پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رویدادها

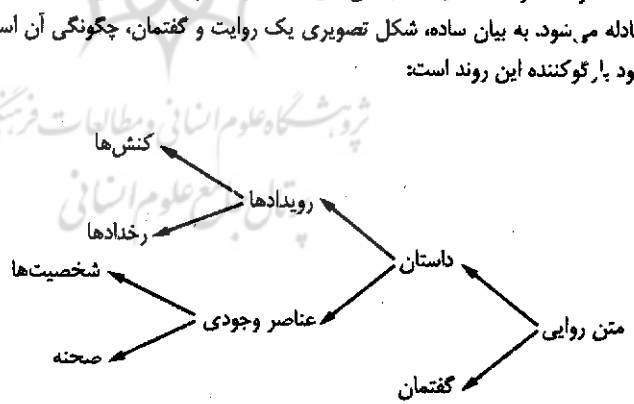
سیمور چتمن
برگردان: فاطمه نامی، راضیه سادات میرچندان

● 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 تخصیص این کتاب، در شماره های سوم،پنجم و ششم ماه *نامهٔ روایی هنر و اندیشه* به چاپ رسیده بود.

مبانی یک نظریه روایی:

اگر کتاب *فن شعر ارسطو* را یک معیار منطقی در نظر بگیریم، ممکن است همچون زبان‌شناسان، این پرسش را مطرح کنیم که اجزای تشکیل‌دهنده ضروری یک روایت کدامند؟ بنابر نظریه ساختارگرا هر نقل روایی، دو بخش دارد:

یک داستان، مضمون یا زنجیره رویدادها، کنش‌ها و رخدادها به علاوه آنکه ممکن است موجودات خوانده شوند شخصیت‌ها، بخش‌های صحنه زمینه و یک گفتمان که مضمون به وسیله آن مبادله می‌شود. به بیان ساده، شکل تصویری یک روایت و گفتمان، چگونگی آن است. نمودار زیر خود بازگوکننده این روند است:



این تقسیم‌بندی، از زمان نوشتن کتاب *بوطیقا* به رسمیت شناخته شد. برای ارسطو، تقلید کنش‌ها در جهان واقعی، همچون شکل‌دهنده یک استدلال بود که از آن [استدلال]، قسمت‌هایی

که طرح داستان را تشکیل می‌دهند، انتخاب و احتمالاً طبقه‌بندی مجدد می‌شد.

فرمالیست‌های روسی نیز این تقسیم‌بندی را انجام داده‌اند: داستان یا ماده اصلی داستان، مجموع کلی رویدادهایی که در نقل روایی باید به هم مرتبط شوند و برعکس، طرح و توطئه داستانی که با ارتباط دادن رویدادها به یکدیگر نقل می‌شود.[1]

برای فرمالیست‌ها، داستان، گروهی از رویدادها است که به یکدیگر بسته شده‌اند و در جریان اثر، به اطلاع ما رسانده می‌شوند یا آنچه در حقیقت روی داده است و طرح و توطئه عبارت است از اینکه چگونه خواننده از آنچه روی داده است، آگاه می‌شود که به معنی ترتیب پدیدار شدن رویدادها در درون خود اثر است.[2] چه به صورت روال طبیعی (a b c)باشد، چه به صورت فلاش‌بک (a c b) یا آغاز داستان از میانه ماجرا (b c).

ساختارگرایان فرانسوی نیز این تقسیم‌بندی را پذیرفته‌اند. *کلود برموند* ادعا می‌کند که:

> *لایه‌هایی از مفاهیم مستقل هستند و ساختاری دارند که می‌تواند از کل پیام داستان جدا شوند. بنابراین، هر نوع پیام روایی نه فقط داستان‌های عامیانه بدون در نظر گرفتن روند بیانی آن، سطح مشابهی را به‌گونه‌ای مشابه آشکار می‌سازد. این [پیام روایی] از راه‌کارهایی که آن را در طول مسیر به جلو می‌برند، مستقل است که می‌تواند بدون از دست دادن ویژگی‌های ضروری خود، از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر تغییر مکان بدهد. ممکن است موضوع داستانی به صورت دلیلی برای یک رقص باله به کار رود یا موضوع [کتاب] رمانی را می‌توان به روی صحنه یا سینما منتقل کرد. می‌توان با کلمات، داستانی را برای کسی که آن را ندیده است، بازگو کرد. اینها کلماتی هستند که ما می‌خوانیم، تصاویری که می‌بینیم، اشاره‌هایی که درمی‌یابیم، ولی در درونشان، داستانی است که ما آن را دنبال می‌کنیم و این می‌تواند همان داستان مشابه باشد. آنچه روایت شده دارای عوامل مهم و اصلی یا عوامل داستانی است. اینها نه کلمه‌ها، نه تصویرها و نه اشاره‌ها هستند، بلکه رخدادها، موقعیت‌ها و رفتارهایی هستند که به‌وسیله کلمه‌ها، تصویرها و اشاره‌ها معنا یافته‌اند و استدلال می‌شوند.*[3]

این قابلیت جابه‌جایی و تبدیل داستان، محکم‌ترین دلیل بر این ادعاست که روایت‌ها ساختارهایی هستند که از هر رسانه‌ای بی‌نیازند، ولی یک ساختار چیست و چرا ما این‌گونه بر طبقه‌بندی مستقل روایت اصرار می‌ورزیم؟

ژان پیاژه در پیش‌درآمد کوتاه و عالی خود بر موضوع نشان می‌دهد که چگونه نظام‌های گوناگونی همچون ریاضیات، مردم‌شناسی اجتماعی، فلسفه، زبان‌شناسی و فیزیک، تصور اولیه ساختار را به کار برده‌اند و چگونه در هر یک از این موارد، به سه مفهوم کلیدی توجه شده است: کلیت، تغییر شکل، خود تنظیمی. هر گروهی از موضوع‌ها بدون این ویژگی‌های برجسته، تنها یک

۱. ویکتور ارلیچ. *فرمالیست روسی؛ تاریخچه*، دکترین. چاپ دوم. انتشارات هاگ. ۱۹۶۵م. ص ۲۴۰ و ۲۴۱.

۲. بوریس توماشوفسکی. (Poetica Teorija Literatury)، انتشارات لنین گراد. ۱۹۲۵م. بخش مرتبط، تماتیک، در چاپ تودورف، تئوری ادبیات، به چشم می‌خورد. صص ۲۰۷ - ۲۶۳ و در لمون وریز بخش؛ نقد فرمالیست روسی، صص ۹۸ - ۶۱. قسمت ذکر شده در اینجا ترجمه چاپ تودورف به فرانسه صفحه ۲۶۸ است. تفاوت میان fabula و sjazet در صفحه ۶۸ چاپ لمون وریز قرار دارد.

۳. پیام‌روایی. ص ۴.

مجموعه انبوه شده و نه یک ساختار تلقی می‌شود. بهتر است روایت‌ها را بر مبنای این سه ویژگی بررسی کنیم تا دریابیم آیا ساختار به شمار می‌روند؟

پیداست که یک روایت، مجموعه‌ای کلی است؛ زیرا از اجزایی ـ رویدادها و عناصر وجودی ـ تشکیل شده که با آنچه محصول ترکیب آنهاست، متفاوت هستند. رویدادها و عناصر وجودی، منفرد و مجزا هستند، ولی روایت، یک ساخت متوالی است. در یک روایت که نقطه مقابل جمع‌آوری بر حسب شانس هستند. اجزا به پیوستگی گرایش دارند یا [به عبارتی]لازم و ملزوم یکدیگرند. اگر ما می‌خواستیم از میان روده درازی‌های پیش از صرف غذا، دسته‌ای از رویدادها را که در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت و برای افراد متفاوت روی داده‌اند، به شکل تصادفی برگزینیم، دیگر روایت مشخصی نداشتیم، مگر آنکه ما بر روی نتیجه‌گیری یا استنباط یکی از آنها تمرکز می‌کردیم. از سوی دیگر، در بیان پیاژه، روایت واقعی، آن چیزی است که از پیش مرتب شده است و روی صحنه می‌آید. برخلاف انتخاب تصادفی رویدادها و انبوه ساختن آنها در کنار یکدیگر، رویدادها یک سازماندهی قابل تشخیص را ارائه می‌دهند.

دوم اینکه روایت‌ها هم شامل تغییر شکل و خودتنظیمی می‌شوند. خودتنظیمی بدین معناست که ساختار خود را نگه‌داری می‌کنند. به بیان پیاژه تغییر شکل‌های اساسی یک ساختار، هرگز به فراسوی نظام [ساختار]منتهی نمی‌شوند، بلکه همواره اجزایی به‌وجود می‌آورند که به این نظام وابسته‌اند و از قوانین آن حفاظت می‌کنند. در جمع یا تفریق هر دو عدد کامل، عدد کامل دیگری به دست می‌آید؛ عددی که قوانین [مرتبط با]گروه جمع از عددهای کامل را تأمین می‌کند و بر اساس این منطق، یک ساختار بسته تلقی می‌شود.[۴] روندی که در آن یک رویداد روایی شرح داده می‌شود، در واقع، تغییر شکل آن است. هم‌چنان‌که در زبان‌شناسی یک جزء در ژرف ساخت باید تغییر شکل یابد تا در نمود ظاهری زبان به کار گرفته شود. برای مثال، فرقی نمی‌کند نویسنده تصمیم بگیرد که رخدادها را بر اساس ترتیب تصادفی آنها مرتب کند یا آنها را در یک اثر فلاش‌بک معکوس کند؛

به‌هرحال تنها امکان‌های مشخصی می‌توانند به وجود آیند. روایت، وقایع یا دیگر انواع پدیده‌ها را که متعلق به آن نیستند و از قوانین آن نگه‌داری نمی‌کنند، نخواهد پذیرفت. البته ممکن است رویدادها و عناصر وجودی مشخصی را که به صورت مستقیم مرتبط نیستند، بپذیرند، ولی گاهی باید ارتباط آنها پدیدار شود. در غیر این صورت، روایت به ضعف ساختار متهم می‌شود. بنابراین، به نظر می‌رسد برای ساختار خواندن روایت‌ها، مدرک به اندازه کافی قوی است؛ حتی در منطق محکم ساختارگراها.

تاکنون ما تنها درباره بخش داستانی روایت‌ها سخن گفتیم. حال باید بگوییم گفتمان روایی یا همان چگونگی، به دو بخش فرعی تقسیم می‌شود: خود شکل روایی، ساختار انتقال روایی و نمود

۴. ژان پیاژه، *ساختارگرایی*، برگردان چانینا ماشلیر، انتشارات نیویورک، ۱۹۷۰م، ص ۱۴.

و ظهور آن در یک رسانه عینی خاص گفتاری، سینمایی، رقص باله، موسیقایی، پانتومیمی بی‌کلام و دیگر سطوح رسانه‌های انتقال روایی با رابطه میان زمان داستان و زمان بازگو کردن داستان، مأخذ و صاحب اختیار در داستان، آوای روایی، زاویه دید... .

رسانه بر انتقال اثر می‌گذارد، ولی برای نظریه این مهم است که این دو از یکدیگر تشخیص داده شوند.

رویدادها ـ داستان:

آخر، طرح و توطئه داستان جز جمع‌آوری چیزهای دقیق بر چه چیز دلالت می‌کند؟
از قطعه تمرینی [The Rehearsal] اثر دوک باکینگهام

بنا به سنت، گفته می‌شود که رویدادهای یک داستان، ترتیبی با نام طرح و توطئه را تشکیل می‌دهند.

ارسطو، طرح و توطئه را این‌گونه تعریف کرده است:

تنظیم حوادث.

نظریه ساختارگرا درباره روایت این‌گونه استدلال می‌کند که ترتیب، عملی است که دقیقاً به‌وسیله گفتمان اجرا می‌شود. رویداد در یک داستان به‌وسیله گفتمان و شیوه اجرا به طرح و توطئه تبدیل می‌شود. گفتمان را می‌توان در رسانه‌های گوناگون به نمایش گذاشت، ولی ساختاری درونی دارد که از نظر کیفی با هر یک از نمودهای ممکن خود تفاوت دارد. به‌این معنی که طرح و توطئه داستان در سطحی کلی‌تر از هر هدف‌گرایی خاص فیلم ارائه شده یا داستان یا هر چیز دیگری وجود دارد. نیازی نیست که ترتیب نمایش آن مشابه [ترتیب نمایش] منطق طبیعی داستان باشد. نقش آن تأکید بر روی رویدادهای مشخص داستان یا برداشتن تأکید از آنها، تفسیر برخی و واگذاشتن برخی دیگر به استنباط نشان دادن یا بیان کردن، نظر دادن یا سکوت کردن، تمرکز بر روی این یا آن جنبه یک رویداد یا شخصیت است. نویسنده می‌تواند حوادث را در یک داستان از راه‌های بسیار زیادی مرتب کند. وی می‌تواند برخی را به تفصیل بررسی و به برخی دیگر گذرا اشاره یا حتی آنها را حذف کند، چنان‌که *سوفوکل* آنچه را که برای *اُدیپ* پیش از طاعون در *تیبس* روی داده است؛ حذف می‌کند. وی می‌تواند ترتیب زمانی را رعایت کند، می‌تواند آن را به‌هم بزند یا از پیام‌آوران، فلاش‌بک و غیره استفاده کند. هر ترتیب، طرح و توطئه‌ای متفاوت پدید می‌آورد و طرح و توطئه‌های بسیار زیادی را می‌توان از داستانی مشابه ایجاد کرد.[۵]

این طرح و توطئه کوچک را در نظر بگیرید:

پیتر مریض شد. او از دنیا رفت. وی هیچ دوست و آشنایی نداشت. تنها یک نفر به تشییع جنازه وی آمد.

هدف از اینها ترسیم جملات حقیقی انگلیسی نیست، بلکه بیشتر ترسیم واحدهایی در سطح

۵. آ. بی. هاردیسون، جی. آر. شرح بوطیقای ارسطو، بوطیقای ارسطو، (انگل وود کلیفز، ۱۹۶۸)، ص ۱۲۳.

انتزاعی داستان است. بنابراین، یک فیلم بی‌کلام ممکن است واحد اول را از طریق نشان دادن پیتر که در خیابان غش می‌کند یا در تخت‌خواب خوابیده است و به این‌سو و آن‌سو غلت می‌زند، شرح دهد. گزاره‌های اول، دوم و چهارم، آشکارا رویدادها را نشان می‌دهند. من آنها را گزاره‌های فرآیندگونه می‌نامم. می‌توان آنها را به صورت نقاطی بر روی یک گستره افقی که نشان‌دهنده زمان است، به نمایش گذاشت.

توجه کنید. اگرچه گزاره سوم از این نوع نیست، ولی در ترتیب زمانی یا بهتر بگوییم زمان - منطقی نیز چنین نیست. خط تیره نشانگر این است که ما تنها درباره زمان صحبت نمی‌کنیم، بلکه درباره منطق زمان نیز بحث می‌کنیم. البته این هرگز یک گزاره *فرایندگونه* یا چیزی که پیتر یا فرد دیگری انجام داده‌اند یا چیزی که رخ داده باشد، نیست، بلکه بیشتر نقل یکی از جنبه‌ها یا ویژگی‌های وی است، به این معنا که گزاره‌ای است بیانی از توصیف. توصیف باید آشکارا به‌وسیله زبان در یک روایت ادبی شرح داده شود، ولی در تئاتر یا سینما، ما تنها حضور فیزیکی هنرپیشه‌ای را می‌بینیم که نقش پیتر را اجرا می‌کند.

یک رویداد، در مفهوم روایی به چه معنی است؟ رویدادها یا کنش هستند یا اتفاق. هر دو، تغییر در حالت هستند. یک کنش، تغییری است در حالت که به‌وسیله یک عامل یا چیزی که بر عمل تأثیر می‌گذارد، پدید می‌آید. اگر کنش بر محور طرح و توطئه بچرخد، عامل یا عمل، شخصیت نامیده می‌شود.[۶] بنابراین شخصیت، نهاد روایی مسند روایی است. بحث همچنان روی سطح انتزاعی داستان است که می‌توان گفت از هر نوع نمود دیگری متمایز است. در نمود زبان‌شناختی، برای مثال در سطح جمله حقیقی انگلیسی، شخصیت نیازی ندارد که فاعل، مسندالیه دستوری باشد:

دزد الماس‌ها را دزدید.

یا:

پلیس خبر شد که برخی الماس‌ها به سرقت رفته‌اند.

در این حالت، شخصیت حتی در نمود هم ظاهر نمی‌شود، و حضور او باید استنباط شود.

انواع اصلی کنش‌هایی که یک شخصیت یا هر عنصر وجودی دیگری می‌تواند آنها را اجرا کند، کنش‌های فیزیکی بی‌کلام مانند *جان به طرف پایین خیابان دوید*، گفتارها مانند *جان گفت: من گرسنه‌ام* یا *جان گفت که او گرسنه است*، اندیشه‌ها ،شیوه بیان‌های ذهنی کلامی، مانند *جان با خود اندیشید من باید بروم* یا *جان اندیشید که باید برود* و احساس‌ها و هیجان‌ها هستند. نظریه روایی ممکن است از اینها به عنوان صورت‌هایی اولیه بدون پیش تعریف استفاده کند. شاید بتوان گفتارها را به‌گونه‌ای مفید با عنوان کنش گفتاری یا فلسفه کنش کلام تحلیل و بررسی کرد.

