ادبیت تصویر

اینک آخر الزمان

جستاری در نسبت ادبیات و سینما

میر احمد میر احسان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاکنون، کلیشه سخن از نسبت ادبیات و سینما، بارها و بارها تکرار شده است. وقتی ما از نسبت سینما و ادبیات سخن می گوییم به‌طور سردستی حواس مان معطوف به آثار ادبی مشهور و غیرناموری می شود که دستمایه فیلم‌نامه‌های آثار نامور و یا غیرمشهور سینمایی شده‌اند و بحث تکنیک‌های اقتباس و موفقیت و عدم موفقیت این رابطه ادبیات و سینما و حداکثر وجود یا عدم وجود پیوند بین ادبیات و سینما و

بحث سینماتوگراف لومیر تا برسون و پیشاروی ما سربرمی آورد. من مایلم به شیوه‌ای متمایز به بحث نسبت سینما و ادبیات بنگرم و از تکرار این الگوی رایج که به‌وفور هم مفاهیم و هم اطلاعاتش در دسترس است بپرهیزم.

تو عشق منی! و زنده‌باد فرانسه، دو جمله‌ی ساده که با نمای درشت یک دهان در تصویر درشت ژرژ دمنی، بیان می‌شد و نمی‌شد گویی نخستین نشانه‌ی وجود و عدم وجود پیوند بین ادبیات و سینما بود. تصویر متحرک دهان در فیلم **دمی**، تصویری لال بود، اما حرکات لب محصول بیان **تو عشق منی** بود، و **تو عشق منی** شاید نخستین جمله‌ی ساده‌ی بشری است که سندیت بیان ادبیانه را در رابطه‌ای عاشقانه امضا کرده است و حال انسان آن را در نخستین تصاویر بهره برده از گفتار ـ اما ناشنودنی بلکه دیدنی ـ ثبت می‌کرد، ولی فراموش نمی‌کنیم تصویر در سرچشمه‌ی خود یعنی عکس تالبوت و حتی رشته تصاویری که به حرکت درمی‌آمد و اسب در حال دویدن را نشان می‌داد ـ کارمی بریج ـ حتی همین نشانه‌ی پنهان مانده و ناشنودنی تصویر و زبان ادبیانه و گفتار شسته و رفته را که بعدها هزاران بار در سینما شنوده شد، در سر نداشت و یکسر تصویر خود را رها از هر علامت مربوط به کلام و هنر کلامی وامی‌نمود و این بدون تردید در تصاویر به اجبار صامت لومیر هم به‌طور آشکاری ویژگی پدیده‌ی شگفت و وهم‌آمیز جدید یعنی تصویر متحرک را تعریف می‌کرد. پدیده‌ای تصویری از جهان بدون زبان گفتاری که تا جایی که زبان است، ظرف وجود ظهور ادبیات به‌شمار می‌آید. اما با نگاهی تیزبین حتی در همان تصاویر صامت لومیر، راه رفتن کودک و قایق‌ها بر رودخانه ونیز و بازار ماهی‌فروشان و حتی در عکس‌های تالبوت، ریشه‌ی ادبیات به شکل‌های گوناگون نهان است. سینمای صامت همواره در اوج رشد و بی‌نیازی‌اش به ادبیات، هم‌چون یک جبر گرفتار سکوت بود و در تمنای به‌دست آوردن امکان فن‌آورانه و استفاده‌ی آزادانه از «بیان» گفتاری می‌سوخت. آن کارگران هنگام بیرون آمدن از کارخانه چیزی می‌گفتند، ولو آن کودک حین راه رفتن آوایی به لب می‌آورد که «مادر» صدا و گفتار بود. جز این باید گفت، ادبیاتی مخفی حتی در عکسی مستند (چه برسد به فیلم‌نامه‌ی فیلمی مستند یا سپس فیلمی داستانگو ولو صامت) وجود دارد. منظورم آن دستور زبان مخفی است که نه تنها در یک فیلم صامت مستند، بلکه در یک عکس نیز هست؛ و با بودن خود سلسله‌ی دور و درازی از داستان‌ها و خرده‌داستان‌ها را در ذهن بیننده و بنا به وسعت این ذهن به ادبیات تبدیل می‌کند. من می‌خواهم با شکستن تصور سنتی از رابطه و نسبت سینما و ادبیات و پیش پاافتادگی عریان‌ترین رابطه‌ی اتکای سینما به ادبیات یعنی بهره‌گیری از رمان‌ها و حکایت‌های ادبی به مثابه آثار قابل اقتباس برای فیلم‌نامه و یا بی‌اعتنایی نسبت به روابط تعریف شده ادبیات و سینما در حوزه‌ی روایت‌گری و کاربرد زبان نشان دهم، نسبت‌های پوشیده‌تری وجود دارد که با ساختارزدایی تصویر که خود را مطلقاً گسسته از ادبیات وانمود می‌سازد، در گسسته‌ترین حالت صوری تصویر از ادبیات، قابل جست‌وجوست. در واقع ادبیات در این جا چه هم‌چون یک ذهنیت شعری یا منثور و ... در تأویل مخاطبان یک فیلم صامت مستند و حتی در یک عکس اولیه حضور دارد، و نه تنها در تأویل مخاطبان و تا حد وسع ادبی‌شان که نگاه و تفسیر آنان را از تصویر شکل می‌دهد؛ بلکه در نگاه آفریننده‌ای که از سوراخ ریز دوربین به جهان نگریسته و پشتوانه‌ی ادبی پنهان در ذهنش در تشکل این نگاه‌ها و تبدیلش به اثری هرچند صامت و مستند و حتی یک عکس نقش داشته است. این است درونی‌ترین رابطه‌ی مخفی ادبیات و تصویر. ما نمی‌توانیم از کشف خود در سخن متفاوت‌مان از نسبت ادبیات و سینما شادمان باشیم بدون آن‌که سهم رولان بارت، برجر، کریستین متز، برت، هوگو مانستربرگ، امبرتو اکو، سوزان سانتاگ و حتی آندره بازن را ـ با کمال حیرت ـ در این مکاشفه بپردازیم، هرچند هیچ‌یک هرگز به‌طور مستقیم از این منظر ویژه‌ای که اکنون در حال گفت‌وگو از نسبت ادبیات و سینما هستیم، هیچ‌گاه سخن نگفته باشند و حتی برعکس آن حرف زده باشند. به هر حال تاریخ ادبیات شعری، داستانی، جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه و هستی زبانی ما که ذهنیت و نگاه‌مان را شکل می‌دهد ـ ولو نگاه لال ما را ـ در تولد یک تصویر و کیفیت آن نقش دارد؛ و فرق نمی‌کند که در این مسیر شما یک معدن‌یاب باشید که به گرفتن تصاویر یک اسکیمو و «**ساختن**» اثری مستند با یک خط روایی مشغول شده‌اید، یا اثری کمیک و صامت با کلاه و عصا و کفش و شلوار گشاد «**می‌سازید**» و یا حتی یک عکس، صرفاً یک عکس

گرفته‌اید، و من از همین جا شروع می‌کنم. از هستی مخفی ادبیات در یک عکس و سپس در سینمای مستند و سینمای داستانگوی صامت و سرانجام در سینمای ناطق.

