رمان در فیلم: آرزوهای بزرگ (۱۹۴۶)

برایان مک فارلین، ترجمه‌ی علی عامری

این فکر که آثار دیکنز برای اقتباس‌های سینمایی مناسب‌اند، به دشواری از ذهن بیرون می‌رود. چنین فکری از موقعی که ایزنشتاین دیکنز را به منزله‌ی نیای روایت سینمایی مورد ستایش قرار داد، جنبه‌ی اسطوره‌ای یافت. می‌توان به‌طورکلی برخی از نظرات وی را ملاحظه کرد. (مثلاً این‌که در آثار دیکنز می‌توان مبنای ایده‌ی گریفیث را برای تدوین موازی شاهد بود.) اما بررسی دقیق‌تر سبک دیکنز نشان می‌دهد که بسیاری از تأثیرگذاری‌های او به نحو لاینفکی با رسانه‌ی کلامی مرتبط‌اند. به هر صورت جای هیچ انکاری نیست که آثار دیکنز اغلب بیش از سایر مؤلفان کلاسیک به فیلم برگردانده شده است. فقط از *آرزوهای بزرگ* به تنهایی پنج نسخه‌ی سینمایی (دو نسخه‌ی صامت و سه نسخه‌ی ناطق) ساخته شده است. اما فقط اقتباس سینمایی دیوید لین از این رمان، به جایگاه اقتباس و فیلمی کلاسیک از اثر دیکنز رسیده است. علاقه‌ی خاصی که به *آرزوهای بزرگ* برای مطالعه‌ی موردی دارم، ناشی از این موارد است:

الف. روشی که از طریق آن، مساله‌ی مربوط به روایت اول شخص را نشان می‌دهد. ب. این‌که لین تا چه حد در جست‌وجوی سبکی بصری بوده است تا از حیث قوت، توان برابری با قدرت ریتوریقایی خاص رمان را داشته باشد.

روایت و انتقال

الگوهای ساختاری: رمان

شکل دنباله‌دار

آرزوهای بزرگ اولین بار به شکل دنباله‌دار منتشر شد. رمان در سی‌وشش شماره‌ی هفته‌نامه‌ی *All the Year Round* از دسامبر ۱۸۶۰ تا اوت ۱۸۶۱ به چاپ رسید. هریک از شماره‌ها مشتمل بر یک یا اغلب دو فصل از رمان بود که عاقبت به‌طور کامل چاپ شد. جای هیچ تردیدی نیست که رمان‌نویس تلویحاً می‌بایست به نحوی توجه و علاقه‌ی خواننده را از فصلی به فصل دیگر جلب می‌کرد: مثلاً طرح‌ریزی لحظات اوج به شکلی صورت می‌گیرد تا توجه خواننده را در هر شماره، کاملاً برانگیزد و لازم بود تا خواننده در انتهای هر شماره با پرسشی روایی مواجه باشد که در شماره‌ی بعد پاسخ داده می‌شد. به هرحال چنان که جولین پول اشاره کرده است، *آرزوهای بزرگ* از لحاظ ساختار مهندسی نسبت به *الیورتویست* بهتر از کار درآمده است، زیرا در *الیورتویست* بسیاری از موقعیت‌های دلهره‌انگیز پایانی، نخ‌نما هستند که علتش به ناپختگی نوشته‌های دیکنز در این مرحله و به این واقعیت برمی‌گردد که هر شماره باید فاصله‌ی زمانی یک ماهه‌ای را پر می‌کرد.[1] حال آن‌که در مورد *آرزوهای بزرگ*، این وقفه یک هفته‌ای بود و حضور پیپ در نقش راوی داستان نیز نقش وحدت‌بخشی دارد. *آرزوهای بزرگ* در قیاس با رمان *الیورتویست* که آن را هم دیوید لین به فیلم درآورد، از حیث ساختار کم‌تر اپیزودیک است.

آموزش پیپ: درامی در سه بخش

آرزوهای بزرگ به منزله‌ی درامی که به تهذیب اخلاقی پیپ می‌پردازد، عملاً به سه بخش مساوی تقسیم شده است:
بخش اول. کودکی و جوانی او که منجر به شکل‌گیری این آرزوها می‌شود؛
بخش دوم. پیپ یاد می‌گیرد که چگونه به این آرزوها برسد.
بخش سوم. می‌پذیرد که این آرزوها بر باد رفته‌اند.
در سیر دنباله‌دار این رمان، هریک از بخش‌ها دوازده شماره را در بر گرفته‌اند و مشخصاً شامل فصل‌های ۱۹، ۲۰ و ۲۱ می‌شوند. این اعداد نمایانگر ساختار بسیار دقیقی هستند که زیربنای رمان‌ها را استحکام می‌بخشند و در سطوح فراوانی جلوه می‌کنند.
بخش اول جایی به پایان می‌رسد که پیپ عازم لندن می‌شود، درحالی که بالقوه توان یافته است تا افق زندگی‌اش را بگستراند، مفهومی که در آخرین جمله‌ی فصل نوزدهم بیان می‌شود: «و اکنون غبارهای زندگی‌ام کاملاً محو شده‌اند و جهان، پیش رویم باز شده است. (ص ۱۶۲).[2] در بخش اول دو نوع عامل در زندگی پیپ نفوذ دارند؛ نوع اول عواملی هستند که او را ترغیب و تشویق می‌کنند تا از شرایط محدودکننده‌ای خارج شود که در آن قرار دارد، و نوع دوم نیروهای عظیمی هستند که بعضاً شکلی تمثیلی می‌یابند و بر او تأثیر می‌گذارند. این تمایز به این قصد اندیشیده نشده که محرک‌های ساختاری را بسیار مشخص و نموداری کند. در این مورد خاص، بسیار آشکار است که دو نیروی مذکور وابسته به یکدیگرند. کارگاه آهنگری و ساتیس هاوس در کنار هم قرار می‌گیرند، در فرایند رشد پیپ، یکی از آن‌ها پیش برنده و دیگری بازدارنده است: هر آن‌چه وی در ساتیس هاوس می‌بیند و خصوصاً حضور استلا در همین روند معنا می‌یابد. اما کلی‌تر از همه اشتیاق و تخیل پیپ است که حس سرکوفتگی را در او تشدید می‌کند، حسی که ناشی از حضورش در کارگاه آهنگری است. به علاوه موقعی که راه ساتیس هاوس به لندن ختم می‌شود، کارگاه آهنگری گناهی را به پیپ یادآوری می‌کند که در کودکی مرتکب شده است. همکاری او با مگویچ، محکوم فراری، کنایه‌ی قدرتمند رمان در این نکته نهفته است که پیپ فکر می‌کند ساتیس هاوس مسبب انتقال او به لندن است، حال آن‌که درواقع دنیای کارگاه آهنگری، ازجمله کمکی که به محکوم کرده باعث شده است آرزوهای

بـزرگ او شکـل بگـیرند و زنـدگی‌اش را در لنـدن آغـاز کند.

بخش دوم رمان، شیوه‌های کنایی و ساختاری فیلم را تشدید می‌کند. ورود پیپ به لندن نشان می‌دهد کـه قـیدوبندهای اخلاقی او سست می‌شوند. گرچه معنایش این نـیست کـه دیکنز برای زندگی ساده‌ی روستایی، حس نوستالژی دارد، خانم لیویس مختصر و مفید و با دقت تام مـی‌نویسد کـه دیکـنز ابـداً عـلاقه‌ای بـه طـرفداری از زنـدگی روسـتایی نداشت.[3] زندگی پیپ در لندن به روال معمولی «آقایی حین تحصیل» سپری می‌شود و توأم با نخوت و ولخرجی بیهوده و نـاتوانـی در پـای‌بندی بـه هـر چـیزی است (ص۳۱۷). توهماتی که پیپ نسبت به زندگی آقامنشانه دارد، به نـحو دردناکی از بین می‌روند. در بخش دوم به‌رغم آن‌که پیپ در چنین دنیایی رشد می‌کند، کم‌تر از قبل فرصت دیدن استلا را می‌یابد. پیپ او را در دنیای مد روز همراهـی مـی‌کند، امـا نمی‌تواند احساسات او را برانگیزد. عشـق وی نسـبت بـه استلا باعث گشـوده شـدن درهـای تـازه یـا غـنای بـیش‌تر زندگی‌اش نمی‌شود. درواقع ایـن عشـق بـاعث بدبختی و سرخوردگی او می‌شود.

احساس گناه و شرمی که وجود پیپ را فراگرفته است، طی ملاقات‌هایش با جَگرزِ وکیل تشدید مـی‌شود، ولی عـلت اصلی‌اش بازگشت او نزد مگویچ است که در بخش دوم روی می‌دهد. درواقع برخورد او در کودکی با مگـویچ است کـه حس گناه را در او بیدار کرده است. (پیپ صرف‌نظر از تمام انگیزه‌هایش، به خاطر مگویچ دزدی کرده است.) به علاوه در سراسر دوران رشدش این حس در او تـقویت شده کـه ناخواسته و بی‌ارزش است. ساتیس هاوس و حضور استلا او را نسبت به گناهش شرمنده‌تر می‌کند و بازگشت مگویچ دوباره احساس گناه او را رو می‌آورد و بـیش‌ترین عـلت را موجب می‌شود تا او در رابطه‌اش با استلا شـرمنده بـاشد. نکته‌ی کنایه‌آمیز آن که علت شرمندگی پیپ، پدر مـحکوم استلاست که به زودی لو می‌رود، اما در پایان بـخش دوم رمان، وی صرفاً به نکته‌ی کنایه‌آمیز ریـزتری پـی مـی‌برد: همان عاملی که باعث شـده تـا وی «آقـا» بشـود، مـوجب جدایی بیش‌تر او از استلا می‌گردد، استلایی که آمال پـیپ ناشی از وجود اوست. بخش دوم نیز مانند بخش اول جایی تمام می‌شود که اشارات واقع‌گرایانه بـه زمـان و مکـان بـه تدریج با نمادگرایی درهم مـی‌آمیزد. صـحنه‌های داخـلی و خارجی چنان طرح شده‌اند که پیپ در گردابـی از حـوادث دردناک گرفتار می‌آید و تا پیش از تجدیدقوا بـاید آن‌هـا را تحمل کند.

در بخش سوم، قهرمان داستان از تاریکی به در می‌آید و به خوش‌بینی معقولی می‌رسد که در آخرین جمله‌ای که راوی ذکر می‌کند، مشهود است: «زمانی که برای نخستین بار کارگاه آهنگری را ترک کردم، غبارهای صبحگاهی کاملاً محو شده بودند. اکنون غبارهای دم غروب نـیز مـحو شـده‌انـد و در گستره‌ی نور آرامش‌بخشی که بر من می‌تابد، هیچ سـایه‌ی دیگری نمی‌بینم که مرا از او جدا کند (ص۴۹۱). ابداً نـیازی نیست تا اهداف ساختاری این سه بخش را با پایان هر بخش شرح و بسط دهیم، چرا که محمل فـراوانـی بـرای مـقایسه فراهم می‌شود. محور بخش سوم، بر باد رفتن آرزوهای پیپ است زمانی که وی تصمیم می‌گیرد دیگر از پـول مگـویچ خرج نکند. متعاقب این تصمیم، او دچار نـوعی بـازیافت اخلاقی می‌شود. در این بخش از رمان، مگـویچ بـه مـنزله مهم‌ترین عاملی که بر زندگی پیپ تأثـیر گـذارده است، در کانون توجه قرار می‌گیرد: پیپ با غلبه بر احساس نفرتی که نسبت به او و سرچشمه‌ی آرزوهای خود دارد، زندگی‌اش را به طرز نوینی هدف‌مند مـی‌کند. پـیپ هـمه چـیز خـود ـ ثروت، خوشبختی و تـقریباً زنـدگی‌اش ـ را بـاید از دست بدهد. جای آرزوهایش را فضیلت استوار بورژوازی می‌گیرد که همانا سخت‌کوشی توأم بـا شـرافت است. هـم‌چنین در مرحله‌ای می‌ایستد که واقعاً به ارزیابی آدم‌هایی مـی‌پردازد که بر زندگی‌اش تأثیر گذاشته‌اند.

پایان

بـولور لایـتُن دیکـنز را مـتقاعد کرد تـا پـایان اصـلی و نومیدکننده‌تر رمان را تغییر دهد[4] و بر سر این تصمیم بحث در گرفته است. هامفری هاوس معتقد است که این پایان از

آرزوهای بزرگ

نظر هنری اشکال دارد،[5] درحالی که خانم لیویس استدلال می‌کند که پایان رمان نمادی حقیقی از سیر زائرانه و موفقیت‌آمیز پیپ است.[6] پایان فوق، این احساس را پدید می‌آورد که دو انسان در اثر تجربه دارای متانت و هوشیاری بسیار شده‌اند و اکنون دیگر واقعاً می‌توانند یکدیگر را درک کنند. فکر سه بخشی بودن رمان با الگوهای مشخصی که هر بخش دارد و هم‌چنین شباهت‌ها و تضادها، شاید بیش از حد شماتیک بنماید، اما حین خواندن رمان چنین تأثیری ایجاد نمی‌شود. نحوه‌ی آرایش آن‌چه بارت به منزله‌ی «کارکردهای وحدت‌بخش» تعیین کرده است[7] و تأثیرهای آن، در روایت مستتر است و نهایتاً این امر را قطعیت می‌بخشد که تشکل تماتیک و ساختاری صرفاً جنبه‌ی نموداری ندارد.

تشابهات و تضادها

به نظر می‌آید هر روایتی از طریق نوعی وجه تسمیه که هم شباهت و هم عدم شباهت را نمایان می‌سازد، از تکرار و صورت‌های متنوعی استفاده می‌کند. درام آرزوهای بزرگِ پیپ، از طریق مقایسه‌ای که با آرزوهای دیگر شخصیت‌های رمان صورت می‌گیرد، قوت بیش‌تری می‌یابد. جایگاه پیپ به منزله‌ی پسری دهاتی که به جامعه‌ی پایتخت‌نشین پرتاب می‌شود با این شخصیت‌ها تضاد دارد:

الف. هربرت که بدون هیچ آرزویی، با تلاش و قدری کمک نامحسوس به موفقیت می‌رسد.

ب. استلا که مانند پیپ به منزله‌ی سوژه‌ای برای جاه‌طلبی فرد دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

پ. آقای وپسل، مسؤول کلیسای محل که بیهوده قصد دارد در لندن به شهرت برسد.

ت. بنتلی درامل که با آرزوهای خاص طبقه‌ی اعیان متولد شده است، ولی به نحو تمسخرآمیزی مورد بی‌احترامی قرار می‌گیرد.

ث. اُرلیک، دستیار آهنگر که حضور پیپ مانع از تلاش او برای تغییر موقعیتش می‌شود و همان که خواهان انتقامی تقریباً مرگبار است.

البته مهم‌ترین آن‌ها وجه تشابه میان پیپ و استلاست که هرکدام قربانی آمال فرد دیگری می‌شوند. برخلاف این دو، هربرت طی زندگی‌اش مشمول التفات بوده است. موقعیت پیپ و استلا در مقایسه با او صرفاً به منزله‌ی دو عروسک نمود می‌یابد. دو عروسکی که تکامل نهاییشان در حکم انسان، به خطر می‌افتد. استلا در مقایسه با پیپ شخصیتی سایه‌وار دارد. پیش از آن‌که شخصیتی کاملاً قابل تصور باشد، یک مفهوم است. خانم لیویس ادعا می‌کند استلا فرایندی را پشت سر گذاشته است که قابل قیاس با معرفت خودآموخته و تحقیری است که پیپ در راه زندگی خود به آن می‌رسد. بدین‌حیث آن‌ها حقیقتاً در انتهای کار می‌توانند به یکدیگر برسند.[8] در هرحال فکر می‌کنم به‌رغم نکات قابل تطابقی که دیکنز در رابطه‌ی بین این دو شخصیت و موقعیت‌هایشان خلق می‌کند، می‌توانیم مطمئن باشیم استلا

همانی است که دوشیزه هاویشام پرورش داده است، وی توانست با استلاکاری بکند که تمام احساساتش مطابق میل او بارور شوند.

اگر بخواهیم توضیح کاملی درباره‌ی ساختار روایی *آرزوهای بزرگ* بدهیم، باید پیرامون چنین موضوعاتی بحث کنیم: رابطه‌ی فرزندان با والدین و والدینی که جایگزین پدر و مادر اصلی شده‌اند؛ تأثیری که احساس گناه کودکانه در تکامل شخص دارد؛ گفتمان پیوسته‌ای که درباره‌ی رابطه‌ی بین آرزوها و کوشش فردی وجود دارد؛ هم‌چنین روابطی که بین پولدار شدن و اشرافیت برقرار است. این دغدغه‌های مضمونی در یکی از سنجیده‌ترین روایات دیکنز تجلی می‌یابند، روایتی که به نحو کنایه‌آمیزی هدایت شده است.

الگوهای ساختاری: فیلم

آموزش پیپ: درامی در سه بخش

فیلم برخلاف رمان، تقسیم‌بندی مشخصی بین سه بخش ندارد. گرچه هم‌چنان واضح است که روند کلی رمان را دنبال می‌کند؛ این‌که قهرمان داستان در دوره‌ی کودکی و جوانی‌اش آرزوهایی را در سر می‌پروراند و عزیمت به لندن (مقایسه کنید با بخش اول رمان) راه را برای شیوه‌ی لندنی زندگی او باز می‌کند؛ شیوه‌ای که مطابق آن، پیپ می‌آموزد آرزوهایش را برآورده سازد. این وضعیت ادامه می‌یابد تا جایی که سرچشمه‌ی آرزوهایش آشکار می‌شود (مقایسه کنید با بخش دوم رمان)، سپس او می‌پذیرد که آرزوهایش بر باد رفته‌اند (مقایسه کنید با بخش سوم رمان). پایان بخش دوم در فیلم (بازگشت مگویچ) با یک نمای فید طولانی مشخص می‌شود، اما سکانس‌های مهم دیگری هم وجود دارند و پایان بخش اول که طی آن پیپ عازم لندن می‌شود صرفاً با یک دیزالو مشخص می‌گردد، تکنیکی که در سراسر فیلم به کار می‌رود. درواقع این‌جا تأکید بیش‌تر بر تداوم است تا قطع، و این امر از طریق مونتاژی صورت می‌گیرد که سفر پیپ به لندن را تصویر می‌کند.

مسلماً وقتی رمانی که حدود پانصد صفحه حجم دارد به فیلمی تبدیل می‌شود که کم‌تر از دو ساعت به طول می‌انجامد، ضروری است که بخش قابل توجهی از آن مشمول گزینش شده و فشرده می‌شود. در هرحال این فرایند در سراسر فیلم به‌طور یکنواخت دنبال نمی‌شود.

مسلماً وقتی رمانی که حدود پانصد صفحه حجم دارد به فیلمی تبدیل می‌شود که کم‌تراز دو ساعت به طول می‌انجامد، ضروری است که بخش قابل توجهی از آن مشمول گزینش شده و فشرده می‌شود

مؤثرترین تغییری که در نقطه‌ی تأکید به وجود می‌آید، این است که سر و ته بخش دوم رمان زده می‌شود. از حیث طول زمانی، بخش اول رمان ۳۹ درصد، بخش دوم فقط ۲۷ درصد و بخش سوم ۳۴ درصد فیلم را شامل می‌شود. لین برای کاهش زمانی که بخش میانی فیلم را فرا می‌گیرد، مراحل آموزش پیپ برای «آقا شدن» را فشرده کرده است. این مراحل تا حد چند اظهارنظر در مورد آداب غذا خوردن کاهش یافته است. آداب مذکور را هربرت پاکت طی اولین ناهاری که با پیپ در مهمانخانه‌ی برنارد صرف می‌کند به او یادآور می‌شود (قسمت ۲۴، نگاه کنید به ضمیمه ۳). هم‌چنین نماهایی را می‌بینیم که به سرعت می‌گذرند (جمعاً ۵۱ ثانیه به طول می‌انجامند) و طی آن‌ها می‌بینیم که پیپ درس رقص، شمشیربازی و مشت‌زنی می‌گیرد. ده ثانیه بعد از نمایی که پیپ به دفتر جگرز می‌رود و پول بیش‌تری می‌خواهد، قسمت کوتاهی را (۴۵ ثانیه) می‌بینیم که پیپ و هربرت را در اقامتگاهشان در مهمانخانه‌ی برنارد نشان می‌دهد و متعاقباً بدهیشان افزایش می‌یابد. تلویحاً با گوشه و کنایه می‌بینیم که پیپ آموزش خود را در مقام آقا به پایان رسانده است. اضافه شدن بدهی‌ها به نحوی کنایی نمایانگر شیوه‌ی زندگی ابلهانه و مسرفانه‌ی پیپ در لندن است.

بخش اول فیلم تقریباً رویدادی را تکرار می‌کند که مطابق با همان قسمت از رمان است، گرچه حتی این‌جا حذفیات متعددی صورت گرفته است (خصوصاً در مورد

شخصیت‌های ارلیک و تِرَب پسربچه) و خانم جو به علل طبیعی، بسیار زودتر از موعد رمان از دنیا می‌رود.

اگر فیلم را بازنگری کنیم، خیالبافی نخواهد بود که دریدن پرده‌های پوسیده و ورود نور به فضای دلگیر ساتیس هاوس را به منزله‌ی استعاره‌ای برای ورود بلامانع نور به زندگی انگلیسی‌ها، بعد از مشقات سال‌های جنگ قلمداد کنیم

این تغییر با حذف ارلیک ارتباط دارد که (در بخش اول رمان) به خانم جو حمله می‌کند و سعی دارد (در بخش سوم) پیپ را بکشد. شاید بتوان استدلال کرد که ارلیک در رابطه‌اش با پیپ، وجه مشخصاً شرورانه‌تر و سرکوفته‌ترش را نشان می‌دهد و اگر جسارتش را بیابد، تمایل دارد از خواهر سلیطه‌ی پیپ سوء استفاده کند. درواقع پیپ به منزله‌ی راوی داستان می‌گوید: «ابتدا می‌خواستم باور کنم که در حمله به خواهرم دخالتی داشته‌ام...» (ص ۱۲۰). حذف ارلیک جداً باعث می‌شود که از مضمون گناه، شرم و زندانی شدن که در رمان شدیداً ذهن پیپ را اشغال کرده است، چیز زیادی باقی نماند. هم‌چنین سکانس‌های لندن در فیلم نیز نمی‌توانند ایده‌ی مذکور را بسط دهند و صرفاً نماهای کوتاهی از مجرمانی نشان داده می‌شود که به دار آویخته شده‌اند و آدم‌هایی که اطراف دفتر جگرز می‌گردند و التماس دعا دارند. پس انگیزه‌های پیپ هم در فیلم کم‌تر پیچیده می‌نمایند.

در بخش سوم فیلم هم مانند رمان، پیپ می‌پذیرد که آرزوهایش بر باد رفته‌اند. او به مگویچ کمک می‌کند تا بگریزد و در حس محبت فزاینده‌ای که نسبت به محکوم دارد، تلویحاً نوعی بازیافت اخلاقی دیده می‌شود. وقتی استلا با بتتلی درامبل ازدواج می‌کند، پیپ او را از دست می‌دهد تا آن‌که نهایتاً آشتی می‌کنند و به هم می‌رسند. در هرحال چنین پرداختی باعث حذف‌ها و تغییرات مهمی می‌شود. بدون وجود ارلیک، دیگر موقعیتی برای پیپ پیش نمی‌آید تا در آبراهه‌ی متروک برای زندگی‌اش بجنگد، پس با شر مطلق که نماینده‌اش ارلیک است رویارو نمی‌شود. ماجرای عاشقانه‌ی هربرت با کلارا و کمک‌های مالی مخفیانه‌ی پیپ به هربرت نیز حذف شده‌اند. بدین‌ترتیب دو عنصر کنار گذاشته شده‌اند: مقایسه‌ی رابطه‌ی هربرت با عشق محنت‌بار پیپ نسبت به استلا و اعمال مثبت و خیرخواهانه‌ای که پیپ انجام می‌دهد.

این حذف ثانوی تا حدی به دلیل تغییراتی است که در سکانس نهایی صورت گرفته است و طی آن، پیپ نقش قوی‌تر و فعال‌تری نسبت به رمان می‌یابد.

پایان، و آغازی جدید؟

شاید مهم‌ترین تغییری که فیلم از جنبه‌ی ساختار روایی پیدا کرده است. مرتبط با پایان رمان باشد. هیچ اشاره‌ای وجود ندارد دال بر این‌که شاید پیپ به فکر ازدواج با بیدی افتاده باشد. (منتقدی راجع‌به ایلین ارسکین در نقش بیدی چنین اشاره می‌کند: «او بازیگر بسیار مسنی است، به نظر می‌آید سه برابر پیپ سن دارد.»[9] پس وقتی پیپ به خانه جو برمی‌گردد، آشتی او در آخر کار با استلا، بر زمینه‌ی حسن‌نیتی که نسبت به بیدی دارد، معنا پیدا نمی‌کند. در فیلم، پیپ در ساتیس هاوس که هم‌چنان پابرجاست به استلا می‌رسد. به نظر می‌آید استلا کنار شومینه در اتاق تاریک، جای قبلی دوشیزه هاویشام را گرفته است. پیپ با خشونت پرده‌های پوسیده را پایین می‌کشد، پنجره‌ها را باز می‌کند و در شرایطی که نور به داخل می‌تابد، موفق می‌شود استلا را به ترک این «خانه‌ی اموات» ترغیب کند. آن‌ها در جاده باغ و به طرف درها می‌دوند و در همین حال واژه‌های «آرزوهای بزرگ» بر تصویرشان سوپر ایمپوز می‌شود. پایان فیلم «آبکی»[10] و یکی از اشتباهات مخربی توصیف شده است که در «پایان خوش» رمان هم دیده می‌شود.[11] با این حال شاید بتوان آن را هم‌چون مصالحه‌ای تلقی کرد که فیلم در دراماتیزه کردن کشمکش طبقاتی به آن می‌رسد، چرا که دیگر قهرمانان داستان آشکارا از نظر طبقه برابر

شده‌اند.
حال شاید بتوان ادعا کرد که این پایان سرزنده‌تر فیلم (یا چنان‌که موبناهان با سرزنش می‌گوید «کاملاً رؤیایی و سینمایی»)[12] صرفاً فیلم را بیش‌تر در چارچوب قواعد نشان می‌دهد، زیرا فیلم ترجیح می‌دهد جنبه‌های غم‌انگیزتر و تیره‌تر در زندگی زوج اصلی داستان را کم‌رنگ‌تر کند و متقابلاً بر ابعاد رمانتیک رابطه‌ی آن‌ها تأکید داشته باشد. پیپ ارثیه‌اش را از دست می‌دهد، ولی بر نخوتش غلبه می‌کند و به گرمای عاطفی و ارزش آدم‌های فرودست (جو و مگویچ) پی می‌برد. درنهایت هم زن رؤیایی‌اش را تصاحب می‌کند. ریموند دورگنات می‌نویسد: «استلا با حالتی خونسرد، تأدیب‌گرانه و سپاسگزار، دستش را در دست پیپ می‌گذارد؛ بالاخره آینده‌ی وی با تصویر طبقه‌ی بالای متوسط پیوند می‌خورد.»[13] شاید پسر یتیمی که عاقبت آینده‌ای بسیار پربارتر می‌یابد، قهرمان مناسبی برای انگلستان در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم بود. اگر فیلم را بازنگری کنیم، خیالبافی نخواهد بود که دریدن پرده‌های پوسیده و ورود نور به فضای دلگیر ساتیس هاوس را به منزله‌ی استعاره‌ای برای ورود بلامانع نور به زندگی انگلیسی‌ها، بعد از مشقات سال‌های جنگ قلمداد کنیم. *آرزوهای بزرگ* ساختار طبقاتی را با دقت بررسی می‌کند و ساتیس هاوس را به منزله‌ی نمادی از نگرش ارتجاعی نسبت به ثروت و طبقه‌ی اجتماعی نشان می‌دهد که این ساختار باید فرو بپاشد. پس شاید فیلم را بتوان دقیقاً به منزله‌ی محصول زمان و مکان خاص خود نگریست. چه این موضوع را خیالبافی تلقی کنیم یا خیر، پیپ و استلا هر دو از پس زمینه‌ی زندگیشان که رو به اشراف‌مآبی داشت آگاه می‌شوند و عاقبت ساتیس هاوس و گذشته‌ای را که تداعی می‌کند ترک می‌گویند. فکر بیننده به جایی راه می‌برد که فراسوی عنوان رمان معروفی می‌رود که لین برای فیلمش برگزیده است.

وجوه تشابه و تضاد

بخش قابل توجهی از استحکام ساختاری و انسجام رمان دیکنز متکی بر استفاده از وجوه تشابه میان موقعیت پیپ و چند شخصیت دیگر است. فیلم برای ایجاد و حفظ وضوح و ایجاز روایی‌اش به ناچار تعدادی از این وجوه تشابه را کنار می‌گذارد. درحقیقت تنها وجه تشابه‌ای که جداً و واقعاً حفظ شده است، همان است که بین پیپ و استلا وجود دارد. شاید وجه مذکور حتی با نتیجه‌ای که استلا از زندگی‌اش می‌گیرد تشدید هم شده باشد: این‌که وی نیز مانند پیپ (و حتی کم‌تر از او) گذشته‌ی پرباری نداشته است. در این‌جا مشخصاً نوعی محدودیت ساختاری به چشم می‌خورد. شاید این محدودیت ناشی از ضرورت فیلم برای تأکید قاطعانه‌تر بر رابطه‌ی رمانتیک دو قهرمان داستان باشد و نه حفظ اشارات پیچیده‌تر اخلاقی و روان‌شناسانه‌ای که در رمان وجود دارند، یعنی مواردی که رمان آن‌ها را از طریق وجوه تشابه بیش‌تر بین پیپ با هربرت و اُرلیک و وپسل (که هردو از فیلم حذف شده‌اند، گرچه نام وپسل بر سر میز جشن کریسمس به آقای هابل تفویض شده است) و درامل صورت می‌گیرد. در درام پیپ، رابطه‌ی بین آرزوها یا بر باد رفتنشان، و هم‌چنین اخلاق‌گرایی، به طرق گوناگون، منعکس می‌شوند. به علاوه حذف یا به حداقل رساندن این موارد خصوصاً در نمایش چگونگی پیپ، باعث ارایه‌ی تصویر کم‌رنگ‌تری می‌شود. بازی جان میلز در نقش پیپ جذاب و مسلط است، اما در قیاس با شخصیت رمان، ابعاد محدودتری دارد.
سایر جزییات مضمونی که از داستان پیپ برمی‌آیند و آن را غنی‌تر می‌سازند ـ ازجمله رابطه‌ی فرزندان با والدین و والدین جانشین، به علاوه روابطی که بین آرزوها و تلاش برای رسیدن به آن‌ها وجود دارد ـ به نحوی اجتناب‌ناپذیر با ظرافت و پیچیدگی محدود شده‌اند. منظورم از کاربرد اصطلاحات «حذف» یا «محدودیت» این نیست که بگوییم فیلم به منزله‌ی اقتباسی سینمایی در مقایسه با رمان ضعیف است. در ادامه‌ی این نوشتار به بررسی جنبه‌هایی غنی می‌پردازم که فیلم به آن‌ها دست می‌یابد و نشان می‌دهم که چگونه این دستاوردها برگرفته از رمان هستند.

انتقال کارکردهای روایی

در بین رمان‌های مورد مطالعه برای آزمودن امکانات اقتباس از رمان، *آرزوهای بزرگ* به نحوی قابل توجه پیچیده‌ترین ساختار را دارد. فیلم از تار و پود روایی چندگانه‌ای برخوردار است و درنتیجه کارکردهای مهم اساسی دارد. گهگاه شاید به این علت که چاپ اولیه‌ی رمان به صورت دنباله‌دار بوده است، لوکیشن جدید و مجموعه شخصیت‌ها یا شکست زمان به نحو اساسی، نتایج ناشی از ارتباط بین دو رویداد را مخدوش می‌کند.

کارکردهای مهم اساسی

مواردی که در ادامه‌ی مطلب فهرست شده‌اند، کارکردهای مهم کلیدیی هستند که به دلالت‌گرانه‌ترین شکل در رمان، طنین‌انداز می‌شوند و در ستونی کنار یکدیگر می‌آیند. این کارکردها یا به فیلم انتقال یافته‌اند یا حذف شده‌اند یا به روش‌هایی مهم تغییر یافته‌اند. این فهرست نشان می‌دهد که لین و همکاران فیلم‌نامه‌نویسش تا چه حد به خط روایی اصلی وفادار بوده‌اند. ضرورتاً روایت طولانی و پیچیده‌ی کلامی که در رمان وجود دارد، جرح و تعدیل شده است تا فیلمی ۱۱۳ دقیقه‌ای از آن دربیاید.[۱۴] به‌رغم این موضوع، شمار غافلگیرکننده‌ای از کارکردهای مهم اساسی حفظ شده‌اند. داستان هم در رمان و هم در فیلم، متکی بر دو «واقعیت» روایی است: اولین برخورد دلهره‌انگیز پیپ با مگویچ در حیاط کلیسا و دومی دیدار پیپ از ساتیس هاوس است، جایی که با دوشیزه هاویشام و استلا، دختری که هاویشام به فرزندی قبول کرده است، ملاقات می‌کند. هم در رمان و هم در فیلم، گسترش روایت اساساً ریشه در این دو ملاقات دارد.

در این دو متن شاید بتوان کارکردهای مهم اساسی را به ترتیب زیر خلاصه کرد:

رمان	فیلم
۱. پیپ در گورستان کلیسای ده با مگویچ ملاقات می‌کند.	مطابق رمان.
۲. پیپ برای مگویچ غذا و سوهان می‌دزدد.	مطابق رمان.
۳. سربازان مگویچ و محکوم دوم، کامپیسُن را دستگیر می‌کنند.	مطابق رمان.
۴. پیپ ساتیس هاوس را می‌بیند و با دوشیزه هاویشام و استلا ملاقات می‌کند.	مطابق با رمان (+ مرگ خانم جو و ورود بیدی).
۵. در مهمانخانه بیگانه‌ای به پیپ تک شیلینگی می‌دهد که در اسکناس‌های دو پوندی پیچیده شده است و با سوهان جو عرقش را هم می‌زند.	در فیلم نیامده است.
۶. پیپ به ساتیس هاوس برمی‌گردد با جگرز ملاقات می‌کند و با هربرت پاکت دعوایش می‌شود.	مطابق با رمان.
۷. پیپ دوباره به دیدن ساتیس هاوس می‌رود.	پیپ برای دومین بار از ساتیس هاوس دیدار می‌کند.
۸. دوشیزه هاویشام بابت حق کارآموزی پیپ در مقام شاگرد آهنگر ۲۵ پوند به جو می‌دهد.	دوشیزه هاویشام در آخرین دیدارش با پیپ قبل از آن که سر کار برود، به او پول می‌دهد.
۹. جو، ارلیک را به عنوان کارگر ماهر به آهنگری می‌آورد.	در فیلم نیامده است.
۱۰. پیپ مجدداً از ساتیس هاوس دیدن می‌کند، استلا به خارج رفته است.	در فیلم نیامده است.
۱۱. خانم جو بی‌رحمانه (آشکارا با پای آهنی متهم) مورد حمله قرار می‌گیرد.	در فیلم نیامده است.
۱۲. بیدی برای اقامت به خانه گارجری می‌آید.	قسمت‌های قبلیِ بین شماره‌های ۴ و ۵ را ببینید.
۱۳. پیپ به بیدی می‌گوید که می‌خواهد برای خودش آقایی بشود.	ایضاً.
۱۴. جگرز خبرهای تازه‌ای درباره‌ی «آرزوهای بزرگِ» پیپ می‌آورد.	مطابق رمان.
۱۵. پیپ به لندن می‌رود.	مطابق رمان.
۱۶. او همراهِ هربرت پاکت، در مهمانخانه‌ی برنارد اتاق می‌گیرد.	مطابق رمان.
۱۷. هربرت داستان به هم خوردن ازدواج دوشیزه هاویشام را تعریف می‌کند.	مطابق رمان.
۱۸. پیپ به همر اسمیت می‌رود تا آقای پاکت او را تعلیم دهد.	در فیلم نیامده است.
۱۹. پیپ از جگرز پول می‌گیرد تا به وضعش سر و سامانی بدهد.	مطابق رمان (+ پیپ و هربرت در خانه دیده می شوند).
۲۰. پیپ با جگرز ناهار می‌خورد. (هربرت و بنتلی	در فیلم نیامده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رمان	فیلم
دراملِ نیز حضور دارند.)	
۲۱. جو با پیپ در مهمانخانه‌ی برنارد ملاقات می‌کند.	مطابق رمان.
۲۲. پیپ به درخواست دوشیزه هاویشام (از طریق جو) به دیدار وی می‌رود.	مطابق رمان.
۲۳. پیپ بازهم استلا را می‌بیند.	مطابق رمان.
۲۴. پیپ اخراج ارلیک از ساتیس هاوس را قطعی می‌کند.	در فیلم نیامده است.
۲۵. پیپ و هربرت اسرار رمانتیکشان را برای یکدیگر فاش می‌سازند.	ماجرای عاشقانه‌ی هربرت حذف شده است.
۲۶. پیپ استلا را در لندن می‌بیند و او را بدرقه می‌کند.	مطابق رمان.
۲۷. پیپ و هربرت بدهی بالا می‌آورند.	مطابق رمان، اما در فیلم زودتر (بعد از شماره‌ی ۱۹) اتفاق می‌افتد.
۲۸. خانم جو می‌میرد.	در فیلم بسیار زودتر اتفاق می‌افتد (نگاه کنید به شماره‌ی ۴).
۲۹. پیپ برای مراسم تشییع‌جنازه به روستا برمی‌گردد.	واقعه بسیار پیش از آن‌که پیپ روستا را ترک کند، رخ می‌دهد.
۳۰. چنین مقرر می‌شود که وقتی پیپ به سن قانونی برسد، سالانه پانصد پوند مستمری دریافت کند.	مطابق رمان، اما پیش از شماره‌ی ۲۱ اتفاق می‌افتد.
۳۱. پیپ استلا را به ساتیس هاوس می‌برد.	در فیلم نیامده است.
۳۲. استلا و دوشیزه هاویشام دعوا می‌کنند.	در فیلم نیامده است.
۳۳. در مجلس رقص، استلا به سوی بنتلی دراملِ جلب می‌شود.	مطابق رمان.
۳۴. مگویچ برمی‌گردد و فاش می‌کند که ولی‌نعمت پیپ بوده است.	مطابق رمان.
۳۵. پیپ درباره‌ی صحت گفته‌های مگویچ با جگرز صحبت می‌کند.	مطابق رمان.
۳۶. پیپ و هربرت برای فرار مگویچ نقشه می‌کشند.	مطابق رمان.
۳۷. مگویچ داستان گذشته‌اش را تعریف می‌کند (که دوشیزه هاویشام و کامپیسن را هم در بر می‌گیرد).	بخش‌هایی از داستان در شماره‌های ۳۴ و ۴۱ می‌آید.
۳۸. پیپ برای خداحافظی با دوشیزه هاویشام و استلا می‌رود.	مطابق رمان.
۳۹. استلا به پیپ می‌گوید که می‌خواهد با دراملِ ازدواج کند.	مطابق رمان.
۴۰. ومیک به پیپ هشدار می‌دهد که تحت نظر است.	مطابق رمان.

رمان	فیلم
۴۱. پیپ با کمک هربرت و ومیک نقشه‌های دیگری برای فرار مگویچ می‌کشد.	مطابق رمان.
۴۲. پیپ به ساتیس هاوس می‌رود تا از دوشیزه هاویشام بخواهد که به هربرت کمک مالی کند.	در فیلم نیامده است.
۴۳. پیپ سعی می‌کند دوشیزه هاویشام را از سوختگی نجات دهد.	مطابق رمان ولی با شماره‌های قبلی ۳۸ و ۳۹ تلفیق شده است.
۴۴. جگرز (با بی‌میلی) داستان واقعی استلا را برای پیپ تعریف می‌کند.	مطابق رمان، ولی بعد از شماره‌ی ۵۰.
۴۵. پیپ به آب‌بند متروکه می‌رود.	در فیلم نیامده است.
۴۶. با ورود هربرت و سایرین به آن‌جا، پیپ از چنگال اُرلیک و خطر مرگ نجات می‌یابد.	در فیلم نیامده است.
۴۷. نقشه‌ی فرار مگویچ شکست می‌خورد.	مطابق رمان.
۴۸. پیپ ارثیه‌اش را از دست می‌دهد.	مطابق رمان.
۴۹. مگویچ محاکمه می‌شود.	مطابق رمان.
۵۰. مگویچ در زندان می‌میرد.	مطابق رمان.
۵۱. پیپ بیمار می‌شود.	مطابق رمان.
۵۲. جو از پیپ پرستاری می‌کند.	تا زمان انجام ازدواج مشخص نمی‌شود.
۵۳. بیدی و جو ازدواج می‌کنند.	مطابق رمان، ولی شرایط و نتیجه‌ی ملاقات فرق می‌کند.
۵۴. پیپ مجدداً استلا را در ویرانه‌های ساتیس هاوس ملاقات می‌کند.	

تفسیرها

۱. می‌دانم در تهیه‌ی فهرست فوق و مواردی که به عنوان «کارکردهای اساسی مهم» برگزیده‌ام، به نحو اجتناب‌ناپذیری دچار ذهنیت‌گرایی شده‌ام، در هرحال می‌دانم که بارت می‌توانست تمام موارد فوق را «نقاط تلاقی روایت» (narrative hinge - points) بنامد. به این معنا که هریک از آن‌ها می‌تواند نتیجه‌ی متفاوتی در بر داشته باشد، درنتیجه و به‌طور متوالی به سایر وقایع و رویدادهای روایت ارتباط می‌یابد. مثلاً وقتی که پیپ مگویچ را در حیاط کلیسا می‌بیند (مورد شماره‌ی ۱) می‌تواند تصمیم بگیرد که تمامی قضیه‌ی ملاقات را برای جو تعریف کند؛ یا صرفاً به هیچ‌کس چیزی نگوید و خواسته‌های مگویچ را هم انجام ندهد، یا همان کاری را بکند که در داستان انجام می‌دهد، چنان که برای محکوم غذا و سوهان می‌دزدد و اول صبح روز بعد آن‌ها را برای او می‌برد. چندان نیازی نیست که تلویحاً به نتایج حاصل از این عمل اشاره شود: مشخص است که این‌ها موقعیت آتی پیپ در رمان و فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهند و تأثیرهایشان در سایر کارکردهای اساسی مهم (مثلاً در آرزوهایی که پیپ در سر می‌پروراند) آشکار است. برخی از تأثیرهای دیگر ـ خصوصاً احساس گناه فزاینده‌ای که وجود پیپ را فرا می‌گیرد یعنی احساس فساد زندان ـ بسیار مستترند (خصوصاً در رمان، جایی که توجه فراگیرتری به آن‌ها معطوف می‌شود) و در نظام کارکردی متفاوتی قرار می‌گیرند. این‌ها بیش از آن‌که بر رویدادها

دلالت کنند، تلویحاً در مورد شخصیت‌ها اطلاعات می‌دهند.

۲. در میان کارکردهای مهم اساسی که در انتقال از رمان به فیلم کنار گذاشته شده‌اند، بعضی از آشکارترینشان، با حمله‌ی خشونت‌آمیز به خانم جو و اعمال حسادت‌آمیز و تهدیدکننده‌ی ارلیک مرتبط‌اند. کنار گذاشتن آن‌ها باعث شده است بعضی از عوامل مشخصی که در روند تکامل شخصیت پیپ تأثیر داشته‌اند حذف شوند، و این روند تکاملی با پیچیدگی کم‌تری دنبال شود.

۳. فیلم با توجه به طول زمان و حفظ وضوح روایی‌اش، نه فقط رویدادهای مربوط به ارلیک، بلکه ماجرای عاشقانه‌ی هربرت و کار او را نیز حذف کرده و موارد مربوط به ومیک و درامل را نیز به حداقل رسانده است. مثلاً در رمان ازدواج ومیک اساساً کارکردی نمادین دارد، هم‌چنین زندگی خانوادگی سعادتمندانه‌ی او با تصویری که از ایثار پدرانه ارایه می‌دهد. نمای کوتاهی که فیلم از ومیک و پدر سالخورده‌اش و همین‌طور ازدواج سعادتمندانه‌ی جو و بیدی نشان می‌دهد، مجدداً نیز همان کارکردها را دارد.

در رمان هر ملاقات پیپ از ساتیس هاوس کارکرد اساسی مهمی دارد، اما فیلم نمی‌تواند تا این حد گسترده باشد، چنان که در موقعیت‌های متعدد، اساس این ملاقات‌ها را به هم می‌ریزد، چه به وسیله‌ی تأثیرهایی که مونتاژ ایجاد می‌کند (مثلاً شماره‌ی ۱۴) یا تلفیق دو یا تعداد بیش‌تری از این ملاقات‌ها در قالب یک ملاقات (مثلاً شماره‌های ۳۸، ۳۹ و ۴۳ در قالب یک ملاقات در فیلم تلفیق شده‌اند). همین نوع از فشرده کردن وقایع در مورد نقشه‌های فرار مگویچ هم به چشم می‌خورد، زیرا فیلم می‌بایست مقدمات گسترده‌ای را فراهم می‌کرد که تدارکشان مدت زیادی به طول می‌انجامید. فهرستی که از آخرین سلسله از این کارکردهای مهم اساسی تهیه کرده‌ام، ازجمله «پیپ مجدداً با استلا در ویرانه‌های ساتیس هاوس ملاقات می‌کند» هم در رمان و هم در فیلم تحقق می‌یابد. البته تفاوت‌هایی اساسی را شدیداً مخدوش می‌کند که بین دو شیوه‌ی پرداخت آن‌ها وجود دارد. اقتباس‌کنندگان رمان تصمیم گرفته‌اند تا از طریق یک سلسله از اعمال مؤثرتری که پیپ انجام می‌دهد به این ملاقات نهایی شرح و تفصیل بیش‌تری بدهند. هریک از این اعمال به خودی خود کارکردی مهم و اساسی یا تسریع‌کننده در روند تابش نور به داخل ساتیس هاوس و متقاعد ساختن استلا برای خروج از آن‌جا دارند. پرداخت متفاوت دیکنز در پایان رمان به گونه‌ای است که آشتی پیپ و استلا را تلویحاً و محتاطانه‌تر بیان می‌کند، برخلاف فیلم که آشتی آن‌ها را به نحو قاطعانه‌تری در نمای پایانی‌اش نشان می‌دهد.

به‌طورکلی، سلسله کارکردهایی که روابط علت و معلولی را در روایت فیلم توضیح می‌دهند، اساساً حفظ شده‌اند، حتی اگر تأثیرشان طوری باشد که جان هاپکینز اشاره می‌کند. وی تلویحاً در مورد فیلم‌نامه‌نویسان می‌گوید:

> به نظر می‌رسد آن‌ها رویکردی به کارشان داشته‌اند که گویی نمایشی طولانی چون **هملت** را برای گنجاندن در استانده‌های فیلم سینمایی کوتاه می‌کنند. چارچوب رمان تغییر چندانی نکرده است، اما بیننده‌ای که با آن آشناست شاید از غیبت چند شخصیت و رویداد فرعی احساس تأسف کند، مواردی که سایر بینندگان حتی از وجودشان هم آگاهی ندارند.[۱۵]

منتقد نشریه *آبزرور* با استفاده از همین استعاره، تفسیر مشابهی در مورد «کار تفسیر» ارایه کرد: «تمام استخوان‌بندی رمان اصلی سر جای خودش است، گویی فیلم‌نامه‌نویسان آن را با اشعه ایکس دیده‌اند.»[۱۶] به نظرم این استخوان‌بندی، چارچوبی است که کارکردهای قابل انتقال روایت را در بردارد، زیرا متکی بر زبان گفتاری نیست و بیش از همه می‌توان در نسخه‌ی سینمایی آن را حفظ کرد.

کارکردهای شخصیت

آرزوهای بزرگ رمانی است که شاید برای تحلیل به شیوه‌ی ولادیمیر پراپ به خوبی جا داشته باشد. نسخه‌ی سینمایی آن تا حد مؤثری، کارکرد شخصیت‌ها را حفظ کرده است که در داستان به منزله‌ی عناصری ثابت و پایدار عمل می‌کنند، صرف‌نظر از آنکه چگونه و به وسیله چه کسی انجام می‌شوند.»[۱۷] پراپ درباره‌ی تکرار این کارکردهای شخصیتی در بازگویی پی‌درپی قصه‌های پریان می‌نویسد. دیوید لین

چنین تفسیری کرده است: «شخصیت‌ها عظیم‌تر و بسیار پررنگ‌تر از زندگی واقعی هستند و ما عامدانه چنین به آن‌ها پرداختیم، زیرا این بخشی از مقصود ما برای ساختن قصه‌ی پریان بود.»[18]

انگیزه‌ی شخصیت و خصوصیاتی که رنگ و بوی متمایزی به این یا آن شخصیت می‌دهند، در انتقال از رمان به فیلم کم‌تر آسیب‌پذیرند؛ کلاً ماحصل نمایش گفتاری خود هستند که نسبت به آن‌چه دیده نمی‌شود، نظم و شدت متفاوتی دارد. در هرحال آن‌چه شخصیت‌ها انجام می‌دهند (کارکرد آن‌ها در روایت) همان‌قدر که در کلام می‌تواند تجلی یابد، قابلیت پرداخت صوتی و تصویری نیز دارد. البته مثال کلیدی، پیپ است که در مقام قهرمان داستان، صاحب ارثیه‌ی خوبی می‌شود، آن را از دست می‌دهد و عاقبت به رضایت و آسایش بیش‌تری می‌رسد. نکته‌ی وابسته به این فرایند، علاقه‌ی وی به تصاحب قهرمان زن داستان است که در ادامه او را از دست می‌دهد و بالاخره با وی آشتی می‌کند. ا.ل. زامبرانو می‌گوید: «با این نتیجه‌گیری [پیپ و استلا در صحنه پایانی فیلم به سوی آفتاب می‌دوند] لین کیفیتی به سیاق قصه‌ی پریان به فیلم می‌دهد که از حد موردنظر دیکنز فراتر می‌رود. پیپ را تبدیل به قهرمان کلاسیک می‌کند که شاهزاده خانم را از طلسم جادویی نجات می‌دهد.»[19] به جز این مورد استثنایی، شخصیت پیپ در فیلم، همان کارکردهای اساسی را دارد که مدنظر دیکنز بوده‌اند.

سایر کارکردهای شخصیتی که تغییر یافته‌اند، شامل یاران (مثلاً جو و هربرت)، *حامی* (مثلاً مگویچ و دوشیزه هاویشام) و *ضد قهرمان* (مثلاً درامل و کامپیسن) هستند. دوشیزه هاویشام خصوصاً در تخطی از نقش سنتی‌اش جالب توجه است. او که ظاهراً در درام پیپ نقش پریِ مادرخوانده را به عهده دارد، معلوم می‌شود که به غول داستان نزدیک‌تر است، یعنی کارکردی که در ابتدا به نظر می‌آید مگویچ دارد. این درحالی است که بعداً مشخص می‌شود نیات مگویچ به‌رغم گمراهی، خیر بوده‌اند. به علاوه، چنین کارکردهایی که در قالب نظریه‌ی پراپ قرار می‌گیرند (قلمروهای رویداد) به منزله‌ی غیبت (پیپ خانه اولیه‌اش را ترک می‌کند)، فقدان (پیپ فاقد مشخصات و رفتارهای آقامنشانه است) و ممنوعیت (او از پرسش درباره‌ی منشأ آرزوهایی که در سر پرورانده است، منع می‌شود) نیز به وضوح منتقل می‌شوند.

الگوهای روان‌شناسانه

در سطحی گسترده‌تر، الگوهای روان‌شناسانه‌ی پنهان، قابل انتقال به نظر می‌رسند. چنین الگوهای روان‌شناسانه‌ای، هم‌چون رابطه‌ی بین کودکان و والدین (یا والدین جانشین)، مفهوم سرکوفتگی (پویا، تحمیلی اما کاملاً ناآگاه و غافل از تجربیات غیرقابل تحمل، تهدیدکننده یا آزارنده[20] هم‌چون برخورد هولناکی که پیپ با مگویچ دارد)، و مفهوم زندگی‌های کودکانه‌ای، که از روند طبیعیشان خارج می‌شوند (زندگی پیپ و استلا) رویداد روایی فیلم را هم‌چون رمان، نافذتر می‌کنند.

عوامل اطلاع دهنده

لین عوامل اطلاع دهنده‌ای را حفظ می‌کند: مثل اسم مکان‌ها (ریچموند، تمپل و غیره را همراه با روچستر، شهری که در نزدیکی روستای پیپ قرار دارد)، اسامی شخصیت‌ها (گرچه در مورد هابل و وپسل، اسم اولی و زندگی زناشویی دومی برجا مانده است)، کاسبی و حرفه‌ی شخصیت‌های متعدد و اطلاعات مربوط به مکان (مثلاً در ساتیس هاوس ساعت‌ها روی عقربه‌ی بیست دقیقه به نُه مانده‌اند). گرچه مانند همیشه، شاید دلالت بصری چنین عوامل اطلاع دهنده‌ای، تأثیر متفاوتی نسبت به کلام داشته باشد. پس مورد طبقه‌بندی عوامل اطلاع‌دهنده به منزله‌ی عواملی قابل انتقال، جای تردید دارد.

دیالوگ

بخش اعظم دیالوگ‌های فیلم برگرفته از رمان است، خصوصاً در صحنه‌هایی کلیدی هم‌چون اولین ملاقات پیپ

با مگویچ، اولین دیدار او از ساتیس هاوس و آمدن جو به لندن. البته حذف‌های قابل توجهی نیز صورت گرفته است. بحث‌هایی که پیپ با بیدی بر سر جو می‌کند، حتی شخصیت‌ها و موقعیت کلی‌شان نیز تغییر کرده است. در صحنه‌ی دیالوگ نهایی فیلم هم که بین پیپ و استلا انجام می‌شود، تغییرات اساسی صورت گرفته است.[۲۱] توضیحاتی که مگویچ درباره‌ی زندگی‌اش به پیپ و هربرت می‌دهد (فصل ۴۲) شدیداً جرح و تعدیل شده است. در هرحال اغلب دیالوگ‌ها به نحو معقولی از رمان دیکنز انتخاب شده‌اند. تأثیری که از این کار منتقل شد، چنان بود که ریچارد وینینگتن منتقد نوشت: «به نحو جالب توجهی آشکار است که دیالوگ رمان دیکنز عمدتاً دست نخورده باقی مانده است.»[۲۲]

لین قادر نبود در فیلمی دو ساعته، تمام موارد قابل انتقال را منتقل کند. (حال آنکه پیتر باگدانوویچ در فیلم *دیزی میلر* تقریباً چنین کاری می‌کند.)[۲۳] اما بخش عمده‌ای از استخوان‌بندی فیلم لین، نتیجه‌ی انتقال ماهرانه‌ی چیزهایی است که می‌توان آن‌ها را منتقل کرد. حذف‌های آوایی و کلامی اجتناب‌ناپذیر بوده‌اند، اما در این مرحله کم‌ترین تحریف صورت گرفته است.

تشریح و اقتباس

شیوه روایی: رمان

روایت اول شخص

ک.د. لیویس در مقاله‌ی گهگاه مخالفت آمیزش درباره‌ی *آرزوهای بزرگ* چنین ادعا می‌کند: «یکی از دلایل اصلی برای یکدستی لحن رمان این است که یک راوی آن را برایمان تعریف می‌کند که استوار در مقابلمان ایستاده است و دور از شخص خود که همان موضوع داستان است قرار دارد، شخصی که مراحل رشد او را از بچگی تا بزرگسالی می‌بینیم.[۲۴] به نظرم می‌آید این توضیح درباره‌ی یکی از نقاط قوت رمان، دقیق است و فیلم‌سازی را که می‌خواهد به رمان وفادار باشد به چالش می‌طلبد. تمام چیزهایی که می‌دانیم اعم از مکان‌ها، رویدادها، آدم‌ها (ازجمله خود پیپ) از صافی این ذوق سلیم می‌گذرند. به‌رغم فاصله‌ای که بین پیپ راوی و پیپی که درگیر اپیزودهای داستان است وجود دارد، هیچ فحوایی از تصویر عینی دقیق این اپیزودها وجود ندارد. شاید پیپ که به مرحله‌ی پختگی رسیده و راوی داستان است بخواهد ما را به دنیای ذهنی کودک یا مرد جوان ببرد، ولی همواره آگاهیم که ذهنیت جوان از دیدگاه راوی من بیان می‌شود و حال‌وهوای خاصی به رویدادها و ادراکات ثبت شده می‌دهد. این حال‌وهوا صرفاً در موقعیت‌های بدیهی‌تری آشکار نمی‌شود که پیپ راوی و میان سال توجه خاصی به ایرادات قبلی خود (مثلاً نخوتش) نشان می‌دهد، بلکه به طریقی که ادراکات رمزگذاری می‌شوند، نه با درک پیپ جوان نسبت به این رویدادها، بلکه از طریق درک برتر وی در مقام بزرگسالی برتر و ذکاوتی که هرگز به نظر نمی‌آید قهرمان داستان از آن بهره‌ای برده باشد. پیپ جوان پس از دعوای پسرانه‌اش با هربرت پاکت از عقوبت کارش احساس ترس می‌کند.

راوی اول شخص، فاصله‌ی زیادی با پیپی دارد که با هربرت پاکت جوان دعوا کرده است، هم‌چنین با پیپ سرد و گرم چشیده‌ای که در انتها به اتفاق استلا ساتیس هاوس را ترک می‌گوید نیز تفاوت دارد. تمام پیشینه‌ی پیپ با اشتباهات، توهمات، گناهان، شرمندگی‌ها و آرزوهایش، با توازن دقیق بین حسی از اضطرار و حسی از دقت انتقادی نمایش داده می‌شود که بین قهرمان جوان داستان و آنکه سال‌ها بعد قصه خودش را تعریف می‌کند فاصله می‌اندازد.

پس روایت اول شخص امکان می‌دهد تا راوی در زمان حال راجع‌به گذشته تعمق کند. (درواقع این دو زمان را به هم می‌پیوندد، خصوصاً زمانی که مثل این‌جا فاصله‌ی بین رویداد و ثبت آن زیاد است.) خوانش ما از قهرمان داستان در یک سلسله از اپیزودها نه فقط با طرز رفتار او، بلکه با ادراکاتی پخته‌تر نسبت به آن رویداد، صورت می‌گیرد. ما می‌دانیم که چرا رفتار پیپ مثلاً با مگویچ یا جو عوض می‌شود، زیرا ترغیب شده‌ایم که اساساً ارزیابی پیپ را نسبت به تکامل این رویدادها بپذیریم. این راوی را نباید با خود دیکنز اشتباه گرفت، بلکه وی راهنمای رمان است،

برای آن‌که خواننده بتواند رویدادها و نقش آن‌ها را در روند آموزش اخلاقی پیپ تأویل کند. هم‌چنین راوی اغلب شدیداً یا به‌طور صریح یا تلویحاً با کنایه دیدگاهی انتقادی نسبت به خاطرات زندگی‌اش دارد. لحن راوی وسیله‌ای است که ما از طریق آن تشخیص می‌دهیم که پیپ تا چه حد دچار سقوط یا بازیافت اخلاقی شده است. پس توازنی را بین همراهی و حفظ فاصله با پیپ در مراحل قبلی زندگی‌اش حفظ می‌کند. بوث می‌گوید: «پیپ در مرحله‌ی پختگی... مردی سخاوتمند می‌نماید که به نظر می‌رسد با خواننده همدل است.» او می‌بیند که خودش در مرحله‌ی جوانی از خواننده دور می‌شود و سپس دوباره نزد وی باز می‌گردد.[۲۵] درحالی که رفتار پیپ را حتی در معمولی‌ترین وضعیت می‌بینیم، همواره با خیال راحت از حالات وی آگاه هستیم. این‌که راوی در جوانی قهرمان داستان است، نتیجه‌ی دیگری در پی می‌آورد، چنان که رمان عملاً فاقد پیرنگ‌هایی فرعی می‌شود که خود پیپ در آن‌ها حضور چندانی ندارد. پیپ باید از هر آن‌چه در رمان اتفاق می‌افتد، آگاه باشد، زیرا وی عملاً در زمان وقوع رویدادی خاص حاضر است یا بعداً از آن باخبر می‌شود. درواقع محمل اندکی برای انحراف از روایت وجود دارد. شخصیت‌های فرعی رمان تا حدی که در آثار دیکنز نامتعارف است، شدیداً حول رویداد اصلی گرد آمده‌اند، به نحوی که روابط و آرزوهای آن‌ها با قهرمان داستان مقایسه و مقابله می‌شود. از آن‌جا که قهرمان داستان راوی بسیار آگاهی است، این موارد از چشمش پنهان نمی‌مانند و آشکار یا پنهان بخشی از تفسیر او را درباره‌ی مراحل قبلی زندگی‌اش شکل می‌دهند.

اگر روایت اول شخص می‌تواند صرفاً به ثبت چنین ادراکاتی بپردازد، می‌شود تلویحاً استنباط کرد که نوع دیگری از اطلاعات را در رابطه‌ی بین راوی و سایر شخصیت‌ها ارایه می‌دهد. در *آرزوهای بزرگ* خود پیپ عملاً هیچ‌گاه از جنبه‌ی فیزیکی توصیف نمی‌شود، مگر جایی که شخصیت دیگری مستقیماً به ظاهر او اشاره می‌کند. (مثلاً جایی که پیپ قبل از رفتن به لندن نزد دوشیزه هاویشام می‌رود تا با او خداحافظی کند، وی می‌گوید: «سر و ظاهرت خوبه»؛ یا قایقرانی که درباره‌ی زور بازوی پیپ نظر می‌دهد و می‌گوید که بازوانش قدرت آهنگر را دارند.) نثر پراکنده‌ی رمان مملو از توصیف درباره‌ی حالات درونی پیپ و وضعیت ظاهری سایر شخصیت‌هاست که آن‌ها را از چشم پیپ می‌بینیم. ولی استنباط‌های پیپ برخلاف مؤلفی که دانای کل است و به ما امکان می‌دهد تا زندگی درونی شخصیت‌های اثرش را ببینیم، درحد توصیف ظاهر و رفتار خلاصه می‌شود.

پیپ در رمان عنصری منفعل است و شاید این امر در مورد رمانی که شخصیت اصلی‌اش راوی نیز هست، تا حدی نامتعارف باشد

پس ما را به حال خود می‌گذارد (همان‌طور که آن‌ها پیپ را به حال خود می‌گذارند) تا به نحو مناسبی درباره‌ی زندگی درونی آن‌ها نتیجه‌گیری کنیم.

پیپ در رمان عنصری منفعل است و شاید این امر در مورد رمانی که شخصیت اصلی‌اش راوی نیز هست، تا حدی نامتعارف باشد. پیپ را اغلب چونان قربانی می‌بینیم که مگویچ، خانم جو و اُرلیک از جنبه‌ی فیزیکی او را مرعوب می‌کنند. استلا تحقیرش می‌کند و دوشیزه هاویشام وی را آلت دست قرار می‌دهد. این وضع در مورد رابطه‌ی پیپ با مگویچ و جگرز هم صادق است. درامل بی‌ادبانه به تمسخرش می‌گیرد و کامپیسن او را تهدید می‌کند. پیپ اغلب در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که امکان انتخاب برایش بسیار محدود است و بدین‌ترتیب (مثلاً در حیاط کلیسا که با مگویچ مواجه می‌شود، و در اولین ملاقاتش با دوشیزه هاویشام و استلا) او را فاقد قدرت می‌بینیم. پیپ تنها در دو مورد نقش عامل دارد: یکی در فراهم آوردن امکان تجارت برای هربرت و دیگری کشیدن نقشه برای فرار مگویچ، با وجود این نهایتاً در هر دو مورد ناکام می‌ماند. البته پیپ در رمان صرفاً هم قربانی نیست. با این حال توجه خواننده را به نقش او که به نحو غریب منفعلانه است، جلب می‌کنم. زیرا مهم است که در فیلم، بیش‌تر شخصیت و نه

راوی اول شخص در مورد پیپ به ما اطلاعات می‌دهد، چنین وضعی از طریق عناصر مختلف میزانسن و مونتاژ نمایش داده می‌شود.

لین، آگاهانه تلاش نمی‌کند تا فیلمی بر مبنای یک شخصیت بسازد. او نمی‌تواند اطمینان بدهد که پیپ قادر است همان کنترل اخلاقی یا واقعی را به شیوه‌ی راوی اول شخص دیکنز داشته باشد

این ویژگی‌ها از روایت اول شخص به دلیل نوع چالشی مورد توجه قرار گرفته‌اند که فیلم‌ساز را به آن می‌طلبند. *آرزوهای بزرگِ* لین برای آن ساخته شده است که به روش‌هایی، رمان اصلی را کوتاه کند. اما چنان که نشان خواهم داد، توجه لین شدیداً معطوف به این موضوع بوده است که آگاهی پیپ در کانون فیلم باشد.

شیوه روایی: فیلم

دیوید لین و راوی اول شخص: قرار گرفتن پیپ در کانون فیلم لین، آگاهانه تلاش نمی‌کند تا فیلمی بر مبنای یک شخصیت بسازد. او نمی‌تواند اطمینان بدهد که پیپ قادر است همان کنترل اخلاقی یا واقعی را به شیوه‌ی راوی اول شخص دیکنز داشته باشد. به نظر می‌رسد که لین در حکم کارگردان (و همراه با سایرین به منزله‌ی همکار فیلم‌نامه‌نویس) می‌خواسته تا جایی که ممکن است، بیننده در آگاهی پیپ شریک باشد. بعضی از تمهیداتی که او به کار می‌گیرد در این‌جا مورد بحث قرار گرفته‌اند:

الف. راوی. معادل سینمایی و سنتی روایت اول شخص در رمان، تکنیک صدای روی صحنه است و در *آرزوهای بزرگ* صدای جان میلز برای شخصیت پیپِ بالغ بر روی نوار صوتی شنیده می‌شود. او وقایع را تفسیر می‌کند. به هرحال چنین تفسیری هرگز نمی‌تواند ادواری باشد و درواقع چیزی بیش از ده دوازده مورد را شامل نمی‌شود. موقعیت‌هایی که اغلب بر گذشت زمان یا تغییر لوکیشن دلالت می‌کنند. این موقعیت‌ها و کارکردهایشان به ترتیب زیر خلاصه شده‌اند:

۱. صدای پیپ را درحالی می‌شنویم که بند اول رمان در صفحه‌ی مربوطه ظاهر می‌شود. سپس بادی بر صفحات می‌وزد و این نما به نمای دیگری دیزالو می‌شود که پیپ را در سیمای پسری کوچک (آنتونی ویجر) نشان می‌دهد که در طول جاده می‌دود. پس در همان ابتدا بین بیننده و صدایی که بر نوار صوتی به گوش می‌رسد، ارتباطی شکل می‌گیرد. درکی صوتی و تصویری از ارتباط بین صدا و کودک ایجاد می‌شود که مستقیماً به صدای راوی در رمان و تصویرسازی از پسری کوچک در گورستان شباهت می‌یابد. بدین‌ترتیب فیلم‌ساز اعلام می‌کند که داستانش ریشه در همان وقایع رمان دارد.

۲. مهم‌ترین اطلاعات معمولی که راوی می‌دهد، راجع‌به گذشت زمان است. وقتی صدای راوی متعاقباً شنیده می‌شود، اعلام می‌کند که «یک سال گذشت...» و صحنه با ورود خانم جو (فِردا جکسن) و عمو پامبل چوک (هی پتری) آغاز می‌شود که با گاری به خانه‌ی گارجری می‌آیند. موارد دیگری که ذکر می‌شوند (یا به خاطر آورده می‌شوند) زیرا واقعیت این است که شنیدن صدای جان میلز پیش از آن‌که پیپ بازنمایی شود، این حس بصری را در ما تشدید می‌کند که وقایع روی پرده متعلق به گذشته هستند. «سه ماه بعد خواهرم بیمار شد و او را برای استراحت به کلیسا بردند.» اندکی بعد راوی چنین اعلام می‌کند: «دوران کودکی‌ام به پایان رسیده بود و زندگی‌ام به عنوان آهنگر شروع شد، دوره‌ی کارآموزی من شش سال طول کشید...» بدین‌ترتیب حضور میلز به جای پسرک در فیلم توجیه می‌شود. او را درحالی می‌بینیم که با جو (برنارد مایلز) در آهنگری کار می‌کند. این صحنه‌ی بسیار مهم در پیشبرد روایت، با ورود جگرز وکیل (فرانسیس ل. سالیوان) توأم می‌شود. وی ناگهان در آستانه‌ی درِ کارگاه آهنگری ظاهر می‌شود، گویی از غیب می‌آید و حضورش مقدمه‌ای است برای آن‌که پیپ آرزوهای بزرگی را در سر بپروراند.

۳. دو مورد قبلی کارکردهای بسیار پیچیده‌تری دارند، آن‌ها مستقیماً با رشد اخلاقی پیپ ارتباط می‌یابند. دو مورد فوق

با صحنه‌ای شروع و ختم می‌شوند که در آن، جو برای دیدن پیپ به منزلش در لندن، یعنی به مهمان‌خانه‌ی برنارد می‌آید. جو پیغامی دارد و از پیپ می‌خواهد تا به دیدن دوشیزه هاویشام (مارتیتا هانت) برود. برخلاف صحنه‌های قبلی (شاید به این دلیل آشکار که بیننده اکنون تشخیص می‌دهد که صدای راوی متعلق به بازیگری است که روی پرده دیده می‌شود) هردوی این موارد با نماهایی از پیپ همراه می‌شوند که در سکوت ایستاده است. ابتدا وی کنار پنجره شاهد ورود جو از خیابان پایینی است: «بگذارید اعتراف کنم که در آن صبح سه‌شنبه وقتی جو را دیدم، حاضر بودم پولی به او بدهم تا سراغ من نیاید. من تلاش می‌کردم که *آقا* بشوم و رفتار آدمی متکبر و افاده‌ای را پیدا کرده بودم.» این مهم‌ترین اخطاریه‌ی فیلم راجع‌به مضمون طبقه‌ی اجتماعی است و تقریباً در نیمه‌ی فیلم ارایه می‌شود. در این‌جا اثر همان دیدگاه مضاعفی را نشان می‌دهد که راوی اول شخص در رمان به آن می‌رسد: این‌جا نیز راوی هم‌چون در کتاب نه تنها مشخصاً درباره‌ی تکبر پیپ نظر می‌دهد، بلکه آن را آشکارا عنصری ناپسند از گذشته‌ی او تلقی می‌کند. این طرز برخورد به دوره‌ی جوانی پیپ برمی‌گردد. صدای پیپ در مقام راوی که اکنون هم در رمان و هم در فیلم پخته‌تر شده است، تلویحاً به شکست اخلاقی او در دوره‌ی قبلی اشاره می‌کند. در سکانسی که پیپ با جو ملاقات دارد، جو به نظر دست و پا چلفتی و ابله می‌رسد، درنتیجه رفتار ساده و خوب او در تضاد با تکبر پیپ قرار می‌گیرد. متعاقباً پیپ با نارضایتی به تصویر خود در آینه‌ی زیبا می‌نگرد و راوی چنین می‌گوید: «در تمام روز، وقار ساده‌ی جو مرا مملو از احساس ملامت کرد... فیلم به اندازه‌ی رمان وقت ندارد تا به تمامی، حس شرمندگی و خود ملامت‌گری پیپ را بازسازی کند. اما کارکرد روایت اصلی را جابه‌جا می‌کند، چنان که پیپ را نسبت به تکبر و کاری که پیروی از مرام *آقامنشی* بر سرش آورده است، آگاه می‌کند.

۴. صدای راوی در موقعیت‌های متعدد مورد استفاده قرار می‌گیرد تا آشکارا احساس پیپ را نسبت به استلا (جین سیمونز و بعداً والری هابسن) و همین‌طور نقطه‌ی عطفی که وی در زندگی پیپ به وجود می‌آورد بیان کند. در شب بعد از اولین ملاقات پیپ از ساتیس هاوس، پسر به بستر می‌رود و درحالی که دراز می‌کشد، دوربین حرکت تراولینگی انجام می‌دهد تا به نمای درشتی از چهره‌ی وی می‌رسد. بعد صدای پیپ مسن را روی نوار صوتی می‌شنویم: «آن شب تا مدت‌ها بعد از رفتن به تخت‌خواب به استلا فکر می‌کردم و این‌که جو را که صرفاً یک آهنگر است چه نوع آدمی قلمداد می‌کند.» متعاقباً پس از سکانسی که ملاقات‌های متعدد پیپ از ساتیس هاوس را خلاصه می‌کند، راوی چنین به یاد می‌آورد: «تحسین من نسبت به او هیچ حد و مرزی نداشت.» سپس چهره‌ی استلا از نمای قبلی، بر چهره‌ی پیپ که اکنون در تخت‌خواب است دیزالو می‌شود. راوی می‌گوید که پیپ بعد از این ملاقات‌ها هرگز بدون تجسم چهره‌ی زیبای استلا به خواب نمی‌رفت. فاصله‌ی بین قهرمان فیلم و راوی، قابل قیاس با فاصله‌ی بین پیپ نوجوان و راوی مسن در رمان دیکنز است. در چنین موقعیت‌هایی کارکرد راوی فیلم شبیه راوی اول شخص در رمان، یعنی تبیین آن چیزی است که شدیداً احساس می‌شود ولی بیانش برای قهرمان نوجوان دشوار است.

۵. دو صدای آخر راوی، در فیلم کارکردهای روایی ساده‌ای دارند. مدت‌ها بعد پیپ که از ساتیس هاوس بازدید کرده است، می‌داند که استلا قرار است همسر بنتلی درامل شود و او (یعنی پیپ) سعی می‌کند دوشیزه هاویشام را از سوختن نجات دهد. او چنین می‌گوید: «آن شب برای آخرین بار اتاق را ترک کردم.» البته آخرین بار نیست، ولی پیپ در این مرحله فکر می‌کند آخرین ملاقاتش را انجام داده است. در چنین موقعیتی، راوی ادعا نمی‌کند که دانش کامل و بازنگرانه‌ی معمول خود را دارد. اندکی بعد موقعی که برنامه‌ریزی برای فرار مگویچ ضروری می‌شود، راوی چنین می‌گوید: «روز بعد هربرت را فرستادم تا (درباره‌ی زمان حرکت کشتی‌ها) قدری تحقیق کند.» در این سکانس پیپ غایب است و این امر توجه بیننده را معطوف به روش دیگری می‌کند که فیلم با جدیت به آن روی می‌آورد تا پیپ را در کانون آگاهی نگه دارد، بدین‌صورت:

ب. *حضور پیپ تقریباً به منزله‌ی دانای کل.* عملاً هیچ صحنه‌ای وجود ندارد که پیپ در آن بر پرده حضور نیابد، یا این استنباط را پدید آورد که در فضایی خارج از قاب است. حضور تقریباً پیوسته‌ی او در فیلم، اغلب موارد این اطمینان را به وجود می‌آورد که بینندگان نیز همان چیزی را خواهند دانست که پیپ می‌داند، جای آن دارد تا نگاهی اجمالی به موقعیت‌هایی بیندازیم که در آن‌ها بیننده اطلاعاتی بصری را دریافت می‌کند، اطلاعاتی که پیپ از آن‌ها محروم است و این موقعیت‌ها این‌ها هستند:

راوی اول شخص لین تقریباً به طور دایم حضور فیزیکی دارد و در انتها همه چیز را می‌داند، حتی اگردر زمان وقوع رویداد حضور نداشته است

۱. وقتی خانم جو و عمو پامبل چوک با گاری رو بازی به خانه‌ی گارجری برمی‌گردند و پیاده می‌شوند، خانم جو به طرف پیپ داد می‌زند. پیپ گوشش از نوای موسیقی غیرروایی پر شده است.
۲. زمانی که استلای نوجوان از پنجره‌ی بالای ساتیس هاوس پیپ و هربرت را در حال دعوا می‌بیند.
۳. هنگامی که استلا و دوشیزه هاویشام پهلوی هم کنار آتش نشسته‌اند و پیپ در می‌زند.
۴. لحظه‌ای که دوشیزه هاویشام بعد از آنکه پیپ اتاق را ترک می‌کند آتش می‌گیرد. (پیپ صدای جیغ‌های او را در راه‌پله می‌شنود.)
۵. وقتی هربرت به دفتر کشتیرانی می‌رود.
۶. تک نمایی از محکوم وحشت‌زده، یعنی کامپیسن می‌بینیم. او شاهد وقایعی بر روی رودخانه است که پیپ آن‌ها را نمی‌بیند.

در موارد ۱، ۳ و ۴ می‌توان گفت که اطلاعاتی به بیننده منتقل می‌شوند که پیپ می‌تواند سریعاً به آن‌ها پی ببرد. این موقعیت‌ها به نقش محوری پیپ و دیدگاه فیزیکی او نسبت به رویداد، چندان خللی وارد نمی‌کنند. اگر بیننده در لحظه‌ای واقعه را می‌بیند، در لحظه‌ی بعد پیپ هم شاهد آن است و بدین‌ترتیب آگاهی او با آگاهی بیننده برابر می‌شود. در موقعیت دوم استلا سال‌ها بعد به پیپ می‌گوید که شاهد دعوایش با هربرت بوده است و پیپ کل ماجرا را به خاطر می‌آورد. معقول به نظر می‌رسد که او دیدگاهی نسبت به واقعه پیدا کند که در آن زمان نمی‌توانست داشته باشد، ولی متعاقباً به دست می‌آورد. در مورد پنجم هربرت به دفتر بلیت‌فروشی می‌رود، درحالی که صدای پیپ در مقام راوی او را همراهی می‌کند. این تصویرسازی از رویدادی است که پیپ شخصاً بانی آن بوده است. نگاه سریع کامپیسن در مورد ششم تکه‌ای ضروری از ایجاز سینمایی است. لازم است مخاطب بداند که چگونه مقامات از نقشه‌ی فرار مگویچ باخبر شده‌اند. فکر می‌کنم این تنها مورد فیلم است که پیپ نه حضور دارد و نه به هیچ معنای خاصی می‌تواند از اطلاعاتی آگاه شود که بیننده از آن‌ها مطلع است. حتی بعد از آن او باید دریابد که کامپیسن به طریقی از نقشه‌های او باخبر شده است.

نکته‌ای که در جزییات فوق نهفته، این است که لین آشکارا حس کرده است که باید تا حد ممکن حس روایت اول شخص در رمان را حفظ کند. راوی اول شخص لین تقریباً به طور دایم حضور فیزیکی دارد و در انتها همه چیز را می‌داند، حتی اگر در زمان وقوع رویداد حضور نداشته است. اگر پیپ نمی‌تواند کاملاً راوی اول شخص باشد. لین ادراکات و دیدگاه‌های او را تا جای ممکن، به کانون ادراکات و دیدگاه‌های بیننده بدل کرده است.

پ. *عملکرد دوربین ذهنی.* در فیلم، دوربین عملکرد ذهنی فراوانی دارد که عملاً به ما امکان می‌دهد در دیدگاه پیپ شریک شویم. این نکته خصوصاً در صحنه‌های کلیدی مشخصی چون میهمانی شام کریسمس، اولین و آخرین دیدار پیپ از ساتیس هاوس و گفت‌وگوی او با جگرز درباره‌ی پدر و مادر استلا نمود دارد.

۱. دور میز کریسمس خانواده‌ی گارجری، انواع و اقسام بازیگران نقش‌های عجیب و غریب حضور دارند که اجمالاً شخصیت‌های کاریکاتوری دیکنزی را زنده می‌کنند. ابتدا به

نظر می‌رسد که پیپ حضور ندارد. در شرایطی که نما ترکیب‌بندی می‌شود، پشت او در مرکز تصویر در قسمت چپ پایینی قرار می‌گیرد، ولی پشتی صندلی آن را پنهان کرده است. پس موقعیت او بی‌سر و صدا با بزرگ‌ترها که سر و صدا راه انداخته‌اند مقایسه می‌شود (که مثلاً می‌گویند چرا جوان‌ها قدردان نیستند). کم‌تر کسی به پیپ توجه دارد. تأثیر این کار مضاعف است: اولاً بیننده امکان می‌یابد تا افراد را پشت میز از تقریباً همان دیدگاه فیزیکی ببیند که پیپ گله‌ی آدم‌ها را می‌بیند. ثانیاً بیننده شاهد نوعی حماقت محدود کننده در بین جمع می‌شود، همان نوعی که پیپ عاقبت آرزو می‌کند که از آن بگریزد. (نماهای خانم جو که بیهوده در آشپزخانه دنبال پای خوک می‌گردد، آشکارا از دیدگاه پیپ گرفته شده‌اند.)

۲. سه قسمت بعد از آن، پیپ طی دیدار از ساتیس هاوس، مقابل در با استلا مواجه می‌شود که متکبرانه او را ترک می‌کند. موقع ورود به اتاق دوشیزه هاویشام، همه چیز از فراز شانه‌اش مشاهده می‌شود. این رویکرد به طرقی باعث می‌شود دیدگاه بیننده حتی بیش از یک نمای فرمال دیدگاه از پیپ، به مسیر خاصی هدایت گردد. کلاً پیش از آن‌که توجه پیپ و بیننده به مالک عجیب و غریب اتاق جلب شود، معطوف به پوسیدگی و مخروبگی اتاق می‌گردد. درواقع دوشیزه هاویشام موقعی در نمای درشت دیده می‌شود که پیپ آن‌قدر به او نزدیک شده است که چنین نمایی را توجیه کند؛ پس تماشاگر دیدگاه او را نسبت به دوشیزه هاویشام می‌بیند.

۳. در صحنه‌ای که در دفتر جگرز می‌گذرد، وقتی پیپ درمی‌یابد که استلا دختر کیست (بخش ۴۹)، دوربین دیدگاه پیپ نسبت به جگرز را که دست‌هایش را می‌شوید، نشان می‌دهد. در ادامه‌ی این صحنه، شیوه‌ی فیلم طوری است که به شکل متناوب دیدگاه‌های پیپ و جگرز را نشان می‌دهد، اما بیننده تمایل دارد در دیدگاه پیپ نسبت به جگرز شریک باشد و نه بالعکس. علت اصلی این است که جگرز اطلاعات اصلی را منتقل می‌کند و بیننده مانند پیپ در شرایطی که جگرز سعی دارد احساساتش را از واقعیت‌ها جدا نگه دارد، در حالت چهره‌ی او کنجکاوی می‌کند. فرد دیگری که در این سکانس حضور دارد. مالی، خدمتکار جگرز، است. تماشاگر نیز مانند پیپ وقتی اولین بار چهره‌ی او را در نمای درشت متوسط می‌بیند از شباهت وی با استلا یکه می‌خورد. (نقش خدمتکار را نیز والرو هابسن ایفا می‌کند، گرچه در فهرست بازیگران نامی از ایفاگر نقش مالی نمی‌آید.) تا این‌جای کار نه تماشاگر و نه پیپ، علت خاصی برای مشاهده‌ی چنین شباهتی نمی‌یابند.

ت. *ترکیب‌بندی فضای قاب*. لین بازهم فضای قاب را طوری سامان می‌دهد که مطمئن شود ما با پیپ احساس سمپاتی می‌کنیم. یکی از تأثیرگذارترین نشانه‌های آن وجود نماهایی تکراری است که در آن‌ها پیپ تحت‌الشعاع حضور بزرگسالان قرار می‌گیرد، آدم‌هایی که هیکلی عظیم، مهیب و بعضاً شرور دارند. شاید به یادماندنی‌ترین نمونه، نماهایی باشد که مگویچ در آن‌ها حضور دارد.

۱. در مورد سکانس افتتاحیه که در گورستان می‌گذرد بسیار صحبت شده است (مقایسه کنید با مطالب مربوطه کارل رایتس در کتاب *فن تدوین فیلم*.[۲۶]) ولی در این زمینه‌ی خاص توجه‌ام بیش‌تر معطوف به استفاده از فضاست. پسرکی که در جاده‌ای کنار باتلاق می‌دود، تحت‌الشعاع آسمان قرار می‌گیرد که در قاب، پایین‌تر نشان داده می‌شود. صدای خش‌خش شاخه‌های بلند و متعاقباً سنگ قبرها و باد تندی که می‌وزد او را می‌ترسانند.

احساس نگرانی پیپ برای بیننده زمانی تشدید می‌شود که او به طرف چپ حرکت می‌کند، دست خشنی از طرف چپ قاب وارد می‌شود و او را می‌گیرد. بیننده دچار این حس می‌شود که چیزی بالقوه شوم، پیپ را در خارج از فضای قاب تهدید می‌کند. صرفاً فضای خارج از کادر نیست که حسی از شرارت را القا می‌کند، بلکه فضای پشت صحنه یا بعضی از اشیای آن چنین حالتی می‌یابند.[۲۷] در این مورد اشیای مذکور شامل دیوار کلیسا، درختان تناور، شاخه‌های درختان و سنگ قبرها، و جاهایی مخفی هستند که با صداهایی (باد، شاخه‌ی درختان) توأم می‌شوند. این صداها از جاهای دیگری خارج از فضای قاب می‌آیند

تـا در سکـانس، حس تـنش بـه وجـود آورنـد. هـم‌چنین نماهای با زاویه‌ی رو به پـایین (مـثلاً نـماهای شـاخه‌های کـلفت درخـتان کـه از دیـدگاه پیپ دیـده مـی‌شوند)، نگاه‌های مضطرب پیپ (به طرف راست سپس بـه طـرف جلو و به طـرف بـالا) کـه نگـاه مـا را بـه جـهات خـاصی هدایت می‌کنند، چنین کارکردی دارنـد. بـه عـلاوه بـاید از تدوین سریع یاد کرد (۲۵ نمای تدوین شده که با دو نمای دور از باتلاق‌ها همراه هستند که این دو نما با دیزالو به هم وصل می‌شوند و تمام این‌ها در ۳/۴۴ دقیقه رخ می‌دهند.)

آن‌چه فیلم لین ارایه می‌دهد روایتی اول شخص به شیوه‌ی رمان نیست، بلکه راهبردی بیانی است که مسیری طولانی را می‌پیماید تا اطلاعات میان پیپ و بیننده را به موازات هم پیش ببرد

مجموعه‌ی این‌ها همراه با استفاده از فضای خارج از قـاب سکانس افتتاحیه‌ای را تشکیل می‌دهند که به نحوی منحصر به فرد احساس بی‌ثـباتی را تلقین می‌کند. این بخش با نمای بسیار دوری از پیپ شروع می‌شود که در طول جاده‌ی کنار باتلاق‌ها از سمت چپ به طرف راست می‌دود. این بخش با نمای مشابهی پایان می‌یابد که البته پیپ در آن به خلاف آن جهت می‌دود. از نظر واقعیت منظور این است که وی اکنون به طرف خانه می‌دود، ولی فضای قاب احساسی در بیننده به وجود می‌آورد که وسوسه‌انگیز است. این‌که نمای آخـر استعاره‌ای است برای مسـیر زنـدگی پـیپ کـه در اثـر ایـن ملاقات تغییر کرده است (یا تغییر خواهد کرد).

۲. در شرایطی که دو سوم از فیلم سپری شده است (بخش ۳۴)، مگویچ در شبی توفانی باز می‌گردد و به جست‌وجوی اتاق پیپ مـی‌پردازد وقـتی پـیپ در را بـاز مـی‌کند، تکـان می‌خورد و اندکی بعد می‌نشیند. از جنبه‌ی موقعیت فضایی وی در وضعیتی انفعالی قرار می‌گیرد، زیرا مگویچ بر فراز او می‌ایستد تا راجع‌به منبع ارثیه‌اش از او سؤال کند. سپس این موقعیت برعکس می‌شود: مگویچ در مقابل «آقایی» که خود ساخته است زانو می‌زند و عـلاقه و مـهربانی‌اش را نشـان می‌دهد. به علاوه نمونه‌های دیگری وجود دارند که نمایانگر استفاده مشابه‌ی لین از فضای قاب هستند. چنان‌که می‌بینیم پـیپ در لحـظات حسـاس زنـدگی‌اش آلت‌دست مـقاصد دیگران می‌شود: ازجمله برخوردهای پیپ با پامبل چوک و خانم جو که سودای ساتیس هاوس را به سر او می‌اندازند. هم‌چنین خود دوشیزه هـاویشام بـا جگـرز کـه نـخست در ساتیس هاوس هـمدیگر را مـی‌بینند و سـپس در لنـدن و بالاخره لحظه‌ای که پیپ جگرز را در دفتر وکالتش در لندن می‌بیند.

این نمونه‌ها به حد کافی نشان می‌دهند که چگـونه فـضای قاب تماشاگر را ترغیب می‌کند تا چنین شـخصیت‌هایی را همان‌طور ببیند که در نظر پیپ ظاهر مـی‌شوند، یـعنی بـه صورت‌های مخوف، گروتسک و سلطه‌جو. زیرا فیلم از ما می‌خواهد تا پیپ را به منزله‌ی شخصیتی ببینیم که تا حد امکان کارکرد اول شخص رمان را دارد. چنین می‌نماید کـه تأثیر چنین شخصیت‌هایی قوی‌تر از پیپ است: کارکرد وی این است که در مقابل خصوصیات فردی آن‌ها واکنش نشان دهد و فـیلم در ایـن مـورد مـجموعه‌ای از شـخصیت‌های عجیب و غریب را نمایش می‌دهد که به شیوه‌ای دیکنزوار از چارچوب متعارف زندگی فراتر می‌روند. در هرحال حضور مداوم پیپ باعث انسجام مضمونی فیلم می‌شود. تا این‌جا به نـظر مـی‌رسد کـه مـعادلی سـینمایی بـرای روایت اول شخص پدید آمده است. این امر چنان تـحقق مـی‌یابد کـه مطمئن می‌شویم روایت فـیلم تـا حـد مـمکن بـا گسـتره، محدودیت‌های اطلاعات پیپ و دیدگاهش قطعیت می‌یابد. برای آن‌که نتیجه‌گیریمان را از بحث راجع‌به تلاش آشکاری تکمیل کنیم که فیلم به خرج می‌دهد تـا پـیپ را در کـانون آگاهی اثر جای دهد، به مورد دیگری اشاره می‌کنیم. چنان‌که استدلال کرده‌ام تقریباً هرچه می‌بینیم یا از دیدگاه پیپ است یا در مرحله‌ی بعد برای او آشکار می‌شود. در هرحال نظام دیگری از اطلاعات وجود دارد که خصوصاً ایدئولوژیک و تاریخی است و عموماً پیپ یا آگاهانه یا ناخودآگـاه آن را نمی‌بیند و درباره‌اش اظهارنظر نـمی‌کند، ولی چشـم راویِ

دوربین آن را می‌بیند تا این مرحله دیدگاه اول شخص فیلم بایستی همواره با میزانسن تطابق داشته باشد: موضوعاتی که چه پیپ جوان یا پیپ مسن‌تر در مقام راوی بدیهی می‌پندارند و در رمان ذکر نمی‌شوند (مثلاً جزییات مربوط به زمان و مکان) در فیلم لزوماً نمود خاص خود را می‌یابند.

روایت اول شخص: مسایل اقتباس

پس آن‌چه فیلم لین ارایه می‌دهد روایتی اول شخص به شیوه‌ی رمان نیست، بلکه راهبردی بیانی است که مسیری طولانی را می‌پیماید تا اطلاعات میان پیپ و بیننده را به موازات هم پیش ببرد. این اطلاعات شامل انتقال (به اصطلاح بارت) دال‌های روایی (signifiers of narrativity) نیست، بلکه اقتباسی تقریبی است که فیلم با توجه به شیوه‌ی کلاسیک خود می‌تواند انجام دهد. اگر برخی از کارکردهایی را بررسی کنیم که پیپ در مقام راوی دارد، از عرصه‌هایی آگاه می‌شویم که فیلم‌ساز تمایل به اقتباس از آن‌ها دارد؛ مانند علاقه‌ای که لین آشکارا به متنی کلاسیک نشان می‌دهد، گرچه آن را در قالب رسانه‌ای جدید بازسازی می‌کند. چنین کارکردهایی از این قرارند:

الف. نمایش افکار، احساسات عمیق و هیجان‌های پیپ.

ب. رابطه‌ی بین گذشته و حال که در روایت عنصری پایدار است.

پ. آگاهی کنایه‌آمیزی که راوی در مورد تفاوت بین رویدادها، شخصیت‌ها، حتی اظهاراتشان که به نظر سطحی می‌نمایند و این که چگونه راوی آن‌ها را تأویل می‌کند.

الف. به‌طورکلی این تلقی وجود دارد که فیلم نسبت به رمان که در انتقال *حالات درونی* شخصیت‌ها شیوه‌ای پراکنده دارد، وسواس کم‌تری به خرج می‌دهد و فیلم لین هم از این قاعده مستثنا نیست. وقتی پیپ در مقام راوی رفتار متکبرانه‌ی خود را نسبت به جو (هنگام آمدن جو به لندن) بیان می‌کند، تأثیر کار از نظر متن، در مقایسه با رمان کم‌تر است. درست پیش از آمدن جو (فصل ۲۷) پیپ در مقام راوی، نزد خواننده چنین اقرار می‌کند: «بگذارید اعتراف کنم که وقتی منتظر ورود جو بودم دقیقاً چه احساسی داشتم.»

من با او پیوندهای زیادی داشتم، گرچه این موضوع برایم خوشایند نبود، از بابت آمدنش به شدت احساس ناراحتی می‌کردم، قدری شرمنده بودم و شدیداً حضور او را ناجور می‌دیدم. اگر می‌توانستم به او پولی بدهم و ردش کنم، حتماً این کار را می‌کردم. خیالم بیش از همه از این راحت بود که او به مهمان‌خانه‌ی برنارد و نه همراسمیت می‌آمد، درنتیجه سر راه بنتلی درامل قرار نمی‌گرفت. چندان مخالفتی نداشتم که هربرت با پدرش او را ببینند، زیرا برای هردوی آن‌ها احترام قایل بودم. اما نسبت به این موضوع که درامل او را ببیند، بیش‌ترین حساسیت را داشتم، زیرا درامل را حقیر می‌دانستم. پس در سراسر زندگی بیش‌ترین نقطه ضعف‌ها و فرومایگی‌هایمان را معمولاً در ارتباط با کسانی بروز می‌دهیم که بیش از همه از آن‌ها متنفریم. (صص ۲۱۹ و ۲۲۰).

این جملات را با نقل‌قول‌هایی مقایسه کنید که قبلاً راوی فیلم، حین ایستادن پیپ جوان کنار پنجره، بیان می‌کند. راوی فیلم می‌گوید که بین زمان خواندن نامه‌ی بیدی و ورود جو که به نحوی نامتعارف لباس‌های شهری پوشیده بود، نوعی وقفه افتاد. برجسته‌ترین فکری که در این زمان به ذهن پیپ خطور کرد («اگر می‌توانستم به او پولی بدهم...») جمله‌ای است که مستقیماً از رمان گرفته شده است. رمان به یکباره مفهومی از تبعیض (براساس حس تکبرآمیز پیپ: بنگرید به اشاره‌اش به هربرت و درامل) و کل‌نگرانه‌تر است («پس در سراسر زندگیمان...»). صدای راوی در فیلم نمی‌تواند چنین زمینه خاص احساسی را ایجاد کند.

ب. *رابطه‌ی بین گذشته و حال*. رمان بدون هیچ مشکلی می‌تواند پیپ جوان را با پیپ مسن‌تر و راوی مقایسه کند. پس گرچه روایت در زمان گذشته بیان می‌شود، ولی بیننده مشکلی در تشخیص گفتمان زمان حال رمان و گذشته داستانش ندارد. در فیلم وقتی چیزی رخ می‌دهد (در تضاد با آن‌چه هم‌چنان درحال رخ دادن است) چنین مقایسه‌هایی باید از طرق دیگر صورت گیرند. همان‌طور که الن سیلور با دقت توجه کرده است (و برای اثبات داعیه‌اش بر دو قاب خاص از فیلم تأکید دارد)، لین ارتباط بیننده با دوران کودکی پیپ را با تک نمای درشت متوسطی برقرار می‌کند. این نما پیپ جوان را نشان می‌دهد که بر دامنه‌ای از چمن لم داده

است. وی دقیقاً در همان موقعیتی قرار دارد که در سن نوجوانی‌اش در همین حالت استلا به سراغش آمد و او را رنجاند.[۲۸] در نمایی قبل از این، پیپ نزد بیدی چنین اقرار می‌کند: «من به خاطر او [استلا] می‌خواهم آقا بشوم.» در نمای بعدی، به نظر می‌رسد لین قصد دارد تا بیننده موقعیت فعلی پیپ را با ناخشنودی قبلی‌اش مقایسه کند، یعنی آن‌جا که در جواب بیدی می‌گوید: «فکر نمی‌کنم کارم به ازدواج بکشد.» اقتباس‌کننده، این ارتباط را از طریق قدرت میزان سن شکل می‌دهد، زیرا وی برخلاف رمان‌نویس (و راوی‌اش) اجازه ندارد وضعیت قبلی را صراحتاً خاطرنشان کند.[۲۹]

پ. به همین‌ترتیب آگاهی کنایه‌آمیزی که راوی نسبت به کاستی‌های دوره‌ی جوانی‌اش دارد، جزیی از عنصر انعکاسی/ قیاسی در گفتار راوی است که در قالب درام جا نمی‌افتد. از آن‌جا که اقتباس کامل دراماتیزه کردن را هم در بر می‌گیرد، جای تعجب ندارد که جلوه‌ها و رفتارهای بیرونی که دوربین ثبت می‌کند و نه راوی، تفسیری از جنبه‌های بیرونی ارایه می‌کنند. مثلاً در مورد بدهی‌های فزاینده‌ی پیپ و هربرت، فیلم (در بخش ۲۷) نمای درشتی از صورت‌حساب بدهی‌ها و قلم‌ها را حین حساب کردن نشان می‌دهد. متعاقباً نمای درشت متوسطی از پیپ و هربرت می‌آید که درحال جمع زدن ارقام هستند. سپس صحنه به دفتر جگرز دیزالو می‌شود. فیلم کارکرد اصلی رمان، یعنی تهیه‌ی صورت‌حساب را منتقل می‌کند. ولی در این روند توضیحاتی کلی راجع‌به دوره‌ای از زندگی پیپ درحد یک موقعیت نمایشی و دو نما فشرده می‌شود. فیلم کنایه‌ای را که در تفسیر تلویحاً می‌آید، کاملاً حذف می‌کند، یعنی آن کنایه‌ای که اپیزود مربوطه در رمان را همراهی می‌کند و چنین است:

> صدای قلم‌هایمان بی‌نهایت سر حالمان می‌آورد آن‌قدر که گاه تفاوت میان این شیوه‌ی تجارت مهذب و پول دادن واقعی را دشوار می‌یافتم. درخصوص شخص شایسته، این دو چیز تقریباً همسان به نظر می‌رسیدند (ص ۲۷۹).

درواقع فیلم، نشان می‌دهد حال آن که رمان، هم نشان می‌دهد و هم می‌گوید. در این‌جا کنایه‌ی اثر در گفتن نهفته است.

اقتباس و نوشته

نکاتی که در بالا به آن‌ها اشاره شد تماماً مربوط به کارکردهای خاص راوی در رمان و این نکته هستند که چگونه فیلم چنین کارکردهایی را نادیده می‌گیرد یا اقتباس می‌کند. گرچه بیش‌تر دیالوگ‌های فیلم مستقیماً از رمان گرفته شده‌اند، ولی لازمه‌ی فرایند اقتباس کامل این است که حسی از چنین فضاهای نومیدانه‌ای چون باتلاق‌ها و گورستان دلگیر و تک افتاده کلیسا، ساتیس هاوس مرموز و فضای بسته آهنگری به بیننده بدهد. شاید فیلم بتواند همان مکان‌ها را نشان دهد (منظور نمونه‌ی واقعی باتلاق، ساتیس هاوس و آهنگری است) اما درک چنین مکان‌هایی نه صرفاً از نظر واقعیت فیزیکی، بلکه با توجه به دلالت‌های فضایی و استعاریشان، موضوعی است که به طراحی صحنه، صدا، نورپردازی، زاویه و حرکت دوربین و غیره مربوط می‌شود. موضوع این است که چگونه شیوه‌ی کارگردانی لین باعث ایجاد چنین توهماتی می‌شود. کار اصلی اقتباس در همین‌جا نهفته است: نوشته هرگز نمی‌تواند کل چیزهای مربوط به یک صحنه را بگوید، حال آن‌که فیلم باید صحنه‌های خود را پر کند، همان‌طور که قابش را با وسایل دنیایی پر می‌کند که رویداد در آن رخ می‌دهد، پس جایگزینی بصری برای تأثیرهایی فراهم می‌آورد که از طریق نوشته به دست می‌آیند.

یکی از جنبه‌های نوشته (به اصطلاح بعضاً مرموزی که بارت به کار می‌برد) که در مورد آثار دیکنز توجه خاصی می‌طلبد، استفاده وی از مَجازها در انواع گوناگون است. سینما ظرفیت متنوعی برای نمایش طیفی از شکل‌های ادبی نشان داده است، بدین‌صورت که اگر نمایش استعاره حداقل در سینمای واقع‌گرای کلاسیک دشوار، و تشبیه غیرممکن است، سایر مجازها مانند تشخص بخشی (personification) و جزء معرف کل (synecdoche) و کنایه (metonymy) جای بیش‌تری در تکنیک سینمایی دارند. کانون توجه خاص در این نوشتار معطوف به بررسی شیوه‌ی کارگردانی لین

براساس رمان دیکنز است و نگاه دقیق‌تری به روشی می‌اندازم که سینما به این مسأله می‌پردازد. طبقه‌بندی متز از مَجازها در سینما به صورت استعاره و کنایه[30] (منظور آن‌هایی که رابطه‌ی جانشینی (paradigmatically) و همنشینی (syntagmatically) دارند) به نظر می‌رسد روش بسیار سودمندتری برای بررسی این مسأله فراهم می‌آورد. انتقال مَجازهای ادبی یا پیدا کردن معادل‌های بصری برای آن‌ها کاری خطیر و محدود است، اما متز می‌گوید که سینما زبان تصویری خاص خود را پیدا می‌کند.

کانون توجه خاص

جیمز ایجی نقد خود در مورد این فیلم را بدین‌ترتیب آغاز می‌کند: «*آرزوهای بزرگ* همان ارزشی را برای دیکنز به همراه دارد که فیلم *هنری پنجم* (ساخته‌ی الیویه) برای شکسپیر به ارمغان آورد.» سپس بعد از توصیف این مطلب، اظهار می‌کند که فیلم اثری زیبا، دلپذیر و هوشمندانه است و در پاره‌ای موارد حتی از این حد نیز فراتر می‌رود.[31] در این‌جا ایجی شروع به صحبت درباره‌ی سبک فیلم می‌کند و سه صفتی که بر می‌شمارد به نظرم تا حدی قابل‌قبول‌اند، اما در مورد جسارتی که در سبک فیلم به کار رفته است به قدر کافی نمی‌گویند، اساساً به دلیل همین جسارت است که فیلم هم موقعی که دیده و هم زمانی که به یاد آورده می‌شود، بر ذهن تأثیر می‌گذارد.

البته لین به‌طورکلی فیلم‌ساز سبکمدار جسوری نیست. اما در دو فیلم *برخورد کوتاه* و *آرزوهای بزرگ* که بهترین فیلم‌هایش هستند و هر دو در ۱۹۴۶ ساخته شده‌اند، تمایل خود را به گذر از حد منابع ادبی‌اش نشان می‌دهد. این تمایل با رویکردی تأثیرگذار به ترکیب‌بندی، نمایش داده می‌شود. وی توانایی‌اش را در نمایش ذهنیت حاکم بر تجربه‌ای در قالب رسانه‌ی سینما نشان می‌دهد که غالباً از چنین کاری تبعیت نمی‌کند. هم‌چنین تسلط خود را بر منابع کنایی و استعاری سینما نشان می‌دهد. شاید گفته شود که لین در دهه‌های بعد به آثاری حماسی روی آورد که فاقد حس و حال فیلم‌های دهه‌ی چهل او بودند. در این دهه سبک او مشتمل بر تلفیق جالب‌تری از سبکی گوتیک توأم با ملاحظه کاری بود. مورد اول خصوصاً در پرداخت او از شخصیت مگویچ و دوشیزه هاویشام و در این دیده می‌شود که اُرلیک یعنی شخصیتی را حذف کرده که عامل هرج و مرج است. در این‌جا مایلم بر این نکته تأکید کنم که چگونه رسانه‌ای عمدتاً بصری به متنی ادبی می‌پردازد که به دلیل قدرت بصری‌اش مورد توجه است و نشان می‌دهد که مفهوم *بصری* در دو رسانه متفاوت است.

پرده‌ی سینما صرفاً می‌تواند چیزی را به ما نشان دهد که عدسی دوربین آن را گرفته‌است؛ پس چگونه می‌تواند واقعیت فیزیکی را مملو از دلالت نمادین کند

سبک کارگردان و کنترل او بر همکارانش همواره در تعیین ماهیت اقتباس مهم بوده است. مایلم در این‌جا به این موضوع بپردازم، نه صرفاً برای آن‌که دیکنز را با لین مقایسه کنم، بلکه می‌خواهم به تمایزهایی اشاره کنم که از نظر آزادی سبک بیان بین دو رسانه وجود دارند، یعنی تمایزهایی که هنگام نمایش وقایع روایی، قالب بسیار مشترکی را نشان می‌دهند.

واقع‌گرایی و نمادگرایی

ک.د. لیویس با نوشتن درباره‌ی رمان *آرزوهای بزرگ*، می‌خواهد توجه خواننده را از تغییرات تدریجی و جنبش درک‌ناپذیر زندگی روزمره به تجربه‌ای معطوف کند که احتمالاً واقعی اما تلویحاً نمادین است، ولی تدریجاً به تجربه‌ای بسیار غیرواقع‌گرایانه تبدیل می‌شود.[32] این جنبش بین واقع‌گرایی و نمادگرایی، مشخصه‌ی سبک دیکنز در این رمان است. بند نهایی هریک از سه بخش اصلی رمان، نمونه‌ی خوبی از این وضعیت است: در هر مورد، رویداد ریشه در واقعیت دارد. (پیپ روستا را ترک می‌کند، بعد از شبی که مگویچ برمی‌گردد به خود می‌آید و همراه با استلا

خرابه‌های ساتیس هاوس را ترک می‌گوید.) دیکنز بدون هیچ‌زحمتی مشاهدات خود از دنیای واقعی را می‌نویسد، درحالی که از ارزش نمادین چنین مشاهداتی نیز آگاه است. «اکنون دیگر غبارهای پیش رویم به کلی محو شده بودند و دنیا به رویم باز شد.» (ص۱۶۲) در انتهای بخش اول ساده‌ترین نمونه از این رابطه‌ی متقابل میان واقعیت و رمان را می‌بینیم. دیکنز به شخصیت‌ها (مثلاً جگرز که مکرراً دست‌هایش را می‌شوید) و مکان‌ها (مثلاً قصر و ملک یا خود ساتیس هاوس) نوعی قابلیت تحرک می‌دهد که پیپ مسن‌تر در مقام راوی از آن برخوردار است؛ بدین‌ترتیب پی‌درپی و گهگاه هم‌زمان ما را از واقعیت فیزیکی و دلالت نمادینِ آن آگاه می‌سازد.

پرده‌ی سینما صرفاً می‌تواند چیزی را به ما نشان دهد که عدسی دوربین آن را گرفته است؛ پس چگونه می‌تواند واقعیت فیزیکی را مملو از دلالت نمادین کند؟ مطمئن نیستم که تماشاگر با یک بار دیدن فیلم بتواند از کارکردهای نمادینی آگاه شود که در چنین لحظاتی به آن‌ها پی برده‌ام:

الف. مگویچ در گل باتلاق دست و پا می‌زند، در شرایطی که سربازان نزدیک می‌شوند؛ لحظه‌ای که هم از جنبه‌ی فیزیکی تکان‌دهنده است و هم به جایگاه اجتماعی مگویچ اشاره دارد.[۳۳] از جنبه‌ی روانکاوانه شاید جای تذکر نباشد که این موقعیت به طر محسوسی تأثیر سرکوبگر روانی بر پیپ دارد، زیرا می‌بیند کسی که او را ترسانده است ناتوان در گل لیز می‌خورد و سپس همراه با افرادی که دستگیرش کرده‌اند در تاریکی شب ناپدید می‌شود.

ب. جایی که پیپ نوجوان و استلا در پلکان ساتیس هاوس یکدیگر را می‌بینند، جگرز نیز (در نمای متوسط) حضور دارد و بر فراز بچه‌ها حالتی سیطره‌آمیز نشان می‌دهد: زندگی هر دوی آن‌ها را به نوعی جگرز رقم می‌زند.

پ. مگویچ در شبی توفانی باز می‌گردد و به نوبه‌ی خود باعث می‌شود آرامش و صفای حاکم بر اتاق‌های پیپ در تمپل به هم بخورد.

در این لحظات به نظرم می‌آید که معنای واقع‌گرایانه‌ی رویداد در معنای نمادین آن محو می‌شود. کاری به لحظاتی ندارم که در آن‌ها نمادگرایی صراحتاً نمود می‌یابد. مثلاً جایی که پیپ پرده‌ها را می‌درد تا نور به داخل «خانه‌ی اموات» بتابد یا سوپر ایمپوز شدن واژه‌های *آرزوهای بزرگ* در نمای پایانی که پیپ و استلا زیر نور خورشید در جاده می‌دوند. باید گفت که در موارد قبلی، تأثیر نمادین، نتیجه‌ی کارکرد میزانسن است که به نحوی تفکیک‌ناپذیر در بافت واقع‌گرای فیلم تنیده شده است. شاید بتوان آن را به منزله‌ی نمایش بصری شیوه‌هایی کلامی دانست که دوشیزه لیویس آن‌ها را توصیف کرده است.

متن متفکرانه

هرچقدر هم که سبک لین در جهت فضاسازی باشد، وظیفه‌ی اصلی‌اش قصه‌گویی است که از طریق یک سلسله بخش‌های با ضرباهنگ سریع و معمولاً کوتاه صورت می‌گیرد. از بین ۵۴ بخش فیلم، صرفاً چهارده‌تای آن‌ها بیش از سه دقیقه به طول می‌انجامند و تمام بخش‌ها به جز چهار بخش، حداقل ۲۵ نما دارند. پس سبک روایی لین جایی برای معطلی باقی نمی‌گذارد. عناصر متفکرانه در سبک دیکنز به نحو بی‌رحمانه‌ای جرح و تعدیل شده‌اند و عملاً در سبک لین جایی ندارند. البته به جز استفاده از صدای راوی که در اپیزودهای خاصی باقیمانده‌ی تفسیر را ارایه می‌کند. درواقع نمونه‌های غریب استفاده از صدای راوی، برخلاف سبک روایی کم و بیش عجولانه‌ی فیلم عمل می‌کنند. این موضوع همان‌قدر که به سبک فردی لین مرتبط می‌شود، به بیان کلی فیلم هم برمی‌گردد. فیلم صرفاً بیش‌تر به چیزهایی علاقه نشان می‌دهد (مثل ظواهر، رفتار و رویدادها) که می‌توان آن‌ها را نشان داد، نه آن‌هایی که باید گفته شوند. پس چندان جای تعجب ندارد که عناصر متفکرانه در سبک نویسنده به خوبی با پرده‌ی سینما تطابق نمی‌یابند؛ برای مثال آن چیزهایی که تلویحاً می‌شود آن‌ها را در نمای درشت نشان داد، چنین‌اند. هم‌چنین تفسیر گفتاری باید جمع و جورتر و ساده‌تر از آن حدی باشد که شاید رمان می‌طلبد.

متن گروتسک

آرزوهای بزرگ یکی از سنگین‌ترین آثار دیکنز است. با وجود این بایست شور تخیل آن را هم‌چنان نزد شخصیت‌های کم‌وبیش گروتسکی یافت که پیپ با آن‌ها سروکار پیدا می‌کند (مگویچ، دوشیزه هاویشام، خانم جو و جو با نحوه‌ی حرف زدنش) در روشنی که وی با آن به اشیای بی‌جان، زندگی می‌دهد؛ و در شیفتگی نسبت به موضوعات وسوسه‌انگیز (جزییات زندگی گوشه‌گیرانه‌ی دوشیزه هاویشام در ساتیس هاوس). قدرت بصری فراوانی در دراماتیزه کردن این عناصر بصری وجود دارد. اما چنان که قبلاً اشاره کردیم معانی آن‌ها از جنبه‌ی ریتوریقایی به طرقی می‌تواند گشوده شود که به راحتی در اقتباس سینمایی از کار در نمی‌آید. جنبه‌ی گروتسکی که در شیوه‌ی توصیف رمان وجود دارد به نحو سازش‌ناپذیری مرتبط با استفاده‌ی خاص از زبان است.

منظور این نیست که سینما و خصوصاً فیلم لین نمی‌توانند گروتسک باشند. بلکه صرفاً اشاره می‌کنیم که ایجاد چنین حالتی در فیلم از طرق دیگری میسر است. شاید با قاب‌بندی انجام شود (جایی که مگویچ در شبی توفانی در آستانه‌ی اتاق پیپ ظاهر می‌شود؛ دوشیزه هاویشام که در نمای متوسط نشسته بر صندلی تخت مانندش دیده می‌شود و دور و برش با آت و آشغال پر شده است، درحالی که قلبش را گرفته است با لحنی یکنواخت می‌گوید: «شکسته!» شاید از طریق نحوه‌ی قرارگیری پیپ در میان شخصیت‌های حامی یا تهدیدگر صورت گیرد؛ شاید جلوه‌های تأثیرگذار سایه روشن، (باتلاق‌ها و گورستان در ابتدای فیلم و محوطه داخلی ساتیس هاوس) چنین کارکردی بیابند که این امر از طریق تضادهای نورپردازی در ترکیب‌بندی‌های تصویری دقیق میسر است. پس تا حد زیادی نتیجه‌ی استفاده‌ی مناسب از میزانسن است. با این همه صدا (خش‌خش شاخه‌های تنومند) و تدوین (نمای درشت ناگهانی از تنه‌ی درختی کج‌وکوله در صحنه‌ی افتتاحیه یا نمای مجسمه‌ی جلوی کشتی در صحنه‌ی فرار) نیز نقش خاص خود را دارند. نکته‌ی مهم آن‌که تأثیرهای گروتسک در یک سوم ابتدای فیلم متمرکز شده‌اند، یعنی در جایی که لاج به درستی چنین ادعا می‌کند: «لین برای کیفیت خیال‌پردازانه‌ی گوتیک در تخیل دیکنز، معادلی بصری یافته است. او تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید فیلم‌برداری سیاه و سفید فیلم، متناسب با تخیل نسبتاً گروتسک دیکنز است و مناسب حال و هوای شرارت‌بار و رمزآلود دنیایی است که پیش روی پیپ آسیب‌پذیر، بی‌دفاع و وحشت‌زده قرار دارد.»[۳۴]

هرچقدر هم که سبک لین در جهت فضاسازی باشد، وظیفه‌ی اصلی‌اش قصه گویی است که از طریق یک سلسله بخش‌های با ضرباهنگ سریع و معمولاً کوتاه‌صورت می‌گیرد

مجازها

جیمز موناکو مجاز ادبی را به منزله‌ی «تحریفی منطقی که بین عناصر یک نشانه ـ دال و مدلول ـ رابطه‌ای جدید برقرار می‌سازد» و به منزله‌ی «عنصری که بین دلالت معنایی (denotation) و دلالت ضمنی (connotation) ارتباط برقرار می‌سازد» توصیف می‌کند.[۳۵] تمام داستان‌ها کم‌وبیش به نحو خودنمایانه‌ای مملو از چنین کاربردهایی (استعاره، انسان‌انگاری و غیره) هستند. دیکنز مؤلفی است که این‌ها را در معرض توجه قرار می‌دهد و بخشی از «ادبی شدن» فیلم لین در یافتن معادل‌های سینمایی برای مجازهای ادبی است که به معنای سنتی خود به کار می‌روند. لین می‌تواند در دو مورد که در دفتر جگرز اتفاق می‌افتد و دست شستن جگرز، دلالت استعاری کمرنگی ایجاد کند. به هر صورت این دو مثال به وضوح در حکم واقعیت‌های فیزیکی استنباط می‌شوند که فاقد قدرت اضافی و کلامی رمان هستند این‌ها هرگز واقعاً نمی‌توانند آن بار استعاری را داشته باشند که در رمان دارند. شاید بتوان انسان‌انگاری درختان و پلکان، دویدن پیپ به سوی محکوم در اوایل صبح و به طرف گورستان کلیسا را به منزله‌ی نمونه‌های سینمایی موفقی

برشمرد که جای مَجازهای کلامی را می‌گیرند. در این سکانس، راوی و ایماژ بصری با هم تلفیق می‌شوند تا فاصله‌ای بین شیء و کارکرد آن به وجود آید، فاصله‌ای که برای مجاز، حداقل در نوع ادبی‌اش ضروری است.

شاید بتوان انسان‌انگاری درختان و پلکان، دویدن پیپ به سوی محکوم در اوایل صبح و به طرف گورستان کلیسا را به منزله‌ی نمونه‌های سینمایی موفقی برشمرد که جای مَجازهای کلامی را می‌گیرند

به علاوه این سکانس نمونه‌ای از تلاش لین را نشان می‌دهد تا به اشیای بی‌جان زندگی ببخشد. نمایی از گنبد سنت پل که فراروی پیپ قرار می‌گیرد نشان می‌دهد که شهر در موقعیت آتی پیپ، قدرت نوینی محسوب می‌شود. استلا درحالی که روی صندلی دوشیزه هاویشام نشسته است و کتاب دعایش درکنار او روی میز قرار دارد، به پیپ می‌گوید که دوست دارد «از دنیا و پیچیدگی‌های آن دور» باشد. پس شیوه‌ی کاملاً انزواجویانه‌ای برای زندگی را به اجمال بیان می‌کند این مورد دوم صرفاً ابتکاری است که در فیلم به کار رفته است و لین از طریق جزییات نما نوعی نمود کل از طریق نمایش جزء پدید می‌آورد و نشان می‌دهد که چگونه آماده شده تا نقشی را که نگهبانش برایش تدارک دیده است ایفا کند. در سکانسی که قبل از فرار اتفاق می‌افتد، لق زدن تابلوی مهمانخانه که بر ساحل رودخانه‌ی خشک قرار دارد، هم‌چنین موشی که دوان‌دوان از کیک عروسی دوشیزه هاویشام بیرون می‌پرد به‌طور کنایی نمایانگر اضمحلال و نابودی هستند.

برای این‌که رده‌بندی‌های متز از کنایه (که مشمول نمود کل در جزء می‌شود) و استعاره را نشان دهد، مختصراً به استفاده‌ی لین از «سفرها» و بازنمایی او از جگرز اشاره می‌کند. البته ایده‌ی استفاده از سفر در حکم استعاره (سفر زندگی و غیره) امری عادی است. در فیلم لین ایده‌ی مذکور با نوعی رابطه‌ی همنشینی به کار می‌رود و به این ترتیب قدرتی کنایی به دست می‌آورد مثلاً در بخش افتتاحیه‌ی فیلم، پیپ به منزله‌ی پسرکی دیده می‌شود که «سفری» را به طرف باتلاق‌ها و دیوار کلیسا شروع می‌کند تا به گورستان برسد. در جایی که پیپ از ساتیس هاوس دیدن می‌کند، استلا او را از جاده باغ عبور می‌دهد و از طریق گذرگاه‌های تاریک و پلکان به اتاق دوشیزه هاویشام می‌برد. اولین سفر او به لندن که از طریق مونتاژ اسب‌ها، کالسکه، مناظر کوتاهی از مناطق روستایی و یک نقشه نمایش داده می‌شود، تلفیقی از کارکردهای قراردادی‌تری از کنایه (و نمود کل در جزء) است. جایی که او با هربرت و مگویچ در رودخانه سفر می‌کند تا بتواند مگویچ را فراری دهد، مرحله‌ای کلیدی است که در آن، پیپ به‌رغم شکست آشکارش، در مرحله‌ای از اصلاح اخلاقی قرار می‌گیرد. هریک از این «سفرها» راکه منظورم کم و بیش تصویر کردن حرکت از جایی به جای دیگر است، می‌توان به منزله‌ی بازنمایی‌هایی کنایی از تغییرات در زندگی پیپ قلمداد کرد. نمونه‌ی کم‌اهمیت‌تری از این کاربرد کنایی در دو بخشی (بخش‌های ۲۵ و ۳۳) دیده می‌شوند که در آن‌ها نماها به سرعت در کنار هم قرار می‌گیرند تابر «آموزش پیپ» (درس‌های رقص، شمشیربازی و مشت‌زنی) هم‌چنین فراگیری «زندگی اجتماعی لندن» (رقص، تیراندازی با کمان، اسکیت بازی و رقص‌های گروهی) دلالت کنند.

دلالت استعاری جگرز به منزله‌ی عاملی که زندگی پیپ و استلا را در دست دارد، تلویحاً مورد اشاره قرار می‌گیرد: از نظر رابطه‌ی جانشینی و نحوه‌ی نمایش او که به طرق گوناگون انجام می‌شود، مانند وقتی که در پلکان ساتیس هاوس بر فراز پیپ و استلا می‌ایستد (بخش ۱۴)، در شرایطی که بین سایه‌های جو و پیپ قرار می‌گیرد که در آهنگری مشغول به‌کار هستند (بخش ۱۷ الف) پس درحالی که آن‌ها پشت میز آشپزخانه نشسته‌اند بر فراز آن‌ها می‌ایستد (بخش ۱۷ ب). هم‌چنین زمانی که دوشیزه هاویشام به پیپ دستور می‌دهد «دوستش داشته باش!» منظور استلاست، جگرز درِ ورودی اتاق دوشیزه هاویشام را اشغال می‌کند

(بخش ۳۱). البته جگرز کارکردهای روایی مشخصی دارد، ولی برای نمایش قدرت استعاری‌اش، لین بازیگری کرده (فرانسیس ل. سالیوان) را انتخاب کرده که حضورش به نحو خاصی با ابهت است، و هم‌چنین نوعی قاب‌بندی را به کار گرفته است که بر توانایی جگرز در تحمیل قدرتش تأکید دارد.

همواره می‌دانیم که *آرزوهای بزرگ* فیلمی سبکمدارانه است و سبک آن برای بیان روایتی به کار می‌رود که سریع می‌گذرد. به هر صورت سبک فیلم از نظر غنا و تنوع چیزی کم از رمان ندارد: دیوید لاج تأسف می‌خورد که مواردی ازقبیل توصیف اشیا، مردم، مکان‌ها، نظرات اخلاقی، لطیفه‌ها و نمونه‌هایی که در آن‌ها گوشه‌هایی از رفتار کمدی یا عبوس انسانی دیده می‌شوند، از فیلم حذف شده‌اند «زیرا آن‌ها نقشی در پیشبرد چنین روایی ندارند.»[۳۶] (این تفسیر یادآور اظهارنظر بسیار کلی‌تری است که رابرت اسکُلز ارایه می‌دهد: «در رمان،... زبان عمدتاً برای توصیف و اظهارنظر به کار می‌رود، ولی در برگردان سینمایی، این موارد باید حذف شوند.»)[۳۷] به هر صورت گروهی (گهگاه به نحوی پوچ)[۳۸] مدعی‌اند که فیلم باید تا حدی به طول بینجامد که بتواند اصالت دوره را با قاطعیت نمایش دهد، اما لین فیلمی تاریخی نساخته است که بخواهد به آن دوره‌ی خاص ادای احترام کند.

سبک لین با تسلط فوق‌العاده‌ای که بر تدوین نشان می‌دهد و وحدتی که در عناصر میزانسن فیلم او دیده می‌شود به چنین انسجامی قطعیت می‌بخشد. زمان و مکان بیش از حد لازم، یعنی تا آن‌جاکه در رمان مقدور است، کارکرد یافته‌اند. غنای سبکمدارانه‌ای که در نمایش مکان دیده می‌شود تا حدی نتیجه‌ی تفصیل بیش‌تر شیوه‌ای است که به نحوی منحصر به فرد و گسترده، در تخیل کلامی می‌گنجد. به هر روی سبک لین بر هر دو مورد تأکید دارد (بدین‌معنا که ترجیح می‌دهد به جای نشان دادن ابعاد اجتماعی، عمدتاً جنبه‌های رمانتیک را برجسته سازد) هم‌چنین از تمهیداتی استفاده می‌کند که فیلمش را تأثیرگذار کنند. ❑

منبع:

Brian MC Farlane "Novel in to Film" *An Introduction to the Theory of Ad aptation,* oxford, 1996.

پی‌نوشت‌ها:

1. Julian Poole, "Novel-Film; Dickens - Lean: A Study of *Great Expectations* and *Oliver Twist*" Unpublished Thesis (University of East Anglia, 1979), 29.
2. Charles Dickens, *Great Expectations* (1860). (Thomas Nelson & Sons: Edinburgh, no Publication date given but approx, 1960), 762.

ارجاعات بعدی هم به این اثر است.

3. Q.D. Leavis, "How We Must Read *Great Expectations*", in F.R.Leavis and Q.D Leavis, *Dickens The Novelist*, (Penguin: Harmondsworth, 1972), 392.

۴. نگاه کنید به توضیحات جان فورستر در این اثرش:

The Life of Dickens (1872 - 4) (J.M.Dent: London, 1966), 289.

5. Humphry House, *The Dickens World* (Oxford University Press: London, 1976), 157.
6. Leavis, "How we must Read *Great Expectations*", 27.
7. Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", *Image - Music - Text*, Trans. Stephen Heath (Fortana Paperbacks: Glasgow, 1977), 92.
8. Leavis, "How we must Read *Great Expectations*", 426.
9. Julian Moynahan, "Seeing the Book, Reading the Movie", in Michael Klein and Gillian Parker (eds.), *The English Novel and the Movies* (Fredric Ungar: New York, 1981), 48.
10. Gavin Lambert, "British Films 1947: Survey and Prospect", *Seqvence* 2 (Winter 1947), 10.
11. Ivan Butler, *Cinema in Britain: An Illustrated Survey* (A.S.Barnes: New York, 1973), 163.
12. Moynahan, "Seeing the Book...", 151.

13. Raymond Durgnat, *A Mirror For England* (Faber and Faber: London, 1970), 23.

۱۴. نسخه‌ای که از فیلم دیده‌ام، پنج دقیقه کوتاه‌تر از نسخه اصلی است. درواقع به نسخه‌ی ۱۱۸ دقیقه‌ای دسترسی پیدا نکردم.

15. Charles Hopkins, "*Great Expectations*", in *Magill's Survey of Cinema: English Language Films*, First Ser., Vol. ii (Salem Press: Pasadena, Calif, 1980), 686.

16. C.A.Lejeune, *Observer*, 15 Dec. 1946.

17. V.Propp, *Morphology of the Folktale*, Trans. Lourence Scott (University of Texas Press: Austin, 1968), 21.

۱۸. چنانکه نقل‌قول شده است در C.A.Lejeune, "Communiqués from the London Film Front", *New York Times*, 29 June 1947, s.2, p.5.

19. A.L.Zambrano, "*Great Expectations*: Dickens and David Lean, Literature", *Film Quarterly*, 2/2 (1974), 161.

20. David Stafford Clark, *What Freud Really Said* (Penguin Books, Harmonds worth, 1967), 23.

۲۱. تأثیرهای این بخش را الین سیلور تحلیل کرده است در "The Untranquil Light: David Lean's *Great Expectations*", *Literature / Film Q Varterly*, 2/2 (1974), 149 - 52.

22. Richard Winington, "*Great Expectations*", *News Chronicle*, II Dec. 1946.

فیلمی که باگدانوویچ در ۱۹۷۴ براساس داستانی از هنری جیمز با شرکت سی‌بل شپارد ساخت و به‌رغم بازسازی خرب حال و هوای دوره‌ی خود، چندان موفق نبود ـ م.

23. Leavis, "How we must Bead *Great Expectations*", 376.

24. Woyne C.Booth, *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicogo Press: Chicago, 1961), 176.

25. Karel Reisz, *The Technics of Film Editing* (Focal Press: London, 1953), 237 - 41.

این کتاب با نام **فن تدوین فیلم** به وسیله‌ی وازریک درساهاکیان ترجمه شد و انتشارات سروش در ۱۳۶۷ آن را منتشر کرده است.

26. Noel Burch, *The Theory of Film Practice*, trns. H.R. Lane (Secker and Warburg (Cinema Two): London, 1973), 17.

27. Silver, "Untranquil Light", 151.

هم‌چنین نگاه کنید به Richard Winington, "Critical Survey", 18.

۲۸. جان میلز به یاد می‌آورد که چگونه لین از ویجر خواست دست‌هایش را به‌طور خاصی حرکت دهد.

29. Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, Trans. B. Brewster et al.(Indiana University Press: Bloomingdale, 1977), 174 - 80.

30. James Agee, From *Nation*, 19 July 1974, in *Agee on Film* (Mc Dowell Oblonsky: New York, 1958), 266 - 7.

31. Neil Sinyard, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptatien* (Croom Helm: London, 1986), 119.

32. Leavis, "How we must Read *Great Expectations*", 391.

33. Silver ("Untranquil Light", 141)

۳۴. دیوید لاج، طی سخنرانی‌اش که در نشنال فیلم تیتر در ۲۲ فوریه ۱۹۸۳ در لندن انجام شد.

35. James Monaco, *How to Read a Film* (Oxford University Press: New York, 1981), 140.

این کتاب را با عنوان **چگونگی درک فیلم** با ترجمه‌ی حمید احمدلاری در سال ۱۳۷۱ از سوی انتشارات بنیاد سینمایی فارابی منتشر شده است. ـ م.

36. Lodge, op. cit. n. 34.

37. Robert Scholes, "Narration and Narrativity in Film", (*Quarterly Review of Film Studies*, Aug, 1976) in Gerald Most and Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 2 nd edn. (Oxford University Press: New York, 1979), 427.

۳۸. مثلاً به مخاطب گفته می‌شود راننده‌ی دلیجانی که پیپ را به لندن می‌برد «آقای دیو جاکوبس است و پدر و پدربزرگش هم دقیقاً در همین مسیر دلیجان می‌رانده‌اند.» (مجموعه‌ی میکروفیش‌های انستیتوی فیلم انگلستان).

بخش بندی *آرزوهای بزرگ*

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی تدوین انتهای سکانس
۱.	*عنوان‌بندی*	بر پس‌زمینه تصویر واژه‌های کهنه حک‌می‌شوند: جان میلز و والری هابسن در *آرزوهای بزرگ* اثر چارلز دیکنز.			
۲.	*صفحات رمان*	صدای پیپ در بزرگسالی بر حاشیه‌ی صوتی به گوش می‌رسد که اولین بند را می‌خواند.	۰/۱۸	۱	دیزالو
۳.	*باتلاق*	الف. پیپ در طول جاده‌ای می‌دود که به گورستان کلیسا می‌رسد. ب. پیپ محکوم (مگویچ) را می‌بیند. پ. پیپ به طرف خانه می‌دود.	۳/۴۴	۲۵	قطع
۴.		الف. (آشپزخانه) جو به پیپ هشدار می‌دهد که خانمش از کوره در رفته است. ب. خانم جو پیپ را کتک می‌زند. زمان صرف غذا می‌رسد. حین صرف غذا درباره‌ی محکومین و آدم‌های لندهور صحبت می‌شود. پ. (تختخواب پیپ) پیپ با لباس کامل در تختخواب است. ت. (آشپزخانه و آهنگری) پیپ از انبار آشپزخانه غذا و از آهنگری سوهان برمی‌دارد.	۳/۴۰	۱۴	قطع
۵.	*باتلاق*	الف. پیپ در مه به طرف گورستان می‌دود. ب. ملاقات با محکوم دوم (کامپیسن). پ. پیپ به مگویچ غذا و بقیه‌ی چیزها را می‌دهد.	۳/۳۳	۳۱	دیزالو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بخش بندی آرزوهای بزرگ

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی تدوین انتهای سکانس
۶.	*خانه*	الف. (اتاق ناهارخوری) شام کریسمس؛ میهمانان. ب. ورود افسر. پ. (آهنگری) جو مشغول کار است.	۱/۳۹	۱۷	قطع
۷.	*باتلاق*	الف. پیپ و جو به سربازانی می‌پیوندند که در حال جست‌وجوی محکومان هستند. ب. سخنان مگویچ و کامپیسن پ. سخنان مگویچ در مورد سرقت.	۳/۵۸	۴۱	فیداوت / این
۸.	*خانه*	الف. خانم جو و پامبل چوک با خبرهای جدیدی راجع به دوشیزه هاویشام وارد می‌شوند. ب. پیپ تر و تمیز و همراه با پامبل چوک راهی می‌شود.	۱/۴۵	۱۲	دیزالو
۹.	*ساتیس هاوس*	الف. ورود. استلا کنار پنجره و سپس کنار در قرار می‌گیرد. ب. پیپ از گذرگاه‌های تاریک عبور داده می‌شود. پ. ملاقات با دوشیزه هاویشام. ت. استلا پیپ را برای خروج، هدایت و تحقیر می‌کند.	۶/۰۹	۳۲	دیزالو
۱۰	*خانه*	پیپ در تخت‌خواب به استلا فکر می‌کند (راوی)	۰/۲۰	۱	فیداوت / این
۱۱	*ساتیس هاوس*	الف. روابط خانواده‌ی پاکت با ساتیس هاوس آشکار می‌شود. ب. استلا به صورت پیپ سیلی می‌زند.			

بخش‌بندی آرزوهای بزرگ

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی تدوین انتهای سکانس
		پ. پیپ دوشیزه هاویشام رادور میز عروسی‌اش می‌گرداند. ت. پیپ با هربرت پاکت در باغ دعوایش می‌شود، استلا صحنه را می‌بیند.	۶/۵۲	۴۱	فیداوت / این
۱۲.	*باتلاق*	(گورستان کلیسا) تشییع جنازه‌ی خانم جو (راوی)	۰/۱۲	۱	دیزالو
۱۳.	*خانه*	الف. ورود بیدی با بار و بنه. ب. پیپ با بیدی صحبت می‌کند و می‌گوید که می‌خواهد برای خودش آقایی بشود.	۱/۰۹	۷	دیزالو
۱۴.	*ساتیس هاوس*	الف. پیپ جگرز را در پلکان می‌بیند. ب. پیپ دوشیزه هاویشام را دور میز پوسیده‌ی ضیافت عروسی می‌گرداند. پ. استلا وی را به خارج هدایت می‌کند در این بخش ملاقات‌های متعدد بعدی حذف می‌شوند (راوی).	۱/۰۹	۷	دیزالو
۱۵.	*خانه*	پیپ در تخت‌خواب به استلا فکر می‌کند (راوی).	۰/۱۲	۱	دیزالو
۱۶.	*ساتیس هاوس*	پیپ به دوشیزه هاویشام می‌گوید که دیگر نمی‌تواند نزد او بیاید زیرا دوره‌ی کارآموزی‌اش شروع شده است. استلا از آن‌جا می‌رود.	۲/۰۹	۲	فید اوت / این
۱۷.	*خانه*	الف. (آهنگری) جو و پیپ درحال کارند که جگرز سر می‌رسد. ب. (آشپزخانه) جگرز در خانه به پیپ			

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی تدوین انتهای سکانس
		می‌گوید که «آرزوهای بزرگی» دارد.	۳/۱۶	۱۷	دیزالو
۱۸.	*ساتیس هاوس*	الف. پیپ خارج از آن‌جا هم‌چون آقایی لباس پوشیده است.			
		ب. دیدار خداحافظی با دوشیزه هاویشام.	۱/۳۲	۸	دیزالو
۱۹.	*ایستگاه دلیجان روچستر*	پیپ با جو و بیدی خداحافظی می‌کند. دلیجان به راه می‌افتد.	۰/۴۷	۶	دیزالو
۲۰.	*سفر*	دلیجان به مقصد لندن حرکت می‌کند: مونتاژ نماهای اسب‌ها، مناطق روستایی و نقشه.	۰/۳۲	۷	دیزالو
۲۱.	*لندن (ورود)*	الف. گنبد سنت پل.			
		ب. پیپ به طرف دفتر جگرز قدم می‌زند.	۰/۴۴	۵	قطع
۲۲.	*دفتر جگرز*	الف. پیپ با ومیک ملاقات می‌کند. ب. جگرز وارد می‌شود (دست‌هایش را می‌شوید) نگاهی به زن (مالی) می‌اندازد.	۲/۳۹	۱۴	دیزالو
۲۳.	*خیابان‌ها*	(نمای تراولینگ طولانی) پیپ و ومیک در خیابان‌ها قدم می‌زنند.			
۲۴.	*مهمان‌خانه برنارد*	الف. ورود پیپ و ومیک، سپس آن‌جا را ترک می‌کنند. ب. هربرت و پیپ همدیگر را به جا می‌آورند. پ. شام، رعایت اصول و رفتار، ماجرای دوشیزه هاویشام.	۴/۴۲	۲۶	دیزالو
۲۵.	*لندن*	پیپ آموزش می‌بیند تا رفتارش آقامنشانه			

بخش‌بندی آرزوهای بزرگ

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی تدوین انتهای سکانس
		شود: الف. رقص ب. شمشیربازی پ. مشت‌زنی.	۰/۵۱	۱۵	دیزالو
۲۶.	*دفتر جگرز*	پیپ درخواست پول می‌کند.	۰/۱۰	۱	دیزالو
۲۷.	*مهمان‌خانه‌ی برنارد*	الف. پیپ و هربرت در خانه دیده می‌شوند. ب. آن دو بدهی‌هایشان را جمع می‌زنند.	۰/۴۵	۵	دیزالو
۲۸.	*دفتر جگرز*	جشن تولد پیپ؛ رسیدن مستمری سالانه به مبلغ پانصد پوند.	۲/۱۶	۱۷	فیداوت / این
۲۹.	*مهمان‌خانه‌ی برنارد*	الف. پیپ، نامه‌ی بیدی را می‌خواند. ب. ملاقات و خداحافظی جو (راوی از ابتدا تا انتها).	۳/۱۳	۲۰	دیزالو
۳۰.	*سفر*	پیپ با دلیجان به ده می‌رود (راوی)	۰/۴۸	۳	فیداوت / این
۳۱.	*ساتیس هاوس*	الف. استلا همراهِ دوشیزه هاویشام در آن‌جاست. ب. استلا و پیپ در باغ قدم می‌زنند. پ. پیپ دوشیزه هاویشام را دور اتاق می‌گرداند. ت. سر و کله‌ی جگرز پیدا می‌شود.	۲/۵۵	۱۰	فیداوت / این
۳۲.	*لندن*	الف. پیپ و استلا همدیگر را می‌بینند. ب. (چای‌خانه) پیپ و استلا صحبت می‌کنند («ما آزاد نیستیم...»).	۱/۳۰	۵	دیزالو

بخش‌بندی آرزوهای بزرگ

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی تدوین انتهای سکانس
۳۳.	لندن	زندگی اجتماعی الف. رقص، تیراندازی با کمان، اسکیت بازی ب. رقص گروهی، پیپ به بنتلی درامل حسادت می‌کند.	۳/۱۹	۲۳	فیداوت / این
۳۴.	تمپل	الف. آسمان توفانی، پشت‌بام‌ها ب. پیپ کنار آتش نشسته است پ. بازگشت مگویچ ت. بازگشت هربرت.	۶/۴۷	۳۶	فیداوت / این
۳۵.	دفتر جگرز	الف. بحث درباره‌ی پشتیبان مالی پیپ ب. اعدام دسته‌جمعی از ورای پنجره.	۲/۱۳	۱۶	دیزالو
۳۶.	تمپل	پیپ و هربرت درباره‌ی نجات مگویچ صحبت می‌کنند.	۰/۲۶	۱	دیزالو
۳۷.	ایستگاه دلیجان روچستر	ملاقات پیپ و درامل.	۰/۵۶	۳	دیزالو
۳۸.	ساتیس هاوس	الف. پیپ همراه دوشیزه هاویشام و استلا دیده می‌شود. استلا می‌خواهد با درامل ازدواج کند. ب. پیپ سعی می‌کند دوشیزه هاویشام را از سوختن نجات دهد.	۵/۵۴	۳۸	دیزالو
۳۹.	تمپل	(نمای بیرونی) دربان پیغام ومیک را به پیپ می‌دهد: «به خانه نروا»	۰/۲۵	۴	دیزالو
۴۰.	والورث	خانه‌ی ومیک، او و پیپ درباره‌ی فرار مگویچ صحبت می‌کنند.	۲/۰۱	۱۶	دیزالو

پخش بندی آرزوهای بزرگ

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی شروع انتهای سکانس
۴۱.	*خانه‌ی کنار رود*	پیپ، هربرت و مگویچ درباره‌ی فرار بحث می‌کنند.	۱/۱۰	۷	فیداوت / این
۴۲.	*دفتر کشتیرانی*	(نمای بیرونی) هربرت به قصد پرسش وارد می‌شود (راوی).	۰/۱۲	۱	قطع
۴۳.	*رودخانه*	آموزش و تمرین برای فرار (راوی).	۱/۲۷	۱۰	دیزالو
۴۴.	*دفتر کشتیرانی*	(نمای بیرونی) کامپیسن می‌بیند که هربرت کجا می‌رود.	۰/۱۱	۱	فیداوت / این
۴۵.	*رودخانه*	پیپ، هربرت و مگویچ به سمت پایین رودخانه می‌روند. مگویچ از دخترک گمشده‌اش می‌گوید و این که چطور پیپ جای او را پرکرده است.	۲/۴۱	۲۴	فیداوت / این
۴۶.	*مهمان‌خانه‌ی کشتی*	پیپ و هربرت دو مرد را درحال امتحان قایق فرار می‌بینند.	۱/۰۰	۶	فیداوت /این
۴۷.	*رودخانه*	نقشه‌ی فرار با شکست مواجه می‌شود. پیپ مگویچ را نجات می‌دهد.	۳/۲۲	۵۳	دیزالو
۴۸.	*دادگاه*	مگویچ (و سایرین) به زندان محکوم می‌شوند.	۰/۴۹	۴	دیزالو
۴۹.	*دفتر جگرز*	الف. جگرز غیرمستقیم توضیحی درباره والدین استلا می‌دهد. ب. برای نخستین بار چهره مالی را می‌بینیم.	۳/۳۲	۲۲	دیزالو
۵۰.	*بیمارستان زندان*	پیپ کنار تخت مگویچ است، با او			

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بخش بندی *آرزوهای بزرگ*

ردیف	بخش		مدت دقیقه / ثانیه	تعداد نماها	چگونگی تدوین انتهای سکانس
		درباره‌ی استلا حرف می‌زند. مگویچ می‌میرد.	۲/۱۸	۴	دیزالو
۵۱.	*لندن*	(خیابان‌ها) پیپ تب زده و سرگردان بین جمعیت پرسه می‌زند. مونتاژی از مکان‌ها که به تخت‌خواب ختم می‌شود.	/۵۷	۶	فیداوت / این (بسیار تدریجی)
۵۲.	*خانه*	تخت‌خواب قدیمی پیپ؛ جو از او مراقبت می‌کند.	۲/۲۶	۱۰	دیزالو
۵۳.	*باتلاق*	پیپ همراه با جو و بیدی (که ازدواج کرده‌اند) کنار رودخانه است. (راوی) از استلا می‌گوید.	۰/۴۶	۳	دیزالو
۵۴.	*ساتیس هاوس*	الف. نمای بیرونی ـ برای فروش ب. پیپ در گذرگاه‌ها قدم می‌زند پ. پیپ بازهم استلا را می‌بیند؛ پرده‌ها را می‌درد ت. نمای بیرونی؛ پیپ و استلا با هم آن‌جا را ترک می‌کنند. نام *آرزوهای بزرگ* بر نمای آخر سوپر ایمپوز می‌شود، سپس عنوان‌بندی نهایی و کلمه‌ی «پایان» می‌آید.	۵/۳۴	۳۴	فیداوت.