تئوری مؤلف زنده و سرحال است

اندروساریس

آمیزه‌ای از غرور و ایدئولوژی اغوایم کرده است که در مباحثهٔ اخیر فیلم کامنت در باب وضعیت جاری سینما و نقد فیلم در آمریکا شرکت کنم. البته انگیزه‌هایم در مورد تردید کردن نسبت به استنتاجات همکاران ارجمندی همتای ریچارد کورلیس، راجر ابرت، و (کسی که نامش به طور ضمنی در این مباحثه آمده یعنی) دیوید تامسن بیشتر شکل اعتراف گونه دارند تا اینکه مبنای مباحثه‌ای داشته باشند. چون با هر سه عضو شرکت کننده در این مسئلهٔ غامض آشنایی نزدیک دارم، و عمیقاً به داوریها و دستاوردهای ایشان ارج می نهم، در نتیجه تصمیم گرفته‌ام که از این فرض آنان رنجشی به دل راه ندهم که اندروساریس و تئوری مؤلف جایی در گذشتهٔ عزیز و از دست رفته، مدفون شده اند.

کاملاً بر عکس. اندروساریس، همتای خانم جین برودی، بی تردید بهار عمر خود را پشت سر می گذارد و تئوری مؤلف چنان شایع و رایج شده است که، همچون تئوری گشتالت پیش از خود، از فرط موفقیت در خطر مرگ است. وقتی کورلیس در نقدی که *بر نواهای غمگنانهٔ میامی* در مجلهٔ تایم می نویسد، به تفاوتهای سبک کارگردانی جورج آرمیتاژ و جاناتان دمی اشاره می کند، و وقتی راجر ابرت به دیوید لینچ تهمت می زند که *دیوانهٔ واقعی*، یعنی فیلمی که در جشنواره سینمایی کن امسال جایزهٔ نخل طلایی را از آن خود کرد. دزدی شرم آوری از راس می براست، تئوری مؤلف نه تنها زنده است، بلکه هیچوقت به اندازهٔ امروز بر سر زبانها نبوده است.

شک دارم که به سال ۱۹۳۶ که تیم گلدوین دستور اخراج هاوارد هاکس را، درست وسط فیلمبرداری *بیا و بگیرش* صادر کرد و متعاقب آن ویلیام وایلر را به کارگردانی آن گماشت، این نوع تجزیه و تحلیلهای ذهنی رایج بوده باشد. آن موقع هیچکس نسبت به هویت یک مؤلف بزرگ کمترین نگرانی نداشت. حتی خیلی از بررسی کنندگان اصلاً نمی دانستند که کارگردان در فیلم چه کاره است. منظورم این نیست که درهیچ دوره‌ای از تاریخ سینما، حتی همین دورهٔ اخیر ما، قدر نقد هوشمندانه و روشنگر در باب سینما شناخته نمی شد. خود من در تاریخ ۲۷ نوامبر سال ۱۹۸۹ طی مقاله‌ای در نیویورک آبزرور به خاطر تعمیم بخشهای فاقد دقت دربارهٔ منتقدان آمریکایی عذرخواهی کرده‌ام و در مقاله‌ام افزوده‌ام که جا داشت همیشه چهره‌هایی چون منی فاربر، اونیس فرگوسن، گیلبرت سلدس، جیمزابجی، رابرت وارشو، می برلوین، فرانک نیوجنت، سی مورپک، رابرت شروود و تنی دیگر را از جریان کلی نقد فیلم نویسی در آمریکا مستثنی می کردم. مایلم به عنوان کسانی که بر تکاملم در مقام بررسی کنندهٔ سینما «مؤثر» بوده اند، نامهای سسیلیا ایچر، اهام گرین، س. ل. لژون و الیوت پال را هم به فهرست فوق اضافه کنم. هیچ فردی نمی تواند فقط متکی به خود رشد کند، منتقد فیلم هم حتماًمستثنی نیست.

از مقالات کورلیس وابرت، چنین به نظرم می رسد که این دو در «مباحثه ای» اساساً منصفانه و اصیل، حیات حرفه ای طرف مقابل را مورد

اندرو ساریس

تردید قرار داده اند. درعین حال، تامسن با پشتکار فراوان به بررسی سینمای آمریکا- و همراه آن خود آمریکا- می پردازد، آن هم در رشته مقالاتی که عمیقاً ذهنی و نظری اند و با نقدهای تحلیلی دقیق ریموند دورگنات و گری ویلز مطابقت می کنند.

بدون هیچ خجالتی این واقعیت را اعلام می کنم که روحیه‌ام بیشتر با کورلیس همخوانی دارد تا با ابرت یا تامسن. با این همه، مایلم نقد تجدید نظرطلبانه ام را از دوستان تجدید نظر طلبم، با تصحیح یک خطای کوچک کورلیس، در مورد گفته ای که از من نقل می شود، آغاز کنم.

کورلیس در مقالهٔ آیا نقد فیلم آینده ای دارد؟ چنین می نویسد: «وقتی پالین کیل در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ از سن فرانسیسکو به نیویورک کوچ کرد، با دشمن بزرگش اندروساریس تماس گرفت و از او برای دیداری دعوت به عمل آورد. ساریس بعد از این دیدار، به دوستش یوجین آرچر گفت، «او کاترین هپبورن نبود». آرچر هم پاسخ داد، «تو هم اسپنرتریسی نیستی».

کورلیس سپس ادامه می دهد: «اما آن دو، به لحاظی، تریسی و هپبورن بودند. آنان بازار راکد نقد فیلم را به یک هنر آتش نشانی و عشق و نفرت بدل ساختند بحث و مناظراتشان در باب تئوری مؤلف، شور و حال

بحثهای سیاسی و درگیریهای ورزشی را داشت. شدت و غنای بحثشان مردم را ترغیب می کرد که هم فیلمهای تازه را ببینند و هم به فیلمهای قدیمی (به ویژه فیلمهای تولیدی هالیوود) نگاه تازه ای بیندازند. آنان چشمها را باز و کنجکاویها را تحریک می کردند و به دانش و آگاهی مردم می افزودند. آنان ابعاد تازه ای به نقد فیلم افزودند. سینما مهم شد، اندیشه سینمایی ارزش دفاع پیدا کرد و جدال بر سر آن، عادی شد. تریسی- هپبورن را باید فراموش کرد. ساریس وکیل بیشتر به محمد علی و فریزر شباهت داشتند. نقد فیلم بحث روز بود و این دو نیز قهرمانان آن».

از این یادآوری پر شور متشکرم، اما باید اشاره کنم من ماجرای ملاقاتم با پالین را برای آرچر تعریف نکردم، بلکه به ماریون مگید، دوست و رازدارم، سردبیر آن روز و امروز نشریه *کامنتری* گفتم. ماریون هم زن است، علت اصرارم در تصحیح خطا هم همین است. او به درستی مرا به خاطر آنچه فرض کرد فقدان بیشرمانهٔ شهامت باید باشد، ملامت کرد. سالها بعد، گری گیدینز، یکی از ستایشگران پر شور خانم کیل، به همان شیوه مرا به خاطرحمایت از برتر دانستن مردان نسبت به زنان سخت مورد انتقاد قرار داد. تا به امروز از شر این نقل قول خلاص نشده ام، ولی یک بار دیگر تلاش می کنم توضیحی در این باره بدهم تا شاید شر مسئله کنده شود. تردیدی نیست که در تمام این مدت به آن صحنهٔ جادویی *زن سال* ساختهٔ جورج استیونس فکر می کرده ام که کاترین هپبورن در اتاق سردبیر روزنامه مشغول مرتب کردن جوراب خود است و ناگهان اسپنسر تریسی وارد اتاق می شود. این دو روزنامه نگار با هم خصومتی دیرینه دارند و هر یک می کوشد تا با گیر آوردن خبرهای تازه تر، جلوی رقیب در بیاید. خب من و پالین هم دو روزنامه نگار رقیب بودیم، و چرا فقط همین یک دفعه نتوانیم ادای فیلمها را درآوریم؟ همان طور که بعدها معلوم شد، ما «رزباد» همدیگر نبوده ایم و تا به امروز، یعنی بیش از ربع قرن بعد از شروع دعوا، خصومتی سالم را علیه یکدیگر به نمایش گذاشته ایم.

اما هنور نکتهٔ اصلی این شوخی را بر ملا نکرده ام. من وقتی پالین کیل را دیدم، سخت تحت تأثیر ظاهر مادرانهٔ زنی قرار گرفتم که با نام پالین کیل مقاله می نوشت. او چه همان موقع وچه امروز، نثری جوان و تحریک کننده دارد، نثر او از حال و هوایی صمیمانه و خودمانی بهره مند است، که هم من و هم هر خواننده دیگری را از حال تعادل به در می آورد. آن موقع که من و او ملاقات کردیم، اوایل دههٔ ۱۹۶۰ بود، درست پیش از ترور جان کندی، و مردم هنوز می کوشیدند تا خود را با نوآوریهایی چون موسیقی پاپ، بحث از اردوگاههای شرق و غرب، موج نو: رادیکالهای شیک، همجنس دوستی و راك اندرول تطبیق بدهند. پالین کیل در اوج این جریانات حرکت می کرد؛ او طلایه دار بود، گیرم که الزاماً آوانگارد نبود.

من در اصل امر مباحثه همتای او نبودم، او پرچمدار حرکتهای ضد تئوری در سینما به شمار می رفت. تنها کاری که می توانستم بکنم این بود

پالین کیل

که مثل سگ گوشه ای بنشینم و زخمهایی را که او به پیکرم وارد آورده بود بلیسم تا علاج شوند، برگردم سر کار سابقم وبا تشویق جوناس مکاس سردبیر فیلم کالچر شماره مشهور سال ۱۹۶۳ را منتشر کنم، که روی جلد آن دخترهای رقاص *رسواییهای رمی* به عنوان نماد نظام استودیویی سینمای هالیوود چاپ شده بود. باید اعتراف کنم که انتخاب این جلد با من نبود و من هیچ دخالتی در آن نداشتم، و حتی در آغاز متوجهٔ طنز درخشان آن نشده بودم. همین نشان می دهد که من چه آدم هالو و بی تجربه ای بودم.

چرا نمی بایست باشم؟ آن موقع سی و پنج سال داشتم، در محلهٔ کوینز نیویورك با مادرم زندگی می کردم و هرگز نشده بود که سالی بیش از چندصد دلار درآمد داشته باشم. من شب و روزم را به خواندن مطلب سینمایی از ورایتی گرفته تا کایه دو سینما، از نقدهای جودیت کراسیت گرفته، تا مطالب کلود شابرول می گذراندم. من بدنام شده بودم، بی آنکه پولدار و مشهور شوم.

پالین کیل از من دیرتر شروع کرده بود. و گرچه در آغاز همه چیز مطابق میلش پیش می رفت، و در مجلات و محافل سینمایی می درخشید، ولی به تدریج از بخش عمده ای از مراکز فرهنگی دور ماند، هم مراکزی که او را تازیانه دار «تلاشی تازه در نقد فیلم» می نامیدند و تحسینش می کردند.

در نتیجه همان سالهایی که کورلیس از آن با صفات و القاب چشمگیری یاد می کند، برای آدمهایی چون پالین و من که در محافل نقد سینمایی جان می کندیم تا لقمه ای به دست آوریم، سالهای خوشگذرانی و گردش نبود. کی برد؟ کی باخت؟ کی می داند؟ کی اهمیت می دهد؟ اصل کار، تنازع بقا و ادامهٔ کار بود. یوجین آرچر، که من کار بی پایانم در تحقیقات سینمایی را به سال ۱۹۵۴ با او آغاز کردم، بعد از یک کوشش نافرجام برای فیلمسازی در پاریس، در گرما گرم آماده سازی

سموئل فولر

خویش برای تدریس در دانشگاه، در لس آنجلس درگذشت. جورج موریس، یکی از سرسپرده ترین منتقدان به تئوری مؤلف که همسنگر وفادارم بود، در اثر ابتلا به بیماری ایدز در تکزاس درگذشت. نام آلن دوست و همکار عزیزم، مردی که بیش از هر کس دیگری ـ مرا با ژانر فیلمهای وحشتناك آشنا کرد و سبب شد تا به این وسیله حیطهٔ تئوری مؤلف را گسترش بخشم، در سال قبل در اثر سکتهٔ قلبی از دنیا رفت. اما درگذشتگان همیشه با ما هستند، و تئوری کماکان به عنوان بیانیه ای جمعی، شامل سلیقه های مختلف در کشورهای مختلف جهان، به رشد خود ادامه می دهد.

کورلیس، ابرت و تامسن در غفلتهایشان نسبت به قابلیت کاربرد تئوری مؤلف تنها نیستند. شخصاً به سان یک هوادار از مد افتادهٔ تئوری مؤلف، هدف همیشگی تهاجم هواداران نظریه نشانه شناسی بوده ام. من اصلاً نمی خواهم جنبشهای معاصر نشانه شناسی و ساختار گرایی را نادیده بگیرم، اما همیشه اعتقاد داشته ام که نشانه شناسان حرف تازه ای برای گفتن ندارند.

بحث همیشگی من با نشانه شناسان این بوده است که آنان کاری نمی کنند، جز اینکه فیلمهایی را که پیشتر هواداران تئوری مؤلف کشف کرده بودند، دوباره مطرح می سازند. برای مثال، لورامالوی چگونه می تواند اندیشه های ذهنی جوزف فن اشترنبرگ و آلفرد هیچکاك را، آثار کارگردانان «نمونه ای» هالیوود بنامد؟ از سوی دیگر، نمی توانم تأکید نشانه شناسان بر زمینه های جامعه شناختی را انکار کنم. من حتی وقتی با نشانه شناس طنز آفرینی چون اومبرتو اکو به مخالفت برمی خیزم، توانایی او را در احاطهٔ بر موضوع و تحت تأثیر قرار دادن آن تحسین می کنم. از نظر هر آدم بیرونی دارای شعور معمولی، تمام سخنان نشانه شناسان تخصصی، غیر مفهوم، بی فایده و تصنعی جلوه می کند. ما هواداران تئوری مؤلف سالهای سال به خاطر نسبت دادن شکوه میزانسن به کارگردانانی چون ساموئل فولر و آنتونی مان، که هیچگاه مد روز نبودند، با توهین و تحقیرهای زیادی روبرو شدیم (به جری لوئیس اشاره نمی کنم، که شوخی بزرگ فرانسه دوستان است) و چون به عبارات قلنبه و سلنبهٔ نشانه شناسان در فرمولبندی سینما بی محلی می کردیم، ما را به حساب نمی آوردند.

همین واقعیت که دانشگاهیان همیشه مرا خیلی روزنامه نگار و روزنامه نگاران خیلی دانشگاهی فرض کرده اند، این امکان را به من می دهد که بتوانم فقدان ارتباط میان گروههای انتقادی مختلف حاضر در صحنهٔ امروز را درك کنم. در یک چنین زمینه ای، کیل و من، حتی در پرخاشجویانه ترین دعواهایمان، به یک زبان مشترك سخن می گفتیم. امروزه غالب دانشکده های سینمایی تحت نفوذ نشانه شناسان و به تدریج، منتقدان مختلف سینمایی را با تکیه بر بحثهای اسرار آلودهٔ «مباحث» و «متون» کنار گذاشته اند. این خود شاید بتواند تا حدی بیقراری و ناراحتی کورلیس، ابرت و تامسن را که هنوز به نشر رایج روز مقاله می نویسند توضیح دهد.

این نکته را باید به یاد داشت که جار و جنجال بزرگ در نقد فیلم بیش از سه دههٔ پیش رخ داد، یعنی زمانی که هنوز اسم تئوری مؤلف هم مطرح نبود. در آن دوره نسل جدید سینما دوستان در پاریس، لندن و نیویورك، و دیگر شهرهای بزرگ پنج قاره پراکنده بودند، وبه جای دلمشغولی دههٔ سی و چهل نسبت به مسائل اجتماعی، به خود فیلمها می نگریستند و در پی کشف نکات تازه ای بودند. آندره بازن فقید و کبیر، پدر روحانی این موج نوی پیشتازی بود که عاشقان سینما به حساب می آمدند؛ اما حتی او هم با روحیه ای پدرانه نسبت به «افراط کاریهای» هواداران تئوری مؤلف به ایشان هشدار می داد.

وقتی من به عنوان پرچمدار بی جیره و مواجب این «جنبش» در آمریکا، به روی صحنه آمدم، درواقع هدفم بحث پیرامون مقالهٔ مشهور بازن تحت عنوان «خط مشی مؤلفان» بود، که در شماره آوریل ۱۹۵۷ کایه دو سینما انتشار یافته بود. مقالهٔ خود من به طور کاملاً سر دستی و پیشنهادی *یادداشتهایی در باب تئوری مؤلف به سال ۱۹۶۲* نام داشت و درفیلم کالچر به چاپ می رسید، که نشریهٔ تخصصی ادواری بی بود با حداکثر ده هزار تیراژ. من در پیشگفتار بحثم از سورن کی برکه گور (۱۸۱۳ ـ ۱۸۵۵) نقل قول کردم. او در رسالهٔ *این یا آن* چنین می نویسد: «من این طرحها را سایه نگاریها نام می نهم، از یک سو با این نیت که بلافاصله به خاطرتان بیاورم که از بخش تاریک تر زندگی ناشی می شوند و از سوی دیگر به این خاطر که، مثل دیگر سایه نگاریها،

مستقیماً قابل رؤیت نیستند. وقتی سایه نگاری را در دست می گیرم، نه تأثیری بر من می نهد و نه درك روشنی از آن فراچنگ می آورم. فقط وقتی مقابل دیوار می گیرمش، و سپس نه به طور مستقیم به آن، بلکه بر آنچه روی دیوار ظاهر شده نگاه می کنم، قادر به دیدنش می شوم. در مورد تصویری هم که اینک قصد دارم به شما نشان دهم نیز چنین باید کرد، تصویری درونی که تا از بیرون به آن نگریسته نشود، قابل درك نخواهد بود. این تصویر بیرونی شاید کاملاً کمرنگ و ناپیدا نباشد، ولی تا کاملاً به آن نگاه نکنم، آن تصویر درونی را که می خواهم به شما نشان دهم کشف نخواهم کرد، تصویر درونی که ظریف تر از آن طراحی شده تا از بیرون قابل رؤیت باشد، چنان ظریف درهم بافته شده که گویی ثمرهٔ حساس ترین حالات روح است».

البته کی برکه گور، سالها پیش از آنکه سینما پا به عرصهٔ وجود بنهد، درگذشت، اما سایه نگاریهای او ظاهراً جوهرهٔ سینما را در خود داشتند. من در ضمن مجذوب فکر مفهوم درونی بر یک زمینهٔ گرافیکی بودم، تا این زمان و طی یک دوره تهیدستی و آوارگی در زندگیم، آنقدر در پاریس مانده بودم که اشتیاقم برای متناقض گوییها و بحثهای دیالکتیکی پرورش پیدا کند- من هم همانند بقیه موج نوها بر این عقیده بودم که هیچکاك به علاوهٔ سینما مساوی است با کافکا و داستایوسکی، یا باسترکیتن به علاوهٔ سینما مساوی است با ساموئل بکت. اما هیچ چیزی مرا برای خشونت نهفته در بحث پالین کیل آماده نکرده بود، همان کسی که من و همتایانم را به عنوان ستایش کنندگان مردانگی و ابهت مردانهٔ فیلمهای حادثه ای هاواردهاکس، که قهرمانان آن سینه های ستبر خود را بیرون می انداختند، گوشمالی داد و کاری کرد که همهٔ ما به عنوان چهره هایی که می خواهیم نقش سال مینیو در عاصی بی هدف را بازی کنیم. جلوه گر شویم.

از آن زمان به بعد، هر وقت کلمه «مؤلف» یا «تئوری مؤلف» در جایی به ثبت می رسید، لحن تمسخر آمیزی هم از آن مستفاد می شد. چند سال پیش که در یک مهمانی شام به باد شولبرگ معرفی شدم، او با لحن تندی مرا به عنوان ستایش کنندهٔ تئوری مؤلف سرزنش کرد. او می خواست مرا مسئول تمام دردسرهایی بداند که هنگام ساخته شدن بادر اورگلیدز توسط آن کارگردانی که جسورانه مؤلف نامیده شده بود، یعنی نیکلاس ری، با آن درگیر بود. شولبرگ هم تهیه کننده و هم نویسندهٔ فیلمنامهٔ بادر اورگلیدز بود، اما فقط «نویسنده» فیلمنامه به حساب می آمد، حال آنکه هر چه افتخار بود به پای نیکلاس ری «مؤلف» ریخته می شد. در نتیجه من مسئول ناکامی مالی فیلم بودم. چه بار مسئولیت سنگینی به دوش یک نظریه پرداز!

حال بعد ازسی سال که مقالهٔ ۱۹۶۲ خودم را می خوانم، تقریباً همان احساسی به من دست می دهد که ماریوپوزو به خوبی آن را بیان کرده است. او می گوید که اگر می دانست از *پدرخوانده* نوشتهٔ او، این همه استقبال خواهد شد و چنین فروشی خواهد کرد، حتماً سعی می کرد که بهتر بنویسدش. من هم اگر می دانستم که این مقالهٔ فروتنانه ام تا این حد تجدید چاپ خواهد شد، گویی بیانیه ای تمام و کمال است، همتای بیانیهٔ فروید تحت عنوان تفسیر رؤیاها، حتماً بیشتر وقت صرفش می کردم شاید سی سال، ولی حتی در آن صورت هم جرأت نمی کردم بگویم که این آخرین کلام دربارهٔ تئوری مؤلف است.

همان طور که همان موقع هم نوشتم، تئوری مؤلف در حل کردن رازهای سینما، اولین گام است، و نه آخرین ایستگاه. این عبارت را نه تمامی مخالفانم درست درك کردند، و نه حتی پالین کیل. شاید به این ترتیب، بهتر هم شد. اگر او مرا به عنوان آدم معقولی جلوه می داد که هیچ حرف مفتی نمی زنم، کنارم می گذاشتند و فراموشم می کردند. اما به عنوان ناظر هیولاوار تئوریها و جزمیات، به عنوان تهدیدی نسبت به هر آنچه در سینما دوست داشتنی و ارزشمند است، جلوه گر شده بودم. دوایت مک دانلد، این منتقد ارزشمند، تا آنجا پیش رفت که مرا هیولای اعماق دریاها نامید که سر برآورده ام (البته باید بگویم که من و او بعدها در مقالاتی به حساب همدیگر رسیدیم و نسبت به هم چیزهایی گفتیم که نمی توانم دربارهٔ خودم و پالین کیل آن حرفها را تکرار کنم).

اینک درنگاهی به گذشته می توانم ادعا کنم که آن مقالهٔ من، که جداً نقطهٔ شروعی بود برای بحثی جامع، ترکیب جسورانه ای بود از بلوف و غریزه. برای درك همه جانبهٔ مطالبی که می نوشتم، باید راهی طولانی را طی می کردم. در آن زمان من عمیقاً اینگمار برگمان را دست کم و عمیقاً جورج کیوکر را دست بالا گرفتم. هنوز برداشت خاص خودم از تئوری

آنتونی مان

مؤلف را با یافته های زیگموند فروید دربارهٔ لئوناردو داوینچی، نورتروپ فرای دربارهٔ ژانر، موریس و النستی دربارهٔ رومانتیسیم، لاینل تریلینگ دربارهٔ هنری جیمز و تئودور درایزر، روژه لینهارد و الکساندر آستروك دربارهٔ ضد سبک، و نوشته های خود بازن با آن شکوه خیره کننده و معدود نقاط کور (بالاخص در مورد هیچکاك)، در هم نیامیخته بودم.

در تمام دههٔ ۱۹۶۰، من در مقام منتقد معتقد به تئوری مؤلف چنان گیر افتاده بودم، که احساس می کردم چاره ای ندارم جز اینکه بر آثار رو به زوال کارگردانان مؤلف زنده و هنوز فعالی چون آلفرد هیچکاك، جان فورد، هاورد هاکس و اورسن ولز را توجیه کنم. من احساساتی تر از آن بودم که به توصیهٔ نیازمند ارادهٔ پالین کیل گردن بنهم و وقتی می بینم آن دسته از کارگردانانی که در گذشته مورد علاقه ام بوده اند، فیلمهای ناراضی کننده ای می سازند، دست از ایشان بشویم و او را شگفت زده کنم. در ضمن با این پراگماتیسم اساساً آمریکایی سر جنگ داشتم که معتقد است هر «تئوری»یی باید در عمل درست درآید، و هر چه قدرت پیشگویی اش بیشتر باشد، تئوری موفق تری است. چه کسی در می زند، عزیزم؟ اوه، او هوادار تصادفی تئوری مؤلف است که آمده تا ما را راضی کند که راینر ورنر فاسبیندر را هم دوست داشته باشیم. او همهٔ ابزار کارش را هم همراه دارد: میخ کش ارسطویی، چکش بازنی و چراغ قوهٔ فرویدی.

من کار بالاخص تازه و اصیلی نکردم، فقط برخی فرضهای کهنه دربارهٔ سینما را اصلاح کردم. پیش از آنکه تئوری مؤلف مطرح شود، هیچ منتقد صاحب نامی حاضر نبود یک فیلم جدی، بر اساس یک اثر ادبی جا افتاده را بگذارد و دربارهٔ یک فیلم وسترن معمولی درجهٔ دوم نقد بنویسد، نقد این فیلم به منتقد درجهٔ دوم واگذار می شد. اما امروزه عکس این حالت بیشتر رخ می دهد. امروزه به فیلمی بشر دوستانه با احساسات پاك با ذکر «شاهکار تئاتری» کم محلی می کنند و از آن طرف یک فیلم پر زد و خورد، آکنده از جلوه های بصری را به عنوان گامی به پیش در هنر سینما می ستایند. در واقع، این چرخش تجدید نظر طلبانه به چنان حد افراطی کشید، که اینک خود را در دفاع از موضوعات بشر دوستانهٔ ادبی علیه فیلمهای پر تحرك خشن، دوشادوش پالین کیل می بینم.

در نتیجه، کورلیس وابرت نباید ناامید شوند، اگر می بینند که کینهٔ شدید آنان، نمی تواند همان تأثیری را ایجاد کند که برخورد اینک اسطوره ای شدهٔ ساریس- کیل برانگیخته بود. کورلیس و ابرت نسبت به ما بسیار با هوش تر و پیچیده ترند، اما مگر همهٔ امروزیها نسبت به گذشتگان خویش چنین نیستند، حتی ساریس وکیل امروز هم، نسبت به سی سال پیش باهوش تر و پیچیده تر شده اند. مشکل بتوان تجسم کرد که به سال ۱۹۶۰ وقتی نقدی با شیفتگی تمام، با تکیه بر دانش قلیلی که از تئوری مؤلف داشتم، دربارهٔ روانی هیچکاك نوشتم، چه احساساتی برانگیختم. دیوکر با نقد خود توجهم را به هنری، چهره یک جانی *بالفطره* ساختهٔ جان مک نوتن جلب کرده است، اما نه نقد من و نه نقد دیوکر، که

باستر کیتن

این هم با همان حد شیفتگی نوشته شده بود، دیگر نمی تواند در محیط آگاه به ژانر سینمای امروز احساسات خاصی خلق کند.

«کشف» تأخیردار دیوید تامسن، یعنی شبکه ساخته رابرت سیودماك، در همان شماره ای از فیلم کامنت به چاپ رسیده است که مقالهٔ دیوکر. مقالهٔ تامسن این بار رابردوش من و تئوری مؤلف می گذارد تا ستایش ناکافی از یک «فیلم سیاه» دیگر را تحمل کنیم، یعنی همان ژانری که تعداد بیشماری فیلم خوب در انتظار آن هستند که فضیلتها و استعدادهای هنری شان شناخته شود و به ثبت برسد. جیمز ایجی چند فیلم خوب این ژانر را نادیده گذاشت، منی فاربر به بررسی چندتایی پرداخت، اما جست و جوی خستگی ناپذیر برای کشف مؤلفان بود که برای این ژانر اعتبار خاصی خلق کرد و آن را برتر از ژانرهایی قرار داد که تا آن دوره در صدر جدول محبوبیت جای داشتند. بقیهٔ کار پالایش و ظریف کاری بعدی است، و تامسن هم این کار را به همان خوبی هر کس دیگری در این اطراف انجام می دهد.

خبر بدی که در دههٔ شصت به اطلاع رساندم، این بود که حتی فیلمهای تفریحی هم بالاخره جذب یک فرهنگ نخبه گرا شده بودند و همه چیز دستخوش تغییر بود. سینما علیرغم مخالفت محافل دانشگاهی، به دانشکده های هنرهای زیبا می پیوست و به نظر نمی رسید که کسی هم از این تصمیم پشیمان شود، یکی از آرزوهای من این بود که دانشگاه کلمبیا، درس سینما را در زمرهٔ دروس خود جا دهد. تأکید بر خلاقیت، سوای

آلفرد هیچکاک

خلاق، است که به تئوری مؤلف جانی دائمی می بخشد. اگر شماری فیلم خوب، ولی تفسیر نشده، وجود نداشت، هیچ پانتئونی از مؤلفان هم نبود که کشف شود.

سینما اصل است، بدون سینما «شخصیت» مؤلف هیچ اهمیتی ندارد، مدتها پیش از آنکه دربارهٔ کارگردانی و کارگردانان چیزی بدانم، تحت تأثیر فیلمها، سینما، قرار داشتم. تئوری مؤلف تاریخ است، علم پیشگویی نیست. تئوری مؤلف در پی درك گذشته است، نه شکل دهی آینده. من هرگز همتای پالین کیل از فعالان نبوده ام. از این دست کشیده ام که غصه بخورم اگر روی فلان چیز یا فلان کس مکث می کردم یا بکنم، چه نتایجی به بار می آمد.

و بالاخره باید بگویم با کورلیس در نومیدی بارز او از وضعیت روز نقد فیلم همدرد نیستم، کما اینکه با عقاید ابرت دربارهٔ وضعیت صنعت سینما همفکری ندارم. خیلی ساده بگویم، پیش بینی چنین چیزی خیلی زود است. علیرغم آنچه شایع است، در دههٔ ۱۹۵۰ نسبت به دههٔ ۱۹۶۰ فیلمهای خوب بیشتری ساخته شده است، این را خوب به خاطر می آورم، ولی همه دههٔ ۱۹۵۰ را «عصر سیاه» و دههٔ ۱۹۶۰ را «عصر رنسانس» سینما می نامند. سینما از بدو تولد دچار افت و خیزهایی بوده است، اما در نگاهی به گذشته می بینیم آنچه به جا مانده اعصار طلایی است که یکی پی دیگری صف کشیده است. دههٔ ۱۹۹۰ هم فرقی با دهه های گذشته ندارد، این را بعد از اینکه به هزارهٔ سوم میلادی پا گذاشتیم، خواهیم فهمید.

در مورد انتخاب حرفه، که هم کورلیس و هم ابرت در این باره مثلکهایی به یکدیگر گفتند، باید بگویم که ما در جامعه ای، و شاید جهانی، سرمایه سالار زندگی می کنیم. در نتیجه، هیچ حاضر نیستم در جهانی که حرص زدن برای کسب پول بیشتر حرف اول را می زند، کسی را به این خاطر سرزنش کنم که می خواهد پول بیشتری دربیاورد. وانگهی اگر ایجی و فاربر می توانستند در همان فضای کمی که تایم در اختیارشان قرار می داد، نقدهای درخشانی بنویسند، دلیلی ندارد که کورلیس نتواند مهارتهای تردید ناپذیر خود را در نقد نویسی، طی همان شرایط، به نمایش بگذارد (این دعوای حقیرانه بر سر شمارش کلمات هم سخت مایهٔ حیرت است. مگر نمی گفتند که «ایجاز جوهر طنز است»؟)

من که خودم سابقهٔ کمی در تدریس سینما دارم، باید جسارتاً اظهار کنم که هم کورلیس و هم ابرت، ارزش آموزشی مطالعه «نمابه نمای» فیلمها را زیاده از حد، دست بالا می گیرند. در مواجهه با دانشجویانی که چیز زیادی از سینما نمی دانند، حیرت زده کردن ایشان با نمایش ابتدایی ترین تکنیکهای سینما، اصلاً زحمتی ندارد.

با اجازه می خواهم مقاله ام را با ابرو درهم کشیدن برای نشان دادن توجهم نسبت به اغواهایی که در آینده پیش روی همکارانم مطرح است به پایان برسانم: به کورلیس هشدار می دهم که از گناه نومیدی احتراز کند. و به ابرت نصیحت می کنم، خطری که برنامه های او و سیسکل را تهدید می کند نه زیبایی شناسی یکپارچهٔ اوست، و نه صداقت احساسی اش، بلکه آن چیزی است که در مذاکرات خصوصی به عنوان طنزی مغایر حرکت دریافته ام، طنزی که با تمکین بیش از حد نسبت به ابتذال مورد نظر عامهٔ تماشاگر، دائماً رو به فرسایش است.

به هر حال اینها اغواهایی است که همهٔ ما در کوشش برای دستیابی به معاش خود از سینما با آنها روبرو هستیم. نکتهٔ مهم برای من این است که ستونهای پانتئون من سر بلند، دوام آورده اند، و من هرگز مجبور نشدم از داوریهایم دربارهٔ آن کارگردانان عدول کنم. اما کارگردانان بسیاری هستند که دست کم گرفتمشان، و بیش از آنان، کارگردانانی هستند که به کلی نادیده ماندند. اما گذشته هنوز سرشار از وعده های مساعد است. ■

ترجمهٔ رحیم قاسمیان