● ● ●

پیش از تولد یک عکس، یک نگاه وجود دارد. عکس نگاه ما را ثابت، به سکون کشیده و سپری شده، ثبت می‌کند. آیا در یک نگاه، هرچند مرده، ساکت و بی‌حرکت، اثری از ادبیات وجود دارد؟ وقتی ما به یک چمدان، یک فیل، یک پرنده، یک سگ آبی، یا یک ماهی می‌نگریم آیا مراودات کلامی ـ ادبی ما با جهان در این نگاه نقشی دارد که سپس از خلال دریچه‌ی تنگ دوربین کادربندی می‌شود و سپس با یک فرایند فن‌آورانه ـ شیمیایی و امروز الکترونیک به عکس بدل می‌شود یا به فیلم ثابت؟ من می‌خواهم بگویم، زبان انسانی در نگاه انسانی که با نگاه حیوان به انسان متمایز است و در فرایند ثبت کردن نگاه، نقش ایفا می‌کند و در گام بعدی تشکل این زبان به صورت یک فرهنگ شعری ـ ادبی یا داستانی ـ ادبی منجر به پختگی و عمق تصویر می‌شود. در ظاهر ما کلیدی را فشار می‌دهیم و عکسی ثبت می‌شود و بقیه چیزها به ما مربوط نیست، گویی نگاه پرتره یا لباس افرادی که در یک عکس حضور دارند، کادربندی درختان و اشیا و آدم‌ها و حسی که در عکس و فیلم صامت مستند موج می‌زند همه و همه مبین اتفاقی رها از ادبیات است، اما مدعای من آن است که در همه‌ی این‌ها که «**خودبه‌خود**» هستند، «ادبیات» و رابطه‌ی فاعل نگرنده با نشانه‌های موضوع و تأثیر پشتوانه‌ی زبانی ـ ادبی رابطه‌ی او بر نشانه‌های بصری هم‌چون یک سیستم زبانی پیام‌رسان نقش بزرگی ایفا می‌کند. نخستین تصاویر فیلم‌ها از حیوانات است، فیلم می‌بریج از اسب و فیلم اتین ژول ماری از پرنده و گربه به یادماندنی است، و پیش از آن عکس‌های نخستین هم نیم‌سده پیش‌تر می‌توانند مورد اشاره قرار گیرند که با زبان و استعاره یعنی دو مادر و فرزندی که اعقاب ادبیت‌اند نسبت درونی دارند. ژان ژاک روسو در جستاری درباره‌ی سرچشمه‌های زبان‌ها **Essay on the origins of languages** از این رابطه سخن می‌گوید:

«از آن جا که عواطف نخستین انگیزه‌هایی بودند که انسان را به حرف زدن وا داشتند، نخستین سخنان او دارای معنی مجازی

در ستایش عشق

سینمای صامت همواره در اوج رشد و بی‌نیازی‌اش به ادبیات، هم‌چون یک جبر گرفتار سکوت بود و در تمنای به‌دست آوردن امکان فن‌آورانه و استفاده‌ی آزادانه از «بیان» گفتاری می‌سوخت

(استعاره‌ای) بود. زبان تصویری نخستین زبانی بود که پدید آمد و معانی شخص آخرین زبانی بود که بشر به آن دست یافت».

من باید اضافه کنم روسو هنوز زبان عکاسانه و زبان عکسبردارانه فیلم صامت را نشناخته بود، با این همه آشکار است که در این جا هم می‌توان از معنی مجازی (استعاره‌ای) تصویر و سیستم زبانی آن حتی در یک نما یا یک عکس سخن گفت و این بدون تردید حاوی یک نسبت پنهان بین ادبیت و تصویری است که ظاهراً به نحو بی گناهانه‌ای مبری از ادبیات و از همه‌ی سنت‌های پیچیده و نخبگی و بسی در دسترس است. برجر درباره‌ی **نگریستن** اضافه می‌کند:

«اگر نخستین استعاره حیوان بود، بدین دلیل بود که رابطه‌ی بنیادی میان انسان و حیوان رابطه‌ای استعاره‌ای بوده است. در این رابطه آن‌چه میان انسان و حیوان مشترک بود در عین حال نشان می‌داد چه چیز آن‌ها را از هم متمایز می‌کند و برعکس.

لوی اشتراوس در کتاب خود درباره‌ی **توتمیسم منطق روسو** چنین تفسیر می‌کند.

این بدان سبب است که انسان در اصل خود را با همه‌ی آن چیزهایی که شبیه او بودند یکی احساس می‌کرد و همان گونه که روسو به صراحت می‌گوید باید حیوانات را هم در این زمره بگنجانیم، وقتی آن‌ها را از هم تمیز داد توانست خود را هم تمیز بدهد. این یعنی سود بردن از تفاوت نوع در جهت حمایت از تمایزی اجتماعی.

البته قبول توضیح روسو درباره‌ی منشأ زبان‌ها ـ مسلم فرض کردن موضوع مورد منازعه است (دست کم سازمان اجتماعی لازم برای رواج زبان چه بود؟) با این همه هیچ جست‌وجویی در پی منشأ هرگز نمی‌تواند پاسخ کاملی بیابد، وساطت حیوانات در آن جست‌وجو دقیقاً به این دلیل چندان معمول بود که حیوانات نامعلوم باقی می‌مانند.

همه‌ی نظریه‌های منشأ اصلی صرفاً راه‌هایی‌اند برای بهتر تعریف کردن رویدادهای پس از آن. کسانی که با روسو موافق نیستند به یک نو نگرش به انسان اعتراض می‌کنند نه به یک واقعیت تاریخی. آن‌چه ما می‌کوشیم تعریف کنیم چون تجربه‌ی تقریباً از دست رفته است، استفاده‌ی عالم‌گیر از نشانه‌های حیوانی برای ترسیم تجربه‌ی جهان است.

از دوازده نشانه‌ی دایرة البروج هشت نشانه حیوان است. در میان یونانیان نشانه‌ی هر یک از دوازده ساعت روز یک حیوان بود (اولی گربه و آخری تمساح) هندی‌ها تصور می‌کردند که زمین بر پشت فیلی جای دارد و فیل بر پشت لاک‌پشتی.... آن‌چه انسان را از حیوانات متمایز می‌کرد، توانایی انسان برای تفکر نمادین بود. توانی جدایی ناپذیر از رشدزبان که در آن واژه‌ها نشانه‌های محض نبودند، بلکه بر چیزی غیر از خودشان دلالت داشتند.

ماهیت استعاری عکس یا فیلم ثابت، همان نکته‌ای است که در این کاوش ما به آن احتیاج داریم و به بحث نسبت ادبیات و سینمای ما مربوط است. پس یک عکس ولو یک عکس که به نحو معصومانه‌ای بری از ادبیات است و یک تصویر متحرک مستند که حتی صامت و لال ما را به تماشا دعوت می‌کند به طور ذاتی ما را وارد تجربه‌ای می‌کند و جهان را به نحوی برای ما دیدنی می‌کند که با همه‌ی نو بودنش دارای نسبتی نشانه شناسانه ـ استعاره‌ای است. تصویر نیز نشانه‌ای است تأویل پذیر که به چیزی غیر از خود اشاره می‌کند و تنها توهم عینیت و این همانی با واقعیت عریان را پدید می‌آورد، و ما در نگاه و تأویل نشانه‌ی تصویری ـ چه عکس و چه سینما با همه‌ی تمایزشان ـ به ذهنیت ادبی ـ زبانی خود رجوع می‌کنیم و در این میان تصویر حیوان و ریشه‌های آن بیش از هر چیز یاری رسان است. زیرا به ما یادآوری می‌کند که در اعماق نگاه ما به یک حیوان در مبری‌ترین عکس‌ها از ادبیات، باز هم چنان تاریخی از تأویل و ادبیت وجود دارد که به نشانه‌های مشرقیان در دایرة‌البروج و نشانه‌های یونانیان و هندیان باز می‌گردد که با زبان استعاره‌ای خود پیوند میان تصویر و تأویل و زبان بصری و ادبیات کلامی و مفاهیم ذهنی را شکل می‌دهند. حال در اسب و پرنده‌ی می‌بریج و ماری ما می‌توانیم به پرسش نگاه انسان به حیوان و همه‌ی تاریخ استعاری و پیشینه‌ی ادبی این نگاه برگردیم و آن را فراتر از یک ماجرای خنثی و بی‌روح و اتفاقی بنگریم. چه ما از دریچه‌ی ریز دوربین به جهان به شکل صامت بنگریم و چه مخاطبان به تصویر لال ما بنگرند، در این میان یک واسطه‌ی ذهنی ـ زبانی که به میزان متفاوت ضمیر مخاطب را از تجربه‌ی ادبی انباشته و حیثیت استعاری آن بر نگاهش حکم می‌راند و معانی بیان و دستور زبان فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بر دیدن ما غلبه دارد که ما را از آن رهایی نیست، حتی اگر به

سرآغاز بی تمایز انسان و حیوان بازگردیم تا در نگاه و تصویر انسانی‌مان هر ردی از ادبیت را نفی کنیم، باز هم چنان استفاده از استعاره‌ی قرابت این نگاه حیوانی ما را با هستی انسان، ناگزیر می‌سازد: «قرابتی که به‌طور ذاتی خود استعاره از آن سربرآورده است. هومر مرگ سربازی را در میدان نبرد تشریح می‌کند و سپس مرگ اسبی را. هر دو مرگ در چشم هومر شفافیت یکسان و زاویه‌ی شکست یکسانی دارند». تصویر لال مرگ یک انسان و یک اسب و نیز زندگی یک انسان و یک اسب تا زمانی که ما به عنوان یک انسان به آن نگاه می‌کنیم بدون تردید در هر حال و به نسبیت مختلف حامل آن هستی هومری یعنی پشتوانه‌ی تأویل ادبی است. چیزی که بین عواطف تماشای ما و تجربه‌ی زبانی و تجربه‌ی تصویری ما حتی وقتی که عامیانه به شیء و تراژدی و زندگی آن می‌نگریم، حکم می‌راند؛ و توانایی بالقوه‌ی همه‌ی انسان‌های عامی و نخبه است، هرچند در هر یک فاجعه و حماسه و تغزل و کمدی تصویر به نحو خاص خود با زبان و ادبیات ارتباط برقرار می‌کند، حتی وقتی که مردی عامی و زنی عامی و کودکی در برابر یک عکس مرده و ساکن قرار می‌گیرد و به آن می‌نگرد. این نسبت عکس و تأویل و استعاره و زبان و ادبیات و ذهن انسانی فعالانه در حد توانایی خود تأویل «ادیبانه»اش را شکل می‌دهد.

به نظرم سرچشمه‌ی نسبت سینما و ادبیات این جاست. جایی که بهره‌ای از شاعرانگی و کشف شیء و جهان در تصویر و بهره‌ای از سازماندهی ذهنیت انسانی و مفهوم‌پردازی استعاره‌ای ـ ادبی هرچند در حد بسیار ابتدایی وجود دارد. در این جاست که به نظر می‌رسد همه‌ی تلاش‌ها برای گسست کامل تصویر عکاسانه و سینمایی از ادبیات تنها در حد درک تمایز صوری در نوع نظام نشانه شناسی که دوگونه امکانات ارتباطی متمایز را دربردارد، قابل اعتناست، و نه ایجاد گسست مطلق بین دوگونه زبان انسانی که به درجات مختلف و به‌طور ذاتی مشترک‌اند؛ و از هم تغذیه می‌کنند چه در تولید و چه در مصرف تصویر. شکی نیست که نه تنها بین عکس و ادبیات کلامی و سینما و ادبیات تقابلی وجود دارد بلکه بین عکس و سینما هم تقابلی هست، اما این تقابل هرگز به معنی عدم وجود هرگونه نسبتی دیگر از منظری متفاوت نبوده است. من پیش از این بارها به اتفاق یکه تولد تصویر و هستی شناسی آن و ویژگی متمایز ذاتی‌اش از زبان گفتاری و نوشتاری و ادبی و ... اشاره کرده‌ام، حال می‌خواهم بر منظر نویی از ارتباط تصویر و ادبیات اشاره کنم که از ساختارزدایی ذات تصویر نه به‌مثابه واقعیت بلکه هم‌چون استعاره سربرمی‌آورد. هم‌چنان که زبان به‌مثابه استعاره برابر ما حاضر می‌شود. در این جاست که ما متوجه می‌شویم نگاه کردن **نیز هم‌چون نوعی** خواندن است، و در این نوع خواندن همه‌ی تاریخ زبانی ـ ادبی و کلامی ـ استعاری ما با سکوت احضار می‌شود، گرچه حال همه‌ی موانع ارتباط خواندن کلامی، سواد داشتن و توانایی خواندن کلمات ظاهراً غایب است. برای همین درست همان‌قدر که گفتن از یک عکس به قول بارت ممکن است به همان اندازه ناممکن است که ما از «عکس» بگوییم، و این ظاهراً اوج گسست از ادبیات و تمایز تصویر و گفتار است، و همان‌قدر که از عکس گفتن کار مشکلی است به همان میزان ما کشف می‌کنیم که عدم تمایز تصویر و مصداقش فقط و فقط بلافاصله صورت نمی‌گیرد؛ ولی در هر حال هر تصویر به طور پنهان با بازاندیشی، و شناخت ویژه‌ی نگرنده‌ای همراه است که زبان، ذهن و ادبیات و مفاهیم ویژه‌ی نظام مفهوم‌پردازی خاص خود را در خود و ممزوج با هستی و نگاه خود نهفته دارد و با این واسطه‌ها به عکس، ولو عکس ساده‌ی یک حیوان، یک شئ می‌نگرد چه رسد به یک تصویر متحرک ولو صامت که مسلماً فرایندهای تفسیر و تأویل زبانی آن در ظرف ادبیات فردی تماشاگر معناپردازی خواهد شد و روند معناسازی یا معناپردازی آن در ذهن، با سرمایه‌ی کلامی ـ ادبی و زبانی ـ مفهومی مخاطب بستگی قطعی دارد، ولو وقتی بیننده یک فرد بی‌سواد و یا عامی است. اما او نیز از ادبیات خاص و حتمی ویژه‌ی خود بهره‌مند است و با «ذهن ادبی» و نشانه‌های معناپرداز ادیبانه خاص خود و پشتوانه‌ی آن به تصویر صامت می‌نگرد و از آن تصویر صامت «می‌گوید». به نظر من ادبیت عکس از سرشت آن برمی‌خیزد، سرشت توان تکرار بی‌نهایت بار نشانه‌ای بصری که یک بار رخ داده است و به لحاظ «وجودی» تکرارناشدنی است و این سرچشمه مفهوم‌پردازی ادیبانه‌ی جداگانه‌ی هر فردی است که بعدها جداگانه و با ذهن متمایز به این چیز به لحاظ وجودی تکرارناشدنی می‌نگرد. ما در برخورد به این واقعیت در نمود جاودانه‌اش حتی وقتی یک عامی هستیم ناگزیر به تأویل و کاربست فن‌های ادبی برای فهم خواهیم بود، شاید زیباترین

توصیف مربوط به اندیشه‌های رولان بارت درباره‌ی عکاسی است که می‌تواند سرآغاز جستار نسبت سینما و ادبیات برای ما باشد؛ درست در همان جا که به تمایز عکاسی و سینما تأکید می‌ورزیم:

در عکس تفوق رخداد هرگز به دلیل چیزی دیگر نیست: عکس همواره مجموعه‌ای را که من در پی‌اش هستم به متنی که می‌بینم می‌کشاند یکه‌ی مسلم است. حادثه‌ی مطلق، مات و به گونه‌ای ابلهانه، این است که (این عکس و نه عکاسی)، یک کلام، همان است که لکان Tuche می‌نامد، فرصت، برخورد، واقعیت، در نمود جاودانه‌اش. برای نامیدن واقعیت، بودیسم می‌گوید Sunya، خلأ، اما به کلام بهتر tazhata، چنان که آلن واتس می‌نامدش، واقعیت این بودن، این سان بودن،tat به سانسکریت همان آن(that) است و همان ایمایی را برمی‌نهد که کودک به سرانگشتی اشارت می‌کند: اون، اوناش، نگا! اما چیز دیگری نمی‌گوید. دگردیسی (به اصطلاح)فلسفی یک عکس ناشدنی است؛ چه ثباتش را به تمامی به همان رخدادی وام‌دار است که خود بر آن حجابی است شفاف و سبک. عکس‌های تان را نشان کسی دهید ـ او هم بلافاصله عکس‌های خودش را نشان‌تان خواهد داد: «نگا، این برادرمه، این منم در بچگی» و چیزهایی از این دست. عکس هیچ نیست، مگر توالی خوان «نگاه کن»، ببین»، «اینا‌هاش»؛ اشارتش به شخص معین پیش اوست و از این زبان ناب اشارتگر هیچ راه گریزی ندارد.

... عکس در سرشتش (برای آسان فهمی، بیایید این را که در لحظه عکس صرفاً به تکرار بی‌وقفه رخداد اشارت دارد اصلی کلی بینگاریم) به این همانگویی دچار است: یک پیپ، این جا، تا ابد و سرسختانه یک پیپ است. انگار که عکس همواره مصداقش را در پی می‌کشد. هر دو به سکونی یکسان، عاشقانه یا سوگوارانه، در دل جهان درگذر مبتلایند: به هم چسبیده‌اند. شانه به شانه، هم‌چون محکوم به مرگ و جسد در شکنجه‌های حتمی‌الوقوع یا حتی هم‌چون آن جفت ماهی (کوسه‌ها به خیالم به قول میشله) که عبور زنجیروارشان در پی هم چنان است که گویی به آمیزشی ابدی بسته‌ی یکدیگرند. عکس به همان رده‌ی ابژه‌های برگ برگ لایه لایه‌ای تعلق دارد که دو برگش جدایی ناپذیر نیست مگر به ویرانی هردو: قاب پنجره و چشم‌انداز، و چرا که نه: خیر و شر، تمنا و مایه‌ی آن: دوگانگی‌هایی که به تصورشان قادریم، اما از درک‌شان عاجزیم (هنوز نمی‌دانستم این سرسختی و سماجت مصداق در حضور همواره‌اش سازنده‌ی همان گوهر و سرشتی است که من در پی‌اش بودم).

●●●

شوق نوشتن درباره‌ی عکاسی، ظاهراً با بحث نسبت تصویر عکاسانه و سینما متمایز است. ما می‌توانیم شوقی برای نوشتن درباره چیزهایی داشته باشیم که هیچ ربطی به ادبیات ندارند، هرچند نوشتن ما کاملاً فرایندی ادبیاتی باشد. اما همین شوق به نوشتن درباره‌ی عکاسی در بارت منجر به نوعی جنگ و گریز با ادبیت عکس و در همان حال کشف یک نظام نشانه شناسی همواره متقرب به ادبیات در عکس می‌شود. چیزی آمیزه‌ی نقش خیال و زبان و ادبیت و موضوع غافلگیرانه و بیانگری و قابلیت تأویل و این‌ها بدون تردید مشترکات عکس و ادبیات است. از آن جا آمده است و به شکل تازه، کاملاً تازه‌ای، بصری و به معیار تازه‌ی شناخت عکس هم چون یک متن بدل شده است.

«از آن به بعد به این نتیجه رسیدم که این نظم ناپذیری و این تنگنا که شوقم به نوشتن درباره‌ی عکاسی آشکارش کرد. نظیر همان ناآسودگی است که همواره از آن رنج برده‌ام: رنج سوژه‌ای دوپاره میان دو زبان، یکی بیانگر، دیگری نقادانه؛ و در دل این زبان نقادانه، میان انواع سخن‌ها ـ همان سخنان جامعه شناسانه، نشانه شناسانه و روان کاوانه، اما با منتهای سرخوردگی از تمامی شان من شاهدی بودم بر یگانه چیز مسلمی (هرچقدر هم که ممکن است ابلهانه باشد) که تنها در خودم وجود داشت: مقاومتی ناگریز در برابر هر نظام تقلیل دهنده. آخر هر بار که به چنین زبانی در هر سطح و مرحله‌ای رو می‌آوردم، هر بار حس می‌کردم که خشن‌تر شده و بدین سان تقلیل و صرف بازنمایی رو می‌کند، پس باید به احتیاط تمام رهایش می‌کردم و در جایی دیگر آن را می‌جستم: شکل دیگر سخن گفتن را آغاز کردم. بهتر بود برای بار اول و آخر، مخالفتم با فردیت یگانه را به فضیلتی بدل کنم ـ بکوشم تا آن چه را نیچه «حاکمیت کهن من» خوانده است به قاعده‌ای تأویل بنیاد بدل سازم».

از این پس **اتاق روشن** بارت سرچشمه‌ی یک نسبت تأویلی بین مفهوم‌پردازی ادبی و تصویر است که به جای نقل قول، همه‌ی آن را باید خواند و از آن میراث اسطوره‌ای سردرآورد که شاید تنها به صورت دغدغه‌ی بی‌رمقی یادآورمان می‌شود که مرا، هنگامی که خودم را بر یک تکه کاغذ تماشا می‌کنم دربر می‌گیرد.

اما اشتباه نشود نسبت ادبیت و تصویر تنها در پرتره نیست که رخ می‌دهد حتی یک منظره صرف، امکانی برای رشد فرایندهای شعری ـ ادبی را در خود نهفته دارد یا آن چه را که در تو نهفته به صدا درمی‌آورد و نتیجه متنی ادبی ـ شعری است.

بارت در عکسی که از او گرفته شد، یا نیتی که برحسب آن، عکسش را نگاه می کند، مرگ می نامد «مرگ جوهره ی آن عکس است.» و این بی تردید عنصری ادبی در تأویل عکس به شمار می آید که این بار با نشانه هایی بصری و غیر از زبان نوشتاری و کلامی تحقق پذیرفته است. شاید نظم ناپذیری ای که بارت از همان اول در عکاسی یافته و تمامی کنش ها و همه ی سوژه ها طی آن به هم درآمیخته به شمارش می آیند با نظم پذیری ادبیات در تقابل کامل باشد، اما چنین تمایزی تنها تا آن جا ادامه می یابد که ما به دوران گذشته ی تأثیر تصویر، عکاسی و سینما بر ادبیات بچسبیم. امروز سبک های منثور و شعری فراوانی هستند که نظم ناپذیری و درهم آمیختگی همه چیز را در عکس، تبدیل به شگرد ادبی خود کرده اند.

با همه ی این ها باید اعتراف کنم ما نمی توانیم هرگز عکس را به ادبیات تقلیل دهیم، زیرا ادبیت عکس، تشخص و ویژگی خود را دارد، هرگز متنی نیست که به سبب جذابیت و خیره کنندگی ادیبانه ما را به خود جلب کند برعکس چه بسا اوج روزمرگی دلیل توجه ما به یک عکس باشد. هیچ چیز خارق العاده ای در آن نیست. ولی ساعت ها ما را دچار احساساتی می کند که از همان مرگباری هولناک نهفته در عکس که ادبیت ویژه آن را می سازد، سرچشمه می گیرد. سرچشمه ی ادبیت عکس که پس از نگاه کردن امکان حس کردن، یادآوری، فهمیدن و اندیشیدن را برای ما فراهم می کند و به تأویل ختم می شود. با همه ی تشابه این فرایند با ادبیات ضمناً از آن متمایز است، عکسی می تواند ما را بازدارد که هیچ چیز خارق العاده ای در آن نباشد، ولی مایه ی تحقق همه ی این فرایند نام برده شود، اما هرگز متن ادبی پیش پاافتاده ما را باز نمی دارد. در **اتاق روشن** (ترجمه ی معترف) می خوانیم:

«روزمرگی (عکاسانه ی) یک شورش در نیکاراگوئه: یک خیابان مخروبه، دو سرباز کلاهخود به سر در حال گشت، پشت شان دو راهبه. آیا از عکس خوشم آمد؟ جذبم کرد؟ تکانم داد؟ نه یک ذره حتی صرفاً وجود داشت (برای من). بلافاصله فهمیدم که بودنش (حادثه اش) ریشه در همجواری دو عنصر ناپیوسته دارد. ناهمگون در این که به جهانی همسان تعلق نداشتند (نیازی به پی گیری تا سرمنشأ این ناهمخوانی نیست): سربازها و راهبه ها. قاعده ای ساختاری را پیش بینی کردم (هم سو با تفسیر خودم) و فوراً سعی کردم تا آن را با بررسی دیگر عکس های همان عکس (کوئن و

نامه های یاد

ما نمی‌توانیم هرگز عکس را به ادبیات تقلیل دهیم، زیرا ادبیت عکس، تشخص و ویژگی خود را دارد، هرگز متنی نیست که به سبب جذابیت و خیره‌کنندگی ادیبانه ما را به خود جلب کند برعکس چه‌بسا اوج روزمرگی دلیل توجه ما به یک عکس باشد

سینگ هلندی) ثابت کنم: بیش ترشان برایم جذاب بودند چون در آن‌ها همین دوگانگی تازه یافته را می‌دیدم. یک‌جا، مادر و دختری به خاطر دستگیری پدرشان شیون می‌کنند (بودلر): «حقیقت بی‌پرده‌ی ایما در شرایط کم‌نظیر زندگی» و همه‌ی این‌ها هم دست بر قضا بیرون از شهر اتفاق می‌افتد (چطور خبردار شده‌اند؟ این ایماها و اداها برای کیست؟) در این یکی، بر یک سنگفرش ترک خورده، جسد یک کودک، زیر یک ملافه‌ی سفید، مادر و پدر و دوستان بر آن ایستاده، دور افتاده و غم‌انگیز: صحنه‌ای در منتهای روزمرگی. متأسفانه اما من در آن تقابل هایی خاص می‌یابم: یک پای برهنه‌ی جسد. ملافه‌ی دست مادر گریان (چرا این ملافه؟) زنی در پس زمینه. دوستی شاید، دستمالی جلوی دماغش گرفته. باز همین جا در آپارتمانی بمباران شده چشمان درشت دو پسربچه پیرهن یکی‌شان روی شکم کوچکش بالا رفته (گزافه‌ی آن چشم‌ها صحنه را برمی‌آشوبد) و ...

بارت به دو عنصر متقابل که مایه‌ی جذابیت است در تصویر عکاسانه نام استودیوم و پونکتوم می‌نهد.

عنصر استودیوم آشکارا یک گستره است «گستره‌ای که گسترش زمینه‌ای را در پی دارد که من به شکلی ملموس به مثابه‌ی پیامد آگاهی و فرهنگم درک و تعبیرش می‌کنم» و ارجاع این زمینه به مجموعه‌ای از اطلاعات و انگیزش احساسات با پادرمیانی بخردانه یک فرهنگ اخلاقی و یا سیاسی و ... همان چیزی است که ادبیت عکس و ادبیات را به هم شبیه می‌کند، عکس یک جستار و در ضمن یک شیوه متأثرشدن ادبی را حمل می‌کند، درباره‌ی این نام‌گذاری بارت می‌گوید: «در زبان فرانسه واژه‌ای نمی‌شناختم که به کار این نوع تمایل و دلبستگی انسانی بیابد. اما مطمئنم که این واژه به لاتین وجود دارد: استودیوم که هیچ یا دست‌کم در دم به معنای «جستار» نیست. بلکه قابلیت اطلاق به یک چیز است... از طریق استودیوم است که من مجذوب بسیاری از عکس‌ها می‌شوم، چه در حکم سندی سیاسی تلقی‌شان کنم. چه به عنوان صحنه‌های معتبر تاریخی از آن‌ها بهره‌مند شوم: آخر، این به لحاظ فرهنگی است (این دلالت ضمنی موجود در استودیوم است) که من از حالت‌ها، چهره‌ها، از اشارات و ایماها، از صحنه‌آرایی‌ها و کنش‌ها سهم می‌برم.

عنصر دوم، استودیوم را گسسته خواهد کرد. این بار این من نیستم که در طلبش هستم (آن‌سان که گستره‌ی استودیوم را با هشیاری مطلقم به تصرف درمی‌آورم) این بار این عنصر است که از صحنه برمی‌آید. انگاری تیری از کمان برجهیده و در من رخنه می‌کند. واژه‌ای هست به لاتین که این زخم،این سوز این نشان مانده از یک ابزار نیشدار نام می‌گذارم: که بهتر از هرچیز به کارم می‌آید و هم چنین به ایده‌ی نشانه گذاری هم اشارت دارد و چون عکس هایی که درباره‌شان می‌گویم عملاً نشان‌دار شده‌اند گاه حتی از این نقطه‌های حساس خال خال‌اند، دقیقاً همین علامت‌ها همین زخم‌هایند که اصل مطلب‌اند. بنابراین، می‌توانم این عنصر دومی که استودیوم را مختل می‌کند پونکتوم بنامم. آخر پونکتوم نیش هم هست. خال به شکاف سوراخ ریز هم هست. پونکتوم یک عکس همان رخدادی است که نیشم می‌زند (اما کبودم هم می‌کند و برایم جان‌گداز هم هست) این دو درونمایه‌ی متمایز در تفسیر بارت از عکس به نظرم در خفیگاه تأویلی‌اش بیانگر عنصر ادبیت تصویر عکاسانه در ساختار است.

چه زمانی که عکس فرهنگی را برمی‌انگیزد و چه زمانی که نیش می‌زند از همان فرایندی در ارتباط با حس و شعور و موجودیت، بهره می‌گیرد که ادبیات بر آن متکی است و این دو سیستم زبانی و نشانه‌شناسی متمایز در ریشه‌های انسانی‌شان با همان سیستم بیانی و تمایزهایش سروکار دارند که ادبیات بر آن متکی است. ما را با دو پرسش دوست دارم و دوست ندارم از یک سو (استودیوم) و عشق می‌ورزم و درد می‌کشم از سوی دیگر (پونکتوم) روبه‌رو می‌سازند. جایی معناها و جایی روح ما را به صدا درمی‌آورند. جایی دانش و فرهیختگی و جایی غافلگیری و برانگیختن و اشتیاق می‌سازند و ما را منصرف می‌کنند و ادبیات در ژرف‌ترین کارکردش مگر جز این می‌کند؟

حال ما می‌توانیم در ژرفنای تصویر عکاسانه و سینمایی با تمام تمایزشان، رخداد ادبی و متن را شبح‌گونه کشف کنیم. اگرچه تصویر عکاسانه رخداد محض است و نه هیچ چیز دیگر (همواره چیزهایی در میان است که نشانش می‌دهد) - برعکس متن که به دلیل تأثیر نامنتظر یک تک‌واژه، قادر به تغییر شکل جمله از توصیفی به خبری است - نتیجه‌اش بی‌درنگ همان جزییاتی است که بن‌مایه‌ی دانش قوم‌نگارانه است، با این همه عکس هم متن است و پیوند آن با هنر نه تنها از طریق تئاتر که از طریق شعر - ادبیات - تحقق می‌پذیرد و بدون این شاعرانگی پونکتوم بارت

هم موجود نخواهد بود و این مهم‌ترین تأثیر درونی و نسبت باطنی سینما (تصویر) و ادبیات را می‌سازد. کنش غافلگیری عکس هنری در ذات خود با کنش غافلگیری شعر به خاطر قرابت هم‌ساز است. حتی آن توقف حالتی که در بستر زمان توقف ناپذیر است، آرمان ادبیات است که تصویر عکاسانه و جوانی جاودانی تصویر سینمایی به آن دست می‌یابد. به نظرم غافلگیری پنجگانه‌ای که بارت برای عکس می‌تراشد جملگی با غافلگیری ادبیات و برگرفتن پیرایه‌ی یک نقاب در متن زبانی همنواست.

