درک پاجت

ترجمه‌ی امیر احمدی آریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

◄ جین‌بازها و قطاربازها[1]

در مارس ۱۹۹۶، مقاله‌ای در یکی از روزنامه‌های یک‌شنبه منتشر شد که به گفته‌ی آن، مخاطبان سینما در بریتانیا برحسب انتخاب بین دو گزینه‌ی «قطاربازها» و «جین‌بازها» به دو گروه تقسیم می‌شوند: فیلمی براساس رمان *ترین اسپاتینگ* اروین ولش، با اقتباس جان هاج و کارگردانی دنی بویل انتخاب قطاربازهاست، و جین‌بازها هنر نمایی اما تامپسون در اقتباس از *حس و حساسیت* جین استین را به کارگردانی آنگ لی برمی‌گزینند. مارتین رو، نویسنده‌ی مقاله، معتقد است دو فیلم از هر نظر متفاوت‌اند: «یکی درباره‌ی گردی‌های دیوانه ادینبورو و دیگری درباره‌ی نجیب‌زاده‌های طبقه‌ی متوسط انگلستان است، یکی درباره‌ی خلسه‌های شیمیایی است و دیگری درباره خلسه‌های رمانتیک» تفاوت‌ها با توجه به مخاطبان فیلم‌ها مشخص‌تر هم می‌شود: «قطاربازها جوان‌ترند و جین‌بازها پیرتر. یکی به دنبال حال کردن است و دیگری به دنبال اشک‌ریختن.» در مقاله حتی جدولی هست که به شما امکان می‌دهد براساس علائق خود نسبت به موارد ذکرشده در دو ستون مجزا (از نظر لباس، غذا، موسیقی، مواد مخدر و...)، گروه خود را تشخیص دهید: «دو فیلمی که علایق یک ملت را مشخص می‌کنند»

از نظر او، مخاطب نوعی ترین‌اسپاتینگ کار نمی‌کند، درس نمی‌خواند و نسبتاً فقیر است. این مخاطب علاقه‌ی زیادی به کارهای خلاف، موسیقی راک و فوتبال دارد و در گروه‌های دوستانه به دیدن فیلم نمی‌آید (همه‌ی مخاطبان مذکر نیستند، اما اکثریت با آن‌ها است)، فضای سینما هنگام نمایش فیلم زنده و پرسروصداست، و طنز زننده‌ی فیلم فقط در رابطه‌ی دو جوان با یکدیگر جذاب است. از طرف دیگر، جین‌بازها دسته جمعی و در مواردی، خانوادگی به دیدن فیلم می‌آیند. معمولاً میان‌سال‌اند، یا جوان‌هایی هستند که به مرز میان‌سالی رسیده‌اند ـ درواقع متولدین پس از جنگ‌اند. خوش‌لباس‌اند و شب بیرون می‌آیند تا با یکی از متون کلاسیک دوران جوانی‌شان دیداری تازه کنند. آن‌ها خانواده، حقوق و کار مشخصی دارند، به میراث فرهنگی، موسیقی کلاسیک و کت و شلوار فراک و کلاه علاقه‌مندند. اکثریت با زن و شوهرهاست، و فضای سینما در هنگام پخش فیلم آرام و احترام‌برانگیز است.

حس و حساسیت، تهیه شده در استودیوی اصلی هالیوود در کلمبیا، متکی به شهرت و اعتبار اما تامپسون به عنوان یک هنرپیشه‌ی پول‌ساز است. در این بین، *ترین‌اسپاتینگ* با بودجه‌ی کم دو میلیون پوند، تحت حمایت کانال چهار تلویزیون بریتانیا ساخته شده و اکثر بازیگران آن به کلی ناشناخته‌اند. با وجود این تفاوت‌ها، هر دو فیلم از نظر فروش بسیار موفق بودند. طرح جلد فیلم‌نامه‌های دو فیلم این تفاوت‌ها را مشخص‌تر نشان می‌دهد. جلد *حس و حساسیت*: *فیلم‌نامه* با عکسی تقریباً قرمز از اما تامپسون و کیت وینسلت در نقش‌های الینور و ماریان آستین تزئین شده. بر نوار طلایی بالای جلد چنین نوشته شده: «برنده‌ی جایزه‌ی آکادمی سال ۱۹۹۶ به خاطر بهترین فیلم‌نامه». روی جلد فیلم‌نامه‌ی *ترین‌اسپاتینگ* جان هاج توصیف بامزه‌ای به سبک توصیفات *سایت اند ساوند* نوشته شده: «کتابی که باید در اتاق خواب هر دانش‌آموزی باشد». جلد شامل عکسی است از ایوان مک گرگور که نقش مارک رنتون رمان را بازی می‌کند. این پوستر نیز می‌تواند بر دیوار اتاق خواب بسیاری از دانش‌آموزان قرار گیرد، پوستر زیبایی که هنوز از مد نیفتاده است.

کسانی که در آن زمان هر دو فیلم را دیدند، می‌توانند خود را در معرض قضاوت عجیب و غریب رو قرار دهند. از نظر او، مخاطبان *ترین‌اسپاتینگ* «به‌ندرت بیش از سی سال

دارند». درحالی که سالن‌های نمایش حس و حساسیت مملو از افراد بالای سی سال است. هدف از اشاره به این مقاله‌ی نیمه‌جدی ژورنالیستی، توجه به تمایز «دو قوم» (Two Nations) در فضای فرهنگی دهه‌ی نود است. *ترین‌اسپاتینگ*، درواقع امکانی برای جوانانی است که هویت خود را در ناسازگاری با بزرگ‌ترها شکل دهند. اما مسأله این‌قدرها هم ساده نیست: تحقیقات جدید درباره‌ی علایق دانشجویانی که مطالعه می‌کنند، نشان می‌دهد که اگرچه دانشجویان ولش (Welsh) مقام اول را در بین نویسندگان محبوب به خود اختصاص داده (چهل درصد از دانشجویان هنر و سی درصد از دانشجویان رشته‌های علوم او را به خاطر *ترین‌اسپاتینگ* ترجیح می‌دهند)، مقام دوم در اختیار کعبه‌ی آمال جین‌بازها، یعنی خود جین آستین است.

قطاربازها و جین‌بازها دو گروه کاملاً مجزا از هم نیستند، ولی تجلی دو معنای کاملاً مجزای بریتانیایی‌بودن را می‌توان در این دو فیلم شاهد بود. این تمایزها، علاوه بر سلیقه، شامل سن، جنسیت و طبقه نیز می‌شود.

اگر حس و حساسیت بازگشتی نوستالژیک به شکوه و تمدن خیالی یک دوره‌ی پیشین است (که شما را آماده می‌کند تا شکست‌های درون طبقه‌ی خاصی را که رمان آستین به آن می‌پردازد به فراموشی بسپارید)، *ترین‌اسپاتینگ* بر ضعف‌ها و شکاف‌های سنت بریتانیایی تأکید دارد، شکاف‌هایی که برای هر کس که از منظری ورای منظر توریست با شهرهای بریتانیا مواجه شود قابل مشاهده است. این فیلم به گروهی می‌پردازد که تقریباً از هر لحاظ حاشیه‌ای‌اند، و موادبازهای ساکن ادینبورو در این فیلم، می‌توانند نماینده‌ی همه‌ی جوان‌های مطرود و دراقلیت نگه‌داشته شده در هرجای دنیا باشند.

اگر بچه‌های فلاور نماد «جامعه‌ی بدیل»* زندگی ساده و بی‌غل و غش جوانان در دهه‌ی شصت بودند (که سن‌فرانسیسکو، سرزمین موعود جدیدشان بود)، قطاربازهای ولش این کارکرد را به شکلی معکوس در دهه‌ی نود دارند. ادینبورو هنوز شهر طلایی ضدآرمان‌شهرانه‌ی عصر ماست، این امر را در سریال نمایشی «در جست‌وجوی جوجو» که در BBC2 سال ۱۹۹۸ پخش می‌شد و از همه نظر، زمان پخش، جایگاه ستاره‌ی اصلی (رابرت کارلایل) و مضمون، مشابه *ترین‌اسپاتینگ* بود می‌توان ملاحظه کرد. این رمان و اقتباس‌های آن تریبون یک نسل بود، و به آن‌ها امکان داد از رسانه‌های مختلف حرف خود را بزنند. این مقاله از طریق بررسی استحاله‌های رمان ولش و تأثیر آن بر سینما و تئاتر، به بررسی تأثیر فرهنگ قطاربازها می‌پردازد.

◀ استحاله‌ها و «وفاداری» به متن

اولین وجه مشترک نسبتاً قطعی مخاطبان کارد و پنیر دو فیلم، آگاهی نسبتاً قطعی همه‌ی آن‌ها از این است که فیلم براساس یک رمان ساخته شده. کسانی که پیش از تماشای فیلم رمان را نخوانده بودند یا پس از تماشا درصدد خواندن برنیامدند، انگشت‌شمارند. یکی از اهداف مجله ابزرور، یافتن جایگاهی کلاسیک برای *ترین‌اسپاتینگ* بود: تا آن‌وقت درباره‌ی این رمان به‌گونه‌ای بحث شده بود که گویی یکی از شاهکارهای کلاسیک ادبیات انگلیسی است. فیلم بیش‌تر اقتباسی از تأثیرات فرهنگی رمان ولش است، و هم فیلم و هم کتاب در رسانه‌ی خود تبدیل به یکی از آثار مدرن کلاسیک شده‌اند. برای درک میزان تأثیر *ترین‌اسپاتینگ* در سینما، ضرورت دارد به وضعیت بازیگران اشاره کنیم. گرچه اما تامپسون و کیت وینسلت پیش از مارس ۱۹۹۶ هم به شهرت و اعتبار بسیار دست یافته بودند، ولی ایوان مک گرگور، جانی لی میلر و رابرت کارلایل زمینه‌ای برای کارهای آتی خود فراهم کردند. *ترین‌اسپاتینگ* نخستین رمان اروین ولش است، و آن‌چه جان هاج می‌گوید به‌خوبی درباره‌ی آن صدق می‌کند: «مجموعه‌ای از داستان‌های نامربوط درباره‌ی چند شخصیت متفاوت». خود ولش نیز به‌وضوح بر «نامربوط»بودن بخش‌های مختلف رمان تأکید می‌کند (حتی جایی به عنوان «مجموعه داستان‌های مرتبط با هم» از آن یاد می‌کند). به هر حال، وضعیت انتشار نشان می‌دهد که رمان با چه سرعتی جای خود را بین خوانندگان

* Alternative society

باز کرد. نخستین بار کتاب را انتشارات سکر اند واربرگ در ۱۹۹۳ منتشر کرد. نسخه‌ی شمیز آن را انتشارات مینروا در ۱۹۹۴ چاپ کرد که در همان سال به چاپ ششم و در ۱۹۹۵ به چاپ نهم رسید. تجدید چاپ ادامه یافت، و این چاپ‌های متعدد هم موفقیت رمان را تضمین کرد و هم زمینه را برای ساخت فیلمی به همان اندازه موفق مهیا ساخت.

اروین ولش در پاسخ به پرسشی درباره‌ی اقتباس سینمایی گفته است:

فکر می‌کنم به عنوان نویسنده اولین چیزی که باید به یاد داشته باشم این است: من کتابم را می‌نویسم اما فیلم را فردی دیگر می‌سازد. تمام مسأله ـ و بخش جذاب ماجرا ـ این است که کتاب به چیزی دیگر تبدیل می‌شود. هرچه استحاله بیش‌تر باشد از نظر من بهتر است. مردم به «تفسیر وفادار» علاقه‌مندند، اما تفسیر وفادار وجود ندارد، شاید بتوانید روح اثر را حفظ کنید، اما وقتی پای واسطه‌ای دیگر به میان می‌آید همه چیز عوض می‌شود.

هاج خود می‌گوید ولش «نمونه‌ی عالی عدم دخالت است»، توضیحی که نه تنها نقل قول فوق بر آن صحه می‌گذارد، بلکه دیدگاه باز و منعطف ولش درباره‌ی اقتباس نمایشی نیز تأکیدکننده‌اش است. ولش درباره‌ی هری گیبسون، نویسنده‌ی اقتباس نمایشی، می‌گوید: «او کتاب را با هم‌دلی بسیار دراماتیزه کرده است». نام ولش بر جلد نمایش‌نامه نیز به چشم می‌خورد، درحالی که خود او متواضعانه می‌گوید: «من در اقتباس نمایش *ترین‌اسپاتینگ* تقریباً هیچ نقشی نداشتم».

در مورد فیلم، همان‌طور که خود ولش هم تصدیق می‌کند، ظرافت کار بویل در این بود که بخشی از مسؤولیت را به گردن او نهاد: «این کار مانع انتقاد نویسنده از فیلم می‌شود، چراکه دیگر نمی‌توان گفت: «اوه، خدای من، کتابم را نابود کردند!» چون خود شما بخشی از کل این فرآیند بوده‌اید و در آن دخالت داشته‌اید» اما ولش کسی نیست که در اقتباس، اعتقاد چندانی به وفاداری داشته باشد. ممکن است این سؤال پیش بیاید که اگر آستین زنده بود، حاضر بود با پذیرفتن نقشی (مثل خانم میدلتون، یا شاید خانم جنینگز) در فیلم شرکت کند؟ اکثر جین‌بازها نمی‌پذیرند بت‌شان در یک رسانه‌ی مدرن به بازی گرفته شود، این امر شاید هنوز به دلیل برتری متن نوشته‌شده در فرهنگ ماست. بحث درباره‌ی اقتباس‌های سینمایی/تلویزیونی از رمان‌ها، اکثراً با پرسشی آزاردهنده درباره‌ی میزان وفاداری به «متن اولیه» به بن‌بست می‌رسد، متنی که همیشه از موقعیت فرهنگی برتری بهره‌مند است. چه بخواهیم چه نخواهیم، استدلال ویرانگر «حتی یک ذره مثل رمان نبود» (و شکل اغراق‌شده‌ی آن: «اصلاً به خوبی رمان نبود») همواره به گوش می‌رسد. این استدلال‌ها به‌خصوص مواقعی مطرح می‌شوند که پای اثر یک نویسنده‌ی کلاسیک در بین باشد. این شیوه‌ی برخورد نوعی لذت منحرف برای شیفتگان ادبیات کلاسیک به‌وجود می‌آورد که هم‌چنان معتقد به برتری متن هستند. اگر نویسنده‌ی مورد بحث، مثلاً جان گریشام یا کاترین کوکسن باشد، مدافعان فرهنگ کم‌تر از خود سرسختی نشان می‌دهند. در سلسله‌مراتب ارثی متون، معمولاً حق با رمان‌های بزرگ کلاسیک است و اقتباس‌های سینمایی آن‌ها آثاری بی‌ریشه، مبتذل و سطحی از آب درمی‌آیند.

مک فارلان، برای این‌که از چنین مباحث سطح‌پایینی اجتناب کند، مفهوم «انتقال‌پذیری نسبی» بین متون در رسانه‌های گوناگون را پیش می‌کشد. او به کارکردهای «کاردینال» و «کاتالیزور» در نظریات بارت، و «کرنل» و «ساتلایت» [سیاره و قمر] در نظریه‌ی سیمور چت‌من اشاره می‌کند تا «معیاری برای تبیین ذات‌های متفاوت دو متن مرتبط با یکدیگر به دست آورد». تجربه‌ی مخاطب در نیل به لذت‌های نهفته در تغییرشکل‌های ناشی از اقتباس، تعیین‌کننده است. لذات درک و پذیرش این تغییرشکل‌ها، به‌ندرت مورد توجه قرار گرفته‌اند.

مک فارلان معتقد است روایت‌های اقتباسی به لحاظ منطقی باید مبتنی باشند بر کارکردهای کاردینال/کرنل، چراکه بدون این‌ها درک اولیه از شباهت دو متن امکان‌ناپذیر

خواهد بود. این کارکردها کمابیش مستقیماً «انتقال‌پذیر» و کم‌تر نیاز به استحاله‌های اساسی دارند. این شناخت برسازنده‌ی بخشی از لذت مخاطب جدی خواهد بود. تغییر پارادایم در حرکت از رسانه‌ی مفهومی (چاپ) به رسانه‌ی ادراکی (شنیداری ـ دیداری)، در هر حال به شکلی اجتناب‌ناپذیر در عینیت بخشیدن به کارکردهای کاتالیزور/ساتلایت موجب تفاوت‌های فاحش می‌شوند. این کارکردها باید از طریق کارکردهای هم‌ارزشان در رسانه‌ی جدید استحاله یابند. مک فارلان درباره‌ی تفاوت بین «روایت» و «بیان» enunciation نیز بحث می‌کند، و به روابط آشکار و پنهان این دو اشاره می‌نماید. کارکردهای کاردنیال/کرنل نسبتاً به آسانی در رسانه‌های گوناگون انتقال می‌یابند و در دو رسانه گوناگون، به شکل بی‌دردسری می‌توان آن‌ها را معادل قرار داد، اما قیاس کارکردهای کاتالیزور/ساتلایت همواره مشکل‌ساز است (چراکه در هر حال در رسانه‌های گوناگون هم‌ارز نیستند)، اما همین کارکردها به خاطر تجلی یافتن تفاوت در آن‌ها لذت‌بخش‌ترند.

مک‌فارلان معتقد است در لحظه‌ی فهم و درک، بهترین شکل مقایسه آن است که از طریق تصدیق «بینامتنیت» همه‌ی متن‌ها صورت گیرد. فرایند بینامتنیت را می‌توان به این شکل تبیین کرد: مخاطب جدّی و دقیق، انتقال رسانه‌ای کارکردهای روایی کاردینال/کرنل را درک و تأیید می‌کند یا حتی از آن لذت می‌برد، سپس تفاوت‌های موجود بین بیان کاتالیزور/ساتلایت را بین دو رسانه مقایسه می‌کند و در تقابل با هم قرار می‌دهد. این تمرینات خواندن هم‌زمان در فرآیند دیدن انجام می‌شود، و بر سازنده‌ی بخشی از لذت دیدن آن چیزی است که پیشاپیش «شناخته شده» و به چیزی «همسان ـ اما ـ متفاوت» بدل گشته است. اگر هم متن از پیش خوانسده نشده باشد، در این بین لذت‌های جبرانی compensatory پدید می‌آیند (از اندیشیدن به این‌که متن اصلی چگونه است، و پیش‌بینی حالات خواندن آن). این فعالیت‌های مقایسه، تقابل و طرح‌ریزی، بالقوه بسیار جذاب‌ترند از مباحث سطح پایین درباره‌ی وفاداری یا سلسله‌مراتبی که رسانه‌ای را به دلایل نخبه‌گرایانه‌ی بچگانه برتر از رسانه‌ای دیگر می‌شمارد.

«نشان دادن یک متن از خلال متن دیگر» از دیگر ویژگی‌های اصلی نظریه‌ی بینامتنیت است. حتی اگر کسی مباحث مربوط به وفاداری را کنار بگذارد، این مسأله هم‌چنان در بحث پیرامون کتاب و بازنمایی حضور خواهد داشت. در رمان، فیلم و نمایش *ترین‌اسپاتینگ* تفاوت‌های آشکاری، هم در عرصه‌ی روایت و هم در شیوه‌ی بیان، وجود دارد که نشان می‌دهد هم هری گیبسون (نمایش) و هم جان هاج/دنی بویل (فیلم)، در پی گسترش دادن چالش‌های خود با این کتاب بوده‌اند. در هر حال، احتمالات و امکانات بیانی در حوزه‌ی درک، تنها وقتی تحقق می‌یابند که تصمیماتی خلاقانه اتخاذ شود.

◀ «لحن» و «شخصیت»

همان‌طور که هاج به‌درستی اشاره می‌کند *ترین‌اسپاتینگ* «کتابی پیش‌بینی‌ناپذیر است: شخصیت‌ها، زبان، روایت‌ها و ماجراهای خشن آن به حدی است که پیش از این در هیچ کتابی ندیده بودیم». بسیار جالب است که هاج به جای فعل «خواندن» از فعل «دیدن» استفاده می‌کند. رمان ولش بسیار تصویری است، تا حدی به این دلیل که خواننده وقایع را از زاویه‌دید اول شخص (در مجموع هشت شخصیت) می‌بیند. شخصیت‌ها و زبان‌شان نیروی محرکه‌ی اصلی رمان است: همان‌طور که هاج می‌گوید، در اواخر کتاب است که روایت بر مارک رنتون و فرار/تبعید او از ادینبورو متمرکز می‌شود. تمرکز بر تعداد زیادی شخصیت، و مرتبط ساختن تعداد زیادی مضمون اصلی از طریق قاچاق عمده‌ی مواد مخدر، شکل‌دهنده‌ی آن چیزی است که پیش از این به‌عنوان رمانی بی‌فُرم کنار گذاشته می‌شد.

«لهجه» در *ترین‌اسپاتینگ* نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، و کسانی که با لهجه‌ی ادینبورو آشنا نیستند، معنی بعضی کلمه‌ها را به مرور و در حین خواندن درک می‌کنند. اما تکثر روایات اول شخص، رمان را بیش از مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه، تبدیل به مجموعه‌ی لهجه‌ها می‌کند.

بیش‌ترین حجم روایت از زبان مارک رنتون است که تقریباً جایگاه دانای کل را دارد، اما هفت شخصیت دیگر روایت‌های متمرکز خاص خود را دارند. (اسپاد، سیک بوی، بگ بی، کِلی، سکند پرایز، تامی و دیوید میچل). ولش این بخش‌ها را ماهرانه با روایت سوم‌شخص ادغام می‌کند، و از این طریق فرصتی پدید می‌آورد تا خواننده از شخصیت‌ها فاصله بگیرد.

توجه به لهجه در رمان موجب می‌شود تمایز لهجه‌ها در رمان عامل ایجاد ریتم باشد. لهجه، یکی از شخصیت‌های *ترین‌اسپاتینگ* است. این امر شاید بیش از هر چیز در مورد اسپاد مشخص باشد، شخصیتی با تکیه‌کلام و خصوصیات اخلاقی خاص و دایره‌ی لغات هیپی‌وار. همه‌ی اول‌شخص‌های اصلی روایت (رنتون، بگ بی، سیک بوی، اسپاد)، ویژگی‌های کلامی خاصی دارند که نوعی هویت مجزّا به شخصیت‌شان می‌بخشد. وقتی این شخصیت‌ها در بخش‌های دیگر حرف می‌زنند، خواننده این ریتم‌های خاص را از زاویه‌ای دیگر می‌شنود، زاویه دیدی که جایگزین زاویه دید خود شخصیت شده است. این مسأله به خصوص در مورد «بگ بی صدق می‌کند، که واکنش‌های بیمارگونه و توسل به خشونت در رفتارش از نظر خودش کاملاً منطقی و عادلانه است و از نظر دیگران حادثه‌ای وحشت‌انگیز. در مجموع این تأثیرها همان‌قدر زنده است که فردیتی که چاوسر به زائرانش در قصه‌های کانتربری می‌بخشد و مارک تواین به هاکلبری فین عطا می‌کند. این «صداها» اجازه می‌دهند بخش اعظم روایت بر بیان‌هایی متکی باشد که فراتر از روایت اول شخص‌اند، و منجر به چیزی فراتر از مجموعه‌ای از افراد می‌شوند.

در عالم تئاتر، قابلیت‌های اجرای زنده‌ی این بیان تحول‌یافته در ۱۹۹۴ تحقق یافت، وقتی *ترین‌اسپاتینگ* به کارگردانی یان براون در تئاتر تراورس ادینبورو به روی صحنه رفت. ایون برمنر نیز یکی از بازیگرها بود، کسی که بعدها در خود فیلم نیز نقش اسپاد را بازی کرد. هری گیبسون اجرای فستیوال ادینبورو را کامل کرد و در ۱۹۹۵ با گروه به تور رفت، سپس در ۱۹۹۶ به وست‌اِند (تئاتر وایت‌هال) راه یافت. متن منتشرشده برای چهار بازیگر نوشته شده بود که نقش‌ها را با نام‌های «مارک»، «تامی»، «فرانکو» و «الیسون» بازی می‌کردند. تکنیک تئاتری اصلی به‌کاررفته در این اجرا همان بود که در تئاتر آلترناتیو پس از جنگ به اوج رسید: گفت‌وگوی رودررو با بیننده، تغییرات سریع زمان، مکان و شخصیت از طریق بیان «گشوده»ی فرآیند تئاتری (نقطه‌ی مقابل حذف و محدودیتی که در تئاتر بورژوایی رایج بود).

همه‌ی این تکنیک‌ها غیرناتورالیستی‌اند و به مخاطب اجازه می‌دهند در ایجاد معنا دخالت داشته باشد. خصائل فردی، «جریان آگاهی» و نظرگاه متکثر رمان، در تئاتر به هیأت تعویض سریع نقش‌ها توسط بازیگران در مقابل چشم تماشاگر درآمد: دعوت مخاطب به شرکت در فرآیندی خلاقانه. در فیلم، تکنیک تکثّر روایت دیگر متکی به شخصیت‌ها نبود (رنتون قصه‌گوی اصلی بود) و در عوض، نوعی تجربه‌گرایی فرمال غیررایج در فیلم‌های داستانی جای آن را گرفت. اگر خطاب مستقیم تکنیکی مؤثر برای بازیگران تئاتر بود تا در ایفای نقش خود موفق شوند (البته تکنیکی ساده و رایج‌تر در تئاتر) در مقایسه، استفاده‌ی سینما از صدای راوی در فیلم و خطاب مستقیم به دوربین به همان اندازه غیرناتورالیستی، نادر و حتی شجاعانه‌تر بود.

◀ استحاله‌ی «اولین روز فستیوال ادینبورو»

هرچند صحنه‌های بازنمایانه در هر دو اقتباس به خوبی و کاملاً خلاقانه ارائه شده‌اند، می‌خواهم به صحنه‌ای اشاره کنم که رنتون به سراغ میکی فورستر می‌رود تا داروی آخرین مرحله‌ی ترک هرویین را بگیرد. فورستر دو شیاف افیون به او می‌دهد: «آخرین طراحی مشتری‌پسند برای رفع نیاز شما». رنتون که در راه ناگهان دچار دل‌پیچه می‌شود، به یک مغازه‌ی سطح پایین می‌رود و وارد توالت کثیف آن می‌شود. در آن شرایط، شیاف‌ها را به کل فراموش می‌کند، و در صحنه‌ای کمیک و غیرمنتظره، برای یافتن آن‌ها به چاه توالت می‌رود. این صحنه در رمان بسیار زنده است و سرشار از توصیفات زننده و مفرح. این صحنه که مشخصاً از کارکردهای کاردینال *اکرنل* روایت است، به خوبی معضلات

کارکردهای کاتالیزوری ساتلایت را نشان می‌دهد. با توجه به ویژگی‌های بصری غالب در صحنه و سینما، این بخش چالش‌برانگیز می‌نماید.

در رمان، این صحنه بخشی از فصل دوم است. فصل اول، رنتون، سیک بوی و دوستان استعمال مواد مخدر و علاقه‌شان به فیلم را نشان می‌دهد. ولش سپس توصیفی سوررئال از تجربه‌ی مواد مخدر تحت عنوان «تنگناهای هرویین، شماره‌ی ۶۳» ارائه می‌کند که هدف از آن شکستن خط روایت است. این تکه‌های سوررئال در تمام رمان حضور دارند و از شماره‌ی ۶۳ به بعد به طور متوالی شماره‌گذاری شده‌اند. پس از توفیق رنتون در ترک هرویین، این بخش‌ها تمام می‌شوند و بخش‌های تازه‌ای با نام متناسب «تنگناهای سرراست شماره‌ی ۱» آغاز می‌شود.

در «اولین روز از فستیوال ادینبورو»، این فستیوال هنری معروف را از بیان رنتون می‌شنویم که تبدیل می‌شود به واقعه‌ای طنزآمیز که به خوبی تمایز تجربه‌ی متفاوت «دو قوم» را در یک روز واحد بیان می‌کند (رنتون فستیوال را فقط به عنوان واقعه‌ای طنزآمیز به یاد می‌آورد). درواقع این یکی از بخش‌هایی است که ولش بسیار به آن توجه کرده است: «در چاپ‌های بعد ویرایش‌های متفاوتی از آن منتشر شد.» این بخش تمام ویژگی‌های یک داستان کوتاه کامل را دارد. در این خرده‌روایت، شخصیت‌هایی ظاهر می‌شوند که خواننده دیگر با آن‌ها برخورد نمی‌کند: فورستر، دانلی (که رنتون بعد از آزادی از زندان ادینبورو او را «جانی ساوتون» می‌نامد)، و «خوک چاق»، «یه آشغال گنده‌ی چلاق»، هم‌چنین یکی از حاضران در فروشگاه (که رنتون طبق روال مرسومش، به خاطر نگاه مراقب و آزاردهنده‌اش او را «چارلز برانسون» می‌نامد). تنها ارتباط این بخش با بقیه‌ی رمان، صدای مارک رنتون است ـ که در این بخش تنها صدایی است که خواننده با آن مواجه می‌شود.

نسخه‌ی نمایشی ترتیب فصل‌های رمان را به هم می‌زند و این صحنه را هفتمین صحنه‌ی پرده‌ی اول قرار می‌دهد. کل این بخش را یکی از شخصیت‌ها به نام مارک برای مخاطب تعریف می‌کند، صحنه‌ای که حدوداً ده دقیقه طول می‌کشد. خطاب مستقیم در تئاتر، سنگ بنای رابطه‌ی بازیگر و مخاطب است. اما در مرحله‌ی اجرا، انتظارات از شیوه‌های رایج بسیار بیش‌تر از شیوه‌هایی است که بازیگران کلاسیک به کار می‌گیرند. درست است که تک‌گویی به شیوه‌ی الیزابتی کارکرد خطاب مستقیم به مخاطب را دارد، اما در موارد بسیار اندکی به کار اجرای تئاتر *ترین‌اسپاتینگ* می‌آید.

مارک نیز مثل کمدین‌ها، باید بتواند نوعی رابطه‌ی روایی با مخاطب برقرار کند، رابطه‌ای دوستانه اما تحت کنترل. او باید از فرایندهای ذهنی و گسترش طرح داستان (که کار اصلی تک‌گویی است) فاصله بگیرد و صمیمیت یک رابطه‌ی دوستانه را برقرار کند، رابطه‌ای که برانگیزنده‌ی نوعی پذیرش و هم‌دلی باشد. روایت کلی جایی تبیین می‌شود و شکل می‌گیرد که مخاطب جزئیات روایات جزئی را پذیرفته باشد. اجرای موفق، رابطی است بین مخاطب و شخصیت/بازیگر. صداهای رمان در تئاتر تبدیل به افراد واقعی می‌شوند که در زمان واقعی با مخاطبان‌شان رودررو می‌شوند، به هم نگاه می‌کنند و از نوعی بیان چهره و تأثیر صدا بهره می‌برند که خواننده فقط قادر به تصور آن است. برای مثال مارک در گفت‌وگو با میکی (که به عنوان «ساقی دوا» شناخته می‌شود)، از صدایش به بهترین شکل استفاده می‌کند. کل اقتباس نمایشی بر این تکنیک روایی استوار است و همین باعث می‌شود گاهی اوقات اجرا خسته‌کننده باشد.

به هر حال، این صحنه خوب از آب درمی‌آید، چراکه لحظه‌ای دراماتیک در آن به چشم می‌خورد: تقلید جزء به جزء مضحک رنتون از یک کلیشه، و جست‌وجوی دردناک و دشوار چاه توالت. بنابراین، هم بعد بصری و هم بعد شنیداری این صحنه باید استحاله یابد. در رمان، جُکی که رنتون برای ساقی تعریف می‌کند، به او جایگاهی برتر می‌بخشد. او هیچ کدام از کسانی را که اعتیادش او را وادار به برقراری رابطه با آن‌ها می‌کند، دوست ندارد. غیاب «جانی ساوتون» و «خوک چاق» در تئاتر باعث می‌شود این پیروزی کوتاه‌مدت او بیش‌تر به چشم بیاید. جست‌وجو در چاه

توالت در تئاتر به صورت یازده خط تک‌گویی رو در رو با مخاطب درآمده، که خلاصه‌ای از توصیف پانزده خطی رمان است. برخی توصیفات رمان حذف شده‌اند و بخش‌هایی که لحن باروک‌وار دارد، ساده شده‌اند. با حذف این توصیفات، چیزهایی از دست رفته و با استفاده از خطاب مستقیم به مخاطب، مزایای دیگری به وجود آمده است.

مارک در آخر صحنه‌ی تک‌گویی به مخاطب می‌گوید: «روز گرم گهی بود. یادم می‌یاد یکی گفت روز اول فستیوال ادینبوروئه. واقعاً هوا هوای فستیوال بود. برگشتم به اتاقم و چشمم به اون سه تا سطل قهوه‌ای افتاد». سطل‌ها در اولین تلاش‌های رنتون برای ترک، عوامل مهمی به‌شمار می‌آمدند. نسخه‌ی تئاتر چاره‌ای ندارد جز آن که به این موارد توجه کند، و به دلیل از دست رفتن جزئیات روایی رمان، به مونولوگ تکیه کند. تأثیر و اهمیت اصلی اجرای صحنه، تمرکز بر «صدای» حاضر در رمان و تبدیل آن به یک تک‌گویی کمیک بود که به‌عنوان مثال، در سنت عظیم اجراهای اسکاتلندی جایگاه ویژه‌ای دارد. این فرم هنری زنده و مردمی به شکل تاریخی درباره‌ی زندگی طبقه‌ی کارگر است و در برابر طبقه‌ی ثروتمند انگلواسکاتلندی می‌ایستد و آن را به نقد می‌کشد. *ترین‌اسپاتینگ* وابسته به همین تکنیک فرمال است، و به‌طور مشخص گروه تئاتر ۷:۸۴ را به یاد می‌آورد که اجراهاشان در دهه‌ی هفتاد بحث‌های بسیار برانگیخت.

اما نسخه‌ی سینمایی از راه دیگری به این مقصد می‌رسد. در فیلم هیچ اشاره‌ای به فستیوال نیست. صحنه با تهیه‌ی فهرست موردنیاز برای ترک آغاز می‌شود و بلافاصله دیالوگی با میکی فورستر نشان داده می‌شود. بر این دیالوگِ رودررو تأکید زیادی می‌شود و در آخر صحنه، رنتونی شیاف‌ها را در مقابل چشم فورستر استعمال می‌کند. فورستر در این فیلم (یک میهمان هیچکاکی خشک و بی‌روح) آپارتمانی دارد که کاملاً خالی است و هیچ وسیله‌ای در آن به چشم نمی‌خورد. هیچ فرد دیگری آن‌جا نیست. بنابراین بیننده بار دیگر وارد بازی معتاد/ساقی می‌شود. در این بازی، این بار ایوان مک‌گرگور با بیان خشن و موضع برترش پیروز می‌شود.

صحنه‌ی جست وجو در توالت تمایز اصلی اثر هاج/بویل در شیوه‌ی بیان است. تصمیم آن‌ها بر بیان سوررئالیستی توأم با طنز و وحشت در این صحنه، این سکانس از فیلم را به کل متفاوت از باقی آن جلوه می‌دهد. پیش از افتادن شیاف‌ها، فیلم مشخصاً نوعی رئالیسم اجتماعی است. رنتون وارد می‌شود، و طبق تک‌گویی‌اش در تئاتر، «این وحشتناک‌ترین توالت بریتانیا است». در صفحه‌ی بعدی فیلم‌نامه دیالوگی وجود ندارد. به نظر می‌رسد جست‌وجوی توالت «سال‌ها به طول انجامد». رنتون هرچه دستش را در توالت فرو می‌کند، چیزی نمی‌یابد.

حالا سر او بالای چاه است. کم‌کم جلو می‌رود تا این‌که سرش را در چاه فرو می‌کند، پس از آن گردن، دست دیگر و در نهایت پاهایش فرو می‌روند و کاملاً ناپدید می‌شود.

فیلم‌نامه در این صحنه چنین است: «داخلی. زیر آب. روز. رنتون در آب شیرجه می‌زند و در نهایت شیاف‌ها را پیدا می‌کند که مثل دو مروارید می‌درخشند».

واکنش تماشاگران در سینما را می‌توان ترکیبی از وحشت، ناباوری و سرگرمی دانست. خنده‌ها و صداهای بلند تماشاگران ناشی از استقبال آن‌ها از حرکت فیلم از فضایی رئالیستی به فضایی سوررئالیستی بود. فیلم‌نامه‌ی بدیل، از آن‌چه به نمایش درآمد کمیک‌تر بود. وقتی رنتون وارد توالت می‌شود و در را می‌بندد، با تمهیدی گرافیکی نوشته‌ی پشت در تبدیل می‌شود به «بدترین توالت اسکاتلند». جست‌وجوی رنتون با موسیقی‌ای مضحک همراه می‌شود و پس از یافتن مرواریدها، فریاد موفقیت سر می‌دهد که صدایش در آب تغییر حالت می‌یابد، سپس به سطح آب شنا می‌کند و به واقعیت برمی‌گردد.

این شیرجه‌ی کابوس‌وار یک هرویینی برای یافتن گنج‌اش، در اکثر موارد خنده‌ای به دنبال داشت که بخشی از آن از سر آسودگی بود (به هر حال، این صحنه واقعی نبود) و بخشی از سر لذت (خلاقیتی که این صحنه را به شکل

تحسین‌برانگیزی ساخته بود). بازگشت رنتون به سطح، خروج او از توالت و محتویاتش (که هم استعاری بود و هم به‌شکل واقعی سرتاپای او را پوشانده بود)، مخاطب را به همان رئالیسم اجتماعی برمی‌گرداند که کنار گذاشته شده بود. در قاب آخر همان سکانس، رنتون سراپا خیس به آپارتمانش برمی‌گردد. شیاف‌های نمادین در دستش می‌درخشند تا به این جمله‌ی او معنا بدهند: «حالا آماده‌ام».

بیول بخشی از فیلم‌نامه‌ی هاج را کنار می‌گذارد: نمایی از داخل آپارتمان سوانی، این نما نشان می‌دهد که چرا رنتون به سراغ فورستر می‌رود (شرکت سوانی: با یک تلفن در منزل شما خواهیم بود). این دقیقاً نمونه‌ای است از این‌که هرقدر هم یک عنصر ممکن است برای روایت مفهومی مفید باشد، برای روایت ادراکی زائد به نظر می‌رسد. همان‌طور که مخاطبان نمایش فقط میکی را به عنوان ساقی هروئین می‌شناسند، (و درباره‌ی دیگر ساقی‌ها چیزی نمی‌شنوند)، مخاطبان فیلم نیز فقط از طریق یک تلفن وارد آپارتمان فورستر می‌شوند (تلفنی که با یک شوخی تصویری همراه است: رنتون چوب‌هایی را که خودش به در زده می‌شکند تا به تلفن درون هال دسترسی پیدا کند.

◄ «فقط یک عکس فوری؟»: اهمیت فرهنگی ترین‌اسپاتینگ

دیوید گریگ معتقد است «فیلمی مثل *ترین‌اسپاتینگ* به هیچ وجه کارکرد سیاسی ندارد. هرقدر این فیلم سرگرم‌کننده و جذاب باشد، چیزی بیش از عکسی فوری از چند آدم نیست. همواره می‌توان بحث کرد که یک رمان، نمایش‌نامه یا فیلم تا چه حد به لحاظ سیاسی مخالف وضع موجود یا چقدر ضدفرهنگی است، اما اهمیت اصلی *ترین‌اسپاتینگ* در آن است که راهی پیش پای گروهی (بهتر است آن‌ها را قطاربازها بنامیم) باز می‌کند تا از این طریق به قلمرو فرهنگی گسترده‌تری وارد شوند و راحت‌تر حرف بزنند. ولش درباره‌ی صحنه‌ای که کمی پیش به آن پرداختیم، چنین می‌گوید:

باید بگویم اگر کتاب نوعی رمان رئالیسم اجتماعی به نظر می‌رسد، در رسیدن به اهدافم شکست خورده‌ام. فکر می‌کنم چیزی بیش از این باشد. این کتاب نگاهی بی‌غرض دارد به نوعی فرهنگ و شیوه‌ی زندگی. در این‌باره است که مردم چطور زندگی می‌کنند و با هم ارتباط برقرار می‌کنند. اگر آن را صرفاً نوعی واکنش به سرکوب اجتماعی و موقعیت‌های اجتماعی بدانیم، روح آن را گرفته‌ایم و شخصیت‌هایش را تبدیل به قربانی کرده‌ایم. به نظر من آن‌ها قربانی نیستند. فکر می‌کنم آن‌ها مردمی هستند که ایده‌آل‌ها و جاه‌طلبی‌هاشان با آن‌چه جامعه برای‌شان در نظر گرفته متفاوت است، اما علی‌رغم این مسأله، راه خود را با جدیت دنبال می‌کنند.

او معتقد است برخورد به شیوه‌ی کن لوچ، تیغ تیز حمله‌ی رمانش را به تصویر رایج از هروئینی‌ها، کند می‌کند.

هاج و بویل (و پیش از آن دو، براون و گیبسون) با وجود فاصله‌گیری از رئالیسم اجتماعی و سیاست، حسرت و افسوس موجود در *ترین‌اسپاتینگ* ولش را کنار نگذاشتند. در هر سه رسانه، اثری به وجود آمد که لبخند را از چهره‌ی مخاطب محو می‌کند. صحنه‌ی توالت در آن واحد یک «تور دو فرانس» کمیک و نشان‌گر اجبار موجود در نیازهای یک هروئینی است. هیچ کس شکی ندارد که مواد مخدر، با وجود این‌که لذت بالایی به مصرف‌کننده عطا می‌کند، آسیب‌هایی جدی نیز به او می‌زند. اما نه رمان و نه اقتباس‌ها در دام ساده‌کردن سطوح بازنمایی زیباشناختی و قضاوت اخلاقی نیفتاده‌اند.

این ویژگی، هم به رمان و هم به فیلم این قابلیت را می‌بخشد که احیاکننده‌ی جنبش‌های مخالف‌خوان جامعه باشند که در راستای مبارزه برای حقوق‌شان، در دهه‌ی هشتاد بسیار خنثی و کم‌اثر شده بودند. (مقایسه کنید با نمادهای سازمان‌دهی‌شده‌ی طرفدار محیط زیست در دهه‌ی نود). اروین ولش در مصاحبه‌ای کتابش را «تاریخ‌مند» می‌کند، و به آن لحظه‌ی تاریخی واقعی می‌بخشد: «بین ۱۹۸۲ و ۱۹۸۸». این گفته‌ی ولش خالی از اهمیت نیست، اما نکته‌ی اصلی درباره‌ی اهمیت فرهنگی *ترین‌اسپاتینگ* این

است که تجربه‌ای که در آن طرح می‌شود، با وضعیت دهه‌ی نود جور درمی‌آید. این کتاب درباره‌ی نحوه‌ی ارتباط با وضعیت نسل جوان معاصر است. توان بالقوه‌ی این نسل بد فهمیده شده، سرکوب و کنار گذاشته شده است، درحالی که نسل پیرتر در بریتانیا به خود اجازه داده صاحب همه چیز باشد. اهمیت ترین *اسپاتینگ*، رد کردن و اعتراض به نوعی بریتانیایی بودن ـ حداقل به شکلی گذرا ـ است، آن شکلی از بریتانیایی‌بودن که هرچه را با آن راحت نیست، کنار می‌گذارد و انکار می‌کند.

❑

◄ پی‌نوشت:

۱. trainspotters و Jainspotters برای این‌که بازی نویسنده‌ی مقاله با این دو کلمه حفظ شود، فقط معنی «قطارباز» کلمه‌ی trainspotter را در نظر گرفتیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی