به‌دنبال بهانه‌ای زیبایی شناسانه

□ریموند دورگنات

زمانی اندروساریس آمریکایی گفته بود که تنها دو منتقد سینمایی ارزشمند بریتانیایی وجود دارند: ریموند دورگنات و او.او. گرین. این اظهارنظر زمانی جلب توجه می‌کند که بدانیم گرین نام مستعار دورگنات بوده است.

در زمانه‌ای که نقد سینمایی در سراسر جهان با بحرانی جدی مواجه شده و اگر در سالهای اخیر در مجله‌ای انگلیسی‌زبان نقدی قابل توجه منتشر شده، باز به قلم همان نامهای آشنای دهه‌های شصت و هفتاد بوده است، مرگ هر یک از آن منتقدان بزرگ خسرانی جبران‌ناپذیر برای فرهنگ سینمایی محسوب می‌شود. به‌خصوص اگر نام او ریموند دورگنات باشد.

دورگنات بخشی از حافظه سینمایی ماست: اگر او نبود، چه ساده در تأویل تصاویر اعجاب‌آور فیلمهای بونوئل ـ و به‌ویژه «سگ آندلسی» ـ درمی‌ماندیم؛ اگر او نبود، چه ساده از برداشتهای فلسفی و سیاسی جیمز باندها چشم می‌پوشیدیم؛ اگر او نبود، چه ضیافتهای لذتبخشی در سورهای سینما را از کف می‌دادیم.

زمانی، نقدهایی به رشته تحریر درمی‌آمد که از خود فیلمها لذتبخش‌تر بود (شاید اگر همچنان **همشهری کین** در صدر فیلمهای تاریخ سینما جای گرفته است، به دلیل همین نقدها باشد). چطور می‌توان از یاد برد نقد مفصل پائولین کیل‌بر «بانی و کلاید» یا نقدهای رابین وود... و مقالات ریموند دورگنات در هزارتوهای ناپیدای سینما را. دورگنات هرچند بسیار دشوار می‌نویسد، اما به‌راستی کلیدی برای لذت بردن از سینما است.

اعتراضش به کیل در «چگونه از فیلم دیدن لذت نبریم» و بیانیه‌اش درباره عدم کارآیی نگره مؤلف ساریس در «به دنبال بهانه‌ای زیبایی‌شناسانه» که در بخش «بازی حرم» در فصلهای یازدهم و هشتم کتاب ارزشمند «فیلمها و احساسها» آمده است، نشان از منتقدی عمیق و غیردنباله‌رو دارد که نظریاتش همواره جذاب و خواندنی است.

اول قصد بر این بود که مقاله اعتراض‌آمیزش به کیل به فارسی برگردانده شود تا همگان بدانند نقد فیلم در تمام دنیا محل مناقشه و مجادله (و حتی فحاشی و هتاکی) هم بوده است و آنچه دوستان در باب احترام متقابل در فرنگ سرهم کرده‌اند، چیزی نیست جز ایجاد حریمی امن برای خویشتن که اصلاً با مفهوم نقد آرا و عقاید سر و کاری ندارد، لیکن به سبب بی‌پردگی و صراحت در طرح موضوعات مختلف در باب اروتیزم در مقاله مزبور از آن چشم‌پوشی شد.

مقاله‌ای که اینک پیش روی شماست، راهنمایی دیگر برای لذت بردن از فیلم دیدن است که در برگردان فارسی آن روانی و سهولت متن فارسی به وفاداری به متن شاعرانه و دشوار استاد انگلیسی ترجیح داده شده است تا شاید چند نفر بیشتر از خواندنش لذت ببرند و از خاموشی شمعی پرفروغ در باد حسرت بخورند.

ک.م

□□□

این یک انحراف حرفه‌ای است که آدم فیلم ببیند برای آنکه نظری خاص درباره‌اش داشته باشد. و اقلیت غریبی هستند که فیلمی را به جهت واقعگرایی آن و یا بختهایی که با خوش‌بینی تمام «جاودانگی» خطابشان می‌کنند، مورد قضاوت قرار می‌دهند.

از نظر توده مردم، سینما مجموعه‌ای از رویاها و کابوسهاست، و یا هیچ چیز نیست. قسمی دیگر از زندگی است، تجربه‌ای است فارغ از جباریت «فرجامهای شیطانی کهن»، فارغ از این محدودیت که آدم فقط یک بار زندگی می‌کند. فیلمهای محبوب آدم، زندگیهای او هستند که خود آدم زندگیشان نکرده است ـ امیدها، هراسها و شورهای او. همین چیزها هستند که آینه‌ای جادویی درست می‌کنند، و شکلهای مبهمشان در این آینه از خودهای پنهان آدم و عشقهای فراموش‌شده‌اش درهم تنیده شده‌اند. سینما تئاتر ظلم است، سرزمین نوشداروهاست، سرزمین رویایی فاخته افسانه‌هاست، پارناسوس است، همانجایی است که شورها هم مثل خدایان باستان همواره جوان هستند و در آستانه شکوفایی. آرزوها اسبان این عالم هستند که گدایان می‌توانند سوار بر آنها تاخت و تاز کنند. تقطیعها و دیزالوها زمان و فضا را درهم می‌آمیزند. ما در امنیت هم به شکلی ناامن و خطرناک زندگی می‌کنیم. ما همچون خدایان جاودانی باستان به تماشای شخصیتهایی سینمایی می‌نشینیم که عمر ۹۰ دقیقه پر از عصبیت خویش را بر پرده‌های سیمین زندگی می‌کنند. این مصونیت ماست که این آزادی را به ما می‌دهد تا در «این دنیای نو» شریک شویم.

هنر واقعاً هنرمند را جاودانه نمی‌سازد، بلکه سبب می‌شود مخاطب احساس جاودانگی کند.

یکی از اصول جزمی عهد بوق می‌گوید کارگردان شخصیت خلاق یک فیلم سینمایی است. اما حتی اگر این فرض درست هم باشد، بینندگان با همذات‌پنداری و همدردی با شخصیتها در فیلم سهیم می‌شوند. اگر شخصیتها خوب باشند و از آنها خوشمان بیاید که در احساساتشان شریک می‌شویم و اگر شر باشند، خواسته‌های سرکوفته خودمان را متوجه آنان می‌کنیم، و یا اگر مثل خودمان از سایه‌روشنهای مختلف طیفهای اخلاقی خاکستری ترکیب یافته باشند، پشت سر هم برایشان آرزوهای خوب می‌کنیم.

توجه به فیلم در مقام اثری هنری، و کارگردان پشت سر آن، در حال حاضر نتیجه‌ای ندارد به جز «بیگانه‌سازی»، انتزاع روشنفکرانه و بی‌توجهی به اثر. بله، البته، در پشت سر مارلنه (دیتریش)، اشترنبرگ ایستاده است. اما حس ما ناشی از وجود مارلنه است. زندگی نازیسته یک نفر، زندگی در میان و در کنار شخصیتهای سینمایی است. آنچه باقی می‌ماند فرهنگ است و اگر هم در جاهایی دیگر مورد توجه ما قرار گیرد، حداقل در اینجا و حالا توجهی به آن نمی‌کنیم.

اغلب فرض بر این است که نظام ستاره‌سازی، مولود سودجویی غولهای بزرگ سینما بود که با صرف خروارها دلار به عموم تحمیل می‌شد. نمی‌توان هیچ چیز را پیدا کرد که از این موضوع دورتر به حقیقت باشد. این نظام مستقیماً از تئاتر قرن نوزدهم نازل شده بود و در میان واعظان معتقد به معاد نیز از دهه ۱۸۸۰ میلادی تا زمان بیلی گراهام به همان اندازه حائز اهمیت بود. وقتی تهیه‌کنندگان فیلم که می‌ترسیدند معنی نظام ستاره‌سازی، پرداخت دستمزدهای نجومی باشد، از اعلام نام فلورانس لاورنس بازیگر امتناع کردند، عموم با ارسال نامه‌هایی به «دختر بایوگراف» با ایشان مقابله نمودند. همانطور که ادگار مورن هم نقل می‌کند، نامه‌های طرفداران از سراسر جهان به شخصیتهای سریالهای صامت فرانسوی ـ نیک کارتر و فانتوماس ـ ارسال می‌شد. ما هم تا به حال دیده‌ایم که چگونه نگاه کوتاه و عاشقانه یک سیاهی لشکر به لیلیان کیش در **تولد یک ملت** و یا دو کلمه از زبان می‌وست سیلی از نامه‌های مردم را به دنبال داشته است.

آلیستر کوک اظهار داشته است اغلب ستارگان محبوب ظاهر فوق‌العاده خوب خود (بر پرده) را با چیزی می‌آمیزند که به این گونه قابل تعریف است: «زشتهای شگفت‌انگیز و سنخ‌نمای خاص یا خصلتهایی شخصی در طنزپردازی، خشماگینی و زخم زبان زدن ـ خصلتی منحصربه‌فرد که سرگرم‌کننده نیز هست، زیرا دراماتیزه کردن آن از جذابیت برخوردار است. به نظر می‌رسد بیشتر قشر سینمارو این مصالحه (میان زیبایی صرف و روانشناسی عمیق) را در مقام رژیمی ثابت ترجیح می‌دهند، شاید به این خاطر که زیبایی برتر

نسبت به هر آنچه شخصاً با آن روبرو می‌شوند به ایشان عرضه می‌شود که در عین حال ـ از طریق برخی مشخصه‌های برگزیده شخصیتی ـ با زندگی، از نوعی که آنان می‌شناسند، مرتبط است. پس وفاداری و روراستی در صدای گرفته جین آرتور، شوخیهای زبانی کلودت کولبرت، حالت عصبانی کارول لومبارد از سر صداقت و خیرخواهی، پذیرش طبیعی واقعیتهای دشوار از سوی جینجر راجرز...»

درحقیقت، حکم ستارگان در نزد عموم به مثابه زنان باشکوه تینتورتو و ورونا در نزد نوکیسگان ایتالیایی در دوران رنسانس، یا نسوان دلمرده‌ای هستند که مورد التفات نقاشان پیش از رافائل قرار گرفته‌اند: به قول ادگار مورن، «جذابیت سینمایی گواهی است بر وجود کمال آرمانی در دل واقعیت... زیبایی تمام‌عیار ستاره سینما از همان ویژگی مقدس صورتک و نقاب برخوردار است... زیبایی آرمانی ستاره سینما وجودی آرمانی را به نمایش می‌گذارد.» جذابیت سینمایی بخشی است از ضرورتهای هنر که به کمال آرمانی گرایش دارد و نه به واقعیت. این همان مصداق افلاطونی «مرد شهوت‌پرست متوسط» است که از نظرش «بهشت» بیش از آنکه قلمروی ابری فرشتگان بدون جنسیت باشد، باغ عدن است.

