آلن رنه

آلن رب- گریه

مارگریت دوراس

رمان نو، رسیدن به حد اعلای وضوح، مشاهده‌ی عینی محض و برشمردن فهرست ساده ایی از جزییات است؛ آن هم نه از زاویه دید یک شخصیت بلکه از نقطه نظر اشیاء

شود، لازم است هرکدام آنها به طور تفکیک شده مورد بررسی قرار گیرند. این کار مشکل و در حال حاضر غیرممکن است. از این روست که سعی شده است در طی بحث، این تفکیک هم موردتوجه قرار گیرد تا افراد بیشتری بتوانند از آن بهره‌مند شوند. گذشته از این، رمان نو دارای لایه‌های معنایی متنوعی است و بررسی لایه به لایه آن و کشف نسبت‌های هریک با هنر سینما به عرصه‌ای فراخ‌تر نیازمند است. در این نوشتار به بررسی نقش اشیاء، (les choses) در رمان نو و نوع نگرش سینما به این موضوع و ارزیابی آثاری که ملهم و متأثر از این نحوه نگرش بوده‌اند پرداخته شده است.

از ابتدای تاریخ تفکر، کنکاش درباره‌ی مفهوم شیء یکی از درگیری‌های فکری بشر بوده است. در دورانِ ماقبلِ مدرن، برخی اشیاء جایگاه مهمی را در فرهنگ جوامع بازی می‌کردند. نمادهای مذهبی و ملی، اغلب از اشیاء برگزیده می‌شدند و با باورها و اعتقاد افراد قبایل و ملیت‌هایی مختلف، پیوند ناگسستنی برقرار می‌کردند. هنوز فرآیند توسل به اشیاء برای تأثیرگذاری در امور هستی در بسیاری از جوامع انسانی وجود دارد. اما آنچه در این قسمت به آن پرداخته می‌شود نگاهی به سیر عقلانی آن است که با متفکران یونانی و در بستر خردورزی‌هایی که با نام فلسفه صورت می‌گیرد و در نهایت با بیان شمه‌ای از آزموده‌های اندیشمندان معاصر در این موضوع به تعریف و تبیین آن در رمان نو و سینمای ملهم از آن می‌پردازد.

ضرورت توجه به اشیاء در سینما متأثر از رمان نو، ریشه در اهمیت تعیین‌کننده‌ی آن در کل این جنبش دارد. بی‌تردید اشیاء در جنبش رمان نو جزو موارد اساسی عناصر آن محسوب می‌شوند. نگاهی که در آثار آفرینشگران رمان نو از خلال داستان‌ها و فیلم‌هایشان به اشیاء آشکار می‌شود، شاخص‌ترین ابزار برای تعریف و طبقه‌بندی آن است. نگرش به اشیاء در رمان نو هرچند به دنبال سلسله بحث‌هایی است که در این زمینه صورت گرفته اما به شکل بی‌سابقه‌ای تازه و بدیع است. نویسندگان رمان نو با بررسی سنت تفکر درباره‌ی اشیاء طرح تازه‌ای را پی‌ریخته‌اند که حوزه‌ی عمل آن بیشتر در هنر جلوه می‌کند، اما پیش از مطالعه‌ی آن، آشنایی مختصری با سیر اندیشه درخصوص معناشناسی شیء از **ارسطو** تا **آلن رب ـ گریه** ضروری به نظر می‌رسد.

شاید بعضی تصور کنند آوردن **رب ـ گریه** در کنار **ارسطو** غفلتاً صورت گرفته اما باید توجه داشت که نگاه **رب ـ گریه** به اشیاء گذشته از ادیب بودنش کاملاً جنبه فیلسوفانه دارد و تلاش‌های فکری او در این زمینه برخاسته از زمینه‌ای فلسفی و هستی‌شناختی است. به نظر **ارسطو** شیء واقعیتی است و صورت (forme) آن «آنچه آن بوده است» می‌باشد. در صورت نوعی دوام هست. علی‌رغم ناپایداری ماده، در شیء نوعی دوام دیده می‌شود که به تبعیت از همین دوام صورت است. این درحالی است که قبلاً **افلاطون** صورت اشیاء را از ظواهر ناپایدار در عالم محسوس دانسته بود و اعتقاد داشت که حقیقت ثابت اشیاء در عالم معقول است. موضوع بسیاری از مناقشات در قرون وسطی این بود که بدانند چگونه ذات و هست بودن اشیاء مخلوق، متمایز از یکدیگر و در عین حال وابسته به یکدیگر باقی می‌ماند. این مناقشات ناشی از این بود که حکمای قرون میانه خود را ملزم می‌دانستند که اشیاء را، که به واقعیت آنها اذعان داشتند، آفریده‌ی خدا ولی متمایز از او بشمارند. **دکارت** در دوره جدید، حتی صریح‌تر از **افلاطون** صورت اشیاء را صرفاً ظواهر می‌انگاشت. به نظر **دکارت** جوهر حقیقی ماده به طور کلی و نیز اشیاء، «امتداد» است، این مطلب را وی با مثال معروفی که درباره‌ی موم می‌زند مطرح ساخت که فاقد صورت اما دارای «امتداد» هست، به اعتقاد او اگر صورت اشیاء واقعی نیست، جوهر آنها یعنی امتداد، واقعی است. در این باره نظر دکارت با افلاطون که ماده را امری بین وجود و لاوجود می‌دانست فرق وجود دارد؛ زیرا، انسان اشیاء را به عنوان موجود تلقی می‌کند.

بعضی از روان شناسان معتقدند که بر اثر نوعی انعکاس وجدان، ما دارای تصور یک شیء هستیم. تصور ما از شیء از نوعی خود برون‌افکنی در اشیاء (و اشیاء را همانند خود شمردن) پدید می‌آید. وقتی ما شیء را تمیز می‌دهیم و مخصوصاً زمانی که بشر ابتدایی شیء را تشخیص می‌داد، به طور مبهم چنین می‌پنداشت که با روح یا نفسی شبیه به خود یا شبیه به روح امثال خود سروکار دارد. تصور شیء مستلزم نوعی هسته‌ی فعال است و ما تصور این هسته فعال را از وجود خود به عاریت می‌گیریم. بنابراین از راه نوعی انتقال احساس و برون‌افکنی است که ما به موجود بودن شیء قائل می‌شویم.

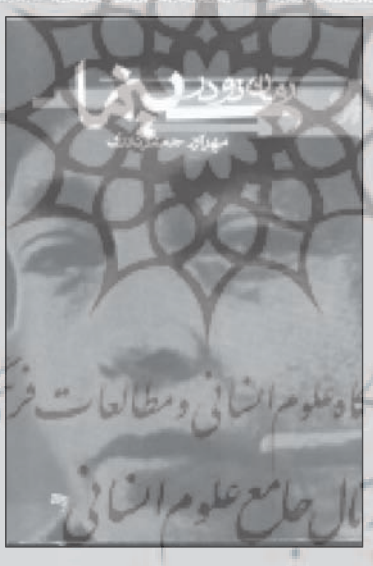
مسأله وجود شیء همچنان فکر متفکران معاصر را مشغول داشته است و از این بابت می‌توان از یک سو، آراء راسل و الکساندر و از سوی دیگر، آراء هوسرل را که از بعضی جهات به دیدگاه دو فیلسوف مذکور نزدیک است به یاد آورد. به نظر راسل و الکساندر، شیء مجموعه‌ی همه ظواهر آن است. سؤالی که در این جا به ذهن متبادر می‌شود این است که آیا این گفته معنایی دارد؟ با اینکه این ظواهر، مختلف و متناقضند، آیا وجود مجموعه‌ای از آنها ممکن

معناشناسی رمان نو و سینما

O رمان نو در سینما
O مهرآور جعفرنادری
O انتشارات الست فردا

سینما هنری مستقل است واین موضوع احتیاج به بحث‌های تئوریک طولانی ندارد. هرچند ویژگی استقلال برای سینما به سادگی حاصل نشده است و تاریخی یکصد و اندی ساله آن، حکایت این استقلال‌طلبی را در خود حفظ کرده است اما هنوز هم یکی از مهم‌ترین بحث‌های مربوط به این عرصه است. کسانی که در پی شناخت عواملی هستند که به‌سینما هویتی مستقل می‌بخشد، کار دشواری در پیش ندارند مجموعه‌ای از تلاش‌های فکری و هوشمندانه صاحبنظران واندیشمندان سینما را در این زمینه می‌توان در مقالات، کتاب‌ها و گفت‌وگوهای آنان یافت. آنچه در این نوشته موردتوجه قرار می‌گیرد، بررسی سینما به عنوان هنری مستقل نیست بلکه بررسی تأثیری است که سینما با حفظ هویت یگانه و ویژه‌ی خود از هنرهای دیگر پذیرفته و این پذیرش صرفاً حالتی انفعالی نداشته است. مباحثی که تاکنون از تأثیرپذیری سینما از هنرهایی مانند نقاشی، تئاتر، شعر و ادبیات انجام گرفته همواره در مرکز خود قابلیت ویژه‌ای را در سینما به اثبات رسانده که در دیگر هنرها نیست، حال آن که این ویژگی در نظام ارزشی چه جایگاهی می‌یابد، اهمیت ندارد، مسأله این است که سینما گذشته از پیوندهای جدیی که با دیگر هنرها دارد، حادثه‌ای یکّه و یگانه است. در واقع سینما حاصل جمع دیگر هنرها نیست بلکه در خود چیزی دارد که آن را از دیگر هنرها اگر برتر نکند قطعاً متمایز می‌سازد.

