جویس و سینما

آلن اسپیگل
ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در این مقاله قصد دارم درباره‌ی شکل (فرم) سینمایی بحث کنم، چرا که جیمز جویس و بسیاری از معاصرانِ خوش قریحه‌اش، آن را هم در ادبیات و هم در دیگر هنرها به کار گرفته‌اند. در واقع این شکل، در ربع اولِ قرن بیستم، آن‌قدر به کار گرفته شد که اکنون می‌توان آن را موجد یک دوره یا سبک مدرن تلقی کرد.

مشکل سینمایی، هم‌چون جنبش مدرنیستی در ادبیات، در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم رخ نمود، اما در ربع اول قرن بیستم بود که دوشادوش جنبش مذکور، خود را به منزله‌ی نگرش سبکیِ قوی و منسجمی تثبیت کرد. پس از این دوره، شکل سینمایی، برخلاف جنبش مدرنیستی، که اغلب افراد بر این باورند که توان خود را تلف کرده است، به حیات خود ادامه داد؛ گرچه این شکل، قوت و انسجام ابتداییِ خود را حفظ نکرده است، ولی در ربع دوم قرن بیستم و پس از آن، گرایش‌های آن‌چنان گسترده‌ای از خود بروز

داده است که می‌توان آن‌ها را باعث قوام پیوندهای انکارناپذیر رمان‌نویسانِ هم نسلِ جویس با رمان‌نویسانِ بزرگ امروز دانست، یعنی کسانی که آثارشان میزان تعریف و سنجش وضعیت ادبیات در این روزگار به شمار می‌رود.

جویس و سینما

از آن‌جا که قصد دارم در این مقاله از اصطلاحات رایج در حیطه‌ی هنرهای عکاسی و فیلم‌برداری، در نسبت مستقیم با جیمز جویس و دیگر مدرنیست‌ها، بهره‌برداری کنم، شایسته می‌دانم در همین ابتدا مقصود خود را از رابطه‌ی جویس با فیلم‌سازان و هنر تصویربرداری، دقیقاً روشن کنم.[1] واقعاً فیلم برای جویس چه معنایی داشت؟ و از چه لحاظ می‌توان از فیلم در مناسبت با آثار او سخن گفت؟ این پرسش‌ها ارزش بررسی و پاسخ را دارند، چراکه به گمان من رابطه‌ی جویس با سینما از بسیاری جنبه‌ها به رابطه‌ی بسیاری از هنرمندان مدرن، چه ادبی و چه غیر ادبی، با این هنر شباهت دارد.

در پاسخ به پرسش اول، ادعا نمی‌کنم که، برای مثال (به قول یکی از ناقدان سینما)، «جیمز جویس دیوانه‌ی سینما بود.»[2] این ادعا داد می‌زند که فقط یک مبالغه و دروغ‌پردازی ژورنالیستی است، چراکه در خاطرات و مکاتبات جویس، مدارک و شواهد زیادی دال بر صحت آن وجود ندارد. اما آشکار است که جویس سینما را دوست داشت (در واقع او بسیار پیش‌تر از آن‌که سینما به محبوبیت دست یابد به آن علاقه‌مند شده بود)، ظاهراً در سراسر عمر، مرتباً به تماشای فیلم‌ها می‌رفت، و حتی یک بار در سال ۱۹۰۷ یعنی هنگام اقامت در رُم و درعین تحمل آشفتگیِ درونی فراوان، درباره‌ی آن‌ها چنین می‌نویسد:

> دیگر وقت آن رسیده است که تصمیم بگیرم قرار است نویسنده باشم یا... تصور می‌کنم که باید درکنار نویسندگی، کار دیگری هم داشته باشم، اما ادامه‌ی وضعیت فعلی، نابودیِ ذهنم را در پی خواهد داشت. ماه‌هاست که یک سطر هم ننوشته‌ام، حتی مطالعه هم خسته‌ام می‌کند. علاقه‌ام به سوسیالیسم و باقی قضایا زایل شده است. آن‌قدر سقوط کرده‌ام که دیگر به هیچ موضوعی علاقه ندارم. به خدا و صحنه‌ی بازی‌اش، از دریچه‌ی چشم همکارانم می‌نگرم. از این‌رو دیگر هیچ چیز شگفتی و شوق و هیجان و تنفر را در من برنمی‌انگیزد. ظاهراً دیگر نشانی از آن هوش و حواس همیشگی در من نیست، جز حساسیتی شدید که تنها در برابر سرعت شصت مایل بر ساعتی سینماتوگراف یا تصاویر ابتدایی و خالی از ظرافت روزنامه‌های ایتالیایی ارضا می‌شود.[3]

با توجه به افسردگی جویس [در زمان نگارش این نامه]، ظاهراً در آن زمان، سینما نقش نوعی دریچه‌ی اطمینانِ عاطفی را داشته است. اما صرف این امر ثابت نمی‌کند که جویس سینماشناس یا سینماروست و یا؛ بنابر آن‌چه عموماً می‌پندارند، «دیوانه‌ی سینما» بوده است. او در نامه‌هایش، گه‌گاه اشاره کرده است که قرار است فیلمی را ببیند و یا از تماشای فیلم بازگشته است، اما هرگز درباره‌ی ماهیت و ویژگی‌های این فیلم‌ها جز نکته‌ای گذرا ننوشته است. شاید کسانی که برایشان نامه می‌نوشت به این امر علاقه نداشتند؛ شاید هم خود او به آن علاقه‌مند نبود.

البته قضیه‌ی بسیار غریب تلاش کوتاه‌مدت و نافرجام جویس برای مدیریت نخستین سالن سینمای دوبلین نیز در میان است. این قضیه در سال ۱۹۰۹ رخ داد، یعنی زمان، یکی از سه سفر جویس به ایرلند، پس از گسست قطعیِ او از زادگاهش در سال ۱۹۰۴. از آن‌جا که بی‌برو برگرد، دلیل بازگشت او در این سال به دوبلین کار سینما یعنی برپا کردن سینما و نظارت بر کار آن بود، ممکن است به‌راحتی در مورد هدف واقعی او از این کار، سوء تفاهم پیش آید. اما به گفته‌ی پرفسور اِلمَن، هدف جویس از این کار، نه جنبه‌ی فرهنگی و نه جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه، بلکه پیش از هر چیز جنبه‌ی مالی داشته است.[4] ظاهراً هدف او از این کار، نه معرفیِ لذاتِ حاصل از این رسانه‌ی جدید به دوبلین ناآشنا با سینما و نه علاقه‌ای خاص به خود این رسانه، بلکه پیش از هر چیز، رسیدن به ثروتی زیاد در مدتی بسیار کوتاه و رها شدن از تمامی نگرانی‌های اقتصادی بوده است. این کار در مدت چند ماه پس از بازگشت جویس به تریست با شکست مواجه شد، و او دیگر هرگز به این کار یا کاری شبیه آن دست نزد. به نظر من، این‌که جویس سینما را ابزاری برای ارضای

امیال سودجویانه‌اش تشخیص داده بود، فقط بیانگرِ احتمالی بعید و گمراه‌کننده است: او به سادگی و از روی منطق تصور کرده بود که دوبلینی‌های دیگر هم بابت آن‌چه خود او بابتش پول داده و از آن لذت برده بود، دست به جیب خواهند شد، اما کاملاً در اشتباه بود.

نهایتاً باید به اشارات بی‌شمار او به سینما در سراسر کتاب *فینگاترویک* اشاره کرد که در دگردیسی‌های زبانی، یکی پس از دیگری، به کار می‌روند. در این کتاب که از لحاظ تجسمی و تصویری، آخرین اثر جویس به شمار می‌رود، به کلاژهایی زبانی برمی‌خوریم مملو از واژگان مربوط به دیدن و عکاسی و فیلم‌برداری، تاریخ سینما، شایعات عرصه‌ی سینما، فن سینما، اصطلاحات سینمایی و نام ستارگان و کارگردانان سینما. حتی یکی از بخش‌های این کتاب (صفحات ۵۵۸ ـ ۵۹۰) به شکل فیلم‌نامه نوشته شده است. اما این‌که این موضوعات در قالب بررسی دانشنامه‌ای و جامعی از زندگی معاصر و فرهنگ عامه، هم‌چون کتاب *فینگاترویک* آمده است اصلاً عجیب و شگفت‌انگیز نیست، چراکه در این کتاب، نه فقط به سینما، بلکه به تمامی رسانه‌ها و *تمامی* هنرها، از عامه‌پسند و جدی و رازآمیز تا ادبیات و نقاشی و اپرا و تئاتر و واریته و رادیو و تلویزیون و مجلات و روزنامه‌ها اشاره شده است. در واقع در این کتاب، جویس عملاً به هر چیزی به اندازه‌ی سینما علاقه نشان داده است. کنجکاوی و دقت او نسبت به سینما واقعیت داشته، اما هرگز به اندازه‌ی دقت یک متخصص نبوده است. جویس دیوانه‌ی سینما نبود، بلکه فقط نسبت به حضور آن آگاهی داشت.

از سوی دیگر، برای من همراهی با آن ناقد سینما نیز دشوار است که می‌گوید: «جویس *اولیس* را به شکل فیلم نوشت، و به همین دلیل است که بسیاری، ازجمله خودش، بر این باور بودند که باید فیلمی بر اساس این رمان ساخت.»[5] پس از این‌که جویس *اولیس* را نوشت، به‌راستی بسیاری از افراد به این فکر افتادند که باید بر اساس آن فیلمی ساخت. استوارت گیلبرت و لوییس ژوکوفسکیِ شاعر ازجمله‌ی این افراد بودند، و حتی شخص اخیر، طرح‌هایی سینمایی بر اساس رمان نوشت و به جویس داد. اما خود جویس به این قضیه بدبین بود و در واپسین سال‌های زندگی‌اش اصلاً به تهیه‌کنندگانِ سینما روی خوش نشان نداد. هنگامی که در سال ۱۹۳۲ کمپانی برادران وارنر به غلط تولید فیلمی بر اساس *اولیس* را اعلام کرد، پل لئون به نمایندگیِ جویس و با عجله به مدیران این کمپانی نوشت که جویس «اصولاً با فیلم کردن *اولیس* مخالف است» و این‌که او «زاویه‌ی دید ادبی را مناسب تشخیص داده است و بنابراین، فیلمِ آن را نارسا و نادرست می‌داند.»[6] اما جویس به‌رغم این «اصولاً» و «زاویه‌ی دید ادبی»اش، تحت تأثیر علاقه‌ی کمپانی مذکور به کتاب خود قرار گرفت و، به گفته‌ی المن، به لئون اجازه داد «تا به این مسأله دامن بزنند.»[7]

مصاحبه‌ی معروف سرگئی ایزنشتاین را که همیشه به ساختن فیلمی بر اساس *اولیس* اظهار علاقه کرده بود نیز باید در نظر داشت. جویس هنگام ملاقات با ایزنشتاین در آپارتمان خود، بخش‌هایی از *اولیس* را با صدای بلند برای او خواند، به دیدن فیلم‌های *رزمناو پوتمکین* و *اکتبر* اظهار علاقه کرد، و نشان داد که همان اندازه که ایزنشتاین تحت تأثیر اوست، خود نیز تحت تأثیر ایزنشتاین قرار گرفته است. جویس بعدها به اوژن یولا گفت که فقط ایزنشتاین و والتر روتمان، کارگردان آلمانی، می‌توانند از *اولیس* فیلم بسازند.[8] بنابراین جویس درعین‌حال که تصور نمی‌کرد بتوان از *اولیس* فیلم ساخت، آشکارا به شنیدن نظرات مخالفِ دیگران علاقه‌مند بود، آن‌قدر که می‌خواست «به این مسأله دامن بزنند.» ظاهراً او در انتظار فیلم‌نامه‌ی مناسب و کارگردانی بود که امکان انجام این کار را به او ثابت کند. به گمان من، او حتماً دریافته بود که «زاویه‌ی دید ادبی» تنها شیوه‌ی بیان این روایت نیست.

اما آیا جویس به همان اندازه که از قبول قابلیت فیلم شدن کتابش ابا داشت، با این امر که سینما در ساخت و تکوین اثرش تأثیرگذار بوده است نیز مخالف بود؟ آیا حق داریم ادعا کنیم که جویس آگاهانه تحت تأثیر هنر سینما بوده است؟ گرچه این ادعا وسوسه‌انگیز است، ولی فکر نمی‌کنم صحیح باشد، چراکه در نخستین آثار جویس شواهدی

بسیار علیه آن وجود دارد. در این‌جا به‌ویژه بخشی از کتاب ***محافظ برادرم*** را در نظر داریم که استانیسلاس جویس در آن نخستین تلاش‌های برادرش برای داستان‌نویسی را به یاد می‌آورد. (متأسفانه حاصل این تلاش‌ها به دست ما نرسیده است.)

> اما بیش از همه، طرح‌هایی که در سال‌های مدرسه و هنگامی که هنوز در ویندزورتراس زندگی می‌کردیم شروع به نگارش آن‌ها کرد، نمایانگر گرایش‌ها و تفکرات او هستند. او از همان ابتدا آن‌ها را ***سایه‌ها*** نامید، و گرچه من تنها دو تای آن‌ها را به خاطر دارم، احتمالاً تعداد آن‌ها بیش‌تر بوده است. ***سایه‌ها*** نیز هم‌چون سه داستان نخست مجموعه‌ی ***دوبلینی‌ها*** زاویه‌ی دید اول شخص مفرد داشت و در برگیرنده‌ی توصیف ردیفی از خانه‌های محقر و کوچک بود که راوی، شب‌هنگام از کنارشان می‌گذرد. دو شبح در حال کشمکش پشت پرده‌ی پنجره‌ای که از داخل به روی آن نور تابیده است، توجه او را جلب می‌کنند، شبح هیکل درشتِ مردی تلوتلوخوران که به حال تهدید، مشتش را در هوا بلند کرده است و شبح کوچکتر زنی غرغرو با صورتی باریک. ضربه‌ای وارد می‌شود و چراغ خاموش می‌شود. راوی منتظر می‌ماند تا ببیند آیا اتفاق دیگری خواهد افتاد. بله، پنجره بار دیگر، بدون‌شک با نور ضعیف شمعی، روشن می‌شود، و صورت باریک زن به همراه سرِ کوچک بچه‌هایش که از سروصدا بیدار شده‌اند، درست بالای لبه‌ی پنجره هویدا می‌شود. زن انگشتش را به علامت هشدار بلند می‌کند. می‌گوید: «بابارو بیدار نکنین.»[9]

