرصه‌ی تاریخ‌نگاری را نیز در مدنظر دارد. با توجه به این توزیع واقعیت نقش‌هاست که، در این مقال، روایت‌شناسی و تاریخ‌نگاری را در برابر هم می‌گذارم.

عمقی حکایت ببخشد، این سؤال پیش می‌آید که بدانیم آیا تغییر سطح راهبردی‌یی که نشانه‌شناسی روایی ایجاد می‌کند هنوز هم قادر است حق نومایه‌ترین خصوصیات زمان‌مندی روایی را ادا کند که، در بخش اول، با بررسی متقابل تحلیل‌های آوگوستینوس درباره‌ی زمان و تحلیل ارسطو درباره‌ی muthos [پیرنگ‌سازی] آن را به‌صورت هماهنگی ناهماهنگ مطرح کردیم. سرنوشت در زمانی در روایت‌شناسی دشواری‌های مربوط به این چرخه‌ی دوم پرسش‌ها را آشکار می‌کند.

۳. غنی‌ساختن انگاره‌ی پیرنگ‌سازی و انگاره‌ی زمان روایی متصل بدان کاوش در امکانات پیکربندی روایی است که به‌نظر می‌آید خاص حکایت داستانی باشد. دلایل این امتیاز حکایت داستانی بعداً آشکار می‌شود، یعنی هنگامی که بتوانیم تضاد بین زمان تاریخی و زمان داستانی را بر پایه‌ی پدیده‌شناسی آگاهی زمانی‌یی بنا نهیم که وسیع‌تر از آگاهی زمانی آوگوستینوس است.

تا وقتی به بحث مهم سه‌جانبه میان امر زیسته و زمان تاریخی و زمان داستانی نرسیده‌ایم، بر خصوصیت شایان توجه ارتباط کلامی روایی مبنی بر ارائه‌ی نشانه‌های خاصی در خودِ گفتمان تکیه می‌کنیم، نشانه‌هایی که ارتباط کلامی را از گزاره‌ی چیزهای نقل‌شده متمایز می‌سازد. نتیجه‌ی آن قابلیت موازی زمان است که به‌صورت زمانِ عملِ نقل‌کردن و زمانِ چیزهای نقل‌شده درمی‌آید. ناهماهنگی‌های موجود میان این دو نحوه‌ی زمانی دیگر بر دو شق منطق غیرزمانی و جریان زمانی مبتنی نیست که بحث پیشین ممکن بود مدام در میان شاخه‌های آن محبوس بماند. درواقع، این ناهماهنگی‌ها از نظر زمانی دارای وجوهی سنجش‌ناپذیرند که موجب می‌شوند بتوانیم بُعد نومایه و به‌نوعی ژرف‌اندیشه‌ای از برون‌گستری زمان به اعتقاد آوگوستینوس در آن‌ها بیابیم، بُعدی که تمایز ارتباط کلامی و گزاره قادر است آن را در حکایت داستانی برجسته سازد.

۴. سرانجام، گشودن انگاره‌ی پیرنگ‌سازی و انگاره‌ی زمان متناسب با آن به سمت بیرون، پی گرفتن حرکت استعلایی‌ی است که هر اثر تخیلی چه کلامی باشد و چه تجسمی و چه روایی باشد و چه تغزلی، از طریق آن، دنیایی را که می‌توان دنیای اثر نامید به بیرون از خود فرامی‌افکند. به‌طورمثال، حماسه و نمایش و رمان شیوه‌های زیستن در دنیا را به‌صورتی تخیلی فرامی‌افکنند، شیوه‌هایی که در انتظارند تا از طریق خوانش بار دیگر مطرح شوند، که خوانش نیز خود یک فضای برخورد میان دنیای متن و دنیای خواننده به‌وجود می‌آورد. مسائل بازتصویرسازی که به محاکات ۳ مربوط می‌شود، به‌بیان قاطع، فقط در این رویارویی و از طریق آن آغاز می‌شود. به‌همین دلیل، انگاره‌ی دنیای متن در نظرمان باز هم بر مسئله‌ی پیکربندی روایی مبتنی است، اگرچه گذار از محاکات ۲ به محاکات ۳ را مهیا می‌سازد.

رابطه‌ی تازه‌ای میان زمان و ادبیات داستانی به همین انگاره‌ی دنیای متن مربوط است. از نظر ما، این تعیین‌کننده‌ترین رابطه است. حال، برای بیان جنبه‌های مشخصاً زمانی دنیای متن و شیوه‌های زیستن در دنیایی که متن از درون خود به بیرون فرامی‌افکند، بی‌هیچ تردیدی از اصطلاح تجربه‌ی زمانی تخیلی استفاده می‌کنیم، اگرچه تناقضی آشکار در این اصطلاح هست.^۱ پایگاه انگاره‌ی تجربه‌ی تخیلی بسیار سست است: درواقع، از یک سو شیوه‌های زمانی زیستن در دنیا تخیلی‌اند، زیرا تنها در متن وجود دارند؛ از سوی دیگر نوعی تعالی در درون‌ماندگاری ایجاد می‌کنند که دقیقاً رویارویی با دنیای خواننده را ممکن می‌سازد.^۲

۱. سه متن را به این مطلب اختصاص داده‌ایم: Mrs Dalloway [خانم دالووی] از ویرجینیا وولف، Der Zauberberg [کوه جادو] از توماس مان و در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته از مارسل پروست (فصل چهارم).

۲. تعبیر من از نقش خواندن در تجربه‌ی ادبی نزدیک است به تعبیر ماریو والدس در:

Shadows in the Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts

[اشباحی در غار. نگرشی پدید‌ه‌شناختی به نقد ادبی بر پایه‌ی متون اسپانیایی].

Toronto, University of Toronto Press, 1982: «In this theory, structure is completely subordinated to function and [...] the discussion of function shall lead us back ultimately into the reintegration of expression and experience in the intersubjective participation of readers across time and space

[در این نظریه، ساختار کاملاً تابع عملکرد است و (...) بحث عملکرد در نهایت ما را به ادغام دوباره‌ی بیان و تجربه در مشارکت بین‌ذهنی خوانندگان طی زمان و مکان برمی‌گرداند]» (p. 15). به علاوه با گفته‌ی اصلی کتاب ژاک گارلی همراه می‌شوم:

Jacques Garelli, *Le Recel et la Dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique* [اختفا و انتشار. جستاری درباره‌ی عرصه‌ی خواندن شعر], paris, Gallimard, 1978,

دگردیسی‌های پیرنگ

تقدم فهم روایی در راسته‌ی معرفت‌شناسی، بدان‌گونه که در فصل بعد در برابر داعیه‌های عقل‌گرایانه‌ی روایت‌شناسی از آن دفاع می‌شود، تنها در یک صورت تأیید و حفظ می‌شود، این‌که نخست دامنه‌ای چنان درخور برایش قائل شوند که بتوان آن را نسخه‌ی اصلی‌یی به‌شمار آورد که روایت‌شناسی داعیه‌ی شبیه‌سازی‌اش را دارد. باری این کار ساده‌ای نیست: نظریه‌ی ارسطویی پیرنگ در دورانی به ذهن درآمد که فقط تراژدی و کمدی و حماسه «نوع‌ها»ی پذیرفته و درخورِ انگیختنِ تفکر فیلسوفان بود. اما در دل نوع تراژدیایی و فکاهی یا حماسی خود سنخ‌های تازه‌ای پدیدار شده است و همین موجب تردید در این اندیشه می‌شود که نظریه‌ی پیرنگی متناسب با آفرینش ادبیِ متقدمان هنوز هم برای آثار نویی مانند دن‌کیشوت یا هملت مناسب باشد. به علاوه، نوع‌های تازه‌ای پدید آمده‌اند، خاصه رمان، که عرصه‌ی ادبیات را به کارگاه وسیع آزمایش تبدیل کرده‌اند، کارگاهی که دیر یا زود هرگونه قرارداد مرسوم‌ی از آن حذف شده است. پس این سؤال پیش می‌آید که شاید بُرد پیرنگ مقوله‌ای همان‌قدر محدود و شهرت آن مقوله‌ای همان‌قدر منسوخ شده باشد که رمان پیرنگ‌دار. حتا موضوع فراتر از این است و تحول ادبیات به پدیدار ساختن سنخ‌های نویی درون نوع‌های قدیم و

نوع‌های تازه‌ای در پیکر قالب‌های ادبی محدود نمی‌شود. به نظر می‌آید که ماجرای ادبیات طوری است که آن را به‌سوی درهم‌ریختن محدوده‌ی خود نوع‌ها و به‌سوی اعتراض به اصل نظم که ریشه‌ی صورت ذهنی پیرنگ است می‌کشاند. امروزه، مسئله‌ی مورد بحث ارتباط میان این یا آن اثر خاص و هر الگوی مثالی مورد قبول است.^۱ آیا، هم‌زمان با ازمیان‌رفتن حدود اساسی‌ترین تمایز، یعنی تمایز ترکیب تقلیدی در میان همه‌ی وجوه ترکیب، پیرنگ نیز در حال ناپدیدشدن از افق ادبیات نیست؟

پس، آزمودن قابلیت دگردیسی پیرنگ و رای عرصه‌ی اولیه‌ی کاریست آن در بوطیقای ارسطو، و تشخیص آستانه‌ای که مفهوم، بیرون از آن، هرگونه ارزش متمایز ساز خود را از دست می‌دهد امری فوری است.

واکاوی‌یی که در بخش اول این کتاب از

محاکات ۲ ارائه شد راه‌نمایی است برای بررسی تقسیماتی که مفهوم پیرنگ درون آن معتبر است.^۲ این واکاوی شامل قواعد تعمیم مفهوم پیرنگ است که حال باید آن را روشن ساخت.^۳

۱. اصطلاح الگوی مثالی در این‌جا مفهومی است مبتنی بر فهم روایی خواننده‌ی واجد صلاحیت. این اصطلاح تقریباً مترادف قاعده‌ی ترکیب است. آن را به‌منزله‌ی اصطلاح کلی برگزیده‌ام تا سه سطح را دربرگیرد: سطح صوری‌ترین اصول ترکیب، سطح اصول نوعی (نوع تراژدیایی، نوع فکاهی و جز آن) و سرانجام سطح سنخ‌های مشخص‌تر (تراژدی یونانی، حماسه‌ی سلتی و جز آن). عکس آن، اثر خاص است که در چهارچوب توانایی‌اش بر نوآوری و فاصله‌گیری از هنجارها ملاحظه می‌شود. اصطلاح الگوی مثالی، در این معنا، نباید با زوج الگوینیاد و نحوینیاد خلط شود که بر عقلانیت نشانه‌شناختی مبتنی است که فهم روایی را شبیه‌سازی می‌کند. ۲. زمان و حکایت، کتاب اول، ص ۱۵۴-۱۶۵.

۳. باید از رابرت شولس و رابرت کیلوگ ممنون بود که در *The nature of Narrative* [ماهیت روایت] (Oxford University Press, 1966)، قبل از تحقیق در مقوله‌های روایی، ازجمله مقوله‌ی پیرنگ (plot)، بر سنت‌های روایی اولیه و باستانی و وسطایی و غیره تا دوره‌های مدرن مروری کرده‌اند.

۱. در آن سوی muthos تراژدیایی

پیرنگ‌سازی، نخست در صوری‌ترین سطح، به مثابه‌ی پویندگی تلفیق‌کننده‌ای تعریف شده است که، از جنبه‌های گوناگون حوادث، تاریخ یکپارچه و کامل بیرون می‌کشد؛ به عبارت دیگر، آن گوناگونی را به تاریخی یکپارچه و کامل تبدیل می‌کند. این تعریف صوری در به‌روی تغییرات منظمی می‌گشاید که جا دارد آن‌ها را پیرنگ بنامیم مادام که بتوان کلیت‌های زمانی‌یی را تشخیص داد که از ناهمگونی وضعیت‌ها و هدف‌ها و وسیله‌ها و کنش‌های متقابل و نتایج خواسته یا ناخواسته ترکیبی به‌وجود می‌آورند. چنین است که مورخی مانند پل وین توانسته است برای انگاره‌ای بسیار گسترش‌یافته از پیرنگ عملکردی تعیین کند دربرگیرنده‌ی مؤلفه‌های تغییر اجتماعی، مؤلفه‌هایی که به‌اندازه‌ی مؤلفه‌های تاریخ غیرویدادنگار و حتا تاریخ ردیفی انتزاعی است. ادبیات نیز باید بتواند گسترش‌هایی با همان دامنه ارائه دهد. فضای عمل را پایگان الگوهای مثالی ذکرشده، یعنی سنخ‌ها و نوع‌ها و شکل‌ها، ایجاد می‌کند. می‌توان این فرضیه را بیان کرد که دگردیسی‌های پیرنگ عبارت‌اند از کاربری‌های همواره تازه‌ی اصل صوری پیکربندی زمانی در نوع‌ها و سنخ‌ها و آثار خاص منتشرنشده.

به‌نظر می‌آید که به‌جای آوردن مفهوم پیرنگ بیش از همه در رمان مدرن مایه‌ی اعتراض است. درواقع رمان مدرن، از ابتدای پدیدارشدن، به‌مثابه‌ی نوع‌گونه‌گون‌شکل^۱ تمام‌عیار است. رمان مدرن که باید پاسخ‌گوی خواسته‌ی اجتماعی تازه و به‌سرعت متغیری باشد،^۲ بسیار زود از نظارت فلج‌کننده‌ی

1. protéiforme

۲. مورد رمان انگلیسی خاصه شایان توجه است. ن. ک.:

Jan Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*

[خیزش رمان، تحقیق‌هایی در آثار دفو، ریچاردسن و فیلدینگ]

Londres, Chatto and Windus, 1957, University of California Press, 1957, 1959.

منتقدان و ممیزان خلاص شده است. باری، رمان مدرن است که، به مدت دست‌کم سه قرن، کارگاه حیرت‌انگیزی از آزمایش در عرصه‌ی ترکیب و بیانِ زمان ایجاد کرده است.^۱

مانع عمده‌ای که رمان قبل از هر چیز بایستی برای آن چاره می‌اندیشید و سپس صریحاً از آن کناره می‌گرفت، برداشتی از پیرنگ بود که به دو سبب اشتباه بود. این برداشت، نخست بدان سبب اشتباه بود که صرفاً براساس دو نوع از پیش تعیین شده، یعنی حماسه و نمایش، مطرح می‌شد. دوم این که هنر کلاسیک، خاصه در فرانسه، روایت مثله شده و جزمی‌یی از قواعد بوطیقای ارسطو به این دو نوع تحمیل کرده بود. کافی است، از یک سو، تعبیر محدودکننده و مقیدسازی را خاطرنشان کنیم که از قاعده‌ی وحدت زمان آن‌طور که از خواندن فصل هفتم بوطیقا استنباط می‌شد به دست داده‌اند و، از سوی دیگر، الزام قاطعانه‌ای را در نظر آوریم که باید، مانند هومر در *اودیسه*، از وسط امور^۲ آغاز کرد و سپس، برای توضیح موقعیت حاضر، به عقب برگشت تا حکایت ادبی به روشنی از حکایت تاریخی متمایز شود، زیرا حکایت تاریخی، بنابه قاعده، مقید است سیر زمان را طی کند و شخصیت‌هایش را بی‌وقفه‌ای از تولد تا مرگ هدایت کند و همه‌ی فاصله‌های استمرار زمانی را با روایت پر کند.

پیرنگ، تحت نظارت چنین قواعدی سنگوار شده در چهارچوب آموزشی سخت‌گیرانه، صرفاً به صورت قالب بسته‌ای درآمده بود که به راحتی قابل خواندن بود و به گونه‌ای قرینه در دو سوی یک نقطه‌ی اوج قرار می‌گرفت و

نویسنده ارتباط میان خیزش رمان و خیزش خوانندگان تازه و نیز پیدایش نیاز به بیان تازه‌ای برای تجربه‌ی خصوصی را توصیف می‌کند. این‌ها مسائلی است که در بخش چهارم بازخواهیم یافت، آن‌گاه که جایگاه خواندن را در سیر معنای اثر روایی ارزیابی می‌کنیم.

1. A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, Londres et New York, Peter Nevil, 1952; 2e éd., New York, Humanities Press, 1972.

۲. در متن اصلی به لاتین آمده است: *in medias res* — م.

بر پیوندی علی میان گره‌افکنی و گره‌گشایی تکیه داشت که به راحتی قابل تشخیص بود، یعنی به صورت شکلی که پیکربندی حوادث تبعی آن را آشکارا مهار می‌کرد.

یکی از پیامدهای چنین برداشت محدودی از پیرنگ در درست‌نشناختن اصل صوری پیرنگ‌سازی مؤثر بوده است: ارسطو منش‌ها را تابع پیرنگ می‌دانست و پیرنگ را مفهوم فراگیرنده‌ی حادثه‌ها و منش‌ها و اندیشه‌ها می‌شمرد، اما می‌بینیم که، در رمان مدرن، انگاره‌ی منش از انگاره‌ی پیرنگ رها می‌شود و سپس با آن به رقابت می‌پردازد و حتا کاملاً آن را در محاق می‌کشد. این دگرگونی در تاریخچه‌ی نوع ادبی دلایلی جدی دارد. درواقع، سه شکل از بالندگی شایان توجه در نوع داستانی تحت عنوان منش صورت می‌گیرد.

رمان، نخست با بهره‌برداری از نفوذ رمان پیکارسک^۱، عرصه‌ی اجتماعی‌یی را که کنش داستانی در آن جریان می‌یابد به طرز چشم‌گیری گسترش می‌دهد. دیگر اعمال برجسته یا اعمال ناشایست اشخاص افسانه‌ای یا مشهور در مدنظر نیست، بلکه باید ماجراهای مردان و زنان عادی را ترسیم کرد.

رمان انگلیسی قرن هجدهم گواه بر آن است که چگونه مردم عادی ادبیات را اشغال کرده‌اند. به همین ترتیب، به نظر می‌رسد که داستان نقل‌شده، از طریق کنش‌های متقابلی در بافت اجتماعی سخت تمایز یافته‌تر و از طریق درهم‌پیچی‌های بی‌شمار مضمون غالب عشق با مضمون پول و شهرت و قوانین اجتماعی و اخلاقی، و خلاصه از طریق کردمانی بی‌نهایت ظریف (ن.ک.: هگل، درباره‌ی برادرزاده‌ی رامو، در پدیده‌شناسی ذهن)، به سمت حوادث تبعی کشیده می‌شود.

۱. picaresque، رمانی که به سبکی سخت واقع‌گرایانه، زندگی افرادی بی‌سروپا (pícaros) را، که بی‌عدالتی اجتماعی هرگونه ملاحظه را از آن‌ها دور کرده است، در محافل اجتماعی مختلف تصویر می‌کند. این نوع رمان اولین بار در اسپانیا رواج یافت. —م.

بالندگی دوم منش، که به نظر می‌آید از قیل پیرنگ است، با رمان آموزشی^۱ توصیف شده است که با شیرل و گوته به اوج می‌رسد و تا اولین ثلث قرن بیستم ادامه می‌یابد. به نظر می‌آید که همه چیز حول به‌خود آمدن شخصیت مرکزی روی می‌دهد. نخست، رسیدن او به پختگی است که بافت حکایت را به دست می‌دهد؛ سپس، تردیدها و آشفتگی و دشواری در سامان یافتن و پیدا کردن درون خود بیش از پیش انحراف از سنخ را تعیین می‌کند. اما در طول این بالندگی، اساساً از داستان نقل شده می‌خواهند که پیچیدگی اجتماعی و پیچیدگی روانی را درهم بتند. این گسترده‌گی تازه مستقیماً از گسترده‌گی پیشین ناشی می‌شود. بدین ترتیب، شیوه‌ی داستانی، در عصر طلایی رمان در قرن نوزدهم از بالزاک تا تالستوی، این نکته را با استفاده از همه‌ی امکانات یک فرمول روایی بسیار کهن پیش جویی کرده بود که عبارت است از تعمیق یک منش با بیش‌تر نقل کردن، و رسیدن به توقع پیچیدگی بیش‌تری در حوادث تبعی براساس پرمایگی یک منش. بدین لحاظ،

۱. رابینسون کروزو را، بی‌آن‌که با شخصیت‌هایی به قدرت دن‌کیشوت و فاوستوس یا دون‌ژوان - قهرمانان اسطوره‌ای انسان مدرن مغرب‌زمین - برابری کند، می‌توان قهرمان پیش‌از‌موعد رمان آموزشی شمرد؛ او که در اوضاع تنهایی بی‌مثالی در زندگی واقعی قرار گرفته است، انگیزه از تنها دغدغه‌ی فایده و تنها ضابطه‌ی سودمندی، قهرمان تکاپویی می‌شود که، طی آن، تنهایی دایمی‌اش به صورت *némésis* [انتقام الهی] نهان درمی‌آید در مقابل پیروزی ظاهری‌اش بر ناملایمات. بدین ترتیب، تنهایی حالت عمومی بشر به شمار می‌آید و به مرتبه‌ی الگوی مثالی می‌رسد. باری، نه تنها منش از پیرنگ جدا نمی‌شود، بلکه می‌توان گفت که آن را به وجود می‌آورد؛ درون‌مایه‌ی رمان، یعنی آنچه تکاپوی قهرمان نامیده‌ایم، اصل نظم و ترتیبی را به میان می‌آورد که از پیرنگ‌های قراردادی گذشته باریک‌بینانه‌تر است. دراین مورد، هر آنچه شاهکار دفو را از حکایت ساده‌ی سفر و ماجرا تفکیک می‌کند و آن را در فضای تازه‌ی رمان قرار می‌دهد به پدیدارشدن پیکربندی‌یی مربوط می‌شود که در آن، «افسانه» تلویحاً با درون‌مایه‌ی آن تعیین می‌شود (اشاره به ترجمه‌ی نورتروپ فرای از *muthos* ارسطو به عبارت «*fable and theme*» افسانه و درون‌مایه).»

منش و پیرنگ مدام وضع یک‌دیگر را تعیین می‌کنند.^۱

منشاً تازه‌ای از پیچیدگی، خاصه در قرن بیستم، با رمان جریان سیال ذهن پدیدار شده است که ویرجینیا وولف به‌خوبی آن را تصویر کرده است و ما یکی از آثار عمده‌ی او را از دیدگاه دریافت زمان بررسی خواهیم کرد.^۲ آن‌چه تاکنون توجه را جلب می‌کند ناتمام‌بودن شخصیت و گوناگونی سطوح ضمیر آگاه و ضمیر نیمه‌آگاه و ضمیر ناخودآگاه، و جنب‌وجوش امیال ابرازناشده و خصوصیت آغازگر و زودگذر شکل‌بندی‌های عاطفی است. به‌نظر می‌آید که انگاره‌ی پیرنگ به‌طور قطع در موقعیت بدی قرار گرفته است. آیا هنوز هم می‌توان از پیرنگ سخن گفت درحالی‌که به‌نظر می‌آید کاوش ورطه‌های ضمیر آگاه ناتوانی خودِ زیان را در متمرکزشدن و شکل‌گرفتن آشکار می‌سازد؟

باین‌حال، در این بالندگی‌های متوالی منش از قتل پیرنگ، هیچ چیز از اصل صوری پیکربندی، و درنتیجه از مفهوم پیرنگ‌سازی رهایی ندارد. حتا می‌خواهم بگویم که هیچ چیز ما را از چهارچوب تعریف ارسطویی *muthos* [پیرنگ‌سازی] از طریق «تقلید کنش» بیرون نمی‌آورد. همراه با عرصه‌ی پیرنگ، عرصه‌ی کنش نیز افزایش می‌یابد. منظور از کنش باید بیش از رفتار قهرمانان باشد که تغییراتی مرنی در موقعیت و دگرگونی‌هایی در بخت و اقبال

۱. این جریان‌یافتن هم‌زمان دو مارپیچ منش و کنش شیوه‌ی مطلقاً نویی نیست. فرانک کرمود در *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* [تکوین راز: دریاب تعبیر روایت] (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979)، این مطلب را در پرمایه‌شدن منش یهودا از انجیلی به انجیل دیگر و، در کنار آن، در پرمایه‌شدن جزئیات رویدادهای نقل‌شده نشان می‌دهد. پیش از او، اوترباخ، در محاکات، نشان داده بود که شخصیت‌های کتاب مقدس، ابراهیم و بطروس، حواری، تا چه حد با شخصیت‌های هومری فرق دارند: هر قدر شخصیت‌های هومری بی‌روح و بی‌عمق‌اند، در عوض، شخصیت‌های کتاب مقدس از پیش‌زمینه‌ای پرمایه برخوردارند و درنتیجه مستعد بالندگی روایی‌اند.

۲. در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته، اثری که به آن نیز شرحی اختصا می‌دهیم، هم رمان آموزشی شمرده می‌شود و هم رمان جریان سیال ذهن. در این مورد، ن.ک.: همین کتاب، ص ۲۷۷-۳۲۲.

ایجاد می‌کند، یعنی آن چیزی که می‌شود سرنوشت بیرونی اشخاص نامید. کنش، در معنایی توسع یافته، تغییر اخلاقی یک شخصیت و رشد و تعلیم و تربیت او و آشنایی‌اش با پیچیدگی زندگی اخلاقی و عاطفی نیز هست. و سرانجام، تغییرات صرفاً درونی نیز به معنایی باریک‌بینانه‌تر بر کنش مبتنی است، تغییراتی که بر خود سیر زمانی تأثرات حسی و هیجانات، و احتمالاً در کم‌ترین سطح توافق و آگاهی‌یی که درون‌نگری ممکن است بدان دست یابد، تأثیر می‌گذارد.

بدین ترتیب، مفهوم تقلید کنش به فراسوی «رمان کنش» به معنای محدود کلمه توسع می‌یابد و، به نام قدرت فراگیر پیرنگ به نسبت مقوله‌های حادثه و شخص (یا منش) و اندیشه که به گونه‌ای محدود تعریف شده‌اند، «رمان منش» و «رمان اندیشه» را نیز دربرمی‌گیرد. عرصه‌ی تعیین شده با مفهوم *mimesis praxêos* [محاکات کنش] تا آن جایی گسترش می‌یابد که عرصه‌ی گسترش قابلیت حکایت است در «ارائه»ی موضوع به کمک راهبردهای روایی‌یی که موجب کلیت‌هایی خاص‌اند، کلیت‌هایی که قادرند، با کار جمعی استدلال و انتظار و پاسخ‌های عاطفی، در خواننده «لذت خاصی» ایجاد کنند. بدین لحاظ، رمان مدرن به ما می‌آموزد که مفهوم کنش تقلید شده (یا بازنموده) را تا جایی بسط دهیم که می‌توانیم بگوییم اصل صوری ترکیب‌بندی در تجمع آن دسته از تغییراتی نقش اساسی دارد که می‌توانند بر انسان‌های فردی یا جمعی شبیه به ما تأثیر بگذارند، انسان‌هایی دارای یک نام خاص آن‌گونه که در رمان مدرن قرن نوزدهم، یا صرفاً نامیده به حرفی اختصاری (ک...) آن‌گونه که در اثر کافکا، و حتا انسان‌هایی در نهایت بی‌شمار آن‌گونه که در آثار بکت. بنابراین، تاریخ نوع رمان به هیچ روی توصیه نمی‌کند که برای نامیدن هم‌بسته‌ی فهم روایی از واژه‌ی پیرنگ دست بکشیم. اما، برای فهمیدن آن‌چه احتمالاً موجب شکست پیرنگ شده است، نباید به این ملاحظات تاریخی درباره‌ی گسترش نوع داستانی تکیه کرد. فروکاستن مفهوم پیرنگ به مفهوم ساده‌ی خط داستانی و طرح یا خلاصه‌ی حوادث دلیل نهفته‌تری دارد. اگر

پیرنگ فروکاسته به طرح کلی محدودیتی بیرونی و حتا مصنوعی و سرانجام اختیاری به نظر آمده است، بدین سبب است که از زمان پیدایش رمان و تا پایان عصر طلایی آن در قرن نوزدهم، مسئله‌ی فوری تری از مسئله‌ی هنر ترکیب بندی اولویت داشته است و آن حقیقت ماندی است. جانشینی مسئله‌ای بر مسئله‌ی دیگر با این امرواق آسان شد که حقیقت ماندی تحت نام مبارزه با «قراردادها» چیره شد و در وهله‌ی اول، مبارزه با آنچه، به استناد حماسه و تراژدی و کمدی در قالب‌های باستان و دوران الیزابت یا کلاسیک (به معنای فرانسوی کلمه)^۱، از پیرنگ استنباط می‌شد. بدین ترتیب، مبارزه با قراردادها و مبارزه در راه حقیقت ماندی نبردی واحد بود. همین دغدغه‌ی حقیقی نمودن، به معنای وفادار بودن به واقعیت و برابری با هنر زندگی، بیش از همه در نهفته داشتن مسائل ترکیب بندی روایی سهیم بوده است.

اما این مسائل برچیده نشده بود، فقط جابه‌جا شده بود. کافی است دربارهی تنوع شیوه‌های داستانی بی‌بندیشیم که، در حاشیه‌ی رمان انگلیسی، برای عملی کردن قصد ترسیم زندگی باتوجه به حقیقت روزمره‌ی آن به کار انداخته‌اند. به‌طور مثال، دفو در *رابینسون کروزو*، با تقلید از روزنامه‌ها و خاطرات و حسب حال‌های موثقی که افرادی آموخته در مکتب کالوینیستی آزمون روزانه‌ی وجدان در همان دوره نوشته‌اند، به شبه حسب حال متوسل می‌شود. پس از او ریچاردسن، در *پاملا و در کلاریسا*، می‌کوشد تجربه‌ی خصوصی بی- به‌طور مثال کشمکش‌های عشق رمانتیک و نهاد ازدواج- را با توسل به شیوه‌ی مصنوعی بی‌مانند مکاتبه^۲ وفاداران‌تر تصویر

۱. منظور دوران نویسندگان قرن هفدهم است که مبانی ادبیات باستان را دنبال می‌کردند و مکتب کلاسیسیسم را بنیاد نهادند. -م.

۲. حتا می‌بینیم که از *پاملا تا کلاریسا*، شیوه‌ی مراسله‌ای پالوده‌تر می‌شود: به عوض مکاتبه‌ای ساده در *پاملا* میان قهرمان ماجرا و پدرش، می‌بینیم که در *کلاریسا* دو تبادل نامه میان قهرمان زن و ندیمه‌اش و میان قهرمان مرد و ندیمش با هم تنیده می‌شوند. سیر موازی

کند، اگرچه این شیوه دارای اشکال‌ها بارزی است مثل قدرت‌گزینش اندک، فزونی نکات بی‌مقدار و وراجی، درجا زدن و تکرار. اما، در نظر رمان‌نویسی مانند ریچاردسن، امتیازهای این شیوه بی‌چون‌وچرا غالب بوده‌اند. رمان‌نویس با وادارکردن قهرمان داستان‌ش به درجا نوشتن، می‌توانست حس‌ی از نهایت نزدیکی میان نگارش و احساسات به‌وجود آورد. به‌علاوه، توسل به زمان حال به‌مدد تحریر تقریباً هم‌زمان احساسات حس‌شده و اوضاع و احوال آن، به انتقال استنباط بی‌واسطگی کمک می‌کرد. به‌همین ترتیب، مشکلات حل‌نشده‌ی شبه‌حسب‌حال، که فقط به امکانات حافظه‌ای باورنکردنی سپرده شده بود، از میان می‌رفت. سرانجام این‌که شیوه‌ی مذکور امکان می‌داد خواننده در موقعیت روانی‌ی سهم باشد که از طریق توسل به تبادلِ نامه پیش‌انگاری شده است، یعنی همان آمیزه‌ی زیرکانه‌ی کناره‌گیری و برون‌ریزی که ذهن کسی را که می‌خواهد بیان احساسات درون را به دست قلم بسپارد مشغول می‌دارد - و در مقابل، در سمت خوانندگان نیز آمیزه‌ای همان‌قدر زیرکانه از بی‌ملاحظگیِ نگاهی از سوراخ کلید و مصونیت خواندن در خلوت وجود دارد.

بی‌شک آن‌چه در این زمان رمان‌نویسان را از اندیشیدن درباره‌ی ساختگی‌بودن قراردادها بازداشته است، که این بهای تکاپوی آن‌ها در پی حقیقت‌مانندی است، همان یقین مشترک‌شان با فیلسوفان تجربه‌گرای زبان از لاک^۱ تا رید^۲ است، این یقین که زبان را می‌توان از هرگونه عنصر تصویری که

دو مکاتبه مشکلات این نوع ادبی را با افزایش دیدگاه‌ها تعدیل می‌کند. به‌سادگی می‌توان این آمیزه‌ی باریک‌بینانه‌ی مراسله‌ای را، که نگرش زنانه و مردانه، خویشتن‌داری و ترزیانی، کندی بسط‌وپرورش‌ها و ناگهانی‌بودن حوادث تبعی شدید را به‌تناوب ترسیم می‌کند، پیرنگ نامید. نویسنده، که هم از هنر خود آگاه و هم بدان مسلط است، توانسته است به‌خود ببالد که در کتابش هیچ اطنابی نبوده است که از موضوع نشئت نگرفته و بدان کمک نکرده باشد، که این خود به‌گونه‌ای صوری توصیف پیرنگ است.

۱. John Locke (۱۶۳۲-۱۷۰۴)، فیلسوف انگلیسی؛ او منکر فطرت است و منشأ و حدود

شناخت را ناشی از تجربه می‌داند. -م.

۲. Thomas Reid (۱۷۱۰-۱۷۹۶)، فیلسوف اسکاتلندی؛ او، در مقابل ایدئالیسم برکلی و

شکاکیت هیوم، به دریافت بی‌واسطه‌ی اشیاء بیرونی و به اعتبار عقل سلیم معتقد بود. -م.

صرفاً تزئینی به شمار می‌آید پالود و آن را به رسالت اولیه‌اش بازگرداند، همان که به اعتقاد لاک عبارت است از «انتقال شناخت چیزها» (to convey the knowledge of things). این اعتماد به عملکرد خود به خود استنادی زبان بنابه کاربست تحت‌اللفظی‌اش همان‌قدر اهمیت دارد که بخواهیم اندیشه‌ی مفهومی را به مبدائی بازگردانیم که در تجربه‌ی امر خاص برای آن متصور بودند. در حقیقت، این خواست بدون آن اعتماد ممکن نیست: درواقع، چنان‌چه نتوان زبان را به مرجعیت صرفی بازآورد که با ادبیت آن پیوند دارد، چگونه می‌شود تجربه‌ی امر خاص را از طریق زبان بیان کرد؟

این یک واقعیت است که برگشت به تجربه و به زبان ساده و مستقیم در عرصه‌ی ادبیات به آفرینش نوع تازه‌ای^۱ راه برده است که با قصد ایجاد دقیق‌ترین ارتباط ممکن میان اثر ادبی و واقعیتی که اثر آن را تقلید می‌کند تعریف می‌شود. فروکاستن محاکات به تقلید-گرفته‌برداری، به معنایی کاملاً بیگانه با بوطیقای ارسطو، به‌طور ضمنی در این طرح هست. بدین ترتیب، تعجبی ندارد که شبه‌حسب‌حال و فرمول مراسله‌ای هیچ‌یک حقیقتاً مسئله‌ای برای کاربران خود به‌وجود نیاورده باشند. حافظه به تحریف متهم نمی‌شود،

۱. از اتفاق نیست که رمان انگلیسی novel [این واژه به صورت صفت به معنای جدید و نو ظهور است] خوانده شده است. Watt و Mendilow بیانات حیرت‌انگیزی از دفر و ریچاردسن و فیلدینگ نقل می‌کنند که گواه بر ایمان آن‌ها به ابداع نوع ادبی^۱‌هاگفته‌ای به معنای واقعی کلمه است. به‌علاوه، واژه‌ی original [مربوط به منشأ]، که در قرون وسطا بر آن‌چه از آغاز وجود داشته است دلالت می‌کرد، به آن‌چه مشتق‌ناشده و مستقل و دست اول است اطلاق می‌شود، خلاصه به آن‌چه «novel or fresh in character or style» [نو و تازه به‌لحاظ خصوصیت یا سبک] است (یان وات).

داستان نقل شده باید نو باشد و شخصیت‌ها انسان‌هایی خاص در اوضاع و احوالی خاص. ربط‌دادن کار انتخاب اشخاصی از تبار نازل که پیش‌تر از آن یاد شد و ارسطو گفته بود که نه بهتر و نه بدتر از ما بلکه شبیه ما هستند، با این اعتماد به زبان ساده و مستقیم، عملی‌گرافه نیست. هم‌چنین باید رهاکردن پیرنگ‌های سنتی اقتباس‌شده از گنجینه‌ی اساطیر و تاریخ یا ادبیات پیشین، و ابداع شخصیت‌های فاقد گذشته‌ی افسانه‌ای و داستان‌های فاقد سنت پیشین را پیامدی بر خواست وفاداری به تجربه شمرد.