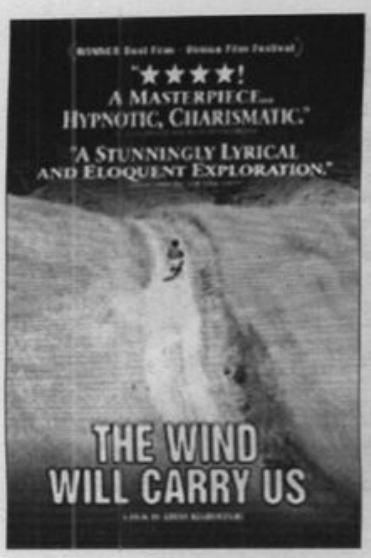

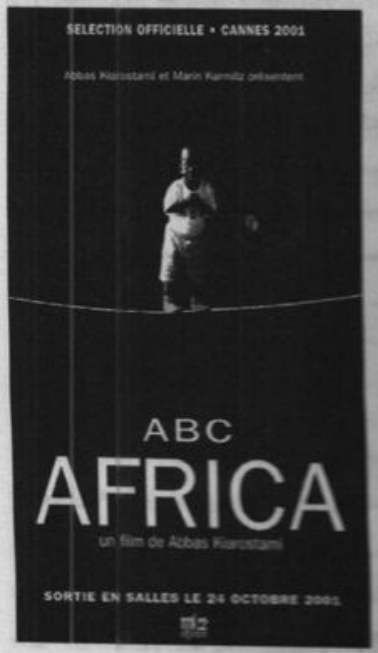

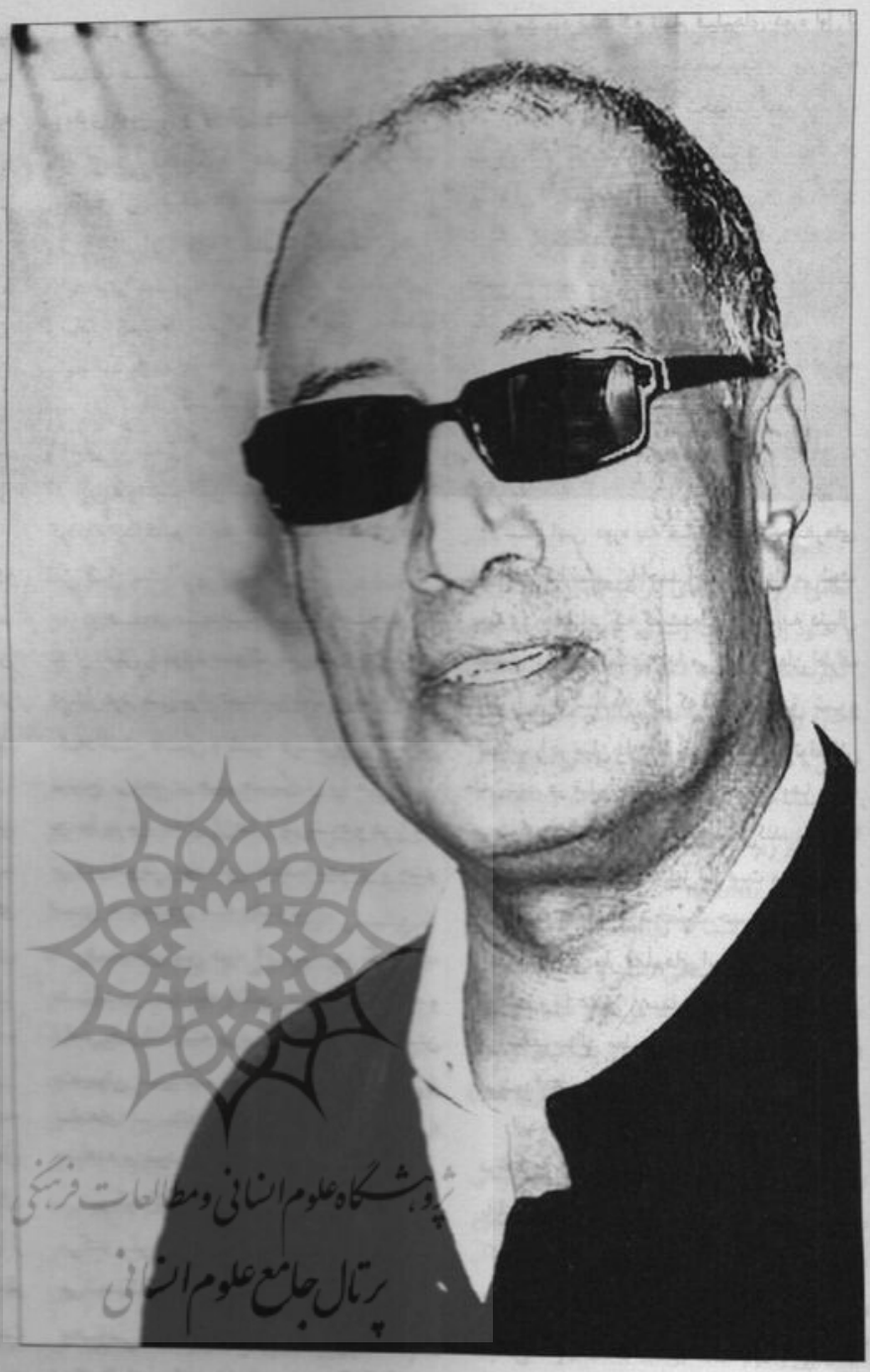

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشستن زیر درختان زیتون و چشیدن طعم گیلاس

مروری بر فیلم‌شناسی عباس کیارستمی

علیرضا اجلی
Alireza.ajali@gmail.com

سینما

در ابتدا قبل‌از هربحثی، براین قضیه تأکید می‌کنم که شخصاً علاقه‌مند به دسته‌بندی نیستم و در این نوشتار به ناچار و برای رسیدن به هدفی که تنها با این امر میسر می‌گشت این طبقه‌بندی صورت گرفته است.

بی‌تردید هرفیلم‌ساز و کارگردانی، سبک و دامنه مضمونی مشخصی دارد و در صدد انتقال دیدگاه و اندیشه خود است و درواقع با نگاهی به فیلم‌شناسی کارگردان، یک مضمون کلی را می‌توان یافت. کیارستمی هم از این حیث مستثنی نیست و سبک و فرمی مشخص دارد؛ البته ناگفته نماند که بسیاری او را صاحب سبک می‌نامند.

کیارستمی در مورد این گفته می‌گوید: «سبک مثل چهره آدم است. کاری که آدم انجام می‌دهد خاص است. بنابراین بله، تصور می‌کنم سبک من وجود داشته باشد. همان‌طور که تمامی کسانی‌که در دنیای سینما کار می‌کنند و فیلم می‌سازند صاحب سبک هستند. اما تصور نمی‌کنم که قابل تقلید باشد یا دست‌کم صددرصد بتوان تقلیدش کرد. اما گاهی در شگفتم که حتیّ قسمت‌هایی از کار خودم هم به سبک من تعلق ندارند. بعضی وقت‌ها سینمای خودم را هم بجا نمی‌آورم، چه رسد به سینمای دیگران».[1]

آثار او را می‌توان در چند دوره تقسیم‌بندی کرد و تغییر نگاه او را شاهد بود.

سال‌های اولیه فیلم‌سازی کیارستمی اگرچه سال‌های تجربه و آموختن‌اند اما حتی در همان فیلم‌های نخستین هم می‌توان مؤلفه‌های سینمای کیارستمی را به خوبی مشاهده کرد. دورهٔ اول را از نان و کوچه تا اولی‌ها(مستند ۸۴ دقیقه‌ای) در نظر می‌گیریم، که کیارستمی دوازده فیلم کوتاه و هفت فیلم بلند و نیمه بلند را در کارنامه خود به ثبت رساند.

اولین فیلم او، فیلم کوتاه داستانی نان و کوچه است، پسر بچه با پرتاب تکه نانی جلوی حیوان به مقصدش می‌رسد، راهی که در نخستین فیلم‌اش با دلهرهٔ پسر بچه شروع می‌شود، دلهرهٔ شروع یک راه. البته راه نان و کوچه با رسیدن به خانه تمام می‌شود و راه فیلم‌های کیارستمی شروع.

زنگ تفریح، تجربه، مسافر، دو راه‌حل برای یک مسئله، همسرایان، همشهری و... تا اولی‌ها با رویکری آموزشی و تربیتی روبه‌روییم. اعتراض به نظام تربیتی، محوریت قرار دادن شخصیت کودک و روانکاوی آن در برخورد با جامعه و مسائل آموزشی، مضمون آثار این دوره هستند. درواقع بهترین فرم روایت برای کودکان و آموزش به آنان مستقیم‌گویی و سادگی است. قرار دادن در موقعیت‌هایی که دو راه حل وجود دارد برای حل مسئله و همین نکته‌ای را دربر دارد که قابل تأمل است. آیا می‌توان یک کودک را اغراق شده، در یک موقعیت پیچیده قرار داد؟ و اگر این موقعیت خلق شود و کودک را از دنیای کودکانه جدا کنیم، تا چه حد روایت و داستان فیلم قابل قبول است؟

در فیلم بهداشت دندان، معصومه دندان‌هایش را مرتب مسواک نمی‌زند و در نتیجه دندان‌درد می‌گیرد. دندانپزشک درباره سالم نگه‌داشتن دندان و شیوه درست مسواک زدن توضیح می‌دهد. در فیلم همسرایان با هجدایی بچه‌ها پیرمرد صدای آن‌ها را می‌شنود و در را باز می‌کند. آموزش هم‌صدایی، اتحاد، نیروی و چشم امیدی به پنجره‌ای بسته داشتن.

فیلم‌های این دوره ۱۴ ساله در یک نگاه، مثبت‌اندیش، صادقانه، با نگاهی بی‌غرض به جامعه و آرامش‌بخش‌اند. البته بی‌غرض نه به معنی نداشتن مضمونی مستحکم بلکه در این دوره خبری از نقدهای تیزبینانه اجتماعی که در آثار بعدی او مشاهده می‌شود نیست.

رویکرد کیارستمی از فیلم اولی‌ها به بعد تغییر می‌کند و گویی وارد مرحله جدیدی از فیلم‌سازی می‌شود. کم‌کم‌تر می‌شود و زبان سینمایی‌اش تغییر محسوسی می‌کند. بین اولی‌ها تا فیلم بعدی سه سال فاصله می‌افتد و در این سه سال کیارستمی شاید در فکر خلق اثر فراموش نشدنی‌اش خانه دوست کجاست؟ بوده است. فاصله زمانی‌که در طول دوره اول فیلم‌سازی هیچ‌گاه دیده نشده و این خود نشان‌دهنده تمایل کارگردان به ساخت اثری پرمایه و جذاب است. تا جایی‌که گویی تمام فیلم‌های بلند و کوتاه قبل از خانه دوست کجاست؟ را ساخته است تا تمرینی و تجربه‌ای باشد برای ساخت شاهکارش. و این مشهود است که تمام فیلم‌های دوره اول از لحاظ مضمونی و فرمی شباهت بسیار به خانه دوست کجاست دارند. مثلاً شخصیت فیلم مسافر، بلوغ یافته شخصیت خانه دوست کجاست است. مسافری که سفر خود را به مقصدی شروع می‌کند و هیچ‌گاه به مقصودش نمی‌رسد و در موقعیتی مشابه احمد احمدپور پس‌از طی مسیرهای دشوار دفتر مشق دوستش را می‌رساند.

دوره دوم آثار کیارستمی را می‌توانیم از خانه دوست کجاست؟ تا زیر درختان زیتون درنظر بگیریم. ورود به دنیای روستا و ساخت تریلوژی کوکر.[2]

سفر این دوره به مانند تمامی سفرهای فیلم‌های کیارستمی با احمد احمدپور آغاز می‌شود، پسری روستایی که گمشده‌ای دارد و به دنبال دوست، دوستان زیادی پیدا می‌کند و جهان اطراف خود را بازمی‌شناسد. راهی که اگرچه مشق شب و کلوزآپ را در میان دارد اما هیچ‌گاه دلیل بر توقف‌اش نمی‌شود. در فیلم زندگی و دیگر هیچ، راه‌ها بسته می‌شود و خطری این راه را تهدید می‌کند، زلزله. اما زندگی ادامه دارد و راه هنوز باز است و پرس‌وجو باید کرد تا به مقصود. شخصیت حسین زیر درختان زیتون تمامی بار فیلم‌های این دوره را به‌دوش می‌کشد و با عشق روستایی خود راه را به پایان می‌رساند. سؤالی مطرح است: آیا راه به عشق ختم می‌شود؟ حسین به دوست رسید؟

از دید کیارستمی راه مهم نیست و فقط باید زیر درختان زیتون نشست و راه را نظاره کرد. سکانس پایانی زیر درختان زیتون، وقتی کیارستمی با نمای اکستریم لانگ شات[3] و بدون نزدیک شدن به سوژه مسیر حرکت طاهره و حسین را دنبال می‌کند این حس منتقل می‌شود و باید فهمید که گاهی مسیر را از روی تپه مشاهده کردن از خود مسیر لذت‌بخش‌تر است. آن مسیر مارپیچ روی تپه که در تریلوژی کوکر بارها دیده می‌شود هم به نوعی پرپیچ و خم بودن زندگی شخصیت‌ها در عین سادگی را نشان می‌دهد که البته تمامی کاراکترها به راحتی از این مسیر مارپیچی عبور می‌کنند.

در هرصورت در این نُه سال زندگی‌هایی ساخته می‌شوند که فیلم‌اند، مستند - داستانی‌هایی که با

تمامی فراز و نشیب‌های کاراکترهایش پیش می‌رود و خود را به دست زندگی می‌سپارد، به واقع کیارستمی موقعیت نمی‌آفریند بلکه به داستان اجازه روایت شدن و تصمیم‌گیری می‌دهد تا در جایی با هم تلاقی پیدا کند و کیارستمی سر و شکلی هنرمندانه به آن بدهد، فرمی تمام‌عیار و ستودنی.

بعداز زیر درختان زیتون باز هم با فاصله زمانی سه ساله‌ای روبه‌روییم که فرقش با فاصله بین دوره اول و دوم این است که دو فیلمنامه برای علیرضا رئیسیان و جعفر پناهی (سفر و بادکنک سفید) می‌نویسد و سه فیلم کوتاه می‌سازد. فیلم کوتاه A propos de Nice, la suite) و یک فیلم کوتاه با دوربین لومیر[۴] (Dinner for One) و دیگری (The Birth of Light).

از طعم گیلاس تا بلیط‌ها، فیلم‌های کیارستمی وارد مرحله‌ای دیگر می‌شود که آن را دوره سوم می‌نامیم.

به همان صورت که بعداز آن وقفه سه ساله بین دوره اول و دوم خانه دوست کجاست را می‌سازد، درست با سه سال فاصله فیلم برنده جایزه کن، طعم گیلاس را خلق می‌کند. با رویکردی شهری و کاملاً متضاد با فضای فیلم‌های قبلی‌اش. تا جایی‌که با یک کات ساده از سکانس پایانی زیر درختان زیتون به سکانس‌های میانی طعم گیلاس با تناقضی پوچ روبه‌رو می‌شویم. آن درختان، آن طبیعت ناب و آن آفتاب روستایی و هوای پاک، سبزی و طراوت، تبدیل به بیابانی خشک و بی‌روح می‌شود... بیابانی که فقط در آن با یک کلمه روبه‌رو می‌شویم: تاتودی. در صورتی که درست متضاد این کلمه در فیلم‌های پیشین او به چشم می‌خورد امید به زندگی و این اعتراضی است برانسان مدرن، برجوامع شهری و حتی برتکنولوژی.

گویی تهی است بروجود انسان، وجودی که در طعم گیلاس به شکل بیهوده‌ای سعی شخصیتی ابزورد، درونگرا، بیچیده و عمیق که دغدغه‌ای نسبیلیتی دارد خودکشی. معجونه انسانی با درونیاتی، جستجوگری در بی‌نوشت. تهیتی که روی او خاک بریزد و بعداز مراسم به دانشگاه برسد. اگر این را با دغدغه شخصیت احمد کجاست خانه دوست کجاست مقایسه کنیم دانشه بیداست که بی‌تردید، آن صداقت و پاکی جایش را به نوعی پوچی داده است. البته کیارستمی تنها به ماجرای شخصیت اکتفا نکرده و به یک کل هم هجوم برده است و آن سینما یا حتی خود انسان. چنان‌که در انتهای فیلم ما طویل را می‌بینیم اما نه به دوربین آنالوگ که پایه و اساس‌اش نگاتیو است و بازی نور برروی آن و تمام فیلم هم با آن ساخته شده، بلکه با دوربین دیجیتال. دوربینی که دانه‌ای کل است و این یعنی مرگ سینمای گران‌قیمت. یعنی آغاز دورانی نو نه در سینمای کیارستمی بلکه به‌کل در سینما و این صحنه‌ای است برگرفته زان لوک‌گدار: سینما یا گریفیث آغاز می‌شود و با کیارستمی پایان می‌یابد.

با ورود دیجیتال به سینمای کیارستمی، فیلم‌های بعدی او آبت آفریقا، ده، پنج با دوربین دیجیتال ساخته شدند. البته به غیراز باد ما را خواهد برد و بلیت‌ها.

در فیلم آبت آفریقا برای دقایقی سیاهی محضی را می‌بینیم که فقط صدای کیارستمی روی تصویر شنیده می‌شود. سیاهی تصویر ادامه دارد تا نمایی لانگ شات از پنجره هتل که کیارستمی در قاب دیده می‌شود و با گفتن دیالوگی روبه دوربین این سیاهی پایان می‌یابد: - بیا پایین. و با دست اشاره به دوربین می‌کند، درواقع گویی به مخاطبانش می‌گوید که بیایید و به من بپیوندید تا واقعیت را به شما نشان دهم.

به هرجهت سیاهی که به فیلم‌ساز کات می‌خورد تلخی و تیرگی نگاه خود اوست. نگاهی که در ده سیمایی پررنگ‌تر دارد. نگاهی اجتماعی و سفری به عمق لایه‌های اجتماع. حتی کورسویی و نور امیدی باقی‌نمی‌گذارد و با دید کاملاً رئالیستی به زندگی شهری شخصیت‌های ماشینی نگاهی می‌اندازد به زندگی‌ای که می‌توان در ده سکانس آن را روایت کرد و این همان روزمرگی زندگی شهری است.

با نگاهی به «باد ما را خواهد برد» و مقایسه آن با «خانه دوست کجاست؟» هم می‌توان به مشاهداتی رسید. اسم هردو فیلم از دو شعر گرفته شده است. شعر فروغ و سهراب. فیلم خانه دوست کجاست؟ با دنیای صادقانه و پاک شعر سهراب هماهنگ است؛ فیلم باد ما را خواهد برد هم با نگاه پوچ فروغ هماهنگی دارد که دنیایی کاملاً متضاد با شعر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سهراب است.

در دو فیلم دو شخصیت پیرمرد وجود دارد؛ که در خانه دوست کجاست؟ پیرمرد در فروش است و در باد ما را خواهد برد دکتر سیار. دیالوگ‌هایی که این دو شخصیت با شخصیت اصلی فیلم دارند، درواقع به نوعی حرف‌های کارگردان است. پیرمرد در فروش از درها چنان یاد می‌کند که گویی تک‌تک آن‌ها تکه‌ای از وجود خود او هستند و آن‌ها را دوست دارد و از این‌که درهای تو به بازار آمده گلایه دارد. که به وضوح این اعتراض را در فیلم‌های او به نابود شدن ارزش‌های معنوی توسط تکنولوژی دیده‌ایم.

دکتر سیار باد ما را خواهد برد دیالوگ‌های تلخ و عمیقی دارد و خواندن شعر خیام این گفته را تأئید می‌کند. در آن فضای روستایی که کم از فضای سرد و بی‌روح طعم گیلاس ندارد و حتی می‌توان گفت هدف شخصیت‌ها در هردو فیلم هدفی پوچ و تلخ است: گروهی خبرنگار از طرف تلویزیون برای مرگ انسانی لحظه‌شماری می‌کنند.

در پنج هم نگاه تلخ کیارستمی ادامه دارد؛ نگاهی که خاص فیلم‌ساز است و در پنج سکانس به ما می‌فهماند، که حتی کارگردان هم حضورش معنایی ندارد و بعداز نابودی سینمای پرخرج و دست‌نیافتنی، کارگردان هم می‌تواند نباشد. به عقیده عده‌ای، با این وضع فیلم‌سازی سهل و پیش‌پا افتاده می‌شود؛ که درواقع این‌طور نیست؛ فقط دایره خلاقیت بسط می‌یابد. اگر هرکسی بتواند با خلاقیت کیارستمی پنج، خلق کند و وقتی می‌بینیم لذت ببریم پس درود برسینمای دیجیتال.

در هرصورت، دلایلی که کیارستمی این روند در فیلم‌سازی را پیشه کرده است نمی‌تواند برای دیده شدن در جشنواره‌ها یا همسو شدن با سینمای هنری باشد؛ این دیدی است که در وجود کیارستمی ریشه دوانده و فیلم به فیلم هم پربارتر و پرمایه‌تر می‌شود. حضور خلاقیت ناب در کنار دیدی واقع‌گرا و عمیق. □

پانوشت:

۱. ماهنامه سینمایی فیلم - شماره ۳۵۴ - بیستم آبان ۱۳۸۵ - صفحه ۶۷

۲. به سه فیلمی که در روستای کوکر ساخته شده است (خانه دوست کجاست؟ - زندگی و دیگر هیچ - زیر درختان زیتون) تریلوژی کوکر گفته می‌شود.

۳. نمای اکستریم لانگ شات (E.L.S): سوژه یا کاراکترها کاملاً درپس‌زمینه نما قرار دارند. از کتاب مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی - سوزان هیوارد - ترجمه: فتاح محمدی - صفحه ۴۰۱

۴. کیارستمی و چندین کارگردان دیگر در مرداد سال ۱۳۷۴ فیلم‌های صد ثانیه‌ای با دوربین برادران لومیر ساختند. فیلم کیارستمی ۵۲ ثانیه است. این فیلم در لوکارنو در مرداد ماه ۱۳۷۴ در زمان برگزاری جشنواره بین‌المللی فیلم لوکارنو ۹۵، ۲۲ - ۱۳ مرداد ماه ۷۴ تهیه گردید. از کتاب مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار عباس کیارستمی به اهتمام: ژاون قوکاسیان - نشر دیدار - صفحه ۳۳۸

در باب رابطه سینما و ادبیات پیش از این مقاله‌ای به ترجمه همین قلم با عنوان «میان دیدن و گفتن» در شماره ۲۲ منتشر شد. گذشته از دیدگاه متفاوت و لحن کلام (که اولی شوخ‌وشنگ و این یک آکادمیک و رسمی است) رویکرد متفاوت آن‌ها نیز جالب است: مقاله پیشین با بررسی و مقایسه فیلم‌های اقتباسی شده گوناگون از ادبیات سعی در باطل دانستن این اندیشه داشت که سینما به نسبت ادبیات هنر نازل‌تری است در حالی که این مقاله به بررسی مشابهت‌ها و غرابت‌های این دو رسانه می‌پردازد. متنهی صرفاً با بررسی یک فصل از فیلم گردش در بیلاق زان رنوار با اقتباس از قصه‌ای دو موپاسان به همین نام و آن هم بر مبنای توصیف و نقطه نظر. اصل مقاله در کتاب «نظریه و نقد فیلم» Film Theory and Criticism گردآوری لئو براودی Leo Braudy و مارشال کوهن Marshall Cohen آمده است که در آن جمعی از بزرگان سینما و ادبیات (از جمله رابین وود و اسلاوی‌ی ژیژک و ژان بودریار) از جنبه‌های متفاوت به بررسی نظری سینما پرداخته‌اند

روایت در سینما و ادبیات

آن‌چه داستان می‌تواند و فیلم نمی‌تواند (و برعکس)

Seymour Chatman

سیمور چتمن

ترجمه هادی حسامی

سینما

بررسی روایت چنان شهرتی به‌هم زده است که فرانسویان آن را با اصطلاح la naratologie (روایت‌شناسی) مفتخر کرده‌اند. با در نظر گرفتن منابع فراوان و متنوع این موضوع، معادل انگلیسی آن naratology شاید چندان مضحک جلوه نکند. روایت‌شناسی جدید دو جریان قوی فکری را با یکدیگر تلفیق کرده است: میراث انگلوامریکنی «هنری جیمز» و «پرسی لوبک»[1] و ای ام فارستر و «وین بوث»[2] و ترکیبی از فرمالیست‌های روسی (ویکتور اشکلوفسکی، بوریس ایخن باوم[3]، رومن یاکوبسن و ولادمیر پراپ) و رویکردهای ساختارگرایان فرانسوی (کلود لوی - استروس و رولان بارت و ژرار ژنت[4] و تزوتان تودورف). تصادفی نیست که روایت‌شناسی در دوره‌ای شکوفا شده که زبان‌شناسی و نظریه‌های سینمایی نیز رونق یافته است البته زبان‌شناسی یک قضیه‌ای است که در حال حاضر معناشناسی خوانده می‌شود. زبان‌شناسی صرفاً بررسی زبان طبیعی نیست بلکه شامل تمام نظام‌های معنایی می‌شود. سر دیگر آن، اثر «چارلز اس. پیرس»[5] و دنباله‌رو او «چارلز دبلیو موریس»[6] است. این درختان ثمرهای نیکو داده‌اند: ما تجزیه و تحلیل معناشناسانه جذابی از ارتباط صورت و زبان بدن و مد و سیرک و معماری و هنر آشپزی خوانده‌ایم. هرچند جنجالی‌ترین و قوی‌ترین‌شان کتاب «کریستین متز»[7] آن هم براساس معناشناسی است.

از مهم‌ترین هدف‌های روایت‌شناسی یکی این است که نقش روایت در قصه‌گویی کاملاً مستقل از خود مدیوم دارد. به عبارت دیگر، روایت‌شناسی اساساً یک نوع سازمان منتزع است و آن را می‌توان در طرح، مانند قصه و داستان یافت. صورت‌های مکتوب تحقق پیدا کند و در سینما تصاویری که با حرکات بازیگران ترکیب شده است و یا تکنیکی که تقلید مکان است. تقلید شخصیت‌هایی را درآورد، مثل نمایشنامه و فیلم. نقاشی و کمیک استریپ و حرکات رقص مانند باله داستانی و پانتومیم و حتی در موسیقی. دست‌کم در علوم‌عقل انسانی در ردیف «تیل اولین شپیگل»[8] The Eulenspiegel و «پیتر و گرگ».

از ویژگی‌های بارز روایت، دو زمانه بودن آن است. به این معنا که تمامی روایت‌ها با هر مدیومی، ترتیب زمانی و حوادث پیرنگ و زمان جریان (زمان قصه) را با زمان عرضه آن حوادث در متن که «زمان گفتار» باشد، ترکیب می‌کند بدون در نظر گرفتن مدیوم. آن‌چه در روایت اساسی است این است که این دو ترتیب زمانی مستقل از هم‌اند. در روایت‌های واقعی زمان داستان ثابت است و از روال عادی زندگی تبعیت می‌کند. فرد به دنیا می‌آید، رشد می‌کند، از کودکی به بلوغ و پیری می‌رسد و سپس می‌میرد. اما ترتیب زمانی گفتار شاید به کل فرق کند. می‌تواند از بستر مرگ شروع شود بعد با فلش‌بک به کودکی برگردد، یا از کودکی شروع شود و با فلش‌فوروارد از مرگ شروع شود بعد در دوران بزرگسالی تمام شود. استقلال زمان گفتار به دلیل زمان منضم به قصه میسر است. البته تمام متن‌ها زمان‌مند‌اند: برای خواندن یک مقاله یا دادخواست یا خطابه چند ساعتی وقت لازم است. اما ساختار درونی این متون غیرروایی زمان‌مند نیست بلکه منطقی است لذا مدت گفتارشان معنایی ندارد. همان‌گونه که مدت مشاهده یک نقاشی معنایی ندارد. شاید نیم ساعت در مقابل تیسین[9] بایستیم اما جلوه‌های زیباشناسانه آن به گونه‌ای است که انگار کل اثر را در یک نظر دیده‌ایم. از طرف دیگر ترتیب زمان‌های دوگانه روایت، کاربرد مستقلی دارد. این امر برای هر مدیومی صادق است: در باله یا پانتومیم یا اپرا فلش‌بک همان‌قدر امکان‌پذیر است که در فیلم یا داستان. بنا براین، دست‌کم به لحاظ نظری هرروایتی را با هر مدیومی می‌توان با دو ترتیب زمانی تحقق بخشید.

روایت‌شناسان از این ویژگی متون‌روایی بی‌درنگ یک نتیجه مهم به‌دست آوردند:

روایت‌شناسی در دوره‌ای شکوفا شده که زبان‌شناسی و نظریه‌های سینمایی نیز رونق یافته و در حال حاضر همانشناسی خوانده می‌شود. زبان‌شناسی صرفاً بررسی زبان طبیعی نیست بلکه شامل تمام نظام‌های معنایی می‌شود. سر دیگر آن، اثر «چارلز اس. پیرس» و دنباله‌رو او «چارلز دبلیو موریس» است

ترجمه‌پذیری یک شکل روایی خاص از یک مدیوم به مدیوم دیگر. سیندرلا به شکل شفاهی، باله، فیلم، اپرا، کمیک‌استریپ، پانتومیم و... این برداشت چنان جالب بود و چنان با نظریه ساختارگرایان هماهنگی داشت و در تجزیه و تحلیل آثار بعدشان مؤثر افتاد که توجه آنان منحصراً به تداوم ساختارروایی در رسانه‌های مختلف با تفاوت‌های بارزشان جلب شد. اما پژوهش در مورد روایت دیگر به نقطه‌ای رسیده است که تفاوت‌ها خود موضوعات جالب و مستقلی به حساب می‌آیند.

طی بررسی و تدریس فیلم از انواع تغییراتی که اقتباس‌های سینمایی عموماً عرضه کرده است در شگفت مانده‌ام (و برعکس آن فرایند تازه و عجیب «داستانی کردن» که فیلم نمایش داده شده را به صورت داستان درمی‌آورد) بررسی دقیق نسخه‌های سینمایی و داستانی از یک روایت با وضوح بسیار توان‌مندی‌های غریب هر دو مدیوم را آشکار می‌سازد. همین که آن غرابت‌ها را دریافتیم، دلایل تفاوت‌های شکل و محتوا و تأثیرات دو نسخه کاملاً عیان می‌شود. برای مقایسه، ویژگی‌های بسیاری از این روایت‌ها را می‌توان انتخاب کرد اما من صرفاً به توصیف نمای نقطه نظر اکتفا می‌کنم.

منتقدان از مدت‌ها پیش دریافته‌اند که عبارت‌های توصیفی در داستان‌های مکتوب با وجه روایی آن متفاوت است. آن‌ها از «بلوک»ها یا «جزیره»ها و یا «قطعه»های توصیفی در قصه‌های اولیه می‌گویند و اشاره می‌کنند که در داستان‌های جدید از عبارت‌های توصیفی پر آب‌وتاب به‌شدت پرهیز می‌شود. جوزف کنراد و فورد مادوکس فورد نظریاتی با عنوان شرح و توصیف «یکسان» Distributed ابداع کرده‌اند که در آن عناصر روایی به خط روایی جاری به قول معروف القاء شده است. اما چیزی که تا همین اواخر این چنین آشکار نبود تشریح واقعاً نظری توصیف داستانی بود. با تأکید بر تصویر ذهنی و صور خیال. ما در کتاب‌های راهنمای «ترال و هیبارد»[10] می‌خوانیم که «غرض از توصیف... به تصویر کشیدن یک صحنه یا محل رویداد است.» اما این فقط بخشی از قضیه است. چنین تعریفی، ضمن توصیف، جریان تجریدی یا وضعیت روحی یک شخصیت یا در واقع هرچیزی را که دقیقاً بصری یا دیدنی نیست حذف می‌کند. روایت‌شناسان استدلال می‌کنند که شرح جامع‌تر و صادق‌تر توصیف به ساختار زمانی بستگی دارد. پیش‌تر گفتیم که ظرف توصیف مستلزم ترتیب زمانی دوگانه و مستقلی است که شامل خط داستانی و خط زمانی گفتار است. حال اتفاقی که در توصیف می‌افتد این است که خط داستانی قصه قطع و ساکن و رویدادها متوقف می‌شود، گرچه زمان خواندن یا گفتارمان ادامه دارد. ما به شخصیت‌ها و عناصر وقوع داستان مانند یک تصویر زنده tableau vivant نگاه می‌کنیم.

من‌باب نمونه بخشی از قصه گردش در ییلاق از موپاسان را بررسی می‌کنیم که زان رنوار فیلمی از آن ساخته است. قصه با خلاصه‌وتابعی آغاز می‌شود که زمان قصه را دقیقاً تعیین می‌کند: پنج ماه بود که آن‌ها از رفتن به ییلاق و ناهارخوردن در رستوران آن‌جا حرف می‌زدند. صبح آن روز زود بلند شده بودند. مسیو دوفور Dufour گاری شیرفروش را قرض گرفته بود و خودش آن را می‌راند. ما سه رویداد داریم. از کاربرد ماضی‌بعید درمی‌یابیم که لحظه شروع داستان پیش از این سه رویداد بوده است. لحظه وقوع داستان زمانِ حال به‌اصطلاح لحظه‌ای است که با عبارت یو خودش آن را می‌راند» مشخص شده است. زمان داستان با مسافرت خانواده شروع می‌شود که در اواسط گردش هستند. توالی قصه طبعاً منظم است. نقطه‌ای که درگذشته و پیش از زمان شروع قصه بوده است. کسی برای اولین‌بار اشاره‌ای کرد که بروند خارج از شهر ناهار بخورند (اجازه بدهید این قضیه را الف بنامیم): خانواده این بحث را پیگیری می‌کنند و بنابراین قضیه الف تکرار می‌شود که آن را الف فرعی مکرر می‌خوانیم چون نمی‌دانیم که درخلال آن پنج ماه چندبار این موضوع مطرح شده است)، بعد مسیو دوفورگاری شیرفروش را قرض گرفته که به ظاهر شب شنبه پیش از جریان گردش است (قضیه ب)، بعد صبح یکشنبه زود بلند شدند (قضیه ج)، و سرانجام حال در جاده پیش می‌روند (قضیه دال). ضمناً به اختلاف بین ترتیب قصه و ترتیب گفتار توجه کنید: ترتیب قصه به صورت الف، ب، ج، دال است؛ ترتیب گفتار به صورت الف، ج، ب، دال.

پس اولین جمله، روایت سرراستی است که ما را از گذشته تشریحی به حالِ روایی می‌آورد. حال جمله بعدی به وضوح ترتیب متفاوتی دارد... «گاری روکشی داشت با چهار میله آهنی که پرده‌ای به آن وصل شده بود. پرده کنار زده شده بود تا آن‌ها بتوانند حومه را ببینند» البته این توصیف نابی است. وقتی که راوی موضوع و یک بهانه را پیش می‌کشد زمان قصه متوقف می‌شود. جمله بازتاب ویژگی ایستای عبارت است. فعل «داشتن» به وضوح معادل چفت‌وبست معمول توصیف است. فعل کُنشی نیست و هیچ‌چیزی از ماجرا را نقل نمی‌کند بلکه صرفاً کیفیت چیزی یا رویدادی را ارائه می‌نماید. موپاسان می‌توانست - و نویسندگان جدیدتر شاید بتوانند - از توصیف مستقیم پرهیز کنند و چنین چیزی بنویسند «سقف گاری را چهار میله آهنی نگه‌داشته بود و گاری سرخوشانه در جاده می‌تاخت» این نحو کُنشی، زمان قصه را به حرکت درمی‌آورد و توصیف گاری را سهل‌تر می‌کند. نثر موپاسان تقریباً، تأثیر عادی شروع - خاتمه قصه‌های اولیه را دارد. رسمی که حال کم‌وبیش برافتاده است. نه این که فعل مدیوم متنی واقعی، چفت‌وبست «بودن» لازم داشته باشد. این می‌تواند یک فعلِ کاملاً کُنشی به معنای دقیق دستوری باشد و با این وصف در سطح عمیق روایی چفت‌وبست توصیفی بسازد مثل این جمله «پرده پشتی... مثل پرچمی در نسیم در اهتزاز

از ویژگی‌های بارز روایت، دو زمانه بودن آن است. به این معناکه تمامی روایت‌ها با هر مدیومی، ترتیب زمانی و حوادث پیرنگ و زمان جریان (زمان قصه) را باز زمان عرضه آن حوادث در متن که «زمان گفتار» نامند، ترکیب می‌کند بدون در نظر گرفتن مدیوم، آن‌چه در روایت اساسی است این است که این دو ترتیب زمانی مستقل از هماند

بود...»، «اهتزاز» یک فعل کُنشی است اما از دیدگاه متنی جمله توصیفی کامل است و به زنجیره رویداد متصل نشده جمله را می‌توان به صورت ساده چنین بیان کرد «در پشتِ گاری پرده‌ای بود که مانند پرچمی در نسیم در اهتزاز بود».

عبارت با توصیف مختصر مادام دوفور ادامه می‌یابد و به مادربزرگ و آنریت و جوان زردمویی اشاره می‌شود که بعدها شوهر آنریت می‌شود. بعداز آن عبارات بلافاصله به نقل رویدادها می‌پردازد: عبور از استحکامات «پورت مایوت» Port Maillote؛ رسیدن به پل «نویی» Neuilly و جمله مادام دوفور که بالاخره به حومه رسیدند و... بیایید صحنه ابتدایی نسخه سینمایی سال ۱۹۳۶ ژان رنوار را از این قصه بررسی کنیم که همان عنوان گردش در ییلاق را دارد. (اگر ضمن خواندن مقاله، فیلم را هم ببینید عالی می‌شود. دیدن کل سکانس افتتاحیه معرفی خانواده دوفور تنها چند دقیقه وقت می‌برد، لذا مجال چندانی برای‌مان نمی‌ماند که به جزئیات گاری قرضی دقت کنیم.

مثلاً می‌بینیم که گاری شکل مضحکی دارد. کوچک است و تنها دو چرخ دارد، اسم صاحب گاری ش. ژروه Gervaise روی یک‌طرف آن حک شده و سقف آن نرده‌بندی شده است. هیچ پرده‌ای پشتِ گاری تکان نمی‌خورد اما درعوض یک‌جور سایبان دارد و... این جزئیات به ظاهر همان نظم قصه را دارد - ارجاع به سقف و چهار میله آهنی و پرده لوله شده یادتان باشد. اما چند تفاوت عمده به چشم می‌خورد. من‌باب نمونه، کل جزئیاتی که موپاسان ارائه می‌کند سه جمله است. به عبارت دیگر، انتخاب تعداد جزئیات ممکن دقیقاً تعیین شده است: نویسنده از طریق راوی دقیقاً سه جمله را «انتخاب» و بیان کرده است. بنابراین خواننده تنها آن سه جمله را می‌خواند و تصویر را به مدد تخیل گسترش می‌دهد. اما در نمایش فیلم، تعداد جزئیات نامحدود است، چون آن‌چه این نسخه نشان‌مان می‌دهد مشابه‌سازی یک گاری از یک دوره و خاستگاه خاص است و... بنابراین تعداد جزئیاتی که ما درمی‌یابیم بالقوه فراوان و حتی انبوه است. هرچند در عمل جزئیات چندانی را به خاطر نمی‌سپاریم. فیلم با سرعت زیاد نمایش داده می‌شود و ما در اتفاقات بعدی مشغول‌تر از آن هستیم که در معنی گاری و جزئیات آن مکث کنیم. ما صرفاً برحسب می‌زنیم به خودمان می‌گوییم «اهه، یک گاری با چند نفر داخلش» واکنش ما به دلیل فنی فیلم‌های اقتباسی شده است: چنین جزئیاتی را راوی تصریح نمی‌کند بلکه صرفاً نشان می‌دهد ما عملاً در جهانی تأمل می‌کنیم که به ظاهر در پیرنگ ذهنی‌مان برجستگی دارد (همان‌چیزی که ریلان بارت تجسس «هرمنوتیک» می‌نامد) حال اگر فکرش را بکنید این یک موقعیت نسبتاً غریب و دیالکتیکی است. روایت سینمایی جزئیات بصری فراوانی دارد که فراوانی در مقایسه با نسخه مکتوب فراوانی است که عده‌ای از زیبایی‌شناسان آن را با عنوان تا مدتی «تصریح شدید» (hyperdescription) نامیده‌اند. ویژگی که البته با دیگر هنرهای بصری مشترک است. اما فیلم روایی به خلاف آن هنرها و نقاشی یا مجسمه‌سازی معمولاً مجالی نمی‌دهد که در جزئیات سرشار آن تأمل کنیم. فشار عنصرروایی بسیار شدید است. رویدادها به سرعت می‌گذرد. تأمل در قالب‌بندی زیبا و رنگ و پردازی موهنتی است خاص افرادی که می‌توانند فیلم را چندباره تماشا کنند یا آن‌قدر غنی هستند و به تجهیزاتی دسترسی دارند که می‌توانند کار را ثابت نگه‌دارند[۳]. اما تماشای فیلم در حالت عادی در سینما اصلاً شباهتی به تماشای آن در گالری یا موزه هنری ندارد. مدیر سالن از ما می‌خواهد که رفع زحمت کنیم تا مشتریان سانس ۱۰:۳۰ بتوانند روی صندلی‌مان بنشینند. و حتی فیلم‌روهای جدی‌تر که فیلم را «زیبا» می‌دانند احتمالاً بیش‌تر منظورشان عناصر ادبی آن است تا عناصری بصری. در واقع فیلم‌هایی هست (مانند فیلم اخیر ترنس مالیک به نام روزهای بهشت) که چون جلوه‌های بصری آن چشمگیرتر از خط روایی است، از آن انتقاد شده است. فشار روایی چنان زیاد است که حتی تفسیر فیلم‌های غیرروایی گاهی تحت‌تأثیر این فشار واقع می‌شود - دست‌کم تا مدتی تا این‌که تماشاگران آمادگی پیدا کنند. مثلاً فیلمی یک سکانس کادرهای ثابت نشان می‌دهد، با این حساب که تماشاگران تحریک شوند و قصه‌ای سرهم کنند بعد، پس از آخرین نما، دوربین کنار می‌کشد و نشان می‌دهد که این کادرها صرفاً بخشی از مجموعه عکس‌هایی بود که به صورت تصادفی چیده شده بود. نمای آخر از فیلم «روایت زدایی» می‌کند.

فشار روایی به همین ترتیب به ژانر فیلم تأثیر می‌گذارد. آندره بازن در مقاله خود به نام «نقاشی و سینما» از آن چنین یاد می‌کند: «آن‌گونه که دوربین در اطراف جزئیات نمای درشت یک تابلوی نقاشی به گردش در می‌آید. نمونه‌ای از ژانر فیلم آلن رنه درباره گوئرنیکای پیکاسو است. شخصیتی در حد و اندازه اوزیاب کل نقاشی در دیپارتمان فرانسوی آموزش لب به شکایت باز می‌کند که: هرچند شما به فیلم نگاه می‌کنید، فیلم در برابر نقاشی صداقت ندارد. فیلم وحدت دراماتیک و منطقی «رابطه»‌ای را ایجاد می‌کند که به لحاظ تاریخی غلط است.» بازن در مورد رابطه و تاریخی حرف می‌زند که در روایت مورد اشاره در تحول هنر پیکاسو به چشم می‌خورد، اما شاید او از رابطه و تاریخ مکتوم روایتی سخن می‌گوید که در مرگ‌های بصری گوئرنیکا به چشم می‌خورد. فیلم با کنترل نظم و زمان ادراک بیننده، نقاشی را چنان بررسی می‌کند که به ساخت دو زمانه متون روایی اشاره داشته باشد. مثلاً اگر دوربین چرخی روی گوئرنیکا بزند و اول به سر و سپس به بازوی فانوس به‌دستی که دوباره به چرخش درآمده است تأکید کند و بعد به اسبی که شیهه می‌کشد و بعد به جسدی که با شمشیر

فیلم‌روایی به خلاف آن هنرها و نقاشی یا مجسمه‌سازی معمولاً مجالی نمی‌دهد که در جزئیات سرشار آن تأمل کنیم. فشار عنصر روایی بسیار شدید است. رویدادها به سرعت می‌گذرد. تأمل در قاب‌بندی زیبا و رنگ و نورپردازی موهبتی است خاص افرادی که می‌توانند فیلم را چندباره تماشا کنند یا آن‌قدر غنی هستند و به تجهیزاتی دسترسی دارند که می‌توانند کار را ثابت نگه دارند

شکسته و گلی در دست روی زمین افتاده، بیننده در نقاشی توالی داستانی را می‌بیند که پیکاسو چنان منظوری نداشته است: اول آژیر شنیده می‌شود، بعد همین‌که بمب فروریخت، اسب شیهه می‌کشد و سپس قربانی می‌میرد.

اصطلاحی که من برای شیوه‌های مختلف جزئیات عرضه شده در داستان و فیلم به‌کار می‌برم، «تصریح» assertion است. امیدوارم با این واژه قدرت فصاحت بیان معمول را القاء کنم: «تصریح» معمولاً جمله مستقل یا عبارتی است که در واقع در آن چیزی، یعنی چیز خاصی مورد نظر است، و در حقیقت ویژگی‌های خاصی دارد یا در مناسبات خاصی به‌کار برده می‌شود. یعنی همان که گفتیم نقطه مقابل تصریح، «اشاره» است. وقتی می‌گویی «گاری کوچک بود؛ به روی پل رسید.» تصریح می‌کنم که گاری ویژگی خاصی دارد که کوچک است و ارتباط خاصی است بین گاری و رسیدن به پل. هرچند، وقتی که می‌گویم «گاری سبز روی پل رسید»، به چیزی غیراز رسیدن گاری به پل تصریح نمی‌کنم؛ به رنگ سبز گاری تصریح نمی‌شود بلکه بدون تأکید نحوی اشاره گذرایی به آن می‌شود. فقط نامی از آن برده می‌شود و به لحاظ متنی به صورت ضمنی ذکر می‌شود. حال، بیش‌تر روایت‌های فیلم به نظر می‌آید که نظم متنی اخیر را داشته باشد. فیلم با تلاش بسیار به ویژگی یا رابطه‌ای تصریح می‌کند. وجه غالب، نمایشی است نه تصریحی. فیلم نمی‌گوید، این اوضاع است. بلکه صرفاً اوضاع را نشان‌تان می‌دهد. البته می‌شود که شخصیت یا صدای گوینده‌ای به یک خصوصیت یا رابطه تصریح کند، اما آن‌وقت فیلم از حاشیه صوتی درست همان استفاده‌ای را می‌کند که قصه از نحو تصریحی می‌کند. این دیگر توصیف سینمایی نیست بلکه صرفاً توصیف از طریق ادبی است که به فیلم برگردانده شده است. فیلمسازان و منتقدان به صورت سنّتی از روایت متنی ناراضی هستند زیرا به‌زعم آنان چیزی را به وضوح نشان می‌دهد که باید به صورت بصری و به اشاره بیان شود. پس فیلم در حالت بصری اصلی خود به هیچ‌وجه توصیف نمی‌کند بلکه نشان می‌دهد؛ یا بهتر از آن به مفهوم ریشه‌شناسی اصیل کلمه، به تصویر می‌کشد. گمان نمی‌کنم این خالص‌پسندی یا دلبستگی سفت و سخت به فیلم‌های صامت باشد. فیلم آن‌بخش از قوه تخیل‌مان را به‌کار می‌گیرد که دوست داریم به قوای دیگر تفویض کنیم. از همه‌چیز گذشته، شنیدن کی بود مانند دیدن.

این‌که دوربین به تصویر می‌کشد اما توصیف نمی‌کند به ظاهر به اصطلاحی برمی‌گردد که منتقدان ادبی از آن به‌اصطلاح خنثی نام می‌برند. قصه غیرروایی «همینگوی وار» - «چشم دوربین» مفهوم ضمنی آن است که مثلاً هیچ‌کس «ماجراهای آدم‌کش‌ها»[12] را بازگو نمی‌کند صرفاً آشکار می‌شود، انگار که ابزاری - چیزی مثل دستگاه ویدئو و سینتی‌سایزر کلمات - به صورت بصری آن‌ها را ضبط کرده و بعد آن تصاویر را به خنثی‌ترین صورت ممکن به زبان برگردانده است.

آمدیم و کسی ایراد گرفت که شما از بدیهی سینمایی را که هدف آشکارشان توصیفی است، فراموش کردید در مورد نمای نزدیک چه می‌گویید؟ در مورد نماهای تثبیتی[13] چه؟ اما نماهای نزدیکی که بلافاصله به ذهن می‌رسد ظاهراً توصیفی آشکار کردن پیرنگ است و هدف‌های هرمنوتیک دارند به نماهای نزدیک مشهور هیچکاک نظری بیندازید. انگشت کوچک بریده شده آدم بد در مویرنه پله، فنجان قهوه مسموم در هیتلم، دهان وحشت‌زدهٔ باز جنت لی در صحنه دوش‌گرفتن خونین در «روانی» این نماهای نزدیک با تمام قدرت‌شان در جلب‌توجه ما به هیچ‌وجه دعوتی به تأمل زیبایی‌شناسانه نیست. به‌عکس، کارکرد آن‌ها به منزله عناصر بسیار قوی در ساختار تعلیق است. آن‌ها به نمایشی‌ترین صورت، همان روایت همیشگی را عرضه می‌کنند - مسئله هرمنوتیک: آن‌ها فریاد می‌کشند، «خدای من، دیگر چه؟» البته توصیف واقعی در داستان نیز می‌تواند در خدمت ایجاد تعلیق باشد. ما به دیکنز بدوبیراه می‌گوییم که ماجرا را در لحظه حساس قطع می‌کند تا به توصیف چیزی بپردازد. در شروع «رؤیاهای بزرگ» شخصیت هراسان و غیرمنتظره‌ای سر می‌رسد و بعد ما به حالت تعلیق می‌مانیم و یک بند کامل به توصیف مرد پرداخته می‌شود؛ بند اعلی روی قوزک پا و کفش‌های پاره پاره و پارچه زخمه دور سر و... بله، ما به دیکنز بدوبیراه می‌گوییم - و از هراحساساتش لذت می‌بریم. اما نسخه سینمایی احساس تعلیم را نمی‌توان متوقف کرد. حتی اگر مکث طولانی بکنیم و فرصتی داشته باشیم که به جزئیات ترسناک شخص «مگویچ» برسیم باز احساس می‌کنیم که ساعت زمان قصه تیک‌تیک می‌کند. آن مکث جزو قصه است و صرفاً وقفه‌ای نیست که ما گفتار را بپذیریم. ما به خوبی آن تأخیر را تفسیر می‌کنیم چون چیزی را نشان می‌دهد، شاید مگویچ داشت تصمیم می‌گرفت که با پیپ چه کند یا در یک نسخه فوق پیچیده «روان‌شناختی»، ظرف زمانی پیپ به دلیل ترس زیادش کش‌آمده بود. به هرصورت این احساس که ما درگذر زمان با شخصیت داستان همراه‌ایم، سرنخ مطمئنی است که نه تنها زمان گفتار ما بلکه زمان قصه آن‌ها نیز همچنان سیری می‌شود. و اگر قضیه این باشد که زمان قصه لزوماً در فیلم سپری خواهد شد و اگر توصیف دقیقاً زمان قصه را در اختیار بگیرد پس معقول خواهد بود اگر ادعا شود که فیلم توصیف نمی‌کند و نمی‌تواند توصیف کند.

پس نماهای تثبیت شونده چه؟ اگر با زبان فیلم آشنایی نداشته باشید، نماهای تثبیت شونده (در کتاب «هنر فیلم» ارنست لیندگرن Ernest Lindgren) چنین تعریف شده است، «یک لانگ‌شات که در صحنه اول فیلم آورده می‌شود تا

فیلم‌سازان و منتقدان به صورت سنتی از روایت متنی فارغ هستند زیرا به زعم آنان چیزی را به وضوح نشان می‌دهد که باید به صورت بصری و به اشاره بیان شود. پس فیلم در حالت بصری اصلی خود به هیچ‌وجه توصیف نمی‌کند بلکه نشان می‌دهد؛ یا بهتر از آن به مفهوم ریشه‌شناسی اصیل کلمه، به تصویر می‌کشد

در نتیجه ارتباط متقابل، جزئیات نماهای بعدی را تثبیت کند» نمونه استاندارد آن نماهای دور «خانم ناپدید می‌شود» و «روانی» است. در خانم ناپدید می‌شود دوربین از بالا یک تفرج‌گاه اسکی در سوئیس را نشان می‌دهد و در نمای بعدی، ما داخل جمعیت هتل هستیم. در بیمار روانی دوربین از بالا شهر فینیکس را نشان می‌دهد، به درون اتاقی می‌سرد که زوجی در حال عشق‌بازی‌اند. درست است که هردو نما به یک معنا توصیفی است یا دست‌کم یادآور مکانی است، ولی آن‌ها به نظر جذاب می‌رسند چون درست در اول فیلم، یعنی از معرفی شخصیت‌ها، اتفاق می‌افتد. روایت در تعریف معمول، زنجیره علیه رویدادها است و چون «ماجرای روایی» کنشی است که دست‌کم از شخصیتی سر می‌زند یا به وی مربوط است.» می‌بینیم که چرا نبود شخصیت به نماهای تثبیت شونده دقیقاً کیفیت توصیفی می‌دهد معنایش این نیست که زمان متوقف شده بلکه قصه هنوز شروع نشده است. چون وقتی چنین نمایی در وسط فیلم باشد به نظر نمی‌رسد که زمان قصه متوقف یا ثابت است. مثلاً صحنه میانی «بدنام» را به یاد بیاورید درست لحظه‌ای که «کری گرانت» و «اینگرید برگمن» به ریودوژانیرو پرواز می‌کنند. نماهایی از شهر و صحنه‌های عادی خیابان و... را می‌بینیم. اما احساس رکودی در زمان قصه احساس نمی‌کنیم. بلکه بیش‌تر حس می‌کنیم که ریو آن پایین منتظر ورود کری و اینگرید است. احساس می‌کنیم که جنب‌وجوش خیابانی در جریان است در حالی‌که آن دو نفر دنبال کارشان می‌روند، و پیرنگ، به دلیل خصلت عادی و روزمره آن - فرود آمدن، تشریفات گمرکی و... - خارج از صحنه اتفاق می‌افتد.

حتی مکث ادبی تصویر، قلب به‌اصطلاح ثابت که تصویر تا حد عکس ثابت پروژکتور تنزل می‌کند، خودبه‌خود توصیفی نیست. سال‌ها پیش چنین پایان‌بندی بی‌مقدمه‌ای در فیلم رایج بود. به یاد بیاورید که «آنتوان دوانل» قهرمان جوان فیلم «چهارصد ضربه» چطور در ساحل بی‌حرکت ماند؟ تروفو شخصیت دوانل را به شیوه‌ای جالب دنبال کرد، چون هنریشه‌اش وان پیر اتوه هم پا به سن گذاشته بود. اما وقتی چهارصد ضربه اصلی را دیدم من یکی به ذهنم نمی‌رسید که فیلم دنباله‌دار باشد. برای من صحنه پایان‌بندی ثابت به این معنا بود که دوانل اسیر روزمرگی‌های زندگی شده است. من توصیفی به ذهنم نرسید تنها نوعی تکرار ثابت رفتار آینده بود.

چرا از بین بردن تصویر پیرنگ ما گذر دائم حوادث و سیری شدن زمان قصه آن در فیلم چنین دشوار است؟ پیرنگ حیاتی است اما یک روان‌شناس یا روبات تماشایی با گویش‌های روان‌شناسانه [illegible] می‌توانم خطر جنسی زنان را به جنی بگویم شاید پاسخ چیزی باشد که در خود رسانه بیشتر است. در حالی‌که خواننده در تأخیر حرکات و در نتیجه رویدادها را در بهترین وضعیت ما نظمات به تصویر درمی‌آورد، یعنی با نمادهایی آشنایی که قویاً با آن‌ها متفاوت است. حرکت روی پرده چنان تحمیل‌بار و چنان مشابه تقلید حرکت زندگی واقعی است که توهم گذر زمان را نمی‌توان از آن انتظار کرد. همین‌که زمان خیالی قصه در فیلم تثبیت شد حتی لحظات مرده آن که هیچ اتفاقی نمی‌افتد بخشی از کل زمان به حساب می‌آید. درست مثل تاکسیمتری که کار می‌کند و ما در شلوغی ترافیک پیچ‌وتاب می‌خوریم.

بگذارید این ایده‌ها را در یک بند طولانی و مناقشه‌برانگیز میانسان امتحان کنیم. بند سوم.

۱. مادموازل دوفور سعی می‌کرد روی تاب بالاتر برود، اما نمی‌توانست چطور شروع کند. ۲. دختر خوشگلی بود حدوداً ۱۸ ساله. ۳. از آن زن‌هایی که وقتی ناگهان در خیابان می‌بینید به هوس می‌افتید و حس مبهم ناراحتی و هیجان در شما بیدار می‌شود. ۴. بلندبالا بود و کمر باریک [...] و پوستی تیره و چشم‌هایی بسیار درشت و موهای سیاه سیاه. ۵. لباس‌هایش آشکارا طرح اندام شکیل و کامل او را نشان می‌داد. [...] ۶. بازوها بالای سر امتداد داشت تا طناب را بچسبد [...] جریان باد کلاه‌اش را کنار زده و پشت سرش آویزان بود. ۷. هرچه تاب رفته رفته بالا و بالاتر می‌رفت. [...]

اولین واحد توصیفی، «مادموازل دوفور سعی می‌کرد روی تاب بالاتر برود» و... به یک قضیه اشاره می‌کند. دوم، دختر خوشگلی بود، حدوداً ۱۸ ساله ظاهراً چنین است که توصیف، یک توصیف سرراست است؛ ولی آن را از چشم فیلمساز ببینید. من‌باب نمونه، «خوشگل» صرفاً توصیفی نیست بلکه ارزشی است: یک «خوشگل» شاید برای دیگری زیبا و برای سومی «معمولی» باشد. چهره‌هایی که کارگردانان با فرهنگ‌های متفاوت و در دوره‌های مختلف انتخاب می‌کنند تنوع چشم‌گیری دارد: مری پیکفورد Mary Pickford شاید برای سال‌های بیست و سی چهره مناسبی بود. در حالی‌که «تیوزدی ولد» Teuesday Weld شاید بهترین نماینده سال‌های شصت باشد. رنوار چهره سیلوی باتای Sylvie Bataille را انتخاب کرد. نکته نظری جالب در مورد توصیف ارزشی در روایت متنی این است که در ذهن خواننده جزئیات بصری ایجاد می‌کند. اگر زن یا مرد خواننده جست‌وجو کند هرکدام تصویر ذهنی را که مناسب دیدگاه آن زن یا مرد از زیبایی است انتخاب می‌کند. اما بیش‌ترین امید کارگردان سینما (یا تئاتر) این است که زیبایی آن‌ها با زیبایی ایده‌آل بیننده تا حدی هماهنگی داشته باشد. حتی در صورت بهترین انتخاب، باز کسی ممکن است غُر بزند که «فکر نمی‌کنم او اصلاً خوشگل باشد.» همین نکته در مورد سن و سال هم صادق است. سیلوی باتای در نقش آنریت به نظر سی ساله می‌آید تا ۱۸ ساله، ولی این شاید به علت لباسی باشد که پوشیده است. نکته مهم‌تر این‌که

هر رسانه، خوب یا بد، ویژگی‌های خود را دارد. دیدن هوشمندانه فیلم و نقد آن مانند خواندن هوشمندانه نیاز به درک محدودیت‌ها و حرمت نهادن به محدودیت‌هایی را دارد که این رسانه‌ها ایجاد می‌کنند و نیز پیروزی‌هایی که به دست می‌آورند

صرف ظاهر بصری نشانه کافی برای سن و سال نیست. باز کار نویسنده راحت‌تر است: صرفاً با بیان دقیق می‌تواند به درستی استناد کند. از طرف دیگر، فیلمساز باید به موافقت بیننده در مورد صحت اشاره‌های بصری تکیه‌داشته باشد.

نکته دیگری که در مورد این تکه از توصیف باید گفت کلمه حدوداً و کل بخش سوم توصیف بعدی است. این بخش نه تنها به توصیف می‌افزاید بلکه صدای راوی را برجسته‌تر می‌کند. «حدوداً ۱۸ ساله» تأکید دارد که این حدس خود راوی است. و «یکی از آن زن‌هایی که...» راوی مردی است که نسبت به دلبری زنانه واکنش نشان می‌دهد، شاید آدم عیاشی باشد، یا دست‌کم مجلس‌آرا است حالت گفتار که چنین چیزی را نشان می‌دهد: معمولاً چیزی از گوینده را آشکار می‌کند. سال‌ها پیش «آی. ا. ریچاردز[۱۴]» این کاربرد را «لحن» نامید. دوربین بیچاره از بیان لحن عاجز است، گرچه می‌تواند چاره دیگری بیندیشد. در این مورد خواهیم دید که ظاهراً احساس نیاز رنوار به نشان دادن معصومانه چند نمای جالب به وجود آورده که عینیت بی‌جنسیت دوربین را تلافی می‌کند.

توصیف‌های بخش چهارم را به فیلم درآوردن راحت‌تر است: بلندی و دور کمر و پوست و رنگ مو از ویژگی‌هایی است که فیلم می‌تواند با اطمینان انتقال دهد. (البته انتقال همیشه نسبی است: شخصی به نسبت افراد و اشیاء دیگر فیلم بلندتر است). حرکات کارکرد دوگانه دارد: خود حرکت یک مورد است، اما به توصیف آن بخش از آناتومی آنریت کمک می‌کند که راوی کاملاً جذاب یافته است. البته این‌ها حرکاتی است که فیلم به سادگی انتقال می‌دهد، هرچند خواستنی بودن آنریت تصریح نمی‌شود بلکه به نحو گویایی به تصویر درمی آید.

در بخش هفتم ابهام غریبی رخ می‌دهد. در متن می‌آید که «هرچه تاب بالاتر می‌رفت...» دوربین بی‌شک می‌تواند بخش لازم اندام وی را نشان دهد.

اما اشاره‌هایی در مورد «نشان دادن» چه‌طور؟ در قصه و فیلم آنریت کلاً معصوم نشان داده می‌شود: جلوه‌گری تعمدی با خلق و خو و موقعیت خانوادگی و زمانه او نمی‌خواند. پاسخ شاید در ابهام فعل «نشان دادن» باشد؛ تعریف این واژه نه قصد عمد را می‌رساند و نه آن را نفی می‌کند. و این دقیقاً ابهامی است که با لوندی دخترانه قرن نوزدهم می‌خواند. نشان دادن اما لزوماً نشان دادن نه به عمد. به ظاهر، باز دوربین نمی‌تواند این فعل کنایی را منعکس کند.

اما ببینید رنوار با این مشکل چه می‌کند. او اول‌بار آنریت را از دیدگاه یکی از دو قایقران نشان می‌دهد - نه از چشم آنری که بعد عاشق او می‌شود، بلکه از چشم رودلف. اصطلاح نقطه نظر چندین معنا دارد. اما من این‌جا آن را دقیقاً به معنای تصوری می‌گیرم. چون وقتی رودلف از پنجره‌ای که خودش تازه باز کرده به باغ نگاه می‌کند دوربین پشت‌سر وی قرار دارد و بنابراین دیدگاه راوی با او همسان می‌شود. دوربین نقشه می‌چیند و از ما دعوت می‌کند که در چشم‌چرانی رودلف شرکت کنیم. نقطه نظر موضوع پیچیده‌ای است که ارزش آن را دارد که در فرصتی دیگر به آن پرداخته شود. اما یک اشاره نظری در این‌جا لازم است. این نکته که بیش‌تر داستان‌ها و قصه‌ها از طریق صدای راوی به ما می‌رسد. میدان بازتری برای انعطاف به نویسنده می‌دهد تا خواننده من‌یاب قصه‌ی دیدگاه بصری در فیلم همیشه حی و حاضر است. دقیقاً ثابت و استوار است چون دوربین لازم است که همیشه جایی باشد: اما راوی در قصه مکتوب شاید موقعیت بصری به ما عرضه کند و شاید نکند. شاید بگذارد که از بالای شانه‌های یک شخصیت به او خیره شویم، یا چیزی را از منظر کلی عرضه کند و به صورت لاقیدانه‌ای از جلو و کنار و پشت موضوع بگوید... و اعتنا نکند که همه این ماجرا با یک نگاه چه‌گونه ممکن است... او اصلاً بابت موقعیت فیزیکی خود حساب پس‌نمی‌دهد. به‌علاوه می‌تواند وارد اجسام سخت شود و بگوید که آن‌ها چه‌گونه‌اند و... راوی موپاسان در مورد فعلی چشم‌انداز بسیار وسیع از آنریت روی تاب ارائه می‌دهد اما باز سرسری از پشت او هم حرف می‌زند. البته به همین سهولت می‌تواند در مورد مکنونات قلبی‌اش هم بگوید.

اما فیلمساز با دوربین عظیم و نور و جرثقال و سایر ابزارها محدودیت‌هایی دارد... گرچه رودلف آرنهایم به فصاحت نشان داده است که همین محدودیت‌ها راه‌حل‌های هنری جالبی ایجاد می‌کند. رنوار دقیقاً از لزوم استقرار دوربین برای حل مسئله نشان دادن دلبری معصومانه و در عین‌حال اغواگرانه آنریت استفاده کرده است. چون اغواگری مانند خونگرمی به بیننده بستگی دارد، تمهیدات رنوار انتقال آن از نقطه نظر رودلف است. این آنریت نیست بلکه واکنش رودلف به آنریت است که حتی در دیدار نخستین، اغواگری آنریت را نه فقط به ذهن بلکه به ذهن ما نیز القاء کرده است، چون ما ناگزیریم از چشم او ببینیم. تغییرات کوچک پیرنگ کمک می‌کند تا صحنه ملموس باشد. آنری که از هجوم پاریس‌نشینان به محراب صیادی خود بیزار است حتی به خود زحمت نمی‌دهد که ببیند این آخرین فوج چه‌گونه‌اند. این رودلف است که پنجره را باز می‌کند و نور خورشید به ناهارخوری دلگیرشان می‌تابد و صحنه کوچکی در عمق پس‌زمینه به وجود می‌آورد که آنریت و مادرش مثل عروسک‌های سفید بانمک در آن جولان می‌دهند.

در این فاصله ما چیز واضحی جز حرکت دامن آنریت در باد نمی‌بینیم، اما نحوه قوزکردن رودلف و این پا - آن پا کردنش آشکار می‌کند که قصد زل‌زدن دارد و ما هم همدست او می‌شویم. گذشته از هرچیز، صحنه چیست جز مکانی برای زل‌زدن؟ (رنوار اغلب از چارچوب تئاتری برای القای سطوح متفاوت گنش استفاده می‌کرد: یکی از جذاب‌ترین فیلم‌های متأخرش «تئاتر کوچک ژان رنوار» نام داشت) توجه داشته باشید که حرکت طوری صورت

در روایت‌های واقعی، زمان داستان ثابت است و از روال عادی زندگی تبعیت می‌کند. اما تماشای فیلم در حالت عادی در سینما اصلاً شباهتی به تماشای آن در گالری یا موزه هنری ندارد. فیلم آن‌بخش از قوه تخیل‌مان را به کار می‌گیرد که دوست داریم به قوای دیگر تقویش کنیم

می‌گیرد که جلو - عقب رفتن‌های آنریت به سمت پنجره رودلف باشد انگار که درست این کارها را برای رودلف می‌کند، گرچه البته از حضور او کاملاً بی‌خبر است. این‌جا معادل ابهام واژه «نشان دادن» داریم که در قصه داشتیم: آنریت خود را نشان می‌دهد. بدون این‌که خبر داشته باشد، با وجود این خود را آشکار می‌سازد. و رنوار که انگار می‌خواهد معصومیت او را آشکارا بیان کند نمای بعدی بسیار متفاوتی می‌گیرد: یک صحنه پیش‌پا افتاده خودمانی خانوادگی، چهره تیره مادربزرگ آنریت در سمت راست است و پدر و نامزدش آناتول با هم در سمت چپ مشغول گپ‌زدن هستند. به دنبال این صحنه گفت‌وگو با آقای پولن پیش می‌آید (که خود رنوار نقش او را بازی می‌کند) که برای ناهار چه بخورند و کجا بروند. کل تأثیر این نما به حاشیه بردن آنریت است و درباره دختر بورژوا نشان دادن او و نه کسی که احساس مبهم ناراحتی و هیجان می‌کند.

نمای بعدی چهره خوشحال آنریت است. این نما از پایین گرفته شده و به طرز شگفت‌آوری سرخوشی و سبک‌بالی او را در تاب‌بازی نشان می‌دهد. ما یکباره در احساسات آنریت بسیار شرکت می‌کنیم: چشم‌چرانی رودلف فراموش می‌شود این مشارکت شامل «نقطه نظر» هم می‌شود اما حال به معنای تغییر یافته و یا حتی استعاری کلمه: این دیدگاه تصویری آنریت نیست که دوربین با آن همذات‌پنداری می‌کند، چون نگاه آنریت به دوربین است. بلکه حرکات و شادی مسری چهره او است که وادارمان می‌کند تا در دیدگاه عاطفی‌اش سهیم باشیم. ما با او همدلی می‌کنیم. برای این تأثیر من واژه نقطه نظر «کشش» Interest را پیشنهاد می‌کنم. ما با سرنوشت شخصیت فیلم همذات‌پنداری می‌کنیم، و گرچه چیزهایی را نمی‌بینیم یا از منظر حقیقی او در موردش فکر نمی‌کنیم، باز معقول است بگوییم ما با نقطه نظر سرنوشت شخصیت فیلم همذات‌پنداری می‌کنیم. رنوار با چرخاندن دوربین به جلو و عقب هماهنگ با جلو - عقب رفتن‌های تاب به نحو عالی این تأثیر را انتقال می‌دهد.

ابتدا تماشای پیشین و تنفلت بین دختر با نشاط و سرزنده دست‌پرورده طبیعت را با خانواده ملال‌آور و خمود به خصوص پدر خانواده که به نظر می‌رسد با ژاکت پشمکی سنگین و کراوات مسخره و شکم برآمده‌اش که از شلوار راه‌راه سیرین زده به زمین دوخته شده است این تضاد را تقویت می‌کند. مضحک است که ببینیم چنین آدمی لابه‌لای درختان تاب‌سواری می‌کند. مادر میله‌حال است گرچه برو‌رویی دارد، سنگین‌تر و دست و پا چلفتی‌تر از آن است که خودش به تنهایی سوار تاب شود او برای تاب‌سواری طاقت دختر‌های جوان را ندارد. گرچه هنوز میل دارد او نقطه پایان آن سیگاری سرخوشانه با رودلف است.

حال به نمای سوم، نمای من در فیلم می‌رسیم. نما با یک منظره نسبتاً غیرعادی دیگر از تاب‌خوردن مادر و دختر شروع می‌شود. ما یک «بن» [حرکت اضی دوربین] طولانی به عقب مشاهده خالی باغ و پشت‌سر مادر بزرگ و لابه‌لای درختان داریم. ناگهان و کاملاً بی‌خبر چند چهره - ستونی از شاگردان کشتی به سرپرستی معلمان‌شان - ظاهر می‌شوند. نمای پایین است تا این‌که یکی از آن‌ها آنریت را دید می‌زند و به راهنمایش نما می‌دهد. یک لحظه ما کار دیدگاه فرضی آن‌ها هستیم و آنریت را از آن زاویه و با آن فاصله نگاه می‌کنیم. کشیش پسر نخاله را تحریک می‌کند که سرش را دوباره پایین بیاورد و از گناهان جسمانی پرهیز کند اما خود وی دزدانه نظری می‌اندازد. این‌جا یک نمای دیگر از آنریت شاد و شنگول هست که از این چشم‌های تازه‌ای که نگاهش می‌کنند کاملاً بی‌خبر است. رنوار برای القای این نکته دوربین را به سمت دسته تازه‌ای از چشم‌چران‌ها می‌برد. پنج پسر تازه بالغ پشت پرچین نگاه‌های معنی‌داری با هم ردوبدل می‌کنند. یک نمای دیگر آنریت که به جلو عقب می‌رود و با تاب به پایین و بالا می‌رود، و نما به فایقرانان برمی‌گردد اما این‌بار ظاهراً از بیرون پنجره است. این‌بار حرکات معصومانه آنریت به وضوح انگیزه افکار شهوانی رودلف می‌شود.

چشم‌چرانی رودلف در یک سکانس متناوب آشکار می‌شود. اول یک نما از آنریت از زاویه و فاصله رودلف داریم. جمله زیرنویس چنین است «تاب چه انگار جالبه» البته این حرف رودلف است فاصله همین نکته را می‌رساند که ما از دیدگاه رودلف آنریت را می‌بینیم.

دختر انگار که خیال‌پردازی اروتیک رودلف به وی قدرت بزرگنمایی بصری بسیار داده است. ما به دنبال او می‌رویم و خطر همدستی با او را در دزدانه نگاه کردن به ورزش شگفت‌انگیز زیر دامنی می‌خریم، گرچه آنریت می‌گوید که در واقع هیچ‌چیز دیده نمی‌شود. در این پیچ‌وتاب خوردن‌ها رودلف در یک نمای نزدیک دیده می‌شود که با واکنش جالبی دستی به سبیل‌اش می‌کشد و تقریباً خجول به نظر می‌رسد.

پس گرچه رنوار شیوه سرراستی برای انتقال معادل بیانی «ابهامش» را نشان می‌داد، ندارد، سکانس ساخته است که می‌توان گفت آنریت را معصوم و در عین‌حال اغواگر نشان می‌دهد، این سکانس شاهکار کوچک تدوین واکنشی است که نه فقط اطلاعاتی در مورد پیرنگ اصلی به ما می‌دهد بلکه نمایش سرخوشانه آداب و رسوم اجتماعی فرانسویان و لذت جوانی و زندگی در عنفوان شباب و آفتاب و درختان و البته انگیزه جنسی است. اما توجه داشته باشید که سکانس همان نکته‌ای را نشان می‌دهد که سعی می‌کردم از اول بگویم. هیچ تماشاگری نمی‌تواند با این همه کلمه بیان کند که آنریت بلندبالا بود و کمر باریکی داشت و... ما تجسم احساس عمیق حضور آنریت را در سیلوی باتای می‌بینیم، اما به این جزئیات تصریح نمی‌شود، در

فیلم، تأثیر اروتیک حضور او که راوی قصه موپاسان به وضوح توصیف کرده صرفاً با نماهای واکنشی و به کنایه تصویر شده است.

چیزی از جاذبه او در نگاه چهار چهره با سن و سال‌های مختلف نشان داده می‌شود - تازه بالغ‌های چشم‌چران پشتِ پرچین، دانش‌آموزان دوره کشیشی، رودلف و کشیش پیری که دانشجویان را هدایت می‌کند.

تفاوت آخر بین فیلم و داستان: راوی موپاسان خصوصیات آنریت را به صورت منظم بیان می‌کند. اول از بلندی قامت شروع می‌شود و بعد به اندام و پوست و چشم و مو دوباره به ترکیب بازوها و کلاه و دست آخر به زانوهایش می‌رسد.

به نظر می‌رسد که این ترتیب در عین‌حال که واقعی است نوازشگرانه هم هست، راوی سرتاپا را از بالا و پایین ورانداز می‌کند و احساس ما را تأیید می‌کند که راوی آدمی است هوس‌باز، چنین اشاره‌ای نماهای رنوار نیست.

دوربین می‌توانست بدن او را با نمای باسمه‌ای به سبک هالیوودی همراه کند که زن‌باره‌ای در خارج از کادر برایش سوت می‌زند.

رنوار مصالحه با دوربین را انتخاب نکرد، چون کل تأثیر معصومیت اغواگری ناخودآگاه را از بین می‌برد. دوربین برای مشارکت در نقطه نظر رودلف و سه گروه دیگر از چشم‌چران‌ها به خدمت گرفته نشد، دوربین فاصله معینی را بین نماهای دیدگاه رودلف و سه دیدگاه خنثای دیگر حفظ کرد.

پس فیلمساز و هنرمند کمیک‌استریپ و طراح رقص - هریک به شیوه‌ای این احساس را به وجود می‌آوردند که موضوع روایت آن‌ها چه شکلی دارد... هر رسانه، خوب یا بد، ویژگی‌های خود رادارد. دیدن هوشمندانه فیلم و نقد آن مانند خواندن هوشمندانه نیاز به درک محدودیت‌ها و حرمت نهادن به محدودیت‌هایی را دارد که این رسانه‌ها ایجاد می‌کنند و نیز پیروزی‌هایش. □

پانوشت:

۱. Percy Lubock ۱۹۶۵ - ۱۸۷۹ ادیب و منتقد و سرگذشت‌نامه‌نویس انگلیسی که یار و همراه سال‌های پایانی هنری جیمز و ویراستار کتاب‌های وی بود. کتاب «صناعت قصه» او راهنمای قصه‌نویسان مدرن است.

۲. Wayne Clayson Booth وین کلیسون ۲۰۰۵ - ۱۹۲۱ منتقد ادبی امریکایی که روایت را نوعی صنعت بیان می دانست و اعتقاد داشت که در قصه راوی از نویسنده جدا است و راوی نویسنده ضمنی است. از جمله آثار وی «صناعت بیان در قصه» و «صنعت بیان در طنز» و «همراهان ما: اخلاقیات در قصه» است.

۳. Boris Eichen baum ۱۹۵۹ - ۱۸۸۶ نویسنده و مورخ ادبیات فرمالیست روسی و صاحب آثاری چون تولستوی لرمانتف و تاریخ ادبیات روس

۴. Gerard Genette - ۱۹۳۰ نظریه‌پرداز ادبی روسی وابسته به جنبش ساختارگرایانی نظیر رولان بارت و لوی استروس... وی اصطلاحات معانی و بیان مانند کنایه و مجاز را در نقد ادبی به کار برد. از جمله مشهورترین کتاب‌هایش «گفتمان روایی: خطابه‌ای در باب اسلوب» و «صناعات» است.

۵. Charles Sanders Peirce چارلز سندرس ۱۹۱۴ - ۱۸۳۹ بنیان‌گذار پراگماتیسم امریکایی و نظریه‌پرداز در باب منطق و زبان و ارتباطات و نظریه کلی علامت‌ها که آن را نشانه‌شناسی می‌نامید و ریاضی‌دان و مروج نظام تکاملی روان - فیزیکی اصالت وحدت و نظریه‌پرداز آثار وی شامل منطق و ریاضی و فیزیک و طیف‌سنجی و ستاره‌شناسی و روان‌شناسی و تاریخ و اقتصاد است از جمله: «فرضیه احتمالات»، «قیاس، استقراء قیاس مشکوک» اصالت وحدت روان - فیزیکی و «ضد اصالت اسم» و «ذهن و معناشناسی» و «منطق»

۶. Charles Morris ۱۹۷۹ - ۱۹۰۱ زبان‌شناس و فیلسوف امریکایی و شاگرد جرج هربرت مید. آثار عمده‌اش در باب معناشناسی است برخی از آن‌ها عبارت است از علامت زبان رفتار مسیرهای حیات درآمدی بر مذهب جهانی انواع ارزش انسانی و جنبش پراگماتیستی در فلسفه امریکایی

۷. منظور کتاب زبان فیلم: «نشانه‌شناسی در سینما» است که به فارسی هم ترجمه شده

۸. Till Eulenspiegel روستایی ساده‌لوح و در عین حال زیرکی که در ۱۳۰۰ در نایت‌لینگن از توابع برونشویگ آلمان زاده شد و در ۱۳۵۰ درگذشت. می‌گویند برای این‌که برتری روستاییان را بر شهری‌ها نشان دهد سربه‌سر همه می‌گذاشت. به‌رغم واقعی بودن اکنون به صورت افسانه و فولکلور درآمده است. شخصیتی مشابه کریم شیره‌ای یا سایر دلقک‌های درباری.

۹. Tiziano Vecellio Titian تیشانو وسلیو ۱۵۷۶ - ۱۴۹۰ نقاش ایتالیایی که آثارش سلهم از داستان‌های مذهبی و افسانه‌های رم و یونان باستان است.

۱۰. مقصود کتاب «دست‌نامه ادبیات» از ویلیام فلینت ترال و آدیسون هیاره است.

۱۱. مقاله در سال ۱۹۸۰ نوشته شده است.

۱۲. قصه مشهوری از همینگوی

۱۳. Establishing Shot

۱۴. Ivor Armstrong Richards آیور آرمسترانگ ریچاردز ۱۹۷۹ - ۱۸۹۳ منتقد و ادیب مشهور انگلیسی و صاحب آثاری چون اصول نقد ادبی و نقد عملی و فلسفه بلاغت.