اگر استانیسلاس این صحنه را درست به خاطر آورده باشد (که با توجه به جزییات روشن و مشروحی که آورده، ظاهراً درست است)، پس این قطعه در میان سال‌های ۱۸۹۲ و ۱۸۹۸ نوشته شده است، یعنی زمانی که خانواده‌ی جویس (به گفته‌ی استانیسلاس) در ویندزورتراس زندگی می‌کرد و خود جویس بین ۱۱ و ۱۶ سال سن داشته است. تقریباً قطعی است که جویس جوان، در این سن، از وجود سینما خبر نداشت، چرا که در آن زمان هنوز سینمایی در دوبلین برپا نشده بود.[10] با این حال با توجه به ابتکار بصریِ موجود و پرداختِ زمان و مکان، می‌توان گفت که این قطعه به شیوه‌ای کاملاً سینمایی نوشته شده است. در واقع این قطعه از لحاظ بصری، به اندازه‌ی تمامی نمونه‌های سینماییِ داستانِ اواخر قرن نوزدهم شگفت‌انگیز و جالب توجه است. با توجه به کل ویژگی‌های معادل‌های ادبیِ قابلیت‌های دوربین و شکلِ سینمایی، به‌ویژه ماهیتِ ذهنیِ ابژه و تجزیه‌ی میدانِ دید، نکاتِ برجسته‌ی این قطعه عبارت‌اند از: موقعیتِ مکانیِ محدود مشاهده‌گر (راوی)، تعیین شکلِ ابژه‌های مورد مشاهده به واسطه‌ی یگانگیِ این موقعیت، حذفِ خارق‌العاده‌ی زمانِ میان دو مرحله‌ی کنش، و توصیفِ بی‌نظیر ظاهر شدن سرها بالای «لبه‌ی پنجره» آن هم جدا از باقیِ اعضای بدن. به علاوه این‌که کل صحنه تحت سیطره‌ی حس جدایی و بیگانگی است، حسی که از ویژگی‌های دیدگاه جویس، و این شکل از مدرنیسم به‌طورکلی، به شمار می‌رود. این کیفیت، مخصوصاً در جدایی مشاهده‌گر از رخداد و در هاله‌ی دور و رازآمیزِ خودِ رخداد، بارزتر است؛ رخدادی که تقریباً به تمامی، برحسب ظواهرِ دیداریِ مبهم که هستی قائم به ذات دارند و از حیطه‌ی سنجش و درکِ انسانی بیرون‌اند، ارایه می‌شود.

تمامی این خصوصیات را در قطعه‌ی زودهنگام و جالب توجه ***سایه‌ها*** می‌توان یافت که تاریخ نگارش آن بیانگر این است که جویس نه فقط تحت تأثیر سینما نبود، بلکه پیش از ظهور سینما یک شیوه‌ی ادبیِ سینمایی را اختیار کرده بود. در واقع او در سنی کم شروع به بسط دادن و کامل کردنِ گونه‌ی سینماییِ شکلی عینی کرده بود، همان شیوه‌ی داستان‌نویسی که در آثار پیشینیان و معاصرانِ او، پیش و کاملاً مستقل از اختراع دوربینِ سینما نمایان شده و رشدونمو کرده بود.

دیگر این‌که حتی پس از معرفیِ سینما به تمامی اروپا، تقریباً در تمامی داستان‌های جالب توجه مجموعه‌ی ***دوبلینی‌ها*** که بین سال‌های ۱۹۰۴ و ۱۹۰۷ نوشته شده‌اند، زوایای نامتعارف دید و سکانس‌های مونتاژ ادبی بی‌شماری می‌توان یافت که از تمامی نمایش‌های ساده‌لوحانه و ابتداییِ سینماتوگراف در همین دوره پیشروتر و اصیل‌ترند. به گمان من، هنگام خواندنِ ***سیمای مرد هنرآفرین در جوانی*** و مخصوصاً ***اولیس*** به همین اندازه می‌توان تضاد سبکیِ سینما

جیمز جویس و بسیاری از معاصران خوش‌قریحه‌اش، فرم سینمایی را هم در ادبیات و هم در دیگر هنرها به کار گرفته‌اند.

و روایتِ جویس را احساس کرد. در این کتاب‌ها که در زمان ظهور و رشدِ واژگان بسیار غنی و بیانگرِ سینما نگاشته شدند، قطعاتِ بی‌شماری از شکل سینمایی می‌توان یافت که حتی امروزه هم پیشرفته‌تر و پیچیده‌تر از بسیاری از فیلم‌های شاخصِ دوران سینمای صامت (به استثنای سینمای صامت شوروی) به نظر می‌رسند، و هم از لحاظ استادی و مهارت، با بهترین آثار سینماییِ دوران ما برابری می‌کنند. (خاطرنشان می‌کنم که در این‌جا ابتکار و خلاقیت در سبک را در نظر دارم، نه هنر سینما را.)

برخلاف برخی از ناقدان سینمایی که معتقدند جویس *اولیس* را به شکل فیلم سینمایی نوشته است، من برآنم که فیلم‌های سینمایی معدودی از لحاظ پیچیدگیِ شیوه‌ی سینمایی به پای بخش‌هایی مشخص از *اولیس* می‌رسند. این امر بیش از همه در مورد فیلم بسیار بی‌روح و یکنواخت و معمولی و غیرسینمایی‌ای (*اولیس*، ۱۹۶۷) صادق است که اخیراً بر اساس این کتاب ساخته شد. اما این‌که از کتاب *اولیس* فیلمی بد ساخته شده، به این معنا نیست که نمی‌توان فیلمی خوب از روی آن ساخت، و اگر فیلمی خوب از روی آن ساخته شود کیفیت سینماییِ کتاب جویس به اعتبار آن تغییری نمی‌کند. باید توجه داشت که فیلم‌های خوب و رمان‌های سینمایی، پیوند نزدیکی با یکدیگر ندارند. در واقع داستانی ادبی نمی‌توان جست که آن‌قدر انعطاف‌ناپذیر باشد که نتوان از روی آن فیلم ساخت. به‌گمان من، فیلمی که بر اساس داستانی ادبی ساخته می‌شود، نه با آن داستان، که بیش‌تر با تخیل و زیرکی افراد پشت و مقابل دوربین مناسبت دارد. بر اساس رمان *اولیس* فیلمی بد ساخته‌اند، اما خود کتاب مرا به یاد نظر آندره بازن، ناقد بزرگِ فرانسوی، می‌اندازد که می‌گفت: «در وضعیت کنونی چنین به نظر می‌رسد که سینما پنجاه سال از زمان عقب‌تر است.»[۱۱]

مسأله این‌جاست که اگر نتیجه بگیریم خود سینما تأثیر مستقیمی بر پرورشِ شیوه‌های ادبی جویس نداشته است (همان شیوه‌هایی که آشکارا محصولِ ذهنیت و روحیه‌ی جویس، به علاوه‌ی کلِ سنتِ رمان‌نویسیِ پیش از اوست) آیا می‌توانیم نتیجه بگیریم که رسانه‌ی سینما نیز از جویس یا آثارش بهره‌ای نبرده است؟ این نتیجه‌گیری درست نیست، چرا که خود جویس روشنگرانه‌ترین اطلاعات را درباره‌ی خصایلِ ادبیِ خود در اختیارمان گذاشته است:

نامه‌ات الان به دستم رسید. هرچه درباره‌ی اتاق‌ها به تو گفته‌ام، متأسفانه درست است. نمی‌دانم چرا صاحبخانه به ما اخطار داد، شاید هم به خاطر دلیلی است که تو گفتی. فقط این را می‌دانم که ظاهراً باید دست از شکوه و شکایت بردارم و بار زندگی را به دوش بکشم. به خشم و حمله‌ام به ایتالیا و رُم اعتراض کرده‌ای. چه غلط دیگری می‌توانم بکنم؟ تصور کن مجبور بودی به همراه زنی غمگین با بچه‌ای در بغل (که آن هم غمگین است) تمام شهر را هن‌وهن‌کنان گز کنی، از پله‌ها بالا بروی، زنگ درها را بزنی، «چه می‌خواهید؟»، «خانه»، «چه می‌خواهید؟»، «خانه»، فایده‌ای ندارد: اتاق‌ها یا خیلی کوچک‌اند یا خیلی گران. بچه قبول نمی‌کنند، فقط مرد مجرد. آشپزخانه ندارند. "Arrivederla!" [خدا نگهدار]. باز پایین بروی. با عجله در ازای نه‌ونیم پنی به کلاس بروی و درس بدهی، بدو بدو به بانک برگردی، و همین‌طور. با همین پُست، دست‌نوشته‌ای را برای جان لانگ می‌فرستم. در آن دست نبردم. نه قلمی، نه جوهری، نه میزی، نه اتاقی، نه وقتی، نه آرامشی، نه میلی. اهمیتی ندارد، یکی دو هفته‌ی دیگر خوب می‌شود. چطور می‌توانم از شبی روی آب‌های ونیز در کنار واقعیت و داستان عاشقانه‌ی دوشیزه فارچی لذت ببرم. تخیل ایتالیایی مانند سینماتوگراف است، به سبک نامه‌ام توجه کن.[۱۲]

جویس در این‌جا به این دلیل سبک خود را سینمایی خوانده است که مجموعه‌ای از رخدادها را با سرعت و ایجاز توصیف کرده و درست مانند «سینماتوگراف» با استفاده از کمترین پیونددهنده‌های زمانی و مکانی، از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر در روایت، پرداخته است. او بعدها در جایی، از رویاهایش با نام «شب‌های سینما» یاد می‌کند، و در زمانی

دیگر پس از عمل جراحی روی چشمش برای هریت شاو ویور در نامه‌ای می‌نویسد که «هرگاه مجبور می‌شوم دراز بکشم و چشمانم را ببندم، سینماتوگرافی را می‌بینم که بی‌وقفه کار می‌کند و چیزهایی را به خاطرم می‌آورد که از یاد برده‌ام.»[۱۳]

بنابراین همان‌طور که در این مثال‌ها می‌بینید جویس از آن‌جا به سینما رو می‌کند که این رسانه‌ی جدید واژگانِ نویی را برای توصیف آن‌چه بر ذهن و قلمش می‌گذرد در اختیارش قرار می‌دهد؛ به بیان دیگر، او این رسانه را نه منبع الهام و تقلید، که میزانی دقیق برای تعریف حالات ذهنی و سبکِ خود می‌شناسد؛ حالاتی که به احتمال قریب به یقین، مستقل از سینما ایجاد شده‌اند. آشکار است که محتوا یا کیفیتِ فیلمی خاص، باعث جلب علاقه‌ی او نشده است؛ بلکه عناصر صوریِ این رسانه، هیجان‌ها و حذف‌ها، جریان سیال و مداوم و پرسش‌های آن از روی زمان و مکان، و نهایتاً کلِ گستره و تنوع این بیانِ نحویِ نو و هیجان‌انگیز، برایش جذابیت داشته است. همین جذابیت‌هاست که او را بر آن می‌دارد تا هنگام توصیف حالاتِ ذهنی و روحی خود، به شکل سینمایی گریز بزند و در داستان‌هایش از آن بهره گیرد.

بنابراین شکل و بیان سینمایی درعین این‌که اثر تعیین‌کننده‌ای بر هنر جویس ندارد، به او در تعریف و توضیح و اثبات چیزی کمک می‌کند که توضیح آن به شیوه‌ای دیگر احتمالاً مبهم و دور از ذهن و بسیار شخصی از آب در می‌آمد. جویس سینما را ابزاری برای بیان احساسات و تخیل خود یافت، به طوری که از این جنبه، هم‌چون بسیاری از جوانب دیگر، پاسخ جویس [به این هنر نو] را می‌توان منبع الهامی برای برخی از جریان‌های روشنفکری نمونه‌ای عصر ادبی خود او و عصر ادبی ما در نظر گرفت. به گمان من، یکی از واقعیاتِ گریزناپذیر حیات ادبی در قرن حاضر، این است که رمان‌نویس مدرن غالباً هنگام پرداختن به هنر و مهارتِ خود، دست‌کم این پیش‌فرض نیمه‌آگاهانه را دارد که شکلِ روایی او با دیگر شکل روایی عرصه‌ی هنر، یعنی شکل سینمایی، متناظر است و بنابراین شکل و بافتِ

جویس دیوانه‌ی سینما نبود، بلکه فقط نسبت به حضور آن آگاهی داشت.

ادبی می‌تواند معادل‌های دقیقی در حیطه‌ی شکل سینمایی بیابد.

مقصود من از اشاره به فیلم به عنوانِ یک شکل روایی، «ماهیت درونیِ» این رسانه (که هر چیزی می‌تواند باشد) نیست. منظور من فقط توصیف غالبِ فیلم‌هایی است که در هفتاد سال گذشته ساخته شده‌اند. در این دوره‌ی زمانی، سینما تا حد زیادی خود را وقف هنر و تجارتِ داستان‌گویی کرده است. اما باید به خاطر داشت که سینما علاوه بر روایت و داستان‌گویی، به گونه‌های دیگری نیز پرداخته است که از آن جمله‌اند گونه‌ی نمایشی در نمایش‌نامه‌ی سینمایی، گونه‌ی شاعرانه و غیر استدلالی در سینمای تجربی یا زیرزمینی، و گونه‌ی مقاله و تحلیلِ ژورنالیستی در فیلم‌های مستند. اما هرگاه یک رمان‌نویس به جنبه‌ی روایی سینما نظر داشته است، معمولاً یکی (یا بیش‌تر) از چهار نتیجه‌ی ذیل در حیطه‌ی هنر روایی خود او پدید آمده است:

۱. شکل ادبی، به طورکلی یا در بخش‌هایی معین، به تقلیدی آگاهانه و استادانه از اَشکال سینمایی تبدیل شده است. آثار رمان‌نویسانی که به نحوی از انحا تأثیر شکل سینمایی بر اثر ادبی خود را پذیرفته و یا (با عباراتی هم‌چون «چشم دوربین») آگاهانه آن را نشان داده‌اند، از این دسته است؛ رمان‌نویسانی هم‌چون آلدوس هاکسلی، جان دوس پاسوس، گراهام گرین، جیمز ایجی، رایت موریس، ولادیمیر نابوکف، ویلیام باروز، آلن رُب گریه و دیگران.

۲. شکل ادبی، به طورکلی یا در بخش‌هایی معین، نظیر اشکالِ سینمایی (البته نه به صورت تقلید آگاهانه از آن‌ها) از آب درآمده است. در این مقوله، محرکِ کنشِ خلاقه از سینما نشأت نمی‌گیرد، اما به هرحال تمام یا برخی از تأثیراتِ ادبیِ این کنش، صرف‌نظر از منبع‌شان، معادلی در شکل سینمایی دارند. این مناسبت شکل ادبی با سینما که در بسیاری از موارد، نیمه آگاهانه و غیرمستقیم است، بارزترین خصیصه‌ی رمانِ مدرن به‌شمار می‌رود. در این مقوله، آثار

آن دسته از رمان‌نویسانی قرار می‌گیرد که می‌توان آن‌ها را طرفدارانِ مدرنِ شکل عینی دانست، کسانی که به احتمال قریب به یقین، محرک و انگیزه‌ی خود را از سنتِ زنده‌ی رمانِ عینی و غیرذهنی کسب کردند؛ افرادی چون جوزف کنراد، جیمز جویس، ویندم لویس، ارنست همینگوی، اسکات فیتز جرالد، ویلیام فاکنر، دشیل همت، دیوید جونز، اِولین وو، ناتانیل وست، جان اشتاین‌بک، ریموند چندلر، ژان پل سارتر، آندره مالرو، آلبر کامو، مالکوم لوری، کِن کیسی، فلانری اُکانر و بسیاری دیگر در این دسته‌اند.

۳. رمان‌نویس، هنر و مهارت خود را مستقیماً در شکل سینمایی به‌کار می‌برد. در این دسته رمان‌نویسانی قرار دارند که در آفرینش یک یا چند فیلم، معمولاً در سمتِ فیلم‌نامه‌نویسی برای رمان‌های خود یا دیگران، شرکت داشته‌اند. جالب این‌که بسیاری از افراد این دسته جزو دسته‌های اول و دوم نیز به‌شمار می‌روند: آلدوس هاکسلی، ارنست همینگوی، جان دوس پاسوس، اسکات فیتز جرالد، ویلیام فاکنر، دشیل همت، ناتانیل وست، جان اشتاین‌بک، ریموند چندلر، گراهام گرین، ژان پل سارتر، آندره مالرو، جیمز ایجی، ولادیمیر نابوکف، ساموئل بکت، ژان ژنه و بسیاری دیگر.

۴. هنرمند خود را از لحاظ فرهنگی دورگه می‌داند، هم ادیب است و هم فیلم‌ساز؛ در حیطه‌ی هر دو رسانه بی‌طرفانه و بی‌منت فعالیت می‌کند، و هر دو را ابزار بیانِ عمیق‌ترین گرایش‌های خلاقه‌اش می‌داند. افرادی چون ژان کوکتو، ژان پیر ملویل، آلن رب گریه، کورتزیو مالاپارته، نورمن میلر، سوزان سانتاگ و دیگران از این دسته‌اند.

می‌دانیم که جویس در روند آفرینش هیچ فیلمی مشارکت نداشت، اما از سوی دیگر آخرین چهره‌ی ادبیِ مدرن است که می‌توان از لحاظ فرهنگی دورگه‌اش خواند. معمولاً جویس را هم‌چون فلوبر، هنرمندی می‌دانند که خود را تماماً وقف رسانه‌ی مورد علاقه‌اش کرده بود. اما جویس نوشته‌ها و به‌ویژه یک رمان از خود به جا گذاشت که از لحاظ

بهره‌گیری از شکل سینمایی، از نوشته‌های باقی رمان‌نویسان مدرن پیشرفته‌تر و پیچیده‌تر است. به این معنا، بررسیِ آثار جویس در مقام کانون و منبع الهام ادبیات مدرنیستی و همین‌طور نشان دادن چگونگیِ شرح و بسط و تعدیلِ دیدگاه‌ها و سبک او در نوشته‌های دیگران مفید خواهد بود.

❑

Spiegel, Alan; *Fiction and the Camera Eye* (Virginia, University of Virginia, 1976).

توضیحات

۱. در این مقاله، پیوندی را میان سینما و عکاسی [یا فیلم و عکس] فرض خود قرار داده‌ام. من این پیوند را ساده و آشکار می‌دانم، به این معنا که هرکسی هنگام تماشای یک فیلم، در واقع به عکس نگاه می‌کند. از این لحاظ سینما و عکاسی با یکدیگر پیوند دارند، و چندین نظریه‌پرداز سینما نیز کرشیده‌اند ماهیت و کارکردِ تصویر متحرک را از شکل والد آن استنباط کنند. نک: آندره بازن، ***سینما چیست؟***؛ زیگفرید کراکائر، ***نظریه‌ی سینما***؛ و استنلی کاول، ***دیدن جهان: تأملاتی در باب هستی‌شناسی سینما***. لازم به تذکر نیست که فرض پیوند میان دو چیز، به معنای همسانی و یکی بودنِ آن دو چیز نیست؛ من نیز در این مقاله هرگز همسانیِ این دو شکل هنری را فرض خود قرار نداده‌ام. آشکار است که برخی از تصاویر ادبی (هم‌چون توصیف گوستاو فلوبر از اِما بواری) را می‌توان هم با دوربین عکاسی و هم با دوربین فیلم‌برداری بازآفرینی کرد. اما غالب تصاویر ادبی (از جمله تصاویر موجود در آثار زولا و جیمز و کنراد) را تنها می‌توان با دوربین فیلم‌برداری بازآفرینی کرد، چراکه این تصاویر مخصوصاً با حرکتِ چشم (در مقابل سکونِ آن) و در نتیجه بازندگی ابژه‌ی مورد مشاهده در بستر زمان سروکار دارند. (چراکه هر حرکتی، تلویحاً به معنای گذر از بستر زمان و مکان است.) فیلم، صرف‌نظر از عنصر شنیداریِ آن، به واسطه‌ی قدرتِ یگانه‌اش در تثبیت یا بیانِ پیوستاری زمانی، از عکس متمایز است. بنابراین بار دیگر اشاره می‌کنم که تماشای فیلم، همان دیدن عکس است، اما عکسی خاص که دوره‌ای زمانی را در بر می‌گیرد.

۲. مقاله‌ی «نه بهترین، نه بدترین»، ***تایم***، ۳۱ مارس ۱۹۶۷، ص ۹۲.

۳. جویس به استانیسلاس جویس (۱۹۰۷)، ***نامه‌های جیمز جویس***، ویراسته‌ی ریچارد اِلمَن (لندن، ۱۹۶۶)، ج ۲، ص ۲۱۷.

۴. اِلمَن، ***نامه‌های جیمز جویس***، صص ۳۱۰ ـ ۳۱۴ و ۳۲۰ ـ ۳۲۲.

۵. پالین کیل، ***کیس کیس بنگ بنگ*** (بوستن، ۱۹۶۸)، ص ۱۶۹.

۶. پل لئون به رالف پینگر (۱۹۳۲)، ***نامه‌ها***، ویراسته‌ی المن، ج ۳، صص ۸۸ ـ ۸۹.

۷. المن، ***نامه‌ها***، ص ۶۶۶.

۸. ماری سِتُن، ***سرگئی م. ایزنشتاین*** (نیویورک، ۱۹۶۰)، ص ۱۴۹. جویس احتمالاً فیلم مشهور روتمان با عنوان ***برلین، سمفونی یک شهر*** (۱۹۲۷) را دیده است. در این فیلم، لحن، ضرباهنگ، ترتیب مکانی، و تنوع رخدادها و جزییات شهری به کالبدشکافی دوبلین در ***اولیس*** جویس بی‌شباهت نیست.

۹. استانیسلاس جویس، ***محافظ برادرم***، ویراسته‌ی ریچارد المن (نیویورک، ۱۹۶۴)، ص ۹۰.

۱۰. دوبلین احتمالاً مانند دیگر شهرهای بزرگ (هم‌چون شانگهای) در سال ۱۸۹۸ شاهد نمایش فیلم بوده است. اما احتمال این امر به دو دلیل ضعیف است: الف. در حوالی سال ۱۸۹۸ دوبلین با دیگر شهرهای بزرگ قابل مقایسه نبود، چراکه این شهر جامعه‌ای بسیار کوچک و بسته داشت که به مقاومت در برابر هرگونه تغییر و تحول و تازگی شهره بودند (به نوشته‌های جویس نگاه کنید)؛ ب. مهم‌تر این‌که وقتی خود جویس در سال ۱۹۰۹ سعی کرده است نخستین سالن سینما را در دوبلین برپا کند، چگونه می‌توانسته است در سال‌های ۱۸۹۳ تا ۱۸۹۸ فیلمی را در این شهر دیده باشد؟

۱۱. مقاله‌ی «در دفاع از سینمای مختلط»، ***سینما چیست؟***، ص ۶۳.

۱۲. جویس به استانیسلاس جویس (۱۹۰۶)، ***نامه‌ها***، ویراسته‌ی المن، ج ۲، ص ۲۰۲.

۱۳. جویس به هریت شاو ویور (۱۹۲۴)، ***نامه‌ها***، ویراسته‌ی المن، ج ۳، ص ۱۱۲؛ جویس به هریت شاو ویور (۱۹۲۴)، ***نامه‌های جیمز جویس***، ویراسته‌ی استوارت گیلبرت (نیویورک، ۱۹۵۷)، ص ۲۱۶.

این مقاله ترجمه‌ای از فصل سوم کتابی با مشخصات زیر است: