سینمای انگلستان

ویکتور پرکینز

دوره پاییز فیلمخانه ملی ایران، اختصاص به نمایش فیلمهایی از سینمای انگلستان دارد. این فیلمها، برگزیده ای از دوره صامت تا دهه هفتاد سینمای این کشور را دربرمی گیرد. مقالهٔ زیر که توسط ویکتور پرکینز، منتقد بزرگ انگلیسی، نوشته شده، اوضاع کلی سینمای انگلستان را تا دهه شصت، بررسی می کند و دلسوزانه، راه حلهایی را برای نجات و پیشرفت این سینما ارائه می کند. این شاید همان چیزی است که سینمای ایران به آن احتیاج دارد: منتقدانی که دلسوزانه به سینمای ملی خود بیندیشند.

ناتوانی فیلمهای انگلیسی در پنج سال گذشته، امری تثبیت شده می نماید. خط مشی ثابت فیلمها و خم به ابرو نیاوردن در برابر چنین مسأله ای به بحرانی شدن اوضاع، دامن زده است. اما اکنون، سینمای انگلستان به طرف حقایق کشیده شده است. ما در واقع، با یک پیشرفت غیرمنتظره، یک رنسانس و یک «موج نو» روبه رو بوده ایم. علاوه بر آن، حالا ما بر ستیغ موج دوم نشسته ایم: آزادیهای جدید، این جسارت را به سینمای انگلستان، داده است تا به طرف کشف دنیاهایی فراتر از داستانهای متوسط مرسوم گام بردارد. اما همهٔ آنچه را که می توانیم ببینیم، گرایش به تحولی است که می خواهد این حقیقت را که سینمای انگلستان به همان اندازهٔ قبل مرده است، پنهان کند. شاید، اصلاً این سینما هیچ گاه، زنده نبوده است. اگر هم بپذیریم که فیلمهای ما پیشرفت کرده اند، این پیشرفت، تنها در محتوای آنها دیده می شود. هنوز ما نمی توانیم، شاهدی بر حساسیتهای هنری در روند تولید فیلمها بیابیم. تنها می توانیم به این موارد اشاره کنیم: هویتی واقعی در «اتاق طبقهٔ بالا»، روشی منحصر به فرد در «نوعی دوست داشتن»، سبکی خاص در «طعم عسل»، لطافت طبع در «سوسماری به نام دیزی»، هوشی سرشار در «امواج بالای سر ما» و جاه طلبی در «رمز باتوم دوباره می تازد».

شاید این سینما، فقط عصبی کننده به نظر آید؛ آیا ما تا این اندازه، اوضاع بدی داریم؟ در واقع، مقایسهٔ اکثر فیلمهای تولید شده در کشور، نشان می دهد که آن قدرها هم اوضاع بدی نداریم. احتمالاً، تمام تعبیراتی که در بالا به آنها اشاره شد، می توانند در مورد فیلمهای روسی، لهستانی، آلمانی و آرژانتینی نیز به کار روند. اینجا البته، هر اختلافی نه یک موفقیت، که یک جاه طلبی است. اگر کسی بتواند «خاکستر و الماس»، «تلهٔ گرگ»، «ستارگان» و یا «خانهٔ فرشته» را بپذیرد، بنابراین، دلایل کوچکی وجود دارد تا از «قربانی»، «دلقک»، «سکوت خشمگین» و «با خشم به گذشته بنگر» احساس غرور کنیم.

هیچ کدام از این فیلمها را نمی توان با بهترین فیلمهای فرانسوی، ایتالیایی، ژاپنی و سوئدی برابر دانست. ما نمی خواهیم بگوییم که هر فیلم فرانسوی یا آمریکایی، خوب یا لااقل، قابل قبول است. اما آیا هیچ فیلم انگلیسی وجود دارد که قابل قیاس با «لولا»، «نگهبانان»، «سرگیجه»، «شورش بی دلیل» یا «مردی از غرب» باشد؟

الزامی به سینمای غیر تجاری پیشرو [آوانگارد] نیست و تقاضای نوع خاصی از فیلم را هم نداریم. سینمای فریتس لانگ، رائول والش و ژاك تورنور، اگرچه با سینمای گدار، نیکلاس ری، فرانژو، لوزی، برگمان یا جرج کیوکر متفاوت است، اما بر آنها تفوقی ندارد. درخواست ما، این نیست که برای پیدا کردن راههای درست، به موضوعات ضروری روی بیاوریم. چرا که این مسأله، خاص سینمایی صاحب سبک، مبتکر و با شخصیت است که در کنار این عوامل از یک غنای محتوایی نیز برخوردار است.

وجود موانع در راه ساختن فیلمهای خوب در انگلستان

معمولاً، دلایلی که برای بدی فیلمهای انگلیسی ارائه می شود، حول محور امکان نداشتن پروژه های پر منفعت می چرخد. تولیدکنندگان بزرگ، هیچ علاقه ای به فیلمهای پر دردسر ندارند. آنها فقط با فرمولهای موفق تجاری از پیش تعیین شده، سر و کار دارند. بنابراین، هر فیلمی که بخواهد کمی متفاوت باشد، باید با سرمایه های بسیار ناچیز، ساخته شود. اما حتی پروژه های کم هزینه نیز با مشکل مواجه می شوند؛ چرا که حامیان آنها نیز تقاضای تضمین مالی پخش فیلم را دارند. چنین چیزی، نمی تواند با فیلمی که هیچ «نام» مشهوری را در خود ندارد، به دست آید؛ چرا که «نامها»ی مشهور، موافقتی با فیلمهای کم هزینه ندارند. تضمین مالی پخش فیلم، بستگی به بازنویسی فیلمنامه دارد و بازار فیلم هم در انگلستان بسیار محدود است. «مگر این که شما بتوانید، فیلمی بسازید که دو سوم سودش را در خارج از کشور به دست آورد و البته، هیچ امیدی هم نیست، آن طور که می خواهید، بتوانید آن را پخش کنید.»

این موضوع، مهمترین قسمت حقیقی و وحشت آور فیلمسازی است؛ مخصوصاً، وقتی که ما به مواردی خاص

جان شلزینگر

برمی خوریم، به اهمیت آن بیشتر پی می بریم. جوزف لوزی، دو سال تمام روی فیلمی به نام «هیچ تراموایی به خیابان لایم نمی رود.» و با تهیه کنندگی آلون اون، کار کرد. او به عنوان ستاره، از بازیگری ناآشنا به نام استنلی بیکر استفاده کرد. اما فایق آمدن بر چنین کاری بسیار مشکل بود؛ چرا که همان شکایتهای همیشگی را به دنبال داشت: چرا صحنه های اکشن ندارد؟ سکس فیلم به اندازهٔ کافی نیست. اصلاً کاری مبتذل و خیلی محلی است. در خارج از کشور، طرفدار ندارد. «در حالی که فیلم من، یک درام شخصیت پردازانه تأثیر گذار بود که می توانست خیلی بهتر از این باشد... به هر جهت، کوشش بسیاری برای آن به خرج دادم».

آیا جاهای دیگر از شرایطی بهتر برخوردارند؟

ما خیال نمی کنیم که مورد لوزی، استثنا باشد. هیچ کس تحت چنین شرایطی، قصد سرزنش کارگردانان انگلیسی را ندارد. برای این که آنها هیچ گاه، موفق به ساخت فیلمهایی مثل «از نفس افتاده»، «توت فرنگی های وحشی» و «ماجرا» نخواهند شد. اما سینمای انگلستان به عنوان صنعتی که تحت اختیار نیروهای انحصار طلب است، تنها در وسعت بازار داخلی اش با سینمای ژاپن و آمریکا تفاوت دارد. میزوگوچی می گفت: «من حدود سی سال، فیلم ساخته ام. اما وقتی که به گذشته برمی گردم، چیزی جز مجموعه ای از موافقتها با سرمایه دارانی که امروزه آنها را تولیدکنندگان می نامیم، نمی بینم. من برای ساخت فیلمی که از آن لذت ببرم، مجبور بودم با آنان مدارا کنم. تنها دلخوشی من، این بوده که بتوانم بر اساس سلیقهٔ خودم، فیلم بسازم. اما اغلب، مجبور بوده ام، کاری را بپذیرم که می دانستم کمترین شانسی برای موفقیت ندارم و این به معنی شکست برای من بوده است.» علی رغم چنین حقایقی، باز نتیجهٔ آن همهٔ مصالحات میزوگوچی، سه فیلم بزرگ است: «اوگتسو»، «سانشو» و «امپراتریس یانگ کوئی فئی».

چندان هم سیستم مقصر نیست

در مقایسه ای بین سینمای انگلیس و آمریکا، چیزهای بیشتری آشکار می شود. کارگردانان آمریکایی در ساخت فیلمهای دلخواهشان نسبت به کارگردانان انگلیسی، آزادی بیشتری ندارند. چه بسا این که مشکلات کارگردانان آمریکایی که ماحصل وضعیت مغشوش کنونی سینمای آمریکاست، خیلی بیشتر از مشکلات انگلیسیها باشد. پس چرا آنها قادرند به ما فیلمهایی چون «از تپه به خانه»، «ریوبراوو»، «دختر محفل»، «جهنمی صورتی پوش»، «شمال از شمال غربی» و «تشریح یک جنایت» را عرضه کنند؟

حالا آن اتفاقاتی را که ممکن است، برای یک کارگردان خوب آمریکایی که برای کار به انگلستان آمده است، در نظر بگیرید. احتمالاً، می شنویم که با وجود شرایط کاری اینجا: با یأس و ممانعت در کار روبه رو شده است. فیلم او کاملاً نشانه های اضطراب آوری از یک تدوین مجدد را در خود خواهد داشت. (عدم قدرت فیلمسازان که سبب به وجود آمدن این وضعیت عمومی ناپسند شده، سینمای انگلیس و آمریکا را از این حیث به یکدیگر شبیه می سازد.) مع ذالک، او موفق به ساختن فیلمی می شود که جاه طلبی، سبک و ادراکش را در بسترکاری او، منعکس می کند. برای نمونه، فیلمهایی مثل «تپه های خشمگین» (رابرت آلدریچ)، «شیطان هرگز نمی خوابد» (لئومک کاری)، «سرزمین فراعنه» (هوارد هاکس)، «بی گناهان وحشی» (نیکلاس ری) و «هری بلیک» (هوگو فرگونزه) در انگلستان ساخته شده اند.

قانع کننده ترین فیلمی که در انگلستان در سال ۱۹۵۷ با بودجه ای اندك و تا اندازه ای با فیلمنامه ای بهتر از فیلمهای متوسط وحشت آور ساخته شده، متعلق به کارگردانی بی اعتبار اما با استعدادی شگرف است که علی رغم تأثیرات کاری خود، یکی از

فوق العاده ترین فیلمهایی را ساخته که تا به حال دیده ایم. به تعبیری دیگر، ژاك تورنور با فیلم «شب شیطان» مدرکی قاطع به ما ارائه می دهد که با وجود ناتوانی ای که ممکن است در سیستم صنعتی انگلستان باشد، این خود به تنهایی، شرط کافی برای بدی فیلمهای انگلیسی نیست.

بنابراین، چگونه می توان چنین مسأله ای را توضیح داد؟ ما در ابتدا، اشاره ای خواهیم داشت به وضعیت نقد در انگلستان به طور اعم و مفهوم انگلیسی فیلم خوب، به طور اخص. فیلمهای شاخص سنتی انگلستان را می توان بر اساس دستورالعملی که توسط اسلافشان پیاده شده، این گونه تعریف کرد: یک موضوع مهم و در صورت امکان، قابل بحث (تعصبات قومی، بلاهت غیرانسانی جنگ، وقار فردی و ...)، داستانی عامه پسند، تصویری منصفانه از تمامی نقطه نظرات، عملکردی سینمایی، نتیجه ای که مخاطب را به فکر وادارد و در آخر، ارائه یک دیدگاه شخصی اما در نهایت منطبق بر نظرات مردم.

«پل رودخانهٔ کوای» به دلیل استفادهٔ کامل از این فرمول، فیلمی است که تقریباً اکثر کارگردانان قدیمی، به ساخت آن تمایل داشته اند. همچنین این فیلم، محصول بی واسطهٔ جو انتقادی حاکم است که باور دارد، بهترین شکل سینما، «یک داستان خوب است که به خوبی هم تعریف شده باشد.»

تونی ریچاردسون

پاسخ وودفال

«موج نو» سینمای انگلستان، ماحصل یک عقیدهٔ نسبتاً متفاوت است. بدی فیلمهای سنتی، زمینه را برای پیدایش نسل بعدی، آماده کرد تا آنها بتوانند، راه حلهای خود را برای مشکلات سینمای انگلیس ارائه دهند. نیاز ضروری، یک احساس مسؤولیت تازه و جرأت مواجه شدن با زندگی، آن طور که در این جزیره جریان داشت، بود. چنین چیزی، باید با چنگ زدن به ارتباطات جدی انسانی و مسائل اجتماعی به دست آید. بنابراین، حالا سینمای جدید انگلیس و یا به تعبیری دیگر «کمپانی وودفال» فرمولهای نسبتاً جدی و متفاوت تری را عرضه می کند که ما را با یک موفقیت ادبی در موضوعات قابل توجه و مطابق با الگوهای طبقه کارگر (با خشم به گذشته بنگر، دلقک، شنبه شب و یکشنبه صبح، طعم عسل)، فیلم برداری در مکانهایی وسیع، بازیگرانی ناآشنا و کوششهایی آگاهانه در سبک، درگیر می کند.

دیگر فیلمهای «موج نو» نیز بینابین کمپانی وودفال و سینمای سنتی انگلیس، توسط کارگردانانی ساخته شد که از یک کارآموزی استاندارد، برخوردار بوده اند. به طور کلی، این عده موضوعات وودفال را به روشی سنتی به کار گرفته اند و از این جمله اند: جک کلایتون در «اتاق طبقهٔ بالا»، گای گرین در «سکوت خشمگین» و جان شلزینگر در «نوعی دوست داشتن».

چگونگی ساخت یک فیلم شاخص

نتیجهٔ عملی این دیدگاههای متفاوت، چه بوده است؟ سینمای شاخص سنتی، مجموعه ای از فیلمهای معماگونه در ارتباط با مثلاً

تعصبات قومی («یاقوت کبود») همجنس گرایی («قربانی») و آموزش («تعویض تفنگ») را تصویر کرده است. روش آنها برای این که هر گرایش ممکن را به صورت موضوعی در دسترس درآورند، استفاده از کلیشه ها بوده است. آنها در کوششهای خود برای نشان دادن این کلیشه ها به عنوان رفتارهایی انسانی، موفق نبوده اند. این فیلمها آن چنان در وانمود کردن تقدس ابتذالشان، اهانت آور بودند که روشنفکری غرورآمیزشان، مورد پذیرش مخاطب واقع نمی شد. اما آنان سعی می کردند، با هیجاناتی کاذب، تلخی داروی دانش را به شیرینی تبدیل کنند. بنابراین، در «یاقوت کبود» و «قربانی»، با زیل دیردن و فیلمنامه نویسش، ژانت گرین، فیلمهای تریلر معماگونه ای ساختند که نه به عنوان فیلمهای تریلر و نه به عنوان تجربهٔ یک آزمون، موفق می نمایند.

دیبردن در طبیعت شماتیک موضوعاتش، در بازیهای هراس آوری که از بازیگرانش می گیرد و در فقدان احساسش برای سینما، یکی از نمونه ای ترین کارگردانان خوب سنتی است. او همه چیز را فدای تأثیر یک صحنه می کند. یکی از روشهای منحصر به فرد او، استفاده از برش ناگهانی بین سکانسها است، در مبحث تئوریک، چنین چیزی به فیلم ضرباهنگی می دهد که برای آن امتیازی بزرگ محسوب می شود. معمولاً، او نماهایی درشت تر نسبت به دیزالوهایی مشابه می گیرد که حتی احمقانه تر نیز به نظر می آیند. پایان هر سکانس را به این روش می گیرد: تراك به جلو و کلوز آپی از جزئیات بی ربط، سپس همان کلوز آپ در محلی دیگر و بعد، تراك به عقب برای این که سکانس بعدی شروع شود.

شاید ما بتوانیم به طور مختصر، این نوع سبک فکری و احساسی را با نگاهی به روشی که در کارهای اخیر دیردن دیده می شود، نشان دهیم. «تمام طول شب» به نوعی، یک اتللو معاصر است که به طور تلویحی، یک پیام بردبارانهٔ نژادی را در خود دارد. در آغاز فیلم، یک ثروتمند شیفتهٔ جاز، مشغول برگزاری یک جشن و میهمانی به مناسبت اولین سالگرد تشکیل گروهی به رهبری اورلیوس رکس و با خوانندگی دلیا لین است. ورود آنها به این میهمانی، با تبلیغی گسترده انجام می شود؛ از طولانی شدن یک مدیوم شات، کمی جا می خوریم. سپس، علت این امر را پس از آشکار شدن قضیه درمی یابیم: رکس سیاه پوست است و همسرش، سفیدپوست.

چنین مسأله ای در دستهای یک کارگردان حساس، می تواند به تأثیراتی حیرت آور بدل شود. برای مثال، هیچکاك، اغلب این گونه عمل می کند. او از تعصب ما نسبت به ایجاد شوك، استفاده می کند و سپس، همان شوك را به ما برمی گرداند؛ به نحوی که ما را از عکس العمل اولیه مان، پشیمان می کند. مع ذالک در «تمام طول شب»، فقط تأثیرات رخ می دهند. چرا که کارگردان چندان هم بر سبک خود واقف نیست و نمی داند که سبکش، او را در آنچه به آن حمله کرده، گرفتار می کند.

عدم احساس در مکانهای جدید

همین روشهای خام دستانه جاه طلبانه است که کارگردانان جدید (به استثنای رایتس) را بسیار مشابه کارگردانان قدیمی می کند. از این منظر، باید توجه داشت که گای گرین در «علامت» و جک کلایتون در «بی گناهان» (یک پروژهٔ جاه طلبانهٔ کاذب)، هر دو به پرداخت سنتی موضوعات گذشته روی آورده اند. وودفال، در دیدگاههای جدی تازه، پیشقدم بود. آنها برای انجام چنین کاری، می بایست از سماجت و جرأتی قابل توجه، برخوردار می بودند. چرا که آنها می خواستند، همان طور که از ایده های قدیمی که اساس یک موضوع مناسب بود، روی برگردانند، از پرداخت قدیمی طرحها نیز دست بکشند. اما در اقتدار کمپانی، زمانی که با فقدان آشکار یک کارگردان مستعد مواجهیم، کارگردانی چون تونی ریچاردسون، سریعاً از بین می رود. سبک ریچاردسون، به طور کامل، وامدار تعریف لارنس از احساس گرایی است: «کار بر روی خودت، آن چنان که آن را به دست آورده ای».

ریچاردسون، رایتس و شلزینگر در نیرومندترین نیاز جاه طلبانهٔ خود، یعنی، یکپارچگی شخصیت با پسزمینه، ضعیف ترین آدمها هستند. این ضعف، آنها را به طور ثابت، وامی دارد تا با استفاده از اینسرت های یک مکان، به تقویت این عقیدهٔ ما مبنی بر این که مکان ـ هرچند واقعی ـ ارتباطی ارگانیک با شخصیتها ندارد، کمک کنند. بنابراین، ریچاردسون، «طعم عسل» را با بازیهای خیابانی اش پر زرق و برق می سازد و شلزینگر از چشم اندازهای تجاری به نحوی بی منطق و خودنما، استفاده می کند. برای مثال، اولین صحنهٔ عشقی در «نوعی دوست داشتن» در یک مدیوم شات می گذرد که پسر و دختری را در پناهگاه یک پارك در حال مغازله نشان می دهد. آن سوی آنها روی دیوار، اسمهایی نوشته شده و قلبهایی کشیده شده است. به این طریق، مکان تعبیری مرتبط و نسبتاً زیبا با عمل [آکسیون] می سازد. اما شلزینگر، احساسی نسبت به نیروی دکورش ندارد.

او همهٔ تأثیرات را با حرکت دوربین از بین می برد. بازیگرانش را از کادر خارج کرده، نقشها را در کلوز آپی بی معنی، جدا می کند. اگرچه به اندازهٔ کافی به کار لطمه زده است، اما او حرکت دوربین را آن قدر ادامه می دهد تا روی جزئیات کاملاً بی معنی، مکث کند. مثلاً، پوستر پوسیدهٔ پناهگاه. با وجود کارکردهای مکان هیچ کدام از کارگردانان ما احساسی از یک مکان را آن طور که فرد مک لئود ویلکاکس در «سیارهٔ ممنوعه» نشان می دهد، متبادر نساخته اند.

«قبل از فیلم برداری صحنهٔ عروسی، جان شلزینگر، عکسهایی از چندین کلیسا گرفت. سپس، وقتی که صحنه های باز «نوعی دوست داشتن» را فیلم برداری می کرد، از مجموعه این عکسها به عقیده ای دربارهٔ یک خانواده رسید.» چنین نقل قولهایی برای بیانات تبلیغی در این نوشته به کار نرفته اند. به خاطر این که نقل قولها، احساسات واقعی فیلمهایی مثل «طعم عسل» و «اتاق طبقهٔ بالا» را به ما می دهند، و ما به خود اجازه می دهیم که قاعده را بکشنیم. آنها فیلمهایی هستند که روی فاصلهٔ بین فیلمساز و موضوع تأکید دارند، هرچند که سعی دارند این مسأله را نادیده بگیرند. آنها به «نانوك شمال» تشبث می کنند، با این فرض که فلاهرتی در هنگام فیلم برداری، خودش را متقاعد کرده که یک اسکیمو است.

«شنبه شب و یکشنبه صبح» اثر رایتس نسبت به دیگر فیلمهای جدید، ارجح است. زیرا که تا اندازه ای بی تجربگی در آن جایی ندارد و هم این که کارگردان آن نسبت به دیگر همکارانش که می کوشند به سبکهایی نامربوط برسند، معقولانه تر عمل می کند. همچنین تا اندازه ای می داند که چگونه از بازیگرانش استفاده کند. امتیاز دیگری به آسانی پیدا نمی شود و هر وقت رایتس کمی در مورد «تکنیک» سعی می کند، به حد و اندازه های ریچارد سون نمی رسد.

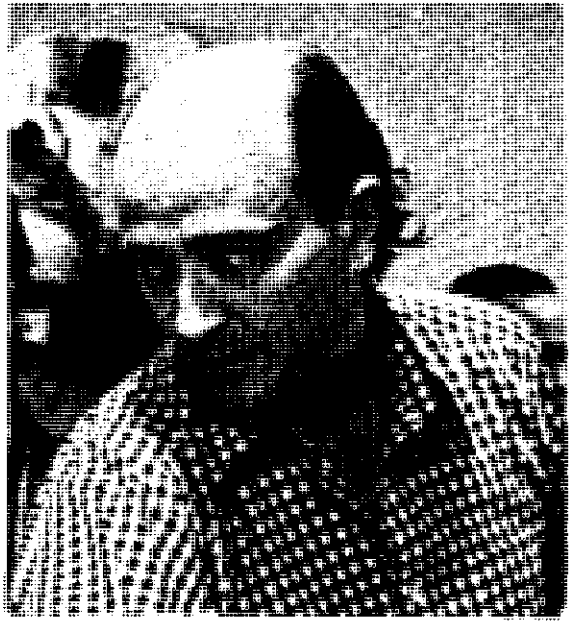
شیوه درست فیلمسازی

سکانس بازار مکاره در «شنبه شب و یکشنبه صبح» یکی از مواردی است که کارگردانان به آن خیلی علاقه نشان می دهند. اما به نظر ما به طرز غیر قابل بیانی، احمقانه است. پس از آن سکانسی می آید که رایتس آشکارا ایده بسیار خوبی را بیان می کند: زد و خورد آرتور سیتون. صحنه های پرخشونت، می توانند آزمایش بسیار خوبی از توانایی کارگردان برای به نمایش درآوردن این رفتارهای بکر باشند. (بدون شک فاشیستی اما واقعی) رایتس به طرز بدی، شکست می خورد. او همهٔ کوشش خود را وقف محو کردن عمل می کند و حقیقت غیرمحتملی که اجازه داده است، ما آن را ببینیم نیز او را تبرئه می کند. ما نمی خواهیم بگوییم که یک کارگردان، موظف است همه چیز را در طول زمان نشان بدهد. بلکه می گوییم یک عمل تنها به خاطر دلیلی بسیار موجه، می تواند حذف شود. مثلاً، زد و خورد در «تبهکار» در یک نمای بسیار بسته، صورت می گیرد و ما اصلاً، هیچ کدام از ضربه ها را نمی بینیم. اما این جا تکنیک، کارکردی دلالتگر می یابد؛ چرا که نماهای بسته، برای یک مکان محدود شده، بسیار مناسب است. در واقع، لوزی از آنها (نماهای بسته) برای انتقال فضای ترس از فضای بسته زیرزمین زندان بهره می گیرد. همچنین لوزی از آن چنان مهارتی برخوردار است که بدون مستند کردن عمل، به طرزی موجز به ما می فهماند که چه چیزی در شرف وقوع است. اما رایتس، فقط مبهم ترین ایده های حوادث را نشان می دهد. چنین چیزی، برابر با این عقیده است که او نمی خواهد، آن چه را که نشان می دهد، ببینیم.

حدس زده می شود که رایتس از نمایش خشونت، قصد آزار تماشاگر را دارد. چنین چیزی به طور کامل، مطابق با نقد در سینمای انگلستان است که کاملاً به آنچه کارگردان می خواهد انجام دهد، مربوط می شود. از این حیث، فیلمهای جدید و قدیم در آن سوی باورشان با یکدیگر تلاقی می کنند. هر کدام از آنها بر اساس یک تصدیق بلاتصور از نوع فیلمهایی هستند که باید ساخته شوند؛ خواه داستانی است که «به خوبی، تعریف شده» و خواه این که «نگاهی است سخت و گسترده به سرچشمهٔ شرایط انسانی که سختی زندگی را به نمایش می گذارد.»

نزدیک به پانزده سال است که مقولهٔ نقد، تنها به فیلمهای با اهمیت اختصاص داشته است. از این رو، پل روتا در نقدی بر «اوگنسو» می نویسد: «آن چنان که گفته می شود، میزوگوچی یکی از بنیانگذاران نمایش مسائل اجتماعی معاصر در فیلمهای ژاپنی است. برای مثال، او واقعاً در «خیابان شرم» ما را به ستایش وامی دارد. اما من چنین ستایشی را نمی توانم به درامهای محلی ای که خود ارائه کرده ایم، تعمیم دهم.» به همین طریق، وقتی که ما درمی یابیم که درك هیل، سینمای جدید فرانسه را شکست خورده قلمداد کرده، در واقع، ما را به این حقیقت رهنمون می کند که نقد در سینمای فرانسه، روی این که چگونه یک فیلم باید ساخته شود، متمرکز شده است، و نه این که چرا این فیلم باید ساخته شود.

چنین امری برای ما، راهی معقولانه در جهت پیشرفت به نظر



کارل رایس

می آید. در این حالت، این که چرا او فیلم می سازد، پرسشی برای کارگردان است تا از خود برای روشن شدن تجربه اش، خودشناسی و عقاید اخلاقی اش، سئوال کند. این که او چگونه دید شخصی اش ـ با فرض برخورداری از آن ـ را بیان می کند، مسأله مهمی بین تماشاگر و فیلمساز است. اگر حس و اندیشه به خدمت سبک نیایند، بی اندازه مرتکب مهملاتی جاه طلبانه، مثل «دلقک» و «شور عشق در خیابانها» شده ایم. در همان زمان نیز ما رویش ناهنجار غیرجاه طلبانه ای مثل «شریک سری»، «شبی که خجالت کشیدیم» و «جهنم آبی در خیابان ترینیانز» را سبب شده ایم. چون ممکن است عقاید مختلفی دربارهٔ موضوعات خوب و بد وجود داشته باشد، بنابراین، وظیفهٔ یک نفر است که سره را از ناسره، تشخیص دهد و وجه مالی فیلمنامه های خوب را بپردازد.

برای درك تأثیر چنین عقیده ای، دوباره باید سینمای آمریکا را با سینمای انگلیس مقایسه کنیم. در این کشور «هر کار کوچکی که بخواهی برای پول انجام دهی» متمایل به «موشهای صحرایی» می شود. اما یک کارگردان خوب آمریکایی، اساس کارش را طوری بنا می نهد که منجر به تولید فیلمهایی مثل «پرونده علیه بروکلین» (پل وندکاس)، «صف» (دان سیگل) و «خشم در پایان مسابقه» (گرداسوالد) می شود. با دادن اندك پولی که تنها قلك کوچکی را پر می کند و یک باند فرودگاه متروك، ادگار اولمر می تواند شاهکار کوچکی به نام «ورای حصار زمان» را خلق کند. چنین چیزی در انگلستان اتفاق نمی افتد چرا که کسی اعتقاد ندارد، فیلمی با عنوان «ورای حصار زمان» و یا «خشم در پایان مسابقه» ارزش ساخت را داشته باشد.

مورد جوزف لوزی

تحوّل در وضعیت نقد و نظر، سریعاً صورت نمی گیرد. چرا که این تغییر، برابر با تحول کارگردانان ماست و این حقیقتی است که آنها نمی خواهند، یک شبه، به هنرمندی با ادراك فوق العاده، مستحیل شوند. بنابراین، آیا امیدی وجود دارد؟ ما معتقدیم که می توان به دو نفر، جوزف لوزی و ست هولت، امیدوار بود. لوزی با کار کردن در انگلستان، با وجود مشکلاتی که دیگر کارگردانان انگلیسی چندان با آنها مواجه نیستند ـ لیست سیاه هالیوود ـ سه فیلم آفریده است که قابل مقایسه با هر فیلمی از دیگر کشورهای دنیاست: «زمان بی ترحم»، «تبهکار» و «ملاقات اتفاقی». طرح داستان همهٔ این فیلمها، ملودرامهایی قانع کننده است. همهٔ آنها در خلال سیستمی ساخته شدند که با سانسوری شدید، روبه رو بودند. لوزی در ساخت این فیلمها، به جز استعدادش، هیچ امتیازی بر کارگردانان دیگر انگلیسی نداشت. استعداد شگرف او و انگاره هایش از فیلمسازی، داستان احمقانهٔ «تبهکار» را بدل به فیلمی با دیدگاههای عمیق شخصی کرده است که به مسائلی چون وحشت در سیستم زندانهای انگلستان، فساد اجتناب ناپذیری که هر سیستمی را برای اجرای قانون به خشونت وادار می کند و به عجز و ناتوانی فردی در جامعه ای به شدت سرمایه داری، اشاره دارد.

لوزی، یک آمریکایی است. حداقل این که او به طور موقت، انگلستان را در حال حاضر، ترك کرده است. چه تعداد آدمهای ذاتاً مستعدی داریم که می توانند به طور مشروع، الهام بخش این امید باشند؟ پنج سال پیش، ما نامهایی مثل رابرت هامر (قلبهای مهربان و تاجهای گل) الکساندر مکندریک (مگی، قاتلین پیر زن و بوی خوش موفقیت) را داشتیم. اما با این وجود در «سپر بلا»ی هامر، چیز قابل توجه ای ندیدیم. پخش کنندگان در مورد فیلمهای خوب به طرز وحشتناکی عمل می کنند. البته ما در خلال محدودیتهای سینمای سنتی چند کارگردان جوان داریم که از خود شایستگی نشان داده اند: جان گیلرمن (والس گاوبازان) دان چافی (درون انسان) و جان ماکسی (شهر مردگان). پیتر سلرز نیز فیلمی کاملاً اندیشمندانه و بکر به نام «آقای توپاز» ساخته است. اما ست هولت، چیز دیگری است.

ست هولت؛ طعمی از استعداد

در خلال اوج گرفتن اغتشاشات موج نو سینمای انگلستان از «اتاق طبقهٔ بالا» تا «نوعی دوست داشتن» و شش ماهی که با افشاگریهایی همراه بود، ست هولت با «طعم ترس» که ظاهراً توجه ای به آن نشد، ظهور کرد. «طعم ترس» یک فیلم - horror» «cum - mystery بدون اصول زیبایی شناسانه بود که به لاشه ای تجزیه شده می مانست و در واقع، با استانداردهای جدی، فیلم

خوبی نبود. اما با این وجود، ما متقاعد شده ایم که اگر از حیث شکل بصری، امیدی بر آیندهٔ سینمای انگلستان باشد، این امر، یقیناً بسته به فیلمهای هولت خواهد بود و نه از آن رقیبش، رایتس. با وجود این که «شنبه شب و یکشنبه صبح» فیلم خوبی در کارنامهٔ رایتس است، اما دیگر نمی توانیم تصور کنیم که او بتواند فیلم بهتری بسازد. «طعم ترس» نسبتاً فیلم بدی است. یقیناً، او بعدها می تواند آثاری در حد شاهکار ارائه دهد.

فیلمهای عالی از سناریوهایی متوسط ساخته شده اند. ممکن است «دختر محفل» مثالی ادبی باشد، اما نمونه های بیشمار دیگری نیز وجود دارد. «طعم ترس» نمونهٔ مفیدی است که نشان می دهد، حتی یک مرحله پایین تر از یک فیلمنامه متوسط است، این فیلم می توانست ـ بدون تغییراتی که هامر در آن برای تأییدش ایجاد کرد ـ فیلم خوبی بشود. هیچ چیز جز حرفهای خود هولت، ما را متقاعد نمی کند که او خود می خواسته آن را بسازد. داستان جیمی سنگستر درست مثل داستان «تبهکار» ملغمه ای مضحک از تریلرهای قبلی بود. به همین دلیل، سناریو شدیداً وامدار «شیطان صفتان» است که به طور مشخص در مرتبتی پایین تر از آن قرار می گیرد؛ چراکه در فیلمنامه شکافهای آشکاری وجود دارد. هنوز کسی یافت نمی شود که فیلم هولت را بر فیلم کلوزو ترجیح دهد. پس چه چیز آن را از دیگر فیلمهای انگلیسی جدا می کند؟ در جایی که دیگران تنها به مصور کردن فیلمنامه هایشان خرسند هستند، هولت به خلق سینمایی نظر دارد. بعدها، زمان این مسأله را آشکار می کند. تفاوت، آن چنان که به آسانی دیده می شود، به آسانی قابل توضیح نیست: البته، هرگز فیلم سعی نمی کند از جذابیتهای فریب دهنده برای قلمداد کردن سبک استفاده کند. ما باید قادر باشیم که نسبت به ریتم فیلم، واکنش نشان دهیم. ما می توانیم به صحنه های موفق فیلم اشاره کنیم: آغاز بسیار دقیق فیلم با پیشبرد منظم ارتباط بین سوزان استراسبرگ و رونالد لوئیس. (فیلمنامه با آمادگی اصلاح ناپذیری برای پایانی فریبنده، باعث بی معنی شدن حوادث بعدی می شود. هرچند که این موضوع اهمیتی ندارد؛ زیرا که اینجا پرسشی نسبت به فیلمی که به طور بنیانی موفق است، وجود ندارد)؛ صحنهٔ عشقی مختصر بین لوئیس و آن تاد که همه چیز با اداره کردن بازیگران به ما منتقل می شود؛ در یک نمای تراولینگ دوربین به همراه لوئیس از راهی صخره ای پایین می آید تا به ماشین نجات یافته از خطر می رسد و حرکت دوربین در القای پریشانی شخصیت بسیار مفید واقع می شود؛ گفت و گوی طولانی استراسبرگ سر میز نهار دربارهٔ خودش که البته، هیچ کارگردانی قبل از این، چنین بازی درونی و ماهرانه ای از او نگرفته است.

اگر ما کمتر مایل هستیم که روی تأثیرات تعلیقی «فضا» مکث کنیم، به این خاطر است که آنها آسان تر به دست می آیند. همین قدر کافی است که بگوییم، هیچ کارگردانی مثل او در این زمینه، موفق نبوده است. برای نمونه در مقایسه با کارهای ترنس فیسر (دراکولا، نفرین مرد گرگ نما) امتیاز «طعم ترس» و کارهای وحشت آور هامر، تا حدی است که اکثر منتقدان را راضی نگه می دارد.

سینمای انگلستان، فقط نیاز به موضوعات جدید ندارد

این مسأله را ژان دومارشی در کایه دو سینما گفته و آن چنان واضح است که نیاز به تکرار ندارد: آنچه که سینمای انگلستان به آن نیاز دارد، موضوعات جدید نیست. بلکه این سینما به ایده های جدید در ارتباط با کارگردان احتیاج دارد. اختلاف بین «طعم ترس» و «دراکولا» یا «شریک سری» دیردن نه در امکانات و موضوع، که در استعداد کارگردانهایشان است. به سادگی می توان فهمید که چرا دومارشی «سکوت خشمگین» را «فیلمی مورد علاقهٔ سایت اند ساند» توصیف می کند ـ نه برای این که سایت اند ساند، آن را دوست داشته باشد. برای این که آن نشریه با اتکاء به آن فیلم، می تواند وضعیت بحرانی و بیماری همه گیر بومی را که به تولید آن منتهی می شود، بیان کند.

قسمتی از تقصیرات متوجه منتقدان است

ما احساس می کنیم که سرمقالهٔ شماره بهار مجله «سایت اند ساند» مسؤولیت نویسنده را در برابر این تقصیرات تصدیق می کند. «شاید پس از گذشت سه سال، حال می دانیم که یک پیشرفت غیرمنتظره، چه معنایی دارد: ما فیلمهای مختلفی چون «شب»، «شغل»، «لولا» و «از نفس افتاده» را دیده ایم و از آنها درس گرفته ایم.» پس چرا در آن هنگام نمی دانستیم؟ در شماره ای از «سایت اند ساند» که مروری بر «تشریح یک جنایت»، «رفیقه ها» و «شمال از شمال غربی» داشت، از «با خشم به گذشته بنگر» بسیار تعریف شد. اما «یک گشت مضاعف» اقبالی نیافت و به «ملاقات اتفاقی» تنها یک ستاره تعلق گرفت. وقتی که یک «فیلم خوش ساخت پلیسی بدون منطق، مزین به سکس می شود، این مسأله، احساسی از وجود فساد در اسکاتلندیارد را به ما منتقل می کند.» اگر انگلستان به یک «از نفس افتاده» نیاز دارد، چرا

معاون خانم هیوستون به ما می گویند: «گدار با حذف حس و محتوا، به ندرت، خودش را به دام فیلمهای هنری آشنا ـ بن بست ـ انداخته است. «از نفس افتاده» فیلمی تماماً سنت شکن و متمرد است که در بستر خود محسوس و واقعی است تا حدی که می ایستد و می جنگد.»؟ ما به پیشرفتهای غیرمنتظره که خانم هیوستون به آنها امیدوارند، سخت بدگمان هستیم. چرا که به زحمت، پیشرفتی در احترامهای روشنفکرانه داشته اند و شاید به این سبب، تنها ارزشی مغرورانه پیدا کرده اند.

سبک، ارزش جنگیدن دارد

می دانیم که با وجود سیستم حاضر، نمی توانیم فیلمهایی مثل «ماجرا» یا «از نفس افتاده» داشته باشیم. وقتی با این حقیقت روبه رو می شویم که حتی معادلهایی هم برای «روح»، «المر گنتری» و «نوشته بر باد» نداریم، بسیار نگران می شویم. ما این شکست را مربوط به وضعیت نقد در انگلستان می دانیم و اعتقاد نداریم که تحولات، بتواند به طور ناگهانی به دیدرن، لی تامپسون یا ریچاردسون ، استعدادی شگرف ببخشد. اما امیدواریم که تحولات، راه شناخت و استفاده از ابزار را برای هولت ها، هامرها و مکندریک ها باز کند و در پایان، ممکن است دریابیم که از کارهای یک کارگردان در خانه بزرگ شده و در خانه استوار شده، لذت ببریم. وقتی که این همه اشتیاق برای ساخت فیلمهای انگلیسی وجود دارد، ما باید در راهی گام بگذاریم که بتوانیم کسانی را که مستعد هستند، از بی استعدادها تشخیص دهیم. از هنرمندان قابل احترام، دفاع کنیم و به کسانی که سبب تحقیر می شوند، وقعی نگذاریم. اما تا پذیرفته نشود که سبک، شایسته احساسی قوی و تحلیلی جزء به جزء است، ما شاهد هیچ تغییری نخواهیم بود. □

از مجله مووی

ترجمهٔ حمید گرشاسبی

سینمای انگلستان در سه دهه اخیر

در اواسط دهه شصت که سینمای انگلستان، رفته رفته، دچار بحران اقتصادی شد، سرمایه گذاران آمریکایی، دست به کار شده، سرمایه لازم را برای ادامه حیات این سینما فراهم کردند. اما این راه حل، مقطعی بود و انصراف سرمایه گذاران در اوایل دهه هفتاد، سینمای انگلستان را دچار رکود چشمگیری کرد؛ به طوری که تعدادی ازدست اندرکاران سینمای این کشور، بیکار شدند. در اوایل این دهه، فیلمهای نسبتاً مهمی چون «کرامول»(کن هیوز)، «واسطه» (جوزف لوزی)، «عشاق موسیقی»(کن راسل) و «نجات یافتگان» (جان بورمن) در مجموع، نتوانستند کمک چندانی برای سینمای این کشور باشند. رفته رفته، استودیوهای مهم انگلستان، همگی دچار بحرانهای شدید شدند. در سال ۱۹۷۴، با این که صفحات روزنامه تایمز از نظرات و پیشنهادهای رقابت آمیز جهت کمک به صنعت فیلم بریتانیا آکنده شده بود، اخلاق گرایان، دست به کار شده، لایحه ای را علیه سکس و خشونت در سینمای بریتانیا وضع کردند. با این حال، سینمای انگلستان، برای بقا، هر روز بیشتر به سمت فیلمهای تجاری، سوق داده می شد. اما کم کم، تولید فیلمهای کم هزینه و محصولات مستقل، رونق یافت که از مهمترین آنها می توان به «فرمانده جاکوب» ساختهٔ کوین برانلو، اشاره کرد.

در سال ۱۹۸۲، کانال چهار تلویزیون انگلستان، امکانات خاصی را فراهم آورد تا استعدادهای بالقوه تهیه کنندگان مستقل، شکوفا شده، نخستین دسته از فیلمهای کم هزینه به بازار فرستاده شود. این کانال، خود را موظف کرد که سالانه بیست فیلم تولید کند. فیلمهایی نظیر «فرشته» (نیل جوردن)، «قرارداد نقشه کش»(پیتر گریناوی)، «وقتی دیگر، جایی دیگر» (مایکل ردفورد) شروعهای نویدبخشی بودند. اما بیش از اینها، فیلمهای «ارابه های آتش» (هیوهادسن) و «گاندی» (ریچارد آتن برو) با دریافت چند جایزه اسکار، باعث مطرح شدن دوباره سینمای انگلستان شدند و رفته رفته، فیلمهای این کشور، توانستند بازاری در آمریکا بیابند و از طریق بازار ویدیویی هم درآمدی عاید این سینما شود.

در چند سال اخیر، تولید فیلم در انگلستان، هر ساله، چیزی حدود پنجاه فیلم بوده است. در این سالها، تمام امیدها به جانب سرمایه گذاریهای خصوصی تر ـ به ویژه، کنفدراسیون صنعت بریتانیا(CBI) که حرفه ایهای سینمای انگلیس، آن را تأسیس کرده اند تابا دولت کار کنند ـ معطوف شده است. دست اندرکاران سینمای این کشور، کار مشترك با کنفدراسیون صنعت بریتانیا را ازدواج میان هنر و تجارت می خوانند. آنها کم کم، معتقد شده اند که باید قبل از هر چیز، یک نسل تماشاگر سینما آفریده شود؛ چرا که انگلیسیها به دیدن فیلمهای انگلیسی نمی روند! □