

داکتور زنگنه و خلقِ خاطره

نوشته سالی لویست استاینبرگ



در غرب این صورت، آن‌ها در اطراف شهر زندگی می‌کنند، همراه سفرهای دورویی برای ظاهر شدن در اطراف دنیا. اما من مسافر خوبی نیستم. از دیدن جاهای تازه آن قدر تحریک می‌شوم که دوست دارم به خانه برگردم و به آن چه دیدم فکر کنم. این طوری سفر چیز خوبی است.

در سال ۱۹۸۵ این مرد اهل خانه، رمان مؤرلنز فرره را نوشت، رمانی خانگی که برنده جایزه ملی کتاب شد. این کتاب دوران جوانی ادگار هبنام آقای داکتور - را در برنکس - خاستگاه داکتور - نقل می‌کند. این رمان شگفتی‌های هر روز زندگی ادگار را دنبال می‌کند.

در یکی از اوج‌های واقعی کتاب، که همه چیز طبیعی و معمولی است داکتور درک حسی بسریکی را که از صدای مادر خود دارد، صدایی از زندگی یک پسرک، مثل پخش شدن تپله‌ها بر کف اتاق، فرار از روزمرگی هنگامی که سرخ ادگار می‌آید که از مؤرلنز فرره دیدن می‌کند، جایی که چشمانش از تعجب دیدن فوتوراما آگرد شده رمان مؤرلنز فرره، بعضی از دیدگاه‌های داکتور نسبت به زندگی و مظاهر و اهداف ابدیات را نشان می‌دهد. یکی از این دیدگاه‌های او این است که آدم‌ها بی‌محتض این‌که به زبان دسترسی پیدا کنند دلیستان می‌گویند، و نه لزوماً دلیستان‌هایی در مورد فاجعه یا معجزه، بلکه در مورد وقایع روزانه.

او در یک مقاله که در سال ۱۹۸۶ در مجله اسکوائر Esquire منتشر شده، نوشت: ضمام اعضای خانواده من قسه‌گوه‌ای خوبی بودند و وقایعی که آن‌ها تعریف می‌کردند وقایع روزانه و معمولی بودند، اما آن وقایع وقتی روایت می‌شدند اهمیت بسیار پیدا می‌کردند. اکنون می‌دانم که همه در دنیا داستان تعریف می‌کنند - شاید چون این برخاسته از طبیعت زبان است.

یکی دیگر از علائق داکتور شکستن دیوار بین واقعیت و تخیل است. بین تخیل نوشته شده و زندگی واقعی قابل حس، حال چه درباره تاریخ بنویسد و چه زندگی معمولی. او می‌گوید داستان ناخالصی ترین رساله‌ها است. با هر دو یا می‌برد نوی زندگی و برای خود ول می‌گردند. از همه چیز استفاده می‌کند و در بهترین حالت تمایز قطعی بین خود و زندگی‌یی که از آن تغذیه می‌کند، قابل نمی‌شود. آقای داکتور در ارتباط با نوشتن درباره گذشته و حال

چهره‌ی آل داکتور در هنگام لبخند زدن اگر هیچ شباهتی به لیرنگان^۱ نداشته باشد می‌تواند شبیه چهره یک بزرگ‌تر در یکی از داستان‌های لاجیل باشد. او که در حیاط پشتی خانه‌اش، با گیاهان زیاده از حد رشد کرده، واقع در سنگ هاربر، با من صحبت می‌کند با تاتی در مورد مسائل نظر می‌دهد و حواس‌اش به تحریف‌های شیطنت‌آمیز نیز هست.

می‌پرسم: چند سال دارید؟

می‌گوید: سی و نه سال. بگذار ببینم من در سال ۱۹۳۱ به دنیا آمدم. خوب چطور بمنظر می‌رسم. مالی عهد دقبائوس، این‌طور

دمنظر می‌رسم.

او در این جای دنج مشغول نوشتن رمانی است، در مورد این رمان می‌گوید: هرچیز جالب است بدنام چگونه به پایان می‌رسد. در این خانه، که آرامش آن را دوست دارد، نیمی از سال را یا در تله‌ایی می‌گذراند یا به همراه خانواده. آن‌ها از سال ۱۹۶۰ این‌جا بوده‌اند. می‌گوید: اما این‌جا حسایی ریشه کرده‌ایم. معلوم است این روستا یک چیزی دارد که ما دوست‌اش داریم.

امریکا، تصویر هنرمند مهرموم شده در برج عاج را قبول ندارد. او از این که ادبیات داستانی حال حاضر نمی‌تواند از دنیای پیرامون خود استفاده چمنلی بکند، ابراز تأسف می‌کند. می‌گوید: یعنی از نویسندگان امروزی پرده را می‌کشند و خود را در نوعی زندگی خصوصی بدون طینت فرو می‌برند.

وی ادامه می‌دهد: «بهبسی وقتها از خودم می‌پرسم آیا مردم فراموش کرده‌اند که ادبیات داستانی دارای چه توانایی‌هایی است. این که مثلاً بیش خودشان می‌اندیشند بین زندگی و داستان از زمین تا آسمان تفاوت هست و هیچ ارتباطی باهم ندارند. فرضیاتی مبنی بر زندگی خصوصی و طبیعت انزویوگرافیک داستان که می‌توان به طریقی بر افکار عمومی مسلط شد، به‌علاوه این عقیده مشخصاً امریکایی که داستان جنبه عملی ندارد و با کار دشوار و جدی برآمدن از پس زندگی هیچ ارتباطی ندارد.

آقای داکتوز در داستان‌های خود از واقعات مختلف بسیار استفاده کرده است. در داستان‌های او از ماهی‌فروشی، کفایش، مسابقه جوی کلمات، دعاوهای خیابانی و... استفاده شده کیف پر از ترفند او محتوی قهرمان‌ها و بندهایی است از فرهنگ عامه و تاریخ، مانند Green Hornet یا J.P. Morgan. له که نقاشی برترانش توسط Steichen که با یک دعاغ پیاف کرده بسیار کنده و چشمان خشمگین به‌احالت خصمانه و تهدیدآمیز زل زده بوده برایش الهامبخش شد.

آن‌جا که تاریخ رخت برمی‌بندد کار او آغاز می‌شود، و تاروپود داستان‌هایی را درهم می‌تند که آن شخصیت‌های واقعی چیزی در موردشان نمی‌دانستند. در رگتایم، یونگ و فروید باهم سوار فالتی می‌شوند و از تونل عشق در جزیره کانتی عبور می‌کنند. زمان رگتایم در گوشه‌هایی از تاریخ امریکا نظیر بیگارخندهای ایست‌ساید، و هودینی و روجروجه می‌کند. آقای داکتوز می‌گوید: «هودینی حضوری اسطوره‌ای داشت. نام او مترادف بود با جادو و فرا. من آن را دیدم. او با دست دارم، یک موضوع غیرعادی بود. او دیولگی که او زندگی‌اش را وقف آن کرده و بعدها معلوم شد این مشخصه او دارای اهمیت نمادین است که مطمئناً او حتی خواب‌اش را هم نمی‌دید.»

دوران جوانی آقای داکتوز در کنار خانواده‌اش گذشت. مغز در کتاب و موسیقی، کودکی او در مجله برلنکس منبع مصالح داستانی برای رمان بولنر فری بود.

می‌گوید: «مخاطرات را در آن کتاب به همان گونه‌ی بی‌کار بردم که اگر در کتابی دیگر بود به‌شکل اطلاعات واقعی استفاده می‌کردم. خاطره، مصالح پینا شده است. همه چیز را باید خلق کنی، حتی خاطره را.»

یکی دیگر از مسائل تأثیرگذار بر نویسندگی او مطالعات دوران

کودکی‌اش بود. هرچیزی را بگیرم می‌آمد می‌خواندم و با نویسندگان آن کتاب‌ها همدان پنداری می‌کردم، حتی در نه، ده سالگی. نوشتن کتاب کار فوق‌العاده‌ی می‌نظر می‌رسید. کسرترا مطالعات او از ویکتور هوگو و سروانتس (حتی نمی‌دانستم او کبست) را دربرمی‌گرفت تا رمان‌های ورزشی و نه‌ما پسر جنگل، نوعی کلابورداری با داستان تازران، اما من آن شخصیت داستانی را دوست داشتم چون از تازران جوان‌تر بود.

می‌گوید: «تمام چیزهایی را که می‌خواندم دوست داشتم. اصلاً نگرش انتقادی نداشتم.»

یکی از منابع الهامبخش کارهای ادبی نخستین‌اش نویسنده‌ی بود که ناهش را بر او گذشته بودند، یعنی ادگار آلن پو. فکر می‌کردم داستان‌های پو - مانند می‌نوسم که اولین خطوطشان این‌گونه شروع می‌شد: سلول، تاریک و نمور بود.

این تلاش‌های اولیه داکتوز در استعدادی که او برای یافتن نکات سرپرله در وجود امور عادی و معمولی دارد، باقی مانده است. ادگار در بولنر فری می‌گوید: «ادم دنیا را از علامت سباهش می‌شناخت. از وسایل شیطانی‌اش، مثل تیرکمون‌ها، صفحه‌های پیچ ۳ و...» در داستان کوتاه The Hunter [سنگارچی] یادداشت‌های شیطانی وجود دارد، او در این داستان یک روز، معمولی، معلم یک مدرسه در شهری کوچک را آکنده از جوی ترس‌آور و شیطانی می‌کند.

بعد از دبیرستان علوم برلنکس او به غرب رفت، مسیر ریویاهی امریکایی می‌گوید: «تجایم از جاهای دیگر امریکا بسیار لند بود. آماده بوده که از نیویورک خارج بشوم و کشور را بگردم. در دانشکده‌ی کپن ین که دانشکده محل تحصیل نویسنده نوبی کتاب زندگی شاعران، نیز هست، تحصیلاتی مناسب حرفه خود داشتم. می‌گوید: «نحلل من در کپن ین برای ما ورزش بود مثل بازی راگی برای بازیکنان ایالت آلاباما. من از آن‌جا منتقد خوبی بیرون آمدم. اما مطالعه ادبیات به آن شکل تحلیلی که رجزارو هم بود تمحلی به نویسنده‌ی مهمی‌تره اعتراف می‌تند که «چند کار واقعاً صمیمانه در مجله ادبی آن‌جا منتشر کرده بودم.»

بعدها در یک کمیته فیلمسازی و سپس در انتشارات نیوماریکن و دایال (در مقام ویراستار ارشد) مشغول به کار شد. در سال ۱۹۷۰ این کارها را رها کرد و به نویسندگی پرداخت. می‌گوید: «از نظر من موفقیت این بود که آدم کار خود را رها نکند و در عین حال کار دیگری هم انجام دهد.»

حالا او تدریس در دانشگاه نیویورک را در کنار نویسندگی انجام می‌دهد، اما وقتی مشغول نوشتن کتابی باشد کتاب‌های داستانی دیگر را نمی‌خواند. می‌گوید: «بوقتی کارم تمام می‌شود می‌روم سراغ کتاب‌های داستانی دیگر تا ببینم اوضاع از چه قرار است و می‌روم سراغ کتاب‌هایی که از نظر من معنا و اهمیت دارند. من خواننده

لایقی نیستیم

مجاوزهایی و لحنی جدی نغمتها در مورد ادبیات بلکه درباره زندگی عادی نیز صحبت می‌کند. البته افشاگرهای کوچک در لایه لای صحبت‌های او وجود دارد، مثل همان افشاگرهای اندک توی کتاب‌هایش.

پانوشته‌ها:

۱. Lepechaev (نروای مردم ایرلند) من کوچکی به شکل پیرمرد ریش‌ریز که جای خالی نهنقه را به هر کسی که بتواند او را بگیرد نشان می‌دهد.
۲. Futurama یکی از بخش‌های نمایشگاه ژولین فر.
۳. Punchboard صفحه‌های دایره‌هایی که نیمه‌کاره برده شده و نمره‌های شطرنج در پشت‌زمین و بعضی نیمه‌کاره در او می‌آورد و نمونه او می‌خوانند که شاید برنده شده باشد.

هرچند آقای داکتوز چند داستان کوتاه فوی نوشته، خود را در درجه اول رمان‌نویس می‌داند. می‌گوید: «داستان‌های کوتاه مثل هدیه هستند، اما معمولاً دنبال داستان کوتاه نیستیم. چشم داستان کوتاه بر چیزهای خیلی کوچک با معانی بسپار و گسترده متمرکز می‌شود. ظاهراً من یک نوع دیگر چشم دارم، چشمی که به طور گسترده به دور یک فکر می‌چرخد، و برای منظر وسیع و نیوگرافیک آن گسترده‌تری را می‌باید»

آقای داکتوز با شیوه طنزآمیز خاص خود و صدای تودماغی

نوشته پاتریشیا اهر

تغییر نگاه داکتوز به نمایش موزیکال



بازی جیمز کاگنی، مری استین برگن، هوارد زولینتز،

اما همیشه این شک وجود داشت که داکتوز، مانند بسیاری از سایر نویسندگان، از نتیجه کار راضی نباشد. و در حالی که او از فیلم بنگویس نمی‌کند این شک باز موجه می‌نماید.

در حال نوشتن فیهو در پردیس دانشگاه نیویورک، جایی که نوسندگی خلاق تدریس می‌کند، توضیح می‌دهد: من فیلم‌های سینمایی را دوست دارم، همیشه دوست داشتم‌ام اما یک جاهایی از کار آن‌ها خیلی خشک و بی‌روح است. اپرا یا نمایش موزیکال می‌تواند به‌موضوع کتاب نزدیک‌تر شود.

داکتوز، شصت و شش ساله، که در دوست چسترو و لانگ ابلنده خانه دارد، در محله برانکس (نیویورک) به‌دنیا آمد و به دبیرستان علوم برانکس رفت که مخصوص تیزهوشان است.

می‌گوید: «جای من آن‌جا نبود. علوم و ریاضی‌ام هیچ خوب نبود. از بقیه بچه‌ها عقب بودم. بنابراین به محله ایس مدرسه تمایل پیدا کردم.

وقتی می‌دیدیم جایی دارند اشتباه می‌کنند آن‌ها را متوجه اشتباهشان می‌کردیم. داکتوز آرام و با تألی سخت می‌کند. مردی میانه‌دادم که موهایش اسم او را ترک کرده‌اند تا بر جانش بنشینند. او از زمان انتشار سه هارد تایمر خوش آمدید، هفت کتاب نوشته است. سه تا از آن‌ها - پبلی بانگیت، کتاب دیالوگ و رنگامی - در حال‌بود به فیلم سینمایی تبدیل شدند. رنگامی وقتی در سال ۱۹۷۵ منتشر شد به زمان بسیار موفقی تبدیل گودید. یک رمان فرآگیر و کامل در مورد زندگی در نیویورک در آغاز قرن، هنگامی که مهاجرت تعریف تازه‌ی آن جامعه ما ارائه می‌داد این رمان داستان زندگی سه خانواده را تعریف می‌کند. این‌که زندگی‌شان چگونه نقاط مشترکی می‌یافت و چگونه زندگی هر یک از این خانواده‌ها به دنیای بزرگ‌تر مرتبط می‌شد.

محبوبیت کتاب باعث بروز مبارزه‌ی بی‌سرساختن فیلم آن شد. میشل فورمن، کارگردان برنده اسکار، در این مبارزه برنده شد و توانست در سال ۱۹۸۱ فیلمی براساس آن بسازد. (با

داکتوز هرگز به نمایش‌های موزیکال اهمیت نمی‌داد. همیشه احساس می‌کرد که آن‌ها تئوری برای احساسات‌گرایان آسان‌باب هستند. این را داکتوز می‌گوید: نویسنده‌هایی که معروفترین رمان‌اش، رنگامی، به فیلم تبدیل شده و اکنون یک نمایش موزیکال از روی آن ساخته شده که در براندوی پلایجر درخواد آمد. خوب یعنی داکتوز نظرش را تغییر داد؟ یا خنده می‌گوید: باز بابت کارهایی که تازه انجام می‌شود خوشحالم. آن‌ها جلوه‌های اساسی رنگامی را بیرون آوردند، آن را واضح‌تر کردند. کارشان عالی است و من از همه آن‌ها متشکرم، منظور از آن‌ها این افراد است: تریس مک‌کالی، نمایش‌نامه‌نویس که داستان را اقتباس کرده. استفن فلاهرتی و لین ارنز که شعر و موسیقی را نوشتند و گارت درایمنسکی، تهیه‌کننده.

داکتوز می‌گوید: «در اوایل کار در بعضی از کارگاه‌های‌شان شرکت می‌کردم. یادداشت‌هایی به آن‌ها می‌دادم و می‌گفتم که چه کارهایی باید انجام شود و چه کارهایی نباید انجام بگیرد.

در آن مجله اولین داستان و شعر من چاپ شده
او از دانشکده کن یُن فابو فارغ‌التحصیل شد.
برای شرکت فیلمسازی کلمبیا، فیلمنامه نمونه‌خوانی کرد. کتاب ویرایش کرد و از دوام کرد و پدر سه فرزند شد.
در اوایل دهه شصت شمسی در ارتباط با

نویسنده‌گی به او پیشنهاد شد. اما میلی به پذیرفتن آن نداشت.
با این حال، من و همسر من به ای چینگ مراجعه کردیم. آن سال‌ها خیلی مُد بود. و او چینگ به ما گفت که ما از دریای عظیمی عبور می‌کنیم. من گفت: خوب این دریا می‌سی‌سی‌پی است. بیا برویم! پس همه چیز

را نوی ماشین چپ‌اندیم و رفتیم. کتاب دنبال را آن جا تمام کردم و براساس آن پایه کتاب بعدی‌ام ریخته شد. و آن کتاب، رگتایم بود □

یادداشت:

۱. این مطلب چهار سال پیش نوشته شده، داکتوز اکون هتده و یک ساله است.
۲. Book of Changes یا I ching کتاب فکری چینی‌ها.

کاتِ سریع: رمان در پی فیلم پا به دنیایی با واژگان کمتر می‌گذارد

تأثیر صد سال فیلسازی بر عمل نگارش ادبیات بسیار زیاد بوده است. همان‌طور که چندین منتقد اشاره کرده‌اند، رمان نویس امروز توضیحات خود را مسامد رمان نویسان قرن نوزدهم تمام و کمال نمی‌نویسد. در حالی‌که فصل اول رمان سرخ و سیاه استدلال با توصیف دقیق و کامل یک شهر کوچک فرانسه آغاز می‌شود (مشخصات توپوگرافیک آن، وضع اقتصادی آن، شخصیت شهردار، شهردار، بافچه‌های سرپوشیده خانه شهردار و غیره). رمان Sanctuary اثر فاکنر این‌گونه شروع می‌شود: «از آن سوی بونه‌های حایل که چشمه را احاطه می‌کرد، بایی مرد را تماشا کرد که دالت می‌نویسد. رمان قرن بیستم گفتگویی را که به رمان - مکان‌ها، سرگذشت شخصیت‌ها و مسائل مشابه می‌پردازد، به حداقل می‌رساند. نویسنده ترجیح می‌دهد که تمام اطلاعات ضروری را در کش داستانی بگنجاند و آن را در جریان روایت فرار دهد. مثل فیلم‌ها.



اناره که ناشی از پذیرفتن فراینده خود ادبیات است ناشی از نبودنی که فیلم‌ها جهان را نشان می‌دهند نیز بود.
یک تأثیر دیگر را باید در یک ابزار اصلی دیگر فیلمسازی جست‌وجو کرد. تغییر فوری هم فضا و مکان؛ یعنی کات نویسنده‌گان امروز، همه نوع تأثیرات را از گوناگون توضیحات یا تغییراتی که داستان‌شان را از یک شخصیت به شخصیت دیگر، یا شخصیت داستانی‌شان را از یک مکان به مکان دیگر، یا از دیروز به سال بعد ببرد، حاصل می‌کنند. استفادهٔ جورگستر از ناپوستگی، در عدم رعایت قوانین دستوری به لحاظ شخص و زمان، است. اما بعد از گذشت یک دهه‌سال با همین حدود، شاید بتوان گفت که سبباً دیگر نمی‌تواند برای ادبیات کاری بیش از آن‌چه تاکنون کرده، انجام دهد. فیلم تأیید سرشت اساساً غیرادبی‌اش را شروع کرده و از اصول و قواعد خود به قالب هنری بی دست یافته جدا و به خود متکی است. مثل نقاشی.

غیرکلامی، به تماشاگران انتقال می‌داد. (زوج جوانی روی ایوان خانه شب هنگام، روی صندلی گهواره‌یی نشسته‌اند. مرد حلقه‌ی را از جیب جلیقه خود بیرون می‌آورد، به چشمان دختر خیره می‌شود. نوشتهٔ توضیحی: میلی Milly. با من از دواج می‌کنی؟)

امروزه در فیلم‌های ناطق، مخصوصاً فیلم‌های هالیوودی، دیالوگ‌ها هرچه بیشتر نقش همان نوشته‌های توضیحی فیلم‌های صامت قدیمی را بازی می‌کنند. لحظات مهم آغازین فیلم نشان می‌دهند که فیلم چه ژانری دارد. صحنه‌های شروع، مکان و زمان فیلم را مشخص می‌کنند. یک صحنه مشخص به وسیلهٔ نورپردازی روشن می‌شود. دوربین برای فیلمبرداری در موضع قرار داده می‌شود تا با نوع فیلمبرداری حال و هوای خاصی ایجاد شود یا به تماشاگر اطلاع داده شود که وقتی چیزی را می‌بیند چه نظری باید در مورد آن داشته باشد. داستان تا چه اندازه جدی یا غیرجدی ممکن است باشد، شخصیت‌ها ممکن است تا چه حد برای‌مان عینی باشند، و تا چه حد باید با ماجراهایی که برای شخصیت‌ها پیش می‌آید احساس نزدیکی کنیم. عوامل فیلم مطابق با موضوع شکل‌ها و رنگ‌های مختلف دارند. بازیگران لباس بپوشیدند، موی سرشان کوتاه یا آراسته شده، تا سن، طبقه اقتصادی، پایگاه اجتماعی، تحصیلات و حتی درجهٔ پسرایی‌شان هم نشان داده شود. طبعی راهنمایی‌های کارگردان، بازیگران ذهنیت شخصیت خودشان را با حرکات و ژست‌های بدنی و حالات چهره و شیوهٔ حرکت چشم‌ها نشان می‌دهند. بازتوجه به تمام این‌ها، سنگینی بار صحنه به طور غیرکلامی انتقال داده می‌شود. آن‌چه مشاهده و احساس می‌شود متن مهمی است برای کلامی که در واقع می‌شد عملاً بیان کرد. در بعضی از فیلم‌های

ایته آزاری در قرن نوزدهم هست، مثلاً نام سایه، مارک توین (نام جوانی شنیده نمی‌شود)، که مستقیم می‌روند سر اصل مطلب، و شاید نویسندگان آمریکایی همیشه علاقه‌مند بودند که نسبت به هم‌تایان اروپایی خود با سرعت بیشتری حرکت کنند. اما استفادهٔ مینی‌مال از توصیف به‌عقد نوعی قرارداد فیلمی بین نویسنده و خواننده می‌تواند که نهایتاً به‌موضوع همه چیز منجر خواهد شد.
گذشته از این، ظهور هنر فیلم همزمان می‌شود با تعادل رمان نویسان به نگارش آثاری که کمتر سمفونیک (چندصدایی) و بیشتر تک‌صدایی بودند. آثاری شخصی و خصوصی که بیان‌کنندهٔ خوداگاه عمل‌کننده بود. می‌شد این سال‌ها را مطرح کرد که دوری متناوم رمان از واقعیت (رئالیسم) به‌معنا

امروزی، ۹۵ درصد معنای صحنه پیش از آن که توسط کلام لیراز شود انتقال داده می‌شود و اگر موسیقی را بی‌فرازمیم ۹۸ درصد

البته فیلمسازهای متأخر - مثلاً اریک رومر یا لوئیس مال - فیلم‌های بسیار کلامی ساخته‌اند. به‌طور کلی، به کارگیری جلوه‌های ویژه برای انتقال دیالوگ به درد فیلم‌های کم‌دی هم نمی‌خورد. برای مثال، هنر «کمدی موقعیت» تلویزیونی، بسیار کلامی است. نماهای ثابت آن، و تعامل آن به برجسته کردن شخصیت بازیگر، شرایط و انگیزه را برای بازی کلامی و شوخی و اقتصاد کلام، آماده می‌کند که این عوامل می‌توانند کار را به بیان موجز aphorism نزدیک کنند. از طرف دیگر، صحنه‌های بیشتر داخلی کمدی‌های موقعیت و فضای اندک آن برای حرکت دوربین بیشتر به یک نمایش روی صحنه فیلمبرداری شده می‌ماند تا فیلم‌سینمایی.

در سال ۱۹۲۰ و ۲۰، هنگامی که نمایشنامه‌ها و کتابها منبع اصلی فیلمنامه بودند، فیلمنامه‌ها پیرامون تمرکز بودند (همان‌گونه که اقتباس‌های شکسپیری هنوز هم این‌گونه است). فیلم‌های آن دوره، در مقایسه با فیلم‌های امروزی، پیرامون بودند حتی فیلم‌های اکشن، فیلم نوار بوگارت، فیلم‌های ماجراجویانهٔ اریول لینن پر از مکالمه بودند. حال بعد از یک قرن پیشرفت، رسالهٔ فیلم فرمعی خودش را تولید می‌کند. فیلم‌های جدیدتر فیلم‌های قبلی را پس می‌زنند. آن‌ها ارجاع‌دهنده به اثر هستند و می‌توانند فراتر از سرشت خود باشند.

رسان ایسی تجربه را در گفتمان گسترش می‌دهد. افکار را با «اسامی» و «افعال» و «مفعول‌ها» بسط و گسترش می‌دهد. به این دلیل است که اصطلاح «زبان فیلمی» ممکن است ترکیب متضاد: *xymonon* باشد. فیلم از آسیدینه ادیسون تا زمانی می‌کند؛ در درجه اول بر تصادفی تأثیرات یا برداشتهای بصری تکیه می‌کند. تماشای فیلم سینمایی متضمن اشتیاق است. شخص جلوه‌های حسیری را دریافت می‌کند که هوش غیرکلامی شهودی او را به کار می‌اندازد. شخص آن چه را می‌بیند درمی‌یابد. می‌دون آن‌که نیاز داشته باشد به‌وسیلهٔ کلمات در مورد آن فکر کند.

چه سینمایی، بیاید بچیریم؟ امروزه در پایان قرن (۱۹۹۹)، فیلم رسانه‌های فراگیر است. تمداد فیلم‌ها نسبت به هر زمان دیگر بیشتر است. در سال‌های سینما، در تلویزیون، در قالب تلویزیون کابلی، نوار

صحنه این نیست که فیلم‌های بی‌نظیر و مهم دیگر ساخته نمی‌شود. اما می‌توان نظریاتی از زیست‌شناسی فیلم و انگیزهای مادی را تصور کرد که، جدای از تلاش‌های فلان و بهمان فیلمساز جدی و متعصب، بر فرهنگ ساخت فیلم‌های تأثیر می‌گذارد که متعصب و شیک و انگیزه‌دار و مشوق و فقط به‌طور اتفاقی پر کلام هستند که ذائقه از پیش تعیین شدهٔ تماشاگران را نعره می‌کند و افسانه‌هایی اجتماعی را عرضه می‌کند که با هر فیلم بازی اندک تاوانی دارد

دورهٔ نهم: پیچ‌زدایی و شکست لوله

وینتور، شی دی و دی وی، دی ارئه می‌شوند. به وسیلهٔ ماهواره به سراسر جهان فرستاده می‌شوند؛ فیلم‌ها ترجمه و دوبله می‌شوند و خریداران می‌توانند مدل انتخاب کتابی از کتابخانه، فیلمی متعلق به دوری خاص را انتخاب کنند. محبوبیت فوق‌العادهٔ فیلم‌ها تمام طبقات و سطوح آموزشی و پرورشی را دربرمی‌گیرد. تولیدکنندگان اولیهٔ آن‌ها شرکت‌های غول‌آسای تولیدکنندهٔ سرگرمی هستند که سرمایه‌گذاری هنگفت می‌کنند و انتظار دارند که پول بیشتری به آن‌ها برگردد.

صحنه این گشت که فیلم‌های بی‌نظیر و مهم دیگر ساخته نمی‌شود. اما می‌توان تلفیقی از زیست‌شناسی فیلم و فیزیک‌های مادی را تصور کرد که، جدای از تلاش‌های فلان و بهمان فیلمساز جدی و متعصب، بر فرهنگ ساخت فیلم‌هایی تأثیر می‌گذارد که متعصب و شیک و انگیزه‌دار و مشوق و فقط به‌طور اتفاقی پر کلام هستند که ذائقه از پیش تعیین شدهٔ تماشاگران را نعره می‌کند و افسانه‌هایی اجتماعی را عرضه می‌کند که با هر فیلم بازی اندک تاوانی دارد. فیلم‌ها، تفسیر صحنه‌های رانندگی یا ماشین، داخلی، خارجی، چهره‌ها، تعقیب و گریزها و انفجارها

استفاده می‌کنند. هنرنمایی رو به کاهش تولید فیلم‌های کامپیوتری و دیجیتالی ممکن است برای فرهنگ آینده نهمین اندازه مهم باشد. درک سوسه جوانان خلاق گاز دشواری نیست هنگامی که ساخت یک فیلم به اندازه نوشتن یک داستان امکان‌پذیر است.

این‌که «کلام‌های تصویری» چه به صورت شراکتی ساخته شده باشند چه خصوصی، ممکن است سرانجام «کلام زبانی» را به عنوان شیوهٔ اصلی ارتباط در فرهنگ ما کنار بزنند، احتمالی است که به نظر من وخامت آن کمتر از مسأله گرم شدن زمین نیست. بعضی از تفکر برانگیزترین اگرچه صریح‌ترین نقدها را امروزه منتقدان فیلم می‌نویسند که، اغلب به فیلم‌هایی می‌پردازند که چندان برای‌شان جذاب توجه نیست، غلط اندازترین یا احقرانه‌ترین فیلم‌ها با نقدهایی مستدل مواجه خواهند شد. چرا؟ شاید حمایت فیلم است که منتقدان را ملزم می‌کند. اما شاید جواب این است که آن‌ها، هرچند ناخواسته، می‌خواهند با قراردادن تجربهٔ غیرادبی تماشای فیلم، به خوب یا بد - در معرض باد میثهٔ نحوی، فرهنگ نگارشی را مجدداً تأیید یا از آن دفاع کنند.