نگرهٔ مؤلف

ریشه‌ها، تأثیرها و جایگاه امروزی

رابرت کالکر

ریشه‌های اروپایی

سینمای اروپا همواره فردی‌تر از سینمای آمریکا بوده است. فیلمهای سینمای اروپا هرگز در مقیاس استودیوهای هالیوود تولید نشده است، با وجودی که استودیوهای بزرگی چون «شپرتون و ایلینگ» در انگلستان، «گومون» و «پاته» در فرانسه و «اوفا» (که عمدتاً از سوی استودیوهای هالیوود حمایت می‌شد) در آلمان دوره پیش از جنگ جهانی دوم فعالیت می‌کردند. روش معمول در اروپا، غالباً استفاده از گروههای کوچک و مستقل بود. معمولاً کارگردان فیلم به تنهایی یا با همکاری شخص دیگری فیلمنامه را می‌نوشت. تهیه‌کننده فقط یکی از عوامل تولید بود که ندرتاً مانند تهیه‌کننده آمریکایی قدرت همه‌جانبه داشت. چنین فیلمهایی خصوصاً آنهایی که برای مخاطبان جهانی ساخته می‌شدند، معمولاً صمیمی‌تر و گاه کمتر به روایات عظیم و کلیشه‌هایی متکی بودند که فیلمسازان آمریکایی به آنها علاقه داشتند. مهم است که با دیدگاهی رمانتیک، بیش از حد در ارزش‌گذاری سینمای اروپا غلو نکنیم. برخی از فیلمهای اروپایی متفاوت بودند، عده‌ای از فیلمسازان این قاره به خوبی از فرصت‌ها استفاده کردند. بعضی از این فیلمها منسجم‌تر و پیچیده‌تر از همه آثار دیگر جز تعدادی فیلم آمریکایی بودند. آثار پیش از جنگ جهانی دوم فیلمسازانی چون ژان رنوار و مارسل کارنه در فرانسه، فریتس لانگ و ف. و. مورناو در آلمان و انفجار عظیم سینما در اروپای دوره بعد از جنگ جهانی دوم، نمایانگر شعور فراوان در ساختن فیلمهای مستقل و قدرتمند است ولی باید دو موضوع را به یاد داشت. فیلمهایی که در کشورهای مختلف برای مصرف داخلی ساخته می‌شوند به اندازه محصولات هالیوود از کلیشه‌ها، الگوهای روایی محبوب در فرهنگ‌های خاص و پرداخت یکنواخت برخوردارند. سینما در اروپا یا هر نقطه دیگری در جهان هرگز تنوع، انرژی یا محبوبیت سینمای امریکا را به دست نیاورد. این موردَ آخر موضوع اصلی ما در بررسی خلاقیت فردی در هنر جمعی است.

تولد مؤلف

اسطوره خالق فردی در سینما به طور غیرمستقیم از مناسبات سیاسی و اقتصادی ایالات متحده و فرانسه در دوره پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفت. همچنین به طور مستقیم از تلاشهای گروهی از روشنفکران فرانسوی برای مطرح کردن فیلمهای امریکای و واکنش نسبت به چیزهایی بود که در فیلمهای کشور خود نمی‌پسندیدند. این گروه به موج نو سینمای فرانسه معروف شدند. مناسبات سیاسی و اقتصادی به گونه‌ای بود که مرور زمان در تمام کشورها گسترش یافت، کشورهایی که در آنها محبوبیت فیلمهای آمریکایی قدرت اقتصادی سینمای داخلی را تهدید می‌کند. فرانسه سعی کرد تا این مسأله را با اعمال سیاستی خاص حل کند، به صورتی که سهمیه‌ای برای نمایش فیلمهای امریکایی در مقابل فیلمهای فرانسوی در نظر گرفته شد. طی دوران اشغال فرانسه توسط نازی‌ها از ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ فیلم‌های امریکایی ابداً امکان نمایش پیدا نکردند. در سال‌های اواخر دهه ۱۹۴۰ و اوایل دهه ۱۹۵۰، موجی از فیلم‌های قبلاً نمایش داده نشده به این کشور هجوم آورد، سینماروها را در خود فرو برد و خشنود کرد. فیلمسازان فرانسوی امید داشتند که بتوانند با هجوم به فیلم‌های امریکایی رقابت کنند و با ساختن «فیلم‌های درجه یک» سهم خود را از اکران فرانسه به دست آورند. آنها ساختن فیلمهای کسالت‌بار یا تئاتری را متوقف کردند که غالباً بر مبنای داستان‌های عامه‌پسند یا شاهکارهای ادبی ساخته می‌شد، مانند **سرخ و سیاه** (۱۹۵۴)، به کارگردانی کلوداوتان ـ لارا که بر اساس رمان استاندال شکل گرفت. گروه جوان عشاق فیلم به سرعت تبدیل به منتقدان فیلم و در اواخر دهه ۱۹۵۰ تأثیرگذارترین فیلمسازان نسل خود شدند. آنان از فیلمهای کشورشان انتقاد کردند و فیلمهای امریکایی را الگوی خود قرار دادند. فرانسوا تروفو، ژان ـ لوک گدار، ژاک ریوت، اریک رومر و کلود شابرول با انزجار درباره فیلمسازان کشورشان نوشتند. ژان ـ لوک گدار می‌نویسد، «حرکات دوربین شما زننده است چون سوژه‌هایتان بد هستند. بازیگرانتان بد بازی می‌کنند زیرا دیالوگ‌هایتان بی‌ارزش است. در یک کلام شما نمی‌توانید سینما خلق کنید چون نمی‌دانید سینما چیست...» چه کسانی سینما را می‌شناختند؟ این فرانسوی‌های جوان می‌گفتند که برخی از فیلم‌سازان اروپایی مانند ژان رنوار و روبرتو روسلینی نئورئالیست سینما را می‌شناسند. ولی بالاتر از همه تعدادی از فیلمسازان امریکایی سینما را به بهترین وجه شناخته بودند. اورسن ولز و آلفرد هیچکاک؛ جان فورد و هاوارد هاکس؛ اتو پره مینجر، نیکلاس ری، رائول والش، سمیوئل (ساموئل) فولر، فیلمسازانی که بسیاری از سینماروهای امریکایی آنها را نمی‌شناختند در پانتئون (معبد خدایان) کارگردان‌های بزرگ جای داده شدند. از نظر گدار، تروفو و همکارانشان، این فیلمسازان امریکایی کیفیتی را تکامل بخشیدند و حفظ کردند که در اینجا به بررسی آن خواهیم پرداخت: سبک شخصی. این منتقدان جوان فرانسوی به نکته‌ای مهم در سینمای امریکا پرداخته بودند، نکته‌ای که نه فقط به آنها امکان داد تا جایگاه حرفه‌ای خود را در فرانسه و متعاقباً جهان تثبیت کنند بلکه مطالعات سینمایی را به عنوان موضوعی جدی در ایالات متحده پایه گذارد زیرا اندیشه‌های آنان به سینما عزت و احترام بخشید. آنها عقیده داشتند که به رغم گمنامی و تولید انبوه سیستم استودیویی، صرف‌نظر از آن که چه کسانی این فیلم‌ها را تولید، فیلمبرداری، بازی کرده‌اند یا نوشته‌اند، به رغم وجود استودیو و مقدار پولی که یک فیلم با آن ساخته می‌شد یا نمی‌شد، بایست تداوم را در مجموعه‌ای از فیلم‌هایی یافت که تحت یک عنوان به یکدیگر پیوسته‌اند: کارگردان.

نگرهٔ مؤلف

اصول تداوم سبک به وسیلهٔ منتقدان فرانسوی مطرح شد و سپس در اواسط دههٔ ۱۹۶۰، اندروساریس منتقد امریکایی فیلم آن را رمزگذاری کرد. وی این نظریه را تحت عنوان نگرهٔ مؤلف به ایالات متحده آورد ("auteur" واژه‌ای فرانسوی معادل "author" انگلیسی است). اصول نگرهٔ مؤلف بر مبنای این فرض شکل می‌گیرد که کارگردان نیروی هدایتگر ساختار فیلم است. از نظر ساریس هدایت شامل سه ویژگی اساسی می‌شود. نخست، مهارت فنی که نمایانگر توانایی کارگردان برای درک و استفاده از تکنیکهای فیلمسازی به روشی بیانگر است. دوم، سبک فردی منسجم، مجموعه‌ای از ویژگی‌های بصری و روایی است که در فیلمهای متوالی قابل تشخیص است. نمونه‌ها شامل این موارد است: استفادهٔ جان فورد از مانیومنت ولی که در حکم غرب تخیلی او محسوب می‌شد، استفادهٔ هیچکاک از «حرکت متقاطع دوربین روی ریل»، انواع نما/ نمای عکس جهت که در آن شخصیت قدم می‌زند و به شیئی تهدیدکننده می‌نگرد، این نما به نمای آن شیء میان برش می‌شود و آن شیء با حالتی شوم نزدیکتر می‌آید؛ همچنین استفاده از نمای زاویهٔ رو به پایین که شخصیتی را در وضعیتی آسیب‌پذیر نشان می‌دهد. اینگمار برگمان کارگردان سوئدی با نماهای درشت و مؤثر شخصیتی را نشان می‌دهد که شدیداً دچار استیصال وجودی است ؛ راینر ورنر فاسبیندر کارگردان آلمانی شخصیتهایش را در ترکیب‌بندی درهای ورودی یا خروجی محصور می‌کند. همکار او ویم وندرس تصاویر مردانی را نشان می‌دهد که با پیمودن جاده از شهری به شهر دیگر در آلمان یا امریکا می‌روند. تمام این موارد شیوه‌هایی برای درک جهان هستند، ساختن تصاویری که نشان می‌دهد

کارگردانها روش‌های خاصی برای مشاهده دارند. مهم است تا بدانید که این ویژگیها سبکی، روش‌های شکل‌گرایانه برای ابراز افکار و ادراکات هستند. از نظر فورد، مانیومنت ولی بازنمایی غرب و تمامی اسطوره‌ها سرحدّات است که از فیلمی به فیلم دیگر نمود می‌یابد. راهبردهای دوربین هیچکاک بیانگر روش‌هایی برای تفکر دربارهٔ شخصیتها و نشان دادن آنها در موقعیتهای دشوار و غالباً تهدیدکننده است. این راهبردها نمایانگر تصورات هیچکاک دربارهٔ دنیایی مخاطره‌آمیز و گاه خشن است. سبک تنها جنبهٔ تزئینی ندارد بلکه نوعی آفرینش بصری ناشی از بیان احساسات و افکار است. این نکته ما را به سومین و از نظر ساریس مهم‌ترین عنصر مؤلف می‌رساند: دیدگاهی پایدار نسبت به جهان، مجموعه‌ای منسجم از نگرش‌ها و افکار. ساریس این مورد را «معنای درونی» یا بینش می‌نامد. ولی در عین حال باید آن را دیدگاهی جهانی نامید، فلسفه یا نوعی روایت برتر شخصی که هم منحصر به کارگردانی خاص است و هم شکل مهم و منسجمی از قواعد روایی گسترده‌تر به حساب می‌آید.

ژان رنوار، کارگردان فرانسوی زمانی گفت که لازم است تا هر فیلم‌سازی همه چیز را دربارهٔ تکنیک بیاموزد و سپس آن را فراموش کند: توانایی در تفکر سینمایی، این که بداند جای مناسب برای قرار دادن دوربین کجاست، چه موقع باید حرکت یا سکون در قاب ایجاد کند، دقیقاً بفهمد که تدوین چه موقع باید انجام شود. اینها نشانه‌های اولیهٔ حضور مؤلف است. تکنیکی که آموخته و سپس فراموش می‌گردد، تبدیل به سبک می‌شود، زیرا سبک تکنیکی است که در خدمت تخیل به کار می‌رود. هر فردی که آموزش سینمایی خوبی دیده باشد می‌تواند نمای زاویهٔ رو به بالا بیافریند. نمایی که در آن دوربین زاویهٔ بالا و شخصیتی با هیبت را تصویر می‌کند. ولی صرفاً ذکاوت سینمایی است که می‌تواند این تکنیک را به ویژگی سبکمدارانه تبدیل کند و صرفاً تخیل سینمایی است که می‌تواند آن را تبدیل به دیدگاهی نسبت به جهان سازد. اورسون ولز علاقهٔ فراوانی به استفادهٔ از نمای زاویهٔ رو به بالا داشت. این نما در دستان او و از طریق چشمانش تبدیل به روشی برای گستردن افق و مخدوش ساختن دنیای پیرامون یک شخصیت شد. او این نما را برای تفسیر کنایه‌آمیز دربارهٔ قدرت یک شخصیت یا پیش‌بینی سقوط شخصیتی به کار برد که شاید هنوز به قدرت خود اعتقاد دارد. این رویکرد تبدیل به بخشی از بینش ولز دربارهٔ دنیایی هزار تو شد که در آن شخصیت انسان تنها در لحظاتی غالب است و با استفادهٔ هیچکاک از نمای زاویهٔ رو به پایین همخوانی دارد. تمهیدی که برای ملاحظهٔ یک شخصیت در وضعیتی آسیب‌پذیر یا دچار بحرانی اخلاقی به کار می‌رود.

شخصیتهای جان فورد در چشم‌انداز غرب فراتر از محدودهٔ سبک ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند. آنها بینشی متحول را دربارهٔ اساطیر غرب، محیط بومی، سرخ‌پوستان به منزلهٔ یکی از نیروهای سرزمین و قانون‌شکنان در حکم موانع قهرمانان تنهایی بیان می‌کنند که در حرکتی گریزناپذیر از شرق به غرب می‌روند. سبک بصری فورد افراد را در چشم‌انداز نمادین غرب تثبیت می‌کند؛ زنانی ثابت‌قدم در کانون چشم‌انداز خانوادگی و مردانی که تا مرزهای دوردست می‌تازند و به زنان امنیت می‌دهند. گرایش سینمایی فورد نوعی محافظه‌کاری پویا را نمود می‌دهد که در خاطر ما جای می‌گیرد و در مجموعه‌ای از فیلمهایی که به وسیلهٔ نویسندگان متفاوت و برای استودیوهای متفاوت ساخته است گسترش می‌یابد. فورد دربارهٔ کارش سکوت می‌کرد: او فیلمساز خوبی بود که بدون بوق و کرنا سبک و روایت خود را تکامل بخشید. تصور او دربارهٔ غرب گسترش یافت و تبدیل به اندیشهٔ انتقادی شد. فیلمهای آخر او مانند **جویندگان** و **مردی که لیبرتی والانس را کشت** (۱۹۶۲) مفاهیم قهرمان‌گرایی در سر حدات را زیر سؤال بردند. مفاهیمی که اساساً به وسیلهٔ خود او تثبیت شده بود.

قبلاً دربارهٔ رابرت آلتمن صحبت شده است، کارگردان فیلم اصیل **مش [بیمارستان صحرایی ارتش]** (۱۹۷۰) و **مک کیب و خانم میلر** (۱۹۷۱)؛ **خداحافظی طولانی** (۱۹۷۳)؛ **نشویل** (۱۹۷۵)؛ **پایای** (۱۹۸۰)؛ به **فایواند دایم برگرد جیمی دین، جیمی دین** (۱۹۸۲)؛ **بازیگر** (۱۹۹۲)؛ **برش‌های کوتاه** (۱۹۹۳) که صرفاً تعدادی از فیلمهای او هستند. پیش از این گفته شده که او از عدسی زوم با وسواس و دغدغهٔ خاصی استفاده می‌کند. این رویکرد تبدیل به وجهی از سبک بصری او شده است. وی این وسیله را برای تحقیق، روشی برای نزدیک‌شدن یا دور شدن از شخصیتها و آگاهی بیننده مورد استفاده قرار می‌دهد تا بداند که تماشای فیلم چگونه باید باشد. همچنین تا حدی اشتیاق دارد که به تصویر یک چهره نزدیک شود، تصویری که همواره از دید ما دور است. استفادهٔ آلتمن از عدسی زوم خصوصاً وقتی با عدسی تله‌فتو و ترکیب‌بندی پردهٔ عریض توأم می‌شود (این تلفیق تصویر را تخت می‌کند و به فضا جلوه‌ای تنگناهراسانه claustrophobic

می‌بخشد) و مانع از بروز اشتیاق بیننده می‌شود. او با چیزهایی که می‌خواهیم ببینیم بازی می‌کند، به آنها نزدیک و دور می‌شود، نهایتاً نگاه ما را به شخصیتها و ارتباط شخصیتها را با یکدیگر را تفکیک می‌کند.

