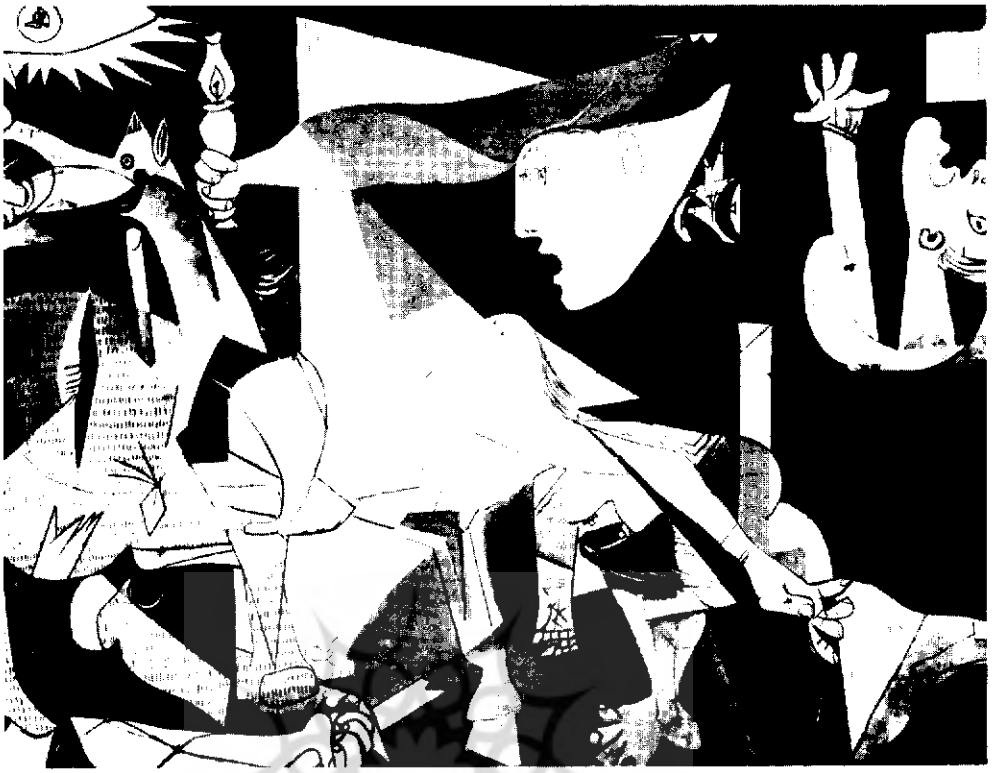
گوئرنیکا



تفاوت‌های فیلم و رمان

سیمور چتمن، ترجمه‌ی فتاح محمدی

مطالعه‌ی روایت چنان همه‌گیر شده است که فرانسویان اصطلاح La narratologie را به آن داده‌اند. با توجه به نوشته‌های روزافزون و پیچیده‌ای که به این موضوع می‌پردازند، معادل انگلیسی آن یعنی narratology [یعنی روایت‌شناسی] ممکن است آن‌قدرها که می‌نماید، مضحک نباشد. در روایت‌شناسی جدید دو گرایش فکریِ نیرومند با هم ترکیب می‌شوند؛ میراث آنگلو ـ امریکایی هنری جیمز، پرسی لوبوک، ای.ام. فورستر و وین بوث؛ و ملغمه‌ای از فرمالیست‌های روس (ویکتور اشکلوفسکی، بوریس آیخنباوم، رومن یاکوبسن، و ولادیمیر پراپ) و رهیافت‌های ساختارگرایان فرانسه (کلود لوی‌استروس، رولن بارت، ژرار ژنه، وتزوتان تودورف). این تصادفی نیست که روایت‌شناسی در دوره‌ای انکشاف‌یافته است که همزمان با شکوفایی زبان‌شناسی و نگره‌های سینمایی نیز بوده است. البته، زبان‌شناسی یکی از اصول قلمروی است که امروزه نشانه‌شناسی ـ مطالعه نظام‌های معنا، نه فقط زبان طبیعی ـ خوانده می‌شود. اصل دیگر آثار چارلز اس. پیرس فیلسوف و ادامه‌دهنده‌ی راه

او، چارلز و. موریس است. این درخت میوه‌ی زیبایی به بار آورده است: ما تحلیل‌های نشانه‌شناختیِ هیجان‌انگیزی درباره‌ی ارتباط ایمایی (Facial Communication))، زبان اندام، مد، سیرک، معماری، و آداب غذاخوردن (gastronomy) می‌خوانیم. جدی‌ترین، هرچند بحث‌انگیزترین، رشته‌ی مطالعات سینمایی، یعنی آثار کریستین متز، نیز بنیان‌های نشانه‌شناختی دارند.

سیندرلا هم به صورت قصه‌ی مکتوب، هم به صورت باله، هم به صورت اپرا، هم به صورت فیلم، هم به صورت داستان مصور، هم به صورت لال‌بازی و الی آخر

یکی از مهم‌ترین نظریه‌هایی که از دل روایت‌شناسی بیرون می‌آید این است که روایت، خود، ساختاری عمقی است و کاملاً مستقل از رسانه‌ی آن. به عبارت دیگر روایت در اساس نوعی سازمان متنی است، و این سازمان، این الگو (schema) نیازمند این است که عینیت بیابد: به صورت واژه‌های مکتوب، چنان‌که در رمان و قصه است؛ به صورت واژه‌های گفتاری در ترکیب با حرکات بازیگرانی که در زمینه‌ی صحنه‌هایی که تقلیدی از مکان‌ها هستند، کاراکترهایی را تقلید می‌کنند، چنان‌که در نمایش‌ها و فیلم‌ها می‌بینیم؛ به صورت طراحی؛ به صورت داستان‌های مصور (comic strips)؛ به صورت حرکات رقص چنان‌که در باله‌ی روایی و لال‌بازی می‌بینیم؛ و حتی به صورت موسیقی، دست‌کم در موسیقی برنامه‌ای از نوع *تیل اولن اشپیگل*[1] و پیتروگرگ.[2]

خصوصیت شاخص روایت این است که به زمان ساختار می‌دهد. یعنی، همه‌ی روایت‌ها، در هر رسانه‌ای که باشند، توالی زمانیِ رویدادهای طرح و توطئه، یعنی ایستوار[3] (زمان داستانی) را با زمان ارایه‌ی آن رویدادها در متن، که ما «زمان گفتمانی» می‌نامیم، ادغام می‌کند. آن‌چه در روایت ـ در هر رسانه‌ای که باشد ـ اهمیت اساسی دارد، عبارت است از این‌که این دو نظم زمانی مستقل هستند. در روایت رئالیستی زمانِ داستان تثبیت شده است و از خط سیر عادی زندگی تبعیت می‌کند: شخصی متولد می‌شود، از کودکی به جوانی و بعد به پیری می‌رسد و سپس می‌میرد. اما نظم زمانی گفتمان ممکن است به صورت دیگری باشد: ممکن است از لحظه‌ای شروع شود که آن شخص در بستر مرگ است، بعد با فلاش‌بک به کودکی او برگردد؛ ناممکن است از کودکی شروع شود و با فلاش فوروارد، مرگ او را روایت کند، سپس با دوره‌ی جوانی او به پایان برسد. این استقلال زمان گفتمانی دقیقاً و فقط به دلیل زمان داستانیی ممکن می‌شود که [در روایت] گنجانده شده است. و اما، البته همه‌ی متن‌ها از خلال زمان می‌گذرند، خواندن یک مقاله، یک کیفر خواست، یا یک خطابه، فلان ساعت زمان می‌برد. اما ساختارهای درونی این متونِ غیرروایی نه زمانی بلکه منطقی (logical) است، به‌طوری که زمان گفتمانی ربطی به موضوع ندارد، درست همان‌گونه که زمان تماشای یک تابلوی نقاشی ربطی به موضوع ندارد. ما ممکن است نیم‌ساعت در جلوی یک تابلو صرف کنیم، اما تأثیر زیبایی‌شناختی چنان است که گویی با نخستین نگاه به درون کل تابلوی نقاشی کشیده شده‌ایم. از طرف دیگر، در روایت‌ها این دو نظم زمانیِ توأمان به صورتی مستقل از هم عمل می‌کنند. این در مورد همه‌ی رسانه‌ها صادق است: فلاش‌بک‌ها همان اندازه در باله یا لال‌بازی یا اپرا امکان حدوث دارند که در فیلم یا رمان. بنابراین، دست‌کم در تئوری، هر روایت می‌تواند در هر رسانه‌ای که بتواند این دو نظم زمانی را به هم بپیوندند، تحقق بیابد.

روایت‌شناسان بلافاصله به پیامد مهم این ویژگی متون روایی، یعنی قابلیت ترجمه‌ی یک روایت خاص از یک رسانه به رسانه‌ی دیگر، پی بردند: سیندرلا هم به صورت قصه‌ی مکتوب، هم به صورت باله، هم به صورت اپرا، هم به صورت فیلم، هم به صورت داستان مصور، هم به صورت لال‌بازی و الی آخر. این یافته چنان جالب، چنان همخوان با نگره‌ی ساختارگرا، چنان الهام‌بخش در نوشته‌های بعدیِ مربوط به تحلیل روایت بود که باعث شد

توجه منحصراً بر عناصری متمرکز شود که در ساختار روایی رسانه‌های مختلف ثابت هستند، و چشم بر تفاوت‌های شایان توجه، بسته بماند. اما اکنون مطالعه‌ی روایت به جایی رسیده است که تفاوت‌ها می‌توانند مورد توجه خاص قرار گیرند.

من در کلاس‌های تحلیل و تدریس فیلم با تغییراتی مواجه شدم که نوعاً اقتباس سینمایی [از رمان‌ها] (و برعکس، فرایند «رمانی کردن» که فیلم‌های تازه به نمایش درآمده را به رمان برمی‌گرداندم به بار آورده بود. بررسی دقیق فیلم و نسخه‌های رمانیِ همان روایت به وضوح نیروهای ویژه‌ی این دو رسانه را آشکار می‌سازد. به محض پی بردن به این ویژگی‌ها، دلایل وجود تفاوت در فرم، محتوا، و تأثیرات حاصل از هر یک از آن‌ها (رمان و فیلم) به طرز خیره‌کننده‌ای رخ می‌نماید. خصوصیت‌های بسیاری در این روایت‌ها هست که می‌توان آن‌ها را با هم مقایسه کرد، اما من خود را محدود به دو ویژگی می‌کنم: توصیف و نقطه‌ی دید.

منتقدان از مدت‌ها پیش پی برده بودند که قطعات توصیفی در رمان‌ها تا حدودی از نظر نوع متن با روایت ناب متفاوت هستند. آن‌ها صحبت از قطعه‌ها (blocks) یا جزیره‌ها (islands) یا توده‌ها (chunks)یی از توصیف در قصه‌های نخستین گروه‌اند و گفته‌اند که رمان‌های مدرن از توصیف‌های مطول روی برگردانده‌اند. جوزف کنراد و فورد مدوکس فورد، نگره‌های مربوط به آن‌چه را که خود شرح و توصیف تکه‌تکه (distributed) می‌نامیدند، صورت‌بندی کرده‌اند، در این توصیف تکه‌تکه عناصر توصیف شده در طول خط روایت پخش شده‌اند. با این حال، چیزی که تا همین سال‌های اخیر چهره‌ی آشکار خود را نشان نداده عبارت است از یک توضیح نظریِ درست از توصیف زمانی. تأکید بر امر تصویری، بر امر به تصویر درآمده است. ما در کتاب‌های راهنمای معمولی چنین می‌خوانیم: «هدف توصیف عبارت است از تصویر کردن یک صحنه یا منظر.» اما این تنها بخشی از ماجراست؛ چنین تعریفی نمی‌تواند شامل توصیف وضعیت‌های انتزاعی، یا وضعیت ذهنی یک کاراکتر، یا درواقع، توصیف هر چیزی که کاملاً بصری یا قابل بصری شدن نیست، باشد. روایت‌شناسان بر این باورند که تعریف صحیح‌تر و قابل فهم‌تر توصیف بر پایه‌ی ساختار زمانی استوار است. چنان‌که پیش‌تر گفتیم روایت ناب نیازمند یک سازمان زمانیِ دوگانه و مستقل است، که یکی به خطِ زمانیِ داستان مربوط می‌شود و دیگری به خط زمان گفتمان. و اما آن‌چه در توصیف اتفاق می‌افتد این است که خط زمانیِ داستان دچار وقفه می‌شود و از حرکت باز می‌ماند. رویدادها متوقف می‌شوند، اگرچه خوانش ما و زمان گفتمانی ادامه دارد، و ما به کاراکترها و عناصر صحنه به عنوان یک *تابلو ویوانت*[۴] نگاه می‌کنیم.

روایت ناب نیازمند یک سازمان زمانیِ دوگانه و مستقل است، که یکی به خطِ زمانیِ داستان مربوط می‌شود و دیگری به خط زمان گفتمان

به عنوان نمونه‌ای از این فرایند تکه‌ای از یک داستان کوتاه را بخوانیم که اساس فیلمی از ژان رنوار شد. نام این داستان «گشتی در روستا» (Une partie de campagne) نوشته‌ی موپاسان است. داستان با مجموعه رویدادهایی شروع می‌شود که آشکارا زمان داستانی را بنیان می‌نهند: «آن‌ها پنج ماهی را صرف صحبت از ناهار خوردن در یک رستوران روستایی کرده بودند... آن روز آن‌ها صبح خیلی زود بیدار شده بودند. موسیو دوفورد گاری مرد شیرفروش را امانت گرفته بود، و خود هدایت آن را به عهده گرفت.» در این‌جا سه رویداد هست، و چنان‌که از این ماضی‌های بعید برمی‌آید، این رویدادها پیش از لحظه‌ی آغازین اصل داستان، یعنی لحظه‌ی اکنون داستان، در واقع لحظه‌ای که با بیان «و خود هدایت آن را به عهده گرفت» مشخص شده است، اتفاق افتاده‌اند. اصل داستان با *خانواده‌ای در سفر* که در میانه‌ی گشت و گذار خود هستند، آغاز می‌شود. توالی داستان از نظمی *طبیعی* برخوردار است: جایی در آن گذشته پیش از آن‌که اصل داستان شروع شود، یک نفر، نخستین صحبت از ناهار خوردن در روستا به میان آورد (اجازه بدهید این

رویداد را A بنامیم)؛ خانواده به این بحث ادامه داد، بدین ترتیب رویداد A تکرار شد (آن را An می‌نامیم چون نمی‌دانیم در طول آن پنج ماه چند بار این موضوع به میان کشیده شده است)؛ بعد، موسیو دوفور گاری شیرفروش را احتمالاً شب شنبه پیش از سفر به امانت گرفت (رویداد B)؛ بعد آن‌ها روز یکشنبه صبح زود از خواب برخاستند (رویداد C)؛ و سرانجام این هم خانواده‌ی دوفور، که دارند در طول جاده [سوار برگاری] پیش می‌روند (رویداد D). در ضمن به جداسریِ بین ترتیب داستان و ترتیب گفتمان دقت کنید. ترتیب داستان عبارت است از A، B، C، D؛ ترتیب گفتمان عبارت است از A، C، B و D.

بدین ترتیب، این جمله‌ی نخستین روایتگریِ (narration) مستقیم است که ما را از گذشته‌ی توضیحی بیرون می‌آورد و در زمان حال روایی قرار می‌دهد. حالا جمله‌ی بلافاصله پس از آن آشکارا ترتیب متفاوتی دارد: «... گاری، سقفی با چهارپایه‌ی آهنی داشت و بر این پایه‌ها پرده‌هایی آویخته بود، و این پرده‌ها بالا کشیده شده بودند تا آن‌ها بتوانند کوه و دشت را ببینند.» این البته توصیف خالص است. وقتی راوی به تشریح یک شیء داستانی، یک پراپ،[5] می‌پردازد، زمان داستانی متوقف می‌شود. این جمله، بازتابی است از ویژگی ایستای این قطعه. فعل «داشتن» آشکارا معادل فعل ربطیِ نمونه‌وارِ توصیف است: این فعل، فعل کنش نیست و هیچ حسی از رویداد را منتقل نمی‌کند، بلکه صرفاً کیفیت یک شیء یا حالت امور را به ذهن می‌رساند. موپاسان می‌توانست ـ چنان‌که احتمالاً بیش‌تر نویسنده‌های جدید می‌توانند ـ از توصیف مستقیم دوری کند و چیزی نظیر این بنویسد: «گاری، با آن سقف استوار بر چهارپایه‌ی آهنی، شلنگ‌اندازان در طول جاده پیش می‌رفت.» این نحو (syntax) پرتحرک می‌توانست پیش رویِ زمان داستانی را ممکن سازد و در تشریح گاری به آرامش برسد. اما نثر موپاسان، به جای آن جلوه‌ی حرکت و توقف را که در قصه‌های نخستین بسیار رایج بود، و امروزه تقریباً قدیمی شده، به خدمت گرفته است. این‌گونه نیست که فعل روساخت، فعل در رسانه‌ی کلامیِ واقعی، نیازمند این باشد که «بودن» فعل ربطی باشد. این فعل می‌توانست فعلی کاملاً معلوم به معنای دقیق گرامری آن باشد و در عین حال فعلی ربطیِ توضیحی را در سطح روایت عمقی، به ذهن متبادر کند، اتفاقی که در جمله‌ی بلافاصله پس از آن افتاده است: «پرده‌ی عقبی.... در برابر نسیم هم‌چون پرچمی بال بال می‌زد.» این «بال بال می‌زد» یک فعل معلوم است، اما از دیدگاه متنی، این جمله توصیف محض است؛ به رشته‌ای از رویدادها گره نخورده است. این جمله را به‌راحتی می‌شد به این صورت نوشت: «در عقب پرده‌ای بود که در برابر نسیم هم‌چون پرچم بال بال می‌زد.»

پاراگراف با توصیف مختصری از مادام دوفور ادامه می‌یابد و اشاراتی به مادربزرگ، به هنریته، و به جوان زردمویی می‌کند که بعداً شوهر هنریته خواهد شد. پس از این، پاراگراف بلافاصله روایت را با نقل رویدادها ادامه می‌دهد برج‌ها و باروها در پورته مایلو [از برابر چشمان ما] می‌گذرند؛ پل نویلی فرا می‌رسد؛ موسیو دوفور اعلام می‌کند که سرانجام به روستا رسیده‌اند، و الی آخر.

اکنون اجازه بدهید صحنه‌ی آغازین فیلم ژان رنوار را که در ۱۹۳۶ با اقتباس از این قصه ساخته و نام آن نیز گردش در ییلاق است، ملاحظه کنیم. (ایده‌آل این است که شما ضمن خواندن این مقاله فیلم را ببینید، اما امیدوارم، توضیحاتی که در پی می‌آید، نارسایی حاصل از ندیدن فیلم را جبران کند.) کل سکانسی که به معرفی خانواده‌ی دوفور اختصاص یافته است، تنها یک دقیقه از زمان تماشای فیلم را شامل می‌شود، و بدین ترتیب ما وقت زیادی برای اشاره به جزییات گاری امانتی آن‌ها نداریم.

به عنوان مثال گاری به طرز نامعقولی کوچک است، تنها دو چرخ دارد، نام صاحب گاری «سی. اچ. گروا» روی آن نوشته شده، از روی تفنن رنگ شده و یک طارمی در سقف دارد. در عقب گاری خبری از پرده‌ای که بال بال بزند نیست، به جای آن نوعی سایبان هست و الی آخر. و اما این جزییات ظاهراً از همان نظمی برخوردارند که در داستان داشتند؛ به یاد بیاورید اشاره به سقف، چهار پایه‌ی آهنی، و پرده‌های بالا کشیده شده را. اما برخی تفاوت‌های تعیین‌کننده وجود دارد.

یکی از آن‌ها این‌که شمار جزییاتی که در جمله‌ی موپاسان آمده، بیش از سه نیست. به عبارت دیگر، گزینش از بین آن همه جزییاتی که به ذهن او رسیده، کاملاً با قصد قبلی بوده است: مؤلف، از طریق راوی خود، دقیقاً این سه جزییت را «برگزیده» و نام برده است. بدین ترتیب خواننده تنها به این سه جزییت وقوف می‌یابد و تنها به طرز خیالی می‌تواند تصویر را گسترش دهد. اما در بازنمایی فیلمیک، شمار جزییات نامحدود است، چون آن‌چه این نسخه‌ی سینمایی در اختیار ما می‌گذارد عبارت است از وانموده (simulacram) ای از یک درشکه‌ی فرانسوی در دوره‌ای خاص، خاستگاه و از این قبیل. بدین ترتیب شمار جزییاتی که به طور بالقوه می‌توانیم دریابیم، زیاد و حتی بی‌شمار است. با این حال، در عمل، ما بسیاری از جزییات را نمی‌بینیم. فیلم با سرعتی بسیار زیاد به پیش می‌رود، و ما بیش از آن دلمشغول معنای این گاری و آن‌چه قرار است اتفاق بیفتد هستیم، که بتوانیم به جزییات فیزیکی آن بپردازیم. ما صرفاً نام می‌بریم. به خود می‌گوییم: «آها، یک گاری با چند نفر آدم که سوار آن هستند.» این واکنش به دلیل خصوصیت تکنیکیِ متن‌های فیلم از ما سر می‌زند: این جزییات از سوی یک راوی بیان نشده‌اند، بلکه صرفاً نشان داده شده‌اند، از این رو ما به نحوی واقع‌بینانه، تنها روی آن‌هایی تأمل می‌کنیم که به نظر می‌رسد در طرح و توطئه‌ای که در ذهن ما (در آن‌چه رولن بارت تفحص هرمنوتیک می‌نامد) جاری است، نقش شاخص دارند. و اما اگر خوب فکرش را بکنید، این یک موقعیت زیبایی‌شناختی کاملاً غیرعادی است. روایت فیلمیک این‌ها را در خود دارد: انبوهی از جزییات بصری، یک نوع خاص بودگی (Particularity) غلوآمیز در مقایسه با نسخه‌ی کلامی، انباشتگیی که برخی زیبایی‌شناسان آن را به حق «زیاده‌روی بصری» (überbestimmtheit) نامیده‌اند، خصوصیتی که، البته، با دیگر هنری بصری نیز مشترک است. اما، فیلم روایی برخلاف دیگر هنرها، برخلاف نقاشی یا مجسمه‌سازی، به ما اجازه نمی‌دهد که وقت صرف پرداختن به جزییات بی‌شمار بکنیم. فشار از جانب مؤلفه‌ی روایی بسیار زیاد است رویدادها بسیار سریع می‌گذرند. مشاهده‌ی دقیقِ قاب‌بندی زیبا یا رنگ یا نورپردازی لذتی است که تنها نصیب کسانی می‌شود که می‌توانند فیلم را چندین بار ببینند یا کسانی که بخت کافی برای دسترسی به تجهیزاتی را دارند که امکان متوقف کردن قاب را می‌دهند.

فیلم روایی برخلاف دیگر هنرها، برخلاف نقاشی یا مجسمه‌سازی، به ما اجازه نمی‌دهد که وقت صرف پرداختن به جزییات بی‌شمار بکنیم

اما دیدن یک فیلم در شرایط عادی در یک سینما به هیچ وجه شباهتی با حضور در یک نگارخانه یا موزه‌ی هنر ندارد. متصدیان از ما می‌خواهند که برخیزیم و از سالن بیرون برویم تا مشتریانِ ساعت ده و نیم بتوانند جای ما را بگیرند. و حتی سینماروهای پیشرفته‌ای که با صفت «زیبا» از یک فیلم تعریف می‌کنند، عمدتاً به کلام آن اشاره دارند، به مؤلفه‌های بصری آن. در واقع فیلم‌هایی هستند (مثل *روزهای بهشت* اثر ترنس مالیک) که به این دلیل مورد انتقاد واقع شده‌اند که جلوه‌های بصری آن‌ها بیش از حد خیره‌کننده است که خط روایی بتواند پا به پای آن پیش برود. فشار روایی چنان زیاد است که حتی تفسیر فیلم‌های غیرروایی نیز گاهی ـ دست‌کم برای مدتی، تا زمانی که مخاطب بتواند خط و ربط آن را دریابد ـ تحت تأثیر آن است. به عنوان مثال، فیلمی هست که سلسله‌ای از قاب‌های ثابت مانده را نشان می‌دهد، که بر اساس آن‌ها مخاطب تشویق می‌شود که داستانی را شکل دهد. سپس، بعد از آخرین قاب، دوربین به عقب می‌کشد تا نشان دهد که همه‌ی این قاب‌ها بخشی از کلاژی از عکس‌هایی بوده است که به طور تصادفی کنار هم چیده شده بوده‌اند. این آخرین از فیلم «روایت‌زدایی» می‌کند. فشار روایی به همین ترتیب ژانری را که آندره‌بازن در مقاله‌ی «نقاشی و سینما» راجع به آن حرف زده است، تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ در این ژانر به گفته‌ی بازن، دوربین پیرامون جزییات بزرگ‌نمایی (کلوزآپ) شده‌ی یک تابلوی نقاشی

مـــی‌چرخـــد. نـــمونه‌ای از ایـــن ژانـــر، فـــیلم آلن رنـــه دربارهٔ *گوئرنیکای* پیکاسوست. شخصیت مهمی چون بـازرس ارشـد نـقاشی در آمـوزش و پـرورش فـرانسـه، نـارضایتی خـود از ایـن فیلم را ایـن‌گونه بـیان مـی‌کند: «هرطور که در نظر بگیری، فیلم بـه تـابلو وفـادار نـیست. وحـــدت درامـــاتیک و مـــنطقی آن روابـــطی را بـنیان مـی‌گذارد کـه بـه لحـاظ تـوالی زمـانی غـلط هستند.»

فیلم‌سازان و منتقدان همواره از توضیح کلامی دوری جسته‌اند، چون این کار،چیزی را شیرفهم می‌کند که به عقیده‌ی آن‌ها باید از طریق بصری، به صورت ضمنی بیان شود

این بازرس از روابط و توالی زمانی در روایت ضمنیِ تحول پیکاسوی هنرمند صحبت می‌کند، اما ممکن است منظور او روابط و توالی زمانیی نیز بوده باشد که به تلویح در روایتی مستتر است که از مرگ‌های بصریِ خودِ *گوئرنیکا* استنباط می‌کنیم. فیلمی که یک تابلوی نقاشی را اسکن می‌کند، بـا کنترل بر این‌که بیننده به چه ترتیب و با چه استمراری اثر را دریافت کند، مـمکن است سـاختار زمـان دوگـانه‌ی مـتون روایی را به ذهن متبادر کند. به عنوان مثال، اگر دوربینی که دور *گوئرنیکا* پرسه می‌زند، ابتدا بر سر و بازوی [زن] فانوس به دستی که از پنجره به درون خزیده، تمرکز می‌کرد، و سپس به سمت اسب‌های شیهه‌زن می‌رفت، بعد به سراغ بدن افتاده بر روی زمـین کـه شـمشیر شکسـته و گـل بـه دست دارد می‌رفت، مخاطب مـمکن بـود در درون تـابلو یک تـوالی داستانی بخواند که منظور نـظر پـیکاسو نـبوده است؛ ایـن توالی داستانی می‌توانست چنین باشد: ابتدا صدای آژیر به گوش رسید، بعد با افتادن بمب‌ها اسب شیهه کشید، بـعد بخت‌برگشته‌ای مرد.

واژه‌ی اصلی من در توضیح شیوه‌های متفاوتِ بـازنمایی جزییات بصری در رمان و فیلم، واژه‌ی «تأکید» است. من امیدوارم که بتوانیم به وسیله ایـن واژه، نـیرویی را کـه در ریتوریقایِ متعارف دارد، منقل کنم. «تأکید» اظهاریه‌ای است معمولاً متشکل از یک جمله یا عبارت، بر ایـن‌که چـیزی واقعاً وجود دارد، بر این‌که آن چیز، نوع خاصی از چیز است، بر این‌که آن چیز در واقع در ازای خصوصیات خاصی است یا وارد روابط خاصی و مشخصاً روابط گفته شده، می‌شود. در مقابل تأکید، «نامیدنِ» صرف قرار دارد. وقتی مـی‌گوییم «گاری کوچولو بود؛ رسید به روی پـل»، در واقـع دارم بـر ویژگی خاص گاری یعنی اندازه‌ی کوچک آن و بر آن رابطه‌ی خاصِ رسیدن به پل تأکید می‌کنم. اما وقتی می‌گوییم «گاری سبزرنگ رسید به روی پل»، به چیزی بیش از رسیدن آن به پل تأکید نمی‌کنم؛ بر سبز بودن گاری تأکید نشده است، بلکه بدون سر و صدای نحوی، دزدکی در جمله آمده است. سبز بودن فقط نامیده شده است و در متن به صـورت ضـمنی ظاهر می‌شود. و اما بـه نـظر مـی‌رسد اغـلب روایت‌هـای فیلمیک دارای سامان متنی از نوع دوم باشند: فیلم‌ها بـاید کوشش خاصی به خرج دهند تا بر یک ویژگی یا یک رابطه تأکید کنند. شیوه‌ی غالب در فیلم‌ها شیوه‌ای است اسـتوار برنمود، نه تأکید. یک فیلم نمی‌گوید «وضعیت امور از این قرار است»، بـلکه، فـقط وضـعیت امـور را بـه شـما نشـان می‌دهد. البـته مـمکن است کـاراکـتری یـا راوی خـارج از تصویری باشد که بر خصوصیت یا رابطه‌ای تأکید می‌کند، اما در این صورت، فیلم از باند صدای خود به همان صورت استفاده خواهد کرد که قصه از نحو تأکیدی استفاده می‌کند. این، توصیفی سینمایی نیست، بـلکه تـنها تـوصیفی است مبتنی بـر تأکید کـلامی کـه بـه فـیلم مـنتقل شده است. فـیلم‌سازان و مـنتقدان هـمواره از تـوضیح کـلامی دوری جسته‌اند، چون این کار، چیزی را شیرفهم مـی‌کند کـه بـه عقیده‌ی آن‌ها باید از طریق بصری، به صورت ضمنی بیان شود. از این رو، فیلم در وجه اساساً بصریِ خود، بـه هـیچ شکل توضیح نمی‌دهد، بلکه صرفاً نشـان مـی‌دهد؛ یـا بـه معنای ریشه‌شناختی اصیل این کلمه نمایش می‌دهد: به فرم تصویری درمی‌آورد. من گمان نمی‌کنم که این کار، یک نوع منزه‌طلبی یا سرسپردگی جان‌سختانه بـه سـینمای صـامت باشد. فیلم، آن جزء از ابزارهای ادراکی ما را محسور خـود

می‌کند که ما در ربط با حواس دیگر، اهمیت خاصی به آن قایلیم. از هر چه بگذریم، دیدن باور کردن است.[۶]
به نظر می‌رسد اصطلاحی که اغلب، از سوی منتقدان ادبی برای اشاره به قصه‌ی خنثای «بی‌راوی» (non-narrated) همینگوی‌وار به کار گرفته می‌شود ـ سبک چشمِ دوربینی ـ خود، تأییدی باشد بر این‌که دوربین نمایش می‌دهد اما توضیح نمی‌دهد. معنای ضمنی «چشمِ دوربین» این است که هیچ کس رویدادهای مثلاً *آدمکش‌ها* [اثر همینگوی] را واگویی نمی‌کند: این رویدادها صرفاً برملا می‌شوند، به نحوی که گویی وسیله‌ی خاصی ـ آمیزه‌ای از ضبط‌کننده‌ی نوار ویدیو و سینتی سایزرِ گفتار ـ [ابتدا رویدادها را] به صورت بصری ضبط کرده و سپس آن تصاویر را به خنثی‌ترین نوع زبان برگردانده است.
حالا ممکن است کسی در مقام مخالفت چنین بگوید: شما تمهیدات سینمایی آشکار را که هدف آن‌ها محققاً توضیح است، فراموش می‌کنید. در مورد کلوزآپ‌های محصورکننده چه می‌توانید بگویید؟ در مورد نماهای معرف چه می‌توانید بگویید؟ اما کلوزآپ‌هایی که فوراً به ذهن می‌آیند، به نظر می‌رسد برای پرده‌برداری از طرح و توطئه، به خاطر مقاصد هرمنوتیک می‌آیند. کلوزآپ‌های معروف هیچکاک را در نظر بگیرید: انگشت کوچکِ قطع شده‌ی مرد تبهکار در *سی‌ونه‌پله*، فنجان قهوه‌ی مسموم در *بدنام*، چشم از وحشت گشوده‌ی جنت لی در حمام خونینِ فیلم *روح*. این کلوزآپ‌ها به رغم همه‌ی ظرفیت‌هایی که برای جلب توجه ما دارند، به هیچ روی ما را دعوت به تأملات زیبایی‌شناختی نمی‌کنند؛ بلکه برعکس، آن‌ها به مثابه مؤلفه‌هایی فوق‌العاده قوی در ساختار تعلیق عمل می‌کنند. آن‌ها، به نمایشی‌ترین روش، آن روایت ابدی (پرسش هرمنوتیک) را مطرح می‌کنند: آن‌ها دادشان درمی‌آید که «خدای من، بعدش چی؟» البته، یک توصیف واقعی در یک رمان نیز ممکن است در خدمت ایجاد تعلیق باشد. ما دیکنز را به خاطر این‌که کنش را درست در لحظه‌ی حساس متوقف می‌کند تا چیزی را توضیح دهد، سرزنش می‌کنیم. فیگور ناگهانی و ترسناک، در آغاز *آرزوهای بزرگ* بر سر پیپ فریاد می‌کشد و «تکون نخور، والا گلوتو پاره می‌کنم.» و سپس در حالی که ما دچار تعلیق شده‌ایم، یک پاراگراف کامل صرف توضیح مرد می‌شود: آهنی که توی پای اوست، کفش‌های پاره‌پاره‌اش، کهنه‌پارچه‌ای که به دور سرش پیچیده و الی آخر. بله ما دیکنز را سرزنش می‌کنیم، و هر ثانیه از آن را عاشقانه دوست داریم. اما در نسخه‌ی سینمایی، حس تداوم کنش نباید متوقف شود. حتی اگر مکثی طولانی هست که به ما فرصت می‌دهد تا جزییات ترسناک قیافه‌ی مگویچ را تمام و کمال ببینیم، باز هم احساس خواهیم کرد که ساعتِ زمان داستانی با تیک‌تاک بی‌وقفه حرکت می‌کند، احساس می‌کنیم که آن مکث، *جزیی از داستان* است، و نه صرفاً فاصله‌ای برای این‌که ما گفتمان را از نظر بگذرانیم. ما ممکن است به‌خوبی این استنباط را بکنیم که این درنگ، در خودمعنایی دارد، شاید معنای آن این است که مگویچ می‌خواهد تصمیم بگیرد که با پیپ چه کند، یا در تعبیر روان‌شناختیِ فوق پیچیده‌ای، ممکن است به این معنا باشد که مقیاس زمانیِ خود پیپ به دلیل ترس فراوانش، قدری کش پیدا کرده است. در هر حالت، احساس این‌که ما در گذر زمان با یک کاراکتر شریک هستیم، نشانه‌ی مطمئنی است از این‌که نه تنها زمان گفتمانی ما بلکه زمان داستانی آن‌ها نیز هم‌چنان به پیش می‌رود. و اگر قضیه این است که زمان داستانی به ناچار در فیلم‌ها، مدام به پیش می‌رود، و اگر توصیف دقیقاً مستلزم توقف زمان داستانی است، در این صورت معقول این است که بگوییم فیلم‌ها توضیح نمی‌دهند و نمی‌توانند توضیح بدهند.
خب، در مورد نماهای معرف چه می‌توان گفت؟ اگر چندان با زبان تخصصی فیلم آشنا نیستید، به تعریف نمای معرف (از کتاب *هنر فیلم* نوشته‌ی ارنست لیندگرن توجه کنید): نمای معرف «نمای بلندی است که در ابتدای یک صحنه قرار می‌گیرد تا روابط متقابل جزییاتی را که بعداً در نماهای نزدیک‌تر نشان داده خواهند شد، معرفی کند.» نمونه‌های استانداردِ نمای معرف عبارت‌اند از نماهای هوایی در آغاز *بانو ناپدید می‌شود* و *روح*. در *بانو ناپدید می‌شود*، فیلم از فراز یک میدان اسکی در سوییس آغاز می‌شود، بعد پایین می‌آید، و در نمای بعد ما در درون هتل مملو از جمعیت

هستیم؛ در *روح*، با شروع فیلم دوربین در بالای فونکس است، بعد به پایین می‌آید و وارد اتاقی می‌شود که بازیگر زن و بازیگر مرد در آن هستند. این درست است که هر دوی این نماها به نوعی نماهای توضیحی هستند یا دست‌کم یادآورِ مکان هستند، اما به نظر می‌رسد به این دلیل چنین موقعیتی یافته‌اند که در آغاز فیلم یعنی پیش از معرفی کاراکترها قرار گرفته‌اند. و اما روایت در تعریف معمول خود عبارت است از زنجیره‌ای علت و معلولی از رویدادها، و چون «رویداد روایی» به معنای «کنشی است که توسط یک کاراکتر اجرا می‌شود یا دست‌کم به نوعی به او مربوط است» پس می‌توان فهمید که چرا دقیقاً غیبت کاراکترها، نمای معرف را از کیفیت توضیحی برخوردار می‌سازد و به این دلیل نیست که زمان داستانی متوقف شده است، بلکه به این دلیل است که زمان داستانی هنوز شروع نشده است؛ چون وقتی نمایی مشابه نمای معرف در وسط یک فیلم قرار می‌گیرد، به نظر نمی‌رسد که توقف یا وقفه‌ای در زمان داستانی را به دنبال دارد. به عنوان مثال، صحنه‌ای را در میانه‌ی *بدنام* به خاطر بیاورید، یعنی درست لحظه‌ای را که هواپیمای کری گرانت و اینگرید برگمن دارد در ریودوژانیرو به زمین می‌نشینند. ما نماهایی از شهر را از بالا می‌بینیم: صحنه‌های معمول خیابانی و از این قبیل چیزها. با این حال احساس گسست در زمان داستانی به ما دست نمی‌دهد، بلکه حس می‌کنیم که ریودوژانیرو، در آن پایین است و منتظر رسیدن کری واینگرید. احساس می‌کنیم تمامی این جنب و جوش‌های خیابانی، در حین این‌که این دو به دنبال کسب و کار خود، کسب و کار توطئه، می‌روند، که به دلیل خصلت موقتاً عادی آن ـ پیاده شدن، عبور از گمرک و غیره ـ امکان یافته است که در بیرون از پرده اتفاق بیفتد، دارند اتفاق می‌افتند.

حتی توقف ظاهری تصویر، یعنی چیزی که قاب ثابت نامیده می‌شود، وقتی که تصویر تا حد یک عکس ثابت تقلیل یافته، خودبه‌خود حامل یک توصیف نیست. ده دوازده سال پیش پایان دادن به فیلم‌ها به این طریق، یعنی در *وسط ماجرا* بسیار معمول بود. *چهارصد ضربه‌ی* تروفو را به خاطر می‌آورید، و قهرمان جوان او انتونی دونیل را که فیلم با تصویر ثابت او در ساحل تمام می‌شد؟ تروفو هم‌چنان به طریقی جالب کاراکتر دونیل را، هم‌چنان‌که به سن بازیگر این نقش ژان‌پیر لیود افزوده می‌شد، [در فیلم‌های بعدی خود نیز] ادامه داد، اما من که نخستین بار *چهارصد ضربه* را دیدم، تصور نکردم که این فیلم می‌تواند دنباله داشته باشد؛ برای من معنای آن تصویر ثابتِ پایانی این بود که دونیل محکوم به زندگیِ همیشه در حال فرار است. آن‌چه من دریافت کردم نه یک توصیف، بلکه نوعی تکرار منجمدشده‌ی رفتار آینده بود.

چرا نیروی طرح توطئه، با سیر وقفه‌ناپذیر رویدادهایش، گذرِ زمانی داستانی‌اش را نمی‌توان به‌راحتی از فیلم‌ها زایل کرد؟ پرسش جالبی است، اما یک روان‌شناس یا یک زیبایی‌شناسِ ملهم از روان‌شناسی باید به آن پاسخ بدهد. من فقط می‌توانم پاسخی از روی حدس و گمان بدهم. این پاسخ ممکن است به نوعی با خود رسانه [ی فیلم] سر و کار داشته باشد. در حالی که در رمان‌ها، حرکات و به تبع آن رویدادها، در بهترین حالت ساختارهایی هستند که خواننده در ذهن خود از واژه‌ها می‌سازد، یعنی نمادهایی انتزاعی هستند از جنسی متفاوت؛ اما حرکت‌های روی پرده چنان شمایل‌گونه و چنان شبیه حرکت‌های زندگی واقعیِ مورد تقلیدشان هستند که توهم گذر زمان به سادگی نمی‌تواند از آن‌ها جدا شود. به محض این‌که آن زمان داستانیِ موهوم در فیلم تثبیت شد، حتی لحظه‌های مرده را هم (لحظه‌هایی را که در آن‌ها هیچ چیز جنبشی ندارد) به عنوان بخشی از یک کل زمانی احساس خواهیم کرد، درست مثل این‌که بی‌تاب و بی‌قرار در داخل تاکسیی نشسته‌ایم که در راه‌بندان گیر کرده است و تاکسی‌متر هم‌چنان شماره می‌اندازد.

اجازه بدهید این ایده‌ها را در قطعه‌ای بلند و دشوار از داستان موپاسان، یعنی در پاراگراف سوم آن، به محک بگذاریم.

۱. دوشیزه دوفور تلاش می‌کرد ایستاده تاب بخورد، اما برای شروع کسی باید او را هل می‌داد.

۲. او دختر زیبایی بود، حدوداً هجده ساله؛ ۳. یکی از آن زنانی که وقتی آن‌ها را در خیابان می‌بینی، ناگهان شوق تو را

برمی‌انگیزند، و از آن زنانی که احساس مبهمِ بی‌قراری و احساس حس‌های برانگیخته را به جانت می‌اندازند و می‌روند. ۴. او بلندبالا بود، کمرِ باریک و سرین بزرگ داشت، با پوستی تیره، چشمانی بسیار درشت، و مویی بسیار سیاه. ۵. لباس‌هایش خطوط پیکر سفت و پرش را به دقت مشخص می‌کرد، که با هر حرکت سرین او در تلاش برای اوج بیش‌تر گرفتن، مشخص می‌شد. ۶. دست‌هایش را بر فراز سر برکشیده بود تا طناب را بچسبد، طوری که سینه‌هایش با هر حرکتی که او می‌کرد، بالا می‌آمدند. کلاهش که وزش بادی آن را با خود برده بود، پست سرش آویزان بود، ۷. و در حالی که تاب به تدریج بالاتر و بالاتر می‌رفت، در هر بار اندام لطیف بالای زانویش را بیرون می‌انداخت.

نخستین واحد روایی، «دوشیزه دوفور تلاش می‌کرد ایستاده تاب بخورد» و الی آخر، اشاره دارد به یک رویداد. دومین واحد، «او دختر زیبایی بود حدوداً هجده ساله» در ظاهر به توصیفی سرراست می‌ماند؛ اما از نگاه یک فیلم‌ساز به آن بنگرید. نخست آن‌که «زیبا» تنها یک لفظ توصیفی نیست، بلکه یک لفظ ارزیابانه هم هست: «زیبا»ی یک شخص ممکن است «معرکه»ی شخص دیگر و با وجود این «بی‌نمکِ» سومی باشد. بسته به فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی، شاهد برخی تنوعات جالب در چهره‌های انتخاب‌شده از سوی کارگردانان هستیم. مری پیکفورد ممکن بود صرفاً چهره‌ی دهه‌های ده و بیست باشد، در حالی که تیوزدی ولد ممکن است نمونه‌ی خوبی برای چهره‌ی دهه‌ی شصت باشد. رنوار چهره‌ی سیلوی باتای را انتخاب کرد. نکته‌ی نظری جالبی که باید درباره‌ی توصیفات ارزیابانه در روایت کلامی گفت این است که آن‌ها می‌توانند ریزه‌کاری‌های بصری را در ذهن بیننده به ظهور برسانند. اگر او (زن یا مرد) یک ریزه‌کاری بصری می‌طلبد، خواننده درست همان تصویر ذهنی را تأمین خواهد کرد که با تصوری که خود او از زیبا بودن دارد، همخوان باشد. اما بهترین چیزی که یک کارگردان فیلم (یا تئاتر) می‌تواند آرزو کند، این است که به حدی از سازگاری با ایدئالی که بیننده از زیبا بودن دارد، برسد. حتی در مورد بلند اقبال‌ترین انتخاب‌ها، برخی مشتریان غر خواهند زد که «اصلاً فکر نمی‌کنم این زن زیبا باشد.» نکته‌ی مشابهی را می‌توان در مورد سن و سال گفت؛ هنریته‌ای که سیلوی باتای عرضه می‌کند بیش‌تر سی ساله می‌نماید تا هجده ساله، اما این ممکن است به دلیل لباسی باشد که باتای پوشیده است. جدی‌ترین نکته این است که ظاهر بصری تنها نشانه‌ی اولیه‌ای از سن و سال است. در این‌جا هم کار نویسنده راحت‌تر است. برای خصلت نمایی درست فقط کافی است خصلت را نام ببری. اما فیلم‌ساز ناچار باید متکی باشد به پذیرش صحت نشانه‌های بصری از سوی بیننده.

باز هم نکته‌ی دیگر درباره‌ی این قطعه‌ی توصیف هست که به واژه‌ی «حدوداً» مربوط می‌شود و تمامی آن تکه‌ی توصیفی که در واحد سوم هست. این‌ها نه تنها توصیف را پالوده می‌کنند و برجنبه‌ی توصیفی آن می‌افزایند، بلکه در عین حال به صدای راوی تشخص نیز می‌بخشند. «حدوداً هجده» بر این نکته تأکید دارد که خود راوی دارد حدس می‌زند، و «یکی از آن زنانی که... ناگهان شوق تو را برمی‌انگیزند» حتی چیزهای بیش‌تری به ما می‌گوید: راوی مردی است که در برابر جذابیت زنانه اختیار از کف می‌دهد، شاید یک زن باره است، یا دست کم یک بچه معروف. خصلت گفتار نیز چنین است: معمولاً نشانه‌هایی از گوینده در آن مستتر است. سال‌ها پیش آی. اِی. ریچاردز این نقش ویژه (Function) را «لحن» نام نهاد. طفلکی دوربین، قادر به تداعی لحن نیست، هر چند می‌تواند جانشین‌هایی برای لحن عرضه کند. در این مورد، چنان‌که خواهیم دید، حسی که رنوار از نیاز به نشان دادن اغواگری معصومانه‌ی هنریته داشته، ظاهراً انگیزه‌ای برای گنجاندن چندین نمای واکنشی بود که ذهنیت عاری از سکس دوربین را جبران می‌کنند.

دوربین با صفت‌هایی که در تکه‌ی چهارم آمده‌اند، راحت‌تر کنار می‌آید: قد، چاقی و لاغری، پوست، و رنگ مو ویژگی‌هایی هستند که فیلم فوراً می‌تواند منتقل کند. (البته این انتقال همیشه نسبی و ظاهری است: یک کاراکتر در یک فیلم به نسبت آدم‌های دیگر و اشیای درون فیلم، بلندتر

است.) حرکت سرین او حامل کارکردی مضاعف است: خود حرکت یک رویداد است، اما در عین حال این حرکت در خدمت توصیفی است که به بخشی از آناتومی هنریته که از نظر راوی بسیار مجذوب‌کننده است، اختصاص یافته است. سینه‌ها و کلاه آویخته در بخش شش نیز نقشی مضاعف بر عهده دارند. البته، انتقال حرکت این‌ها برای دوربین کار ساده‌ای است؛ اما اغواگریِ هنریته مورد تأکید قرار نگرفته، بلکه صرفاً به نحو وسوسه‌انگیزی نمایش داده شده است.

در تکه‌ی هفتم ابهام عجیب و غریبی وارد کار شده است. متن می‌گوید در حالی که تاب بالا می‌رفت «او اندام لطیف بالای زانویش را بیرون می‌انداخت.» دوربین مطمئناً می‌تواند بخشی از آناتومی را که ضروری است، عرضه کند. اما معنای ضمنی «بیرون می‌انداخت» چیست؟ هم در فیلم، هم در رمان هنریته به صورت دختری معصوم بازنمایی شده است؛ تن‌نمایی آگاهانه با کاراکتر او، موقعیت خانوادگی او، یا زمان او همخوانی ندارد. شاید پاسخ در دوپهلو بودن اصطلاح «بیرون انداختن» نهفته باشد. معنای این اصطلاح نه دربرگیرنده‌ی قصه‌آگاهانه است نه آن را کنار می‌گذارد. و این دقیقاً ابهامی است که با رفتارهای بازیگوشانه‌ی دوشیزگان قرن نوزدهم همخوانی دارد: بیرون انداختن، اما نه *لزوماً* آگاهانه باز هم به نظر می‌رسد دوربین نتواند این کنایه‌ی کلامی را [به زبان تصویر] ترجمه کند.

اما ببینید رنوار با مسأله چگونه کنار آمده است: او تصمیم می‌گیرد که هنریته را نخست از نقطه‌ی دید یکی از دو قایق‌سوار ـ نه هنری که بعداً عاشق هنریته خواهد شد، بلکه دوست او رودلف ـ عرضه کند. اصطلاح «نقطه‌ی دید» چندین معنا دارد، اما در این‌جا دقیقاً معنای ادراکی آن را در نظر دارم. از آن‌جا که دوربین پشت‌سر رودلف است که از پنجره‌ی تازه‌گشوده باغ را نگاه می‌کند، به همین دوربین و به تبع آن نقطه‌ی دید روایی با او همدل می‌شوند. دوربین در چشم‌چرانی با او تبانی می‌کند و از ما هم می‌خواهد که تبانی کنیم. نقطه‌ی دید موضوع پیچیده‌ای است که بحثی مفصل‌تر را می‌طلبد، اما در این‌جا یک دیدگاه نظری را می‌توان مطرح کرد: این‌که اغلب رمان‌ها و داستان‌های کوتاه از خلال صدای یک راوی به ما می‌رسند، باعث می‌شود که دست نویسندگان در مقایسه با فیلم‌سازان بسیار باز باشد. نخست آن‌که نقطه‌ی دید بصری در یک فیلم همیشه حی و حاضر است. به دقت قطعی و معین شده است چون دوربین همیشه باید در جایی قرار بگیرد. اما در قصه‌ی کلامی، راوی ممکن است یک سلوک بصری به ما ارایه بدهد یا ندهد. او ممکن است به ما اجازه بدهد که از روی شانه‌ی یک کاراکتر سرک بکشیم، یا ممکن است چیزی را از منظری عمومی عرضه کند، با بی‌تفاوتی جلو، پهلوها و پشت شیء را گزارش کند، بدون توجه به این‌که چگونه ممکن است همه‌ی این بخش‌ها را با یک نگاه دید. او به هیچ وجه مجبور نیست بگوید که در کجا قرار دارد. به‌علاوه می‌تواند وارد پیکره‌های جامد شود و بگوید که درون آن چه خبر است و الی آخر. در قصه‌ی موپاسان، راوی عمدتاً هنریته‌ی سوار برتاب را از روبه‌رو به ما گزارش می‌کند، اما در عین حال گاهی از سر اتفاق او را از پشت سر نیز عرضه می‌کند. و البته، او می‌توانست با همان راحتی محتوای سریِ قلب او را نیز شرح دهد. فیلم‌ساز با آن همه دوربین و چراغ‌ها و ریل‌ها و دیگر دستگاه‌های سنگین، از محدودیت رنج می‌برد. اما چنان‌که رودلف آرنهایم به صریح‌ترین زبان گفته است، خود این محدودیت‌ها، آن‌ها را وادار به یافتن راه‌حل‌های جالب می‌کند. رنوار دقیقاً از نیاز دوربین به استقرار، برای درگیرشدن بامسأله‌ی انتقال معصومیت توأم با اغواگریِ زیبایی هنریته استفاده می‌کند. از آن‌جا که اغواگر بودن، هم‌چون زیبایی در چشم کسی است که نگاه می‌کند، رنوار نقطه‌ی دید رودلف را برای انتقال آن مصادره می‌کند. این بیش‌تر واکنش رودلف به هنریته (حتی در نخستین باری که او را می‌بیند) است تا خود هنریته که به اغواگر بودن او موجودیت خواهد بخشید، و نه تنها در ذهن رودلف بلکه درذهن ما نیز، چون ما چاره‌ای نداریم جز این‌که همراه با او نگاه کنیم. تغییرات جزیی در طرح و توطئه این صحنه را پذیرفتنی می‌کند هنری که از ورود پاریسی‌ها به حریم ماهیگیری او خشمناک است، حتی سر این ندارد که ببیند این آخرین گروه چه شکلی است. این رودلف است که پنجره

را می‌گشاید و سیل نور را به درون اتاق ناهارخوری تاریک سرازیر می‌کند و تئاتر کوچکی در عمق پس‌زمینه می‌سازد که در برابر آن هنریته و مادرش هم‌چون عروسکان ناز و سفید حرکت می‌کنند.

ما از این فاصله نمی‌توانیم چیزی را به وضوح ببینیم مگر تموج دامن هنریته را درباد، اما نحوه‌ی خم شدن و حالت بدن رودلف آشکارا نشان از قصد او به زل زدن و تبانی ما با او دارد. و مگر یک تئاتر چیزی جز فضایی برای زل زدن است؟ (رنوار اغلب در فیلم‌هایش از قاب‌های تئاترمانند استفاده می‌کند تا بتواند سطوح مختلفِ کنش را نشان دهد؛ نام یکی از زیباترین فیلم‌های بعدی او ***تئاتر کوچک ژان رنوار*** است.) توجه کنید که تاب طوری قرار گرفته است که حرکتِ به پیش و پسِ هنریته به سوی پنجره‌ی رودلف باشد، دقیقاً مثل این‌که او برای رودلف [نقش] اجرا می‌کند، هرچند البته، از وجود او کاملاً بی‌خبر است. در این‌جا کم‌کم با چیزی مواجه می‌شویم معادل ابهامی که پیرامون فعل «بیرون می‌انداخت) در داستان موپاسان شکل گرفته بود: هنریته خود را به نمایش خواهد گذاشت بدون این‌که وقوفی بر آن داشته باشد، اومکشوف می‌سازد، اما با وجود این نمی‌داند.

نمای بعدی رنوار گویی برای نشان دادن معصومیت ادعایی هنریته، بسیار متفاوت است: این نما منظری خودمانی و عاری از او در جمع خانواده است، پرهیب سیاه مامان بزرگ او در راست، و پدر و نامزدش آناتول در حال صحبت با یکدیگر در سمت چپ. به دنبال این، شاهد بحثی می‌شویم با میهماندار، ام. پاتولین (که نقش او را خود رنوار بازی کرده) درباره‌ی این‌که چه بخورند و در کجا بخورند. تمامی تأثیر این نما عبارت است از به پس‌زمینه راندن هنریته و تبدیل او به دختری بوژروا و نه برانگیزاننده‌ی احساس مبهمِ بی‌قراری و حس‌های به هیجان آمده.

سپس چهره‌ی شادمان هنریته را می‌بینیم. نما از پایین گرفته شده است، و به نحو حیرت‌انگیزی سرزندگی و شعف او از اوج گرفتن را القا می‌کند. ناگهان ما با احساسات هنریته همدلی پیدا می‌کنیم: چشم‌چرانی رودلف فراموش شده است. این احساس همدلی در عین حال مستلزم «نقطه‌ی دید» است، منتها این بار در مفهوم جابه‌جا شده (transferred) یا حتی استعاریِ کلمه: این نقطه‌ی دید ادراکی هنریته نیست که دور با آن همدلی می‌کند، چون هنریته به سوی آن نگاه می‌کند. بلکه این حرکت‌ها و شادمانی تأثیرگذار چهره‌ی اوست که ما را برمی‌انگیزد که در نقطه‌ی دید عاطفیِ او شریک شویم؛ ما با او همدل می‌شویم. من تمام این جلوه را نقطه‌ی دید «دلبستگی» پیشنهاد می‌کنم.[۷] ما با سرنوشت یک کاراکتر احساس همدردی پیدا می‌کنیم، و حتی اگر چیزها را از منظر ظاهری او نبینیم یا از این منظر به آن‌ها فکر نکنیم، باز هم می‌توان گفت که ما نقطه‌ی دید مشترکی با آن کاراکتر داریم. رنوار به نحو درخشانی این تأثیر را از طریق جلو و عقب بردن دوربین همراه با حرکت‌های جلو و عقب تاب، منتقل می‌کند.

این تضاد (کنتراست) بین پیش‌پاافتادگی‌های نماهای قبل و بعد از این نما، تفاوت بین این دختر سرحال نورسیده که محصولی از طبیعت است، و این خانواده‌ی بی‌روح بی‌حال، به‌خصوص پدر راکه به نظر می‌رسد با آن کت سیاه سنگین، کسراوات خنده‌دار و شکم خیلی بیرون‌زده از شلوار پیچازی‌اش به زمین کاشته شده، تشدید می‌کند. دیدن چنین مردی که بین درختان تاب می‌خورد بسیار مضحک خواهد بود. مادر در موقعیتی میانی قرار دارد: هرچند زنی است بفهمی نفهمی زیبا، اما بیش از آن چاق و دست و پاچلفتی شده است که بتواند به تنهایی تاب بخورد. او قدرت پرواز دختری را از دست داده است، هرچند هنوز سوداها به سر دارد (که بعداً سر و کارش به یک میگساری شیرین با رودلف می‌کشد).

اکنون به یکی از محبوب‌ترین نماهای من در این فیلم می‌رسیم. ابتدای این نما، منظری دیگر و منظری پیش‌پاافتاده از مادر و دختر را در روی تاب نشان می‌دهد. اما بعد شاهد یک چرخش افقی (پَن) طولانی دوربین بر روی فضای ظاهراً خالی باغ هستیم که از روی مادربزرگ و چند درخت می‌گذرد. ناگهان پیکره‌هایی کاملاً غیرمنتظره ظاهر می‌شوند: ستونی از طلاب جوان مدارس دینی که

معلمانشان هم‌چون چوپانانی آن‌ها را به دنبال خود می‌کشند. سرها پایین است تا این‌که یکی از آن‌ها هنریته را می‌بیند و به دوستش خبر می‌دهد. برای لحظه‌ای ما در نقطه‌ی دید ادراکیِ آن‌ها قرار می‌گیریم و هنریته را از زاویه و از فاصله‌ی آن‌ها تماشا می‌کنیم. چوپان به بره‌ی سیاه سیخونک می‌زند که دوباره سر خود را پایین بیندازد تا از معصیتِ دیدنِ این تن پرهیز کند، اما خود او موفق می‌شود یک نگاه دزدکی به هنریته بیندازد. و در نمای دیگر هنریته را می‌بینیم که سر شوق آمده و از تاب بازی خود لذت می‌برد و کاملاً غافل است از این ردیف چشم‌های جدیدی که دارند تماشایش می‌کنند. رنوار، سپس برای فیصله دادن به مطلب دوربین را به سوی سومین گروه چشم‌چران نشانه می‌رود: پنج پسرِ تازه‌بالغ در پشت یک پرچین که نگاه‌های معناداری رد و بدل می‌کنند. نمای دیگری از هنریته که هم‌چنان تاب می‌خورد، و سپس برش دوباره به ملوان‌ها، اما این بار آن‌ها را بیرون از پنجره‌شان می‌بینیم. در این لحظه حرکت‌های معصومانه‌ی هنریته آشکار به عنوان انگیزشی برای افکار شهوانی رودلف معرفی شده‌اند.

چشم‌چرانی رودلف در یک سکانس لایی (intercut) آشکار می‌شود. ابتدا نمایی از هنریته از زاویه و فاصله‌ی رودلف می‌بینیم؛ عبارت «اختراع معرکه: تاب (۱)» در زیرنویس، البته حرف رودلف است. فاصله‌ی نما، این توهم را که ما از موقعیت رودلف هنریته را می‌بینیم، تداوم می‌دهد. هنریته ناآگاهانه خواسته‌ی رودلف را که می‌خواست او بنشیند تا بتواند پاهای او را بهتر ببیند، عملی می‌کند. از این‌رو دوربین برای رسیدن به منظری نزدیک‌تر به جلو می‌رود. گویی تصورات شهوانیِ رودلف، او را مجهز به یک دستگاه بزرگ‌نمایی اضافی کرده است. ما به پیش کشیده می‌شویم و خطر درگیر شدن بیش‌تر با نگاه خیره‌ی رودلف به آن رگبار شگفت‌انگیز زیردامنی‌ها را به جان می‌خریم، هرچند هنری می‌گوید که هیچ چیز واقعی دیده نمی‌شود و در این حین، نمای واکنشی هنری را در کلوزآپی خنده‌دار می‌بینیم که با سبیل خود ور می‌رود و خواب‌آلوده نگاه می‌کند.

بدین ترتیب هرچند رنوار هیچ راه مستقیمی برای القای ابهام‌های مستتر در جمله‌ی «او پاهایش را بیرون انداخت». پیش نگرفته، اما سکانسی خلق کرده که می‌توان گفت در آن هنریته همزمان هم معصوم است هم اغواگر. این سکانس شاهکار کوچکی از تدوین مبتنی بر واکنش است که نه تنها اطلاعات اساسی طرح و توطئه را منتقل می‌کند، بلکه در عین حال شرح ظریفی نیز از آداب و رسوم فرانسوی و لذت‌های جوانی و زندگی، از تولد تکانه‌ی جنسی در دل آفتاب و درختان به دست می‌دهد. اما توجه داشته باشید که این سکانس نکته‌ای را نشان می‌دهد که من در آغاز مقاله کوشیدم آن را پیش بکشم. هیچ فردی از مخاطبان این را که هنریته بلندبالا بود، کمرباریک داشت و سرین بزرگ و غیره، در قالب این‌همه واژه نخواهد ریخت. ما ممکن است حس عمیقی از حضور هنریته به صورتی که توسط سیلوی باتای متجلی شده است، داشته باشیم، اما حسی از تأکید بر آن جزییات به آن صورت نخواهیم داشت. جلوه‌ی شهوانی قیافه‌ی او که توسط راویِ داستانِ موپاسان توصیف می‌شود، در فیلم تنها به تلویح و از طریق نماهای واکنش به نمایش درآمده است. بارقه‌ای از جذابیت او را می‌توان در نگاه‌های مردانی متعلق به چهار گروه سنی که به او چشم دوخته‌اند، دید: تازه بالغانی که از پشت چپر او را دزدکی نگاه می‌کنند، طلاب علوم دینی، رودلف، و کشیش پیری که رهبر طلاب است.

آخرین تفاوت بین فیلم و داستان: ویژگی‌های قیافه‌ی هنریته که راوی موپاسان بر آن‌ها تأکید می‌کند، واجد نظمی هستند. راوی ابتدا به قد او اشاره می‌کند بعد به ریخت او، پوست، چشم، مو، بعد دوباره به ریخت او، بازوهایش، سینه‌اش، کلاهش، و سرانجام به پاهایش. خود این نظم به نظر می‌رسد هم‌زمان هم بی‌احساس است هم نوازشگر، که بالا و پایین بدن را از نظر می‌گذراند، و این حس را در ما ایجاد می‌کند که راوی آدمی است اهل هوی و هوس. اما از نماهای رنوار به چنین استنباط‌هایی نمی‌رسیم. دوربین می‌توانست طی یک نمای کلیشه‌ای که به شیوه‌ی هالیوودی با سوت گرگی از بیرون پرده همراهی می‌شد، بدن او را از نظر

بگذراند (اسکن کند). رنوار تصمیم گرفته است که دوربین را به امری نامعقول واندارد: این کار کل جلوه‌ی معصومیت اغواگرانه‌ی ناخودآگاه را بر باد می‌داد. دوربین لازم نبوده است منظر مشترکی با رودلف و دیگر چشم‌چران‌ها داشته باشد. دوربین فاصله آشکاری را بین نماهایی که از نقطه‌ی دید رودلف گرفته شده‌اند و نماهایی که نقطه‌ی دید بی‌طرفانه‌ای دارند، حفظ کرده است.

بدین ترتیب، نویسنده، فیلم‌ساز، هنرمند قصه‌های مصور و طراح رقص، هر یک شیوه‌ی خاص خود را دارند برای برانگیختن حسی از آن چیزی که به ابژه‌های روایت می‌ماند. هر رسانه‌ای ویژگی خاص خود را دارد، چون استفاده‌ی بهتر یا بدتر، و تماشا یا نقد هوشمندانه‌ی فیلم، هم‌چون خوانش هوشمندانه [ی رمان] نیازمند درک و ملاحظه‌ی محدودیت‌هایی است که این فعالیت‌ها به بار می‌آورند و هم‌چنین پیروزی‌هایی که این فعالیت به استقبالشان می‌رود.

❑

منبع: Postmodern Fiction, 1996

پی‌نوشت‌ها:

۱. *Till Eulenspiegel*. اپرایی از ر. اشتراوس (۱۹۸۵). ـ م.

۲. *Peter and wolf*. قصه‌ی پریانِ سمفونیک، اثر پروکفیف (۱۹۳۶). ـ م.

۳. *Histoire*. واژه‌ی فرانسوی که همزمان هم به معنای تاریخ است، هم به معنای داستان. ژرار ژنه شالوده‌ی برخی نگره‌هایش درباره‌ی روایت و تفاوت گفتمان و داستان را بر همین معنای دوگانه قرار داده است. ـ م.

۴. tableau vivant. یک نوع بازنمایی است که بازیگرانِ زنده از یک تصویر یا صحنه ارایه می‌کنند، بدون این‌که حرفی بزنند یا حرکتی بکنند؛ موقعیت دراماتیکی که ناگهان حدوث یافته است. ـ م.

۵. Prop. شیئی که به دلیل تأکید، اهمیت خاص پیدا می‌کند؛ نمونه‌ی معروف آن گوی بلوربن در **همشهری کین** است. ـ م.

۶. به نظر می‌رسد، ضرب‌المثل فارسیِ «شنیدن کی بود مانند دیدن!؟» حق مطلب را بهتر ادا می‌کند. ـ م.

۷. نگاه کنید به کتاب من با عنوان ***داستان و گفتمان: ساختار روایی در قصه و فیلم*** (Ilhaca, N.Y. and London, 1978).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی