بقلم فریدون هویدا

اطاعت و شجاعت

ضمیمه جوانان رستاخیز

رابطه
ادبیات و سینما

فریدون هُویدا

برگردان از متن فرانسه : شاپور رزم آزما

فریدون هویدا، مرد سیاست و هنر و ادبیات نه تنها، برای مردم میهن ما و بویژه روشنفکران و جوانان، چهره‌ای ناآشنا نیست، بلکه در جهان خارج نیز به عنوان دیپلماتی پرکار و زیرک و نویسنده و منتقدی دانا و اندیشمند شهرت فراوان دارد.

فریدون هویدا، سفیر شاهنشاه آریامهر و نماینده دائم ایران در سازمان ملل متحد، به سال ۱۳۰۱ متولد شد و پس از پایان تحصیلات متوسطه و عالی در ایران و بیروت در رشته حقوق، به فرانسه رفت و از دانشکده حقوق دانشگاه پاریس به دریافت درجه دکترا نائل آمد.

فریدون هویدا سالها با مجله معروف «فیلم اندفیلمینگز» به عنوان منتقد سینمائی همکاری داشت و پس از انتشار کتاب «قرنطینه» توجه کلیه منتقدان و نویسندگان جهان بویژه جامعه ادبی و هنری فرانسه را جلب کرد و بحث و بررسیهای فراوانی برانگیخت. این کتاب نویسنده دانشمند ایرانی، جایزه معروف «کنکور» را نیز ربود.

بررسی تحلیلی «رابطه ادبیات و سینما»، نوشته‌ای محققانه و باریک بینانه است که فریدون هویدا در یک جلسه سخنرانی در کنفرانس خانه فرانسه «N.Y.U» ایراد کرده و بطور اختصاصی در اختیار «جوانان رستاخیز» گذارده است.

«رابطه ادبیات و سینما» قبلا در ۸شماره «جوانان رستاخیز» انتشار یافته و اینک خوشوقت است که آن را ضمن تشکر مجدد از نویسنده گرامی، بصورت دفتری مستقل ضمیمه این نشریه در اختیار خوانندگان پژوهشگر و روشنفکر خویش می گذارد.

هیات تحریریه جوانان رستاخیز

باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

موضوع روابط بین سینما و ادبیات را می توان بالطیفه‌ای ساده در دو سطر خلاصه کرد:
در واقع کافی است که در اینجا به تکرار جواب بسیار ظریف این چیستان معروف بسنده کنیم:
چه تفاوتی بین برناردشاو و چارلی چاپلین وجود دارد؟
درست است: هیچ کدام «چون با اینکه هر دو ریش دارند اما چارلی چاپلین ریش ندارد.»
با توجه بموضوع مورد بحث، این لطیفه با همه تناقضی که در آن وجود دارد بنظر من بنحو شایسته‌ای خصلت وطبیعت روابط بین دو شکل از هنر را بیان می کند. سینما و ادبیات هر دو از وسایل بیان احساسات و عواطف بشمار میروند (وازاین حیث دارای وجوه مشترکی هستند) لیکن از مواد متفاوتی چون تصویر یا کلام بهره می گیرند. (واز همین جا است که از هم جدا می شوند) و این بنظر من راه حل معما است ولی حتی سادگی عبارت نیز نباید پوششی بر مزایای بیشمار و جداگانه این دو زمینه هنری برکشد و آنها را از دیده پنهان سازد زیرا در نظر گرفتن مناسبات سینما و ادبیات، ما را در برابر مساله کلی تر قرار میدهد و آن توسعه و گسترش فرهنگ تصویر، در نهاد فرهنگ کتاب است. بلافاصله پس از جنگ (دوم جهانی) «آلکساندراستروک» با تمام شور و هیجان جوانی خود، تئوری «دوربین ـ قلم» خویش را به جهانیان اعلام کرد و ندا سر داد:
«کارگردان باید دوربینش را بهمان نحو مورد استفاده قرار دهد که نویسنده قلمش را.
ودوربین در مرکب خیس نمی خورد، بلکه در تصویر غرق می شود.»
اگر این طرز فکر «مرکب» های زیادی را بجریان انداخت، بعکس فیلم های کمی عرضه شد.
با اینحال، شناخت آن واجب است چرا که بمرور زمان سینمائی خاص بنیاد نهاد. نه اینکه چنین سینمائی هرگز وجود نداشت. دو فیلم: «قانون بازی» و «همشهری کین» بترتیب در سالهای ۱۹۳۸ و ۱۹۴۱ بوجود آمدند، اما این نوع سینما خود نیز استثنائی را بوجود می آورد. بهر حال ناچارم باین نکته مهم اشاره کنم که بهر تقدیر حتی نام «تئوری» نشان میداد که «آستروک» تا چه اندازه از پیشینان و پیش کسوتان خود تبعیت میکرد، همان پیس کسوتانی که دوست داشتند از «نوشته، سینما توگرافیک» یا همچون «ایزنشتین» از «نوشته فیلمی» گفتگو کنند. من، این «فرهنگ نامه» را تائید نمی کنم زیرا که روی بجانب ابهام و تناقض دارد. سینما از خط و نوشته جدا است. همانطور که «ژان ژیونو» در این باره اظهار عقیده کرده است:
«تصویری که سینما مورد استفاده قرار میدهد با کلام نوشتاری بکلی متفاوت است. اگر آنرا بطور مجزا بررسی کنیم می بینیم که آن به تنهائی مجموعه‌ای از کلمات است و کافی است که چیزی در آن جابجا شود ویا ذیروحی درآن تکان بخورد تا افعال برای تمام زمانها صرف شوند.باین ترتیب است که تصویر شتاب سرسام آور خود را بدست میاورد. در واقع تاریخ روابط سینما و ادبیات رشته دراز مبارزات و سوءتفاهم ها است و اگر واضح تر بر این قضیه بنگریم رفع این سوءتفاهم ها مورد نظر میباشد.
ابتدا با دیده تحقیر نویسندگان (یاحداقل بعضی از آنان) نسبت به هنر هفتم مواجه میشویم. میدانیم که «آلن» باسعه صدر فراوان از «پریشانی ها و آشفتگیهای قلمرو سایه ها و تیرگی ها» گفتگو میکرد. چرا دورتر برویم، نمونه های زیادی در گذشته نزدیک می توان بدست آورد.
«سیمون دوبووار»، در اثر خود بنام «نیروی اشیاء» از کتاب هائی نام می برد که او و «ژان پل سارتر» خوانده اند مثل «اسرار پاریس» و یا «روکامبول» و بعد در این باره می نویسد: «من و او به سینما می رفتیم، بی اینکه به عنوان فیلم توجهی کرده باشیم.»
در سال ۱۹۶۰ در مقابل هجوم موج نو، «گی‌مور» در مجله «ابسرواتور» چنین نوشت: «من هیچ ضدیتی با سینما ندارم..... ولی همیشه فکر میکردم که سینما از زمان پیدایش خودتا بحال باستثنای «شارلوت»، شاهکاری ارائه نکرده است که بتواند با شاهکار های نیم قرن ادب و یا نقاشی، که در فلان لحظه تاریخ دنیا ثبت شده اند، مورد مقایسه قرار دهد.»

● صحنه‌ای
از فیلم جن گیر

ملاحظه کنید نویسنده‌ای که براستی سینما وی را باوج شهرت رسانده هفته قبل در هفته نامه محترم «نیویورک تایمز» که بهتر است آن را کارخانه کلام سازی بخوانیم چه مطالبی را قلمی کرده است:

«فیلم این نکته را باثبات میرساند که کلمات کار قصه گوئی را بسیار بهتر انجام میدهند. «جن گیر» کتابی است بحد کافی اهریمنی و این را خدایان شیطان هم می دانند، با این حال هنوز هم نسبت به فیلم در موقعیت ممتازتری قرار دارند.»

کتاب ما را مطمئن میسازد که رخنه کردن ابلیس را در جسم باید جدی گرفت، در حالیکه فیلم از آن کتاب «جوک» میسازد و به بیننده تحویل میدهد..... حال بیائید نگاهی به شاهکارهای ادبیات واقعی بیفکنیم، جهان فیلم سازی تصور می کند که وظیفه آن ادامه تلاش برای بانک بر آوردن در روشنائی است و اینکار علیرغم دلایل آشکاریکه در مورد عدم تبادل آنها وجود دارد بعهده وی محول شده است..... من برای اولین بار فیلم «گتسبی کبیر» را دیدم..... کتاب استیل دارد در حالیکه فیلم فاقد استیل است.... یکی از قوانین اسرار آمیزی که فیلم سازی بر آن تکیه می کند عبارت است ازاینکه: کارگردان میتواند در ردیف پائین تری از نویسنده قرار گیرد، در عین حال هم کارگردان می تواند بر نویسنده برتری داشته باشد ولیکن موضوع تساوی و برابری کارگردان ونویسنده بهیچوجه مطرح نیست. کارگردان خوبی پیدا کنید که قدرت و اعتبار زیبا شناسی و اخلاقی «هنری جیمز» را داشته باشد.

در آنصورت احتمالا فیلم خوبی از «هنری جیمز» خواهید داشت. اما چنین مردی ترجیح میدهد که هنرمند دیگری را توجیه نکند، بلکه هنر خود را سازنده و خلاق جلوه دهد.

فیلم سازان بزرگ، ادبیات را وارد صحنه نمیسازند. دنیا های «بونوئل»، «گدار»، و «فلینی»، یکسره از کتاب خالی بودند.

«... واین تماما به کلمات باز میگردد و این چرائی برتری ادبیات نسبت به دیگر هنرها و طبعا چرائی وجود سلسله مراتب هنری است...

فیلم، که ظاهرا بیشتر از ادبیات کلیه منابع را دراختیار دارد، هنوز هم قادر نیست شاهکاری به عظمت شاهکارهای ادبی بیافریند...

● لوئیس بونوئل

هنگام راهنمایی بازیگران
فیلم (شبح آزادی)

● فدریکوفلینی

سایه روشن و نوسان تیرگی زبان مرا، هر کارگردانی هرقدرهم که درخشان وممتاز باشد. نخواهد توانست برایش زبان مشابه سینمائی پیداکند ... فیلم از نثرداستانی FICTION محدودتراست .. »

من بکرات از نویسنده CLOCKWORK ORANGE

یادکرده‌ام، چراکه‌او برخی سوءتفاهم‌هائی‌را که تصویرمناسبات سینماوادبیات‌راتیره وتارمیکند. درمعرض دید قرارمیدهد .

او هم چنین با شیوه‌ای تحسین انگیز، اوهام و خرافات سمج و آزاردهنده‌ای را که درروح نویسندگان جولان دارد، تجزیه و تحلیل میکند.

شرح و بسط این موضوع از حوصله این مقال خارج است. اگر افرادی پیدا شوند که ارزشی برای شاهکارهای سینمائی قائل نشوند، یا ابلهند و یا حداقل کور و چشم بسته! و یا اینکه اصلا به سینما نمیروند، و این افراد فیلم را بمثابه مکتب تنبلی و رخوت ذهنی و فکری بشمار میاورند و برای اینان حتی قبل از تکنولوژی، ادبیات مطرح بوده است. چرا که درنظرایشان، ادبیات هنر «اریستو کراتیک» و اشراف منشانه‌ای است که ازسنتی کهن بر می خیزد و کلام نجیبانه آن باید با فرومایگی و گدامنشی سینما، که تازه درتصویر قرار گرفته، مبارزه کند.

براستی که اینان دراشتباهند، ادبیات از لحاظ ثبت و قایع (کرونولوژی) درمرحله اول قرار نگرفته بود. چون سینما حتی مدتها قبل از زمان ناطق نیز وجود داشت. تصویر متحرک به صورت شکل و شیوه بیان و ابراز احساسات، حتی به آغاز دوران بشریت باز میگردد و از سایر وسایل ارتباطی، حتی نخستین نجواهای زبان نیز قدیمی تر است.

درضمن تایید این مطلب، از اطاله کلام اجتناب میکنم و دلایل و مدارکی تاریخی و علمی ارائه میدهم، درواقع برای اثبات این نظریات باید نیم نگاهی به پدیده های رویاهای شبانه و تخیلات بیداری بیفکنیم، زیرا برطبق نظر قاطبه متخصصان، رویا درخواب بهم مرتبط میشود و تردیدی نیست که مردمان ازروزگاران پیشین تاکنون مرتبا خواب می دیده اند و رویاهائی داشته اند، درکهن ترین روایت ها و حدیث ها از سود و بهره‌ای که مغز از این فعالیت های شباهنگانی میبرد، بکرات گفتگو شده است.

از همان قدیم‌الایام این تصاویر فانی و زودگذر از آنچنان معنا و مفهوم ثانوی برخوردار میشدند که اقویا و بزرگان آن دوراهی گروهی «معبر» موثق را باستخدام خویش درآورده بودند. درحالی که عوام‌الناس نیز به خوابنامه یا به «مفتاح رویاها» که توسط عقلای عصر تالیف شده بود متوسل می شدند.

سرانجام درآغاز این قرن بود که پژوهش و مطالعه سیستماتیک این پدیده دراختیار ماقرار گرفت. «فروید» درسال ۱۹۰۱ اثبات کرد که رویا دارای ساخت ویژه و برخوردار از تسلسل مفاهیمی خاص است.

فروید مکانیزه‌هارا باین‌ترتیب‌رده‌بندی وتعریف کرد: تراکم، انتقال، نمایش و FIGURATION تهیه وتدارك ثانوی، وانگهی، این‌عملیات متعاقباً درضمیرناخودآگاه بمرحله‌تکامل‌میرسند، تکنیك‌های متون‌ادبی‌یا «سینماتوگرافیك»، رابنحوشگفت‌انگیزی بخاطرمی اورند، باین‌ترتیب‌نمایش FIGURATION (یا همانطورکه « پسیك آنالیست های مدرن » میگویند: ملاحظه و بررسی قابلیت نمایش FIGURABILITE انتخاب‌وانتقالی‌را فراهم میسازدکه باعث‌میشوند «افکار» رویائی بصورت‌تصاویر بصری خاص بمعرض نمایش درآیند واین همان کاری است که کارگردان برروی سناریوئی انجام میدهد تابتواندآنرا « دکوپاژ» کند) .

برهمین قیاس، «تهیه وتدارك ثانوی» شامل ازمیان‌بردن اشکالات وپیچیدگی‌های‌ظاهری رویاو پرکردن شکاف‌ها و انتخاب و حك واصلاح‌است که‌بنحو شگفت‌انگیزی‌بکار تکنیکی مونتاژ و اتصال

دراین باره سخن را کوتاه می کنم و از ان درمیگذرم.

اگر نظری به کارهای اخیر بیفکنیم، باقیاس بین سینما و رویا میتوان باز هم از این فراتر رفت. برطبق نظر «ب ـ د ـ لوین ـ Lewin هررویا روی یک پرده سفید منعکس میشود. معمولا شخصی که خواب می بیند، ملتفت آن نمیگردد. ومی توان آنرا با پستان مادری مقایسه کرد که نوزاد بعداز مکیدن آن، درخواب خوشی که فرورفته، با فکر آن بدنیای رویاهایش گام می نهد... «آ. جملی ـGemelli» نیز دراین باره می نویسد: «توجهی که فیلم سینمائی برمیانگیزد، همانند توجهی است که نسبت برویا ها داریم و تعریف روانی حالت ما، دربرابر نمایش Projection نمودار وضع ما، درحالت رویا است».

بدیهی است که این قبیل سنجش هاوبررسی ها بیشتر نمودار حالت ووضع تماشاگران است، تا ذات و جوهر سینما توگرافیک از سوئی، غالب روانکاوهایی که درصدد یافتن رابطه‌ای بین مفهوم معنای مکتوم نهائی و حالت عصبی هستند، درواقع از برتری «میزانسن» شخصی که خواب می بیند، بر «سناریو» و برتری «تکنیک بر سوژه» غافلند، رفتار آنها به آن گروه از منتقدان ادبی یا سینمائی میماند، که حکایت داستان باندازه‌ای مجذوبشان میکند، که اصل قضیه را از یاد میبرند. روشن است که «فروید»، علیرغم انتقاد هائی که اخیرا بوی وارد میشود، براین نکته تاکید میکند که «کارررویا» و نه «محتوای مکتوم و نهانی آن» ذات و گوهر آن را تشکیل میدهد.

اما او این «کار» را فقط درروابط و مناسبات با «محتوای آشکار» ملاحظه و بررسی میکرد، وانگهی خارج از مکانیزم ها، چیز دیگری دربطن رویا وجود دارد، که آنرا خاص هررویا زده‌ای میسازد، و آن یک تکنیک واقعی میزانسن و نه تنها یک تکنیک بلکه کار خلاقیت هنری است، چه بسا که این جنبه رویا درمد نظر فروید قرار نداشته است.

من بدلائل دیگری استناد نمی کنم، او برشخصیت «کاراکتر» غیر خلاق «کار» رویا تاکید میکند، به این بهانه که این فعالیت مشتمل است برانتقال موادی که از پیش وجود داشته‌اند گوئی که موضوعات به نحو متضادی درهنر های دیگر و درسینما بگونه‌ای دیگر اتفاق می افتد. (یعنی درجائی که کارگردان از سناریو یا کتاب استفاده می کند.)

و ما، درفروید همان پیشداوری و پندار تفوق و برتری دیگر هنرهارا برسینما که من آنرا درنظریه بورگس Burgess متذکر شدم، پیدا میکنیم.

«کار» رویا درنظر من از خلاقیت بیشتری برخوردار است و شخصی که خواب می بیند، همچون کارگردانی است که دائما از تکنیک های سینما بهره گیری میکند:

سکانس ها Sequence (سکانس عبارت از مجموعه پلانهایی ـ کوتاه ترین بخش فیلم ـ است که از ترکیب آنها یک قسمت کامل و مستقل از داستان بیان میگردد، سکانس را درسینما میتوان با فصل دررمان مقایسه «استیل» پلان های عمومی Longshot پلان های بزرگClose-up پلان های متوسط Medium Shot فوندوی محوFondu-enchainé صحنه تدریجا تاریک میشود، تا اینکه تصویر بکلی سیاه میگردد، وقتی سکانس با فوندوی محو پایان می پذیرد و سکانس با فوندوی ظهور شروع میشود، نشانه گذشت زمان نسبتا طولانی است) Champ Cowtre champ پلان هایی بازوایه هائی متفاوت عمومی ـ پانورامیک (حرکت افقی دوربین روی محور ثابت، این حرکت را اصطلاحا «پن» میگویند) تراولینگ Travelling وغیره...

مونتاژ و کارگردانی هنرپیشه ها نیز مطرح است (زیرا بیشتر اوقات پرسناژ های زندگی روزمره درروبا رفتاری مغایر رفتار زندگی واقعی پیدا میکنند)

در ضمن باید اضافه کنم که هر فرد خفته «استیل»میزانسنی خاص خوددارد، که این «استیل» ذات وجوهر تولید خواب شبانه‌اش را تسجیل میدهد، مفهوم واقعی رویا در این «استیل» وجود دارد، نه درروابط

«محتوای مکتوم» و «محتوای اشکار».

به نوشته آقای «ژوردان» Jourdain

استناد میکنیم که هر کس بی آنکه خود بداند کارگردان است و از این موضوع نتیجه می گیریم: «همگان بدون داشتن تعلیمات ویژه میتوانند کارگردان شوند.» اختراع «ادیسون» و برادران «لومیر»، فقط به سینما اجازه داده است، تا بنحوی از لاک خودخارج شود، همانطور که اختراع خط و نوشته، این امکان را فراهم آورد تا از کلام به ادبیات برسیم.

دراین مورد ظن غالب اینستکه قبول کنیم که روابط ادبیات (مثل سایر هنرها)به شامگاهان اعصار میرسد، باین ترتیب بود که تکنیک های سینما که از روزگاران پیش درژرفای موجود انسانی می زیستند، برقصه ها تاثیر بخشیدند که با مطالعه قدیمی ترین آنها از قبیل انجیل و هزار و یک شب به این نکتهٔ پی میبریم.

تاثیرات متقابل سینما و ادبیات قبول این نکته که سینما، هنر آزاد و مستقل، تحت تاثیر سایر هنرها بطور اعم، و ادبیات بالاخص، قرار نگرفته، فکری است عبث و باطل. بر سر آن نیستم که دراین مقاله از رومان های متعدد فیلم شده گفتگو کنم، بلکه تکنیک های دووجه ابراز بیان و احساس Expressionمورد نظر است.

از این دیدگاه، نوعی بهم پیوستگی، بین دوهنر، بخصوص از دوران «گریفیث» وجود داشته است رومان، گرایشی دارد تا بصورت یک هنر بصری درآید و سینما از راه های ادبیات، تحت تاثیر قرار می گیرد.

دریک متن مشهور (دیکنس، گریفیث دوما) ایزنشتاین اثبات می کند که دیکنس به شیوه خاص خود، بادید و باروش قصه گوئی‌اش بنحو زیادی به خطوط «تیپیک» سینما نزدیک میشود و نمونه های زیادی از دکلاژ Decalage وکلـوز آپ (پـلان های بزرگ) و مونتـاژ های موازی و غیره Montage-parallele ارائه میدهد و باین ترتیب است.که ایزنشتاین و گریفیث فرایند هائی ازدیکنس باز می یابند.

درفیلم بعد از چند سال، - After many - گریفیث درصحنه‌ای نشان میداد که همسر «انوک» Enoch منتظر بازگشت شوهر است و دراین صحنه چهره زن درپلان بزرگ (کلوزآپ) قرار میگرفت، که بلافاصله بعداز آن، انوک که درجزیره ای متروک گمشده، درمتن فیلم می آمد. و اینها انتقاد هائی را بوجود می آورد: چگونه می توان با برداشتن یک چنین دورخیز ها، بداستان پردازی پرداخت؟ چرا که هیچکس از آن سردرنمی آورد. باین علت بود که گریفیث (باستناد خاطرات همسرش) اینطور اظهار نظر کرد:

- آیا دیکنس اینطور نمی نویسد؟

تهیه کننده جواب داد:

- بلی، ولی این دیکنس است. یعنی دیکنس رومان نویس که دراینصورت موضوع کاملا فرق می کند.

گریفیث جواب داد:

- اختلاف زیادی وجود ندارد. من با فیلم هایم رومان میسازم. اما مگر این توضیح واضحات نیست؟

ایزنشتاین و تمام کسانی که می خواهند سینما و ادبیات را بهم پیوند بَزنند و مرتبط سازند، بنظر من برای اثبات یک امر بدیهی رنج زیادی بر خودروامیدارند، چرا که این، حاجت به بیان ندارد.

درواقع، دوربینی که درپایان قرن گذشته اختراع شد، دردست های مردان صاحب نام فرهنگی وادبی قرار گرفت و از آن لحظه‌ای که نخستین سینماگران انرا برای قصه پردازی مورد استفاده قرار دادند، ناچار تحت تاثیر تکنیک های متونی که رومان نویس ها و مردان تاتر بر آن ها صحه گذاشته بودند، قرار گرفتند...

بدیهی است که سینما زیر نفوذ ادبیات قرار دارد و از آن تاثیر می پذیرد که با مراجعه به تعدادی از مان های فیلم شده، اثبات قضیه ساده تر میشود. هم چنین روشن است که سینما وادبیات «وجوه» تکنیکی

● دیوید وارگ گریفث

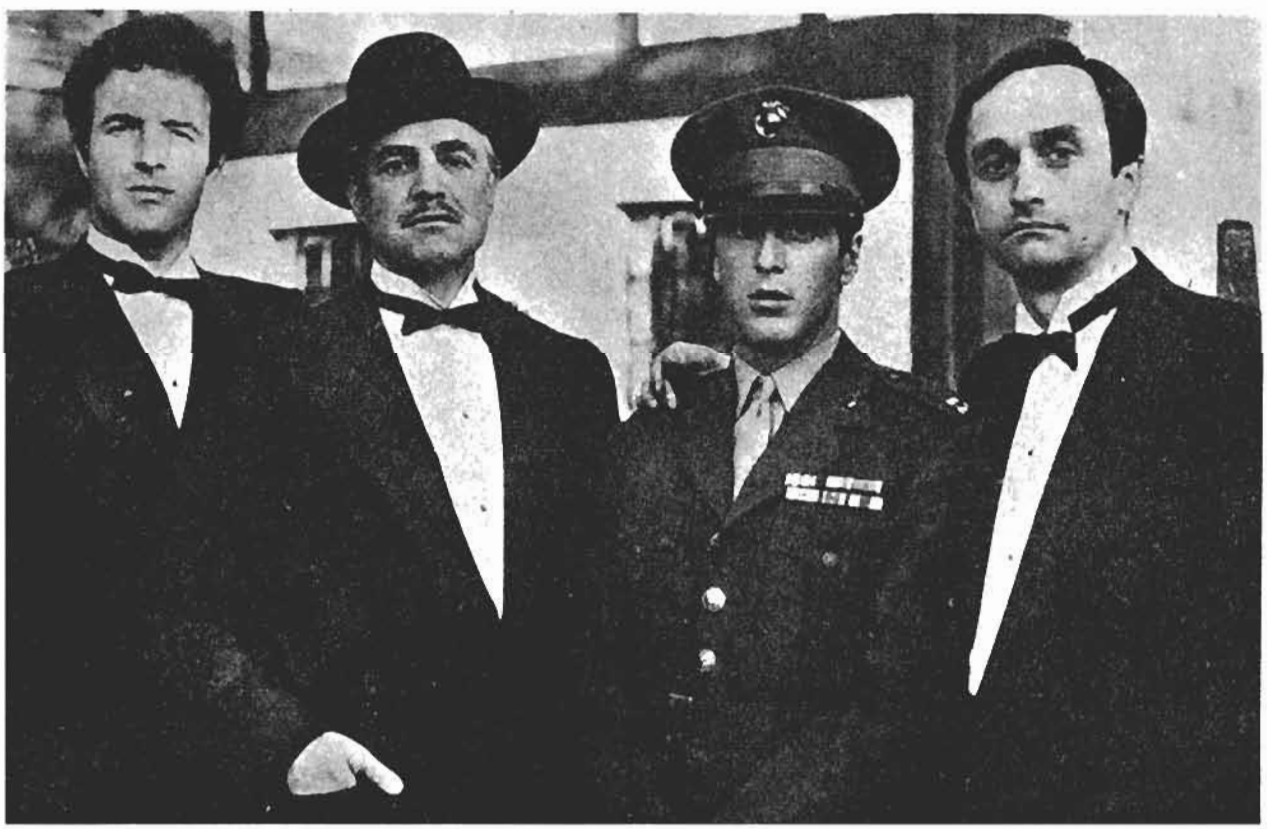
بسیار زیادی دارند، لیکن روی سخن دراینجا بخصوص به تکنیک های داستان است، نه راه ها و شیوه های خاص هریک ازدوهنر...

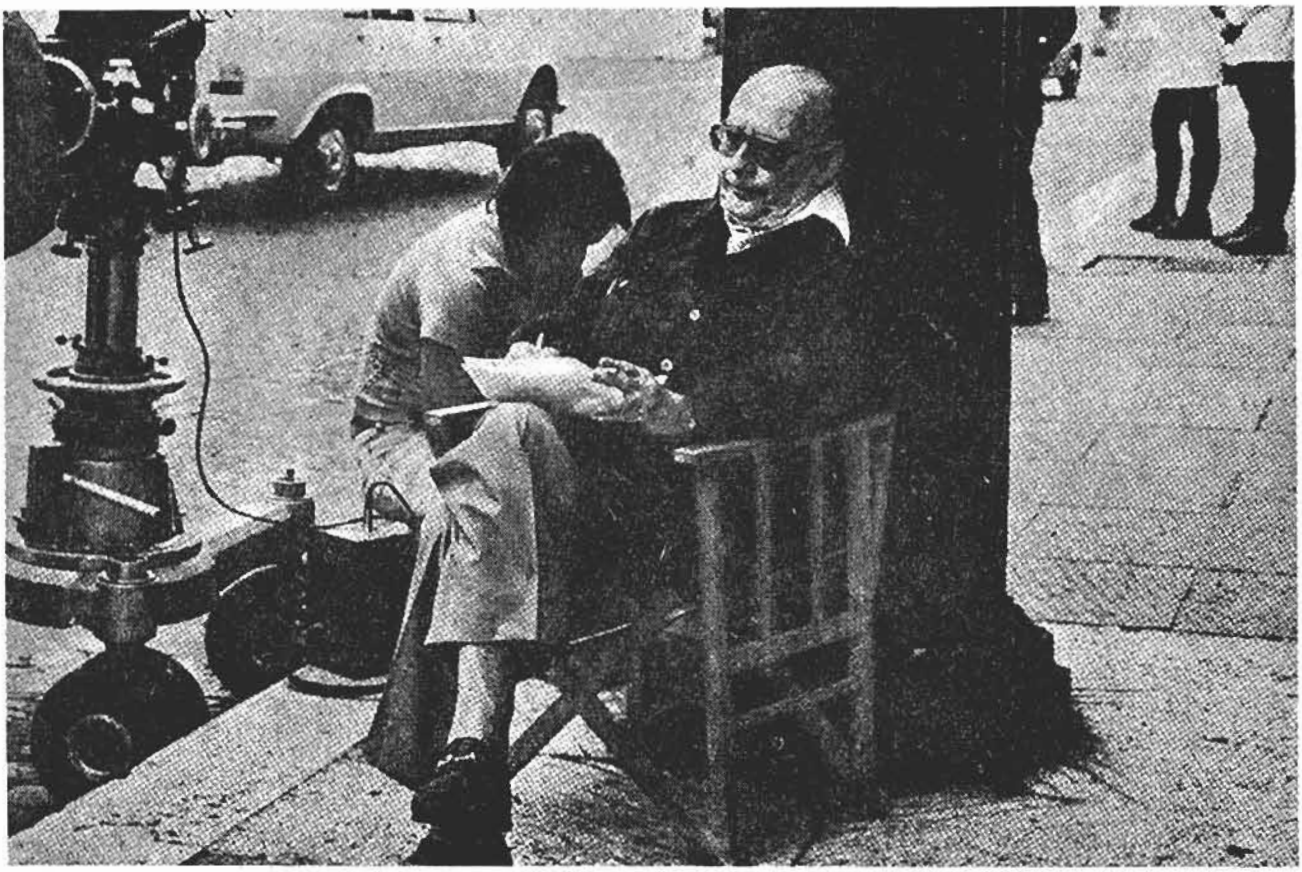
کلمات، حتی اگر موفق شوند امپرسیون های «بصری» بوجود آورند، هرگز درزمره تصاویر قرار نمیگیرند، علاوه برآن همانطور که من در اثبات آن کوشیدم، قبل از هرچیز عضو واندام بینائی یا چشم نیز وجود دارد.

رومان نویس، همانند سینما گر در صدد است تا «نگاه» خودرا بزبان آورد و «تکنیک های» رویا که قبل از سایر تکنیک ها وجود داشته‌اند، درابتدا ادبیات و بعد سینما را مشخص ساخته‌اند.

تاثیر سینما برادبیات نیز در رومان معاصر واضح و آشکار است، که بعدا دراین باره سخن خواهم گفت و آنچه اکنون میگویم کشف بدیهیات است. سینما دخل و تصرف برداسنان و ادبیات را وادار میکند، تا بجستجوی راه های تازه تری برآید و فیلم که باین پیروزی بسنده نمی کند، شاخک های خود را در همه جهات بحرکت درمی آورد.

اگر فیلم «پدرخوانده» یا «قصه عشق» Love Story یا حتی «رهائی» Delivrance قصه ـ هائی مسطور به سبک رومان سنتی ارائه میکنند، با اینحال تکنیک های داستان سینمائی پیچیده و متنوع شده‌اند، دیگر داستانی به مفهوم کلاسیک آن درآقـای آرکادین Welles و در «سـال گذشتـه درمـارین باد» Marienbad رنه Resnais یا درفیلم های «گدار» وجود ندارد. اشکال تازه روایت قصه و داستان پردازی افزایش و تنوع پیدا کرده است، مثل: بررسی و تحقیق روزنامه نگاری (هم شهری کین) مبحث روابط انسانی Anthropologie (من، یک سیاهم، روش Rouch)یا سیاسی (ماجرای ماتئی Matei روزی Rosi مقایسه کشف مجهولات Apocolytisie (دکتر فلامور کوبـریک Kubrik مهر هفتـم، اینگمـار برگمن) ـ باله تخیلی (ژولیت ارواح، فلینی) تحقیق تاریخی (بقدرت رسیدن لوئی۱۴، روسلینی) ـ آنوآنالیز (توت فرنگی های وحشی، برگمان) و غیره...





● روبرتو روسیلنی

حال به سوءتفاهم های دیگری که دررابطه بین دوهنر وجود دارد، میپردازیم: وابتدا از «اسطوره» سهولت درسینما سخن میگوئیم. روشن است که درصورت ظاهر، نگاه کردن فیلم، آسان تر از خواندن یک کتاب است. از سوی دیگر تجربه خلاف این امر را نشان میدهد. مثالی میزنم: سازمان جهانی بهداشت درسال های شصت فیلمی تهیه کرده بود که درآن فیلم مردم تشویق به تلقیح واکسن برضد نوعی بیماری عفونی درافریقا میشدند. موضوع انتخابی بسیار ساده بود:

والدین بیمار، دربدوامر «جادوگر» محلی را به کلبه خود فرامیخواندند، وضع مزاجی بیمار لحظه بلحظه وخیم تر میشد، آنگاه پزشکی از راه میرسید و بیمار مشرف بمرگ را با تلقیح واکسن نجات میداد. فیلم دردهکده‌ای نمایش داده شد و برگزار کننده از تماشاگران درخواست کرد که آنچه را دیده بودند تعریف کند. آنها مدت زیادی خاموش بودند و حرفی نمیزدند. سرانجام یکی از بین جمع بلند شد و گفت:

ـ من یک جوجه را دیدم که وارد کلبه شد...!

درواقع، موقع برداشت فیلم، جوجه‌ای داخل کلبه شده بود و کارگردان از ترس اینکه مبادا بازیکنان نتوانند صحنه بهتری ارائه دهند، بهمان برداشت قناعت کرده بود.

درجنب افسانه سهولت، افسانه صراحت وروشنی تصویر نیز دررابطه با متن نوشتاری وجود دارد. نویسنده هراندازه تلاش بکند، هرگز نخواهد توانست امپرسیون (دید) خودرا از صحنه میزی منتقل سازد، مگر آنکه عکس یا فیلم بلافاصله تمام اطلاعات مربوطه به آن صحنه و محیط اطراف آن را دراختیار بیننده بگذارد.

در وهله اول این امر بدیهی بنظر میرسد. لیکن اگر این موضوع را مقرون به حقیقت پنداریم، چگونه میتوان این نکته را توجیه کرد که از سینما ـ علیرغم تمایل و قابلیتی که نسبت به تولید دوباره حقیقت دارد

- برای هدف ها و غایت های ارتباطی کمتر بهره برداری میشود. با وسیله القبائی. در حقیقت «اکسپرسیون بیان فیلمی» و «درک» آن توسط تماشاگر، بسیار دسوارتر از «اکسپرسیون بیان ادبی و قرائت متن» خواهد بود. چرا که دیدنی در فیلم بیشتر است.

با مقایسه‌ای از «رونالدبارت» Ronald Barthes

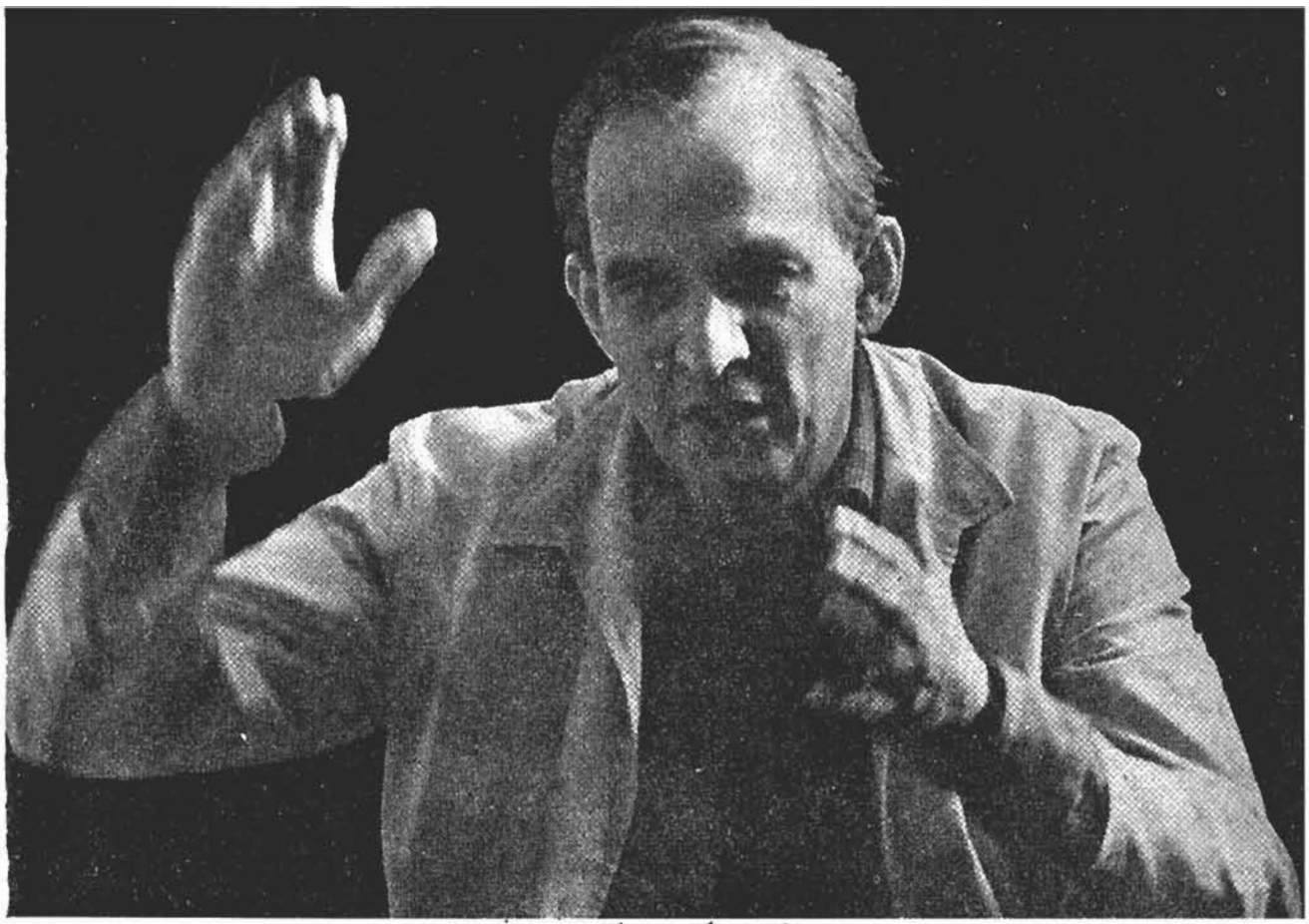
در مورد تئاتر، باین نکته اشاره میکنم بگونه‌ای بیک ماشین «سیبرتیک» Cybernetique

شباهت دارد، که از اکران مقدار زیادی پیام های متوالی را منتقل میسازد (اطلاعات مربوط به دکور، لباس ها، نور، حرکات و جابجائی های هنرپیشه ها، حرکت دوربین فیلمبرداری، دیالوک ها و نوار ضبط و مانند اینها...)، که اینها تماما بدون در نظر گرفتن دکوپاژ، مونتاژ، طولانی بودن و طبیعت پلان ها و سکانس ها و غیره میباشد (شیوه خاصی که هر نویسنده برای استفاده از این عوامل گوناگون بکار میگیرد، دقیقا ذات و جوهر میزانسن را تشکیل میدهد).

پس می توان گفت که یک حالت چند گونه خبری در قبال تک آوازی ادبی Monodie Litteraire وجود دارد.

بر این روال، نمیتوان از سینما بعنوان «زبان همگانی» بحث و گفتگو کرد. تنوع «نوشته ها» باندازه نویسنده ها و سرزمین ها است و برای اینکه متقاعد شویم کافی است تا ترتیب فیلم های «کنجومیز و گوشی» «ژان رنوار» Jean Renoir یا «جان فورد» John Ford یا «ساتیا چیت رای» Satjiatit Ray و اینگماربرگمن را ببینیم. اگر فیلم های وسترن در همه جا با اقبال مواجه میشوند، بعکس شاهکار های «لوزی» Losey یا «بونوئل» Bunuel که «فقط» بشرح احساسات خشن می پردازند و «قصه‌ای» را با حوادث پیش‌بینی نشده و جهش های مربوط بیان میکنند، گرایشی بجانب تمامی بشریت دارند. اکثر تماشاگران «سوژه» را نگاه میکنند، نه فیلم را در نظر ایشان دنیای کارگردان هیچ اهمیتی ندارد، و اینان کاری به «ویسکونتی» یا «وایز» که امضایشان درپای فیلم ها باشد ندارند.

جان فورد



● اینگمار برگمان

مردم هنوز در گیر «اسلوب و سبک» ـ Genreb ـ هستند: آنها بتماشای یک کمدی، یک درام روانی، فیلم پلیسی و غیره میروند. برخلاف اینها، متخصصان (این جانوران بیمار سینما) اینطور وانمود میکنند که فقط به «نویسنده» توجه دارند و نه به سناریو، و در نتیجه پای در «اسنوبیسمی» Snobisme میگذارند که آن نیز در خورسرزنش و ملامت است. کافی است که پای «به سینما تک ها» بگذاریم و این افراد را در آنجا ببینیم، که باددر گلو انداخته‌اند و با حالتی پر از تفرعن، در مقابل فیلم های پرحرف ژاپونی و روسی و چینی ـ که بدون زیرنویس هستند ـ بخودنمائی پرداخته‌اند گوئی که در یک فیلم میتوان گفتار را از تصور جدا کرد.

حتی در سینمای صامت نیز دیالوگی وجود داشت که بشکل نوشته بین تصاویر ظاهر میشد Tnter titre ـ

سوء تفاهم دیگر، در اطراف مفهوم «مردم» دور میزند در نظر غالب افراد روی سخن سینما ـ هنرتوده ای ـ با جمعیتی فراوان است. در حالیکه ادبیات فقط مورد مصرف «گروهی نخبه» که از لحاظ تعداد بسیار محدودند، قرار میگیرد، و این چشم بستن بر موفقیت عظیم رومان های پلیسی و از یاد بردن مصرف فوق العاده نقاشی های کارتون یا مضحک قلمی در برخی ممالک میباشد. اما این عقیده همچنان براه خود ادامه میدهد و تهیه کنندگان آنچه را که مردم «میخواهند» بدانها عرضه میکنند. لیکن تعریف «مردم» همچنان در ابهام باقی میماند و گاهی این تعریف چنان محدود و منحصر میشود که مفهوم ها را شامل «مردم کوچه و خیابان» با «تماشاچی متوسط» میسازد، با این نیت که «تمامی بشریت را در یک ذات منحصر بفرد» خلاصه میکند. مثل چنگیزخان که همواره در این آرزو بود که اگر دنیا فقط یک سرداشت، وی میتوانست با یک

ضربه شمشیر آنرا از تن جدا کند!

و اینها هستند سوء‌تفاهم هائی که تاریخ روابط سینما و ادبیات را مشخص میسازد. مباحثات تند آنها بما امکان میدهد تا بجز روشن ساختن مبارزات بطور کامل، راه نیل به این مبحث اصلی ـ آزمایش دوروش اکسپرسیون با شیوه مختص بخود ـ نیز تسطیح شود. در ادامه گفتگوهایم بخصوص بروجه مشترک این دو زمینه، یعنی برقصه پردازی تاکید خواهم کرد. حال میبینم از این دیدگاه چه چیزی دو هنر را تفکیک میکند...؟

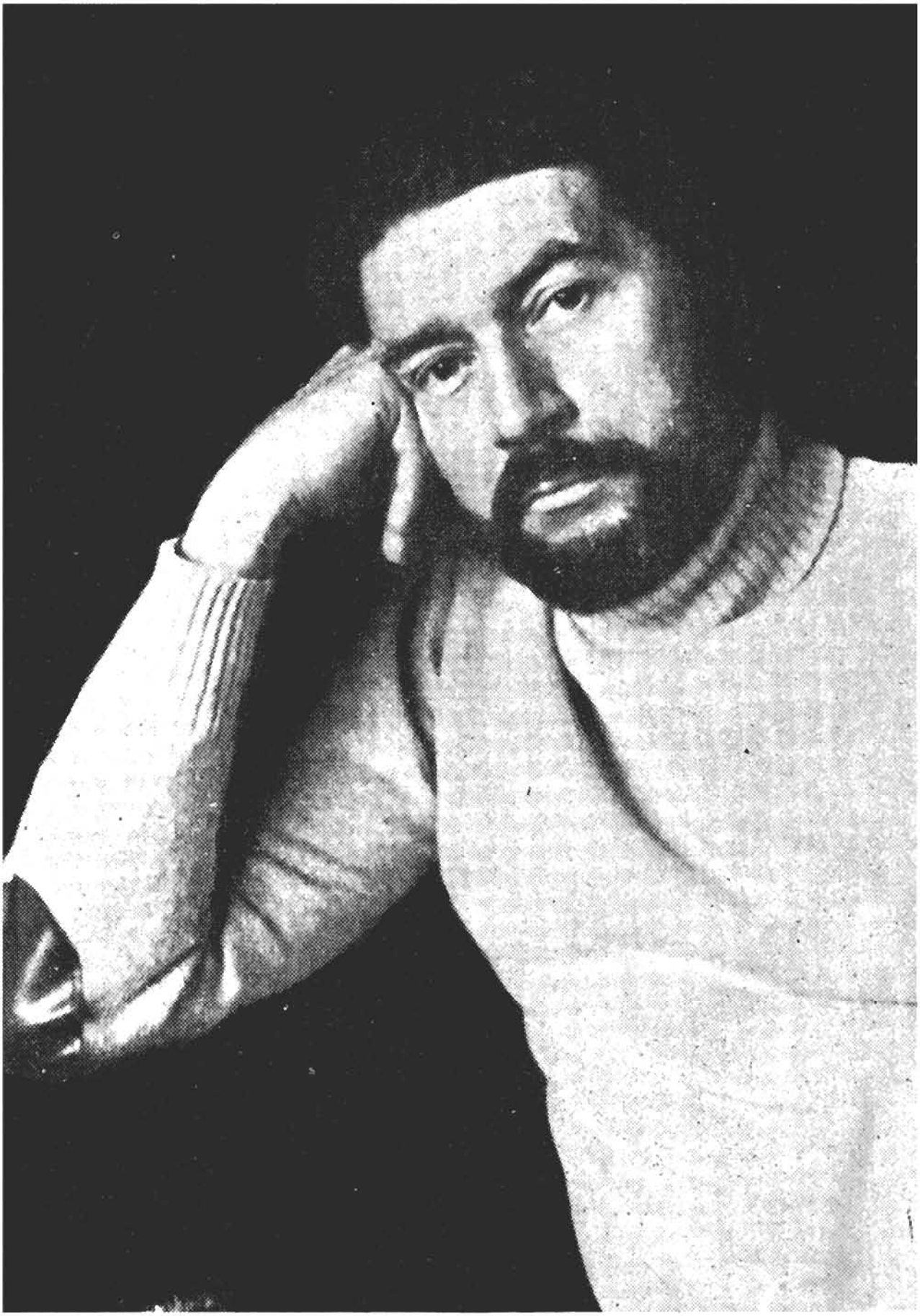
سینما نشان میدهد... ادبیات بیان میکند...

در بدو امر اینطور بنظر میرسد که سینما نشان میدهد و ادبیات بیان میکند. خواننده آنچه را که برای وی حکایت میکنند « نمی بیند» و کلماتی را میخواند که وی را به تجربه‌ای آزموده باز میگردانند. تا همین چندی پیش، رومان برپایه نوعی «داوری» قرار داشت، که نویسنده آنرا بر شالوده واقعیتی ـ که مدعی ارائه و شناساندن آن بود پی ریزی میکرد. اما با گوستاوفلوبر توجیه رومان، دیگر در جنب قضاوت ها قرار نمیگیرد بلکه به شناخت و جستجوی داوری وقایع برمی آید، و «موپاسان» با کلام خاصی که دارد، میخواهد پرسناژها و حوادث را از برابر چشمان ما بگذراند. پس رومان برسر آن است که تماشائی و دیدنی ـ Spectable گردد. «رومان نو» بادعوی عینی به مفهومی تداوم این جنبش بشمار میرود.

در این مورد نوشته «رب‌گریه» Robbe Grillet را میتوان نمونه ذکر کرد: «تعریف و توصیف چیزها و موضوعات بدان میماند که ما خود را عالما و عامدادر خارج و در مقابل آنها قرار دهیم. دیگر نه قادریم که آنها را بهم مربوط و وابسته سازیم و یا چیزی را بر آنها مرتبط... خویشتن را محدود به تعریف و توصیف کردن، همانانفی و طرد آشکار سایر اشکال تقرب به هدف ها است: سمپاتی همچون غیرواقعی، تراژدی، از خود بیگانگی، و فهم و ادراکی که گوئی وابسته به تنها زمینه علوم است... اینطور بنظر میرسد که نگاه نیز در این مقوله بسان احساس برتری ظاهر میگردد».

رمان «نگاه» در صدد آن است که خود را از تمام مفاهیم رمان های گذشته خلاص کند، تا ما را در محضر اشیاء و موجوداتی که بهمان نحو در اینجا و حالا هستند قرار دهد. سابق رمان در حد کمال، هنر گذشته بشمار می آمد. (حوادث قبل از مطالعه اتفاق افتاده بودند) رمان نو که فعلا نوشته میشود، مدعی است که خود را محدود به ارائه نمایش ـ Spectace اشیاء کرده است. «حسادت» موفق‌ترین تیپک‌ترین نمونه را نشان میدهد:

پرسناژ مرکزی، یعنی یک شوهر حسود، تنها به نقش ناظر محدود می گردد و هرگز بشکل یک «من» نیز ظاهر نمیشود. فقط نگاه همیشه حاضرش را میتوانیم از ورای پرده‌ای ببینیم (در این مورد فقط کافی است که به فیلم رابرت مونتگمری در سال های پنجاه بنام «بانوی دریاچه» Madame Dukiac ـ اشاره کنیم، کاملا بر اساس نگاه هنرپیشه‌ای که چهره وی را فقط یکبار ـ آنهم در آینه ـ میشد دید، پایه گذاری شده بود) ضمنا باید این نکته را خاطر نشان کرد که این نوع سینما را برخلاف نوع رمان آن ـ ذهنی Subjectif ـ مینامند. از سوئی این تکنیک غالبا توسط سینماگرانی مورد استفاده قرار میگیرد، که میخواهند آنچه را که هنرپیشه می بیند، نشان بدهند، نمونه مشهور آن سکانس طولانی «دکتر جکیل و مستر هاید» است (از رابرت مامولیان). راب‌گریه باستناد این موضوع از یک صندلی بعنوان مدل عینی نمایشی در فیلمی نام میبرد، که آنرا با صندلی که در کتابی توصیف کرده‌اند، مورد مقایسه قرار داده است. از سوئی این صندلی با ظاهر تغییر ناپذیر خود و با تمام تفسیری که از آن میشود، در مقابل ما قرار دارد، از سوی دیگر، ظهور آن اینک بزمان حال مربوط میشود. در این مورد، ژان دووینیو Jean Duvignaud در سال ۱۹۶۴ اینطور اظهار عقیده میکرد:



● آلن رب گریه

«حق بر اینستکه مساعی و تلاش های «رمان نو» را به پرستیژو حیثیت اشکال تولید بصری در دنیای معاصر پیوند بزنیم. و بدیهی است که از مدتها پیش، سینما به رمان سرعت و حذف تفسیرهای ناخوشایند و پایان ناپذیر را آموخته است».

***

با اینحال، آنچه را که «رمان نو» مکمل میسازد، دقت فوق‌العاده‌ای است که نسبت باشیاء آشکار و ظاهر ـ یعنی آنچه که «چشم ـ دوربین» می نامند ـ مبذول میدارد. اینها ـ این سیرو تماشاهای طولانی یک شاسی زنگ، یا پنجره و یا تابلوی اعلانات، یادآور موضوعی برای ما هستند: سینما، در وقتی که هنوز عادت بحرف زدن نداشت، در موارد بالادیر از راه میرسید.

همانطور که «ژان بلوک میشل» خاطرنشان میکند: «رومان نو» از تکنیک های بصری تمام آنچه که این تکنیک ها میخواهند خود را از شر آن خلاص کنند، بدست آورده است، گاه از خود میپرسیم که آیا «نویسندگان نگاه» از غربت و دوری سینمای صامت احساس ناراحتی نمی کنند...؟

***

بهر تقدیر، نمیتوان مانع بروز تناقض عمیقی که در کارهای ادبی «رب‌گریه» وجود دارد، شد. توصیف صوری را هرگز نمیتوان تصویر بشمار آورد و آن صندلی که توسط «نگاه» تشریح میشود، ابدا با صندلی فیلم شده تطابقی نخواهد داشت در «بانوی دریاچه» مادر شرف دیدن آن چیزی هستیم که نگاه هنرپیشه آنرا مشاهده میکند. در «حسادت» رابطه‌ای را از نگاه شوهر استنباط میکنیم هم اکنون تفاوت فاحشی بین سینما و ادبیات حداقل در وضع فعلی تکنیک ها ـ که در طی سالها، مباحثه های بی انتها درباره «امانت و وفاداری» اقتباس سینمائی برانگیخته ـ بچشم میخورد.

حتی مفهوم این امانت داری ما را نیز به تعجب وامیدارد: نویسنده‌ای نمیتواند جای نویسنده دیگر را بگیرد، مگر اینکه حداقل در تقلید آن بکوشد...! و هنگامی که Clockwork Orange را میبینیم، در آنصورت با فیلمی از «کوبریک» سروکار پیدا میکنیم، نه با کتاب «آنتونی بورگس» Anthony Burgess بهترین دلیلی که در این مورد میتوان ارائه کرد اینستکه فیلم بطور کامل در مسیر کوبریک گام برمیدارد، که با استیل و محتوایش، در بطن توجهات کوبریک قرار میگیرد. که ما با دیدن فیلم هایش بخوبی با آنها آشنا شده‌ایم! رمان نویس ها بیهوده از این موضوع دلگیر میشوند. بخصوص نویسندگانی که مبالغ سرسام‌آوری برای واگذاری و اقتباس داستانشان پول بچنگ می آورند...!

و اما در مورد استفاده از عناوین کتابهای مشهور گذشته باید بگویم که کاری است تجارتی که مربوط به تهیه کنندگان میشود. فیلم بازتاب کتاب نیست و نه باید بدان خیانت کند، و نه از آن تجاوز و این، کاری است نو که نویسنده‌ای دارد، و به زعم بورگس او هم کارگردان است.

«موج نو» در دورانی که از آن انتقاد میشد، بعد از فورمول کذائی «تروفو» Truffaut با لیاقت و کاردانی تمام در مقابل «سینمای مؤلف» در فیلم هائی که به نشان دادن یک متن با یک سناریو بسنده میکنند، قدعلم کند. هیچکاک، هاوکز، بونوئل، بویژه از نویسندگانی چون بورگس ـ شاید نیز ـ چیزی بیشتر ، ستند.

سینمای تسخیر شده توسط ادبیات

چنین بنظر میرسد که سینما، بخصوص درسال های اخیر، توسط ادبیات تسخیر شده است و گوئی تعدادی از سینماگران میخواهند باصطلاح زبان ادبی خود را بکناری نهند و آنرا از دست بدهند. تصویر در حال حرکت وانمود میکند که میخواهد زبانی به مفهوم زبان گفتاری یا نوشتاری بشود. بعنوان مثال به کار «آنتونیونی» «یاگدار» ـ که فقط از آنها یاد میکنم ـ اشاره میشود. در این رهگذر، سینما بگونه‌ای راهی مخالف راه رمان معاصر میپیماید و سرانجام بهمان اشکال و عدم امکان منتهی میشود: تصاویر نمیتوانند به کلام یا علائم حاوی معنا تبدیل شوند. در حادثه Laventura در شب ـ Lanote مقصود القاء و بیان «عوالم درونی» پرسناژها و حالت های روحی ایشان توسط تصویر است، که ترکیب و سنتزناممکنی از ذهنیت و عینیت و از ظاهر و از باطن ارائه میدهد و بجای اینکه منجر به مفهومی گردد، طول زمان های مرده را

● آلفرد هیچکاک

افزایش میدهد.

گفته میشود که موج نو غالبا نوعی استیل ادبی را وارد سینما کرده است، که در واقع این امر به چند عنصر و عامل مربوط میشود، که بعنوان مثال میتوان از اتو بیوگرافی در فیلم ۴۰۰ ضربه Coup تروفوو نقل قول در فیلم های گدار و دیالوک های صریح و روشن و حتی پرارزش در فیلم های رومر "Rohmer" و همچنین از کیفیت متن دربر داشت های رنه "Resnais"، و غیره نام برد. براستی با اینکار مفهوم دیگری به کلام ادبی میدهیم، زیرا فیلم های موج نو فرانسه بجای اینکه به وربالیزمی 'Verbalisme' (قائل شدن اهمیت بیشتر به کلمات تا افکار) میدان بدهد، که در سینمای ارشد وجود داشت (مقصودم اوتان ـ لارا "Autant-Lara" یا کلمان "Clement" است) بعکس بما پیشنهادهائی در مورد بهره گیری های تازه ـ نه فقط از دوربین ـ بلکه از مونتاژ و سکانس ها و پلان ها ارائه میکند. اینطور خیال میکنم که موج نو به سینما کمک کرده است، تا خود را از امپریالیسم ادبیات خلاص سازد...!

اما برچسب موج نو، بخودی خود گمراه کننده است. اگر بتوان آنرا به عنوان عامل وابسته‌ای به جنبش و حرکت مربوط بحوالی سالهای ۱۹۶۵ بشمار آورد.در اینصورت بازهم ذکر این نکته واجد اهمیت است که این جنبش مدت زیادی دوام نداشته است. امروزه هواخواهان آن بصورت مولفان متفاوت باهم ـ و همچنین متفاوت با اسلاف خود ـ درآمده‌اند. ملوین لوروی"Melvin Leroy" درباره اینگونه مولفان نوظهور که بتازگی در امریکا گل کرده‌اند، میگفت که بدون خوردن قرص آسپرین نمیتوان بدیدن فیلم هایشان رفت...!

دست مریزاد...! حال بجای اینکه دست شکایت به آسمان برداریم، بهتر است آنچه را که در سینما اتفاق میافتد، روشن سازیم. اجازه بدهید در این باره از نویسنده‌ای مثال بزنم:

ناتالی ساروت"Nathalie Sarraute"چند سال قبل در این مقوله نوشته بود: «خواننده امروزی به آنچه که نیروی تخیل نویسنده بوی ارائه میدهد، هیچگونه اعتمادی ندارد. ماهم اکنون پای به عصر تردید و بدگمانی گذاشته‌ایم».

قرائت کتاب و «قرائت» فیلم

«آندره مالرو» معتقد است که نقاشی و زبان را فقط زمانی می توان مورد مقایسه قرار داد که آنها را از آنچه «ارائه میکنند» جدا سازیم، تا بتوانیم زیر عنوان «اکسپرسیون خلاق و آفریننده» گردآوریم، و در این حالت است که آنها همچون دوشکل یک اقدام شناخته میشوند.

این مورد در سینما و ادبیات نیز مصادق دارد: فیلم، مثل یک تابلوی نقاشی یا یک رومان خود را بیان و توجیه می کند. تصور نمی کنم که قانون گذاری درباره تصاویر ـ علامات، یا حتی وجود جریان های «ارزشیابی و هنر پروری» سینما، بتواند این امکان را برای تماشاگر بوجود آورد، تا به نحو احسن به نیت مولف پی ببرد. آیا چند خواننده علیرغم عمر طولانی ادبیات خواهند توانست بنحو شایسته‌ای بمافی الضمیر «پروست» Proust یا «جویس» Joyce پی ببرند؟

اشکال اساسی قرائت یک فیلم بطور عمده از عدم امکان بازگشت تماشاگر به یک قطعه ـ مگر از خلال خاطرات خود ـ ناشی میشود. در حالی که با مطالعه کتاب وضع فرق میکند، مرورهای خواننده باعث می شود تا برداشت های وی از کتاب روشن‌تر گردد. حتی باوعده‌ای که صنعت نوپای «کاست ها» در مورد امکان تماشای مجدد این یا آن قطعه فیلم میدهد، بازهم کتاب دست گرفتن و ورق زدن صفحات آن آسان‌تر بنظر میرسد.

سینما به مفهومی، تفوق و برتری زیادی بر ادبیات دارد که این امر به صفات ذاتی تصویر در قیاس با کلمات مربوط میشود. آنچه را که نمی توان دید، کلمات مشخص میسازد. در آنجائی که ادبیات میگوید: «یک صندلی وجود دارد» سینما صندلی را نشان میدهد. بهتر است که بدانیم منظور یک صندلی واقعی

نیست، بلکه توهمی کامل است که ما آن را بصورت «کلوزآپ» روی پرده می بینیم.

کلمه خود عینیتی را ـ یعنی عینیت صندلی‌ای که از آن سخن گفته می شود ـ یادآوری میکند.

تصویر ترکیبی Synthetigue است و خود را مجموعا نشان میدهد. کلمه بر عکس تجزیه‌ای Analytigue است و روش انتخاب متوالی را بکار میگیرد و بشرح و بسط میپردازد. جمله، آنچه را که تصویر بطور کلی نشان میدهد، به قطعاتی مجزا می کند. تصویر در یک آن بیشتر از کلمه قدرت بیان دارد.

ادبیات بعکس، همیشه در گذشته قرار میگیرد: قصه گو از حوادثی سخن میگوید که از پیش تهیه شده‌اند (حتی اگر از زمان حال بهره برداری نماید).

پس یک تفاوت کلی و اساسی بین تصویر و کلمه وجود دارد، با اینحال، علیرغم این «آشتی ناپذیری»، سینما بهمان‌اندازه ادبیات و حتی بیشتر با ما «سخن میگوید» و این آن چیزی است که دیدکارگردان بیشتر از کادر می بیند لیکن کادر تماشاگر را محدود میکند، کارگردان با دید مخصوص خود و سپس با دستگاه فیلم برداریش، واقعیت را تفکیک و مجزا میکند تا بتواند زاویه‌ای و عملی و اشیائی را نشان دهد و مابقی را حذف کند. در مورد ارزشیابی هر فیلم باید بگوئیم که نوعی بازی «قایم باشک» در جریان است، که منظور همانا حضور کارگردان و دوربین در هر اثر میباشد.

تصویر، کلمه نیست و حتی علامتی هم نیست، زیرا هر تصویر مستخرج از یک فیلم فقط یک قطعه آماری Statique بیجان از یک تداوم در حال عمل میباشد. حرکتی که ویژگی سینما را باعث میشود، در تصویریافت نمیشود لیکن این حرکت در تصاویر متوالی قرار میگیرد.

تصاویر روی پرده جان میگیرند، تا بتوانند مفهومی را دنبال کنند. لیکن این مفهوم هرگز تفسیر و تعریف نمیشود، زیرا حضور همان تصاویر، آنرا از نظرها پنهان میکند.

کلمات زمان مستقیما ادراک میشوند و تابلوی ارتباطی خود را از پیش تنظیم میکنند. زبان سینما توگرافیک خود از اسرار پنهانش پرده برمیدارد و در اینجا است که تفاوت کمی به اختلاف کیفی تبدیل میشود.

«ژورف لوزی»، چندی پیش اظهار داشته بود:

«شناختن یک فیلم خوب، بدون باندصوتی آن و در حالی که صامت است امکان پذیر میباشد... آزمایشی که من بعد از خاتمه مونتاژ هر فیلم میکنم، اینستکه آنرا بدون صدا می بینم در آنصورت میتوان چیزهایی دید که هرگز آن را بنظر نیاورده بودیم بعنوان مثال در مورد قتل «تروتسکی» این نکته را کشف کردم که در چهره بورتن Burton نوعی احساس و گونه‌ای ظرافت وجود داشت که من جزئیات آنرا قبلاً ملاحظه نکرده بودم، زیرا توجهم معطوف صدای فیلم بود.»

دریکی از آزمایش های اخیریکه انجام میشود، دوکودک در یک زمان یک فیلم آمریکائی را که دارای زیرنویس انگلیسی است می بینند. کودک بزرگتر (۸ساله) میتواند برخلاف کودک دیگر (۶ساله) زیرنویس بخواند و عجیب اینکه کودک شش ساله که قادر به تشخیص کلمات نوشتاری نیست، مفهوم فیلم را بهتر درک میکند.

کودک بزرگتر که خود را درگیر خواندن زیرنویس میکند، بسیاری از علائم بصری را از نظر می اندازد. مسلما بدیهی است که بعکس، فیلم هائی نیز وجود دارند که در آن دیالوگ ـ حتی اگر ظاهرا بنظر احمقانه برسند ـ ضروری جلوه میکنند.

تاثیربخشی سینما

برای اینکه بهتر بنحوه اختلاف بین تصویر و کلمه پی ببریم و بمنظور اینکه به نتایج حاصله از آن برسیم بمساله Arrangement«نظم و ترتیب» که در آن مولف رمان و فیلم یکی میشود (الیاکازان) اشاره

● اندره مالرو

میکنم. کتاب در زمره کتاب های «بست سلر» Beat Seller پر فروش بود، لیکن فیلم از موفقیت زیاد در امریکا بی بهره ماند.

در اینجا به تعریفی که «کلودموریاک» کرده اشاره میکنم:

«آنچه را که اجتماع از آن حمایت میکند که همانا یادگارهای باطنی و مدفون آن میباشد، جانشین نمایشی میشود که درهمان لحظه توسط گروه زیادی مورد اقبال قرار گرفته و قابل رویت گردیده و محسوس شده و بشکل تصاویر نامنظم و بی ترتیب درآمده است. سینما آنرا بسوی ادبیات سترشار از خشونت سوق میدهد، اگر هم فاقد حالت خشونت بار باشد.» در این مورد کافی است به نمونه فیلم اشاره شود. کلام فیلمی سمپرون Semprun و کوستاکراوس Costa-Grovas بنحو شگرفی تاثیر بخش است.

الکساندر استروک می نویسد: «دوربین دروغ نمیگوید».

ادراک آنی یک حقیقت در روی پرده سینما، اختلاف اساسی بین سینما و رمان را نشان میدهد، و مثالی را که در زیر میاورم از او برداشت خواهم کرد: «لوزی باکار بر روی حادثه Accident که موضوعی از پینتر Pinter بود، بدون هیچگونه تلاشی به «کاترین منسفیلد» و «ویرجینیاوولف» ملحق میشود و با آن معادل و همسان میگردد، تا به آن حد که توسط بازی نگاه ها و وضع و تمایل پرسناژها که هر دو بهم وابسته اند، به شیوه خاص خود و بینش هنری ویژه خود که همان بینش نگاه فعال و محرک است، هنری را که در بدو حرکت در پرده است و تاریک و در پشت پوشش های سنگین و نرم یک آنالیز درونی بیربط وانکن، قرار دارد، پدیدار میسازد.»

«شک و تردیدی که رومان را به رنج و درد میکشاند، سینمای امروزی را نیز مبتلا ساخته است» و این شک و تردید چگونه خود را ظاهر میسازد...؟ ابتدا با یک بی اعتمادی همگانی نسبت به کلیه فرایندهای گذشته و تمام تولیدها. (بدیهی است که کاری به بوگدانوریچ ندارم) در حقیقت، موقعیت فعلی سینما بطور آشکار همانند وضع رومان است. در حالیکه برخی از سینماگران ارائه طرح های داستانی، پایبند شیوه های قصه پردازی گذشته هستند (وایلر"Wyler"،کایات "Cayatte"و غیره) سایرین خود را در این راه رها می کنند و در عین حال میکوشند تا استیل هائی اصیلی که به مشغله ها و گرفتاریهای تازه مربوط میشوند بدست آورند (کاسارت) "Cassarette" گدار، روش "Ra uch" و غیره...).

گفتار در این مورد بسیار است، لیکن کاری بموضوع گفتگوی من در ین مقال ندارد و برسر آن نیستم که در اینجا اکسپرسیون سینمائی را تجزیه و تحلیل کنم و یا به تعریف میزانسن بپردازم، چرا که این بزمان زیادی نیاز دارد! با اینحال به گفته روگن ژیلبر کهن سئا "Cilbert Cohen-Seat" (یکی از نخستین تئوریسین های سینما درباره سینما) استناد میکنم که بحق عقیده داشت بین کار سینما توگرافیک و کار فیلمی وجه تمایزی وجود دارد و من نیز بسهم خودم این تمایز را بیشتر میکنم. در نهاد فیلم بیان و خطابه ای با معنا و مفهوم وجود دارد، که با نگرشی در آن میتوان استیل کارگردان های مختلف را تجزیه و تحلیل کرد.

در ضمن نوعی علم علائم شناسی Semiologie" کلی در سینما یافت میشود که با سایر هنرها بکلی متفاوت است و با توجه باین مسئله اخیر است که ما باید روابط بین سینما و ادبیات را روشن سازیم و از پرده ابهام بدرآوریم.

در اینجا لازم میدانم به گفته مشهور مارسل دوشان"Marcel Duchamp" اشاره کنم: «کار هنری را کسانی بوجود آورده اند که خود دست اندرکار آن بوده اند و بر آن ناظر».

روش های گوناگون دیدن یک فیلم

میتوان گفت که حداقل دو روش برای تماشای فیلم وجود دارد. طریقه اول اینستکه ابتدا در مسیر جریان قرار میگیریم و خود را یکسره در بازی آزاد فنومن «قراردادن خود بجای دیگری» و نمایش رها

میکنیم. در انحال تماشاچی تمایلات و تجربیات خاص پرسناژ هائی را که در اکران میبیند بخود منتقل میسازد (خود را در آنها منعکس میکند) و از سوئی خویشتن را در اندیشه بجای هنرپیشه میگذارد و با او وجه تشابهی پیدا میکند و در افکار و احساساتش با وی شریک میشود.

طریق دیگر تماشای فیلم «مخالف خوانی» است که آن عبارت از اینستکه با «افسون و طلسم» تصویر به مبارزه برمیخیزیم و فاصله خود را با آنچه روی پرده میبینیم حفظ میکنیم تا بتوانیم استعدادهای انتقادی خود را حتی در موقع نمایش فیلم وارد میدان سازیم. در این مورد بخصوص، تماشاچی هنرپیشه را نگاه میکند، ولی کمترین تاثر و احساسی ندارد و به برخوردهایی که در برابر دیدگانش جان میگیرند، هیچگونه توجهی نمیکند و در اینحال نوعی احساس لذت «درجه دومی» پیدا میکند، که از شناخت ناشی میشود، نه از قرار دادن خود بجای دیگران.

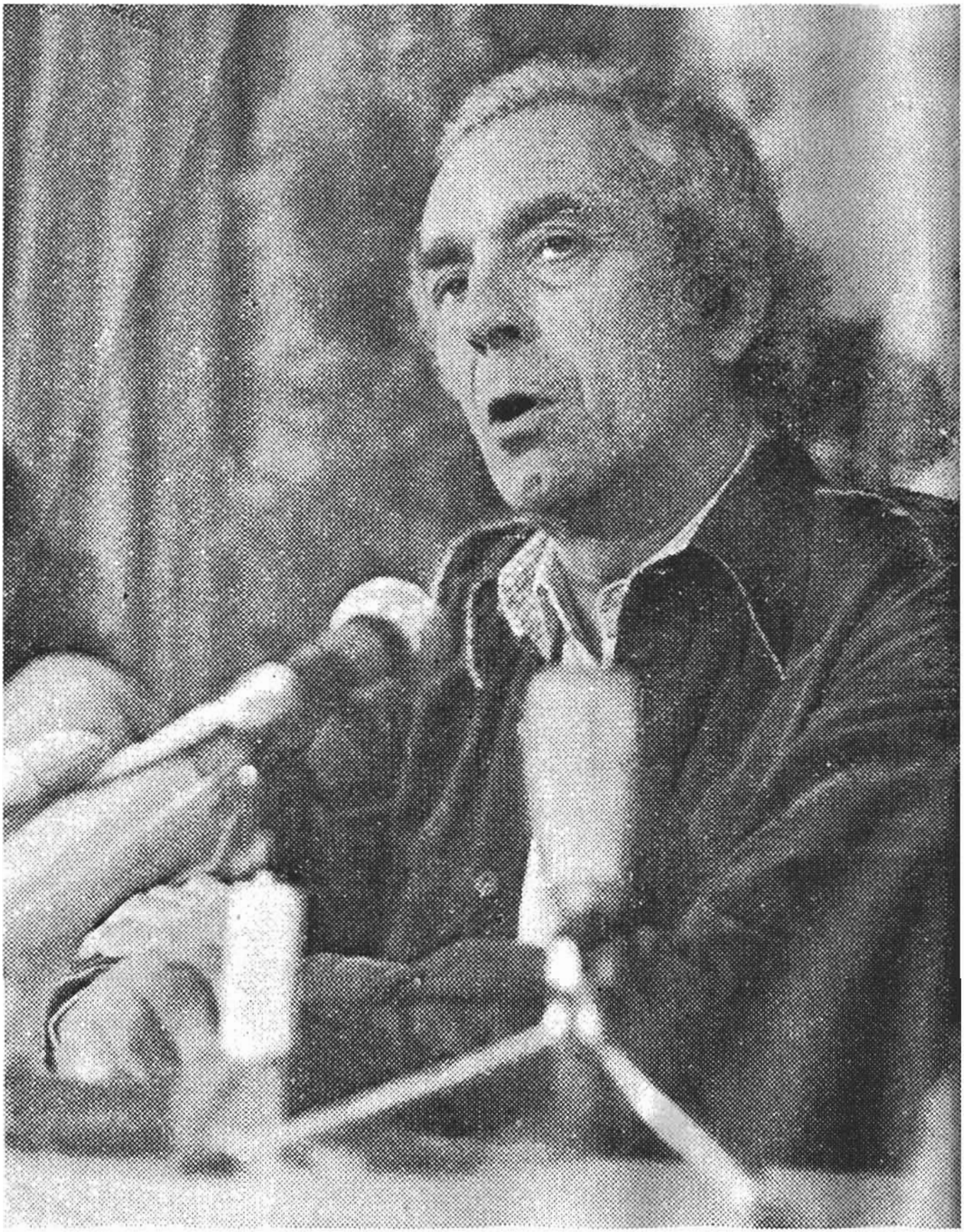
در هر دو مورد میتوان فیلمی را پسندید و دوست داشت واین به سطح حساسیت عاطفی بستگی دارد و یا با این نیت که تصویر را در دورنمائی روشنفکرانه‌تر قرار دهیم. بدیهی است که این دو شیوه پذیرش «پیام» فیلمی، غایت «قطب» های ایده آلی بوجود می آورند که در بین آنها حقیقت بسان بیکرانی از ترکیبات ممکن جای میگیرد.

از دو «قطبی» که از آن سخن گفتم، در نزد کارگردانان نیز میتوان سراغ کرد. در بین این گروه افرادی پیدا میشوند که میخواهند آئینه‌ای در اختیار تماشاچی بگذارند، تا بدانوسیله خود را بسهولت بشناسد که بعنوان نمونه میتوان از آنتونیونی نام برد (شب صحرائی سرخ، حادثه و مسافر) هدف گیری عینی دوربین که هنرپیشه ها را از «خارج» تعقیب میکند این امکان را فراهم میسازد تا بر اختلاف ها و تفاوت های فردی صحه گذاشته نشود.

مثلا میتوان از فیلم شب نام برد که نویسنده و همسرش علیرغم مسائل و گرفتاریهای روزمره خود، تقریبا به آن اندازه از آن عمومیتی برخوردارند که سرانجام به تماشاچی امکان میدهند تا خود را با آنها مشابه و همانند سازد. علاوه بر آن، کارگردان هائی از این ردیف. همواره پلان های آرامی در فیلم خود ترتیب میدهند و سکانس هائی که در آن هیچ اتفاقی روی نمیدهد (مثل گردش طولانی در فیلم شب) این امر زمان لازم را برای تماشاچی فراهم میسازد، تا نظریات خاص خود را بر هنرپیشه ها منطبق و منعکس سازد. مردم مرفه فریاد برمیدارند که این نبوغ است، زیرا فکر میکنند که خود را در این رهگذر شناخته‌اند ـ در هنگام خروج از سینما این زمزمه ها بگوش میرسد: «این حقیقت محض است!...» اصطلاح مردم مرفه را باین علت بکار میبرم که گروه دیگر افسرده خاطر و مکدراست و دلیل آنهم اینکه دکوری که بوی ارائه شده با او سروکاری ندارد.

مقاله اخیر کانبی درباره آنتونیونی صحت ادعای مرا به ثبوت میرساند: دروازه «مسافر» در برابر تمام تفسیرهای پرشکوه باز است و اینکه تعدادی از آنها شامل استفاده از کلمه «از خود بیگانگی» میشود، که رایج‌ترین کلمه در مکتب نقد در طی ۲۰ سال اخیر میباشد، اگر از سطح داستانی فیلم چشم پوشی کنید، تا مفاهیم دیگر آن را در ترازوی سنجش قرار دهید، در آنصورت بهدف اصلی خود نایل شده‌اید، در آنصورت بهدف اصلی خود نایل شده‌اید، چرا که هرگز نباید فیلم «مسافر» همچون پیام های ناتو "NATO" زیر ذره‌بین قرار گیرد و پیام های محرمانه آن فاش گردد. این فیلم از دیدی شاعرانه برخوردار است، تصویرهای آن که بسان چشم‌انداز شبانگاهان که برق صاعقه آنرا روشن میسازد، انواع تداعی ها را از «اودیسه» گرفته تا سایر فیلم ها و آش درهم جوش تولیدهای چند ملیتی درباره ماموران انترپول در خاطرها زنده میکند.

لیکن با مولفانی روبرو میشویم که با این روش کاری ندارند و برآنند تا سرحد امکان برای موقعیت وبرسناژهای خود ویژگی هائی قائل شوند تا هیچکس نتواند خود را در آنها بازشناسد. در عین حال زمان



● میکل آنجلو آنتونیونی

های بیهوده را نیز حذف میکنند و دکورهای انباشته و سرشار میسازند تا تماشاچی را وادار کنند، دقت همه جانبه‌ای در تمام لحظات نمایش داشته باشد.

فیلم های جوزف لوزی (حوا، بیشخدمت، حادثه "Accident") نمونه‌ای از این مفهوم میزانسن بشمار میرود. خود در این باره در کایه دو سینما Cahers du Cinoma"چنین میگوید: «در لحظه‌ای که هیجان واحساس او را بجانب بازتاب تماشاچی رهنمون میشود، باید گفت که در آن لحظه است که کارگرد شکست خورده است. در این عقیده تاثیر برشت و تئوری وی بنام فاصله گذاری"Distanciation"بخوبی مشهود است. در بعضی موارد این نکته پذیرا میشود که پرسناژهای حوا با تشریفات پنهانی از چنان ویژگی هائی برخوردارند و (تقریبا کلینیکی) که تماشاچی به دشواری میتواند خود را با آنها همانند و یکی سازد. روشن است که نه آنتونیونی و نه لوزی، بطور دربست به این یا آن طرح وابسته نیستند و در اینجا نیز مجموعه‌ای کامل از امکانات و آمیختگی های بین دو قطب وجود دارد».

شیوه منتخب تماشا و کارگردانی فیلم هرچه میخواهد باشد، اختلاف اساسی ادبیات و سینما همچنان بقوت خود باقی میماند. تصویر سرزده وارد میشود و بزور خود را جا میکند زیرا از خصلتی توتالیتر برخوردار است. زبان ایجاد کننده مباحثات است. سینما نشان میدهد و کتاب بیان میکند.

حال میتوان به نکته و عمق این اختلاف پی برد: پازولینی تاکید میکند که شالوده سینما بر سیستم علامات پی ریزی شده است و به آن سیستم «نوشتاری ـ گفتاری» تفاوت دارد، در سینما لهجه خاص مولفان مفهومی ندارد و از اسناد مدونی که مقدمه‌ای بر کارهای زیباشناسی محسوب میشود، برخوردار نیست. اما حال که سینما را نمیتوان هیولائی بشمار آورد، و حال که ما فیلم را فهمیده‌ایم، پس باید از موجودیت چیزی که نقش کلمات را در ادبیات ایفا میکند آگاه شویم. پازولینی در این مورد آنچه را که (تصویر ـ علامت) مینامد، بعنوان مجموعه‌ای از علامات و نشانه های قابل تدوین (نه تدوین شده) میداند که به تماشاچی امکان میدهد تا ارتباط را درک کند. سینماگر مجبور است «ناآگاهانه» که ابتدا زبانی و بعد هنری را ابداع کند، در حالیکه نویسنده که سیستم گفتاری نوشتاری را در اختیار دارد، فقط مبتکر و مبدع طرح زیباشناسی خود میباشد. از این دیدگاه، نوعی زبان سینماتوگرافیک قابل قیاس با زبان ادبی وجود دارد که با آن مغایر و متفاوت است.

از سوئی، کریستیانمتز"Metz" عقیده دارد که سینما هرگز از قواعد دستور زبان و صرف و نحو به مفهوم مطلق علم زبانشناسی پیروی نکرده است. لیکن از قوانین علم علائم شناسی اساسی تبعیت میکند. که موفق‌ترین و کامل‌ترین حالت انتقالی هرخبر را در اختیار میگیرد. این قوانین را باشکال میتوان توجیه کرد، لیکن نمونه آنها را میتوان در حول و حوش علم علائم شناسی عمومی پیدا نمود. بعبارت دیگر، آنچه را که «گرامر» سینمائی مینامند، در واقع یک گرامر نیست، بلکه مجموعه‌ای است از ویژگی هائی مفاهیمی که جزء بجزء تدوین و تنظیم گشته است و این همان چیزی است که رژه مارتن دوگار Roger martin Dugard اندکی قبل از مرگ در این باره بدوستش نوشته بود؛ (سینما یعنی هنری بدون حاشیه واقعی و بدون قواعد محسوس که گوئی از نظم مقدورات و امکانات هیچ حد و مرزی نمیشناسد).

اما در اینجا سئوالی پیش می اید: چگونه تماشاچی بدون آمادگی قبلی و بدون شناخت قوانین علم علائم شناسی پیام سینمائی را ادراک میکند، در حالیکه خواننده قادر نیست رومانی را بدون داشتن مطالعه قبلی زبان و دستور آن قرائت کند؟ در این مورد ترجیح میدهم که بجای افکار و عقاید متروپازولینی به اندیشه های انقلاب شومسکی"Chomsky" استناد کنم که عقیده داشت فهم و ادراک ما از جهان براساس ایده های ذاتی و فطری است (مثل شکل، قد و حرکت و اینکه اصول زبان از همان بدو تولد در ضمیر ما قرار دارد) زیرا بنیاد ۴۰۰ زبان مشهور و شناخته شده، برهمان اصول شالوده انتقال پانتیک پی ریزی شده است. او این اصول را: زبانشناسی جهانی و یا بزبان ساده‌تر قلمرو مشترک برای تمام زبانها میخواند.

کودک قبل از حرف زدن با اصول زبان اشنائی دارد.

تصور میکنم که این عقاید - بر آنچه که در آغاز این مقال درباره رابطه بین پدیده رویا و سینما گفتم - تاکید بیشتری دارد. اگر تماشاچی از قبل قواعد اساسی اکسپرسیون سینمائی را نیاموخته، بیشتر باین سبب است که از همان بدو تولد آنرا در ضمیر خود از طریق فعالیت های طبیعی رویاها و مفاهیم کلی ذاتی - حفظ کرده است. اگر «گرامری» وجود دارد این همان «گرامربازی» است که دائما توسط دستاوردهای تدریجی سینماگران خلاق و اصیل تحویل میابد و بسوی تکامل میرود - تنظیم و تدوین آنها بشیوه و سبک قواعد زبان های موجود، کاری عبث و حتی مصیبت بار است و در همین جا است که یکی از اختلاف های اساسی سینما و ادبیات تجلی میکند. رومان نویس نه فقط به سطح «عمیق» مسائل تکیه میکند، بلکه ترکیبات فعلی کلمات و قواعد صریح و روشنی که یکبار برای همیشه تنظیم شده است، در مد نظر وی قرار میگیرد. سینماگر، بعکس، از آزادی بیشتری در طرز تشکل و سازماندهی تصاویرش برخوردار است و تقریبا بطور کامل زبان خود را ابداع میکند. نتیجه‌ای که میتوان از این بحث گرفت بطور خلاصه بشرح زیر است:

زبان سینمائی ولسان ادبی را اگر درکنه وجودشان مورد مطالعه قرار دهیم، ملاحظه خواهیم کرد که برپایه «گرامری» که بنیاد ذاتی و فطری دارد و توسط شیوه و سبکی دیکته شده که مغز عامل آن است پی ریزی گردیده است اما با نزدیک شدن به اکسپرسیون بیان قابل ارتباط، میبینیم که هر دو زبان از هم جدا میشوند و هر یک براهی میروند و این بدان علت است که نمیتوان قواعد آنها را باهم تلفیق نمود (نمیتوانیم بگوئیم که پلان یک کلمه است و تصویر متحرک یک جمله نوشته شده) لیکن همانطور که پازولینی اثبات کرده سناریوی نوشته شده‌ای که کارگردان برروی آن کار میکند، با رومان بکلی فرق دارد: (این فرمی است که در جهت فرم دیگر حرکت میکند) و کلمه در عین حال علامت هر دو ساختمان متفاوت میباشد. در اینجا اجازه خواهید داد که پرانتز کوچکی باز کنم و به مقاله بورگس استناد نمایم (من ترجیح میدهم که بنوشتن نوول بپردازم زیرا در نوول هر کس بطور کامل و دربست در اختیار خویش است و واسطه های بین فرد و مردم آماده میشوند تا در قالب هر کلمه قرار گیرند، وبعبارتی برای هر کلمه نویسنده ارج و قربی بوجود می آید).

ناشران من بدفعات انشای مرا تصحیح کرده‌اند مسئولان چاپ - احتمالا نه ازروی عمد - «در آن دخل» و تصرف هائی کرده‌اند. ولی هیچیک از آنها نخواسته‌اند که در ساخت ریتم و دیالوگ و کاراکترهای آن تغییراتی بدهند و در این فیلم جهانی که بعضا مرا بسوی خود جذب میکند، همکاری زیاد بمفهوم برخورد و اصطکاک فراوان است و اینکه بسیاری از مردم علاقه دارند. نویسندگی کنند و اینکه نویسنده نیستند.

جذبه های روح که در حرکات هنرپیشه و دوربین جای میگیرد و حالت تداوم پیدا می کند، آنچه را که ماده اساسی شاهکار ادبی است ببرده سینما منتقل میسازد که میتوان زبان انسانی و کلمات و جایگاه خاص و ممتاز خطا و دروغ را نام برد. باین ترتیب با یک میان برجالب و چشمگیر، تفوق و برتری فیلم برکتاب مشهود میگردد. چنین تفسیری بنظر شگفت انگیز میرسد بخصوص که نویسنده‌ای آنرا بیان کرده باشد. لیکن باید اعتراف کنم که رمان های من فیلم هائی هستند که من فقط وقت ساختن آنها را نداشته‌ام!

با اینحال با اشاره به نکته‌ای میتوان گفت که رومان سیادت خود را حفظ میکند و آنهم کهولت و دیرپائی آن است خواه مقصود آثار کوچک باشد یا بزرگ، بهر حال همان ویژگی زبان نوشتاری بدان امکان میدهد تا با طمانینه ازگذرگاه سال ها عبور کند.

ما کتاب های داستایوسکی و آلکساندردوما را میخوانیم و باز میخوانیم بدون اینکه فاصله زمانی ما را آزار بدهد، لیکن امروز، نمیتوان با همان عقیده و پندار سابق فیلم های جنایت و مکافات و یا سه تفنگدار

را که در خلال سال های ۱۹۳۰ فیلمبرداری شده اند باردیگر تماشا کرد. بسیاری از فیلم های بزرگ باین ترتیب در ردیف فیلم های کهنه قرار گرفته اند بدیهی است که این طرز دوام و ثبوت به پیشرفت های تکنیکی (نوع فیلم خام، نور، آرایش هنرپیشه ها، بهبودی دستگاه ها و صدابرداری و غیره) و به تحول میزانسن (خلاصی از تفسیر ها و سبول های گذشته و معیارهای مونتاژ و غیره) بستگی دارد اما از اینها گذشته آنچه که کیفیت و خصلت سینما را میسازد (حضور تصویر) در این محظور سهیم است.

در حقیقت حتی صورت ظاهر انسان ها تغییر شکل پیدا میکند و مدها بسرعت عوض میشوند سینما قادر نیست آنها را همچون ادبیات دگرگون سازد. با اینحال چند فیلم هنوز هم در مقابل «دردپیری» مقاومت میکنند که به عنوان مثال میتوان از کپیه های تازه برادران مارکس، برباد رفته، انتظارات بزرگ و آقای نفرین شده و غیره نام برد که همان لذت نخستین دیدار تحول در تماشاچی ایجاد میکنند که شاید این امر بستگی به کیفیت بازی هنرپیشه ها و میزانسن و لباس های آندوران و غیره داشته باشد.

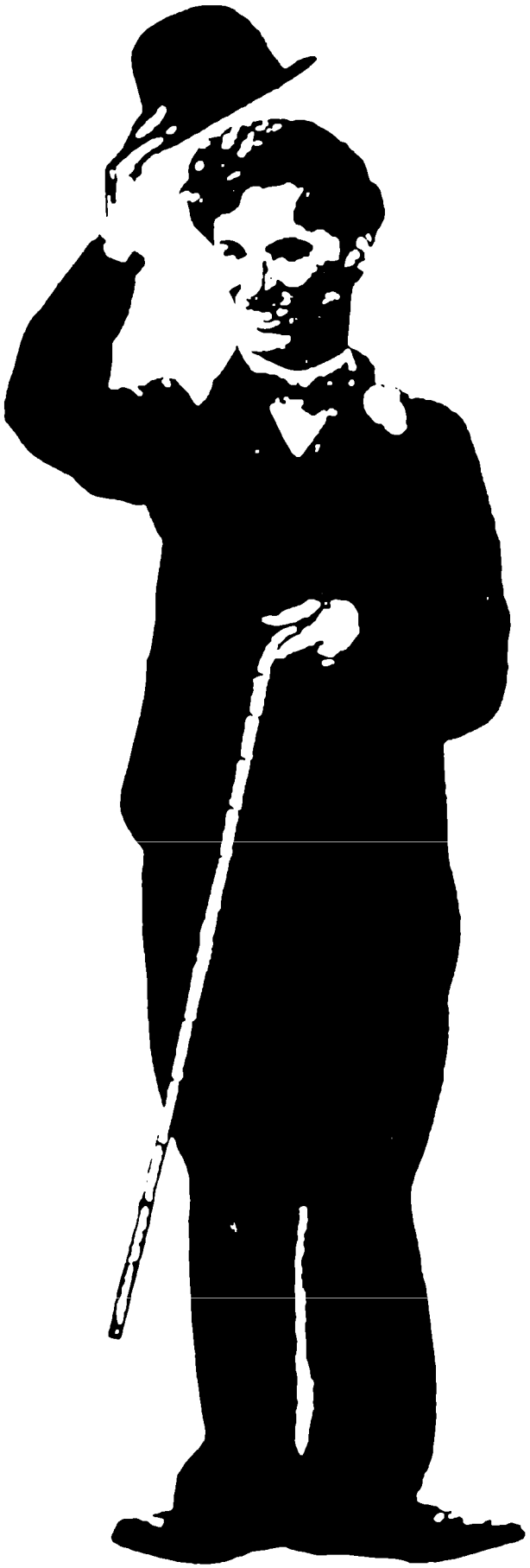
بهر حال این نکته را باید پذیرفت که سینما با تاثیری که بررفتار ذهنی افراد و همچنین آداب و رسوم متداول میگذارد، بطور غیر مستقیم ادبیات و سایر رشته های هنری را نیز تحت تاثیر قرار میدهد.

هنرمند نیز انسان است و تصاویری که ما را در خود میگیرند بر او نیز تاثیر پذیر است آیا کالدراستیاد هنری خود را بدون وجود سینما میتوانست ابداع کند؟ درباره «رمان نو» چه می توانیم بگوئیم؟ کلودسیمون در پاسخ تحقیق «کایه دوسینما» اظهار عقیده کرده است که این روش تازه دیدن در آنچه که مینویسم وجود دارد جان دس پاسوس نویسنده معروف اعتراف میکند: عقاید مونتاره گریفیت بطور قطع استیل قصه پردازی مرا در فیلم انتقال مانهاتان تحت تاثیر قرار داده اند از آندره پیر ماند یارگ نیز در اینجا یاد میکنم: (تاثیر داستان نوشته شده واضح و آشکار است و من شخصا باین نکته واقفم و خود را مدیون سینما گرائی میدانم که بمن یاددادند تا از حافظه بصری استفاده کنم).

روابط سینما و ادبیات

حال باردیگر به قلب جبهه بیکار روابط سینما و ادبیات باز میگردیم. در پرتو روشنائی مفاهیمی که میخواستند پاسخ واضح تری بما ارائه کنند زمان زیادی سپری شده است. در اینجا جمله ای را که سرآغاز اندیشه هایم بود. دیگر بار تکرار میکنم: در آغاز همان تصویر بود و بس رویا تکنیک های تصویر متحرک، از قبل وجود داشت، سایر اشکال اکسپرسیون در تحت تاثیر رویا ها، تصاویری از واقعیات بودند که چشمان ما آنها را ضبط کرده بود. از آن ببعد بود که هنرهای پرستیک ادبیات رو به توسعه و گسترش نهاد و زمانی که سینما توگرافی سرانجام توانست قصه پردازی را بخود اختصاص دهد فقط تحت تاثیر تکنیک هائی قرار گرفت که توسط سایر هنرها آنهم بموجب اصول ابتدائی تصویر، بکار رفته بود. من قبلا نیز به تعذادی از شیوه های ادبی که می توان بدان وسیله بین متن ادبی و متن سینمائی. رابطه برقرار کرد اشاره کرده ام. این هر دو با نظم بخصوص در زمانی معین و محدود جولان می یابند. یک هدف معین توجیهی هر دو را شامل میشود که پیروی از بعضی قوانین ضروری برایشان لازم و حتمی است.

دیگر نباید مبادلات دائمی بین سینما و ادبیات را در سطح اقتباس های سینمائی انکار کرد. امروزه، اکثریت عظیم سینماگران در مخزن های رومان ها جذب میشوند و نویسندگان بسیاری آنها را بخاطر (وفاداری) نسبت بمتن بمبارزه می طلبند. در حقیقت اینطور بنظر میرسد که نوعی تفسیر و دیالکتیکی بین کلیه اشکال اکسپرسیون بچشم میخورد والترهاتر در این باره اینطور اظهار عقیده میکرد: (تمام هنرها در شرایط موسیقی قرار می گیرند که فقط از اشکال ساخته شده که استنباط مفهوم روشن از آن رویائی بنظر میرسد.) من نیز بسهم خودم این نکته را می پذیرم که سینماگر امروزی، به سیاق موسیقدانان، میکوشد تا محتوی را در شکل بنیاد نهد. و این کاملا طبیعی است زیرا سینما در حقیقت بصورت هنر در می آید چرا که حقیقتی را با فرم ها خلق و ایجاد میکند.



● چارلی چاپلین

همان جنبش نوجوئی و تازه‌گرائی که در ادبیات امریکا بچشم میخورد حداقل در اروپا هم میتوان سراغ آنرا گرفت (که رومان امروزه نیز با فقدان تجربه صوری ونئو ـ اومانیسم اخلاقی مشخص میشود).

همان گرایش های مترقیانه در موسیقی و نقاشی و تاتر نیز وجود دارد و در فراسوی اختلاف ها و تمایزات آنها است که تمام هنر ها بهم میرسند. زیرا در آخرین آنالیز باین نتیجه رسیدیم که آنها برروی نوعی ترکیب یا نظم، پی ریزی میگردند.

مفهوم و معنای نهائی هر اثر، فیلم یارمان، بستگی به نوع ترکیب یا میزانسن آن دارد و یکی از نخستین نویسندگان جهانی نیز قبلا بدین موضوع اشاره کرده است و من در اینجا به فصلی از انجیل در پایان کتاب دوم (مکابه) اشاره میکنم، و قصه‌ام را پایان میدهم. ترکیب آن خوب و موفقیت آمیز است و این همان چیزی است که من مشتاق آن بودم، لیکن اگر معمولی بود و ارزشی نداشت این تمام کاری بود که از عهده من بر می آمد. درواقع نوشیدن آب و یا شراب به تنهائی شاید باطبع ما سازگاری نداشته باشد در حالیکه شراب آمیخته با آب گوارا است و شادی مطبوع و لذت بخشی فراهم میسازد، همانطور که نظم زیبائی داستان خوانندگانش را مسحور خود میکند و این پایان است یعنی زمانی که باید به نتیجه‌ای رسید.

نتیجه

نمیتوان گفت آنالیزی که من بدان پرداختم جامع و کامل است. درباره روابط دو «زبان» و درباره عناصر سازنده اکسپرسیون، سینما توگرافیک هنوز هم نیازمند فعالیت های دانشمندان و تحقیق های متخصصان است. بدون اینکه ادعائی در مورد یک داوری قاطع وغائی داشته باشم تصور میکنم که نتیجه همان تحصیل حاصل است: دو شکل هنری با ناسازگاری اساسی مواد ترکیبی‌شان از هم جدا میشوند (تصویر را با کلام نمیتوان اشتباه کرد) اما هر دو بطور کامل وابسته یکدیگر باقی میمانند خواه از دیگاه هدف و مقصود و یا از نقطه نظر تکنیک.

باین ترتیب بازهم به همان لطیفه‌ای که در آغاز کنفرانس گفتم باز میگردم: چارلی چاپلین و برناردشاو بهم شباهت دارند زیرا هر دو ریش دارند ولی چاپلین بی ریش است. سینما و ادبیات بهم شباهت دارند زیرا هر دو همان تکنیک ها را مورد استفاده قرار میدهند ـ صدالبته باستثنای سینما ـ در بسیاری از موارد میتوان کار کارگردان را با رومان نویس مقایسه کرد. لیکن در اثر خصلت و طبیعت فیلم، یکباره راه فیلم از رومان جدا میشود.