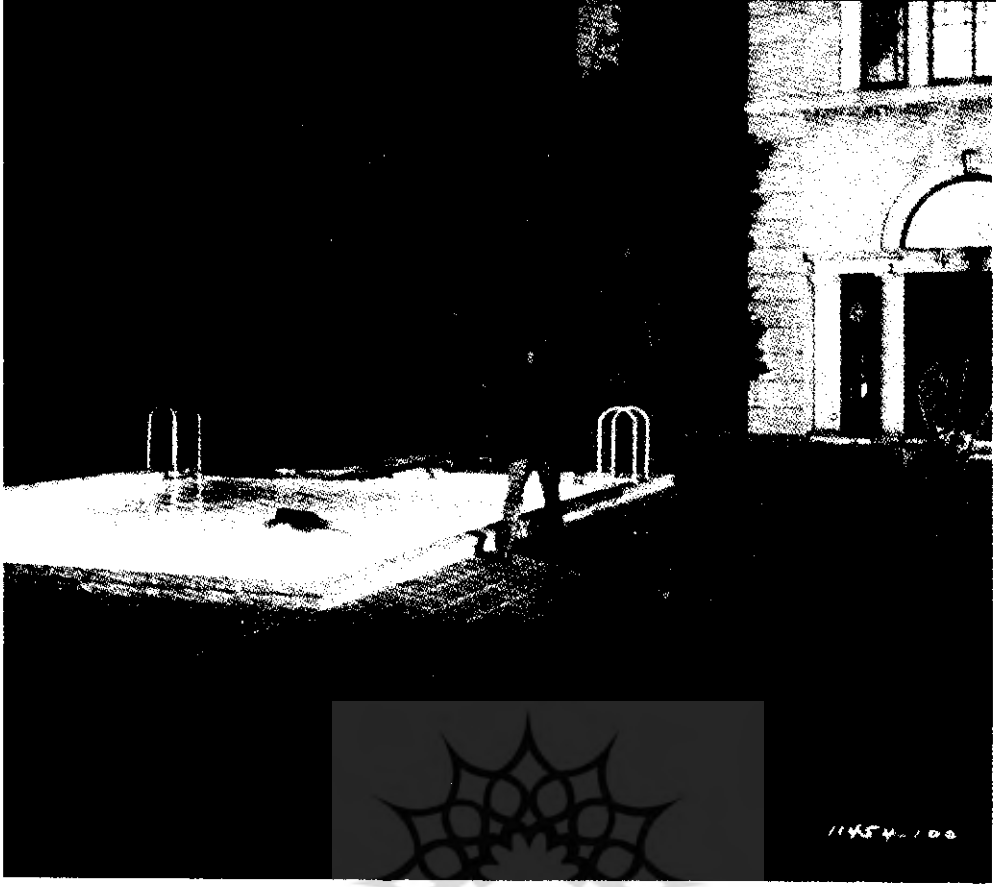
نویسنده: اندرو ساریس
مترجم: حمید احمدی لاری

افول و صعود کارگردان سینما

آشفته‌ترین فیلم گرتاگاربو در دههٔ سی اثری بود با نام **افول و صعود سوزان لنوکس**[1]. مورخان سینما و متصدیان آرشیو فیلم اغلب این اثر را علی رغم خط داستانی و خوش بینی قاطع نوع امریکایی، با عنوان خوش آهنگ «افول وصعود» می شناسند. کارگردانان فیلم را هم می توان با سوزان لنوکس کف آلود مقایسه کرد زیرا تصور حرفه‌ای کدر آنها نیز، برق و جلای خود را پس از یك دورهٔ طولانی گمنامی و بی اعتباری محض به دست می آورد. در واقع، تلقی تازه از کارگردان به مثابهٔ یك هنرمند خودآگاه، یکی از مهیجترین پدیده‌های فرهنگی دههٔ گذشته است. این نوزایی را تنها با نسبی ترین اصطلاحات می توان یك صعود توصیف کرد. کارگردان بیش از صعود خورشید، صعود نکرده است. صعود خورشید، شکلی از بیان است که به توصیف چرخش روزانهٔ زمین از چشم خطاپذیر انسان می پردازد؛ اما بلند مرتبگی کارگردان، امری است مربوط به مخیّلهٔ عموم و منتقدان.

کارگردان نیز مثل خورشید همیشه حی و حاضر بوده است و چرخش او به سوی اعتبار از روزهایی آغاز شد که چون انسانی مقتدر در پشت سه پایه و دوربین ابتدایی که رو به سوی جهانی دست نخورده و بصری داشت قرار گرفت. این پاکی و خلوص از کف رفته در سانست بلوار اثر بیلی وایلدر، در صحنه‌ای که اریك فون اشتروهایم به دوربینهای خبری دستور می دهد دوربین به سوی گلوریا سوانسون که با جنون مطلق از پلکان بالا می رود بچرخند، نیز عیان می شود. در این فصل چیزی بیش از یك حسرت کرخ کننده در مورد گذشتهٔ یك



ساعت بولوار

ستارهٔ سینمای رو به اضمحلال وجود دارد؛ این فصل یادآور زمانه‌ای است که فیلمسازی، فرایندی شخصی تر و غیرصنعتی تر بود. مهم نیست که آیا هرگز زمانه‌ای وجود داشته که در آن، کارگردان انسانی فرهیخته به حساب می آمده است یا نه. بسیاری از مورخان سینما به وجود این «عصر طلایی» گواهی داده‌اند. اما طلا، احتمالاً، تا پیش از ۱۹۲۵ یا ۱۹۲۰ یا ۱۹۱۵ به برنج تبدیل شده بود. این افسانه می گوید، کارگردان فیلم در طول مسیر، در جایی، همهٔ آزادی و استقلال خود را به هستی هیولاوشی که «صنعت سینما» و به عبارت موجزتر «هالیوود» نامیده می شود باخته‌است.

