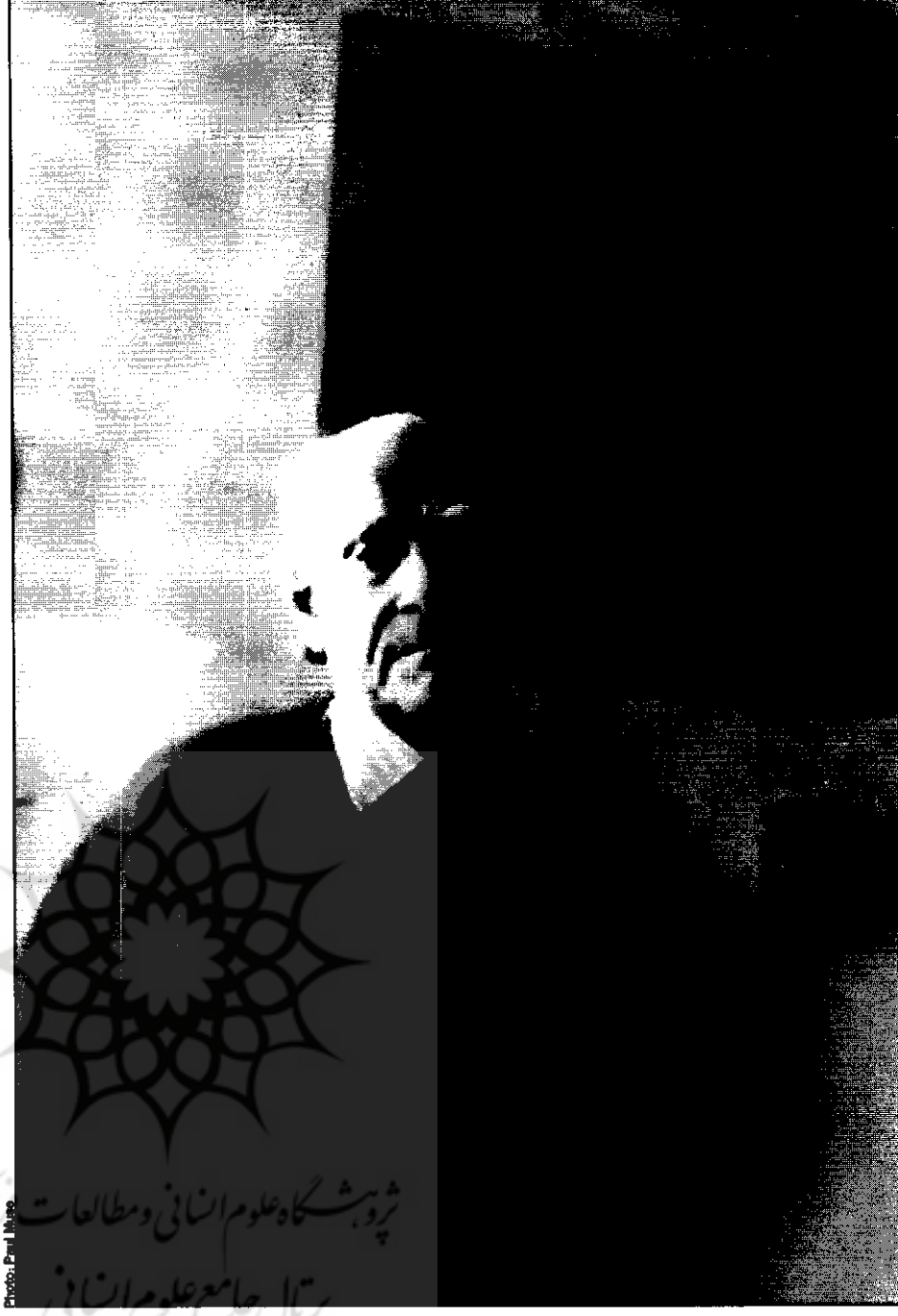


Photo: Paul Maine

آلبرتو موراویا (۱۹۰۸ - ۱۹۹۰) از برجسته‌ترین چهره‌های ادبیات معاصر جهان و از فعال‌ترین نویسندگان رمان و داستان کوتاه در ایتالیاست که سال‌های سال پابه‌پای تحولات اجتماعی و سیاسی کشور خود قلم زد و تصویری درخشان و به‌یادماندنی از زندگی حاشیه‌ای مردم زمانهٔ خویش در تاریخ ادبیات به‌جای گذاشت. بسیاری از آثار موراویا به زبان فارسی برگردانده شده. از جمله کتاب داستان‌های رمی ترجمهٔ دکتر رضا قیصریه که تابه‌حال چندبار تجدید چاپ شده - و همچنین دو مجموعهٔ جدید از داستان‌های رمی با ترجمهٔ مژگان مهرگان و زهره بهرامی که زیر چاپ است و یک نمونه از این داستان‌ها با عنوان سبقت در همین شماره چاپ شده. اما موراویا با سینما نیز هم‌چون با تئاتر و سیاست - پیوندی دیرینه داشت: پیوندی که به برگرداندن سینمایی برخی داستان‌هایش از جمله تحقیر، دو زن و دنباله‌رو محدود نمی‌شود. موراویا سال‌ها منتقد ثابت یک ستون از صفحهٔ سینمایی مجلهٔ هفتگی «اسپرسو» در دهه‌های هفتاد و هشتاد بود. و در سال ۱۹۷۵ مجموعه نقدهایش را بر ۱۴۸ فیلم مؤلف سینمای جهان در کتابی با عنوان در سینما (Al cinema) گردآوری و منتشر کرد. آن‌چه در پی می‌آید برگردانی از مقدمهٔ این کتاب و دو نمونه نقد بر فیلم‌های پرسونا و قصهٔ عشق است. (به‌عنوان دو نمونه از سینمای اروپا و آمریکا در دو قطب متضاد که این موضوع لحن نقدها را هم تعیین کرده). موراویا در گفت‌وگوی آغاز کتاب دیدگاه‌های خود را دربارهٔ سینما و چگونه فیلم‌دیدن بیان می‌کند. این گفت‌وگو گذشته از این که می‌تواند به مثابهٔ راهنمایی برای علاقه‌مندان به نقد فیلم باشد، ابعاد جدیدی از پیوند سینما با ادبیات را پیش روی‌مان می‌گذارد. نکاتی از قبیل پیروی ساختار سینمایی از دستور زبان که به‌طور قطع فقط ادیب فرهیخته‌ای مثل موراویا می‌توانسته سینمادوستان را متوجه آن کند.

آنتونیا شرکا
(عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شمال)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌وگو با آلبرتو موراویا

نمای درشتی به بزرگی یک علامت تعجب

خیلی سینما می‌روم. فکر می‌کنم سینمارفتن‌ام مثل هر تماشاگر دیگری است، یعنی برای سرگرمی. در سینما تنها خطری که باید از آن پرهیز کرد، ملال است. چگونه از ملال پرهیز کنیم؟ و «برخورد» اولیه‌مان با یک فیلم چگونه باشد؟ هنوز آن‌قدر ساده هستم که - اگر ماجرای فیلم گیرا باشد - با آن همذات‌پنداری کنم. از سوی دیگر این مسئله مانع از آن نمی‌شود که به‌شیوه‌ای که کارگردان توانسته فیلم را از کار دربیاورد، علاقه‌مند شوم، که آن هم ماجرایی‌ست... مثلاً فصل پایانی آخرین فیلم [میکل آنجلو] آنتونیونی **[حرفه خبرنگار]** را درنظر بگیرید: کارگردان رویدادی خیلی ناگوار و استثنایی - یعنی مرگ - را به‌واسطهٔ مجموعه حوادث پیش‌پاافتاده و بی‌اهمیتی نشان داده که در میدان روستایی اسپانیایی اتفاق می‌افتد. در این جا رابطهٔ کارگردان با واقعیت - یعنی تصورش از سینما - خیلی مهم‌تر از داستان روایت شده در فیلم است.

بنابراین اولین تماس تماشاگر با فیلم، تماسی خیلی ساده و بی‌واسطه است.

در لحظهٔ ورودم به سینما، متوجه می‌شوم که در وضعیتی روحی قرار دارم، شبیه به زمانی که برای نوشتن پشت‌میز می‌نشینم. بهترین حالت برای خوب‌نوشتن کدام است؟ این‌که خود را حذف کنیم و بگذاریم ناخودآگاه خودش را رو کند. به تعبیر دیگر همان را باید حذف کرد که [ویلهلم] رایش [روان‌شناس آلمانی/م] آن را «پوستهٔ شخصیتی» می‌نامید: همان موانع، پرده‌ها و خویشتن‌داری‌هایی که «من»

درست می‌کند... در چنین وضعیتی‌ست که پیش از نوشتن به حالتی موسوم به «الهام» دست پیدا می‌کنیم و در شرایطی برتر برای تماشای یک فیلم قرار می‌گیریم.

پس از آن‌که آن لحظهٔ اولیهٔ مطالعهٔ «خودبه‌خودی» فیلم گذشت، چه اتفاقی می‌افتد؟

هر تماشاگری توشهٔ فرهنگی خودش را با خود می‌آورد. تماشای یک فیلم باید بتواند آزاد باشد؛ مثل جرقه‌ای که مجموعه‌های افکاری را در ذهن برانگیزد... سینما تمرینی سرشار از تمثیل است، چیزی می‌گوید و مقصودش خیلی چیزهای دیگر است، پیوندهای خیلی عجیب و عمیقی با فرهنگ دارد؛ خیلی عمیق‌تر از مثلاً تئاتر. کنش «دیدن» یک فیلم به مثابهٔ گذر از جنگلی از تشبیه و تمثیل است که آن را می‌سازند...

مثالی بزنید.

مثلاً **لاکمب لوسین** آخرین فیلم [لویی]مال، فیلم خیلی زیبایی است: داستان سادهٔ دختری یهودی که با جوانکی - که جاسوس سازمان گشتاپو شده - رابطه دارد. ولی این داستان، تمثیلی از خیلی واقعیت‌های دیگر است: میهن‌پرستی که به فاشیسم و نازیسم می‌انجامد، دل‌سنگی روستایی، نژادپرستی. سینما - دقیقاً به این دلیل که محصولی فرهنگی مرکب از چیزهای زیادی است - بیش‌تر اوقات معنایی فراتر از خود دارد. منتقدان - و تماشاگران هم - وظیفه دارند طوری به برداشت‌های خود «سامان» ببخشند که این معنا را بگیرند.

ورزشی کمابیش دشوار است.

تمرینی که پس از مدتی کمابیش به‌راحتی انجام می‌شود. مثلاً اخیراً درباره **زلزله** صحبت می‌کردم که حالا در آن به نکته‌ای پی برده‌ام: در فیلم از سویی زلزله به‌عنوان زلزله‌ای انجیلی القا می‌شود که یک فاجعهٔ اساطیری خیلی هولناک‌تر و نمادین‌تر از زلزله‌ای حقیقی است؛ از سوی دیگر انسان‌هایی که با آن روبه‌رو می‌شوند، انسان‌هایی به سبک ژول ورن هستند، یعنی آدم‌هایی که برای نشان‌دادن ارزش‌هایی شهری به تکاپو می‌افتند یا به‌عبارتی می‌کوشند با ابزاری علمی به جنگ زلزله بروند. این تضاد موجود در فیلم به باور من بدان معناست که در ناخودآگاه مارک رابسون کارگردان بیش از آن‌که زلزله باشد، بمب اتم هست، زیرا آخرالزمان حقیقی امروزه از جنس انفجار هسته‌ای است و نه طبیعی... این معنایی‌ست در فیلم که سعی کرده‌ام به‌عنوان منتقد روشن کنم؛ اما این را هم بگویم که شاید خیلی معناهای دیگر هم در آن وجود داشته باشد. مهم این است که پذیرفتنی باشد...

بنابراین تماشاگر نمونه کسی است که بتواند نشانه‌های برجستهٔ یک فیلم را روشن کند...

این تنها ضرورت نیست، بلکه ضرورتی مهم است. «پروتوتایپ» فرهنگی تصاویر، عنصری اساسی در فیلم است. البته هرگز نباید فراموش کرد که سینما در درجهٔ اول محصولی زیبایی‌شناختی است و از این رو باید فقط از «تصاویر» لذت برد. اما این به‌عنوان تنها معیار، می‌تواند معیاری مانع باشد، دست‌کم برای من که دربارهٔ سینما می‌نویسم و باید در نوشته‌ام حس‌هایی را سروسامان بدهم که فیلم به من منتقل کرده است. نوشته‌ها انتقال ساختار ذهنی شخص نویسنده هستند: این ساختار برای من طی سال‌ها تقریباً پیچیده شده است. زمانی با دیدن یک فیلم بیش‌تر یک هیجان‌زدگی فوری به‌ام دست می‌داد، حالا اندیشمندتر شده‌ام و حس‌هایم «به‌سردی» گرائیده است. برخوردی مضر برای آن‌که خالق اثر می‌نامیم، اما مفید برای یک منتقد.

دربارهٔ «گونه» [ژانر]های سینمایی صحبت کنیم.

چگونه باید با این موضوع برخورد کرد؟ آیا گزینش کردن بهتر است یا دیدن هر فیلمی؟

طبقه‌بندی گونه‌ها کاملاً اختیاری است. فقط یک طبقه‌بندی معتبر وجود دارد و آن تقسیم فیلم‌ها به دو دستهٔ بزرگ است: فیلم‌های تجاری و فیلم‌های مؤلف. من فقط به فیلم‌های مؤلف علاقه‌مندم. چون فیلم‌های تجاری فقط از یک تمثیل قابل پیش‌بینی پیروی می‌کنند: پول و موفقیت.

اما فیلم‌هایی هستند که در یک زمان نظر میلیون‌ها آدم خیلی متفاوت با یکدیگر را به خود جلب می‌کنند: پس سازوکارهایی پیچیده‌تر از آن‌چه در نظر اول می‌نماید، دارند.

شاید. اما در این صورت پای سازوکارهایی در میان است که ارتباط کمی با سینما دارند. **لورنس عربستان** را در نظر بگیریم: چه حرفی دارد؟ شاید پیامی دربارهٔ انقلاب عرب، ولی این پیامی صرفاً برای اطلاع‌رسانی است، عاری از هر گونه انگیزش فرهنگی. همین سخن دربارهٔ کمدی به سبک ایتالیایی هم رواست، که ایتالیایی را نشان می‌دهد که هرگز نبوده و هرگز نخواهد بود. می‌تواند برای وقت‌گذرانی خوب باشد، خیلی عامه‌پسند است، اما در این صورت پیامی دارد که فقط به درد جامعه‌شناس‌ها می‌خورد.

بنابراین اگر بنا باشد رژیمی برای تماشاگرهای سینما تنظیم کنید، فیلم‌های تجاری را اکیداً حذف می‌کنید...

وقتی آدم در اثر کمبود فیلم به ستوه آمده، می‌تواند فیلم تجاری هم ببیند و بگوید که این محصولی‌ست که به این و آن دلایل ساخته شده یا این‌که به این یا آن دلایل از کار درنیامده است. اخیراً آخرین فیلم داریو آرجنتو را دیده‌ام: **Fondo rosso** [در ایران: **مبارزه با ترس** /م] که فیلمی بی‌برو برگرد تجاری است، اما می‌تواند ما را به سخنی روانکاوانه دربارهٔ کارگردان رهنمون کند. مثلاً این که فیلم ویژگی‌هایی خود/دگرآزارانه دارد، که این باز حرفی برای فیلم است. اما معمولاً فیلم‌های تجاری همیشه فوق‌العاده ملال‌آور هستند، درحالی که در آثار مؤلف - همان‌طور که در آغاز گفته‌ام - علاوه بر ماجرای فیلم، می‌توان به روابط بین مؤلف و اثرش نیز علاقه‌مند شد. توضیح آن‌که فیلم‌های مؤلفان شاید متوسط را هم در زمرهٔ فیلم‌های مؤلف قرار می‌دهم. مثلاً کارگردان **شوگرلند اکسپرس** (اسپیلبرگ)، مؤلف برجسته‌ای نیست. اما سعی دارد حرفی بزند.

بازیگران چه؟ آیا برای «تماشای» یک فیلم باید «تماشای» بازیگران آن را نیز بلد بود؟

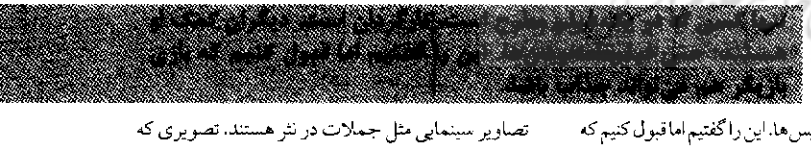
اول یک چیز بگویم، تنها کسی که در یک فیلم مطرح است، کارگردان است. دیگران کمک او هستند؛ حتی فیلم‌نامه‌نویس‌ها. این را گفتیم اما قبول کنیم که بازی بازیگر هم می‌تواند جذاب باشد. بنابراین دو نمایش داریم: نمایشی که همان کارگردانی است و بعد نمایشی در درجهٔ دوم که بازی بازیگر است و اغلب یک بازی فیزیونومیک [مربوط به شکل و شمایل/م] است که آدم با علاقه دنبال می‌کند. اما یک فرق هست: دربارهٔ بازیگر می‌توان یک‌بار - و آن هم شاید وقتی کامل‌ترین بازی خود را ارائه داد - صحبت کرد، پس از آن دیگر هیچ چیز برای گفتن نیست، چون همیشه مثل خودش است. درحالی که کارگردانی چنین نیست، همیشه تازگی دارد، چون همیشه مشکلات تازه‌ای را عنوان و حل می‌کند. کمااین‌که در مورد بعضی از بازیگرهایی که به یک بازی فیزیونومیکی خیلی خاص عادت می‌کنند، پس از مدتی مخاطبان دیگر قادر نیستند دنبال‌شان کنند. مثلاً بریژیت باردو همیشه سن تروپز است. هر کاری بکند همان است. خلاصه در بازیگر یک‌جور ایستایی است که در کارگردان نیست.

این حرف چندان باب پسند بازیگرها نیست...

نه، این حرف می‌تواند خیلی چاپلوسانه باشد. بازیگرهای بزرگ عادت دارند از فیلم به‌عنوان بهانه‌ای برای بیان چیزهایی بهره ببرند که هیچ ربطی به خود فیلم ندارد. یعنی این‌که یک بازیگر به‌واسطهٔ این بازی‌های فیزیونومیک مستمر، عقیده‌اش را دربارهٔ دنیا بیان می‌کند نه دربارهٔ فیلمی که در آن بازی می‌کند. اعتقادی مرموز است ولی وجود دارد و تماشاگر گیرنده - حتی اگر متوجه نباشد - می‌گیردش... [آلبرتو] سوردی را در نظر بگیریم: عنصری نشانه‌شناختی‌ست که مدام برخی چیزها را القا می‌کند، از جمله: شکل‌هایی از بدبینی رُمی، خست، شکاکیت. به شیوهٔ مک لوهان [نظریه‌پرداز علم ارتباطات/م] بگویم که نهایت شرافت بازیگر در این است که هر بازیگری فقط یک پیام است. کمااین‌که در زندگی هم - و نه‌فقط در نقش‌آفرینی سینمایی - اغلب بی‌کم‌وکاست همان که هست باقی می‌ماند. سوردی خارج از صحنه هم، اندیشهٔ سوردی را القا می‌کند. همین‌طور خیلی‌های دیگر.

فیلم‌برداری چه؟ چگونه باید فیلم‌برداری یک فیلم را نگاه کرد؟

اولین تماس گریزناپذیر زیبایی‌شناختی است. [می‌گوییم] این فیلم‌برداری زیبا یا زشت است، خوشم می‌آید یا خوشم نمی‌آید. اما فیلم‌برداری یک فیلم آشکارا بیان رابطهٔ بین کارگردان با واقعیت است. از این‌رو نمی‌توان چندان هم از حس ساده فراتر رفت. مثلاً در **Deep Throat** آن‌چه به‌حساب می‌آید کیفیت فیلم‌برداری نیست، بلکه موتیفی است که به شکل آزاردهنده‌ای تکرار می‌شود مثل [موسیقی] «بولرو»ی راول که تمامی ندارد... و سرانجام این تکرار به ضرباهنگی نفس‌گیر تبدیل می‌شود. کسی که فیلم‌برداری **Deep Throat** را صرفاً از منظری زیبایی‌شناختی ببیند، آن را ناقص دیده‌است. خُب، این است شانس نقدنویسی سینمایی. چرا نقدنویسی در نقاشی این‌قدر پرتصنع و دیرهضم است؟ چون حاشیهٔ فرهنگی در نقاشی ناچیز و عامل زیبایی‌شناختی غالب است. درحالی‌که در سینما با این‌که عنصر زیبایی‌شناختی اولویت دارد، ولی فیلم‌برداری فضای زیادی برای حواشی فرهنگی باز می‌کند. «زیبایی» یک فیلم خیلی «فرهنگ‌پذیر»تر از «زیبایی» یک تابلوی نقاشی است. تازه،



تصاویر سینمایی مثل جملات در نثر هستند. تصویری که برای مدتی کمی طولانی‌تر روی پرده بماند، یک اسم با صفت است. نمای درشت، علامت تعجب است و به‌همین‌دلیل نماهای درشت بی‌مورد به اندازهٔ تأکیدی بی‌جا آزاردهنده هستند. دوربین فیلم‌برداری مثل ماشین تحریر حرکت می‌کند. ولی وقتی «مطالعه» یک فیلم زیادی فنی باشد - کاری که این روزها مجله‌های تخصصی انجام می‌دهند - به باور من دلسردکننده است. مؤثرترین مطالعه، ساختاری است. یعنی مطالعه‌ای که ساختارهای مختلف دستگاه سینما را کشف کند.

از گفت‌وگوی آلبرتو مورا و یا با جوزپه کاتالانو مجلهٔ اسپرسو