

سینچا

سینچا

تجارکت

نوشتہ : کاراگانوف
ترجمہ : محمد کلکتہ چی

ڪارا ڪافي

سينما، سياست، تجارت

ترجمو مجيد ڪلڪتي



کارا کاقد
سینما، سیاست، تجارت
ترجمه مجید کلکنه‌چی
چاپ اول: ۱۳۵۸
تیراژ ۳۳۰۰ جلد

فهرست

صفحه	عنوان
۵	۱- فرهنگ توده و سینمای تجارتنی
۱۴	۲- سیطره سرمایه بر هنر سینماتوگرافی
۲۷	۳- دام برای هنرمند
۴۰	۴- هنر دستهای درمانده
۶۹	۵- سینما در جستجوی چیست؟
۸۷	۶- تغییر شکل عصیان
۱۱۱	۷- هنرمند چه هنگامی آزاد است؟

فرهنگ توده و سینمای تجارتي

در محافل سینمایی غرب این عقیده سخت شایع شده که هنرمند در برابر پیچیدگیهای جهان معاصر ناتوان و درمانده است. این عقیده در توجیه «هنردستهای وامانده»^۱ و سینمای پوچ مبتذلی که تنها هدف آن سرگرم کردن بیننده است، مورد استفاده قرار می گیرد. در واقع سینماگران برای تبرئه و تطهیر وجدان خود به تبلیغ عقیده ای می پردازند: وقتی که هنرمند در برابر بغرنجی دنیای ما درمی ماند مسئولیت در قبال زندگی و تاریخ به چه کار می آید؟

اما واقعیت اینست که مسئولیت بزرگ است. این مسئولیت را نمی توان برگردن دیگران انداخت فقط می توان آن را با دیگران تقسیم کرد.

در دنیای کنونی سالانه حدود ۵ میلیارد کتاب منتشر می شود، ۱۲ تا ۱۳ میلیارد تماشاگر به سالنهای سینما هجوم می آورند. برای سرشماری شنوندگان رادیو (چهارصد میلیون دستگاه) و تماشاگر تلویزیون (بیش از

1. l'art des bras tombants

۱۰۰ میلیون دستگاه) هیچ وسیله‌ای در دست نیست. آبالزومی دارد که بگویم اشاعه وسیع نشر توده گیر فرهنگ پیروزی بزرگ تمدن ماست؟ هنرمند امروزی با توده‌های وسیعی سروکار دارد حجم اطلاعاتی که توسط وسایل ارتباط جمعی منتشر می‌شود، زیاد شده و میلیونها نفر امکان آن‌را یافته‌اند که به آزمونهای معنوی و عاطفی که توسط آثار هنری القا می‌شود دست یابند.

چنین انتشاری، عوام را ارضامی کند. اما در عین حال مایه تشویشهای متعدد نیز هست. چرا که تنها هنرمندان خوب نیستند که با آثار هنریشان با توده مردم ارتباط می‌یابند و هنر آنها جزو فرهنگ توده می‌شود؛ در کنار آنان استعداد های مخرب و مضر نیز پرورش می‌یابند. در کنار آثار نویسندگان انساندوست، سیل داستانهایی که کانگستران و هرزگان را به صورتی شاعرانه تصویر می‌کنند، انتشار می‌یابد. بر پرده سینما و تلویزیون در کنار برنامه‌هایی که مقام تعریف انسان را متجلی می‌کند، خونخواری خشونت و هرزگی نیز مورد ستایش قرار می‌گیرد.

در چنین شرایطی یافتن پاسخی برای این پرسش دشوار است: آیا فرهنگ توده گیر برای جامعه مفید است یا مضر؟ من بی آن که خواسته باشم از روسو تبعیت کنم و فضایل گریز از تمدن را یادآور شوم، به جرئت می‌گویم که فرهنگ توده وقتی در اختیار سوداگران قرار می‌گیرد به حربه‌ای خطرناک و مضر تبدیل می‌شود. این حربه انسان را به يك برده بره صفت تبدیل می‌کند که با پول می‌توان او را خرید. انسانی که می‌پندارد آزاد است چرا که می‌تواند به نیکسون یا اگر نخواست به همفري رای بدهد یا این که در برابر يك مشت افراد منگ و مبهوت درهاید پارک از هیئت انتقاد کند، این حربه از انسان مهره‌ای می‌سازد که قوه تفکر از او سلب شده است؛ قاتلی که برای هر کشتاری آماده است؛ امروز در ویتنام، فردا جای دیگر. تبلیغات سوداگران روحیه مالکیت فردی را در انسان پرورش

1. Cultur de masse

می‌دهد . این انسان پول را مقدس می‌دارد و می‌پندارد که همه مشکلات را می‌تواند فقط به‌پاری پول حل کند . چنین انسانی که بنا بر سرشت اجتماعی خود خواه بار آمده به تمام اعمال و روابط انسانی از دریچه منافع فردی نگاه می‌کند . در جریان این انسان زدایی^۱ که صفات انسانی از بین می‌رود ، زوال حس زیبایی^۲ و رشد سلیقه های خرده بورژوازی که مترادف با ابتذال است جای عمده‌ای دارد . فرهنگ توده گیر در دست سوداگران ، تنها حربه‌ای بر ضد بشریت نیست بلکه سلاح مخوفی است که با پیشرفت اجتماعی و هنر سر تعارض دارد .

می‌دانیم که آثار هنری در جوامع غرب ، پس از آفرینش مانند هر کالای دیگری به بازار عرضه می‌شود . این کالاهای هنری وسیله‌ای است برای تجارت و کسب سود . اشاعه وسیع و توده گیر فرهنگ هنری ، در چارچوب « رقابت آزاد » ایجاد می‌کند که کالاهای هنری به دنبال یکدیگر و به مقدار زیاد تولید شود . در حالی که تمایزی میان این کالاها نیست دستگاههای تبلیغاتی اعلام می‌کنند که هر یک از کالاهای هنری مذکور منحصر به فرد است . تبدیل آثار هنری به کالا در قلمروی سینما بر آفرینش هنری تأثیری مخربتر و مرگبارتر دارد . بازار نه فقط بخش فیلم ، بل تنظیم سناریو ، بازی بازیگران را در استودیو زیر سیطره خود می‌گیرد . تقاضای بازار ایجاد می‌کند که تعداد آثار هوج ، بی‌محتوا و مبتذل افزایش یابد . این آثار دیگر نتیجه خلاقیت هنری نیست ؛ فقط انگیزه‌های تجاری است که باعث تولید این آثار می‌شود . اینجا است که ما با تورم ارزشهای زیبایی شناختی مواجه می‌شویم

این فرایند نه تنها تولید سینما توگرافی ، دیگر هنرهایی را که با آن ارتباط دارند نیز دربر می‌گیرد . تماشاگر امروزی سینما با این پدیده کاملاً آشنایی دارد : يك رمان خوب وقتی به فیلم تبدیل می‌شود بنا بر

1. Dés humanisation

2. Sens de beau

اقتضای بازار تحریفاتی در آن به عمل می آید ؛ سپس : یکی دو سال دیر تر فیلم سینمایی که از روی رمان ساخته شده به صورت فیلم تلویزیونی در می آید، این بار نیز مجدداً تحریفاتی در آن صورت می گیرد. فیلم تلویزیونی که از روی فیلم سینمایی ساخته می شود مانند کپیۀ یک تابلوی نقاشی اصلی است . بدین سان یک رمان هنری پس از تغییر و تحریف مضاعف بر پرده آبی رنگ تلویزیون ظاهر می شود ، و در این هنگام شمار بینندگان آن از میلیونها تماشاگر سینمایی همان رمان فیلم شده بسیار فراتر می رود سیاست ماکیا وئی اربابان سوداگر در بخش فرهنگ بازاری نقشی مغرب در جامعه دارد . در فرهنگ آنان شعار « سود به هر قیمت » جای شعار قدیمی « در رسیدن به هدف ، وسیله مهم نیست » را گرفته است . از اینرو آنان برای دست یافتن به سود بیشتر به هر نیرنگی متوسل می شوند .

دورسالهای ، « حماسه » جیمز باند چون طاعون عالم سینما را فرا گرفت . هنگامی که مردم از جیمز باند دلزده شدند ، اربابان سوداگر سینما تولید نوع دیگری از آن را آغاز کردند . زیرا فیلمهای جیمز باندی و تنوعات آن طوری است که رقابت با آنها در بازار ممکن نیست . موفقیت فیلمهای جیمز باندی به شگردی که در ساختن آنها به کار رفته ، بستگی دارد . بینندگان این فیلمها از جمله چارلی چاپلین راز موفقیت این فیلمها را در این دانسته اند که چاشنی سکس همراه با « آرتیست بازی » کار آگاه با مهارت تمام در این فیلمها به نمایش گذاشته می شود .

اربابان فرهنگ بازاری با سماجت و وقاحت تمام ، موضوع این فیلمها را اندکی دستکاری می کنند و با چند جابجائی جزئی ، زنجیره ای بی پایان به وجود می آورند . در این زنجیره ها فکر و محتوا عوض نمی شود ، فقط شکل نمایش سکس و آرتیست بازی ها اندکی تغییر می یابد .

در موارد پیشمار تهیه کننده فیلم موضوع و سناریو فیلم را بنا بر سلیقه خود با اقتضای بازار انتخاب نمی کند ؛ بلکه سناریونویس و کارگردان را وامی دارد که در یکی از فیلمهای مقبول پیشین ، با توجه به معیار های

مد روز و تمايلات زمان اندكى دستكارى كنند و فيلم را بنا بر اين سناريو تقليدى
بى اساس بسازند .

براى توجيه اين نسخه بردارى بى ماهه كه اعلام نمى شود ولى به
سادگى مى توان به آن پى برد ؛ سوداگران چنين توضيح مى دهند ، كه
در جامعه كنونى ابتكار آزاد است ، ديگر سرمايه دار انحصار فرهنگ و
بخش آن را ندارد ، بلكه امروز توده مشتريان است كه چرخش و تنوع بازار
را تعيين مى كند . توده مشتريان خواستهاى خود را بر توليد كننده تحميل
مى نمايد و فقط ورشكستگان هستند كه خواست آنان را به حساب نمى آورند .
سوداگران فرهنگ كه استدلالشان چنين است به خوبى مى دانند كه
منافعشان در چيست . آنها مى دانند كه اگر يك نوجوان قرار باشد بين يك فيلم
عميق فلسفى و يك باز توليد سكسى يكى را برگزيند ، قاعدتاً دومى را برولى
ترجيح مى دهد . سوداگران عقيده دارند كه جوانان آزادانه اين فيلمها را
انتخاب مى كنند و مى گویند اين هم دمكراتيك است و هم سودآور . توضيح
اين نكته ضرورتى ندارد كه اربابان فرهنگ بازاری باچنين برداشتى از رابطه
هنر با توده مردم ، به مردمى شدن (دمكراتيزاسيون) فرهنگ كمكى نمى كنند
و هدفشان صرفاً پركردن جيب هاشان مى باشد . از اينجا است كه اين
سوداگران در فرهنگ بازاری منافع اقتصادى و ايدئولوژيك دارند .

منافع اقتصادى از اينرو كه فروش كالاهاى پرمصرف از فروش آثار
هنرى راستين كه از نظر فرهنگى ارزش والاى دارند ، هم ساده تر است هم
پرسودتر . از ديگر سو يافتن سازندگان دلخواه و گردآوردن تعداد كثرى
تماشاگر براى اين گونه فيلمها ساده است .

منافع ايدئولوژيك از اين جهت كه فرهنگ بازاری در شكل كنونى
احساسات و معيار هاى دروښينى به انبوه مردم مى دهد كه آنها را از تلاش
براى دگرگون ساختن شالوده اجتماعى و اعتلاى اخلاق جامعه ، باز مى دارد
فرهنگ بازاری باعث گمراهى انبوه مردم مى شود ، پيشداورى و نفرتهاى
كوركورانه را در آنها تقويت مى كند و انسان را از اين مهم باز مى دارد كه

به مقام انسانی خود اعتلا یابد .

کسانی که گرفتار زنجیر فرهنگ بازاری هستند و برای آن کار می کنند خواه ناخواه به ابتذال کشانده می شوند. استادان راستین و هنرمندان بزرگ متأسفانه تهیه کننده فیلمهای «تجارتی» نیز هستند . اینها که در جستجوی شهرت و محبوبیت می باشند ؛ فیلمهای خود را بنا بر دستور تهیه کننده یا بهتر بگوییم بنابر اقتضای بازار می سازند و بدین سان به استعداد و به هنر خود سخت لطمه می زنند .

ویتوریو دسیکا به سال ۱۹۶۵ با تأثیر اعلام کرد که در خدمت منافع کارلوپونتی تهیه کننده مشهور فیلمهای بازاری ، فیلمهایی به دنبال هم ساخته ام که در تمام آنها سوفیالورن شرکت کرده است . این فیلمها سودآور و موفق در بازار عاری از روح هنر بود ؛ یعنی درست همان فیلمهایی که نمی بایستی می ساختم .

ظاهراً تنها مایه تسلی دسیکا این بود که با جمع کردن پول لازم بتواند دزدان دوچرخه^۱ و او مبر تو د.^۲ جدیدی بسازد. او به این رؤیا باور داشت و به آینده امیدوار بود. اما شش سال گذشت و او همچنان در خدمت سینمای بازاری ماند . سازش او با تهیه کننده آثار تجارتي و دور ماندن موقت او از اصول سینمای نئورئالیست ، تأثیری مخرب در شخصیت هنری او گذاشت. منتقدان پیشرو سینمای ایتالیا یکپارچه بر این قول متفق هستند که دسیکای زندانی «سینمای تجارتي»، روز بروز فیلمهای بدتری می سازد؛ زیرا روشن بینی خود را که به او دلگرمی می داده از دست داده و از این اعتقاد چشم پوشیده است که سینما می تواند برای جامعه مفید باشد.

تأثیر فرهنگ بازاری تمام صنعت سینما توگرافی را دربر می گیرد . تعداد زیادی از سینماگران بنابر خواست فرهنگ بازاری یاد می گیرند که چگونه سلیقه های مشکوک و مضر را ارضا کنند. بدیهی است که این پدیده با

1. Voleurs de bicycletts

2. Umberto D.

جستجوی سبك و ارزش والای هنری تناقض دارد.

فرهنگ بازاری چنان اشاعه و حشمتناکی یافته است که بسیاری از مردم وقتی از آن صحبت می کنند ، خشم و یأس آنها را از بررسی دقیق باز می دارد .

لازم به یادآوری است که اصطلاح فرهنگ بازاری^۲ در این کتاب برای جدا کردن فرهنگ اصیل و راستین از فرهنگ مبتذلی که با فیلمهای بی معنی و مضراشاعه می یابد ، به کار رفته است . اما اصطلاح سینمای تجارتي از مدت ها پیش برای منتقدان سینمای کنونی شناخته بود . با این حال منتقدان مذکور این اصطلاح را بدون تعمق به کار گرفته اند و در این ارتباط بیشتر تابع احساسات بوده اند تا نقد و شناخت درست . شاید بهتر باشد این نکته اندکی روشتر تشریح شود .

سینمای تجارتي جوامع سوداگر معمولاً با تماشاگرانی سروکار دارد که دید انتقادی ندارند یا اگر داشته اند از دست داده اند . «سینمای تجارتي» با مهارت تمام بهتایی اختراع می کند ، به آنها ظاهری ملموس و زنده می دهد و به کمک آنها بر روی تماشاگران تأثیری تخدیر کننده برجای می گذارد . «سینمای تجارتي» ترجیح می دهد که بیننده اش هر چه بیشتر ابله و گول باشد . این سینما به کودکانی که به طور طبیعی واجد غریزه زیبایی شناختی است نیازی ندارد ، بلکه طالب تماشاگری است که فرهنگ بازاری او را به ابتذال کشانیده است . سینمای تجارتي تماشاگر خرده بورژوا را به آسانی فریب می دهد و او را از دنیای تضادها شادبها و غمهای واقعی جدا کرده به دنیای خیالات و اوام فریبنده می برد .

این تماشاگر خرده بورژوا به سان الگویی است که «سینمای تجارتي» انبوه بینندگان خود را مطابق با خواسته های آن گرد می آورد این الگو از بازیگر سینما چیزهای معینی می خواهد . بدین سان جرگه فساد به وجود می آید: «سینمای تجارتي» تماشاگر را مبهوت می کند ، و عواطف انسانی را

3. Culture de marches

از او سلب می‌کند؛ درازا تماشاگر نیز فقط هنگامی به سینما می‌رود یا به تلویزیون تماشا می‌کند که برنامه سلیقه‌کاذب او را ارضا کند.

اگر برخی از سینماگران و منتقدان همه فیلمهایی را که مورد استقبال توده مردم قرار می‌گیرد، در زمره «فیلمهای تجارتي» رده‌بندی نمی‌کردند، مسئله «سینمای تجارتي» خیلی ساده و روشن بود. روشنفکران محفلی اصطلاح «سینمای تجارتي» را سوء تعبیر می‌کنند. اینان هراتر هنری را که با توده مردم سروکار دارد تحقیر می‌کنند و فقط آثار محفلی و جشنواره‌ای را که به پندار ایشان تنها شناسندگان و خبرگان هنر^۱ قادر به درک آنها هستند، هنری می‌شمارند. طبعاً در نظر ایشان فیلمهایی که به واسطه عظمت و اعتلای محتوا و واقعگرایی‌شان میلیونها تماشاگر را به سینما جلب می‌کند، با فیلمهایی که به علت داشتن صحنه‌های قبیح و پلیسی با میلیونها تماشاگر سروکار دارند، در یک تراز قرار می‌گیرند به پندار ایشان، فیلمهایی که واقعیت را در ژرفا و سادگی آن نشان می‌دهد با «هنر واقعی»، ارتباطی ندارد.

از اینرو تعریف و تعیین مفهوم «سینمای تجارتي» و جدا کردن فرهنگ بازاری از فرهنگ راستین مردمی که توسط مردم و به نام مردم خلق می‌شود، چه دوتئوری و چه در عمل، اهمیت زیادی دارد. زیرا يك هنرمند راستین بایستی فقط برای تفاهم متقابل با توده مردم ارزش قابل شود و این تفاهم حاصل نمی‌شود مگر به واسطه هنر متعالی. حال اگر هنرمند توانست به چنین تفاهمی برسد و میلیونها تماشاگر را به چنگ آورد؛ نمی‌توان گفت که ارزش هنرمند مذکور از ارزش هنرمند محفلی و جشنواره‌ای کمتر است. يك اثر هنری اگر با میلیونها نفر سروکار داشته باشد ارزش خود را از دست نمی‌دهد بلکه بر اعتبار آن افزوده می‌شود. زیرا بخش وسیع و نفوذ عمیق آن در میان مردم باعث می‌شود که این اثر کیفیات جدیدی کسب کند.

مسایل سینمای امروز را نمی‌توان از مسایل فرهنگ توده گیر جدا دانست؛ با وجود اشاعه روزافزون تلویزیون، هنر سینما توگرافی همچنان

1. Connaisseurs

باتوده و سیمی مروکار دارد؛ اگر در برخی از کشورها تلویزیون تعداد
تماشاگران سینما را کاهش داده، در عوض مجموع تعداد بینندگان فیلم
افزایش یافته زیرا تعداد کثیری از فیلمها را در خانه، بر صفحه کوچک تلویزیون
می‌توان تماشا کرد.

* * *

سیطره سرمایه بر هنر سینما توگرافی

تجزیه و تحلیل چشم انداز سینمای کنونی کشورهای سرمایه‌داری بسیار دشوار است. نهضت‌های اصیل سینمایی چون نهضت فنوورگالیسم ایتالیا در تاریخ هنر سینما توگرافی برای همیشه ثبت شده است. این نهضت ارزشمند که در سالهای ۵۰ پیدایش یافت و در پایان دهه ۵۰ از بین رفت هنوز هم تازگی و ارزش خود را از دست نداده است. «موج‌نوا» سینمای فرانسه مدتهاست که از بین رفته است. «سینمای جدید» انگلستان با دشواریهای بزرگی مواجه است و در واقع دچار بحرانی عمیق شده است. در ایالات متحده، برای تهیه کنندگان مستقلی که به مقابله با هالیوود برمی‌خیزند، چشم اندازی وجود ندارد؛ بسیاری از نخستین فیلمهای اینان امیدهای بزرگی ایجاد کرد، اما نتایجی را که انتظار می‌رفت به بار نیاورد. با این حال این واقعیتها ناپستی ما را مأیوس سازد. نمی‌خواهیم بگوییم که در حال حاضر فیلم خوب ساخته نمی‌شود. نظر ما اینست که

الخطا نهضت‌های سینمایی بعد از جنگ را نشان بدهیم و این را معلوم کنیم که رابطه فکری و روحی بین سینماگر و مردم سست یا قطع شده است .

افراد بدین نشانه‌های ورشکستگی را در چشم‌انداز سینمای کنونی مشاهده می‌کنند. عده‌ای دیگر می‌گویند که جریانهای عام در سینما جای خود را به نهضت‌های فردی هنرمندان برجسته داده است، و اینان هر يك به شیوه خود بدون پیوستن به همکارانشان هنر سینما را غنی می‌سازند. عده‌ای از کشف‌های جدیدی که در سبك و زبان سینمایی کنونی صورت می‌گیرد، به وجد آمده‌اند و می‌پندارند که این شناختها می‌تواند جای خالی مضامین نو را پر کنند و... لزومی ندارد تمام قضاوت‌هایی که در این باره ابراز شده، ذکر شود. نکته مهم اینست که منتقدان سینما که کاوش‌های سینما توگرافی نوین را به گونه‌های مختلفی بررسی می‌کنند، وقتی درباره تحرك، تنوع مفاهیم فلسفی و بافت زیبایی شناختی سینمای کنونی سخن می‌گویند، با یکدیگر به توافق می‌رسند.

همه آنها واقعیت تغییرات حاصل در سینمای جدید را قبول دارند . اما بینیم این تغییرات در چه جهتی صورت گرفته و چشم‌انداز و هدف‌های آن کدام است؟ و کشفیات جدید سینما توگرافی که همچون مدهای زنانه بدون فردا است، چگونه است؟ چه کسانی تعالی و ثبات در سینمای امروز می‌بینند؟ در این زمینه تنوع عقاید زیاد است.

روشن است که چشم‌انداز ناهماهنگ سینمای کنونی را بدون ارتباط آن با زندگی، تکامل اجتماعی و مبارزه نیروهای اجتماعی، نمی‌توان درك کرد.

به موجب نوشته اولیاف در «پاد داشته‌های نقادانه درباره مسائل ملی، هر فرهنگ ملی حاوی عناصری هرچند تکامل نیافته است، که به فرهنگ دمکراتیک و جامعه گرا وابسته است؛ زیرا هر ملت توده زحمتکش و مورد استثماری دارد که شرایط زندگی آنها جبراً يك جهان‌بینی دمکراتیک

و جامعه گرا به وجود می آورد. اما هر ملت در کنار این عناصر ، فرهنگ بورژوازی (و گاه فرهنگ به شدت ارتجاعی- کلیسایی) دارد که نه تنها به صورت «عناصر»، بل به صورت فرهنگ غالب است.»

بعد از نوشته شدن این یادداشتها دیگر گونیهای بیشماری به وجود آمده است. نظامی پدیدار شده که فرهنگ جامعه گرا در آن فرهنگ غالب می باشد. نظام جهانی استعمار که در طی قرنهای توسط بورژوازی تکوین یافته بود فرو ریخته (گرچه هنوز بسیاری از آثاربردگی، استثمار و نفوذ استعمار نو، در کشورهای نو استقلال، باقی مانده است). اشکال بهره کشی و نفوذ جهانی بورژوازی در میان توده مردم از بسیاری جهات تغییر یافته است. اما قواعد یاد شده در نوشته بالا، در کشورهای سرمایه داری هنوز هم مانند ۶۰ سال پیش که زمان تنظیم «یادداشتهای نقادانه درباره مسائل ملی» است، معتبر است. در هر ملت کنونی که در شرایط سلطه سرمایه داران به سر می برد، دو ملت هست. هر فرهنگ ملی نیز در واقع متشکل از دو فرهنگ است. این دو فرهنگ که در کشاکش دائمی با یکدیگر هستند در فرآیند تکامل جامعه ، به اشکال گوناگون ، تأثیر می گذارند.

در این یادداشت تصریح شده که شعار فرهنگ ملی خدعه ای است که بورژوازی بدان متشبث می شود. شعار واقعی بایستی «فرهنگ بین المللی دمکراتیک وابسته به انترناسیونالیسم افزاومندان باشد. ما از هر فرهنگ ملی فقط عناصر دمکراتیک و جامعه گرای آن را اقتباس می کنیم ، این اقتباس فقط و کاملاً در معارضه با فرهنگ بورژوازی و ناسیونالیسم بورژوازی در چارچوب هر ملت صورت می گیرد»

تفکیک عناصر دمکراتیک و جامعه گرای در سینمای کنونی غرب کاری بسیار دشوار است : محدوده ایدئولوژیک ، مبارزه عقیدتی بر پرده سینما اشکال بسیار پیچیده ای به خود می گیرد که نمی توان آنها را تحت تعاریف معینی در آورد. در کنار فیلمهایی که گرایش دمکراتیک یا بورژوازی و ارتجاعی آن کاملاً روشن است، فیلمهایی ساخته می شود که موقعیت واسط دارند.

این فیلمها حاوی عقاید و انگیزه‌های متفاوتی است که تعارض برداشت هنرمند را با واقعیات زندگی بیان می‌کند. برای بررسی دقیق کشاکش عقیدتی که بر پرده سینما به نمایش درمی‌آید، نیاستی به رده‌بندی ساده فیلمها از روی الگوهای ساده قناعت کنیم. با تجزیه و تحلیل هیئتی-از نظر هنری، ایدئولوژیک و اجتماعی- پدیده‌ها و فرآیندهای توسعه هنر سینما توگرافی می‌توانیم به عمق کشاکشی که بر پرده سینما منعکس می‌شود پی ببریم.

چنین تحلیلی با داوری منتقدانی که سینمای کنونی را به گونه‌ای قاطع به دو رده تجارتي و هنري تقسيم می‌کنند مبیانت دارد. هنگامی که این منتقدان درباره رئالیسم و مدرنیسم در سینمای امروز صحبت می‌کنند، محتوای عینی مبارزه عقیدتی را که بر پرده سینما منعکس می‌شود از یاد می‌برند. رده‌بندی آنها ناقص و غیر علمی است.

در بالا گفته شد که اگر مفهوم «سینمای تجارتي» را فراتر از چارچوب فرهنگ بازاری در نظر بگیریم پیچیدگی و ابهامی پیش می‌آید که زیانبار است. در تقسیم‌بندی سینما به سینمای رئالیست و مدرنیست نیز این خطر هست که چشم انداز کلی مبارزه عقیدتی بر پرده ناملاحظه بماند.

در سینمای امروز وقتی يك هنرمند را وابسته به اصول «رئالیسم» می‌خوانند، الزاماً به این معنا نیست که مترقی هم باشد. مثالهای بیشماري هست که نشان می‌دهد، سازندگان فیلمهای به اصطلاح واقعگرا (رئالیست) چگونه از تصویر زندگی و اشکال ملموس آن به مثابه وسیله‌ای برای تبلیغ مستقیم یا پوشیده عقاید ارتجاعی استفاده می‌کنند. مسئله در اینجا میزان واقعگرایی است که هنر بورژوازی می‌تواند از آن استفاده کند: این طبقه بنابر ماهیت اجتماعی خود، با توسعه واقعگرایی اصیل مخالف است؛ از اینرو واقعگرایی مورد استفاده آن واقعگرایی کاذب می‌باشد. اما انتساب همه مظاهر ارتجاعی سینمای بورژوازی کنونی به واقعگرایی کاذب نیز درست نیست.

مدرنیسم هم مانند رئالیسم یکپارچه نیست و کاملاً ماهیت بورژوازی

ندارد. اگر مدرنیسم را يك جنبه بررسی کنیم در تحلیل آثار برخی از سینماگران امروز به دشواریهای فراوانی برمیخوریم. برای مثال هنرمندی چون آلن رنه^۱ بعد از تهیه فیلمهایی چون سال پیش در مارینباد^۲ و موریل^۳ فیلم جنگ پایان یافت^۴ را ساخته است که زندگی دلیرانه يك مرد مگرای زیر زمینی اسپانیایی را تصویر می کند. اگر مدرنیسم (نوپردازی) را به نحوساده و کلی بررسی کنیم نمی توانیم فیلمهای پیچیده ای چون هشت و نیم^۵ فدریکو فلینی را به صورتی عینی بررسی نماییم.

در هنر سینما توگرانی امروزی فیلمهای دیگری هست که در شکلی مدرنیست، عصیان بر علیه دنیای اربابان، فلسفه و اخلاق آنها را بیان می دارد. عصیان در این فیلمهای علی القاعده حالت عاطفی دارد و به صورت انگاره های مجرد بیان می شود و وضوحی را که عقاید اجتماعی بایستی داشته باشند، ندارد. وانگهی رابطه این انگاره ها با مردم روشن نمی باشد. اما آنچه را که این فیلمها بیان می دارند، مخالفت با دنیای مبتنی بر بهره کشی است. از اینرو تنها به این دلیل که فیلمهای مذکور در بیان هنری مدرنیست است، نمی توان آنها را ارتجاعی و بورژوازی به شمار آورد.

با اینحال این فیلمها را نمی شود کاملاً تأیید کرد. زیرا در آنها فقط عشق به آزادی و عصیان تصویر می شود. در سینمای غرب فیلمهای فراوانی با استفاده از شکل بیان مدرنیست، ساخته شده که شکست و یأس را تصویر می کند: تنهایی ابدی و عیبهای تقدیری انسان در این فیلمها به نمایش می آید. با بررسی محتوای عینی این فیلمها به سادگی روشن می شود که هدف آنها اینست که انسان را چه از نظر روانی و چه اخلاقی در برابر

-
1. Allain Renais
 2. L'année dernière à Marienbad
 3. Muriel
 4. La guerre est finie
 5. huit et demi

زور و ستم خلع سلاح کند، به بردگی عادت دهد و مانع از این شود که او برای دگرگون ساختن زندگی و پیشرفت اجتماعی مبارزه کند. در این فیلمها هر گونه تلاش در این جهات از پیش محکوم می شود.

بدیهی است که زندگی و مبارزه عقیدتی جبراً در هنر انعکاس می یابد، از اینرو در بررسی آن ناگزیر باستی معیارهای سیاسی و اجتماعی به کار گرفته شود. معیارهای زیبایی شناختی را به هیچوجه نمی توان معارض با معیارهای مذکور به شمار آورد (پیوند دیالکتیکی که میان آنها هست، واقعیتی که تکامل هنری جامعه بشری بر مبنای آن صورت می گیرد) و نیز آنها را نمی توان در یک تراز قرار داد با یکدیگر همسان دانست.

در غرب مدتها است این پندار را اشاعه می دهند که گویا میان هنر و سیاست تعارضی دایمی وجود دارد و از این وهم به عنوان سلاحی تبلیغاتی بر علیه سیاست انقلابی استفاده می کنند. از سوی دیگر چنین تبلیغ می کنند که هنر فردگرا^۱ گویا به استقلال و کمال دست یافته است. اما این ادعا جز مغلطه و تحریف واقعیات نیست. منظور بورژوازی از شعار هنر جدا از سیاست اینست که آن را از سیاست انقلابی دور نگاه داشته و تابع و مفید سیاست خود نکند. پرداختن به مضامین سیاسی روز روح زمان ما است. در غرب سیاست از سینما به عنوان یک حربه استفاده می کند. امروزه در این کشورها هنر به وسیله ای برای تبلیغ ارتجاعی و تحریف واقعیات زندگی تبدیل شده است. جهان غرب از سینما باری می گیرد تا جهان بینی و معیارهای خود را تبلیغ و تحمیل کند.

انقیاد سینما به سیاست و تبلیغات امپریالیستی در کشورهای غرب مضمون و گرایش آفرینشهای هنری را سخت تحت تأثیر گذاشته است. این پدیده در آمریکا بیش از جاهای دیگر مشاهده می شود. دزکنار فیلمهای سرگرم کننده معمول هالیوود امروزه بر پرده سینما های آمریکا فیلمهایی به شدت

1. imdividualiste

ارتجاعی نمایش داده می‌شود. مثلاً فیلم کلاه سبزها عملیات تهرمانه!!!
سربازان آمریکایی را در ویتنام تصویر می‌کند. نظامیان آمریکایی در این
فیلم صورتک انسان دوستی، به شیوه آمریکایی، برچهره دارند. فیلمهای
ضد انقلابی، فیلمهای مربوط به نحوه انتخاب ریاست جمهوری آمریکا،
فیلمی که نقش پاپ را در صلح جهانی! نشان می‌دهد فیلمهای مربوط به زمان
جنگ متفقین در فرانسه ۴۵-۱۹۴۴ (که به عنوان جنگ سرنوشت قلمداد
می‌شود!) همه از این قماش است.

