مکان و مرگ...*

تحلیل ساختاری یک سکانس از فیلم «نار و نی»

مهدی ارجمند

وقتی به یک **پرتره** در یک تابلوی نقاشی یا یک اثر عکاسی نگاه می‌کنیم اگر حضور چهره به حدی باشد که تمام قاب تصویر را پُر کند آیا می‌توان به مکان مشخصی اشاره کرد که چهره در آن واقع شده است؟ پاسخ آری است اما این مکان، «مکانی عینی» و قابل مشاهده نیست بلکه همان «مکانِ درون قاب» است. یعنی **جایگاهِ** تصویر یا تابلوی نقاشی. این **حدود** تصویر است که جایگاه و وضعیت مکانی آن را مشخص می‌کند. بدیهی است هرچه محدودهٔ قاب تصویر بسته‌تر باشد امکان حدس‌زدن «مکان عمومی» مشکل‌تر می‌شود تا آن‌جا که در نمای درشت **چهره**، مکان در **ابهام** کامل فرو می‌رود. به نمای واپسین از فیلم «شاید وقتی دیگر» دقت کنید، تصویری درشت از چهرهٔ مادر داستان.

این چهره در **کجا** واقع شده است؟ نمی‌دانیم. ممکن است بشود حدس‌هایی دربارهٔ مکان این چهره زد و این‌که در چه دورانی کشیده شده است اما تشخیص «مکانِ مشخص» برای آن غیرممکن است. و این خصیصه‌ای است که «هنرهای بصری» را از «واقعیت بصری» در جهان روزمره جدا می‌کند. «واقعیت بصری» همیشه دارای **مکان** است یعنی آنچه هر روز با چشم‌هایمان می‌بینیم بدون مکان و جایگاهی مشخص غیرقابل تصور است. «یک تابلو» نمی‌تواند در هوا یا خلاء «معلق باشد» حتماً بر دیواری یا تکیه‌گاهی نصب شده است. هم‌چنین هر شئ دیگر همواره دارای **جایگاه**

است. **مکان** در زندگی روزمره حضوری پیوسته و همه‌جانبه دارد شاید تنها به هنگام خواب است که قاعدهٔ تداوم مکانی می‌گسلد. در آن هنگام ما از مکانِ واقعی خود آگاه نیستیم. اغلب به هنگام خواب حضور مکانی خود را از یاد می‌بریم و در بُعدی دیگر از مکان ذهنی سیر می‌کنیم و به همین دلیل به هنگام بیداری تا چند لحظه نمی‌دانیم «کجا هستیم». باید اطراف‌مان را وارسی کنیم تا «مکان واقعی» و روزمره کم‌کم برایمان آشنا گردد.

در سینما می‌توان با استفاده از نماهای درشت پی‌درپی **مکان فیلمیک** را از **مکان واقعی** منتزع کرد و به‌نوعی با دنیای «ضمیر ناخودآگاه» تماشاگر مربوط ساخت، در این حالت بیننده تحت تأثیر مناسبات بین نماهای درشت، مکان ذهنی خویش را در سکانس می‌آفریند. در فیلم «نار و نی» اثر سعید ابراهیمی‌فر چنین تجربه‌ای در سکانس «مرگ پدر» اجرا شده است. **روش حذف** (Ellipsis) در این فصل به‌عنوان تکنیکی شاعرانه عمل می‌کند، هر یک از نماها به‌تنهایی «نابسنده» به‌نظر می‌رسند، زیرا به «امر غایبی» در خارج از قاب اشاره می‌کنند اما مجموعهٔ نماها در یک تعامل ظریف مفهوم غایی سکانس یعنی مرگ را به‌خوبی منتقل می‌کنند.

توجه کنید:

۱ - نمای درشت از شاخهٔ درخت انار، ۲ انار می‌بینیم، تلألو نور خورشید بر شاخه‌ها

دستی داخل کادر می‌شود یکی از انارها را می‌چیند، مکث روی انار دوم

(زمان ۲۳ ثانیه)

۲ - پارچهٔ سفیدی که درونش تعدادی انار چیده‌شده، نیمی از کادر خالی است و زمین دیده می‌شود

یکی از انارها می‌غلتد و از جمع دیگران خارج می‌شود

(زمان ۴ ثانیه)

شروع موزیک

۳ - شاخهٔ درخت انار، قاصدکی رویش نشسته: دستی به آرامی داخل کادر می‌شود.

قاصدک با وزش باد می‌پَرَد

(زمان ۶ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۴ - نمای دور از درختان یک باغ کودکی از دور می‌آید، نزدیک می‌شود، مکث می‌کند، و سپس می‌دَوَد و خارج می‌شود

(زمان ۹ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۵ - نمای درشت از یک جانماز، با وزش باد گوشهٔ آن تا می‌خورد.

(زمان ۲ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۶ - نمای نزدیک از انار، که زیر درختان افتاده، سایه‌روشن آفتاب، یک جفت پا را می‌بینیم که داخل کادر می‌دَوَد مکثی می‌کند، چرخی می‌زند و خارج می‌شود

(زمان ۷ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۷ - همان باغ پسرک در نمای کامل از چپ به راست می‌دَوَد و خارج می‌شود، صدایش را می‌شنویم

پسرک: آقا جان

(زمان ۴ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۸ - نمای دور همان باغ، پسرک برخلاف جهت قبلی‌اش می‌دَوَد و خارج می‌شود

(زمان ۴ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۹ - همان باغ نمای نزدیک‌تر پسرک از چپ به راست، به داخل درخت‌ها می‌دَوَد

(زمان ۵ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۱۰ - جوی آبی در کنار درختان، اناری به آرامی در آب

می‌غلتد و از چپ و به راست خارج می‌شود

(زمان ۱۰ ثانیه)

صدای راوی را می‌شنویم: اناری که...

ادامهٔ موزیک

۱۱ ـ نمای درشت از دستی که در جوی آب افتاده است، ادامهٔ صدای راوی: **در جوی آب روان بود با پدرم از خانه رفت**

(زمان ۱۰ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۱۲ ـ نمای متوسط قاصدکی روی سنگی می‌نشیند

(زمان ۴ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۱۳ ـ نمای نزدیک‌تر از قاصدک، باد تکانش می‌دهد و می‌برد.

(زمان ۵ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۱۴ ـ نمای درشت از یک قلیان در گوشهٔ اتاقی. لوله‌اش پایین می‌افتد

(زمان ۵ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

صدای افتادن شئ

۱۵ ـ نمای عمومی از مرکب، قلم، جا قلمی و کاغذهای سفید

(زمان ۶ ثانیه)

ادامهٔ موزیک

۱۶ ـ نمای درشت از جانماز و تسبیح، تصویر خاموش می‌شود

(زمان ۶ ثانیه)

موزیک نیز خاموش می‌شود

۱۷ ـ درِ چوبی کوچکی باز می‌شود و خروسی از آن بیرون می‌آید.

(زمان ۴ ثانیه)

(صدای بازشدن درِ چوبی)

۱۸ ـ درِ چوبی دوباره از جلوی دوربین باز می‌شود، پسرک از خواب برمی‌خیزد

صدای راوی: **در آفتاب صبحگاهی آسان و ساده دری گشوده شد.**

در این سکانس ما یکی از ویژگی‌های مهم سینما را در بازآفرینی «مکان ذهنی» مشاهده می‌کنیم و آن استفاده از «نمای درشت» (کلوزشات) است. فصل مزبور اساسش را در تعویض «نماهای درشت» از «دست‌ها»، «انار»، «قاصدک»، «جانماز»، «شاخه درخت» و... گذاشته است. و همین کیفیت تصور جدیدی از «مکان» را در ذهن بیننده موجب می‌شود. به‌جز چند نمای عمومی از دویدن پسرک در باغ که نشانگر «مکان صوری» یا «مکان عینی» در این سکانس است، بقیه نماها اساساً از مکان، **منتزع شده‌اند**. بدین‌معنا که می‌توان آن‌ها را در حالتی شناور و جداشده از وضعیت عمومی مکانی در نظر گرفت. سینما این ویژگی را به‌ویژه به هنگام کاربرد «نماهای درشت» در خود حمل می‌کند. اگر نماهای درشت بدون استفاده از پلان‌های واسطهٔ عمومی (نماهای دور از مکان واقعه) به‌دنبال یکدیگر بیایند بیننده «مکان واقعه» را «گُم می‌کند» یا بهتر بگوییم «مکان صوری» جای خود را به یک «مکان ذهنی» در اندیشهٔ بیننده خواهد داد. در این حالت گویی اشیا و تصاویر درشت نمایش داده‌شده بر پرده، مجرّد از مکان‌اند. پدیده‌ای که در زندگی واقعی وجود ندارد.

ما همیشه در واقعیت روزمره تصوری عمومی از مکان‌ها داریم زیرا همیشه نگاه ما شامل زوایای عمومی از مکان‌ها می‌شود اما در سینما «نمای درشت» تحریفی در این واقعیت به‌هم‌پیوستهٔ مکانی به‌وجود می‌آورد. حتی زمانی که نمای درشتی از چهرهٔ یک انسان را مشاهده می‌کنیم. کارل درایر جملهٔ جالبی در این رابطه گفته است: «زیباترین چشم‌انداز طبیعت برای سینما چهرهٔ آدمی است.» یعنی با نمای درشت چهره، می‌توان

«حضور یک شخصیت» را جایگزین «حضور مکان» کرد. در این حالت گویی «چهره» از «مکان» منتزع شده است و خصلتی «بی‌مکان» یافته، در فیلم «پرسونا» اثر اینگمار برگمن شروع تیتراژ چهرهٔ درشت زنی است که تمام قاب تصویر را پُر کرده و کودکی می‌خواهد چهرهٔ او را لمس کند. این تصویر کارآیی «نمای درشت» را در محو «وضعیت مکانی» نشان می‌دهد. به‌جز صورت زن، حضور کودک در صحنه نیز مشهود است اما مکانی برای این نما نمی‌توان در نظر گرفت.

«نمای درشت» اساساً جایگزین‌کننده «شئ» (در کلوزشات) یا «چهره» (در کلوزآپ) به‌جای «وضعیت مکانی» است. پلان اول این فصل از نارونی شاخهٔ درختی را نشان می‌دهد. درخت انار که دستی یک انار از آن می‌چیند. بیننده در این‌جا مکان عمومی را نمی‌بیند آیا این درخت در یک باغ انار است؟ یا در حیاط خانه‌ای کوچک؟ پلان بعدی پارچهٔ سفیدی پُر از انارهای چیده‌شده را نشان می‌دهد، باز وضعیت عمومی مکان از ما پوشیده است. این بُقچهٔ انار در کجا قرار دارد؟ در زمین یک محوطهٔ پُر از درخت، یا در کنار یک حوض، هیچ نمی‌دانیم. تصاویر به ما چیزی بیش‌تر از حدود قاب خود نمی‌گویند حدس‌های بعدی منوط به قدرت تخیّل ماست.

نمای سوم حقیقتی دیگر را بازگو می‌کند. قاصدک نشسته بر شاخهٔ درخت ناگهان از جای می‌پَرَد. علت آن را نمی‌دانیم، آیا بادی وزیده است، نسیمی در باغ یا که صاحب دست قاصدک را فوت کرده است؟ پاسخ مشخص نیست «نمای درشت» در این‌جا بخشی از «واقعه» را برای ما در ابهام نگاه می‌دارد. در نمای عمومی «مکان» و «واقعه» تماماً در حیطهٔ نگاه بیننده قرار دارد اما در «نمای درشت» واقعه یا کُنش نیز تماماً آشکار نیست. نمای ۴ یک پلان عمومی از باغ است که گویا این وقایع در آن می‌گذرد. کودکی از دور نزدیک می‌شود مکثی می‌کند و بیرون می‌دَوَد. این نمای مُعرّف اگر نبود ما نیز تصویر روشنی از مکان نداشتیم اما اکنون می‌توان حدس زد که وقایع در باغی می‌گذرد. نمای ۵ اما باز تصویری درشت است از یک جانماز که بادگوشهٔ آن را تا می‌کند. می‌شود با استناد به نمای پیشین مکان این پلان را در باغ «تصور کرد» اما این تصور، اساساً ذهنی است و ممکن است درست نباشد یعنی درواقع جانماز در حیاط یک خانه پهن شده باشد یا جای دیگر... این نکته مهم است که در یک فیلم با هر رجوع به «نمای درشت» ما تصوری از مکان را در ذهن تجربه می‌کنیم، تصوری که لزوماً بیانگر «واقعیت مکان» در آن صحنه نیست. نمای ۶ بسته‌تر از پلان ۴ است. سایه‌روشن‌های موجود در صحنه این تصور را بیش‌تر نزد ما تثبیت می‌کند که مکان همان باغ فرضی است. پاهای کودک را می‌بینیم در حال آمدن، چرخیدن و خارج‌شدن، نماهای ۷ تا ۱۰ تماماً عمومی هستند یعنی «مکان» را تثبیت می‌کنند. بلی! رویداد در «باغ» اتفاق می‌افتد. دویدن‌های کودک از میان درختان باغ تصویر می‌شود اما توجه کنیم که پلان ۷ جهت حرکت کودک را از چپ به راست و پلان ۸ برعکس و نمای ۹ خلاف آن نشان می‌دهد. این **جهش‌ها در حرکت** به‌لحاظ واقعی وجود ندارد یعنی در زندگی روزمره «تداوم مکانی» با «تداوم حرکتی» توأم است. ما نمی‌توانیم ناگهان جهت حرکت خود را در خیابان معکوس کنیم مگر این‌که در ابتدا دور بزنیم. سینما اما قادر است لحظهٔ دورزدن را حذف کند و در نتیجه تصاویر معکوسی از جهت حرکت عرضه کند. و با همین عمل طبیعتاً تداوم مکانی را به لحاظ «واقعی» درهم می‌شکند، اگرچه به هنگام نمایش این نماها بر پرده ما می‌پنداریم که کودک به شکلی متداوم در باغ مزبور در حال دویدن است. اما با هر «گسست حرکتی» در جهان دویدن او، در حقیقت «تداوم مکانی» نیز شکسته شده است. نمای ۱۰ جوی آبی را نشان می‌دهد. اناری از آن می‌گذرد. پلان عمومی نیست اما با پیش‌فرض‌های نماهای پیشین بیننده گمان

می‌برد این نما در همان باغ فیلم‌برداری شده است. پلان ۱۱ تصویر درشتی از یک دست که در آب روان فرو رفته، این نما نیز با توجه به پلان قبلی‌اش معنا می‌شود و بیننده گمان می‌برد این دست در همان جوی آب افتاده است اما واقعیت این است تصویر مزبور نمایی درشت و مبهم به لحاظ مکانی است. تشخیص هویت صاحب دست نیز از مضمون کلام راوی قابل شناسایی است. «اناری که در جوی آب روان بود با پدرم از خانه رفت.» چهرهٔ پدر را نمی‌بینیم، تنها دستی بر پرده ظاهر می‌شود و کلام راوی هویت دست را برملا می‌کند. پلان‌های ۱۲ و ۱۳ هر دو نماهای درشتی از یک قاصدک هستند، این‌جا نیز «مکان» جای خود را به حضور کاراکتر (قاصدک) می‌سپارد، مشخص نیست این قاصدک در کدام مکان عمومی واقع شده است، تنها بخشی از قطعه سنگی را می‌بینیم که قاصدک روی آن می‌نشیند و سپس با وزش باد از کادر خارج می‌شود.

پلان‌های ۱۴، ۱۵ و ۱۶ هر سه متّکی بر «حضور شئ» هستند «اشیاء در نماهای درشت جایگزین «مکان» شده‌اند، قلیان، دوات، قلم، کاغذ و جانماز، می‌توانیم حدس بزنیم مکان باید همان «اتاق پدر» باشد اما تصویری از اتاق نمی‌بینیم تنها «اشیاء حضور می‌یابند.

در پلان ۱۷ درِ چوبی کوچکی باز می‌شود و خروسی از آن بیرون می‌آید. مکان عمومی این نما نیز مبهم است. آیا در حیاط هستیم یا داخل خانه؟ پلان ۱۸ پاسخ روشنی به این سؤال نمی‌دهد. دوباره همان درِ کوچکِ چوبی باز می‌شود اما از زاویهٔ مخالف و از نگاه دوربین، پسرک از خواب برمی‌خیزد، گویی این پلان از زاویهٔ دیدِ خروس گرفته شده است. اما این تنها یک حدس است. ما تنها می‌بینیم که دری چوبی گشوده می‌شود. کلام راوی نیز به همین «گشودگی» اشاره می‌کند:

در آفتاب صبحگاهی آسان و ساده دری گشوده شد

این فصل از فیلم «نار و نی» حقیقتی را در باب «مکان» و کاربرد آن در سینما روشن می‌سازد این‌که «مکان فیلم» اساساً با «مکان واقعی» تفاوت می‌کند و در فیلم ما به یک «مکان ذهنی» از طریق آرایش نماهای دور و نزدیک سینمایی دست می‌یابیم که ما به ازای «عینی» و خارجی ندارد یعنی خانه‌ای که قرار است پدر در آن زندگی کند یا باغی که کودک در آن می‌دَوَد و بازی می‌کند در «جهان برون» یافت نمی‌شوند و بیننده از طریق قطعات کوچکی از «مکان‌ها» که سینماگر به وی عرضه می‌کند «مکان عمومی» و ذهنی خود را تصویر کلیِ خانه یا باغ است، می‌آفریند. روش حذف (Ellipsis) این امکان را به مخیّلهٔ تماشاگر می‌دهد تا نقاط خالی تصویر را در ذهنش پُر کند و به تأویلی شخصی از سکانس برسد. مشیّت الهی و نیرویی ناپیدا که اشیا را به حرکت وا می‌دارد با مفهوم متافیزیکی سکانس یعنی **مرگ** ارتباطی نزدیک دارد. نماهای ۱۲ تا ۱۷ همگی اشیایی **جاندارشده** (Animate) را تصویر می‌کنند که به رویداد مستتر در نمای ۱۱ (مرگ پدر) واکنش نشان می‌دهند. اگرچه هیچ واسطهٔ مکانی بین نمای ۱۱ و نماهای اشیای جاندار وجود ندارد ولی گویی واقعهٔ مرگ فواصل مکانی را در سکانس می‌شکند، از این دیدگاه عدم وجود مکانِ کُنکرت (مشخص) در این فصل از فیلم نار و نی مفهومی ماوراءالطبیعه را در خود حمل می‌کند.