«شما تازه یک خورده‌اش رو شنیدین»:
سینمای ناطق آمریکا؛ تاریخچه و خاطره
۱۹۴۹-۱۹۲۷

اندروساریس، تئوری مولف و باقی قضایا

نوشته اندرو ساریس؛ انتشارات دانشگاه اکسفورد - ۵۸۴ صفحه - ۲۵ پوند

پیتر وولن

ترجمه: سعید خاموش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اندرو ساریس

اندروساریس در ۴۰ سال گذشته، تأثیرگذارترین منتقد سینمایی در بریتانیا و ایالات متحده بوده است. او مقادیر حیرت‌آوری فیلم دیده و همیشه تحقیقات دقیق خود را با قضاوت‌های شخصی درهم آمیخته است. دستاورد مهم او ترجمه و انتقال «خط‌مشی سینماگران مؤلف» از فرانسه به انگلیسی بود؛ اصطلاحی که رفته‌رفته به «تئوری مؤلف» (auteur theory)، و تأثیرگذارتر که شد، به auteurism معروف شد.

این مفهوم نیازی به یادآوری ندارد که در اصل از پاریس ریشه گرفته بود. منتقدان کایه دو سینما با تأکید بر نقش کارگردان، به ارزیابی دوباره سینمای امریکا پرداخته بودند؛ بعضی از کارگردان‌ها را که توانسته بودند مهر شخصی خود را پای اثر سفارشی بگذارند به منزله «مؤلفین واقعی» اثر و کارگردان‌های دیگر را در ردیف مجریانی ساده قلمداد کرده بودند. به گفته **آندره بازن**، از آنجا که کارگردانان هالیوودی کنترل زیادی روی فیلمنامه و انتخاب بازیگران نداشتند، بنابراین دست کارگردان فقط در حیطه میزانسن باز می‌ماند - یعنی طریقه‌ای که فیلم ساخته می‌شود.

بنابراین تعریف. یک سینماگر مؤلف الزاماً براساس سبک شخصی فیلم‌سازی خود مورد بررسی قرار می‌گرفت و منتقدان پیرو تئوری مؤلف - همان گونه که **بازن** گفته می‌کند - غالباً به فیلم‌هایی با فیلمنامه‌های پیش‌پا افتاده می‌پرداختند؛ زیرا همین تو خالی بودن مضمون فرصت بیش‌تری در اختیار کارگردان می‌گذاشت تا فقط به منزله یک آدم صاحب سبک عمل کند.

اندروساریس در کتاب جدید خود تعریف می‌کند که چطور در سال ۱۹۵۷ نامه‌ای از معلم و دوست خود **اوژن آرچر** دریافت می‌کند که آرچر با لحنی شاکی در آن پرسیده بود: «این **هوارد هاکس** لعنتی دیگه کیه؟» آرچر، بورسی از یکی از موسسات فرهنگی امریکا گرفته و به پاریس آمده بود و اکثرا اوقات خود را در سینما تک می‌گذراند و کایه می‌خواند. در پاریس سال ۱۹۵۷، آرچر وقتی کاشف به عمل می‌آورد که منتقدان کایه، **آلفرد هیچکاک** و هوارد هاکس را بت کرده‌اند و برای **فورد، هیوستن، کازان، استیونس، وایلر** و **زینه‌مان** چندان اهمیت قائل نیستند، شوکه می‌شود. «من و آرچر فکر می‌کردیم هر چه را باید در مورد هیچکاک دانست، می‌دانیم. قبول کرده بودیم که خب، کارهایش سرگرم کننده‌اند ولی اینکه جدی‌اش هم بگیریم، فکرش به مخیله‌مان رسوخ نمی‌کرد. اما این هاکس دیگر که بود؟ و چرا فرانسوی‌ها اینقدر او را جدی گرفته بودند؟»

مشغله ذهنی منتقدان انگلیسی و امریکایی در آن دوران، مضمون اجتماعی و ارزش‌های ادبی یک فیلم بود و آرچر و ساریس هم به هیچ‌وجه مخالفتی با برتری دادن به سبک در برابر محتوا نداشتند. ساریس فهمید که یکی از ویژگی‌های کار هاکس به عنوان یک کارگردان این بوده که او در تمامی ژانرهای موجود بخت خود را آزموده است. به همین جهت قابلیت‌های او را فقط پای مهارتش در ساخت یک نوع بخصوص فیلم نمی‌توان گذاشت بلکه باید نتیجه گرفت که هاکس به طور کلی بر روی مدیوم سینما تسلط داشته است. او همان‌طور که معروف بود، «فراسوی ژانر»می‌رفت و در واقع یک سینماگر مؤلف بود.

براساس نوشته ساریس، مشکل آرچر و او این بود که آنها راحت نمی‌توانستند سبک خاص هاکس را تشخیص دهند. هاکس فقط فیلم‌سازی حرفه‌ای به نظر می‌رسد که بیش‌تر نماهای خود را هم تراز چشم بازیگران می‌گرفته و تا آن‌جا که می‌توانسته عجله‌ای هم در قطع کردن به خرج نمی‌داده است. به قول ساریس: «فیلم‌های هاکس، فیلم‌هایی خوب، بی‌عیب و نقص، رک و راست و کارا بودند؛ یعنی احتمالاً امریکایی‌ترین (فیلم‌های) سینمای آمریکا.» ولی راستش من فکر می‌کنم که **ساریس** هیچ وقت کاملاً با ثبت ساختن هاکس توسط منتقدان کایه کنار نیامده است. در عین حالی که او به دوره‌کاری طولانی و موفق **هاکس** احترام می‌گذارد و شامه پویای او را در روایتگری تحسین می‌کند و قبول دارد که هاکس سعی کرده تا یک سلسله مضمون‌های متفاوت را به خاطر هم آهنگ کردنشان با علائق شخصی خود، امتحان کند [بردباری حرفه‌ای، رفاقت‌های مردانه، یا «جنگ دو جنس زن و مرد» و ج عوض کردن زن و مرد با هم] ولی او هرگز هاکس را به عنوان یک فیلم‌ساز صاحب سبک به رسمیت نمی‌شناسد. ده فیلمی که ا

آلفرد هیچکاک

مکرراً در کتاب جدید خود از آنها نام می‌برد عبارتند از: **همشهری کین (اورسن ولز، ۱۹۴۱)، در یک شب اتفاق افتاد (فرانک کاپرا، ۱۹۳۴)**، حقیقت وحشتناک (**لئومک کاری، ۱۹۳۷**)؛ **شاهین مالت (جان هیوستن، ۱۹۴۱)، برباد رفته (ویکتو فلمینگ، ۱۹۳۹)، مراکش (جوزف اشترنبرگ، ۱۹۳۰)، خبرچین (جان فورد، ۱۹۳۵) دشمن مردم (ویلیم ویلمن، ۱۹۳۱)، ربکا (هیچکاک، ۱۹۴۰)، کازابلانکا (مایکل کوتیز، ۱۹۴۲)**.

حتی یکی از ساخته‌های هاکس هم در میان آنها به چشم نمی‌خورد و تازه فیلم **صورت زخمی** (۱۹۳۲) هم -یعنی یکی از کارهای **هاکس** که همه از آن ستایش می‌کنند - بعد از ده فیلم برتر او می‌آید.

اما خط‌مشی ساریس در مورد **همشهری کین** و اورسن ولز، عکس آن چیزی است که در بالا آمد. او که معتقد به جایگاه همشهری کین به عنوان یگانه فیلم هنری هالیوودی نیست، تشابهاتی میان این فیلم با سایر فیلم‌های مهم که توسط طیفی گسترده از کارگردان‌های متفاوت هالیوودی ساخته شده‌اند. بر می‌شمارد. همشهری کین و **خبرچین** هر دو وامدار سینمای اکسپرسیونیستی آلمان هستند. **کین، برباد رفته** و **ربکا**، هر سه در عمارت‌های اشرافی و با شکوه می‌گذرند و طریقه نوپردازی آنها، به حال و هوای قصه، حالت ملودرام‌های گوتیک را داده است. از کین

و شاهین مالت، به اتفاق، به عنوان فیلم‌هایی نام برده شده که ژانر فیلم نوآر را به راه انداخته‌اند. حال اگرچه ولز نوآر بودن فیلم خود را پشت ظاهری پر دبدبه و اشرافی پنهان کرده است. کین با فیلم **لورا** (۱۹۴۴) ساخته **اتوپرمینگر** ارتباط داده شده که در هر دو مورد موفقیت غریب هر دو فیلم‌ساز در ابتدای کار دست و پای آنها را بست و باعث شد که در فیلم‌های دیگر نتوانند به چنان موفقیتی دست یابند. کین با فیلم **قدرت و افتخار (ویلیام کی. هاوارد** - ۱۹۳۳) مقایسه شده که این فیلم اخیر هم یک فیلم «روایتی» است و یک ساختار پیچیده برگشت به گذشته دارد. **همه چیز درباره ایو (جوزف ال. منکیه ویتس**، ۱۹۵۰) **کین** و **راشومون (آکیرا کوروساوا**، ۱۹۵۰) دریافت متفاوت دیگری، به همان دلیل بالاکنار یکدیگر قرار داده شده‌اند. **دلیجان (جان فورد**، ۱۹۳۹) و **همشهری‌کین** به خاطر فیلم‌برداری گرگ تولند در هردوشان و به خصوص در این مورد، به دلیل نماهایی که در آنها سقف هم دیده می‌شود با هم مقایسه شده‌اند؛ دلیل مقایسه کین با **روباه‌های کوچک (ویلیام وایلر**، ۱۹۴۱) اما، به خاطر استفاده چشم‌گیر تولند از عمق میدان است. ساریس، کین را در لحظاتی هذیانی،

هوارد هاکس

حتی با **کینگ کونگ (مریان سی. کوپر**، ۱۹۳۳) مقایسه می‌کند - خب، البته نه آن قدر هذیانی، که وقتی می‌آید و لژکین را با کالسکه **رزمناو پوتمکین (آیزنشتاین**، ۱۹۲۵) ارتباط می‌دهد.

واضح است که به خاطر اشارات پراکنده ساریس، فیلمی که این چنین ابعاد متفاوتی دارد و می‌تواند با آن همه فیلم‌های مهم مقایسه شود.. باید هم یک کلاسیک باشد.

اما غالب اوقات ساریس به جای ارجاعات تاریخی، روی سلیقه شخصی خود حساب می‌کند و سعی دارد خواننده را مجاب نماید که به صرف شور و اشتیاق نویسنده، نگاهی دیگر به کارهای **لوبیچ** یا **کیوکر** بیندازد. بحث اصلی و پنهان کتاب در واقع، تصمیم ساریس به رد کردن منتقدان قدیم (**لوئیس جیکوبز، جیمز ایجی** و هم نسلان آنها) است؛ ساریس، دیدگاه‌های آنها را به این دلیل رد می‌کند که جیمز ایجی و دیگران به محتوای اجتماعی و جدی فیلم‌ها اهمیت می‌داده‌اند، در مورد فیلم‌های کمدی موضع مثبتی نداشتند و به رومانتیسم بدگمان بودند، در چنین حال و هوایی است که ساریس تصمیم می‌گیرد از سبک‌گرایانی چون **فن اشترنبرگ**، طنازانی همچون لوبیچ و فیلمسازانی به شدت آبکی مثل **فرانک بورزاگی** ستایش کند. ساریس یک تئوریسین به معنای معاصر این کلمه نیست. مشغولیت ذهنی او این است که ملاک و معیاری براساس برداشت‌های زیباشناختی پایدار و قابلیت‌های کارگردانان مورد علاقه خود بسازد تا بتواند تعابیر شخصی خود را در مورد فیلم‌ها به کرسی بنشاند. کارگردانی که با معیارهای ساریس سرسازگاری دارد و بنابراین بت می‌شود، از جنس مرد خواهد بود (از **دوروتی آیزنر** و **آیدا لوپینو** حتی نام برده نمی‌شود) و از همان‌ها است که در استخدام یک استودیو هستند و اصل ماجرا هم همین است: چنین کارگردانی با سبک شخصی خود و بینشی که دارد توانسته است جا پای خود را روی تمامی پروژه‌های سفارشی استودیو بگذارد.

سینمای مؤلف غالباً بد جور تعبیر شده ومتضمن نادیده گرفتن شرایط واقعی تولید در صنف سینما انگاشته شده است؛ ظاهرا فراموش می‌کنیم که سینما یک هنر دسته جمعی است و می‌آئیم جایگاه کارگردان را در مقایسه با تهیه‌کننده و فیلمنامه‌نویس - و انتزاعی‌تر گفته باشیم - برتر از استودیو و ژانر قرار می‌دهیم. در حقیقت کتاب ساریس از سیستم استودیویی به منزله اساس سینمای مؤلف، ستایش می‌کند. اما نقش مهمی که استودیو در خلق فیلم‌ها بازی کرده است از نقش هنری و حیاتی کارگردانی کم نمی‌کند: فردی که به هر تقدیر، مسئولیت فیلمی را که ساخته می‌شود، بر عهده دارد. در کتاب ساریس، در بخش‌هایی مفصلاً به استودیوها، ژانرها و بازیگران پرداخته شده و در حالی که هیچ فصلی به فیلمنامه‌نویسان اختصاص نیافته اما چاپلوسانه و به کرات از **دادلی نیکولز** و **بن هکت** ستایش شده است. تأکید بر روی این مسأله مهم است زیرا تئوری مؤلف غالباً به عنوان فرضیه‌ای که کارگردان را خالق اصلی اثر می‌داند، شناخته شده است. ولی در این زمینه به **دیوید پوتنام** متأسفانه اطلاعات غلط داده شده است. پوتنام در کتاب بحث‌انگیز خود «**جنگ اعلام نشده**» (۱۹۹۷) ساریس را به خاطر آن که در کتاب **سینمای آمریکا** (۱۹۶۸) ادعا

کرده که «تقابل میان هنر و تجارت وجود دارد» زیرا «همه کارگردان‌ها - و نه فقط کارگردان‌های هالیوودی - زندانی حرفه و هنر خود هستند»، محکوم کرده است. در واقع این نقل قول از بندی از کتاب می‌آید که در آن ساریس به ستایش از هالیوود می‌پردازد و خشمگنانه این دیدگاه غلط را که «بنابر این سینمای اروپا باید بهتر باشد زیرا هالیوود جایی بوده است که شأن همه‌چیز و همه‌کس به حد یک شی تنزل داده می‌شده» به باد انتقاد می‌گیرد. او اشاره می‌کند که فیلم‌سازان اروپایی هم در یک سیستم تجاری کار می‌کرده‌اند و ادعایی خلاف این، مزورانه است. در حقیقت ساریس عکس چیزی را می‌گفت که پوتنام ادعا می‌کند. گذاشتن این جمله در دهان ساریس که: «فیلم‌سازان مؤلف، هنرمندانی هستند که در تلاشند بینش خود را در مقابل امپریالیسم صنعتی دست نخورده نگاه دارند» بسیار از واقعیت به دور است. در واقع ساریس هم در این زمینه، دیدگاهی مشابه پوتنام دارد. ساریس صراحتاً این تصور را که استودیوها نقشی کاملاً منفی بازی کرده‌اند رد می‌کند و ذهنیتی را که از کارگردان «موجودی رمانتیک، بی قانون، جدا افتاده از مردم و برج عاج نشین، که تعهدی به هیچ‌کس، به خصوص به تماشاگران خود ندارد»، مردد می‌شمارد. اگر با ساریس قدری میدان داده شود او حتی حاضر است نقش کوچکی هم در زمینه سینمای مؤلف به خود استودیوها واگذارد؛ علیرغم آن که گونه‌گونی تولیدات استودیوها را پای گونه‌گونی مهارت‌ها خلاقیت‌هایی می‌گذارد که توسط کارگردانان بخصوصی به این تولیدات بخشیده شده است. پوتنام سپس اشاره می‌کند که به اعتقاد ساریس: «صنعت سینما و هنر سینما به گونه‌ای در تضاد و کشمکش بوده‌اند.» حال آن که در واقع ساریس بیش از هر منتقد دیگری با خود و دیگران کلنجار رفته است تا ارزش واقعی فیلم‌هایی را که معمولاً به عنوان آثاری تکراری و پیش‌پا افتاده رد می‌شده‌اند، به اثبات برساند. ساریس مکرراً بی‌علاقگی و ناخوشنودی خود را از «گنده‌دماغی سوپر روشنفکرانه» هنری سازهای اروپایی اعلام می‌کند؛ زیرا دقیقاً ظهور تئوری مؤلف بود که باعث شد محققان سینمایی برای نخستین بار فیلم‌های هالیوودی را که قبلاً به عنوان فیلم‌هایی معمولی به آن‌ها نگاه می‌شد به منزله هنری عامه‌پسند جدی بگیرند.

نگرش ساریس به سینما بر پایه تجربیات و یک عمر عشق مفرط او به سینما است؛ عشقی که باعث می‌شود او به جمع‌آوری فیلم - به عنوان یک بیننده علاقه‌مند و نه یک کلکسیونر - بپردازد و سپس به تفاوت میان آنها پی ببرد و بعد به رده‌بندی کردن آنها بپردازد.

او همیشه یکی از سر سپردگان بزرگ تهیه فهرست بوده است - مثل خود من - و خوب می‌داند که رده‌بندی کردن فیلم‌ها از طریق فهرست‌بندی، ابزار مهمی در مشروعیت بخشیدن به اصول جدیدی است که پایه می‌گذارید. در تجزیه و تحلیل نهایی، تحقیق ساریس در چهارچوب یک زیبایی‌شناسی عمومی قرار می‌گیرد. کار به واقع پیچیده‌ای است زیرا سینما، هنر بسیار پیچیده‌ای است؛ هنری که شامل قصه تعریف کردن، بازی، فیلم‌برداری، صدابرداری، تدوین و غیره است. برای ساده کردن موضوع، یک محقق و منتقد سینمایی به ملاک‌ها و ضوابطی واضح و روشن نیازمند است. من دو ایراد به کتاب ساریس دارم: نخست اینکه ظاهراً گاهی برای او مشکل است که از قالب روش‌های «منتقدان ژورنالیستی» خود را بیرون بکشد: خلاصه داستان می‌آورد و براساس واکنش‌های شخصی خود، قضاوت می‌کند.

البته به لحاظی، خلاصه داستان آوردن، اجتناب‌ناپذیر است اما برای آنکه از یکی استعاره‌های مورد علاقه خود ساریس استفاده کرده باشم، مشکل اینجاست که او آن قدر غرق توصیف هر یک از درخت‌ها می‌شود که خود جنگل از یاد می‌رود. به همین جهت غالباً دشوار است که قضاوت‌های منطقی او را که ظاهراً از شور و اشتیاق شخصی او سرچشمه می‌گیرند، دریافت. یک منتقد باید دیگران را مجاب کند؛ و در عین حالی که شور و شوق شخصی او اهمیت خاص خود را دارد اما ما به نوع دیگری از برهان و استدلال هم نیاز داریم. و اینجاست که موضع‌گیری «مؤلفانه» در مقابل فرضیه زیباشناختی، نگران کننده می‌شود.

چرا که می‌توان در مورد مؤلف بودن هاوارد هاکس به توافق رسید و به خاطر همین خصوصیت او را برتر از -گیریم - هنری هاتاوی دانست ولی در یک طیف ارزشی کلی‌تر، در مقایسه با - مثلاً - ویلیام فاکنر، چه جایگاهی برای او می‌توان قائل شد؟ و دقیقاً در این رده اخیر است که کارگردانانی چون اورسن ولز - با وجود تمامی نقاط ضعفشان - در مقابل هاکس یا لوبیچ به موضع برتری دست می‌یابند.

جالب این است که پس از خواندن کتاب اندروساریس به این فکر افتادم که از همه این حرف‌هاگذشته مؤلفان هالیوودی می‌باید از لحاظ زیبایی‌شناسی با همقطاران اروپایی خود، آیزنشتاین، ژان رنوار، روبرتو روسلینی مورد مقایسه قرار گیرند. براساس این نظریه ما باید برای ولز، چارلی چاپلین، هیچکاک و دیگران یک طبقه‌بندی جدید به وجود آوریم؛ فیلمسازان مؤلفی که نه تنها تأثیر خود را بر هالیوود باقی گذاشته‌اند بلکه با ما با چنان شور و هیجانی حرف زده‌اند که در جایگاهی فراتر از حیطه مؤلفان سینما، در قلمرو هنرمندانی اصیل و والا قرار می‌گیرند؛ هنرمندانی که همگی در محدوده سیستم استودیویی‌ای کارکرده‌اند که به هر تقدیر بیش از سیستمی که آیزنشتاین در آن کار می‌کرده از آنها حمایت و پشتیبانی کرده است.