# زاویه دید: پرسپکتیو

نوشتهٔ : راجر فالر ( Roger Fowler)
ترجمه: سید رضا نیازی

پیش درآمد:

این نوشتار، بازگردان بخشی از چهارمین فصل کتاب «زبانشناسی و رمان» (Linguistics and Novel)اثر «راجر فالر» است، که شرح جداگانه و گزیده ای را بدان افزوده ایم، چراکه موضوع بحث، پیچیدگیهای خاص خودش را دارد و در متن گزیده شده نیز، توضیحات «فالر» کلی و گذراست.

لذا، از نویسنده ومنتقد گرانقدر، آقای «حمید رضا فردوسی» در خواست نمودم تا با پانویسی کوتاه امّا سودمند، این نوشتار را پربارتر نمایند. چرا که ایشان همواره در خلال تدریس تخصصی مبانی ارتباطات بصری، ارجاعات فراوانی را به این اثر ارایه می دهند.

در نقد داستان، گفتمان (Dis-course ) با آنچه که آن را به عنوان «زاویه دید» می شناسیم، شباهت دارد. این عبارت دارای دو مفهوم است. نخست: مفهوم زیباشناسی یا ادراکی، ومهمتر ازآن مفهوم ایدئولوژیکی آن است. مفهوم نخست، با مفهوم «وضعیت دید» در هنرهای بصری همقرین است. یعنی زاویه ای که ازآن جا می توان شئ (موضوع) مورد مشاهده را دید. تابلوهای نقاشی نیز حاوی ترکیبی پرسپکتیوی اند، زیرا نیازمندآنیم تا از نقطهٔ معینی به آنچه قصد ترسیمش را داریم، بنگریم. نمونهٔ آشکارتر، نقاشیهای عهد رنسانس است. تصاویری که هر آنگاه ازنزدیک به آنها می نگریم، دراز و کشیده می نمایند. امّا با نگاه از یک زاویه دقیق و نزدیک به تابلوها، نقاشیها شکل حقیقی خود را باز می یابند؛ امّا چنین حالتی تنها اغراق از اصل طبیعی ترکیب است. نقاش اثر خود را به گونه ای سامان می دهد که بیننده ایده آل را مقید می کند تا جایگاه دید مورد نظر را برگزیند. به همین شکل، درمتون ادبی، نویسنده باید خود و خواننده اش را با توجه به عناصر جهان ارایه شده، در اثرخویش، به مسیری معین رهنمون سازد.

نخست، این راهنمایی دربرگیرنده موقعیت زمانی و مکانی ست. راوی یا نویسنده داستان، می تواند فاصله بگیرد و یا خودش را نزدیک سازد. یک ویراستار اسناد تاریخی ویا یک شاهد نیز به همین شیوه می تواند عمل کند. «جورج الیوت» در اثر خویش به نام «سیلاس مارنر» (۱۸۱۶) که رمانی تاریخی است، یک فاصله موقتی گسترده میان نویسنده / خواننده و رویدادها ایجاد کرده است:

درآن روزگار که درخانه های روستایی چرخهای ریسندگی سخت در چرخش بود وحتی زنان نجیب زاده ملیس در لباس ابریشمین را می شد نگریست که برای سرگرمی خویش چرخ ریسندگی از چوب درخت بلوط یراق دارند، درنواحی دورتر درمیان کوچه ها، یا در آغوش کوهستان که افرادی کوتاه قد درکنار مردانی قوی بنیه، به بازماندگان قومی محروم از ارث، می نمودند...

درآن روزگار دور، خرافات به آسانی پیرامون هر فرد یا چیزی را که کاملاً ناآشنا و بیگانه بود، احاطه می کرد، یا حتّی به صرف تناوب یا اتفاق، به سان دیدن دوره گرد یا چاقو تیزکن... برای روستائیان روزگاران قدیم، تجربیاتشان از جهان خارج، فضایی از ابهام و راز بود: برای افکار ناپویای آنها... »

آن گونه که دیدیم، تأثیر فاصله موقت که به کمک جملات زمان گذشته به شکلی گسترده منتقل شده، میان لباسها و رسوم گذشته و از مد افتاده و طرز فکرها عمومیت ایجاد کرده است. این موضوع حاکی ازاین است که ارزشها «هم اکنون» تغییر کرده اند. نویسنده وخواننده بیش از جامعه از عدم درك وشناخت «سیلاس» آگاهی یافته اند.

زمان گذشته نقلی، معمولاً این اثر را نمی تواند همچون زمان گذشته دور، بیان کند. در داستان «آدمکشها» (The Kill-ers) در اتاق ناهارخوری «هنری» در یک محدوده زمانی بسیار نزدیک به حال حاضر (از دید تجربه خواننده) گشوده شد. زمان گذشته درآن داستان تنها می تواند ادعایی برای اعتبار وصحت گزارش آن باشد، نه این که اصرار برگذشته بودن زمان آن. ازآن جا که زمان دقیقی برای ساختار جملات آن معین شده است، به هیچ وسیله ای نمی توان از تبدیل رویدادهای روایت شده به تجربیات نزد خواننده خودداری کرد. (البته تاریخ یک متن را می توان از راه رجوع بسیار به آثار نوشتاری و اطلاعاتی آن روزگار معین کرد. درشکه های اسبی، «چارلستون» «بیک لایت» (نوعی پلاستیک سفت که در زمان گذشته برای ساختن عروسک و دیگر مواد پلاستیکی ازآن استفاده می شد) دامنهای کوتاه زنانه و غیره، که دسترسی به آن، منوط به تمایل خواننده است تا خودش را صرف تحقیق در زمینه تاریخ گذشتگان کرده، اشیا و ارزشهایی را به شکلی معمول وخوشایند تجربه نماید.

داستان «همینگوی» نیز نمونه ای از پرسپکتیو بصری را ارایه می دهد. هم چنان که می بینیم گرچه راوی در داستان کاملاً سکوت اختیار کرده، بی تعهّد و کناره گیر است و دخالتی نمی کند، امّا همچنان که دوربین در اتاق ناهار خوری ثابت شده، راوی موقعیت دیداری معینی

را فراهم می آورد. حدود ناچیزی از صحنه در نزدیکی در بیرونی (که از داخل به گونه ای آشکار می توان دید) وپنجره آشپزخانه که از طرف پیشخوان دیده می شود، تنظیم گردیده است. در داخل اتاق، چشمها بر مجموعه کوچکی از اشیا متمرکز می شود. اشیایی چون در و پنجره، پیشخوان وافرادی که در گوشه وکنار آن قرار دارند، و ساعت دیواری.

تغییرات زاویه دید مشخص و واضح است. نیم نگاهی به درون آشپزخانه و سفری به همراه «نیک آدامز» به سوی «اول آندرسون» در صحنه بعد. راوی مردی نامرئی است که با «نیک» قدم به قدم گام بر می دارد، درکنار او می ایستد، دقیقاً آنچه او می بیند را می بیند و تنها چیزهایی را می بیند که «نیک» می بیند(البته با چشمان«نیک» چون هیچ عقیده ای درمورد هشیاری «نیک» وجود ندارد.) درهر بخش از داستان، یک گزینش بصری دقیق حکم فرماست؛ یعنی تمرکز بر آنچه مربوط و دردسترس است.

در داستان «رادکلیف» نقطه مقابل این مسأله ارایه شده است:

درآنجا، مایک نمای باز(Long shot) را در نقطه نگاهی متحرك می بینیم در پاراگراف اول، کامیونها از صحنه ای که نزدیک به دروازه است، عازم سفر می شوند. وهنگامی که شبیه به یک واحد اسکورت دور هم جمع می شوند، فاصله گرفتن و دور شدن آنها محسوس می شود.

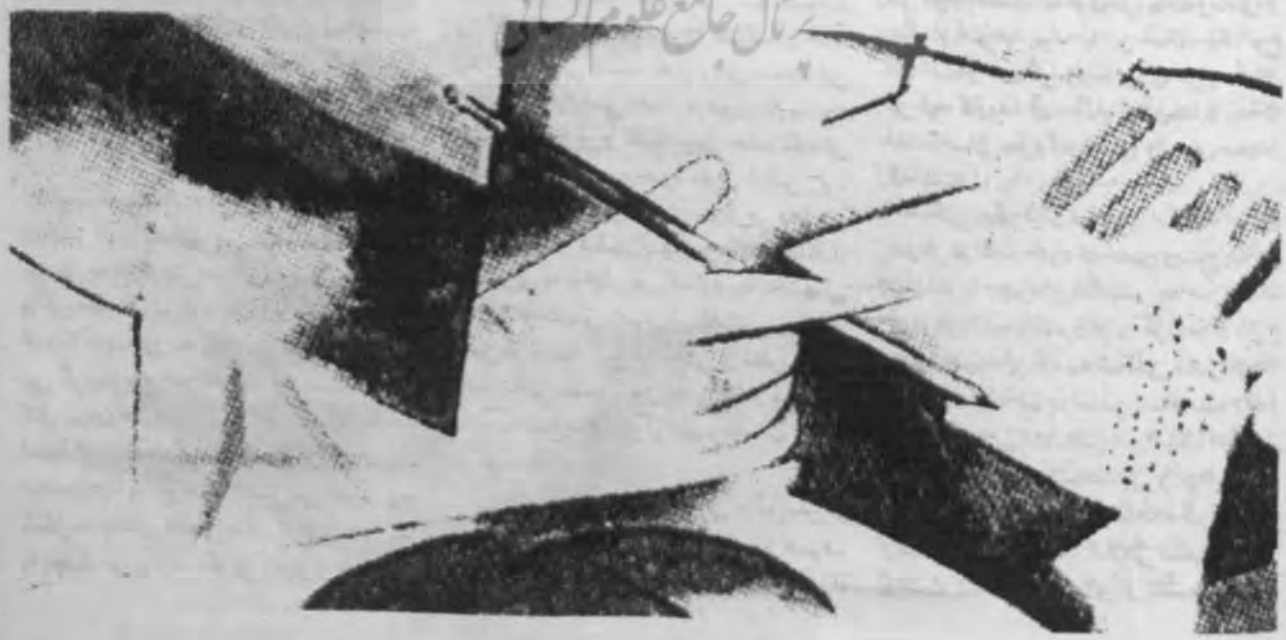
از نقطه نگاه «لثونارد» در داخل کامیون، «انید» ونگهبان درمعرض دید هستند. درست همان طور که فقط از فاصله ای دور می توان دید، تمام منظره از دید «لثونارد» قابل رؤیت است. پس از دور شدن از میدان، «پرسپکتیو» لثونارد همچنان گسترده و فراخ باقی می ماند. در نظر بگیرید موقعیتی را که با حرکت کامیونها نواحی گسترده ای از چشم انداز، متحرك می نمایاند و خانه ها و دیگر چیزها را از نظر شکل هندسی و رنگهای تعمیم یافته تشریح می کند. توجه داشته باشید که زاویه دید بصری کاملاً پایدار نیست. با این که معمولاً از فاصله زیادی از درون کامیون خصوصیات دره را مشاهده می کنیم، اما دست کم یک جمله وجود دارد که از فاصله ای دور، موقعیت کامیونها رامشخص می کند: «سایه قهوه ای رنگ ته دره به خط کامیونهایی که با سرعت در حرکت بودند نزدیک بود.»

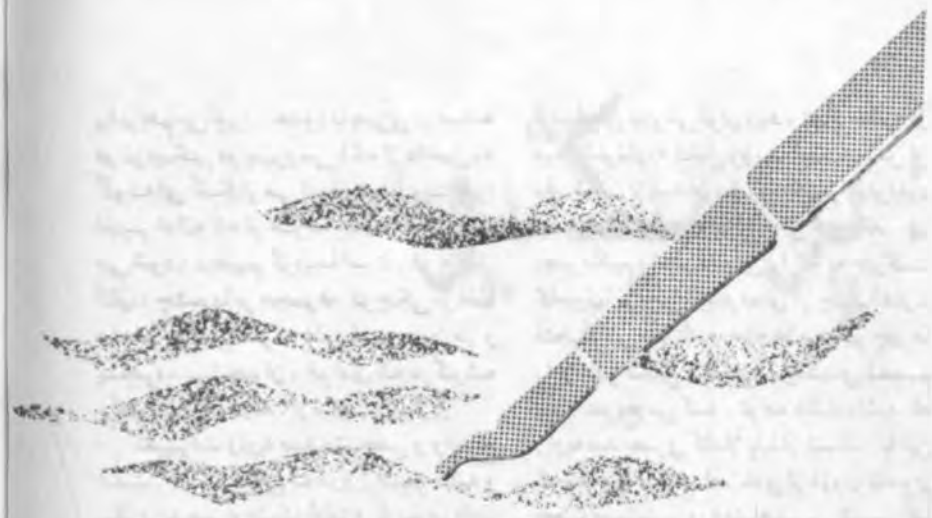
این صحنه جدای از پرسپکتیو بصری جالبی که دارد، یک سطح قابل تأمل دیگر نیز دارد: نویسنده، هشیاری لثونارد را برخلاف «نیک آدامز» در «آدمشکها» از راه زبانی که برمی گزیند برای آنچه لثونارد می بیند، تجزیه و تحلیل می کند. «استوری» درباره ساختار روح و روان لثونارد به طور ضمنی سخن می گوید: درحال حاضر، مشاهده مرا از یک پرسپکتیو بصری وسادی به بعد مهمتری از گفتمان یعنی رابطه میان اندیشه ها و واژه ها سوق می دهد.

پرسپکتیو بیرونی:

پرسپکتیو بیرونی که با «عبارات دوری جویندگی» (Words of estrangement) مشخص می شود، به دلایلی گوناگون پذیرفتنی است. نخستین دلیل آن، می تواند تشریح چهره ای ناآشنا از فاصله ای دور یا اعمال رفتاری عجیب باشد. بیننده ناگزیر می شود تا برآنچه شخصیت (داستان) را حرکت می دهد و یا آنچه می تواند از نمای ناآشکار ظاهر برای پی بردن به شخصیت بدست آید، تصورهایی را در ذهن داشته باشد. یا ممکن است بتوان محیط مرموز فردی را که رفتار یا شخصیتی مبهم دارد، با تکنیک دوری جویندگی پدید آورد. یک گام جلوتر برمی داریم. احوال ظاهر به بیگانگی و دوری می انجامد یعنی ایجاد یک شکاف عمیق میان بیننده و شخصیت. شخصیت نامفهوم، دست نیافتنی وبه ندرت می توان گفت عضوی از نژاد بشری است. با افراد تبهکار داستانهای دیکنز گاهی این گونه رفتار می شود، دراین جا به داستان «بوند ربی» از مجموعه «روزگار سخت»(Hard Times) اشاره می کنیم:

مردی ثروتمند بود، یک بانکدار، تاجر، کارخانه دار و غیره. مردی تنومند، باصدایی بلند چشمانی خیره و تبسمی برلب، مردی تشکیل یافته از پوستی زبر وخشن که به نظر می رسید برای پوشاندن تنش، آن را کش داده اند. مردی با سرو پیشانی باد کرده، رگهایی متورم در گیجگاه و پوستی کشیده بر رخسار که گویی دیدگانش را گشوده و ابروانش را بالا نگه داشته است. مردی با ظاهری نافذ که به سان بالونی باد کرده می مانست وآماده پرواز بود. مردی که هیچ گاه نمی توانست خویشتن را به عنوان مردی خودساخته بستاید. مردی که همواره نادانی و تهیدستی اش را از درون شیپوری





برنجین اعلام می کرد. مردی که مظهر فروتنی وتواضع بود.

چنان می نمود که آقای «بوندربی» یک یا دوسال از دوست مجرب خود بزرگتر است. عمر چهل و هفت یا هشت ساله اش، هفت یا هشت سال پیرتر نشان می داد، بی آن که کسی را به تعجب وا دارد. موی زیادی بر سرنداشت. آن مقدار مویی هم که بر سرش باقی مانده بود، به شکلی نامرتب و تنک می ماند. وزش باد لاف زدنهای بی اساس او، موهایش را به آن حالت آشفته درآورده بود.

دراین جا نشانه های کیفی مشابهی از «دوری جویندگی» را می بینیم: دوبار واژه «به نظر می رسید»، «ظاهر»، «گویی»، «می شد»

«دیکنز» به منظور نشان دادن حضور «بوندربی» از قیافه ظاهریش کمک می جوید. او یک رشته مقایسه های عجیب و غریب امّا پیوسته، تصورات و تشبیهاتی چون: تشبیه «بوندربی» یادکرده به یک بالون وآماده بودن برای پرواز، و ترکیدن او به محض لب گشودن. این تصورات برگرفته از استعاره ای قراردادی و روانشناختی است (باد برابر بالاف زدن). البته این موضوع همین جا پایان نمی پذیرد، بلکه آنها «بوندربی» را به مانند یک شئ یا نیرویی تهدید آمیز ترسیم کرده اند که به شکلی خطرناك وارد جهان انسانی ما می شود.

متن بالا، فاصله چشمگیر و زیادی را نشان می دهد که به معنی جدا سازی کامل نویسنده از شخصیت اش می باشد. اما کاربردهای خارجی پرسپکتیو بیرونی کمتر وجود دارد. پرسپکتیو بیرونی به مفهوم توجه به خلوت و انزوای فکری شخصیتها است وگویای این است که ارزیابی ما از افراد، محدود و بر مبنای گمان است.

پرسپکتیو بیرونی آنگونه که دراین جا آن را به کار برده ایم، یکی از وجوه رئالیسم است (البته نه به آن شکل دقیقی که دیکنز آن را به کار می برد) پرسپکتیو بیرونی به بازآفرینی سبکی تدریجی وجسته و گریخته می پردازد که ما با دانش افرادی که با آنها رو به رو می شویم، آشنا می گردیم. دراین حالت نویسنده دانای کل بودن خود را پنهان می کند و تنها لحظاتی است که اطلاعاتی را درمورد شخصیتها به خواننده منتقل می کند. وبه شکل نه چندان قطعی با قضاوتها و داوریها به بحث می پردازد. گویی راوی و خواننده برای مشاهده گری کنجکاو و از نظر بینش و پیش آگاهی هیچ سود غیر طبیعی به دنبال ندارد.

