بخش تازه مدرنیسم در سینما

از نگاهِ‌غربی

برگرفته از کتابِ در دستِ چاپِ "مدرنیسم درسینمای ایران و جهان"

رضا خسروی

در میتولوژیِ یونانِ کهن، میداس‌شاه (king midas) ایزدواره‌ای است که به‌هرچه دست می‌زند آن‌را به تَلای ناب تَرامی‌دیسد: افسانه‌یِ سینمای آمریکا نیز، هم‌دیسه‌ی چنین استوره‌ای است: توگویی ریشه در داستانِ باور نکردنیِ تلایِ مکنا (کارل فورمن و دیمتری تیومکین 1969) دارد؛ داستانِ کارگردانانی که‌با قالی‌چه‌ی جادوییِ هنرِهفتم، سراز سرزمین‌هایی برمی‌آوَرَند همه نویافته و آکنده از کوه‌ها و دره‌های زرین و سرشار از تَلا: تَلایِ مکنا!. در گیرایی‌های آفرودیت‌وارِ33 این سینما همین بس‌که گویا وختی‌از لئونید برژنف مردِ نخستِ دهه‌های 80 ـ 1970 شوروی می‌پُرسند بهترین فیلمی که‌تا کنون دیده کدام است؟ می‌گوید: اشک‌ها و لبخندها (رابرت وایز، 1964، فیلمی که به فهرستِ آفرینه‌های ملی آمریکا افزوده شده است). به‌این‌همه اما می‌توان آفرینه‌هایی افزود که به‌راستی، پرده‌ی سینما را ننگین می‌سازند.

از روزی‌که تامس‌آلوا ادیسونِ آمریکایی، نخستین‌فیلمِ این‌کشور را در سالنِ کاستروبیالِ نیویورک به‌نمایش درآورد (16 آپریلِ 1896)34 بازاریابی و داد و سِتدِ فیلم‌های سینمایی نیز، هم‌چون پیوستاری جدایی‌ناپذیر، برپیشانیِ پُرآژنگِ سینمای آمریکا حک شد. شگفت این‌که در همان روزها، نخستین تلاشِ لومی‌یرها 35 برای تَرابُردِ فیلم به‌آمریکا، با شکستی نمادین روبه‌رو شد. پس‌از وی، ژرژ مِه‌لی‌یسِ رویاپرداز نیز در آهنگِ دست‌یابی به‌بازارِ فیلمِ آمریکا ره‌سپارِ این‌کشور شد36: توگویی خواهرانِ هفت‌هُنر37 چنین خواسته بودند که هیچ اخگری در برابرِ فانوسِ‌خیالِ آمریکا تابِ هم‌ایستاری نیاوَرَد!

کاستی‌های فرتوری و نمایشی/ دراماتیکی از نخستین انگیزه‌های شکستِ بازرگانیِ سینمای فرانسه بودند. سینمای‌آمریکا اما با اندیشه‌آزمایی‌های دَم به دَم، و با دریافتِ خواستِ هنریِ توده‌ها، هم‌واره از چنین روی‌کردی می‌پَرهیخت. از آن‌سپس، کارگردانانِ آمریکایی دربرابرِ توانایی‌های هُنرِهفتم، کلاه از سر برمی‌گرفتند و به‌راهی می‌رفتند که به‌گفته‌ی اولریش گرگور و انو پاتالاس (تاریخ‌نگارانِ سینما)، در همه‌ی آفرینه‌های با ارزشِ هنریِ خود، به‌یک چیز وفادار ماندند: به‌راهِ سینمایِ واقعی‌گِرای.38 روی‌کردی که پس از چیرگیِ این‌سینما بر پرده‌های نقره‌ایِ سراسرِ جهان، اندک‌اندک رنگ باخت و به‌جایی رسید که اینک، سورآلیستی‌ترین و متافیزیکی‌ترین فیلم‌ها را در جامه‌ی زربَفتِ رآلیسم و واقع‌پژوهیِ دروغین، به‌خوردِ جهانیان می‌دهد.

در دهه‌های آغازینِ سینما، وختی هُنرسنجانِ اروپایی، چهره‌ی مدوزای39 هنر برای هنر را تا به‌اندازه‌ی ونوس40 افسانه‌ای می‌آراستند و برمی‌کِشیدند، بازهم سینماگرانِ آمریکایی به‌یاریِ آتنای41 هنرِهفتم، از این‌دامِ فریبنده می‌رَستند و از مرزِ تَرادادهای بهنجارِ سینمایی فراتر نمی‌گذشتند. به‌سخنِ آرتورنایت:

تهیه‌کنندگانِ آمریکایی از هُنری شدنِ فیلم‌هایشان روی‌گردان نبودند به‌سامه‌ی آن‌که توسنِ راه‌وارِ این‌هُنرِ پرسش‌آفرین نیز، آنان‌را به‌دره‌یِ زرینِ مکنا برساند. دُش‌واری در این‌جا بودکه بیش‌ترِ آمایندگانِ آمریکایی، هنر را در نمودهای ساختی (زاویه دیدِ دوربینِ فیلم‌برداری، جلوه‌های ویژه، لوکیشِن‌ها، تنظیمِ نور و سِدا، دکورهای عادی...) می‌دیدند و وختی کارگردانانِ مُدرنیستِ اروپایی که‌اینک شهروندانِ هالی‌وود شده بودند، نخستین آفرینه‌های هنریِ خود را به‌داوری گذاشتند، همه شگفت‌زده شدند: این نوزادِ نانژاده دیگر نه هُنری بود و نه پُرفروش.42

سال‌ها، رام‌رَمان می‌گذشتند و سینمایِ امپریالیستیِ آمریکا فربه و فربه‌تر می‌شد و دریغا که‌در این‌میانه، سینمایِ هنری اروپا در سراسرِ آمریکا به‌زانو درمی‌آمد و آوازه‌اش جُز در برخی انجمن‌های کوچکِ روشن‌فکری و رسانه‌های کوچک‌ترِ43 مُدرنیستی نمی‌پیچید. در واپسین سال‌های سینمای بی‌گفتار نیز، شماری از هنری‌سازانِ آمریکا، فیلم‌هایی هم‌چون فروپاشیِ خاندانِ اوشر (1928) ساخته‌ی اکسپرسیونیستیِ جیمز سیبلی واتسون و اثرِ نیمه‌انتزاعیِ هاش. دو. اُ/ o2H (اکسیژن، 1929) ساخته‌ی رالف اشتاینر را برای بینندگانِ اندک‌شمارِ خود، در برخی‌از انجمن‌های فرهنگیِ آمریکا به‌نمایش درآوردند؛ با این‌همه، پیروزِ فرجامینِ این تَک و پوها همان سینمای بی‌گفتارِ هالی‌وود بود. به‌زودی نیز، بحرانِ اقتصادی دست از سرِ سینما برداشت و تیرِ پایانیِ سینمای پیش‌رو/ آوانگاردِ آمریکا را شلیک‌کرد. دیگر اما فیلم‌سازانی از گونه‌ی رابرت فلوری نمی‌توانستند آفرینه‌هایی مانندِ زندگی و مرگ و نیز بازیگرِ بدلیِ هالی‌وود (1928) را تنها با نود و هفت دلار هزینه، سَرِهم‌بندی کنند.
بدین‌گونه، پیش‌روانِ سینمایِ آوانگاردِ آمریکا، یا سینما را بوسیدند وکنار گذاشتند، یا هم‌چون برخی هم‌تایانِ اروپاییِ خود، به مُستندسازی روی آوردند.44

سینمای واقع‌گرایِ آمریکا اما، از آغازِ زایشِ خود، به‌راهی گذشت که رودِ خروشانِ مردم از آن می‌گذشت؛ و چنان در باروی باورِ مردم رخنه کرد که اندکی پس‌از نخستین نمایشِ‌رسمیِ سینه‌توگرافِ تامس‌آلوا ادیسون، انبوهی از تآترهای واریته‌ی آمریکا، نمایشِ فیلم‌های گیرایِ پانزده تا سی دقیقه‌ای را در برنامه‌های خود گنجاندند. اندکی دیرتر نیز، هنگام‌که بازی‌گرانِ تآترهای آمریکا، دست به‌یک کارَبَس* گسترده زده بودند (سالِ 1900)، بسیاری‌از سالن‌های تآترِ این‌کشور به‌نمایشِ فیلم‌های سینمایی پرداختند.45 هم‌چنین، بیش‌ترِ پنی آرکادها penny arcades که‌تا آن‌زمان، دارایِ شهرِفرنگ‌هایی برای سرگرمیِ مردم بودند، به‌نمایشِ فیلم‌های کوتاهِ سینمایی پرداختند و رفته‌رفته بسیاری‌شان، با دگرسازیِ کاربَریِ خود (از 1902 به این‌سو)، به‌سالن‌های نمایشِ فیلم، تَرادیسیدند. یادی‌هم کنیم از نمایش‌دهندگانِ تهی‌دست و دوره‌گردِ آمریکایی که‌با نمایشِ فیلم در

روستاهای دور و نزدیکِ کشور، فرآورده‌های هُنرِهفتم را در پایانِ پنج‌سالِ نخستِ پی‌ریزیِ سینما، تا دورترین روستاها نیز بُردند. به‌زودی، پهنه‌هایی مانندِ شی‌کاگو، فی‌لادلفیا، فلوریدا و کالی‌فُرنیا نیز پس از نیویورک، دارایِ استودیوهای بزرگِ فیلم‌سازی شدند؛ بدین‌گونه، هُنرِهفتم با شتابی باورنکردنی استان‌ها، شهرها و روستاهای آمریکا را درنوردید و به‌داد و سِتدِ فیلم، هم‌چون سومین بخشِ اقتصادِ سینما، پرداخت.46

در سالِ 1903، برادرانِ هاری جی.Hary.j و هربرت مایلزHerbert Miles ، نخستین نهادِ خودگردانِ پخش و تَرابُردِ فیلم را پی‌ریختند و تا 1907، بیش‌تر از سَد هم‌آورد پیدا کردند. هم‌آوردانی که آوازه‌ی سینمایِ آمریکا را نه‌تنها در خودِ این‌کشور که‌در سراسرِ جهان گستراندند. ادوین. اس. پورتر47 و دیوید وارک گری‌فیث (David Wark Grifith) که زاده‌ی چنین روزگاری بودند، درسال‌های 14 ـ 1900، توانایی‌هایِ بنیادینِ داستان‌پردازیِ هَستارگِرَوانه را در سینما، نوآفرینی کردند.48

اگر هُنرِهفتم در ایران، از دربارِ مظفرالدین‌شاه و نیز از کاخ‌هایِ بزرگان و دولت‌مندان سربرآورد و این‌همه را رام‌رَمان دور زد تا به‌مردم رسید49، اما در آمریکا، با سرشتی چندان مردمی و کارگری زاده شد که بورژوازیِ میان‌پایِ آمریکا از چنین هُنری روی برتافت و آن‌را پوپولیستی و عوام‌زده ارزیابی کرد. ناگزیری‌های نخستین جنگِ جهانی اما بورژوازیِ ناهم‌سو با سینما را به‌تالارهای هُنرِهفتم آورد و سرشتِ کارگریِ آن‌را به‌سایه راند.50 بدین‌گونه، سینمای آمریکا که از ژرفایِ جامعه سربرآورده بود، هر اندازه فراتر می‌رویید، از خواست‌ها و نیازهای مردمی دور و دورتر می‌شد و رنگ و رویِ رسانه‌ای را به‌خود می‌گرفت که‌گویی تنها آماجاش، شُست و شویِ مغزها بود: اینک‌اما آن رسانه‌ی مردمیِ آغازین، به‌ابزاری سوداگرانه فروکاسته بود؛ به‌ابزاری با آفرینه‌هایِ شوخ و شنگ و گاه پُرشور و حماسی که اگر قافیه‌هایش تنهاییِ‌آدمی/ فردیتِ‌مطلق بود، اما این فلسفه‌ی هم‌بودستیزانه، چندان شاعرانه برزبان می‌گذشت و می‌گذرد که‌همه، مات و فریفته‌ی آن می‌شوند؛ هم‌چون فردیتِ قهرمانانِ جان فورد که در آزمونِ دشوارِ هَستارها، حماسه می‌آفرینند و از اوج و فرازی سر برمی‌آورند که مَپُرس.51 (از 22 تا 27 حذف شد)

سینمایِ‌آمریکا از دهه‌ی 1930 به‌این‌سو اما، گام‌در زمانه‌ی زرینِ خود گذاشت؛ زمانه‌ای که‌در تَک‌وپویِ وسترن‌های ادوین اس پورتر، ملودرام‌های دیوید وارک گریفیث، کمدی‌های اسلپ‌استیکِ مک سِنت52 و کمدی‌های شلوغِ برادران مارکس53 گذشت و از چنان گونه‌گونی‌ای برخوردار شد که پس‌از جنگِ نخستِ جهانی (18- 1914)، بازارِ کشورهای متفقِ جهان را به‌چنگِ آورد: چندان‌که سینمایِ‌آلمان از نفس افتاد و به‌جُز اتحادِ شوروی، بازارهای فیلمِ سراسرِ گیتی، بیش‌وکم، به‌زیرِ مِهمیزِ کنسرسیوم‌های بزرگِ فیلم‌سازیِ هالی‌وود درآمدند.54

در روزگاری که سینمایِ‌آمریکا بر پرده‌های نقره‌ایِ سراسرِ جهان به‌تاختن آغازیده بود، اما سینمای شوروی چه‌گونه توانست از تَک‌آوردِ فیلم‌های هالی‌وودی برکنار بماند؟

فیلم‌سازانِ شوروی که‌در روزگارِ تزاریسم (پیش از انقلاب اکتبرِ1917) به‌خوبی از پسِ کمپانی‌های فرانسوی پاته و گومون، تواناترین بُن‌گاه‌های فیلم‌سازیِ آن‌روزِ جهان، برمی‌آمدند (از 1908 به‌این‌سو)، پس‌از انقلابِ‌اکتبر، اگرچه به‌خودبَسایی رسیده بودند اما، دشواری‌های برآمده از انقلاب، و نیز کارشکنیِ سرمایه‌داران و زمین‌دارانِ بزرگِ روسی، از توانایی‌های پیشینِ آنان کاسته بود.

این ناتوانی، به‌ویژه در سال‌های کاربستِ طرحِ کوتاه مدتِNep (سیاست نوین اقتصادی، 1919) اوج‌گرفت و تاسالِ 1926، چنان کاستی‌آفرین شد که هشتاد درسَدِ پرده‌های نقره‌ایِ شوروی به‌دستِ فیلم‌های فراسویی افتاد. در ارزیابیِ توانایی‌های سینمای روسیه و سپس شوروی، همین بس‌که اندکی‌هم به‌گذشته، به‌سال‌های آغازینِ این‌سینما و نیز به آغازگرانِ آن بازگردیم. برای‌نمونه، الکساندر درانکوف (Alexander Drankow) پایه‌گذارِ سینمای شوروی، با نخستین ساخته‌ی بلندِ سینماییِ خود، فیلمی درباره‌ی اِستنکا راسین Sttenka Rasin قهرمانِ‌ملی روسیه که ولادیمیر روماشکوف Wladimir Romashkow آن‌را کارگردانی کرد، توانسته‌بود هم‌آوَردِ روسیِ خود وِنکو خاژونکف Tschashonkow را که فیلم‌های هنریِ فرانسه را به‌کشور می‌آورد، به‌آسانی شکست دهد.55 کام‌یابیِ این‌فیلم، استودیوهای پاته و گومونِ فرانسه را واداشت، با ساختِ فیلم‌هایی درباره‌ی تاریخ و شیوانگاریِ روسیه [مانند: مرگِ ایوانِ‌مخوف (Gontscharow،1908) پِترِ بزرگ (Vai Hansen، 1910) و...]، با هم‌ایستارِ توان‌مندِ خود به‌ستیز برخیزند.

پس‌از انقلابِ سوسیالیستیِ اکتبر، بیش‌ترِ کارگردانانِ بزرگِ روسی، راهیِ باخترزمین شدند و سینمای کشور خود را که به‌سُخنی، با فیلمِ فوتوریستیِ "درامی در کاباره‌ی شماره‌سیزده‌ِ فوتوریست‌ها" (1914- Wladmir Rasianow)، چرخش به‌سویِ هُنری‌سازی را آغازیده بود، تنها گذاشتند. این تنهایی‌را، کسانی هم‌چون آناتولی لوناچارسکی، ولادیمیر مایاکوفسکی، الکساندر بِلوک و وسوالد مِه‌یرهولد باید می‌پوشاندند که‌این هرسه نیز، با دیدگاهِ فرهنگی و هُنری به‌سینما می‌نگریستند و این نمی‌گذاشت سینمای شوروی جهانی شود. نه‌فیلمِ آژیر (1918) که نخستین ساخته‌ی اتحاد شوروی پس‌از انقلابِ اکتبر بود و نه‌فیلمِ فشار (یک کمدیِ‌سیاسی برپایه سناریویی از لوناچارسکی) هیچ‌یک، کام¬یابیِ فیلم‌های روزگارِ تزاریسم را بازآوری نکردند. به‌زودی اما، هنرمندانی سربرآوردند که هریک‌شان می‌توانستند هم‌آوردِ نیرومندِ سینمایِ‌آمریکا باشند: ژیکاورتف (دنیس‌کاوفمنDenis Kavfman) گزاره‌ی سینماحقیقت را پی¬ریخت؛ لِف کولشوف Lew kulesshow به‌دبستانِ‌هنریِ باوئر پرداخت (دبستانی با این‌آموزه: با چیزها، دیوارها و نور...، نقاشی کنید)56 سرگئی میخائیلوویچ آیزنشتین Sergi.M.Eisensteinنابغه‌ی هُنرِهفتم، مونتاژِ دیالک‌تیکی و تدوینِ گیرایی‌های فیلم را پایه‌گذاری کرد، وسوالد پودوفکین Wesewoled pudowkin ازسینمای شاعرانه سخن‌گفت و سرانجام،

هم‌تایِ دیگر او الکساندر داوژنکوAlexander Doweshenko از دیدگاهِ یک‌شاعرِ غزل‌سُرا به‌هنرِهفتم نگریست و... چنین‌بود که این‌همه، از پسِ سینمایِ امپریالیستی و مردم‌فریبِ آمریکا برنیامدند!