نگارش. ویلیام جینکز

سینما و ادبیات

سینما این پدیده نوظهور هشتاد و هشت ساله براستی که برترین هنرهاست، چه نه تنها ویژگیهای سایر هنرها را در بردارد بلکه قدرت تأثیرگذاری خاصی دارد که بعلت نوع ارتباط جمعی اش، کاربرد آموزشی و یژه‌ای نیز میتواند داشته باشد. بخش فیلم موزه هنرهای معاصر در کنارکار برگزاری برنامه های و یژه شناخت فرهنگ و تاریخ سینما، از این پس اقدام به انتشار جزواتی در زمینه شناخت فرهنگ سینمائی مینماید. تا از این راه نه تنها فرهنگ کتبی این هنر را در میان عموم مردم توسعه بخشد بلکه با شناخت دادن به علاقمندان و بو یژه فیلمسازان جوان وهنرمندان، راهگشای توسعه سینمای اسلامی ایران باشد. من الله التوفیق.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلمه وتصویر: زبان

نوول با انبانی از کلمات آغاز میشود و طریقی که این کلمات در کنار یکدیگر قرار میگیرند، با معناست. در فیلم، واژه‌هائی از نوع دیگر در اختیارست، قطعات کوتاهی از نوار فیلم معادل کلمات‌اند که هریک میتواند حاوی پنج یا پنجاه هزار کلمه باشد اما در فیلم این نوارها بعنوان کلمات منفرد بهم پیوند میشوند.

ساختن فیلمی خارج از حوزه تجارب ضبط شده، بسیار جذاب است زیرا که با نوع جدیدی از کلمات است که کار انجام میشود، چیزها به گونه‌ای در کنار هم قرار داده میشوند که قبلاً هیچ کس انجام نداده است.

نورمن میلر
به نقل از:
رودی، جوزف، آخرین نامه‌رسان نمونه، نشریه لوک، ۲۷ آوریل ۱۹۶۹، صفحه ۲۵.

کسی قادر نیست بگوید که «فیلم» و «ادبیات» رسانه‌هائی مشابه، و یا حتی تجربه‌هایی از یک نوع‌اند. نخستین باور در مورد «ادبیات»، زبانی بودن و بالطبع غیر مستقیم بودن آنست، حال آنکه نیروی تأثیر گذارندهٔ فیلم، تصویری و بلادرنگ است. علیرغم تفاوتهای آشکاری که این دو را از یکدیگر متمایز می سازد— در عین حال شباهتهای تکان دهنده‌یی نیز بین آنها وجود دارد.

اگر چه «نوول»، بعنوان یک شکل، عمری متجاوز از یکصدو پنجاه سال بیشتر از فیلم دارد، اغلب این دو نظام منطبق بر هم، و متأثر از یکدیگر بوده‌اند. «دیوید وارک گریفیث»، هنگامی که دربارهٔ سبک منحصر به فرد پیوند خویش مورد پرسش قرار گرفت، چنین پاسخ داد: «آیا دیکنز نیز اینگونه نمی نویسد؟» (فولتون، آ.ار «تصاویر متحرک»، اوکلاهما، ۱۹۶۰، ص. ۷۹). چندی بعد کارگردان و تئوریسین روسی سینما، «سرگئی آیزنشتاین»، در مقاله‌یی تحت عنوان «دیکنز، گریفیث و فیلم امروز» مشابهت های موضوعی و سبکی گریفیث و دیکنز را با تمام جزئیات تجزیه و تحلیل کرد و اساساً آنچه که «آیزنشتاین» به آن اشاره می کرد این بود که، «گریفیث» در طلب کشف معادلهایی سینمایی برای تکنیک های نوولی دیکنز بوده است.

آیزنشتاین اظهار داشته که، ساختمان فیلم «رزمنا و پوتمکین» وی براساس تقسیم پنج پرده‌یی کلاسیک «تراژدی» شکل گرفته است. «ایزنشتاین، سرگئی»، «پوتمکین»، نیویورک، سیمون و شوستر، ۱۹۶۸، ص. ۸ . «آیزنشتاین» با بررسی کارهای «گریفیث» و با توجه به آنچه می خواست، به این نتیجه رسید که مسایل کنترل هنرمندانه— که به وسیلهٔ فیلم ارائه می شوند— بی شباهت به مسایل اصلی موجود در هنرهای سنتی تر داستانسرای نیستند. از این رو شگفتی آور نیست که عده‌ی کثیری از نوول نویسان و نمایشنامه نویسان معاصر به «فیلم» روی آورده‌اند. «ژان کوکتو» («خون شاعر»، ۱۹۳۲)، «آلن روب گریه» («سال گذشته در مارین باد»، ۱۹۶۱)، ساموئل بکت («فیلم»، ۱۹۶۴)، «نورمن میلر» («سنگ بنا»، ۱۹۶۹)... جذب شدن نویسندگان نوول به فیلم، تا زمانی که این هر دو باید با مسایلی مشابه چون طرح، نمایش سازی فکر، و بررسی های کاملاً انفرادی در مورد شخصیت مقابله نمایند، به سادگی قابل درک است.

طبقه‌بندی های ادبی چون نوول، درام و شوبسیار سودمندند زیرا کمک می کنند تا آنچه را که در یک «شکل» خاص انحصاری است، از بقیه جدا سازیم. در واقع طبقه‌بندی قادرست— در عین حال— تشابهات فراوان بین شکلها را اسیر دست ابهام نماید. به یادداشته باشیم که یک «نوع» جدید، به ندرت از خلاء سرچشمه می گیرد. معمولاً با سنجش دقیق، دین آن به یک «شکل» قدیمی‌تر و ابتدائی تر هویدا می گردد. بطور مثال، تأثر معاصر نقاط اشتراک معدودی را با کلیسا ارائه داده، در حالیکه «درام»— در حقیقت— ریشه در شعایر مذهبی دارد. درام یونانی— که اغلب درامهای

غربی شخصیت های خود را از آن گرفته اند استنتاجی است از مراسم ستایش دیونیسوس خدا.

مشابهتاً، غالباً فراموش میشود که نوول امروزین چیزی است کمتر از یک فرم «ناب»، گرچه که حدود دو یست سال عمر دارد. کلمه نوول کلمه ای است عاریتی که از واژه ایتالیائی نوولا به وام گرفته شده که خود گونه ای از داستانهای منظوم عصر رنسانس است و نمونهٔ آن را میتوان در «دکامرون» نوشته بوکاچیو یافت. در حقیقت قروض نوول بیش از اینهاست. از جمله بهره جستن از عناصر داستانهای عاشقانه شبانی یونان دورهٔ هلنی (آپولیوس، خر طلائی)، داستانهای درباری مالوری و قصه های عاشقانه سفری سرجان مندویل، داستانهای اسپانیائی درباره او باش مانند دون کیشوت، افسانه های قهرمانانه سرتوماس اوربری و جان ارل، داستانهای بورژوازی توماس دلونی، ادبیات مرسوم در مورد دغلبازی و شارلاتانی همانطور که گرین ودکر نشان داده اند، مقاله نویسی به سبک انگلیسی به ویژه نوشته های سرراجر دوکاورلی در «تماشاگر»، تمثیلاتی چون «پیشروی زائر» و کتابهای حاوی هزل و شوخی (دی، مارتین اس، تاریخ ادبیات انگلیس. ۱۸۳۷—۱۶۶۰، نیویورک، دابل دی، ۱۹۶۳، صفحات ۱۶—۲۱۵).

فیلم همانند نوول از ریشه های مختلطی نشأت گرفته است. از درام، عناصر صحنه آرائی، گفتار، اشاره و حرکت، از نقاشی عناصر تنظیم شکل، فرم، بافت رنگ و نور پردازی، از شعر، عناصر نمادگرائی استعاره و سایر آذین واژههای ادبی، از موسیقی، عناصر ریتم و کنتر پوان، و البته از افسانه، عناصر ساخت، داستانسرائی تم و شخصیت پردازی، در فرم فیلم قابل تشخیص است. بنابراین فیلم برنوول تفوقی قطعی و خاص دارد. از آنجا که نوول تحولی پیش تر از فیلم داشته است، فیلم قادرست تا از تکنیکها و یافته های نوول استفاده نماید. سوزان سونتاگ در کتاب خود به نام «در برابر تفسیم» از این نیز گام را فراتر نهاده ومعتقد است که به یک معنی تاریخ سینما تکرار تاریخ نوول است.

آنچه که سینما در طول عمر پنجاه‌ساله خود به ما عرضه میدارد، تکرار نتایج و اصولی است که نوول مدت دو یست سال با کوشش و جهد فراوان به دست آورده است.

دی. دبلیو. گریفیث در سینما همتای یکی از پدران نوول ساموئل ریچاردسون است. گریفیث کارگردان فیلمهای «تولد یک ملت» (۱۹۱۵)، «تعصب» (۱۹۱۶)، «شکوفه های پژمرده» (۱۹۱۹)، «بسوی خاور» (۱۹۲۰)، «شبی هیجان‌انگیز» (۱۹۲۲)، و صدها فیلم دیگر بسیاری از همان دریافتهای اخلاقی را بیان کرده و در توسعه هنر فیلم به همان جایگاهی دست یافته که ساموئل ریچاردسون نویسنده «پاملا» و «کلاریزا» در گسترش نوول بدست آورده است (سونتاگ، سوزان، در برابر تفسیر، نیویورک، دل، ۱۹۶۶. ص. ۲۴۲)

البته این بدان معنی نیست که هر کارگردان بزرگی را میتوان همپای یک نوول نویس برجسته دانست، بلکه تنها ذکر این نکته است که فیلم توانسته است تاریخ افسانه های داستانسرایانه را به نحوی بسیار شتاب‌زده بیرون کشد.

نوول و فیلم هردو، علاقمندان مشتاق خود را در میان اقشار متوسط بدست آورده‌اند. در همان هنگام که این هردو بعنوان فرمهای مردم‌پسند طرف توجه واقع شدند، تا حد بسیار وسیعی از جانب دانشوران و دانشجویان هنرها نادیده انگاشته شدند. همانگونه که انتظار می رود، ارزش ها، آرزوها و رنج های زندگی قشر متوسط غالباً در این هر دو نوع انعکاس یافته است. مارتین دی در بارهٔ عکس العمل قشر متوسط نسبت به نوول تفسیری بدین شرح دارد:

قرن هجدهم توده مطالعه کننده کثیرو روزافزونی را به خود دید که غالباً از قشر متوسط بودند. این قشر عملاً و بطور واقع بینانه میخواست در بارهٔ مردمی مطالعه کند که از طریق مشاهدات خود وی قابل تشخیص باشند و به زبان خودش توصیف شده باشند و ترجیح میداد که

داستانها با پاداشهای مادی و آنچه که از نظر ارزشهای خانوادگی مورد پسند است به پایان رسند، یعنی دقیقاً همان هدفهای روشن و واضحیٔ که خود در زندگی به دنبالش بود. (تاریخ ادبیات انگلیس نوشته مارتین دی، ص. ۲۱۷)

«پاملا» و یا «پاداش عفت» (۴۱— ۱۷۴۰) نوشته ساموئل ریچاردسون که خانم سونتاگ دی را با دی دبلیو. گریفث مقایسه نموده است، به اثبات و مدلل ساختن مشاهدات مارتین دی گرایش دارد. محتوی نوول مملو از احساس می باشد گرچه که شکل آن بسیار بدیع است. پاملااندروز متعلق به خانواده‌ای از طبقه پائین‌تر از متوسط است، در حالیکه اسکوئیر بی کارفرمایش، مالک است. خط داستانی نوول که عبارتست از تلاش اسکوئیر بی برای فریفتن پاملا، شدیداً ملودراماتیک است. بهرصورت پاملا با موفقیت از عفت خود در برابر دسیسه های اربابش دفاع میکند.

دیگر نوولهای قرن هجده با تنوع بسیار در موضوع، مشتاقانه مورد استفاده این گروه گسترده از مطالعه کنندگان واقع میشد. صحنه های آشنای زندگی در آثاری مثل «کشیش بخش و یک فیلد»، (۱۷۶۶—۱۷۶۲) نوشته گلداسمیت، «مردحساس» (۱۷۷۱)اثر مکنزی به تجسم درآمد. نوولهای ماجراجویانه‌ای چون «رابینسون کروزوئه» (۱۷۱۹) نوشته دانیل دوفو،«رودریک راندوم» (۱۷۴۸) کاراسمولت محبوبیت فراوان داشتند. قصه های وحشت انگیز و تخیلی چون «قصر اورانتو» (۱۷۶۴) نوشته والپول و «اسرار اودولفو» (۱۷۹۴) به قلم رادکلیف علاقه شدید عامه را نسبت به غرائب و اوهام پاسخ می گفتند. اینگونه قصه ها در قاره اروپا و نیز در مشرق زمین رخ میدادند.اثری از اسمولت به نام «سفرهائی به فرانسه و ایتالیا» (۱۷۶۶) و «واتک. قصه عربی» (۱۷۸۲— ۱۷۸۱) نوشته بک فورد حساسیت انگلیسی را نسبت به سرزمین های ناشناس خارجی دگرگون ساخت.

اگر نوولها و فیلمهای اولیه برای تماشاچیانی با علائق و حساسیت های مشابه جذاب بودند (علیرغم تفاوتهائی که اینگونه تماشاچیان از جهت زمان با یکدیگر داشتند) باید چنین انتظار داشت که تشابهاتی در موضوعات این نوولها و فیلم ها موجود بوده است. کنت مگ گوان در کتاب خود به نام «پشت صحنه» برخی از نخستین برنامه هائی را که درٔ موزیک هال فوستر و بیال در سالهای ۱۸۹۰ نمایش داده شده بود، لیست کرده است:

موجهای دریا — ونیز، قایقهای نمایشی
رقص چتر — قیصر و یلهلم از سر بازانش سان می بیند
مغازه سلمانی
مسابقه مشت‌زنی مضحک — رقص پروانه
اصول موزوئه
مسابقه مشت‌زنی — کوبای آزاد

(مک گوان، کنت پشت صحنه، نیو یورک، دل، ۱۹۶۵، ص. ۸۷)

همانند نخستین نوولها، در برنامه فیلم های اولیه نیز چیزهای آشنا قابل تشخیص است مثل «موجهای دریا»، «مغازه سلمانی»، «مسابقه مشت‌زنی» و علاوه بر این صحنه پردازیهای خارجی نیز به کار گرفته شده مثل ونیز قایقهای نمایشی و قیصر و یلهلم از سر بازانش سان می بیند.

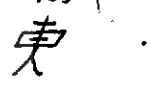
این مسئله که فیلمها و نوولها نخستین، شباهت هائی در اصل خود دارند و روشهای داستانسرایانه مشابهی را به کار می برند و حتی از موضوعاتی همانند استفاده می کنند، نه تنها قابل انتظار بلکه قابل پیش‌بینی است. بهرحال آنچه که حیرت انگیز می نماید ملاحظه این مطلب است که فیلم و نوول علیرغم تفاوت در کاربرد تکنیک به مقصودی مشابه نائل شده‌اند.

اگر لمحه‌ای این مسئله آشکار را که فیلم ضرورتاً تجربه‌ای بصری بوده در حالیکه ادبیات تجربه‌ای زبانی است به کناری نهیم، آزمون عناصر یا زبانهای این هردو

تجربه سودمند خواهد بود. به آزمون کشیدن این اجزاء، خواننده یا تماشاگر را از جهت ارزیابی چگونگی دست یافتن به کل تجربه در موقعیت بهتری قرار خواهد داد.

از راپاوند در یک بررسی از زیبائی شناسی شعر، بخشی از کتاب خود را به نام الفبای مطالعه اختصاص به ملاحظه ایدئوگرام چینی داده است. ایدئوگرام— تجسم و نمایش عقاید و افکار و اجسام بوسیله علامت پاوند با به آزمون کشیدن ایدئوگرام توانست از جهت اقتصادی و گرافیکی این خصیصه اساسی شعر را مشخص نماید که «ایدئوگرام عبارتست از شئی یا عمل یا موقعیت و یا کیفیتی که شعر تصویر میکند.»

خورشید گرفتار میان شاخه های درخت درست شبیه به هنگام غروب، که اکنون به معنای مشرق است.



خورشید درخت مرد

(پاوند، ازرا، الفبای مطالعه، نیویورک، نیودیرکشنز، ۱۹۶۰، ص ۲۱۰)

با یک ایدئوگرام چینی، خواننده هم نماد (خود ایدئوگرام) و هم موضوع ارائه شده را (تصویر پیشنهادی) را همزمان دریافت می کند. این احتمال وجود ندارد که کسی نماد (人) را برای مفهوم مرد اشتباه نماید ولی معذالک کوششی آشکار برای عرضه شکل یک مرد به چشم میخورد.

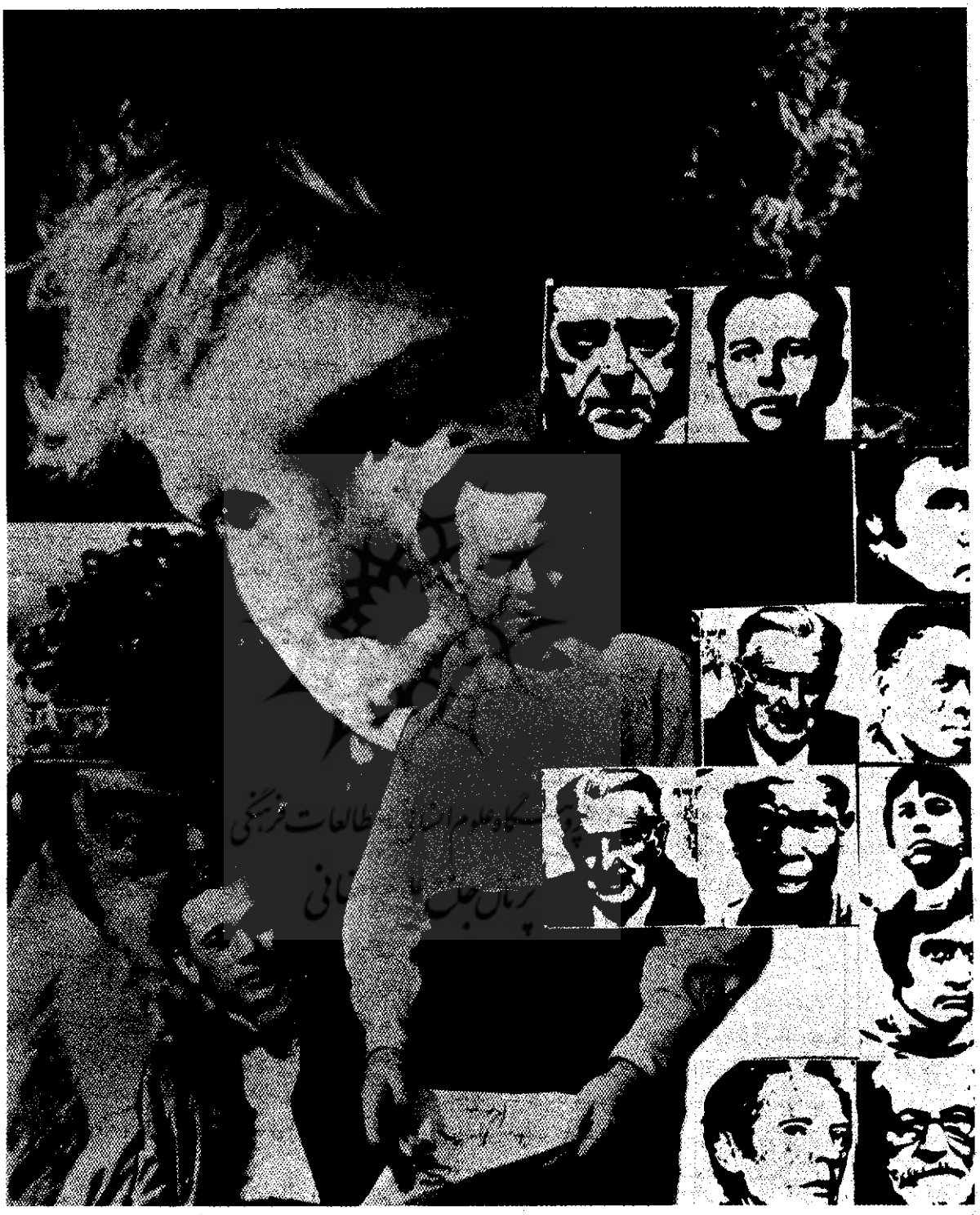
همین روش میتواند برای نمایش یک مرد در فیلم به کار رود. بطور مثال چه کسی تصویری درشت از صورت یک مرد را (که بر روی پرده بیست و پنج فوت طول دارد) با یک مرد واقعی اشتباه تصور خواهد کرد. از این رو هر داستان باید شکل یک تقلید (تقلید هنر از واقعیات) را به خود گیرد که عبارتست از تقلیدی از طبیعت یا روی آوردن به سوی ابداع که آفرینش تصویری بی سابقه از طبیعت است و یا هردوی اینها. بنابراین هیچ چیز نمیتواند شیئی را نمایش دهد مگر برای خود شئی (جمله‌ای از گرترود اشتین. رزی که یک رز است، یک رز است)، نتیجه آنکه، همه هنرها باید نمایشی از واقعیت (تقلید هنر از واقعیات) یا آفرینش واقعیتی به کلی متفاوت باشد.

کلمه و تصویر از این لحاظ که هردو پدیده‌ای بصری هستند یعنی هردوی آنها توسط چشم دریافت میشوند اشتراک دارند. از یک طرف، تصویر لغوی «خانه روستائی» نیازمند اینست که خواننده کلمه بی جان را به آنچه که حدوداً مقصود نویسنده بوده است برگرداند. برگردانیدن یک کلمه به یک تصویر درونی ضرورتاً پاسخی بسیار فردی را برخواهد انگیخت، زیرا که تجربهٔ هر شخص از یک خانه روستائی متفاوت است. برای پسری که در شهری پرجمعیت بزرگ شده خانه روستائی ممکن است به معنای «سلامتی» «خرسندی» و «صلح» و برای پسری دهاتی که خانه را ترک گفته به معنای «کسالت»، «خستگی»، و «کار بی پایان و بی معنی» باشد. خلاصه آنکه کلمه «خانه روستای» توسط خواننده برای خودش تفسیر خواهد شد.

از طرف دیگر، ممکنست چنین بنظر آید که مادامیکه تصویر یک خانه روستائی بسیار روشن‌تر از کلمه است، فیلمساز بیش از نویسنده قادرست تا کنترل بیشتری را نسبت به رسانهٔ خود اعمال نماید. این بدان معنی است که ترجمه مستقیم یک عکس به یک تصویر ضروری نیست زیرا که فیلم، خود دقیق، مشخص و واضح است. فیلمساز خود میتواند تصویری را که در ذهن دارد دقیقاً نشان دهد و مانند نویسنده مجبور نیست مطمئن باشد که آیا خواننده، همان خانه روستائی را تصور خواهد کرد یا نه. با اینحال، فیلمساز علیرغم توانائی برتر تکنیکی خود در مشخص و معین کردن چیزهای واقعی، برخی از قدرتهای اشاره‌اش را به جهت تأکید بر وضوح، از دست میدهد.

بطور مثال یک نوولیست ممکنست بنویسد:

«هنگامیکه به انبار قرمز پشت خانه می نگرم، همواره احساس تسلی بخشی از امنیت به من دست میدهد.» فیلمساز میتواند انباری را نشان دهد که از نظر تصویری جذاب بوده و ظاهرش محکم باشد، اما نمیتواند روی تماشاچیانش حساب کند که آنها نیز انبار را



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تمثیلی از امنیت بدانند، مگر آنکه صدائی بر روی فیلم بگذارد که بگوید «لطفاً این انبار را سمبولی از امنیت بدانید.» معذالک، علیرغم درجات متفاوت وضوح و کنترل اشارات ضمنی، هر دو هنرمند باید زبانی را به کار گیرند که درجهات متعدد، بطور برجسته ای در سبکی مشابه عمل مینماید.

برای نویسنده درست‌ترین و کامل‌ترین واحد خلاقیت، کلمه است، کلمه است که نویسنده با آن جملات، پاراگرافها، فصل‌ها و نهایتاً کتابش را می آفریند. برای فیلمساز واحد اساسی ساختمان،فریم است، تصویری منفرد و شفاف بر روی نوار فیلم. کلمه و فریم منفرداً حاوی معنی هستند، اما این معنی مبهم است، زیرا فاقد زمینه‌ای است که در آن قرار گیرد.

بطور مثال کلمه «ترکش» را میتوان جعبه ای برای نگاهداری تیر معنی کرد، که به این معنی، یک اسم است و یا میتوان آن را نوعی عمل یعنی بهدف خوردن معنی کرد که در این صورت یک فعل می باشد. حتی اگر خواننده بتواند فرض کند که بیشتر با یک فعل سروکار دارد تا یک اسم، ابهام هنوز برطرف نشده زیرا هنوز طبیعت فعل برای او روشن نیست. فعل میتواند دلالت بر حرکتی داشته باشد که یک تیرهنگام خوردن به هدف ایجاد می کند و یا تنها طبیعت یک حرکت را مثل لرزش مقصود داشته باشد. حتی اگر بعداً خواننده راهنمائی شود که مقصود فعل لرزش یک تیر نیست، هنوز هم کاملاً نمی‌تواند مطمئن باشد که چگونه خصیصه اساسی حرکت لرزیدن یا همان لرزه را دریابید.

به طور مثال اگر این حرکت مربوط به یک برگ است این خود مسئله‌ای است، از جهت دیگر اگر درباره دختری است این مسئله دیگری است، زیرا که به سادگی، لرزه میتواند عکس‌العملی نسبت به سرما باشد و یا حتی شاید واکنشی به یک هراس باشد حتی این امکان نیز وجود دارد که شاید ترکیبی از ترس و هوای سرد باشد.

مجدداً ممکنست بنظر آید که بعلت وضوح فریم چنین مشکلی برای فیلم وجود ندارد، زیرا که فریم اطلاعات بیشتری از یک کلمه مبهم منفرد بدست میدهد. با اینحال توجه کنید که هنگامیکه تماشاچی با یک فریم منفرد مواجه شود واقعاً چه اتفاقی روی خواهد داد بیننده تصویر یک کلبه را می بیند. بنظر می آید که کلبه از جنس کاج رنگ نشده با سقفی تخته کوبی است، و از خارج این تصور حاصل میشود که کلبه یک تک اتاق بزرگ است. دودکشی ساده نیز بر دیواره بدون پنجره کلبه قرار دارد. اطراف کلبه به نظر مزرعه لوبیا می آید. ممکنست این تصویر نمایشگر خانه یک دهقان در طول اولین روزهای دوره رکود بوده و حتی اگر چنین نیز باشد، علیرغم اطمینان بیننده از آنچه که می بیند، هنوز تردیدهائی در مورد اینکه چگونه این تصویر را ببینیم وجود دارد. دشوار است که با یک فریم منفرد تصمیم بگیریم که آن را در چه زمینه ای قرار دهیم، زیرا امکانات متعددی وجود دارد.

شاید تصور شود که بیننده خانه را مانند خاطره‌ای نوستالژیک از گذشته‌ای نه چندان پیچیده و نه چندان اضطراب آور دریافت کند. در اینصورت، ممکنست فریم با نوعی زیبائی زمخت اما ساده نگریسته شود، که جیمزاگی نیز در «حالا به ستایش مردان مشهور بپردازیم» بدینگونه بدان دست یافت. جیمزاگی در نوول نویسی و فیلم سابقه دارد. نوولش به نام «مرگ در خانواده» به سال ۱۹۷۵ برنده جایزه پولیتزر گردید. وی پنج سناریو نوشت که مشهورترین آنها «ملکه افریقائی» (۱۹۵۲) ساخته جان هیوستن بود. بعلاوه وی منتقد فیلم مجله تایم و نیشن بود و طرفداران بیشماری نیز داشته که وی را حساس‌ترین شخص در این زمینه می دانستند.

از تصویر این خانه میتوان در فیلمی مستند درباره تنگدستی و فقر در ایالات متحده امریکا استفاده نمود که در اینصورت، این خانه خاطره‌ای مربوط به گذشته نبوده بلکه منظره زشتی از حال حاضر است. این خانه دلیلی است بر تفاوتهای موجود بین «داشتن» و «نداشتن». اکنون ممکنست بیننده خانه را محلی برای زیستن ببیند و احتمالاً احساس همدلی و یا تأسف و یا

حتی شاید خشم نسبت بدان نماید.

امکان دارد که این خانه در نوع دیگری از فیلم مستند به کار رود، مثلاً مستندی که بوسیله یک اداره دولتی دربارهٔ تاریخ زراعت در ایالات متحده ساخته شده باشد. در این حالت کلبه نمایشگر تجدید حیات گذشته‌ای تاریخی است یعنی یک محصول مصنوعی. در این نمونه، خانه (توجه داشته باشید که دیگر محل زیست نیست) میتواند در بعضی از تماشاچیان احساس خوشی برانگیزد، تماشاچی در مقایسه مسکن‌های زراعی جدید با این کلبه ممکن است احساس غرور نماید که استاندارد زندگی به نحوی قابل توجه بالا رفته است. همانگونه که خواننده نیاز دارد تا کلمه «لرزش» را در متن یک جمله ببیند تا بتواند معنی آن را دریابد، تماشاچی نیز نیاز دارد تا این فریم ساده از خانه روستائی را در متن یک نما ببیند.

عبارتی که نوعاً روشن کننده معنی یک کلمه منفرد است، این کلمه را در دورنمائی پر معنی‌تر قرار میدهد. کلمه «لرزش» در یک جمله کامل، معنی روشن‌تری را بدست میدهد.

دختر در هوای سرد شبانگاهی، کمی لرزید، آنگاه به تنهائی به سمت بالای خیابان به راه افتاد.

اطلاعات اضافی دیگر مانند اینکه دختر تنهاست، و اینکه فضا تاریک، آرام و سرد است، احساسی از ترس و شوم بودن را القاء می کند. از این روز بنظر می رسد که در آخرین تحلیل کلمه «لرزش» دلالت بر ناراحتی فیزیکی و ترس هر دو دارد.

به منظور فراهم آوردن وضوح مشابهی برای بیننده فیلم، ضروری است که یک نما را که عبارتست از بخشی از فیلم که واقعاً یا ظاهراً در یک بار بکار انداختن دوربین، بدون هیچ انقطاعی، گرفته میشود، به وی نشان دهیم.

بطور مثال اگر فیلمساز از یک مسابقه مهم تنیس فیلم میگیرد و میخواهد که تنش مسابقه را به تماشاچی متذکر شود، بسیار بعید بنظر می رسد که جریان مسابقه را مانند یک تماشاگر ضبط نماید. وی به احتمال زیاد از به کار بردن این روش اجتناب می کند زیرا که ممکنست تعقیب مسابقه بدین شکل نه تنها تکراری، یکنواخت و سرگیجه‌آور باشد بلکه بعید نیست که حتی کاملاً از تنش تهی باشد زیرا که تماشاچی آنقدر در مکانیسم تماشا کردن گرفتار خواهد شد که تنش مسابقه را به کلی از دست خواهد داد. بعبارت دیگر این عمل درست مشابه همان نوع واکنشی است که شخصی که درگیر یک امر خطرناک است از خود نشان می دهد. وقتی که شخصی درگیر این امر میشود تمام توجه وی معطوف بدان است و تنها با پایان‌یافتن آن امر یا خطراست که وی قادر به تجربه ترس خود می گردد. احتمالاً فیلمساز برای برانگیختن احساس تنش ذاتی مسابقه باید در طول واقعه از کات‌های فراوانی استفاده کند (کات مرحله انتقالی از یک شات به دیگری است و قرار دادنش در یک فیلم معمولاً ساده است زیرا که اغلب با تغییر وضعیت دوربین همراه است). ممکنست فیلمساز در نمونه مسابقه تنیس با نمای دوری مربوط به دست دادن دو رقیب مسابقه شروع کند سپس به نمای متوسطی از بازیکنی که سرویس را می زند برسد و آنگاه احتمالاً به تصویر درشتی از صورت پر تنش بازیکن مقابل که منتظر رسیدن توپ است کات نماید. در این نمونه، آهسته نمودن و تجزیه کردن عمل و برگردانیدن آن به نماها کمک مینماید تا تنش درون مسابقه را القاء نماید.

میانگینی برای نما وجود ندارد. یک نما میتواند به کوتاهی یک فریم باشد، بطور مثال رابرت بریر در فیلم «نبرد با مشت» (۱۹٤٤) نماهائی با فریم‌های متعدد به کار می برد. از طرف دیگر، طول نما فقط به وسیله مقدار فیلمی که فیلمبرداری در یک فیلمبرداری متداوم و یا ظاهراً متداوم میتواند در داخل دوربین قرار دهد، محدود میگردد، ژان لوک گودار فیلمساز فرانسوی در فیلم «تعطیل آخر هفته» (۱۹٦۸) مرتباً نمای متحرکی از یک زوج جوان در اتومبیل را به کار می برد که طولی برابر سیصد متر (حدود یک هزار فیت فیلم) دارد. (رز، والتر، ژان لوک گودار را پیوند دهیم، نیویورک،

اسکوئیر، جولای ۱۹۶۹، ص. ۴۲)

برای بیننده «خواندن» نمائی از یک خانه روستائی مورد استفهام، آشکارا راحت‌تر است تا «دیدن» یک فریم ساده زیرا که نما نیز مانند جمله میتواند زمینه‌ای وسیع‌تر را فراهم آورد. بطور مثال ممکنست تماشاچی ابتدا خانه را در فاصله پنجاه فیتی بیند، آنگاه دوربین بطرف خانه زوم نماید (لنز زوم لنزی است که فاصله کانونی آن قابل تغییر است و از این رو درشت نمائی تصویر را تغییر میدهد) و هنگامیکه در ورودی خانه تقریباً تمام پرده را بپوشاند، متوقف شود (هم نمای اولیه خانه و هم زوم را میتوان یک نماد دانست). شاید دوربین در حالت تمرکز بر روی در چند لحظه تأمل نماید و بعد زنی به در نزدیک شود که سطلی بدست دارد. وی لباسی مندرس و نامتناسب پوشیده، بدنش بنظر جوان می‌آید، صورتش کشیده و نحیف است و شانه‌هایش به نرمی به جلو خمیده‌اند، در جلوی در کمی به طرف جلو خم میشود و بنظر می‌آید که لحظه‌ای در حالیکه در خط افق قرار دارد استراحتی میکند. طریقی که وی در جلو در ایستاده است به یک خستگی از نوع استخوان درد اشاره دارد. این نما با ایستادن زن در جلو در خاتمه می‌پذیرد.

تمامی این اطلاعات به وسیله یک نمای منفرد منتقل میشود که میتواند زمان آن کمتر از ده ثانیه باشد، معذالک باید توجه داشت که با این مقدار فیلم چقدر اطلاعات انتقال یافته است.

اولاً آشکار شد که خانه و ساکنین آن روبائی و خیال پردازانه نبوده‌اند زیرا که شکل خشن و خسته زن مانع میشود تا تعبیری خیالی و رومانتیک از آن صورت پذیرد. ثانیاً اگرچه غیر ممکن نیست اما بعید بنظر می‌رسد که مقدار فیلمی که کمی درباره‌اش صحبت شد، نمایش دهنده قطعه‌ای منتخب از فیلمی مستند در بارهٔ تاریخ زراعت قومی باشد و این به دلیل شیوه فیلمبرداری آنست. بطور مثال در داخل نشانه‌هائی است که بیان کنندهٔ خواست فیلمساز می‌باشد. نمای یاد شده آنقدر بر روی خانه باقی می‌ماند که برای نمایش مکان و محل کافی باشد و سپس به سرعت به طرف در خانه تغییر وضع میدهد زیرا درصدد بیان این مطلب است که این ساکن یا ساکنین خانه هستند که در مرکز توجه قرار دارند. علاوه بر این، زن به طریقی خاص در نزدیک در ورودی نشان داده میشد. تناقضی بین بدن جوان و صورت مسن‌اش دیده میشود، بعد این واقعیت آشکار میشود که وی آب را به این دلیل با سطل به خانه می‌آورد که احتمالاً خانه دارای آب لوله کشی نیست، سپس این احساس ترحم ناگهانی درآگاهی ما پدید می‌آید که زن به این دلیل لباس مندرس به تن دارد، که چیز دیگری نداشته تا به جای آن بپوشد. این جزئیات به دقت برگزیده شده، پاسخ و عکس‌العمل بیننده را با همان قطعیتی شکل می‌بخشد که عبارت «آنگاه به تنهائی، به سمت بالای خیابان به راه افتاد»، فعل «لرزیدن» را تغییر داده وتکمیل می کند. اگر چه که پرسش «چه؟» در هر دو مورد کاملاً پاسخ داده شده است، اما نه جمله و نه نما واقعاً به سئوالات دیگری که در ذهن خواننده و بیننده بوجود می‌آیند، جواب نمی گویند. پاسخگوئی به این سئوالات مستلزم ایجاد زمینه‌ای گسترده‌تر است.

یک پاراگراف که از تعدادی جملات مرتبط به هم تشکیل میشود، نوعاً اطلاعات مربوط دیگری را در بارهٔ یک جملهٔ «کلیدی» گنجانیده شده در آن پاراگراف به خواننده می‌دهد. یک پاراگراف مطمئنا اطلاعات دیگری را در مورد جمله‌ای که در بارهٔ «دختر تنها» بود عرضه خواهد کرد.

به نظر می رسید آن گونه که ماشین تکان می خورد و از حرکت می ایستاد، دردی مرگ‌آور را متحمل می شد. به درجه بنزین نگاه کرد و اشکال را دریافت، درجه خالی را نشان می داد. وی در آن قسمتی از شهر بود که حتی اهالی محل شبها خود را پشت درهای قفل شده پنهان می‌ساختند. در همان حالی که اتومبیل را نگاه میداشت در چهره‌اش ترس دیده میشد. پس از بستن درها به پیاده‌رو رفت. دختر در هوای سردشبانگاهی کمی لرزید، آنگاه به تنهائی به سمت بالای خیابان به راه

افتاد.

باید توجه داشت که این پاراگراف بیشتر به همان طریقی ساخته میشود که یک فیلمساز احتمالاً آن را در صحنه‌ای پنج‌نمائی می سازد این پنج صحنه عبارتند از: نمای تصویر درشت داخلی از دختر که داخل ماشین تکان تکان می خورد، تصویر درشت دیگری از درجه بنزین که خالی را نشان می دهد و نمائی از صورت عصبی و هیجان‌زده دختر، نمای متوسطی از اتومبیل که نگاه داشته میشود، نمای درشت متوسطی از دختر که در ماشین را بسته و در خیابان به راه می افتد. در این نمونه، پاراگراف روشن میسازد که دختر چگونه درگیر این مخمصه میشود و همچنین دلائل ترس وی که قبلاً بدانها تنها اشاره شده بود، آشکار میشود.

یک «صحنه» اکسیونی است که در اطراف یک عمل یا واقعه‌ای خاص وحدت یافته و نیز معمولاً با ملاحظات زمان و مکان به هم وصلت می یابد. صحنه سه‌نمائی ذیل از یک کلبه زراعی بسیاری از ابهامات فوق‌الذکر را که درست مشابه ابهاماتی است که بیننده هنگام دیدن فیلم با آن مواجه است، برطرف خواهد نمود:

نمای = ۱. نمای متوسطی از کابین، نمای زوم آرام که هنگامیکه در ورودی کلبه کادر را پر میکند متوقف می شود. زنی از داخل به بیرون گام گذاشته، در درگاهی ظرف آبی به دست دارد. وی به دوربین نگاه می کند.

کات به نمای دور از یک مرد، که حدود یک ربع مایل دورتر در طول جاده‌ای خاکی که گاه در اطرافش درختهای کاجی به چشم میخورد، راه می رود. گامهایش کوچک است و با برداشتن آنها گرد و غبار برمی خیزد.

کات به نمای زن در همان حالت قبلی اش، به دوربین می نگرد. ناگهان آب را به بیرون ریخته و به فضای تاریک داخل خانه بازمی گردد.

با این صحنه بخشی از تفکر و تعمق مبهم بیننده روشن میشود. وی دیگر احتیاج به حدس زدن در مورد اینکه چگونه باید این اطلاعات را «بخواند» ندارد، زیرا که خود بر آن شاهد است. فقر و هلاکت زندگی این مردم به سادگی آشکار است و همچنین از این صحنه سه نمائی به خوبی نمایان است که فیلمساز قادر است به آن نوع از کنترل هنرمندانه دست یابد که عادتاً در حوزه اقتدار نوول نویسان است.

برای نوول نویسان واقعاً هیچ نوع محدودیت فیزیکی در بارهٔ آنچه که میخواهد توصیف کند، وجود ندارد، در حقیقت وی میتواند هرچه را که توانائی تصورش را دارد بر روی کاغذ بیاورد. بهرصورت، یک نمایشنامه نویس قادر به انجام چنین کاری نیست، زیرا فرمی که با آن سر و کار دارد برخی محدویت ها را برایش بوجود می آورد. بطور مثال نمایشنامه‌نویس نمیتواند نشان دهد که شوهر به خانه بازمی گردد زیرا که این مسئله باید توسط گفتار روشن شود. بعلاوه مانند نوول نویس، کنترل فیلمساز برموادش وسیع است. نمایشنامه‌نویس اجباراً قادر نخواهد بود که ما را آنچنانکه فیلمساز توانائی آن را دارد، متوجه زن ایستاده در درگاهی بنماید. نمایشنامه‌نویس بیشتر مجبور است تا توجه بینندگان را به وسیله حرکات بازیگران زن ومرد، صحنه‌پردازی، گفتار و یا شاید نور پردازی جلب نماید. همین ملاحظات نیز در مورد صحنهٔ قرارگرفتن دختر در آن منطقه ترسناک، مصداق خواهد داشت. نمایشنامه‌نویس نخواهد توانست که این صحنه خاص را به نمایش درآورد مگر آنکه متحمل زحمات بسیاری شود. باردیگر، وی برای ارائه اطلاعات به بیننده مجبور به استفاده از گفتار است. بهرحال،برای‌فیلمساز این صحنه به آسانی قابل حصول است.

نوول نویس این پاراگرافها را سرانجام در بخش‌های بزرگتری ترکیب خواهد کرد که «فصل» نام دارند. از بسیاری‌جهات،فصل،مشابه یک پاراگراف بزرگ است. فصل معمولاً به وسیله رعایت ارتباط پاراگرافها وحدت می یابد. یک فصل میتواند وحدت خویش را از یک واقعه یا حادثه ساده اتخاذ نماید، فصل ممکنست دربرگیرنده حوادثی مربوط به یک دوره خاص زمانی

مثل یک ساعت، یک روز، یک سال و یا حتی یک نسل باشد. یک فصل میتواند تنها خود را محدود به یک شخصیت نماید. گاهی ارتباط را میتوان از طریق پرداختن به یک وضعیت فیزیکی خاص مانند اتاق، دهکده و یا شهر بدست آورد.

در مورد دختر، تشخیص این نکته ممکن است که اپیزود تمام شدن بنزین اتومبیل فقط یکی از وقایع نامطبوعی است که میتوانست رخ دهد، امکان داشت که در همان فصل، ابتدا دختر توسط تلفن تهدید شده و هنگامیکه در خواب بوده یک آتش سوزی غیر قابل توضیح نیز روی دهد و به هنگام عبور از خیابان نزدیک بوده که با اتومبیلی تصادف نماید و سرانجام نیز بنزین اش در محله ای خطرناک تمام شده باشد. در تمامی این حوادث یک نکته مشترک را میتوان یافت و آن هم ارعاب تعمدی دختر است از این رو وقایع خط مشترکی را شکل می دهند که فصل ها را در کلیتی منطقی متحد میکند.

فصول مانند پاراگرافها بخشهای مجزای یک نوول هستند که معمولاً به وسیله ارتباط مطالب، وحدت و تکامل مشخص میگردند. بهرحال دشوار است بگوئیم که دقیقاً چه چیزی یک پاراگراف را از یک فصل متمایز می سازد.

نوعاً، یک فصل بسیار بلندتر از یک پاراگراف است، در بعضی نوولها فصولی نیز وجود دارند که از چند جمله فراتر نمی روند (مانند «تریستان شاندی» نوشته استرن و «پرواز برفراز آشیانه فاخته» اثر کین کیسی). وقتی به بررسی سکانس (معادل فیلمی فصل) بپردازیم مسئله بسیار پیچیده تر خواهد بود.

بطور مثال داستان فیلم به طور مرتب به فصول تقسیم نمی شود (اگرچه لیندسی آندرسون فیلمساز انگلیسی در فیلمی به نام «اگر...» (۱۹۶۹) تقسیمات هشت بخشی فصل مانندی را بکار برده است). سکانس که عبارت است از تعدادی صحنه های دقیقاً مرتبط، تابع همان معیارهائی است که برای فصل وجود دارد مثل: عنوان، وحدت، ارتباط مطالب و کامل بودن. در نمونه هائی مانند «اگر...» ساخته اندرسون یا «۲۰۰۱. اودیسه فضائی» به کارگردانی استانلی کوبریک. که فیلم اخیر به سکانس تقسیم شده، تکنیک سکانسها کاملاً آشکاراست. بهرجهت، در اغلب فیلمها، تشخیص و تعیین بخشها دشوارتر است.

صحنه خانه زراعی که پیش از این صحبتش رفت، به احتمال بسیار زیاد میتواند بخشی از یک سکانس باشد. بعنوان مثال، تمامی فیلم شامل سه سکانس سی دقیقه ای است. سکانس اول که میتواند در برگیرنده صحنه یاد شده باشد، فقر و حرمان یک خانواده را به نمایش میگذارد. این سکانس را میتوان با نمایش تصمیم خانواده مبنی بر عزیمت به سوی شمال به شهری بزرگ برای یافتن یک زندگی بهتر، به پایان رسانید. سکانس دوم شرح سفر آنها به شمال است، در حالیکه سکانس سوم ما را از اولین برخوردهای آنان با محیط جدید آگاه خواهد ساخت. همانند فصول در یک نوول، امکانات برای آفرینش سکانسها واقعاً نامحدود است، هنرمند صرفاً نیاز دارد تا ارتباط یک صحنه را با دیگری مطرح سازد.

به منظور مقایسه زبان فیلم با زبان ادبیات ضرورتاً باید اکثر عدم تجانس های آشکار این دو نوع را نادیده بگیریم. با وجود اینکه یک استعاره و یک تشبیه میتواند درگسترش دریافت از طریق مقایسه یک چیز آشنا با یک ناآشنا و یا توسط سنجش چیزی در درون پرسپکتیوی که کمی تغییر یافته است، کمک نماید. اما لازم است که خصوصیات هر یک از این دو نوع را به جهت مشخص نمودن چگونگی تفاوتهای آنان در نظر داشت.

فیلم تجربه ای چند حسی و همگانی است که برفوریت تاکید دارد در حالیکه ادبیات تجربه ای یک حسی و خصوصی است به این معنی که انعکاس آن در خواننده باتفکر و تعمق بیشتری همراه است.

فیلم معمولاً در حضور افرادی دیگر تجربه میشود که ضرورتاً آنان بخشی از مجموعه کلی تجربه فیلم میگردند. به نحو دلخواه، هر تماشاگری به حضور دیگر

تماشاگران احترام گذاشته و خود را در برابر فیلم آزاد می گذارد. کلاهی بلند، چیز خوردن پر سر و صدا و شرح و توصیف فیلم توسط شخصی دیگر، میتواند اثر فیلم را در جهت عکس تغییر دهد. واکنش های تماشاگر نیز قادرست بر درک فیلم اثر گذارد مثلاً یک خنده نامناسب میتواند ایجاد ناراحتی نماید و یا از طرف دیگر خنده‌ای مسری خشنودی را افزایش میدهد.

بهرحال، نوول نوعاً تجربه‌ای خصوصی است، تجربه‌ای که در آن ارتباط بین نویسنده و خواننده نسبتاً بی واسطه و فوری است. عکس العمل های دیگران همانگونه که در سالن سینما صورت میگیرد قادر نیست تا بر نوول اثری تخریبی برجای نهد. همچنین از این لحاظ که خواننده میتواند توقف کرده و یک قطعه مهم را مورد ملاحظه دقیقتر قرار دهد و یا به یک عبارت خاص بیندیشد، نوول موجد تفکر میگردد. البته این نوع دیگر یعنی فیلم، تماشاچی را نادیده می گیرد زیرا که بدون وقفه بسوی پایان خود در حرکت است.

اما فیلم و نوول از آنجا که نوعاً نظم هر دوی آنها خطی (طولی) است به یکدیگر شباهت دارند. در اغلب موارد حرکت را در نوول و نیز فیلم میتوان متوالی توصیف کرد یعنی وقایع و صحنه ها در نظمی مستقیم نسبت به هم قرار دارند.

اگر نظم بصورت الف. ب. پ. و یا پ. ب. الف باشد در هر دو صورت پیشرفت مستقیم است. حتی اگرفیلم یا نوول با پایان خود شروع شوند(مثال «همشهری کین» (۱۹۴۰) ساخته اورسن ولز و «پل سن لوئی ری» نوشته تورنتون وایلدر که هر دو با مرگ قهرمانانشان آغاز می گردند) و یا حتی اگر نظم طبیعی معکوس شود، داستان و فیلم همچنان راهی نسبتاً قابل پیش بینی و متداوم را می پیمایند.

یکی از خصایص مهیج فیلم فوریت آن است یعنی اینکه فیلم «همین الان» در جلوی چشم بینندگان در حال وقوع است. با اینکه فوریت و بلادرنگی گرایش به افزایش توجه تماشاگران و درگیر کردن آنان در هیجانات فیلم دارد، معذالک مشکلات خاصی را نیز برای فیلمساز بوجود می آورد که اغلب این مشکلات در اطراف مسئله رعایت زمان متمرکزند.

ممکنست نوول نویس برای توصیف عادت عجیب یکی از شخصیت هایش چنین بنویسد:

«او به مدت شش ماه هر روز، دقیقاً در ساعت یازده و سی و دو دقیقه بر نیمکتی در پارک در خیابان بیست وهفتم می نشست و اتوبوسهائی را که می گذشتند، می شمرد».

خواننده بدون اعتراض این طول زمانی یاد شده را

می پذیرد، بعبارتی دیگر این امر برای خواننده قابل قبول است. برای فیلمساز این جملات ایجاد مشکل می کنند زیرا که مجبور است این مدت زمان شش ماه را به گونه ای تصویری و متقاعد کننده مجسم کند، این مسئله نه تنها مستلزم ارائه تعدادی نما از مرد در حال انجام این عمل است، بلکه ایجاب می کند که به گذشت زمان نیز از طریق این نماها اشاره شود (اینکار نوعاً با استفاده از پس زمینه انجام میگیرد. درختان شکوفه می کنند، برگها می ریزند و بعد سرانجام درختان خشک و بی برگ و اسکلت‌وار زمستان دیده می شوند. تغییرات لباس پوشیدن مرد مثل به تن کردن لباس آستین کوتاه تا ژاکت و پالتو بر شدت این احساس گذشت زمان می افزایند.

بر عکس، نوول نویس میتواند تمام یک فصل را اختصاص به واقعه ای دهد که روی دادن آن در حقیقت بیش از چند ثانیه به طول نمی انجامد، مانند غرق شدن یک مرد در آب. اما درهمان حال که برای رسیدن به سطح آب تلاش می کند و دوباره به زیر فرو میرود، حوادث زندگی اش را به یاد می آورد. علیرغم اینکه شرح افکار وی ممکنست یک فصل کامل را شامل شود، خواننده در پذیرفتن این امر که این واقعه کوتاه در طول یک فصل به وی ارائه شده است مشکلی نخواهد داشت. بهرحال فیلمساز نمیتواند از این امتیاز نوول نویس استفاده کند. اگر سرعت صحنه ها را زیاد نماید، خواننده فشردگی تجربه ای را که در طول واقعه رخ میدهد، از دست خواهد داد. اگر فیلمساز زمان زیادی را مصروف این صحنه کند، قابل باور بودن کل آن مورد استفهام قرار خواهد گرفت. رو برانریکو در فیلم خود به نام «واقعه ای بر پل اول کریک» (۱۹۶۱) که برنده بهترین فیلم کوتاه فستیوال کان گردید، موفق شد که زمان دو دقیقه ای واقعه را تا هفده دقیقه بسط دهد، اما برای انجام این کار برجسته مجبور شد تا تماشاگر را فریب دهد. تماشاگر باور دارد که شاهد گریز معجزه آسای مردی است که به دار آویخته شده، اما در همان حال در واقع شاهد فانتزی درونی مردی است که محکوم به اعدام است.

برای نوول نویس نسبتاً آسان است که زمان را دستکاری نماید. بطور مثال وی میتواند داستان را از زبان گوینده ای بازگوید که آن را از دو دید برتر نقل می کند. گوینده می تواند وقایعی را که در سن هفده سالگی برای وی رخ داده بود با تجربه همین وقایع در زمان حال مرتبط نماید. بهر صورت گوینده در حال حاضر بیست وهفت ساله است و فاصله زمانی اش از این تجربه ده سال می باشد. با اینحال نویسنده میتواند متناوباً این دو روحیه را با حداقل شکل القا نماید (دو روحیه هفده سالگی و بیست و هفت سالگی، مثل داستان کوتاه و مشهور جان آپدایک به نام «پرواز»). بهرحال فیلمساز معمولاً یکی از این دو را انتخاب می کند. معذالک میتوان صحنه اولیه را با صدای گوینده ای مسن تر همراه نمود و تأثیری که از این دو بوجود می آید کاملاً متفاوت از تأثیری است که گوینده دو جنبه ای نوول نویس ایجاد خواهد کرد. صدای گوینده ناپیدا گرایش به تضعیف فوریت صحنه نخست دارد.

از نقطه نظر تکنیکی، تمام زمان فیلم، زمان حال است، یعنی گذشته، حال، آینده و یا فانتزی تماماً در زمان حال رخ میدهند. بهرحال تماشاچی همانند خواننده روش فیلمساز را برای عرضه زمان همانگونه که کلوریج گفته «با رغبت در ناباوری معلق بودن» می پذیرد.

نه تنها «زمان» بلکه «فضا» نیز به نحوی متفاوت در فیلم بکار می رود. در نوول، خواننده تجربه خود را به کار می گیرد تا با اشارات نوول نویس ارتباط پیدا کند. اگر نوول نویس ساختمانی را توصیف کند، خواننده که تجربه تصوریک ساختمان را دارد، گرایش به دیدن ساختمانی پیدا می کند که نه تنها با توصیف نوول نویس منطبق بوده بلکه با تجربه اندوخته شده خود نیز سازگار باشد. بطور مثال اغلب اشعار والاس استیونز «درباره» و یا حداقل بطور مستقیم سر و کارش با این مسئله است. بهرجهت دید دوربین دریک فیلم با دید چشم یا چشم ذهن متفاوت است و بیننده مادامیکه تصوریک صحنه بوسیله خود فیلم ایجاد میشود بیش از خواننده گرایش به

انفعال دارد.

این مسئله سوالی کلی را درباره تصور در نوول و فیلم هردو پدید می آورد، فیلم با طبیعت و خصال خود به واقعی و دقیق بودن تمایل دارد. از طرف دیگرنوول،مجرد (آبستره) و اشاره‌ای است. این تفاوت‌ها بسیار مهم است زیرا بدین معنی است که برای فیلم بحث درباره مجردات بسیار مشکل می باشد. یک مثال کوچک به روشن شدن بحث کمک خواهد کرد. مکبث دریکی از گفتارهای بسیار مشهور خود می گوید.

فردا و فردا وفردا،
با این گامهای کوتاه روزبه روز
تا آخرین هجای لوح روزگارپیش می خزد و
همه دیروزهای ما
راهی به سوی غبار مرگ را بر دیوانگان روشن
کرده است.
(مکبث، پرده پنجم، صحنه پنجم)

شکسپیر در دو بند اول از تجسم شخصیت استفاده می کند، او مسئله‌ای مجرد، یعنی فردا را چنان توصیف مینماید که توانائی خزیدن دارد، عملی که بطور معمول منوط به جان بخشیدن به چیزی است. مشابهتاً در بندهای بعد، اشاره به فرداهائی (مجدداً، مجردی دیگر) می کند که «احمقانه راهی به سوی غبار مرگ را بر دیوانگان روشن کرده است». مجاورت غیر معمول تجرد با واقعیت، بوجود آورندهٔ استعاره ادیبانه برجسته‌ای خواهد شد. فیلمساز به سادگی میتواند بازیگری را برای ایراد گفتار مکبث برگزیند، اما آنچه که قادر به انجامش نیست، به فیلم کشیدن نوع استعاراتی است که در ادبیات بسیار معمول می باشد. بعنوان مثال، چگونه یک فیلمساز قادرست تا استعارات ذیل را با عباراتی تصویری ارائه کند. دریائی از مشکل، نیستی غبارآلود، آزادی توسط برخورد، قدرت را به صدا می آورد، دشنه ذهن. البته فیلم توسط تمثیلات، استعارات و نمادها به مجردات خواهد پرداخت، اما ضرورتاً باید آنها را در تصاویری واقعی نشان دهد.

ذهن واقعی دوربین مشکلات دیگری را نیز فرا راه قرار می دهد. بسیاری از نویسندگان مثل هالوژن در «براون، جوان بزرگ خانواده» ملویل در «بارتلبی نویسنده» و کافکا در «محاکمه» («محاکمه» کافکا در سال ۱۹۶۲ بوسیله اورسن ولز به سناریو مبدل و به فیلم درآمد) با موفقیت شخصیت هائی آفریدند که نماینده نوع انسان می باشند. این نویسندگان در داستان‌های خود توصیف فیزیکی ناچیزی از شخصیت اصلی می نمایند تا وی عمومیت یافته و بتواند هر کسی باشد. بهرحال دوربین، تأثیری کاملاً متفاوت را به وجود می آورد و به اینکه شخصیت و نقش را برای همیشه به هم پیوند زندگرایش دارد. دشوار است که «جاده» (۱۹۵٤) را بدون جولیتا ماسینا، «مهر هفتم» (۱۹۵۷) را بدون ماکس فون سیدو و «گراجوئت» (۱۹۶۸) را بدون داستین هوفمان تصور کرد. علاوه بر این، برای یک شخصیت کافی نیست که صحنه‌ای خاص را زیبا یا ترس آور تجربه کند. برای متقاعد کردن تماشاچی این صحنه باید واقعاً زیبا یا ترس آور به فیلم کشیده شود.

در پایان، همیشه باید به خاطر داشت که فیلم تجربه‌ای چند بعدی است که تصویر و صدا و حرکت را درهم می آمیزد. فیلمسازی که بسیار ادیب بوده وتکیه فراوان بر گفتار نماید، فیلمی بوجود خواهد آورد که «حراف» است. همچنین فیلمسازی که زبان تصویر و حرکت را درنمی یابد،فیلمی میسازد که ایستا است. این امر بخصوص هنگامی رخ می دهد که نمایشی تئاتری به فیلم مبدل میگردد. نمایشنامه‌نویس به علت محدودیت فضای موجود، باید که عمل را به محوطه‌ای نسبتاً کوچک محدود نماید. زیرا که حرکت و جایگیری شخصیت‌ها و وسایل از نظر انتقادی مهم اند. بهرحال در یک فیلم «کل دنیا صحنه است» و فیلمسازی که این مسئله را نادیده انگارد فیلمی می آفریند که در چشم بیننده به نحوی غیر ضروری محدود و محصور است.