

## Scene: The Emergence of a Methodology in Story Interpretation

Mohsen Assibpour<sup>1</sup> 

### Abstract

Scene, as a literary technique, has a special role in storytelling and interpretation. Informed by Persian fiction, this article aims to show that stagecraft is not limited to Western literature and is present in Persian literature as well. By applying Stéphane Lojkine's theories to Émile Zola's *Germinal*, this study attempts to investigate the theorist's understanding of this concept while explaining the meaning that the scene in question could have for the reader. However, we were mindful of the fact that each text is unique in itself and its creation, which led us to refrain from any comparative study between the two texts, despite their contents. This study concludes that the meaning of a scene is the result of the emotional impact that it has on the reader, who has now accepted the role of a spectator. This effect, for Zola, stems from a set of factors inherent in the author's oeuvre. Among them are the impressionistic images, symbolism, and the creation of composite forms, which characterize the author's epic aesthetics.

**Keywords:** Scene, Narration, Look, Stéphane Lojkine, *Germinal*, Émile Zola

### Extended Abstract

#### 1. Introduction

Scene, as a literary technique, has a special role in storytelling and interpretation. In this article, by applying Stéphane Lojkine's theories to Émile Zola's *Germinal*, this study attempts to investigate the theorist's understanding of this concept while explaining the meaning that the scene in question could have for the reader, and adding some observations on the theorist's understanding of this concept. To achieve this goal, I will briefly explore the role that images and their perception by the reader play in understanding narrative texts, focusing on their emotional dimension. After that, I will discuss the concept of the scene, its place and function in the narrative, and its importance in literary interpretation. Finally, I will provide an analysis of a scene from Émile Zola's *Germinal* (1885) to explicate how the scene leads to the discovery of aspects of the text that would otherwise have been overlooked.

---

1. Assistant Professor in French Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran.  
(assibpour@tabrizu.ac.ir)

## 2. Methodology

Informed by Persian fiction, this article aims to show that stagecraft is not limited to Western literature and is present in Persian literature as well. By applying Stéphane Lojkine's theories to Émile Zola's *Germinal*, this study attempts to investigate the theorist's understanding of this concept while explaining the meaning that the scene in question could have for the reader. However, I was mindful of the fact that each text is unique in itself and its creation, which led us to refrain from any comparative study between the two texts, despite their close content.

## 3. Theoretical Framework

In the literary genre of the novel, as discernible in Catherine Grall's "La Vue Imageante, Dépassement ou Exhibition du Processus Fictionnel?" (2008) and Stéphane Lojkine's *La Scène de Roman, Méthode d'Analyse* (2002), the logic of the image opposes the logic of the narrative. In the image, the narrative stops, and the equivalent discourse is suspended. Sometimes, as Lojkine has exhibited in his work, the image is realized in the light of the "scene." Although the scene is organised around description, it goes beyond it, so that every scene is a specific form of description, but not every description necessarily forms a scene; the scene lies between description and narration. Although this article is informed by Lojkine's theories and analytical methods, compared to the pieces included in his work, the scene includes a wider range of texts that do not necessarily meet all the conditions he enlists.

## 4. Discussion and Analysis

The analytical section of this study explores selected scenes from the fifth chapter of the fifth part of Zola's novel, *Germinal*, which describes the revolt of the angry miners of the Monceau Mine from the perspective of the terrified bourgeois who are hiding in a nearby stable. In this example, "the stable and the gap in it" becomes a means of circumventing the "prohibition of being seen," which is a characteristic of the scene. Interestingly, in our study of *Germinal*, contrary to what we usually encounter on stage, in its classical meaning and examples in literature, the POV is not from the outside in and into a closed and private space, but from the inside out and into an open and public space. The contrast between these two spaces represents the contrast and confrontation between the upper and lower classes, and the two social classes of the bourgeoisie and the proletariat. On the other hand, the characters' emotions and behavior eloquently show the transition from the linguistic mechanism to the visual mechanism, for they either do not speak, or mumble, or say something meaningless in relation to the situation in which the story is set.

## 5. Conclusion

In this study, by providing two examples from different literatures and cultures, I attempted to explain one of the most common narrative techniques employed by storytellers. As we have seen, what distinguishes a scene from a typical narrative discourse is the reader's active role in representation and understanding. This study concludes that the meaning of a scene is the result of the emotional impact that it has on the reader, who accepts the role of a spectator. This effect, for Zola, stems from a set of factors inherent in the author's oeuvre. Among them are the impressionistic images, symbolism, and the creation of composite forms, which characterize the author's epic aesthetics.

## Bibliography

- Grall, C. 2008. "La Vue Imageante, Dépassement ou Exhibition du Processus Fictionnel?" in Voisin, B., *Fiction et Vues Imageantes: Typologie et Fonctionnalité*. NP: Robert Schumani Prantsuse Uuringute Keskus, pp. 269-280. [In French].
- Greimas, A. J. 1987. *De l'imperfection* Périgueux: Fanlac. [In French].
- Husserl, E. 1991. *Recherches Logiques*. Paris: Presses Universitaires de France. [In French].
- Lojkine, S. 2002. *La Scène de Roman, Méthode d'Analyse*. Paris: Armand Colin. [In French].
- Lojkine, S. 2008. *Introduction à la Scène Comme Dispositif: Paolo et Francesca*. NP: NP. [In French].
- Maroofi, A. *Samphoni-e Mordegan*. Tehran: Qoqnoos. [In Persian].
- Reuter, Y. 1994. "La Notion de Scène: Construction Théorique et Intérêts Didactiques," *Pratiques: Linguistique, Littérature, Didactique*, No. 81, pp. 5-26. [In French].
- Vouilloux, B. 2008. "De l'évidence à l'inimaginable" in Voisin, B., *Fiction et Vues Imageantes: Typologie et Fonctionnalité*. Tartu: Robert Schumani Prantsuse Uuringute Keskus, pp. 31-44. [In French].
- Zola, É. 1363 [1984]. *Germinal*. Nona, H (trans.). Tehran: Farzaan. [In Persian].

### How to cite:

Assibpour, M. 2026. "Scene: The Emergence of a Methodology in Story Interpretation", *Naqd va Nazaryeh Adabi*, 22(1): 55-81. DOI:10.22124/naqd.2026.31846.2754

### Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.



## صحنه: ظهور یک روش‌شناسی در تفسیر داستان

محسن آسیب‌پور<sup>id</sup>

### چکیده

صحنه به‌عنوان یک تکنیک ادبی جایگاه ویژه‌ای در داستان‌نویسی و تفسیر آن دارد. در این نوشته، با ارائه یک مثال مستخرج از یک رمان فارسی، نشان دادیم که صحنه‌پردازی تنها محدود به ادبیات غرب نیست و ادبیات فارسی نیز شواهد زیادی از آن ارائه می‌دهد. در ادامه، با اعمال نظریات استفان لوژکین بر یک متن منتخب از *ژرمینال* امیل زولا، تلاش کردیم در عین تبیین معنایی که صحنه موردنظر می‌تواند برای خواننده داشته باشد ملاحظاتی بر برداشتی که نظریه‌پرداز از این مفهوم دارد بیفزاییم. باین‌حال، این واقعیت را نیز از نظر دور نداشتیم که هر متن خاص خود و آفریننده خود است، امری که موجب شد با وجود نزدیکی محتوایی دو متن به یکدیگر، از هرگونه مطالعه تطبیقی بین آن دو خودداری کنیم. همچنان‌که در طول کار و به‌خصوص در بخش پایانی تحلیل‌ها دیدیم، معنا در صحنه زائیده تأثیر عاطفی است که تماشای آن بر خواننده، که حالا نقش بیننده را پذیرفته، دارد. این تأثیر درمورد خاص زولا برآمده از مجموعه‌ای از عوامل است که متعلق به نوشتار او می‌باشد. از جمله آنها می‌توان به تصاویر امپرسیونیستی، نمادگرایی و خلق اشکال تلفیقی که از مشخصه‌های زیبایی‌شناسی حماسی نویسنده است اشاره کرد.

واژگان کلیدی: صحنه، روایت، نگاه، استفان لوژکین، ژرمینال، امیل زولا.

۱. استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز،  
تبریز، ایران  
\* assibpour@tabrizu.ac.ir

## ۱- مقدمه

استفاده از لفظ «صحنه»<sup>۱</sup> در معنای متداول آن، یعنی محل اجرای نمایش، در فرانسه به سال ۱۴۸۶ برمی‌گردد. این مفهوم با کارکردی جدید، برای نخستین بار، با اثر نویسنده فرانسوی، ماریو<sup>۲</sup> تحت عنوان *زندگی ماریان*<sup>۳</sup> (۱۷۴۲-۱۷۳۱) وارد حوزه رمان شد. علاوه بر این دو شاخه، نقاشی نیز شواهدی تاریخی از کاربرد آن به دست می‌دهد. برای مثال، هنگامی که دیدرو<sup>۴</sup>، نویسنده و فیلسوف قرن هجدهم فرانسه، در مقام منتقد هنری درمورد تابلوهای نمایشگاه فرهنگستان سلطنتی صحبت می‌کند، از «صحنه» برای اشاره به فضایی محدود از تابلو که معنا در آنجا متمرکز شده استفاده می‌نماید (Diderot, 2007). اما این مفهوم، در چشم‌انداز بحث حاضر که به بررسی آن در نوع مشخص رمان می‌پردازد، به بخش‌هایی از داستان اطلاق می‌شود که بیش از قسمت‌های دیگر نمایشی هستند و همان‌طور که در طول این پژوهش نیز مشاهده خواهیم کرد، این امر الزاماً به معنی قابلیت صحنه‌های موردنظر برای تن دادن به یک اقتباس نمایشنامه‌ای از آنها نیست.

چنانکه گذشت، صحنه داستان تعیین‌کننده‌ترین ویژگی وجودی خود را از صحنه نمایش وام گرفته است که همانا ناگفتن‌مانندی و به عبارتی جایگزین شدن یک نظم روایی با یک مکانیسم دیداری در آن است. در صحنه همه‌چیز در یک لحظه متمرکز و بدین ترتیب این لحظه به یک موقعیت دراماتیک تبدیل می‌شود. صحنه به ما می‌گوید روایت ناتوان از شرح واقعه است و در نتیجه باید با یک نظام معنایی دیگر جایگزین شود. از این رو، شخصیت‌ها در صحنه یا حرف نمی‌زنند، یا من من می‌کنند، یا چیزی می‌گویند که نسبت به موقعیتی که داستان در آن قرار دارد بی‌معنا است. علاوه بر این ویژگی نخست، لازمه وجود صحنه دیده شدن آن است. به‌طور قطع، اولین نگاهی که کنجکاوانه در صدد نفوذ به فضای صحنه برای فهم آن برمی‌آید نگاه خود خواننده است که اینچنین به تماشاگر تبدیل می‌شود. اما راوی اغلب برای اینکه خود و بالطبع آن خواننده را از مسئولیت اخلاقی این نگاه متعرض و لذتی که به همراه دارد برهاند، از دید یک شخصیت به توصیف صحنه می‌پردازد. به‌عنوان مثال می‌توان به صحنه سقوط کوپو، شوهر قهرمان داستان در *آسوموآر*<sup>۵</sup> (۱۸۷۷) زولا<sup>۱</sup>، از یک شیروانی که به

1. scene

2. Pierre de Marivaux (1688-1763)

3. *La vie de Marianne*

4. Denis Diderot (1713-1784)

5. *L'Assommoir*

بیکاری، اعتیاد به الکل و درنهایت، دیوانگی و مرگ شخصیت می‌انجامد اشاره کرد. در اینجا، صحنه از زاویه نگاه پیرزنی که بر پنجره اتاقش تکیه زده و هر لحظه مترصد آن است که کارگر شیروانی‌ساز به پایین بیفتد به نمایش درمی‌آید.

در بخش‌های بعدی، در ابتدا اشاره‌ای کوتاه به نقشی که تصاویر و دریافت آنها توسط خواننده در فهم متون روایی دارند باتکیه بر بعد عاطفی آنها به‌عنوان بارزترین مشخصه این دسته از ابزارهای شناختی خواهیم داشت. پس از آن، به مفهوم خاص صحنه، جایگاهی که این شیوه بیانی در آثار روایی و اهمیتی که در تفسیر این آثار دارد خواهیم پرداخت. در این قسمت تلاش خواهیم نمود تا با بهره‌گیری از نظریات استفان لوژکین<sup>۱</sup>، نظریه‌پرداز فرانسوی که عمده مطالعاتش بر رابطه ادبیات با هنرها متمرکز است، به این پرسش پاسخ دهیم که تفاوت صحنه با یک توصیف معمولی چیست و چگونه این تفاوت به شکل‌گیری یک سلسله قواعد جدید در حوزه خوانش ادبی می‌انجامد. درنهایت، بخش اصلی کار را به تحلیل یک صحنه از *ژرمینال*<sup>۲</sup> (۱۸۸۵) اثر امیل زولا، نویسنده فرانسوی قرن نوزدهم، اختصاص خواهیم داد تا ببینیم چگونه این قواعد به کشف زوایایی از متن می‌انجامد که در صورت عدم آگاهی از آنها مغفول می‌ماندند.

## ۲- پیشینه پژوهش

اغلب مقاله‌ها و پژوهش‌هایی که در کشور به چاپ رسیده، مفهوم «تصویر» در ادبیات را که زیربنای بحث حاضر است در معنا و کارکرد رایج آن به‌مثابه نوعی از بازنمایی که با حس دیداری دریافت و درک می‌شود مورد مطالعه قرار داده‌اند. از دیدگاه خالقان این آثار، تصویر و متن دو ساحت و نظام نشانه‌ای جدا از یکدیگر هستند که در انواع خاصی از متون ادبی، مانند متون حماسی و داستان‌های کودکانه، به فهم متقابل از هم یاری می‌رسانند. از جمله این کارها می‌توان به مقاله‌ای از پرویز اقبالی و محمدعلی رجبی با عنوان «شناخت تصویرسازی کتاب براساس رابطه میان متن و تصویر» (۱۳۹۵) اشاره کرد که در آن نویسندگان به شکل‌گیری معنا در فرآیند تصویرسازی و نسبتی که این معنا با معنای متن دارد توجه نشان می‌دهند. مقاله دیگر با عنوان «نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور» (۱۳۹۹)، به قلم

1. Emile Zola (1840-1902)
2. Stéphane Lojkine (1966)
3. *Germinal*

عبدالله آقایی و مهدی قادرنژاد، به مطالعه رابطه میان ادبیات و نقاشی یا به بیان دقیق‌تر، رابطه‌ای که نقاشی با ادبیات حماسی در مکتب نقاشی اصفهان و به‌خصوص در کارهای معین مصور برقرار کرده است می‌پردازد. در همین راستا، پی‌نماها یا کمیک استریپ‌ها<sup>۱</sup> نوع دیگری از متون روایی را شکل می‌دهند که در آن همزیستی روایت و بازنمایی مصور از آن در حد اعلا خود دیده می‌شود. اما نکته‌ای که شاید کمتر به آن توجه شده باشد آن است که تصویر در چنین آثاری بیش از آنکه به خلاقیت خواننده کمک کند - همچنان که در چارچوب نظری این پژوهش نیز به این موضوع خواهیم پرداخت - موجب تضعیف آن می‌شود. درواقع، در اینجا زاویه دید تصویرگر به خواننده تحمیل می‌شود - و چنان که اشاره کردیم - مخاطب اثر به‌طور متناوب خود را در جایگاه خواننده و بیننده آن می‌بیند، بی‌آنکه الزاماً تعاملی میان این دو بعد از آگاهی او شکل گیرد.

اما در کنار نقاشی، الهام سینما از ادبیات - رابطه‌ای که در جهت عکس قابل تصور نیست - موضوع دسته دومی از پژوهش‌ها را در کشور شکل می‌دهد. از جمله این کارها می‌توان به ترجمه المیرا دادور و نیکو قاسمی اصفهانی از پژوهش کلود مورسیا با عنوان «ادبیات و سینما: نگاهی به جایگاه هریک» (۱۳۹۷) اشاره کرد. این مقاله به ارائه سیری تاریخی از حضور ادبیات در سینما و بهره‌ای که هنر هفتم از هنر سنتی قصه‌گویی برده، جذابیتی که موضوع اقتباس سینمایی از آثار ادبی در سال‌های اخیر پیدا کرده و آسیب‌شناسی این موضوع می‌پردازد. در پژوهشی دیگر با عنوان «مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی» (۱۳۹۱) نوشته زهرا حیاتی، نویسنده به تبیین مناسبات جدیدی که ادبیات و سینما به‌عنوان دو رسانه مجزا با هم برقرار کرده‌اند بر پایه مفهوم استعاره ادبی و اقتباس سینمایی از آن پرداخته است. همچنان که مشاهده می‌شود در اینجا نیز، مانند آنچه در مورد نقاشی دیدیم، شاهد نوعی مطالعه تطبیقی هستیم که هدف از آن بررسی بازنمود یک امر کلامی (برای مثال، استعاره) در یک بستر غیرکلامی و دیداری است. درنهایت، به‌عنوان نمونه‌ای از یک رویکرد متفاوت به مسئله تصویر در ادبیات که ما را به تدریج به موضوع بحث حاضر نزدیک می‌کند، می‌توان از مطالعه عبدالرضا مدرس‌زاده با عنوان «بررسی سبک‌شناختی یک تصویر ادبی در شعر فارسی» (۱۳۸۵) بر روی تصویر طلوع خورشید و مصداق‌های آن نزد شاعران مختلف نام برد. در اینجا، برخلاف موارد قبلی، «تصویر» نه در شکل یک عنصر خارج از متن،

1. comic strip

بلکه به‌عنوان یکی از مهمترین مشخصه‌های متن ادبی که متأثر از ویژگی‌های سبک‌شناختی و قلم نویسنده است تعریف شده است. اما در این دیدگاه نیز همچنان نقشی که خواننده در این میان بازی می‌کند مسکوت باقی می‌ماند. درواقع، چنانکه ما در طول پژوهش خود نشان می‌دهیم، تصویر جز به‌واسطه دریافت مخاطب (در اینجا، خواننده) از آن و تأثیرش بر او امکان تحقق ندارد. ازسوی دیگر، در این نوشته ما توجه خود را به یک شکل خاص از تصاویر ادبی یعنی «صحنه» معطوف خواهیم داشت که در مقایسه با تصاویر ذهنی متداول که خوانش یک متن روایی نزد خواننده برمی‌انگیزد، و ما در اینجا تنها به‌عنوان مقدمه‌ای برای ورود به بحث اصلی به آنها خواهیم پرداخت، از تعریف خاص خود و جایگاه تعیین‌کننده‌ای در فهم و تحلیل یک اثر ادبی برخوردار است.

بنابراین در جستجوی انجام‌شده پژوهشی به فارسی پیدا نشد که حول خود مفهوم صحنه در ادبیات شکل گرفته باشد. دلیل این امر می‌تواند ابهامی باشد که این کلمه به‌طور ذاتی در تعریف خود دارد. «صحنه» را می‌توان واحد تقسیم یک پرده در نمایشنامه (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، محل نمایش نمایشنامه (فرهنگ معین)، کوچکترین واحد یک فیلم که تشکیل یک واقعه می‌دهد (همان)، منظره‌ای واقعی یا خیالی که رویدادی را شکل می‌دهد (همان) یا موقعیتی مکانی و زمانی که کنش داستانی در آن رخ می‌دهد (دانشنامه ادب فارسی) در نظر گرفت. مثلاً در این مورد اخیر، در طول توضیحات مدخل موردنظر مشاهده می‌شود که صحنه با مکان که بر شخصیت و طرز رفتار او تأثیر می‌گذارد یکی دانسته شده است. اما در فرانسه، این مفهوم در سال‌های اخیر تعریف و کارکرد ویژه خود را پیدا کرده است. به‌جز اثر اصلی لوژکین با عنوان *صحنه رمان، روش تحلیل*<sup>۱</sup> که در تحلیل‌های خود به آن رجوع خواهیم کرد، ایو روتر<sup>۲</sup> در مقاله‌ای با عنوان «مفهوم صحنه: ساختار نظری و فواید آموزشی»<sup>۳</sup> (۱۹۹۴) «[صحنه] را یک واحد مضمونی-روایی [می‌داند] که شکل‌دهنده قصه است و با یک مضمون (عنوان) یا خلاصه‌ای از آن که با نقطه‌نظر ما از رویدادها و پدیده‌های جهان مناسبت دارد (مانند صحنه ملاقات، دعوا، جدایی، ...) شاخص‌گذاری می‌شود» (Reuter, 1994: 5). نویسنده در این پژوهش می‌کوشد تا صحنه را به کمک مفاهیم سنتی‌تری مانند «سکانس» توضیح دهد. او پس از دنبال کردن حضور صحنه در سینما، تئاتر،

1. *La scène de roman, méthode d'analyse*

2. Yves Reuter (1953)

3. "La notion de scène : construction théorique et intérêts didactiques"

ادبیات و روانشناسی به فوایدی می‌پردازد که نوع نوشتاری آن می‌تواند به‌عنوان یک ابزار آموزشی برای یک کلاس زبان داشته باشد. نیکلاس آد<sup>۱</sup>، به نوبه خود، در اثری با عنوان *اقرارهای خیالی، صحنه‌پردازی/اعتراف در رمان*<sup>۲</sup> (۲۰۲۲)، به مقایسه صحنه‌های اعتراف در رمان‌های شش نویسنده از ملیت‌های مختلف می‌پردازد و این صحنه‌پردازی‌ها را به‌نوعی نمایش وجود خود فرد معرفی می‌کند.

اگرچه ما در این نوشته از نظریات و روش تحلیل لوژکین بهره می‌بریم، تلاش خواهیم نمود تا با پیکره مطالعاتی انتخابی نشان دهیم در مقایسه با قطعاتی که نویسنده در اثرش آورده، صحنه می‌تواند طیف وسیع‌تری از متون را در بر گیرد که الزاماً واجد همه شرایطی که او برای آن برشمرده نیستند. برای مثال، برخلاف صحنه‌هایی که لوژکین موردبررسی قرار می‌دهد، افراد حاضر در این صحنه ابایی از اینکه توسط دیگری دیده شوند ندارند یا اینکه صحنه موردنظر فاقد یک لحظه مرکزی می‌باشد، لحظه‌ای که یک رویداد آتی قریب‌الوقوع را در نطفه دارد و فیلسوف و نمایشنامه‌نویس آلمانی، گوتتهولد افرایم لسینگ<sup>۳</sup>، آن را «لحظه آستن»<sup>۴</sup> نامگذاری کرده است.

### ۳- مبانی نظری: از تصویر تا صحنه

بی‌شک، هر متنی دارای یک معنای گفتمان‌مند است، به‌طوری‌که که می‌توان آن را با استدلال تبیین کرد یا درخصوص آن به گفتگو نشست. اما نوع دیگری از معنا وجود دارد که مقدم بر یک فهم منسجم و ساختاربندی شده (آنچنان که منتقدین ادبی آن را به ما عرضه می‌کنند) است، یک معنای ابتدایی، عاطفی و نامتمدن. در طی تحقق این معنا، متن روایی به‌عنوان یک محرک برای آزادشدن تصاویر ذهنی نزد خواننده عمل می‌کند. این عکس‌العمل ناخودآگاه به متن از تمایل آگاهی انسان به تصور کردن و، به بیان بهتر، مصورساختن محتوای این آگاهی نشأت می‌گیرد. در مقاله‌ای که برنار وواپیو<sup>۵</sup> تحت عنوان «از وضوح تا تصورنشدن»<sup>۶</sup> (۲۰۰۸) به چاپ می‌رساند، محو، مبهم، ناپایدار و زودگذر بودن را به‌عنوان

1. Nicolas Aude (1988)

2. *Les aveux imaginaires, scénographie de la confession dans le roman*

3. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

4. pregnant moment

5. Bernard Vouilloux

6. "De l'évidence à l'inimaginable"

مشخصه‌های اصلی این تصاویر برمی‌شمارد، درعین‌حال که بلافاصله تأکید می‌کند تصاویر ذهنی در مقایسه با تصاویر بصری متداول (مانند یک تابلوی نقاشی) از عمق عاطفی بیشتری برخوردارند (۳۲-۳۳: Vouilloux, 2008).

اگرچه توصیف در متون روایی غالباً دارای یک کارکرد در سطح تفسیر متن می‌باشد، مانند توصیف فردریک مورو، شخصیت اصلی تربیت/حساسات<sup>۱</sup> (۱۸۶۹)، با موهای بلند که حکایت از شخصیت رمانتیک او دارد، برخی توصیف‌ها تنها به‌منظور تقویت بعد واقع‌گرای متن و به‌عبارتی برانگیختن توهم واقعیت نزد خواننده صورت می‌پذیرند. نشانه‌شناس فرانسوی، رولان بارت<sup>۲</sup>، از این ملاحظات که تقریباً همه آثار روایی نمونه‌هایی از آن را در خود دارند با تعبیر «جزئیات بی‌فایده» (برای ساختار روایت) (Barthes, 1982 : ۸۲-۸۳) یا «تزئینی» (نسبت به این ساختار) (همان: ۸۲) یاد می‌کند، مانند رنگ سیاه دکمه‌های کت شارل، همسر مادام بووآری در همین رمان<sup>۳</sup> (۱۸۵۷). اما اینکه چیزها یا پدیده‌های غیرواقعی یا حتی فراواقعی مانند خدای خدایان، ژوپیترا، یا جنگ ستارگان که شخص ممکن است هیچ ایده مشخصی از آنها نداشته باشد نیز به‌صورت ذهنی نزد او پدیدار می‌شوند (در معنایی که پدیدارشناسی هوسرل<sup>۴</sup> از این لفظ مراد می‌کند)، تأثیر مستقیمی بر برداشت ما از موضوع خوانش متون روایی دارد، چراکه در این صورت خواننده یک متن می‌تواند صحنه‌هایی از آن را تصور کند و در نتیجه بفهمد (در معنایی که ما در اینجا برای این لفظ قائل هستیم) که به‌لحاظ ماهوی یا شرایط مکانی و زمانی که در آن اتفاق می‌افتند با او بیگانه هستند. به‌عبارت‌دیگر، همانطور که هوسرل نیز خاطر نشان می‌کند، برای فهم یک گزاره نیازی به دسترسی به محتوای آن نیست (Husserl, 1991 : 74)، مانند هنگامی که برای نخستین‌بار به آدرسی می‌رویم که به ما نشان داده‌اند.

بنابراین، می‌توان دو سطح از شناخت و آگاهی را از یکدیگر تفکیک کرد: شناخت «مفهومی»<sup>۵</sup> و شناخت «ادراکی»<sup>۶</sup> که تصاویر نقش عمده‌ای در آن ایفا می‌کنند. از دیدگاه فیلسوف فرانسوی، گاستون باشلار<sup>۷</sup> در اثرش با عنوان *هو و رؤیاهای*<sup>۱</sup> (1965)، شناخت از نوع

1. *L'Éducation sentimentale*
2. Roland Barthes (1915-1980)
3. *Madame Bovary*
4. Edmund Husserl (1859-1938)
5. conception
6. perception
7. Gaston Bachelard (1884-1962)

دوم به هیچ‌عنوان کم‌اهمیت‌تر از آنچه با یک مفهوم یا مجموعه‌ای از مفاهیم و تعاریف محقق می‌شود نیست. برای این نظریه‌پرداز تخیل، برتری تصویر بر مفهوم ناشی از وجه خلاقانه تصویر است که به زاینده‌گی آن منجر می‌شود و آنچه در این میان جالب‌توجه است آن است که ریشه این زاینده‌گی را باید در توانایی تصور انسان در تغییر شکل تصاویر جستجو کرد. همانطور که او می‌گوید: تصاویر [خیال] جز به صورت مبدل وجود ندارند ( : Bachelard, 1965 7). سرخورده‌گی از تماشای اقتباس سینمایی رمانی که قبلاً خوانده‌ایم نمونه بارزی از گشودگی تصاویر ذهنی نسبت به جزمیتی است که در تصاویر واقعی وجود دارد. دلیل این احساس ناخوشایند آن است که دامنه مفروضاتی که خواننده برای مثال از شخصیت داستان نزد خود داشته و چهره‌ای که از او تاکنون نزد خود ترسیم کرده به یکباره در تصویر ارائه‌شده از او در فیلم فروکش می‌کند. این دگرگونی که غفلتاً رخ می‌دهد بیننده را از هرگونه فرصتی برای تجدیدنظر در داده‌های ذهنی خود محروم می‌سازد. او که تاکنون مانند یک فیلم‌ساز در انتخاب شخصیت فیلم خود سهیم بوده است، اکنون باید به انتخاب دیگری در این‌باره تن دهد. او درمی‌یابد که از بازی کنار گذاشته شده است.

اما در چارچوب خود رمان، همان‌گونه که کاترین گرال<sup>۲</sup> در «دید تصویرساز، فراروی یا نمایش فرآیند تخیل»<sup>۳</sup> (۲۰۰۸) و استفان لوژکین در *صحنه رمان، روش تحلیل بر این امر تأکید می‌کنند، منطق تصویر در تقابل با منطق روایت قرار می‌گیرد. در تصویر، روایت متوقف و گفتمان معادل آن به تعلیق درمی‌آید. گاهی تصویر تحت شکل خاص «صحنه»، آنچنان‌که لوژکین در اثرش به آن می‌پردازد، محقق می‌شود. اگرچه صحنه برپایه توصیف بنا شده، اما از آن فراتر می‌رود به طوری که می‌توان گفت هر صحنه شکل خاصی از توصیف است، اما هر توصیفی الزاماً شکل‌دهنده یک صحنه نیست: صحنه جایی میان توصیف و روایت قرار دارد. برخلاف تصاویر ثابت اشیاء یا فضاها در صحنه حرکت وجود دارد، اگرچه در نهایت باز هم آنچه که پیش روی ماست در کلیت ساختاری آن و نه در قالب زنجیره‌ای از حوادث یا اعمال روایی فهمیده می‌شود. به عبارت دیگر، در صحنه حرکت وجود دارد، اما این حرکت دچار انعطاد شده است. بنابراین، تأثیر در روایت در گذر زمان اتفاق می‌افتد، حال آنکه تأثیر صحنه کلی و نازمانمند است. در رمان‌ها صحنه‌های زیادی وجود دارند که مانند یک تابلو به دیدگان*

1. *L'air et les songes*

2. Catherine Grall (1970)

3. "La vue imageante, dépassement ou exhibition du processus fictionnel ?"

خواننده عرضه می‌شوند، خواننده‌ای که به کسوت بیننده و تماشاگر درآمده است. یک صحنه می‌تواند گفتگوی دو شخصیت در یک کافه یا پاکسازی مکان از شواهد جرم توسط مجرم باشد. لوژکین در اثر خود با تکیه بر نمونه‌های مشخصی از کاربرد صحنه در ادوار مختلف ادبیات فرانسه تلاش می‌کند تا تحول این مفهوم را در طول تاریخ نشان دهد. او تحلیل خود را از صحنه «سه قطره خون روی برف» در پرسوآل<sup>۱</sup> (پارزیفال) (قرن دوازدهم میلادی) نوشته کرتین تروایی<sup>۲</sup>، شاعر قرون وسطی، آغاز می‌کند و پس از ارائه مثال‌هایی از ادبیات عصر کلاسیک، ادبیات قرن هجدهم و ادبیات واقع‌گرای قرن نوزدهم، در نهایت کار خود را با صحنه «دستگیره در عمه برت»، برگرفته از افلاک‌نامه<sup>۳</sup> (۱۹۵۹) ناتالی ساروت<sup>۴</sup>، خاتمه می‌دهد.

### ۳-۱- یک نمونه از ادبیات معاصر فارسی

صحنه زیر، برگرفته از سمفونی مردگان (۱۳۶۸) عباس معروفی، لحظه‌ای را روایت می‌کند که پدر خانواده و دو پسرش، یوسف و آیدین، در راه مدرسه با خیل جمعیت مردم مواجه می‌شوند که به دلیل نگرانی از هجوم متفقین به کشور کار را رها کرده و در خیابان جمع شده‌اند:

«در کوچه، عده‌ای شتابان به سمت خیابان می‌رفتند و مغازه‌ها هنوز بسته بود. کارخانه پنکه‌سازی برخلاف هر روز خاموش بود. به نظر می‌آمد که هنوز کار روزانه شروع نشده است. پدر، بی‌آنکه حرفی بزند، حس کرد که باید دست بچه‌ها را محکم بگیرد. وقتی از جلو کارخانه پنکه‌سازی می‌گذشت، لحظه‌ای به گودال نگاه کرد؛ نزدیک سیم‌خاردار دور کارخانه ایستاد، بچه‌ها را عقب نگه داشت و گفت: «این همه آدم کجا می‌روند؟» و با خودش طوری حرف می‌زد که بچه‌ها سر در نمی‌آوردند.

کارگران کارخانه از دو سالن بزرگی که با شیروانی سرخ رنگ در کنار چند ردیف سپیدار، لش خود را پهن کرده بود، بیرون می‌آمدند، با بیل یا میله آهنی. و از راه شیدار به سمت خیابان می‌رفتند. هیچ صدایی از کارخانه نمی‌آمد، و به قول پدر شهر مثل وقتی بود که قوم نمرود بخواهند خانه و زندگی‌شان را رها کنند و به صحرا بروند.

در خیابان، مردان بی‌شماری چوب‌به‌دست و بیل‌بردوش، و بعضی‌ها مسلح، با چهره‌هایی گرفته و لاغر و چشمانی که ته آن کاسه‌ها مات مانده بود، از خیابان شیخ‌صفا‌الدین گذشتند،

1. *Perceval ou le Conte du Graal*
2. Chrétien de Troyes (1130-1180,1190)
3. *Le Planétarium*
4. Nathalie Sarraute (1900-1999)

میدان شاه را دور زدند، در خیابان شاه اسماعیل به راه ادامه دادند و بی‌آنکه کوچک‌ترین صدایی ازشان در بیاید جلوی ساختمان آجری نظمیه ایستادند که با آن باغچه‌های پر از گل تاج‌خروس و کوبک و نرده‌های آهنی دورش به بیمارستان خصوصی بیشتر شباهت داشت. آن وقت همگی بر زمین نشستند. هیاهوی گنگی در جمعیت تاب می‌خورد و تعدادشان آن قدر زیاد بود که پدر نمی‌توانست دنباله جمعیت را در آن سوی میدان تشخیص دهد. باد خشکی می‌وزید و گردوخاک را بالا می‌برد. پدر دست بچه‌ها را گرفته بود و فقط نگاه می‌کرد. مردان نشسته، و آنهایی که هنوز می‌آمدند، با یک دست پاپاخشان را گرفته بودند که باد نبرد و در دست دیگرشان حتماً چیزی بود» (معروفی، ۱۳۸۸: ۹۲-۹۱).

در روایت این صحنه، از سبک غیرمستقیم آزاد<sup>۱</sup> بهره برده شده است، به طوری که در خوانش خود از متن پی‌درپی به نقاطی برمی‌خوریم که در آنجا صدا و نگاه راوی و شخصیت (پدر) با هم درمی‌آمیزد و در نتیجه، به طور قطع نمی‌توان گفت حادثه در قسمت مورد نظر از زاویه دید کدام یک گزارش شده است. به عنوان یک مصداق از این شگرد روایی، می‌توان به جمله «به نظر می‌آمد که هنوز کار روزانه شروع نشده است» اشاره کرد. در جمله مذکور، عبارت «به نظر آمدن» موجب می‌شود خواننده توصیف واقعه را به شخصیت نسبت دهد، حال آنکه او از شروع متن تا پیش از رسیدن به این نقطه، در غیاب کوچک‌ترین نشانه زبانی که بر دخالت شخصیت در بازنمایی فضا دلالت داشته باشد، راوی را مسئول این بازنمایی می‌دانست. این نکته از این لحاظ در تفسیر ما از صحنه اهمیت دارد که دو نگاه را محیط بر آن می‌داند: راوی هم شخصیت و هم آنچه را که او مشاهده می‌کند می‌بیند و شخصیت فقط صحنه را می‌بیند. به عبارت دیگر، شخصیت که در حال تماشای صحنه است (و در نتیجه بیرون از آن قرار دارد) خود جزئی از یک صحنه بزرگ‌تر است.

همان طور که جلوتر در مثال زولا نیز مشاهده خواهیم کرد، صحنه چیزی پنهانی در خود دارد. نگاه به صحنه با این پرسش همراه است: چه چیزی در حال روی دادن است؟ پرسشی که بیننده درصدد یافتن پاسخ آن است. این تقلا در نمونه فارسی، در نگاه‌های کنجکاوانه پدر برای آگاهی از مقصد و نیت جمعیت تجسم می‌یابد («تعدادشان آن قدر زیاد بود که پدر نمی‌توانست دنباله جمعیت را در آن سوی میدان تشخیص دهد»). در اینجا، وزیدن باد و بلند شدن گردوخاک به عنوان یک عامل طبیعی که نگاه بیننده را مختل می‌کند بر این ابهام می‌افزاید. از سوی دیگر، براساس تعریف صحنه و نظریه لوژکین، گفتگوهای موجود در صحنه

1. free indirect discourse

خارج از یک چارچوب ارتباطی که کارکرد اصلی زبان را شکل می‌دهد قرار می‌گیرند. پرسش پدر درباره مقصد جمعیت («این همه آدم کجا می‌روند؟») بدون پاسخ باقی می‌ماند، به خصوص آنکه خود او نیز به‌عنوان بزرگ‌تر انتظار دریافت پاسخ از دو فرزند کم‌سن‌وسال خود را ندارد. ناتوانی زبان در صحنه برای برقراری یک منطقی‌گفتمانی، نشانه‌های دیگری نیز در متن دارد: «با خودش طوری حرف می‌زد که بچه‌ها سر در نمی‌آوردند»، «هیچ صدایی از کارخانه نمی‌آمد»، «هیاهوی گنگی در جمعیت تاب می‌خورد».

همانطور که در قسمت مقدماتی پژوهش نیز به این مطلب اشاره شد، صحنه بنا به تعریف لسینگ یک «لحظه آستن» را شکل می‌دهد که تنش زیادی را در خود حمل می‌کند، لحظه‌ای که خبر از یک اتفاق قریب‌الوقوع می‌دهد. در ادامه داستان متوجه می‌شویم این نگرانی از جنگ به سخت شدن معاش و کمیابی نان و دیگر مواد غذایی در روزهای آتی منجر می‌شود و درنهایت اتفاقی که صحنه مقدمه آن را فراهم آورده بود رخ می‌دهد: هواپیماهای روسی چتربازان خود را در شهر پیاده می‌کنند و شهر به اشغال روس‌ها درمی‌آید. این تنش که در اینجا روی پدر، به‌عنوان بیننده صحنه، متمرکز شده در حرکات و تصمیم‌های او (برای مثال، محکم فشردن دست بچه‌های خود یا سؤال‌های پی‌درپی از رهگذران) نمایان می‌شود.

به‌لحاظ ساختار هندسی، صحنه موردنظر منحنی‌شکل است. در مرکز این ساختار، «گودالی» است که کارخانه پنکه‌سازی در آنجا احداث شده و پدر از بالا به آن نگاه می‌کند. سیم‌خاردار مرز صحنه را با محل قرارگرفتن بیننده شکل می‌دهد: او معنای صحنه را نمی‌فهمد، چراکه مثل بقیه، یعنی کارگران، آن‌سوی سیم‌خاردار (در چارچوب صحنه) قرار ندارد. جمعیت اندک‌اندک از مرکز این دایره دور می‌شوند و به سمت بیرون آن حرکت می‌کنند، همانطور که در بیرون آن نیز، پس از چرخیدن «دور» «میدان» شاه از این مرکز دور می‌شوند و درنهایت، بیرون ساختمان نظمیه که نرده‌های آهنی «دورش» کشیده شده می‌ایستند. بدین ترتیب، صحنه از مکان‌هایی تشکیل شده (کارخانه، نظمیه، ...) که خالی می‌شوند - در ادامه متن، می‌خوانیم که ایاز پاسبان که دوست پدر است و بالای پله‌های نظمیه ایستاده، اجازه نزدیک شدن مردم به ساختمان را نمی‌دهد - و جماعت به محیط و حاشیه این مکان‌های اصلی رانده شده یا به خواست خود در آنجا تجمع می‌کنند. این چینش نمادین، یا به بیان بهتر، خوانش نمادین از صحنه، برخلاف آنچه که خواننده با خوانش مضمونی متعارف خود از متن می‌فهمید، بیش از آنکه انباشتگی فضا را نشان دهد خالی شدن

آن را به تصویر می‌کشد. این تهی‌شدگی، در سطح شنیداری نیز نشانه‌های خاص خود را دارد: «کارخانه پنکه‌سازی برخلاف هر روز خاموش بود»، «پدر بی‌آنکه حرفی بزند»، «هیچ صدایی از کارخانه نمی‌آمد»، «بی‌آنکه کوچکترین صدایی ازشان دربیاید».

اینچنین، فهم ما از صحنه به‌عنوان خواننده نه یک شناخت صرفاً ذهنی، بلکه ادراکی پدیدارشناختانه است. متن فوق در همان حال که از ازدیاد انسان‌ها صحبت می‌کند، فقدان‌شان را به تصویر می‌کشد: آنها در جایی نیستند که باید باشند. این تابلو بیش از آنکه تصویرگر مردمانی باشد که به سمت تحقق یک هدف مشخص گام برمی‌دارند، جماعتی گم‌گشته را نشان می‌دهد که خود و دیارشان را در معرض خطر جنگ و اشغال می‌بینند، امری که در توصیف‌هایی که متن از آنها ارائه می‌دهد بازتاب می‌یابد.

#### ۴- روش پژوهش: طرز کار ماشین صحنه

ادبیات غرب مثال‌های فراوانی از به‌کارگیری تکنیک صحنه‌پردازی ارائه می‌دهد که نمونه‌گویی از آن را نزد نویسنده فرانسوی، امیل زولا، مشاهده می‌کنیم. بخش موردنظر که از فصل پنجم قسمت پنجم رمان او با عنوان *ژرمینال* انتخاب شده، به توصیف شورش معدنچیان خشمگین معدن مونسو از زاویهٔ چشمان وحشت‌زدهٔ بورژواهایی می‌پردازد که در اصطبل‌های آن حوالی پنهان شده‌اند:

«زن‌ها بودند که می‌گذشتند. تعدادشان به هزار نفر می‌رسید. با سرورویی خاک‌آلود و گیسوانی آشفته و جامه‌هایی که بعد از آنهمه دویدن‌ها ژنده و پاره شده بود. و بدن‌های عریان‌شان از زیر آنها نمایان بود، برهنگی ماده‌هایی که از زایدن بچه‌های گرسنه به جان آمده بودند. بعضی از زن‌ها کودکانشان را در بغل داشتند و آنها را بر سر دست بلند می‌کردند و همچون پرچم ماتم و خونخواهی تکان می‌دادند. بعضی دیگر که جوانتر بودند، پستان‌هایی برجسته همچون سینهٔ زنان جنگی داشتند و چوبدست‌های خود را بر فراز سر می‌جلباندند. درحالی‌که پیرزنان، با قیافه‌هایی زشت و موخس چنان حنجره می‌دریدند که رگ‌های گردن لاغرشان می‌خواست پاره شود و بعد مردان [آوار شدند]، نزدیک به دو هزار مرد خشمگین، پادوها، کلنگ‌کارها، وصله‌زن‌ها، انبوهی درهم‌فشرده، که همچون تخته‌سنگی یکپارچه و متحد و درهم جوش خورده، فرو می‌غلتیدند چنانکه نه شلوارهای رنگ‌ورو رفته‌شان از هم متمایز بود و نه پشمینه‌های تکه‌تکه‌شان. همه در نوعی یکنواختی خاکی، یکسان بودند. و جز چشمان مشتعل و حفره‌های سیاه دهان‌هایشان که به خواندن سرود مارسی‌یز باز مانده بود، چیز

دیگری از آنها قابل تشخیص نبود، بندهای سرود در همه‌ی و آشفتگی اعتصاب‌کنندگان به همراه صدای کفش‌هایشان، بر روی زمین یخزده، گم می‌شد. برفراز سرها در میان میله‌های آهنین، تبری با لبه درخشان برافراشته عبور کرد. یک تبر، که به نشانه علم این جمعیت بود و راست و استوار در زمینه آبی آسمان، نیم‌رخ تیز تیغه گیوتین را داشت. خانم‌هن‌بو با زبانی از ترس الکن گفت: «چه صورت‌های وحشتناکی! بی‌رحمی از قیافه‌هاشان می‌بارد».

نگرل زیر لب گفت: «بخدا اگر یکی از آنها را بشناسم، آخر این راهزن‌ها از کدام سوراخ پیدا شده‌اند؟» (زولا، ۱۳۶۳: ۳۷۱-۳۷۰).

در متن بالا، روایت و توصیف به طرق مختلف و در سطوح متفاوتی در هم تنیده شده‌اند. سطح نخست، سطح جملات و عباراتی است که به صورت جداگانه به یکی از این دو نوع از نوشتار تعلق می‌گیرند. از این منظر، اعمال و رخدادهایی که در توالی با یکدیگر آمده‌اند («زنان بودند که می‌گذشتند»، «و بعد مردان، [...] انبوهی درهم‌فشرده، که همچون تخته‌سنگی یکپارچه و متحد و درهم جوش خورده، فرو می‌غلتیدند»، «برفراز سرها در میان میله‌های آهنین، تبری با لبه درخشان برافراشته عبور کرد»، «خانم‌هن‌بو با زبانی از ترس الکن گفت») روایی و آنچه که از این جمعیت در معرض دید و شنود بیننده و شنونده قرار می‌گیرد، مانند تعداد اعتصاب‌کنندگان، لباس‌ها، ژست‌ها و فریادهایشان توصیفی است. اما روایت و توصیف می‌توانند توأمان در یک جمله حاضر شوند، مانند «و بعد مردان، نزدیک به دو هزار مرد خشمگین، پادوها، کلنگ‌کارها، وصله‌زن‌ها، انبوهی درهم‌فشرده، که همچون تخته‌سنگی یکپارچه و متحد و درهم جوش خورده، فرو می‌غلتیدند» که به لحاظ عملی که از آن گزارش می‌دهد («فرو می‌غلتیدند») روایی و به جهت کاربرد بدل («پادوها، کلنگ‌کارها، وصله‌زن‌ها») یا ارائه یک تصویر تلفیقی («همچون تخته‌سنگی یکپارچه و متحد و درهم جوش خورده») در آن توصیفی به‌شمار می‌رود. در نهایت و در عمیق‌ترین سطح همزیستی داستان و تصویر، یک فعل واحد می‌تواند در ساخت زمانی خود، روایتگر و در چشم‌انداز معنایی‌اش توصیف‌گرا باشد، مانند «آوار شدند».

صحنه یک دستگاه است که از قسمت‌های مختلفی تشکیل شده است. اصلی‌ترین قسمت، بخشی است که لوژکین آن را «فضای محدود (شده)»<sup>۱</sup> می‌خواند. این بخش، در واقع همان

1. confined space

فضای صحنه را شکل می‌دهد که درمقابل، یک «فضای مبهم»<sup>۱</sup> قرار می‌گیرد. این فضای دوم بر فضای واقعیت پیرامون منطبق است. لفظ «مبهم»، در اینجا، در معنای بی‌مفهوم و (و برای تفسیر) کم‌اهمیت استفاده شده است، چراکه تفسیر صحنه و عناصر آن یک تفسیر نمادین و سرشار است، حال آنکه با فضای مبهم، معنا و فرآیند خلق آن پایان پذیرفته و دوباره به داستان برمی‌گردیم. لوژکین در مقدمه کتاب خود از این تغییر به‌عنوان معیار تعریف صحنه استفاده می‌کند: «صحنه پیش از هر چیز، نقطه‌ای از داستان است که از روایت می‌گریزد: لحظه‌ای خارج از ضابطه، فضایی استثنائی که ماشین روایی در آنجا متوقف می‌شود یا حداقل تغییر سیاق می‌دهد» (Lojkine, 2002: 4). در قطعه مورد مطالعه، عرصه دشت و آنچه که در آن وجود دارد یا اتفاق می‌افتد (یورش زنان و مردان خشمگین، تبر، ...) فضای صحنه، و تنها عنصر «آسمان آبی» فضای مبهم را شکل می‌دهد، چراکه ورای همه موارد قبلی قرار می‌گیرد و در عدم امکان اختصاص یک کارکرد نمادین به آن به واقعیت پیوند می‌خورد. در همین بخش، حضور سه‌بار حرف اضافه «همچون» و اسم «نیم‌رخ» که علی‌رغم مقوله دستوری متفاوتی که به آن تعلق دارد به صورتی دیگر بیانگر مفهوم «شباهت» است بر بار نمادین صحنه صحه می‌گذارند. علاوه‌براین اشارات صریح، کلمات و عبارتی مانند «گیسوئی آشفته»، «ماده‌هایی که ...»، «... که رگ‌های گردن لاغرشان می‌خواست پاره شود»، «فرو می‌غلتیدند»، «یکنواختی خاکی»، و ... بر نمادگرایی آن می‌افزایند. در سمت مقابل، «آسمان» و رنگ «آبی» آن که (برخلاف، برای مثال، «زمین یخ‌زده») در معنای نخست خود به کار رفته‌اند و در نتیجه به‌سختی قابل تفسیر هستند خارج از صحنه واقع می‌شوند.

در خصوص چیدمان عناصر در بطن صحنه، لوژکین دو حالت را ممکن می‌شمارد: نخست، چیدمان نمایشی که در آن نگاه یک سلسله اعمال را که توسط شخصیت‌ها محقق می‌شوند دنبال می‌کند. در متن حاضر، حضور زنان و در ادامه، مردان بر صحنه ماهیتی نمایشی دارند؛ دوم، چیدمان نشانه‌ای که حول یک شیء واحد شکل می‌گیرد، به‌طوری که این شیء نگاه بیننده را از طریق احساس لذت یا ترس که در او پدید می‌آورد روی خود متوقف می‌کند. در اینجا، «چشمان مشتعل»، «حفره‌های سیاه دهان‌هایشان» و به‌خصوص تصویر «تبر» که بیش از توصیف‌های دیگر متن مستعد اثرگذاری عاطفی (بر خواننده و، به بیان بهتر، بیننده) است این نوع را نمایندگی می‌کند. همچنان که لوژکین در اثر خود بر این نکته تأکید دارد برخلاف

1. vague espace

ادبیات کلاسیک که در آن توزیع عناصر در فضای صحنه دارای یک آرایش هندسی مشخص با یک چینش نمادین منضبط بود، فضای صحنه در رمان‌های قرن نوزدهم (و از جمله آثار زولا و متن حاضر) یک فضای بی‌ثبات و متغیر است که به‌خودی‌خود معنادار نیست:

«ادبیات قرن نوزدهم با هجمه‌اشیا پیوند خورده است: [...] اشیاء در آن نمای جلو صحنه را شکل می‌دهند. فضای بازنمایی از این‌پس یک فضای بی‌ثبات است: چینش هندسی صحنه، در صورتی که بر آن تصریح شده باشد، الزاماً بر چینش نمادین آن منطبق نیست و مکان استقلال خود را به دست می‌آورد. این مکان به توصیف [راوی] درمی‌آید، چراکه [مانند قبل دیگر] یک چیز بدیهی نیست» (همان: ۱۵۷).

بخش دیگر صحنه، «پرده»<sup>۱</sup> است که فضای آن را از مکانی که بیننده در آنجا قرار گرفته جدا می‌نماید. در متن ما، «در اصطبل» به این نیاز پاسخ می‌دهد. اما برای خود اصطبل به عنوان مکانی که شخصیت‌ها را در خود جای داده و آنها از آنجا صحنه را می‌بینند، اصطلاح‌شناسی لوژکین فاقد یک واژه تخصصی است.

در نهایت به دو اصطلاح دیگر می‌رسیم: «منطق گفتمانی» و منطق نشانه-تصویری که ما به‌اختصار آن را «منطق تصویری» می‌خوانیم. منطق نخست، از الگوی الف آنگاه ب آنگاه ج ... پیروی می‌کند که هر کدام از عناصر آن قسمت‌های مختلف یک داستان را که در قالب یک روایت به دنبال یکدیگر می‌آیند یا بخش‌های مختلف یک استدلال از نوع علی-معلولی را شکل می‌دهند. همانطور که از عنوان آن نیز برمی‌آید، لازمه داشتن این منطق وجود یک گفتمان به معنای مجموعه‌ای از گزاره‌هاست که هدف کلامی مشخصی (توضیح، تبیین، اقناع، ...) را دنبال می‌کنند، امری که به‌سختی در متن زولا دیده می‌شود. در واقع، در قسمت نخست متن، گفته‌های کارگران در «همهمه و آشفتگی» کلامی آنها «گم می‌شود» و در قسمت دوم، گفتگوی شخصیت‌ها به دلایلی که جلوتر به آن پرداخته خواهد شد ناتوان از شکل دادن یک گفتمان است. بالعکس، در منطق تصویری، عناصر نه در پی یکدیگر، بلکه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. بنابراین، تعامل اجزاء برای شکل‌گیری معنا در سازوکار نشانه‌ای را می‌توان به‌صورت الف با ب با ج ... نشان داد. منطق صحنه یک منطق تصویری است که در آن با یک فضای بسته - آنچنانکه بالاتر دیدیم لوژکین این فضا را فضای محدود می‌خواند - روبرو هستیم که عناصر موجود در آن در ارتباط با یکدیگر معنی می‌شوند به‌طوری‌که معنای نهایی برآیند

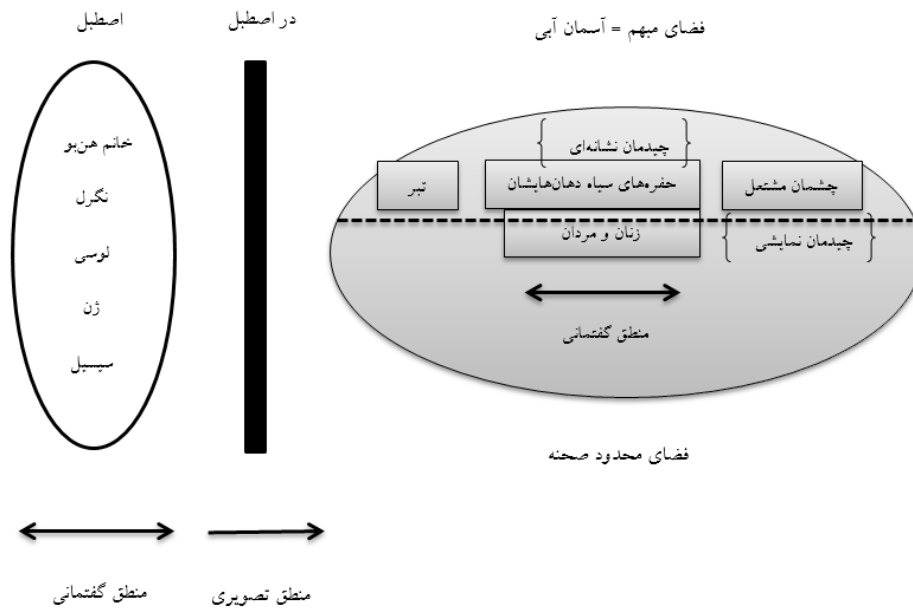
1. screen

معانی کوچکتر است. همبستگی اجزای صحنه باعث می‌شود که متن نه به شکل یک خط ممتد بلکه به صورت لایه‌لایه درآید و زمان کارکرد خود را از دست دهد. از این منظر، آنچنان که زبانشناس لیتوانیایی، آلگیرداس-ژولیان گریماس<sup>۱</sup>، خاطر نشان می‌کند، برخلاف کارکرد اصلی زبان که خطی و جلورونده است، توصیفات زبانی که «صحنه» شکل خاصی از آنها است، از طریق خلق گشتالت‌ها به ایجاد معنا نزد خواننده می‌انجامد. ( : Greimas, 1987 77) از گشتالت با تعبیر «نظریه شکل» یاد می‌شود. بنابر این نظریه، درک ما از اشکال و پدیده‌ها نه از طریق تجزیه این اشکال و پدیده‌ها به عناصر سازنده آنها، بلکه با در نظر گرفتن نسبت این عناصر با یکدیگر در بطن ساختاری که در آن جای گرفته‌اند محقق می‌شود. مثال ساده این امر، اولین تصاویری است که از مادر در ذهن کودک شکل می‌گیرد. در این تجربه اولیه، نه جزئیات این چهره، بلکه شکل آن به مثابه یک کل معنا دار است که به آگاهی کودک عرضه می‌شود. این امر در متن زولا، خود را در هم‌زمانی جملات خانم هن‌بو و نگرل با تمام آنچه که تا این قسمت توصیف شده بود نشان می‌دهد به طوری که گزارش این دو شخصیت از صحنه بخشی از تصویری را شکل می‌دهد که راوی تا اینجا از آن ارائه داده بود.

لوژکین برای ساختار صحنه از اصطلاح «پلان»<sup>۳</sup> استفاده می‌کند. پلان اجزا و عناصر سازنده صحنه را در ارتباط مکانی‌شان با هم نشان می‌دهد. پلان فضاهای مختلفی است که درون صحنه جای گرفته‌اند و قابل تفکیک از یکدیگر هستند. اما پلان به خودی خود منجر به تولید معنا نمی‌شود، چراکه همانطور که گفتیم، تأثیر در صحنه کلی، آنی و برآیند تمام اجزای آن و ژست‌ها و اعمالی است که در فضاهای مختلف آن اتفاق می‌افتد. ایزابل دُنه<sup>۴</sup> در کتاب *فلویر و صحنه‌نگاری رمان* در خصوص توانمندی تصویر برای اثرگذاری بر بیننده می‌گوید: «دنیا باید یک تئاتر باشد. بازنمایی، نشان دادن چیزها آنگونه که به نظر می‌رسند نیست، بلکه به نمایش گذاشتن آنهاست تا در خودشان، در برهنگی‌شان و درحالی که از بعد زمانی خود کنده شده‌اند دیده شوند» (Daunais, 1993: 28). بنابراین آنچه بیشتر اهمیت دارد آگاهی از طرز کار ماشین صحنه و به عبارتی مکانیسم و عملکرد آن است، به طوری که بازسازی پلان صحنه باید به درک این عملکرد منجر شود. می‌توان گفت هنگامی که آرایش عناصر و

- 
1. Algirdas Julien Greimas (1917-1992)
  2. gestalt
  3. plan
  4. Isabelle Daunais (1963)

شخصیت‌ها در صحنه به صورت نمادین از ارتباطات و تنش‌های مابین آنها خبر دهند از پلان به مکانیسم گذر کرده‌ایم (Lojkin, 2002: 6). شکل زیر دستگاه صحنه و عملکرد آن را در رابطه با مثال ما نشان می‌دهد:



## ۵- یافته‌ها و بحث

### ۵-۱- دیده‌نشدن، شرط وجود صحنه

همانطور که در ابتدای قطعه و در توضیحات مرتبط با داستان اشاره کردیم، جدا از جماعت کارگران، شخصیت‌های دیگری (خانم هن‌بو، پل نگزل، سیسیل، ژن و لوسی) نیز در این قسمت حاضرند که آنچه در حال وقوع است از نگاه آنان توصیف می‌شود. این افراد در اصطبل پناه گرفته‌اند که شکاف میان الوارهای در آن این امکان را برایشان فراهم می‌آورد که بی‌آنکه خود را به خطر بیاندازند بیرون را ببینند. کمی بعد از چکیده‌ای که ما در اینجا آورده‌ایم به جمله‌ای در متن برمی‌خوریم که به صورت نمادین به یکی از مهم‌ترین قسمت‌های مکانیسم صحنه اشاره دارد: «[خانم هن‌بو] از تصور اینکه تنها یک نگاه از شکاف برای قتل آنها کافی بود برجا منجمد شده بود». در هر صحنه، چیزی وجود دارد که نباید دیده شود، چیزی که دیدن آن ممنوع است (Lojkin, 2002: 7-9). در این مثال، «در اصطبل و شکافی که در آن

وجود دارد» به ابزاری برای عدول از این ممنوعیت تبدیل می‌شود. «در»، در همان حال که به بیننده اجازه می‌دهد تا صحنه را ببیند او را از نگاه کسی که در آنجاست مصون می‌دارد. این شیء به صورت نمادین مرز بین دو فضا را شکل می‌دهد: فضایی که صحنه در آن در جریان است و فضایی که بیننده در آنجا قرار دارد و اینچنین، نقش پرده‌ای را ایفا می‌کند که صحنه روی آن به نمایش درمی‌آید. لفظ «پرده» در فارسی نسبت به معادل فرانسوی<sup>۱</sup> به کاررفته توسط لوژکین از این مزیت برخوردار است که به‌طور همزمان به هر دو کارکردی که نویسنده برای این جزء از صحنه تعریف می‌کند پاسخ می‌دهد: نخست، حائل، جداکننده و پوشاننده و سپس، صفحه نمایش، آنچنانکه در سالن سینما از این لفظ برای اشاره به قسمت موردبحث استفاده می‌شود.

اما ممنوعیت تصویر یک ریشه تاریخی و به بیان دقیق‌تر، مذهبی دارد. اصل توحید در عهد عتیق یا همان تورات بر نفی ستایش بت‌ها و پیکره‌ها و به‌طور کلی‌تر، هرچیزی که باز نمود بصری الوهیت باشد بنا شده است. در فرمان دوم از ده فرمانی که خداوند در کوه سینا به حضرت موسی (ع) نازل کرده و شرح آن در «سفر خروج» آمده می‌خوانیم: «برای خودت بتی نتراش و هیچ تصویری از آنچه بالا در آسمان است یا پایین روی زمین است یا در آبی که زیر زمین است نساز. در برابر آنها سجده مکن و آنها را خدمت مکن» ( *The Holy Bible in Persian*, 1920: 115). باین حال، در همین کتاب شاهد نوعی، اگر نگوییم «تخطی»، فراروی از این دستور هستیم، گویی که احکام الهی نیازمند قالبی مادی هستند که درعین حال که آنها را در خود حفظ می‌کند، با محدود و مشروط نمودن دسترسی به آنها، به این فرامین رنگ قداست بزند. این قالب، همان خیمه مقدس است که به‌عنوان مکانی قابل حمل در طول سفر خروج بنی‌اسرائیل از مصر و سرگردانی طولانی مدتشان در بیابان به‌عنوان پرستشگاه آنها استفاده می‌شده است و لوژکین آن را «یکی از کهن‌الگوهای ممکن برای صحنه» (۲): (Lojkin, ۲۰۰۸) می‌شمارد. «مقدس‌ترین مکان» خیمه قسمت داخلی آن بود که صندوق عهد که حاوی دو لوح سنگی مرتبط با ده فرمان بود در آن قرار داشت؛ بخش دیگر که «مکان مقدس» نام داشت، بیرونی‌ترین قسمت خیمه است که شمعدان، میز نان مقدس و مذبح را در خود جای داده بود؛ و بالاخره «حیاط» که در اطراف خیمه بود و در آن مراسم قربانی کردن را انجام می‌دادند. در ادامه، خیمه مقدس به‌عنوان یک پرستشگاه موقت و متحرک جای خود را

1. écran

به معبد اورشلیم داد که در مقام یک بنای دائمی به نماد تثبیت الوهیت تبدیل شد. این معبد که براساس مدل خیمه ساخته شده بود، همانند آن، اجزای اصلی صحنه را در ساختار خود عرضه می‌کند. به‌طور مشخص، معبد دوم اورشلیم از «مقدس‌ترین مکان» که تنها کاهن اعظم، آن هم یک روز از سال اجازه ورود به آنجا را داشت، از تالار اصلی که شمعدان، میز نان مقدس و مذبح در آن قرار دارد، از ساختمان‌های جانبی که محل نگهداری وسایل و اقامت کاهنان بود، از چندین حیاط یا صحن (حیاط زنان، حیاط اسرائیلی‌ها، حیاط کاهنان) و بالاخره از یک محوطه بیرونی که برای عموم مردم، از جمله غیریهودیان، پیش‌بینی شده بود تشکیل شده است. اما چیزی که معبد را هرچه بیشتر به تعریف ما از صحنه نزدیک می‌کند (علاوه بر مقدس‌ترین مکان که در چشم حسرت‌بار زائران و مؤمنان در هاله‌ای از ابهام و رازآلودگی غوطه‌ور است)، پرده‌هایی است که کارکردشان جداکردن فضاهای مقدس از غیرمقدس می‌باشد، نقشی که در مثال ما از *ژرمینال* به عهده در بود. به‌عنوان نمونه، پرده ورودی مقدس‌ترین مکان، آن را از مکان مقدس یا پرده مکان مقدس آن را از حیاط کاهنان جدا می‌کند. تنها افرادی حق عبور از پرده‌ای به پرده دیگر را دارند که محرم باشند. اما آنچنان‌که گفتیم آنچه پشت پرده آخر می‌گذرد از نگاه همگان پوشیده است، چراکه آنجا جایگاه ذات الهی است.

چیزی که در مثال ما از *ژرمینال* جالب توجه است آن است که برخلاف معمول و در تضاد با آنچه در صحنه در معنا و مصداق‌های کلاسیک آن در ادبیات شاهد هستیم، در اینجا جهت نگاه تماشاگر نه از بیرون به درون و به یک فضای بسته و خصوصی بلکه از درون به بیرون و به یک فضای باز و عمومی است. از این‌رو، شاید بتوان این اصل را که فضای صحنه «پوشیده» یا حداقل «محدود» است و در صفحات متعددی از اثر لوژکین به آن اشاره می‌شود مورد تردید قرار داد: فضا در اینجا نه پوشیده و نه محدود است، درعین حال که باز هم با یک صحنه روبرو هستیم. در این مثال خاص - چراکه رابطه بین صحنه و برون صحنه از متنی به متن دیگر متفاوت است و باید در ارتباط با همان متن تفسیر شود - تضاد این دو فضا بیانگر تضاد و تقابل دو گروه فرادستان و فرودستان و دو طبقه اجتماعی بورژوازی و کارگری است. نگاه مبهوت و پرسشگر بیننده بورژوا در صدد نفوذ به حریم طرف مقابل به‌منظور فهم آن است، امری که توصیف‌های دقیق و جزئیاتی که چشم کنجکاو او یکی پس از دیگری در این فضا دنبال می‌کند بر آن گواهی می‌دهند. تصویری که کارگران در این قسمت از حیات

مشترک‌شان از خود به نمایش می‌گذراند بخشی از وجود ناشناخته‌ای است که تاکنون بر دیگران پوشیده مانده بود و اکنون به طرز دلهره‌آوری جلوه می‌کند. از این منظر، برخلاف ظاهر آشنا و شاید پیش‌پافتاده محیط پیرامون (دشت، زمین یخزده، آسمان آبی)، نگاه در اینجا حقیقی‌ترین - چراکه خصوصی‌ترین - لایه‌های این وجود را می‌پیماید. چنانکه مشاهده می‌شود، برای آنکه اصل «پوشیدگی» همچنان معتبر باشد لازم است آن را بازتعریف کنیم. صحنه ممکن است در مقابل دیدگان همه اتفاق بیفتد بی‌آنکه الزاماً برای همه معنادار باشد. از این رو، چیزی که از یک رویداد یک صحنه می‌سازد نه خود این رویداد بلکه زاویه‌نگاهی است که تحت آن اتفاق می‌افتد.

## ۵-۲- تقابل تصویر با کلام در مواجهه صحنه با روایت

پیشتر به تعلیق درآمدن منطق گفتمان و استنتاج را به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های صحنه تعریف کردیم. در اینجا نیز، حجم تبادل کلامی شخصیت‌ها ناچیز است و هیچ‌یک از دو جمله‌ای که گفته می‌شود بعلاوه جمله سوم و آخری که دو شخصیت دیگر، لوسی و ژن، در ادامه بیان می‌کنند و در متن ما غائب است («اوه چه باشکوه!» (زولا، ۱۳۶۳: ۳۷۱)) انتظار دریافت پاسخ از سوی مخاطب را ندارد، امری که وجود یک علامت سؤال استفهامی و دو علامت تعجب در جملات موردنظر بر آن صحنه می‌گذارد. بنابراین می‌توان این جملات را بیش از آنکه قسمتی از یک گفتگو باشند، یک تک‌گویی که شکل شفاهی به خودگرفته در نظر گرفت. در صحنه چیزی مسحورکننده وجود دارد (Lojkin, ۲۰۰۲: ۲۴) که امکان یا اشتیاق گفتن را از بیننده سلب می‌کند. در این حالت، اگر چیزی هم گفته شود نسبت به آنچه که در حال وقوع است و تمام توجه فرد را به خود معطوف داشته نامرتب و بی‌معنا می‌نماید.

در متن انتخابی ما، احساسات و رفتار شخصیت‌ها در مواجهه با صحنه‌ای که شاهدش هستند، به‌صورت گویایی این تغییر از سازوکار زبانی به سازوکار دیداری را نشان می‌دهد. در ادامه قطعه‌ای که در اینجا آورده‌ایم، به ترتیب این جملات را در رمان می‌خوانیم: «[خانم هن‌بو] از تصور اینکه تنها یک نگاه از شکاف برای قتل آنها کافی بود برجا منجمد شده بود. [...] سبیل در یونجه‌ها افتاده بود و تکان نمی‌خورد. و دیگران علی‌رغم علاقه‌شان به گرداندن چشم، قادر به این کار نبودند و همچنان نگاه می‌کردند» (زولا، ۱۳۶۳: ۳۷۱). صحنه چنان آکنده از معناست که بینندگان نمی‌توانند از هیچ جزئی از آن صرف‌نظر کنند. اما این معنا برخلاف

آنچه در مثال‌های لوژکین از سیر تحول صحنه از قرون وسطا تا به امروز شاهدش هستیم در سطح متن و به‌طور نسبتاً یکنواخت توزیع شده است، به‌عبارت‌دیگر این صحنه فاقد آنچه «لحظه آستن» نامیده شده می‌باشد که بنا به تعریف لسینگ «لحظه‌ای منحصر به فرد در طول یک کنش است که آنچه را که پیشتر واقع شده و آنچه را که در ادامه اتفاق می‌افتد در خود متمرکز کرده است» (Lessing, 1910 : 92)، لحظه‌ای که تنش در آن به اوج خود می‌رسد و آنچه که بلافاصله رخ می‌دهد از ذهن خواننده یا بیننده - اگر صحنه موضوع یک تابلوی نقاشی باشد - می‌گذرد. بدین ترتیب، می‌توان گفت در اینجا، برخلاف حالت معمول صحنه، خط سیر حوادث ما را به سمت یک رخداد که منتظر وقوعش باشیم هدایت نمی‌کند.

### ۵-۳- «دیدن» به‌مثابه «کاویدن»

در فرهنگ ایرانی، لفظ «صحنه» در خود و به‌صورت مستقیم به لذت ناشی از نگاه کردن به یک چیز یا عمل با ماهیت جنسی اشاره دارد. در زبان عامیانه از چنین رفتاری به «چشم‌چرانی»<sup>۱</sup> یاد می‌شود و روانکاوی عبارت «تماشاگری جنسی»<sup>۲</sup> را برای اشاره به آن به‌کار می‌برد. فروید<sup>۳</sup> که بنیانگذار دانش روانکاوی<sup>۴</sup> است، در مقاله «اختلال بینایی روان‌زاد در نظریه روانکاوانه»<sup>۵</sup> این نکته را به ما خاطر نشان می‌کند که با چشم تنها عمل دیدن نیست که صورت می‌گیرد، بلکه این عضو جایگاه لذت جنسی نگاه کردن نیز است. ژان-پل سارتر<sup>۶</sup>، فیلسوف اگزیستانسیالیست فرانسوی، تا آنجا پیش می‌رود که وجود فاعل را منوط به قرار گرفتن او در معرض نگاه دیگری می‌داند. اما نگاه به من همواره عیان نیست، بلکه از جنبه‌ای که در این پژوهش مدنظر ماست، می‌تواند مخفیانه و بدون رضایت من اتفاق بیفتد: «بی‌شک، آنچه که اغلب اوقات نشان‌دهنده نگاه است، چرخش دو کره چشم به سمت من است. اما این نگاه، به همان اندازه ممکن است در خش‌خش شاخه‌ها، در صدای گام‌هایی که در سکوت می‌ایستند، در باز کردن فاصله دو تیغه کرکره و در کنارزدن آرام پرده بروز کند» (Sartre, 1943: 315). در متن، جمله «اوه چه باشکوه!» که پیش‌تر از منظر معاشناختی آن

1. voyeurism

2. scopophilia

3. Sigmund Freud (1856-1939)

4. psychoanalysis

5. « Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique »

6. Jean-Paul Sartre (1905-1980)

را تحلیل کردیم بیانگر لذتی است که صحنه و تماشای آن در بر دارد. این جمله در داستان از زبان دو دختر صاحب‌معدن کوچک ژان بار، یعنی ژن که عاشق نقاشی است و لوسی که قصد دارد خواننده تئاتر شود و آنچنانکه راوی تصریح می‌کند «ذوق هنرمندان‌شان [آنها را] از دیدن این صحنه‌های موحش به هیجان [آورده] بود» (زولا، ۱۳۶۳: ۳۷۱) شنیده می‌شود.

#### ۵-۴- صحنه نزد زولا، ترجمان یک جهان‌بینی

مانند بسیاری از نوشته‌های دیگر زولا، بعد امپرسیونیستی تابلویی که او در امتداد چند صفحه، از جمله در متن حاضر، از شورش معدنچیان ترسیم می‌کند غیرقابل‌انکار است. در این‌باره، شایان تأمل است که نویسنده عمیقاً تحت‌تأثیر سبک نقاشانی چون سزان<sup>۱</sup> و مونه<sup>۲</sup> که با آنها رابطه‌ی دوستی داشته، بوده است و تلاش نموده تا شیوه‌های هنری آنها را وارد آثار خود کند. از جمله این نوآوری‌ها می‌توان به توصیف‌های سریع، خلق تصاویر مبهم، ضبط لحظه‌های ناپایدار و اولویت‌دادن به احساسی که شیء یا منظره نزد مخاطب برمی‌انگیزد در مقابل دقتی که در توصیف آن به کار رفته اشاره کرد. در مثال ما، عبارت‌های «همه در نوعی یکنواختی خاکی، یکسان بودند»، «چشمان مشتعل» و «حفره‌های سیاه دهان‌هایشان» به اصول این زیبایی‌شناسی جدید پاسخ می‌گویند. در اینجا، بدنه‌ی اعتصابگران بدن یک شخصیت واحد را شکل می‌دهد، امری که لازم است در چارچوب بعد نمادین و حماسی نوشتار زولا که منتقدین درباره‌ی آن اتفاق نظر دارند تعبیر شود. به عبارت دیگر، ژست‌های رده‌های مختلف سنی که متن از یکدیگر جدا می‌کند و دسته‌های متنوع شغلی که از آنها نام می‌برد همگی به یک تن واحد تعلق دارند. در نتیجه، خصوصیات شخصی افراد به ویژگی‌های مشترک گروهی که جزئی از آن هستند تبدیل می‌شود. این شخصیت کوه‌پیکر بیش از آنکه در بعد انسانی و عاطفی خود نمایش داده شود، در هیبت موجودی که از طبیعت و غرایزش پیروی می‌کند به تصویر کشیده شده است. مانند بسیاری دیگر از رمان‌های زولا، در *ژرمینال* نیز صحنه اینچنین به محلی برای رویارویی انسان و طبیعت تبدیل می‌شود. جمعیت اعتصابگران کالبد حیوانی («گیسوانی آشفته»، «بدن‌های عریان»، «برهنگی ماده‌ها»، «زاییدن بچه‌ها»، «چشمان مشتعل»، «حفره‌های سیاه دهان‌ها») را به تن کرده که با هیچ نظمی سازگار نیست

1. Paul Cézanne (1839-1906)  
2. Claude Monet (1840-1926)

«بندهای [منظم] سرود در همه و آشفتگی اعتصاب‌کنندگان به همراه صدای کفش‌هایشان، بر روی زمین یخزده، گم می‌شد». هنگامی که کارگرانی که پیش از این مانند «مورچه‌ها» در اعماق زمین مشغول حفاری بودند («تقریباً هفتصد کارگر رنج روزانه خود را در این لانه مور عظیم شروع کرده‌بودند، در ژرفای زمین فرو می‌رفتند و از هر سو آن را می‌شکافتند و سوراخ می‌کردند» (زولا، ۱۳۶۳: ۴۹)) از سوراخ‌های خود بیرون می‌آیند، به «گرگ‌ها»یی تبدیل می‌شوند که پهنه دشت را مورد تاخت‌وتاز قرار می‌دهند («اتی‌ین [...] معتقد بود حالا که آنها را همچون گله گرگی تعقیب می‌کردند، می‌بایست به شیوه انقلابیون عمل کنند» (همان: ۳۰۱)).

اما اگر غریزه را یک الگوی ثابت غیرارادی بدانیم، ماشین‌ها نیز به تعبیری رفتاری غریزی دارند. یک ماشین، مانند یک حیوان، در پاسخ به یک محرک (برای مثال، فشردن یک دکمه) رفتار یکسانی (برای مثال، روشن شدن) از خود نشان می‌دهد. در متن، تصاویری مانند «همچون تخته‌سنگی یکپارچه و متحد و درهم‌جوش‌خورده، فرو می‌غلتیدند» که بر هماهنگی و تعامل میان حاضرین در صحنه (علیرغم آشفتگی موقعیتی که خود به صورت متناقض به آن دامن می‌زنند) دلالت دارد یا عبارت «تبری با لبه درخشان برافراشته عبور کرد» که با اختصاص فعل لازم «عبور کردن» به یک شیء که به خودی‌خود فاقد توانایی حرکت کردن است نوعی استقلال عمل به آن می‌بخشد، بر جایگاهی که عنصر ماشین در جهان‌بینی زولا دارد تأکید می‌کند. وقتی که این خودانگیختگی در کنار وسعت رویدادی که متن وقف وصف آن شده است قرار می‌گیرد صبغهای فراطبیعی به آن می‌دهد: تصویر هیولا به تصویر حیوان اضافه می‌شود.

در نهایت، به سطح سومی می‌رسیم که سطح اشیاء است. در رمان‌های زولا انسان‌ها به شیء تبدیل می‌شوند و اشیاء نیز به نوبه خود خصوصیات انسانی می‌پذیرند. این تبدیل‌شدن‌ها، به بیان بهتر، دگردیسی‌ها که در خدمت بعد نمادین صحنه قرار دارند در اینجا به مدد دو آرایه استعاره (تشبیه کودکان به پرچم) و مجاز (مجسم شدن گیوتین در تصویر تبر) محقق شده‌اند.

#### ۵-۵- تأثیر، کلید معنا

در ادامه این جملات، به بخش نسبتاً بلندی به طول حدوداً نیم صفحه در رمان می‌رسیم که در آن صدای زولا از ورای تحلیل‌های راوی از رخداد در حال وقوع و معنای آن برای او شنیده

می‌شود، گویی که نویسنده خود بر این نکته واقف است که زبان تصویر متفاوت از زبان گفتار و نیازمند توضیح است. به عبارت دیگر، در حضور تعبیر و احساسات متنوع و سیالی که توصیف این چشم‌انداز نزد خوانندگان برمی‌انگیزد، او این ضرورت را احساس کرده که آنها را در یک جهت معنادار سازماندهی کند و قوام بخشد. اما در همینجا نیز به‌طور متناقضی شاهد آن هستیم که نویسنده در بیان نقطه‌نظر خود از طریق ایجاد یک فرازبان تشریحی باز هم به تصویر توسل می‌جوید:

«آری از همین شب‌ها، ملت بندهای اسارت خود را پاره می‌کرد و لجام‌گسیخته، همچون اینان رهسپار جاده‌ها می‌شد. آنگاه از ناودان‌ها به‌جای باران خون استعمارگران فرو می‌چکید. و سرهای بریده و خون‌چکان بر فراز دست‌ها در فضا چرخ می‌خورد و سکه‌های طلا از صندوق‌های شکسته سرازیر می‌شد. زن‌ها زوزه خواهند کشید و آرواره‌های مردان به گرگانی خواهد ماند که برای دریدن باز شده باشد» (زولا، ۱۳۶۳: ۳۷۱).

اینچنین، خواننده برای مدتی از داستان و آنچه که در هر طرف در حال رخ‌دادن است (خروش سهمگین کارگران و وحشت شخصیت‌ها) دور می‌شود. قسمت موردنظر که از متن مثال ما غائب است با این جمله خاتمه می‌یابد: «آری، این بود آنچه همچون نیروی طبیعی بر جاده می‌گذشت و آنها باد وحشتناک آنرا بر چهره خود حس می‌کردند» (همان: ۳۷۲). این جمله یک استعاره دوکلمه‌ای را در بر دارد که در هماهنگی با تحلیلی که ما تا اینجا از متن ارائه دادیم تعبیری اگر نه متناقض، دست‌کم دوگانه پیدا می‌کند: «باد وحشتناک». باد پدیده‌ای گذرا، بی‌شکل و متغیر است. معنا نیز در اینجا از همین خصوصیات برخوردار است. همهٔ بینندگان صحنه این معنا را دریافته‌اند بی‌آنکه بتوانند آن را برای یکدیگر توضیح دهند و این مهم‌ترین خصوصیت صحنه است: «حتی نگرل که معمولاً به‌هنگام بروز خطر از خود شجاعتی قابل تحسین نشان می‌داد، این بار به نیروی ترسی قوی‌تر از اراده‌اش رنگ باخته بود و وحشتی ناشناخته او را در خود می‌گرفت» (همان: ۳۷۱). در سمت دیگر، همین معنای مبهم چیزی «وحشتناک» و به‌غایت دلهره‌آور در خود دارد که به آن سنگینی و عمق می‌بخشد: آنچه در حال وقوع است تصویری از چیزی است که هنوز واقع نشده است: انقلاب آتی کارگری.

## ۶- نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش کردیم تا با ارائهٔ دو مثال از دو ادبیات و فرهنگ مختلف یکی از متداول‌ترین و درعین‌حال ظریف‌ترین تکنیک‌های روایی را که داستان‌نویسان در آثار خود به

کارمی‌برد توضیح دهیم. چنانکه دیدیم صحنه بیش از آنکه یک ساختار باشد، یک دستگاه است که در آن معنا نه در کلیت مجموعه بلکه در فضاهای قابل تفکیک که هر کدام کارکرد مشخصی دارند تولید می‌شود. برخلاف ساختار که یک صورت باز با تعداد اجزای نامشخص و ماهیتی زبانی است، صحنه از یک فضای بسته با تعدادی متناهی از کدهای دیداری تشکیل شده است. در این میان، آنچه صحنه را از یک گفتمان معمول روایی متمایز می‌کند، نقش فعالی است که خواننده در بازنمایی و فهم آن ایفا می‌نماید. از ورای تحلیل متون انتخابی به این نتیجه رسیدیم که می‌توان برای صحنه تعریفی مبسوط‌تر از تعریف لوژکین پیشنهاد داد که در آن الزاماً همه شرایط مورد توجه منتقد محقق نمی‌شوند، درعین حال که همچنان با یک صحنه سروکار داریم. به‌عنوان مثال، ممکن است یک راوی دیگرگو<sup>۱</sup> (و نه یکی از شخصیت‌های داستان) بیننده صحنه باشد، همچنان که این موضوع در قسمت‌هایی از چکیده رمان فارسی نیز صدق می‌کند. بنابراین به عقیده ما، اصل نخست در صحنه برداشته شدن مرز معمول میان تخیل و واقعیت نزد خواننده و تجربه نابی است که این لحظه برای او فراهم می‌آورد. در مورد زولا، شاید بتوان «تراکم» صحنه را مهم‌ترین خصوصیت نوشتار حماسی او دانست، به طوری که اگر این صحنه‌ها به بوم نقاشی منتقل می‌شدند، فضای خالی زیادی در آن باقی نمی‌ماند. صحنه مورد مطالعه در این پژوهش، به‌طور خاص، یک «توصیف زنده»<sup>۲</sup> را شکل می‌دهد که در زبان آرایه‌های ادبی به توصیفی با درجه بالایی از واقع‌گرایی اطلاق می‌شود، چنان‌که گویی آنچه توصیف می‌شود پیش چشم خواننده در حال اتفاق افتادن است. زولا به‌عنوان یک نویسنده متعهد، برای نیل به این منظور و نمایش واقعیت در کوچکترین زوایای آن از ابزارهای مختلفی بهره می‌گیرد که مهم‌ترین آنها، آنگونه که دیدیم، نمادگرایی است. در ژرمینال نیز کارگران، چه به‌صورت فردی چه در قالب گروه‌های حرفه‌ای، با تعبیر حیوانی توصیف شده‌اند. اما حیوان‌سازی از انسان‌ها باید در جهت درست یعنی آنچنانکه مقصود نویسنده است معنا شود. حیوان‌شدگی انسان‌ها پیش از هر چیز نزد زولا «دگردیسی طبیعی» آنها است که محصول شرایط غیرانسانی می‌باشد که در آن قرار گرفته‌اند. از این‌رو، شاید بتوان در ترکیبی متناقض‌نما از وجود یک «زیبایی‌شناسی زشتی» نزد او صحبت کرد که مؤلفه‌های آن را می‌بایست در آثار رئالیستی و ناتورالیستی مانند ژرمینال جستجو نمود.

1. heterodiegetic  
2. hypotypose

## منابع

- زولا، امیل. (۱۳۶۳). *ژرمینال*. ترجمه نونا هجری. تهران: فرزانه.
- معروفی، عباس. (۱۳۸۸). *سمفونی مردگان*. تهران: ققنوس.
- The Holy Bible in Persian*. (1920). London, B F.B S.
- Bachelard, Gaston. (1965). *L'Air et les songes*. Paris: José Corti.
- Barthes, Roland. (1982). "L'effet de reel", in Gérard Genette & Tzvetan Todorov (dir.). *Littérature et réalité*. Paris: Edition du Seuil, coll. Point, pp. 81-90.
- Daunais, Isabelle. (1993). *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet.
- Diderot, Denis. (2007). *Salons I, Essais sur la peinture, salon de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann.
- Flaubert, Gustave. (2001). *Madame Bovary*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, Gustave. (2008). *L'Education sentimentale*. Paris: Classiques Pocket.
- Freud, Sigmund. (1985). « Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique ». traduit en français par Daniel Guérineau. in *Névrose, psychose et perversion*, Paris: PUF, pp. 167-173.
- Grall, Catherine. (2008). "La vue imageante, dépassement ou exhibition du processus fictionnel ?" in Voisin, B., *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalité*. Tartu: Robert Schumani Prantsuse Uuringute Keskus, pp. 269-280.
- Greimas, Algirdas Julien. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux: Fanlac.
- Husserl, Edmund. (1991). *Recherches Logiques*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. Epiméthée.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (1910). *Laocoon : An essay upon the limits of painting and poetry*. translated by Ellen Frothingham. Boston: Little, Brown and Company.
- Lojkine, Stéphane. (2002). *La scène de roman, méthode d'analyse*. Paris: Armand Colin, coll. U.
- Lojkine, Stéphane. (2008). *Introduction à la scène comme dispositif: Paolo et Francesca*. halshs-00523381.
- Marivaux. (2007). Pierre de, *La vie de Marianne*. Paris: Le livre de poche.
- Reuter, Yves. (1994). «La notion de scène: construction théorique et intérêts didactiques». in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°81, pp. 5-26.
- Saminadayar-Perrin, Corinne. (2001). "Rhétorique de la scène" in Marie-Thérèse Mathet. *La Scène: littérature et arts visuels*, Paris: L'Harmattan, pp. 45-66.
- Sartre Jean.-Paul. (1943). *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, nrf.

Vouilloux, Bernard. (2008). "De l'évidence à l'inimaginable" in Voisin, B., *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalité*. Tartu: Robert Schumani Prantsuse Uuringute Keskus, pp. 31-44.

Zola, Emile. (1971). *L'Assommoir*. Paris: Le livre de poche.

روش استناد به این مقاله:

آسیب‌پور، محسن. (۱۴۰۵). «صحنه: ظهور یک روش‌شناسی در تفسیر داستان». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۲ (۱): ۵۵-۸۱.  
DOI:10.22124/naqd.2026.31846.2754

**Copyright:**

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