استفادهٔ از عدسی زوم همراه با تکنیکهای ترکیب‌بندی و تدوین تبدیل به بخشی از سبک آلتمن شده است. نه صرفاً به این خاطر که وی همواره از آنها استفاده می‌کند (که در این صورت شاید تکراری باشند)، بلکه به این علت که در تفکر سینمایی او نسبت به جهان نقش اساسی دارند. اینها مفاهیم خاص فیلمساز را نسبت به قدرت، روابط انسانها با یکدیگر و محیط اطراف بازنمایی و ایجاد می‌کنند، به نوعی واسطهٔ این مفاهیم هستند. این که چگونه داستانها به حقیقت می‌رسند یا از آن می‌گذرند؛ این که چگونه فیلمها تاریخ فردی و جهانی را آشکار و پنهان می‌سازند. تمام این موارد دیدگاهی محوری نسبت به مؤلف‌گرایی را نمود می‌دهند: وقتی چند فیلم را می‌بینید که به وسیلهٔ مؤلفی ساخته شده و ویژگیهای سبکی، دیدگاه او نسبت به مردم جهان، ایده‌هایی دربارهٔ سیاست، تاریخ، نظم اجتماعی، روان‌شناسی، جنسیت و قدرت را درمی‌یابید، می‌توانید این عناصر را در آثار کارگردانی خاص در هر یک از فیلمهایش بیابید. پیتر وولن منتقد انگلیسی این موضوع را در قالبهای ساختاری طرح می‌کند. او می‌گوید که اگر ما بدنهٔ اثر یک مؤلف را در نظر بگیریم و روایت را از آن جدا کنیم، ساختاری کشف خواهیم کرد که ویژگی‌های تماتیک و سبک‌گرایانهٔ خاصی دارد، نوعی الگوی تجریدی از روش‌های مشاهده و درک جهان به شیوه‌ای سینمایی. سپس این الگو تبدیل به قالبی می‌شود که نشان می‌دهد شکل و محتوای هر فیلم از فیلم‌ساز مؤلف را به وجود می‌آورد. ژان رنوار این نکته را سریع‌تر مطرح کرده است. او می‌گوید که هر کارگردانی در طول دوران حرفه‌ای خود فقط یک فیلم می‌سازد.

بررسی آثار مؤلف در پربارترین شکل خود، همچون بررسی آثار رمان‌نویس، شاعر، نقاش یا آهنگ‌ساز تبدیل به روشی برای کشف الگوهای تماتیک و شکلی می‌شود. روشی که طی آن افکار مشابه در هم ادغام می‌گردند یا با یکدیگر تناقض می‌یابند، این که چگونه تصاویر به روش‌هایی مشابه ساخته می‌شوند و چگونه ایده‌ای منسجم دربارهٔ تاریخ و رفتار انسانی در مجموعه آثار هنرمند تکامل می‌یابد. این نوعی کشف توأم با آسودگی خاطر است زیرا با خالق اثر آشنایی شخصی ایجاد می‌کند. می‌توانیم با شناسایی نشانه‌های کار یک فیلم‌ساز به او نزدیک شویم. می‌توانیم مانند ادبیات، نقاشی یا موسیقی شخصیتی خلاق را بیابیم. به همین علت تکامل نگرهٔ مؤلف امکان داد تا مطالعات سینمایی به صورت روش آکادمیک دربیاید. وقتی رمان را مورد بررسی قرار می‌دهیم، هرگز فکر نمی‌کنیم که خالق آن ناشناخته است مگر آن که به طور مشترک نوشته شده باشد. مؤلف و اثر به یکدیگر پیوسته‌اند. ما آثار ملویل یا فلوبر را مطالعه می‌کنیم و هرگز مؤلف اثر را «آنها» نمی‌نامیم. جای دادن یا حتی تصور کارگردان در مقام مؤلف، فیلم را در مرتبهٔ سایر هنرهای بشری قرار داد. اکنون می‌توانستیم افراد را از طریق آثارشان به یکدیگر پیوند دهیم، ساختارهای سبک و معنایی را که با ذهنیت فردی تکامل می‌یابد، مرتبط سازیم. نسبت دادن مجموعه‌ای از فیلمها به ذهنیتی مجرد به محققان فیلم امکان داد تا آن را از جایگاه حقیرش به‌منزله شکلی تجاری به بیان متفکرانهٔ یک هنرمند جدی ارتقاء دهند. نهایتاً چون فرانسوی‌ها مؤلفان را در بطن نظام تولیدی هالیوود کشف کردند، سبک و بینش را در چارچوب سیستم استودیویی نشان دادند، سینمای امریکا اعتبار خاصی یافت.

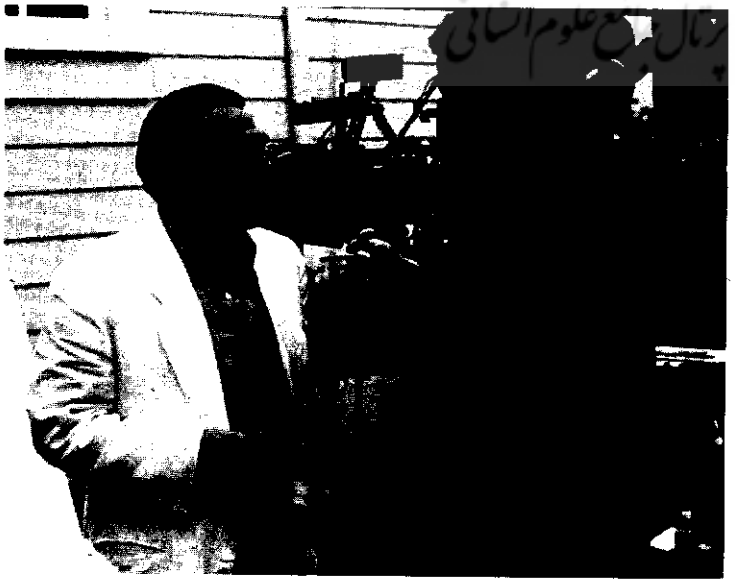
موفقیت نگرهٔ مؤلف عظیم بود. فیلمها از نو کشف شدند، فیلمسازانی به شهرت رسیدند، روش‌های تحلیل و روشی نوین از مطالعهٔ فیلم گسترش یافت. اکنون فیلمسازان می‌توانستند رسانهٔ خود را تحسین کنند. پایه‌گذاران این نگره ـ گدار، تروفو، شابرول و سایر فیلمسازان موج نو شروع به ساختن فیلمهایی در ستایش مؤلفان هالیوود کردند، مؤلفانی که خود، آنها را شناسانده بودند. فرانسوی‌ها در آثار خود به فیلم‌های امریکایی اشاره کردند. مثلاً حرکت دوربین در فیلمی از فریتس لانگ، یک ترکیب‌بندی از ملودرامی ساختهٔ داگلاس سیرک، ژست شخصیتی از آثار وینسنت مینلی، یک خطر روایی از هاوارد هاکس، قطعهٔ دیالوگی از **جانی گیتار** (۱۹۵۴) نیکلاس ری را بازسازی کردند. موج نو دنیایی از سینما را کشف کرد و آن را گرامی داشت. اعضای این جنبش آشکارا به نکته‌ای پی بردند که تی. اس. الیوت در مقالهٔ معروفش «سنت و استعداد فردی» مطرح ساخته بود. از نظر الیوت، اشعار در کنار هم قرار می‌گیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. این موضوع در مورد فیلمها نیز صدق می‌کند. هر فیلمساز جدیدی مانند شاعری نوپا تحت تأثیر دنیای سینما قرار می‌گیرد، نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد و چیزی به آن می‌افزاید. فیلمهای جدیدی آثار قدیمی‌تر را در خود می‌گیرند و تبدیل به بخشی از کل دنیای سینما می‌شوند.

بسیاری از فیلمسازان امریکایی که بعد از طرح نگرهٔ مؤلف به پختگی

هنری رسیدند، تحت تأثیر مفهوم بیان فردی در آن قرار گرفتند. آنها بر خلاف اسلافشان در هالیوود که حرفهٔ خود را در سلسله مراتب استودیویی آموختند، به دانشکده‌های سینمایی رفتند و فیلمسازی را از طریق تاریخ فیلم آموختند. این فیلمسازان مانند کارگردان‌های موج نوی فرانسه با اشاره به سایر فیلمها و ساختن فیلم به منزلهٔ مضمون در آثارشان دانش خود را به رخ کشیدند. بسیاری از فیلمسازان معاصر برخلاف اسلاف خود که سبک کلاسیک هالیوود را به کار می‌گرفتند کمتر تمایل داشتند تا سبک خود را پنهان کنند و زمینه‌ای فراهم سازند تا بیننده فراموش کند که مشغول تماشای یک فیلم است. آنها بیشتر تمایل داشتند تا حضور سینما و شیوه‌های آن را در معرض توجه قرار دهند و از بیننده بخواهند تا داستان را ببیند و بفهمد که چگونه امکان تماشای آن را یافته است.

مارتین اسکورسیزی

مارتین اسکورسیزی نمونهٔ کامل این نسل جدید از فیلمسازان است. او در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ از دانشکدهٔ فیلم نیویورک فارغ‌التحصیل شد و متعاقباً به طور پاره‌وقت در آنجا تدریس کرد. از آن دوره تا کنون وی تبدیل به یکی از معروف‌ترین و خوداگاه‌ترین فیلمسازان ایالات متحده شده است. او در ژانرهای مختلف و برای استودیوهای فراوان فیلم ساخته است. اسکورسیزی سبکی پایدار و قابل تشخیص را تکامل بخشیده است. او گروهی از مقلدان را با خود همراه ساخته، از جمله کوئینتین تارانتینو و بسیاری از فیلمسازان جوانی که در اولین و دومین فیلمهای خود به آثار اسکورسیزی ادای احترام می‌کنند (**داستان عامه پسند**، **مظنونین همیشگی**، برایان سینگر، ۱۹۹۵)، **تمساح آلبینو**، کوین اسپیسی، ۱۹۹۶ را به یاد بیاوریم). حتی فیلمسازان باتجربه‌تری چون مایک نیوئل انگلیسی در **دانی براسکو** (۱۹۹۷) از اسکورسیزی تقلید کرده‌اند. اسکورسیزی بیش از سایر فیلمسازان معاصر و معروف کشورش، استیون اسپیلبرگ، وودی الن و فرانسیس کاپولا علاقهٔ خدشه‌ناپذیر خود را نسبت به بیان دستور زبان فیلم برای مخاطبان حفظ کرده است ولی در عین حال ماهیت کار در رسانه‌ای عامه‌پسند را می‌شناسد. او در حالی که با سبک کلاسیک ور می‌رود، غالباً ساز و کار آن را هم نشان می‌دهد و هم زمان قواعد اصلی روایت و ساختمان بصری را موردتوجه قرار می‌دهد. این موضوع وی را قادر می‌سازد تا همچنان هزینهٔ تولید فیلمهایش را دریافت و رضایت‌بینندگان را جلب کند، بینندگانی که بسیاری از آنها با تجربه‌گرایی میانه‌ای ندارند. او نیز مانند جان فورد و آلفرد هیچکاک (دو نفر از فیلمسازانی که همراه با ژان ـ لوک گدار، فرانسوا تروفو و مایکل پوئل، فیلمساز انگلیسی بیشترین تأثیر را بر اسکورسیزی داشته‌اند) می‌تواند در آن واحد جنبه‌های مختلف سیستم را در نظر داشته باشد. او ثبات تجاری خود را حفظ می‌کند در عین حال به بررسی و تجربه‌گرایی دست می‌زند. این همان استعدادی است که مؤلف را مشخص می‌سازد. کارگردانی که در عین همکاری با سیستم استودیویی می‌تواند آن را کاملاً واژگون سازد و از قواعدش برای تکامل سبک شخصی خود استفاده کند.



اسکورسیزی کارش را با ساختن فیلمهایی کوچک ولی دارای کیفیتی پایدار شروع کرد و به آثار خود تنوع بخشید. او در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ چند فیلم کوتاه و فیلم بلند **چه کسی در می‌زند** (۱۹۶۹) را ساخت. اسکورسیزی در دههٔ ۱۹۷۰ فیلم‌های بلند **باکس کاربرتا** (۱۹۷۲)، **پایین شهر** (۱۹۷۳)، **آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند** (۱۹۷۴)، راننده تاکسی (۱۹۷۶)، **نیویورک، نیویورک** (۱۹۷۷)، **آخرین والس** (۱۹۷۸) را کارگردانی کرد. او در دههٔ ۱۹۸۰ **گاو خشمگین** (۱۹۸۰)، **سلطان کمدی** (۱۹۸۳)، **دیر وقت** (۱۹۸۵)، **رنگ پول** (۱۹۸۶)، **آخرین وسوسهٔ مسیح** (۱۹۸۸) و در دههٔ ۱۹۹۰ رفقای خوب (۱۹۹۰)، **دماغهٔ وحشت** (۱۹۹۱)، **عهد معصومیت** (۱۹۹۳)، **کازینو** (۱۹۹۵)، و **کوندون** (۱۹۹۷) را ساخت. در بین این فیلمها فقط **دماغهٔ وحشت فروش** بسیار موفقی داشت و دقیقاً همان هدفی را تأمین کرد که به یونیورسال پیکچرز پیشنهاد شده بود. شرکتی که قبلاً فیلم بحث‌انگیز **آخرین وسوسهٔ مسیح** را تهیه کرده بود. به هر صورت اسکورسیزی در فیلمهایی که تماشاگران به یاد می‌آورند و سایر فیلمسازان را تحت تأثیر قرار می‌دهد، سبک و شهرت خود را به تدریج و آگاهانه تقویت کرده است.

فیلمهای او به نحوی خودآگاهانه ساخته شده‌اند و به روش‌های گوناگون از خودآگاهی سخن می‌گویند. از جنبهٔ داستان، فیلمهای اسکورسیزی غالباً به خلافکاران خرده‌پا یا افرادی می‌پردازند که بر مرز روان‌پریشی قرار دارند. فیلمهای او در سطحی پیچیده‌تر راجع به سبک و شهرت هستند. این که حضورداشتن و احساس کردن در جهان چگونه است، چگونه دیگران را می‌بینیم و به وسیلهٔ آنها نگریسته و درک می‌شویم، چطور نگاه دیگران آزارمان می‌دهد. فیلمهای او جنبهٔ اگزیستانسیالیستی (اصالت وجودی) و بسیار فیزیکی دارند. جسم انسانها و شخصیت آنان همواره مورد توجه قرار می‌گیرد. شخصیتها می‌کشند و کشته می‌شوند، به دیگران ضربه می‌زنند و خود ضربه می‌خورند. رشد می‌کنند و با این کار خود را بالا می‌کشند یا آدمهای حقیری هستند که با انجام کاری نسبت به جسم خود یا جسم فردی دیگر سعی دارند کسی بشوند. این دقیقاً همان کاری است که جیک لاموتا در **گاو خشمگین** انجام می‌دهد او سعی دارد تا جسم خود را کنترل کند، جسمی که به دیگران آسیب می‌زند یا فربه می‌شود. او سعی دارد با خشونت و عصبیتهای حسادت‌آمیز، با تحمیل نیروی جسمانی‌اش به دیگران، دنیای پیرامون خود را کنترل کند. فیلم نهایتاً تأملی است در عدم توانایی در کنترل، درست همان‌طور که هر بازیگری به وسیله کارگردان و بیننده به وسیله فیلم کنترل می‌شود. **گاو خشمگین** مشتی زنی را در کانون توجه قرار می‌دهد که آگاهیش نسبت به دنیای خارج و جایگاهش در آن ضعیف است. او تحت تأثیر هوس‌ها و واکنشهای لحظه‌ای و نسنجیده قرار دارد و نهایتاً تبدیل به هجویه‌ای نه از خود بلکه از نمایش سینمایی یک مشت‌زن می‌شود. نهایتاً در **گاو خشمگین** جیک با بازی رابرت دنیرو بازیگری است که نقش یک مشت‌زن را ایفا می‌کند، در فیلمی که حکم زیرژانر فیلمهای مشت‌زنی را دارد. در آخرین نمای گاو خشمگین تصویر اسکورسیزی قدری در آیینه بازتاب می‌یابد او به جیک که اکنون چاق شده و از مقام مشت زن قهرمان به صاحب یک باشگاه شبانه و متعاقباً بازیگر باشگاههای استریپ نیز نزول کرده می‌گوید که وقت آن رسیده تا روی صحنه برود و صحنهٔ «من می‌تونستم مدعی قهرمانی باشم» را از فیلم در **بارانداز** اجرا کند. در حالی که فیلم پایان می‌یابد، اسکورسیزی در نقش مدیر صحنه، جیک لاموتا را ترغیب می‌کند تا هجویه‌ای از مارلون براندو در نقش مشت زن، از فیلمی قدیمی ارائه دهد. جیک لاموتا در نقش شخصیتی تصویر می‌شود که از ویژگی‌های متناقض تشکیل شده است، شخصیتی که بازتاب یک بازتاب است. او از یک طرف «واقعی» و از طرفی دیگر شخصیتی داستانی در فیلم است. اسکورسیزی هم مانند هیچکاک تصویر شخصی خود را در فیلم نمود می‌دهد (او تقریباً در تمام فیلمهایش به نوعی حضور می‌یابد). او توجه ما را معطوف به جنبه‌های ساختگی شهرت، ماهیت توهم‌آمیز فیلم و این واقعیت می‌سازد که فیلم و واکنش ما نسبت به آن در کنترل یک نفر است. این توهم بی‌ثبات می‌شود،

گرچه اسکورسیزی هرگز اجازه فروپاشی آن را نمی‌دهد.

توهم و شهرت اسکورسیزی و شخصیتهایش را مجذوب می‌کند. در **راننده تاکسی**، تراویس بیکل بدون آن که بداند مشهور می‌شود. تراویس شخصیتی روانی، دیوانه و غیرقابل کنترل است که دنیا را صرفاً حکم مکانی بی‌رحم و مخرب می‌بیند. قبلاً گفته شد که چگونه میز ـ آن ـ سن **راننده تاکسی** از طریق نقطه دید تراویس ساخته می‌شود: فضایی تیره، عبوس، نامتوازن، خشن و تهدیدکننده. این دنیایی متشکل از بخشهای عبوس و تهدیدگر است و با ذهنیتی شکل می‌گیرد که هم پارانویایی و هم ستیزه‌جو است. تراویس اعتقاد دارد که مسئول پاکسازی دنیایی شده که در ذهن دارد. ابتدا سعی دارد تا یک نامزد ریاست جمهوری را ترور کند، وقتی شکست می‌خورد، سعی می‌کند تا یک روسپی نوجوان را نجات دهد، دختری که چندان مایل به نجات یافتن نیست. در همین روند او سه نفر را در سکانسی کابوس‌گونه، مملو از خشونت و نابودی می‌کشد و تبدیل به قهرمان رسانه‌ها می‌شود. در تعدادی از فیلمهای بعدی اسکورسیزی، شخصیت تراویس در قالب روپرت پاپکین در **سلطان کمدی** احیا می‌شود که نقش او را دنیرو ایفا می‌کند، بازیگری که تبدیل به بخشی از الگوی کارگردانی و میزان سن اسکورسیزی شده است. پاپکین مانند تراویس دیوانه پارانویایی نیست او دیوانه‌ای معمولی است که نمی‌خواهد کوچک بماند. هدف او در زندگی ادای یک تک‌گویی در نمایشی تلویزیونی و شبانه (به مجری‌گری جری لویس) است که با ربودن این ستاره و تهدید وی به این هدف می‌رسد. پاپکین به آرزوی خود تحقق می‌بخشد، به زندان می‌افتد و رسانه‌ها او را تبدیل به ستاره می‌کنند.

شخصیتهای اسکورسیزی دست به خشونت ناشیانه‌ای می‌زنند در دنیای عادی محو هستند و تحت تأثیر جنون، سرمستی یا انگیزه‌های وسوسه‌آمیز ـ اجباری قرار دارند. آنها از روپرت پاپکین گرفته تا عیسی مسیح سعی دارند با فشار جهان بر خود مقابله کنند و فشار نیروی اراده و روان خود را به دنیا تحمیل سازند. مسألهٔ فشار و تحمیل در بطن شخصیتها و سبک کلاسیک هالیوود قرار دارد. نگرش سینمایی اسکورسیزی در همین جا نهفته است. او نیز مانند شخصیتهایش می‌خواهد اراده خود را بر ساختارهای سینما تحمیل کند، با تحمیل سبک خود، جنبه‌های تحمیلی سبک کلاسیک را کم‌رنگ سازد و سبک شخصی خود را برای مشاهدهٔ جهان از طریق سینما تحمیل کند.

یکی از روش‌های او این است که به گونه‌ای ظریف یادآور شود که فیلمهای او از سایر فیلمها ریشه می‌گیرند. او در **دماغه وحشت** که به خودی خود فیلم چندان ظریفی نیست، سکانسهایی را می‌سازد که به نحوی ظریف بر مبنای **بیگانگان در قطار** (۱۹۵۱) آلفرد هیچکاک ساخته شده است. بایست آشنایی زیادی با آثار هیچکاک داشته باشید تا بفهمید چه می‌گذرد. هر دو فیلم به شخصیتهایی آشکارا محترم می‌پردازند که با آدمهایی سروکار پیدا می‌کنند که نمایانگر جنبه‌های منفی و فاسد آنها هستند یا به وسیله آنها تعقیب می‌شوند. مثلاً در **بیگانگان در قطار** «قهرمان» تنیسوری به نام گای است که وجه شرارت‌آمیز شخصیت خود را در قالب برونو می‌بیند. وقتی که گای سعی دارد تنیس بازی کند، برونو او را با نگاهی خیره زیرنظر می‌گیرد. به جز برونو سایر تماشاگران با چشمان خود مسیر توپ را تعقیب می‌کنند. فقط برونو است که گای را با نگاهی خیره تحت نظر دارد. در یکی از صحنه‌های **دماغه وحشت** سام، وکیل همراه با خانواده‌اش به تماشای رژه چهارم جولای می‌رود. مردم شاهد رژه هستند، در بین آنها مکس کیدی، تبهکار قبلی با نگاهی خیره سام را می‌نگرد ـ شکنجه‌گر با نگاه خود قربانیش را اسیر کرده است.

وقتی این ارتباط‌ها و غیره را می‌بینیم، **دماغه وحشت** تبدیل به مکالمه و تواردی جالب با فیلمسازی قدیمی‌تر می‌شود. هم چون **راننده تاکسی** که به طریق گوناگون بازسازی **روانی** هیچکاک (با اشاراتی به **جویندگان** فورد) است. گه‌گاه اسکورسیزی وسوسه خود را برای جلب‌توجه به ریشه‌های سینمایی تصویرپردازی‌اش نشان می‌دهد. در آغاز **آخرین وسوسه مسیح**، حضرت مسیح به چادری می‌رود که در آن مری ماگدالین برنامه اجرا می‌کند. او در بین مخاطبان می‌نشیند و دوربین او را طوری نشان می‌دهد که انگار در سالن سینما نشسته و به پرده می‌نگرد. در انتهای فیلم مسیح که خیالات او برای زندگی عادی پایان یافته، می‌میرد و اسکورسیزی سکانس را به نماهایی از رنگها و شکلهای انتزاعی قطع می‌کند. در این قسمت تصاویری از سوراخهای حلقه فیلم دیده می‌شود. حتی تعمق فیلمساز در داستان مسیح نهایتاً تبدیل به تعمقی در فیلم و روش بازنمایی افسانه و اسطوره می‌شود.

در عین حال اسکورسیزی گه گاه بازیگوشانه عمل می‌کند و در داستانی که با دقت ساخته شده جایگاه ما (بیننده) را دست می‌اندازد. این موضوع در انتهای **گاو خشمگین** دیده می‌شود و دست آویز اصلی **رفقای خوب** است. رفقای خوب نسخه‌ای قوی‌تر و متفکرانه‌تر از فیلم قبلی او **پایین شهر** است. هم چنین بررسی می‌کند که ما در مقام مخاطب وقتی به تماشای فیلم دیگری دربارهٔ گنگسترهای نیویورک می‌رویم چه می‌کنیم.

خصوصاً آن که **رفقای خوب** ما را وامی‌دارد تا دریابیم چه کسی در فیلم برایمان داستان تعریف می‌کند، تفکر در این باره که به سخنان چه کسی گوش می‌دهیم و مایلیم حرفهایش را باور کنیم. این پرسشی مهم بر زمینه فیلمی است که از ما می‌خواهد تا گنگسترها را آدم‌هایی جالب بدانیم. هنری هیل (که نقش او را ری‌لیوتا بازی می‌کند) راوی و شخصیت اصلی فیلم است. به نظر می‌رسد که او حکم راهنما و چشم ما را دارد. او در سراسر فیلم با ما سخن می‌گوید و چیزهایی را می‌بینیم که او مشاهده می‌کند. آیا واقعاً چنین است؟ بیایید با دقت یکی از سکانس‌های فیلم را بررسی کنیم. در وایل فیلم هنری در نقش راوی ما را با دوستان گنگسترش در میخانه آشنا می‌کند. دوربین حرکت روی ریل انجام می‌دهد و هنگام رسیدن به هر یک از شخصیتها مکث می‌کند تا با دقت بیشتری چهره او را نشان دهد. آن شخصیت لبخند می‌زند و نسبت به حضور هنری در خارج از قاب عکس‌العمل نشان می‌دهد. به نظر می‌آید که ما همه چیز را از ورای چشمان هنری می‌بینیم و در نقطهٔ دید او شریک هستیم. اما در آخر این حرکت، دوربین به انتهای میخانه می‌رسد، جایی که هنری برای بررسی خزهای سرقت‌شده می‌رود. مجموعه‌ای از خزها و خود هنری دیده می‌شوند. دوربین از راست به چپ می‌رود و حرکتی اریب در قاب انجام می‌دهد. هنری از سمت چپ، خلاف جهت دوربین ظاهر می‌شود.

اگر قرار است که همه چیز را از نگاه هنری ببینیم، چه‌طور چنین چیزی ممکن است؟ خب، مسلماً ما همه چیز را از نگاه هنری ندیده‌ایم. هنری شخصیت اصلی داستان است و طوری شکل گرفته که به نظر می‌آید داستان

را کنترل می‌کند. چنان که دیده‌ایم، اسکورسیزی دائماً این واقعیت را زیر سؤال می‌برد که آدمها بر امور کنترل دارند. این یکی از مضامین تکرار شونده و بخشی مهم از ساختمان شکلی در سبک او است. اسکورسیزی نیز مانند هیچکاک با شخصیتها، مخاطبان و رابطهٔ ذهنی آنها با شخصیتها بازی می‌کند، مثلاً در راننده تاکسی، اسکورسیزی نقطه دید را محدود می‌سازد و مخاطبان را وامی‌دارد تا از نظرگاه مردی دیوانه شهری خشن و ظلمانی را ببینند. فیلم‌ساز با قواعد سینمای اکسپرسیونیسم آلمان و فیلم نوآر کار می‌کند و به توانایی هیچکاک برای تعریف شخصیت از طریق نگاه شخصیت به جهان و چگونگی نگاه متقابل جهان به شخصیت نظر دارد. **راننده تاکسی** بینش ما را محدود به نوعی حساسیت نامتوازن می‌سازد. در **گاو خشمگین** صحنه‌های مسابقه میزان سنی متشکل از سرو صدا، اعوجاج، حرکت و صوت نمود می‌دهد که نمایانگر تفکر اسکورسیزی دربارهٔ چگونگی رینگ مشت‌زنی است. نیروی محرکه فیلمهای اسکورسیزی این است: «هرچیز در نظر هر کس چطور جلوه می‌کند» محدود ساختن نقطه دید ما را فریب می‌دهد تا فکر کنی هر کس چه چیزی را می‌بیند. حتی بازی با سرعت فیلم، کند کردن حرکت در زمانی که او به نقطه دید شخصیتی قطع می‌کند، جزو روش‌هایی هستند که اسکورسیزی با آن احساسات متغیر، تردیدها و واکنش‌های متفاوت را انتقال می‌دهد. از نظر اسکورسیزی، ادراک فرایندی سیال، غیرقابل اعتماد و فریبنده است. او برای انتقال این موضوع طیفی از وسایل سینمایی را مورد استفاده قرار می‌دهد و ما را آگاه می‌کند که فیلم می‌تواند ادراک را به ما بیاموزد یا فریبمان دهد.

رفقای خوب رابطهٔ متقابل بین هنری که به نظر می‌رسد در کنترل روایت است و دیدگاهی دیگر ـ شاید دیدگاه اسکورسیزی یا روای «تجریدی‌تری» را نشان می‌دهد که توانایی فیلم برای در اختیار گرفتن ادراک را نشان می‌دهد. این کار چنان پیچیده انجام می‌شود که ما مردد بر جا می‌مانیم. «داستان» هنری با نماهای ثابت نطقه‌گذاری می‌شود. لحظاتی که طی آن تصویر ثابت می‌ماند، در حالی که هنری در اتفاقی که افتاده یا خواهد افتاد تأمل می‌کند. این موضوع با حرکتهای استادانه دوربین صورت می‌گیرد، همچون نمای چهار دقیقه‌ای حرکت دوربین روی ریل که هنری و کارن را حین قدم زدن در خیابان، در باشگاه شبانه کاپاکابانا، پله‌ها، آشپزخانه و کنار میز تعقیب می‌کند.

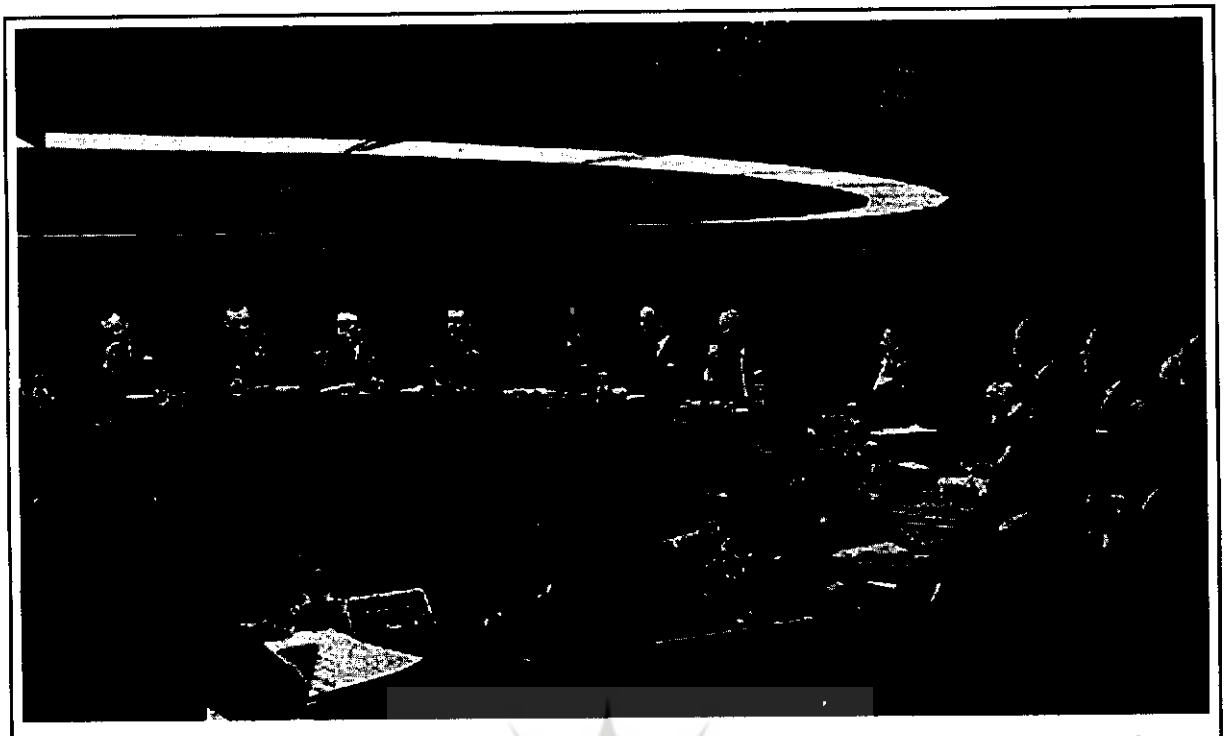
گه‌گاه کارن جای هنری را به عنوان راوی می‌گیرد. و به نظر می‌رسد که راوی زن روایت را پیش می‌برد. گاهی تدوین هر دو را در بر می‌گیرد و نقطه دید شخصیتها را تقلید می‌کند، مثلاً در انتهای فیلم که کارن و هنری تحت تأثیر کوکائین، نشئه و دیوانه‌وار تصور می‌کنند که یک هلی‌کوپتر در تعقیب آنها است. تدوین این بخش سریع و اضطراب‌آمیز است. به نظر می‌رسد که زمان سرعت گرفته است.

نهایتاً اسکورسیزی شخصاً فیلم را در اختیار می‌گیرد. این فیلم اوست و یکی از چیزهایی که او علاقه به انجامش دارد، تفسیر دربارهٔ فیلم‌های گنگستری به طور کلی و به طور اخص کشش و واکنش ما نسبت به آنها است. او می‌خواهد دربارهٔ داستانها و گویندگانشان فکر کند. او کاری می‌کند تا هنری، خلافکار خرده پا، که دوستانش را لو می‌دهد، تبدیل به شخصیتی بسیار جذاب شود. او می‌داند که این کار آسانی است. هنری دائماً اعتمادبه نفسش را نشان می‌دهد و از خشونتهای دوستانش پرهیز دارد. او مردی خوش‌تیپ، باحال و مملو از سرزندگی است. ولی این موضوع کافی نیست تا ما را وادارد جنایتکاری خرده‌پا را دوست داشته باشیم. لازم است تا اسکورسیزی بین ما و شخصیتش فاصله بیشتری ایجاد کند. او این کار را دائماً با اشاره به آسیب‌پذیری هنری در حکم مرجع فیلم انجام می‌دهد و نهایتاً این مرجعیت را کاملاً از بین می‌برد. او در سراسر فیلم با نقطه دید هنری بازی می‌کند. در اواخر کار، هنری بعد از آن که دستگیر می‌شود به دیدن جیمی (رابرت دنیرو در نقشی نسبتاً کوتاه در فیلمی از اسکورسیزی) می‌رود. هنری می‌خواهد جیمی و بقیه را به پلیس لو بدهد. آنها در یک رستوران ملاقات می‌کنند و کنار پنجره‌ای می‌نشینند. دوربین طوری قرار گرفته که هر دو مرد را در نیمرخ نشان می‌دهد.

ناگهان دیدگاه تغییر می‌کند. اسکورسیزی هم زمان از زوم و حرکت دوربین روی ریل در جهات مخالف استفاده می‌کند. بدین ترتیب به نظر می‌آید پسزمینه (چیزی که بیرون از پنجره رستوران دیده می‌شود) حرکت می‌کند در حالی که شخصیتها ثابتند. این تکنیک را آلفرد هیچکاک در **سرگیجه** برای نشان دادن واکنش اسکاتی نسبت به ارتفاع مورد استفاده قرار داد. استیون اسپیلبرگ در **آرواره‌های کوسه** آن را برای بازنمایی واکنش کلانتر برادی پس از دیدن کوسه به کار گرفت و از آن به بعد در بسیاری از فیلمهای دیگر دیده شده است. این تکنیک از حد وسیله‌ای که آگاهانه از سوی فیلمسازان جوان برای ادای احترام به هیچکاک مورد استفاده قرار می‌گرفت، تبدیل به کلیشه‌ای سینمایی شد. در **رفقای خوب** این تکنیک حکم نوعی تفسیر خارجی را دارد. این هشدار که جهان ساخته شده به وسیله فیلم در حال فرو ریختن است و شخصیتی که به او نزدیک شده‌ایم، تکیه‌گاهش را از دست داده یا اصلاً تکیه‌گاهی نداشته است. این نوعی ژست ساختگی دوربین و عدسی است که تأکید می‌کند هر چیز را که از دریچهٔ چشم دوربین می‌بینیم ساختگی ـ به معنای واقعی کلمه «هنری‌ساز» است.

موفقیت کارگردان در تضعیف نقطه دید شخصیت و وابستگی ما به آن در سکانس محاکمه انتهای فیلم نمود می‌یابد. در این جا هنری از صحنه خارج می‌شود. عملاً در فضای دادگاه قدم می‌زند و دوربین را مخاطب قرار می‌دهد، کاری که سبک تداوم روایی هالیوود آن را منع می‌کند. بدین ترتیب اذعان می‌شود که تمام اینها توهم است و کلاً در ذهن یک نفر ـ هنری، کارگردان یا ما می‌گذرد. در حالی که فیلم به پایان می‌رسد، هنری را در برنامه حمایت از شهود می‌بینیم که در منطقه‌ای حومه‌نشین و گمنام دوباره نقش راوی را دارد و نق می‌زند که چرا نمی‌تواند یک سس گوجه‌فرنگی خوب بیابد. او بار دیگر به دوربین نگاه می‌کند و لبخند می‌زند. انگار می‌گوید: «می‌دونیم موضوع چیه، مگه نه؟» از آن جا که ما هنوز کاملاً نمی‌دانیم موضوع چیست، اسکورسیزی نمای اینسرت تا می، دوست خشن و سرخوش هنری (جو پشی) را نشان می‌دهد که مسلسلش را به طرف دوربین شلیک می‌کند. این نما در هیچ لحظهٔ دیگری از **رفقای خوب** دیده نمی‌شود. در واقع به فیلم دیگری، **سرقت بزرگ قطار**، ساختهٔ ادوین س. پورتر در ۱۹۰۳ اشاره دارد. در **سرقت بزرگ قطار** یک گاوچران در ابتدا و انتهای فیلم اسلحه‌اش را به طرف دوربین شلیک می‌کند. این کار به صلاحدید نمایش‌دهنده فیلم انجام می‌شد تا مخاطبان را دچار هیجان کند.

پس اسکورسیزی به مخاطب چشمکی می‌زند و اشاره‌ای به تاریخ فیلم دارد. او می‌خواهد تا بدانیم از چه چیز گنگسترها و خشونت خوشمان می‌آید. ما دوست داریم تماشا کنیم. می‌خواهیم در امان باشیم. دوست داریم آرزو کنیم و از توازن ظریف میان کنترل و ترس لذت می‌بریم. به علاوه از شخصیت جذاب خوشمان می‌آید. در **رفقای خوب** اسکورسیزی ما را به شخصیتی دوست‌داشتنی نزدیک می‌کند که به نظر می‌آید دنیا را در اختیار دارد ولی متوجه می‌شود که هم‌چون خود ما در کنترل فیلمی است که مشغول



تماشای آن هستیم. کارگردان با شخصیتهایش و ما بازی می‌کند و به ما اجازه می‌دهد تا در شوخی‌ها شریک یا اغوا شویم. هرچه نباشد فقط یک فیلم تماشا می‌کنیم و انتخاب با ما است. علاقه اسکورسیزی به انعکاس ساختارهای فیلم نزد مخاطب، و پرده‌برداری از جنبهٔ توهم‌آمیز آن یکی از ویژگی‌های مشترک مؤلفان مدرن است. آنها بر خلاف اسلاف خود نمی‌خواهند صرفاً راهبردهای قدیمی تداوم روایی کلاسیک را تکرار کنند بلکه می‌خواهند این سبک را بررسی کنند و گسترش دهند. فیلمسازان امریکایی مانند استنلی کوبریک، رابرت آلتمن، استیون اسپیلبرگ، پل شریدر، اسپایک لی و وودی الن به نیاکان اروپایی، آسیایی، آمریکای لاتینی خود نظر دارند، هم‌چنین معاصرانی چون ژان رنوار، روبر برسون، لوئیس بونوئل، ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، میکل آنجلو آنتونیونی، جوزف لوزی، برناردو برتولوچی (در فیلمهای ایتالیایی‌اش)، فدریکو فلینی، راینر ورنرفاسبیندر، آکیرا کوروساوا، یاسوجیروازو، هومبرتو سولاس و آندری تارکوفسکی که سینما را عرصه بررسی و تجربه‌گرایی قرار دادند. این فیلمسازان از بینندگان می‌خواهند تا رسانه سینما را همچون جامی شیشه‌ای ننگرند بلکه در آن تأمل کنند. آنها هرگز احساس و روایت را فدا نمی‌کنند بلکه سعی دارند تا با درک چگونگی تأثیر سینما، احساسات را دریابیم. مؤلفان معاصر آمریکایی به انحاء گوناگون سعی دارند تا این رهیافت را بیان کنند.

یکی از آنها، استنلی کوبریک که آثارش **دکتر استرنج لاو** (۱۹۶۲)، **۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی** (۱۹۶۸) **و پرتقال کوکی** (۱۹۷۱) تبدیل به آینه‌های سینمایی تمام نمایی از رفتارهای اجتماعی و سیاسی شده‌اند، او سعی داشت تا کاملاً از شرایط معمول کارگردان فیلم دور بماند. کوبریک در لندن زندگی و فعالیت می‌کرد. هرگز به سفر نمی‌رفت و تنها حین فیلمبرداری با عده زیادی سروکار داشت. او فیلمسازی بود که سعی می‌کرد تا زندگی رمانویسان را داشته باشد و با وسواس طرح‌هایش را می‌ساخت، فیلمهای خوبی که مملو از تصاویر قوی و حرکتهای دوربین روی ریل هستند. این آثار مضامین پیچیده‌ای درباره فرهنگ خشونت، سیاست و بی‌اختیاری مطلق انسان بازتاب می‌دهند، آثاری که هر هفت یا هشت سال در انزوا و بدون هیچ سروصدایی ساخته شدند.

سایرین به طور کامل با سیستم مخالفت نمی‌کنند. همه آنها می‌دانند که تجربه‌گرایی‌شان باید در قالبی خوشایند ارائه شود. اما حقیقت این است که حتی اندکی تجربه‌گرایی، تهیه‌کنندگان را مضطرب می‌کند. از دههٔ ۱۹۷۰ هنگامی که فیلمهایی چون دو **پدر خوانده کاپولا**، **آرواره‌های کوسه** و متعاقباً **ای تی اسپیلبرگ** موفقیت تجاری فراوانی به دست آوردند، برخی از کارگردان‌های آزادی عمل قابل‌توجهی یافتند. برخی از آنان مانند مایکل کیمینوپا را از حد فراتر گذاشتند. **شکارچی گوزن** (۱۹۷۸) فیلم معروف کیمینو درباره ویتنام به محبوبیت چشمگیری دست یافت. متعاقباً شرکت یونایتد آرتیستز امکانات و پول کافی برای ساختن وسترن نامتعارف **دروازه بهشت** (۱۹۸۰) در اختیار او قرار داد. فیلم بیش از زمان تعیین شده به درازا انجامید، هزینه بیشتری مصرف کرد و شکست خورد. این شکست استودیو را به ورشکستگی کشاند و نقطه پایانی بر قدرت فراگیر کارگردان در هالیوود گذارد. این روزها حتی در اروپا که اغلب فیلمها برای تولید نیاز به طرح و نقشه آمریکایی دارند، کارگردان شخصیت چندان کنترل کننده‌ای نیست و نمی‌تواند انگیزه‌های خلاقانه‌ای را داشته باشد که بسیاری از کارگردانهای دهه ۱۹۷۰ با آن کارشان را پیش بردند. این موضوع ما را وامی‌دارد تا نگرهٔ مؤلف را مجدداً ارزیابی کنیم.

نگره مؤلف در سینمای امروز

نگرهٔ مؤلف همواره یک نگره، روشی برای گفتگو و تفکر دربارهٔ فیلمهای سینمایی بوده است، نه آن که توصیفی دقیق از چگونگی ساخته شدن این آثار باشد. جای سوال ندارد که در اروپا، حداقل تا این اواخر بسیاری از کارگردانها کنترل قابل توجهی بر آثارشان داشتند. آنها معمولاً فیلم‌نامه را می‌نوشتند و کارگردانی می‌کردند. این موضوع به ندرت در ایالات متحده صحت داشته است. حداقل نه در اوایل قرن بیستم که سیستم استودیویی کارگردان را در ردیف سایر تکنسینهای فیلم قلمداد می‌کرد. هرگز نمی‌توان تمامیت فیلم را منسوب به ذهنیت و تخیلی مجرد دانست. درواقع فیلم عمدتاً بخشی از جریان فرهنگی، افکار، اعمال، مصنوعات، اعتقادات و سیاستهای جامعه‌ای است که فیلم در آن ساخته می‌شود. این محصول فرهنگی بیش از حد در کنترل عوامل اقتصادی و واکنش مخاطبانی است که بشود آن را کار فردی قلمداد کرد. ولی مقبولیت و پذیرش مؤلف‌گرایی بسیار اغواگرانه است. به همین ترتیب وسایل تحلیل آن به ما امکان می‌دهد تا ساختار فیلم را در حکم چارچوب مضمونی و سبکی آشکارا منسجمی بدانیم که فرآورده ذهنیتی مجرد است. شاید گه‌گاه ناچار باشیم تا این وضوح را قربانی واقعیت‌های ناخوشایند فیلم به منزلهٔ بخشی از یک ترکیب فرهنگی پیچیده کنیم. کاملاً محتمل است که انواع مختلف تحلیلها را از جنبهٔ مؤلف- ژانر و فرهنگ درهم بیامیزیم.

صرف‌نظر از وجود چند قوق کارگردان مانند اسپیلبرگ و کاپولا و عده‌ای که نسبت به دیگران کنترل بیشتری بر آثارشان دارند، مانند اسکورسیزی و کوبریک، فرایند واقعی تولید فیلم شدیداً تحت کنترل تهیه‌کننده و رئیس استودیو یا کلاً نمونه‌های امروزی سبک کلاسیک است. کارگردان دچار

خودسانسوری است. چندان نشانی از سبک «شخصی» وجود ندارد و نوآوری به شدت کنترل می‌شود. ولی در عین حال فرصت‌هایی برای کارگردانها پدید آمده که هرگز وجود نداشته است. شاید این بزرگترین دستاورد و میراث مؤلف‌گرایی باشد. تشخیص این موضوع از طرف دست‌اندرکاران استودیو مهم باشد که کارگردانها در آفرینش فیلم قدری خلاقیت به خرج می‌دهند، حتی اگر خلاقیتشان محدود باشد. گرچه زنان و سیاهپوستان به خوبی مجال بازنمایی نیافته‌اند، فرصتهایی برای ساختن فیلم به دست آورده‌اند و تریبونی در بطن فیلمهای معاصر سبک هالیوود یافته‌اند. موفقیت ملودرام‌های اجتماعی و پرشور اسپایک لی مانند **کار درست را انجام بده** (۱۹۸۹)، **تب جنگل** (۱۹۹۱) و **مالکوم ایکس** (۱۹۹۲) راه را برای کارگردانان سیاهپوست هموار کرد، فیلمسازانی چون جان سینگلتون (**پسران و اشرار**، ۱۹۹۱؛ **عدالت شاعرانه**، ۱۹۹۳؛ آموزش عالی، ۱۹۹۵؛ **رزوود**، ۱۹۹۷) و جولی دش (**دختران غبار**، ۱۹۹۱ نخستین فیلم امریکایی که به وسیله یک فیلمساز زن سیاهپوست امریکایی ساخته شده است).

حضور اقلیتها و زنان در عرصه کارگردانی موفقیت تمام عیاری نبوده است. برخی از کارگردانهای توانای زن که سبک و دیدگاهی مشخص دارند، چندان از سوی تهیه‌کنندگان مورد توجه قرار نگرفتند. عده‌ای دیگر هم به ورطه تولیدات تجاری فروافتادند. سوزان سیدلمَن که با فیلمهای با **اضطراب به دنبال سوزان** و **Mr. Right Making** دیدگاه‌های قوی و جذاب فمینیستی خود را نشان داد، سعی کرد تا فیلمهای تجاری‌تری بسازد و قدرت خود را از دست داد. پنی مارشال از مقام بازیگر سریال‌های کمدی تلویزیون به کارگردان پولساز فیلمهای سرگرم‌کننده‌ای هم‌چون گنده (۱۹۸۸)، **بیداری‌ها** و **لیگی از آن خودشان** (۱۹۹۲) تبدیل شد.

پنه‌لوپ اسفیریس با ساختن کمدی‌های هوشمندانه‌ای بر اساس نمایش‌ها و برنامه‌های تلویزیونی در فیلمهایی چون **دنیای وین** (۱۹۹۲) و **دهاتی‌های بورلی** (۱۹۹۳) جایگاهی مطمئن برای خود فراهم آورد. جین کمپیون نیوزیلندی که در کشور خود چند فیلم فمینیستی غریب و بومی ساخته بود، در **پیانو** (۱۹۹۳) با تلفیق اروتیسم ملایم و سبک‌پردازی خاص به بازار امریکا نفوذ کرد. وی در ادامه اقتباسی بر مبنای رمان **تصویر یک بانو** (۱۹۹۶) ساخت و کارش را گسترش داد. سایر اقلیتها فیلمهای کم‌هزینه ساختند، مانند **ال ماریاچی** (۱۹۹۲) اثر رابرت رودریگز، هم‌چنین فیلمهای استودیویی پرهزینه‌ای چون **باشگاه جوی لاک** به کارگردانی وین ونگ در ۱۹۹۳ که فیلم قومی و **کوچک چان گمشده** است را در ۱۹۸۲ و فیلم پیچیده و کم سروصدای دود (۱۹۹۵) را دربارهٔ مردان و خانواده‌ها ساخته است.

این که آیا هیچ یک از این فیلمسازان قادر خواهند بود که بر محدودیتهای سبک هالیوود غلبه کنند یا نه؟ جای سؤال دارد. به نظر می‌آید که آنها به ساختن فیلمهای خوب در چارچوب سیستم راضی هستند. آثاری که شاید فرهنگ خاص آنان را بازتاب دهد یا ندهد. گرایش کلی آن است که فیلمساز در حکم سازنده فیلمهای سیاهپوستان یا فمینیستی رده‌بندی نشود. درواقع پول، شهرت و قدرت فراوان اهمیت بسیار بیشتری دارد.

واقعیت‌های تجاری و فرهنگی تولید فیلم شدیداً علاقه به آفرینش فردی با سبکی ذهنی و دیدگاهی شخصی و پرشور نسبت به جهان را محدود می‌سازد. واقعیتهای اقتصادی تولید فیلم در سطح جهان و سلیقه‌های اکثریت سینماروها مخالف چنین گرایشی است. سبک نامتعارف، پول فراوانی می‌طلبد ولی به ندرت آن را جبران می‌کند. ساختن نمایی با حرکت پیچیده روی ریل بسیار پرهزینه‌تر از مجموعه نماهای معمولی از روی شانه است. دیدگاه پرشور نسبت به جهان از «خود» (ego) پرشور سرچشمه می‌گیرد. ولی کارگردانها مجال چندانی برای بروز آن نمی‌یابند زیرا معمولاً کارشان پیروی از فرامین «خود» پولدار یعنی تهیه‌کننده است. مخاطبان هم غالباً دل‌خوشی از اوج‌گیری تخیلات سینمایی ندارند. این مسأله در موجی از فیلمهای «مستقل» اخیر آشکار است، فیلمهایی که اغلبشان از بودجه استودیویی، سیستم توزیع یا قواعد سبک هالیوود مستقل نیستند.

نهایتاً موضوع مورد نظر ما گسترش سبکی متوازن است که مجموعه‌ای واکنش‌های قابل پیش‌بینی و انعطاف‌پذیر از سوی مخاطبان را می‌طلبد. البته این موضوع هم محدودیتهای خود را دارد. تجربه‌گرایی و کنایه‌پردازی فراوان ممکن است باعث شود تا فیلم مخاطبش را از دست بدهد. فیلمساز همواره باید دغدغه مخاطبش را داشته باشد. ما ایده هنرمند را تحسین می‌کنیم، گرچه غالباً چندان خوشمان نمی‌آید که «هنرمند» تخیل نامتعارف خود را در فیلم نمایش دهد. به هر حال نمی‌خواهم این فصل را با نا امیدی تمام کنم. از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ تا اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به مدت ده سال فرهنگ فیلم تجربی در ایالات متحده و خارج رشد کرده است. بسیاری از فیلمسازانی که در موردشان صحبت کردیم، کارشان را طی این دوره آغاز کردند و ایده‌های نوین پرورش یافت. بسیاری از مردم به طور جدی دربارهٔ فیلم صحبت و فکر کردند و نوشتند. مطالعه جدی فیلم طی این دوره گسترش یافت و تثبیت شد. با توجه به ماهیت چرخه‌وار فرهنگ و خلاقیت به نظر می‌رسد که این دوره مجدداً - ولو شاید به شکل‌های متفاوت تکرار خواهد شد.□

ترجمه علی‌عامری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی