زوال سینما

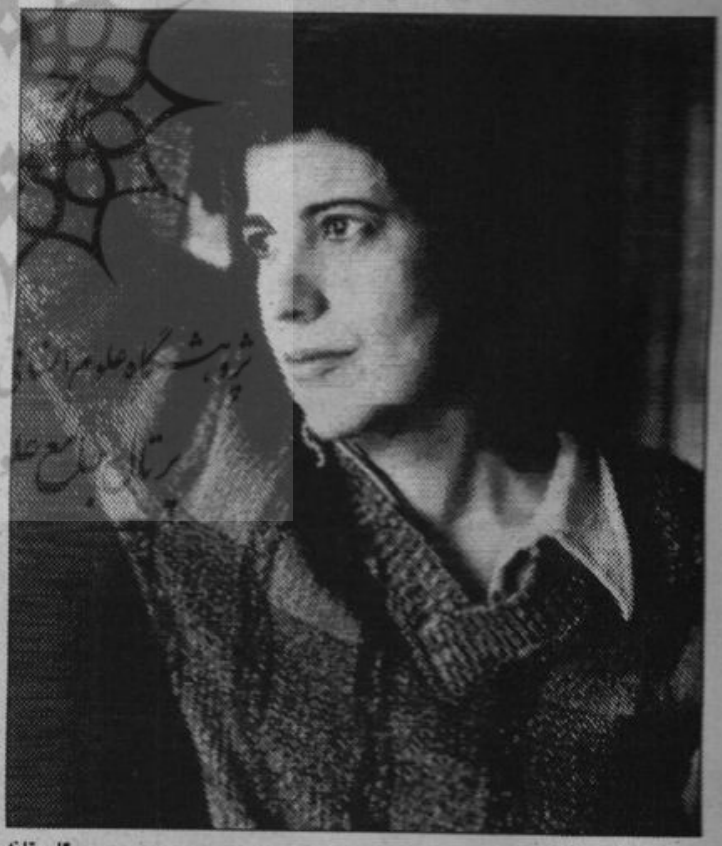
ترجمهٔ پدرام هاشمی‌نسب
Pedram_h@irsma.com

صدسالگی سینما تقریباً تصویر چرخه‌یی از زندگی را به‌خود گرفته است: تولد اجتناب‌ناپذیر، اتباشت بی‌وقفه افتخارات و آغاز دوباره در آخرین دهه انحطاطی ننگین و برگشت‌ناپذیر. منظور این نیست که دیگر نمی‌توانید به‌دنبال چیزی قابل تحسین در فیلم‌های جدید باشید، اما چنین فیلم‌هایی، نه‌تنها باید از استثناها باشند ـ بلکه این قضیه در مورد موفقیت‌های بزرگ هنرهای دیگر نیز صدق می‌کند. این فیلم‌ها باید نشانگر تخطی از معیارها و شیوه‌هایی باشند که امروزه در تمامی نظام‌های سرمایه‌داری و به اصطلاح سرمایه‌داری، سینما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. فیلم‌های معمولی نیز، فیلم‌هایی هستند که هدفشان سرگرم کردن بیننده (منظور با اهداف تجاری) است و کاملاً بی‌معنی و پوچ می‌نمایند. در حالی‌که امروزه، مقصود اصلی یک فیلم عالی بیش از پیش دستیابی به موفقیتی بزرگ است. سینمای تجاری، فیلمسازی اغراق‌آمیز و نامشروع را اتخاذ کرده که این، خود هنری وقیحانه و ساختگی است که به امید بازآفرینی موفقیت‌های گذشته در پیش گرفته می‌شود. هنر فیلم‌پردازی که زمانی به‌عنوان هنر برتر قرن بیستم به‌حساب می‌آمد، اکنون به نظر می‌رسد که با اتمام قرن، هنری روبه‌زوال شناخته شده است.

شاید تنها سینما از بین‌نرفته و این وضعیت شامل حال «میل شدید به سینما» هم شده باشد. هر هنر حامی پروپاقرص‌اش را می‌پروراند. هر چند، عشقی را که سینما باعث‌اش شد، خاص و استثنایی بود. این عشق زاییده این اعتقاد بود که سینما برخلاف چیزهای دیگر یک هنر بود؛ کاملاً مدرن، مشخصاً قابل فهم، موزون، رازگونه، شهوت‌انگیز و اخلاقی. و همگی همزمان و در کنار یکدیگر وجود دارند. سینما مبلغان خود را هم داشت و حیات‌اش آمیخته با یک پیکار بود. برای دوستدارانش فیلم‌ها همه چیز را دربرمی‌گرفتند. سینما هم کتاب هنر بود و هم شیوهٔ زندگی.

همان‌گونه که بسیاری گفته‌اند، فیلمسازی از صد سال پیش شروعی مضاعف داشت. تقریباً در سال ۱۸۹۵، دو نوع فیلم ساخته شد، دو اسلوبی که به نظر می‌رسد، سینما به واسطهٔ آن‌ها به‌وجود آمده است؛ سینما به صورت برداشتی از زندگی واقعی (برادران لومیر)[1] و سینما به‌عنوان یک اختراع، ابتکار، توهم و تخیل (ملیه)[2]. اما تضاد این دو، چندان هم تضاد واقعی به‌نظر نمی‌رسید. نکتهٔ اصلی این است که، همان برداشت بسیار ساده و پیش‌پاافتاده از واقعیت ـ فیلم برادران لومیر The Arrival of a Train ـ برای نخستین تماشاگران تجربه‌یی بسیار عالی بود. سینما در شگفتی و اعجاب متولد شد. و معلول این بود که؛ می‌توان واقعیت را با چنین نزدیکی و صراحتی به‌تصویر کشید. تمام سعی و تلاش سینما بر این است که دهانه آن حس شگفتی و اعجاز را خلق کرده و تداوم بخشد.

همه چیز با سینما با آن لحظهٔ صد سال پیش، یعنی هنگامی که ترن وارد ایستگاه شد، آغاز می‌شود. مردم تصور می‌کردند که خود در صحنه حضور دارند و هنگامی که پنداشتند ترن به سمت آن‌ها می‌آید هیجان‌زده فریاد می‌زدند. تا زمان پیدایش تلویزیون که باعث خالی شدن سینماها شد، مردم با رفتن به سینماها یاد می‌گرفتند (و یا سعی می‌کردند که یادبگیرند) که چطور قدم بزنند، سیگار بکشند، بجنگند و سوگواری کنند. سینماها به مردم چیزهایی آموخت که بتوانند جذاب‌تر و گیراتر باشند. برای مثال: پوشیدن بارانی حتی هنگامی که باران نمی‌آید، زیبا به‌نظر می‌رسد. اما آن‌چه شما به خانه خود بردید، تنها قسمتی از تجربه بزرگتری بود که مربوط به شما نبود ولی در آن غرق شده بودید.



این کار، قالب جامع‌تر و وسیع‌تر از میل شدیدی است که در تجربه سینمایی مجسم شده است. بیش از آن‌چه شما از آن خود کردید، تجربه تسلیم به آن‌چیزی بود که بر پرده سینما دیده می‌شد و می‌خواستید کاملاً در اختیار فیلم باشید. و معنای این کار، غرق شدن در حضور فیزیکی این تصویر بود. تجربهٔ «رفتن به سینماها» بخشی از آن بود. دیدن فیلمی عالی تنها در تلویزیون، در واقع، دیدنِ آن نبود. موضوع فقط بررسی ابعاد یک تصویر، یعنی تفاوت بین تصویر بزرگتر از یک شخص بر پرده سینما و تصویر کوچک او بر صفحه تلویزیون، نیست. حال که فیلم‌ها اندازه مشخصی ندارند، تصاویر خانگی می‌توانند به بزرگی دیوارهای اتاق‌نشیمن یا اتاق‌خواب باشد. اما شما باز هم در یک اتاق نشیمن یا اتاق‌خواب هستید. برای تسلیم شدن، باید در سالن سینما باشید و در تاریکی بین اشخاص ناشناسی بنشینید.

سوگواری وافسوس، هرچه‌قدر هم که باشد نمی‌تواند آیین از بین‌رفته سینمای تاریک را احیا کند. بیشتر شدن صحنه‌های ضرب‌وشتم و مخدوش سازی بی‌اصول تصاویر (کات‌های سریع تصاویر) برای جلب توجه بیشتر، سینمای قلابی و کم‌مایه‌یی را به‌وجود آورده که توجه همه بینندگان را به‌خود جلب نمی‌کند. این روزها تصاویر در اندازه‌های مختلف و بر سطوح متفاوتی از جمله بر پرده سینما، بر دیوارهای دیسکوها و تلویزیون‌های بزرگی که در بالاترین نقطه استادیوم‌های ورزشی آویزان هستند، ظاهر می‌شود. شیوع صرف تصاویر متحرک، به تدریج به استانداردهایی که مردم زمانی برای سینما به عنوان هنر و سینما به عنوان سرگرمی همگانی داشتند، صدمه زده است.

در سال‌های نخستین اساساً تفاوتی بین این دو قالب وجود نداشت. و تمام فیلم‌های دوران سینمای صامت از شاهکارهای Feuillade، دی.دابلیو. گریفیث[3]، زیگاورتوف[4]، پابست[5]، مورنا[6]، و ویدور[7] گرفته تا ملودرام‌ها و کمدی‌های کاملاً قالبی - در مقایسه با آن‌چه پس از آن‌ها پدیدار گشت، از لحاظ هنری در سطح بسیار بالایی قرار دارند. با ورود صدا به فیلم‌ها، فیلمسازی بسیاری از شکوه و ظرافت خود را از دست داد و شاخص‌های تجاری قوی‌تر شدند. این شیوهٔ فیلمسازی - سیستم هالیوودی - تقریباً به مدت بیست و پنج سال (حدوداً بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۵) صنعت فیلمسازی را تحت‌الشعاع قرار داده بود. کارگردان‌های مبتکر و خلاق، همچون Erich von Stroheim[8] و ارسن‌ولز[9] مغلوب این شیوه شده و در نهایت در اروپا ترک هنر کردند. در آن‌جا بعضی محصول‌های با کیفیت دیده می‌شد؛ در طی این دوران، فقط در فرانسه تعداد زیادی از فیلم‌های تراز اول تولید شد. پس از آن، در اواسط دهه ۱۹۵۰، افکار نوین غالب شدند و این اندیشه در ذهن بسیاری ریشه دواند که فیلمسازی «عنوان یک مهارت» توسط فیلم‌های ایتالیایی دوران پس از جنگ پیشرفت کرده است.

درست در این لحظه از تاریخ صد سالهٔ سینما بود که رفتن به سینما، تفکر و صحبت کردن دربارهٔ آن میل شدید دانشجویان و جوانان شد. هرکس، نه تنها عاشق، مازیگر، بلکه عاشق خود سینما هم می‌شد. میل شدید به سینما برای اولین بار در دهه ۱۹۵۰ در فرانسه آشکار شد؛ تریبون آزاد آن، مجله کایه دوسینما Cahiers du Cinema بود. (که به دنبال آن موج‌اش در مجله‌های سینمایی مشابهی در آلمان، ایتالیا، بریتانیای کبیر، سوئد، ایالات متحده امریکا و کانادا گسترش یافت، با توجه به این که نمایش فیلم دراروپا و امریکا فراوانی بیشتری می‌یافت، مکان نمایش آن نیز سینماها و کلوپ‌هایی بودند که با دیدگاه‌ها و نظرات کارگردانان ساخته و اداره می‌شدند. دهه‌های ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌های ۱۹۷۰ دوران پرشور رفتن به سینماها بود؛ شیفتگانی که همیشه به دنبال نزدیکترین صندلی به پرده نمایش بودند.

تقریباً به مدت پانزده سال، هر ماه شاهکارهای جدیدی دیده می‌شدند. حال، چه‌قدر آن دوران دور به‌نظر می‌رسد. حقیقت امر این است که همواره مغایرتی بین سینما به‌عنوان یک صنعت و سینما به‌عنوان یک هنر وجود داشت. اما این مغایرت چنان نبود که ساخت فیلم‌های شگفت‌انگیز را غیرممکن سازد. سینمای شگرف دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ کاملاً طرد شده بود. در دههٔ هفتاد هالیوود باسرقت آثار دیگران و نوآوری در شیوه‌های روایتی و تدوین فیلم‌های موفق و جدید اروپایی و فیلم‌های استقلال‌طلبانه، سینمای امریکا را به نحوی ملالت‌بار و پیش‌پاافتاده ارائه می‌کرد. سپس در دههٔ ۱۹۸۰ توجه به افزایش فاجعه‌آمیز هزینه‌های تولید رسید. هزینه‌های فزاینده تولید به این معنی بود که اگر قرار است فیلمی مفید باشد، باید در ماه‌های نخستین پخش، سود زیادی به دست آورد. این، روندی است که به نفع فیلم‌های موفق بود، هرچند که بسیاری از این فیلم‌ها ناموفق بوده و همیشه فیلم‌های کمی باعث شگفتی بیننده می‌شدند. زمان نمایش فیلم‌ها به تدریج کوتاه‌تر می‌شد؛ بسیاری از فیلم‌ها ویدیویی می‌شدند. همچنان که فیلم‌ها عمدتاً یکی از چند سرگرمی همیشگی خانه‌ها می‌شدند، بسیاری از مکان‌های نمایش نیز بسته می‌شدند.

در این کشور، کم توقعی برای کیفیت و پرتوقعی برای سود، تولید باکیفیت بالا را برای کارگردانان بلندپرواز و هنرمند امریکایی همچون فرانسیس فوردکاپولا[10] و پال شریدر[11]، کمابیش غیرممکن ساخته است. همه‌جا این نتیجه در سرنوشت غم‌انگیز بعضی از بزرگترین کارگردانان دهه‌های آخر دیده می‌شود. چه وضعیتی برای هانس - یورگن سیبربرگ[12] تکرو، که به کلی فیلمسازی را کنار گذاشته و یا گودار[13] بزرگ، که این روزها فیلم‌های ویدئویی دربارهٔ تاریخ فیلمسازی می‌سازد، به‌وجود آمده است؟ نمونه‌های دیگر را هم بررسی کنید؛ مشترک کردن سرمایه‌گذاری و در نتیجه هزینه‌های پس از آن، در دو فیلم آخر آندری تارکوفسکی[14] بسیار نامطلوب بود. و چطور الکساندر سوکوروف[15]، تحت شرایط بسیار بد کاپیتالیسم روسیه هزینه ساخت فیلم‌های تحسین‌برانگیزش را به‌دست می‌آورد؟

همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد، عشق به سینما رو به کاهش نهاده است. مردم هنوز سینما رفتن را دوست دارند و برای بعضی از آن‌ها هنوز این موضوع حائزاهمیت است و از فیلمی که می‌بینند توقع چیزی خاص را دارند. و البته باز هم فیلم‌های عالی از جمله Naked اثر مایک لی[16]، Lamerica اثر جیانی آمیلو[17]، Fate اثر فردکلمن[18] ساخته می‌شوند. اما به‌ندرت می‌توانید حداقل در بین جوانان عشق خاص به فیلم را که فقط عشق نیست بلکه سلیقه خاصی در فیلم‌هاست، بیابید. عشق به سینما به‌عنوان چیزی غیرمتداول و متکبرانه مورد انتقاد قرار گرفته است. برای این که این عشق دلالت بر تجارب بی‌نظیر، تکرارنشدنی و سحرآمیز فیلم‌ها دارد. و به ما می‌گوید که دوباره سازی هالیوودی فیلم Breathless اثر گودار دربردارندهٔ ظرافت فیلم نخستین و اصلی نیست. این عشق، نقشی در دوران فیلم‌های فراصنعتی ندارد. زیرا عشق سینمایی نمی‌تواند از این اندیشه که فیلم چیزی عالی و منحصربه‌فرد است، اجتناب کند؛ و همچنین نمی‌تواند از بام بردن آن‌هایی که خارج از صنعت فیلمسازی هستند (مثل نقاشان و نویسندگان) و می‌خواهند فیلمسازی کنند، اجتناب کند. دقیقاً، این انگاشت

است که مغلوب شده است. اگر عشق به سینما از بین رود، پس فیلم‌ها از بین خواهد رفت... دیگر ساخته شدن فیلم‌های بسیار، حتی بدترین آن‌ها اهمیتی ندارد. رواج دوباره سینما، فقط در گرو تولد نوع جدیدی از عشقِ سینمایی است.□

پانوشت‌ها

۱. Louis (1862-1954)& Auguste (1864-1948) Lumiere فیلمسازان پیشگام فرانسوی، مخترع و تولیدکننده

۲. Georges Melies (1861-1938) کارگردان و تهیه‌کننده فرانسوی، یکی از فیلمسازان پیشگام.

۳. D(avid)W(ark)Griffith (1875-1948) از فیلمسازان پیشگام امریکایی که انقلاب او را پدر سینما می‌خوانند.

۴. Dziga Vertov (1896-1954) کارگردان، تدوینگر و نظریه‌پرداز اتحاد جماهیر شوروی، بنیان‌گذار فیلم صامت در اتحاد جماهیر شوروی و پیشگام در ساخت فیلم‌های مستند

۵. G(eorg) W (ilhelm) Pabst (1885-1967) کارگردان اتریشی

۶. F.W.Murnau (1888-1931) نام مستعار کارگردان آلمانی Friedrich Wilhelm Plumpe، شهرت وی به‌خاطر ساخت فیلم‌های صامت است.

۷. King Vidor (1894-1982) کارگردان امریکایی، یکی از شخصیت‌های خلاق دهه‌های نخست سینمای امریکا.

۸. Erich von Stroheim (1885-1957) کارگردان، هنرپیشه و فیلمنامه نویس اتریشی - امریکایی.

۹. (George) Orson Welles (1915-85) هنرپیشه، تهیه‌کننده، کارگردان و نویسنده امریکایی که شهرت وی بیشتر به‌خاطر کارگردانی و نقش آفرینی فیلم برجسته‌اش همشهری کین، ۱۹۴۱ است.

۱۰. Francis Ford Coppola(1939-) تهیه‌کننده، کارگردان و نویسنده امریکایی، برنده جایزهٔ اسکار برای فیلمنامه Patton

۱۱. Paul Schradar

۱۲. Hans Jurgen Syberberg

۱۳. Jean-Luc Godard (1930-) کارگردان فرانسوی، خلاق‌ترین و تأثیرگذارترین شخصیت جنبش New Wave فرانسه که مبتنی بر بازتاب شخصیت و مسائل مورد توجه کارگردان فیلم است.

۱۴. Andrey Tarkovsky (1932-86) کارگردان اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، شهرت جهانی وی بر پایه فیلم‌های نمادین‌اش است.

۱۵. Alesandr Sokurov

۱۶. Mike Leigh نویسنده و کارگردان بریتانیایی، فیلم Secrets and Lies, 1966 او برندهٔ نخل طلایی، فستیوال کن شد.

۱۷. Gianni Amelio

۱۸. Fred Kelemer

گزیده‌یی از فصل اول رمان «درامریکا»

ترجمهٔ پدرام هاشمی‌نسب

شاید آن سیلی که مارینا دقایقی بعد از ساعت پنج بعدازظهر از گیبریلا ابرت خورد، چیزی را نه همه چیز را (این را هم نمی‌داند) کمی آشکارتر کرد. به‌محض رسیدن به تئاتر، درست سروقت، یعنی دو ساعت قبل از کشیده شدن پرده نمایش، مارینا مستقیم به اتاق بازیگران رفته و به کمک دستیار لباس‌اش، زوفیا، که برای اتوکردن لباس‌اش به اتاق کناری رفته بود، دمپایی و بالاپوش خود را که آستر خز داشت پوشید. او شمع‌ها را تا گوشه‌های آینه کنار کشید و برای بررسی دقیق آن ماسک کاملاً اشنه چهره واقعی خودش، روی پالت درهم و برهم شیشه‌های دریاز و ظروف شیشه‌یی آرایش خم شد. در این هنگام به نظرش رسید پشت سر او در باز شد، و در جلو، او در آینه چهرهٔ شرارت‌بار و سرخ‌شده رقیب ارجمندش را که به سرعت به سمت او می‌آمد و فریادزنان به او ناسزا می‌گفت، دید. او خودش را به‌سمت صندلی پرتاب کرد، برگشت و...

تمام این‌ها با سروصدا و به‌سرعت انجام شد - چشمانش بسته بود و صدای کوبیده شدن در هنوز به‌گوش می‌رسید - و اتاق سایه‌دار که در آن فقط صدای فس‌فس شعله گاز شنیده می‌شد، چنان ساکت و آرام شده بود که گویی تمام این‌ها خیال‌پردازی ناخوشایندی بود؛ او خواب‌های بدی دیده بود. مارینا دستاش را به چهرهٔ درهم او کشید. «زوفیا؟ زوفیا!» صدای بازشدن آهسته در و غرغر نگران‌کنندهٔ باگدن به گوش می‌رسید: «اون زنیکه چی می‌خواست؟ اگر با جن توی راهروی پایین نبوده، حتماً جلوش‌رو را می‌گرفته. چطور جرأت کرد با تو چنین کاری کنه؟» مارینا در حالی که چشم‌هایش را باز می‌کرد و دستاش را پایین می‌آورد گفت: «چیزی نیست. چیزی نشده.» منظورش وزوز درد در گونه‌اش بود. و اکنون سردردشدیدی در نیمهٔ دیگر سرش حس می‌کرد، اما قصد داشت تا پایان شب با اراده‌یی قوی در برابر آن درد ایستادگی کند. مارینا به جلو خم شد تا موی‌اش را در حوله بپیچد، سپس برخاست و به طرف دستشویی رفت و در آن جا صورت و گردنش را با صابون شست و با پارچه‌یی ظریف خشک کرد.

مارینا گفت: «کاملاً می‌دانستم که او این کار را نمی‌کند، مطمئنم.» البته حرف‌هایش را به باگدن نگفت. او با زوفیا، که در مدخل در نیمه‌باز ایستاده و لباس او را در دستان کاملاً بازشده‌اش نگه داشته بود صحبت می‌کرد. به زوفیا اشاره کرد وارد شود. باگدن نیز در را کمی محکم‌تر از آن‌چه قصد داشت بست. مارینا لباس‌اش را درآورد و جامه سرخ متمایل به قرمز را که در بافت آن طلا به‌کار رفته بود به‌تن کرد. یکی دو بار آهسته جلوی آینه قدی متحرک چرخید و به نشانه رضایت در آینه سرتکان داد و زوفیا را به‌بهانهٔ درست کردن سگک کفش‌اش و داغ کردن اتوی فر از اتاق دک کرد، سپس به پشت میز توالت برگشت. باگدن گفت: «مارینا، گیبریلا چی می‌خواست؟» «هیچی.» او یک دسته پر برداشت و با آن صورت و گردن خود را پودر زد. «اون پیش من آمد تا برای امشب من بهترین آرزوها را بکند.» واقعاً! «خیلی لطف داره، فکر نمی‌کنی که به‌نظر اون این نقش برای خودش بوده؟» «خیلی باگذشته.» ولی باگدن کاملاً برخلاف گیبریلا فکر می‌کرد.

مارینا همچنان سرگرم آرایش کردن بود که باگدن گفت: «مارینا، به من نگاه کن.» «باگدن، عزیزم! نمی‌خواهم به تو نگاه کنم و تو هم قصد نداری به من نگاه کنی! تو باید تا به‌حال به حملات عصبی من عادت کرده باشی. اعصاب هنرپیشه یک کمی بدتر از همیشه است، اما این تازه شب اول هست. اصلاً به من توجه نکن.» گویی که آن چیز ممکن بود! «مارینا!» «چیه؟» یادت هست من در Saski برای چند نفری اتاق گرفتم که جشنی بگیریم...

مارینا مشغول آمیختن چند رنگدانه و آمادهٔ کردن پودری بود تا به دست‌ها و بازوی‌اش بزند. «باگدن؟» او جوابی نداد. مارینا گفت: «من منتظر همین مهمانی بودم،» و دستاش را دراز کرد تا دستی را که دستکش پوشیده بود روی شانه‌هایش بگذارد. «تو از چیزی ناراحتی؟» مارینا بدون هیچ احساسی گفت: «من از همه چیز ناراحت هستم. تو هم لطف می‌کنی اگر من را در اختیار خودم