تئوری مؤلف در سینما

در میانهٔ سالهای پنجاه با پیدائی مفهوم «تئوری مؤلّف» بوسیلهٔ منتقدین جوان ستیزه‌اندیشی چون فرانسیس تروفو، انقلابی در نقد فیلم بوجود آمد.

این بحث مبدّل به کانون مجادله‌ای انتقادی گردید که دامنه‌اش سرانجام به انگلیس و آمریکا کشید. بزودی این تئوری، بویژه میان منتقدین جوان چیره‌دست مجلات جالبی چون «مووی» در انگلستان، «فیلم کالچر» در آمریکا و هر دو چاپ فرانسه و انگلیس «کایه دوسینما» در فرانسه، موجد نوعی صف‌آرائی مجادله‌آمیز گردید. اگرچه، براستی، بعضی نویسندگان خوب دههٔ شصت این تئوری را بباد استهزاء و تحقیر گرفتند، امّا، «مؤلّف گرایی» بسیاری از بهترین منتقدان فیلم دههٔ شصت را تحت تسلّط خویش داشت. «مؤلّف گرایی» کوششی مبارزانه در جهت تحقیر تمامی اوضاع سینمائی آنزمان بود. این تئوری، واقعاً با لحن پر سر و صدای بسیاری از مشوقین‌اش ترکیبی بخود یافت تا به تمامی منتقدین سنّتی و قدیمی بتازد. حتّی آندره بازن بنیانگزار و سردبیر «کایه دوسینما» در مقاله‌ای به خطر افراط در عملکرد بعضی از مریدان جوان این تئوری اشاره نمود.

امّا در حقیقت، خطوط اصلی این تئوری، در نگاهی بگذشته حداقل، بویژه ناراحت کننده نیست. تروفو، گودار، شابرول و همکاران منتقدشان از اوضاع روابط ناراحت کنندهٔ صنعت فیلم آنزمان فرانسه، معذّب بودند. فیلم‌ها نه بوسیلهٔ هنرمندان بلکه توسّط تجار کنترل می‌شد. بعلاوه فیلم‌هائی که بخاطر ارزشهای

رد تیتوردرسلینی

آلمان سال صفر ـ ساختهٔ روسلینی

بیلی وایلدر

زیبائی شناسانه اشان تحسین می شد، نویسندگانش کانون توجه بودند، آنان خالقان اصلی بهترین فیلمها قلمداد می شدند. تقریباً تمامی «فیلم های هنری» صرفاً از نظر تماتیک متظاهرانه بودند. این نقطه نظر منتقدین روشنفکر آنزمان بود، که صادقانه امّا تمسخرآمیز می نگاشتند. این فیلم ها دارای تم های عظیم بود، که اغلب، بخاطر «جدّی بودن» و «کمالشان» تحسین می شدند، امّا همانند فیلم های ساخته شدهٔ آنان نیز راکد، کند و از نقطه نظر بصری نامتخیّل بودند.

کارگردان گونه ای دستیار اجرائی، یک متورانسن بود (هنرمند یا تکنسینی که میزانسن را می آفریند ــ یعنی کارگردان. این تعریف بشیوه‌ای تحقیرکننده برای کارگردان محجوبی بکار می رود که نمی تواند نقطه نظر شخصی اش را بر مواد کارش اعمال کند، ولی صرفاً حرکت را و نه چیزی دیگر را به صحنه می برد) که کارش

صحنه‌ای از فیلم خوشه‌های خشم، ساختهٔ جان فورد

اساساً تبدیل بود و صرفاً کار را به صحنه می بُرد، بسیار شبیه کارگردان تئاتری که پیسِ یک نمایشنامه‌نویس را به صحنه می آورد.

این تئوریسین‌ها عقیده داشتند که فیلم‌های بزرگ بوسیلهٔ دید شخصی کارگردان سازندهٔ فیلم مشخّص می‌شوند. تَشَخّصی را که می‌توان با بررسی کلیّهٔ کارهای هنری کارگردان مشاهده کرد که وحدت تم و سبک و یژه گی آنانست. سهم نویسنده ــ موضوع ــ از نظر هنری خنثی است: می‌توان از آن فیلمی استادانه یا کم‌ارزش ساخت. فیلم‌ها باید از پایهٔ «چگونه» و نه «چه» مورد قضاوت قرار گیرند. بدین ترتیب منتقدین مؤلّف گرا همانند اغلب تئوریسین‌های بیان گرا مدّعی اند که آنچه سازندهٔ یک فیلم خوبست، نه سوژهٔ آن بلکه شیوهٔ بکارگیری سوژه است که کارگردان کنترل کنندهٔ آنست، کارگردانی پرقدرت، یک مؤلّف.

این منتقدین برای یافتن استانداردی برای فیلم عالی، به فیلم‌های هیجان‌آور، وسترنها، فیلمهای گانگستری و موزیکالها توجّه نشان می‌دهند. آنچه که در این فیلم‌ها خصوصاً آمریکائی اش مورد توجّه آنانست عبارتست از داستانگوئی زنده و پرانرژی، سلیقهٔ سبکی و تکنیک درخشان.

اغلب این منتقدین با ارو ین پانوفسکی، منتقد و هُنرشناس بزرگ، وحدت عقیده دارند که وقتی فیلمهای تجاری همیشه این خطر فرجامشان است که سرانجامی همانند ولگردان داشته

باشند، «فیلم هنری» نیز در خطر چنین فرجامی است. اغلب مؤلّفینی که مورد ستایش این منتقدین‌اند، در سیستم «استودیوئی» کار کرده‌اند، سیستمی که نابود کنندهٔ رو یاهای هنری معدودی فیلمساز بوده است. آنچه که آنان می‌پسندند اینست که چگونه کارگردانی ماهر می‌تواند بر دخالت‌های استودیو نظارت اعمال کرده و حتّی سناریوها را با تجارب تکنیکی اش در کنترل خویش آورد. موضوعات فیلم‌های هیجان‌انگیز هیچکاک و وسترنهای فورد، بر حسب توانائی بالقوهٔ سازندگانش، دارای تنوّعی قابل ملاحظه است. درعین حال، این هردو کارگردان مؤلّف، سازندهٔ فیلم‌های بزرگی بوده‌اند، دقیقاً بدین علّت که، محتوای واقعی از طریق میزانسن، پیوند و تمام روشهای قراردادی در اختیار کارگردان قرار گرفته است. مؤلّف گرایان معتقدند که با تجزیه و تحلیل این خطوط و سبک و تم جاری در کلیّهٔ آثار یک کارگردان، می‌توان نقطه‌نظر هُنری ــ شخصی او را مشخّص ساخت. خلاصه آنکه، جستجوی تفکّرات شخصی در اطراف اغلب این کارگردانان توسعه یافت. اینان فیلمسازانی بودند که غالباً توسّط منتقدین جدّی، واقعاً، نادیده انگاشته شده بودند: مثل آلفرد هیچکاک، جان فورد، هوارد هاوکز، نیکلاس ری، ساموئل فولر.

وسعت مطلق دانش تاریخ سینمای این منتقدان آنان را قادر می‌ساخت تا غالب فیلم‌های اصلی بسیاری از اینگونه کارگردانان را ارزیابی مجدّد کنند. با این کارشان، و ارائهٔ نمونه‌های بسیاری توانستند تا کاملاً نظریات منتقدین گذشته را ردّ نمایند. بطور مثال، جان فورد، قبلاً بخاطر فیلم‌های هنریش چون «خبرچین» و «فراری» که دارای سناریوهای ادبی برجسته‌ای بودند، توسّط منتقدین روشنفکر مورد ستایش بود. امّا منتقدین مؤلّف، براستی، اصرار داشتند که وسترنهای کلاسیکی چون «دلیجان»، «دختری با روبان زرد» و «جستجوگران» از نظر هنری بر فیلم‌های پرمدّعای اجتماعی اش تقدّم دارند. این منتقدین اشاره بر عقیده‌ای عام در نقد هنر و ادبیات داشتند: موضوع یک کار هنری همیشه نشانی معتبر برای ارزش آن اثر نیست.

مؤلّف گرایان فرانسوی، حوزهٔ نقد فیلم را همانند مقدّمه‌ای برای ساختن فیلم‌هایشان، در اواخر سالهای پنجاه، مدّ نظر داشتند. بهرحال در انگلیس و آمریکا غالب این منتقدین همچنان بکار در حوزهٔ نگارش نقد ادامه دادند. اینان بر خلاف همتاهای فرانسویشان کمتر دربارهٔ مشکلات و تکنیکهای کارگردانی فیلم می‌دانستند، و بیشتر متوجّه کیفیّات تماتیک و سبکی خود فیلم‌ها بودند. آنچه که برای فرانسوی‌ها ناپسند بود ــ سیستم استودیو ــ اینک، تقریباً، مبدّل به یک فضیلت و یا حداقل درگیری شده بود.

مؤلّف گرایانی چون آندرو ساریس به «فشار» ناشی از اختلاف دید شخصی هنرمند و آنچه که رؤسای هالیوود به این کارگردانان بعنوان وظایف نوعی روزمره تحمیل می کردند، علاقمند بودند. مؤلّف گرایان آمریکائی و انگلیسی بر این تأکید داشتند که چگونه کارگردان از گوش یک ماده‌خوک جوان،

همشهری کین ــ ساختهٔ اورسن ولز

کیسه‌ای ابریشمی می‌سازد. چگونه تحت فشار کار می‌کند. این منتقدین بدرستی اصرار می‌ورزیدند که کلّ آزادی هنری همیشه فضیلت بحساب نمی‌آید، و نهایتاً اینکه، میکل آنژ، دیکنز و رامبراند، در میان دیگران، موضوعاتی را که بدانان سفارش می‌شد نیز می‌پذیرفتند.

گرچه این اصل «فشار» به شیوه‌ای ژرف و استوار جاری است، امّا، بعضی مؤلّف گرایان افراطهای مضحکّی در این زمینه پدید آورده‌اند. اوّل اینکه، مشکل «مرتبه» وجود دارد. فیلم‌های «هاملت» و «جنایات و مکافات» هر دو در بارهٔ قتل، فریب و کشف‌اند، و بهمین نحو نیز نزدیکی‌های خاصّی با فیلمی هیجان‌انگیز بر اساس داستانی از آگاتا کریستی دارند. کارگردان با چنین موضوعی ــ مرگهای مُبهم، تعلیق داستانگوئی، حلّ تدریجی دشواری و ابهام و غیره ــ می‌تواند بر حسب مهارت خویش یک شاهکار یا بمبی مخرّب بسازد. امّا تردید آمیز است که حتی کارگردانان نابغه‌ای چون برگمان یا ولز بتوانند با سناریو و بازیگران فیلم «ابوت و لوکاستلو و ماما» کاری چشمگیر پدید آورند.

بعبارت دیگر کارگردان شانس آغاز نبردی را بدست آورده است. هنگامیکه موضوع فاقد قدرت بالقوه اساسی معیّنی است، نتیجه نه‌تنها «فشار» بلکه «نابودی» هنری است. اغلب منتقدین مؤلّف خود را وقف ستایش از برخوردهای ناچیز سبک در فیلم‌های کسالت‌آور می‌نمایند. زمانی که فردی پذیرفت تا فقط در بارهٔ «یک یا دو نمای

ضعیف» در چنین فیلم هائی بحث نماید، نباید نگران شویم، بویژه هنگامیکه فیلم های نادیده‌ای وجود دارند که اساساً با ارزشند.

بعلاوه، فیلم های بسیار خوبی نیز وجود دارند ــ مانند دیوانه اسلحه ساخته جوزف. اچ. لویس ــ که نمونهٔ ناالگوئی بازده کلّی کاریک کارگردان، هم از نقطه‌نظر تماتیک و هم سبکی است. وحدت تم معیار ارزش گذاری نیست، زیرا که می تواند خصیصهٔ هنر خوب یا بد باشد: فیلم های «سه دلقک». بعضی کارگردانان با ارزش نیز دامنهٔ متنوّعی از تم ها را در سبک ها و انواع مختلف بکار گرفته‌اند: فرد زینه‌مان، کارول رید وحتی بعضی کارگردانان محبوب بسیاری از مؤلّف گرایان یعنی روبرتو روسلینی و هوارد هاوکز.

آندره بازن دربارهٔ منفی گرائی بی خردانهٔ بعضی از چنین منتقدین هشدار داده بود. او احساس می کرد که ستایش از یک فیلم بد، از بد شانسی است، امّا محکوم کردن یک فیلم خوب، شکستی جدّی است. بازن، بویژه، تمایل به ستایش قهرمان را به توسّط بسیاری از مؤلّف گرایان نمی پسندید، تمایلی که منجر به پدیداری پیش داوریهائی نیز می گردید. فیلمهای کارگردانان روشنفکر یکسره مورد ستایش بود، در حالیکه کارهای سایر کارگردانان خارج از این حوزهٔ رایج بشکلی اتوماتیک وار محکوم تلقی می شد. منتقدین مؤلّف، بویژه، شروع به درجه‌بندی کارگردانان کردند و این کاری عجیب بود: تکنسین های شایسته‌ای چون نیکلاس ری، جری لوئیس، داگلاس سیرک و اتو پر مینجر برتر از هنرمندان بزرگی چون جان هیوستن، الیا کازان، بیلی وایلدر و فرد زینه‌مان قرار گرفتند.

امّا جدا از این افراط کاری، تئوری مؤلّف اثر رهایی بخشی بر نقد فیلم بجای گذارد. مهمّ‌تر از همه اینکه تعصّب ادبی نسل های پیشین را از میان برداشت و کارگردان را بعنوان نیروی اصلی خلاّق در سینما معرّفی کرد. گرچه تأکید بر تاریخ و کلّ بازده کاریک کارگردان موجب شد تا بصرف توجّه به کارهای کارگردانان قدیمی‌تر، جوانها نادیده انگاشته شوند. این چشم انداز تاریخی علاوه بر این اثر سودمندی نیز بر نقد فیلم داشت، چرا که موجب شد تا گرایش بسوی ارزیابی فیلم تنها بر حسب ویژه گیهای درونی اش ــ جدا از متن فرهنگی و تاریخی اش ــ کاهش یابد.

در اواخر سالهای شصت، نبرد اصلی با پیروزی بنفع مؤلّف گرایان بپایان رسیده بود. حقیقتاً، حداقل بخشی از تمامی بحث های جدّی دربارهٔ فیلم ها برحسب توجّه به دید شخص کارگردان انجام می گرفت. پس از این دوره، گرایش بسوی گسترش مفهوم مؤلّف گرایی، کشف همکاریهای فردی نویسندگان، بازیگران، استودیوی سازنده و یا یک ستارهٔ صاحب‌نام بود. بهرحال مفهوم تسلّط کارگردانی، حداقل با فیلم هائی واجد شایستگی های والای هنری استقراری شایسته یافت.

●