مثل گم‌شدن در جنگل

آندره برتون

ترجمه‌ی رامین اعلایی

آندره برتون در سال ۱۹۵۱ برای نشریه‌ی سوررئالیستی *L'Âge du cinéma* مقاله‌ای با عنوان «مثل گم‌شدن در جنگل» نوشت. او در این نوشته نشان می‌دهد که سینما پس از جنگ جهانی دوم کم‌کم در دام قراردادهای تئاتری افتاده است. برتون در برابر این روند هشدار می‌دهد و بر توانایی یگانه‌ی سینما برای برهم‌زدن عادت‌های ادراکی و بازگرداندن شگفتی و افسون به تجربه‌ی دیدن تأکید می‌کند؛ درست در زمانی که یکنواختی و استانداردسازی تهدیدی جدی برای نیروی خلاق آن بود. این مقاله اثری ماندگار بر جای گذاشت که هنوز هم در هم‌آوایی با جریان‌های آوانگارد و تجربی بعدی شنیده می‌شود و الهام‌بخش باقی مانده است.[۱]

این کار برای من چیزی جز انکار خویشتن نیست: انکار همان چیزی که در نگاه خودم مرا می‌سازد و آنچه بی‌حدّ و حصر بر من اثر می‌گذارد. همین‌طور چشم‌پوشی از ناکامی‌هایی است که ــطبقِ عادتــ به سینما نسبت داده می‌شود؛ هنری که بیش از هر بیان دیگری به آن ایمان آورده‌ایم، به امید آنکه «زندگی واقعی» را به نمایش بگذارد.

ما در عصری زندگی می‌کنیم که بی‌تردید می‌توان آن را «عصر ناانسان‌گرایی» نامید. بسیاری از نویسندگان افتخارشان را در «متعهد بودن» می‌جویند؛ تعهدی که در عمل به بی‌اعتنایی نسبت به هر آنچه می‌تواند آن‌ها را از نظر معنوی و روحی تعالی بخشد، می‌انجامد. هر یک ناچارند یکی از دو اردوگاه متضاد را انتخاب کنند؛ اردوگاه‌هایی که تنها در اندیشه‌ی نابودی یکدیگرند. نقاشانی که عمرشان را صرف انکار دین کرده‌اند، امروز

---

[۱] یادداشت ویراستار: آندره برتون، «Comme dans un bois»، در نشریه‌ی L'Âge du cinéma، شماره‌های ۴–۵ (اوت تا نوامبر ۱۹۵۱): صص. ۳۰–۲۶. ترجمه‌ی انگلیسی با عنوان As in a Wood در کتاب The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema، به ویرایش و ترجمه‌ی پل هموند (لندن: مؤسسه‌ی فیلم بریتانیا، ۱۹۷۸).

آثارشان را بر دیوار کلیساها و بناهای مذهبی می‌نشانند.[۲] رادیوی فرانسه در ۲۸ سپتامبر برنامه‌ای یک‌ساعته با عنوان «جام متنوع فرانسه» پخش می‌کند که در آن گروهی از هنرمندان اداره‌ی پلیس روی صحنه می‌روند: تک‌گویی یک بازرس، قطعه‌ای از پاگلیاتچی، نوازندگی پیانویی با دستان زنجیرشده، خواندن شعری از پره‌ور «از دل»، و در پایان آواز گروهی از «خوانندگان خردسالِ برج نوک‌تیز». در چنین روزگاری، به‌سختی می‌توان سینما را هنری دانست که سزاوار اعتراض ویژه‌ای باشد.

من هیچ‌وقت ابتذال آشکار تولیدات سینمایی را چندان جدی نگرفته‌ام و همیشه آن را موضوعی فرعی و حاشیه‌ای دانسته‌ام. زمانی بود که خود را در «سن سینما» می‌دیدم؛ دوره‌ای واقعی در زندگی که دیر یا زود به پایان می‌رسد. در آن دوران هیچ‌گاه برای رفتن به سینما برنامه‌ریزی نمی‌کردم: نه صفحات سرگرمی روزنامه را ورق می‌زدم تا بهترین فیلم را پیدا کنم، نه حتی ساعت شروع نمایش را می‌دانستم. مثل ژاک واشه، لذت من این بود که بی‌خبر وارد هر سینمایی شوم، فیلمی را از هرجای داستان ببینم، و به محض سرزدن ملال سالن را ترک کنم و به سراغ سینمای دیگری بروم؛ و این چرخه همچنان ادامه پیدا کند.

امروز چنین کاری شاید تجملی دست‌نیافتنی باشد، اما آن زمان جاذبه‌ای وصف‌ناپذیر داشت. اغلب سالن را ترک می‌کردیم بی‌آنکه حتی نام فیلم را بدانیم، و این برایمان هیچ اهمیتی نداشت. یک عصر یکشنبه کافی بود تا همه‌ی سینماهای نانت را تجربه کنیم و در پایان با احساسی سرشار، «شارژشده» برای چند روز بیرون بیاییم. و چون هیچ قصد و انتخابی در کار نبود، مجال قضاوت یا داوری کیفی هم از بین می‌رفت.

با این حال گاهی پیش می‌آمد که بعضی فیلم‌های کمدی توجه ما را جلب کنند؛ آثاری از مک سنت، نخستین کارهای چاپلین یا فیلم‌های آل سنت جان. در همان سال‌ها فیلمی دیدم به نام دیانا افسونگر[۳]؛ بازیگری زیبا در نقش اصلی با حرکاتی جادویی در میان چشم‌اندازی پر از برج‌های بی‌شمار حرکت می‌کرد. امروز، با گذر زمان، آن تصویر در ذهنم به ویرانه‌ای میان برج‌ها بدل شده است، اما شکوه آن صحنه همچنان در خاطره‌ام باقی مانده.

---

[۲] آیا رسوایی‌ای بدتر از این هست که ماتیس بگوید ـیا اجازه بدهد بگویندـ تزئین یک نمازخانه در وانس «اثر زندگی» اوست؟ به همان اندازه نفرت‌انگیز است دگردیسی‌های تاجر هنری‌ای که، پس از گذر از پتن‌گرایی به گلیسم و سپس استالینیسم، خود را استاد انتزاع، بی‌بیانی و حیوانیت جا انداخت؛ و اکنون می‌خواهد دیوارهای کلیسایی تازه را با شیشه‌های رنگی بپوشاند و هم‌زمان در *خانه‌ی اندیشه‌ی فرانسوی*، زیر عنوان *سازندگان*، چند کلاه‌کارگری را بیاویزد که تنها نشانه‌ی نبود اندیشه و زندگی است! از این فعلاً می‌گذرم، اما بازخواهم گشت...
طبق آخرین خبرها، میرو هم ـبی‌گمان با همان نقاشی‌های دیواری پر از نمادهای جنسی که او را مشهور کردـ قرار است محل غسل کلیسای اودنکور را تزئین کند!

[3] Diana la charmeuse

در آن روزگار تنها جایی که کمی وفادار می‌ماندیم، سریال‌هایی بود که پیش‌تر بارها نکوهش شده بودند؛ مانند ماجراهای ایلین[4]، نقاب خندان[5] یا خون‌آشام‌ها[6]. تبلیغات سینماها هم وعده می‌دادند: «از شنبه، در همین پرده، قسمت نوزدهم :دستکش خزنده[7]. روی ما حساب کنید».

سینما در آن زمان، با همه‌ی کمبودهایش، برای ما حکم ماده‌ای شاعرانه را داشت؛ گنجینه‌ای که تنها به یاری شانس می‌شد به آن دست یافت. آنچه بیش از هر چیز در آن می‌دیدیم ــ و ما را از هر چیز دیگری بی‌نیاز می‌کرد ــ توانایی‌اش در برهم‌زدن عادت‌های ذهن و آفرینش سرگشتگی لذت‌بخش بود. این سرگشتگی در سینما لایه‌های گوناگون داشت و شدت آن هم متفاوت بود. جذابیت اصلی چیزی فراتر از کیفیت خود فیلم‌ها بود: اینکه تماشاگر، به‌ویژه در شهرها، می‌توانست هر لحظه تصمیم بگیرد از زندگی روزمره جدا شود؛ کافی بود از درهای نیمه‌تاریک سالن بگذرد و پا به سیاهی بگذارد. از همان لحظه‌ای که روی صندلی می‌نشست تا وقتی در دل داستان غرق می‌شد، از مرزی عبور می‌کرد به‌قدری ظریف و دل‌انگیز که یادآور لحظه‌ی گذار از بیداری به خواب بود. (کتاب یا تئاتر هرگز چنین رهایی سریعی به دست نمی‌دهند.)

شگفت اینجاست که تماشاگر تنها، در میان جمعی از غریبه‌های بی‌چهره، ناگهان با آن‌ها در ماجرایی شریک می‌شد که نه از آنِ او بود و نه از آنِ آنها. چه نیرویی، چه امواجی این هم‌صدایی را ممکن می‌ساختند؟ آدم وسوسه می‌شود تصور کند اگر می‌شد این لحظه‌ی مشترک را برای همیشه پایدار کرد، چه می‌شد. ...

از همین روست که رفتن به سینما را می‌توان شبیه رفتن به کلیسا دانست. و از دید من، بی‌آنکه مهم باشد چه فیلمی روی پرده است، راز حقیقی و تماماً مدرن تنها همین‌جاست که جشن گرفته می‌شود.

بی‌تردید سرچشمه‌ی اصلی این راز چیزی جز عشق و میل نیست. رنه کلر می‌نویسد: «هر هفته، برای ۱۵۰ میلیون نفر، پرده‌ی سینما از عشق سخن می‌گوید... و آیا همین بازنمایی‌های عشق یکی از جاذبه‌های اساسی سینما و راز افسون آن بر توده‌ها نیست؟»[8] شگفت است که او در این‌باره با قاطعیت بیشتری سخن نگفته، زیرا روشن‌ترین توانایی دوربین دقیقاً همین است: بازنمایی نیروی عشق. کتاب‌ها در این زمینه همیشه ناتوان‌اند، چرا

[4] The Exploits of Elaine
[5] The Laughing Mask
[6] Les Vampires
[7] The Creeping Glove
[8] Réflexion faite

که هیچ واژه‌ای نمی‌تواند سحر یا اندوه یک نگاه و آن سرگیجه‌های ناب احساس را منتقل کند. هنرهای تجسمی نیز در این عرصه درمانده‌اند؛ نقاشی هرگز قادر نیست تصویر زنده و درخشان یک بوسه را نشان دهد. تنها سینماست که قلمرو خود را تا این مرز گسترش داده، و همین برای تثبیت جایگاه ویژه‌اش کفایت می‌کند.

فیلم‌هایی چون آه! چه سفر زیبایی[9] یا پیتر ایبِتسون[10] ردهایی ماندگار و درخشان در حافظه برجای گذاشته‌اند و لحظه‌های اوج زندگی را در پرتو خود بازتاب داده‌اند. حتی اگر در جای دیگر این شدت کمتر باشد، باز هم حقیقتی تغییر نمی‌کند: در حاشیه‌ی تهی‌ترین و کم‌مایه‌ترین زندگی‌ها هم، تنها خطی از انحنای بازویی زیبا می‌تواند افق‌های دور و سرشار از نور را آشکار کند.

وسوسه‌ی ادامه‌دادن این سرگشتگی و رساندنش به مرزی ناممکن چنان نیرومند بود که مرا و دوستانم به رفتارهایی متناقض می‌کشاند. اصل ماجرا عبور از مرز «مجاز» بود؛ چیزی که تنها در سینما امکان می‌یافت و مرا آماده می‌کرد تا امر ممنوع را هم به میدان دعوت کنم. و چه می‌شد اگر کسی تصمیم می‌گرفت برای همیشه در همین جهان دل‌بخواهی و پیوسته دگرگون‌شونده بماند؟ جهانی که درست در همین ناپایداری‌اش، ارزشی به‌مراتب بیشتر از دنیای دیگر دارد... . در همین چشم‌انداز بود که به یاد روزهایی افتادم که «با ژاک واشه در تالار قدیمی فولی–دراماتیک شام می‌خوردیم؛ کنسرو باز می‌کردیم، نان می‌بریدیم، بطری‌ها را می‌گشودیم و با صدایی عادی گفت‌وگو می‌کردیم، انگار پشت میزی واقعی نشسته‌ایم ــ در برابر نگاه متعجب تماشاگرانی که خاموش و بی‌حرکت مانده بودند.»[11]

به‌محض اینکه این بخش به ذهنم رسید، یاد «اعلامیه‌ای» افتادم که مالکم دو شازال در ۲۵ سپتامبر ۱۹۵۱ در کیورپیپِ موریس منتشر کرده بود و با این جمله‌ها پایان می‌یافت: «راز شب، وقتی آشکار شود، کلید گشایش است. هیچ کلید دیگری وجود ندارد و نمی‌تواند هم وجود داشته باشد. زیرا راز کامیابی تنها در شکستن دوگانگی‌هاست، و تنها شب است که چنین نیرویی دارد.» سینما، در همین معنا، نخستین پل بزرگ و گشوده‌ای است که «روز» را به شب پیوند می‌دهد.

در جست‌وجوی سرگشتگی‌های بیشتر، دوره‌ای بود که حتی از تماشای بی‌ارزش‌ترین تولیدات سینمایی هم لذت می‌بردم. بیش از همه با فیلم‌های فرانسوی احساس نزدیکی داشتم. روزی نوشته بودم: «همیشه مجذوب آن

[9] Ah! le beau voyage
[10] Peter Ibbetson
[11] Nadja

گنجینه‌ی بلاهت و ابتذال غریب بوده‌ام که به لطف سینمای فرانسه هر هفته بر پرده‌های پاریس می‌درخشد. برای من، فیلمنامه و بازیگری فرانسوی معیار است؛ دست‌کم می‌توان مطمئن بود که تماشاگر حسابی سرگرم می‌شود (البته به‌جز در فیلم‌های کمدی، چون تنها در آن‌هاست که احساس انسانی با نیاز به بروز افراطی سر برمی‌آورد).»[۱۲]

اینجا نوعی «فراسرگشتگی» پدید می‌آید؛ نه از انتقال یک عمل روزمره به مکانی ویژه که به زندگی دیگری تعلق دارد و حرمتش شکسته می‌شود، بلکه از تضاد میان پیامی که فیلم می‌دهد و واکنشی که تماشاگر در برابر آن نشان می‌دهد. در نادژا از زنی برهنه یاد کرده‌ام که در ردیف‌های جانبی سالن الکتریک پالاس نشسته بود، غرق در خود؛ و از ردیف‌های مرکزی می‌شد او را کاملاً بی‌پوشش دید. شاید درخشش بدنش ــ اگر هم‌زمان با نمایش فیلمی سرشار از جنون بی‌پایان ظاهر نمی‌شدــ کمتر به چشم می‌آمد؛ فیلمی که به هر بهانه‌ای می‌خواست برای میز عشای ربانی را به تصویر بکشد[۱۳]. سازنده‌اش کشیشی بود که خود را «پیتر زاهد» می‌نامید و اگر درست به خاطر داشته باشم، عنوان آن چگونه فرزندم را کشتم[۱۴] بود.

در مورد سینما، من همچنان آسوده در «این سوی» ایستاده‌ام؛ به همین دلیل ستایش یا گلایه از این یا آن فیلم برایم چندان اهمیتی ندارد. با این حال، این مانع نمی‌شود که گاهی موضعی روشن، «موافق» یا «مخالف»، بگیرم و حتی اگر لازم باشد با شور از قضاوتم دفاع کنم. در چنین وضعیتی ناگزیر وارد بازی احساس و اندیشه می‌شوم؛ بازی‌ای که تنها با خوراکی که سینما فراهم می‌کند زنده می‌ماند. اینجاست که باید از بدترین موقعیت هم بهترین بهره را گرفت. و بار دیگر معیارهای اجتماعی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی با حرص و ولع بر سر شکار خود درگیر می‌شوند.

در اینجا هم، مانند جاهای دیگر، نمی‌توان از نوعی حسرت نسبت به آنچه سینما می‌توانست بشود چشم پوشید. ابتذال زمانه و شرایط خاصِ بهره‌برداری از آن ــ بدتر از هر عرصه‌ی دیگریــ کافی بود تا پر و بالش از همان آغاز قیچی شود. من شارل فوریه را تنها تا آنجا انقلابی می‌دانم که باور داشت و نشان داد تاریخ فرهنگی بشر نه از

---

[12] Les Vases communicants

[۱۳] اصطلاح Lord's Table در سنت مسیحی به «میز عشای ربانی» اشاره دارد؛ همان محراب یا میزی در کلیسا که نان و شراب بر آن نهاده می‌شود و به‌عنوان نماد جسم و خون مسیح میان مؤمنان تقسیم می‌گردد. م.

[14] How I Killed My Child

ضرورتی درونی، بلکه تحت فشارهایی شکل گرفته که می‌توانستند کاملاً دیگرگونه باشند. این باور چیزی از دستاوردهای انسانی کم نمی‌کند، بلکه تنها بر تصادفی و ناپایدار بودن آن‌ها انگشت می‌گذارد.

با این حال، هنوز می‌توان ابزارهای اصیل سینما را شناخت و سنجید که تا چه اندازه اندک و محدود از آن‌ها بهره گرفته شده است. بیست‌وپنج سال از زمانی می‌گذرد که ژرژ گودال در روو ابدومادر [۱۵] نشان داد سینما تا چه حد برای بیان سوررئالیستی زندگی، آن هم لحظه به لحظه‌ی آن، مناسب است. هیچ هنری جز سینما نمی‌تواند همان کلید گشایش را که شازال از آن سخن گفته بود، به دست ما بسپارد؛ کلیدی که توانایی به حرکت درآوردن سازوکار هم‌زمانی و تطابق‌ها را تا دوردست‌ها دارد. بااین‌همه، ترجیح داده شد سینما در همان چارچوب‌های تئاتری محدود بماند. نتیجه‌اش را می‌توان در اعتراف یکی از حرفه‌ای‌های این عرصه دید: «امروز به ندرت به سینما می‌روم. بیشتر فیلم‌ها خسته‌کننده‌اند و داستانشان برایم نامفهوم است. تقریباً همیشه لازم است کسی بعدتر ماجرا را برایم توضیح بدهد». [۱۶]

بارها گفته‌ام: «امروز روشن است که شعر باید به جایی برسد.» سینما همه‌ی امکانات لازم را برای تحقق این نگاه در اختیار داشت، اما اگر بخواهیم دقیق باشیم، دست‌کم در حوزه‌ی رسمی و کنترل‌شده‌ی آن، حتی یک گام هم در این مسیر برنداشته است.

۱۹۵۱

[15] Revue hebdomadaire
[16] Rene Clair, op. cit.