یک اتفاق مستلزم پیش‌گویی رخدادی است که شخصیت یا هر عنصر وجودی که بر روی آن

۶ـ رویدادها در نوشته‌های فرمالیست‌های روس، درون مایه (motif) نامیده می‌شوند. نک: بوریس توماشفسکی، ویراستار: توزوتان تودورف، نظریه ادبیات (پاریس ۱۹۶۶م.)، ص ۲۶۹؛ داستان [fabula] به صورت دسته‌ای از درون‌مایه‌ها در ترتیب زمانی‌شان و از علت به معلول ظاهر می‌شود؛ طرح و توطئه [sjuret] به صورت دسته‌ای از درون‌مایه‌های مشابه نشان داده می‌شود. البته بر اساس ترتیبی که در اثر در نظر می‌گیرند. برای شرحی بسیار عالی از تفاوت میان مفاهیم حالت و رویداد و میان رویدادهای- اتفاقی و رویدادهای – کنشی. نک: زلداو جولیان بوید. رهایی از نام کنش: معناشناسی کنش و حرکت در اشعار تنیسون، پی.تی. ال، ۱۹۷۷) ۲م، ص ۳۲-۲۱. آنها همچنین تفاوت میان کنش‌ها و عمل‌ها را مشخص می‌کنند گروه اول دارای زمان لحظه‌ای است و گروه دوم مدت دار.

تمرکز کرده‌ایم، مفعول روایی آن باشد. برای مثال توفان، پیتر را به سویی افکند. آنچه در اینجا برای یک نظریه کلی روایی اهمیت دارد، نمود دقیق زبان‌شناختی نیست، بلکه بیشتر منطق داستان است. بنابراین، در پیتر کوشید که بادبان‌ها را پایین آورد، ولی دریافت که دکل شکسته و قایق درون موجی عظیم گرفتار شده، پیتر در ظاهر یا سطح نشانه‌ای، فاعل یک‌سری از کنش‌هاست. در سطح عمیق‌تر داستان، وی مفعول روایی است که اثرپذیر است نه اثرگذار.

ترتیب، تصادف، رابطه علت و معلولی

از زمان ارسطو، رویدادها در روایت‌ها اساساً قرینه، زنجیره‌ای و ایجابی هستند این ادامه استدلال سنتی است که ترتیب آنها خطی نیست، بلکه سببی است. علیت ممکن است آشکار یا پنهان باشد.

مثال *ای. ام. فارستر* را دوباره در نظر بگیرید اندکی به جهت هدف فعلی تغییر داده شده است. فارستر استدلال می‌کند که *پادشاه درگذشت و سپس ملکه از دنیا رفت* تنها یک داستان است در مفهوم یک شرح وقایع صرف. *پادشاه درگذشت و سپس ملکه از [شدت]اندوه از دنیا رفت* یک طرح و توطئه است؛ زیرا علیت را می‌آورد. با این حال، مسئله جالب توجه آن است که ذهن ما به‌گونه‌ای ریشه‌دار در جست‌وجوی ساختار است و اینها ساختار را در صورت نیاز فراهم می‌کنند، ولی از سوی دیگر، اگر خوانندگان راهنمایی شده باشند، ترجیح می‌دهند که حتی *شاه درگذشت و سپس ملکه از دنیا رفت* را نشان‌دهنده یک رابطهٔ تصادفی بدانند که در آن، مرگ پادشاه به مرگ ملکه مربوط است. ما نیز در همان حالتی که در جست‌وجوی انسجام در زمینه دیداری هستیم، چنین می‌کنیم؛ یعنی ما در فطرتمان می‌خواهیم احساسات ناآزموده را به ادراک تبدیل کنیم. بنابراین، یک نفر ممکن است استدلال کند که دست‌یابی به شرح وقایع مطلق بسیار مشکل است. *پادشاه درگذشت و سپس ملکه از دنیا رفت* و *پادشاه درگذشت و سپس ملکه از شدت اندوه از دنیا رفت*، از نظر روایی تنها در میزان آشکار بودن در سطح ظاهری متفاوتند. در سطح عمیق‌تری ساختاری، عامل سببی در هر دو وجود دارد. خواننده آن را می‌فهمد یا تأمین می‌کند. او استنباط می‌کند که مرگ پادشاه، علت مرگ ملکه است. چرایی آن با در نظرگرفتن احتمال‌های عادی

درباره جهان که شامل شخصیت ناطق هدفمند هستند، استنباط می‌شود.

در روایت‌های کلاسیک، رویدادها با پراکندگی رخ می‌دهند. آنها همانند علت و معلول به یکدیگر می‌پیوندند. معلول‌ها در جای خود، معلول‌های دیگری را سبب می‌شوند تا معلول نهایی مشخص شود. حتی اگر دو رویداد آشکارا به هم پیوسته به نظر نیایند، ما استنباط می‌کنیم که آنها ممکن است بر اساس مبنایی گسترده‌تر که بعد آن را درخواهیم یافت، به هم مرتبط باشند.

ارسطو و نظریه‌پردازان ارسطویی، علیت را بر اساس یک الگوی احتمالی توضیح می‌دهند. برای مثال، *بل گودمن* می‌نویسد:

> *رابطه میان وجود داشتن پیش از قسمت‌های مطرح شده و منجر شدن به دیگر قسمت‌ها را احتمال می‌نامیم، همچنان‌که احتمالی وجود دارد که مکبث دوباره پس از پیش‌آمدها، شخصیت‌ها، گفتارها و فضای ترسیم شده در پرده اول صحنه سوم به دنبال جادوگرها بگردد.*

اگرچه مشخص است که تنها وجود داشتن پیش از قسمت‌ها و عکس آن وجود داشتن پس از قسمت‌ها برای توصیف احتمال کافی نیست، ولی کلمه‌ای که اهمیت دارد، منجر شدن است. این کلمه، علت سببی یا علیت را می‌رساند. اصل اولیه گودمن را بهتر است این‌گونه آغاز کنیم:

رابطه قسمت‌هایی که در ادامه قسمت‌های تعریف شده می‌آیند و منجر شدن به دیگر قسمت‌ها... . او در ادامه می‌افزاید:

> *تجزیه و تحلیل صوری یک شعر، بیشتر توضیح احتمالی از طریق تمامی قسمت‌ها است. یا بهتر است بگوییم در آغاز، همه چیز ممکن است. در میانه، مسائل محتمل می‌شوند و در پایان، همه چیز ضرورت می‌یابد.*[۲]

دریافت مهم این است که به نتیجه رساندن طرح و توطئه یا دست کم برخی طرح‌ها و توطئه‌ها، روند تقلیل دادن یا محدود کردن امکان است. میدان انتخاب، محدود و محدودتر می‌شود. گزینه نهایی دیگر یک انتخاب نیست، بلکه یک حتمیت است.

عبارت‌های سرآغاز، میانه و پایان بیشتر برای روایت و رویدادهای داستان آن‌چنان که تقلید

۷. *بل گودمن، ساختار ادبیات*. شیکاگو، ۱۹۵۴م، ص ۱۴۰.

شده‌اند، به کار می‌رود، نه برای کنش‌های حقیقی؛ زیرا این‌گونه عبارت‌ها در دنیای واقعی بی‌معنی هستند. در جهان واقعیت، [عبارت] بدون پایان همان‌گونه که پایانِ یک رمان یا فیلم قطعی است، همواره قطعی خواهد بود. حتی مرگ نیز از نظر زیست‌شناختی، تاریخی یا در هر مفهوم دیگری که کلمه به کار رود، یک پایان نیست. در واقع چنین عبارت‌هایی، مشخصه‌هایی هستند برای بارز ساختن طرح و توطئه یا داستان ـ آن‌گونه که ـ گفتمان می‌شود، این [امر]کاملاً مصنوع ترکیب بندی داستان است، نه تابعی از اجزای خام و ابتدایی داستان؛ فرقی نمی‌کند که منبع آن، حقیقی باشد یا ابداعی.

ارتباط میان ترتیب و رابطه علت و معلولی از نوع ضرورت است یا احتمال؟ آیا امکان دارد تنها ترتیب، یا نمایشی از رویدادها که تنها از یکدیگر برتری می‌جویند و هرگز وجودشان به یکدیگر وابسته نیست، وجود داشته باشد؟

بی‌شک، امروزه نویسندگان بر رد یا اصلاح مفهوم رابطه خشک علّی و معلولی تأکید می‌کنند. این تغییر در ذایقه دوران جدید، به‌وسیله بسیاری از منتقدان تعریف شده است.[8] در این صورت، چه چیز این موضوع‌ها را در کنار یکدیگر نگه می‌دارد؟ *ژان پولان*، عبارت تصادف را پیشنهاد کرده است که بسیاری از نمونه‌های جدید را در بر می‌گیرد.[9] البته نه در مفهوم عدم قطعیت یا حادثه، بلکه بیشتر در مفهوم دقیق‌تر فلسفی: وابستگی برای وجود، رخ دادن، شخصیت و غیر بر چیزی که هنوز قطعیت ندارد. فرهنگ لغت‌های مدرسه عالی آمریکن.

صورت زمینی تصادف به طرز جذابی گسترده است؛ زیرا همچون عبارت تکرار روزافزون توصیفی که به وسیله *آلن رب گریه* مطرح شد، می‌تواند خود را با اصول جدید سازمان‌دهی هماهنگ کند.

یک عبارت منفرد، همچون تصادف چه بتواند اصل سازمان دادن هر روایت یا چیز دیگری را در برگیرد و چه نتواند، نظریه می‌بایست تمایل شدید ما را به ربط دادن روی‌دادهای بسیار متفاوت نشان دهد. آن تجربه روایی که خواننده در آن، داستان خود را از میان صفحه‌های درهم ریخته

۸. برای مثال: *ای. ام. فورستر*، *زمان و رمان*، نیویورک، ۱۹۶۵م، ص ۴۸.

۹. *ژان پولان*، *زمان و رمان*، پاریس، ۱۹۴۶م، ص ۲۷ و ۲۶.

درون یک جعبه انتخاب می‌کند.[10] برای قلاب کردن و نگه داشتن چیزها در کنار یکدیگر، به گرایش‌های ذهنی ما بستگی دارد. پس حتی موارد اتفاقی [همچون] قرار گرفتن تصادفی صفحه‌ها در کنار یکدیگر نیز ما را منصرف نخواهد کرد.

یک روایت بدون طرح و توطئه، یک امر محال منطقی است. این به آن‌مفهوم نیست که طرح و توطئه‌ای وجود ندارد، بلکه بیشتر این معناست که طرح و توطئه یک معمای پیچیده نیست که رویدادهایش اهمیت چندانی ندارند و هیچ چیز در آن تغییر نمی‌کند. در روایت‌های سنتی که راه‌حل دارند، نوعی حس حل‌مشکل مسائلی که به طریقی حل می‌شوند و حس نوعی غایت‌شناسی استدلالی یا احساسی وجود دارد. *رولان بارت* از عبارت *هرمنوتیک* برای توصیف این عملکرد استفاده می‌کند. عبارتی که از راه‌های گوناگونی، پرسشی را به همراه پاسخ آن و انواع روی‌دادهای احتمالی را که یا می‌توانند پرسشی مطرح کنند یا پاسخ آن را به تأخیر بیاندازند، به‌روشنی بیان می‌کند.[11] پرسش اساسی این است:

چه چیز رخ خواهد داد؟

اگرچه در طرح و توطئه‌های جدید که در آنها مسئله‌ای یا رازی کشف می‌شود، تأکید جای دیگری است، ولی وظیفه گفتمان، پاسخ دادن به آن پرسش و حتی مطرح کردن آن نیز نیست. پیش از این، استنباط ما این بود که مسائل تقریباً مشابه یکدیگر خواهند ماند. این به آن مفهوم نیست که رویدادها به خوبی و خوشی یا به صورت غم‌انگیز خاتمه می‌یابند، بلکه بیشتر بدان معناست که حالتی از امور، آشکار می‌شود. بنابراین، مفهوم عمیق ترتیب موقتی در طرح و توطئه‌هایی که یک راه‌حل دارند، نسبت به طرح و توطئه‌هایی که در آنها رازی کشف می‌شوند، اهمیت بیشتری دارد. در مرحله نخست، رخداد همچون کلافی، باز و افشا می‌شود. در مرحله دوم به نمایش گذاشته می‌شود. طرح و توطئه‌های افشاکننده، رازگشا به‌شدت به شخصیت‌محوری تمایل دارند و همچنان‌که رویدادها به نقشی فرعی و روشن‌گرانه نزول می‌یابند به تفصیل نامحدود عناصر وجودی می‌پردازند. اینکه *الیزابت بنیت* ازدواج می‌کند یا نه، امری است حیاتی و

۱۰. مارک ساپورتا، ترکیب عناصر رمان، جلد اول، پاریس، ۱۹۶۷م.
۱۱. رجوع شود به: *رولان بارت*، S/Z، ص ۱۷۰.

سرنوشت‌ساز، ولی اینکه آیا *کلاریسا* *نلووی* زمان خود را به خرید کردن یا نوشتن نامه یا خیال‌پردازی می‌گذراند یا نه، تا زمانی که هر یک از اینها یا کنش‌های دیگر شخصیت و گرفتاری او را آشکار نکنند، اهمیت نمی‌یابند.

حقیقت‌نمایی و انگیزه

ما این بخش را با این نگاه آغاز می‌کنیم که چگونه رویدادها برای تشکیل روایت به یکدیگر مرتبط می‌شوند. نام این اصل، رابطه علت و معلولی، تصادف یا هر چیز دیگری که باشد اهمیت ندارد. مشخص است که گرایش، امری متعارف و قراردادی است و فهم طبیعت، امری عرفی. عرف و عادت در تمامی مباحث این بخش دخالت دارد؛ از اهمیت نسبی رویدادها گرفته تا تصمیم‌های تحلیل‌گران درباره چگونگی ترسیم ساختارهای کلان طرح و توطئه.

نخست اصطلاح متعارف *پر کردن* با *واقع‌نمایی* برای بحث انتخاب شده است؛ زیرا برای انسجام و پیوستگی روایت بسیار اساسی و ضروری است و از بررسی آن می‌توان به عنوان نمونه‌ای تبیین‌کننده برای بحث‌های بعدی در مورد سایر قراردادهای روایی استفاده کرد.

مخاطبان، قراردادهای متعارف را با بومی کردن آنها تشخیص می‌دهند و تعبیر می‌کنند.[۱۲] *لوی استراس* طبیعت را به عنوان نیمه‌ای از تقسیم دوتاییِ انسان‌شناختی طبیعت ـ فرهنگ معرفی کرد. بومی کردن یک قرارداد روایی، نه تنها به معنای فهم آن، بلکه به معنای فراموش کردن شخصیت قراردادی‌اش به‌منظور جذب آن در روند بررسی دقیق، و وارد کردنِ آن به درون فضای تفسیرکننده ذهن فرد است، که در واقع نسبت به رسانه‌ای که در آن بروز می‌یابد، یعنی مثلاً زبان انگلیسی یا چارچوب مرحله پیش‌صحنه مورد توجه بیشتری قرار نمی‌گیرد.[۱۳]

مفهوم *عادی‌سازی* یا *طبیعی سازی* به مفهوم واقعیت‌نمایی یا همان کشش دیرینه به سوی محتمل، بسیار نزدیک‌تر است تا به مفهوم واقعیت. ساختارگرایان این مفهوم را با علاقه فراوان بازیافت کرده‌اند؛ زیرا عادی‌سازی روش‌هایی که خواننده با آنها جاهای خالی متن را پر می‌کند. روی‌دادها و عناصر وجودی را با یک تمامیت منسجم تطبیق می‌دهد، و توصیف می‌کند. حتی آن

۱۲. من در این زمینه از چکیده بسیار خوب این مطالب در *فن قصر ساختارگرا*، نوشته جان کالر، فصل هفتم، عرف و طبیعی‌سازی و همچنین از مطالب *واقعیت‌نمایی در ارتباطات*، ویرایش شده توسط تودورف استفاده بسیار کردم.

۱۳. تعدادی از معنی‌های مشابهی که کالر برای این روند ارائه کرده عبارتند از: بازیافت کردن/بهبود بخشیدن، مورد استفاده قرار دادن/ تهیج کردن/ در منطق فرمالیست‌های روسی - /توجیه کردن با نشان دادن این امر که آن جزء ساختگی یا فاقد انسجام نیست بلکه قابل فهم است/ تا آن را به درون حوزه فهم خواننده وارد کند/ برای باوگرداندن [غرابت] به عملکرد ارتباطی/ همانندسازی/ کاهش غرابت یک متن/ پر کردن فاصله (و تفاوت اصطلاح **differance** ارائه شده توسط دریدا)/ ترسیم کردن موقعیت/ ارائه چهارچوب در منطق مناسب انتظارات.

هنگام که انتظارهای زندگی روزانه زیر سؤال می‌روند، این روند ادامه دارد.

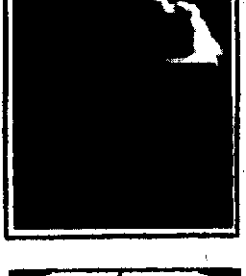
من در فصل نخست به این موضوع پرداختم، ولی درون بافت خاص طرح و توطئه. چیزهای بیشتری درباره آن می‌توان گفت. چرا باید یک نظریه ساختار روایی، نیازمند بحث و بررسی عادت‌دادن روی‌دادهای روایی به حقایق و احتمالات در دنیای واقعی باشد؟ زیرا خوش‌ساخت بودن یک روایت به چنین پرسشی بستگی دارد به این معنی که چیزی که یک روایت، آن را خوب یا بد می‌سازد، نه نوع دیگری از متن. آن چیزی که واقعیت یا احتمال را تشکیل می‌دهد، پدیده‌ای کاملاً فرهنگی است. هر چند نویسندگان داستان روایی آن را طبیعی می‌کنند. اما البته میزان طبیعی بودن از یک جامعه به جامعه دیگر و از یک دوره به دوره دیگر در جامعه مشابه تغییر می‌کند.

خوانندگان داستان *مأمور مخفی* پیش از جنگ جهانی اول یا هم‌دوره خوانندگان آنگلوساکسون، شخصیت‌پردازی یک فرد انقلابی را که در ادامه بیان می‌کنیم، حتی اگر با آن مخالف باشند، درک می‌کنند: اکثر انقلابیون، دشمن نظم و درماندگی هستند، در حالی‌که برای شهروندان *شوروی* یا چین، نه‌تنها این دیدگاه به‌آسانی قابل اعتراض نیست، بلکه آن را درک نمی‌کنند. بهتر است مثالی را که *جاناتان کولر* زده است، بیان کنیم:

هنگامی که بانو لافایه درباره کمنت تندر می‌نویسد که به محض فهمیدن اینکه همسرش از مرد دیگری باردار است... به تمام چیزهایی که اندیشیدن به آن در آن‌لحظه طبیعی بود، فکر کرد. بانو لافایه اعتماد بسیار زیاد خود را به خوانندگانش نشان می‌دهد که این سبک نوشتن از آن حکایت می‌کند.[۱۴]

همان‌گونه که کولر استدلال می‌کند، دریافت به‌گونه‌ای واقعیت‌نما، مطرح کردن یا پی‌ریزی یک مرجع است، ولی مسلّم است که خوانندگان جدید اروپایی یا امریکایی نمی‌توانند مرجعی بدیهی را که با این حالت سازگار باشد، پی‌ریزی کنند. شعارهای جنسی جدید هر چه باشند، خوانندگان روی یک پاسخ مناسب و حتی یک پاسخ جداگانه به توافق نخواهند رسید. این جمله در واقعیت‌نمایی زندگی امروز معنی بسیار کمی می‌دهد. اگرچه جمله در سطح ظاهری آشکارا

۱۴. فن شعر ساختارگرا، ص ۱۳۴.



معنی می‌دهد، ولی آن را تنها در یک سطح عمیق‌تر روایی و از راه آشنایی با آداب و رسوم قرن هفدهم می‌توان دریافت.

اساس امرِ محتمل یا باورپذیر از نظر هنری چیست؟ *ژنت* در مطالعه پژوهشی خود، اساس آن را در عقیده عمومی، ایدئولوژی عقل سلیم، مسائل پیش‌پا افتاده ارسطویی یا topoi نشان می‌دهد.[15] این مفهوم در نهایت مربوط به افلاطون است.

واقعیت‌نمایی، نه به مسائلی که تصادفاً تحقق یافته‌اند، بلکه به امور حقیقتاً ارمانی وابسته است: نه امور به صورتی که بوده‌اند، بلکه به گونه‌ای که بایستی می‌بودند. از راهب بزرگ دیر اوبیگانس؛[16]

به نظر ساختار گرایان، معیار برای واقعیت‌نمایی به‌وسیله متون پیشین بنا نهاده شده است و نه‌تنها گفتمان‌های حقیقی، بلکه متون مربوط به رفتار مناسب در جامعه در سطح وسیع نیز چنینند.

واقعیت‌نمایی، تأثیری است از بدنه یا از بینا متنیت و در نتیجه بینا ذهنیت. واقعیت‌نمایی، شکلی از تفسیر یا اشاره‌ای از معلول به علت است و حتی می‌تواند به یک مَثَل یا سخن حکیمانه تبدیل شود. افزون بر این، دلیل اینکه مَثَل‌ها عمومی هستند، به این معنی که بدون گفتن منتقل می‌شوند، ممکن است پوشیده، مطلق و دارای پیشینه باشد. هنگامی که *جاناتان وایلد*، از *دوشیزه آتیشیا* خواستگاری می‌کند، سخنانی می‌گوید که از آن جاکه ممکن است به‌راحتی به ذهن خواننده خطور کند، من دیگر آن را در این‌جا نمی‌نویسم.

فیلدینگ می‌پندارد که خواننده می‌تواند سخنان را به‌آرامی با واقعیت‌نمایی سنتی پیش‌بینی کند. یک مرد متعلق به قرن هجدهم، چه چیز دیگری جز *بانوی عزیز*... ممکن است بگوید؟

در روایت‌های کلاسیک، توصیف آشکار تنها برای کنش‌هایی که ناممکن هستند، ضروری می‌شود و این کار را با غلبه بر معیارهای رفتاری انجام می‌دهد، ولی در این صورت نیز الزامی است. در این صورت، شکل یک گزارش روایی را می‌گیرد که من آن را *تمیم دادن* می‌نامم. آن دسته از حقایق کلی تفسیر می‌شوند که می‌توانند [این]پدیده به ظاهر نامتعارف را توضیح دهند. من عبارت را در علامت نقل قول قرار دادم؛ چون حقیقت در این موارد به شکل عجیبی، متغیر و حتی معکوس‌شونده است.

در آن هنگام که وایلد جوان با کنت خمیده قمار می‌کرد، دستانش گه‌گاه به جیب کنت سرک می‌کشیدند.

عقیده عمومی این‌گونه می‌پندارد که قربانی احتمالاً عصبانی می‌شود. در یک فیلم وسترن امریکایی، نتیجه احتمالاً یک شلیک آنی خواهد بود، ولی نقشه فیلدینگ این‌گونه نبوده است. او می‌خواسته کنت را به عنوان دوست و شریک اتفاقی در کنار وایلد نگه دارد. بدین سبب از آن به عنوان کمک‌کننده برای یک تشریح کلی استفاده می‌کند:

۱۵. چه چیز امروز یک ایدئولوژی نامیده می‌شود به این معنی که، بدنه‌ای از ضرب المثل‌ها و پیش فرض‌ها که در یک آن تجسمی از جهان و نظامی از ارزش‌ها ارائه می‌کند. (جرالد ژنت. واقعیت نمایی انگیزه. ارتباطات. ج۱۱، ۱۹۶۸ م. ص ۶

۱۶. همان.

تا این لحظه، آنچه این دو آدم ازخودراضی [دو دزد] را در عالم واقعیت برای یکدیگر قابل قبول می‌ساخت، تشخیص و جلوگیری از ایجاد هر نوع مجادله میان آن دو بود؛ چرا که یک مرد عاقل یا بهتر است بگوییم یک انسان دغل در زندگی‌اش حقه‌ها را همان طور که یک قمارباز در صحنه بازی می‌بیند، مورد توجه قرار می‌دهد. این امر او را گوش به زنگ نگه می‌دارد، ولی وی زیرکی آن کس را نیز که حقه می‌زند، می‌ستاید.

فیلدینگ احساس می‌کرد که خواننده تلویحی ممکن است نتواند سخن حکیمانه‌ای بگوید که تبیین‌کننده باشد یا ممکن است فراموش کرده باشد آیا سخن حکیمانه این‌گونه بوده است:

میان دزدان هم شرافت وجود دارد.

یا به این ترتیب بوده است:

هیچ شرافتی میان دزدان وجود ندارد.

اینکه این تعمیم‌دهی حقیقت دارد یا نه، به مسئله مربوط نمی‌شود. آنچه اهمیت دارد، این است که این تعمیم‌دهی، یک توضیح ارائه می‌کند. به این ترتیب، تنها شرط لازم، باورکردنی بودن است. کنش‌های ناگهانی تا زمانی که توجیه‌کننده و دارای انگیزه مشخص باشند، مجازند. بدین سبب در داستان کلاسیک از توضیح کلی برای عادی‌سازی لحظه‌های دشوار استفاده می‌شد. اینکه خود توضیح‌ها چه اندازه بی‌اساس بودند، اهمیتی ندارد. همین‌که توضیح داده شده است، کافی بود تا نیاز برای یک امکان مناسب را برآورده سازد.

با وجود این، تنها برای موارد مبالغه‌آمیز به چنین توضیح آشکاری نیاز داریم. حدّ مطلوب، یک واقعیت‌نمایی بدون علت است. بیشتر رویدادها نیازی به توضیح ندارند. از آنجا که همه، یعنی همه خوانندگان محترم بی‌درنگ درمی‌یابند این‌گونه مسائل چگونه می‌توانستند رخ دهند یا چگونه بوده‌اند؛ ولی تاریخ رویدادهای سیاسی و اجتماعی اواخر قرن هجدهم و نوزدهم که آبستن حوادث بوده‌اند، اصل فهم عمومی را به ویژه در فرانسه تغییر داد.

بیشتر رمان‌نویسان واقع‌گرا، از آنجا که تاریخ، رازگونه بود، مبهم و رازگونه شدند. روایت‌های استبدادگونه، من‌درآوردی و وحشیانه در طول قرن نوزدهم، به شکل فزآینده‌ای به شهرت رسیدند. *ژولین سورل* [در نوشته‌هایش] به *مادام رینال* حمله می‌کند و هیچ توضیحی هم داده نمی‌شود. رفتار *رودریک هادسون* حتی در مقابل بهترین دوستش، مرموزانه است یا در مورد *راسکولنیکوف* فکر کنید.[۱۷]

شیوه نگرش به واقع‌نمایی کنش‌ها در دنیای فیلم که دگرگونی‌های زیادی دارد، در حال تغییر است. برای مثال، جابه‌جایی ساده [را در نظر بگیرید]: فیلم‌ها با مشغولیت بیش از حد در نشان دادن شخصیت‌ها که از جایی به جای دیگر می‌روند، سبب شده‌اند که دوره زمانی بیست سال قبل

۱۷. البته این توضیح در روایت میانی یا نوع بازاراکی ادامه می‌یابد – *(برای اینکه برای عموم مشهود باشد بیش از حد ابتدایی است [در این مفهوم که امکان آن به صورت یک پیش‌فرض می‌ماند]، اما در عین حال برای اینکه آن را ابهام در نظرگیریم هم، بیش از حد محجوبانه یا مغروانه است.)* از *استتمال داستایوفسکی* یا جیمز، به این علت *[جملات پایه آموزشی بازاراک)* که همه بسیار متداول شده‌اند و نیروی مؤثر در تفاسیر تحلیلی در اثر کمدی انسانی را معرفی می‌کنند به قرار زیر است: *این مسأله نیاز به توضیح دارد... به این دلیل است که...* و غیره.(ژنت، واقعیت‌نمایی انگیزه، ص ۱۳۰).

برای ما مسخره و عجیب به نظر آید. مثلاً ترتیب در یک فیلم کم‌اهمیت سال ۱۹۵۶، با عنوان *نقش‌ها* به کارگردانی *فیلدر کوک*، مدیر فروشی را نشان می‌دهد که به دلیل مرگ یک همکار در کافه ماتم گرفته است. همسرش او را پیدا می‌کند. وی به همسرش می‌گوید که تصمیم گرفته است استعفای خود را پرت کند توی صورت رئیس شرکت که مسئول مرگ همکارش بوده است. همسرش اصرار می‌کند با او همراهی کند. مشکل کارگردان در سامان‌دهی این بوده که مسئول خرید و همسرش را از کافه به دفتر رئیس شرکت ببرد. بر اساس معیارهای جدید، وی می‌تواند از کافه به محل اخیر، دفتر رئیس کات کند، ولی در عوض، کارگردان در حدود پنج پلان میانی را در این فاصله گنجانده است:

۱. مسئول خرید و همسرش از در کافه خارج می‌شوند.

۲. هر دو سوار یک ماشین استیشین می‌شوند. ادامه فیلم با آنچه تدوینگرهای هم دوره آن کارگردان آن را محو تدریجی و بی‌دلیل برای تأکید و برجسته کردن گذشت زمان می‌نامیدند، زمانی که نیاز است آنها به دفتر رئیس برسند، پس گرفته می‌شود.

۳. آسمان‌خراش‌های منطقه اقتصادی.

۴. دفتر رییس.

۵. قهرمان که از در به درون دفتر می‌پرد تا با رئیس رو در رو می‌شود.

حتی اگر پلانی را برای تأکید بر سنگینی جو آسمان‌خراش‌ها و دکوراسیون اداری پلان‌های ۳ و ۴ مناسب بدانیم، پلان‌های ۱ و ۲ غیرضروری به نظر می‌رسند. آنها روند کنش‌ها را بی‌دلیل آهسته می‌کنند و در نتیجه، با نشان دادن آنچه ما خود به راحتی می‌توانیم آن را حدس بزنیم، به شعور ما توهین می‌کنند. البته کارگردان در سال ۱۹۵۶ گمان می‌کرده که چنین برشی بسیار مبالغه‌آمیز، گیج‌کننده خواهد بود. این گلایه همیشگی مدیران استودیوها بود. یعنی از همان چهل سال پیش که گریفیث استفاده از همه امکانات علامت‌گذاری سینمایی را آغاز کرد.

پرتال جامع علوم انسانی