جورج استیونس، کارگردان کهنه‌کار هالیوود نظریهٔ افسانه‌آمیز صعود و افول کارگردان را چنین بیان می کند: «فیلمساز در سالهای آغازین صنعت سینما در هسته و مرکز قرار داشت و کسی که امور تجاری آن را سامان می داد، دستیار او به شمار می آمد... اما هنگامی که کارگردان سرِ خود را کمی بالا گرفت، نام این دستیار را بر سر در اتاق کار دید. به این ترتیب، کارگردان به یك کارمند تبدیل شد و کسی که آن قدر وقت داشت که به امور تجاری سینما بپردازد در رأس شرکت فیلمسازی جای گرفت.»

ساموئل گلدوین، یکی از سران شرکتها این نکته را در ماجرایی، عریان تر نشان می دهد. در آن ماجرا یك خبرنگار جرئت کرد پرسشی را با عبارت «هنگامی که ویلیام وایلر **بلندیهای بادگیر** را ساخت...» آغاز کند ولی گلدوین اجازه نداد خبرنگار فرضیهٔ خود را کامل کند و غرید که «**بلندیهای بادگیر** را من ساختم، وایلر فقط آن را کارگردانی کرد».

این جملهٔ «فقط کارگردانی کرد» در ضمیمهٔ

هنر و تجارت با هم تضاد و تعارضی ندارند؛ این دو را فرایندهای گیج کنندهٔ فیلمسازی، درهم تنیده است. فیلمهای هنری نیز باید پول خود را برگردانند و فیلمهای تجارتی نیز باید چیزی برای انجام این کار بیان کنند.

سینما تا زمان حال اثر پل روتا و ریچارد گریفیث به شکل روشن تری توصیف شده است: «*کارگردان* ـ (الف) در فیلمهای بلند داستانی، کارگردان اغلب تکنیسینی است که نحوهٔ فیلمبرداری از صحنه‌ها را تعیین می کند، یعنی به بازیگران می گوید چطور بازی کنند و به فیلمبردار می گوید چطور فیلم بگیرد، و اغلب بر فرایند تدوین فیلم نیز نظارت دارد. بیشتر فیلمهای داستانی براساس فیلمنامه‌ای که واحد فیلمنامه‌نویسی شرکتهای فیلمسازی یا یك فیلمنامه‌نویس مستقل نوشته است کارگردانی می شوند. مرحلهٔ تدوین رانیز واحد تدوین فیلم تحت نظر سرپرست واحد و با مشورت کارگردان و تهیه کننده انجام می دهد. گاه، یك کارگردان، فیلمنامه راخود نوشته و تدوین آن را نیز شخصاً انجام می دهد، و بدین ترتیب، فیلم، نشان شخصی او را بیشتر برخود دارد.

در فیلمهای مستند، کارگردان اغلب فیلمنامه را پس از اولین بررسیهای موضوع، خود می نویسد، اما ممکن است گاه از یك نویسندهٔ گفتار متن استفاده کند. او نه تنها فیلم را کارگردانی می کند، بلکه همهٔ مراحل تدوین، موسیقی، صداگذاری و غیره را نیز تحت کنترل دارد. در ایام جنگ، تولیدات مستند نیز مثل فیلمهای داستانی به سمت سازماندهی و واحدبندی، گرایش بیشتری می یابند.»

جالبترین جنبهٔ این تقسیم بندی دوگانه که در دههٔ چهل وضع شده صراحت آن در برتری بخشیدن به کارگردان فیلم مستند است. دراین تقسیم بندی کارگردان فیلمهای «بلند» یا «داستانی»، نه فقط به این دلیل که از فرماندهٔ بالاتری دستور می گیرد، بلکه بدین خاطر که

کابینهٔ دکتر کالیگاری

فیلم «بلند داستانی» بی فایده‌تر از فیلم مستند است، بیشتر یك صنعتگر به حساب آمده است تا یك هنرمند. به همین دلیل است که در متون فاضل مآبانهٔ آن دوره، کارگردانی فیلم، بیشتر از دو جانب مورد حمله قرار می گرفت. از یك طرف کارگردانان را متهم می کردند که کنترل ناچیزی بر مراحل فیلمشان دارند، و از سوی دیگر فیلمهای آنها را به نام صنعتی بی ارزش به باد انتقاد می گرفتند.

این متون فاضل مآبانه، البته تأثیر محسوسی بر صنعت سینما نداشت. فیلم نیز مثل بسیاری دیگر از محصولات نظام سرمایه‌داری برای مصرف، طراحی و تهیه می شد. «کهنه» شدن فیلم موجب عودت آن به انبار می شد، و هیچ گاه مجدداً به‌نمایش در نمی آمد. بنابراین، حتی اگر، کارگردان، یك دوران حرفه‌ای قابل تأمل هم داشت، مواد مورد لزوم برای تحقیق بر روی کار وی دردسترس نبود. برای وخیم تر شدن وضع، با ورود صدا در اواخر دههٔ سی، تاریخ سینما نیز به دو بخش تقسیم شد.

کسانی که در دههٔ سی بلوغ می یابند از سینمای دههٔ بیست، بجز از کمدیهای کوتاه دو حلقه‌ای یا مرور بر آثار گاه به گاه فیلمهای خارجی ـ مثلاً **کابینه دکتر کالیگاری** یا **رزمنا و پوتمکین** ـ، مطلقاً خبری نداشتند. در حدود سال ۱۹۳۴، مقررات سانسور، بسیاری از فیلمهای اوایل دههٔ بیست را از رده خارج ساخت. این شرایط تا دههٔ چهل و پنجاه که پیدایش تلویزیون، شرکتهای فیلمسازی را به صرافت انداخت درِ انبارهای خود رابگشایند و فیلمهای قدیمی را دوباره به پول تبدیل کنند نیز ادامه داشت. ما هنوز هم از روزی که در آن، یك محقق سینما بتواند فیلم مورد نیاز خود را به

راحتی از آرشیوهای فیلم بگیرد فاصله زیادی داریم، اما تکثیر مجدد فیلمهای قدیمی تأثیر خود را بر نقد فیلم معاصر گذاشته است. آگاهی عمیقتر از گذشته، جستجو برای یافتن رگه‌های پایدار در آثار یك کارگردان و یافتن الگوهای سبکهای مختلف در دوره‌های مختلف سینما بخشی از مزایای توزیع بسامان فیلم در دههٔ شصت است. امروزه کله شق ترین تجار صنعت سینما نیز باید کم و بیش به جوانه‌های تحقیق و تفحص در رسانهٔ فیلم عنایت کنند. جدی ترین محققان نیز به همین دلیل، نمی توانند فیلم را جدی تر از گذشته درنظر نگیرند، بخصوص که امروزه می توان میان برادران مارکس و یونسکو، یا باستر کیتون و ساموئل بکت خطوط فاصلی ترسیم کرد.

متأسفانه، بیشتر آثار تحقیقی سینما، هنوز هم از دیدگاهی جامعه‌شناسانه نوشته می شوند، و بیشتر کارگردانان نیز هنوز تابع سران کمپانیها ونظامهای ستاره‌سازی قرار دارند که به قول معروف آنان را به بندگی می کشاند. در واقع، کارگردان را بیشتر یك تزیین کنندهٔ فیلمنامه‌های دیگران می دانند تا خالق فیلم. این نکته که بیشتر کارگردانان، فیلمنامه‌نویس آثار خود نیستند کافی است تا این کارگردانان را در چشم نهادهای ادبی بی اعتبار سازد. البته این بی اعتباری، حتی در یك زمینهٔ ادبی نیز غیرقابل توجیه است زیرا بسیاری از کارگردانان خود را لااقل تا مقام همکار در نوشتن فیلمنامهٔ فیلمهایشان بالا کشیده‌اند.

گذشته از این، فیلمنامه‌نویسی، در بردارندهٔ چیزی بیش از نوشتن طرح و گفتگوهاست. مثلاً انتخاب نمای نزدیك یا دور، اغلب اوقات می تواند طرح را فراتر از آنی که هست ببرد. اگر داستان کلاه قرمزی را به طریقی تعریف کنیم که گرگ در نمای نزدیك باشد و کلاه قرمزی درنمای دور، کارگردان پیش از هر چیز دلمشغول مسائل عاطفی گرگی است که ناچار باید دخترهای کوچولو را بخورد. اما اگر کلاه قرمزی درنمای نزدیك باشد و گرگ در نمای دور، توجه به مسائل عاطفی مربوط به معصومیت در جهانی شریر و نابکار منعطف می شود و به این ترتیب، از یك ماجرا، دو روایت متفاوت بیان می شود. آنچه در این دو روایت از داستان کلاه قرمزی رخ می دهد دو رویکرد و دو دیدگاه کارگردانی متفاوت نسبت به زندگی است. یك کارگردان به گرگ ـ یا به جهان مذکر، قلدر، فاسد، و حتی خود شیطان ـ آشناتر است؛ دومی، دخترك کوچولو ـ معصومیت، توهم، آرمان و امید ـ را بهتر می شناسد ـ لازم به ذکر نیست که بگوییم معدودی از منتقدان به سختی قائل به وجود این نوع تمایزگذاری هستند، و شاید هم به این دلیل باشد که کارگردانی به مثابهٔ امری خلاق، هنوز هم چندان به درستی درك نشده است.

در نتیجه، نقد فیلم معاصر، به دو گروه متعارض تقسیم شده است، و کارگردان به صورتی نه چندان قوی، در میانه گیر افتاده است. نقد فیلم پیش و بیش از هر چیز، نهادی ادبی است که سبك بصری را تابع نوشتار می داند. از طرف دیگر، تصویرگرایانی داریم که طرح و گفتگوها را به‌عنوان ناپاکیهای ادبی خوار می شمارند. از آنجا که بیشتر کارگردانان آثار قابل تأملی در قلمرو ناخالص فیلم ناطق به وجود آورده‌اند، مشکل بتوان

سهم آنان را در تکامل سینما نادیده گرفت. منتقدان ادبیات گرا ترجیح می دهند طرح فیلم را خلاصه و مضمون آن راتشریح کنند، ـ اگر مضمون قابل تأملی داشته باشد ـ کار بازیگران را ارزیابی و نحوهٔ فیلمبرداری، تدوین وغیره را تفسیر کنند، و کارگردان راتنها به «نظم حرکت»[۲] بخصوص با سه سرعت تند، متوسط، و بیشتر ازهمه، بسیار کند، وصف کنند. برعکس، منتقدان تصویرگرا به دورنماها و ذهنیات به‌عنوان سینمای «ناب» می پردازند، و صحنه‌های دراماتیك را با القابی مثل «پرگفتگو»، «تئاتری» و ادبی به باد حمله می گیرند. این نکته نشان می دهد که چرا پیدایش صدا در سینما ، ضربهٔ مهلکی به زیبایی شناسان جدی اواخر دههٔ بیست و اوایل دههٔ سی سینما به شمار آمد و چرا بخش اعظمی از آنچه ما تاریخ سینما می نامیم درواقع چیزی بیش از نوعی حسرت تاریخ نگاران مسن سینما نسبت به سینمای صامت دوران جوانی خود نیست.

سینمای صامت در دههٔ بیست در غبار گزینشها و دسته‌بندیها تنها برای درهم شکستن حصارهای دفاعی سینمای ناطق با فریاد و سرو صدا به اوجی باور نکردنی کشانده شد. مویه و زاری بر تراژدی فیلمهای ناطق نیز تا دههٔ چهل، و صحبت از سینما، پدیده‌ای که تعالی هنری محسوب می شود، تا دههٔ پنجاه، باب شد.

شرح حال هر کارگردان، کم و بیش الگویی به شکل زیر یافت: پس از شروع آتیهٔ خوبی را نوید می داد اما (اگر خارجی بود) توسط هالیوود، و (اگر امریکایی بود) توسط شرکتهای عظیم فیلمسازی خیلی زود فاسد شد، کارهایش «تجارتی تر» شد و دم به دم «رو به افول» نهاد. از آنجا که توزیع فیلم بسیار نامنظم بود، می شد به راحتی ادعا کرد که فیلمهای دیروز، همیشه، بهتر از فیلمهای امروزند.

اما به‌طور کلی، کارگردانان را، بیشتر سهل انگاری منتقدان آزار داده است تا خرده‌گیری آنان. تعداد کمی از مردم به خواندن کتاب در مورد کارگردانان علاقه‌مند هستند. کتابی از مصاحبه با کارگردانان، شاید تا ده سال هم کاملاً به فروش نرسد. اگر امروزه نقش کارگردان جدی تر گرفته می شود، به‌این دلیل است که خود سینما جدی تر گرفته می شود. کارگردان در فرایند خلق، هیچ گاه حریفی قدرتمند نداشته است. هیچ کس، یا دست کم، هیچ محقق جدی، تحت تأثیر تبلیغات پر سروصدای تهیه کنندگان قرار نمی گیرد. سلزنیك، زانوك، هیوز، گلدوین و تالبرگ، نظارت قاطعی بر محصولات خود اعمال کرده‌اند، اما معدودی از محصولات آنها اثری خلاق شناخته شده است. آنها، اغلب حد معینی از کیفیت تکنیکی را در فیلمهایشان حفظ می کنند، اما کنترل تولید بدون مسئولیت در مورد آفرینش هنری، معمولاً در مقولهٔ دخالت جای می گیرد.

فیلمنامه‌نویس نیز اغلب هماوردی جدی برای کارگردان نبوده است. اگرچه کارگردان در دهه‌های سی وچهل تا حدودی در قید و بند نظام فیلمسازی شرکتها قرار داشت، اما فیلمنامه‌نویس در واقع از هویت خود کاملاً بی بهره بود و تا جایی که به شرکتها مربوط می شد، وجود نویسندگان متعدد برای یك فیلمنامه مسئله‌ای نبود. اما این امر در مورد

کارگردان کاملاً برعکس بود. بیشتر تهیه کنندگان عمیقاً باور داشتند که هرچه تعداد نویسندگان یك فیلمنامه زیادتر باشد، نتیجه مطمئن تر است، و تعدد عناوین فیلمنامه‌نویسان درعناوین فیلم باعث می شد که نبودن فیلمنامه نویس واحد به اندازهٔ کارگردان جدی گرفته نشود.

برعکس، نام کارگردان تقریباً همیشه یکی است، گویی می تواند کاملاً هم تحت نظارت و کنترل بوده باشد. همچنین عنوان کارگردان همیشه ـ یا تقریباً همیشه ـ در عناوین فیلم آخرین نام است. ساموئل گلدوین سابق الذکر استثناست که کشته و مرده این بود تا نامش را پس از نام کارگردان بنویسد. ولی موضع کارگردان، حتی در هالیوود نیز برتر از جایگاه فیلمنامه‌نویس بوده است. در اوایل دههٔ چهل، اتحادیه فیلمنامه‌نویسان برای کسب اعتبار بیشتر ناچار به تحرك شدیدی شد و تعارض در نقطه‌ای به اوج رسید که در آن استفن لانگ استریت[۳]، وینسنت مینه لی را مورد حمله قرار داد که تماشاگران را در دریافت گفتگوهای فیلم ساعت (۱۹۴۵) با شرکت جودی گارلند و روبرت والکر با انتخاب زوایای دوربین عجیب و غریب، به دردسر انداخته است. لازم به گفتن نیست که امروزه یك فیلمنامه‌نویس، جرئت ایراد چنین اعتراضی را ندارد. اما حتی امروز نیز، کارگردان فیلم، برای پذیرفته شدن از سوی منتقدان، موانع متعددی فرا راه دارد. نویسندگان، بازیگران، تهیه‌کنندگان، و عوامل فنی با او در ستیز دائم هستند. همچنین، مناسبات مشابه و در عین حال غیر عادی با کارگردانان تئاتر نیز، مورد را غامض تر می کند. این نکته که پردهٔ سینما، رسانهٔ کارگردان و صحنهٔ تئاتر، رسانهٔ نویسنده است بارها به گوش می خورد؛ اما مشکل بتوان نشان داد که کارگردانی مثل الیاکازان که از سینما به تئاتر و بالعکس حرکت می کند در کدام یك معتبر است. نقش کارگردان سینما یا تئاتر، تا حدودی به فردی که آن را ایفا می کند بستگی دارد. بسیاری ـ اگر نگوییم همه ـ از کارگردانان فیلم ، تنها اندکی برتر از مدیران صحنهٔ برجسته‌اند، و مسئولیت حفظ یك برنامهٔ کاری منظم برای اجرای یك طرح از پیش تعیین شده توسط استودیو، ستارگان فیلم، تهیه کننده، نویسنده یا نویسندگان، عوامل فنی، توزیع کنندگان، و حتی تماشاگران نافرهیخته را برعهده دارند. در این شرایط، کارگردان در بهترین یا بدترین شکل خود، به سطح عامل فنی تنزل می کند که تازه سربلندی و گردن فرازی یك عامل فنی شایسته را هم ندارد. چنین کارگردانانی، شبیه حکام مستبدی هستند که مجبورند نقش یك پادشاه مشروطه را بازی کنند؛ اما در عین حال، فاقد روشی هستند که بتوانند با آن فرمانبرداری و انقیاد خود را کتمان کنند.

درمنتهی الیه دیگر، نوع جدیدی از فیلمسازان را داریم که حتی خود را «کارگردان» هم نمی نامند. اینان به اصطلاح سازندگان مستقل، «شاعران» و پیشروان ابدی سینما هستند. این گروه، مهارتهای فنی فرایند صنعتی تولید فیلم را به خاطر یك فرایند خلاق فردی تر تحقیر کرده، یسا چنین وانمود می کنند. اینان از نخستین نسل فیلمسازان، فیلمبرداران نادری که با یك بازیچهٔ جدیدی

بازی می کردند، پایینتر آمده‌اند. جنبش پیشرو به‌طور کلی همیشه با ابداعات فنی و اسلوبی که از طرف سینمای به اصطلاح تجارتی به وجود می آید مخالفت می کند و این، تا حدودی طنزآمیز است. صدا، رنگ، موسیقی و پرده‌های نمایش متنوع همه توسط سینمای صنعتی تکامل یافته‌اند درحالی که پیشروها مرتب به انتشار بیانیه‌هایی علیه آن دست زده‌اند. به این ترتیب، پیشروها راهی را نه در شکل، بلکه در محتوا دنبال کرده‌اند که هرج و مرج طلبانه، خرابکارانه، بی حرمت نسبت به اعتقادات، بی ادبانه، ووقاحت نگارانه است.

گرایشهای پیشرو در امریکا، طی سالها و دهه‌ها برای کسب اقتدار معنوی به «سینمای هنری» کشورهای دیگر اتکا کرده‌اند. فیلمسازان آلمانی و روس، بخصوص پیش از اینکه استالین و هیتلر، تجارب هنری آنها را خنثی سازند، بسیار مورد احترام بودند. فیلمهایی نظیر آخرین خنده و واریته توان بیانی دوربین متحرك را همراه با موضوعات حزن آوری که قبول آن برای هالیوود دشوار بود به نمایش گذاشتند، اما این رزمناو پوتمکین آیزنشتین بود که در نسل کاملی از فرهیختگان و زیبایی شناسان اشتیاق سوزانی برای دریافت امکانات خلاق تدوین برانگیخت. تدوینی که طی دهه‌های سی و چهل طنینی همچون میزانسن طی دهه‌های پنجاه و شصت را پیدا کرد. البته، تدوین واژه‌ای صرفاً تفننی برای برش است؛ اما آیزنشتین با آمیختن آن با فرایند فلسفی ماتریالیسم دیالکتیك، به آن معنایی جادویی بخشید. مطابق تصوری که آیزنشتین از فیلمسازی داشت، تصویر معادل تصور بود و برخورد دونمای متضاد، تصور تازه‌ای ایجاد می کرد. نظریهٔ تدوین آیزنشتین برای توصیف تعارضات انقلاب روسیه آرمانی بود، اما به نظر می آمد که موارد متعدد دیگری نیز وجود دارند که برای آنها، تدوین لاینقطع مناسبتر است. اکثریت عظیمی از فیلمها برای افزایش نیروی همذات پنداری تماشاگر با شخصیت ستارگان فیلمها اسلوب دراماتیکی از بیان پدید آورده بودند. در سینمای جهان جادوی تدوین از آن پس بیشتر در قالب سنت شکنی پذیرفته شد تا در رعایت سنتها و بدین لحاظ متون تاریخ سینما، حملات تندتری را به آن، جهت دادند. با عمیقتر شدن شکاف میان آثار عامه‌پسند و آثار باب طبع فرهیختگان، زیبایی شناسی آیزنشتین با سیاست مارکسیستی تکمیل شد. فیلم، دیگر نه یك وسیله تفریح عامه‌پسند، بلکه اسلحهٔ نظام سرمایه‌داری در نبرد بی پایان طبقاتی به حساب می آمد. اکنون کارگردانان فیلم دو راه بیشتر پیش پا نداشتند: با سنتهای پذیرفته شده به مبارزه برخیزند یا «خیانت کنند».

حذف وامحای بسیاری از سردرگمی هایی که ناشی از هضم ناکامل نظریه‌های آیزنشتین بود، برعهدهٔ منتقد برجستهٔ فرانسوی، آندره‌بازن قرار گرفت. بازن با دقت فراوان، شرایطی روانی و فیزیکی را فرض کرد که در آن، تدوین، یگانگی انسان را با پیرامون او درهم می ریزد. درواقع، سنت نقد فرانسوی در اواخر دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت میزانسن را، وزنهٔ تعادلی در مقابل تدوین، مطرح ساخت. افراطی ترین شاگردان

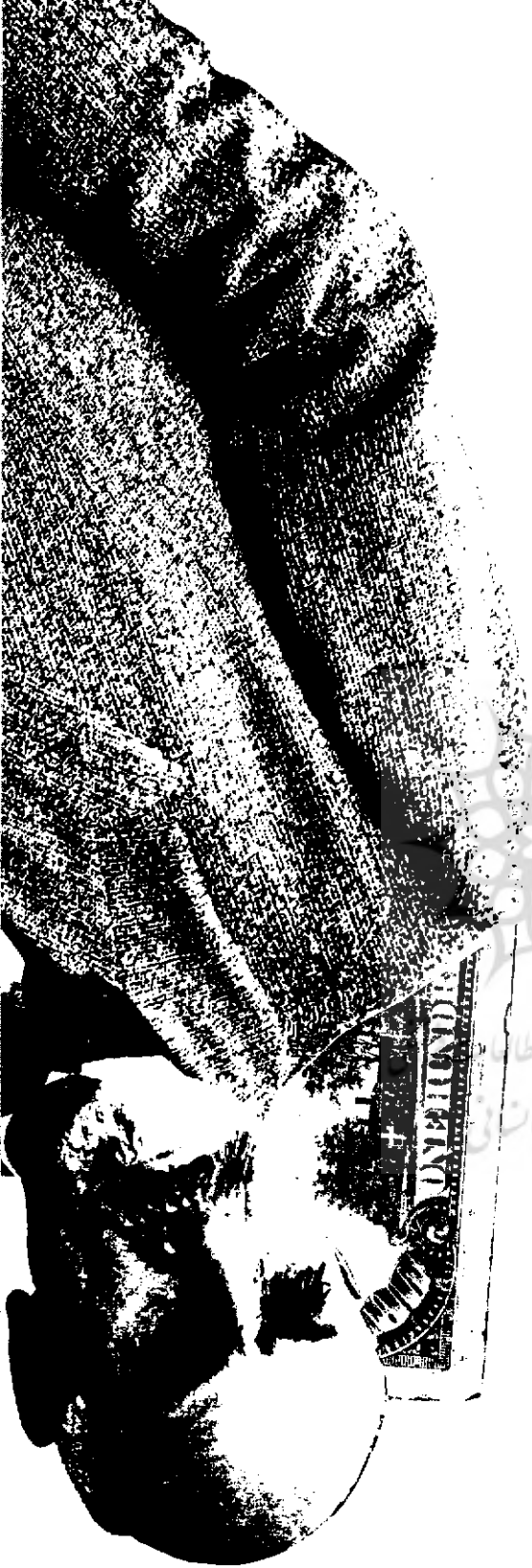
آیزنشتین به مرحله‌ای از پوچی رسیدند که در آن، آنچه بر پردهٔ سینما به نمایش درمی آمد، نسبت به ضرباهنگ فیلم فرعی به حساب می آمد. عشاق تدوین سپس انتقالات نوری[۴] را به قیمت بی ارزش ساختن زبان به اوج رساندند. در آن دوران، به نظر می آمد که دوربین فقط بهانه‌ای است برای ورود به اتاق تدوین.

جالب است که‌تهیه کنندگان نیز در اشتیاق روشنفکران به تدوین سهیم بوده‌اند. عبارت «فیلم را دراتاق تدوین نجات می دهیم» به یکی از تکیه کلامهای دستمالی شدهٔ تهیه کنندگان ناوارد تبدیل شده بود. میزانسن همراه با مفاهیم ضمنی مستتر در طراحی و آرایش صحنه، ارزشهای تصویری جدیدی به رسانهٔ فیلم شناساند تا با آهنگ چشمک زدنهای تصویر، خود را بنمایاند.

منتقدان فرانسوی از مقولهٔ تدوین ترس کمتری داشتند و بدین دلیل نسبت به آن دسته از همکارانشان که در امریکا و انگلیس پرورش یافته بودند، قدر هالیوود را بیشتر درك کردند. بیشتر کارگردانان دههٔ سی هالیوود به این دلیل که به مرحلهٔ نهایی تدوین فیلمهایشان نظارت نداشتند، و تدوین را زیبایی شناسان فیلم، حد اعلای خلاقیت سینمایی به شمار می آوردند از دایرهٔ شایستگان توجه جدی بیرون رانده شدند. اما با تلاشی جذبهٔ تدوین، بسیاری از کارگردانان دههٔ سی، هنرمندانی با هویت غیرقابل انکار، از نو کشف شدند. کارگردانان برتر نه تنها به جای برش در اتاق تدوین، تصویر را «در ذهن خود» برش می زدند، بلکه تدوین نیز تنها یکی از اجزای کارگردانی به شمار آمد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آخرین خنده



با این حال، هنوز هم کارگردان هالیوود به اندازه همکاران خارجی او جدی گرفته نمی شد و این امر غالباً در مصاحبه‌ها خود رانشان می داد. بخشی از مشکل او به سنت «گروهی» هالیوود باز می گشت و بخشی به‌تمایل سینمای هالیوود در پنهان نگاه داشتن کارکنان خود به این قصد که عامهٔ تماشاگران را در خیال پردازی بیشتری نگاه دارد. تماشاگر در این نظام نباید متوجه شود که فیلم کارگردانی شده است؛ بلکه باید بپذیرد که فیلم حاصل جفت و جور شدن جادویی بازیگران با نقشهایشان است. کارگردانان هالیوود اغلب در کمال سکوت، و بی سر و صدا سعی کرده‌اند سبك بیانی فوق العاده‌ای پرورش دهند که منتقدان به اصطلاح فرهیخته را از تحقیق در رنگ و لعابهای اسلوبی آشکار، رم می دهد. در نتیجه کارگردانان اروپایی به خاطر لفاظی نسبی دربارهٔ وسواسهای هنری خود، ارزش و اعتباری بیش از حد کسب کردند. اما امروزه، دیدگاههایی علیه این آب و تاب نامتناسب برانگیخته شده است. ستایش پرشور از برگمن، فلینی و آنتونیونی احساسی به وجود آورده است که گویا سینما در دورهٔ ۱۹۶۰-۱۹۵۰ متولد شده است. کارگردانان اروپایی به خاطر اینکه گاه به گاه پرمدعا جلوه می کنند مورد انتقاد قرار نمی گیرند. آنان بندرت نقشی را ایفا می کنند که از آنان انتظار می رود، درست همان طور که کارگردانان هالیوود مقیدند وانمود کنند تجار کله شقی بیش نیستند. اما تا آن حد که کارگردانان هالیوود این جسارت را به خودشان دهند که در مورد مفاهیم هنری آثارشان صریح باشند، و کارگردانان

اروپایی نیز شهامت این را داشته باشند تا در مورد مسائل تجاری و حرفه‌ای منصف‌تر باشند، شکاف میان این دو دسته کمتر می شود.

با پیچیده‌تر شدن پژوهشهای سینمایی، تمایزگذاری سهل و ساده میان فیلمهای به اصطلاح «هنری» و فیلمهای به اصطلاح «تجارتی» هر دم بی معناتر می شود. پس از غربال کردن، تقسیم بندی جدیدی میان فیلمهای «هنری» و «تجارتی» خوب، و فیلمهای «هنری» و «تجارتی» بد پا به میان می نهد. هنر و تجارت با هم تضاد و تعارضی ندارند؛ این دو را فرایند های گیج کنندهٔ فیلمسازی، درهم تنیده است. فیلمهای هنری نیز باید پول خود را برگردانند، و فیلمهای تجارتی نیز باید چیزی برای انجام این کار بیان کنند. هر روزه بخش بیشتری از منتقدان به این نتیجه می رسند که باید هنر را با چاشنی مشغولیات بیشتر همراه کرد و به مشغولیات نیز جنبه‌های هنری بیشتری افزود. جنبشهای ما بعد مارکسیستی پاپ[۵] و کمپ[۶] را شاید بتوان واکنش تندی علیه آگاهی اجتماعی پرهیبت گذشته دانست؛ اما بدبینی رو به‌تزاید نسبت به مفاهیم خوب محض، نشانهٔ خوبی بر رسیدن به استانداردهای بالاتر است. اگرچه متأسفانه در این میان، پاندول، از منتهی الیه هوشیاری و متانت تا منتهی الیه جهل و حماقت در نوسان است. در این فرایند، در یك زمان، و با اصطلاحات یکسان نقد می توان از هیچکاك و میکل آنجلو آنتونیونی صحبت به میان آورد؛ یا ساتیا جیت رای و نیکولاس ری که در هر دو اردوگاه نقد متخاصم، عزت و احترام دارند.

ناگهان در یک فضای نقد بین المللی، کارگردانان با شرایطی رو دررو شدند که در آن، منتقدان مجبور بودند بسیاری از پیشداوری ها و افاده‌های محبوب خود را کنار گذارند. در یک فضای تساهل آمیزتر شناخت انتقادی، طبیعی به نظر می آید که کارگردان فیلم بخشی از رفتارهای دفاعی خود را در قبال نقشی که به او محول شده کنار گذارد. اما این صراحت تازه کارگردانان هرچقدر هم آموزنده باشد، مصاحبه با کارگردانان نمی تواند نقش تجزیه و تحلیل انتقادی را برعهده بگیرد.

آندره‌بازن، این وضعیت را به شکل قابل تحسینی بیان می کند: «گاه کارگردانان خوبی مثل رنه کلمان یا لاتوادا وجود دارند که زیبایی شناسی دقیقی را بیان کرده و هر مباحثه‌ای را در این سطح می پذیرند، اما بیشتر همکاران آنها به تجزیه و تحلیل زیبایی شناختی، واکنشی نشان می دهند که میان بهت و سرگشتگی تا خشم و آزردگی درنوسان است. این بهت و سرگشتگی کاملاً صادقانه و قابل درک است. این بهت نیز مثل خشم، ناشی از یک مقاومت غریزی در قبال کنار گذاشتن مکانیزمی است که غرض آن خلق یک توهم است و در واقع تنها اشخاص متوسط از مکانیزمهای بد سود می برند. خشم و آزردگی کارگردان نیز از قرار گرفتن در شرایطی که برای او بیگانه است ناشی می شود. من کارگردانی هوشمند (و آگاه) مثل ژان گره میون را دیده‌ام که تنها به این دلیل که با من موافق نبود، نقش یک ابله دهاتی را بازی کرد و بحث دربارهٔ **روشنایی تابستان**[۷] را آشکارا به هم ریخت. من چگونه می توانم بگویم که او اشتباه می کند؟ آیا این تنگنا، شما را به یاد ماجرای پل والری نمی اندازد؟ پل والری هنگامی که گوستاو کوهن شرح معروف خود در مورد گورستان مارین[۸] را با کلمه‌ای حاکی از یک تحسین طنزآمیز دربارهٔ تخیل استاد بیان کرد، سالن سخنرانی را ترک کرد. آیا باید نتیجه بگیریم که پل والری تنها یک هنرمند اشراقی است که از تجزیه و تحلیل یک آدم فضل فروش به خشم می آید و گورستان مارین تنها یک نوشتهٔ غیرارادی است؟

بازن می گوید «این تضاد آشکار میان منتقد و مؤلف نباید باعث هراس ما شود. این امرچه از لحاظ ذهنی وچه از نظر عینی کاملاً طبیعی است. از لحاظ ذهنی طبیعی است زیرا خلق هنری - حتی با یک خلق وخوی کاملاً هوشمندانه - اساساً شهودی و عملی است: تأثیر مورد نظر را باید به دست آورد و بر مواد و مصالح کار غلبه یافت. از لحاظ عینی نیز هر اثر هنری از خالق خود رها می شود و بسته به کیفیت خود از مفاهیم هنرمند فراتر می رود. اساس این عینیت تا حدود نامحسوسی درروان‌شناسی آفرینش وجود دارد که در آن، هنرمند در واقع خلق نمی کند بلکه خود رامجبور می کند تا آن نیروهای اجتماعی و شرایط فنی را که در آن فرو افتاده متبلور و بسامان کند. این نکته بخصوص در مورد سینمای امریکا صدق می کند که در آن اغلب می توان موفقیتهای مجهول الهویه‌ای را یافت که شایستگی آن نه بر کارگردان که به نظام تهیه کننده مربوط می شود. اما نقد عینی را که به شکلی اسلوب دار از «معانی» چشم می پوشد می توان به غالب آثار شخصی قابل تصور، مثل یک شعر یا یک تابلو نقاشی نیز تعمیم داد.

«این امر بدین معنا نیست که شناخت شخصیت خالق، یا چیزی که دربارهٔ خود و آثار خود می گوید نمی تواند مفهومی که منتقد در ذهن دارد را روشن کند. این نکته را سلسله مصاحبه‌هایی که در دههٔ پنجاه در **کایه دو سینما** انتشار داده‌ایم ثابت می کند. این رازگوییها بی نهایت ارزشمند هستند، اما در آن روش بصری که من شرح دادم نمی گنجند، به عبارت دیگر، این رازگوییها، اسناد ناپالودهٔ ماقبل ـ نقدی را به دست می دهند، که منتقد هنوز هم امکان تفسیر آنها را دارد.»

نوع پذیرش بازن از کارگردان یعنی خالق اثر، نمونه‌ای است از جهت گیری نقد فرانسه به کارگردان به مثابهٔ تنها هنرمند خلاق سینما. هنر شخصی و شاعرانهٔ برگمن و فللینی در فیلمهای اوایل دههٔ پنجاه به نوعی نوزایی و ایجاد علائق جدی به سینما کمك کرده است، اما تنها با پیدایش موج نو[۹] ست که نقش کارگردان، برای همهٔ جوانان دنیا، شکلی رمانتیك به خود گرفت. برگمن و فللینی پیش از هر چیز هنرمندانی کامل و چهره‌های دور از دسترسی برای بیشتر مشتاقانشان بودند. تروفو و گدار جوانانی بودند تقریباً بیست ساله و بدون هیچ تجربهٔ عملی. آنان منتقد و مشتاق بودند و سینما را برخلاف برخورد یك حرفه‌ای می پرستیدند. آنان بسیاری از اسلاف خود یعنی هنرمندانی مثل رنوار و هیچکاك را نیز تحسین می کردند. از این گذشته، آنان کارگردانان بسیاری را از مغاك فراموشی به در آورده و نظریهٔ مؤلف را به نظریه‌ای توده‌گیر و نظریه‌ای برای بررسی همهٔ آثار یك کارگردان تبدیل کردند.

کارگردانان اروپایی به خاطر اینکه گاه به‌گاه پرمدعا جلوه می کنند مورد انتقاد قرار نمی گیرند. آنان بندرت نقشی را ایفا می کنند که از آنان انتظار می رود، درست همان طور که کارگردانان هالیوود مقیدند وانمود کنند تجار کله شقی بیش نیستند.

تروفو احساس سرخوشانهٔ کارگردان بودن را به سادگی با منجمد کردن تصویر «ژان مورو» برروی پرده، و جاودانه کردن او القا می کرد، حال آنکه تدوین به طور ضمنی یادآور نیستی بود. روبن مامولیان نیز در ۱۹۳۳ در **ملکه کریستینا** کم و بیش همین کار را با گرتاگاربو کرد، اما او نمی توانست تا انجماد تصویر او پیش برود؛ نه فقط به این دلیل که نمی دانست این کار را چگونه انجام دهد، بلکه به این خاطر که جهان در دههٔ سی علاقه‌ای نداشت که بداند مامولیان دربارهٔ گاربو چه احساسی دارد. مامولیان تنها اجیر شده بود تا گاربو را به‌تماشاگران نشان دهد. اما تروفو برعکس احساس می کرد که این قدرت را دارد که به دنیا بگوید در مورد ژان مورو چه احساسی دارد. ژان لوك گدار در شکستن قواعد و اصول و قید و بندهایی که تهیه کنندگان و زیبایی شناسان به دست و پای کارگردان می زدند، جسارت و تهور باز هم بیشتری داشت. اگر گدار به خاطر خیره‌سری و گستاخی مورد حمله قرار می گرفت، فدریکوفلینی(۸/۵)، ریچارد لستر (**شب روز سخت**) و تونی ریچارد سون (**تام جونز**)، با استخراج و ادامهٔ رگه‌هایی که گدار در از **نفس افتاده** به دست آورده بود به رگهٔ بزرگ طلا دست یافتند. معنای منجمد کردن تصویر، برشهای پرشی، و حرکات آزاد و رهای دوربین در دههٔ شصت، به نحو خیلی ساده این است که کارگردانان این جسارت را یافته بودند که توجه را به تکنیکها و شخصیت خود جلب کنند.

مصاحبه‌های یك کتاب سینمایی به هیچ وجه مجموعه‌ای از ارزیابیهای قاطع منتقد از کارگردانانی که با آنان مصاحبه شده نیستند. برعکس، مصاحبه‌ها نوعی تکمله برچیزی است که برروی پرده به نمایش درآمده است. فیلم همان است که کارگردان می خواسته، و با یك مصاحبه نمی توان فیلمی را خوب جلوه داد. سخن پردازترین کارگردان دنیا می تواند بی عرضه‌ترین فیلمساز دنیا باشد، و حاجت به گفتن نیست که بزرگترین استاد دنیا نیز ممکن است مثل یك احمق حرف بزند. مشکل ما، علاوه برحصارهای کهن میان هنرمند ومنتقد، تشریح یك اثر عمدتاً (اگر چه نه کاملاً) بصری با کلام است. زمانی یك منتقد فیلم به این نتیجه رسید که تنها نقد شایستهٔ یك فیلم، فیلم دیگری است. در آن موقعیت یك موضع عالی به وجود آمده بود، اما مناظره در حتی مطلوبترین شرایط نیز باید فرع بر عمل خلق باشد. کم (وبیش)، روی پرده است که هنرمندانه‌ترین مصاحبه‌ها را می توان بیان کرد. این درصورتی درست است که هنر، مقدم بر بحث دربارهٔ آن باشد و مناظره، کمتر احتجاج محض به نمایش جلوه کند. شاید کی یرکه گارد غایت جادوی سینما را در «یا/یا» (Either/ or) پیشاپیش بیان کرده باشد. او می نویسد «من این طرحها را «سایه نگاری» می نامم، بخشی به این خاطر که به یاد شما می آورد که این تصاویر از رویهٔ تاریك زندگی ناشی شده‌اند، و بخشی به این دلیل که اینها نیز مثل بقیه سایه‌نگاری ها مستقیماً قابل رؤیت نیستند. موقعی که یك سایه‌نگار را دردستم‌می‌گیرم، تأثیری بر من ندارد و تصور روشنی از آن به من نمی دهد. تنها زمانی که من آن را مقابل یك دیوار بگیرم، و به آنچه بر

دیوار می افتد نگـاه کنم ـ و نه خـود آن را ـ می توانم آن را ببینم. این در مورد تصاویری کـه می خواهم در اینجـا نمایش دهم، یعنی تصویری درونی که صرفاً با از بیرون دیده شدن قابل درك خواهد شـد نیز صـادق است. این «بیرون» شاید به هیچ عنوان [در فرایند رؤیت] دخالتی هم نداشته باشد، اما تا زمانی که از خـلال آن نگاه نکنم نمی تـوانم آن تصـویـر درونی را که می خواهم به شما نشـان بدهم ببینم. تصویر درونی با چنان ظـرافتی ترسیم شده که بتوان آن را از بیرون دید، و چنان درهم تنیده شده که انگار ظریف ترین عنـاصر روح است».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم همان است که کارگردان می خواسته، و با یك مصـاحبه نمی توان فیلمی را خوب جلوه داد. سخن پردازترین کارگردان دنیـا می توانـد بی عرضـه‌تـرین فیلمساز دنیا باشد.

پاورقیها

1- Susan Lenox - Her Fall and Rise
2- Pacing
3- S. Longstreet
4- Punctuation
5- Pop
6- Camp

۷ـ کار ژان گرمیون در سال ۱۹۴۳

8- Cimetiere Marin
9- Nouvelle Vague