کن گلدر

ترجمه‌ی زهرا نوحی

پرتال جامع علوم انسانی

فیلم ***پیانوی*** جین کمپیون (۱۹۹۳) مسائل جالبی را در زمینه‌ی روابط میان ادبیات و سینما مطرح کرد. می‌توانیم با ذکر این مطلب آغاز کنیم که خود فیلم نوعی انتقاد تحلیلی مستمر را باعث شده است که حتی با وجود این‌که این فیلم درواقع اقتباس نبود، آن را «ادبیات» می‌نامند. این بدان معناست که وقتی یک سال بعد رمان اقتباسی از فیلم، که به‌طور اشتراکی توسط جین کمپیون و کیت پالینگر نوشته شده بود منتشر شد، این کتاب را تنها می‌شد کم‌تر از فیلم ادبی دانست: گویی فیلم بیش‌تر از خود رمان، رمان‌گونه بود. این رمان اقتباس شده از فیلم در حقیقت به برخی معماهای معلق فیلم پاسخ داد و بعضی ابهامات آن را حل کرد. به بیان دیگر، فیلم را روشن (و حتی ساده) کرد، و بدون شک به همین دلیل و نیز دلایل دیگر، به‌عنوان یک متن ادبی تقریباً هیچ توجه انتقادی‌ای بر نینگیخت. قطعاً رویارویی با موردی که در آن، فیلم نسبت به رمانی که به آن وابسته است، پیچیده‌تر، متنوع‌تر، و شایان انتقاد ادبی پی‌گیرتری باشد، موردی نامعمول است. در پروژه‌ی بعدی کمپیون، اقتباسی از رمان ***پرتره‌ی یک بانوی*** هنری جیمز(۱۸۸۱)، به نظر می‌رسد که دقیقاً برعکس است: چنین رمان بزرگی ناگزیر پیچیده‌تر و متنوع‌تر از فیلم خواهد ماند. از طرف دیگر، در این زمان شهرت کمپیون به اندازه‌ی کافی ایمن و خدشه‌ناپذیر بود تا فیلم‌نامه‌نویش، لورا جونز، بتواند با تصور این‌که هنری جیمز«[درگور خود] مشتاق به برگردانده شدن» به فیلم است، ساختار این نگاه قراردادی به اقتباس فیلم از رمان را تغییر دهد. از نظر جونز، اقتباس فیلم از رمان، در ابتدا یک باخت و متعاقباً یک برد به همراه داشت: «شما خالی می‌کنید تا پر شوید». در واقع، فیلم‌نامه‌ی او حتی «دایره‌ی جیمز را کمی گسترش می‌دهد، بخشی به آن می‌افزاید»، و ما را به حسی بازمی‌گرداند که پیانو در ما ایجاد می‌کند، این‌که ـ با وجود آن لطمات ابتدایی ـ یک فیلم می‌تواند به چیزی بیش از رمان بدل شود. بنابراین، حداقل، نوع خاصی از رابطه‌ی سازنده میان «ادبیات» و«سینما» به‌وجود می‌آید؛ بگذارید این نکته را هم خاطرنشان کنیم که، چنان‌که مباحث بعدی سعی دارد نشان دهد، این درگیری امکانات را نیز محدود می‌کند.

◄ تبارشناسی ادبی و پسا استعمارگرایی

کمپیون با صحبت درباره‌ی وام‌گیری از ***بلندی‌های بادگیر*** (۱۸۴۷) امیلی برونته ،خود به پیانو نوع ارزشمندی از تبارشناسی ادبی داده است. او در مصاحبه‌ای با میرو بیلبرو در نشریه‌ی استرالیایی *cinema papers* ، از برونته و هم‌چنین شاعر امریکایی، امیلی دیکنسون ستایش می‌کند. از نظر کمپیون، ***بلندی‌های بادگیر*** یک «شعر قوی درباره‌ی عشق‌ورزی روح است»، که پیش‌درآمدی الهام‌بخش برای روایت نه چندان متفاوت پیانو فراهم کرد: یک ازدواج سنتی کاملاً اجباری (دراین مورد در دهه ۱۸۵۰) با یک بسازبفروش مستغلات بورژوای سردمزاج، و یک رابطه‌ی عاشقانه‌ی آتشین با مردی که با طبیعت و جنسیت سازگارتر و، بنابراین در نقطه‌ی مقابل، کاملاً آزادی‌بخش است. از این جالب‌تر، منظره‌ی بی‌روح دشت‌ها در ***بلندی‌های بادگیر*** به نظر کمپیون، دقیقاً موقعیت پیانو را بازگو می‌کند؛ در ساحل غربی جزیره‌ی شمالی نیوزلند، گویی رمان برونته و فیلم او به نوعی با هم هماهنگ شده‌اند:

برای من، و برای بسیاری از نیوزلندی‌ها، ارتباط با سواحل وحشی، به‌خصوص شنزارهای سیاه و سواحل غربی اطراف اوکلند و نیو پلیموت، و جهان خارق العاده، رمزآلود و بسیار خصوصی بوته‌زارها، نوعی معادل استعاری برای دشت‌های امیلی برونته است.

کمپیون با ذکر این نکته در سایت اند ساوند که «من قرابتی بین نوع عشق‌ورزی‌ای که امیلی برونته در ***بلندی‌های بادگیر*** نشان می‌دهد و این فیلم حس می‌کنم»، این همانندی را آشکار نشان می‌دهد. از این نظر، پیانو پروژه‌ای کاملاً متفاوت با ***دریای گسترده‌ی ساراگاسو*** *(Wide Saragasso Sea) (۱۹۶۶) جین ریس است، که خود مبدل به* ***جین ایر*** *(۱۸۴۷) شارلوت برونته شده است تا نه بر همانگی میان متون و موقعیت‌ها، بلکه بر تفاوت‌های غیرقابل رفع‌ورجوع آن‌ها تأکید کند. برای ریس، جزایر کارائیب ـ چنین متفاوت با انگلستان برونته ـ با فراهم‌کردن یک نقطه‌ی جدایی پسااستعماری از آن رمان اولیه، باعث شد جین ایر از خود بیگانه شود. به هر ترتیب کمپیون، پروژه‌ی خود و بلندی‌های بادگیر را به هم پیوند می‌زند ـ به‌خصوص از طریق تصاویر بارانی جنگل‌ها، و ساحل در فصل آغازین که آن‌قدر پرآشوب است که انگار ساختن یک منظره‌ی خشک، کاملاً غیر ممکن است ـ تا حدی که در ازای آن نیوزلند را عجیب و بیگانه می‌سازد. در نتیجه، پروژه‌ی پسااستعماری پیانو بسیار بیش‌تر از درون لطمه می‌خورد.*

پیوندزدن حساسیتی که در ***بلندی‌های بادگیر*** وجود دارد، با نیوزلند نیمه‌ی قرن نوزدهمی در واقع خطر تحت‌شعاع قراردادن نتایج خاص توسعه‌ی پسااستعماری دومی [نیوزلند قرن نوزدهمی] را به‌وجود می‌آورد. برای نمونه، نقش مانوری، که اغلب بر فیلم سایه می‌اندازد، یا به‌طور گذرا در حالت‌های مبهمی ظاهر می‌شود ـ مانند مانوری «شبه زن»ی که در یک صحنه به شاخه‌ای از یک درخت تکیه داده است ـ مرجعی برای مشاجره میان منتقدان به‌وجود آورده است. ستایش استلا بروزی از فیلم، در سایت اند ساوند، در مجموع باعث غافل‌شدن از نقش مانوری می‌شود، چرا که با مقایسه‌ی قهرمان زن فیلم، آدا، با ***مادام بواری*** فلوبر، فیلم را به‌طور کامل از خلال چارچوب ***بلندی‌های بادگیری***‌اش، و با وسعت و استحکام بخشیدن به تبارشناسی ادبی اروپایی فیلم بررسی می‌کند. از نظر بروزی، دوگانگی فرهنگ مردسالارانه‌ی زاهدانه (سرکوب‌گر) و یک طبیعت جنسی زنانه (آزادگر)کلید پیانو را ارائه می‌کند؛ مدرنیت آن در این نهفته است که آدا می‌تواند از طریق «شناخت خویشتن» از حدومرزهای این قهرمانان زن قرن نوزدهمی که اختیاراتشان از آن‌ها سلب شده، مانند کاترین امیلی برونته، فراتر رود. مقاله‌ی بروزی پاسخی از ریچارد کامینگز در صفحه‌ی نامه‌های سایت‌اند ساوند به دنبال داشت،که وابستگی عاشقانه‌ی آدا به بینز را در پیانو یک «وا دادن» می‌دانست، زیرا با وجود این‌که بینز تزئینات ظاهری مانوری دارد، با این وجود «یک انگلیسی باقی می‌ماند» و ترتیبی می‌دهد تا با بیرون بردن آدا از نیوزلند و بازگرداندن او به تمدن، او را نجات دهد. کامینگز می‌گوید: «در یک جهان پسااستعماری، این نه فقط فخر فروشانه، بلکه آن‌قدر اروپا مدارانه است که کاملاً از مد افتاده به نظر می‌رسد. واکنش متقابل بروزی شاید تنها مسأله را وخیم‌تر کرد؛ او نظریه‌ی کامینگز را «ساده‌کننده» دانست و با اظهار این‌که آن‌ها یک نیروی مثبت هستند که خارج از قید و بند مفاهیم استعماری گناه و خطامی‌مانند و جنسیت‌گرایی یا هوس را سانسور نمی‌کنند، به سبک مارگارت مید از شخصیت مانوری کمپیون در فیلم، دفاع کرد و افزود «آن‌ها به نوعی ناخودآگاهی شخصیت‌های سرکوب شده ـ و ستمدیده‌ـ ای مانند شوهر آدا، استوارت، را بازنمایی می‌کنند».

این دیدگاه رمانتیک به مردم بومی به عنوان ناخودآگاهی «آزاد» یک جهان متمدن سرکوب‌شده به سادگی یک دوگانگی به وجود می‌آورد که با این‌که مقاله‌ی بروزی را تأیید می‌کند، اما هم‌چنین ناشی از ارزیابی«ادبی» فیلم است، که (با وجود، یا شاید به‌دلیل، حضور حاشیه‌ای مانوری) نقش «ناخودآگاهی» را در ***پیانو*** شرح می‌دهد و آن را به زنانگی، «تغزلی‌بودن» و شعر ربط می‌دهد. در ۱۹۹۵ مجله ***Screen*** سه مقاله منتشر کرد که به استفاده‌ی فیلم از دوگانگی سرکوبگری (تمدن، مردسالاری) در مقابل آزادسازی (طبیعت، جنسیت،

زنانگی، مائوری) یا به‌طور مثبت به عنوان کلیدی برای ادبی‌بودن فیلم و یا به‌طور منفی، به عنوان چیزی بازدارنده و به شدت رمانتیک، به‌خصوص از یک دیدگاه پسااستعماری، توجه می‌کند. یکی از مقاله‌ها از استلا بروزی است که فیلم را توصیفی از ظرفیت آدا برای محدودیت‌های مردسالارانه‌ی «نامتعادل» می‌داند و ستایشی که او در سایت اند ساوند از ***پیانو*** کرده است را بسط می‌دهد. مقاله‌ی دوم، از سو ژیلت، نوعی مداحی تغزلی برای ***پیانو*** است که می‌کوشد در هر کلمه‌ی خود «ناخودآگاهی» زنانه‌ی (یا فمینیستی) فیلم را تقلید کند. اما مقاله‌ی سوم، از لیندا دیسون، این بازگشت به «ناخودآگاهی» ـ و ترکیب ناخودآگاهی با مائوری درفیلم ـ را تنها از جنبه‌های منفی «ابتدایی (primitivist)» می‌داند. از نظر دیسون، استوار کردن فیلم بر پایه‌ی نوعی دیدگاه «رمانتیک» همراه با ***بلندی‌های بادگیر*** برونته، به دقت، مسؤول بازنمایی«ابتدایی» مائوری و هم‌چنین مسؤول پنهان‌کردن این ویژگی در رویکرد انتقادی فیلم است. او می‌گوید که «تحسین انتقادی» ***پیانو*** نه تنها، از ساختار استعماری فیلم غافل می‌شود بلکه با تمرکز بر ارتباط بین پیانو و آثار معتبر ادبیات انگلیسی، کمپیون و اثرش به طور قطع «اروپایی» منظور می‌شوند. در حالی که این موضوع را می‌توان در متن ارتباط بین مرکز و حاشیه درک کرد ـ از نظر تاریخی، «معیارهای برتری» آثار معتبر فرهنگی اروپایی «ارزش فرهنگی» را در متن استعماری تعریف کرده‌اند ـ در عین حال، به نظر می‌رسید این نظر «سپیدی» متن را تقویت می‌کند.

از نظر دیسون، ادبی بودن ***پیانو***ـ که بسیار متکی به «آثار معتبر ادبی اروپایی» است ـ قابلیت پسااستعماری آن را سرکوب می‌کند. این ویژگی مانع می‌شود فیلم رویکرد انتقادی به آن آثار داشته باشد، همان کاری که (برای نمونه) ***دریای گسترده‌ی ساراگاسو*** اثر ریس در ارتباط با ***جین ایر*** انجام می‌دهد. طبق نظر خود کمپیون، این فیلم ***بلندی‌های بادگیر*** را به نیوزلند استعماری پیوند می‌زند، گویی که این رمان و این مکان به نوعی برای هم ساخته شده‌اند.

◄ نیوزلند در *پیانو* کجاست؟

هرگز یک رمان نیوزلندی قرن نوزدهمی بزرگ وجود نداشته است: از این نظر، فیلم ***پیانو*** یک شکاف ادبی را پر می‌کند. با این وجود، «نیوزلند»ی که فیلم مطرح می‌کند ـ نشأت گرفته از حال و هوای رمان انگلیسی برونته، «ناخودآگاهانه»، زنانه، غنایی، آشفته ـ به‌جای حل مسائل، خود مشکلاتی درباره‌ی اصالت و تناسب به‌وجود می‌آورد. در واقع، هویت نیوزلند در فیلم خود مورد سؤال قرار گرفت، تاحدودی به این دلیل که کمپیون در هنگام تولید فیلم ساکن سیدنی، استرالیا، بود و بخشی دیگر به این دلیل که فیلم از لحاظ مالی مورد حمایت کمپانی فرانسوی CIBY2000 بود. نخست وزیر سابق استرالیا، پل کیتینگ، با ستایش از پیانو به عنوان «موفقیتی دیگر برای صنعت فیلم استرالیا» فیلم کمپیون را متعلق به کشور خود دانست. برخی مفسرین، ***پیانو*** را به‌طور کلی استرالیایی/ نیوزلندی فرض کرده‌اند و اصولاً آن را در بافت فیلم‌های استرالیایی قدیمی‌تر ـ به جای نیوزلند ـ در نظر گرفته‌اند. با وجود این‌که استلا بروزی بر پیشروان ادبی انگلو ـ اروپایی پیانو تأکید می‌کند، آن را از نظر سینمایی چندان دور از فیلم «استرالیایی» گیلیان آرمسترانگ، *My Briliant Career* (۱۹۹۷)، و *Picnic at Hanging Rock* اثر پیتر ویر (۱۹۷۵) نمی‌داند؛ دو اثری که هر دو از درام‌های «سطح بالا»ی استرالیایی هستند. اما هم‌چنین با توصیف رابطه پیانو با Cloud Nine ساخته‌ی سریل چرچیل (۱۹۷۹)، آن را بین‌المللی می‌سازد و در واقع در خلال بحث خود از طریق مقایسه‌های بعدی، که Possession ا.س. بیات (۱۹۸۹) را در بر می‌گیرد، به تعدادی رمان‌ها و فیلم‌های معاصر بریتانیایی و امریکایی استناد می‌کند. منتقدان دیگر ـ به‌طور مشخص، با نقل نمونه‌های دیگری از «سینمای ادبی» و نیز رمان‌ها ـ این چهارچوب بین‌المللی تأثیرگذاری را گسترش داده‌اند. از نظر منتقد مجله‌ی New Statesman & Society ، جاناتان رامنی، پیانو به خاطر توصیفش از «آداب و رسوم ویکتوریایی از دیدگاه طنز قرن بیستمی» آشکارا قابل مقایسه با ***زن ستوان فرانسوی*** جان فاولز

(۱۹۸۱) است. یان اپشتاین سکوت آدا در پیانو را با اسکار در ***طبل نازک*** (۱۹۷۹) مقایسه می‌کند، «که در سن سه سالگی با اراده‌ی خود، رشدکردن را متوقف کرده». بروزی هم‌چنین به ***اورلاندوی*** سالی پاتر (۱۹۹۲) و ***دوریت کوچک*** کریستین ادزارد (۱۹۸۷) اشاره می‌کند. رمان‌نویس استرالیایی، هلن گارنر، با انکار تأثیرپذیری از هر جای دیگر، درباره‌ی طرح پیانو چنین نظر می‌دهد «چنان اصیل و جذاب که به سختی می‌توانم در برابرش مقاومت کنم». با این وجود، مفسران دیگر در آن نه تنها تأثیر، بلکه اقتباس دیده‌اند. از نظر ریچارد کامینگز، پیانو «ریشه در نسخه‌ی اصلی ***شیخ*** رادولف والنتینو دارد، که در آن یک زن دیگر سفیدپوست، اروتیسم خود را با ارتباط با یک شخصیت شبه‌جهان سومی بر می‌انگیزد». مکان نیوزلند فیلم کمپیون تحت تأثیر گسترده‌ی این مقایسه، کاملاً محو می‌شود: از «استرالیایی» به «جهان سومی». البته درام رمانتیک استعماری، گونه‌ی سینمایی بسیار تثبیت شده‌ای است و کاملاً می‌توان با قراردادن پیانو در ایسن بافت درباره‌ی بی‌همتایی ـ و خاص‌بودن ـ آن صحبت کرد. برای مثال به *Nor The Moon by Night* اثر کن آناکین (۱۹۵۸)؛ فکر کنید که در آن زنی برای ازدواج با مردی که در مقابل او بسیار بی‌تفاوت است، به کنیای گل‌آلود و نمور از باران می‌رود ، تنها به این دلیل که جذب برادر مرد شود ـ که مانند بینز نزدیک به طبیعت معرفی می‌شود و به‌خوبی به زبان زولو صحبت می‌کند. اما شاید نیوزلند از طریق یک نمونه‌ی محلی‌تر رمانس مستعمراتی به ***پیانو*** منتقل می‌شود. ***داستان یک رودخانه‌ی نیوزلند*** (۱۹۲۰) اثر جین مندر شاید کم‌تر از تمام منابع دیگر فیلم (با این وجود) «اصیل» کمپیون شناخته شده باشد. این رمانس مستعمراتی ـ رمانی کوچک در تاریخ ادبیات نیوزلند اوایل قرن بیستمی، که، اتفاقاً، هیچ شخصیت مائوری در آن وجود ندارد ـ درباره‌ی آلیس و دخترش است که، بر رودخانه به سمت مرز اوکلند شمالی سفر می‌کنند تا شوهر آینده‌ی آلیس، رولاند، جنگلبانی جسور اما بی‌تفاوت را ملاقات کنند. با این وجود، آلیس خود را جذب دیوید بروس می‌یابد، مردی در مجموع مهربانتر. قطعاً در ساختار دقیق درام رمانتیک مستعمراتی، تطابق‌های بسیاری می‌توان میان این رمان و پیانو ملاحظه کرد. آلیس حتی با خود یک پیانو می‌آورد ـ اما این تنها تمرکز بخش ابتدایی رمان مندر است، و هرگز آن نوع طنین نمادینی که در فیلم کمپیون دارد، به آن داده نمی‌شود. در حقیقت تلقی کمپیون از پیانوی آدا فیلم را از محدوده‌های عام درام رمانتیک مستعمراتی، بیرون می‌کشد. و باعث می‌شود یک بار دیگر «اصیل» به نظر آید ـ و باعث می‌شود نوع ادبی مناسبی از نقد در ارتباط با آن به‌وجود آید.

◄ خوانش *پیانو*(فیلم)

ترکیب یک پیانو با یک قهرمان زن پرشور گنگ، که غنای نمادینی به آن بخشیده شده، به مفسران این امکان را می‌دهد که درباره‌ی ویژگی‌های «ادبی» فیلم کمپیون صحبت کنند. استعاره‌های پیانو همواره، و ضرورتاً، به نظر باز و مبهم می‌رسیدند. از نظر ویکی ریلی، فیلم کمپیون «یک نظام کامل نشانه‌ها و نمادها» بنا می‌کند؛ «جهانی مانوی که باید به عنوان هم‌کوشی علایم و بن‌مایه‌های مجزا، و با این همه مبهم، تعبیر شود... که کمپیون از کنار هم‌نهادن و جدا کردن دلالت‌های متقارن و نامتقارن اصول طراحی آن لذت می‌برد». شاید به همین دلیل باشد که ریلی فمینیسم کمپیون را «ناهماهنگ با ... بحث فمینیسم در جهان انگلیسی‌زبان» و در عین حال «به‌طور بسیار خوشایندی دقیق» می‌داند: به نوعی در عین حال متقارن و نامتقارن. برای منتقدان فرهنگی، روت بارکن و مادلین فوگارتی، پیانو به طور فعالانه‌ای با غیرقابل ارائه‌کردن یک تعبیر نهایی، مانع این می‌شود که مخاطبان به «یک» تأویل دست یابند. این دو منتقد منشاء برخی اختلاف‌نظرهای یافت‌شده در تفاسیر فیلم را جست‌وجو کردند و کوشیدند که آن‌ها را «واسازی» کنند ـ و درنهایت چنین نظر دادند که پیانو «در یک جایگاه چندگانگی و تردید تثبیت می‌شود».

باز بودن (برای تأویل‌های مختلف) و چندگانگی (جایی که حتی تعبیرهای دو قطب متفاوت هر کدام در

جای خود درست هستند) به فیلم کمپیون کیفیات «ادبی» خاص آن را می‌بخشد: مانند یک رمان، به نظر می‌رسد نمی‌توان معانی پیانو را ساده کرد. فیلیپ بل دقیقاً به این نکته اشاره می‌کند. او می‌گوید: «فیلم از طریق تلفیق روش‌های مختلف داستانگویی و میزانسن قوی‌اش، در مقابل ... تحلیل‌های تجزیه‌گرا مقاومت می‌کند. بل به‌خصوص حساس است تا خود پیانو را به یک نماد «ناخودآگاه جنس مؤنث» ساده نکند. با این وجود او هم‌چنین ناگزیر است به نیروی تبیینی نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فرانسوی متوسل شود، و در نتیجه علی‌رغم خواست خود، به سمت تلخیص‌کردن پیش رود: «بدون ساده کردن این پیکره‌ی مرکب[پیانو] به یک اصطلاح خاص روانکاوانه، می‌توان آن را دال بر آن چیزی دانست که کریستوا حوزه‌ی «نشانه شناختی»... ذهنیت‌گرایی پیش‌اُدیپی می‌نامد». [حوزه‌ی] «نشانه‌شناختی» کریستوا تبدیل به کلید اصلی معنای پیانو در این فیلم می‌شود، و چنان‌که بل می‌گوید، وظیفه‌ی آدا وقتی بر سر کلیدها چانه می‌زند این است که تا جایی که می‌توانند این «ذهنیت‌گرایی پیش اُدیپی» زنانه را زیر فشار نظام نمادین «مردسالارانه» حفظ کند. از نظر بل، آدا و سکوت او نشان‌دهنده‌ی وضعیت ناخوشایند تمام زنان، به‌خصوص تماشاگران مؤنث فیلم است.

زنان دهه‌ی نود که پیانو را تماشا می‌کردند، بار دیگر مخاطب سینما را تشکیل می‌دهند و این نکته را یادآور می‌شوند که معناهایی که توسط تصاویر متحرک بر پرده‌ی بزرگ نقره‌ای منتقل می‌شوند، بیش‌تر مشابه معناهایی است که در حرکت امواج هستی‌شناختی موسیقی وجود دارند، تا شبیه معانی‌ای که توسط نشانه‌های قابل توصیف یا دیجیتال فُرم‌های (کلامی) ادبیات واقعگرایانه منتقل می‌شوند. صحبت درباره‌ی چنین تجربه‌ای برای مخاطب آسان نیست. بنابراین آن‌ها فیلم را بدون تحلیل یا نقد «دوست دارند».

در این‌جا بل از حالت ناهمگون «سینمای ادبی» استفاده می‌کند تا ـ به‌جای درهم‌کردن ـ دو معنا، این شراکت را در دو قطب متفاوت قرار دهد. او یک نظام دوتایی بنا می‌کند که در واقع با به راه انداختن زنجیره‌ای از تقابل‌های قابل اعتماد، «سینما» را به قیمت «ادبیات» باز می‌یابد: فیلم و رمان؛ بصری و کلامی؛ غنایی و واقع‌گرایانه؛ زنانه و (تلویحاً) مردانه؛ خاموش و تحلیل‌گر؛ ناخودآگاهی و نظم نمادین. این دوگانگی‌ها «سینما» و «ادبیات» را طوری از هم جدا می‌کند که چندان با روش نظریه‌پردازان قدیمی‌تر فیلم، مانند رودولف آرنهایم در فیلم ***به مثابه هنر*** (۱۹۵۷) و زیگفرید کراکوئر در ***تئوری فیلم*** (۱۹۶۰) تفاوت ندارد. بازنمایی بل از زنان در این گفتار آشکارا تشویق‌گر است (به‌عنوان کسانی که به تماشای فیلم می‌روند اما به‌دلیل جایگزین‌کردن تحلیل با «عشق» ناتوان از فهم آن هستند). اما او در عین حال از طریق مثال ***پیانو***، می‌گوید که فیلم هرگز چیزی بیش از رمان نیست، چیزی که بتواند ورای آن نوع تحلیلی برود که تنها به لغات بستگی دارد یا به آن‌ها محدود است (موقعیتی که در خود فیلم با شوهر آدا، استوارت، نشان داده می‌شود). هلن گارنر موافق این نظر است و عقیده دارد فیلم کمپیون «ناخودآگاهی»‌ای را بر می‌انگیزد که به نظر می‌رسد، با طبیعت خود، در مقابل خاتمه‌دادن به نقد ادبی تحلیل‌گر مقاومت می‌کند: «روایی سخن گفتن به من لذتی می‌بخشد که از منتقدان دریغ می‌شود اما تمام آثار کمپیون ما را به سوی آن می‌رانند ـ تا حد امکان خود را از تحلیل دور نگاه داشتن و اجازه دادن که صور خیال فیلم بر ما شخصاً تأثیر گذارد؛ چنان‌که یونگ می‌گوید، «اجازه‌دادن که ناخودآگاه اولویت یابد». بنابراین، به این معنا، ***پیانو*** چیزی بیش از صرف «سینمای ادبی» است: این فیلم از این گونه‌ی خاص فراتر می‌رود.

در این‌جا شاهد عدول از تحلیل، به معنای مثبت هستم، چنان‌که فیلم نقد کلامی را پشت سر می‌گذارد، تا تماشاگرانش را به حوزه‌ی جذبه و سرمستی ببرد. اما یک «واکنش» ثانویه علیه فیلم کمپیون نشان داد که تحلیل‌ها می‌توانند به‌دلیلی کاملاً متفاوت نیز کنار روند: به این دلیل

که استعاره‌ها و نمادهای فیلم چنان بر آن سنگینی می‌کرد که ***پیانو*** را تقریباً غیرقابل‌خوانش می‌ساخت. شاید منتقد فیلم، جان اسلاوین، بیش‌ترین اعتبار قابل تصور را از این لحاظ به فیلم داده باشد. از نظر اسلاوین پیش‌زمینه‌ی کمپیون از «ناخودآگاهی» قهرمان زنش، به این معناست که او «به لطف یک الگوی نشانه‌های اغراق شده و مجزا» از «الزامات روایت منسجم» فراتر می‌رود. اعتراض اولیه‌ی اسلاوین این است که ***پیانو*** به‌سادگی، توان حمل این نوع سنگینی نمادین را ندارد و به نظر می‌رسد زیر آن دفن شده است. برای مثال، دلالتی که فیلم «صدا»ی آدا و «استقلال»اش را با آن بازنمایی می‌کند، به‌طور کامل توضیح نمی‌دهد که او چرا چنین سریع تسلیم «پیشنهادات ناشایست» بینز می‌شود، و خود و پیانویش را به او تسلیم می‌کند. با این وجود، اسلاوین توضیح می‌دهد که او آن‌چه را بل به طور تحقیرآمیزی «اشکال... ادبیات واقع‌گرایانه» نامیده، برتر می‌داند:

ممکن است در این باره بحث شود که من با در مقابل هم قرار دادن ساختارهای نمادین و روایی در فیلم، آن را به عنوان یک متن ادبی ارزیابی می‌کنم، و یا این‌که آن‌چه عنوان می‌کنم، بار دیگر موردی برای منازعه‌ی طولانی بر نگارش واقع‌گرایانه در مقابل نمادگرایانه/ هندسی است که مدرنیسم نمونه‌ی بارز قدرتمند آن بوده است.

قطعاً درست است که در مدارس فیلم‌سازی ما یک فلسفه‌ی رایج «نشان دهید، نگویید!» وجود دارد، نظریه‌ای که لحظات تصویری را برتر از کلماتی که به زبان می‌آیند یا نوشته می‌شوند، می‌داند.

من هیچ بحثی با سینمای نشانه‌ها ندارم. در چنین سینمایی نماد به تخیل نظم می‌دهد و در این فرآیند آن را زیباشناسانه می‌سازد. با این وجود، نشانه‌ها... از طبیعت دراماتیک/ ارگانیک متن روایی به دست می‌آیند و آن متن عامل وفاق بین آن‌ها و موقعیت سیاسی ـ اجتماعی آن‌هاست.

ما منتقدانی را دیده‌ایم که برای رویکرد «نشان دهید، نگویید!» در ***پیانو***، که باعث می‌شود این فیلم در برتری‌دادن نماد نسبت به کلام، ادبی‌تر از ادبیات باشد، ارزش قائل می‌شوند. با این وجود، اسلاوین به یک رابطه‌ی تک‌جفتی محدود میان این دو نیاز دارد، جایی که نمادها به «تخیل»، «نظم» می‌بخشند (در چنین موردی، «ناخودآگاهی» اکنون بسیار کم‌تر «آزاد» است) و خود کاملاً با اثر کلامی/ روایی سازگار هستند. با این وجود در فیلم کمپیون، «تصویر چشمگیر بر میزانسن و گسترش دراماتیک» غلبه می‌کند: «این بیش از محدود یا هماهنگ‌بودن، افراطی است و به جای تک‌جفتی، بی‌بندوبار است». اسلاوین نتیجه می‌گیرد، «نمادهای او[کمپیون] نقاط اوج جنون‌آمیز یک معنای ضمنی هستند که در هم ریخته شده».

◄ خوانش *پیانو*(رمان)

تفسیر اسلاوین به طور منفی ***پیانو*** را بیش از حد نمادین، و بیش از اندازه استعاری می‌داند. این فیلمی است که، به جای فراتر رفتن از ارتباط تک‌جفتی میان اصطلاحات در گونه‌ی «سینمای ادبی»، این ارتباط را تضعیف می‌کند. با این وجود، منتقدان دیگر، مانند بل و گارنر، این ویژگی را مثبت می‌دانند، نشانه‌ای بر خصوصیت حاد ادبی یا سینمایی آشکار ***پیانو***. بدون توجه به این که کدام دیدگاه انتقادی غالب است، رمان مقتبس از فیلم که در پی فیلم آمد، را با توجه به تمام این مسائل، تنها می‌توان دارای کمبود دانست. به نظر می‌رسد رمان ***پیانو*** آشکارا آن نوعی از رابطه‌ی تک جفتی تثبیت‌شده میان کلام و تصویر را که منظور نظر اسلاوین بود، ارائه می‌کند. رمان عمدتاً در درجه‌ی اول یک نقش توضیح‌دهنده دارد و تکه‌های گم‌شده‌ی تاریخچه‌ی شخصیت‌های مختلف را پر می‌کند (به خصوص آدا) و شرح می‌دهد که آن‌ها چطور به موقعیت کنونی‌شان رسیده‌اند. در واقع، وظیفه‌ی آن انسجام بیش‌تر بخشیدن به فیلم است. در این ارتباط، این‌طور به نظر می‌رسد که رمان دامنه‌ی خیال‌پروری فیلم را محدود می‌سازد. جالب توجه است که نویسنده‌ی همکار

کمپیون، کیت پالینگر، بخشی از این تقصیر را بر عهده‌ی خود کمپیون می‌داند، که دو فصل مقدماتی را نوشته است: «او[پالینگر] ... محدود شده بود به خاطر فصول اول کمپیون، که بی‌مادری آدا، موقعیت تباهی پدرش، زندگی او تا سن ۱۶ سالگی و مربی موسیقی‌اش را توضیح می‌داد، ـ و نیز این‌که کمپیون از او خواسته بود صفحات را برای اصلاح برای او فاکس کند و سپس به جزییاتی بپردازد که مورد نظر کمپیون بود...». این برداشت که رمان در رابطه با فیلم محدود شده است، با آن برداشت‌های پیشین که فیلم را افراطی، باز و مبهم می‌دانستند، سازگار است. پالینگر می‌گوید«همه چیز در فیلم برای تأویل بسیار بازتر است، برای مثال، بسیاری از افرادی که فیلم را دیده‌اند، فکر می‌کنند که آدا قبلاً ازدواج کرده بوده، چرا که شواهدی که در فیلم وجود دارد مبنی بر این‌که چنین نبوده، به راحتی از چشم می‌افتند.... گزارش‌گر او، مایکل فیلد، با این امر موافق است و در نتیجه نمی‌تواند وجوه مثبت طرح رمان را دریابد.

این دیدگاه‌ها کمک می‌کنند رمان ـ مقتبس از فیلم را در جایگاه ثانوی کم‌اهمیت‌تری نسبت به فیلم قرار دهیم. برنامه‌ی رمان در درجه‌ی اول و بیش از همه این است که به جای این‌که به تخیل زمامی آزاد و بدون محدودیت ببخشد، همه چیز را مشخص کند: نه این‌که «نشان دهید، نگویید!»، بلکه «بگویید، نشان ندهید!» بنابراین رمان فیلمی را که به ناکامل‌بودن ارزش داده بود، کامل می‌کند، و در حین اجرای این امر به دامن این خطر می‌لغزد که *بیش از اندازه* بگوید. البته در این ارتباط، رمان اصلاً محدود نیست؛ رمان نیز با پرداختن به آن نوع از مشخصات که برخی مفسران ذکر شده در بالا، آگاهانه در ارتباط با فیلم از آن‌ها صرف‌نظر کرده‌اند، روش افراطی خود را دارد.

رمان ـ از روی فیلم به وضوح نقش نمادین پیانو را آشکارتر می‌کند ـ و در این فرآیند، درونمایه‌ای را آشکار می‌کند که با فیلم مشترک است، و به‌طور مستقیم درباره‌ی ویژگی‌های نوع «سینمای ادبی» کمپیون صحبت می‌کند. در زندگی دوران بچگی او، (که رمان شرح می‌دهد) پیانو جای مادر آدا را می‌گیرد، و وابستگی او به آن، پیش اُدیپی است: «درحالی‌که او می‌نواخت، آدا پیکره‌ای گرم و نرم مرکب از موسیقی و چوب صیقل‌خورده در نظر مجسم کرد و آن را «سسیلیا» نامید». به نظر می‌رسد مربی موسیقی‌اش، دلوار، با نواختن خود «که آدا را می‌برد ـ به جهانی دیگر جایی که همه چیز بافت ابریشم داشت و گرم بود و اتاق‌های کوچکی که شب‌ها با آتش شومینه گرم و دلچسب می‌شد ـ هزینه‌ی این وابستگی را می‌پردازد». ارتباط آن‌ها بیش‌تر اروتیک است تا انضباطی ـ هم‌چنان که رابطه‌ی آن‌ها به‌طور طبیعی از دوتنی که آن‌ها با هم می‌نوازند، آغاز می‌شود. از این مهم‌تر، پیانو به آن‌ها کمک می‌کند، تا با شریک‌شدن در یک «ضرباهنگ» یکسان، «به‌طور طبیعی» با هم سازگار شوند، گویی درحالی‌که آدا استقلالی را که پیانو به او داده حفظ می‌کند، دلوار به وابستگی پیش‌اُدیپی به پیانو خدشه‌ای وارد نمی‌کند. بنابراین، نواختن پیانو با لذت، و حتی جذبه، مرتبط است و این در جای خود با تصویری از خویشتن تک‌جفتی و یک ناخودآگاهی آزاد ارتباط دارد. به بیان دیگر، در حالی‌که به نقش انضباطی ناخودآگاهی ـ که به محدودیت، آموزش، فرهنگ، کار و کسی که به شما به عنوان دیگری معرفی شود، نیاز دارد ـ ارزش بسیار کمی داده می‌شود، ناخودآگاهی اعتبار می‌یابد.

با این وجود در نیوزلند، این رابطه به طرز تکان‌دهنده‌ای، تثبیت نشده است. دخترآدا، فلورا، با امتناع از تمرین، پیانو را به روشی انضباطی درک می‌کند؛ لو دادن آدا توسط او به خوبی می‌تواند از همین امتناع ریشه گرفته باشد. هنگامی که بینز پیانو را می‌خرد، با قرار دادن آدا در یک وضعیت انضباطی و در نتیجه به خطر انداختن استقلال او، از آدا می‌خواهد نواختن آن را به او بیاموزد. با این وجود، وقتی ارتباط آنان عاطفی می‌شود پیانو خصوصیت پیش اُدیپی و ناخودآگاهی خود را باز پس می‌گیرد: «جرج بینز شوهر او نبود؛ اکنون او دیگر شاگرد او هم نبود». با این وجود هنوز نظام دوگانه‌ی انضباط/ناخودآگاهی خود را به طور کامل از این‌جا جدا نمی‌کند. بلکه بیش از آن، این دو درهم‌پیچیده می‌شود. آدا در هنگام ارتباط با بینز

احساس می‌کند «در عالم گم شده است»؛ ارتباطی که با این وجود لذت‌بخش و بازیگوشانه و در حوزه‌ی ناخودآگاهی است. او هنوز بر سر کلیدهای پیانو با بینز چانه می‌زند (او تنها پیانویش را به طور ناقص باز پس می‌گیرد) و در عین حال از او بیش‌تر درباره‌ی رابطه عاطفی می‌آموزد. آدا هم‌چنین آگاه است که او «دیگر از آن خودش نیست». رمان هم این نکته را می‌داند و هم گاه فراموشش می‌کند: گاه پیانو (و نیز بینز) تنها با لذت، بازی و ناخودآگاهی «آزاد» همراه است. در نقطه‌ی مقابل، استوارت ، شوهر آدا، با منع یا سرکوب لذت همراه است: با سازماندهی،کار و تولید، با انضباط و اثرات آن. (مانوری‌ها نیز در فیلم و رمان مانند آدا غیر مولد توصیف می‌شوند.) وقتی او آدا و فلورا را با محبوس‌کردن در خانه‌اش تنبیه می‌کند، رمان به ما می گوید: «استوارت تصمیم گرفته به آدا درسی بیاموزد». در این‌جا درس‌ها، کار محدودکننده و بازدارنده نشان داده می‌شوند؛ بر خلاف آن، لذت، افراطی و مهارنشدنی و در نتیجه همواره به صورت بالقوه مورد سوءظن تصور می‌شود. بنابراین آدا شخصیتی است که می‌کوشد تا آن‌جا که می‌تواند خوشی کسب کند. اما رمان هم مانند فیلم، با قراردادن او در ارتباطی که او را مجبور می‌کند برای لذتش چانه بزند، تا لذت ـ به‌مثابه ـ افراط (بدیهه‌گویی، استقلال) را همواره در یک ارتباط دیالکتیک با کار ـ به مثابه ـ مانع (زیر نظر دیگران درس‌هایی را آموختن: چانه‌زدن و معامله‌کردن، به جای مستقل و «آزاد» بودن) ببیند، در مرز بسیار غیرواقع‌گرایانه نشان دادن او متوقف می‌شود.

بدین ترتیب رمان ما را با معنایی از ناخودآگاهی/ لذت آشنا می‌کند که اصلاً «آزاد» نیست اما مانند همیشه بالقوه مورد سوءظن است و همواره در مقابل حدود خودش مقاومت می‌کند. به هر ترتیب پیانو می‌تواند به خوبی این را نشان دهد: سنگینی این وسیله باعث می‌شود، مدتی روی ساحل باقی بماند، و مردم برای بالا بردن آن از صخره و به داخل خانه، به راستی مجبورند با هم تلاش کنند. این یکی از لحظه‌های معدود «مادی» فیلم است، هنگامی که تلاش دیگران به عنوان راهی برای یک پایان لذت‌بخش برای صاحب پیانو نشان داده می‌شود، هنگامی که به نظر می‌رسد تخیل «آزاد» به کار سازماندهی شده بستگی دارد. بنابراین پیانو هم نیرویی نمادین دارد و هم حضوری مادی: برای آدا تولید لذت می‌کند، اما در عین حال ـ هرچند که در این متن با نارضایتی ـ آن‌جاست تا روی آن کار کنند، بر سرش چانه بزنند، معامله کنند، و مورد سوءظن قرارش دهند، موضوع معاملات و اداره‌ی افراد دیگر، مستقل و در عین حال تجاری باشد.

در واقع نقش آن، به طور مستقیم به مکان خود فیلم در آن‌چه پیر بوردیو «زمینه‌ی تولید فرهنگی» نامیده است، مربوط می‌شود ـ که می‌تواند به‌خوبی توضیح دهد چرا فیلم‌نام ***پیانو*** بر خود دارد. ***پیانو*** نخستین فیلم داستانی کمپیون بود که به لطف تلاش تهیه‌کننده‌اش، یان چپمن، توانست «مبلغ قابل توجهی از CIBY2000» تأمین کند. اما پیانو هم‌چنین یک بخش «فرهنگی» سینمای ادبی است که با این وجود امید دارد بتواند خود را از سوءظن‌هایی که در معاملات تجاری به‌وجود می‌آید، دور کند. کمپیون این‌گونه برای تاریخ فیلم‌سازی خود ارزش قائل شده: «اولین فکر من درباره‌ی سینما، سینمای تجاری نبود، بلکه سینمای بیان شخصی بود. من هنوز دوست دارم فکر کنم این دو با هم متناقض نیستند ـ و امیدوارم ***پیانو*** این را ثابت کند». این نظریات، تجاری بودن و فرهنگی / شخصی بودن را قطبی می‌کنند و در عین حال می‌کوشند آن‌ها را آشتی دهند: گویی که آن‌ها نیز می‌توانند به صورت تک‌جفتی با یکدیگر وجود داشته باشند. کمپیون در مصاحبه‌اش در *onfilm* ، CIBY2000 را ریسکی تجاری معرفی می‌کند که بدون آن‌که خودش بخواهد، باعث شد ارزش سینمای فرهنگی شناخته و ممتاز گردد:

من فکر می‌کنم نکته‌ی عجیب درباره‌ی CIBY2000 این است که واقعاً دیدگاه یک آدم است، فرانسس بویگوئز ... عمر او بر روی زمین بسیار بود و او می‌خواست نوعی نشانه به جا بگذارد... او انتخاب کرد که این کار را از طریق سینمای آلترناتیو ، سینمای هنری، انجام دهد. آن‌چه من واقعاً در این باره دوست

دارم این است که او به واقع عاشق هنر است. شما مقدار زیادی پول دارید، با آن چه کار می‌کنید؟ من فکر می‌کنم در نهایت آن‌چه اهمیت داشت، تحت تأثیر قراردادن قلب او، روحش و روانش بود.

این شرح احساساتی از جنبه‌ی دیگر «معامله‌ی نامعمول» یان چپمن یک پشتیبان اشتراکی را در جایگاهی قرار می‌دهد که حتی از نقش آدا در فیلم کمپیون آرمان‌گرایانه‌تر است: به‌عنوان کسی که در عمل نوعی جذبه یا لذت «آزاد» را با نواختن (و در مورد این شخص با پرداختن برای) پیانو بازیافته است. در واقع، در شرایط زنانی که با مردان معامله می‌کنند، نمونه‌ی فرانسوی CIBY2000 چندان قابل مقایسه با بینز در ***پیانو*** و یا دلوار (که تنها در رمان مقتبس از فیلم، وجود دارد) نیست؛ او به وضوح شباهتی به استوارت ندارد، او آشکارا تا آن‌جا که به تولید فیلم مربوط می‌شود، هیچ عملکرد ممانعتی یا سرکوب‌گری ندارد. به بیان دیگر، کمپیون و حامیان مالی او از نظر مقام‌شان در زمینه‌ی فرهنگی همان‌قدر به آسانی با هم هماهنگ هستند که آدا و دلوار هنگامی که دونتی را با یکدیگر می‌نوازند. اما ما باید به یاد داشته باشیم که در جهان رمان مقتبس از فیلم این دوئت لحظه‌ای پیش‌اُدیپی را شکل داده که اتفاقات بعدی آن را تضعیف می‌کنند. ترکیب خوشبینانه‌ی کمپیون از معاملات تجاری و دنیای«روانی» هنر، متضاد با آمیزه‌ی قبلی او از فضاهای ***بلندی‌های بادگیر*** و نیوزلند نیست: دو مکان غیرقابل مقایسه به هم پیوند داده شده‌اند. اما این موضوع به انکار فشارهای اقتصادی متکی است. در مصاحبه‌ای دیگر، کمپیون توضیح می‌دهد: «من واقعاً در تلاش نیستم که خود را بفروشم... من نیازی به فروش خود ندارم، من اثری را ارائه کرده ام». مصاحبه‌کننده شک دارد که این فشارها کمک کنند فیلم او «متعارف»تر از آن چیزی باشد که می‌توانست باشد: در برابر حملات مصاحبه‌گر، کمپیون به ورطه‌ی انکار فرو می‌غلتد.

*بنابراین برای نمونه، گفتن این‌که کمپیون در مقایسه با فیلم‌های قبلی‌اش، در **پیانو** مایل به سبک فیلم‌برداری متعارف‌تری بوده است، پاسخی اگرچه اندکی آزارنده، اما کاملاً آزادانه به دنبال دارد.«من به هیچ وجه در این باره با شما موافق نیستم. من اصلاً فکر نمی‌کنم این متعارف است».*

این انکار یکی از نتایج معامله‌ی تجاری در فیلم ـ فروش خویشتن خود، «خودفروشی» ـ به کمپیون کمک می‌کند تصویری را از ***پیانو*** به‌عنوان شکلی مستقل و «آزاد» از «بیان شخصی» در ذهن حفظ کند. بدون شک چنین تصویری به شناخت فیلم به عنوان «سینمای ادبی» کمک می‌کند، با این وجود که در واقع این فیلم هرگز از یک رمان اقتباس نشده است، و هم‌چنین کمک می‌کند که ***پیانو*** با موجی از انتقاد ادبی مواجه شود که به این ویژگی‌ها اعتبار می‌بخشد. این به دلیل این واقعیت است که جنبه‌ی اخلاقی «خودفروشی» یا به خطر انداختن خویشتن خود، فکر اصلی فیلم کمپیون است، نکته‌ای که منتقد استرالیایی، کرین گلدزورتی، با چیزی شبیه به وحشت نشان می‌دهد:

اما آن‌چه به نظر من درس اخلاقی گریزناپذیر این فیلم است، این است که یک زن مستعد باید قریحه‌اش را در مقابل عشق واقعی بدهد. و این فکر که فیلم تأثیرگذار و زیبای جین کمپیون که به نحو چشم‌گیری مستعد است، حامل این پیام است، باعث می‌شود که بی‌اندازه متأثر شوم.

