امپرسیونیسم، سوررئالیسم و نگرهٔ فیلم

□ رابرت ب.ری

دو سنت در نگره فیلم

در پاییز ۱۹۳۸، زمانی که تنها ۴۰ سال از عمر سینما گذشته بود، والتر بنیامین نامهٔ مخالفت‌آمیزی دریافت کرد. او تحت تأثیر روایت سوررئالیستی مطالعه روستایی پاریس (۱۹۲۷) اثر لویی آراگون و تجربه‌گرایی سینماگران شوروی با مونتاژ، طرحی را در ذهن مجسم ساخت که به «طرح گذر راهها» معروف شد، تاریخ پاریس در قرن نوزدهم که اساساً بر مبنای دستمایه‌های اولیه ـ متون، اسناد، تصاویر ـ ساخته می‌شد؛ دستمایه‌هایی که همجواری آنها بنیانهای مدفون‌شدهٔ زندگی مدرن را آشکار می‌ساخت. بنیامین از مؤسسهٔ پژوهشهای اجتماعی فرانکفورت که به نیویورک منتقل شده بود، کمک مالی دریافت کرد. او سه فصل از کتابش را به بودلر اختصاص داده بود که به منزلهٔ پیش‌درآمدی برای کارهای تجربی بعدی‌اش در نظر گرفته شده بود. ولی تئودور آدرنو، دوست بنیامین که از طرف مؤسسه سخن می‌گفت، پاسخ منفی دارد. آدرنو در پاراگرافی که اکنون معروف شده است، نوشت: «مطالعات شما بر نقطه تلاقی جادو و پزیتیویسم (یافت‌باوری) قرار دارد. این نقطه، مرموز و سحر شده است، فقط نگره می‌تواند طلسم آن را بشکند.

البته آدرنو بعداً از این تصمیم پشیمان شد ولی فرمول‌بندی او تاریخ نگرهٔ فیلم را تعریف می‌کند. زیرا چه تعریفی دقیق‌تر از این می‌تواند باشد که سینما «نقطهٔ تلاقی جادو و پزیتیویسم است»؟ یا از سنت نگرهٔ فیلم چه تعریفی موجزتر از «شکستن طلسم» می‌توان ارائه داد؟

سینما به منزله رسانه‌ای متکی بر تکنولوژی با سرمایه‌گذاری فراوان سریعاً به شکل صنعتی تکامل یافت که کارکردهای پزیتیویسم را تحقق می‌بخشید: الگوهای تیلری ـ فوردی[1] در تولید بهینه. درواقع چنان که تامس شاتز (۱۹۸۸) توصیف کرده است، استودیوهای هالیوود آشکارا با تقلید از سیستم سازمانی در تولید انبوه مسیر خود را مشخص ساختند، تمام عملکردهای فوردی در هالیوود اجرا شد؛ تولید انبوه، طرحهای استاندارد، تمرکز کل چرخهٔ تولید در یک مکان، تفکیک اساسی واحدهای کار، یکنواخت‌سازی فعالیت کارگران و حتی نظارت بر کارکنان بعد از ساعات کار. بدین ترتیب شرکت متروگلدوین مه‌یر در اوج قدرتش در دهه ۱۹۳۰ می‌توانست هر هفته یک فیلم تولید کند. سهمیه‌ای که با گونه‌های استانداردشده، مرکز عظیم کار، تعیین دقیق وظایف و یک سیستم ستاره‌سازی تعیین شد که در آن بازیگران به اندازه کارگران کارخانه با وظایفشان بیگانه بودند. برای آن که اعتمادپذیری سیستم تضمین شده باشد، مه‌یر شخصاً بر کوچکترین حرکات کارکنانش نظارت داشت.

با وجودی که هالیوود کاملاً به پوزیتیویسم پیشرفته تیلر و فورد متعهد بود، چیزی مانند اتومبیل مدل تی‌اس تولید نمی‌کرد. این خودرو نمایانگر پیروزی کارکردگرایی بود. از نظر فورد این خودرو بایست بدون تزئینات غیرمنطقی، بی‌ارزش، ناکارآمد و زنانه تولید می‌شد. جالب آن که زوال خودروی مدل تی‌اس (فورد در ۱۹۲۷ تولید آن را متوقف کرد) با اوج‌گیری هالیوود مقارن شد. در این بین آلفرد اسلون، رئیس جنرال موتورز که رقیب فورد بود و توفیقی روزافزون می‌یافت، شروع به نشان دادن قدرت اغواگرانه و عظیم سبک‌پردازی در ساختن بدنه کرد. بدین ترتیب اسلون عملکردی آشکارا تجاری را از غولهای هالیوود الهام گرفت، فیلمها تا حدی از نظر تجاری تداوم یافتند که مسحورکننده شدند.

بدین ترتیب پرسشی گریزناپذیر مطرح می‌شود: آیا جذابیت را هم می‌توان به صورت انبوه تولید کرد؟ تأثیرگذارترین شکل سینما، سینمای هالیوود (آن‌چه نوئل برچ شیوهٔ نهادینه بازنمایی می‌نامد)، برای حل این مسأله دست به کار شد. آمار، همواره موضوعی دلچسب بوده است. وسوسهٔ بهینه‌سازی از یک طرف و ضرورت اغواگری از طرف دیگر. درنتیجه هر نوع سینمای تجاری نمایانگر مکانی برای مصالحه بین این موقعیتهای متضاد است. ژان لوک گدار زمانی به کالین مک‌کیب گفت: «سینما تماماً پول است.» ولی چنان که خود گدار دربارهٔ فیلم شب چهارراه (فرانسه، ۱۹۳۲) ساخته رنوار نوشت: «حس و حال حیرت؛ بوی باران و مزارعی غرق در مه نیز می‌تواند باشد.»

قراردادهای هالیوود که به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد توازن در مقتضیات ناهمگون فیلمسازی تکامل یافته بود، تبدیل به هنجاری برای سینما شد. تاریخ فیلم دایم نشان داده است که در روند این تکامل، شخصیت اصلی عمدتاً ایروین تالبرگ، تهیه‌کننده مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر بوده است تا دیوید وارک گریفیث. تالبرگ بسیار بیش از گریفیث وقتش را صرف چانه زدن با لوئیس ب. مه‌یر بر سر صرفه‌جویی از یک طرف و نیاز مخاطب به صحنه‌های جذاب و پر زرق و برق کرد. او در عمل نقطه تلاقی آدرنو را اشغال کرد، هم به پوزیتیویسم رسید و هم به جادو. درواقع تالبرگ با توجه به ریشه‌های غالب سیتما و نوعی علاقه به ایجاد جذابیت در محصولات خود، دو گرایش اصلی در تمام نگره‌های متعاقب فیلم را تجلی بخشید.

نظم و ترتیب تاریخ سینما متکی بر اصل دوگانه (دو گرایش مخالف لومیر و مه‌لی پس؛ مستند و داستانی بر همین مبنا قرار دارد) است. معروف است که گدار سینما را جمع‌بندی کرده است: «سینما نمایش؛ مه‌لی پس و تحقیق؛ لومیر است.» و اضافه می‌کند: «من اساساً همواره خواسته‌ام تا تحقیق را در قالب نمایش انجام دهم.» نگره فیلم ناگزیر بسیار دیرتر ظهور کرد ولی پس از جنگ جهانی اول به‌سرعت در مسیر دو دیدگاه مشابه تکامل یافت که یکی از آنها وابسته به یک شخصیت بود.

البته این شخصیت، ایزنشتاین است او با تأکید بر فیلمسازی به منزله هنر، ظرفیت ضبط خودکار دوربین را نمی‌پذیرفت. ایزنشتاین نه‌فقط خود را در کنار مه‌لی پس بلکه پیکچرالیسم می‌دانست، جنبشی که با نشان دادن عکس تحت لوای نقاشی سعی داشت تا به عکاسی مشروعیتی بدهد. ایزنشتاین از سیر قهقهرایی پرهیز داشت در حالی که به هر صورت فرض بنیادین آن را پذیرفته بود: ارزش زیبایی‌شناسی رسانه نتیجه کارکرد مستقیم توانایی آن برای دگرگونی واقعیت به منزلهٔ ماده کار است. از نظر ایزنشتاین وسیلهٔ این دگرگونی، مونتاژ بود. ابزاری ایده‌آل برای ایجاد معنی (عمدتاً سیاسی) از جزئیات واقعی که در تکه فیلمهای او جمع شده بود. مقالات نظری ایزنشتاین در دهه ۱۹۲۰ منتشر شد و نقشی را به دست آورد که تی. اس الیوت قبلاً آن را کامل کرده بود: نوشته‌های هنرمند ـ منتقد لحنی پدید می‌آورد که از طریق آن عملکرد و زیبایی‌شناسی خود می‌تواند مورد داوری قرار گیرد. فیلمهای احساس‌برانگیز ایزنشتاین وجهه دیدگاههای نظری او را افزایش داد، چنان که سریعاً بر دیدگاههای متفاوتی که از طرف امپرسیونیستهای فرانسوی و سوررئالیستها مطرح شده بود، برتری یافت. اگر ایزنشتاین سینما را در حکم وسیله‌ای برای بحث می‌دانست، فرانسویها آن را وسیله‌ای برای آشکارسازی می‌دانستند، و دانشی که آشکار می‌شد، همواره از طریق کلام قابل بیان نبود. لوئی دلوک دربارهٔ «پدیده» حضور سسو هایاکاوا، بازیگر آمریکایی بر پردهٔ سینما نوشت: «در اینجا توضیح، کاری نامربوط است.» حضور او نمونه چیزی است که امپرسیونیستها فتوژنی نامیده‌اند. ژان اپستاین اقرار می‌کند: «دوست داشتم در سینما واژه‌ای نبود» او از ترجمهٔ مفهوم، «ناب‌ترین بیان سینمایی» سرباز زد.

مفهوم فتوژنی بخصوص در نظر سوررئالیستها دقیقاً بر چیزی تأکید می‌کند که آیزنشتاین آرزوی فرار از آن را داشت: خودکار بودن سینما. آندره

بازن بعداً چنین توضیح داد: «برای نخستین بار، تصویری از جهان به‌طور خودکار، بدون دخالت خلاقانه انسان شکل گرفته است.» علاوه بر این به دلایلی که فرانسویها نمی‌توانستند تعریف کنند، دوربین برخی از اشیای معمولی، چشم‌اندازها و حتی مردم را درخشان و مسحورکننده نشان می‌داد. فیلمهای ساده و سحرانگیز لومیر این واقعیت را به اثبات رسانده بود. ایزنشتاین این نظر برشت را پیش‌بینی کرد: «اکنون کمتر از همیشه، بازتاب واقعیت همه چیز را درباره واقعیت آشکار می‌سازد. درواقع چیزی باید ساخته شود، چیزی مصنوع باید دستمایه کار قرار گیرد.» به هر حال فرانسویهایی که از لومیر پیروی کردند، اصرار داشتند که استفاده از دوربین همین امر را تحقق می‌بخشد. به گفته رنه کلر؛ «هیچ جزئیاتی درباره واقعیت وجود ندارد که

امپرسیونیستی، غنایی، تأمل‌گرا که از ضبط خودکار دوربین به وجد آمده بود عمدتاً از عملکرد لومیرها ناشی می‌شد تا مه‌لی یس. تعهد مه‌لی یس به داستان و علاقه‌اش به ساختن دنیایی روایی از قطعات ناپیوسته، منطق تمام فعالیتهای بعدی سینمای تجاری را شکل داد، ازجمله عملکرد ایزنشتاین که به‌سرعت نظر استودیوهای هالیوود را جلب کرد. (ساموئل گلدوین: «من فیلم شما رزمناو پوتمکین را دیده‌ام و آن را به‌شدت تحسین می‌کنم. دوست دارم شما فیلم دیگری از این نوع اما قدری ارزان‌تر با شرکت رانلد کولمن بسازید.» مه‌لی یس کارش را به عنوان شعبده‌باز شروع کرد، اما سنت فیلمسازی او بیشتر با عملکردهای تیلری همخوانی داشت که دستمایه غولهای امریکایی قرار گرفت. این لومیر بود که قدرت جادویی سینما را کشف

دزد دوچرخه

سینما فوری نتواند آن را به قلمرو شگفتیها بیاورد.» همچنین لویی آراگون در اولین مقاله منتشر شده خود می‌گوید که این تأثیر صرفاً از «فیلمهای هنری» به دست نمی‌آید: «تمام عواطف ما نسبت به فیلمهای ماجراجویانه، قدیمی و دوست‌داشتنی آمریکایی برانگیخته می‌شود که زندگی روزمره را نشان می‌دهند و سعی دارند به سطحی از نمایش برسند که توجه ما را جلب کنند: میزی که روی آن یک هفت‌تیر قرار دارد، یک بطری که گه‌گاه تبدیل به اسلحه می‌شود، یک دستمال که جنایتی را برملا می‌سازد، یک ماشین تحریر که افق یک میز را شکل می‌دهد. دستگاه تحریر تلگراف که به نحو هولناکی نشان داده می‌شود، با رمزهای جادویی که بانکداران را ثروتمند یا ورشکسته می‌کنند.

در بازنگری، به نظر می‌آید که این پاسخ، توصیفی دقیق از روشی است که طی آن فیلمها اغلب تجربه می‌شوند ـ عناصر متناوب (یک چهره، یک چشم‌انداز، تابش نور در یک اتاق) گه‌گاه از قید روایات متفاوتی که آنها را فرا می‌گیرند آزاد می‌شوند. پس چرا ایزنشتاین رهیافت امپرسیونیستی ـ سوررئالیستی را به‌سرعت حذف کرد؟ قبل از هر چیز تأکید این رهیافت بر قطعه‌بندی چندان با سینمای تجاری‌ای که به‌سرعت در حال تقویت بود، تناسب نداشت. سینمایی که جایگاه خطیر آن دقیقاً متکی بر سیستم تداومی بود. درواقع هم امپرسیونیسم و هم سوررئالیسم اغلب روایت را در حکم مانعی دیدند که باید بر آن غلبه می‌کردند. (اپستاین شکایت داشت که «با صدای زنگ تلفن، دیگر همه چیز از دست رفته است.» او به رخدادی اشاره می‌کرد که اغلب باعث شکل‌گیری پی رنگ می‌شود. تاکتیکهای سوررئالیستی حین تماشای فیلم برای تصریح استقلال و ایهام تصاویر در نظر گرفته شده بود؛ مثلاً فکر کنید به عادت من ری که از ورای انگشتانش پرده سینما را می‌دید، بدین ترتیب بخشهای مشخصی از پرده را تفکیک می‌ساخت. نگرش کرده بود.

از سوی دیگر جنبش فتوژنی با تأکید بر؛ ماهیت فیلم فراسوی واژه‌ها، حتی پیروان خود را سردرگم کرد. چنان که پل ویلمن گفته است: «درواقع عرفان، باتلاقی بود که درنهایت اغلب بیانیه‌های نظری امپرسیونیستها در آن غرق شد.» به نحوی متضاد، ایزنشتاین دیدگاهی کاملاً زبان‌شناسانه درباره فیلمسازی داشت، با نماهایی که همچون ایدئوگرام (ایده‌نگار) تلقی می‌شد، نماهایی که وقتی به شکل هنرمندانه‌ای تلفیق می‌شدند، می‌توانستند همچون جمله ارتباط برقرار کنند. در شرایطی که دههٔ لذت‌جویانه ۱۹۲۰ جای خود را به دههٔ شدیداً سیاست‌زدهٔ ۱۹۳۰ می‌داد، نظرات ایزنشتاین بیش از پیش در حکم روشی مفید برای تفکر درباره سینما جلوه می‌یافت.

به هر حال گرچه جنبه‌های گمراه‌کنندهٔ فتوژنی باعث شد تا این اصطلاح به‌تدریج از نگرهٔ فیلم ناپدید شود، افراد دیگری ـ مانند ایروین تالبرگ به تفکر درباره آن پرداختند. استودیوهای هالیوود که تا اواسط دهه ۱۹۲۰ نظام تداوم روایی را تکامل بخشیدند، توجه خود را به تنها مسأله بزرگ باقی‌مانده معطوف کردند. آزمایشهای دائمی متروگلدوین مه‌یر، تعهد شرکت به در اختیار گرفتن بهترین فیلمبرداران، طراحان لباس و تکنسینهای نور، توسل دائمی به پیش نمایش، نمایانگر خواسته‌های وسوسه‌آمیز تالبرگ برای دستیابی به بازیگر، لوکیشن یا لحظه فتوژنیک بود. طی این دوران، شهرت از پیش تثبیت‌شده متروگلدوین مه‌یر نشان می‌دهد که تالبرگ به‌طور شهودی به چیزی دست یافت که نگره‌پردازان امپرسیونیسم نیافته بودند: فرمول فتوژنی.

نگرهٔ معاصر فیلم اغلب با اشاره به ارتباط آشکار فتوژنی به شیءپرستی (فتیشیسم)، نگره امپرسیونیستی ـ سوررئالیستی فیلم را بی‌اعتبار ساخته است. توضیحات آراگون درباره شگفتی سینما که تعریف دقیق نگاه خیره شیءپرستانه است، این تشخیص را قطعیت می‌بخشد: «قائل شدن ارزشی

رزمناو پو تمکین

شاعرانه که دکور به خودی خود فاقد آن است و محدود ساختن عامدانه حوزهٔ دید برای تقویت بیان، دو خصوصیتی است که باعث می‌شود دکور سینمایی تا حد قابل قبولی بیانگر زیبایی مدرن باشد.»

شیءپرستی در تاریخ خود همواره به عنوان ضد دانش جلوه‌گر شده است؛ به منزله روشی از آگاهی نادرست و انکار، مثلاً مارکس استدلال کرده که «شیءپرستی کالاها» ما را برمی‌انگیزد تا از روابط اجتماعی استثمارگرانه‌ای غافل بمانیم که این اشیا را در آن واحد آشکار یا پنهان می‌سازند. بسیار خب، کالا، نوعی «هیروگلیف» است ولی نه هیروگلیفی که بشود آن را خواند. درواقع جای وسوسه برای کنجکاوی درباره تولید چیزها را می‌گیرد. به نحوی مشابه فروید شیءپرستی را به عنوان نتیجه بازدارندگی پژوهش در نظر می‌گیرد.

به هر صورت هالیوود از آن‌چه نگرهٔ فیلم بی‌اعتبار ساخته، به شکل ماهرانه‌ای استفاده کرده است. درواقع تکامل سینمای روایی کلاسیک دقیقاً مشابه خود را در ریشه‌یابی واژهٔ «شیء (بت)» می‌یابد. چنان که ویلیام پیتز (۱۹۸۵) نشان داده است، مسألهٔ شیءپرستی نخستین بار بر زمینهٔ تاریخی خاصی ظهور کرد: معاملات تجاری که تجار پرتغالی طی قرون ۱۶ و ۱۷ در مسیر ساحل غربی آفریقا انجام می‌دادند. پرتغالیها که تجار عهد رنسانس بودند، در جستجوی نقل و انتقالات مستقیم تجاری برآمدند. آنها تقریباً بلافاصله از چیزی سرخورده شدند که پیتز «راز ارزش» می‌نامد. از نظر آفریقاییها، اشیای مادی می‌توانست ـ همزمان و پی‌درپی ـ ارزش مذهبی، تجاری، زیبایی‌شناسانه و جنسیتی را نشان دهد. به نظر می‌آمد که توازن این سه رده‌بندی حداقل از نظر اروپاییها موضوعی وابسته به مزاج و هوسبازانه بود. بخصوص موضوع دردسرآفرین، ارزیابی غیرقابل پیش‌بینی آفریقایی‌ها از نه فقط اشیای خود، بلکه اشیای تجار اروپایی بود، بدین ترتیب خود تجار، به‌زعم آنها «کم‌اهمیت» قلمداد می‌شدند.

فیلمسازان تجاری مانند تجار پرتغالی در ابتدا ساده‌دلانه پیشنهاد معامله‌ای غیرپیچیده را مطرح ساختند: یک داستان در مقابل بهای یک بلیت ولی فوراً از شیفتگی بینندگان خود نسبت به بازیگران حیرت‌زده شدند. طی مدتی کوتاه، صنعت سینما درمقابل نتایج ناخواسته فیلمها (تحسین بازیگران از سوی تماشاگران) مقاومت کرد که؛ «مبالغه در ارزش» نوعی شیءپرستی قلمداد می‌شد. درنهایت حفظ استقلال بازیگران باعث محدود ماندن قدرت و ارزان بودن آنها شده بود. در هر صورت، هالیوود به نحوی اجتناب‌ناپذیر، این شیءپرستی را وسیله‌ای برای پول درآوردن تشخیص داد و سیستم ستاره‌سازی آگاهانه برای تشدید این امر تثبیت شد. درواقع با وجودی که تأکید سینما بر تداوم داستان اغلب جذابیت لحظه‌ای اجزای آن را کاهش می‌داد (یکی از فیلمبرداران به یاد می‌آورد: «در حالی که تصویر می‌توانست زیبا باشد، آن‌قدر زیبا نبود که توجه را معطوف به خود کند.»)، چنان که امپرسیونیستها و سوررئالیستها دریافتند، فیلمها غیرعمدی همه چیز را با شکوه جلوه می‌دادند: چهره‌ها، لباسها، اسباب و اثاثیه، قطارها، رونداز پارچه‌ای و سفید گسترده در واگن غذاخوری در شمال از شمال غربی؛ صدای زن (مارگارت سالاوان در سه رفیق، آمریکا ـ ۱۹۳۸)، یک فندک (شاهین مالت، آمریکا ـ ۱۹۴۱) حتی عادی‌ترین اشیاء چنان که سام اسپید در اشاره‌ای نادر و ادبی می‌گوید می‌توانستند تبدیل به چیزی شوند که «رویاها با آن ساخته شده‌اند.»

دشوار می‌توان فهمید که آیا این تأثیر همواره عامدانه بوده است یا نه. فشارهای دائم اقتصادی، ورود صدا به سینما و حاکمیت مطلق روایت، تماماً گرایش هالیوود را به طرف عملکردهای فوردی و فیلم ساختن به شکل اقتصادی هدایت کرد. به عبارت دیگر کارکردگرایی سینمای آمریکا، با سنت نظری عقل‌باوری که از ایزنشتاین به ارث رسیده بود همنوا شد. بر این زمینه، رهیافت پیچیده‌تر تالبرگ به‌طور خاص پراهمیت می‌نمود. زیرا به رغم سهمیه‌بندی تولید در متروگلدوین مه‌یر، مقررات سخت و تقسیم کار در شکل بسیار تکامل‌یافته تالبرگ، امکان خلق لحظاتی را فراهم کرد که امپرسیونیستها و سوررئالیستها شدیداً مورد تحسین قرار می‌دادند. مثلاً در گراند هتل (آمریکا، ۱۹۳۲) که تولید آن با دقت تحت نظارت بود، دوربین ناگهان به نمای اورهد گرتاگاربو در لباس باله رسید. تصویری که حداقل تا آن زمان برای نخستین بار حضور او را بر کف اتاق مانند باز شدن یک گل نشان می‌داد. در این‌جا روایت بی‌استفاده ماند و به این فتوژنی به این دلیل مجال بروز داد که تالبرگ می‌دانست فیلم می‌توانست زیباتر باشد و پی‌رنگ موقتی کنار گذارده شود.

وابستگی به خط سیر

یکی از تعیین‌کننده‌ترین لحظات در تاریخ نگرهٔ فیلم، طی دوره‌ای ۱۲ماهه از اواخر سال ۱۹۵۲ تا اوایل سال ۱۹۵۳ شکل گرفت. آندره بازن که از جنگ جهانی دوم جان سالم به در برد ولی به دلیل لکنت زبان و بیماری از تدریس (که برای آن تعلیم دیده بود) بازماند، با مقالات «تکامل زبان سینما» و «امتیازات و محدودیتهای مونتاژ» تعهد خود را به نقد فیلم تصریح کرد. وی در این مقالات برای نخستین بار دو مکتب سینمایی را که بیش از همه دارای وجهه بودند (مونتاژ شوروی و اکسپرسیونیسم آلمان) طرد کرد. بازن تأکید داشت که امکانات سینما بسیار ریشه‌ای‌تر از آن است که این دو مکتب نشان می‌دهند.

البته بازن با این استدلال که هدف حقیقی فیلم بازنمایی عینی واقعیت است به شهرت رسید. او چند سال قبل استدلال کرده بود؛ اسطوره هدایت‌گری که ابداع سینما را ملهم ساخته است، تحقق روش کم‌وبیش مبهم فنون تکثیر مکانیکی واقعیت در قرن ۱۹ است؛ از عکاسی گرفته تا گرامافون، جهان با تصویر خودبازسازی می‌شود؛ تصویری که به دور از آزادی تأویل از سوی هنرمند یا برگشت‌ناپذیری زمان است. به گفته بازن روسها و آلمانیها با «ایمان به تصویر» در عوض واقعیت، از هدف مقدس سینما تخطی کرده بودند: آنها به وسیله مونتاژ انتزاعی و میزانسن گروتسک عینیت دوربین را در هم ریختند.

چون در دههٔ ۱۹۷۰ این دیدگاه فوق‌العاده ساده‌انگارانه قلمداد شد، نمونه دیگری از اشتیاق فرهنگ غرب به چیزی که ژاک دریدا «حضور بی‌واسطه» می‌نامد، پدید آمد. بازن در فرازی که اغلب به عنوان اندیشه انتقادی در نظر گرفته شده است، آشکارا از دزد دوچرخه (ایتالیا، ۱۹۴۸)، به منزلهٔ «یکی از نخستین موارد سینمای ناب» یاد می‌کند: «هیچ بازیگری، داستانی، صحنه‌پردازی‌ای در کار نیست. این‌طور بگوییم که در توهم زیبایی‌شناسی کامل واقعیت، دیگر سینمایی در کار نیست.» به هر صورت درواقع فراسوی زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه بازن نوعی دیدگاه شهودی دربارهٔ ریشه‌ای‌ترین وجه سینما دیده می‌شود. بازن تأکید داشت که با فیلمبرداری می‌توان برای اولین بار در تاریخ و به صورت تصادفی جهان را به صورتی کاملاً دقیق بازنمایی کرد. این قدرت آشکارکننده و معجزه‌آسا، تحمیل معانی ذهنی از طرف سینماگران شوروی یا اکسپرسیونیستهای آلمان را نوعی غرور گمراه‌کننده جلوه می‌دهد.

البته این بحث باعث دگرگونی در حال و هوای مذهبی و یک‌طرفه بازن شد. ولی در عین حال مشتمل بر احیاء فتوژنی امپرسیونیستی و فرآیند خودکار سوررئالیستی بود. برتن در مدخل واژه‌نامه‌ای که خود ارائه داده است در تعریف سوررئالیسم به عنوان مؤلفه‌ای از تکنولوژی مدرن می‌نویسد: «سوررئالیسم، نام. فرایند روانی خودکار در ناب‌ترین شکل که از طریق آن فرد به وسیلهٔ کلام یا هر شیوه دیگری قصد می‌کند تا کارکرد واقعی فکر را بیان کند. این فرایند به وسیلهٔ ذهن دیکته می‌شود و خرد هیچ کنترلی بر آن

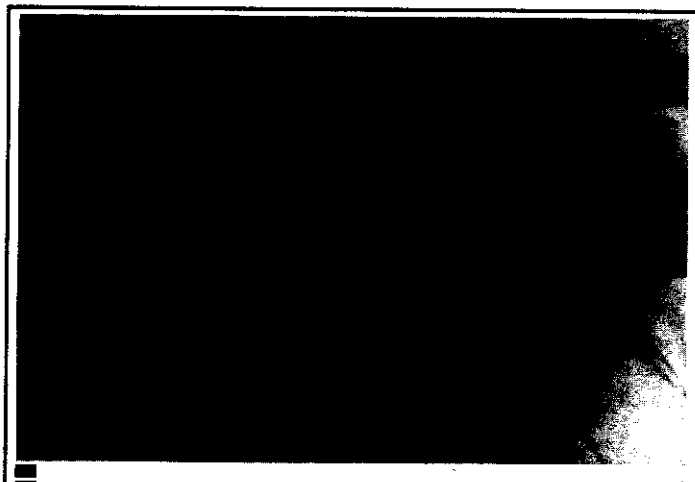
ندارد و فارغ از هر نوع دغدغه زیبایی‌شناسانه یا اخلاقی است.»

همچنین برتن ارتباطهای استعاری آشکاری بین تکنولوژی و بازی مورد علاقه سوررئالیستها برقرار ساخت. او نگارش خودکار را به منزلهٔ «عکاسی حقیقی از فکر» توصیف کرد. از نظر امپرسیونیستها فتوژنی غیرقابل انتقال ولی آگاهانه بود، درواقع محصول کار فیلمسازان خصوصاً بااستعداد قلمداد می‌شد. از طرف دیگر به زعم سوررئالیستها، فتوژنی اغلب تصادفی بود و بدین ترتیب می‌توانست در هر جایی نمود یابد. من‌ری این نکته را به نحوی برانگیزاننده مطرح می‌سازد: بدترین فیلمهایی که تاکنون دیده‌ام؛ فیلمهایی که مرا به خواب فرو می‌برند، ۱۰ تا ۱۵ دقیقه لحظات فوق‌العاده دارند. بهترین فیلمهایی که تاکنون دیده‌ام تنها ۱۰ یا ۱۵ دقیقه موجه دارند.

بازن مانند سوررئالیستها گه‌گاه توانست در فیلمهای کم‌اهمیت و فراموش‌شدنی، چیزی ارزشمند بیابد. مثلاً او در مقالهٔ «امتیازات و محدودیتهای مونتاژ» پانویسی به درازای یک صفحه را به اثری اختصاص داد که «فیلم انگلیسی به هر صورت متوسط‌الحال» نامید: جایی که هیچ کرکسی پرواز نمی‌کند (انگلستان، ۱۹۵۱) او لحظه‌ای را می‌ستاید که در آن مونتاژ فریبنده و ملال‌آور کنار گذارده می‌شود تا والدین، فرزند و یک ماده شیر در یک نما دیده شوند. به هر حال کلاً بازن ترجیح می‌داد تا آرمان سینمایی‌اش را با مجموعه خاصی از راهبردهایی پیوند دهد که آگاهانه گروهی نخبه از فیلمسازان را دربر می‌گیرد. ژان رنوار، ویتوریو دسیکا، فردریش ویلهلم مورناتو، رابرت فلاهرتی، ویلیام وایلر و آرسن ولز به این دلیل بزرگ قلمداد شدند که بر برداشتهای بلند و عمق میدان فراوان تکیه داشتند، آنها متواضعانه به واقعیت اجازه دادند تا خودبه‌خود گویا شود.

بازن با این بحثه از رادیکال‌ترین معانی تلویحی در ذهن خود دست کشید؛ معنای مورد نظر او از تفاوت بنیادین میان تکنولوژیهای بازنمایی قبلی و «مولدهای تصادفی» جدید مانند دوربین ناشی می‌شد. نگرش بازن نسبت به عامدانه بودن به عنوان دستمایه‌ای برای پیروان او (منتقدان کایه دو سینما) حتی بیش از پیش لحنی دوسویه پیدا کرد. به نظر می‌آمد که «نگرهٔ مؤلف» کلاً اعتقاد سوررئالیستها را به تصادف آشکار می‌سازد، حتی به «واقعیت» محبوب بازن کمتر اهمیت می‌دهد تا فیلمسازان نابغه، آگاهانه جنابیتهای واقعیت را نمود دهند. ولی در بطن دیدگاه کایه دو سینما اصطلاح ممتازی وجود دارد که یادآور وصف‌ناپذیری فتوژنی و «فرصت عینی» سوررئالیست است: این اصطلاح میزانسن است.

میزانسن به صورتی که منتقدان کایه دستمایه قرار دادند به‌سرعت ورای معنای تحت‌اللفظیش (صحنه‌پردازی) تبدیل به واژه‌ای مقدس شد. واژه‌ای که عده‌ای با آگاهی از این موضوع که دیگران آن را درک می‌کنند توانستند یادآور شوند. (این نکته و نکات مهم دیگری در این فصل برگرفته از تفکرات کریستین کیثلی است). ابتدا به نظر رسید که میزانسن صرفاً نسخهٔ دیگری از فتوژنی، روشی برای گفتگوی مجدد پیرامون «ماهیت ترجمه‌ناپذیر سینما» است. بدین ترتیب ژاک ریوت درباره فیلم فرشته صورت (آمریکا، ۱۹۵۳) می‌نویسد: «آیا شنیدن کوردهای خاصی که نادرند و قبلاً شنیده نشده‌اند؛ کوردهایی که زیبایی توضیح‌ناپذیر کل عبارت موسیقیایی را توجیه می‌کند، برای پره مینجر وسوسه‌انگیز نیست؟ احتمالاً با این تعریف دروازه‌ای به چیزی فراسوی فکر، رو به ناشناخته‌ها باز می‌شود. چنین مواردی درواقع امکانات میزانسن هستند.» به هر حال مسألهٔ اصلی مؤلف‌گرایی در چنین نسبت دادن‌هایی نبود. منتقدان کایه شاید حتی بیش از هر گروه دیگری از نگره‌پردازان، خود را واجد حس بصیرت و نخبگانی حساس می‌دانستند. آنها تا جایی که لذتهای میزانسن را به فیلمسازانی چون ژان رنوار مرتبط می‌ساختند، می‌توانستند بر وجه آگاهانه تصمیمات کارگردان تأکید کنند. به هر حال، رنوار فیلمساز ورزیده‌ای از نظر ارائه زیبایی‌شناسی بصری در فیلم بود، وی از جنبه سیاسی، لیبرال و شخصاً سمپاتیک بود. ولی دیدگاه مؤلف‌گرایان، بیش از پیش آنها را به سمت تجلیل از کارگردانهایی سوق داد که اغلب فیلمهای بدی می‌ساختند کارگردانهایی مانند اتو پره مینجر. نویسندگان کایه در مواجهه با چنین موقعیتی، تمجید و تحسینهای خود را مورد ارزیابی مجدد قرار دادند و بیش از آن که این موارد را متوجه فیلمسازان فردگرا کنند معطوف به خود رسانه ساختند. در همین راستا، اندرو ساریس، نمونه آمریکایی منتقدان کایه توانست نگره مؤلف را آشکارا به شکل تمجیدی سوررئالیستی از روند خودکار احیا



آندره بازن

کند.» از نظر من میزانسن صرفاً فاصله بین آنچه بر پرده می‌بینیم و حس می‌کنیم، نیست؛ چیزی که می‌توانیم آن را با کلام بیان کنیم، بلکه فاصله بین نیت کارگردان و تأثیر او بر تماشاگر است... اگر همه تأملات حزن‌آلود در آداب‌دانی اسرارآمیز فیلمهای پره مینجر را خوانش کنیم، حماقت محض به خرج داده‌ایم. البته در فیلمهای او لحظاتی هست که ربطی به احساسات غریزی و عمیق بیننده نسبت به کارگردان در حکم انسان ندارد. طی همین لحظات است که آدم احساس می‌کند نیروهای جادویی میزانسن فراتر از خواست و ازاده کارگردان هستند.»

ریشه‌های این جابجایی در احیای مجدد و ناگفتهٔ تفکرات امپرسیونیستی ـ سوررئالیستی در نگرهٔ فیلم، به وسیلهٔ بازن است. این دستاورد معمولاً مورد توجه قرار نمی‌گیرد زیرا بازن به دلیل چیزهای بسیار دیگری شهرت دارد: او قهرمان تفکر درباره واقع‌گرایی و سینمای دوران پس از جنگ ایتالیا، سردبیر کایه دو سینما و پدر روحانی موج نو بوده است. به هر حال توانایی بازن در سمت‌دهی مجدد به نگرهٔ فیلم ولو به‌طور موقت، نمایانگر وضعیت نادر یک نظام است که مورخان اقتصادی، آن را «وابستگی به خط سیر» می‌نامند.

وابستگی به خط سیر در حکم روشی برای توضیح این موضوع مطرح شد که چرا دستهای نامرئی در بازار آزاد همواره بهترین محصولات را انتخاب نمی‌کنند. مثلاً شرکتهای بتا و مکینتاش به رقبای ضعیف‌تر و کم‌اهمیت‌تر خود می‌بازند، در حالی که نوعی آرایش ناشیانه از علائم صفحه کلید (برای شش حرف اولی که در منتهی‌الیه ماشین تحریر وجود دارد) تبدیل به استانداردی بین‌المللی می‌شود. هرچند انتخاب اولیهٔ این صفحه کلید به دلایلی (شرایط مقطعی تولید، منافع مالی گذرا) صورت گرفت که بعداً سطحی بودن آنها مشخص شد، اما نوعی وابستگی به خط سیر ایجاد کرد که حذف آن تقریباً غیرممکن شد. در این بین دایم طراحیهای برتری از صفحه کلید ارائه شد، ولی چون همه تایپیستهای جهان از صفحه کلید قدیمی استفاده کردند، عملاً فرصتی برای استفاده از آنها پیش نیامد.

بازن تشخیص داد که فیلم به‌طور اخص در معرض وابستگی به خط سیر است. آرزوهایی که برای حفظ صنعت فیلمسازی وجود داشت (تشویق صنعت سینما به فراموشی (قبل از تلویزیون تنها تعداد اندکی از فیلمها بازسازی می‌شد) و حوزهٔ محدود جامعه فیلم روشنفکرانه) دست به دست هم دادند تا نوعی رضایت از جنبه نظری را فراهم آورند. در حالی که فیلمهای امپرسیونیستی و سوررئالیستی به جز موارد معدودی از نظر ناپدید شده بودند، ایزنشتاین در چرخه‌ای گسترده باقی ماند و شخصاً به تبلیغی برای دیدگاه خود تبدیل شد. (برعکس ژان ماری استراب دریافت که همه به این خاطر ایزنشتاین را در عرصه تدوین بزرگ می‌دانند که نگره‌های فراوانی درباره این فن ارائه داده است. درنتیجه نگرهٔ فیلم بهینه‌سازانه و انتقادی ایزنشتاین پیروز شد و نوعی وابستگی به خط سیر ایجاد کرد که بازن با تمام نیرویش آن را به چالش طلبید.

بازن به دو جبهه حمله کرد. نخست، این سنت ایزنشتاینی که در آن هنر با ضدواقع‌گرایی برابر است. دوم، نوع متفاوتی از نقد فیلم را تشویق کرد: بارقه‌هایی شاعرانه، ناپیوسته و طنزآمیز از ذهنیت و تحلیل که در کایه دو

سینما آشکار شد. چند مثال معروف از گدار لحن این شکل نوین را نشان می‌دهد: «قبلاً تئاتر (گریفیث)، شعر (مورنائو)، نقاشی (روسلینی)، رقص (ایزنشتاین)، موسیقی (رنوار) را می‌دیدیم. از این‌جا به بعد دیگر نوبت سینما است و سینما، نیکلاس ری است.

تا قبل از فیلم نیکلاس ری، پیروزی تلخ (۱۹۵۷) هیچ‌یک از شخصیتهای فیلم تا این حد نزدیک و در عین حال دور از ما به نظر نمی‌رسیدند. ما در مواجهه با فیلم خیابانهای متروک بنغازی یا دانه‌های شن ناگهان به فکر فضایی ثانوی یا چیزی دیگر می‌افتیم؛ اغذیه‌فروشیهای شانزه‌لیزه، دختری که یکنفر او را دوست می‌دارد، همه چیز و هیچ چیز، دروغها، ناراستی زنها، سطحی بودن مردان که با دستگاههای فروش سکه‌ای بازی می‌کنند...

چگونه می‌توان درباره چنین فیلمی صحبت کرد؟ در مورد صحنه ملاقات ریچارد برتن و روت رومن چه نکته‌ای می‌توان گفت؟ جایی که کورت یورگنز مشغول تماشا است. چه نتیجه‌ای دارد که بگوییم این صحنه با قدرتی فوق‌العاده تدوین شده است! شاید این صحنه ما را وادارد که با تمام وجود مشاهده کنیم.»

در بسیاری از موارد، این راهبرد انتقادی به صورت فیلمسازی تکامل یافت، گدار مجدداً توضیح می‌دهد: «من در مقام منتقد به ساختن فیلم فکر می‌کنم. این روزها هنوز خودم را منتقد می‌دانم و به معنایی، حتی بیش از قبل درست هم هست. من به جای نقدنویسی فیلم می‌سازم، ولی ذوق انتقادی من در کار دخالت دارد. من خود را مقاله‌نویس می‌دانم. مقالاتی در شکل رمان یا رمانهایی در شکل مقاله پدید می‌آورم: تفاوتش این است که به جای نوشتن آنها را فیلمبرداری می‌کنم.» نگره‌ای که بازن آن را تشویق و پشتیبانی کرد، نه در دوران تکوین خود بلکه به دنبال آن به بهترین شکل شرح و بسط داده شد. در سال ۱۹۷۳، رولان بارت چنین نوشت: «بگذارید تفسیر به خودی خود یک متن باشد... دیگر منتقدی نیست. فقط نویسندگان وجود دارند.»

دوران بازن تنها ۱۵ سال دوام داشت. رخدادهای مه ۱۹۶۸ باعث شد تا افکار و عملکرد انتقادی او از اعتبار بیفتد. در عوض پرسشهای گوناگونی درباره رابطه سینما با ایدئولوژی و قدرت مطرح شد. دوران پس از سال ۱۹۶۸ با گسترش بررسی آکادمیک فیلم مقارن شد، گرچه مؤلف‌گرایی به‌عنوان روشی برای نقد فیلم (که شباهت آشکار آن به نقش مؤلف در ادبیات به کمکش آمد) ناگهان نگرشی غیرسیاسی نسبت به زیبایی‌شناسی، و ارتجاعی قلمداد شد. ژان لوک کومولی و ژان ناربونی در مقاله «سینما / ایدئولوژی / نقد» که سال ۱۹۶۹ در کایه دو سینما منتشر شد، این نقل و انتقال را نشان دادند. هدف، تلاش برای حفظ منزلت قهرمانان قدیمی مؤلف (فورد، کاپرا و...)، با توجه به معیارهای نوین سیاسی بود. در شرایطی که بررسی فیلم در سراسر دانشگاهها گسترش می‌یافت، براساس نوعی رهیافت نظری ساماندهی شد که بیشتر به ایزنشتاین مرتبط بود تا بازن.

این رهیافت با عنوان «نشانه‌شناسی» شناخته شد. این اصطلاح در حکم علامت اختصاری، روش خلاصه‌سازی نگرهٔ ساختارگرا، ایدئولوژیک، روانکاوانه و جنسیتی موجود در این نگره به کار رفت. این الگو که عمدتاً به مطالعات انتقادی تعریف شده از سوی مکتب فرانکفورت متعهد بود، دستاوردهای فوق‌العاده‌ای به همراه آورد. مهمتر از همه آن که ما را از همدستی فرهنگ عامه‌پسند با اساطیری که بیش از همه مخرب و سلطه‌گرانه بودند، آگاه ساخت و به ما آموخت که معانی تلویحی اجزای رویت‌ناپذیری را ببینیم که برشت آنها را «آپاراتوس» (دستگاه) نامیده است. مثلاً رابطه میان سیستم تداوم روایی هالیوود که آشکارا صرفاً مجموعه‌ای از قراردادهای فیلمسازی است، همچنین دیدگاهی نسبت به جهان که ضرورت انتخاب را پنهان می‌سازد.

این دستاوردها با عواقبی توأم بود. نیمه امپرسیونیستی ـ سوررئالیستی نگره فیلم دچار وضعیتی مبهم و به دلیل بی‌توجهی سیاسی‌اش طرد شد. درواقع اصطلاح امپرسیونیسم تبدیل به یکی از الگوهایی شد که دایم به باد انتقاد گرفته می‌شد و نوعی دیدگاه نظری به وجود آورد که «غیرنظری» یا بسیار شیفته پرسشهای نادرست بود. به هر حال پرسشهای نادرست اغلب به این معطوف شد که چرا مردم به سینما می‌روند، مسأله‌ای که برای امپرسیونیستها بسیار حیاتی بود. ژان اپستاین در ۱۹۲۱ اعلام کرده بود: «سینما اساساً مابعدالطبیعی است. همه چیز دگرگون می‌شود... جهان به منتهی‌الیه خود رسیده است. فضا مملو از عشق است، من می‌نگرم.» در این تقسیم‌بندی نوین فردریک جیمسون، نظریه‌پرداز گاه و بیگاه فیلم اذعان داشت که مسأله، دقیقاً جذابیت داستان‌گویی زیبا و هیجان‌انگیز است. او اعتراف کرد: «از نظر

شاهین مالت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یک مدرس مارکسیست، هیچ چیز رضایت‌بخش‌تر از نابودی این جذابیت نزد دانشجویان نیست.» همچنین نقد تجربی گرافرمال از سوی منتقدان عقل‌باور، غیرمسئولانه تلقی شد.

مقالات توأم با دیدگاه مؤلف‌گرایانه‌ای که تحت تأثیر کایه دو سینما نوشته می‌شد، همراه با فیلمهای موج نو در ترکیب دوگانه تحقیق و نمایش لومیر و مه‌لی یس، رو به کاهش نهاده بود.

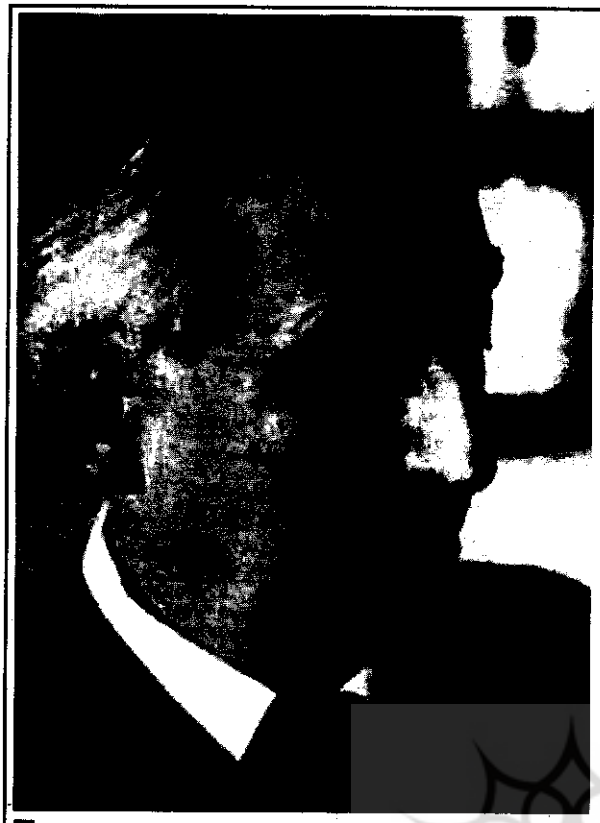
۲۵ سال پیش رولان بارت دریافت که در نقد فیلم چه اتفاقی دارد می‌افتد. بارت با حسرت می‌گفت، الگوی نشانه‌شناسانه‌ای که خود تثبیت کرده بود، «از برخی جهات اسطوره‌ای شده است: هر دانشجویی می‌تواند و باید ویژگی بورژوایی یا خرده بورژوایی چنین شکلی (از زندگی، تفکر، مصرف) را مردود بداند. به عبارت دیگر نوعی نیایش اسطوره‌شناسانه پدید آمده است: انکار و راززدایی (یا اسطوره‌زدایی) خودبه‌خود تبدیل به گفتمان، مجموعه‌ای از عبارات و اظهارات موعظه‌گرانه شد.» بارت چهار سال بعد نوشت: «مسأله این است که از حالا به بعد باید کجا برویم؟» طی دهه بعد، مهمترین مباحث در نگره فیلم به وابستگی مطلق به خط سیر گرایش یافت. نگره اطلاعاتی، توانایی نظامهای فکری ما را برای تولید اطلاعات بررسی می‌کند. این موضوع در حکم کارکردی غیرقابل پیش‌بینی تعریف شد. (هرچه پیام قابل پیش‌بینی باشد، اطلاعاتی که ارائه می‌دهد کمتر می‌شود.

بررسیهای فیلم به‌طور اخص باید این پرسشها را در نظر بگیرد: اول؛ آیا سنت عقل‌گرا و حساس به سیاست ایزنشتاین می‌تواند با علائق امپرسیونیستی ـ سوررئالیستی به فتوژنی و ایجاد فرایند خودکار توأم شود؟ به عبارت دیگر آیا نگره فیلم می‌تواند فیلمسازی را ترغیب کند و تشخیص دهد که سینما در بهترین شکل خود چنان که تالبرگ فهمیده بود، تلفیق ظریفی از ساختار منطقی و اشاره‌ای ترجمه‌ناپذیر است؟ دوم؛ آیا نگره فیلم می‌تواند تجربه کایه دو سینما؛ موج نو را احیا کند و بیاموزد که به شکلی نامتعارف بنویسد یا تحقیق خود را به شکل نمایش انجام دهد؟ گریگوری اولمر، نگره‌پرداز آمریکایی نشان داده که این عملکرد نگارشی نوین، مکمل اندیشه انتقادی خواهد بود. البته هرمنوتیک، علم تأویل نیست. درواقع به عکاسی، سینما، تلویزیون و رایانه به عنوان منبع افکاری درباره نوآوری نظر خواهد داشت. پس می‌توان آن را «پایندگی» نامید.

شاید بررسی فیلم براساس یافتن، از جایی آغاز شود که فتوژنی، معنای ثالث و شیءپرستی با هم تلاقی می‌کند؛ با حضور جزئیات سینمایی که جذابیت مؤکد آنها هر نوع توضیح دقیق را منتفی می‌سازد. بارت معنای ثالث را مورد توجه قرار داد، در عین حال معانی ضمنی آشکار را رد و «خوانش محققانه» را تشویق کرد. بدین ترتیب او آشکارا نشان داد که خیال‌پروری امپرسیونیسم می‌تواند منجر به شیوه تحقیقاتی فعالی شود که شبیه «بزرگ‌سازی نامعقول» سوررئالیسم است، نوعی بازی که در آن بازیگران حلقه‌هایی از پیوند با یک موضوع فرضی برقرار می‌سازند.

در این‌جا راهنماییهایی برای این طرح ارائه می‌شود: نکته‌ای را از یک فیلم برگزینید، نکته‌ای که نادانسته، علاقه شما را جلب می‌کند، این نکته را تا هر کجا که می‌رود دنبال کنید و یافته‌های خود را گزارش دهید. در این‌جا نمونه چیزی که شاید این الگوی امپرسیونیستی ـ سوررئالیستی ایجاد کند، نشان داده می‌شود. من ضمن مطالعه سلسله فیلمهای اندی هاردی که در متروگلدوین مه‌یر تولید شد، تحت تأثیر حضور گاه و بی‌گاه پرچم سه‌گوش دانشگاه پیل بر دیوار اتاق اندی قرار گرفتم. من با پیروی از «راهنماییهای» بارت، راجع به این موضوع «تحقیق کردم» و پاسخ زیر به دست آمد:

در اتاقهای اندی تنها دو پرچم سه‌گوش دیده می‌شود: پرچمهای سه‌گوش «کارول‌های» و «پیل». در دهه ۱۹۳۰، دورانی که بهترین فیلمهای اندی هاردی ساخته می‌شد، احتمالاً دو فارغ‌التحصیل بسیار معروف پیل؛ کول پورتر (آهنگساز) و رودی والی بودند. در فیلم منشی خصوصی اندی هاردی (آمریکا، ۱۹۴۱) کاترین گریسون ترانه «چشم‌هایم به تو است» ساخته پورتر را خواند و آن را برای اجابت خواسته اندی (و مخاطب) برای خواندن چیزی به جز اپرا ارائه داد. هاردی باادب، شیک بودن، ذکاوت اشرافی و اشارات جهان وطنی‌اش نقطه مقابل پورتر است. از طرف دیگر رفتار والی ـ جوانی که برای مخفی ساختن خودبینی یک ستاره اپرا مورد استفاده قرار می‌گیرد ـ بیشتر شبیه خود رونی است. اندی در لحظاتی که نوعی قدرت دیوانه‌وار بروز می‌دهد حالت ازخودراضی بودن را در مقابل آیینه اتاقها نشان می‌دهد. کلمات دلگرم‌کننده‌ای که برگرفته از خود زندگینامه بنیامین فرانکلین است. گرچه



رولان بارت

فیلمهای هاردی بدون چون و چرا میراث به ابتذال کشیده شده پور ریچارد (اتاق بازرگانی، طرفدارسازی، ایمان به «پیشرفت») را می‌پذیرند، این ارزشها درنهایت از سوی فرهنگ عامه‌پسند به طنز کشیده می‌شوند. بخصوص در فیلم چگونه بدون این که واقعاً سعی کنیم، در تجارت موفق شویم (۱۹۶۱) قهرمانی که ـ در حال ساخته شدن است ـ مقابل تصویر خود در آیینه، آوازهای عاشقانه می‌خواند (ترانه من به تو ایمان دارم) نمایانگر نوعی بازگشت به شیوه میکی رونی، دیگر بازیگر نمایش است. رودی والی در نقش رئیس شرکت، ج. ب. بیگلی ظاهر می‌شود.

با وجوداین، در بقیه سلسله فیلمهای اندی هاردی هیچ اشاره‌ای به این موضوع نیست.

به نظر می‌رسد که انتخاب پرچم سه‌گوش پیل اتفاقی بوده است. هرچه نباشد اندی بالاخره مسیر پدرش را دنبال می‌کند و به کالج وین رایت می‌رسد. جایی که اساتید، قابل دسترس، منابع، فراوان و صمیمیت، نقطه مقابل جامعه دانشگاهی شرق آمریکا است. البته پاسخهای آشکار خود را نشان می‌دهند: پیل به عنوان معروف‌ترین نام دانشگاهی، پیل به منزلهٔ طبقه بالای اجتماعی. پس چرا نام هاروارد یا پرینستون را نبریم. اگر در عوض منطق دیگری را تأیید کنیم (که بصری‌تر و سینمایی‌تر است) شاید به‌تدریج پیل را به عنوان طرحی ارزشمند و نامتعارف در نظر بگیریم. با حروف برجسته، موجز (کوتاه‌ترین نام دانشگاهی)، به‌یادماندنی، مناسب برای قافیه‌های گوناگون (ازجمله هیل). از این دیدگاه پرچم سه‌گوش پیل نمایانگر نیروی محرکه مصداقی فیلمساز؛ گرایش به امکاناتی است که در شکلها، جنبشها و اصوات نهفته است. در سلسله فیلمهای اندی هاردی، پیل نمایانگر هشدار معروف مالارمه به دگا است. فیلمها نه با کلام بلکه با تصاویر ساخته می‌شوند.»■

ترجمه علی عامری

۱. منظور شیوه خط تولید مونتاژ است که هنری فورد (۱۹۴۷ ـ ۱۸۶۳) پیشگام آن بود: در این شیوه از ماشینهای عظیم و خاصی استفاده می‌شود که در کارخانه‌های بسیار تخصصی به کار می‌رود. طبق این روش کارگران نیمه‌ماهر با خصوصیاتی شبیه ماشینهای تک‌منظوره مورد استفاده قرار می‌گیرند.