ستارگانی هستند که از زیبایی فوق‌العاده بی‌بهره‌اند ـ والاس بیری، مری درسلر ـ چون جذابیت تنها شاید یک وجه مستعمل از نیروی حیات باشد که ستارگان نیز به مانند خدایان کلاسیک آن را نمایان می‌سازند (مثلاً چارلتون هستون در ازای مارس، جری لوییس در ازای دیونسیوس و...). جذابیت بدون بهره‌گیری از این خصلت نیروی حیات به هیچ وجه نمی‌تواند موجب ظهور یک ستاره شود. از میان تمام دختر مدرسه‌ای‌های جذاب کمپانی رنک تنها آنهایی که قالبهای مشخص را شکستند به جایی رسیدند ـ دایانا دورس (که وقیح، پررو و از طبقه کارگر بود)، جین سیمونز (با بارقه‌هایی از جدیت و غرابت سلیتکی در صورتکی خوش‌ترکیب که خاص طبقه متوسط است)، بلیندالی (پس از آنکه در یک ماجرای عشقی ایتالیایی به یک روشنفکر مبدل می‌شود) و آنر بلکمن (بعد از آنکه جامه چرمی سیاه، چکمه‌های بلند و لباسهای محبوب فتیشیستها را به تن می‌کند). اما ترکیب جسمانی و روانشناختی قضیه: آرتور مه‌یر می‌گوید: «آنچه بدون استثنا از آنان ستاره درست کرد، ویژگیهایی جسمانی یا ژستهایی شخصی بود» ـ او این موارد را برمی‌شمارد: «صورت گنده و پرعطوفت جان بانی، حلقه‌های طلایی موی مری پیکفورد و لبخند شیرینش، آداب‌دانی موریس کاستلو، چشمان آرزومند کلارا کیمبال یانگ.» ما هم می‌توانیم این موارد را اضافه کنیم: حالت بیروح آلن لد، لب بالایی بی‌حرکت و صدای خش‌دار بوگارت، تکانهای ورونیکا لیک انگار که دالی موشه بازی می‌کند ـ اینها فقط ژست و ادا نیست، بلکه بیشتر مظاهر اصلی شمایل‌نگاری است: طرفداران این مظاهر را چون استعاره‌هایی برای خصلتهایی شخصیتی و یا نمودهایی شاعرانه برای شخصیت فرض می‌کنند. نگاه کردن به این خصلتها در مقام هستی، بنا به معیارهای ادبی که هنری جیمز وضع کرده است، هرچند که از لحاظ روانشناسی خام و نپخته باشد، باز هم فقط نصب ماجرا است. شخصیتهای محبوب آثار دیکنز و کونان دویل، و یا حتی فیلدینگ، ریچاردسون و راسین هم اصلاً از این حد پیچیده‌تر نیستند؛ دیکنز «تکیه کلامهایی» به شخصیتهایش بخشید که به نوعی معادل «نماهای مشخص» دیداری در واسطه بیانی دیداری است. و آنچه باعث می‌شود ستاره‌ای «غیرواقعی» در چشم تماشاگران واقعی به نظر برسد، همین احساسات آنان است که شخصیت آن ستاره در خود جایشان می‌دهد. این احساسات تماشاگران با شخصیت آن ستاره تشدید می‌شود. حتی وقتی از قضا ستاره‌ای بازیگری خوب هم باشد، فقط محض خاطر قبول نقش «مقصود عینی احساسات به تصویر درآمده تماشاگران» است که ستاره می‌ماند. عامل اصلی قضیه در برافروختن شعله‌های تجربیات تماشاگران (وجه رئالیستی) و دلخواه‌های آنان (وجه ایده‌آلیستی) که در این فرآیند حادث می‌شود نهفته است. اگر ستاره‌ای که توان بازیگری نداشته باشد، ستاره شود، از سر آن است که دیدگاهی که به شکلی ناخودآگاه در قبال موقعیتهای حسی مختلف خود اتخاذ نکرده است، به جایی در مرکز عصبی حسی یا شبکه تقریباً ناشناخته خاطرات، امیدها، تردیدها و هراسها تلنگری می‌زند. ستارگان هم به مانند شاعران، واضعین ناآگاه قوانین جهان هستند ـ طرفداران و دیگران رفتار، شخصیت و خلقیات آنان را فرا می‌گیرند و تقلید می‌کنند. شاید این تعبیر دقیق‌تر باشد که ستارگان آینه‌ای هستند که عموم مردم در آن تصویر خودشان را مطالعه می‌کنند و تطبیق می‌دهند. شخص آن ستارگان و آن وجوه ستارگان را برمی‌گزینند که حس می‌کند به خودش می‌آید. این قضیه درباره شاعران هم صدق می‌کند ـ که به همین دلیل، هیچ‌یک از این دو گروه واضعین مطلق قوانین نیستند، بلکه هنرمند پیشنهاد می‌کند و مخاطب علاقمند می‌شود.

روی مک مولن به‌تازگی در مجله «رئالیته» این سؤال را مطرح کرده است که «بر سر صورت انسانها در تابلوهای نقاشی چه آمده است؟» و پاسخ داده که شبکه‌ای از مشخصه‌های «سبک‌پردازانه» جای آن صورتها را گرفته‌اند. اما آنچه در پاسخ او ناگفته مانده است آن است که صورتها خانه جدید خود را در واسطه‌های بیانی دیداری / شنیداری پیدا کرده‌اند که ـ درست به مانند تئاتر که سینما از بعدی هستی‌شناختی از آن سرچشمه می‌گیرد ـ اولین و مهمترین واسطه بیانی شخصیت است. مردم به سینما می‌روند که با صورتها و ماجراهای شخصیتهای فیلم زندگی کنند، نه اینکه فیلم را صرفاً نگاه کنند. معدود فیلمهایی هستند که در وهله نخست دیداری باشند، که در این صورت بیننده برای تحلیل از مفاهیم مطلق فیلم، مجبور است نسبت به تصویر یا سکانس به مانند پدیده‌ای تجسمی پاسخ گوید، ولی در بیشتر فیلمها تصویر به معنی واقعی نامرئی است و گاهی همانقدر به اصطلاحات اساساً تئاتری نامربوط است که شیارهای روی صفحه‌های گرامافون به خود موسیقی. مگر تا به حال کسی به سینما رفته است که تعداد تقطیعها را بشمرد؟ بیشتر تقطیعها غیرقابل دیدن هستند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ـ درست به همان صورت خطوط میزان در موسیقی غیرقابل شنیدن هستند: نتهای موجود در ملودی همان صورتها هستند.

بازیگر در بیشتر فیلمها همانقدر محوری است که بازیگر در تئاتری که روی صحنه است.

اگر روشنفکران ستارگان را تحقیر می‌کنند، ناشی از این حقیقت است که آنچه عموم از شخصیتهای سینمایی ستارگان انتظار دارند، محدوده نقش‌آفرینی ایشان را محدود می‌کند. (استثناهایی هم در کار هست. تی.اس. الیوت از طرفداران مری لوید بود که محدوده نقشهایش به اندازه کیم نواک محدود بود ـ یا به اندازه آقای میکابر و شرلوک هولمز). ثانیاً، روشنفکران دوست دارند با هنرمندان خلاق احساس نزدیکی کنند، و عقیده جزمی امروزی بر این است که ستارگان موجوداتی بی‌شعور هستند که فقط چیزهایی را که کارگردان می‌گوید انجام می‌دهند. این فرض در غالب اوقات اشتباه از آب درمی‌آید: نقش لیلیان گیش در هیچکدام از فیلمهایش از کارگردانها کمتر نیست و یا مشهور است که می‌وست و برت لنکستر کارگردانهایشان را کارگردانی می‌کنند. در هر صورت، کارگردان از طریق بازیگرانش کار می‌کند ـ درست به همان شکل که نقاش از طریق نقاشیهایش کار می‌کند ـ و نخستین چیزی که ما باید به آن جواب بدهیم، خود اثر هنری است که با آن روبرو می‌شویم. سنتی قدیمی‌تر در نقد فیلم در باب فیلمهای بت دیویس (و نه فیلمهای آلدریچ، شرمن یا رپر) بحث می‌کرد؛ جیمز آگت و مجله «لا ریویو دو سینما» (پدر جد «کایه دو سینما») به همان اندازه که از کارگردانان سخن می‌گفتند، به نقد بازیگران نیز می‌پرداختند؛ و جای تأسف است که این دست نقدها در باب ستاره‌ها به بانوان مجله «فیلمز این ریویو» محول شده و یا به موضوع هرهر و کرکرهای نیمه شوخی / نیمه جدی روشنفکران موقر در ساعات بیکاری تنزل پیدا کرده است. (که شاید خود دلیلی باشد برای آنکه «اسلپ استیک» را با طبقه‌بندی ستارگان مورد بحث قرار می‌دهند ـ نه با اشاره به فیلمهای «جدی»).

تاریخ اجتماعی هر ملت را می‌توان با توجه به ستارگان سینماییش نوشت (یا با توجه به هر چیز دیگر، اما ستارگان سینما از بعضی جهات حتی از روزنامه‌ها هم بهتر هستند). من در این مقاله قصد ندارم مراحل تحول از حالت دختر کوچولوها در مری پیکفورد تا سندروم لولیتا در سو لاین و یا از معصومیت لیلیان گیش تا سرسختی عاری از روح و خاصیت کیم نواک حرف بزنم؛ و یا از مشتاقان خرکاری مثل هرولد لوید و داگلاس فربنکس تا جاه‌طلبان جوان عصبی مثل جک لمون؛ یا از شخصیتهای پدرانه جوان و قوی‌هیکل دهه ده تا بتهای جنسی عجیب دهه بیست، تا شخصیتهای تسکین‌دهنده طبقه متوسط دهه سی (کرازبی)، تا شخصیتهای بیروح تلخ اواخر دهه چهل (لد، مورفی)، تا طغیانگران جوان پرشور دهه پنجاه. حتی شخصیتهای کارتونها هم خلقیات زمانه را منعکس می‌کنند و صحت این قضیه در زمان بررسی کمدی‌های سینمایی آمریکایی قابل تحقیق است. اما مهمترین مسأله ما در اینجا مشارکت هنری یک ستاره سینما در ساخت یک فیلم در مقام موضوعی زیبایی‌شناسانه است.

بیایید برای سهولت امر ستارگان را به دو دسته «معمولی» و «هیولای مقدس» تقسیم کنیم. معمولی‌ترین چهره در دسته معمولی‌ها شاید ویلیام هولدن باشد که درباره خودش می‌گوید با توجه به عظمت مفهوم کلمه، هنرمند نیست، بلکه خبرنگار صادق و قابل احساسات بشری است. همین تلقی او از بازیگری همان ویژگی خاص را بازمی‌نمایاند که در تجربه تماشاگر تشدید ایجاد می‌نماید. او اصلاً خوش‌قیافه نیست، اصلاً شجاع نیست، اصلاً از بدبینی بهره‌ای نبرده است، اصلاً هیچ صفت خاصی را یدک نمی‌کشد؛ او یک آمریکایی معمولی و متکی به خود است که در میان امواج خباثت و رنج دنیای بیلی وایلدر و قهرمان‌بازی‌های از سر استیصال «پل رودخانه کوای» سرگردان است. او آشکارا با خوش‌بینی مشتاقان خرکاری طبقه متوسط میانه‌ای ندارد، اما در مقایسه با کسی مثل برت لنکستر (که ظاهرش همیشه متضمن اصالتی پرولتاریایی است) خیلی ساده‌تر به دامن طبقه متوسط می‌غلطد. از نظرش هنوز کمی از فردیت سازش‌ناپذیر شخصیت قهرمان گری کوپر در آن طبقه باقی مانده است؛ او می‌تواند در فیلمهای وسترن بازی کند؛ با این وجود، آگاهی دقیق او از محدودیتهای شخصیت خودش قهرمانان نرمخوتر، عصبی‌تر و «مردان کوچک» مضطرب‌تر آثار تنسلین را به یاد می‌آورد. همین وجه معمولی هولدن نه‌تنها راز محبوبیت او، که راز اصالت او در مقام شخصیتی سینما را رقم می‌زند.

گری کوپر و فرانک سیناترا دو جریان عمده فرهنگ آمریکایی امروز را مشخص می‌کنند. مشکل می‌شود به فیلمی فکر کرد که بتوانند در آن با هم همبازی شوند؛ فضیلتهای قهرمان وسترن کوپر جایی در بدبینی شاد و شنگول سیناترا ندارد. کوپ جدی است و آرام و مصمم که انگار از فضایی دیگر به اینجا آمده است؛ دهاتی است و دنیادیده؛ و حتی وقتی آقای دیدز به شهر می‌رود نیکوکاری بی‌واسطه او شیادان شهر و روشنفکران (ترکیبی به سیاق گلدواتر؟) را وامی‌دارد که او را به سمت سکوتی تباهی‌آور سوق دهند. کوپ باعزت نگران می‌ماند؛ طغیان سیاه و سرد و ناگهانی ترس هرگز شرح و بسط داده نمی‌شود، اما با همان یک نظر، قدرتی فراوان به نقش‌آفرینی او در آقای دیدز می‌بخشد که نمونه دیگرش در نقش کلانتر در «ماجرای نیمروز» پیدا است (و عدم توجه به آن، نقطه ضعف اصلی «وسترنر» ساخته ویلیام وایلر است).

