نماد، استعاره، پیام

■ ادوارد دیمیتریک ● ترجمهٔ عباس اکبری

این حرف چینی 女 به معنی زن است. اکنون که شما آن را یاد گرفتید هرجا که باشد آن را خواهید شناخت. صرفنظر از اینکه زبانها یا گویشهای دیگر آن را چه می نامند. لازم نیست واژهٔ چینی آن را بدانید، یا این که بدانید تلفظ آن در زبانی دیگر با چه حروفی نوشته می شود. برای یک فرانسوی Femme، برای اسپانیایی Mujer و در زبانهای دیگر دنیا به همین ترتیب خواهد بود. این، زیبایی و حسن نماد نسبت به واژه است و زیبایی و حسن فیلم ـ در بهترین فرم سینمایی اش ـ نیز محسوب می شود.

انسانها نیز مانند تمام حیوانات، با اصوات (واژه ها) و ژستها (تصاویر) ارتباط برقرار می کنند. اما ـ حداقل برای انسان ـ نماد باعث حذف واژه نمی شود، بلکه فقط مسئولیت تفسیر خود را [به مخاطب] واگذار می کند. مثلاً، «دست تکان دادن» می تواند گیج کننده باشد، مگر اینکه بیننده آن را در قالب کلمات «برو گمشو» ترجمه کند. بنابراین، درست همانگونه که یک ایده هیچ مفهومی ندارد مگر این که در قالب کلمات قابل توصیف باشد، تصویر نیز بی معنی است مگر این که به عنوان برانگیزانندهٔ یک احساس قابل توصیف با کلمات یا یک تکه اطلاعات با همین ویژگی، انجام وظیفه کند. برای طرفداران سینمای ناب این امر یکی از مسئله سازترین تناقضها به شمار می رود. اما... وقتی که از تصویرسازی سینمایی حرف می زنیم، واقعاً از چه سخن می گوئیم؟ ما دربارهٔ عنصر اصلی یک کار سه مرحله ای حرف می زنیم.

تصویر سازی سینمایی همواره با کلمات آغاز می شود: کلماتی که در جستجوی یک موضوع ماندگار هستند، کلماتی که عناصر رویه رشد یک داستان را مشخص می سازند، و سرانجام کلماتی که به یک مفهوم انتزاعی حیات می بخشند. متأسفانه، در اغلب موارد، از این جا پیشتر نمی رویم و در همین مرحله درجا می زنیم. در رمان، شعر، یا نمایشنامه کلمات، کل یا تقریباً کلِ خلاقیت محسوب می شوند، اما فیلمساز می داند که این امر فقط مرحله *اول* روند سازماندهی است. به این دلیل است که فیلمنامه نیازی به زیبایی سبک بیانی ندارد (مگر وقتی که هدف تبلیغاتی در نظر باشد)، و صرفاً وضوح ـ وضوحِ مفهوم و هدف کافی است.

مرحله دوم برگردان مفهوم اولیه به تصویر است؛ در این مرحله مفهوم اولیه معمولاً توسط فیلمساز کارآمدتر می شود. تصاویری که این مفهوم را نمایشی و منتقل می کنند باید با دقت انتخاب شوند همانگونه که کلمات توسط نویسندگان ماهری چون *ادگار آلن پو* یا *مارسل پروست* برگزیده می شوند. زیرا در مرحله سوم تصاویر باید پیام اولیه را منتقل سازند، اما معمولاً کلمات اولیه این مهم را به انجام نمی رسانند.

هدف مرحله دوم، تحریک تماشاگر به این امر است که در سطح خود و با کلمات خاص خود دست به تفسیر شخصی مفهوم مورد نظر فیلمساز بزند. این ویژگیِ منحصر به فرد است که تصاویر متحرک (سینما) را تبدیل به توده گیرترین رسانهٔ هنری تاریخ در سراسر جهان کرده است.

شاید انتزاعی ترین اما در عین حال قابل فهم ترین سکانس سینمایی ای که تا به حال ساخته شده، «قتل در حمام» فیلم *روح اثر هیچکاک* باشد. در طی تقریباً صد نمای کوتاه ـ بسیاری از آنها قابل

رمزگشایی نیست و کاردی که به بدن قربانی فرو می رود به وضوح نشان داده نمی شود- پیام کلامی چنین است: «خدای بزرگ! داره تو حمام کشته می شه!» و این مونتاژ به تماشاگر اجازه می دهد که با زبان خودش و با استفاده از هرچند واژه ای که می خواهد، پیام کلامی را به خود برساند. چند

مثال دیگر -از ساده به پیچیده- را در نظر بگیریم

در فیلم قتل شیرین من، فیلیپ مارلو (دیک پاول) و موس مالوی (مایک مازورکی) دفتر مارلو را به قصد یک باشگاه شبانه ترک می کنند. به محض خروج از اتاق، دوربین به سرعت به طرف یک آب سردکن می رود، که روی آن یک شیشهٔ پنج گالنی آب است. یک حباب هوا به سطح آب می آید و «قُلپی» بیرون می زند و صحنه دیزالو می شود به تابلو نئون باشگاه: «فلورین». دو تا از حروف آن به تناوب چشمک می زنند، و در ذهن تماشاگران فوراً «یک جای بدنام» حک می شود. تماشاگران نه تنها می دانند به چه جایی می خواهند وارد شوند بلکه شروع به پیش بینی خطری می کنند که آنها را تهدید می کند.

تمام این اطلاعات صرفاً با همین تابلو منتقل نمی شود بلکه به وسیله یک لایه از تصاویر انتقال می یابد. با نمای شیشه آب معرفی می شود. [از آن وقت تا کنون این تصویر (۱۹۴۴) در فیلمهای دیگر به کار رفته است.] این نما به همراه صدای کاملاً مشخص اش اهداف چندگانه ای را به انجام می رساند. اولاً، همواره به خنده ای منجر می شود، و وقفه ای خوشایند در یک رشته سکانس فشرده به دست می دهد؛ در عین حال که توجه تماشاگر را جلب می کند و به عنوان یک نفس خور نیز انجام وظیفه می کند، «سکوی پرتابی» سمعی و بصری برای صحنهٔ بعد فراهم می سازد. در اینجا تصویر ناپهنجار حباب به وسیلهٔ نمای تابلوی چشمک زن تکمیل می شود و «آروغ» زشت آن، زَلَم زیمبو تابلو را تقویت کرده و ابتکار تبلیغاتی آن را تشدید می کند. نیاز بیشتری به این نیست که ماهیت «بار فلورین» مشخص شود. ما می توانیم با طرح همگام شویم.

در فیلم شورش در کشتی کین، کاپیتان کوئیگ (همفری بوگارت) اندکی پس از دریافت دستور از فرماندهی کشتی، در حالی که با افسران زیر دست صحبت می کند با موقعیت مسئله سازی مواجه می شود: پائین پیراهن یکی از ملوانان کشتی از شلوارش بیرون آمده است. کوئیگ مقرراتی سرش داد می زند و بعد دست راستش در جیب راست فرو می رود. آیا می خواهد سیگار بردارد؟ در این لحظه، دو افسر حاضر و ناظر فقط می توانند حدس بزنند. اما وقتی دست کوئیگ بیرون می آید دو تیلهٔ فلزی را نگه داشته است. انگشتانش تیله ها را کف دست ورز می دهند، و فقط سر و صدای به هم خوردن آنها در حالی به گوش می رسد که افسران با ناباوری به آن می نگرند.

اولین واکنش تماشاگر خنده است، اما به سرعت متوجه می شود که این برای کوئیگ یک بحران است، و این نشانه تیله های فلزی برای وی، سوپاپ اطمینان محسوب می شود. از این به بعد تا انتهای فیلم، بیننده می داند که وقتی دست راست کوئیگ به جیب سمت راستش فرو می رود، کاپیتان تحت تأثیر عذاب پارانویا است و مطابق این حالت واکنش می کند.

طرز به کار گیری تیله های فلزی تا نقطه اوج فیلم تمهید و منبعی اطمینان بخش برای طنز به شمار می رود که به خوبی مسئله کوئیگ را برملا می سازد، اما در دادگاه نظامی شورشیان نقش همه ای را ایفا می کند. تا وقتی که کوئیگ وقایع منجر به «شورش» را توضیح می دهد رفتار آرام و مناسب یک مرد و افسری متعادل را از خود بروز می دهد، و به راحتی شهادت افسران زیر دست را رد می کند. سپس وکیل مدافع مچ او را می گیرد. کوئیگ تته پته می کند، دستش به جیب راست فرو می رود و تماشاگر می داند که کار کاپیتان تمام است. او خودش را لو می دهد و پارانویای وی بروز می کند. هیچ کلامی لازم نیست تا این نکته را بیان کند و احتمالاً هیچ کلامی نمی توانست در زمانی به این کوتاهی این مهم را به انجام برساند.

این تمهید عالی سینمایی به طور کلی از رمان «ووک» گرفته شده بود، اما در فیلم نیز بخوبی انجام وظیفه می کرد؛ و تماشاگر می توانست رخ دادن آن را به طور کلی ببیند، نه اینکه از زبان کسی بشنود.

صحنه دیگری که مدیون تصویرسازی جان فونته است، صحنه ای است که او برای فیلم تمام عمر نوشته است. در اینجا یک نویسندهٔ جوان هالیوود، یک ایتالیایی نسل دوم، از لوس آنجلس به کالیفرنیای شمالی به خانهٔ پدری اش برمی گردد تا پدرش را برای تولد اولین نوه اش با خود به لوس آنجلس ببرد.

مکان، نمونهٔ کاملی از خانه های شهری است؛ حیاط گل و گشاد مملو از آت وآشغالهای کهنه و زنگ زده و از کار افتادهٔ وسایل قدیمی، و در میان اینها، پدر روی تخت زهوار دررفته ای دراز کشیده و قیلوله می کند. نویسنده از میان خرت وپرت ها پیش می رود، کنار او می ایستد و از بالا به پیرمرد -به چین وچروک چهره، دستهای آفتاب سوخته، و بدن لاغر مردنی اش که برای لباس کاری که پوشیده بسیار کوچک می نماید- می نگرد و در حالی که سنگترش نیرومندی را که در بچگی می شناخت به یاد می آورد، چشمانش پر از اشک می شود.

مگسی در هوای سنگین تابستانی وز وزکنان پرواز می کند. و ناگهان، دست پدر مانند ماری که نیش می زند، حرکت می کند و مگس را در هوا می قاپد. تصویر این حرکت سریع فوراً پیرمرد

ضعیف ترحم انگیز را تبدیل به رئیس نیرومند خانواده می نماید، و شخصیتی را معرفی می کند که در طول داستان مقاوم باقی خواهد ماند. قصه خوب نوشته شده ـ اما دیدن یعنی باور کردن.

در فیلم *مهلکه*، جوانی در حال تعریف اعمال شب گذشته خویش است. او آپارتمانی را ترک گفته و بیرون زده تا در هوای آزاد نفسی بکشد. همان طور که حرف می زند، دوربین ذهنی، در پیاده رو حرکت می کند و علامتهای نامشخص خیابان و درهای بستهٔ مغازه ها را به طور مبهم ضبط می کند. در انتهای یک گردش کوتاه و بی هدف، به طرف جدول می چرخد و روی سطل آشغال فلزی، درست همزمان با به گوش رسیدن صدای ناهنجار یک ترومپت، فوکوس می کند. همزمان با صدا و تصویر یک دیزالو کوتاه و سریع به نمای درشتی از جینیِ درحال خنده صورت می گیرد. هیچ کلامی لازم نیست.

تماشاگر فوراً شخصیت زن را می فهمد. و مرد ویژگی خودش را عرضه می کند که به هیچ وجه انتزاعی نیست. صحنه های بعدی تأثیر اولیه ای را که به دست داده توجیه می کنند، اما تصویر سطل آشغال و صدای گوشخراش ترومپت نقش به سزایی در ساختن وی ـ فقط در طی چند ثانیه ـ داشته اند. هیچ توصیف کلامی نمی توانست تا این حد موجز، پررنگ و به طور عام قابل درک باشد، و در عین حال تا این حد در برملا ساختن ظاهر و باطن یک شخصیت خاص، با این استعارهٔ دقیق سه چهار ثانیه ای مؤثر واقع شود.

با وجود این، سرعت همواره یک عامل نسبی است. واکنش تماشاگر نسبت به مضمون صحنه همیشه فوری نیست، و گاهی باید به او فرصت داد تا ارتباط تجربهٔ شخصی اش را با مضمون تصویر از کار درآورد.

در فیلم *رأی دادگاه*، فرانک گالوین (پل نیومن) در حال رسیدگی به پرونده ای دربارهٔ تخلف پزشکی در دادگاه بوستن است، که احتمالاً آخرین پرونده وی خواهد بود. متهمین ـ یک بیمارستان و دو پزشک ـ با کوهی از مدارک بازی می کنند. آنها بهترین و زبان بازترین وکلای مدافع را در اختیار دارند، و یک قاضی صمیمی و یک «موش کور» جذاب ظاهراً به گالوین کمک می کنند، و «امتیاز» ناپدید شدن شاهد نیز برای گالوین مطرح است. جای تعجب نیست که گالوین تمام امیدش مبدل به یأس شود. اما در دقایق آخر او موفق می شود جای پرستاری که قربانی را برای عمل پذیرفته است، پیدا کند. از آنجا که وی می توانسته مدارکی دال بر علت بیماری مریض ارائه دهد، مورد تهدید قرار گرفته و مجبور به ترک بوستن شده و شغل پرستاری را کنار گذاشته است. او اکنون در یک مدرسهٔ پرستاری نیویورک مشغول به کار است.

