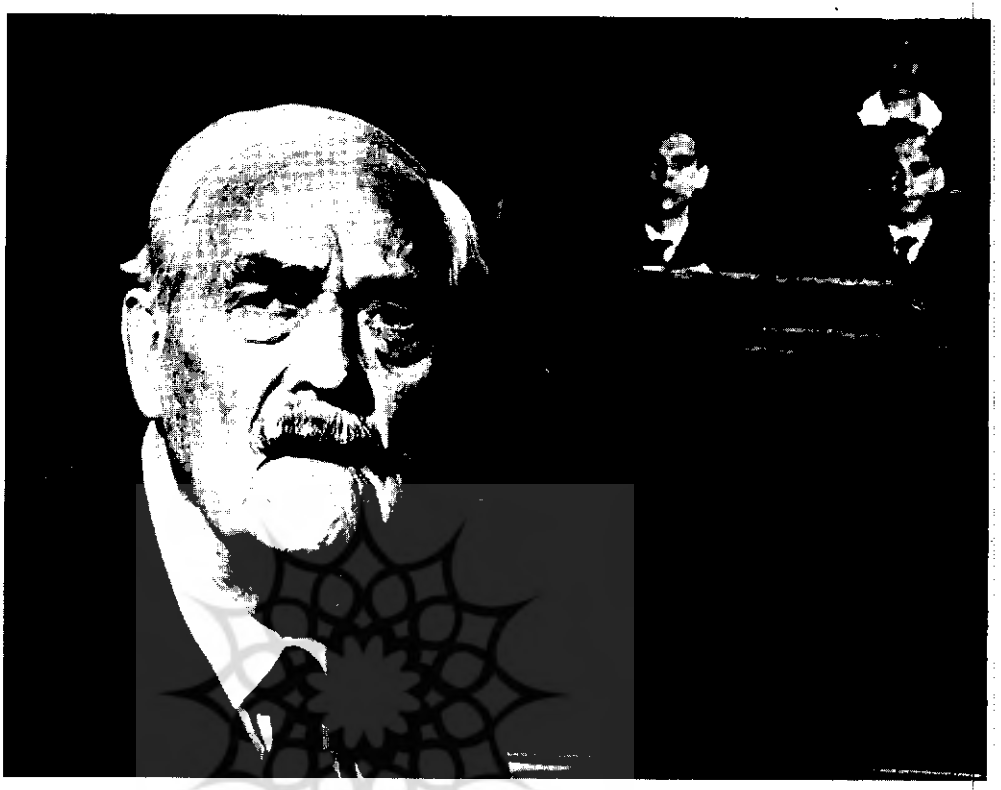
روایت در سینما



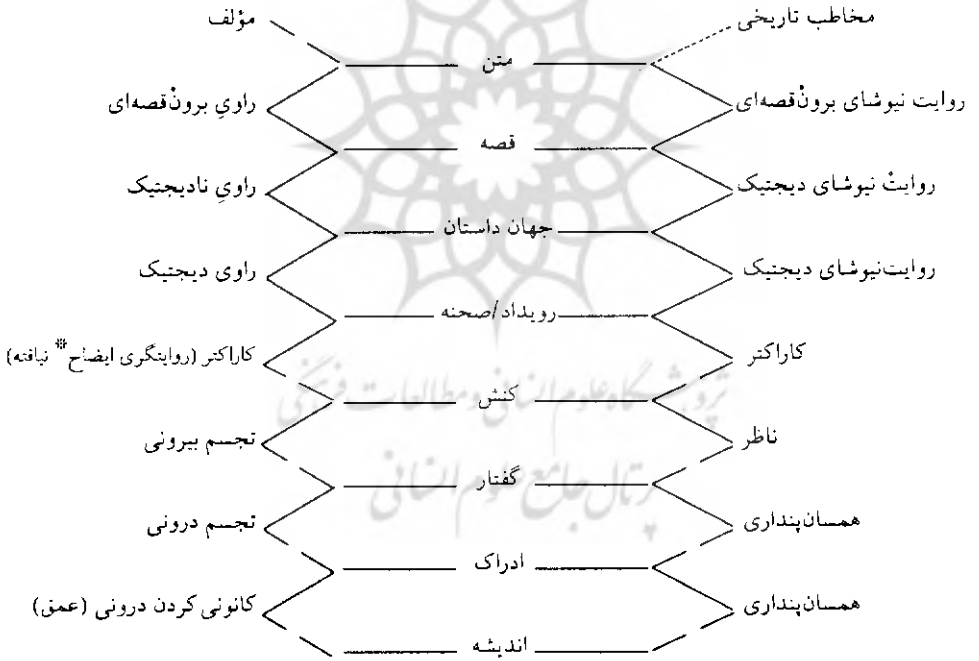
سطوح هشتگانه‌ی روایت

ادوارد برانیگان، ترجمه‌ی فتاح محمدی

ادراک [روایی] باید در درون مرزها و محدودیت‌هایی به وقوع بپیوندد: یعنی ادراک چه چیزی و تحت چه شرایطی؟ صرف گفتن این‌که درک فیلم در حالت‌های کلی‌ای حاصل می‌شود که تاباندن نوار سلولوییدِ حاوی تصاویر عکاسیک و صدای ضبط شده [به روی پرده] فراهم می‌آورد کافی نیست. برای درک این‌که ادراک روایی ما چگونه تداوم می‌یابد، باید «زمینه‌های» ادراکی را بیش‌تر و دقیق‌تر بکاویم. یک طرح روایی به شکل‌بندیِ بنیادین رویدادها در درون یک الگوی روایی سمت و سو می‌دهد. با این حال، به موازات این‌که کانون پرسش، از «چه چیزی روی می‌دهد» منتقل می‌شود به این‌که «چگونه و کی»، به آن‌چه اتفاق افتاده است پی می‌بریم و طرح روایتگری عمیق‌تری پیدا خواهد شد که شرایط را برای کاربست طرح روایی فراهم می‌آورد و آن را سمت و سو می‌دهد. این شرایط ممکن است از یک لحظه به لحظه‌ی بعد تغییر کند. «سلسله مراتب گفتمان‌ها» (کالین مک کیب)، «سلسله مراتبِ اطلاعات نسبی» (بن بریوستر)، و «چهار فیلم»* (آلن ویلیامز)، همه را می‌توان کوشش‌هایی برای تعریف

زمینه‌های مناسب یا سطوحی دانست که قرار است در بطن آن‌ها کاربست‌های ذهنیِ ویژه برای سازمان دادن اطلاعات شنیداری و بصری در قالب یک الگوی روایی، برای رویدادها کارایی داشته باشد. برای توضیح این‌که چگونه بیننده داده‌ها را به طور نظام‌مند از یک زمینه‌ی ادراکی به زمینه‌ی ادراکی دیگر می‌کشاند، سطوح متن مورد توجه قرار می‌گیرد. چیزهایی که بیننده به خاطر می‌آورد و چیزهایی که فراموش می‌کند، نظام‌مند هستند و تصادفی نیستند. به‌طور کلی بیننده به چندین طریق با متن درگیر می‌شود، و انواع نقش‌ها را برای زمینه‌های مختلف در زمان‌های مختلف در نظر می‌گیرد، ما برای تدقیق انواع نقش‌هایی که نحوه‌ی کسب اطلاعات و تشکل آن‌ها در قالب یک الگوی روایی را مشخص می‌کنند، به واژگان جدیدی نیاز خواهیم داشت.

سوزان لنسر با به کارگیری آثار نظریه‌پردازانی چند، سلسله مراتبی از نقش‌ها یا سطوح را پیشنهاد کرده است که طرق معمولِ مشارکت خواننده در یک متن ادبی را توضیح می‌دهد. ممکن است یک متن واقعی (actual) را بر اساس نحوه‌ی حرکت از میان این سطوح به قصد ساختن یک سلسله‌مراتب (یا شکل‌بندیِ دیگر) از اطلاعات نسبی، توضیح داد. در نمودار زیر، من سطوح بنیادینِ لنسر را از شش سطح به هشت سطح توسعه داده، و آن‌ها را به صورت موقعیت‌هایی بر روی یک پیوستار بازنمایی کرده‌ام نه به عنوان بدیل‌هایی کاملاً جامع و مانع[1]. اکنون می‌خواهم این سطوح را در ارتباط با ادراک فیلم بررسی کنم.



تصویر ۱. سطوح هشتگانه‌ی روایتگری

یک متن متشکل است از مجموعه‌ی سلسله مراتبی از سطوح روایتگری که هر یک زمینه [یا بافت] شناخت‌شناسانه‌ای را تعیین می‌کنند تا در درون آن، داده‌ها را توضیح دهند. یک متن خاص ممکن است هر تعداد از سطوح را با هر میزان از دقت در راستای یک پیوستار که از پویش‌های درونی یک کاراکتر تا بازنمایی شرایط تاریخیِ حاکم بر فراوری خودِ اثر امتداد دارد، تعیین [یا تعریف] کند.

من بر آنم که یک «متن» را به عنوان مجموعه‌ی معینی از توصیفات درباره‌ی یک اثرِ مصنوع (artifact) تعریف کنم که در آن، این اثرِ مصنوع، آن چیزی است که به یک نظام نماد (symbol system) مادیت می‌بخشد، و توصیفاتی که از آن داده می‌شود باید مورد قبول یک جامعه باشد[2]. بدین ترتیب یک متن چیزی بیش از ماده (material) یک اثرِ مصنوع، و چیزی بیش از نمادهای مادیت یافته است؛ یک متن، به تبعیت از یک توافق اجتماعی درباره‌ی ماهیت نمادهایی که مادیت یافته‌اند، همواره در معرض تغییر خواهد بود.

مفهوم «مؤلفِ تاریخیِ» یک متن نیز حاوی پیچیدگی مشابهی، تا اندازه‌ای روان‌شناختی و تا اندازه‌ای اجتماعی، است. تا آن‌جا که به روان‌شناختی مربوط می‌شود، رولن بارت تذکر می‌دهد که «آن‌که (در روایت) صحبت می‌کند، همانی نیست که (در زندگی واقعی) می‌نویسد و آن‌که می‌نویسد همانی نیست که هست.»[3] با این حال یک مؤلف نه تنها به عنوان یک شخص بیوگرافیک [یعنی آدمی که زندگی عینی دارد] که متنی را خلق می‌کند، بلکه درعین حال به عنوان یک افسانه (legend) فرهنگی است که به وسیله‌ی متن‌ها (به عبارت دیگر در سایه‌ی یک یا چند توصیف) خلق شده است.[4] مؤلف بودن یعنی اجرای نقش برای یک گروه اجتماعی و / یا در یک گروه اجتماعی. به عنوان مثال، آلفرد هیچکاک در مقام یک فرد، با رویدادهای زندگی‌اش، ویژگی‌های شخصیتش، کاری که صرف فیلم‌سازی کرده است، دیدگاهش نسبت به خود، و عوامل تأثیرگذارِ دوران خود، تعریف می‌شود. او یکی از نخستین منتقدان متن است. اما از نظر «مخاطب تاریخی» او در عین حال یک کاراکتر، یا افسانه‌ی دوران است. مخاطب، هیچکاک را بر اساس باور عمومی درباره‌ی او، و به واسطه‌ی این‌که با او از نظر داشتن برخی دانش‌ها درباره‌ی جامعه مشترک است، می‌شناسد. پرسونای عمومی هیچکاک (که او با زیرکی، ویژگیِ مؤلف به آن داد) تشکیل شده است از تصویر نیمرخ مشهور او، اندکی موسیقی معنادار (Theme music)، تک‌گویی‌های تلویزیونی، گفت‌وگوها، تبلیغات، حضورهای توجه‌برانگیز در فیلم‌هایش، و غیره. در نتیجه نام او بدل شده است به یک علامت تجارتی که تضمین می‌کند که ما با تجربه‌ی خاصی روبه‌رو خواهیم شد: سرگیجه‌ی آلفرد هیچکاک وعده‌ی تعلیق، دلشوره، نیرنگ، سردرگمی، طنز گزنده، خشونت و بیماری جنسی را می‌دهد. ما این «هیچکاک» را با خود به درون سالن می‌بریم چون ما عضوی از جامعه‌ی او هستیم و در توضیح مصنوعات هنری خاص، از نام او استفاده می‌کنیم و به این معنا، هیچکاک فقط کسی نیست که برای یک مخاطب می‌نویسد، بلکه در عین حال کسی است که به‌وسیله مخاطب خود نوشته می‌شود.

یک متن از بطن یک شریطه‌ی تاریخی بیرون می‌آید که مبتنی است بر پیش‌فرضی از یک توافق اجتماعی درباره‌ی مصنوعات هنری و مولفان بیوگرافیک

بنابراین یک متن از بطن یک شریطه‌ی تاریخی بیرون می‌آید که مبتنی است بر پیش‌فرضی از یک توافق اجتماعی درباره‌ی مصنوعات هنری و مولفان بیوگرافیک. همه‌ی متن‌ها دارای چنین سویه‌ی غیر قصه‌ای هستند: فیلم‌ها از مواد خام و نیروی انسانی ساخته می‌شوند، به فروش می‌رسند، و حاوی تأثیرات اجتماعی و روان‌شناختی قابل توجه هستند؛ فیلم ساختن هزینه دارد، با این حال فیلم‌ها ممکن است در عین حال به عنوان قصه تلقی شوند، و ممکن است حتی آشکارا به مسأله‌ی مربوط به تلقی قصه‌ای از جهان بپردازند. بدین ترتیب ممکن است با یک سطح سنتی نیز سر و کار داشته باشیم که بین ناقصه و قصه وساطت می‌کند. پس برای پرهیز از تناقض و پارادکس، آن‌چه درباره‌ی یک قصه‌ی درون‌گیری شده (embeded) می‌گوییم، نباید از درون خود قصه ریشه گرفته باشد، بلکه باید از دل بافتی بیرون آمده باشد که بسی انتزاعی‌تر از مصداق خود است.[5] به همین دلیل است که برای صحبت از اشیا به عنوان امور قصه‌ای، نیازمند یک سطح غیرقصه‌ای

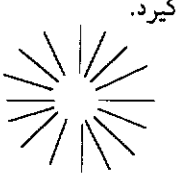
(non-fictional) در سطح «پایین» متن هستیم. قصه از دل ناقصه بیرون می‌آید. البته حقیقت یا کذبِ یک مصداق قصه‌ای، موضوع دیگری است. دلیل این‌که در این روش توضیحات غیرقصه‌ای *مقدم* بر توضیحات قصه‌ای است، این است که توضیحات قصه‌ای هنوز به چیزی ارجاع می‌کنند یا به‌طور ناقص یا جانبدارانه ارجاع می‌کنند، و ما باید تفسیر را از جایی شروع کنیم؛ یعنی باید دست‌کم با ارجاع به امکان ارجاع قصه‌ای شروع کنیم. فصل هفتم کتاب *ادراک روایی و فیلم* تفاوت بین ناقصه و قصه را به تفصیل توضیح داده‌ام).

مثلاً راوی فوق قصه‌ای سکانس پیش از عنوان‌بندی *مرد عوضی* (۱۹۵۶) را در نظر بگیرید. نور پشتی تندی بر پیکره‌ای در آن دورها می‌تابد و سایه‌ی غول‌آسایی بر پیش‌زمینه‌ی، جایی که به نظر می‌رسد یک صحنه‌ی موسیقیِ خالیِ درندشت باشد، افتاده است. مشخصات این شخص قابل تشخیص نیست. صدایی می‌شنویم که می‌گوید: «این آلفرد هیچکاک است که سخن می‌گوید: در گذشته، انواع زیادی از فیلم‌های تعلیقی به شما عرضه کرده‌ام. اما این بار می‌خواهم فیلم متفاوتی را ببینید. تفاوت در این است که این یکی داستانی واقعی است، عیناً. و با این حال، عناصری در این فیلم است که عجیب و غریب‌تر از همه‌ی قصه‌هایی هستند که در بسیاری از فیلم‌های مهیج قبلی‌ام دیده‌اید.»

سومین جمله و استفاده‌ی دوپهلوی آن از عبارت «فیلم متفاوت» (نوع جدیدی از فیلم تعلیقی، یا نوع جدیدی از فیلم؟) همراه با آخرین جمله،[6] به زبان بی‌زبانی می‌گویند که حقیقت تنها نوع دیگری از «تعلیق»، است و به همان اندازه کاملاً سرگرم‌کننده، که مخاطب از فیلم‌های هیچکاک انتظار دارد. و به راستی این حکم آشکار درباره‌ی یک حقیقتِ صرف، جلوی آن‌چه را که از تلفیق الگوهای قصه‌ای و روایی نتیجه می‌شود نمی‌گیرد.[7] اما منظور این نیست که گفتار پیش از عنوان‌بندی، صرفاً یک فریب است؛ برعکس کارکرد آن عبارت است از شروع به برپایی سکانس *نظم‌داری* از پرسپکتیوهایی که «حقیقت» داستان در بطن آن‌ها تفسیر خواهد شد. از این‌ها گذشته، مخاطب به خوبی آگاه است که «هر واژه»ای که در داستان می‌آید نمی‌تواند برخلاف آن‌چه ادعا شده، به *یکسان* درست باشد؛ یعنی به یک میزان و به یک طریق درست باشد. این فیلم آشکارا از روی یک امر واقع و همراه با بازیگران و گفت‌وگوها ساخته شده است؛ شامل تصویر و موسیقی و هم‌چنین واژه‌هاست. شاهدانی بر رویدادها ناظرند بدون این‌که دیده شوند، و الی آخر. فیلم متکی بر پذیرش این نوع قید و شرط‌ها از سوی ماست؛ و تلاشی برای پنهان کردن آن‌ها به خرج نمی‌دهد، بلکه صرفاً آن‌ها را سازمان می‌دهد. هیچکاک به دلیل لزوم تحمیل سازمانی بر فعالیت‌های تفسیری ما ـ هرچند در فیلمی که یک متن به حساب می‌آید حضور دارد ـ باید «بیرون» از فیلمی که یک قصه به حساب می‌آید بایستد تا از آن‌چه قرار است ببینیم سخن بگوید؛ یعنی صدا و تصویر هیچکاک در این‌جا برونْقصه‌ای است.[8] بدین ترتیب در این لحظه دست کم دو فیلم روی ما عمل می‌کنند: یک مصنوع هنری تاریخی از مردی که روی یک صحنه‌ی موسیقی حرف می‌زند، و یک گفتمانِ (مثلاً) غیرقصه‌ای که در آن مردی دارد درباره‌ی چیزی حرف می‌زند که بعدها راجع به آن حرف خواهند زد و نشانش خواهند داد. این «دو فیلم»، دو سطح نخستینِ تصویر یک، و تاریخی و فوق قصه‌ای هستند.

صدای برونْ، قصه‌ای لازم نیست به اندازه‌ی آن تصویر مبهمی که در سکانس پیش از عنوان‌بندی *مرد عوضی* حرف می‌زند، تشخص یافته (personalized) و آشکار باشد. گوینده‌ی واقعی یا ممکن است برجستگی بیش‌تری پیدا کند و بیش‌تر بدچشمی کند، و خصوصیات روان‌شناختی پیدا کند، یا این‌که کم‌تر قابل شناسایی باشد[9]، حتی (چنان‌که به زودی خواهیم دید) نادیدنی و ناشنیدنی شود. هم مکان و هم زمانِ کنش گفتنِ نیز ممکن است نسبتاً آشکار یا مضمر شده باشد. آن‌چه امر برون‌قصه‌ای را تعیین می‌کند رابطه‌ی آن با سطوح دیگر است: نحوه‌ی عملکرد داده‌های دیداری و شنیداری در ارتباط با گروه‌بندی‌های قابل تصور دیگری از داده‌های دیداری و شنیداری. بدین ترتیب در درون هر یک از سطوح روایتگری که در تصویر ۱ نشان داده شده است،

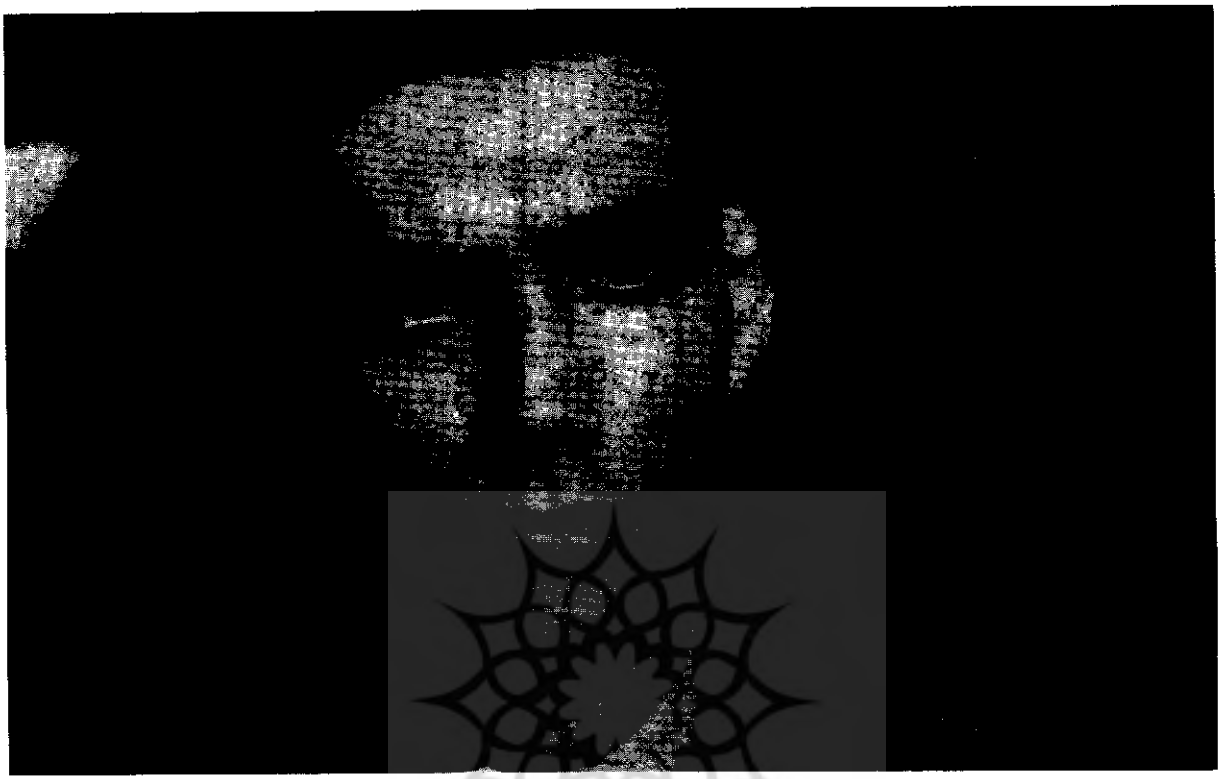
درجه‌بندی‌های ریز بسیاری هست که ممکن است یک متن خاص برای ارایه‌ی انواع گوناگون بافت‌ها برای اطلاعات خود، آن‌ها را به کار گیرد.



تصویر ۲. یک دایره‌ی مضمر
یک دایره‌ی مضمر تشکیل شده است از بخش‌های گمشده‌ی چندین خط مستقیم. روایتگری نیز ممکن است مضمر بوده و تشکیل شده باشد از بخش‌های گمشده‌ی الگویی از روایتگری‌های آشکار.

وقوف بر این نکته حیاتی است که روایتگری ممکن است در یک متن، مضمر باشد. من برای توضیح اهمیت مفهوم مضمر بودن ناگزیر به یک تشبیه بصری توسل می‌جویم. در تصویر ۲ از مجموعه‌ای از خطوط مستقیم برای ساختن یک دایره‌ی مضمر یا بالقوه استفاده شده است.[10] محیط این دایره، وجودی غیرمادی است. این دایره به شکل الگویی از چیزهایی که از شکل‌بندی واقعیِ خطوطْ حذف شده یا گم شده، ظهور می‌یابد، البته می‌توانَ مجموعه‌ی پیچیده‌تری از خطوط متقاطع را تصور کرد که دایره‌ی مضمر را نامشخص‌تر می‌سازند یا آن را مستعدِ تعابیر دیگری می‌کنند. ادعای من این است که یک روایتگری ممکن است به همین طریق، مضمر باشد و برای بازشناسایی چنین روایتگری‌ای، باید به روایتگری‌های آشکار، به خصوص به آن‌هایی که از سیستم اطلاعات در یک متن حذف یا گم شده‌اند، توجه کرد.[11]

من می‌خواهم با تمرکز بر چیزی که بسیار کارساز و موضوعِ اغلب بررسی‌های نظریه‌پردازان روایت است ـ یعنی روایتگری مضمرِ برون قصه‌ای که نظریه‌پردازان اغلب با عنوان «مؤلف مضمر» به آن اشاره می‌کنند ـ نوع خاصی از روایتگری مضمر را تجزیه و تحلیل کنم. صحنه‌ی گشایشیه‌ی **مرد عوضی** با تعقیب یک کاراکتر، مانی بالسترر (ون فاندا) که دارد از یک باشگاه شبانه بیرون می‌آید، به پایان می‌رسد. ما نخست دو پلیس را می‌بینیم که تصادفاً در جلوی باشگاه قدم می‌زنند (تصویر سه؛ نمای اول) و سپس هر یک از دو نمای بعدی به یمن مسدود کردنِ دقیق کنش، همراه با ترکیب‌بندی‌ها و برش دقیق، به صورت بصری *آشکار می‌سازند* که او (که از خلال یک در وارد قاب می‌شود) گرفتار پلیس می‌شود و تحت‌الحفظ دو پلیس دارد راه می‌رود (تصاویر ۴ تا ۶؛ نماهای ۲ الف، ۲ ب، ۳) و ما می‌دانیم که این تنها یک خطای بصری است ـ یعنی جلوه‌ای است حاصلِ زمان‌بندی و زوایای منحصر به‌فردِ دیدگاه ـ چون به‌وضوح می‌توانیم ببینیم که دو پلیس پشت سر و سمت چپ مانی و نه در چپ و راست او، راه می‌روند. با وجود این در هر دو نما چنین به نظر می‌رسد که گویی مانی بین پلیس‌ها گیر کرده و به دام افتاده است. احساس عاری از اشتباه ما می‌گوید که مانی که هیچ جرمی مرتکب نشده، به‌وسیله پلیس به جای کسی که در جست‌وجویش بودند، دستگیر شده است. ما راویِ آشکاری را که اهمیت این رویداد را توضیح دهد، نه می‌بینیم و نه می‌شنویم. با این حال در عمل دیده‌ایم که چگونه ممکن است شرایط و اوضاع و احوال باعث ایجاد یک برداشت اشتباه شود؛ و چگونه ممکن است مانی به جای کس دیگری گرفته شود (مرد عوضی). خوشبختانه این برداشت اشتباه ظاهراً تنها برداشت ماست و خسرانی به بار نیاورده است. این «وقوف بر اشتباه» (اصلاً اگر به آن وقوف پیدا کرده باشیم!) تنها در *سایه‌ی توصیف ویژه‌ای* از این متن وجود دارد؛ یعنی تنها در بطن بافت یا زمینه‌ی خاصی که کاملاً جا افتاده، می‌توانیم رویداد را به این نحو بازشناسیم. (ما باید، به عنوان مثال، حساسیت خاصی به فضا و زمانی که با تمهیدات سینمایی در روی پرده خلق شده و به روابط بین فضا و زمانِ جهان داستان پیدا کرده باشیم.[12]) من این بافت یا زمینه‌ی خاص را روایتگری برون قصه‌ای مضمر، یا به عنوان «صدا»ی یک «مؤلف مضمر» می‌نامم. در این‌جا روایتگری بسیار نیرومندی دست‌اندرکار است؛ روایتگری‌ای که در عمل حد و مرزهای آن چیز را تعیین می‌کند که می‌توانیم در یک فیلم ببینیم یا بشنویم، منتها بدون این‌که شرایط وجود خود را



تعیین کند، روایتگری‌ای که افزون بر این، می‌تواند رویدادها را پیش‌بینی کند و درس عبرتِ داستان را پیشاپیش، پیش از مؤخره به ذهن ما متبادر کند. درواقع شکل‌های دیگری از این ترکیب‌بندی را که مانی را میان دو پیکره‌ی تهدیدآمیز قرار می‌دهد، در سراسر فیلم خواهیم دید. از این گذشته، روایتگری مؤلفانه‌ی مضمر، در صحنه‌ی بعد، آن‌جا که صدای آژیر از دور می‌آید و مانی در حال خواندن روزنامه است، حضور پلیس را به ما یادآوری می‌کند. آژیرها معنایی برای مانی ندارند و هیچ نشانه‌ای نمی‌بینیم از این‌که مانی اصلاً آن‌ها را می‌شنود یا نه. اما، بیننده، پیشاپیش در موقعیتی قرار گرفته که بیش از مانی از اوضاع باخبر است و دلواپس او می‌شود. همان‌طور که خود مانی را ممکن است یک عنصر انتزاعی، ناکاراکتر تعبیر کرد، آن «هیچکاکِ» آشکاری را نیز که در سکانس پیش از عنوان‌بندی می‌بینیم و می‌شنویم، ممکن است صرفاً به عنوان کاراکتری تعبیر شود که نقشی را در یک فیلم باز هم، انتزاعی‌تر بازی می‌کند، فیلمی که به وسیله «هیچکاکِ» باز هم دیگری که دیده و شنیده نمی‌شود ساخته شده است؛ و [این هیچکاک] همان مؤلف مضمرِ مرد عوضی است. این مؤلف مضمر به نوبه خود از سوی «هیچکاک» تاریخی ساخته شده است که برخلاف آن دو هیچکاکِ دیگر (هیچکاک مضمر در یک بافت یا زمینه‌ی برون قصه‌ای و هیچکاک آشکار در یک نقش برون‌قصه‌ای) اعلام کرده که روی هم رفته از این فیلم متنفر است، مگر لحظاتی از فیلم که هم‌کناری زیبایی‌شناختی ترس و طنز را متجلی می‌سازند.[۱۳]

یک مؤلف مضمر و یک متن متلون

من نمی‌خواهم میان تعاریف و سنخ‌های گوناگونی که نظریه‌پردازان از «مولف مضمر» مطرح کرده‌اند، یکی را به عنوان بهترین انتخاب کنم.[۱۴] با این حال بررسی یک

صورت‌بندی از این مفهوم مفید خواهد بود. قصد من این است که نشان دهم مفاهیم عرضه شده در نظریه‌های روایت، هم‌سویی تنگاتنگی با نظرهای عمومیِ معطوف به هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی فیلم دارند. تعریف کریستین متز از مولف مضمر از این قرار است.

احساس این‌که [در یک روایت] کسی *دارد* حرف می‌زند نه به حضور تجربی یک سخنگوی مشخص، شناخته شده، یا قابل شناسایی، بلکه به ادراک خود به خودیِ شنونده از ماهیت زبانیِ آن موضوع [یا ابژه] مربوط است... بیننده‌ی یک فیلم روایی تصاویری را می‌بیند که آشکارا دستچین شده (به جای آن‌ها می‌توانست تصاویر دیگری باشد) و نظم داده شده‌اند (می‌توانست نظم متفاوتی داشته باشند). می‌توان گفت که بیننده دارد آلبومی از تصاویر از پیش معین‌شده را ورق می‌زند، و این او نیست که صفحات آلبوم را ورق می‌زند، بلکه یک «مجری برنامه» و یک «تصویرساز بزرگ» این کار را می‌کند که (اگر فیلم یک *مؤلف* است پیش از ساخته شدن به عنوان مؤلف، یا اگر نیست، در غیاب یک مؤلف) نخست و بیش از هر چیز خود *فیلم* به مثابه‌ی یک *ابژه‌ی زبان‌شناختی است*... یا دقیق‌تر بگوییم یک نوع «مرکز زبان‌شناختی بالقوه» که جایی در پس پشت فیلم جای گرفته، و مظهر بنیانی است که حدوث فیلم را ممکن می‌سازد.[15]

متز می‌کوشد تا جنبه‌ای از ادراک روایی ما را پیدا کند که قابل تقلیل به آن‌چه یک مؤلفِ بیوگرافیک می‌گوید که قصد داشته آن را با یک فیلم متحقق سازد، نیست. به باور متز، مؤلف مضمر صرفاً یک شیوه‌ی انسان‌انگارانه و سریعی است برای تعیین مجموعه‌ای پراکنده اما بنیادین از اعمالی که احساس می‌کنیم بنیان همان کاری است که *ما* به هنگام فهمیدن و به هنگام ساختن الگوها به آن دست می‌زنیم. متز بر این باور است که این اعمال به تحلیل‌های زبان‌شناختی، هم‌سو با دیدگاه او از ماهیت فیلم به مثابه‌ی نوعی ابژه‌ی زبان‌شناختی (و اجتماعی) امکان می‌دهد. او به دو عمل بنیادین (گزینش و سازماندهی) اشاره می‌کند، هر چند می‌شود به اعمال دیگر نیز فکر کرد مثل (مدت زمانی که صرف چیزی می‌شود)، حذف (exclusion)، و تأکید. این‌ها جلوه‌های ظریفی هستند، چون اگر در یک فیلم *آشکار* شوند، ما صرفاً مجبور خواهیم شد فرایند دیگری از گزینش و سازماندهیِ مضمر را برای توضیح بافت یا زمینه‌ای که در آن چیز دیگری می‌توانست آشکار شود، تحلیل کنیم.

احساس این‌که در یک روایت کسی دارد حرف می‌زند نه به حضور تجربی یک سخنگوی مشخص، شناخته شده، یا قابل شناسایی، بلکه به ادراک خود به خودیِ شنونده از ماهیت زبانیِ آن موضوع یا ابژه مربوط است...

مهم نیست که روایتگری چگونه «عینی» و قطعی به نظر می‌رسد، این می‌تواند نتیجه‌ی هر یک از روایتگری‌های آشکاری باشد که می‌توان یک سطح بالاتر تصورشان کرد. از این رو همواره حدی از عدم *قطعیت* درباره‌ی آن‌چه نشان داده می‌شود، وجود خواهد داشت.[16] هرچند یک فیلم ممکن است آن‌چه را که در «پشت» صحنه جریان دارد (مثل چیدن نورها و دوربین) آشکارا به نمایش بگذارد (dramatize)، و نمایش (dramatizing) یا ساخت *آن* صحنه آشکارا نشان داده نمی‌شود. واضح است که با وجود مفهوم روایتگری مؤلفانه‌ی مضمر، ما درست در مرز متن، قرار می‌گیریم؛ درست در مرز آن‌چه ممکن است هنوز به عنوان چیزی توجیه شود که در متن قرارداد و در تقابل با آن‌چه در یک جهان، یا در یک بینامتن که متن را دربر گرفته است.

نکته‌ای که می‌خواهم به آن اشاره کنم این است که به باور متز ما باید گزینش و سازماندهی مضمر روایتگری فیلم را با استفاده از مفاهیم زبان‌شناختی مثل جانشین (paradigm) و هم‌نشین (syntagm)، تحلیل کنیم، چون زبان‌شناسی، چارچوب شناخت‌شناسانه‌ی اصلی برای توضیح دانش انسان تلقی می‌شود. می‌توان برخی یا همه‌ی انگاره‌های زبان‌شناختی را رد کرد و در عین حال به مفهوم مؤلفِ مضمر وفادار ماند، منتها تنها با ایجاد مجموعه‌ی نوینی از

واژه‌ها و مفاهیمی که خود، دیدگاه ماهیت بنیادین فیلم و نحوه‌ی شناسایی آن را در خود مضمر دارند.

برمی‌گردیم به آن دو نما از **مرد عوضی** که ظاهراً مانی را در حال راه رفتن بین دو پلیس نشان می‌دهند (تصاویر ۳ تا ۶). هرچند من این نماها را بخشی از یک روایتگری مولفانه‌ی مضمر دانسته‌ام، اما می‌توان آن‌ها را به شیوه‌ی کاملاً متفاوتی هم، به این شکل توضیح داد: «مانی در حالی که به دربان می‌گوید «شب‌به خیر» از باشگاه شبانه بیرون می‌آید، و به سوی مترو می‌رود، و در همین حال دو پلیس در جلوی باشگاه گشت می‌زنند و ما صدای اتومبیل‌های در حال عبور از خیابان را می‌شنویم» می‌توان تصور کرد که این، توضیح رهگذر بی‌توجهی است که تصادفاً هنگام خروج مانی از باشگاه در حول و حوش باشگاه بوده است. این توضیح همان قدر درست است که توضیح اول، اما زمینه یا مرز شناخت شناسانه‌ی آن متفاوت است: توجیه‌کننده‌ی آن دیجسیس (جهان داستان) است، جهان کاراکترهاست به قراری که ما *آن* جهان را با قرار گرفتن ظاهری در آن به صورتی که یک رهگذر می‌تواند در آن قرار بگیرد، درک می‌کنیم. به عبارت دیگر، درستی این توضیح جدید در مقابل یک پس‌زمینه‌ی شناخت شناسانه‌ی جدید سنجیده می‌شود. من از این توضیح جدید و پس‌زمینه‌ی آن با عنوان روایتگری دیجتیک مضمر یا «راوی دیجتیک» مضمر یاد خواهم کرد. (بحث روایتگری یا دیجتیک را بعدها پیش خواهم برد.) یک راوی چگونه می‌تواند هم «مضمر» باشد هم «دیجتیک»، یعنی هم نامریی باشد و هم در درون جهان داستان باشد؟ این وضعیت معادل تصویری جمله‌ی شرطی التزامی است «اگر رهگذری در آن‌جا بود می‌*توانست* مانی را در حال خروج از کلوب ببیند... و [صدای اتومبیل‌های در حال گذر را] بشنود.» هرچند رهگذری حضور نداشته است، ولی ما فرض می‌کنیم که چنین کسی می‌توانست باشد (و می‌توانست با متن نمایش داده شود)، و در این صورت مشمول همان قوانین و شرایط فیزیکی‌ای قرار می‌گرفت که بر مانی حاکم‌اند. طرح یک فرضیه یا ایجاد قید و شرط درباره‌ی «حقایق» (facts) تا آن‌جا که خودِ داده‌ها چارچوب ارجاع برای سازماندهی داده‌ها (در این‌جا، دیجسیس) را به هم نریزد، فاقد وجاهت منطقی یا نامعقول نیست؛ به همین دلیل است که به خاطر داشتنِ فرضیه‌هایی حاکم بر تعبیر و تفسیر داده‌ها ـ فرضیه‌هایی که من «سطوح» مختلف روایتگری می‌نامم ـ حایز اهمیت است. همان دو نمای مربوط به مانی و پلیس‌ها می‌توانند به نحو متفاوتی توضیح داده شوند، و کارکرد متفاوتی در ادراک ما پیدا کنند، چون در حالت روایتگری مؤلفانه‌ی مضمر، چارچوب ارجاع ما کل متن (غیرقصه‌ای) است در حالی که در حالت روایتگری دیجتیک مضمر چارچوب ارجاع ما جهان داستان (قصه‌ای) است.

توضیح‌های متفاوت این دو نما از **مرد عوضی** در خصوص مؤلف مضمر و راوی دیجتیک مضمر یک اصل اساسی از روایتگری را به رخ می‌کشد:

به طور کلی سطوح مختلفی از روایتگری هم‌زمان، با درجات مختلفی از آشکارگی و هماهنگی وارد عمل می‌شوند؛ یعنی بیننده ممکن است متن را به چندین طریق مختلف توصیف کند، همه‌ی این‌ها ممکن است صحیح باشند، و هر یک در متن زمینه یا بافتی خاص برای هدفی خاص.

بدین ترتیب می‌توان گفت که افتتاحیه‌ی **مرد عوضی** محصول مؤلف مضمر است، اما چنین حرفی مستلزم توسل به نوع خاصی از تصمیم (generalization) است که محدودیت‌های ویژه‌ای دارد. مؤلف مضمر دست‌اندرکار است، اما نه به تنهایی، چون در یک لایه‌ی ظریف‌تر (بخش دیگری از تقسیم‌بندیِ تحلیلی) محدودیت‌های دیگری روی دانش ما موقتاً تأثیر می‌گذارد. ما باید به هنگام تحلیل از خود بپرسیم که برای پاسخ به پرسش یعنی درباره‌ی وضعیت یا سطح دانش بیننده، چه حدی از دقت مورد نیاز است.

هم‌زمانی روایتگری‌ها در عین حال می‌تواند توضیحی باشد بر این‌که چگونه نحوه‌ی شنیده شدن موسیقی از سوی بیننده در صحنه‌ی نخست **مرد عوضی** را ممکن است به سه طریق مختلف تفسیر کرد، بدون این‌که ضرورتاً از این میان ابهام یا تناقضی برخیزد.[۱۷] صحنه با یک نمای بیرونی از باشگاه آغاز

می‌شود و سپس به داخل آن می‌رود. با این حال موسیقی‌ای که از بیرون باشگاه شنیده می‌شود درست به بلندی همانی است که از داخل می‌شنویم. فقدان «پرسپکتیو» صوتی دلالت آشکار بر این دارد که موسیقی در آغاز برون قصه‌ای است. این موسیقی، سکانس عنوان‌بندی را که نوشته‌های آن روی تصاویری از درون، باشگاه شبانه ظاهر می‌شود، همراهی می‌کند. نوشته‌های عنوان‌بندی؛ برون‌قصه‌ای هستند: «برادران وارنر تقدیم می‌کنند... هنری فاندا... ورا مایلز... در فیلمی از آلفرد هیچکاک... **مرد عوضی**....» همراه شدن موسیقی با عنوان‌بندی، آن را بدل به موسیقی برون‌قصه‌ای کرده است. با این حال، در حالی که عنوان‌ها روی پرده ظاهر می‌شوند، ما رشته‌ای از دیزالوها را در درون باشگاه شبانه می‌بینیم که نشان می‌دهند که در عین حال قطعه‌هایی از یک شب *کامل* رقص در باشگاه را نیز می‌بینیم. یعنی موسیقی‌ای که می‌شنویم در عین حال به عنوان نمونه‌ی یک شب رقص در باشگاه نیز ارایه می‌شود. این موسیقی نادیجتیک است چون تنها ما می‌توانیم آن را بشنویم؛ مشتریان باشگاه در حال شنیدن موسیقی خاص در زمان‌های خاص هستند، نه نمونه‌ای از موسیقی‌ای که در طول شب نواخته می‌شد و با جدا نگه‌داشتن دیزالوهایی که عناوین را برهم‌نمایی می‌کنند از دیزالوهایی که کارشان فشرده کردن زمان داستان در درون باشگاه است، دو سطح روایتگری ـ سطوح برون قصه‌ای و نادیجتیک ـ تعیّن می‌یابند و موسیقی امکان می‌یابد تا از یکی به دیگری جابه‌جا شود، یا هم‌زمان در دو جا باشد. با این حال به موازات این‌که شب ادامه می‌یابد واز شمار افراد کاسته می‌شود، تعداد سازهای ارکستر هم رو به کاهش می‌گذارد و یک گروه موسیقی در پس‌زمینه نمایان می‌شود. وقتی عناوین به انتها می‌رسند، ما هم‌چنان «همان» آهنگ (number) موسیقایی را می‌شنویم. منتها اکنون معلوم

می‌شود که این موسیقی دیجتیکی است که آن گروه می‌نوازد و یکی از اعضای آن مانی است. وقتی گروه دست از نواختن برمی‌دارد، موسیقی قطع می‌شود. آشکار است که این آهنگ موسیقایی واحدی که ما شنیده‌ایم نمی‌تواند همانی باشد که در سراسر شب نواخته شده است؛ و یک و سه چهارم دقیقه از موسیقی پرده به کار گرفته شده است تا موسیقی (نادیجتیک) نمونه برای شب‌های باشگاه را بازنمایی کند، و همان آهنگ (دیجتیک) واقعی و پایانی باشد که گروه در آن شب می‌نوازد. این موسیقی «واحد» بسته به نوع زمینه یا بافت، کارکردهای بسیار متفاوتی پیدا می‌کند، دَقیقاً به این دلیل که چندین زمینه‌ی متفاوت برای سازگاری با آن ساخته شده است. بدین ترتیب ممکن است فکر کنیم که یک موسیقی «واحد» در سراسر صحنه نواخته می‌شود و با وجود این، به سه طریق مختلف شنیده می‌شود. ادراک (از پایین به بالای) ما از صداهای موسیقایی ساطع شده از پرده به نرمی با انگاره‌های (از بالا به پایین) ما درباره‌ی روابط موسیقی با یک جهان داستانی تلفیق شده است.[18]

تلفیق داده‌های روی پرده با رویدادهایی از یک داستان خاص، از طریق استفاده از موسیقی، خود را از خلال استفاده‌ی طبیعی از حرف اضافه‌ی «در» به هنگام توضیح این رویدادهای موسیقایی، نشان می‌دهد. موسیقی به طرق مختلف «در» باشگاه وجود دارد و عناوینی راکه «در» باشگاه دیده می‌شوند همراهی می‌کند، اما به همین‌سان ممکن است تصور کنیم که این موسیقی، موسیقی شاخص باشگاه، موسیقی شاخص گروه جاز در ۱۹۵۳، موسیقی شاخص برای این گروه، موسیقی‌ای که از سوی یک مشتری شاخص یا یک شخص خاص شنیده می‌شود، هم‌چنین آخرین آهنگی است که در آن شب چهاردهم ژانویه نواخته می‌شود. متن به روی چندین تعبیر باز است و آن‌ها را می‌پذیرد؛ با وجود این هم‌زمان، توصیف کلامی که ما به کار می‌بندیم ظاهراً درباره‌ی آن‌چه به معنای بودن «در» باشگاه در ابتدای فیلم است، کاملاً صریح و قاطع است. «دوربین» نیز ظاهراً هم همراه با مشتریان در باشگاه است و در عین حال به هنگام نشان دادن عناوین، کاملاً در باشگاه نیست. درواقع ما مجبور می‌شویم چنین نتیجه بگیریم که حرف اضافه‌ی «در» قابل تغییر و قابل تطبیق است و همانند روایتگریِ «مضمر» می‌تواند کاربردهای بسیاری داشته باشد. این نشان می‌دهد که چگونه تعابیر مختلف از سوی بینندگان مختلف، می‌تواند با این حرف اضافه سازگاری بیابند، بدون القای این‌که حتماً بیش از یک تعبیر وجود دارد یا این‌که بیننده باید به جست‌وجوی تعبیری دیگر برآید. من معتقدم که این‌گونه استفاده از موسیقی و این‌گونه استفاده از حرف اضافه‌ای که موسیقی را توصیف می‌کند، در فرم کوچک، همان چیزی است که با عنوان «وضوح اغراق‌آمیز» روایت سینمایی کلاسیک مراد می‌کنیم: متن بر برداشتی صحه می‌گذارد که در مجموع با آن‌چه در *ابتدا* باور داشتیم سازگاری دارد و معمولاً توضیح منحصر به فرد یا خلاف ادراک حسی (counterintuitive) طلب نمی‌کند. به‌طور معمول، روایت کلاسیک سر و وضعی از ابهام به خود نمی‌گیرد، هم‌چنین به تعابیر چندگانه میدان نمی‌دهد، بلکه هم‌چون آفتاب‌پرست متلون، انعطاف‌پذیر و سازگار است[19] و می‌کوشد تا همانی باشد که بنا به باور بیننده باید باشد.

البته محدودیت‌هایی از نظر میزان موادِ متنی که می‌توانند به درون یک جلوه‌ی متلون جذب شوند وجود دارد. به عنوان مثال نیازی نیست که روابط بین گره‌گشایی، مؤخره و عناصر دیگر یک طرح روایی عاری از آشوب و تنش باشد، و ممکن است به درجات کم یا زیاد به رخ کشیده (دراماتیزه) شود. دیوید بردول اظهار می‌دارد که در *مرد عوضی* یک گره‌گشایی *فاقد علیت* (Uncaused) (استوار بریک نیایش و یک «جادو») با دو مؤخره (اولی ناشاد، ولی دارای علیت و دومی شاد، ولی فاقد علیت) پیوند خورده است. و به گفته‌ی بردول این اختلال‌ها بیننده را «نه تنها نومید، بلکه ناراضی» برجا می‌گذارند.[20] اما این حرف تنها در درون ساختار کلان فیلم صادق است، چون پایان‌بندی فیلم لازم نیست که ادراک ما از اپیزودهای خاص و توالی‌های علّی، یا پیامدهای آن توالی‌ها را خیلی زیاد تحت تأثیر قرار دهد. به‌علاوه آغاز فیلم که حضور هیچکاک و بیانیه‌ی او درباره‌ی یک فیلم واقعی را نمایش می‌دهد، پیش‌بینی می‌کند که

اصطکاک‌هایی میان سطوح روایتگری روی خواهد داد. در ژانر مستند، پایان‌بندی قرار نیست «شسته رفته» باشد. به‌علاوه روایتگری مؤلفانه‌ی مضمر، که در صحنه‌ی افتتاحیه، وقوف به اشتباه (این‌که به نظر می‌رسد مانی به‌وسیله دو پلیس «دستگیر شده») را به نمایش درمی‌آورد، بیننده را آماده‌ی تأثیرات مشوش‌کننده و فاقد علیت می‌سازد. دو دیدگاه دوربین که ظاهراً غیرعمدی و دلبخواهی هستند، برای این اتخاذ شده‌اند که باورهای ما درباره‌ی جهانِ مانی را تحت تأثیر قرار دهند، هرچند در آن زمان باورهای ما غیرموجه بودند. پیامد حاصل این بود که یک اشتباه می‌تواند به طریقی کاملاً خود به خودی و غیرقابل پیش‌بینی بروز کند. بدین ترتیب نوعی تقدیرگرایی همراه با مکافات ممکن است در متن حضور داشته باشد که در فیلم‌های دیگر هیچکاک قابل ردیابی است. (به عنوان مثال، در سیاق شاخص، آسیب روان‌شناختی در نهایت بر یک زن ـ در این فیلم، همسر مانی ـ وارد می‌شود.) ما، با «به خاطر آوردن» ژانر مستند و فیلم‌های دیگر هیچکاک شکافی را در متن **مرد عوضی** باز می‌کنیم؛ توصیف‌های قدرت که ظاهراً در این واگویی (از طریق روایتگری مؤلفانه) به کار بسته شده‌اند اکنون با توصیف‌هایی برخورد پیدا می‌کنند که به داستان، در سیاق یک طرح روایی، انسجام می‌بخشند. یعنی یک بینش تقدیرگرا باوجود (یا شاید به دلیل) مخالفت سایر جنبه‌های قصه‌گویی که برای حفظ «ثبات» در لابه‌لای روایتگری‌ها تلاش می‌کنند، ظاهر می‌شود. در این‌جا «ثبات» از خلال پیش‌فرض‌های موقتیِ شمای روایی که فشرده‌ی اعتقاد ماست به این‌که انواع خاصی از علیت بر جهان ما حاکم است، حاصل می‌شود، و ممکن است در وحدت بنیادینِ رویدادِ آغازگر [initiating event: رویدادی که باعث بروز رویدادهای متعاقب می‌شود] گره‌گشایی، و مؤخره یافت شود. پایان‌بندی فیلم هیچکاک چندان تسلی‌بخش نخواهد بود وقتی که نشان داده می‌شود که شادی ما همان‌قدر به صورت دلبخواهی حاصل می‌شود که ناشادی ما.

می‌خواهم به آخرین نوع روایتگری که در افتتاحیه‌ی **مرد عوضی** ظاهر می‌شود و به ارزیابی‌های ما درباره‌ی ثبات و بی‌ثباتی در فیلم مربوط است، اشاره بکنم. در حالی که ما به موسیقی «در» باشگاه گوش می‌دهیم، پیش از شروع عنوان‌بندی، نوشته‌ای روی پرده ظاهر می‌شود که نماینده‌ی نوع جدیدی از روایتگری است: «اولین ساعات صبح چهاردهم ژانویه‌ی یک هزار ونهصد و پنجاه و سه، یک روز از زندگی کریستفر امانوئل بالسترو، روزی که او هرگز فراموش نخواهد کرد...»

به موجب یک طرح روایی، این نوشته در ترکیب با تصویری که ما می‌بینیم در خدمت توجیه کردن ما با اوضاع و احوال کنونی در جهان داستان است. نوشته، درباره‌ی جهان داستان است و از این رو از چیزی ریشه می‌گیرد که من روایتگری نادیجتیک بی‌نشان، یا «راوی نادیجتیک» مضمر می‌نامم. روایت می‌توانست ما را با ارایه‌ی همین اطلاعات به طریقی دیگر، مثلاً با فراهم آوردن امکان استراق سمع گفت‌وگویی در یکی از میزهای باشگاه، توجیه کند. اطلاعات همان بود، اما شیوه‌ی ارایه‌ی آن (به صورت روایتگری دیجتیک) تفاوت می‌کرد. دانسته‌های یک کاراکتر به گونه‌ای محدود است که واژه‌های این میان‌نوشته، نیست، به همین دلیل ما نمی‌توانیم همان حد از صلاحیت و قابلیت اعتماد را که به این میان نوشته قایلیم به گفته‌های یک کاراکتر قایل باشیم. وقتی نوشته ما را مطمئن می‌سازد که اتفاق مهمی برای مانی خواهد افتاد، ما باید توجه جدی معطوف کنیم به هر آن چیزی که ممکن است روی دهد.[۲۱] به یک معنا، می‌توانیم بگوییم که روایتگری به هیچ وجه «مضمر» نیست، چون خودِ نوشته آن را آشکارا ارایه می‌کند، هرچند ما هویت دقیق شخصی را که «سخن می‌گوید» نمی‌دانیم. مضمر و آشکار مفاهیمی نسبی و سلیقه‌ای هستند، اما این بدان معنا نیست که مبهم یا از هم نامتمایزند چراکه بسته به موقعیت می‌توان در توصیف روایتگری به درجات کم یا زیاد دقیق بود؛ کار مهم، سنجش تفاوت‌ها از یک روایتگری به روایتگری دیگر، است.[۲۲]

ممکن است معتقد باشیم که این نوشته‌ی توضیحی («روزی که ... او هرگز فراموش نخواهد کرد») درواقع ادامه‌ی همان

صدایی باشد که پیش‌تر شنیدیم («این آلفرد هیچکاک است که سخن می‌گوید»)؛ یعنی ممکن است بر این باور باشیم که نوشته، درباره‌ی قصه و از دیدگاهی غیرقصه‌ای سخن می‌گوید نه درباره‌ی جهان داستان و از درون قصه.

با این حال راه‌های مختلفِ بسیاری هستند که از طریق آن‌ها کاراکترها ممکن است «در» جهان خود «زندگی کنند». یکی از راه‌های شناخت کاراکترها از سوی ما از کنش‌ها و گفتار آن‌ها می‌گذرد درست به همان طریقی که کاراکترها یکدیگر را می‌شناسند

در این صورت، باید دست‌کم اذعان کنیم که آن «صدا» در تبدیل شدن به یک فرم مکتوب و سوم‌شخص کم‌تر شخصی شده است (personalizad)، و یک فید و یک دیزالوی که بین این دو «صدا» میانجی شده‌اند باعث می‌شوند که مکان و زمان این پاره گفتار دوم کم‌تر مشخص باشد: آیا «هیچکاک» هنوز در صحنه‌ی خالی از نوازندگان ایستاده است؟ آیا او واژه‌های این نوشته‌ی توضیحی را می‌گوید، می‌نویسد یا در سکوت از ذهنش می‌گذراند؟ (چنان‌که در جای دیگری نشان داده‌ام، فقدان وضوح (specifity)، نشانه‌ای از امر قصه‌ای است.) فیلم پاسخی به این پرسش‌ها ندارد؛ مهم‌تر از آن این‌که، هر پاسخی که احتمالاً خواهیم داد چیزی فراتر از این حقیقت که تفاوت‌هایی بین آن‌ها هست دربر نخواهد داشت. (یعنی اگر [این شخص] هنوز «هیچکاک» است، دست‌کم با برجسته شدن دنیای داستان، کنار کشیده است.) عدم قطعیت ما درباره‌ی «صدا»ی این نوشته محدود به طیف نسبتاً باریکی است و تأثیر مهمی بر تفسیر کلی ما از فیلم ندارد. ما می‌توانیم هر اعتقادی درباره‌ی گوینده‌ی این میان نوشته داشته باشیم به شرط آن‌که اعتقادات ما جای خود را در سلسله مراتب نسبت به روایتگریِ دیگر اشغال کنند، روایتگری نیز ممکن است یک جلوه‌ی متلون به نمایش بگذارد. (با این حال در یک فیلم ممکن است برای ایجاد تأثیرات تکان‌دهنده و پردامنه، از عدم قطعیت‌های روایتگری و مرزهای نامشخص استفاده شود.) یک متن تحت هیچ اجباری برای به کار گرفتن یک سطح از روایتگری نیست، چه رسد به استفاده‌ی بهینه از آن. ساخت و پرداخت مقوله‌های دقیق برای روایتگری، معمولاً اهمیت کم‌تری دارد تا شناسایی روابط و درجه‌بندی‌های ذی‌ربط میان روایتگری‌ها. بیننده با پی‌گیری آزمون و جست‌وجوی شکل‌بندی‌های ممکن برای سطوح مختلف روایتگری، به مرزهای تغییریابنده‌ی دریافت‌های حسی‌ای که متن می‌خواهد اعمال کند، حساس خواهد شد. در نهایت این وظیفه‌ی بیننده است که تشخیص دهد چه وقت تفاوت کافی برای ایجاد تفاوت در نقشی که او در درک متن باید ایفا کند، وجود دارد.

ایضاح

چهار سطح نخست در سلسله مراتب روایتگری‌ها از راوی استفاده می‌کنند. چهار سطح بعدی بر این فرض استوارند که کاراکترها نیز اطلاعاتی درباره‌ی جهان داستان در اختیار ما می‌گذارند، منتها به طرقی کاملاً متفاوت از راوی‌ها، کاراکتری که عمل می‌کند، سخن می‌گوید، می‌بیند، یا اندیشه‌هایی دارد، دقیقاً به این دلیل که بینندگان یا خوانندگان، کاراکترهایی در آن جهان نیستند، نیست که چیزی به ما می‌گوید یا ارایه می‌کند. کاراکترها ممکن است به معنای اعم داستان را برای ما «بگویند» منتها تنها از خلال «زیستن در» جهانشان و سخن گفتن با دیگر کاراکترها؛ درواقع تقریباً می‌توان گفت که این شرایط یا محدودیت‌ها آن‌چه را که ما از مفهوم یک «کاراکتر» مراد می‌کنیم تبیین می‌کنند.

با این حال راه‌های مختلفِ بسیاری هستند که از طریق آن‌ها کاراکترها ممکن است «در» جهان خود «زندگی کنند». یکی از راه‌های شناخت کاراکترها از سوی ما از کنش‌ها و گفتار آن‌ها می‌گذرد درست به همان طریقی که کاراکترها یکدیگر را می‌شناسند. در این زمینه یا بافت خاصِ دانسته‌های ما

محدود است به آن‌چه کاراکترها آشکارا اجرا می‌کنند و به آن‌چه آن‌ها انجام می‌دهند و می‌گویند. در این بافت یا زمینه‌ی محدود، کاراکتر اساساً *عاملی* است که از طریق کنش‌هایش تعیین می‌شود.[۲۳] به عنوان مثال، خلاصه پیرنگی از *مرد عوضی* ـ در توضیح این‌که داستان درباره‌ی کیست و چه چیزهایی روی می‌دهد ـ راهی است برای فکر کردن درباره‌ی عاملیت کاراکتر به این طریق: «گزارش هراس‌آوری از آن‌چه بر سر یک مرد و همسرش می‌آید، هنگامی که این مرد به غلط متهم به ارتکاب یک رشته سرقت می‌شود.[۲۴]» پیش‌تر گفته‌ام که روایت را می‌توان «رشته‌ای از اپیزودها دانست که هم‌چون یک زنجیره‌ی علّیِ متمرکز (Focused) مجموع شده‌اند». در این تعریف مفهوم یک تمرکز، «مرکز مستمر»، یا قهرمان، به طرزی حل‌نشدنی با خود مفهوم علت و معلول گره خورده است: کاراکتر و کنش، تحول منطقی یکدیگر را تعیین، در عین حال محدود می‌کنند. بیننده علاقه‌ای فطری به کاراکتر در مقام عامل دارد، چون درک رویدادهای یک روایت مستلزم این است که دست‌کم بدانیم که عامل‌ها در یک چارچوب علّی با هم تعامل می‌کنند، به جای این‌که مثلاً به عنوان قصه‌گو یا رؤیابین تعامل کنند. البته کاراکترها ممکن است از طریق بازگویی رویدادها برای یک نفر دیگر، در موقعیت قصه‌گو یا رؤیابین قرار بگیرند. این رویدادها حتی ممکن است به صورت بصری با استفاده از فلاش‌بک یک کاراکتر یا یک سکانس رؤیا، برای بیننده به صورت بصری به نمایش دربیایند. اما در هر دوی این حالت‌ها، کاراکتر کارکرد متفاوتی در متن در سطحی دیگر دارد؛ دیگر او کنشگری که یک زنجیره‌ی علّی را تعریف می‌کند و با آن زنجیره تعریف می‌شود، نیست، بلکه یک راوی دیجتیک (یعنی راوی‌ای محدود به قوانین جهان داستان) است، راوی دیجتیکی که حالا داستانی را در درون داستان بازگو می‌کند: او که کنشگری در یک رویداد درگذشته بود، اکنون تبدیل می‌شود به موضوع (object) روایتگری خود در زمان حال. سطوح ممکن است تکثیر شوند، اما در هر حال یک کاراکتر و عامل نخستین وجود دارد که از طریق کنش‌ها و رویدادها تعریف می‌شود، من این سطح نخستین کنش‌ها را روایتگریِ بی‌طرف یا ایضاح نیافته‌ی (یا نمایشِ depiction:) کاراکتر می‌نامم. پیش کشیدن مفهوم روایت‌شناختیِ *ایضاح* به معنای یادآوری این نکته است که نقش یک کاراکتر در یک روایت ممکن است از *کانون* واقعی یا بالقوه‌ی یک زنجیره‌ی علّی بودن، تبدیل شود به منبع دانسته‌هایی که ما از یک زنجیره‌ی علّی داریم: کاراکتر ممکن است بدل شود یا به یک راویِ (سطح بالاتر) یا به یک ایضاح‌کننده‌ی (سطح پایین‌تر). ولی تفاوت یک «ایضاح‌کننده» با یک «راوی» چیست؟

قایل شدنِ نقش عامل برای یک کاراکتر در درون یک طرح علی، تلویحاً به این معناست که آن کاراکتر بر رویدادهایی که در جهان او رخ می‌دهند وقوف دارد. یک عامل، سوژه‌ای (فاعلی) است با مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی یا ذهنیتِ مفروض، اما هنوز نامشخص. با این حال یک متن روایی هیچ اجباری ندارد به این‌که اطلاعاتی درباره‌ی وقوفِ یک عامل بر چیزهایی فراتر از استنباط‌های موقتی‌ای که ممکن است ما از رویدادهای علّی بکنیم، ارایه دهد. اما در حدی که اطلاعات خاصی ارایه می‌شود می‌توان صحبت از ایضاح از خلال (با) یک کاراکتر کرد، چه از درون روایت، چه از بیرون آن. به باور هنری جیمز، چنین کاراکتری یک «بازتابنده» (reflector) است. این، اصطلاح مناسبی است چون به جای مفهوم «ارتباط» [یا مراوده] مفهوم «اندیشه‌ی خصوصی» ـ تأمل ـ بر (reflection on) چیزی ـ را می‌گذارد که با این وصف یک وضعیت حاکم را جمع‌بندی و توضیح می‌دهد و بدین ترتیب بازتابی *از* (reflection of) چیزی نیز می‌شود. ایضاح (بازتاب) شامل کاراکتری است که نه سخن می‌گوید (روایت، گزارش، مراوده) نه عمل می‌کند (نه تمرکز می‌کند و نه روی او تمرکز می‌شود)، بلکه درواقع چیزی را از طریق دیدن یا شنیدن آن تجربه می‌کند.[۲۵] ایضاح هم‌چنین تا تجربه کردنِ پیچیده‌تر چیزها (ابژه‌ها) گسترش می‌یابد: اندیشیدن، به خاطر آوردن، تفسیر، تحیر، ترسیدن، باور کردن، خواستن، درک کردن، احساس گناه. این افعال خودآگاهی، در زبان از طریق این حقیقت که یک مفعول با

واسطه اختصاصی نیست، مشخص شده‌اند: می‌توانیم بگوییم: «مانی پلیس را می‌بیند»، اما نمی‌توانیم چنین بگوییم: «مانی پلیس را *برای* جان (John) می‌بیند.» در مقابل، افعال مراوده (مثلاً گفتن، اظهارکردن، فریاد کشیدن، نصیحت کردن، پاسخ دادن، قول‌دادن، پرسیدن، خواندن، آواز خواندن، اعتراف کردن) ممکن است از مفعول‌های باواسطه به عنوان دریافت‌کننده‌ی مراوده استفاده کنند: «مانی به جان شب به خیر گفت.» و خود خودآگاهی به جای واژه‌ها در تصویر بازنمایی می‌شود، مفعول بی‌واسطه که غیراختصاصی است، تبدیل می‌شود به مشاهده‌گری بی‌خاصیت: یک مشاهده‌گر دیجتیک حاضر در صحنه، محدود به سرنخ‌های بیرونی خواهد بود و نمی‌تواند از تجربه‌ی کاراکتر آگاهی داشته باشد. به عنوان مثال، اگر جان می‌بیند که مانی به طرف پلیس نگاه می‌کند، ممکن است چنین *استنباط* کند که مانی پلیس را می‌بیند؛ با وجود این استنباط ممکن است غلط یا ناقص باشند. (مانی نگاه می‌کند اما چیز دیگری را می‌بیند؛ یا او پلیس‌ها را می‌بیند اما متوجه مراقبت ویژه‌ی آن‌ها نمی‌شود؛ یا آن‌ها را می‌بیند، و به چیدنِ چمن زمین چمن خود می‌اندیشد، و الی آخر. به طور کلی استنباط‌هایی که ممکن است جان از افکار مانی بکند، تنها استنباط‌هایی ذهنی هستند.

معادل شنیداری تمایز بین «نگاه کردن» و «دیدن»، «گوش کردن» و «شنیدن» است. نخستین واژه‌ی هر یک از این جفت‌ها کیفیتی بیناذهنی برای آن جفت دارد (یعنی رفتار یک شخص ممکن است نشان دهد که چه زمانی او دارد نگاه می‌کند یا گوش می‌کند) و به همین دلیل در یک بافت مراوده‌ای (جایی که این حقیقت می‌تواند به‌وسیله یک راوی گزارش شود)، یا برای توصیف ایضاح نیافته مناسب است، در حالی که واژه‌ی دوم هر یک از جفت‌ها هم‌سویی بیش‌تری با یک تجربه‌ی خصوصی (که به صورت درونی یا بیرونی تمرکز یافته است)، یا اندیشه‌ای که قابل کنکاش به آن شیوه نیست (و از این رو تنها یک ایضاح‌کننده می‌تواند آن را گزارش کند) دارد.[۲۶] در مورد تجارب پیچیده‌ی خودآگاهیِ کاراکتر، یک مشاهده‌گر یا راوی دیجتیک به هیچ وجه از عهده‌ی این کار برنخواهد آمد. به عنوان مثال، اگر قرار بود خاطرات مانی سبب‌ساز یک سکانس فلاش‌بک در فیلم شود، یک مشاهده‌گر دیجتیک تنها می‌توانست این را ببیند که مانی با حالتی عاری از احساس به فضا چشم دوخته است. اما بیننده‌ی فیلم می‌توانست خاطرات خودآگاهانه‌ی مانی (که شاید با یک دیزالو آغاز می‌شد) را کاملاً ببیند و بشنود، منتها تنها از طریق شناسایی آن‌ها به عنوان خاطرات مانی، به عبارت دیگر، به عنوان چیزی که قابل دسترس برای یک مشاهده‌گر دیجتیک است: مانی آن‌ها را تجربه کرده است اما او آن‌ها را برای ما یا یک رهگذر روایت نمی‌کند. در ایضاح درونی جهان داستان و پرده قرار است در درون یکدیگر حل شوند و هویت کاملی به نام یک کاراکتر بسازند: «این است دقیقاً آن چیزی که مانی می‌بیند: این شکل‌ها و رنگ‌ها در ذهن او هستند» یا «این است افکار او». کار بیننده این است که با ادراک ذهنی یک کاراکتر خاص جهان داستان را شناسایی کند (از این رو در تصویر یک نقش بیننده در ایضاح درونی، «شناسایی» است[۲۷]) البته، در کلی‌ترین حالت، مانی و خاطرات او با روایتگری‌های سطح بالاتر (مثلاً راوی برون قصه‌ای برای ما خلق می‌شوند، اما حتی در این صورت نیز نمی‌توان به سادگی ایضاح را معادل روایتگری گرفت چون ادراک ناقص یا نادرستِ کاراکتر نخست به کاراکتر و نه به یک راوی، مربوط است. ایضاح، ادراک کاراکتر را به مثابه‌ی پیامد رویدادهای جهان کاراکتر نمایش می‌دهد، حتی اگر جهان‌های (نادیجتیک) دیگری نیز از این پیامدها متأثر شده باشند. یعنی ایضاح حقیقت (fact) ادراک کاراکتر را بازنمایی می‌کند، حتی اگر بعدها کشف کنیم که کاراکتر برداشت نادرستی کرده و حتی اگر معلوم شود که تلقی نادرست ما درباره‌ی کاراکتر پیامدهای دیگری برای تجربه‌ی فعلی ما از داستان داشته است. هرچند سطوح روایتگری به شکل مجموعه‌ای از چیزهای وابسته به هم، هم‌چون لایه‌های یک آکاردئن منظم شده است، اما این بدان معنا نیست که هر سطح، در بطن بافت مقرر شده‌ی خود، تنها و تنها وظیفه‌دار بازنمایی یک حوزه‌ی شناخت شناسانه‌ی پیچیده نیست.

تجارب درونی یک کاراکتر ممکن است شکل بیرونی یا درونی پیدا کند، ایضاح بیرونی حدی از وقوف کاراکتر را بازنمایی می‌کند منتها از بیرون از کاراکتر اینن ایضاح نیمه‌ذهنی و به شیوه‌ی انطباق خط نگاه (eyeline match) است: ما می‌بینیم که مانی به چه چیزی نگاه می‌کند، می‌بینیم که کی نگاه می‌کند، اما نه *از* موقعیت فضایی خاص او؛ ما باید *استنباط* بکنیم که آن‌چه را او دیده است و نحوه‌ی دیدن او را ما دیده‌ایم. با این حال انطباق خط نگاه تنها یکی از تمهیداتی است که روایت را از طریق کاراکتر به صورت بیرونی متمرکز می‌کند. سه نما از نخستین پنج نمایی که بعد از سکانس عنوان‌بندی **مردعوضی** می‌آیند، هم‌چنین بیست و هفت نمای بعدی، با توسل به انواع تکنیک‌ها مانی و فعالیت‌های او را برجسته می‌کنند. به عنوان مثال، حرکت دوربین حرکات مانی را تعقیب می‌کند و در عین حال به استقبال آن‌ها می‌رود. دوربین روی سکوی یک مترو منتظر می‌ماند تا قطاری توقف کند و مانی پیاده شود؛ بعد، تصویر سیاه است و دوربین در اتاق خواب تاریک منتظر است تا مانی سر برسد و چراغ‌ها را روشن کند. هم‌چنین در حالی که مانی چهار صفحه‌ی روزنامه را با حالت‌های متغیر چهره‌اش، از نظر می‌گذراند، دوربین مسیر توجه او را تعقیب می‌کند. ما تک‌تک صحنه‌ها را می‌بینیم و تشویق می‌شویم به این‌که حدس بزنیم که چه افکاری در سر او می‌گذرد. این صفحات چه اهمیتی برای او و چه ارتباطی با هم دارند؟ (ارتباط آن‌ها با هم با پیشروی روایت آشکار خواهد شد.) این صحنه با نمای کلوزآپی از مانی به پایان می‌رسد. این سی‌ودو نمای نخستین فیلم آشکارا مانی را به عنوان مرکز توجه معرفی می‌کنند، و باوجود این‌که او هیچ چیز درباره‌ی خود نگفته است و عملاً هیچ گفت‌وگویی در کار نیست، ما چیزهای زیادی از او می‌دانیم. («سلام مانی، حال خانواده خوبه»). در مجموع روایتِ این نما به شدت از خلال مانی

ایضاح شده است.[۲۸]

ایضاح درونی، خصوصی‌تر و ذهنی‌تر از ایضاح بیرونی است. هیچ کاراکتری نمی‌تواند شاهد این تجارب در کاراکتر دیگر باشد. ایضاح درونی گستره‌ای از ادراک ساده (مثلاً نمای نقطه‌ی دید) تا تأثرات (مثلاً نمای نقطه‌ی دیدِ خارج از وضوحی که کاراکتری است، گیج، یا مسموم را به تصویر می‌کشد)، تا «افکار عمیق‌تر» (مثلاً رؤیاها، توهمات، و خاطرات) را شامل می‌شود.[۲۹] یکی از چند نمونه‌ی بسیارِ ایضاح درونی در **مرد عوضی** را در جایی می‌بینیم که مانی به تنهایی در یک سلول زندان قرار گرفته است. ما بیست و یک نما از مانی در حال نگاه کردن به اشیا و قدم زدن با حالت عصبی در سلول (ایضاح بیرونی) می‌بینم. صحنه‌های دیگری در لابه‌لای این نماها قرار گرفته‌اند از این رو ما نمی‌دانیم دقیقاً چه مدت احساس‌های پرتنش مانی در درون او به غلیان در می‌آید؛ یا به بیان دقیق‌تر ما تشویق می‌شویم به این‌که هر میزان از زمان را که به باور ما برای غیرقابل تحمل کردن چنین احساس‌هایی لازم است، مجسم کنیم. سرانجام، مانی را می‌بینیم، ترسیده و خجل، دست‌ها به هم گره شده، تکیه داده به دیوار، و چشم‌ها بسته. سپس دوربین سلسله‌ای از حرکات پرشی و موجی را آغاز می‌کند که سرعتی تندشونده دارند و حول سر مانی پیچ و تاب می‌خورند بدون این‌که به او نزدیک‌تر شوند. این نما با کرشندویی*** [یعنی اوج‌گیری تدریجی صدا] از موسیقی بدآهنگ و یک فیداوت طولانی به پایان می‌رسد. این قاب‌بندی‌های عجیب و غریب به این منظور تمهید شده‌اند که درونی شدنِ (غیرکلامی) عمیق شرایط مانی به‌وسیله او را بازنمایی کنند.

ایضاح از خلال یک کاراکتر، متکی است به سطوح دیگری؛ سطوح بالاتری از روایتگری که به عنوان مثال کاراکتری را که قرار است تجربه‌ای را از سر بگذرانند تعیین و مستقر می‌کنند.[۳۰] این روایتگری‌های دیگر، همیشه در یک فیلم روی هم سوار می‌شوند؛ گاهی بیش‌تر آن‌ها ممکن است نسبتاً آشکار، و حتی چه‌بسا در تضاد با یکدیگر باشند. این وضعیت می‌تواند سبب بازنمایی‌های نامعمول از ذهنیت کاراکتر شود. به عنوان مثال، در **توت‌فرنگی‌های وحشی** (۱۹۵۷) اثر اینگمار برگمان، کاراکتری یک آینه به دست می‌گیرد تا صورت کاراکتر دیگر را بازتاب دهد. اما این نما، درواقع محصول دست‌کم شش سطح روایتگری است که به طور هم‌زمان عمل می‌کنند، اما نه همیشه در هماهنگی harmony با هم.[۳۱] ما این نمای آینه‌ای خاص را در ارتباط با یک مؤلف تاریخی یعنی «اینگمار برگمان»، درک می‌کنیم که ۱. داستانی را عرضه می‌کند که در آن یک کاراکتر درون داستان، یعنی ایزاک بورگ، بدل به راوی دیجتیکی می‌شود که ۲. صدای خارج از تصویر او در حال بازگویی داستانی است که او درباره‌ی مسافرتی نوشته است که روزی با اتومبیل کرده است. ما صدای بورگ را می‌شنویم به جای این‌که خود بورگ را ببینیم که ۳. سوار بر اتومبیل در حال گفت‌وگو با افراد مختلفی است که در این سفر سرنوشت‌ساز ملاقاتشان کرده است؛ یعنی اکنون دردیجسیس، بورگِ دیگری به عنوان فقط یک کاراکتر (ایضاح شده و ایضاح بیرونی شده) عمل می‌کند و به عمل وادار می‌شود. اما ما هم‌چنین بورگِ سوار بر اتومبیل را نیز می‌بینیم که به خواب می‌رود و صدای خارج از تصویرِ بورگِ «پیشین» را می‌شنود که می‌گوید: چرتی زدم، اما رؤیاهای زنده و شرم‌آوری تسخیرم کردند.» این بورگِ به خواب رفته ۴. در خیال خود، خود را در سن فعلیِ هفتادوهشت سالگی در مکان جدیدی می‌بیند. این بورگ هفتادوهشت ساله‌ی «جدید» سپس ۵. شاهد رویدادهای گوناگونی از دوران کودکی خود می‌شود (هرچند در مقام یک پسر کم سن و سال نمی‌توانسته است بسیاری از این رویدادها را ببیند). ما او را به عنوان شاهدی در درون رؤیای خود او می‌بینیم، هم‌چنین رویدادهای گذشته‌ای راکه او می‌بیند / به یاد می‌آورد / درمی‌یابد؛ یعنی ما دو درجه از ایضاح درونی را می‌بینیم. آدم‌هایی که درون رؤیای او می‌بینیم در سنی هستند که در زمان کودکی او می‌توانستند باشند. اما یکی از این‌ها که زن بیست ساله‌ای به نام ساراست، ناگهان با بورگِ هفتادوهشت ساله که در درون رؤیای خود نظاره‌گر رویدادهای گذشته است، روبه رو می‌شود. این زن در روبه‌رو با بورگ نقش جدیدی را تقبل

کرده است، چون سارای بیست ساله‌ای که بورگ به خاطر می‌آورد، البته نمی‌توانست با کسی حرف بزند که بورگ، پنجاه و هشت سال بعد در جای او قرار می‌گیرد. درواقع او در یک رؤیا / خاطره‌ی پیشین تلاش کرده بود تا با سارا حرف بزند اما دریافته بود که ظاهراً نه کسی او را می‌بیند نه می‌شنود. با وجود این،در این رؤیا / یادآوری خاص، سارا ناگهان با او حرف می‌زند و آینه‌ای روبه‌روی او می‌گیرد که در چهره‌ی بورگ را در هفتادوهشت سالگی در حال سفر با اتومبیل باز می‌تاباند: «ایزاک، به آینه نگاه کرده‌ای؟ خب، من به تو نشان می‌دهم که چه شکلی هستی.» ما تصویر بورگ را در آینه می‌بینیم، نخست از فراز شانه‌ی او، بعدتر، خود تصویر را به تنهایی. به نظر می‌رسد این تصویر یک ایضاح بیرونی باشد. ایزاک بورگ بدل شده است به موضوعی (ابژه‌ای) برای خود، اما کدام «ایزاک بورگ»، و به چه منظوری به این ترتیب قاب‌بندی و منعکس شده است، و چه کسی واقعاً آن را عرضه می‌کند؟ حرف‌های «محال» سارا را ممکن است به صورت مجازی درک کرد: با امکان دادن به بورگ برای دیدن خود از «فواصل» چندگانه، او وادار می‌شود به اندیشیدن به نوع شخصی که او تبدیل به آن شده است. شاید بتوان ساختار روایتگرانه‌ی این نما را به صورت مجموعه‌ای از شش قابِ تو در تو به صورت زیر نشان داد:

[[[[[[.... تصویر آینه‌ای.....]]]]]]

بخشی از نیروی این نما از به هم بافتنِ روایتگری‌های جدا از هم به قصد ایجاد تضاد و تناقض (paradox) نشأت می‌گیرد. چارچوب‌های زمانی جدا از همی که در آن‌ها ایزاک بورگ به عنوان راویِ بیرون از تصویر، کنشگر و ایضاح‌کننده عمل می‌کند از طریق تصویر آینه‌ای در درون زمان تناقض‌آمیزی که در آن مسأله‌ی ایزاک بورگ آغشته به پیچیدگیِ نامنتظره‌ای است، تحلیل می‌روند. حتی می‌توان با توجه به این‌که حروف اول نام اینگمار برگمان با حروف اول نام ایزاک بورگ یکی است، و با توجه به این‌که مخفف نام خانوادگی او تقریباً «بورگ» می‌شود، او را در درون کلاف روایتگری‌ها گنجاند. پیچیدگی ظریف این لحظه مدیون خلق سطوح گوناگون در بطن روایتگری است، سطوحی که نخست به لحاظ منطقی جدا از هم فرض می‌شوند، و سپس مرزهای بین آن‌ها فرو می‌ریزد.[۳۲]

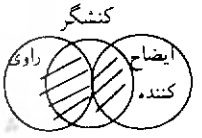
سطوح روایتگری ممکن است به قصد ایجاد تأثیرات نامعمول ساختار یافته باشند، چون آن‌ها نشان از قلمروهای شناخت‌شناسانه‌ی تغییر یابنده‌ای دارند که ممکن است مکمل هم یا مخالف هم باشند

سطوح روایتگری ممکن است به قصد ایجاد تأثیرات نامعمول ساختار یافته باشند، چون آن‌ها نشان از قلمروهای شناخت‌شناسانه‌ی تغییر یابنده‌ای دارند که ممکن است مکمل هم یا مخالف هم باشند. به‌علاوه، سه نوع متمایز روایتگری وجود دارد. در معنایی روش، یک راوی گفتارهایی را درباره‌ی رویدادی عرضه می‌کند؛ یک کنشگر / عامل عمل می‌کند یا به عمل واداشته می‌شود؛ و یک ایضاح‌کننده تجربه‌ای از چیزی دارد. دقیق‌تر بگوییم روایتگری، کنش، و ایضاح سه شیوه‌ی بدیل هم برای توضیح این هستند که دانسته‌ها چگونه می‌توانند بیان یا کسب شوند. از آن‌جا که این سه شیوه ممکن است برای توضیح یک کاراکتر یا یک شئ [یا موضوع] واحد به کار گرفته شوند، آن‌چه آن‌ها را از هم متمایز می‌سازد، عبارت است از پیش‌فرض‌های تغییر یابنده‌ای که بر بیننده، یا خواننده، به عنوان شریطه‌ی کسب اطلاعات تحمیل شده‌اند. از این گذشته، شواهدی هست دال بر این‌که این تقسیم‌بندی سه‌گانه با ویژگی‌های عمومی زبان انسان مرتبط است.[۳۳] حداقل این است که این سه نوع «عاملیت» تخیل‌هایی مصلحتی (Convenient fiction) هستند که کار آن‌ها این است که نشان دهند چگونه یک حوزه‌ی دانش در یک زمان خاص قطعه‌قطعه می‌شود. (نگاه کنید به تصویر۷)[۳۴]. به خاطر داشته باشیم که به طور کلی، از آن‌جا که روایتگری‌های گوناگون ممکن است به طور هم‌زمان عمل کنند، نمایی از یک فیلم ممکن است در ربط با هر

یک از این سه امکان برای ادراک، به صورت‌های مختلف تفسیر شود. هم‌چنین بسته به این‌که چه نقطه‌ی ارجاعی را انتخاب می‌کنیم، ترمینولوژی آن جابه‌جا خواهد شد.

روایتگری عبارت است از تنظیم و توزیع سراسری اطلاعات، که زمان و نحوه‌ی کسب اطلاعات از یک متن از سوی خواننده را تعیین می‌کند

به عنوان مثال اگر کاراکتری در یک فیلم در حال تماشای نمایشی تلویزیونی است، همه‌ی موسیقی‌هایی که از تلویزیون به گوش می‌رسد، در ربط با آن کاراکتر، دیجتیک خواهند بود، حتی اگر بخشی از موسیقی در ربط با کاراکترهایی که تنها در نمایش حضور دارند، نادیجتیک باشد. بدین ترتیب آن‌چه برای تحلیل‌گر در تفسیر روایتگری اهمیت حیاتی دارد، عبارت است از مشخص کردن نحوه‌ی آرایش سطوح و روند خوانش (از بالا به پایینی) که دست در کار است.



تصویر۷. سه نوع عاملیت

به طور کلی روایتگری عبارت است از تنظیم و توزیع سراسری اطلاعات، که زمان و نحوه‌ی کسب اطلاعات از یک متن از سوی خواننده را تعیین می‌کند. روایتگری متشکل از سه فعالیت مرتبط به هم، مربوط به سه عامل صوری است: راوی، کنشگر، ایضاح‌کننده. این عامل‌ها تخیل‌های مصلحتی هستند که کار آن‌ها نشاندار کردن نحوه‌ی تقسیم حوزه‌ی اطلاعات در زمان خاص است. برخی نظریه‌پردازان دایره‌ی متداخل چهارمی هم در سمت چپ «راوی» اضافه می‌کنند تا عملاً دو نوع راوی بسازند: در منتهاالیه چپ، یک «نشاننده‌ی صرف» به واسطه‌ی یک «عرضه‌کننده»ی نامحسوس که با دایره‌ای که محدود به «بازگوکننده‌ی کلامی» است، تداخل می‌کند. در این‌جا تخالف بین راویانی که نشان می‌دهند (عرضه می‌کنند) و راویانی که می‌گویند (حرف می‌زنند و می‌نویسند) خواهد بود؛ یا شاید این تخالف بین راویانی که از تصویر استفاده می‌کنند و آن‌ها که از واژه، استفاده می‌کنند، باشد.

هر چند میان روایتگری، کنشِ (ایضاح نشده)، و ایضاح (بیرونی و درونی) تمایز قطعی وجود دارد، اما اغلب در تحلیل روایت، استفاده از واژه‌های «روایتگری» و «راوی» در معنایی کلی برای اشاره به سه نوع عاملیت به منظور پرداختن به تنظیم و توزیع اطلاعات در طول یک متن که نحوه و زمان کسب اطلاعات از سوی یک خواننده را تعیین می‌کند، به مصلحت خواهد بود. من معمولاً «روایتگری» و «راوی» را به صورتی کلی به کار می‌گیرم، با این اطمینان که بافت یا زمینه نشان خواهد داد که چه وقت این دو واژه به صورتی خاص (یعنی در تقابل با کنشگری و ایضاح) درک خواهند شد.

ایضاح، تلاشی است برای بازنماییِ «خودآگاهیِ»[۳۵]. وقتی من ایضاح را (در تصاویر یک و هفت) یکی از سه فعالیت به حساب می‌آورم، درواقع آن را به طریقی کاملاً متفاوت از نویسندگان دیگر تعریف می‌کنم.[۳۶] به عنوان مثال میک بال به *راوی*‌های فاقد هویت و نمایش داده نشده (دراماتیزه نشده) هم‌چنین کاراکترها اجازه می‌دهد رویدادها را ایضاح کنند.[۳۷] اما، اجازه دادن به ظهور تجارب بدون تعریفی از «تجربه‌کننده» ـ یعنی تجارب به فردِ به خصوصی نسبت داده نشود، بلکه به صورت «سوم شخص» دربیایند ـ خطر نادیده گرفتن تمایز بین روایتگری و ایضاح را دربر دارد. ما چگونه می‌توانیم تفاوت بین راویانی را که صحنه‌ای را به خاطر می‌آورند، در خیال مجسم می‌کنند، یا مستقیماً تجربه می‌کنند، بشناسیم؟ و این وضعیت‌ها چه تفاوتی با راویانی نامریی‌ای که صرفاً واقعه‌ای را از طریق «چیدن صحنه» و آراستن کنش در برابر چشمان ما، عرضه می‌کرد، دارند؟ یا چه کسی صرفاً واقعه‌ای را بدون اشاره به هیچ یک از تجاربی که به این گزارش منجر شده‌اند، گزارش کرده است؟

به علاوه، غیر شخصی شدنِ تجارب «شخصی» در متن، چه حاصلی دارد؟ البته اگر راوی جسمیت و شخصیت یافته باشد، در این صورت ممکن است رویدادها را ایضاح کند، منتها تنها به این دلیل که اواز این طریق به یک نوع «کاراکتر» تبدیل شده است. سیمور چتمن می‌گوید که راوی به هیچ وجه نمی‌تواند ایضاح کند چون در بیرون از داستان است و در زمان و مکانی دیگر، و از این رو تنها می‌تواند گزارش کند، نمی‌تواند شکفتن رویدادها را ببیند و بشنود.[38] از خودِ عمل گزارش چنین برمی‌آید که راوی، پیشاپیش و پیش از خواننده می‌داند، یا زودتر از او وقوف پیدا می‌کند، و از این رو در سطح متفاوتی از سلسله مراتبِ اطلاعات نسبی قرار دارد. (با این حال، چتمن حتی از این فراتر می‌رود و به این نتیجه می‌رسد که ایضاح، مقوله‌ی متمایز یا کارامدی که به کار تحلیل روایتگری بیاید، نیست.)

من «ناایضاح» را نیز به نحوی جدید تعریف کرده‌ام. ژرار ژنت به عنوان مثال، آن را جنبه‌ای جهانی از روایتگری می‌داند که با «همه چیز دانیِ» راوی مرتبط است. او می‌گوید که توانایی راوی در دانستن پیش از هر کاراکتر یا خواننده‌ای، را شاید بتوان با ورود به ذهن بیش‌تر کاراکترها که منجر به یک ایضاح صفرِ تمام عیار (netzero focalization) یا ناایضاح برای کل متن خواهد شد، نشان داد.[39] ناایضاحی راکه مورد نظر ژنت است می‌توان به درستی «ایضاح متکثر» نامید. حتی در این صورت نیز نه مؤلفه‌ای ضروری از همه چیز دانی است و نه به کار بررسی جلوه‌های موضعی کنش و آگاهی کاراکتر می‌آید.

مراوده

سوزان لنسر سه مفهوم دیگر را نیز در برداشت خود از تصویر گنجانده است که من از آن‌ها استفاده نکرده‌ام: جایگاه،(status) ، تماس(contact) و دیدگاه(stance). دلیل آن این است که لنسر سطوح روایتگری را مراوده (communication) بین یک «فرستنده» (در سمت چپ تصویر یک) و یک «گیرنده‌ی پیام» (در سمت راست) می‌داند. این سه مفهوم روابط فرستنده را به ترتیب با «کنشِ گفتاری» او، با گیرنده‌ی پیام و با پیام توضیح می‌دهد. هدف کل این نظام عبارت است از «بیش‌ترین اقتدار [از سوی فرستنده] و «بیش‌ترین پذیرش»[40] [از سوی گیرنده] من برای حفظ بی‌طرفی بین نظریه‌ی مراوده و نظریه‌های جورواجور دیگری که درصددند تا به طرقی کاملاً متفاوت هدف‌ها و فرایندهای محرکِ روایتگری را توضیح دهند، از این سه مفهوم اعراض خواهم کرد. من در این‌جا نمی‌خواهم بر سر مزایا و معایب رهیافت مبتنی بر مراوده در تحلیل ادراک متن‌های روایی بحث کنم. اما بر این باورم که نظریه‌های مراوده محدودیت‌های بنیادین دارند. آن‌چه در پی می‌آید اظهارات نمونه‌وار در حمایت از الگوی مراوده‌ای هستند:

> درست همان‌گونه که در درون روایت یک کارکرد مبادله‌ای بزرگ وجود دارد (که با دهنده و گیرنده به اجرا درمی‌آید)، به همان ترتیب، روایت، با همان منطق، اگر به عنوان یک ابژه به حساب آوریم، بنیان یک مراوده است: یک دهنده‌ی روایت هست، یک گیرنده‌ی روایت. در مراوده‌ی زبان‌شناختی، من و تو وجود یکدیگر را پیشاپیش مسلم فرض می‌کنیم؛ به همین ترتیب، روایت نمی‌تواند بدون وجود یک راوی و یک شنونده (یا خواننده) حدوث یابد.[41]
>
> رولن بارت، ۱۹۶۶)
>
> هر روایتی... *آمیزه‌ای* از چهار مؤلفه‌ی بنیادین است: گوینده، رویداد گفتاری، عامل‌ها، و رویداد روایت شده. بدین ترتیب روایت به لحاظ ساختاری معادل نمونه‌های گفتمان روزمره است که در آن کسی چیزی را گزارش می‌کند.[42]
>
> (دادلی اندرو، ۱۹۸۴)
>
> روایت یک مراوده است، به همین دلیل وجود دو طرف مقابل ضروری است: یک فرستنده و یک گیرنده.[43]
>
> (سیمور چتمن، ۱۹۷۸)

بارت از این واقعیت آغاز می‌کند که کاراکترها با یکدیگر مراوده می‌کنند، و سپس نتیجه می‌گیرد که روایت باید فراگیرترین مراوده در بین همه‌ی مراوده‌ها باشد. چتمن ابتدا روایت را یک مراوده به حساب می‌آورد و سپس دریافت‌کننده‌هایی راکشف می‌کند که باید در مراوده باشند. در هر دو این استدلال‌ها به نظر می‌رسد که فرایندها،

تأثیرات، و کاربردهای روایت به یک هدفِ واحد تقلیل می‌یابد به طوری که دریافت، یک هدفِ واحد دارد؛ چنان‌که بارت می‌گوید: «شنیدن» همانندِ «خواندن» می‌شود. جیمز کینه‌وی صریح می‌گوید که «همه‌ی» کاربردهای زبان بر پایه‌ی یک رمزپرداز (encoder)، یک علامت (signal)، یک رمزگشا (decoder)، و واقعیتی که مورد ارجاع پیام است، استوارند. او بر آن است که این ساختار چهار قسمتی چنان اساسی است که صرفاً «خود به خود گویاست»[۴۴]! ظاهراً هر چیزی که جویای معناست، قرار است به عنوان یک گفتار تصور شود، یک گفتار فرضی، یا پیامی که از جایی صادر شده است.

نظریه‌پردازان دیگر نسبت به الگوهای مراوده‌ای بسیار بدبین بوده‌اند:

> نوشتار، مراوده‌ای از یک پیام که از سوی مؤلف راه افتاده و به طرف خواننده برود، نیست؛ نوشتاره به‌ویژه صدای خودِ خواندن است: در متن، تنها خواننده است که سخن می‌گوید.[۴۵]
>
> (رولن بارت، ۱۹۷۰)

> ما به این فرض مسلم رسیده‌ایم که جزییات متنی را از طریق توسل به راویان و راویان را از طریق توسل به ویژگی‌های آدم‌های واقعی توصیف می‌کنیم... [اما بخش عمده‌ی] ادبیات دقیقاً به این دلیل جالب و مجاب‌کننده است که ادبیات کاری سوای نشان دادن شخصیت یک راوی می‌کند. در این‌جا می‌خواهم پیشنهاد کنم که این راهبردِ طبیعی‌سازی و انسان‌انگاری (Anthropomorphism) را نه یک منظر یا پرسپکتیو تحلیلی بر قصه، بلکه بخشی از فرایند قصه‌پردازی بدانیم. به عبارت دیگر ساختن راوی‌های یک عمل تحلیلی که در بیرون از قلمرو قصه باشد، نیست، بلکه بیش‌تر، از سرگیری مداومِ قصه‌پردازی است: پرداختن به جزییات از طریق به تصور درآوردن یک راوی؛ گفتنِ داستانی درباره‌ی یک راوی و پاسخ‌ها [یا واکنش‌ها]ی او برای معنادار کردن آن جزییات.[۴۶]
>
> (جاناتان کالر، ۱۹۸۴)

ما هیچ ویژگی‌ای را نمی‌توانیم برای یک مرلف مضمر در یک فیلم در نظر بگیریم که با سهولت بیش‌تری قابل اطلاق به خود روایتگری نباشد: این ویژگی گاهی اطلاعات را پنهان می‌کند، بیش‌تر دانسته‌های ما را محدود می‌سازد، کنجکاوی به وجود می‌آورد، لحن ایجاد می‌کند و الی آخر. دادن یک راوی یا مؤلف مضمر به هر فیلم یعنی میدان دادن به یک تخیل انسان انگار... من پیشنهاد می‌کنم... که بهتر است روایتگری را سازماندهی مجموعه‌ای از سرنخ‌ها برای ساختار دادن به یک داستان، به حساب آوریم. این طرح این احتمال را که *فرایند روایتگرانه ممکن است گاهی تقلید کم و بیش کامل موقعیت مراوده‌ای باشد*، فراهم می‌آورد. روایتگری یک متن ممکن است سرنخ‌هایی را که حکایت از یک راوی، یا یک «روایت نیوش» دارند، از خود بروز دهد، یا تناقض ندهد... دلیلی ندارد که مراوده را فرایند بنیادینِ همه‌ی روایتگری‌ها بدانیم، تنها برای ثابت کردن این‌که اغلب فیلم‌ها این فرایند را «حذف» یا «پنهان» می‌کنند. به گمان من، به مراتب بهتر است که به فرایند روایتگرانه این توان را بدهیم که در شرایط معینی علامت دهد که بیننده خود، یک راوی خواهد ساخت، وقتی چنین اتفاقی بیفتد، ما باید به خاطر داشته باشیم که این راوی محصول اصول سازمانیِ خاص، عوامل تاریخی و مجموعه‌های ذهنیِ تماشاگران است. این نوع راوی برخلاف آن‌چه از الگوی مراوده‌ای برمی‌آید، روایتگری خلق نمی‌کند؛ بلکه روایتگری، با توسل به هنجارهای تاریخیِ دیدن، راوی را می‌آفریند... ضرورتی ندارد که راوی را در طبقه‌ی همکفِ نظریه‌ی خود بسازیم. ماز نسبت دادن همه‌ی فیلم‌ها به یک *خدای پنهان* (deus absconditis) هیچ طرفی نخواهیم بست.[۴۷]

(دیوید بودول، ۱۹۸۵)

تنها در زمینه‌ی ادبیات و فیلم نیست که الگوهای مراوده‌ای ناکارامد به نظر می‌رسند؛ این الگوها در حوزه‌های زبان‌شناسی و فلسفه‌ی عمومی نیز مورد اعتراض قرار گرفته‌اند.[۴۸] با وجود این، گریز از «تخیل انسان‌انگار» که در واژه‌ی «راوی» تجسد یافته است، آسان نیست. و بردول هنوز با *واژگانی* نه چندان امروزی روایتگری را به مثابه‌ی «سازمانی» می‌داند که قدرتِ «سرکوب»، «محدود کردن»، «ساختن»، «اشارت»، «علامت دادن»، «تقلید کردن» و «خلق کردن» دارد. کاملاً ممکن است که «راوی» یک استعاره باشد، اما در این صورت هم استعاره‌ای است که تفکرات ما درباره‌ی جهان را به خود آغشته است، و محتاج شرح و

تفصیل بر اساس این تفکرات است. «راوی» و واژه‌های مرتبط با آن، در عمل نقد، هم‌چنین در زبان روزمره به خوبی جا افتاده است. آیا استعاره‌هایی از این دست یک حادثه‌ی سخن گفتن‌اند و یک مصلحت صرف و فریبی که باید یاد بگیریم که بدون آن سرکنیم، یا چیزی بنیادی‌تر که سخن از تحقق یافتن ما در یک جهان می‌گوید؟ شاید این استعاره‌ها شواهدی باشند از جابه‌جایی (displacemnt) منِ (ego) انسان با جهان، یا شواهدی هستند از ایمان محکم به *علیت* عرفی و به نقش مسلمْ فرض شده‌ی ما به عنوان کنشگرانی قادر به ایجاد نظم درجهان.[۴۹] شخصیت بخشیدن (personifying) به روایتگری ظاهراً یک کارکرد واقعی در زندگی ماست، حتی اگر روایتگری نه شخصیتی است که واقعی شده باشد و نه مراوده‌ای که عمومی شده باشد.[۵۰]

به عقیده‌ی والاس مارتین، اغلب نظریه‌پردازان روایت می‌کوشند تا جایی بین پذیرش یا رد الگوی مراوده‌ای برای خود دست و پا کنند.[۵۱] او سه جایگاه بینابینی برای آن‌ها قایل است که به تعبیر من از این قرارند:

۱. متن‌های روایی حاوی فضاهای خاص و خصوصی هستند برای درگیری شخصیِ خواننده با داستان، درگیری‌ای فراتر از آن‌چه ممکن است از طریق مراوده حاصل شده باشد.

۲. روایت کارزاری است مبتنی بر همکاری متقابل، که در آن، هم خواننده و هم نویسنده مسؤول تولید معنا هستند، اما ممکن است نقش‌های متفاوتی ایفا کنند.

۳. روایت، محصول خوانندگان، نویسندگان، و قرارداد [ی ادبی] نیست، بلکه محصول یک عمل خوانش است. خوانندگان و نویسندگان مهارت‌های ادراکیِ یکسانی دارند. نویسنده کسی نیست جز نخستین خواننده. بنابراین مسأله‌ی اصلی عبارت است از توضیح خودآگاهی و بررسی مهارت‌های مختلف ادراک: چه شرایطی یک خوانش را ممکن می‌سازد؟

به نظر می‌رسد این جایگاه بینابینی می‌توانند باهم تداخل داشته باشند و یا حتی قابل مقایسه با برخی نظریه‌های مراوده‌ای باشند.[۵۲] این به ما یادآوری می‌کند که ادراک‌کنندگان روایت در به کارگیری مبادله‌ی روایت نقش‌های بسیاری می‌توانند به عهده بگیرند، و ادراک به طرق مختلف با قصد یا نیت (porpose) مرتبط می‌شود. اگر یک متن، گاهی یک «مراوده» است، یقیناً به طرق دیگری نیز می‌تواند عمل کند.

متن در سایه‌ی یک توصیف

در سومین گزینه‌ی والاس مارتین که در بالا اشاره شده، عمل خوانش به مثابه‌ی عمل حل مسأله از سوی خواننده تلقی می‌شود. به گفته‌ی رابرت دوبوگرانده حل مسأله یعنی این‌که عناصر دانش پیشاپیش در ذهن آماده است، و کاری که مانده این است که تصمیم بگیریم آن‌ها را چگونه به هم ربط دهیم تا با یک طرح یا موضوع جفت و جور شوند... پس کار مراوده این نیست که ذهن آدم‌های دیگر را با محتوا پر کند، بلکه این است که به آن‌ها خط بدهد که چگونه محتوایی را که پیشاپیش در ذهن خود دارند محدود کنند و از *میان* آن‌ها دست به انتخاب بزنند.[۵۳]

وقتی ابژه‌ی روایی محدود می‌شود به کنش‌های ادراکی‌ای که موجب شناسایی آن می‌شوند، در این صورت به باور من می‌توان «مؤلف» را صرفاً خواننده‌ی دیگری به حساب آورد که هیچ پیام پیشینی (a priori) ندارد که بخواهد منتقل کند. روایتگری بدل می‌شود به تقلایی که خواننده از طریق آن هر توصیف موجهی از داده‌های حسی را ـ هر شیوه‌ی مجازی از بخش‌بندی‌ای را که موجب پیدایش مرزهای ادراکی می‌شود، و مجموعه‌ی آن‌ها «متن» را می‌سازد ـ به دست می‌دهد. پس «راوی»، «کنشگر» و «ایضاح‌کننده» انگ‌های مصلحتی هستند که به خواننده امکان می‌دهند تا باز توصیف، یا تبدیل و تبدل خاص خود از یک ادراک از زمینه یا بافت «اکنونی و این‌جایی» را در قالب ادراک جدیدی از آن بریزد. همه‌ی سه نوع عامل در انطباق با یک سلسله مراتب اختلافی (differentiat) در متن هستند. پیچیدگی حرف اضافه‌ی «در» و رابطه‌ی آن با درونه‌گیری و درون‌گرفته شدن (embding and being embded) (صحبتی را که درباره‌ی موسیقی عنوان‌بندی «در» باشگاه کردیم به یاد بیاورید)

حاکی از ویژگی پویا و بنیادینِ روایتگری است: تبدیل و تبدل از یک زمینه‌ی شناخت‌شناسانه به زمینه‌ی دیگر، حرکت از سطح (درون‌گیری شده) به سطح (درونه‌گیر). به منظور توضیح این شیوه‌ی اعراض از الگوی مراوده‌ای، و به منظور ارایه‌ی یک جمع‌بندی از سطوح روایتگریِ اشاره شده در ارتباط با *مرد عوضی*، توجه‌تان را به (باز) توصیف کلامی فیلم به قرار زیر، جلب می‌کنم:

۱. *مؤلف تاریخی*: «اما من افتتاحیه‌ی فیلم را دوست دارم چون خودم از پلیس می‌ترسم.»[۵۴]

۲. *مؤلف مضمر*: «بسیاری از دو پلیسی که به نظر می‌رسد در دو سوی او راه می‌روند و گویی او را دستگیر کرده‌اند، ترسیده‌اند، اما درواقع پلیس‌ها در چپ و راست او راه نمی‌روند و (هنوز) او را دستگیر نکرده‌اند.»

۳. *راوی برون‌قصه‌ای*: «این آلفرد هیچکاک است که سخن می‌گوید.»

۴. *راوی نادیجتیک*: میان‌نوشته: «اولین ساعات صبح روز چهاردهم ژانویه، یک هزار ونهصد و پنجاه و سه، یک روز از زندگی کریستفر امانوئل بالستررو، روزی که او هرگز فراموش نخواهد کرد...»

۵. *راویِ (مضمرِ) دیجتیک*: «اگر رهگذری حاضر بود مانی را در حال خروج از کلوب می‌دید و ... را می‌شنید...»

۶. *روایتگری ایضاح نشده (کاراکتر در نقش عامل)*: «گزارش وحشتناکی از آن‌چه بر سر یک مرد و همسرش می‌آید، وقتی که مرد به اشتباه متهم به این شده که همان مردی است که مرتکب چندین سرقت مسلحانه شده است.»[۵۵]

۷. *ایضاح بیرونی*: انطباق خط نگاه: «مانی به x نگاه می‌کند.»

۸. *ایضاح درونی (سطح)*: نمای نقطه‌ی دید: «من [مانی] [حالا] [از جایی که ایستاده‌ام] x *را* می‌بینم.»

۹. *ایضاح درونی (عمق)*: «من [مانی] x *را* به خاطر می‌آورم... می‌خواهم... از او می‌ترسم...»

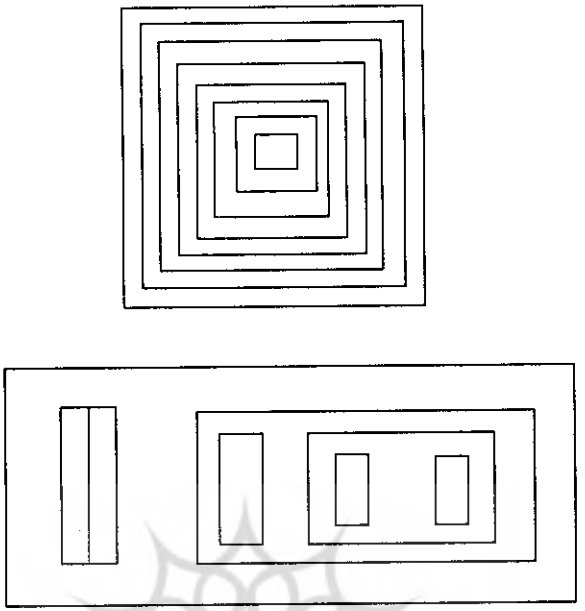
حرف من این است که «روایتگری» در هر جایی که ما داده‌ها را از یکی از فرم‌های فوق به فرم دیگری دگرگون می‌کنیم، وجود دارد.[۵۶] این‌که ما یک «مؤلف» هستیم یا یک «خواننده» دیگر محلی از اعراب ندارد: کار اصلی روایتگری عبارت است از بساز توصیف داده‌ها تحت الزامات شناخت‌شناسانه. شیوه‌های ظریفِ اِعمال و به کارگیری حروف اضافه، اغلب سرنخی است از الزامات دست‌اندرکار یک توصیف معین.[۵۷] به عنوان مثال، می‌توان یک اظهارنظر تفسیری را با گفتن این‌که ما داریم «از فراز»، «به»، «با»، «از خلال» یا «به درون» یک کاراکتر نگاه می‌کنیم (بسته به این‌که ما به ترتیب یک چارچوب ارجاعی نادیجتیک، دیجتیک، ایضاح نشده، ایضاح بیرونی شده، ایضاح درونی شده را به خدمت گرفته باشیم) توجیه کرد. استفاده از این نوع حروف اضافه، به معنای داشتن گرایشی به آن کاراکتر نیست، بلکه صرفاً مجموعه‌ی انگاره‌هایی را آشکار می‌کند که از طریق آن‌ها رابطه‌ی خاصی با آن کاراکتر و دنیای او را به تصور در می‌آوریم، و از طریق آن یک اظهارنظر تفسیری را توجیه می‌کنیم. هم‌چنین می‌توان صحبت از میزان نفوذ «به درون» یک کاراکتر کرد (تا کجا؟ تا چه عمقی)، میزان دیدن «از خلال» یک کاراکتر (این دیدن چه اندازه کامل است؟ چه اندازه واضح است؟)، و میزان استلزام مرتبط با حرف اضافه‌های دیگر.

وقتی روایتگری را به مثابه‌ی نوعی توصیف کلامی (و ایماژیستی) تلقی می‌کنیم که از سوی یک بیننده به عمل آمده است، درواقع داریم اظهارنظر تفسیری را تحلیل می‌کنیم. ما به جای کشف ویژگی‌های تمام‌عیار یک شئ، (object) یا کشف «سرنخ‌ها»یی که «در» یک شئ هستند ـ متنِ شئ شده ـ داریم نقشه‌ی طریقه‌ی تفکر، نقشه‌ی استفاده از زبان را می‌کشیم. تفسیری که بدین ترتیب تجزیه (construed) شده است. چیزی از ماهیت یک «نظریه»ی توصیفی را به نمایش می‌گذارد. تفسیر به این مفهوم، شامل «پر کردنِ» داده‌های معینی است (از بالا به پایین) که به نظر می‌رسد در بعضی لحظه‌ها از متن «جاافتاده بوده‌اند» و ساختنِ کلانْ فرضیه‌هایی است که درباره‌ی متن هستند هرچند دقیقاً در متن نیستند، یا دلالت بر آن دارند. ساختارهایی که در ادراک تحقق می‌یابند، قابل تقلیل به فهرستی از فرم‌ها یا سرنخ‌های نموداری (phenomental) نیستند. ما از طریق تفسیر و از طریق پیش رفتن دانش خود

از روایتگری، «چگونگی پیش رفتن» را به نمایش می‌گذاریم. به باور من، موضوع سطوح روایتگری راهی برای پرهیز از ساختارگرایی ساده و هم‌چنین تجربه‌گرایی (بی‌چون و چرا در اختیار ما می‌گذارد، چون ادراک بر معدودی واحدهای سطحیِ اصلی، یا «سرنخ‌ها»یی که ممکن است از طریق افزایش و کاهش، ترکیب‌های پایان‌ناپذیری از رشته‌ها را به وجود آورند، استوار نشده است. برخی جنبه‌های روایت را می‌توان به شکلی کارامد به این طریق تحلیل کرد، اما موضوع سطوح همراه با خود روابط درونه‌گیری (embeding) و سلسله‌مراتب را نیز می‌آورد که به نوبه‌ی خود سازوکارهایی برای انواع مختلف مشارکت با شناخت انسان، افزون بر قوانین افزایش و کاهش یا قواعد انشعاب شبکه‌ها فراهم می‌آورد. یک سطح فوقانی‌تر، که هم‌چون یک سرمشق یا روالِ راهنما عمل می‌کند، ممکن است سازمانِ داده‌هایی را که از پایین ظهور می‌کنند یا از منابع دیگر می‌رسند تحت فشار بگذارد، اما آن‌ها را تعیین نمی‌کند و از این رو «سطوح»، راهی برای صحبت از قابلیت انعطاف، پیچیدگی، و کارایی در شکل دادن به یک موقعیت هستند: چگونه فرایندهای مختلف با هم تعامل می‌کنند و چگونه داده‌ها کنار گذاشته می‌شوند، مقایسه می‌شوند، و به حساب می‌آیند.[58] از این نظر، ممکن است مجموعه‌ای از سطوح را بخش‌بندی «عمودیِ» داده‌هایی دانست که به طور هم‌زمان با تقسیم‌بندی «افقی» در طول گستره‌ی مشخص‌شده‌ای از اطلاعات، عمل می‌کند. به علاوه، از آن‌جا که یک سطحِ پایین‌تر متکی است بر فرضیه‌های حاکم بر همه‌ی سطوحِ بالاتر از آن، هر پله پایین‌تر از این سلسله مراتب شمار فرضیه‌هایی را که باید ساخته شوند، بیش‌تر و گستره‌ی اطلاعات قابل دسترس برای بیننده راکم‌تر می‌کند. از این رو می‌توان سلسله مراتب سطوح را هم‌چون مجموعه‌ای از احتمالاتی دانست که احتمال وقوع فرضیه‌ها را پیش‌بینی می‌کند. به عنوان مثال، تا زمانی که گواهی در جهت خلاف این نباشد، یک تصویر به احتمال زیاد بیش‌تر «عینی» (یعنی ایضاح‌نشده) به حساب خواهد آمد تا «ذهنی» (ایضاح درونی یا بیرونی)، چون فرضیه‌های کم‌تری مورد نیاز است.

سلسله مراتبی از سطوح هم‌چنین به توضیح آن‌چه ریچارد گریگ «دلهره‌ی غیرمتعارف» (کسی ممکن است با وجود این‌که داستانی را چندین بار خوانده است، مدام احساس دلهره بکند) و «بازآفرینیِ غیرمتعارف» (کسی ممکن است با وجود این‌که می‌داند چه خواهد شد، خواهان پیامد متفاوتی شود)[59] می‌نامد، کمک کند. از آن‌جا که این‌گونه واکنش‌ها به هنگام خواندنِ هم ناقصه (مثلاً تاریخ یا زندگی‌نامه) و هم قصه ممکن است روی بدهند، توضیح آن باید تاحدودی در طبیعت دوگانه‌ی روایت مستتر باشد: اطلاعات *اخباریِ* (declrative) روایت (که از خلال یک طرح روایی داده می‌شود) وابسته است بر آگاهی از حدوث زنجیره‌های علت و معلول ـ یعنی، وابسته است به برآورد جاری یک شخص از احتمالات حاکم بر تجمع رویدادها ـ در حالی که اطلاعات مربوط به رویه‌ی کار (procedural) (که از طریق روایتگری داده می‌شود) در درون سطوح لایه‌بندی می‌شوند و به شخص اجازه می‌دهند که در برابر حدوث زنجیره‌های علت و معلول به چندین طریق واکنش نشان دهد. بدین ترتیب مشارکت خواننده در روایت محدود به گزینه‌ی دوگانه‌ی دانستن یا ندانستن نسبت، بلکه تفاوت‌های جزییِ پیچیده‌ای را در درون طیفی از زمینه‌های شناخت‌شناسانه به خود می‌گیرد که هر کدام، به نوبه‌ی خود، فرم محدودی از حدوث را تعریف می‌کند.

ما نباید فکر کنیم که بررسی روایتگری به عنوان سلسله‌ای از سطوح، به این معناست که روایتگری‌ها بایستی هم‌خوان باشند یا در کنار هم سلسله مراتب واحدی را بسازند (نگاه کنید به تصویر ۸).[60] به عنوان مثال تزوتان تودورف می‌گوید که روایتگری‌ها ممکن است به سه طریق بنیادین از طریق اتصال (linking) جانشینی به جای یکدیگر (alternating)، یا درونه‌گیری (embedding) با یکدیگر تعامل کنند و بدین ترتیب به لحاظ فن خطابت (rhetorically) تکرارشونده، پیش‌رونده، متضاد، مکمل، موازی تو در تو و غیره باشند.[61] احتمالاً سطوح نیز ممکن است هم‌پوش، گمراه‌کننده، متناقض، دوپهلو، مضمر، و فاقد قطعیت باشند.



تصویر ۸ الف و ب شکل‌بندی‌های ساده و پیچیده‌ی روایتگری

تصویر ۸ الف یک نمودار جعبه‌ای است که آرایش سلسله مراتبیِ هشت سطح روایتگری تصویر شماره‌ی ۱ نشان می‌دهد. تصویر ۸ ب یک نمودار جعبه‌ای است که یکی از چندین آرایش غیرسلسله مراتبیِ ممکنِ سطوح روایتگری در یک متن را نشان می‌دهد. هر سطح به صورت یک جعبه [یا مستطیل] نشان داده شده است. جعبه‌ی کوچک‌ترِ درون جعبه‌ی بزرگ‌تر نشان‌دهنده‌ی جایگاه پایین‌تر یک سطح نسبت به سطح دیگر است.

توصیف جامعی از روایت

اکنون در موقعیتی هستم که سه مفهوم از نظریه‌ی روایت را که همواره مفاهیمی بنیادی به حساب آمده‌اند جمع‌بندی کنم: نقطه‌ی دید، همه چیزدانی (Omniscience)، و روایت. این توضیحات آن‌قدر بنیادین خواهند بود که امکان پیدایش نظریه‌های رقیب را فراهم می‌آورند و این مفاهیم را به راه‌های مختلف شرح و بسط دهند. صورت‌بندی تعاریف کلی نیز به ما اجازه خواهد داد که انواع نظریه‌های روایت را با هم مقایسه، و گزینه‌های روشن‌شناختیِ خاص هر نظریه را ارزیابی کنیم.

نقطه‌ی دید روایی عبارت است از رابطه‌ی جفت‌های سطوح روایتگری، که لزوماً مجاور هم نیستند. رابطه‌ی بین یک جفتْ سطح را می‌توان به طرق گوناگون تحلیل کرد.[۶۲] با وجود این، نقطه‌ی دید تنها توصیف ناقصی از حرکتِ روایتگری در خلال یک متن است. به عنوان مثال، هرچند انتخاب یک نقطه‌ی دید خاص، همواره بر حسب اطلاعاتی تحلیل شده که از این طریق کتمان شده است، اما جلوه‌های دیگر ـ مثل سازماندهیِ سراسری و به تأخیر انداختنِ حلِ معماها، آرایش توالی‌های کنش، و توسل به علایق خواننده یا بیننده ـ ماهیت همگانی‌تری دارند و زمانی به بهترین وجه تحلیل می‌شدند که روایتگری به عنوان نظام درهم تنیده‌ای از چندین سطح در نظر گرفته شود. همه چیز *دانیِ* روایی اشاره دارد به سطوح بالاترِ روایتگری. این سطح ممکن است نسبتاً آشکار باشد (مثلاً شرح و تفصیل دخالتگرانه) یا مضمر (مثلاً پیشگویی‌های مؤلفانه‌ی مضمر). بالاترین سطح روایتگری ـ سطحی که تمام سطوح دیگر را قاب

می‌گیرد اما خود نمی‌تواند قاب‌گیری خود را برملا کند ـ صرفاً همه‌ی آن چیزهایی است که خواننده یا بیننده درباره‌ی ساختار متن دارند، و نقطه‌ی ارجاعی است برای سنجش سطوح دیگر. همه چیز دانی به این معنا نیست که خواننده سرانجام به همه چیز وقوف پیدا می‌کند، یا به این معنا نیست که یک مؤلف / راوی وجود دارد که همه چیز را می‌داند، بلکه صرفاً اشاره دارد به آستانه یا حد شکیبایی خواننده به آن چیزی که سرانجام در متن می‌تواند آشکار شود.[۶۳] این آستانه، در رفتاری کمابیش دلبخواهی، معمولاً می‌کوشد میل به دانستنِ بیش‌تر را زایل کند. درست همان‌گونه که یک طرح روایی می‌کوشد علیتی را هم در مقیاس کلان و هم در مقیاس خرد برای رسیدن به یک جلوه‌ی بستار، شکل دهد، روایتگری نیز نوعاً به دنبال درجه‌ای از کامل بودن، به دنبال یک «جلوه‌ی همه چیز دانی» است. به عنوان مثال، یک نفر برای روایت کردنِ «پایان» یک داستان بایستی کاری بیش از توقف صرف انجام دهد: یک پایان‌بندی مطلوب معمولاً مستلزم نقطه‌ی دید مبتنی بر مرور اجمالی است که از آن نقطه اطلاعاتی را که به‌وسیله خواننده کسب شده به گونه‌ای نشان می‌دهد که از خلال یک توانایی عمومی برای دانستن به دست آمده است. البته آشکارترین تأکید بر این‌که توانایی برای دانستن یک توانایی عمومی است، هنوز تأکیدی آشکار بر توانایی خود آن برای دانستن نیست.

این مطلب را با ارایه‌ی خصوصیتی از روایتِ فیلم که استوار بر موضوع‌های مطرح شده‌ی پیشین است به پایان می‌برم.

روایت فیلم راهی است برای ادراک داده‌ها به یمن توهم وقوع؛ به عبارت دیگر روایت فیلم راهی است برای ادراک بیننده‌ای که داده‌ها را به گونه‌ای سازمان می‌دهد که گویی در حال حدوث در یک چارچوب زمانی، فضایی، و علّی دیده شده‌اند

بیننده به هنگام ادراک روایت فیلم، فرایندهای شناختیِ بالا به پایین و پایین به بالا را به کار می‌گیرد تا داده‌های روی پرده را به یک دیجسیس ـ یک جهان ـ که دارای یک *داستان* خاص، یا زنجیره‌ای از رویدادهاست، تبدیل کند.

داده‌های «داستان» دو فرم به خود می‌گیرد: اطلاعات اخباری («چه» روی می‌دهد)، و اطلاعات رویه‌ای (آن چیز «چگونه» دیده یا آشکار می‌شود.)

روایت فیلم راهی است برای ادراک داده‌ها به یمن توهم وقوع؛ به عبارت دیگر روایت فیلم راهی است برای ادراک بیننده‌ای که داده‌ها را به گونه‌ای سازمان می‌دهد که گویی در حال حدوث در یک چارچوب زمانی، فضایی، و علّی دیده شده‌اند

۱. اطلاعات اخباری، برآمده از یک *طرح روایی* «چکیده» (abstract)، «جهت‌گیری»، «رویداد آغازگر» و غیره) است که سلسله‌ای از اپیزودها را به بار می‌آورد که به صورت یک زنجیره‌ی علّی تمرکز یافته (در تقابل با یک زنجیره‌ی «فله‌ای»، «کاتالوگ»، «فاقد تمرکز» و غیره) گرد آمده‌اند. به موازات این‌که داده‌ها پردازش و به هم مرتبط می‌شوند، یعنی به موازات این‌که بیننده تکه‌های روی پرده را *از نو* می‌چیند، تجربه‌ی زمان ظهور می‌کند (که موجب پیدایش روابط داستانی‌ای چون تداوم زمانی، حذف [یا پرش]، همپوشی و غیره می‌شود). تجربه‌های مختلفی از زمان («توصیف» «مدت»، «دلالت‌های علی»، «ترتیب») بر اساس پیچیدگیِ مجاورتی ساخته می‌شود که حاصل روش خاصی (فله، کاتالوگ، اپیزود، و غیره) است که برای مرتبط کردن داده‌ها به هم به کار گرفته شده است. این تجاربِ زمانی مرتبط با داستان ممکن است زمان روی پرده را برجسته کند، در تقابل با آن باشد، یا به شکل‌های مختلف در آن ادغام شود.

تجربه‌ی فضا نیز، به موازات پردازش و مرتبط کردن داده‌ها به ظهور می‌رسد، و روابط داستانی‌ای چون زنجیره‌های فضایی، گسست‌ها؛ و رازگشایی‌هایی به بار می‌آورد که به نوبه‌ی خود ممکن است فضای دوبعدی روی پرده را برجسته کند، در تقابل با آن باشد، یا به شکل‌های مختلف در

آن ادغام شود. زنجیره‌های علیِ تمرکزیافته صرفاً سلسله‌هایی از رویدادهای داستانیِ به هم پیوسته در زمان و فضا نیستند، بلکه میل، به هم پیوستن رویدادها و توانایی به هم پیوستن را مجسم می‌کنند. بدین ترتیب علت‌های روایی («نامربوط»، «میانجی»، «کمکی») اصول توصیف یا معیارهایی برای گروه‌بندی عناصر هستند، اصولی که ریشه در دانش فرهنگی هم‌چنین قوانین فیزیکی دارند: طرح‌ها، هدف‌ها، امیال، و کارهای روزمره‌ی انسان ـ تجسم یافته در سلسله‌ی کنش‌ها ـ که از سوی یک جامعه تشویق، تحمل قدغن می‌شوند.

۲. اطلاعات رویه‌ای، حاصل *روایتگری* یا شمای روایتگرانه)ای است که سلسله‌ای از سطوح، یا مرزهای شناخت‌شناسانه («ناهمخوانی»)ی مرتبط با عامل‌های صوری‌ای چون راویان، بازیگران، و ایضاح‌کنندگان به بار می‌آورد. عمل دیدن از سوی این عامل‌ها (همانند عملِ ادراکِ از سوی بیننده) در مقام چارچوب ارجاعِ آشکار برای اطلاعات اخباری عمل می‌کند. سطوح متعددی ممکن است به طور هم‌زمان با درجات مختلفی از سازگاری و آشکارگی عمل کنند و توصیف‌های چندگانه‌ای از داده‌ها را به بار آورند.

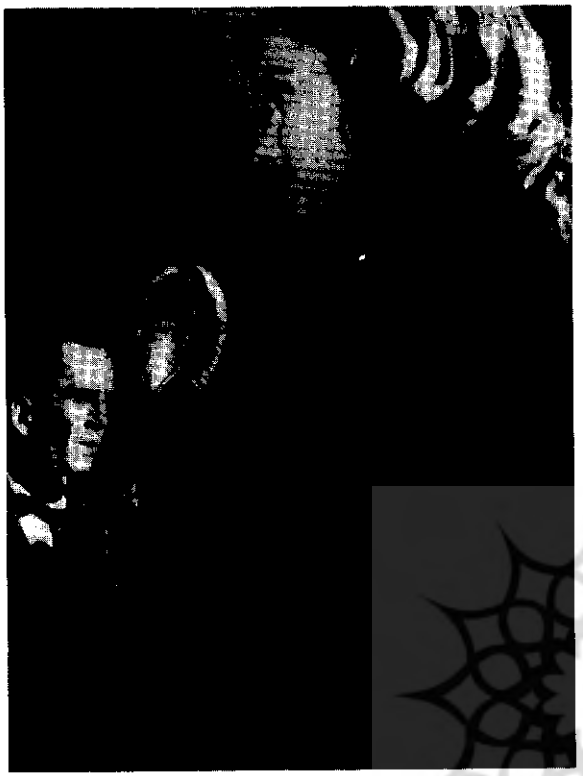
اطلاعات مربوط به رویه‌ی کار، محدود به قلمروهای شناخت‌شناسانه‌ی خاصی است، اما این قلمروها ممکن است به یکدیگر مرتبط باشند. به عنوان مثال، یک رویداد ممکن است برای بیننده چنان بنماید که گویی مستقیماً مشاهده شده (واقعه)، یا این‌که رویداد ممکن است در رتبه‌ی دوم قرار بگیرد به صورتی که یک شاهد صرفاً به آن اشاره می‌کند، یا از آن «یاد می‌کند» («جمع‌بندی»)[۶۴]. این توضیح ساده‌ای از طبیعت تکرارشونده‌ی روایت است: یک سطح معین ـ که نحوه‌ی ادراک یک موضوع را توصیف می‌کند ـ ممکن است خود، دراماتیزه، و تبدیل به یک موضوعِ ادراک شود، به عبارت دیگر اخباری شود و از خلال یک رویه‌ی (سطح بالاتر) دیگر به وقوف دربیاید، یک گام دورتر، که صرفاً از آن شئ یا موضوع «یاد می‌کند». بدین ترتیب یکی از ساختارهای معمولِ روایتگری، ساختار سلسله مراتبی است که در آن یک جفتِ سوژه ـ ابژه (قابل توصیف در یک چارچوب ارجاعی زمانی، فضایی، و علی) تبدیل می‌شود به ابژه‌ی درون‌گیری شده‌ی یک سوژه (ی قوی‌تر) در یک چارچوب ارجاعیِ بالاتر. سطوح ممکن است به هم متصل شوند، جانشین هم شوند، یا یکی در دل دیگری [درون‌گیری شده] قرار بگیرد، و ممکن است نقش‌های ریتوریقایی گوناگون ایفا کنند.

فیلم به عنوان یک رسانه مجموعه‌ی متمایزی از تکنیک‌ها برای بازنمایی زمان، فضا، و علیتْ در روی پرده است. معمولاً این تکنیک‌ها (مثلاً تدوین صدا و تصویر، حرکت دوربین، و *میزانسن*) را باید نه به عنوان چیزهایی که حامل «معنا»یی در خود هستند، بلکه به عنوان «دستورالعمل‌ها»یی مرتبط با رویه‌ها و قواعدی دانست که بیننده آن‌ها را برای ساختن مجموعه‌ای از روابط متقابل به کار می‌گیرد. چنین رویه‌هایی به خودی خود نه درست هستند نه غلط، بلکه از طریق موفقیت یا شکست‌شان در خصوص برخی هدف‌ها، سنجیده می‌شوند.

در مقابل، اطلاعات اخباری که یک بیننده تولید کرده است، در مورد جهان داستان یا درست است یا غلط و ممکن است تبدیل شود به فرضیه‌هایی که بیننده آن‌ها را در ربط با جهان روزمره‌ی خود درست یا غلط می‌داند. طرز کار این نوعِ اخیرِ ارجاع، و رابطه‌ی آن با داستان و واقعه را یکی از نظریه‌های قصه تنظیم می‌کند.

مفاهیم مطرح شده در تعاریف کلی، باید هماهنگ با هدف‌های نظریه‌های روایی خاص تکمیل، تفسیر، و از نو شکل داده شوند. مثلاً ادعایی را که پیش‌تر مطرح کردم (مبنی بر این روایت راهی است برای ادراک داده‌ها تحت لوای «توهم وقوع») در نظر بگیرید. یکی از راه‌های تفسیر «توهم وقوع»، عبارت خواهد بود از تأمل بر واژه‌ی «توهم»، و گفتن این‌که توهمات ادراکیِ متجلی در روی پرده (مثلاً فضای سه بعدی و حرکت) پایه‌ی *پندارهای واهیِ* شناختی‌ای است که در آن بیننده الگوهای روایی را به جای دنیای واقعی می‌گیرد، یا این‌که خود را در درون جهان داستان تصور می‌کند. در این تفسیر روایت تلاشی است برای تحیر

روان‌شناختی بیننده و غرق کردن او در شور و شوق.
راه دیگرِ تفسیر «توهم وقوع» عبارت خواهد بود از تأکید بر واژه‌ی «وقوع»، که دربرگیرنده‌ی صورت‌بندی آرتور دانتو از روایت است. او روایت را به عنوان گزارشی می‌داند که در آن اطلاعات *عام* مربوط به این‌که چه نوع چیزی باید اتفاق افتاده باشد [با یک قانون عامِ شناخته شده] جای خود را می‌دهد به اطلاعات *خاصِ* مربوط به این‌که چه چیز خاصی از نوع مورد نظر ما، *واقعاً* اتفاق افتاده است.[۶۵]
روایت از دید دانتو عبارت است از جایگزین کردن نمونه‌های عینی در قوانینِ شامل بر کنش و واکنش‌های علی. صورت‌بندی دانتو توضیح می‌دهد که چرا نمی‌توان صرفاً با تأکید بر این‌که فلان رویداد «اتفاق نیفتاده» منطق یک روایت قصه‌ای را به چالش کشید. دلیل این است که یک توصیف روایی از داده‌ها، با بازنمایی فضا و زمان، آغاز می‌شود، با «آن‌چه اتفاق افتاده»، به عنوان مقدمه‌ای برای نمونه‌سازی (instantiation) آن از قوانین عمومی، آغاز می‌شود. می‌توانیم با این قانون عمومی که به نظر می‌رسد حاکم باشد، یا با کاربرد آن، موافق نباشیم، اما به «آن‌چه اتفاق می‌افتد»، نمی‌توانیم اعتراض کنیم چون این یک غلط مقوله‌ای*** است. بدین ترتیب دیدگاه دانتو، مبتلا به قید و بندی مضاعف است: رویدادهای خاصی که در جهان واقعی رخ می‌دهند بایستی مجموع شوند و سپس تحت شمول یک یا چند کلانْ روایت (master narrative) که عمومیت بیش‌تری دارند، قرار بگیرند.
همه‌ی نظریه‌ها از آن نوع تقسیم‌بندی که من پیش از این به هنگام ارایه‌ی تعریفی کلی از روایت، پیش کشیدم، پیروی نمی‌کنند. با وجود این بر این باورم که تقسیم‌بندی‌های من در ارزیابی نحوه‌ی عمل یک مفهوم در بطن یک نظریه، مفید است. من هم‌چنین معتقدم که مفاهیم بنیادینِ چندی (مثلاً واقعگرایی، زمان، تدوین، دوربین، فضا، علیت، صدای انسان و متن) باید به مؤلفه‌ها [ی تشکیل‌دهنده‌ی خود] تقسیم شوند و در انطباق با جنبه‌های بالا به پایین یا پایین به بالایشان و هم‌چنین جنبه‌های اخباری و رویه‌ایشان، باز تعریف شوند. نتیجه‌ی این کار این خواهد بود که برخی



مرد عوضی

مفاهیم آشنا پیچیدگی بیش‌تری پیدا می‌کنند، اما [از طرف دیگر، این وضع] نیروهای روایت را بهتر توضیح خواهد داد.

پنج نوع نظریه روایت

روایت بی‌نهایت پیچیده است، حتی وقتی ارزش مبادله‌ای آن را به عنوان یک شئ تولید شده در یک جامعه را کنار می‌گذاریم و بر ارزش مصرفیِ (use Value) آن به مثابه‌ی یک شئ روان‌شناختی برای یک دریافت‌کننده، تأکید می‌گذاریم. بسیاری از نظریه‌های روایت ممکن است نقطه‌های مختلفی را به عنوان نقطه آغاز خود انتخاب کنند، یعنی برخی جنبه‌های پدیده را برجسته کنند و از جنبه‌های دیگر چشم بپوشند. به طور کلی، من معتقدم که می‌توان پنج نوع نظریه‌ی روایت را مشخص کرد که تعریف کلی یاد شده را به عنوان چارچوب ارجاع خود به کار می‌گیرند.[۶۶] این پنج نوع نظریه از بابت اهمیت نسبی‌ای که برای جنبه‌های

مختلف روایت قایل‌اند، و به‌خصوص از بابت ایجاد خط تمایز بین اطلاعات اخباری و رویه‌ای، و اهمیتی که به اطلاعات حسی می‌دهند، با یکدیگر تفاوت دارند.

روایت بی‌نهایت پیچیده است، حتی وقتی ارزش مبادله‌ای آن را به عنوان یک شئ تولید شده در یک جامعه را کنار می‌گذاریم و بر ارزش مصرفیِ آن به مثابه‌ی یک شئ روان‌شناختی برای یک دریافت‌کننده، تأکید می‌گذاریم

من بدون این‌که باریک‌بینی و ظرافت تک‌تک این نظریه را انکار کنم، به آن نظریه‌هایی رجوع خواهم کرد که غالباً از طریق تأکید بر طرح و توطئه، سبک، مراوده، دریافت یا محرک‌های انسانی از هم متمایز می‌شوند.

یک نوع نظریه بر منطق تکنوینیِ (developmental logic) «سلسله رویدادها»ی مجموع شده در یک زنجیره‌ی علّی تمرکز یافته، تأکید می‌کند. می‌شود این جنبه از سازماندهی روایی را «طرح و توطئه» نامید. ولادیمیر پراپ آن را به مجموعه‌ای از کنش‌های جزیی (کَمینه =minimal) تقسیم می‌کند، که در ادامه، هر یک به عنوان یک «نقش» ویژه یا خویشکاری طبقه‌بندی می‌شود، و منظور از نقش، «کنش کاراکتری است که از نقطه‌نظر اهمیتی که در جریان کنش‌ها دارد، تعریف می‌شود». پراپ تأکید می‌کند که مطالعه‌ی آن‌چه در یک روایت انجام شده است، باید مقدم بر «پرسش‌های مربوط این‌که چه کسی و چگونه آن را انجام داده است، باشد».[۶۷] یکی از نتایج مهم پژوهشِ استوار بر این نوع نظریه‌ی روایت که بر طرح و توطئه تأکید می‌کند، این بود که کنش‌های مختلف در داستان‌های متفاوت به یکسان اجرا می‌شوند، یعنی در خلق یکپارچگی رویدادها «نقش» یکسانی دارند. به عنوان مثال، پراپ می‌گوید که نقش‌های همانند، شالوده‌ی رویدادهای زیر را تشکیل می‌دهند، که باعث می‌شود باوجود تعلق این رویدادها به داستان‌های مختلف شباهت نیرومندی بین آن‌ها به وجود آید.

۱. تزار عقابی به قهرمان می‌دهد. عقاب، قهرمان را به سرزمینی دیگر می‌برد.

۲. پیرمردی به سوچنکو اسبی می‌دهد. اسب، سوچنکو را به سرزمینی دیگر می‌برد.

۳. ساحره‌ای به ایوان قایق کوچکی می‌دهد. قایق، ایوان را به سرزمینی دیگر می‌برد.

۴. شاهزاده خانمی به ایوان یک انگشتری می‌دهد. مردان جوانی از درون انگشتری ظاهر می‌شوند و ایوان را به سرزمینی دیگر می‌برند.[۶۸]

پراپ در یک بررسی کلاسیک به این نتیجه رسید که در یک‌صد قصه‌ی عامیانه‌ی روسی، تنها سی و یک نقش وجود دارد، و با وجود این‌که برخی از آن‌ها ممکن است در برخی داستان‌ها حضور نداشته باشند، کمابیش همیشه به ترتیبی یکسان در همه‌ی داستان‌ها دیده می‌شوند. ایده‌ی حضور مجموعه‌ی ثابتی از نقش‌ها در ترتیبی یکسان به توضیح برخی شباهت‌های بنیادینی که ممکن است در مجموعه‌ی معینی از داستان‌ها به چشم بیایند، یاری می‌رساند. در این روش، «طرح و توطئه» تبدیل می‌شود به مفهومی نظری و انتزاعی، و قادر به توضیح گستره‌ای از داده‌ها، از جمله داده‌های داستان‌هایی که هنوز ساخته نشده‌اند.[۶۹] با این حال، نظریه‌های طرح و توطئه‌ایِ روایت حرف چندانی درباره‌ی اطلاعات رویه‌ای و روایتگری ندارند. تنها معدودی از نقش‌های پراپ به موضوع نظم‌یابی و توزیع اطلاعات در یک متن اشارتی می‌کنند؛ از این رو روش او برای تحلیل طرح و توطئه‌های استوار بر معماهای پیچیده، منش‌های روان‌شناختی، یا تغییرات ظریف در ادراک و وقوف، کارایی نخواهد داشت.[۷۰] در بهترین حالت، نظریه‌های مبتنی بر طرح و توطئه خود را محدود به جنبه‌ای از روایت می‌کنند که من روایتگریِ ایضاح نشده نام نهاده‌ام.

نوع دوم نظریه‌های روایت بر سبک تأکید دارند و بر این‌که تمهیدات و تکنیک‌هایی که ویژه یا ذاتیِ رسانه‌ی خاصی هستند دست به کار می‌شوند تا یک «طرح و توطئه» را به یک «داستان» تبدیل کنند. سبک در فیلم به مثابه‌ی یک نظام

نسبتاً خودمختارِ متشکل از مجموعه‌ای تکنیک‌های منحصراً سینمایی تعریف می‌شود. با این حال، تبیین تفاوت‌های بین طرح و توطئه و داستان، و کنش و واکنش‌های بین آن‌ها که سبکِ به کار رفته را برملا می‌کند، کاری است بس دشوار. طبق تعریفِ دیوید بردول، طرح و توطئه یک مرحله‌ی دور است از آن‌چه ما در فیلم می‌بینیم و می‌شنویم. طرح و توطئه شامل برخی استنباط‌ها درباره‌ی رویدادهای روایت و هم‌چنین برخی مواد نادیجتیک مربوط به آن رویدادهاست. داستان یک مرحله‌ی دیگر دور است از طرح و توطئه؛ داستان عبارت است از بازسازی ذهنی برخی رویدادهای روایت که به رویت بیننده نمی‌آیند، هرچند شامل چیزهایی نیز می‌شود که آشکارا عرضه شده‌اند. به عنوان مثال، رویدادهای آشکاری که طرح و توطئه آن‌ها را به دور از نظم زمانی نشان می‌دهد، به هنگام ساختن داستان، به وسیله بیننده نظم دوباره می‌یابند و از طریق رویدادهای استنباط‌شده تکمیل می‌شوند. با این حال، بردول می‌گوید که در برخی موارد (یک نما یا یک صحنه‌ی خاص) تفاوت بین طرح و توطئه و داستان از بین می‌رود.[۷۱] این قضیه پرسشی را پیش می‌کشد: مقیاس زمانی مناسبی که با آن بتوان طرح و توطئه را اندازه گرفت کدام است و بیننده چگونه می‌فهمد که کدام مقیاس زمانی مناسب است؟ به عنوان مثال، آیا هر دو نمای یک لحظه‌ای انطباق خط نگاه، بخشی از طرح و توطئه‌اند، یا تنها بخشی از نمای روی پرده؟ واضح است که مفهوم طرح و توطئه در این‌جا پیچیده‌تر از آنی است که نظریه‌ی نوع اول تصور می‌کرد. در این‌جا طرح و توطئه چیزی فراتر از تحلیل صِرف کنش کاراکتر است؛ اکنون بخشی از یک فرایندشناختی بزرگ‌تری است که بین متنِ پدیداری (که شامل جنبه‌های «سبک» نیز هست) و «داستان» به عنوان چیزی که در ذهن بیننده تکمیل می‌شود (با تمام معانیِ بی‌شمارِ آن) وساطت می‌کند. اکنون مفهوم طرح و توطئه بار بیش‌تری را با خود حمل می‌کند و تبدیل به تکیه‌گاهی برای توضیح ادراک روایی بر حسب یک «سبک» می‌شود. درواقع وقتی این توضیح سبک‌شناختی، خود، یک روایت ارسطویی تلقی می‌شود که دارای آغازی در فرم پدیداری، میانه‌ای در طرح و توطئه، و پایانی در داستان است، می‌توان به اهمیت حقیقی «طرح و توطئه» به صورت آن «حالت میانی» که سبک را از داستان جدا می‌کند ـ با حفظ تمامیتِ هر کدام ـ و در عین حال تبدیل اولی به سومی را توضیح می‌دهد، پی برد.[۷۲]

فرمالیسم روس به عنوان یک نظریه‌ی سبک‌شناختیِ روایت، نیازی به نظریه‌ی تفسیر، سوای نظریه‌ی مبتنی بر احساس چیزها به صورتی که ادراک می‌شوند، ندارد

دومین مسأله‌ی مهم برای نظریه‌ی روایی متکی به سبک، عبارت است از کشیدن یک خط تمایز سفت و سخت بین امر زیبایی‌شناختی و امر غیرزیبایی‌شناختی (امر «عملی») برای این‌که جلوه‌های «سبک» ـ استفاده‌ی به‌خصوص از مواد و تکنیک‌هایی که فرض می‌شود، خاص یک رسانه‌ی هنری معین هستند ـ مشخص‌تر شوند. کریستین تامسن، با تکیه بر آثار فرمالیست‌های روس این‌گونه بر اهمیت «هنر» تأکید می‌کند:

> ماهیت ادراکی عملی حاکی از این است که فعالیت‌های تکراری و مألوفی که در جای‌جای زندگی روزانه تنیده است قوای ذهنی ما را تنبل بار آورده است. اما هنر از طریق نو به نوکردن ادراک‌ها و افکار ما، به صورت نوعی تمرین ذهنی عمل می‌کند، همان‌گونه که ورزش تمرینی است برای بدن.[۷۳]

تامسن، این گفته‌ی ویکتور اشکلوفسکی را که «هدف هنر عبارت است از انتقال *احساس* چیزها به صورتی که دیده می‌شوند و نه به صورتی که شناخته شده‌اند»[۷۴]، می‌پذیرد. هنر تلاشی است بی‌وقفه و پایان‌ناپذیر برای «آشنایی‌زدایی» از چیزهای آشنا.[۷۵] بدین ترتیب، می‌توان گفت که فرمالیسم روس به عنوان یک نظریه‌ی سبک‌شناختیِ روایت، نیازی به نظریه‌ی تفسیر، سوای نظریه‌ی مبتنی بر احساس چیزها به صورتی که ادراک می‌شوند، ندارد. این تأکید بر احساس یادآور «شناخت از طریق وقوفِ (knawledge by

(acquaintance) برتراند راسل است، مفهومی که از نظر راسل منشأ همه‌ی شناخت‌های دیگر (مثلاً «شناخت از طریق توصیف» (knowledge by description)، یا "Knowing That")[۷۶]. راسل می‌گوید که «شناخت از طریق وقوف» شامل وقوف بر همه‌ی یافته‌های حسیِ چیزها و وقوف بر خود (خاطره، مرور گذشته‌ها) هم‌چنین وقوف بر برخی *معقولات* (universals) (مثلاً کیفیت‌هایی چون سرخی، روابط فضایی و زمانی، و معقولات منطقی‌ای چون شباهت) می‌شود.

جدیدترین رهیافت‌ها به ادراک روایت هم‌چنان بر «روایتگری» و «مهارت‌های تکنیکی» متمرکزند، منتها نقطه‌ی توجه از مؤلف و راوی به خواننده ـ به دریافت روایت و بی‌واسطگی آن برای خواننده ـ منتقل شده است

راسل هم‌چنین می‌گوید که مفهوم شناخت از طریق وقوف کاملاً با هستی‌شناسی‌های مبتنی بر ماتریالیسم، ایدئالیسم، یا ثنویت (dualism) همخوان است؛ به عبارت دیگر شکل پرقدرتی از تجربه‌گرایی یکی از پیامدهای اجتناب‌ناپذیرِ این نوع شناخت نیست. به نظر می‌رسد که چیزی که شبیه شناخت از طریق وقوف است آن شناخت‌شناسی است که پایه‌ی فرمالیسم روس و شکل‌های گوناگون آن را می‌سازد. تامسن، هرماه با بردول، با قبول این‌که وقوف به *لحاظ منطقی مقدم* بر همه‌ی اشکال شناخت است، توانسته است قاطعانه اعلام کند که هدف نقدِ روایت، نه برملاکردن معناها یا فحواها، یا ارایه‌ی تفاسیر، بلکه تحلیل الگوهای عملیِ تمهیداتِ ویژه و عینی در هر رسانه‌ی هنری است که با ادراک ما از روایت سر و کار پیدا می‌کند.[۷۷] این تلاش جسورانه برای بازاندیشی در نقش تفسیر، و کنش و واکنش ما با اطلاعات تولید شده به‌وسیله روایت، بدون تردید نقد و نظرهای بسیاری را به خود معطوف خواهد کرد.

نظریه‌ی نوع سوم، خودِ روایت را به مثابه‌ی نوعی رسانه‌ی فراگیر و متعالی (transcendent) ـ به مثابه‌ی یک گفتمان یا کنش گفتاری ـ تلقی می‌کند که روی رسانه‌های ویژه‌ای چون فیلم و ادبیات نقش بسته است. این رهیافت به این می‌پردازد که چگونه تکنیک‌های «روایتگری» (مثلاً توانایی کار با کلمه یا تصویر)، به عنوان ابزار عمومی «مراوده» عمل می‌کنند؛ بسیار شبیه زبان و ریتوریقای عادی به هنگام تبدیل و انتقال یک داستانِ از پیش موجود (صحنه‌آرایی، کاراکتر، کنش و مضمون) به یک بیننده یا خواننده. روایتگری در این معنا محدود به گفتمان «زیبایی‌شناختی» نیست، یا از آن ریشه نمی‌گیرد، بلکه پیوند مستحکمی با مقاصد انسان و تبادل اطلاعات دارد. چنان‌که پیش‌تر گفته شد آثار سوزان لنسر، سیمور چتمن، ماری لویز پرات، و ولفگانگ آیزر نمونه‌هایی از این رهیافت هستند.[۷۸]

جدیدترین رهیافت‌ها به ادراک روایت هم‌چنان بر «روایتگری» و «مهارت‌های تکنیکی» متمرکزند، منتها نقطه‌ی توجه از مؤلف و راوی به خواننده ـ به دریافت روایت و بی‌واسطگی آن برای خواننده ـ منتقل شده است.[۷۹] چه شرایطی خوانش را ممکن می‌سازد؟ خواننده چگونه به ادراک می‌رسد؟ خواننده از چه طرقی مؤلف یا راوی را در ذهن مجسم می‌کند و شکل می‌دهد؟ اِم. فورستر می‌گوید: «راحت‌ترین رهیافت ما برای ارایه‌ی تعریفی از هر یک از جنبه‌های قصه، همواره بر این استوار است که ببینیم قصه چه نیازی را در خواننده بیدار می‌کند.» در رهیافت مبتنی بر دریافت، کشف «پیام» صادر شده، اهمیت کم‌تری از مطالعه‌ی روان‌شناسی خواننده و نحوه‌ی درگیر شدن او با متن و / یا درگیر شدن او در متن دارد. به عنوان مثال، تعلیق، معما، و غافلگیری را می‌توان بر اساس واکنش خواننده به آن‌چه مرتبط با کاراکتری خاص می‌داند، تعریف کرد؛ یا یک ژانر را می‌توان بر اساس دودلی خواننده بین دو تفسیر رقیبِ هم تعریف کرد.[۸۰] نظریه‌های دریافت ممکن است هم‌چنین «افق انتظارهای» خواننده را در شرایط تاریخی یا جامعه‌شناختی تبیین کنند. این نظریه‌ها رجوعی دارند به فرایندهای ادراکی‌ای که فرمالیست‌های روس حایز اهمیت می‌دانستند هرچند هرگز یک نظریه‌ی جزیی‌نگر درباره‌ی

ادراک انکشاف ندارند.[۸۱] با وجود این، نظریه‌های دریافت تفاوت‌های بسیار با نظریه‌های سبک و مراوده در حیطه‌ی باورهای فلسفی بنیادینی که به ماهیت معنا می‌پردازند، دارند.[۸۲]

نظریه‌ی دریافت ممکن است از الگوهای زبان‌شناختی استفاده کند، بدون این‌که از این طریق به فرضیه‌های مستتر در نظریه‌ی مراوده مقید باشد. به خاطر بیاوریم که به باور متز، ادراک بیننده از صور *خیال* (imagery) فیلم، یک «ادراک خودجوش» از یک «کانون زبان‌شناختی بالقوه» (potential linguistic focus) است.[۸۳] می‌توان این مفهوم را به طرق مختلف با یک نظریه‌ی دریافت، بسط داد. به عنوان مثال، زبان ممکن است به نظریه‌ی «گفتار درونی» که در بیننده‌ی فیلم به ظهور می‌رسد (که به عنوان گفتار پیش‌آگاه یا آگاهی پیشاگفتار به حساب می‌آید) مرتبط شود،[۸۴] یا به نظریه‌ی شیوه‌های متعارفِ خلق و تبادل گزارش‌های کلامی درباره‌ی تجارب بصری. نیازی نیست که مؤلف یا مأمور ترخیصی را فرض بگیریم که کشف معانی‌آوایی و خرده‌آوایی (subvocal) نسبت به او سنجیده می‌شود. دیوید الن بلک از این ایده‌ها، در عمل حوزه‌ی نوینی از مطالعات فیلم پدید آورده که خود، آن را نظریه‌ی «سیناپسیس» (synopsis) می‌نامد. او می‌گوید که فیلم‌های به‌خصوصی به صورت روایت ادراک می‌شوند، و در بطن محیط‌های سیاسی، هماهنگ با تلخیص‌های کلامی به شدت فشرده‌ای که از آن‌ها به عمل می‌آوریم، کار می‌کنند.

> به جای این‌که بگوییم فیلم چیزی را به ما نشان می‌دهد... پر بیراه نیست که بخواهیم بگوییم ـ هر چند ممکن است به نظر پیچیده بیاید ـ که دیدن فیلم به ما صلاحیت این را می‌دهد که بگوییم، که گزارش کنیم که ما چیزی را دیده‌ایم: درواقع بگوییم که ما چیزی را که گفته شده، گزارش شده دیده‌ایم.[۸۵]

نظریه‌ی رمانِ بلک و اصطلاح‌هایی که او به کار می‌برد قرار است هم‌زمان هم دریافتِ روایت فیلم از خلال خلاصه‌ای از آن را توضیح دهند، هم امکانات ادراکِ آن را در درون زبان‌هایی که پیشاپیش در جامعه پا گرفته و تکلم می‌شود.

نوع پنجم نظریه‌ی روایت با نظریه‌های دریافت مرتبط است، منتها بر آن است که قابلیت‌های شناختی خواننده که در تولید انواع گوناگونِ اطلاعات به کار گرفته می‌شوند، همه‌ی آن‌چه را که در واکنش به یک روایت دخالت دارند، در خود خلاصه نمی‌کند. نیروهایی وجود دارند که «محرکِ» خودِ شناخت هستند. در میان رده‌ی نظریه‌های به اصطلاح محرک، روان‌کاوی از همه برجسته‌تر است. روان‌کاوی با این فرض آغاز می‌کند که محرک‌های غریزی به مشابه‌ی بازنمودهای ذهنیِ محرک‌های برخاسته از درونِ موجود زنده هستند؛ به عبارت دیگر فرض بر این است که بدن انسان بازنمودهایی نه فقط از جهان بیرونی، بلکه از انواع حالت‌های درونی و روان‌شناختی را به ظهور می‌رساند.[۸۶] بازنمودهای درونی و بیرونی به هم برخورد می‌کنند و در هم ادغام می‌شوند و همیشه به روشنی و قابل تمایز نیستند و جنبه‌ی آگاهانه ندارند: آن‌چه در جهان بیرونی دیده می‌شود، به ویژه ممکن است ریشه‌ای در درون داشته باشد ـ ممکن است از میل یا ترس دستور گرفته باشد. بدین ترتیب مطالعه‌ی *خاطره*‌ی انسان اهمیت پیدا می‌کند چون ممکن است به هنگام ذخیره کردن اطلاعات و برقرار کردن ارتباط درونی بین آن‌ها، ویژگی‌هایی چون «منبع» اطلاعات را وقتی که معنای جدیدی در درون یک ساختار ذهنی به آن منتسب می‌کند، حذف کند. از آن‌جا که «خودآگاهی» [یا شعور] یک فرم نسبتاً سطح بالا از آگاهی، با محدودیت‌های ظرفیتی شدید است (همانند محدودیت‌های حافظه‌ی کوتاه‌مدت)، بنابراین نمی‌تواند سنجه‌ی تمام‌عیاری باشد از میزان دانسته‌های ما یا دلیل کنش ما. روان‌کاوی نیز مانند انواع دیگر نظریه‌های تعمیم یافته به متن‌های روایی، ممکن است روی یک جنبه یا جنبه‌ی دیگری از پدیده‌ی روایی متوقف شود. مثلاً ممکن است «طرح و توطئه» را به مثابه‌ی مجموعه‌ای از نمود (symptom) ها یا نمادهای تحریف شده‌ی مشابه رؤیاهای یک بیمار تلقی کند؛ یا اساساً، خود ایده‌ای را که می‌گوید در زیر طرح و توطئه «داستان»ی هست، به چالش بکشد. مثلاً جاتان کالر بر آن است که مطالعه‌ی روابط فرمال بین داستان و طرح و توطئه، بینش‌های مستتر در ساز و کارهای فرویدی مثل «کنش به

تعویق افتاده» (deffered action) را از نظر دور می‌دارد. (کنش به تعویق افتاده شامل تجارب و خاطره‌هایی است که بعدها تجدید می‌شوند، و برای انطباق با شرایط جدید یا با مرحله‌ی بعدیِ تحول روانی، معانی جدیدی به خود می‌گیرد.)[87] به کارگیری این سازوکارهای فرویدی «برپا کردن بستری از رویدادها را که سپس از طریق روایت نظم دوباره می‌یابند، دشوار می‌سازد؛ چون نظم‌یابیِ روایی ممکن است همانی باشد که رویدادهای کلیدی را به صورت رویداد پایه‌ریزی می‌کند.»[88]

ادراک ما از رویدادهای یک داستان در درون انواع مرزهای شناخت‌شناسانه‌ای به وقوع می‌پیوندد که با سطوح روایتگری‌ای برقرار شده است

به علاوه امیال و خیال‌اندیشی‌های ناخودآگاه ممکن است «طرح و توطئه»‌ای را از طریق پنهان کردن و واپس زدنِ طرح و توطئه‌های دیگر، بسازند. این ایده‌ها اشارتی هستند به این‌که «روایتگری» که ما در یک روایت به تصور در می‌آوریم ممکن است بر حسب یک «فرایند نخستین» (primary process) از افکار انسانیِ مقید به اصل لذت (و اضطراب) به حساب آیند، و نه صرفاً به عنوان جنبه‌ای از سیستم متشکل از پیش‌آگاهی؛ آگاهیِ مقید به اصل واقعیت و عقلانیت، یعنی «فرایند ثانویه»‌ای (secondary process) که با کفایت تمام «داستان»‌ی بنیادین و منسجم خلق می‌کند.[89] روایتگری در این معنای ژرفا روان‌کاوانه‌اش دست در دست خواننده‌ای دارد در به بار آوردن آرزوها و کشمکش‌های ناخودآگاه (مربوط به دوران کودکی) هم‌چنین واداشتن خواننده به *واکنش* در برابر آن‌چه از تعامل‌های او با متن به بار آمده است. رهیافت روان‌کاوانه بر این تأکید دارد که ادراک خودآگاهِ بیننده از یک متن، از خاطرات یا احساس‌های اغلب ناخودآگاه او جدایی‌ناپذیر است. بنابر آموزه‌ی روان‌کاوی ابژه‌ی روایی همان‌قدر به‌تمامی، متراکم، پیچیده، متناقض است که ذهن انسان.

یکی از دشواری‌هایی که نگره‌ی محرک در توضیح روایت با آن روبه‌روست، این است که توافق چندانی بر سر این‌که امین ساز و کارهای روانی دست در کارند، چگونه عمل می‌کنند، چگونه ممکن است بازنمایی شوند، و چه زمانی ممکن است در متن ظاهر شوند وجود ندارد. به علاوه، محرک‌های ناخودآگاه، یا «غرایز» بنا به تعریف متناقض هستند چون از تنش‌های حل نشده‌ای که باید پس‌رانده شوند ـ امیالی که از تجربه‌ی خودآگاه (که زیر نفوذ «اصل واقعیت» است) بیرون رانده شده‌اند ـ سرچشمه می‌گیرند. تناقض در شکل‌های بی‌شمارش اهمیت اساسی برای نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی روایت دارد چون بر کنش‌هایی که از ناخودآگاه سر می‌زنند، گواهی می‌دهد. از این رو منتقد باید ساختار روایت را در جاهای نامحتمل (یا در لایه‌های بی‌شمار فکر انسان) جست‌وجو کند. منتقد باید شجاعانه به خوانشی خلاف عرف دست بزند، و به جست‌وجوی آن‌چه مکتوب نشده (The nonliteral)، امر خلاف شهودی (the counter intuitive)، و به جست‌وجوی آن‌چه گفته نشده و نشان داده نشده (یعنی آن‌چه واپس رانده شده، فراموش شده، تحریف شده، یا انکار شده) برآید.[90] منتقد به دنبال یافتن عنصر ناساز در متن است (به عبارت دیگر به دنبال شواهدی از کشمکش و اضطراب است) و از این رو باید بکوشد تا یکپارچگی و وحدت آن‌چه را که کامل به نظر می‌رسد از هم بپاشد. این حکم حتی وقتی که محرک‌های انسانی به صورت مضامین آشکاری به شکل اطلاعات اخباری درآمده‌اند (مثلاً، فیلم‌هایی که درباره‌ی روان‌کاوی هستند مثل *فروید*، *طلسم‌شده* و *اسرار روح*) نیز صادق است. محرک‌ها هم‌چنان به عنوان اصول رویه‌ایِ (متناقض) برای تولید مواد متنی عمل خواهند کرد. بدین ترتیب روان‌کاوی محدودیتی را برای آن‌چه می‌تواند در یک متن، آشکار و قابل درک باشد، هم‌چنین برای انواع دانشی که انسان‌ها می‌توانند درباره‌ی روان کسب کنند، قایل است. هسته‌ی شیوه‌ی روان‌کاوانه را جست‌وجو برای آن‌چه نامریی و مضمر است و آن‌چه ممکن است هرگز آشکار نشود، تشکیل می‌دهد. عناصری چون امر غیرعقلانی نشانه‌های چندانی در

اختیار روان‌کاو قرار نمی‌دهند. با وجود این، من بر این باورم که روان‌شناسیِ شناختی، همانند دیگر نظریه‌های دریافت، محتاج یک نظریه‌ی محرک است. در عین حال معتقدم که روان‌کاوی به نظریه‌ی کامل‌تری از فرایند ثانویه نیاز دارد. اما این‌که آیا روان‌شناسی شناختی و روان‌کاوی محتاج یکدیگرند، پرسش دیگری است.

ادراک ما از رویدادهای یک داستان در درون انواع مرزهای شناخت‌شناسانه‌ای به وقوع می‌پیوندد که با سطوح روایتگری‌ای برقرار شده است که در ابتدا معتقدیم که «در» متنی که «آن بیرون» است، بلکه در ادراک‌ها و تصورات ما نیز، قرار دارد. یک نظریه‌ی روایت نیز در ابتدا تجارب انسانی را از طریق برقرار کردن مرزهایی بر اندیشه‌ی ما درباره‌ی اشیایی که «آن بیرون» هستند، طبقه‌بندی می‌کند. این نظریه ویژگی‌های آن‌چه را که به عنوان یک روایت به حساب خواهد آورد، مشخص می‌کند؛ هم‌چنین تأثیرات روان‌شناختیِ برآمده از آن را؛ کاربردهای احتمالی، ارزش اجتماعی، و زیبایی‌شناسی روایت را؛ و چگونگی نوشتنِ تاریخ روایت را. اما درواقع یک نظریه‌ی معین به برخی از ژرف‌ترین باورهای ما درباره‌ی انسان و ماهیت جامعه پاسخ می‌دهد، و نه تنها یک مصنوع روایی، بلکه نحوه‌ی اندیشیدن ما درباره‌ی فعالیت ذهن انسان را نیز برملا می‌کند. ❑

پی‌نوشت‌ها:

* Four Films. آلن ویلیامز کتابی نوشته است با عنوان *ماکس افولس و سینمای میل: سبک و چشم‌انداز در چهار فیلم، ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۵*. احتمالاً منظور برانیگان همین کتاب است و تقسیم‌بندی و تعریف‌های ارایه شده در آن ـ م.

** Focalizatin و به تبع آن intra focalization, nonfocalization extrafocalization و ... دیگر اصطلاح‌های مشتق از آن را نخستین بار ژرار ژنت به منظور متمایز کردنِ آن دسته از فعالیت‌های راوی که رویدادهای دنیای خیالی (یا قصه‌ای) را نقل می‌کند، از فعالیت‌های کاراکتر که رویدادها از منظر او ادراک می‌شوند یا ایضاح می‌یابند، باب کرد. روایت راوی با لحظه‌ی وقوع رویداد فاصله‌ی زمانی دارد، یعنی راوی پس از وقوع رویداد آن را برای ما بازگو می‌کند. در حالی که ما رویدادهایی را که در ذهن کاراکتر ایضاح می‌یابند، هم‌زمان با او می‌بینیم و می‌شنویم. اصطلاح ایضاح که به نظر می‌رسد در این‌جا نزدیک‌ترین معادل برای focalization باشد، تنها شامل ایضاح بصری نیست، بلکه افزون بر ایضاح شنیداری بر وجوه روان‌شناختی و ایدئولوژیکِ ذهنیت کاراکتر نیز دلالت پیدا می‌کند، و همین ویژگی آن را از اصطلاح نقطه‌ی دید متمایز می‌سازد ـ م.

* Category mistake. جمله‌ای که از لحاظ دستوری درست باشد، اما از نظر منطقی قابل قبول نباشد، زیرا که از مقوله‌های ترکیب‌ناپذیر تشکیل شده است. مثلاً جمله‌ی «عدد هفت سبز است.» (نگا: **فرهنگ *اندیشه‌ی نو***، ع. پاشایی) ـ م.

۱. دو سطح زیرین را من به الگوی لنسر افزوده‌ام و در راستای واژه‌شناسی خود نام جدیدی بر بسیاری از سطوحی که لنسر نامگذاری کرده بود، نهاده‌ام؛ به عنوان مثال راویانِ «عمومی» و «خصوصیِ» لنسر تبدیل شده‌اند به راویان «نادیجتیک» و «دیجتیک». تغییرات دیگری نیز به عمل آورده‌ام، از جمله در راستای تعریفی جدیدی که از «ایضاح» کرده‌ام، جای «ایضاح‌کننده» و «کاراکتر» در مقایسه با الگوی لنسر وارونه شده است. نگا:

Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1981), Chap. 3/"From Person to Persona: The Textual Voice" esp. PP. 131 -48

۲. تعریفی که من از متن به دست داده‌ام قرار است مثلاً اشیایی چون درخت و میز، و هم‌چنین کتابی را که برای چپاندن به سوراخی در سقف به کار می‌رود، [از شمول خود] کنار بگذارد.

3. Roland Barthes, "An Introduction to structural Analysis of Narrative" Trans. by Lionel Duisit, *New Literary History*, Vol. 6 no.2 (Winter 1975) P. 261 (تأکید از بارت است).

۴. درباره‌ی «حکایت بیوگرافیک» نگا:

David Bordwell, *Ozu and The Poetics of Cinema* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988), "A filmmaker's Legend", PP. 5-7, *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (Berkley: University of California Press, 1981), "An Author and His Legend", PP. 9-24.

درباره‌ی مؤلفیت به‌طور کلی نگا:

Theories of Authorship: A Reader, ed. by John Caughie (London: Routledge & Kegan Paul, 1981.)

Stephen Crofts, "Authorship and Hollywood" Wide Angle, vol.5 no. 3 (1983), PP. 16-22.

۵. نگا: به بحث من در کتاب زیر درباره‌ی گزاره‌ی تناقض‌آمیز «من دارم دروغ می‌گویم».

Edward Branigan, *Point of View in The Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (New York and Berlin: Mouton 1984), PP. 2-5, 172-3, 182-4.

[ترجمه‌ی فارسی: نقطه‌ی **دید در سینما**، ترجمه‌ی مجید محمدی، تهران ۱۳۷۶].

تجزیه‌ی روایتگری به چند «سطح» که هر کدام دارای یک فاعل صوری هستند، یکی از راه‌های بحث درباره‌ی این است که چگونه یک متن به عنوان یک کل ممکن است مظهر «شقه شدن ذهن» یا [سوژه]ی باشد.

۶. به خاطر داشته باشیم که یک طرح روایی، دست به سازماندهی الگوهای علّی می‌زند تا علایق و فعالیت‌های از پیش موجودِ ما را دارای اهمیت ومناسبت کند. هیچکاک و عده‌ی چنین سازماندهی را می‌دهد و توجه ما را جلب می‌کند. گفتار افتتاحیه‌ی هیچکاک استوار است بر هم‌پهلویی دو استعاره‌ی آشنا: امر واقع (fact) عجیب‌تر از قصه و خیال (fiction) است (وگرنه، شبیه آن می‌شد)، و زندگی (مثل) یک داستان است. گفتار آغازین او، «و هنوز...» آغازگر بازی متقابل پیچیده‌ی بین امر محتمل و امر غیرمحتمل، ناقصه و قصه ناروایت و روایت را که از طریق این استعاره‌ها به هم جوش خورده‌اند، است.

۷. نگا:

Marshal Deutelbaum, "Finding The Right Man in *The Wrong Man*",in *Hitchcock Reader* ed. by Marshal Deutelbaum and Leland Poague (Ames: Iowa State University Press, 1986), PP. 207-18.

۸. در ابتدا سیمایی که دور از دوربین بود به طرف آن حرکت می‌کند، اما سپس می‌ایستد، یک پاجلویک پا عقب، شروع به صحبت می‌کند. این سیما درواقع نه به ما نزدیک‌تر شده و نه می‌توانیم او را بهتر ببینیم. اما اصلاً چرا حرکت کرده است؟ او با حرکت کردن نشان داده است که **مستقیم رو به ما دارد** و بر این نکته تأکید کرده است که ما مخصوصاً به عنوان بینندگانِ فوق قصه‌ای مورد خطاب قرار گرفته‌ایم. او با انداختن سایه‌ی غول‌آسای خود به درون دوربین، توجه را به خود جلب کرده و نشان داده است که نقش فعالی خواهد داشت. اما کاراکترهای حاضر در داستان مستقیم به دوربین نگاه نخواهند کرد و به این صورت با ما صحبت نخواهند کرد (ما را «شما» خطاب نخواهند کرد). به‌طور یقین در این‌جا قراردادهایی حضور دارند، اما مهم‌تر از آن این است که این قراردادها برای کشیدن مرزهای شناخت‌شناسانه در درون این متن به‌خصوص به کار گرفته شده‌اند. هم‌چنین این نما به ما اجازه می‌دهد تا، اگر می‌خواهیم، از طریق مثلاً ارتباط دادن، به اندازه‌ی سایه‌ی هیچکاک به نیروی آفرینشی‌ای که در آینده خواهیم دید؛ یا از طریق ارتباط دادن این سایه به یک «علت‌العلل» مسلم فرض شده و پیشینیِ داستان که پیچیده در ابهام به صورت سیمایی دیده می‌شود که نور را می‌شکند و توان این را دارد که مسایل را توضیح دهد (روشن کند، به آن‌ها نور بتاباند)، تن به *استعاره‌های سبک‌شناختی* بسپاریم.

۹. بعد از آخرین عنوانِ **مرد عوضی**، نوشته‌ی نهایی بر پرده می‌افتد: «ما از آقای شرمن بیلنگزلی به خاطر همکاری محبت‌آمیزشان که اجازه دادند صحنه‌هایی از این فیلم در استورک کلابِ نیویورک فیلم‌برداری شود، سپاسگزاریم.»

این نوشته به مطلبِ یک روایتگری فراقصه‌ای وصل می‌شود که می‌گوید آن‌چه ما دیده‌ایم به خاطر فیلم‌برداری در محل واقعی [و نه استودیو] حقیقت است. «منِ» هیچکاک اکنون پشت یک «ما» پنهان شده است.

۱۰. تصویر شماره‌ی ۲ را از کتاب ***خودآگاهی و ذهن محاسبه‌ای*** نوشته‌ی رِی جکنْدُف با مشخصات زیر برگرفته‌ام. او از این تصویر برای بحث درباره‌ی نظریه‌ی دیدار (Vision Theory) استفاده کرده است:

Ray Jackendoff, *Comsciousness and the computational Mind* (cambridge, Mass: MIT Press, 1987), P. 169

۱۱. در فصل ششم کتاب به تفصیل توضیح خواهم داد که چگونه از قبل عناصری که از روایتگری‌های آشکارِ فیلم ***نامه‌ی یک زن ناشناس*** به جا مانده، یک روایتگری مضمر خلق می‌شود و هم‌چنین موضوع کلی جداسازی مواد و ساختار که در فصل پنجم کتاب به بحث کشیده شده به مفهوم مضمر بودن مربوط است.

۱۲. من در فصل دوم همین کتاب، رابطه‌ی بین پرده و داستان را بر بستر نوع دیگری از «ادراک» یک سوء ادراک» بررسی کرده‌ام. این بررسی روی **سی‌ونه پله‌ی** هیچکاک انجام شده که در آن مردی حرکات و اعمال همسرش را زیر نظر گرفته است.

۱۳. هیچکاک عدم علاقه‌ی خود به **مرد عوضی** را با گفتن این‌که «اما من افتتاحیه‌ی فیلم را می‌پسندم، چون من از پلیس می‌ترسم... در عین حال آن قسمتی را که مجرم واقعی درست هنگام دعا خواندن هنری فالدا کشف می‌شود، دوست دارم و بله من آن تصادف کنایه‌آمیز را دوست دارم» تعدیل می‌کند. نگاه:

Francois Truffaut, *Hitchcok* (New york: Simon & schuster, rev. edn 1984), P. 243.

[پرویز دوایی این کتاب را به فارسی ترجمه کرده است.]

۱۴. برای دسترسی به تعاریف گوناگون از مؤلف مضمر نگا:

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (chicago: University of chicago press, 1961), pp. 67-77.

Shlomith Rimmon-kenan, *Narrative Fiction: contemporary poetics* (New York: Methuen, 1983), pp. 86-9, 110-4)

Seymour chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and film* (IThaca, Ny.: cornell university press, 1978), pp. 147-51.

--------- , *Comming to Term: The Rhetoric of Narrative in Fiction and film* (IThaca, N.Y: cornell university press, 1990), chaps. 5 and 6, "In Defense of The Implied Author" and "The Implied Author at work," PP. 74-108.

Marjet Berendsen, "The Teller and The observer: Narration and Focalization in Narrative Texts," *Style* vol. 18. no 2 (spring 1984), PP. 146-8.

Sarah kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film* (Berkley: university of california press, 1988), PP. 80 - 1, 109, 117 - 2b.

Edward Branigan, "Diegesis and Authorship in Film" *Iris7*, vol. 4 no. 2 (fall 1986), PP. 52-3).

[رار ژنت گفته است که مفهوم مؤلف مضمر به هیچ دردی نمی‌خورد. نگا:

Gerard Genette, *Narrative Discourse Revisted*, tráns. by Jane E. lewin (IThaca, N.Y.: cornell university Press, 1988), PP. 135-50.

15. Christian Metz, *Film language: A semiotics of cinema*, trans. by Michael Taylor (New York: Oxford university Press, 1974), Chap. 2, "Notes Toward a phenomenology of the Narrative" PP. 20-1. see also Metz, "The Impersonal Enunciation, or the site of Film (In the Margin of Recent works on enunciation in cinema)", *New Literary History*, vol. 22, no.3 (summer 1991), PP. 247 - 72.

16. Edward Branigan, *Point of view*, 172-3, 182 -4.

فصل ششم این کتاب حاوی مطالب بیش‌تری درباره‌ی ذهنیت و عدم قطعیت است.

۱۷. برخی نظریه‌های قصه که بر مفهوم کنش گفتاری (speech-act) استوارند، این اجازه را می‌دهند که چندین روایتگری به طور هم‌زمان وجود داشته باشد، چراکه یک متن متشکل از «لایه‌ها»یی است که نه از طریق آن‌ها مؤلف مسؤولیت سخن گفتن را به سخنگویان «بالقوه» (substitude) ای تفویض می‌کند که در فضایی از گفتارهای «هم‌زمان» با یکدیگر جدل می‌کنند. نگا:

Marie-Laure Ryan, "Fiction as a logical, ontological, and Illuoutionary Issue", *Style*, Vol. 18, no 2 (spring 1984), esp. pp. 135-8.

۱۸. برای اطلاع از نحوه‌ی ادغام فرایندهای ادراکی بالا به پایین و پایین به بالا در خلال موسیقی افتتاحیه‌ی **مرد عوضی**، بحث مربوط به «انطباق فضایی یکپارچه» در فیلم **سی و نه پله** (فصل دوم همین کتاب) با بحث مربوط به آفرینش یک هرم معکوس از روایتگری در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی فیلم میدان خماری (فصل پنجم همین کتاب) مقایسه کنید.

موضوع اصلی سکانس عنوان‌بندی **مرد عوضی** با انواع روایتگری و زمینه‌های ادراک سر و کار دارد، و برخلاف باور دئوتلباوم نه ربطی به «ابهام زمانی» موسیقی ـ که اصلاً مبهم نیست ـ دارد و نه به «خوانایی» نماهایی که کاملاً خوانا هستند. به طور کلی، بیننده به دنبال **جرح و تعدیل** فرضیه‌هاست و می‌خواهد به یک برداشت درست برسد، نه

این‌که دچار «اشتباه» یا «گمراهی» شود. نظریه‌ی خوانشی که تحلیل‌گر برمی‌گزیند (از روی فرضیه، یا از روی اشتباه) منجر به موضوع‌های نظری بزرگ‌تر می‌شود. نگا:

Edward Branigan, "The spectator and film space-Tow Theories" *Screen*, vol. 22, no. 1 (1981), pp. 55-78.

۱۹. مفهوم متن متلون را مقایسه کنید با بحث «انگیزه با علیت مضاعف» در فصل اول همین کتاب. من مفهوم متن متلون را به طریقی متفاوت از رابرت استم و ایلا شوهات به کار برده‌ام. نگا:

"Zelig and Contemporary Theory: Meditation on the chameleon Text," *Enclict* 17/18, vol. 9, nos. 1-2 (1987), pp. 185-6.

20. David Bordwell, "Happily Ever After, Part II," *The Velvet Light* Trap 19 (1982), p. 5.

Roger Seamon, "The Story of The Moral: The Function of Thematizing in literary criticism", *The Journal of Aesthetics and criticism*, vol. 47, no. 3 (Summer 1989), pp. 229-36.

۲۱. مفهوم روایتگری نادیجتیک در عین حال توضیح می‌دهد که چرا ما به آن‌چه در جهان داستان روی می‌دهد، پس از پایان این داستان خاص و به موازات شروع یک داستان «جدید» در آن جهان، وقوف می‌یابیم. درست پیش از آخرین عنوان **مرد عوضی**، نوشته‌ی زیر ظاهر می‌شود:

> دو سال بعد، رز بالسترو از آسایشگاه بیرون آمد، کاملاً به هم ریخته.
>
> امروز او در فلوریدا روزگار خوشی با مانی و دو پسرش دارد... و آن‌چه اتفاق افتاده از نظر آن‌ها به یک کابوس می‌ماند، اما اتفاق افتاده است...

روایتگری به دلیل موضع نادیجتیکش، ممکن است رأی به این بدهد که رز بالسترو «کاملاً به هم ریخته» است و باورهای امروز، کاراکتر را جمع‌بندی کند («از نظر آن‌ها به یک کابوس می‌ماند»). از آن‌جا که داستان جدید «امروز» شروع می‌شود پس نمی‌تواند روایت شود از این رو راوی نادیجتیک باید سکوت اختیار کند.

۲۲. آن‌چه قرار است «آشکار» باشد و نه «مضمر» یا درواقع «ناموجود»، نظریه‌های روایت را به اشغال خود درآورده است و نمی‌تواند بدون ارجاع به نظریه به عنوان یک کل، تعریف شود. «درجات شگفتانه‌ی قابلیت ادراک» راوی که ریمون کنان پیش کشیده برخی جنبه‌های این مسایل را توضیح می‌دهد؛ نگا:

Shlomith Rimmon-kenan, *Narrative Fiction: contemporary poetics* (New York: Methuen, 1983) PP. 52, 88-9, 96-100, 108.cf.

Gerard Genette, "Pseudo-diegetic" in *Narrative Discours: An Essay in Method*, trans. by Jane E. lewin (IThaca, N.Y.: cornell university press, 1980), pp. 236-7.

دیو آلن بلک مفهوم «شبه دیجتیک» (pseudo-diegetic) را در مقاله‌ی زیر تحلیل کرده است:

David Alan Black, "Genetle and Film: Narrative Level in The Fiction Cinema," *Wide Angle*, vol. 8, nos 3/4 (1986), pp. 19-26.

آیا ممکن است داستانی هیچ راوی‌ای نداشته باشد، یا آیا روایتگری صرفاً پوشیده و پنهانی است؟ این پوسش ما را به بنیان‌های عقل‌گرایانه یا تجربه‌گرایانه‌ی یک نظریه می‌کشاند. مقایسه کنید صفحه‌ی ۸۸ یادداشت شماره‌ی ۴ و صفحه‌ی ۹۶ یادداشت شماره‌ی ۹ را از کتاب *Narrative Fiction* نوشته‌ی ریمون ـ کنان، با صفحات ۱۶۸ تا ۱۷۱ از کتاب *Point-of-view* نوشته‌ی ادوارد برانیگان. هم‌چنین نگا:

Dorrit cohn, "signposts of fictionality: A Narratological Perspective", *Poetics Today*, vol. 11, no. 4 (Winter 1990), pp. 794-8.

فصل ششم به موضوع امر آشکار در برابر امر مضمر بر بستر روایتگری‌های «عینی» خواهد پرداخت.

۲۳. استیفن هیث پنج وجه کاراکترپردازی را در فیلم مشخص می‌کند: عامل، کاراکتر، شخص، انگاره (image)، و فیگور. نگا:

Stephen Heath, "Film and system: Terms of Analysis", PatII *Screen*, vol, 16, no. 2(Summer 1975), PP. 102-7.

24. *Movies on Tv: 1982-1983 Edition* ed. by stephen H. scheuer (New York: Bantam, 9th rev. edn 1981), p. 741.

گفتار یا افکار یک کاراکتر وقتی فرمی کاملاً تخفیف یافته به خود

می‌گیرد، ایضاح نیافته است، به عنوان مثال در جمله‌ی «بسیاری تصمیم گرفتید قطار را به خانه ببرند» هیچ توضیحی نیست درباره‌ی این‌که چگونه به این تصمیم رسیدند و تصمیم صرفاً به صورت یک کنش گزارش شده است. به باور ژنت چنین گفتار یا افکاری، **حالت روایی** (narratizod روایت شده، روایت‌پردازی شده) پیدا کرده است. نگا:

G.Genette, *Narrative Discourse* PP. 170-1.

۲۵. نگا:

Edward Branigan, "Point of view in The Fiction Film", *Wide Angle*, vol. 8, nos 3.4 (1986), PP. 6-7.

۲۶. در برخی نظریه‌های روایت به تمایز بین بازنمایی یک تجربه به صورت بیناذهنی در مقابل بازنمایی آن به صورت خصوصی به عنوان تقابلی بین «صدا» ـ یعنی این‌که واژه‌ها از دهان چه کسی خارج می‌شوند ـ و «نقطه‌ی دید» اشاره شده است.

۲۷. من مفهوم identification را در معنای کاملاً روان‌شناختیِ «همسان‌پنداری با» به کار نبرده‌ام. تفکیک دقیق‌تر سطوح روایتگری، هنوز ربطی به نظریه‌ی مربوط به شیفتگی بیننده به کاراکتر یا داستان ندارد.

۲۸. هیچکاک تکنیک‌هایی را که برای نشان دادن رویدادها از خلال دیدگاه مانی به کار گرفته، توضیح داده است. آن‌چه از برخی صحنه‌ها در یاد هیچکاک مانده، کاملاً درست نیست؛ اما با وجود این، نکته‌های بسیاری درباره‌ی ایضاح بیرونی در خود دارد:

> روشن من [در این‌جا] کلاً ذهنی است. به عنوان مثال، آن‌ها از یک دستبند برای بستن او (مانی) به زندانی دیگر استفاده می‌کنند. در طول جابه‌جایی از قرارگاه پلیس به زندان مأموران مختلفی از او محافظت می‌کنند، اما **چون مانی خجالت می‌کشد** سرش را پایین انداخته و دارد به کفش‌هایش نگاه می‌کند، از این رو ما هرگز محافظان را نشان نمی‌دهیم. هرازگاهی یکی از مچ‌بندهای دستبند باز می‌شود . ما مچ‌های دیگری می‌بینیم. به همین طریق، در سراسر سفر، ما فقط پاهای محافظان، ساق پاهایشان، کف، زمین و قسمت‌های پایین درها را نشان می‌دهیم.
>
> (تروفو، هیچکاک، ص ۲۳۹، تأکید از من)

۲۹. برای دسترسی به اطلاعات بیش‌تر درباره‌ی شیوه‌هایی که از طریق آن‌ها رویدادها می‌توانند به صورت درونی و بیرونی از خلال کاراکتر، ایضاح شوند، و هم‌چنین درباره‌ی قراردادهای ذهنیت (subjectivity) در فیلم نگا:

Branigan, *Point of View*, chaps. 4-6.

۳۰. استیفن هیث، به عنوان مثال، می‌گوید: «نقطه‌ی دید... متکی است به درهم تنیدگیِ [روایتگری] اول شخص و سوم شخص. تباین ریشه‌ای بین نماهای نقطه‌ی دید ذهنی و نماهای عینیِ غیرنقطه‌ی دیدی وجود ندارد؛ وجه دوم بنیان متداومی است که دومی می‌تواند در سازمان فضایی خاص خود، در ترتیب تصاویر خود جریان یابد. نگا:

Stephen Heath, "Narrative Space", in *Questions of cinema* (New York: Macmillan, 1983), P. 48. See also PP.51-54.

۳۱. جلوه‌های فیلم **توت‌فرهنگی وحشی** مدیونِ تبیین و سپس واژگون کردن یک سلسله مراتب واحد از روایتگری‌هاست. با این حال، چنان‌که در تصویر شماره‌ی ۸ می‌بینیم، روایتگری‌ها ممکن است به طرق پیچیده‌تری سامان یابند. بازآفرینی خاطره در فیلم **زندگی یک رؤیاست** (رویز، ۱۹۸۶)، **صداهای دور**، **طبیعت بی‌جان** (داوید، ۱۹۸۸)، و **بدون خورشید** (مارکو، ۱۹۸۳) بسی پیچیده‌تر و افراطی‌تر از آنی است که در **توت‌فرنگی‌های وحشی** می‌بینیم.

۳۲. به عقیده‌ی ژنت مخدوش کردن مرز بین دو سطح از روایتگری، یک نوع «ذکر علت و اراده‌ای معلول» (metalepsis) است و با حذف عامدانه و افزایش عامدانه سر و کار دارد (مثلاً، افزون به، یا کم کردن از اطلاعاتی که منطق یک ایضاح خاص، ارایه می‌کند. به طور کلی این نوع مخدوش کردن را «تبدل» (alteration) یا «فراروی» می‌گویند. نگا:

(*Narrative Discourse*, PP. 234-, 174-8)

نظریه‌پردازان به راه‌های مختلف به نفوذپذیری مرزهای روایتگری اشاره کرده‌اند. دیوید بردول صحبت از «میزان» مراوده‌پذیری یک روایتگری **نسبت به** «گستره» و «عمق» معینی از اطلاعات می‌کند. دیدیه کوست «عملکرد آگاهی بخش» (informative performance) یک «صدا» را بر اساس رابطه‌ی بین «توانش‌شناختی» (cognitive competence) و «ترانش آگاهی‌بخش» تعریف می‌کند. سرانجام ویلیام ف. ادمیستن، حذف عامدانه‌ی ژنت را به مثابه‌ی یک «محدودیت حاد» (hyper restriction) بررسی می‌کند؛ به عبارت دیگر روایتگری‌ای که خود را به غلط به صورت چیزی فوق‌العاده محدودکننده برای انتقال برخی

اطلاعات مهم می‌نمایاند. علی‌القاعده، حالت مخالف این، باید «محدودیت **جزیی**» (hypo) باشد که شامل وضعیتی می‌شود که در آن یک محدودیت صوری موقتاً ***افزایش می‌یابد*** (در نتیجه اطلاعاتی بیش از آن‌چه یک محدودیت معنی مجاز شمرده است، در اختیار می‌گذارد). اصطلاحات پیشنهادی بردول ، کوست و نیز ادمیستن راهی در اختیار تحلیل‌گر می‌گذارند تا منبع اطلاعاتی را که در متن نام برده شده است، با استنباط‌هایی که خواننده می‌تواند به عمل آورد، مقایسه کند.

مسأله‌ی کلی پیش روی این اصطلاحات پیرامون موضوع‌های مربوط به **قطعه‌بندی** و شکل مقیاس بزرگ روایتگری، تغییرات موضعی در روایتگری (مثلاً، دخالت‌ها و گذارها)، و راه‌هایی که طی آن‌ها یک روایتگری معین ممکن است موکد شود، به چالش کشیده شود، یا کتمان شود، دور می‌زند. تحلیل‌گر برای اتخاذ تصمیم بر سر این‌که یک **قطعه** (segment) را به عنوان تخطی موقتی از یک روایتگری بررسی کند (مثلاً یک محدودیت حاد یا جزیی)، یا نه، به عنوان تبدل دو روایتگری جدا از هم، نیازمند این است که عواملی چون غیرمنتظره بودن (suddenness)، مدت، ذی‌ربط بودن، و چشمگیر بودن یک تغییر در برابر چشم‌انداز تحلیل را سبکْ سنگین کند. هم‌چنین به خاطر داشته باشیم که همین مسایل به هنگام تعیین کارکرد [یا نقش] یک «کاراکتر» نیز خود را به رخ می‌کشند: کاراکتری ممکن است «خیلی کم»، یا «خیلی زیاد» بداند (مثلاً از طریق حرف زدن بیش از آن‌چه می‌داند ـ یک طنز دراماتیک ـ یا از طریق قرارگرفتن در مکان درست و زمان درست). چنان‌که ژنت یادآور می‌شود، «روایت همواره کم‌تر از آن‌چه می‌دانند می‌گوید، اما اغلب باعث می‌شود بیش از آن‌چه می‌گوید برملا شود.» (ص ۱۹۸). نگا:

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of wisconsin press, 1985), PP. 57-61.

[این کتاب را علاءالدین طباطبایی با عنوان ***روایت در فیلم داستانی*** به فارسی ترجمه کرده، و انتشارات بنیاد سینمایی فارابی در ۱۳۷۳ آن را چاپ و منتشر کرده است.]

Didier Coste, *Narration as communication* (Minneapolise: University of Minnesota press, 1989), pp. 178-9.

William F. Edmiston, "Focalizaton and the first - person Narrator: A Revision of the Theory", *Poetics today*, Vol. 10, no. 4 (winter 1989), P.741.

۳۳. آکه وایبرگ در بررسی پنجاه و سه زبان که نماینده‌ی چهارده خانواده‌ی زبانی از بخش‌های عمده‌ی جهان بودند، دریافت که افعال مربوط به ادراک حواس پنجگانه (بینایی، شنوایی، چشایی، بویایی) را می‌توان بر اساس این‌که نشان‌دهنده‌ی فعالیت یک فاعل، تجربه‌ی یک فاعل،یا خود فاعل به مثابه‌ی مفعولی که باید ادراک شود، طبقه‌بندی کرد. مثال‌های زیر نمونه‌هایی هستند از سه امکان برای افعال مربوط به بینایی:

۱. پیتر به پرنده‌ها ***نگاه*** کرد.

۲. پیتر پرنده‌ها را دید.

۳. پیتر خوشحال به ***نظر می‌رسید***. (looed happy) (مقایسه کنید با پیتر خوش‌قیافه (good looking) است.) و مثالی از افعال مربوط به شنیدن:

۱. پیتر به پرنده‌ها ***گوش*** کرد.

۲. پیتر [صدای] پرنده‌ها را ***شنید***.

۳. پیتر خوشحال به ***نظر می‌رسید*** (sounded).

می‌توان با استفاده از این روش شماری از ویژگی‌های نحوی، ریخت‌شناختی، و معنایی مهم مشترک در همه‌ی آن پنجاه و سه زبان را توضیح داد.

"The verbs of perception: A Typological study" in *Explantions for language Universals*, ed. by Brian Butlerworth, Bernard comrie, and Osten Dahl (New York: Mouton, 1984), PP. 123-62.

صورت‌بندی دوباره‌ی این تقسیم سه‌تایی افعال مربوط به ادراک، برای انطباق با سنخ‌های مختلف خصوصیت ادراک‌کننده و وقوف یابنده‌ی روایتگری، سه نوع فاعل به بار خواهد آورد (یعنی، یک فاعل در یکی از سه نقش روایی ممکن): به ترتیب کنشگر، ایضاح‌کننده و راوی. دلیل این‌که من نوع سوم را (یعنی وقتی که فاعل تبدیل می‌شود به مفعولی که باید با فاعل ناشناس دیگری ادراک شود) به عنوان چیزی قابل مقایسه با روایتگری‌ای شامل یک راوی تلقی می‌کنیم و نه روایتگری‌ای شامل یک کنشگر / عامل یا یک ایضاح‌کننده، این است که من جمله‌هایی نظیر جمله‌ی شماره‌ی ۳ را جمله‌ای می‌دانم که حاوی ادراک‌کننده‌ی مضمر و ناشناسی است که عملاً تبدیل می‌شود به توجیهی برای این‌که ما این جمله را گزاره‌ای درباره‌ی آن‌چه

می‌تواند دیده شود (یا شنیده شود) بدانیم، یک قضاوت ادراکی که درباره‌ی چیزی است که برای کسی (و برای ما) عینی شده (objectified) است. بنابراین:

۳. پیتر خوشحال **به نظر می‌رسید** [برای کسی که به او نگاه کرده، یا او را دیده است، یا می‌تواند به او نگاه کرده باشد، یا او را دیده باشد و در نتیجه در موقعیتی قرار گرفته باشد که درباره‌ی او قضاوت کند و این قضاوت را برای ما «روایت» کند].

بنابراین وقتی کسی را «راوی» مضمری فرض می‌کنیم که رویدادی را گزارش می‌کند، درواقع به زبان بی‌زبانی می‌گوییم که ما داریم چیزی را می‌بینیم که **بودنش، دیده شده** است یا می‌توانست دیده شود. موقعیت «دیدن» (که لازم نیست واقعی باشد) تبیین نشده است، صرفاً قضاوت را می‌شنویم.

۳۴. مقایسه کنید با

Mieke Bal, "The Narrating and The Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative", *Style*, vol. 17.no.2 (Spring 1983), PP. 243-5.

من موقعیتی را که بال به کنشگران و ایضاح‌کنندگان تفویض می‌کند وارونه کرده‌ام، چون از نظر من ایضاح، محدود به کاراکترهاست.

۳۵. ایضاح بر اساس تقابل‌های دوگانه‌ی واگویی (recounting) در برابر بازآفرینی (enacting) یا گفتن در برابر نشان دادن، تعریف نمی‌شود. نگا:

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, pp. 77-80; and chaps. 1 and 2 on mimetic and diegetic Theories of narration.

ایضاح بر اساس [تقابل دوگانه‌ی] حرف زدن در برابر دیدن نیز تعریف نمی‌شود. نگا:

William Nelles, "Getting Focalization into Focus", *Poetics Today*, vol. 11, no 2 (Summer 1990) P. 366 - 8.

جرج م. ویلسن بر محال‌های منطقی (logical absurdity) انگشت می‌گذارد که وقتی به بار می‌آید که تصویر یک فیلم قرار است به‌وسیله یک راوی به صورت «کنش گفتاری» کلمه به کلمه گفته شود، یا به صورت یک تصویر ذهنی «بصری شود». نگا:

George M. wilson, *Narration in Light: Studies in cinmatic point of View* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1986), chap. 7, "on Narrators and Narration in film", PP. 126-44.

افزون بر این‌ها، تقابل‌های یاد شده، به‌خصوص درباره‌ی بسیاری از جنبه‌های دیگر فرایند روایی، گمراه کننده است.

۳۶. نگا:

Genetle, *Narrative Discourse*, pp. 188-94; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. by christine van Boheemen (Toronto: university of Toronto press, 1985), pp. 100-26; Rimmon-kenan, *Narrative Fiction*, pp. 71-85; Lanser, The *Narrative Act*, pp. 140-58; Edmiston, "Focalization and the first-person Narrator", pp. 729-44; Nelles, "Getting Focalization into focus", pp. 365-822. steven cohan and lindy M. shires, *Telling stories: A theoretical Analysis of Narrative Fiction* (New York: Routledge, 1988), PP. 94-104.

37. Bal, *Narratology*, pp. 100-18.

38. Seymour chatman, "Characters and Narrators: Filter, center, slant, and Interest - focus," *Poetics Today*. vol. 7, no2 (1986), esp.pp. 193-7.

توضیح مفصل این مفاهیم را در مقاله‌ی زیر خواهید یافت:

Chatman, "who is the Best Narrator? The case of *The Third Man*, *Style*, vol. 23, no2 (Summer 1989), pp. 193-96.

39. Genetle, *Narrative Discourse*, pp. 188-94.

«ایضاح بیرونی» ژنت نیز با آن‌چه من از این مفهوم مراد می‌کنم، متفاوت است. این اصطلاح از نظر ژنت به معنای ارایه‌ی غیرروان‌شناختی (رفتارگرایانه) کاراکتر، از موضعی بیرونی است و این ظاهراً همان چیزی است که من از «ناایضاح» مراد می‌کنم. ژنت هم‌چنین بین ایضاح تثبیت شده، متغیر و چندگانه تفاوت قایل است. با این حال این مقوله‌ها تنها در سطح عام (global) متن وجود دارند و نتیجه‌ی الگوهای خاص تغییر در ایضاح درونی هستند.

۴۰. نگا: The Narrative Act از لنسر؛ صفحات ۹۶ و ۸۵ را با هم مقایسه کنید. در نسخه‌ای که لنسر از تصویر شماره‌ی ۱ به دست داده است، خط مایل بالای هر یک از فرستنده‌ها در سمت چپ، «جایگاه» خط نقطه‌چین افقی بین هر فرستنده و گیرنده کشیده شده و «تماس»

نامیده شده است. جایگاه، حق گوینده به مراوده را توضیح می‌دهد: مؤلفیت، توانش و اعتبار، که یک جامعه‌ی زبان‌شناختی به طور عرفی و شخصی به مراوده‌کننده تفویض می‌کند. دیدگاه دلالت دارد بر منش ایدئولوژی و روان‌شناختی گوینده در برابر پیامی که صادر می‌کند. تماس رابطه‌ی جسمی و روان‌شناختی گوینده و مخاطب را توضیح می‌دهد. نگا:

Lanser, *The Narrative Act*, pp. 64-77, 48-97, 145-223-5.

41. Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", p. 260.

(تأکید از بارت)

42. Dudley Andrew, *concepts in film Theory* (New York: Oxford University Press.

اما صفحات ۴۴، ۴۸، ۹۲، ۱۳۸، ۱۶۷ ـ ۷۱ را با هم مقایسه کنید.

43. Chatman, *Story and Discourse*, p. 28.

چتمن هم‌چنین می‌گوید: «روایت‌ها همان مراوده هستند، از این رو به راحتی به صورت حرکت فلش‌ها از چپ به راست است، از مؤلف به مخاطب قابل تجسم‌اند. (ص ۳۱؛ و نگا: نموداری که در ص ۲۶۷ از ساختار روایت ارایه کرده است.)

44. James L. Kinneavy, *A Theory of Discourse: The Aims of Discourse* (New York: W.W. Norton & Co. 1971), p. 19.

صورت‌بندی‌های دیگر از نظریه‌ی مراوده را می‌توان در منابع زیر یافت.

Didier coste, *Narrative as communication.*

Roman Jacobson, "Linguistics and Poetics" in *The Structuralists: From Marx to lévi- straus*, ed. by Richard and Fernande de George (Garden city, N. Y.: Double-day, 1972), sp. pp. 89-97.

Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1967), PP. 32-47, 139-42.

45. Roland Barthes, *S/Z*, trans. by Richard miller (New York: Hill & Wang, 1974), P. 151 (تأکید از بارت); See also pp. 10-11, 41-20.

بارت به جای «صدا»، «رمزگان» را قرار می‌دهد که فاقد خاستگاه گفتار است. به طور کلی نگا:

Barthes, "The Death of Author", In *Image - Music -Text*, trans. by stephen Heath (New York: Hill & Wang, 1977), pp. 142-8.

--------, *The Pleasure of the Text*, trans. by Richard Miller (New York: Hill & wang, 1975).

--------, "To write: An Intransitive Verb? in The *Structuralist* controversy: The Languages of criticism and sciences of Man, ed.

by Richard macksey and Eugenio Donato (Baltimore: Johns Hopkins University press, 1972), pp. 134-45.

46. Jonathan culler, "problems in the Theory of fiction", *Diacritics*, vol. 14, no. 1 (Spring 1984), pp. 5-6.

47. Bordwell, *Narration in Fiction Film* (تأکید از بردول)

هم‌چنین نگاه کنید به پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲.

۴۸. به عنوان مثال نگا:

Noarm chomsky, *Reflections on language* (New York: pantheon, 1975), p.69

(«مراوده تنها یکی از کارکردهای زبان است، و به هیچ وجه کارکرد اصلی آن نیست.»)

Michael J. Reddy, "The conduit metaphor - A case of frame conflict in our language about language" in *Metaphor and Thought*, ed. by Andrew ortony (New York: cambridge university press, 1979), pp. 284-324.

William Frawley, *Text and Epistomology* (Norwood, N.J.: Ablex, 1987.

Ann Banfield, *unspeakable sentence: Narration and Representation in the Language of fiction* (London: Routledge & Kegan poul, 1982).

آلن رب گری‌یه می‌گوید که استعاره‌ها و انسان‌انگاری‌ها (anthropomorphisms)ی مراوده راه را برای یک متافیزیک کاذب باز می‌کند؛ نگا:

Alain Robbe - Grille, "Nature, Humanism, Tragedy" in *for A New Fiction: Essays on Fiction*, trans. by Richard Howard (New York: Grove, 1965), PP. 49 - 75.

اما نگا:

Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Roason* (chicago: University of chicago press, 1987).

۴۹. مقایسه کنید با

Fredrich Nietzche, *Beyond Good and Evil: prelude to a phylosophy of the Future*, trans. by walter Kaufman (New York: vintage, 1966), sets 16 and 17.

۵۰. متن به مسأله‌ی استفاده از استعاره‌های انسان‌انگارانه برای تعریف روایتگری، به هنگام بحث از نظریه‌های کل گرایانه (holistic)ی تلوت، سوبچک، و کاون در فصل پنجم و به مفهوم ناظر نامریی در فصل ششم همین کتاب اشاره خواهم کرد. مقایسه کنید با بحث کلی خرج (لاکف و مارک جانسن درباره‌ی «استعاره‌های شرقی» و «شخص متعارف») در

Metaphors We live By (Chicago: University of chicago press, 1980), pp. 14-21, 41 - 5, 132 - 8, 160 -2.

و نگا:

David Bordwell, Making Meaning: *Inference and Rhetoric in the Interpretaion of cinema* (Cambridge, Mass: Harvard University, 1989), chap. 7, "Two Basic schemata", set. "Making Films personal", pp. 151-68.

بحث مفصل درباره‌ی استعاره‌ی مراوده را به صورتی که به فیلم تعمیم داده شده، می‌توانید از جمله در منابع زیر بیابید.

Branigan, *Point of View*, pp. 8 9 , 14, 39 - 40, 59, 194 - 5.

نقد سیمور چتمن به این کتاب در

Film Quarterly, vol. 40, no. 1 (Fall 1986), pp. 45-6;

پاسخ من به این نقد و واکنش او در

Film Quarterly vol. 40, no. 1 (fall 1986), pp. 63-5;

نقد سارا کوزلوف بر کتاب ***روایت در فیلم داستانی*** اثر بردول در

Film Quarterly, vo1.40, no. 1. (Fall 1986), pp. 43-6;

نقد چتمن به این کتاب در

Wide Angle, vol. 8, nos. 3/4, (1986), pp. 139-41.

و پاسخ (هنوز چاپ نشده‌ی) بردول به این نقد.

۵۱. نگا:

Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (IThaca, N.Y. Comell University press, 1986), p. 156.

دیدگاه بینابینی رابرت بورگو این را در منبع زیر خواهید یافت

Robert Burgoyne, "The cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration", *Journal of Film and Video*, vol. 42, no. 1 (Spring 1990), pp. 3-16.

۵۲. شلومیت ریمون‌کنان الگوی مراوده‌ای چتمن برای روایتگری، را اقتباس کرده است، اما مؤلف مضمر و خواننده‌ی مضمر را از موقعیت مراوده‌ای کنار می‌گذارد، هرچند تأکید می‌کند که این دو عامل عواملی هم‌چنان برای تحلیل ادراک قصه‌ی روایی از سوی خواننده اساسی هستند. به علاوه او راوی و روایت نیوش را نه صرفاً به عنوان عناصر اختیاری، بلکه به مثابه‌ی عناصر بنیادین در موقعیت مراوده‌ای می‌داند.(Narrative Fiction, pp. 2-4,86-9). چتمن با انجام برخی تغییرات به این الگو پاسخ داده است..(*Coming to Terms*, p. 218 n.29)

53. Robert de Beaugrande, *Text, Discourse, and Process: Toward a Mulitdisciplinary science of Texts* (Norwood, N.J.: Ablex, 1980), P. 125 (تأکید از بوگراند).

مقایسه کنید با فهرستی که او از ده حالت عمومی زبان و بیست و یک مهارت شناختی در پردازش متن‌های ارایه کرده است، صص ۱۲۵ تا ۱۲۶ و ۲۷۸ تا ۲۷۹.

۵۴. نگاه کنید به پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳.

55. Scheuer (ed.)Movies on Tv., p. 741.

۵۶. برای اطلاع از موقعیت نظری توصیف‌های کلامیِ داده‌های تصویری، به خصوص نگا:

David Alan Black, *Narrative Film and the Synoptic Tendency* (ph. D. diss.: New York university , 1988).

۵۷. مایک بال در مخالفت با نظریه‌ی ژنت درباره‌ی ایضاح چنین یادآور می‌شود: «استفاده‌ی سهل‌انگارانه از یک حرف اضافه برای واژگون کردن یک نظریه کافی است.» (نگاه کنید به بخش "Narrating and focalizng" از کتاب پیش گفته‌ی بال، ص ۲۴۱. من در بحث‌های خود کوشیده‌ام تا به ظرایف حروف اضافه‌هایی چون روی (over)، به، با، از طریق، درون، در، و درباره‌ی حساس باشم. در فصل‌های ششم و هفتم همین کتاب ظرایف حروف معرفه و نکره را در ربط با روایت بررسی کرده‌ام.

۵۸. مقایسه کنید با

Marie - Laure Ryan, "Stacks, Frames and Boundries, or Narrative as computer language," *Poetics today* vol. 11, no. 4 (Winter 1990), pp. 873-99.

به عنوان نمونه‌ای از این‌که چگونه سطوح متغیر بازنمایی در ادراک نقش ایفا می‌کنند، می‌توان به این حقیقت اشاره کرد که ادراک ما از یک شئ بصری، مثلاً در روی پرده‌ی سینما در ابتدا استوار است بر *زاویه‌ی* دید ما در حالی که بازشناسی سطح بالای «همان» شئ (مثلاً حافظه‌ی ما از آن، بر آن نقطه‌ی دید استوار *نیست*، و از این گذشته ممکن است به طرح‌های دیگر، به طرح‌های شناخت‌شناسانه‌ی غیربصری ترجمه شود (و بدین ترتیب ممکن است تحت «دیدهای» مختلف در قالب (format)های کاملاً متفاوتی ذخیره و بازیابی شود). البته ما به برخی سطوح و فرایندهای ادراک به هیچ وجه وقوف نداریم، به عنوان مثال ما همه‌ی وقوفی را که از یک تصویر داریم در حالت بازگون، منحنی و ریزی که در درون شبکیه پیدا می‌کند، گم می‌کنیم من معتقدم که ملاحظاتی از نوع آن‌چه در بالا دیدیم بر فرایندهای شناختی سطح بالایی چون ادراک روایی هم، وقتی که این فرایندها نیز به عنوان فرایندهای چند لایه تلقی می‌شوند، شمول پیدا می‌کنند.

59. Richard J. Gerrig, "Reexperiencing fiction and Non-fiction," *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, vol. 47, no. 3 (summer 1989), pp. 277 - 80.

۶۰. تصویر ۸ ب متشکل از نمودارهای مستطیلی‌ای است که روابط بین روایتگری مختلف در ***ملموث آواره*** اثر ماتورین و ***دافنه و کلوئه*** اثر لونگوس را نشان می‌دهد:

Joseph Kestner, "Secordary Illusion: the Novel and The spatial Arts" in Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistani (eds), *Spatial Form in Narrative* (I thaca, N. Y.: Cornell university press, 1981), pp. 111 - 115.

ماروین مینسکی در مقابل هر هیرارشی یک «هترآرشی» که به صورت مجموعه‌ای از حلقه‌ها و گره‌های به هم بافته سازمان یافته‌اند، قرار می‌دهد:

Marvin Minsky, *The Society of Mind* (New York: Simon & Schuster, 1986), P. 35.

61. Tzevetan Todorov, "Categories of the literary Narrative" trans. by Ann Goodman, *Film Reader2* (1977); (صفحه‌ی ۲۹ را با صفحه‌ی ۲۱ مقایسه کنید)

Introduction to Poetics, trans. by Richard Howard (Mineapolis: University of Minnesota Press (1981), pp. 52-3.

۶۲. مفهوم «نقطه‌ی دید» گمراه‌کننده است، چون از آن چنین برمی‌آید که اصل واحدی وجود دارد (یک «نقطه») که مسؤول وحدت یک قضاوت ادراکی (یک «دید») است، و نه مجموعه‌ای از روابط که طیفی از فعالیت‌های ذهنی در درون آن قرار می‌گیرند. به عنوان مثال، سیمور چتمن می‌گوید که «نقطه‌ی دید» را باید برحسب چهار متغیر بررسی کرد: مرکزیت (اهمیت نسبی یک چیز در زنجیره‌ی علت و معلول)؛ صافی (بازنمایی یک ادراک، «ناخودآگاه»)؛ جهت‌گیری (بازنمایی یک منش)؛ و سرانجام کانونِ توجه خواننده. نگا:

Chatman, "Characters and Narrators", and *Coming to Terms*, chap. 9, "A New Point o View on «point of view»", pp. 139-60.

در مورد فیلم هم ژاک آمدن چهار جنبه برای نقطه‌ی دید پیدا کرده است: نقطه‌ی دید حاصل از یک نگاه خیره، یعنی موقعیت دوربین؛ پرسپکتیو فضایی که در آن یک رویداد بازنمایی می‌شود، به عبارت دیگر شیوه‌ی تصویری پدید آمدن توهم عمق در روی پرده؛ نقطه‌ی دید «روایی» که به نوبه‌ی خود، متشکل از سه محل دیگری است که خاستگاه نگاه خیره هستند: کاراکتر، مؤلف و بیننده؛ و سرانجام منش ذهنی (مثلاً منش روشنفکرانه، اخلاقی یا سیاسی)ای که قضاوت راوی را بر رویداد سوار می‌کند. آمدن بر این باور است که تاریخ سینمای روایی (هم‌چنین شاید تاریخ نظریه‌ی فیلم) تاریخ کشف و تثبیت، «قواعد مطابقت» میان این چهار جنبه‌ی نقطه‌ی دید بوده است. نگا:

Jaques Aumont, "Point of view", trans. by Arthur Denner, *Quarterly Review of film and video*, vol. 11, no. 2 (1989), pp. 2-3.

63. Branigan, *Point of view*, pp. 40-2, 46, 48-9, 68n. 18, 120n. 22, 171 - 3, 182.

۶۴. بحث بیش‌تر درباره‌ی «واقعه» [یا صحنه] و «تلخیص»، را در فصل پنجم همین کتاب خواهید یافت.

65. Arthur C. Danto, *Narration and knowledge* (including the integral text of *Analytical philosophy of History*) (New York: Columbia university press, 1985),

(تأکید از دانتو، به جز واژه‌ی «ویژه») p. 238

۶۶. من تعریف والاس مارتین از چهارگونه [یا واریته]ی نظریه‌ی روایت را با خط و ربطی قدری متفاوت و با استفاده از اصطلاح‌های متفاوت بازآفرینی کرده‌ام. من نوع پنجمی از نظریه‌ی روایت را به آن‌ها افزوده و چهار نوع بر ساخته‌ی او را به موضوع‌های مطرح شده در فصل هفتم کتاب او مرتبط کرده‌ام و نه به آن‌چه مورد نظر اوست یعنی فصل ششم؛ نگا:

Martin Wallace, *Recent Theories of Narrative*, pp. 107-11

دادلی اندرو در کتاب خود **مفاهیم نظریه‌ی فیلم** صص ۸۱ تا ۸۸ به هشت نوع نظریه‌ی روایت اشاره کرده است.

67. Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. by laurence scot, vev. and ed. by louis A. Wagner (Austin: University of Texas Press, 2nd edn 1968) PP. 20 and 21 (تأکیدهای نویسنده حذف شده‌اند)

[این کتاب را فریدون بدره‌ای با عنوان **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان** به فارسی برگردانده، و انتشارات توس در سال ۱۳۶۸ آن را چاپ و منتشر کرده است.]

68. Propp, *Morphology of The Folklale*, pp. 19-20.

۶۹. در حوزه‌ی مطالعات فیلم رهیافت پراپ به شکلی کاملاً نو و خلاقانه برای تعریف سه نوع طرح در ژانرهای وسترن، فیلم‌های مستند فردریک وایزمن، «فیلم‌های شمشیر»ی ژاپنی، و طرح و توطئه‌ای که اساس فیلم‌های یاسوجیرو اُزو را تشکیل می‌دهند، به کار گرفته شده است. نگا:

Will Wright, *Six Gun and society: A structural study of the Western* (Berkeley: University of california press, 1975), pp. 40-9-64-9, 99-113.

Bill Nochols, *Ideology and The Image: Social Representation in the cinema and other Media* (Bloomington: Indiana University press, 1981), PP. 212 - 16.

David Desser, *The Samurai Films of Akira Kurosawa* (Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1983), pp. 48-51.

David Bordwell, *Ozu and The Poetics of Cinema*, pp. 56-64.

برای آگاهی از نظریه‌ی پراپ و نظریه‌های وابسته به آن نگا:

David Bordwell, "Appropprіations and ImProppriеties: Problems in the Morphology of Film Theory" *Cinema Journal*, Vol. 27, no. 3 (Spring 1988), pp. 5-20.

Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, pp. 88-98.

تعمیم اخیر نظریه‌ی پراپ به روایت فیلم را در منبع زیر خواهید یافت

Richard Abol, "*Notorious*: Perversion Par Excellen ce" in *A Hitchcock Reader*, ed. by Marshal Deutelblim and Leland Pougue (Ames: Iowa state University press, 1986), pp. 162-69.

تـری شیوه‌ی پراپ به حوزه‌های دیگر، در منابع زیر دیده می‌شود.

Claude Lévi - straus, *Structural Anthropology*, trans. by claire Jacobson and Brooke Grundfest schoepf (Garden city, N.Y.: Doubleday, 1967),

Claude Bremond, "The logic of Narrative possibilities," New *Literary* History, vol. 11, no. 3 (spring 1980), pp. 387-411.

Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and study of literature* (Ithaca, N.Y.: Cornell University press, 1975).

۷۰. پنج تا از سی و یک نقش ویژه‌ی پراپ، به دخل و تصرف در اطلاعات کاراکتر اشاره دارند: خبرگیری (۴)، خبر چینی (۵)، فریبکاری شریر (۶)، شناخته شدن قهرمان، و رو شدن دست شریر (۲۸). اما این پنج نقش ویژه، وقتی پراپ همه‌ی ۱۵۱ عنصر قصه‌های پریان را فهرست می‌کند، کم‌اهمیت‌تر هم می‌شوند. نگا:

Propp, *Morphology of Folktale*, Appendix I, PP. 119-27 (elements 37/ 41, 43, 143, 145,

[در ترجمه‌ی فارسی: صص ۲۲۹ تا ۲۴۲ ـ م.]

۷۱. در باب تفاوت بین طرح و توطئه و داستان دو منبع زیر را مقایسه کنید

1. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, pp. 50-7 77-88n.6

2. Bordwell and Kristin Thomson, *Film Art: An In*

troduction (New York: Me Graw-Hill, 3rd edn 1990), pp. 55-8, 85 - 6

[ترجمه‌ی فارسی: **هنر سینما**، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۷؛ این ترجمه از روی ویراست چهارم کتاب انجام گرفته است ـ م.] برای اطلاع از این‌که چگونه تعریف طرح و توطئه پاسخی است به فرضیه‌های بنیادین نظریه‌ی روایت، نگا:

Ruth Ronen, "Paradigm shift in plot Models: An outline of The History of Narratology," *Poetics Today*, vol. 11, no. 4 (Winter 1990), pp. 817-42.

۷۲. برای اطلاع از کارکردهای کلی یک «دوره‌ی میانی» در توضیح تغییرات درون یک سکانس روایی سه دوره‌ای نگا:

Danto, *Narration and Knowledge*, pp. 233-56.

دانتو می‌گوید که منطق روایت ***همانند*** منطق هر توصیف علّی دیگر (مثلاً، به قول او، گزارشی از حرکت توپ‌های بیلیارد) است، و هم‌چنین با استدلال قیاسی پیوند دارد. به باور دانتو روایت فرم بنیادینی از اطلاعات را می‌سازد و پایه و اساس همه‌ی توصیف‌های تاریخی است. به نظر می‌رسد آرای او با تعریف کلی بردول و تامسن از روایت، تعریفی که به قدر کفایت تواناست تا هم زمان و هم حرکت سیارات به دور خورشید را توضیح دهد، همخوانی دارد. بردول و تامسن روایت را «زنجیره‌ای از روایت‌ها در رابطه‌ی علت و معلولی که در زمان و مکان رخ می‌دهند» تعریف می‌کنند (*film Art*, p. 55) با این حال نمی‌توان باور داشت که چنین نظریه‌ای از روایت لزوماً تجربه‌گراست، یا استوار بر نظریه‌ی پوزیتیویستی زبان. نگا:

Danto, *Narration and Knowledge*, chaps. 3-b.

این پی‌نوشت کامل نخواهد بود، مگر این‌که کتاب دانتو را بین دو کتاب زیر جای دهیم:

Edward W. Said, *Beginings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975).

Frank Kermodes, *The Sense of and Ending: Studies in The Theory of Fiction* (New York: Oxford university Press, 1967).

باوجود این‌که این سه کتاب روی نکته‌های متفاوتی تأکید کرده‌اند، اما به نظر می‌رسد که هر سه‌ی آن‌ها، دست‌کم در برآورد نخست، بر وحدت و بستار بنیادینی که ما از یک «روایت» انتظار داریم. انگشت می‌گذارند.

73. Kritin Thopson, *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988), chap. 1 "Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methodes", p.9. see also pp. 21 , 27 , 32, 36, H3.

فرضیه‌های بنیادین فرمالیسم روس را کریستین تامسن در کتاب زیر توضیح داده است

K. Thompson, *Eisenstein's Ivan The Terrible: A Neoformalist Analysis* (Princoton, N.J.: Princeton University Press, 1981), esp. chap. 1, pp8-60: On narrative, pp. 37-46.

هم‌چنین نگاه کنید به مقدمه‌ی هربرت ایگل بر کتاب زیر

Russian Formalist Film Theory, ed. by Herber Eagle (Ann Arbor, Mich: University of Michigan press, 1981), pp.1-54.

هم‌چنین نگا:

Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics* (I Thaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984).

74. Thompson, *Breaking The Glass Armor*, p. 10; cf.p.7.

۷۵. فرمالیسم روس شاید نیازی به نظریه‌ای در باب تخیل (و باور)، جدا از نظریه‌ی روایت نداشته باشد، چون برکندشدن و دوباره صیقل دادن ادراک انسان تأکید دارد، ادراکی که چیزی جدا از یک زبان خاص یا توانایی مراوده (که شامل ارجاع و شناخت خواهد بود) فرض شده است.

76. Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy* (London: Oxford University Press, 1977), PP. 43-59, 108-9; *Misticism and logic and other Essays* (London: George Allen & Unwin, 1947), chap. 10, "Knowledge by A Cquaintance and Knowledge by Description", pp. 209 - 32.

77. Thompson, *Breaking The Glass Armor*, pp. 12-15, 21. see David Bordwell, *Making Meaning*.

نوئل کارول چهار تفاوت را معرفی می‌کند که ظاهراً به موضوع‌های شناخت‌شناسانه می‌پردازند: «شناختن آن»، «باور کردن آن»، «دیدن آن» و «دیدن چگونگی». اما این تفاوت‌ها به نحوی برقرار می‌شوند که

مسایل دانش، تفسیر و روایتگری به جنبه‌هایی از سبک، و به آشنایی بیننده با سطح احساساتی فیلم فرو کاهیده می‌شود. نگا:

Carroll, "Buster Keaton, *The General* and Visible Intelligibility" in *Close Viewing: An Anthology of New Film Criticism*, ed. by peter Lehman (Tallahassee: Florid stato university press, 1990). pp. 132-30.

۷۸. لنسر و چتمن در برپایی یک نظریه‌ی مبتنی بر مراوده برای روایت، کوشیده‌اند تا آثار فرمالیست‌های روس را که من نظریه‌ی سبکْ بنیاد نام نهاده‌ام در کار خود ادغام کنند، در حالی که پرت و آلیسر فرمالیست‌ها را مورد انتقاد قرار داده‌اند؛ نگا:

Lansor, *The Narrative Act*, pp. 32n. 27.

Chatman, *Story and Discourse*, pp. 15-22.

Mary Louise Pratt, Toward a Speech Act *Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), pp. 67-78.

Wolfang Iser, "Narrative Strategies as a Means of communication" in *Interpretation of Narrative*, ed. by Mario J. Waldes and Owen J. Miller (Toronto: University of Toronto Press, 1978), pp. 102-7.

۷۹. نگا:

Martin, *Recent Theories of Narrative*, chap. 7, "From Writer To Reader: Communication and Interpretation", pp. 152-72.

Horst Rothorf, *The Readers construction of Narrative* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981).

Janete Staiger, *Interpreting Films: Studies in The Historical Reception of American Cinema* (Princeton, N.J.: Princoton University Press, 1972).

بررسی اجمالی برخی از این موضوع‌ها را در منبع زیر می‌یابید.

Sarah Ruth Kozloff, "Narrative Theory and Television" in *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticsim*, ed. by Robert C.Allen Chapel Hill: University of North Carolina, 1987), pp. 42-112.

از آن‌جا که من موضوع‌ها و مفاهیم بنیادین روایت فیلم را در برابر پس‌زمینه‌ی توانایی‌های شناختی خواننده صورت‌بندی کرده‌ام، رهیافت کلی من در این کتاب در رده‌ی چهارم نظریه‌هایی که بر دریافت روایت تأکید می‌کنند، قرار خواهد گرفت.

80. E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1927), p. 158.

[این کتاب با عنوان **جنبه‌های رمان** به فارسی ترجمه شده است.]

در باب تعلیق، معما، و غافلگیری نگاه کنید به فصل سوم این کتاب. تودورف ویژگی‌های ژانری را که از استمرار عدم قطعیت خواننده تعین می‌یابد در کتاب زیر توضیح داده است

Tzevetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre,* trans. by Richard Howard (IThaca, N.Y.: cornell university press, 1975), p. 25.

۸۱. یکی از استثناها، فرمالیست روس بوریس آیخنبام است که نظریه‌ای ادراکی بر اساس «گفتار درونی» پدید آورد. نگاه کنید به پی‌نوشت شماره‌ی ۸۴.

۸۲. نگا:

Richard Shusterman, "Interpretation, Intention, and Truth", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, no. 30 (Spring 1988), pp. 399-411.

بحث جدل‌انگیزتر را بیل نیکولز پیش کشیده است

Bill Nichols, " Form Wars: The Political unconscious of Moralis Theory", *The South Atlantic quarterly*, Vol. 88, no. 2 (Spring 1989), pp. 487-515.

83. Metz, *Film Language*, p. 21.

هم‌چنین نگا:

۸۴. نگاه کنید برای مثال به

Paul Willemen, "cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech", *Screen*, Vol. 22, no. 3 (1981), pp. 63-93.

Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, trans. by Jay leyda (New York: Harcourt, Braco & World, 1947), esp Part I, "Word and Image", pp. 1-65.

Nelson Goodmon, *Of Mind and other Matters* (cambridge, Mass.: Harward University Press, 1984), chap. 1, sects 5 and b, "Can Thoughts Be quoted? and "on Thoughts Without Words", PP. 19-28.

Nelson Goodman and Catterine Z. Elgin, *Receptions in philosophy and Other Arts and Sciences* (Indianaplis: Hackett, 1988), chap. 5, "Sights Unseen", pp. 83 - 92.

85. David Alan Black, *Narrative Film and The Synoptic Tendency*, p. 142 (تأکید از بلک)

۸۶. نگا:

f. Xavier Plaus, "Fruedian Drive Theory and Epistemology" in *The Psychology of knowing*, ed. by Joseph R. Royce and William W. Rozeboom (New York: Gordon & Breach, 1972), pp. 413, 420, 424.

۸۷. درکنش به تعویق افتاده یا بازبینیِ تعویق افتاده، ماده‌ی حسیِ ذخیره شده در حافظه همیشه مستعد یادآوری، واپس‌رانی، یا تفسیر کاملاً جدید در پرتو شرایط جدید از جمله بلوغ ارگانیزم است. در خلال کنش به تعویق افتاده، انگیزه‌های اصیل «اُریژینال» ذخیره شده در حافظه ممکن است احساس‌های کاملاً جدیدی به بار آورند که در ابتدا تجربه نشده بودند (گناه، اضطراب، لذت). تأثیرات «حال» ممکن است تا مدت‌ها بعد مشخص و شناخته نشوند. بنابراین زمانمندیِ روان انسان بسی پیچیده‌تر از زمانمندی انگیزه‌های ابتدایی است. نگا:

J. Laplanche and J.B. Pontalis, *The Language of psycho-Analysis*, Trans. by Donald Nicholson-Smith (New York: W.W. Norton & co. 1973), "Censorship", Deffered Action". "Phomtasy", and "Secondary Revision, pp. 65-6, 111 - 14, 314 - 19, and 214.

88. Culler, "Problems in the Theory of fiction", p. 3. see also culler, "Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: some American Discussions", *Poetics Today*, vol. 1, no. 3 (1980), pp. 27-37;

Peter Brooks, *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Alfred A. knopf, 1984), chaps 4/4,10,

Eric Rabkin, "Spatial Form and Plot" in Smitten and Daghistany, *Spatial Form in Narrative*, pp. 83-90.

۸۹. در مقابل، کریستین تامسن می‌گوید که سطح ناخودآگاه فرایندهای ذهنی عمدتاً بنیانی غیرضروری برای نقد است. «از نظر منتقد نئوفرمالیست، فرایندهای خودآگاه معمولاً مهم‌ترین فرایندها هستند، چون در همین جاست که اثر هنری می‌تواند به قوت تمام شیوه‌های مألوف ما در دیدن و فکر کردن را به مبارزه بطلبد و می‌تواند ما را به شیوه‌های مألوف خود برای غلبه بر جهان آگاه سازد. به یک معنا، از نظر نئوفرمالیست‌ها، هدف هنر اصیل عبارت است از قرار دادن هر یک یا همه‌ی فرایندهای تفکر ما در سطح خودآگاه.» تامسن در عین حال ناتوانی‌های ویژه‌ی نقد روانکاوانه را به بحث کشیده است نگا:

Breaking The Glass Armor, pp. 27-8

۹۰. نگا:

E.Ann Kaplan's "Introduction: From plato Cave to Frued's Screen" in *Psychoanalysis & Cinema*, ed. by E.Ann Kaplan (New York: Rouledge, 1990), pp, 1-23.

نمونه‌ای از خوانش خلاف عرف را از استوارت مارشال در تحلیل سه دیدگاه متناقض از جنس‌خواهی زنانه‌ای که در بازنمایی کاراکتر آدرین فرومیت در **بانویی در دریاچه** تجلی یافته‌اند، بخوانید.

Stuart mrshall, "*Lady in the Lake*: Identifiction and The Drives", *Film Form*, Vol. 1 no. 2 (Autumn 1977), pp. 44-9.

به باور مارشال، **بانویی در دریاچه** اضطراب ناشی از تهدید اختگی را از طریق به رخ کشیدن سه دیدگاه متفاوت (و متناقض) از جنس‌خواهی زنانه با استفاده از یک کاراکتر واحد، بیان می‌کند.