## (مقایسهٔ تطبیقی بین فیلم و نوول)

# «وصف»[1] ادبی، «دیدار»[2] سینمایی

**مهدی ارجمند**

فصل آغازین نُوول پیچیدهٔ گابریل گارسیا مارکز به‌نام **«گزارش یک مرگ از پیش اعلام‌شده»** چنین باز می‌شود:

«سانتیاگو ناصر (Santiago Nasar) که قرار بود کُشته شود، ساعت پنج و نیم صبح از خواب بیدار شد تا به استقبال کشتی اسقف برود. خواب دیده بود که از جنگلی از درختان عظیم انجیر می‌گذشت که باران ریزی بر آن می‌بارید. این رویا لحظه‌ای خوشحالش کرد و وقتی بیدار شد حس کرد پوشیده از فضلهٔ پرندگان جنگل است» در همین فراز کوتاه، مُصنّف، توأمان چندین شگرد **وصف ادبی** یعنی **گشودن چهرهٔ شخصیت محوری** داستانش (سانتیاگو ناصر)، بُردن او در ساحت زمانی (پنج و نیم صبح)، تعیین انگیزه برای کُنشِ وی (رفتن به قصد استقبال کشتی اسقف) ترسیم فضای ذهنی‌اش (با اشاره به مکان رؤیا) و احتمال وقوع رویدادی بدشگون را (پس از بیداری در میان فضلهٔ پرندگان) به‌کار می‌گیرد تا خوانندهٔ نوول را از همان ابتدا با «طرح و توطئهٔ» (plot) فرضی روایت درگیر سازد.

در نگاه دوباره به قطعهٔ مزبور درمی‌یابیم که مارکز چگونه به مهم‌ترین خصلت ادبیات یعنی جوهرهٔ **ذهنی** (Subjective) آن وفادار مانده است. نخست آن‌که **شخصیّت** (personage) روایتش نظیر بسیاری از پرسوناژهای محوری رمان‌های بزرگ در ابتدا با «نامش» به عرصهٔ داستان پا می‌نهد. یعنی این «نام» است که هویّت قهرمان را برملا می‌کند و نه هیچ توصیف دیگری از حالات و مشخّصات عینی او که در ابتدا به‌کار مصنّف نمی‌آید. طبیعی است که این شگرد یعنی مُعرّفی پرسوناژ با «نامیدن» او موجب می‌شود که خوانندگان نتوانند تصویری مشخّص و کُنکرت از او را در ذهن خویش احضار کنند و از همین‌رو تا زمانی که نویسنده اعتبارات صُوریِ سانتیاگو ناصر را چونان سیمای یگانه‌اش، اندام مخصوصش، لهجه و گفتار انحصاری‌اش، لباس‌پوشیدنش و... را برای ما روشن نکرده است دریافت‌های متنوع و متفرقی از او خواهیم داشت. سانتیاگو ناصر کیست؟... **ادبیات** صریحاً به ما می‌گوید که برای شناختن پرسوناژ نخست باید با **نام** «پرسوناژ» مأنوس شویم پس سانتیاگو ناصر در وهلهٔ اول کسی نیست جز **واژه‌هایی** که حضور او را می‌آفرینند یعنی "Sontiago Nasar!"... و به همین دلیل است که برای ترسیم شخصیت‌های مجهول‌الهویة در ادبیات معمولاً آن‌ها را «بی‌نام» می‌یابیم (ژوزف K با ابهام در

نیمهٔ دوم اسم خویش در داستان محاکمهٔ کافکا گویی نیمی از هویت خود را نیز گم کرده است).

* * *

در یک مقایسهٔ تطبیقی بین ادبیات و سینما می‌توان گفت جایگزین و «برابر نهادِ» **نام** یا **اسم پرسوناژ** (در بیان ادبی) همان «سیما» یا «چهرهٔ» شخصیت در بیان سینمایی است (**صورت** یا **سیما** در این‌جا محدود به نمای درشت نیست بلکه کلّ اندام و حضور جسمانی بازیگر را شامل می‌شود) بحث کریستیان متز دربارهٔ دیالکتیک «دال و مدلول» در ادبیات و سینما به‌راستی که در تدقیق چهرهٔ بازیگر با هویت فرضی او در فیلم صدق می‌کند. یعنی کافیست چهرهٔ «آنتونی دِلون» را بر پرده ببینیم تا «سانتیاگو ناصر» حضور بیابد بی‌آنکه هرگز نام وی در فیلم برده شود و این ویژگی از مواردی است که شکاف اصلی بین این دو مدیوم هنری (ادبیات و سینما) را تثبیت می‌کند. در ادبیات می‌توان بدون توصیف چهره یا سیمای پرسوناژ، هویت او را تنها در «نام» وی متجلّی نمود و در سینما بالعکس بدون «ذکر نام» قادریم پرسوناژی را بپذیریم. دال و مدلول در سینما رابطه‌ای **تشبیهی** (Similarity) دارند و این خصیصه موجب حذف بسیاری از «توصیفات ادبی» در **بیان سینمایی** می‌شود برای مثال به فراز نخست از رمان مارکز بازمی‌گردیم این قطعه در تمامیت خود یک «وصف ادبی» است. فرانچسکو رُزی در اقتباس سینمایی‌اش از ساحتِ «توصیف» به ساحتِ «دیدار» (Vision) حرکت می‌کند. اما تفاوت اساسی «توصیف» با «دیدار» در چیست؟

