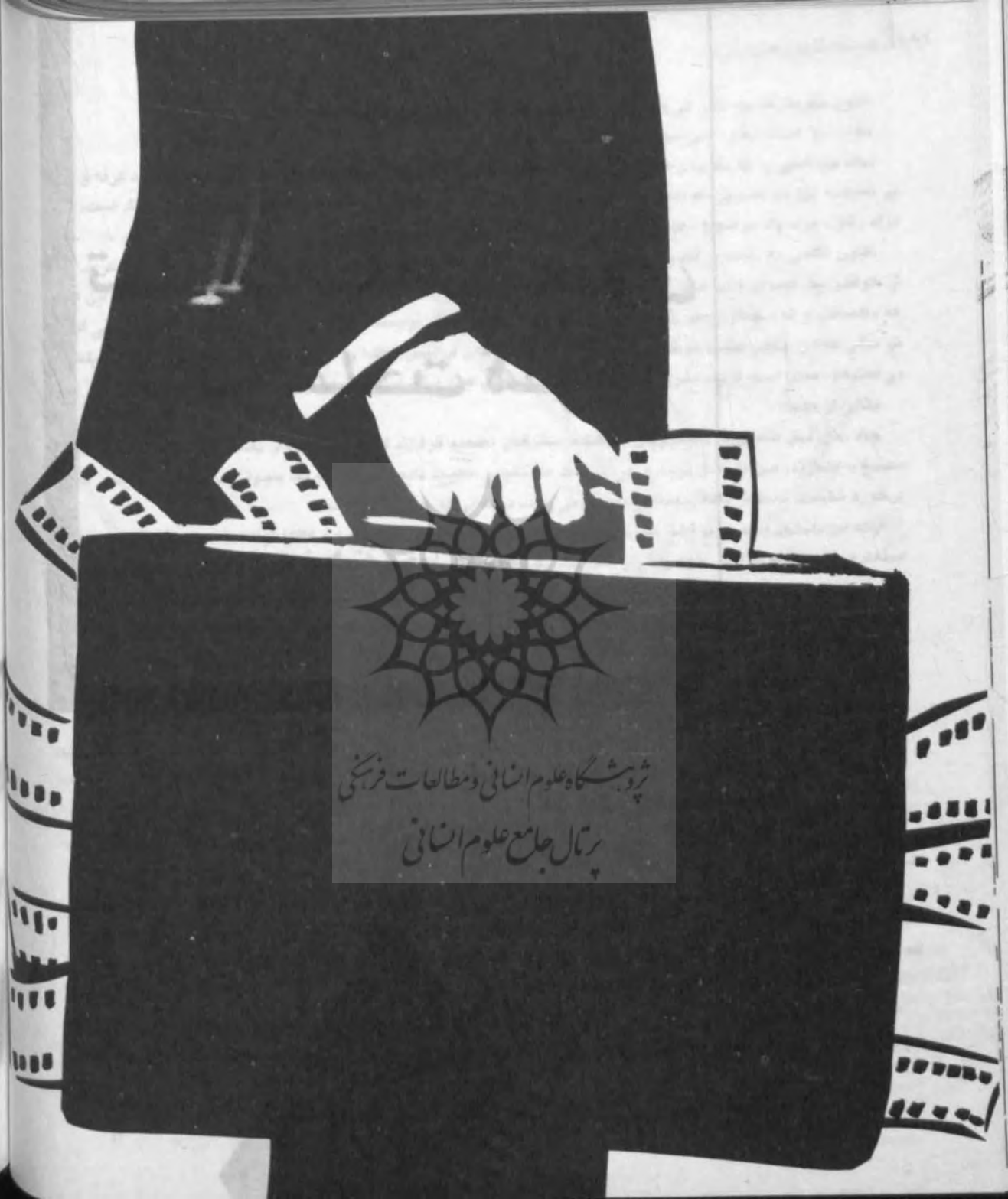

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحثی درباره نوول و فیلم

• زیگفرید کراکاوئر
• ترجمه فرهاد مسلمی

اشاره:

زیگفرید کراکاوئر از منتقدان مشهور و متخصص بررسی مسائل اجتماع است، او در سال ۱۹۲۰ از آلمان به آمریکا آمد و در آنجا ساکن شد. وی جزو اعضای دفتر «تحقیقات کاربردی اجتماعی» در دانشگاه کلمبیا بود. کراکاوئر کتابهای با ارزشی که اکثراً به عنوان سند مورد استفادهٔ پژوهندگان قرار می گیرد نوشته است. برای نمونه می توان از کتاب «تبلیغات و فیلمهای زمان جنگ نازی[1]» و «تئوری فیلم[2]» نام برد، وی نوولی هم به نام «*Crineter*» نوشته است.

نوولهای بزرگی مانند «جنگ و صلح» و «خاطرات گذشته»، دربرگیرندهٔ فضای وسیعی از واقعیت هستند. اینها هدفشان نشان دادن زندگی در مقیاسی وسیعتر از ماهیت اغواکننده انسان است. سینما هم همین هدف را دنبال می کند، این دو قلمرو هنر تشابه و تفاوت خیره کننده‌ای با هم دارند، با درنظرگرفتن اینکه در نوولها وضعیتی چندجانبه مشاهده می شود که آنها را قادر می سازد سرنخی از کلافی پیچ درپیچ در زندگی را بخوبی بیان کنند. با این وجود به همان اندازه که این حالت مورد نیاز است، این تهدید را هم همراه خود دارد که حوادث و وقایع منظم و منطقی، جای خود را به یک سلسله پیش آمدهای احتمالی و غیرقابل درک زندگی بدهند، این امر موجب خدشه دارشدن «پیش برد عالیتر» نوول می شود. بنابراین نویسنده در آفریدن یک طرح دراماتیک، با مشکل آشتی دادن دوالزام اگرنه مخالف، درگیر می باشد. در تحلیل این دو الزام باید گفت اولاً از آنجایی که «نویسنده[3]» نمی تواند بدون دردست داشتن طرحی کارش را شروع کند، باید در آن طرح «پایان ناتمامی» به جا نگذارد، هرعمل یا مکالمه ای باید حساب شده، مختصر و مفید باشد. ثانیاً، دقت بیش از حد برروی مکالمات، نوول را به یک قصه[4] تئاتری نزدیک می کند که در این صورت نویسنده به هدف خود نرسیده و باید قصه را دور بریزد؛ نباید به قصه اجازهٔ پایمال شدن واقعیت زندگی و یا محدود نشان دادن آن داده شود. این امر هنگامی پیش می آید که نویسندهٔ یک داستان، جای اینکه روی بافت قصه مایه بیشتری بگذارد، براحتی با یک «پایان غم انگیز» به نتیجهٔ

مطلوبش برسد؛ به بیان دیگر ارائه شخصیت های «چند وجهی» که فقط جهت جلب نظرکردن خواننده باشد، تنها باعث سادگی و سبکی قصه خواهد شد. یک نوول باید مقوله‌ٔ نوستالژی را در ذات خود و در برابر فضای بی پایان و نامحدود زندگی به بهترین وجه ارائه دهد. جرج *لوکاچ*[۴] در یکی از کتابهایش می نویسد این امر به جهت آن است که نوول در پویش تاریخی، جایی را اشغال کرده است که البته قلمرو آن با حماسه جدا می باشد، قلمرو اخیر به نظر او عبارت از یک دوره‌ٔ زمانی مملو از وقایع تاریخی است. بنابراین محتوایی که نوول دربردارد در محدوده‌ٔ بسته ای از واقعیات ابدی قرار نمی گیرد، بلکه خود را در یک مسیر تاریخی نامحدود می گستراند و کامل می کند. با وجود شباهتهایی که بین دو حیطه‌ٔ هنر، یعنی فیلم و نوول وجود دارد ناهمگونی های اساسی نیز بین آنها مشاهده می شود، دنیای متعلق به هریک برهم منطبق نیستند، ویژگیهای ساختمانی هردو حیطه می تواند همه چیز باشد، اما این ویژگیها با هم یکی نیست.

ناهمگونی های فیلم ونوول

در اینجا عقاید یکی از نمایندگان این نوع اندیشه را بررسی می کنیم به عقیده زیبایی شناس فرانسوی *سوریا*[۵] نوول دارای چهار ویژگی صوری است که هریک از آنها بشدت در برابر تبدیل شدن به زبان سینما مقاومت می ورزند. از نوشته های سوریا مشخص می شود که این چهار ویژگی نوول ریشه‌ٔ تمامی تفاوتهای آن با سینما می باشد، که عبارتند از زمان، ریتم، فضا، زاویه‌ٔ تماس، که در اینجا تنها به زمان و زاویه‌ٔ تماس اشاره خواهد شد.

زمان

سوریا اظهار می کند که نوول در به کار گرفتن تمام روشهای تخیلی زمان، انعطاف پذیری بسیارزیادی دارد، درصورتی که این امر در مورد فیلم صادق نیست؛ برای مثال نویسنده در نوول می تواند حوادثی بیافریند که به طور استادانه ای زمان وقوع در آنها مبهم باشد، یا اینکه گذشته و حال را بنا به میل خود تلفیق کند که این موارد از عهده فیلم خارج است؛ زیرا هرچه روی پرده سینما اتفاق می افتد الزاماً خصوصیات یک حادثه‌ٔ واقعی را دربردارد. تنها وسیله‌ٔ فیلم برای زنده کردن گذشته تکنیک «فلاش بک»[۶] است که سوریا آن را وسیله ای ابتدایی و بسیار ناقص می داند. با وجود اینکه سینما در مقایسه با نوول، فاقد امکاناتی برای استفاده بیشتر از زمان است، اما باز می توان گفت که بسیار انعطاف پذیرتر از آن است که سوریا خیال می کند؛ مثلاً در فیلم «آواز کوره راه»[۷] فصلی از حوادث که برحسب ترتیب زمانی منظمند به طریقی عرضه می شود که بیننده مدام خود را مجبور به زنده کردن صحنه های قبلی می بیند، و در این‌حال دیگر تماشاچی آنچه می بیند دیگر برحسب توالی زمان مرتب نمی کند. به عبارت دیگر تماشاچی ها بدون اینکه بخواهند تمرکزی بر روی توالی زمانی صحنه ها داشته باشند، حوادث را به قلمرویی جدید از زمان می کشانند، به گونه ای که حال و گذشته به طور تفکیک ناپذیر درهم می شوند. در فیلم «ده روز» می بینیم که *آیزنشتاین* تمام حوادث را مانند «اپیزود» غیر از زمان وقوعشان به کار می گیرد و مانند نوول روی آن صحنه ها تاکید بسیار می کند تا عواطف را به حرکت درآورد. در بسیاری موارد دیگر هم که شاهد فیلمی با داستانی بی اهمیت هستیم می بینیم که تداوم، ناگهان قطع می شود و برای مدتی کوتاه مثل اینکه زمان از حرکت باز ایستاده است، شاهد اشکال غریبی هستیم که خود را در ورطه‌ٔ بی زمانی نمایان می سازند. البته فلاش بک هایی هم هستند که صرفاً گذشته را احیا نمی کنند، بلکه آن را با واقعیت فعلی به هم می پیوندند؛ برای مثال

صحنه های مربوط به دوباره سازی جنایت در فیلم «راشومون» به طریقی برگزار می شود و درهم می پیوندد که نمی توان بدون درک دقیق ارتباط آن با حقایقی که در جریان است دریافت که این نوع فلاش بک پاره هایی از زمان حال است. بعضی فیلمها ممکن است پا از این هم فراتر گذاشته و وارد حیطه های ویژه نوول شوند، برای مثال شخصیتهایی را نشان دهند که آنها نیز مولد اشخاص دیگر باشند و در مقابله با خود قرار دهند؛ مانند دکتر پیر در «توت فرنگی های وحشی» ساخته برگمان، پیر را می بینیم که از پوچی و تهی بودن خود و هرچه مربوط به او می شود در رنج است، و خاطرات گذشته اش که وی را احاطه کرده اند بتدریج حلقه محاصره را تنگتر کرده تا آنجا که کاملاً زندگیش را فرامی گیرند. در اینجا «فلاش بک ها» چیزی بیش از تکه های جداجدا در لابلای صحنه ها هستند. دکتر پیر با تمام وجود خود وارد این گذشته ها می شود و از نزدیک به تماشای دوستانی که زمانی با وی بودند می نشیند. گذشته به طریقی عینی وارد زندگی او شده و همین طور که خود را برزندگی پیرمرد می گستراند وی را تعمید دوباره هم می دهد و دگرگونش می سازد. بنابراین می توانیم نتیجه بگیریم که تفاوت زمان در نوول و فیلم، تفاوتی در درجه و شدت است و نه در جوهر و ماهیت.

زاویه تماس

سوریا تاکید می کند که نویسنده نوول این آزادی را دارد که خودش را در غالب یکی از شخصیتهای داستان قرار دهد و دنیای خارج و نهادهای ناشی از آن را از نقطه دید دنیای درونی خود در غالب آن شخصیت خاص بیان کند، در صورتی که فیلم در قلمروی خود نمی تواند به این ترتیب عمل کند. دوربین هرگز قادر نمی باشد از روش نوول برای ارائه یک شخصیت خاص استفاده کند، تنها کاری که دوربین می تواند انجام دهد، این است که نشان دهد شخصیت ذکر شده چه می بیند و درباره آن چه احساس می کند؛ برای مثال می توان به فیلم «داستان یک کلاه بردار» ساخته ساشاگیت ری شاره کرد، در این فیلم قهرمان (کلاهبردار)، سرگذشتش را از زبان خود بیان می کند. سوریا در این مورد می گوید «کلاهبردار» کاملاً با هنرپیشه های دیگر فرق دارد، و هیچ عاملی در فیلم نیست که نشان دهد اشخاص دیگر فیلم، خالق ذهن او هستند، در اینجا دوربین، موجودیتی کاملاً مستقل دارد. اگرچه فیلمساز در یکی شدن با یکی از شخصیتهای فیلم آزادی کمتری نسبت به نویسنده نوول دارد، اما با این حال باز هم می تواند پیشرفتهایی در این زمینه داشته باشد؛ برای مثال می توانیم فیلم «خانم در دریاچه» اثر رابرت مونت‌گومری را درنظر بگیریم. در این فیلم دوربین به جای چشمان قهرمان اصلی فیلم می نشیند. بنابراین قهرمان اصلی تقریباً پنهان است درحالی که اطراف او درست از محل ایستادن و دید او نشان داده می شود. در اینجا با یک عینیت کاملاً خارجی روبرو هستیم که حتماً به تماشاچی اجازه شناختن قهرمان اصلی را نمی دهد، با این حال شکست مونت‌گومری در برخود با این مسئله نباید موجب این شبهه شود که بیان حوادث از دید یک شخصیت خاص در فیلم، خارج از توان فیلم است، بعضی فیلمها در این مورد تا اندازه ای موفقتر بوده اند. به عنوان مثال «کالی گاری» را درنظر بگیریم، نویسنده قصه کالی گاری با دیگر شخصیتهای فیلم آمیخته می شود، اما باز نمی توانیم از این فکر خودداری کنیم که آنها محصولات تخیلات او هستند و به همین طریق، دنیای غریب خارج که او را احاطه کرده، مانند اشباح، محصول ذهنیات اوست و دنیا را از زاویه دید او نشان می دهد. در فیلم «اوبرفال» با روالی حرفه ای تر و واقعی تر همین مورد را مشاهده می کنیم. در اینجا نیز مثل این است که خیابانها و آدمهایی که به طور واقعی در فیلم نشان داده می شوند، ساخته ذهن پرآشوب قهرمان فیلم هستند. تمام نماها به ذهن او ختم می شوند، مثل اینکه ذهن او محل دوربین است . بنابراین آن طور که سوریا تصور می کند، ذهنگرایی خیلی هم برای فیلم غیرقابل دسترس نیست، این موضوع نتیجه گیری قبلی را، که تفاوتهای فیلم ونوول، تفاوتهایی نه در ماهیت بلکه در سطح و درجه است تایید می کند.

تسلسل مادی ـ تسلسل ذهنی

این واقعیت که نوول و فیلم هردو جریان و یا روند زندگی را ترسیم می کنند، دلیلی بر آن نیست که هردو آنها به جنبه‌ٔ واحدی از زندگی تمرکز دارند؛ فیلم به سوی نوعی از زندگی گرایش دارد که «هنوز به طور درونی با پدیده های مادی که مفاهیم فکری و عاطفی از آن حاصل می شود، مربوط است. مثل جنینی که توسط بندناف به مادر وصل است و از او تغذیه می کند». برای نمونه در فیلم «دفتر خاطرات کشیش ده[۱۰]» بیشتر از هرعامل دیگری، حتی بیشتر از خاطرات او، نشان دهندهٔ کشمکش و رنج درونی وی به تماشاچی است. در اینجا زندگی به مجرد اینکه به وسیله دوربین تسخیر شد، بدل به تسلسلی مادی می گردد. بدون شک نوول هم اغلب به قلمرو موجودیتهای فیزیکی کشیده می شود، صورتها، مناظر، اشیاء، اما این فقط بخشی از حیطهٔ عمل آن است؛ ترکیبی از کلمه ها می تواند به زندگی ذهنی و درونی نفوذ کرده و دامنهٔ تغییراتی از عواطف تا ایده ها و از کشمکشهای روانی تا جدالهای فکری را بیان کند. نوولها در ذات خود کشش به گسترش درونی دارند، دنیای نوول ماهیتاً یک تسلسل ذهنی است، این تسلسل شاخه هایی دارد که نوول را از سینما متمایز می سازد، زیرا در آن شاخه ها آن حالات فیزیکی وجود ندارد. به هرحال بحث دربارهٔ اینکه نوول می تواند عیناً تبدیل به دیالوگ شود و در نتیجه به آسانی «فیلم» گردد سطحی و پوچ است، زیرا معنای این کار پذیرش فیلمهای «غیرسینمایی[۱۱]» است. فیلمهایی که تنها وسیلهٔ بیانشان کلمات هستند. درنتیجه ناهمگونی های بین نوول و فیلم به همگونی ها پیروز می شود. بیوگرافی هایی که در آثار ادبی نوشته می شوند ممکن است به جایی برسند که غیرقابل فیلم شدن باشند. نمونهٔ واضح این موضوع نوولی نوشتهٔ پروست است، در بخشی از «اسیر» مارسل وضع خودش را در طلوع آفتاب، درحالی که روی تختش دراز کشیده و به صدای فروشندگان دوره گرد که از پنجره می آید گوش می دهد بیان می کند. این طور به نظر می آید که این قطعه قابل فیلم شدن است. درصورتی که پروست جزئیات فریادهای همیشگی و یکنواخت فروشندگان رابیشتر برای این بیان می کند تا نشان دهد که اینها چه خاطراتی را در مارسل بیدار می کنند. اینها سرودهای گریگوری ـ یکی از پاپها که عده‌ای از مسیحیان پیرو او هستند ـ را در ذهن او زنده می کنند. بنابراین، این بخش ما را به سوی مقایسهٔ بین آوای فروشندگان خیابانهای پاریس و دعاهای مذهبی هدایت می کند، از یک سو این مشاهدات و از سوی دیگر خاطرات، که مجموعاً زندگی مارسل را دربرگرفته، یک تسلسل غیرقابل نفوذ در دوربین را ارائه می دهد. احتمالاً سینما نمی تواند بدون متوسل شدن به راههای مصنوعی و کارهای انحرافی، این نوع مقایسه ها و اندیشه ها را بیان کند، و البته به محض اینکه به سوی آنها کشیده شود، دیگر نمی تواند سینما باشد. آنچه سینما می تواند به طور مناسبی نشان دهد، تسلسل ذهنی در تمامیت خود نیست، بلکه تنها وقایعی فیزیکی است که این تسلسل ذهنی را به وجود آورده است؛ مثل یک خیابان در صبح زود، فروشندگانی که صدایشان از پشت پنجره ها و پرده ها به گوش می رسد. نماهای این وقایع ممکن است تماشاچی را مستقیماً به اصل اینها هدایت کند و در ذهن او معانی و مفاهیمی بیافریند، ولی به هرحال او هرگز با تصاویری ذهنی از آن نوع که در نوول با آن مواجه بوده درگیر نمی شود. اگر او تنها فریادهای فروشندگان و خیابان را نشان دهد، دیگر از رابطهٔ آنها با خاطرات گذشته چیزی بیان نخواهد شد؛ و اگر بخواهد تنها خاطرات را بیان کند، دست به کاری غیرسینمایی خواهد زد و در این صورت خیابان و فروشندگان و صداها لزوماً تبدیل به دورنما یا زمینه خواهد شد. هرکوششی برای تبدیل تسلسل ذهنی موجود در نوول به «دوربین ـ زندگی» ناامیدانه مجبور به شکست است. تمام چیزهایی که گفتیم نشان دهندهٔ رابطهٔ غیرممکن نوول با فیلم است. در مثال پروست از یک طرف روی غیر مهم بودن حوادث فیزیکی و فیزیولوژیکی پافشاری می کند، مثل موقعیت خاص یک دست، احساس نابرابر بودن سنگفرشها، و می گوید که باعث ازبین رفتن یادآوری غیرارادی و لحظه ای خاطرات می شوند. او از ماهیت مادی عوامل مذکور و کوچکی

آنها و طبیعی و نامناسب بودنشان برای دوربین حرفی به میان نمی آورد، از سوی دیگر او اهمیت تداوم خاطرات را بیان می کند که درتجربیات و افکار ظاهر می شوند، اینها هیچ معادلی در دنیای عینی ندارند و در حصار زبان محدودند حتی زیباترین کارها با دوربین فقط می تواند یک جانشین ضعیف برای «تصویرهای به دست آمده از کلمات» باشند. بنابراین از همه' این حرفها می توان چنین نتیجه گیری کرد که نوول، فیلمی در قلمروی ادبیات نیست ■

1- *Warfilm propaganda ond the nazi*
2- *Theory of film*
3- *Novelist*
4- *Georgs Lukacs*
5- *Souriau*
6- *Flash Back*
7- *Pather Panchali*
8- *Rashomon*
9- *Ueberfall*
10- *diary of a country priest*
11- *Un cinematic film*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی