سینما و سیاست

نظریه و تفکر

کریستیان زیمر

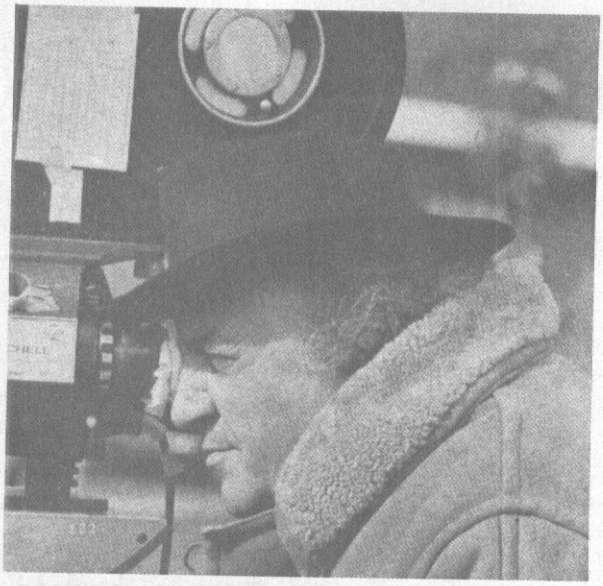
الف ـ مذهب و نمایش

واقعیت و سیاست

بر اشتباهیم اگر گمان بریم که فیلم سیاسی در سینما، امری نوظهور است. و همچنین بر اشتباه خواهیم بود اگر فیلم سیاسی را خفیف کنیم و شیوه‌ای باب روز بپنداریم، شیوه‌ای که در دوره‌ای کمابیش کوتاه، جای خود را به شیوه‌ای دیگر خواهد داد، که این امر، آخر و عاقبت همه شیوه‌های رایج است. در واقع سخن از سینمای سیاسی به عنوان یک شیوهٔ رایج، از چند سال قبل باب شد و مطرح کنندگان آن نمی دانستند که سینمای سیاسی به چنین ابعاد گسترده‌ای خواهد رسید (با این همه یک شیوه رایج، همیشه علامت چیزی عمیقتر است روی هم رفته یک پدیده الحاقی است). این روش، روش جدید برای ساختن فیلم است، روش جدید برای اندیشیدن به سینما، اندیشیدن به روابط فیلم واقعیتبینانه، و روابط فیلم مردم پسند. این روش جدید اندیشیدن و به عمل در آوردن سینما، به هیچ وجه از روش جدید اندیشیدن واقعیتبینانه قابل تفکیک نیست، و به هیچ وجه قابل تجزیه از ساختهای اجتماعی یی نیست که از «مه ۶۸» در تمامی حیطه ها بروز کرده است: سیاست چیزی زنده شده است، چیزی ملموس، یعنی چیزی که در آثار روزمره می بینیم، در هر لحظه حیات، در رابطه میان والدین و فرزندان، بیمار و پزشک، استاد و شاگرد، کارفرما و کارگر، ماموران اداری و شهروندان ساده، و غیره. سیاست در همه جا هست، در هر جا که رابطه یی از فرماندهی و فرمانبری وجود دارد.

[...] در مورد آنچه به سینما مربوط است می توان تأکید کرد که پرده سینما، این رابطه را با امانتی خاصه باز می تابد و ترجمان آنست. [...]

بنابر آنچه لومیر و همکارانش به ما آموخته اند ـ سینما در بدو تولد «هنر واقعگرا» به شمار می آمده ـ و متناسب با آن، سریعاً به مضامین سیاسی نزدیک شده است. مطمئناً در آن دوره، سیاست فقط می توانست چون جزئی از واقعیت ظاهر شود، چون وجهی از اخبار روزانه، و مثل دیگر اخبار دوربین آن را هم ثبت می کرده است. اما وقایع سیاسی، چون همه وقایع دیگرست، یعنی بیش از آنچه نشان می دهد به حساب می آید. و تماشاگر هم، در کمال شگفتی از یافتن جفت جادویی واقعیت، که برایش آینه کاملی را باز می تاباند، تنها می خواهد زندگی را «بدانگونه که هست» ببیند، و تصوری ندارد از اینکه می توان، زندگی را «بدانگونه که می تواند، یا می باید باشد.» ببیند. به نظر می آید هدف تکنیک جدید هنر نیست بلکه، گسترش قدرت چشم است و نه حتی عمق آن. و اگر بخواهیم سینما را از نظر ایدئولوژی توجیه کنیم می باید به مفهوم نمایش دقت کنیم، مفهومی که بر اولویت احساس، در ارتباط با تفکر تکیه دارد. بدین ترتیب سیاست از دیرباز، وسیله ای برای نمایش بوده: در ۱۸۹۶ استودیوی «بیوگراف» فیلمی در مورد مبارزه انتخاباتی مک کنیلی[1] ساخت (و پنج سال بعد از آن تاریخ، فردیناند زکا، *ترور* را در استودیوی ونسن بازسازی کرد[2]) و در ۱۸۹۹، ملی یس و برادران پاته، *ماجرای دریفوس*[3] ساختند. ژان میتری می گوید که ملی یس در عین زرنگی، یکی از مهمترین بخشهای حیات سیاسی فرانسه را «به صورت یک ملودرام چند پهلو» به صحنه آورد (با اینحال چون این اثر، فیلمی متعهد بود، و ملی یس می خواست بی گناهی دریفوس را ثابت کند تا ۱۹۵۰ توقیف شد). و در آن، زمان سینما، به طور کاملاً طبیعی، و حتی می توان گفت خود به خودی، کشف می کرد که خاصیت «نمایشی» فیلم اجازه می دهد از نظر ایدئولوژیک تماشاگر را شکل داد و ساخت؛ چنانچه استودیوهای انگلیسی بر علیه دشمن (افریقای جنوبی) آرای عمومی را آماده می کرد (*سرباز انگلیسی پرچم بوئر را از جا کند*، کار سیسل هپ ورث، ۱۸۹۹) استودیوهای آمازونی تماشاگران را به مبارزه با اسپانیا دعوت می کرد (*جنگ دریایی در کوبا*، کار اسپور، و *پرچم اسپانیا را از هم بدریم*، کار استوارت بلاکتون[4]، ۱۸۹۸) از آن پس، ایدئولوژی رسمی همواره از سینما برای پیشبرد مقاصد خود استفاده می کرد، و این نکته ای است که باید به خاطر سپرد. البته فیلمهای غیر ساز شکار هم، اقلیت بسیار ناچیزی را تشکیل می داد، و به هر حال وجود داشت. میتری، فیلمی محصول ۱۹۰۶ بریتانیا را خاطرنشان می کند، که با صداقت برای انقلابیون روسی جایی باز کرده است، جایی که به سختی در دیگر نمونه های آن زمان وجود داشت: فیلم *تحریک شده برای هرج و مرج* کار «ویلیام پل». میتری فیلم را بدینگونه خلاصه می کند: «یک دختر جوان که اعلامیه با خود حمل می کرد، دستگیر، و به زندان سیاسی محکوم می شود. می بینیم که زندانیان سفر مشقت بار خود را زیر برف ادامه می دهند. و اغلب افسران نا انسان، آنان را می زنند، و نه مثل یک انسان بلکه مثل یک سگ با آنان رفتار می شود». دختر جوان از هوش می رود، و به وسیله دوستانش نجات می یابد. در این بین نامزدش، در سن پترزبورگ، بمبی را زیر پنجره قصری جا می دهد، جایی که امیر ارتش جشنی به پا ساخته. انفجار، قصر و میهمانها را نابود می کند. «یک انتقام سریع و مطمئن از شخصی که نمی خواست در مورد کسانی که تحت اختیار داشت بخشنده باشد.» میتری همچنین به شهامتی استثنایی در دو فیلم دیگر اشاره می کند، دو فیلم ادوین پورتر امریکایی به نامهای *مجرم سابق* (۱۹۰۵) و *عشق به سرقت* (۱۹۰۵) که در آنها پورتر، به ظلم و ستم اجتماعی حمله می کند. در هر یک از این دو فیلم، با استفاده از تدوین متناوب، ثروت و فقر به شدت در مقابل هم هستند: در یکی وجود نکبت زده یک مجرم سابق در مقابل زندگی پر جلال و شکوه یک کارخانه دار که از دادن کار به او خودداری کرده بود، در فیلم دیگر حکمی است که برای زنی ثروتمند درنظر می گیرند، که در حال سرقت غافلگیر شده است. او را آزاد می کنند، حال اینکه شخص فقیری که با همان جرم دستگیر شده، محکوم به زندان می شود. پایان فیلم *عشق به سرقت*، که امروزه نمادی بسیار متداول و معمولی به نظر می رسد، در آن دوره، بسیار شهامت آمیز بود: «تصویری... از عدالت، با ترازویی در دست، و نواری بسته بر چشم. بر



یک کفه ترازو کیسه یی از طلا، و بر کفه دیگر یک تکه نان. کفه طلا به شدت پائین آمده. بعد نوار چشم می افتد و عدالت یک چشم ظاهر می شود، که چشم واحدش با حرص و طمع بر کیسه طلا دوخته شده.[۵]» و سرانجام... باید به فیلم *کار* اقتباس از امیل زولا، ساخته «هانری پوکتال» اشاره کرد، که در ۱۹۱۹ تمام شد. مساله شایان اهمیت در این فیلم آن است که به واقع در یک کارخانه فیلمبرداری شده است.

یک «اسلوب» جدید

بدین ترتیب از ابتدای سینما، موجی شکل می گرفت که از ایدئولوژی حاکم می گریخت، و همواره موجودیت خود را اعلام می کرد، چه به صورت زیرزمینی ـ از نظر مالی ـ و چه به صورتی غیرمستقیم و با ظاهری تسلیم قوانین ایدئولوژی حاکم. فیلم های مورد اول مثلاً فیلمهای بوریس ایونس، یا *آن زن اهل مارسی* (ـ ژان رنوار، ۱۹۳۷، فرانسه که با اعانه بینندگانش آینده اش تأمین مالی شده بود)، *زندگی از آن ماست* (ـ کار جمعی، ۱۹۴۶، فرانسه ...) یا *نمک زمین* از هربرت‌بیبرمان (۱۹۵۵ ـ امریکا) که سازنده و همکارانش در معرض حمله دائمی گروههای فاشیست قرار گرفتند گروههایی که حتی از به کار گرفتن اسلحه گرم هم ابا نداشتند. برای مورد دوم می توان کار پابست اطریشی، *اقلاً عشق* را نام برد، و کار ژان نه (Ney) در *اپرای چهارپولی* ـ یا تمامی فیلمهای بونوئل.

بنابر این اگر *زندگی از آن ماست* و *نمک زمین* خارج از نظام ساخته شده بودند، ، و می توانستند با برچسبی کاملاً سیاسی عرض اندام کنند، فیلمهای پابست و بونوئل از این دسته نبودند، و به یک تولید سینمایی قانونی تعلق داشتند (...).

در حال حاضر، بیش از هرچیز تثبیت این قدم اولیه لازم است: سینما حق دارد سیاسی باشد، و به طور قانونی عرضه شود، با چهره یی عریان، چون خود سیاست. فیلم سیاسی دیگر یک بخش زیرزمینی یا محرمانه نیست (...)

نمایش و ایدئولوژی

اما برای بهتر فهمیدن این پدیده (سینمای سیاسی)، لازمست راجع به این کلمات بیشتر فکر کرد تا استفاده آنها و کاربردشان کشف شود. (...) پیوند دو کلمه «سینما» و «سیاست» مدتهاست که سر و صدا به راه انداخته، و از جانب آنانی که فیلم می سازند، آنانی که آن را مصرف می کنند و آنهایی که از آن سخن می گویند، سیاست قدغن و حرام اعلام شده است. از کجا سیاست حرام شده؟ مطابق معمول، مذهبی آن را حرام کرده، مذهب نمایش. [...] مذهب نمایش همچون دیگر مذاهب پیروان معتقد و فقیهان دانشمند خود را دارد.

این مذهب چگونه شکل گرفته؟ دقیقاً از چه ساخته شده؟ از چه طریق بر بینندگان اثر می گذارد؟ این سؤالات اساسی هستند: در واقع، سینمای نمایشی جایگاه انتخاب ایدئولوژی است، محیطی طبیعی است برای

فلینی / پابست

شکوفا شدن ایدئولوژی، و هنگامی که سینمای سیاسی با آن در می آمیزد، خود نمایش مانع اساسی و شاید تنها مانعی است که سینمای سیاسی می باید بر آن غالب شود تا خود را تحمیل کند.

در اصل، کلمه «نمایش» گویای همه چیز است، و یا هیچ نمی گوید. همه چیز نمایش است. هر چیز می تواند نمایش باشد. معهذا، حتی در کاربرد معمولی کلمه نمایش هم، باید تمایزی توجه ما را جلب کند: یک «نمایش زیبا» (مثلاً یک منظره تماشایی) در رابطه با باقی واقعیت، بیش از آنکه شایسته ملاحظه باشد، شایسته ممتاز شدن است. پس این منظره تماشایی، محصور، حراست شده، و به ضرر اطراف خود، از مابقی واقعیت جداست. در مشاهده یک «نمایش» طبیعی نوعی «عکاسی» وجود دارد، اگر بتوان گفت، یک عکاسی ضمنی و ناخودآگاه. بنابر این، عکاسی، ساختن و تولید یک تصویر را شامل می شود. ساختن و تولید یک شیئی را. در عین حال، حس مشترک مکملی بر واقعیت و عکاسی می سازد: عکاسی از واقعیت تکرار آن چیزی است که وجود دارد: عکاسی امانت محض است، پس حقیقت است. بدین ترتیب اصطلاحات این مسأله عنوان شد، یعنی آنچه جمع الاضداد نمایش را تعریف می کند:

پورتر

اگر ما خود را در حیطه واقعیت جای دهیم، به عبارت دیگر نقطه نظری ذهنی اتخاذ کنیم در ارتباط با آنچه بیننده باور می کند و احساس می کند، نمایش بازتاب دنیا خواهد بود. تکه ای از حقیقت خواهد بود. از آنجایی که بیننده، هیچ آگاهی از وجه ماشینی و مصنوعی نمایش ندارد، پیشرفت و کمال نمایش تنها می تواند توسط یک بازتاب نمایشی از دنیا، به وسیله تصویری از حقیقت، اعتقاد بیننده را تحکیم بخشد و عمیق کند. این امر دقیقاً همان کاری است که سینما، از طریق نشر ایدئولوژی اکثریت انجام می دهد. آنچه تا کنون به وسیله نشریات روزانه، هفتگی ها، نشریات نقاط مختلف، تبلیغات، و غیره انجام می شده است. و بدین ترتیب است که مذهب نمایش متولد می شود.

«ضرورت» سرگرمی

ما باز هم به وجوهی چند از ویژگی های این مذهب باز خواهیم گشت. در مورد آنچه محتوای «جزمی» این مذهب را در برمی گیرد، اگر بتوان آن را جزمی خواند، می توان قبل از هرچیز سه مفهوم اساسی را از هم مجزا کرد: مفهوم ضرورت، مفهوم معصومیت، و مفهوم قانونی بودن.

اول ضرورت. چه ضرورتی؟ ضرورت ماوراء الطبیعه سرگرمی و توهم. برشت می گوید «مردمی که حوصله شان سرنرفته نیازی به سرگرمی ندارند». یعنی بی حوصلگی جبری نیست، و به شکل اجتماع پیوسته است، به شکل تمدن، و در نتیجه توهم نیازی ماوراء الطبیعه نیست که با سرشت انسانی مرتبط باشد (بی حوصلگی در جوامع صنعتی جدید، یک بی حوصلگی جمعی است، «یک پدیده فرهنگی و سیاسی»، که ارتباطی با بی حوصلگی فردی ندارد، مثل بی حوصلگی فردی شخصیتهای معمولی ـ چون «مادام بواری» ـ یا شخصیتهای اشرافی ـ شاتوبریان از قرن گذشته[۶]). در مجموع می توان سؤال را بدینگونه مطرح کرد: بگو چگونه خود را سرگرم می کنی، خواهم گفت که هستی. یا، مثلاً: بگو از چه می گریزی، من به تو می گویم در چه اجتماعی زندگی می کنی. پس مذهب نمایش می خواهد این سوالها را نادیده بگیرد: اعلام می کند که یک سرگرمی فی نفسه وجود دارد، که یکی از عناصر ابدی و جهانی «خوشبختی» است (که می توان از آن نتیجه گرفت که ایده یی ابدی وجود دارد). سرگرمی صنعتی اجتماع غربی و متجدد ما تنها جوابی عملی است به آرمان همیشگی انسان، و با این وصف، همچون هر سرگرمی با خصلت خودبخودی و یا سنتی، از نظر ایدئولوژی مشخص شده است. و این همان موضوعی است که جامعه مصرفی از آن استفاده می کند: و خرید، جز خرید خوشبختی نیست؛ هرچه بیشتر می خرید، بیشتر خوشبختی را در مغازه به فروش می گذارند. در نتیجه مفهوم جدید سرگرمی، ـ وابسته است به ایدئولوژی جامعه مصرفی (بنابراین خوشبختی، اسطوره شماره یک درام نویسی سینمایی است، و حتی پدیده هنر پیشه بدان وابسته است. می خواهد به ما بباوراند که همهٔ ما وقتی دیگری به جای ما زندگی کند، زندگی می کنیم. این سرنوشت موجودات المپی است ـ امروزه المپ فقط در رفتار هنرپیشگان سینما وجود دارد، و همچنین در شخصیتهای سیاسی، ورزشی، آوازه خوانها، و غیره که ادگار مورن در تحقیق خود دربارهٔ ستارگان سینما مسیر آن را مطرح کرده است.) ژان بودریار می گوید ضرورت سرگرمی به اندازه لباس باب روز مصنوعی شده است[۷]. دیگر جستجو و به دست آوردن لذت نیست، بلکه فقط به جای آوردن یک عادت است، بروز یک واکنش مشروط است. یا همان اصطلاح مکرر و پر معنی است: «گذران وقت». انگار زمان نیاز به «گذرانده شدن» داشته باشد ... و اگر از خلال این کلمات به معانی آنها نظر کنیم منظور پر کردن یک خالی (زمان) توسط فضا (تصاویر) است. فضایی که به ترتیبی تیره و دلگرفته، لاقیدانه و بی مشخصه تزئین شده است. لذت ـ اگر لذتی باشد ـ دیگر متشخص و متفاوت نیست. کمیت به طور قطعی بر کیفیت غالب شده است.

فلینی، سه فیلم (آخر) خود ـ *ساتیریکون*، ۱۹۶۹ ـ *دلقکها*، ۱۹۷۰، رم ـ ۱۹۷۱، را در پرتو همین نور تیره و گرفته قرار داد و گمان برد که این مفهوم سرگرمی در اندیشه معمول یک مسیحی ایمان گم کرده، بعدی واقعی می یابد، مسیحی ای که از ایمان گذشته اش هیچ چیز جز ترس از مرگ به جا نمانده. از این رو این بعد واقعی، بعدی ماوراء الطبیعه و پاسکالی است: سرگرمی یی وجود ندارد که در جنون و دیوانگی اش، مزه یی از مرگ و پوسیدگی وجود نداشته باشد. در این سرگرمی استعداد ناخواسته ای وجود دارد برای نشان دادن اینکه چگونه ایدئولوژی جهودیت ـ مسیحیت به کمک ایدئولوژی جامعه مصرفی می آید، تا مفهوم «ضرورت» سرگرمی را تشدید کند.

آیا از سر اتفاق است که سازندهٔ جاده امروزه، بخصوص در رم خود را خوانندهٔ پرابهت نمایش نشان می دهد (بدون درنظر گرفتن اماتوریسم) و ذهنی گرایی مجاب شده (هنرمند نباید جز آنچه (احساس می کند)، سخنی بگوید) و یادآورنده لرزان اندیشه مرگ (...) ماسک گچی و رنگارنگ پیرمرد *ساتیریکون*، صورتهای خسته دلقکهای پیر رانده شده از صحنه (صحنه ای که در آن، سرآخر مرگ این دلقک مقلد بازی خواهد شد) و نمایش مضحک سان دادن لباسهای مد روز کلیسایی، ما را به این حقیقت می رساند که نمی توانیم مرگ را از نمایش مجزا کنیم. فلینی دیگر از خود

لوپوپیک

نمی پرسد: او با طنزی تلخ این نمایش غول آسا را می ستاید، نمایشی که انسان خود را به آن تسلیم می کند. نمایشی که کلیسا آخرین شرکت کنندهٔ آن نیست. اما نمایش به ترتیبی در مقابل واقعیت بی قدرت است. کلیسا که در مقابل واقعیت بدون اتکا و غیرمستحکم است، چیزی برای ارائه به اعضایش ندارد، جز یک نمایش، که شاید نمایش سکرات موتش باشد.

معصومیت ناممکن

فلینی، به روش خود، صورتک (ماسک) نمایش و سرگرمی را کنار زده. او یکی از حواس پنهان و ممنوعه این نهاد را، به ما نشان می دهد، نهادی که می خواهیم به خود بقبولانیم که از هر تعهدی رها شده، از هر غایتی رها شده، مگر آن غایتی که از یک نیاز طبیعی برخاسته باشد. یعنی از هر ایدئولوژی رها شده است. آن ایدئولوژی که همواره به واقعیت منسوب می شود. مذهب نمایش بر این عقیده است که «توهم» جوابی است به اشتیاق انسانی، و در عین حال، ارضاء این اشتیاق، جدا از متحملات تاریخی، به نحوی آرمانی تحقق می یابد. پس «توهم»، چیزی جز «توهم» نیست، یعنی اگرچه متحملات تاریخی، توسط توهم هرگز حذف نمی شود، اما همواره به عنوان امر حاشیه ای درنظر گرفته می شود، و توهم از پذیرفتن متحملات تاریخی احتراز می جوید. داستان هنری، از طریقی دگردیسی تخیلی زیبایی شناسی، زیبا می شود، اما این تعریف، شامل مجموعه ای از مصالحه ای راستین با واقعیت نیست، بلکه مجموعه ایست چند وجهی، متناقض و ریاکار. این جزم دوم مذهب نمایش است: جزم معصومیت سرگرمی. معصومیت به معنی یکارت علائم و نشانه هاست: یک تاریخ همان خود تاریخ است، نه چیزی بیش از آن، و برای چشیدن مزهٔ یک داستان، می باید زندگی کرد، همانطوری که من نوعی در هوی و هوسهای حتی اتفاقی، در هوی و هوسهای هستی، با طرد کامل احتمالات، زندگی می کنم. اما همه اینها خیالی خام است، تمامی تاریخ معنایی دارد، تمامی قصه حامل ایدئولوژی است. چرا که هردو قوالبی هستند که تصویری از دنیا را برملا می کنند. بازی با کلمات نکرده ایم اگر بگوئیم برای دادن حس معصومیت قوالب، حس گنگی تصاویر به تماشاگر، سینما تمام کوشش خود را به کار می برد تا اطلاعات را به طرز ساحرانه ای تلقین کند. عمل طبیعی و فوری یی که به وسیله تصویر بر من نوعی آزموده می شود، به طور جبری ساحرانه نیست: هر تصویر در من نوعی با تصاویر دیگری برخورد می کند که به آن معنایی خاصه می دهد، معنایی که برای من نوعی مشخص است. سحر، پیش از هرچیز وسیله ای خواهد بود برای ممنوع کردن این برخورد، برای منصرف کردن آگاهی، مسدود کردن و فلج کردن آن، و سرانجام محروم کردن آگاهی از دوباره ترکیب کردن تصاویر درونی اش (موریس-ژان لوفبور، در کتاب «ساخت شعر و داستان» این نظریه جالب و جدید را مورد بررسی قرار می دهد که در سحر، همواره یک کمبود، یک خلاء، یک عدم پایان وجود دارد و اثر شدید این عدم پایان، روی هم رفته، کابرد آن چیزی است که سحر پنهان می کند، و ممنوع می سازد). اینجاست که ما متوجه می شویم تا به چه حد سینما، حتی از طریق واقعگرایی اش، از طریق آنچه که همواره به جای می ماند، حتی تا به جنون آساترین اختراعاتش، از واقعگرایی (صورتها، حرکات طابق الفعل باالفعل تقلید شده از حرکات زندگی، وزن آهنگ، حتی در جریان زمان)، همیشه به گونه ای خطرناک آماده است تا این ساخت و ساز ساحر را به کار گیرد: در تصویر حقیقت، این تصویر نیست، بلکه واقعیت است که جادو می کند. می توان گفت، به تدریج که سینما، زبان خود را بیش از پیش واقعگرا می کند (که بدیهی است که حکمتی در آنست) تصویر را از این فضیلت شاعرانه و پویا، که برایش طبیعی است، عادی می کند. تصویر بسیار بیشتر از نمایش است: تصویر رویایی واقعی است، تصویر امکان تصاویر دیگرست، تصویر امکان احساسات است، امکان اندیشه است. نمایش، این امکانات تصویر را به بیرونی که خالص، تیره و تار، مستدیر و گنگ است باز می تاباند، و بدین ترتیب تصویر را خنثی و سترون می کند. اطلاعات سمعی بصری، یک فوق اطلاعات است که در عین حال، کم آموز است، چرا که از ما قوه دریافت را می گیرد: دنیا خود را با تصویر خرد می کند، خود را مصرف می کند، و دیگر با ما تلاقی نمی کند، دیگر معنایی ندارد. مطلع شدن، یعنی قدرت پیوند میان تصاویر را داشتن، و آنها را از طریق معنا متحد کردن. عرضه کردن دنیا، لزوماً حاضر کردن دنیا نیست. نمایش به جشنی تبدیل شد و از جانب حرفه ای ها مورد استفاده قرار گرفت، به این ترتیب یک سقوط قطعی در این مجموعه اتفاق افتاد، نمایش از یک همکار فعال به یک دستیار فرودست بدل شد. در حالی که مطلع شدن، یعنی برطرف کردن کمبود اطلاعات، یعنی به اطلاعات اندیشیدن. به همین ترتیب. دیدن یک فیلم، خلق تصاویری است که فیلم کمبود دارد، چراکه با هستی من متداخل است. خود اندیشه است.

یک قیاس آرمانگرا

بدون شک مثالی لازم است. و اینک مثال. این مثال نشان می دهد چگونه سینماگر ممکنست در دام واقعگرایی زبان سینمایی گرفتار شود: وقتی یک معتقد دیدگاه خود را نسبت به دنیا بیان می کند، و آن را به ترتیبی

مشخص و واقع بیان می کند، تنها موجب می شود که یک نمایش به وجود آید، که از جانب تماشاگر مورد قبول واقع می شود، نمایشی آنچنان که باید باشد، یعنی کامل عیار. ما دربارهٔ *پرتقال کوکی* (انگلستان- ۱۹۷۲) شنیده ایم. استنلی کوبریک اندیشه ای را به تصویر درآورده بود، بالنسبه لطیف، ظریف، و غیرمسلم، یعنی بیش از آنچه باید دارای ایهام. پس، آیا تماشاگران با تمامی پیچیدگی این اثر به اصالت این اندیشه، به خاطر ویژگی بسیار شخصی «نوشته» کوبریک امتیاز داده اند (تزئین و پرداخت صحنهٔ باروک، بازی هنرپیشگان، دگردیسی بصری، استفاده از رنگ و موسیقی، لحن و واژه های تکگویی، و غیره ...) که یک چنین موفقیت پرآوازه یی را برای فیلم به ارمغان آورده است؟ کاملاً برعکس، تماشاگران (بخصوص جوانان)، سرآخر *پرتقال کوکی* را، به دلیل کوششهایی که سازنده به کاربسته بود تا فیلم را از این سطح ابتدایی ارتقاء دهد، فقط یک نمایش یافتند. کوبریک، به یک معنا، مطمئناً می خواست جادو کند. اما، در عین حال، می خواست از این جادو سخنی بگوید، او می خواست این قوالب جادوآفرین را از گنگی شان بیرون بکشد. نمایش خشونت، برای او، جز وسیله یی برای زبان دادن به این خشونت نبود. اما نمایش، دقیقاً سخنی را کوتاه می کند. بدین ترتیب تفسیرهای عالمانه از *پرتقال کوکی*، درمقابل آنچه اثر، واقعاً برای تماشاگران عرضه می کرد، حالتی مسخره آمیز داشت: «در میان همه خواستها، آنچه موجب شده بود، این اجتماع نوین جادو شود، جامعه یی که در آن فقط جلاد و قربانی وجود دارند، جائیکه جلاد فقط به خاطر ایفای نقش قربانی، نقش خود را ترک می گوید، و بالعکس، این فیلم بر روی مردم چون فیلمی کمابیش جادوآفرین عمل کرده بود (در *پرتقال کوکی* کمترین نمایی از اخلاق وجود ندارد: خشونت حکومت، عملاً خصلت مهاجم را از قهرمان داستان می گیرد، به شدت همطراز خشونتی است که قهرمان داستان از خود بروز می دهد) به عبارت دیگر کوبریک متوجه نبود (یا نمی خواست بداند) که چگونه فاصله یی بگذارد میان تصویرگری خشونت و سرگرمی (یعنی خشونت بدون شورش) و آن سرگرمی که واسطی است برای چنین تصویرگری.

پس چگونه می توان با جادوآفرینی مخالفت کرد؟ جادویی، که بنا به قول بعضی، «اندیشه» نام دارد. تمام منتقدان آن نوع از سینما را تقدیس می کنند که سینما- آینه واقعیت است، و زبان آن تنها تسلیمی صبورانه است به شیئی فیلم شده. در نتیجه زبانی است که تا حد ممکن نزدیک است به نگاه خالص، کودکانه، عاری از تمام اولویتهای روشنفکرانه، و تمام امتلائات فرهنگی. (میزوگوچی می گوید باید چشم را قبل از فیلمسازی شست. در واقع این سینما مدیون شرقی هاست و یا غربیهای عارف مسلک و به تقریب صوفی: روسلینی، فلاهرتی، غیره ...) چنین سینمایی، که خود اندیشمند است، گویی اندیشه را طلب می کند. نمی توان جاذبه و اندیشه را مقابل هم قرار داد، چنین تقابلی غیرواقعی است، و در نتیجه رمزآمیز.

اندیشه، معنایی عرضی از واقعیت را فرض می کند، معنایی بی ابهام، که با گونه یی مراقبه فکری به من نوعی داده شده- شبیه به اندیشه یی که سینماگر را رهبری کرده- در ضمن این اندیشه به خاطر گرایشی به وجود می آید که در اساس اخلاقی است. نباید تعجب کرد که بعضی نویسندگان چنین سینمایی را معرفت شهودی و یا معرفت قلب خوانده اند و آن را رد کرده اند. از این به بعد مسیر خود را می دانیم. کریستیان متز اشتباه نکرد اگر آن سینمای اغفالگر را افشا کرد، سینمایی که پشت سراب پدیده شناسی، یک واقعگرایی بنیادی را پنهان کرده است، که منجر می شود به بازپس گرفتن در سطح «مفهوم طبیعی اشیاء» و اشتراک معنی وحشتناک علامات، که تحت عنوان ایهام با آن سرجنگ داریم[۸].

یک فیلم، هرچه که باشد، در واقع، ما را، به مفهوم واقعیت نمی رساند، بلکه به مفهوم خاص خود می رساند، یا بهتر، به مفهومی مخصوص می رساند که نتیجه توصیف دقیق یک ساختار است. و البته، بدون اینکه بر نوعی ارتباط عارفانه میان سازنده و بیننده باور داشته باشیم، ارتباطی که فیلم عامل واسط آن خواهد بود، دیگر موجبی وجود نخواهد داشت که میان گرایش سازنده و گرایش بیننده جای مقایسه یی باقی گذارد، این قیاس فوراً مردود خواهد شد، چراکه فیلم به حالت یک کتاب درمی آید. یعنی خلاقیتی که در مبنای آن ساختارهای ثابت و برقرار وجود دارد. آنچه می باید با جاذبه مقابله کند، کشف و حل رموز است. و این چنین مقابله در تمام فیلمها دیده می شود. که بیهودگی مقابله و مقایسه میان نمایش و اثر هنری را نشان می دهد. در واقع اگر نظریه معصومیت سرگرمی را تطویلی منطقی بدهیم، به نظریه معصومیت هنر خواهیم رسید، و فرهنگ متداول تفاوتی میان آنها می گذارد که تفاوتی است میان درجات و نه تفاوت میان بافت اولیه آنها. فرهنگ متداول فیلم سرگرم کننده را شکلی پرولتاریایی، خشن و اولیه از فیلم هنری عنوان می کند، و فیلم هنری را همچنان یک نمونه، آرمان، الگویی از فیلم جلوه می دهد. همین الگو بودن موجب جداافتادگی است، و سدّی طبقاتی می شود. یک آرمان برای آنست که ما کوشش کنیم بدان نائل شویم، نه برای اینکه براستی آن را به دست آوریم. پس هنر و سرگرمی مردم پسند، همدیگر را از دوسوی تضمین می کنند، و مشروع می دانند، و هریک بار خود را به دوش می کشند. آزادیخواهی می خواهد در محدوده وسایل نمایشی، گوناگونی نظام ایدئولوژیک، در گوناگونی نظام فرهنگی منعکس شود.

جادوی نظم

در اینجا هم، خارج شدن از مشروعیت مطرح است. مذهب نمایش بر مفهوم نیاز، معصومیت، و همچنین بر مفهوم مشروعیت بنا شده است. یکی از شخصیتهای فیلم *باهم دم زدن* (امریکا- ۱۹۷۱) کار اندرومارکسون در مقابل سؤال او می گوید: «کلمه مشروع کلمه یی جادوگرانه است.» به عبارت دیگر او به گونه یی کاملاً زیر جلی از طریق این پرسش، بر تمام وسوسه های شدید و بدبینی و سوءظن روح پاسخ

روسلینی

گفته است. یک سرگرمی ایجاد شده، نظامی در نظام است، تماشاگران در مقابل قدرت تصویر رفتاری از خود بروز می دهند، که گویی خود در مقابل قدرت حاکمه قرار دارند. وقتی از طریق مذهب، تمام امکانات قضاوت و اندیشه را از آنان می گیرند، لذتی که می برند، نه تنها مجاز و رخصت یافته است، نه تنها رضایت معصومانه ای از نیازی طبیعی است، بلکه مدون شده، تنظیم شده، و طبق آئین و مناسک است. هنرمند بدبینی و سوءظن مردم را برمی انگیزد، اما وقتی هنرمند حیثیت خود را باز می یابد، و به وسیلهٔ مشروعیت محصور، و دست و پا بسته می شود. ممکنست این سوءظن و بدبینی کنار گذاشته شود. و فیلم نمایشی مانع خشونت هنر، خشونت افراد (که هنرمند تجسم فرد است) و خشونت واقعیت می شود (روایت یک داستان آیا به نوعی دفع بلد از واقعیت نمی کند؟ واقعیتی که مورد تهدید است، همان واقعیتی که همواره به گونه یی مخفی حاضر است، و در خود سینما سازنده قدرت است. یعنی آن قدرتی که ظرفیتی غیرقابل پیش بینی، و غیر قابل اداره برای کشف حقیقت دارد) یک نظام هنگامی است که همه چیز، از ابتدا مشخص، طبقه بندی شده، تشریفاتی و برازنده است (چون اعلان دیواری، تبلیغات، طبقه بندی از روی جنسیت، برندگان جشنواره، زبان غیرقابل فهم متخصصان، و غیره ...) در این حالت عدم ایقان نسبت به هنر و تصور وجود دارد، و این نظم جانشین این ایقان می شود، و حتی خود به جای واقعه زیبایی شناختی می نشیند. تماشاگر گمان می کند به سینما می رود تا فراموش کند، تا خود را خالی کند، او در واقع به سینما می رود تا مطمئن شود دنیای او هنوز همانست که بود، که این دنیا تکان نخورده، که ارزشهایی که موجودیت او رانگاه می دارند، هنوز بر سرجای خود هستند، او برای بازشناختن به سینما می رود، نه برای کشف کردن.

تمامی نظام امنیت می دهد، مطمئن می کند. اول بدین خاطر که نظام بر فرد مسلط می شود، او را دربرمی گیرد و شامل می شود، سپس بدین خاطر که نظام در نظم زبان، نظم نام گذاری و نظم توصیف جدایی ناپذیر است. نیچه می گوید: قدرت به گونه یی ممتاز، خود را در نامگذاری اشیاء متبلور می کند. نظام ایدئولوژیک و نظام لسانی روی هم رفته برای فرد یک نوع امنیت می آورند. این فرد در سینما، همانطور که در تجربیات معمول زبان، در همان فضای محو و نیمه تاریک حرکت می کند، چرا که در سینما میان زندگی و رویاست، و در حیطه زبان، به دلیل استفادهٔ روزمره از زبان، به گونه یی گریزناپذیر، از حالتی مواج و متغیر میان کلمه و اندیشه متأثر است ـ بنابراین ـ در جائیکه معمولاً آزادی حکمفرماست، خیال و وهم، با موجودیت من نوعی در تضاد است، پس لازم است، به طور قطع سرگرمی، نشانه بندی شود. و معنای واقعی کلمه «سرگرم کردن»، «اطمینان دادن» است. بهتر است در این مقوله دیگر سخنی نگوئیم. نمایش انسان را در یک دنیای جوهری معین، با ارزشهای تغییرناپذیر، با رفتارهای انسانی کاملاً مشخص وارد می کند. جهان بدون انعطاف طبقه بندیهای نمایشی، و شخصیت غیرقابل انکار نمایشهای افسانه یی مرا از بی منطق بودن وجود، و عدم ایقان نسبت به آن تسلی می دهد، بودن اینکه به خاطر آن، من در معصومیت این سازمان طبقه بندی شده، و یا در اجرای این نمایشهای افسانه یی شک کنم: یک قصه چیزی به من نمی آموزد، اگر خود زندگی نباشد، که نتوانم گره آن را در سطح واقع بگشایم. برشت با دلیل و منطق بر این طبیعت غلط آموز تاریخ تأکید کرده است، و آنچه او درباره تئاتر می اندیشد، برای سینما هم ارزشمند است: سرانجام اعمال نمایشی «نظمی قدیم یا جدید برقرار کرده»، که مطابق است با خواست تماشاگر در صحنه «بازتاب و حقیقت تالار نمایش»، تا به تماشاگر، بنابر تعاریف هگلی روندی منجربه «تحقیق عقلایی و حقیقی[9]» عرضه کند. در حالی که در مورد سارتر، برایش چند کلمهٔ ساده کافی بود تا آن را در پرتو توهم و خیالپردازی روابط میان تاریخ و واقعیت قرار دهد: او می گوید؛ واقع، قصه نمی گوید، وجود دارد.[10]

ب ـ قلمرو شعله

امانتی سترون

بنابراین نمایش، در حدی که جوابگوی یک احتیاج باشد، معصوم و قانونی است، این احتیاج، که مفهومی «جهانی شده» است، سرگرمی نام دارد، و تصویر دنیایی است نظم یافته، مرتب و آراسته به یک زبان، زبان این شخص (هنرمند) غیرسازشکار، مظنون، و مشکوک نیست، بلکه رسمی، معتبر و مطمئن کننده است، و قانوناً به نام منافع کلی، به نام این مفهوم به غلط دموکراتیک برای تفریح برقرار شده است.

مفهوم جنسیت یکی از عوامل اساسی این نظام است: این مفهوم در واقع همواره بر پنداره ای ضدتاریخی «طبیعت» انسانی بنا شده، انسانی که می تواند فرو رفتن در رویایی مالیخولیائی یا نیازی غیرقابل مقاومت برای

انبساط را، با خنده ارضاء کند ـ مگر اینکه حادثه جویی و هیجان خواهی اش فقط با «هیجان» راضی شود ـ بدون اینکه به کوچکترین قسمت دنیای موردنظر، رجوع به واقعیت را وارد کند، که به ترتیبی جبری فیلم منتخب را شامل خواهد شد. بدین ترتیب، یک کارگر زن می تواند در مورد ماجراهای «می می پنسون» رویابافی کند، و همینطور در مورد ماجراهای شاهزاده خانم ولیعهد، یا دختران صاحبان نفت: بدون تفاوتی کیفی میان دو فیلم، فقط ممکنست ضریب خیالبافی تفاوت کند؛ و در مورد این کارگر زن، او فقط طبیعتی خیالباف است، و موقعیت او به عنوان کارگر گویی به وسیله طلسم و جادو ناپدید می شود. واقعیت، که مادهٔ فیلم است، کاملاً در خدمت «جنسیت» است، و جنسیت چیزی نیست مگر مختصری نمایش، مختصه ای پنداری و گول زننده، مانند علامت تجارتی و برچسبهای آب قلیا که تولید فلان کارخانه را در لفاف می پیچد و واقعیت آن را پنهان می کند. هیچ چیز به حد «مادهٔ واقعیت» در نمایش نمی رسد: مادهٔ نمایش، واقعیت را با استفاده از آن، یا با عرضه ی آن، یا، بیشتر با مچاله کردن آن با تمام قدرت، در قانون جنسیت محو می کند.

برای فهمیدن اینکه یک واقعیت اجتماعی اگر تبخیر نمی شود و نمی پرد، چگونه حداقل مقدار زیادی از استحکام خود را در فیلمی که طبق قانون فوق ساخته شده از دست می دهد، آثار زیر را مورد بررسی قرار می دهیم: در مورد کار زنجیره ای، فیلم *آزادی از آن ما* (فرانسه ـ ۱۹۳۱) اثر رنه کلر، که به گفتهٔ رنه پردال[۱۱] تنها فیلم «متعهد» سازنده اش است، *عصر جدید* (۱۹۳۶ اتازونی) اثر چاپلین، یا فیلمهای متأخری چون؛ *الیز یا زندگی واقعی* (۱۹۶۹ فرانسه) اثر میشل دراش، و *طبقهٔ کارگر به بهشت می رود* (ایتالیا ۱۹۷۲) اثر الیوپتری. مقایسهٔ میان این چهار فیلم آگاهی بسیار دربردارد.

اگر کار رنه کلر اصلاً با مخالفت روبرو نشد، نه با مخالفت ممیزسالاری، و نه با مخالفت مرتجعان، در دوره ای که هم ممیزسالاری و هم ارتجاع بسیار فعال بودند (توقیف *خط کلی* اثر «آیزنشتاین»، فضاحت تنظیم شده ای از برای فیلم *عصر طلا* کار بونوئل ۱۹۳۰) بدین خاطر است که افشاگری شرایط کارگری در این فیلم از شدت وحدت مخصوص برخوردار بود. در واقع، مفهوم نوع فیلم در اینجا موردنظر است: مراد «رنه کلر» سخاوتمندانه و حاکی از رقت قلب است اما به هیچوجه انقلابی نیست ـ «من آرزو داشتم با ماشین بجنگم که به جای تشریک مساعی برای به دست آوردن خوشبختی برای انسان، موجب بردگی او می شود»[۱۲] ـ او در کمال فرمانبرداری به اصول تداوم سبک، و وحدت لحن تسلیم می شود، آنچه از طرف یک آرمانگرا غافلگیر کننده نیست. فیلم او یک کمدی هجویه گو است (زبان فیلم بی وقفه تماشاگر را از آن آگاه می کند)، و بدین خاطر، او اگر انسانیتی ابدی را به روی صحنه نمی آورد، دست کم از طریق موقعیتهای نو، شخصیتهایی که به کفایت ساده و خلاصه شده اند ـ و هماهنگ با پرداخت صحنه هستند ـ به روی صحنه می آورد، تا چندان مستقیم تاریخ، و واقعیت معاصر را فرا بخواند و بیرون بکشد. تسلیم شدن به نوع فیلم، اتحاد با نظم فرهنگی را داخل می کند، و وفاداری یک هنرمند به آنچه فکر می کند در طبیعت و سرشت اوست، این وفاداری در حوزهٔ سبک شناسی او، و زبان شخصی اوست، شاید لازم آید که هنرمند با شهامت از خود بگسلد، حرکت طبیعی یک استعداد را درهم بشکند، شاید لازم آید که به سادگی سرچشمهٔ سوء تفاهم ها و خیانت به اندیشهٔ خود را درهم بریزد: او شخصیت های ساده لوح و رقت انگیز، اما طرح گونه را به کار می گیرد، سلیقهٔ او برای حرکات رقص گونه، اما ماشینی، و برای شعر عامه پسند، اما از شکل مادی دور افتاده، واضح است، مردم رنه کلر فیلم *آزادی از آن ما* را، از طریق فیلم های *میلیون* (۱۹۳۱) و *زیر بامهای پاریس* (۱۹۳۰) می شناسند، و حس نکرده اند که سینماگر اینبار می خواهد چیزی بگوید کمتر صمیمی اما شدیدتر. چنانچه «برنار دور» می گوید: «نشان دادن یک چیز دیگر، یک طور دیگر نشان دادن است.» و برشت هرگز تردید نکرده و انشعاب کرده، و اگر لازم دیده دست به تجربه ای جدید زده است (Lehrsliike، تئاتر حماسی، Ver Fremdungseffekt). مسئله ی «بیان شخصی»، وفاداری به «طبیعت و سرشت» هرگز برای او به حسابی نیامده. نویسنده ای به نام برشت وجود ندارد، که در جمله آثار خود، ظرفیت و تجلیات نبوغ، و شخصیت خود را نشان دهد، جوهری برشتی از قبل وجود نداشته، فقط نمایشنامه هایی وجود داشته اند که همینقدر پرده داشته اند، و برشت تنها در ادامهٔ پرده هاست، مدام مورد سؤال واقع شده، و به وسیلهٔ نمایشها دوباره توضیح داده است.

سرانجام عصر جدید:

نوع وفاداری چاپلین نسبت به خودش، در *عصر جدید*، با نوع وفاداری رنه کلر متفاوت است. زیرا همانطور که مارس مارتن به گونه ای کاملاً موجه می گوید، این وفاداری، یک سرانجام است[۱۳]. یک سرانجام و حتی یک انجام. بیشتر سرانجام اندیشه است، تا سرانجام یک استعداد و یک نبوغ خلاق. چرا که *عصر جدید*، مانند یک نمایش نور است، مثل یک نسخه برداری از روشنایی است، ترجمان مریی دانش فوری است از محتوای ضمنی آثار درونی. این فیلم گذر از مرحلهٔ الهامی خلقت زیبایی شناسی، به مرحلهٔ عقلایی مبحثی متعهد است. این فیلم شرح کامل دیدگاهی از دنیاست که سرانجام به نمایش گذارده شده، دیدگاهی با تمام اشتراك تئوریک، و تمام حاصل ایدئولوژیکش. در مرکز این دیدگاه نسبت به دنیا مضمونی وجود دارد: مضمون از خودبیگانگی، که تا بدینجا از نظر نمایشی با دشمنی اشیاء تفسیر شده، که نوعی عدم فهم شدید میان آنها و قهرمان است، که بنا بر تعریف ژان دو وینیو، «تجربهٔ تغییر بلد انسان در میان اشیاء» را می سازد. کلیمی بودن سازنده، وضعیت مهاجرتش، تجربه ای که در نکبت و فلاکت اندوخته، کلیدی برای اصول خلقت و تکوین به دست می دهد و راهی برای درست اجرا کردن این نقش، اما این نکات موردنظر ما نیستند. اصل رویهمرفته ناآگاه موردنظر ما نیست، بلکه

چاپلین

فرجام آگاه مورد نظر ماست. یعنی آنچه ما در عصر جدید می یابیم، جائیکه چاپلین، که در نتیجهٔ بحران (بیکاری، مشکلات اجتماعی، خشونت، قحطی) از پای افتاده، به ناگهان بارقه ای بر او می تابد، و شرایط کارگران «با حداکثر استفاده از افزار کار» را به خاطر می آورد، و بدین ترتیب از خودبیگانگی و وجود در دنیا را کشف می کند، چنانچه مارسل مارتن می گوید: «... طبیعتاً اشتباه خواهد بود اگر مضمون مضحک این فیلم (شورش اشیاء) را اولین مشخصهٔ فیلم بدانیم: «شارلو» نه تنها در دنیای مادی تبدیل به یک شیئ می شود، بلکه در اجتماع هم تبدیل به یک شیئ می گردد، وسیله ای می شود در دست اجتماع نا انسان، او خود را نسبت به این اجتماع ارجح می داند، پس یک انسان از خودبیگانه می شود، او دیگر در نحوهٔ زندگی کردن و فعالیتی که نظام اجتماعی به اجبار برقرار کرده، خصلت انسانی خود را باز نمی شناسد[۱۴]». لازم به توضیح نیست که در اینجا ما تعبیر مارکسیستی کار را در نظر داریم، که به هیچوجه از خاطر «مارتن» فراموش نمی شود، چنانچه جایی دیگر، قطعه ای از «نسخهٔ اقتصادی فلسفی» را نقل می کند (۱۸۴۴): «هرچه کارگر، کار بیشتری تولید می کند، دنیای غریب اشیاء، که او در مقابل خود می سازد قدرتمندتر می شود، و دنیای درون او ضعیفتر می شود...» پس چاپلین در عصر جدید، فقط از خودبیگانگی خود را کشف نمی کند، بلکه معنای از خودبیگانگی، و همچنین معنای خلقت خود، معنای جهان شاعرانه و معنای شیرینکاریهای خود را کشف می کند، او رویهمرفته، تعاریف اقتصادی را با ساختهای نمایشی و شاعرانه بازگو می کند: آنچه ژان دوینیو با قدرت شرح می دهد، و می گوید در عصر جدید، «جدال انسان با ابزار آلات، بیانی نمایشی می یابد» و «در این فیلم عصمت وجدان با معصومیت پرولتاریا به طور کلی تداخل می کند»

چاپلین بر علیه هالیود

مطالب بسیاری می توان در پاسخ کسانی گفت که یک چنین تفسیری را فاحش، یعنی زیاده سیاسی می دانند. اولاً، برخلاف نظر شایع، که یک آگاهی ظاهری و غلط از این فیلم چاپلین است، «کار»، خیلی قبل از عصر جدید یکی از مضمونهایی بود که اغلب مورد استفادهٔ این سینماگر قرار گرفته است. مارسل مارتن، آمار آنرا از هری. ا. گریس نقل می کند: «انگیزهٔ اصلی نمایش» در ۵۷ درصد از فیلمهای چاپلین مسالهٔ «استخدام» بوده است[۱۵]. چرا که «شارلوت» نسبت به تخلصی که برای خود برگزیده ـ آواره ـ بغض و کینه ای ندارد، یک بیکاره که از کار کردن سرباز می زند، و زندگی «هر چه پیش آید خوش آید» اما آزاد یک آواره را ترجیح می دهد، مثل بودوی ژان رنوار. مساله ای که او باید حل کند، مسأله تنازع بقاست، که مساله‌ی مهاجری است که به تازگی وارد شده، بدون پول و بدون ارتباط؛ تنازع بقا، که به خاطر آن می باید به هر شغلی تن در داد. تسلیم بودن در تلاش معاش، و این وابستگی محض، شخصیتی را نشان می دهد، با خصلتی که به طور آشکار پرولتاریاست، و همواره این کوته بینی ـ و یا همان ایدئولوژی معروف ـ نمی گذارد در او جز شخصیتی فقیر، و کاملاً احساساتی ببینند، برداشتی که کاملاً وجه نقاد و مدعی خلاقیت چاپلینی را (که اینهمه واضح است) می پوشاند. اما این فقر خصلت شخصیت فیلم است، و به هیچ روی باتلاش از بین نخواهد رفت ـ که خدعه و مکر را هم می باید جزء تلاش های او به شمار آورد ـ چرا که این خصلت، به سان عدم امنیت شغلی، و عدم اطمینان به آینده است، چاپلین از طریق این تلاش ها، شخصیت فیلم را مطرح می کند، تا در تماشاگر رسوخ کرده، و خود را تثبیت کند ـ بنابراین چنین طرحی، فقط جنبهٔ احساساتی ندارد ـ و بدون اینکه ابهامی ایجاد کند تلاش های او، نفرتش را نسبت به این جهان پنهان نمی کند، جهانی که می کوشد در آن جایی برای خود باز کند (و ما این چنین کوششی را زبلی های چاپلین نام داده ایم).

در حالیکه نفرت نسبت به جهان، در دیگر کمیک های آندوره، مثل باستر کیتون و هاری لانگدون دیده نمی شود، اگرچه بعضی از رفتارهای آنان، مانند چلمنی، بدبیاری، شرم و خجالت، زیاده احساساتی بودن را می توان به رفتارهای شارلوت نزدیک دانست. خنده ای که آنان ایجاد می کنند همراه با وجدانی راحت است؛ شارلوت هم ما را می خنداند، اما وجدانمان را ناراحت می کند. این مطلب دقیقاً همان چیزی است که بارتلمی امانگوئل در متنی تحت عنوان «آیا چاپلین برادر شارلوت است؟» به ما می گوید: «همانطور که شارلوت وجدان ناراحت اجتماع سودا سالار است، چاپلین هم وجدان ناراحت قدرتمندان هالیود است.»[۱۶] چرا که سازندهٔ لایم لایت تنها در موجودیت حرفه ای خود نیست که همنواگری (کونفورمیسم) امریکایی را خوار می شمرد، (اتخاذ موضع سیاسی، زندگی احساساتی پر قیل و قال) بلکه عمیقاً چگونگی درک او از سینما هم هست: بی دلیل نیست که جماعت زیبایی شناس بی وقفه چاپلین را شماتت می کردند که یک فن ساز (تکنیسین) نباشد، و بیهوده نبود که چاپلین، پنج سال قبل از ترک اتازونی، در مقالهٔ خشونت آمیزی و تندی در روزنامه «رینالدز نیوز»، «جنگ هالیود» را اعلام کرد. چاپلین در واقع، اصلاً نمی خواست یک فن ساز (تکنیسین) باشد، و این عمل را هر چه کمتر می کرد: آیا پریشانی و اضطراب تماشاگر در مقابل هنر او ـ وجدان ناراحتش ـ بیشتر به دلیل رابطه برقرار کردن با کسی نبود که قبل از هر چیز می خواهد به وسیلهٔ سینما سخن بگوید، دنیا را خطاب کند، و آدمیان را،

ایونس

کسانی را که کاربرد سرگرمی آور نمایش برای مشغول کردن آنانست، مخاطب قرار دهد؟ این مطلب، آنچه را که مدتها ضعف چاپلین دانسته ایم، بخصوص پس از فیلمهای ناطق او توصیف می کند، این کشش به ادبیات زشت، و میل به عمومیت بخشیدن، تظاهرات فلسفی، افراط در کلام- که شاید در عمق بیان چیزی است که بطور قطعی در او وجود دارد. اما بطور یقین میل این سینماگر بازی کردن و ادا در آوردن نبوده است. نمایش بدون فکر قبلی، سرگرمی محض و تفریح بدون نتیجه نبوده است. و ما این واقعیت را مسخره کرده ایم که نظرهای سیاسی چاپلین، اغلب بسیار درست بوده، و بعضی از «خطابه»های او جنبه ای پیامبرانه داشته (طلب یاری و کمک در آخر فیلم دیکتاتور، و سرنوشت مردم اسرائیل)، زیرا سینما برای آن ساخته نشده است که، مباحث آن، کسی را که برای خندیدن (یا لرزیدن از ترس) آمده است، خسته کند. در آندسته از فیلمهای معاصر که به طور قطع سیاسی هستند نکاتی را باید به خاطر سپرد: بحث عقاید و نظرات، که از طریق جسمی توصیف شده باشد، در فیلم جنگ *تمام شده است* کار «الن رنه» ۱۹۶۶ *دستها روی شهر*، کار «فرانچسکو روزی»، ۱۹۶۳، و *تروریست* کار «جیان فرانکو دو بوزیو» ۱۹۶۳، از اهمیت بسیار برخوردارست. در این فیلمها تماشاگران دعوت شده اند تا گوش فرا دهند، و اعاده ی حیثیت کلامی وابسته است به برخورد اعاده ی حیثیت نظریه ی سیاسی. اما باید گفت، خندیدن فی نفسه موضوع خود را از واقعیت خارج می کند، کمیک واقعگرایی را دفع می کند. هجوگویی کمتر از تکفیر و سرزنش خطرناك است. و به یقین، شوخی کمتر از ناسزا و طعنه خطرناك است: برای آنکه شوخی تبدیل به اسلحه شود، باید آن را تا نقطه ای سوق داد که حتی خشونت فکر، موجب شود موضوع فیلم، از روی یک واقعیت حقیقی به وجود آید؛ وقتی خشونت در زمینه ای کاردیده و ورزیده شده باشد، واقعیت را به حال اول درمی آورد و به نوعی حقیقت مقصود را می سازد. یعنی آنچه فیلمهای برادران مارکس به ما می آموزد، اما نه فیلمهای باستر کیتون و هاری لانگدون.

بارتلمی امانگوئل، در مقاله ای که ذکر شد می گوید که اعادهٔ حیثیت از کیتون، جوابگوی یک نگرانی ساده نسبت به عدالت نیست: عمل مخالفت با چاپلین، ستودن هنر او از طفیل هنر چاپلینی، انگیزه های ایدئولوژیک دارد. «امانگوئل می نویسد، یک کمدی انتزاعی غیرانسانگرا «بدون استنباطی اجتماعی و یا رهائی نامعلوم» (آندره مارتن)، که می توان آن را با واژهٔ ماوراء الطبیعه تعبیر و تفسیر کرد اما واژهٔ تاریخ برای آن مناسب نیست». کلمات ماوراء الطبیعه و تاریخ، کلماتی قاطع در اینجا به کار رفته اند: این تضاد زیبایی شناختی یک تضاد فلسفی عمیق را می پوشاند، که در نقادی طنین یافته است، از ابتدای اولین لکنت دوربین، و به تقسیم کردن صاحبان نظریه ادامه داد. برای بعضی ها هنر سینماگر فقط نرمش دست یافتن به نظم دنیا را می داند، نظمی که زیبایی و معنای دنیاست (اریک رومر به سادگی و صداقت این اعتقاد را اعتراف می کند: «نه تنها زیبایی و نظمی برای دنیا وجود دارد، بلکه زیبایی و نظمی مگر از برای دنیا وجود ندارد. زیرا چگونه هنر، این مخلوق دست انسان می تواند با طبیعت، این اثر الهی، برابری کند؟ هنر، تنها ظهور و آشکارگی در جهان به دست خالق است.[۱۷]) برای بعضی دیگر، فیلم؛ متن، نظام و مبحثی مخصوص از دنیاست، به عبارت دیگر مبحثی تاریخی است. بنابراین دوستداران کیتون اغلب جزو دستهٔ اول هستند، و دوستداران چاپلین جزء دستهٔ دوم. چرا که نبوغ کیتون به سوی یک عرضهٔ آرمانگرا از حرکت، جهت گیری می کند، به سوی اجرای سطحی و معلوم شوخی، به سوی خلوص در بیان از جوهر هندسی یا ریاضی، و واقعگرایی که می تواند نقاشی های آن را نقش بزند، بدون وقفه به وسیلهٔ این پروژه بی اعتبار می شود، در حالیکه، در مورد چاپلین، عملاً پدیده ای عکس آن بروز می کند: شوخی هرگز واقعگرایی را صدمه نمی زند، بلکه آن را بیشتر تشدید و تاکید می کند. شارلوت همان شخصیت «تاریخی» سینمای کمیک امریکایی است: فقط او واقعاً می داند که چگونگی عملش، موفقیت یا عدم موفقیتش را ثابت می کند. کیتون نمایشی را به ما عرضه می کند که کمابیش انتزاعی است، و به سوی هدفی با سرشت کمابیش اسطوره ای تمایل دارد (نامزد دیوانه)، ببینید، سرانجام، هنگام مرگ (که به ناگهان جلوی بدبینی کامپوس را می گیرد، جاییکه مضمون ورزش و شجاعت بدنی، و رکورد شکستن، با مضمون پوچی تمام افعال تندی حرکت و سرعت همراه می شود، و سر آخر، چنانچه پلان آخر فیلم ثابت می کند، این دو مضمون به مرگ و هلاکت نزدیک می شوند)، لانگدون خود را در یک جهان بیدار خوابیده حرکت می دهد، در جهانی که واقعیت با جفت شاعرانهٔ خود حرکت می کند، جائی که عدم تطابق با واقعیت، سرانجام جبران می شود (آواره، آواره، آواره). در هیچ یک از دو مورد، مسألهٔ نظم دنیا وجود ندارد: اگر به سخریه ای تلخ تبدیل شود، به وسیلهٔ همین سخریه حمایت خواهد شد. چرا که غیرواقعی است. اما تماشاگر راضی است حق دارد رؤیا ببافد و این حق کاملاً قابل احترام است، و هیچ نگرانی وجود ندارد تا رضایتش را مخدوش کند.

رنگ سرخ گذارده شده

به نظر می رسد، سرانجام، اختلاف شدید میان چاپلین و دیگر کمیک های امریکایی، در این واقعیت است که چاپلین تصمیم نگرفته، که او ابدا کرده است که تضاد میان «تاریخی» و «اساطیری» را از بین ببرد،

کوبریک

تضادی که، بدیهی است، وقتی یکی از این دو عامل به طور خالص و ساده ای حذف شوند، دیگر وجود نخواهد داشت: کیتون و لانگدون در جهانی حرکت می کنند که به عزم راسخ «اساطیری» است. اما چاپلین، او هم یک اسطوره به وجود آورده، اسطوره ای که پس از مطالعهٔ کافی ثابت شده است که در غنایی در حد کیتون، اگرنه بیشتر، برخوردار است. فقط، این اسطوره، از یک زمان خالص به این طرف ـ بطور دقیق بخواهیم بگوئیم، از عصر جدید به اینطرف به طور مداوم روابط مبهم اما مستقیمی را با «تاریخ» حفظ کرده است، با تاریخ بازی کرده است، یک بازی ظریف و رد گم کن اگر آنچنان که مارسل مارتن در سخنی زیبا متذکر می شود، عصر جدید موجب می شود که «شارلوت از اسطوره به تاریخ بیفتد». دوگانگی اساطیری ـ تاریخی با اینهمه از بین نمی رود: برعکس، این دوگانگی، در قلب ساخته های چاپلین باقی می ماند. چاپلین یک سازنده متعهد می شود، یعنی که فیلمهایش در موضع گیری در مقابل وضعیت فعلی و متحرك، در مقابل حال جسمیت پیدا می کند، نه در مقابل عوامل مستقر شدهٔ تاریخ. و چاپلین خود را دو برابر متعهد می کند، زیرا، چون مورد «دیکتاتور»، اعلامیهٔ مردم، که از خصلتی کاملاً سیاسی برخوردار بود، بر مبحث مطرح شده در کار او تأکید می کرد. می دانیم که ۲۲ ژوئیهٔ ۱۹۴۲ چاپلین می بایست در تظاهراتی در پارك مادیسون، به طرفداری از جبههٔ دوم در اروپا شرکت کند. بدین منظور، او شخصاً پرزیدنت روزولت را مخاطب قرار داد. چاپلین تبدیل به یک «شاهد» شد. یعنی کسی که در مقابل «سخن» خود متعهد است، کسی که در مقابل تاریخ «خود را به خطر می اندازد»، که در تاریخ است.

ضرورت شهادت اصلی می شود، و رویهمرفته رده خاص زیبایی شناسی خود را خلق می کند: تسلیم به قوانین جنسیت، همواره از جهت عکس وفاداری به واقعیت می رسد، و، در عصر جدید، چاپلین مأموریت خود را در قبال خنداندن از یاد می برد، یعنی مأموریت خود را برای ساختن سینمای کمیک، و کمدی از یاد می برد. او با شدت و حدّت ما را در مقابل چیزها قرار می دهد: دختر بچه ای برای سیر کردن خواهران گرسنه اش دزدی می کند، یک سودا سالار دزد را تحویل می دهد، بچه های یتیم را جزو هیأت حضار می نشانند، پلیس یک اعتصابگر را به قتل می رساند. آیا این تذکرات، ما را به مبحثی خاص، به مبحث فیلمهای متعهد دعوت نمی کند؟ مشخصاً به مبحث خاصی از شوخی کاملاً مغایر با «پرچم سرخ» دعوتمان نمی کند؟ می دانیم که در این قسمت، شارلوت علیرغم میلش نفر اول صفی می شود، قطعه پارچه ای را به دست می گیرد و به تهدید می جنباند که نمی داند این پارچه علامت چیست، و کارگران را از یک سوی، و پلیس را از سوی دیگر مجبور می کند که نقش محترم شعاردهنده و عامل اختناق را بازی کنند. اغلب مفسرین، در مورد بی مسئولیتی شارلوت اصرار می ورزند، و عدم شناخت او از موقعیت: برای مدت کوتاهی، پرچم سرخ با اشیائی اشتباه می شود که در فیلمهای اولش، خصومتی سرسختانه به او نشان می دادند. بنابراین به نظر می رسد برعکس، در سطح ذهنیت جمعی، و عدم آگاهی سیاسی، پرچم سرخ، و یا ساده تر و قطعی تر بگوئیم رنگ سرخ نشانهٔ دو چیزست وحشت و ممنوعیت، عمل به اهتزاز درآوردن جنباندن آن، که عملی بسیار ابتدایی است به مانند خود پرچم، نیروی عظیمی به صحنه می بخشد: نیروی تجاوز یک غول عظیم، نیروی شورشی مطلق. البته، چاپلین نه در عصر جدید، و نه در زندگی شخصی و نه در آثار دیگرش، ابداً چون یک مارکسیست فعال و یا انقلابی آگاه رفتار نمی کند. اما آیا چنانچه مارسل مارتن می نویسد، بدین خاطر نیست که شارلوت «به انتهای جریان پرولتاریایی شدن خود رسیده است»، که چیزها در اینجا کاملاً روشن شده اند، که تعبیرات شاعرانه و شوخی از ابهام بیرون می آیند، که قهرمان فیلم «همان می شود که هست» و همانگونه که مارسل مارتن با در نظر داشتن جملهٔ معروف سارتر می اندیشد، آیا فیلم سرانجام یک «کلمهٔ» موثق نمی شود، کلمه ای که در آن همه چیز نامیده شده، طرح شده، تعریف شده، نشان داده شده در یکروز بزرگ، بدون لباس مبدل، بدون تغییر لباس زیبایی شناختی؟ این خود چاپلین است که در عصر جدید آنچیزی می شود که هست، با بازی سادهٔ خلق شاعرانه، با تمرین ساده ی کاربردش به عنوان هنرمند. پرچم سرخ، یک امضاء، یک مُهر، نفس تعهد، سازندهٔ مسئول، در زیر «فیلم ـ تولید»، یا «فیلم ـ صنعت» یا «فیلم ـ نمایش»، یا فیلمی که به سادگی منعکس شده است، به حرکت درمی آید ـ آیا بی شکل شده است ـ از یک نظام. چاپلین درست توجه می کند: عصر جدید در مقابل سازنده، نمودارهای رسمی، و اجتماع کاملاً فکور زنجیر می گسلد. «نظام» عکس العمل نشان می دهد، چرا که اینبار واقع خود را تحت حمله می بیند.

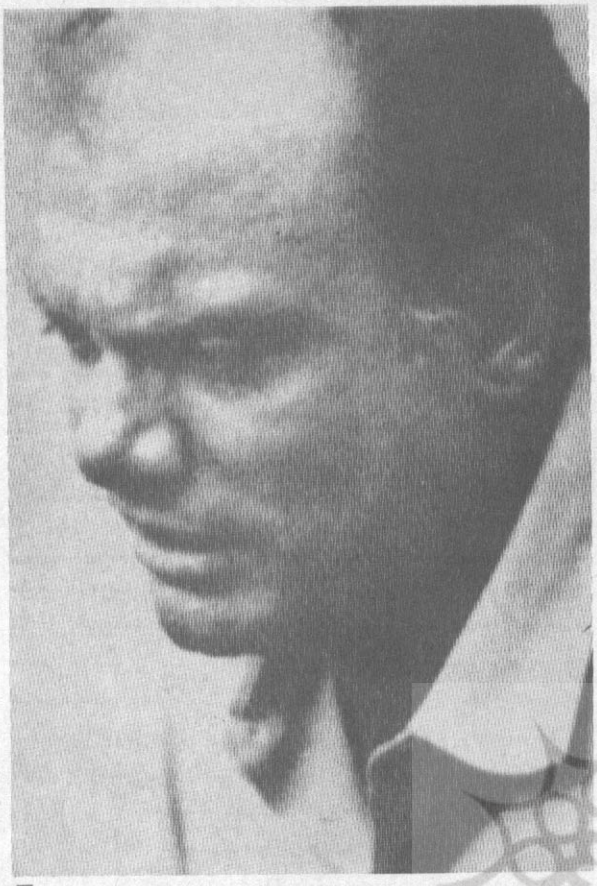
یک دیوانهٔ بسیار معمولی

در مقابل *طبقهٔ کارگر به بهشت می رود* از الیوپتری، این راه اخلاق، و سیاست رسمی نیست که عکس العمل نشان می دهد: بلکه سلیقهٔ خوب، ضوابط زیبایی شناسی، و حیثیت فرهنگی است. اما، اشتباه نکنیم، عکس العمل از همان کرانه می آید. به عبارت دیگر، از نظام ناشی است. در وضعیت جدید، زبان جدید؛ اکنون که «فیلم سیاسی» یکی از دسته های مورد قبول فیلم ها شده است، تولیدی شده است با عواید سرمایه، دیگر نمی توان آن را به خاطر محتوایش مردود شمرد. و به همان مقیاس، از وقتی که جایزهٔ ممتازی را در یکی از دو جشنوارهٔ رسمی دریافت کرده

است. بنابراین الیو پتری متوجه شد که به خاطر ساختن فیلمی «زشت»، «وحشت آور» و «غیرعادی» سرزنش می شود. و البته، فیلم «روزی»، *ماجرای ماتی*، که با او در جایزهٔ نخل ونیز شریک بود را در مقابل فیلم او قرار می دادیم: «می گفتیم، اینهم اثبات اینکه می توان فیلمی سیاسی ساخت که لحنی خوش داشته باشد و نمایشی باشد... آنچه، یک تیر و دو نشان بود: جبران خسارت کردن از «روزی» به نام «زیبایی شناسی» او را غیرسیاسی کرد، و رد کردن پتری به نام همین «زیبایی شناسی»، به طریقی دیگر از او سلب اعتبار کرد.

و آیا فیلم «*طبقهٔ کارگر...*» به خاطر زشتی اش، یک فیلم سیاسی مؤثر بود؟ پتری در مصاحبه ای، تاکید کرد که: «یک فیلم زیبا، به نظر او معنایی ندارد»[18] ما عملاً بسیار دوریم از دو فیلم *آزادی از آن ما* و *عصر جدید* که هر دو فیلمهای زیبایی هستند. چرا که هر دو فیلم، در دو سطح مختلف، قوانین و قراردادهای نمایشی را رعایت کرده اند. و اول از همه، قانون بسیار مهم وحدت لحن، منابع، و شکل و قالب تصور ما از «زیبایی»، به ارث مانده از سنتهای کلاسیک، همواره جایی اصلی برای مفهوم وحدت باقی می گذارد. پس پتری فیلمی ساخته است غیرقابل تعریف، غیرقابل درك، بی شکل و خارج از موازین لازم، که چنانچه نوشته ایم «از تمام جهات می رود» و چنانچه اغلب منتقدین گفته اند ـ یک فیلم «درهم و برهم» است. خلاصه، نه در زمینهٔ نمایشی، نه در زمینهٔ اندیشه، این اثر پذیرفتنی به نظر نمی آید. و سرانجام چه؟ اینکه این فیلم مردود است؟ یا عکس آن؟ *طبقهٔ کارگر* چیزی پس نیاورد. کسی از فیلم خوشش نیامد، اما آن را دیدند. و بدون شک این همان چیزی بود که پتری می خواست، چرا که این فیلم در همان مقیاسی که می توانست خوش آمدنی نبود، وگرنه برانگیختن عکس العمل، برای اینکه حداقل شکلی برمی انگیزد، و خدشه ای در روان تماشاگر ایجاد کند. سازنده برای سینما در حال حاضر چیزی بیش از این آرزو نمی کند: «مشی ما... می باید در جهتی باشد که به تماشاگر اطمینان ندهد بلکه او را به شک اندازد.[19]»

اما باید از خود سؤال کرد: کدام تماشاگر؟ سینماگر پیشرو، برای تماشاگران کار نمی کند ـ برای تماشاگر که مفهومی خالی از معناست، و رویهمرفته به وسیلهٔ سوداگران به وجود می آید، و در نتیجه، از خود بیگانه است ـ او برای یکدسته از تماشاگران معین کار می کند. پتری هم برای عامهٔ تماشاگران کار می کند. و در خدمت این تماشاگر معین است که فیلمساز، فیلمی علمی ساخته که از ترتیبی تعلیم و تربیتی تر و روشنفکرانه تر به دور است، اما نه تنها توسط منتقدان، بلکه توسط بینندگان سوداسالار هم پذیرفته شده است. و حتی شاید به وسیله همین بینندهٔ سوداسالار در اصل موضوع و در استنتاجهای او تحسین شده است. همان «قالب»: از آنجا که قالب فیلم از منتقدی خبر نمی دهد، هیچ منتقدی سهم مهمی را آشکار نمی کند، که روانکاوی در این نقاشی از شرایط کارگر در کار زنجیره ای دارد. سهم مهم و حتی حیاتی: برای پتری، «مارکسیسم و روانکاوی مکمل هم هستند» چرا که «هر دو یک



روزی

سرچشمه دارند: اقتصاد.[20]» ما اکنون نزد ویلهم رایش هستیم. و رویهمرفته، در آنجا دیدگاهی نسبت به کارگر داریم، که به نظر نمی آید سینمای کارگری تا کنون نمونه ای به دست داده باشد. دیدگاهی جمع کننده، یعنی مطابق، ما آن را خواهیم دید در یکی از شخصیتهای اصلی «کلام» سیاسی. آنچه، چیزی کمتر از حیرت آور نیست، مارکسیسم و روانکاوی هر دو تولید بیان کلی انسان است. آنچه دسترسی به طبقهٔ کارگر را شکل می سازد، برای آنکه از آن ثروت، پیچیدگی انتظار رود، بدون آنکه به محصور کردن آنان، و دسترسی به آنان موفق شویم، پس، این به طور قطعی سادگی ظاهری، سرشت اساساً روایتگر فیلم است، آنچه می توان حتی به جای نوعی سرهم بندی و مسامحه انگاشت، نوعی بی قیدی در داستان (آنچه «حالت حرکت در همهٔ جهات» را دارد) اما این تخافل طبیعی، در آخر ماجرا، آزار دهنده ترست از یک شخصیت توجیه کننده، سختگیر اثر گذارده بر تاریخ. چرا که این فقط ابتذال روزمره، و نه حتی ابتذال از خودبیگانگی کارگری را نمی پوشاند: و با این ابتذال چیزی را ترکیب می کند که انفجار، حتی انکار به وجود می آورد به عبارت دیگر بیماری اعصاب، جنون، و ما را رهبری می کند که در این بیماری عصبی سرانجامی طبیعی ببینیم، که برای این ابتذال امری متداول است. در طبقهٔ کارگر نوعی تقدس زدایی و پرولتاریایی کردن جنون وجود دارد، که فقط برای عامهٔ تماشاگر قابل درك است دیوانه دیگر آدمی استثنایی که خدایان او را مورد ضرب و شتم قرار داده اند نیست، بلکه آدمی معمولی و عادی است، که از ابتذال وجودش که به دوش می کشد ـ یا که مجبورش می کنند به دوش بکشد ـ داغان شده است. استفهام تماشاگر از کجاست، استفهامی که توسط فیلم به تمامی زمینه ها ارجاع می شود: البته

کار زنجیره ای، توقع تولیدی پرمنفعت و منظم، و همچنین زندگی جنسی، ارتباط با دیگری (پتری خاطرنشان می کند که فقط با دوباره تشریح کردن دیوانخانه است که قهرمان فیلم ارتباطی برقرار می کند که در آن از خودبیگانه نیست[۲۱])، ارتباط با جهان سیاسی، با اشیاء، و غیره... بدون شک در این فیلم برای اولین بار تداخل دو حرکت ارتعاشی، و دو عمل در سطوح مختلف در وجود یک فرد روشن می شود. و این، پس از تشریح شرایط اجتماعی اوست. برنامه ای جمع کننده، به خوبی اجرا شده: صحبت واقعی از کار انسان، صحبت از انسان است به طور کلی.

پس گستردگی ابعاد «شک» و «اضطراب» را که با دیدن این فیلم بر تماشاگر مستولی می شود مشاهده می کنیم: این گستردگی به خاطر برقراری رابطه ای جدید و ناشناس میان «بخشهای» مختلف وجودش است ـ که گاه اینهمه شدیداً حجره حجره است ـ که کمابیش قویاً برانگیخته است. با اطلاعاتی مستند رابطه ای ندارد، با آنچه محتوای معین، محدود و معلوم آنست. *طبقهٔ کارگر* فیلمی در مورد کار زنجیره ای نیست، فیلمی است در مورد کارگر، سخنی انسانی که تشخیص و تعریف شده است با تسلیم در مقابل قانون کار زنجیره ای. پس به این دلیل است که این فیلم غیرقابل قبول به نظر می آمد، و از این رو قابل سرزنش: این فیلم یک مسألهٔ خاص را برملا نمی کند، که تشریح وجوه منفی موقعیت آن اینهمه سخت است، که از آن این مساله منتج است، به همانگونه ای که راه حل ها، یا حداقل، امید به راه حل به نظر توهمی در هنر، حتی در این توصیف می آید («بدانیم چگونه مسأله را مطرح کنیم، می دانیم چگونه آن را حل کنیم، برعکس این کار مسأله را از میان می برد، به نوعی تحت یادآوری این اثرات اینهمه نزدیک و اینهمه دور، اینهمه کشمکش گر و اینهمه کشمکش ناپذیر. از کجا این سرزنش انتظار می رود: بدبینی (بدون مفهومی مثبت، بدون تجویز مرهمی) و اغتشاش. به طور یقین زیان و مضرت را پتری پیش بینی کرده بود، که نمونهٔ آن از راست به چپ متحول (رفورمیست) نزدیک می شود. چرا که در عمق دروغ تحول (رفورمیسم) است که در اینجا اعلام شده است: آیا دربارهٔ تقسیم به اجزاء کردن یک مسألهٔ کلی نیست، مسأله ای که به این حالت، که هست باید حل شود، در چندین مسألهٔ خاص، که این مسایل، کاملاً و فوراً قابل حل هستند، تا قبول شود که مسألهٔ کلی همینقدر است و به همین نحو؟ رویهمرفته، سازندهٔ *طبقهٔ کارگر* آنقدر خیالپردازی در مورد سینما ندارد که در مورد تحول اجتماعی دارد. استفاده از سینما برای تشریح وضعیت اجتماع، و پیشنهاد طرق بهبود اجتماع، درس دادن و نقش راهنمای سیاسی را بازی کردن؟ این جز طعمه ای نیست، چنین ظاهرسازی ای تماشاگر را به خمیازه می اندازد، و خنده به قدرت حاکم. اما از سینما کاری دیگر می آید: نگران کردن، ضربه زدن، به جنبش درآوردن تماشاگر. پس نباید وسایل را تلطیف کرد: تنها باید روی تأثیر آنها حساب کرد. این در مورد برانگیختن میل است، نه برانگیختن اندیشه؛ این (اندیشه) است که از استیلای آرام وجدان زوزنهٔ میل، از پخته شدن میل متولد می شود. به این دلیل است که پتری در نقش کردن «کارگر»، به عمد از سنت نو واقعگرایی می گسلد: چنانچه او آن را خود اقرار می کند، او بیشتر در یک علم بصری «اکسپرسیونیست» کار می کند[۲۲]. جملهٔ معروف حرمت واقعگرایی که انقلابی می نمود، در آثاری چون آثار دسیکا (دزد دوچرخه و، اومبرتو د.)، از آنجائیکه تا به این فیلمها ما زیاده سهلگیرانه طرق مختلفی را که سینما به کار گرفته بود، پذیرفته بودیم، تقلب در واقعیت، امروزه فقط می تواند چون یک میل برانگیز و یک چیز بیهوده و فریبنده ظاهر شود: برای سینماگری نظیر پتری، بدون شک باید طریقه ای بیاید تا حرمت واقعیت را نگاهدارد. یعنی بخواهد آن را عوض کند. مردود داشتن واقعیت، در واقع کمی از اصل اکسپرسیونیسم بوده، و شاید جالب توجه باشد که به خاطر بیاوریم که سینمای آلمان از نبرد اجتماعی قبل از جنگ (پابست، گرونه، مورنائو، لوبوپیک) اغلب سبک خود را به او وام داده است، تا حدی که بعضی کارها ـ اگر همه اینها اینست که این برچسبها گویای چیزی است ـ به وسیلهٔ تاریخنویسان ردیف شده اند گاه در ردهٔ «واقعگر» یا «اجتماعی»، گاه در ردهٔ «اکسپرسیونیست». اما آیا این عدم ایقان گویا نیست؟ بی شکلیهای واقعیت، که در فیلمهای اکسپرسیونیست مشاهده می کنیم، آیا ترجمان طغیانی سرکوفته، و امیال ممنوع نیست؟ ■

ترجمهٔ سودابه فضایلی

---

۱. Mac Kinley (ویلیام ۱۹۰۱-۱۹۴۳) سیاستمدار آمریکایی در ۱۸۹۷ رئیس جمهور آمریکا شد ـ به وسیله ی یک فاشیست به قتل رسید. م.

۲. ژرژ سادول «تاریخ یک هنر، سینما» ـ فلاماریون ـ ۱۹۴۹.

۳. آلفرد (۱۹۳۵-۱۸۵۹) افسر ارتش فرانسوی ـ یهودی الاصل که متهم به خیانت به فرانسه، و رساندن اخبار به وابسته ای نظامی آلمان در فرانسه شد ـ و سرانجام با کوشش متفکران و هنرمندان فرانسه از جمله امیل زولا بی گناهی اش ثابت شد. م.

۴. ژرژ سادول ـ تاریخ یک هنر، سینما، ـ فلاماریون، ۱۹۴۹

۵. تاریخ سینما ـ جلد اول.

۶. ویشار سندینگ را ببینید: «سیاست و فرهنگ: غرب در پای دیوار» لوموند. ۱۳- ۱۴ ژانویه ۱۹۷۴.

۷. «نقدی بر اقتصاد سیاسی» ـ گالیمار ـ ۱۹۷۲

۸. رساله ای در باب علامات در سینما. جلد اول، ۱۹۶۸ ص ۱۹۳.

۹. گفته ای از «برناردور» در «تعلیم و تربیت و قالب حماسی» در مبحثی درباره انتشارات ۱۹۶۰

۱۰. از بارتلمی امانگوئل، «کلیدهای سینما» ـ انتشارات Seghers ـ ۱۹۷۱

۱۱. Rene Predal ـ اجتماعات فرانسه از طریق سینما (۱۹۴۵-۱۹۱۴). انتشارات آرماند کولین. ۱۹۷۲.

۱۲. نقل از رنه پردال

۱۳. چارلی چاپلین، مجموعه «سینمای امروز» شماره ۴۲۷ ـ Seghers ـ ۱۹۶۶

۱۴. چارلی چاپلین. مجموعه «سینمای امروز» شماره ۴۳

۱۵. نقل شده در نوشته مارسل مارتن

۱۶. نقل شده در کتاب مارسل مارتن

۱۷. نقل شده به وسله ژان کوله Jean Collet در سینما مورد سؤال، مجموعه «هنر هفتم» انتشارات Cerf، ۱۹۷۲

۱۸. روزنامه لوموند، اول ژوئن ۱۹۷۲، صحبت با کلود فلوته

۱۹. ادبیات فرانسه. شمارهٔ ۱۴۳۸. ۳۱ مه ـ تا ۶ ژوئن ۱۹۷۲: «الیوپتری، مجادله گر»، نوشته ژرار لانگلوا

۲۰. ادبیات فرانسه

۲۱. اکران ۷۲، شماره ۶، ژوئن ۷۲، موضوعات جمع آوری شده توسط ژان آ. ژیلی و کریستیال ویویانی.

۲۲. اکران ۷۲