در صفحاتی ازداستان «تصویر یک بانو» (The portrait of a lady) اثر «هنری جیمز» این روند آشکار سازی به خوبی توصیف می شود. گویی قیاسی از جهان خارج است. «رالف توچت» پدرش و «لرد واربرتون» در عصر یک روز از اواخر تابستان روی چمن نشسته اند و چای می نوشند. آنها در مبهم ترین شرایط معرفی می شوند: «آنهایی را که من در نظر دارم، متعلقان، یک پیرمرد، دومرد جوان، خود پیرمرد، همراهانش، یکی ازآنها، مسن ترین مرد.»

ظاهر نخست آنها، دیداری، دور و غیر واقعی است، آنها را همچون سایه می بینیم:

سایه ها بر روی چمن راست و سیخ بودند؛ آنها سایه های پیرمردی بود... و سایه های دومرد جوانتر. ما نتیجه می گیریم که خود پیرمرد، مالک آن خانه ییلاقی قدیمی است که بر روی صحنه این نمایش را ارایه می دهد. درمورد تاریخچه خانه، معماری و فضا ومحل خانه نکته ای منحرف کننده وجود دارد. ازاین رو، راوی ما را به سوی سه تن سوق می دهد.

این بار کلوزآپهایی (Cl0se up) تصویری به نمایش می گذارد وبا بخشهائی از اطلاعات پس زمینه بذرافشانی می کند، لحن برجسته گفتمان یکی از نظریه های قابل تأمل است. این لحن که در متن زیر آمده تا اندازه زیادی از خصوصیات زبانی برگرفته شده است:

نجیب زاده ای پیر که سی سال پیش از آمریکا آمده بود، در پشت میز صرف چای، بالای اسباب و اثاثیه اش به همراه خودش قیافه ای ازگونه آمریکایی آورده بود. او نه فقط آن را باخودش آورده بود، که درنظمی خاص نگهش می داشت. به طوری که اگر لازم بود، با اعتماد و اطمینان کامل آن را به سرزمینش باز می گرداند. امّا درحال حاضر، مشخص بود که او نمی خواهد جایش را تغییر دهد. سفرهایش به پایان رسیده بود، و در نظر داشت پیش از آن که به استراحت کامل بپردازد، مدتی را بیاساید. صورت باریکش را اصلاح کرده بود. چهره ای موزون ومتعادل که با احساس کنجکاوی ملایمی همراه بود. بی تردید چهره ای بود که دامنه باز نمایی آن چندان گسترده نبود. به طوریکه حالت کنجکاوی بیش ازآن نمی گنجید. می شد گفت که در زندگی فردی موفق بود. می شد گفت که موفقیتش تبعیض آمیز و رشک برانگیز نبود، بلکه با شکست هایی نه چندان سرنوشت ساز روبه رو بود. با اطمینان می توان گفت که او تجربیات زیادی از دیگران آموخته بود. با این حال، یک نوع صداقت و سادگی روستایی را در تبسّمش می شد کاوید. آن هنگام که آهسته و بادقت فنجان بزرگ چای را روی میز گذاشت ... .

یکی دیگر ازآن نجیب زادگان، مردی خوش ترکیب بود که سی وپنج سالی داشت. با چهره ای انگلیسی به سان همان پیرمردی که هم اکنون او را گزیده وار شرح دادم. چهره ای که به شکلی قابل توجه جذاب بود، با پوستی شاداب، رك و راست، با ثبات. این ادم اقبال خاصی داشت. نگاهی استثنایی و درخشان، طبیعتی شاد که هر مشاهده گری را به رشک وا می داشت. کلاهی سفید بر سر داشت که گویی برای او بسیار بزرگ

بود... »

راوی وخواننده در موقعیت «مشاهده گر» سهیم می شوند و به دور از شخصیّتها درجایی قرار می گیرند وبه بررسی دقیق جزئیات چهره ، لباس و چمنزار می پردازند با تغییر شکل چشم، گونه و صورت به حالت عادی چهره، کار تعبیر و تفسیر آن مورد تأکید قرار می گیرد: «قیافه» ، «حالت چهره» و «نگاه» موجب افزودن تصوراتی به حالتهای فیزیکی می شود. همچنین قیود و صفتهای زیادی همچون:

«ظاهراً» ، «بی تردید» و «خاص» و غیره وجود دارد که می تواند موجب اعتماد نسبت به اظهارات و ادعاها شود، واز نظر تأثیر، توجه را معطوف به کیفیت قضاوت و داوریها می کند. بدیهی است که در داستان، «تصویر یک بانو» اثر «هنری جمیز» واژه «خاص» دقیقاً معنای ضد خود را دارد ودلیل این شکل واژگون معنایی، هنگامی آشکار می شود که به آن به عنوان الگویی نافذ از کیفیت آزمایشی نگاه کنیم که بیننده خودش وما را در یک موقعیت دوری جوینده قرار می دهد و تنها می توانیم چیزهایی را حدس بزنیم که حاصلی از حالات شخصیتهاست.

**پی نوشت :**

مباحث مدرن هرمنوتیک [ تفسیر گری]، از شاهراه بی پایان «براهین متن» می گذرد. می کوشد مفاهیم «فرامتنی» را، با مشخصه های سبک شناسیک آثار بررسی کند. امّا همه انواع نظریه های هرمنوتیکی، که جهان مدرن تحلیل ادبی را پی افکنده اند، آشکارا می نمایانند که هویت معنا، وهویت تمام مشخصه های سبک شناسیک، حاصلی از دیدن، وخود موضوع مورد مشاهده ای است. دیدن لذتی فرا می آورد، که بیننده رابه موضوع تصویر، و تصویر را به موضوع بیننده بدل می کند. بیننده تصویرخودش را در دیگری می یابد، و می پذیرد که «سوبژه» است. نحوه نگریستن بیننده یا خواننده به تصاویر متن، حاصلی ازنحوه نگریستن راوی به نحوست روایت است. براستی چگونه یک صحنه بازنمایی می شود؟ این پرسشی اساسی ست، زیرا، عمل مشاهده، آشکار بر مفهوم و هویت موضوع مورد مشاهد مؤثر است. تجسم حقیقی وکاملاً سه بعدی و ژرفنگرانه به صحنه، رؤیت صحنه ازمنظری تا منظری دیگر، ومفاهیمی که از این تغییر نقطه نگرش بر می تابد، موضوع عمومی علم پرسپکتیو ست. مقوله ای پیچیده و پر رمز و راز که «راجر فالر»، کوشیده است در فصل چهارم «زبان شناسی و رمان» به توضیح آن بپردازد. البته برای من مجال اندکی مقرر شده است که براین ترجمه گزیده، پی نویسی روشنگرانه بنویسیم. موارد بسیاری است که می باید توضیح داده شود؛ امّا چیزی نمی گذرد که سطور متعلق به این پی نوشت پایان می پذیرد. بنابراین بهتر است نکته ای را از میان موارد بسیار برگزینم وتنها به آن اشاره ورزم. به زعم نگارنده، توضیحی افزون بر توضیح فالر برآمدکشهای ارنست همینگوی، انتخابی مناسب است. داستانی که به رغم کوتاهی اش، بازگشایی و شرح مبانی دیداری وساحت پرسپکتیوی آن، برای نگارنده درست قریب به ده ساعت تمام تدریس تخصصی، به طول انجامید:

«در ناهار خوری «هنری» باز شد و دو مرد آمدند تو. مقابل پیشخوان نشستند.

جورج پرسید «چه می خورید؟»

یکی ازآنها گفت: «نمی دونم آل، توچی می خوری؟»

آل گفت: «نمی دونم. نمی دونم چی بخورم.»

بیرون، هوا رو به تاریکی بود...»

زاویه و فاصله دیدی که بواسطه آن صحنه ثبت می شود، معین کننده هویت مفهومی آن صحنه است. هراندازه نما دورتر باشد (long shot)، منجر به این می شود که هویت ناظر، نسبت به هویت شئ مورد مشاهده فزونی گیرد؛ وهر اندازه نما نزدیکتر و بسته تر باشد (close shot)، هویت دیداری ناظر، نسبت به هویت شئ مورد مشاهده کاهش می پذیرد. گفته مشهور «چاپلین» معنای ویژه ای دارد: «لانگ شات برای کمدی ، وکلوزآپ برای تراژدی» زیرا بلافاصله، با جهانی از اشیاء که در اندازه های حقیقی شان اغراق شده است، برابر ما را سدّ می کند، و منظر ما را به درون خودمان به هزیمت می راند. کلوزشات ها، از سوی دیگر، عموماً در خلال محصور کنندگی، از آزادی حرکت ناچیزی برخور دارند(اگر چه قاعدهٔ سرعت حرکت، قاعده ای عکس است). این وضعیت، از سویی کاراکتر را به سکون می کشاند، واز سویی وی را در قبال فضای ناچیز کادر، باحرکتی تند، پرجوش و عصیانگر وتحت فشار می نمایاند. مثلاً بر خلاف هملت معقول و آرام «لارنس اولیویر» که حاصلی از لانگ شاتهای فراوان است، هاملت «نیکول ویلیامسون» که حاصلی از کلوز آپ های بسیار می باشد، پرخروش و بی پرواست. این بی پروایی، بواسطه حس تنگنای تحمیلی ناشی ازکادربندی القاء می شود. در بسیاری لحظات، گویی هاملت، می کوشد که از درون حصار کادر بگریزد و بنای فریم را درهم بریزد.

پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویژگی دیگری که درخصوص کلوزشاهات اهمیت دارد، تحقق ساحت شئ، یا حلول روح سوبژه است.

پیوستگی راستین و دقیق فضای بیرون ازکادر، و درون آن، تنها به حس بینایی ما مرتبط نیست. در اینجا باید، به حس شنوایی و بینایی، وحتی حس بسیار بسیار حایز اهمیت لامسه نیز توجه کرد. آنچه می شنویم، در اغلب مواقع، به فراتر از عناصر تصویری کادر، می پیوندد. امّا این آنچه می شنویم، وبه پیش فهم خارج از تصویر ما مرتبط است، توسط آنچه در تصویر دیده خواهد شد، شکل می یابد. اشیاء هویت ویژه ومستقل خودشان را دارند. بنابراین در کلوزشات ها، که اشیاء هویت خودشان را باز می یابند، استقلال وماهیت خودشان را بروز می دهند: آوا، بو، وجنس. دو تصویر ساکن و صامت را درنظر آورید. تصویر نخست، نمایش کاروانی که در دور دست افق می رود ومحو است. تصویر دیگر، نمای دیگری دارد. یعنی کلوزآپ شتری ست با زنگی درشت بر گردن آویخته. اینک آیا حس نمی کنید که دراین تصویر کلوزآپ، صدای زنگ را می شنوید؟ این صدا ذهنی ست، وبرآمده از تأثیر تصویر است. حتی بوی پشم شتر را حس می کنید. چرا که تصویر نزدیک، امکان آشنایی با روح شئ است. به همین لحاظ است که «اینگمار برگمان» می گوید: «کار ما با چهره ی آدمی آغاز می شود. امکان نزدیک شدن به چهره انسان منش متفاوت سینما ست.» و «سرگئی آیزینشتاین» آن را امکان خواندن راستین نامیده است.

اینک بهتر است با چنین اطلاعات مختصری که حاصل مجال اندك است، به سراغ داستان همینگوی برویم. در اینجا نیز، صحنه آرایی از طریق نوعی کلوزشات صورت گرفته است. دوربین، در کنار نیک آدامز، و در مکان پیشخوان قرار دارد. فضا توسط کاردی معین که مقابل پیشخوان و درب کافه را می نمایاند، محصور است. اینک پرسش اساسی آن است، که چرا می باید، ناظر (راوی و نیک آدامز) به هم بپیوندند؟ «نیک آدامز» کاراکتر مثالی تمامی آثار همینگوی محسوب می شود، که درمقام ناظر بشریت، در برابر هستی قرار دارد. این ناظر، همواره همان شخصی است که در آثار او، به صحنه می آید و از آن خارج می شود، وخود بخشی از صحنه است. درست همانند آن کاراکتری که در داستان «ستیزه جو» از قطاری به بیرون پریده است، واکنون در کنار آتش به وضعیت نابسامان بوکس زن قدیمی و همراهش می نگرد، وپس ازمدتی، از صحنه خارج می شود. «والس بان» (Wallace Ban) نقد «جایی تمیز و روشن» می گوید: «همینگوی، دو آدم را درکنار هم می نهد، یکی به نظاره دیگری می نشیند، وازآن به تنهایی خود می رسد»

بدینسان «نیک»، شاهد زنجیره ای از زندگانی نابسامان است. شاهد آن آشپز سیاهی که تا آخرین مرزهای کافه (به آشپزخانه) رانده شده است، شاهد پیشخدمت، شاهد وضعیت نابسامان «آندرسون». آندرسون در انتظار است. قرار است آن دو مرد آدمکش، او را بکشند. درست مثل نیک آدامز. اوهم در انتظار است، بی آنکه بداند برای چه. سرگشته است، درست مثل تمامی کاراکترهای شاهدی که درآثار همینگوی وجود دارند. اینک قضاوتی ضرورت خود را اعلام می کند. اگر نیک آدامز در انتظار است، و خواننده نیز باید ست این را دریابد، گمان می کنید که باید ازکجا به کجا نگریسته می شد؟ البته، ازهمین جایی که نیک آدامز می نگرد! او به درب، و خیابانی که رو به تاریکی است می نگرد. به درب می نگرد تا کسی بیاید یا حادثه ای روی بنماید. نکته همین است؛ زیرا از تنها دری که مجرای عبور و رهایی ست، آدمکشها وارد می شوند. البته «در»، کارکرد دیگری هم دارد. از دیدگاه الگوی اصلی، «در» می تواند، از مهمترین عناصر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساخت یک کافه یا اساساً یک اتاق و فضایی بسته محسوب بشود. اشیاء، از طریق اشیاء اقماری، به حیات شئ خود دست می یازند. پاره ای اشیاء، اصلی ترین اشیاء اقماری را باخود بدك می کشند، وبنابراین اشیاء اصلی و شناسه های پایه محسوب می شوند. میان آب و قورباغه، در نمایش یک مرداب، قورباغه الگوی اصلی ست، چرا که با آن، نیلوفر آبی، جلبک و پشه را فرا یاد می آوریم. درب، برای نمایش یک اتاق و نمایش محصوریت آن از طریق دیوار، اصلی ترین الگو محسوب می شود. مضاف براینکه باید پرسید: دراین نمای نزدیک از «در» ، چگونه می توان از پس عبارت«در ناهار خوری هنری باز شد» ، هویت بلاواسطه رخداده را لمس کرد؟ دیدن، فاقد شنیدن واحساس، بکارنخواهد آمد. بسیاری از اصوات که احساسات ما را بر می انگیزند، حاصل تصاویر و محسوسات نگریستن است. یعنی آیا نه این است که از چنین فاصله ای، صدای لولای در را می شنوید، وبعد، قطعاً صدای گامهای آدمهایی که می آیند، و احیاناً به آسانی باید، مهمیزهایشان را هم ببینید؟ نحوست شروع روایت، با نحوست ساحت دید هماهنگ است. ممکن بود گفته شود:

«نیک و جورج با هم گرم گفت وگو بودند. هوا رو به تاریکی می رفت. در ناهارخوری هنری باز شد، و دو مرد آمدند تو»

ولی ابداً؛ ابداً نمی تواند مناسب باشد؛ زیرا چنین آستانه ای نمی تواند نمایشی از وخامت رخداده، دل آشوبی کاراکترها، ارحجیت معرفی آدمکشها به آدمها، انتظار وغیره باشد. پس ساحت دید و شیوهٔ روایت، امور به هم پیوسته ای تلقی می شوند که در هماهنگی شان، هویت زیبا شناسیک متن بدست می آید. اسامی، اهمیت ویژه ای دارند: «ناهار خوری هنری». البته آنگونه که فالر می گوید، هرگونه «پرسپکتیو بیرونی» (external perspective) با «عبارات دوری جوینده» ای(words of estrangment) همراه است. مثلاً حضور فعل گذشته، که وقوع رخداده را پیش از خواننده قلمداد می کند، یا «در» که مفهومی از «آن در» بشمار می آید. «آن در»، جایی خارج از «روایت شنو» قرار دارد. ولی باید، به نکته ای نیز توجه کرد. در اغلب مواقع، راوی خودش را با فضای دیداری آشنا می نمایاند. این نزدیکی، مانع ازآن فاصله گذاری نمی شود. نزدیکی به این منظور است که روایت راوی او را، جزئی از حقیقت مورد مشاهده فضا وکاراکترها محسوب کند. قاعده آن است که روایت شنو و راوی، هردو در فضای کافه حضور یابند و به آن نزدیک شوند، گذشته از این باید با مکان کافه احساس نزدیکی کنند، تا با حضور ناگهانی آدمکشها، احساساتشان جریحه دار بشود. این آشنایی، کارکردهای دیگر پرسپکتیوی هم دارد. فرض کنید گفته شده است:

«در ناهارخوری هنری مک دونالد» باز شد. اکنون به لحاظ ساحت دید، واضح است که نگاه ما، به «در ناهارخوری هنری» تا «در ناهاری خوری هنری مک دونالد» نزدیک تر و متوجه تر است. یعنی، با دقتی بیشتر به «در می نگریم و این عمل، باعث نمایش «در» به صوت کلوزآپ می شود.

نکات بسیار وناگفته دیگری هم وجود دارد، که درخصوص هویت دیداری آدمکشهای همینگوی می توان بیان کرد. امّا نه مجالی مانده است، ونه بنای این مقاله، بیان بی کم وکاست مبانی دیداری آدمشکهای ارنست همینگوی است. ساده سازی بسیار، برای متنی مجله ای شدن، محدودیت دیگری ست که دست و پای مرا بسته است.

درهرحال تنها به اشارتی نیاز بود، تا در یافته شود که پرسپکتیو، چگونه می تواند در بیان حقیقت راستین صحنه، رخداده، کارکترها ومعنا، بسیار مفید و ضروری باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی