انقلاب عطف به ماسبق

● رنه کلر
○ رحیم قاسمیان

پیآیی می‌شنویم که: «فیلم من اینجوریه، فیلم من اونجوریه، فیلم من اصلاً یه چیز دیگه‌س[1]». بعد نوبت به تفسیر می‌رسد در باب منظور فیلم یاد شده و این که چه افرادی باید راجع به آن فکر کنند و از لابلای خطوط دیالوگ یا در پس تصاویر چه چیزهایی باید فهمیده‌شود، داد سخن بدهند. و امان از دست مسائل! آنقدر مسائل بغرنج رنگ و وارنگ به دست و پای دوربین‌ها پیچیده که در حیرت می‌مانی‌این دستگاهها چطور هنوز می‌توانند کار کنند؟! «این مسأله، اون یکی مسأله، یه مسأله دیگه.» حساب مسائلی که باید روی تخته سیاه پردهٔ سینما حل شوند از دستت در می‌رود.

مک سنت عزیز؛ در میان اخلاقت چه فوج عظیمی از اساتید جای دارد! و ایضاً دنیاها! دنیاهایی نیز وجود دارند این تازه‌ترین بافته فیلمشناسانِ ماست. کارگردانی که قلق برخورد با آدمها را می‌داند «دیدگاه‌خاص خود از جهان[2]» یا بطور ساده‌تر «جهان خود» با «کهکشان خود» را، در کمال فروتنی به ما عرضه می‌کند. و زمانی که جهان «الف» با کهکشان «ب» تلاقی پیدا می‌کند، این تکانه، برخلاف تصور شما، یک فاجعهٔ کیهانی به بار نیاورده، بلکه صرفاً یک فیلم دیگر را در پی‌دارد. دنیای «ج» هم هست، که «بشدت ذهنی است و دنیای «د»، که «جهانی است عاری از هر کیفیت درونی»، و دنیای «ه» ، که «دنیایی‌است فاقد پایان قطعی». من در همین جا دست نگه می‌دارم. اگر این دنیاهای متفاوت به تشکیل یک جهان واحد - جهانی که ما در آن احساس ملامت می‌کنیم[3]- گرایش نداشتند، حروف الفبا برای تنظیم سیاههٔ این جهانهای پرشمار کفایت نمی‌کرد.

امروزه ملالت القاب اشرافی خاص خود را دارد. این نشانهٔ قشر جدی، برجستگان - در یک کلام، «روشنفکران» است - و برای عده‌ای،یک اجرای عمومی چنان چه با کمی از چنین چاشنی‌ای معطر نشده باشد نمی‌تواند بطور کامل دلچسب باشد.آیا می‌توانم اذعان کنم که این نوع غذا در درازمدت اشتها را کور می‌کند؟ لازم است این واقعیت را بپذیریم که در طی تاریخ کوتاه سینما و در تاریخ طولانیِ تئاتر،آثاری که با اقبال مواجه شده و تا به امروز باقی مانده‌اند آثاری کسالت‌آور نیستند. سوفوکل، شکسپیر، مولیر و چخوف می‌دانستند که‌چگونه توجه تماشاگران خود را جلب کنند و امروز نیز به همان خوبی از عهدهٔ آن بر می‌آیند.

زمانی که از تماشاگران دعوت می‌کنید تا در سالن سینما بنشینند و آنها یکی دو ساعت از وقتشان را در اختیار شما می‌گذارند، آیا تصور نمی‌کنید شرط ادب آن باشد که کمی به آنها بیندیشیم؟

تماشاگر خواننده نیست. خواننده هر وقت میل داشت می‌تواند کتاب را ببندد. تماشاگر نمی‌تواند حتی برای یک لحظه از توجه خود بکاهد. یک دقیقهٔ کسالت‌بار در طول یک نمایش به نظر نمی‌رسد خطای فاحشی باشد، اما اگر یک میلیون نفر در حال تماشای آن نمایش باشند، آن دقیقه، یک میلیون دقیقه بی‌حوصلگی خلق خواهد کرد، و این در ترازوی زمان وزنهٔ سنگینی است.

حال که ضد ماده به تازگی کشف شده، جای تعجب نیست که مفهوم «ضد» در آفرینش هنری متداول باشد: ضد ـ رمان، ضد ـ نقاشی، و فردا بدون شک، ضد ـ موسیقی و ضد ـ شعر. سینما وظیفهٔ خود دانست که از این قافله عقب نماند، ما هنوز ضد ـ سینما نداریم، اما رو به سوی آن داریم؛ چرا که عده‌ای هم اکنون سرگرم ترسیم طرح کلیِ نظریهٔ سینمای بدون تماشاگر هستند بگذارید این مورد را روشن کنیم. این افراد قصد آن ندارند که یکسره بدون تماشاگر بمانند و آنها حتی با آغوش باز از آن دسته تماشاگران سمجی که اصرار دارند، حتماً در جلوی پردهٔ سینما بنشینند استقبال می‌کنند. لیکن، چنین می‌نماید که هم و غم اصلیِ آنها «بیان کردن خود» با یک دوربین باشد، درست همانطور که عده‌ای در مقاله‌ها، اشعار و رمانها به «بیان خود» می‌پرداختند.

اجازه دهید تصادفاً یادآور شویم که داستان‌نویسان بزرگ به نظر نمی‌رسد چنین منظوری را در مخیلهٔ خود پرورده باشند. می‌توان حتی فرض کرد که این امر اصلاً به ذهنشان خطور نمی‌کرده و اینکه آنها معنای این اصطلاح قلنبه را نمی‌فهمیده‌اند. آیا بالزاک، استاندال و داستایوفسکی در پی «بیان کردن خود» بودند؟ آنها بیشتر دلبستهٔ شخصیتهای آفریدهٔ خود بودند تا شخص خودشان، اگرچه این مانع از آن نمی‌شود که آنها در آثارشان واضح‌تر از بسیاری از نویسندگان خاطرات و یادداشتهای خصوصی بازتاب پیدا کنند. نویسنده‌ای که بطور اتفاقی خود را افشاء می‌کند بیش از نویسنده‌ای که آگاهانه دست به اعتراف می‌زند برای ما حرف برای گفتن دارد.

در سینما، این میل به «بیان خود» نشان از یک خودپرستی صاف و پوست‌کنده دارد. این همه اهمیت برای خود قائل شدن بی‌شرمانه‌است و سرسپردن به این میل، فقدان شوخ‌طبعی را به نمایش می‌گذارد؛ امری که اگر شوخ‌طبعی یکی از کمیاب‌ترین کالاها نشده بود، غریب می‌نمود. در زمانه‌ای که هر کس در جدی گرفتنِ خود این قدر جدیت به خرج می‌دهد شوخ‌طبعی کجا پنهان شده است؟ آلدوس هاکسلی اخیراً می‌پرسید: «رابله کجاست؟ کجاست سویفت؟» من نمی‌دانم چگونه به این سؤال پاسخ دهم، اما می‌توانم نشانی وادیسوس و تریسوتن[۳] را به او بدهم. آنها هنوز زنده و سرحال هستند، آدمهای خوش‌شانس! تأثیر آنها بر هنرها و ادبیات عظیم است. آنها باید این قرن را، که در آن آدمهایی مناسب برای اندیشه‌های خود یافته‌اند، دوست داشته باشند. آنها کسانی نیستند که همچون هاکسلی فریاد کنند «پاینده‌باد طنز»! آنها زمانی که مؤلف جهان قشنگ‌نو اعلام می‌کند: «طنز اهمیت بسیار دارد. این تجلیِ فروتنی درجهان معاصر است.»، ککشان هم نمی‌گزد.

□

یکی از شکلهای فروتنی برای یک مؤلف دراماتیک ـ در اینجا صحنهٔ تئاتر و پردهٔ سینما همانند ـ فکر کردن دربارهٔ تماشاچیانش است. سینمایی که با ریشه‌هایش در میان مردم قطع رابطه کرده باشد بزودی توسط آکادمیسم خشکانده می‌شود. سینمای «هنری» مادامی که صرفاً در کار تکرار اشتباه فیلم هنری روزهای خودستایی در قالبی دیگر باشد در واقعیت سینمایی از رونق افتاده خواهد بود. آفریدن یک سینمای «ادبی» جاه‌طلبی است در خور ادبایی که علاقهٔ چندانی به نوشتن ندارند، یا آن عده از اهالیِ سینما که ازخوانده‌های خود ـ اگر اصلاً چیزی خوانده باشند ـ چندان طرفی نبسته‌اند. رؤیای فیلمهایی برای تماشاچیان محدود، مانند مجموعه اشعار کم‌حجمی که در زمان آدوره فلوبت[۴] به چاپ می‌رسید، درک نادرست عجیبی از عصر ما را به نمایش می‌گذارد. این به عبور از میدان کنکورد با یک تخت روان می‌ماند.[۵]

این گفته را نمی‌توان به دفعات تکرار کرد: نقاشی یا شعر می‌توانند منتظر بمانند تا آنگاه که «ارتباط» میان اثر هنری و مردم برقرار شود، اما هنرهای اجرایی از این امتیاز بهره‌ای نبرده‌اند. «ارتباط» بلافصل شرط اولیهٔ هستیِ آنهاست. این برای خالق فیلم تنها مسأله و نیزدشوارترین مسأله و مسأله سبک است. یک رمان‌نویس می‌تواند بسیاری از قواعد داستان را کنار بگذارد، اما تنها به شرطی که نتیجه‌چیزی شود شبیه «به سفر به پایان شب».[۶] غرابت یا ابهام سبک در موارد متعدد صرفاً ضعف اندیشه را پنهان

می‌کند. آنها که چیزی برای گفتن ندارند سعی می‌کنند حرفهای پیش پا افتاده‌شان را اصیل جلوه دهند. حال اینکه نشانهٔ یک مؤلف خوب آن است که اصالتش پیش پا افتاده می‌نماید. هیچ چیز سریع‌تر از امر غیر قراردادی به قراردادی تبدیل نمی‌شود. کوندیاک در این اندیشهٔ خود محق بود که «جنون غیرعادی به نظر رسیدن بهترین ذهنها را دچار قلب ماهیت می‌کند».

هر تازه‌وارد سینما باید که در این جمله تأمل کند. من در نقل قول، آن تازه‌واردها را مدنظر دارم. برخی از آنها، به واسطهٔ استعدادشان، دانشی که از حرفه دارند و شور و شوقی که برای آن احساس می‌کنند، می‌توانند خون تازه‌ای را که کالبد عظیم سینما بیش از هر زمان نیاز دارد در آن جاری کنند. بسیار ناشایست خواهد بود اگر آنها، در جست‌وجوی نبوغ، بن‌بستی را پی بگیرند که اساتید سلیقهٔ روز، ستایشگران چیزهایی که در وصف نمی‌گنجند و افرادی که نان را به نرخ روز می‌خورند، پیش پایشان می‌گذارند. نبوغ به سگ ژان دونیول شباهت دارد.[۷] شما برای کسب قریحه به کمی دانش و پایمردی بی‌حد و حصر نیاز دارید. اما برای نسبت دادن نبوغ به خودتان فقط کافیست که جاهل باشید. زمانی که صحبت از نبوغ به میان می‌آید، باید به یاد آوریم که گریفیث، چاپلین و ایزنشتاین نه برای خودشان کار می‌کردند و نه برای فیلمشناسان؛ آنها فقط برای عموم مردم در تمامی جهان کار می‌کردند...

من فکر نمی‌کنم که در هر قصه‌ای الزاماً باید درسی دریافت شود. این امر هیچ یک از جاذبه‌های تمثیل را ندارد. شما می‌دانید منظورم چیست: نور چراغ خیابان تنهایی را باز می‌نمایاند، یک سطل اشغال تمدن است، تعقیب یک گنگستر جست‌وجوی خداست!...

نه؛ شما در داستان ما هیچ کدام از آن چیزهای عمیق را نخواهید یافت و اگر شخصیتی بطور اتفاقی لگدی می‌خورد، می‌توانم به شما اطمینان بدهم که این لگد هیچ معنای سمبلیکی نداشته و در پی هیچ هدف دیگری نیست مگر همان جایی که اصابت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کند.

اندیشه‌ها مناسب ادبیات هستند، اما یک نمایش، اگر چه ممکن است اندیشه‌ها را به طو ضمنی مطرح کند، مکان مطلوبی برای بیان‌صریح آنها نیست. اگر آنها را ارائه کند، خب اشکالی ندارد، اما نباید آنها را به نمایش بگذارد. اگر بخواهیم فقط یک تن را نام بریم که‌ایده‌هایش همواره راهبر او بوده‌اند، او کسی جز ولتر نیست. و معهذا او بود که می‌گفت: «هدف تئاتر برنده شدن در بحث نیست، بلکه‌برانگیختن عواطف است».

تاریخ تئاتر از این نظر درسهایی به ما می‌دهد که سینما در صورت نادیده گرفتن آنها مرتکب خطا می‌شود. کافی است ببینید بر سر آثاردومای پسر و بسیاری موعظه‌گران دیگر چه آمده است! برای تماشاچیان معاصر، اندیشه‌های روز در تابش چراغهای جلوی صحنه به‌روشنی می‌درخشند، اما بعد از یک نمایشنامه به جز شخصیتها، احساسات و سبک هیچ چیز باقی نمی‌ماند. از تمامی اندیشه‌هایی که‌می‌توانند در صحنهٔ تئاتر بیان شوند، تعداد بسیار اندکی یافت می‌شوند که همانند پرده‌های کهنه ته صحنه تا شده در غبار زمانه‌شان‌باقی نمی‌مانند.

□

۱۹۷۰؛ این جزوهٔ بی‌ضرر، گرچه فقط حقایق بسیار ساده‌ای را بازگو می‌کرد، اما توفانی از اعتراض را در پی داشت. این گفته که هنرهای‌اجرایی تماشاچیان خودشان را مدنظر دارند، حقیقتی است بدیهی درخورم. دولاپالیس؛ اما آن مارشال افسانه‌ای در مقایسه با دیالکتیسین‌های مدرن ما چهره‌ای رقت‌انگیز است.

یک منتقد هنری اخیراً فکر بسیار جالبی را با ما در میان گذاشت:«اگر از یک تابلوی نقاشی در نگاه اول خوشتان آمد، بدانید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که آن تابلو عاری از هرگونه جذابیت است. یک اثر هنری خواهان تلاش از جانب بیننده یا شنونده است و فراتر از آن، باید که در آغاز به‌مذاقشان خوش نیاید.

□

خوگرفتن به این واژگونگیِ نقشها کمی وقت می‌گیرد. در گذشته، هنرمند مجبور بود تلاش کند تا جلب رضایت کند یا درک شود درقرن ما، شیفتهٔ هنر ـ خود ـ باید تلاش کند. بگذار این احمق بیچاره با بی‌قراری در انتظار نتیجه باشد، مدتها پیش باید چنین می‌شد! از این گذشته، او امروز خود کاملاً مشتاق است چنین کند. اجداد طبقهٔ متوسط او در خرید بموقع تابلوهای سزان، ونگوگ و مونه که‌مورد پسندشان نبود کوتاهی کردند. اکنون وارثین آنها به زاری مشغولند و از خشم دندان قروچه می‌کنند. هیچ فکر کرده‌اید آن تابلوها حالا چه ارزشی دارند! این اخلاف بلادرنگ یک قاعدهٔ رفتاری برای خود وضع کردند. آنها همچنان به ذائقهٔ خود تکیه می‌کنند، اما دست به اقدام عکس می‌زنند. آنها آن چه را که «در نگاه اول» مورد پسندشان واقع نشود شایسته به حساب می‌آورند: ساختمانهایی ازتراشه‌های چوب کبریت، کرباس، بریده‌هایی از پوسترها یا قابهای خالی. پنجاه سال پس از آن که دادا چنین چیزهایی خلق کرد ومارسل دوشان «حاضر و آماده‌ها»ی خود را ساخت! آدم باید همگام با زمانه پیش برود، لعنت بر این باد! تا آنجا که به من مربوط می‌شود، چیز ناجوری در این قضیه نمی‌بینم. اما مردم از چه چیز صحبت می‌کنند؟ هلن پارملن می‌گوید: «ضد ـ هنر وجود دارد و نیز ناهنرمندان: بازاری از اندیشه‌ها را می‌بینیم. هنر جنبشی یافت می‌شود. هر چه بخواهید پیدا می‌کنید».

«آنگاه، در عرصه‌ای دیگر، نقاشی و مجسمه وجود دارد، یا بدون سه پایه».[۹] همین در مورد سینما صدق می‌کند. فیلمسازی اخیراً اعلام‌کرد که فیلم می‌تواند و باید که بیان‌کنندهٔ «انکار ایدهٔ یک اجرا» باشد؛ آن چه را که باید تأیید کند «اندیشهٔ یک آزمایش سخت است، که اگر به بیننده تحمیل نمی‌شود پس حداقل به او پیشنهاد می‌شود». این گفته دست کم این حسن را دارد که واضح و روشن است. به محض‌اینکه اندیشهٔ یک اجرا نفی شود، دیگر جای هیچ بحث دیگری باقی نمی‌ماند. اگر ما همچنان بر این باور بمانیم که سینما یک هنر اجرایی است و از این گذشته، هنری است که مردم را مدنظر دارد، فقط می‌توانیم از خجالت سرخ شویم. اما ما در این شرمساری‌همرنگ جماعت می‌شویم.

آپولینر چه می‌گفت؟ «حماسه واقعی آن بود که خطاب به مردمی که گرد آمده بودند نقل می‌شد، و هیچ چیز از سینما به مردم نزدیکترنیست».

آندره مالرو به چه امیدی دل بسته است؟ «..... که هنر و ادبیات سرانجام ابعاد آن جهان انبوه را که جهانِ ما باشد به خود بگیرد».

ریمون کنو چه می‌گوید؟ «شکی نیست که سینما یک هنر است، اما همان قدر بی‌ارتباط با ادبیات است که مجسمه‌سازی با موسیقی.سینما، به دور از محافل روشنفکری، در بازار مکاره به دنیا آمد، در جوار طبقهٔ کارگر بدون کمک فرهیختگان زیست و شکوفا شد».

ژان اپشتاین بیش از چهل سال پیش چه نظری داشت؟ «صحبت کردن‌از سینما برای نخبگان خطاست... چرا که این دیگر نه سینما، که ادبیات است». تقریباً در همین زمان، لئون موسینیاک اضافه کرد: «سینما یا برای مردم وجود خواهد داشت یا اصلاً وجود نخواهد داشت».

اما صرف تمایل به اینکه یک هنرمند مردمی باشید، شما را چنین هنرمندی نمی‌کند. مایاکوفسکی می‌گفت: «هنر از توده‌ها زاده نمی‌شود. تنها پس از جد و جهد بسیار است که مردمی می‌شود».

جان کلام اینجاست! «جد و جهد بسیار» به ثبات قدم و فروتنی نیاز دارد، استعداد به جای خود. بازی کردن نقش هنرمند «لعنت‌شده» دشواریِ کمتری دارد.

اینگمار برگمان چنین حرفی برای گفتن دارد: خالق فیلم با یک رسانهٔ بیانی سر و کار دارد که نه تنها مورد علاقهٔ اوست بلکه میلیونها نفر دیگر را نیز به خود جلب می‌کند.[۱۰] ..... تا آنجا که به عموم مربوط می‌شود، آنها از فیلم فقط یک چیز می‌خواهند: «من پول داده‌ام و می‌خواهم سرگرم شوم، جذب شوم، درگیر شوم؛ می‌خواهم که مشکلاتم، بستگانم و شغلم را فراموش کنم، می‌خواهم که از خودم بیرون برده بشوم.»... کارگردانی که این تقاضاها را تشخیص می‌دهد و از پول مردم زندگی می‌گذراند در وضعیت دشواری قرار داده می‌شود. وضعیتی که تمهداتی برای او ایجاد

می‌کند. او در حین ساختن فیلمش باید بطور مداوم واکنش تماشاگران را در نظر داشته‌باشد. من بشخصه، پیوسته از خودم می‌پرسم: «می‌توانم این را ساده‌تر، خالص‌تر و جمع و جورتر بیان کنم؟ آیا همه منظورم را در اینجا می‌فهمند؟ آیا ساده‌ترین ذهن می‌تواند سیر این حوادث را دنبال کند»؟

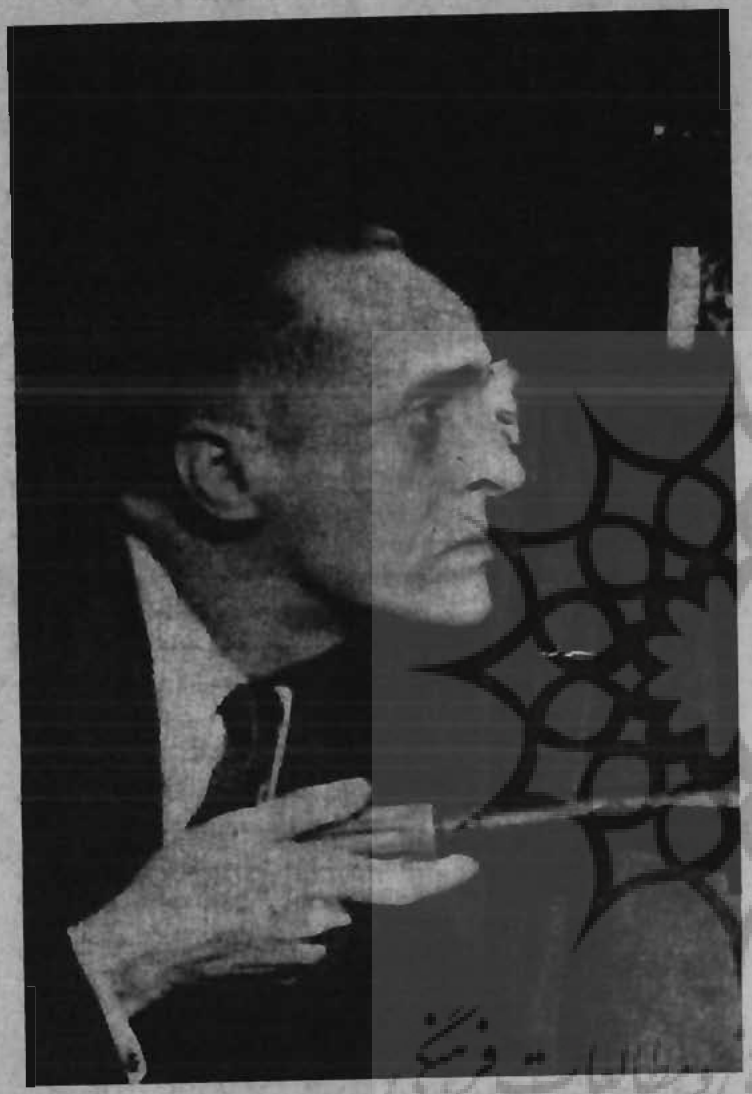
سخنی چنین صادقانه تنها می‌تواند بر زبان یک سینماگر مؤلف حقیقی جاری شود. فقط غم غربت‌زدگان، بی‌مایگان هنوز بر این باورندکه دو سینما باید وجود داشته باشد: یکی برای عموم و یکی برای آنها که ادعا می‌شود قشر برگزیده هستند. من خود زمانی که لازم بود تلاش کنیم تا سینمای «کیفیت» را از فاجعه محافظت کنیم، همین گونه می‌اندیشیدم. اما فاصله میان این وضعیت و وضعیت دفاع ازیک سینمای غیرمرسوم در وهلهٔ اول و مقدم بر هر چیز بیش از آن عظیم است که توقع داشته باشیم به هم نزدیکشان کنیم.

در فرانسه مرکز سینمایی معینی بطور رسمی مراکز «هنری و تجربی» نام گرفته‌اند. «تجربی»، بسیار خوب، اما «هنری»؛ منظورتان چیست؟ کدام حکم، کدام مأمور دولتی، می‌تواند بطور قانونی تعیین کند(همانطور که به شرابها نامهای کنترل‌شده داده می‌شود)[11]، چه چیز هنر است و چه چیز نیست؟ آیا کسی به تنظیم مقرارت هنرآوانگارد رسمی فکر کرده است؟

□

یکی دو موفقیت پر زرق و برق در شعر یا نقاشی، ساده‌لوحان را به این فکر وامی‌دارد که آینده بطور حتم از چیزهایی ستایش خواهدکرد که عموم را در ابتدا از خود بیزار می‌کنند.[12] توهمی از این دست، ویژگی عصری است که در میان ضعفهایش این ضعف نیز وجود دارد که مفهوم ترقی را با مفهوم نوآوری اشتباه می‌گیرند. عدم درک اثر یک مؤلف بطور قاطع شکوه و افتخار آیندهٔ او را نوید نمی‌دهد. کیفیت رازوارهٔ «آوانگارد» یک اختراع خیلی جدید است، و بیشتر هم‌عصرانِ ما از شنیدن اینکه نه لوتره آمون و نه آلفرد ژاری هرگز ادعا نکردند که در چیزی، هر چه که می‌خواهد باشد، طلایه‌دار بوده‌اند، متحیر می‌شوند.[13]

اما از آنجا که هرتزی، آنتی‌تزی را فرا می‌خواند، بگذارید رشتهٔ کلام را به اوژن یونسکو بسپاریم. مؤلف صندلیها، ضمن صحبت ازآوانگارد در تئاتر می‌نویسد: «... تئاتر یک زبان دارد، یک سیاق تئاتری؛ راهی که می‌بایست موانعش را کنار زد تا اینکه به واقعیتهای بطور عینی موجود برسیم: و این راهی که باید هموار شود ـ یا مجدداً کشف شود ـ همان راهی است که شایستهٔ تئاتر است آنگاه که به‌واقعیاتی می‌پردازد که تنها می‌توانند به شیوهٔ بیانی تئاتری



افشاء شوند. این، چیزی است که عموماً کار تجربی خوانده می‌شود[14]».

بسیار خب؛ به همین ترتیب واقعیاتی نیز وجود دارند که تنها به شیوهٔ بیانیِ سینمایی می‌توانند نشان داده شوند. و هیچ کس در پی آن‌نیست که سودمندیِ کار تجربی را برای سینما انکار کند. اما فقط در صورتی که هرچیز را با نام درستش بخوانیم. و اگر چنان

چه به یاد داشته باشیم که دنباله‌روی به آسانی مانک عوض می‌کند. بیایید این را فراموش نکنیم؛ زمانی که در لندن جایگاههای مردمی که نبوغ‌عصر الیزابت در آنها شکوفا شده بود، جای خود را به تئاترهایی داد که به تماشاچیان برگزیده اختصاص داشت، با شکوه‌ترین دورهٔ تئاتر انگلستان به پایان رسید.

ژان . فرانسوا رول نوشته است:

اینک هیچ اثر هنری نمی‌تواند بدون اندیشهٔ نوآوری به مردم عرضه شود.[15] به عبارت دیگر، نوآوری دقیقاً همان نقشی را ایفا می‌کندکه مفاهیم آکادمیک یک قرن پیش به عهده داشتند. یک هنرمند، برای اینکه در سال ۱۸۶۰ آثارش در تالار پذیرفته شود مجبور بود که‌از اصول طراحیِ اینگر پیروی کند، و قبل از هر چیز باید تن به تقاضاهایی می‌داد که به عنوان بیانیهٔ پایه‌ای تمام هنر نقاشی در نظرگرفته می‌شد.[16] هر تلاشی برای نوآوری در ارتباط با آن بیانیه نه نوآوری، که خطا محسوب می‌شد. نتیجه اینکه خالق هر رویکرد واقعاً تازه‌ای، در عمل سعی می‌کرد که نوآوریِ آن را انکار کرده (بطور مثال، مانه) و خود را در پرتو ارزشهای تثبیت‌شده توجیه کند. امروزوضعیت کاملاً برعکس است؛ هر کس با اندیشه‌های نخ‌نما و تکراری باید که یکباره به میان معرکه پریده و فریاد برآورد: «من تمامیِ اندیشه‌های قبلی را از میان برمی‌دارم؛ هیچ کس اندیشه‌های مرا درک نخواهد کرد، و غیره.» این از آنجا ناشی می‌شود که هر کس که درفاصلهٔ سالهای ۱۸۶۰ و ۱۹۶۰ در ادبیات، نقاشی یا موسیقی شخصیت برجسته‌ای به حساب می‌آمد کم و بیش با الگوی «خالقی که‌مورد سوءتفاهم واقع شده» همخوانی داشت. این الگو اکنون باید به نوبهٔ خود بیانیهٔ پایه‌ای را شکل دهد و ما سرانجام به نمونهٔ اصلیِ آکادمیسم زمان حال می‌رسیم: خالق به غلط درک‌شده‌ای که بلافاصله بطور شایسته درک می‌شود.

به این ترتیب، مفهوم آوانگارد دیگر شامل چیزهای غیرمنتظره و غیر قابل پیش‌بینی نمی‌شود، بلکه موضوعی از پیش‌تعیین‌شده داردکه در آن شکارچیان زیبایی‌شناسیِ نوین اطمینان دارند در شکارگاهی که به دقت محافظت می‌شود، گلهٔ عظیمی جانور شکاری‌خواهند یافت که بطور رسمی برچسب «وحشی» دارند.[17]

شخصی که در نظرش موسیقی چنان چه دوازده نتی باشد بطور اتوماتیک خوب است و نیز نقاشی چنان چه آبستره باشد و رمان چنان چه به سبک رمان نو نوشته شده باشد[18] ـ این آدم قربانیِ یک آکادمیسم جدید است؛ او به معیارهای خارج از اثر هنری، به توصیفات بیرونی و به قواعدی که بطور مکانیکی به کار بسته می‌شوند اتکاء دارد. برای اینکه اطمینان حاصل کنید با آدمی سر و کار دارید که به‌آنچه می‌گوید واقعاً اعتقاد دارد باید بتوانید دریابید که آیا او، به هنگام تماشای تابلوهای نقاشی (مثلاً)، تمایزی میان خوب و بد چه در آثار آبستره و چه در آثار تجسمی قائل می‌شود یا خیر. عرصه‌ای که انقلاب عطف به ماسبق بطور چشمگیری در آن توفیق داشته، سینماست.

این اندیشه که هر هنری باید انقلاب کوچک خاص خود را خلق کند، اندیشه‌ای تازه نیست. فرنان گرگ خاستگاه آن را در اثرش به نام ویکتور هوگو توضیح می‌دهد: عیبی که شاید بتوان در مقدمهٔ کرامول یافت، این نیست که بخشی از آن چه‌را که پیش از آن می‌آمد ـ بخشی که از دست دادنش کمتر از همه مایهٔ تأسف است ـ پنهان می‌کرد، بلکه بیشتر آن بود که پاره‌ای عواقب ناگوار داشت.[19] در واقع، این مقدمه ملهم از خاطرهٔ انقلاب فرانسه است که در مورد نمایش و شعر به خدمت گرفته شده. مقدمهٔ مذکور که سیاست را ساده‌لوحانه سرمشق قرار می‌داد، رفتار و واژگان سیاسی را وارد عرصهٔ ادبیات می‌کرد. مفهوم انقلاب ادبی و هنری را همگانی کرد؛ اندیشه تداوم بهنجار را که اندیشهٔ سنتی بود و به معنیِ واقعیِ کلمه درک می‌شد، با اندیشهٔ ترقی که با گسستن‌های ناگهانی و فاجعه‌آمیز از گذشته حاصل می‌آمد تعویض کرد.

این اندیشه بسیار موفق بود و امروز در عرصهٔ تولید هنری، یا دست کم در آن بخش از این تولید که بیش از همه مورد بحث قرارمی‌گیرد، حاکمیت دارد. برتران پوآرو و دلیچ در مقالهٔ درخشانش، (Finie la comedie) (کمدی به پایان رسیده)[20]، این آکادمیسم‌جدید را مورد ارزیابی قرار داد:

و نیز در رابطه با این اندیشه که هر اثر هنری باید که یکسره نو بوده یا اصلاً نباید وجود داشته باشد. چه می‌شنویم؟ آیا آنها به خود اجازه می‌دهند آرامش ما را به خاطر چیزی که به گذشته پشت نمی‌کند برهم بزنند؟ این آخرین ننگی است که توسط سازندگان سلیقهٔ فکری و هنری در همه جا پخش می‌شود. ننگی فجیع برای خالق تأثیرپذیر، زیرا که پیشگویان، که از دستیابی به توافق بر سر

این که مدرن بودن چه باید باشد عاجزند، یکصدا اعلام می‌کنند که همه چیز به تمامی شیوه‌های ممکن گفته شده است. فقط این باقی می‌ماند که آن کالای کهنه، آن‌چیز ننگ‌آور را تا آنجا که ممکن است در زیر یک مهمل پنهان کرد. درست همان طور که تولیدکنندگان دیگر در بخش مبلمان، زنگاری‌برکالای نو می‌کشند تا عتیقه به نظر برسد. در یکی دو ماه گذشته همان‌گونه که لباس خانمها باید کوتاه می‌بود، هنر نیز مجبور بوده است پوشیده بماند، و این تمام چیزی است که می‌توان به آن نسبت داد.

این به درد دلسرد کردن مردم می‌خورد. درک شدن فقط توسط متخصصین نشانهٔ کیفیت برتر شده است ـ یعنی این که نویسنده فقط توسط نویسندگان درک شود، فیلمساز تنها توسط فیلمسازان، و اگر اصلاً درکی در کار باشد! کاربرد تصنع ابداع واقعی را غیرضروری می‌کند. داستان عشقی خود را که از رمان نویسندهٔ ستون شایعات یک روزنامه هم احمقانه‌تر است یا سناریوی داستان کاراگاهی مصورردهٔ «ب» خود را بردارید و شروع کنید به نقل آنها از انتها به ابتدا: اعلامیه‌ها و فیلمهای خبری را لا به‌لای آن بچسبانید و گفت‌وگوهای‌تکنیکی راجع به تجربهٔ سمعی و بصری را هم در آن بیامیزید؛ در این صورت به عنوان یک مکاشفه، نه! به عنوان یک انقلاب تحسین‌می‌شود، به این شرط که عموم مردم، این احمقها، فریادکنان تقاضای بخشایش کنند.

فرمول مایاکوفسکی که پیش از این ذکر شد ـ تا آنجا که من می‌دانم ـ به تمامی اشکال فعالیت هنری مربوط می‌شود، اما بطور اخص درمورد هنرهای اجرایی می‌تواند به کار برده شود. معروف است که مایاکوفسکی برای صحنهٔ تئاتر نیز می‌نوشت؛ و اینکه حتی طرح کلی سناریویی را برای سینما آماده کرده بود: ایده‌آل و پتو.

«در حال ادامه مذاکره فیلمنامهٔ رنه کلر.» این جمله از تلگرامی که او به سال ۱۹۳۸ از پاریس برای دوستش لیلی بریک[۳] فرستاد چیزی‌به خاطر من نمی‌آورد. من هرگز این فیلمنامه را ندیدم و تصور نمی‌کنم مایاکوفسکی را هیچ‌گاه ملاقات کرده باشم. بدون تردید شخص واسطه‌ای به او گفته بود که من می‌توانم از فیلمنامه‌اش استفاده کنم. اما فراموش کرده بود مرا از این موضوع مطلع کند. نمی‌دانم، شاید او میل داشت با من ملاقات کند؛ من از آشنایی با او مشعوف می‌شدم... مایاکوفسکی در سال ۱۹۳۰، زمانی که عصر «رمانتیسم انقلابی» به سر می‌رسید، خودکشی کرد. چه تعداد دیدارها که در طی سالیان دراز، به انجام نرسیدند و من چقدر در مورد آنها احساس تأسف می‌کنم! اما دیدارهایی هم هستند که بطور کامل توسط چرخ کژمدار ترتیب یافتند و اینها مایهٔ انبساط خاطر هستند.

زمانی که اولین فیلمهای برادران مارکس را دیدم، رؤیای کار کردن با آن شخصیتهای خنده‌دار را در سر می‌پروراندم. اما چطورمی‌توانستم آنها را از خواستهٔ خود مطلع کنم؟ من در پاریس بودم و آنها در هالیوود غرق در قراردادهای خیره‌کننده بودند. از این‌گذشته، چندان محتمل نبود که آنها کمترین نیازی به خدمات من داشته باشند، یا اصلاً نام مرا بدانند. من بزودی آن رؤیا را در میان‌رؤیاهای فراموش‌شده بایگانی کردم.

حدود ده سال بعد در هالیوود، من دوستی صمیمانه‌ای با گروچو و هاریو پیدا کردم. روزی در ضمن صحبت از پاریس، یکی از آنها به من گفت: «ما در پاریس به دنبال شما می‌گشتیم، می‌خواستیم شما را ببینیم، اما تابستان بود و شما آنجا نبودید.» آنها برای چه‌می‌خواستند مرا ببینند؟ «که از شما تقاضا کنیم با ما کار کنید.» و چه موقع؟ درست زمانی که من در رؤیای کار کردن با آنها بودم. ■

یادداشتها

۱. رنه کلر / مقدمهٔ تمام طلای دنیا / گالیمار / ۱۹۶۱.

۲. کلر به عنوان یک نمایشنامهٔ کمدی معروف قرن نوزدهم، «دنیایی که در آن احساس دلتنگی می‌کنیم»، نوشتهٔ پایلرون اشاره می‌کند. م

۳. شخصیتهایی از نمایشنامهٔ «زنان دانشمند» اثر مولیر، و ادیسوس فضل‌فروشی کمیک بود و تریسوتن شاعری پرمدعا و قلنبه‌پرداز. م

۴. آدوره فلوپت مؤلف خیالی کتاب شعری بود که در اواخر قرن نوزدهم سمبولیسم را به مسخره می‌گرفت.

۵. میدان کنکورد پر رفت‌و آمدترین تقاطع پاریس است که حدود پانزده خیابان در آن در دایره‌ای عظیم به گرد یک بخش مبانی پیچ و تاب می‌خورند عابرین پیاده‌ای که قصد عبور از آن را دارند باید دل به دریای ترافیک بزنند و امیدوار باشند هر چه خیر است پیش می‌آید. م

۶. سفر به پایان شب، ۱۹۳۲ نوشته سلین، بسیاری از قواعد داستان مبادی آداب را در هم می‌شکند تا سفری به غایت محاوره‌ای از میان

سرزمینی غوطه‌ور در فساد و نومیدی (زندگیِ معاصر) را خلق کند. م

۷. ژان دونیول، مانند م. دولاپالیس، قربانی نارسایی در انتقال فرهنگی است. به واسطهٔ آن کژدیسی، یک اصطلاح رایج فرانسوای انواع معینی از لجاجت و نابهنجاری را با بیان اینکه هر گاه سگ ژان دونیول را صدا بزنید پا به فرار می‌گذارد، تحت قاعده در آورده است. م.

۸. الکساندر دومای پسر، در کنار رمانهایش تعدادی Piece a Tese یا نمایشنامه‌ای حاوی معضل نوشته که معروفترین‌شان خانمی با گلهای کاملیا (کامیل)است. او در این نمایشنامه رویکرد بورژوایی به روسپیگری را مورد انتقاد قرار می‌دهد. نمایشنامه‌های بعدی پیوسته جدلی‌تر شده و جنبهٔ دراماتیک‌شان روبه کاهش می‌گذارد؛ بطوری که علیرغم محبوبیتشان در اواسط قرن نوزدهم امروز کاملاً به فراموشی سپرده شده‌اند. م

۹. ضد هنر و ضد هنرمندان (کریستین بورژوا، ۱۹۶۹)

۱۰. نامه‌های فرانسوی، آوریل ۱۹۵۹

۱۱. در فرانسه به شرابها نامهای خاصی داده می‌شود، تقریباً شبیه به علائم تجاری در آمریکا، به جز تولیدکننده‌ای که نامش برای تولید شراب معینی به ثبت‌رسیده، هیچ تولیدکنندهٔ دیگری نمی‌تواند از آن نامها استفاده کند. م.

۱۲. رنه کلر، خطابهٔ پذیرش در آکادمیِ فرانسز

۱۳. لوتره آمون و ژاری، که به ترتیب مؤلفین آوازهای مالدو رور و سلطان اوبو در اواخر قرن نوزدهم هستند در میان برجسته‌ترین نوآوران ادبیات‌فرانسه جای دارند. ـ م

۱۴. اوژن یونسکو، یادداشتها و ضد یادداشتها (گالیمار، ۱۹۶۶)

۱۵. هنرها، ۱۹۵۹

۱۶. اشارهٔ رول به نمایشگاههای سالانهٔ نقاشی در فرانسه است که با اجازهٔ دولت و زیر نظر مدرسهٔ هنرهای زیبا برپا می‌شد اینگر نقاش نئوکلاسیک اصلی‌بود. در سال ۱۸۶۳، مانه و سایر امپرسیونیستهای جوان به دلایلی که رول ذکر می‌کند اجازه نیافتند تابلوهایشان را در تالار رسمی به نمایش بگذارند.

ناپلئون سوم، در پاسخ به فریادهای اعتراض عمومی، به آنها اجازه داد که آثارشان را در بخش جداگانه‌ای از تالار نمایشگاه، در جایی که بتدریج به تالارمردودین معرفی شد در معرض تماشا بگذارند. ـ م.

۱۷. اجازه دهید از جملهٔ قصاری که منسوب به لویی ژووه است یاد کنیم: «در هنرهای اجرایی، همه چیز در حال تحول است، همه چیز در جوش وخروش است. تنها یک چیز است که هرگز تغییر نمی‌کند: اوانگارد.»

۱۸. سبک رمان نو، فرانسوی مستلزم بررسیِ عینی، غیرجانبدارانه و فشردهٔ جنبه‌های بیرونی است که توسط راویان متعدد ارائه می‌شود. ـ م.

۱۹. مقدمهٔ ویکتور هوگو بر نمایشنامهٔ خودش کرامول یکی از دو بیانیهٔ بزرگ تئاتر رمانتیک فرانسه است. اگر چه اندیشه‌های هوگو عمدتاً از شلگل و استائدال به عاریه گرفته شده بود، لحن تأثیرگذار و مبارزه‌طلب او مقدمه را بسیار بیش از آثار قبلی بر سرِ زبانها انداخت. ـ م.

۲۰. گالیمار، ۱۹۶۹

۲۱. نامه‌های مایاکوفسکی به لیلی بریک گالیمار / ۱۹۶۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی