عامه‌پسندی در رمان و فیلم

جفری واگنر، ترجمه‌ی ابوالفضل حُرّی

رمان و تصویر متحرک هر دو جزو وسایل سرگرم‌کننده بوده و هستند، اما هر یک به لحاظ انتقال معنا و مفهوم شیوه‌ی مختص به خود را دارند. از تکلم بشر بیش از هفتصد هزار سال می‌گذرد و از این مدت شاید انسان حدود سه هزار و پانصد سال را به نگارش الفبایی، و تنها کسری از این مدت را به رعایت قواعد سجاوندی در نوشته‌ها اختصاص داده است. و این در حالی است که از عصر سینما کم‌تر از هشتاد سال می‌گذرد.[1]

رمان به منزله‌ی ژانر ادبی جدید و شاید هم آخرین ژانر ادبیات غرب، از همان بدو امر به اقبال عامه‌نظر داشته است و طبق مدارک و شواهد، این امر زمانی اتفاق افتاد که طبقه‌ی بورژوا خود را از قید و بند حکومت فئودالی رهانید و البته در این میان هواخواهان و حامیان ادبیات نقش چندانی ایفا نکردند. در حالی که لُرد هالیفاکس در *ایلیاد*[2] سروده‌ی الکساندر پوپ داعیه‌ی پیشرفت و بهبودی را در سر می‌پرورانید، چشم رمان‌نویسان جدید به بازار فروش بود و در این میان حق نداریم سینما را صرفاً به این

دلیل که چشم به گیشه دارد، از مقام و منزلت هنر پایین بیاوریم. در حقیقت سینمای پیش از گریفیث و کمدین‌های نخستین امریکایی، چندان نظری به گیشه‌ی فروش نداشتند. ظاهراً اعتصاب بازیگران در ابتدای قرن بیستم تصادفاً موجب مردم‌پسندی بالقوه‌ی سینما شد. برخی مدیران بنگاه‌های تئاتری، از طریق نمایش فیلم ـ که جایگزین لذتبخشی برای تئاتر به حساب می‌آمد ـ از خطر ورشکستگی نجات یافتند. جنگ جهانی اول که برای امریکا زمینه‌ی انحصار عملی فیلم را مساعد نمود، مایه‌ی تحرک بعدی سینما محسوب شد.

بنابراین آغازگاه بررسی را بر فصل مشترک میان فیلم و رمان متمرکز می‌کنیم: این فصل مشترک وابستگی به تجارت است که خود در عوض با جامعه‌ی تجاری سر و کار پیدا می‌کند. حتی اگر سینما بیش‌تر متکی بر شأن و منزلت ملی باشد تا گیشه‌ی فروش (که در روسیه این گونه است)، باز نمی‌تواند خود را از صبغه‌ی عامه‌پسندی جدا سازد. و این بدان معناست که اقبال عامه به سینما پیش شرط انتقال معنا یا حداقل پیش شرط انتقال معنایی مورد نظر ما به حساب می‌آید.

امروزه تئاتر نیز از این لحاظ ابزاری تجاری محسوب می‌شود، حال آن‌که سابق بر این چنین نبود. بزرگ‌ترین آثار نمایشی در چتر حمایت صاحب منصبی اشرافی به نقش داور زیبایی‌شناسی، پا به عرصه نهاده‌اند. هیچ کدام از فیلم‌هایی که از روی آثار شکسپیر ساخته شده‌اند از حیطه‌ی بازتولید صرف متن اصلی یا اجرای چیزی که سارتر به هنگام بحث راجع به بهره‌ی بیننده‌ی فیلم از داستان، آن را دیدگاهی کم و بیش وفادارانه نسبت به متن اصلی می‌نامد، پا را فراتر نمی‌نهند. البته نمی‌توان گفت که در مورد اقتباس نیز چنین گفته‌ای مصداق دارد. مک‌برد از آثار شکسپیر به عنوان نقطه‌ی عطف خلق اثری دیگر (هجوهای سیاسی معاصر) بهره می‌گرفت؛ فیلم *زندگی جنسی رابینسن کروزوئه* از همفری ریچاردسن داستان دفو را مبنای ارایه‌ی تصویری جنسی قرار داد.

تغییر و تبدیل آثار شکسپیر شرایط اساساً گوناگونی را برای هر شکل هنری پدید می‌آورد. سینما فقط آن‌گاه که در وجه نمایشی جای می‌گیرد و در بازنمایی زیبایی‌شناختی واقعیت (یا غیرواقعیت) بر مرجع صریح خود یعنی رمان تکیه می‌زند، جنبه‌ی اساساً متقاعدکننده‌ای پیدا می‌کند، رمان *کارگردان بزرگ* اثر پیتر رابک که در سال ۱۹۶۶ به دست جان بورمن برای بنگاه بی.بی.سی ساخته شد، مدعی این نکته است که گریفیث نیز به مانند جیمز جویس از هر چیزی که دم دستش بود در رسانه‌ی جدید خود استفاده می‌کرد؛ فی‌المثل به کارگیری سینماسکوپ یا پرده‌ی عریض که صرفاً تأکید تصویری به شمار می‌آمد. امروزه که فیلم *تعصب* را باز می‌بینیم، درمی‌یابیم که بخش اعظم صحنه‌های مربوط به بابل، بی‌شک مرهون نقاشی‌های ژان لئون ژروم است، اما در عین حال نماهای نزدیک، نماهای بسته، فلاش‌بک‌ها و دیگر شگردهای روایتی، کم و بیش در خود رمان حس و حاضر هستند.

این نیز حقیقت دارد که رمان به فیلم قدر و منزلت بسیار بخشیده است. بررسی به عمل آمده در سال ۱۹۳۴ نشان می‌دهد که یک سوم کل محصولات آر.ک.ئو، پارامونت و یونیورسال، آثاری بوده‌اند که از رمان‌ها (به‌جز داستان‌های کوتاه) اقتباس شده‌اند. بررسی تازه‌تر نشان می‌دهد که کل تولیدات استودیویی که از رمان‌ها و نیز داستان‌های کوتاه اقتباس شده‌اند از مرز پنجاه‌درصد نیز فراتر رفته است.

این‌که مطرح شده گریفیث که علاقه‌مند به آثار دیکنز بوده و ساخت فیلم را از روی رمان اشاعه داده، محل بحث و نظر دقیق‌تری دارد. یک نظر این است که گریفیث (در سال ۱۹۰۹) بر اساس شعر رابرت براونینگ[3] یعنی «پیپا پاسیس» فیلمی را تولید کرده است. در فرانسه نیز آثار امیل زولا مرکز توجه بودند: یک دهه قبل از ساخت *تولد یک ملت* و *تعصب*، سه فیلم از روی رمان حجیم *ژرمینال* اثر زولا ساخته شدند؛ این سه فیلم عبارت‌اند از *اعتصاب* بر اساس بخشی از رمان *ژرمینال* ساخته‌ی فردینان زکا (۱۹۰۳)؛ در *سرزمین شب* بر اساس بخش دیگر رمان ساخته‌ی لوسین نانگوت (۱۹۰۵)؛ و در *سرزمین تاریکی‌ها* ساخته‌ی ویکتورین ژاسه (۱۹۱۲). چنین برمی‌آید که فقط در همین اواخر بوده

که فیلم‌نامه‌ی ارژینال را به عنوان تکوین واقعی سینما پنداشته‌اند. همشهری کین به استثنای نقیضه‌ای که از ژانر زندگی نامه به دست می‌دهد، نمونه‌ای گویا در این مورد به شمار می‌آید. از رنوار که خود را از سلطه‌ی رمان رهانیده بود (رنوار در سال ۱۹۲۶ رمان *نانا*، در سال ۱۹۳۴ به اتفاق والنتین تسیه رمان *مادام بواری* و در سال ۱۹۳۸ رمان *نفس اماره*، هر سه از آثار (امیل زولا را به فیلم برگرداند)، چنین نقل می‌کنند:

دیگر دوره و زمانه‌ی اقتدار هنرپیشه فرا رسیده است: امروزه برتری فیلم را بر حسب محبوبیت هنرپیشه‌اش می‌سنجند و از همین روست که بازیگرانی از قبیل مری پیکفورد، داگلاس فربنکس و گرتا گاربو روی کار آمده‌اند و پس از آن عصر کارگردانان فرا رسید: کینگ ویدور، اشترنبرگ، فده و کلر. و حالا زمانه‌ای دیگر رسیده است: زمانه‌ی اقتدار نویسندگان، چراکه از این پس فیلم‌نامه‌نویس است که خالق فیلم به شمار می‌آید...

وابستگی فیلم به رمان به حدی است که موجبات خشم کارگردان به اصطلاح مؤلف را پدید آورده است. ژان لوک گدار که از روی آثار موپاسان و آندره موراویا فیلم ساخته معتقد است که یک کتاب را باید صفحه به صفحه به تصویر کشید. و این البته شیوه‌ای بود که در دهه‌ی سی در مورد آثار کلاسیک ادبیات اعمال می‌شد: دستی صفحه‌ی کتاب را ورق می‌زد و دیزالو نیز مبین انجام کنش بود. اظهار نظر گدار یادآور تجربیاتی است که همین اواخر در فرانسه نسبت به ادبیات داستانی صورت گرفت. در رمان *Compasition une* اثر مارک ساپورتا که به شیوه‌ی رمان [*سال گذشته در*] *مارین باد* به نگارش درآمده، می‌توان صفحات کتاب را به مانند ورق‌های بازی بُر زد، یا کتاب *رمان* اثر لیونل شوشون که در آن اشیای مورد نیاز داستان (مثل بلیت اتوبوس یا سنجاق‌سر) به صفحه‌ی کتاب الصاق می‌شود. نورمن میلر جایی گفته است: «غرابت فیلم و ادبیات همانند غرابت نقاشی‌های غارنشینان و موسیقی است.» و هم او در مقاله‌ای تحت عنوان «درس گفتاری در باب فیلم‌سازی» خاطرنشان کرده که «از روی رمان‌های برتر فیلم‌های ضعیف و از روی رمان‌های متوسط فیلم‌های نسبتاً خوبی ساخته می‌شود.»

این کار برگمان که بیش از هر چیز دیگر از منابع ادبی بهره برده این موضوع را دقیقاً دسته‌بندی می‌کند:

فیلم سر و کاری با ادبیات ندارد؛ خصیصه و جوهره‌ی هر دو شکل هنری عموماً با یکدیگر در تضادند. پس بهتر است از فیلم کردن کتاب‌ها دست برداریم. وجه غیرعقلانی اثر ادبی یعنی جوهره‌ی وجودی اثر ادبی اغلب غیرقابل ترجمه به ابزارهای تصویری است و همین سبب می‌شود که ابعاد خاص و غیرعقلانی فیلم نیز خدشه‌پذیر شوند.[۴]

وابستگی فیلم به رمان به حدی است که موجبات خشم کارگردان به اصطلاح مؤلف را پدید آورده است

چنین گفته‌هایی کلی و فراگیر، و گویی بر این باورند که ما هر دو شکل هنری را هم ارز در نظر می‌گیریم. البته که ادبیات و فیلم هم‌ارز نیستند و بر خودمان است که برای کسب لذت همه‌جانبه از هر دو مقوله شباهت‌هایی میان آن دو را مورد مداقه قرار دهیم. فیلم ناطق می‌تواند با ادبیات فصل مشترک پیدا کند و جای افسوس این‌جاست که این فصل مشترک کم‌تر ایجاد شده است. فیلم‌نامه‌ی چاپی را می‌توان با درام قیاس کرد و در زمینه‌ی سینما باید توجه داشت که همه‌ی فیلم‌نامه‌ها دارای ارزش ادبی نیستند.[۵]

به همین ترتیب اکثر وسایل سرگرم‌کننده در قبال اجرای واقعیت و به تعبیر زیگفرید کراکائر «ترمیم واقعیت» (اصطلاحی که کراکائر از نیچه عاریه گرفته) فصل مشترک پیدا می‌کنند.

مباحث و نوشته‌هایی که تاکنون درباره‌ی تکوین رمان پدید آمده‌اند، نشان می‌دهند که رمان نیز هم‌چون هر نوع شکل هنری غنی، سنت مختص به خود را دارد. در رمان نیز نبود حامی و پشتیبان، عامل اصلی فترت بوده است. رمان نیز به مانند سینما از صاحب منصب اشرافی روی برگرداند و به استقبال عامه نظر افکند: این به معنای کشف و ردیابی مضامین عامه‌پسند نیست: این مضامین در بطن جامعه موجود بودند و مضمون رمان *کلاریساهارلو* اثر ریچاردسن،

از جمله‌ی این مضامین است. اساساً معنای این استقبال عموم این است که به ذهنیت و تفکر عامه‌ی مردم‌آزادی رو به تزایدی داده شد. مارشال مک لوهان به درستی خاطرنشان کرده که «بزرگ‌نمایی رابطه‌ی میان کتاب و فیلم برحسب خلق فانتزی برای بیننده و خواننده قدری دشوار می‌نماید.» مک لوهان برای ایضاح مطلب خود به سروانتس اشاره می‌کند و ما در این‌جا به رمان *تام جونز* اثر هنری فیلدینگ اشاره می‌کنیم:

مباحث و نوشته‌هایی که تا کنون درباره‌ی تکوین رمان پدید آمده‌اند، نشان می‌دهند که رمان نیز هم‌چون هر نوع شکل هنری غنی، سنت مختص به خود را دارد

زمانی که خانم وسترن به داخل اتاق آمد، سوفیا روی تخت دراز کشیده بود و کتاب می‌خواند. وقتی سوفیا چشمش به عمه‌ی خود افتاد با اشتیاق فراوان کتاب را بست تا به عمه‌ی خود اجازه دهد از او بپرسد که مگر چه کتابی است که او آن را از عمه پنهان می‌کند؟ سوفیا پاسخ داد: «خانم، به نظر من این کتابی است که من نه از داشتن آن شرم دارم و نه از خواندن آن ترس. این کتاب دسترنج خانم جوانی است صاحب کرامت که قوه‌ی ادراک او به جنسیتش وقار و متانت بخشیده و قلب پاک و مهربان او افتخار سرشت بشری به حساب می‌آمد.» سپس خانم وسترن نگاهی به کتاب انداخت و در دم آن را به طرفی پرتاب کرد، پس گفت: «بله، معلوم است که نویسنده از خانواده‌ی متشخصی است؛ اما او در میان مردم از شهرت زیادی برخوردار نیست. من شخصاً چنین کتابی را نمی‌خوانم چراکه نظر ناقدان صاحب منصب بر این است که این کتاب حرف خاصی برای گفتن ندارد.» سوفیا ادامه داد: «اما خانم، من قصد ندارم نظر خود را با قضاوت این ناقدان مقایسه کنم، اما فکر می‌کنم کتاب حاوی حرف و حدیث فراوانی درباره‌ی طبع بشری است؛ و در بخش‌های زیادی از کتاب، سخن راندن از سرشت بشری به حد ظرافت و حساسیت خود می‌رسد چندان که مرا به گریه وا می‌دارد.» عمه گفت: «و تو هم دوست داری که گریه کنی» و سوفیا جواب داد: «من احساس ظریف و شکننده را دوست دارم و به همین سبب نیز حاضرم برایش در هر زمان اشک‌افشانی کنم.»

آزبرن و ریچاردسن مو به مو این صحنه از رمان *تام جونز* را در فیلم خود می‌آورند. گرچه هرگز توجیهی در قبال دیدگاه خانم وسترن در مورد سانسور ارایه نمی‌دهند و این البته با آن‌چه رنه کلر از رمان *دن کیشوت* استنباط کرد، وجه فارق دارد. دیدگاه رنه کلر این است که برای باور کردن واقعی بودن جهان غیرواقعی، برای به تعلیق افکندن ناباوری در زمانی کش آمده، لازم است هنجارهای جامعه شکسته و منشعب شوند. و نیز این به معنای نمادگرا شدن انسان است.

ادراک صرفاً به معنای دریافت مقدار زیاد اطلاعات، تصویر یا چیزی از این قبیل نیست؛ و فانتزی است که به کارکرد ادراک کمک می‌کند و از این لحاظ کودکان نسبت به بزرگسالان در درک مطلب با مشکلات کم‌تری روبه‌رو هستند. در تماشای فیلم یک نوع ادبیات تصویری دست به کار است. رودلف آرنهایم در بخشی از کتاب ***اندیشه‌ی تصویری*** به آزمون‌هایی اشاره می‌کند که فورسدال از اولین مراجعه‌ی بومیان اسکیمو و آفریقایی با پرده‌ی سینما و حتی یک عکس به دست آورده بود. برای این بومیان وجه نمادین اشکال مهم نبود؛ هنگام نمایش فیلم، بومیان به نزدیک پرده می‌رفتند و کنجکاو بودند بدانند که چرا این اشکال از روی پرده محو می‌شوند. آرنهایم این پدیده را این‌گونه توصیف می‌کند: «توانایی مشاهده‌ی اشکال تصویری به منزله‌ی تصویر نیروهایی که به هستی ما مربوط می‌شوند؛ نیروهایی که به کارکرد ذهن، بدن و ساختار و عقاید ربط پیدا می‌کنند.»

سینما واقعیت را خاصه به گونه‌ای بدیع و تازه به تسخیر خود در می‌آورد، شاید ما از رفتاری که بومیان با پرده‌ی سینما می‌کردند، خنده‌مان بگیرد، اما نباید فراموش کرد که ما نیز خود از معانی گوناگونی که فیلم در ذهن ایجاد می‌کند، بی‌خبریم. ارتباط سینما و واقعیت، با رابطه سینما و زبان کاملاً فرق می‌کند، با این حال هم‌چنان هر دو را یکی می‌انگارند. زبان نهانگاه گذشته، حامی زبان حال و باعث

استحکام آینده‌مان می‌شود. هورتنس پودرمیکر چنین خاطرنشان می‌کند: «برای نمونه گروهی از کارگران کم‌درآمد نسبت به بخشی از فیلم او که صحنه‌هایی مشابه تجربیات شخصی آن‌ها را نشان می‌داد، معترض بودند و می‌گفتند که این قسمت هالیوودی است! اما در همین فیلم آن‌ها صحنه‌های مربوط به هنرپیشه‌ی دختر فیلم و دوست‌پسرهای او را به راحتی پذیرفتند، چراکه مشابه چنین آدم‌هایی را در دور و بر خود هرگز از نزدیک مشاهده نکرده بودند.»

رابطه معنایی سینما و بعد تلویزیون با زندگی، رفتار را به گونه‌ای تازه و بدیع تعدیل کرده است. فرق سینما و تلویزیون در این است که تلویزیون رخدادهایی را نشان می‌دهد یا می‌تواند نشان دهد که به طور زنده اتفاق می‌افتند. اکثر ما هنوز نمی‌دانیم که سینما چگونه در طی زمانی کوتاه گذشته را در برابر دیدگانمان زنده می‌کند. فیلم مؤثر و خارق‌العاده‌ی *برخورد کوتاه* (۱۹۴۵) مشابه رخدادهای زندگی بیننده انگلیسی ساخته شد و نسبت به خیلی از فیلم‌هایی که از آن موقع تاکنون ساخته شده، تصویری گویا از شرح عواطف بریتانیایی جنگ جهانی دوم به دست می‌دهد، افرادی که این جنگ را از نزدیک لمس کرده‌اند، اینک بر روی پرده شاهد مشابه‌سازی خاطرات مربوط به این جنگ هستند.

تقلید هجوآمیز ـ همان گونه که در اکثر فیلم‌های رومل دیده می‌شود ـ بی‌اهمیت و قابل اغماض است؛ لایه‌ی افسانه سینمایی با تجمع رسوب غافلگیرکننده‌ی خود، گذشته‌ی فراياد آمده را شالوده‌فکنی و بعد شالوده‌شکنی می‌کنند؛ اکثر امریکایی‌ها تا ساخت فیلمی جدیدتر هم‌چنان دهه‌ی پنجاه را با فیلم *آخرین سانس نمایش* به خاطر می‌آورند... حق با مک لوهان است که می‌گوید: «ما تصویر واقعیت را تا بدان‌جا می‌پذیریم که منجر به ابداع فانتزی می‌شود. پیکاسو بود که

آظهار داشت بی‌فایده است که برای واقعی جلوه دادن، سبیلی واقعی را روی کلاژ بچسبانیم، اگر سبیل را به جای چشم به کار بریم، موثرتر و کارسازتر خواهد بود.»

بازتاب واقعیت را شاید بهتر از ژانر وسترن امریکایی نتوان در جایی دیگر مورد مداقه قرار داد. اگر کسی از میان بیابان‌های عظیم شمال غربی گذر کند و به آدمی بر بخورد با کلاه، و دستمالی که دورگردنش پیچیده شد، و تپه ماهور به صورت ضدنور قرارگرفته، منظور ما را از بازتاب واقعیت در ژانر وسترن بهتر درک می‌کند. شاید اسطوره‌ی وسترن بزرگ‌ترین خدمت سینمای امریکا به حوزه‌ی ادبیات داستانی باشد.

تصاویری که در قرن گذشته از وسترن‌های اصیل غرب کانزاس سیتی ارایه شده‌اند، افراد زیر و زرنگی را با لباس‌های موقرانه به تصویر می‌کشند. ویلیام اس. هارت که در میان قبیله‌ی سرخپوستی سو پرورش یافته بود، به انتقاد از سانسور غرب قدیم واقعی پرداخت. فیلم‌های هارت در طول دهه‌ی بیست نسبت به فیلم‌هایی که تام میکس را در لباس شوالیه‌ی دشت‌ها نشان می‌دادند، محبوبیت خود را از دست دادند. این امر کم‌کم با روی کار آمدن اسطوره‌ی کابوی، در مقام قهرمانی خوش مشرب و نه میخواره‌ای کثیف، فزونی رو به رشد پیداکرد. و سپس اسطوره، بر روی پرده به واقعیت مبدل شد. در سال ۱۹۷۰ *بوچ کسیدی و ساندنس کید* به اندازه‌ی فیلم *سلام، دالی* جایزه‌ی اسکار برد و جان وین نیز برای فیلم *اراده‌ی قوی* جایزه‌ی بهترین هنرپیشه را از آن خود کرد. و این سوای بخش عظیمی از وسترن‌های قدیمی است که در سینما و تلویزیون به نمایش درآمده‌اند؛ فی‌المثل فیلم *چگونه غرب پیروز شد* حاوی ۱۲۰۰ بوفالو، بیست و چهار هنرپیشه ممتاز و انبوه وسایل و لوازم صحنه است. آموزنده این است که فیلم‌هایی از این دست را در کلرادوی جنوبی و به اتفاق تماشاگران سرخپوست مشاهده کنیم.

هم‌اکنون وسترن امریکایی همان چیزی را تقلید می‌کند که هالیوود در دهه‌ی بیست به عنوان وسترن رواج داده بود. امروزه وسترن‌های زیادی ساخته می‌شوند که شرح نوعی سفر هستند: سفر از زادگاه در فیلم‌های *یاغی*، *ماجرای نیمروز وشین* تا نقیضه‌هایی که درباره‌ی *بوچ کسیدی*، *ویلی بوی* و حتی *کت بالو* ساخته‌اند. این نوع گشت و گذار در فیلم‌ها نقد و نظر جالب توجهی در باب رسانه‌های ارتباط جمعی پیش می‌آورد و این در حالی است که خود غرب نیز در حال آماده‌سازی و فروش وسایل و ابزارآلات فیلم‌های وسترن است: شهرهای خیالی، شبه مین استریت، وسایل قهرمان خبیث فیلم و مواردی از این دست. امروزه حتی به لطف وسترن‌های اسپاگتی تعداد شهرهای سنگ قبرمانند در ایتالیا بیش‌تر از امریکاست.

حتی مسأله‌ی صحنه‌آرایی در رسانه‌ی فیلم سبب شد که سانسورچیان مکزیکی مانع نمایش فیلم‌هایی شوند که افراد بدفیلم را با کلاه مکزیکی و دختران گوشواره حلقه‌ای را در حال چیدن گل‌ها نشان می‌دادند. پیامد نمایش فیلم *غم و افسوس* اثر مارسل افولس که در مدارس فرانسه به نمایش در می‌آید، این بود که از لحظه‌ای بودن و زنده بودن تصویر تلویزیونی انتقاد به عمل می‌آورد: این فیلم به این قضیه می‌پردازد که در زمان اشغال فرانسه توسط آلمانی‌ها افراد به حزب مقاومت می‌پیوندند، یهودیان را در آغوش می‌گیرند و سرانجام با فرماندهی ژنرال دی گاله شهر را از اشغال آلمانی‌ها آزاد می‌کنند. همان گونه که ویلیام کوهنز در کتاب *سینما در امریکا* گفته است «هنرپیشگان خیلی زود به تقلید از فیلم‌های خود پرداختند.»

و همین مسأله بود که دیدگاه خانم‌های خانواده وسترن را در رمان کلاریساهارلو در مورد سانسور مورد انتقاد قرار داد. در نظر اینان زمانی که به کسب و کار و عواطف متعارف بشری می‌پرداخت، می‌بایست شانه به شانه‌ی حقوق سیاسی که فرض می‌شد برای افراد بشر لازم و ضروری است، بسط و توسعه یابد. ولتر در داستان *کاندید* که مورد اقتباس فیلم‌های بی‌شماری قرارگرفت، به هنگامی که قهرمانش در حال بازدید سرخوشانه از شهر پوکو کورانت است، بر آزادی فکر و مطبوعات موجود در بریتانیا غبطه می‌خورد. ولتر می‌نویسد: «اگر عاطفه و روح حزبی، آزادی را به تباهی نکشاند، پس لازم است این نوع آزادی را که به انگلیسی‌ها

اصالت می‌بخشد، از جان و دل ستود اما در عین حال ولتر می‌دانست که انگلیسی‌ها شاه خود را در سال ۱۶۴۹ به قتل رسانده بودند، و این‌که، دیگر هرگز اسقفی در آن بلاد به قدرت سیاسی دست نیافت. تناقض‌آمیز این‌جاست که جایگزین کردن ناشر به جای حامی و پشتیبان، به معنای افزایش آزادی ادبی در همه سطوح بود. در زمان شخص ولتر یکی از اهالی شهر مونمارتر را به سبب انتشار مطالب موهن و یک کتاب پرفروش، زنده زنده سوزانیده بودند.

در فرانسه و آلمان اوایل قرن هجدهم، ادبیات هم‌چنان هنر درباری به شمار می‌رفت و چتر حمایت حامی بر سر ادبیات سایه گستر بود. روسو در طول زندگی خود به‌جز از رهگذر محبوبیتی که انتشار *La Nouvelle Héloïse* در میان زنان به هم زد، به چیز دیگری دست نیافت. زمانی که بیست سال بعد یک افسر جوان ارتش به نام شادرلو دی لاکلو، که روسو را به سبب توجه به فضیلت انسانی می‌ستود، کتاب را در قالب یک تصویر جنسی ارایه نمود، فروش کتاب‌ها در فرانسه به صورت یک حرفه درآمد و رمان *روابط خطرناک* [از کلوزو] در زمان حیات نویسنده‌اش به چاپ پنجاهم رسید.

این‌که امروز رمان و سینما را جزو هنرهای جمعی می‌دانند، ظاهراً مسأله‌ای سهل‌الوصول به نظر می‌آید، با این حال هنوز معنای ضمنی این امر چندان که باید و شاید مشخص و معلوم نیست. کلمنت گرین برگ یادآوری کرده که طیف وسیع منابع ادبی از *نیویورکر* تاکنون در خدمت تبدیل هنر ناب به مصرف توده‌وار بوده است. (اثر هنری فاقد اصالت (kitsch) فراورده‌ی انقلاب صنعتی است که توده‌های اروپای غربی را به صورت افراد شهرنشین درآورده و سبب استحکام ادبیات جهانی شده است.) در خصوص فیلم نیز توجه به خواست عموم ظاهراً بعد از آثار اولیه‌ی پورتر (*کلبه‌ی عمو تام*؛ و *سرقت بزرگ قطار*) صورت واقع به خود گرفته است. ظاهراً ادیسن نیز توجهی به توانمندی عمومی دستگاه کینتوسکپ نداشت و فیلم‌سازان خلاق از قبیل فردینان زکا و ژرژ ملی‌یس نیز از این مهم غافل بودند. آثار زکاو ملی‌یس بیش‌تر به عکس مونتاژ داداییست‌ها شبیه بود تا به آن‌چه ما امروزه به عنوان سینما می‌شناسیم.

با این حال نکته‌ای را نباید از یاد برد: فیلم از همان بدو امر با دید سرگرمی مورد تماشاگر قرار گرفته است، حال آن‌که در مورد رمان، چنین امری مصداق نداشت. تس قهرمان رمانی به همین نام اثر توماس هاردی آرزو می‌کند که ای کاش می‌توانست رمان را به خاطر گریز از دام اجتماعی بخواند و حتی امروزه ـ همان‌گونه که سی.پی. اسنو هم گفته ما داستان را به سبب مقاصد جامعه‌شناسی قرائت می‌کنیم.

شهرت هیچکاک در این است که بینندگان حاضر در سالن سینما را از روی صندلی‌هایشان جا کن می‌کند؛ و البته این امر در مورد ادبیات داستانی مصداق ندارد

وانگهی، می‌توان بعد از قرائت صفحاتی از رمان آن را به کناری نهاد؛ حال آن‌که سینما باید به مخاطب خود اهمیت نشان بدهد، وگرنه دوامش ناپایدار است. شهرت هیچکاک در این است که بینندگان حاضر در سالن سینما را از روی صندلی‌هایشان جاکن می‌کند؛ و البته این امر در مورد ادبیات داستانی مصداق ندارد. گرچه با روی کار آمدن داستان‌های دنباله‌دار در مجلات، این خصوصیت شامل حال ادبیات داستانی هم شد و نمونه‌ی بارز آن رمان‌های دیکنز است. چندان ضروری نبود که داستانی از دیکنز را در یک جلسه‌ی دوساعته به پایان آورد، و از این لحاظ منتقدان آنگلوساکسنی هرگز روی خوش به هیچکاک نشان ندادند و در واقع مجله‌ی فرانسوی *کایه دو سینما* بود که به هیچکاک شهرت و محبوبیت روشنفکرانه بخشید. و آلن رنه در یکی از مجلات، عکسی از هیچکاک به چاپ رسانید که او را ایستاده در کنار پوستر *سال گذشته در مارین باد* نشان می‌داد.

فرانسه پیوسته صاحب فرهنگی بوده است که در آن، ارزش‌های زیبایی‌شناختیِ خود را در قالب سرگرمی و لذت ارایه داده است. این امر به روشنفکران فرانسوی آزادی معقولانه‌ی منحصر به‌فردی بخشیده است. لذت نیز به مانند طنز واجد رمزگان مبتنی بر فرهنگ، و غالباً نیز دارای وجه

شدیداً ذهنی است. اریک رومر به ما یادآوری می‌کند که «کسالت نسبی است، آن‌چه در نظر بعضی‌ها به کسالت مشهور است، ممکن است یادآور سرخپوستان باشد، اگر درباره کسالت داد سخن می‌رانند، پس تکلیف ازو، برسون و درایر چه می‌شود؟» البته رومر می‌توانست سرگئی ایزنشتاین را نیز به فهرست مذکور اضافه کند. خستگی شاید نقطه‌ضعف زیبایی‌شناختی به حساب نیاید، اما به هر جهت بر وسیله‌ی سرگرم‌کننده که بیننده بابتش پول پرداخته، اثرگذار خواهد بود. البته فیلم هیچکاک در مقایسه با آثار کارگردانان یاد شده رکورد فروش را می‌شکند، در حالی که برخی آثار برسون مثل *خانم‌های جنگل بولونی* (۱۹۴۴) غیرقابل مقایسه با فیلم‌های دیگر است.

در حال حاضر پیشنهاد ریچارد شیکلِ منتقد این است که ما در حال رجعت به عصر پیش از محبوبیت سینما هستیم: «نکته‌ی حائز اهمیت این است که امروزه فقط تعداد محدودی از فیلم‌ها با استقبال عامه روبه‌رو هستند.» در زمانی که شیکل این گفته را بر زبان راند، فیلم‌های پرفروش سینما عبارت بودند از *آوای موسیقی* (*اشک‌ها و لبخندها*) (رقم ۱۱۲,۴۸۱,۰۰۰ دلار)؛ *بربادرفته*؛ *فرودگاه* و *داستان عاشقانه*. هر چهار فیلم در زمان خود با کم‌مهری ناقدان مواجه شدند و حتی بعید هم نیست که خوانندگان هر چهار کتاب هیچ یک از این فیلم‌ها را هم ندیده باشند. فیلم‌های *پدرخوانده* و *جنگیر* شاید به سبب انتقاد از ارزش‌ها چندصباحی محبوبیت خود را حفظ کردند، اما شکیل از طرحی فراگیر سخن به میان می‌آورد و خاطرنشان می‌سازد که تماشاگرانی که امروزه مرتب به سینما می‌روند نسبت به اجداد خود در عصر پیش از تلویزیون اهمیت زیادتری به مقوله‌ی نقد و انتقاد می‌دهند.

تاختن به ارزش‌ها عامل خوبی برای فروش گیشه به حساب می‌آید. هرچند لزومی ندارد که این امر به‌صورت زیبایی‌شناختی درآید. در رمان اجازه نمی‌یابیم که تصاویر مجزا از هم را در ذهن تجسم بخشیم. در فیلم‌های فرید کین نیز به ندرت اجازه می‌یابیم که سطح اندیشگانی فیلم را در ذهن تجسم بخشیم. تصویر دختری که با یک صلیب خود را ارضا می‌کند یا بر رفیق مادر خود به قضای حاجت می‌پردازد، تاختن به ارزش‌ها جلوه می‌کند. پیوسته بر کتابی که در پیش رو داریم کنترل‌هایی اعمال می‌کنیم. زمانی که در فیلم *جنگیر* شیطان از زبان رگان سخن می‌رانند، بلتی (شخصیت دیگر فیلم) سخن رگان را صدایی حلقی تلقی می‌کند. گرچه رمان *جنگیر* نمونه‌ای کوچک از تاختن به ارزش‌های اخلاقی به حساب می‌آید، ولی نسخه‌ی فیلم شده‌ی این رمان بیش‌تر در پی برانگیختن خشم و عصیان بود تا در برداشتن معنا و مفهومی خاص، هم‌چنین اپیزودهایی که به هتک حرمت از کلیسا، توهین به صلیب و گناه پدرکاراس می‌پردازند، نمونه‌های دیگری از این خشم و عصیان به شمار می‌آیند، فرید کین این صحنه‌ها را به جهت تاختن به ارزش‌ها ترتیب می‌دهد، گرچه صحنه‌های هتک حرمت این فیلم به پای استفاده از همین شگرد در فیلم *افسانه خانه‌ی جهنمی* نمی‌رسد. معنای مذهبی چنین صحنه‌هایی در مرتبه‌ی دوم اهمیت قرار دارند. از نظر بلتی این صحنه‌ها عمدتاً دارای بار مذهبی هستند: پدر کاراس به خاطر از دست دادن ایمانش دچار عذاب وجدان است. فرید کین بر هتک حرمت مادر رگان تأکید می‌ورزد تا این‌که بتواند رگان را برای لحظه‌ای به سمت تخت‌خواب مادرش هدایت کند. و کلام آخر این‌که تصویر شیطان از روی پرده رخت بربسته است، اما گیشه هم‌چنان فروش می‌کند.

جالب توجه‌ترین کارگردانان اخیر فرانسه بر حسب ارزشگذاری منتقدان روی کار آمده‌اند. خود شیکل در نگارش فیلم‌نامه‌ای با همسرش همکاری داشت. پیتر باگدانوویچ اصلاً منتقد فیلم بود، همان‌طور که کارل رایتس در انگلستان ناقد فیلم به حساب می‌آمد. هم‌اکنون فیلم‌نامه‌نویسان به طور روزافزون از میان افراد سابق بر این ناقد، پا به عرصه‌ی فعالیت نهند: فیلم‌نامه فیلم *یکشنبه‌ی خونین* یکشنبه از آنِ پنلوپ گیلیات منتقد است و گوین لمبرت، دیگر منتقد، فیلم‌نامه‌نویس به شمار می‌آید.

در خصوص گسترش رمان، اقبال عامه هم مزایا و هم مضار خود را در پی داشته است. کتابی غیرقانونی که سوفیا در رمان *کلاریساهارلو* می‌خواند، مبین همان چیزی است که قشر

عظیم خوانندگان و (ایضاً خوانندگان زن) به آن تمایل و گرایش دارند. طبقاتی از اجتماع که به لحاظ جنسی واپس خورده بودند، با خواندن مخفیانه‌ی این‌گونه کتب درواقع گوشه‌ای از خود را در آن می‌دیدند و با این کار خود را از عقده‌ها رهایی می‌بخشیدند.

اگر بازبینی گذشته با حرکت اسلوموشن به نمایش درآید، درخواهیم یافت که آن‌چه شمایل‌نگاری یک قرن بعد ارایه داده تفاوت چندانی ندارد. برای نمونه، نویسنده‌ای سرشناس در امور زنان یادآوری می‌کند که زنان نیمه‌ی قرن نوزدهم انگلستان سروشانه‌های افتاده نداشته‌اند، اما رمان‌نویسان و صورتگران، این زنان را با سروشانه‌ی افتاده به تصویر درآورده‌اند. زیگفرید کراکائر نشان داد که پیش از هیتلر هیچ کلیت اجتماعی در آلمان وجود نداشته است و آن‌چه کراکائر «جهان صلیب شکسته» می‌نامد، آشکارا در حجم بی‌شمار فیلم‌های عصر و زمانه مذکور که حالا دیگر از میان رفته‌اند، مستتر بوده است. در نظر هورتنس پودر میکر هالیوود مبین توتالیتاریسم است. شالوده‌ی هالیوود بیش‌تر مبتنی بر اقتصاد است تا سیاست اما شالوده‌ی فلسفی آن مشابه شالوده‌ی فلسفی حکومت توتالیتر است.

امروزه فناوری رو به رشد بر بازخورد واقعیت ـ فانتزی همان تأثیر فیلم‌های معترض امریکایی دهه‌ی شصت را بر جای می‌گذارد نمایش چندباره‌ی انقلابیون بی‌فکر، سبب استحکام دولت نیکسن شد. وقتی فیلم‌های این دوره در سکوت و آرامش امروزین مورد بازنگری قرار می‌گیرند، تأثیر اجتماعی چندانی بر جای نمی‌گذارند: فیلم‌های *ایزی رایدر*، *رستوران آلیس* و *نیمه خونسرد* و شماری دیگر که هم‌اکنون از یادها پاک شده‌اند، از این‌گونه فیلم‌ها هستند البته این فیلم‌ها در عصر و زمانه‌ی خود بسیار مشهور بودند. فیلم ضدفرهنگیی مثل بیش‌تر، با انتقادی که از مصرف لذت‌جویانه‌ی مواد مخدر به عمل می‌آورد، وجه فارق دارد.

در تمام این فیلم‌ها پلیس‌ها افراد شرور و بدطینتی به تصویر درمی‌آمدند. بدین ترتیب نوجوانی که به دیدن این‌گونه فیلم‌ها می‌رود، فقط به آن‌چه بر نوار سلولوییدضبط شده توجه نشان می‌دهد و در صدد برمی‌آید که از اعمال روی پرده تقلید به عمل آورد و در نتیجه بزرگ‌ترها مات و مبهوت اعمالی می‌شوند که از نوجوان سر می‌زند.

مسأله‌ی پسند توده قطعاً عاملی تأثیرگذار بر طلوع رمان به شمار می‌رفت. زندگی سالیان اخیر دانیل دفو گواه این مدعاست، نویسنده دیگر چشم به راه پشتیبان و حامی نبود، بلکه جهت تضمین فروش اثرش گوش به خواسته‌ی جامعه خوابانده بود. دفو خالق رمان *مدل فلاندرز* (رمانی که ویرجینیا ولف آن را حامی جنبش زنان تلقی می‌کرد) و هنری فیلدینگ [خالق رمان *تام جونز*] هر دو، خود را علاقه‌مند و شیفته‌ی طردشدگان و ولگردان جامعه و به تعبیری دغل‌کاران و شیادان نشان می‌دادند. زندگی اینان غریب و شگفت، متکی به شانس و اقبال و بیش‌تر اسیر قوانین دنیای خاکی بود تا جهان باقی. *رابینسن کروزوئه* که لوییس بونوئل نیز فیلمی از روی آن ساخته است، به زندگی فردی بی‌خانمان می‌پردازد که مجبور است زندگی‌اش را خود سر و سامان ببخشد، و به نوعی، برتری خود را در زندگی نشان بدهد، و این چنین است که او علیه قوانین و قراردادهای اجتماعی به پا می‌خیزد.

تمام فیلم‌هایی که تا به امروز از روی رمان *کروزوئه* ساخته شده‌اند، و از جمله فیلم *بونوئل*، مسأله‌ی گذشت زمان و محاسبه‌ی روزها و ماه‌ها را عمدتاً به این دلیل که یافتن ما به ازای تصویری برای آن مشکل است، یا در حاشیه قرار داده‌اند یا این‌که به کل آن را حذف کرده‌اند. این فیلم‌ها نشان می‌دهند که محاسبه و حساب و کتاب روز و ماه توسط کروزوئه غلط از آب درمی‌آیند، اما نیک می‌دانیم که این امر جزو مواد و مصالح اصلی و ضروری رمان به شمار می‌آید. فلوبر به لحاظ تجاری خود را مکمل سروانتس به حساب می‌آورد. با این حال حتی رمان‌نویسان پیش‌پاافتاده‌ی انگلیسی هم با رمان‌های دارای ساختار ضعیف و بی‌چفت و بست خود به‌ندرت به پسند و خواست مردم بی‌توجه بودند.

احتمال می‌رود ماری دُلاریویر مانلی که در سال ۱۹۰۷ به خاطر نگارش کتاب *آتلانتیس* جدید دستگیر شد، و مشوق او یعنی خانم ایزا هیوود، نوعی سبک مبتذل شبه شهوانی ترتیب داده باشند، یعنی همان کاری که هالیوود نیز کرد. کتاب تاریخ *سری ملکه زارح* (۱۹۰۵) اثر مانلی ـ که انتقادی تمام و کمال از دوشس مالبرو محسوب می‌شد ـ دیباچه‌ای داشت که بیش‌تر به تجزیه و تحلیل بازار می‌مانست تا به نقد ادبی. نظر بونامی دُبری این است که آثار مانلی و هیوود خوانندگان زیادی پیدا نکردند. شاید این حرف درست باشد، اما نباید فراموش کرد که در چند دهه‌ی اول قرن هجدهم، این دو بسیار محبوبیت یافته بودند و اساساً ملاک و معیار ذوق و طبع زمانه‌ی خود به شمار می‌رفتند. پروفسور ریکتی یادآوری می‌کند که تغییراتی که در آثار منثور رخ می‌دهد بخشی حاصل تغییر و تحولاتی است که در بازار و در پی نیازهای خوانندگان زن ایجاد می‌شود. به دیگر سخن، شکل جدید وسیله‌ی سرگرم‌کننده مظهر مشکلات اجتماعی، به شمار می‌آید. سینما نیز به عنوان شکل جدید سرگرم‌کننده چنین نقشی را عهده‌دار است.

در آسمان شیلر بود که خیلی زود به اهمیت رمان به عنوان وسیله‌ی جدید سرگرم‌کننده پی برد؛ در فرانسه ماری آنتوانت یک نسخه از رمان *روابط خطرناک* را در جلدی ساده همراه خود داشت. در قرن نوزدهم رمان‌ها را تراکت‌های اجتماعی محسوب می‌کردند و از همین رو *ژرمینال* امیل زولا به صورت بیانیه‌ای برای چگونگی شورش در معادن زغال‌سنگ درآمد. ژانر ادبیِ جدیدی که پا به عرصه حیات نهاده و در سرتاسر اروپا رواج یافته بود، صرفاً بر این نکته تأکید داشت که رمان‌نویسان صاحب قدرت و نیروی فراوانی هستند. اگر رمان می‌تواند کارکرد اجتماعی بیابد، پس رمان‌نویسان نیز می‌توانند چیزی بیش از کالای تجملی ـ عنوان نویسندگان در جامعه اشرافی ـ به حساب آیند. در فیلم *مادام بواری* (۱۹۴۹) اثر وینست مینه‌لی جیمز میسن به نقش فلوبر ظاهر می‌شود و عقاید بی‌شماری در دادگاه بر زبان جاری می‌کند که می‌تواند در حکم دفاع از رسانه‌ی

جدیدالتأسیس سینما هم به شمار آید.
از این پس مردم‌پسندی عواقب خود را به دنبال می‌آورد. جمعیت انگلستان تا پایان قرن هجدهم بالغ بر شش میلیون می‌شود که پیش‌بینی می‌شد از این میان هشتادهزار نفر کتابخوان بوده‌اند. البته این رقم، درصد بالایی نیست و ظاهراً با توجه به معیارهای زندگی امروزه اندکی هم غیرمعقولانه است. در سال ۱۷۶۵ هر کتابخانه معمولاً نسخه‌ای از *بهشت گمشده‌ی میلتن*، *افسانه‌های گای* و ترجمه‌هایی از اشعار یونانی را در خود جای داده بود. لاکینگتن در زندگی نامه یا *اعترافات* خود می‌نویسد که او کار فروش کتاب را با پنج پوند شروع کرده و خیلی زود در یک سال صدهزار نسخه کتاب به فروش رسانده است. درواقع این کار شبیه یک هالیوود کوچک بوده است.
این نوع کتاب‌ها اصلاً ارزان نبوده‌اند. یان وات در این خصوص آمارهایی را ارایه می‌دهد. اکثر رمان‌ها در دو جلد منتشر می‌شده‌اند چراکه خوانندگان به قدر کافی از مزیت وقت برخوردار بوده‌اند. دختران و زنان کشاورزان ثروتمند، فروشندگان و تجار به هیچ‌رو وقت خود را صرف کارهای آشپزخانه نمی‌کردند. پیش از راه‌اندازی کتابخانه‌های عمومی و روزنامه‌ها رمان‌های جدید به قیمت گزافی به فروش می‌رفتند. از ووردورث نقل است که گفته از دو نوشته دارای عاطفه، آداب و رسوم و شخصیت، در قالب نظم و نثر، آنکه منظور است بارها مورد خوانش قرار می‌گیرد. در حالی که آنکه منثور است فقط یک بار خوانده می‌شود. امروزه این حرف چندان ارج و قربی ندارد. نویسنده‌ای مثل ایروینگ هووه می‌نویسد: «در دویست سال گذشته اکثر خوانندگان در رمان، شکلی ادبی یافته‌اند که به سبب همسانی‌هایی که میان زندگی و هنر برقرار می‌کند، آشکارا به خوانندگان و امیال آن‌ها پاسخ می‌دهد.» و با این سخن، عملاً خلاف حرف ووردورث را ثابت می‌کند.
در زمانی که هوده چنین گفته‌ای را بر زبان جاری کرد، پالین کیل فیلم را کامل‌ترین و جامع‌ترین شکل هنر می‌خواند. متأسفانه امروزه ادعا می‌شود که رمان ابزار تبلیغاتی فیلم به شمار می‌آید. نویسندگانی از قبیل یوریس، ووک، والاس ظاهراً رمان را گامی اساسی به سمت کشف طلای بعدی استودیوهای عمده‌ی تولید می‌دانند حتی تام ترین خود هنرپیشه‌ای موفق بود که هم داستان و هم فیلم‌نامه فیلم *دیگری* را نوشت؛ فیلمی که او خود مدیر تولید آن بود. *داستان عاشقانه* (۱۹۷۰) اثر اریک سیگل رمانی بود که متعاقب فیلم‌نامه‌ی فیلم به نگارش درآمد. به گفته یکی از روزنامه‌نگاران. آن سال وضعیت هنر به گونه‌ای بود که شرکت‌های فیلم‌سازی با پرداخت پول به کارکنان خود برای خرید کتاب از کتابخانه‌ها باعث شدند که کتاب‌هایی که از روی فیلم‌های، *داستان عاشقانه*، *بچه‌ی رزماری* و *پدرخوانده* به نگارش درمی‌آمدند، جزو فهرست کتاب‌های پرفروش قرار بگیرند.

اگر در بدو پیدایش رمان تعریف مشخصی از رمان در دست نبود، این وضعیت امروزه گریبان‌گیر سینما شده است

اگر در بدو پیدایش رمان تعریف مشخصی از رمان در دست نبود، این وضعیت امروزه گریبان‌گیر سینما شده است. نیچه دیالوگ سقراطی را الگوی اصلی داستان به شمار می‌آورد. ادبیات داستانی روایی خیلی زود صاحب موضوعات و مطالب نوشته‌های پیشین و از جمله شعر شد. در پیدایش رمان، موضوع داستان (شرح سفرهای خیالی، سفرنامه، رمانس‌ها و قصه‌های پیکارسک) به قدری درهم پیچیده می‌شود که جداسازی داستان از حقیقت یا بالعکس کاری صعب و دشوار جلوه می‌کند.
امروزه گستره‌ی ارجاع به دیگر مباحث و زمینه‌های هنری (فیلم *همشهری کین* در این خصوص نمونه‌ای گویاست) حیطه سینما را نیز دربرگرفته است. شعر، سفر، فیلم خبری، گفت‌وگو، فیلم مستند، درام، کمیک استریپ، تاریخ و داستان علمی، تخیلی همگی در رسانه‌ی ارتباط جمعی سینما مجموع شده‌اند. حتی اخیراً وودی آلن سعی کرده است تکنیک‌های تلویزیونی را در سینما نیز پیاده کند. کمتر

سینمارویی می‌داند که در همان سالی که فیلم *پدرخوانده* جزو آثار موفق قلمداد می‌شد، فیلم هرزه‌نگار *Deep Throat* رکود فروش را شکست. (در سال اول بالغ بر سه میلیون دلار فروش داشت.)

بنابراین مسأله‌ی اصلی که باید مورد اشاره قرار گیرد، مسأله‌ی عامه‌پسندی رمان و فیلم است. در سال ۱۹۰۷ تنها شش کمپانی فیلم‌سازی در امریکا فعالیت داشت که هر هفته یک فیلم کوتاه تولید می‌کرد. تا سال ۱۹۱۴ شرکت موشن پیکچرز، چهارمین شرکت بزرگ تجاری امریکا به شمار می‌رفت. تا سال ۱۹۱۲ مری پیکفورد در بیش از ۱۰۵ فیلم شرکت بایوگراف که تحت نظارت گریفیث بود، بازی کرد. تا زمانی که خود مری پیکفورد تمام نگاتیوهای فیلم‌هایش را از بایوگراف خرید و به شرکت فیلم امریکایی امریکن فیلم اینستیتیوت داد، به نظر نمی‌آمد که چیز زیادی از آن نوارهای سلولوییدی باقی مانده باشد. و این خودگواه رشد سریع عامه‌پسندی محسوب می‌شد. تا سال ۱۹۱۸ به لطف توماس اینس برنامه‌های پخش انبوه فیلم در سرتاسر کشور راه‌اندازی شد. البته بعداً تلویزیون در عامه‌پسندی گوی سبقت را از سینما ربود. بعد از جنگ جهانی دوم سینماها فروش خود را از دست دادند؛ کاهش تعداد تماشاگران فیلم‌ها از سیزده درصد در سال ۱۹۴۸ به هفت درصد در سال ۱۹۴۹ کاهش یافت و در سال بعد به ده درصد افزایش پیدا کرد. طبق آمار موجود تعداد فیلم‌ها از ۴۴۲ در سال ۱۹۴۴ به ۳۸۹ فیلم در سال ۱۹۴۵ تنزل یافت و تعداد فیلم‌های کوتاه نیز از ۵۶۷ فیلم به ۵۲۱ فیلم رسید. گیلبرت سِلدِس نوشت: «در امریکا به جز شرکت‌های صنایع غذایی کودکان، هیچ شرکتی، به اندازه‌ی شرکت‌های فیلم‌سازی نسبت به کاهش نرخ مصرف‌کنندگان بی‌تفاوت نیست.»

فیلم مجبور است مخاطب خود را از دست ندهد! اگر فیلم مخاطبش را از دست بدهد، مخاطب پول خود را با بی‌میلی صرف فیلم دیگر خواهد کرد. در نظر بعضی‌ها اهمیت به مخاطب، دست کارگردان را در ساخت فیلم باز می‌گذارد. ویلیام ک. اِورسن که درباره‌ی فیلم‌های وسترن درجه‌ی ب مطلب می‌نویسد، این گونه خاطرنشان می‌سازد: «کارگردان فیلم وسترن درجه‌ی ب که در فضای خارج از استودیو کار می‌کند و اثرش آن‌قدر اهمیت ندارد که دیگران در طول ساخت فیلم در کارش دخالت کنند، با فیلم هر کاری که بخواهد انجام می‌دهد. حال وقتی فیلم این کارگردان روی پرده می‌آید، دیگران اهمیتی نمی‌دهند که آیا با یک شاهکار روبه‌رویند یا با یک فیلم پنج حلقه‌ای بزن‌بزن. عامه‌پسندی یعنی جذب مخاطب، و خوشبختانه تلویزیون از این لحاظ تماشاگران سینما را کاهش داده است و سلاطین هالیوود نیز خیلی دیر به این نکته پی بردند. نگرش‌های کارگردانی مثل مروین لروی خیلی به روز به نظر نمی‌آید: «اگر مونالیزا شبیه هدی لامار به نظر آید، اکثر مردم به موزه لوور می‌روند.» ه. ل. منکن عقیده‌ی خود را این‌گونه بیان می‌کند:

> اگر به صاحب‌نظرانی که حول و حوش موضوعات به تحقیق و تفحص مشغول‌اند، اعتماد می‌شود، به این سبب است که هر فیلم قبل از اکران یافتن مجبور است از فیلتر ذهن ده دوازده نفر اطلاعاتی عبور کند؛ حتی تعدادی از اینان چندان که باید و شاید صاحب عقل و شعور سلیم هم نیستند. دلیل این امر نیز این است که شیرینی و حلاوت فیلم‌ها نه به هنرمندان، بلکه خیل عظیم کارگردان فنی مربوط می‌شود. اینان هستند که تصمیم می‌گیرند چه چیز به نمایش درآید و چگونه؟ در نتیجه حجمی از آثار مهمل ساخته می‌شوند.
>
> هیچ هنری هرچند زمخت حاضر به تحمل چنین وضعیت ناگواری نیست. اگر قرار بود اپرانویس اثر خود را در اختیار کمیته‌ی نظارت و بازرسی قرار دهد، و اگر قرار بود آهنگساز هرنت مرسیقی خود را تحت نظارت گروه کُر کلیسا بنویسد، اگر قرار بود همین آهنگ را یک رهبر ارکستر متعصب تولید کند و آوازخوانانی در پوسته‌ای صدفی آن را اجرا کنند، آنگاه اپرا همان چیزی از آب در می‌آمد که فیلم‌های امروزین از کار درمی‌آیند.
>
> به طور خلاصه، فیلم‌هایی که امروزه ساخته می‌شوند، آثاری هستند ابلهانه، چراکه افراد ابلهی مسؤول تولید آن‌ها هستند.

همشهری کین

شاید پربی‌راه نباشد که در این‌جا به بررسی و تحلیل دقیق فیلمی را آغاز کنیم که از ادبیات داستانی اقتباس شده است.

این فیلم در زمانه‌ی خودش اثری دقیقاً داستانی به شمار می‌رفت که به هیچ رو از رمان اقتباس نشده بود.
تاکنون مطالب زیادی درباره فیلم **همشهری کین** به رشته‌ی تحریر درآمده و درباره‌ی مدیون بودن این فیلم به فیلم‌های پیشین (فی‌المثل این فیلم مرهون کاربرد درایر در فیلم *خون‌آشام* (۱۹۳۱) از لنز زاویه باز بود.) مطالبی عنوان شده است. پرداختن به این مطالب مدنظر ما نیست، که این کار البته در حوزه‌ی کار تاریخ‌نویس سینما قرار می‌گیرد. می‌توان **همشهری کین** را از دیدگاه الگوی سینمای زمانه خود و حتی فراتر از آن مورد لحاظ قرار داد. سبک‌های این فیلم (دوربین متحرک) الگوی بنیادین برتری فیلم و دقیقاً چیزی که رمان‌نویسان ابداع کرده بودند (سبک به منزله‌ی تصویر) به حساب می‌آید. سی سال بعد از اولین اجرا، فیلم‌نامه‌ی مخصوص فیلم‌برداری و فیلم‌نامه‌ی قبل و بعد از تدوین در نسخه‌ای حجیم و قطور به چاپ رسید.
منتقد به هنگام سنجش فیلم (کاری حتی فراتر از ارزشگذاری رمان) مجبور است در مورد آن‌چه نیت اکتسابی هنرمند نام دارد، دیدگاه خود را ارایه دهد. زمانی ارنست همینگوی وقت زیادی را به بحث با پرفسوری اختصاص داد که در تحقیقات خود پی به هم‌جنس‌بازی نهفته در شاهکارهای همینگوی برده بود. موضع پرفسور این بود که به رغم قصد و نیت همینگوی، او در مقام خواننده مجاز است که ارزشگذاری خود را ارایه دهد.
بنابراین برای این‌که شیء یا نمایی از یک فیلم، نمادین عمل کند آن شیء یا نما باید واقعی باشد. نخستین مقاله‌ی اروین پانوفسکی در باب «سبک و رسانه در تصاویر متحرک» که نخستین بار در مجله‌ی *ترانزیشن* (۱۹۳۷) به چاپ رسید، بر این نکته تأکید می‌کند که آن‌چه بر روی پرده‌ی سینما می‌بینیم، در وهله‌ی نخست و بیش از پیش واقعیتی فیزیکی به شمار می‌آید. در غیراین صورت قادر نخواهیم بود که دست به تفسیر و استنتاج آن بزنیم. در یکی از نخستین داستان‌های جیمز جویس، شخصیت داستان وارد کافه‌ای می‌شود و یک نوشیدنی می‌خواهد. وی به همراه نوشیدنی یک ظرف نخودفرنگی نیز سفارش می‌دهد. ناقدی امریکایی این داستان را به منزله‌ی داستان عیسوبن اسحاق» به شمار می‌آورد و خاطرنشان می‌سازد که ظرف نخودفرنگی نماد دانه‌های بذر است. اما نیک می‌دانیم که ظرف نخودفرنگی نه نماد دانه‌های بذر، بلکه مبین مجموعه‌ای از کشمکش‌های درونی و عناصر رخدادهای اجتماعی است. مسأله از این قرار است: آیا شخصیت داستان جویس ظرف نخودفرنگی سفارش داده یا نداده است؟ نظر جویس این است که شخصیت سفارش ظرف نخودفرنگی داده است و البته در این میان ارجاع به تاریخ اجتماعی، از نظر جویس دور نبوده است. امروزه امکان ندارد که بتوان در کافه‌ای در دوبلین چنین سفارشی داد. در ابتدای قرن اکثر مراکز عمومی دوبلین، مراکز بقالی هم محسوب می‌شدند و یک ظرف نخودفرنگی غذایی ارزان قیمت برای سیر کردن شکم به حساب می‌آمد. این‌که شخصیت داستان جویس هم‌ارز عیسو یا اسحاق یا نبوکد نصر باشد، نمادی است که از درجه دوم اهمیت برخوردار است. اما به هر حال ظرف نخودفرنگی واجد نوعی واقعیت است. جرج بلستُن چنین خاطرنشان می‌سازد: «سورتمه‌ی فیلم **همشهری کین** پیش از آن‌که در تضاد با مجموعه‌ی فانتزی آثار هنری روی چمن قرار بگیرد، باید به منزله‌ی یک سورتمه‌ی واقعی مدنظر قرار بگیرد. اگر نگاه سینمایی قادر است تصاویر حجمی گوناگون را به یکدیگر پیوند دهد، لازم است خود تصاویر نیز به طرزی سنجیده نظم و سامان یابند. قدرت درک چنین نگاه سینمایی بزرگ‌ترین ارمغان ارسن ولز به حساب می‌آید.»
اشاره به نمونه‌ای دیگر ضروری می‌نماید. اخیراً آلن رنه لطف کرد و سر یکی از کلاس‌های تدریس سینما که من شخصاً اداره می‌کردم، حاضر شد. یکی از بچه‌های سمج کلاس از رنه پرسید که چرا در نمایی از فیلم، صندلی را رو به جهتی خاص گذاشته است. دانشجو درباره‌ی معنای نمادین جهت‌گیری صندلی به ایراد سخن پرداخت. در بادی امر رنه از شنیدن این سؤال متعجب شد و سعی کرد که این نمای فیلم را به خاطر آورد، چون چند سالی می‌شد که رنه فیلم *سال گذشته در مارین باد* را ندیده بود. سپس او که این نمای

فیلم را به خاطر آورده بود، اذعان داشت که در برداشت قبلی بازیگری که روی صندلی نشسته بود، آن را در آن وضعیت قرار داده بود و آن‌ها مجبور بودند که کار فیلم‌برداری را ادامه دهند، شاید تصادفی قرار گرفتن جهت صندلی دلیلی متقاعدکننده باشد، اما برای ارایه تفسیری صادقانه و برای این‌که صندلی جنبه‌ی نمادین پیدا کند، نه بازیگر، بلکه کارگردان است که باید دلیلی برای جهت صندلی ارایه دهد. به همین ترتیب در باب سر و صدای طوطی در آخر فیلم ***همشهری کین*** آن‌جا که سوزان الکساندر بالاخره تصمیم می‌گیرد قصر زانادو را ترک کند و کین اعتراض می‌کند که «تو نمی‌توانی با من چنین کاری بکنی»، مطالعات بی‌شماری صورت گرفته است. پالین کیل در تحلیل جامعی که از این فیلم به عمل آورده و آن را با فیلم نسخه جدید ***عشق دیوانه*** (۱۹۳۵) (این فیلم نسخه‌ی جدید فیلم ***سافو*** (۱۹۲۱) با بازی پیتر لوروکالین کلیوست) مقایسه کرده، با تشابه میان پیتر لور با کله‌ی طاس و صورت بچگانه و ولز کین میانه سال اشاره می‌کند؛ سپس پالین کیل جیغ و ویغ طوطی را نشانه‌ی ناکامی جنسی کین قلمداد می‌کند. در همین راستا ناقدی دیگر سروصدای طوطی را استعاره‌ای ضعیف برمی‌شمارد که طبعاً از دل کنش سربرمی‌آورد. دیگری آن را خشم عقیم‌مانده‌ی کین در شمار می‌آورد. نکته این است که طوطی جیغ و ویغ نمی‌کند، سروصدای طوطی شامل امواج صدایی است و تصویر طوطی در صحنه دیده می‌شود. امروزه رخدادیی سینمایی راکه از دیدگان یک طوطی دیده می‌شود به مانند نوعی آیریس می‌دانند که دیگر این روزها کلیشه‌ای سینمایی شده و ولز نیز هرگز آن را به کار نبرد. در این خصوص ولز نظر پیتر باگدانوویچ را مطرح می‌کند که صدای طوطی را برای بیدار کردن افراد قصر در فیلم‌نامه قرار داده است. در همین راستا من از فیلم‌نامه‌نویسی شنیدم که پرسیده بود چرا فیلم‌نامه به این شکل به پایان آمده است و

باگدانوویچ در پاسخ گفته بود: چون در این حالت یکی‌یکی از دست شخصیت‌های داستان خلاص می‌شدیم. اگر برآنیم که به مطالعه‌ی جدی سینما دل مشغول داریم، لازم است که مسایل حاشیه‌ای و جانبی را نادیده بگیریم. و در واقع ضروری است که در مقام بیننده / خواننده به نتیجه‌ی حاصله بپردازیم.

کاملاً پیداست در باب کلمه‌ای که کین مغرورِ در شرف موت بر زبان می‌راند (غنچه‌ی گل سرخ) بیش از حد اغراق شده است. در بادی امر این کلمه چیزی نیست جز نامی که به سورتمه اطلاق می‌شود و بعد این کلمه نماد رویاهایی قرار می‌گیرد که در پای برف به صورت آرمانی درآمده است؛ و سرانجام همه این رویاها در انبوه شعله‌های آتش محو می‌شدند.

کین تمام متعلقات خود را از دست می‌دهد: سورتمه، والدین، عشق مادر، همسر و فرزند، معشوقه، روزنامه، بهترین دوستان، پول. غنچه‌ی گل سرخ به صورت بیان موجز نوعی رمانتیسم درمی‌آید که نامش واقعیت است و نیز آن نوع واقعیتی که رمانتیسم نام دارد. موتیف کلی - جست‌وجوی برای دانستن معنای گل سرخ در اتاق پروژکتور بعد از پایان فیلم خبری - مبین این است که سینما چیست یا این‌که سینما مبین چه چیزی می‌تواند باشد: بازسازی واقعیت، یا اعمال برخی الگوهای همیشگی هرچند مخفی بر membra disiecta زندگی در طی فعالیتی که با هنر قابل قیاس است. شاید روزی فیلم بر این اجزاهای متعدد تمرکز کند، چراکه همین فیلم است که امروزه انسان را به طرزی تکه‌تکه و مثله شده نشان می‌دهد.

هیچ کس کلمه‌ای را که کین بر زبان می‌راند، نمی‌شنود. دوربین در اولین نماهای خود به قصر آلن‌پوگونه‌ی زانادو نزدیک می‌شود و سپس تصویر به آخرین نور نمادین داخل اتاق دیزالو می‌شود و بعد موزیک قطع می‌گردد و بار دیگر چراغ خاموش می‌شود و بیننده در همان شروع فیلم به طرزی درخشان پایان زندگی کین را می‌بیند. این حقیقت که فیلم از آخر شروع شده و به ابتدا می‌آید، تمهیدی نیست که فقط ولز آن را به کار برده باشد؛ دیگر فیلم‌های بی‌ارزش نیز (مثل فیلم *قدرت و افتخار* (۱۹۳۳) اثر ویلیام. ک. هوارد با مرگ قهرمانان فیلم شروع می‌شود. البته این تمهید از داستان به عاریه گرفته شده و مرگ ایوان ایلیچ اثر تولستوی نمونه‌ی عالی کاربرد این تمهید به حساب می‌آید.

بعد از صحنه‌های آغازین فیلم، وارد اتاق خواب کین می‌شویم؛ درواقع قاب پنجره به منزله‌ی قاب اصلی سینمایی مورد استفاده قرار می‌گیرد. با عبور دوربین، اتاق خواب کین کوچک به نظر می‌رسد و اتاق خواب سوزان نیز که بعداً به تصویر درمی‌آید، در مقایسه با اشیای اکسپرسیونیستی داخل قصر کوچک‌تر به نظر می‌آید، تعجب می‌کنیم که چرا اتاق خواب کین کوچک است با این همه در فیلم‌نامه‌ی مخصوص فیلم‌برداری به نور آرام صبحگاهی اشاره شده، ولی در فیلم‌نامه‌ی تدوین پیوسته، اشاره شده که نور به آرامی از پیش‌زمینه تابیده می‌شود. سپس لب‌های درشت کین تصویر می‌شود که آن کلمه‌ی نمادین را بر زبان جاری می‌سازد. بعد افتادن گوی از دستان کین و شکستن آن را شاهدیم. و آنگاه در خرده شیشه‌های گوی شکسته پرستاری از دری وارد می‌شود. بعداً از سوزان الکساندر می‌شنویم که این گوی در اتاق خواب او بوده است. همان‌طور که نوار صدای فیلم مثل گرامافن زهوار دررفته‌ای بی‌رمقی و از نفس افتادگی را القا می‌کند، پرستار نیز دست‌های کین را روی سینه‌اش می‌گذارد. سپس تصویر فید می‌شود و باز شدن تصویر سایه‌ی پیکری را بر تخت‌خواب می‌بینیم، و این در ضمن نور ضعیفی هم از پیش‌زمینه و از داخل پنجره به درون اتاق تابیده است.

کلمه‌ی غنچه‌ی گل سرخ کراراً در فیلم تکرار می‌شود و ظاهراً جزو فضای داستان به نظر می‌آید چراکه هیچ کس آخرین کلام کین را از زبان خود او نشنیده است. کین در راه رفتن به انباری که شامل تعلقات دوران کودکی‌اش و از جمله سورتمه است، درگیر واقعیت (لباس گلی) می‌شود. و از این رو با سوزان (رمانتیسم) یعنی جانشین سورتمه ملاقات نمی‌کند. کین در اتاق سوزان به او می‌گوید:

> داشتم می‌رفتم به انبار وسترن منهتن که یاد ایام گذشته را زنده کنم. مادرم سال‌ها پیش از دنیا رفت، همان‌جا در غرب به خاک

سپرده شد و تمام چیزهایش هم در آن‌جا ماند چراکه من جایی نداشتم که آن چیزها را در آن‌جا دهم. هنوز هم ندارم. امروز می‌خواستم بروم و قبل از این‌که لوازم و چیزهایش را بفرستم به این‌جا بیاورند، همان‌جا یک بار دیگر ببینمشان بله، این سفری به خاطرات گذشته بود.

بعداً سوزان از میان گل‌هایی که زیرپایش و در صحنه ریخته شده، یکی را انتخاب می‌کند. دوربین پایین می‌آید و او را نشان می‌دهد که گل را با بی‌دقتی برمی‌گزیند و فقط در فیلم‌نامه‌ی مخصوص تدوین است که ما به ماهیت گل پی می‌بریم: «سوزان با یک گل سرخ که در دست دارد... پشت پرده از نظرها پنهان می‌شود.»

بیست دقیقه‌ی اول فیلم همشهری کین هنوز هم نمایشی سراپا هیجان در تمام رسانه سینماست، نمایشی که در آن یک فرد انسانی ارزش‌های انسانی خود را از دست می‌دهد و مسخ می‌شود

شاید اشاره به گل سرخ چندان حایز اهمیت نباشد، آن‌چه در فیلمی که در آن هنرمند چهره‌پرداز در نمایاندن سن و سال اشخاص بسیار استادانه عمل می‌کند، قابل توجه یا آزاردهنده جلوه می‌کند این است که سوزان هرگز در فیلم پیر نمی‌شود. البته ولز از این موارد زیاد استفاده می‌کند. زمانی که تامسن (گزارشگر) در کتابخانه‌ی تاچر شواهد و مدارک مربوط به کودکی و پدر مادر کین را مرور می‌کند، رو به سوی برتا (کتابخانه‌دار) که به او اجازه داده وارد کتابخانه‌ی تاچر شود، می‌گوید: «شما که غنچه‌ی گل سرخ نیستید، هستید؟» برتا از معنای ضمنی این کلمه علی‌الخصوص در آلمان آگاه است و ما نیز پیش‌تر کین را می‌بینیم که با هیتلر در حال ورجه ورجه کردن است. بیننده با این اثر خارق‌العاده در همه جا حی و حاضر می‌شود. تا آن‌جا که به خاطر دارم هنوز هیچ‌کس به این نکته که اردوگاه رزباد در جنوب داکوتا هنوز قلب قبیله‌ی سرخپوستی سو یعنی اردوگاه مردان امریکایی مثل کین به شمار می‌رود، اشاره‌ای نکرده است. جان هاوسمن به ما گفت که اسم اول فیلم‌نامه «امریکایی» بوده است.

بیست دقیقه‌ی اول فیلم **همشهری کین** هنوز هم نمایشی سراپا هیجان در تمام رسانه سینماست، نمایشی که در آن یک فرد انسانی ارزش‌های انسانی خود را از دست می‌دهد و مسخ می‌شود. **همشهری کین** نیز مانند فیلم‌های دیگر دارای تاریخ مصرف است، اما بعد از سی‌سال که از نمایش فیلم می‌گذرد، دقایق اولیه‌ی آن هم‌چنان بدیع و حتی امروزین به نظر می‌آیند.

لازم به ذکر است که بیش‌ترین بار ارزشی فیلم به استفاده از نقیضه برمی‌گردد: نقیضه تمهیدی است که در آن فرد آماج تیرهای انتقاد دیگری قرار می‌گیرد، نمونه‌ی این کار هجوآهنگ‌های بازبی برکلی در صحنه‌ای است که گروه موزیک و رقصندگان، موفقیت کیت را جشن می‌گیرند. (البته باید اضافه کرد کین نیز مانند الگویش هیرست، مردی پرهیزگار بود.) قصد کین در این‌جا مسخره کردن کل ساختار مالی هالیوود است: کمپانی وارنر در یک سال (۱۹۲۹) دو فیلم *سالی، آهنگ بیابان* و *جویندگان طلای برادوی* را روی پرده فرستاد. اما البته ممکن است قصد کین چیزی فراتر از این باشد. در سال ۱۹۳۵ بازبی برکلی دو موفقیت بزرگ کسب کرد: فیلم *نورهای درخشان* و *من برای عشق زنده‌ام*. البته در فیلم *اخیر دُلورس دل ریو* بازی کرده بود که کین در خلال نوشتن فیلم‌نامه‌ی **همشهری کین** با او روابط مخفیانه داشت. البته ناقدی هم در ابیاتی که گروه موزیک سر می‌دهند متوجه نوعی فاشیسم مخفی شده بود؛ در ابتدای فیلم هم کین را به همراه هیتلر می‌بینیم. البته برکلی ظاهراً فی‌البداهه کار می‌کرد. او گفته بود: «قادر به توضیح دقیق شیوه‌ی کار خود نیستیم.» و وقتی از او درباره‌ی تأثیرپذیری از اکسپرسیونیسم پرسیده بودند، اعلام کرده بود که هرگز کلمه‌ای راجع به آن نشنیده است. طبعاً در باب نقیضه‌ای که ولز به عمل می‌آورد، چون او با تصویر این کار را می‌کند و نه با کلام، وظیفه‌ی گرگ تولند در مقام فیلم‌بردار حایز اهمیت می‌شود. شاید تولند بود که دریافت انسان به شیوه‌های متفاوت در

معرض تکه‌تکه شدن و برداشت غلط از جانب رسانه‌ی سینما قرار دارد.

در دقایق اولیه‌ی فیلم **همشهری کین**، شاهد هجو رسانه‌های ذیل هستیم که باوقار ناهمخوان با زمانه خود صورت گرفته است: فیلم خبری مرگ کین؛ فیلم مستند (به همراه تصاویر چروک خورده‌ی روی پرده) کارتون متحرک (از امپراتوری انتشاراتی کین)؛ تصویر فاشیستی (نماهای عمومی از زاویه پایین؛ پوستری بی‌اندازه مغرورانه و متظاهرانه سیاسی؛ دستنوشته، حتی نسخ (موجود در کتابخانه‌ی تاچر)؛ تلفن؛ رادیو: ماشین تحریر جد (یا همان لیلاند که مست و لایعقل روی ماشین تحریر افتاده است)؛ پرده‌های تکه‌تکه؛ نامه‌ها؛ دوربین آماتوری. (در یک نما که با دوربین روی دست فیلم‌برداری شده، یک پرستار سیاهپوست کین را که حالا دیگر پیر شده با صندلی چرخدار حرکت می‌دهد.) از این حیث حتی کین با به تصویر کشیدن عمدی نماهای خارجی قصر زانادو، تصویرسازی کتاب‌ها را نیز نقیضه‌سازی کرده است. محل اصلی قصر (سن سیمون) کاملاً مضحک و خنده‌دار به نظر می‌آید.

وقتی نوبت به اولین نمادشناسی فیلم (رسانه روزنامه) می‌رسد که کل واقعیت کین ـ هیرست ـ لوقا بر پایه‌ی آن استوار شده، صحنه‌های آغازین فیلم به روش درخشان گفتن ادامه می‌یابند. مارشال **مک لوهان** خاطرنشان می‌سازد که روزنامه از این جهت که مثل ارکستر سمفونی هنر جمعی است، شبیه سینما عمل می‌کند. (روزنامه رسانه‌ای است که هرگز جزو مقالات هنری محسوب نمی‌شود، بلکه یک عامل تفسیری به شمار می‌آید.) با این حال کین در جایی چسیزی را که «چاپ» می‌نامد، به سخره می‌گیرد؛ و روزنامه‌های امروزین نیز بر عنصر چاپ متکی هستند. اجازه بدهید برای اندک مدتی به نظرات مک لوهان بپردازیم و روزنامه را رسانه‌ای موزاییکی بدانیم نه این که آن را فقط از چپ به راست (یا از راست به چپ مثل عربی، یا از بالا به پایین، مثلاً در چینی) بخوانیم. در ضمن مک لوهان معتقد است که تصویر موزاییکی تلویزیون نیز مثل روزنامه مستلزم رشد و گفت‌وگوی اجتماعی است. «فیلم چگونه‌اقدام به مبادله اطلاعات می‌کند؟» نمی‌توانیم منکر شویم که موزاییکی دیده نمی‌شود و باز نمی‌دانیم که آیا این نکته حقیقت دارد که ما اصلاً خوش نداریم تلویزیون را برای لذت شخصی روشن کنیم. اکثراً با نوعی احساس لذت به تماشای تلویزیون دل خوش می‌دارند.

از دیدگاه نظریه‌ی پسامک‌لوهان، فیلم **همشهری کین** آشکارا مبین شناخت اشارات به تغییر و تحولی است که به سرعت در حوزه‌ی دریافت اطلاعات شخص خودمان صورت می‌گیرد. دیزالوهای افقی و عمودی فیلم نیز به مانند تداخل گفت‌وگوها نه فقط به رازی شگفت موفقیت‌آمیز عمل می‌کنند، بلکه آشکارا ورق خوردن صفات چاپی را نیز تداعی می‌کنند؛ این دیزالوها یادآور یکی از بی‌شمار قاب سکانس‌ها برای به تصویر درآوردن رمان‌های کلاسیک در طول دهه‌ی سی است. ولز با این عمل یک بار دیگر بیننده را در برابر صفحات روزنامه می‌نشاند. به طور تلویحی کین از بینندگان می‌پرسد که چگونه آن‌ها روزنامه‌ی صبحگاهی خود را قرائت می‌کنند: یکی از ناقدان، از مجموعه نماهایی که به صبحانه‌ی کین و همسر اولش اختصاص یافته، استنباط کرد که روابط میان آن دو به سردی گراییده است. (در طول نماهای مربوط به صبحانه لباس همسر اول بیش از پیش کوتاه‌تر می‌شود.) روزنامه‌ها نیز مثل انبوه سوسیس‌ها تولید می‌شوند و دیزالوها به خوبی گویای این امر هستند. تقریباً تمام تمهیدات انتقال تصویر آگاهانه و به‌جا انتخاب شده‌اند. دوتا دیزالو هست که به شایستگی مورد استفاده قرار گرفته‌اند: یکی دیزالو، به باران پیش از سکانس رستوران اِل رانچو و دیگری دیزالو از خاطرات روزانه به سکانس برف در زمان کودکی کین و نیز شاهد حرکت از عکس به واقعیت و مجدداً به عکس هستیم: زمانی که شاهد تصویر کارکنان روزنامه‌ی *کرونیکل* هستیم، دوربین به عقب می‌آید و همان کارکنان را می‌بینیم که در همان موقعیت خود را برای عکس گرفتن آماده می‌کنند و بعد همین نما مجدداً به صورت عکس درمی‌آید. این تمهید به لحاظ تصویری به قدری کامل و جامع است که دیگر نیازی به شرح و نظر لیلاند باقی نمی‌ماند. انتقال کلامی

دیگر در فیلم جایی است که تاچر رو به سمت چارلز می‌گوید: «عیدت مبارک.» و بیست سال بعد تاچر در حالی که کنار پنجره ایستاده، به منشی‌اش دیکته می‌کند: «و سال جدید را تبریک می‌گویم.»

از این حیث فیلم به کاربرد خلاقانه‌ی چنین تمهیداتی که بیش‌تر از طریق دوربین انتخاب می‌شوند تا از طریق چشم انسانی، اصل بنیادین سینما را آموزش می‌دهد که برخوردار از موهبتی است که گاه تصویر پیوسته نامیده می‌شود. این انتخاب تمهید و شیوه ترکیبی‌اش برای انتقال معنا و نیز تکه‌تکه قرار دادن اجزای گوناگون برای حصول به الگویی معنادار، همان غنچه‌ی گل سرخ سینما محسوب می‌شود. در فیلم ***همشهری کین*** روایت حایز اهمیت نیست، لیک می‌دانیم که در فیلم چه اتفاقی می‌افتد. در عوض آن‌چه حایز اهمیت است، شکوه و عظمت حس واقعیت است و این همان چیزی است که مستلزم صرف هنر خلاقانه است.

با این حال ***همشهری کین*** چیزی بیش از کاربرد صرف تمهیدات ترکیبی است. هر فیلم مشابه ***همشهری کین*** نیز می‌تواند از این تمهیدات استفاده کند. فیلم ***نامزد*** (candidate) که در سال ۱۹۷۲ به موفقیت عظیم دست یافت، نیز به انتقاد از توانایی رسانه‌ی تلویزیون در مختل کردن و قلب کردن فردیت انسان پرداخته است. این فیلم گرچه به لحاظ تکنیکی موفقیت‌آمیز بود، اما به لحاظ محتوا حرفی برای گفتن نداشت. این فیلم به مانند ***همشهری کین*** دارای قسمت‌های غیرروایی است، اما این قسمت‌ها را به گونه‌ای دلخواه می‌توان پشت سر هم ردیف کرد، در حالی که در مورد ***همشهری کین*** می‌توان چنین ادعایی را بر زبان راند.

در فیلم درخشان ولز، شکل با هماهنگی تمام و کمال در خدمت محتوا قرار دارد. اما فیلمی مانند ***نامزد*** محتوایی ندارد که در قالب شکل درآید. بنابراین بیننده‌ی این فیلم احساس می‌کند که فریب خورده است. برهان خلف نهایی صناعات ترکیبی یا هجو فیلم مستند در ***همشهری کین*** ممکن است رمان *Maidstone* اثر نورمن میلر [رمان‌نویس امریکایی] باشد که به دست د. ا. پنه‌بیکر ساخته شد و تا زمان ساخت دو فیلم درباره‌ی باب دایلن و ***مانتری پاپ*** هنوز بهترین فیلم به شمار می‌رفت. مقایسه‌ی میان فیلم ***همشهری کین*** و *Maidstone* کار پسندیده‌ای نیست، چراکه فیلم اخیر فاقد اصول و معیار هنری است.

و ناگفته نماند که رمان بود که زمینه‌ی ورود عناصر غیرروایی را مهیا کرد. جوزف کنراد، آندره ژید و پروست پیش از موفقیت‌های عمده‌ی گریفیث دست از روایت داستان‌های خطی کشیده بودند. کنراد که رمان ***پیروزیِ*** او ابتدا در سال ۱۹۱۹ به فیلم برگردانده شد و نسخه‌های بعدی با نام ***بهشت خطرناک*** در سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۱ روانه بازار شد، رسانه‌ای محبت‌آمیز را در سینما یافته بود. هر استادی که خود را برای تدریس یکی از داستان‌های کنراد آماده می‌کند، می‌داند که یافتن حقایق از طریق بررسی دقیق و موشکافانه‌ی کتاب چقدر مشکل خواهد بود. ❑

منبع:

The Novel and the cinema, Geoffery wagner new jersey, 1975

پی‌نوشت‌ها:

۱. زمان نگارش کتاب سال ۱۹۷۵ است. ـ م.

۲. در قرن ۱۸، بعضی شعرا سعی کردند که آثار یونان قدیم را در اختیار خوانندگان هم‌عصر خود قرار دهند از آن جمله است ایلیاد هومر که به دست الکساندر پوپ شاعر نئوکلاسیک انگلیسی باز سروده شد. ـ م.

۳. شاعر رمانتیک انگلیسی . ـ م.

۴. اگنس رو به موت در فیلم ***فریادها و نجواها***، در حال خواندن رمان ***نامه‌های پیک و یک*** اثر دیکنز به تصویر درآمده است. این‌جاست که اگنس چنین اظهار نظری را بر زبان می‌راند.

۵. اولین فیلم‌نامه‌ای که در این خصوص در امریکا به چاپ رسید، فیلم‌نامه‌ی ***همه چیز درباره‌ی ایو*** (۱۹۵۰) بود که مریلین مونرو نقش کوچکی در آن داشت. این فیلم‌نامه در سال ۱۹۷۳ به چاپ مجدد رسید.