

رُمان متأثر از فیلم واژه‌های کمتری بکار می‌برد

حسن فیاد

دکترو به عنوان نویسنده برجسته‌ای شناخته شده است که می‌تواند علل و ریشه‌های مشکلات اجتماعی را شناسایی کند و میان نیروهای خوب و بد تمایزی قائل شود. فیلم‌هایی نیز بر اساس چند رُمان دکترو ساخته شده است که بهترین آن‌ها «رگتایم» است.

دکترو در مقاله زیر ضمن بررسی تأثیر سینما بر رُمان، خاطر نشان می‌کند که سینما هنری بصری است و نه گفتاری. آمیزش هنر و انگیزه تجارت را نگران‌کننده و زیان‌آور تلقی می‌کند. به آینده سینما، با پدید آمدن دوربین‌های دیجیتال و تصویرهای ساخت کامپیوتر که جوانان خلاق می‌توانند به سادگی نوشتن یک داستان، فیلم بسازند، امیدوار است و بر متقدانی که وقت خود را صرف نقد و رواج فیلم‌های ابلهانه می‌کنند، می‌تازد.

ادگار لورنس دکترو، (Edgar Laurence Doctorow) در داستان‌های خود شخصیت‌ها و رویداد‌های تاریخی را در هم می‌تند تا بدینگونه مسائل اخلاقی جدی و مهم دوران گذشته آمریکا را بررسی کند.

مشهورترین رُمان دکترو «رگتایم» است که در آن شخصیت‌های واقعی: هری هودینی، هنری فورد و زیگموند فروید با شخصیت‌های داستانی در هم می‌آمیزند. این رُمان که حوادث آن در دهه ۱۹۳۰، درست پیش از جنگ جهانی دوم، می‌گذرد، نشان می‌دهد که چگونه وقایع تاریخی بر زندگی مردم عادی تأثیر می‌گذارد.

دکترو در ششم ژانویه سال ۱۹۳۱ در شهر نیویورک به دنیا آمد. دوره تحصیلات دبیرستانی خود را در دبیرستان فنی برانکس

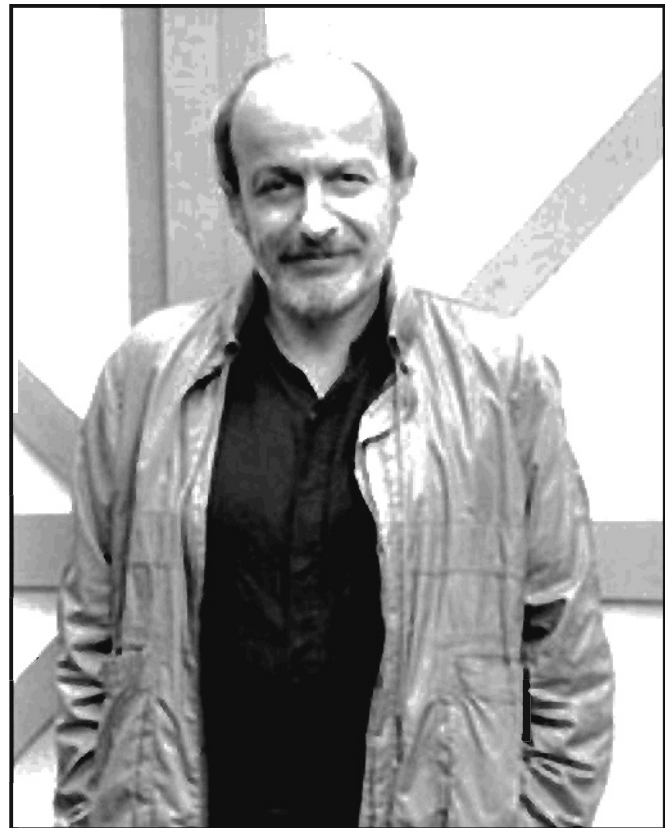
گذراند و سپس وارد کالج کینیون شد. پس از دریافت لیسانس از این کالج، تحصیلاتش را در دانشگاه کلمبیا ادامه داد و از آن جا فارغ‌التحصیل شد. در بیست و نه سالگی،

زبان ادبی می‌اندیشد. به همین دلیل، اصطلاح «زبان فیلم» ناسازه‌گونی است. فیلم ما را از اندیشیدن باز می‌دارد.

تأثیر صد سال فیلمسازی بر شیوه آثار ادبی قابل ملاحظه است. رُمان نویسان معاصر، همانطور که منتقدان بسیاری گفته‌اند، مثل رُمان نویسان قرن نوزدهم، تمایلی به نوشتن شرح‌های (Exposition) طولانی و کامل ندارند. در حالی که استاندال نخستین فصل رُمان «سرخ و سیاه» (۱۸۳۰) خود را به توصیف یک شهر فرانسوی اختصاص می‌دهد و ویژگی‌های این شهر، پایه و اساس اقتصادی آن، شهردار آن جا، دولتمسرای شهردار، و ردیف باغچه‌های این دولتمسرا و غیره را شرح می‌دهد. رُمان «محراب» (۱۹۳۱) فالکنر این طور شروع می‌شود: «پویی، از پشت پرده‌های بوته‌ها که گرداگرد چشمه را فرا گرفته بود، مرد را که آب می‌نوشید، نگاه می‌کرد.»

رُمان قرن بیستم کمتر به بیان صحنه‌ها و محل وقوع حوادث و پیشینه حرفه‌ای شخصیت‌ها و نظایر آن می‌پردازد. نویسنده ترجیح می‌دهد مثل فیلم، همه اطلاعات لازم را در عمل بگنجانند و

همچنان که به عنوان ویراستار در کمپانی انتشاراتی «کتابخانه جدید آمریکا» کار می‌کرد، اولین رُمان خود را بنام «به روزگار سخت خوش آمدید» نوشت و منتشر کرد. این رُمان، وسترنی بود که زندگی در روزگاران غرب وحشی را ترسیم می‌کرد. رُمان «به روزگار سخت خوش آمدید» دکترو و رُمان بعدی‌اش که رُمانی علمی-خیالی موسوم به «بزرگ مثل زندگی» بود، با موفقیت چندانی روبرو نشد. دکترو در رُمان «بزرگ مثل زندگی»، واکنش مردم عادی نیویورک را در برابر ظهور ناگهانی دو انسان عظیم‌الجثه و برهنه بر آسمان خراش‌های این شهر توصیف می‌کرد. با این حال، دکترو همچنان به کوشش خود و نوشتن داستان‌ها و مقاله‌ها ادامه داد تا این که در سال ۱۹۷۱، رُمان «کتاب دانیل» او منتشر شد و شهرت و توفیق عظیمی برای دکترو به ارمغان آورد. این رُمان واکنش‌های فرزندان جولیوس و اِتل روزنبرگ، دو شخصیت واقعی، را بررسی می‌کند که در دهه ۱۹۵۰ به اتهام جاسوس‌های کمونیست اعدام شدند.



ای.ال.دکترو، نویسنده رمان‌هایی چون «رگنایم» و «مارش»

انی را در زمان و مکان به وجود می‌آورد. نویسندگان معاصر همه نوع تأثیر، از تعریف‌های کوتاه و مربوط گرفته تا انتقال، بکار می‌برند و بدینگونه داستان خود را از شخصیتی به شخصیتی دیگر و حرکت شخصیت‌ها را از مکانی به مکان دیگر یا از دیروز به سال آینده امکان پذیر جلوه می‌دهند. آن‌ها یا نادیده گرفتن قوانین دستور زبان در مورد شخص و زمان، یا گستاخی بیشتری تداوم را در داستان نویسی از میان برداشته‌اند.

با این حال، پس از صد سال یا بیشتر، کار دیگری از سینما، بیش از تأثیری که تاکنون بر ادبیات گذاشته است، ساخته نیست. سینما در حال حاضر ماهیت اساساً غیرادبی خود را تثبیت کرده است و از دستور زبان خود، مثل نقاشی، یک وسیله بیان هنری مستقل و بی‌نیاز پدید آورده است.

سینما ابتدا بطور صامت آغاز شد. فیلمسازان قدیمی آموختند که چگونه بدون استفاده از زبان، محتوای داستان خود را به تماشاگران انتقال دهند. کارت‌های عنوان سینمای صامت، اغلب اوقات، تماشاگران را فقط به درک مفاهیم خاصی به صورت غیر شفاهی، ملزم می‌کرد. (زوج جوانی شبانگاه، در ایوان یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند. مرد حلقه‌ای از جیب جلیقه اش در می‌آورد. به چشمان زن خیره نگاه می‌کند. کارت عنوان: «میلی، زخم می‌شی؟»)

در سینمای ناطق امروزی، بویژه در فیلم‌های ساخت هالیوود، دیالوگ‌ها اغلب نقش کارت‌های قدیمی عنوان سینمای صامت را ایفا می‌کنند. عنوان‌های هشدار دهنده آغاز فیلم دلالت بر «نوع» (Genre) فیلم می‌کند. تصویرهای اولیه، مکان و زمان فیلم را ارائه می‌دهد؛ صحنه خاصی نورپردازی شده و دوربین در جایی قرار گرفته تا حال و هوای داستان را خلق کند یا به ما بفهماند چگونه آنچه را که می‌بینیم، تلقی کنیم؛ داستان تا چه حد جدی یا غیر جدی است؛ چگونه شخصیت‌ها را با بی‌طرفی تماشا کنیم؛ و صمیمانه از ما می‌خواهند در ماجراهای آن‌ها شرکت داشته باشیم؛ میان رنگ فیلم و موضوع هماهنگی به وجود می‌آورند. لباس هنرپیشه‌ها را طراحی می‌کنند؛ مو و گیسوان آن‌ها را می‌آرایند تا نمایانگر سن و سال، طبقه اقتصادی، پایگاه اجتماعی، تحصیلات و حتی درجه فضیلت آن‌ها باشد. آن‌ها را کارگردانی می‌کنند تا آن‌چه را که در ذهنشان می‌گذرد با حالت‌های جسمانی، ژست‌ها، بیان چهره، و حرکت چشمان خود نشان دهند. با این حال بار مفاهیم صحنه، بی‌آنکه سخنی بر زبان آورده شود، اتفاق می‌افتد. آنچه دیده و احساس می‌شود به منزله متن راهنمایی است برای سخنانی که در واقع باید بر زبان آورده شود. در برخی فیلم‌های نمایش امروزی، نود و پنج درصد از محتوای صحنه پیش از آنکه حرفی

در مسیر داستان آن‌ها را بازگو کند.

بی‌شک، در برخی زمان‌های قرن نوزدهم، مثل زمان «تام سوپر» مارک تواین («تام؟ جوابی نیامد.»)، نویسنده بی‌درنگ به اصل داستان می‌پرداخت. شاید هم به این جهت که نویسندگان آمریکائی، برخلاف هم‌تایان اروپائی خود، پیوسته متمایل بوده‌اند با سرعت بیشتری در پیشبرد داستان حرکت کنند. اما می‌توان شرح کمتر را به منزله یک معاهده سینمایی میان نویسنده و خواننده تصور کرد و گفت همه چیز به مرور و سرانجام روشن خواهد شد.

از سوی دیگر، اعتلاء هنر سینما مقارن با گرایش زمان نویسان به این شده است که زمان خود را کمتر به صورت چند آوانی و بیشتر به شکل تک آوانی خلق کنند و اثری صمیمی و انسان‌گرا ارائه دهند که بیانگر وجدان عملکردش باشد. می‌توان به این مورد نیز اشاره کرد که گریز دائمی زمان از واقع‌گرایی، هم از فیلم مایه می‌گیرد که جهان را به همان گونه که می‌نماید صمیمانه ضبط می‌کند، و هم حاصل پیشرفت و کمال روزافزون خود ادبیات است.

تأثیر دیگری که فیلم بر ادبیات گذاشته است به نثر، یکی از تدابیر اساسی سینمایی، ارتباط دارد که امکان حرکت و جابجائی

گفته شود، القاء می‌شود و اگر موسیقی متن را هم بر آن بیفزاییم، این رقم به نود و هشت در صد می‌رسد.

بی شک فیلمسازان اخیر- مثل اریک رومر یا لونی مال- فیلم‌هایی ساخته‌اند که بسیار گفتاری است. و به عنوان اصل کلی، گردآوری و ترکیب تأثیرهای بصری که دیالوگ را به صورت سنگ رو بنا در می‌آورد، کمتر در مورد فیلم‌های کمدی صدق می‌کند. مثلاً هنر «کمدی موقعیت» (Sitcom) تلویزیونی کاملاً گفتاری است. دکور و صحنه‌های ثابت، و گرایش به گرامی داشتن شخصیت‌ها انگیزه‌ای فراهم می‌آورد برای بازی با کلمات، شوخی‌ها، و اقتصاد زبان که می‌تواند به گزینه‌گویی نزدیک و تبدیل شود. از سوی دیگر، صحنه‌های غالباً داخلی کمدی‌های موقعیت و حوزه محدود آن‌ها برای قرار دادن و حرکت دوربین، دلالت بر این می‌کند که این کمدی‌ها بیشتر به تئاتر ضبط شده روی فیلم شباهت دارند تا سینما.

در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، که نمایشنامه‌ها و کتاب‌ها منبع اصلی سناریوها بودند، فیلم‌های گفتاری، گفتاری‌تر بودند (مثل اقتباس‌هایی که هنوز هم از نمایشنامه‌های شکسپیر می‌شود). فیلم‌های آن دوره، در مقایسه با فیلم‌های امروزی، گفتاری‌ترند. حتی فیلم‌های حادثه‌ای، «فیلم سیاه»‌های همفری بوگارت، شمشیربازی‌های اروول فلین، از گفتگو سرشارند. اکنون، پس از یک قرن توسعه و شکوفایی، رسانه فیلم فرهنگ خود را به وجود آورده است. تماشاگران سینما همانقدر با ریتم‌ها، نقش‌ها و خلق و خوی‌های موجودیتش تعلیم یافته‌اند که علاقه‌مندان واگنر آثارش را درک می‌کنند. فیلم‌ها از فیلم‌های قبلی تغذیه می‌کنند، بر انواع سینمایی دلالت دارند و طبیعتاً می‌توانند مفهومی بیش از آنچه می‌نمایند، القاء کنند.

زبان ادبی دامنه تجربه در گفتار را توسعه می‌دهد با اسم‌ها، فعل‌ها، مفعول‌ها، به صورت اندیشه شکوفا می‌شود. زبان ادبی می‌اندیشد. به همین دلیل، اصطلاح «زبان فیلم» ناسازه‌گویی است. فیلم ما را از اندیشیدن باز می‌دارد. اصولاً متکی به تداعی مفاهیم یا اثرهای زودگذر بصری است. سینما رفتن عمل برداشت و دریافت است. آنچه را که به شکل مجموعه گسترده‌ای از تأثیرهای حسی می‌بینید، دریافت می‌کنید؛ تأثیرهایی، ذهن بی‌سخن شهودی شما را بر می‌انگیزد. آنچه را که می‌بینید درک می‌کنید بی‌آنکه ناگزیر باشید از طریق واژه‌ها آن را دریابید.

چه چیزی از این قضیه می‌توان درک کرد؟ امروزه، در پایان این قرن، فیلم جهان را فرا گرفته است. فیلم، بیش از پیش، یافت

می‌شود. در سالن‌های سینما، روی تلویزیون، از راه کیبل‌ها، به صورت نوار ویدئو، سی‌دی، و دی‌وی‌دی. به وسیله ماهواره‌ها به همه نقاط جهان فرستاده می‌شود. دوبله و ترجمه می‌شود. فیلم‌های همه دوره‌ها موجود است و مصرف‌کنندگان می‌توانند مثل کتاب‌های کتابخانه، هر فیلمی را که می‌خواهند، انتخاب کنند. محبوبیت خارق‌العاده آن‌ها باعث شده است که فیلم‌ها در دسترس همه، صرفنظر از طبقه و پایه آموزشی آن‌ها، قرار گیرد. تهیه‌کنندگان فیلم‌ها مجتمع‌ها و شرکت‌هایی هستند که کالاهای سرگرم‌کننده می‌سازند. آنها مبالغ‌ه‌نگفتی برای تهیه فیلم‌ها خرج می‌کنند و انتظار دارند حتی مبالغ‌ه‌نگفت تری به آن‌ها باز گردد.

مسأله این نیست که دیگر فیلمی مهم و برجسته ساخته نخواهد شد. اما صرفنظر از کوشش‌های این یا آن فیلمساز جدی و اصولی، می‌توان تصور کرد که آمیزش هنر و انگیزه تجارت چه نتایجی به وجود خواهد آورد. اثرات فرهنگی این آمیزش را نمی‌توان نادیده گرفت. این قضیه در ضمن، بر فیلم‌های صرفاً گفتاری نیز بی‌تأثیر نیست. فیلم‌هایی که نظر و سلیقه‌های بازاری و از پیش تعیین شده تماشاگران را تأمین و ترغیب می‌کنند. از سوی دیگر، این فیلم‌های تازه در هر بازیافت و دوباره‌سازی داستان‌های جامعه، با فیلم‌های قبلی تفاوتی اندک دارند. گرچه این فیلم‌ها از نظر فنی خوش ساخت‌اند ولی سازندگان آن‌ها از همان قالب عناصر پیش پا افتاده مانند ماشین رانی، فضاهای داخلی و خارجی، چهره‌ها، تعقیب و انفجارها پیوسته استفاده می‌کنند.

از سوی دیگر، کاهش مخارج تهیه فیلم‌های کامپیوتری و دیجیتال نیز به همان اندازه برای فرهنگ آینده با اهمیت است. در زمانی که ساختن فیلم مثل نوشتن داستان عملی و امکان‌پذیر است، درک جاذبه فیلمسازی برای جوانان خلاق دشوار نیست.

ساختن این نوع فیلم‌ها، خواه با سرمایه شرکت‌ها یا به وسیله بخش خصوصی، ممکن است سرانجام زبان نوشتاری را از میان بردارد زیرا به گمان من، و احتمالاً، وضع ارتباطات فرهنگی و اساسی ما فقط اندکی کمتر از وضع گرمای جهانی، وخیم و نگران‌کننده است. برخی نقد‌های اندیشمندان، اگر نه آفرینشگرانه، که امروزه نوشته می‌شود به وسیله منتقدان فیلم نوشته شده است که اغلب وقت خودشان را صرف نقد فیلم‌های بی‌ارزش می‌کنند. از ابلهانه‌ترین و غلط‌اندازترین فیلم، تحلیلی قانع‌کننده ارائه می‌دهند. چرا؟ شاید چون فیلم‌گذاران زندگی منتقد را تأمین می‌کند، او خود را موظف به نقد آن می‌بیند. شاید هم، منتقد فیلم، هر قدر ناآگاهانه، می‌خواهد با اثبات دوباره یا حمایت از فرهنگ نوشتاری، تجربه غیر ادبی تماشای فیلم را زیر نفوذ خود در آورد و، خوب یا بد، آن را به اندیشه‌ای ادبی توسعه دهد.