انقلاب عطف به ماسبق

به انگیزهٔ نمایش دروازه های پاریس (۱۹۵۷)

رنه کلر

۱۹۶۱. پیاپی می شنویم که: «فیلم من اینجوریه، فیلم من اونجوریه، فیلم من اصلاً یه چیز دیگه س»[۱] بعد نوبت به تفاسیر می رسد که در باب منظور فیلم یادشده و اینکه چه افرادی باید راجع به آن فکر کنند و از لا بلای خطوط دیالوگ یا در پس تصاویر چه چیزهایی باید فهمیده شود داد سخن بدهند. و امان از دست مسائل! آنقدر مسائل بغرنج رنگ و وارنگ به دست و پای دوربینها پیچیده که در حیرت می مانی این دستگاهها چطور هنوز می توانند کار کنند! «این مسئله، اون یکی مسئله، یه مسئله دیگه.» حساب مسائلی که باید بر روی تخته سیاه پرده سینما حل شوند از دستت در می رود. مک سنت عزیز، در میان اخلاقت چه فوج عظیمی از اساتید جای دارد! و ایضاً دنیاها! دنیاهایی نیز وجود دارند. این تازه ترین یافته فیلمشناسان ماست. کارگردانی که قلق برخورد با آدمها را می داند «دیدگاه خاص خود از جهان» یا به طور ساده تر «جهان خود» یا «کهکشان خود» را، در کمال فروتنی، به ما عرضه می کند. و زمانی که جهان الف با کهکشان ب تلاقی پیدا می کنند، این تکانه، بر خلاف تصور شما، یک فاجعه کیهانی به بار نیاورده بلکه صرفاً یک فیلم دیگر را در پی دارد. دنیای ج هم هست، که «به شدت ذهنی» است، و دنیای د، که «جهانی است عاری از هر کیفیت درونی»، و دنیای هـ، که «دنیایی است فاقد پایان قطعی». من در همین جا دست نگه می دارم. اگر این دنیاهای متفاوت به تشکیل یک جهان واحد ـ جهانی که ما در آن احساس ملامت می کنیم[۲] ـ گرایش نداشتند، حروف الفبا برای تنظیم سیاهه این جهانهای پُرشمار کفایت نمی کرد.

امروزه ملالت القاب اشرافی خاص خود را دارد. این نشانه قشر جدی، برجستگان ـ به یک کلام، «روشنفکران» است ـ و برای عده ای، یک اجرای عمومی چنانچه با کمی از چنین چاشنی ای معطر نشده باشد نمی تواند به طور کامل دلچسب باشد. آیا می توانم اذعان کنم که این نوع غذا در دراز مدت اشتها را کور می کند؟ لازم است این واقعیت را بپذیریم که در طی تاریخچه کوتاه سینما و در تاریخ طولانی تئاتر، آثاری که با اقبال مواجه شده و تا به امروز باقی مانده اند آثاری کسالت آور نیستند. سوفوکل، شکسپیر، مولیر و چخوف می دانستند که چگونه توجه تماشاگران خود را جلب کنند و امروز نیز به همان خوبی از عهده آن برمی آیند.

زمانی که از تماشاگران دعوت می کنید تا در سالن سینما بنشینند و آنها یکی دو ساعت از وقتشان را در اختیار شما می گذارند، آیاتصور نمی کنید شرط ادب آن باشد که کمی به آنها بیندیشیم؟ تماشاچی خواننده نیست. خواننده هر وقت میل داشت می تواند کتاب را ببندد. تماشاچی نمی تواند حتی برای یک لحظه از توجه خود بکاهد. یک دقیقه کسالت بار در طول یک نمایش به نظر نمی رسد خطای فاحشی باشد، اما اگر یک میلیون نفر در حال تماشای آن نمایش باشند، آن دقیقه یک میلیون دقیقه بی حوصله گی خلق خواهد کرد، و این در ترازوی زمان وزنه سنگینی است.

حال که ضد ماده به تازگی کشف شده، جای تعجب نیست که مفهوم «ضد» در آفرینش هنری متداول باشد: ضد ـ رُمان، ضد ـ نقاشی، و فردا، بدون شک، ضد ـ موسیقی و ضد ـ شعر. سینما وظیفه خود دانست که از این قافله عقب نماند، ما هنوز ضد ـ سینما نداریم؛ اما رو به سوی آن داریم، چرا که عده ای هم اکنون سرگرم ترسیم طرح کلی نظریه سینمای بدون تماشاچی هستند. بگذارید این مورد را روشن کنیم. این افراد قصد آن ندارند که یکسره بدون تماشاچی بمانند، و آنها حتی با آغوش باز از آن دسته تماشاچیان سمجی که اصرار دارند حتماً درجلو پرده سینما بنشینند استقبال می کنند. لیکن، چنین می نماید که هم وغم اصلی آنها «بیان کردن خود» با یک دوربین باشد، درست همان طور که عده ای در مقاله ها، اشعار و رُمانها به «بیان خود» می پرداختند.

اجازه دهید تصادفاً یادآور شویم که داستان نویسان بزرگ به نظر نمی رسد چنین منظوری را در مخیله خود پرورده باشند. می توان حتی فرض کرد که این امر اصلاً به ذهنشان خطور نمی کرده و اینکه آنها معنای این اصطلاح قلنبه را نمی فهمیده اند. آیا بالزاك، استاندال، و داستایوفسکی در پی «بیان کردن خود» بودند؟ آنها بیشتر دلبسته شخصیتهای آفریده خود بودند تا شخص خودشان، اگرچه این مانع از آن نمی شود که آنها در آثارشان واضح تر از بسیاری از نویسندگان خاطِرات و یادداشت های خصوصی بازتاب پیدا کنند. نویسنده ای که به طور اتفاقی خود را افشاء می کند بیش از نویسنده ای که آگاهانه دست به اعتراف می زند برای ما حرف برای گفتن دارد.

در سینما، این میل به «بیان خود» نشان از یک خودپرستی صاف و پوست کنده دارد. این همه اهمیت برای خود قائل شدن بی شرمانه است. و سر سپردن به این میل فقدان شوخ طبعی را به نمایش می گذارد، امری که، اگر شوخ طبعی یکی از کمیاب ترین کالاها نشده بود، غریب می نمود. در زمانه ای که هر کس در جدی گرفتن خود این قدر جدیّت به خرج می دهد شوخ طبعی کجا پنهان شده است؟ آلدوس هاکسلی اخیراً می پرسید: «رابله کجاست؟ کجاست سویفت؟» من نمی دانم چگونه به این سؤال پاسخ دهم، اما می توانم نشانی وادیسوس و تریسوتن[۳] را به او بدهم. آنها هنوز زنده و سر حال هستند، آدمهای خوش شانس! تأثیر آنها بر هنرها و ادبیات عظیم است. آنها باید این قرن را، که در آن آدمهایی مناسب برای اندیشه های خود یافته اند، دوست داشته باشند. آنها کسانی نیستند که همچون هاکسلی فریاد کنند «پاینده باد طنز!» آنها زمانی که مؤلف جهان قشنگ نو اعلام می کند «طنز اهمیت بسیار دارد. این تجلی فروتنی در جهان معاصر است.» ککشان هم نمی گزد.

یکی از شکلهای فروتنی برای یک مؤلف دراماتیک ـ در اینجا صحنه تئاتر و پرده سینما همانند ـ فکر کردن درباره تماشاچیانش است. سینمایی

که با ریشه هایش در میان مردم قطع رابطه کرده باشد به زودی توسط آکادمیسم خشکانده می شود. سینمای «هنری» مادامی که صرفاً در کار تکرار اشتباه فیلم هنری **film d' art** روزهای خودستایی در قالبی دیگر باشد در واقعیت سینمایی از رونق افتاده خواهد بود. آفریدن یک سینمای «ادبی» جاه طلبی است در خور ادبایی که علاقه چندانی به نوشتن ندارند، یا آن عده از اهالی سینما که از خوانده های خود- اگر اصلاً چیزی خوانده باشند- چندان طرفی نبسته اند. رؤیای فیلمهایی برای تماشاچیان محدود، مانند مجموعه اشعار کم حجمی که درزمان آدوره فلوپت[۴] به چاپ می رسید، درك نادرست عجیبی از عصر ما را به نمایش می گذارد. این به عبور از میدان کنکورد با یک تخت روان می ماند.[۵]

این گفته را نمی توان به دفعات تکرار کرد: نقاشی یا شعر می توانند منتظر بمانند تا آنگاه که «ارتباط» میان اثر هنری و مردم برقرار شود، اما هنرهای اجرایی از این امتیاز بهره ای نبرده اند. «ارتباط» بلافصل شرط اولیه هستی آنهاست. این برای خالق فیلم تنها مسئله و نیز دشوارترین مسئله و مسئله سبک است. یک رُمان نویس می تواند بسیاری از قواعد داستان را کنار بگذارد، اما تنها به شرطی که نتیجه چیزی شود شبیه به سفر به پایان شب.[۶] غرابت یا ابهام سبک درموارد متعدد صرفاً ضعف اندیشه را پنهان می کند. آنها که چیزی برای گفتن ندارند سعی می کنند حرفهای پیش پا افتاده شان را اصیل جلوه دهند، حال اینکه نشانه یک مؤلف خوب آن است که اصالتش پیش پا افتاده می نماید. هیچ چیز سریعتر از امر غیر قراردادی به قرار دادی تبدیل نمی شود. کوندیاك در این اندیشه خود محق بود که «جنون غیر عادی به نظر رسیدن بهترین ذهنها را دچار قلب ماهیت می کند».

هر تازه وارد سینما باید که در این جمله تأمل کند. من در نقل قول آن تازه واردین را مدنظر دارم. برخی از آنها، به واسطه استعدادشان، دانشی که از حرفه دارند و شور و شوقی که برای آن احساس می کنند، می توانند خون تازه ای را که کالبد عظیم سینما بیش از هر زمان نیاز دارد در آن جاری کند. بسیار ناشایست خواهد بود اگر آنها، در جستجوی نبوغ، بن بستی را پی بگیرند که اساتید سلیقه روز، ستایشگران چیزهایی که در وصف نمی گنجند و افرادی که نان را به نرخ روز می خورند، پیش پایشان می گذارند. نبوغ به سگ ژان دونیول شباهت دارد.[۷] شما برای کسب فریحه به کمی دانش و پایمردی بی حد و حصر نیاز دارید. اما برای نسبت دادن نبوغ به خودتان فقط کافیست که جاهل باشید. زمانی که صحبت از نبوغ به میان می آید، باید به یادآوریم که گریفیث، چاپلین و آیزنشتاین نه برای خودشان کار می کردند و نه برای فیلمشناسان. آنها فقط برای عموم مردم در تمامی جهان کار می کردند...

من فکر نمی کنم که در هر قصه ای الزاماً باید درسی یافت شود. این امر هیچ یک از جاذبه های تمثیل را ندارد. شما می دانید منظورم چیست: نور چراغ خیابان تنهایی را باز می نماید، یک سطل آشغال تمدن است،

تعقیب یک گنگستر جستجوی خداست!...

نه، شما در داستان ما هیچ کدام از آن چیزهای عمیق را نخواهید یافت، و اگر شخصیتی به طور اتفاقی لگدی می خورد، می توانم به شما اطمینان بدهم که این لگد هیچ معنای سمبلیکی نداشته و در پی هیچ هدف دیگری نیست مگر همانجایی که اصابت می کند.

اندیشه ها مناسب ادبیات هستند؛ اما یک نمایش، اگرچه ممکن است اندیشه ها را به طور ضمنی مطرح کند، مکان مطلوبی برای بیان صریح آنها نیست. اگر آنها را ارائه دهد، خوب اشکالی ندارد، اما نباید آنها را به نمایش بگذارد. اگر بخواهیم فقط یک تن را نام ببریم که ایده هایش همواره راهبر او بوده اند او کسی جز ولتر نیست. و معهذا همو بود که می گفت: «هدف تئاتر برنده شدن در بحث نیست، بلکه برانگیختن عواطف است».

تاریخ تئاتر از این نظر درسهایی به ما می دهد که سینما در صورت نادیده گرفتن آنها مرتکب خطامی شود. کافی است ببینید بر سر آثار دومای پسر و بسیاری موعظه گران دیگر چه آمده است![۸] برای تماشاچیان معاصر، اندیشه های روز در تابش چراغهای جلو صحنه به روشنی می درخشند، اما بعد از یک نمایشنامه به جز شخصیتها، احساسات و سبک هیچ چیز باقی نمی ماند. از تمامی اندیشه هایی که می توانند در صحنه تئاتر بیان شوند، تعداد بسیار اندکی یافت می شوند که همانند پرده های کهنه نه صحنه تا شده در غبار زمانه شان باقی نمی مانند.

۱۹۷۰. این جزوه بی ضرر، گرچه فقط حقایق بسیار ساده ای را بازگو می کرد، اما توفانی از اعتراض را در پی داشت. این گفته که هنرهای اجرایی تماشاچیان خودشان را مدنظر دارند حقیقتی است بدیهی در خورم. دولاپالیس. اما آن مارشال افسانه ای در مقایسه با دیالکتیسین های مدرن ما چهره ای رقت انگیز 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 که آن تابلو عاری از هر گونه جذابیت است. یک اثر هنری خواهان تلاش از جانب بیننده یا شنونده است. و فراتر از آن، باید که در آغاز به مزاقشان خوش نیاید.

خو گرفتن به این واژگونگی نقشها کمی وقت می گیرد. در گذشته، هنرمند مجبور بود تلاش کند تا جلب رضایت کند یا درک شود. در قرن ما، شیفته هنر خود باید تلاش کند. بگذار این احمق بیچاره با بی قراری در انتظار نتیجه باشد. مدتها پیش باید چنین می شد! از این گذشته، او امروز خود کاملاً مشتاق است چنین کند. اجداد طبقه متوسط او در خرید به موقع تابلوهای سزان، ون گوگ و مونه که مورد پسندشان نبود کوتاهی کردند. اکنون وارثین آنها به زاری مشغولند و از خشم دندان قروچه می کنند. هیچ فکر کرده اید آن تابلوها حالا چه ارزشی دارند! این اخلاف بلادرنگ یک قاعده رفتاری برای خود وضع کردند. آنها همچنان به ذائقه خود تکیه می کنند، اما دست به اقدام عکس می زنند. آنها آنچه را که «در نگاه اول» مورد پسندشان واقع نشود شایسته به حساب می آورند: ساختمانهایی از تراشه های چوب کبریت، کرباس، بریده هایی از پوسترها یا قابهای خالی. پنجاه سال پس از آن که دادا چنین چیزهایی خلق کرد و مارسل دوشان «حاضر و آماده ها» ی خود را ساخت! آدم باید همگام با زمانه پیش برود، لعنت بر این باد! تا آنجا که به من مربوط می شود، چیز ناجوری در این قضیه نمی بینم. اما مردم از چه چیز صحبت می کنند؟ هلن پارملن می گوید، «ضد ـ هنر وجود دارد و نیز نا ـ هنرمندان: بازاری از اندیشه ها را می بینیم. هنر جنبشی یافت می شود. هر چه بخواهید پیدا می کنید.»

«آنگاه، در عرصه ای دیگر، نقاشی و مجسمه وجود دارد، با یا بدون سه پایه».[۹] همین در مورد سینما صدق می کند. فیلمسازی اخیراً اعلام

آزادی از آن ماست

کرد که فیلم می تواند و باید که بیان کننده «انکار ایده یک اجرا» باشد؛ آنچه را که باید تأیید کند «اندیشه یک آزمایش سخت است، که اگر به بیننده تحمیل نمی شود پس حداقل به او پیشنهاد می شود.» این گفته دستکم این حسن را دارد که واضح و روشن است. به محض اینکه اندیشه یک اجرا نفی شود، دیگر جای هیچ بحث دیگری باقی نمی ماند. 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 می توانیم از خجالت سرخ شویم. اما ما در این شرمساری همرنگ جماعت می شویم.

آپولینر چه می گفت؟ «حماسه واقعی آنی بود که خطاب به مردمی که گردآمده بودند نقل می شد، و هیچ چیز از سینما به مردم نزدیکتر نیست.»

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

ریمون کنو چه می گوید؟ «شکی نیست که سینما یک هنر است، اما همان قدر بی ارتباط با ادبیات است که مجسمه سازی با موسیقی. سینما، به دور از محافل روشنفکری، در بازار مکاره به دنیا آمد، در جوار طبقه کارگر بدون کمک فرهیختگان زیست و شکوفا شد.»

ژان اپشتاین بیش از چهل سال پیش چه نظری داشت؟«صحبت کردن از سینما برای نخبگان خطاست... چرا که این دیگر نه سینما که ادبیات است. «تقریباً در همین زمان، لئون موسینیاك 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 نمی کند. مایاکوفسکی می گفت، «هنر از توده ها زاده نمی شود. تنها پس از جد و جهد بسیار است که مردمی می شود.»

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

اینگمار برگمان چنین حرفی برای گفتن دارد:

خالق فیلم با یک رسانه بیانی سر و کار دارد که نه تنها مورد علاقه اوست بلکه میلیونها نفر دیگر را نیز به خود جلب می کند.[10] ..... تا آنجا که به عموم مربوط می شود. آنها از فیلم فقط یک چیز می خواهند: «من پول داده ام و می خواهم سرگرم شوم، جذب شوم، درگیر شوم؛ می خواهم که مشکلاتم، بستگانم، شغلم را فراموش کنم؛ می خواهم که از خودم بیرون برده بشوم.»..... کارگردانی که این تقاضاها را تشخیص می دهد و از پول مردم زندگی می گذراند در وضعیت دشواری قرار داده می شود. وضعیتی که تعهداتی برای او ایجاد می کند. او در حین ساختن فیلمش باید مداوماً واکنش تماشاگران را درنظر داشته باشد. من، بشخصه، پیوسته از خودم می پرسم: «می توانم این را ساده تر، خالص تر، جمع و جورتر بیان کنم؟ آیا همه منظورم را در اینجا می فهمند؟آیا ساده ترین ذهن می تواند سیر این حوادث را دنبال کند؟»

سخنی چنین صادقانه تنها می تواند بر زبان یک سینماگر مؤلف حقیقی جاری شود. فقط غم غربت زدگان، بی مایه گان هنوز بر این باورند که دو سینما باید وجود داشته باشد: یکی برای عموم و یکی برای آنها که ادعا می شود قشر برگزیده هستند. من خود زمانی که لازم بود

آخرین میلیاردر

تلاش کنیم تا سینمای «کیفیت» را از فاجعه محافظت کنیم همین گونه می اندیشیدم. اما فاصله میان این وضعیت و وضعیت دفاع از یک سینمای غیر مرسوم در وهله اول و مقدم بر هر چیز بیش از آن عظیم است که توقع داشته باشیم به هم نزدیکشان کنیم.

در فرانسه مراکز سینمایی معینی به طور رسمی مراکز «هنری و تجربی» نام گرفته اند. «تجربی»، بسیار خوب، اما «هنری»- منظورتان چیست؟ کدام حکم، کدام مأمور دولتی، می تواند به طور قانونی تعیین کند (همان طور که به شرابها نامهای کنترل شده داده می شود)[11] چه چیز هنر است و چه چیز نیست؟ آیا کسی به تنظیم مقررات هنر آوانگارد رسمی فکر کرده است؟

یکی دو موفقیت پر زرق و برق در شعر یا نقاشی ساده لوحان را به این فکر وامی دارد که آینده به طور حتم از چیزهایی ستایش خواهد کرد که عموم را در ابتدا از خود بیزار می کنند.[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 می گیرند. عدم درك اثر یک مؤلف به طور قاطع شکوه و افتخار آینده او را نوید نمی دهد. کیفیت رازواره «آوانگارد» یک اختراع خیلی جدید است. و بیشتر همعصران ما از شنیدن اینکه نه لوتره آمون و نه آلفرد ژاری هرگز ادعا نکردند که در چیزی، هر چه که می خواهد باشد، طلایه دار بوده اند، متحیر می شوند.[13]

اما از آنجا که هرتزی، آنتی تزی را فرا می خواند، بگذارید رشته کلام را به اوژن یونسکو بسپاریم. مؤلف صندلیها. ضمن صحبت از آوانگارد در تئاتر می نویسد: «..... تئاتر یک زبان دارد، یک سیاق تئاتری، راهی که می بایست موانعش را کنار زد تا اینکه به واقعیتهای به طور عینی موجود برسیم: و این راهی که باید هموار شود (یا مجدداً کشف شود) همان راهی است که شایسته تئاتر است آنگاه که به واقعیاتی می پردازد که تنها می توانند به شیوه بیانی تئاتری افشاء شوند. این آن چیزی است که عموماً کار تجربی خوانده می شود».[14]

بسیار خوب. به همین ترتیب واقعیاتی نیز وجود دارند که تنها به شیوه بیانی سینمایی می توانند نشان داده شوند. و هیچکس در پی آن نیست که سودمندی کار تجربی را برای سینما انکار کند. اما فقط در صورتی که هر چیز را با نام درستش بخوانیم. و اگر چنانچه به یاد داشته باشیم که دنباله روی به آسانی ماسک عوض می کند. از اینها گذشته، بیایید این را فراموش نکنیم: زمانی که در لندن جایگاههای مردمی که نبوغ عصر البزابت در آنها شکوفا شده بود جای خود را به تئاترهایی داد که به تماشاچیان برگزیده اختصاص داشت، باشکوهترین دوره تئاتر انگلستان به پایان رسید.

ژان-فرانسوا رول نوشته است:

اینک هیچ اثر هنری نمی تواند بدون اندیشه نوآوری به مردم عرضه

شود.[۱۵] به عبارت دیگر، نوآوری دقیقاً همان نقشی را ایفاء می کند که مفاهیم آکادمیک یک قرن پیش به عهده داشتند. یک هنرمند، برای اینکه در سال ۱۸۶۰ آثارش در تالار پذیرفته شود مجبور بود که از اصول طراحی اینگر پیروی کند، و قبل از هر چیز باید تن به تقاضاهایی می داد که به عنوان بیانیه پایه ای تمام هنر نقاشی در نظر گرفته می شد.[۱۶] هر تلاشی برای نوآوری در رابطه با آن بیانیه نه نوآوری که خطا محسوب می شد. نتیجه اینکه خالق هر رویکرد واقعاً تازه ای در عمل سعی می کرد که نوآوری آن را انکار کرده (به طور مثال، مانه) و خود را در پرتو ارزشهای تثبیت شده توجیه کند. امروز وضعیت کاملاً بر عکس است؛ هر کس با اندیشه های نخ نما و تکراری باید که یکباره به میان معرکه پریده و فریاد برآورد: «من تمامی اندیشه های قبلی را از میان برمی دارم؛ هیچ کس اندیشه های مرا درک نخواهد کرد، و غیره.» این از آنجا ناشی می شود که هر کس که در فاصله سالهای ۱۸۶۰ و ۱۹۶۰ در ادبیات، نقاشی یا موسیقی شخصیت برجسته ای به حساب می آمد کم و بیش با الگوی «خالقی که مورد سوء تفاهم واقع شده» همخوانی داشت. این الگو اکنون باید به نوبه خود بیانیه پایه ای را شکل دهد، و ما سرانجام به نمونه اصلی آکادمیسم زمان حال می رسیم: خالق به غلط درک شده ای که بلافاصله به طور شایسته درک می شود.

بدین ترتیب، مفهوم آوانگارد دیگر شامل چیزهای غیر منتظره و غیر قابل پیش بینی نمی شود بلکه موضوعی از پیش تعیین شده دارد که در آن شکارچیان زیبایی شناسی نوین اطمینان دارند در شکارگاهی که به دقت محافظت می شود، گله عظیمی جانور شکاری خواهند یافت که به طور رسمی بر چسب «وحشی» دارند.»[۱۷]

شخصی که در نظرش موسیقی چنانچه دوازده نتی باشد به طور اتوماتیک خوب است و نیز نقاشی چنانچه آبستره باشد، و رُمان چنانچه به سبک رُمان نو نوشته شده باشد[۱۸] ـ این آدم قربانی یک آکادمیسم جدید است؛ او به معیارهایی خارج از اثر هنری، به توصیفات بیرونی، به قواعدی که به طور مکانیکی به کار بسته می شوند اتکاء دارد. برای اینکه اطمینان حاصل کنید با آدمی سر و کار دارید که به آنچه می گوید واقعاً اعتقاد دارد، باید بتوانید دریابید که آیا او، به هنگام تماشای تابلوهای نقاشی (مثلاً)، تمایزی میان خوب وبد چه درآثار آبستره و چه در آثار تجسمی قائل می شود یا خیر. عرصه ای که انقلاب عطف به ماسبق به طور چشمگیری در آن توفیق داشته سینماست.

این اندیشه که هر هنری باید انقلاب کوچک خاص خود را خلق کند اندیشه تازه ای نیست. فرنان گرگ خاستگاه آن را در اثرش به نام ویکتور هوگو توضیح می دهد:

عیبی که شاید بتوان در مقدمه کرامول یافت این نیست که بخشی از آنچه را که پیش از آن می آمد ـ بخشی که از دست دادنش کمتر از همه مایه تأسف است ـ پنهان می کرد، بلکه بیشتر آن بود که پاره ای عواقب ناگوار داشت.[۱۹] درواقع، این مقدمه ملهم از خاطره انقلاب فرانسه است که در مورد نمایش و شعر به خدمت گرفته شده. مقدمه مذکور که سیاست را ساده لوحانه سرمشق قرار می داد، رفتار و واژگان سیاسی را وارد عرصه ادبیات می کرد؛ مفهوم انقلاب ادبی و هنری را همگانی کرد؛ اندیشه تداوم بهنجار را؛ که اندیشه سنتی بود که به معنی واقعی کلمه درک می شد، با اندیشه ترقی که با گسستن های ناگهانی و فاجعه آمیز از گذشته حاصل می آمد تعویض کرد.

این اندیشه بسیار موفق بود و امروز در عرصه تولید هنری، یا دستکم در آن بخش از این تولید که بیش از همه مورد بحث قرار می گیرد، حاکمیت دارد. برتران پوآرو دلپچ در مقاله درخشانش، "Finie la comedie" (کمدی به پایان رسیده)[۲۰]، این آکادمیسم جدید 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 می شنویم؟ آیا آنها به خود اجازه می دهند آرامش ما را به خاطر چیزی که به گذشته پشت نمی کند برهم بزنند؟ این آخرین ننگی است که توسط سازندگان سلیقه فکری وهنری در همه جا پخش می شود. ننگی فجیع برای خالق تأثیرپذیر، زیرا که پیشگویان، که از دستیابی به توافق بر سر اینکه مدرن بودن چه باید باشد عاجزند، یکصدا اعلام می کنند که همه چیز به تمامی شیوه های ممکن گفته شده است. فقط این باقی می ماند که آن کالای کهنه، آن چیز ننگ آور، را تا آنجا که ممکن است در زیر یک مهمل پنهان کرد، درست همان طور که تولیدکنندگان دیگر، در بخش مبلمان، زنگاری رابر کالای نو می کشند تا عتیقه به نظر برسد. در یکی دوماه گذشته همان گونه که لباس خانمها باید که کوتاه می بود، هنر نیز مجبور بوده است پوشیده بماند، و این تمام چیزی است که می توان به آن نسبت داد.

این به درد دلسرد کردن مردم می خورد. درک شدن فقط توسط متخصصین نشانه کیفیت برتر شده است ـ یعنی اینکه نویسنده فقط توسط نویسندگان درک شود، فیلمساز تنها توسط فیلمسازان، اگر اصلاً درکی درکار باشد! کاربُرد تصنع ابداع واقعی را غیر ضروری می کند. داستان عشقی تان را که از رمان نویسنده ستون شایعات یک روزنامه هم احمقانه تر است یا سناریو داستان کارآگاهی مصور رده ب خود را بردارید، و شروع کنید به نقل آنها از انتها به ابتدا؛ اعلامیه ها و فیلمهای خبری را لا به لای آن بچسبانید؛ گفتگوهای تکنیکی راجع به تجربه سمعی و بصری را هم در آن بیامیزید ـ در این صورت به عنوان یک مکاشفه، نه! به عنوان یک انقلاب تحسین می شود، به این شرط که عموم مردم، این احمقها، فریاد کنان تقاضای بخشایش کنند.

فرمول مایاکوفسکی که پیش از این ذکر شد، تا آنجا که من می دانم، به تمامی اشکال فعالیت هنری مربوط می شود، اما به طور اخص در مورد

«یك دقیقه كسالت بار در طول یك نمایش به نظر نمی رسد خطای فاحشی باشد، اما اگر یك میلیون نفر در حال تماشای آن نمایش باشند، آن یك دقیقه، یك میلیون دقیقه بی حوصلگی خلق خواهد كرد و این در ترازوی زمان وزنه سنگینی است.»

هنرهای اجرایی می توانند به كار برده شود. معروف است كه مایاكوفسكی برای صحنه تئاتر نیز می نوشت، و اینكه حتی طرح كلی سناریویی را برای سینما آماده كرده بود: ایده آل و پتو.

«در حال ادامه مذاكره فیلمنامه رنه كلر.» این جمله از تلگرامی كه او به سال ۱۹۲۸ از پاریس برای دوستش لیلی بریك[۲۱] فرستاد چیزی به خاطر من نمی آورد. من هرگز این فیلمنامه را ندیدم و تصور نمی كنم مایاكوفسكی را هیچگاه ملاقات كرده باشم. بدون تردید شخص واسطه ای به او گفته بود كه من می توانم از فیلمنامه اش استفاده كنم. اما فراموش كرده بود مرا از این موضوع مطلع كند. نمی دانم، شاید او میل داشت با من ملاقات كند؛ من از آشنایی با او مشعوف می شدم..... مایاكوفسكی در سال ۱۹۳۰، زمانی كه عصر «رمانتیسم انقلابی» به سر می رسید، خودكشی كرد.

چه تعداد دیدارها كه، در طی سالیان دراز، به انجام نرسیدند و من چقدر در مورد آنها احساس تأسف می كنم! اما دیدارهایی هم هستند كه به طور كامل توسط چرخ كجمدار ترتیب یافتند و اینها مایه انبساط خاطر هستند.

زمانی كه اولین فیلمهای برادران ماركس را دیدم، رؤیای كار كردن با آن شخصیت های خنده دار را در سر می پروراندم. اما چطور می توانستم آنها را از خواسته خود مطلع كنم؟

من در پاریس بودم و آنها در هالیوود غرق در قراردادهای خیره كننده بودند. از این گذشته، چندان محتمل نبود كه آنها كمترین نیازی به خدمات من داشته باشند یا اصلاً نام مرا بدانند. من به زودی آن رؤیا را در میان رؤیاهای فراموش شده بایگانی كردم.

حدود ده سال بعد، در هالیوود، من دوستی صمیمانه ای با گروچو و هارپو پیدا كردم. روزی، در ضمن صحبت از پاریس، یكی از آنها به من گفت: «مادر پاریس به دنبال شما می گشتیم؛ می خواستیم شما را ببینیم. اما تابستان بود و شما آنجا نبودید.» آنها برای چه می خواستند مرا ببینند؟ «كه از شما تقاضا كنیم با ما كار كنید.» و چه موقع؟ درست زمانی كه من در رؤیای كار كردن با آنها بودم. ■

ترجمهٔ محمدرضا لیراوی

---

۱. رنه كلر، مقدمه تمام طلای دنیا (گالیمار، ۱۹۶۱)

۲. كلر به عنوان یك نمایشنامه نویس معروف قرن نوزدهم، دنیایی كه در آن احساس دلتنگی می كنیم، نوشته پایلرون اشاره می كند. ـم.

۳. شخصیت هایی از نمایشنامه زنان دانشمند اثر مولیر. وادیوس فضل فروشی كمیك بود، تریسوتن شاعری پر مدعا و قلتبه پرواز. ـم.

۴. آدوره فلوریت مؤلف خیالی كتاب شعری بود كه در اواخر قرن نوزدهم سمبولیسم را به سخره می گرفت

۵. میدان كنكورد پر رفت و آمدترین تقاطع پاریس است كه حدود پانزده خیابان در آن در دایره ای عظیم به گرد یك بخش میانی پیچ و تاب می خورند. عابرین پیاده ای كه قصد عبور از آن را دارند باید دل به دریای ترافیك بزنند و امیدوار باشند هر چه خیر است پیش می آید. ـم.

۶. سفر به پایان شب ۱۹۳۲ نوشته سلین بسیاری از قواعد داستان مبادی آداب را در هم می شكند تا سفری به غایت محاوره ای از میان سرزمینی غوطه ور در فساد و نومیدی ـ زندگی معاصر ـ را خلق كند. ـم.

۷. ژان دونیول، ماننده م. دولاپالیس، قهرمانی نارسایی در انتقال فرهنگی است. به واسطه آن كژدیسی، یك اصطلاح رایج فرانسوی انواع معینی از لجاجت و نابهنجاری را با بیان یكه هرگناه سگ ژان دونیول را صدا بزنید پا به فرار می گذارد تحت قاعده درآورده است. ـم.

۸. الكساندر دومای پسر، در كتاب رمانهایش تعدادی Pie'ce a' These یا نمایشنامه های حاوی معضل نوشته كه معروفترینشان **خانمی با گلهای كاملیا (كامیل)** است. او در این نمایشنامه رویكرد برژوایی به روسپیگری را مورد انتقاد قرار می دهد. نمایشنامه های بعدی پیوسته جدلی تر شده و جنبه دراماتیك شان رو به كاهش می گذارد، به طوری كه علیرغم محبوبیت شان در اواسط قرن نوزدهم امروز كاملاً به فراموشی سپرده شده اند. ـم

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

۱۰. نامه های فرانسوی، آوریل ۱۹۵۹.

۱۱. در فرانسه به شرابها نامهای خاصی داده می شود، تقریباً شبیه به علائم تجارتی در آمریكا، به جز تولید كننده ای كه نامش برای تولید شراب معینی به ثبت رسیده هیچ تولید كننده دیگری نمی تواند از آن نامها استفاده كند. ـم.

۱۲. رنه كلر، **خطابه پذیرش در آكادمی فرانسز**.

۱۳. لوئزه آموز و ژاری، كه به ترتیب مؤلفین **آوازهای مالدو رور** و **سلطان اوبو** در اواخر قرن نوزدهم هستند، در میان برجسته ترین نوآوران ادبیات فرانسه جای دارند. ـم.

۱۴. اوژن یونسكو، یادداشتها و ضد ـ یادداشتها (گالیمار، ۱۹۶۶).

۱۵. هنرها، ۱۹۵۹

۱۶. اشاره رنوار به نمایشگاههای سالانه نقاشی در فرانسه است كه با اجازه دولت و زیر نظر مدرسه هنرهای زیبا برپا می شد. اینگر نقاش نئو ـ كلاسیك صلی بود. در سال ۱۸۶۳، مانه و سایر امپرسیونیست های جوان به دلایلی كه رنوار ذكر می كند اجازه نیافتند تابلوهایشان را در تالار رسمی به نمایش بگذارند. ناپلئون سوم، در پاسخ به فریادهای اعتراض عمومی، به آنها اجازه داد كه آثارشان را در بخش جداگانه ای از تالار نمایشگاه، در جایی كه به تدریج به تالار مردودین معروف شد در معرض تماشا بگذارند. ـم.

۱۷. اجازه دهید از جمله قصاری كه منسوب به لویی زووه است یاد كنیم: «در هنرهای اجرایی، همه چیز در حال تحول است، همه چیز در جوش و خروش است. تنها یك چیز است كه هرگز تغییر نمی كند: آوانگارد.»

۱۸. سبك رُمان نو، فرانسوی مستلزم برزمی عینی، غیر جانبدارانه و فشرده جنبه های بیرونی است كه توسط راویان متعدد ارائه می شود. ـم.

۱۹. مقدمه ویكتور هوگو بر نمایشنامه جودش كرامول یكی از دو بیانیه بزرگ تئاتر رمانتیك فرانسه است. اگر چه اندیشه های هوگو عمدتاً از شلگل و استاندال به عاریه گرفته شده بود، لحن تأثیر گذار و مبارز طلب و مقدمه را بسیار بیش از آثار قبلی بر سر زبانها انداخت. ـم.

۲۰. گالیمار، ۱۹۶۹.

۲۱. نامه های مایاكوفسكی به لیلی بریك (گالیمار، ۱۹۶۹).