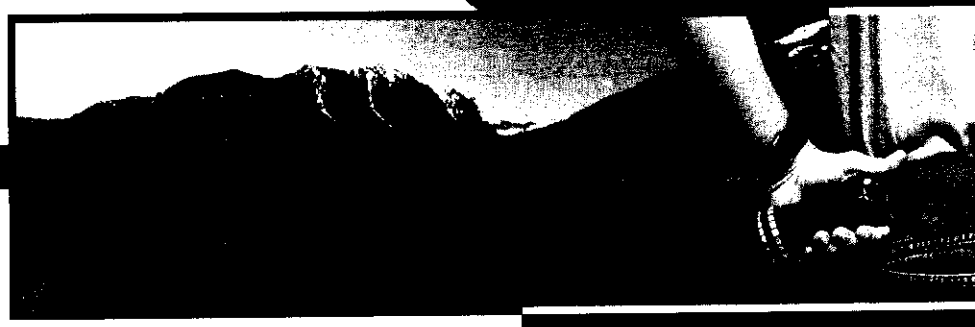
آسیب‌شناسی فیلم مستند صنعتی
(و غیر آن) در ایران

کارفرما و هنرمند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



سهراب فرسیو

«من برای کارفرما فیلم نمی‌سازم، برای تاریخ فیلم می‌سازم... سینماگران جزو صاحبان صنایع هستند. بقیه صاحبان صنایع باید به این صنعت مراجعه کنند، والا کفن خود را دوخته‌اند».

(سهراب فرسیو / مستندساز، اصفهان، جلسات سخنرانی جشنواره‌فیلم کوتاه اردیبهشت ۸۴)

مدیر صنعتی

«در ابتدا باید نظر دوستان را تأیید کنم. هر چند که ما هم اولویت‌های خود را داریم، بایستی رقابتی عمل کنیم، بهره‌وری داشته باشیم، کارگران را راضی نگه داریم...

فیلم سفارش می‌دهیم؛ می‌خواهیم ثمربخش باشد، فیلم‌سازان می‌گویند ایده خوب است، اما اگر اجرایش کنیم بعداً به ما ایراد می‌گیرند».

(اصفهان، جلسات سخنرانی جشنواره فیلم کوتاه، اردیبهشت ۸۴)

برای هنرمند پر و بال دادن به تخیل عیب نیست. هنرمند با آزادی عملی که دارد، به نیروی تخیل قبل از دانشمند به ناهنجاری اوضاع پی می‌برد و خواهان تغییر واقعیت می‌شود. تغییر ابتدا در تخیل صورت می‌گیرد. هنر، فرار از عقل نیست، تأثیر و نفوذ متقابل معقول و نامعقول است. نوعی تلاش دیالکتیکی است؛ ادغام عالم رؤیا با نوعی دید منطقی است که به جهانی دگرگونه می‌انجامد؛ جهانی واقعی و به دردخور که تنها در صحنه اجتماع امکان بروز و کاربرد می‌یابد. و این نکته بسیار مهم در تاریخ هنر است؛ در دوره‌های مختلف، حتی هنرمندانی که از دیانت الهام می‌گرفتند، غرض خود را موافق رسم غالب زمان و آرمان‌های عمومی بیان می‌کردند.

سوررآلیست‌ها منتقد جدی هنر تجریی (Abstractionism) و هنر غیربازنمایی (Constructivism) بودند و این‌گونه تظاهرات هنر در قرن بیستم را به‌عنوان آشکارترین نوع مطلق‌گرایی، گریزگرایی و تعالی‌گرایی و پدیده‌هایی به کل خالی از واقعیت اجتماعی و به‌عنوان نوعی بیزانتی‌نیسم (Byzantinism) طرد می‌کردند.

باید به مطالعه اولین بیانیه سوررئالیست‌ها پرداخت که آندره برتون در سال ۱۹۲۴ نگاشت تا نشان دهد که هم‌چون سوپررئالیست‌ها، اینان نیز از نبود ارتباط اورگانیک بین هنرمند و اجتماع که خاص جهان امروز است رنج می‌برند و در آرزوی پیوند پویا و کارسازی هستند که هنرمند بدوی و هنرمندان ما - تا زمانی نه چندان دور - با جامعه‌شان داشتند. فریاد «پل کله» که: «ما دیگر جایی در اجتماع نداریم!» نمودی روشن از درک این کمبود و نیاز است. هنرمند قرن بیستم در حقیقت قبل از این‌که از مردم ببرد، دریافت که مردم دورش انداخته‌اند و به چشم انگل پر مدعا به او می‌نگرند؛ انگل پر مدعایی که از همه دنیا طلبکار است.

کارفرما ستیزی از آموخته‌های «صنعت فرهنگ» و از

ویژگی اواخر عصر صنعت در اروپاست.

اصل و اساس نگرانی هنرشناسان و هنرمندان اصیل، از به خدمت درآمدن هنر به این مناسبت است که «کارفرمایان»، دینی، اخلاقی و ایدئولوژیکی.... در پدید آمدن «صورت» اثر هنری مداخله کنند و به دلیل اهمیت پیامی که قرار است منتقل شود، نحوه انتقال پیام را بی‌رنگ سازند.

واقعه عاشورا برای ما بسیار اهمیت دارد، ولی بعید است شخصی با کم‌ترین حساسیت و درک هنری، به تابلوی نازلی که به تجسم این واقعه پرداخته است، به دلیل اهمیت واقعه امتیاز بدهد، امتیاز به نحوه بیان، به نحوه انتقال پیام اعطا می‌شود.

سهراب فرسیو: اصل و اساس نگرانی هنرشناسان و هنرمندان اصیل از به خدمت درآمدن هنر به این مناسبت است که کارفرمایان از منظر دینی اخلاقی و ایدئولوژیکی ... در پدید آمدن «صورت» اثر هنری مداخله کنند

مهارت در هنر

هنر در معنی وسیع کلمه از دقت و مهارت آغاز می‌شود و به خلق یا به بیان تازه‌ای از دنیای پیرامون می‌رسد. پس بیان یا خلاقیت به این معنی فرایندی است نهایی، متکی بر انواع آرایش‌های فنی؛ و آرایش فنی مهارت می‌طلبد و دقت‌های مهندسی؛ هم عقل می‌خواهد و هم احساس. بیان ممکن است بیش از حد درهم و برهم، یا خالی از هر آرایشی باشد، در هر دو صورت عدم انسجام باعث می‌شود که چنین بیانی را بیان هنری نخوانیم.

در این میان جمعی هنرمند «مدرنیست» در جهان وجود دارند که آثارشان هیچ ربطی به مهارت نمایی ندارد.

گرفتاری از آن‌جا شروع شد که هنر مدرن با صدها تعبیر واصطلاح چون: لزوم نمایش حساسیت پالایش یافته ارتحالی، بیان بی‌واسطه مافی‌الضمیر، لزوم ضدیت با تزیین، لزوم ضدیت با سلیقه دوران و نفهمی توده... راه را برای عده‌ای غیرهنرمند - مثلاً روان‌شناسان عاشق هنر - باز کرد تا به انجام کار مورد علاقه خود بپردازند. به این ترتیب امروزه برای بسیاری تشخیص سره از ناسره دشوار است. این دشواری در کشور ما که نظام جا افتاده و معتبر نقد و بررسی بی‌طرفانه آثار هنری ندارد، بیش‌تر نمود دارد.

با این حال، در تمام اعصار هنر خوب تولید شده است، حتی امروز که بهترین هنرمندان دنیا هم‌چنان برای سفارش‌دهنده‌های «مداخله‌جو» کار می‌کنند. به‌عبارت دیگر، شکل‌گیری تاریخ هنر را می‌توان به چالش دائمی میان خواست محدودکننده سفارش‌دهنده‌ها در پرداختن کاملاً مستقیم به موضوع، مضمون، یا پیام، مطابق معیارهای معمول و قراردادی و کوشش هنرمندان برای تبدیل موضوع، مضمون، یا پیام به‌شکلی آرمان‌گرایانه، دراماتیک، الهامی، نوعی، همه جایی و بی‌تاریخ منحصر کرد.

چالش میان کارفرما و هنرمند در غرب، از بعد از رنسانس شدت گرفت و در قرن هجدهم و نوزدهم به اوج رسید. با این حال می‌توان این چالش را جزیی از دیالکتیک پیشرفت

کار هنر محسوب داشت؛ چالش میان هنرمندان و بزرگان دین، و بزرگان خاندان‌های اشراف. حافظ سنت‌ها و ارزش‌های طبقه‌ممتاز - و مردان عمل که در رقابت تحصیل مال و قدرت بر دیگران پیروز شده بودند.

صد سال است که در مورد کارفرمایان جز به مذهب و نکوهش یاد نمی‌شود. می‌گویند آنان استعداد تماشا ندارند؛ استعدادی که برای درک آفرینندگی تخیلی ضروری است؛ حال آن‌که برخی از این افراد درک دقیقاً منطقی از خواست و تمایل مردم عصر خویش دارند که در کار هنر موضوعی است با اهمیت، در حد شناخت سبک و چارچوب‌های سنتی آثار.

به استثنای قرن بیستم، کارفرمایان از طبقه خواص بودند و دانش و معلوماتی بیش از مردم عادی داشتند. به‌علاوه پسند اثر در دایره معدودی افراد صورت می‌گرفت و هنرمند خاضع می‌کوشید تا انتظارات آن جمع «متشخص» را برآورده سازد که در میان‌شان فرهیختگان نیز یافت می‌شدند. البته در هیچ دورانی هنرمند در مقابل خواست کارفرما (سفارش‌دهنده) به‌راحتی سر فرود نیاورده است، چالش همیشه وجود داشته است؛ چالش میان دو سنخ انسان، با دو روحیه کاملاً متفاوت، که گاه نیز به پدید آمدن سنتزی قابل اعتنا می‌انجامیده است.

میکل‌آنژها و داوینچی‌ها عمری را با سر و کله زدن با کارفرماهای متعدد سپری کردند.

هر دوی این نوابغ دهر، به‌خصوص میکل‌آنژ که عمری بسیار طولانی نصیب برد و از نوجوانی تا نزدیک نود سالگی کار کرد، ناچار شد خرده فرمایش کارفرمایانی از خاندان‌های حکومت‌گر در فلورانس زادگاهش و دیگر شهرهای مستقل ایتالیای صدپاره‌آن روزگار و دستگاه عریض و طویل پاپ‌های واتیکان را بر خود هموار کند. از بدبختی‌های این عمر دراز، دست‌کم مرگ سفارش‌دهنده‌ها بود؛ میکل‌آنژ گویا دوران پنج پاپ را درک کرد و با مرگ هر کدام بنیان طرح‌ها و کارهایش بر هم ریخت.

اما نباید فراموش کرد که میکل‌آنژ دست‌پرورده خاندان مدیچی، و به‌خصوص فرد شاخص این خاندان: «لورنزو» ملقب به «باشکوه» بود. لورنزوی باشکوه میکل‌آنژ را در نوجوانی «کشف» کرد، او را به باغ خود (باغ هنر) راه داد و به تمشیت و تربیتش پرداخت؛ یک قلم چهار فیلسوف بزرگ عصر را که مهمان دائمی کاخش بودند، به آموزش او واداشت. بهزاد، بزرگ‌ترین نقاش ایرانی، در عهد سلطان حسین بایقرا و وزیر دانشمندش امیر علیشیرنوایی، دوستاران واقعی هنر، در هرات نقاش شد؛ در شهری که مردمش کتاب به هم هدیه می‌دادند. رضا عباسی، نقاشی که پشت‌سر بهزاد ایستاده است، در عصر شکوه و آرامش سلسله صفوی هنرمند شد، حافظ دوره جوانی را در عهد پادشاهی از آل‌اینجو گذراند که شیراز را چون فیروزه‌بواسحقی درخشان و بی‌غبار می‌خواست؛ پادشاهی مطلوب مردم و اهل شعر، که خود عاقبتی خوش نداشت، ولی تا بود کار شاعر به سامان بود.

برای کسانی‌که با سینمای مستند آشنایند، فیلم **شیشه** اثر برت هانسترا نمونه چالش ابدی حامی و هنرمند است با «پایان خوش»؛ و سرنوشت هنرمند هلندی دیگری به نام «رامبرانت»، در اوج توانایی هنری، در عدم تفاهم با کارفرمایان خود، نمونه غم‌انگیز و تراژیک این برخورد.

مورد هانسترا

برت هانسترا، فیلم‌ساز هلندی، در اواخر دهه ۱۹۵۰ از یک تولیدکننده شیشه سفارشی دریافت کرد تا فیلم مستندی درباره کارخانه او بسازد. کارخانه‌دار را «دوست‌دار ناآگاه

سینما» خوانده‌اند که فیلم‌نامه‌ای با جزییات کامل، به همراه متنی «کسل‌کننده» به هانسترا تحویل داد. فیلم‌ساز پذیرفت فیلمی مطابق با فیلم‌نامه کارخانه‌دار بسازد، به‌شرطی که به او امکان داده شود تا فیلم دیگری راجع به همین موضوع، منتها با سلیقه خود نیز بسازد. به این ترتیب دو فیلم از هانسترا درباره شیشه و کارخانه شیشه پدید آمد.

در کتاب «چشم‌انداز سینمای مستند هلند» درباره فیلم مورد نظر هانسترا آمده است:

«مشهورترین و پرافتخارترین فیلم در تاریخ سینمای مستند هلند... **شیشه** ساخته هانسترا شدیداً عواطف تماشاگر را با مقوله صنعتی شدن درگیر می‌کند. پس از نمایش فصلی مربوط به شیشه‌گران سنتی که در حال کار در شیشه می‌دمند، شاهد فصل دیگری هستیم که چگونه مهارت، در خط تولید کارخانه به‌صورت خودکار و ماشینی درآمده است و بدین‌ترتیب ماشین انسان را حذف کرده است. در این اثنا خط ماشینی و خودکار تولید بطری کارخانه دچار اختلال می‌شود: یک بطری شکسته ریتم را بر هم می‌زند، به دنبال آن یکی از دستگاه‌ها پیاپی بطری‌ها را خرد می‌کند. سرانجام با دخالت انسان، نظم به چرخه تولید بازمی‌گردد. آن‌گاه انسان و ماشین در وحدتی هماهنگ و موسیقایی به‌کار ادامه می‌دهند. هانسترا در این‌جا برای تلاقی عاطفی - ماشین به‌جای انسان یا صنعت به‌جای هنر - فاجعه‌ای را در خط تولید کارخانه تصویر کرده که می‌توانست در ازای تهیه یک فیلم عاید تهیه‌کننده آن شود. با این‌حال، در پایان کار، کارفرما نسخه هانسترا را به نسخه خودش ترجیح داد».[۱]

نگارنده نسخه مورد نظر کارخانه‌دار را دیده است و شهادت می‌دهد که آن ساخته هانسترا نیز فیلم بسیار خوبی است؛ فیلمی «خط تولیدی»، روان و گویا در معرفی کارخانه

■

هنر در معنی وسیع کلمه از دقت و مهارت آغاز می‌شود و به خلق یا به بیان تازه‌ای از دنیای پیرامون می‌رسد

و موفق در تبلیغ محصولات آن بنابراین قاعدتاً باید هدف‌های مورد نظر کارفرما را تأمین کرده باشد. اما در انتها کارفرما ساخته ده دقیقه‌ای و بدون گفتار هانسترا را به نسخه مورد نظر خود ترجیح داد؟

جز آن‌که هانسترا را هنرمندی با اقبال بلند بدانیم که از قضا با کارفرمایی روبه‌رو شد دوستدار هنر و آماده‌فداکاری، توضیح دیگری وجود ندارد! کارفرمایی که پذیرفت منافع شخصی را فدای آرمان هنرمند، فدای دراماتیزه شدن موضوع و نمایش «فاجعه» در خط تولید ماشینی صنعت مدرن کند و خم به ابرو نیاورد؛ اقبالی که هنرمندان همیشه از آن برخوردار نبوده‌اند؛ رامبرانت از این گروه بود.

مورد رامبرانت

در قرن هفدهم، قبل از اختراع دوربین عکاسی، افراد متنفذ و ثروتمند تصاویر دسته‌جمعی به نقاشان سفارش می‌دادند. شأن رامبرانت بالاتر از آن نبود که این‌گونه

سفارش‌ها را نپذیرد.

«رامبرانت در سال ۱۶۴۲ قبول کرد تصویری دسته‌جمعی از گروهی از افراد گارد شهری یا اجتماعی (Civic Guards Guild) به فرماندهی شخصی به نام کاپتن فرانتس بانینگ کوک تهیه کند و در مقابل ۱۶۰۰ فلورن دستمزد بگیرد. قرار بود هر یک از افراد سهم خود را از این مبلغ به تساوی بپردازند. رامبرانت به اوج تسلط بر شگردهای هنر و ابداع رسیده بود و در رأس موعد پرده‌ای پدید آورد به‌نام **پاس شب** (Night Watch). اما این تصویر با تصاویر دسته‌جمعی متعارف تفاوت بسیار داشت. رامبرانت پیش‌تر پرده **درس تشریح پروفسور تولپ** را ترسیم کرده بود که در آن هر یک از چهره‌ها با دقت یکسان و مقیاس نسبی برابر رسم شده بود؛ اما نتیجه به‌نظر رامبرانت بی‌درخشش و خالی از الهام بود. این‌بار تحت هدایت الهام، ترکیبی به‌وجود آورد سراسر جانداری و تنوع؛ بازی پرتحرکی از نور و سایه و اجرام جاندار و رنگ‌های پرآشوب ولی با آنکه کاپتن کوک و معاون اولش در مرکز صحنه و به‌قدر کفایت در معرض توجه بودند، پانزده افسر دیگر که سهم خود را از هینه تابلو پرداخته بودند، اعتراض کردند که نقاش سیمایشان را تاریک و صلابت‌شان را تباه کرده است و جز نیمی از اندام‌شان پیدا نیست.

در نوع حکم صادره جای ابهام نیست. رامبرانت به گناه خام‌دستی هم‌چون کارگری ناقابل طرد شد و از همان‌وقت شهرت نقاشی‌اش رو به زوال گذاشت تا بیست و شش سال بعد در تنگدستی و فراموشی جان سپرد».[۲]

البته بعید است همه ماجرا در همین یک تابلو و ابداع یک ترکیب‌بندی جدید خلاصه شود؛ هنرشناسان قرن بیستم در دراماتیزه کردن تاریخ هنر کوتاهی نکرده‌اند.

احترام و اعزاز امروزین هنرمندان نقاش و موسیقیدان و هنرپیشگان تئاتر - نه فقط در مشرق زمین، بلکه در غرب نیز - شأن و منزلتی در حد «استادکار» داشتند؛ در ردیف استاد آشپزی، استاد تیمار اسب‌ها، نعلبند، مسگر، آهنگر و از این دست. شأن اجتماعی معماران و شاعران شاید اندکی بیش‌تر بود، در حد مباشر ارباب و خواجگان خاص. بالاترین شأن از آن دبیران (نویسندگان) بود، در حد کارمند دفتری و دیلماج (البته نه با شأنی که امروزه برای مترجمین خوب قائلیم). هر هنرمندی که در حرفه خود استعداد فراوان نشان می‌داد، سرآمد همگنان به‌شمار می‌آمد، نه گل سر سبد ابنای روزگار.

حال دنیا تغییر کرده است، کارفرمایان و سفارش‌دهندگان از طبقه اشراف، به توده مردم تبدیل شده‌اند (یا قرار بود چنین شود) چالش میان هنرمند و کارفرما به چه صورت درآمده است؟

تولید انبوه

اولین هنرمندی که به وابستگی حقیرانه و نیاز به پشتیبانی طبقه ثروتمند پشت کرد و به بازاری کم بضاعت اما وسیع دل بست، نقاش انگلیسی اوایل قرن هجدهم «هوگارث» (Hogarth) بود. هوگارث حال به تصادف و یا به عمد، پرده‌های خود را به‌عنوان نمونه یا نسخه اصلی به‌کار می برد و باسمه‌های متعدد از آن‌ها تهیه می‌کرد و هر باسمه را به مبلغ چند شلینگ می‌فروخت. او به‌قدری در تجارتی کردن هنر مصمم بود که تلاش کرد قانون حق مؤلف وضع شود تا از متاع او حراست به‌عمل آید.

صنعت فرهنگ

آرمان هوگارث در قرن بیستم جامه عمل پوشید. از آن زمان تا به حال حمایت از تولیدات «معنوی» (قانون

کپی‌رایت) در غرب به دقت اجرا می‌شود؛ اما در اصل نه هنرمند مالک اثر خویش است و نه طبقه خواص. به محترمانه‌ترین لفظ، «شرکت»ها و حسابدارها صاحب آثارند و روابطی پدید آورده‌اند که به پیدایش فرهنگ و صنعت جدیدی منجر شده است، پدیده‌ای که «صنعت فرهنگ» خوانده می‌شود.

«نباید تصور کرد که رنسانس باعث ایجاد دگرگونی اساسی در ماهیت هنر شد، بلکه فقط شرایط کار و آفرینندگی هنرمند را تغییر داد و او را از قید فشارها و منع‌ها (کلیسا) آزاد ساخت؛ و نوعی آزادی عمل ظاهری به او بخشید. می‌گویم **ظاهری** زیرا سرانجام هنرمند دریافت که فقط یک نوع وابستگی را با نوعی دیگر معاوضه کرده است. او از این به بعد می‌توانست در بیان احساس خود آزاد باشد، اما به‌شرطی که بیان این احساس متاعی قابل عرضه در بازار به‌حساب می‌آمد. و این نوعی بندگی اقتصادی بود که تا امروز باقی است و درجه حقارت آن به هیچ روی کم‌تر از بندگی روحانی پیشین نیست».[۳]

اهمیت اجتماعی هنر غربی در دوره‌معاصر تنها با شناخت جامعه و فرهنگ توده‌ای و ایده‌صنعت فرهنگ قابل درک است.

«هنر بومی را طبقات پایین جامعه پدید آوردند. این هنر بیان خودانگیخته و فی‌البداهه مردم بود که تقریباً بدون کمک «فرهنگ بالا» خلق می‌شد تا به نیازهایشان پاسخ دهد. فرهنگ توده‌ای از بالا به مردم تحمیل شد. تکنسین‌هایی آن را به هم بافتند که بازرگانان استخدام کرده بودند و پیام‌گیران آن مصرف‌کنندگان منفعلی بودند که مشارکت‌شان به انتخاب بین خرید و عدم خرید محدود می‌شود. هنر بومی از نهادهای خود مردم بود، مثل یک باغ کوچک خصوصی که با حصار از پارک بزرگ و رسمی

چالش میان کارفرما و هنرمند در غرب از بعد از رنسانس شدت گرفت و در قرن هجدهم و نوزدهم به اوج رسید. با این حال می‌توان این چالش را جزئی از دیالکتیک پیشرفت کار هنر محسوب داشت

ارباب، یعنی از «فرهنگ بالا» جدا شده بود. فرهنگ توده‌ای این حصار را شکست. مردم را به شکل پست فرهنگ بالا جذب کرد و از آنان موجوداتی ساخت آماده پذیرش سلطه سیاسی».[۴]

بیش از یک قرن است که وجود بازار انبوه موجب نگرانی روشنفکران غربی است. بازاری واقع در جامعه توده‌ای (توده‌ای که درباره‌اش بسیار خوانده و شنیده‌ایم: بی‌نام و نشان، بی‌هویت، از خودبیگانه، نابهنجار و نابسامان، بدون داشتن وحدت نسبی و یقین اخلاقی...) جامعه‌ای حاصل فرایند صنعتی شدن و پیدایش شهرهای بزرگ و پرجمعیت؛ صاحب فرهنگی که آن را «فرهنگ توده‌ای» می‌خوانند.

فرهنگ توده‌ای نوعی ایده است، شاید تنها ایده‌ای در تاریخ که مدافع و نماینده ندارد، فقط منتقد دارد. فرهنگی است قابل ساختن. نه این‌که نتوان بر فرهنگ مردم تأثیر گذاشت و تغییرش داد، تفاوت این دو در وابستگی مستقیم

فرهنگ توده به پدیده‌هایی چون رسانه و اقتصاد است.

فرهنگ توده‌ای از دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، با پیدایش رادیو و سینما و افزایش روند تجارتی شدن فرهنگ و پدید آمدن اوقات فراغت گسترده برای طبقه کارگر کشورها صنعتی غرب رو به گسترش گذاشت.

از نیمه قرن نوزدهم نظریه فرهنگ توده‌ای در اروپا این فکر را تقویت کرد که دموکراسی و آموزش و پرورش پدیده‌هایی مضرند، زیرا به ایجاد جامعه بیمارگونه‌توده‌ای کمک می‌کنند. این نگرانی زمانی‌که با پدیده امریکایی‌سازی (نفوذ فرهنگ امریکای شمالی در کشورهای اروپایی به‌ویژه انگلستان) درآمیخت، به ترس هولناکی بدل شد.

«در مسائلی که به تفکر، فرهنگ و کلیت‌ها مربوط می‌شود... امریکا از همه عقب‌تر است... منظور از امریکا سرزمین منتخب روزنامه‌ها و سیاست است».[۵]

«در امریکا شورش توده‌ها علیه استانداردهای ادبی ما [انگلیسی‌ها] به‌چشم می‌خورد... و نکته مهم این است که آن‌چه در آن‌جا اتفاق می‌افتد، اگر احساسات دموکراتیک اجازه گسترش داشته باشد، در همین‌جا [در انگلستان] نیز موجب قیام‌های توده‌ای علیه سلیقه ادبی ما خواهد شد».[۶]

برای جامعه هم‌زبان و هم‌نژاد انگلوساکسونی انگلستان، نفوذ دموکراسی نوع امریکایی، درهم شکسته شدن سلسله مراتب سنتی طبقات شکل گرفته اجتماعی، نابودی سلایق طبقه ممتاز (اقلیت تربیت شده)، صدور اجازه به توده‌ها یا در واقع «انبوه جمعیت» برای شرکت در تصمیم‌گیری‌های سیاسی و فرهنگی با به‌دست آوردن آرای اکثریت، امریکایی‌سازی نام گرفت؛ در واقع: «به رسمیت شناخته شدن ستم اکثریتی نادان و تقلیل اساسی‌ترین مباحث در حد عوام».

اف. آر. لیویس (F.R.Leavis) از منتقدان جامعه و فرهنگ توده‌ای، در سال ۱۹۳۰ از ظهور قطعی فرهنگ توده‌ای و امریکایی شدن فرهنگ مردم انگلستان خبر داد:

- «امریکایی‌سازی یک پدیده واقعی است. همه می‌دانند که در معرض امریکایی‌سازی قرار گرفته‌ایم... فرهنگی که برای هنر خوب ارزش قائل نیست».[۷]

این نگرانی تا به امروز پابرجاست و گاه به اشکال مختلف و در مقاطع تحولات عمده فرهنگی خود را نشان می‌دهد:

- «در این دنیا، فرهنگ توده‌ای، دست‌پخت صنعت فرهنگ، گویی چون گازی کشنده منتشر می‌شود و هنر و فرهنگ خوب را دچار خفقان می‌کند».[۸]

نگرانی از فرهنگ توده‌ای و محصولات صنعت فرهنگ در میان روشنفکران غربی با پیدایش تلویزیون ابعاد گسترده‌ای پیدا کرد. سؤال می‌شد: آیا از هنر و فرهنگ برای دادن خط فکری به مردم استفاده نخواهد شد؟ هدف در نهایت وادار کردن مردم به پذیرفتن و پیروی از عقاید و ارزش‌هایی نیست که ادامه تسلط کسانی‌را که در موقعیت‌های بهتری قرار دارند تضمین کند؟

اما در عین سؤالات دیگری نیز مطرح است:

۱. «صنعت فرهنگ»، فرهنگی است پست، سطحی، تصنعی که سهم روشنفکران در تثبیت سلیقه فرهنگی مردم را به حد هیچ رسانده است. حال آیا ضدیت طبقه خواص و فرهیختگان انگلیسی با این فرهنگ، آگاهانه یا ناآگاهانه، به کوشش برای حفظ برتری هفتصد ساله جامعه اشرافی انگلستان مربوط نمی‌شود؟

در ایران، برعکس انگلستان، اشرافیت نقش چندان در پیدایش و حفظ هنر و فرهنگ والا نداشت. از بعد از

دولت ساسانی هر آن زمان که اشرافیت می‌رفت تا افرادی چون شاه سلطان حسین صفوی بپرورد که به مدرسه چهارباغ می‌رفت و محو تماشای نقش و رنگ کاشی‌ها می‌شد، قلتشنی چون اشراف از راه رسید و اشراف نازک طبع شده (حال چند نسل زندگی مطلقاً در رفاه) را تار و مار می‌کرد، ثروت و قدرت دست به دست می‌شد.

از بعد از عصر ساسانی، جامعه ما هرگز شبیه به جامعه انگلستان و اکثر نقاط اروپا طبقاتی نبوده است. روستازادگان دانشمند به وزیری پادشاهان رفته‌اند و بچه آشپزها به امیرکبیری رسیده‌اند. آدم‌های ثروتمند و فقیر داشته‌ایم، فقر مادی در این مملکت بی‌داد کرده است؛ ولی فضیلت به ثروت و تعلق به طبقات وابسته نبوده است. ضمناً، مردم ما، اگر سواد خواندن نداشتند، شاهنامه‌خوان داشتند و مثنوی‌خوان و کتاب درسی کوره‌سوددارها گلستان بود و زن و مرد با دیوان حافظ فال می‌گرفتند؛ چنین مردمی با مردم انگلستان فرق دارند.

آخرین بارقه‌های دفاع حافظان نظام ویکتوریایی را می‌توان در کتاب خانم دومینیک استریناتی یافت. شاید روشنفکران انگلیسی، حق داشته باشند به خاطر از دست رفتن سیطره اشراف در سلیقه‌سازی برای مردم عادی بگریند؛ ولی ما دلیلی برای این کار نداریم.

۲. روشنفکران انگلیسی فغان می‌کنند که نظرشان دیگر خریدار ندارد و مردم برای آنان تره خرد نمی‌کنند. اما آیا این تلقی صحیح است؟ اهمیتی که هیچکاک (کارگردان خوب سینما) در جهان هنر به دست آورد و تا حد چاپلین ارتقای مقام یافت، چگونه حاصل شد؟

هیچکاک گل کرد زیرا نخبگانی از منتقدان مکتب فرهنگ توده‌ای و مکتب فرانکفورت، مثل ف.ر.لیویس که حاضر نبودند سینما را به‌عنوان هنر بپذیرند و به این پدیده به‌صورت یکی از اشکال منحط «صنعت فرهنگ» و از ابزارهای امریکاسازی می‌نگریستند، تغییر موضع دادند. مک دونالد، از تئوریسین‌های شاخص نظریه فرهنگ توده‌ای و «صنعت فرهنگ» حاضر شد تحت شرایطی به سینما منت بگذارد و گونه‌خاصی از فیلم‌ها، مثل آثار سینمایی ایزنشتاین را هنر بخواند. اقبال آلفرد هیچکاک خیلی بلند بود که در چارچوب نظام هالیوودی فیلم‌های تجاری می‌ساخت، مورد تمجید قرار گرفت. از آن زمان هیچکاک به هنرمندی یگانه تبدیل شد.

آیا قدرت و نفوذ کلام در تعیین سلیقه از این بیش‌تر؟ هنوز برای علاقه‌مندان به سینما در کل جهان، هیچکاک بت بزرگی است.

رمبو، جویس، استراوینسکی، پیکاسو

تفاوتی اساسی بین سبک‌های هنرهای بصری ایرانی و اروپایی (بعد از رنسانس) وجود دارد. هنرمند ایرانی ملزم به رعایت چارچوب‌های سنتی کار برود، در نتیجه مردم درک درستی از مهارت نمایی در کارها داشتند و هر هنرمندی که می‌توانست «گوشه‌ای» بدیع و ظریف خلق کند و ردپایی شخصی در اثر باقی بگذارد، مورد توجه قرار می‌گرفت. اما سنت هنری اروپا بود و هست که هنرمند چیزی بی‌نظیر و بی‌بدیل بیافریند. بنابراین تاریخ هنر اروپا، به‌ویژه درصد و پنجاه سال اخیر مملو از نام نقاشان و مجسمه‌سازان نگون‌بخت خلاقی است که در فقر و فلاکت زیستند، و کارشان وقتی مورد قبول قرار گرفت که در مقبره می‌پوسیدند. (وان گوگ و گوگن نمونه). اما نسل بعد این دو، چو پابلو پیکاسو و سالوادور دالی از نقاشان، آرتور رمبو از شاعران، جیمز جویس از نویسندگان و ایگور استراوینسکی از موسیقیدانان در زمان

حیات به شهرتی فوق تصور دست یافتند؛ هنرمندانی که آثارشان بیش از حد پیچیده و تجریدی و لااقل برای توده آموزش ندیده‌عوام (از جمله بخشی از خریداران و کلکسیونرهای آثار هنری) نمی‌توانست قابل درک باشد. به این فهرست می‌توان نام‌های بسیاری افزود: کاندینسکی، شاگال، میرو، کله از نقاشان؛ لوکور بوزیه از معماران؛ کافکا، فاکنر، توماس مان و گونترگراس از نویسندگان؛ لورکا از شاعران؛ ژان کوکتو (به‌عنوان فیلم‌ساز، سازنده مستند **ویلای سانتو سوسپیر**) و مارگریت دوراس (به‌عنوان فیلم‌ساز، سازنده‌مستند **اورلیا اشتاینر**) و ده‌ها نام دیگر.

دلیل اقبال به آثار این هنرمندان چیست؟

آیا همان توده مورد عتاب ناگهان بدان حد از درک والا و قدرت تشخیص دست یافت که موجب معروفیت جهانی این افراد و خرید و فروش آثار نقاشان به میلیون‌ها دلار شد؟ یا اتفاق دیگری رخ داد؟ در مورد رمبو، جویس، استراوینسکی، پیکاسو و دیگران، هنوز هیچ تحلیل گری جرأت نکرده است حتی مبحث اثر «صنعت فرهنگ» (کار کارگزاران اهل فکر، در خدمت بازرگانان پولدار و در واقع کارفرمایان عصر جدید) را مطرح کند. به هرحال یا این است یا آن، یعنی از آن‌جا که به اصالت کار این هنرمندان اذعان داریم، پذیرش عمومی آن‌ها - معروفیت‌شان نزد عامه و پولدارهای کلکسیونر خریدار آثار - یا باید به ارتقای ناگهانی فهم و شعور عمومی و هم‌زمان ارتقای فهم طبقه ثروتمند منتسب دانسته شود؛ و یا لازم است دست متخصصان در خدمت صاحبان صنعت فرهنگ را فشرد که با تأثیری بی‌حد و حصر بر مردم عادی و پولدارهای کلکسیونر، نگذاشتند حقوق مهم‌ترین چهره‌های هنر قرن بیستم، شبیه به نسل‌های پیش ضایع بشود.

نظریه‌پردازها، روشنفکران و هنرشناسان در همه دوران‌ها وجود داشته‌اند، از جمله در نسل پیش از پیکاسو؛ اما چرا در آن زمان مردم اهمیتی به نظریات آنان نمی‌دادند؟ به‌نظر می‌رسد به دلیل وجود کارگزاران «صنعت فرهنگ»، توصیه‌های هنرشناسان و منتقدان صورتی کارساز پیدا می‌کند: معرفی هیچکاک به‌عنوان چهره‌ای هم‌طراز نوابغ سینما، به احتمال زیاد از اثرات همین تداخل و همکاری است.

نتیجه

فراموش نکنیم که در عصر کاربردی کردن قطعی نتایج فعالیت‌های هنری و فرهنگی به‌سر می‌بریم، در عصر بررسی عکس‌العمل‌های جمعی و توده‌وار و کشف قانونمندی رفتارها (حتی از نوع رفتارهای تصادفی)؛ در عصر پیوند دستاوردهای علوم مختلف و پدید آوردن علوم جدید «پیوندی» (Integrative) (چون سیبرنتیک) و صدها تئوری مهم و تعیین‌کننده (نظیر تئوری سیستم‌ها) که در نهایت دلیل پیدایش آن‌ها کسب توانایی در بهره‌برداری از «اطلاعات» است با هدف «تغییر» (از تغییر آب و هوا گرفته تا تغییر فرد و جامعه) برای «اداره امور» (اداره نظام‌های زیستمند و غیر زیستمند) به طریق اتوماتیک.

«اتوماسیون» همان‌گونه که فناوری و صنعت چند دهه اخیر را از بنیان دگرگون کرد، شتابان در گذر است تا جایگاه رفیعی در علم اداره اجتماعات انسانی پیدا کند. در کشورهای پیش‌رفته متخصصان علوم اجتماعی و انسانی بخش اعظم تلاش خود را به کاربرد اتوماسیون در اداره جامعه خویش (و نیز تأثیرگذاری بر جوامع دیگر)

معطوف کرده‌اند. مهم‌ترین ابزار کار آن‌ها «رسانه»هاست، و بیش‌ترین کوششان صرف ساختن مدل‌های مناسب برای تأثیرگذارترین و فراگیرترین رسانه‌ها، یعنی سینما و تلویزیون می‌شود.

به این ترتیب بدون کاربرد زور، تسلط بر مردم یا «هژمونی» به دست می‌آید؛ سازش سیطره‌جویانه‌ای که موجبی است برای یکدست شدن فرهنگ‌ها، از میان رفتن تضادها و ایجاد علایق و سلیقه‌های استاندارد.

«سفری به تونس و ترکیه داشتم. در این دو کشور نقاشی‌هایی دیدم که اگر امضای پای آن‌ها را برمی‌داشتم و به جایش یک اسم آلمانی یا فرانسوی می‌گذاشتم، هیچ اتفاقی نمی‌افتاد. خیلی احساس بدی پیدا کردم. دیدم به هنری پر و بال می‌دهند صددرصد غربی، حتی فیگورها غربی بود و خیلی شبیه به کار نقاشان امروزی ایران. دوستی به شوخی می‌گفت: این کار فلان نقاش خودمان است، این کار فلانی است؛ و این‌ها همه کار فلان نقاش فرانسوی یا آلمانی».[۹]

این مشابهت و یکدستی در نوع تفکر و حتی شیوه و تکنیک قاعدتاً نباید تعجب‌آور باشد، همه از یک آبشخور فرهنگی سیراب می‌شویم.

در دوره ۵۷-۱۳۴۰، مقارن دهه‌های ۷۰-۱۹۶۰ میلادی احتمالاً همان زمان‌که ما در مورد «هنر برای هنر» یا «هنر برای اجتماع» بحث می‌کردیم، تونسی‌ها و ترک‌ها هم همین‌کار را می‌کردند. ما قبل از صنعتی شدن، از این بحث‌ها استقبال کردیم.

درباره نظریه والتر بنیامین در «بازتولید مکانیکی» آثار هنری و رهایی هنر از وابستگی به سنت هم صحبت کردیم، و مثل غربی‌ها از دسترسی مردم به آثار هنری و واکنش ارتجاعی‌شان ترسیدیم. هنرها را مثل همان‌ها به

برای کسانی که با سینمای مستند آشنایند، فیلم شیشه اثر برت هانسترا نمونه چالش ابدی حامی و هنرمند است؛ پایان خوش

هنر نخبگان، عامه، بومی و توده‌ای تقسیم کردیم؛ که البته در ایران واقعاً موضوعیت نداشت.

ضمناً همین مشابهت را لابد در فیلم‌های مستندمان هم می‌توانیم پیدا کنیم. در دوره ۵۷-۱۳۴۰ یا نزدیک به دو دهه تحت‌تأثیر موج نوی سینمای فرانسه بودیم و در نتیجه به جز چند فیلم دیگرگون خارج از میزان، که معنا و مفهوم داشت و گفتار، تعدادی مستند ساختیم، که حالا می‌فهمیم پست‌مدرن زود هنگام بودند؛ «کولاژ» مانند، شبیه به ویدئو کلیپ‌های امروزی، یا فیلم‌های خبری بدون شرح (No Comment). چون گمان می‌کردیم اهمیت و تعین سینما به‌تصویر است، به هر خواری و زاری بود از گفتار استفاده نمی‌کردیم (ناچار گاهی کپشن به‌کار می‌بردیم)؛ و اگر فیلمی گفتار داشت متنی بود فرضاً از ادب کهن، به همراه افکت‌های بی‌رحم صوتی از تق و توق دریل، نطق هیتلر، گریه بچه، آژیر آمبولانس و موزیکی بی‌تناسب؛ ولی از نظر مناظر فیلم‌ها غنی بود

(منتهی با ریتم کند متعلق به عصر کشاورزی) سعی کردیم برای نزدیک شدن به هنر ناب، این آثار مضمون و هدف و معنا نداشته باشند، حتی مضامین پنهان و کنایی که چیزی را حل نمی‌کرد؛ برای این‌که سمبل و نشانه‌وقتی سمبل و نشانه است که پشت آن قرارداد اجتماعی باشد (گل سرخ نشانه عشق)، در نتیجه کاربرد سمبل و نشانه در هنر به سطح کاربرد بی‌واسطه «موضوع تنزل پیدا می‌کند و ارزش زیبایی‌شناختی به دست نمی‌دهد.»

و آخرین کارمان هم این بود که چون از کارفرماهای صنعت فرهنگ بی‌اندازه دلخوریم که با راه‌اندازی رسانه‌های مدرنی از جمله تلویزیون‌های ماهواره‌ای ما را به حد آدم‌های عادی تنزل درجه داده‌اند و با هزینه‌فکری بسیار نازل‌تر و به‌صورتی ثمربخش‌تر، بی‌واسطه و به‌طور مستقیم، بدون نیاز به الگوسازی ما روشنفکران، فرهیختگان، هنرمندان بومی، تک‌تک مردم دنیا را آماج قرار می‌دهند و برایشان سلیقه می‌سازند، ناچار دلخوری‌مان را به‌کارفرمای ایرانی صنعت سخت‌افزاردار عضله بنیاد دودکشی چرب و آلوده‌ساز نشان دادیم و در همان اولین جمله سخنرانی، تحریمش کردیم. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. احمد ضابطی جهرمی و دیگران: «چشم‌انداز سینمای مستند هلند»، مرکز گسترش سینمای تجربی و انجمن سینمای جوانان ایران، ۱۳۸۳، ص. ۶۷.

۲. هربرت رید: «هنر و اجتماع»، همان، صص. ۱۰۵ . ۱۰۴.

۳. هربرت رید: «هنر و اجتماع»، همان، ص. ۹۳.

۴. مک دونالد: «A Theory of mass culture» (مقاله)، ۱۹۵۷، ص. ۶۰ دومینیک.

۵. آرنولد (شاعر و منتقد ادبی انگلیسی، نویسنده کتاب «فرهنگ و هرج و مرج»، چاپ سال ۱۸۶۹ وبستر: ۱۹۸۸، ص. ۱۸۰ . استریناتی: ص. ۴۸.

۶. ک. د. لویس: «Fiction and The Reading»، ۱۹۳۲، ص. ۱۹۰ استریناتی ص. ۴۷.

۷. اف. آر. لیویس، وبستر . استریناتی ص. ۴۹.

۸. استریناتی: همان، چاپ دوم، ۱۹۹۶، ص. ۳۲.

۹. خانم فرح اصولی، گفت‌وگو با نگارنده. فصلنامه فرهنگ و مردم، سل دوم، شماره ۲،۳ تابستان و پاییز ۱۳۸۲