ادبیات مترقی، پشتوانه سینمای پیشرو

مهرداد خامنه‌ای

زمانی بود که هنر هفتم در ابتدای تولدش در جستجوی یافتن هویتی مستقل به مادر خود تئاتر و پدرش ادبیات پشت کرد. زیگا ورتف در سال ۱۹۲۳ برای اثبات تئوری سینما-چشم خود ابراز کرد که فیلم تحت تاثیر ادبیات، تئاتر و موسیقی بیش از اندازه «رمانتیک» و «تئاترال» شده است. «من سینما-چشم هستم. من چشمی مکانیکی هستم.»

ادوین پورتر در «سرقت بزرگ قطار» در سال ۱۹۰۳ حرکت دوربین را به ارمغان آورد و دی. دبلیو. گریفیث در فیلم «ژودیت دو به‌تولی» در سال ۱۹۱۴ چنان محسور زیبایی بازیگرش می‌شود که دوربین را به جلو می‌برد و نمای نزدیک را در زبان فیلم تثبیت می‌کند.

اما در آن طرف دریاهاست که سرگئی آیزنشتاین در «رزمناو پوتمکین» در سال ۱۹۲۶ با «تئوری مونتاژ» چنان این نماهای نزدیک را به کار می‌گیرد که تاثیرش در هیچ هنری یافت نمی‌شود. در همانجا لف کولشف با تجربه «افکت» خود تاثیر روانی نماهای سینمایی را ثابت می‌کند و به این ترتیب است که هنر جدید هویت مستقل خود را پیدا می‌کند و با این هویت مستقل است که دوباره درب خانه پدر و مادرش را با سری افراشته به صدا در می‌آورد.

مگر می‌شود هنر هفتم را بدون بازی «تئاترال» فالکونتی آن هم در نمای نزدیک در «مصائب ژاندارک» کارل تئودور درایر در سال ۱۹۲۸ تصور کرد؟ این نماها چنان تاثیرگذارند که قانون‌شکن‌ترین فیلمسازان

معاصر چون ژان لوک گدار در فیلم «گذران زندگی» در سال ۱۹۶۲ اشک‌های بازیگرش، آنا کارینا را با فالکونتی در هم می‌آمیزد و در روایت داستانش از «فاصله‌گذاری» تئاتری برشت استفاده می‌کند.
این آغوش قدرتمند مادر سینما، تئاتر است که همواره به گرمی او را در خود می‌فشارد. اما ادبیات در سینما پشتوانه و سنگ‌بنایی است که زبان فیلم آن را درخشان‌تر در ارتباط با مردم جلوه می‌دهد. وقتی آلن رنه با «تئوری زمان در سینما»، ادبیات مارگارت دوراس را در فیلم «هیروشیما عشق من» در سال ۱۹۵۹ به تصویر می‌کشد. وقتی موج نوی سینمای فرانسه با «پیه‌روی دیوانه» ژان لوک گدار بر اساس رمان «وسواس» لیونل رایت در سال ۱۹۶۵ به اوج خلاقیت خود می‌رسد. وقتی فرانسوا تروفو در سال ۱۹۶۰ «به پیانیست شلیک کنید!» را بر اساس رمان نوآر-فیکشن «آن پایین» نویسنده آمریکایی، دیوید گودیس می‌سازد. و شاهکار خود، «ژول و ژیم» را براساس رمان نویسنده آوانگارد و دادائیست فرانسوی ژان پیر روشه در تاریخ سینما ثبت می‌کند. «فارنهایت ۴۵۱» ری بردبری را فراموش نکنیم که تروفو با ساخت آن در سال ۱۹۶۶ دنیای امروز ما را پیش‌بینی می‌کند.

نخستین فیلم سینمای نئورئالیسم ایتالیا، «وسواس» در سال ۱۹۴۳ توسط لوچینو ویسکونتی بر اساس رمان «پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند» نوشته جیمز کین ساخته شد.در سال ۱۹۷۱ همین کارگردان شاهکار بی‌بدیل سینما، «مرگ در ونیز» را بر اساس رمان توماس مان بر پرده سینما آورد. فولکر اشلوندرف و مارگارته فون تروتا در سال ۱۹۷۵ یکی از بهترین فیلم‌های سینمای معاصر آلمان، «آبروی از دست رفته کاتارینا بلوم» را بر اساس رمان هاینریش بل می‌سازند. در ایتالیا، پازولینی در سال ۱۹۶۴

بهترین روایت سینمایی از زندگی عیسی مسیح را بر اساس «انجیل به روایت متی» می‌سازد و کراهت فاشیسم را در «سالو» بر اساس «۱۲۰ روز در سادوم» مارکی دو ساد در سال ۱۹۷۵ نشان می‌دهد.
در چکسلواکی یرژی منزل در اولین ساخته سینمایی خود به سراغ رمان بهومیل هرابال می‌رود و در سال ۱۹۶۶ فیلم «از روی قطارها چشم برندار» به افتخار ملی سینمای این کشور بدل می‌شود. امیر کوستوریتسا فیلمساز پر افتخار یوگسلاوی اولین جایزه بین‌المللی خود را در فستیوال ونیز در سال ۱۹۸۱ با فیلم «دالی بل را به خاطر می‌آوری؟» بر اساس رمان عبدالله سیدران به دست آورد و ادامه همکاری این دو در فیلم «پدر در سفر معاملات» در سال ۱۹۸۵ جایزه بهترین فیلم فستیوال کن را نصیب‌شان کرد.

آیا می‌توان سینمای ایران را بدون فیلم «گاو» و «دایره مینا» ساخته مهرجویی و همین‌طور «آرامش در حضور دیگران» ساخته ناصر تقوایی تصور کرد؟ آیا می‌توان ادبیات معاصر ایران را بدون «عزاداران بیل»، «گور و گهواره» و داستان «آشغالدونی» از این مجموعه و همین‌طور «واهمه‌های بی‌نام و نشان» نوشته غلامحسین ساعدی تصور کرد؟
به همان اندازه که جای نویسندگان مترقی چون ساعدی در این سینما خالی است، به همان میزان نیز فقدان فیلمسازان پیشرو در این سینما واقعیتی انکارناپذیر است. پس می‌توان به راحتی نتیجه گرفت که علت این میزان ابتذال در سینمای ایران، در فقدان چه عناصری است.

تئاتر امروز