از حسن اتفاق، محاکمه به بعد از تعطیلات آخر هفته موکول می شود. گالوین به نیویورک پرواز می کند و پرستار سابق یعنی کتلین کاستللو (لیندسی کروس) را درحالی می یابد که با تعدادی بچه در حیاط مدرسه بازی می کند. گالوین وانمود می کند که به خاطر برادر زادهٔ چهار ساله اش جایش را لو نمی دهد و یکی دوجملهٔ کوتاه رد وبدل می کنند. بعد، در یک نمای عمومی از کتلین و بچه ها و در پسزمینه گالوین، گالوین می گوید:

گالوین

آه، شما ـ شما همونی هستید که گفتن پرستار بودید؟

کتلین

کی همچین چیزی به شما گفته؟

گالوین

آه، من نمی دونم ـ آ ـ خانم...

نمای نزدیک چند نفره کتلین و بچه ها

در حین این برش دوربین تا یک نمای نزدیک از کتلین به جلو دالی می کند.

کتلین

(کمک می کند)

خانم سیمپسون؟

صدای گالوین (خارج تصویر)

آره.

کتلین

(پس از مکث)

بله، به وقت پرستار بودم.

صدای گالوین (خارج تصویر)

شغل خیلی خوبیه. دختر خوانده من هم...

(مکث می کند)

نمای نزدیک گالوین

گالوین (ادامه)

شما چی ـ یه دفعه ول کردین؟

نمای درشت کتلین

کتلین

(مکثی دیگر)

بله.

(شروع به حرکت می کند که برود.)

نمای درشت گالوین

گالوین

چرا این کارو کردین؟

نمای درشت کتلین

مجدداً به سوی او روبرمی گرداند ـ در شرف جواب دادن است ـ به دیدن چیزی می ماند.

نمای لانگ نزدیک

پاکت بلیط رفت و برگشت نیویورک به بوستن از جیب بغل اورکت گالوین بیرون زده است.

نمای بسیار درشت کتلین

به گالوین می نگرد ـ یک نگاه بسیاربسیار طولانی که تا ذهن او نفوذ می کند.

نمای بسیار درشت گالوین

سرانجام به قلاب می افتد.

گالوین

ممکنه کمکم کنی؟

نمای بسیار درشت کتلین

درحالی که نزدیک است اشکش درآید به گالوین می نگرد. سرانجام صحنه... دیزالو می شود به:

این سکانس یک سکانس واقعاً سینمایی به مفهوم مدرن کلمه یعنی سکانس حرکت ذهنی است. هر دو ذهن درحال کار هستند و ذهن تماشاگر نیز با آنها کار می کند. فقط سؤال نهایی مستقیماً به درونمایهٔ صحنه می پردازد، اما تماشاگران که نیاز وکیل و گرفتاری پرستار را درک می کنند، کارکرد ذهن زن را در حالی که مفهوم ضمنی بلیط دوسره هواپیما را رمزگشایی می کند، پی می گیرند. تماشاگران با هر دو شخصیت همدردی می کنند، و هرچند تصمیم پرستار در این صحنه مشخص نمی شود (در این لحظه به عنوان نکته ضد دراماتیک عمل می کند) ولی می دانند که پرستار در دادگاه حاضر خواهد شد، و با امید و تشویش انتظار این حضور را می کشند. فیلمساز، آن سابقه و نیاز موردنظر را عرضه کرده است؛ اکنون به بینندگان اجازه می دهد که با شخصیتهای صحنه همگام شده و تجربهٔ آنها را از سربگذرانند. مثل تمام درامهای خوب استادانه و دلهره آمیز است.

در تمام این مثالها به تماشاگران اجازه داده می شود و تشویق می شوند به این که تفسیرها و توصیفات خود را با کلمات خاص خود ارائه کنند. لازم نیست آنها تعریف پارانویا یا حتی این کلمه را بدانند تا مبنای رفتار کوئیگ را تشخیص دهند؛ نیازی نیست که با جینی ملاقات کرده باشند تا چیزی از شخصیت وی در دست داشته باشند؛ و به هیچ وجه لازم نیست که به بوستن یا نیویورک رفته باشند تا مفهوم کامل بلیط دوسره را، به ویژه در این موقعیت خاص تشخیص دهند.

در انتها، بازیگر همکار دیگر فیلمساز است که می تواند به نحوی خلاق به سود مؤلف کار کند. ■