اسطورهٔ آشوب ازلی و نظم دوباره

تاگ گالاگر، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

مردم در اشتباه‌اند که کارگردان را با مؤلف مقایسه می‌کنند. کارگردان در مقام آفریننده، بیش‌تر به معمار شبیه است. و معمار نقشه‌هایش را بر اساس [برداشت درستی از] شرایط طراحی می‌کند.

جان فورد

پذیرفتن کارگردانانِ هالیوود به عنوان auteur، مؤلف، معمار و یا عاملِ تعیین‌کننده و اصلیِ آفرینش فیلم پیچیده و مشکل است؛ چون به‌ندرت پیش می‌آید که آن‌ها خود، داستان یا فیلم‌نامه را بنویسند؛ بازیگران را انتخاب کنند؛ طراحی صحنه را انجام دهند؛ و یا تدوین فیلم را بر عهده بگیرند. آن‌ها حتی هنگام تعیین مکان ایستادن بازیگران نیز، غالباً مجبورند تن به خواستهٔ تهیه‌کننده یا ستارهٔ فیلم بدهند. آنان تنها وقتی که موفق می‌شوند خواستهٔ خود را به عوامل تولید بقبولانند و در بخش‌های مختلفِ تولید فیلم اعمال‌نظر کنند، مؤلف به حساب می‌آیند.

به طور کلی می‌توان کارگردانان مؤلف را در سه دسته تقسیم‌بندی کرد: همدست [با استودیوها] که با پنبه سر می‌برد (مانند کیوکر)؛ مؤلف که بر همهٔ امور تفوق دارد (مانند ولز و اشترنبرگ) و معمار که حکومت

می‌کند (مانند فورد و رنوار). فورد این امتیاز را داشت که در دوره نوجوانی و در زمان اقتدار و حکومت کارگردانان به حرفهٔ سینما روی آورد. ارمغان چهار سال کارآموزی زیردستِ برادرش، فرانسیس، برای او گنجینه‌ای از دوستان متنفذ در صنعت سینما و بینش فنی کارآمد بود. در خلال پنج سال کار در استودیوی یونیورسال و ساختن سی و نه فیلم برای آن استودیو، او آزادی خود را از این رهگذر به دست آورد که ستارگان فیلم‌هایش (هری کری، هوت گیبسن) از قضا دوستانی صمیمی و پول‌سازترین ستارگان استودیو بودند؛ و در آن زمان سران استودیو در تولید وسترن‌های کم‌هزینه کمتر دخالت می‌کردند. او بعداً با رفتن به "استودیویی کارگردان مدار" یعنی فوکس و تبدیل شدن به "پسر موطلایی" آن‌ها از نظارت روزانه بر کارهایش جلوگیری کرد. در دههٔ سی که فیلم‌سازی بیش از پیش جنبه شخصی‌اش را از دست داد، از استقلال فورد نیز تا حد زیادی کاسته شد، با این حال فروش بالای فیلم‌هایش و اقتدار شخصی‌اش باعث شد که او حتی در آن دوران نیز مهار فیلم‌هایش را در دست داشته باشد. اقتدار او تا به آن‌جا بود که حتی در سال ۱۹۳۶ که نظام استودیویی، تولید انبوه فیلم‌ها را به اوج خود رسانده بود هاوارد شارپ در نشریهٔ فوتوپلی نوشته است که فورد «با هر بخش از عوامل تولید مستقیماً و بی‌واسطه کار می‌کند. او با دست خود طرح یک شومینه را می‌کشد. پیشنهادهای او منبع الهام برای طراحی برخی از لباس‌ها و مدل موها و اونیفورم‌هاست؛ و مهم‌تر از همه این‌که بخش عمده‌ای از گفت‌وگوها در فیلم‌های او (مخصوصاً فیلم‌هایی که تصویر یا خاطره‌ای از ایرلند را زنده می‌کنند) دست‌پروردهٔ خودِ فورد است».

فورد به استثنای پنج، شش فیلم، در تمامیِ عمر حرفه‌ای خود، از همان آغازِ تولید فیلم، با فیلمنامه‌نویسش همکاری نزدیک داشت. او در طول دهه‌های متوالی با گروهی واحد از نویسندگان، فیلمبرداران، مسؤولان امور فنی، بازیگران، و تدوین‌گران کار کرد و همگی آن‌ها با خواسته‌های او آشنایی داشتند. فورد به جای سرکوب کردن استعدادهای این افراد با روش خاص خود آن‌ها را هدایت و ترغیب به پیشرفت و نوآوری می‌کرد. اما او در عین حال از تمامیِ این استعدادها و تلاش‌های جمعی برای شکل دادن به جهانی سینمایی بهره گرفت که تماماً محصول تخیل خود اوست. این جهان همان قدر به فورد تعلق دارد که پاریس به بالزاک، و لندن به دیکنز.

اما او چگونه موفق به انجام این امر مهم شد؟

شیوهٔ کار فورد

بازیگران: فیلم‌های فورد حال و هوای خاص خود را داشت. آغاز هر فیلم او برای کسانی که پیش‌تر با او کار کرده بودند به منزلهٔ رسیدن دوباره به یکدیگر، و برای تازه‌واردان، غالباً عملی شاق بود. فرانک بیکر در این باره گفته است: «باید از پس هر کاری برمی‌آمدیم. او اصلاً به قوانین اتحادیهٔ بازیگران سینما وقعی نمی‌گذاشت. پیش می‌آمد که به کسی نقش مهمی می‌داد و بعد ناگهان می‌گفت: 'تو کاری از دستت برنمی‌آید. من کسی را می‌خواهم که روی آن صندلی بنشیند و وقتی دلیجان از این‌جا عبور می‌کند از روی صندلی بلند شود و از این طرف خیابان به آن طرف برود.' و آن وقت بهتر بود همان کار را بکنیم؛ وگرنه او ما را وادار به انجام آن می‌کرد. او به همه گیر می‌داد. همیشه در آغاز یک فیلم به یک نفر گیر می‌داد و تا پایان آن دست از سرش برنمی‌داشت. آن وقت دیگر کاری از دست‌مان برنمی‌آمد؛ "هیچ" کاری از دست‌مان برنمی‌آمد. من به چشم خود دیده‌ام که ویکتور مک لن بزرگ و همین‌طور دوک وین آن جا ایستاده بودند و مثل بچه‌ها اشک می‌ریختند. فورد هم همان جا می‌نشست و آن‌ها را به باد تمسخر می‌گرفت. اما او همیشه از این کار قصدی داشت. او به این شکل باعث می‌شد که همه نظم و انضباط را رعایت کنند. این طوری کافی بود که او دهن باز کند تا 'چشم، چشم' همه بلند شود.»

با این حال پشت صحنهٔ فیلم‌های او عذاب‌آور و ناراحت نبود. همیشه در آن‌ها فضایی جدی و حتی توأم با احترام حکم‌فرما بود؛ و در این میان نوای آکاردئون دنی بورزاج به دوام آن کمک می‌کرد؛ و مراسم آیینی و تشریفاتی چای بعدازظهر و عادات غریب و خنده‌دار فورد به آن تشخص می‌بخشید. گرچه تمامی این‌ها برای غیرتازه واردان ناراحت‌کننده بود، برای طرفداران فورد از لذت‌های غریب

زندگی به شمار می‌رفت. در واقع باید گفت که دیگر آزاری‌های فورد استثنا بودند. مهربانیِ او در غالب اوقات مثال‌زدنی است. گروه‌هایی که با فورد کار می‌کردند به خانواده‌هایی مملو از محبت می‌ماندند؛ و کسانی که در این گروه‌ها حضور داشتند و فعالیت می‌کردند، پس از سال‌ها باز هم معتقد بودند که فیلم ساختن با فورد از لذت‌بخش‌ترین تجربیات زندگی آن‌ها بوده است. آرتور سی میلر می‌گوید: «پس از فیلم‌برداری چند فیلم جان‌فورد متوجه شدم که او شیوه یا الگوی خاصی ندارد. او را با هیچ کس، حتی از امروز تا فردا با خودش، نمی‌توانستم مقایسه کنم. این مرد کمتر از هر کارگردان دیگری کارگردانی می‌کند. در واقع او اصلاً کارگردانی نمی‌کند؛ او از بازیگر نمی‌خواهد که برای ایفای نقش خود از او تقلید کند بلکه می‌خواهد که آن نقش را بیافریند. به همین دلیل او را به بازی در فیلم خود دعوت می‌کند؛ چراکه نقش را در وجود و شخصیت او دیده است. صبح‌ها همگی دور یک میز می‌نشستیم و آن‌قدر قهوه می‌خوردیم که به حد انفجار می‌رسیدیم. دربارهٔ همه چیز، از فوتبال تا هوانوردی، صحبت می‌کردیم و فورد گه‌گاه به نکته‌ای دربارهٔ فیلم اشاره می‌کرد. او با یک نفر دربارهٔ برخی از صحنه‌ها شروع به صحبت می‌کرد و ناگهان یک نفر در آن سوی میز درمی‌یافت که فورد دارد دربارهٔ نقش او حرف می‌زند. پس از یکی دو سال دریافتم که به این ترتیب بازیگران شروع به استفاده از تخیل خود می‌کردند؛ و آن‌گاه می‌توانستید به چشم خود ببینید که آن‌ها دیگر به گفت‌وگوها گوش نمی‌دادند، بلکه فکر می‌کردند. فورد به این روش از مردم بازی می‌گرفت. بازیگران هرگز پیش از فیلم‌برداری، صحنه‌ها یا گفت‌وگوها را تمرین نمی‌کردند و من هرگز ندیدم که فورد صحنه‌ای را برای بازیگری بازی کند و یا توضیح دهد که چه وقت به هم‌بازی خود نگاه کند یا سطری را بگوید. فورد هرگز محل ایستادن بازیگران را روی زمین برای آن‌ها علامت‌گذاری نمی‌کرد؛ فقط در مورد این‌که کجا باید بایستند به آن‌ها ایده‌ای کلی می‌داد. زمانی شنیدم که فورد به نویسنده‌ای می‌گفت به این دلیل به بازیگران همه چیز را توضیح نمی‌دهد که بازیگران چیزی را طوطی‌وار تکرار نکنند. مطمئنم که او به همین دلیل هرگز جلسه‌های تمرین طولانی تشکیل نمی‌داد و وقتی به‌ندرت مجبور می‌شد صحنه‌ای را تکرار کند ناراحت می‌شد.»

فیلم **درهٔ من چه سبز بود** از جمله فیلم‌هایی است که میلر برای فورد فیلم‌برداری کرد و با این شیوه به نظر معجزه می‌آید که فورد توانست آن را به انجام برساند و هر صحنه و حرکتی در آن این چنین پرمعنا باشد. اما دیگران نیز گفته‌های میلر را تأیید کردند. هنری فوندا در این باره می‌گوید: «فورد خوش ندارد دربارهٔ فیلم‌هایش حرف بزند. او عملاً هیچ کلمه‌ای در توضیح فیلم‌هایش نمی‌گوید.» پَت اُبرایِن دربارهٔ او گفته است: «او هرگز دربارهٔ نقش بازیگر صحبت نمی‌کرد؛ فقط خواسته‌اش را می‌گفت و آرزو می‌کرد که بازیگر حرفش را فهمیده باشد. وقتی که از پسِ نقش برنمی‌آمدی، فقط می‌گفت که این چیزی نیست که او می‌خواسته است و می‌خواست که تلاش کنیم تا به خواستهٔ او برسیم؛ و وقتی که دست آخر از پس نقش برمی‌آمدیم، می‌آمد و در آغوشمان می‌گرفت و می‌گفت که پس چرا همان دفعهٔ اول این کار را نکرده‌ایم.» مری آستر نوشته است: «موجز و گزیده‌گو بهترین واژه برای توصیفِ جان فورد و سبک کارگردانیِ اوست. تلاش برای برقراری ارتباط با جان به جایی نمی‌رسید. به معنای واقعیِ کلمه، موجز و پرمعنا سخن می‌گفت. او خیلی ایرلندی بود و شخصیت مبهمی داشت و اصرارش این بود که مقاصدش را پنهان کند، اما یک بار به من گفت: 'کوتاهش کن، مری.' و آن وقت با خودم گفتم: 'آها، حالا شناختمت'.» ریموند مَسی دربارهٔ فورد نوشته است: «می‌دانم که هیچ یک از کارگردانانی که با آن‌ها کار کرده‌ام به اندازهٔ فورد دربارهٔ بازیگری مطلع نبودند و به اندازهٔ او به آن اهمیت نمی‌دادند؛ اما او هرگز دربارهٔ بازی من مستقیماً اظهارنظر نکرد یا پیشنهادی نداد؛ غالباً نظراتش را به شکل کنایه‌هایی موجز همراه با نکته‌سنجی ایرلندی‌ها بیان می‌کرد. نظرات او همیشه راه‌گشا، و غالباً قابل اطمینان بودند.»

هرگاه بازیگران در انتظار ذره‌ای راهنمایی از سوی او بودند، فورد در خود فرو می‌رفت. مورین اوهارا گفته است: «آن‌قدر با او سازگار و میزان می‌شدیم که یک کلمه‌اش برای ما به اندازهٔ کتابی معنا داشت. درمی‌یافتیم که او داستان را

می‌فهمد و می‌داند که چطور آن را از درون ما بیرون بکشد. او همیشه این چارچوب ذهنی را ایجاد می‌کرد؛ به ما آرامش می‌داد و آزادمان می‌گذاشت تا فکر کنیم؛ آن‌گاه می‌توانستیم به سادگی حرکت کنیم.» آنالی گفته است: «او به ما نمی‌گفت چه کار کنیم؛ اما لحظه‌ای به خود می‌آمدیم و می‌دیدیم که داریم کارهایی می‌کنیم که حتماً از جایی نشأت گرفته‌اند. در واقع او به نوعی انتقال فکر دست می‌زد؛ و فکر می‌کنم دلیلش این است که او دوست داشت افرادی که با او کار می‌کنند او را به عنوان کارگردان کاملاً قبول داشته باشند. در واقع بازیگر برای او ظرفی بود که او آنچه را که می‌خواست در آن می‌ریخت و آن‌گاه همان چیز از بازیگر بیرون می‌تراوید. او گه‌گاه بی‌هیچ حرفی در کنار صحنه قدم می‌زد، با این حال می‌دانستیم که انتظار دارد کوچک‌ترین حرکتش را تقلید کنیم. افرادی که مانند دوک وین یا جیمز استیوارت خیلی با فورد کار کرده‌اند، خود را بی‌نهایت با رفتار و اخلاق او تطبیق داده‌اند؛ آن‌قدر که وقتی الآن جیمی استیوارت را هنگام مصاحبه‌های تلویزیونی می‌بینم، فکر می‌کنم جک‌فورد در مقابلم ظاهر شده است. منظورم حرکت لب‌های اوست. من این را به واسطهٔ پسرانم هنگامی که کودک بودند، دریافتم؛ آن‌ها هنگام حرف زدن سعی می‌کردند که ادای جک فورد را درآورند.»

شیوهٔ کارگردانیِ فورد گه‌گاه مکانیکی بود. نمونهٔ آن را در فیلم *ریوگرانده* می‌توانیم ببینیم. او در این فیلم از جان وین خواست تا چهره‌اش را بی‌تفاوت و خالی از هر احساس نشان دهد و بگذارد که مناظر، تماشاگران را به تفکر وا دارد. در خلال ساختن فیلم *نبرد میدوی* یادداشتی از جیب خود درآورد و به وین گفت: «هر وقت به تو اشاره کردم، آنچه را که به تو می‌گویم تکرار کن» و این صحنه در عرض بیست دقیقه تمام شد. اما گه‌گاه شیوه‌ای کاملاً متفاوت را پیش می‌گرفت؛ مثلاً در فیلم *طبل‌های موهاک* هنری فوندا را وا داشت تا در پاسخ به پرسش‌هایی که از خارج کادر از او پرسیده می‌شد یک تک‌گوییِ بسیار طولانی را به شکل بداهه بیان کند. فورد گه‌گاه تداعی‌های شخصی و درونی را به کار می‌گرفت که بخشی از شیوهٔ "متداکتینگ" هستند. روت کلینورد در فیلم *جویندگان* نقش یک سرخپوست کومانچی را بازی می‌کرد که با دیدن عروسکی از کوره در می‌رود. فورد بی‌هیچ تدارک قبلی در گوش او گفت: «می‌دانی، من اگر بودم زمزمه می‌کردم. او [زن کومانچی] تازه NO English را از دست داده است.» فورد احساس کرده بود که روت، به کودک از دست رفته‌اش می‌اندیشد؛ به همین دلیل قطعه‌ای چوب در آغوشش گذاشت و از او خواست که بگذارد احساساتش در میانهٔ صحنه آشکار شود. نتیجهٔ کار درخشان بود. پس از آن فورد زمزمه‌کنان گفت: «به تو افتخار می‌کنم.» اما این‌گونه تعریف و تمجیدها از سوی او بسیار نادر بود.

آن بنکرافت دربارهٔ او می‌گوید: «ما می‌دانیم که چرا او را یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان هالیوود می‌دانند. او هر روز صبح که سرصحنه حاضر می‌شود دقیقاً می‌داند که از چه چیز می‌خواهد فیلم‌برداری کند؛ و شکل هر صحنه را در ذهن دارد. سرصحنه عجله‌ای ندارد؛ اما دقیقه‌ای را هم تلف نمی‌کند. تمرین‌های او آن‌قدر کامل‌اند که غالباً مشکل‌ترین صحنه‌ها را در یک 'برداشت' تمام می‌کند، و به‌ندرت پیش می‌آید که در فیلم‌های او صحنه‌ای بیش از دو برداشت داشته باشد. بازیگران اگر در مورد بازی کردنِ صحنه‌ای ذره‌ای با او اختلاف‌نظر داشته باشند، دست آخر یا او هم‌رأی می‌شوند. او با صبر و شکیبایی بسیار، دلایل خواسته‌هایش را ابراز می‌کند. او در عین حال مهار همه چیز را در دست دارد و به وقتِ لزوم بسیار محکم و ثابت‌قدم است.»

می‌بینیم که شیوه‌های فورد با یکدیگر اختلاف ریشه‌ای دارند. اما برای ساده کردن می‌توانیم به سه 'شیوه'ی عمدهٔ بازیگری در آثار او اشاره کنیم: بازیگری تراژیک یا حماسی (که طبق آن هر حرکت ظاهری واپس رانده می‌شود)؛ بازیگری کمدی یا طبیعی (که خودانگیخته‌تر است) و بازیگری بزن و بکوب (که خیلی رو و مبالغه‌آمیز است و غالباً برای به تصویر کشیدن کنش‌های نادرست و نابهنجار به کار می‌رود). در واقع شیوهٔ کارگردانی فورد بیش از همه در صحنه‌هایی واضح است که در آن‌ها پنج بازیگر یا بیش‌تر با هماهنگی تمام در اتاقی حرکت می‌کنند.

فورد هرگز به بازیگران اجازه نمی‌داد تا نماهای فیلم‌برداری شده را ببینند؛ و حتی اگر فیلمنامه‌نویس سرگذشت کامل شخصیت‌های فیلم را نوشته بود فورد هرگز تا مدت کوتاهی

پیش از فیلم‌برداری، به بازیگران نقش‌شان را نمی‌گفت. فورد از کشاندن بازیگران ناراحت به درون صحنه‌هایی که پیش‌تر با دقت تمام چیده شده بودند لذت می‌برد.

در سال ۱۹۳۶، او در چهل درصد مواقع، از دوربین صامت استفاده کرد. فورد در این باره چنین توضیح داده است: «با استفاده از این دوربین می‌توانم در خلال فیلم‌برداری صحنه‌ها با بازیگران صحبت کنم و دربارهٔ حالت‌ها یا حرکت‌های آن‌ها نظر بدهم؛ در نتیجه مجبور نیستم هر صحنه را چند بار تکرار کنم. من دریافتم که صحنه‌ای که خیلی تمرین شود مصنوعی و "تمرین شده" به نظر می‌رسد.»

فورد در مورد لباس بازیگران و مخصوصاً کلاه آن‌ها وسواس زیادی به خرج می‌داد. او گه‌گاه کلاه آن‌ها را زیر پا له و مچاله می‌کرد، و دوباره بر سرشان می‌گذاشت؛ و اگر بازیگر دوباره سعی می‌کرد که کلاه را تمیز و مرتب کند مانعش می‌شد. فردریک تی‌ویر، مورخ هنری، در کتابی نوشته است: «همان‌طور که در موسیقی، هرنت، نت‌های همساز خود را دارد، خطوط لباس بازیگران بر خطوط چهرهٔ آن‌ها تأثیر می‌گذارد و به چهرهٔ آن‌ها حالتی نمایشی‌تر می‌دهد. از همین روست که هنرمندان همیشه از ایدهٔ به کارگیری کلاه و شال و یا هر چیز دیگر که به سوژه جلوه‌ای دیگر می‌دهد، استقبال می‌کنند.» هیچ یک از بازیگران فیلم‌های فورد جرأت نمی‌کرد بر کلاه خاصی انگشت بگذارد؛ اما وین در جایی گفته است که حتی اگر بازیگری کلاه خود را در میان بقیهٔ کلاه‌های بخش لباس و دکور می‌انداخت، فورد در نود درصد موارد، باز هم همان کلاه را برای او انتخاب می‌کرد. کاترین هپبورن معتقد است که حساسیت و شعور فورد او را تبدیل به کارگردانِ بزرگِ بازیگران کرده است. او همیشه احساس دیگران را حدس می‌زد، و این حساسیت که بیش‌تر به توانایی خواندن فکر دیگران شبیه بود او را قادر می‌ساخت بازیگر را ترغیب به انجام کاری کند که خود می‌خواهد.

فیلم‌برداری: ویلیام کلودیر فیلمبردار، دربارهٔ جان‌فورد گفته است: «او بیش از هر کس دیگر که در سینما فعالیت دارد، از فیلم‌برداری سررشته داشت.» با توجه به این گفته شاید شگفت‌زده‌مان کند وقتی بدانیم فورد هم مانند بسیاری از کارگردانان خوب هرگز از عدسیِ دوربین به صحنه‌ها نمی‌نگریست. فیلمبردارانِ دلخواهِ فورد، مانند جوزف اُگست، آرتور میلر، گرگ تولند، جرج اشنایدرمن، برت گلنون، و آرچی استات، همگی سبک خاص خود را داشتند؛ اما تمامی تصاویری که آن‌ها برای فورد گرفتند، فوردی‌اند. اغراق نکرده‌ایم اگر بگوییم که هر فیلم فورد، پیش ازهر چیز مایهٔ حظ بصر و لذت زیباشناختی است، و از این رو هر فیلم او مستلزمِ تصاویر زیباست. غالباً اولین چیزی که فورد را در نظر تماشاگران فیلم‌هایش متمایز می‌سازد سبک نقاشی گونهٔ اوست. به این سبک در چند دوره بی‌اعتنایی شده است، به طوری که تماشاگران صراحت و سادگی سبک دسیکا یا رنگ‌های بی‌روح سینمای اوایل دههٔ هفتاد را بر آن ترجیح داده‌اند. اما فورد عقیده داشت که «داستان را تصاویر باید نقل کنند، نه کلمات» و به واقع نمی‌توان زیباشناسی آگاهانهٔ ترکیب بندهای او را از روایتِ فیلم‌هایش جدا کرد.

فورد همیشه سیاه و سفید را ترجیح می‌داد و به رنگ‌مایه‌های خاکستری، از سیاه مخملی تا سفید قاقم، علاقه‌مند بود. او دوست داشت که در مورد نورپردازی فیلم‌هایش که معمولاً به سوی سایه‌روشن‌های پرمایه‌ای گرایش داشتند، لاف بزند. هیچ کارگردانی به شکل و به اندازهٔ فورد از کناره‌ها و گوشه‌ها و عمق قاب استفاده نکرده است. شهرت فورد به استفادهٔ فراوان از صحنه‌های خارجی، کارایی صحنه‌های داخلی در فیلم‌های او را از نظر پوشانده است. در واقع صحنه‌های داخلی فیلم‌های او تنها به این دلیل که او از زوایا و سایه‌ها و اشیا بیش‌تر استفاده می‌کرد، بسیار خلاقانه‌تر بود.

فورد شهرت داشت به این‌که فیلم‌هایش را ارزان و کم‌هزینه‌تر از فیلم‌های کارگردانان دیگر تمام می‌کند. در دههٔ سی، در هالیوود رسم بر این بود که کارگردان 'نمای اصلی' هر صحنه را پنج یا ده بار فیلم‌برداری می‌کرد؛ و سپس از تمامی بخش‌های صحنه تعداد بی‌شماری نمای متوسط و نزدیک می‌گرفت. آن‌گاه تمامی این فیلم‌ها را به تدوین‌گر می‌دادند تا آن‌قدر آن‌ها را دستکاری و جابه‌جا کند که به شکل مورد نظر و تأیید کمیته‌های متعدد تهیه‌کنندگان برسد. بنابراین پیش

می‌آمد که کارگردان برای رسیدن به دو دقیقهٔ نسخهٔ نهایی، دو ساعت یا بیش‌تر نگاتیو مصرف می‌کرد.
اما فورد چنین نبود. او نه تنها فیلم کمی (در حدود دو ونیم برابر نسخهٔ نهایی)مصرف می‌کرد، بلکه فقط تصاویری را می‌گرفت که می‌دانست به دردش می‌خورند؛ و معمولاً به جای این‌که بعداً به هر صحنه اینسرت اضافه کند، از همان ابتدا صحنه را برای 'تما ـ سکانس'های (کوتاه) می‌چید و سپس بازیگران را به سوی نماهای بسته‌تر هدایت می‌کرد. در هالیوود دههٔ بیست و سی، شیوه‌های فورد بسیار انقلابی به شمار می‌رفتند و کارگردان‌های مختلفی از جمله ویدور و کاپرا، به شدت از آن تأثیر گرفتند. فورد در دورهٔ نوجوانی، بخشی از دههٔ سی و پس از جنگ جهانی دوم، خود تدوین فیلم‌هایش را بر عهده داشت. در استودیوی فوکس، چند بار داریل زانوک فیلم‌هایش را دوباره تدوین کرد؛ و در چند مورد فورد با بی‌میلی بر کار او صحه گذاشت. باربارا فورد که چندین سال تدوین‌گر فوکس بوده است می‌گوید: «پدرم دومین تدوین‌گر بزرگ سینما بود. اما زانوک بزرگ‌ترین بود.» شگفت آن‌که فورد علاوه بر آن‌که هرگز مجبور نبود فیلم‌هایش را در اتاق تدوین به انجام برساند، هرگز از نقطهٔ مقابل تدوین یعنی داستان‌نگاری (story board) نیز استفاده نکرد. بهترین نمونه‌های داستان‌نگاری را که امروزه فنی متداول و استاندارد به شمار می‌رود می‌توان در فیلم‌های هیچکاک دید. در داستان‌نگاری، اول کل فیلم را مانند داستان‌های مصور طراحی می‌کنند و سپس ترکیب‌بندیِ هر نما یا هر حرکت دوربین را دقیقاً مشخص می‌سازند. آن‌گاه عوامل تولید در صحنه فقط همان طرح‌های داستان‌نگاری را کپی می‌کنند، و سپس تدوین‌گر فیلم را بر اساس داستان‌نگاری تدوین می‌کند. باربارا فورد اعتقادش این است: «بی‌خود نیست که فیلم‌های هیچکاک این شکلی‌اند.» فیلم‌های فورد اصلاً به فیلم‌های هیچکاک نمی‌مانند، زیرا حالت مکانیکی و مصنوعی فیلم‌های او را ندارند. فورد بدون آن‌که حتی یک خط در مورد نماهای مورد نظر خود روی کاغذ بیاورد، کل فیلم را در ذهنش می‌ساخت و تدوین می‌کرد.
فیلمنامه‌نویسان: فورد از صحنه‌های توضیحی متنفر بود، و آن‌قدر گفت‌وگوها را بی‌رحمانه قلع و قمع و حذف می‌کرد که معمولاً گفت‌وگوهای فیلم‌هایش بیش‌تر به زبانِ مبهم پی‌جین شباهت دارد. جیمز استیوارت در این باره گفته است: «او عاشقِ پاره کردن و حذف اوراق فیلمنامه‌ها، و کاهش دادنِ صحنه‌ها به عبارات و عبارات به کلمات است.» فرانک ناجنت اشاره می‌کند که نسخهٔ پایانی فیلم‌ها «همیشه به فورد تعلق دارد، نه به فیلمنامه‌نویس آن». فورد پس از پایان فیلم‌برداری فیلم *کاروان‌سالار* به ناجنت گفت: «از فیلمنامه‌ات خوشم آمد. برای همین چند صفحه‌ای از آن را در فیلم آوردم.»
اما فورد از این حرف قصد شوخی نداشت. برای یافتن نقش فیلمنامه در سبک فورد باید به این گفتهٔ نانلی جانسن توجه کنیم که فورد از عدم توانایی خود در نوشتن عاصی و شاکی بود. ما امریکایی‌ها معمولاً به واسطهٔ تعصباتِ ادبیِ خود فیلم را اساساً تصویرگر داستان و کلمات می‌دانیم؛ جالب این‌جاست که حتی بر اساس قوانین کپی رایت مالکیت فیلم از آن نویسندهٔ طرح اولیهٔ آن است. در واقع برای جانسن و غالب ناقدان سینما و دانشگاهیان، اجزای فیلمنامه "همان" فیلم‌اند. اما از سوی دیگر، سینمای فورد از این جهت تقریباً منحصر به فرد است که به سختی می‌توان آن را برگردان نثر دانست. بیش‌تر به نظر می‌رسد فیلم‌های او بی‌هیچ واسطه‌ای به شکلی بصری شکل گرفته‌اند (و ذاتاً بیش‌تر غیر ادبی‌اند تا ضد ادبی). فورد هرگز طرح‌هایش را به روی کاغذ نمی‌آورد؛ و فیلمنامه هم برای او جز طرحی اولیه نبود. او سر صحنه صفحاتِ بسیاری از فیلمنامه را دور می‌انداخت؛ بسیاری از گفت‌وگوها را بداهه می‌گرفت؛ و صحنه‌پردازی و تدوین را هم که به‌ندرت ذکری از آن‌ها در فیلمنامه می‌آمد همان جا 'ابداع' می‌کرد. بنابراین مسألهٔ توانایی یا عدم توانایی فورد در فیلمنامه‌نویسی کم‌اهمیت‌تر از مسألهٔ دلخواه و لازم بودن این کار برای اوست. در واقع فورد بر این عقیده بود که کارگردانان بهتر است نیرو و بینش خلاقهٔ خود را به چند صفحه کاغذ محدود نکنند و بکوشند میان خود و فیلمنامه‌ای که کاملاً از آنِ خودشان نیست، فاصله‌ای نقادانه ایجاد کنند. برای مثال، فورد معتقد بود که آثار سام فولر این نقص را دارد که خودش فیلمنامه‌هایش را نوشته است.

فراموش نکنیم که فورد در محیطی توأم با مشارکت و همکاری 'بزرگ شده بود'. در آن زمان فرانسیس فورد با گریس کنراد همکاری می‌کرد؛ و فورد، فیلمنامه‌هایش را با همکاری هری کری در استودیوی یونیورسال می‌نوشت. این روش مورد علاقهٔ فورد بود؛ و او توانست این روش را در تمامی آثارش، به استثنای فیلم‌های *زندانی جزیرهٔ کوسه* و *خوشه‌های خشم* و *جادهٔ تنباکو* (نوشتهٔ جانسن) و *درهٔ من چه سبز بود* (نوشتهٔ فیلیپ‌دان) اِعمال کند.

فورد در سال‌های پیش از جنگ برخی از فیلمنامه‌های دادلی نیکولز را بی‌حذف و تغییر و کورکورانه به تصویر کشید؛ البته این فیلمنامه‌ها حاصل همکاری تنگاتنگ این دو بودند. ظاهراً بخش اعظم فیلمنامهٔ فیلم *خبرچین* را خودِ فورد نوشته است، و نفوذ نیکولز بر فورد به طور کلی بیش‌تر از جنبهٔ نظری بوده است. برای مثال، پل نیسِن اشاره می‌کند که نیکولز تحت تأثیر این گفتهٔ یوجین اُنیل در نمایشنامهٔ *میان‌پردهٔ عجیب* بود: «زمانِ حال، میان‌پردهٔ عجیبی است که در آن گذشته و آینده را به شهادت می‌طلبیم که هنوز زنده‌ایم.» اما در مقابل فورد نیز اُنیل را دوست داشت و مفهوم این گفته در برخی از آثار پیش از همکاری او با نیکولز متبلور است؛ آثاری از قبیل *Salute ,Black Watch* و مخصوصاً *آقای لینکلن جوان* که در آن لینکلن میان آینده و گذشته در نوسان است.

ویژگی فیلم‌های فورد و نیکولز تکلف ادبی، ارزش‌های تل‌تری و سبک‌پردازی آلمانی است. نیکولز در برخی از فیلم‌های فورد معماری و کنش متقابل شخصیت‌ها و ساختارهای نمایشی پیچیده‌تر را وارد کرده است؛ ساختارهایی که در فیلم‌های ساده و داستانی دههٔ بیست فورد وجود ندارند. همکاری با فرانک ناجنت در سال‌های پس از جنگ، بیش‌تر با فنون ایجاز فورد هماهنگی داشت، چرا که ناجنت از این توانایی برخوردار بود که در یک گفت‌وگوی کوتاه و غیرادبی، شخصیتی را به تصویر کشد. فورد همیشه به فیلمنامه‌نویس‌های خود می‌گفت:«زیباترین چیزهای جهان دو چیز است، اسب در حال دویدن، و زوج در حال رقصیدن.» آخرین فیلم‌های او حاوی گفت‌وگوهای غنی، اما موجزند و کنش آن‌ها ظریف و دقیق و کامل است. فورد می‌گفت: «بهترین فیلم‌ها آن‌هایی‌اند که کنش‌شان طولانی و گفت‌وگوهای‌شان کوتاه است. فیلم آن است که داستان و شخصیت‌هایش را در نماهایی ساده و زیبا و جاندار بر ما آشکار می‌کند.»

شخصیت پردازی: درام خاص فورد به جای یک یا دو شخصیت، برگروهی از شخصیت‌ها تمرکز دارد و در درون درام گسترده‌تر جامعه که چندین شخصیت معین و جاندار نمایندگان آن‌اند، شکل می‌گیرد. به همین دلیل شخصیت‌های فورد به گونه‌ای طراحی شده‌اند که به آسانی شناسایی شوند و در یاد بمانند. ژان میتری در این باره گفته است که «شخصیت‌های فورد تقریباً همیشه تیپیک و درواقع قالبی‌اند. اما فورد در فیلم‌های خود آن‌ها را از هزاران خصوصیت و تفاوت‌های ظریف و یگانه انباشته می‌کند و از این طریق بدان‌ها زندگی و واقعیت می‌بخشد؛ به بیان دیگر، شخصیت‌ها ابتدا لباس حاضر و آماده‌ای را که برای تعیین موقعیت دراماتیک‌شان لازم است، به تن می‌کنند؛ و

سپس آن تفاوت‌های ظریف و یگانه این لباس حاضر و آماده را می‌شکافند و از قالب آن بیرون می‌آیند.»
استنلی کاول نوشته است: «شخصیت نه به واسطهٔ شباهتش با دیگر افراد یک تیپ، بلکه به دلیل تفاوت و جدایی چشم‌گیرش از آن‌ها تبدیل به تیپ می‌شود.» یک بدیل به کارگیری چنین تیپ‌هایی در درام، این است که ابتدا شخصیت‌هایی بی‌شکل و نامتمایز را وارد آن کنیم و سپس بگذاریم آن‌ها در طول فیلم و به‌تدریج فردیت و یگانگی خود را آشکار کنند، به طوری که در پایان فیلم شخصیت‌ها قالبی به نظر برسند.این نوع شخصیت‌پردازی در سال‌های اخیر باب بوده است؛ و به یک معنا در آغاز کار فورد به پایان می‌رسد. فورد گه‌گاه با به کارگیری شخصیتی که متعلق به یک کهن‌الگوست، هم درام‌هایی خلق می‌کند که دارای طنین و معنایی ازلی‌اند و هم آن شخصیت را در تقابل با تیپ کلی خود قرار می‌دهد.
فورد در بخش اعظم دوران کار خود بر شخصیت‌پردازی قطعه‌ای یا چکیده‌نگاری بسیار متکی بود. در این جا منظور از اشاره به اصطلاح چکیده‌نگاری در عکاسی تأکیدی است که بر قرار دادن سوژه در موقعیت‌های بسیار شاخص و ویژه می‌شود. براین اساس یک نمای متوسط می‌تواند در آن واحد دربارهٔ شخصیت به ما انبوهی اطلاعات بدهد. بنابراین عجیب نیست که فورد خود را اساساً کمدین می‌دانست؛ چراکه توانایی‌ها و استعدادهای بومی او در مهارت‌های مربوط به کمدی به کار می‌آمدند. برای آشنا شدن با فنون تراژدی و آموختن آن‌ها، او ناگزیر به کوشش و تقلای فراوان بود تا به شیوه‌ای مناسب دست یابد؛ درحالی که آن دسته از فنون کمدی که او آن‌ها را به کار می‌گرفت، نسبت به فنون تراژدی نیاز به تغییر و تحول اندکی داشتند، به طوری که از فیلم *Shamrock Handicap* که در سال ۱۹۲۵ ساخته شد تا فیلم *صخرهٔ دو ناوان* در سال ۱۹۶۴ می‌توان به چشم دید که در این فنون تغییر چندانی صورت نگرفته است. درواقع بهتر آن است که بگوییم بررسی همه جانبهٔ شخصیتی پیچیده (یعنی شخصیتی که دارای تناقض است و یا به تناقض‌های وجودی و مسایل هستی‌شناختی آگاهی دارد) در توان فورد نبود. به همین نسبت شخصیت‌پردازی قطعه‌ای هم به فورد کمک کرد که شکل کلی درام خاص و منحصر به فرد خود را بهبود بخشد و هم این نوع فیلم را به تنها زمینهٔ مناسب برای تحقق استعدادهای او تبدیل کرد.
اعتبار شخصیت‌پردازی قطعه‌ای که علاوه بر فیلم‌های فورد در آثار کارگردانانی چون والش، کاپرا، رنوار، اُفولس و ویدور نقش عمده‌ای داشته است غالباً در میان نظرات غلط دربارهٔ «حقیقت» در هنر که عمدتاً در قرن نوزدهم شکل گرفتند، از یاد رفته است. حتی به نظر جرج برنارد شاو، آن گرایش نقادی که از واگنر و ایبسن به ما رسیده است «گونه‌ای فریب‌کاری دیالکتیکی است؛ چراکه در این گرایش، هنرهایی راکه عمدتاً از خیال و توهم سرچشمه می‌گیرند به محک واقع‌گرایی می‌زنند.» و به نظر ژاک بارزان «حقیقت یک شخصیت نه بر یک عنصر یا شیوهٔ خاص نمایش، بلکه بر تناسب او با محیط و موقعیتی بستگی دارد که آفریننده‌اش ایجاد می‌کند. [برای مثال] پانورژ در آثار رابله واقعی می‌نماید و در آثار مردیت جا نمی‌افتد، و همین امر در مورد شخصیت‌های مردیت نیز صادق است. باید توجه داشت که زندگی داستانی بسیار سخت‌تر از زندگی واقعی است؛ آن قدر که غالب انسان‌ها در زندگی واقعی فضای غنی زندگی هملت یا آقای پیک‌ویک را تاب نمی‌آورند.»
فرانک ناجنت گفته است که «او مرا وادار می‌کرد برای هر شخصیتی زندگی‌نامهٔ کاملی بنویسم» چراکه در فیلم‌های فورد خصوصیات شخصیت‌ها از ملاحظات داستانی مهم‌ترند؛ و به همین دلیل لازم بود که او به اشباح موجود در فیلم‌هایش زندگی ببخشد. فورد تاکید می‌کرد که «باید داستان خود را از طریق همان آدم‌هایی بگویی که آن را به تصویر می‌کشند. همراه با پیشرفت داستان، باید شکل شخصیت را نیز علاوه بر حال و هوا و سرعت داستان، قوام بخشید. می‌توان فیلمنامه‌ای ضعیف و بسیار بد را با بازیگرانی خوب به فیلم خوبی تبدیل کرد. من همواره بازیگران فیلم‌هایم را خودم انتخاب کرده‌ام؛ البته به استثنای ستارگانی که نقش‌شان را پیش‌تر استودیو تعیین می‌کرد.»
از همین رو کار فورد پیش از آغاز تمرین‌های اصلی به انجام می‌رسید و این خود دلیلی براین است که شیوه‌های مبتنی بر ایجاز و عدم توضیح شخصیت‌ها که او به کار می‌گرفت،

همیشه نتیجه‌بخش بوده‌اند. او غالباً شخصیت‌های فیلم‌های خود را براساس ویژگی‌های منحصر به فردی می‌ساخت که در بازیگران آن نقش‌ها وجود داشت. از همین رو او معمولاً به این که بازیگر گفت‌وگوهای خود را بی‌کم‌وکاست تکرار کند، اهمیتی نمی‌داد و بیش‌تر ترجیح می‌داد که بازیگر هنگام حرف زدن راحت باشد.

فورد در مورد انتخاب بازیگران نقش‌های فرعی نیز همین دقت و توجه را به خرج می‌داد و به همین دلیل بود که 'شرکتِ بازیگرانِ ذخیرهٔ فورد' به وجود می‌آمد؛ چراکه او به گماردنِ چهره‌های سرشناسِ گذشته چون می‌مارش، راسل سیمپسون، و فرانسیس فورد به ایفای نقش‌های کوچک و فرعی علاقهٔ وافر داشت. گرچه ناقدان و روزنامه‌نگاران از همان سالِ ۱۹۳۱ این بازیگران ذخیره را بسیار بزرگ جلوه می‌دادند، باید گفت که این رسم در دو دههٔ نخست قرن بیستم جا افتاد؛ یعنی هر کارگردان 'شرکت' خاص خود را داشت که عبارت بود از ستارگان، بازیگران نقش‌های فرعی، فیلمبرداران، و دیگر عوامل صحنه. اما در سال ۱۹۳۶ فورد ناگزیر از توجیه این رسم و شیوه شد: «ستارگان گذشته، به هر حال حتی کوچک‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین نقش‌ها را بهتر بازی می‌کنند؛ و به گمان من، در هر فیلمی نقش‌های کوچک و بی‌اهمیت از همان اهمیت نقش‌های اصلی برخوردارند؛ چراکه داستان راکامل و کل فیلم را پذیرفتنی می‌کنند... دلیل دیگر که به اندازهٔ دلیل اول اهمیت دارد، این است که وقتی من کارم را در این شهر شروع کردم، این آدم‌ها به من محبت کردند. می‌خواهم قدری از محبت آن‌ها را جبران کنم.»

قاب‌بندی و بُرش: فورد به [کارگردانِ] برداشت‌های طولانی و حرکت کم دوربین و تدوین «نامریی» شهرت داشت؛ شهرتی که افرادی چون اُرسن ولز، فرانسوا تروفو، آندره بازن، و اندرو ساریس بیش از همه به آن دامن زدند. واقع امر این است که هر نمای فورد حدوداً ده ثانیه و غالباً کمتر طول می‌کشد (که براساس تمامی معیارها، به استثنای معیارهای *رزمناو پوتمکین*، بسیار کوتاه است) و از هر چهار نمای او در یکی، دوربین حرکت دارد. درست است که فورد از تظاهرهای للوشی یا ولزی گریزان است، اما این قیاس‌های کمّی هنگام داوری دربارهٔ اشکال و زبان‌های زیباشناختی به کار نمی‌آیند. برش‌های فورد نیز با ظرافت تمام و برای افرادی انجام می‌شود که قرار نیست به آن‌ها توجهی داشته باشند. اما دیدن فیلم‌های فورد، بدون «حس» کردنِ (فیزیکی و عاطفی و عقلانی) برش‌های او مانند گوش سپردن به موسیقی بدون توجه به ضرباهنگ و هارمونی آن و یا تماشای یک تابلوی دوران رنسانس بدون توجه به ترکیب‌بندی آن است. برش و قاب‌بندی اساسی‌ترین فنون و مفاصل زیباشناختی فوردند؛ و تا وقتی که درک این دو در فیلم دیدن حیاتی تلقی نشود، سینمای جان‌فورد نیز به تمامی کشف نخواهد شد.

اما پیش از پرداختن به مونتاژ فوردی باید به سه "بدعتی" که به نظریهٔ مونتاژ راه یافته‌اند، اشاره کنم. اولین بدعت همین اصل متعارف است که هر نما به تنهایی حایز ارزشی نیست و تمامی معنا و نیروی برانگیزندهٔ خود را از پیوندش با دیگر نماها می‌گیرد. این اصل متعارف آن قدر حقیقت دارد که این مبالغه را توجیه کند (فراموش نکنیم که افراد کمی به توان مونتاژ آگاهی دارند) اما این نکته به هرحال مبالغه و گزافه‌گویی است. آشکار است که دیالکتیک نماها که به هر نما تشخص می‌بخشد، فقط زمانی معنادار است که هر نما به تنهایی غنی و معنادار باشد. دوم این‌که مونتاژ به دلیل توانایی‌اش در خط دادن به ایدئولوژی و نگرش ما و تحت‌تأثیر قرار دادن احساسات ما بدنام شده است. بدنامی مونتاژ از لحاظِ ماهیت، به شک و تردید افلاطون نسبت به هنر شباهت دارد. اما چارهٔ این بدنامی در طردِ هنر از جمهوری است و نه در طردِ برش از فیلم‌ها؛ چارهٔ این معضل در مسؤولیت اخلاقی هنرمند و شعور و درایت مخاطب است. باید گفت که علی‌رغم نظرات بازن تدوین 'نامریی' فقط برای کسی وجود دارد که نمی‌خواهد آن را ببیند. و سومین بدعت این که نیاز نشانه‌شناسان و ناقدان دارای نگرش ادبی به تقلیل فیلم‌ها به "روایت" صرف، منجر به ظهور رویکردهایی نسبت به سینما شده است که به شکل افراطی فکری و عقلانی‌اند و کارکردهای زیباشناختیِ حیاتی‌تر، همچون توانایی مونتاژ در تفکیک حالات و احساسات را نادیده می‌گیرند. همهٔ ما این ترفند برش را برای بیان تغییر عاطفی و احساسی می‌شناسیم؛ اما مهم‌تر از آن

برشی است که حق مطلب را در مورد هر احساس بیان می‌کند. سینما، به این ترتیب، دیالکتیکی «زیباشناختی» میان نماها ایجاد می‌کند، و اهمیت این دیالکتیک از آن‌جاست که انسان‌ها براساس منطق یا عقل با دنیا یا با یکدیگر روبه‌رو نمی‌شوند. به همین دلیل آن‌ها که واقعاً می‌خواهند زندگی را درک کنند، خود را به علوم اجتماعی یا نشانه‌شناسی محدود نمی‌سازند، بلکه به هنر نیز رجوع می‌کنند.

فورد در به کارگیری نمای نیمه مستقل به مثابه یکی از عناصرِ ساختیِ مونتاژ، بیش‌ترین تأثیر را از مورناو گرفت. البته فورد حرکاتِ متکلف دوربین را از مورناو کسب نکرد، اما استفادهٔ فراوان از حالات بدنی شاخص و معنادار، شاعرانگیِ روابطِ فضایی درون قاب و تورپردازیِ گرفته و سایه روشن را بی‌هیچ تردید از او گرفت؛ یعنی همان فنونی که شکلِ اثر را زیبا و هنرمندانه جلوه می‌دهند. فورد تنش و حرکاتِ مورناو (پویایی‌ای که در آثار مورناو بیش‌تر به سوی خط «منحنی» تمایل دارد) را با قرار دادن آن‌ها در هندسهٔ خطوط «راست» تشدید کرد. او این کار را بیش از همه در فضایی سه صفحه‌ای [از لحاظ هندسی] به انجام رساند که محصول عمق میدان و تورپردازی سطحی و آرایش وسایل صحنه (با بازیگران که معمولاً در میانهٔ آن‌ها قرار می‌گرفتند) بود.

برش‌های فورد نکاتِ ساختاری ـ عاطفی را که در قابی واحد بدان‌ها اشاره می‌شود، شرح و بسط می‌دهند. چگونگی این کار را با مثالی بسیار ساده نشان می‌دهیم. الگوی سه نما (یعنی مثلاً نمایی از جان برش می‌شود به نمایی از مری که آن هم برش می‌شود به نمایی از جان و مری در کنار هم) در نحو سینمایی از کلیشه‌ای و قالبی‌ترین الگوها به شمار می‌رود؛ و فورد بسیار از آن بهره گرفته است. اما آنچه کاربرد وی را از این الگو متمایز می‌سازد پیش از هر چیز مهارت اوست در پیوند دادن حرکت و حالت و گرافیک تصویر به طوری که زوایای معکوس با یکدیگر هم قافیه می‌شوند؛ وقتی که دو برش به نمای دو نفره منتهی می‌شوند، تقابل زوایای متضاد آن‌ها خنثی می‌شود. دیگر این‌که آن روابط فضایی و مکانی که برش مستلزم آن‌هاست، قطعی می‌شوند (ما فرض کردیم که جان به مری نگاه می‌کند؛ سپس مری به جان نگاه می‌کند؛ و دست آخر، هر دو در یک نما نزدیکی فضایی و مکانی می‌یابند؛ اما این نزدیکی فقط در نمای دو نفرهٔ آخر قطعی می‌شود). ای نوع سکانس معادل سینمایی کادانس در موسیقی است که پس از چند ناهمخوانی متناوب به طنین می‌رسد.

اما در آثار فورد روابط جنبشی و فضایی از محتوا و احساس جداشدنی نیستند. همان‌طور که فرانک ناجنت نیز گفته است، فورد همواره کارش را با شخصیت‌ها آغاز می‌کرد؛ و راهنمای سبکِ فورد، دیالکتیک میان برش‌ها و شخصیت‌پردازی قطعه‌ای اوست. محتوای پراکندهٔ مثال سادهٔ ما (پسر تنها، دخترِ تنها، زوج در کنار هم) وقتی که به تصویر کشیده می‌شود در مخاطب احساسات و عواطفی را برمی‌انگیزد که نخست در انزوای هستی‌شناختی [انسان] و دوم در احساس رضایت انسان از زیستن در اجتماع ریشه دارند. اما نکته این‌جاست که این کار، نمایش صوری اتحاد و نزدیکی «محتوا» به شمار نمی‌رود: جان می‌توانست مری را در یک نمای واحد ببیند، اما کارگردان بهتر دیده است که بر نگاه آن‌ها به خلأ تأکید کند. آنچه کاربرد فورد از این الگو را متمایز و منحصر به فرد می‌سازد، حرارت و سماجت هر شخصیت او برای به سر بردن در دنیای سراسر انزوای خود و پر کردن این دنیا با روح خود است (و فورد این را از شخصیت‌پردازی قطعه‌ای و شدت و عمق مورناو گونهٔ حالت‌ها دارد). بدین ترتیب اتحاد و نزدیکی شخصیت‌ها در نمای دونفره بسیار پرماجرا و تأثیرگذار می‌شود. از آن‌جا که فورد همواره می‌خواهد حضور پایدار خود به عنوان راوی را حفظ کند، زوایهٔ دید فیزیکی دوربین او همیشه «عینی» است؛ و به‌ندرت پیش می‌آید که دوربین زاویه دید «ذهنی» (از نگاه یکی از شخصیت‌ها) داشته باشد. اما نماهای «روی شانه» که می‌توانیم نام زاویه دید «مکالمه‌ای» را بدان‌ها دهیم در فیلم‌های او بسیار معمول‌اند؛ نمای روی شانه برخلاف نمایی که از دیدگاه ذهنی یکی از شخصیت‌ها گرفته می‌شود، حضور عینی راوی را که بیرون از دایرهٔ کنش قرار دارد، تداوم می‌بخشد. به عبارت دیگر، ما به جای «دیدن مری» (از نگاه جان) جان را می‌بینیم که «به مری نگاه می‌کند». نتیجهٔ سبک

عینی فورد این است که ما با شخصیت‌ها «همذات‌پنداری» نمی‌کنیم؛ درعوض، بدان‌هاخیره می‌شویم و با آن‌ها همدردی می‌کنیم. روش معمولِ فورد این است که نمای «واکنش» را پیش از نشان دادن آنچه باعث واکنش می‌شود، نشان دهد؛ و بدین ترتیب از همذات‌پنداری ممانعت و موضع خود در روایت را حفظ کند. اما فورد در عین حال با کاهش یا افزایش حضور خود در روایت (از طریق محل دوربین، نورپردازی، و دیگر فنون) از تنش میان مراحل مختلف همساتی و فاصله‌گذاری بهره می‌گیرد.

البته میان «فاصله» و «فاصله‌گذاری» تفاوتی هست. فاصله‌گذاری نه محصول نمای بازِ صرف، بلکه نتیجهٔ کلِ حساسیت زیباشناختیِ هنرمند است. فیلم‌های هیچکاک از این جهت با فیلم‌های فورد اختلاف فاحش دارند که بسیار ذهنی و خصوصی‌اند و احساسات را به معنای واقعی کلمه از مخاطب بیرون می‌کشند؛ به طوری که می‌توان گفت مخاطب فیلم‌های هیچکاک به‌واقع در آن‌ها «شرکت» و بازی می‌کند؛ درحالی که مخاطب آثار فورد، هر چه هم‌احساساتی و عاطفی باشد، باز هم ناقد و داور و «شاهد» رخدادهاست. به بیان دیگر، سینمای فورد نمایشی است؛ سبک نقاشی‌گونهٔ او بیش‌تر به کار «کمدی آداب و رسوم» می‌آید که آداب و رفتار یک فرهنگ در قالبِ آن به نمایش در می‌آیند. در آثار فورد، سبک، خود به تمهیدی فاصله‌گذار تبدیل می‌شود؛ چرا که زیبایی‌باوری کامل و دقیق او و اهمیتی که مانند موتزارت به زیبایی برای زیبایی می‌دهد، با موضوعات مستندگونهٔ او در تقابل قرار می‌گیرد و به دیالکتیکی میان این دو می‌انجامد. درواقع هر بار که از شخصیت یا حضور او سخن راندم به سبک او نظر داشتم، نه به شخصیت حقیقی او.

آنتونیونی نیز هر کاری می‌کند تا اشکالی بیانگر حالت بیافریند؛ اما او به جای استفاده از مونتاژ، ترجیح می‌دهد با دوربین خود در فضاها و مکان‌هایی پرسه بزند که خود ساختاری ندارند، اما پُرند از ساختارها(ی غالباً کوبیستی). در مقابل، مکان‌های فوردی تقریباً همیشه ساختارمندند؛ درواقع، ذهن او همواره مشغولِ خطوط، سطوح، زوایای داخلی، و عمق میدان است که در تناسب با مکانی تعریف شده (قاب) معنا می‌یابند. مونتاژ بسیار فعال فورد با عناصر و اجزایی که در فیلم‌های آنتونیونی اصلاً جایی ندارند (و عدم حضورشان نشانهٔ بی‌ریشگی و عدم قطعیت ایدئولوژیکی انسان است) شعری پویا خلق می‌کند. دوربین متحرک معمولاً زمان و مکان واقعی را کم اهمیت جلوه می‌دهد؛ در حالی که دوربین ثابت بر آن‌ها تأکید می‌کند. دوربین متحرک توجه مخاطب را از حرکتِ درون قاب منحرف می‌کند؛ ولی دوربین ثابت به حرکتِ درون قاب جلوهٔ بیش‌تر می‌دهد. و دست آخر این‌که، دوربین متحرک شخصیت را از محیط اطرافش جدا می‌کند و دوربین ثابت، تأکیدی است براین محیط.

فورد حرکت متکلف و پرطمطراق دوربین را نه به دلیل این‌که به توهم واقعیت ضربه می‌زند، بلکه به این دلایل رد می‌کند که اولاً نمی‌خواهد امتیازات و مزایای نمای مستقل را فدا کند؛ و دوم این‌که (باتوجه به نقش شبه‌جبری محیط) می‌خواهد بر رابطهٔ نزدیک شخصیت و محیط تأکید ورزد. حرکت گستردهٔ دوربین (مانند آنچه در فیلم‌های اُفولس می‌بینیم) معمولاً شخصیت‌ها را شناور و سرگردان در زمان (ساختارمند) و جدا از مکان ساختارمند رها می‌کند؛ و فورد تنها زمانی دوربین را به حرکت درمی‌آورد که بخواهد حس سرگردانی و سردرگمی را القا کند.

صدا و موسیقی: فورد ظهور سینمای ناطق را با شادی و شعف خوشامد گفت؛ و سی‌وپنج سال بعد در مورد آن چنین نظر داد: «این سینما هنوز رسانه‌ای صامت است... تصاویر باید داستان را تعریف کنند، نه کلمات.» با این حال، فورد در دوران سینمای ناطق بر سینمای صامت تسلط پیدا کرد. فیلم‌های صامت او آن قدر عنوان و میان‌نویس دارند که بیش‌تر به کتاب داستان‌های مصور شبیه‌اند. فورد با در اختیار داشتن گفت‌وگوها می‌توانست پیچیدگی بصری بیش‌تری ایجاد کند؛ و با در اختیار داشتن مهار موسیقی و افکت‌های صوتی می‌توانست همان سینمای ساختمند و قدرتمند مورد نظر مورناو را بیافریند.

او فیلم‌هایش را هنگام گوش دادن به موسیقی‌های قدیمی طراحی می‌کرد؛ از همین رو فیلم‌های او از همان بدو شکل‌گیری به درام ـ موسیقی شباهت داشتند. ریچارد

هیچ‌من آهنگساز گفته است که «فورد هنگام کارگردانی، بخشی از حواسش را متوجه موسیقی فیلم می‌ساخت... ما حتی برای یک صحنه [ی فیلم سه *پدرخوانده*] هم مجبور نشدیم دوباره آهنگ بسازیم، چون او از پیش می‌داند که موسیقی فیلمش چه باید باشد و کنش را به سوی آن هدایت می‌کند.» فورد معمولاً برای ساختن موسیقی صحنه‌های بیابانی، از یک ارکستر سمفونی کمک می‌گرفت (و به طور کلی مسؤولیت موسیقیِ فیلم‌هایش را نیز برعهده داشت). موسیقی فیلم‌های او اغلب کاملاً اکسپرسیونیستی‌اند و همچون دیگر جنبه‌های آن‌ها، واقع‌گرایی را فدای کمک به فضا و حال و هوای فیلم‌ها می‌کند. او هرگز 'فیلم موزیکال' نساخت، اما بسیاری از فیلم‌هایش بیش از برخی از موزیکال‌ها موسیقی دارند.

مقدمات و ساختارها: فورد معتقد بود که داستان کوتاه کامل‌ترین شکلِ روایت برای فیلم سینمایی است. داستان کوتاه برای او که به دنبال قاب مناسب برای طرح‌نگاریِ شخصیت (که بیش از پیرنگ برایش جذابیت داشت) بود، کافی به نظر می‌رسید. سپس، به گفتهٔ خودش «معمولاً داستانی را انتخاب می‌کنم و هر مطلبی را که دربارهٔ موضوع آن نوشته شده است، می‌یابم. سپس تمای آن‌ها را می‌خوانم. هنگام خوردن و خوابیدن و نوشیدن فقط به فیلمی که در حال ساختن آن هستم، فکر می‌کنم؛ چیز دیگری نمی‌خوانم و به چیز دیگری فکر نمی‌کنم. شاید به همین دلیل باشد که تداوم و حال و هوای فیلم‌های من همیشه در یک سطح بوده است.»

فرانک ناجنت در این باره گفته است: «فورد براساس یک خط داستانی کامل، برداشتی کلی از کاری که می‌خواهد بکند و در قالب صحنه‌ها و قطعات و شخصیت‌های منفرد، فکر می‌کند. او مانند نقاشان کار می‌کند؛ رنگ‌های مورد نظرش را انتخاب می‌کند و آن‌ها را روی تخته رنگِ ذهنش می‌چیند. شب‌ها پس از کار روزانه به خانه می‌رود؛ کتاب می‌خواند و موسیقی گوش می‌کند؛ و هنگام گوش دادن به موسیقی، تصاویر و رنگ‌ها و حالت‌ها به ذهنش می‌آیند. او نسبت به شخصیت‌ها شمی قوی دارد؛ شخصیت‌هایی که برخی‌شان زادهٔ تخیل خود اویند. و همهٔ این تصاویر و حالت‌های موسیقایی و حالت‌های شخصیت‌ها و فضا، مادهٔ خام او به شمار می‌روند.» براین اساس می‌توان سینمای فورد را سینمای 'موسیقایی کردن' نقاشی دانست.

توجه به حالت‌های متغیر که به یادآورندهٔ موتسارت و چخوف است، یکی از نشانه‌های اصلی سبک فورد به شمار می‌رود. او برای سازمان دادن به این حالت‌ها، سکانس‌هایی را ترجیح می‌داد که آغاز و پایان مشخصی داشتند و حدوداً دو دقیقه زمان می‌بردند. این تعداد زیاد از سکانس‌های ناپیوسته، باعث عمق و تراکم باور نکردنیِ حالت‌ها و جزییات و شخصیت‌ها می‌شود.

تقابل: به نظر برشت «واقع‌گرایی نه به معنای باز تولید واقعیت، بلکه به مفهوم نشان دادن این است که چیزها چگونه واقعاً هستند.» بنابراین واقع‌گرایی، کارکردی سبکی است و در آثار هر هنرمند شکل خاص خود را دارد؛ اما این اصطلاح غالباً به گونه‌ای بی‌معنا و گیج‌کننده به کار می‌رود. درواقع آنچه ناقدان در سال ۱۹۳۵ حرف آخر درواقع‌گرایی می‌دانستند و آن را می‌ستودند، امروزه حیله و فریبی بیش به نظر نمی‌رسد. برای بسیاری از سینماروهای عامی، هر فیلمی که پیش از سال ۱۹۷۰ ساخته شده است مصنوعی و فیلم‌هایی که امروزه ساخته می‌شوند، واقع‌گرایانه به نظر می‌رسد. این وضعیت معلول آن است که مردم نسبت به فیلم‌ها دیدی سبک‌شناسانه ندارند.

در میان هنرمندان سینما، فورد رابابد همتراز کسانی چون مورناو، اشترنبرگ، ویدور، رنوار، اُفولس، میزوگوچی و رسلینی دانست؛ یعنی سینماگرانی که شاخص سینمای بیان احساسات از طریق شکلی زیبایند. در فیلم‌های فورد تمامی اجزا و عناصر کاملاً استیلیزه‌اند. ظاهراً این فرایند استیلیزه کردن محصول آثار مورناوست که توان هنری بالقوهٔ سینما را آشکار کردند. از نقطه نظر این فرایند که اصلاً با 'واقع‌گرایی' تضاد ندارد؛ مفهوم واقعیت در ذهنِ ما به مثابه احساسی است که باید قالب‌بندی و تصویری شود. از سوی دیگر، جنبهٔ دیگری نیز در آثار فورد هست، و آن حالت تأتری شخصیت‌پردازیِ قطعه‌ای و تنوع آن است. تفاوت این دو جنبه در این است که این حالت تأتری تنها با موضوع مقابلِ دورین سروکار دارد؛ در حالی‌که فرایند استیلیزه کردن

مورناو خودِ رسانهٔ سینما را قالب‌بندی می‌کند.
فورد در دوران بلوغِ حرفه‌ای خود ترکیبی از این دو گرایش بود. او در این دوران فیلم‌هایش را براساس حالت و سبکِ نمایشی و شکلِ سینمایی (زوایا، خطوط، نور، حالت بدن، حرکت و مونتاژ) 'ساخت'، تقابل‌های پیامدِ این ترکیب و درآمیختگی سه شکل دارند:

۱ ـ ترکیب سبک‌های متضاد: فورد در صحنه‌ای واحد عناصری طبیعی، اکسپرسیونیستی، بزن‌بکوب، امپرسیونیستی، نئورئالیستی و غیره را در کنار هم می چید. برای نمونه توجه کنید به ترکیب 'حالت تأثری' و 'واقع‌گراییِ مستندگونه' در فیلم ***دختری با روبان زرد.***

۲ ـ ترکیب حالت‌های متضاد: در فیلم‌های فورد معمولاً لحظه‌ای تراژیک در تقابل با لحظه‌ای شاد و کمیک قرار می‌گیرد. کمدی در هر لحظه‌ای از فیلم که ممکن و پذیرفتنی باشد وارد آن می‌شود. بهترین فیلم‌های فورد مرتباً و بی‌وقفه از حالتی احساسی به حالتی دیگر روی می آورند.

۳ ـ ترکیب شیوه‌های متضاد: سینما به لحاظ ماهیت رسانه‌ای مرکب است. فورد از اشکال، حرکت‌ها، نور و تاریکی، رنگ‌ها، صدا، موسیقی، برش، و حرکت دوربین هم به شکلی معنادار و مستقل بهره می‌گیرد و هم به گونه‌ای چند صدایی و در کنار هم.

بنابراین می‌توان گفت که فورد از تمامی جنبه‌های سینما، این رسانهٔ مرکب، بهره می‌گیرد.

شکل و مضمون:

هرج و مرج (عدم انسجام و یکپارچگی)	نظم (ایستایی، سرکوبی)
حرکت	ثبات
اختیار	جبرگرایی و عدم اختیار
آزادی	قانون
واقعیت (بازآفرینی مستند)	تأثر (مستندبازآفریده)
رژه	خانه
تغییر	هستی

در آثار فورد تقابل عمده میان نظم و بی‌نظمی است. هنر و انسان‌ها می‌کوشند تا در میان این دو نهایت و حد زندگی کنند و به توازن برسند. اما فورد از سوی دیگر دوست داشت در مورد تاریخ، فلسفه‌بافی کند (او زمانی گفت که تاریخ 'حرفهٔ واقعی' اوست) و بهترین فیلم‌های او شرح و نقل تغییر و تحول و تاملی در باب سیطرهٔ نامطمئن انسان برسرنوشت اویند. او در سال‌های پایانی کارش غالباً از "رژه" به مثابه تصویری باشکوه استفاده کرد که بر تغییر و تداوم و سلطهٔ متزلزل انسان برسرنوشتش دلالت داشت. رژه یا به قولی «جستجوی بی‌پایان انسان برای چیزی که هرگز بدان دست نخواهد یافت» غالباً جایگزین عقل و منطق می‌شود. رژه در زندگی روزمره حتی بدون این هدف مبهم نیز به شکلی بدون معنا می‌ماند. بنابراین زندگی عبارت است از حرکتی مدام به سوی چیزی نامعلوم که تنها به سوی اهداف و مقاصد آنی معطوف است. برای غالب انسان‌ها اختیار بی حد و حصر بسیار متزلزل و خطرناک و مسؤولیتی که به واسطهٔ آن بر دوش انسان‌ها قرار می‌گیرد، بسیار سنگین و شاق است؛ درواقع برای آن‌ها راحت‌تر آن است که کس یا کسانی به زندگی‌شان نظم ببخشند و مسؤولیت را به آن‌ها دیکته کنند. درهیچ جایی بهتر از ارتش تقابل اختیار و نظم نمایان نیست؛ و به همین دلیل فورد در سال‌های پایانی کار خود بیش از پیش نظام‌های اجتماعی منضبط را موضوع آثار خود قرار داد. در چنین بافت‌های اجتماعی، کنش‌های پیش‌پا افتاده و معمولی به آیین و مناسک تبدیل می‌شوند؛ اسطوره‌ای می‌نمایند و شگفتی برمی‌انگیزند. اما اسطوره‌ها گه‌گاه نزدیک بینی می‌آورند.
در آثار فورد، هر تلاشی وقتی بر آن پای می‌فشارند، فاسد و تحریف می‌شود. احساس مسؤولیت و همچنین ایمان و اعتقاد آدم‌های فورد معمولاً آن‌ها را به بیراهه یا چنگال مرگ می‌کشاند. آن‌ها برحسب مسؤولیتی که بردوش خود احساس می‌کنند به حریم دیگران تجاوز می‌کنند و در آن واحد خود را داور و سرباز و کشیش می‌پندارند. بدین ترتیب نژادپرستی و جنگ و یا هر شکل دیگری از عدم تسامح به یکی از کارکردهای جامعه تبدیل می‌شود.
در فیلم‌های فورد دیده‌ایم که افراد (و دولت‌ها) نه براساس منطق، بلکه برپایه احساس عمل می‌کنند. انسان همان قدر از رؤیا ساخته شده است که از واقعیت. فورد در حوالی سال

۱۹۲۷ دو نکته را دریافت: اول توانایی سینما برای هنر بودن به واسطهٔ سبک بود که این خود منجر به نمایان شدن وظیفهٔ بزرگ هنر خاص او شد؛ و آن کمک به مخاطب برای رها ساختن خویش از چنگ ایدئولوژی‌های حاکم بود ـ به هر حال باید پذیرفت که هنر این قابلیت را دارد که چیزهایی را به وسیلهٔ احساس و عاطفه به ما بفهماند که ما به وسیلهٔ عقل اصلاً به آن‌ها راه نمی‌بریم. درچارچوب محیط حاکم، مخصوصاً وقتی که این محیط را به چالش می‌طلبیم، باید ارادهٔ فردی و طبیعت انسانی و ارزش زندگی را زیر سؤال بریم. از همین روست که فورد در فیلم‌هایش جامعه‌ای را با جزییات فراوان می‌سازد که حاکی از تجانسی ظاهری و غالباً شبیه ارتش است؛ تا به این ترتیب بتواند آن جامعه را در لحظهٔ تاریخی آن تجزیه و تحلیل کند و نشان دهد که جامعه و تاریخ چگونه برفرد تأثیر می‌گذارند. بنابر همین دلایل، ژان ـ ماری اشتراب، فورد را 'برشتی'ترین فیلم‌سازان خوانده است.

در آثار فورد، تمدن همواره سعی دارد تا نظم را بر همه چیز و همه کس تحمیل کند؛ و از همین رو همیشه کوشش‌های آن منجر به سرکوبی و هرج و مرج می‌شود. آگوستین، هگل و مارکس نیز تاریخ را فرایند برخوردهای دیالکتیکی می‌دانستند. اما درست برخلاف نظر آن‌ها که همگی می‌پنداشتند این دیالکتیک رو به سوی جامعه‌ای آرمانی دارد، فورد همواره دچار این تردید و دودلی بود که مبادا حرکت ظاهری تاریخ به هرج‌ومرج بیانجامد و یا صرفاً جستجویی بی‌رحمانه و بی‌پایان و بی‌نتیجه برای تعادل و توازن باشد. کشمکش میان نظم و اختیار در همان فیلم‌های آغازین فورد، یعنی در دورهٔ سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۵ مشهود است؛ گرچه این کشمکش تنها در دورهٔ پایانی کار او به سر حد کمال و پویایی می‌رسد. در میان این دو دوره یعنی از سال ۱۹۳۵ به بعد در فیلم‌های او سرکوبی و واپس‌رانی حکم‌فرما می‌شود.

اجتماع و خانواده: اجتماع‌های فوردی جزیره‌هایی پرت و دور افتاده‌اند و در آغاز و پایان فیلم‌های او معمولاً بر نیاز به گذشتن از دنیای بیرونی و رسیدن به "این جا" (با قطار و قایق و دلیجان) تأکید می‌شود. بنابراین در فیلم‌های او اجتماع به معنای "ما و آن‌ها"هاست. "ما" شامل گروه‌هایی‌ست که هرکدام طبقه و فرهنگ و نژاد خاص خود را دارند. تقریباً در تمامی فیلم‌های فورد، خانواده به منزلهٔ منطقهٔ مجزای دارای امنیت هستی‌شناختی و پناهگاهی برای فرار از تنهایی تصویر می‌شود (اما خانواده نیز همچون "خانه" آرمانی است که به‌ندرت متحقق می‌شود و به طور کلی ناکامل و از هم‌گسیخته است). برخلاف برخی از عقاید رایج، هویت فردی انسان نه بر اساس فردیت و یگانگی او، بلکه براساس همسانی او با خانواده و در نتیجه با طبقه و فرهنگ و نژاد و مذهب خاص او شکل می‌گیرد.

شخصیت فوردی همیشه نمایندهٔ فرهنگی خاص است؛ و آدم‌های فیلم‌های او هرگز علیه آموخته‌های اجتماعی و اخلاقی و مذهبی خود در دوران کودکی، آگاهانه شورش نمی‌کنند. برای پیش‌گامان فوردی، زمین بکر نشان دهندهٔ فرصتی برای تداوم حیات است، نه برای ابداع و نوآوری؛ حتی برای سیاه‌پوستان فوردی نیز آزادی و اختیار واقعی تنها در چارچوب ساختارهای موجود میسر است.

این موقعیت دو مسأله ایجاد می‌کند. اول این‌که خانواده همیشه از بیرون تهدید می‌شود؛ و این تهدید همیشه‌زادهٔ عدم تسامح است. عدم تسامح، چه نژادی و چه اخلاقی، به معنای انکار انسانیت داشتن دیگران است؛ به بیان دیگر، عدم تسامح نه تنها از هویت فردی و احساس شراکت در وحدت و یگانگی سرچشمه می‌گیرد، بلکه نتیجهٔ "سوء تفاهمی" اساسی درباب همسانی و وحدت است.

مسألهٔ دوم هنگامی بروز می‌کند که یکی از اعضای خانواده درصدد برمی‌آید که به جهان بیرون قدم بگذارد؛ و روشن است که او نمی‌تواند خانواده‌اش را ترک کند، بلکه باید آن را در ازدواج و زمین‌های جدیدی و فرهنگ‌های بیگانه تداوم بخشد و خانواده‌اش را با آن‌ها در آمیزد. اما این درآمیختگی با عدم تسامح روبه‌رو می‌شود.

وقتی که اجتماعی با عدم تسامح روبه‌رو می‌شود، برای این‌که بتواند دوباره روی پای خود بایستد و میان هرج‌ومرج و نظم میانجی‌گری کند، به قهرمان نیاز پیدا می‌کند. وظیفهٔ خاص قهرمان فیلم‌های فورد همیشه یافتن عضو گمشدهٔ خانواده، یعنی همان کسی است که قربانی عدم تسامح شده

است.

قهرمان فوردی: تمایل فورد به استیلیزه کردن با گرایش او به تلقی انسان‌ها به مثابه کهن الگو و رخدادهای روزانه به مثابه آیینی مقدس همخوانی دارد. در حیطهٔ هنر فورد، سبک، آن چنان واقعیت را به رمز درمی‌آورد که سینما الزاماً به اسطوره تبدیل می‌شود.

این نکته که اسطوره، حقایق زندگی را پنهان و محافظت می‌کند با وظیفهٔ دوجانبهٔ کارگردان هالیوودی یعنی سرگرمی و روشن‌گری متناسب است. در هالیوود می‌توان پایانی ناخوش و ناگزیر را زیر نقاب پایانی خوش پنهان کرد؛ شخصیتی نفرت‌انگیز را کمیک جلوه داد و کنش‌های غلط و مخرب را توجیه کرد. بدین ترتیب ناسازگاری میان اسطوره و واقعیت آشکار می‌شود و به تلاش‌هایی غلط برای رفتار درست می‌انجامد؛ و این همان عدم تسامح است که غالب رنج‌های انسان از آن سرچشمه می‌گیرد؛ برخی چارهٔ این موقعیت ناگوار را تخریب اسطوره‌ها و برخی تخریب واقعیت می‌دانند. قهرمان فوردی هنگامی که در می‌یابد که اسطوره‌ها، هرچند مضر و مخرب، برای ادامهٔ حیات انسان ضروری‌اند درصدد برمی‌آید که میان اسطوره (نظم و واپس‌رانده) و واقعیت (هرج و مرج) میانجی‌گری کند و از طریق پالایش اسطوره، به جامعه زندگی جدیدی ببخشد.

برای رسیدن به این هدف، قهرمان نمی‌تواند منفعل و منزوی باشد. او پس از این‌که دریافت زندگی می‌تواند همچون جهنم باشد، باید تلاش کند که براین مهلکه سلطه یابد؛و باید خود را به قلهٔ آگاهی نقادانه نسبت به تناقض‌های زندگی برساند. او باید مشتاق به عمل کردن، دخالت و تحت سلطه گرفتن دیگران باشد.

گه‌گاه قهرمانی پوشالی نقش خود را به عنوان میانجی از یاد می‌برد، تنها به حقایق پیرامون خود درمی‌آمیزد و زیر نقاب نظم، هرج‌ومرج را ترویج می‌کند. اما قهرمان واقعی میانجی‌گری می‌کند، تعادل برقرار می‌سازد، و زمینهٔ ظهور هستی واقعی و صلحی را فراهم می‌کند که غالباً با نماد گردهمایی دوبارهٔ اعضای یک خانواده نمایش داده می‌شود. مشخصهٔ قهرمان فوردی آسیب‌پذیری عاطفی اوست، نه قدرت جسمانی او؛ این قهرمان نه از روی اراده و اختیار، بلکه به دلیل فشار رخدادهای بیرونی و یا وجدان خود پا به میدان عمل می‌گذارد. گه‌گاه قهرمان فوردی به قهرمان هگلی شباهت پیدا می‌کند: علم غیب ذاتی او نوع بشر را به آرمانش نزدیک‌تر می‌کند، اما خود او در خارج از حیطهٔ تاریخ زیست‌شناختی و بهنجار قرار می‌گیرد؛ او تقریباً همیشه تنهاست؛ تقریباً هرگز "به آن دختر دست نمی‌یابد" و به‌ندرت از خوشی‌های معمول زندگی بهره‌مند می‌شود. او غالباً ترکیبی است از سرباز و قاضی و کشیش که در مجموع نمادی‌اند از مداخلهٔ او در اوضاع، اقتدار او و قربانی‌شدنش در راه هدف ـ او گرچه به جامعه تعلق دارد، با این حال غریبه به شمار می‌رود؛ چرا که او خالص‌تر و پالوده‌تر از فردی است که کمر به خدمت ارزش‌های مقبول جامعه همچون تسامح، عدالت، خانواده و عشق بسته است (در مقابل، قهرمان پوشالی در خدمت نژادپرستی، انتقام، قانون، وظیفه و عدم تسامح است). دیگران با تناقض‌های زندگی کنار می‌آیند؛ اما او باید از آن‌ها فراتر رود. او را نیز همچون موسی (ع) از آن سرزمین موعود محروم کرده‌اند؛ به همین سبب او پس از به هم‌رساندن و متحد ساختن زوج‌ها و خانواده‌ها و اجتماع‌ها سفرش را دوباره از سرمی‌گیرد. او که به پیروی از وجدان و درون خود به وظیفهٔ محتومش گردن می‌نهد، کاملاً آگاه است که اعمال او نیز همچون مسیح باعث محکومیت و نابودیش خواهند شد.

آگاهی فردی: پس از گفتن همهٔ حرف‌ها و انجام همهٔ کارها، در زندگی نیز همچون هنر، نوبت به کشف روح می‌رسد. اما در حیطهٔ هنرهای نمایشی هیچ‌چیز، مشکل‌تر از آفرینش شخصیتی واقعی نیست. هنر نمایش ذاتاً گرایش به نظم بخشیدن به چیزها و طبقه‌بندی ایده‌ها و تضادها در الگوهایی واضح دارد. شخصیت دراماتیک نیز معمولاً در قالبی خاص قرار می‌گیرد؛ او یک شکل و یک ذهن دارد و در تمامی لحظات از اثبات برخوردار است. اما آن‌چنان که می‌دانیم انسان‌های واقعی در زندگی واقعی چنین نیستند. انسان‌های واقعی فاقد انسجام‌اند؛ حرف خود را نقض می‌کنند؛ رفتارشان با نیات‌شان نمی‌خواند و شخصیت آن‌ها همواره دستخوش تغییر و دگرگونی است.

مخاطبان معمولاً برسر این دوراهی به کمک

نمایشنامه‌نویس می‌آیند؛ غالباً تقابل آرا و عقاید را به تقابل اشخاص ترجیح می‌دهند و معمولاً تلاش می‌کنند تا شخصیت‌ها را، هرچند به اجبار، در قالبی بگنجانند. ممکن است شخصیتی با خارج شدن از قالب خود، مخاطبان را مجذوب سازد، اما اگر از قالب خود بسیار دور شود آن‌ها او را نامنسجم خواهند دانست و طرد خواهند کرد. بنابراین غالب کارگردانان به شیوه‌هایی متوسل می‌شوند تا تفاوت‌هایی ظریف و تصادفی در شخصیت‌ها ایجاد کنند؛ و به همین دلیل فورد هرگز حاضر نشد آنچه را می‌خواست سرصحنه انجام دهد، به روی کاغذ بیاورد. مسأله "زندگی" بخشیدن به شخصیت‌هاست.

اما اختیارات کارگردان نیز محدود است. حتی فورد نیز با تمامی مهارت فنی و خلاقیت هنری و فلسفهٔ دیالکتیکی‌اش در مرحله‌ای به بازیگر وابسته بود. سینما همواره شیوهٔ اعمالِ نفوذ بر بازیگر، استفاده از او به مثابه دکور و زندگی بخشیدن به او بوده است ؛ و تقریباً تمامی بازیگران سرشناس از آن حمایت می‌کنند.

اما فورد "طبیعی بودن" بازیگر را بیش از همه ارج می‌نهاد. با این حال، این ویژگی مانند دکور نیست؛ و اگر بازیگر ذاتاً آن را نداشته باشد، کارگردان نمی‌تواند آن را بیافریند. درک این ویژگی دشوار، و تحلیل آن غیرممکن است و ستارگان اندکی آن را داشته‌اند. برای روشن شدن این نکته بهتر این است که کاترین هپبورن یا جان‌وین را که نقش "بازی" می‌کردند با ویل‌راجرز مقایسه کنید که، دست‌کم در فیلم‌های فورد، نقش بازی نکرد. هپبورن این کار را به شکلی اندیشمندانه انجام می‌دهد. فورد و او دربارهٔ مری‌استوارت بررسی جامعی کردند، کتاب‌های فراوان خواندند و در مورد لباس‌های آن زمان تحقیق کردند، و دست آخر شخصیتی که ارایه کردند، درواقع، نتیجهٔ بررسی و تحقیقات آن‌ها بود. اما بازیگری اندیشمندانه محدودیت‌های خاص خود را دارد. این نوع بازیگری از آن‌جا که محصول تحلیل و بررسی است، معمولاً به قالب‌گیری شخصیت منجر می‌شود؛ درحالی که انسان‌های واقعی معمولاً قالبی نیستند. در مقایسه با هپبورن، وین معمولاً با شخصیت خود رابطه‌ای عاطفی برقرار می‌کند؛ و این شیوه امکان به ظهور رساندن تفاوت‌های ظریفی با شخصیت روی کاغذ را فراهم می‌آورد که با مفهوم عقلانی شخصیت نمی‌خوانند. با این حال در شیوهٔ وین نیز فاصلهٔ میان بازیگر و شخصیت آشکار است. طبیعی بودن به معنای نبود فاصله‌ای ظاهری میان بازیگر و شخصیت است. بنابراین ظاهراً بهتر است هنگام صحبت از فیلم‌های جان‌فورد شخصیت‌های آن‌ها را تنها با نام خودشان بخوانیم، نه با نام بازیگرانی که نقش آن‌ها را بازی می‌کنند. البته طبیعی بودن کیفیتی غیرقابل اندازه‌گیری است و از آن ارزیابی‌های گوناگون می‌توان کرد. اما یک نکته قطعی است و آن این که، بازی‌هایی که معمولاً نظر ناقدان را به خود جلب می‌کنند و تحسین مخاطبان را برمی‌انگیزند نه این نوع بازی، بلکه بازی‌هایی‌اند که در آن‌ها فاصلهٔ بازیگر و شخصیت کاملاً آشکار است. فورد علی‌رغم بهره‌گیری فراوان از تمهیدات فاصله‌گذار همواره تلاش کرد تا فاصلهٔ میان بازیگر و نقش را از میان بردارد. او از این بابت به افولس و رسلینی شباهت دارد، و با اشترنبرگ، هاکس، هیچکاک ، لانگ، گریفیث، و حتی مورناو، تفاوت دارد.

بسیاری از بازی‌های طبیعی و غیرمصنوعی در فیلم‌های فورد مربوط به شخصیت‌هایی ساده است؛ اما آن‌ها بدون استثنا، بسیار پیچیده‌تر از شخصیت‌های دیگربه نظر می‌رسند. این شخصیت‌ها تیپیک نیستند، بلکه افرادی‌اند که فقط نگاه‌ها و حالاتشان منسجم نیست و در القای حسی واحد نقش چندانی ندارند؛ مخاطبان همواره در مقابل آن‌ها احساس می‌کنند که تنها بخشی از آن چیزی را می‌بینند که آنان واقعاً هستند. این شخصیت‌ها مخاطبان را 'ارضا' نمی‌کنند، اما آزاد و با اراده و طبیعی و زنده‌اند.

فورد گفته است که «من از هری‌کری بسیار آموختم. او از آن بازیگرانی بود که می‌توانستم ذهنش را بخوانم؛ به چشم‌هایش خیره شوم و فکرش را بخوانم.» فورد دربارهٔ فیلم‌سازی گفته است: «راز انسان‌ها در چهره‌ها، حالت چشم‌ها، و حرکات آن‌هاست.» دقیقاً به این دلیل که فیلم‌های جان فورد برواقعی‌ترین ویژگی‌های بازیگران تأکید دارند و درست همان‌طور که احساسات و عواطف تحلیل عقلانی را تعادل می‌بخشند، ترکیب ویژگی‌های اکسپرسیونیستی توسط فورد به تعادل و توازن می‌رسد. ❑