کوپ می‌ترسد و مبارزه می‌کند؛ سیناترا شانه بالا می‌اندازد، یا مواد استفاده می‌کند، یا دمی به خمره می‌زند، یا مسکنی بالا می‌اندازد، از دختری دیگر سوءاستفاده می‌کند و یا با هواپیما به چاک می‌زند. کوپ دهاتی است و شهرستانی و از طبقه متوسط و خودساخته. نیشخند سیناترا که حاکی از اعتمادبه‌نفس مطلق است، حالت تمسخرآمیز سازش‌ناپذیر گربه‌ای ولگرد را در خود دارد و حساسیتی خشونت‌بار و اعصابی که به اندازه استخوان‌های گونه‌اش پولادین است. اعتمادبه‌نفس بی‌تکلف او با آسیب‌پذیری اندوهباری همراه است، بدخلقی‌های مغرضانه‌اش به بچه یتیم‌های جهان‌دیده می‌ماند. بهترین فیلمهایش همه از «دوره میانی» حرفه‌ایش در دهه پنجاه می‌آیند ـ به‌ویژه «دنی ویلسون را ملاقات کنید»، «رفیق‌جویی» و «مرد بازوطلایی» ـ که تا حد مقدور به اندوه لازم برای تکمیل شخصیت هنریش نزدیک می‌شوند. (آرزو داشتم کوپ هم به همین سیاق توسط سینماگرانی چون کلوز و یا کلمان کارگردانی شده بود که نمی‌ترسیدند ما را به اعماق طیف‌های تیره وجود او ببرند). همین خصلت‌ها در آوازهای سیناترا هم مشهود است ـ صدایش گرم و خشن است، می‌تواند آواز را در اوجی شورانگیز آغاز کند، با زیرکی ریتم را شاد کند، با صدایی غمگین فشار دراماتیک ناگهانی آواز را از کار درآورد، همان لحظات رقت‌انگیز و پرغم و غصه را. هرچقدر هم که شعرها ساده‌لوحانه باشد، از ته دل، امیدوار آنها را می‌خواند. او مدیحه‌ای توریستی در وصف گرانادا می‌داند، و ما می‌دانیم که خودش خوب می‌داند گرانادا هم مثل هر شهر دیگری در این دنیای بی‌نهایت شتابزده، چیزی جز کاباره‌ای پر از مناظر مستهجن نیست، اما گرمی صدای او و حتی شور و هیجان او اعتراضی جسورانه به یأس و سرخوردگی را شکل می‌دهند، و نیم‌پرده‌های نه‌چندان استادانه‌اش به‌آرامی و سادگی به شعف و سرمستی می‌انجامد. اما او فقط باید یکبار در فیلمی به سازش‌ناپذیری «ژان ایگلز» بازی می‌کرد.

در قطب دیگر، ستاره‌هایی هستند که بینندگان را شوکه می‌کنند و به طغیان وامی‌دارند. هر ژست و هر عکس‌العمل هیولای مقدس به همان نتیجه مفروض، قابل انتظار و «صحیح» دست پیدا می‌کند. او ممکن است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به مانند گاربو در انزوای خویش در هاله‌ای از اسرار قرار گرفته باشد و یا به مانند براندو آزاردیده‌ای پرخاشگر باشد؛ در هر دو صورت، تماشاگر در میانه تمجیدی از سر ناتوانی و تحقیری پرهیاهو سرگردان می‌ماند، و کشف هویت پرشور و محبت با چیزی شبیه به شیفتگی توأم با نفرت به همزیستی مسالمت‌آمیز ادامه می‌دهد. گاربو و دیتریش با آن لهجه‌های عجیبشان از سرزمین‌های غریب ناشناخته‌ای می‌آمدند که واقعاً «ناکجاآباد»های عصر متأخر رمانتیسیسم به حساب می‌آمدند ـ درحقیقت، زنان مرگبار وسوسه‌ای رمانتیک بودند که در «دوشیزگان زیبای بی‌ترحم» کیتس روییده بودند، در آثار سوینبرن و دآنونتزیو شکوفا شده بودند که اشعارشان الهام‌بخش الهگان بزرگ ایتالیایی بود که به نوبه خود اقتباسهایی آمریکایی (تدا بارا) را الهام بخشیده بودند و از طریق ناظیموفا، نگری و باکلا نوفا (که مرجع توجه وارداتی فرانسویان به زنان مرگبار نژاد اسلاو بودند) تا آخرین زنان عشوه‌گر رمانتیک دهه سی (گاربو، دیتریش) امتداد یافته بودند. دریدگی‌ها و بی‌نزاکتی‌های هالیوود، بسی بیش از آنچه ما متوجه شویم، وارثان مستقیم مدهای پرارج ادبی هستند. دیگر در دهه ۱۹۵۰، از هیچ ناکجاآباد رمانتیکی نشانی باقی نمانده بود که نیروی هوایی ایالات متحده آمریکا بر فرازش پرواز نکرده باشد و کیم نواک ـ به مانند دین و براندو ـ برای آنکه غیرقابل پیش‌بینی، مسحورکننده و غریب باشد، می‌بایست که روان رنجور باشد. اگر دلبران سینمای صامت، از مذکر و مؤنث، آینه‌ای برای رویاهای پسر همسایه بغلی بودند، نواک، دین و براندو در عصری که تحت سلطه رئالیسم روانشناختی بود (صحبت از خودآگاهی محبوبِ کاذبِ فرویدی که تا مرز خودبیمارانگاری رسیده است نیست)، تعارض‌های شخصی او را بازتاب می‌دادند. غرابت آنان تنها بهانه‌ای بود برای نمایش پرشور تعارض‌های شخصی و ارتقایشان به سطح بازنمایی در بازیگری به نحوی که بیننده حس کند می‌تواند وسوسه‌ها، مانع‌ها و عذاب‌های خود را در وجودشان بازشناسد. تماشاگران دهه بیست به همراه والنتینو از دنیایی شتابزده و پرمشغله می‌گریختند. براندو جامه اعراب را به تن نمی‌کند، و نامش بیش از آنکه سنگینی و رخوتی لاتین را به همراه داشته باشد، نشانه‌هایی از هرزگی‌های مهاجران را به یاد می‌آورد. گفتار ناشمرده و نامفهومش مقاومتش در برابر گرایش‌های خردگرایی، خوش‌بینی، دنباله‌روی، سودگرایی و ضداحساساتیگرایی طبقه متوسط آنگلوساکسون را نشان می‌دهد. زحماتش برای حرف زدن، پلک‌های لرزانش، لذت‌پرستی عیانش، نامعقول بودنش و نمود کامل مردانگی در نابالغیش مرد دلخواه و آرمانی طبقه متوسط را تغییر داد که بیش از آنکه با شور و اشتیاق به تجربه پاسخ گوید، به شکلی صحیح و به دور از احساساتیگرایی با کنشهای یکنواخت وفاق یافته بود: خلاصه، شبحی بود در یک ماشین.

یا ما می‌توانیم تفاوتهای دو مدافع حق رأی برای زنان را مشاهده کنیم ـ در دهه سی، کاترین هپبورن همانقدر که در بسیاری از مجامع عمومی مورد تنفر بود، در محافل اشرافی محبوب بود. برای درک این موقعیت، می‌توانیم با خیال راحت از تمام فیلمهایش ـ مثل «کوالیتی استریت» ساخته جورج استیونس ـ که در آنها نقش بانوان متشخص را بازی می‌کند بگذریم و توجهمان را به «در پشتی» ساخته گرگوری لاکاوا معطوف کنیم که خط داستانی هوشمندانه‌اش با آگاهی تمام هر خصلتی که به نظر بینندگان (و بالاخص بینندگان مذکر) در آن دوره زمانی مشمئزکننده می‌آمده را به او بخشیده است: (الف) پولدار بوگندو و قهرمان با ثروت بادآورده در میانه پانسیونی پر از بازیگران زن زحمتکش، (ب) تحقیرکننده خونسرد و مقتدر حسادت آنان، (پ) ریاست‌طلب، (ت) مدافع حق‌به‌جانب حقوق زنان (که رابطه دختری با یک فاسق پیر خرپول را با سعی در مجازات مرد به دلیل «از راه به در کردن» دختر ضایع می‌کند)، (ث) دختر شغل‌دوست جاه‌طلب و بی‌استعداد، (ج) روشنفکر و (چ) مدعی هنرشناسی. او نقش دختری دیگر را تصاحب می‌کند و به شکلی غیرمستقیم مسبب خودکشی او می‌شود، و همانقدر (نه بیشتر) احساس پشیمانی صادقانه گریبانش را می‌گیرد که خود را به بازیگری موفق بدل کند. در طول فیلم، او به قرینه‌ای کامل برای جینجر راجرز ـ سرسخت، تلخ و پرولتاریایی موطلایی که شخصیت اصلی همدات‌پنداری‌های «ما» است ـ مبدل می‌شود. کمتر نیازی به تأیید نظریات و آرای لاکاوا در «جبرئیل بر فراز کاخ سفید» است تا بتوان پیام مشخص حزبی در «در پشتی» را بازشناخت. «اگر بیش از حد ثروتمند هستید، عذرخواهی نکنید ـ احتمالاً استحقاقش را داشته‌اید: چون آنان که جربزه‌اش را دارند باید به کف آورند و آنان که ندارند، باید از کف بدهند.»

کاترین هپبورن جایگاهی ویژه در تحول تاریخی زن آمریکایی نیز دارد. او که در فیلمهای کمدی، یکی بعد از دیگری، به شکلی مسالمت‌آمیز با اسپنسر تریسی مبارزه می‌کند، به شکلی کاملاً مدرن آزادی زنان را نشان می‌دهد؛ اما در «آفریکن کویین»، نقش میسیونر پیورتین دوران پیشگامان را نیز به عهده دارد ـ درحقیقت، اگر یک واگن سرپوشیده جای کشتی بخار را بگذارید و یک صحرای درندشت جای رودخانه و یک گروه سرخپوست جای آلمانها، فیلم دست‌کم بیش از ارزشهای انسانی از لحاظ فضا و موقعیت از اصالتی چشمگیرتر برخوردار می‌شود. در «ناگهان تابستان گذشته»، او یکی دیگر از وجوه زنان قدرتمند را نشان می‌دهد ـ مادرسالار مجنون می‌شود. شاید تکان‌دهنده‌ترین بازی او در سالهای اخیر در «جنون تابستانی» ساخته دیوید لین در نقش غزلسرای فرصتهای ازدست‌رفته عمر باشد. او برای نقش پیردختر معمولی و بدون هیچ وجه برجسته شخصیتی انتخابی نادرست بوده است که هیچکس متوجه آن هم نمی‌شود، اما آنچه از کار درمی‌آید، داستان زنی است که به دلیل اعتمادبه‌نفس بیش از حدش تنها مانده است (جالب است که دوشیزه هپبورن بعدها لب به شکوه گشود که در زمان فیلمبرداری تنها بوده استه چون همه فکر می‌کرده‌اند او بانویی بزرگتر از آن است که از زندگی اجتماعی آنها لذت ببرد). حسرت یک زن برای لطافت ازدست‌رفته و بینوایی او، در فیلمهای آخر جوان کرافورد ـ از «میلدردپیرس» ۱۹۴۵ (ساخته مایکل کورتیز گرفته تا «داستان استر کاستلو» (۱۹۵۷) ساخته دیوید میلر ـ به یکی از مشخصه‌های اصلی مبدل می‌شود؛ او همیشه به خود اجازه می‌دهد که توسط اسکات اواخواهر، احساساتی و زبان‌باز و یا روسانو براتزی ژیگولوی خانم‌باز (بازیگر نقش عاشق کنی در «جنون تابستانی») از راه به در برده شود. البته خیلی جالب است که حضور جوان کرافورد را در فیلم لین تصور کرد. بدزبانی فوق‌العاده او هم می‌توانست فیلم را از جهاتی دیگر تکان‌دهنده کند.

هپبورن دهه سی با اندام بلند و کشیده، صدای خشک و گرفته و تعلق خاطر بیروح و خسته‌کننده بسیاری از مشخصه‌های لورن باکال را از پیش نمایان می‌کند. اما باکال، به شکلی غریب، شخصیتی کمتر جنجالی بود ـ شاید به این دلیل که قدرت سلطه‌جویانه‌اش به تاوان لذت‌پرستی پرشورش کمی تلطیف می‌شد (در حالی که هپبورن خلقیات مشخصه یک معلمه را در خود داشت). اما یک طرفدار سینه‌چاک در «سینماهای بریتانیا و تماشاگرانشان» به قلم جی.پی.مه‌یر از «لغزش به مردانگی» لورن باکال حرف می‌زند و می‌توان دید که در «دختر بده خوب» دهه چهل (بهترین نمونه: باکال در «خواب ابدی») نخستین گامها به سوی مد امروزی «جنسیت جعلی» به شکلی که ادموند برگلر تعریف کرده است، برداشته می‌شود که تا حدی با کمیت شگفت‌انگیز فیلمهای آمریکایی که در آن مردان مذکر منفعل هستند و زنان باید نقش مردان را ایفا کنند، مورد تأیید قرار می‌گیرد ـ تغییر جهتی که در **بعضی‌ها داغشو دوست دارن** (۱۹۵۹) ساخته وایلدر و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خداحافظ چارلی (۱۹۶۴) ساخته مینه‌لی به عمق رفتار جدیدی دست می‌یابد.

خلاصه کلام آنکه همانقدر که کاترین هپبورن زن آمریکایی را در برابر مردان به نمایش می‌گذارد، لورن باکال هم به نمایش می‌گذارد. اگر این حکمهای کلی نامعقول هم به نظر برسند، شکی نیست که همینطور هستند؛ که البته در غیر این صورت، هیچکس نمی‌تواند درباره درست و غلط در مشروعیت، «بزرگ کردن بابا» و بقیه شکلهای خاص آمریکایی جنگ جنسیتها حرفی بزند. شاید این اظهارنظر جالب توجه باشد که پیوریتانیسم (مسیحی و لاادری)، فردیت‌گرایی در عرصه رقابت و خلقیات طبقه متوسط که در بحثهای پیشین به آنها اشاره شده است، همه در خدمت تشدید مقاومت شخصیت خود در برابر احساسات جنسی هستند که به خودی خود برای شخصیت بی‌نهایت خطرناک هستند: مردان که بی‌ثبات‌تر هستند، هرچند نه از لحاظ جسمانی، که از لحاظ حسی، بیشتر خود را فرو می‌خورند و یا حداقل از اعتمادبه‌نفس کمتری نسبت به زنان برخوردارند. خشونت جنسی ب.ب. [بریژیت باردو] مؤنث، دیونسیوسی و بچگانه است که او را پساپیورتین، پسامدافع حقوق زنان و پسابورژوا می‌نمایاند ـ در حالی که تعلقات خاطر معادل آمریکایی بالقوه‌اش، دبی رینولدز، کمی مردانه‌تر و یقیناً آپولویی و مادرسالارانه است. (من تیوزدی ولد را از خاطر نبرده‌ام، اما او ب.ب. تقلبی است، تصور غلط هالیوود از ب.ب. است، درست همانطور که تدابارا تصور پشت کوهی آمریکایی‌ها از الهه ایتالیایی بود). با ب.ب. برابری جنسیت‌ها، فارغ از معانی خردگرا و پیورتین آن، متصور می‌گردد و آثاری از آزادی نمایان می‌شود. جستجو به دنبال زن آزاد از نظر مرد شورانگیز است، اما آنچنان دشوار که نمی‌توان زن خودجوش و درنتیجه کودک‌صفت (تعبیر غلط معمول از فیلم اول وادیم) را تحت سلطه درآورد، بلکه باید امیال آنی او را پاسخ گفت و نیازش به محبت پدری را اقناع کرد. او در عوض «بزرگ کردن بابا» به دنبال یک نفر است، و انگیزه اصلی در «و خدا زن را آفرید» (۱۹۵۶) ساخته وادیم این است که برادر کوچکتر (ترنتینیان) که واقعاً او را دوست دارد، از آن «پسر»های کمال‌گرا است، برادر بزرگتر (مارکان) که از تمام مزایای مردانگی بهره برده است، از آن تیپهای سنتی اخلاقی است که به دلیل تنبلی او را سرزنش می‌کند، در حالی که خرپولی که حالتی پدرانه دارد (یورگنز) به جای خوشبختی فقط می‌تواند قول پول را به او بدهد.

ترنتینیان که تاامید و هیستریایی است، می‌کوشید مردانگی ویرانگر خود را نشان دهد (تیراندازی)؛ یورگنز، هرچند مجروح شده است، او را از عواقب شوم محافظت می‌کند، و به شکلی متناقض، کشیده‌ای که مرد جوان به ب.ب. می‌زند، توبه‌ای تطهیرکننده از خشونت، پذیرش مسئولیت و تسلط بر اوست. این عقیده که ب.ب.، در این فیلم یا هر فیلم دیگر، «صرفاً» وسیله اطفاء شهوت است، یا لولیتایی برای هامبرت‌های مختلف است، از خزعبلات پیورتین‌هاست. دختران نوجوانی که به شکلی خودجوش از روی او مدل برداشتند، این کار را به دلایلی کاملاً متفاوت انجام دادند. ما همه خوب می‌دانیم که نوجوانان مذکر امروز مشکل‌تر از دختران بزرگ می‌شوند (در عصر ویکتوریا، قضیه برعکس بود)، و دختران نوجوان دهه شصت از ب.ب. مدل برداشتند تا پسران را جذب کنند و به آنان کمک می‌کنند که حالتی پدرانه در قبالشان پیدا کنند. شما همیشه دخترهای تیپ ب.ب. را همراه پسران همسن و سال خودشان می‌بینید، چون این عرف‌شکنی مدرن، بی‌آنکه «هیپی»وار باشد ـ که زیادی صریح است ـ نسبت به پول شانه بالا می‌اندازد و لذت‌جویی دل را مرجع می‌داند. ب.ب. هیچوقت نقش یک جوینده طلا را بازی نکرده است، و سو لاین آنتی‌تز قوی خلقیات ب.ب. به حساب می‌آید. دقیقاً همین موضوع است که فیلم «بازیچه هوس / به هنگام شوربختی» ساخته اوتان لارا را اینچنین دردناک می‌سازد؛ این گابن، نماینده نسل مسن‌تر دارای مسئولیت است که بدبین‌تر از آن است که باور کند غیر از یک خرپول پیر چیز دیگری برای ب.ب. باشد و این موضوع و ضعف‌های ب.ب. در کنار هم زمینه‌ساز یک تراژدی بزرگ می‌شوند.

مایه تأسف است که سیناترا و ب.ب. هیچوقت فیلمی را که قرار بود با هم بازی کنند، کار نکردند، چون اگر از خیر تمام حرف و حدیث‌های درون محفلی درباره وابستگی سیناترا به دار و دسته‌های خلافکار بگذریم، بالاخره او فقط یک قهرمان آمریکایی که نیست. او جهان وطن قرن بیستم است ـ اول، به عنوان یکی از گربه‌های ولگرد سابق در هیلتون لندن، و بعد به عنوان چادرنشین جهانگرد زندگی بی‌پایان شبانه. او می‌توانست در فیلمهای فرانسوی هم به همان راحتی باشد؛ تصورش هم جالب است که اگر او در «به پیانیست شلیک کنید» نقش آزناوور را بازی کرده بود، عاقبت کار چه می‌شد. شگفت است که آدم در یکی از فیلمهای بد او برای چارلز ویدور به نام «شیطان وحشی است» (۱۹۵۸) مضامینی مشابه را درباره یک مطرب علیه گانگسترها و مردی که به زنان زندگیش خیانت می‌کند می‌یابد. همینجاست که آدم به یاد می‌آورد تروفو فیلمش را براساس رمانی از جان گودیس ساخته است. دنیای سیناترا همان دنیای رابرت میچم است ـ کله‌شقی و حساسیت اولی مشابه بدبینی و قدرتمندی دیگری است. از نظر ریچارد وینینگتون، میچم در «چوبه دار بلندی برایم بسازید» (۱۹۴۷) ساخته ژاک تورنر تجسم کامل مازوخیسم عاری از لذت در مسابقه جاه‌طلبی صد درصد آمریکایی است. اما مشخصه‌های میچم که وینینگتون را به نوشتن عبارتهایی همچون «غمگین‌ترین و کم‌حرف‌ترین مردی که تاکنون شناخته‌ایم... نشانی دیگر از شهوت سست و بی‌رمق... جف دیگر خسته‌تر از آن است که عاشق باشد پس... به پلیس زنگ می‌زند. آخرین حرکت کتی آن است که جف را از پوچی نفس کشیدن آزاد کند...» واداشته است، برای طرفداران پیگیر میچم که عمدتاً نوجوان، شهرنشین و پرولتاریایی هستند معنایی دیگر دارد. این خصلتها را به چشم دیگری هم می‌توان دید که «آنقدر تنبل، آرام، بدبین، خشن، بی‌حیا و وقیح هست که بد باشد اما سهل‌گیرتر از آن است که بی‌رحم، منزوی، قهر با خوشی، جسور و... باشد» این بیگانه ازلی، وضع به‌هم‌ریخته‌اش از حالتهایی منسوب به عصر پیش از بیتنیک‌ها (جوانان عصیانگر دهه‌های پنجاه و شصت) حکایت دارد (هرچند بیتنیک‌ها ضرورت خشونت را نفی کردند). وقتی او در اواخر دهه چهل میلادی به جرم استعمال مواد مخدر زندانی شد، مطبوعات عکسهای میچم در لباس زندان در حال نظافت سطلهای زباله را قطار کردند و ناگهان نامه‌های طرفدارانش به حجمی غیرقابل پیش‌بینی رسید. تبلیغاتی که می‌توانست ستاره‌ای دنباله‌رو را به خاک سیاه بنشاند، تنها تصویر سینمایی او را تکامل بخشید.

وقتی میچم و طرفدارانش به بلوغ رسیدند، طنز و پختگی نوینی به ارمغان آوردند که خبر از آمیزه‌ای درونی از بدبینی میکده‌گردان و خشونتی پنهان می‌داد که در «شلیک متقابل» ساخته دمیتریک از او تجسمی آزاردهنده از بی‌دانشی مطلق و ضدیت با آرمانگرایی مرد طبقه متوسط ارائه داد که از دل آن شرایط انحطاط خشونت‌بار بشری با تأخیری (قابل توجه) رخ نمود. بیشتر فیلمهای او بد بوده‌اند و بیش از کشف شخصیت سینمایی او به سوءاستفاده از آن پرداخته‌اند؛ اما استثناهایی ازقبیل «دشت باشکوه» ساخته رابرت پرپش و «خانه آنسوی تپه / ارث خونین» ساخته وینسنت مینللی به هسته این عدم دنباله‌روی صادقانه رنوخ کرده‌اند ـ آنجا که بدبینی سرکوب شده، اشتباهی است تراژیک و مولود صحتی عاری از خرسندی.

مجلهٔ «سیکوئنس» در دوران محبوبیتش تحلیلهایی تقریباً منزه از جوانانی پرشور مثل دایانا دورس، آدری هپبورن و میشلین پرسل چاپ می‌کرد. وگرنه صفحات «آنهایی که دوستشان داریم» مجله به مجموعه‌ای از چهره‌های تیپ دایی‌ها و خاله‌ها مثل کلر ترور، مری استور، کاترین لیسی، باربارا بل‌گدس، وارد باند و جورج کول اختصاص یافته بود. از آن موقع هم تب دیویس و جوان کرافورد به عمه جان‌های دوست‌داشتنی «سایت اند ساوند» مبدل شده‌اند. همه چیز خیلی مطمئن و غیرجدی پیش می‌رود.

نسل جوانتر آکسفوردها هم عملاً بازیگران را نادیده می‌گیرند و از تجربه به عاریت گرفته کارگردانی سینما ـ از طریق دنباله‌روهای ساده‌انگار ازقبیل هاکس، پره مینجر، ولئو مک‌کاری ـ لذت می‌برند.

با این وجود، اندرو ساریس در جایی مصاحبه‌ای را با دفاعیه‌ای بی‌امان از عمق روشنفکری نگره مؤلفش آغاز کرده است و با اقرار به این نکته به پایان برده که درحقیقت آنچه باعث شده او مدام به سینما برود، بازیگران زن فیلمها بوده‌اند. اینجا آغاز خردمندی است.

اینجا روابط بشری با شوک ناشی از هوس معنایی نو می‌گیرند که خردگرایان توخالی ما که فقط به خاطر تشدید خود بیمارانگاری آنگلوساکسون خویش به فروید متوسل می‌شوند، عصبی‌تر از آنند که مردودشان بشمارند. اینجا، هرچند که با حجب و حیا، آدم پیر ما از پس پشت عینک پنسی فرهنگ دزدانه می‌نگرد و نقاب بی‌روح و درخشان «عینیت‌گرایی» ترک برمی‌دارد تا چهره‌ای انسانی پدیدار شود. □

ترجمهٔ کامیار محسنین

بهترین های تاریخ سینما

ده فیلم برگزیده منتقدان سایت اندساند (۲۰۰۲)

۱. همسفری فین (اورسن ولز)
۲. سرگیجه (آلفرد هیچکاک)
۳. قاعده بازی (ژان رنوار)
۴. پیر خوانده (کابولا)
۵. داستان توکیو (اوزو)
۶. ۲۰۰۱، یک اودیسه فضایی (کوبریک)
۷. رزمناو پوتمکین (پرتسه‌پین)
۷. طلوع (مورنا)
۸. خست و پیه (فلینی)
۹. واژه در باران (کلی، دانن)

ده فیلمساز برتر منتقدان

۱. اورسن ولز
۱. آلفرد هیچکاک
۳. ژان لوک گدار
۴. ژان رنوار
۵. استنلی کوبریک
۶. کیرا کوروساوا
۷. فدریکو فلینی
۸. جان فورد
۹. سرگئی پرتسپین
۱۰. فرانسیس فورد کاپولا
۱۰. یاسوجیرو زو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی