gol_cinema1885@yahoo.com

مؤلف در هالیوود

تألیف و
فیلم‌های دیوید لینچ
بخش سوم
نوشتهٔ مت پیرسون

● ترجمهٔ مینا رضاپور

David Lynch The Pune The Elephantman مرد فیل‌نما و دان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میان فیلم‌های کله پاک‌کن و مخمل آبی، لینچ برای مدت کوتاهی با نظام استودیویی کارکرد. رابطهٔ او با هالیوود در آغاز مفید بود، تهیه‌کنندگان مشتاق بودند که به استقبال کارگردان تازه‌کار و موفق بروند. اولین فرزند این پیوند، مرد فیل‌نما، یک موفقیت انتقادی و تجاری بود (این فیلم نامزد ۸ اسکار شده بود). اگرچه، این رابطه دوام نیافت و سیر قهقرایی پیمود و در دومین تولید بعدی، دان The Dune، به تلخی پایان یافت. لینچ که آزادی هنری‌اش را از دست داد و به خاطر نبود حق تدوین نهایی ناراضی بود، به مجلهٔ تایم گفت: «من دان را ارزان فروختم.» او از دید استودیو، شکست‌خورده بود زیرا که نتوانسته بود به اندازهٔ تعهد تجاری‌اش خرج کند و آنها لینچ را برای از دست رفتن ۵۰ میلیون دلار مقصر دانستند.

این که چه‌گونه این مؤلف درون نظام استودیویی عمل می‌کند، موضوعات فراوانی را پیرامون پدیدهٔ مؤلف، طرح می‌کند. اندرو ساریس از تفاوت میان «یک کارگردان تجاری مثل هیچکاک و کارگردان «ناب» مثل برسون آگاه بود. لینچ خود را با یک فیلم «ناب» معرفی کرده بود و در بخش اول دههٔ هشتاد تبدیل به یک کارگردان «تجاری» شد. تا چه اندازه‌ای دیگر عناصر تولید، فیلم تمام‌شده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، نه فقط تهیه‌کننده بلکه دستیاران نویسنده، مواد منبع اصلی (هر دو فیلم براساس کتاب هستند) و بازیگران هم شامل می‌شوند. آیا مؤلف با نظام ستاره‌سازی سازگار است. و در پاسخ منتقدان ساختارگرای نظریهٔ مؤلف، آیا دیدگاه لینچ از محدودیت‌های ژانرهایی که او در آن‌ها کار کرده است، تأثیر گرفته است.

مرد فیل‌نما براساس دو کتاب شکل گرفته است، «مرد فیل‌نما و دیگر خاطرات» نوشتهٔ فردریک تریوس (که در فیلم به عنوان یک شخصیت حضور داشت) و «مرد فیل‌نما: مطالعه‌ای دربارهٔ مقام انسان» نوشتهٔ اشلی مونتاگو. فیلمنامه توسط لینچ از طرح اولیه نوشته کریستوفر دوور و اریک برگرن بازنویسی شد. داستان در اواخر قرن نوزدهم اتفاق می‌افتد و با قراردادهای تئاتر تاریخی بسیار هماهنگ است. قهرمان، جان مریک است، مرد فیل‌نمای عنوان که. شدیداً از ریخت افتاده است. فیلم مثل «کله پاک‌کن» و «مادر بزرگ»، پیش از شروع، با یک سکانس پرداخت شدهٔ آبستنی / تولد، یک عکس ثابت از مادرش، رم کردن فیل‌ها، زنی که به خود می‌پیچد، جیغ‌های او که روی صدای فیل‌ها به گوش می‌رسد، یک فید از طغیان بخارها به گریه‌های یک نوزاد، آغاز می‌شود. در شهربازی، دکتر تریوس، به دنبال نمایش موجود عجیب‌الخلقه، پاورچین وارد دری که رویش نوشته شده : ورود ممنوع، می‌شود. در این‌جا، او توسط بایتز، نگهدارندهٔ مریک، به مریک نشان داده می‌شود. انگیزه‌های تریوس برای جست‌وجویش دربارهٔ موجود عجیب‌الخله مبهم باقی می‌مانند، همان‌طور که بیشتر شخصیت او در طول فیلم مبهم است. ما مطمئن نیستیم که چه‌قدر، این کنجکاوی بیمارگون، علاقهٔ حقیقی است یا اشتیاقی برای پیشرفت حرفه‌ای (درست همان‌طور که در مخمل آبی نمی‌دانیم که جفری یک کارآگاه است یا منحرف جنسی) بایتز به او خاطر نشان می‌کند که چه‌قدر وضعیت هر دوی آن‌ها مشابه است؛ وقتی که تریوس پول می‌دهد که مریک به بیمارستان منتقل شود و برای دانشگاهیان نمایش داده شود.

تریوس پی می‌برد که مریک توسط بایتز کتک خورده است و بنابراین او را در بیمارستان جای می‌دهد. مدیر بیمارستان «کِرگام»، شخص دلسوزی است اما نسبت به بستری کردن بیمار علاج‌ناپذیر، نامطمئن است. پس از گذشتن نیم ساعت از فیلم، زمانی که پرستار کارمند بیمارستان از دیدن مریک وحشت می‌کند، جنبهٔ از شکل‌افتادگی سرانجام برای تماشاگر آشکار می‌شود. نگهبان شیفت شب بیمارستان از اقامت مریک با خبر می‌شود و از آن، با قرار دیدارهای شبانه، بهره‌برداری می‌کند. همان‌طور که در روز بیمارستان، در توان‌بخشی به مریک می‌کوشد، او را به صحبت کردن تشویق می‌کند و به جامعهٔ مؤدب وارد می‌کند، در شب، او تحقیر و استثمار فزاینده‌ای را متحمل می‌شود، یک زندگی دوگانهٔ موازی. بایتز از او می‌خواهد برگردد و ناگزیر به وسیلهٔ یکی از ملاقات‌کنندگان مخفیانهٔ نگهبان شیفت شب او را می‌دزدد. او در یک بازار مکاره در «اوستند» به نمایش گذاشته شده است، اما توسط دوستان عجیب‌الخلقه‌اش آزاد می‌شود. در برگشت به لندن مریض می‌شود. در ایستگاه تعدادی بچه او را اذیت می‌کنند و توسط جمعیتی تحت تعقیب قرار می‌گیرد که او را در یک توالت عمومی گیر می‌اندازند و نقابش را برمی‌دارند. او در برابر شکنجه‌گرانش فریاد می‌زند: «من یک حیوان نیستم، من انسانم.» تریوس مریک را باز می‌یابد. آن‌ها پانتومیمی با هم بازی می‌کنند که در آن بازیگر زن که به مریک محبت دارد، آن را به او تقدیم می‌کند. در بازگشت‌اش به بیمارستان می‌خواهد بخوابد در حالی که برای اولین‌بار دراز می‌کشد، وضعیتی که می‌داند او را خواهد کشت. آخرین تصویر فروکش کردن بخارهاست و چشمان مادرش که بر سطح یک ستاره سوپر ایمپوز شده با مناجاتی به این مضمون: «هیچ‌چیز، هرگز نمی‌میرد».

دان براساس یک نوول علمی تخیلی نوشتهٔ فرانک هربرت ساخته شده است. این فیلم در یک فضای نامعلوم در اطراف یک نظام سیاره‌ای که بسیار از نظام خودمان دورتر است، اتفاق می‌افتد. چهل و پنج دقیقهٔ اول فیلم می‌کوشد که تمام جزئیات اجتماعی ـ سیاسی دشمنی میان خانه‌های آتردیس‌ها و هارکونن‌ها، و جنگ آن‌ها برای تسلط بر «آراکیس»، سیاره‌ای که تنها منبع معجون ـ یک چاشنی که سفر میان‌کهکشانی را ممکن سازد ـ است، ارائه دهد. تمرکز داستان بر «پل آتردیس» است که مقدر شده که Kwisach Saderach، یک منجی، باشد. پس از چهل و پنج دقیقه، کنش به آراکیس منتقل می‌شود که به نام «دان» هم مشهور است. خانهٔ آتردیس‌ها، کنترل سیاره را از هارکونن‌ها می‌گیرند هارکونن‌ها دام‌های احمقانه زیادی گذاشته‌اند. پل مشکوک می‌شود که قدرت آراکیس نه به دست خانهٔ قانون‌گذار بلکه در دست «فریمن» است، بیابانی که در آن آوارگان سیاره ساکن هستند. وقتی که هارکونن‌ها خانه آتردی‌ها را شکست می‌دهند، پل و مادرش در بیابانی به فریمن می‌پیوندند، و پل ناجی آن‌ها می‌شود در حالی که در پشت کرم‌های خاکی غول‌پیکری سوار هستند؛ هارکونن‌ها و امپراتور کیهان در حال ایجاد را شکست می‌دهند.

آن‌چه دو فیلم را از هم متمایز می‌کند، و نیز آن‌چه احتمالاً عامل موفقیت یکی و شکست دیگری است، مقدار انحراف فیلمنامه‌هایی است که از مواد منبع اصلی‌شان برداشت شده‌اند. مرد فیل‌نما آزادی زیادی نسبت به واقعیت تاریخی اتخاذ می‌کند و داستانی بسیار مشابه در ساختار به کله پاک‌کن می‌سازد: سکانس افتتاحیه تولد، «گناه» تریوس (دری که رویش نوشته شده، ورود ممنوع) همچون تسریع‌کننده حوادثی که سرانجام به مرگ قهرمان می‌انجامد. مرد فیل‌نما، احتمالاً قابل فهم‌ترین فیلمی است که دیوید لینچ تاکنون ساخته، و توسط «مایکل چاین» این‌طور توصیف شده است: «فیلمی که خوشبختانه فاقد تأثیرات مؤلفانه است.» من نمی‌توانم با این نظر موافق باشم که فیلم، همان‌طور که به قراردادهای لینچی وفادار بوده، به قواعد روایی هالیوود هم پایبند است. دو دنیای موازی در مقایسه با هم میان حیات شبانه و روزانه مریک وجود دارند. عوامل بیولوژیکی همانند ارجاعات فراوان تئاتری مبهم هستند. جزئیات دیگر پیش از این مفصل توضیح داده شده‌اند.

دان به‌طور قابل ملاحظه‌ای، پروژه جاه‌طلبانه‌تری است. بودجه آن ۵۰ میلیون دلار و کتاب آن پرفروش‌ترین کتاب بود، بنابراین داستان، انتظارات یک میلیون هوادار را با خود داشت که تجسم‌شان از شخصیت‌ها و حوادث متفاوت بود. فیلم، پیش از آن تجربیات سینمایی شکست‌خورده‌ای از سرگذرانده بود، با کارگردانانی چون آلخاندرو خودوروفسکی و ریدلی اسکات که طرح‌هایی برای کارگردانی آن داشتند. لینچ، در این مورد، با جدیت به نوول چسبیده بود، در حقیقت، احتمالاً بسیار با جدیت، چرا که او سعی کرد که بیشتر نوول طولانی و پیچیده را تا آن‌جا که می‌توانست در فیلم بگنجاند. و این امر به چیزی می‌انجامد که راجر ابرت منتقد آن را این‌طور توصیف می‌کند: «یکی از گیج کننده‌ترین فیلمنامه‌های همهٔ زمان‌ها».

در مورد هر دو فیلم، پیش از آن‌که لینچ به عنوان کارگردان استخدام شود، یک فیلمنامه به شکل‌های متفاوتی وجود داشت. در هر دو مورد، لینچ بازنویسی‌هایی در فیلمنامه انجام داد تا آن را به انطباق با دیدگاه شخصی خودش در بیاورد. در مورد دان، فیلمنامهٔ اصلی (نوشتهٔ دوور و برگرن، دستیاران نویسندهٔ مرد فیل‌نما) تماماً کنار گذاشته شد. رابرت لپسلی و مایکل وستلیک در «پیش درآمدی بر تئوری فیلم» در بیان عقیده کایه‌دوسینما، می‌گویند: «با انتخاب فیلمنامه‌ای که شخص دیگری آن را نوشته و با تحمیل سبک کارگردانی

خویش، یک مؤلف، فیلم را مالِ خویش می‌سازد». باورپذیر است که در مورد مرد فیل‌نما نه در مورد دان، وزن و پیچیدگی دنیای هربرت، امکان زیادی برای دنیای لینچ باقی نمی‌گذارند. چنان که گفته می‌شود، لینچ زمانی که ابتدا قصد داشته، فیلم را کارگردانی کند، هرگز چیزی دربارهٔ کتاب نشنیده بود. محتوی مضمونی هربرت زمین غریبه است، محتوای فیلم لینچ هم همین‌طور، برای مثال موضوعات بوم‌شناختی، آرمان‌های هیپی و نظام سیاسی و اقتصادی پیچیده سیاره. این امر بیش از آن که کشش تولید کند، به هم ریختگی ایجاد می‌کند این به این معنی نیست که در هماهنگی با دیدگاه لینچ نخواهد بود؛ از ریخت‌افتادگی بارون، رویاهای پل و استفاده از صدا و گفتار، همگی نشانه‌هایی بسیار لینچی هستند، اما آن‌ها فقط فیلم را رنگ‌آمیزی می‌کنند تا آن را سازمان دهند.

لینچ (در مجله تایم) می‌گوید: «من [دان را] برای تهیه‌کننده‌ها می‌ساختم نه برای خودم. به این خاطر است که حق تدوین نهایی بسیار حیاتی است. یک نفر باید فیلتری روی همه چیز بگذارد. معتقدم که این یک دنیا درس است: فرض می‌کنیم که ما باید چیزی یاد بگیریم. اما سه سال و نیم برای یادگیری، وقت لازم است، زیرا که درس بسیار طولانی است.» فقط از طریق داستان‌های ساختگی است که ما می‌توانیم اندازه نفوذ تهیه‌کننده و کارگردان را حدس بزنیم. تهیه‌کنندهٔ دان، رافائلا دولارنتیز، دختر دنیو دولارنتیز بود، و او و لینچ چنان که گفته می‌شود با یکدیگر نساختند. در مصاحبه‌ها، لینچ از تصورش دربارهٔ دان که طولانی‌تر، انتزاعی‌تر و سیاه و سفید بوده، گفته است. بیشتر صحنه‌های پر از خونریزی هم می‌بایست برای پخش سینمایی حذف شوند.

دربارهٔ مرد فیل‌نما، لینچ می‌گوید: «فکر می‌کنم بهترین کاری را کردم که می‌توانست انجام شود و من به جز دو یا سه‌بار و نه بیشتر سازش نکردم («دیوید لینچ» نوشته چاین). این امر واقعاً دفاع بزرگی برای تئوری مؤلف به شمار می‌آید. فیلم «لینچی» موفق بود و دیدگاه سازش‌یافته شکست خورده بود اما همان‌طور که چاین اشاره می‌کند: «مرد فیل‌نما نیز فیلم بزرگی بود که به‌طور دسته جمعی ساخته شد.» می‌تواند تحسین نکردن بازی آنتونی هاپکینز و به خصوص جان هارت، کوته نظرانه باشد. جلوه‌های ویژه ضعیف به خصوص دان را خراب کردند. عوامل دیگر زیادی نسبت به کارگردانی صرف، در رضایت بخشی هر دو فیلم تأثیر داشتند. لینچ به نقل از کتاب چاین) می‌گوید: «کارگردان مانند یک فیلتر است. همه چیز از من عبور می‌کند. هر کس یک داده و ایده‌هایی دارد و بنابراین فیلم، نیروی فزاینده‌ای دارد. که به سمت آن فرستاده می‌شود. بعضی چیزها درست از درون فیلتر عبور می‌کنند و بعضی دیگر نه».

در «به سوی تئوری تاریخ سینما»، ساریس اظهار می‌کند که «نگاه کردن به یک فیلم به عنوان بیان دیدگاه یک کارگردان، تحسین از کارگردان به‌خاطر تمامی خلاقیت نیست. همهٔ کارگردانان، فقط در هالیوود، اسیر وضعیت صنعت و فرهنگشان می‌شوند.» این می‌تواند دلالت داشته باشد بر این که، دیدگاه یک کارگردان هرگز حقیقتاً فهمیده نمی‌شود، به همان شکل که بیان خالص شخصیت او، زیرا که نمی‌تواند از این وضعیت‌های فرهنگی و سینمایی بگریزد. در آن مورد، حتی فیلم مثال ما، کله پاک‌کن ، از زیادی تأثیرات بیرونی خراب شده است. اما بدیهی است که محدودیت‌هایی که لینچ مجبور بود درون آن‌ها، کار کند از اصل با آن‌چه او در هنگام کار کردن در تولیدات عظیم هالیوود همچون مرد فیل‌نما و دان با آن روبه‌رو شده بود، تفاوت دارند. در ادامه دادن به این رشتهٔ دلایل، اگر ما می‌توانستیم این محدودیت‌های متنوع را درون یک شکل نظری ملموس‌تر، توصیف کنیم، باید آنها را از هر فیلمی از بین دیگر آثار یک کارگردان، کم کنیم؛ مطابق تئوری مؤلف برای ما یک مقدار ثابت تقریباً نمایندهٔ شخصیت کارگردان یا بیان هنری آن، باقی می‌ماند. اگر این مقدار ثابت نظری در همهٔ فیلم‌های یک کارگردان وجود داشته باشد (همان‌طور که شخصیت او ثابت فرض می‌شود) این امر بیشتر دلالت دارد بر این‌که هر فیلم مؤلف، مطابق نظریهٔ مؤلف، وقتی که از سبک خود و محیط تولید جدا می‌شود، از ارزش یکسانی برخوردار است. در آن مورد، مرد فیل‌نما یک موفقیت کامل است، در حالی که دان که یک شکست چشمگیر است، می‌تواند بر ضعفی که در تولید وجود دارد، دلالت داشته باشد. این رشتهٔ ظریف دلایل، به راحتی، آقای لینچ را در شکست دان مبرا می‌کند اما همچنین اعتبار او را که مایهٔ موفقیت مرد فیل‌نما بود، انکار می‌کند. البته، یک چنان رشتهٔ دلایل نظریِ غیرواقعی است همان‌طور که کارگردان درون نظام هالیوود نمی‌تواند به آسانی از تولید جدا باشد. وقتی که کارگردان در یک تولید سازگار است، محصول نهایی همکاری میان یک تهیه‌کننده و کارگردان سرانجام مقدر است که موضع وسط سازش را به خود بگیرد.

رابین وود، در مقدمه‌اش در ۱۹۸۹ بر «بازدید فیلم‌های هیچکاک» دربارهٔ مخمل آبی اظهار نظری می‌کند که جالب است؛ نه به خاطر آن‌چه ادعا می‌کند مخمل آبی به آن دست یافته است بلکه به‌خاطر آن‌چه اشاره می‌کند که دو فیلم اول او به آن دست نیافته‌اند:

«همچون تمام آثار لینچ، این فیلم با تمام نشانه‌های سبک‌شناختی یک بیانیهٔ شخصی بسیار فردی است. بی‌شباهت به مرد فیل‌نما و دان، به‌نظر می‌رسد که اثری از کسی باشد ـ دست‌کم در یک سطح ظاهری ـ کاملاً تحت‌تسلط مواداش: جلوه‌ها، که باید گفته شود: به وسیلهٔ دیالوگ، بازیگری، میزانسن، دکور، ترکیب‌بندی، تدوین و غیره به آن‌ها دست یافته شده است، دقتی دارند که انسان را قانع می‌سازد که آن‌ها دقیقاً همان چیزی هستند که لینچ می‌خواسته است».

اما پم کوک در «کتاب سینما» آن را درون متن قرار می‌دهد:

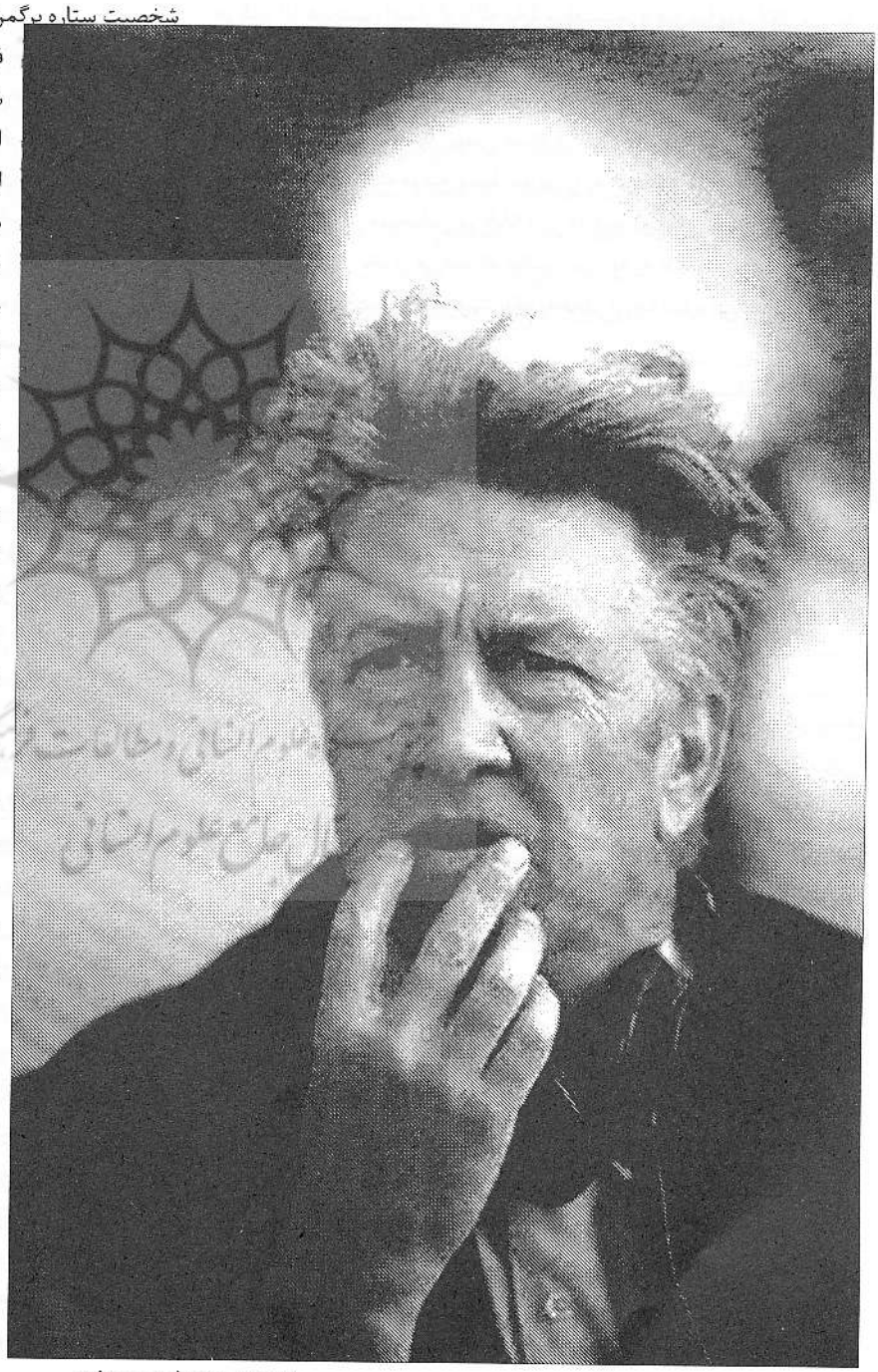
«نظریهٔ مؤلف منتقد را قادر می‌سازد که وحدت در بازنگری در بدنهٔ فیلم‌هایی که در تنوع ساخت‌های تولید، ساخته شده‌اند، برقرار کند. این وحدت نتیجهٔ شخصیت کارگردان است همان‌طور که منبع اساسی معنی، در میان ژانرهای مختلف، استودیوها و غیره است. از این‌رو کارگردان به‌عنوان مؤلف با شرایط تولید هالیوود مقابله می‌کند و از این رابطه تقابل است که تألیف حقیقی برمی‌خیزد».

نظام ستاره‌سازی و تألیف

رابین وود، در فصل بعدی کتاب‌اش، صحبت خود را ادامه می‌دهد و می‌گوید: «احتمالاً، مهم‌ترین پیشرفت اخیر در تئوری فیلم، گشایش اساسی به سوی بحث ستارگان بوده است: ساختار پرسونا (نقاب شخصیت)، رابطه پیچیده بازیگری / شخصیت / تصویر، شیوه‌ای که در آن ستاره عمل می‌کند و معانی پیچیده‌ای که او (زن یا مرد) در یک متن سینمایی معین به وجود می‌آورد».

فیلم ساختن در نظام هالیوود، خود به خود بر نفوذ سیستم ستاره‌سازی، دلالت می‌کند. ریچارد دایر در کتاب‌اش «ستارگان» نظریهٔ ستاره‌سازی را ابداع می‌کند و وود نظام ستاره‌سازی را به‌عنوان حریف نظریهٔ مؤلف معرفی می‌کند.

لینچ یک قاعدهٔ ژانری را
در برداشت‌اش از یک صحنه انتخاب می‌کند
همان‌طوری که لنزی را برای تصویربرداری آن انتخاب می‌کند
ژانر در اثر لینچ، بیانگر است نه محدودکننده
جان اور، در «سینما و مدرنیته» می‌گوید:
«لینچ، دقیقاً با بازگشتن به گذشته، بسیار معاصر است
راوی داستان‌های پارودیک (نقیضه آمیز) با پژواک بی‌پایان
در تاریخ فیلم کشورش
اما کسی که ژانر را به تمسخر می‌گیرد، اسیر آن هم هست



دایر بررسی می‌کند که چگونه یک شخصیت ستاره به واسطهٔ تبلیغ، شهرت، فیلم‌هایش و تفسیرهای آن‌ها ساخته می‌شود و چه‌گونه این شخصیت دورگهٔ پرسونا در یک اثر می‌تواند به خوانش‌های مؤلفانه و ژانری یک فیلم تحلیل رود. وود به این امر با ذکر مثال اینگرید برگمن در بدنام (۱۹۴۶) اشاره می‌کند. شخصیت ستارهٔ برگمن به عنوان یک خانم زیباروی ذاتاً خوش قلب ساخته شده و وود آن را با چهار مؤلفه توصیف می‌کند: «طبیعی و سلامت؛ زیبایی؛ خانم؛ بازیگر». وقتی که برگمن در بدنام حضور می‌یابد، در آغاز در تضاد بانمونه، به عنوان یک انسان مست، بدبین و بی‌بند و بار نشان داده می‌شود، اما وود می‌گوید: «به راحتی، به این دلیل که او به‌طور تحلیل‌ناپذیری برگمن است ـ ما به او اعتماد می‌کنیم.» این مورد اشاره دارد به این که حق تماشاگران هیچکاک نسبت به شخصیت ستاره برگمن مانع درنظرگرفتن معکوس یک شخصیت در جریان فیلم می‌شود. این امر بیشتر اشاره می‌کند به این که شخصیت ستاره، قصد مؤلفانهٔ هیچکاک را تحلیل برده است.

این مسئله توجه را به این نکته جلب می‌کند که شخصیت ستاره یک عنصر در تولید است که می‌تواند خوانش یک فیلم را تحت‌تأثیر قرار دهد و بنابراین باید تحت‌تسلط مؤلف باشد اگر که او می‌خواهد مؤلف بودن خود را حفظ کند. لینچ همواره از بازیگران برای تاکید کردن تا تحلیل بردن مؤلف بودنش استفاده کرده است. او اشخاص مورد علاقه ثابتی دارد که مکرراً در فیلم‌هایش ظاهر شده‌اند مانند کیل مک لاکلان، فردی جونز، شریلین فن، فرانسیس بای، هری دین استانتون، شریل لی و بعدها جک نانسی که نقش اول را در کله پاک‌کن بازی کرد و در همهٔ فیلم‌های لینچ از آن موقع بازی کرده است (هر چند که آخرش سر از اتاق تدوین در توییین پیکز: آتش با من گام بردار درآورد). او جدای از اشخاص مورد علاقه دائمی‌اش از بازیگران سرشناس استفاده می‌کند، اما از عناصر شخصیت ستارهٔ آن‌ها برای تقویت نقش بهره می‌گیرد؛ برای مثال، در مخمل آبی، نقش فرانک روانی معتاد و دیوانه توسط دنیس هاپر بازی شد که اثر نقش ایزی رایدرش (هاپر ۱۹۶۹) ۲۰ سال پیش خود را و نیز تاریخچه روان‌پریشی و اعتیاد شخصی پیشین‌اش به نقش وارد کرده بود و دوران بازیگری‌اش را دوباره احیا کرد. نقش منحرف جنسی همجنس‌باز، بن، وقتی که توسط ستارهٔ کودک قدیمی، دین استاکول بازی شده؛ تأثیر بیشتری پیدا کرده است. ایزابلا روسلینی، که هم در «مخمل آبی» و هم در «از ته دل عاشق» به عنوان زن مرگ‌بار فمه فاتال Femme - Fatale ظاهر شده است، شباهت غیرقابل تردیدی به مادرش، اینگرید برگمن و معانی ضمنی که القاء می‌کند؛ دارد. روسلینی مظهر براندازی شخصیت ستاره مادرش است. او بچه رابطهٔ نامشروع برگمن و روبرتو روسلینی کارگردان بود که طرفداران آشنا با شخصیت منظم و خوش ترکیب روی

پرده را حیرت‌زده کرد. مایکل چاین می‌گوید: «به‌نظر می‌رسد که از زبان ایتالیایی او، به‌عنوان یک عنصر خارجی استفاده شده است، نه با اشاره مستقیم به یک لهجه یا نژاد بلکه با تأکید بر این که او چه‌قدر در دنیای کوچک و منظم «لامبرتون» بیگانه است».

این دستکاری در نظام ستاره‌سازی به‌نظر می‌رسد که فقط به فیلم‌های بعدی او مربوط است. در مورد کله پاک‌کن، بودجه بسیار پایین‌تر از آن بود که اجازه استفاده از چهره‌های شناخته شده را بدهد. در مرد فیل‌نما و دان، بیشتر از بازیگران مشهور، با درجات متفاوت تأثیرگذاری، استفاده شده است. در مرد فیل‌نما، آنتونی هاپکینز و سرجان گیلگاد بسیار زیاد نزدیک به تیپ انتخاب شدند و در نقش‌های‌شان بسیار خوب بودند. جان هارت، سنگینی نقش خود را کاملاً با بهره از صدای خود انتقال می‌دهد، زیرا صورتش زیر گریم بسیار شدید مورد نیاز نقش پوشانده شده است. با این حال، او در مقابله با این محدودیت، اجرای خیره‌کننده‌ای ارائه می‌دهد که برای غم‌انگیزی فیلم حیاتی است. در دان، ستاره‌ها مانند مکس فون سیدو به شخصیت‌های برجستهٔ ساده‌ای تقلیل یافته‌اند. بخش مهمی از انتخاب بازیگر در دان، ستاره پاپ، استینگ به‌عنوان ضدقهرمان اصلی است. او چهره بسیار مشهور آن دوران بود و برای تماشاگران جوان، جذاب؛ اما او آشکارا در نقش‌اش نامناسب جلوه کرد. می‌توانست زیبا باشد که انتخاب استینگ را ناشی از مسئولیت یک تهیه‌کننده که یک بازار خاص را مورد توجه قرار داد، بدانیم، اما ما می‌دانیم که لینچ با استینگ زمانی در استودیوی زئوتروپ دوست بوده است و بسیار زیاد محتمل‌تر است که انتخاب بازیگر برای آن نقش را تحت‌تأثیر قرارداده باشد. در مورد استینگ، گرچه شخصیت ستارهٔ او نبود که نقش را تحت‌تأثیر قرار داد بلکه بیش از آن، نبودش برای شخصیت روی پرده ناکافی بود تا تهدید ترسناکی برای قهرمان به‌نظر بیاید.

من نمی‌توانم فکر کنم که در مورد لینچ که مثالی از شخصیت یک ستاره تأثیر منفی بر دیدگاه مؤلف دارد، اما در بالا من به بعضی از نمونه‌های تأثیر مثبت اشاره کردم. احتمالاً بسیار زود است که در حرفه او نظریه‌ای را در این باب تدوین کنیم، زیرا تا این اندازه، مثال‌هایی از آثار قابل مقایسه وجود ندارد (مثل فیلم‌های کری گرانت / جیمز استوارت هیچکاک) اما به‌نظر می‌آید که لینچ هنگام استفاده از ستارگان، از تأثیرات آن‌ها بر یک متن آگاه است. از نظام ستاره‌سازی، در عوض تحلیل بردن مؤلف، واقعاً به‌عنوان یک وسیله توسط او استفاده می‌شود.

ساختارگرایی و ژانر:

در سال‌های ۱۹۷۰ که ساختارگرایی برانگیخته شده بود و درباره نظریهٔ مؤلف بحث می‌کرد، دو نظریه در آغاز مغایر هم به‌نظر می‌رسیدند. به طوری که پم کوک اشاره می‌کند: «نقد ساختارگرایی، در کوششی برای این که مؤلف را از مرکز اثر جابه‌جا کند، منتقد را از نقد مؤلفانه سنتی به سوی بررسی دیگر حوزه‌های سینما، سوق می‌دهد. با وجود این، در این فرآیند، تخصص یک کارگردان خاص می‌تواند کاملاً از دست برود.» ما می‌توانیم ببینیم که چه‌گونه ساختارگرایی با نظرات بارت درباره «مرگ مؤلف» و در نتیجه آن «تولد خواننده» برای سینما به کار گرفته شد. بارت اظهار می‌کند که مؤلف نمی‌نویسد، نوشته می‌شود» یعنی مؤلف زبان و قراردادهای رسانهٔ خود را ابداع نمی‌کند یا ژانری را که رسانه‌اش در آن قرار می‌گیرد و یا جای تاریخی و عقیدتی تولید را، مؤلف آزاد نیست. این امر همچنین درباره خوانندهٔ متن استفاده می‌شود، خوانش آن‌ها و تفسیرشان به محیط تعبیرشان، به شخصیت دیگران، جنسیت، طبقه یا گرایشات سیاسی خواننده یا حتی حال خواننده وابسته است. از این‌رو، این امر یعنی که معنی تغییرناپذیر نمی‌تواند در یک متن گنجانده شود زیرا که تفسیر یک متن می‌تواند بسیار اساسی تغییر کند.

محدودیت‌های مذکور زبان، ریشه در نظریهٔ دلالت سوسور دارد، این عقیده که «این زبان است که سخن می‌گوید نه مؤلف». می‌توانیم ببینیم که چه‌گونه این امر برای دو فیلمی که در این مقاله بررسی شده‌اند، به کار گرفته می‌شود. هر دوی آن‌ها به قواعد ژانر پایبند هستند. از ژانر برای بنیاد نهادن انتظارات تماشاگر و جلب دانش اندوخته شده تماشاگر استفاده می‌شود. بنابراین، تفسیر ژانر از خواننده می‌آید. اما به طوری که لپسلی و وستلیک می‌گویند: «هر نظام قوانین با خود، امکان قانون شکنی می‌آورد، ژانر می‌تواند به عنوان فراهم کردن زمینه‌ای برای تنوع و گسترش معنی دیده شود.» بیش از آن‌که عمل ژانر، به عنوان یک محدودیت هنری باشد، مؤلف می‌تواند از ژانر به عنوان یک وسیله استفاده کند. درست همان‌طور که تفسیر قواعد ژانر وظیفهٔ خواننده است، وظیفه مؤلف است که آن پیش‌پندارها را سست کند. لینچ براندازی ژانر را درون سبک کلی‌اش، نه تنها در فیلم‌های آشکارا ژانری‌اش (مرد فیل‌نما، دان، از ته دل عاشق) بلکه همچنین در روایت‌های کمتر سنتی‌اش (مخمل آبی، توین پیکز) می‌گنجاند. لینچ حتی در یکی از نخستین آثارش، شش شخصیت (۱۹۶۷) از رعایت قراردادهای رسانهٔ سینمایی، با استفاده از پرده سه بعدی، می‌پرهیزد.

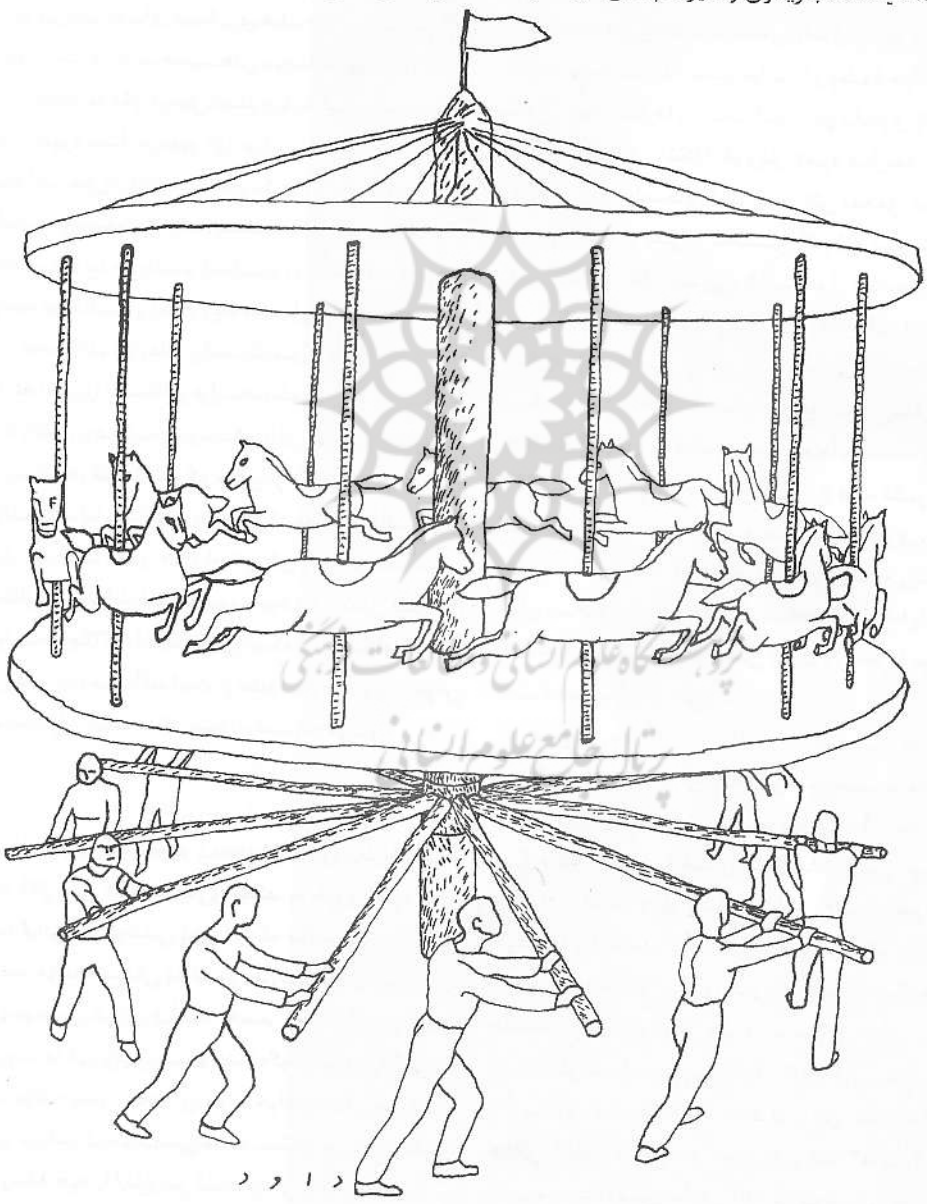
لینچ یک قاعدهٔ ژانری را در برداشت‌اش از یک صحنه انتخاب می‌کند همان‌طوری که لنزی را برای تصویربرداری آن انتخاب می‌کند. ژانر در اثر لینچ، بیانگر است نه محدود کننده. جان اور، در «سینما و مدرنیته» می‌گوید: «لینچ، دقیقاً با بازگشتن به گذشته، بسیار معاصر است، راوی داستان‌های پارودیک (نقیضه‌آمیز) با پژواک بی‌پایان در تاریخ فیلم کشورش. اما کسی که ژانر را به تمسخر می‌گیرد، اسیر آن هم هست، نوستالوژی رویای امریکایی شهرستان کوچک را می‌پرستد که فیلم‌هایش زیر قیمت می‌فروشند.» خط باریکی است میان مسخره‌کننده و زندانی ژانر، ساختارگرایان اظهار می‌کنند که این سگ است که دم را تکان می‌دهد در حالی که پیروان نظریهٔ مؤلف اصرار دارند که این دم است که سگ را تکان می‌دهد.

لینچ، آن‌طور که چاین نقل کرده، گفته است که: «هر فیلم متفاوت است. هر نوع ژانری که فیلم در آن اتفاق می‌افتد، باشد، به محضی که یک فیلم را شروع کردید درون یک موقعیت هستید و باید در آن بمانید». او به این نکته اشاره می‌کند که سینما به عنوان یک رسانه، بدون توجه به ژانر یک فیلم، یک محدودیت است. او طرح ساختارگرایان را درباره هنرمند به عنوان اسیر رسانه خود قبول دارد. مهم است که به یاد آوریم که لینچ اصالتاً یک نقاش بود نه یک فیلمساز. قواعد بوم دوبعدی حتی از روایت متحرک سینما هم محدودکننده‌تر هستند. در نقاشی، ارزش هنر در تفسیر آن نهفته است. فیلم‌های لینچ با این فلسفه خلق شده‌اند، بهترین گواه آن کله پاک‌کن چند معنایی است، اگر که تفسیر یک فیلم برعهده خواننده آن باشد اما با این همه یک فیلم مؤلف است، دیدگاهی جهانی را نشان می‌دهد اما دستور نمی‌دهد که چه‌گونه ما باید آن دیدگاه را بپذیریم. دیدگاه لینچ نمایش داده می‌شود و این به خوانندگان بستگی دارد که آن دیدگاه جهانی را در دیدگاه خود بگنجانند. به‌نظر می‌رسد که نقد ساختارگرایانه بر محدودیت‌های رسانه تمرکز می‌کند به طوری که «پیام» یک

مؤلف را تحلیل می‌برد. این امر به جای دادن آگاهانه معنی، درون یک اثر اشاره دارد و این ضرورتاً معیار یک مؤلف نیست. شخصیت یک کارگردان در یک متن مشخص می‌شود نه با ساختار. این مشابه آن چیزی است که پیتر وولن در طرحاش برای «مؤلف ـ ساختارگرایی» در «نشانه‌ها و معنی در سینما» مورد بحث قرار می‌دهد. به جای کشف یک مؤلف از طریق یک متن، این ساختار است که به وسیلهٔ تحلیل مؤلف درون متن کشف می‌شود، او می‌گوید: «فولر یا هاکس یا هیچکاک، کارگردانانی هستند کاملاً جدا از «فولر» یا «هاکس» یا «هیچکاک»، نام آن‌ها را روی ساختارها گذاشته‌اند.» ساریس قبول دارد که معانی درون یک متن احتمالاً همان‌طور که ناآگاهانه هستند، آگاهانه هم می‌باشند. وولن این نکته را یک مرحله به پیش می‌برد به این شکل که مؤلف فیلم یک «تسریع‌کنندهٔ ناخودآگاه» «حامل» ساختار است، بیش از آن که خالق آن باشد، عامل معتبر به‌هم پیونددهندهٔ تجارت، فیلمنامه، بازیگران و غیره. لپسلی / وستلیک می‌گویند:

«روشی که وولن گوشزد می‌کند، نمی‌توانست به شناسایی سادهٔ ویژگی‌های تشخیصی که همه فیلم‌های یک کارگردان معین، عموماً، باید آن‌ها را داشته باشند، قناعت کند؛ همچنین باید کشف کند که چه چیز هر فیلم را از دیگری متمایز می‌کند، همان‌طوری که تکرار نیز باید یک آگاهی از تفاوت باشد، همان‌طور که عمومیت، غرابت».

از این‌رو، این آن چیزی است که آن‌ها را منحصر به فرد می‌سازد که در تعریف مؤلف مهم است. ایدهٔ ساختار درون متن، به خوبی با ایده مقدار ثابت که می‌تواند به طور نظری از فیلم استخراج شود، تناسب دارد. وولن از نیاز به برداشتن «عامل مخل» از تهیه‌کننده، فیلمبردار، بازیگران و غیره صحبت می‌کند برای این که قادر باشند که ساختار مؤلف را درک کنند وولن یک مصالحهٔ متزلزل میان هر دو نظریه به وجود می‌آورد، با مهار توأمان قبول کردن فردیت، و به همان شکل منبع تولید هنری و نیز زندانی محدودیت‌های اجتماعی و زبانی.



طرح: داود شهیدی