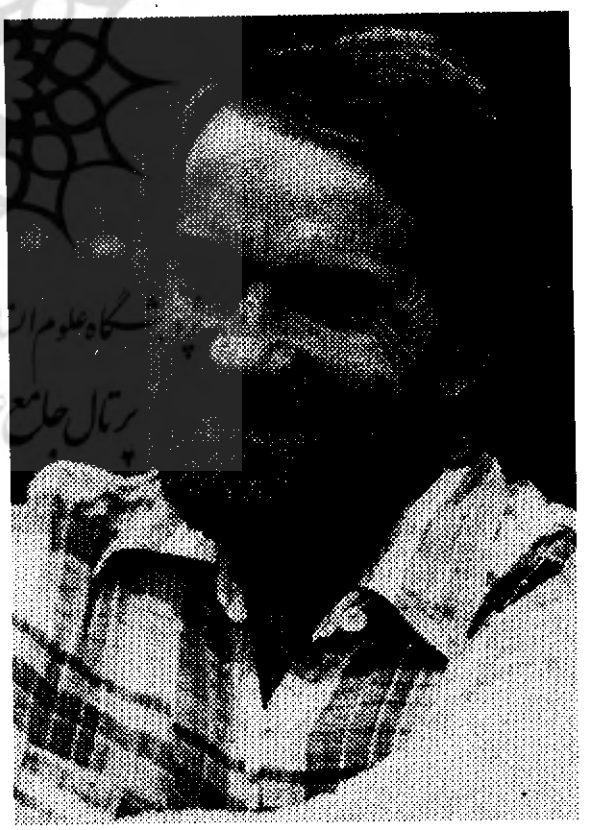
رابین وود
ترجمه: سعید خاموش

نکاتی در باب تئوری مؤلف

«تئوری مؤلف» در مقولهٔ نقدنویسی، هنوز جایگاه خود را به منزلهٔ یک «تئوری» پیدا نکرده و دو پهلو و پرسش برانگیز باقی مانده است. تروفو ـ که ظاهراً این اصطلاح را برای سینما ابداع کرده [چرا که این مسأله در تاریخ نقدنویسی چیز جدیدی نیست؛ منتقدین در طی چند قرن اخیر عموماً قبول کرده اند که مؤلف واقعی هملت، شکسپیر بوده است.] بیشتر به «سیاست مؤلف» عنایت داشته و قصد و غرض اش هم از ابداع این اصطلاح، خیلی ساده، این بوده که باید بین هنرمندان مختلف، تمایزی قائل شد: [اگرنه، اشارت مشهور تروفو که بدترین فیلم رنوار جالب تر از بهترین کار دولانوآ است»، برای چه گفته شده؟] این نکته هم واضح است که فایده و اهمیت این تئوری، فقط در محدودهٔ مشخص آنچه «سینمای تجاری» می نامیم، معنا پیدا می کند ـ یعنی سیستمی که کارگردان در آن یک «کارمند» است. این قضیه هم که ـ «همهٔ آثار هنری تحت تأثیر عواملِ تأثیرگذارندهٔ اجتماعی و تاریخی زمانه اند،» ـ و بنابر این، برگمان و فلینی مؤلفان واقعی اکثر آثار خود هستند، جذابیتی برای ما ندارد چون توضیح واضحات است. «تئوری مولف» وقتی ارزش پیدا می کند که اعتبار آن به شدت زیر سؤال برود.

به اعتقاد من، احتمال دارد که ارزش تئوری مؤلف در نهایت «تاریخی» از کار درآید: آنچه در این تئوری ارزش مند است، عیان نیز هست و کافی ست فقط به آن اشارت شود. حتی قاعدهٔ فکری تروفو هم، چون و چرا ندارد: بله، من اگرچه فکر می کنم که تورنور هنرمندی برجسته تر از مارک رابسون است ولی بعید است که بعضی از کارهای سفارشی تورنور را به بدترین فیلم های رابسون ترجیح دهم: حداکثر می شود گفت که کار



رابین وود

دوربین تورنور از سلیقه و حس بصری مطلوبی برخوردار است. یعنی ویژگی هایی که در فیلم روزهای افتخار کم‌رنگ و بی‌بو و خاصیت شده و در فیلم دیگر او زندگی بی‌دغدغه (Easy Living) به کلی ناپدید شده است. شک نیست که شکست‌ها و ناکامی‌های یک هنرمند بزرگ غالباً حائز اهمیت‌اند؛ ولی این اهمیت به خاطر شناختی است که از کار و کارگردان و موفقیت‌های بعدی او به دست می‌دهد و در نهایت هم عاملی زودگذر است و روی آن نمی‌شود حساب کرد. برای مثال فیلم گروهبان یورک، وقتی اهمیتش را برای من از دست داد که احساس کردم از رابطهٔ آن با آثار موفق هاکس سردرآورده‌ام - یا به عبارت دیگر: وقتی از چشم افتاد که متوجهٔ ضعف‌ها و نقص‌های آن شدم. من فیلم ریوبراوو را حدود بیست بار دیده‌ام و فردا حاضرم باز آن را ببینم؛ فیلم گروهبان یورک را سه بار دیده‌ام و هیچ علاقهٔ خاصی هم ندارم که این تجربه را تکرار کنم. هرکسی می‌تواند تقصیر شکست گروهبان یورک را به گردن هاکس بیندازد یا نیندازد و صحبت از «نامطلوب بودن عناصر داستانی و راحت نبودن هاکس» به میان آورد و یا بگوید «ناسوفق بودن فیلم به طور آشکار ضعف‌ها و محدودیت‌های هاکس را نشان می‌دهد.»

هر دو صورت مسأله به نظر من درست است؛ ولی شق دوم است که به فیلم، آن اهمیت گذرا و ناپایدارش را می‌دهد.

به اعتقاد من هنوز هم کارگردان عامل مهم کیفیت و ماندگاری بسیاری از فیلم‌ها است؛ اما می‌باید این ادعا را با پیامدهایی مهم - که ممکن است در بدو امر متناقض به نظر برسند - مشخص کرد. اولین پیامد این است که:

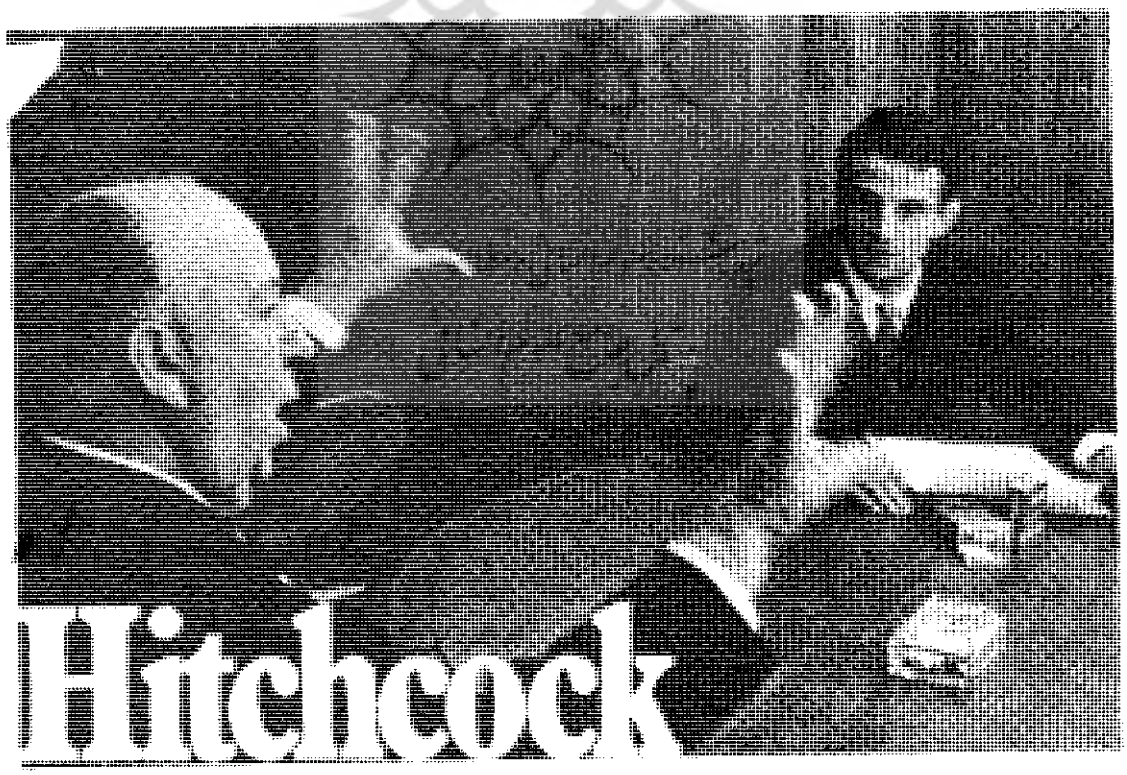
- باب آنچه به سینمای هالیوودی مربوط می‌شود - حضور یک مؤلف خاص، خوبی فیلم را تضمین نمی‌کند. این مسأله البته در مورد هنرهای دیگر نیز صادق است؛ ولی لااقل رُمان مارپردار (The plumed Serpent) - که به نظر من اگر هم بدترین کار لارنس نباشد یکی از بدترین نوشته‌های او است - بسیاری از ویژگی‌های کارهای خوب او را دارا است و این مسأله‌ای نیست که در سینما مصداق داشته باشد. پیامد دیگر این است که فیلم‌های ماندگار - اگرچه به ندرت - می‌توانند خارج از دایره فیلمسازهای بزرگ ساخته شوند. سومین نتیجهٔ منطقی - با در نظر گرفتن عوامل پیچیده‌ای که در ساخت یک فیلم هالیوودی مؤثرند - این است که «شخصی‌ترین» فیلم‌های یک کارگردان، فیلم‌هایی که او واقعاً مایل بوده بسازد، الزاماً بهترین فیلم‌های او نیستند: فریب خورده لزوماً بهتر از مدیگان نیست؛ و فراری قطعاً ضعیف‌تر از... (شما بگویید!) است. به جای فلسفه بافی‌های تئوریک - کاری که درست نیست و خوانندگان نوشته‌های من می‌دانند که اهلش نیستم - در این جا می‌خواهم به اختصار به بررسی چهار فیلم بپردازم که در نوع خود و به صور مختلف نمونه‌هایی برای نمایاندن تئوری مولف هستند؛ تک تک این فیلم‌ها به نظر من خارق‌العاده‌اند و هر یک نمایانگر ویژگی‌هایی هستند که در بالا آوردم. مشکل مؤلفانه بودن هر یک از این فیلم‌ها تنها تا حدودی قابل حل‌اند.

۱- فیلمنامهٔ شب را به خاطر آور، (Remember the Night - ۱۹۴۰) توسط پرستون استورجس نوشته شده و به وسیلهٔ میچل لایزن کارگردانی شده است. با در نظر گرفتن آثار این دو، بسیاری با من هم رأی خواهند بود که استورجس مؤلفی بسیار برجسته‌تر از لایزن بوده است؛ گذشته از این، با وجود تلاشی که جهت فهم و درک فیلم‌های لایزن کرده‌ام، برایم دشوار است که او را در جایگاه یک «مؤلف» بنشانم. جذابیتی را هم که فیلم بیش از حد بزرگ جلوه داده شدهٔ نیمه شب (Midnight) دارد می‌توان به راحتی به فیلمنامهٔ وایلدر - براکت و بازیگران خوب آن نسبت داد؛ زندگی بی‌دغدغه (که نباید با فیلمی ساختهٔ تورنور به همین نام اشتباه شود) ساختهٔ دیگری از لایزن با فیلمنامهٔ استورجس - به استثنای مقادیری استحکام در کار میزانسن - در واقع اثری است که باید به حساب استورجس گذاشته شود؛ و فیلم‌های دیگر او را نیز نظیر مرگ به تعطیلات می‌رود و خانمی در تاریکی به خاطر مسخرگی و ابتذالشان، نباید جدی گرفت و در ردیف آثاری هنری قرار داد. شب را به خاطر آور، ویژگی‌های خود را از شماری منابع (و یا «سطوح») می‌گیرد که اساسی‌ترین آنها دل‌مشغولی با خانه و خانواده، یعنی اصل و اساس فرهنگ و ایدئولوژی آمریکایی است: اعتقاد به تأثیر شکل دهنده و قاطع یک کاشانهٔ ایمن و دوست داشتنی، که در این جا با نشان دادن تضاد میان خانه‌های فرد مک موری و بار بارا استنویک به تصویر کشیده شده و فراتر از آن اعتقاد به تأثیر رهایی بخش ارتباط با نوع «مطلوب» یک خانواده. ثانیاً این فیلم در ردیف سنت خارق‌العادهٔ کمدی‌های دههٔ سی (۱۹۳۰) است؛ سنتی که هر نوع فیلم کمدی، از اسلپ استیک (Slapstick) تا فیلم‌های احساساتی را دربرمی‌گرفت [فقط با نمونه آوردن آثار مک کری از سوپ اردک گرفته تا ماجرای عاشقانه، می‌توان گستردگی این فیلم‌ها را نشان داد.] سنتی آن‌چنان نیرومند که در لابه‌لای فیلم‌هایی معمولاً پیش‌پا افتاده، آثاری بدیع و جذاب عرضه کرده است. [به عنوان نمونه نگاه کنید به فیلم ترا دوباره دوست دارم ساختهٔ دبلیو. اس. وان دایک]. ثالثاً حضور استورجس را به عنوان فیلمنامه نویس در نظر داشته باشید: رابعاً وجود بازیگرانی که - با توجه به آن دست‌مایهٔ محکم - گویی خود، کار را جلو برده‌اند - نه تنها دو بازیگر اصلی (که بازی استنویک در این میانه چشم‌گیر است) بلکه بولاباندی بی‌نظیر، به اضافهٔ الیزابت پترسون و استرلینگ هالووی: بازیگرانی که کاملاً شخصیت سینمایی‌شان در نزد مردم شناخته شده بوده و حالا واریاسیون‌هایی براساس همان نقش‌های همیشگی و آشنایشان ارائه می‌دهند. و دست آخر،

عامل طراحی صحنه به میان می‌آید: پر مایگی قسمت های میانی ـ که بهترین بخش فیلم را هم تشکیل می‌دهد ـ تا حدودی به خاطر طراحی خارق العاده و پر از ظرافت خانهٔ بولاباندی است.

با توضیحاتی که داده شد اظهار نظر در مورد اهمیت نقش لایزن بسیار دشوار است. بدیهی است که بر روی هیچ یک از عوامل فوق الذکر به تنهایی نمی‌شود حساب کرد و در واقع به عنوان دفاع از لایزن می‌توان ادعا کرد که یک کارگردان یکه تاز و جسور راحت می‌توانسته از جمع آن عوامل، کاری ضایع ارائه دهد: بنابراین باید از لایزن به عنوان یک هماهنگ کنندهٔ خوددار و مؤثر تمجید کرد. مسائل دیگری را نیز باید در نظرداشت. یکی آن که لایزن کار خود را در سینما به عنوان طراح صحنه شروع کرده و دکور همواره یکی از عوامل جالب توجه فیلم‌های او هستند. دیگر آن که استورجس، فیلمنامهٔ شب را به خاطر آور را بر طبق روال کارهای معمولهٔ خود ننوشته است: گرما و صمیمیت جاری در فیلم، و همچنین ریزه کاری (چه در بازی‌ها و چه در دکور) در پرداخت صحنه های خانوادگی به سادگی قابل مقایسه با فیلم‌هایی که خود او کارگردانی کرده، نیستند. (فیلم لحظهٔ بزرگ، یکی دیگر از فیلم‌های حدوداً استورجسی شاید در این رابطه به منظور ما نزدیک‌تر باشد)؛ بدبینی و کلبی نگری موجود در کارهای استورجس که مدام درپس ظاهر «مثبت» آثارش جریان دارد و به آنها شکلی پیچیده و در نهایت تو خالی می بخشد، در فیلم لایزن غایب است. [البته این نکته در مورد زندگی بی دغدغه صادق نیست]. به عبارت دیگر با ضرس قاطع نمی توان گفت که اگر خود استورجس فیلم شب را به یاد آور را کارگردانی می کرد، الزاماً فیلم بهتری از کار درمی‌آمد: احتمالش وجود داشته است. ولی به هر تقدیر شک نیست که فیلمی متفاوت می‌داشتیم چرا که براساس آنچه دیوید کیر ریتچی (**David Chiericheti**) درکتاب خود کارگردان هالیوودی نقل می کند: «لایزن بعضی از صحنه های استورجس را قبل از فیلمبرداری به دور ریخت، برخی دیگر را بعد از فیلمبرداری کنار گذاشت و در آخر، تمامی صحنه هایی را هم که گرفت، کوتاه تر و ساده تر کرد.»

۲ـ شاید کسی بخواهد با دلیل و برهان ثابت کند که استورجس مؤلف واقعی شب را به‌خاطرآوربوده است. بسیاری نیز مایلند با اطمینان ادعا کنند که شمال از شمال غربی نمونهٔ واضحی از عکس رابطهٔ کارگردان فیلمنامه نویس پیش رو می گذارد: این فیلم آن‌چنان در ماجرایی که نقل می کند، در شخصیت پردازی، ساختار، درون مایه ها، نقش مایه ها و سبک، «هیچکاکی» است که شاید به خاطر اشاره ـ آن هم اشاره ای گذرا ـ به نام فیلمنامه نویس درتیتراژ، مورد عتاب قرار گیریم! شمال از شمال غربی را از این جهت از میان هزاران نمونه



تروفو و هیچکاک

«کار یک کارگردان» انتخاب کردم که ادعاهایی مبنی بر این که خود هیچکاک خالق اصلی اثر است، توسط فیلمنامه نویس فیلم، ارنست لمان [در مقاله ای منتشر شده در مجله سایت اند ساوند (پاییز ۱۹۶۰)] به صورتی واضح به چالش طلبیده شده است. لمان تأکید دارد که شمال از شمال غربی به او تعلق دارد و کاری که هیچکاک کرده فقط پیاده کردن فیلمنامهٔ او بوده است. هیچکاک هم در جایی دیگر ـ در گفتگویی با مجلهٔ مووی (Movie) ـ اعلام کرده «مقادیری از فیلمنامه هایش» را خود می نویسد؛ و به عنوان نمونه بالاخص به سکانس معروف فیلم، آن جا که «هواپیمای سم پاشی که مشغول عملیات در جاهایی است که از محصول در آن جا خبری نیست» اشاره می کند. حالا اجازه بدهید به خاطر خالی نبودن عریضه هم که شده فرض کنیم لمان، خود تمامی فیلمنامه را نوشته، خود دکوپاژ کرده، حرکت و جاهای دوربین را خود تعیین کرده و دست آخر هم فیلم را خودش تدوین کرده است. باید اذعان کرد که این فرض، به قوهٔ تخیل نیرومندی نیاز دارد؛ ولی به هرحال شک نیست که فیلمنامهٔ او فوق العاده است؛ ـ یکی از بهترین فیلمنامه هایی است که هیچکاک به فیلم برگردانده و واضح است که لمان مستحق آست که قدری از اعتبار فیلم به حسابش گذاشته شود.

ولی بالاخره شمال از شمال غربی ساختهٔ لمان است یا هیچکاک؟ به نظرم بد نیست که برای توضیح این مسأله ـ و نه الزاماً حل کردنش ـ به دو فیلم دیگر استناد و آنها را مقایسه کنیم: جایزه نوشتهٔ لمان و با کارگردانی مارک رابسون؛ و بعد، تنها فیلمی که تا به حال لمان کارگردانی کرده، فیلمی تحت عنوان شکایت پورتنوی (Portnoy's Complaint) که فیلمنامه اش را هم خود نوشته است. جالب توجه بودن جایزه به دلیل شباهت های اتفاقی آن با فیلم هیچکاک است: شباهت هایی گاه چنان نزدیک، که بیننده احساس می کند لمان می توانسته خود را به خاطر سرقت و نمونه برداری کامل تحت تعقیب قانونی قراردهد. بالاخص دو سکانس فیلم همچون واریاسیون هایی براساس عالی ترین سکانس های شمال از شمال غربی به نظر می رسند: صحنه ای که پل نیومن بر روی پل متروکی مورد تهدید یک اتومبیل قرارگرفته، یادآور صحنهٔ معروف «سم پاشی» است؛ و صحنه ای هم که او با به هم ریختن گردهمایی برهنه گرایان از دست تعقیب کننده ها می گریزد شبیه صحنه ای است که کری گرانت جلسه حراج را برهم می ریزد. برتری سکانس های هیچکاک، که حساب شده و کاملند، آن چنان بدیهی به نظر می رسد که نیازی به دلیل و برهان ندارد ـ حال اگر چه می توان با پرداختن به جزء به جزء صحنه ها از نظر ساختار سینمایی، ترکیب نما به نمای هر سکانس، جا و حرکت دوربین و تدوین ـ یعنی زمینه هایی که مؤلفانه بودن یک فیلم را

شمال از شمال غربی

در برابر فیلمنامه ـ تعیین و مشخص می کنند، این برتری را به اثبات رساند. اما حالا اگر هیچکاک فقط دستورالعمل های لمان را اجرا کرده باشد، پس باید نتیجه گرفت که رابسون آنها را نادیده گرفته است؟

یا آن که لمان این بار پایین تر از استاندارد خودش کار کرده بوده است؟

ولی برتری کار هیچکاک فقط در آنچه گفته شد، خلاصه نمی شود. توصیف سکانس های فیلم جایزه به عنوان «سکانس هایی مجزا و حساب گرانه»، کاملاً مناسب به نظر می رسد: علت وجودی آنها فقط بر پایهٔ تعلیق ـ و ـ هیجان است و خودسرانه نیز در روایت داستانی گنجانده شده اند. صحنه های مورد بحث در شمال از شمال غربی، برعکس، چه از نظر دراماتیک و چه از لحاظ درون مایه، در ساختار فیلم تلفیق شده اند: هر دو سکانس قدری از نیرو و انسجام خود را از رابطهٔ گرانت با قهرمان زن مشکوک ماجرا می گیرند (او است که در واقع گرانت را به آن بیابان برهوت می فرستد تا کشته شود و صحنهٔ حراج هم بر پایهٔ حضور او است که شکل می گیرد)؛ سکانس هواپیمای سم پاش که از نظر ساختاری، به منزلهٔ «شاه بیت» فیلم عمل می کند، تصویری از قهرمان خودپسند داستان به دست می دهد که حالا از تمامی تکیه گاه های تمدنی که رویشان حساب می کرده، محروم شده؛ بی رحمانه درمعرض فضایی باز و بی پناه قرار گرفته و به ترفندها و انعطاف پذیری های انسانی خود حوالت داده شده است. بنابر این در این جا نه تنها بر روی برتری میزانسن، بلکه بر تفوق ساختاری فیلم نیز باید انگشت گذاشت. و توجیه این نظر را هم می توان بدین صورت خلاصه کرد: تقلیدی بودن فیلم جایزه که چهار سال بعد (۱۹۶۳) از شمال از شمال غربی ساخته شده کاملاً آشکار است و تقلیدگری [حتی وقتی توسط همان هنرمند انجام می گیرد] به ندرت می تواند با کار اوریژینال برابری کند. بنابراین، نتیجه این می شود که در پس این دو فیلم، دو «حضور» خیلی متفاوت را احساس می کنیم.

قابل توجه بودن فیلم شکایت پورتنوی ـ تازه اگر هم بشود گفت که این فیلم افتضاح، اصولاً قابلیت این توجه را دارد ـ به خاطر تفاوت کامل آن با شمال از شمال غربی است. بیهوده است دلیل و برهان بیاوریم که «چون مضمون متفاوت بوده بنابراین رویکرد متفاوتی هم می طلبیده.» این تصور که «خالق واقعی» فیلم هیچکاک، چنین فیلمی ساخته، چندان هم باعث شگفتی نیست.

[حالا اگر گفته بودند برسون مخفیانه به انگلیس رفته و با نام مستعار جرالد تاماس **Carry On Nurse** را ساخته است، یک چیزی!] بحث «تئوری مؤلف» وقتی جالب است که اثری قابل تأمل، مورد بررسی قرار گیرد؛ و اصل و اساس این مفهوم نیز، ردیابی پیوندها و ارتباط های این اثر با اثری دیگر است؛ حتی متفاوت ترین کارهای هاکس ـ چه از نظر کیفیت و چه از نظر «ژانر» ـ قرابت هایی در سبک، درون مایه و نگرش دارند. حال آن که کشف ارتباطی قابل تأمل، میان شمال از شمال غربی و شکایت پورتنوی، غیرممکن است.

آنچه گفته شد چه چیزی را به اثبات می رساند؟ احتمالاً بیش از آنچه قبلاً هم می دانستیم، هیچ چیز را. اعتقاد من به این که شمال از شمال غربی در نهایت یک فیلم هیچکاکی است، تزلزل ناپذیر باقی می ماند؛ حتی اگر لمان می توانست ثابت کند که جاهای دوربین و تمامی تقطیع (**Cut**)ها را هم خود او در فیلمنامه آورده، باز اعتقاد من تزلزل ناپذیر باقی می ماند. اگر چنین تأکیدی به نظر برخی، افراطی یا پارادوکسال می رسد، کافی ست از خود سؤال کنیم که آیا اصولاً شمال از شمال غربی بدون هیچکاک قابل تصور هست؟ گیریم هیچکاک صرفاً فیلمنامه ای را که با دقت و ریزه کاری نوشته شده به تصویر کشیده؛ همین نکته باز نشان می دهد که تمامی آن جزییات برای آن که توسط او به مورد اجرا درآید، طرح ریزی شده بوده است. (از طرف دیگر می توان از طریق «برهان خلف» و براساس همان مقدار سرزندگی و جذابیت موجود در جایزه، نتیجه گرفت که هیچکاک، خالق واقعی شمال از شمال غربی بوده است). این غیرممکن است که فقط به اتکای قدرت و استحکام فیلمنامه های لمان، ـ به معنایی که ما معمولاً از اصطلاح «تئوری مؤلف» درک کرده ایم ـ او را یک «مؤلف» به شمار آوریم. به اعتقاد من ریچارد کورلیس در کتابی که دربارهٔ فیلمنامه نویس ها تحت عنوان سینمای ناطق (**Talking Pictures**) نوشته، عملاً این نظر را قبول می کند ـ علی رغم آن که تلاش می کند خلاف آن را ثابت کند: «تمامی آنچه بوی خوش موفقیت، و شمال از شمال غربی را به یکدیگر نزدیک می کند ساخت ماهرانه، شوخ طبعی و ذوق داستان سرایی خالقان آنها است.» ـ ولی این، چیزی نیست که یک مؤلف، می سازد. احتمال هم دارد گفته شود این همکاری و مشارکت لمان بوده که از شمال از شمال غربی یکی از ارضاء کننده ترین و کامل ترین فیلم های هیچکاک را ساخته است؛ درست، ولی باز گفتیم، هیچکاک!

۳ـ فیلم مسخره بازی (Monkey Business) «هاوارد هاکس»، نمونهٔ پیچیده تر و مبهم تری است. در کتابی که دربارهٔ هاکس نوشته ام [«هاوارد هاکس»، انتشارات **Secker & Worburg**، ۱۹۶۸] مدعی شده ام که این فیلم بهترین کمدی او (حالا نه الزاماً خنده دارترین آنها) و سازمان یافته ترین و موفق ترین فیلم هاکس است. من هنوز هم بر این عقیده پای بندم ولی حالا دیگر تمامی امتیازات این موفقیت را به حساب «هاکس» نمی گذارم؛ حتی فکر می کنم که می توان استدلال کرد این فیلم به صورت طرح و قصه جالب تر بوده تا در اجرا (اجرایی که البته مثل همیشه فوق العاده است)؛ ولی از آن جا که هاکس کارگردانی نیست که به «بار» ادبی و نمادین فیلم هایش

هوارد هاکس

آگاهی داشته باشد، بنابراین آن طور که باید به معنای ضمنی و اضطراب‌آور فیلمنامه پی نبرده [و به همین جهت در اجرا هم نتوانسته از آن بهره برداری کند]. از این نقطه نظر، می توان به تفاوت میان این فیلم و گیریم، داشتن و نداشتن، و ریوبراوو پی برد: یعنی فیلم‌هایی که ویژگی شان به تمامی در اجرا و کارگردانی دیده می شود و معنای ضمنی شان، به طور طبیعی از دل ماجراها و طریقی که این ماجراها به تصویر کشیده شده اند، بیرون می زند. آشکاراست که در این جا با مسأله حساسی روبرو هستیم. مسخره بازی از لحاظ درون مایه با دیگر آثار هاکس پیوستگی دارد؛ حال و هوای ویژهٔ فیلم (در واقع همین که به جای یک ملودرام یاتراژدی، یک کمدی است) بستگی کامل به آمیزش طنز انعطاف پذیر هاکس با دست مایه ای بالقوه تکان دهنده دارد. ولی می توان گفت که این انعطاف پذیری به قیمت بی توجهی - یا ناتوانی و یا حتی خودداری از پرداختن به معنای ضمنی داستان، با جدیت هنرمندانه ای که از او انتظار می رود - تمام شده است. مسخره بازی را از دیدگاه‌های مختلف، می توان به تعدادی از فیلم های هاکس ربط داد؛ به نظر من این فیلم با سه فیلم دیگر هاکس ارتباط بسیار جالبی دارد. یکی از این فیلم‌ها چیز (The Thing) است که یک سال قبل از مسخره بازی ساخته شده: در این جا هم همان نگرش را نسبت به دانش و دانشمندان داریم؛ - فرضی ضمنی که براساس آن، خود را وقف علم کردن با ناکامی هایی دررشد حسی بشر همراه می شود. دومین فیلم صورت زخمی است که بیست سالی قبل تر ساخته شده و در آن شخصیت اصلی به طور ضمنی یا آشکار به یک بچه و یا یک موجودی بدوی تشبیه شده (او در حالی به ما معرفی می شود که سایه‌اش مانند یک گوریل یا انسان نئاندرتال برروی دیوار افتاده). مجموعهٔ این درون مایه‌ها، نقشی مهم در مسخره بازی ایفا می کنند. در این فیلم یک دانشمند فرهیخته و با وقار را می بینیم که تحت تأثیر داروی جوانی بخش، سیر قهقرایی می پیماید و به یک آدم شاد و بی مسئولیت تبدیل می شود - داروی مربوطه تمامی امیالی را که او در طی زندگی و در دوران ازدواج خود سرکوب کرده، آزاد می کند - به طوری که کارش در نهایت به نشست و برخاست با بچه ها و موجودات وحشی می کشد. دو تن از سه فیلمنامه نویسی که روی این فیلم کار کردند بن هکت و چارلز لدرر (Charles Lederer) بودند؛ - بن هکت یکی از فیلمنامه نویسان صورت زخمی بود و لدرر فیلمنامه نویس چیز.

مسخره بازی نتیجهٔ ثمربخش تأثیرهای متقابل استعدادهایی است که غیرممکن است سردرآورد کدام یک، کدام قسمت کار را انجام داده است.

سومین فیلمی که در این زمینه به آن اشاره می کنم هاتاری! است که حدود ۱۰ سال بعد ساخته شده و در آن نه هکت سهمی داشته و نه لدرر. نگرشی که هاکس در فیلم‌های خود به «رگرسیون» [سیر قهقرایی، بازگشت به عقب Regression] دارد همیشه ضد و نقیض بوده است: رگرسیون، انرژی را رها می کند، قید بندها را به دور می ریزد و حتی فرد عقب مانده و

نامه به یک زن ناشناس (ماکس افولس)

ویران گری چون صورت زخمی را تبدیل به موجودی خودانگیخته و پر شر و شور می کند. هاتاری! به گونه ای، هماهنگ کنندهٔ تمامی تنش های درونی فیلم مسخره بازی است: در این فیلم حیوانات، وحشی ها و «آدم های متمدن» بدون هیچ گونه فشار و تنشی در کنار یکدیگر زندگی می کنند. در نظم‌متمدنانه‌حاکم در فیلم مسخره بازی، تنزل و سقوط «کری گرانت» به وحشی گری بزک کرده اش، یک جور ناهنجاری خطرناک تلقی می‌شود. در گروه بی قید و بند شکارچیان فیلم هاتاری! الزامار تینه لی ـ اگرچه با اکراه ـ قبول می کند که طی آداب و رسومی مخصوص عضو یک قبیلهٔ آفریقایی شود ـ رنگی که در این مراسم بر صورت او می‌زنند، در صحنهٔ بعد به طور تلویحی با استفاده «متمدنانه» کرم صورت، قیاس می شود. تنشی که در هاتاری! وجود دارد با بالغ شدن شخصیت های فیلم حل می شود: گروه شکارچیان هاتاری! اساساً مشتی کودک اند و بر کودکانه بودن روحیه و رفتار آنها مدام تکیه می شود. پیوند میان مسخره بازی با هاتاری! آن قدر محکم هست تا احیاناً ظن خواننده در این باب که سعی داشته ام ویژگی فیلم اول را فقط به نویسندگانش نسبت دهم، برطرف شود. باید بگویم برعکس، دخالت هاکس، دست کم به عنوان راهنما و یک عامل وحدت بخش، آشکارا آن چنان مهم و سرنوشت ساز است که مشابهٔ این ادعا را هرگز در مورد لایزن و شب را به خاطر آور نمی توان به زبان راند؛ نقش هاکس در شکل گیری مسخره بازی اگر توقع ما را از یک «مؤلف تمام عیار» برنمی آورد اما نتیجه کارش به هر حال چیزی بیش از دخالت یک مجری سهل و ساده است.

۴ـ لحظهٔ غفلت (The Reckless Moment)، آخرین فیلمی که می خواهم درباره اش صحبت کنم، وجه خاص و متفاوتی از مسأله «تئوری مؤلف» پیش رو می گذارد. این فیلم ساختهٔ ماکس افولس، یعنی کارگردانی است که گمان نمی کنم کسی «مؤلف» بودن او را به چالش بطلبد: هیچ هنرمندی در سینما (شاید به استثنای میزوگوشی) وجود ندارد که به خاطرش بخواهم بر روی ادعای خود این اندازه پافشاری کنم. موضوعی که قصد دارم در این جا مطرح کنم، با قراردادن لحظه غفلت در کنار چرخ و فلک (La Ronde) روشن می شود. حتی یک بیننده عادی هم با شناختی مختصر دربارهٔ فیلم های افولس، احتمالاً چرخ و فلک را ـ هم از لحاظ سبک و هم از لحاظ درون مایه ـ به منزلهٔ ادامهٔ خط فکری او بازخواهد شناخت. ولی همان بیننده معمولی، امکان دارد که اصولاً، متوجه نشود که لحظه غفلت ساخته افولس است. و چنین واکنش هایی فقط به مسأله «شناخت سطحی داشتن از آثار افولس» ربطی ندارد. جنس سینمای هالیوودی کاملاً مشخص نیست و جنبه های مختلف سیستم هالیوودی (استودیو، ژانر، عادت های تماشاگران، تصورات پیش ساختهٔ تکنسین ها) آشکارا محدودیت هایی بر سبک افولس تحمیل کرده بوده اند: اگر کسی افولس را خوب بشناسد، جا پای او را در همه جای فیلم پیدا می کند ولی هیچ چیز در آن، قالب های «کلاسیک» هالیوودی را ـ آن گونه که نمای آغازین فیلمی چون چرخ و فلک قادر به انجامش بود ـ بر هم نمی ریزد. مسأله مورد توجه در «تئوری مؤلف»، شناسایی کردن مؤلفین از طریق تداوم سبک و درون مایهٔ آثارشان بوده است؛ و یکی از نمودهای تلویحی این تئوری آن است که بهترین اثر یک مؤلف بزرگ، خاص ترین کار او نیز هست؛ اثری که به صورت تمام و کمال او را نشان دهد. در عین حالی که افولس را برتر و بالاتر از تقریباً هر فیلمساز دیگری می دانم، لحظهٔ غفلت

را نیز در جایگاهی بالاتر از چرخ و فلک قرار می‌دهم.

اگر کسی علاقه‌مند باشد از دیدگاه افولس نسبت به زندگی با خبر شود، باید برود چرخ و فلک ـ یا از آن هم واضح‌تر، لولامونتز را ببیند. اما لحظهٔ غفلت به نظر من پیچیده‌تر از چرخ و فلک و موفق‌تر از لولامونتز است. من از طریق تقابل مؤثر شخصیت هنری جالب و برجستهٔ افولس و ساختار ژانر، قواعد و دل‌مشغولی‌های ایدئولوژیکی شناخته شدهٔ هالیوودی پرمایگی و موفقیت لحظهٔ غفلت‌را توضیح می‌دهم. اگرچه فیلمنامهٔ چرخ و فلک بر پایهٔ یک اثر ادبی معتبر و روشنفکرانه (قصه‌ای نوشتهٔ آرتور شنیتزلر (Arthur Schnitzler) و لحظهٔ غفلت براساس کتابی معمولی به نام یادداشت‌های خانگی خانم‌ها نوشته شده‌اند ولی دست‌مایه چرخ و فلک ضعیف‌تر است و از پیچیدگی و تنش‌های درونی در آن خبری نیست. آغاز حیرت‌آور چرخ و فلک و پنج دقیقهٔ آخر آن، بر هنرنمایی ظریف و خارق‌العادهٔ ژرار فیلیپ تمرکز یافته و آن‌چنان آشفته کننده است که بر تمامی اثر سایه می‌اندازد. ولی در آن‌جا با آن که گویی با ملتهب‌ترین و غمگنانه‌ترین اثر افولس روبروییم معذالک احساس می‌کنیم دیدگاه او نسبت به زندگی، زیاده تا حد یک نظریه تنزل پیدا کرده است. از فیلم لحظهٔ غفلت هیچ نظریه‌ای استنباط نمی‌شود؛ سازمان‌بندی آن قدر پیچیده است که قابل تنزل نیست.

این فیلم نمونه‌ای ساده از یک دست‌مایهٔ معمولی یا پیش پا افتاده نیست که مهارت هنرمندی بزرگ آن‌را تبدیل به اثری ماندگار کرده باشد؛ تنش‌های موجود در دل فیلم از آن قماش نیستند و کنترل و یک‌دست بودن اثر، نشان از شرایط کاری عالی و همکاری و همدلی یک گروه دارد. بی‌شک حضور جون بنت به عنوان ستارهٔ فیلم و شوهر تهیه کننده‌اش والتر واگنردر موفقیت این اثر بی‌تأثیر نبوده است: برخلاف بسیاری از شخصیت‌های هالیوودی جویای نام که به دام مضمون‌های دهان‌پرکن و متظاهرانه می‌افتادند، آنها با هوشمندی و درکی واقعی به سراغ دست‌مایه‌هایی ـ اگر نه ظاهراً «مهم» ـ ولی جالب می‌رفتند و برای برخی از کارگردانان مهاجر اروپایی چون لانگ، رنوار، و افولس فرصت کار به وجود می‌آوردند. حضور جیمز میسون هم ـ گذشته از بازی خوبی که ارائه می‌دهد ـ اهمیت خود را دارد: میسون از وجهه و شهرت خود استفاده نمود و به شکل گرفتن چند پروژه جالب و «خطری» ـ که بدون وجود میسون ممکن بود هرگز ساخته نشوند ـ کمک کرد؛ پروژه‌هایی چون گرفتار (Cought ۱۹۴۹) ـ فیلمی به کارگردانی افولس که درست قبل از لحظهٔ غفلت ساخته شده ـ و بزرگ‌تر از زندگی، که با بحث دربارهٔ آن، ارزش والای نیکلاس ری را به گونه‌ای قانع کننده، می‌توان به اثبات رساند.

مقدار زیادی از ریزه‌کاری‌های ستودنی موجود در فیلم که به آن غنا و زندگی می‌بخشند ـ در عین حالی که خبر از ذهنیتی

ماکس افولس
در حال هدایت بازیگرش

خلاق می‌دهند ـ به سادگی قابل شناسایی نیستند: اگر کسی این ریزه کاری‌ها را به افولس نسبت دهد بیشتر به خاطر هماهنگی آنها با حساسیتی که در فیلم‌های قبلی او دیده این کار را انجام می‌دهد تا در واقع بازشناختن «اثر انگشت» او در این کار بخصوص. به عنوان نمونه، شخصیت پر دازی تد داربی (شپرد استرادویک) را از طریق حرکات بی قرار انگشت‌هایش در نظر بگیرید؛ به ور رفتن عصبی او با کراوات، شانه، کاغذ کادو و سیگار در حالی که با لوسیاهارپر (جون بنت) و دخترش (جرالدین بروکس) صحبت می کند، دقت کنید. حس تنهایی و تک افتادگی لوسیا (که شوهرش در تمامی طول فیلم خارج از کشور است) از طریق نکاتی ظریف و معمولی مثل پر کردن کتری از ظرفشویی به تماشاگر منتقل می شود. صحنه ای که میسون، چوب سیگاری را هدیه می دهد ـ برخلاف انتظاری که از گیرایی صحنه می رود ـ به گونه ای کاملاً غیر احساساتی پرداخت شده: هدیه، بی‌آن که معلوم شود چیست کنار گذاشته می شود تا به فروشگاه پس داده شود. علاوه بر اینها نحوهٔ پرداخت شخصیت سی بیل، خدمت کار سیاه پوست، در طول فیلم مثال زدنی است: او که جدا، ولی در جوار خانهٔ اصلی زندگی می کند، هوشمندانه ناظر و شاهد ماجراهاست؛ او که به کرات، ولی خاموش، در پس زمینهٔ نماها دیده می شود، رفته رفته به عنوان با شعورترین و قابل اعتمادترین عضو خانواده نمایان می‌شود ـ پرداخت شخصیت او، یکی از جنبه های ظریف باژگونی ارزش ها و ساختارها در جامعه آمریکا است.

از طرف دیگر، بسیاری از ریزه کاری های فیلم، از طریقهٔ فیلمبرداری چیزها به آسانی قابل تشخیص و ردیابی اند: وقتی در شروع فیلم، لوسیا به مسافرخانه ای فکسنی در لوس آنجلس می‌رود تا با داربی صحبت کند، دوربین که در هال ورودی مسافرخانه قراردارد او را تعقیب می کند و گذر او از مقابل پنجره ها تا ورودش به داخل مسافرخانه را نشان می دهد؛ به محض آن که داخل مسافرخانه می‌شود رفتن او به سوی بار هم باز به همان صورت گرفته شده: دوربین از دور به او نگاه می کند و در حال پن ستون ها، مبلمان، یک ویولن سل روکش شده، بین ما و شخصیت فیلم قرار دارند. در محوطهٔ خالی بار هم، هنگام ملاقات او باداربی، پایه های تعدادی صندلی روی هم توده شده، در پیش زمینهٔ تصویر، بین ما و آنها فاصله می اندازد. تمهیدهایی از قبیل قاب بندی و فاصله گذاری، فقط برای سر و شکل دادن و بزک کردن فیلم به کار برده نشده اند: این ترفندها در واقع حال و هوای آن را می‌سازند (یا به عبارت دیگر، نقشی اساسی در معنا و مفهوم فیلم بازی می کنند). طرح کلی داستان شاید این فکر را به ذهن خطور دهد که شخصیت لوسیا ساخته و پرداخته شده تا نمونه ای «هم‌ذات پندارانه» از یک زن طبقهٔ متوسط داستان های مجلات زنانه باشد: زن خانه دار شجاعی که در غیاب همسرش، با همت و پشتکار، با موقعیت های خطرناک و اضطراب‌آور دست و پنجه نرم می کند. ولی سبک فیلم است که با فاصله گذاری میان ما و قهرمان داستان، تا حدودی آن حالت خطرناک و بحرانی را به موقعیتی که او در آن گرفتار آمده، می بخشد و پیچیدگی نگرش ما را نه تنها نسبت به لوسیا، بلکه به جامعه و طرز فکری که او نمایندهٔ آن است، ممکن می سازد.

مثلاً صحنهٔ خارق العادهٔ دراگ استور را در نظر بگیرید: لوسیا که با تلفن راه دور صحبت می کند و سعی دارد ترتیب اقامت بی (Bea) را با یکی از عمه هایش بدهد، مجبور می شود از مردی که می خواهد از او حق السکوت بگیرد، سکه قرض کند. این صحنه، با حالت کنایی خاص خود، عناصر اصلی فیلم را به یکدیگر پیوند می‌زند: دنیای تنش های خانوادگی، دخترکان پریشان و بیمار، عمه های بی تفاوت، استراحت در ییلاق؛ دنیای دراگ استورهای شهرهای کوچک با آن رفت و آمدها و حرف ها، خریدهای خانوادگی، برخوردهای دوستانه و راحت؛

دنیای جنایتکاران و فلاکت اخلاقی... افولس بخش عمدهٔ این صحنه ـ به استثنای صحنهٔ خرید چوب سیگار توسط دانلی ـ را با یک تک نمای طولانی می گیرد: گفتگوی تلفنی لوسیا با یک نمای متوسط گرفته شده؛ قاب بندی تصویر او در کیوسک تلفن به گونه ای است که گویی در آن جا محبوس شده است ـ تصویری که بعدها وقتی لوسیا جهت فراهم کردن پول حق السکوت، اجناس خود را به گرو می گذارد، در مغازهٔ گرویی نیز تکرار می شود و به تصویر «زندانی بودن» او در سراسر فیلم تداوم می بخشد. ـ سپس با حرکت تراولینگ دوربین به سمت چپ نما، لوسیا را در آن طرف مغازه می بینیم: حالا پیشخوان مغازه بین ما و شخصیت فیلم حائل می شود؛ پس از گفتگوی لوسیا با دانلی در آستانهٔ در و قرض گرفتن سکه، همان حرکت دوربین دوباره ولی در جهت عکس تکرار می شود و نما با همان تقارن خاص افولسی با دوباره از سرگیری گفتگوی تلفنی تمام می شود. حرکت بی وقفه دوربین، «دنیا»های گوناگونی را در یک نما به یکدیگر پیوند زده و بر این نکته تکیه دارد که همهٔ اینها، جنبه هایی مختلف از یک دنیا هستند؛ این حرکت دوربین بر ارتباطی فزاینده، ـ پیچیده تر از ارتباط یک حق السکوت بگیر با قربانی اش ـ میان دانلی و لوسیا، تأکید دارد. یکی از ویژگی های مهم این سکانس وجود درخت کریسمس تزیین شده ای در وسط ویترین مغازه است که مدام یادآور خانه، خانواده، سنت ها و هنجارها است. ارتباط تلویحی میان کریسمس و تجارت، خانواده و نظام سرمایه داری، که بر آنها تأکید نیز نشده، نقش اساسی در دل مشغولی های فیلم و فیلمساز دارند.

لحظهٔ غفلت در ساختار درون مایه ای خود، فیلم بسیار پیچیده ای است. یکی از تعبیرهای آن می تواند تقابل (هالیوودی) یک جامعه با ثبات و آبرومند (خانه و خانواده) با دنیای تیره و تار و پنهان خشونت و جنایت باشد ـ تقابلی که به خودی خود هرگز ساده نیست علی رغم آن که فردی چون ویلیام وایلر ـ نمونهٔ تمام عیار یک کارگردان «بورژوا» ـ (در فیلم ساعات نومیدی) تلاش می کند آن را این گونه بنمایاند. تعبیر دیگر می تواند از دیدگاه خاص افولس و از تقابل عشق رمانتیک و یک ازدواج غیر رمانتیک ولی با پشتوانه، صورت بگیرد ولی تأکید جا عوض کرده باشد: در حالی که مثلاً نامهٔ یک زن ناشناس و مادام دو... بر روی روابط عاشقانه تأکید دارند، تکیهٔ لحظهٔ غفلت بر روی خانه و کاشانه است. اگر از سویی، این ژانر (ملودرام های خانوادگی هالیوودی) افولس را به سوی کند و کاو در زمینه هایی که چندان هم بی ارتباط با سینمای او نیستند، سوق می دهند، خود او، از طرف دیگر، ژانر را به نفع دیدگاه شخصی اش تغییر می دهد و به انتقادی گسترده از ایده آل آمریکایی از خانه و خانواده می پردازد و بر امکان رها سازندگی عشق رمانتیک تأکید می کند.

مسأله ای ضد و نقیض که از آن نکته ای کنایه آمیز نشأت می گیرد و به طور مستقیم یا غیر مستقیم تمامی جنبه های فیلم را تحت تأثیر قرار می دهد، نقش مهم در لحن و معنای فیلم دارد: دانلی ـ دقیقاً به خاطر دلبستگی لوسیا به خانواده اش ـ و در عین حالی که می داند خانوادهٔ لوسیا او را زندانی می کنند، عاشق او می شود؛ تعلق خاطر لوسیا به دانلی، پا به پای آگاهی او از دامی که در آن گرفتار شده و تصوری که از امکان رهایی خود دارد، افزایش می یابد. در پایان فیلم، دانلی حاضر است خود را فدای خانوادهٔ دختر کند، در حالی که لوسیا سرانجام به جایی رسیده که می تواند خانوادهٔ خود را (یا، دست کم، آبروی خانواده خود را که آن قدر با سرسختی تلاش می کرد تا آن را دست نخورده نگاه دارد) فدا کند تا او را نجات دهد.

دخالت هنرمندانهٔ افولس در لحظهٔ غفلت، به نگرش دو پهلو و تفکیک ناپذیر ژانر ملودرام هالیوودی در دیدگاهش نسبت به جامعهٔ آمریکایی، ظرافت و ریزه کاری هایش را می بخشد: جامعه ای که به زعم فیلم، به حفاظت از تصویر متعارف و مقید آدم ها و ارتباطشان متکی است. حساسیت افولس به سرنوشت زنان، به کمک شخصیت لوسیا، تصوری هوشمندانه از زنی می سازد که در چارچوب طرز فکر حاکم محبوس شده است؛ طرز فکری که خود او ـ لااقل تا پیش از پایان فیلم ـ بی چون و چرا آن را پذیرفته و لیکن ما از طریق آن، و به کمک سبک فاصله گذارانهٔ افولس و تأکیدی که با رمانتیسم کنایی و به دور از توهم خود می کند نسبت به آن بی اعتنا باقی می مانیم.

* * *

از نمونه هایی که در صفحات پیش صحبت شان رفت چه نتایجی باب «تئوری مؤلف»، دستگیرمان می شود؟ شخصاً ترجیح می دهم هیچ گونه نتیجهٔ قطعی نگیرم و فقط با نمونه آوردن این فیلم ها، پیچیدگی مقولهٔ «تئوری مؤلف» در سینمای آمریکا را نشان دهم و بر نیاز به انعطاف پذیری بیشتر از سوی منتقدین، تأکید کنم. با این توضیحات، کارآیی «تئوری مؤلف» در آن واحد تأیید و تعریف شده است: یعنی به عبارتی می توان گفت به همان اندازه که فیلم وجود دارد، تعبیر و تفسیر وجود دارد. آنچه مایلم در زمینهٔ نقدنویسی رخ دهد، بازگشتی دوباره از «مؤلف»، به خود فیلم است. تئوری مؤلف در بدوی ترین و افراطی ترین شکل خود، دورانی را متأثر کرد که نقد فیلم به هرحال می باید طی می کرد و از سر می گذراند. حال که مفهوم مؤلف بودن کارگردان مسأله ای عادی شده، می باید از موقعیت پیشین که هدف نهایی خود را شناسایی ردپای مؤلفانه فیلمساز می انگاشت، پا به مرحله ای بگذاریم که حضور بارز کارگردان را [آن هم در میانهٔ مجموعه عوامل مؤثری که ویژگی و کیفیت یک فیلم بخصوص را تعیین می کند] نه به عنوان مهم ترین، بلکه به منزلهٔ یکی از تأثیرات مهم خلق یک فیلم، ارزیابی کند.□

از کتاب دیدگاه‌های شخصی