



روایت:

پیروزی‌ها و مخاطرات

قسمت هفدهم

پیروزی‌ها: صدای روایت

یزدان سلحشور

زن را از سکانس دزدی بانک گرفت، به کامپیوتر داد تا با آن صدا، صدای مرغ‌های دریایی را شبیه‌سازی کند و در سکانس بعد، که در ساحل می‌گذرد و قرار است آن کشتار لب دریا صورت گیرد، ما آن صدای ملتمسانه زن را با زبان مرغ‌های دریایی می‌شنویم! از این مثال نمی‌خواهم نتیجه بگیرم که هر صدای روایتی محصول چنین روندی است، چون اگر به یک چنین رویکردی برسیم، دو نتیجه خواهد داشت: اول این که پیش از تحولات تکنولوژیک جدید در سینما، ما «صدای روایت» نداشته‌ایم (که مسخره است!)، دوم این که با این نتیجه‌گیری، چنین صدایی در فیلمنامه چه جایگاهی می‌تواند داشته باشد؟ (با چنین روندی فیلم‌ساز یا تدوین‌گر صوتی کارش را انجام نمی‌دهد و خلاص؟! ببینید! «صدای روایت» همان صدایی نیست که شما در فیلم می‌شنوید و از طرفی دیگر، همان هم هست. می‌خواهم مثال دیگری بزنم، اما می‌ترسم دوباره دچار سوءتفاهم شوم! (که بشویم، به جهنم!) شما حتماً فیلمنامه‌هایی را خوانده‌اید که بدون فیلم یعنی جدا از فیلم هم جذاب و خواندنی و دیدنی و شنیدنی‌اند و از طرف دیگر، فیلمنامه‌هایی هم هستند که جدا از فیلم، حتی چند سطرشان را هم نمی‌شود خواند مگر برای آنالیز یا یادگیری یا ... در مورد فیلمنامه‌های دسته نخست، معمولاً می‌گویند که چیزی میان ادبیات و سینمایند، یعنی آن وجه قوی استقلال روایتگری ادبیات را با خود دارند. می‌گویم «می‌گویند!» یعنی من چنین حرفی نزد و نمی‌زنم! لازم نیست که فیلمنامه‌های شما شبیه فیلمنامه‌های بیضایی باشد که خواندنی شوند، یعنی لازم نیست متکی باشند به ادبیات. صرفاً حضور «صدای روایت» کار را تمام می‌کند و نه تنها «متن» را جدا از فیلم خواندنی می‌کند که فیلم را دچار صداهایی می‌کند که هم از صداهای واقعی آن به گوش می‌رسد هم نمی‌رسد! چطور؟ سکانس اختار رابرت دووال به آن تهیه‌کننده هالیوودی در **پدر خواننده ۱** که یادتان هست؟ اتاق خواب «طرف» را در آرامش صبحگاهی می‌بینیم، بعد «طرف» احساس می‌کند که رختخوابش خیس است و پتو را کنار می‌زند و سر اسب ۶۰۰

همه شما چیزهایی درباره صدای راوی شنیده‌اید که در قصه، برمی‌گردد به ضمیری که برای راوی انتخاب می‌کنید و در فیلمنامه و فیلم هم، یا به شکل مستقیم و با صدایی که روی تصاویر می‌آید، مشخص می‌شود یا به شکل غیرمستقیم و از طریق نظرگاه راوی که دوربین یا در واقع «مخاطب» مشخص می‌کند، به گوش می‌رسد. مسلماً استفاده از «صدای راوی» و «حسن و قبحش یکی از جذاب‌ترین مباحث «روایت» است، اما الان نمی‌خواهم سراغ این بحث بروم. می‌خواهم بروم سراغ بحثی که شاید تا به حال به گوشتان نخورده باشد یا شاید هم خورده باشد، اما چندان مهم به نظر نرسیده. جدا؟ مهم به نظر نرسیده؟ چی فکر کرده‌اید که می‌توانید بدون «صدای روایت» راست راست بگردید و فیلمنامه بنویسید و همه چیز هم به خوبی و خوشی تمام شود؟ فکر می‌کنید چرا ۶۰ درصد فیلمنامه‌هایی که درست نوشته می‌شود اما فقط یک نقطه ضعف دارند، فراموش می‌شوند؟ یا فکر می‌کنید چرا لااقل ۳۵ درصد فیلمنامه‌های ناجور، غلط‌دار و گاهی وقت‌ها هم کاملاً مزخرف، در ذهن ما می‌مانند؟ بله! «صدای روایت»! وقتی از این مبحث حرف می‌زنیم، مثلاً در «قصه»، خوب، کاملاً جدی به نظر می‌رسد، چون قرار است «متنی خاموش» به خواننده، صدای «حوادث»، صدای «فضا»، صدای «پرسپکتیو» را منتقل کند، در واقع خواننده با «توهم صدا» مواجه باشد. اما «فیلمنامه» که قرار نیست چنین کاری بکند. قرار است؟ فیلمنامه در «متن» و نوشته، محبوس نمی‌ماند. صداهای زمینه به این متن اضافه می‌شوند و هیچ چیز ناشنیده نمی‌ماند. پس مشکل چیست؟ بگذارید مثالی بزنم. اگر **جنگ و صلح** تولستوی را خوانده باشید، در همان صفحات نخستینش، یک مهمانی اشرافی روسی را نشان می‌دهد که قرار است ما را با مقدمات حمله ناپلئون آشنا کند. «زبان» ناپلئون، البته، قبل از خودش، برای فتح آمده! حتماً موقع خواندن این صحنه، کاملاً صداهای را شنیده‌اید! این صداهای حاصل «توصیف صرف» نیستند، بلکه بخشی از حافظه جمعی ما را به مدد می‌گیرند تا صحنه را ببینیم. مطمئناً اگر از علاقه‌مندان اقتباس‌های سینمایی هم باشید، نسخه‌های سینمایی متعدد این رمان را هم دیده‌اید، به خصوص نسخه باندارچوک را، که به دلیل روس بودن، درک بهتری از فضای رمان به دست داده. خوب، حتی در نسخه باندارچوک هم آن صحنه مهمانی همان طور شنیده نمی‌شود که در رمان! نه! حاضرم سر تمام ثروت نداشت‌ها شربت بنمیدم که این دو، دو صدای متفاوت را به گوش‌تان می‌رسانند! شاید برای همین است که اغلب، علاقه‌مندان آثار ادبی، از نسخه‌های سینمایی رمان‌ها ناراضی‌اند. بله، یک جای کار می‌لنگد! کجایش؟ «صدای روایت» در واقع آن چیزی نیست که «صداپرداز» ضبط می‌کند جهت این که ما را با «واقعیت صوتی» روایت، آشنا کند؛ «صدای روایت» صدایی است حاصل از تصادم «نشانه‌ها»، «شارات»، «استعاره‌ها»، «پیش‌فرض‌ها» و «واقعیت»؛ «صدای روایت» از سکانشی به سکانش دیگر در حال تغییر اما در تعامل با گذشته و آینده خود است. گاهی اوقات فیلم‌سازان، برای ایجاد هارمونی، کارهایی با «صداهای واقعی» ایجاد می‌کنند تا آنها را در «صدای روایت» ادغام کنند، مثل همان کاری که سرجئو لئونه در **روزی روزگاری در آمریکا** انجام داد. صدای فریادهای



را نبینید، اما می‌بینید که دووال با خونسردی بر در اصطبل ایستاده و به دو نفر اشاره می‌کند که اسب ۶۰۰ هزار دلاری را با دارو بی‌هوش کنند. شاید صدای دووال را هم بشنوید که با همان خونسردی و کیل مآبانه‌اش با خود می‌گوید: «چاره‌ای نیست، لاقل این طور، بی‌درتر است!» و البته بی‌هوش کردن اسب، لازمه این صحنه است، چون بدون سروصدا که نمی‌شود سر یک اسب را گوش تا گوش برید! بعد در ادامه، تهیه‌کننده را خواهید دید که انگار از کل دنیا بی‌خبر است و توی تختش خوابیده. احتمالاً از همان دارویی که به اسب داده‌اند یا دم دهانش گرفته‌اند، برای تهیه‌کننده هم استفاده کرده‌اند و یکی از همان‌ها، سر اسب خون‌چکان را زیر پتو می‌گذارند! طبیعتاً اگر قرار بود که این صحنه‌ها به فیلمنامه و فیلم اضافه شود، ما به جای یکی از شاهکارهای تاریخ سینما، با یکی از همان آثار خوب اما ناماندگار سینمای گانگستری دهه‌های ۵۰ و ۶۰ مواجه بودیم. حتی فکر می‌کنم اگر کار را پیش می‌برد و پروژه را به دست می‌گرفت، حاصلی بهتر از این به دست نمی‌آمد. «صدای روایت»، هم کار را موجزتر کرده و هم این امکان را در اختیار خالق متن قرار داده که «زمان روایت» خیلی پر حجم‌تر از زمان مشخص شده در شناسنامه فیلم به نظر برسد. در همین فیلم می‌توانم به سکانسی دیگر اشاره کنم که پانچینو مقابل کیتون نشسته در سکانس آغازین (که متعلق به افتتاحیه عروسی خواهر پانچینو است) و دارد آدم‌های مختلف را به کیتون معرفی می‌کند، تا می‌رسد به آن گوربلی که در چند سکانس بعد، توسط گروه رقیب با سیم خفه می‌شود و سر از اعماق دریا درمی‌آورد! آنجا قصه‌ای را تعریف می‌کند که چطور پدرش به کسی پیشنهاد قابل توجهی برای یک قرارداد داده و طرف قبول نکرده و بعد پدرش با همان گوربلی رفته سراغ بارو و گفته با باید امضایش پای قرارداد باشد یا یک گلوله توی مخش! و طرف هم، فوراً امضا می‌کند! زمانی که برای شنیده شدن این روایت از دهان پانچینو اختصاص داده شده زیاد نیست، اما کسانی که فیلم را دیده‌اند، مطمئناً همین قصه کوتاه روایت شده را مثل یک سکانس کامل به یاد می‌آورند! در این مورد، «صدای روایت» در صدای یکی از شخصیت‌ها، پنهان شده تا ما آن را به عنوان بخشی از «صدای راوی» بشنویم. «صدای روایت» گاهی اوقات از راه نشانه‌ها و به منظور «بازروایی» انجام می‌گیرد، یعنی همان نقشی که «پلاک‌های شناسایی» در دو فیلم **مهاجر** و **مقصود: برمه** انجام می‌دهند و هنگامی که آنها را بر بال‌های هواپیمای تجسس یا در دست فلین جان به سلامت برده از عملیات می‌بینیم، دوباره همه آن آدم‌ها، موقعیت‌ها و پایان‌ها، در ذهن ما تکرار می‌شوند و «حجم روایی» را چند برابر می‌کنند.

گاهی اوقات «صدای روایت» به منظور فریب مخاطب و غافلگیر کردن او وارد متن می‌شود. در فیلم **روانی** هیچکاک، نمونه‌ای کامل از چنین رویکردی را شاهدیم، یعنی تا پیش از لو رفتن هویت واقعی پرکینز، مخاطب، همه آن گذشته و حالی را که زاده تخیل اوست و بعضاً توسط او روایت شده و بقیه‌اش هم توسط «صدای روایت» در ذهن ما ساخته شده، به فیلم اضافه می‌کند تا «پازل» کامل شود. اما در پایان فیلم، مجبور می‌شود مسیر رفته را بازگردد برای اصلاح صحنه‌های محذوف و ما با صدایی که از دهان پرکینز خارج می‌شود و تقلیدی از صدای مادر اوست، در اداره پلیس، از او دور می‌شویم و به عقب برمی‌گردیم. (در دوبله فارسی این فیلم هیچکاک، با وجود همه تلاشی که دوبلور انجام داده، اما نتوانسته آن فاصله ظریفی را که میان صدای اصلی پرکینز و صدای تقلیدی اوست حفظ کند. همین اتفاق در دوبله خوب، پرمایه و الهام‌بخش نسخه کلاسیک **بازرس** هم افتاده و هنگامی که کین در هیئت بازرس برمی‌گردد، صدای دوبلور، راز را برملا می‌کند!) گاهی اوقات، هنگامی که فیلم به پایان می‌رسد یا در حال پایان است، ما «صدای روایت» را می‌شنویم که دارد بخش آغازین قصه را برای ما تعریف می‌کند. ۱۰ دقیقه پایانی **جهنم در اقیانوس** جان بورمن چنین است، یعنی ما در حین مواجهه با بقایای جنگ، سنگرها و هر آن چه که می‌تواند نشانه‌ای از یک شکست، پیروزی یا صلح باشد، به عقب برمی‌گردیم تا صحنه‌های پیش از حضور میفونه و ماروین را در آن جزیره لعنتی بازسازی کنیم. نماهای پایانی این فیلم، غیر از آن که به سفیدخوانی ابتدای این فیلم می‌انجامد، صحنه‌هایی را که در نبود آن دو اتفاق افتاده‌اند و ما ندیده‌ایم، در ذهن مخاطب بازسازی می‌کنند، یعنی «صدای روایت» کار کردی دوگانه می‌یابد. اما مهم‌ترین وظیفه «صدای روایت» شاید اینها نباشد، گرچه حاصل همه اینها هم هست! «صدای روایت» باید با مخاطب از سالن نمایش یا اتاقی که دستگاه پخش خانگی در آن است خارج شود، دائم در ذهنش تکرار شود و نه تنها منجر به زنده شدن و ماندن صحنه‌های دیده و ندیده فیلم باشد، که به تکثیر صحنه‌هایی در ارتباط اما مجزا از آن بینجامد. موقعی که از دیدن فیلم **بازی** فینچر، فارغ شدید، چه احساسی داشتید؟ آیا جهان، در حد یک بازی برایتان تقلیل پیدا نکرده بود؟ آیا عابران، رانندگان، آنهایی که با تلفن‌های عمومی حرف می‌زدند یا نوازنده‌ای را که آکاردئونش را می‌نواخت و نمی‌شد حدس زد که پشت عینک دودی‌اش، چشمانی نابینا یا بیناست، مشکوک نیافتید؟ این، همان «صدای روایت» است!

هزار دلاری‌اش را زیر پتو می‌بیند که خونش همه رختخواب را گرفته و ناگهان فریاد می‌کشد. فریاد مرد، شباهتی به شیبه اسب ندارد، اما ما به عنوان مخاطب همان شیبه را از روایت می‌شنویم. (کسانی که اولین دوبله فارسی این فیلم را ندیده‌اند یا نسخه اورجینال زبان اصلی را، حتماً از این اظهار نظر ابراز شگفتی می‌کنند! بله! این همان نکته‌ای است که می‌گویم «صدای روایت»، هم از «صدای واقعی» جدا هست و هم نیست. در دوبله‌های بعدی، «صداهای واقعی» فیلم دچار آسیب جدی شده‌اند و اساساً «هارمونی صوتی فیلم» به هم ریخته و در نتیجه، «متن» دچار اختلال شده و دیگر آن «صدای شیبه» از روایت به گوش نمی‌رسد؛ و این، درست همان اتفاقی است که برای شما، هنگام دیدن نسخه پرده‌ای یک فیلم خوب می‌افتد. از خودتان می‌پرسید کجای این فیلم خوب بود؟ و هنگامی که نسخه اصلی را می‌بینید، به این نتیجه می‌رسید که قبلاً فیلم دیگری را دیده‌اید!) «صدای روایت»، «صدای انتخابی ما» به عنوان «مخاطب» است که اگر توسط فیلمنامه‌نویس یا کارگردان یا هر دو درست شکل بگیرد، همه یا اکثر مخاطبان فیلم یا قصه، آن را خواهند شنید. این بحث البته در ارتباطی ارگانیک با مباحثی مثل «رنگ» یا «گرما» در روایت هم هست، اما نباید حضور این «صدا» را با حضور دو عنصر یاد شده اشتباه گرفت؛ گرچه این صدا در جایی دیگر هم کارآمد است، در «سفیدخوانی متن» چطور؟ برگردیم به همان سکانس «سر بریده اسب» در **پدر خوانده ۱**؛ شما می‌توانید بپرسید چه ما آن صدا را بشنویم چه نشنویم مگر چه اتفاقی می‌افتد؟ و جواب بگیرید که در صورت نشنیدن صدای «شیبه» بخشی از روایت، «فضا»، «حال و هوا»، مفاهیم لایه‌های دوم و سوم متن، استعاره‌هایی که از تبخیر «نشانه‌ها» ایجاد شده‌اند و مثل ابری بالای این «متن - سکانس» ایستاده‌اند و بالاخره در نهایت، آن صحنه محذوف را که در حذف بودن خود نمایان‌تر است، از دست می‌دهید. شما به عنوان مخاطب، پس از دیدن سر بریده اسب و ضجه تهیه‌کننده، سکانس حذف شده را در ذهن می‌سازید. ممکن است چهره‌ها