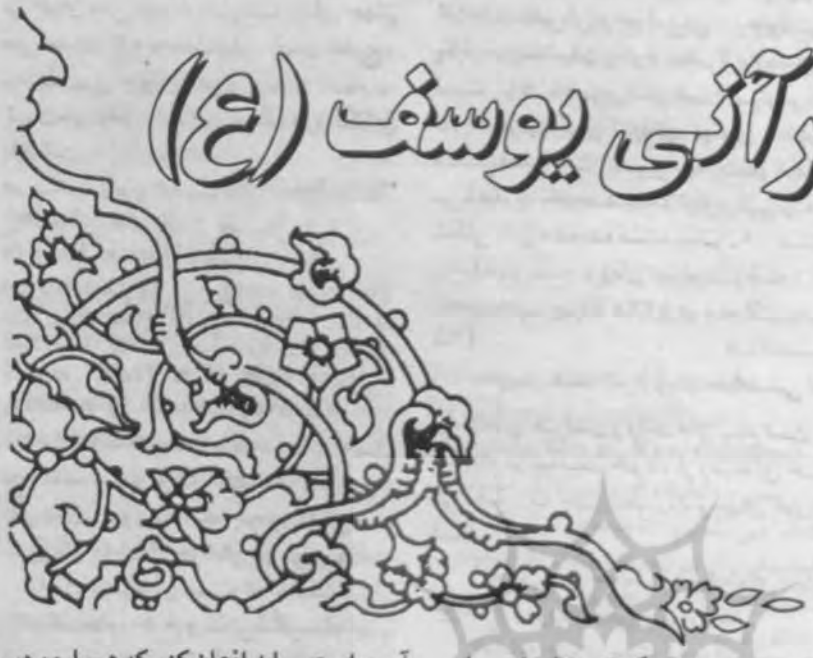
مجاز بصری در روایت قرآنی یوسف (ع)

حمید رضا فردوسی



آیا آنچه را که بر پرده کلمات می نگریم، وتمامی آنچه در اشارت ربانی واژگان ست، تمامی آن چیزی ست که بایدست گفته شود؟ امّا همیشه چنین مجالی نیست؛ وما نیز اینک، نمی خواهیم از همهٔ جهات، بیانگر روایت شگرف یوسف (ع) در قرآن کریم باشیم. چرا که مجالی می طلبد وسیعتر از آنچه نگارنده می داند، یا قصد خواننده مقاله خوان، برآن هماهنگ است. امّا اگر بخواهیم تنها بر بخشی ناچیز از تمامی آنچه باید گفت بسنده کنیم وآن را نیز، به شیوه‌ای موجز و ساده وگویا نه تحقق بخشیم، انتخاب من است که مناسبترین مقوله، در درک «مجازهای تصویری» یا «مقارنه های بصری» (si-multaneous images) ست. چنین ادراکی، رهنمونی آشنا کننده برای خواننده‌ای ست که می خواهد از عنصرهای گوناگون تشکیل دهنده نظام روایت یک اثر، و کلیّتی که پدید آمده از پدیداری چنین عناصری هستند، به دریافتی هنرورانه نائل آید، وبرای او، آموزه‌ای ست بدین منوال که چسان می باید، از طریق جهان تعریف کننده، یعنی هویت تعریف کننده، به دنیای تعریف شده قرابت جست، واینکه چسان نحوست این نظام (آنچه بصورت یک منطق تعریف می شود)

با نحوستهای دیگر (که قالبهای روایی دیگر هستند) متفاوت، متشابه و تعریف شونده است. البته یقیناً ما در این مجال بسیار مختصر، قادر به ارایه بحثی بی کم وکاست ازمباحث بی پایان مقارنه های بصری نخواهیم بود. حتی نمی شود تمامی آنچه را که می توان درخصوص چنین مبحثی درجهان شگرف روایت قرآنی یوسف(ع) پیگیری کرد، به بیان آورد. بلکه سعی نگارنده آن است که نکاتی هرچند پراکنده، ولی روشنگر، و شواهد مثالی مدلل به بیان آید.

***

تدریس دوره های متعدد مباحث تخصصی و پیچیده زبان شناسی(linguistics)، نشانه شناسی (semiotics) ، مبانی ارتباطات بصری (visual-communication)، عناصر و تکنیکهای مدرن ادبیات داستانی ومباحثی دیگر که جهان را سخت منطق گرا و پیچیده کرده اند، مرا می گویند که تنها دربرابر تکنیکهای بزرگ به لرزه درآیم. زیرا فقط عالی ترین تکنیکهاست که آدمی را به وجد می آورد. اگر وجدی تظاهر یابد، نشان از تکنیک شگرفی ست... وباید اذعان دارم که اینک نیز، اثری آسمانی و شگرف، چنین به وجد ونگارشم آورده است. باید اذعان کنم که همواره، در برابر این بنیان مستحکم روایت قرآنی یوسف(ع) به وجد و لرزه درآمده‌ام. لرزه‌ای که رعشه ها و ارتعاشاتش، تا آن زمان که بار دیگری ست که می خوانمش، فرو نمی نشیند.

ازمهمترین مظاهرقدرت در روایت قرآنی یوسف (ع) مقوله بی پایان مجازهای بصری ست. اما پیش ازآن، بهتر آن است که مختصری درخصوص مقوله (روایت شناسی) (narratology) ونیز رابطه اش با تصویرسخن گفت: (روایت) (nar-rative) تعریف موضوعیت

موضوعی ست که آن را «رخداده» (event) می نامیم. ولی توضیح رخداده آسان نیست. آنچه روی می دهد، با آنچه بیان می شود، با آنچه استنباط می شود، با آنچه خوانده می شود، با آنچه بازگو می شود، وباآنچه دگر باره خواهد بود، متمایز است. اگر وضعیتهای برشمرده را بنیانی از یک متن درنظر آوریم، می توان روایت را، عملی «بیناذهنی» (intersubjective) و «بینامتنی» (intertext) دانست. «ژرارژانت» (Gerarrd Genette) می گوید: «هرکس دربرخورد با اثری هنری می خواهد چیزها را آنسان که بایدست

باشد، بازیابد. دراین حالت، راست نمایی اثر، نه صرفاً به واقعیت جهان بیرون، بل به جهان متن و جهان ذهن «روایت شنو» (narrataire) (روایت خوان) باز می گردد.

جهان خارج و جهان ذهن، منابع ادراك در جهان متن اند. امّا این کیفیتهای جهان متن است، که به منطقهای جهان خارج، ومنطقهای جهان ذهن، امکان قضاوت شدن می دهد. اینک، مثال روشنگری بایدست:

در سرآغاز رمان «ابدیت تاك» (Tuck Everlasting) اثر «ناتالی بابیت» (Natalie Babbitt) چنین می خوانیم:

The first week of August hangs at the very top of summer, the top of the live-long year, like the highest seat of a ferris wheel when it pauses in its turning.

«هفته نخست ماه اگوست در همان اوج تابستان آویخته است، آن زمان دراز نای سال، چون نیمکت چرخ و فلکی ست که آن بالا درخلال چرخش باز می ایستد.»

اینک مهم نه آن است که آیا شما، سال را در استعاره چرخ و فلکی نگریسته اید یا نه. مهم این نیست که آیا درجهان خارج و درجهان ذهن شما، ماه اگوست، به مثابه چرخی متوقف، و نیمکتی آویزان است یا خیر. بلکه این جهان متن است. که با بیان و تعریف چنین رخدادی، به جهان خارج (سال آنگونه که هست، چرخ آنگونه که بایدست) وبه جهان ذهن شما، امکان سنجیده شدن بدهد. حالاست که خواننده می تواند، فرض ناتالی بابیت را، فرضی صادق برشمارد یا فرضی نادرست.

پس این جهان متن است که خواننده راخواننده، متن را متن، ومنطق جهان خارج رامنطق می کند. اما متن، چگونه چنین عملی راتحقق می بخشد؟ پاسخ آن است که هر متن ادبی، ازطریق نشانه های درون متنی، که دررابط دال ومدلول پی که میان خود، میان جهان ذهن، ومیان جهان خارج برقراراست، ارتباطی رابرقرارمی سازند، که جهان خارج وجهان ذهن خواننده، درآن مداخله دارند. «امبرتواکو» «ارتباط فاقد دلالت را یکسره ناممکن می شمرد.»

(Eco, U, A theory of semiotics, Indiana U.P,1976,p.9)

بنابراین می توان گفت: توان زبان شناسیک، در پشت توان دلالی پنهان است؛ امّا توان دلالی خودش، دیگر یافتی از جهان بلاواسطه بیرون بشمار می آید، چرا که زبان تصویر است. «جئورگی کپس» درکتاب «زبان تصویر» خود چنین می گوید:

«زبان تصویر و ارتباط بصری از لحاظ توان، خواه برای آشتی دادن انسان با شناخت خویش وخواه برای موجودیتی یکپارچه بخشیدن به او ازمعتبرترین وسایل است. زبان تصویر قادر است مؤثرتر از تقریباً هر وسیله ی ارتباطی دیگری، دانش را نشر دهد. زبان تصویر، به انسان امکان می دهد که تجربه کند، و تجربیاتش را در شکلی قابل مشاهده مستند سازد.»

[کپس . ج . زبان تصویر، ترجمه : و . مهاجر ـ تهران ۱۳۶۸ صفحات ۱۷ ـ ۱۵]

به زبان ساده تر، زبان حاصلی از واحدهای خواندن و واحدهای پیام است، امّا پیام در پیامیت خود، از زمینه ای خبر می دهد، که جهان بصارت وجهان خارج است.

«پیرس» هر نشانه را در رابطه ای میان موضوع ومورد تأویلی بیان می کند:

«نشانه چیزی ست که برای کسی در مناسبتی خاص به عنوانی خاص، نشان چیز دیگری باشد. خطابش به کسی ست. یعنی در ذهن آن کس، نشانه ای معادل وچه بسا کاملتر می سازد. این دومین نشانه را من «مورد تأویلی» نشانه نخست می نامم. این نشانه ازچیزی خبر می دهد، ازموضوع خود، امّا در تمامی مناسباتش چنین نمی کند، بلکه دراراجاع به ایده ای خاص که من آن را مبنای نشانه ای خوانده ام از موضوعش خبر می دهد.»

بنابر نظر پیرس، هر نشانه درحکم نسبت میان مبانی سه گانهٔ: موضوع، مورد تأیلی و مبناست. پس معنای هر نشانه تنها از راه نشانه ای دیگر دانسته می شود.

هرگونه مورد تأویلی، اشارتی ست به نشانه ای دیگر، که بایدست تأویل شود. بدین سان نه تنها با مسیر نامحدود نشانه گذاری مواجه می شویم، بلکه می دانیم، اگر نشانه ای درخصوص مورد تأویلی، وابسته به نشانه ای دیگر باشد، معنی اش آن است که ادراك، ماحصل غیر معنایی بودن معنای پیام است. مثالی روشنگر، یاری گر است:

Alan Austen, as nervous as a kitten, went up certain dark and creaky stairs in the neighborhood of pell street...

«آلن اوستین، بسان بچه گربه ای مضطرب، از پلکان کاملاً تاریک و ناله خیزی درحوالی خیابان پل بالا رفت...»

در اینجا «آلن اوستین»، «بچه گربه مضطرب»، «پلکان ناله خیز»، «خیابان پل» و «تاریکی»، نشانه های متعدد چنین متنی ست. ما دو تای آن را برمی گزینیم: یکی «بچه گربه مضطرب» و دیگری «آلن اوستین». آلن اوستین شبیه بچه گربه ای مضطرب است، بنابراین او، با نشانه بچه گربهٔ مضطرب، تعریف می شود: امّا بچه گربه با چه؟ با گربه! گربه با چه؟ با حیوان وهمین طور الی آخر. امّا اگر، هرکدام ازاین حلقه ها تنها دلالت های معنایی تصور شوند، ادراك در همان نطفه می میرد. اگر بچه گربه، فاقد وجود خارجی، یا فاقد عناصری باشد که در جهان خارج از آن به رؤیت و تعریف در آمده اند، نه بچه گربه ای متحقق است نه آلن اوستین. پس پیام قبل از آنکه معنا باشد، صورتی تصویری از جهان خارج است. همان طور که شما بچه گربه ای مضطرب را، از طریق بصارت «پلکان تاریک ناله خیز» به نحو مناسب و مدرکانه تر ادراك می کنید. پس ادراك چیزی جز جهان تصویر نخواهد بود. تعریف حاصلی از ادراك است. بنابراین روایت و زبان نیز، جهان اشارت تصویر است، چرا که دلالت نیز، در توان زبانشناسیک خود، حاصلی از وجودیت وجود، در جهان بلاواسطه است.

«هایدگر» در سخنرانی «تصویر جهان»

(۱۹۳۸) چنین می گوید: «آنچه دوران مدرن را از دوره های دیگر متمایز می کند، این است که جهان به تصویری مسلسل بدل شده است.»

(Heidegger.M, The Age of the World Picture , the Question Concerning Technology and Other Essay, New York, 1967,p.136.)

«تصویر جهان آنگاه که بنیانیتش دانسته شود، همانا تصویری از جهان نخواهد بود، بلکه جهان است که همچون تصویر، پدید آمده است»

*

بنابراین مبانی ادراك حسیک در نظام دیداری روایت، توضیح تمامی آن شگردهایی ست، که راوی در روایت رخداده(قصه) قصویت را تعریف می کند. یکی از جمله تکنیکهایی که امروزه در جهان روایت و در مسیر به هم آمیختگی اش با تصویر وجود دارد، مقوله مجازهای بصری است.

پیام باید دریافت شود و کنش دریافت به شکلهای متفاوت ممکن است تحقق یابد. «رومن یاکوبسن» (Roman Jakobson) این نکته را با مفهوم «تماس» روشن کرده است. این ششمین و واپسین عنصر در نظریه ارتباطی اوست.

قصه ای می تواند در مجله ای به چاپ برسد، توسط نویسنده خوانده شود، همچون دست خط نویسنده به دست ما برسد، همراه موسیقی یا در فضایی خاص خوانده یا شنیده شود. هریک از این اشکال متفاوت تماس، حالات ویژه‌ای را می آفرینند. تماس می تواند مفهوم وسیعتری به خود بگیرد. تماس می تواند، مفهومی از قطعات هر متن، در کنار قطعات دیگر باشد، تا پیام فرا تصویری و فرامتنی پدید آورد. به چنین نحوی از تماس، «زبان مجاز مجاورت تصویر» می گوییم. یعنی برای نمایش حقیقت یک نشانه، آن را در کنار نشانه ای دیگر می نهیم. آلن اوستین را در کنار گربه می نهیم، یا ستجاقک را کنار سگک چهارگوش نقره ای می نشانیم تا شاید، نمایش سوزن شدن ستجاقکی در قاب باشد:

«[گذشته] برای من، سگک نقره ای چهارگوش روی یک کفش است و یک ستجاقک»

For me, a square silver shoe buckle and a dragonfly...
(Virginia Woolf, Kew Gardens)

پس ما نشانه ای را در کنار نشانه ای دیگر می نشانیم، تا معنایی فراتر از معنای نخستین آن دو نشانه منفرد پدید آید، یا تصویری فراتر از تصویر نخستین آن دو نشانه منفرد.

*

اینک چنین مقدمه کوتاه و مجملی، ما را یاری می کند، تا مجازهای بصری را در جهان روایت قرآنی یوسف(ع)، بررسی کنیم. هرچند این را نیز می دانیم که چنین مبحثی را در چنین مجال کوتاهی، نمی توان خالی از کاستیهای فراوان بیان کرد. شاید به شکل اشاره واری بدل شود؛ امّا به عنوان آغازینه یا دیباچه ای بر آن سودمند است. دیباچه کتابی که شاید، به پایانش آورم. درآنجا از مجرای شکل شناسی(morphology)(ریخت شناسی) کلیت اثر قصه یوسف(ع) بررسی می شود. در اینجا مجال بررسی همه جانبه نیست. پس به اشاراتی از شیوهٔ مجازهای بصری، بسنده می کنیم: به نظر می آید که بتوان تکنیک اعظم روایت قرآنی یوسف(ع)را قطعات تصویری ثابت و «با هم گذار» تلقی کرد. تقطیع آنی یا جهشی (jump cut) موجود، روایت را به صورت نوعی «اسلایدوگرافی» (sli-degraphy) درآورده است که نریشنی روی آن قرار دارد و فریم به فریم، نقالی می شود:

«قالوا یا ابانا انا ذهبنا نستبق و ترکنا یوسف عند متاعنا فأکله الذّئب و ما انت بمومن لنا و لو کنّا صادقین(۱۷) وجاء وعلی قمیصه بدم کذب قال بل سوّلت لکم انفسکم امراً فصبر جمیل و اللّه المستعان علی ما تصفون (۱۸) وجاءت سیّارة فأرسلوواردهم فادلی دلوه قال یا بشری هذا غلام و اسرّوه بضاعة واللّه علیم بما یعلمون(۱۹)

«گفتند ای پدر یوسف را بر سرمتاع خود بنهادیم و برای مسابقه رفتیم وگرگ یوسف را خورده بود تو باور نخواهی کرد ولی راست گوییم (۱۷) و پیراهن آلوده به خون دروغ بیاوردند و گفت این کردار زشت را نفس بر شما آسان کرد مرا صبری جمیل می باید وخدا مرا یاری گرست(۱۸) وکاروانی برسید سقا فرستادند و دلو برآورد. گفت بشارت باد براین غلام که سرمایه ای ست وخدا به آنچه کرده شود آگاه ست(۱۹)

در تقطیع جهشی پاره‌ای از یک کنش حذف می شود و در نتیجه خواننده در ادبیات و بیننده در سینما، فقط بخشی ازحادثه را می نگرد. مثلاً سقا به جانب چاه حرکت می کند و در نمای دیگر، این دلو است که بالا آمده است. به نظر می آید که چیزی جا افتاده است: «صحنه حرکت سقا به سوی چاه و افکندن دلو»

«جامپ کات» یا کات جهشی حاکی از یک مونتاژ انتقالی ست که بر حسب زمان یا مکان صورت می پذیرد. با خردکردن آکسیون طی رشته ای از شات های قطعه قطعه، نه تنها به جزئیاتی گسترده تر بلکه به کنترل بسیار بیشتری از واکنش های خواننده / تماشاگر دست می یابیم. این تکنیک نظرگاه تماشاگر را پیوسته تغییرمی دهد، و برساحت ایدئولوژیک او مؤثر است. حذفی دراینجا، تأکیدی درآنجا، تحکیم، ایجاد ارتباط، ایجاد کنتراست، ایجاد توازی و غیره. طیف امکانات بسیار گسترده است.

بدین سان تا وقتی که خواننده مجذوب اکسیون تصاویر است، زمان ومعنا، چیزی ست که ترتیب توالی تصاویر می گوید. به زبانی مجمل وساده تر، از آنجایی که گذشت زمان وابسته به طول روایت است نه وابسته به آنچه روی داده، گذشت زمان وابسته به طول زمانی صحنه نیست، بلکه وابسته به طول قراردادی روایت تصویر است؛ لذا زمان به صورت ببین الاذهانی و درمفهوم سوسوژکیتو آن مطرح است، که موجب می شود، انگیزه تکمیل کنندگی معنایی را درخواننده پدید آورد. درست همانند کسی که مقابل یک دستگاه نمایش اسلاید ایستاده است. درمقابل خود چه می بیند؟ تصاویری متعدد و گاه نامربوط. حتی اگر تصاویر توالی معینی را چه درمعنا و چه در روایت داشته باشند، به نظر می آید که فواصل تقطیع (یعنی فاصله میان یک اسلاید تا اسلاید بعدی) بخشی از روایت است که درمعنا بخشیدن به تصویر دیگر، مؤثر خواهد بود ولذا بیننده آن را معنا می کند. امکان معنا کردن، بسته به ترتیب توالی تصاویر است، تا چگونه بخش ناخوانده ای را برای خواندن خواننده، پدید آرد.

درچنین تکنیکی، سکون بین تصاویر، یعنی مثلاً سکون بین «سقائی برسید» و «دلوی برآورد» لحظاتی ست که بیشتر از حرکت، به کنتراست چیزه دو صحنه شکل می دهد. اگر ویژگی یک صحنه میزان بسیاری ازحرکت باشد، هر چیز ایستایی درآن صحنه توجه تماشاگر (خوانندهٔ تماشاگر) راجلب می کند. لذا پرشهای بین تصاویر، و بیان مؤکد راوی (پروردگار سبحان) به بخشی از سرعت در روایت مربوط است، که تصاویر ایستا را ناگاه از صحنه به برون می جهاند ومعنا می بخشد. درست بسان آنکه تصاویر ایستای این تکنیک اسلاید و گرافی، در تبعیت قانون گریز ازمرکز، که تبعیت از قانون فیزیک سرعت است، یک آن برجسته و برجهیده شوند. این برجستگی به معنای تفوق حضور کادر در تصویر است.

درمبانی ارتباطات بصری، این اصل پایدار و مؤکدست که تصاویر متحرک و فاقد پرش، کادر فریم های متحرک را به بیننده نمی نمایانند، بلکه بطن معنایی فریمهای متحرک است که برخواننده مؤثرست. اما در فضای واحدی که تصویر واحدی وجود دارد، وحدانیت تصویر توسط کادر آن معین می شود. در چنین وضعیتی کادر، ترکیب عناصر موجودست، تا به وجود عناصری که فعلاً درجهان نارؤیت اند(حذف گردیده اند)باور آوریم. به این اعتبار، نه تنها هرکادر یا عناصر فیزیکی، بنا به قاعده های هندسی شکل می پذیرد، بلکه بسان «واحد پیام» (Message-Unit) می تواند به پیامی تبدیل شود؛ پیامی که معنای خود را از بخش های ناگفته اش(وابستگی به سخن) به دست می آورد. «درایر» معتقد است که هرچه تصویری از دیدگاه مکانی (فضایی)بسته تر به نظر آید، کشف ومعنای ساحت های تصویر آسانتر است. چنین است که زمان و روح فیلم، آشکارا به دست می آید.

ترسیم خطوط قاطع، و ترسیم تصاویری که خطوطی ازهم مجزایشان کرده است، ما را از طریق توجه به سکون تا حرکت، به دنیای هویت بلاواسطه ای نزدیک می کند. این جهان هویت بلاواسطه، جهان هویت تصویری ست که سکون لحظه به لحظه آن در فواصل تقطیع، ما را به سوی توجه به اجزاء آن فرا می خواند، وگویی در نزدیک ترین فاصله به آن قرار داریم. اگر تصاویر متحرک ومربوطی پیاپی و با سرعت مناسب چنان از برابرتان بگذرد، که آن را کاملاً زنده و فاقد جهش و قطع بنگرید، عمل دیدن ماهیت مستقل خودش را از کف می دهد. بنابراین بیننده ماهیت خودش را، و تصویر

هم ماهیت مستقل خودش را؛ اینک آنچه می ماند، فرض و تعریف بلاوقفه و سریع رؤیت و تحلیل سطحی و فاقد مکث است. به بیانی ساده تر، پیام خواندنی که پیامی تحلیلی ست، جای خود را به پیامی دیداری می دهد، که پیامی ناتحلیلی ترست.

هویت تحلیل، هویت تصویر وهویت دیدن، وبنابراین، وضعیتی از هویت بیننده است. این پندار، نکته مهمی را بازگو می کند: مکانیزم ایجاد «ساحت چهارم». مکانیزم تصویر، در سطح ساده و معمول آن، تنها دارای سه ساحت ست:

ساحت خط، سطح و حجم، امّا ساحت دیگری هم وجود دارد که ساحت چهارم نامیده می شود، وآن ساحت بیننده است که نمایشگر قراردادهای دیداری (علم پرسپکتیو) (Perspective)است.

علم قراردادهای دیداری، بیننده را نه تنها در درون تصویر مطالعه می کند، بلکه وضعیت بینندهٔ بیرونی تصویر را هم مد نظر دارد. مثلاً در تصویر« و دلو را برآورد» به نظر می آید که در درون تصویر، موقعیت «ناظر» (Observer) موقعیت معینی ست. به صراحت آشکار است که ما از «فراز صحنه»، یعنی به طریقه ای که «های انگل» (High-angle) نامیده می شود، به دلو و به اندرون چاه می نگریم، وآنچه نگریسته می شود دلوی ست که فراز می آید. ما از فراز صحنه امکان بیان «فراز می آید» را یافته ایم؛ اما جز این موقعیت، وضعیت دیگری هم وجود دارد که وضعیت ناظر بیرونی ست. ناظری که در سینما، بر روی صندلی مقابل پرده است، یا ناظری که در ادبیات، بیرون ازخطوطی که می خواند، به آنچه خوانده می شود می نگرد. آنچه او می نگرد، ساحتهای متعددی دارد. یکی از آن گونه ساحتها، همان ساحت ناظر درون صحنه است. ساحت دیگر، ساحت معین خودش است. به بیانی ساده تر، حاصلی ست از فاصله خودش با تصویر، که ساحت معینه چهارمی را پدید می آورد: «ساحت شخصی شخص بیننده»

ما اشیاء را در زندگی روزمره در عمق مشاهده می کنیم و می توانیم در اندرون فضای پیرامون اشیاء نفوذ کنیم؛ امّافضا در ادبیات وهنر، در سینما، در نقاشی، در داستان، یک ساحت وهم گون است. یعنی اگر ما در جهان حقیقی، اشیاء را در فاصله معینی می نگریم، ومقوله فاصله، موضوع مؤثری بر درك بصری ست، لکن درساحت وهم گون حقیقت در ذهن، فاصله معین تری که فاصله ذهنی شخص ست تا شئ، وجود دارد. ما ازآنجا که شخصیم باهستی فاصله داریم. مقوله شخصی شخص آنگونه که «لاکان» (Jacques Lacan) و «التوسر» (Louis Althusser) بیان می کنند، در عمل خواندن و دیدن چنان مؤثرست، که تصویر را به پیامی تحلیلی بدل می کند. زیرا صورتبندی «آفریده در ایدئولوژی» ممکن است باعث برداشتی ایدئالیستی شود.

درهرحال، ما وقتی دنیای عینی را فرض می کنیم، آنگونه که بوده است، وآنگونه که اینک فرض می کنیم، جهان عینی تحقق دارد. پس جهان عینی اینک، رنگ شخصی شخص به خود می گیرد، وتابعی از تحلیل ما درباره آن است. چنین پیام وچنین جهانی، تحلیلی ست. دراینجا نتیجه دیگری هم بدست می آید: هرچه فاصله افزون می شود، هویت ناظر بیرونی یا هویت شخصی اش افزون می شود، تا پیام را به شیوه ای تحلیلی ویا مکث دریابد. البته این فاصله نباید به معنای خروج از جهان تصویر باشد. یعنی ناظر بلاواسطه، در جهان ذهنی اش حضور دارد، ومقتدرانه دست بکار استخراج فرا متن می زند، ومتن را به طریقه ای چند آوا معنا می کند؛ زیرا فاصله شخصی بودن خودش، به وی امکان معنا کردن می دهد. پس شخص به طریقه ای ذهنی در درون تصویر وبه آن

نزدیک است، وازحوزهٔ هویت، با آن حقیقت اول (هستی روی داده)، فاصله دارد.

تکنیک «اسلایدوگرافی» امکان فاصله گرفتن را به بیننده می دهد. دو تصویر منقطع که فاصله سفید خوانی ویژه‌ای را درمیان خود دارند، به بیننده امکان هویت می دهند، یعنی وی به منظورخواندن آن فواصل «سفید خوانی» ومعنا کردنشان، هویت خودش را که هویت ساحت چهارم است، مستحکم می کند. فراموش نباید کرد، که این روایت آسمانی، به منظور خواندن و متنبه شدن نازل شده است. بنابراین، هویت تحلیلی ساحت چهارم یا ساحت بیننده، ازهر ساحتی حایز اهمیت تر تلقی می شود. ساحتی که در شگرد اسلایدوگرافی، به نحو بسیار شگرفی تحقق دارد.

این تکنیک نه تنها به منظور تحلیلی کردن پیام و تقویت فرامتن اهمیت دارد، بلکه، عمل خواندن مؤثر را در نمای نزدیک فراهم می آورد:

گفتیم که شخص به طریقه ای ذهنی در درون تصویر وبه آن نزدیک است، واز حوزهٔ هویت، با آن حقیقت اول(هستی روی داده)، فاصله دارد. تقطیع فریم به فریم، وخطوط منفک نمای هر فریم (کادر)به برجسته نمایی تصویر در ذهن می انجامند. مکث هر فریم تا فریم دیگر، موجب می شود که توجه بر جزئیات صحنه، مبنای خواندن تصویر را دقیق تر و کاملتر کند. این کیفیت شگرف نمای نزدیک (کلوزآپ) از دیده «ژیل دلوز» (Deleuze)است. وی تصویر درشت یا نمای نزدیک را «تصویر تأثیرگذار» می نامد و از «سرگئی آیزنشتاین» بازگفتی می آورد که تصویر درشت فقط شکلی یا تصویری میان انواع شکل ها و یا تصویرهای دیگر نیست، بلکه امکان خواندن مؤثرست». پرتره همواره دو پرسش اصلی را پیش می کشد، به چه می اندیشد؟ به چه می اندیشم؟ یا به چه باید بیندیشم؟

«لوییس جانتی» در «شناخت سینما» (understanging movies)چنین می نگارد: «کلوز آپ، اندازه طبیعی اشیاء درون تصویر را درشت تر از آنچه هست می نمایاند، تا آنها از طریق اهمیتی نمادین (سمبولیک) ادراك شوند.

تصویر درشت ونزدیک، تصویری واضح وراستین است. تصویری دریک آگهی تبلیغاتی ست که درخصوص همه

چیز اغراق شده است، رنگ درخشان یک کالا و برجسته نمایی آن؛ وبر رغم این اغراق، معنای مؤکدی ازآن را باز می نمایاند، که می خواهد راستین باشد.

درهرحال، اسلایدوگرافی درکار کردهایی که نمای نزدیک می آفریند، یا آنچه «فیکس فریم» ها، یا فضاهای سفید خوانی میان فیکس فریم ها می آفرینند، اهمیت دارد. از جملهٔ موقعیت های بسیار مهم روایت قرآنی یوسف(ع) که موقعیت نسبتاً غالبی ست، نگاه از فراز صحنه است. های انگل، القاءکننده مفاهیمی درست در قطب مخالف زاویه «لوانگل» ست.

هویت پیامی نمای بالا، از حیث روان شناختی اهمیت موضوع را کاهش می دهد، حس حقارت را درخواننده یا بیننده نسبت به موضوع بر می انگیزد، واز دیگاه «لوبیس جانتی» در کتاب «شناخت سینما» این نما: به تماشاگر حسی از قدرت مطلق شبه خدایی می بخشد. چیزی شبیه به دیدگاه (یا نقطه نگاه) خدای گونه گی در ادبیات؛ زوایای فراز صحنه، به تماشاگر نگاه یک پرنده را به چیزها می دهد؛ او احساس می کند که همه متغیرهای وابسته به هم صحنه، در استیلای اوست.» بنابراین، چنین نمایی می تواند حس ترحم خواننده وتماشاگر را برانگیزد.

به ما می گوید: که چسان یوسف(ع)، درگیر در یک دسیسه ناانسانی شده است، وچگونه برادران او را بی رحمانه به چاهی درافکنده اند. بنابراین های انگل، خردی کودکی و بی گناهی یوسف(ع)را می نمایاند. این نما کارکردهای چند گانهٔ دیگری هم دارد. وضعیت بیننده را به وضعیت راوی(پروردگار)نزدیک می کند. به بیانی ساده تر، بهترین وضعیت ست تا به خواننده اش بباورانند، راوی (خداوند سبحان)از فراز هرچیز به هستی می نگرد، چرا که روایت، خدای گونه است. به بیانی دیگر، زبانیت زبان روایت، دلالتی درون متن دارد. اگر راوی، پروردگارست، یا اگر یوسف(ع) براستی بی گناه است، این را نه راوی به صراحت می گوید ونه آنکه فقط وابسته به مجموعه آگاهیهای خارج از متن ماست، بلکه پیامی ست که در درون روایت، از طریق ساخت و اجزای آن نیز تحقق می یابد و القاء می شود. کارکرد شگرف نمای فراز(های انگل)، فراگیری بیشتر دارد.

مثلاً چون از فراز صحنه می نگریم که دلو برمی آید، و یوسف(ع) را در میان آن می نگریم (درمیان دلو و درمیان چاه)این تصور مقارنه معنایی و بصری دارد، با آنچه سقا می گوید: «بشارت باد براین غلام که سرمایه ای ست.»

چرا که به نظر می آید، یوسف(ع) به مثابه نگین انگشتری شده است، زیرا از فراز صحنه چنین نگریستنی ممکن و معمول ست. شئ مفاهیم مستقل خودش را دارد، همین طور مفاهیم مستقلی که از توابع مفهومی آن بشمار می آیند وهویت اقماری دارند. مثلاً از کودك، صرفاً مفهوم کودکی استخراج نمی شود، بلکه مفاهیمی چون پاك دامنی، اندامی نرم و ریز، درخشانی پوست و لطافت و طراوت نیز زاده می شود؛ بنابراین ذاتاً چنین امکانی وجود دارد که شما یوسف را اندامی کوچک (چون نگین) مچاله در دلو (گرد چون نگین) و درخشان و سپید (چون نگین) بنگرید. تصور ما از نورانیت پیامبران نیز، این تداعی را تشدید می کند. همچنین ست تأثیر کنتراست یا تأثیر «بافت نامتقارن» (asymmetric-context)تاریکی چاه که گرداگرد دلوست، ویوسف را درخشان تر چون نگینی در انگشتری می نمایاند.

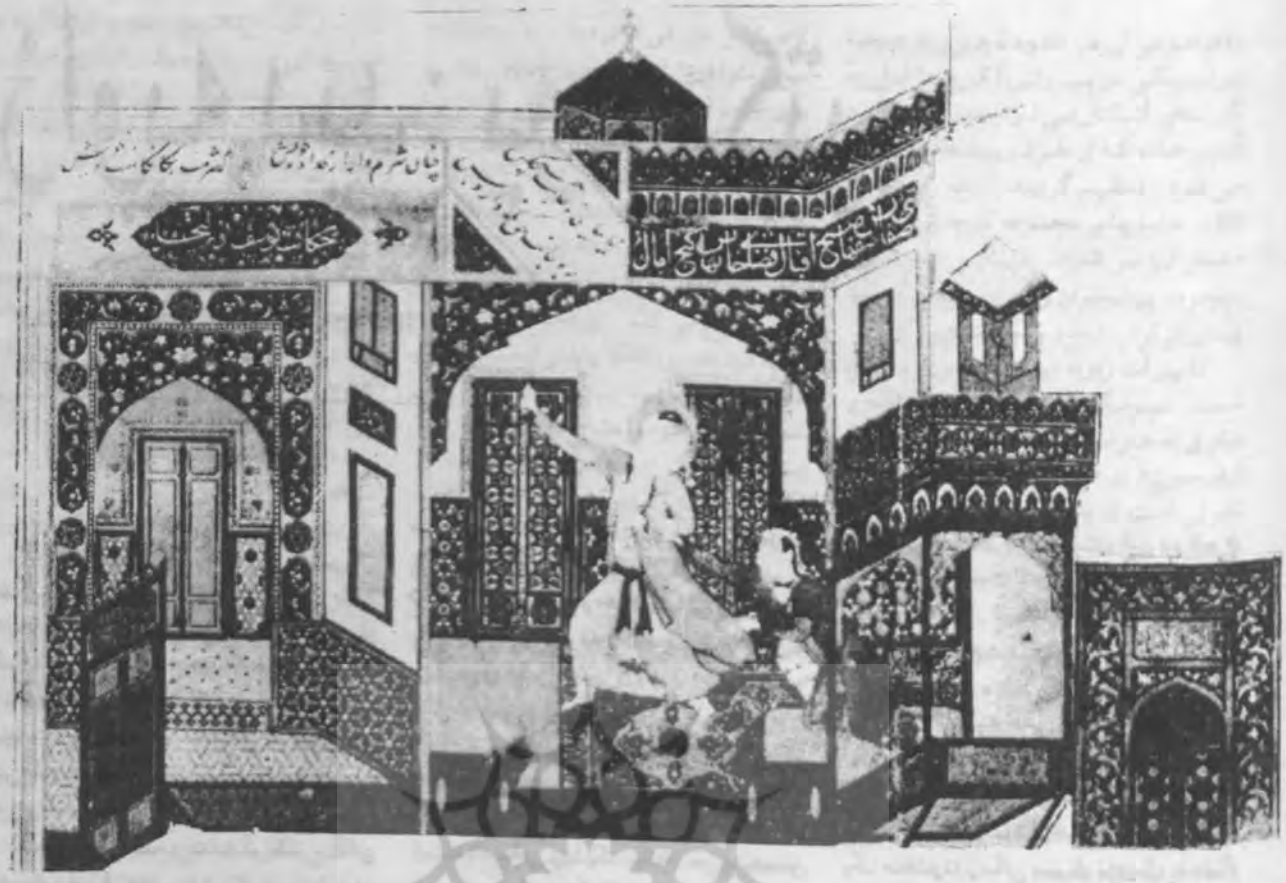
البته پیامهای فارغ از تصویر بینابینی(مثلاً: خداوند ازآنچه کرده شود آگاه ست)، می تواند در حکم معینهٔ هر فریم و ثبوت ذهنی آن تلقی شود. به بیانی ساده تر، مهمترین مسأله در علم ارتباطات، تنظیم سرعت مولدهای پیامی و سرعت عمل دو واخورهای پیام است. واخور یا تحلیل گر پیام یا گیرنده، پیام رادر آخرین لحظه تولید یا پایانه تولید «واحدهای خواندن»، (lexias) پردازش و تحلیل می کند. هر متن ادبی، از واحدهای متعدد خواندن تشکیل شده است که یا متّصل یا منفصل عمل می کنند، وهویت پیامی متفاوتی دارند. وقتی پیامی در تقطیع های معینی منفصل می شود(یعنی واحدهای معین خواندن را درآن مشخص می کنیم)، سرعت تولید پیام را کاهش داده ایم، تا توان تحلیلی واخور افزوده شود. برچیدن پیامهای زائد یا افزون، که تراکم پیامی ایجاد می کنند، موجب می شود که تحلیل ذهنی، متوجه موضوع معین و بریده شده ای شود، و آن موضوع با توان بیشتری به جهان توجهات ذهنی درآید. انگشتری که نگین درخشان آن یوسف(ع) ست، همان تصویر بریده شده است، که فارغ از اطلاعات زائد تصویری ست. این بریدن اطلاعات زائد، انگشتر معلقی را می نمایاند که گویی در فضا قرار دارد. در اطراف او هیچگونه حضور تصویری دیگری نیست، و موجب می شود که تصور ذهنی آن برجسته تر و درشت نماتر بنماید؛ ونمادی باشدازآن وعده نخستین خواب:

اذ قال یوسف لأبیه یا أبت انی رأیت أحد عشر کوکباً والشّمس والقمر رأیتهم لی سجدین(۴)

«پدر را گفت یوسف که مرا سجده کردند یازده ستاره و خورشید وماه»(۴)

این مجاز زیبا و استعاره شگرف، حاصل نحوه چیدگی پیام، میزان آن، نوع آن، ونحوست تصویرست. چگونه یوسف(ع) بدل می شود به نگینی درخشان برتختی معلق در آسمان، که کاروانیان سجده اش کنند، که معلق باشد در آسمان تا آسمانیان نیز سجده اش کنند؟ آیا تمامی این توضیحات هر چند پراکنده و کوتاه نمی تواند، نمایانگر شگرفی و نیز بی پایانی زبانیت روایت قرآنی یوسف(ع) باشد؟

دراینجا قصد دارم، با اشاره به مجاز زیبایی که باموضوع این مقاله ارتباط دارد،



کار را به پایان آورم. زیرا بی سرانجامی آن، مجال دیگری می خواهد، و نیز در تمام مواقع، گزیده گویی و ساده گویی، بیان را به نحوست نوعی پریشان گویی می کشانند. به نوعی بیان ناقص و ناکارآمد، ولی چه می شود کرد؟

اینک به جنبه دیگری از نسبت تصویر و پیام دقت می کنیم. «بنونیست» (ben-venist) «همنشینی» (synagmatiqe) واژگان براساس قاعده های دستوری نحوی را، چنان که مجموعه معناهای خاصی را اراده کند، گزاره خواند، و فرا شد کلی ای که وجود گزاره را تحقق می بخشد، ارتباط کلامی نامید. این ارتباط در نخستین گام، تابعی از کنش است. کنش گفتن گوینده، وکنش شنیدن شنونده، که حاصل کنش وسیع رمزگذاری و رمزگشایی ست. گوینده صرفاً پیام را تولید نمی کند، بلکه تنها در گذاردن رمزهای معینی تقدم دارد. شنونده نیز تمامی معنا را باز تولید نخواهد کرد، چرا که متن هم به نوبه خود استقلال دارد. بنابراین متن را می توان، واحدی کنش پذیر و درعین حال، واحدی کنش گر نامید. اینک می توان گفت که گوینده، تمامی وظایف انتقال و تحقق پیام را بر عهده ندارد. پس در یک اثر، چه کسی حرف می زند؟ تبار شناسی واژگان و تصاویر، و تبار شناسی نحوست های کلامی آشکارا، متذکر می شوند که به چه میزان متن استقلال و هویت پیام رسانی دارد. بنابراین کسی حرف نمی زند، بلکه تصاویر و زبان، به صورت مجازی و استعاره ای، در بیان بیانیت پیام می کوشند. مثلاً آنگه که یعقوب(ع) می گوید: «از او غفلت می کنید و طعمه گرگان شود»(۱۳). چه زیبا، آن پیام نخستین را ارایه می دهد. به ما می گوید که یوسف(ع) به چنین بلایی دچار خواهد شد، به ما می گوید که برادران گرگ خویند، وبه آنان می گوید که چنان می توانند او را نکشند و زنده بگذارند، اگر به طرفندر پدر معقولانه گوش فرا دارند. تصویر بعد، بازگشت برادران با چشم گریان و لباس خونین است؛ چشم گریان وسرخ، که الگوی اصلی تداعی گرگ گونه گی ست، درکنار لباس خونین، برادران را گرگ گونه می نمایاند، وبرآمدن دلو، که فریم بعدی ست، ناراست گویی آنان را.

بنابراین، بسی روشن و آشکار است که ترتیب زیبای قرار گرفتن تصاویر درکنار هم، چگونه در شگرد مجاز مجاورت، معنای فرامتنی ویژه ای را پدید می آورد، که سخن متنیت متن است.

درهرحال مباحث بسیاری ست که باید، بدان پرداخته می شد. مثلاً تأثیر فعلیت افعال. براستی «خورده بود» چه تأثیری دارد؟ امّا مجال اندك نمی گذارد، و اینک دراین مجال اندك و گزین گویه گی، چنین گفتاری گویی به پراکنده گویی ناخوش آیندی بدل شده است؛ وگویی، می نمایاند که تاحدود زیادی، چنین تحلیلی ناکارآمد است؛ ولی می تواند، در نمایاندن ارزش بسیاری چیزها، مثلاً در نمایاندن ارزش بسیار زیاد تحقیق بر روی چنین اثری، مقدمه ای سودمند وکارآمد تلقی شود.

درهرحال چه سودمند وچه ناسودمند، اینک آن را به پایان می آورم، و پوزش می طلبم ازآنکه مجال اندك، مانع از بررسی تمامی نکات متن، و حتی تمامی نکات همین پاره مختصر روایت شده است. خدا مرا و شما را در فهم حقایق این روایت شگرف آسمانی یاری کند.