با توضیح فوق، می‌توان بحث نسبت میان رمان نو و سینما را آغاز کرد. رمان نو (nouveau roman) به عنوان حادثه‌ای در عرصه‌ی ادبیات هرچند بیش از نیم قرن از عمرش می‌گذرد اما هنوز در کشور ما کمتر شناخته شده است و همین، بررسی تأثیر آن را در سینما مشکل می‌کند. پیش از اینکه به بحث پیوندها و همبستگی‌های رمان نو و سینما پرداخته



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره:

کتاب رمان نو در سینما نوشته **مهرآور جعفر نادری** چندی است که از چاپ خارج شده است. نامبرده از فارغ‌التحصیلان مقطع کارشناسی ارشد سینما از دانشگاه هنر است. کتاب مذکور، رساله پایانی او بوده است. تاکنون چندین رساله از فارغ‌التحصیلان مقاطع تحصیلات تکمیلی دانشجویان هنر به صورت کتاب به بازار عرضه شده است که نشان دهنده‌ی توانایی نظریه‌پردازی آنان است.

نقد و بررسی این جریان انتشاراتی نیازمند دقت و تأمل ویژه‌ای است زیرا رساله‌های متعدد دیگری در کتابخانه‌های مراکز دانشگاهی ما وجود دارد که هیچ گاه امکان چاپ را نمی‌یابند و در نتیجه حاصل کوشش‌های فکری مؤلفان‌شان در اختیار عموم افراد جامعه قرار نمی‌گیرد.

مهرآور جعفرنادری، بخشی از رساله نامبرده را (درباره کاربرد اشیا در رمان نو و سینمای متأثر از آن را به مثابه دو جریان اندیشمندانه در هنر)، به طور مختصر فراهم آورده‌ایم.

ثروت افراد به حساب می‌آیند. دارایی‌هایی که اکتسابی هستند و به تصرف انسان در می‌آیند یک همسانی مستمر و پایدار بین اشیاء و مالکانشان وجود دارد. یک جلیقه‌ی ساده، نشانگر یک شخصیت و در همان زمان یک موقعیت اجتماعی است. انسان، دارای وجود همه اشیاء، کلید جهان و حکمفرمای طبیعی قوانین الهی به حساب می‌آید.

اما در رمان قرن بیستم، آنچه را که وجود انسانی بر اشیاء افزوده است، شرح داده می‌شود و آنچه را که وجود انسانی بر اشیاء می‌افزاید نیز به صورت پرسش مطرح می‌شود. ناتالی ساروت در عصر بدگمانی (L'ere du Soupcon, ۱۹۵۶) تفاوت بین اشیاء را در دو دوره مختلف شرح می‌دهد:

در آن زمان مطلوب از شیء همان قدر جدانشدنی بودکه در تابلوی **شاردن**، رنگ زرد از لیمو یا در پرده‌ی نقاشی **ورونز**، رنگ آبی از آسمان. هرچه شیء استوارتر و خوش ساخت‌تر بود، به همان اندازه ماده پرمایه‌تر و دارای وجوه گوناگون بیشتر بود. آیا تقصیر خواننده است که از آن روزگار به بعد این ماده در نظرش وارفتگی و بی‌رنگی غذاهای باز جویده را یافته و شیء که امروز می‌خواهند این ماده را درون آن جای دهند. ظاهر سطحی و مبتذل یک بدل را به خود گرفته است؟ زندگی که سرانجام همه چیز در هنر بدان باز می‌گردد از صورتک‌هایی که در گذشته آن همه نوید بخش بود به درآمده و به جای دیگر نقل مکان کرده است. این زندگی در حرکت بی‌وقفه خود که پیوسته آن را به سوی خط متحرکی جابجا می‌کند که جستجو در لحظه‌ای معین بدان دست می‌یابد و تمام نیروی کوشش بر آن وارد می‌آید، چهارچوب‌های رمان کهن را در هم شکسته و پیرایه‌های بیهوده را به دور افکنده است.[۴]»

رب ـ گریه نیز وجود اشیاء را در رمان‌های سنتی به این‌گونه شرح می‌دهد:

قصه‌های نویسندگان بزرگ قرن نوزدهم فرانسه و به ویژه پیشاپیش آنها قصه‌های **بالزاک**، سرشار از خانه، اثاث خانه و لباس‌هایی است که مفصلاً و دقیقاً وصف شده‌اند، بدیهی است که هدف این توصیف‌ها نمایاندن است و در این کار توفیق یارشان است. در آن زمان، غالباً غرض این بود که صحنه‌هایی ترسیم گردد: وزن اشیایی که به این ترتیب به نحو روشنی ترسیم شده بود، جهانی پایدار، مطمئن تشکیل می‌داد. آن گاه قصه نویس به این ثقل رجوع می‌کرد و از آن سود می‌جست. دقتی که برای توصیف مکان‌ها، تزیین داخل منازل، شکل لباس‌ها و... به کار برده می‌شد، و نیز وفور این جزییات دقیقی که گویی تا ابد می‌توان از منبع آنها سیراب گشت، هدفی جز اثبات وجود دنیایی بیرون از ادبیات نداشت.[۵]

در واقع نویسنده‌ی پیشین تصویر جهانی منسجم، با ثبات، یکدست، بی‌ابهام و کاملاً قابل کشف را به خوانندگان نشان می‌داد. از همان زمان این صحنه آرایی یک نمونه برداری از روی زندگی آدمیان بود. عقیده‌ی **برنار لالاند**، در این باره چنین است:

در رمان‌های گذشته اشیاء و حرکات که به منزله‌ی پایه و تکیه‌گاه گره داستانی بودند، کاملاً محو می‌شدند تا جای خود را به معنا یا مفهومی بسپارند که بر آن دلالت داشتند: صندلی خالی صرفاً خبر از عینیت و انتظار می‌داد، دستی که بر شانه‌ای قرار می‌گرفت فقط نشانه‌ی عطوفت بود، میله‌های پنجره تنها ناممکن بودنِ خروج را ترسیم می‌کردند، **رب ـ گریه** اعتقاد دارد که اکنون ما صندلی حرکت دست و شکل میله‌ها را «می‌بینیم». مفهوم آن‌ها کماکان آشکار باقی می‌ماند، اما به جای آن که توجه ما را به انحصار خود درآورد نقشی در حد داده‌هایی مکمل و گاه اضافی دارد، زیرا آنچه به ضمیر ما راه می‌یابد. آنچه در خاطره‌ی ما دوام می‌آورد، آنچه اساسی به نظر می‌رسد و نمی‌تواند به پنداره‌های ذهنی تقلیل یابد، خود حرکات، اشیاء، جابه‌جایی‌ها و محدوده‌هایی هستند که به یکباره تصویر ناخواسته واقعیت‌شان را به آنها مسترد داشته است. آیا چیزی تراژیک‌تر از یک صندلی خالی وجود دارد، پس سعی کنیم درباره‌ی رنگ، چارچوب، پایه‌ها، میله‌ها، نشیمنگاه و پشتی آن صحبت کنیم و خواهیم دید که چیزی جز یک صندلی نخواهد بود.

بدین‌گونه دنیایی خنثی تفرج گاه ما خواهد شد که از آن چشمداشت سازگاری نخواهیم داشت و مهم اینکه دنیا نیز با ما سرِ ستیز نخواهد داشت.[۶]

سابقاً، مشخص کردن موقعیت خطوط اصلی یک صحنه و سپس روشن کردن عناصر، خصوصاً نمایاننده‌ی چندی از این صحنه بر عهده توصیف بود، امروز توصیف فقط درباره‌ی اشیاء بی‌اهمیت سخن می‌گوید و یا اینکه این اشیاء بی‌اهمیت را چنان که هستند، نشان می‌دهد. توصیف، مدعی عکس‌برداری از روی واقعیت موجود بود، اما امروز توصیف، نقش خلاق خود را به کرسی می‌نشاند. به طور خلاصه، در رمان سنتی، توصیف، اشیاء را نشان می‌داد و حال، چنین می‌نماید که توصیف به تخریب و نابودی اشیاء دست یازیده است. گویی اصرار توصیف در سخن گفتن از اشیاء هدفی جز ایجاد آشفتگی و نامفهوم ساختن اشیاء و نابودی کامل آنها ندارد و حال آن که در رمان نو، توصیفی که از هیچ آغاز گردد کم نیست. **رب ـ گریه** در یکی از مقالات خود چنین می‌گوید: «ابتدا باید به این نکته وقوف داشته باشیم که توصیف و شرح اختراع جدیدی محسوب نمی‌شود»[۷] اما باید توجه کرد که این نویسندگان درباره موضوعات مستقل از انسان توجه خاص داشته و به تمامیت توصیف وفاداری کامل نشان داده‌اند و برای اولین بار دیدی متمایز و عاری از هرگونه پیشداوری به کار گرفته‌اند.

توصیف در قصه‌ی امروز یک منظره‌ی کلی به دست نمی‌دهد؛ چنین می‌نماید که این توصیف از یک قطعه‌ی کوچک بی‌اهمیت نشأت می‌گیرد و این، بیش از همه به یک نقطه شباهت دارد. توصیف از همین نقطه به بعد، خطوطی، طرح‌هایی و بنایی را می‌آفریند و بیشتر از آن جهت تصور می‌شود که توصیف به آفرینش آنها اقدام کرده است که ناگهان توصیف به تناقض گویی، تکرار مکررات، و پس‌گرفتن قول خود می‌پردازد و جهت تازه‌ای در پیش می‌گیرد. با این همه، اندک اندک چیزی دیده می‌شود و این تصور پیش می‌آید که این چیز به زودی صراحت و روشنی بیشتری می‌یابد ولی خطوط توصیف بر روی هم انباشته می‌شود، سنگین‌تر می‌گردد، به انکار یکدیگر، برمی‌خیزند، حرکت می‌کنند، به طوری که تصویر، به تدریج که ساخته می‌شود مورد تردید قرار می‌گیرد. برای نویسنده‌ی قدیم، چیزها جذاب و جاذب نبودند و اعتباری اگر داشتند آن بود که «بازتاب روح و جان» به حساب آیند. اما برای **فلوبر**، «چیزها» جذاب و مهم شدند، دیگر استوار به الگویی انسانی نبودند، بل حضوری برای خود داشتند. به اعتقاد **رب ـ گریه** توصیف ادبی کلاه شارل بوواری در رمان **فلوبر** کاملاً ضدرئالیستی است. ابتدا خطوطی ترسیم می‌شود که ملهم از توصیف‌های بالزاکی است، توصیف‌هایی کلی با به کارگیری صفات پر از معنی. فلوبر شروع می‌کند به توصیف لایه به لایه با نوعی دقت و وسواس جنون‌آمیز و با این کار ایده‌ی کلاه آن قدر بسط می‌یابد که نهایتاً تمام فضای داستان را اشغال می‌کند، راوی به سبب همین شیء در داستان معنا پیدا می‌کند.[۸]

در ادبیات مدرنیست «چیزها» به موردی تازه یعنی «زمان» وابسته شده‌اند و در رمان‌های **ساروت**، **بوتور** و مهم‌تر از همه **کلودسیمون**، «جهان مطلق چیزها» شکل گرفت، و به سمت رهایی از ذهن و از نیروی شناخت فاعل و شناسنده پیش رفت و رمان نویس پذیرفت که در دنیای رمانش به خود چیزها می‌رسد و این جهانِ مطلق اشیاء، زمان را انکار کرد. اکنون شخصیت در میان جهان مطلق چیزها قدم برمی‌دارد.

«نو واقعگرایی»، «شیء گرایی» (chosisme)، «مکتب نگاه» (L'ecole du regarde)، اصطلاحاتی مبهم هستند. هرچند که این تسمیه‌ها غلط نیستند، معهذا به ما یادآوری می‌کنند که رمان نویسان فرانسوی معاصر در چه نقطه‌ی اطمینانی جذابیت اشیاء را تحمل می‌کردند. آثار تغییر (۱۹۵۳ (Lamodification, و هزارتو (Le Labyrinth,۱۹۵۹) از آثار رنه به ما اجازه نمی‌دهند که لحظه‌ای نگریستن را از دست بدهیم. بر طبق گفته‌ی واضح **آلن رب ـ گریه** «اشیاء آنجا هستند.»[۹] به نظر می‌رسد رمان نو می‌کوشد هرگونه ارزش نمادین و محتوایی را از اشیاء حذف کند و دنیا را بی‌مفهوم سازد. گویی دورانی که اشیاء و رویدادها را دارای مفهوم می‌دانست به سرآمده است. در رمان نو، تزویر از میان می‌رود، می‌پذیریم که جهان‌ذهن، جهان قاعده‌های علمی و اخلاقی، به دنیای چیزها نزدیک شود.

رب ـ گریه از متافیزیک، از تفکر تجریدی انسان گرایانه‌ای که ادبیات مزبور بر آن متکی است

هیروشیما عشق من
کارگردان : آلن رنه
نوشته‌ی: مارگریت دوراس

است؟ با در نظر گرفتن مجموع تاریخچه‌ی تصور شیء، می‌توان گفت شیء نخست به صورت حاملِ وصف‌ناپذیرِ کیفیات تصور می‌شد و سپس پیروان مذهب اصالت تجربه، شیء را به مجموعه یا به منبع تأثرات حسی تعریف کردند، لکن چنان که **هایدگر** متذکر شده است در حالی که این حاملِ وصف‌ناپذیر، به غایت از ما دور است، تأثرات حسی بسیار نزدیک به ماست بنابراین باید چیزی میان این دو یافت، یعنی تصوری که حد واسط باشد میان به غایت دور و بسیار نزدیک ـ همچنین سعی شده است تا به مدد تصورهای ماده و صورت، شیء را مطالعه و تا حدی تعریف کنند. اما این تصورات که در این مرحله از طبقه‌ی خاصی از اشیاء، یعنی اشیاء مصنوع ما اقتباس شده است، برای توصیف ماهیت شیء نارساست. به اعتقاد **هایدگر** اشیاء توسط انسان اهمیت یا معنا می‌یابند؛ چون آنها به جهان انسان در می‌آیند. **هگل** روح اشیاء را نخست به منزله جوهری در زیر صفات آنها و سپس عین صفات آنها می‌شمارد و سرانجام برای آنکه به واقعیت عمیق‌تری برسد، هست بودن آنها را نفی می‌کرد. در نظر بعضی از پیروان مذهب اصالت واقعیت و حتی به دیده‌ی بعضی از اصحاب اصالت معنی و برخی از روان‌شناسان و منطقیانی مانند راسل، قول به موجود بودنِ اشیاء که به نظر هگل فقط مرحله‌ای از سیر و حرکت روح است ـ فی‌نفسه به صورت امر مهمی در می‌آید، روان‌شناسی به نام **ژروزالم** نیز بر این عقیده است که تصور ما از شیء از روی الگوی «منِ» ما حاصل شده است و از راه تسرّی وانتقال و برون‌افکنی است که ما در اشیاء، مرکزی شبیه به مرکزی که در شخصیت خود احساس می‌کنیم تصور می‌نماییم.

از دید **مرلوپونتی** ما یک شیء را از دیدگاه‌های مختلف می‌بینیم، ولی می‌دانیم که آنچه می‌بینیم شیء واحد است و همواره همان شیء است به اعتقاد او در اینجا نوعی استنتاج در کار نیست؛ چه همان‌گونه که در ضمن بحث از نظر هوسرل گفتیم، ما بی‌سابقه متوجه اشیاء می‌شویم. **مرلوپونتی** در جایی می‌نویسد که «معنی یک شیء همانند نفس در تن، در این شیء مقیم است»[1] و این قول را می‌توان مؤید آنچه پیشتر گفتیم شمرد که وقتی ما از شیء سخن می‌گوییم تصور وجدانِ ما دور از آن نیست و ما وجدان و روان خود را در اشیاء می‌افکنیم. بنابراین یک شیء براثر سازمانی که ما به جنبه‌های مختلف آن می‌دهیم، شیء نیست، بلکه شیء بودن آن نتیجه‌ی سازمانی است که خود به جنبه‌های خود می‌دهد، یا ما فرض می‌کنیم که چنین سازمانی را به وجود می‌آورد. به اعتقاد هوسرل به هویت یک شیء هرگز نمی‌توان رسید و هر جنبه‌یی از شیء که معرض ادراک ما می‌شود ما را به ادراک مأوی خود می‌خواند.»[2] شیء مرکز یا قطب دافعه است، ولی در همان حال ما روانی شبیه به روان خود در آن می‌افکنیم.

مرلو پونتی همانند **گابریل مارسل** معتقد است که ما مقولاتی را که اصولاً مناسب نسبت تن ما با اشیاء بیرونی است به اشیاء اطلاق می‌کنیم. بنابراین، تصوری را که ما از خودمان به عنوان جوهر داریم، در شیء متعلق ادراک منعکس می‌کنیم و به آن انتقال و سرایت می‌دهیم و آن را جوهر می‌انگاریم. **مرلو پونتی** نقاشی‌های **سزان** فرانسوی را نمونه‌ی کاری می‌داند که هنرمند می‌تواند با آن تمام اشیاء، یعنی عالم سازمان‌های محسوس را به ما بفهماند. به عقیده‌ی او سزان مخصوصاً و شاید گاه بی‌آنکه خود متوجه باشد، سعی کرده است نشان بدهد که شیء با سازمانی که از جنبه‌های محسوس خود داده است، به ما عرضه می‌شود. مرلوپونتی اعتقاد دارد که «هیچ کس شیء را به طور کامل نمی‌بیند و هرکس تنهاوجهی از آن را در سطح می‌بیند.»[3]

براساس نمونه‌هایی که سزان به دست داده است می‌توان اندکی دورتر رفت و چنین گفت که هنرمند سعی کرده است آنچه را ما قبلاً درباره‌ی شیء گفتیم برای ما روشن سازد و بفهماند که شیء از درون روشن شده است و روشنایی از آن ساطع می‌گردد و این تقریباً نظیر مطلبی است که قبلاً گفته شد: نوعی روح و روان یا امری معادل آن در شیء وجود دارد. بدین ترتیب از مطالعه‌ی آثار سزان ممکن است اتحاد مناظر و جنبه‌های مختلف شیء و سازمان دادن شیء به این جنبه‌های مختلف وجود نوعی روان در شیء، برای ما معلوم گردد. بشر در زندگانی روزمره، اشیایی را حول وحوش خود مشاهده می‌کند، او که خود را مرکز همه‌ی امور می‌داند و همه چیز را برای خود می‌پندارد احساس می‌کند که اشیاء نیز چنین‌اند.

وجود اشیاء در رمان‌های **بالزاک** بسیار اطمینان‌بخش است. عناصر **بالزاکی** به دنیایی تعلق دارند که در آن انسان حکمفرماست. این عناصر جزو

وارگی (reification) است که **لوکاچ** مطرح کرده بود. گلدمن باتوجه به این تحلیل خبر از ظهور رئالیسم تازه‌ای داده است که در آن برتری با شیء خواهد بود. در واقع به نظر می‌رسد او فراموش کرده است که این قضیه حاصل آگاهی یافتن نسلی از نویسندگان از نقش قالب‌های کلامی و نیز تأثیر زبان در آفرینش‌های داستانی است و این آگاهی یافتن، در مخالفت با اگزیستانسیالیسم بود که در ادبیات برای پیام، نقش اساسی در نظر می‌گرفت. به مرور که اگزیستانسیالیسم عقب نشینی کرد، نویسندگان به تدریج از پرگویی‌ها و ابراز عقاید و دادن پیام‌ها نیز روبرگرداندند سپس توسل به اشیاء، به صورت جبهه‌گیری علیه این پیام‌رسانی و تعهد نوشتاری درآمد و نویسندگان به آثار مهم ادبیات در نیمه‌ی اول قرن روی آوردند که در آنها ساختار و شکل اثر تغییر یافته بود و نیز معنایی تازه در ترکیب داستانی دیده می‌شد؛ همچون **جویس**، **فاکنر**، **کافکا**، **ولف** و **پروست**.

به عقیده‌ی **گلدمن** انحطاط و نابودی شخصیت در داستان و خودمختاری روزافزون اشیاء پس از **جویس**، **کافکا**، **کامو**، **رب گریه** و دیگر نویسندگان جنبش رمان نو، مقارن است با اضمحلال فرد و زندگی فردی در نظام سرمایه‌داری در اوایل قرن بیستم. به این شکل آثار **میشل بوتور**، رب گریه و **ساروت** که به «صورت‌گرایی» (formalisme) و اهمیت به فرم متهم شده‌اند، در حقیقت بیش از رمان‌های روان شناسانه‌ی قرن نوزدهم بیانگر واقعیت صنعتی عصر ما هستند هرچند که شیوه‌ای غیر انتقادی و حتی نوعی حالت همدستی نسبت به این واقعیت صنعتی دارند.

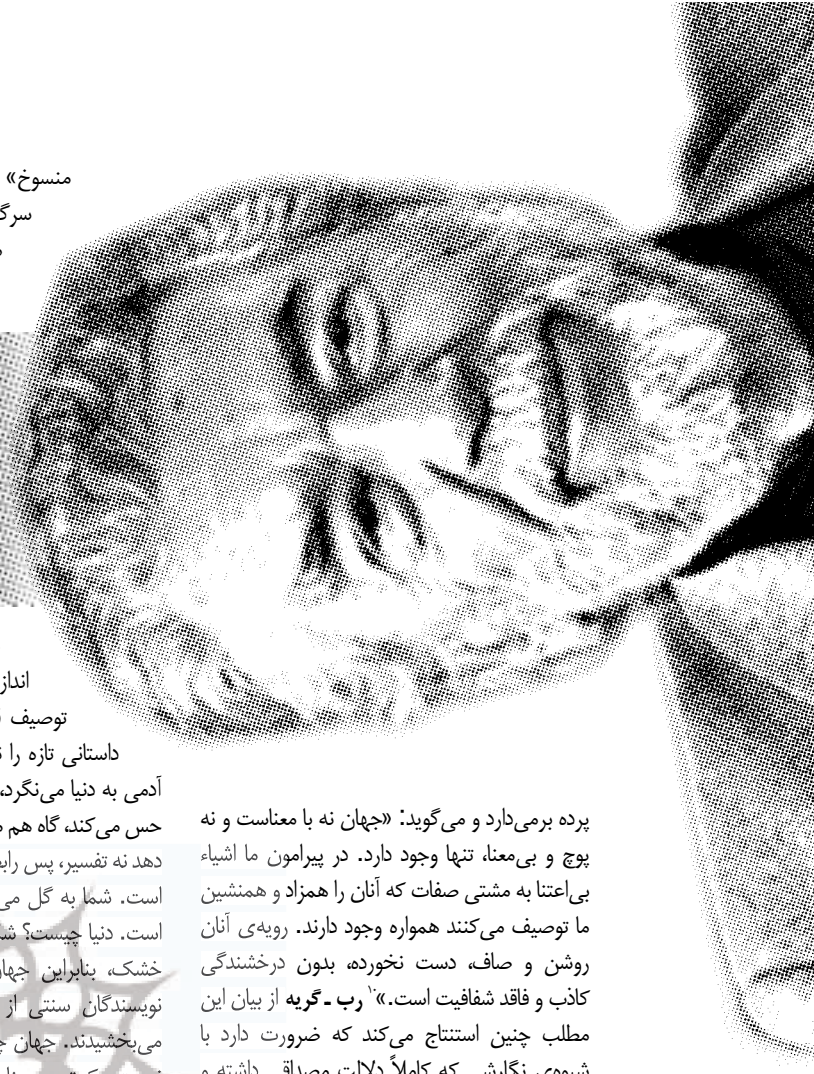
می‌توان گفت رمان نو رسیدن به خداعلای وضوح، مشاهده‌ی عینی محض و برشمردن فهرست ساده‌ای از جزییات است آن هم نه از زاویه‌ی دید یک کاراکتر بلکه از نقطه نظر اشیاء. در این گونه رمان‌ها نوعی نگرش از درون اشیاء به جهان و نه از دید اختصاصی به اشیاء مشاهده می‌شد. از این رو رب‌گریه می‌خواهد در سطح اشیاء بماند. به اعتقاد او: «معانی دنیای اطراف ما تنها مفاهیمی جزیی، موقتی، متناقض و همواره پر از نقص است.»[۱۵]

قهوه‌جوشی روی سفره‌ی چهارخانه یا پلاژی نسبتاً متروک و یا شعاع آفتابی که کلبه‌ای را در بر می‌گیرد برای یک نقاش طبیعت بی‌جان موضوع‌های جالب و کافی به نظر می‌رسند، موضوع‌هایی هستند که دیده می‌شوند و گاهی روشنی و پاکی مناظر طبیعت بی‌جان از آثار **چیریکو** یا **خوان گری** را در یاد تداعی می‌کنند که با سادگی و بی‌پیراگی همراه است. هر قدر صورت‌ها نامشخص و مبهم هستند به همان اندازه اشیاء دارای زوایای تیز و شکافنده هستند.

این قضاوت نه تنها در مورد رب‌گریه، بلکه در مورد **بوتور** و **ساروت** نیز مصداق دارد.[۱۶] به نظر می‌آید که **رب گریه** در پاک‌کن‌ها (Les Gommes,۱۹۵۳) اشیاء را در فضایی ثابت محبوس کرده است. گویی آدمی کور از صحنه‌ها عکس گرفته باشد. در این رمان، شهر، کوچه‌ها، خانه‌ها، کانال‌های آب و اشیاء همه با وضوح کامل نشان داده می‌شوند. در عوض اشخاص رمان فقط به صورت مجسمه‌هایی وجود دارند و یا اشیایی دیده می‌شوندکه نمی‌دانیم چه نیرویی آنها را حرکت می‌دهد. وی به توصیف ظواهر خارجی اشیاء با مهارت تمام می‌پردازد؛ مانند: «ارباب خود را میان آت و آشغال‌هایش باز می‌یابد. لکه‌های روی مرمر، روغن جلای صندلی‌ها که چرک و کثافت جابه‌جا آن را چسبنده کرده است. نوشته‌ی مصدوم و ناقص روی شیشه....».[۱۷]

در رمان‌های **کلودسیمون** اشیاء همچون نقاشی‌های تجریدی نمایان می‌شوند. می‌توان نمونه‌ای از آن را در جاده‌ی فلاندر (La Route des Flandres,۱۹۶۰) دید:

سابین آنها را با مراقبتی مذهبی در یکی از همین صندوق‌های پوستی که هنوز هم در صندوقخانه‌ها پیدا می‌شوند حفظ کرده بود... اسنادتعمید، اعلامیه فوت و کفن و دفن، آثاری از خرده‌ریزهای باقی مانده، تکه‌پاره‌های کاغذهای پوستی که شبیه تکه‌های



پرده برمی‌دارد و می‌گوید: «جهان نه با معناست و نه پوچ و بی‌معنا، تنها وجود دارد. در پیرامون ما اشیاء بی‌اعتنا به مشتی صفات که آنان را همزاد و همنشین ما توصیف می‌کنند همواره وجود دارند. رویه‌ی آنان روشن و صاف، دست نخورده، بدون درخشندگی کاذب و فاقد شفافیت است.»[10] **رب ـ گریه** از بیان این مطلب چنین استنتاج می‌کند که ضرورت دارد با شیوه‌ی نگارشی که کاملاً دلالت مصداقی داشته و توضیحی باشد، این رویه‌ی اشیاء را ادراک‌پذیر ساخت و از درون شاعرانه و تخیلی آنها چشم فروبست. در رمان نو، اشیاء ، قائم به ذاتند و موجودیتی مستقل از ذهنیت بشر دارند. در نوشته‌های رب‌گریه دنیای سرد و بی‌عاطفه‌ی اشیاء توصیف می‌شود:

قهوه‌جوش روی میز است. میزی است گرد با چهارپایه. پوشیده از یک رومیزی چهارخانه‌ی قرمز و خاکستری بر روی متنی با رنگی بی‌رنگ، سفید زرد ـ رنگی که شاید روزی سفید عاجی بوده ـ یا سفید. در وسط، یک کاشی جای زیربشقابی را گرفته، نقش روی آن کاملاً پوشیده شده، دست کم تشخیص ندادنی، به خاطر قهوه‌جوشی که رویش قرار گرفته، قهوه‌جوش از چینی قهوه‌ای است. شکل یک گلوله را دارد که یک صافی استوانه‌ای با سرپوشی قارچ مانند از آن بالا رفته باشد[11]...

رب گریه نتیجه می‌گیرد که ضرورت دارد با نوشته‌ای دلالت‌گر و توصیفی، این سطح را محسوس کنیم و به سراغ «قلب رمانتیک اشیاء» برویم. او در طبیعت، اومانیسم، تراژدی (Nature, Humanisme, Tragedie, ۱۹۵۸) نشان می‌دهد که چنین نوشته‌ای پادزهر ضروری هرگونه گفتمان داستانی اشباع شده از «انسان گونه‌انگاری» (anthropomorphisme) است که استعاره در آن حاکم است و **کامو** و **سارتر** هم نتوانسته‌اند در دام آن نیفتند. به نظر او «تراژیک کردن» دنیا اساس چنین نوشته‌یی بود و نجات از آن امکان نداشت، مگر با انصراف از تعدادی «مفاهیم منسوخ» از قبیل شخصیت‌پردازی، سرگذشت، تعهد، تقابل بین قالب و محتوا و تسلیم شدن به انضباط دقیق توصیفِ «صفت بصری»، صفتی که به اندازه‌گیری، تعیین موضع، تحدید و توصیف قانع باشد. باید راه دشوار هنر داستانی تازه را نشان دهد. به اعتقاد رب‌گریه، آدمی به دنیا می‌نگرد، بدان گوش فرا می‌دهد. آن را حس می‌کند، گاه هم می‌تواند آن را مورد توصیف قرار دهد نه تفسیر، پس رابطه‌ی جهان و انسان یک طرفه است. شما به گل می‌نگرید ولی گل از شما بی‌خبر است. دنیا چیست؟ شکل و بُعد و رنگ؟ یعنی سرد و خشک، بنابراین جهان فاقد بازتاب‌هایی است که نویسندگان سنتی از انسان می‌گرفتند و به اشیاء می‌بخشیدند. جهان چنان که پنداشته می‌شد شفاف نیست و کمترین معنایی از آن نمی‌تراود. اشیاء روزنی فروبسته‌اند و نگاه آدمی آن سوی اشیاء را نمی‌بیند.[12]

او در جایی دیگر می‌افزاید:

در ترکیب‌های افسانه‌ای آینده، حرکات و اشیاء، پیش از اینکه چیزی بشوند در آنجا خواهندبود و بعداً نیز آنجا حضور خواهند داشت: به صورتی سخت، تزلزل‌ناپذیر، حاضر برای همیشه و انگار در حال تمسخر مفهوم خاص آنها، مفهومی که بیهوده می‌کوشد تا نقش آنها را تا حد نقش لوازم زوال‌پذیر تنزل دهد. بعد از این، اشیاء به تدریج ناپایداری و راز خود را از دست خواهند داد و از سرّ نادرست خود یعنی از این خصیصه باطنی مشکوک و مظنونی که یک مؤلف و آزمون‌گر ادبی به آن «قلب رمانتیک اشیاء» بدهد، چشم خواهند پوشید. این اشیاء دیگر انعکاس مبهمی از روح قهرمان، تصویری از شکنجه‌ها و سایه‌ی آرزوهایش نیستند، یا بهتر بگوییم، اگر هنوز برای اشیاء اتفاق می‌افتد که یک لحظه به عنوان پایگاه عشق‌ها و اشتیاق انسانی به کار روند، این فقط امری موقتی خواهدبود و آنها استیلا و نفوذ مفاهیم را مگر به صورت ظاهر ـ و تقریباً با ریشخند ـ نخواهند پذیرفت؛ برای آنکه بهتر نشان دهند که در چه موضعی برای انسان، بیگانه باقی می‌مانند.[13]

اکنون نگاه قهرمان به اشیاء جهان خیره می‌شود. آنها را می‌بیند اما نمی‌خواهد تصاحب کند، نمی‌خواهد با آنها هیچ نوع توافق مشکوک یا تبانی داشته باشد. نگاهش فقط ابعاد اشیاء را می‌بیند بی‌آنکه در عمق آنها فرو رود. زیرا چیزی در عمق آنها دیگر نیست. آنها را ندا نمی‌دهد، زیرا آنها پاسخی نخواهند داد. از سوی دیگر دگرگون‌سازی نحوه‌ی توصیف ارائه اشیاء برای پیروان مکتب رمان نو ضرورتی اساسی است. آنها نیز همانند رمان‌نویسان کلاسیک وجود صندلی خالی را به خواننده یادآور می‌شوند. اما با بهره‌گیری از صناعت‌های نوشتاری به تأثیری که مطلوب‌شان است دست می‌یابند، به عبارتی دیگر در رمان کلاسیک، اشیاء دارای اهمیت تعیین‌کننده هستند اما فقط در پیوند با افراد وجود دارند در صورتی که اشیاء ،رمان نو را به مالکیت خود در می‌آورند.

گلدمن، وفور اشیا در رمان نو را مطابق با پیشگویی فلسفه علمی می‌داند، به موجب این فلسفه، جهان سرمایه‌داری به تدریج به تسخیر اشیا درمی‌آید. مردمِ زمانِ ما شیفته اشیاءِ گشته‌اند

لوسین گلدمن که در جامعه‌شناسی ادبیات نگاهی به زمینه‌ی اجتماعی رمان نو انداخته است، وفور اشیاء را در رمان نو دلیل روشن‌نگری نویسندگان مدرن و مطابق با پیشگویی فلسفه‌ی علمی می‌داند. به موجب این فلسفه، جهان، سرمایه‌داری به تدریج به تسخیر اشیا در می‌آید؛ در این جامعه مبادلات، روابط اجتماعی را تعیین می‌کند و ارزش سوداگرانه‌ی اشیاءُ جانشین ابتکار فردی می‌شود. مردمِ زمانِ ما شیفته‌ی اشیا گشته‌اند، غافل از اینکه اشیا جای انسان را تنگ کرده‌اند. انسان معاصر که زیر نفوذ افسون جامعه‌ی مصرفی است، به جای پیگیری علل این شیفتگی، هر روز اندکی بیشتر در دام آن اسیر می‌شود. زمانه، زمانِ تسلط اشیا است. وی دگرگونی را در عرصه‌ی ادبی بر وحدت ساختاری شخصیت و اشیاء متکی می‌داند: «وحدتی که به صورت محو کمابیش جدی شخصیت و تقویت خودفرمانی اشیاء درآمده و در این روند خودفرمانی اشیاء و محو شخصیت به هم پیوسته‌اند و از گستردگی یکسان برخوردارند».[14] او این قضیه را تداوم نظریات کارل مارکس می‌داند؛ زیرا، مارکس ضمن بررسی دگرگونی‌های اساسی که پیدایش و گستردگی اقتصاد در ساختار زندگی اجتماعی به همراه داشته، این دگرگونی‌ها را دقیقاً در عرصه‌ی زوج و فردِ اشیاء جای می‌دهد و خاطرنشان می‌سازد که چگونه به نحوی فزاینده عامل واقعیت و خودفرمانی و فعالیت و پویایی از فرد به شیء بی‌جان انتقال می‌یابد.

گلدمن به هنگام تحلیل شرایط به این گمان رسیده است که ادبیات تازه‌ی داستانی در عصری پیدا شده که با تحولات جامعه، ظهور پدیده‌های تازه و انفعالی شدن روزافزون افراد در یک نظام مصرفی منجر به این می‌شد که برای اشیاء نوعی برتری نسبت به آدم‌ها قائل شوند. این همان فراگردِ شیء

و برق‌های اشیاء خاص زندگی اشرافی‌اش می‌شناسد و گاهی وی را از نگاه پسر در پشت شیطنت‌های پسرانه‌اش می‌بیند. دراین اثر، مهمانی شام، گویی نه به وسیله‌ی نویسنده، بلکه از چشم ماهی آزاد و غذای مرغابی که مهمانان با لذت می‌خورند دیده می‌شود. می‌توان گفت که نویسنده با انتخاب نقطه نظر اشیاء موفق می‌شود تصویر تازه‌ای از یک ضیافت شام مجلل به دست دهد:

آنها عرق بر جبین و با مباهات، مرغابی سر بریده‌ای را در کفنی از پرتقال پوست می‌کنند. در همان اثناء ماهی آزاد آبهای اقیانوس باز، سرخرنگ و مطبوع، که در مدت کوتاهی شکل خود را از دست داده است، مسیر اجتناب ناپذیرش را به سوی فنای کامل ادامه می‌دهد...[۳۰]

مجموعه تجربه‌هایی که رمان‌نویسان نو در ارتباط با عالم اشیاء کسب کردند، دستاوردهایی بود که خود را عرصه‌ی تصویر با جلوه‌یی مضاعف آشکار کرد. در حقیقت ورود به عالم اشیاء که قلب آزمون‌های رمان‌نویسان نو را تشکیل می‌داد در سینما بیانی مؤثر برای خود یافت. سینما به علت ویژگی‌های دیداری، بستر مناسبی برای انتقال یافته‌های رمان‌نویسان نو شد وتوانست میدان بیشتری برای این آزمون‌های هنری، ایجاد کند. حتی به جرأت می‌توان گفت سینما ابزاری برتر در اختیار رمان‌نویسان نو قرار داد تا آنها از محدودیت‌های نوشتار که بر آثارشان تحمیل می‌شد فراتر روند. با تلاش در به کارگیری روش‌های مختلف بیان تجربه‌های هنری که در عرصه‌ی سینما و ادبیات صورت گرفت و تأثیرات متقابل این دو حوزه، شکل برتری از آزمون‌های خلاق به وجود آمد.

در فیلم‌های متأثر از رمان نو، اشیاء حالت‌های بصری بسیار قوی دارند. حضور فیزیکی آنها بسیار مهم است اما در پیشبرد درام نقشی تعیین‌کننده بازی نمی‌کنند. گویی اشیاء صرفاً برای پر کردن حاشیه‌هایی نه چندان با اهمیت در اثر تعبیه شده‌اند. برخلاف آثار کلاسیک که «وسایل صحنه» نقش ویژه خود را با دیگر اجزاء براساس منطق درونی داستان نشان می‌دهد، در سینمایی که خویشاوندی مضمونی با رمان نو دارد، اشیاء هیچ‌گونه بازتابی به وجود نمی‌آورد.

مثلاً در ارتباط با اشیایی که مورداستفاده قرار می‌گیرند، مثل تفنگ در فیلم سال گذشته در مارین باد[۳۱] که در دو صحنه‌ی تیراندازی به کار گرفته می‌شود (تیراندازی مردها و تیراندازی مرد به کاراکتر زن) و یا اشیایی که در اختیار افراد قرار دارند مانند کفش در همین فیلم، آنها هیچ گاه به مثابه «وسایل صحنه» عمل نمی‌کنند و این برخلاف کاربرد اشیاء در فیلم‌های سینمایی کلاسیک امریکا یا فیلم‌های قبل از دهه‌ی پنجاه فرانسه است. به طوری که در این فیلم‌ها اشیاء جزء قسمتی از صحنه‌اند و فقدان آنها، کمبود تلقی می‌شود. در سینمای متأثر از رمان‌نو، اشیاء به شکل سطحی و بدون فرافکنی مورد بررسی قرار می‌گیرند و گویا با طبیعت بی‌جانی روبه‌رو هستیم. در واقع این نوع سینما، اشیاء عوامل فیزیکی بی‌جان و مرده‌ای هستند که فراخوانده نمی‌شوند. در فیلم سال گذشته...در نگاه دوربین، اشیاء به مجموعه‌ای نشانه‌ی بی‌معنی تبدیل می‌شوند که تنها فضایی اسرارآمیز را القا می‌کنند.

در این فیلم، بازی‌های متنوعی با اشیاء شده است. نمایش اشیاء از جزییات شروع می‌شود و به کلیات می‌رسد، از جزییات اشیاء قصر (هتل) به موضوع‌های مهم‌تر یادآوری، ذهنیت و خاطره می‌رسد و بعد دوباره پس از طی مسیر دایره‌وار به همان اشیاء و جزییات آنها پرداخته می‌شود. اغلب اشیاء از زوایای مختلف دیده می‌شوند و نمادهایی از زوایای مختلف از یک شیء به هم پیوند می‌یابند. در صحنه‌یی زن با لباس سفید تنها در کنار مجسمه به نرده‌ای سنگی تکیه داده، در طول زمانی که راوی به کلام خود ادامه می‌دهد، مجسمه از زوایای مختلف دیده می‌شود، به این ترتیب دیدی همه جانبه از شیء‌داده می‌شود. در این فیلم، وجه غالب حضور اشیاء در پیش زمینه است.

به طور کلی در این‌گونه فیلم‌ها و با تأثیرپذیری از رمان نو، اشیاء به خطوطی هندسی تقلیل می‌یابند، شکل انضمامی خود را از دست می‌دهند و جلوه‌یی انتزاعی به خود می‌گیرند. همچون نقاشی‌های کوبیستی که تمام پدیده‌ها به شکل‌های هندسی خود بازگردانده می‌شوند. در سال گذشته... نماهای بسیاری وجود دارد که اشیاء را از نسبت‌هایی که با عناصر دیگر فیلم برقرار می‌کنند خارج کرده و به گونه‌ای مجرد از آنها تصویری صرفاً هندسی می‌سازد. مثلاً وجود درختها در باغ به همین شکل است. در این حالت، اشیاء به موجوداتی ثابت و منجمد شده و غیرقابل تغییر بدل می‌شوند و حضوری غیرقابل تجزیه می‌یابند. در حقیقت اشیاء به ذراتی غیرقابل نفوذ تبدیل گشته‌اند که هیچ‌گونه کمکی درجهت ایجاد ارتباط معنایی برای تماشاگر بوجود نمی‌آورند.

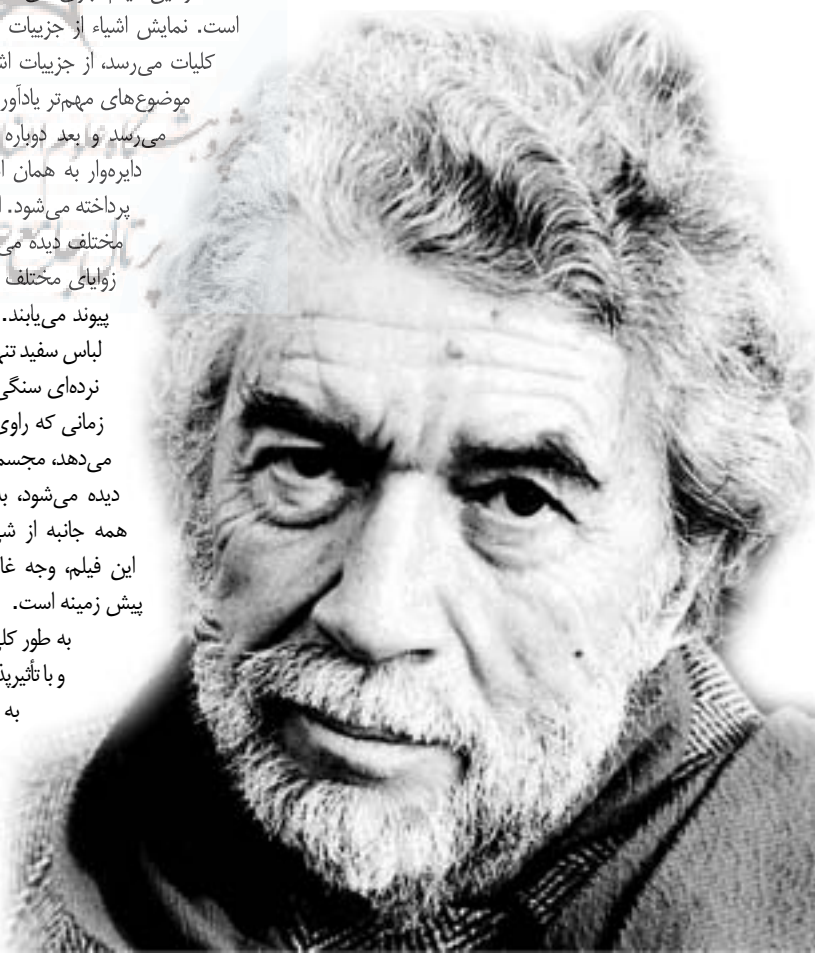
سینمای ملهم از رمان نو فاقد اشیاء است و در آن نقش اشیاء تنزل یافته است، فقدان «وسایل صحنه» را به عنوان عاملی برای رها کردن انسان از اشیایی که او را پای بند خود می‌کنند، می‌توان تلقی کرد. در اینجا تزیینات و وسایل اضافی از افراد گرفته شده است تا انسان از وسایل فارغ و رها گردد.

در فیلم‌های هیروشیما عشق من[۳۲]، سال گذشته در مارین باد، ماندگار[۳۳] و عاشق[۳۴]، شخصیت‌ها بدون اشیاء به راحتی زندگی می‌کنند و حیات و هستی کاراکترها بستگی محکمی با اشیاء پیرامون ندارد.

در سال گذشته... مجسمه‌ها بهانه‌ای برای یادآوری و متقاعد کردن هستند ولی کارکرد دراماتیک ندارند، فقط احجامی دیدنی و عناصری زیبایی شناسانه هستند. حرکت دوربین روی مجسمه‌ها تأکید دارد اما راجع به بود و نبود آنها صحبتی نمی‌شود. به عبارت دیگر، زمان تشخص‌بخشی اشیاء به پایان رسیده است و هیچ‌گونه فرافکنی از سوی انسان بر اشیاء تحمیل نمی‌شود، در واقع اشیاء چیزی نیستند مگر همان اشیاء. اشیاء از دایره‌ی دلالت‌ها خارج شده‌اند و دیگر نمی‌توان آنها را دالی بر مدلول روانی یا اجتماعی خاص دانست. آنها به موضوعاتی فرا دلالتی مبدل شده‌اند. اگر اشیاء در این فیلم‌ها دیده می‌شوند فقط بنا به کیفیت بصری آنها است. همچون آثار **رب‌گریه** که تنها سطح اشیاء را ادراک‌پذیر می‌سازد و اشیاء به گونه‌ای سرد عینیت دارند.

این نوع سینما برداشت کاملاً بدیع و تازه‌ای از واقع گرایی ارائه می‌دهد و این برداشت در نحوه‌ی نگاه آن به اشیاء آشکار می‌شود. این سینما، همانند رمان نو، سعی دارد به حد اعلای وضوح برسد. ارائه‌ی فهرست ساده‌ای از اشیاء و مشاهده‌ی عینی به دور از نمادسازی از ویژگی‌های اصلی شیوه‌ی بیانی این‌گونه سینماست.

درسال گذشته... دنیایی از گچ و مرمر، از ستون‌ها، سقف‌های مطلا، مجسمه‌ها، درخت‌ها و خدمتکارانی بی‌حرکت همچون همان اشیاء دیده می‌شود و این آدم‌ها و اشیاء به یکسان همچون قربانیان طلسم مخصوصی جلوه‌گر می‌شوند. ارتباطی که شخصیت‌ها با اشیاء برقرار می‌کنند برپایه‌ی



آلن رب- گریه

مارگریت دوراس

پوست بدن بود، چندان که وقتی به آنها دست می‌زد به نظرش می‌آمد که در همان لحظه مانند دست‌های لک و پیس پیرها قدری چغر و اندکی خشک شده بودند، سبک و شکننده و غیرمادی بودند و وقتی آنها را به دست می‌گرفتند چنین می‌نمود که در همان دم فرو می‌ریزند و خاکستر می‌شوند اما با این همه زنده بودند. از ورای سالها زمان در گذشته را لمس می‌کند...»[۱۸]

گاه در رمان نو اشیاء همچون نقاشی کوبیسم ارائه می‌شوند. **رب گریه** در تماشاگر (Le Voyeur,۱۹۵۵) همه چیز را نقاشی می‌کند و به اشکال ساده جنبه‌ی هندسی می‌دهد. همچون **پیکاسو** که زاویه دید را به دلخواه تغییر و عامل زمان را در تصاویر دخالت می‌دهد، گویی جای بشقاب را در فضا تغییر شکل داده و یا با حرکت دورانی بشقاب از زوایای مختلف نشان داده می‌شود و به این ترتیب دیدی همه جانبه از شیء و پدیده ارائه می‌شود. گویی زاویه دیدهای مختلف تماشاگر از اشیاء با شبکه‌ای از تعدادی بی‌نهایت از نگاه‌های ضبط شده آنی که در ذهن فرمول‌بندی می‌شود تلاقی می‌کند. در این میان یک نگاه ثابت وجود ندارد. در حسادت (La jalousie,۱۹۵۷) خواننده، دنیا را از میان پرده‌های اتاق ناهارخوری می‌بیند. در رمان نو، جزییات اشیاء اهمیت می‌یابند و به تصویر کشیده می‌شوند. کلودسیمون طوری به توصیف پدیده‌ها، مکان و اشیاء می‌پردازد که آنها بی‌هیچ توصیفی در برابر چشمان خواننده خودنمایی می‌کنند. در رمانِ تغییر (La modification,۱۹۵۷)، **میشل بوتور**، همچون عکاسی صبور همه چیز را عکسبرداری کرده است، بی‌آنکه به خود زحمت انتخاب اشیاء یا زاویه‌ی دید را بدهد: قهرمان داستان در حالی که در کوپه‌اش با نگاهی خیره و آشفته به اشخاص و اشیاء زل زده است به یاد گذشته می‌افتد و یا آینده را متصور می‌شود. در این رمان، نهایتاً اشیاء، مکان و دکور دلبستگی‌های مالیخولیایی نویسنده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

بوتور به هنگام توصیف منظره یا محیطی آشنا، جزییاتی را برای خواننده آشکار می‌سازد که پیش از آن از نگاه او مخفی مانده بود. ترسیم و تشریح اشیاء، لجوجانه صورت می‌گیرد و هر آنچه دنیای ذهنی نامیده می‌شود می‌تواند در قالب اشیاء ثبت شود.

اشیاء در آثار **دوراس** کارکرد دیگری دارند. به اعتقاد او اشیاء یادآور برخوردهای گذشته ما با مسائل زندگیمان است، وی اشیاء را همان طور که خود را نشان می‌دهند معرفی می‌کند. در نایب کنسول (Le vice-consul,۱۹۶۶) آمده است: «اتاق زن اینجاست، حتماً با مبل و صندلی محدود، و دسته‌ای اوراق نت موسیقی در هم و بی‌نظم روی پیانو. روتختی سفیدی تختخواب پایه مسی را پوشانده است. پشه‌بند را جمع کرده‌اند و حالا به صورت گلوله‌ی سفیدبرفی بالای تخت قرار دارد.»[۱۹]

در بعد از ظهر آقای آندما (Láprs-midi de Monsiear Andemas,۱۹۶۲) مفهوم واضح گفت‌وگوها در تصویری از اشیاء، صندلی، تراس، سکه‌ی پانصد پوندی نشان داده می‌شود. در مدراتو کانتابیله (Moderato Cantabile) با استفاده از نقطه نظر اشیاء، بی‌پرده خصلت‌های آدم‌ها رو می‌شود. دراین اثر خواننده گاهی، مادر در پشت زرق

در فیلم سال گذشته‌در مارین باد در نگاه دوربین، اشیا به مجموعه‌ای نشانه‌ی بی‌معنی تبدیل می‌شوند که تنها فضایی اسرارآمیز را القا می‌کنند

سال گذشته در مارین باد / آلن رنه

مجموعه‌ای از تداعی‌ها در بستر زمان است. به تعبیر دیگر، تاریخ مشترکی است که بین شخصیت‌ها و اشیاء برقرار می‌شود. اما این موقعیت تاریخی دراین‌گونه آثار به تزلزل می‌افتد و اشیاء از شکل تاریخی خود خارج می‌کند؛ گویا هیچ‌گونه سابقه‌ای بین آنها و شخصیت موجود نیست. اشیاء، پدیده‌هایی بی‌تاریخ و به تعبیر دیگر، شبح‌گونه تلقی می‌شوند.

در صحنه‌ای، زن با عکسی روبرو می‌شود که گویا همان است که مرد بارها به آن اشاره کرده و دلیل محکم برای اثبات ارتباط آنها در سال گذشته است. این عکس به تعداد زیادی در کشوی میز زن وجود دارد. اما تصویر نیز نمی‌تواند برای یادآوری، کمکی به زن کند. عکس، اشیاء، مجسمه، کلاً تمامی وسایل پیرامون زن به شکل کیفی خالی از قدرت تداعی هستند و حافظه‌ی زن را یاری نمی‌دهد. فیلم به مرور از اشیاء (عینیات) به سوی ذهنیات کشیده می‌شود. به سوی شکل‌های هندسی مجرد و در آخر تنها تماشاگر را با مفهوم ذهنی درگیر می‌کند و نهایتاً مهمل بودن و بی‌معنا بودن اشیاء را گوشزد می‌کند و حجم سنگین اشیاء ابتدای فیلم، رفته رفته کمتر می‌شود. در آغاز فیلم همراه با گفتار متن، دوربین به آرامی از کنار اشیاء گذر می‌کند و گفتار نیز وجود اشیاء را گوشزد می‌کند. گویا گفتار مهر تأییدی بر حضور سنگین این اشیاء می‌زند. اشیاء اغلب، صرفاً از نگاه شخصیت‌ها نشان داده می‌شوند شخصیت‌هایی که غالباً گرایشی به مفهوم‌دار کردن یا معنابخشی نسبت به اشیاء از خود نشان نمی‌دهند، اشیاء در نگاه آنها علت کاربردی ندارند و برای منظوری در نظر گرفته نمی‌شود، در لحظه‌ای جلوی دیدگان قرار می‌گیرند سپس ناپدید می‌شوند و احساس استقلال در نمایش اشیاء وجود ندارد. به طوری که اشیاء (جز در موارد انگشت شمار) به تنهایی داخل نماها قرار نمی‌گیرند. نمای نزدیک از اشیاء به ندرت دیده می‌شود و آنها غالباً در کنار انسان‌ها دیده می‌شوند.

در یک ارزیابی کلی، در آثار هنری سنتی و رمان کلاسیک اشیاء پدیده‌های فروبسته‌ای هستند که دستیابی به لایه‌های زیرین آن‌ها از تمایلاتی صرفاً متافیزیکی و فرافکنانه انسان منشا می‌گیرد اما فیلمسازان فرانسوی متأثر از جنبش رمان نو، اقبالی به این تمایلات از خود نشان ندادند.

منابع:

۱. **ژان وال**، بحث در مابعدالطبیعه ، ترجمه: **یحیی مهدوی**، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۷۰، ص ۴۳۹.

۲. همان، ص ۴۴۰.

۳. **رامین جهانبگلو**، نقد عقل مدرن ، انتشارات فرزان، تهران، ۱۳۷۶، ص ۲۳۶.

۴. **ناتالی ساروت**، عصربدگمانی، ترجمه: **اسماعیل سعادت**، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۴، ص ۶۵.

۵. **آلن رب ـ گریه**، قصه نو، انسان طراز (تراز) نو ، ترجمه: **محمدتقی غیاثی**، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰، ص ۶۹.

۶. **برنار لالاند**، «رمان نو غیرمتعهد است»، ترجمه: **کاوه میرعباسی**، فصلنامه کلک، شماره ۶۶، شهریور ۱۳۷۴، ص ۴۳.

7. **Jean - Bertrand Barrre**, La Cure d'amaigri Sement du Roman, edition: Albin Michel, paris, 1964, p.76.

۸. **جهانبگلو**، ص ۳۲۸.

9. **J.H.Matthews**, Un Nouveau Roman, p,181. (recherche et traduire), paris, 1984,

۱۰. **آلن رب ـ گریه**، «راهی برای رمان آینده»، ترجمه: **اصغر عسگری خانقاه** ، فصلنامه کلک، شماره ۶۶، شهریور ۷۴، ص ۶۸.

۱۱. **آلن رب ـ گریه**، ماذکن ، ترجمه: **لیلی گلستان**، فصلنامه کلک، شماره ۶۶، شهریور ۷۴، ص ۵۲.

۱۲. **قصه نو، انسان طراز نو**، ص ۲۰.

۱۳. «راهی برای رمان آینده»، ص ۶۹.

۱۴. **لوسین گلدمن**، جامعه‌شناسی ادبیات ، ترجمه: **محمد پوینده**، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱، ص ۲۷۲.

15. Un Nouveau Roman, P.194.

p.76. 16. La Cure d'amaigiri sement du Roman,

۱۷. **رضا سیدحسینی**، مکتب‌های ادبی، انتشارات کتاب زمان، تهران، ۱۳۵۷، چاپ۲، ص ۵۷۱.

۱۸. **کلودسیمون**، جاده‌ی فلاندر، ترجمه: **منوچهر بدیعی**، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۶۹، صص ۷۲-۷۱.

۱۹. **مارگریت دوراس**، نایب کنسول، ترجمه: **قاسم روبین**، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۷۳.

۲۰. **مارگریت دوراس**، باران تابستان، ترجمه: **قاسم روبین**، نشر چکامه، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۲۲.

۲۱. (L'Anne devnire Marienbad) محصول ۱۹۶۱ به کارگردانی **آلن رنه** و فیلمنامه از **آلن رب ـ گریه**.

۲۲. (Hirochima mon Amour) محصول ۱۹۵۹ به کارگردانی **آلن رنه** و فیلمنامه از **مارگریت دوراس**.

۲۳. (L'immortelle) محصول ۱۹۶۳ نوشته و کارگردانی **آلن رب ـ گریه**.

۲۴. (L'amant) محصول ۱۹۹۱ به کارگردانی **ژان ژاک آنو** و براساس رمان معروف **مارگریت دوراس**