ایتالو کالوینو

سینما یا ادبیات

ترجمهٔ سعید الیاسی بروجنی

برای یافتن عناصر مشترک میان یک سلسله واژه‌های نوشته شده (مثل رمان) و یک سلسله تصاویر متحرک (مثل فیلم) باید حرکت واژه‌ها یا تصاویر را بررسی کنیم و آن را با اشکال دیگر روایت که منطبق با سنتهای شفاهی (اسطوره، افسانه، داستانهای عامیانه، سرودهای حماسی، سرگذشت قدّیسان و قصه‌های پیش‌پاافتاده) است در یک تقسیم‌بندی قرار ندهیم. سینما تا حدودی منشعب از هنر قصه‌گویی است (تمام فیلمهای جیمزباند ساختاری شبیه قصه‌های پریان دارند) و تا اندازه‌ای از ادبیات عام قرن نوزدهم (داستانهای حادثه‌ای، رمانهای گوتیک، داستانهای پلیسی، داستانهای عشقی، رمانهای فانتزی و رمانهای اجتماعی) نشأت گرفته است. در رمانهای یادشده، یک سلسله تصویرهای پی‌درپی در شکل نوشتاری با هم ارتباط پیدا کرده‌اند. اما این میراث کافی نیست تا آنها را همچون عناصر مشخصی در سینما (طنز و کمدی و یا تعلیق ایجاد شده به‌وسیلهٔ حرکات پرمخاطرهٔ فیزیکی) طبقه‌بندی کنیم. در این تحلیل باید دین سینما را به شیوه‌های سرگرم‌کنندهٔ دیگر که قبل از آن وجود داشته‌اند همیشه به‌یاد داشته باشیم. منظورم تماماً تئاتر نیست. سیرک هم با آکروباتها و دلقکهایش، شوها و واریته‌ها و حتی وقایع ورزشی هم در این میان سهمی دارند. قدرت شاعرانه و اسطوره‌ای سینما هم از تعاطی و تلاقی اشکال ابتدایی فرهنگ

ریشه گرفته است. و اینها همه، بیشتر حاکی از تکرار است تا ابداع.

بنابراین باید به این جنبهٔ مسئله بپردازیم. این موضوع که اتفاقاً در سینما هم خیلی مهم است عموماً جنبهٔ جامعه‌شناسی نامیده می‌شود اما می‌توان از آن به‌عنوان جنبهٔ قوم‌شناسی هم نام برد. چرا که این موضوع پیشتر از رمان وجود داشته است و تنها زمانی می‌توان انگ ادبی به آن چسباند که از جنبه‌های ماقبل ادبی یا فراادبی ادبیات یاد کنیم. با این حال روی دیگر سکه، آن وسیله‌ای است که برای روایت داستان به‌کار گرفته می‌شود و در یک کلام، این وسیله یعنی دوربین. مثلاً *کلوزآپ* در یک رشته واژه‌های روایت‌شده معادلی ندارد. ادبیات، روی‌هم‌رفته عاجز از این است که روشی را ارائه دهد و توسط آن یک حادثهٔ منفرد را (که خیلی بزرگ شده است) از دیگری تفکیک کند. در یک حادثه چهره‌ای نشان داده می‌شود که نمایشگر حالتی از ذهن است و یا در قیاس با دیگری بر اهمیت موضوع خاصی تأکید دارد.

هنگام صحبت در بارهٔ وسیلهٔ روایت، سخن گفتن از قابلیت تغییر فاصله میان دوربین و شیء مقابل آن در واقع موضوع کوچکی است. اما تفاوت چشمگیری میان سینما و روایت شفاهی یا مکتوب وجود دارد. در روایت شفاهی یا مکتوب، فاصلهٔ میان زبان و تصور غالباً یکی است و می‌توان به کمک زبان تأثیرات شگفت‌انگیزی برای ایجاد حس *فاصله* به‌وجود آورد، مثل وقتی که مثلاً *تام‌انگشتی* در دوردستهای جنگل نور کوچکی می‌بیند، یا حس نزدیکی (که خود بیگانگی و رخوت را القا می‌کند) مثل وقتی که *روکنتین* در آینه به خودش نگاه می‌کند.

در سینما اندازهٔ تصویر، هالهٔ معنایی[1] ندارد بلکه مفاهیم ابتدایی را بازگو می‌کند. بزرگ شدن تصویر ممکن است برای برجسته کردن یک موردی خاص در یک رشته تصاویر به‌کارگرفته شود. (در متون مکتوب از اندازهٔ بزرگتر حروف و در بیان‌شفاهی از تغییر لحن برای نشان دادن این مورد خاص استفاده می‌شود.)

1- Connotation

اما کلوزآپ در بیننده احساس خاصی را بیدار می‌کند. هرچه تصویر بزرگتر می‌شود او هم به همان نسبت با آنچه می‌بیند بیشتر احساس ارتباط می‌کند. از اینجا می‌توان دریافت که بی‌دلیل نیست آدمها هر روز پردهٔ بزرگتری را طلب می‌کنند. کلوزآپ ریشه در بخشی از نقاشی دارد: نقاشی چهره.

من فکر نمی‌کنم که نقاشی هیچ‌وقت با ترکیب چهره‌های بسیار بزرگ شده و صحنه‌هایی با چشم‌اندازهای گسترده در پی این بوده باشد که مفاهیم گوناگونی را به‌نمایش بگذارد. شاید در کاشیها یا نقاشیهای دیواری که چهرهٔ مسیح مقدس روی آنها نقش شده و یا در نقاشیهای سقفی میکل‌آنژ بتوان نقش چهرهٔ قدیسین و پیامبران را در میان صحنه‌های روایت‌شده در انجیل پیدا کرد. اما اینها به‌جای اینکه نقش چهرهٔ یک نفر باشند نقاشی تمام هیأت یک آدمند و همهٔ اعضای بدن به یک تناسب بزرگ شده‌اند. گذشته از آن در روایتها به این اشکال بزرگتر اشاره‌ای نشده است. صورتگری در رمان هم به‌کارگرفته می‌شود و در این مورد همه باید سپاسگزار بالزاک باشیم. اما قیافه‌ای که بالزاک با دقت تمام توصیف می‌کند (تحت تأثیر تئوری لاواتر) از نقاط قوت رمانش فاصله دارند.

رمان مدرن هرگز در پی این نیست که ترکیب چهرهٔ شخصیتها را در سایه قرار دهد. اما در سینما برعکس رمان، چهرهٔ آدمها مادهٔ متشکلهٔ زندگی است. پس می‌شود گفت سینما تماماً تصویرپردازی است و نباید با نیاکان ادبی خود به ستیز برخیزد. از این نقطه‌نظر، سینما و رمان نه چیزی دارند که به هم یاد بدهند و نه چیزی که از هم یاد بگیرند.

بنابراین آنچه که باقی می‌ماند این واقیت است که سینما دائماً به‌طرف ادبیات کشیده می‌شود. سینما علی‌رغم قدرتی که دارد همیشه به متون مکتوب حسادت می‌ورزد، سینما می‌خواهد «بنویسد».

آدمهای بیشماری وجود دارند که عهده‌دار مشاغل و پستهای مهمی هستند، اما با این وجود شب و روز بندبند کاغذ سیاه می‌کنند تا تنها این بلندپروازی را تحقق بخشند، یعنی یک رمان به‌چاپ برسانند. رابطهٔ عاشقانهٔ سینما با رمان سنتی باعث اختراعات زیادی شده است که بلافاصله در همه‌جا

متداول شده. مثلاً استفاده از صدای خارج صحنه برای روایت اول شخص مفرد، استفاده از فلاش‌بک برای نمایش دوبارهٔ وقایع گذشته، استفاده از *فید اوت* برای القای گذر زمان و ... و تا همین دیروز ادبیات ارباب بدی برای سینما بود.

قسمت اعظم اختراعات و ابداعات چندسال گذشته به‌خاطر دانش همگانی است و سینما باید در جستجوی گونه‌های ادبی دیگری بجز رمان سنتی باشد. موضوع کلمات منثور همواره یکی از چند انگیزهٔ عمده برای به‌وجود آمدن اختراع و ابداع در سینماست. اما ادبیات همواره در حکم الگویی برای آزادی عمل کرده است.

سینمای امروز شیوه‌های گوناگونی را به‌کار می‌گیرد تا یک داستان را روایت کند. سینمای امروز می‌تواند در بارهٔ خاطرات گذشته، در بارهٔ وقایع روزمره و یا تحلیلِ خرد، فیلم بسازد، می‌تواند رمان نو یا شعر عاشقانه بسازد. و تمام اینها برای سینما تازه است ولی برای ادبیات تازگی ندارد. از این نقطه‌نظر، سینما هنوز تابع ادبیات است. اما شرایط همواره در حال تغییر و دگرگونی است. یعنی از یک دیدگاه دیگر، عکس این قضیه هم صادق است: نوع دیگری از رمان هم هست که صرفاً به این دلیل باقی مانده که چگونگی روایت و مضمون آن با فیلمهای متداول تفاوتی ندارد و برای همان مخاطبان هم نوشته می‌شود. من در اینجا فقط در بارهٔ سر سیاه[1] که در آن مبادلات میان سینما و رمان صادقانه و متقابل انجام می‌گیرد حرف نمی‌زنم بلکه آن بخش عمده‌ای را نیز که مربوط به رمانهای متداول می‌شود درنظر دارم. و در این رمانها باید میزان مشخصی از «متانت ادبی» و در موارد بهتر، جذابیت مضمون و ساختار مبتنی بر دستورالعملهای تجربه‌شده وجود داشته باشد.

و از همین دیدگاه متفاوت (یعنی دیدگاه ادبیات تجربی) است که سینما می‌تواند تکنیکهای مشخصی را منسوخ به‌حساب آورد و آنها را به‌کار نگیرد اما من فکر می‌کنم که این توانایی هنگام تصفیه با رمان سنتی متوقف می‌شود. اگر یکی از

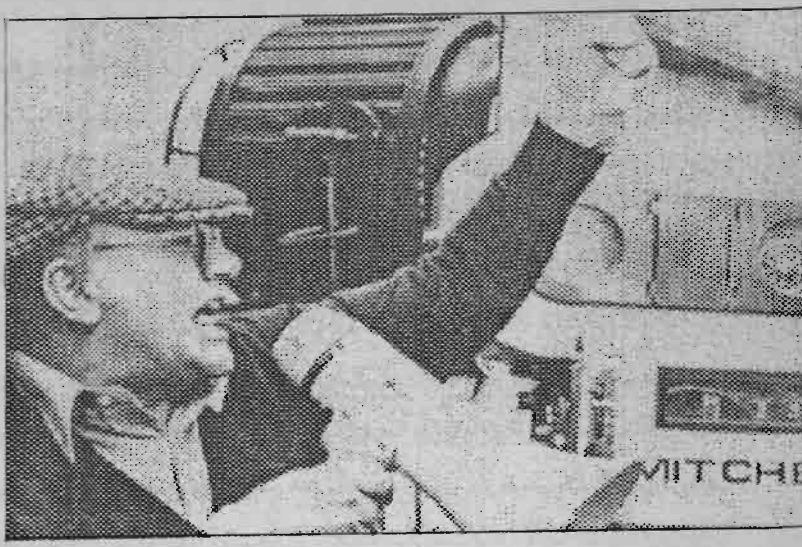
1- Serie noire

مراحل متداول در رمان نو یعنی گذر نامحسوس از حال به گذشته را در نظر بگیریم یعنی گذر از واقعیت به رؤیا، گذر از یک فضای زمانی به یک فضای زمانی دیگر، می‌بینیم که طی دو یا سه فیلم که صحنه‌های واقعی در آنها فیلمبرداری شده می‌توان این فرآیند را به سینما نسبت داد. و بعد وقتی این موضوع را در یک رمان مد نظر قرار می‌دهیم، فرآیند مذکور همچون ساختن یک فیلم خواهد بود.

اما به‌هم‌ریختن زمان ـ مثلاً در آثار روب گری‌یه ـ به منزلهٔ به‌کارگیری زبان است. یعنی عدم نوسانات احساسی و روشنگر در ادبیات، خود یک امتیاز به‌حساب می‌آید که سینما نمی‌تواند در آن دخالت کند. پس می‌توان گفت که سینما باید در مقام مقابله با آن عناصری از رمان برآید که از واقعیت «نگارش» سوا هستند. یک روش نوشتن می‌تواند به‌وسیلهٔ یک روش نوشتن دیگر از میدان به‌در شود. آن چه که امروزه برای من بیشتر از «فیلم ـ داستان» جذبه دارد تمام آن چیزهایی است که روی در «فیلم ـ مقاله» دارد. جنبهٔ «فیلم ـ پرسشنامه» بودنِ موضوعِ مذکر و مؤنث برای من نمایانگر این گرایش است. هرچند که این نوع فیلم ما را وا می‌دارد تا مستقیماً آنچه را که نوعی داستان به‌حساب می‌آید نگاه کنیم و دید انتقادی آن نسبت به مسائل اجتماعی را مد نظر قرار دهیم.

نکتهٔ اساسی این است که فیلم «پرسشی ـ اجتماعی» و فیلم «تحقیقی ـ تاریخی» تنها در صورتی معنا پیدا می‌کنند که توصیف یک حقیقت را که جامعه‌شناسی یا تاریخ‌نگاری بنیان گذاشته‌اند به‌صورت فیلم در نیاورد بلکه روشهایی را به‌کار گیرد تا به واسطهٔ آن، آنچه جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادعای آن را دارند به‌هم بریزد. (اتفاقاً من فکر می‌کنم که فرانچسکو رُزی دارد کارش را درست انجام می‌دهد.) به‌نظر من یک «فیلم ـ مقاله»ی واقعی باید به‌جای تعلیم و آموزش، پرسشی را مطرح کند ولی آن پیچیدگی که در کلمات نوشته شده وجود دارد نباید رابطهٔ ادبیات و سینما را به‌هم بزند.

من در مقام تماشاگر همیشه از سینما لذت برده‌ام، بی‌آنکه به‌کار ادبی‌ام لطمه‌ای بزند. اگر بخشی از سینما توانسته باشد بعضی از کارهای مرا تحت تأثیر قرار بدهد تنها بخش *انیمیشن* آن بوده است. دنیای نقاشی همیشه از دنیای



فرانچسکو روزی

عکاسی به من نزدیکتر بوده و من دریافته‌ام که هنرِ به حرکت درآوردن اشکال نقاشی شده در یک زمینهٔ ساکن، با روایت یک داستان به‌وسیلهٔ کلمات مرتب شده بر سطرهای سفید کاغذ تفاوت چندانی ندارد. کارتون *انیمیشن* چیزهایی دارد که به نویسنده یاد بدهد و قبل از همه چگونگی تعریف شخصیتها و اشیاء با چند حرکت را به او یاد می‌دهد. این حرکت در آن واحد هم هنر استعاره است و هم مجاز، هنر مسخ است و هنرِ «انسان‌گونه کردن خدایان».

یک روش دیداری و گرافیکی در قصه‌گویی که مرا متأثر می‌کند *استریپ‌کمدی* است. در اینجا هم می‌توان روشهای متداول و روشهای خلاق را از هم تشخیص داد، درست مثل سینما، اما در اینجا تفاوت واضح‌تر است. *استریپ‌کمدی* که سرگذشتی را روایت می‌کند، همان دیدگاه سینما و رمان قرن نوزدهم را حفظ کرده است. ژانر کمدی که برای من بسیار جالب است، روشهای تازه‌ای در قصه‌گویی (یعنی استفاده از نقاشی و نوشتن) را ارزانی قرن بیستم کرده است. متأسفانه بررسی *استریپ کمدی* تاکنون بر عهدهٔ جامعه‌شناسان بوده است. بررسی صحیح این ژانر به مثابهٔ یک هنر هنوز آغاز نشده است.