«شورخاموش» روایتی داستانی از زندگی امیلی دیکنسن، شاعر پرآوازه است

زیبایی تناقض

مرتضی مؤمنی

«حقیقتِ وجود، در پرتوِ یک تجربه شدیدِ ذهنی و در سایه آگاهی به محدودیتِ زندگی، که مرگ را واقعیتی همیشه حاضر و ازلی و مانا می‌شناسد، میسر می‌شود. مرگ که خود عین محدودیت است، واقعیتِ ماندگار حیات را تشکیل می‌دهد. با درک محدودیتِ هستی، روح به بیداری و هوشیاری می‌رسد. وجود دارد چون محدود است، و درعین‌حال در حیطه محدودیت‌اش وجود دارد» («جان و جلوه‌ها»، گئورگ لوکاچ).

یک: صدای شاعر

امیلی دیکنسن به سال ۱۸۳۰ در دهکده‌ای در ایالت ماساچوست زاده شد و ۵۶ سال بعد در همان خانه و دهکده درگذشت. او در سراسر زندگی‌اش خلوت و انزوا را به حضور در اجتماعات رجحان داد؛ درحالی‌که حلقه محدودی از دوستان را برای خود برگزیده بود و نهایت مهر و عشق را نثارشان می‌کرد و از نزدیکی آنها مشعوف و از دوری‌شان مغموم می‌گشت: «روح معاشران‌اش را برمی‌گزینند/ و آنگاه در فرو می‌بندد/ بر محفلِ روحانی‌اش/ دیگر مزاحمت روا نیست». در دهکده او را نه به‌عنوان یک شاعر که با عناوینی چون «زن مرموز»، «بانوی سپیدپوش» و «ملکه انزوا» می‌شناختند. او در طول عمرش، نیمه‌شب‌ها به‌جای خواب یا تن‌آسایی، در خانه پدری، به سرودن شعر مشغول بود؛ اشعاری که در کاغذهایی متفرقه نوشته و در طول روز به دست خودش به یکدیگر دوخته می‌شد. در زندگی تنهای خود، درد و رنج و تعالی روحی را به لذت، کامیابی و سعادت جسمانی ترجیح داد و هیچ‌گاه ازدواج نکرد. گویی آنتونن آرتو این شعر را در مدح چنین قدیسه بی‌مانندی سروده: «رشته پیوند، عشق است/ و جدایی‌افکن، عطشِ عاطفی/ تنها، مرد و زنی که می‌توانند در ورای تن به هم بپیوندند، نیرومندند/ مهرورزی کاری ظلمانی‌ست/ و با مهرورزی ظلمت را در نور زندگی می‌گسترانیم».

دیکنسن، هم‌عصرِ پدرِ شعرِ مدرن، شارل بودلر فرانسوی است، بودلر به‌سال ۱۸۲۱ در پاریس زاده شد (و چه تاریخ غریبی است؛ ۱۸۲۱ سال تولد داستایوسکی و فلوبر!). دنیای امیلی بی‌شباهت به دنیای شاعر فرانسوی نیست. در زمان حیات دیکنسن، تنها هفت شعر از او به چاپ رسید. شاهکار بودلر «گل‌های رنج» وقتی در سال ۱۸۵۷ به چاپ رسید، از سوی دادگاه منافی عفت تشخیص داده شد و کار شاعر را به میز محاکمه کشاند، اما دیکنسن، درواقع خود، نسبت به چاپ و انتشار آثارش بی‌علاقه بود. او حتی شعری دارد در باب انتشار: «انتشار، حراجِ ذهنِ انسان است/ کاری چنین زشت را تنگدستی سزاوار است/ شاید امّا ترجیح می‌دهیم که از پستوی خویش، پاکیزه نزد پروردگار رویم، تا آنکه برفِ خویش را سرمایه کنیم/ اندیشه از آنِ اوست که اعطایش کرد. پس به آنکس که حاملِ تندیس اوست، هوای فرهمند را بفروش/ تاجرِ لطفِ الهی باش، اما حاشا... روحِ انسان را به ننگِ سوداگری، رسوا مکن».

بودلر و دیکنسن، هردو با حساسیتی منحصربه‌فرد و شاعرانه به کنکاش ارزش و معنای رنج، اندوه و مرگ می‌پرداختند. از بودلر می‌خوانیم: «دریغا مرگ است که دلداری می‌دهد و به زندگی وامی‌دارد/ مرگ غایت هستی است و یگانه امید ما/ که چون اکسیر نیرو می‌دهد و سرمست می‌کند/ و یارای آن می‌دهد که تا شبانگاه راه بسپریم»، و دیکنسن نیز با او هم‌صداست: «دل در آغاز خواهانِ لذت است/ و آنگاه به رهایی از درد راضی‌ست/ سپس به آن داروهای کوچک که رنج‌ها را تخدیر می‌کند/ آنگاه به خواب رفتن/ و سرانجام اگر که مشیت بازجویش باشد، مزیتِ درگذشتن». باید سال‌ها می‌گذشت تا جهان پررنج و محنت این دو پذیرفته و درک شود، اما زندگی دیکنسن برخلاف بودلر فرازونشیب و ماجراجویی و سفر ندارد؛ سفر امیلی، سفر به درون ژرفای وجود و حیات بود و نه در پهنه کسالت‌بار زمین. الهه‌ای منزوی که ورطه و تلاطم درون او را به تعادلی شاعرانه می‌رساند. زندگی او مانند حیات بسیاری دیگر از بزرگان، مملو از پارادوکس‌های آزاردهنده و تعالی‌بخش بود؛ تناقض‌هایی که در اشعارش با عبارات تعجب‌آور و بدیعی چون «تعالی پست» و «لطیفِ فاجعه‌بار» بروز می‌یابند. او در اوان جوانی از مذهب روی برمی‌گرداند؛ اما با ایمانی راسخ‌تر از هرکس دیگری به جست‌وجوی حقیقت و زیبایی می‌دود. طنین معنویتی عمیق با کلماتی مانند «مرگ»، «عشق»، «جاودانگی» و «ابدیت» در شعر او تکرار می‌شود. او، خدا، ایمان، حقیقت و زیبایی را در آفرینش هنری دردناک و تعالی‌بخش خود ادراک می‌کند و به آن شهادت می‌دهد: «هرگز خدا را ندیده‌ام/ از بهشت دیدار نکرده‌ام/ از جایش اما چنان یقین دارم که گویی نقشه‌اش را دیده‌ام» یا «خدا چیزی را بی‌سبب نساخت/ و هیچ قلبی را بی‌هدف/ گمان ما ناپخته است/ و بنیادهای فکرِ ما نارسا».

دو: تصویر شاعر

ترنس دیویسِ بریتانیایی اولین فیلم نیمه‌بلندش را در سال ۱۹۷۶ ساخت؛ فیلمی به نام «کودکان». در سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۸۳، دیویس دو فیلم نیمه‌بلند دیگر با همان حال‌وهوای فیلم اول ساخت؛ از این سه فیلم با عنوان «تریلوژی ترنس دیویس» یاد می‌شود. بلوغ و نبوغی قابل‌توجه و چشمگیر در این تریلوژی مشاهده می‌شود؛ سینمایی لطیف با حساسیتی بسیار بالا و سبکی شخصی و منحصربه‌فرد و شاعرانه. دیویس در این تریلوژی تلخ و تکان‌دهنده، با رویکردی به‌غایت لطیف و شاعرانه، از روایتی غیرخطی بهره می‌گیرد (درواقع سال‌ها پیش از آنکه زوج آریاگا / اینایریتو با چنین شیوه‌ای خود را مطرح کنند، دیویس با ظرافتی بی‌همتا این نوع روایت را تجربه کرده بود. اگر در سه‌گانه آریاگا / اینایریتو روایت خرد می‌شود و این خردشدگی با تصادف شخصیت‌ها با یکدیگر و اتصال روایت‌های آنها به یکدیگر، در نهایت، شکلی منسجم به خود می‌گیرد؛ در تجربه شاعرانه دیویس روایت بر «یک» نفر متمرکز می‌شود، و زمان با آن بازی می‌کند و روایت او را خرد می‌کند و می‌شکند). دغدغه زمان و زبان، از همین نخستین آثار، در کار دیویس مشهود است. میزانسن‌های وسواسی و حرکت‌های دوربین پردوام و پیچیده دیویس، سینمای شاعرانه ماکس افولس را یادآوری می‌کند.

پیگیری روایت غیرخطی تریلوژی دیویس، در گام بعدی، «صداهای دوردست هم‌چنان زنده‌اند» (۱۹۸۸)، به نتیجه‌ای درخشان می‌رسد؛ شاهکاری که گویی زمان و زبانی شاعرانه، کاراکتر اصلی آن است. با رفت‌وبرگشت‌هایی مداوم و نفس‌گیر، تلخی و شیرینی با یکدیگر هم‌نشین و در نقطه‌ای مبهم و مشترک به معنای دست‌نیافتنی زندگی نزدیک می‌شوند. در دنیای دیویس همه‌چیز در «خانه» اتفاق می‌افتد؛ آرامگاه اشک‌ها و ضجه‌ها، زخم‌ها و آغوش‌ها. و از همین سال‌های دور است که گویی دیویسِ مرتد و شاعرمسلک در برابر عظمت مقدس شاعر بزرگ سر خم می‌کند و خود را با او می‌بیند؛ دیکنسنی که زمان و زبان را می‌شکند و از دل آن معنا و صدا بیرون می‌کشد؛ معنایی عمیق و صدایی ماندگار و هم اوست که می‌گوید: «خانه، تعریفِ خداست».

امتداد پارادوکس‌های دیکنسن را می‌توان در عملکرد دیویس پی گرفت؛ کارگردانی که با لطافتی روحانی و دوربینی رام و آرام به نظاره رنج و تقلای جان‌سوز کاراکترهای خود می‌نشیند؛ کاراکترهایی که همگی دوگانه‌اند؛ حساسیت‌های عاطفی و وابستگی عمیق پسران «تریلوژی ترنس دیویس» به مادران خود و ناتوانی‌شان در برابر دردها و حسرت‌های زندگی خانوادگی از آنها انسان‌هایی شکست‌خورده و مطرود می‌سازد؛ آنها از عشقی حقیقی به ورطه زوال و فروپاشی اخلاقی سقوط می‌کنند و ما می‌مانیم مبهوت بازی سخت و توان‌فرسای دوربین و زمان. ۴۰ سال بعد دوربین دیویس تصویری زیبا و حیرت‌انگیز از پارادوکس‌های تعالی‌بخش شاعر بزرگ به ما هدیه می‌دهد؛ «شور خاموش»؛ پارادوکس در متانتِ یک یکسانی و پیوستگی. تصویری از عواطفی معنوی، خروشی وحشی و صدایی پیوسته، آرام و بامعنی ... پارادوکس در تاروپود اثر می‌تند؛ امیلی شاد و سرزنده، با لباس‌هایی تیره، در خانه، درک می‌کند و می‌سراید. امیلی، بعد از مرگ پدر، با لباس‌هایی تماما سفید و روشن، سرد و افسرده، همچنان در خانه، درک می‌کند و شهادت می‌دهد: «نمی‌توانم بگویم ابدیت به چه می‌ماند. در اطرافم موج می‌زند، مثل یک دریا ...».

و درون خانه پیوسته چراغ و فانوس روشن است و گرم؛ و نوری سرد و تهدیدآمیز از پنجره بیرون لرزه می‌اندازد گرمی و روشنی درون را، در شب. و نوری گرم و درخشان، از پنجره بیرون، می‌آمیزد به نورِ گرفته درونِ خانه، در روز. نوری شاعرانه پیوسته به صحنه‌های دیویس هاله‌ای روحانی می‌بخشد؛ و اشعارِ امیلی بی‌وقفه، با حساسیتی لطیف و پیوسته، صدا و معنایی عمیق به هاله تزریق می‌کند. و گویی به‌واسطه همین «صدا»ست که دیکنسن مقدس و منزوی دیویس بریتانیایی به «نرودا»ی عیاش و خوش‌گذرانِ پابلو لارینِ شیلیایی، با کمالِ تمایزی که با یکدیگر دارند، دستی تکان می‌دهد؛ در آن لحظه‌ای که هر دو، به‌وقتِ تقلا و سرگردانی در عرصه کشف و شهود، و معناسازی و تاثیرگذاری، با همراهی قطعه سحرآمیز «پرسشِ بی‌پاسخ» چارلز آیوز، شعر می‌گویند و درک می‌کنند و رنج می‌کشند. و به‌واسطه همین شعر و سحر و سینماست که نرودا در پایانِ فیلم لارین می‌تواند مُرده‌ای را زنده کند. و به‌واسطه همین شعر و تنهایی، و درد و رنج و کشف و شهود است که دیکنسن می‌داند چه هنگام، زمانِ هم‌آغوشی با مرگ و رستگاری‌ست.

«برای زیبایی مُردم/ اما هنوز در گور جای نگرفته، کسی که برای حقیقت مُرده بود، در غرفه مجاورم جا گرفت/ آهسته پرسید: از چه ناکام شدی؟ گفتم‌اش: برای زیبایی. گفت: من خود نیز برای راستی/ این دو یگانه‌اند، ما برادریم/ پس چون خویشانی که شبی به هم برسند، از میان غرفه‌هامان با هم سخن گفتیم، چندان که خزه به لب‌هایمان رسید، و نام‌های ما را فرو پوشید».