**دیدار**، حالتی ادراکی در انسان است که می‌توانیم آن را با خواب‌دیدن و رؤیابینی مقایسه کنیم. علم امروز ثابت کرده است که نوزاد از همان زمان که علایم Rapid Eye Movement یا اصطلاحاً REM را که نشانگر حرکات سریع چشم به هنگام خواب عمیق است را در خود ظاهر می‌کند در واقع به دیداری ذهنی

در خواب اقدام ورزیده است. و بدین‌ترتیب سینما که اساساً «هنر دیدار» و حرکات صورت‌هاست ریشه‌هایی «پیش‌کلامی» دارد یعنی پیش از ظهور «توصیف کلامی» و «سخن‌وری» در کودک ما با پدیدهٔ «دیدار» در رؤیاهای او روبرو می‌شویم که حالتی ادراکی و غیرقابل توصیف برای اوست.

سینما به تعبیری و موافق با نظرگاه پیر پائولو پازولینی و پیش از او هوگوما نستربرگ پدیدارشناس آلمانی، هنری است که مسیری معکوس با خط سیر ادبیات را می‌پیماید یعنی اگر ادبیات از «اُبژه» (جهان برون) به «سُوبژه» (ادراکات به‌وسیلهٔ واژه‌ها) در حال حرکت است سینما از «اُبژه» (جهان برون) به «دیدار» (ادراکات پیش از واژه) رجوع می‌کند و به همین دلیل «دستورزبان سینما» را چونان «دستورزبان رؤیا» می‌توان در حوزهٔ روانشناسی ادراک به بحث گذاشت.

ببینیم فرانسیسکو رُزی چگونه توصیف گابریل گارسیا مارکز را به **دیداری** سینمایی مبدّل می‌کند.

۱) نمای متوسط از راوی (جیان ماریا ولونته) در میان درختان گورستان که برگ‌هایی به‌رنگ قرمز دارند، او به شاخه‌ای می‌نگرد.

۲) نمای درشت از دست او که شاخه‌ای جوان را می‌کَنَد.

۳) نمای درشت از سنگ قبر سانتیاگو ناصر، دوربین به پایین حرکت می‌کند، تاریخ مرگش را می‌خوانیم ـ ۲۰ فوریه ۱۹۴۲ ـ حرکت دوربین ادامه دارد به عکس او می‌رسیم، دست راوی شاخهٔ جوان درخت را که شبیه گل است پای قبر می‌گذارد.

**۴) نمای درشت از چهرهٔ راوی که عقب می‌آید و به قبر خیره شده است.**

**۵) نمای متوسط از سنگ قبر و عکس** سانتیاگو ناصر، حرکت **زوم دوربین که آرام به چهرهٔ او** نزدیک می‌شود تا به **چشم‌هایش می‌رسد.**

**دیزالوبه:**

۶) چهرهٔ سانتیاگو ناصر در حال دویدن (حرکت آرام Slow Motion) ــ صدای طپش قلب.

۷) نمای متوسط از سانتیاگو در میان برگ‌های سبز درختانِ در حال دویدن (حرکت آرام) همان صدا.

۸) نمای درشت از چهرهٔ او در حال حرکت، به نقطه‌ای در روبرو خیره شده.

۹) نمای درشت از پرنده‌ای که می‌خواهد پرواز کند.

۱۰) ادامهٔ نمای ۸.

۱۱) ادامهٔ نمای ۹، پرنده پرواز می‌کند.

۱۲) نمای کامل (Full Shot) سانتیاگو از چپ وارد کادر می‌شود، فضای جنگل، صدای پرندگان.

۱۳) نمایی از پرواز پرندگان.

۱۴) نمای کامل از سانتیاگو که به طرف دوربین می‌آید.

۱۵) فضای جنگل، صدای پرندگان.

۱۶) نمای متوسط درشت از سانتیاگو در حال دویدن به‌سوی دوربین.

۱۷) نمای نزدیک از پاهای او که به درون گودال آب فرو می‌رود.

۱۸) نمای دور از جنگل و مرداب و سانتیاگو در میان آب، گویی معلّق است.

۱۹) ادامهٔ نمای ۱۵.

۲۰) نمای متوسط از سانتیاگو که می‌خواهد از گودال بیرون بیاید.

۲۱) ادامهٔ نمای ۱۹.

۲۲) قطع به عکس حرکت در نمای ۱۹ (پرواز پرنده‌ای دیگر).

۲۳) ادامهٔ نمای ۲۰، باران فضلهٔ پرندگان بر سانتیاگو می‌بارد.

۲۴) ادامهٔ نمای ۱۹.

۲۵) ادامهٔ نمای ۲۳.

۲۶) ادامهٔ نمای ۲۴.

۲۷) ادامهٔ نمای ۲۵ (تصویر کمی درشت‌تر).

۲۸) چندین نمای مقطع از پرندگان در نمای بسیار درشت.

۲۹) نمای درشت سانتیاگو مستأصل از وضعیتی که بر او نازل شده، با سر از کادر خارج می‌شود.

۳۰) قطع به نمای درشت که او از خواب می‌پرد.

۳۱) نمای متوسط روی تخت‌خواب می‌نشیند، پُشتش به ما است، بعد از چند لحظه از پُشتِ بالش خود اسلحه‌ای را برمی‌دارد، خشاب آن را نگاه می‌کند و به‌سوی دیگر اتاق می‌رود، صدای او را می‌شنویم: «سانتیاگو نیز مانند پدرش می‌خوابید با اسلحه‌ای در زیر بالش خود...».

این سکانس در واقع ترجمان کینه‌تیکی و سینمایی همان فراز از رمان مارکز است بدین‌ترتیب که ما موارد زیر را در انتقال از یک مدیوم (ادبیات) به مدیوم دیگر (فیلم) می‌توانیم مورد بحث قرار دهیم:

۱ ـ حضور راوی که در روایت مارکز به تعبیری دانای کُلّ غایب داستان است در فیلم فرانچسکو رُزی حضوری عینی و جسمانی است یعنی او از مقام دانای مطلق نزول کرده و به پرسوناژی کُنکرت با ایفاگری جیان ماریا ولونته مبدّل شده است در عوض دانای کلّ فیلم کسی نیست جز مُصنّف آن یعنی فرانچسکو رُزی که دوربینش چونان روحی سرگردان در پهنهٔ اثر حضور می‌یابد.

۲ ـ مارکز در ابتدای رمان بازی ظریفی را با «زمان» آغاز می‌کند. وی از «زمان ماضی ساده» برای یادآوری روز مرگ سانتیاگو استفاده می‌کند و سپس به آرامی وارد ساحت ذهنی قهرمانش می‌شود که رویدادی را در گذشتهٔ دورتری (ماضی بعید) مرور می‌کند ــ رؤیای سانتیاگو در اصل رویدادی است که پیش از برخاستن از خواب و پیش از رفتن به استقبال کشتی بر او گذشته است اما «یادآوری» آن در حالتی ذهنی و چه‌بسا به هنگام خروج او از خانه یا زمانی دیگر به‌وقوع پیوسته است. مارکز این «ابهام» را برجا می‌گذارد و بدین‌ترتیب گویی یک زمان درون‌ذهنی و فارغ از خط‌سیر عادّی وقایع را به خواننده منتقل می‌کند، این ویژگی خاص رمان موجب می‌شود تا توانایی بالقوّه ادبیات برای آفرینش ذهنیّات و جریانات روحی پرسوناژها را از طریق گفتار درونی (Soliloqui) بیش‌تر دریابیم. در فیلم فرانچسکو رُزی اما خبری از کلام درونی نیست (به‌غیر از زمانی که صدای راوی در پایان قطعه، اطلاعی پیرامون اختفای اسلحه در زیر پایش می‌دهد) شروع این فصل از حضور راوی در گورستان آغاز می‌شود، به‌دلیل ویژگی خاص سینما در به‌کارگیری «زمان» ما این جریان را در «زمان حال» احساس می‌کنیم (سینما حتی زمانی که از گذشته یاد می‌کند مثلاً در فلاش‌بک‌ها باز هم رویداد آن ماوقع را در یک کُنش استمراری در زمان حال به بیننده منتقل می‌کند) راوی اینک شاخه‌ای جوان را از درخت گورستان جدا می‌کند و بر سر قبر سانتیاگو می‌گذارد، تأیید رُزی بر شاخهٔ قرمز گویی معنایی استعاری را در خود حمل می‌کند (رنگ قرمز در کلّ فیلم چنین حضوری دارد، یادآور گونه‌ای خشونت آیینی در فرهنگ امریکای لاتین است) نمای سوم اطلاعات دربارهٔ قربانی است، تاریخ مرگش و اولین حضور «دیداری» وی از طریق عکسی که از چهرهٔ او بر سنگ‌قبر می‌بینیم، تا این‌جا رُزی از سه عنصر «دیداری» یعنی حضور جسمانی راوی، قبرستان به‌عنوان یک چشم‌انداز بصری مناسب یادآوری «مرگ» و شاخهٔ قرمز درخت که از زندگی‌اش جدا می‌شود (به تعبیری یادآور سانتیاگوست) استفاده می‌کند تا فضایی بصری خاص فیلم را بیافریند، این عناصر در قطعهٔ مارکز به‌چشم نمی‌آیند (کوشش ادبیات برای توصیف تمام جزییات جهان‌دیداری بیهوده است. زیرا برای دیدن یک شئ تنها یک راه وجود دارد و آن هم «دیدار» آن است) راز این قطعه در روایت فرانچسکو رُزی به «بازی نگاه‌ها» و توانایی خاص «چهره‌ها»، «اشیا» و نمودهای دیداری

پدیده‌ها بازمی‌گردد، از نمای «سوم» تا نمای «سی‌ام» یعنی پایان کابوس سانتیاگو همه چیز در «ظهور دیداری» پدیده‌ها می‌گذرد. ابتدا بازی نگاه بین راوی و چهرهٔ سانتیاگو در قاب عکس بر روی سنگ‌قبر، سپس حرکت دوربین تا چشم‌های سانتیاگو، دیزالو روی همان چهره در یک ساحت زمانی دیگر (در رؤیای سانتیاگو) و در چشم‌انداز دیداری جنگل، حضور پرنده‌ها، مرداب، تن‌پوش سفید قربانی، فضله‌های پرندگان و باز هم چهره و... پایان کابوس.

* * *

کاری که مصنّف فیلم در این قطعه انجام داده است به‌ظاهر برگردان این جزء از رمان است:

«... خواب دیده بود که از جنگلی از درختان عظیم انجیر می‌گذشت که باران ریزی بر آن می‌بارید. این رؤیا لحظه‌ای خوشحالش کرد و وقتی بیدار شد حس کرد پوشیده از فضلهٔ پرندگان جنگل است».

اما در همین فاصله، با احتساب چند نمای مقطع پرندگان (نمای ۲۸) بیش از ۳۰ بار قطع در جریان سکانس روی داده است و تمام تلاش فیلم‌ساز معطوف به ایجاد حالت کینه‌تیک (حرکتی) در این قطعه بوده است. می‌دانیم که سینما در همین مورد است که قادر است قابلیت‌های خود را به ظهور برساند. مارکز می‌نویسد:

«... خواب دیده بود که از جنگلی از درختان عظیم انجیر می‌گذشت...».

برای فرانچسکو رُزی مهم نیست که نشان دهد این درختان عظیم «انجیر» هستند یا چیزی دیگر... نکتهٔ اصلی برای او (و برای سینما) این است که **چگونه** باید از میان این درختان «گذشت»... با چه حرکتی؟ با چه لباسی؟ در چه نوری؟ و با چه چهره‌ای؟ او برای این «گذشتن» از میان درختان، حرکت آرام (Slow Motion) را برمی‌گزیند، سانتیاگو در لباسی سفید و در نوری مات اما روشن و با چهره‌ای که گویی از دیدن چیزی مبهوت مانده است «عبور می‌کند»، اما همین عبور نیز یکنواخت نیست، ابتدا گام می‌زند، سپس می‌دود، آنگاه در مردابی فرو می‌رود و سرانجام در استیصال خود با چهره‌اش از قاب تصویر بیرون می‌رود. این فراز سینمایی چونان یک موومان موسیقایی دارای ابتدا و انتهاست ــ حرکت به اقسام «کُند» (Adagio)، «متوسط» (Andante) و «تُند» (Allegro). بخش‌پذیرشده و در نتیجه با نوسانات روحی سانتیاگو منطبق شده است.

به‌راستی که «کلام» در این قطعهٔ فیلمیک زاید به‌نظر می‌رسد. به لحاظ ماهوی خویشاوندی «سینما و موسیقی» به‌مراتب نزدیک‌تر از قرابت «فیلم و ادبیات» است اما با این‌وجود «گزارش یک مرگ ازپیش‌اعلام‌شده» اقتباسی است از یک رمان شگرف ادبی و این مهم را نمای ۳۱ به رُخ ما می‌کشد، آن هنگام که سکوت صحنه، به هنگام بیداری سانتیاگو از کابوس بسنده به‌نظر می‌رسد ناگهان صدای راوی که اکنون در صحنه غایب است و یادآور دانای مطلق ادبیات، با این «کلام» به ما یادآوری می‌کند که نبض ادبیات در زیر پوست زندهٔ فیلم فرانچسکو رُزی هم‌چنان می‌تپد.

**«صدای راوی: سانتیاگو نیز مانند پدرش می‌خوابید با اسلحه‌ای در زیر بالش خود...»**

**پی‌نوشت‌ها:**

1. description
2. Vision