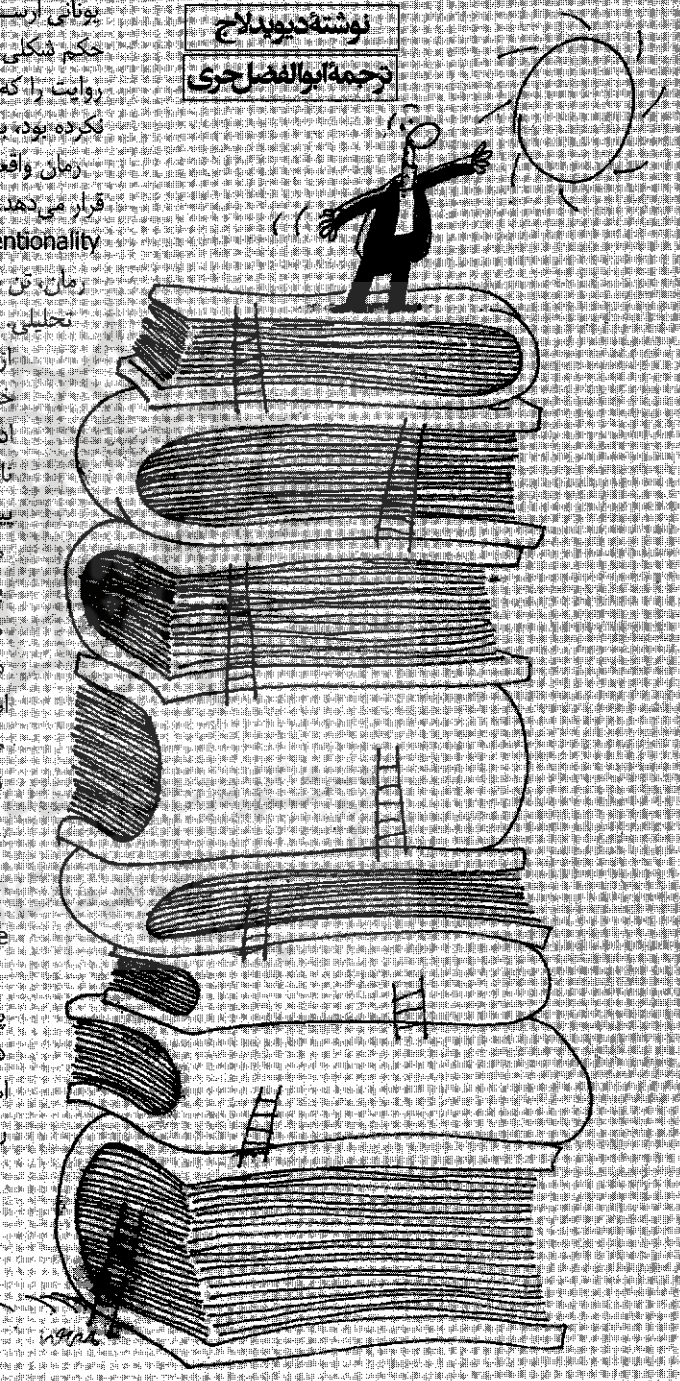
مقاله

درآمدی بر دستور زبان داستان

نوشته دیوید لاج
ترجمه ابوالفضل حری



مقدمه

انتساب پایه گذاری مطالعه نظام‌مند روایت به ارسطو دیگر امری پیش پا افتاده، و ذکر این نکته که تا قرن بیستم هیچ چیز ارزشمند دیگری به شالوده‌های ارسطویی اضافه نشده اندکی اغراق‌آمیز به نظر می‌آید.

در آن فاصله، نظریه روایت اساساً به سمت مجموعه‌ای قواعد تجویزی برای حماسه‌سرایی منتج از تحلیل موشکافانه نظام‌مند تراژدی یونانی ارسطو سوق (یا انحراف) یافت. سرانجام طلوع رمان در حکم شکلی متمایز و اساساً غالب ادبی، ضعف نظریه نئوکلاسیکی روایت را که مدت مدیدی اثری درخور توجه و رضایتبخش خلق نکرده بود، برملا کرد.

رمان واقعگرا مشکلات خاصی را سر راه هر نوع نقد فرمالیستی قرار می‌دهد، چرا که رمان واقعگرا آداب و رسوم قراردادی (Con-ventionality) خود را با پنهان می‌کند یا انکار. پس این گونه رمان، تن به نقدی سپرد که بیشتر تفسیری و ارزشی بود تا تحلیلی.

از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بر پایه تجربیات خودآگاهانه خود رمان‌نویسان چیزی شبیه بوطیقای ادبیات داستانی (poetics of fiction) نضج گرفت و ناقدان ادبی آن را تبیین کردند. تقریباً در همین زمان، پیشرفت در زبان‌شناسی، فولکلور، و مردم‌شناسی، دامنه مطالعه روایت را از محدودهٔ ادبیات داستانی مدرن فراتر برد و برای مدت زمان طولانی این تحقیقات در مسیر موازی و به ندرت نیز همگرا، دنبال شد. هرچند در دو دهه اخیر، سنت نقد فرمالیستی انگلیسی ـ امریکایی اساساً تجربه‌گرا و متن‌محور، که از منظر نظری تقریباً ضعیف و از دیدگاه تاویلی پربار است، رودرروی سنت نقد نظام‌مندتر، انتزاعی‌تر و از منظر نظری، دقیق‌تر و علمی‌تر ساختگرای اروپایی قرار گرفته است.

نتیجهٔ این رویارویی برای قلمرو نظریه روایت و بوطیقای ادبیات داستانی، «عیان دانش» (Explo-sion Knowledge) ناچیزی بوده است.

اینک پرسشهای این جستار را مطرح می‌کنم: آیا پیشرفت در نظریه و روش‌شناسی به معنای پیشرفت در قرائت متقدانه متون است؟ آیا ممکن و یا مفید است که کل مجموعه فرمالیسم و ساختارگرایی مدرن را در متنی واحد تاثیر دهیم؛ و اصلاً چه نفعی از این کار عایدمان می‌شود؟ آیا این امر با پرده‌برداری از زرفناها و ظرافتهای معنا که به هیچ طریقی دیگر فراچنگ نمی‌آیند، قرائتمان را از متن تعمیق می‌بخشند؟ و آیا در حل مشکلات تفسیری و ارائه قرائت صحیح از متن به کمکمان خواهند شتافت؟ یا این که با آکادمیک‌گرایی آسایش‌طلبانه و سرگردانی مرسوم می‌شود که همین

اطلاعـات را بدون آن که تعمیق یافته باشـند، کورکورانـه از یک دسته‌بندی به دسته‌بندی دیگر و از زبانی نامفهوم به زبان نامفهوم دیگری انتقال داد؟

تحلیل من از داسـتان کوتاه همینگوی (گربه در باران)،[2] پاسخی مثبت است به اولین مجموعه سؤالها؛ و پاسخی منفی است به دومین گروه پرسشـها، اما در مرحله نخست، پر بی‌راه نیست که به دامنه و تنوع نظریه‌ها، روش‌شناسـی‌ها و رویکردهای در دسترس منتقدان ادبیات داستانی اشاره‌ای کنیم. من این رویکردها را براساس رابطه‌ای که با ساختار روایت دارند، به سه گروه تقسیم می‌کنم:

۱. روایت‌شناسی و دستور زبان روایت
(Narratology and Naarrative Grammar)

۲. بوطیقای ادبیات داستانی
(Fiction poetics of)

۳. تحلیل ریطوریقایی
(Rhetorical Analysis)

۱. روایت‌شناسی و دستور زبان روایت

روایت‌شناسـی و دسـتور زبان روایت، یعنی تلاش برای کشف زبان (langue) روایت، یا کشـف نظام پنهـان قواعد و امکاناتی که گفتار[3] (parole) روایی (متن) را فهم‌پذیر می‌کند. این تلاش سـوای آثار بحث برانگیزی چون کالبدشـکافی نقـد[4] (۱۹۵۷) اثر نورتروپ فرای و احسـاس یک پایـان (۱۹۶۶) اثر فرانک کرمد، اغلـب به طرزی چشـمگیر زیر نفـوذ صاحبنظران اروپایـی چون ولادیمیـر پراپ[5]، کلود برمون[6]، آلژیـرداس ژولین گریماس[7]، کلود لوی استروس[8]، تزوتان تودرف[9] و رولان بارت[10] بوده است.

در این سـنت پژوهشی، نگره‌های خویشـکاری یا کارکرد ویژه (function) و نیـز گشـتار (transformation) اهمیت فراوان دارنـد. برای نمونه در نظریهٔ گریماس، کل روایت اساسـاً شـامل انتقال یک ابژه یا ارزش از یک کنشـگر به کنشـگر دیگر اسـت. هر کنشـگر، در داسـتان، کارکردی معین دارد که ممکن است به فاعـل و مفعـول (subject & object) یا فرسـتنده یا گیرنده، و یاری‌دهنده یا بازدارنده (دشـمن) تقسیم شود و اعمالی شامل یکی از دسته‌بندی‌های زیر انجام دهد:

اجرایی (امتحان، جنگیدن و...)
قراردادی/ هدفمند/ پیمانی (عقد قرارداد و برهم زدن آن)
انفعالی / متمایز کننده (خروج و برگشتها).

این کارکردها را نمی‌توان به سـادگی از رو سـاخت متن روایت بازشناخت. برای مثال، ممکن است اشخاص متعدد نقش یک کنشگر را ایفا کنند و یا ممکن است یک شخصیت، کارکردهای دو کنشگر را با هم انجام دهد. از نظر معناشناختی، همه مفاهیم در ارتباطی تقابلی بـا متضاد خود (برای نمونه: مـرگ / زندگی) و یا منفی آنها (زندگی / نازندگی) معنا پیدا می‌کنند و یک الگوی بنیادی نشـانه شـناختی A:B:: - A: -B (بـرای مثال مرگ: زندگی:: نازندگی: نامرگ) پدید می‌آورند. به گونه‌ای که کل روایت شامل تبدیل چهار واژه همسان / متناظر به کنشگرها و کنش‌ها می‌شود[11].

اغلب می‌گویند که رهیافت روایتشناسـی و دسـتور زبان روایت، زمانـی مفید معنا می‌افتد که در روایتهای سـنتی، قالبی و شـفاهی اعمال شود تا در روایتهای ادبی فاضلانه. هواداران روایتشناسی، خود به کرات یادآوری می‌کنند که هدفشـان نه شرح متون، بلکه کشف نظامی است که متون روایی را می‌آفریند و به خوانندگان خبره در فهم متون یاری می‌رسانند. روایتشناسی عوامل دخیل در قرائت روایت را، که خود بسیار حایز اهمیت‌اند اما از جهتی به قدری آشکارند که گاه دیده نمی‌شوند، به معاینهٔ دقیق ناقد ادبی درمی‌آورد.

رولان بارت به طرزی کارآمد، این نگره مشـتق از روایتشناسی سـاختگرا را که در آن روایت به توالی‌هایی تقسـیم می‌شود که به روی شخصیتها و نیز خوانندگان امکاناتی را می‌گشاید و یا امکاناتی را فرومی‌بندد، در تحلیل داستانهای ادبی به کار می‌گیرد. مزیت این گشایشـها و بستارها می‌تواند یا پسنگر باشد (یعنی برای معماهای مطرح شـده در اوایل متـن راه‌حلی ارائه دهد (رمـزگان تاویلی) و یا پیشـنگر (یعنی خوانندگان را از این که بعد چـه اتفاقی می‌افتد، شگفت‌زده می‌کند (رمزگان روایی)).

بنابراین، کنجکاوی و تعلیق، دو حالت اساسـی ملهم از روایت‌اند که در شـکلی بسیار ناب ـ همان گونه که تزوتان تودرف هم گفته است ـ به ترتیب در داستان کارآگاهی کلاسیک و داستان ترسناک، تجسـم یافته اسـت. همان‌طور که کرمد در کتاب **احساس یک پایان** خاطر نشـان کرده اسـت، آن گاه که امکانی که انتظار آن نمی‌رود ـ هر چند محتمل و آموزنده ـ به پایان می‌آید، داسـتان با هرگونه پیچیدگی و مهارت واجد خصیصه‌ای می‌شـود که ارسـطو آن را تحـول ناگهانـی (peripeteia) یا بازگشـت (reversal) می‌نامد. این بازگشت، بخصوص آنگاه که مخاطب آن را پیش‌بینی می‌کند، تأثیر کنایی بر جای می‌گذارد.

اعمال رهیافت روایتشناسـی و دسـتور زبان روایت بـه ادبیات داسـتانی واقعگرا، دو مشکل در پی می‌آورد. اگر خواننده متن را به کوچکترین واحدهای اطلاعاتی‌اش تقسـیم کنـد، چگونه می‌تواند واحدهای کارکردی سطح بنیادین روایت را شناسایی کند؛ و با اکثر واحدهایی که کارکردی نیستند، چه باید بکند؟

رولان بارت در کتاب درآمدی بر بررسـی سـاختاری روایتها که اکثر مثالهای آن نیز از انگشـت طلایی (۱۹۴۶) اثر ایان فلمینگ (Fleming Ian) ، نقل شـده است، واحدهای روایی را به دو گروه واحدهای هسته‌ای و کاتالیزوری تقسیم می‌کند. واحدهای هسته‌ای، راه را بر گسترش سپسین روایت هموار می‌کنند؛ و تا داستان تغییر نکند، این واحدها حذف ناشـدنی‌اند. واحدهـای کاتالیزوری، صرفاً واحدهایی متوالی‌اند که واحدهای هسـته‌ای را گسترش می‌دهند و یـا فضای بین آنها را پر می‌کننـد. واحدهای کاتالیزوری، به جز در روایـت واقعگرا ـ که تا معنا و نتیجه تغییر نکند حذف ناشـدنی‌اند ـ بـدون تغییر روایت، حذف‌شـدنی‌اند. چرا که نه تنها بخشـهای همسـطح، بلکه برخی مفاهیـم کلی‌تر چون ترکیب روانشـناختی شـخصیتها یا جوّ داسـتانی را به هـم پیوند می‌زنند، کـه در حکم نمایه‌هـا و یا ـ اگر صرفا واقعی باشـند ـ در حکم اطلاع‌دهندگان

ایفای نقش می‌کنند[۱۲].

جاناتان کالر پیشنهاد کرده است که توانایی شهودی خواننده در تمییز بین واحدهای هسته‌ای و کاتالیزوری، و طبقه‌بندی واحدها به ترتیب اهمیت، جلوه‌ای کلی از توانش خواننده است؛ و این حقیقت اثبات می‌شود که خوانندگان مختلف، پیرنگ یک داستان را یکسان خلاصه می‌کنند.

شناسایی شهودی یا طبقه‌بندی واحدهای هسته‌ای را رغبت خوانندگانی تعیین می‌کند که می‌خواهند به خلاصه‌ای نهایی از داستان دست یابند، که در آن، پیرنگ به شکلی رضایتبخش، حکم یک کلیت را دارد. در یک کلام، نه انسجام ساختاری روایتها از معنای روایتها جداشدنی است و نه قرائت روایتها از شکل‌گیری فرضیه‌هایی درباره معنای کلی آنها.

۲. بوطیقای ادبیات داستانی

من تمام اقدامات صورت گرفته در توصیف و دسته‌بندی شگردهای بازنمایی ادبیات داستانی را زیر این عنوان کلی قرار داده‌ام. در دورهٔ مدرن، بزرگ‌ترین پیشرفت در این زمینه بی‌شک در تمایزی بود که فرمالیستهای روسی بین طرح اولیه (فابیولا) و طرح روایت شده (سوژه) قائل شدند. از یک سو طرح اولیه، داستانی است در طبیعی‌ترین، عینی‌ترین و گاهشمارانه‌ترین حالت ممکن (یعنی داستانی که به نظر می‌آید در زمان و مکان واقعی رخ می‌دهد، و استمرار بی‌وقفه‌ای است از رخدادهای بی‌شمار همجوار) و از سوی دیگر، سوژه، متنی است بالفعل، که طرح اولیه را با همه فواصل اجتناب‌ناپذیر (اما انگیزه‌مندش)، حذفها، تاکیدات و تحریفات به نمایش درمی‌آورد.

بررسی این مباحث طولانی در اروپا، که نقطهٔ اوج آن کتاب **کلام روایی** (۱۹۷۲) اثر ژرار ژنت است، دو زمینهٔ عمده را مطرح کرد، که در آنها سوژه و فابیولا را حک و اصلاح کرد: یکی از این زمینه‌ها **زمان** و دیگری آن چیزی است که کلا نقد انگلیسی ـ امریکایی آن را **زاویه دید** یا **دیدگاه** می‌نامد. هرچند در اینجا هم ژنت به درستی بین چشم‌انداز (کسی که کنش را می‌بیند) و صدا (کسی که روایت را می‌گوید) تمایز قائل شده است. همچنین ژنت، به گونه‌ای مدلل، بین سه مقوله مختلف در سامانمندی زمانی (یا بی‌سازمانی) فابیولا و سوژه فرق می‌گذارد: نظم (order)، تداوم (duration) و بسامد (frequency).

اولین فرق منوط به ارتباط بین نظم رخدادها در فابیولاست، که همیشه با توالی زمانی همراه است، و نظم رخدادها در سوژه؛ که البته، بی‌نیاز از توالی زمانی است.

دومین مقوله، به رابطهٔ بین تداوم عرفی رخدادها در طرح و مدت زمان روایت رخدادها (وبنابراین، مدت قرائت روایت) در داستان اشاره می‌کند. که ممکن است طولانی‌تر، کوتاه‌تر و یا تقریبا برابر باشند.

سومین مقوله به تعداد دفعات تکرار رخداد فابیولا و نیز تعداد دفعات روایت رخداد در داستان می‌پردازد. در این صورت، چهار امکان ایجاد می‌شود: یک بار گفتن آنچه یک بار اتفاق افتاده، چند بار گفتن آنچه یک بار اتفاق افتاده، و یک بار گفتن آنچه چند بار اتفاق افتاده است.

در این مقطع، نحوه انتخاب هنرمند روایی، از جهتی، مقدم بر یا عمیق‌تر از گزینه‌های سبک شناختی وی در تحریر روساخت متن است. گرچه نوع انتخاب، دست روایت‌پرداز را درباره آنچه می‌تواند در روساخت انجام دهد، می‌بندد.

شمار انبوه نظریه‌های نقادانه انگلیسی ـ امریکایی درباره رمان، از هنر داستان‌نویسی (۱۹۲۱) اثر پرسی لوبک گرفته تا کتاب ریطوریقای ادبیات داستانی (۱۹۶۱) اثر واین بوث، آشکارا، و اگر نه آگاهانه، براساس همین تمایز میان فابیولا و طریقهٔ گفتن آن، بنا شده است. از پیوند دو سنت انتقادی نقد انگلیسی و امریکایی، رهیافتی جذاب و درخور توجه به وجود آمده است، که ضمن تحلیل و طبقه‌بندی صناعات رمان‌نویسی، عناصری چون زمان دستوری، شخص و نقل قول مستقیم و نامستقیم را نیز در روایت داستانی بررسی می‌کند.

اینک ـ به نظر من ـ در این وضعیت، ما میان بینش ردگان‌شناسی (taxonomy) واقعا جامع و کامل شکل داستانی قرار گرفته‌ایم. دو کتاب اخیری که در این زمینه ارزش ویژه‌ای دارند، یکی کتاب سیمور چتمن با نام سبک و متن: ساختار روایت در ادبیات داستانی و فیلم (۱۹۷۸) است و دیگری کتاب دوریت کوهن با نام افکار شفاف: ابعاد روایت برای ارائه ذهنیت در ادبیات داستانی (۱۹۷۸).

۳. تحلیل ریطوریقایی

منظور من از این عنوان که نشان می‌دهد چگونه عامل زبان‌شناختی یک داستان معنا و تاثیر داستان را رقم می‌زند، تحلیل روساخت متون روایی است. این تحلیل، نوعی نقادی است، که به سبب صناعات قرائت تنگاتنگ ملهم از نقد نوین، سنت نقد انگلیسی ـ امریکایی در آن نسبتا کارآمد و مؤثر است.

مقالات مارک شرر با عناوین «صناعت، ابزار کشف» (۱۹۴۸) و «ادبیات داستانی و ماتریس مقایسه‌ای» (۱۹۴۹) در این رهیافت، از نوشته‌های کلاسیک محسوب می‌شوند. سبک‌شناسی برآمده از فقه اللغه زبانهای لاتینی، که اسپیتزر و آئرباخ از سرآمدان آن بودند نیز، به این مقوله متعلق است.

هنگامی که اولین کتابم یعنی **زبان ادبیات داستانی** را می‌نوشتم، تحلیل ریطوریقایی در ارائه نقدی فرمالیستی از رمان واقعگرا، بهترین رهیافت محسوب می‌شد.

هدف ضمنی تحلیل ریطوریقایی این بود که آنچه در ادبیات داستانی واقعگرا، جزء اضافی یا اتفاقی به حساب می‌آمد، در واقع جزئی کارکردگرا بود که به الگویی از بن مایه‌ها، اهمیت مضمونی و احساس می‌بخشید. بنابراین، بخش اعظم تحلیل ریطوریقایی، به جستجوی نمادگرایی و کلید واژگان در بستر کلامی رمانها اختصاص یافت. هرچند تعداد اندکی از ناقدین نقد نوین، با آثار رومن یاکوبسن آشنا بودند، با این حال وی برای تعریف مشهور خود از ادبیت (literariness) یا کارکرد شعری زبان، که «اصل معادل بودن واژگان را از محور انتخاب به محور ترکیب فرا می‌افکند»،

تبیینی نظری ارائه کرد.

آنچه ناقدین نقد نوین تفوق حجم بر زمان می‌نامند، دقیقا الگوی معادلات جانشینی‌ای بود که در روایت همنشین مستتر بود. علاوه بر این، همان گونه که من خود نیز در کتابم به نام **وجوه نوشتار مدرن** خاطر نشان کرده‌ام، یاکوبسن در تمایز میان استعاره (met-aphor) و مجاز مرسل (metonymy) نشان می‌دهد که چگونه رمان واقع‌گرا، بدون مغشوش کردن توهم زندگی در رمان، الگوی معادلات را برقرار می‌کند.

هدف ضمنی تحلیل ریطوریقایی این بود که آنچه در ادبیات داستانی واقعگرا جزء اضافی یا اتفاقی به حساب می‌آمد، در واقع جزئی کارکردگرا بود که به الگویی از بن مایه‌ها، اهمیت مضمونی و احساس می‌بخشید. بنابراین، بخش اعظم تحلیل ریطوریقایی، به جستجوی نمادگرایی و کلیدواژگان در بستر کلامی رمانها اختصاص یافت.

استعاره و مجاز مرسل (یا مجاز جزء کل) هر دو صنایع هم ارزی هستند، اما به طرق متفاوت ایجاد می‌شوند. استعاره بر اساس شباهت بین چیزهای به ظاهر متفاوت، و مجاز مرسل براساس مجاورت یا تداعی بین جزء و کل، علت و معلول، شیء و صفت و غیره به وجود می‌آید. بنابراین، اگر من این جمله را که «کشتی‌ها دریا را درمی‌نوردند» به جملهٔ «خیش‌ها عمق را شخم می‌زنند» تغییر دهم، شخم زدن به علت شباهت بین حرکت خیش در زمین و حرکت کشتی در دریا، هم ارز دریانوردی است. خیش پره به سبب آن‌که جزئی از کشتی است (مجاز جزء و کل) معادل کشتی است، و «عمق» به دلیل آن‌که صفت دریاست (مجاز) همسنگ با دریا قرار گرفته است.

در حقیقت، مجاز، ادغام نامنطقی (و بنابراین برجسته و ریطوریقایی) ماحصل حذف گشتارهای جملات هسته‌ای است. (خیشهای کشتیها، نه در کشتیها، بلکه در خیشها ادغام شده، و دریای عمیق، نه در دریا، که در عمیق ادغام گشته است.) بنابراین مجاز با محور ترکیبی زبان و استعاره با محور انتخابی زبان سروکار دارند، و هر دو مبین دو شیوه‌ای هستند که هرکدام یا به دلیل شباهت و یا به دلیل همجواری دو موضوع با یکدیگر، یک موضوع را به موضوع دیگر پیوند می‌دهند. بنابراین، تمایز یاکوبسن، به تحلیلگر این اجازه را می‌دهد که آزادانه در ژرفساخت و روساخت، رفت و آمد کند.

ادبیات داستانی واقعگرا، غالبا مجازی است؛ یعنی کنشهایی را به هم پیوند می‌زند که در زمان و مکان با هم همجوارند و با علت و معلول به هم پیوند خورده‌اند. اما چون ادبیات داستانی کاملا توصیفی به حساب نمی‌آید، سوژهٔ روایی نیز همیشه در ارتباطی مجازی (یا مجاز جزء و کلی) با فابیولا قرار دارد. متن روایی به ناچار جزئیات معینی را برمی‌گزیند و دیگر موارد را یا نادیده می‌گیرد و یا حذف می‌کند. بنابراین، جزئیات انتخابی، با همین انتخاب شدن برجسته می‌شوند. در متن روایی، تکرار و بینا رابطهٔ جزئیات با یکدیگر، از نظر زیبایی‌شناختی اهمیت می‌یابد. (یعنی آنچه مکمتب پراگ برجسته نمایی نظام‌مند درونی می‌نامد.) به علاوه، این جزئیات با ایجاد الگوی فشرده‌تر معادلات، بویژه ـ و اگر نه قاطعانه ـ آنگاه که زبانی بدیعی نیز آن را توصیف می‌کند، ممکن است با استفاده از صنایع کلامی مجاز یا استعاره، مفاهیم ضمنی را نیز در پی بیاورند. در نقد انگلیسی ـ امریکایی، این عمل را معمولا (و تقریبا با مسامحه) نمادگرایی می‌خوانند. بارت آن را مفهوم ضمنی (connotation) می‌نامد؛ یعنی فرایندی که در آن یک مدلول در حکم یک دال مدلول تقریبا بی نام دیگر ایفای نقش می‌کند.

تمایز یا کوبسن به ما این امکان را می‌دهد که چهار راهکار مختلف مؤثر در متون ادبی را بازشناسیم. بخصوص آن که دو تا از این چهار راهکار، ویژگی رمان واقعگرا نیز به شمار می‌آیند.

الف. مدلول مجازی یک، مجازاً مدلول دو را به ذهن متبادر می‌کند. آتش اجاق در **جین ایر** [اثر شارلوت برونته]، جزء به دقت انتخاب شده‌ای از اشیای درون خانه را توصیف می‌کند، که مبین «اتاق نشیمن» و نیز نماد راحتی عاطفه، امنیت و غیره‌اند، و معلول را تداعی می‌کنند.

ب. مدلول مجازی یک، به طور استعاری، مدلول دو را تداعی می‌کند. مثال: گل و مه در آغاز رمان **خانه قانون زده** [اثر دیکنز] به سبب شباهت بین معلولهای عناصر آب و هوایی، و قانون، مبین هوای نامساعد و نماد اغتشاش و بی‌ارزشی خوبی و عدالت از سوی قانون است.

پ. مدلول استعاری یک، مجازاً مدلول دو را تداعی می‌کند. برای مثال، توصیف شب در منطقه للارجیب رمان Under Milk Wood، از دایلان تامس، به مانند انجیل سیاه، نماد فرهنگ مذهبی نمازخانه رفتن پروتستانهای جامعه است، که در آن، جزء یا صفت نماینده کل است.

ت. مدلول استعاری یک، به طور استعاری، مدلول دو را تداعی می‌کند. برای مثال، در خطوط آغازین شعر بیتز: **تولدی دیگر.**

چرخ زنان و پران در دورانی گسترنده.
باز، ندای بازدار را نمی‌تواند شنید.

استعاره دوران، حرکت چرخشی باز را دربرگرفته که همچنین نماد حرکت چرخه‌ای تاریخ نیز هست.

ادبیات داستانی واقعگرا، اصلا بر نمادگرایی دو راهکار الف و ب متکی است؛ یعنی دو راهکاری که در آن دو مدلول اولیه براساس اصل مجازی مجاورت حجمی یا زمانی با آنچه قبلا آمده، در کلام مطرح می‌شوند.*

* این مقاله ترجمه فصلی است از این کتاب:
Lodge. David; Working with structuralism; Rutledge ;۱۹۹۱.

پانوشت‌ها:

۱. روایت یکی از اشکال چهارگانه نوشتار است. (سه نوع دیگر عبارت‌اند از بحث، توصیف و تفسیر کردن.) دو شکل عمده روایت، گفتن و نشان دادن است. براساس تقسیم‌بندی ادبیات داستانی میخاییل باختین، با سه دوره کلاسیک، نو و پسانو، دو شکل

کلی روایت به وجود می‌آیند: نقل واقعیت و محاکات. از نظر باختین سه گونهٔ کلام ادبی بدین قرارند:

الف. گفتار مستقیم نویسنده، که در واقع همان نقل واقعیت است.

ب. گفتار بازنموده شده که شامل محاکات می‌شود.

ج. گفتار دو وجهی؛ که خود شامل انواع گوناگون تقلید هزل‌آلود، سبک‌پردازی، اسکاز (طنین) یا شکل محاوره‌ای روایت و مکالمه است. (ازفرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، بهرام مقدادی.)

نظر مایکل جی. تولان در کتاب درآمدی نقادانه، زبان شناختی بر روایت (فارابی، ش ۸۳، از همین قلم) این است:

برای تعریف روایت، برخی از ویژگیهای شاخص آن را بر می‌شمریم:

۱) میزان ساخته و پرداختگی مصنوعی یا ساختار یافتگی؛ که معمولاً در گفتگوی فی‌البداهه وجود ندارد. روایت ساخته و پرداخته می‌شود و معمولا توالی، تأکید و سرعت آن از پیش طرح‌ریزی می‌شود (حتی در روایت شفاهی که گاهی از پیش تمرین شده؛ یعنی قبلاً اجرا شده است.) ولی مثلاً درباره توصیف ظریف اشیا، نیایشها، و مقاله‌های تحقیقی نیز چنین سخنی رواست.

۲) میزان از پیش ساخته و پرداختگی. به دیگر سخن، اغلب به نظر می‌آید که برخی اجزای روایتها را قبلاً دیده یا شنیده‌ایم یا فکر میکنیم آنها را دیده یا شنیده‌ایم (این اجزای تکرار شونده بیشتر از آن اجزای تکرارشونده‌ای است که آنها را کلمه می‌نامیم.) فلان قهرمان زن و قهرمان قهرمان مرد تا حد زیادی مثل هم‌اند و ظاهراً قهرمانان مرد و زن داستانهای عالی‌تر، مثل رمانهای انگلیسی سده نوزدهم، نیز تا اندازه‌ای همین خصوصیت را دارند.

۳) به نظر می‌آید بیشتر روایتها خط سیر دارند؛ یعنی معمولاً به سمت و سویی می‌روند و انتظار می‌رود که به سمت و سویی بروند و نوعی پیشرفت تدریجی یا حتی گره‌گشایی یا نتیجه‌گیری فراهم آرند. انتظار این است که روایت ـ همان گونه که ارسطو در کتاب بوطیقا آورده ـ آغاز و میانه و پایان داشته باشد.

۴) روایت باید گوینده داشته باشد و این گوینده فارغ از این که چقدر در پس‌زمینه یا دور دست یا نامریی است، همواره حائز اهمیت است. از این نظر روایت هرچند ویژگیهای خاص دارد، نوعی تعامل زبانی است و مانند دیگر تعاملات زبانی به گوینده و شنونده نیاز دارد.

۵) روایت از آن ویژگی زبانی که آن را جابه جایی می‌نامند استفاده فراوان می‌برد (جابه جایی یعنی توانایی زبان انسان برای اشاره به رخدادها یا اشیایی که از نظر زمانی یا مکانی از تیررس گوینده یا مخاطب دورند). از این دید، روایت با مواردی مانند تفسیر یا توصیف در تضاد کامل قرار دارد.

۶) به طرزی بحث برانگیز، برای آن که یک گفتمان را روایت در شمار آوریم، از نظر زمانی و مکانی می‌بایست به نوعی شاهد دوری یا عدم حضور باشیم. بنابراین، زمانی که از طریق رادیوی ماشین به تفسیری درباره مسابقه فوتبال در حال بازی گوش می‌دهیم، این تفسیر به لحاظ جابه‌جایی مکانی وضعیتی شبیه روایت پیدا می‌کند (حال اگر در ورزشگاه حاضر باشیم و از نزدیک شاهد مسابقه و در عین حال گوش دادن به تفسیرهای زنده رادیویی به گونه‌ای که جای بحث دارد، روایت محسوب نمی‌شوند. روایت، مستلزم یادآوری رخدادهایی است که نه فقط از نظر مکانی بلکه ـ مهم‌تر از آن ـ از نظر زمانی از دسترس گوینده و مخاطبانش دور است. در این خصوص رفتار انسان با حرکات زنبور عسل قیاس‌شدنی است. رقص زنبود عسل و شیوه دم جنباندنش بر جابه‌جایی مکان غلبه می‌یابد و فاصله مکانی شهد تا کندو را به دیگر زنبورها می‌فهماند، ولی نمی‌تواند به جابه جایی زمانی اشاره کند. بنابراین، حرکات زنبور عسل به معنایی که ما مستفاد می‌کنیم روایت به شمار نمی‌آید بلکه صرفاً نوعی مشاهده بازتابی است.

احتمالاً نخستین گام در ارائه تعریفی حداقل گرا از روایت چنین است: «توالی از پیش انگاشته شده رخدادهایی که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند.»

این تعریف، روایت را توالی رخدادها معرفی می‌کند. ولی خود رخداد واژه واقعاً پیچیده‌ای است و بر این فرض استوار است که وضعیت یا مجموعه‌ای از موقعیتهای شناخته شده وجود دارد و آنگاه چیزی رخ می‌دهد که در آن وضعیت یا مجموعه موقعیتهای شناخته شده را تغییر می‌دهد. نیز، «تأکید من بر ارتباط غیرتصادفی» به آن معناست که کلاژی از رخدادهای توصیف شده، حتی اگر به طور متوالی ارائه شوند، روایت به شمار نمی‌آیند. برای نمونه، اگر هر یک از ما درباره چیزی یا امری پاراگرافی بنویسیم و آنگاه این پاراگرافها را به هم بچسبانیم، روایت به دست نمی‌آید مگر آن که میان پاراگرافها ارتباطی غیرتصادفی را مشخص کنیم. و منظور از ارتباط غیرتصادفی نوعی ارتباط یافتگی است که انگیزه‌مند و حائز اهمیت به حساب می‌آید. این محدوده جذاب گذار از توصیف متوالی به توصیف نتیجه‌مند، یکی از قواعد بازی و تفریحی است که در آن افراد دوریک میز، به نوبت، سطری از یک داستان را می‌نویسند، و شرکت‌کنندگان دیگر، دور از چشم هم، سطور دیگر داستان را تکمیل می‌کنند.

۲. این تحلیل که قسمت اول مقاله لاج را دربرگرفته، قبلا با ترجمه احمد ابومحبوب در مجله بوطیقای نو به چاپ رسیده است، بنابراین من پس از ترجمه سه رویکردی که لاج در سطور بعدی به آن اشاره می‌کند، قسمت دوم مقاله را ترجمه خواهم کرد.

۳. از نظر سوسور، زبان‌شناسی سوئیسی، بین زبان و گفتار، و لانگ و پارول فرق هست.

زبان، نظامی انتزاعی است که یک گروه اجتماعی آن را پذیرفته‌اند و گفتار تجلی آن نظام است. اشارات تغییرات چهره، حرکات دست و چشم و نوشتار از دیگر تجلیات زبانی‌اند. پس زبان یک مفهوم بسیار کلی است که همه نظامهای معنایی را دربرمی‌گیرد، اما گفتار بسیار جزیی‌تر است و فقط ویژگیهای زبان خاص را دربرمی‌گیرد. (از: فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، بهرام مقدادی.)

۴. این کتاب با ترجمه صالح حسینی و زیر عنوان «تحلیل نقد» به بازار آمده است.

۵. ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵ – ۱۹۷۰) مردمشناس و فولکلورشناس مشهور روس که تحقیقات گسترده‌ای را در باب قصه‌های پریان صورت داده که در کتابی به نام ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸) (ترجمه فارسی از فریدون بدره‌ای، توس، ۱۳۶۸) گرد آمده‌اند.

۶. برمون (متولد ۱۹۲۹)ساختگرای فرانسوی در کتاب منطق داستان کوشید تا به یاری منطق، قاعده‌ای همگانی در مورد روایت داستانی بیابد. اساس کار وی بر آثار پراپ استوار بود. به نظر برمون، روایت سه پایه دارد: ۱. موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود. ۲. امکان دگرگونی الف پدید می‌آید. ۳. الف دگرگون یا نفی می‌شود.

مرحله دوم مرحله گذر است. برمون توالی پی رفت را عنصر اصلی روایی می‌داند. طرح برمون از ساختار روایت چنین است: رخدادها یا به فعل در می‌آیند یا نه. اگر به فعل درآیند، دو حالت دارد: یا کامل می‌شود یا نه. پس نقطه آغاز نه به کنش، بل به رخداد تعلق دارد. (برای مطالعه بیشتر ن.ک به: بابک احمدی؛ ساختار و تاویل متن؛ صص ۱۶۶ ـ ۱۷۱.)

۷. گریماس (متولد ۱۹۱۷ در لیتوانی) به سال ۱۹۴۹ از سوربن دکترای ادبیات گرفت. او پس از انتشار **معناشناسی ساختاری** (۱۹۶۶) و **درباره معنا** (۱۹۷۰) به عنوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شهرت یافت. (ن.ک: احمدی، همان، ج ۱.)

۸. نوی استروس (متولد ۱۹۰۸) یکی از بزرگترین انسان‌شناسان سده حاضر است. مهم‌ترین مقاله‌های او در دو مجلد تحت عنوان انسان‌شناسی ساختگرا گرد آمده‌اند. (ن ک: احمدی، همانجا.)

۹. تودرف (متولد ۱۹۳۹ صوفیه و بلغارستان) در سال ۱۹۶۲ به فرانسه مهاجرت کرد. وی یکی از صاحبنظران طراز اول نقد ادبی و نظریه ادبیات است. او در معرفی تجربه وتجزیه و تحلیل نظریات شکل‌گرایان روس سهم عمده‌ای به عهده دارد و خود نیز یکی از متفکران برجسته ساختگراست. (ن. ک: احمدی، همانجا ؛ و نیز: احمد اخوت، دستور زبان داستان، ص ۲۵۳.)

۱۰. بارت (۱۹۱۵ – ۱۹۸۰) ساختگرای فرانسوی و نویسنده آثاری چند، از جمله **S/Z**، **درجه صفر نوشتار**، **نظام رسم پوشاک** و...

۱۱. گره ماس دو سیم (semes) متضاد (سیم کوچک‌ترین واحد معنایی است) را در برابر هم قرار می‌دهد. متناقضها (contradictories) و متضادها (contraries) وقتی که سیم (یا ـ در منطق ـ یک قضیهٔ) دیگری را نفی می‌کند. به طوری که هر دو نمی‌توانند هم درست باشند هم غلط، آن دو در تضاد با هم قرار دارند (A در مقابل نا A). این متناقضها تمام و کمال انحصاری و جامع‌اند (برای مثال، سفید در مقابل ناسفید). از دیگر سو، متضادها تمام و کمال انحصاری اما جامع و همه‌گیر نیستند (برای مثال، سفید در تضاد با سیاه). متضادها نمی‌توانند درست باشند گرچه ممکن است هر دو غلط باشند (کوپی ۱۹۶۱ صفحات ۳ – ۱۴۲). گره ماس یا جانشینی (S) 1S 2S به معنای سیم) به جای B,A مربع معناشناختی زیر را ارائه می‌دهد.

برای نمونه، در زیر دنیای برنانوس رمان‌نویس فرانسوی، S, S «زندگی» و «مرگ» هستند و از این رو مربع شکل زیر را پیدا می‌کند.

همین مقادیر در متون مختلف شکلهای مختلف پیدا می‌کند. بنابراین، گره ماس همین تقابل زندگی / مرگ را در اثر موپاسان هم پیاده می‌کند (۱۹۷۶ ص ۱۴۱) (شلومیت ریمون کنان: بوطیقای ادبیات داستانی؛ [از همین مترجم؛ زیر چاپ]؛ فصل اول.)

۱۲. تولان؛ همان. رولان بارت در پژوهش مشهور خود با نام «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایتها» (۱۹۷۷؛ چاپ اول به فرانسه در ۱۹۶۶) به طرزی درخور بحث روشهای استقرایی در برابر روشهای استنتاجی (در زبان‌شناسی و مطالعه روایت) را مطرح و به رغم این که حرکت از مشاهدات خاص به سوی فرضیه‌های عام، به ناگزیر گذرا و موقتی است، از روشهای استنتاجی جانبداری می‌کند.

به زعم بارت، زبان‌شناسی به منزله الگویی بنیادین برای تحلیل روایت «منطقی به نظر می‌آید». ولی او خاطر نشان می‌کند که بررسی گفتمان به «زبان‌شناسی ثانویه»ای

نیاز دارد که از حد جمله فراتر برود. ولی بارت، دست کم تا جایی که به «نشانه بودن» ـ «پیام‌دار بودن» ـ مربوط می‌شود، میان جمله و گفتمان رابطه‌ای متجانس برقرار می‌سازد:

گفتمان، «جمله‌ای طولانی است... درست همان‌طور که جمله... «گفتمانی» کوتاه است.

(بارت،۱۹۷۷: ۸۳)

بارت در این مقاله که از نخستین نوشته‌های اوست به ویژه بر نیاز به سطوح مجزا و گوناگون تحلیل، و نیز بر نیاز به گونه‌شناسی پایگانی واحدهای روایت تأکید می‌کند. بارت برای ساختار روایت سه سطح عمده را پیشنهاد می‌کند:

۱)کارکردها (همان تعریف پراپ و برمون)

۲) کنشها (و منظورش اشاره به «شخصیتها» است، ولی – در زیر خواهیم دید که – گریماس آنها را کنشگران می‌نامد.)

۳) عمل روایت (برابر با آنچه ما گفتمان [discours / sjuzhet] نامیده‌ایم.

آنچه در پی می‌آید، عمدتاً در مورد سطح نخست، یعنی کارکرد است که روایت را به پیش می‌راند. کارکرد در اصل یعنی «بذری که در روایت کاشته می‌شود و عنصری را می‌رویاند که بعداً به بار می‌نشیند. خواه در همان سطح خواه در جایی دیگر در سطحی دیگر» (۱۹۷۷:۸۹). از این رو کارکرد، غایت‌شناختی است، و منظور آن است که با هدفهای دراز مدت (روشنفکرانه، اخلاقی و نیز کنشگرانه) روایت سروکار دارد. آنجا که فرض می‌گیریم روایت غایت‌شناختی است، در جستجوی چیزی هستیم که در سرتاسر روایت پراکنده است؛ چیزی که آن هدف را پشتیبانی و تاکید می‌کند. کارکرد، حتی بیش از آنکه منطق علت ـ معلولی مجانب یا موضعی باشد، مایه انسجام سرتاسری در روایت است.

بارت قائل به دو نوع کارکرد است: الف) کارکردهای ویژه (که می‌توان آنها را «کارکردهای پراپی» نامید)؛ ب) نمایه (indices)، یعنی کارکردهایی که خود یک واحد را تشکیل می‌دهند، و نه به یک کنش مکمل و نتیجه‌مند بلکه به مفهومی کمابیش نامعین اشاره دارند؛ مفهومی که با این حال برای معنای آن داستان ضروری است (بارت، ۱۹۷۷: ۹۲)

این نوع کارکردها، نمایه‌های حالات روان‌شناختی شخصیتها، مفاهیم «جو و فشا» و مانند آن را دربرمی‌گیرد. کارکردهای ویژه در سراسر داستان پراکنده‌اند، پشت سر هم می‌آیند، به تدریج کامل می‌شوند و در نتیجه از نوعی تصدیق همنشینی برخوردارند. در حالی که گفته می‌شود نمایه‌ها حالت پیوسته و جهت پایگانی دارند و راه ارتباط با سطحی بالاتر و کامل یعنی تصدیق جانشینی تحقق می‌یابند. بارت می‌گوید که در سطحی گسترده، روایتهای کاملاً کارکردی، مثل قصه‌های عامیانه در تقابل کامل با روایتهای کاملاً نمایه‌ای مثل رمانهای روان‌شناختی قرار دارد.

کارکردهای ویژه نیز به دو نوع تقسیم می‌شوند:

۱) کارکردهای اصلی یا مرکزی، یا به زغم چتمن، «هسته‌ها» (چتمن؛ ۱۹۶۹): اینها نقطه عطف‌های واقعی هر روایت‌اند، لحظات خطرند (لحظاتی که رخدادها می‌توانند «به هر سویی» بروند) ؛ این کارکردها پشت سر هم می‌آیند و دارای نتایج مهم‌اند.

۲) واسطه‌ها / کتالیزورها (که البته مناسب‌ترین واژه نیست): این کارکردها در فاصله میان کارکردهای اصلی در روایت قرار می‌گیرند و بارت آنها را پارازیتی و یک جانبه می‌نامد و مکانی امن و بی‌خطرند. برای نمونه، زنگ زدن تلفن یا رسیدن نامه می‌تواند در داستان کارکردی اصلی پیدا کند وپاسخ دادن به تلفن یا گشودن نامه می‌تواند نقطه عطفی را در داستان رقم بزند ولی کارهای دیگر – طفره رفتن و تأخیر در انجام آن عمل ـ جملگی نقش واسطه دارند.

نمایه‌ها نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱) نمایه‌های ویژه (دارای ارتباط ضمنی)

۲) اطلاع‌دهندگان (اطلاعات سطحی، گذرا و آگاهی‌دهنده)

نمایه‌ها وظیفه کشف اطلاعات را بر عهده دارند، خواننده از طریق آنها نکاتی را درباره شخصیت یا مکان یا حال و هوای داستان درمی یابد. نمایه‌های نوع دوم اطلاعات آماده را فراهم می‌آورند... جنبه کارکردی آنها ضعیف است.

(بارت؛۱۹۷۷؛۹۶)

سرانجام بارت خاطرنشان می‌کند که یک واحد می‌تواند همزمان عضو چند دسته باشد. برای نمونه، هم می‌تواند نمایه باشد و هم واسطه. نیز، بارت می‌گوید که گاهی کارکردهای اصلی (هسته‌ای) گروهی اساسی اند و سه گروه دیگر جلوه‌هایی از آنها به شمار می‌روند. کارکردهای اصلی، چارچوب لازم را فراهم می‌آورند، و سه گروه دیگر آن را پر می‌کنند.

نظر بارت این است که نه فقط «تقسیم‌بندی‌های عمده روایت» بلکه سامان‌بندی بخشهای کوچک‌تر، که به نظر او در توالی‌های منسجمی درهم می‌آمیزند، باید مورد بررسی توصیفی قرار گیرند:

توالی، پی رفت منطقی کارکردهای اصلی است که با روابطی منسجم و استوار به یکدیگر می‌پیوندند: هر توالی از جایی آغاز می‌شود که میان کنش و کارکرد پیشین مناسبتی منطقی وجود نداشته باشد و جایی پایان می‌گیرد که کنش با کارکرد بعدی بی‌ارتباط شود. (۱۹۷۷:۱۰)

برای نمونه، نوشیدن یک نوشیدنی به عنوان توالی‌ای بسته، شامل کارکردهای اصلی زیر است: سفارش دادن، گرفتن، نوشیدن و پرداخت وجه نوشیدنی (ولی آیا پرداخت وجه به اندازه سه کارکرد دیگر اجباری ولازم است؟) مشاهده توالی در این زنجیره رخدادهای گزارش شده و نامیدن آن به عنوان نوشیدن نوشیدنی (به جای مثلاً رفع عطش یا حضور در اجتماع) برای بارت نوع فعالیت تأویلی برون افکنانه است که خوانندگان همواره در حین پردازش روایت انجام می‌دهند. وی بعداً این فعالیت را زیر عنوان رمزگان نامگذاری (پرو آیروتیک) گنجانید (بارت، ۱۹۷۰). نامگذاری، عمل اصلی پردازش فکری است و بر این فرض استوار است که خواننده نمی‌تواند هر آنچه را که می‌خواند به خاطر بیاورد بلکه بسته به اهمیت رخدادها، گلچینی از روایت را به خاطر می‌آورد. و در عوض کل موضوع یا رشته‌های عمده را در روایت ثبت می‌کند یا حتی بر زبان می‌آورد. یعنی نوعی تلخیص و بازگزاری فزاینده و قابل بازنگری. ظاهراً بارت درخصوص فرضیه‌ها و نظریه‌پردازی نامگذاری توالی توجهی به مدارک و یافته‌های روانی – زبانی نکرده است ولی میان پیشنهادهایی که او در این مقاله ارائه داده و پژوهشهای تازه‌تر روانی – زبانی درباره روایت شباهتهای جالب توجهی دیده می‌شود.

نمودار بارت را می‌توان چنین ترسیم کرد:

کارکردها – کنشها (شخصیتها) – روایت (گفتمان)

علامتها

کارکردهای

ویژه

علامتهای ویژه

کارکردهای اصلی

کارکردهای واسطه

علامتهای اطلاع رسان

از جمله نمونه‌های انتقادی با ارزشی که کاربرد نظام پژوهشی بارت را درباره یک متن نشان می‌دهد، کتاب سیمور چتمن (۱۹۶۹) است. چتمن دستورالعمل بارت را درباره داستان اولین که من نیز در این فصل به تفصیل آن را از نظر خواهم گذراند، به کار برده است. چتمن فقط هشت کارکرد روایتی اصلی یا هسته‌ای را در این داستان برمی‌شمارد. در زیر، به این کارکردها اشاره کرده و توضیحات چتمن را در پرانتز قرار داده‌ام:

۱) اولین کنار پنجره نشسته بود و غروب را که به کوچه هجوم می‌آورد، تماشا می‌کرد. **(نشستن و تماشاکردن)**

۲) روزگاری آن جا دشتی بود که در آن بازی می‌کردند... **(یادآوری خاطرات)**

۳) حالا اولین هم می‌خواست خانه‌اش را ترک کند. **(بازگویی تصمیم به رفتن)**

۴) آیا عاقلانه بود؟ **(پرسش)**

۵) در میان جمعیت مواج در ایستگاه نورث وال ایستاد. **(آمادگی برای حرکت)**

۶) و در ورطه سردرگمی به درگاه خدا دعا کرد که راهنمائی‌اش کند و وظیفه‌اش را نشان دهد **(بلاتکلیفی به اضطراب تغییر می‌یابد)**

۷) احساس کرد فرانک دستش را گرفت. (اصرار فرانک برای رفتن با او)

۸) نه! نه! نه! **(سرپیچی)**

این ساختار بنیادین، مطمئناً داستانی را باز می‌گوید که ارتباط منطقی مراحل یا حرکتها در آن رعایت شده است. کارکردهای هسته‌ای مورد نظر چتمن، تمرکز داستان را بیشتر بر فعالیت ذهنی نشان می‌دهد تا بر تغییر فیزیکی؛ ساختار داستان اولین بیشتر حول محور تفکر، یادآوری خاطرات، اندیشیدن درباره کاری و آماده شدن برای انجام دادن آن می‌گردد تا حول محور خود کنشها. وانگهی، دلایل کافی نشان می‌دهند که نمایه‌ها و اطلاع رسان‌های شخصیت اولین و کارکردهای واسطه‌ای که پرداخت روایت را همراهی می‌کنند و خود عمدتاً با کارکردهای ویژه به پیش می‌روند همه به ارایه منسجم داستان یاری می‌رسانند. می‌توان گفت که حتی کوچک‌ترین جزئیات متن، نقشی بر عهده دارند. برای نمونه به دو واژه **مواج** و **ورطه سردرگمی** که در کارکردهای ۵ و ۶ بالا به کار رفته‌اند دقت کنید. این دو واژه علاوه بر این که در این دو جمله به کار رفته‌اند، حالت نمایه‌ای نیز دارند و با توجه به کل داستان، به ترتیب به بلاتکلیفی و تردید و آشفتگی اشاره دارند. بسیاری از خوانندگان این شبکه تفسیری را گسترده‌تر می‌سازند و در همان حال که کلیتی از ساختار بنیادین روایت دوبلینی‌ها را در ذهن شکل می‌دهند، نمایه‌ها و اطلاع‌رسان‌های رایج را از دل متن استخراج می‌کنند، از جمله نمایه‌هایی که بسیاری از داستان اولین استنباط می‌کنند، می‌توان به ویژگیهایی مانند وابستگی، تسلیم در برابر وظیفه و بیهودگی اشاره کرد.