ویلیام چارلز سیسکا

مترجم: سید علاءالدین طباطبایی

۱ مدرنیسم در سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم هنری در مقام یک گونه

۱ - تعریف فیلم هنری در مقام روایتی مدرنیستی[۱]

منتقدان و مورخان سینما اغلب بر وجود مقوله‌ای کلی تحت عنوان فیلم هنری صحه گذاشته‌اند که برخی فیلمهای بلندروایی در آن گنجانیده می‌شوند.[۲] اما تاکنون مفهوم سینمای هنری و فیلمهای خاصی که در چارچوب آن قرار می‌گیرند، بیش از آنکه تکیه‌گاهی برای تحلیل نقادانه تلقی گردد، همچون پدیده‌ای تاریخی منظور نظر بوده است. آندروتودور در کتاب **نظریه‌های فیلم** می‌نویسد: «گونه مفهومی است که در فرهنگ هر گروه یا جامعهٔ خاصی یافت می‌شود؛ این مفهوم، طریقی نیست که منتقد به خاطر اهداف روش شناختی، فیلمها را در چارچوب آن طبقه‌بندی کند، بلکه طریقی بسیار ناپایدارتر است که تماشاگران در چارچوب آن به طبقه‌بندی فیلمها دست می‌زنند.» تودور ضمن آنکه با این توصیف بر وجود گونه‌ای به نام فیلم هنری صحه می‌گذارد، در ادامه اظهار می‌دارد: «در دوره‌ای مشخص و به طریقی پیچیده، سنتهایی متداول گردید که عمدتاً برای سینمای هنری مناسب می‌نمود تا دیگرگونه‌ها.»[۳] تودور در اینجا مفهوم گونه را همچون اصطلاحی جامعه‌شناختی به کار می‌گیرد و اعتقاد دارد که تاریخ سینمای هنری را باید از رهگذر «پژوهشی دقیق در پیرامون انتظارات متغیر مخاطبان سینمای هنری» مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.[۴]

اما دیگر منتقدان بویژه جیم کیتسز[۵] در افقهای غرب[۶]، کالین مک آرتور[۷] در **آمریکای تبهکاران**[۸] و استوارت کامینسکی[۹] در **گونه‌های سینمای آمریکا**[۱۰]، با تکیه بر بررسی متون فیلمهای گوناگون تعاریفی به دست داده‌اند که برای تحلیل نقادانهٔ گونه‌های متفاوت فیلم به کار می‌آیند. هر

گاه بتوانیم خصوصیات مشترک فیلمهای هنری را تعیین و توصیف نماییم، پایه و اساسی برای تحلیل نقادانهٔ آنها به مثابه اعضای یک گونه، به دست خواهیم آورد. هدف این بررسی شناخت همان خصوصیات مشترک و فراهم آوردن چارچوبی است که براساس آن بتوان چنان تحلیلی را رشد و تکامل بخشید.

جرالدمست در **تاریخ مختصر سینما** می‌نویسد: «سینمای بعد از جنگ اروپا، عملاً فیلم را به جریان اصلی مدرنیسم وارد ساخت؛ مدرنیسم، جنبش کلیدی قرن بیستم است که در پرتو آن، نقاشی غیربازنمایانه[11]، موسیقی غیرآهنگین[12]، درام پوچی‌گرا و رمان جریان سیال ذهن، بالیدن گرفت و دو اصل بنیادین آن عبارت‌اند از: مورد سؤال قرار دادن خود آگاهانهٔ تمامی ارزشهای اجتماعی و اخلاقی و ساختن و پرداختن خودآگاهانهٔ قراردادهای هنری».[13] هرچند سخنان مست به دلیل القای این مطلب که فیلم هنری به منزلهٔ روایتی مدرنیستی در اواخر دههٔ چهل (۱۹۴۰) سر برآورد، گمراه کننده است؛ در عین حال نقطهٔ عزیمتی برای تشخیص فیلم هنری به منزلهٔ نمودی از مدرنیسم فراهم می‌آورد. در حقیقت آن نوع روایت مدرنیستی که بی‌تردید در گونهٔ فیلم هنری جای می‌گیرد، بظاهر حدود دوازده سال بعد از پایان جنگ جهانی دوم، یعنی در اواخر دههٔ پنجاه پا به عرصهٔ وجود نهاد. تودور بویژه از پنج فیلم به عنوان نمونه‌های اصلی «گونهٔ در حال بالیدن فیلم هنری» نام برده است: **مهر هفتم** (۱۹۵۶) و **توت فرنگیهای وحشی** (۱۹۵۷) ساختهٔ اینگمار برگمن، **حادثه** (۱۹۵۹) ساختهٔ میکل آنجلو آنتونیونی، **زندگی شیرین** (۱۹۵۹) ساختهٔ فدریکو فلینی و **هیروشیما عشق من** (۱۹۵۹) ساختهٔ آلن رنه[14].

به کار بستن مفاهیم کلیدی بینش مدرنیستی (ذهنیت، دیدگاه، بازتاب و بافت باز و ناتمام) و متفرعات صوری این مفاهیم (محدودیت روایی، غرابت و بیگانگی، چند پارگی، چند داستانی بودن، در هم پیچیدگی متن و وجود شکاف و فاصلهٔ روایی) در خصوص فیلمهایی که از ویژگیهای خاص فیلمهای هنری برخوردار هستند، چارچوبی برای درک فیلم هنری به مثابه یک گونه فراهم می‌آورد. در فصل دوم این تحقیق، این مفاهیم مدرنیستی توصیف گردیده و ارتباط آنها با فیلم هنری بررسی خواهد شد. در ضمن از آنجا که مدرنیسم پدیده‌ای است فرهنگی که وجود خویش را در نوعی گسیختگی از شیوه‌های سنتی ادراک، متجلی ساخته، لذا ضروری است تفاوت میان این دو بینش مشخص گردد؛ در فصل دوم، روایت سنتی یا کلاسیک را به منزلهٔ روایتی که به لحاظ ساختار ارسطویی است و با فیلم هنری از این نظر تفاوت دارد مورد بحث قرار خواهیم داد. استفاده از این طبقه‌بندی این نکته را آشکار می‌سازد که میان مفهوم فیلم هنری به مثابه نوعی ابزار نقادی و فیلم هنری به منزلهٔ پدیده‌ای تاریخی، تناقضاتی وجود دارد. برای مثال **دزدان دوچرخه** (۱۹۴۹) ساختهٔ ویتوریو دسیکا، گو- اینکه به لحاظ تاریخی فیلمی هنری به شمار می‌آید؛ از نظر ساختارروایی، کلاسیک محسوب می‌گردد. اما چون غالب فیلمهایی که تحت عنوان فیلم هنری قبول عام یافته‌اند، از نظر ساختار، مدرنیستی هستند، نگارنده برای گنجاندن آنها در گروهی واحد، اصطلاح «فیلم هنری» را اختیار کرده است.

به کارگیری اصطلاح گونه برای توصیف

روایت مدرنیستی نیز مشکل آفرین است. تحلیل فیلم هنری، شمایلها، درونمایه‌ها و نقشمایه‌های دقیقی را که در گونه‌های وسترن و گنگستری مشهود است، تسلیم نمی‌کند، بلکه قراردادهای آن را باید نمودی از احکام ادراک مدرنیستی به شمار آورد. تودور می‌نویسد: «اگر الگویی کلی برای کارکردهای زبان سینما در نظر مجسم سازیم، گونه توجه ما را به نوعی زبان فرعی در چارچوب آن الگوی کلی معطوف می‌سازد[۱۵].» قراردادهای مدرنیسم، در واقع زبانهای فرعی سینمای هنری هستند و از این دیدگاه است که می‌توان فیلم هنری را نوعی گونه به شمار آورد.

از آنجا که مدرنیسم را می‌توان، هم رویکردی نقادانه و هم پدیده‌ای فرهنگی محسوب داشت، به‌کارگیری آن در مورد تمامی آثار هنری و کشف خصوصیات «مدرنیستی» در آنها امکان‌پذیر است، درست همان گونه که فرویدیسم را، هم می‌توان جنبشی در روانکاوی توصیف کرد و هم دیدگاهی در تعبیر و تفسیر که می‌تواند در مورد رسانه‌های متعلق به دورهٔ پیش - فرویدی مانند درامهای یونانی و اسطوره‌های اسکاندیناویایی، به‌کار بسته شود. با توجه به این حقیقت که مدرنیسم در سالهای پایانی قرن نوزدهم یعنی تقریباً همزمان با تولد سینما ظهور کرد و تاریخ این دو تقریباً برهم منطبق است؛ میان سینما و مدرنیسم ارتباطی پیچیده برقرار است. از دیدگاه تاریخی می‌توان ادعا کرد که سینما در کلیت خود، پدیده‌ای مدرنیستی است.

با توجه به هدف این تحقیق، برای تمایز میان فیلمهای بلند سنتی و روایتهای مدرنیستی از الگوهایی مشابه با الگویی سود خواهیم جست که برای درک تفاوتهای فیلمهای مستند، روایی و

رابین وود: «هر اثری که بد و ضعیف می‌نماید، به دلیل وجود نقایص، مثلاً فواصل و جابجایی عناصر آن است... وجود فواصل و جابه‌جایی عناصر، تنها زمانی می‌تواند به عاملی مثبت در جلب توجه تبدیل گردد که مخاطب احساس کند وجود آنها دارای مفهومی ساختی بوده و سرانجام از اهمیت خاصی برخوردار خواهند گردید.»

تجربی به کار می‌رود. مطالعهٔ دقیق خصوصیات این سه نوع فیلم معلوم می‌دارد که هیچ مرز قاطعی میان آنها نمی‌توان ترسیم کرد، بلکه این سه نوع در پیوستاری از سنتهای فرهنگی قرار دارند که براساس آنها می‌توان فیلمها را در این یا آن نوع، طبقه‌بندی نمود. کارهای پژوهشی و درسهای دانشگاهی متعددی که به انواع مستند، تجربی و روایی اختصاص یافته، خود گواهی بر توان این سنتها به مثابه ابزارهای نقادی است. به همین ترتیب، هرگاه ما تمامی فیلمهای بلند روایی را پیوستاری واحد در نظر بگیریم که ارسطویی‌ترین آنها در یک سو و مدرنیستی‌ترین آنها در سوی دیگر قرار داشته باشند، در اینجا نیز حدفاصل، خطی مشخص نیست بلکه ناحیه‌ای است نسبتاً گسترده و «خاکستری رنگ».

قرارداد فیلم هنری که ما برای جداساختن روایت مدرنیستی از دیگر اشکال روایت از آن بهره می‌جوییم، برجسته ساختن مسائل ذهنی «به شکل مسائلی خاص» در گفتگوست که از طریق جلب توجه تماشاگر به تصویر عملی می‌شود.[16] برای مثال در **شب** (۱۹۶۰) ساختهٔ آنتونیونی، نمای دوری از والنتین که در آن سوی سالن بازی تنها ایستاده است، با گفتگوی او با جیووانی («نمی‌توانی کسی را پیدا کنی که با من بازی کند؟»)، آمیخته می‌شود و نه فقط تنهایی او را منعکس می‌سازد، بلکه ماهیت تنهایی را به منزلهٔ مشکلی ذهنی به نمایش می‌گذارد. در اینجا از تصویر برای برجسته ساختن مشکل استفاده شده است و به کارگیری مکرر آن در تمام طول فیلم، ما را بر آن می‌دارد که شب را روایتی مدرنیستی محسوب داریم. با در نظر گرفتن این نشانه، فیلمبرداری حرکت آهسته که سام پکین‌پا در این **گروه خشن** (۱۹۶۹) برای نمایش خشونت از آن بهره جست نیز از آنجا که توجه ما را به تصویر معطوف می‌کند، از سنتهای مدرنیستی محسوب می‌گردد. اما باید در نظر داشت که در اینجا هرچند می‌توان در پیرامون چگونگی استفاده از خشونت در **این گروه خشن** سخن گفت؛ خشونت به منزلهٔ موضوعی ذهنی در این روایت مطرح نیست.

۲ - چگونگی شناخت روایت مدرنیستی؛ شاهد مثال: «حرکات شبانه»[17]

یکی از اهداف این تحقیق، زدودن سوءتفاهماتی است که در حول و حوش فیلم هنری پدید آمده است. هرگاه به تماشای فیلمی ساختهٔ ژان - لوک گدار یا میکلوش یانچو بنشینیم و از آن در زمینهٔ تأثیر دراماتیک و احساس یگانگی تماشاگر با شخصیت، همان انتظاری را داشته باشیم که از فیلمهای گونهٔ عامه‌پسند داریم، احتمالاً مأیوس خواهیم شد. برهمین سیاق، روشنفکری که با توجه به اعتبار هنری هیچکاک یا جان فورد در میان منتقدان به تماشای فیلمی از این دو می‌نشیند، هنگامی که در می‌یابد این دو، درونمایهٔ فیلم را در چارچوب روشنفکرانهٔ کارگردانان فیلمهای هنری مانند برگمن و آنتونیونی نمی‌نگرند، چه بسا متحیر و ناامید گردد. علت آن است که کارگردانان مزبور در شرایط اجتماعی متفاوتی عمل می‌کنند: هیچکاک و فورد در چارچوب اوضاع و احوال فرهنگ عامیانه و کارگردانان فیلمهای هنری براساس شیوه‌های مدرنیستی بینش روشنفکرانه. برای آنکه فیلم هنری را در چارچوب اوضاع و احوال فرهنگی خاص خود بررسی کنیم، باید بکوشیم تفاوت میان فرهنگ عامیانه و روشنفکرانه را به ضابطه

درآوریم، امری که بعد به آن خواهیم پرداخت.

علاوه بر مسئلهٔ تمایز میان هنر عامیانه و هنر متعالی، ضرورت حل مسائل دیگر مربوط به درونمایه، برخورد با شخصیتها و سبک، شوق انجام این تحقیق را در من برانگیخت. ملاکهایی که من در توصیف خویش از گونهٔ فیلم هنری به دست داده‌ام، متعلق به فیلمهای روایی بلندی است که در آنها مسائل انتزاعی و ذهنی به عنوان موضوع کار، برجستگی خاصی می‌یابند - کیفیتی که در آثار کارگردانانی همچون یانچو و نه فورد، شاهد هستیم. اشارهٔ مستقیم به مسائل ذهنی در گفتگوهای بازیگران و متمرکز ساختن توجه تماشاگر بر تصویرکه در برخی موارد از جنبه‌ای نمادین برخوردار بوده و به منزلهٔ نشانه به کار می‌رود و در برخی موارد نیز تصویری است طبیعی که به نحوی تمثیلی از آن استفاده می‌شود یا آنکه حالت ذهنی و درونی شخصیت را منعکس می‌سازد، وجه مشخصهٔ این تلقی به شمار می‌آیند. از آنجاکه فیلم هنری، روایی است، ناگزیر باید از ساختار مشخصی برخوردار باشد و نمی‌توان نماهای آن را به نحوی خودسرانه کنار هم قرار داد. از اینرو قراردادهایی که در بالا ذکر شدند - یعنی بیان مسائل درونمایه‌ای درگفتگو و هدایت توجه تماشاگر به تصویر - عناصری تحمیلی هستند که به درون پیکرهٔ واحد روایت تزریق می‌شوند. هرچند ممکن است این عناصر تحمیلی، قدرت انتقال روایت را در فیلم هنری مخدوش سازند؛ برای انسجام اثر از نظر درونمایه ضروری هستند.

«محتوای» این عناصر اغلب اظهارات آشکاری است که به تصور فیلمساز از اهمیتی شخصی، اجتماعی یا جهانی برخوردار است. در فیلم هنری

«سینما» رسانه‌ای است همگانی و از اینرو ذاتاً با فرهنگ همگانی که ما آن را «فرهنگ عامه» می‌نامیم در ارتباط است. تنش میان جنبهٔ روشنفکرانه مبتنی بر تعبیر و تفسیر که به «سینمای هنری» تعلق دارد و «ماهیت سینما» به مثابه رسانه‌ای همگانی، منشأ بحث و جدل فراوان بوده است.

بیش از هرگونهٔ روایی دیگر، طرح کلی به صورت تابعی از درونمایه در می‌آید، شخصیت‌پردازی فدای مسائلی تحت عنوان «مسائل خاص» می‌گردد.[18] از اینرو فیلمهای هنری اغلب به منزلهٔ فیلمهایی شخصی یا کارگردان محور شناخته می‌شوند.

عناصر فیلم هنری در بخش اعظم سینمای عامه پسند نیز موجود است و این امر، گاهی تشخیص برخی فیلمها را به عنوان فیلمی هنری دشوار ساخته یا تفسیر آن را از دیدگاه چندگونه میسر می‌سازد. مثلاً دو فیلم **سرخ و سفید**[19] ساختهٔ یانچو و **خاکستر و الماس**[20] ساختهٔ وایدا را می‌توان تحت عنوان فیلمهای جنگی طبقه‌بندی کرد؛ اما به اعتقاد من هرگاه این دو فیلم را یک بار براساس سنتها و قراردادهای گونهٔ جنگی و باردیگر از دیدگاه فیلم هنری تحلیل نماییم، از تحلیل مبتنی برگونهٔ هنری، به درک کاملتری دست خواهیم یافت. هرگاه این دو فیلم را از دیدگاه فیلمهای هنری بنگریم، تصاویر و فصلهایی که در نگاه اول بسیار مبهم و یا به لحاظ ساختاری، نارسا به نظر می‌رسند، اعتبار و معنا پیدا می‌کنند.

تلفیق گونه‌های عامه‌پسند (مثلاً ترکیب فیلم وسترن و گنگستری، فیلم مسابقه‌ای و موزیکال) نادر است؛ اما هرگاه چنین ترکیبی صورت پذیرد، به سهولت قابل شناسایی است. در حالی که تلفیق فیلم هنری و یکی از گونه‌های عامه پسند، امری است که بسیار روی می‌دهد و همان طور که راجر ابرت منتقد شیکاگوسان تایمز در بررسی **حرکات شبانه** (۱۹۷۵) ساختهٔ آرتورپن نشان داده است، چنین تلفیقی سبب آشفتگی عمیقی می‌شود. او می‌نویسد این فیلم «هنری نیست؛ اما اگر می‌خواهید فیلمی دلهره‌آور، از نوعی بسیار عالی تماشا کنید، امسال زیباتر از این نخواهید یافت.»[21] ابرت که به خاطر نقدهایش دربارهٔ فیلمهای سنتی و فیلمهای هنری مشهور به کارگردانی برگمن و فلینی، جایزهٔ پولیتزر دریافت کرد، بظاهر طبقه‌بندی فیلمها را وارونه کرده است. **حرکات شبانه** در عین حال که به لحاظ ساختار و درونمایه از ویژگیهای فیلمهای سیاه دلهره‌آور برخوردار است، فیلمی هنری نیز به شمار می‌آید و این حقیقت از نظر عاملان توزیع نیز دور نمانده بود، چراکه آنان سودآوری اقتصادی فیلم را چیزی نزدیک به صفر برآورد کرده بودند. این فیلم در تابستان ۱۹۷۵ تنها یک هفته در شش سینمای نواحی مرکزی شیکاگو به نمایش درآمد؛ اما اگر نمایش آن در سینماهای شمال شهر آغاز می‌شد که عمدتاً به نمایش محصولات هنری اختصاص دارند، چه بسا آن قدر بر روی پرده دوام می‌آورد که پیش از روانه شدن به سینماهای دورافتاده، اعتبار بیشتری کسب کند و مجال موفقیت بیشتری به دست آورد.

هاری موزبی شخصیت اصلی **حرکات شبانه** (که جین هاکمن[22] نقش او را ایفا کرده است) توسط آرلن ایورسن که ستارهٔ پیشین سینما و زنی هرزه است اجیر می‌شود تا دختر زیبا و نوجوان او، «دلی» را پیدا کند که از خانه فرار کرده است. هاری در جستجوی دختر به یک محل فیلمبرداری می‌رود و در آنجا با مارژالمان، خلبان بدل و بی‌باک و کوئنتینِ مکانیک، مردی با ظاهری عجیب و غریب، آشنا می‌شود؛ هر دو مرد که زمانی عاشق دِلی بوده‌اند، در حال حاضر برای زیگلر - هنرپیشهٔ بدل پیشین که اکنون تهیه‌کننده شده است -کار می‌کنند. هاری با راهنمایی آنان به خانهٔ ناپدری ماجراجوی دلی، تام ایورسون و

دوست او که زنی مرموز به نام پائولاست، می‌رود. هاری در حین گردش با قایق ایورسون، در یک هواپیمای سقوط کرده، جسدی می‌یابد و پس از گذراندن شبی با پائولا، همراه با دلی به کالیفرنیا باز می‌گردد. اما هاری در این جا خود را از ماجرا کنار نمی‌کشد. او نیز مانند زیگلر نسبت به دختر، نوعی محبت پدرانه احساس می‌کند و در عین حال مثلثهای جنسیی که او پرده از آنها برداشته، وی را به وحشت می‌افکنند. دلی در یک تصادف ساختگی اتومبیل که به گمان هاری، توسط کوئنتین ترتیب داده شده، کشته می‌شود. پس از این حادثه هاری با این قصد که از عمق ماجرا سر در بیاورد، بار دیگر به فلوریدا می‌رود. هاری در ضمن به موازات این وظیفهٔ حرفه‌ای، رابطهٔ نامشروع همسر خود اِلن را با هنر دوستی معلول دنبال می‌کند و این مشکل فردی را نیز با همان سرسختی حرفه‌ای پی می‌گیرد.

هرگاه **حرکات شبانه** را از دیدگاه فیلمهای هنری تحلیل کنیم در می‌یابیم پیچیدگی و ارزشمندی آن همطراز با اثر تمثیلی پیشین او به نام **میکی‌یک** است. اما نامه‌های بسیاری که از طرف هواخواهان گونهٔ دلهره‌آور در رد نظر ابرت دربارهٔ این فیلم برای او ارسال شد، نشانهٔ شکست فیلم مزبور به عنوان فیلمی متعلق به این گونه است. قهرمان فیلم گونهٔ دلهره‌آور، یا کارآگاهی است حرفه‌ای یا شخصیتی که ضرورت، او را بر آن می‌دارد دربارهٔ اسرار پیرامون زندگی خویش به تحقیق بپردازد. دلبستگی یا روابط شخصی او با قربانی، انگیزهٔ قهرمان را برای تلاش، افزایش می‌دهد و هنگامی که تلاش او در جلوگیری از تبعات فاجعه بار حوادث با موفقیت قرین می‌گردد - که معمولاً حقیقت نیز در نتیجهٔ همین حوادث برملا می‌شود - او گره ماجرا را می‌گشاید. (**محلهٔ چینی‌ها** (۱۹۷۴) ساختهٔ رومن پولانسکی یکی از نمونه‌های معاصری است که چنین روندی را در آن شاهد هستیم.) اما در **حرکات شبانه** هاری نه تنها از جمع‌بندی و پیوند دادن حوادث به یکدیگر عاجز می‌ماند، بلکه هرچه آگاهی او از ماجرا افزایش می‌یابد، بیشتر در چنگال توطئهٔ چینی اسیر می‌شود و در همه حال چنین می‌نماید که آگاهی توطئه چینان دربارهٔ وقایع، از او فزونتر است. هاری با این گمان به فلوریدا پرواز می‌کند که ارتباط ایورسون و کوئنتین با یک باند قاچاق، می‌تواند دلیلی قانع‌کننده برای قتل دلی به دست دهد (گو اینکه حتی خود او نیز مطمئن نیست وی به قتل رسیده باشد) و تصور می‌کند تنها رو به رو شدن با مجرمان اصلی، حقایق لازم را برای اختتام پرونده در اختیار او قرار خواهد داد.

اما با تعجب در می‌یابد که دیر رسیده است. او جسد کوئنتین مکانیک را شناور و با صورتی له شده در استخری می‌یابد که ایورسون در آن خوک آبی پرورش می‌دهد. هاری شتابان به طرف اسکله‌ای حرکت می‌کند که قایق به آن مهار شده است. ایورسون و پائولا قبلاً در هواپیمایی که در آب سقوط کرده است، گنجینه‌ای قاچاقی یافته‌اند که به آثار هنری مایایی تعلق دارد؛ درست هنگامی که این دو برای تصاحب گنجینه قصد حرکت به طرف هواپیما را دارند، هاری سر می‌رسد. این دو هواپیما را برحسب تصادف کشف نکرده‌اند، چرا که اسناد آن در خانهٔ ایورسون دیده شده بود و جسدی هم که در هواپیما قرار داشت کسی نبود جز خلبان بدل، ماروُالمان. هاری به جمع زدن معادله‌ای که در ذهن دارد آغاز می‌کند؛ اما نمی‌داند

علامت تساوی را در کجا قرار دهد!

درمبارزه‌ای سخت، ایورسون مأیوسانه به هاری حمله می‌برد؛ اما هاری جاخالی داده و جمجمهٔ ایورسون در برخورد با ستون اسکله خرد می‌شود. هاری قایق را تصاحب می‌کند و به اتفاق پائولا برای یافتن محل هواپیمای مفروق عازم دریا می‌شوند. پائولا ستیزه‌جویانه می‌گوید: «لابد حالا هواپیما را پیدا می‌کنی و همه چیز حل می‌شود.» هاری جواب می‌دهد: «درست است.» پائولا در پاسخ می‌گوید: «امیدوارم بتوانی تا عمق صدفوتی در آب فروروی.» اما هاری غواصی نمی‌داند. پائولا می‌گوید: «پس شانس آورده‌ای که من همراهت هستم.» او که غواص ماهری است، بی‌هیچ مشکلی هواپیما را پیدا کرده و مجسمهٔ مایایی را در یک قایق بادی به سطح آب می‌آورد.

در همین اثنا، یک هواپیمای دریایی هاری را هدف آتش مسلسل قرار داده و او را زخمی می‌کند. پائولا بدون توجه به سروصدای هواپیما که در پشت سراو، نزدیک به سطح دریا به طرف قایق حرکت می‌کند، به سطح آب آمده و پیروزمندانه برای هاری دست تکان می‌دهد. او خیلی دیر متوجه حرکات غیرعادی هاری می‌شود و پیش از آن که حرکتی کند یکی از شناورهای هواپیما با او برخورد کرده و مخزن اکسیژن و سرش را می‌شکافد و او به اعماق آب فرو می‌رود. این تصادم باعث می‌شود هواپیما تکان شدیدی خورده و در چند سانتیمتری قایق با سر در آب فرو رود. هاری باسکوتی عاجزانه از قسمت شیشه‌ای هواپیما به درون آن می‌نگرد، چشمش به سرنشین هواپیمای مهاجم، زیگلر - کسی که هاری او را در این ماجرا دوست خود می‌پنداشت - می‌افتد. زیگلر که حالت خفگی به او دست داده است، در

جرالدمست: «مدرنیسم، جنبش کلیدی قرن بیستم است... و دو اصل بنیادین آن عبارت‌اند از: مورد سؤال قرار دادن خود آگاهانهٔ تمامی ارزشهای اجتماعی و اخلاقی و ساختن و پرداختن خودآگاهانهٔ قراردادهای هنری.»

حالی که هواپیما اندک اندک به قعر آب فرو می‌رود و آخرین حبابهای هوا از آن خارج می‌شود، می‌کوشد چیزی بگوید. هاری که بشدت زخمی شده و روحیه‌اش به واسطهٔ خونریزی و حوادث غیرمنتظره تضعیف گردیده، سعی می‌کند به ساحل بازگردد. او موتور قایق را روشن می‌کند و فرمان را کمی می‌چرخاند. اما دیگر کاری از دستش ساخته نیست. در نمای پایانی فیلم که نمایی است دور، دوربین از هاری که بیهوش افتاده فاصله می‌گیرد و به نمای کامل هوایی قایق که بی‌هدف در میان آب به دور خود می‌چرخد می‌رسد و قایق بادی را که گنجینهٔ مایایی در آن قرار دارد، همراه با قطعاتی از هواپیمای متلاشی شده در معرض دید قرار می‌دهد.

ابرت برای پاسخ به حملات خوانندگان و جواب به پرسشهای آنان، ستون دیگری را نیز به فیلم **حرکات شبانه** اختصاص داد. آیا دلی به قتل رسیده است؟ آیا کوئنتین نقشهٔ مرگ با اتومبیل را به مرحلهٔ اجرا در آورده؟ آیا مادر دلی از او خواسته بود دخترش را به قتل برساند یا ایورسون؟ کوئنتین در فلوریدا در پی چه بود؟ آیا ایورسون مرده است؟ وقتی که زیگلر از هواپیما، هاری را هدف قرارداد، می‌دانست او هاری است یا تصور می‌کرد به ایورسون شلیک می‌کند؟ آیا کوئنتین می‌خواست گنجینه را تصاحب کند یا انتقام دلی را بگیرد؟ آیا هاری زنده می‌ماند تا بار دیگر نزد همسر خویش بازگردد و با او به تفاهم جدیدی دست یابد یا آنکه زندگیش در همان قایق در یأس و حرمان به پایان می‌رسد؟

ابرت در تلاش برای ارائهٔ یک طرح کلی منسجم بنابر هنجارهای فیلم *سیاه دلهره‌آور*، می‌کوشد توضیحی منطقی دربارهٔ فیلم به دست دهد؛ اما استنباطهای او برپایهٔ تفسیر و نظرپردازی بنا شده‌اند.[۲۳] شواهد محکمتری که در گفتگوهای فیلم می‌یابیم و در جنبهٔ تصویری فیلم نیز تقویت می‌گردند حکایت از این دارند که بسیاری از پرسشهای بدون پاسخی که در ارتباط با نتیجهٔ وقایع طرح کلی مطرح می‌شوند، نه به واسطهٔ سهل‌انگاریهای موجود در فیلمنامه، بلکه به ارادهٔ شخص کارگردان پدید آمده است. پائولا و همسر هاری، اِلن بارها به این نکته اشاره کرده‌اند که هاری همواره در پی کشف حقایق است و او را جستجوگری تصویر می‌کنند که نمی‌داند به دنبال چیست و تنها شوق مشاهده او را به حرکت در می‌آورد. هاری به جای آنکه همچون جستجوگر سینمای *سیاه دلهره‌آور*، از شخصیتی برخوردار باشد که با وجود بیزاری از دنیا مطمئن و گستاخ است، دارای شخصیتی است که در برابر معمای وجودی نیاز انسان به وجود معنی در جهانی بی‌معنی و دستخوش هرج و مرج تحلیل می‌رود و همان طور که می‌دانیم این شخصیت، از نقشمایه‌هایی است که درگونهٔ هنری مطرح می‌گردد.

در **حرکات شبانه** هر نوع امیدی به یافتن پاسخ برای سؤالات خوانندگانِ به ستوه آمدهٔ ابرت که فیلم را تنها به عنوان یک فیلم *سیاه دلهره‌آور* ارزیابی می‌کردند، بعمد نقش برآب شده است. البته موضع دیگری نیز می‌توان اختیار کرد، این دیدگاه جدید با موضع قبلی در تناقض نیست بلکه تنها این نکته را مشخصتر می‌سازد که هدف فیلم آن نیست که تماشاگر، راز فیلم را کشف کند. هدف، القای نکته‌ای متضاد با آن است: آدمی هرچه برای یافتن پاسخ بیشتر تقلا کند یا به عبارت دیگر هرچه اطلاعات بیشتری به دست

آورد، آشفتگی خیال او وسیعتر و عمیقتر می‌گردد. در فصل پایانی که نقطهٔ اوج فیلم است، تصویر اغلب به واسطهٔ درخشش خورشید صبحگاهی محو و نامشخص می‌گردد. محدود بودن قدرت دید هاری در صحنه‌های شبانه امری منطقی است اما حتی در روشنایی روز هم او نمی‌تواند هواپیمای مهاجم را تا زمانی که در بالای سر او قرار نگرفته است، ببیند. هشدار هاری به پائولا نیز، به دلیل اصابت امواج به ماسک غواصی او و تضعیف بینایی‌اش، بی‌نتیجه می‌ماند. در پایان میان هاری و زیگلر، دیواری از شیشه و آب دریا پدید می‌آید و بدین ترتیب او از شنیدن آخرین فریادهای رنج‌آلود زیگلر یا واپسین کلماتی که بر زبان او جاری می‌شود و چه بسا حاوی اطلاعات مورد نیاز اوست، محروم می‌ماند. فیلم نه تنها شکست تحقیقات هاری را به نمایش می‌گذارد - چرا که پاسخ سؤالات آزاردهنده، با فرو رفتن اجساد در قعر آب، ناممکن شده است - بلکه نمایشگر مانعی است درونی که نفس هاری را از فهم جهان پیرامون خویش، دور می‌دارد. اشتباه هاری در این است که می‌پندارد در تحلیل نهایی، حقیقت برابر است با مجموعه‌ای از اطلاعات صحیح. عنوان فیلم یعنی **حرکات شبانه**، از سویی با *فیلم سیاه* و کثرت حوادث مهمی که در طول شب به وقوع می‌پیوندد، هماهنگ و سازگار است و از سوی دیگر به ظلمتی تمثیلی اشاره دارد که هاری در آن به اتخاذ تصمیم می‌پردازد. اقدامات هاری به لحاظ ذهنی در چنان فضای تیره و تاری صورت می‌پذیرند که هم اهداف و هم راههای رسیدن به آنها مبهم و نامشخص می‌نماید؛ برخلاف بازیهای مورد علاقهٔ هاری، یعنی فوتبال و شطرنج که قوانین کاملاً مشخص داشته و هرگاه

اندرو تودور: «گونه» طریقی نیست که منتقد به خاطر اهداف روش شناختی، فیلمها را در چارچوب آن طبقه‌بندی کند، بلکه طریقی بسیار ناپایدارتر است که تماشاگران در چارچوب آن به طبقه‌بندی فیلمها دست می‌زنند.

حرکتی درست صورت پذیرد، بدون هیچ تردیدی پیروزی در پیش است.

رابین وود در مورد آثار هنری چنین می‌نویسد:

هر اثری که بد و ضعیف می‌نماید، به دلیل وجود نقایص، مثلاً فواصل[۲۴] و جابه جایی عناصر آن است. مثلاً می‌توان گفت داستان مرموز ناشیانه‌ای که چگونگی گشایش گره آن، از همان آغاز ندانسته آشکار باشد، ساختاری درهم ریخته دارد، قادر به ایجاد ارتباط باخواننده نیست و او را قادر می‌سازد در ساختار ایدئولوژیک داستان به کاوش بپردازد و ... وجود فواصل و جابه جایی عناصر، تنها زمانی می‌تواند به عاملی مثبت در جلب توجه تبدیل گردد که خواننده احساس کند وجود آنها دارای مفهومی ساختی بوده و سرانجام از اهمیت خاصی برخوردار خواهند گردید - و هرگاه چنین باشد، فواصل و جابه جاییها به جنبه‌ای از ساختار منسجم فیلم تبدیل می‌گردند.[۲۵]

برهمین سیاق نیز می‌توان نتیجه گرفت داستان مرموزی که گره آن به طور مشخص گشوده نشود داستانی ضعیف و بی‌معنی خواهد بود. اما باید توجه داشت که واژهٔ کلیدی در سخن وود «ندانسته» است و اهمیت تعریفهای ساختاریِ مبتنی برگونه در این است که دیدگاههای متعددی را برای قضاوت نقادانه میسر می‌سازند. در **حرکات شبانه**، فاصله که به واسطهٔ گره افکنی در طرح کلی و پرهیز از گره‌گشایی در آن، پدید آمده است با وحدت درونی فیلم هماهنگ و سازگار است. بدین ترتیب اثر «پن» در حالی که ممکن است به عنوان فیلمی دلهره‌آور دارای نقایصی باشد، به عنوان فیلمی هنری محصولی موفق است.

نکتهٔ جالب توجه اینکه منتقدان نشریات نیمه روشنفکرانهٔ آمریکا، جملگی در ارزیابیهای خود، **حرکات شبانه** را در زمرهٔ فیلمهای دلهره‌آور طبقه‌بندی کردند. استانلی کافمن (از نشریهٔ **نیو ری‌پابلیک**) آن را به دلیل وجود طرح کلی عاری از هیجان، ناموفق توصیف کرده و اشارات روشنفکرانهٔ آن را به منزلهٔ نمونه‌ای از جدیت بیجا و نامناسب آثار پن، شایستهٔ رد و انکار دانست. ریچارد شیکل (از نشریهٔ **تایم**) نیز عمدتاً به همین دلیل آن را فیلم دلهره‌آوری توصیف کرد که «بهتر از آنچه حقش بود، از آب درآمده است.»[۲۶] ناتوانی منتقدان را در ارزیابی فیلم مزبور از دیدگاههایی دیگر، شاید بتوان ناشی از این دانست که پن همواره به اشکال هنری عامه‌پسند و به طور کلی ماهیت فیلمهای هالیوودی اشتیاق و دلبستگی نشان داده است. نکتهٔ جالب توجه اینکه هیچ یک از منتقدان در این باره کمترین شکی نداشت که فیلم توسط پن «تألیف» گردیده است. در ضمن باید توجه داشت که حتی در آن دسته از فیلمهای پن که بحق در طبقهٔ گونه‌های عامه‌پسند قرار می‌گیرند (مانند **تعقیب**[۲۷]، **بانی وکلاید**، **بزرگ مرد کوچک**)، نیز اغلب همان چارچوب گونهٔ عامه‌پسند به گونه‌ای انطباق یافته است که برای خلق فیلمی هنری به کار آید (مانند **تیرانداز چپ دست**[۲۸]، **میکی یک**، **حرکات شبانه**). همان طور که می‌دانیم در ایالات متحده بیشترین قدرت از آن گونه‌های عامه‌پسند است و سینمای هالیوود نیز متکی بر آنهاست. از اینرو سنتهای حاکم بر فیلمهای خوش ساختِ گونهٔ هالیوودی، انتظارات منتقدان و همین طور تماشاگران را چنان شکل داده است که نظاره کردن فیلم از دیدگاهی متفاوت برایشان بسیار دشوار می‌نماید.

اما هرگاه بخواهیم براساس رویکرد گونه‌ای چشم‌انداز کاملی از سینمای روایی ترسیم نماییم، ناگزیر باید فیلمها را از نظرگاههای متفاوت

بنگریم. هدف من این است که برای درک و تحلیل مجموعهٔ بزرگی از آثار بین‌المللی که از نظر ساختار دقیقاً در مقولهٔ گونه‌های روایی عامه‌پسند قرار نمی‌گیرند، چارچوبی عمومی فراهم آورم. هدف آغازین، بنا نهادن چارچوبی برای تشخیص تفاوتهای فرهنگ عامه و فرهنگ روشنفکرانه است که تعریف ساختاری فیلم هنری بر مبنای آنها عملی خواهد گردید. سینما رسانه‌ای است همگانی و از اینرو ذاتاً با فرهنگ همگانی که ما آن را فرهنگ عامه می‌نامیم، در ارتباط است. تنش میان جنبهٔ روشنفکرانهٔ مبتنی بر تعبیر و تفسیر که به سینمای هنری تعلق دارد و ماهیت سینما به مثابه رسانه‌ای همگانی منشأ بحث و جدل فراوان بوده است.

۳ - دربارهٔ این مقالات

جیم کیتسز در **افقهای غرب**، در بررسی فیلمهای وسترن ساختهٔ آنتونی مان، باد بوتیچر و سام پکین‌پا نشان داد که چگونه می‌توان عناصر خاص متعلق به یک مؤلف واحد را در محدودهٔ یک گونهٔ کاملاً مشخص، ثابت کرد. استوارت کامینسکی در رسالهٔ دکترای خویش که به بررسی فیلمهای دان سیگل اختصاص یافته است، جنبه‌های گوناگون تألیف را در فیلمهای مختلف یک کارگردان که در گونه‌های متفاوت به فیلمسازی پرداخته، مورد بررسی قرار داده است. ساختارهای گونه‌ای در هر دو تحقیق، دارای محتوایی مشخص، شناخته شده و قطعی بودند. هدف تحلیلهای مزبور این بود که «محتوای» تألیف یا به عبارت دیگر تأثیر و نقش فیلمساز را در فیلمهایی که خلق کرده بود، نشان دهند.

اما در فیلم هنری و به تبع آن، در بررسی

نگارنده در پیرامون فیلم هنری به منزلهٔ یک گونه، فرایند مذکور تا حدی معکوس گردیده است. در اینجا تألیف یا به عبارت دیگر نقش کارگردان در آفرینش اثر، امری است که مسلم به حساب می‌آید. یکی از اهداف نگارنده این است که در میان فیلمهای کارگردانان سینمای هنری، زمینهٔ مشترکی برپاکند. در گونه‌های قویاً عامه‌پسند، مانند وسترن، دلهره‌آور یا علمی - تخیلی، می‌توان مجموعه‌ای از قرار دادهای گوناگون را تشخیص داد که در زمینهٔ چگونگی روایت و درونمایه، راه حلهایی را که فراروی کارگردانان قرار دارند، تعیین می‌کند. در این گونه‌ها، ویژگیهای فردی تألیف، مسلم نیست بلکه باید تعیین و اثبات گردند. از طرف دیگر، در فیلم هنری به طور سنتی نقش و تأثیر فردی فیلمساز، امری مسلم پنداشته می‌شود.

منتقدان و معلمان سینما در عین حال که برخی فیلمهای جان فورد و هوارد هاوکس را درگونهٔ وسترن مقوله‌بندی می‌کنند، این آثار را تجلی ذوق هنری شخصی آنها نیز تلقی می‌نمایند؛ این امر از آنجا میسر است که اینان معمولاً ساخته‌های کارگردانان فیلمهای هنری را آثاری منفرد به شمار می‌آورند و آنها را تنها با سینمای ملی کشوری که کارگردان در آن پرورش یافته یا با زمینه و بافت دیگر فیلمهای او مربوط می‌دانند. اما به راستی قرابت میان آثار کارگردانانی همچون آلن رنه و گدار یا آنتونیونی و فللینی را باید در چه عاملی جستجو کرد؟ در ملیتهای آنها؟ اعتقادات سیاسیشان؟ یا تنها در این واقعیت که آنها در قلمرو رسانه‌ای واحد به فعالیت پرداخته‌اند؟ نخستین هدف من آن است که در چارچوب مدرنیسم برای آثار کارگردانانی از این دست، زمینه‌ای مشترک بنا نهم. البته این بررسی نخستین گام در این موضوع به شمار می‌آید و نباید آن را تحقیق نهایی قلمداد کرد. هدف دیگر، ارائهٔ نظریه‌ای است برای تشخیص مدرنیسم در فیلمهای بلندروایی و فراهم آوردن نظرگاهی جهت تحلیل فیلم، براساس گونه‌ای که در چارچوب آن ظاهر می‌شود.

***این مقاله از کتاب ذیل برگرفته شده است:**

MODERNISM IN THE NARRA - TIVE CINEMA: The Art Film as a Genre, William Charles Siska, ARNO PRESS. A New York Times Company, New York, 1980.

*** پاورقیهایی که با (م) مشخص شده‌اند، از مؤلف است.**

1 - Modernist

2 - Andrew Tudor, *Theories of Film* (New York : Viking Press, 1974) , pp. 145 - 148 ; Gerald Mast, *A Short History of the Movies* (Indianapolis : The Bobbs - Merrill Company, Inc. , 1976) , pp. 341 - 343 ; and Leslie Halliwell, *The Filmgoer's Companion* (New York : Avon Books, 1974), p. 34 (م)

3 - Tudor, pp. 145 - 146 (م)

4 - Tudor, p. 147 (م)

5 - Jim Kitses

6 - Horizons West

7 - Colin McArthur

8 - Understand USA

9 - Stuart Kaminsky

10 - American Film Genre

11 - nonrepresentational

12 - atonal

13 - Mast, p. 343 (م)

14 - Tudor, p. 146 (م)

15 - Tudor, p. 145 (م)

۱۶ - نگریستن به مسائل ذهنی «به شکل مسائلی خاص» ، انگاره‌ای است که پدیدار شناسان به تفصیل شرح داده‌اند. بنیادیترین نوشته در باب پدیدار شناسی به ادموند هوسرل تعلق دارد، نگاه کنید به کتاب:

Ideas : General Introduction to Pure Phenomenology, trans by W.R. Boyce Gibson (London : Collier - Macmillan Ltd. , 1962)

نقل قول از اثر هوسرل، بی آنکه واژگان مورد استفادهٔ او یک به یک توضیح داده شوند، چندان مفید فایده نیست، از اینرو خواننده را به مطالعهٔ فصل چهارم کتاب فوق «خود آگاهی و واقعیت طبیعی» و بخش ۳۵ «تفکر به منزلهٔ عمل، شکل مدل‌وار واقعیت حاشیه‌ای» (ص ۱۰۵) فرا می‌خوانیم. نکتهٔ جالب توجه اینکه، هوسرل نیز به انگارهٔ «برجسته سازی» (Vordergrund) اشاره می‌کند. دیگر منابع مربوط به پدیدار شناسی عبارت‌اند از:

William A. Luijpen, *Existential Phenomenology* (Pittsburgh : Duquesne University Press, 1960).

فصل دوم، «پدیدار شناسی شناخت»، آنجا که وی دربارهٔ «شعور ماقبل اندیشه» و «تجرید و همگانی ساختن ماهیت درک» بحث می‌کند، صص ۷۴ - ۸۴؛ و

Remy C. Kwant, *Phenomenology of Language* (Pittsburgh : Duquesne University Press, 1965)

کوانت برای تمایز میان نمایش در شکلهای روایتی که به مسائل عینی یا مسائل «مادیت یافته» می‌پردازند و شکلهای روایتی که مسائل ذهنی یا مسائل «تعالی یافته» را دستمایه قرار می‌دهند، بنیادی محکم عرضه می‌کند (نگاه کنید به فصول شش و هفت کتاب فوق، «شخص سخنگو» و «اندیشه و گفتار» بویژه صفحهٔ ۱۶۲). در روایت سنتی، شخصیتها با مسائل «مادیت یافته» دست و پنجه نرم می‌کنند، حال آنکه در روایت نوگرا، نگاه اصلی به مسائل «تعالی یافته» معطوف است. (م)

17 - Night Moves (همچنین : تلاطم شبانه)

۱۸ - بدین ترتیب می‌توان میان فیلم هنری و فیلم «پیام‌دار» مانند **آتش متقابل** (Crossfire ، ۱۹۴۷) ، **پینکی** (Pinky ، ۱۹۴۹) و **حدس بزنید چه کسی برای شام می‌آید؟** (Guess Who's Coming to Dinner ، ۱۹۶۷) نمایز قائل گردید. در فیلمهای «پیام‌دار»، تنگناها در هیئت مسائلی ذهنی برجستگی نمی‌یابند، بلکه همچون مسائلی «مادیت یافته» مطرح می‌شوند. از طرف دیگر، در فیلم هنری، تنگناها به واسطهٔ استفاده از گفتگو و تصاویر دلالت‌گر به عنوان مسائلی «تعالی یافته» از کیفیتی انتزاعی برخوردار می‌گردند. برای مثال در هر دو فیلم **آتش متقابل** و **پینکی**، داستان نه حول محور پرسش «عدالت چیست؟» ، بلکه حول محور پرسش «آیا عدالت اجرا خواهد شد؟» دور می‌زند؛ اما در فیلم هنری مانند **میکی یک** (Mickey One ، ۱۹۶۴) برخلاف این در فیلم، وضعیت درست معکوس است. (م)

19 - The Red and the White

20 - Ashes and Diamonds

21 - Roger Ebert, "Night Moves," *The Chicago Sun - Times,* August 6, 1975

22 - Gene Hackman

23 - Ebert, *Chicago Sun - Times* , August 14, 1975.

ابرت در این مقاله فرض را بر این می‌گذارد که کوئنتین تصادف اتومبیل را ترتیب داده است؛ اما او را نه نام ایورسون، بلکه مادر دلی به این کار واداشته است؛ زیرا وی در صورت مرگ دلی می‌توانست پولی را که به نام او در شرکت سرمایه‌گذاری به ودیعه گذارده شده بود، از آن خود سازد. اما زیگلر اعتقاد داشت ایورسون نقشهٔ قتل را طراحی کرده است، چرا که دلی می‌خواست نقش او را در فاجاق اشیای عتیقه برملا سازد. زیگلر به فلوریدا می‌رود تا از ایورسون انتقام بگیرد؛ اما اشتباهاً به گمان اینکه ایورسون در قایق نشسته است، به هاری حمله می‌کند. (م)

۲۴ - gap منظور از فاصله، آن حلقه‌هایی از زنجیرهٔ وقایع داستان است که اغلب به طرز موقت و گاه به طور دائم برخواننده یا بیننده پوشیده می‌مانند.

25 - Robin Wood, "In Defense of Art," *Film Comment,* july / August 1975, p. 49 (م)

26 - Stanley Kaufmann, "Night Moves," *The New Republic,* June 16, 1975, p. 19, and Richard Shickel, "Night Moves," *Time,* June 23, 1975, p. 62 (م)

27 - The Chase

28 - The Left - Handed Gun