بازنمایی رئالیستی

پال کابلی
احسان نوروزی

در سده‌ی نوزدهم، رئالیسم و رمان گسترش یافتند و به فرم روایی اصلی‌ای تبدیل شدند که اغلب مرکز توجه منتقدان، تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان روایت بود. رمان رئالیستی به این دلیل مورد توجه قرار گرفت که به‌شدت دغدغه‌ی زمینه و موقعیت اجتماعی داشت؛ اجازه‌ی بسط و رشد «سنت عظیمی» را فراهم می‌آورد که در آن زمان «زنده» بود؛ تجلی خواست‌های طبقه‌ی در حال ظهور و بعدها غالب بورژوا بود؛ خودآگاهی در باب زمان و مکان را عقلانی می‌ساخت و لذت‌های خانگی فراهم می‌آورد. از منظر بسیاری از شارحین، رمان تلاشی بدیع بود برای گنجاندن پیچیدگی جهان اجتماعی و تحولات دائمی معاصرش در قالب روایی. برای مثال، ریموند ویلیامز در تحلیلی که بعدها طنینش در آراء اندرسن هم به گوش رسید، تغییر و گسترش رمان رئالیستی قرن نوزدهم را متقارن با ظهور و افول اجتماعی قابل شناخت در نظر گرفت:

> رمان‌نویس می‌خواهد مردم و روابط‌شان را در قالب شیوه‌هایی نشان دهد که ذاتاً قابل شناخت و قابل ارتباط‌اند. بخش اعظم اعتقاد به این روش مبتنی بر نوعی خاص از تجربه و اعتقاد اجتماعی است. در ساده‌ترین شکل، منظور از گفتن چنین چیزی ــ البته در نهایت اعتقاد به چنین چیزی اصلاً لزومی به گفتن ندارد ــ این است که امور قابل شناخت و در نتیجه روابط شناخته شده، بخشی از یک ساختار تماماً شناخته شده‌اند؛ طی همین روابط است که می‌توان به شناخت کامل افراد نائل شد.
>
> (ویلیامز، ۱۹۷۰، ص. ۱۳)

این صورت‌بندی مشخصاً به این عقیده‌ی به‌شدت تثبیت شده اشاره دارد که رمان دارای قدرتی

خاص برای به تصویر کشیدنِ جهانِ اجتماعیِ دائماً در حال دگرگونی است ــ جهانی که خود باعث ظهور رمان شده است.

رازدار قرن نوزدهم

گرچه عرضه کنندگان رئالیسم در قرن نوزدهم در توضیح این که «چه» کاری انجام می‌دهند با مشکل مواجه می‌شدند، به نظر می‌رسد آن‌ها نسبتاً به توانایی‌شان در فهم واقعیت باور داشتند. همچنان که [در فصل‌های پیشین کتاب] اشاره کردیم، در فرانسه اونوره دو بالزاک (۱۷۹۹ تا ۱۸۵۰) به‌همراه استاندال، با بذل توجه بسیار به شرح محیط‌های پیچیده‌ی تاریخی و فردی درون چارچوب روایت، باعث شکل‌گیری فعالیت‌های تکنیکی پیچیده در «توصیفات» رمان‌گونه شد؛ به هر حال، نکات اصلی این بحث همان‌هاست که در نوشته‌ی ویلیامز آمد: باور به توانایی فهم افراد نوعی از طریق شبکه‌ای از روابط موجود در ساختار اجتماعی. هردوِ این رمان‌نویس‌ها به جای امور متعالی، این دغدغه‌ی از پیش موجودِ رمان در باب شخصیت‌های معمولی و امور روزمره را بیشتر مورد کاوش قرار می‌دادند و این کاوش‌ها را از طریق چشم‌اندازهای بزرگ، ریزه‌کاری‌های لحظه‌ای برای غنای کار، و ارائه‌ی تصویر از دوره‌ای خاص در تاریخ هدایت می‌کردند (اوئرباخ، ۱۹۶۸، ص. ۴۸۵). درواقع، بالزاک نقش خود به‌عنوان رمان‌نویس را همچون «رازدار قرن نوزدهم» درک می‌کرد. با اندکی اغماض، می‌توان همین گزاره را برای معاصرین انگلیسی و آمریکایی بالزاک، مثل سر والتر اسکات (۱۷۷۱ تا ۱۸۳۲) و جیمز فنیمور کوپر (۱۷۸۹ تا ۱۸۵۱)، و کمی بعدتر هم‌وطن بالزاک، امیل زولا (۱۸۴۰ تا ۱۹۰۲) نیز به کار برد. کندوکاو مفصل‌تر در روابط افراد درون ساختارِ قابلِ شناختِ اجتماعی، جایگزینِ تأکید بر روان‌شناسی افراد در فرم روایی رمان شد. بحران‌های روزمره‌ی وجودیِ انسانی که در اکثر رمان‌های رئالیستیِ انگلیسیِ قرن نوزدهم ــ از *پارک منسفیلد* (۱۸۱۴) جین اوستین گرفته تا *جین ایر* (۱۸۴۷) شارلوت برونته و *نگهبان* (۱۸۵۵) آنتونی ترولوپ و *جود گمنام* (۱۸۹۵) ــ به چشم می‌خورند، بحران‌هایی هستند که از طریق افزایش اعتقاد به توانایی شناخت روابط اجتماعی تجلی می‌یابند. همان‌طور که ویلیامز می‌افزاید، روابطی که از اجتماعات شهری دوره‌های اولیه‌ی تمدن غربی منتج می‌شوند، مشوق اعتقاد به توانایی افراد برای فهم یکدیگر است. اما روابط اجتماعی دانشی تام در باب انسان‌ها عرضه نمی‌کنند: «بخش‌هایی از خصائل شخصیتی باعث تداوم و بقای روابط می‌شود. با چنین تعبیری افراد قابل شناخت نیستند، و در واقع اساساً غیرقابل شناخت‌اند». این نکته‌ی اخیر مسئله‌ی مرکزیِ توسعه و پیشرفت‌های اولیه‌ی مدرنیسم والا در روایات است؛ دغدغه‌ی روایات رمان رئالیستی چنین چیزی است ولی کماکان تأکید زیادی بر مسئله‌ی متجلی شدن افراد و گروه‌ها در روابط اجتماعی دارد.

تأکید رمان‌های مختلف ــ از جمله *اورلی* (۱۸۱۴) اثر اسکات، *آخرین موهیکان* (۱۹۲۶) اثر کوپر، *سیبل، یا دو ملت* (۱۸۴۵) نوشته‌ی دیزرائلی، و *جنگ و صلح* (۱۸۶۹) اثر تولستوی ــ بر این تصویرپردازی‌های عظیم، گستره‌ی وجود اجتماعی و دوره‌های تاریخی باعث شکل‌گیری

هم‌بسته‌ترین روابط میان افراد و روابط عام‌تر اجتماعی می‌شوند. با این حال، مهم‌تر از همه این است که تعامل میان محاکات و صداهای راویان در عرصه‌ی روابط همچنان به‌عنوان ابزار چنین جست‌وجوهایی باقی ماند. روایت رئالیستی، از آنچه شخصیت‌ها گفته‌اند تقلیدهایی کلامی ارائه می‌کرد ولی به جای این که بگذارد خود شخصیت‌ها بی‌واسطه حرف‌شان را بزنند، زمان و مکانی را که شخصیت‌ها در آن سخن می‌گویند با صدای تلخیص‌کننده‌ی راوی متصل می‌سازد. رمان رئالیستی در پی تکمیلِ گذار از خلاصه‌پردازی به شرح مبسوط زمینه و بافت است؛ گذاری سیال که می‌کوشد از جهش‌های مختل‌کننده و هم‌جواری‌های آزارنده به دور باشد. پیچیدگی وجود معاصر صنعتی‌شده، در فضایی خاص ــ نظیر اتاق پذیرایی که ملاقات‌ها در آنجا صورت می‌گیرد یا فضایی بزرگ‌تر همچون کل یک شهر ــ بازنمایانده شده است. زمان همچون خطی صاف که دربرگیرنده‌ی لحظاتی انضمامی است نمایانده می‌شد؛ هر نوع تداوم زمانی در خدمت شرح و نتیجه‌گیریِ راوی است، نه نتیجه‌ی تأثرات ذهنی شخصیت. پس این‌بار هم شیوه‌ی روایی چیزی بیش از صرف تشریح دقیق کنش‌های شخصیت‌هاست؛ مسئله بر سر زمان، مکان، روابط اجتماعی و آن چیزی است که ترسیم «نمی‌شود». به همین دلیل، شیوه‌ی توصیفی که به‌عنوان «رئالیسم» شناخته شده است دائماً محل جدل‌های داغ بوده است. در واقع، اگر از بیرون نگاه کنیم می‌بینیم که این مسئله به موضوع سیاسی جوامع مدرن تبدیل شده است. هرکس به‌نوعی مدعی رسیدن به روشی برای تقلید یا بازنمایی امر واقعی است و ادعا می‌کند که بیشترین دسترسی را به «واقعیت»، یا آنچه که به‌زعم خودش «واقعی» است، دارد. افزون بر این، چنین افراد و گروه‌هایی با چنین ادعاهایی، نسخه‌هایی تجویز می‌کنند دال براین که کدام روش را باید به کار بست و کدام روش را نه. وقتی چنین روش‌هایی گسترش یابند و مثلاً در مدارس و محیط‌های آموزشی تدریس شوند رفته رفته مدعی «عقل سلیم» بودن و خودبسندگی می‌شوند و خود را ابزارهایی بی‌چون و چرا برای رسیدن به واقعیت می‌پندارند.

روایت دانای کل

«دانای کل» در فرهنگ واژگان آکسفورد چنین معنی شده است:

۱. دانستن همه‌چیز، همه‌چیز دانی، بی‌نهایت‌بودن دانش؛ الف) معنای صریح: بالاخص منتسب به خداوند ... ب) معنای اغراق شده: داشتن دانشی جهانی یا بسیار گسترده ...

۲. اسمِ فرد یا موجودی همه‌چیزدان: مشخصاً مرتبط یا منتسب به پروردگار، خدا ...

به‌همین ترتیب، «روایت دانای کل» هم دربرگیرنده‌ی هر دو توانایی رب‌النوعی راوی است؛ توانایی رفتن به همه‌جا و توانایی تصاحب قدرت و تسلطی که از آگاهیِ نامتناهی ناشی می‌شود. اگر راوی دانای کل باشد همه‌چیز را می‌داند، اما طی کنش بازنمایی [وقایع داستان] مجبور می‌شود حیطه‌هایی از آگاهی‌اش را برای روایت برگزیند و مابقی را کنار بگذارد. راوی قادر خواهد بود به صدای بعضی از شخصیت‌ها اجازه‌ی بروز بدهد و به بعضی نه.

وقتی در روایتی، راوی یکی از شخصیت‌ها باشد واضح است که فقط می‌تواند بعضی چیزها را

روایت کند. علی‌القاعده، وقتی راوی در جایی حاضر نباشد نمی‌تواند مستقیماً آن را روایت کند. او نمی‌تواند آنچه را که افراد در سر دارند، آنچه که بدان فکر می‌کنند و در رؤیای آن‌هاست، روایت کند. گاهی مانند *چرخش پیچ* (۱۹۸۹)، اثر هنری جیمز، شاید آنچه در سر راوی می‌گذرد با «واقعیت» موقعیت‌هایی که او در آنها قرار دارد کاملاً مغایر باشد، ولی راوی دانای کل که شخصیتی درون خود روایت نیست هرجا که بخواهد می‌رود ــ به بعضی صحنه‌ها می‌رود و به بعضی نه، به دوره‌های زمانی خاصی سرک می‌کشد و به بعضی دیگر نه، به ذهنیت شخصیت‌ها، به موقعیت‌های رب‌النوعی، و به بالا و پایینِ حوادث روایت. راوی دانای کل می‌تواند برای نقل مطلب مورد نظر، بی‌آن که پا از قالب شخصیت داستانی فراتر بگذارد، از یک صدای روایی استفاده کند.

در *میدل مارچ* راوی دانای کل است؛ او وضعیتی رب‌النوعی اتخاذ می‌کند، حوادث را برمی‌گزیند و تعیین می‌کند که چطور نقل شوند ــ او خواننده را چنان نزدیک صحنه‌ها می‌برد که احساس کند راوی درون همین صحنه‌ها است. همچنین راوی دانای کل می‌داند که روایت کجا و چطور به پایان می‌رسد.

در روایت‌های مکتوب، چنین تعبیری به‌لحاظ عقلی قابل قبول است. روایت‌های مکتوب به‌سادگی این امکان را به راویان می‌دهند که به داخل ذهنیت شخصیت‌ها بروند. از سوی دیگر، در روایت‌های سینمایی این نوع همه‌چیزدانی چندان سهل‌الوصول نیست. ماهیت فیلم چنان است که فقط می‌تواند امور آشکار را عرضه کند.

البته، ممکن است صدای راوی روی تصویر بتواند به کمک تصاویر و گفت‌وگوها چنین تأثیر روان شناختی‌ای ایجاد کند ولی مشخصاً قدرت دانای کل در فیلم به‌اندازه‌ی داستان مکتوب نیست. از همین رو، ماهیت دقیق روایت دانای کل در متون سینمایی به‌هیچ وجه تثبیت شده نیست. این نکته را می‌توان با تقابل دو وجه بنیادینِ روایت سینمایی مشخص‌تر کرد: نماهای بلندِ پیوسته و نماهای تدوین‌شده‌ی مقطّع.

عمده‌ی فیلم‌ها مبتنی بر روشی روایی‌اند که مشتمل است بر زنجیره‌ای از «نما»های منفرد با مدت‌زمان‌های نسبتاً کوتاه. برای مثال، اگر در صحنه‌ای دو نفر مشغول صحبت‌کردن باشند، هر نما از هریک در حال بیان گفته‌هاشان، به‌طور متوالی تا پایان صحنه بر پرده ظاهر می‌شود. سپس ممکن است به صحنه‌ای دیگر برش بخورد. این برش از فردی به فردی دیگر، از گفته‌ای به گفته‌ی دیگر و در نهایت برش به صحنه‌ای دیگر، نمونه‌ای از روایت دانای کل است. روایت دانای کل که در آن، انتخاب این که چه چیز برای تماشاگران تصویر شود توسط عامل روایی‌ای انجام می‌شود که بالقوه می‌تواند ما را به هر صحنه‌ای ببرد. پس همچون رمان واقع‌گرایانه، در فیلم نیز روایت نقشی حیاتی دارد چون یک «زنجیره‌ی منطقی» می‌آفریند که در آن تماشاگر دائماً از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر برده می‌شود، نه این که به صحنه‌ها اجازه داده شود مدت‌ها ادامه یابند یا به‌شکل ناراحت‌کننده‌ای از پی هم بیایند.

اغلب اوقات نمونه فیلم‌هایی وجود دارد که دارای روایت نسبتاً محدودشده‌ای هستند. برای مثال، در

محله‌ی چینی‌ها (۱۹۷۳)، اثر رومن پولانسکی، تقریباً هیچ صحنه‌ای وجود ندارد که از حضور یا مجاورت بلافصل شخصیت اصلی ــ جیک گیتس (جک نیکولسون) ــ به دور باشد. حتی در چنین حالتی نیز این فیلم‌ها مبتنی بر توانایی برش مستقیم از یک صحنه به صحنه‌ای دیگرند. اما به هر حال، بعضی از فیلم‌ها چیزهایی هم به این فرایند بنیادین می‌افزایند. چنین فیلم‌هایی به جای سرهم‌کردن مجموعه‌ای از نماهای منحصراً کوتاه، از «نماهای بلند» استفاده می‌کنند. این مسئله ایجاب می‌کند که یک صحنه‌ی کامل، صحنه‌ای که دربرگیرنده‌ی حجم مشخصی از فضا و مکان باشد، بدون قطع و با یک دوربین و بدون برش به نماهایی دیگر گرفته شود. شاید مشهورترین نمونه‌ی چنین چیزی نمای آغازین فیلم *نشانی از شر* (۱۹۵۳) باشد که به‌شکلی محسوس بلند است و تکنیک‌اش بعدها در نمای آغازین فیلم *بازیگر* (۱۹۹۲) [ساخته‌ی رابرت آلتمن] بازتولید شد.

در *نشانی از شر*، نما با کلوزآپی از یک دست آغاز می‌شود که روی بمبی ساعتی در ماشین قرار داده می‌شود. نما بدون وقفه ادامه می‌یابد و گریزِ بمب‌گذار را دنبال می‌کند، و سپس سفری کوتاه با ماشین به شهری کوچک در مرز مکزیک و بعد گذر از مرز را به تصویر می‌کشد و فقط برای پی‌گیری گفت‌وگوهای دو تازه‌ازدواج کرده توقف می‌کند. این سکانس به‌خاطر مهارت تکنیکی‌اش ستوده شده ولی تأثیر این نمای بلند آن است که احساس می‌کنیم دوربین می‌تواند تقریباً همه‌جا برود. بدین‌ترتیب، بار دیگر روایت تقریباً دانای کل است. شاید از خود بپرسیم چه بدیل [سینمایی‌ای] به دانای کل نزدیک‌تر است:

دوربین جست‌وجوگر نمای بلند یا دوربین‌های به‌دقت تنظیم‌شده‌ی نماهای کوتاه؟ از یک بابت چنین چیزی اصلاً اهمیت ندارد، چون فیلم‌های دارای نماهای بلند نیز نهایتاً مجبورند به نماهای جدید و کوتاه برش بزنند، همان‌طور که فیلم *نشانی از شر* به‌هنگام انفجار بمب چنین می‌کند. ولی با این حال چنین پرسشی جالب توجه است زیرا نشان‌گر محدودیتِ هردوِ این فرایندها در آن چیزی است که می‌توانند به ما بگویند. به نظر می‌رسد این روایات همه‌چیز را به ما نشان می‌دهند، به نظر انعطاف‌پذیر می‌رسند ولی در هر دو مورد چیزهای بیرون‌مانده‌ی زیادی وجود دارد.

دوباره، این هم می‌تواند نمونه‌ای از «متن رئالیستی کلاسیک»، یا به‌تعبیر عام‌تر «بازنمایی»، انتخاب بعضی جزییات و نه دیگر چیزها باشد؛ اما در عین حال تسهیل‌کننده‌ی روابط معناداری است که ضمن مشارکت انسانی فاش می‌شوند.

نمونه‌ی فیلمی هر چه که باشد، شاید بیش از هر نمونه‌ای از داستان مکتوب، ما را به پرسیدن این پرسش تشویق کند که آیا تماشاگر/خواننده به‌راستی در داستان‌ها چنان جدی دست به انتخاب می‌زند که بتوان [آن را] موازی با «واقعیت» دانست. مسلماً روایت به‌گونه‌ای حوادث و گفتار شخصیت‌ها را سامان می‌دهد که تنها منظری به محتویات و معانی روایت بگشاید؛ همچنین زنجیره‌ای از حوادث را به دست می‌دهد تا چنین به نظر برسد که توسط علتی منطقی به انگیزش درآمده‌اند؛ ولی آیا خوانندگان باید چنین چیزی را تقریباً به‌تمامی به‌عنوان امری «واقعی» یا «عینی» بپذیرند؟

رئالیسم و صداهای روایت

مقاله‌ی دیوید لاج در سال ۱۹۸۱ در مورد *میدل مارچ* مفهوم «متن رئالیستی کلاسیک» را با چنان پرسش‌هایی به انتقاد می‌گیرد.

لاج بر تعامل محاکات تقلیدمدارانه و صدای شاعر یا راوی صحّه می‌گذارد و آن را بسیار جدی می‌گیرد. او فهم خود از تمایزهای کلاسیک را در چارچوبی برگرفته از آثار نظریه‌پرداز روس، میخاییل باختین، تجدید سامان‌دهی می‌کند. از نظر باختین، رمان شکل جالبی از روایت است زیرا «چندزبانی» است، و این بدان معناست که رمان‌ها برساخته‌ای از انواع صداهای مختلف‌اند که بعضی‌شان ممکن است گاهی در رقابت با هم باشند. تا این جا، آن نگاه‌هایی به روایت را مطرح کردیم که معتقدند رمان تحت سلطه‌ی صدای راوی است، ولی باختین عنوان می‌کند که چنین سلطه‌ای یک نتیجه‌گیریِ قابل پیش‌بینی نیست و به‌هیچ وجه مسلم نیست که صدای راویانه بتواند همه‌ی شخصیت‌ها را کنترل کند و لزوماً هم چنین نیست که صدای راوی همیشه از صدای شخصیت‌ها متمایز باشد.

گاهی این هم‌پوشانی صداها می‌تواند به‌نفع راوی باشد. هر خواننده‌ی *میدل مارچ* از میزان نفرتی که راوی به شخصیت رزاموند ابراز داشته به تنگ می‌آید و این نفرت آشکارا به درون گفتار و رفتار رزاموند هم جاری می‌شود. گاهی مرز تفکیک پایان شرحِ راوی درباره‌ی رزاموند و آغاز اظهارات منزجرکننده‌ی رزاموند ــ محاکات تقلیدمدارانه ــ بسیار محو می‌شود. با این حال، همان عملکرد علیه تسلط راوی نیز صورت می‌گیرد. لاج سخت می‌کوشد نشان دهد که موقعیت‌های متعددی در *میدل مارچ* وجود دارد که محاکات تقلیدمدارانه و صدای راویانه هم‌پوشانی می‌کنند و نتیجه‌ی چنین چیزی آن است که صدای شخصیت به‌جای صدای راوی رو بیاید. برای مثال، در لحظه‌ای کلیدی در این رمان، لادیسلاو به ملاقات دوروتی می‌رود در حالی که آقای کازابون حضور ندارد. نکته‌ی پراهمیت درمورد این صحنه آن است که صداهای لادیسلاو، دوروتی و راوی به‌نوعی در کشمکش با هم قرار می‌گیرند.

> دوروتی بلافاصله گفت: «غالب اوقات در این فکر بودم که چقدر دوست دارم تو را دوباره ملاقات کنم. شمار چیزهایی که به تو گفته‌ام برایم غریب می‌نماید.»
>
> ویل در اعماق احساساتش از این که در حضور موجودی است شایسته‌ی عشقی تمام‌عیار، رضایتی ناگفتنی حس کرد و گفت: «همه‌شان را به یاد دارم». فکر می‌کنم احساساتش در آن لحظه در اوج کمال بود، چرا که ما میرندگان هم لحظات الهی‌ای از آن خود داریم، آن‌هنگام که عشق در کمال معشوق به رضایت می‌رسد. (الیوت، ۱۹۵۶، ص. ۳۹۸)

شور و شعف صحنه، ازجمله اشاره به ملاقات لادیسلاو و دوروتی در رم طی ماه عسلِ نافرجامِ دوروتی، از طریق این مسئله که لادیسلاو در غیاب شوهرِ دوروتی به دیدن او می‌رود، بیان می‌شود. کلمات دوروتی حاکی از تعهد، ولی مبهم‌اند: او نزدیکی‌اش به لادیسلاو را امری تماماً فکری و عقیدتی می‌داند، اما کلماتش و نیز واژه‌های لادیسلاو نشان‌گر اعماق این رابطه‌اند. راوی که خطاب

به خواننده‌ی نوعی قرن نوزدهم سخن می‌گوید می‌کوشد افکار لادیسلاو را به‌عنوان چیزی «کامل و تمام‌عیار» نشان دهد. در واقع راوی، که معمولاً در امور اخلاقی مقتدرانه عمل می‌کند، به جای آن که بگوید «می‌دانم» می‌گوید «فکر می‌کنم». در نتیجه‌ی این اوضاع و صداهای در حال کشمکش، راوی در تلاش برای اِعمال کنترل بر سناریوی افشانشده ناکام می‌ماند.

این نظرگاه درباره‌ی چندزبانی بودن، تلویحاً نکته‌ای مهم درباره‌ی روایت‌های رمان و شیوه‌های عرضه شدن این روایات به خواننده بیان می‌کند. از چنین منظری، رمان صرفاً روایتی ساده نیست که محکوم به یک خوانش باشد، بلکه سرشار از صداهای مختلف است که رقابت بالقوه میان آنها اجباراً به هم‌پوشانی می‌انجامد. افزون بر این، همچنان که دانای کل بودنِ صدای راوی در نتیجه‌ی همین هم‌پوشانی با دیگر صداهای متن تا حدودی به پرسش گرفته می‌شود، عواقب جالب توجهی هم نصیب خوانندگان می‌شود. خوانندگان اجازه می‌یابند در مناسب‌ترین جای ممکن برای خود اقتدار بجویند؛ که این غالباً توأم با سرپیچی از احکام راوی است. لاج ضمن به چالش گرفتن اعتقاد بنیادین «رئالیسم کلاسیک»، تأکید می‌کند که حتی در رمان‌هایی که ادعای رئالیستی (واقع‌گرا بودن) دارند نیز معنا بالقوه چندگانه است. ایده‌ی «متن رئالیستی کلاسیک» مبتنی بر این فرض است که از روایتی همچون *میدل مارچ* فقط یک معنای مؤلفانه [/ مقتدرانه] می توان بیرون کشید و یکی از دلایل چنین امری آن است که رئالیسم نه دریافت دقیق امرِ واقع، بلکه صرفاً یک عرف و سیاق است.

اجازه دهید در مورد معانیِ تلویحیِ چنین چیزی برای هر نظریه‌ای در مورد معنا صریح باشیم. از نظر باختین، دیالوگ وجه مبیّن نشانه‌های ردّ و بدل شونده میان انسان‌هاست و چنین ایجاب می‌کند که همیشه میانِ کاربرانِ نشانه رابطه برقرار باشد، اگرچه کاربرِ نشانه فکر کند دیالوگی با دیگری ندارد. علاوه براین، همان‌گونه که پتیلی و پونزیو نشان می‌دهند، این رابطه‌ی میان نشانه‌ها گریزناپذیر است: از نگاه باختین، دیالوگ نتیجه‌ی ابتکار عملی دلبخواهی نیست بلکه بر ما اعمال می‌شود؛ چیزی است که بدان محکومیم. دیالوگ نتیجه‌ی گشودگی به روی دیگری نیست، بلکه نتیجه‌ی عدم امکان بسته‌بودن است.

واضح است که رابطه‌ی میان نشانه‌های دخیل در داستان روایی متفاوت است از دیالوگی که کاربرد نشانه در جایی دیگر را مشخص می‌کند. اما میان دیالوگ و روایت رابطه‌ای نزدیک برقرار است. هیرشکوپ با فرض گرفتن آراء مک‌اینتایر و سگری، استدلال می‌کند که دیالوگ میان دو فرد می تواند از منظری بیرونی در چارچوب مضمونی روایی همچون «غیبت‌کردن»، «سوء تفاهمی خنده‌دار درمورد انگیزش هریک»، «سوء تعبیری تراژیک» و امثالهم درک شود.

در چارچوب کندوکاو زیباشناختی روایت، چنین چیزی از تعامل صداها ــ نظیر تعامل میان راوی و شخصیت ــ خبر می‌دهد؛ با این حال برای افراد دخیل در دیالوگ که شامل افراد داستانی هم می‌شوند، نشانه‌هایی که بین‌شان رد و بدل می‌شود ملموس و انضمامی‌اند، این نشانه‌ها خود مصالحِ جهانی اجتماعی‌اند که افراد در آن زندگی می‌کنند؛ نشانه‌هایی که به ما می‌گویند چه چیز حقیقی است، چه چیز دردناک است، چه چیز سودمند است و چه چیز مطرح. به‌عبارت دیگر، نشانه‌های دخیل

در دیالوگ «تاریخ‌مند» هستند.

بنابراین، صداهای چندگانه‌ی روایت فقط مسئله‌ی ارجحیت هنری نیستند که صرفاً برای فعالیت‌های آکادمیک مورد تحلیل قرار بگیرند. نشانه‌ها را نباید خودبسنده دانست بلکه باید آنها را در حال فعالیت در دیالوگی در نظر گرفت که خود لزوماً محل رقابت و جدل است. همین نکته است که گرایش‌های آشکارا فردگرایانه را به‌مخاطره می‌اندازد ــ از جمله شکل‌های جزمی ژانری هم‌چون رمان تربیتی.

هیرشکوپ اشاره می‌کند: «در متون باختین، بازنمایی رمان‌وار به‌عنوان دیالوگی تعریف می‌شود که تضمین می‌کند امر کاملاً درونی و محرمانه از روایت‌های پیرامون آن جدا نمی‌شود بلکه در آن گم می‌شود». جای تردید نیست که علی‌رغم تلاش آشکار *میدل مارچ* برای کنترل نقش راوی در رمان، در این اثر نیز می‌توان نکته‌ی فوق‌الذکر را یافت. درواقع اگر این گزاره را بپذیریم که رمان وابسته است به طرح‌ریزی هویت‌های وابسته به ملیت، طبقه، جنسیت، حرفه یا حتی وابسته به نظرگاه‌ها و جایگاه فرد در جهان و نسبت‌اش با دیگری است، پس رمان به‌عنوان فرمی [مبتنی بر] «منطق گفت‌وگویی» نمی‌تواند از گرایش به امر «تاریخی» بگریزد؛ نمی‌تواند از ثبت روابط نشانه‌ها با یکدیگر یا روابط صداها با یکدیگر حذر کند و صرفاً به‌سادگی افراد را شرح دهد.

روایت با چرک زیر ناخن‌هایش

همچنان که دیدیم، گرچه بحث‌های پیرامون رابطه میان راوی دانای کل، «عینیت» و رئالیسم در روایت کاملاً هدایت‌گرند، ولی درنهایت ناشیانه طرح‌ریزی شده‌اند. ذکر دو نکته‌ی دیگر، این ناشیانه‌بودن را به‌خوبی تصویر می‌کند. اول این که نخستین نمونه‌های ارائه شده از روایت برای «اثبات» ارتباط میان دانای کل و «عینیت» اغلب ناشیانه انتخاب شده‌اند. راوی دانای کل، به‌ویژه در رئالیسم قرن نوزدهم، به نسبت آنچه بحث‌های پیرامون متن رئالیستی کلاسیک ادعا می‌کند، معمولاً عامل متنی بسیار عمیق‌تری است. بنا به استدلال لاج، در بافتی که اندکی متفاوت از مقاله‌ی فوق‌الذکر باشد، متداول‌ترین نوع راوی بیشتر از آن که «دانای کل» باشد «مزاحم و نفوذی» است؛ چنین راوی‌ای، همچون اجدادش در روایات شفاهی، با «روزی روزگاری» می‌آغازد یا روایت را به‌سبک اودیسه شروع می‌کند و یا همچون کمدین‌های سرپایی که می‌گویند «می‌خوام یه داستان براتون بگم»، مستقیماً «خواننده‌ی گرامی» را خطاب قرار می‌دهد؛ همان‌گونه که میان رمان‌نویسان قرن نوزدهمی، از جمله جرج الیوت، متداول بود. این نکته یادآور اشاره‌ی برونر است که می‌گفت به‌منظور «آمادگی» کودک برای روایت، هم وجود نوعی عامل انسانی لازم است و هم حضور منظر راوی.

دیگر وجوه پراهمیت روایت هنگامی آشکار می‌شود که آن‌دسته روایت‌هایی را در نظر بگیریم که می‌کوشند دیالوگ یا «حاوی صدا بودن» را پاک کنند. در واقع، به نظر می‌رسد تلاش‌های ویژه برای از بین بردن این «مزاحمت» [راوی] و گرایش به «عینیت» صرفاً نقش راوی را بازیافت می‌کند. رئالیسم

اروپایی در کارهایی متنوع ــ نظیر آثار استاندال و جرج الیوت ــ نه تنها برای اجرا و ارائه‌ای «عینی» سخت در تلاش است بلکه بر نقش کنش عقلانی و فردی در روابط اجتماعی نیز تأکید می‌کند. با این حال، به‌ویژه در فرانسه، آراء هیپولیست تین (۹۳ـ۱۸۳۸) تأثیری بر جا گذاشت که باعث تغییر نقطه‌ی تأکید رئالیسم قرن نوزدهم شد. آراء پوزیتیویستی تین در عرصه‌ی روان‌شناسی، تاریخ، فلسفه و نظریه‌ی ادبی در پی تأکید بر عقلانیت فردی نیستند بلکه نقش دائمی وراثت و محیط در زندگی انسان را فاش می‌سازند.

نتایج این تأثیرگذاریِ تین را می‌توان به‌راحتی در جنبش مشهور به «ناتورالیسم» که در رمان‌ها و نوشته‌های انتقادی زولا تجسم یافت، جست‌وجو کرد. آن دسته از رمان‌های زولا که به سرگذشت خانواده‌ی روژن ماکار مربوط می‌شوند، فرجام خانواده‌ای عریض و طویل را پی می‌گیرند و مایل‌اند علاوه بر تشریحِ پر از جزییاتِ روابط اجتماعی، نشان دهند که چطور روابط انسانی و قوانین آن در محیطی مفروض، حوادث را رقم می‌زنند. مثلاً رمان کلیدی این مجموعه، *ژرمینال* (۱۸۸۵)، اجتماع معدن‌چیانی را نشان می‌دهد که در برابر علایق متخاصم بورژوازی و پرولتاریا دوپاره شده‌اند؛ دو گروهی که در مخمصه‌ی منابعِ طبیعی مورد نیاز برای وجود صنعتی شده گرفتار آمده‌اند. در این صورت‌بندی، ناتورالیسم تجسم غلبه بر صداهای انفرادی نیروهای بی‌شمار اجتماعی و طبیعی است که به نظر می‌رسند صدای روایی را حشو و زاید می‌نمایانند و یا نقش آن را به شارح فرو می‌کاهند.

گرچه «رئالیسم» و «ناتورالیسم» اصطلاحاتی به‌شدت خاص در مطالعات روایت‌اند و نمی‌توان آنها را در اصطلاحات متناظرشان در گفتمان فلسفی بررسی کرد، همین تفاوت‌های موجود میان آن چیزهایی که این دو واژه بدان اطلاق می‌شوند بسیار روشن‌گر است. توسعه و گسترش ناتورالیسم از درون رئالیسم نشان‌دهنده‌ی نکته‌ای مهم در مورد روایت است، به‌ویژه هنگامی که ناتورالیسم تغییر مکان داد و به بافت ادبی نسبتاً جوان ایالات متحده راه یافت. آمریکا در اواخر قرن نوزدهم، به‌ویژه از طریق رمان‌ها و نقدهای ویلیام دین هاولز، شاهد جریان‌های رئالیستی در روایت بود که همگام با جریان‌های متناظرشان در اروپا رشد کرده بودند؛ سپس این جریان‌ها به شکل روایی‌ای منجر شدند که اسم خاص آن «ناتورالیسم آمریکایی» است. در دوران اتوماتیزه و صنعتی‌شدن سریع، استثمار روزافزونِ سرمایه‌داران و مهاجرت توده‌ای، «ناتورالیسم آمریکایی» هم‌صدا با متناظر اروپایی‌اش در پی انجام دو چیز بود. نخست خواهان ترسیم شور و شعف‌های عظیم مردم معمولی بود که اغلب عمری کوتاه و مشقت‌بار داشتند ــ زندگی‌هایی متأثر از عوامل وراثت و محیط که غالباً خود افراد کاملاً از آن بی‌خبر بودند. این طغیان علیه «نزاکت و اشرافیت» از طریق ترسیم واقعیت‌های زمخت، به ماندگارترین شکل ممکن در آثار نویسنده‌ی ناتورالیست، فرانک نوریس، بیان شده که اعلام کرد سبک‌های قدیمی رئالیسم رو به زوال‌اند: «رئالیسم پیش‌نویس و جزیی است؛ درام شکسته‌شدن فنجان چای است، تراژدی اتفاق افتاده در حین پیاده‌روی، هیجان رسیدن پیامی در بعدازظهر، ماجراهای دعوتی برای ملاقات». دوم، ناتورالیسم در پی ترسیم بی‌طرفانه‌ی شور و شعف واقعی، از طریق سبک منثوری است که «شفاف» است؛ بدین‌معنی که با مصنوع‌بودن خود مقابله کند و بدون

ارائه‌ی تفسیر، موضعی «ضد سبک» یا «بی‌سبک» اتخاذ کند.

پرواضح است که هدف دوم ناتورالیست‌ها با شکست مواجه شد، به‌ویژه در آثار خود نوریس که جست‌وجویش در پی سبکی شفاف، با نثری که به‌طور نامفهومی ملودراماتیک بود، ناکام ماند. اما این شکست مانع از این نشد که این روایت‌ها به جست‌وجویشان برای هدف دیرینه‌ی عرضه‌ی صدای خاص آمریکایی در ادبیات پایان دهند. در دوره‌ی بعدی، دوران مابعد ناتورالیسم که از دهه‌ی ۱۹۲۰ آغاز شد، اجماعِ نظراتِ انتقادی در مورد آثار نویسنده‌ی آمریکایی ــ ارنست همینگوی ــ این بود که سبک نوشته‌های او چنان است که نه درباره‌ی جهان دروغ‌پردازی می‌کند و نه از درون به آن خیانت می‌ورزد.

روایت‌های همینگوی کماکان به‌عنوان آثاری که نثر آنها بیان‌گر تلاش برای ترسیم جهان‌های واقعی و داستانی بدون حشو و زواید، با ناچیزترین روش ممکن و با حذف صدای مداخله‌گر راوی است، مورد ستایش واقع می‌شدند. یکی از عوامل تأثیرگذار بر این روش، انضباط کار روزنامه‌نگاری بود؛ همینگوی کار نوشتاری‌اش را با روزنامه‌نگاری آغاز کرد و تا اواخر عمرش هم برای روزنامه‌ها مطلب می‌نوشت. غیر از این، روزنامه‌نگاری مروّج سبک «زمخت» و عاری از حشوی شد که از طریق همینگوی تأثیر به‌سزایی بر روایت آمریکایی گذاشت.

نوشتار «زمخت» یا «بی‌احساس» [هاردبویلد][1] رفته‌رفته با نوعی از روایتِ بـه‌شدت عـامه‌پسند پیوند پیدا می‌کرد: تریلر یا داستان جنایی. با این که عموماً تصور می‌شود نوشتار جنایی هاردبویلد در قیاس با روایت‌هایی که جوایز ادبی می‌برند «غیرواقع‌گرایانه»ترند، این آثار کماکان حاصل تلاش برای ترسیم «واقعیت»اند. آثار همینگوی نقش مهمی در تبلور سبک هاردبویلد در روایت‌های جنایی پس از دهه‌ی ۱۹۲۰ داشت، مثلاً داستان کوتاه او با نام *قاتل‌ها*، که در ۱۹۲۸ منتشر شد، دو قـاتل اجیرشده را نشان می‌دهد که به یک غذاخوری می‌روند تا مشتری‌ای را که قرار است برای شام به آن‌جا بیاید به قتل برسانند. مانند نمونه‌ای زیر که از اولِ داستان ارائه خواهیم کرد، باقی روایت این داستان نیز تحت سیطره‌ی دیالوگ قرار دارد و کنش‌ها در کم‌ترین حالت ممکن‌اند.

در رستوران هِنری باز شد و دو مرد داخل شدند.

پشت پیشخوان نشستند.

جرج از آنها پرسید: «چی می‌خورین؟»

یکی از مردها گفت: «نمی‌دونم. اِل، تو چی می‌خوای بخوری؟»

ال گفت: «نمی‌دونم. نمی‌دونم چی می‌خوام بخورم.»

در وهله‌ی اول به نظر می‌آید با یک دیالوگ‌نویسی ناشیانه و ثقیل مواجهیم که در آن اِل با بی‌خیالی و بلاتکلیفی عبارات همراهش را تکرار می‌کند. واضح است که این گفتارها ادبـی و صـیقل‌خورده نیستند. وقتی معلوم می‌شود که این دو قاتل اجیر شده‌اند، این گفت‌وگو معنای بیشتری پیدا می‌کند. برای این دو نفر، غذا اصلاً اهمیتی ندارد. اما اعتبار این دیالوگ بدقواره، به‌دلیل شباهتش به تردیدها و ماهیت ظاهراً بی‌هدف گفتار روزمره افزایش می‌یابد.

به‌همین دلیل، فقدان صیقل و تزیین این دیالوگ تلاشی است برای دربر گرفتن رئالیسم؛ درواقع بی‌هدفی معناباخته و تکرارشدن بعضی از عبارات در داستان *قاتل‌ها*، دقیقاً از همان نوعی است که در روایت‌های رئالیستی معاصر ــ چه به‌شکل مکتوب در آثار رمان‌نویسی همچون جورج وی. هیگنز و چه به‌شکل فیلمی در آثار کوئنتین تارانتینوی، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان، و مقلدانش ــ به چشم می‌خورد.

این نکته که بعضی از روایت‌پردازان بر جنایت و ژرفناهای پایین‌تر جامعه متمرکز می‌شوند ــ چیزی که پیش از این حفاظت از قصه‌های خوارشده به‌عنوان اموری کلیشه‌ای و عامه‌پسند محسوب می‌شد ــ لزوماً به‌معنای رها کردن صحت و وفاداری به واقعیت نیست؛ از نظر بسیاری، سبعیت زندگی ذاتاً مناسب رئالیسم است.

ریموند چندلر در تفسیری بر نخستین عرضه‌کنندگان روایت هاردبویلد، به‌ویژه دشیل همت که در همان آغاز شهرتی در مجلات عامه‌پسند آمریکاییِ دهه‌ی ۱۹۲۰ به هم زده بود، گفت: «[همت] قتل را به همان کسانی بازگرداند که به‌دلیلی خاص مرتکب آن می‌شوند نه فقط برای این که جنازه درست کنند ــ قتل با ابزاری که در دست دارند، نه با اسلحه‌های پرزرق و برقِ مخصوصِ دوئل، زهر و ماهی مسموم».

در این عبارت می‌توان طنین همان طغیان ناتورالیستی علیه نزاکت و اشرافیت را شنید، البته سبک منثور دوم بسیار محتاطانه‌تر از قبلی بود. برجسته‌ترین مشخصه‌ی سبک زمخت هاردبویلد جملات کوتاه آن است. این جملات اغلب عاری از صنایع ادبی و قید هستند و باقی واژه‌هاشان هم عموماً از زمره‌ی واژگان زبان روزمره‌اند، نه اصطلاحات متکلف ادبیات؛ پس مثلا «گفت» جای «تصریح کرد»، «بیان کرد» و «اعتراض کرد» را می‌گیرد. اسم‌های مورد استفاده معمولاً عینی و قابل شناخت‌اند در حالی که صفات به کار گرفته شده عموماً غیردقیق‌اند ــ مانند «خوب»، «روشن» یا «بزرگ». فعل‌ها هم به حداقل کاهش می‌یابند و بیشتر مبتنی بر فعل «است» هستند. بخشی از *قتل زمستانی*، داستانی از فردریک نبل، نویسنده‌ی داستان‌های هاردبویلد مجلات عامه‌پسند، می‌تواند به‌خوبی نشان‌گر این سبک گسسته و کمینه‌ای باشد:

> فصل شخم تمام شده بود و اگوست اشنورل وسطِ خیابانِ پشتِ مزارع قدم می‌زد تا به کارخانه‌ی میخ‌سازی رسید، نگاهی به آن انداخت، با بی‌خیالی پیش خود غرغر کرد و دوباره برگشت و راهیِ فلمینگ شد. شیء تیره‌ای را دید که روی پشته‌ای برف افتاده، وقتی آن را برداشت فهمید که کلاهی تیره است. شانه‌اش را بالا انداخت و خواست آن را بیندازد که چیز دیگری را در همان جا دید. خواست آن را بردارد ولی نشد. کمی محکم‌تر کشید و همین باعث شد که برف‌ها جا به جا شوند و او بفهمد که آنچه در دست گرفته بازوی آدمی است. مردی ساده و معمولی بود. به خود لرزید و آن را رها کرد؛ بازوی مرد دوباره مثل تکه چوبی سخت افتاد روی برف‌ها. به زانو افتاد و با دستکش‌های بدون پنجه‌اش شروع به کنار زدن برف‌ها کرد. چند دقیقه‌ای نگذشت که فهمید مردی زیر برف‌ها مدفون شده؛ می‌دانست که مرد مرده است.

سادگی گزینش واژه‌ها عامل سازنده‌ی ساختمان این جملاتِ زمخت‌اند: «جملات قصه‌های هاردبویلد عموماً عبارات ساده و بیان‌گری هستند که گاهی با یک رابط به هم متصل می‌شوند. به‌همین ترتیب، به‌ندرت اثری از بند وابسته به چشم می‌خورد، تا بدین ترتیب مشاهدات روایت‌گونه محوتر شوند. وقتی این جملات برای شرح وقایع یا کنش‌ها به کار می‌روند، کل فصل نزدیک به حوادث باقی می‌ماند؛ حوادثی که مستقیماً به ترتیبِ وقوع‌شان عرضه می‌شوند و عاری از تفسیرند. در نتیجه، ترسیم خشونت در قصه‌های هاردبویلد که اتفاقاً به کرات نیز رخ می‌دهد، حسی از وارون‌پنداری، بی‌تفاوتی و کوتاهی در بیان حقیقت می‌دهد. به‌قول یکی از منتقدان «اگر حوادث اعجاب‌انگیز را طوری تشریح کنید که انگار هرروز در حیاط پشتی‌تان اتفاق می‌افتد، چنان تأثیر به‌سزایی به‌جا خواهید گذاشت که هزار های‌وهوی نمی‌تواند جایش را بگیرد.»

حوادث بدون تفسیر بیرونی و به ترتیب زمان «وقوع» ثبت می‌شوند. این سبک به تشریح اشیاء بی‌جان ــ نظیر میز، اسلحه، دیوار، عتیقه‌جات ــ توجه دارد، همان‌طور که به توصیف چیزهای جان‌دار، نظیر آدم‌ها، توجه می‌کند. مثلاً داستان‌ها و رمان‌های همت عموماً تعبیری بدون زایده از شهر، شکل و شمایل و ساکنانش ارائه می‌دهند؛ نمونه‌اش داستان *خراب‌کردن کوفیگنال* است که در آن، شیوه‌ی تشریح منحصر به اشاراتی گذرا به شخصیت‌های اصلی روایت است. به‌طور کلی نثر هاردبویلد ــ حتی زمانی که به راوی / شخصیتِ اول‌شخصی همچون فیلیپ مارلو در داستان‌های چندلر مربوط می‌شود ــ از تعمق بر افکار شخصیت پرهیز می‌کند و ترجیح می‌دهد کنش‌هایشان را شرح دهد و بدون تفسیر به بازتولید گفتار شخصیت‌ها بپردازد.

بدون شک، این وجوه از سبک هاردبویلد می‌کوشند از طریق گنجاندن توصیفات ضروری در روایت، مزاحمت نثر روایی را محدود کنند و بدین ترتیب «بیشتر محاکاتی شوند». نتیجه‌ی چنین چیزی، صحنه‌هایی می‌شود که تعویق یا «راه فرعی» و «بی‌راهه» می‌آفرینند.

با این حال، اشتباه است اگر همچون بسیاری از آراء انتقادی درباره‌ی همینگوی تصور کنیم که روایت هاردبویلد «عینیت» را بازمی‌نمایاند. تبانی اوگدون در نقدی قدرتمندانه از رئالیسم سبک هاردبویلد نشان داده است که چطور این سبک گرایش‌های واضح خود را پنهان می‌کند.

او تصریح می‌کند: «این به‌اصطلاح شخصیت رئالیستی این ژانر، حاوی این معنای ضمنی است که نویسنده‌ی هاردبویلد (و کارآگاهش) به‌لحاظ ایدئولوژیک منفک‌اند از آن چیزی که توصیف می‌کنند. در نتیجه، راوی چنین سبکی نیز همچون رئالیسم قرن نوزدهم می‌کوشد از شخصیت‌ها و وقایعِ بازنمایی شده در روایت فاصله بگیرد و بر آن‌ها تسلط یابد.»

تداوم رمان قرن نوزدهمی، این‌بار در قالب تلاش صدای راویانه برای پنهان ساختن تسلط مستبدانه بر «دیگری»اش ظهور کرد؛ بحثی که کماکان شکل استاندارد تحلیل روایت است. برای مثال، سوزان کین با استفاده از استعاره‌ای مربوط به معماری، نشان داده که رمان ویکتوریایی «ساختمان‌های الحاقی روایی»ای می‌سازد که اجازه می‌دهند شخصیت‌های غیرمنتظره، موضوعات غیرقابل طرح و حوادث تغییردهنده‌ی پیرنگ در جهان‌هایی داستانی ظاهر شوند که انتظار نمی‌رود

آن‌ها را بپذیرند.

او می‌گوید: «ترس از بیماری، از کارگران، از دم و دستگاه پاپ، از غریبه‌های تیره‌پوست، ترس از فقرایی که در مجاورت بیت کشیش، خانه‌ها و کلوپ‌ها با گرسنگی دست و پنجه نرم می‌کند و باغ‌های محصور تصویر دوران ویکتوریا از خود، ما را به کوچه‌های باریکی می‌کشاند که از میان پرچین‌ها می‌گذرد و به ساختمان فرعی «روایت» می‌رسد.»

از نظر اوگدون، همین گرایش در روایت‌های هاردبویلد نیز ظاهر می‌شود، گرچه دیگر کم‌تر صراحتاً این کار را انجام می‌دهد و محدودیت‌های مکانی‌اش هم محو شده‌اند. او معتقد است به غیر از قهرمان روایت، دیگرانی که جهان داستان کاراگاهیِ هاردبویلد را مسکن خود قرار می‌دهند و آن را می‌آلایند، با توجه به مسئله‌ی افراط و مازاد تعریف می‌شوند: مازاد بو (بوی تعفن)، مازاد مایعات (عرق، اشک، استفراغ و غیره).

به نظر می‌آید این‌ها به‌قدر کافی مدارک علیه روایت هاردبویلد و «رئالیسم» ارائه کرده‌اند؛ اما این پایان ماجرا نیست. اوگدون قائل به یک آموزش‌باوری، تحریف و به حاشیه‌رانی گریزناپذیر «دیگری» در این ژانر است، اگرچه وجوه بنیادین دیگری نیز در روایات (به‌طور عام) و سبک هاردبویلد (به‌طور خاص) وجود دارند که از این قضیه ممانعت به عمل می‌آورند. مسئله‌ی اصلی این است که خوانندگان از این تعویق‌های لازم برای «روایت» چه کسب می‌کنند.

چندلر معتقد است که برای خواننده اهمیت ندارد که در داستان کسی به قتل می‌رسد، ولی این برایش مهم است که او در لحظه‌ی مرگش سعی داشته گیره‌ی کاغذ را بردارد ولی نتوانسته است. پس روایت ساده‌ی حوادث در مرحله‌ی فروتر توصیف پرجزئیات قرار دارد. اگر نظر چندلر صحیح باشد، پس چیزی در این «انحراف از موضوع» در روایت وجود دارد که بالقوه برای خوانندگان لذت‌بخش است.

هم‌سو با این نظر، لارزر زیف جمله‌ی زیر از رمان *خورشید همچنان می‌درخشد* ارنست همینگوی را تحلیل کرده است: «بیرون در میدان، کبوترها بودند و خانه‌های زرد آفتاب‌سوخته، و من نمی‌خواستم کافه را ترک کنم.» در وهله‌ی نخست زیف اشاره می‌کند که راوی بدون اشاره‌ی صریح، احساساتش را آشکار می‌کند؛ نمی‌گوید که خوشحال است ولی می‌توان دریافت که چنین است و همین باعث می‌شود که نخواهد از کافه بیرون بیاید. دوم، نمی‌توان قاطعانه گفت که آیا این احساساتش ربط و ارتباطی به کبوترها یا خانه‌ها دارد یا نه و چرا این چیزها باید در این جمله پدیدار شوند. راحت‌تر و مقتدرانه‌تر آن است که بگوید: «خوشحال بودم»، ولی آیا این گفتار واقعاً می‌خواهد چنین چیزی بگوید؟

این نوع عدم قطعیت در رابطه‌ی میان عناصر «انحراف از موضوع» توصیفی، امری متداول در اقتصاد توصیف به سبک هاردبویلد است. در پایان فصل ۲۵ از کتاب *خواب بزرگِ* چندلر، مارلو در دفترش نشسته و مشغول فکر کردن درباره‌ی صحت و سقم اطلاعاتی است که به او رسیده؛ چهار جمله‌ی آخر این فصل چنین است: «کل روز را بهش فکر کردم. هیچ‌کس به دفتر نیامد. هیچ‌کس به

من زنگ نزد. باران ادامه داشت.»

آخرین جمله، گرچه علی‌الظاهر ربطی به باقی جملات ندارد، ولی ممکن است از طریق همجواری‌اش با جملات قبلی بدان‌ها مربوط شود. شاید این شرح درباره‌ی آب و هوا استعاره‌ای باشد برای وضعیت متشتّت مارلو، ولی این خواننده است که باید جهش ارتباطی را انجام دهد و جملات را به هم پیوند دهد و چنین عملی هرگز نمی‌تواند نتیجه‌گیری‌ای از پیش معین باشد.

در نهایت، باز هم در همان موقعیت اولیه‌ای قرار گرفتیم که در ابتدا به بررسی تحلیل لاج از مفهوم «متن رئالیستی کلاسیک» پرداخته بودیم. حتی اگر بتوانیم نشان دهیم که روایت هاردبویلد تحت تسلط صدای راوی است، باز هم فرض این که صدای راویانه لزوماً همه‌ی شخصیت‌ها را برای همه‌ی خوانندگان کنترل می‌کند ممکن نخواهد بود ــ چه این شخصیت‌ها به‌شکلی افراطی توصیف شده باشند و چه به حاشیه رانده شده باشند. این که «رئالیسم» تجسم‌گر نوعی تلاش اقتدارگرایانه‌ی شبهِ آگاهانه برای اعمال استاندارد بازنمایی روایت باشد، وسوسه کننده و از بسیاری جهات منطقی است؛ ولی قبول چنین چیزی به‌منزله‌ی آن است که ثبات و تملک غیرقابل تغییر نشانه‌ها را بپذیریم. به‌طور خلاصه، نشانه‌هایی که برسازنده‌ی روایت‌اند دائماً به روی دیگر نشانه‌ها گشوده‌اند: هیچ اقتداری صاحب این نشانه‌ها نیست و نمی‌تواند آن را برای استفاده‌ی خود کنترل کند. فرایند تفسیر نشانه‌ها و راه‌های دست‌یابی به «واقعیت» نمی‌تواند تماماً محدود شود، چه توسط مؤلفی اخلاق‌گرا و چه توسط راوی مداخله‌گر و مزاحم. در واقع، مشخص است که آن روایت‌هایی که خواهان رفتن به «فراسوی» رئالیسم‌اند متوجه نکته‌ی فوق‌الذکر شده‌اند.

پی‌نوشت

۱. Hardboiled: در لفظ به‌معنی زمخت و بی‌احساس است، اما به نوعی داستان‌های عامه‌پسند جنایی نیز اطلاق می‌شود که بیشتر از آن که بر معما استوار باشند، مبتنی بر کنش‌های فیزیکی‌اند. ـ م.