ترنس دیویس از کارگردانی فیلم «شورخاموش» می‌گوید

از زبان، ویرانه‌ای بیش باقی نمانده است

ترجمه سروش شکوئی‌پور: لحن و سبکی را که فیلم‌نامه باید بر اساس آن نوشته شود، موضوع فیلم است که مشخص می‌کند شما در هنگام نوشتن فیلم‌نامه باید فقط به موضوع فیلم توجه کنید. «شور خاموش»، فیلمی است درباره یک فرد مشهور؛ شاید موضوع چنین فیلمی اقتضا می‌کند تا شاهد دیالوگ‌هایی رسمی در آن باشیم، اما من هرگز چنین چیزی را نمی‌خواستم که در سرتاسر فیلم، بازیگران در حال قدم‌زدن و به‌زبان‌آوردن جملات رسمی و کسل‌کننده باشند. من می‌خواستم این فیلم سرگرم‌کننده، زنده، شوخ‌طبع و درعین‌حال فیلمی هوشمندانه باشد. زنان این فیلم بسیار تحصیل‌کرده بودند و من فکر کردم با چنین شرایطی حتما گفت‌وگوهای بین آنها با زبانی سطح بالاتر از مکالمه‌های روزمره انسان‌های بالغ معمولی انجام می‌گیرد! از جهتی دیگر در قرن ۱۹ مردم به شکلی با یکدیگر صحبت می‌کردند که هر جمله همانند شعری درخشان به نظر می‌آمد. سخنان و متن‌های روزمره آن دوران از نظر مردم امروزی شاید مانند اثری ادبی تلقی شود؛ زبان رسمی و بی‌نهایت دوست‌داشتنی انگلیسی! اما امروزه ... به نظر من از زبان، ویرانه‌ای بیش باقی نمانده است. درکل در گذشته، صحبت‌کردن، شنیدن، دیدن و نوشتن نسبت به امروز ارزش بالاتری داشت. در دوران کودکی من، مردم زیادی توانایی خرید تلویزیون نداشتند و ما در خانه تنها یک رادیو داشتیم. طبیعی است که در چنین شرایطی، صحبت‌کردن و شنیدن در محیط خانواده بیشتر اتفاق می‌افتاد و اگر می‌خواستیم فیلم ببینیم، باید حتما از خانه بیرون آمده و به سینما می‌رفتیم. من این شرایط را تجربه کرده و می‌دانم که لحظات زیادی رخ می‌دهد که سکوت در بین افراد خانواده حاکم می‌شود و شما نیاز دارید تا با کسی حرف بزنید. آن روزها استفاده از تلفن نیز چندان رایج نبود و برای ارتباط برقرارکردن با دیگران، مجبور به نامه‌نوشتن بودیم یا اینکه از خانه بیرون آمده و به ملاقات دوستان می‌رفتیم، اما امروزه چنین نیست. شاید برایتان جالب باشد که «شور خاموش» اولین فیلم تمام‌دیجیتال من است؛ آن هم در سال ۲۰۱۶! من نسبت به تکنولوژی‌های جدید نوعی ترس در خودم حس می‌کنم. همیشه احساس می‌کردم که در این جهان فردی غریبه‌ام. این روزها احساسی حتی فراتر از این دارم، چراکه نمی‌دانم از این امکاناتی که تکنولوژی ایجاد کرده چگونه باید استفاده کنم! این شرایط مرا به یاد دوران کودکی‌ام می‌اندازد: اگر من به چیزی علاقه نداشتم، هیچ‌گاه نمی‌توانستم آن را یاد بگیرم؛ مثلا چیزهایی که به شیمی مربوط می‌شد فقط مرا عذاب می‌داد؛ به همین دلیل هیچ‌وقت برای یادگیری جدول تناوبی کوچک‌ترین تلاشی نکردم. به همین دلیل هیچ‌گاه دنیای مدرن امروزی را نمی‌توانم درک کنم. من در دوران کودکی چنین حس می‌کردم که توانایی دخالت در زندگی را ندارم و تنها نظاره‌گر آن بودم. برای یک کودک درک اینکه فرصت‌هایش برای زندگی‌کردن در حال ازدست‌رفتن است، سخت است و تنها زمانی متوجه این موضوع می‌شود که دیر شده و کاری از دستش برنمی‌آید. من تلاش زیادی کرده‌ام تا شبیه انسان‌های دیگر باشم؛ کسانی که به نظر می‌رسد در آنچه در اطرافشان در دنیای امروزی می‌گذرد سهیم هستند، اما نمی‌دانم آنها چگونه این کار را انجام می‌دهند! از دنیا ترسیده‌ام. بسیاری از ایده‌هایی که در فرم فیلم‌هایم مشاهده می‌شود، هیچ منشأ خاصی ندارند. از بسیاری از آنها به این دلیل استفاده می‌کنم که ارزان‌تر از سایر روش‌ها هستند. ما جزئی از تشکیلات هالیوود نیستیم و پول زیادی برای ساخت فیلم در اختیار نداریم.

ادامه در صفحه ۱۲

ارزیابی شتابزده

نگاهی به فیلم بیگانه: کاوننت

یک گام به عقب

زهرا نی‌چین

فیلم «بیگانه: کاوننت» (Alien: Covenant) ساخته جدید ریدلی اسکات، از سری فیلم‌های بیگانه است که در ادامه «پرومته» و به‌عنوان دومین پیش‌درآمد این سری در ماه می ۲۰۱۷ به نمایش درآمد. در این فیلم علمی- تخیلی جدید، ریدلی اسکات سعی کرده ترکیبی جدید از فیلم‌های بیگانه و پرومته ارائه دهد، به این شکل که نه‌تنها بر ایجاد دلهره و هیجان از طریق زنومورف‌ها، بلکه بر بُعد فلسفی نیز تکیه کند.

در فیلم باز بر این سؤال تأکید می‌شود: «چرا خدایان ما را آفریدند و بعد قصد نابودکردنمان را کردند؟»؛ سؤالی که یادآور داستان «دکتر جکیل و آقای هاید» است و علاوه‌براین موضوع مواجهه انسان و روبات و قوت‌گرفتن مسئله احساس در روبات پیش کشیده می‌شود؛ احساسی که «خالق» قادر به کنترلش نیست؛ مسئله کینه و نفرت و سپس میل به بقا که با تلنگر در هر موجودی شکل می‌گیرد.

پرداختن به وقوع کشمکش و تضاد بین احساس و عقل از همان ابتدای شکل‌گیری جدی روبات‌ها در داستان‌های علمی- تخیلی موضوع اجتناب‌ناپذیری بوده است؛ از نمایش‌نامه «کارخانه روبات‌سازی روسوم»، اثر کارل چاپک که روبات‌ها علیه انسان‌ها شورش می‌کنند، تا داستان‌های آیزاک آسیموف و فیلیپ کی.دیک که داستان «آیا آدم‌مصنوعی‌ها خواب گوسفند برقی می‌بینند؟» آن، سوژه فیلم مشهور «بلیدرانر» باز هم به کارگردانی ریدلی اسکات شد. حال اگر فلسفه خوانده‌شده به «بیگانه: کاوننت» با «بلیدرانر» و فیلم‌های سایبرپانکی خوب دیگر مقایسه شود، درجه کیفی پایین نوع پرداختش مشهود می‌شود. شاید حتی بتوان گفت کارگردان در «پرومته» در این زمینه بهتر عمل کرده است. در ابتدای فیلم «بیگانه: کاوننت» با حضور مایکل فاسبندر در نقش روبات انسان‌نمایی به اسم والتر۱ و گای پیرس در نقش ویلند، خالق روبات، گفت‌وگویی شکل می‌گیرد که طرح سؤال مربوط به فیلم «پرومته» دوباره پیش کشیده می‌شود. روبات از خالقش می‌پرسد: «اگر تو مرا آفریدی پس تو را چه کسی آفریده؟» و ویلند اذعان می‌کند می‌خواهد جواب این سؤال را به هر نحوی که شده بیابد. والتر به درخواست ویلند قطعه‌ای از واگنر می‌نوازد که مربوط به ورود خدایان به تالار والهالا است.

درواقع این ایده ریدلی اسکات که علاوه بر بیانش خواسته نشان دهد هرجا کنجکاوی انسان برای یافتن سؤالات هستی‌شناسانه پا را فراتر از مرز گذاشته، با تقابل خدایان مواجه شده، گیراست و حتی با وجود آنکه شاید چندان بکر نباشد، اما درخور توجه است، اما با وجود تلاشی که کارگردان برای پیش‌بردن داستان در ابعاد مختلف داشته، متأسفانه شاید در هیچ‌یک موفق نبوده تا آنچه را مورد انتظار بیننده است برآورده کند. فیلم‌نامه‌های قبلی این سری و خصوصا اولین فیلم بیگانه چنان قوت داشتند که حتی با وجود پیش‌نکشیدن مسئله‌ای فلسفی خودبه‌خود ذهن با سؤالات فراوانی درمورد زنومورف‌ها روبه‌رو می‌شد، علاوه بر اینکه فضاسازی در فیلم‌های ابتدایی آن‌قدر منسجم بود که دلهره و هیجان تا پایان فیلم نه‌تنها کم نمی‌شد، بلکه اوج می‌گرفت و حتی پس از پایان به‌خوبی در ذهن باقی می‌ماند. شخصیت‌پردازی نیز در سری‌های ابتدایی با حضور سیگورنی ویور در نقش الن ریپلی در نقش اصلی بسیار ماندگارتر و مستحکم‌تر بودند. خصوصا در قسمت ابتدایی، شخصیت‌های فرعی با تعقیب‌وگریزها و تعاملات بجا نقش‌های پررنگی در پیش‌برد داستان داشتند، حال آنکه در این فیلم حتی شخصیت دنی نیز از قوت لازم برخوردار نیست و باقی شخصیت‌ها در نقش خدمه فضاپیما شاید چیزی بیش از سیاهی‌لشکر تلقی نشوند.

ادامه در صفحه ۱۲

از دل گذشته

بازخوانی فیلم اقتباسی «بازمانده روز»

استعاره ببر زیر میز ناهارخوری

میلاد ظریف

در جایی از رمان «بازمانده روز»، راوی دقیق و منضبط و متشخص رمان؛ یعنی استیونز در فلاش‌بک‌های متعدد خودش خاطره‌ای را از پدرش نقل می‌کند که برسد به موضوعی که او آن را تشخص می‌نامد، برای یک سرپیشخدمت. داستان پدر برمی‌گردد به داستان سرپیشخدمتی که در یک میهمانی بزرگ ارباب در خانه اربابش متوجه می‌شود که در اتاقی که قرار است ضیافت ناهار برگزار شود، ببری زیر میز ناهارخوری خوابیده. او بدون هیچ استرس و ترسی و بدون اینکه هول کند موضوع را با ارباب خود در میان می‌گذارد و بعد اجازه می‌گیرد که با تفنگ به ببر شلیک کند. همین کار را هم می‌کند و میهمان‌های ارباب فقط صدای سه تیر می‌شنوند و بعد از آن سرپیشخدمت این اطمینان را می‌دهد که همه‌چیز مرتب است و «شام طبق معمول حاضر می‌شود و با کمال خوش‌وقتی به عرض می‌رسانم که تا آن‌موقع هیچ اثر قابل‌تشخیصی از واقعه اخیر باقی نخواهد بود». این تکه را استیونز در کتاب «بازمانده روز» برای مشخصات یک سرپیشخدمت که دارای تشخص است و به اعتقاد او از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است، می‌آورد و در فیلم بازمانده روز این تکه از سوی خودِ پدر استیونز در سرای دارلینگتن آورده می‌شود. از این بابت فیلم بازمانده روز، ساخته جیمز آیوری که در سال ۱۹۹۳ بر اساس رمان «بازمانده روز»، نوشته کازوئو ایشی گورو ساخته شده است و در بحث اقتباس ادبی، مثال ببر نشسته در زیر میز، نمونه خوبی است برای تبیین‌کردن بحثی که به جایگاه ادبیات و تمایزش با سینما می‌پردازد. چیزی که ادبیات و سیاست را به زعم ژاک رانسیر هم‌ردیف هم قرار می‌دهد؛ یعنی همان نظام توزیع و تخصیص امور محسوس در سنسوریوم یا نظام حسی جامعه بدانیم، نظامی که تعیین می‌کند چه چیزی قابل دیدن، قابل شنیدن و قابل گفتن هست و نیست و دقیقا ادبیات هم در همین مسیر قرار دارد. کلمات هم بر اساس آنچه نظم مستقر حکم می‌کند قابل دیدن و یا قابل شنیدن کند. این دقیقا مقوله‌ای است که در اقتباس‌های ادبی، این مقوله در ادبیات و ارزشش را چندین‌برابر می‌کند. درواقع سینما فیلتر بصری است برای فیلتری که در ادبیات بین نثر و آن نثر شاعرانه قائل است، ایجاد می‌کند. وجوه ادبیات مدرن که آغازگر آن فلوبر است و می‌توان در نثر فلوبر رهگیری کرد و تجلی آن در برابر نظام شاعرانه یا نوشتار زیبا صورت می‌گیرد و فلسفه وجودی‌اش گسست در منطق بیانی و مفهومی ازپیش‌تعیین‌شده اشیاست. ببر زیر میز ناهارخوری در رمان بازمانده روز که یکی از نقاط عطف متن است که در فیلم هم به آن اشاره می‌شود، به‌جز همان صورت‌بندی‌کردن تشخص یک پیشخدمت، حاوی نکته‌ای است در منطق توزیع کلمات در رمان و منطق توزیع کلمات به‌تصویرکشیده‌شده یا همان اشیا در فیلم. سرتاسر رمان بازمانده روز پر است از کلمات ناگفته، کلمات برزبان نیامده، کلماتی که توزیعشان در رمان و در فیلم در یک روایت با ریتم آرام صورت می‌گیرد. شخصیت سرپیشخدمت رمان بازمانده روز آقای استیونز با آن لحن آرام و منطقی و تشخص در رفتار و ظاهر و انتخاب

کلمات و تصمیم‌گیری‌هایی که هر نقطه متن را دارای اکسیون‌هایی می‌کند که بر روایت غلبه می‌کند (همچون کتاب دیگر این نویسنده؛ یعنی تسلی‌ناپذیر) قطعا سردمدار این سیاست متنی است که در رمان بسیار بیشتر از فیلم نقش دارد. استیونز، سرپیشخدمت عمارت دارلینگتن که در پیش از جنگ و چه در حین جنگ و چه پس از آن تمام جهانش در آن عمارت خلاصه می‌شد و به قول خودش زمانی تمام جهان در این عمارت جمع می‌شدند و محل آمدوشد و نشست بزرگان عرصه سیاست انگلستان و دیگر کشورها بوده و روایت کتاب و فیلم بازمانده روز بر دوشش است، بیش از هر عنصر دیگری در منطق توزیع کلمات در متن نقش دارد. اوست که با فلسفه‌بافی و منطق‌های خاص خود در هر زمینه که به عمارت و آدم‌های عمارت مربوط است و همچنین شغل خود؛ یعنی سرپیشخدمت‌گری، مشخص می‌کند که چه کلماتی بر زبان بیاید و چه نماهایی گرفته شود، روایت از چه مسیری بگذرد و میزانسن چگونه چیده شود. حتی اگر بگوییم که متن ایشی گورو چنان پرقدرت است که در کتاب حتی برای اقتباس سینمایی‌اش متنی دکوپاژشده را شاهد هستیم، بیراه نگفته‌ام. سیاست ادبیات دقیقا در همین عرصه شکل می‌گیرد و وجوهش مشخص می‌شود. مفاهیمی مانند عشق و سیاست و زندگی در بازمانده روز دقیقا در همان مفهوم مستتر در عنوان کتاب و فیلم اقتباس‌شده از آن برمی‌خیزد. درواقع از عنوان کتاب گرفته تا خود متن و نحوه روایت و شخصیت‌پردازی و خرده‌روایت‌های متن و نقطه پایانی متن، همگی در مفهومی به نام سیاست ادبیات تجلی پیدا می‌کنند؛ سیاستی که متن را و جهانش را از نظام توزیع امور حسی (کلمات) خالی می‌کند و درعوض متن را پر از لحظات ناگفته و کلمات بیان‌نشده می‌کند. نام کتاب هم خود به‌جز استنباط لایه ابتدایی‌اش (یعنی باقی‌مانده عمری که گذشته) هم چنین سیاست ادبیات را؛ یعنی بازگونکردن و در عین بازگفتن را در دل خود دارد؛ عشقِ برزبان‌نیامده استیونز به میس کنتن، در کنار عشق و علاقه استیون به کارش که در رمان در پرگویی استیونز تجلی می‌کند و در فیلم در نظام بصری تعریف‌شده‌اش و همچنین مسیری که در تغییر سیاست به‌واسطه تغییر ارباب عمارت صورت می‌گیرد، در بینش و تغییر نگرش در شخصیت اصلی فیلم؛ یعنی استیونز همگی روی‌هم‌رفته متنی را شکل می‌دهند که هر لحظه‌اش مانند استعاره ببر خوابیده زیر میز ناهارخوری هم می‌تواند باشد و هم می‌تواند در یک چشم برهم‌زدنی نباشد، اگر شخصیتی مانند استیونز که دارای تشخص است بر بالای سر متن حضور داشته باشد.

منابع:

۱- بازمانده روز نوشته کازئو ایشی گورو - ترجمه نجف دریابندری- نشر کارنامه

۲- The Remains of the Day 1993

۳- از چیزهای بی‌مصرف - امید مهرگان- نشر گام‌نو