ما تعداد زیادی از واکنش‌های انتقادی در مقابل پیانو را دیده‌ایم که، در حین اعطای امتیاز به ناخودآگاهی، استعاره و تخیل، نقش معاملات اقتصادی را در فیلم تغییر می‌دهند یا چنان‌که در نمونه‌ی آخری، تنها برای آن‌که بگویند کاش نبود، از آن یاد می‌کنند. برای این گروه بزرگ مفسران، ***پیانو*** در اصیل‌ترین شکلش نشان‌گر «سینمای ادبی» است: در واقع چنان اصیل که سینما تنها جای آن است. هر مکان دیگری، از جمله فضای تفسیر و نقد، به شدت نیروی ***پیانو*** را «کاهش» می‌دهد. در نتیجه نگارش رمان مقتبس از فیلم به نوعی اتفاق پست بدل می‌شود ـ در این مورد شگفت‌آور نیست که کیت پالینگر سرکشانه تایید می‌کند «که هنگامی که آن را می‌نوشتم، این نسخه‌ی دیگر را در ذهن داشتم که

آن را آنتی پیانو/ضد پیانو می‌نامیدم. در این‌جا رمان و رمان مقتبس از فیلم متضاد نشان داده می‌شوند: یکی همخوان با زمینه‌ی ادبیات است، در حالی‌که دیگری با آن ناسازگار است. این به این دلیل است که، لااقل در این مورد، حرکت از فیلم به رمان به نظر پسروانه و بی‌ارزش می‌آید ـ نه خیلی متضاد با حرکت از فیلم به ویدئو. در واقع، از نظر فیلیپ بل ***پیانو*** فیلمی است که به‌دقت ساخته شده تا در سالن نمایش فیلم دیده شود نه روی ویدئو «گویی به سادگی نمی‌توان مکان سینمایی آن را زیرپا گذاشت. او می‌گوید که این بدان دلیل است که فیلم «به فضایی سیاه یا ساکت» نیاز دارد، به عنوان منطقه‌ای که بتواند جهانی را که در بیرون سرو صدا می‌کند دفع کند...». با این توصیف، پیانو باید سینمایی بماند تا استقلالش هرگز خدشه‌دار نشود؛ باید در فضایی به پایان رسد که به نوعی فضای تاریک پیش اُدیپی است، کاملاً جدا از آن اشکال دیگر (رمان مقتبس از فیلم، ویدیوی فیلم، جهان خارج «که سروصدا ایجاد می‌کند»، تفسیر تحلیلی) که به نظر می‌رسد مانع از این می‌شوند که این فیلم آن چیزی باشد که هست.

◄ ساختن یک اقتباس ادبی

در اقتباس ۱۹۹۶ کمپیون از ***پرتره‌ی یک بانوی*** هنری جیمز، استقلال ـ چون چیزی خواستنی و در عین حال غیر ممکن ـ به مضمونی مرکزی بدل می‌شود. ایزابل قهرمان زنی است که آرزوی استقلال دارد و با این وجود هم‌چنان که به پیش می‌رود، استقلال خود را به‌طور فزاینده‌ای در خطر می‌بیند. این مضمون می‌تواند از طریق خود اقتباس منتقل شود. اقتباسی که از طریق یک مقدمه‌ی به وضوح نامرتبط،که تعدادی از زنان جوان استرالیایی را در حال صحبت درباره‌ی «عشق» نشان می‌دهد، استقلال خود از رمان جیمز را اعلام می‌کند. از نظر لی مارشال این مقدمه بلافاصله استقلال فیلم از منبع ادبی‌اش را تضمین می‌کند: «این فیلمی است که مناظره درباره‌ی وفاداری به متن منبع را نامربوط نشان می‌دهد... این از فصل عنوان‌بندی مشخص است، که گروهی از دختران استرالیایی را درحال صحبت درباره‌ی عشق نشان داده می‌شوند». لیزی فرانک در مقاله‌اش درباره‌ی این فیلم در سایت اند ساوند، در ابتدا مقدمه‌ی کمپیون را همین‌طور می‌بیند: «چند دقیقه‌ی آغازین ***پرتره‌ی یک بانوی*** کمپیون به طور فوق‌العاده‌ای طراحی شده‌اند تا هر تماشاگری را که پیش‌بینی مشخصی از قطعه‌ی اقتباس ادبی دارد، سردرگم سازد». با این وجود، فرانک با آشنایی با دختران استرالیایی، جلوتر می‌رود و سال‌های نوجوانی خود را به یاد می‌آورد، و در نتیجه، سنت ادبی را که در ابتدا به نظر می‌رسید فیلم رد کرده است، باز می‌یابد: «زیرا آن سال‌ها زمانی بودند که ما با خواندن آستین، جورج الیوت، خواهران برونته، جیمز و دیگران، شروع کردیم به پرکردن مغزهای‌مان با فکرها و آرزوها». در نتیجه صحنه‌ی «سردرگم‌کننده»ی دیگری که در ابتدا مستقل از رمان جیمز به نظر رسیده بود، عرصه‌ای از پیشگامان بزرگ ادبی (از جمله خود جیمز) را به ذهن می‌آورد، که اقتباس ادبی کمپیون در ارتباط با آن‌ها و در نتیجه‌ی آن‌ها موقعیت ستایش‌آمیز و مناسب‌تری می‌یابد. با ***پیانو***، نتیجه چیزی بی‌نظیر از لحاظ سینمایی بود، گویی این اثر «سینمای ادبی» ـ با وجود تبارشناسی ادبی خود ـ چیزی بیش از سینما نیست. اما حتی صحنه‌ای که در ***پرتره‌ی یک بانوی*** کمپیون نامربوط‌ترین صحنه به رمان جیمز است، به فرانک یادآوری می‌کند که این اثر «سینمای ادبی» قبل و بیش از هر چیز، ادبیات است.

یک اثر «سینمای ادبی» چقدر می‌تواند امکان مستقل‌بودن ـ خودمختار بودن ـ داشته باشد؟ البته، اگر منبع ادبی ناخوانده باقی بماند، در آن صورت از نظر یک تماشاگر سینما اقتباس ادبی به طور کامل همان است که دیده می‌شود. کمپیون خود این نکته را یادآوری می‌کند که تنها «یک نفر در ۱۰۰۰۰ نفر آن رمان را می‌خوانند، و بسیاری از کسانی هم که آن را می‌خوانند، زحمت تمام‌کردنش را به خود نمی‌دهند» از این دیدگاه کارگردانی، رمان خود با فیلم «تمام» می‌شود، گویی اقتباس به نوعی اثر

خود جیمز را کامل می‌کند یا حتی جایگزین آن می‌شود ـ و به ما ارتباطی کاملاً متضاد با آن‌چه در مورد رمان و فیلم ***پیانو*** دیده‌ایم نشان می‌دهد. از طرف دیگر، فیلیپ هورن می‌کوشد تا با هرچه کم‌تر مستقل در نظرگرفتن اقتباس کمپیون از هنری جیمز، به‌رغم پیش‌درآمد استرالیایی، قدرت مرجع ادبی کمپیون را بازیابد. مشخصاً، او متذکر می‌شود که گفت‌وگوی فیلم اغلب کاملاً از رمان اصلی جیمز برداشته شده است. از نظر هورن، هنری جیمز شرایط قضاوت را برای اقتباسی از رمان خود، محیا می‌کند: فیلم کمپیون نمی‌تواند کم‌تر از این، از مرجع خود مستقل باشد! برایان مک فارلن نیز با کاملاً احمقانه تصورکردن مقدمه در فیلم کمپیون، حوزه‌ی اقتباس را محدود می‌کند و از «برخی نماهای زاویه‌دار بیهوده یا موذیانه» ایراد می‌گیرد و به‌علاوه اظهار می‌دارد که «فیلم هنگامی که به نظر می‌رسد بسیار مصرانه می‌کوشد «سینمایی» باشد، کم‌تر از همیشه تأثیرگذار است». این آخرین نشانه، دوگانگی پوشیده در اشتراک تک جفتی «سینمای ادبی» را بازگشایی می‌کند و اصطلاح دومی را بی‌ارزش می‌شمارد و در این فرآیند، قابلیت یک اقتباس را برای تأمین حداقل نوعی استقلال از مرجع خود مختصر می‌کند. مک فارلن در ***رمان به فیلم*** *(۱۹۹۶)* اقتباس سینمایی پنج رمان کلاسیک را مورد بحث قرار می‌دهد، از جمله اقتباس ۱۹۷۴ پیتر باگدانویچ از رمان کوتاه ***دیزی میلر*** (۱۸۷۸) هنری جیمز. تأکید او بر وفاداری یک اقتباس به نوع روایت مرجع ادبی است، موردی که معیارهای مربوط به آن نیز توسط خود هنری جیمز بیان شده اند: «منظور من از این مسأله، ابزار [هنری] جیمز است، که به اشکال گوناگون توسط نویسنده و منتقدان او به عنوان استفاده از یک «مرکز خودآگاهی» تشریح شده است». در عین حال، مک فارلن تشخیص می‌دهد که در سینما، آشوب درونی یک شخصیت «نیز ...بیش‌تر نشان داده می‌شود تا گفته شود». در این‌جا ما به همان مسأله‌ی رابطه‌ای مناسب بین ادبیات و سینما بازمی‌گردیم ـ آن‌قدر مناسب که بتواند اشتراک «سینمای ادبی» را وفادار و مستقل نگاه دارد. از نظر مک فارلن، لغزش از رمان مرجع به یک استقلال «سینمایی»، چیزی است که بیش از همه تناسب این مشارکت را به هم می‌ریزد: او نتیجه می‌گیرد: «مشکل در تشخیص این نکته نهفته است که نشان داده شدن، واقعاً چیست». در واقع، مسأله این است: یک عدم قطعیت در رابطه‌ی میان ادبیات و سینما که باعث می‌شود دومی، به خاطر محدودشدن یا لطمه دیدن توسط رمان مرجع، نتواند وفادار و مستقل، تک‌جفتی و بی‌بندوبار و در عین حال «جدا» یا آزاد از آن باشد.

همان‌گونه که ذکر کردم، مضمون آزادی ـ با وجود مطلوب و در عین حال غیر ممکن بودن ـ اساس اقتباس کمپیون از ***پرتره‌ی یک بانو*** است. قهرمان زن، ایزابل، می‌خواهد قادر باشد «آن‌چه دوست دارد» انجام دهد؛ سفر کردن به راحتی و استفاده از فرصت‌ها ، و او در این راه‌ها با بخت کوچکی که توسط حامی سخاوتمندش، رالف تاچت، به او داده شده، تشویق می‌شود. در نگاهی گذرا می‌توانیم متوجه شویم که چگونه رابطه‌ی تاچت با ایزابل، رابطه‌ی فرانسس بورگوئز با کمپیون را به یاد می‌آورد ـ به‌عنوان یک حامی مهربان که «می‌خواست نوعی نشانه از خود به جا بگذارد»، [رابطه‌ای] که ناگزیر باعث می‌شود کمپیون، همان‌گونه که رالف در مورد ایزابل می‌کند، منجر به ایجاد یک چند ملیتی شود. یک مقدمه‌ی جدید از رجینا بارکا برای نسخه‌ی ضمیمه‌ی پنگوئن فیلم رمان جیمز در ۱۹۹۷ به منظور توصیف ایزابل به‌عنوان قهرمان زن دهه‌ی نود درباره‌ی آزادی ایزابل صحبت می‌کند. بارکا با شور و شوق می‌گوید: «درانتهای رمان، ایزابل آرچر آزاد است». مقالات تحقیقی درباره‌ی هنری جیمز و قهرمانش، احتمالاً بدون شگفتی، دیدگاهی محدود تر ارائه می‌کنند: دبرا مک کمب ایزابل را چون کسی می‌بیند که، «مانند خود امریکای آن زمان، باید تمایلش به فردیت را در رابطه با دیگران تعدیل کند». فیلم کمپیون بی‌شک با نشان دادن این‌که ایزابل به مرور به خاطر روابط گسترده‌اش، و به‌خصوص با گیلبرت اوسموند، لطمه می‌خورد، به این مضمون به‌خصوص وفادار می‌ماند. با این وجود، با نشان دادن این‌که ایزابل حتی هنگامی که متوجه محدودیت‌هایی که

ازدواج با اوسموند برایش به وجود می‌آورد می‌شود، تصور امکان بی‌قیدوبند بودن را می‌کند (مانند فصل رؤیا که همه او را ستایش می‌کنند) خود وفاداری در فیلم بی‌ثبات نشان داده می‌شود.

همان‌طور که مارک نیکولاس در مقاله‌ای با عنوان «زنی که سیلی می‌خورد» ذکر کرده، نوع خاصی از مازوخیسم زنانه خود را از درون این کشمکش نشان می‌دهد ـ در همین مقاله به نظر می‌رسد که او بر این عقیده است که کمپیون این واقعیت را دوست دارد که آرزوهای ایزابل برای استقلال ارضانشده باقی می‌ماند. اما با بازگشت به تمایزات قابل دسترسی در زمینه‌ی تولید فرهنگی، می‌توان رویکرد دیگری به این مضمون اتخاذ کرد. فیلم کمپیون هم‌چنین تماماً درباره‌ی «میل» است: این فیلم نظام دوگانه‌ای بنا می‌کند میان امیالی که باز هستند و امیالی که بسته‌اند یا محدود شده‌اند. گیلبرت اوسموند زیبایی‌شناس، مورد دوم را می‌پروراند، همان‌طور که رالف به ایزابل می‌گوید: «باید می‌گفتم که مرد مناسب تو باید طبیعتی آزادتر، بزرگ‌تر و فعال‌تر داشته باشد... نمی‌توانم بر این حس غلبه کنم که اوسموند به نوعی، خوب و کوچک است... من فکر می‌کنم کوته‌بین است... او مظهر میل است». با این وجود، ایزابل فکر می‌کند که امیال اوسموند «بزرگ» و «عمیق» هستند. فیلم او را کاملاً فریب‌خورده‌ی امیال به شدت خالص اوسموند نشان می‌دهد و در همان حال عنوان می‌کند که ایزابل تنها به این دلیل جذب آن‌ها شده که چنین «محدود» هستند (این جایی است که درواقع مازوخیسم او در آن نهفته است). بنابراین فیلم وضع ناجوری برای قهرمان زنش می‌سازد که نشان می‌دهد باز بودن و استقلال او توسط علایقی لطمه می‌بیند که، هرچند برای او جذاب و زیبا است، با این وجود آزادی او را محدود می‌کند. به بیان دیگر، فیلم درباره‌ی وضع ناجور خود به عنوان یک اقتباس ادبی صحبت می‌کند. این در مشارکتی مشخص می‌شود که در اسم عام «سینمای ادبی» وجود دارد، که این مفهوم را بیان می‌کند که فرد به شکلی از تولید فرهنگی جذب می‌شود که خود این تولید در شرایط انتشار (یک در ۱۰۰۰۰ نفر) محدود می‌گردد اما فرد را ناگریز می‌سازد احترام یا وفاداری خاصی به آن داشته باشد و با این وجود، به این دلیل که سینما تأثیرات خود را به کار می‌گیرد به هر ترتیب قادر است انتشار گسترده‌تری نسبت به منبع ادبی‌اش داشته باشد، در عین حال، نوع خاصی از بازبودن یا عدم وفاداری (یا حتی نوعی بی‌بندوباری) حاصل می‌شود. بنابراین سینمای ادبی به‌خوبی می‌تواند در بیان ایزابل هم «عمیق» و هم «بزرگ» باشد، گویی هیچ تناقضی میان این دو ویژگی وجود ندارد. با توجه به این امر، این یک شکل تغییریافته‌ی تولید فرهنگی است که بالاخره برای خود جایی بین جریان محدود منبع ادبی و چیزی گسترده تر یا «جریان غالب» فراهم می‌کند. در این‌جا می‌توانیم به پیر بوردیو بازگردیم و ـ همان‌طور که بریجت فاولر در کتاب خود، ***پیر بوردیو و نظریه‌ی فرهنگی*** (۱۹۹۷) عنوان می‌کند ـ به مخالفت تردیدناپذیر او میان سلیقه‌ی زیباشناسانه از یک طرف، و سلیقه‌ی عام («زیباشناسی عام») از طرف دیگر، توجه کنیم. در جایی دیگر، سیمون دورینگ درباره‌ی آن‌چه «مطلوبیت جهانی» می‌نامد صحبت کرده است، که بیش‌تر به نوع سینمای جنجالی برمی‌گردد که «همه جا پخش می‌شود و ظاهراً مورد پسند قرار می‌گیرد». مشاهده کرده‌ایم که ***پیانو*** فیلمی فراملیتی بود و فیلم ***پرتره‌ی یک بانو*** نیز چنین است، با این وجود مطلوبیت جهانی آن‌ها با تشخیص هویت کلی آن‌ها به‌عنوان «سینمای ادبی» و پیوند آن‌ها با سلایق «محدود» یا «عمیق» ـ یا ادبی ـ تعدیل می‌شود. احتمالاً در این رابطه ما می‌توانیم با در نظر گرفتن سینمای ادبی به عنوان نمونه‌ای برای آن‌چه در این مورد می‌توان «مطلوبیت (جهانی) محدودشده» نامید، اصطلاح دورینگ را تغییر دهیم.

❑