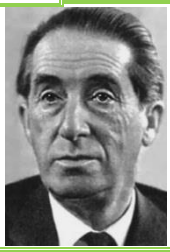
www.pecritiue.com

آذر
۱۴۰۳

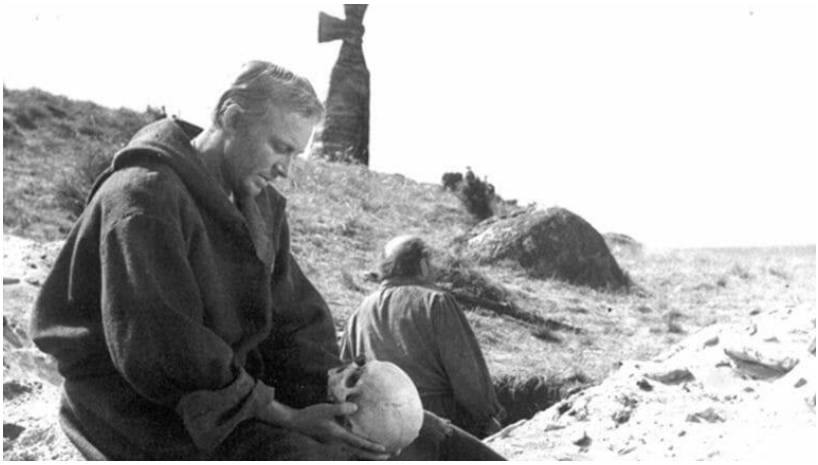
نقد اقتصاد سیاسی

تولید انبوه
ذات هنر را می‌کُشد



گریگوری کوزینتسف

ترجمه‌ی زهره رحمانی



هملت، اثر گریگوری کوزینتسف، ۱۹۶۴

گریگوری کوزینتسف، نابغه‌ی اوکراینی و کارگردانِ فیلم‌هایی مانند *دون‌کیشوت* و *شاه لیر*، در مقاله‌ای با عنوانِ «ژرفای سینما» (۱۹۵۹) بحثی در بابِ اهمیت بازآفرینیِ تاریخی و حیات‌بخشیِ آن در سینما مطرح می‌کند.

به‌تازگی مجله‌ای که برای بیست‌وپنجمین سالگرد «سایت‌اندساوند» چاپ شده را خواندم. در مقاله‌ی اصلی آن، «پُرسمان انتقادی»، چهار منتقد انگلیسی در میزگردی در باب سینمای معاصر بحث کردند. با خواندن آن تصمیم گرفتم در میزگردِ مفصل‌تری شرکت کنم. این را می‌دانم که اغلب اوقات، سیاق و عقاید هنرمندان با یکدیگر در تضاد است. اما امروزه بسیاری از عوامل، افرادی را گِرد هم می‌آورد که برای آنان کارکردِ فرهنگ و آرمانِ آن، با جنگ سرد و ستیزهای بین‌المللی مغایرت دارد. آن‌چه ما نیاز داریم، تبادل صریح نظرات است. یک فیلم خوب، تنها برای سازندگانش پیروزی محسوب نمی‌شود، بلکه گنجینه‌ای برای کلِ سینماست. فیلم، زاده‌ی جدل، افتراق آراء و بروز قاطعیت است. به‌روشنی روزی را به‌خاطر می‌آورم که وسوالد پودوفکین، فیلمِ *پایان سن‌پترزبورگ* (۱۹۲۷) را در سینمایی کوچک و خصوصی برای من اکران کرد. آن‌چه بر پرده می‌دیدم، برای من قابل تبیین نبود؛ همه‌چیز تغییر کرده بود. ساختمان‌های عظیمی که پیش از این ندیده بودم و مردمانی که گویی آنان را از برنز و آهن ساخته بودند. همچنین بناهای تاریخی به‌نوعی تغییر کرده بود، مستحکم‌تر شده بود و همه‌ی این‌ها به‌واسطه‌ی این سینمای نوظهور بود. بارها و بارها شاهد دگرگونی‌ها در سینما بوده‌ایم. ابتدا حماسه‌های طنزآمیز چاپلین و سپس ایهام و شعر رُنه کلر. لارنس اولیویه به ما ثابت کرد که شکسپیر تراژدی‌های خود را به‌ویژه برای سینما نوشته است. همچنان افق‌های نوینی گشوده می‌شد، استعدادهای نوظهوری می‌درخشید و به‌واسطه‌ی همه‌ی آن‌ها، راه مناقشه و تشتت آراء در سینما باز می‌شد. سینما بیش از آن‌که مخاطبان را گِرد هم آورَد، فیلم‌سازانِ جهان را گِرد هم آورد. قصد داریم با چنین هنرمندانی درباره‌ی آینده‌ی سینما مباحثه کنیم.

یک بار نظرِ الکساندر داوژنکو، کارگردانِ هموطنم را در مورد فیلمی خاص خواستم و از او پرسیدم که آیا آن را دیده است؟ او گفت: «مطمئن نیستم فیلمِ مورد نظرت را دیده‌ام یا نه، اما قطعاً فیلمی مشابه آن دیده‌ام...» این پاسخ برای من در حکم آسیب‌شناسیِ بیماری‌ای است که سینما - در بسیاری از کشورها- از آن رنج می‌بَرد. به‌ویژه به جشنواره‌های اخیر فکر می‌کنم. مردم اغلب فیلم‌ها را تحسین می‌کنند، اما به‌ندرت به تحسینِ خودِ سینما می‌پردازند. در تابستان، زمانی‌که جشنواره‌ها معمولاً برگزار می‌شوند، حرارتِ تابستان به‌ندرت بر پرده‌ی سینما رخنه می‌کند. به‌جای گرمای حقیقی، با گرمایی تصنّعی مواجه می‌شویم؛ انسانیتی ماشینی و تقلّبی.

هنگامی‌که یک اختراع صنعتی تکمیل و تولیدِ انبوه آن آغاز می‌شود، این تحوّل گامی رو به جلو است، زیرا تولیدِ ارزان‌تر را به‌دنبال دارد. اما در هنر، این گذار، زیان‌بار و سرنوشت‌ساز است. تولیدِ انبوه، روح هنر را به کام مرگ می‌کشانَد. با این‌حال، به‌نظر می‌رسد هر روزه فیلم‌های بیشتری از خط تولید بیرون می‌آیند. گویی می‌توان آن‌ها را تک‌به‌تک شماره کرد. اگر یکی از آنان را ندیده‌اید، صدها فیلمِ دیگر مانندِ آن را دیده‌اید! کارگردانان دیگر خلق نمی‌کنند، تنها مجموعه‌هایی آماده و تکراری را کنار هم می‌چینند و سپس بر پرده، نمایش داده می‌شود. مجموعه‌ای است از بازیگرانِ ستاره‌ی زن، کلی‌گویی، رسوم ثابت و تغییرناپذیرِ جنگ‌های پُرخشونت و مناظر تکراری.

در گذشته، این موضوع تنها به فیلم‌های کابویی و موزیکال‌هایی با دخترانی نیمه‌عریان محدود می‌شد. با این حال، این‌ها آثارِ تجاری بودند و هیچ ادعای فرهنگی نداشتند. اما تولیدِ انبوه به همین‌جا ختم نشد. نمونه‌های جدیدی پدیدار شدند و همچنان نیز متولد می‌شوند. منتقدان نیز از این موضوع گِله دارند. متأسفانه انتقادات آن‌ها در اکثر موارد کلیشه‌ای است، به همان اندازه که انتقاد از تولیدِ انبوه، به تولیدِ انبوهِ هنر می‌انجامد. در واقع، همان کنترل ذهن و اراده از راه دور است. بازارگرایی، انسان را به چرخه‌ی بی‌رحمِ خود کشانده است. تجارت‌گرایی آموخته است که چگونه تقلید کند؛ همان‌گونه که پوست و گُل رزِ مصنوعی از روی نسخه‌ی طبیعی تقلید می‌شود. گُل‌های رزِ نایلونی تقریباً مانند گُل‌های رزِ واقعی بوی خوش می‌دهند. با این

حال، این «واقع‌گراییِ تقریبی» است که در هنر، منزجرکننده است و پیدایش آن نیز قصّه‌ی مختص به خود را دارد.

جنگ جهانی دوم، فیلمسازان را در سراسر جهان به‌سمت واقع‌گرایی سوق داد. با وجودِ خرابه‌های ساختمان‌های بمباران‌شده و صف‌های طولانیِ بیکاران، دشوار بود که به‌جای واقعیت، به داستان‌های ساختگی روی آورد. معیارهای قلّابی، ساختگی و طلاییِ فیلم‌ها، قادر به بیانِ عمق رنج و سختی مردم نبودند. فیلم‌های قدیمی با لباس‌های مدرن، به‌نظر ساختگی و بی‌معنا می‌آمدند و نمی‌توانستند مخاطبان را جذب کنند. ازاین‌رو، فیلم‌سازانِ بسیاری از کشورها به واقع‌گرایی روی آوردند.

فیلمسازان، آثار ارزشمندی تولید کردند (در آینده در موردِ آن‌ها خواهم نوشت)، اما طولی نکشید که تحریف‌ها نیز پدیدار شد. مشکلِ واقع‌گرایی این است که گاهی تنها به واقع‌گراییِ تقریبی محدود می‌شود. تقلید از آن چندان دشوار نیست و به‌زودی، اسلوبِ بازتابِ واقعیت به سبک بدل می‌شود. امروزه بسیاری از فیلم‌ها به سبک واقع‌گرایانه ساخته می‌شوند، همان‌طور که ممکن است پس از چاپ‌های قرن هجدهم یا عکس‌های اواخر قرن نوزدهم سبک‌سازی شده باشد. هنرِ تقلید در روزگار ما به کمال نزدیک شده است. هنرمندانِ ماهر در تقلید از نقاشی‌ها، نه‌تنها ضربات قلم‌مو را، بلکه حتی سطح و بافتِ بوم را نیز به‌دقت بازسازی می‌کنند: آن‌چه می‌بینید دقیقاً مانند اثر رامبرانت است.

سادگی و طبیعی‌گرایی از ویژگی‌های هنر حقیقی هستند، لکن در جزئیاتِ ظاهری نهفته نیستند. برای نمونه؛ سادگی در فیلم *زمینِ* داوژنکو (۱۹۳۰) چگونه بیان می‌شود؟ و طبیعی‌بودگی در راه‌رفتنِ چاپلین در کجاست؟ فیلم‌هایِ آنان که محیط را به شیوه‌ی خاصِ خود بازتاب می‌دهند، به‌سختی می‌تواند جعلی یا دروغین نامیده شود. مشکلِ بسیاری از فیلم‌های ساخته‌شده در سال‌های اخیر، فقدان سادگی و طبیعی‌گرایی نیست. آن‌ها از ویژگی‌های حیاتی‌تری خالی‌اند: عمق و هم‌تافتگیِ زندگی که هرگز قابل شبیه‌سازی نیست.

دلخواهم آن است که ماهیتِ هنرِ راستین را درک کنم و سیر تحوّلِ آن به سنّت و کلیشه را بررسی کنم. چاپلین در یکی از نوشته‌های خود، در حالی‌که به مادرش فکر

می‌کرد، توصیف کرد که چگونه مادرش ساعت‌ها به کوچه‌ی بن‌بستِ نزدیک جاده‌ی کنینگتون خیره می‌شد. هر آن‌چه می‌دید در صورت او و در تقلیدِ چاپلین از او بازتاب می‌یافت. چاپلین از تماشای او، شخصیت‌هایی که از زیرِ پنجره می‌گذشتند و آن‌چه در آن روز برای آن‌ها اتفاق افتاده بود، بسیار آموخت. چاپلین هم تقلید و هم چشمِ تیزِ خود را از مادرش به ارث بُرد. تنها تفاوت این بود که او از پنجره‌ی دیگری به بیرون نگاه می‌کرد. به‌جای کوچه‌ای در محلی فقیرنشین در لندن که هر روز همان مردم در آن رفت‌وآمد می‌کردند، او زندگیِ زمانه‌ی خود را می‌دید. نبوغ او آن‌چه را که مشاهده می‌کرد- بیکاری، بحران، جنگ و فاشیسم - بازتاب می‌داد. به بیانِ دقیق‌تر، این همان «عصرِ» چاپلین بود. چاپلین تقلیدکنندگان بسیاری داشت. آن‌ها سعی کردند هنر او را تکه‌تکه و قطعات آن را بر روی نوارِ نقاله سوار کنند، اما هیچ‌چیز از تلاش‌های آن‌ها حاصل نشد. دلقک‌های بامزه‌تری بودند و حرکات آکروباتیکِ متنوع‌تری انجام می‌دادند، اما هیچ‌چیزی در آن‌ها قابل مقایسه با چاپلین نبود. استعداد، تنها الگوی معنویِ هنرمند یا میزان درک آنان نیست. هنرمند همواره چون لرزه‌نگار، شوک‌های درونیِ عصر خود را ثبت می‌کند. مقلّدان چاپلین به‌راحتی توانستند موقعیت‌های کمدی خلق کنند، اما در انتقال حس واقعی او، ناکام ماندند. *فقدانِ افق دید چاپلین، چیزی جز «کمدی بزن و ببند» - اسلپ‌استیک- خلق نمی‌کرد.*

ایتالیایی‌ها جنبه‌های جدیدی از واقعیت را کشف کردند. فیلم‌های نئورئالیستیِ آن‌ها سرشار از انسانیتی شگفت‌انگیز بود، زیرا همه‌چیز در آن‌ها عادی و در عین حال، غیرعادی بود. به اندازه‌ی زندگی روزمره، عادی و به اندازه‌ی پیدایشِ آن در ایتالیای پس از جنگ، غیرعادی. تضادهای معاصر در پرتو وقایعِ ساده آشکار شدند. مقیاس و قدرتِ این تضادها *گره‌های* نمایشیِ متعارف را غیرممکن کرد. جست‌وجو در یافتنِ شادیِ یک کارگر به مهربانی یا بی‌رحمیِ رئیس‌اش بستگی نداشت، بلکه به چیزی که می‌توان آن را درام درونی نامید، وابسته بود. *چزاره زاواتینی، [فیلم‌نامه‌نویسِ دزد دوچرخه- ۱۹۴۸]* کاشف هنرمندی بود. او مردی عامی را پیدا کرد که سعی داشت در اجتماعی نامعقول، به‌مانندِ یک انسان زندگی کند. چند سال گذشته است و تجربیاتِ ویتوریو دسیکا، ادواردو د فیلیپو، رناتو کاستلانی و جوزپه دسانتیس بخشی از فرهنگ

مدرن شده‌اند. با این‌حال، ناگهان تلاشِ جمعیِ سینمای ایتالیا قدرت خود را از دست داد و دورنمایِ آن وسعت نیافت. در حالِ تکرارِ خود است و میدان خالی است. آنان دریافتند که فقر نیز زیبا و قابل تصویر است. دیواری فرسوده نیز زیبایی‌شناسیِ خاصِ خود را دارد و لباس‌های خیسِ آویخته نیز عنصری تزئینی است. وقایع زندگی که سهل‌انگارانه کاوش شده‌اند، به صحنه‌هایی برای روایتِ حکایاتِ احساسی بدل شده‌اند. مردی بیکار که با ابراز همدردیِ دیگران احاطه شده، بدل به قهرمان ملودرام شده است. از من دور است که فیلمسازانِ نام‌آور را به‌خاطرِ لغزش‌های انفرادی‌شان سرزنش کنم. شنیده‌ام که استودیوها توسط شرکت‌های خارجی خریداری شده و سانسورهای بی‌رحمانه نیز اعمال می‌شود. لکن عوامل دیگری نیز وجود دارد. زمانه دگرگون شده است و ویژگی‌های نو و متفاوت ضرورت دارد.

سالِ گذشته، دوازده فیلم برترِ تاریخ در نمایشگاهی جهانی در بروکسل اکران شد. هیئت داوران قرار بود از بهترین فیلم با مدال طلا تقدیر کند. اما با ساعت‌ها جرّ و بحث نتوانستند به توافق برسند. جایزه‌ی بزرگ اعطا نشد. فیلم‌های *رزمناو پوتمکین* (۱۹۲۵)، *جویندگان طلا* (۱۹۲۵)، *مادر* (۱۹۲۶)، *دزد دوچرخه* (۱۹۴۸)، *مصائب ژاندارک* (۱۹۲۸) و *توهّم بزرگ* (۱۹۳۷) بیشترین آرا را کسب کردند. نمایشِ فیلم‌ها آموزنده و روشنگر بود. *جاودانگیِ هنر* و عجز تقلید آشکار شد. بسیاری از مردم نه‌تنها تصاویر قدیمی و جدید را، بلکه سطحِ بسیار بالای هنر مدرن را با هنرِ آن روزها مقایسه کردند و اندیشه‌ی غالب این بود که اگر آن زمان سینمایِ ناب داشتیم، شاید شیوه‌هایِ بیانِ آن دوره‌ی آزمونگرانه، امروز نیز ضروری می‌بود. به‌خاطر دارم در صحنه‌ای در فیلمِ *یک پادشاه در نیویورک* (۱۹۵۷) پادشاه زیر تیغ جراحی رفت و چهره‌اش به جوانی‌ای مصنوعی و ترسناک آراسته شد، جوانی‌ای که انگار از دل کابوس بیرون آمده بود. هرگاه صحنه‌هایی را می‌بینم که با چشم‌اندازِ فریبنده و شیوه‌های تدوین نوین -که با سرعت در حال تغییرند- ساخته شده‌اند، چهره‌ی جوان‌شده‌ی شخصیتِ فیلمِ *یک پادشاه در نیویورک* در ذهنم نقش می‌بندد. نه! این بازگشت به بهارِ جوانی نبود! بلکه تقلیدی از چیزی بود که گویی در گذشته‌ای دور و غبارگرفته مدفون شده است.

یادآوریِ دوران جوانی از سر مِهر، خوب است، اما افتادن در راهی که در میانسالی ادای کودکی را دربیاوری، پسندیده نیست. برادران واسیلی با تقلید از آیزنشتاین، با فیلم *چاپایف* (۱۹۳۴) به نوآوری در سینما دست نیافتند. فیلم از *رزمناو پوتمکین* بهره‌ی زیادی بُرد، اما بسیاری از جنبه‌های زیبایی‌شناسی آیزنشتاین را نپذیرفت. *این تنها راهی است که یک رویکرد اصیل و ناب می‌تواند زنده بماند. فیلم چاپایف، هنر را بیش از رویدادهای تاریخی منعکس می‌کند.* این تحوّلات، بازتابی از تغییراتِ درونیِ ذهن بود. *اما آیا می‌توان چاپایفی مدرن خلق کرد؟ خیر! این چیزی بیش از تقلید نخواهد بود. آن چیزی که به فیلم حیات بخشیده بود، مفهوم زمان بود.* این مفهوم زمان چیست که همواره به خاطرمان می‌آید؟ فارغ از هرچیز، انسان همیشه عشق ورزیده، نفرت ورزیده، فرزندانی داشته و سپس مُرده است و همین نمایشِ زندگی روزمره است که همواره مخاطبان را به وجد می‌آورد. به‌نظر می‌رسد این رازِ بشریت است. با لمسِ این مضامینِ پایا، گرمایی از پرده به سالنِ نمایش نفوذ خواهد کرد.

با این‌حال در هر دوره‌ی تاریخی، مضامینِ پایا با کسب ویژگی‌های نو و لبریز شدن از محتوای تازه تحوّل می‌یابند. عشقِ رومئو و ژولیت هرگز بدونِ دشمنی مونتچی‌ها و کاپولت‌تی‌ها در هنر شکوفا نمی‌شد. آنا کارنینا نه‌تنها به‌دلیلِ ناکامی در عشق، بلکه به‌دلیلِ زمانه‌ای که در آن می‌زیست، خودکشی کرد. حتی اشتهای فالستاف به رانِ خروسِ بریان و شراب، با سیاست‌ورزیِ پادشاه هنری پنجم در تضاد بود، با این‌حال، فالستاف پس از پایان عصر فئودالیسم، همچنان مردم را سرگرم می‌کرد و ویژگی‌های انسانی خود را از دست نداد. دغدغه‌ی ذهنی و شیفتگی به جاودانگی اثر، تنها ریاکاری را فربه می‌کند و اثری که جاودانه پنداشته شود، معمولاً بسیار سریع به فراموشی سپرده می‌شود. در حالی‌که هر آن‌چیزی را که هنر با نیروی استدلال در زمانه‌ی خود حفظ کرده است، با گذرِ سال‌ها هم‌چنان زنده خواهد ماند. در عصر ما، تقلید از استعاره و اغراق‌هایی که شکسپیر در آثار خود بهره برده، تقریباً غیرممکن است، اما تلاش برای یادگیری از شکسپیر در مورد نحوه‌ی بیانِ تعارضات واقعیِ زندگی و کاوش در اعماقِ فرآیندهای تاریخی، نباید هرگز خاتمه یابد. خودِ حقیقت، نه شبهِ آن، هرگز پدیدار نخواهد شد، مگر این‌که هنرمند استنباط نماید که جریانِ زندگی چگونه از دل انسان‌ها

می‌گذرد. آنگاه هنر نه‌تنها با مشاهده، بلکه با اندیشه غنی می‌شود. تفاوت مفهوم انسانیت در آثارِ کلاسیک‌ها با انسان‌گرایی در آثاری که تولیدِ انبوه دارند، در میزانِ اهمیتی است که به مسائلِ حیاتی می‌دهند. این نقطه‌ی مشترکِ فیلم‌های متفاوتی چون *مادر*، *جویندگان طلا* و *دزد دوچرخه* است. فرجامِ انسان‌مداری، پشتِ سرِ سرنوشتِ شخصیت‌های چنین آثاری نهفته است و به همین دلیل است که مردم، زنِ سالخورده از محله‌های کارگری، ولگردی که در عصرِ طلا و پول جایی ندارد و پدری که برای سیر کردنِ پسرش دزدی می‌کند را فراموش نخواهند کرد. از سویی دیگر، کالسکه‌ای با کودکی خُفته در آن، در برابرِ چشمانِ حیرت‌زده‌ی مردم میان شلیکِ تفنگ‌ها، اجساد و کُشتارِ دیوانه‌واری که رخ داده، از پله‌های اودسا پایین می‌غلتد. کالسکه، نه‌تنها یادآورِ سال ۱۹۰۵ است، بلکه یک هشدار است. تفنگ‌های تزاری که زمانی علیه مردم شلیک می‌کردند، اکنون زنگ‌زده و فراموش‌شده‌اند، اما کالسکه همچنان پایین می‌غلتد و قارچ سیاهِ انفجارهای هسته‌ای، تهدیدی جدّی برای کودکِ خواب‌آلودِ درونِ کالسکه است. اسلوبِ پوتمکین ممکن است منسوخ شده باشد، اما خونِ زندگان همچنان به فیلم جان می‌بخشد. سینما جهشی بزرگ رو به جلو داشته است. اکنون صدا و رنگ دارد. سینمااسکوپ، سپس سینه‌راما و در نهایت در بروکسل سیرکاراما[1] به سینما افزوده شدند. اما هم‌زمان با پیشرفت و بسط در مسائل فنّی، سینما از بُعدِ معنوی تحلیل می‌رود.

من به آینده‌ی امکاناتِ فنّیِ نوین سینما ایمانِ کامل دارم، اما با اندیشیدن به آن‌ها، آرزوی سینمایی دیگر، سینمایی ناب را دارم. زمانه‌ی ما باید در آن زنده شود، نه فقط از نظر ظاهری، بلکه باید سلسه مراتبِ صفات انسانی در آن جان گیرد. در خلالِ جنگ جهانی اول، مایاکوفسکیِ جوان گفت؛ «هرچیزی که یک معلم می‌نویسد، نه‌تنها باید خوب نوشته شود، بلکه باید به "قلم جنگ" نوشته شود.» وظیفه‌ی هر معلم، نوشتن به قلمِ «همزمانی» با عصرِ خود است. تأثیر سینما و فیلم، شگرف است. غم‌انگیز است که

[1] فرآیندی است که سه فیلم را با سه پروژکتور به نمایش می‌گذارد. این روش برای نمایش برخی از ویژگی‌های سینمای هالیوود، روی پرده‌های گسترده و منحنی در سینماهای مجهز مورد استفاده قرار می‌گیرد. م.

صرف کلیشه‌ها شود. جنایتکارانه است آن را برای آسیب‌رساندن به انسان و برای نشرِ نفرت میانِ ملّت‌ها به‌کار بُرد. دوستان عزیز! ما حرفه‌ای دشوار و باشکوه داریم. بیایید در میزگردی دوستانه، راهی بیابیم تا از تمامیِ قدرتِ سینما برای دفاع از انسانیت، بشریت، پیشرفت و صلح استفاده کنیم.

مشخصات منبع:

BY GRIGORI KOZINTSEV ‘MASS PRODUCTION KILLS THE VERY ESSENCE OF ART, SIGHT AND SOUND, SUMMER AND AUTUMN 1959. (reprinted September 2024)