«واقعیت دیگر مجالی برای این‌که ظاهر و صورت واقعیت به خود بگیرد، ندارد: واقعیت هر رؤیایی را ــ حتّی پیش از آنکه نمود رؤیا به خود بگیرد ــ تسخیر می‌کند.

(ژان بودریار: «شبیه‌سازیها»)

«تا می‌خواهیم الگویی را که در آن قرار گرفته‌ایم درک کنیم، یا تعریف و تعبیری را که برای خودمان ساخته یا قایل شده‌ایم بفهمیم، دیگر [باصطلاح] برای بیرون‌آمدن از قوطی دیر شده است. ما فقط به عبارت همین تعریف و تعبیر می‌توانیم زندگی کنیم، همچون اسیر در قفس... با این همه، تعریفی که از خود ساخته و ارائه داده‌ایم همان خود ماست. برای بیرون آمدن از این قفس باید خویشتن دیگری بسازیم. امّا چگونه خویشتن می‌تواند خویشتن دیگری بسازد، آن هم وقتی که نفسیّت [خویشتن بوءن] تنها گوهر، جوهر، یا عنصری است که خویشتن جدید می‌تواند از آن ساخته شود؟»

(رابرت پن وارن: «همهٔ مردان پادشاه»)

سینما و منطق فرهنگی پُست مدرنیسم

مسعود اوحدی

اندیشه و مسئلهٔ پُست‌مدرنیسم خودچالشی بنیادین در برابر وجوه رایج درک جامعهٔ امروزی است. نظریهٔ پُست‌مدرن، انسانهای جهان معاصر را به مثابه بینندگان یا نظربازانی (Voyeurs) سرگشته در دریای نمادها نشان می‌دهد که خود را از طریق تصاویر حصولی از سوی سینما و تلویزیون می‌شناسند و می‌بینند. با مطالعه در فیلمهای رایج (یا شاخهٔ اصلی فعالیتهای سینمایی) هالیوود که به منظور کشف تنش موجود میان اندیشه‌های پُست‌مدرن و شیوه‌های سنّتی تحلیل جامعه صورت می‌گیرد، به این چالش بیشتر پی می‌بریم. بحث در این زمینه، پیرامون دو شکل مختلف متن است: یکی نظریه‌پردازی اجتماعی، و دیگری بازنمایی سینمایی از زندگی معاصر. در این مورد باید به تحلیل مفهوم جامعه در بستر پُست استراکچرالیسم (مابعد ساختارگرایی)، پُست مدرنیسم (مابعد مدرن‌گرایی)، فمی‌نیسم (زن‌باوری)، مطالعات فرهنگی و مارکسیسم، از طریق اندیشه‌های نظریه‌پردازان عمده (میلز، بودریار، بارت، آبرما، جیمسون، بوردیو، دریدا، دنزین و دیگران) پرداخت. از میان اینان، دنزین با انبوه پژوهشهای خود در این زمینه؛ آثار باارزشی چون، *تئوری اجتماعی پُست‌مدرن*، *نگاره‌های جامعهٔ پُست‌مدرن*، *نشانه‌شناسی و تعامل نمادین*، *مرگ جامعه‌شناسی*، *فضاهای پُست‌مدرنیسم*، *درک «وال‌استریت» یا تضادهای پُست‌مدرن در ساختار اجتماعی آمریکا*، *هالیوود نما به نما*، *بیننده و جامعه سینمایی* و... جایگاهی ویژه دارد. دنزین این مضامین را با مسئله خویشتن پُست‌مدرن،

آن‌گونه که در فیلمهایی مثل «بلووِلوت» (Blue Velvet)، «وال استریت» (Wall Street)، «جنایت و جُنحه»، «وقتی هری با سَلی آشنا شد»، «سکس، دروغ، و نوارهای ویدیو»، «کار درست را بکن...» ــ که تأکیدشان بر عملکرد تعیین‌کننده نژاد، جنس و طبقه است ــ مرتبط می‌کند. به هرحال، مطالعهٔ صرف در این زمینه نمی‌تواند یک تحلیل تئوریک از پُست‌مدرنیسم در جهت نمایاندن رابطهٔ آن با تعدادی از متون کلیدی در زندگی معاصر به‌دست دهد، باید چالش پُست‌مدرنیسم را در برابر روشهای جامعه‌شناختی کلاسیک از لحاظ بازنمایی و نگارش در مورد جامعهٔ درام‌شناختی و سینمایی به‌نمایش گذاشت.

سفر به درون پُست‌مدرن، سفر به منطق فرهنگی دوران اخیر جهان سرمایه‌داری یا سرمایه‌داری دیررس، و ساختارهای درام‌شناختی است که این دورهٔ تاریخی را عملاً تعریف می‌کنند.

فیلمهای دههٔ ۸۰ سینمای هالیوود نشاندهندهٔ حدود منطق فرهنگی سرمایه‌داری دیررس است. این منطق، آن‌گونه که در این فیلمها مورد بحث قرار گرفته، متمرکز بر مسائلی از قبیل پول (سرمایه‌داری)، سکس و جنسیّت، عشق و دوستی، جرایم و جنایات ناشی از خشونت، حرص و شهوت، نژاد و سرکوب نژادی است.

فرهنگ پُست‌مدرن با تمام اشکال متضادی که اختیار می‌کند یک فرهنگ مذکّر (Eros)، عشق، هوس، زنیّت، جوانی و زیبایی است. اسطورهٔ ادیپ در این فرهنگ زنده و پابرجاست و همچنان داعیه دارد که راه خوشبختی و موفقیّت، لزوماً طریقی جنسی و نهفته در بستگیهای زناشویی و خانوادگی است. این اسطوره در اشکال متعدّد و پُست‌مدرنی‌اش ساخت بخش نوشته‌های دانشگاهی و نگاشته‌های مردم‌پسند در بارهٔ موضوع پُست‌مدرن است. بدون این اسطوره هیچ فیلم (امروزی) حاوی نظریهٔ اجتماعی در بارهٔ عشق، هوس و صمیمیّت وجود نخواهد داشت. اسطورهٔ مذکور عملاً بحث‌انگیزترین اصطلاح فرهنگ معاصر، یعنی نژاد، را از ابراز بازداشته و سرکوب می‌کند و این کار را از طریق رساندن اصطلاح جنسیّت به مرتبهٔ واژه‌ای که جوهر و ماهیّت انسان را تعریف می‌کند، انجام می‌دهد. بدین‌ترتیب، نژاد مبدّل به یک ویژگی ثانوی انسان می‌شود که تحت فرمان جنسیّت، و مقهور تحقّق ذهنیّت و درون‌ذاتی در روابط جنسی بوده و اصلاً مقیّدکننده است. منطق فرهنگی پُست‌مدرن به غایت محافظه‌کار است. حماسه‌های ایدئولوژیکی پُست‌مدرن جذابیّتی ندارند: سرمایه‌داری به ظاهر در جنگ با کمونیسم پیروز شده است و در جریان این امر تعهّد خود را به آرمانهای بینش نظم اجتماعی دموکراتیک رها کرده است. اصطلاح «نظم جدید جهانی» جز عذری از راه لفّاظی نیست. آرمانهای بلند بشریت از جمله آزادی، احترام به خویشتن، گفتگوی آزادانه، و صداقت دیگر رخت بربسته‌اند. ساختارهای سرکوبگرانهٔ نژاد ـ باوری و جنس ـ باوری هنوز جای خود را محکم و استوار حفظ کرده‌اند و ساختارهای سیاسی و ناظر به ادارهٔ جوامع همچنان به از بین بردن حدود و خط تمایز بین زندگی خصوصی و عمومی ادامه می‌دهند. نظریهٔ پُست‌مدرن محصول دهه‌های پُست‌مدرن است. نمونه‌اش، محافظه‌گری سیاسی دههٔ ۸۰ است، با تأکیدی که بر نوستالژی زمانتیک دارد، و نیز اشتیاق و حسرت توأم با احساسات برای گذشته‌ها، که تلاشی است در جهت خراب کردن دستاوردهای تحولات سیاسی آزادیخواه در دههٔ ۱۹۶۰.

نهضت جدید دست راستی که عملاً حاصل محافظه‌گری سیاسی دههٔ ۸۰ است، مفاهیمی را به‌منظور نشان دادن این‌که موضوعهای آرمانی‌اش کدامند و چگونه این مفاهیم ارزشهای مقدس مذهب، سخت‌کوشی، سلامت و اعتماد به نفس را شخصیت می‌بخشند، بنیان گذاشته است. ایدئولوژی جدید که کانون منطق فرهنگی پُست‌مدرنیسم است، مفهوم فرد

عـادی، بهنجـار، و مـعمولی را از نـو تـعریف مـی‌کند. تعریفی که همه‌جا در متون فرهنگی عامه‌پسند، از جمله فیلمها، حضور دارد.

نظریهٔ اجتماعی پُست‌مدرن خود واکنشی در مقابل این جنبشهای متضاد، متنازع و تاریخی است.

بازنماییهای سینمایی پُست‌مدرنیسم نیز چیزی بیش از راه‌حلهای سطحی / صوری در برابر شـرایـط حـاضـر عرضه نمی‌کند. وقتی هالیوود با مسائلی چون اختلاف و مبارزهٔ طبقاتی، نژاد ـ باوری یا باور به برتری جنسی طرف می‌شود. اسطورهٔ غلبه بـر واقعیات را جـاودانـه جلوه می‌دهد. اسطوره‌ای همیشگی که می‌گوید بر این واقعیّات خشن و خالی از عاطفه می‌توان از راه شانس یا سختکوشی غلبه کـرد. واقـعیت آن است کـه سینمـای معـاصر بـا ایـن موقعیتها و مسـائل زنـدگی مسـئولانه برخورد نمی‌کند.

همین فیلم «وال استریت» [۱۹۸۷ ــ به کارگردانی الیور استون و با بازی مایکل داگلاس] را در نظر بگیرید: «باد» [شخصیت اصلی فیلم] با سختکوشی، مدد بخت و تمایل به تغییر و برگرداندن قواعد و قوانین بـه سـود خود، اگرچه برای چند لحظه، از دنیای فرهنگ کارگری پدرش می‌گریزد. انگار که طبقه اجتماعی واقعاً وجـود ندارد: شخصیتهای جوان، کارآمد و بلندپرواز فیلمهـایِ «وقـتی هـری بـا سَـلی آشنـا شـد» و «سکس، دروغ و نوارهای ویدیو»، از میان یک ساختار اجتمـاعی بـدون طبقه که در آن جنسیّت به شهوت، و عشق به چیزی که انسان سرانجـام کشـفش خـواهـد کـرد، بـدل مـی‌شود سبکبال می‌گذرند. جنایات و جرایم نابخشودنی سالهای دهـهٔ ۱۹۸۰ مـبدّل بـه جُـنحه و بزهکـاری مـی‌شوند: جنایات دل، نه جنایات روح. فقط فیلم «کـار درست را بکن» اثر اسپایک لی است که نگاهی تند به نژاد ـ باوری و عشق می‌اندازد، نگاهی کـه مـنتقدین و تمـاشاگـران آمریکایی سینما در پذیرش آن با مشکل روبرو بودند.

همان‌طور کـه عـامه‌پسند، عـامه‌پسند را تـعریف و مشـخص مـی‌کند (قرصهـای ویتـامین بـه شکـل شخصیتهای سریال کارتونی [و اخیراً فـیلم سینمـایی] «عصر حجر»، تی ـ شِرتهـا، کلاههـا و بـارانیهـای «دیک تریسی» و ساعتهای مچی «بت من» و غیره)، مُدرن هم پُست‌مـدرن را تـعریف مـی‌کند (صحنه‌هـای فـیلم «کازابلانکا» در فیلمهای وودی آلن) و نیز پُست‌مـدرن، مـدرن را («وال اسـتریت»، «سکس، دروغ و نـوارهـای ویدیو»، «وقتی هری با سَلی آشنا شد»... و غـیره). «در یک دیالکتیک دایمی، آینده از حال خبر می‌دهد، گذشته آینده را تعریف می‌کند، و حال به زور نیروی خود را بر گذشته و آیـنده مـؤکّـد کـرده و مـی‌قبولاند» (دنـزین: *نگارهای جامعهٔ پُست‌مدرن*) نظم جنسی جدید بر پایهٔ دروغ، تظاهر و ریا، و درام جنسی قبیح که دیگر چیزی را خصوصی و مقدّس نمی‌سازد، بنا شده است. این نظم منطق اقتصـادی سرمایه‌داری معاصر را که (که زوجهای جوان، کارآمد و بلندپرواز را در قالب یک ماشین مصرفی قدرتمند و دو ـ کاره جای داده است) تـقویت و تـأیید می‌کند. نیازهای ساخته‌شده بـرای ایـن طـبقهٔ مـتوسط جـدید، نیـازهای فـرهنگی و اقتصـادی سرمـایه‌داری چندملیّتی را بازسازی می‌کنند.

اخلاقیّات نظم نوین سرمایه‌داری اخلاقیّاتی زُمخت و خود ـ محور است: حرص و شهوت را بـه جُـنحه یـا خطـای جـزیی مـبدّل کـرده، و مـعمولی بـودن و پیش‌پاافتـادگی شـرّ را تـجلیل کـرده و حـتّی هـمچون داستانهای اخلاقی اُدیپی، فضایل جنایت و مکـافات را تقدیس می‌نماید («وال استریت»). در این دنیای سرد، دیجیتال [رقمی]، و کامپیوتری بازار و اقتصـاد دالّ بـر دنیای بی‌رحـم، فـاقد احسـاسات، و شبیه‌سـازی شـدهٔ پُست‌مدرن است که در آن ظـاهر و صـورت بـه مثـابهٔ واقعیّت شمرده می‌شوند، و پول دیگر چیزی نیست که به‌دست آید یا از دست برود، بلکه تنها از یک تصوّر به تصوّر دیگر منتقل می‌شود. توّهم مبدّل به واقـعیّت، و واقعیّت به رؤیا تبدیل یافته است.

عصر پُست‌مدرن، عصری سینمایی است؛ این عصر خود را از راه بازتابهایی که از چشمان دوربین جاری است، می‌شناسد. بیننده همان خویشتن تصویری و پُست‌مدرن است. به همین ترتیب، مطالعات فرهنگی انتقادی باید خود را با تصاویر سینمایی و اشکال روایی که شاخص این عصرند، توجیه کند. یک چنین مطالعاتی اشکال سینمایی واقعگرا و نو ـ واقعگرا را (که همچون اشکال قرین و همتای «آگاهی اجتماعی» در سالهای دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ ساختار اجتماعی را از چُرت و خمـاری بیرون آوردند)، ارج می‌نهد و بر تشخیص مسائل و معضلات اجتماعی تأکید می‌گذارد (چنانکه در فیلم «همراه قدیمی» مشاهده می‌شود) و در عین‌حال، اشکال روایتی را که پاسخهایی ساده‌انگارانه و ایدئولوژیکی در مقابل پرسشهای پیچیده ارائه می‌کنند («سکس، دروغ، و نوارهای ویدیو» و «وال‌استریت») به چالش فرا می‌خواند. این مطالعات نسبت به متونی که مسائلشان را از طریق توسّل به اسطوره‌های کهن اُدیپی در فرهنگ، حلّ می‌کنند («بلُو ولوِت»، «ذاتاً وحشی») داوری منفی دارد و فیلمهایی که ابعاد سرکوبگر عقدهٔ اُدیپ و رؤیای آمریکایی را روشن و افشا می‌کنند (فیلمهای فمینیستی، همجنس‌گرایانه، اقلیتهای قومی آمریکا) مورد تمجید آن واقع می‌شوند. مطالعات فرهنگی ـ انتقادی پُست‌مدرن بر تلاش در جهت تجربه با دستگاهها و ادوات سینمایی آن‌گونه که شرایط پُست‌مدرن و تمامی تضادهای آن را آشکار نمایند («کار درست را بکن»، «بلید رانر»(Blade runner)) ارزش می‌گذارد، و به تبلیغ و ترویج فیلمهای خوش طرح و خوش فرم، استدلالی، فراروننده، و سرکش پُست‌مدرنی («برزیل»)، سینمای خودپژواک («نقشهای گویا»)، فیلمهای علمی ـ تخیلی پُست‌مدرنیست («مگس»، «ویدیو دروم») و قصّه‌های اخلاقی وودی آلن می‌پردازد.

متون ویرانگر که چشم سینمایی را باز کرده و اعوجاجهای آن را نشان می‌دهند، محور پُست‌مدرنیسم انتقادی را می‌سازند. و آن دسته از متونی که ابزار و وسایل سینمایی و صور مثالی را به شُخره گرفته‌اند («زلیگ» «Zelig»)، و نیز فیلمهایی که واقعیت را با بازنمایی و بازسازی مقایسه کرده و مورد داوری قرار می‌دهند («اخبار رادیو ـ تلویزیونی») در کانون این مطالعات قرار دارند.

جایگاه بیننده و محدودیتها، مخاطرات، و مزایای نظربازی در محدودهٔ فرهنگ سینمایی پُست‌مدرن باید مورد توجه قرار گیرد. این نگاره (مثلاً آن خبرنگار عکاس در «پنجره عقبی»، آن عکاس در «اگراندیسمان»، متخصص استراق سمع در «مکالمه»، سردبیر تولید در «اخبار رادیو ـ تلویزیونی») به‌طور سنّتی به شیوه‌های انفعالی، و گه‌گاه خود ـ ویرانگر ارائه شده است. کنشهای شخصیت فیلم ارزشمند توصیف شده، و در جامعه‌ای‌که حقیقت غالباً به مثابه افسانه ظاهر می‌شود و پرده‌پوش فعالیتهای فاسد، غیرقانونی یا غیراخلاقی است، لازم شمرده شده است. در مقام طالب حقیقت، بینندهٔ پُست‌مدرن چیزی را می‌بیند که دیگران نمی‌توانند ببینند یا نخواهند دید. خواست و میل انحرافی او در نگاه کردن سرانجام با پایانی ارزش نهاده مرتبط می‌شود.

امّا این نگاره چگونه به‌وجود آمده است؟ چه چیزی موجب انگیزاندن بیننده می‌شود؟ چگونه است که فقط بعضی از اشخاص، معمولاً مردان، بیننده (نظرباز)اند؟ بهای نظربازی چیست؟ از فیلمی به فیلم دیگر، این نگاره جلوه‌های تمسخر، شرم، خشونت، جنون، الکلیسم، شکست و مرگ را تجربه می‌کند. بیننده یک تیپ اجتماعی هراسان، و (اگر قرار باشدکه پُست‌مدرن حقیقت در بارهٔ خود را فرا گیرد)، یک شرّ لازم است. با این همه یک تیپ اجتماعی موردنیاز نیز هست. بیننده هر مرد یا زن یا کودک است. این تیپ در عادی بودن خود بی‌آنکه دیده شود از میان ما می‌گذرد ولی همیشه می‌بیند، احساس می‌کند و رازها می‌آموزد. این رازها از حقیقت شبیه‌سازی یا بازسازی از روی اصل پرده

برمی‌دارند، چرا که شبیه «هیچ‌وقت آن چیزی نیست که حقیقت را پنهان می‌کند... شبیه حقیقت است. (بودریار) اینجا، در آخر، ما با حقیقت در مورد پُست‌مدرن مواجه می‌شویم: «این حقیقتی است پرده‌پوش این نکته که، هیچ چیز وجود ندارد.» (بودریار)

امّا حتماً بیش از اینها هم هست. چون این **حقیقتِ هیچ** اکنون شرایط وجودی زندگی همهٔ ما را تعیین می‌کند. اینجا، سرگشته در تحلیلی پدیده‌شناختی و فرهنگی از عصر اخیر سرمایه‌داری، خود را بیننده یا چشم‌چران و محصولاتی از نظردوزی سینمایی می‌یابیم. چالش ما مشخص و روشن است: دیگر نمی‌توانیم چیزی را بدیهی بپنداریم. همیشه باید به افسانه‌های حقیقت‌نما مظنون باشیم. نظریه‌پردازان پُست‌مدرن داستانسرا هستند.

نظریه‌پردازان پُست‌مدرن همراه با فیلمسازان هالیوود داستانی خاصّ را با تغییرات و روایات مختلف، البتّه به شکل باب روز، بهانه قرار می‌دهند تا شرایط پُست‌مدرنی را مفهوم بخشند. این داستان، یک داستان کلیّت‌پرداز است: داستان دوران اخیر سرمایه‌داری و منطق فرهنگی آن. داستان، داستان پُست‌مدرنیسم در سطح جهانی است. داستانی که تفاوتهای فرهنگی را به‌عنوان یک هنجار جدید جهانی پیش‌بینی می‌کند. شاید اسطورهٔ یک سینمای کامل و جامع (سینمایی که بازَن از آن سخن می‌گفت) به جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی هم امتداد یابد. وقتی سینما متولّد شد، فیلمسازان باور داشتند که دوربینشان واقعگرایانه و وفادارانه زندگی اجتماعی را ثبت و بازسازی می‌کند. آنها به‌سرعت این اسطوره را کنار گذاشته و روی به سوی تأکید روایی دقیقتری آوردند. شاید نتوانیم آن جامعه‌شناسی را که به شکلی واقعگرایانه دنیای پُست‌مدرن را در اختیار گرفته و ثبت می‌کند به وجود آوریم؛ این کار صرفاً بسیار پیچیده، بسیار گونه‌گون، و بسیار نامتجانس خواهد بود. پس اینجا هم تأکید توجه ما باید دقیقتر و باریکتر شود.

همچون فیلمساز، ما نیز می‌توانیم داستانهای کوچکی دربارهٔ شرایط انسانی نقل کنیم و نشان دهیم که این سرگذشتهایی‌که خود در آنها زندگی می‌کنیم، آزادیهایی که به‌دست می‌آوریم و از دست می‌دهیم، با روایات فرهنگی بزرگتری که تعبیراتشان را بر گُرده ما تحمّیل می‌کنند محدود شده‌اند. با در نظر داشتن اشکال روایی که قصّه‌های ما را ساختار می‌بخشند می‌توانیم به یک جامعه‌شناسی تفسیری از نوع سینمایی ـ قوم‌نگاری با ویژگیهای شخصی روی آوریم که همواره با تجربه‌های شخصی خودمان آغاز می‌شود و عملکردی نمایان و قابل مشاهده داشته و در تلاش آن است که به کشف سبکی از بازنمایی نایل شود که تجربه‌های ما را جهانی می‌کند و این در حالی است که از متون ساختهٔ خود کسب لذّت نیز می‌کنیم.

معضل ما، مثل همیشه، چنانکه در آغاز سخن اشاره شد، تعریف و تعبیری است که برای خودمان ساخته و قایل شده‌ایم، اسارت در قفس خویشتنی به روایت خودمان. امید آنکه برای شکستن آن قفس [یا قوطیِ پن‌وارن] و بیرون آمدن از آن دیر نشده باشد. خویشتنی که بیرون می‌آید خود کلاف درهمی است از تمامی آنچه که پیش از این آمده است، همان لُبّ کلام پُست‌مدرن، چیزی که پُست‌مدرن یعْنی آن: **همهٔ آن چه که پیش از این آمده است.**

* * *

مهناز سبزه‌ای

انواع رویداد نمایشی در سینمای معاصر ایران

هر فیلمی شرح و حکایت یک واقعه یا رویداد است (و گاه چند رویداد که درهم تنیده شده‌اند). رویداد آن چیزی است که به وقوع می‌پیوندد گاه از جانب شخصیتها و پرسوناژهای درام که خصلتی فعّال (Active) دارند و گاه از سوی نیروهای طبیعی که خارج از توان انسانهای درام می‌باشد که در هر صورت وقوع رویدادها در اثر نمایشی اجتناب ناپذیر است. سینمای معاصر ایران نیز در این زمینه همه‌گونه تجربه‌ها را آزموده است. بحث دربارهٔ محتوی یا مضمون رویدادها موضوع این سخن نیست، ما در اینجا به انواع ساختاری رویدادها در آثار سینمایی می‌پردازیم که هر یک مولفه‌های خاص خود را دارند. به طور کلّی هر فیلم در یکی از دسته‌های چهارگانهٔ زیر رویدادهای خود را گسترش می‌دهد.

۱ ــ رویداد خطی (Direct Accident)

۲ ــ رویداد موازی (Parallel Acaident)

۳ ــ رویداد معکوس (Reverse Accident)

۴ ــ رویداد مرکبّ (پیچیده) (Complex Accident)

نوع اوّل ساده‌ترین شکل از گسترش رویداد در یک فیلم است بدین ترتیب که نقطهٔ آغاز واقعه در ابتدای فیلم، بُحران و درگیری پرسوناژ اصلی با رویداد در میانهٔ داستان و تعلیق و گره‌گشایی (پیروزی یا شکست پرسوناژ اصلی در برابر رویداد) در پایان روایت قرار می‌گیرد. برای مثال در فیلم خانهٔ دوست کجاست» یک رویداد خطی وجود دارد که از تأثیر دوجانبهٔ کُنش قهرمان و کنش قصّه به وجود آمده است؛ محمدرضا نعمت‌زاده می‌خواهد دفتر دوستش را که پیش او مانده است به وی بازگرداند.

کُنش درام ــــ رویداد ــــ کُنش پرسوناژ

کُنش پرسوناژ اصلی، بازگرداندن دفترچه و کُنش درام همانا «گُمشدن دفترچه» است. از برآیند این‌دو، رویداد یعنی جستجو برای یافتن خانهٔ دوست شکل می‌گیرد. در رویداد خطّی همواره یک تمرکز درونی در کُنشهای شخصیت و کُنشهای درام وجود دارد. بدان معنی که مقصد مشخّص و انگیزهٔ اعمال پرسوناژ اصلی تعیین شده است. به همین دلیل چگونگی رویداد نیز از منطق علت و معلولی و تسلسلی پیروی می‌کند. اتفاقات جنبی که در مسیر رویداد اصلی رُخ می‌دهد هرگز موجب نمی‌شود تا رویداد اصلی فراموش شود یا تحت‌الشعاع وقایع دیگر قرار گیرد. در فیلم آن سوی مه گونه‌ای دیگر از رویداد خطی را می‌توان مشاهده کرد پرسوناژ محوری داستان قصد سفر به شمال را دارد. کُنش شخصیت (عزم سفر) در مقابل کُنش درام به نوعی در کُنش نیرویی فوق انسانی نمودار می‌شود و رویداد اصلیِ روایت را می‌سازد. پرسوناژ برای رسیدن به رویداد اصلی سفری را آغاز می‌کند، جاده‌ای پیوسته و مشخص را طی می‌کند. به تعبیری از سلسله مراتبی خاص می‌گذرد. هیچ قطع یا گُسستی در سیر رویدادها رُخ نمی‌دهد، همه چیز از پیش مُقدّر شده است. برای مواجهه با مرگ می‌بایستی از هزار پیچ زندگی گذشت، گام به گام، منزل به منزل، ایستگاه به ایستگاه و این روال منظم، همان قاعدهٔ روایتی در رویداد خطی است.

در فیلم زنگها قاعدهٔ رویداد خطی که همانا سیر متوالی وقایع به سوی یک مقصد مشخص و از پیش تعیین شده است به خوبی رعایت می‌شود. رویداد اصلی در این فیلم مواجههٔ مرگ با آدمیان بی‌خیال و سرخوشی است که درگیر زندگی روزمره شده‌اند و صدای آشنای مرگ را تشخیص نمی‌دهند. سیر و توالی