تبلیغات سیاست بورژوازی از مدت‌ها رکن کار هالیوود بوده است.
ولی با اینحال هالیوود توانسته بود نقش بی‌آزار «کارخانه وسایل سرگرمی»
را برای خود حفظ کند. در سالهای پیش تبلیغاتی که توسط فیلمهای
هالیوودی صورت می‌گرفت تو خالی و بدون محتوای عقیدتی سیاسی بود.
در آنها کشاکشها و تضادهای زمان ما به صورتی جدی تصویر نمی‌شد. اما
تبلیغات فیلمهای هالیوودی در این اواخر مستقیماً به مسائل حساس زندگی
می‌پردازد که میلیون‌ها انسان با آنها سروکار دارند. در این فیلمها به مسائل
مذکور پاسخهای بورژوازی داده می‌شود. گرایش فیلم توسط کسی که
مخارج تهیه آن را می‌پردازد تعیین می‌گردد. در این فیلمها برای تبلیغات
نوع جدید همان زبان و سبک «سینمای تجارتی» سنتی هالیوود مورد استفاده
قرار می‌گیرد.

گردانندگان هالیوود می‌گویند: برای ماچندان اهمیتی ندارد که
فیلم ما در جشنواره‌ها برنده جایزه نشود و از نظر هنری ارزنده نباشد؛ مهم
اینست که فیلم بتواند دهها میلیون تماشاگر را به سوی خود جلب کند
تهیه کنندگان و کارگردانان هالیوود تاکید می‌کنند که اصل «تهیه فیلم برای
تماشاگر» در تولیدات سینما توگرافیک نقش تعیین کننده دارد. اما اکنون
این گرایش شکل جدیدی به خود گرفته است: در تهیه فیلمهای جدید، برای

جلب مردم علاوه بر حقه‌های معمول هالیوودی ، توجه آمریکاییان و مردم سراسر جهان به مسایل سیاسی و اجتماعی در نظر گرفته می‌شود .

دو یا سه سال پیش فیلم پرزیدنت تهیه شده از روی داستان نوشته ج. ر . گندی به کارگردانی لی تامپسون و سناریو بن هدا بر پرده سینماهای غرب به نمایش گذاشته شد . موضوع فیلم کش و قوسهای عملیات طولانی و پیچیده جاسوسی بود . قهرمان فیلم يك دانشمند بزرگ و برنده جایزه نوبل که گریگوری يك نقش او را ایفا می‌کرد ، برای کسب اسرار علمی ویژه‌ای به چین می‌رود و با مائوتسه دون ملاقات میکند و مدتی دراز پس از يك دست بازی بينك پونك - با او به گفتگو می‌نشیند .

سپس این دانشمند کذابی با همکاری چینی خود در لابراتوار مشغول کار می‌شود و بالاخره اسرار علمی را به چنگ آورده با تلاش زیاد خود رانجات می‌دهد... همه این عملیات با همکاری اداره جاسوسی آمریکا و اداره جاسوسی شوروی انجام می‌گیرد : نماینده اداره اخیر درواشنگتن ، در تهیه مقدمات سفر دانشمند - جاسوس شرکت می‌کند ؛ سپس مأمور ارتباطی شوروی در چین دانشمند - جاسوس آمریکایی را از خطر توقیف می‌رهاند و او را تا لب مرز راهنمایی می‌کند و نامبرده به کمک مرزبانان شوروی به آن سوی مرز می‌گریزد و آنها باشکيك توپ او را محافظت می‌کنند .

همین خلاصه داستان فیلم نشان می‌دهد که مقاصد سازندگان آن چه بوده است . هدف تبلیغاتی این فیلم کاملاً روشن است و نیازی به توضیح ندارد . پرزیدنت در عین حال يك فیلم پلیسی با داستانی هیجان آور است مأموران مخفی که به مخفیگاهها رخنه می‌کنند ، زیبارویی که به قهرمان داستان کمک می‌رساند ، و به طور کلی داستان فرار و تعقیب او بسیار سرگرم کننده می‌باشد . آلفرد هیچکاک استاد فیلمهای پلیسی فیلم توپاز را با همین شیوه منتها بسیار ماهرانه تر و جالبتر تهیه کرده است . موضوع این فیلم رابطه اسرار آمیز اداره جاسوسی شوروی با اداره جاسوسی فرانسه است ؛ در این فیلم رجال فرانسوی که در جانبداری از آمریکا سرسختی نشان

می‌دهند ، دچار انتقام مأموران شوروی می‌شوند ؛ « خط سرخ که به همه جارخنه کرده » مضمون اصلی این فیلم را تشکیل می‌دهد ، فیلم نامه‌هایی از گرمیلین ساخته جان هاستون سینماگر آمریکایی نیز ، ضمنی مشابه فیلمهای یاد شده را دارد .

حوادث جنگ دوم جهانی از مضامینی است که سخت مورد علاقه فیلمسازان ، الیوودمی باشد . طولانی ترین روز^۱ ساخته داریل زانوک^۲ و نبرد آردن^۳ ساخته کن آناکین^۴ دو نمونه بارز از این دست فیلمها است .

در این دو فیلم با استفاده از جدید ترین پیشرفتهای تکنیک سینما عملیات جنگی سربازان آمریکایی در نورماندی و آردن بسیار بزرگتر از آنچه اتفاق افتاده است ، به نمایش درمی‌آید . لازم به توضیح است که در این قبیل فیلمها از نقش ارتش سرخ در نابودی فاشیسم سخن به میان نمی‌آید این سکوت همانا جعل و تحریف صریح تاریخ است که به نفع دستگاههای نظامی و تبلیغاتی امپریالیسم آمریکایی صورت می‌گیرد . در فیلم نبرد آردن این واقعیت که ارتش سرخ پیش از شروع تهاجم متفقین ، بنابر درخواست ایالات متحده و بریتانیا ، در ژانویه ۱۹۴۵ ، در لحظه دشوار به یاری آنها شتافته است ؛ فراموش می‌شود . بنابر شواهد واضح در آن زمان ارتش آلمان در جبهه آردن رخنه کرده بودند و واحد های زرهی آلمان با سرعتی بیش از ۱۰۰ کیلومتر در روز ، در این جبهه به پیش می‌تاختند . اما از لحظه ای که واحد های ارتش سرخ تهاجم بزرگ خود را آغاز کرد ، آلمانها بی درنگ یورش در جبهه آردن را متوقف ساخته و لشکرهای خود را در جبهه شرق کسبیل داشتند .

1- La journée la Plus longue

2- Daryl zanuk

3- La bataille des ardennes

4- Ken annakin

فیلم نبرد آردن این واقعیات را از تماشاگران مغفی می‌دارد . این اختفا ، اشتباه‌سینما توگرالی باخطای تاریخی نیست ؛ اینجا وجدان‌سازندگان فیلم است که به سخن می‌آید . اینان با تحریف واقعیات صریح تاریخی به وسیله نشر اکاذیب تبلیغاتی غرب مبتذل می‌شوند .

در زمینه سیاست و مبارزه عقیدتی قلمرویی نیست که سینمای آمریکا بدان نپرداخته باشد . در این فیلمهای تبلیغاتی واقعیات به نفع سیاست خارجی آمریکا و امپریالیسم آمریکا به شدت جرح و تحریف می‌شود .

سینما فقط میدان جولان هنر نیست ؛ یک تولید پرخرج نیز هست که سرمایه های کلان مستقیماً در آن دخالت دارد . در صنعت سینمای غرب تهیه کننده که مخارج تهیه فیلم را می‌پردازد علاوه بر اینکه گاه همسر یا معشوقه اش را برای ایفای نقش اصلی به کارگردان تحمیل می‌کند ، عقیده و محتوای فیلم ، سناریو و نحوه کارگردانی را هم تعیین می‌نماید . فقط کارگردانی که شجاعت و سرمایه را یکجا دارد می‌تواند از اراده تهیه کننده سرپیچی کند . گاه کارگردان در جستجوی استقلال خود ، تهیه کننده فیلمهاش می‌شود . اما در قاعده کلی آنها ، حتی در این حالت هم کاملاً آزاد نیستند . بانکها و مطبوعات که می‌توانند فیلم را بی اعتبار سازند ، یا موقعیت آنرا تحدید کنند و نیز دستگاه نشر فرهنگ منظم جامعه مبتنی بر مالکیت فردی ، بر کار این کارگردانان نظارتی بیرحمانه دارند .

در آمریکا گاه وزارت امور خارجه بر بخش فیلم دخالت می‌کند .

در شماره ۹ مه ۱۹۶۹ در روزنامه فرهنگ شوروی مقاله ای زیر عنوان «چهره بی‌بزرگ» انتشار یافت که در آن ضمن بررسی و نقد چند فیلم آمریکایی به دشواریهایی که هنگام خریداری فیلمهایی چون **حادثه** ، **تعقیب** ، **هفت روز ماه** برای این کشور پیش آمد ، اشاره شده بود این مقاله واکنشی فوری در آمریکا برانگیخت ، فردای آن روز در روزنامه **نیویورک تایمز** یادداشتی به امضای **برنارد گور** (زمان زیر عنوان : «مسکو ابالات متحده را به خاطر تجارت فیلم متهم می‌کند» ، انتشار یافت

در این یادداشت چنین آمده بود : «جریان گزینش فیلم يك واقعیت است. مقامات رسمی آمریکا اعلام می‌دارند که برنمایش فیلمهای آمریکایی در شوروی يك سیستم رسمی نظارت دارد که تاحدودی شبیه به سانسور است ... سه فیلم یاد شده در روزنامه فرهنگ شوروی شاید از فیلمهایی باشد که وزارت امور خارجه ترجیح می‌دهد آنها را در شوروی نمایش ندهند .»

يك روز بعد نیویورک تایمز در مقاله‌ای به قلم جیمز کلاریتی زیر عنوان « اتهام روسها را رد می‌کنیم » ، دوباره این موضوع مطرح شد بنا برتأیید این مقاله « روبرت . ج . مك كلوسکی معاون وزارت امور خارجه آمریکا اعلام کرده بود که وزارت خارجه به پخش کنندگان آمریکایی در مورد فیلمهایی که صنعت سینما توگرافی شوروی مایل به خریداری آنهاست ، توصیه‌هایی می‌دهد»

حال ببینیم این توصیه‌ها از کدام قماش است ؟ چند سطر پایتتر ، در این یادداشت چنین آمده بود : « آقای مك كلوسکی این را تأیید کرده است که پخش کنندگان این فیلمها از وزارت امور خارجه پرسیده‌اند که آیا می‌توانند این فیلمها را به شوروی بفروشند و اینکه اداره مذکور با پخش چهار فیلم آمریکایی در شوروی مخالفت کرده است ... آقای مك كلوسکی تأکید کرده است که پخش کنندگان آمریکایی به میل خود بدون هیچ اجباری نظر وزارت امور خارجه را درباره پخش این فیلمها پرسیده‌اند .

یکی دیگر از مقامات وزارت خارجه اعلام کرده است که این سانسور نیست . پخش کنندگان آزاد هستند که سفارشهای ما را بپذیرند یا رد کنند .»

اگر این سانسور نیست پس چیست ؟ پخش کنندگان « آزاد هستند» که «توصیه‌های» وزارت امور خارجه را رد کنند . اما این به مثابه آنست که آزاد نباشند : واقعیت اینست که پخش کنندگان هرگز «توصیه‌های» وزارت امور خارجه را رد نمی‌کنند ، هرچند که فیلمهای آنان با هر فروش جدید سود کلانی عایدشان می‌کند . یادداشت در این باره که چرا پخش کنندگان چنین مطیع هستند چیزی نمی‌گوید و آن را به حدس خواننده وامی‌گذارد .

چندی بعد مجله تایم تأیید کرد که وزارت امور خارجه با صدور فیلمهایی که آمریکا را در چهره‌ای ناخوشایند نشان می‌دهند مخالفت کرده است .

در تابستان سال ۱۹۷۱ وزارت خارجه در مبارزه با توسعه مبادلات سینما توگرافی شوروی - آمریکا موفقیت تازه‌ای کسب کرد . سازمانهای دولتی ایالات متحده از فرستادن هیئت هنری به هفتمین جشنواره بین‌المللی سینما در شوروی خودداری ورزید و آن را تحریم کرد . این تصمیم به این علت اتخاذ شد که در دو جشنواره پیشین فیلمهای ویتنامی نمایش داده شده بود ! و اینکه شوروی از ممنوع ساختن فیلمهایی که واقعیات مربوط به یورش آمریکا به هندوچین ، خونخواری و ددمنشی نظامیان آمریکایی را در این خطه نشان می‌داد ، خودداری کرده بود .

می‌دانیم که این یورش و خشونت‌های ناشی از آن در میان آمریکاییان ناخشنودی شدیدی را به وجود آورده بود . در مه ۱۹۷۱ هنگامی که هزاران هزار آمریکایی به منظور اعتراض به «جنگ کثیف»^۱ ، درواشنگتن به نمایشهای خیابانی پرداختند، هزاران تن دستگیر شدند و دراستادیوم شهر زندانی گردیدند . فعالیت سینما گران آمریکایی از جمله جیم فوندا در این تظاهرات ، برهمگان معلوم است . چندتن از سینماگران پیشرو به کمک همکاران فرانسوی خود فیلم دور از ویتنام را ساختند که یورش آمریکارا به ویتنام محکوم می‌کرد . مدتی پیش از جشنواره مسکو جوزف استریک^۲ فیلم مستندی به نام مصاحبه با کهنه سربازان سانگ‌می^۳ را تهیه کرد . در این فیلم سربازان آمریکایی جنایات خود را با همان خونسردی که مرتکب شده بودند شرح می‌دادند . می‌گفتند که چگونه زنان و کودکان دهکده سانگ‌می را با خونسردی کامل به قتل رسانده‌اند ؛ ثبت ساده این

1. dirty war لقبی که مردم به جنگ آمریکا در ویتنام داده بودند .

2. Joseph Streak

3. Interview des vétérans de Song-my

روایات به يك مند سینما توگرافی تبدیل شد که نشان می داد ، اس . اس های جدید چگونه آموخته اند «برحسب عادت» ، بیگناهان را بیرحمانه بکشند . جوزف استریك مانند همکاران خود پولاك ، هال پارتلت و فیلیپ بونوسکی به تصمیم رسمی دولت آمریکا دایر بر تحریم جشنواره سینمایی مسکو اعتراض کرد و فیلم کاباره برای سر بازاران را به جشنواره آورد . این فیلم مونتاز بسیار جالبی بود از اعتراضات چین فوندا و دیگر بازیگران سینمای آمریکا بر علیه «جنگ کثیف» و سیاست « ویتنامی ساختن» نیکسون . گفتار موجز و پرمغز گوینده با سرود های ضد جنگ و منظره تالار های محلو از جوانان آمریکایی و واکنش مهرآمیز جوانان به اعتراض هنرمندانی که هنر خود را به مثابه سلاحی برای مبارزه با جنگ به کار می بردند بینندگان فیلم را سخت متأثر می کرد .

تصمیم به این تحریم با بالا گرفتن موج اعتراض و نفرت مردم آمریکا و سراسر جهان بر علیه ددمنشی نظامیان در ویتنام ، امری کاملاً طبیعی بود . سیطره سرمایه بر قلمروی هنر هنگامی فاجعه آمیز می شود که اشکال غیر مستقیم چون ممنوعیت ، لغو پروانه ، اشکال تراشیهای اداری و بانکی بیابد . درست به همین علت است که عواقب آن از نظرهای قشر وسطی پنهان می ماند . این محدودیتها به گونه ای است که پروچدان هنرمندان تأثیر می گذارد و آنها را منحرف می سازد .

۳

دام برای هنرمند

تاریخ گذشته و حال نشان می‌دهد که بورژوازی چشم اندازهای دروغین و دگرگونیهای بدون هدف و محتوا را برهنر تحمیل می‌کند. امروز که سوسیالیسم در مقیاسی وسیع پیروز شده است، نظریه سازان غرب بیش از پیش به مغشوش ساختن و درهم ریختن واقعیات و نمودهای عینی می‌پردازند این پندار را در غرب اشاعه داده‌اند که کاپیتالیسم به صورت دمکراتیک تغییر و تکامل می‌یابد و این تغییر عملاً به نابودی خود بخودی آن و نزدیک شدن آن به سوسیالیسم می‌انجامد. نظریه سازان دنیای سرمایه‌داری به جای تحلیل تضادهای کاپیتالیسم که به کمک جارو و جنجال و تبلیغات نمی‌توان آنها را پنهان کرد، در باره سیطره تکنیک و ضد بشری بودن تمدن ماشینی قلمفرسایی می‌کنند. در صورتی که می‌دانیم ماشین‌ساز در غرب و شرق تقریباً یکسان است. عدم تناسب و نابرابری در زندگی، فساد و فقر در کشورهای زیر سیطره سرمایه‌داری به صورت بلاهای عام و جهانی معرفی می‌کنند و این بلاها و نابسامانیها را ناشی از خبیث‌طینت و هستی انسان می‌پندارند.

تمام کوشش اینان مصروف این می شود که بادامن زدن به تضاد بین ملیتها و نسلها ، تضاد و مبارزه طبقاتی را لوٹ کنند .

مجله آمریکایی **آتلانتیک** در شماره اکتبر ۱۹۶۸ خود مقاله ای از **جیمز کونن** دانشجوی دانشگاه کلمبیا تحت عنوان : « چرا ما مخالف نسل مسن هستیم ؟ زیرا آنها ما را تحت فشار گذاشته اند » انتشار داد . **جیمز کونن** در این مقاله چنین نوشته است : « در کوی و برزن فریادمی زنند که ایالات متحده سرزمین آزادی است . اما من می گویم که اینجا سرزمین آزادی نیست . ما نمی توانیم دانشگاه را ترك كنیم ، زیرا بلافاصله ما را به خدمت اجباری می برند ، ما مجبوریم برای کسب پایان نامه تحصیلات دانشگاهی در رشته ای تحصیل کنیم . بایستی این مدرک را داشته باشیم تا به چیزی که می خواهیم برسیم . ماحتی نمی توانیم در مورد آنچه که می خواهیم تصمیم بگیریم ، زیرا همه چیز از پیش بر ایمان طرح ریزی شده است . البته می توانیم بگوییم که چه می خواهیم ولی کسی به حرفمان گوش نمی دهد . زیرا وسایل ارتباطی تحت نظارت است . حتی مردم اگر صدای ما را بشنوند باز هم خوششان نخواهد آمد ، زیرا برای آنها تعیین شده است که از چه چیزی خوششان بیاید . این خطر هست که ما را به خاطر اعتراضمان بکشند زیرا دولت از جنایت حمایت می کند » . این برداشت عینی يك دانشجوی عاصی آمریکایی از جامعه اش می باشد . کونن وضع دردناکی را که جوانان در آن دست و پا می زنند ، نتیجه شرایط اجتماعی می داند . اما دشمن خود را در میان نسل مسن می جوید ، بی آن که این نسل را از نظر تمایز اجتماعی و نقش آن در جامعه بررسی کند . بدیهی است تاهنگامی که جوانانی مانند کونن به پندار تعارض میان نسلها پایبند باشند ، نمی توانند واقعیات محیط زندگی خود را در صورت واقعی و عینی آنها بشناسند .

در همان شماره در مقاله ای به قلم **جرج کنان** دیپلمات و جامعه شناس مشهور آمریکایی واقعیت اجتماعی دیسگری تحریف شده است . در این مقاله که به صورت گفتگویی میان استاد و دانشجویان است ، جرج کنان

تأکید می‌کند که : « زشتی‌ها و پلیدیهای جامعه به نهادهای اجتماعی بستگی ندارد بلکه به ضعف و نقص طبیعت بشری وابسته است » لازم نیست جستجو کنیم که مفهوم عمیق این گفته‌ها از نظر گنان چیست . اگر این بیان مستقیم و صادقانه نظرات او باشد ، باید بگوییم گنان که به عنوان نظریه پرداز روشن بین سیاست خارجی آمریکا شناخته شده ، ادراک سالم از زندگی را از دست داده است . اما اگر این يك كلك لفظی باشد نقطه يك مفهوم می‌توان برای آن قایل شد : گنان اکنون دیگر جرئت آن را ندارد که در برابر شنوندگان دانشجو ، از استدلالهای معمولی تبلیغات بورژوازی ، به منظور دفاع از نهاد های اجتماعی و سیاسی کاپیتالیسم ، استفاده کند ؛ از اینرو به نظریه قدیمی نقص تقدیری انسان که امروزه از نو حامیانی یافته است ، متشبث می‌شود .

اما منظور من این نیست که تشریح کنم گنان چگونه می‌اندیشد . در این ارتباط جنبه دیگری مورد بررسی من است . و آن متشابه نتیجه گیریهای گنان و بسیاری از هنرمندانی است که با جامعه بورژوازی در تعارض هستند یا لا اقل خود را عاصی بر نهادهای جامعه مذکور می‌شمارند . نظریات این تئوریسین و مدافع کاپیتالیسم با نظر این هنرمندان مطابقت دارد . انگیزه‌های اولیه افکار او هر چه باشد ، متشابه نتیجه گیریهای او با نتیجه گیریهای هنرمندان یاد شده شایسته بررسی و مذاقه است : گروهی از هنرمندان امروزی که خود را مخالف نهادهای کاپیتالیسم می‌دانند و با وحدت از محیط زندگی شان انتقاد می‌کنند ، ریشه های بیماری جامعه را در نقص تقدیری انسان می‌جویند . آیا اینها چنان که می‌نمایند یا چنان که می‌پندارند برای نظام کاپیتالیستی خطرناک هستند ؟ . مخالفت های این گروه آیا تظاهر « روشنفکرانه ای » از خصلتهای بورژوازی نیست که به صورت تحقیر تحلیل علمی اختلافات و تضادهای اجتماعی و تحقیر مبارزه طبقاتی بروز می‌کند ؟ اعتراضات اینان به بیماری و پلیدی جامعه آنقدر انتزاعی است که زمینه گفتگویی مشخص و ملموس را از میان می‌برد . کنه چنین سفسطه‌ها و تحریفات

از مسایل اجتماعی ، از نظر هنرمندی که به درك علمی تكامل اجتماعی نایل نشده ، پنهان می ماند. این هنرمند می تواند چنین پندارد و (اغلب همینطور می پندارد) که برداشتهایش تصنعی نیست و اینکه هنر او بار صوخ در زندگی کنونی کیفیات آن را باز می نماید ، درحالی که فلسفه علمی این کیفیات را به صورتی جرمی (دگماتیک) بررسی می کند . (جهانبینی بورژوازی این اصطلاح را فراوان به کار می گیرد ۱)

بدین سان است که میان خواست و نیت هنرمند با آفرینش هنری او تعارضی پدید می آید . همین فاجعه معنوی است که هنرمند را از اخلاقیات راستین باز می دارد . اینان در جستجو هستند ؛ اما جستجویشان به علل مختلف در مسیرهای دروغین و به سوی هدفهای دروغین است .

این فاجعه از پیچیدگی و ابهام در نحوه شکل گیری عقاید و مفاهیم « دمکراتیک » و « سوسیالیستی » در میان هنرمندان یاد شده ، ناشی می شود این هنرمندان از ارزشهای اخلاقی جامعه بورژوازی سرخورده اند اما در عین حال نتوانسته اند تکیه گاههای اجتماعی دیگری برای هنر خود بیابند .

در آغاز سده بیستم در میان هنرمندان ، شمار سوسیالیستها اندك بود . بعد از انقلاب ۱۹۱۷ صنف آنها در شوروی و نیز خارج از مرزهای روسیه شوروی نیرومند گردید . در فاصله سالهای ۲۰ تا ۳۰ در نتیجه « بحران بزرگ »^۱ که تضادهای جامعه بورژوازی را عریان ساخت ، نهضت جدید و نیرومندی میان هنرمندان نضج گرفت و گرایش به چپ عمومیت یافت . چندی بعد این نهضت با مبارزه رشد یافته ضد فاشیستی درهم آمیخت در آن هنگام تعداد زیادی از نویسندگان ، روزنامه نگاران و سینماگران در میتینگها و کنگره های جهانی فاشیسم را رموا می ساختند . چه بسا از آنها برای مبارزه با فاشیسم و برای دفاع از آزادی به اسپانیا رفتند و در « بریگاد های » بین المللی با فاشیسم جنگیدند .

۱. اشاره به بحران بزرگ اقتصادی جهان سرمایه داری که از سال ۱۹۲۹

در زمان جنگ دوم جهانی تعداد زیادی از روشنفکران و هنرمندان به مبارزان «مقاومت»^۱ پیوستند. بسیاری از آنها به احزاب کارگری یا جامعه روشنفکران چپ ملحق شدند. با رشد دموکراتیسم و نابودی فاشیسم اشاعه عقاید سوسیالیستی با سرعتی بی سابقه آغاز گردید. با افزایش کمیت و قدرت روشنفکران پیشرو، گرایشهای دموکراتیک و سوسیالیستی در ادبیات و هنر از جهش و توانی نو برخوردار گردید. در عین حال پیچیدگیهای جدیدی در رشد و توسعه این نهضت پدید آمد: این پیچیدگیها با ابهام و سردرگمی که در جنبش کارگری به وجود آمده بود، ارتباط داشت.

اولیانف در مقاله «ناهماهنگی در جنبش کارگری اروپا» که در اواخر سال ۱۹۱۰ چاپ شده چنین می نویسد: «تجدید نظر طلبی، اپورتونیسم، فرمیسم و آنارشیسم (آنارکو - سندیکالیسم و آنارکو سوسیالیسم) در اشکال والوان مختلف در همه کشورهای پیشرفته، در طی بیش از نیم قرن از تاریخ جنبش توده کارگران وجود داشته است. یکی از علل اصلی موجد نا هماهنگی در جنبش کارگری، همانا رشد این جنبش است. اگر به جای سنجش این جنبش به کمک معیارهای خیالی آن را یک حرکت عملی که انسانهای معمولی ایجاد می کنند، به شمار آوریم، روشن می شود که پیوستن افراد جدید به این حرکت، درگیر شدن اقشار جدیدی از توده زحمتکش در این نهضت همواره با تزلزل در زمینه تئوری و تاکتیک، تکرار خطاهای گذشته، بازگشت موقت به مفاهیم و شیوه های منسوخ همراه است. جنبش کارگری در هر سرزمینی، برای آموزش افراد جدید به انرژی، مراقبت و زمانی زیاد، نیاز دارد.»

و در ادامه مطلب درباره افراد جدیدی که شناخت واقعیات را یاد نمی گیرند، چنین می نویسد: «... چه بسا جدا کردن برخی از جنبه های فلسفه علمی، برخی از بخشهای مفاهیم، شعارها و خواسته های جدید،

۱. **Résistance** اشاره به پارتیزانهایی که در سرزمینهای اشغالی با

هیتلریسم می جنگیدند.

به صورتی قاطع ، از سنتها و مفاهیم بورژوازی به طور کلی و از مفاهیم بورژوا دمکراتیک علی الخصوص ، بادشواری مواجه می شود . »

ویژگیها و قانونمندی حرکت کارگری روبه رشد که اولیاف به آن اشاره می کند ، در زمان ما نیز اعتبار دارد . تجدید نظر طلبی و مرج طلبی در اشکال و تنوعات جدید آن اشاعه یافته است . این گرایشهای انحرافی تئوری و تاکتیک علمی را که برجانبش کارگری حاکم است ، به طور کامل رد می کند با آن را نادیده می گیرد . اکنون نیز مانند گذشته ، با گسترش جنبش کارگری و ورود افشار جدید از توده زحمتکشان در مبارزه با نظام مبتنی بر مالکیت فردی ، نظریات و مفاهیم دچار تزلزل و نوسان شده است .

کارآموزی تازه واردان در نهضت ، فرآیند گذار از معارضه با کاپیتالیسم به مبارزه آگاهانه برای پیروزی سوسیالیسم ، در زمان ما با ویژگیهایی نو و دشواریهای تاریخی جدیدی روبرو می شود . این ویژگیها و دشواریها بیش از همه در بارزترین شکل ، در نظریات و مفاهیم افشار خرده پا ، که به این نهضت می پیوندند پدید می آید . و این امری است کاملاً طبیعی .

برای اینکه تکوین عناصر دمکراتیک و سوسیالیستی را در هنر امروزین بهتر بشناسیم لازمست یادآور شویم که ترکیب « جناح چپ » هنرمندان بعد از جنگ ، در آغاز سخت نامتجانس و ناهماهنگ بوده در صفوف این جمعیتهای پیشرو ، افرادی داخل می شدند که هنوز فرصت آن را نیافته بودند که به هواداران آگاه سوسیالیسم و مبارزان آگاه آن ، تبدیل شوند . بدین سان بود که « سوسیالیستهای عاطفی » در جمعیتهای چپ رخنه می کردند . اینها به حکم عواطفشان از بهره کشی نفرت داشتند و خواستار عدالت اجتماعی بودند . اما اصول و مبانی سوسیالیسم علمی و نمودهای عینی پیچیده مبارزه طبقاتی نوین را در جریان عمل نیاموخته و ندیده بودند در قبال اینان عاصیانی منفرد نیز بودند که همواره در قضاوت شتاب می کردند با هر جریانی که رنگ مخالف و معترض داشت ، بدون ادراکی دیالکتیکی موافق بودند و آنچه را رنگ موافق به خود می گرفت بدون برداشتی

عمقی ، رد می نمودند . آنها به این احساس رسیده بودند که زندگی در جامعه مبتنی بر بهره کشی دردناک است و این که زمان تغییر کرده و خواسته های جدیدی پدید آمده است . اما نمی دانستند که این وضع دردناک را چگونه مداوا کنند . تنها انگیزه ای که «چپها» را متحد می ساخت ، نفی نهاد های موجود بود . در میان افراد جدیدی که به «جناح چپ» گرویده بودند کسانی یافت می شدند که روحیه انقلابی آنها از چارچوب مخالفت های خرد بورژوازی با کاپیتالیسم فراتر نمی رفت . اینان باشخصیت متناقض خود در عرصه مبارزه اجتماعی به صورتی مواج و مردد بودند که هر نوع نوسان و تغییر شکلی را می پذیرفتند .

جبر زمان خیلی زود این جمعیت های نا متجانس را که آحاد آن مدتها خیال می کردند باهم متحد هستند ، تصفیه کرد .

به سال ۱۹۴۶ چرچیل در فولتن نطقی ایراد و جنگ سرد از آن زمان آغاز گردید . در آمریکا مك کارتیسم بر سر کار آمد که تفتیش عقیده به شیوه جدید بود . با تسلط این شیوه عرصه بر مبارزان تنگ شد . دستگاه های امنیتی فعالیت خود را تشدید کردند . مبارزان سرسخت به زندان افتادند ، از کار و حرفه شان و اماندند ، نامهایشان در لیست های سیاه ثبت گردید و بالاخره پایشان به جنایت کشانیده شد . جریاناتی متشابه ، در دیگر کشور های سرمایه داری به وقوع می پیوست .

روشنفکران چپ به آزمون های دیگری دست می یازیدند : انتقاد از شوروی زمان استالین ، حوادث ۱۹۵۶ مجارستان حوادث ۱۹۶۸ چکوسلواکی ، جنگ ویتنام ، حوادث خاور میانه

در سال های اخیر با علنی شدن سیاست تجزیه طلبانه حزب کمونیست چین و برخی از دیگر احزاب کمونیستی جهان ، درك عقاید سوسیالیستی دشوارتر شده است .

بورژوازی در جهت منافع طبقاتی خود از تفرقه و ناهماهنگی جنبش کارگری بهره می گیرد ، در واقع بر روی آنها تکیه می کند . این اتفاقی

نیست که يك روزنامه دولتی ژاپن در این باره می نویسد : « چگونه می توان به پیروزی جهانی کمونیسم ایمان یافت در حالی که چندین نوع کمونیسم در دنیا وجود دارد » بورژوازی به منظور بی اعتبار ساختن سوسیالیسم و تقویت و تداوم سیطره طبقاتی خود از کوچکترین فرصتها بهره می گیرد . این طبقه درعین حال برای دفاع از منافع خود به خشونت متصل می شود ، شیوه های لیبرالیستی بیش از پیش ماهرانه تری را به کار می گیرد و حتی به انجام اصلاحات و دادن امتیازات تن می دهد . شرایط اقتصادی نسبتاً مساعدی که در برخی از کشورهای سرمایه داری پدید آمده ، دستاویزی برای آوازه گران سوداگر است : آنان برای استفاده های تبلیغاتی خود از معجزه آلمان ، معجزه ایتالیا ، رفاه آمریکا و مانند آن به فراوانی یاد می کنند جوامع غرب به کمک پیچ و خمهای تاکتیکی همراه باشگردهای آوازه گری رؤیا ها و چشم اندازهای فریبنده ای از کاپیتالیسم به وجود می آورند .

این که تصور کنیم در چنین شرایطی همه هنرمندان قربانی بی واکنش فریبکاری و دامگستری تبلیغات بورژوازی می شوند درست نیست . در این مورد نیز برخی قوانین بر وجدان هنرمند که به صورت فردی از جامعه بورژوازی تأثیر می پذیرد ، حاکمیت دارد ؛ فقط در اثر فریب خوردن نیست که هنرمند گمراه می شود ، بلکه او اجازه می دهد که دنیای فریبنده زندگی بورژوازی او را افسون کند .

در این ارتباط سرنوشت انسانی و ادبی جان اشتاین بك نه تنها در زمینه ادب ، در زمینه سناریو نویسی نیز آثار با ارزشی از خود برجای گذاشته ، بسیار آموزنده است .

شهرت جهانی اشتاین بك با خوشه های خشم آغاز گردید این رمان اجتماعی قوی یکی از بهترین آثار رئالیسم انتقادی در ادبیات معاصر آمریکا به شمار می آید .

اشتاین بك در پایان زندگی ادبی خود داستانهای ننگینی نوشت که در آنها آدمکشان آمریکایی در ویتم نامورد ستایش قرار گرفته اند . زندگی

اشتاین بك بین این دو حد (در آغاز که خوشه‌های خشم را نوشت و در پایان که جنگ کثیف آمریکا را در ویتنام تایید کرد و بدین سان اعتبار و حیثیت خود را کاملاً از دست داد) پیچیده و مملو از تناقض بود. او هرگز نتوانست خود را به مقام و اعتبار اجتماعی که در زمان انتشار خوشه‌های خشم کسب کرده بود، ارتقا بدهد.

پس از مرگ اشتاین بك مقاله‌ای زیر عنوان «جان اشتاین بك يك بيروزی و بك فاجعه» به قلم فیلیپ بونوسکی در روزنامه دیلی ورلڈ^۱ انتشار یافت. در این مقاله چنین آمده است: «... زندگی اشتاین بك نمونه شاخص زندگی يك هنرمند آمریکایی است. او هم مانند بیشتر همکاران خود تلاش می‌کرد، توسط هنر خود مفهوم و ابعاد زندگی آمریکایی را روشن سازد. تلاشهای او در پی بردن به این راز، صرفاً با اسکا برهنر نویسنده‌ی باناکامی انجامید. اشتاین بك نیز مانند دیگر همکاران خود در زندگی آمریکایی چیزهایی را می‌دید که مفهومشان را در نمی‌یافت. چیزهایی که خارج از حیطه هنر او بود و وی به سان دیگر هنرمندان آمریکایی در پایان عمر، خود را در برابر مسایل جامعه آمریکا، تنها حس می‌کرد.

اشتاین بك در تعیین این که چه چیزهایی خوب است و کدام چیزها بد، تقریباً همیشه به حسابات خود تکیه می‌کرد و برداشتهای حسی خود را تنها معیار برای شناخت مستقیم زندگی می‌پنداشت. این نحوه شناخت مسایل زندگی شالوده‌مستدلی داشت، او می‌خواست که بدون علمی‌های تغییر شکل دهنده و بدون تکیه بر عقاید از پیش تعیین شده و مفاهیم کاذب به شناخت مسایل جامعه خود نایل شود. در سالهایی که خوشه‌های خشم نوشته می‌شد به کار بردن چنین روشی برای شناخت مسایل زندگی اجتماعی ممکن بود. جستجوی آرمان دمکراتیک با جستجوی واقعیت اجتماعی یکی بود. در آن زمان «دولت» امتیازهای به «فرد» واگذار می‌کرد و امکانات جدیدی برای رشد اجتماعی او فراهم می‌آورد. بدین سان اعتقاد به آرمان

دمکراتیک در چارچوب جامعه موجود تقویت می‌شد .

بعد از آن روزگار دیگر گونیهای زیادی در آمریکا پدید آمده است و نویسندگانی با خصوصیات مختلف در عرصه ادبیات آمریکا ظهور یافته‌اند . بنویسکی مقاله خود را چنین دنبال می‌کند : « در نظر همه اینها واقعیات مربوط به آمریکا عریان شده است . ولی مشاهده می‌شود که اینان قادر نیستند این واقعیات را تحمل کنند .

این بدان علت نیست . اینان شجاعت و مواجهه با واقعیات را ندارند این که احساساتشان تهدید شده ، بلکه موضوع اینست که يك آمریکایی عصر ما بایستی خیلی بیشتر از پیش درباره آمریکا بداند تا قادر باشد به پاره‌ای از مسایل پی‌ببرد . تضادهای عمیقی در جامعه ما وجود دارد که آن را در آستانه انفجار قرار داده است . آمریکا به عرصه کشاکش فرد و سرمایه و تمام آنچه در پس آن پنهان است تبدیل شده و ستیز میان امپریالیسم آمریکا و مردم کشورهای وابسته به آمریکا به درون کشور کشیده شده ، و در عرصه زندگی مسخ شده جامعه ماتجلی می‌یابد .

تنها با اتکا بر نیروی غریزی و حسیات نمی‌توان این واقعیات را درک کرده اشتاین بك نیز نمی‌توانست علی‌رغم تلاش خود ، به این واقعیات پی‌ببرد . او که آمریکا را در آمریکان نتوانسته بود بیابد ، روانه ویتنام شد تا آمریکای جوان را که می‌پرستید کشف کند . چقدر وحشتناک بود . اشتاین بك این جانیان و کار دژخیمانۀ آنان را مورد ستایش قرارداد . او در این باب نوشت : « بمبی که از هواپیما انداخته می‌شود همچون گل-سرخ می‌شکند . »

اشتاین بك زندگی خود را به سان مستخدم حقیر امپریالیسم به پایان رسانید چرا که از ادراک و شناخت آن سرباز زده بود ... پایان زندگی او ابلهانه ، زشت و دردناک بود ... او نتوانست درک کند که بدی نیروی مرموز و پنهان وجود آدمی نیست و این که آمریکاییان خوب مورد نظر او

هم ممکنست به ارتکاب عمل نفرت انگیزی چون کشتار يك ملت و ادار بشوند »

اشتاین يك ثنوری اجتماعی علمی را تحقیر می کرد و در آن جز دگماتیسم چیزی نمی دید . این بیچارگی او بود . همین جهل مانع بزرگی بود که نمی گذاشت او به واقعیات آگاهی یابد .

بونوسکی در بررسی مذکور به حق یادآور می شود که اشتاین يك به صورتی شرم آور به عقاید دمکراتیکی که در خوشه های خشم مطرح شده خیانت می کند ، فاجعه اشتاین يك همانا فاجعه کژ پنداری در رابطه با جهان واقعیات است .

می دانیم که اگر واقعیات درك نشوند به صورتی عرفانی و رزمی تجلی می یابند . ناتوانی و یأس هنرمند در برابر پیچیدگی واقعیات زمینه مساعدی برای عرفان باقی فراهم می آورد . در این حالت پندارها و ذهنیات انتزاعی جای شناخت عینی واقعیات را می گیرد . نویسندگان و هنرمندان غرب که گرفتار این گونه ذهنیات می شوند ، فاجعه انسان کنونی را جدا از متن اجتماع می دانند و معتقد هستند که شرایط تغییر ناپذیر و سرشت بشر است که منشأ کاستیها و بدبختیهای انسان است .

پایان سوگناك زندگی اشتاین يك را جز بر مبنای ویژگیهای ادراک هنری واتکا او بر غرایز و عواطف و رویگردانیش از تحلیل علمی مبتنی بر عمل اجتماعی ، نمی توان تفسیر کرد .

در این ارتباط نمی توانم از یادآوری دیدارهای خود با جان اشتاین يك که مدتی بعد از جنگ دوم به اتحاد شوروی آمده بود ، چشم پوشم . در یکی از این دیدارها ، اشتاین يك ضمن توضیح آثار بعد از جنگ خود از زندگی دردناك و مملو از خطر و سایل لاینحل اجتماعی برایم صحبت کرد . عقیده او را درباره زندگی در شوروی جو یا شدم .

در بیان اولین برداشتهایش از تردید و بی ایمانی خود نسبت به نظام سوسیالیستی و جامعه شوروی سخن گفت . اما در آن زمان هنوز پشداوری

بر ذهن او چندان غلبه نداشت که قدرت دادن و اندیشیدن را از او سلب کند
 اشتاین بك در بازگشت از سفر به او کراین ، چنانکه گویی گفتگوی پیشین
 خود را بامن دنبال می کند ، گفت : « وقتی که به شوروی آمدم چیزهای
 بسیاری می دیدم که مفهومشان را در نمی یافتم . اعتراف می کنم که حتی به
 آنچه شما می گفتید باور نداشتم همان طوری که آنچه را من درباره آمریکا
 می گفتم شما باور نمی کردید ، فکر می کردم هر کس از باورهای خود دفاع
 می کند . اما من در سفر به او کراین راهم به يك قریه مغروب افتاد .
 آنچه را دادم ، برایم باور نکردنی بود . نازی ها کالخوزها را منحل کرده
 و زمینها را به دهقانان داده بودند . قاعد تا حساب آنان درست بود :
 دبستگی به مالکیت ، گرایش به « مالکیت جمعی » را از بین می برد و
 بدین سان پیوند دهقانان با قدرت شوراها از هم می گسست . اما پیش بینی
 آنان درست نبود . دهقانان روستاهای خراب شده ، برای کارکشت . مجدداً
 گروهها اشتراکی تشکیل دادند . تجدید بنای کالخوز نشان دهنده آن بود
 که قدرت شوراها در قلوب مردم ریشه دارد ... »

اشتاین بك که از اعتقادات سوسیالیستی دور بود ، به عنوان يك
 هنرمند زندگی مردم را از نزدیک می دید و طبعاً نمی توانست واقعیات را
 نادیده بگیرد .

بیست سال سپری شد ، اشتاین بك دوباره به اتحاد شوروی آمد . این
 بار فرصت ملاقات با او را نیافتم . در عوض نامه ای از او دریافت کردم .
 در این نامه ، اشتاین بك از دیدار های گذشته سخن به میان آورده و بعضی
 از جزئیات آن دیدارها را به رغم خود یادآوری کرده بود .

ولی عجیب بود . آنچه را او نوشته بود به خاطر نمی آوردم . مرا
 باچه کسی اشتباه گرفته بود ؟ ماجرا چه بود ؟ چندروز بعد ابهام برطرف شد
 اشتاین بك همان نامه را به پنجاه عضو اتحادیه نویسندگان شوروی فرستاده
 بود . این يك نامه کثیف تبلیغاتی بود که فقط سیا می توانست طراح آن باشد
 این عمل باعث انزجار نویسندگان شد . تعجب آور بود : اشتاین بك

چگونه می‌توانست اجازه دهد که امضای او را برای استفاده سیا به کار گیرند ؟

مدتی گذشت نامعلوم شد که این نامه نشانه تغییرات شگرف پدید آمده در وجدان او است : اشتاین بك از روی رغبت به همکاری با ماشین تبلیغاتی ایالات متحده تن داده بود . او در جریان این تغییر ماهیت رفته رفته نظرات معترض و ناسازگاری خود را با نظام آمریکا از دست می‌داد ؛ اسطوره های کاذبی که دستگاه عظیم تبلیغاتی آمریکا می‌آفرید در نظر او صورت واقعیات متقاعد کننده را می‌یافت ؛ مقاومت درونی او در برابر فریب و شخصیت فردی او زیر فشار این تبلیغات درهم می‌شکست . نتیجه این شد که اشتاین بك به فریب خوردن تن داد . پیامد این اضلال شخصیت فجیع بود : او به میان خلبانانی که برده‌کده ها و شهرهای ویتنام بمب می‌ریختند رفت و به ستایش آنان پرداخت . او کماکان دنبال آرمان بود . اما این بار رؤیاهای پیشین او متفاوت بود . از این جهت که این بار بوی خون از آنها برمیخاست . بدین سان او جنایات جرگه نظامیان آمریکایی را در ویتنام تأیید کرد و آنهایی که منافع طبقاتی شان با این جنایات پیوند داشت : از پاوه گویی او بهره می‌گرفتند .

هنر دستهای در مانده

مسخ وجدان هنرمند در رابطه با زیبایی شناسی و واقعیت های زندگی وجه ممیز سینمای ممالك سرمایه داری است .

این تغییر ماهیت از احساس ناتوانی هنرمند در برابر تضادها و پیچیدگیهای دنیای کنونی پدید می آید . هنرمندانی فاجعه زندگی انسان را در جامعه مبتنی بر بهره کشی و تحقیر شخصیت ، حس می کنند ولی نمی توانند به ریشه ها و علل فاجعه پی ببرند ، به این درك نمی رسند که بن بست زندگی در این جوامع از مالکیت فردی بر وسائل تولید ، منشأ می گیرد .

از اینجاست که بی آرمانی ، هوج انگاری ، بدبینی و نومیدی بر وجدان هنرمند چیره می شود و شخصیت او را مسخ می کند . و طبیعی است که او نمی تواند دید و روح انتقاد را در قبال نهادهای اجتماعی حاکم بسط بدهد و واقعیت اینست که بسیاری از سینماگران غرب در روزگار ما ، دانسته یا نادانسته مبلغ شیوه زندگی زیر سیطره غریزه مالکیت می شوند و با استفاده از شگردهای تبلیغاتی چهره ای فریبنده به آن می دهند و در قبال تضادهای

موجود در جامعه‌شان ساکت می‌مانند . یعنی به هنر خود و به مردم خیانت می‌کنند .

این هنروران تضاد های جامعه مبتنی بر مالکیت فردی را ابدی و انعکاس آن را در وجدان افراد نهادی قلمداد می‌کنند و معتقدند که وجود این تعارضات به علت حاکمیت ماوراء الطبیعه بر هستی انسان است . اینان از خود بیگانگی انسان را بیرون از محتوای اجتماعی بررسی می‌کنند و به این نتیجه نادرست می‌رسند که گویا از خود بیگانگی انسان فاجعه جهانی و عمومی اوست .

تجربه هنر امروزی نشان می‌دهند که تلاش هنرمندان در جهت مسخ واقعیات است ، بدین سان تحلیل جامعه مبتنی بر مالکیت و تضاد طبقاتی منتفی می‌گردد . در حالی که دستگاههای تبلیغاتی آثار این دسته از هنروران را عمیق و تحلیلی قلمداد می‌کنند . این همان انحطاط و افکار انتقادی است : چه ما بر پرده سینما فیلمهای متنوعی می‌بینیم که در آن‌ها به جای انتقاد از نهاد های سرمایه داری شکست کامل انسان ، تنهایی تقدیری و فساد ذاتی و درمان ناپذیر او تبلیغ می‌شود .

در دسامبر ۱۹۶۴ با میکال آنجلو آنتونیونی در باره این مسئله تأسف آور گفتگویی داشتم . وی ضمن گفته های خود جمله با معنای زیر را ابراز کرد : « بشریت دردانش و تکنیک به پیشرفتهای عظیمی نایل شده ، بر کره ماه دست یافته ، اما رفتار و روحیات او همانست که در روزگار هومر بود ، ، این گفته بسیار جالب است نه فقط از این نظر که صمیمت و صداقت بسازنده فیلمهای فریاد ، حادثه ، شب ، کسوف ، صحرای سرخ ، و انفجار را می‌رساند بل از این جهت که مبین احساسات بسیاری از هنرمندان امروز نیز می‌باشد . آنتونیونی تنها هنرمندی نیست که با ساجت به انگاره های چون تنهایی انسان ، بی تفاوتی و ناتوانی تقدیری او در تفاهم متقابل با دیگران ، چسبیده و مبنای تخیلات او را همین انگاره‌ها می‌سازد . فلسفه‌ای که در فیلمهای آنتونیونی مطرح است تا حدودی در آثار فدریکو

فلینی ، اینگمار برگمان ، آلن رنه و بسیاری از سینماگران جمهوری فدرال
 آلمان ، ایتالیا ، فرانسه و ایالات متحده نیز بیان شده است .
 گاه این فلسفه هنرمندانی را مجذوب می سازد که متمایز از آنتونیونی
 (یابتر بگویم مانند آنتونیونی دیروز) به خلاقیت و فعالیت اجتماعی
 انسان اعتقاد دارند و مانند او انسان را صرفاً اسیر در تارپود عشق جنسی
 و جدا از مسائل اجتماعی و سیاسی زمان ، بررسی نمی کنند .
 استانیلی کابریک یکی از این هنرمندان است . در اینجا به تحلیل یکی
 از فیلمهای او به نام دکتر استرنج لایا چگونه می توان بمب هیدروژنی
 را دوست داشت که محتوایی کاملاً سیاسی دارد ، می پردازیم .
 ماجرای فیلم دریک پایگاه نیروی هوایی ایالات متحده رخ می دهد .
 فرمانده پایگاه يك ژنرال مسن است که روح بدبینی سخت بر او چیره شده
 می بیند روز به روز پیرتر می شود و توان خود را از دست می دهد . این خیال
 به سر او می زند که روسها يك بیماری مرموز را در ایالات متحده اشاعه
 می دهند که آمریکاییان را به ناذا شدن تهدید می کند . از این رو لازم است
 فوراً تصمیم گرفت و مقابله کرد . ژنرال بعد از اندکی فکر کردن تصمیمی
 جنون آسا می گیرد دستور می دهد که هواپیما ها برای نابود کردن هدفهای
 « استراتژیکی » شوروی با بمب هیدروژنی ، به پرواز در آیند . ژنرال دیوانه
 شده است و به نصایح و اخطارهای معاون خود گوش نمی دهد . منطق جنون
 وار او مانع از این می شود که عواقب این عمل مخوف را درك کند . او
 طرحهای خود را در طی سالها مبتنی بر چنین منطقی ساخته و پرداخته است .
 فیلم کابریک درعین حال آکنده از حوادثی است که تأثیر ماجرا های
 پلیسی را بر بیننده می گذارد . تصادفهای مانع از این می شود که ژنرال به
 موقع به الغای دستور جنون آمیز خود وادار شود . هواپیماها بر فراز
 موریانسک ، آرخانگلسک ولوگدا ... در حال پروازند . تصادفهای باعث
 می شود که يك هواپیما حتی بعد از الغای دستور ژنرال توسط ریاست
 جمهوری ایالات متحده ، پرواز به سوی هدف را دنبال کند : آتن های

دستگاه گیرنده این هواپیما توسط دی.سی. ۱- D.C.1 خراب شده و سرنشینان نتوانسته‌اند دستور جدید را دریافت کنند. صحنه‌های تصنعی که با عقل جور نمی‌آید نیز لابلای ماجرای فیلم گنجانیده شده است. مثلاً معاون عاقل ژنرال به زحمت موفق می‌شود از مقر فرماندهی بیرون آمده در خیابان به یک دکه تلفن بشتابد، تا کاخ سفید را در مورد حوادث پایگاه در جریان بگذارد، اما متأسفانه سکه لازم را نمی‌یابد و دقیقه‌های پیش از حادثه بی‌آن که نتیجه‌ای گرفته شود سیری می‌شود دقیقه‌های هولناکی که ناپودی دنیا را به دنبال دارد ... به نظر می‌آید که کابریک به منظور تلطیف فیلم و تعدیل جنبه فاجعه‌آمیز، این حوادث جزئی را در ماجرای کلی گنجانیده است.... اما مردم هنوز ماجرای وحشتناک گم‌شدن بمبهای هسته‌ای آمریکارا در نزدیک کرانه‌های اسپانیا و گروئنلند را فراموش نکرده‌اند. مگر نه اینکه این فاجعه مهیب پس از افشا بیشتر به یک داستان سینمایی شباهت داشت؟ اگر میلیتاریست‌های جنگ طلب آمریکا سیاست خطرناک بازی با سلاح-های هسته‌ای را کنار نگذارند، اگر مردم در کشورهای دست‌نشانده آمریکا پایگاههای آن کشور را برنچینند چه بسا یک حادثه احمقانه به قیمت ناپودی بشریت تمام شود: فیلم کابریک تجسمی از این واقعه مهیب می‌تواند باشد **دکتر استرنج لاولو** یک کمدی سترگ و یک ریشخند اندوهناک از فاجعه بشری است. کابریک در برخی از صحنه‌های فیلم ماجرای وحشتناک را به مسخره تبدیل می‌کند و رفتار آدمهای فیلم را در موقعیت‌های خطرناک با لودگی تصویر می‌نماید. این خنده ایست بر لب پرتگاهی مخوف چرا که در بطن این صحنه‌های به‌ظاهر لوده ماجرای وحشتناک نهفته است. مفهوم واقعی رویدادها با موسیقی والس دانوب زیبای آبی که می‌خواهد جنبه‌ای مفرح و سبک به آن‌ها بدهد، آشکارا مباینت دارد.

نام فیلم از یک شخصیت ماجراجو گرفته شده. دکتر استرنج لاولو یک دانشمند هسته‌ای است که در اوج شهرت خود، در دستگاه هیتلری خدمت کرده و حالا به خدمت میلیتاریست‌های آمریکا درآمده است. از زندگی

گذشته اما فراموش نشده‌اش دستی مصنوعی به بادگار دارد که هر لحظه بنا بر هادت پیشین آماده است به‌سلام فاشیستی بلند شود. دکتر به فکر آرام ساختن دست خود است و آن را بر روی زانو می‌گذارد، اما دست نافرمان همچنان برای ادای سلام فاشیستی بلند می‌شود: توصیه‌های او به ریاست جمهوری ایالات متحده باحرکات دست مکانیکی کاملاً انطباق می‌یابد. بدین سان در این فیلم ابهامی بر معنا تصویر می‌شود.

در اینجا نیز مانند موارد دیگر، بیان سترگ به مفهوم فیلم باری می‌دهد و اندیشه سازنده آن را به وضوح می‌نمایاند. ضعف فیلم به تصاویر هنری که کاربرد به اخطارها و نداهای صلح طلبانه خود می‌دهد، بستگی ندارد. کاربرد با این فیلم نشان می‌دهد که چنین اتفاق وحشتناکی می‌تواند رخ دهد و برای وقوع آن دلایل منطقی وجود دارد. ضعف فیلم هنگامی نمایان می‌شود که درخواست و اندیشه سازنده آن تناقض و تزلزل پدید می‌آید. در این ارتباط صحنه درون هواپیمای بمب افکن و نیز صحنه پایان فیلم بسیار گویا است. کاربرد در این صحنه زندگی سرنشینان بمب افکن را با تمام جزئیات روانی نشان می‌دهد و خصوصیات شخصیت خلبان‌ها و واکنش آنها در برابر دستور پرواز به سوی هدفهای نظامی را تصویر می‌نماید. در اینجا سازنده، کم‌دی سترگ فیلم را به‌درام روانشناختی تبدیل می‌کند. او سخت مجذوب حالات روانی خلبانها می‌شود ولی احساسات و عقاید آنها را در تصاویری که می‌دهد بیان نمی‌کند. و بدین سان بیننده به شخصیت و انگیزه‌های درونی اعمال این خلبانها پی نمی‌برد. این آمریکایی‌های سرزنده که اونیفرم افسری برتن دارند کیستند؟ «ابر مردهای» جنگ آماده برای کشتار در هر جنگ؟ جانباں جنگی رها از وجدان و شرف؟ با به‌طور ساده فرمانبرداران مطیع که با تمام وجود به فرمان مافوق تن در می‌دهند؟ فیلم به این پرسش‌ها پاسخی نمی‌دهد. در حالی که کاربرد با پرداختن به خصوصیات روانی خلبانان در موقعیت هنرمندی تحلیل‌کننده است که می‌تواند به این پرسش پاسخ بدهد.

تناقضات عقیدتی کابریک در فیلم جدید او به نام ۲۰۰۱، سفر فضایی^۱ باشدت بیشتری تجلی یافته است .

اما پیش از این که به این فیلم بپردازم ، مایلم گریزی بزنم و مطلبی را توضیح بدهم .

چند سال پیش شارون تیت که آهستن بود و تمام میهمانان او در منزل همسرش رومان پولانسکی - که سینمای لهستان را ترك گفت و به هالیوود رفت و در آنجا با تهیه فیلمهای تجارتي «سری سیاه» ثروتمند شد . به گونه ای وحشیانه ای به قتل رسیدند . در مدت پیش از یکسال ، ماجرای این جنایت کارآگاهان پلیس ، روانشناسان و جامعه شناسان را به خود مشغول کرد . در توضیح این جنایت فرضیه های مختلفی وجود داشت از آن جمله فرضیه ای بود که این جنایت را با جنایات جنگ ویتنام پیوند می داد .

اما واقعیت اینست که نابه هنجاری ، جنون و انواع اختلالات عصبی در آمریکا و از جمله در هالیوود مسئله غیر عادی نیست . می توان گفت بی تفاوتی محافل روشنفکر نسبت به جنون ها و نابه هنجاری ها خود الهام بخش این گونه جنایات می باشد . متأسفانه محافل روشنفکر و هنرمند غرب این قبیل انحرافات را مکمل ضرورتیوه زندگی خویش به حساب می آورند ، هنرمندان هر چه بگویند نمی توانند سهم خود را در پیدایی زمینه و تدارك اخلاقی و روانی این جنایات ، نفی کنند .

بالاخره ماجرای جنایت پس از تلاش فراوان پلیس روشن شد . عامل جنایت شخصی منحرف و وازده و از نظر روانی نامتعادل بود که نسبت به شهرت کاذب ستارگان سینما حسادت داشت . او یکی از بیشمار افراد جامعه آمریکا بود که در مغیله خود به خشونت خونخواری آزادی بی مرزجنسی

۱. lody ssée de léspace , 2001 این فیلم را در ایران تحت

عنوان رازکجهان نمایش دادند .

Sharon Tate .۲

صورتی شاعرانه می دهند .

واضح است که در جامعه آمریکا ، این فقط هنرمندان نیستند که زمینه این قبیل جنایات را فراهم می آورند . علت و منشأ این انحرافات و جنایات همانا سیطره مالکیت فردی است که خود خواهی دخالت تن به تن ، تنگ نظری ، حسادت و خشونت زائده آن است . با این حال هنرمندان نمی توانند از زیر بار مسئولیت شانه خالی کنند . می دانیم که هنر و ادبیات آمریکا با خشم و نفرت از خود پرستی صاحبان زر و زور این عاملان اصلی انسان زدایی و اشاعه دهنده خوی بهیمی ، یاد می کنند . اما اغلب این دشمن خوبی خونخواری و دد منشی ، در متن ادب و هنر ، به مثابه عیوب سرشتی و همیشگی بشر معرفی می شود . موضوع و مضمون آثار هنری و ادبی که بر مبنای چنین برداشتی خالق می شود ، ملهم از خشونت است . این خشونت عنصر سازنده سبک هنری ، نشانه شاخص هنر امروزین شده است . هنری که تهی از ارزشهای اخلاقی و انسانی است ولی در عین حال چشمها به بدن آن خو کرده است . در همین ارتباط است که بینش هنری مسخ و از محتوی خود خالی می شود : تنگ نظری و خشونت جدا از ریشه های آن تصویر می گردد و هنرمند حتی این اندیشه را به مغیله خود راه نمی دهد که ستایش خشونت چه خطرات و فجایمی را می تواند به دنبال داشته باشد . بدین سان وجدان هنرمند و قوه تمیز او در میان هیاهو و جنجالهای محفلی ، مدفون می شود .

استفاده تجارتي و بخش وسیع نوشته ها و فیلمهای آمال از خشونت و فساد بارزترین خصوصیت هنر بورژوازی در ایالات متحده است .

مخالف به اصطلاح هنری آمریکا شیوه مرسوم در هنر بورژوازی را با قانون و قیح تجارت درهم آمیخته اند . این قانون با این جمله بیان می شود: « پول بو ندارد . به این معنا که پول را می توان و بایستی از هر طریقی به جنگ آورد و نحوه تحصیل آن هیچ اهمیتی ندارد . هنرمندان مبلغ شیوه

زندگی آمریکایی به پیروی از این قانون از مضامین خشونت بار و فریبنده استفاده می‌کنند. در بسیاری از آثار «جدی» هنر و ادب بورژوازی غرب، خشونت جدا از ریشه‌های اجتماعی و به عنوان یک نقیصه ذاتی و عمومی بشریت تصویر می‌شود. هنرمندی که خشونت را غلبه ناپذیر و غیر قابل درک معرفی می‌کند، در واقع وحشت خود را در روبروشدن با واقعیات زندگی به بیان می‌آورد. این وحشت ذهن و اخلاقیت هنرمند را مختل می‌سازد و احساس ناتوانی و نومیدی را در او تقویت می‌کند.

آنچه گفته شد در ارتباط با فیلم سفر فضایی، مصداق دارد. هر چند که موضوع این فیلم ظاهراً با فاجعه ویلای رومن پولانسکی تشابه و ارتباطی ندارد.

استانلی کایریک در گفتگویی درباره فیلم مذکور چنین گفته است:

« اصولاً هر آنچه از حیطه درک انسان فراتر می‌رود، یک معجزه است و مرا مجذوب خود می‌کند، حال ببینیم کدام یک از اسرار کیهان توجه او را جلب کرده است؟ و آیا فقط این رازها است که مورد توجه اوست؟

فیلم با صحنه‌هایی از « فجر تمدن » آغاز می‌شود: نیاکان پشمالوی ما در حال شکار هستند، سپس به بازی و دعوا می‌پردازند. یکی از آنها استخوان نیم جویده‌ای را به هوا پرتاب می‌کند. روشنایی بروی آن می‌افتد و دوربین فیلمبرداری پرواز آن را نشان می‌دهد. این اشارتی است به فضا و راه آینده بشریت... این اجداد دور ما در حین جستجوی طعمه خود به سنگ تراشیده‌ای^۱ که در نزدیک محل زندگی آنها افراشته است می‌رسند و بی آن که به آن توجهی داشته باشند به کار خود مشغول می‌شوند. تصویر این سنگ تراشیده در آغاز فیلم به بیننده معلوم می‌کند که موضوع فیلم، تاریخ گشودن آسمان - از پرتاب استخوان نیمه جویده تا مسافرت‌های بین سیارات - نیست بلکه بیان مسایل فلسفی و اسرار هستی انسان بروی زمین است.

1. Monolithe

سناریو فیلم براساس این فرضیه است که گویا در عالم هستی تمدنهای بسیار پیشرفته‌تری از تمدن زمین ما وجود دارد : چرا که خورشید خود يك کرهٔ جوان است . کراتی وجود دارد که هزاران بار مسن‌تر از آن است . در نتیجه این امکان هست که دوبرخی از این ستارگان بیشمار موجوداتی باشند که همه آنچه را بر زمین می‌گذرد «ببینند» و به مداخله در امور و مرنوشت مکنهٔ آن قادر باشند . در جریان این نظارت دقیق، موجودات مذکور متوجه می‌شوند که بشریت به سوی يك فاجعه می‌شتابد .

تخته سنگ در فیلم کابریك پیام‌آور همان موجودات است . در عین تذکاري از امکانات واستعدادهای نهفته انسان است که از پرتاب استخوان به هوا به ساختن موشک‌های سدهٔ بیستم می‌رسد . تخته سنگ فقط تجلی تمدن بسیار پیشرفته‌تر و تکامل یافته‌تر از تمدن زمینی نیست . بلکه بالاتر از آن کتابه‌ایست از توانایی بالقوه انسان در غلبه بر کرات دیگر نشانه‌ای که ما را به تسخیر فضا فرا می‌خواند .

دیری نمی‌گذرد که انسان به پهنه‌ای که تخته سنگ نشان می‌دهد گام می‌گذارد : فیلم با ظرافت تکنیکی بسیار جالبی، سفر سفینه‌های آمریکایی را به مشتری تصویر می‌کند . کیهان نوردان آمریکا و شوروی در يك ایستگاه رابط فضایی با هم ملاقات می‌کنند . آنها هدف سفر را از همتهای روسی پنهان می‌کنند و به پرواز خود ادامه می‌دهند .

اینجا پرسشی مطرح می‌شود : مرز رخنه انسان به فضا تا کجاست ؟ هدف او چیست ؟ ماجرای فیلم به این نتیجهٔ ساده منجر می‌شود : موجودات غیرزمینی با نظارت دقیق خود پی می‌برند که انسان خاکی شایسته جهش‌های جدید به سوی فضا نیست او همچنان به سیرت يك حیوان مهاجم و خطرناك باقی مانده است و پیشرفت او در زمینه‌های علمی و فکری با اخلاق او همگام نیست .

در بخش آخر فیلم، سفینه فضایی به دنبال يك فاجعه هسته‌ای به زمین باز می‌گردد . این فاجعه در زمان سفر فضایی رخ داده است و بر کره ماده‌یگر

موجود زنده‌ای، وجود ندارد. در صحنه‌های نهایی، اختر شناس در تالاری است که به ائاثیه مدل لوبی شانزدهم آراسته است که احتمالاً غیرزمینی‌ها از حافظه انسان زمینی «اقتباس» کرده‌اند. در این فضای دلپذیر، تشویش ناشی از سفر فضایی انسان از بین می‌رود، اخترشناس آرامش خود را باز می‌یابد و غیر زمینیان بار دیگر به آرامش می‌رسند. آنها متوجه هستند که افراد زمینی مورد آزمایش آنها سخت نگران مرگ هستند. و اختر شناس که یکی از آنها با دلتنگی و ملال شاهه پیری خود و نگران مرگ است که دو کمین می‌باشد. (همه اینها بر پرده تصویر می‌شود). اینجا دو تفسیر از فیلم محتمل است. ۱- غیرزمینها تصمیم می‌گیرند که انسان را از وحشت در برابر مرگ نجات دهند، چرا که این وحشت موجود روحیه تهاجمی او می‌باشد. از اینرو به اخترشناس عمر جاودان می‌بخشند، ۲- اخترشناس که از عصر طفولیت خود جدا شده در اتاق نیاکان خود نمی‌تواند آرامش یابد. بایستی کودکی او را به او باز داد و او را به آغوش مادرش باز گرداند. برای القایی این معنی شکل یک چنین لحظه‌ای بر پرده تصویر می‌شود. سناریو این فیلم را استانیلی کابریک به کمک آرتو کلاک تنظیم کرده است. کلاک از روی سناریو رمانی نوشته برعکس کابریک به بسیاری از پرسشهایی که در جریان ماجرا پیش آمده پاسخ داده است. خصیصه معمایی فیلم ناچار زائیده اندیشه فیلمساز است. این پرسشها مفهوم فلسفی مشخصی دارد.

فلسفه‌ای که در فیلم مطرح می‌شود و بسیاری از معماها و نکات رمزی آن با طغیان آدمواره^۱ (مغز الکترونیک سفینه فضایی) مربوط است. مضمون فیلم تأکید بر این دارد که میان انسان و مخلوق اوتعارضی فاجعه آمیز موجود است. مغز الکترونیک از پرواز به سوی مشتری وحشت دارد و سعی می‌کند اختر شناس را از این سفر باز دارد و هنگامی که از او اطاعت نمی‌کنند، طغیان می‌کند. آدمواره مخلوق انسان سخت بیرحم است و به

1. robot

هر کاری تن درمی‌دهد. او همواره آماده است تا کسانی را که موافق او نیستند معدوم کند. رفتار او شبیه کسانی است که با وجود تعالی علمی و فکری از نظر اخلاق در سطح نازلی قرار دارد.

حال بینیم طغیان آدمواره از کجا مایه می‌گیرد؟ آیا او نماد تعارض تکنولوژی با انسان است یا این که نماینده و حامی اراده آن نیروهای غیر خاکی است که تخته سنگ بزرگ بازمانده‌ای از آنها است؟ پاسخ به این پرسش هر چه باشد، نمی‌توان گفت که آدمواره‌ای که کاربرد در فیلم خود تصویر کرده با انسان اشتراك و پیوند دارد. او طرح‌های از پیش تعیین شده را نمی‌پذیرد. برای مثال حاضر نیست انسان را در سفر به کرات دور یاری دهد. در واقع کاربرد با این تخیلات سینما توگرافیک نمی‌خواهد يك ژول ورن جدید باشد و آینده عصر تسخیر فضا را ترسیم کند. غرض او این نیست که تکنیک سفرهای فضایی را نشان بدهد. منظور او ارائه تصویری از سرنوشت انسان، فلسفه تاریخ و چشم اندازه‌های جامعه بشری است. کاربرد سفرکیهانی را به این علت به عنوان زمینه ماجرایی فیلم انتخاب می‌کند که آن را برای تفسیر فلسفی زندگی انسان کره ما در عصر پیشرفت سریع علم و تکنولوژی، بهترین و جدیدترین وسیله تشخیص می‌دهد.

آدمواره کاربرد در واقع «آدامه» انسان کنونی با همه خصایص خطرناک او است که باعث تشویش، وحشت و سرخوردگی هنرمند می‌شود. آدمهای فیلم سخت از انسانیت تهی و از خود بیگانه شده‌اند و با همه ظرافت‌های عقل خود موجودات بی‌اراده‌ای بیش نیستند. آنها با ساختن آدمواره در واقع خود را باز می‌آفرینند اینان به هیچوجه قادر نیستند کیفیات مناسبی که چشم اندازه‌های خوشبینانه‌ای در برابرشان بگشاید و به اخلاق انسان اعتلاء بدهد، در ساخت آدمواره «تنظیم» کنند. بدین‌سان چنین نتیجه می‌شود که کاربرد آینده انسان را آدامه ساده وضع انسان کنونی در جامعه سرمایه‌داری، می‌پندارد.

تفسیر دیگری را نیز می‌توان در این ارتباط ارائه داد: موجودات غیر

خاکی که بانماد تخته سنگ در فیلم معرفی می‌شوند، هنگام ساخت و پرداخت آدمواره اراده خود را دخالت می‌دهند. آنها رفتار آدمواره را از پیش طرح ریزی کرده‌اند تا مانع از این بشوند که انسان خاکی از مرز مجاز درفضا فراتر رود. این تعبیر ظاهراً بخشی از برداشت کابریک را تشکیل می‌دهد. با این حال چنین برداشتی در ماهیت فلسفی و اخلاقی ماجرای فیلم، تغییری پدید نمی‌آورد. اینجا نیز همان عیوب تقدیری انسان است که بر اعمال و رفتار او سیطره دارد. تفاوت میان این تعبیر از رفتار آدمواره در برداشت کلی که فیلم القا می‌کند، بی‌تأثیر است: با انسان آدمواره را از روی الگویی مطابق با خواسته‌ها و سلیقه‌های خود ساخته است یا اینکه موجودات غیر خاکی انسان را واداشته‌اند که خشونت و خبائت و کیفیات «غیر انسانی» نهادی خود را به آدمواره بدهند.

کابریک آگاهانه تلاش می‌ورزد که به معماهای فیلم خود معانی چند پهلو بدهد: از تخته سنگ گرفته تا طغیان آدمواره و پایان رمزآلود فیلم همه مهم و گنگ است.

سفر فضایی ساخته تخیل کابریک با همه جنبه رمزآلود و معماهای بی‌کلید خود، کنایه‌ای است از وضع روانی و اخلاقی انسان عصر ما در جامعه سرمایه‌داری که از زندگی وحشت دارد و راه گریزی از این وحشت نمی‌یابد. حتی جذبه فضا نیز او را از وحشت از زندگی نمی‌رهاند. مفاهیم فلسفی از آنجا مطرح می‌شود که مسایل سفر کیهانی با امور زندگی خاکی پیوند می‌یابد. مسایلی که نماد تخته سنگ در آغاز فیلم و تمرد آدمواره در پایان آن، مطرح می‌کند از جستجوی پاسخ برای آنها اهمیت بیشتری دارد. انسان خاکی از پیش محکوم شده است. در حالی که سؤال و ابهام در واقعیات اسفناک دنیای جنون آسای ما است که خشونت‌ها و نابه‌هنجارهای آن به درستی تحلیل نمی‌شوند. خشونت‌هایی که اگر تقویت شوند مساجراهایی نظیر قتل شارون تیت و دوستان او را به وجود می‌آورد و انگیزه کشتار روستاییان صلحجوی ویتنامی می‌شوند. اینها واقعیاتی است که نمی‌توان نادیده گرفت.

ظاهر آ محتوای اندیشه کابریك در ساختن فیلم سفر فضایی چنین بوده است. کابریك دنیای کنونی و آینده آن را تارېك می بیند و این یاس و بدبینی بر ساخت فیلم او تأثیر گذاشته است. طنز معمول کابریك ، سادگی عاطفی تصاویر و تخیلات شاد او نمی تواند این بدبینی را بر طرف کند. هنگامی که سازنده فیلم پرواز شگفت آور قهرمان خود را تصویر می کند، به هیچوجه از زندگی دشوار و آکنده از تشویش انسان بر کره زمین، نمی تواند چشم پوشد. کابریك معتقد است که پیشرفت علمی و تکنیکی به موازات انحطاط و شکستهای اخلاقی تحقق می یابد. پیروزی انسان در سیطره فرمان تخته سنگ محدود می ماند، در حالی که شکست های اخلاقی او کامل است. همین شکست و سقوط اخلاقی انگیزه و اکنش موجودات غیر خاکی و تمر د آدمواره است.

روحیات و عواطف سازنده فیلم، تا حدودی در تزئینات ملال آور درون سفینه و ایستگاه فضایی انعکاس دارد . این تزئینات از مجلات مبتذلی داستانهای علمی عامه فهم منتشر می کنند، استنساخ شده است. در این داستان آینده تجسّسات کیهانی مطابق با تخیلات فضایی سال ها پیش تصویر شده است. با همه اینها بسبك فیلم نواست و بیان آن عاری از ظرافت نیست و اینها با اندیشه ای که در فیلم مطرح است، هماهنگی دارد. ماجرای فیلم در آغاز هزاره سوم اتفاق می افتد. اما کابریك همان نقایص و نابهنجاریهای جامعه بورژوازی را برای آن زمان هم در نظر می گیرد.

صعنه های ساخت ماجرای فیلم با صعنه های فلسفی مطرح در آن ارتباط دارد. این صعنه های همگام با حوادثی که به دنبال هم می آید، گسترش می یابد و از اینجا تناقضی میان موضوع و مسایل فیلم پدیدار می شود. ابهام در اندیشه و عواطف بازیگران باعث می شود که در واکنشهای آنان اختلالاتی پیش بیاید. به طور کلی می توان گفت که داستان فیلم بسیار سطحی و عاری از تدویم منطقی است.

می دانیم که آدمی فقط با اتکاء بر شعور خود نمی تواند زندگی را دگرگون سازد. شعور و آگاهی وسیله ای است که انسان به کمک آن می تواند

زندگی را بشناسد . اگر فرآیندها و جریانات جهان هستی به صورتی درست و منظم در شعور منعکس شود ، انسان با استناد به شناخت زمان حال می تواند راه آینده را باز شناسد . ممکن است آدمی بتواند به برخی از نقایص ادراکات خود پی ببرد ولی نتواند آنها را رفع کند . در این صورت کشف امکانات جدید میسر نخواهد شد .

اگر بخواهیم فیلم سفر فضایی را تحلیل کنیم ، ناگزیر بایستی مقاصد و انگیزه های سازنده آن و نیز همه آنچه را که به طور عینی در فیلم ضبط شده در نظر بگیریم . سفر فضایی بیان و تبلور فاجعه ای است که وجدان جامعه سرمایه داری پابستر بگویم نمایندگان آن گرفتار آن است . اینان با کلام پانگلو^۱ هم نمی توانند وجدان خود را از زیر بار سنگین مسئولیت برهانند پانگلو^۱ با ساده دلی ابلهانه ای می گفت : « در جهان ما که بهترین جهان ممکن است ، همه چیز به بهترین وضع ممکن هستی دارد » . اینان ناگزیرند درباره بدبختی ها و فلاکتهای انسان عصر ما ، بیندیشند . اما از آنجایی که مالکیت فردی و استثمار را امری ابدی می دانند ، قادر نیستند تضاد های عینی جامعه و حرکت جبری تاریخ را درک کنند . محتوای فیلم کاپریک حکایت از آن دارد که تمدن بورژوازی حتی در نهایت تکامل خود بر اساس پیشرفتهای عظیم علمی ، در تنگنای مالکیت فردی ، حقیر و خالی از ارزشهای انسانی می ماند و این که شریف ترین هنرمندان جهان سرمایه داری بی آنکه قادر باشند ، به ماهیت این جهان پی ببرند ، آن را نفی می کنند .

متأسفانه انبوه بینندگان این فیلم فریفته زیباییهای ظاهری و شوگردهای فنی آن شده اند و نتوانسته اند به عمق ماجرای آن پی ببرند . کاپریک در این فیلم خصوصیات فیلمهای تجارتی هالیوود و کیفیات یک فیلم هنری و انتقادی را درهم آمیخته است . فیلم به حق به نهادهای تمدن غرب

۱ . Pangloss شخصیت داستان ساده دل (Candide) ولتر که از پیروان فلسفه لایبنیتس است و به گونه ای ابلهانه به خوشبختی ایمان دارد و معتقد است که بارزترین زشتیها نمی تواند در این خوشبختی خللی وارد کند ،

می‌تازد و انحطاط آن‌را نشان می‌دهد . اما متأسفانه نمی‌تواند چشم‌اندازی را در برابر انسان محصور در بن‌بست اصرار ناگشودنی ، درحالی‌که برای بیرون آوردن انسان از این بن‌بست بایستی به‌حق تعبیر اجتماعی دیگری را برمی‌گزید . در فلسفه‌ای که در فیلم مطرح است ، پاسخی به این پرسش عمده داده نمی‌شود : پندارهای منحنی مربوط به نقص مقدر برجهان و انسان تاکی حاکم خواهد بود ؟ در این ارتباط می‌خواهم اندکی درباره فیلم دیگری به نام پرسونا ساخته اینگرید برگمان ، صحبت کنم . برگمان در این فیلم ، با شیوه‌ای استادانه‌تر ، فاجعه وجدان انسان زندانی حقارت خود خواهی و فردیت ، را بیان می‌کند .

فیلم سرگذشت بسیار پیچیده و دردناک دوزن را بازگو می‌کند . یکی از آنها الیزابت و وکلرکه نقش او را لئو اولمان بازی می‌کند ، به دنبال يك بیماری روانی ، لال می‌شود . دیگری ، آلمانا (بی‌بی آندرسون) پرستاری و مواظبت از او را برعهده دارد . در نتیجه جریانهایی مرموز وضعی پیش می‌آید که گویی نقشها عوض می‌شود : به تدریج بیماری الیزابت به آلمانا انتقال می‌یابد و الیزابت به زندگی عادی باز می‌گردد و قوه ناطقه از دست رفته را باز می‌یابد .

بی‌بردن به ماجرای فیلم و دادن تفسیری درست از آن ، بسیار دشوار است . دشواری درك فیلم از میان نمی‌رود ، مگر این‌که آن را يك فیلم ذهنی و تخیلی به‌شمار آوریم . برگمان در این فیلم آمیزه بسیار پیچیده‌ای از واقعیت و تخیل ارائه می‌دهد ؛ ماجرای فیلم مطابق با منطق رویدادهای واقعی رخ می‌دهد ولی نوسانهای تخیلی سربسته‌ای بر آنها تأثیر می‌گذارد و روال و شکل ماجرای فیلم به گونه‌ای است که نمی‌توان آن‌را يك «داستان» عادی به‌شمار آورد . فقط به کمک معیار روانشناختی است که می‌توان جریبان داستان را دنبال کرد . هرچند که ماجرای آن از چارچوب داستان

1. Persona

روانشناختی نیز درمی‌گذرد .

برگمان به بینندگان فیلم خود ، این امکان را می‌دهد که با شیوه‌های مختلفی حالات و وجنات الیزابت را تشریح کنند . او حالت يك بیمار روحی را دارد که حرکاتش خارج از اراده صورت می‌گیرد .

او برای بهبود بیماری خود به دنبال راه حلی روانی است هرچند که راه حل به خودکشی منتهی بشود . برگمان نمی‌خواهد توجه بینندگان را به علل پیش‌آمدن این حالت جلب کند . او واقعیت لال بودن قهرمان فیلم و تأثیر جسمانی و روانی حالات او بر قهرمان دیگر را در معرض مذاقه بینندگان قرار می‌دهد .

الیزابت می‌خواهد صمیمی باشد و به هیچوجه قصد ندارد نقش بازی کند . این درونمایه اصلی فیلم است که در همان آغاز مشخص می‌شود . الیزابت از نتیجه انتحار متنفر است ، از اینرو تصمیم می‌گیرد زنده بماند ولی لب فرو بندد و لال شود . اما این واقعه که برگمان بیش از يك بار بدان نمی‌پردازد کلیدی برای فهم فیلم به ما نمی‌دهد . درونمایه های شهوانی نیز در فیلم وجود دارد . از آن جمله است : برخورد رؤیایی آلمانا با شوهر الیزابت که به يك صحنه شهوانی تبدیل می‌شود ، خاطرات آلمانا از يك جماع جمعی Orgie در ساحل دریا ، احساسات جنسی نیرومند ولی فروکوفته آلمانا و نیز الیزابت ...

اما این درونمایه نیز که رفتار آدمهای ماجرا را به صورتی برجسته نشان می‌دهد ، چیزی را روشن نمی‌کند یا بهتر بگوییم نمی‌تواند مضمون فیلم را معرفی کند . برگمان روابط آدمهای فیلم را در ورای شهوتگرایی érotisme و روانشناسی قرار می‌دهد و در عین حال از هر گونه تفسیری هرچند هم مبهم ، خودداری می‌کند .

برگمان به جای این که « داستانی » گسترده به بیننده عرضه کند ، ماده خام داستان و موضوعی بسیار مبهم را در اختیار او می‌گذارد . در عین حال ، این ماده خام علی‌رغم ابهام و تاریکی ، قدرت بیان يك رشته رخداد-

های واحد را ، دارد . اما مفهوم فیلم الزاماً با این رشته رخدادهای یوندی ندارد . این فیلم بایانی گسترده متشکل از رخدادهایی است که به طور کامل تشریح نشده اند ، ولی در عین حال چندان دور از واقعیت نیستند . در واقع فیلم مذکور شرح سرنوشت دو آدم ، آلمان و الیزابت است که در مبارزه ای نومیدانه و فردی درگیر شده اند . علاوه بر این ، پرسونا را می توان ماجرای نبرد دو شخصیت تخیلی در وجود يك شخصیت واحد ، به شمار آورد : نبرد بین فساد و دنائت که فعالانه عمل می کند و روحی پاک که در مواجهه با آن نابود می شود .

در همان زمان بنا بر برخی عناصر فیلم می توان چنین تفسیری را قبول کرد : پرسونا فقط تصویر اعمال متقابل دو شخصیت نیست ، اندیشه دو شخصیت نیز با این اعمال همراه است . گفتگوی درونی آلمان ، که در طی آن دلبستگی عمیق خود را به فرزندش ابراز می کند ، بسیار پرمعنا است . این گفتگوی درونی دوبار ادا می شود : بار اول ما صورت الیزابت را می بینیم که گوش می دهد ، بار دوم صورت آلمان را که سخن می گوید . این صحنه بازتاب درونی و روانی اشخاص فیلم است . جذبه معماهای فیلم نیز در همین ابهامها است . در واقع هدف بر گمان اینست که فیلمش به مثابه ماده و موضوعی جهت تفکر باشد . علاوه بر صحنه های یاد شده . بیننده مجبور است در «چارچوب» فیلم نیز مذاقه کند . فیلم در تاریکی شروع می شود که در آن دوالکترو از يك لامپ قوسی نمایان می شوند . سپس تصاویری بدنبال هم می آیند که عبارتند از : يك تکه مفتول الکتریکی ، يك صحنه تعقیب از يك فیلم صامت ، يك میخ که در کف دستی فرو رفته ، عکس يك هنرپیشه که با خود گفتگو می کند ، يك راهب بودایی در حال خودسوزی در ویتنام اجساد داخل يك سردخانه ... این تصاویر منقطع و گذرا در پایان فیلم مجدداً ظاهر می شوند ، لامپ قوسی آهسته خاموش می شود ، الکتروها به سیاهی می گراید و فیلم کوهی در برابر دیدگان ما فرو می میرد . در يك صحنه صورتی بر پرده نقش می بندد : صورت آلمان ، دگرگون شده از

وحشت که مانند آینه ای فرو می‌شکند و سپس محو می‌شود. بعد از آن صحنه‌ای می‌آید و چنان می‌نماید که کوبی هیچ اتفاقی نیفتاده است. در برابر فیلم که با صحنه‌های آشفته و مبهم آغاز می‌شود و باشیوه‌ای معمایی ادامه می‌یابد، وحشت زده می‌ماند.

در اینجا ناگزیریم از خود پرسیم: چرا بر گمان باچنین ذوق و مهارتی ظریف، بیننده را از گشودن راز «هیرو گلیف‌های» فیلم باز می‌دارد چرا از ارائه «داستانی» معین و قابل شناخت پرهیز می‌کند؟ چرا روال و مفاهیم فیلم را رمزآلود می‌سازد و از بسط آن بیم دارد و سعی او بر این است که بافت فیلم را هرچه بیشتر معمایی سازد؟ چرا از گذر از يك يك پلان به پلان دیگر اجتناب می‌کند؟

در فیلم‌های دارای روایت سنتی، پایان فیلم معمولاً مطابق باخواست بیننده است که می‌خواهد چیز یاد بگیرد، بفهمد چه چیزهایی رخ داده و علت وقوع آنها چیست. به گفته سوزان زونتاک^۱ (ادیب، منتقد و کارگردان سینمای آمریکا) سرکوبی و امحای تمایل بیننده به «آموزش» یکی از وجوه شاخص شکل جدید روایت سینمایی است.

برسر دختران فیلم حادثه چه می‌آید؟ آلمان در صحنه نهایی فیلم پرسونا وقتی که سوار اتوبوس می‌شود، به کجای می‌خواهد برود؟ هنگامی که معلوم می‌شود، امحای تمایل بیننده فیلم به آموزش میسر است، آگاهی‌ها و مفاهیم پیشین جریان فیلم دیگر چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟^۲ سوزان زونتاک تصریح می‌کند که بیننده از اینکه نمی‌تواند به فهم و ادراکی معین برسد و سازنده فیلم نیز این امکان را به او نمی‌دهد، درگیر کنکاشی ذهنی می‌شود.

فرض بگیریم، همان طوری که زونتاک می‌گوید، سازنده فیلم از مفهوم ماجرابی که بیان می‌کند، واقعاً «بی اطلاع» باشد.

1. Susanne Sontag

2. Sight and Sound dec. 1967

در این صورت نقاد مجبور است این پرسش را مطرح سازد : پس سازنده فیلم، مفاهیم ذهنی خود را چگونه بیان می کند؟ و با عدم آگاهی خود چگونه مواجه می شود؟ آیا این نا آگاهی را به سان يك ناتوانی و بدبختی به شمار نمی آورد؟ یا این جهل را محملی برای کاوش واقعیات نامکشف به حساب می آورد؟ و با اینکه آن را يك حالت عام و همیشگی می پندارد و با توجه به کیفیت دست نیافتنی واقعیت ، هر گونه احساس تشویش را نسبت به آن بیهوده و حتی مضحك می داند ؟

از این نظرگاه پرسونا چه چیزی را می خواهد بازگو کند ؟ در این بیان سهم اعترافات شخصیت های فیلم و بازی آنها کدام است ؟ برگمان فلسفه و حالات روانی که موضوع فیلم را می سازد ، چگونه درك می کند : به مثابه فاجعه ای که بایستی از سر راه برداشته شود یا به مثابه کیفیت آفرینش هنری که لازم است محفوظ بماند ، حتی اگر به قیمت تغییر سبك تمام بشود ؟ سوزان زونتاگ هیچ يك از این پرسشها را مطرح نمی کند. با این حال پرسشهای مذکور به ناگزیر مطرح می شوند . حتی اگر فیلم برگمان این پرسشها را پیش نیاورد در ذهن بازیگر و منتقد متوجه آنها می شود .

حال ببینیم استدلالی نظیر استدلال زیر را چگونه می توانیم بپذیریم : « این مسئله که سازنده فیلم به اصل عدم امکان معرفت برواقعیات تمایل دارد ممکن است نتیجه رویگردانی او از جدی بودن یا تحقیر بیننده فیلم باشد . اما وقتی سازنده فیلم می گوید که بیننده درباره مفهوم آن زیاد نمی تواند بداند ، بدان معنا است که تمامی مفهوم اثر در خود آن نهفته است »

روشن است که چنین تفسیری از فیلم پرسونا (برگمان خود نیز به همین تفسیر استناد می کند) در واقع به معنای مسخ و تحریف مفهوم آفرینش هنری می باشد . به موجب آن آفرینش هنری به معنای انعکاس جهان بیرون در مخیله هنرمند و استعاله آن نیست . بنا بر این عشق و

کشش به یافتن حقیقت در آفرینش هنری جایی ندارد و اینجاست که نومیدی درماندگی و وحشت هنرمند تجلی می‌یابد. برای هنرمندی که چنین مفهومی از آفرینش هنری دارد، مهمترین وظیفه همانا بیان «جهل فطری» بشر است. بدین سان هنرمند فقط به نمایش این جهل بسنده می‌کند و راهی برای غلبه بر آن، راه نیل به حقیقت را نمی‌جوید.

سوزان زونتاگ در نقد خود بر فیلم برگمان به برداشتهای عینی و تحلیل زیبایی شناختی، تاحدودی استناد می‌کند. اما ما نمی‌توانیم با او موافق باشیم. از نظر او ضعفهای هنرمند، باسرشت هنر او یکی است. از آنجایی که این ضعفها منحصر به برگمان نیست و فقط منقذی چون زونتاگ ستایشگر این ضعفها نیست، گفتگو در این باره مهم است.

در سینمای امروزی، انتقادهایی که از روحیه خودخواهی ناشی از سیطره مالکیت فردی، می‌شود، اغلب آبکی و بی پایه است. بیشتر نقادان و هنرمندان خود از درک ریشه تمایزان اجتماعی عاجز هستند. اینان واقعیات تلخ جامعه سرمایه داری را بر مبنای عاطفی و خیلی سطحی محکوم می‌کنند. و به تحلیل عینی این واقعیات نمی‌پردازند. بدین سان زندگی در نظر اینان پکنواخت، ملال‌آور و غلبه ناپذیر می‌نماید. به پندار این این هنرمندان، در چنین دنیای نامفهوم و ابلهانه، مبارزه‌ای نمی‌تواند باشد. این تعریف و مسخ واقعیات که ناشی از ناتوانی هنرمند در درک عمیق و علمی آنهاست، خود معیار سنجش می‌شود. هنرمند می‌پندارد که چنین معیاری تنها وسیله و طبیعی‌ترین گمانه در آفرینش و بررسی هنری است. اینجاست که منقد، در مواجهه با مسایل زندگی خشم خود را از دست می‌دهد (حال که در هیچ چیز هدف و امیدی نیست، خشم به چه کار می‌آید) و نمی‌تواند قدرت و صلابت لازم را در نقد و بررسی اثر هنری، داشته باشد. این همانا تأیید و توجیه واماندگی انسان در مواجهه با واقعیت است. در هنر مبتنی بر چنین برداشتی، که هنر نومیدی و تردید باشد، دنیا ساکن، مسخ و عاری از حرکت نموده می‌شود و دیالکتیک نفی می‌گردد. هرا انسان

صاحب اندیشه‌ای سالم ، نيك می‌داند كه تکرار كلمات و تصاویر از دنیای آشفته (البته به زعم هنرمند) دردی را درمان نمی‌کند . وقتی هنرمندی انسان را در اثر هنری خود تصویر می‌کند ، لازمست گرایش او را به جهان احاطه‌کننده و مناسبات او را با آن روشن سازد : آها او می‌خواهد راه‌چاره‌ای برای این «آشفته‌گی» بیابد ، قصد دارد آن را نادیده بگیرد ، یا این‌که می‌خواهد از آن ، به نفع خود بهره برداری کند ؟ می‌دانیم که در عرصه زندگی و نیز در هنر ، همه این گرایشها وجود دارد . کسانی هستند که راه چاره می‌جویند ، کسانی که مبارزه می‌کنند و کسانی که در این ارتباط لاقید هستند . کسانی دیگر نیز هستند که با سری پرشور ، برای دیوانگی و آشفته‌گی جهان دلایل می‌تراشند . دوست دارند « رازهای وحشتناك » آنرا نشان دهند و با مهارتی تهام به آثار هنری خود ، صورت اعتراف عصری محضر بدهند و بازتابی هرچند باژگونه از فریاد جانهای درعذاب به گوش جهانیان برسانند . این هنرمندان گاه تسلیتی حقارت بار را موعظه می‌کنند بلی همه چیز خراب است ، همه چیز سوگناك است ، اما در عوض هر فردی از شما آزاد است ، هر کدام از شما به شیوه خود ، می‌پوسید و می‌فرسایید اما درازا استقلال و فردیت ارزشمند خود را حفظ می‌کنید . در این صورت روشن است که دامنه تغییر موضوع اثر هنری و شیوه غیر عادی نمایش «آشفته‌گی» دنیا و عدم مسئولیت انسان در قبال آن ، هرگونه‌که باشد ، این حسابه‌گری سرد و بی روح از نظر دور نمی‌ماند : کالای مدرن ، کالای پرفروش است .

هنرمندی که فقط به بیان زشتیها و پلیدیهای پردازد ، از تشریح مسایل پیچیده سر باز می‌زند ، و به نیروی زنده و خلاق مردم اهمیتی نمی‌دهد ، قادر است پندارهایی سخت زیانبار اشاعه دهد شایع ترین این پندار ها از ناتوانی و نومیدی انسان دم می‌زند . این پندارها تمایزات عینی موجود در جهان و مبارزه نیروهای اجتماعی را نادیده می‌گیرد و ناتوانی و نومیدی انسان را اجتناب ناپذیر و ابدی قلمداد می‌کند . این نگرش پکسویانه به

زشتیها و پلیدیها جز تقویب و اشاعه روح نومیدی و بدبینی نتیجه‌ای ندارد. اشاعه چنین نگرشی خود تاریخی بس پیچیده دارد.

بررسی لنین از عقاید بدبینانه هرتزن، می‌تواند دگرگونی اخیر این بینش را بر ما روشن سازد. لنین در مقاله‌ای زیر عنوان «به یاد بود هرتسن» می‌نویسد که در روسیه فتودالی سالهای ۴۰ سده نوزدهم هرتسن در قراز بزرگترین اندیشمندان آن زمان، بود. هرتسن دیالکتیک هگل را خوب فهمیده بود و آن را فرمول انقلاب می‌دانست. به ماتریالیسم دیالکتیک بسیار نزدیک شده اما در آستانه ماتریالیسم تاریخی متوقف شده بود.

این «توقف» باعث گردید که هرتسن بعد از شکست انقلاب ۱۸۴۸ روحیه خود را بیازد.

فاجعه شکست روحی هرتسن بازتاب عصر تاریخی مهمی بود که روحیه انقلابی دموکراتها زوال می‌یافت (البته در اروپا)، درحالی که روحیه انقلابی پرولتاریای سوسیالیست هنوز به بلوغ خود نرسیده بود. این مسئله‌ای بود که شهسواران لفاظ لیبرال روس که امروزه روحیه ضد انقلابی خود را در پس کلام به بینانه هرتسن پنهان می‌دارند، در آن روزگار درک نمی‌کردند و نمی‌توانستند درک کنند. از نظر این «شهسواران آزادی» که به انقلاب ۱۹۰۵ روسیه خیانت کردند و این نکته را فراموش کردند که عنوان پرافتخار انقلابی را دارند، بدبینی شکل گذر از دموکراسی به لیبرالیسم بود، لیبرالیسم غلامانه، رسوا، کثیف و خونخواری که کارگران را سال ۱۸۴۸ به جوخه‌های اعدام سپرد و تخت و اژگون شده ناپلئون سوم را از نو برقرار ساخت. این همان لیبرالیسمی بود که هرتسن ماهیت طبقاتی آن را درک نکرده بود و نفرینش می‌کرد. برای هرتسن بدبینی را شکل‌گذار از تخیلات دموکراتیسم بورژوازی «ماورای طبقاتی» به مبارزه سخت. بیرحمانه و امعان نشدن پرولتاری، بود»^۱

1. Herten

۲- و ۱. لنین مجموعه آثار ج ۱۸، ص ۲۰-۱۹

در هنر مدرن اروپا، بدبینی، پاد زهری برضد خود خواهی خورده بورژوازی و برضد تخیلاتی است که بورژوازی سبع به کمک آن به خود تسکین می بخشد. در این شکل، بدبینی قالب فکری بورژوازی را رسوا نموده و گند آن را برملا می سازد. اما گاه این بدبینی چنان به افراط می گراید که به نومییدی مطلق منجر می شود. بدبینی با گرایشهای نوی که از پس پرده عرفانی شده *mystifié* به انسان می نگرد، متحد شده و با اشاعه فلسفه انتفعالی امیدها را نابود می کند و تمایل به عمل و نیز به فراگیری دانش را منهدم می سازد.

برتری هنرمندانی که جهان مالکوت فردی را به شیوه ای فاجعه آمیز نشان می دهند، بر استادان خوشبینی بی محتوا و معیوبی که تماشاگر را وا می دارند که از پس عینک صورتی قام رؤیاها به زندگی نگاه کند، از نظر ما کاملاً روشن است. هنرمندانی که تعارضات زندگی و دنیای درونی پیچیده انسان کنونی را نمایش می دهند، در واقع رودررو با رؤیاهای هالیوودی در می افتد و مانع از این می شود که آدمی مجذوب و مغلوب توازن *harmonie* بشود که وجود ندارد. اما گاه در آثار این دسته از هنرمندان رؤیایی دیگر گونه جانشین رؤیاهای مذکور می شود. اینان آشفتگی تقدیری و فساد محتوم جهان را به جای دنیای آرام و متوازن تبلیغ می کنند. فاجعه گذرای، تنهایی و بی کسی انسان در لفافه ای از فلسفی و زیبایی شناسی به نمایش می آورند و ارتباط محتوی این وضعیت را از تجربه روزمره انسان، می برند. تعمیمی که این هنرمندان به فاجعه به اصطلاح تنهایی انسان می دهند، چنان انتزاعی است که به هیچ وجه نمی توان آن را با معیارهای زندگی منطقی ساخت. وقتی درباره هنری که برخی او را جانشین اوام دیگر می کنند؛ هنری که فاجعه گذرای تنهایی و بی کسی انسان را جهانی و ابدی معرفی کند، سخن می گویم، قصد این نیست که بررسی آثار هنری را بنا بر معیار ساده و پنداری بدبینی و خوشبینی، تقسیم کنم. بلکه می خواهم نشان دهم که میان هنر بورژوازی و زندگی واقعی با مسایل بفرنج و عینی آن که منشاء آنها صرفاً

این جهانی است، گسیختگی وجود دارد. کلی با فیهای این هنرمندان سخت ذهنی و انتزاعی است. اینان به علت بیش قشری خود به عمق مسایل راه نمی‌برد، تباهی و زشتی را ناگزیر و ابدی می‌پندارند؛ به خیال انسان در دنیای ما دیگر جایی برای مبارزه و عشق، تحول و فعالیت و عمل وجود ندارد؛ هم از اینروست که اینان راهی جز نوحه سرایی و حسرت خوردن، نمی‌یابند.

عقاید هنرمندانی که دنیای کنونی را بسان مجموعه‌درهمی از تنهایی‌ها و بی‌کسی‌ها می‌بینند، باعث می‌شود که نقش هنر در جامعه و رابطه هنر با واقعیت دگرگون و مسخ بشود.

فدریکو فلینی در پاسخ به منتقدان فیلم جاده^۱ چنین نوشته است:

«ادبار ما، بدبختی انسان عصر ما؛ تنهایی است.

این ادبار بنیادی است و به منشأ هستی وابسته است، چندان که هیچ يك از دلخوش كنك‌های ناشی از منافع اجتماعی، هیچ يك از سنفونی‌های سیاسی، قادر نیست آن را به سادگی رفع کند. به عقیده من وسیله‌ای برای غلبه بر این تنهایی وجود دارد؛ این وسیله عبارت است از انتقال «پیام» يك انسان جدا از دیگران، محصور در تنهایی خود به انسان دیگر بدین‌سان ایجاد يك آگاهی و کشف پیوند عمیقی که يك فرد را با دیگری مربوط می‌سازد.»

آیا ضرورتی دارد که نشان دهیم امید يك انسان منتزع از دیگران و زندانی حصار تنهایی به «پیام» انسانی مشابه او، موهوم و ابلهانه است. این اوهام تراویده ذهن انسانهای فردگرا و خودبین است. در اینجا بازم با عرفانی شدن مفهوم وجود روبرو هستیم. در این نوع پندار باقی تنهایی انسان جدا از علل واقعی آن ترسیم می‌شود و جستجوی تناوبها و پیوندهای میان افراد با عرفان باقی عامیانه درمی‌آمیزد.

عقیده به هنری که رسالت آن جبران نقائص وزشتهای جامعه است،

1. La Strada

در شکل کلاسیک آن در تئوری شیلر زیر عنوان «آموزش زیبایی شناسی»، بیان شده است. (می‌دانیم که شیلر از اقدامات ژاکوبینی‌ها در انقلاب فرانسه به وحشت افتاده بود و راههای میانه‌ای را می‌جست که با احتراز از انقلاب به بهبود زندگی منتهی بشود؛ او اعتقاد داشت که هنر می‌تواند به مثابه پلی باشد که مفاک جداکننده عقل را از احساسات، از میان بردارد و انسانهایی آزاد، شهر و ندانی لایق که نیاز به آموزش دولت ندارند (به وجود آورد). پیش از یک قرن و نیم از زمان انتشار نامه‌های شیلر درباره «آموزش زیبایی شناسی» سیری شده است. کسانی که هنر را بزرگ می‌دارند و به نیروی جادویی آن آگاه هستند، به کرات برایشان ثابت شده است که صرفاً به پاری هنر (گرچه هنر در مبارزه برای تحول و پیشرفت نقش مهمی دارد) نمی‌توان درس نوشت دنیا و انسان تغییرات بنیادی، پدید آورد..

با اینحال بسیاری از هنرمندان، حتی برخی از هنرمندان رئالیست، وقتی می‌خواهند زندگی را تصویر کنند، همچنان به اوهام و امیدهای لغزان متشبث می‌شوند. اینها همچنان آدمی را به گوش دادن به «پیامهایی» که گویا قادر است، انسانها را یگانه سازد و اختلافات و تنهایی آنها را از میان بردارد، فرا می‌خوانند.

فلینی نیز زمانی که تفسیری فلسفی برای فیلم جاده می‌نوشت، دچار این اوهام بود.

جالب است که فلینی در پایان گفتار طولانی درباره فیلم جاده نوشته است: «اکنون دیگر رهایی از تنهایی فقط با امید بستن به جامعه و دموکراسی میسر نیست؛ عللی که این حالت را پدید می‌آورد، بایستی شناخته شود.» حال ببینیم این گفته‌ها در عمل چه معنایی می‌یابد؟ فلینی از تکرار خطاب خود به انسان عصر ما، باز نمی‌ایستد. او پندارهایی چون تنهایی

۱. jacobin : اعضای گروه جمهوریخواه و انقلابی در انقلاب فرانسه

که روبسپر رهبری آنها را برعهده داشت این گروه جلسات خود را در صومعه قدیمی ژاکوب برپا می‌داشت و نام آنها از همین منشأ است (م)

تقدیری انسان، اندوه و نومیدی را بسط می‌دهد و به منظور تحصیل نتایجی
مهمتر سعی می‌کند، برای آنها راه حلهایی جامع و کامل بیابد. اما باید
توجه داشته باشیم که اساس خطاب او واهی و کاملاً انتزاعی است.

فلینی در فیلم زندگی شیرین^۱، صورتک و بزکی را که اشخاص فیلم
به عاریت می‌گیرند تا به کمک آن ماهیت خود را مستور دارند و آن را
زیبا بنمایانند، از هم می‌درد و پرده از فساد اخلاقی و بی‌تفاوتی و قاحت
آنان، برمی‌گیرد. تحلیل و هجو در فیلم فلینی با یکدیگر همگامی و تناسب
دارد. او هنرمندی روشن بین و خشمگین است، اما هنگامی که می‌خواهد نقش
هنر را در جامعه و جایگاه هنرمند را در زندگی معلوم کند، از واقعیت دور
می‌افتد.

در میان استادان پرده سینما، در مورد نقش هنرمند و رابطه هنر با
زندگی نظر دیگری هست که رواج آن روز به روز بیشتر می‌شود. بنابراین
نظر در هر کشور دو نوع هنر وجود دارد: هنری که پرسشها را مطرح می‌کند
و هنری که به این پرسشها پاسخ می‌گوید. هنر نوع دوم بر اساس الگوهای
آموزشی کهنه و فرسوده پاسخها را طرح می‌کند. اما به زعم اینان فیلم‌نو
آنست که هرچه بیشتر پرسش طرح کند و کمتر پاسخ دهد. لزومی ندارد که
هنرمند با جستجوی راه حل خود را به ستوه آورد؛ چه بهتر که او درماندگی،
سردرگمی، تشویش و جهل خود را هنگامی که با مسابلی مواجه می‌شود و
از حل آنها درمی‌ماند، بر پرده بیاورد. این اعتراف وجدان مختل در باب
هنر، در نوع خود بسیار جالب است.

این هنرمندان برای ارضای خودخواهی‌های خود، پرسشهایی در رابطه
با جامعه تعیین می‌کنند و به صورتی منفعل در انتظار پاسخ می‌مانند. اما
این با رسالت هنر و شأن هنر سینما منافات دارد. هنرمندان نخبه روشنفکران
جامعه هستند. اگر جستجوی پاسخ به مسایل است که زندگی واقعی مطرح
می‌کند، و در این راه با ابهام‌ها و دشواریهایی روبرو است. وظیفه هنرمند

1. La Dolce vita

است که با تحمل غذایی مضاعف، این جستجو را به نتیجه برساند. فقط در این حالت است که هنرمند می تواند باتوده ارتباط یابد. وظیفه هنرمند است که تصاویری بیافریند که به این ارتباط کمک نماید. اثر هنری باید به مردم، هرچه بیشتر، نزدیک باشد، زیرا هنر راستین عمیقاً با زندگی مردم ارتباط دارد.

ما اغلب می گوئیم که در عصری بسیار بفرنج زندگی می کنیم. اما اندکی فکر کنیم، بینم آیا این کلام اغراق آمیز نیست؟ آیا وقتی که موقعیت خود را از پاره ای جهات، در میان تمام نسلهایی که بروی زمین زیسته اند، منحصر به فرد می پنداریم، درست می اندیشیم و ادعایمان مبتنی بر خود بینی و خودخواهی نیست؟ می دانیم که هاملت نیز از بفرنجی های ویژه عصر خود یاد می کند. بدیهی است که بشریت در هر دورانی با بفرنجی های ویژه آن دوران مواجه بوده است و گفته های مشابه به گفته هاملت را انسانهای اعصار مختلف، نقل کرده اند.

هر عصری به يك تعبیر، پیچیده است؛ اما پیچیدگی آن به شکلی ویژه همان عصر تجلی می یابد. انسان هماره در مواجهه بادشوارپها، هماره از وضع وخیم خود شکایت کرده است.

این مشکل طبیعی است؛ زیرا هر پدیده نوظهوری که هنوز ثبات نیافته و به آنچه مألوف انسان است، شباهتی پیدا نکرده باشد، هماره به صورتی ویژه با پیچیدگی هایی ویژه رخ می نماید. چه بسا سالها و دهه ها بایستی سپری گردد، تا این که، پدیده ها واقعیاتی که به نظر می آید موجد آشفستگی ها است، مسیری بیابد و دانشمندان بتوانند ضوابطی را برای تعیین نظم ذاتی آنها پیدا کنند و هنرمندان بتوانند آنها را با تصاویر ویژه شان، بیان دارند. در این هنگام، آن پدیده هایی که زمانی ناپایدار، متغیر و نامفهوم می نمود به حکم تاریخ شناخته می شود. پس از آن بازم روزهایی با بفرنجی های ویژه شان خواهد آمد.

بدین سان این بدبینی و عدم اعتماد به استعداد شناخت انسان،

به هیچوجه نمی تواند جوابگوی نیازهای عصر جدید باشد .
با این حال نیاپستی گفته های هاملت با دیگر گونیهای راکه به کرات
در زندگی پیش می آید ، معماهای شناخته شده ای را که موجب هراس انسان
می شود ، دست کم گرفت .

حال برگردیم به اظهار عقیده همکارانمان که در بالا بدان اشاره رفت
بنا بر منطق آنان ، به شرطی که آن را تا انتها به کار گیریم ، میان زندگی از
یکسو و ادراک و شناخت آن سوی دیگر فاصله و گسستگی هست و این
گسستگی تقدیری است . از این گفته ها چنین بر می آید که بفرنجی های
زندگی مدام افزونی می یابد در حالی که امکانات شناخت تغییری نمی یابد ..
حالات روانی که در سیطره آن ، هنر بیان کننده آشفته گی و اضطراب
می شود ، گریبانگیر عده زیادی از هنرمندان معاصر است . این حالات
روانی بر زندگی آنان چیره است ؛ لاجرم آثار هنری آنان در حیطه تأثیر این
حالات ساخته می شود . این مضجک و حتی نادرست که این دسته از هنرمندان
را به خاطر اعترافاتشان بر پرده سینما یاد رکتاب ، سرزنش کنیم . این ابلهانه
است از کسی که ایمان ندارد ، اعتقادی نیافته است ، پاسخی بخواهیم ، اما
وقتی اعتقاد به آرمان بشری و شناخت واقعیت نابود می شود ، اخلاق دچار
تباهی می گردد . يك هنرمند و يك انسان واقعی هرگز به خود اجازه نمی دهد
که با این فاجعه مزاح کند . وظیفه او است که باتباهی ها به صورتی جدی
برخورد کند و برای رفع آنها راهی بجوید ، من اعتقاد عمیق دارم که منتقد
اخلاقاً حق ندارد ، به فاجعه روانی هنرمند بادیده ترحم بنگرد ، به درماندگی
او در حل مسایل زندگی ارج بگذارد یا آن را به مثابه ارزش والای هنری
جلوه گیر سازد . در حالی که قادر است ریشه این درماندگی را باز کند ، و
هنرمند را به جستجوی پاسخ و راه حل تشویق نماید اگر بی تفاوت بماند یا
هنرمند را به وادی بهت و ناتوانی سوق دهد ، از وظیفه خود گریخته است .
بلی درد نیایی که ما محکوم به زندگی در آن هستیم ، بفرنجی ها و
دشواری های فراوان و وحشتناکی وجود دارد . اینها کاهش نمی یابند ، بلکه

برعکس درافزایش دائم هستند . اما ازسوی دیگر عشق به جستجو وامکانات شناخت نیز مدام افزایش می یابد ، عقاید مترقی که به تدریج اشاعه می یابد ، به نیروی تغییر دهنده ای تبدیل می شود که اعتبار و سیطره آن روز به روز بیشتر می شود .

این واقعیت دنیای کنونی ما است . از اینرو هنرمندی که به این واقعیت توجهی ندارد ، نمی تواند درباره مسائل زندگی پرشی مطرح کند و پاسخی بجوید .

۵

سینما در جستجوی چیست؟

مسایل هنر سینما توگرافی از مسایل مربوط به تفاهم متقابل سینما و بیننده جدا نیست. یکی از علل سرخوردگی سینماگران معاصر در جستجوییشان برای یافتن زبان و سبکی شایسته بیان پیچیدگی‌های دنیای امروزین، اینست که اینان در مواجهه با بینندگان فیلم‌هاشان به مانع عدم تفاهم برمی‌خورند، عده‌ای از استادان هنر سینما توگرافی با تحصر تمام از فقدان پیوند معنوی میان سینماگران و توده مردم یاد می‌کنند. عده‌ای دیگر با این پندار به خود تسلا می‌دهند: اینان (توده مردم) اکنون درک نمی‌کنند، بعدها درک خواهند کرد.... اما این مسئله آن قدر مهم است که هیچ هنرمند راستینی نمی‌تواند آن را نادیده گیرد.

تعالی میکِل آنجلو آنتونیونی از فیلم ^۱فریادا، حادثه ^۲، شب ^۳ کسوف ^۴، صحرای سرخ ^۵ تا انفجار ^۶ و قلّه زابریسکی ^۷ از این نظر

- | | | |
|-------------------|--------------------|------------|
| 1. Lecri | 2. Lavventura | 3. Lanuit |
| 4. Léclipse | 5. Le désert rouge | 6. Blow-up |
| 7. Zabriski point | | |

جالب است .

در آغاز سالهای شصت عده‌ای از ستایشگران آنتونیونی اعتقاد داشتند که او نماینده سینمای اصیل روزگار ما می‌باشد . این ستایشگران برای زبان و سبک فیلمهای آنتونیونی اهمیت خاصی قائل بودند و آن را عالیترین نوع بیان هنر امروزین به شمار می‌آوردند . اما آنان کمتر دربارهٔ مضمون فیلمهای آنتونیونی که اضطراب انسان را در عین داشتن رفاه مادی جامعهٔ بورژوازی تصویر می‌کرد ؛ سخن می‌گفتند .

لزومی ندارد که یادآور شویم ، سبک زبان و شکل در هنر اهمیت خاصی دارد . اما روشن است که مسئله پیوند هنر با انسان به مراتب مهمتر از اینهاست . از اینرو ، اگر هنرمندی فقط به تکنیک بچسبد ، اثر او بیانی خشک و بیروح می‌یابد و رابطهٔ عاطفی اثر با بینندگان که الزاماً در جرگهٔ متخصصان تکنیک نیستند ، از بین می‌رود و بدین‌سان سازندهٔ اثر نمی‌تواند با توده تماس یابد .

بسیاری از ستایشگران آنتونیونی دربارهٔ تجربه بدون زمینه چینی قبلی و بدون بررسی‌های منتظم او داد سخن می‌دادند . آنها می‌گفتند که بررسی يك تجربه تازه از نظر اخلاقی و بهره‌های آن میسر نیست ؛ زیرا هیچ‌کس نمی‌داند که تجربه چه نتایجی به بار خواهد آورد و چه اثری از آن در هنر باقی خواهد ماند ؛ این مسائل را بایستی به‌دست آزمون زمان واسپرد .

این گرایش عاری از جذبه نیست . اما من فکر می‌کنم کسانی که خود را به آزمون زمان نمی‌سپرنند و در جستجوی آن نیستند که تحلیل مسائل زندگی را از هنر خود حذف کنند ، شایستگی بیشتری دارند . چه بسا آنان در نظرات خود برخط باشند ، اما خطاهای آنان مفیدتر از صحتی است که برخی از منقدان می‌پندارند از آن برخوردار هستند .

لازم است بدانیم که مفهوم تجربه خود به بررسی‌های اساسی نیاز دارد . اگر هنرمندی به انتشار طرح‌های مقدماتی و مقالات آزه‌پاشی خود بپردازد ، آیا می‌توانیم آن را نشانهٔ نبوغ زودرس هنرمند بدانیم ؟ آیا

این نشانه ضعف وجدان مسئولیت یا خودخواهی ابلهانه نیست که هنرمندی به خود اجازه دهد این آثار مقدماتی را در تراز آثار کلاسیک گذشته ، به شمار آورد و آنها را در زمان حیات خود منتشر سازد ؟ در مورد سینما هم همین استدلال صادق است . فقط اثری که کامل و پخته است و به بهای زحمات مداوم تحقق یافته باشد ، شایستگی نمایش را در برابر مردم می یابد . راههای نو در هنر با طرحهای ساده و مقدماتی گشوده نمی شود ، بلکه آثاری این راهها را باز می کنند که استادان هنر باتکیه بر خلاقیت و کار مداوم و دقیق ایجاد کرده باشند .

با این حال مسئله تجربه اندوزی بدان معنا نیست که هنرمند میان طرح يك اثر و شکل تکمیل شده آن تمایزی اساسی قائل شود . در هنر امروزین بسیاری از هنرمندان برای جستجوی دشواریها و ابهامهای جدید بیان هنری به توالی به تجربه های فراوانی دست می یازند در صورتی که از جستجوی راه بیان ساده و طرق جدید برای نفوذ در بینندگان ، سر باز می زنند .

برخی از کارگردانان و نظریه سازان سینمایی پندارند که چشم پوشی از مضامین نمایشی دقیق و صمیم نشان نبوغ است ؛ زیرا هنرمند با این دشوار جویی بی مورد به اثر خود شکلی امروزین می دهد . بدین سان فیلمساز عصر ما با واقعیات مستدل موجب ملال بیننده نمی شود ، بلکه آزادی عمل را بر عهده او می گذارد ؛ چه بهتر که او بدون اینکه جریبان حساب شده موضوع فیلم انگیزه اش قرار گیرد ، رأساً به درك حقایق پردازد فیلمساز در پرداخت پرسوناژها ، بیننده را در چارچوب دادستانی معین محدود نمی سازد ؛ اینجا منطق داستان اهمیت عمده ندارد ، بلکه جریان زندگی شخصیت نیلیم که بدون اندیشه پیشین ترسیم می شود ، اهمیت می یابد .

بدین سان این پرسش همچنان بی پاسخ می ماند : پس سینمای مدرن چه چیزی را می خواهد بیان کند ؟ ضعف استدلالهای یاد شده در تجربه آنهاست . فیلمهایی هست که مضمون خود را بر وجدان بیننده تعمیم می کند

و او را به نتایج نادرست سوق می‌دهد. در برابر اینها مضامینی نیز هست که مسایل زندگی را می‌شکافد، اندیشه بیننده را برمی‌انگیزد و او را وامی‌دارد که مستقلاً و راسماً در پی درک این مسایل باشد. يك مضمون دقیق نه يك مترسك است و نه يك معیار.

درسینمای امروزین غرب نمونه‌های بیشماری وجود دارد که در متن آنها جریان آزاد وقایع بدون هیچ نوع محدودیتی، اندیشه و عواطف بیننده را به راهی غلط می‌کشاند و نتایجی دروغین به او می‌دهد. این جز نتیجه عدم مسئولیت و ولنگاری نمی‌تواند باشد. این نتایج به این علت دروغین است که بیننده در هر خوردی مستقل با وقایع آزاد و منتزع از مضمونی معین، آنها را برداشت می‌کند. گاه نیز پیش می‌آید که مضمونی ضعیف در بافت آزاد يك فیلم مطرح می‌شود، در این نوع بیان مفاهیم اجتماعی کلی و عام، بدون اینکه سازنده فیلم بر آنها تأکید داشته باشد، تبلور می‌یابند. از این نمونه است فیلم زندگی شیرین فلینی.

مسئله این نیست که تجربه خوب است یا بد. روشن است که بدون جستجوی تجربی، هنر متعالی نمی‌تواند رشد یابد. مسئله اینجاست که روشن کنیم این جستجوی تجربی در چه مسیری صورت می‌گیرد.

سرگئی آیزنشتاین سینماگر نامدار شوروی، نیم قرن پیش از این از تجربه قابل درک خود برای میلیون‌ها انسان سخن گفته است. رزمناو پوتمکین^۱ يك فیلم کاملاً تجربی است. کدام فیلم دیگر را می‌توان سراغ کرد که در توسعه هنر سینما توگرافی و زبان آن چنین نقشی داشته باشد؟ فیلم مذکور نه فقط در شوروی بلکه در سراسر جهان، در محیط‌های سیاسی نامساعد، قلب میلیون‌ها تماشاگر را به تپش درآورده است.

آثاری چون رزمناو پوتمکین را با ساده‌پردازی و سبکسری نمی‌توان خلق کرد. خلق چنین آثاری به تلاش فکری، عواطفی وسیع و قوت قلب

1. Le cuirassé Potem Kine

نیاز دارد . این فیلم که باسلفه های عقب مانده مپاینت دارد از نظر تعالی اندیشه و زیبایی تصاویر نمونه است . واقعیت پذیرش و موفقیت این نوع آثار در میان میلیونها مردم جهان آیا خود سرکوفتی بر آن دسته از هنرمندان نیست که آگاهانه و بنابر محاسباتی از مردم دوری می جویند و فقط به ارضای تشری محدود از روشنفکران دلخوش می کنند و تأیید آنها را مند موفقیت خود می پندارند ؟ عجیب اینجاست که در میان همین هنرمندان که آثارشان را فقط قشر محدودی از روشنفکران درك می کنند افرادی آزاده ، صمیمی و انسان دوست هستند که نابسانانیهای جامعه و وضع اسفناك انسان جامعه مبتنی بر استثمار را حس می کنند و رنج می برند . سبك ظریف اینان مترادف استو بیسم ۱ بشمار آورد . آنها قصد دارند به شیوه ای فجیع از آنچه فجیع است سخن گویند ، به شیوه ای پیچیده آنچه را پیچیده است ترسیم کنند و بدون کوچکترین تسلاشی در جهت یافتن بیانی ساده ، می خواهند واقعیات زندگی را بامعبار های سینما توگرافی انطباق دهند . عده ای از اینان صمیمانه می کوشند که ارزشهای اصیل و راستین فرهنگ را در برابر گرایشهای عامیانه حفظ کنند و از انهدام آنها جلوگیری کنند . به پاس گسترش همین ارزشهاست که آنان برای یافتن امکانات و نیروهای جدید در هنر تلاش می کنند . اما آنان درعین حال که از تعلق به نخبه گان و اشراف دوری می جویند ، به مردم نزدیک نیستند . گاه چنین می پندارند که تنها نشانه دمکراسی در هنر همانا آزادی لجام گسیخته در بیان هنری است . به عقیده آنان مردمی کردن زبان هنری به آزادی اندیشه هنرمند لطمه می زند از اینرو به غلط نتیجه می گیرند که هنرمند نیازی به چنین بیانی ندارد و میبایستی برای دست یافتن به سادگی تلاش کند .

در سالهای اخیر در ایتالیا، در نتیجه اشاعه وسیع کاوشها و تجربه های سینما توگرافی که در ماهیت از تفاهم متقابل سینما و مردم دور بود، سینمای ایتالیا دچار بحران اسفناکی شده است که منقدان سینما درباره آن به تفصیل

1. Snobisme سلیقه محافلی که خود را نخبه و ممتاز می پندارند .-م.

گفتگو کرده‌اند. او گوگره گورتی^۱ در این باره می‌نویسد: «سینمای ایتالیا نبایستی، سینمای قشرنخبه‌گان باشد بلکه باید توده‌مردم را مخاطب قرار دهد. به همین دلیل به رغم وقوف به ژرفای فیلمهای آنتونونی که به مسایل کلی و فلسفی و به ویژه به ناخویشتنی انسان می‌پردازد، عقیده دارم که این کارگردان، سینما را به راهی بی‌فرجام انداخته است. محتوای این فیلمها که منطبق باسلیقه اشراف و نخبه‌گان ساخته شده ارتجاعی و پوچ و سخت دور از دسترس توده مردم است. من فکر می‌کنم که وقتی چیزی را می‌توانیم به سادگی و روشنی بیان کنیم، چه حاجت است که به نماد و استعاره، متوسل بشویم.»

از دیگر منتقدان سینمای ایتالیا که در این باره صحبت کرده‌اند می‌توان آدوآرد و برونو^۲ را نام برد که گفته است: «مفهوم و محتوای جهان ما با دنیای تجربیدی روشنفکران نه تنها سازگار نیست، بل معارض با آنست. مفهوم و محتوای زمان ما بایستی خلقی باشد. در جامعه مصرفی ما، ارائه اثری که نامفهوم است به این معنی است که جامعه و تماشاگران را مصرف نمی‌کنند؛ این همانا دفاع از دیدگاه اشرافی و ایده‌آلیستی است.»

و در دنباله چنین ادامه می‌دهد: «توجه اغراق‌آمیز به «من» خویشتن از خصوصیات برخی از هنرمندان است. براساس این خودبینی، هنرمند خود را صرفاً در دنیای درونی خویش محبوس می‌کند و جز تجربیات فردی ویژه خود از چیزی سخن نمی‌گوید؛ بدین‌سان خود را از ادراک واقعیات محروم می‌سازد. این حالت را نئورومانتیسم نامیده‌اند.»

کارگردان نامی سینمای ایتالیا، روبرتو روسلینی با تحسر در این باب گفته است: «از چندی پیش اظهار شکوه و ناخشنودی در هنر سخت رواج یافته است. امروز هم ارزش يك هنرمند را از روی میزان آه و ناله

-
1. Ugo Gregoretti
 2. Aliénation
 3. Adoardo Bruno

و شکوه‌های او تعیین می‌کنند. ستایشگران این هنرمندان ناخشنودی آنان را به متهم سازی تعبیر کرده‌اند. اما برای متهم ساختن بایستی فعال و پرخاشگر بود... متهم ساختن هنگامی صحیح است که به کاستیها و کژیها واقف و به مبارزه با پلیدیها مصمم باشیم. متأسفانه زندگی آن قدر پیچیده است که برای شناخت آن بایستی سخت تلاش کنیم. باید بفهمیم که بی مطالعه و بررسی نمی‌توانیم به این شناخت برسیم.

اما این همان کاری است که کسی بدان توجه نمی‌کند. عده تنبلیها و بی‌فکرها در دنیای ما، مدام افزایش می‌یابد. بدین سان زمانی می‌رسد که مسایل زندگی جز از زاویه عاطفی بررسی نمی‌شود... در این هنگام است که زنجیوره‌های شکوه آمیز سرمی‌گیرد. این بدنیت که عده‌ای شکوه نمایند. از آنجایی که گله‌گزاری و شکوه تظاهری غیر معقول است، وقتی مبارزه بر هر مسایل کاملاً عینی مطرح است، نمی‌تواند زیاد مؤثر باشد. چرا که اگر مسایل را بررسی و تحلیل نکنیم نمی‌توانیم به وجودشان پی ببریم.

تأسف روسلینی در این باب بی اساس نیست. او با بررسی آثار مینما توگرافی معاصر و تجربه اندوهناک استادان آن به این نتایج رسیده است. این هنرمندان در عین اعتراض به ناخویشی (از خود بیگانگی) انسان، یأس و سرخوردگی را برای ما به ارمغان آورده‌اند، بدیهی است که سرزنش فردگرایان به خاطر فردگرایی‌شان، سرزنش انسانهای بی‌آرمان و سرخورده به خاطر بدبینی‌شان، عبث و بی‌نتیجه است. بانگاهی سطحی و گذرا نمی‌توانیم به ریشه این یأس و حرمان پی ببریم. آنچه لازمست، تحلیل توأمان زندگی وجدان هنرمند است. فقط با چنین تحلیلی است که می‌توانیم واقعیات شخصیت هنرمند را روشن کنیم و جهت‌گیری فکری و عاطفی او را معلوم داریم.

در شرایط تاریخی عصر ما، فیلمهایی که با دیدی علت‌یاب و پویا، نه فقط روانشناسی، بلکه منشأ اجتماعی زشتیهای و نابه‌هنجاریها را روشن

می‌کند فیلمهایی که شرافتمندانه و صادقانه ، امکانات ، پشتوانه‌ها و راههای نیل به آرمان والای انسانی را جستجو می‌کند، حائز کمال اهمیت است .

در نتیجه رشد و گسترش روز افزون جنبشهای رهایی‌بخش و نهضت‌های کارگری ، فعالیت سینماگرانی که به عقاید دمکراتیک و سوسیالیسم رو می‌آورند، روز به روز بیشتر می‌شود. هنرمندانی که در آثار خود به عقاید و مبارزه طبقه کارگر نزدیک شده‌اند ، بیش از پیش این مهم را درک کرده‌اند که دست یافتن به زیبایی و فضیلت بدون مبارزه فعالانه با پلیدیها و زشتیها، میسر نیست .

این دسته از سینماگران به انگیزه صلح‌دوستی و انسان‌دوستی نه تنها از پیوند با توده‌ها نمی‌گریزند بلکه می‌خواهند هرچه بیشتر به آنها نزدیک شوند و هنر و خلاقیت خود را در اختیار آنها بگذارند .

بدیهی است که اینان نمی‌توانند در قبال مسایل حاد عصر ما که در زمینه مبارزه سیاسی ، اجتماعی و اخلاقی مطرح است ، بی‌تفاوت بمانند . فیلم‌هایی ساخته شده که حضور آمریکاییان را در ویتنام با خشم و نفرت محکوم می‌کند و از مقاصد آنان که می‌خواهند با آتش ناپالم «نظم نوین» را در این سرزمین مستقر کنند به ضرب مسلسل «دمکراسی» را در آنجا اشاعه دهند و با کشتار وحشیانه کودکان و زنان «لانگ‌می» عقاید «انسان‌دوستانه» خود را به مردم آنجا بقبولانند ؛ پرده برمی‌گیرد . این کارگردانان فیلم‌هایی می‌سازند که ریشه فجایع را معلوم می‌کنند . سینماگران پیشرو خشونت و ددمنشی (که امروز به مقیاسی وسیع بر پرده سینماها به نمایش درمی‌آید) افشا می‌کنند ، علل و ریشه های جنایات را نشان می‌دهند .

از جمله این سینماگران جیوسپه زاواتینی^۱ ، یکی از بانیان سینمای نئورئالیست ایتالیا و کریس مارگر^۲ فرانسوی سازنده فیلم‌های مستند کارگری

1. Giuseppe zavatini

2. Chris marker

هستند که برای ایجاد سینمای پیشرو زحمات فراوانی کشیده‌اند. این سینماگران هدفشان اینست که تجربیات سینماگران حرفه‌ای و آماتوری را که در کارخانه‌ها کار می‌کنند و از نزدیک درمبارزه اقتصادی و سیاسی کارگران شرکت دارند، بایکدیگر پیوند دهند. فیلمهایی مانند طبقه‌ای درمبارزه^۱ نشان می‌دهد که این شیوه نمایش زندگی اجتماعی چشم اندازی درخشان در پیش رو دارد. (این فیلم که با شرکت کارگران کارخانه ساعت سازی بزانشون و کریس مارکر و به کارگرانی هم ساخته شده مبارزه کارگران را به رهبری پک کارگر زن توصیف می‌کند. سینماگران کارگری فرانسه به افتخار آلکساندر مدودکین سینماگر نامدار شوروی عنوان مدودکینسکیه^۲ را برای خود برگزیده‌اند. آلکساندر مدودکین در دوره اجرای نخستین برنامه پنجساله شوروی فیلمهای مستند از زندگی کارگران تهیه می‌کرد. او روزها به کارگاهها و کارخانه‌ها می‌رفت از کار و زندگی کارگران فیلم برمی‌داشت، شب آنها را بسط می‌داد و روز بعد در باشگاه کارگری یا کارگاه به نمایش می‌گذاشت.

در آلمان نیز پک گروه سینماگر مترقی به نام تیم^۳ در همین خط فعالیت می‌کند. واقعیات تلخ و شوم زندگی اجتماعی در جمهوری فدرال آلمان، حمله خشماکین به میلیتاریسم، افشای مکانیسم بهره‌کشی که بورژوازی با هوامفریبی و دیسه چینی سعی در اختفای آن دارد، محتوای فیلمهای گروه تیم را می‌سازد.

این فیلمها که حکم روزنامه‌ای مصور را دارد، حربه نیرومندی برای مبارزه کارگران به شمار می‌آید.

روز به روز بر تعداد سینماگران مترقی افزوده می‌شود. در

1. La classe en lutte

2. Medvekinskie

3. Das Team

ایتالیا که موطن نئورئالیسم است سینماگرانی نظیر^۱، فرانچسکوروسی^۱ گولیانو مونتالدو^۲، جیلو پونته کوروو^۳، الیو پتری^۴، دامیانو دامیانی^۵ والریو زورلینی^۶ همه توان و استعداد خود را برای تعالی سینمای پیشرو به کار می‌برند. در هفتمین جشنواره بین‌المللی سینمایی مسکو تعدادی از این فیلمها نمایش داده شد. فیلم دامیانی به نام اعتراف کلانتر و پلیس و دادستان (برنده مدال طلا) و فیلمهای ساکو و وانزتی ساخته مونتالدو کی مادا ساخته پونته کوروو، پیگرد شهر وند بدور از هراتهام ساخته پتری از این زمره بودند.

در این فیلمها تصویر خشونت و فجایعی که در زندگی در جوامع مذکور حاکم است، چنان عمیق و قوی است که درونمایه آنها با فیلمهایی که شکست کامل انسان را نشان می‌دهد، شباهت می‌یابد. فیلم دامیانی قدرت مافیا و دستگاه پلیس متحد با آن را شکست ناپذیر معرفی می‌کند. قهرمان فیلم کلانتر پلیس خود را در برابر این نیرو که همه را زیر سیطره خود کشیده، ناتوان می‌یابد. او در همان زمان نخستین تلاش برای درهم شکستن نقشه‌های متصل جنایت و فساد، و بیدار کردن وجدان انسان‌ها، نابود می‌شود. ساکو و وانزتی در فیلم مونتالدو به همین نام، بر روی صندلی الکتریکی جان می‌سپارند، مرگ آنها و نیز دستگاه قضایی که آنها را محکوم کرده با چنان حالتی طبیعی تصویر می‌شود که تماشاگر با دیدن آن به وحشت می‌افتد. در فیلم کی مادا مردمی عاری از هرگونه حقوق اجتماعی و انسانی برای استقلال جزیره خویش (کی مادا) مبارزه

-
1. Francesco Rosi
 2. Guliano Montaldo
 3. Gilo Pontecorvo
 4. Elio Petri
 5. Diamiano Damiani
 6. Valerio Zurlini

می‌کنند و اربابی سفید پوست «به آنها کمک» می‌کند تا اربابان جدیدی جانشین اربابان پیشین جزیره بشوند. فیلم پیگرد شهر وند بدور از هراتهام ماجرای جنایات، «منشی هنریکاری و بی تفاوتی جانیانی است که مقامات بالای جامعه را دارند و برای ارضای امیال خود از هیچ جنایتی ابا ندارند. هنگامی که کارگری مظنون است ماشین پلیس سخت به تکیه می‌افتد و همه موازین انسانی را زیر پا می‌گذارد؛ اما وقتی تبه‌کاری «در میان خودی‌ها است» ماشین پلیس به فریبکاری متوسل می‌شود و قضیه را لوٹ می‌کند. در این فیلمها نیز جنایت، خشونت و فریب تصویر می‌شود. اما این فیلمها با فیلمهایی که غلبه تباهی و زشتی را ناگزیر معرفی می‌کند، متفاوت است. در فیلمهای این دسته از کارگردانان، ماجراهایی که بر پرده تصویر می‌شود از واقعیات زندگی مایه می‌گیرد. قهرمانان فیلمها پتری و دامیانی با فساد دستگاه پلیس سرمایه‌داری و بن‌بستی که حاکمیت سرمایه ایجاد کرده، مبارزه می‌کنند. در حالی که فیلمهای دسته اول زشتیها و فجایع را ناشی از عیوب ذاتی انسان - که فیلسوفان یأس و بدبینی آنها را عام و ابدی می‌پندارند و منشأ آنها را به آدم و حوا نسبت می‌دهند - معرفی می‌کنند. نابودی ساکو و وانزتی به فساد و تقدیری انسان مربوط نیست. آنها به این خاطر می‌میرند که دادگاه بورژوازی «عدالت» را به خدمت منافع خود گرفته است و هر جاکه لازم می‌داند به قانون تجاوز می‌کند. (محاکمه آنجلادیوس در روزگار ما به يك مفهوم ادامه مستقیم محاکمه ساکو و وانزتی است).

سینماگران پیشرو فجایع و جنایات را به صورتی واقعی در رابطه با زندگی جامعه سرمایه‌داری نشان می‌دهند. این نابه‌هنجاریها منشأ خاکی دارند از همین‌رو انسانهایی راستین با مسئولین این فجایع با علل موجود آنها مبارزه می‌کنند. برای آنها، انساندوستی، دموکراسی، پیشرفت اجتماعی، شعارهای تو خالی زمان پیش از انتخابات نیست، بلکه برنامه فعالیت آنها است. این مردان گاه قهرمان فیلم می‌شوند و بر پرده تصویر می‌گردند.

مانند ساکو و وانژتی در فیلم ساخته مونتالدو. گاه محیط اجتماعی وزندگی صاحبان ثروت چنان که هست تصویر می شود. در این فیلمها نیروهای مبارز با مفاسد محیط زندگی سرمایه داری حضور ندارند، اما بیننده با تحلیل محتوای نمایش، می تواند به عواقب تبعیض ها و تمایزات طبقاتی پی ببرد. در واقع سینماگر فقط آنچه را می بیند تصویر می کند و ادامه کاوشهای خود را برعهده تماشاگر می گذارد.

زبان و سبك این دسته از فیلمها تحت الشعاع جهت و محتوای اجتماعی است.

مونتالدو در جشنواره سینمایی مسکو اعلام کرد: «ما فرزندان نئورئالیسم هستیم»، این اعتراف بسیار معنی دار است.

در سالهای اخیر عده ای از منقدان و کارشناسان سینما تأکید می کنند که «دوره کلاسیک» نئورئالیسم پایان یافته است. و این مکتب در فیلمهای آنتونیونی، فلینی و اسکونتی، پازولینی تکامل یافته و به هنری تبدیل شده که کاوش زوایای روح انسان گسسته از محیط وزندانی «من» خوشتن، وظیفه آن می باشد. این تعبیر از نئورئالیسم در واقع مسخ آن است. بدین سان با اشاعه این مفهوم و پیروی سینماگران نامداری چون فلینی، آنتونیونی، و اسکونتی و پازولینی در آن، نهضت نئورئالیسم از فرزندان خود محروم شده و مسیری نادرست پیدا کرده است.

مونتالدو وقتی از حامیان مفهوم فوق سخن می گوید مرادش اینست که خط خود و همکارانش را از پیروان این نوع رئالیسم تفکیک کند. فیلمهای مونتالدو و همکاران او زندگی واقعی را تصویر می کند. در این فیلمها انسان در محیط زندگی و نه در دنیای سینما توگرافی ساخته تخیل سینماگر، نموده می شود.

هنردارای راستای دمکراتیک و سوسیالیستی، در کشورهای سرمایه داری راه دشواری درپیش دارد. مونتالدو در جشنواره سینمایی مسکو به من تعریف کرد که چگونه سه سال تمام برای به دست آوردن امکان و حق تهیه فیلم

ساگو و وانزتی مبارزه کرده است. عده‌ای از سینماگران برای کسب پول لازم جهت تهیه فیلمهای مطابق ذوق و میل خود، فیلمهای تجارتي می‌سازند. عده‌ای دیگر مخارج تهیه فیلم را قرض می‌کنند و بدین‌سان خطر حبس به‌خاطر قرض را به‌جان می‌خرند. این مشکلات نمی‌تواند سینماگران متعهد را متوقف‌سازد. این سینماگران در کشورهای سرمایه‌داری علی‌رغم مشکلات فراوان راه خود را دنبال می‌کنند و فیلمهایی می‌سازند که مسایل اصلی دنیای ما در آنها تصویر شده است. فیلمهایی که انسان را از جامعه مفنك و جدا نمی‌سازد بلکه بر عكس او را به مبارزه برای کسب حقوق انسانی تشویق می‌کند.

از جمله این سینماگران بو ویدربرگ^۱ را می‌توان نام برد که فیلم جوهیل^۲ را ساخته است. این فیلم که تصویر گویایی از مبارزه طبقه کارگر آمریکا است با استقبال فراوانی مواجه شده است. میشل فرهوفن^۳ کارگردان جوان آلمان غربی فیلمی به‌نام اوکی^۴ ساخته که رذالته‌ها و پلیدیهای جامعه آمریکا را نشان می‌دهد. این فیلم ماجرای جوانان ساده و معصومی است که شرایط اخلاقی و روانشناختی حرفه «سربازی» آنان را به جانیانی بیرحم بدل می‌کند. اینها باخونسردی آدم می‌کشند باخونسردی تمام دسته جمعی به‌دختری شانزده ساله تجاوز می‌کنند بعد او را به قتل می‌رسانند و به‌این عمل حتی به مثابه واقعه‌ای استثنایی نمی‌نگرند.

استانلی کرامر^۵ از مدتها پیش دفاع از حقوق انسان و مسایل حاد کنونی را در فیلمهای خود مطرح می‌سازد. کرامر در بهترین فیلمهایش

-
1. Bo Widerberg
 2. Joe Hill
 3. Michael Verhoeven
 4. O.K.
 5. Stanley Kramer

فجایع دنیا سرمایه‌داری را تصویر می‌کند، و با خشونت، ددمنشی نژادپرستی و نفرت از انسان به مبارزه بر می‌خیزد. از جمله فیلمهای او زنجیر، ارثیه باد، محاکمه نور نبرگ، دنیای دیوانه دیوانه و کشتی دیوانگان، است که تصاویر روشنی از پلیدیهای جامعه سرمایه‌داری است. در این فیلمها، تصادم عقاید، باورها و تعارضات میان آدمیان مطرح شده است. در جریان این تعارض میل به جستجوی حقیقت و نیز پایداری در برابر زشتی و امیال بهیمی و ضد بشری، قدرت می‌گیرد کرامر گاه در فیلمهای خود از اصول و آرمانی که بایند بدانها است عدول می‌کند. گاه از مبارزه مأیوس می‌شود و به سازش تن می‌دهد. برای مثال در فیلم حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید کرامر مسئله سیاهان را مطابق با روح لیبرالیسم و الگوهای تبلیغات آمریکایی مطرح می‌سازد. با اینحال گرایشهای رئالیسم انتقادی و تحلیل مسایل اجتماعی بر دیگر جنبه‌های فیلمهای کرامر غلبه دارد. نمونه برجسته فیلمهای او حیوانات و کودکان راستایش کنید است.

در این فیلم که آمیزه‌ای از قصه و استعاره است، کرامر، ابهام و تصاویر طبیعی از زندگی کودکان در اجتماع مدرسه، بایکدیگر تلفیق می‌کند (این پدیده در سینمای امروزین کم نظیر است) در این فیلم به کودکان یاد می‌دهند که «کاو بوی» بشوند. راه تیراندازی، شیوه اسب سواری و دعوا را به آنها می‌آموزند. در چنین جامعه‌ای ضعفهای آدمی را با خشونت مداوم می‌کنند و در واقع نوع آمریکایی جوانان هیتلری^۱ را پرورش می‌دهند کودکان یعنی قهرمانهای فیلم، گوناگون هستند. هر يك از آنها وارث جزئی «تجربه‌ای» هستند که از مدرسه ابتدائی آموخته‌اند یا شخصیت فاسدی دارند که از بزرگسالان گرفته‌اند. با اینحال همه آنها در مواجهه با بدبختی‌هایی که به دیگران رومی‌آورد. حساسیت نشان می‌دهند. وقتی برای کشتار گاوهایی که در حصار گرد آورده‌اند، می‌آیند، اینان یکپارچه

عصیان می‌کنند. موضوع این فیلم استعاره‌ای است، معانی متعددی ر می‌توان از آن برداشت کرد. توطئه کودکان برای آزاد کردن گاوها، همانا از روح سالم و نیکخواه آنها سرچشمه می‌گیرد و نمودار عصیان آنها بر ضد خشونت است. صحنه‌ای که در آن، گاوه‌های وحشی از حصار آزاد می‌شوند ولی فرار نمی‌کنند و به چرامی‌پردازند، بسیار پرمعنی است. کودکان وظیفه خود می‌دانند که آنها را آزاد سازند. در زیر گلوله باران «شکارچیانی» که به ناگهان سرمی‌رسند، گاوها را از حصار بیرون می‌رانند و در این ضمن یکی از کودکان تیر می‌خورد و در می‌غلطد، محتوای اصلی فیلم انسان و مسایل او است. سخن از کودکانی است که بایستی نجاتشان داد، سخن از مبارزه برای رسیدن به آزادی است که اغلب جریان امور روزمره و عادی بر سر راه آن موانعی پدید می‌آورد.

اخیراً سیدنی پولاک^۱ کارگردان بدعت‌گذار هالیوود، فیلمی بسیار قوی به نام اسبهارا خوب می‌کشند^۲ تهیه کرده است. این فیلم صحنه‌های بسیار دلخراشی از تلاش و رنج تهی‌دستان دارد. از جمله صحنه‌هایی از مسابقه رقص تهیدستان است که به خاطر پشیزی پول سیاه برای سرگرم کردن پولداران تن‌پرور و غنی ساختن صاحب مؤسسه رقص تاسرحدمرگ جست و خیر می‌کنند. این واقعه کوچک، مسابقه رقص، در طی مدتی دراز در واقع «قالب‌گیری» زندگی در جامعه مبتنی بر تضادهای طبقاتی را نشان می‌دهد. در این صحنه‌ها معلوم می‌شود که چگونه قدرت دلار مقام و شأن انسان را لگد مال و شخصیت او را خرد می‌کند. روایت آرام ماجرای فیلم که بامونتاز «تکه‌های کوتاه» آمیخته است، تا حدود نامفهوم ولی سخت هیجان‌آور است. بررسی محتوای فیلم نشان می‌دهد که سازنده آن قصد دارد بفرنجی‌های زندگی در دنیای سرمایه داری را تصویر کند.

1. Sidney Pollack

2. Onachève Bien Les Chevaux

در ژاپن نیز کارگردانان پیشرو چون یاماموتو ، ایمای ، شیندو کوروساوا ، فیلمهایی از زندگی ورنجهای کارگران ساده و افراد فرودست جامعه تهیه می کنند . در جشنواره بین المللی مسکو ، فیلم **دودسکادن**^۱ (در میاهوی چرخهای تراموای) ساخته کارگردان نامدار ژاپنی ، آکیرو کوروساوا ، تحسین همگان را برانگیخت . در این فیلم چیزی شبیه به داستان **درا عمیق**^۲ گورکی وجود دارد : وحشتهای تنگدستان در اروپا- رویی بادشواربهای زندگی روزمره همراه بارو یاهایی که این وحشتها را تلطیف می کند، گنج و مسخ شدن انسانها در شرایط طاقت فرسا برای جستجوی نان و جسارت آنها در مبارزه با سرنوشت ... فیلم که سخت رنگ محلی دارد نقاشی لطیفی از زندگی روزمره يك حومه کارگر نشین است . در این فیلم دنیای درونی این تنگدستان بانگهای ژرف بین شکافته شده و روحیات و طرز فکر کارگر ژاپونی با وضوح بیان شده است . فیلم کوروساوا سرکوفتی است به آن دسته از کارگردانهای ژاپونی که فیلمهای تجارتی به تقلید از فیلمهای آمریکا و اروپا می سازند و بدین سان هنر را مسخ کرده و آن را از ویژگیهای اصیل ملی و بومی خالی می نمایند.

حقایق و نکاتی که در این فیلمها منعکس می شد، آنتونیونی را نیز تحت تأثیر گذاشت. می دانیم که آنتونیونی در آغاز سالهای شصت نمایند سینمای مدرن بود. وظیفه این گرایش در هنر سینماتوگرافی این بود که زوایای تاریک روح انسان تنها و ناتوان از تفاهم با دیگران را نمایش دهد. انسان فیلمهای او تنها و بیگس بود. ماجراهای دور از ذهن، پیچیدگی ، ابهام در زبان و سبک این فیلمها باعث می شد که تعداد بینندگان آنها محدود باشد. از اینرو تأثیر هنر او نیز می ماند. این فیلمها اگر هم مایه هایی از انتقاد داشت، چندان قوی نبود که بتواند توجه همگان را جلب کند.

بدیهی است که فیلمهای او در مجلات سینمایی مورد ستایش قرار

1. Dodescaden

2. Les Bas – fonds

می گرفت و در سینما های نیمه خالی با گرمی از آنها استقبال می شد . این کارگردان نامی در دسامبر ۱۹۶۵ در جلسه سینماگران ایتالیا ، در این باره چنین گفته است : «خواست من ، شناخت توده ها است . اما آنها مدام تغییر می کنند و پسندهایشان عوض می شود . من می خواهم بدانم مردم روزگار ما چگونه هستند و از چه چیزهایی خوششان می آید »

این اندیشه ظاهراً در طرح های بعدی او دخیل بوده است . وی فیلم سه چهره را با شرکت ثریا زن اسبقی شاه ایران تهیه کرد و در این انتخاب از سلیقه و پسندهای مردم تبعیت نمود .

در فیلم بلو آپ (انفجار) آنتونیونی بافت معمول فیلم های خود را با ماجراهای ملهم از فیلم های پلیسی درهم آمیخت .

فیلم اخیر آنتونیونی به نام قلعه زابرسکی از این نظر جالب توجه است . در این فیلم ، آنتونیونی همچنان کاشف انزوا و بی کسی انسان است در فیلم مذکور ابتکارهای جدیدی مشاهده می شود که تعجب و تشویش منتقدان معمولی سینمای مدرن را برانگیخته است . آنها فیلم های آنتونیونی را مترادف سینمای مدرن می خوانند و ابهام های چند پهلویی فیلم های او را می ستایند ؛ تشریح روان نژد ها ، بررسی موشکافانه درام های عشقی و ترسیم عشق بمثابة تنها راه نفوذ ژرفای اسرار هستی بشر ، چیزهایی است که منتقدان انتظار دارند در فیلم های آنتونیونی ببینند . اما این بار آنتونیونی از این عرف عدول می کند و به مسائل حاد زمان ما می پردازد . در این فیلم جوانان عاصی آمریکا چنان تصویر شده است گوئی سازنده آن می خواهد با ستایشگران منحرف خود مبارزه کند . او در کنار تصاویر انتزاعی و استعاره ای از سرکشتگی انسان - اگرچه با توسل بایهام و شیوه هجائی - مستقیماً بواقعتهای « جامعه مصرف کننده » ، می پردازد . یعنی جامعه ای که افراد آن بدشواری می توانند خود را سالم نگهدارند ، فردیت خود را حفظ کنند و حداقل آزادی را برای خود بیابند . علاوه بر اینها آنتونیونی « نیروهای قهریه » را رسوا می کند و نشان میدهد که اینها با نفرتی ابلهانه

قهرمان جوان فیلم را با وحشی گری تنبیه می کند . فیلم با گریز قهرمان زن از خانه اربابش خاتمه می یابد . او که معشوق خود و همراه با او آخرین امیدش را به خوشبختی از دست داده است با نفرت باین خانه مجلل نگاه می کند که در برابر دزدگان او منفجر می شود ، فرو میریزد و می سوزد : رویای او واقعیت می شود و در تصاویری باشکوه روی پرده جان می گیرد . انفجار ، تخریب و حریق در فواصل معینی از فیلم با بلندی و کوتاهی تکرار می شود . این تکرار را به نحوه های گوناگون می توان تعبیر کرد : عده ای در این تصاویر تکراری پایان جهان را می بینند که برای آنتونیونی با روحیه بدبین ، تصویری «ستی» است ؛ عده ای دیگر آنرا در زمینه ای اجتماعی تفسیر می کنند . به عقیده اینها تصاویر مذکور همانا ادامه عصیان اگرچه در مخیله قهرمان فیلم - است ؛ همان عصیانی که معشوق او در آن جان می یازد .

اما درباره پایان فیلم هر تصویری داشته باشیم ناگزیر باید اعتراف کنیم که محتوای آن جدید است و با فیلمهای پیشین او چون شب ، صحرای سرخ ، حادثه ، هیچ ارتباط و تشابهی ندارد . بهتر است بگوئیم که آنتونیونی صورت و محتوای جدیدی را جستجو می کند و می خواهد تحولی در کار هنری خویش بوجود آورد : قلعه زاپریسکی ، در حد فاصل دیروز و امروز از دوره خلاقیت هنری او قرار دارد . در این فیلم انتقالی ، ضعفهایی هست که از کمی انسجام در سبك آن ناشی می شود . اما در عین حال جهش و نیروئی در این فیلم نهفته است : چشم پوشی از هنری که رفته رفته یکنواخت و قالبی می شد ؛ تحرك برای کاوش های جدید ، برای یسافتن گفتگوئی نه فقط تعارضات زوایای تاریك روح انسان نیست بلکه درباره تعارضات زندگی اجتماعی که این روحمهارا بوجود می آورد ، گفتگو درباره نیروهای واقعی حاکم بر جامعه که از دگرگونی وحشت دارند از این رو عده ای را می خرند عده ای را فاسد می سازند و عده ای دیگر را معدوم می نمایند و همه اینهارا بنام حفظ نظم و امنیت انجام می دهند .

٦

تغییر شکل عصیان

منتقدان در تحلیل عقاید هنرمندان سالهای نخست پس از جنگ از اصطلاحاتی چون «چی» و «مترقی» ، استفاده می کردند . اما امروز این دو بایکدیگر مترادف نیست . چه بسا «چی» عائی هستند که هرگز نمی توان آنها را «مترقی» دانست . در شرایط کنونی «چی» ها اغلب ، مردم را به ماجراجوئی سوق میدهند ، در وحدت انقلابی طبقه پرولتر که چی واقعی (بدون گیومه) هستند ، خلل ایجاد می کنند و به نهضت های رهائی بخش لطمه می زنند . مبارزه ای که امروز در صفوف طبقه کارگر با فرصت طلبان «چی» صورت می گیرد و نیز مبارزه ای که با تجدید نظر طلبان راستی دنبال می شود ، با توسعه هنر و سرنوشت هنرمندانی که در دنیای آکنده از تضادهای اجتماعی زندگی می کنند ، پیوندی بس نزدیک دارد . روحیه سکناریستی ، ماجراجوئی ، نفاق افکنی و انحصار طلبی «چی» در محافل روشنفکری و هنری تأثیر می گذارد و در صفوف مخالفان (اهوژیسیون) با نظم موجود تحریف و نفاق ایجاد می کند .

فیلم هشت‌ها در جیب ساخته مارکوبلو کیو^۱ در این ارتباط قابل توجه است. این فیلم ماجرای يك خانواده بورژوازی محروم شده از حقوق و خواسته‌های قانونی است که زیر فشار فلاکت و فقر بر علیه نهادهای حاکم عصیان می‌کنند. عصیان آنها آنارشیسمی جنون‌وار است. این فیلم در زمان خود توجه عامه را در ایتالیا و سایر کشورها سخت بخود جلب کرد. سپس فیلم چین خیلی نزدیک است را ساخت که تعارضات ذهنی او را با وضوح بیشتری نشان می‌دهد. این فیلم نیز سرگذشت يك خانواده مرفه است. اما این بار آنها نمی‌توانند دنیای محقر و خفقان‌آور از گند فساد خود را جمع و جور کنند و از توفانهای سیاسی کنار بمانند. بلوکیو در این فیلم انحطاط اخلاقی و فساد محیط بورژوازی را مستقیماً با سیاست پیوند می‌دهند.

اشخاص اصلی فیلم دو برادر و يك خواهر هستند. برادر مهمتر، ویتوریو (گلوکو موری) از نظر نحوه تفکر هوادار سرمایه‌داری است، با این حال می‌پذیرد که جزو سیاه نامزدهای حزب سوسیالیست در مبارزات انتخابات پارلمانی شرکت کند. برای سیاست بازان بی‌وسواس، اهمیتی ندارد که جزو کدام سیاه باشند. برای آنها تنها مسئله‌ای که مطرح است رسیدن به هدف است. ویتوریو نامزد منشی‌اش را معشوقه خود می‌کند؛ در حالی که کارلو منشی، عاشق خواهر او می‌شود. برادر کوچکتر، کامیلو (پیر لونیجی آهرا) به گروهکی می‌پیوندد که جهت‌گیری پکنی دارد؛ او بدین‌سان به اعتراض و مبارزه با عرف‌ها و اخلاقیات خانواده، برمی‌خیزد. کامیلو با یارانش تظاهراتی راه می‌اندازند و برای پیشگیری از پیروزی برادر مهمتر و اربابان او، به اعمال خرابکارانه دست می‌زنند.

تناقض‌ستگیری و گرایش او به قهرمانهای فیلم باعث شده که برخی از منتقدان گمراه شوند. عده‌ای او را يك هنرمند معترض و منتقدی کوبنده به شمار آورده‌اند. اما واقعیت این نیست. او يك «بچه‌ننه» خشمگین است که نه انطباق و مسئولیت می‌شناسد و نه آرمانی دارد. از اینرو جملات

هرزرق و برق و شعارهای فریبنده افراتیان او را مجذوب می کند. با این حال گرایش بلوکیو به قهرمانی کامیلو بسیار پیچیده است. اودر این فیلم نیز مانند فیلم پیشین دنیای گندیده سوداگران را رسوا می کند. برداشتهایش از واقعیات عینی کماکان عریان و بی رحمانه است. در تصاویری که از خانواده فاسد می دهد، طنز سازنده ای انعکاس یافته است. اما میان نظرات انتقادی و جهانی که معرفی می کند فاصله و تناقض هست. او عصیان کامیلو را به هیچ رو محکوم نمی کند. این دو (سازنده فیلم و قهرمان جوان آن) به صورتی متناقض و پیچیده که خالی از طنز نیست، به یکدیگر نزدیک می شوند. طنز او کامیلو را نیز در بر می گیرد.

بلوکیو در یک مصاحبه مطبوعاتی اعلام کرده است که عضو هیچ یک از احزاب نیست اما به گروههای هوادار پکن گرایش دارد. او به خود عقاید مائوئیستی شك نمی کند، اما بر آن است که چین و اروپا خیلی با یکدیگر تفاوت دارند. از اینرو انتقال اتوماتیک انقلاب فرهنگی بر شرایط اروپا میسر نیست و لازم است در آن تغییراتی بدهند و آن را با شرایط این سرزمین انطباق دهند. این خود نکته مهمی است که گروههای هوادار چین در ایتالیا، به درك آن نرسیده اند. بلوکیو سپس به ضعف اندئولوژیکی اینها اشاره می کند اما در عین حال پویایی آنها را می ستاید.

بلوکیو در مصاحبه خود تأکید می کند که چین خیلی نزدیک است. فیلمی عمیق و ملی است و در این باره می گوید: «من در این فیلم خواسته ام اوضاع سیاسی ایتالیا را بررسی کنم و نشان دهم که يك حزب کارگری نمی تواند با احزاب بورژوازی متحد شود. اگر چنین اتحادی تحقق یابد، حزب کارگری، ناگزیر آرمانهای خود را از دست می دهد. این پدیده ای است که در ایتالیا رخ داده است. همکاری میان حزب دمکرات مسیحی و سوسیالیست منجر به این شده است، که حزب اخیر هرچه داشته، از دست بدهد.»

بلوکیو هنگامی که احزاب «چپ» را مورد حمله قرار می دهد، تجربه

تلخ حزب سوسیالیست را در نظر دارد و از حزب کمونیست نام نمی برد . اتحاد سوسیالیست ها و دمکرات مسیحی ها جای انتقاد دارد . اما این انتقاد از موضعی افراطی صورت گرفته است . به موجب این بینش نظریه جبهه واحد نفی می شود (بلوکیو وحدت عمل را فقط در شرایط جنگ و مقاومت مشترك در برابر دشمن ، همانند آنچه در سالهای ۴۵-۱۹۴۰ بود، مجاز می داند) .

می بینیم که نه تنها قهرمان فیلم ، بل سازنده آن نیز به خرده بورژوازی تعلق دارند . او عصیان را وسیله ای برای مقابله با اپورتونیزم سوسیال دمکراتها را می جوید و روحیه اش با عصیان سکتاریست و آنارشیکست طرفدار چین هماهنگ است .

معلوم نیست بلوکیو در آینده چه راهی را انتخاب خواهد کرد ، اما شکافی که اومیان خود و کامیلو قابل شده نمی تواند و نبایستی هم از بین برود .

او نمی تواند از اندیشیدن به وقایع احتمالی مختلفی که عصیان آنارشیکستی جوانان قهرمان فیلم های مشتتها در جیب و چین خیلی نزدیک است ، دربردارد ، خودداری کند .

بدیهی است که جوانان معترض و عاصی زمان ما به علت کمی تجربه سیاسی و ضعف پیوند با پشاهنگان انقلاب (طبقه کارگر) . نمی توانند از اعمال قهرآمیز خود نتیجه ای که انتظار دارند ، بگیرند . به همین علت تظاهرات آنان اغلب خود را واز نظر سیاسی خام است . عناصر افراطی که در تحلیل نهایی دشمن سوسیالیسم (به مثابه تحقق عینی در زمینه جامعه) هستند ، خیلی زود آلت دست امپریالیسم می شوند .

بیشک اگر جوانانی که به عقاید شبه انقلابی و حواریون دروغین تمایلی دارند ، باتئوری علمی و تجربه مبارزاتی طبقه کارگر آشنایی یابند ، به مبارزان آگاه و مؤثر ضد امپریالیستی تبدیل می شوند . اما این امیدواری و اطمینان به آینده جوانان مذکور ، مانع از این نمی شود که ما خطر عقاید

«چپ» افراطی را که به وحدت نیروهای انقلابی لطمه می‌زند و نیروی بالقوه انقلابی جوانان عاصی را در راه محط به‌هدر، می‌دهد، نادیده بگیریم.

با اشاعه «چپ‌گرایی» در عرصه مبارزات رهایی بخش و نفوذ آن در محافل هنری غرب، مفاهیمی چون «مسئولیت» و «خشم» اعتبار یافته‌است، در عمل، این مفاهیم چیزی را بیان نمی‌کند.

باید این مسئله بررسی شود که هنرمند بر علیه چه چیزی «خشمگین» است و «مسئولیت» او چگونه است.

تکامل جدید اندیشه ژان پل سارتر در این ارتباط بسیار آموزنده‌است. به سال ۱۹۶۹ مجله نوول ابزرواتور مصاحبه‌ای با ژان پل سارتر درباره نهضت دانشجویی و گرایش او به این نهضت، منتشر ساخت.

در این مصاحبه سارتر با سماجت تأکید می‌کند که دانشجویان حق دارند، آنها هرگز خاطی نیستند. علم به خود و نیز کلمات و توضیحات توجه آنها را جلب نمی‌کند: آنچه برای آنها جالب است، عمل است. آنها به خشونت پنهان یا خشونت وقیح و آشکری که بر دانشگاه اعمال می‌شود، فقط با خشونت می‌توانند پاسخ بدهند. آنهایی که می‌پندارند، نظم حاکم را می‌توان از درون برانداخت، یا احمق هستند یا خائن و مانند تمام میانه‌روها (سانتریست‌ها) عاری از صداقت و صمیمیت نیز هستند.

پس سارتر چنین ادامه می‌دهد: وقتی دانشجویان می‌فهمند که اصلاحات آموزشی پیشنهاد شده توسط دولت، بعد از حوادث مه ۱۹۶۸، دروغین است به این نتیجه می‌رسند که با آن مقابله کنند یا این که این فریب شیطانی را بپذیرند. آنها جز انتخاب سه راه چاره‌ای ندارند: در نتیجه نفرت از جامعه‌ای که ما برای آنها به وجود آورده‌ایم خود را دار بزنند، خود بفروشند، یعنی همه ارزشهایی که پذیرفته اند، لگد مال کنند یا این که کسی چه می‌داند؟ متحد بشوند و نیروی منفی خود را نگاهدارند و با ایرانی که بر آنها حکومت می‌کند، به جنگ چریکی بپردازند، و هنگامی که میسر شد بانیروهای کارگری، نیروی محرك و اصلی انقلاب همگام

شوند و نظم موجود را براندازند .

می بینیم که ژان پل سارتر این بار باچه حرارتی سخن می گوید ! من فکر می کنم ، جسارت گفتار او بسیاری از دانشجویانی را که در ماه مه به خوابانهای پاریس ریختند ، مجذوب خود کرده است . سارتر باخشم هرگونه اقدام برای مستحیل شدن درنظم موجود را منکوب می کند ، جوانان را به مبارزه فرا می خواند ، او حتی خشونت را می ستاید و از وحدت با کارگران سخن می گوید ... اما وقتی که به تحلیل و تشریح نظرات تند خود می پردازد گمراه می شود و به عقاید معمولی اخذ شده از زرادخانه عقیدتی بورژوازی تشبث می جوید . لازم است این را درك کنیم وقتی که سارتر به جنگ چریکی بر علیه پیران اشاره می کند ، چه چیزی را در نظر دارد ؛ سارتر مفهوم این واژه را به صورتی ملموس بیان نمی کند و تفاوتی میان اربابان حاکم و قربانیان آن ، استثمارکنندگان و استثمار شدگان ، قایل نمی شود . این «ما» که به گفته او رژیمی به وجود آورده که جوانان را ارضا نمی کند ، کیست؟ او نمی خواهد بپذیرد که طبقه کارگر فرانسه هرگز با «ما» او نمی تواند هم پیمان شود . مفهوم سارتر از مبارزه طبقاتی بسیار مغشوش و مبهم است . او با الگوی بورژوازی که افراد جامعه را از نظر سن و نه از نظر موضع طبقاتی تقسیم بندی می کند ، موافق است . این آشفتگی به خطابه او صورت دیگری می دهد . درواقع ژان پل سارتر از پدران می خواهد که با ترحم به فرزندان خود توجه کنند ، چرا که آنها امیدهای جامعه هستند .

سارتر این عقیده را قبول ندارد و این پرسش را مطرح هم نمی کند: پدرهایی که زندگی خود را وقف مبارزه انقلابی کرده و آن را امروز هم دنبال می کنند ، درباره این خطابه واکنش شان چه خواهد بود ؟ آنها مفهوم واقعی عقایدی را که نسلها را مقابل هم قرار می دهد می شناسند : فرمول قدیم تر تروتسکیستی: «جوانان فشار منج انقلاب هستند» ، با فرمول جدید بورژوازی که نسلها را دشمن همیشگی یکدیگر می داند .

سارتر در قبال مسایل مربوط به «رهایی انسان» مدعی نقش رهبری

معنوی روشنفکران و هنرمندان «چی» است که به انتشار مصححانه تر عقایدشان همت گماشته اند .

به عقیده سارتر امتیاز روشنفکران نسبت به دیگران در اینجاست که این قشر در بسط و اشاعه عقاید خود با برجاتر و مصرتر است . روشنفکر کسی است که در بطن تضادها زندگی می کند ، روحیه ای متعارض دارد ، حتی بر علیه خود عصیان می کند . او این توانایی را دارد ، کسانی را که نمی خواهند بر علیه خود اعتراض کنند ، مسایل و پرسشهایی به ذهن خود راه دهند ، به سوی خود جلب کند . قدرت سیاسی حاکم بنا بر ماهیت خود مایل نیست که افراد جامعه مسایل مربوط به زندگی خود را مطرح کنند . روشنفکر معرف قدرت نیست بلکه این امکان را پدید می آورد که افراد جامعه هر مسئله را مورد بحث قرار دهند .