بارت می‌گوید! «نقاب قلمرو دشوار عکاسی است». و معنای ادبی عکس از همین جا شروع می‌شود، نشانه‌های تصویری که دیده می‌شوند، ظاهراً در آشکارترین چهره و عریان‌ترین صورت دیدنی ما را به دلالت‌های تردیدناپذیرش دعوت می‌کند. اما همه‌ی این‌ها چیزی جز توهمی مشکوک نیست. در یک عکس خوب همه‌ی معناهایی که به توصیف و سرانجام کلام برمی‌گردند هرچه بیش‌تر از مفاهیم نقادانه و تبلیغی دور و به ابهام ادبیات و هنر کلامی تفسیربردار یعنی شعر نزدیک می‌شوند، درست همین جاست که ما اندوهگین و یا پریشان می‌شویم و در برابر عکس پرسشگرانه، پذیرشگرانه، و یا ناپذیرنده باقی می‌مانیم. عکس هرقدر که از معنای تک‌سویه دور شود، بیش‌تر با شعر می‌آمیزد و نوع نگاه کردن ما بیش‌تر به خواندن متنی تأویل‌پذیر نزدیک می‌شود. عکس از تصویر به سخن نزدیک می‌شود و سخن او از حرف روشن و بی‌واسطه به سخن لایه‌دار ادبی، مشکوک، ناتمام و پرابهام تغییرحالت می‌دهد. **اتاق روشن**، رولان بارت تفسیر یک عکس را که می‌خوانیم از روایت‌گری روشن به نکته‌ای جزیی که نیرویی وسیع برای گسترش دارد حرکت می‌کند. از دل غافلگیری تأویل سربرمی‌آورد و تصویر به سخن تبدیل می‌شود و فرایند معناپردازی به تأثیر ادبی نزدیک می‌شود: «خانه‌ای کهن سال، رواقی در سایه روشن، کاشی‌ها، آذین عربسک در حال گسست بنا، مردی نشسته در سینه‌کش دیوار، خیابانی متروک، درختی مدیترانه‌ای! («الحمرا»ی کلیفورد)؛ این عکس پرسان (۱۸۵۴) تلنگرم می‌زند: دقیقاً همان جاست که دوست داشتم در آن زندگی کنم. این شیدایی در ژرفایی وهم‌آور با ریشه‌هایی متأثرم می‌کند که هیچ نمی‌شناسم‌شان که نمی‌دانم چیست‌اند: حرارت و گرمای اقلیمی؟ اسطوره‌ی مدیترانه‌ای؟ سحر چندصدایی پناهندگی، گوشه‌نشینی؟ گمنامی؟ اصالت؟ هرچه هست (با توجه به خویشتنم، انگیزه‌هایم، رویاهایم می‌خواهم که آن‌جا زندگی کنم. مانند لطفی ظریف ـ و عکس توریستی هرگز به اغنای آن گوهره‌ی لطف قادر نیست. برای من عکس منظره (چه شهری چه روستایی) باید که زیستنی باشد، نه دیدنی. این سودای سکنا گزینی، اگربه وضوح درخودم دقیق شوم، نه رؤیاپردازانه است (من به رؤیای جایی خیالین نیستم)، نه تجربی است، این سودا، وهم‌انگارانه است، برآمده‌ای گونه‌ای بینادلی که گویی مرا به زبان آرمانی به پیش می‌کشاند یا که به پس می‌راندم، به جایی در درون خویشتنم: یک جابه‌جایی دوگانه که بودلر در فرخوان شعر و زندگی پیشین ستایشش کرده است. تماشای این چشم‌اندازهای شیدایی، چنان است که انگار از بودن یا رفتن آن‌جا بر یقین بودم و اما فروید از آن پیکر مادرانه می‌گوید که هیچ جایی نیست چون آن‌جا که آدمی بتواند به حتم (یقین از پیش‌تر از آن‌جا بودنش بگوید: «چنین بس گوهر و چشم‌انداز خواهد بود (گزیده‌ی شوق heimlich (بیداری مادر در من (که هرگز هم آن مادر اضطراب‌آور نیست)».

در این جا با هم تأویل، ادبیت، و مصداق گرد آمده است تا بین عکس و ادبیات ارتباط درونی و پنهانی را مورد تأکید قرار دهد. اشاره به بودلر و فروید، هرگز اتفاقی نیست. زیرا مسیری‌اند که از عکس خبری تا پونکتوم و مسیرهایی که عکس فرایند ادبی شدن را طی می‌کند، کشیده شده و راز پیوند ادبیت و عکس را فاش می‌سازد، و توهم گسست ادبی تصویر و ادبیات را به ریشخند می‌گیرد.

●●●

در میان سینماگران روبر برسون نامور است برای نظریه‌پردازی مؤثری که در جهت اثبات استقلال هنر سینماتوگراف و گسست آن از ادبیات به فرجام رسانده است. جدا از زیبایی بی‌تای آثار برسون نظریه‌های سینماتوگرافیستی او نیز جذابیت گریزناپذیری دارد. آموزش‌های برسون علیه سینمای سوداگر و آموزش او برای نسل‌های فرهیخته‌ی آینده‌ی سینما تا به پول و رویکرد به ابتذال برای شهرت بی‌اعتنا باشند، بر قواعد سوداگری و سلطه‌ی سرمایه در سینما نه بگویند و سبک هنری خود را در سینما بیافرینند هرچند کوششی پراهمیت اما جدا از

چیزی است که به بحث ما ربط دارد. در این جا گریز از ادبیات و رها کردن سینما از امکانات بیانی و روایی ادبیات ـ داستان ـ است. او می خواهد متن اثر سینمایی یک متن بر اساس قواعد سینماتوگرافیک باشد، نه متنی بر اساس قواعد ادبی. سینما ظاهراً سالیان طولانی تحت تأثیر قواعد روایت دراماتیک ادبی و رونویسی از آثار ادبی بود و برسون سهم بزرگی در گشودن چشم سینماگران به امکانات زبان سینما داشت و راه کارل درایر را به کمال رساند.

با این همه من مایلم نشان دهم، این گسست در تئوری برسون تنها از زاویه ی دید خاص و در حدود معینی معنادار است و حتی در آثار خود او پیوندی بین سینما و ادبیات وجود دارد که چشم پوشی ناپذیر است. نخست بگوییم باید بین آن درک ژورنالیستی که بین ادبیات و سینما تنها ارتباطی صوری را می شناسد و حتی مشکلات سینمای ما را به ضعف ادبیات نسبت می دهد و سخنی که در این نوشته در گرفته تمایز قایل شد و مفهومی گوهرین از ادبیات را مد نظر قرار داد. همان گونه که گفتم آن نسبت مستقیم و رونویسی سینما از ادبیات هم بسیار مورد گفت وگوی ژورنالیستی واقع شده و هم در سینما بسی آثار بر طبق این رونویسی ساخته شده اند. بدین سان به هیچ وجه سخن متن حاضر نفی کننده ی ایده های برسون نیست بلکه آن را ناتمام می داند و می اندیشد گونه ی دیگری از نسبت بین سینما و ادبیات وجود دارد که می توان حتی در دل آثار برسون آن را جست وجو کرد. درواقع برسون چه وجوهی از ارتباط سینما و ادبیات را نفی کرده و به سینما استقلال بخشیده است؟

نخست آن که برسون خواسته سینما را از وابستگی و دنباله روی از ادبیات بازدارد ـ این درست همان کاری است که پاره ای می کوشند هم چون دوای درد سینمای ایران و به مثابه یک کشف معکوس آن را تجویز کنند!! ـ

دوم این که برسون سینما را نمایش ادبی نمی داند، یعنی سینما ناگزیر نیست از فنون ادبی پیروی کرده و ما به ازای نمایشی ای شگردهای ادبی را بازآفرینی و تقلید کند.

باید گفت دامنه ی تئوری برسون از سبک و شیوه ی شخصی او فرا رفت و پایه ی موج نو و آثار کسانی مثل گدار را پی ریخت زیرا آنان متوجه شدند به راستی سینمای پیش از آنان چیزی نبود جز روایتی با منطق ادبیات و داستان. آنان متوجه شدند تصاویر سینمایی استوار به مفاهیم روان شناسانه / ادبی بوده و شخصیت های فیلم متکی بر فیلم نامه ها و فیلم نامه ها متکی به شیوه ی داستانگویی ادبی اند و کوشیدند به دنبال برسون به جای روایت ادبی، روایت سینمایی را شکل دهند، و این گامی بزرگ به جلو بوده است. اما اگر بخواهیم فراتر از بحران و چالش رابطه ی ادبیات و سینما به نسبت شان بنگریم، واقعاً ناگزیریم در این جا هم به نقاط مشترک فراوانی و نه جدایی و گسست و استقلال مطلق سینما از ادبیات انگشت بگذاریم. من تنها به اثر مشهور آندره مالرو، یعنی **Equisse'd dune psychologie du cinema** اشاره می کنم که در آن می گوید: «سینما ناگزیر از روایت است، پس با داستان نویسی که آن هم با این جبر روبه روست پیوند می یابد». من حتی ناظر به تطبیق های جزیی تر نیستم که بین انواع روایت ادبی و امکانات روایت سینمایی پدیدار و مثلاً در همان جا چشم دوربین با دانای کل یا راوی نهانی» مقایسه می شود. بلکه صرفاً به چیز ساده ای تأکید می ورزم و آن این که با هر تغییری در روایت Narration و با هر راوی دانای کل یا روایت چندکانونی یا روایت سیال ذهن و یا روایت غیرخطی و ناداستان پرداز سرانجام هم داستان نویسی و هم فیلم سازی به شکل از انحا درگیر وابستگی به روایت و گریز از آن است. این پدیده منحصر به سینما نیست و اتفاقاً همان گونه که بارت نشان می دهد ادبیات هم نتیجه ی وابستگی به روایت و گریز از آن است. کشف شالوده ی داستانی پیچیده ترین روایت های غیرخطی در سینما، نظیر ادبیات ، ناممکن نیست. چه در **سال گذشته در مارین باد** یا **هیروشیما عشق من** یا در **ستایش عشق** یا **کشیش دهکده** یا **پول** همه و همه با همه ی سرشت روایت سینمایی دارای یک شالوده ی داستانی اند که بدون آن هیچ داستانی و هیچ فیلمی وجود ندارد و این نقطه ی مشترک ادبیات و سینماست پس می توان در سینما هم از رونویسی نمایشی ادبیات داستانی چشم پوشید و هم، هم چنان به پیوند ادبیات و سینما از منظر شالوده ی داستانی و روایت معترف بود. جدا از این پیوند در شگردهای سینماتوگرافیک برسون هم پیوند با ادبیات محسوس است. درست آن جا که برسون می پندارد با حفظ استقلال قواعد روایت سینمایی از ادبیات گسسته، به طور عمیق تأثیر میراث ادبی و یا به

خدمت درآوردن فن های کهنسال ادبی قابل مشاهده است، مثلاً برسون از روش حذف Ellipsis در سبک خود سود می جوید. این همان روشی است که در سینمای رویکردگرای ایران به کمال رسید و به یک مشخصه ی سبکی جمعی تبدیل شد و کاملاً هویتی تصویری دارد. اما در همین روش هم رابطه ای بین سینما و ادبیات برقرار است. زیرا باید به یاد داشته باشیم که حذف و Ellipsis اصلاً یک عنصر شعری است که حال در سینمای برسون به یک روش سینماتوگرافیک بدل شده است، هرچند او با قدرت آن را به کار گرفته باشد (به جای نمایش بازتاب های روحی ژاندارک ما تنها دست او را می بینیم صورت او اکنون چه چیزی را بیان می کند؟ مکان را کاملاً نمی بینیم، پشت ظلمت چه نشسته است؟ ژاندارک می گرید. برادر ایزامبارت که خارج می شود، به چه می اندیشد؟ روش حذف همپای قدرت بیان برسون که ناشی از گزینش عناصر درست و حذف عناصر بیهوده است، پرسش های بی پایان را در فکر ما بیدار می کند).

ما ایرانی ها، به ویژه با این حذف ها در شعر کلاسیک خود بسی آشناییم. حافظ شگفت انگیزترین شاعر ایرانی، شعر چندآوایی اش را انباشت از حذف می کند. حذف نه تنها به معنی حذف عناصر بیهوده و ایجاز بلکه ایجاد خلأ برای امکان معماری معنوی مخاطب است. خلأ در هنر کهن ایرانی به خلأ و استعاره از فضاهای خالی در کار تناولی، سپهری، رؤیایی، گلشیری و ... ختم شده و در کار جوان ترها، **نفس عمیق** و **نامه های باد** در سینما و م. موید در شعر (و گاه باباچاهی) از آن سود جسته اند.

مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آیینه رویا آه از دلت آه

بیت مستقل است، و در استقلال خود غریب. غرابت بیت علل معنوی و فرمی گوناگونی دارد که یکی از آن ها شگرد حذف عالی حافظ است. نسبت های چندسویه ی کلامی و معنایی در این شعر می تواند طی یک کتاب و به تفصیل مورد بحث قرار گیرد، اما از منظر حذف ما با خلأ و درواقع چاه های عمیق و فضای ساخته نشده و محذوف بزرگی روبه روییم. «مهر» که میان خورشید و مهربانی سیال است (خود حالت عاطفی مبین دوستی و صفت مهربان از نگاهبان خورشید آمده و قلب با مهر، یکپارچه شده و انسان دارای عاطفه و قلب پرمحبت نگاهبان مهر شمرده

نفس عمیق

سینما ظاهراً سالیان طولانی تحت تأثیر قواعد روایت دراماتیک ادبی و رونویسی از آثار ادبی بود و برسون سهم بزرگی در گشودن چشم سینماگران به امکانات زبان سینما داشت و راه کارل درایر را به کمال رساند

شده است) می تابد و شعاعی از آن منعکس می شود. شاعر می گوید این پرتو بر ما نیفتاده، ولی سپس از «او» با آیینه روی حرف به میان می آورد؛ ویژگی آیینه بازتاب چیزی است که در برابرش قرار می گیرد و ضمناً رویه ای است که دل نفوذناپذیر دارد، بین این تناقض برساخته شده حول مهر تا آه ما با فضای پنهان و محذوف روبه روییم که محصول کاربرد زبان ادبی است و برسون در ادبیت حذف بصری از همین قاعده بهره برده است.

●●●

عدم وابستگی به قواعد ادبی یکی از اهداف برسون در بنا نهادن اصول سینماتوگرافیک بود که مسلماً سینما را گام ها از منظر نوعی آفرینش بصری، به جلو برد. اما می خواهم بگویم تنها نوع وابستگی سینما رونویسی قواعد ادبی یا پیدایش نوع نمایش ادبی نیست. از تأمل در ساختار تشبیهات و تمثیل ها، یعنی مجازها و استعاره ها درمی یابیم بین روح و زبان سینما و روح و زبان ادبیات نسبتی دیگر هرچند مخفی وجود دارد.

هرگز سخنم به معنی آن نیست که سینما فاقد استقلال و نوعی روایت ادبی شعری جاری بر پرده و وابسته به قواعد داستان نویسی یا شعرگویی است، در عین حال که وجود یک سینمای ناب تردیدناپذیر است؛ تعمق درباره ی روابط پنهان و خودآگاه یا ناخودآگاه میان زبان شعر و زبان سینما، آگاهی های ما را غنی می کند. به هر حال به نظرم سینما بنا به منظرهای گوناگون مشحون از شگردهای شعری است و شعر در بسیاری زمان ها ریشه های هنر تصویری را حدس زده است:

۱.میل به نشان دادن و نه صرفاً شنیدن، خصوصاً در شعر فارسی دارای اهمیتی بی حدوحصر است. تصویرسازی درخشان نه تنها در شعر حافظ که بی بدیل ترین میزانسن موجز کلمات را از همان نخستین غزلش ارایه می دهد (شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حایل - کجا دانند حال ما سبکباران ساحل ها) و قطع های او یک تدوین استعاری درخشان را ظاهر می سازد، بلکه در بخش بزرگی از شعر توصیفی -طبیعت گرایانه خراسانی و سپس سبک عراقی و سرانجام شعر مشحون از ارتباط محسوس به نامحسوس سبک هندی و شاعرانی نظیر بیدل جای دیداری بی همتایی در ادبیات جهان دارد پس، نه تنها در شعر بادغیسی، و رودکی و معزی و منوچهری و عنصری،

بدون تردید تمام تلاش هایی که از تطابق زبان سینما با زبان گفتاری و یا تطبیق نعل به نعل قواعد نحوی دو قلمرو و تراشیدن اسم فعل و حرف اضافه و حرف ربط برای زبان تصویری صورت گرفته محکوم به شکست بوده است

بلکه در شعر صائب و حزین نیز با تصویرسازی و میزانس های دلچسبی روبه روییم.

در داستان های **قرآن مجید** میزانسن های جذابی وجود دارد که عمیقاً دارای ارزش بصری است تجلی خداوند بر کوه و پاشیدن کوه و بیهوش شدن موسی در حالی که نعره ای می زد و یا آن آتش در درخت و گام نهادن موسی در این وادی، تصاویر داستان یوسف و زلیخا و یوسف و برادران، حس آمیزی دیداری ـ شنیداری در شعر فارسی و یا جنبه هایی روایی ـ نمایش فردوسی و نظامی و ... همه و همه تجربه ای از تصویرپردازی و نشان دادن در حوزه ی شعر فارسی بوده است که از نظر زمان نمایشی دراماتیک در آثار مولوی و فردوسی ما با پیروزی های حتمی روبه روییم و بدون تردید سهم سعدی در این داستانگویی مصور کم تر از شاعران نام برده نیست، و در کنار او سنایی و عطار را برای استفاده از شعر برای تصویر و دیداری کردن خیال نباید فراموش کرد و نیز متون منثور نظیر **کلیله و دمنه** و **جوامع الحکایات و تذکره الاولیاء** که در خودش ذخایر بدیعی از پرداخت بصری، قطع ها و میزانسن های گوناگون و تدوین موازی و غیره را نهان دارند. اما جذاب تر از این بازتاب شگردهایی نظیر تشبیه، تشبیه مرکب، تلمیح، مجاز، مجاز مرسل، استعاره، کنایه، نماد، اطناب و ایجاز و تأکید و فصل و وصل و تضاد و مطابقه و مشاکله و براعت استهلال و ... در سینما می تواند جست وجو شود. این صناعات بیش از آن که بیانگر رونویسی سینما از ادبیات باشد، حاوی یک رابطه ی بینامتنی بین نشانه شناسی متون کلامی / تصویری و متون سینمایی /تصویری و مربوط به گفتمان های زبان شناسانه است که آفریده های زبانی انسان (چه کلامی، و چه تصویری) را دربر می گیرد و امری فراتر از اراده ی فیلم ساز در گریز از پیوند بین ادبیات و سینما بر آن حکم می راند.

●●●

وقتی که ما در اثری سینمایی به تشبیه تصویری گله های گاو و گله های انسان های کارکننده در کارخانه هنگام خروج روبه رو می شویم و یا به زبانی نمادین بین فرود هواپیمای هیتلر از آسمان و نزول یک پیام آور آسمانی ـ رها از صدق و کذب تصویر ـ ارتباطی می یابیم یا به زبان استعاری بین خانه و وطن در اثری از تارکوفسکی و یا تطهیر روح و ماندن در باران رابطه ای کشف می کنیم در هیچ یک از این رویدادهای تشبیهی و نمادین و استعاری سینمایی سخن از تقلیدی بر اساس قواعد ادبی تشبیه و استعاره و کنایه وجود ندارد، اما خود پیوند برقرار است و ما نمی توانیم از همنوایی شگردهای ادبی و سینمایی در حوزه های نام برده با اصرار چشم پوشی کنیم. کلید را باید در نشانه شناسی ادبیات و نشانه شناسی سینما و جستارهای مربوط به زبان جست وجو کرد. از آن جا که این بحث بسیار وسیع است. من خوانندگان عزیز را به متن «**سینما: زبان یا سیستم زبانی**» کار کریستین متز ارجاع می دهم که در **Film Language** منتشر شده است. در این نوشته متز می گوید: «سینما نوعی زبان است، اما هم چون چیز کم تری دیده می شود؛ هم چون یک سیستم زبانی خاص».

بدون تردید تمام تلاش هایی که از تطابق زبان سینما با زبان گفتاری و یا تطبیق نعل به نعل قواعد نحوی دو قلمرو و تراشیدن اسم فعل و حرف اضافه و حرف ربط برای زبان تصویری صورت گرفته محکوم به شکست بوده است. این کوشندگان شیفته ی وابستگی سینما به زبان نوشتاری یا گفتاری متوجه نبوده اند سینما و ادبیات تنها از منظرکلی ترین ویژگی های وجود یک زبان مبتنی بر نشانه ها با هم تطابق دارند و نه تطبیق همه ی عناصر یک سکانس سینمایی با یک جمله یا عبارت زبانی. متز می گوید وقتی از دیدگاه زبان شناسی به سینما نگاه می کنیم پس و پیش رفتن بین دو دیدگاه تقریباً اجتناب ناپذیر است! سینما زبان است. سینما از زبان کلامی بسیار متفاوت است. خروج از این معما بدون تحمل کیفر ظاهراً ناممکن است.

ژیلبر کوئن سئا پس از تحلیل طبیعت لوگومورفیک سینما به این نتیجه رسید که کم ترین چیزی که می توان گفت این است که آدم باید بر وسوسه ی تلقی سینما هم چون زبان چیره شود. سینما به ما داستان هایی پیوسته می گوید، چیزهایی «می گوید» که به زبان کلمات هم می شد آن ها را انتقال داد و با این همه آن ها را به شیوه ی متفاوتی می گوید.

البته من معتقدم قلمرویی در ادبیات وجود دارد که سینما قادر به نفوذ در آن نیست، و تنها متن کلامی قادر به بیان آن است و منطقه ای در سینما وجود دارد که برخلاف نظر ژیلبر کوئن

سنا هرگز ادبیات نمی تواند با کلمات آن را انتقال دهد. ضرورت بخشیدن به اقتباس های ادبی با این زمینه سازی و یا حتمیت بخشیدن به روایت داستانی و عبور از لومیر به ملی یس و اجتناب ناپذیر توصیف کردن آن بر اساس وابستگی سینما به روایت ادبی کاملاً خطاست. اگر ریچی از «راه رمان» حرف می زند تا بر این واقعیت تأکید کند که از نظر تاریخی سینما راه روایت را در پیش گرفته، هرگز چنین تبیینی نباید ما را گمراه کند. زیرا بالقوه سینما می توانست همواره از روایت ادبیاتی بگریزد و چنان که گریخت و می تواند این گریز را تحکیم بخشد. ما باید رابطه ی ادبیات و سینما را در حوزه ی زبان شناسی، عمیق تر از تطبیق مصنوعی سینما با قواعد نحوی و یا اقتباسی ادبی جست وجو کنیم، شاید الگوی ارتباط میان روایت و لوگومورفیسم قانع کننده باشد («تو گویی هر کاری هم که بکنی یک جریان الکتریسیته القایی تصویرها را بین خودشان به هم پیوند می دهد. انگار ذهن انسان (هم ذهن تماشاگر و هم ذهن فیلم ساز) از این که ارتباطی بین دو تصویر پیاپی به وجود نیاورد، ناتوان است».

متز اشتباه می کند که می پندارد عکس مبری از روایت داستانگویانه مخفی و در نتیجه ارتباط با ادبیات است. در آغاز همین نوشته نشان دادم که هر عکس در درون خود حاوی امکان روایت گری است، حال چه استودیوم یا پونکتوم یک عکس عادی یا هنرمندانه رولان بارت هر کس دیگر را به خود مشغول کند، در نهایت جراحتی قصه پردازانه است که عکس بر دل و روح ما بجا می گذارد. به نظرم ذرات ارتباط سینما و ادبیات (شعر و داستان) مربوط به همین جریان القایی ارتباط داستانی - روایی بین روابط کلامی و روابط تصویری است. ذهن فیلم ساز و تماشاگر در تصاویر، مناسبات مشابه مناسبات ادبی از جمله کنایه و تشبیه و استعاره و مجاز و تلمیح و و و... کشف می کند که ارتباط آن ها روایت گر «داستانی» است. حال زمانی این «داستان» عامه پسند و زمانی ژرف تر، طبیعی تر و فراخطی و چندسویه و هنرمندانه است. تمایز در همان ذهنیت ساده یا پیچیده تر انسان های متفاوت است، زبانی که بازیگرانی تماشاگر یا تماشاگرانی بازیگرند و تجربه ی زیسته شده ی آن ها از نوع آگاهی شان نمی تواند بگسلد و نگاه آن ها حاکم بر عینیت اشیا و درک مناسبات و ارتباطات است. بدین سان فراتر از اقتباس ادبی و رابطه ی عامیانه ای که بین سینما و ادبیات می تواند تصور شود در حوزه ی ۱. نشانه شناسی ۲. زبان ۳. روایت ۴. شگردهای بیانگرانه یا حتی ۵. نابیانگری (حذف ها و صفحه های سفید و فضاهای ساخته نشده) سینما و ادبیات دارای پیوندی درونی اند که در تک تک فیلم ها می تواند شالوده های مشترک آن ها نشان داده شود.