پندار سارتر در مورد امتیاز روشنفکران نادرست است . زیرا روشنفکران فقط هنگامی نقش مثبت می یابند که باشناخت ، تجربه و فرهنگ خود به درك علمی جهان برسند و میان اندیشه و عملشان وحدت باشد . از نظر سارتر جایگاه و اعتبار روشنفکر در جامعه مبتنی بر این است که می تواند به مثابه سکوی برخورد عقیدتی ، پرچم و ضابطه اعتراضات باشد . وقتی مصاحبه های متعدد ژان پل سارتر را باز می خوانیم و محتوای آنها را با فعالیت عملی او مقایسه می کنیم متوجه می شویم که او بر نیروهای بازدارندهورها کننده اجتماعی توجهی ندارد . از نظر سارتر تنها چیزی که اهمیت دارد ، جنبه مخالفت و اعتراض هنرمند به هر قدرت مفروض است .

سارتر می خواهد برای آزادی انسانی که درك کرده است در شرایط کاملاً معینی هستی دارد ، بنیادی بیابد . او معتقد است که انسان همواره قادر است ، آنچه را که از او ساخته اند تغییر دهد . آزادی حرکت است ، و این حرکت حتی اگر ضعیف هم باشد از تکرار آنچه در شرایط تشکیل شخصیت خود کسب کرده ، احتراز کند .

از این گفتار بر می آید که رفیق قدیم ماسارتر ، هوادار آزادی با مفهوم

فردگرایانه آن است و فقط اندکی کلمات الفاظ خود را اکنون تغییر داده است و این تغییر از تعلق فعلی او به جنبش «چپ» مربوط است. سارتر که رؤیای آزادی مطلق را در سر دارد مدتها است که به اقتضای شرایط روز الفاظ و شیوه‌های خود را عوض می‌کند ولی راه به جایی نمی‌برد. این ورق جدیدی از زندگینامه مغشوش اوست که سردبیر آلمان خلق روزنامه مائوئیست‌های فرانسه شده است. سارتر در پی آنست که «انقلاب فرهنگی» چین را به يك انقلاب ضد بوروکراسی تعبیر کند. او هنگامی که از حوادث ماه مه ۱۹۶۸ فرانسه صحبت می‌کند، علت شکست شورش دانشجویان (این اصطلاحی است که سارتر به کار برده است) را در این می‌داند که «دستگاه» حزب کمونیست کارگران را منحرف ساخته است. او می‌گوید حزب کمونیست میان کارگران و دانشجویان فاصله انداخته و به کارگران قبولانده است که دانشجویان احمق‌هایی هستند که همه چیز را خراب می‌کنند. منظور سارتر این نیست که میان کارگران و دانشجویان توافق نیست. او مدعی است که سیستم بوروکراتیک حزب کمونیست، کارگران را بر علیه دانشجویان شورانیده است. اینها جدیدترین خطوط آشفته ذهنیت سیاسی و فلسفی سارتر است که به سیستم احزاب کمونیست، اعلام جنگ می‌دهد ولی «دستگاه» نظامی و بوروکراتیک مائوئیسم را که شکل پنهان زورگویی در پس شعار انقلابی است، می‌ستاید.

ژان لوك گودارد^۱ سینماگر نامدار فرانسوی از برخی جهات همگام با سارتر شده است. او مصمم است که همراه با «سینماگران پرولتری» دارای جهت گیری «چپی»، در میراث «موج نو» سینماتوگرافی، تجدیدنظر کند، «چپی»‌های سینمای فرانسه، عقیده دارند که «موج نو» سینمای جمهوری پنجم گلیست است که سینمایی صرفاً استهتیک و سینمای هنرمندان بدون جهت گیری معین، سینمای متعلق به اقلیت جدید بورژوازی است که گلیسم آنها

را به مقام اول اجتماعی ارتقاء داده است^۱. تحلیلهایی که دربارهٔ سینمای در خدمت سینما در نشریات سیاسی انتشار می‌یابد، نشانه تحولی است که در نظرات سینماگران پدید آمده است.

بنا بر اظهارات اخیر ژان لوك گودار، برتولوچی، بازولینی و خود او تا همین اواخر کارشان فقط تجربه اندوزی بوده است. اما حالا دیگر تجربه اندوزی لازم نیست و بایستی دستاوردهای این تجربیات را به خدمت مبارزه طبقاتی درآورد. ببینیم این گفته در عمل چه مفهومی دارد؟ گودار که در جستجوی طریقی است که بتواند بلافاصله در مبارزه طبقاتی شرکت جوید، این فرضیه را بدین سان تشریح می‌کند: اگر کارگردانی، فیلمی تجارتی بسازد با این هدف که کودتایی را برانگیزد، یا اینکه بینندگان نمایشنامه‌ای در همان سه دقیقه نخست سالن را به علت ناراحتی ترك کنند، اینها خود اعتراض و عمل به حساب می‌آید. اما این کافی نیست، بایستی همه چیز دگرگون شود، همه چیز از هم بپاشد.

گودار می‌خواهد هنرمردن را به حالتی برگرداند که در سالهای بیست داشت. در آن سالها هنرمندان افراطی و رها از هر گونه انضباط و قیدوبند، به علت سیطره آکادمیسم فرسوده بر هنرهای دراماتیک خود تئاتر را مورد حمله قرار می‌دادند و از راه نفرت از فیلمهای تصنعی سینمای بورژوازی، از همه سنت‌ها و حتی خود هنر روی می‌گرداندند. گودار با یادآوری گفتگوی دیزگاورتوف^۲ و سرگئی آیزنشتاین^۳ جانب ورتوف را می‌گیرد و عقاید منسوخ ورتوف را که سینمای مستند را به سینمای هنر ترجیح

۱. سینمای «موج نو» با همین برداشت در مصاحبهٔ مارسل مارتنوگی آنابل منتقدان سینمای فرانسه با سینماگران انقلابی منتشر در نشریه سینما-۷۰ دسامبر ۱۹۷۰ بررسی شده است.

2. Dizga Vertov

3. Sergei Eisenstein

می‌داد و سینمای حماسی و شاعرانه آیزنشتاین را تجلی اپورتونیسیم در هنر و زیباشناسی، قلمداد می‌کرد، سخت بزرگ می‌کند. گویی گودار خود را در ورای زمان می‌پندارد. می‌گوید: تاریخ اهمیتی ندارد و این فکر را به خود راه نمی‌دهد که اگر سینما دو سالها بیست توانست به هنر تبدیل شود به این خاطر بود که **رژمناو پوتمکین** و سایر فیلمهای انقلابی، در آن زمان، ساخته شد گودار توسعه هنر را در سالها و دهه‌های بعد از پیدایی سنت رژمناو پوتمکین، نفی می‌کند؛ چنان که گویی این سالها و دهه‌ها وجود نداشته است. حال آن که می‌دانیم، **رژمناو پوتمکین** سنتی انقلابی در هنر سینما توگرافی از خود باقی گذاشت که منعکس کننده جنبش انقلابی بود، به این جنبش یاری می‌داد و هنوز هم می‌دهد. او حتی به ارزش عقاید ورتوف نیز پی نمی‌برد و آنها را تا حد عقاید حقیر کسانی که با سینمای هنری تعارض دارند، تنزل می‌دهد. واقعیت اینست که او ورتوف را خوب شناخته است و از جنبه‌های زیبایی شناختی سینمای او بی‌اطلاع است.

در حالی که می‌دانیم روزنامه‌های مصور (فیلمهای مستند) و به ویژه فیلمهای بعدی او (سه سر و دو دربارۀ لنین؛ شورابه پیش، سنفونی دو قباس...) از جنبه‌های شاعرانه و هنری عاری نیست.

نفی نیهیلیستی سالهای تجربه اندوزی سینمای انقلابی محنت مضحک است. زیرا آنچه در سالهای بیست، بیان نو و انقلابی به نظر می‌آمد واقعاً بود و اگر استنساخ بشود هنری بی‌معنا است. نمودار و تجلی عصبانی است که در پس آن چیزی جز میل به تظاهر وجود ندارد. بزرگتر ساختن نو آوریهای اولیه سینمای مستند انقلابی و پرتو شمردن آن از سینمای هنری انقلابی نگاه کردن به پس است نه به پیش. و این جز منحرف ساختن هنر از واقعیات جنبش انقلابی و انقلاب بالنده معنایی ندارد.

از دیگر مودرنیسم «کودکانه» زیبایی شناسی آثار گودار شکلی جدلی و راستای سیاسی مبتنی بر تمایلات سیاسی کاملاً مشخص، مشهود است. گودار دریافته است که پیش از این اعتراض و عصیان فردی بوده و اکنون بر آن

شده است که با جنبشهای عظیم اجتماعی پیوند حاصل کند. با این حال این ارتباط بسیار دشوار است. او با قاطعیت می گوید: مادر کشوری هستیم که حزب انقلابی ندارد و هدف ما بایستی، تشکیل آن باشد. بدین سان گودار با برداشتی افراطی و چپ گرایانه، تجربه شکوهمند حزب طبقه کارگر فرانسه را خیلی ساده نفی می کند. حال آن که این حزب در طی مبارزات مدید تاریخی ایجاد شده و در شرایط دشوار مکتب مبارزه طبقاتی کارگران فرانسه بوده است. طبیعی است که او با دشمنی با این مکتب نمی تواند نماینده «سینمای پرولتری» باشد. انقلاب چیزی جز حرکت توده ها نیست. «سینمای پرولتری»، اگر خواسته ها، منافع و امیدهای این طبقه را منعکس نکند نمی تواند وجود داشته باشد. گودار در حصار عقاید سکتاریستی و تجزیه طلبانه، از دنیای واقعیات متنزع است و نمی تواند باتوده ها پیوندی داشته باشد. این انزوا همانند انزوای فردی يك سوداگر است و با شعارهای انقلابی نما که در قلوب زحمتکشانش انعکاسی ندارد، نمی تواند تعدیل یا بدین ازمین برود. چرا که این شعار از مبارزه واقعی طبقه انقلابی به دور است و جز در خلأ، طنین ندارد.

برخی از ستایشگران گودار «دیروز»، حتی کسانی که به خطابه های اخیر او بدین هستند، معتقدند که او باز هم در جستجوی سینمای جدیدتری است که مانند آن هرگز دیده نشده است. اما با توجه به انزوای کامل گودار و فردگرایی او می توان گفت که کاوشهای او ناگزیر بدون چشم انداز و بدون آینده است. اگر هنرمندی نتواند با حرکت توده ها پیوند یابد، سخنانش برای انسان و برای هنر، بی ارزش خواهد بود.

«چپ گرایی» در عرصه هنر قاجعه ای عظیم است. هنرمندان «چپ» که احزاب پرولتری مورد حمله قرار می دهند، و به هر وسیله ای متشبث می شوند تا جنبشهای اصیل کشور خود را لجن مال کنند و پیشرفتهای عظیم کشورهای سوسیالیستی را ناچیز و حقیر جلوه دهند، در واقع یار و یاور مبلغان و حامیان نظام سرمایه داری هستند.

روشنفکران و هنرمندان چپ نما با انتقاد های بی اساس یکسویانه
منطقی با اکاذیب و شایعات رذیلانه سرمایه داری ، کشورهای سوسیالیستی
و پیشرفتهای عظیم آنها را تحقیر می کنند .

در اوایل سده پیش سوسیالیسم يك رؤیا و وعده مدینه فاضله بود ، در
نیمه دوم این سده به صورت تئوری علمی درآمد و امروز يك واقعیت است
که میلیونها انسان از موهبت آن برخوردارند . مظاهر عظیم و توازن و
زیبایی ذاتی سوسیالیسم در جریان عمل بیش از پیش آشکار می شود . بدیهی
است که اشتباهات و کاستی هایی در تحقق سوسیالیسم پدید آمده است .
این نقیصه ها از نظر سازندگان آن پنهان نیست . اما ناظران بیرونی و به
ویژه مبلغان سرمایه داری که دروغ و اغراق حربه آنهاست این خطاها را
مطلق می کنند و پیروزیهای راستین سوسیالیسم را ناچیز و حقیر می نمایند .
انقلابیهای اصولی و سازندگان سوسیالیسم ، سخت مراقب هستند که
انقلاب را در انقلاب و سوسیالیسم را در سوسیالیسم حراست کنند . لنین چه
در عمل و چه در آثار تئوریک ، به این آرمان پایبند بود . او که سیاستمداری
دور اندیش و عاقل بود ، می دانست که تکیه بر اصال عمل (پراگماتیسم)^۱
در حل مسائل اجتماعی ، به نام سوسیالیسم ، ممکن است به آرمان و هدف
آن خدشه ، وارد سازد . به تدریج که انقلاب بسط می یابد ، مسائل و راه
حلهایی پدید می آید ، که آنها را نمی توان در چارچوب آرمانها جای داد .
انقلاب روسیه فقط جهش مقدس اکبر نبود .

صلح «حقارت بار» برست (بنا بر کلام لنین) ، زوال موقت اقتصاد ،
خونریزیها و قحطی های ناشی از جنگ طبقاتی ، استفاده اجباری از حقوق
بورژوازی از جمله پول آنها ، و لزوم شرکت دادن کسانی که شخصیتشان
در نظام مبتنی بر بهره کشی تکوین یافته بود . در ساختمان دنیای جدید و
مانند اینها ، با این جهش بزرگ تاریخی همراه بود .

در این شرایط ، تصمیمات و پراکتیک اجتماعی چه بسا با معیارهای دقیق

1. Pragmatisme

تئوريك فاصله می گرفت . اما باید این اصل را در نظر بگیریم که يك تكتيك اشتباه ، نمی تواند استراتژی کلی را که عبارت از تحقق يك آرمان اجتماعی بزرگ است ، عوض کند . تصمیمات و اعمالی که به اقتضای شرایط ، توسل به آنها ناگزیر بود ، بایستی با توجه به اهداف آنها مورد بررسی عینی قرار گیرد : ارزش مزایا و نواقص آنها را هنگامی می توان به صورت واقعی تعیین کرد ، که در کلیت و ارتباط متقابلشان تحلیل شوند . این خطا است که هر عمل فقط در رابطه با عملکرد و نتیجه آنی آن بررسی شود : چه بسا نتیجه آنی آن خوب باشد ، اما بعدها خرابی آن به اثبات برسد .

لنین در شرایط بسیار بغرنج تصمیماتی دشوار اتخاذ می کرد . بدیهی است که تنها سیاست درست ، سیاست منضبط است . لنین سیاستی منضبط و اصولی داشت و تصمیمات داهیانه ، در مواقع حساس از سستی معین و هدفی معین برخوردار بود . تاریخ نشان می دهد که او تلخی عقب نشینی را چشید ؛ اما در تصمیمات کلی او هرگز سازش و لغزش نبود . او عقب نشینی را هنگامی می پذیرفت که جبر انقلاب مبادرت به آن را ناگزیر می نمود . واقعیت گرایی سیاست اصولی لنین با بزدلی ، سکون اخلاقی و فساد و دیگر تنوعات اپورتونیسم به هیچ وجه ، تشابهی نداشت . این صفات ویژه افراد ضعیف النفس است که برای فرار از دشواریهای مبارزه ، که درك آن از حیطه شعور آنها بیرون است ، در پس سازشهای دائمی پناهگاه می جویند و دنبال راههای آسان می گردند تاریخ نشان داده است که اشتباهات این افراد که در حله نخست ، ناچیز می نماید پیامدهای وخیم به دنبال دارد .

مسایل انقلاب و ساختمان سوسیالیسم در برابر نسلهای انقلابی جدید تحت اشکال تاریخی گوناگون رخ می نماید . اما راهی که لنین برای حل این مسایل برمیگزید ، برای ما همیشه يك سرمشق است . احزاب و خلقهایی که در راه تاریخی نوین کام گذاشته اند ، وارث میراث زنده هستند که همان مشی لنین و دانش لنینی است . نسل ما فقط با اتکا به این سرمایه عظیم انقلابی است که می تواند از انقلاب در انقلاب و از سوسیالیسم در

سوسیالیسم حراست کند و حملات دشمن و نیز عقاید دشمن را که هدف آنها تغییر اصول سوسیالیسم است ، دفع نماید .

همه اینها مسایل سیاست در زمینه تحقق عملی آن است . اما علاوه بر اینها ، مسایل دیگری کاملاً وابسته به آنها وجود دارد که همانا باز تاب مبارزه برای تحقق سوسیالیسم ، در وجدان بشری است .

امروزه کم نیستند هنرمندانی که پراتیک سازندگان و مبارزان سوسیالیسم را صرفاً به این علت که با آرمانها و تخیلات آنها توافق ندارد ، با یکسو نگری طرد می کنند . بدیهی است که آثار و گفته های اینان نمی تواند خادم سوسیالیسم باشد . هنرمندانی نیز هستند که در گذشته ، گرایشی «رمانتیک» و عاطفی به سوسیالیسم داشته اند (چرا که دشواری های ساختمان آن راجز به صورتی مبهم نمی توانستند تجسم کنند) و اکنون فقط از نقایص و خطاهای سازندگان آن صحبت می کنند .

اما آیا فقط براساس نقایص و اشتباهات و قضاوت های عام ، می توان به این جهان بینی در کل آن ، و به سوسیالیسم با تمام تحقق های آن ، شك کرد؟ تجربه نشان داده است که این شك خیلی زود به نفی می رسد و براساس نفی تحقق این آرمان طرد می شود . آنهایی که می خواهند انتقاد و خرده گیری شان بر پایه ای محکم استوار باشد ، بهتر است بدانند که سوسیالیسم در جریان تحقق نمی تواند از تعارضات اشتباهات و خطاها بری باشد . سوسیالیسم قلمرویی رؤیایی و عاری از عیب و کاستی نیست . نفی و بدبینی به نفرت بی امان به همه جهات سوسیالیسم و حتی جهات بارز مثبت آن ، می انجامد و در این حالت اشتباهات سازندگان آن خیلی بزرگتر از آنچه هست نمایانده می شود .

بدیهی است که ناظران بیرونی بر فرض اینکه هوادار سوسیالیسم هم باشند ، اگر به تعریف و تعیین اصول سوسیالیسم و به درك دشواریها و تعارضاتی که جنبش کارگری و سوسیالیسم با آنها مواجه است ، دست نیابند ، نمی تواند مدافع آن باشند .

آلبرتو مورایا در مقاله‌ای در این باب نوشته است که جنبش اعتراضی زمان ما نیازمند يك دموکراسی واقعی و اجتناب از توتالیتاریسم است. از آنجایی که فرق میان دموکراسی « واقعی » و دموکراسی « توتالیتار » تقریباً نامشخص است ، این خطر هست که بشر در عین ایجاد دموکراسی « واقعی » و دموکراسی توتالیتار ، تصور کند که دموکراسی واقعی را به وجود می‌آورد^۱ مورایا « انقلاب فرهنگی » چین را به عنوان جدیدترین نمونه از چنین تغییر شکل و جایگزینی ذکر می‌کند.

اگر گرایشها و روحیات روشنفکران «چپ» را خوب بررسی کنیم ، متوجه می‌شویم که علت سرخوردگی اینها چینی‌شدن^۲ سوسیالیسم نیست منشأ هوادف بیمارگونه و عقاید غلط اینان در قبال سوسیالیسم ، از دشواریهایی است که به علت شخصیت پرستی پدیدمی‌آید و راه سوسیالیسم را سد می‌کند .

بدیهی است که احساسات و عقایدی از این دست ، بیشتر در وجدان روشنفکران کشورهای غیر سوسیالیستی که برداشت شان از سوسیالیسم عاطفی و سطحی است ، تغییر ایجاد می‌کند . به هنگام آزمونهای دشوار ، عطفهای تاریخی پیچیده ، اینان نخستین کسانی هستند که در آزمونهای که تا دیروز می‌پرستیدند شك می‌کنند و تجدیدنظر طلب می‌شوند . بدینسان است که سطحی بودن تمایلات دیروزی و خاصه یکسویه عقاید آنها ، به خوبی آشکار می‌شود . چرا که اینان سوسیالیسم را در ظواهر جزئی ، در اشتباهات سازندگان آن و نه در ماهیت راستین و عینی آن ، ارزیابی می‌کنند این «نظرگاه» درست همانست که سوداگران به منظور دفاع از منافع خود به باری رسانه‌های گروهی ، تبلیغات و شگرد های شان ، بر اذهان عوام تحمیل می‌کنند . هر چند که تمایلات اینان به سوسیالیسم سطحی است اما فریب و سرخوردگی‌شان در این قبال فاجعه آمیز است : آنها به سوسیالیسم

۱. Nuovi Argomenti شماره ۱۱ ، ۱۹۶۸

2. Sinisadion

سخت امید می‌بندند و آن را جانشین راستین شیوه زندگی سرمایه داری می‌شمارند؛ اما این امید در محدوده تخیلات آنهاست و پایه منطقی ندارد. بدین‌سان فرهفتگان رمانتیک سوسیالیسم خیلی زود سرخورده و بدبین می‌شوند. انحطاط فکری و هنر فردگرایانه در خدمت بورژوازی و به دور از حرکات اجتماعی راستین، از همین بدبینی ناشی می‌شود. با بررسی دقیق چشم اندازهای اجتماعی این افراد منشأ بسیاری از نظرات گمراه کننده، شایع در جوامع سرمایه داری، باز شناخته می‌شود.

«عصیانهای هنری» نوع آنارشستی در چنین زمینه فکری پدید می‌آید. هنرمند سرخورده از واقعیات زندگی، بدبینی خود را بر همه تحققات سوسیالیسم تعمیم می‌دهد و آثاری که به وجود می‌آورد طبعاً به آیین بدبینی و نفرت او از سوسیالیسم تبدیل می‌شود.

آنارشسم خرده بورژوایی و تعریف تجدید نظر طلبانه عقاید انقلابی به صورت عناصری از مضمون آثار هنری، اگرچه به خودی خود خطرناک نیست اما از آنجایی که اینها «ضابطه انتقال» مستقیم به روحیه بورژوایی است، زیانبخش می‌باشد. در نتیجه این نوسانات روحی و فکری، هنرمند وررشتفکر چپ نما و مترقی دپروز به عنصری آشکارا ضد سوسیالیستی و چه بسا ضد مردمی تبدیل می‌شود. در جامعه غرب نمونه این افراد بسیار است.

برای اتمام بحث در باب تجلی چپ گرایی آنارشستی در هنر سینما توگرافی، اندکی به پدیده نوظهوری که «عصیان در شکل پورنوگرافی» نام گرفته، می‌پردازیم، یکی از نخستین تهیه کنندگان «سینمای سکسی» مدل جدید، وبلغوت سیومان^۱، «کشفیات خلاق» خود را که در فیلم من گنجگاو هستم به بیان آمده، چنین تفسیر می‌کند: «... به نظر می‌آید که ما به منظور ایجاد فضای آزاد برای پیروان پورنوگرافی کوهی را از سر راه برداشته‌ایم. این کامیابی بزرگ در نتیجه مبارزه قهرمانانه

ما بر علیه سانسور جهانی ، به نام آزاده‌تر ، به دست آمده است ! بدیهی است که داستانهای پورنوگرافی ، آزادی به شمار می آید ؛ هرچند که بوی کند از آنها به مشام می رسد»^۱

سینمای کنونی تحت تأثیر اصول این گونه « زیبایی شناسی » ، نزدیکترین و انسانی ترین روابط زن و مرد را به صورتی حیوانی و «عمومی» به نمایش در می آورد . پرده سینما های جهان غرب ، امروزه خود را از هر گونه محدودیت مفروض (نه فقط محدودیت قانونی، چرا که هر کشوری قوانین ویژه ای در این باره دارد ؛ بلکه از نظر عواطف انسانی و گرایش انسان به عشق که از خصایص انسانی است) رها ساخته است .

سینماگرانی چون سیومان سوئدی مدعی هستند که این «آزادی» (در حالی که بهتر بود می گفتیم بی بند و باری) همانا آزادی انسان و آزادی عشق جدا از پیشداوریها است ، ولی کافست ماچندفیلم «عشقی» غربی را ببینیم تا متوجه شویم که این طرز استدلال و توجیه جز فریبکاری نیست : فیلمهایی که گستاخانه اسرار رختخواب را نشان می دهد ، مقام عشق را تا حد يك «امتریپ تیز» کا باره ای پایین می آورد این فیلمها جنبه شاعرانه عشق را نابود می سازند و مهارت و فوت و فن جفتگیری و قیعانه را جایگزین آن می کنند .

سینمای غرب تا به حال ، هرگز نقشی چنین مخرب نداشته است . گاه در کنار فیلمهای بازاری فیلمهایی « جدی » تهیه می شود که در آنها نابه هنجاریهای جنسی تصویر می شود : از آن جمله همجنس بازی در زنان (Lesbianisme) در فیلم سکوت ساخته اینگما برگمان ، زنای برادرو خواهر (Inceste) در فیلم ستاره های مبهم دب اکبر ، با شاعرانه شدن میل به همجنس در مردان (Homosexualité) مرگ در و نیز ساخته لوکینو و بسکونتی. در این فیلمها نا به هنجاریهای جنسی را با همه

وقاحت آن به صورتی شاعرانه تصویر می شود. گاه نیز این فیلمها، فقدان عشق واقعی، انحطاط ناگزیر عواطف را در انسان بیان می کند و تختخواب را به مثابه تجلی ناخویشتنی و بیکسی انسان، تصویر می نماید. در این فیلمها پیچ و خم رابطه عشقی به حد يك مفهوم فلسفی اعتلا داده می شود و مسایل مذکور جای مسایل اجتماعی و آزمونهای عملی را می گیرد.

عشق نیرویی شگرف است. اما این نیروی باشکوه را نمی توان در مفاهیم قالبی گنجانید. ترسیم تضادهای زندگی، فقط از ورای درامهای عشقی، نتیجه اش تضعیف خصلت اجتماعی هنر و بیش از آن و بالاتر از آن تخریب روح شاعرانه عشق و حرکت خود بخودی و طبیعی عواطف است. در این قبیل فیلمها، که فقط کریه ترین اشکال روابط جنسی تصویر می شود، اندیشه حسابگرانه سازنده فیلم است که مسیر غلیان احساسات و عواطف عشقی را تعیین می کند.

چه بسا هنرمندان با استعدادی که خادم چنین بازاری می شوند. چنان که فلینی با ساختن ساقیریکون شده است. این هنرمندان با بسط و تشدید در نمایه های سکسی مرز میان درامهای عشقی و نمایش تجارتي شهوترانی بی پرده را از بین می برند.

این وظیفه هنرمندان راستین و آزاد اندیشان است که با قاطعیت این فیلمها را محکوم کنند. فیلمهایی را که در آنها پورنوگرافی در تعارض زننده شان با مسایل اجتماعی به نمایش در می آید، طرد نمایند.

اکنون حتی فیلمهایی که موضوع آنها مربوط به جنگ دوم، قربانیهای نازیسم و حوادث ویتنام است، مملو از مایه های نابجای سکسی است. این مایه که دامی برای مشتری و وسیله تجارت است از جانب منادیان دروغین هنر به آزادی و آزاد اندیشی در قبال مسایل جنسی، تعبیر می شود. صنعت سینما توگرافی غرب و نیز سینماگران به اصطلاح مترقی معجونهای سکس و سیاست را بهترین مثابه وسیله تجارت و نیز تبلیغ به وفور تولید و روانه بازار تجارت فیلم می کنند.

این هنرمندان «آزاده» عمل خود را «انقلاب جنسی» می‌نامند. در واقع این «انقلاب» بیان و تجسم آزادی مطلق فردی است که قید عرفهای فرسوده جامعه بورژوازی و رکود حقارت‌بار زندگی را در جامعه سرمایه‌داری برهم ریخته است.

این همان سکس بورژوازی است که درباره آن صحبت کردیم. اکنون برنامه‌ریزان فرهنگ سرمایه‌داری از آن به مثابه «وسیله تخدیر» ناتوانانی که نیروی جوانی خود را در اثر زیاده روی از دست داده‌اند، استفاده می‌کنند.

باید بگوییم که «عصیان چپی» و مسخ‌تئوری انقلابی از جانب هنرمندان به اصطلاح «چپی» با «انقلاب سکسی» بی ارتباط نیست. بدیهی است که سینماگران متعهد و منتقدان مسئول این تحریفات را افشا می‌نمایند. اینها که از «درون» ناظر ماجراهای سینما توگرافی هستند، می‌توانند شواهد گرافیکایی از دیسسه‌های هنرمندان دروغین، در اختیار ما بگذارند.

از جمله جیاکو گامبتی منتقد نامی سینمای ایتالیا در مقاله «يك سال عصیان» در این باره می‌نویسد: «آزادی‌گزینش بی‌قید و شرط مضمون، باعث آن شده است که فیلمسازان به ماجراهای تخیلتخیلی روی آورند و انواع انحرافات بیمارگونه را به عنوان نوآوری، تصویر نمایند. اما این ماجراها و اشخاص آن همانند ادبیات مشابه آن سخت بی‌ریشه است با این تفاوت که ادبیات همسنگ آن، کمتر مبتذل است^۱. گامبتی تصریح می‌کند که این روحیه «انقلابی» ادعایی است و «بهیچوجه با مسایل واقعی روزگار ما و جامعه ما ارتباطی ندارد و بیش از همه نتیجه هوسرانی سیستم منفوری است که سازندگان همین فیلمها^۲ گویا آرزوی انهدام آنرا دارند.»

۱- Bianco e nero شماره ۴-۳، ۱۹۶۹

۲- گامبتی با این مناسبت فیلمهای زیر را ذکر کرده است: انقلاب جنسی، گیبون، ارگاسم، لواتری، قلب يك مادر و سامپری.

صحت گفته های گامبتی اخیراً در جشنواره های سینمایی، اثبات شد. بسیاری از تاجران کتب و پخش فیلم تصمیم گرفته اند در پایان سال ۱۹۷۱ جشنواره بین المللی فیلمهای شهوانی را در سانفرانسیسکو برگزار کنند. برای برنده اول این مسابقه ۲۰۰۰ دلار و برای نفرات بعدی نیز ۲۰۰۰ دلار در اختیار داوران قرار گرفته است.

موریس ژرودیاک ناشر سرمایه دار و کاشف، ولادیمیر نابوکف، بکت و هزمیلر که با چاپ آثار پورنوگرافیک این «نویسندگان» پول کلانی به چنگ آورده، از سازمان دهندگان این جشنواره است. ژرودیاک تنها یک ناشر نیست. او تهیه کننده «سینمای مخفی» نیز هست. اصطلاح «مخفی» که در میان «چی»ها طرفداران فراوانی دارد، اینجا برای فیلمهای شهوانی و پورنوگرافی انتخاب شده و مفهوم دیگر نبایستی از آن مستفاد شود.

یکی دیگر از بانیان جشنواره مذکور به نام آرنل استر، رئیس «سادرتر سینما» در این باره گفته است که حمایت مالی ما از جشنواره، سینماگران مستقل را تشویق خواهد کرد که هنر خود را بیازمایند و سینمایی ایجاد کنند که هدف آن برانگیختن احساسات باشد... این خیلی مهم است که محیطی آفریده شود که در آن نمایش احساسات بشری در تمامی فراخنای آن از جمله در زمینه جنسی، بر پرده سینما میسر باشد.

به وضوح می بینیم، آن آزادی را که حواریون «انقلاب جنسی» مبلغش هستند، همان است که سرمایه داران می خواهند و همانها نیز مخارج چنین جشنواره هایی را تقبل می کنند تا این «انقلاب» را هر چه بیشتر اشاعه دهند.

از نظر روانشناسی دشوار است که به طور جدی از «انقلاب جنسی» صحبت کنیم. هر چند که این مفهوم امروزه در غرب اشاعه ای وسیع یافته است، گفتگو درباره آن مضحک می نماید. اما اگر جنبه های مضحک این

مفهوم و نظرات آنهایی را که می‌خواهند پورنوگرافی را بسا‌عضیان در آ‌میزند ، به تفکیك بررسی کنیم متوجه می‌شویم که مسئله خیلی هم جدی است . واقعیت اینست که سرمایه داری در تلاشهای خود برای ک‌ودن ساختن اذهان ، ک‌ور کردن وجدانها و انسان زدایی بشریت از این مفهوم تبلیغاتی به شیوه مخصوص خود بهره برداری می‌کند .

برای توضیح مشخص تر این پدیده ، بدنیت از گفتگوی فولکر ش‌لوندورف تهیه کننده آلمان غربی ، که در شماره ۱۱۹ مجله سینما - ۶۷ ، سخن به میان آوریم .

فولکر در این گفتگو تصریح می‌کند که ما نمی‌توانیم برای مدتی زیاد يك احساس داشته باشیم یا از آن اجتناب کنیم ، همه چیز چون برق پدید می‌آید و نابود می‌شود . اعمال ما بهیچوجه مبین نیروهای درونی ما که به این یا آن واکنش و ادارمان می‌کند ، نیست و این اعمال و واکنشها همه تصادفی است .

این تهیه کننده کم سن و سال برای تعریف اخلاق و رفتار آدمهای فیلم جدیدش که زندگی کردن بهرترتیب عنوان آن است ، از این نز‌هات به هم می‌بافد و در ادامه بحث چنین می‌گوید : «نومیدی قهرمانها و فریب و سرخوردگی هر يك از ما در زندگی نهایتاً ، از نحوه ادامه اعمال مانا‌شی می‌شود . این اعمال دیگر آنهایی است که میل به انجامش داریم ؛ ما ابتدا واکنش نشان می‌دهیم سپس درصدد درك و شناخت بر می‌آیم »

تمایلات و خواسته‌های اشخاص فیلم ش‌لوندورف به هیچوجه راستای مشخصی ندارد . آنها در پی آن نیستند که به مفهوم زندگی آگاه شوند ، بلکه به‌طور ساده مانند گویهای بی‌لپارد ، به‌صورتی منفعل ، حرکت را می‌پذیرند فقط دوچیز است که بر آنها تأثیر می‌گذارد : سکس و خشونت .

« ماهمه در این جهت تخدیر شده‌ایم و حرکت نمی‌کنیم ، مگر اینکه ما را به حرکت بخوانند یا وادارمان سازند ، ما دیگر باخودمان هم در توافق

نیستیم». از اینجاست که عده‌ای ایجاد نظم را در آشفتگی مطلقاً قبول ندارند. بسیاری می‌پندارند که این تلاش جز وخیمتر کردن اوضاع نتیجه‌ای به بار نمی‌آورد: بهتر آنست که از نیت انجام و تحقق چیزی چشم‌پوشیم و در آشفتگی زندگی کنیم. شلوندورف به دنبال این گفته‌ها می‌افزاید: ممکنست این برداشت بسیار خطرناک باشد اما من معتقدم که در درستی آن شك نمی‌توان کرد. هنرمندانی که چنین گرایشی دارند، هماهنگی و نظم را قبول ندارند و در عین حال انقلاب‌را نیز نفی می‌کنند چرا که هدف انقلاب ایجاد نظم در بی‌نظمی‌هاست، آنها ترجیح می‌دهند مانند کودکی زندگی کنند و در جستجوی ادراک و تغییر چیزی نباشند.

شلوندورف سپس از قهرمان فیلم خود آنیتا سخن می‌گوید. عشق برای او صرفاً وسیله‌ای است که او را به‌زنده بودنش متقاعد کند، از زمانی که آنیتا و دوستش در اطاعتی می‌مانند واقعاً کاری جز معاشقه، نمی‌توانند انجام دهند. آنها به موسیقی و رنگهای شاد نیاز دارند و همین‌نشان می‌دهد که هنوز زنده هستند، هر چند که چون ناپینایان هیچ چیزی را نمی‌توانند بپزند.

شلوندورف ظاهراً هنگامی که وضع روحی آدمهای فیلم خود را با معیارهای که امروزه در جهان سرمایه‌داری شیوع یافته، بررسی می‌کند، محق است. برای کسانی چون آنیتا، سکس عامل و اصل تعیین‌کننده زندگی است و در مجموع همین عامل است که زندگی را برایش شایسته زیستن می‌سازد، او مانند دوستش به جامعه مصرفی تعلق دارد، از اینرو نمی‌تواند اهداف و آرمانهای متعالی و انسانی داشته باشد. از نظر آنها سکس، عالیترین مرحله اعتلای هیجان اجتماعی است. بدیهی است که میل و احساس جنسی نیروی غریزی مهمی است که انسانهای فاقد آرمان زبر سیطره آن هستند. اما در زندگی انسانی، مسایل دیگری هست که می‌تواند آدمی را به هیجان آورد و احساسات او را تلطیف کند، یا او را به فعالیت و مبارزه بکشانند. برای آنیتا و همسانان او هیچ مسئله دیگری وجود ندارد.

آنها از تمایلات متعالی بهره‌ای ندارند . از زندگی اجتماعی منفک هستند . لذت مبارزه و پیروزی را نمی‌شناسند . از اعتقاداتی که قادر است کثیری از انسانها را متحد سازد و نیروی جمعی برای مبارزه فراهم آورد ، بی‌خبر هستند . برای آنها سکس داروی مخدر است . اگر حدت تمایل و احساس جنسی می‌تواند بسان نقطه تلاقی احساسات فعال تجلی کند ، بدان معنا نیست که آن را نیروی تجدید و مبدأ فعالیت و شکوفان احساسات بدانیم . برعکس این احساسات دارویی مخدر ، دارویی بر علیه پکنواختی زندگی خاکی و در عین حال سخت شکننده و ناپایدار است . از این گذشته به علت ماهیت ساده و عادی و نامنظم لذت جنسی ، عشق جاوید نیست و در معرض مرگ است . دوست داشتن و عشق بازی کردن نیز یکی نیست ...

با اشاعه معیارهای زیبایی شناسی « چپی » بروی پرده سینما ، لازم می‌آید که از مسایل سینمای سیاسی سخن به میان آوریم ، من قبلاً درباره کاوشهای سینماگران مرفعی در این زمینه صحبت کردم و در این رابطه به بهره برداری تجاری از مضامین سیاسی اشاره نمودم . تهیه کنندگان جوامع غرب از سینمای سیاسی ؛ منبعی برای پر کردن جیبهایشان ساخته‌اند ؛ از اینجاست که ما بر پرده سینماها مغلولی از سیاست و سکس مشاهده می‌کنیم در فیلمهای مبتذل مذکور سکس مدار اصلی ماجراها را می‌سازد . اما مفهوم « فیلم سیاسی » توسط چپ گرایان افراطی تغییر یافته است . آنها در فیلمهایشان واقعیات نهضت‌های کنونی را تحریف می‌کنند و عقاید مائوئیستی تروتسکیستی و آنارشستی خود را تبلیغ می‌نمایند . گاه در فیلمهای سیاسی ساخته این دسته از فیلمسازان عقاید آنارشستی و فردگرایانه تبلیغ می‌شود و در عین حال زبان و سبک فیلم به تشریح موضوع « تحریک کننده » فیلم و هیرو کلیف ناخوانای آن اختصاص می‌یابد . فیلمهایی نیز ساخته می‌شود که مفهوم سینمای سیاسی را تا حد اعلامیه های پرهیاهو و جنجالی تنزل می‌دهد .

این فیلمها نیز در رده فیلمهای تجارتي و بازاری است که جز مبتذل

ساختن سینما هدفی ندارد . مسایلی که در این فیلمها مطرح می شود بسیار پیش پا افتاده است ، درحالی که سازندگان آنها ادعا می کنند فیلمهایشان دمکراتیک و حتی انقلابی است .

ویلدنر برک سازنده فیلم جو هیل دریکی از آخرین گفتگوهایش این حقیقت را بازگو کرده است : « مسئله اینجاست که بدانیم چگونه می توان تماشاچی را تهییج کرد و او را واداشت که تا پایان فیلم در سالن سینما بماند . حماسه های زیبا در اینجا کاری نمی تواند انجام دهد . بدین منظور بایستی مسایلی را مطرح کنیم که عواطف تماشاچی را برانگیزد ، وگرنه فیلم ما جز یک نمایش لوده و ساده نخواهد بود . از اینرو چه بسا فیلمهای سیاسی ساخته شده که به هیچوجه نمی تواند تأثیری بر بیننده داشته باشد »^۱ اگر فیلم سیاسی در حد یک اعلامیه باشد و نتواند بیننده را تکان دهد جز یک فرآورده بی ارزش نخواهد بود . فیلمهای فیلمسازانی که برای یک و زبان اهمیت اساسی قابل هستند و عصیان را جایگزین مبارزه مشکل و ظاهر را جایگزین مضمون می سازند ، از همین قماش است .

سینماگران چپ افراطی با همین مبتذلات که عنوان «سینمای سیاسی» بدان داده اند ، به تعریف واقعیات می پردازند و انقلابیون راستین را که با جدیت و احساس مسئولیت مساهل عمده عصر ما را مطرح می سازند، به باد حمله می گیرند .

هنرمند چه هنگامی آزاد است؟

در فصلهای، پیش براساس برداشتهایی از فیلمهای معاصر و موضع سینماگران و نویسندگان، تناقضات موجود در هنر سینما توگرافی را بررسی کردیم. درباره عقاید مبلغان آشکار جهانبینی سرمایه‌داری سخن گفتیم. همینطور نشان دادیم که در جهانبینی و معیارهای زیبایی‌شناسی برخی از سینماگران که از مالکیت فردی رویگردان هستند، تناقضاتی آشکار وجود دارد. علت این تناقضات آن است که این سینماگران مواضع قاطعی ندارند و نمی‌توانند به این پرسش پاسخی روشن بدهند که به کدام جهان تعلق دارند؟ اگر آنها به ضرورت پاسخگویی به این پرسش واقف باشند، خود را در موقعیتی دشوار خواهند یافت. حتی ممکنست که تحت تأثیر انگیزه‌های گذرا پاسخی به خطا بدهند و روز بعد عقاید دیروزی خود را نفی کنند.

در قاعده کلی این هنرمندان موضعی مخالف با جنگ و نژاد پرستی دارند و جنگها و جنایاتی را که به نام دمکراسی انجام می‌گیرد محکوم می‌کنند. اما اغلب آنها قادر نیستند بفهمند که در مبارزه برای صلح بر علیه چه کسانی باید باشند و با چه کسانی در این مبارزه همراه هستند. آنها از برنامه نوسازی زندگی در تحت لوای سوسیالیسم درکی ندارند و نمی‌دانند

که چگونه اصول سوسیالیسم با مفاهیم مربوط به آزادی فرد می‌تواند تلفیق یابد.

مارکس در نقد بر نامه گوتا در این مورد نوشته است: «... برای بورژوازی، «آزادی وجدان»، چیزی جز تحمل همه انواع ممکن آزادی وجدان مذهبی، نیست؛ درحالی‌که... [حزب طبقه کارگر] سعی دارد وجدانها را از تخیلات مذهبی آزاد سازد».

واضح است که این تلاش منحصر به مبارزه با خرافه‌ها نیست، تمام زمینه‌های مبارزه عقیدتی، آموزش و تربیت انسان را دربرمی‌گیرد؛ انکشاف آزاد و همه جانبه وجدان بشری، جز در زمینه‌ای به دور از خیالبافی‌های ناشی از عقاید دروغین، میسر نیست. آفرینش آزاد در زمینه هنر نیز به شناخت واقعیات هستی، رهایی از اوهام و پیشداوری و دیگر موانع، نیاز دارد.

لنین در مقاله «تشکیل حزب و ادبیات حزبی» می‌نویسد: «ادبیات باهستی... نه تنها در مفهوم پلیسی کلمه آزاد باشد، بلکه نیازمند است که از رقت سرمایه و اپورتونسم و مهتر از اینها از فردگرایی آنارشستی بورژوازی، دور بماند».

خدمتکاری ادبیات و هنر در معنای پلیسی، پدیده‌ای است که در تمام دنیا مشاهده شده است. وابستگی برده‌وار هنرمند به فردگرایی بورژوازی معمولاً در ظاهر به آزادی مطلق تعبیر می‌شود که تمیز آن از آزادی راستین دشوار است. با تغییر قانون نظارت بر مطبوعات برنامه سینما و تئاتر و انتشار و غیره می‌توان نقص اول را مرتفع ساخت. اما برای این که هنر از رقت روحیه فردی و آنارشستی بورژوازی رها شود، لازم است که وجدان هنرمند و جریان معرفت هنری جهان از سیطره سرمایه آزاد گردد. واضح است که برای هنرمندان واقعگرا زندگی کردن در جامعه و آزاد بودن از آن

۱. ک. مارکس، ف. انگلس مجموعه آثار ج ۳ - ص ۲۵

۲. و. ا. لینن مجموعه آثار ج ۱۰ - ص ۴۰

ممکن نیست. میزان آزادی هنرمند به طرز بیان او بستگی ندارد، بلکه در تحلیل نهایی به حل این مسئله وابسته است که هنرمند با محتوای مفید هنر و فعالیت اجتماعی خود به کدام نیروهای اجتماعی خدمت می‌کند. هنرمند که عصبیت نژادی و قومی دارد، به ملیتاریسم اعتراض نمی‌کند و در عین حال فریب خورده تبلیغات و عوامفریبیهای سوداگران است، هرگز نمی‌تواند آزاد باشد. هنرمندی واقعاً آزاد است که از روی اعتقاد و عواطف انسانی به آزادی خدمت کند. هنرمندی آزاد است که واقعیت را به روشنی ببیند و پویای تاریخ و نیروهای محرك آن را درک کند و خلاقیت خود را آزادانه به خدمت آرمانهای مترقی و مبارزه برای سعادت بشر، برگمارد برای حصول آزادی راستین در خلاقیت هنری مبارزه با مدافعان فردگرایی و روحیات آنارشیستی، امری ضرور است.

بسال ۱۹۶۶ در سمپوزیوم نویسندگان شوروی و فنلاند که در هلسینکی تشکیل گردید درباره «وسایل توده گیر» *moyens de masse*، بحث کتب، رابطه میان ادبیات، سینما، رادیو و تلویزیون گفتگوهای جالبی جریان داشت که از جمله تحلیل‌های پروفیسور مارتی کوزی^۱ فنلاندی در این باره قابل توجه است.

مارتی کوزی در تحلیل رابطه نویسنده با «وسایل توده گیر»، بحث کتب و مسئله آزادی و خلاقیت، نویسندگان و ادب‌آرا به چهار رده تقسیم می‌کرد: سلاطین، سوداگران، منشیان و آوارگان. سلاطین، نویسندگانی هستند که بنا بر قدرت نبوغشان اجازه نمی‌دهند که «وسایل توده گیر» بر آنها تأثیر بگذارد؛ سوداگران نویسندگانی هستند که در ازای توصیف زشتیها و زیباییها فردجویی به آنها داده می‌شود. اینها به آسانی و از روی رغبت تسلیم می‌شوند. این تعاریف با مخالفتی مواجه نشد. اما تعاریف او از نویسندگان مربوط به رده منشیان و آوارگان مباحث وجدالهایی را در میان شرکت کنندگان در سمپوزیوم به وجود آورد.

1. Marti Kuusi

بنابر گفته کوزی منشی Scribe، در جامعه عتیق به برده‌ای اطلاق می‌شد که اندیشه‌های دیگران را تحت شکلی درمی‌آورد و می‌نوشت یا به طور ساده برای ارباب کار می‌کرد و گفته‌های او را به رشته تحریر در می‌آورد. در شرایط کنونی منشی نویسنده‌ای است که به خدمت سلطان، کلیسا، پاپ یا حزب درمی‌آید. این نویسنده منشی صورت و سبک جزمهای مذهب واحدی را به وجود می‌آورد و باقی قضا با از نظر او چیزی نیست مگر فرآورده‌های ارواح خبیث.

کوزی در گزارش خود نویسندگان آواره را در برابر نویسندگان سوداگر و منشی قرار می‌دهد: این نوع نویسنده اغلب با زبانی نامفهوم برای بسیاری از مردم سخن می‌گوید، بر علیه آثار نهادهای مقدس قیام می‌کند، اغلب تنهایی نومیدواری را موعظه می‌دهد و آثارش اغلب سخت گنگ و مبهم است، اما در عین حال عناصر برانگیزنده‌ای را در آنها می‌توان پیدا کرد.

چکیده گفته‌های کوزی نشان می‌دهد که او هنرمندانی را که به خدمت ارباب، مذهب، پاپ و حزب درمی‌آیند، در یک ردیف قرار می‌دهد. او آزادی نویسنده «آواره» را می‌ستاید یعنی نویسنده‌ای که با القاضی نامفهوم بازبانی که روشن نیست سخن می‌گوید. کوزی حتی این اندیشه را به خود راه نمی‌دهد که یک هنرمند «مستول» می‌تواند واقعاً آزاد باشد. هنرمندی که نه از روی اجبار و حسابگری بل آزادانه بنابر اعتقاد به خدمت حزب کمر بسته است، هنرمندی که به عقاید و آرمانهای مردم می‌تواند تحقق بدهد. هنگامی که یک هنرمند کمونیست از عقاید خود دفاع می‌کند، استادگی او را نبایستی به حساب روحیه قشر و جزمی او بگذاریم. کار او اینست که به اعتقادات صورت و سبک بدهد و تأیید این عقاید توسط او همانا خصلت یک اعتراف را دارد. اگر اعتقادات او در خلاقیت هنری منعکس می‌شود، به معنای بیان آزاد اوست.

این گفته و نظرات مختص کوزی نیست. کثیری از هنرمندان و روشنفکران

کردگرای جامعه سرمایه‌داری چه از نظرتماهلات و چه از نظر نحوه استدلال دارای همین خصوصیات هستند. اینها مسئله رابطه هنر را با جامعه به نحوی کاملاً انتزاعی و بیرون از واقعیات تاریخی و زندگی بیان می‌کنند. برای «آزادی گزینش» و تنوع و تعدد در هنر ارزشی مطلق قایل می‌شوند و به ستایش آن می‌پردازند و اینها را معارضی بادستور حزب قلمداد می‌کنند. این خیل روشنفکران و هنرمندان تشتت جهانی را می‌ستایند و وحدت در عقیده را باطل می‌دانند. روشن است که بدون تحلیل محتوای عینی و تاریخی مفاهیم و پدیده‌هایی که در پس آنهاست، ارزیابی و تعیین تأثیر اینها بر هنر میسر نیست پدیده‌ای است که گاه مطلق شدن يك اعتقاد و ایمان در جامعه برای فرهنگ، روشنفکران و مردم مغرب و سوگناك است. تاریخ نمونه‌های متعددی از این پدیده به خود دیده است. اما آیا می‌توان فقط به این دلیل وحدت سیاسی و اخلاقی هنرمندانی را که به حزب کمونیست پیوسته‌اند ناآگاهانه و مطابق با قوانین جهانی متری و علمی به ساختمان زندگی آینده پرداخته‌اند، يك پدیده منفی به شمار آورد. آیا می‌توان این وحدت را فقط به این علت محکوم کنیم که در برخی از کشورها، خلاقیت هنری در استیلای عقیده‌ای کاذب که به صورت مذهب دوستی است، در معرض نابودی قرار می‌گیرد.

هنرمندان و نظریه‌سازان فردگرا این امر ماهیت و شیوه تفکرشان نمی‌توانند درك کنند که این همبستگی است نه وابستگی و موجب نابودی آزادی نیز نمی‌شود. این هنرمندان هر گونه مداخله دولت و حزب را در هنر مضر می‌شمارند. اما این اعتقاد آنها بیشتر بر انتزاع مبتنی است تا واقعیات ملموس اجتماعی، اینان تجربیات تاریخی را در ساخت مفاهیم فلسفی‌شان دخالت نمی‌دهند. اما باید بدانیم که فقط با بررسی تجربیات تاریخی است که می‌توانیم به مفهوم راستین شعار آزادی در خلاقیت و نیز نحوه مشخص و تاریخی تحقق آن و رابطه دولت با هنر، پی ببریم.

مبارزه هنرمند با دولت زورکار و ظالم همواره عادلانه است. می‌دانیم که هنرمندان و نویسندگان اصیل روسیه پیش از انقلاب، بلندگوهای

اعتراض مردم بودند و با سرسختی برضد تزارسم ، فتوداليسم و سرمايه داری مبارزه می کردند . اما مبارزه هنرمند با دولتی که در خدمت مردم است ، خیانت به آزادی نیست . چرا که نیت اولیه هنرمند هرچه باشد ، عصیان او در خدمت نیروهای ارتجاعی قرار می گیرد . بدین سان معلوم می شود که هدف مبارزه این هنرمندان همانا سلب آزادی انسان و انقیاد او به یوغ بردگی است . مبارزه اینها نه درسنگر آزادی بلکه بر علیه آن است همکاری آزادانه ، در ساختن زندگی نوین و هنر نوین ، با این حکومتها ، برای نویسندگان و هنرمندانی که واقعا از منافع مردم دفاع می کنند ، امری طبیعی است . معارض شمردن آزادی با خدمت و تبعیت و اختیار با ضرورت ، تا وقتی که مسئله زیر روشن نشده ، انتزاعی و صوری است . پیش از این که آزادی را به طور کلی معارض با خدمت و تبعیت از يك مرام بدانیم لازم است از خود بپرسیم که معیار سنجش آن چیست ؟ در خدمت چه کسان و تابع چه طبقه و کدام ضرورت است ؟

هنرمندان کمونیست بایستی در آثارشان صادق باشند . مبارزه با همه اشکال تاریک اندیشی و مردم گریزی ، دفاع از انسان و انسان دوستی وظیفه هنرمند است . وظیفه اجتماعی هنرمند به او حکم می کند که به خاطر صاح زندگی انسانها ، میهن و زیبایی و سعادت مبارزه کند . این مفهوم وظیفه و انقیاد و خدمت او به جامعه است . آیا اگر هنرمندی آگاهانه به خدمت این آرمانها متگمارد ، می توان گفت که او از آزادی راستین برخوردار نیست . تشکیل و تثبیت روحیه انضباط حزبی در خلافت هنری موضوعی ساده نیست .

این جریان ممکن است به مشکلاتی برخورد کند که برای غلبه بر آنها لازمست که هنرمند از موضع و گرایش سنجیده و اعتماد به حزب برخوردار باشد .

ماريو پسینلا روزنامه نگار ایتالیایی در مقاله منتشر شده در هفته نامه

ویناشیتا^۱ در دوم ژانویه ۱۹۷۰، این نوع دشواریها را بررسی کرده است.

چکیده مقاله او چنین است: روشنفکر سنتی در جامعه وظایف واسطی را به جا می آورد؟ اما روشنفکر انقلابی سعی دارد، خلاق باشد. اغلب روشنفکر به نهضت های انقلابی می پیوندد، زیرا نمی خواهد نقش واسطی را که بورژوازی بر او تحمیل می کند، بپذیرد. برای این روشنفکران، حزب به مثابه نیروی متشکلی است که می تواند به آرمان انقلابی او تحقق بدهد. در عین حال طبیعی است که روشنفکر می تواند با سیاست حزب معارض باشد. اما حزب سعی می کند به روشنفکر نقشی واسطی، مطابق آنچه در نظام بورژوایی دارد، بدهد یعنی توسط او مشی مبارزاتی حزب را تبلیغ کند. در واقع اسپینولا در استدلال خود بر عقایدی تکیه می کند که مورد علاقه سارتر است. از جمله در مورد نقش و جایگاه ویژه روشنفکر در جامعه اسپینولا مانند سارتر مستقیماً تأکید نمی کند که روشنفکر همواره در معارضه با محیط اجتماعی محق است. اما در لفافه منظور او همین است. این بدون علت نیست که از یکسو از سیستم عقاید معین و از دیگر سو از عمل تجربی یعنی تاکتیک سخن می گوید.

از مقاله اسپینولا برمی آید که او برای سیستم عقاید روشنفکر اهمیت بیشتری باقل است تا عمل مبتنی بر تجربه مبارزاتی طبقه کارگر.

اسپینولا در این باره چیزی نمی گوید که روشنفکر چه بسا ممکن است در برداشتهای خود یعنی «سیستم عقاید معین» بر خطا باشد و نیاز داشته باشد که عقایدش تصحیح شود.

نیروی فکر و تجربی جمعی حزب به مثابه قدرتی است که می تواند روشنفکر را بارور سازد. بسیاری از روشنفکران در تبلیغ مشی حزب، در مبارزه و عمل، منبعی برای آموزش خود می یابند. بنابراین تفسیری که اسپینولا نوشته، این تبلیغ، روشنفکر را در چارچوب می گذارد و او را به یک واسطی

1. Rinascita

تکنیکی مبدل می‌سازد و مانع از این می‌شود که روشنفکر بتواند نقش خلاق خود را ایفا کند.

ماريو اسپينولا مدعی آن است که راه حلی برای مسئله رابطه میان روشنفکر انقلابی و حزب یافته است. اما او به هیچوجه نقش بنیادی ادبیات آزاد و پیشرفته و متعهد سوسیالیستی را قبول ندارد که لنین آن را بدین سان تشریح کرده است: آخرین کلام در اندیشه انقلابی بشریت فقط با تجربه و عمل طبقه کارگر است که غنی می‌شود. فقط در ارتباط نزدیک با عمل و مبارزه طبقه انقلابی است که اندیشه انقلابی بارور می‌گردد. روشنفکر انقلابی فقط باتکیه بر تجربه عملی است که می‌تواند نقش خلاق خود را بروز دهد.

در مشاهدۀ ای که توسط هفته نامه رهنشیتا با ماریو اسپینولا ترتیب یافته بود، ناپولیتانو، عضو شورای مرکزی حزب کمونیست ایتالیا نیز شرکت داشت. وی در پاسخ به اسپینولا اظهار داشت که شرکت روشنفکر در مبارزه حزبی به هیچوجه باعث تعدید جستجوهای تئوریک او نمی‌شود. تاریخ احزاب کمونیست خود نشان می‌دهد که روشنفکران در فعالیت و انتقاد آن نقش مؤثری داشته‌اند.

در این صورت بحث درباره نقش «واسطه» روشنفکر و رابطه با حزب کمونیست بی‌معناست. انتشارات این احزاب که وحدت عقیدتی و زیباشناسی هنری سوسیالیستی مشخصه آن است، در عین حال دارای تنوع هنری است که به ویژگیهای خلاقیت هنری آفریننده آنها مربوط است. طرح مسئله به صورتی که اسپینولا آورده نادرست است زیرا اشکالاتی جدی پدید می‌آورد. نقش روشنفکر پادوی طبقه حاکم که تلاش او در جهت تثبیت و بقای آن طبقه است و نقش روشنفکری که برای تحقق وحدت در صفوف طبقات فرودست و پیروزی آنها مبارزه می‌کند، رو در روی یکدیگر قرار می‌گیرد انجام وظیفه روشنفکر در این جهت به هیچوجه محدودیت و انقادی برای او ایجاد نمی‌کند. او در عین حال که مرام و سیاست خاصی را تبلیغ می‌کند

می‌تواند و باید يك عنصر سازنده و فعال و منتقد باشد .

تجربه عملی احزاب راستین از نظر مناسبات روشنفکران و هنرمندان با آنها ، نشان می‌دهد که انعکاس جهت مبارزه حزب باعث اعتلا و غنای محتوای هنر می‌شود و بدین سان تجربیات ، عقاید و نیروی نوینی پدید می‌آید که حربه‌ای در دست هنرمند در کاوش حقیقت می‌باشد ، یکی از اصولی است که این احزاب حامی آن می‌باشند . لنین اهمیت اساسی این مسئله را مورد تأکید قرار می‌دهد و مراعات آزادی در ابتکار فردی ، گرایشهای فردی ، محتوا و فرم را در ادبیات و هنر امری ضرور می‌شمارد . در برنامه احزاب کمونیست بر استقلال و آموزش هنرمندان تأکید شده است . هدف این برنامه‌ها اینست که همواره هنرمند نزدیکترین ارتباط را با مردم حفظ کند چرا که هنرمندان راستین مضمون هنر و الهامات هنریشان از زندگی مردم است . بدیهی است که میان سیاست حزب در زمینه هنر و تنگ نظری و عقاید قشری برخی از دستگاهها که با مقررات و نظامنامه‌ها سعی در محدود ساختن خلاقیت هنری دارند ، هیچ متشابهی وجود ندارد . با اینحال مخالفان سوسیالیسم سعی دارند ثابت کنند مشی قشری و اقدامات دولتی در زمینه هنر ، موجد هنر قالبی و مطبوعی می‌شود که همانا رئالیسم سوسیالیستی است .

در جهان ما مبارزه عقیدتی شدید و همه جانبه‌ای میان نیروهای ارتجاعی و فرموده بانپروهای مترقی و نو جریان دارد . در این میان سینمای شوروی نقش عمده‌ای دارد . بهترین آثار سینمای شوروی انقلاب جنگهای میهنی ، نابودی فاشیسم و ساختمان سوسیالیسم را تصویر می‌کنند . این فیلمها عظمت انقلاب ، کامیابیها و چشم اندازهای سوسیالیسم و نیز باز آفرینی حقیقتی تحول انسان و پیدایی انسانی جدید در جامعه سوسیالیستی بازگو می‌شود . بسیاری از مسائل اخلاقی و فلسفی معاصر که برای سینماگران غرب بفرنج و عذاب آوراست سینماگران شوروی به راحتی و وضوح به آنها می‌پردازند و راه حل

آنها را نشان می‌دهند . این مسایل برای اغلب سینماگران جهان همراهی داری لاینحل است در صورتی که سینمای شوروی مارا به حل این مسایل راهنمایی می‌کند و امید و ایمان را به ما باز می‌گرداند .

سینمای شوروی در اتحاد و پیوند با سینمای کشورهای سوسیالیستی روز به روز غنی‌تر و بارورتر می‌شود . بدیهی است که سینمای هر يك از این کشورها به تبعیت از ویژگیهای فرهنگی و ملی کیفیت های خاصی دارد و هر يك با مسایل و دشواریهای ویژه‌ای مواجه است . این مسایل با وجود تنوع و ویژگیهایشان خطوط مشترکی با هم دارند . این اشتراك از جهت مبارزه برای تحقق آرمانهای اجتماعی و جستجوی زبان و سبکی شایسته برای تبدیل هنر سینما به هنر مردمی ، می‌باشد .

توسعه سینمای شوروی در پیوند با توده بینندگان و بنا بر ضرورت نزدیک ساختن هنر به مردم و مردم به هنر ، صورت می‌گیرد . لنین در این ارتباط گفته است مهم این نیست که هنر با چند صد یا چند هزار تن از يك جامعه متشکل از میلیونها انسان ، سروکار داشته باشد ، مهم اینست که در نظر بگیریم هنر متعلق به مردم است . ریشه‌های آن با پستی در ژرفای جمعیت عظیم زحمتکشان باشد . این ضروری است که هنر برای این مردم مفهوم و ملموس باشد و آنها را دوست داشته باشند . وظیفه هنر است که احساسات و افکار و خواست توده‌ها را یکپارچه کند و قادر باشد آنها را برانگیزاند ...»^۱

لنین می‌گفت که مسئله نزدیکی و خویشی هنر با مردم با ایجاد «نمایشهای عظیم» و سرگرم ساختن آنها ، حل نمی‌شود و اینها رابطه‌ای با هنر حقیقی ندارد . و این که کارگران و دهقانان ما شایستگی آن هنری را دارند که هدف آن والاتر از سرگرمی باشد . لنین مسئله آموزش و افزایش آگاهی توده‌ها و ایجاد زمینه‌ی برابر رشد فرهنگ راستین و توسعه هنر و الای

۱. خاطراتی از لنین مسکو ۱۹۵۷ ، ج ۲۰ ، ص ۴۵۶

کمونستی ، در درجه اول اهمیت قرار می داد .

امروزه سینمای شوروی با بینندگان آگاه و روشن سرکار دارد .
تمایز مهم آن با سینمای غرب اینست که پول و تجارت بر آن مبطره ندارد .
تهیه کننده اصلی فیلم دولت است و به هیچوجه اجازه نمی دهد که سینما
و به کلی هنر برده تجارت بشود . نمی خواهیم بگوییم که مسئله سرگرم
ساختن مردم در فیلمها رعایت نمی شود . بیننده برای آسایش تفریح و لذت
بردن از هنر به سینما می رود . اما در عین سرگرمی سلیقه هنری و زیبایی
شناسی او نیز اعتلا می یابد . او گاه بی آن که متوجه باشد مسایل بسیاری
را درك می کند با آموزشهای اشخاص فیلم ، اندیشه هنرمند و برداشت او
از زندگی ، آشنا می شود . هنگامی که سالن سینما را ترك می کند دیگر آن
شخص پیشین نیست . اگر تغییری که پدید آمده جزئی باشد باز شخصیتش
با آنچه بود متفاوت می شود . مانقش تغییر دهنده سینما را نمی توان نادیده
بگیریم . ارزیابی ما از يك فیلم فروش و سود حاصل از آن نیست . آنچه
برای ما مهم است تاثیر زیبایی شناختی ، عاطفی و اخلاقی فیلم بر بیننده
و نحوه برخورد او با فیلم است .

ما به امکان ساختن انسان جدید با معیارها و اخلاقی جدید ایمان داریم
و می خواهیم که از سینما به مثابه عاملی راهگشا و کمکی عمده ، استفاده کنیم .
كاوشهای خلاق مورد تأیید ما است . ما از شكوفایی كامل و همه
جانبه شخصیت فردی ، استعداد و خلاقیت فردی و تنوع و غنای اشكال
و سبكهای هنری بر اساس اصول رئالیسم سوسیالیستی حمایت می كنیم . این
اصول كه هدف و آرمان والای هنرمند است ، عبارت است از خدمت به مردم
و تبدیل آنها به خادمان مؤمن و فعال در راه تغییر جامعه بر مبنای اصول
سوسیالیسم .

سینما گران ما كه بنا بر ماهیت خود ، انترناسیونالیست هستند ،
آثار سینمایی خارجی و جریانهها و سایل سینما توگرافی را در دیگر كشورها ،

بادقت تمام مورد بررسی قرار می دهند. ما از تلاش سینماگرانی که فعالیت
و هنر خود را وقف دفاع از حقوق انسان ، آرمانهای متعالی ، صلح ،
دمکراسی و ترقی اجتماعی می سازند با دل و جان حمایت می کنیم.

انقلاب چیزی جز حرکت توده‌ها نیست .
« سینمای پرولتری » ، اگر خواسته‌ها ، منافع و امیدهای این
طبقه را منعکس نکند نمی‌تواند وجود داشته باشد .



قیمت ۱۲۰ ریال