

کتابخانه فلسفی
کایه دوسینما

دهه ۱۹۵۰: نئو رالیسم، هالیوود، موج نو
ویاستار، جیم هیل
ترجمه کاظم فیروزخند و سعید آذر



Cahiers du Cinema

The 1950s

Neo-Realism, Hollywood, New Wave

Edited by Jim Hillier



گہرے عقائدات سلسلی

کایہ دوسینما

دہہ ۱۹۵۰: نئو رئلیسم، ہالیوڈ، موج نو

وہلستان جیم ہیملی

ترجمہ کاظم فیروز مند و ماہیا آذر

This is a Persian translation of
Cahiers du Cinéma, The 1950s
Neo-Realism, Hollywood, New Wave
Edited by: Jim Hillier
Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1985
Translated by Kāzēm Firouzmand and Māhyār Āzar
Āgah Publishers, Tehran, 2012
info@agahpub.ir

عنوان و نام پدیدآور: گزیده مقالات اساسی کایبدو سینما، دهه ۱۹۵۰: نورنالیسم، هالیوود، موج نو / ویراستار جیم هیلیر؛
ترجمه کاظم فیروزمند، ماهیار آذر.
مشخصات نشر: تهران: آگه، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری: ۳۸۴ ص.
شابک: 978-964-329-254-6
وضعیت فهرست نویسی: فیا.
یادداشت: عنوان اصلی: *Cahiers du cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*
موضوع: سینما -- فلسفه
موضوع: سینما -- زیبایی شناسی
موضوع: سینما -- فرانسه -- تاریخ و نقد
موضوع: سینما -- ایتالیا -- تاریخ و نقد
موضوع: سینما -- ایالات متحده -- تاریخ و نقد
شناسه افزوده: هیلیر، جیم، ۱۹۱۵-۲۰۰۷،
شناسه افزوده: Hillier, Jim
شناسه افزوده: فیروزمند کاظم، ۱۳۲۷- ، مترجم
شناسه افزوده: آذر، ماهیار، ۱۳۳۳- ، مترجم
ردیابندی کنگره: ۲۲ ۱۳۹۰ / ک ۱۹۹۵ / PN
ردیابندی دیوئی: ۷۹۱/۳۳۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۳۳۷۷۴۲۷



گزیده مقالات اساسی کایبدو سینما دهه ۱۹۵۰: نورنالیسم، هالیوود، موج نو

ویراستار: جیم هیلیر
ترجمه کاظم فیروزمند و ماهیار آذر
چاپ یکم: ترجمه فارسی: پاییز ۱۳۹۱، آماده سازی، حروف نگاری و نظارت بر چاپ: دفتر نشر آگه
ویراستار فارسی: اشرف ذریت خوله، حروف نگاری: نفیسه جعفری
لیتوگرافی: طالوس رایانه چاپ نیل، صحافی: کیا
چاپ دوم: زمستان ۱۳۹۱
شمارگان: ۱،۱۰۰ نسخه

طراحی و اجرا: علی حسینی

نشر آگه

خیابان انقلاب، خیابان لیوریخان
خیابان روانمهر، شماره ۱۹، طبقه اول
۶۶ ۴۸ ۸۴ ، ۶۶ ۴۷ ۴۸ ، ۶۶ ۴۶ ۴۸

۳۳،۰۰۰ تومان

این ترجمه
پیشکش به پرویز دوائی
حواری سینمای آن سال‌ها

فهرست

- ۱۱ پیش‌گفتار
۱۳ کتاب‌هایی که در متن به کرات ذکر شده‌اند
۱۵ مقدمه:

بخش یکم: سینمای فرانسه

- ۳۷ مقدمه
۱. فرانسوا تروفو: «اراذل خسته‌اند» (بررسی به پول دست نزنید، اثر ژاک بکر) (آوریل ۱۹۵۴)
۴۵ ۲. آندره بازن، ژاک دونیول - والکروز، پی یرکاست، روزبه لینهارت، ژاک ریوت، اریک رومر: «شش شخصیت در جست و جوی مؤلف: بحثی دربارهٔ سینمای فرانسه» (مه ۱۹۵۷)
۴۹ ۳. ژان - لوک گودار: «دلیل کافی» (بررسی فردا را چه دیدی؟ اثر روزبه وادیم) (ژوئیه ۱۹۵۷)
۶۷ ۴. ژان - لوک گودار: چهارصد ضربه (فوریه ۱۹۵۹)
۷۲ ۵. «اول شخص جمع» (دربارهٔ چهارصد ضربه اثر فرانسوا تروفو) (ژوئیه ۱۹۵۹)
۷۴ ۶. ژان دومارشی، ژاک دونیول والکروز، ژان - لوک گودار، پی یرکاست، ژاک ریوت، اریک رومر: «هیروشیما، عشق ما» (ژوئیه ۱۹۵۹)
۸۱

بخش دوم: سینمای آمریکا

- ۹۷ مقدمه

- ۱۱۳ یک: چشم انداز
۱۱۵ ۷. اریک رومر: «کشف دوباره آمریکا» (کریسمس ۱۹۵۵)
۱۲۲ ۸. ژاک ریوت: «یادداشت‌هایی درباره یک انقلاب» (کریسمس ۱۹۵۵)
۱۲۶ ۹. آندره بازن: «مرگ همفری بوگارت» (فوریه ۱۹۵۷)

- ۱۳۱ دو: پرونده سنیکلاس ری
۱۳۳ ۱۰. ژاک ریوت: «در باب تخیل» (بررسی مردان جور) (اکتبر ۱۹۵۳)
۱۳۶ ۱۱. فرانسوا تروفو: «یقین شگفت‌انگیز» (بررسی جانی گیتار) (آوریل ۱۹۵۵)
۱۴۱ ۱۲. اریک رومر: «آزاکس یا سید؟» (بررسی یاغی بدون هدف) (مه ۱۹۵۶)
۱۴۷ ۱۳. ژان-لوک گودار: «هیچ مگر سینما» (بررسی خون داغ) (فوریه ۱۹۵۷)
۱۵۰ ۱۴. ژان-لوک گودار: «فراتر از ستاره‌ها» (بررسی پیروزی تلخ) (ژانویه ۱۹۵۸)
۱۵۳ ۱۵. شارل بیچ: «گفت و گو با نیکلاس ری» (نوامبر ۱۹۵۸)

- ۱۵۹ سه: مؤلف‌ها
۱۶۱ ۱۶. ژاک ریوت: «نبوغ هاوارد هاکس» (مه ۱۹۵۳)
۱۶۸ ۱۷. ژاک ریوت: «امراساسی» (بررسی فرشته‌صورت اثر اوتو پرمنجر)
(فوریه ۱۹۵۴)
۱۷۳ ۱۸. کلود شابرول: «چیزهای جدی» (بررسی پنجره پستی اثر آلفرد هیچکاک)
(مه ۱۹۵۵)
۱۷۸ ۱۹. ژاک ریوت: «دست» (بررسی وروی شک معقول اثر فریتس لانگ)
(نوامبر ۱۹۵۷)
۱۸۴ ۲۰. لوک موله: «سام فولر: «دنبال رد پای مارلو» (مارس ۱۹۵۹)

- ۱۹۷ چهار: ژانر
۱۹۹ ۲۱. کلود شابرول: «تکامل فیلم جنایی» (کریسمس ۱۹۵۵)
۲۰۷ ۲۲. آندره بازن: «زیبایی یک وسترن» (بررسی مردی از لایو اثر آنتونی مان)
(ژانویه ۱۹۵۶)
۲۱۱ ۲۳. آندره بازن: «یک وسترن نمونه» (بررسی در جست و جوی هفت مرد
اثر باد باتیکر) (اوت - سپتامبر ۱۹۵۷)

بخش سوم: سینمای ایتالیا

- ۲۱۹ مقدمه
۲۲۵ ۲۴. آندره بازن: «امیرتود» (ژوئن ۱۹۵۲)

- ۲۲۷ ۲۵. آمیده آیفری: «نئورئالیسم و پدیدارشناسی» (نوامبر ۱۹۵۲)
- ۲۳۹ ۲۶. ژاک ریوت: «نامه دربارهٔ روسلینی» (آوریل ۱۹۵۵)
- ۲۵۳ ۲۷. اریک رومر: «سرزمین معجزه» (بررسی سفر به ایتالیا اثر روبرتو روسلینی) (مه ۱۹۵۵)
- ۲۵۷ ۲۸. دوگفت وگو با روبرتو روسلینی (ژوئیه ۱۹۵۴ و آوریل ۱۹۵۹)

بخش چهارم: بحث و جدل

- ۲۷۱ یک: نقد
- ۲۷۳ مقدمه
- ۲۸۰ ۲۹. پییر کاست: «تعلق گفتن به پلیس: ملاحظات در خودآرایی و مشغله سینما» (مه ۱۹۵۱)
- ۲۸۹ ۳۰. ژان دومارشی: «چاقو در زخم» (اکتبر ۱۹۵۶)
- ۳۰۴ ۳۱. آندره بازن: «دربارهٔ اصل مؤلف» (آوریل ۱۹۵۷)
- ۳۱۷ ۳۲. لوک موله، آندره بازن، ژاک ریوت: بحث دربارهٔ کوروساوا و میزوگوشی (فوریه ۱۹۵۷، مارس ۱۹۵۷، مارس ۱۹۵۸)
- ۳۲۵ ۳۳. الکساندر آستروک: «میزانس چیست؟» (اکتبر ۱۹۵۹)
- ۳۲۹ دو: پرونده - سینماسکوپ
- ۳۳۱ مقدمه
- ۳۳۴ ۳۴. فرانسوا تروفو: «دید کامل» (ژوئیه ۱۹۵۳)
- ۳۳۷ ۳۵. ژاک ریوت: «عصر متورانس‌ها» (ژانویه ۱۹۵۴)
- ۳۴۳ ۳۶. اریک رومر: «مزایای اصلی سینماسکوپ» (ژانویه ۱۹۵۴)
- ۳۴۷ پیوست ۱: فهرست بهترین فیلم‌های سال‌های ۱۹۵۵-۱۹۵۹. کایه دو سینما
- ۳۵۴ پیوست ۲: نمایهٔ کایه دو سینما به زبان انگلیسی شماره‌های ۱-۱۰۲، آوریل ۱۹۵۱-دسامبر ۱۹۵۹
- ۳۶۷ پیوست ۳: کایه دو سینما در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰
- ۳۷۳ نمایهٔ نام‌ها و فیلم‌ها

پیش‌گفتار

وقتی برای نخستین بار از تهیه گزیده‌ای از مقالات کایه دو سینما سخن به میان آمد، قرار شد هر جلد آن براساس معیارهای خود، مستقل و یکدست باشد، تصویری گویا از دوره مورد نظر (در این جلد، حدود ۹ سال و بالغ بر صد شماره مجله) به دست دهد، عمدتاً شامل مطالبی باشد تازه ترجمه شده، نه مطالبی که از قبل به زبان انگلیسی به سهولت در دسترس اند، در حیطه فرهنگ سینما و دانش سینمای امروز مناسب و فایده‌ای داشته باشد، و بالاخره دلپذیر و آسان‌یاب باشد. امیدوارم این تکلیف کمابیش شاق تا حد زیادی ادا شده باشد، اما بعضی ویژگی‌ها با هم ناسازگار بوده‌اند. مثلاً اگر کار آندره بازن، ژان-لوک گدار و فرانسوا تروفو آن قدر که اهمیت‌شان در کایه ایجاب می‌کرد در این جا عرضه نشده است، تا حدود زیادی به این علت است که آثار انتقادی‌شان قبلاً در زبان انگلیسی شناخته است (و همین‌گونه است آثار مربوط به رنوار، مثلاً). در عین حال، معرفی نکردن نوشته‌های مهم بازن، گدار و تروفو نیز کاملاً نادرست می‌بود. در نتیجه، هر سه نفر را در این جا هم با آثار موجود از قبل و هم با مقاله‌های تازه ترجمه شده معرفی کرده‌ایم. در هر صورت، «تصویری گویا» از کایه بودن به چه معنی است؟ می‌شد آن را به معانی مختلفی گرفت: تصویری گویا از کمیّت مقالات، یا اهمیت آن‌ها — خواه در زمان انتشار و خواه در زمان بازنگری — یا تصویری گویا از حیطه وسیع علایق مجله. فکر می‌کنم این مجلد با توجه به همه این معانی تصویری گویا از کایه باشد، اما می‌دانم که یکی از کمبودهای کتاب آن است که برخی مقاله‌نویسان کایه، غالباً از همکاران دیرین و مهم مجله بین ۱۹۵۱ و ۱۹۵۹، خیلی جزئی معرفی شده‌اند یا اصلاً نشده‌اند.

منظورم مثلاً کسانی هستند چون ژاک دونیول -والکروز که در این جا فقط در گفت‌وگوها حضور دارد؛ لوئی مارکورل (با توجه و علاقه مستقل‌اش به عرصه‌هایی چون سینمای لهستان و سینمای نیویورک)؛ آندره مارتن (متخصص در پویانمایی و کم‌دی)؛ کلود پیللی (متخصص رنوار)؛ فرانسوا مارس (متخصص کم‌دی)؛ ژان دوشه، فیلیپ دومونسابلون،

آندره س. لا بارت، کلود دو ژیوره، ژاک سیکلیه و از سال‌های اولیه، ژان-ژوزه ریش و میشل دورسیدی، و خیلی‌های دیگر. نیث دست‌کم گرفتن ارزش کار آن‌ها نبوده است. در بعضی موارد، آثار آن‌ها در مجلدات بعدی می‌آید؛ در موارد دیگری، نمونه‌های آثارشان را به صورت ترجمه می‌توان در جای دیگری سراغ کرد. پیوست ۲، نمایه مقالات ترجمه‌شده کایه در دورهٔ آوریل ۱۹۵۱ تا دسامبر ۱۹۵۹ دقیقاً برای بسط دادن عرصهٔ ضرورتاً محدود این مجلد تنظیم شده است و این کار را با ارجاع دادن به دیگر شماره‌های موجود کایه (و منابع مرتبط) به زبان انگلیسی انجام می‌دهد. هیچ فهرست قطعی در این خصوص وجود ندارد و فهرست ما، اگرچه بهترین فهرستی است که توانسته‌ایم ارائه دهیم، تقریباً یقین داریم که ناقص است. هر گونه افزایش یا اصلاحی از سوی خوانندگان موجب سپاسگزاری خواهد بود.

رسیدن به ساختاری مناسب برای کتاب دشوار بود اما کوشش برای تنظیم آن مثلاً براساس منتقدان، یا ترتیب زمانی یا مسائل نظری کمتر از صورت فعلی‌اش موفقیت‌آمیز بود. مسلماً مقوله‌های عمده‌ای که ساختار کتاب را شکل می‌دهند - سینمای فرانسه، سینمای آمریکا، سینمای ایتالیا، نقد و نظر - برای کایه در دههٔ ۱۹۵۰ مقوله‌های مهمی (هر چند مسلماً نه تنها مقوله‌ها) بودند. احساس کردم این چشم‌انداز عموماً مهم تواند بود از این لحاظ که ترجیح داده‌ام کلاً در محدودهٔ اصطلاحات خود اثر انتقادی کار کنم تا آن‌که همواره آن را موضوع نقدی قرار دهم که اصطلاحات‌اش به مبحثی بسیار بعدتر تعلق دارد. از سوی دیگر، خواسته‌ام در مقدمه‌هایی که نوشته‌ام، به خصوص در مقدمه کلی‌ام روشن کنم که چه نوع ارتباط‌هایی بین کار کایه در این دوره و کار بعدی در کایه و جای دیگر وجود دارد و چرا. در مقدمه‌هایم بر هر بخش کوشیده‌ام برخی از رشته‌ها و اشارات ضمنی انتقادی عمده را در مطلب آشکار کنم و هم چنین به مطلب دیگر کایه و به تأثیرش بر آثار معاصر و بعدتر در زبان انگلیسی ربط‌اش دهم (کثرت پی‌نوشت‌ها - با امید کثرتی بارور و روشنگر - از همین جاست).

ترجمه همواره مشکلاتی دربارهٔ برگردان درست ایجاد می‌کند به خصوص وقتی، در این مورد، چندین مترجم دخیل باشند و متن اصلی گاهی بسیار دشوار یا فشرده باشد.^۱

همهٔ زیر نویس‌ها از ویراستار است مگر آن‌که ذکر شده باشد از نویسنده یا مترجم است. نام بعضی کتاب‌ها که در زیر نویس‌ها به کرات از آن‌ها نام برده شده است به اختصار ذکر می‌شود. مشخصات کامل این کتاب‌ها در ابتدای کتاب جداگانه آمده است.

۱. با این حساب تکلیف مترجم فارسی روشن است. ما تنها به دقت و باریک‌بینی همیشگی محمد نبوی و «حسن زبان» او پشت‌گرم بوده‌ایم - م.

کتاب‌هایی که در متن به کزات ذکر شده‌اند

عناوین مختصر و شرح کامل کتاب‌شناختی:

بازن، سینما چیست؟ ج ۱

Bazin, André *What is Cinema? Volume 1* (Essays selected and translated by Hugh Gray, foreword by Jean Renoir), Berkeley, University of California Press, 1967; selected from Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? Tome 1: Ontologie et langage* and tome 2: *Le Cinéma et les autres arts*, Paris, Editions du Cerf, 1958, 1959.

بازن، سینما چیست؟ ج ۲

Bazin, André *What is Cinema? Volume 2* (Essays selected and translated by Hugh Gray, foreword by François Truffaut), Berkeley, University of California Press, 1971; selected from Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? Tome 3: Cinéma et sociologie* and tome 4: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Paris, Editions du Cerf, 1961, 1962.

کامرون، دستنامه سینما

Cameron, Ian (ed.), *The Movie Reader*, London, November Books; New York, Praeger, 1972.

کاخی، نظریه‌های تالیف

Caughie, John (ed.), *Theories of Authorship*, London Routledge & Kegan Paul, 1981, (BFI Readers in Film Studies series).

گدار درباره گدار

Godard, Jean-Luc, *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard* (edited by Jean Narboni and Tom Milne, with an introduction by Richard Roud), London, Secker & Warburg; New York, Viking, 1972 (Cinema Two series); originally published as *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1968.

گراهام، موج نو

Graham, Peter (ed.), *The New Wave* (Critical landmarks selected by Peter Graham),

London, Secker & Warburg; New York, Doubleday, 1968 (Cinema One series).

مانی، عصر رمان آمریکایی

Magny, Claude-Edmonde, *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction between the Two Wars* (translated by Eleanor Hochman), New York, Frederick Ungar, 1972; originally published as *L'Age du roman americain*, Paris, Editions du Seuil, 1948.

نیکولز، فیلم‌ها و روش‌ها

Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976.

پرکینز، فیلم به عنوان فیلم

Perkins, V. F., *Film as Film*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

رومر و شابرول، هیچکاک

Rohmer, Eric, and Chabrol, Claude, *Hitchcock: The First Forty-Four Films* (translated by Stanley Hochman), New York, Frederick Ungar, 1979; originally published as *Hitchcock*, Paris, Editions Universitaires, 1957.

ساریس، سینمای آمریکا

Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, E. P. Dutton, 1968.

دستنامه فیلم ۱

Screen Reader 1: Cinema/Ideology/Politics, London, Society for Education in Film and Television, 1977.

تروفو، فیلم‌ها در زندگی من

Truffaut, François, *The Films in My Life* (translated by Leonard Mayhew), New York, Simon & Schuster, 1978; London, Allen Lane, 1980; originally published as *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

وولن، نشانه‌ها و معنا

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Secker & Warburg; Bloomington, Indiana University Press, 1969; second edition 1972 (Cinema One series).

وود، فیلم‌های هیچکاک

Wood, Robin, *Hitchcock's Films*, London, Zwemmer; New York, A. S. Barnes, 1965; second and third editions 1969, 1977.

وود، هاکس

Wood, Robin, *Howard Hawks*, London, Secker & Warburg; New York, Doubleday, 1968; second edition London, British Film Institute, 1981 (originally in the Cinema One series).

مقدمه

هنوز هم این نظر، هر چند کمی به ابهام، کاملاً رایج است که نقد و نظریه فیلم به گونه‌ای که امروز می‌شناسیم — و حتی فیلمسازی هم — تقریباً همه چیز خود را به نقد فیلم فرانسوی‌ها در دوره‌ای که از ۱۹۴۵ آغاز می‌شود و به ویژه به دستاوردهای مجله‌کایه دوسینما که از ۱۹۵۱ راه افتاد، مدیون است. در این میان معمولاً دو مرحله به ویژه مهم را ذکر می‌کنند: دوره‌کایه از دهه ۱۹۵۰ که فیلم‌های موج‌نو را مطرح کرد و به گسترش مباحثه انتقادی مهمی در انگلیس و آمریکا در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ یاری داد (در حقیقت، دوره‌ای از کایه که در این جلد نخست از چهار جلد پیش‌بینی شده، مرور می‌شود)؛ و دوره پس از ۱۹۶۸ که دوره تفصیل نظری و سیاسی شدن کایه و متعاقباً نظریه و نقد فیلم در ۱۹۷۰ است. [۱]

تامس السایسر در نگاهی متمرکزتر به «اعتلای سیستماتیک سینمای هالیوود به سطح هنر بزرگ» (البته نگاهی که مفروضات اساسی انتقادی-نظری درباره تألیف و میزانش را شامل می‌شود که مشخصه کایه در دهه ۱۹۵۰ بود) خاطرنشان کرد که «افسانه چنین است که این کار عظیم را روشنفکرانی برانگیخته و ناآرام تقریباً دست‌تنها در پاریس صورت دادند؛ فکرهاشان را روی هم گذاشتند و نمایش روابط عمومی درخشانی پدید آوردند که به کایه دوسینما و موج‌نو» [۲] شهرت یافت. این جلد، و جلد‌های دیگری که در پی می‌آید، می‌خواهند بررسی درست آن افسانه را، با نگاهی به تطور آن، ممکن سازند و در عین حال سهم واقعی و حیاتی کایه در نقد را روشن کنند.

فرهنگ سینمای فرانسوی و کایه دوسینما

یکی از اشتباهات رایج این است که کایه در جدی گرفتن سینمای آمریکا تنها بوده است: مثلاً مجله پوزیتیف که کوتاه زمانی پس از کایه در ۱۹۵۲ درآمد، نیز سینمای آمریکا را، هر چند کلاً در زمینه‌ای متفاوت، به جد گرفت. [۳] اما مهم‌تر این که نه کایه و نه پوزیتیف از این لحاظ نه اولین بودند و نه رادیکال. سینما، و جنبه فرهنگ عمومی بودن‌اش که بهتر از همه هالیوود جلوه‌گرش می‌کرد، از دیرباز در فرانسه بیش از انگلیس جدی گرفته شده بود، در عین آن که انگلستان نیز به نوبه خود غالباً خیلی بیش از خود آمریکا به آن توجه نشان داده بود: مثلاً فقط کافی است به توجه سوررنالیست‌های فرانسوی نه تنها در دهه ۱۹۲۰ که سینما برای روشنفکران به طور کلی تری مطرح بود، [۴] بلکه به طور پیوسته‌ای از آن پس فکر کنیم، که نوشته‌های جان گریسون از دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ درباره سینمای آمریکا [۵] نمونه خوبی از توجه (غالباً متفاوت) انگلستان به دست می‌داد. (خود پوزیتیف تجلی مهم این توجه مداوم بود).

در مورد کایه، ارتباط آن با ایده‌ها و به ویژه زمینه‌های تاریخی مشخص خصوصاً آشکار است. بخش عظیمی از کار مهم آندره بازن بسی پیش از آغاز کار کایه در ۱۹۵۱ در مجله‌ای که به طور اخص پیشگام کایه بود، یعنی روودو سینما که بین سال‌های ۱۹۲۹-۱۹۳۱ و ۱۹۴۶-۱۹۴۹ به سردبیری ژان ژرژ اوربول منتشر می‌شد، انجام یافته بود. در صدمین شماره کایه در ۱۹۵۹، ژاک دونیول -والکروز در نگاه به گذشته در خصوص این ارتباط هیچ تردیدی باقی نمی‌گذارد: «بنیان‌گذاران کایه چیزی جز ادامه کاری را که ژان ژرژ اوربول بر عهده گرفته بود در نظر نداشتند.» [۶]

حتی نگاهی سرسری به مطالب روودو سینما حاکی از چشم‌اندازی بسیار مشابه با کایه اخیر است. در دوره ۱۹۲۹-۱۹۳۱ اهمیت کمابیش برابر برای «سینمای هنری» اروپا و سینمای آوانگارد (پابست و لانگ، آیزنشتاین و پودوفکین، من‌ری، روتمان و بونونل، درایر) و سینمای آمریکا (مقالاتی البته درباره اشتروهایم، چاپلین، اما نیز درباره لورل و هاردی، لنگدن، کینگ ویدور، هاکس، بورزگ، اشترنبرگ، لوییچ، دوان)، و نیز برای مباحثی در مورد تکنولوژی و زیباشناسی (عمدتاً، در آن زمان ظهور سینمای ناطق البته) و خاستگاه‌های تاریخی (مه‌لیس، امیل کول، مثلاً) قائل می‌شدند. هیچ‌یک از این مباحث در کایه دهه ۱۹۵۰ به هیچ روی ربط نمی‌نمود. تعجب آور نیست که این شباهت بین کایه و رووی مرحله ۱۹۴۶-۱۹۴۹ حتی بیشتر شده باشد، دوره‌ای که هم به لحاظ ظاهری (کایه جلد زرد رنگ آشنای خود را از دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ از روو به ارث برد) و هم به لحاظ درونی (از

نظر محتوا) تداوم آشکاری وجود دارد: توجه به سینمای آمریکا، به خصوص سینمای گانگستری (فیلم نوار) و مسائل رئالیسم در آثار ولز، وایلر، تولند و فلاهرتی؛ توجه به رئالیسم در سینمای ایتالیا و به خصوص روسلینی؛ توجه خاص به سینمای فرانسه با مقالاتی از / درباره کلمان، کلر، کوکتو، روکیه، رنوار، اوتان لارا، گرمیون، کلوزو، لینهارت، بکر؛ تداوم توجه به آثار فیلمسازانی چون لانگ، آیزنشتاین، درایر، لوبیچ، هیچکاک؛ نقدهای مرتب سردبیران بعدی کایه بازن و دونیول - والکروز و نیز همکاران که گاهی بعدی و دوستان کایه (چون لوت آیزنر، هانری لانگلو، هرمن واینبرگ، ژرژ سادول) به اضافه مقالاتی از اریک رومر (که در آن زمان با نام واقعی اش موریس شررمی نوشت و بعدها سردبیر کایه هم شد). پس اگر به ده سال بعد، به ۱۹۵۹، به آخر دوره‌ای که در این کتاب بررسی شده است نگاه کنیم، مطالب کایه نوعاً چیست؟ توجه مداوم به سینمای آمریکا با نام‌های زیادی که از روو در دهه ۱۹۲۰ آشنا بودند (هاکس، هیچکاک، فورد، لانگ) و البته چند نام جدیدتر (بروکس، فولر، لومت، و فرانکن هایمر، ری، مینه‌لی، تاشلین، مان، پره‌مینجر)؛ توجه مداوم به سینما و رئالیسم ایتالیایی (زاواتینی، ویسکونتی، روسلینی) و نیز به رئالیسم به طور عام (نخستین نشانه‌های توجه به «سینمای مستقیم»؛ توجه مداوم به سینمای شوروی (آیزنشتاین و داوژنکو) و «سینمای هنری» به طور کلی (برگمن، بونوئل، میزوگوشی، وایدا)؛ و بحث و جدل در باب سینمای فرانسه با مقالاتی درباره / از کوکتو، بکر، رنوار، ویگو و هم‌چنین نام‌های جدیدتری که بیشتر با موج نو قرین بودند، چون فرانژو، شابرول، تروفو، ژنه.

بدیهی است که کایه گرچه نشان داد مجله‌ای جدلی و اثرگذار است، هم عموماً از فرهنگ فرانسوی و هم خصوصاً از سنت علایق و نگرش‌های فرهنگی سینما که از دهه ۱۹۲۰ پدید آمده بود ارث برد. عناصر اصلی ترهای بازن درباره رئالیسم - که کایه در دهه ۱۹۵۰ به طور کلی تأیید می‌کرد - مستقیماً در دهه ۱۹۴۰ از طریق مقالاتی نه فقط در روو دو سینما بلکه در نشریه کاتولیک اسپری و جاهای دیگر [۷] نیز پیش از درآمدن کایه تثبیت شده بود. بازن و پی‌یر کاست برای مجله تحت حمایت کمونیست‌ها، *اکران فرانز*، نیز مطلب نوشته بودند - مجله‌ای که مثلاً مقاله مهم الکساندر آستروک، «تولد یک آوانگارد نو: کامرا - استیلو» در ۱۹۴۸ [۸] را نیز انتشار داد - تا آن‌که ظاهراً ضدیت مجله با سینمای آمریکا باعث شد همکاری خود را با آن قطع کنند؛ نخستین مقاله کاست برای روو در ۱۹۴۸ منتشر شد، بنابراین روو علاوه بر بازن به شناخته شدن دونیول - والکروز، کاست و رومر کمک کرد؛ بازن و رومر بعدها در مقام سردبیر، تأثیر تعیین‌کننده‌ای در نخستین دهه انتشار کایه داشتند. تقریباً مسلم

است که ژان ژرژ اوریول، سردبیر روو، سردبیر مجله جدید می شد که پیش از افول نهایی روو انتشارش پیش بینی شده بود. به این ترتیب، مرگ اوریول در تصادف رانندگی در ۱۹۵۰ محرک قابل توجهی در تولد کایه بود: نخستین شماره به خاطره او اهدا شد. اما تأثیرات دیگری هم در کار بود که به همان چهره ها مربوط می شد. در ۱۹۴۸-۱۹۴۹ چیز دیگری متولد می شد که به قول دونیول -والکروز- «نخستین حلقه را در زنجیره ای که امروز به موج نو مشهور شده است تشکیل می داد، نخستین تکانه در برابر سینمایی که خیلی سستی شده بود: «ابژکتیف ۴۹»، سینه کلویی بی شباهت به آن های دیگر که به حمایت ژان کوکتو، روبر برسون، روزه لینهات، رنه کلمان، الکساندر آستروک، پی یرکاست، ریمون کنو و غیره، همه آن هایی را که در رؤیای سینمای مؤلف بودند گرد هم آورد.» [۹]

به این ترتیب، از پس زمینه روو دو سینما و «ابژکتیف ۴۹» بود که کایه نویسندگان و نگرش های اصلی خود را برگرفت و نخستین شماره آن سرانجام در آوریل ۱۹۵۱ به سردبیری مشترک لو دوکا (که اونیز در روو کار کرده بود)، بازن و دونیول -والکروز- (هر چند بازن بیمار بود و تا شماره دوم رسماً نامش در شناسنامه مجله نیامد) و به سرمایه لئون کایگل منتشر شد. اما پس از پایان سال ۱۹۵۳ روال کایه تغییر یافت: در طول حدود یک سال ۱۹۵۲-۱۹۵۳ ژان -لوک گدار (اوایل با نام مستعار هانس لوکاس)، ژان دو مارشی، فرانسوا تروفو، ژاک ریوت و کلود شابرول نخستین مقاله های خود را برای کایه نوشتند و به زمره همکاران دائمی آن درآمدند. تروفو از یاران نزدیک بازن بود و گدار، ریوت و شابرول همکاران رومر در سینه کلوب کارتی لاتن و بولتن آن، گازت دو سینما به سردبیری رومر، بودند که مقالاتی از ریوت و گدار منتشر کرد. [۱۰]

دونیول -والکروز- در بازنگری نخستین مقالات کایه مقاله های زیر را دارای اهمیت می داند [۱۱]: مقاله های بازن درباره برسون [۱۲]، رومر درباره مورنائو، فلاهرتی و فضای فیلم [۱۳]، شماره مخصوص رنوار [۱۴]، نخستین مقاله های گدار [۱۵] و تروفو [۱۶]، مقاله های آستروک و دو مارشی درباره مورنائو [۱۷] و ریوت درباره هاکس [۱۸]، بدین سان، دست کم در بازنگری معلوم می شد که این به اصطلاح «ترک های جوان» نشان خود را به سرعت بر کایه دو سینما زده اند. دونیول -والکروز- گویی برای تأکید بر این نکته یادآوری می کند که انتشار مقاله تروفو با عنوان «گرایشی خاص در سینمای فرانسه» در ژانویه ۱۹۵۴ [۱۹] -ظاهراً پس از چند ماه تردید - آگاهانه راه تازه مجله را مشخص کرد:

انتشار این مقاله جهت قطعی راهی را که امروز کایه دو سینما به درست یا غلط نماینده آن است، رقم می زند. جهشی صورت گرفته بود، آزمونی آغاز شد که به واسطه آن

همه ما یکپارچه شدیم، چیزی ما را به هم پیوست، از آن پس دانسته شد که هوادار رنوار، روسلینی، هیچکاک، کوکتو، برسون... و مخالف فلان و بهمان هستیم. از آن پس آموزه‌ای به نام سینمای مؤلف وجود داشت حتی با وجود بی‌انعطاف بودنش. از آن پس کاملاً طبیعی بود که سلسله مصاحبه‌هایی با کارگردانان بزرگ آغاز شود و بین آن‌ها و ما تماس حقیقی پدید آید. پس از آن دیگر مردم می‌توانستند از این هیچکاکمی-هاکسمی‌ها بد بگویند، از حمله به «سینما به شیوه فرانسوی» آزاده شوند، نقد «ترک‌های جوان» را خطرناک بدانند... اما «ایده»‌ای پا گرفته بود که می‌خواست راه سرسختانه‌اش را تا نتیجه منطقی آن طی کند: فیلم ساختن تقریباً همه آن‌هایی که در این آزمایش بزرگ دست داشتند. [۲۰]

با حمله تروفو اکنون دیگر مجله چهره صریح‌تری داشت و همه چیز آماده به نظر می‌رسید که گایه دست به کاری زند که شهرت آتی‌اش حاکی از آن بود. هیئت تحریریه گایه در طی دهه ۱۹۵۰ نسبتاً ثابت بود: بازن، لودوکا و دونیول-والکروز همچنان با هم سردبیر بودند که در این میان تأثیر بازن (و شاید تروفو) بیشتر بود، تا آن‌که در اوایل ۱۹۵۷ رومر جایگزین لودوکا شد و تأثیری دم‌افزون پدید آورد، به لحاظی صرفاً به این سبب که دیگران بسیار گرفتار بودند (تروفو و گدار برای هفته‌نامه آرتز و نیز دیگر نشریه‌ها مطلب می‌نوشتند) [۲۱] و در عین حال، مثل شابرول، فیلم می‌ساختند) و به لحاظی به علت بیماری بازن؛ سیمت رومر به عنوان سردبیر مشترک با دونیول-والکروز پس از مرگ بازن در نوامبر ۱۹۵۸ تثبیت شد و تا ۱۹۶۳ دوام آورد. [۲۲] اما همواره نادرست خواهد بود که نویسندگان گایه را در این دوره گروه واقعاً متجانسی بپنداریم: بازن و رومر به لحاظ کاتولیک بودن‌شان و ترهاشان درباره رسالت رئالیستی سینما به هم نزدیک بودند، اما بازن در مورد هیچکاک و هاکس قاطعانه با رومر مخالف بود؛ ریوت و گدار به دلایلی کاملاً جدا از دلایل رومر، روسلینی را می‌ستودند؛ گدار و ریوت به طور نسبی بیش از اغلب همکاران‌شان متمایل به «مدرنیسم» بودند؛ کاست در این دوره در بین نویسندگان گایه تقریباً تنها کسی بود که آشکارا گرایش‌های چپ و ضد مذهبی داشت اما چون بازن با جنبه‌هایی از سینمای مؤلف، هر چند به دلایل دیگری، مخالف بود؛ تروفو شخصاً به بازن نزدیک بود اما به لحاظ سلیقه و آرزوهایش غالباً با او تفاوت داشت و از این قبیل. در عین حال، دونیول-والکروز وقتی از «یکپارچگی» سخن می‌گوید درست می‌گوید، به این معنی که به رغم اختلاف نظر معمولاً زمینه‌های وسیع توافق و مفروضات مشترکی در برخی مسائل بنیادی وجود داشت.

تالیف

در بین زمینه‌های وسیع توافق، مهم‌تر از همه شاید ایده «تالیف» بود که از بحث تروفو در مقاله «گرایشی خاص در سینمای فرانسه» برمی‌آمد، اما سابقه قبلی تری هم داشت از جمله مثلاً در مقاله ریوت درباره‌هاکس [۲۳]. این مقاله متضمن یک آموزه یا «سیاست» بود، هر چند که مشکل بتوان نام «نظریه» به آن داد. [۲۴] مفهوم تالیف و پایه اساسی‌اش، مفهوم میزانسن، که در این جا شرح داده می‌شود، و سپس با شرح و بسط بیشتری درباره نوشته‌های انتقادی‌ای که در این مجلد آمده است، در مقدمه‌های جداگانه هر بخش کتاب کاملاً مورد بحث قرار می‌گیرد. [۲۵]

شماره نوامبر ۱۹۴۶ روفو دوسینما مقاله‌ای داشت به قلم کارگردان آمریکایی ایروینگ پیکل تحت عنوان «آفرینش باید کار یک نفر باشد». تروفو در پیش‌گفتار مجموعه مقاله‌های انتقادی‌اش [۲۶] نقل قولی از اورسن ولز می‌کند: «به اعتقاد من هر کاری تا آن حد خوب است که بیانگر پدیدآورنده آن است.» در این سطح، تالیف یعنی اساساً این فکر که مؤلف فیلم را باید درست همچون هر رمان‌نویس، نقاش یا شاعر بزرگی یک هنرمند تلقی کرد، برای کایه مفهوم نسبتاً ساده‌ای بود. چنان‌که اریک رود نظرهای آن‌ها را خلاصه کرد: «کارگردان در مقام مرجع نهایی و تنها تعیین‌کننده معنای فیلم... آن‌ها فقط یک عامل را لحاظ می‌کردند: این‌که کارگردان باید شخصیتی قوی داشته باشد و بتواند اعتقاداتش را بیان کند.» [۲۷] بدین ترتیب، به نظر تروفو در مقاله «گرایشی خاص»، این‌که «دشمنان» — در وهله اول برای سینمای فرانسه، ژان اورانش و پی‌یر بوسِت فیلمنامه‌نویس — فاقد شخصیت اصیل و فردی‌اند (یا چنان‌که ژان ژوزه ریشه درباره آستروک می‌گوید «عامل بسیار مهم برای هنرمند یک چیز است: طبع») [۲۸] از این‌جا «ثابت» می‌شود که آن‌ها با کارگردانان بسیار متفاوتی در مضمون‌های بسیار متنوع کار می‌کنند. اما چنان‌که در مورد مؤلفان محبوب کایه خواهیم دید، این همه مسئله نبود: نه هر جهان‌بینی‌ای، بلکه جهان‌بینی‌ای خاص مورد نظر بود. مسئله فقط این نبود که رنوار یا برسون «یک جهان‌بینی با ارزش، دست‌کم به ارزش جهان‌بینی اورانش و بوسِت» داشتند [۲۹]. این هم نبود که داستان و دیالوگ‌های خودشان را می‌ساختند؛ بلکه این مسئله هم مطرح بود که تروفو اعتقاد داشت فیلم‌هایی که اورانش و بوسِت نوشته بودند یک جهان‌بینی دقیقاً «منفی» را نمایش می‌داد. منتقد آمریکایی، جان هس، در دو مقاله مهم و تیزبینانه در تحلیل سال‌های اولیه کایه [۳۰] اشاره می‌کند که فیلم‌های مورد نظر کایه عمدتاً یک نوع داستان را بازگو می‌کردند: «عامل تعیین‌کننده بسیار مهم مؤلف، برخلاف آن‌که معمولاً ادعا می‌شود، نه چندان توانایی کارگردان در بیان شخصیت خود، بلکه بیشتر میل و توانایی‌اش به بیان یک جهان‌بینی خاص است. مؤلف آن کارگردانی بود که تصویر خوش‌بینانه‌ای از توانمندی‌های

بشری در جامعه‌ای سخت تباه شده ارائه می‌داد. انسان با جست‌وجوی عاطفی و روحی به دنبال انسان‌های دیگر یا خدا می‌توانست از انزوایی که جامعه تباه بر او تحمیل کرده بود برهد. [۳۱]

هس در ادامه سخن این تحلیل را به‌طور مشخص با تاریخ اجتماعی-سیاسی فرانسه پس از جنگ پیوند می‌دهد: «اصل مؤلف در واقع توجیه هنرمندانۀ کوششی فرهنگی، محافظه‌کارانه، و از نظر سیاسی مرتجعانه بود برای کنار گذاردن سینما در عرصۀ اغراض اجتماعی و سیاسی که نیروهای مترقی مقاومت در سال‌های بلافاصله پس از جنگ همه هنرها را در آن جای داده بودند. [۳۲] اگر استدلال هس حاصل مطالعه کمابیش گزینشی کایه اولیه بود و اگر نمی‌توانست تنوع مواضع و مبارزه‌های موجود در آن عرصه را بازشناسد، با وجود این تردیدی نیست که احتمالاً مهم‌ترین گرایش‌های کایه در این دوره را درمی‌یابد و تحلیل می‌کند: با مطالعه مطالب مجلد حاضر خواننده جابه‌جا صحت قطعی تحلیل او را درمی‌یابد. گرایشی که هس توصیف می‌کند البته تجسم دریافتی رمانتیک از هنر و هنرمند است که می‌توان تجلی آن را در همان دوره در جای دیگری نیز، مثلاً در آثار آندره مالرو، دید که در نظرش هنر فراتر از تاریخ می‌رفت و چیرگی انسان بر سرنوشت و تقدیر را نشان می‌داد. مالرو مثلاً در تقریری که کاملاً منطبق بر مفروضات کایه در این دوره است، می‌گوید «اکنون می‌دانیم که کار عظیم هنرمند آبی نیست که با فلان سنت بیشتر منطبق باشد - حتی کار کامل و «نهایی» ترش هم این نیست - بلکه شخصی‌ترین کار اوست، کاری عاری از هر چه از آن خود او نباشد و در آن سبک وی در اوج خود دیده شود.» [۳۳]

مالرو می‌تواند مرجع مفیدی نیز برای موضع سیاسی صریح کایه باشد. او که در طی جنگ داخلی اسپانیا چپ‌گرای مبارزی بود، با گرایش تدریجی به راست در دوران پس از جنگ (که به وزارت فرهنگ دوگل ختم شد) جریان‌های وسیع‌تر سیاسی-فرهنگی را منعکس کرد. کایه (برخلاف پوزیتیف که یکسره به چپ گرایش داشت) بخش عمده‌ای از این جریان بود و به‌رغم کسانی چون کاست که همچنان مواضع چپ را در کایه حفظ کرده بودند، بین ضدیت کمابیش آشکار با چپ و سکوت محض در قبال مسائل سیاسی روز همچون مبارزه الجزایر برای استقلال نوسان می‌کرد. گدار در مصاحبه‌ای در ۱۹۶۲ وضعیت و نگرش عمومی آن دوره را در حین صحبت از دید سیاسی فیلم خودش *سریازکو چولو* خوب بیان می‌کند: «من نیات اخلاقی و روان‌شناختی‌ای دارم که از طریق وضعیت‌های ناشی از رویدادهای سیاسی تعریف می‌شوند. همین. این رویدادها مغشوش‌اند، زیرا این طوری است. آدم‌های من هم آن را دوست ندارند. فیلم من به نسلی تعلق دارد که افسوس می‌خورد در هنگام جنگ داخلی اسپانیا بیست ساله نبوده است.» [۳۴]

اگر سیاست مؤلف موجی، و بلکه بیشتر، در فرهنگ سینمای فرانسوی و فراتر از آن ایجاد کرد، به سبب خود این ایده نبود، بل برای آن بود که این سیاست در کایه با شور و شوقی جدلی برای واژگون کردن ارزش‌ها و شهرت‌های تثبیت‌شده به کار رفت. در فرانسه یا انگلستان یا آمریکا سخن گفتن از این که مثلاً مورناتو، بونونل، درایر، آیزنشتاین، رنوار، کوکتو یا برسون، یا مثلاً فیلمسازان آمریکایی مثل اشتروهایم یا ولز یا چاپلین، مؤلف فیلم‌های‌شان هستند، حرفی تازه یا جنجالی نبود. اندکی فرق می‌کرد. اما فقط اندکی. — که مثلاً هاوارد هاکس را مؤلف بدانیم عمدتاً برای این که هاکس، برخلاف اشتروهایم، ولز یا چاپلین، آشکارا با سیستم تولید در نیفتاده بود. شاید به طور چشمگیری فرق می‌کرد وقتی که دیدگاه‌های فرهنگی دخیل در معرفی هاکس به عنوان مؤلف و سترن‌ها، فیلم‌های گانگستری و کمدی‌ها، اصطلاحات و واژگان خود را از ادبیات کلاسیک، فلسفه یا تاریخ هنر می‌گرفت [۳۵]. وقتی در پایان دهه ۱۹۵۰ و آغاز دهه ۱۹۶۰ این گونه دیدگاه‌ها مثلاً به وینسنت مینه‌لی یا ساموئل فولر [۳۶] (حالا دان وایز یا ادوارد لودویگ به کنار) هم بسط داده شد، به تهاجمی خاص انجامید [۳۷]. به عبارت دیگر، کایه هر چه به آن چه به طور سنتی وجه «تسمه نقاله» طیف سینما پنداشته می‌شد نزدیک‌تر می‌شد، بحث «جدی»‌اش درباره فیلمسازان بیش از پیش تهاجمی و نامناسب می‌شد. اتفاقاً (حتی با آن که کایه در آن زمان دقیقاً چنین نگرشی نداشت) این تهاجم هر دم شدت می‌گرفت، سؤالاتی خطیر، هر چند غیرسیستماتیک، حادثری مطرح می‌شد درباره منزلت و نقد خاص سینما در مقام شکل هنری که در آن همواره بین هنر و تجارت تفکیک‌های غیرسیستماتیک صورت می‌گرفت. [۳۸] اگر کایه عمدتاً به سینمای آمریکا و ارزیابی مجدد جایگاه آن رو کرد، به این دلیل نبود که درباره سینمای آمریکا بیش از سینمای دیگر سخن می‌گفت. — که نمی‌گفت. — بلکه از آن رو بود که سینمای آمریکا در کلیت‌اش، که آن چنان نادیده می‌ماند، بد فهمیده می‌شد یا به آن کم بها داده می‌شد، مجال بسیار بیشتری در پرداختن به این سؤالات حساس فراهم می‌کرد.

اگرچه می‌توان گفت کایه به سبب چشم‌اندازی که بازن در سال‌های پس از جنگ به زبان فیلم گشوده بود [۳۹] و به برخی تمایزهای سنتی در تقسیم‌دوتایی سینمای اروپایی / آمریکایی و سینمای صامت / ناطق توجه داشت، به سینمای آمریکا متمایل بود. این تمایل بدون شک، با توجه به فضای سیاسی فرانسه در دهه ۱۹۵۰ که قبلاً از آن یاد کردیم، بیشتر مدیون نحوه ارتباطی بود که گمان می‌رفت سینمای آمریکا با جامعه آمریکا دارد: یعنی غالباً از لحاظ اجتماعی «انتقادی» بود بی آن که مستقیماً «سیاسی» باشد. احتمال داشت که این ارتباط برای خصلت غیرسیاسی حیات فکری روشنفکرانه

فرانسوی در دهه ۱۹۵۰ بسیار جذاب باشد. تامس السایسر این نکته را خوب بیان می‌کند: این که الگوی دراماتیک ناگزیر راه‌حلی «شخصی» برای مسائل اجتماعی جور کرد و این که آن‌ها صرفاً به دشواری مرز امر اخلاقی و امر سیاسی را مشخص کردند، موضوعی است که بر بخش اعظم تفکر اجتماعی در آمریکا اثر می‌گذارد... نه تنها هالیوود به سبب شیوه‌اش در درونی‌سازی مسائل عمومی و اجتماعی تاریخ آمریکا و تغییر روان‌شناختی آن‌ها به لحاظ ایدئولوژیک شفاف است، بلکه تدابیر زیباشناختی و سبکی‌شان نیز به قرار دادن ارزش و غرض آن تجربه در وضعیت‌های عادی و زمینه‌های روزمره گرایش دارد، عمدتاً از طریق بیان بصری — دراماتیک، یعنی نوعی استراتژی ترغیب که همان قدر «کلاسیک» و به‌ظرافت قابل تطبیق است که هر استراتژی دیگری در دوران چیرگی تمدن‌های گذشته. در دوران اوج هالیوود، حتی عجیب و غریب‌ترین قصه‌های ماجراجویی و نمایش‌های موزیکال می‌بایست ساختار دراماتیک و تکوین روایی خود را بر مبنای آشنا و زودپای و واکنش‌های عاطفی برگرفته از معضلات روحی عصر قرار می‌دادند...

چیزی که روشنفکران فرانسوی از کارهای آمریکایی انتظار داشتند آثاری تخیلی بود به منزله الگویی خلاق، نماینده وضعیت خود آنان و تجسم تنش‌های خاص مدرن — بین عقل و احساس، عمل و نظر، شعور و غریزه، انتخاب و خودانگیختگی. [۴۰]

ریموند درگنت این مطلب را طور دیگری بیان می‌کند: «می‌توان درک کرد که چرا فیلم‌های هاکس برای روشنفکران فرانسوی این چنین بامعنی بود. سادگی بسیارش می‌توانست تأثیری نیروبخش و ارزشی حقیقی داشته باشد و ترمیم‌کننده هماندهای فرساینده و گوناگون فرهنگ اروپایی باشد («آشفته‌گی»، تکبر، تحقیر عزم، عمل، کارآیی، سادگی). [۴۱] این‌ها عمده عناصر دخیل در تفکر‌گذار هستند که در ۱۹۶۲ به این صورت بیان شد: «آمریکایی‌ها که در تحلیل، آدم‌های خنکی هستند، فیلمنامه‌های بسیار پیچیده را به‌طور غریزی خوب می‌پروانند. استعداد شگرفی هم در سادگی دارند که به اثر عمق می‌دهد — مثلاً در وسترن ساده‌ای چون در سرزمین مرتفع‌باز [در تهران: جدال در بعد از ظهر]. اگر کسی در فرانسه بخواهد این کار را بکند، روشنفکر به نظر می‌رسد. آمریکایی‌ها واقعی و طبیعی‌اند. اما این دید در آن‌جا معنا دارد. مادر فرانسه باید چیزی پیدا کنیم که معنایی بدهد — دید فرانسوی را باید پیدا کنیم، همان‌طور که آن‌ها دید آمریکایی را پیدا کرده‌اند.» [۴۲]

میزانسن

با این همه، کایه دوسینما، در قالب دیدگاه‌های مؤلفان، و از رهگذر مقاله مهمی به قلم فریدون هویدا، در سال ۱۹۶۰ پذیرفت که با «یکدستی ایده‌هایی که در فیلم‌های لانگ، روسلینی، رنوار، ولز دیدیم... دریافتیم که مؤلفان محبوب ما در واقع از چیزهای واحدی حرف می‌زنند. «ثوابت» جهان خاص آنان به همه تعلق داشت: تنهایی، خشونت، عبث بودن هستی، گناه، رستگاری، عشق و غیره. هر دوره‌ای مضمون خاص خود را دارد که زمینه‌ای است که افراد، اعم از هنرمند یا جز آن، در آن زندگی خود را بازی می‌کنند.» [۴۳] اما اگر این مضمون‌ها در مؤلفان مختلف کمابیش ثابت است، چگونه آن‌ها بیان‌های متفاوتی پیدا می‌کنند و نوآوری آن‌ها در چیست؟

اصالت مؤلف نه در موضوعی است که برمی‌گزیند بلکه در تکنیکی است که به کار می‌گیرد، در میزانسن است که همه چیز در روی پرده از طریق آن بیان می‌شود... سارتر می‌گوید «نویسنده بودن نویسنده نه برای آن است که تصمیم می‌گیرد چیز خاصی بنویسد، برای آن است که تصمیم می‌گیرد آن را به شیوه خاصی بنویسد.» چرا در سینما باید جز این باشد؟... تفکر سینماگر با میزانسن‌اش بروز می‌کند. مهم در یک فیلم توجه به نظم، ترکیب، هماهنگی، جای‌گیری بازیگران و اشیاء، حرکات در کادر، ثبت کردن حرکتی یا حالتی است؛ به عبارت کوتاه، عملی فکری است که شوری بدیع و ایده‌ای کلی به اثر بخشیده باشد. میزانسن چیزی جز تکنیکی نیست که هر کارگردانی برای بیان ایده‌اش و ابراز کیفیت خاص اثرش ابداع می‌کند... بنابراین، وظیفه منتقد اهمیتی عظیم می‌یابد: کشف «شیوه» خاص مؤلف از ورای تصویر و، به لطف این کشف، توانایی روشن ساختن معنای اثر. [۴۴]

به این ترتیب، میزانسن در کایه دوسینما و در نقد آتی متأثر از کایه دوسینما مفهومی — یا تنها مفهوم — اصلی و اساسی می‌شود. تداوم آشکاری بین، مثلاً، این نظر تروفو که «ویژگی ژاک بکر نه چندان انتخاب موضوع، بلکه چگونه بیان کردن آن است» [۴۵] و نظر و. ف. پرکینز درباره کارمن جونز وجود دارد که می‌گوید «امر مهم نه چندان اصالت یا هر چیز دیگر مضمون پرمینجر بلکه طراوت، ایجاز، و هوشمندانگی بیان آن مضمون است.» [۴۶]

میزانسن در اصل واژه‌ای برگرفته از تئاتر است با مفهومی خشتی، به معنی «به صحنه آوردن» یا «اجرا»، یعنی نحوه تبدیل متن نمایش به نمایش اجرا شده. به دلایلی، بی‌طرفی توصیفی اصلی واژه در کاربرد آن دیگر منظور نمی‌شود. نخست به این دلیل که آنتونن

آرتو در تئاتر قساوت به طور بحث‌انگیزی آن را در رابطه با تئاتر در استدلال برای برتری کارگردان، به عنوان مسئول مجسم کردن نمایش، بر نویسنده به کار برده بود: زبان خاص تئاتر حول میزانش، نه صرفاً به عنوان درجهٔ انکسار متن در روی صحنه، بلکه به عنوان نقطهٔ عزیمت هر آفرینش تئاتری شکل می‌گیرد و در به کارگیری و جریان این زبان است که دوگانگی قدیم بین مؤلف و کارگردان محو می‌شود و جا به آفرینش‌گر یگانه‌ای می‌دهد که مسئولیت دوگانهٔ نمایش و پی‌رنگ را عهده‌دار است. [۴۷]

الکساندر آستروک در دههٔ ۱۹۴۰ در بحث از *گامرا - استیلو* به عنوان یک «وسیلهٔ بیان، همچون همهٔ هنرهای پیش از خود و به خصوص نقاشی و رمان... که در آن و با آن هنرمندی می‌تواند افکارش را بیان کند»، مشخصاً موضوعی مشابه در خصوص مؤلف - کارگردان در سینما (و مشابه با «گرایشی خاص» تروفو) اتخاذ کرده بود: «این البته ایجاب می‌کند که فیلمنامه‌نویس کارگردان فیلمنامهٔ خود باشد یا ترجیحاً فیلمنامه‌نویس دیگر وجود نداشته باشد، زیرا در این نوع فیلمسازی تمایز بین مؤلف و کارگردان معنایی ندارد. کارگردانی دیگر وسیلهٔ تصویر یا تجسم صحنه نیست بلکه اجرای حقیقی نوشتار است.» [۴۸]

دوم این که، برداشت کایه از میزانشن به نوعی زیباشناسی برخورددار از روایت رئالیستی یا خیال‌آفرین متمایل بود. میزانشن در این معنی نوعی مقابله با نظریه‌های مونتاژ بود که از پویش، حرکت به پیش و توهم روایت در قبال پیش‌زمینه‌ای از مناسبات یک نما با نمای دیگر، و کارکرد روایی در برابر هر نوع مصورسازی در نمای واحد سود می‌برد (نظر آستروک در مورد «سلطهٔ امر بصری؛ تصویر به خاطر تصویر» از همین جاست). [۴۹] مفهوم میزانشن در کل به قراردادهای سینمای روایی غالب، به خصوص سینمای آمریکا متکی بود - سینمایی که و. ف. پرکینز به طور مؤثری در فیلم به عنوان فیلم تشریح کرد. این نوعی زیباشناسی نسبتاً «محافظه‌کار» است و کایه در دههٔ ۱۹۵۰ کلاً بدان تکیه داشت. استمراری آشکار مثلاً بین نوشته‌های ماقبل کایه بازن دربارهٔ رئالیسم [۵۰] و فرضیات زیباشناختی بسیاری از منتقدان کایه و نیز زیباشناسی علمی فیلم‌هایی که خود آن‌ها در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ ساختند وجود دارد - به عنوان نمونه، بنگرید به گزارش هویدا از چهارصد ضربهٔ تروفو. [۵۱] جالب این جاست که در عین پیروزی این زیباشناسی با چهارصد ضربهٔ تروفو و موج نو، مدرنیسم نسبی *هیروشیما عشق من* نیز با آن به «مقابله» برمی‌خیزد. [۵۲]

سوم این که میزانسن به این معنی که سرآغاز تلاشی برای طرح مسئله‌ای بسیار مهم یعنی مسئله ویژگی بود - مسئله‌ای اساسی برای مباحثات انتقادی - نظری که کایه در بریتانیا و ایالات متحده برانگیخت - خنثی نبود: «ویژگی کار سینما توگرافیک در فرم آن نهفته است نه در محتوایش، در میزانسن نه در سناریو یا دیالوگ.» [۵۳] چنین برداشتی از ویژگی در مبحث و در ارزیابی سینمای آمریکا ضرورت مطلق داشت، چنان که السایسر اشاره دارد:

با توجه به این که در هالیوود کارگردان غالباً کنترلی مگر به طور صوری بر انتخاب موضوع، بازیگران، کیفیت دیالوگ، نداشت، همه ثقل خلاقیت، همه شواهد بیان و نظر شخصی را می‌بایست در میزانسن، هماهنگی بصری داستان، ضرباهنگ حرکت، شکل‌پذیری و پویش تصویر، در آهنگ و علیت برآمده از تدوین سراغ کرد. [۵۴]

اغلب بحث‌های کایه مثلاً، درباره ژانر، ظاهراً بر کیفیت برتر میزانسن استوار بود: «قدرت سینما چنان است که حتی یک داستان جنایی معمولی در دست یک کارگردان بزرگ می‌تواند به صورت یک اثر هنری درآید.» [۵۵]

همین مسئله ویژگی سینما توگرافیک میزانسن در آن چه جان کاخی «جابه‌جایی اساسی» در تکوین نظریه فیلم می‌نامد دخالت تعیین‌کننده داشت: سینمای مؤلف «موجب دگرگونی در نحوه دریافت و درک فیلم در مبحث نقد فیلم شد. شخصیت کارگردان، و یکدستی فیلم‌هایش، مثل موضوع مشخص که بر نقد رایج مستولی بود، صرفاً امری «معلوم» محسوب نمی‌شد. می‌بایست آن را با تحلیل و توجه به تعدادی از فیلم‌ها جست و کشف کرد.» [۵۶] به قول جفری ناول اسمیت: «نقد مبتنی بر تألیف، با مشخص کردن سخن فیلم، و نه دلایل خوب یا بد بودن‌اش، توانست اعتبار یک رویکرد را پیدا کند.» [۵۷] چنان که هویدا می‌گفت، میزانسن وسیله‌ای فراهم کرد تا مؤلف اندیشه‌اش را بیان کند و بنابراین وسیله‌ای نیز برای کشف و تحلیل انتقادی مؤلف به دست داد.

توجه به میزانسن، از بسیاری جهات، حتی تا حد نوعی فرمالیسم ضروری به لحاظ تاریخی، احتمالاً مهم‌ترین مشارکت ایجابی سینمای مؤلف در تکوین نقد دقیق و تفصیلی فیلم است که با به کار گرفتن مکانیسم‌های خاص گفتمان بصری، آن را از الگوهای ادبی، و تعهد آزادمنشانه‌ای که در ارزیابی فیلم صرفاً بر مبنای مضمون وجود داشت، می‌رهاند. [۵۸]

تأثیر کایه‌دوسینما و موج نو

چنین منظری بیشتر منظری گذشته‌نگر است، اما مباحثاتی که در اوایل دهه ۱۹۶۰ در بریتانیا در گرفت اندک‌اندک خطوط آن را مشخص‌تر می‌کرد. پنه‌لوپ هوستن در سایت *اند ساند* دفاع از ارزش‌های لیبرال سنتی در نقد را در برابر کایه و آکسفورد *آپی‌نیون*، مجله‌ای انگلیسی که به شدت تحت نفوذ کایه انگاشته می‌شد، آغاز کرد و استدلال می‌کرد که «سینما درباره وضعیت بشر است نه درباره مناسبات مکانی»، و این که نقد باید فیلم را عمدتاً بر حسب «ایده‌ها»ی آن بررسی کند. [۵۹] بدین ترتیب ارزیابی مجدد عظیمی را در بریتانیا و ایالات متحده در خصوص انکارش‌های انتقادی و هم‌چنین خود فیلم‌ها، به‌خصوص فیلم‌های آمریکایی، آغاز کرد: نخستین شماره مجله انگلیسی *مووی* که از آکسفورد *آپی‌نیون* پدید آمده بود، در ۱۹۶۲ منتشر شد. اندرو ساریس نخستین بار «تئوری مؤلف» خود را در ۱۹۶۳ طرح کرد. [۶۰] در این زمان ماهیت خود کایه داشت تغییر می‌پذیرفت و چندین تن از منتقدان عمده‌اش از دهه ۱۹۵۰ دیگر چندان فعال نبودند. گدار در مصاحبه ۱۹۶۳ خود احساس می‌کرد که مجله در سرایش زوال است: «فکر می‌کنم علت‌اش عمدتاً این است که دیگر موضعی برای دفاع باقی نمانده است. همیشه چیزی برای گفتن وجود داشت. حال که همه موافق‌اند، چندان چیزی برای گفتن نیست. آن‌چه کایه را به وجود آورد موضع‌اش در خط مقدم نبرد بود.» [۶۱]

تردیدی وجود ندارد که کایه، و مباحثات گوناگونی که در بریتانیا و ایالات متحده برانگیخت، تغییرات مهمی در نگاه به سینما — به‌ویژه سینمای آمریکا — نه تنها در بین منتقدان و نظریه‌پردازان بلکه در سطح و وسیع‌تر (و در بین فیلمسازها) نیز ایجاد کرد. شمه‌ای از این تغییرات، و احساس گدار که «دیگر موضعی برای دفاع باقی نمانده است» را می‌توان از مقایسه بررسی‌های فیلم *ریو براوو* — فیلمی که کایه و *مووی* سخت می‌ستودند — در روزنامه «وزین» بریتانیا، گاردین، در زمان نخستین نمایش آن در ۱۹۵۹ و نمایش مجددش در ۱۹۶۳، یعنی پیش و پس از دوران مباحثه انتقادی که کایه برانگیخت، دریافت:

ریو براوو نمونه بارز و سترن این عصر ملال‌انگیز پرده عریض است. ۱۴۰ دقیقه طول می‌کشد و چندان خلاقیت دارد که برای نصف این زمان کفایت کند. درواقع «فیلم پرسر و صدا»ی کسل‌کننده‌ای است. جان وین نقش اول را دارد. (۱۹۵۹)

ریو براوو شاهکار است. به دلیل غریبی (شاید حضور ریکی نلسن خواننده پاپ) در نمایش اولیه‌اش در این کشور درست بررسی نشد اما (به‌حق) با اقبال عظیم عمومی مواجه شد و در اروپا نیز حیثیت عظیمی کسب کرد. در این فیلم جان وین

نمونه‌وارترین نقش خود، دین مارتین عالی‌ترین نقش و انجی دیکینسن داغ‌ترین نقش خود را ایفا کرده‌اند، با این حال، ریو براوو، پیش از هر چیز فیلمی از هاوارد هاکس است. برای کسانی که هاکس را می‌شناسند همین کافی است؛ برای کسانی که نمی‌شناسندش، به این معنی است که ریو براوو نمونه‌ای از مکتب فیلمسازی کلاسیک پیشاولزی آمریکاست در فریبنده‌ترین سادگی خود: فیلمی با خطوطی کلی، نگاهی یکنواخت، طرحی عالی، عواطفی ابتدایی. (۱۹۶۳)

اگر تغییر به قدر کافی آشکار است، سطحی بودنش هم چنین است. جان کاخی حق دارد بگوید که [۶۲] چون سینمای مؤلف دریافتی اساساً «رمانتیک» بود، با فروکش کردن جنجال، نسبتاً به سهولت ساده‌ترین شکل خود را پیدا کرد. در حالی که الزامات عمیق ترش تأثیر واقعی بسیار اندک داشت.

اگرچه بسیاری از آرای کایه به طور اخص تازه نبود و گرچه مجلات دیگری با علایق مشابه وجود داشتند، بیشترین تأثیر و نفوذ را، در فرانسه و جاهای دیگر، کایه داشت نه مجلات دیگر. چرا؟ یک دلیل کلی شاید این باشد که موضع نسبتاً سیاسی آن به جریانات وسیع حیات فرهنگی و سیاسی فرانسه و انگلیس در طی یک دوره بحران ارزش‌های لیبرال پاسخ می‌داد. یک دلیل خاص نیز خصلت جدلی‌اش بود. به قول گدار «منتقدان کایه کم‌اند و بودند» [۶۳] و سلیقه‌ها و ارزش‌های جا افتاده سخت متغیر و بحث‌انگیزی داشتند. با وجود این، تیراژ مجله، گرچه در طی دهه ۱۹۵۰ آهسته افزایش یافت، کمابیش محدود بود و آرا و مباحث‌اش در خارج از فرانسه تا دوره ۱۹۵۸-۱۹۶۰، یعنی تا دوره‌ای که نخستین فیلم‌های موج نو ناگهان در جهان ظهور کرد، تأثیری اندک داشت. این دوره، که ظهور فیلم‌هایی با شهرت بین‌المللی و تدارک ساخت فیلم‌های دیگری از شابرول، تروفو، ریوت، گدار، رومر، و دانیول والکروز را شامل می‌شود، دقیقاً دوره‌ای بود که مباحث و مواضع مطرح در کایه در سراسر دهه ۱۹۵۰ به طور تعیین‌کننده‌ای وارد نقد انگلیسی و آمریکایی شد و مباحث و مواضع جدیدی برانگیخت. ریچارد رود در تأملی درباره حضور فیلم‌هایی چون سرگیجه هیچکاک، ریو براوو هاکس، بُردتیر فولر، وقتی برای عشق و وقتی برای مرگ سیرک یا باد در مرداب‌ها ری در فهرست ده فیلم برتر سال کایه [۶۴]، در سایت اند ساند پذیرفت که:

نخستین واکنش شاید این باشد که نتیجه بگیریم این‌ها آدم‌های ابله‌اند. و در واقع، تا یکی دو سال پیش می‌شد چنین فکری کرد. اما فکر می‌کنم امروز مشکل بتوان گفت که فیلمسازیانی چون آلن رنه، فرانسوا تروفو، کلود شابرول، ژان-لوک گدار، پی‌یر

کاست و ژان پییر ملویل ابله‌اند... اگر بپذیریم، که باید بپذیریم، که بعضی از ایستادن فیلم‌هایی قابل توجه و حتی بزرگ ساخته‌اند، در این صورت به جای جنجال یا دیوانه خواندن آن‌ها باید سعی کنیم ببینیم چرا و چطور داوری آن‌ها درباره فیلم‌های آمریکایی چنین تفاوت فاحشی با قضاوت ما دارد. [۶۵]

اما اگر توفیق منتقدان کایه در مقام فیلمساز برای انتشار وسیع تر ارزش‌ها و سلیقه‌های انتقادی‌شان، به‌خصوص در خارج از فرانسه، حیاتی بود، درباره ارتباط نقد و فیلمسازی برای خود منتقدها امری تصادفی نبود. به قول اندرو ساریس «تروفو درگیر چیزی کمتر از تغییر دادن مسیر سینمای فرانسه نبود. تندترین نزاع او با فیلمسازان بود، در حالی که تندترین نزاع منتقدان نو در انگلیس و آمریکا با منتقدان دیگر بود.» [۶۶] برای آن‌ها هموارترین راه تغییر دادن سینمای فرانسه این بود که خودشان فیلم بسازند، فیلم‌های متفاوتی بسازند. بسیاری از منتقدان کایه پیش از ۱۹۵۹، غالباً خیلی پیش از آن، فیلم‌های کوتاه ساخته بودند اما شاید آن‌چه اهمیت بیشتری داشت آن ارتباط خیلی روشنی بود که بین نقد و فیلمسازی می‌دیدند. به قول گدار «همه ما در کایه خود را کارگردانان آینده می‌انگاشتیم. رفت و آمد به سینه کلوب‌ها و سینما تک‌ها گونه‌ای اندیشیدن سینما و اندیشیدن درباره سینما بود. نوشتن نیز گونه‌ای فیلم ساختن بود... ما سینما را می‌اندیشیدیم و در لحظه خاصی احساس نیاز کردیم که این اندیشه را بسط دهیم.» [۶۷] درک این ارتباط در بسیاری از مقالات کایه درباره فیلم‌ها، به‌خصوص درباره سینمای فرانسه، مشهود بود: تروفو و گدار در بررسی به پول دست‌نزن اثر بکریا فردا را چه دیدی؟ اثر وادیم [۶۸] دقیقاً طوری می‌نویسند که گویی فرایند ساختن را تمرین می‌کنند. نیات، آمال و موضع تروفو — و در واقع شور خود او — وقتی در ۱۹۵۸ درباره شور جوانی، فیلمی ژاپنی که با هزینه‌ای اندک ساخته شده بود، می‌نویسد آشکار است:

شاید بگویند که بزرگ‌ترین فیلمسازان بالای پنجاه سال دارند، اما مهم این است که سینمای زمانه خود را تجربه کنیم و، اگر بیست و پنج ساله‌ایم و درایر را می‌ستاییم، با وامپیر رقابت کنیم تا با آوردن جوان شتاب دارد، ناشکیباست، پر از ایده‌های عینی است. فیلمسازان جوان باید فیلم‌های‌شان را با شتابی دیوانه‌آسا بسازند، فیلم‌هایی که آدم‌های‌شان در شتاب‌اند، نماها به هم تنه می‌زنند تا پیش از «پایان» بر پرده ظاهر شوند، فیلم‌هایی که ایده‌های آن‌ها را در خود دارند. بعدها، این سلسله ایده‌ها به یک ایده بزرگ اصلی راه خواهند برد و آن‌گاه منتقدان درباره فیلمساز «خوش آتیه»‌ای که پیر شده است، شکوه خواهند کرد. خوب که چه؟

مسیو تسونو، مدیرکل انستیتوی تحصیلات عالی سینما توگرافیک [۶۹]، باید نسخه‌ای از شور جوانی را بخرد و دوشنبه اول هر ماه به ابواب جمعی‌اش نمایش دهد تا نگذارد که ذهنیت دستیارها را پیدا کنند. و ذهنیت دستیارها چیست؟ می‌توان این‌طور خلاصه‌اش کرد: «سرانجام می‌خواهم فیلم اولم را بسازم؛ می‌ترسم کله‌پاشوم. گذاشته‌ام که فیلمنامه و بازیگرها بر من تحمیل شوند. اما در یک مورد کوتاه نمی‌آیم و آن زمان است؛ چهارده هفته فیلمبرداری لازم دارم که سیزده هفته‌اش در استودیوست، زیرا اگر بتوانم آن قدر که می‌خواهم زمان و فیلم مصرف کنم، اگر فیلم خوبی هم نساختم، دست‌کم خواهم توانست ثابت کنم که می‌توانم فیلم بسازم.» شور جوانی در هفده روز فیلمبرداری شد. [۷۰]

بنابراین، مناسب به نظر می‌رسد برای اطلاع دقیق‌تر از آن‌چه کایه در سینمای فرانسه می‌پسندید یا نمی‌پسندید و کاری که می‌خواست — برنامه‌ریزی می‌کرد که — درباره‌اش انجام دهد، با مطلبی درباره سینمای فرانسه آغاز کنیم.

یادداشت

۱. این تحولات در کتاب جان کاخی با عنوان *Theories of Authorship* پی‌گیری می‌شود. در این کتاب تعدادی از مقالات کایه در مراحل مختلف نقل شده است.
 2. Thomas Elsaesser, 'Two Decades in Another Country: Hollywood and the cinéphiles', in C.W.E. Bigsby, *Superculture*, London, Elek, 1975, p. 199.
 ۳. مقالات مجله پوزیتیف به قلم Gérard Gozlan و Robert Benayoun، هر دو نوشته شده به سال ۱۹۶۲، در حمله به مواضع کایه، و فیلم‌های موج‌نو، در کتاب رابرت بنایون با عنوان *The New Wave* ترجمه شده است، توماس السرز، پیشگفته، گزارش مفیدی از پاسخ‌های مختلف پوزیتیف و کایه می‌دهد.
 ۴. مثلاً نگاه کنید به: Paul Hammond, *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*, London, British Film Institute, 1978.
 ۵. مثلاً نگاه کنید به: The Logic of Comedy (written 1929-37), Directors of the Thirties' (1930-2), Hollywood Looks at Life' (1931-8) In Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary*, London, Faber, 1946 and 1966.
- این مقاله‌ها با اندک تغییراتی در Forsyth Hardy, *Grierson on the Moveis*, London, Faber, 1981 تجدید چاپ می‌شود که افزوده‌های جدیدی هم دارد:
- New York 1925-26', The Coming of the Talkies' (1929-30) and Garbo, Dietrich, Mae West and Co' (1932-8).

6. Jacque Doniol-Valcroze, L'histoire des *Cahiers*, *Cahiers* 100, October 1959, p. 63.
7. See particularly 'William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène', originally published in *La Revue du Cinema*, no. 11, March 1948, translated as William Wyler, or the Jansenist of *mise en scène* in Christopher Williams, *Realism and the Cinema*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980, pp. 36-52; 'Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération', originally published in *Esprit*, January 1948, translated as 'An Aesthetic of Reality: Neo-Realism (Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation)' in André Bazin, *What is Cinema?* Vol. 2; 'Bicycle Thief', originally published in *Esprit*, November 1949, translated in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 2. Dudley Andrew (author of *André Bazin*, New York, Oxford University Press, 1978) discusses the beginnings of Bazin's work during the 1940s in a useful article, 'Bazin before *Cahiers*: Cinematic Politics in Post-war France', in *Cineaste*, vol. 12, no. 1, 1982, drawing particularly on André Bazin, *French Cinema of the Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Aesthetic* (translated by Stanley Hochman, foreword by François Truffaut, New York, Oxford University Press, 1981), and on Olivier Barrot, *L'Ecran Français, 1943-1953, histoire d'un journal et d'une époque* (Paris, Editions les Editeurs Français Réunis, 1979).
8. Alexandre Astruc, 'The Birth of a New Avant-Garde: la caméra-stylo', originally published in *Ecran Français*, no. 144, 1948, translated in Peter Graham, *The New Wave*.
9. Doniol-Valcroze, *op. cit.*, p. 64.
10. Godard's articles for the *Gazette du Cinéma*, nos 2-4, June-October 1950, are translated in *Godard on Godard*.
11. Doniol-Valcroze, *op. cit.*, pp. 67-8.
12. André Bazin, 'La Stylistique de Robert Bresson', *Cahiers* 3, June 1951; for translations, see Appendix 2.
13. Eric Rohmer (the pseudonym of Maurice Schérer), 'Vanité que peinture', *Cahiers* 3, June 1951.
14. *Cahiers* 8, January 1952;
 برای ترجمه نوشته‌های بازن، رنوار و رومر در این شماره، ر.ک. پیوست ۲.
15. Reviews (under the pseudonym Hans Lucas) of *No Sad Songs for Me*, *Cahiers* 10, March 1952, and *Strangers on a Train*, *Cahiers* 10, March 1952, and article 'Defense et illustration du decoupage classique', *Cahiers* 15, September 1952; all translated in *Godard on Godard*.
16. For example, reviews of *Sudden Fear*, *Cahiers* 21, March 1953, and *The Snows of Kilimanjaro*, *Cahiers* 23, May 1953, and article on CinemaScope, 'En avoir plein la vue', *Cahiers* 25, July 1953, translated in this volume (Ch. 34).
17. Alexandre Astruc, 'Le Feu et la glace', *Cahiers* 18, December 1952, and Jean

- Domarchi, *Présence de F. W. Murnau*, *Cahiers* 21, March 1953.
18. Jacques Rivette, *Génie de Howard Hawks*, *Cahiers* 23, May 1953,
ترجمه آن در این کتاب آمده است (فصل ۱۶).
19. François Truffaut, *Une Certaine Tendance du cinéma français*, *Cahiers* 31, January 1954, translated as 'A Certain Tendency of the French Cinema' in Bill Nichols, *Movies and Methods*;
بحث درباره محتوای مقاله را در مقدمه بخش سینمای فرانسه در همین کتاب ببینید.
20. Doniol-Valcroze, *op. cit.*, p. 68.
۲۱. مقالات گذار برای *Arts* فوریه ۱۹۵۸ به ۱۹۵۹، در گذار درباره گذار ترجمه شده است؛ تروفو برای آرتز و مجلات دیگر قلم می‌زد اما مقالات فیلم‌های زندگی من شناسنامه‌ای جز تاریخ نگارش ندارد. از آنجایی که اکثر مطالب کتاب از کایه نیست، می‌توان فرض کرد که اکثر مقالات از آرتز یا فراهم آمده‌ای از مقالات مختلف است: ر. ک. مقدمه تروفو بر کتاب، ص ۱۷.
۲۲. گزارش کوتاهی از تاریخچه کایه از ۱۹۶۰ و عرضه آن در جلد‌های بعدی ترجمه شده، در پیوست ۳ آمده است.
۲۳. شماره ۱۸ را ببینید.
۲۴. «نظریه مؤلف» در مقابل «سیاست مؤلفان» که کایه مروج آن بود معمولاً به اندرو ساریس منسوب است که مقالاتش درباره سینمای آمریکا در فیلم کالج، بهار ۱۹۶۳، بعداً در کتابش با عنوان سینمای آمریکا بسط یافت. اما لوک موله در مقاله‌اش درباره فولر در این مجلد (فصل ۲۰) واژه «Theory» را به کار می‌برد.
۲۵. به خصوص نگاه کنید به مقدمه بخش ۲، ۱ و ۴ در این مجلد، به ترتیب درباره سینمای فرانسه، سینمای آمریکا و بحث و جدل.
26. Francois Truffaut, *Films in My Life*.
27. Eric Rhode, *A History of the Cinema: From its Origins to 1970*, London, Allen Lane, 1976, p. 530.
28. Jean-José Richer, *L'Ecran diabolique* (on *Le Rideau cramoisi*), *Cahiers* 21, March 1953.
29. Truffaut, *Une Certaine Tendance*, Nichols translation p. 233.
30. John Hess, 'La Politique des auteurs: Part One: World View as Aesthetic', *Jump Cut*, no. 1, May-June 1974; Part Two: Truffaut's Manifesto', *Jump Cut*, no. 2, July-August 1974.
31. Hess, *op. cit.*, Part Two, p. 20.
32. *Ibid.*, Part One, p. 19.
33. André Malraux, *The Voices of Silence*, London, Secker & Warburg, 1954, p. 19, quoted in Rhode, *op. cit.*, p. 532.
34. Interview with Godard in *Cahiers* 138, December 1962, translated in *Godard on Godard*, p. 179.
۳۵. مثلاً مقاله ریوت درباره هاکس، او را با مولیر و گرنی مقایسه می‌کند. ر. ک. فصل ۱۶.
۳۶. مقاله موله درباره فولر، ولز را با شکسپیر و فولر را با مارلو مقایسه می‌کند. ر. ک. فصل ۲۰.

37. See, for example, Michel Mourlet, 'Sur un art ignore', *Cahiers* 98, August 1959.

38. Cf. V. F.

«همه منتقدان ماکمابیش به صراحت، سینمای تجارتنی و شخصی را از هم متمایز می‌کنند. این تمایز گاهی درست، اغلب مهمل و همیشه خطرناک است.»

The Cinema of Nicholas Ray', *Movie* 9, May 1963, p. 5; reprinted in Cameron, *The Movie Reader*, and Nichols, *Movies and Methods*.

39. See note 7; cf. L'Evolution du langage cinématographique', originally published in 1958, but constituted from articles written 1950-5, translated as Evolution of the Language of Cinema' in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 1.

40. Elsaesser, *op. cit.*, pp. 206, 210.

41. Raymond Durnat, *Films and Feelings* London, Faber, 1967, p. 82.

42. Godard, *op. cit.*, p. 193.

43. Fereydoun Hoveyda, 'Les Taches du soleil', *Cahiers* 110, August 1960, p. 41.

که در جلد ۲ ترجمه‌اش خواهد آمد. هویدا در ذکر مضامین ثابت، برای تزیین که در بالا به آن اشاره شد، اعتبار بسیاری قائل می‌شود.

44. *Ibid.*, pp. 41-2.

45. Francois Truffaut, 'Les Truands sont fatigués', *Cahiers* 34, April 1954.

ترجمه آن در این جلد آمده است (فصل ۱).

46. V. F. Perkins, *Film as Film*, p. 80.

47. Antonin Artaud, 'The Theatre of Cruelty (First Manifesto)', originally published 1932, in Artaud, *The Theatre and its Double*, London, Calder & Boyars; New York, Grove Press, 1958, pp. 93-4.

48. Astruc in Graham, *The New Wave*, pp. 17-18, 22;

نگاه کنید به بحث در مقدمه بخش بحث و جدل در همین مجلد.

49. *Ibid.*, p. 18.

۵۰. زیر نویس شماره ۷ را ببینید.

51. *Cahiers* 97, July 1959.

ترجمه آن در این مجلد (فصل ۵).

۵۲. نگاه کنید به بحث هیئت تحریریه، هیروشیما عشق ما، که در این جلد ترجمه شده است (فصل ۶). اتفاقاً از نفس افتاده و احتمالاً پاریس مال ماست شاید زمینه‌های مقابله و معارضه با زیبایی‌شناسی تجلیل شده در چهارصد ضربه را خیلی بیشتر داشته باشند. مسلماً آثار بعدی گدار و ریوت به لحاظ فرم خیلی رادیکال‌تر از کار بعدی رنه بود، منتها پیش‌بینی این امر در ۱۹۵۹ که فیلم رنه خیلی بدیع و نوین به نظر می‌رسید دشوار بود.

53. Hoveyda, 'Les Taches du soleil', p. 37.

54. Elsaesser, *op. cit.*, p. 211.

55. Hoveyda, *op. cit.*, p. 38.

56. Caughie, *Theories of Authorship*, p. 11.

57. Geoffrey Nowell-Smith, 'Introduction to New Hollywood Cinema', *Film Reader* 1, Evanston, Illinois, 1975, p. 58.

58. Caughie, *op. cit.*, p. 13.

59. Penelope Houston, 'The Critical Question', *Sight and Sound*, vol. 29, no. 4, Autumn 1960, p. 163.

۶۰. ر.ک. زیرنویس ۲۴.

61. Godard, *op. cit.*, p. 195.

62. Caughie, *op. cit.*, p. 11.

63. Godard, *op. cit.*, p. 195.

۶۴. ر.ک. پیوست ۱.

65. Richard Roud, 'The French Line', *Sight and Sound*, vol. 29, no. 4, Autumn 1960, p. 167.

66. Sarris, *The American Cinema*, p. 29.

67. Godard, *op. cit.*, pp. 171-2.

۶۸. هر دو در این مجلد (به ترتیب فصل ۱ و فصل ۳).

۶۹. مؤسسه تحصیلات عالی سینمایی «ایدک» در پاریس، مدرسه رسمی سینما در فرانسه، تأسیس شده در ۱۹۴۴، در آن زمان به خاطر آنچه که کایه و موج نو به طور کلی «آکادمی گری» افراطی تلقی می‌کرد مورد سرزنش بود، هر چند که لوئی مال مثلاً از فارغ التحصیلان آن بود و آلن رنه مدتی را در ۱۹۴۴-۱۹۴۵ در آن جا گذراند اما درس‌ها را خیلی تشویریک یافت و ترک تحصیل کرد. ر.ک. اظهار نظر روسلینی در مصاحبه‌هایی که در این مجلد (فصل ۲۸) ترجمه شده است.

70. Truffaut, *Films in My Life*, pp. 246-7.

بخش یکم

سینمای فرانسه

مقدمه

اگرچه اغلب به نظر می‌رسد سینمای آمریکا و ایتالیا علاقه اصلی منتقدان کایه بوده است، موضوع مورد بحث در نوشته‌های شان همیشه سینمای فرانسه بود. وقتی رومر و ریوت سینمای آمریکا را «اثربخش»، خوش ساخت، فکور و اخلاقی می‌نامند [۱] یا وقتی از ترکیب انضباط، بدیهه‌گویی و وضوح در کار روسلینی سخن می‌گویند [۲]، تصریح می‌کنند که دقیقاً همین خصوصیات را در سینمای فرانسه نمی‌یابند. به عبارت دیگر، و ناگزیر، با توجه به سینمایی که با آن بزرگ شده بودند، سینمای فرانسه چارچوب یا زمینه تفکرشان درباره خود سینما بود؛ و با در نظر گرفتن اشتیاق‌شان به فیلم‌سازی، سینمای فرانسه هم چنین عرصه نبرد بود (نبردی که البته فیلمسازان موج نو در آن عمدتاً پیروز می‌شدند).

بدین سان، ژاک دونیول -والکروز بر اهمیت تاریخی انتشار «گرایشی خاص در سینمای فرانسه» اثر تروفو [۳] در ۱۹۵۴، آگاهی کامل دارد [۴]: کایه دشمنانش را شناخت و آن‌ها نیز کایه را شناختند. بی تردید، مقاله تروفو به شدت جدلی است -او در پایان می‌پذیرد که مقاله «بسیار پرشور و جانبدار» است. [۵] ارزش مقاله جز در نکات جدلی کمتر از مایه‌های پرآوازه آن است: میل به اطناب دارد و استدلال‌هایش به خاطر مفروضات اعتقادی نسبتاً ارتجاعی تروفو به طور چشمگیری آشفته است. در عین حال مقاله می‌تواند سخن در این مقوله را آغاز کند که کایه در جریان اصلی سینمای آن زمان فرانسه چه چیزی را نمی‌پسندید و چرا.

تروفو سه نکته متفاوت را در سینمای فرانسه ذکر می‌کند (اگرچه آن‌ها را به هم ربط می‌دهد در واقع به هم وابسته نیستند). نخست، ژان اورانش و پی‌یر بوس [۶]

فیلمنامه‌نویس - اقتباس‌کننده را مظاهر عمده «سنتِ صلاحیت» می‌داند و آن‌ها را اصولاً ادیب می‌نامد که سینما و اهالی سینما را حقیر می‌شمردند: «وقتی سناریو را تحویل دادند، فیلم تمام است؛ متورانسن به نظر آن‌ها آقای است که تصویر به آن اضافه می‌کند» [۷] این‌که چنین افرادی فاقد شخصیت فردی اصیل‌اند، از تنوع موضوع‌ها و کارگردانان‌شان، برای تروفو بدیهی است. دوم، در مورد محتوا، خصلت این سینمای «رسمی» این است که به لحاظ اخلاقی می‌خواهد ضد بورژوا، مخالف خانواده، مذهب و جز آن باشد (به رغم ماهیت بورژوایی شیوه کار و مخاطبان‌ش): «سهم معهود عامه را از صور قبیحه، ناسازگاری و جسارت سطحی می‌پردازند» [۸] سرانجام این‌که، کیفیت کلی ادبی به‌طور بصری با کادر بندی استادانه، نورپردازی پیچیده، فیلمبرداری «شفاف» تکمیل می‌شود. [۹]

مناقشه تروفو البته مناقشه‌ای تهی نبود؛ مناقشه‌ای برای یک سینمای فرانسوی متفاوت نیز محسوب می‌شد. او استیلای سنت صلاحیت و «رنالیسم روان‌شناختی» را (که در برابر «رنالیسم شاعرانه» پیش از جنگ قرارش می‌داد) مسئول درک نشدن همگانی آثار جدیدی چون کالسکه طلایی، موطلایی، با صرف نظر از خانم‌های جنگل بولونی و اورفه [۱۰] می‌دانست. نام‌هایی که تروفو در استدلال برای سینمای مؤلف فرانسه ذکر می‌کند عبارتند از رنوار، برسون، کوکتو، بکر، گانس، افولس، تاتی، لینهارت (که کمابیش کل مؤلفان فرانسوی کایه پیش از موج نواند، هر چند که گیتی بعدها، به‌خصوص توسط تروفو، بازشناسی شد؛ توجه کایه به آثار اولیه آستروک، فرانژو و وادیم بیشتر به شوق فیلمسازی خود نویسنده‌گانش ارتباط داشت). تروفو می‌گفت این فیلمسازان «جهان‌بینی‌ای دارند دست‌کم همانقدر ارزشمند که جهان‌بینی اورانش و بوست» که قادر نیست شخصیت‌هایی «فرومایه» همچون شخصیت‌های اورانش و بوست تصور کند، و «تصادف غریبی است... این‌ها مؤلفانی هستند که غالباً گفت‌وگوها را می‌نویسند و بعضی از آن‌ها خود پدیدآورنده داستان‌هایی هستند که کارگردانی می‌کنند» [۱۱].

آیا هم نوشتن و هم کارگردانی کردن چیزی بیش از تقاضای کمابیش مرسوم شخصیت و آزادی اصیل است؟ عامل مهمی که تروفو به آن اشاره می‌کند اهمیت یک جهان‌بینی خاص است نه صرفاً جهان‌بینی - در استدلال تروفو، بلند نظری، خوش‌بینی و ابهام (ارزش‌هایی که سخت یادآور آندره بازن است) ارزشی بیش از آن چیزی می‌یابند که وی مردم‌گریزی، بدبینی، ناهمخوانی می‌نامد. هم‌چنین مهم است ارزشی که به جسارت و قوف فراتر از جسارت مفهوم یا محتوا داده می‌شود - تروفو مثلاً «طرز راه رفتن Hulot ... میزانشن کالسکه طلایی، رهبری بازیگران در مادام دو...» [۱۲] را ذکر می‌کند. تروفو به یک معنی بسیار مهم (در

عبارتی که هویدا در مقاله‌اش دربارهٔ چهارصد ضربه نقل کرد [۱۳]) توجهی به «رنالیسم» در مقابل آکادمیسم نشان می‌دهد — «مکتب (سنتی) بسیار مراقب است که این موجودات را در دنیای بسته‌ای گرفتار فرمول، لفاظی و پند و اندرز به بند کشد به جای آن که بگذارد خودمان به چشم خود آن‌ها را ببینیم». [۱۴] لوئی مارکورل از همکاران همیشگی کایه از ۱۹۵۶ به بعد، از این گرایش‌ها خبر دارد؛ در نوشته‌ای در ۱۹۵۸، استدلال می‌کند که سینمای فرانسه در سال‌های پس از جنگ «غافل از بازگشت به نئورنالیسم که باید در پیش می‌گرفت، در عوض به آکادمیسم و دستورالعمل‌های «ماشینی» کارگردانانی چون کلمان و کلوزو رو کرد»؛ مارکول همچون تروفو، احساس می‌کرد که به خاطر فقدان آن «شکوه اشتیاق که به مکتب رنالیستی جان می‌بخشید» سینمای فرانسه به این خطر تن در داد که فقط «آثاری فاقد نوآوری واقعی، خلافتانه، اقتباس‌هایی از رمان‌های مشهور، تقلیدی از سبک‌های آمریکایی، فیلم‌هایی که امتیازشان صنعتگری است و نه اصالت، نوآوری، و شور زندگانی» [۱۵] تولید کند.

مقالاتی که در این جا نقل شده‌اند همه آشکارا به نکتهٔ اصلی بحث تروفو ربط دارند (هر چند لازم است که با نوشته‌های مهمی از بازن، تروفو، گدار و دیگران دربارهٔ رنوار، برسون، گانس، گیتری، کوکتو، بکر، افولس، آستروک، فرانزو و وادیم تکمیل شوند). [۱۶] مقالهٔ تروفو دو سال پیش از ظهور برخورد شوم (۱۹۵۵) اثر آستروک و سه سال پیش از *و خدا... زن را آفرید* (۱۹۵۶) اثر وادیم نوشته شد که هر دو نشانه‌های مهمی [۱۷] برای موج نویی بودند که پس از پیروزی *چهارصد ضربهٔ تروفو* و *هیروشیما عشق من* رنه در جشنوارهٔ کان در ۱۹۵۹، دیگر مورد تردید نبود.

در این بین، کایه بیشتر دربارهٔ آن سینمای فرانسوی که می‌ستود مطلب می‌نوشت (و اگرچه تروفو از سینمای «آکادمیک» او را به راه‌های کمابیش غربی چون آثار گیتری سوق داد) تا دربارهٔ آن سینمای فرانسوی که می‌نکوهید. کار بکر، چنان‌که تروفو در بررسی به پول دست نزن می‌گوید «هم درس هم ترغیب» بود. آن‌چه که تروفو در بکر ارج می‌نهد، نمونه‌ای شایان از استدلال‌هایش در «گرایشی خاص در سینمای فرانسه» است: نشان شخصی بکر در فیلم — یک عنصر اتوبیوگرافیک خاص [۱۸] و نزدیکی‌اش به تجربهٔ شخصی؛ ردّ قرارداد و ابتدال؛ و «نه چندان انتخاب موضوع... که نحوهٔ برخورد با موضوع». گدار نیز با *فردا را چه دیدی؟* چنین می‌کند (اما خود تروفو همین را با *و خدا... زن را آفرید* کرده بود [۱۹]): «قدرت عظیم وادیم در این است که فقط دربارهٔ چیزهایی که خوب می‌شناسد حرف می‌زند... و فراتر از همه، به عنوان آغازکننده، خود را با همهٔ محاسن و معایب‌اش از طریق این شخصیت‌ها توصیف می‌کند.» وادیم البته در میان کارگردانان جدید از نظر سنی نزدیک‌ترین

کس به گذار و تروفو، و نزدیک ترین کس در قریحه بود. پس جای تعجب نیست که «تنها فیلمساز مدرن ما»، به قول کایه درباره وادیم [۲۰]، فیلمساز نهان در گذار را برانگیخته باشد. بحث گذار درباره فردا را چه دیدی؟ همچون سخن تروفو درباره بکر، مبتنی بر نگرش به موضوع و به خصوص تأمل بر مسائل جزئی میزانشن است که عمدتاً دغدغه فیلمساز آینده محسوب می شود.

مباحثه کایه درباره سینمای فرانسه فقط ناظر بر رد یا قبول مؤلفان خاصی نبود: به اقتصاد تولید و توزیع [۲۱] و به شرایط کلی تر - اجتماعی، سیاسی و فرهنگی - تولید نیز توجه می شد. چنان که از عنوان بحث ۱۹۵۷ هیئت تحریریه - «شش شخصیت در جست و جوی مؤلف» - برمی آید، کایه، هم می خواست بفهمد چرا، صرف نظر از معدودی مؤلف خاص، چشم انداز سینمای فرانسه این چنین بی روح است، و هم بکوشد که سینمای نوینی پدید آورد. عاملی را که، در این بحث و در جاهای دیگر [۲۲]، درست در زیر سطح ظاهر نهان است، مارکورل بیان کرد وقتی که از موضع مسلط ۱۹۵۸ نظر داد که کاری تولید می شود «که ممکن است یک بار دیگر فرانسه را به آن منزلت رفیع خلاق که در دهه ۱۹۳۰ داشت بازگرداند» [۲۳]

اگر در تحلیل نهایی، شش شرکت کننده در بحث به نتیجه کاملاً مشخصی نمی رسند که توضیح دهد چرا «عنصر فاسدی» در «قلمرو سینما»ی فرانسه وجود دارد، غالب مطالب روشنگر به طور ضمنی گفته می شود. مضمون بسیار مبرم در این بحث که در بحث های روبرو و ریوت از سینمای آمریکا نیز به شدت مشهود است، [۲۴] ناکامی مفروض سینمای فرانسه در بازنمایی جامعه معاصر فرانسه است، در حالی که قدرت سینمای آمریکا و ایتالیا هر دو دقیقاً زمینه اجتماعی آن ها انگاشته می شود. کاست، به قول خودش، در «انجام وظیفه به عنوان مارکسیست»، می کوشد از اقتصاد سخن گوید که توفیقی نمی یابد. این نظر چندین بار ابراز شده که سینمای فرانسه حرفی برای گفتن ندارد، این نکته را نهان می سازد که شرکت کنندگان در بحث صرفاً چندان علاقه ای به آن چه گفته می شود ندارند. و همان طور که این از تروفو برداشت شده است، شکایتش از «آکادمیسم» نیز در این جا پژواک آشکاری می یابد و ریوت نفوذ بیشتری به آن می دهد و خواستار «روح فقر» در سینمای فرانسه می شود، خواستار خطر کردن و «فیلم ساختن با هر چه که در دست است» [۲۵] می شود. اما از بسیاری جهات آن چه در این بحث جالب تر است، پرتوی است که بر ایراد پیشین تروفو می افکند. نگرانی ظاهراً و سواس گونه تروفو درباره ادبیات و اقتباس ادبی، چندان غیرعادی نمی نماید وقتی که سه سال و نیم بعد، این گروه هنوز این چنین نگران و دل مشغول است - نشانه به قدر کافی

آشکاری است از حدود وابستگی سینمای خوب و بد فرانسه به اقتباس از آثار ادبی، و البته از حدود تسلط ادبیات و خصوصاً رمان بر فرهنگ فرانسه. این سلطه‌ای بود که با ظهور موج نو فقط به لرزه درآمد. به رغم رابطه نزدیک مداوم بین رمان و سینما (مارگریت دوراس و آلن رب‌گریه را به یاد آورید) هیچ‌یک از دستاوردهای درازمدت موج نو نتوانست سینما را به آن جایگاه برتری که رمان در فرهنگ فرانسه داشت ارتقا دهد.

در ۱۹۵۹ در کان، چهارصد ضربه تروفو برنده جایزه بهترین کارگردان و هیروشیما عشق من رنه برنده جایزه بین‌المللی منتقدان شد: به نظر می‌رسید احیای سینمای فرانسه، که نشانه‌هایش در آثار آستروک، وادیم، فرانژو دیده شده بود، فرا رسیده است. فیلم‌های تروفو و رنه به هیچ روی تنها فیلم‌هایی نبودند که خبر از فرا رسیدن موج نو می‌دادند — سرژ زیبای شابرول، ۱۹۵۸، مثلاً، مقدم بر هر دو آن‌ها بود [۲۶] — اما خصوصاً نشانه همگانی مهم دوران جدید و از بسیاری جهات نماینده استراتژی‌های (بسیار متفاوت) استتیک جدید بودند. نحوه برخورد گایه با این دو فیلم در خصوص وضعیتی که گایه در اواخر دهه ۱۹۵۰ داشت بسیار روشنگر است.

چهارصد ضربه آشکارا آن نوع فیلمی بود که مباحثات خود تروفو ترغیب می‌کرد و ریوت می‌خواست که با خطر کردن و الباقی قضایا ساخته شود. با توجه به ستایش پیشین تروفو از حضور شخصیت بکر در پول و این نظرش درباره گیتری که او میل به آبستن کردن سلولوئید را تجربه می‌کند، و فیلم‌هایی که از این کنش موازی سرمست‌کننده زاده می‌شوند همواره گواه خصلت، منش، خوی و قریحه گیتری اند. ... معتقدم، این که فیلمی شبیه مؤلف‌اش باشد برایش کافی است تا غیر ممکن باشد که بگویم سینما نیست [۲۷]، جای تعجب نیست که هویدا هر نمای از چهارصد ضربه را «پراز ایده و تخیل [تروفو] می‌یابد. گدار، با آن نکته‌گویی و کنایه‌پردازی همیشگی‌اش، فیلم را از روی تکوین انتقادی تروفو «می‌خواند» (چنان‌که هویدا به وضوح می‌خواند). اما آن‌چه در گزارش هویدا از فیلم چشمگیرتر است شباهت بسیار نزدیکی‌اش با گزارش بازن از دزد دو چرخه است، [۲۸] گویی چهارصد ضربه، ده سال پس از فیلم دسیکا، آمده است تا همان مشغولیت رئالیستی — و اومانیستی — سینما را با قواعد رئالیستی جدیدتری تأیید کند. زبانی که هویدا انتخاب کرده است، آگاهانه یا جز آن، درباره این شباهت تردیدی باقی نمی‌گذارد: تروفو «قصه را از هر تأکید شدیدی پیراسته» است، چنان‌که «قهرمانش ابهامی پیدا می‌کند که حقیقت را به او ارزانی می‌دارد؛ «ترازدی زندگی روزمره»؛ «دنیای خصمانه»؛ «توصیف پدیدارشناختی»؛ توهم بودن امر «محض» و «دستکاری نشده»؛ «شوقی به هر آن‌چه اول پیش پا افتاده می‌نماید»؛ و امثال آن. این، در

سینمای فرانسه و تروفو (به درستی تمام، با توجه به رابطه شخصی نزدیک بازن و تروفو) پیروزی استتیک رئالیستی است که بازن بر مبنای نئورئالیسم ایتالیا پرداخت. و واکنش هویدا به فیلم، واکنش غالب کایه بود؛ ریوت که هنگام بحث دربارهٔ *هیروشیما عشق من* با لحن دیگری سخن خواهد گفت، در مقایسهٔ استتیک تروفو با همانِ روسلینی، می‌گوید «خلوص نگاه... شاید همین کافی است تا باور کرد که می‌توان اشیا را روی پرده درست همان‌طور دید که در واقعیت هستند.» [۲۹]

اگر به نظر می‌رسد که *چهارصد ضربه* «درگیری مستقیم با واقعیت» را که لینهارت (در بحث «شش شخصیت») سینمای فرانسه را فاقد آن دانسته بود، پیشنهاد می‌کند و سرمشق این پیشنهاد است، در این صورت به نظر می‌رسد که *هیروشیما عشق من* چیزی را پیشنهاد می‌کند که، در همان بحث، ریوت خواستارش شده بود، که سینما «از ادبیات فراتر رود». از این لحاظ *هیروشیما* تجدید مدرنیستی روایت «کلاسیک»؛ مسلماً ادبی، اما و رای ادبیات معاصر فرانسه، و از جنبه‌های دیگر یکسره سینمایی انگاشته می‌شد. در حالی که *هیروشیما* ستایش و توجه همهٔ کسانی را که درباره‌اش بحث می‌کنند برمی‌انگیزد، به زحمت عطوفتی را که نثار فیلم تروفو می‌شد برمی‌انگیزد. تروفو البته همکار دیرین آن‌ها بود اما به نظر می‌رسد تفاوت واکنش‌ها بیشتر ناشی از استراتژی‌های استتیک بسیار متفاوتِ دو فیلم، و رجحان روشن و مداومی است که کایه برای روایت کلاسیک قائل است. با این حال، به جهات بسیار مهمی، این بحث دربارهٔ *هیروشیما* را (که منتقد-فیلم‌سازانی در آن شرکت دارند که فیلم‌های خودشان قرار بود، به شیوه‌های بسیار متفاوتی، مسائل مهمی را دربارهٔ فرم مطرح کنند- به‌خصوص گُدار و ریوت، البته) باید به نحو بارز و تعیین‌کننده‌ای انتقالی انگاشت. این‌جا مثلاً رومر را می‌بینیم، شاید محافظه‌کارترین فرد در آن جمع که آشکارا آماده است- در مواجهه با «فیلمی کاملاً جدید»، شاید «مهم‌ترین فیلم پس از جنگ، نخستین فیلم مدرن سینمای ناطق»- کلاسیسی می‌را که دست‌کم از ۱۹۴۷ تعریف و سرسختانه از آن دفاع کرده بود، کنار گذارد؛ یا گُدار را که «مسئلهٔ مشهور متن و تصویر» را مطرح می‌کند بی‌آن‌که کس دیگری کاملاً منظورش را بفهمد، یا ریوت را، که به «حرکت دیالکتیکی دوگانهٔ آگاهی» در ارائهٔ سینما در سینما می‌اندیشد؛ یا ریوت و گُدار را که به حدود رجوع فیلم رنه به یافته‌های آیزنشتاین در مونتاز اشاره می‌کنند.

در عین حال این سرآغازِ روی‌آوری به «مدرنیسم» پرسش‌های دشواری دربارهٔ الزامات و وابستگی‌های سیاسی مدرنیسم مطرح می‌کند که در این‌جا شتاب زده و تا حدودی به آشفتگی، در اشاراتی به «چپ استتیک» و «پیشاپیش عصر خود» بودنِ رنه به خاطر «وفادار

ماندنش به اکتبر^۶ پنهان می‌ماند. و به‌رغم شناسایی نوگردانی اساسی فرم در هیروشیما و ارتباطش با آیزنشتاین، آنچه سرانجام پدید می‌آید — همچنان که در مورد فیلم بسیار متفاوت تروفواز نظر فرم — مشخصاً خوانشی «بازنی» است. بدین ترتیب، ریوت، درباره نگرش رنه به جهان مدرن: «نه تنها آن را می‌پذیرد، بلکه عمیقاً، به‌وضوح و با عشق، تحلیل می‌کند. چون این جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم و عشق می‌ورزیم، پس برای رنه همین جهان است که خوب و درست و منصفانه است.» بازن اندکی بعد درگذشت [۳۰]: چنان که شایسته است، موضع بازن — زیباشناختی و عقیدتی — با نگاه خرده‌گیرانه‌ای که کایه به نخستین پیروزی‌های موج نو یافت، در آن واحد تجلیل و تهدید می‌شود.

یادداشت

1. Eric Rohmer, *Redécouvrir l'Amérique*, *Cahiers* 54, Christmass, 1955.
در این مجلد با عنوان «کشف دوباره آمریکا» ترجمه شده است، (فصل ۷):
Jacques Rivette, *Notes sur une révolution*, *Cahiers* 54, Christmass, 1955.
در این مجلد با عنوان «یادداشت‌هایی درباره یک انقلاب» ترجمه شده است، (فصل ۸).
2. Jacques Rivette, *lettre sur Rossellini*, *Cahiers* 46, April 1955.
در این مجلد با عنوان «نامه درباره روسلینی» ترجمه شده است (فصل ۲۶):
Eric Rohmer, *La Terre du Miracle*, *Cahiers* 47, May 1955.
در این مجلد با عنوان «سرزمین معجزه» ترجمه شده است (فصل ۲۷).
3. François Truffaut, *Une Certaine Tendance du cinéma français*, *Cahier* 31, January 1954, translated as 'A Certain Tendency of the French Cinema' in Nicols, *Movies and Methods*, pp. 224-37.
4. Jacques Doniol-Valcroze, *L'Histoire des Cahiers*, *Cahiers* 100, October 1959.
5. Truffaut, *op. cit.*, P. 235.
۶. اورانش و بوست امروز بیشتر به خاطر حمله تروفوبه آن‌ها شهرت دارند تا به خاطر سهم چشمگیرشان در سینمای فرانسه. از جمله فیلمنامه‌هایی که با هم کار کرده‌اند می‌توان از این‌ها نام برد: سفونی پاستورال (دلانو، ۱۹۴۶)، شیطان در جسم (اوتان‌لارا، ۱۹۴۷)، آن سوی پرچین (کلمان، ۱۹۴۹)، مسافرخانه سرخ (اوتان‌لارا، ۱۹۵۱)، بازی‌های ممنوع (کلمان، ۱۹۵۲) سرخ و سیاه (اوتان‌لارا، ۱۹۵۴)، عبور از پاریس (اوتان‌لارا، ۱۹۵۶)، ماجرای شوم (اوتان‌لارا، ۱۹۵۸) گندم در هلفزار (اوتان‌لارا، ۱۹۵۴)، ژروه (کلمان، ۱۹۵۶).
7. Truffaut, *op. cit.*, p. 233.
۸. همان، ص ۳۰، مقایسه کنید با توصیف رومراز «بداخلاقی کودکان و حرف‌های بچگانه درباره عشقی که با مانعی مذهبی یا اجتماعی برخورد می‌کند» در سینمای فرانسه در مقاله «کشف دوباره آمریکا».
۹. همان، ص ۲۳۰، مقایسه کنید با این نظر رومر که سینمای آمریکا «خود را آن‌چنان در زیب و زیور غرق نمی‌کند که سینمای ما می‌کند. فیلمسازانش بیشتر به قدرت آن‌چه نشان می‌دهند اعتماد دارند تا به این‌که

از چه زاویه‌ای نشانش بدهند.» در مقاله «کشف دوباره آمریکا».

10. Truffaut, *op. cit.*, P. 234.

11. *Ibid.* P. 233.

12. *Ibid.* P. 234.

13. Fereydoun Hoveyda, 'La Première Personne du pluriel', *Cahiers* 97, July 1959,

در این مجلد با عنوان «اول شخص جمع» ترجمه شده است. (فصل ۵).

14. Truffaut, *op. cit.*, P. 232.

15. Louis Marcorelles, 'French Cinema, the Old and the New', *Sight and Sound*, Vol. 27, no. 4, Spring 1958, P. 192.

16. André Bazin, *What is Cinema?* Vol. 1 (essay on Bresson); André Bazin, *Jean Renoir*, Jean-Luc Godard, *Godard on Godard* (material on Ophuls, Vadim, Renoir, Becker, Astruc, Franju); François Truffaut, *Films in My Life* (material on Becker, Bresson, Cocteau, Gance, Ophuls, Guitry, Tati, Astruc, Vadim).

در باره مطالب کایه مربوط به این دوره که به زبان انگلیسی ترجمه شده است، نگاه کنید به پیوست ۲.

17. Cf. Marcorelles, *op. cit.*, PP. 193-4.

۱۸. مقایسه کنید با هویدا، «اول شخص جمع».

19. François Truffaut, on *Et Dieu... Créa la femme*, in *Film in My Life*, PP. 311-312.

20. Soixante metteurs en scène français', *Cahiers* 71, May 1957.

21. See, For example, Jacques Doniol-Valcroze, 'Problèmes et perspectives du cinéma français', *Cahiers* 41, December 1954, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, 'Entretien avec Jacques Flaud' (Directeur Général du Centre National de la Cinématographie); and Jacques Doniol-Valcroze, 'Problèmes du court métrage', both *Cahiers* 71, May 1957.

۲۲. برای مثال، نگاه کنید به نتیجه گیری رومر در «کشف دوباره آمریکا».

23. Marcorelles, *op. cit.*, P. 195.

۲۴. نگاه به یادداشت ۱.

۲۵. مقایسه کنید با نظر ریوت درباره روسلینی در «نامه درباره روسلینی».

۲۶. تروفو سرژ ریا را «فیلم شجاعانه نامعمولی که سطح سینمای فرانسه را امسال ارتقا خواهد داد» نامید. *Films in My Life*, P. 313.

27. Truffaut, 'L'impossible rendez-vous', on Guitry's *Si Paris nous était conté*, *Cahiers* 57, March 1956, PP. 52-3.

28. André Bazin, 'Bicycle Thief' and De Sica: 'Metteur en Scène', originally published in 1949 and 1951, in *What is Cinema?* Vol. 2.

29. Jacques Rivette, 'Du Côté de chez Antonin', *cahiers* 95, May 1959.

مقایسه کنید با مصاحبه با روسلینی (که دقیقاً هویدا و ریوت انجام داده‌اند)، کایه ۹۴، آوریل ۱۹۵۹،

ترجمه شده در این مجلد در فصل ۲۸: «وضع همین است که هست... چرا دستکاری اش کنیم؟»

۳۰. آندره بازن در ۱۱ نوامبر ۱۹۵۸ درگذشت؛ یک شماره ویژه، کایه شماره ۹۱، که اکثراً به بازن اختصاص داشت، در ژانویه ۱۹۵۹ منتشر شد.

فرانسوا تروفو: «اراذل خسته‌اند»

(*'Les Truands sont fatigués', Cahiers du Cinéma 34, April 1954*)

دربارهٔ ژاک بکر نه نظریهٔ رایجی وجود دارد، نه تحلیل عالمانه‌ای، نه تزی. نه خودش و نه کارش تفسیر را بر نمی‌تابند، و از این نظر چه بهتر.

حقیقت این است که بکر قصد ندارد کسی را متحیر کند یا از حیرت در بیاورد؛ فیلم‌هایش نه بیانیه‌اند نه ادعاینامه، که به این معنی است که کارش و رای پارامترهای مرسوم است و حتی می‌توان او را در نقطهٔ مقابل هر گرایشی در سینمای فرانسه قرار داد.

هر یک از فیلم‌های ژاک بکر یک فیلم ژاک بکر است. این نکتهٔ کوچکی است، اما مهم است. در واقع اندک چیزی هست که به ما بگوید ترز را کنِ اخیر را فدر، مغرورها را پالیه‌رو، عشاق براسمور را ایو آلگره و مادمازل نیتوش را دو ویویه نساخته است. در عین حال نمی‌توان تصور کرد که ادوار دوکارولین، موطلایی و پول را او تان-لارا، گرمیون یا دلانوا امضا کرده باشند.

در عین حال که عموماً پذیرفته شده است بهتر است نویسنده و کارگردان فرد واحدی باشد، دلایلی که برای آن ارائه می‌شود مبتذل است و مشارکت و تولیدات جمعی همچنان تحسین می‌شود — که به نظر من بیهوده است. این که رنوار، برسون، کوکتو و بکر به نگارش فیلمنامه می‌پردازند و امضای خود را پای آن می‌گذارند، نه فقط آزادی بیشتری در استودیو به آن‌ها می‌دهد، بلکه اساساً به این معنی است که به جای صحنه‌ها و گفت و گوهای مشخصی که فیلمنامه‌نویسان تولید می‌کنند صحنه‌ها و گفت و گوهای قرار می‌دهند که فیلمنامه‌نویس هرگز نمی‌تواند تصور کند. ویژگی، که برای کلود موریاک آن چنان عزیز است، جز این نیست. لازم است نمونه بدهیم؟ برای ساختن آن صحنهٔ ادوار دوکارولین که الینا لاوردت ادا درمی‌آورد، اول باید آن را در زندگی واقعی مشاهده کرد، پس در چارچوب میزانشن

دوباره سازی کرد. نمی دانم آیا این صحنه را مدیون آنت وادیمان هستیم یا ژاک بکر، اما از یک چیز مطمئنم — هر کارگردان دیگری آن را از متن فیلمبرداری حذف می کرد: این صحنه سر مویی طرح داستان را پیش نمی برد و بیشتر برای این هست که رنگی، نه از رئالیسم، از واقعیت باشد؛ بودنش از روی عشق به انجام دادن کار از راه سخت تر است.

همین جست و جوی لحنی دقیق تر به خصوص در دیالوگ مشخص است. در موطلائی ریمون (بوزیه) وارد کارگاه نجاری ماندا (رجیانی) می شود و می گوید «کار و کار، تراش باز هم تراش، ها؟» نه تنها یک فیلمنامه نویس هرگز نمی توانست چنین چیزی بنویسد، بلکه اصولاً طوری است که فقط سر صحنه به خاطر می آید. با وجود این، همین چند کلمه هنوز نکته ای دارد (به معنی تبانی بین دوستان) که هر وقت فیلم را می بینم مجذوبم می کند.

مشخصه بکر نه چندان انتخاب موضوع که انتخاب نحوه برخوردش با موضوع و با صحنه ها برای تصویر کردن آن است. در عین حال که فقط چیزی را نگه خواهد داشت که در دیالوگ ضروری است یا جزء ضروری چیزی اضافی است (گاهی حتی نام آواها)، درباره بعضی چیزها که هر کس دیگری بیشترین دقت را درباره اش می کرد خیلی راحت کوتاه خواهد آمد، چنان که می تواند روی صبحانه خوردن آدم ها، کره مالیدن روی نان تست، مسواک زدن شان و غیره بیشتر مکث کند. قراردادی هست که به موجب آن آدم ها فقط در محو تصویر (دیزالو) می توانند به یکدیگر نزدیک شوند. اگر در یک فیلم فرانسوی زوجی را نشان دهید که با لباس خواب در اتاق می گردند شوخی به نظر خواهد رسید. می توانید فرض کنید که این قوانین ناگفته برای برازندگی است. بکر در چنین مواقعی چه می کند؟ همان میل به انجام دادن کار از راه سخت تر که گفتم باعث می شود صحنه را طوری ترتیب دهد که قانون ها را نقض کند. در موطلائی رجیانی و سیمون سینیوره را با لباس خواب و در پول گابن را با پیژامه نشان می دهد.

این طور کار کردن چالشی دایمی با ابتذال و عامیانگی است، چالشی که بکر همیشه برنده آن است زیرا فیلم هایش برازنده ترین و آدم هایش باوقارترین نمونه هایی هستند که می شناسیم.

آن چه برای آدم های بکر رخ می دهد کمتر اهمیت دارد تا نحوه رخ دادنش. طرح، که مستمسکی بیش نیست، با هر فیلم کم رنگ تر می شود. ادواردو کارولین فقط داستان یک شب است، با یک تلفن و یک جلیقه به عنوان لوازم فرعی. به پول دست نزن درباره درخواست انتقال ۹۶ کیلو طلاست. بکر می گوید «برای من مهم آدم ها هستند؛ در واقع موضوع اصلی پول

پیر شدن و دوستی است. این ظاهراً مضمون اصلی رمان سیمونن است اما معدود فیلمنامه‌نویسانی می‌دانند که چطور بیانش کنند و به پیش زمینه بیاورندش و خشونت را همراه با تصویرپردازی به پس زمینه ببرند. سیمونن چهل و نه ساله است و بکر چهل و هشت ساله: پول فیلمی دربارهٔ رسیدن به پنجاه سالگی است. در آخر فیلم ماکس — مثل بکر — «برای خواندن» عینک می‌زند. گفتیم پیر شدن و دوستی: وقتی آنجلو ریتون را می‌دزد تا ماکس را مجبور کند که پنجاه میلیون را بدهد، به دوستی افسانه‌ای ماکس با ریتون اماندناسته به پیر شدن ماکس نیز اشاره می‌کند زیرا اجازه دارد تصور کند که ده سال پیشتر ماکس کاری می‌کرد که هم دوستش را و هم پول را پس بگیرد و حسابش را هم با آنجلو تسویه کند. سیمونن و بکر از کتاب فقط آن‌چه را که به درد *نول روو فرانسز* می‌خورد نگه داشته‌اند.

لطف آدم‌های پول، حتی بیش از آدم‌های موطلائی، ناشی از سکوت آن‌هاست، ایجاز در رفتار و حرکت‌شان است. فقط حرف می‌زنند یا عمل می‌کنند تا چیزی ضروری را بگویند یا انجام دهند. مثل مسیوتست، بکر عروسک را در آن‌ها می‌کشد. این قاتل‌ها حالا فقط دو تا گربه نره‌اند که با هم رو در رو می‌شوند. من پول را نوعی تسویه حساب بین گربه بزرگ‌ها — اما گربه‌های رده بالا — می‌دانم، خسته و، اگر جرئت کنم، مصرف شده.

لحظه‌ای هست که هر خالق واقعی چنان جهشی به جلو می‌کند که مخاطبانش عقب می‌مانند. برای رنوار، *قاعده بازی* نشانهٔ بلوغ بود، فیلمی چنان نو که این شبهه را ایجاد می‌کند که شکستی است؛ از آن شکست‌هایی که صبح فردایش تعداد دوستانان را با انگشت‌های یک دست می‌شمارید.

امروز، اگر *قاعده بازی* فهمیده می‌شود، موطلائی نمی‌شود. این نوع محاسبه پیچیده را در جایی دوست دارم که نقد مسلماً چیزی عایدش نمی‌شود، اما در عین حال این محاسبه‌ها برای آن‌ها که دوستانه به آن‌ها نگاه می‌کنند چیزی دارد که عیان کند: بکر موطلائی را در همان سنی ساخت که رنوار *قاعده بازی* را می‌ساخت. بکر با موطلائی در بین دوستانش چندان هوشمند جلوه نکرد (وسوسه می‌شوم بنویسم: از شرشان راحت شد)؛ حالا در مسیری کاملاً جدید افتاده است و پول ردپای مرداب را دنبال می‌کند.

روشن‌ترین چیز دربارهٔ ستایشی که از پول می‌کنم حاصل این یقین من است که این فیلم را آن‌طور که اکنون هست، چهار سال پیش نمی‌شد ساخت. اول موطلائی باید می‌آمد. نمی‌گویم که پول بهتر از موطلائی است اما فیلم مشکل‌تری است. ساختن فیلم‌هایی در ۱۹۵۴ که در ۱۹۵۰ قابل تصور نبودند کار آسانی نیست؛ و این فعلاً نخستین امتیاز پول نسبت به

۴۸ کایه دو سینما (دهه ۱۹۵۰)

ترزراکن، گندم نارس، عشق یک زن، آن سه فیلم دوران دور پیش از جنگ است. بین ما آن‌هایی که بیست سالشان است یا چندان بزرگ تر نیستند، نمونه بکر هم درس است هم تشویق. ما رنوار را فقط به عنوان نابغه شناخته‌ایم، اما سینما را وقتی که بکر تازه داشت شروع می‌کرد کشف کردیم. شاهد بودیم که راهش را پیدا می‌کرد، امتحان می‌کرد: مجموعه آثاری را در تداوم دیده‌ایم. و توفیق ژاک بکر توفیق جوانی است که نمی‌توانست راه دیگری جز آن‌که برگزیده است تصور کند، و عشق‌اش به سینما تلافی شده است.

آندره بازن، ژاک دونیول-والکروز، پی یر کاست،
روژه لینهارت، ژاک ریوت، اریک رومر:
«شش شخصیت در جست و جوی مؤلف»
بحثی درباره سینمای فرانسه»

('Six Personnages en quête d'auteurs: débat sur le cinéma français',
Cahiers du Cinéma 71, May 1957 (extracts))

تاکنون کایه درباره سینمای فرانسه زیاد و در عین حال بسیار کم سخن گفته است. زیاد گفته است، درباره کارگردانی که ما دوست داریم و بسیار کم گفته است، درباره دیگران – دور از نزاکت، به نوعی بی فایده، بدون توش و توان... این می توانست چنین القا کند که تنها دغدغه ما سینمای خارجی است (چه در ناحیه آلپ و چه حوزه اقیانوس اطلس). در عین حال نویسندگان ما اغلب درباره سن موريس یا بیانکور صحبت می کنند تا درباره چینه چیتا یا بیورلی هیلز. اما صحبت های هیئت تحریریه همیشه کاملاً مناسب برای چاپ نیست. بنابراین وقتی که در تدارک این شماره بودیم این سؤال مطرح شد که چه کسی و به چه شکلی، مسئول ارزیابی سینمای ما خواهد بود که هم منصف باشد و هم در عین حال آلت دست درست نکند؟ فیلمسازان ما به قدر کافی متعلق های مجاز دور و برشان هست که از رفاه کار بدون تأیید نویسندگان فروتن ما برخوردار باشند؛ و کیست که انکار کند در عرصه سینمای ما عنصر تباه وجود دارد؟ ولی چرا؟ همین است که به بحث و استدلال مفصل نیاز دارد. آسان ترین راه این بود که صرفاً یکی از آن گفت و گوهایی را ترتیب بدهیم که آدم ها در ضمن آن فکرشان را آزادتر از آن بیان می کنند که قلم بر کاغذ می گذارند. و همین کار را کردیم. بنابراین، آندره بازن، ژاک دونیول-والکروز، پی یر کاست، روژه لینهارت، ژاک ریوت، و اریک رومر با هم دور ضبط صوتی نشستند.

آندره بازن: «وضعیت فعلی سینمای فرانسه.» این هم اشاره به تکوین آن دارد و هم به بحران فعلی اش. به نظر من ریوت باید شروع کند. او نظرهای اساسی و قطعی در این موضوع دارد.

ژاک ریوت: دقیقاً نظر نیست، بیشتر نوعی جمع بندی موضوع است. من فکر می کنم

سینمای فرانسه در حال حاضر ناخواسته روایت دیگری از سینمای بریتانیا است یا به عبارت دیگر سینمای بریتانیا است بی آن که به این عنوان شناخته شده باشد، زیرا کار آدم‌هایی است که در عین حال با استعدادند. اما به نظر می‌رسد فیلم‌ها ادعایی و ارزشی واقعی بیش از نمونه‌های سینمای بریتانیا ندارند. فکر می‌کنم همه در این خصوص موافق باشیم.

بازن: به نظر شما میان‌مایگی سینمای بریتانیا از کجاست؟

ریوت: سینمای بریتانیا سینمای ژانر است اما سینمایی که ژانرها ریشه اصیل در آن ندارند. از یک طرف برخلاف سینمای آمریکا فاقد ژانرهایی است که فی‌نفسه معتبر باشند. مثل وسترن و جنایی (وسترن‌های معمولی ارزشی مستقل از وسترن‌های بزرگ دارند). فقط ژانرهای بدلی، یعنی تقلیدی، وجود دارد. به هر حال اغلب‌شان صرفاً تقلید تقلیدهای آمریکایی است. و از طرف دیگر سینمای مؤلف هم نیست، چون هیچ‌کدام حرفی برای گفتن ندارند. سینمایی است بلا تکلیف بین سینمای مبتنی بر عرضه و تقاضا و تصور غلطی از عرضه و تقاضا که لنگ می‌زند. آن‌ها معتقدند مردم همین را می‌خواهند و بنابراین به همین می‌چسبند. اما در کوشش برای رعایت همه قواعد این بازی، بد بازی می‌کنند. بدون صداقت یا استعداد.

پی‌یرکاست: متمایز کردن سینمای ژانر و سینمای مؤلف کاملاً خودسرانه است. از تنها چیزی که می‌توان یقین داشت این است که مسئله، میان‌مایگی سینمای فرانسه است. نتیجه‌اش تولید محصولات است که همیشه یک جور است. توزیع‌کنندگان واقعاً تولید را کنترل می‌کنند و این‌ها مطلقاً فاقد خلاقیت‌اند. کار واحدی را دائماً تکرار می‌کنند و تفسیری کاملاً خودسرانه و یکسان از ذوق و سلیقه مردم را دستاویز قرار می‌دهند.

روژه لینهارت: با یک مقایسه شاید قضیه روشن‌تر بشود که ممکن است بی‌ربط به نظر برسد اما حتماً مفید خواهد بود. فرض کنیم که به جای بحث درباره وضع فعلی سینمای فرانسه، منتقد ادبی بودیم و درباره وضعیت فعلی رمان و ادبیات در فرانسه حرف می‌زدیم و با ادبیات انگلیس و آمریکا مقایسه‌اش می‌کردیم. می‌دیدیم که امسال و برای سال‌های آتی درباره ادبیات فرانسه خیلی کم می‌توان گفت و جای تعجب هم نبود. اول باید تعیین کنیم که آیا در مقام منتقد ادبی از موضعی بالاتر از فرهنگ صحبت می‌کنیم یا از موضع دست‌اندرکاران صنعت، این‌ها دو چیز مختلف است. تمایزی که باید قائل شد، کمتر بین فیلم‌های مؤلف و ژانرها و بیشترین سینمای معمولی و کوشش‌های پدیدآورندگان جدیدی است که نماینده گرایش‌های جدیداند. احساس می‌کنم این تمایزی اساسی است که می‌توان از آغاز قائل شد.

کاست: متأسفانه چنین تمایزی تا آن‌جا که به سینما مربوط می‌شود کاملاً بی‌فایده است، به

این معنی که موجودیت سینمایی که در مقوله دوم قرار می‌گیرد، به لحاظ تولید در واقع به مقوله اول وابسته است. فیلم‌های مؤلف دقیقاً در همان شرایطی و به همان دلایلی تولید می‌شوند که فیلم‌های تجاری.

لینهارت: وقتی پره‌ور کار تمام شد را بیست و پنج سال پیش ساخت همه فکر می‌کردند شوخی است. در عرض پانزده سال صدبار از او کپی کرده‌اند و روح کلی سینمای فرانسه آفریده‌او بود. مسئله، جدا از موضوع بازار و توزیع‌کننده‌ها، دانستن این نکته است که آیا در حال حاضر شاهد تولد گرایشی جدید هستیم که در عرض پانزده سال شاید جریان رایج این سینما بشود؟

بازن: من با لینهارت موافقم. اما به نظرم باید اشاره کرد که ویژگی اساسی سینمای آمریکا این است که فیلم‌های غیراستثنایی، آن فیلم‌های تجاری که جزء اصلی آن‌اند، فیلم‌های ژانراند. اگر ژانرها رشد کنند سینمای آمریکا از نظر مالی رشد می‌کند. مادام که ژانرهای خوبی وجود دارند تولید را می‌توان در حد متوسط یا حتی بالاتر از حد متوسط حفظ کرد. ضعف صنایع سینمایی اروپا آن است که قادر نیستند برای تولید جاری به ژانرها تکیه کنند. در سینمای پیش از جنگ فرانسه حتی اگر دقیقاً ژانری وجود نداشت، سبکی وجود داشت که فیلم‌نوار رئالیستی بود. این هنوز هم هست اما تغییر جهت داده، و فکر می‌کنم یکی از مسائل سینمای فرانسه ناشی از ناتوانی‌اش در حفظ ژانرهای اساسی خوبی باشد که رشد کنند، چنان‌که در آمریکا می‌کنند. این امر جنبی است و بیشتر به سینمای آمریکا ربط دارد تا فرانسه. ریوت: شاید جنبی است. اما فکر می‌کنم به شالوده مربوط می‌شود. زیرا در واقع معتقدم غیرممکن است جز از همین مبنا، یعنی نبودن ژانرهای اساسی، بتوان کاری ارزشمند در سینمای اروپا (نه فقط سینمای فرانسه، بلکه انگلیس و ایتالیا نیز) صورت داد. پس باید به استثنا پرداخت. معنی‌اش این است که از اول بپذیریم فیلم اروپایی خوب، عالی که سهل است، وجود نمی‌تواند داشت مگر آن‌که تصمیم بگیریم از موضوعات «ژانر» استفاده نکنیم، زیرا هر ژانری ذاتاً محکوم به شکست است.

کاست: محکوم نه، چون هم الآن به صراحت گفتید که ژانر وجود ندارد.

ریوت: نه به معنی دقیقش. متأسفانه در واقع دارد.

کاست: خیلی متأسفم که مجبورم به عنوان مارکسیست وظیفه‌ام را انجام دهم — مثل Helot مست در ضیافت اسپارتنی‌ها — اما امر مسلم این است که یکی از مسائل مبتلا به سینمای فرانسه (مسئله‌ای که در آغاز باید روشن کرد و گرنه خطر این هست که همه چیز را وارونه ببینیم) مسئله شرایطی است که مؤلف بالقوه در آن امکان سخن گفتن پیدا می‌کند.

لینهارت: دوست ندارم برای دفاع از استدلال خودم از مقامات نقل قول کنم اما یادم هست با مدیر کل امور سینمایی [ژاک فلود] گفت و گو می کردیم، به من گفت (نظر شخصی اش بود چون گفت و گویی خصوصی و بسیار خودمانی داشتیم) با وجود همه مخالفت هایی که هست معتقدم وضع مالی سینمای فرانسه نسبتاً بسیار خوب است و افزود «کاملاً روشن است که بحران موجود تقریباً فقط مربوط به موضوع فیلم هاست». استدلال من این است که سینمای پیش از جنگ فرانسه (از پره و راسم بردم، اورانش، کوکتو و چند تن دیگر را هم می توان اضافه کرد) حتی به لحاظ کمیت، سخت تحت نفوذ فیلمنامه نویسان خاصی بود. به همین صورت، نویسندگان نسل جدید در زمره روشنفکران ایتالیایی، سینمای ایتالیا را تشکیل داده اند. خود سینمای آمریکا مسیرش را از داستان های جنایی و آثار بزرگ اجتماعی پرفروش اخذ کرده است.

ژاک دونیول و آلکسروژ: بله، اما برخلاف پدیده ای که شرح دادید، یعنی نفوذ فیلمنامه نویسان، آن چه در سینمای فرانسه پس از «رهایی» مشهود است، ظهور تعدادی کارگردان است که کمابیش مؤلف اند و می توانستند معادل مکتب پاریس در نقاشی را در سینما به وجود بیاورند. در ۱۹۶۴ یا ۱۹۴۷ کسی ممکن بود خوش بینانه فکر کرده باشد که آقایان برسون، بکر، کلوزو و کلمان دارند از نظر سبک، مکتب جدید سینمای فرانسه را به وجود می آورند. به نظر من، چنین نشد، زیرا نه در مورد درونمایه آن توافقی بود و نه الهام مشترکی وجود داشت.

ویوت: شکی نیست. می توانستید بگویید که کلوزو، کلمان و بکر به رغم توفیق عظیم شان شکست خوردند زیرا فکر می کردند صرفاً با یافتن سبک روح تازه ای در سینمای فرانسه پدید می آید. از سوی دیگر، کاملاً روشن است که نئورئالیسم ایتالیا نخستین و مهم ترین جست و جوی سبک نبود. سبک شد، اما جزئی از جهان نگری بود. من به هیچ وجه نمی پذیرم (و فکر می کنم همه هم موافق باشند) که کسی بتواند در فیلم های کلوزو، یا فیلم های بکریا کلمان اندک نشانه ای از جهان بینی پیدا کند. آن سینما در بهترین حالت برداشتی عادی، ادبی، و بیست سی سالی عقب تر از امروز بود.

کاست: موافقم که نا کامی در نیل به آن چه می توانست مکتب سینمای فرانسه پس از جنگ باشد شیوه صحیح توصیف آن سینما است. با این همه می خواهم چند نکته ای را که مطرح کردید تصحیح کنم. از بین فیلم های عمده فرانسوی که از آن پس ساخته شده اند تعدادی را دوست دارم و تعدادی را نمی پسندم. مثلاً کارهای کلمان را خیلی دوست دارم. در آن تداومی می بینم. این البته تداوم چیزی نیست که بشود جهان بینی کلمان نامید، اما سبک و شیوه خاصی

در همه آثار او مشهود است و به نظر من او به خاطر همین (فعلاً با صرف نظر از برسون) بزرگ‌ترین کارگردان زنده ما است. با این همه (و متأسفم که باید بر این نکته تأکید کنم) دوست دارم نخست مسائل شرایط تولید را روشن کنیم. جای انکار نیست که اگر به نحوه ساخته شدن فیلم در فرانسه نگاه کنید می‌توانید ببینید که پیدا کردن تهیه‌کننده و بازیگر نسبتاً آسان است (با این فرض که موضوعی آماده داشته باشید و بخواهید که فیلمش کنید). مسائل اصلی وقتی شروع می‌شود که به سراغ سردمداران حقیقی تولید، یعنی توزیع‌کننده‌ها می‌روید. توزیع‌کننده خیلی فراتر از آدم‌های بوگندویی است که فکر می‌کنند: او کسی است با مقدار معینی سرمایه که به کار انداخته است و سعی می‌کند بیشترین سود را از آن عاید کند. اما کاملاً عاری از تخیل و خلاقیت است. شرکت‌های بزرگ پخش همیشه بعدی را می‌خواهند. نخستین نان و عشق و رؤیا را نمی‌خرند، اما بعدی‌اش را خواهند خرید؛ اولین فون‌کامیلو را نمی‌خرند اما دومی را می‌خرند. یکی از مسائل کلیدی تولید در فرانسه پیدا کردن توزیع‌کننده‌ای است که فیلم اول را بخرد. بحران مبتلا به موضوع صرفاً بحران مؤلف نیست. مسئله پذیرفته شدن موضوع هم هست.

[...]

ریوت: فکر می‌کنم همه به‌طور ضمنی درباره نامگذاری تحول کارگردانان بزرگ موافقیم: نامش آکادمیسیم است. این آکادمیسیم در سینمای آمریکا چندان مسئله خطیری نیست — وقتی کینگ ویدور جنگ و صلح را می‌ساخت ما از قبل به محدودیت‌هایی که پارامونت، دینودولارنئیس و کل سیستم سوپر پروداکشن بر او تحمیل می‌کرد آگاهی داشتیم. آن‌چه در آخرین فیلم‌های بکر و کلمان وخیم است این است که کارگردان‌ها به نوعی آکادمیسیم تن می‌دهند و حتی این گمان می‌رود که خودشان هم خواهان آن باشند.

[...]

لینهارت: خوب، من موضع کاست را اتخاذ می‌کنم که دیدگاه اقتصادی است. مشخصه تحول سینمای فرانسه در چهار سال اخیر به لحاظ تأمین بودجه این است که به دلایلی که لازم نیست این جا به آن‌ها بپردازیم، فیلم‌های پولساز کوپروداکشن‌هایی بین‌المللی انگاشته می‌شوند — که ذاتاً رو به بازار خارجی دارند. و خیلی احتمال دارد که نوعی خشکی، گرایشی به آن‌چه آکادمیسیم نامید به این نکته مرتبط باشد که کارگردانان مورد نظر جرئت نمی‌کنند خود را در فیلمی درگیر کنند که چشم‌اندازش اساساً چشم‌انداز فرهنگ خودشان است. یعنی فیلم فرانسوی. بلکه هدف‌شان ساختن فیلم بین‌المللی است. هیچ وقت یادم نمی‌رود که از حرف تهیه‌کننده فیلم ماقبل آخر بکر، علی بابا، چقدر شگفت زده شدم: «به بکر گفتم،

می‌بینی، چیز خیلی پول درآری نمی‌شود، اما فیلمی می‌شود که مردم در برلین، در پکن و در هالیوود می‌روند ببینندش.»

اریک رومر: این خیلی مهم است، چون ارزش سینمای آمریکا دقیقاً در خصلت جهانی آن است سینمای آمریکا راهنما است. سرنخ می‌دهد. تأسف چندان از این بابت نیست که سینمای فرانسه اثر ارزنده تولید نمی‌کند، در این است که آثارش مهجور است — منظورم این است که بر سینمای کشورهای دیگر تأثیر نمی‌کند. مکتب فرانسوی وجود ندارد، دست‌کم دیگر ندارد. حال آن‌که مکتب آمریکایی و مکتب ایتالیایی داریم.

کاست: متأسفم که کمی از موضوع دور می‌شوم. دوست داشتم حرف‌هایی را که رومر الان گفت و حرف‌هایی را که لینهارت می‌گفت ادامه دهم و بگویم که گام کوچکی جلوتر بروم. اگرچه مسیحی نیستم، فکر می‌کنم می‌توان همه این‌ها را با مثل کوتاهی توضیح داد: آن‌که به فکر جان خویش است می‌بازدش، و آن‌که فقط به فکر آن نیست بیشتر می‌تواند حفظ‌اش کند. به عبارت دیگر، در طلب موفقیت همیشه امکان ناکامی هم هست، در صورتی که دنبال چیز تازه‌ای بودن آغازی است برای این‌که امکان توفیق حقیقی فراهم شود. سیستم تولید نگرش غلطی داشت که گمان می‌کرد چون توفیقی حاصل شده است، کافی است همان شرایط را مهیا کرد تا دوباره به دست آید، حال آن‌که درست این بود که بگوید علی‌بابا موفق بود، خوب حالا می‌خواهم کار دیگری بکنم، نه این‌که علی‌بابا موفق بود، حال می‌خواهم پسر علی‌بابا را درست کنم.

[...]

ریوت: کمال مطلوب برای سینمای فرانسه این بود که در یک دست تولیدات عظیم را داشته باشد ساخته کارگردانانی چون دلانوا یا لوشانوا (آن‌هایی که برای این نوع کار مناسب‌اند و خوب انجامش می‌دهند، طوری که فیلمی با ۵۰۰ میلیون هزینه، ۸۰۰ میلیون یا حتی بیشتر برمی‌گرداند، که به هر حال چیزی است که همه می‌خواهند)، و در دست دیگر کارگردانان باقریحه‌ای که خود را درگیر این کارها نمی‌کنند که به هیچ وجه نمی‌توانند برای‌شان سودآور باشد و چنان شرافت اخلاقی دارند که با فیلم‌هایی راضی می‌شوند — بگویم با ۱۰۰ میلیون هزینه — که برای ضرر نکردن نیازی به بازارهای خارجی ندارند، اما با آن می‌توانند آثار تألیفی خلق کنند. این دو حوزه باید هم زیستی می‌کرد و درعین حال کاملاً جدا از هم می‌بود. این دقیقاً چیزی است که در سینمای ایتالیا اتفاق می‌افتد که البته بحران‌های خودش را دارد اما از سلامت بیشتری برخوردار است زیرا هرگز تداخلی بین اولیس یا همه دیگر تولیدات عظیم و مکتب روسلینی، زاواتینی، دسیکا، آنتونیونی رخ نمی‌دهد؛

کارگردانی که هر چند در بسیاری از مسائل اختلاف‌نظر دارند، هرگز سازش نکرده‌اند، هرگز. تنها استثنا ویسکونتی است که سنسو را ساخت، اما کاملاً روشن است که این صرفاً استثنایی صوری است چون ویسکونتی فقط تا آن‌جا که می‌توانست از تهیه‌کننده گرفت، مثل آفولس بالولا مونتز و رنوار، تا حدی با *النّا و مردان*. اما سینمای ایتالیا هرگز نگذاشته است قلبش تحت سلطه درآید، حال آن‌که در فرانسه آن‌چه در دو سه سال گذشته شاهدش بوده‌ایم فروپاشی چیزی است که فکر می‌کردیم گوهر سینمای فرانسه است. آدم‌هایی چون بکر، کلمان و کلوزو به‌طور موفقیت‌آمیزی بارها گذاشته‌اند که سوپر پروداکشن‌های همه‌چیزخوار بیلعدشان. نمی‌دانم چرا: به عشق پول یا شهرت بین‌المللی. و حالا شاید شما هم بگویید که کسی نیست. فقط یک فیلمساز هست که فروخته نشده است و او برسون است. او تنها کس است. چند تا جوان هم هستند [۱] اما هنوز وقت آن نشده است که وسوسه سراغ‌شان بیاید. شاید چون و قتش رسید آن‌ها هم وا بدهند. نمی‌شود دانست.

[...]

ریوت: این اشتیاق به تسخیر جهان از کجاست؟ دقیقاً همین مایه شوربختی است. برعکس، باید فراتر از هر چیز برای حفظ مخاطبان فرانسوی کوشید و جهان را فقط به عنوان پیامد غیرمستقیم تسخیر کرد. از همین حالا سعی می‌کنیم ستاره‌های بین‌المللی تولید کنیم، از همین حالا بر آن می‌شویم که فیلم‌های بین‌المللی بسازیم و در ۹ مورد از ده مورد با کُلّه زمین خواهیم خورد.

بازن: فکر می‌کنم در هر دو دیدگاه حقیقتی هست. [۲] منظورم این است که نوعی فیلم با اهمیت سینمایی خاصی وجود دارد که بر ستاره متکی است. بسیار بدیهی است که سینمای فرانسه پیش از جنگ حول گابن ساخته شد. پیوندی ذاتی و عمیق بین فیلمنامه‌ها، سبک فیلم‌ها و گابن هست. این مسلم است. اما از طرف دیگر ده تا نمونه دادید که ستاره فاجعه است. این را باید در متن قضاوت کنید. فکر می‌کنم همه در این گمان توافق داریم که سینمای فرانسه در کارگردانی تولید عظیم بین‌المللی، که ستاره نقش اصلی را در آن دارد، بیشترین شانس پیشرفت را ندارد. این با کشف مجدد راه صید الهام آدم‌های با قریحه رخ خواهد داد و نمی‌تواند مستقل از بازی رخ دهد بلکه با بازی در سطحی فراتر از بازی ستاره روی می‌دهد.

ریوت: در واقع گابن بازیگر نبود، چیز دیگری بود. بازیگر نبود، کسی بود که شخصیتی را به سینمای فرانسه آورد و نه فقط فیلمنامه‌ها، بلکه میزانشن را هم تحت تأثیر قرار داد: من فکر می‌کنم گابن را می‌توان بیش از دو ویویه یا گرمیون کارگردان دانست تا آن حد که سبک فرانسوی میزانشن تا حد زیادی براساس شیوه بازی گابن، راه رفتنش، طرز صحبت کردنش

یا نگاه کردنش به یک دختر، طرح ریزی می‌شد. دینامیسم بازیگران بزرگ آمریکایی نیز از همین ناشی می‌شود، بازیگرانی چون کری گرانت، گری کوپر یا جیمز استوارت، مثلاً، میزانشن آنتونی مان دقیقاً متأثر از سبک بازی جیمز استوارت است. آن وقت، در حال حاضر بازیگری در فرانسه نمی‌بینم که قدرت آن را داشته باشد که از بازی صرف فراتر رود.

[...]

بازن: در این فکر که سینمای پیش از جنگ که جلوه گاه وحدت تماثلیک، و شهودی کاملاً استثنایی بود و با آن کارگردان‌هایی که دخیل بودند، می‌توانست با ادبیات در حال پیشرفت آن زمان پیوند یابد. طبیعی است که بین یک نسل ادبی و ورودش به سینما یک فاصله زمانی باشد. مثلاً، اگرستانسیالیسم، که در ادبیات منسوخ شده است، می‌توانست معادل فیلم نوار پیش از جنگ را برای مان به ارمغان بیاورد (فکر نمی‌کنم حالا بتواند). رابطه فیلم نوار با سورئالیسم را لینهارت به وضوح نشان داده است.^[۳]

[...]

لینهارت: من بحث را با این حرف آغاز کردم که تشابه ادبی قابل توجه است. اگر سینمای ایتالیا جالب توجه است، به این سبب است که من پاوره می‌خوانم. اگر سینمای آمریکا جالب توجه است، برای این است که نه فقط کالدول بلکه چندین رمان نویس جدید دیگر آمریکایی را می‌خوانم. اگر سینمای فرانسه جالب نیست، برای این است که در حال حاضر چیز جالب توجهی در رمان فرانسوی رخ نمی‌دهد.

[...]

کاست: ... اگر به آنچه هر سال در فرانسه می‌خوانیم نگاه کنید می‌بینید در عین حال که ممکن است اکثر فیلم‌هایی را که در عرض سال درمی‌آید دوست نداشته باشید، رمان با ارزش زیادی هم وجود ندارد. دو سه تا کتاب برجسته‌ای که امسال خوانده‌ام کدام‌اند؟ اولیش گرمسیریان اندوهگین کلود لوی - استروس است که تصور نمی‌کنم بتوان فیلمش کرد، دست‌کم فعلاً با توجه به مسیری که فیلم‌های نامتعارف، طی می‌کنند. بعدیش شریک بودن در آب کار پانته است که با ادبیات فرانسه ارتباطی ندارد. امسال رمانی فرانسوی که واقعاً خوشم آمده باشد وجود نداشت. متأسفم، اما وضع این طور است. چند علت همزمان برای این وضع هست. نخست دلیلی که برایم خیلی روشن است: تعداد زیادی از آن‌ها که باید رمان می‌نوشتند به فیلمسازی روی آورده‌اند. شکی نیست که در مورد آستروک، مثلاً، این هم محاسن او را توضیح می‌دهد و هم معایبش را. او فیلم‌هایی می‌سازد بی‌کوچک‌ترین دریافتی از فیمسازی به عنوان یک کار فنی؛ کاری که با دست می‌کنند اما دقیقاً طوری که او باید

کتاب‌هایی را می‌نوشت که نمی‌نویسد. او با یک حرکت تفاوت فیلمنامه‌نویس و کارگردان را حذف می‌کند که در سینمای فرانسه تفاوت سنتی دیرینی است و حالا دارد از بین می‌رود. فیلمنامه‌نویس‌های حرفه‌ای وقتی لازم بودند که کارگردانان قدیمی وجود داشتند که کار فنی می‌کردند. باید کسی می‌بود که برایشان داستان می‌نوشت چون آن‌ها کارشان فقط میزانشن بود - یعنی هیچ چی! (می‌خندد). وقتی وادیم فیلم می‌سازد یا وقتی آستروک فیلم می‌سازد، فیلم هر چه که باشد یا هر انتظاری که از آن داشته باشید، چیزی است کاملاً متفاوت با فیلمی که دو نفر - یک فیلمنامه‌نویس و یک کارگردان - ساخته باشد.

ریوت: ما این را می‌گوییم سینمای مؤلف!

دونیول و الکرؤز: باز برمی‌گردیم به همان تئوری‌های «ابژکتیف ۴۹» [۴] قدیم‌مان که اصولش منسوخ شده اما هنوز صحیح است. به جایی رسیده‌ایم که سینما یک وسیله بیان است برای گفتن چیزی. و شگفت‌آور این است که سینما در فرانسه حرفی برای گفتن ندارد و فیلم فرانسوی هیچ نمی‌گوید.

لینهارت: با وجود این تصور مؤلف تام بیهوده است، زیرا وظیفه کارگردان قابلیت‌های خاصی را ایجاب می‌کند که از نویسنده برنمی‌آید. ممکن است یک نفر بتواند هر دو کار را انجام دهد اما این که در حال حاضر کارگردانانی که هیچ استعداد آشکاری در فیلمنامه‌نویسی ندارند، مثل بکر مثلاً، آن کار را می‌کنند و خود را در معرض فاجعه قرار می‌دهند، به معنی انحطاط یک حرفه عمده است. در ایتالیا هنوز وجود دارد (آن‌جا معمولاً پنج نفر است نه فقط یکی) در آمریکا هم.

کاست: اما واضح است که هر چند خیلی‌ها روی سناریوی فلینی کار می‌کنند فیلم مال فلینی است، از جمله سوژه‌اش.

ریوت: من فکر می‌کنم آن‌چه درباره فلینی می‌گویید در مورد فیلمسازان آمریکایی هم صادق است، به‌رغم عناوین تیتراژ؛ زیرا چنان‌که اکنون دیگر حتم داریم در بین کارگردانان بزرگ آمریکایی یک نفر هم نیست که از همان آغاز با همکاری یک سناریست روی سناریو کار نکند. سناریست سناریو را برایش می‌نویسد و کار صرفاً ادبی را انجام می‌دهد که کارگردان خودش با همان مهارت صوری نمی‌توانست انجام دهد که با وجود این با رهنمودهای خود او مطابقت دارد (یعنی صرفاً زیر نظر او نوشته نمی‌شود بلکه از دستورالعمل‌های او پیروی می‌کند). و برای همین است که درکایه تصمیم گرفته‌ایم از کارگردانانی چون هیچ‌کاک دفاع کنیم تا وایلر، و مان تا زینه‌مان، زیرا آن‌ها کارگردانانی اند که عملاً روی سناریوهای‌شان کار می‌کنند. و این دقیقاً عنصر جدیدی است که آن‌ها در ده سال

اخیر باب کرده‌اند. پس با کاست در این فکر موافقم که مسئله سناریست صرف منسوخ شده است.

بازن: به لحاظ روان‌شناختی منسوخ شده است. احتمالاً تکامل سینما (قبلاً می‌پذیرم که درباره‌اش چیزی نمی‌دانم) در این جهت پیش می‌رود که کارگردان — مؤلف با یک یا چند سناریست روی سناریو کار کند. اما برای من زیاد مهم نیست که چند تا سناریست به عنوان سناریست وجود داشته باشند — مهم این است که سناریست باید به عنوان یک شغل وجود داشته باشد. [...] در واقع این که به چی برمی‌گردیم مسئله مردم نیست، مسئله الهام و مضمون‌ها است. سینمای آمریکا فقط درباره غنای پایان‌ناپذیر مضامین آن است؛ فقط در فرانسه چنین نیست. پیش از جنگ تداوم مضمونی (تماتیک) وجود داشت. حالا باید از خود پرسیم آن‌ها کدامند. آن یگانگی بزرگی که پیش از جنگ وجود داشت در جهات گوناگونی از هم پاشیده است. اما یک ویژگی هنوز باقی است — ویژگی زمینه هر چند نه موضوع: یعنی، ورای روان‌شناسی، نوعی نگرشِ رمانی به جهان. فیلم‌هایی مثل *موتلایی* یا *ادواردو کارولین* اثر بکر فیلم‌هایی هستند که، بدون اصل ادبی خاصی، به نظر من خیلی فرانسوی و خیلی «پس-از-جنگ» می‌نمایند. آخرین تعطیلات هم خیلی فیلم پس از جنگ است. همین‌طور *بازی‌های ممنوع* کلمان یا *خاطرات کشیش دهکده برسون*، با آن‌که از نظر سبک، فضا و مضمون خیلی متفاوت‌اند، وجه مشترک‌شان حس انسانی‌تری است از هر چیز در سینمای پیش از جنگ است، هم چنین قابلیتی برای تحلیل که به ادبیات نزدیک است. به گمانم این را داریم از دست می‌دهیم و تنها سرمایه‌ای است که داریم.

دونول والکروز: [...] چرا اقتباس از رمان شکست خورده است؟ زیرا جدا از نمونه‌های تنهایی چون برسون، زمینه جامعه‌شناختی یا اجتماعی مناسبی در فیلم‌ها نیست که پشتیبان‌شان باشد. قدرت سینمای آمریکا این است که این زمینه را دارد. قدرت سینمای ایتالیا هم همین است. وقتی آنتونیونی فیلم *خارق‌العاده رفیق‌ها* را که از پاورزه اقتباس شده بود می‌ساخت، قادر بود همان زمینه کتاب پاورزه را حفظ کند. فکر می‌کنم سینمای فرانسه به چند دلیل حذف شد: مؤلف‌ها اعتماد به نفس نداشتند، اما تحریم مالی هم وجود داشت. می‌خواهم واژه‌ای را ذکر کنم که خیلی کلی به کار می‌رود: سانسور. منظورم فقط هیئت ممیزی نیست بلکه سانسور پیش از آن، سانسور صنفی، سانسور فردی هم هست.

ریوت: درست است. نگاه کردن به کم‌دی وجهی ندارد، حوزه محدودی است. فیلم‌های برگرفته از رمان‌ها هم همین‌طور، که هفت هشت سال پیش به آن امید می‌رفت اما حالا دیگر مطرح نیست. تنها امکانی که برای سینمای فرانسه مانده است در فیلم‌هایی است که هر چند

اجتماعی نیستند (این کلمه را خوش ندارم) دست‌کم موضعی می‌گیرند همانند سینمای پس از جنگ ایتالیا. اما چرا آدم‌هایی داریم که این امکان را تا حالا نشناخته‌اند؟ فکر می‌کنم خیلی راحت می‌توان گناه را انداخت به گردن سانسور و تهیه‌کننده‌ها. علتش فقط این است که محدود کارگردان‌های فرانسوی که به مطبوعات بیانیه داده‌اند از این قبیل که «دوست دارم فیلم‌های اجتماعی بسازم» در واقع آدم‌های تباهی بوده‌اند. فکر می‌کنم اوتان-لارا، کلمان و کلوزو همه آدم‌های نفرت‌انگیزی‌اند تا آن حد که اگر خواسته بودند در همان شرایطی کار کنند که روسلینی، فلینی یا آنتونیونی با سی‌چهل میلیون فرانک، شاید حتی در خیابان‌ها و از نظر زمانی در مضیقه کار کرده بودند، می‌توانستند آن فیلم‌ها را بسازند. خواسته‌شان، از یک طرف، این است که همچنان پول در بیاورند، و از طرف دیگر، این که همچنان فیلم‌های حیثیتی بسازند. خیلی روشن است که کلوزو، وقتی می‌گوید که می‌خواهد در آن واحد فیلمی درباره‌اندونزی و یک فیلم ۳۰۰ میلیون فرانکی بسازد، یا هرگز نخواهد توانست، یا شاید هم هرگز واقعاً نخواسته است بسازد. تنها کاری که کرد این بود که جلوی روزنامه‌نگارها بخرامد و شهرت فیلمساز شجاع را کسب کند. بعدش شیطان‌صفتان را می‌سازد. اما اگر کلوزو واقعاً خواسته بود آن فیلم را بسازد مسلماً می‌توانست ۳۰ میلیون پیدا کند. نمی‌بایست از بابت سانسور پیشاپیش نگران بوده باشد و فیلمش شاید به نحوی از این مراحل می‌گذشت. از این‌ها گذشته فیلمسازان ایتالیایی هم سانسور و تهیه‌کننده و توزیع‌کننده دارند. همیشه راهی پیدا کرده‌اند که حرفشان را بزنند. ما فیلم‌های لیتزانی را در فرانسه ندیده‌ایم. اما تصور می‌کنم لیتزانی همین‌طور رک نمی‌گفت «من کمونیسم‌آم و خواهان انقلاب». این را در نظر داشت به نحوی که برایش روشن بود چیزی را بگوید که می‌خواست. اما کلوزو، کلمان و اوتان-لارا (همچنان به این سه اسم برمی‌گردم زیرا این‌ها بیشتر گناهکارند) نمی‌خواستند این ریسک را بکنند، زیرا ترسواند، زیرا - تکرار می‌کنم - تباه‌اند، پول تباه‌شان کرده است. در یک کلام فکر می‌کنم چیزی که در سینمای فرانسه وجود ندارد روح فقر است. [۵] امروزه در این خصوص تنها امید به کارگردانان دیگر است - نه دیگر به این سه (زیرا اگر زمانی امکان آن را داشتند که چیزی بگویند گذاشتند که از دست برود)، اما کارگردانان جدید این ریسک را می‌کنند که با بیست سی میلیون یا حتی کمتر فیلم بسازند، با هر چه که هست فیلم بسازند، بی‌آن‌که فیلمنامه‌هاشان را برای تأیید ممیزی ارائه دهند و شاید بی‌آن‌که حتی به تهیه‌کننده‌ها هم ارائه کنند. فکر می‌کنم تنها امید برای سینمای فرانسه همین است.

لینهارت: خصلت حقیقی سینمای پیش از جنگ فرانسه (که درست یا غلط، اهمیت داشت) این است که مخالف‌خوانی اساسی‌اش به لحاظ اجتماعی و انقلابی رابطه‌ی مثبتی با

انسانیت داشت. حالا، نتیجه آن امروز این است که آن فروپاشی که ازش صحبت می‌کنید فقط خصوصیات منفی آن را حفظ کرده است. [۶] مثلاً با کلو زو فیلم نوار آن جنبه مثبت، آن اعتلای شاعرانه، آن معنای انقلابی را از دست داد. عبور از پاریس فیلمی تقریباً دست راستی است. سینمای آمریکا و سینمای ایتالیا است که مثبت و نیرو دهنده است. در فرانسه ما در ارزش‌های ارتجاعی ساده و ناب گیر کرده‌ایم که یک فیلم هنری را به صورت فیلمی درباره سرنوشت درمی آورد، جایی که همه چیز بد فرجام و شوم شده است و به احمقانه‌ترین وضع قابل تصور است. موفقیت برای ژانسون این است که یک پایان غم‌انگیز جور کند جایی که پایانی غیر قطعی یا پایانی خوش از نظر زیباشناسی بهتر می‌بود. نوعی سانسور معکوس وجود دارد که معنی‌اش این است که کسی جرئت نمی‌کند فیلمی مثبت بسازد. شاید تنها فیلم‌هایی که مثبت‌اند فیلم‌های برسون‌اند.

[...]

کاست: فیلم مثبت یعنی چه؟ فیلم منفی یعنی چه؟ این‌طوری درگیر بحثی می‌شویم که هرگز تمامی ندارد.

ریوت: فیلم منفی فیلم ترسوهاست. و فکر می‌کنم مسئله بزرگ سینمای فرانسه در حال حاضر ترس است.

کاست: اگر به جای «ترس» بگویید «رضایت»، کاملاً با شما موافقم. با این حال، رمان‌هایی هستند که چیزی می‌گویند که شاید تازه نباشند اما به هر حال بهترند. مثلاً من رمان‌های پی‌یر بول را خیلی دوست دارم. فیلم‌های عالی می‌شود از آن‌ها ساخت، مثل آثار هنری جیمز و کنراد. این به چیزی اشاره دارد: رضایت کسانی که صنعت سینما را می‌چرخانند نگذاشته است این گرایش تحقق یابد. حتی آستروک که به چنین مسائلی نمی‌پردازد و فارغ از این حرف‌هاست، با صورت پی‌یر بول وسوسه شد.

ریوت: شاید دارم حساسی با پی‌یر کاست جدل می‌کنم، اما فکر می‌کنم اگر از رمان‌های پی‌یر بول فیلم ساخته می‌شد یک قدم هم به پیش نبود، چون ادبیات او از پنجاه سال پیش الهام می‌گیرد. اگر بخواهیم آن‌جا متوقف شویم خیلی پیش نمی‌رویم. نوعی آکادمی‌گری تازه خواهد بود اما باز هم آکادمی‌گری است — آکادمی‌گری چپ، آکادمی‌گری آنارشستی، آکادمی‌گری پوچی. اما هر چند هیوستن هم دورانی داشت، نمی‌دانم چرا در فرانسه باید دوباره او را الگو قرار دهیم. باید پیش برویم.

کاست: حرف‌های ریوت مثل همیشه تکرار مکررات است. حذف کردن پی‌یر بول با یک ضربه باگفتن این‌که کارش پنجاه سال عقب است، به نظر من مسخره است. یا به شیوه خودش

از پیش خود می‌خواهد بگوید «هیوستن تمام شده!» که کاملاً غیرمنصفانه و بسیار حیرت‌انگیز است. کاش هیوستن در فرانسه پیروانی داشت.

ریوت: هیوستن تمام شده به این صورت که می‌توان گفت رمان‌های کنراد مال پنجاه سال پیش است. اگر امروز بخواهیم کاری را در سینما بکنیم که کسانی پنجاه سال پیش در جای دیگر می‌کردند، بی‌معنی است. تنها امکانی که برای حرکت مهمی در سینما وجود دارد (و این جا با لینه‌ه‌ارت توافق داریم) پیروی از ادبیات نیست، چه ادبیات پنجاه سال پیش باشد چه پانزده سال پیش (چنان که سینمای پیش از جنگ فرانسه کرد — در عین حال که از کارهای مک اورلان یا کارکو اقتباس می‌شد، رمان‌های مالرو، برنانوس و رمان‌های اولیه سارتر بودند که در فرانسه بسیار اهمیت داشتند). اما مسئله پیروی از ادبیات چند سال پیش مطرح نیست. شاید حتی مسئله کوشش در همپایی با ادبیات جدید هم مطرح نیست: وظیفه واقعی سینما باید برگزیدن از ادبیات باشد.

[...]

رومر: ریوت داشت می‌گفت که سینما باید پیشاپیش ادبیات باشد. پیش یا پس به هر حال سینما قلمرو دیگری است. نمی‌دانم آیا واقعاً هدف سینما این است که به قول لینه‌ه‌ارت با «ادبیات بسیار معاصر» هماهنگ باشد، به خصوص در فرانسه که ادبیات ظاهراً به مسیر دیگری می‌رود؟ سینما و ادبیات دنبال چیزهای متفاوتی هستند. امکان دارد که این هماهنگی را بتوان به شیوه‌ای ضمنی انجام داد اما عجلتاً درست نمی‌دانم چطور. فیلم اخیر برسون را نمونه بسیار خوبی یافته‌ام چون از اثری غیرادبی برداشت شده بود.

کاست: برای اولین بار با رومر موافقم. ارتباط ادبیات و سینما را بسیار پیچیده و نامشخص می‌بینیم. دو تا حوزه کاملاً متفاوت‌اند. در ادبیات آزادی بیان را با قیود درونی بسیار اندکی می‌توان تجربه کرد. نویسنده کمی مثل نقاش است. نقاش تابلویش را می‌کشد و دنیا را به هیچ می‌گیرد. کسی هم نمی‌تواند ایرادی بگیرد.

رومر: حرفتان ظاهراً کهن‌تری فیلمساز نسبت به نویسنده را القا می‌کند. فکر می‌کنید که نویسنده هر چه بخواهد می‌تواند بگوید و فیلمساز نمی‌تواند. در عین حال حرفی که بهترین سینما — آمریکایی و آن یکی — می‌زند به اندازه حرف‌های آزادترین ادبیات فرانسوی مدرن و جالب است، اگر بیشتر نباشد.

کاست: شاید منظورم را درست ادا نکردم. به هیچ وجه نمی‌خواهم بگویم سینما به عنوان یک وسیله بیان پایین‌تر از ادبیات است. فقط می‌خواهم بگویم که شرایط و نحوه این بیان بسیار متفاوت است و تا این جا، در واقع امر، آزادی بیان فیلمساز در هر عرصه‌ای محدود است.

ریوت: لینهارت اندکی پیش می‌گفت که سینمای آمریکا قدرت ذاتی‌اش را از رمان آمریکایی گرفته است. اما برداشت من این است که اقتباس فیلمسازان آمریکایی از رمان‌نویسان بزرگ معاصر با استثنای نادری فقط فیلم‌های متوسطی به بار آورده است. کاملاً برعکس، سینمای آمریکا، به موازات ادبیات آمریکا، مضامین شخصی و نگرش شخصی به جهان را پدید آورده است که به‌خصوص نزدیک به مضامین و نگرش فاکنر و همینگوی هستند و حتی از برخی جهات بسیار دورند. عظمت سینمای آمریکا دقیقاً از این جاست که موازی با رمان آمریکایی است اما این دو خط همدیگر را قطع نمی‌کنند؛ به موازات هم پیش می‌روند.

[...]

بازن: من فکر می‌کنم کمی از موضوع خاص سینمای فرانسه خارج شویم. اصلاً لازم نیست تعیین کنیم که آیا فیلمسازان فرانسوی باید یا نباید مضامین‌شان را از نیاکان ادبی‌شان الهام بگیرند. هر دو روش می‌توانست مفید باشد. اگر آن‌ها نمی‌گیرند برای این است که سینمای آمریکا عملاً مضامینی در خارج از ادبیات دارد. شاید بزرگ‌تر است زیرا در خودش الهام جامعه‌شناختی کافی دارد که از آن برداشت کند. بسیار احتمال دارد که به دلایل تاریخی سینمای فرانسه نداشته است و شاید رمان منبع الهام غنی‌تری باشد، اما این واقعاً مهم نیست. مسئله این است که ببینیم ماده خامی هست یا نه.

رومر: سینمای فرانسه جامعه فرانسه را تصویر نمی‌کند، در حالی که سینمای آمریکا، مثل سینمای ایتالیا، قادر است جامعه را به سطح منزلت استتیک ارتقا دهد. شاید در نتیجه‌گیری بتوانیم در این جهت سعی کنیم که دریابیم، اگر نه چرا، دست‌کم چطور سینمای فرانسه نمی‌تواند فرانسه معاصر را نشان دهد.

دونیول و الکروز: جالب است که می‌بینم در دو فیلمی که چندبار در این جا ذکر شد، یعنی برخورد شوم و و خدا... زن و آفرید، دو فیلمساز جوان با استعداد کاری کرده‌اند درست برخلاف کاری که فیلمسازان بزرگ دیگر می‌کردند. آستروک با اقتباس از رمانی بسیار بحث‌انگیز، سالاد مقدس، موضوع فیلمش را به نوعی تأمل شخصی در باب جوانی، درباره عوالمی که می‌شناخت، شور و بلندپروازی، ارتقا داده است. وادیم نیز گزارشی بسیار گویا از یافته‌هایش در عشق و ارتباط با زنان عرضه کرده است. با مسرت شاهد آنم که دو کارگردان جوان، با استعداد آشکار تمایل نشان می‌دهند که کار فعلی و آتی خود را یکسره در زمینه تاریخی و اجتماعی خاصی قرار دهند. فکر می‌کنم این در همه آثار بزرگ ادبی یا سینمایی آشکار است. استاندال درباره زمان خود می‌نویسد، فلوبر و بالزاک درباره زمان خود. منکر

نیستم که فردا فیلمساز جوانی ممکن است پیدا شود که بخواهد حرفش را در دوران رم باستان بزند. اما این استثناست. بزرگ‌ترین امکان انجام دادن کار خوب که برای فیلمسازان جوان فراهم است، ادامه شیوه آستروک و وادیم است.

ریوت: در حالی که ضعف بزرگ عبور از پاریس آن است که هر چند در واقع شاهد جامعه خاصی است، آن جامعه جامعه معاصر نیست. سال ۱۹۴۳ هم نیست که قصه کوتاه مارسل‌امه در آن رخ می‌داد. بیشتر سال ۱۹۳۰ به نظر می‌آید. رابطه خیلی خاص مونمارتری بین هنرمند و بورژوا یک تم سال‌های ۱۹۳۰ است که در ۱۹۴۳ قرار گرفته و در ۱۹۵۶ ساخته شده است. دونیول هوالکروز: بله، اما زمان خود کارگردان است. مارگریت شب و عبور از پاریس فیلم‌هایی هستند که اوتان لا را مدت‌ها بود می‌خواست بسازد اما همین اواخر توانست بسازدش.

پازن: درباره ارتباط مستقیم جامعه خاصی و سینما قطعیتی وجود ندارد، هر چند مواردی را در آمریکا و ایتالیا می‌بینیم. فکر هم نمی‌کنم ارتباط مستقیمی بین رمان فرانسوی و جامعه فرانسه وجود داشته باشد. فقط خاص سینما نیست. شاید علتش این باشد که در این مرحله از توسعه جامعه و هنر فرانسوی ارتباطی نمی‌تواند وجود داشته باشد. باید به هر قیمتی شده مضامینی مرتبط با واقعیت معاصر یافت؟ لوشانوا و کایات چنین کردند. حاصلش را می‌توان دید. چیزی مثال زدن نیست.

دونیول هوالکروز: نمی‌گویم این قاعده طلایی است. اما پیش می‌آید که در دو فیلم که دوست می‌داریم، چنین پیوندی باشد.

کاست: مرا خواهید بخشید. من برای فیلم آستروک احترام بسیار قائلم. اما این که بگویم این دو فیلم ارتباطی با واقعیت معاصر دارند شوخی جذابی است که براننده کایه دو سینما در شکل فعلی آن است. یکی از آن پارادوکس‌های مفرح است. شاید شما را به خنده وادارد اما ارتباطی با واقعیت ندارد. واقعاً انتظار ندارید باور کنیم که کوچک‌ترین رابطه‌ای، جز رابطه سطحی با دنیای مجلات، بین دنیای این دو فیلم و دنیای واقعی وجود دارد؟ من اگر برای فیلم آستروک ارزش قائلم به دلایل دیگری است.

دونیول هوالکروز: فکر می‌کنم این جاسوء تفاهمی شده است. منظور من این نیست که فیلم آستروک یا وادیم عملاً شرایط جامعه خاصی را در سال خاصی بیان می‌کنند. منظورم این است که سازندگان این فیلم‌ها چارچوب فیلم‌شان و الهام‌شان را از یک تجربه عملی گرفته‌اند. اگر به آن وفادار نیستند، اگر به نحوی نشان می‌دهند که با دیدگاه مافرق دارد، امر دیگری است. اما صداقت و صمیمیتی در الهام هست بسی اصیل تر از آن که از برخی

کارگردانان «اجتماعی» می‌شنویم که مدعی‌اند می‌خواهند «کمبود مسکن یا مسئله سقط جنین» را حل کنند.

کاست: از بعضی جهات با دونیول موافقم. تا جایی که می‌دانم فیلمی که به اجتماعی بودن تظاهر کند، در سرایش شکست است. صدها فیلم در مکتب اجتماعی - رئالیستی - خوشبینانه فرانسوی وجود دارد و من نمی‌توانم تحمل‌شان کنم. به عقیده من آن‌ها شاید هم درباره نیمه پنهان ماه باشند و از مجلات دیگری غیر از مجله‌های وادیم اخذ می‌شوند. اما اگرچه فیلم وادیم را نمی‌پسندم، اما به آن‌های دیگر ترجیح می‌دهم، زیرا از زبانی استفاده می‌کند که هر روز در خیابان می‌شنوم. اما این که بگویم وادیم در نحوه استفاده از برخی شیوه‌های گفتار که جزئی از دنیای کافه‌هاست مهارت داشته است دلیل نمی‌شود فیلمش مستقیماً با واقعیت معاصر مرتبط باشد.

رومر: عامل دیگری هم هست. در عرض بیست سال ظاهر فرانسه خیلی کم تغییر کرده است حال آن‌که آمریکا و حتی ایتالیا بسیار متحول شده‌اند. چیز تازه‌ای شیوه زندگی فرانسوی را مثلاً از ۱۹۳۰ به این سو عوض نکرده است مگر آن‌چه از آمریکا می‌آید.

کاست: باز هم با شما موافقم. در حال حاضر اتفاقی در فرانسه رخ نمی‌دهد که در تأمین ماده اولیه برای سینمایی روایی بر مبنای تغییری در جامعه، تعیین‌کننده باشد. تنها چیزی که می‌توانم بینم سلسله توهّمات سطحی است که اسطوره‌های حاکم پدید می‌آورند: اسطوره موفقیت، برتری و برابری ارزش با کارکرد اجتماعی، که همه را ارکان بورژوازی می‌دانم. مثلاً تک همسری و واحد خانواده، آن‌طوری که در قانون مدنی هست، دیگر با واقعیت تطبیق نمی‌کند.

بازن: ۹۹ درصد درام، ادبیات و سینمای فرانسه بر مبنای آن است.

رومر: آن‌ها کلیشه‌هایی هستند به قدمت خود جهان. فیلمسازان فرانسوی فقط می‌دانند چه طوری و رسیون‌های بی‌پایان از پیش‌خدمت بسازند. اگر در جامعه مدرن تضاد وجود دارد آن‌جا نمی‌شود سراغ‌شان را گرفت. اگر چیز تازه‌ای هست، این است که نسل امروز چندان دنبال آزادی نیست (به هر حال آن آزادی نظری که از بابت آن کمبودی نیست) که دنبال اخلاق است، هر چه که باشد.

بازن: مضافاً بر این‌که، کافی نیست فقط شالوده جامعه‌شناختی غنی داشته باشیم. نهایت‌ها هم باید باشد. در ایتالیا، بیکاری نقش سرنوشت و تقدیر را بازی می‌کند. سه چهارم نئورئالیسم ایتالیا بر اساس ترس است، ترس اجتماعی. جامعه آمریکا دو قطب دارد: پول و اقبال. در فرانسه کمبود ماده اولیه وجود ندارد، امکان بالقوه درام ذاتی آن کمبود دارد. این بدان

معنی نیست که در فرانسه مسائل عدیده‌ای وجود ندارد: جنگ در اندونزی یا در الجزایر. کمبود مسکن و...

ریوت: نمی‌توان کمبود مسکن یا نژادپرستی یا جنگ را بدون ربط دادن‌شان به زمینه وسیع‌تری بررسی کرد. و مادام که اعتقاد داشته باشی (چنان‌که با نهایت شگفتی رومرو کاست دارند) جامعه فرانسه در بیست سال اخیر تغییر نکرده است، که به نظر من بی‌معنی است، نمی‌توان این کار را کرد. نخستین وظیفه فیلمساز فرانسوی باید این می‌بود که ببیند عناصر جدید بسیار اساسی در چند سال اخیر در جامعه کدام‌اند. و آن وقت می‌توانست هر کدام‌شان را مطالعه کند زیرا کلید را یافته بود، چرا کلید را نیافته‌ایم؟ چون حتی دنبالش نگشته‌ایم. باز: کلید برای هر کسی سیاسی یا اخلاقی خواهد بود، حال آن‌که در واقع باید و رای سیاست و اخلاق می‌بود.

لینهارت: در حالی که سینمای ایتالیا از همان موضوعات ادبیات ایتالیا استفاده می‌کند و سینمای آمریکا همین‌طور از ادبیات آمریکا، آخر چرا انتظار دارید سینمای فرانسه چیزی غیر از موضوعات ادبیات فرانسوی را دستمایه قرار دهد، یعنی مضامینی که روانشناختی‌اند یا حال و هوای متافیزیکی دارند؟ مضافاً بر این‌که برسون همین کار را می‌کند. او در سینما دقیقاً جایگاهی همانند نویسنده فرانسوی دارد. به جای تماس با واقعیت و بیان آن به شیوه‌ای ملموس و حسی، تلفیقی ادبی به آن می‌دهد، منجمدش می‌کند، کاملش می‌کند، اثر هنری‌اش می‌کند. این کاری است که ادبیات فرانسه می‌کند، درست برخلاف درگیری مستقیم آمریکایی‌ها و ایتالیایی‌ها با واقعیت. نمی‌دانم چه پدیده‌ای باید به سینمای فرانسه اجازه دهد که از قانونی که بنیان ادبیات فرانسوی است بگریزد.

ریوت: کاملاً درست است. برسون با واقعیتی ادبی در فرانسه تطبیق می‌کند. اما این جنبه ارتجاعی اوست. نویسندگان ارتجاعی بسیار بزرگی وجود داشته‌اند اما، نه خیلی وقت پیش، برنانوس و مارلو هم وجود داشتند. وقتی مثلاً هم‌تراز شاردون را در سینمای فرانسه داریم چرا هم‌تراز برنانوس و مارلو را نداریم؟...

این گفت‌وگو را بی‌هیچ توقع رسیدن به نتایج مثبت، بلکه صرفاً برای طرح برخی مسائل و برانگیختن هر نظر و غرض ممکن و قابل‌تصوری شروع کردیم. از خودمان پنهان نمی‌کنیم که برداشتی که ممکن است بعضی‌ها در آخر کار از آن بکنند «باد هوا» باشد - اما باد هر جا که بخواهد می‌وزد، و آیا ممکن نیست ذرات غباری بر چشمتان بنشیند؟ بیش از این نمی‌خواهیم.

یادداشت

۱. «چند تاجوان» در این جا به ویژه الکساندر آستروک و روزه وادیم اند که به ترتیب برخورد شوم (۱۹۵۵) و خدا... زن را آفرید (۱۹۵۶) شان، هر دو پیشگام های مهم موج نو، در بخش هایی که در این جا حذف شده است ذکر شده بودند. درباره وادیم نگاه کنید به گذار درباره فردا را چه دیدی؟، فصل ۳.
۲. «هر دو دیدگاه»: در ضمن بحث، در بخش هایی که در این جا حذف شده است، تمایزی بین سینمای متکی بر ستاره و سینمایی که نگاه سنتی به بازیگری را مردود می داند صورت گرفته است و نظر بر این است که این دو نوع سینما مثلاً در ایتالیا همزیستی می کنند.
۳. در عبارتی که در این جا حذف شده است. لینهارت بنیان سینمای فرانسوی پیش از جنگ را حاصل «وحدتی بین یک جنبش ادبی فرانسوی که مظهرش «دایت» (پوپولیسیم پس از ۱۹۱۴) بود و جنبشی نزدیک به آن، که با سورئالیسم مجاور بود و نماینده اش پره وور و اورانش است» دانسته است.
۴. «ابزکتیف ۴۹» یک سینه کلوب بحث انگیز که در ۱۹۴۸-۱۹۴۹ از فیلمسازان و منتقدان سینما تشکیل یافت و عموماً مخالف سینمای «رسمی» فرانسه بود؛ گروه، کسانی چون ژان کوکتو، روبر برسون، الکساندر آستروک، پییر کاست را شامل می شد. «ابزکتیف ۴۹» تأثیر قابل توجهی بر شکل گیری کایه دو سینما گذاشت. برای توضیح بیشتر به مقدمه این مجلد نگاه کنید.
۵. نگاه کنید به جوانب خاص بحث ریوت درباره روسلینی در «نامه درباره روسلینی»، فصل ۲۶ این مجلد.
۶. نظریات لینهارت در این جا. اساساً بسیار نزدیک به نظریات تروفو است در کایه ۳۱، ژانویه ۱۹۵۴، مقاله «گرایشی خاص در سینمای فرانسه» که در فیلم ها و روش ها، نیکولز صص ۲۲۴-۲۳۷ به انگلیسی ترجمه شده است و در مقدمه بخش سینمای فرانسه در این مجلد از آن صحبت می شود.

ژان - لوک گدار: «دلیل کافی»

('Des preuves suffisantes', *Cahiers du Cinéma* 73, July 1957)

اشتباه خواهد بود که از فردا را چه دیدی؟ ستایش کنیم صرفاً به خاطر این که این فیلم فرانسوی همان قدر یکسره مدرن است که و خدا... زن را آفرید. روزه وادیم «آن جاست» است. موافقم. همکارانش تا حد زیادی هنوز نکته را متوجه نمی شوند. باز هم موافقم. اما نباید وادیم را صرفاً برای آن که طبیعتاً کاری را می کند از مدت ها پیش الفبای سینمای فرانسوی بوده است تحسین کرد. واقعاً چه چیزی طبیعی تر از «دم زدن در هوای امروز» می تواند باشد؟ ما دیگر مازاراتی یا لدوک صفر ۲۲ را به همان دلیلی تحسین نمی کنیم که پدر بزرگ ها و مادر بزرگ هاما دو دیون - بوتون یا «خفاش» کلمان آدر را تحسین می کردند^۱. بنابراین بی ربط است در تعریف از وادیم بگوییم که پیشاپیش زمانه اش است، زیرا آن چه رخ داده است این است که تا وقتی او به روز است بقیه همه عقب اند. شاید بگویید همین دلیل بزرگی است بر این که وادیم بهترین کارگردان جوان فرانسوی است که امروز کار می کند. [۱] خواهم گفت دلیلی لازم است اما کافی نیست. بنابراین اجازه بدهید برای اثبات این مدعا دنبال دلیل کافی بگردیم. کجا باید پیدایش کرد؟ در فردا را چه دیدی؟ آن جا هست؟ هست.

اول به سناریو نگاه کنیم. ایده از یک نوول چاپ نشده [۲] به قلم وادیم حدود ده سال پیش گرفته شده است. وادیم به پیشنهاد تهیه کننده اش راثول لوی ماجرا را از پاریس به ونیز انتقال داد. یک داستان پلیسی را هم به آن افزود تا از نوولی که لوی حقوق آن را خریده بود استفاده کرده باشد. چنین کاری در صنعت سینما متداول است: آدم نمی داند بخندد و یا گریه کند. بنابراین در ونیز سال ۱۹۵۷ هستیم، ونیزی که به طور تحسین انگیزی با فیلمبرداری آرمان تیرار جذاب تر شده است و در آن سه مرد به بازی پوکر استعاری با یک دختر جوان فرانسوی

۱. مازاراتی، مارک اتومیل و لدوک ۲۲، نام هواپیما است. دو دیون - بوتون مارک اتومیل فرانسوی دهه ۱۹۳۰ و «خفاش» نام هواپیمایی است که آدر مهندس فرانسوی در دهه ۱۹۲۰ طراحی کرد - م.

می‌پردازند. سوفی (فرانسواز آرنو) حدود بیست و پنج سال دارد. این سن نامناسبی است وقتی زن زیبایی هنوز نومیدانه نگران آن است که دختر آتشپاره و شری به نظر آید. [۳] سوفی شر و بدجنس است چون ساده است، بی رحم است چون ضعیف است. مرد محبوبش، اسفورتزی (روبرت حسین) او را برای ابراز قدردانی از بارون فن برگن وسیله قرار داده است، مرد بانفوذی که در بزرگ‌ترین شیادی جنگ جهانی دوم: انتشار پوندهای تقلبی توسط حکومت رایش سوم، دست داشته است. فن برگن (ئو. ئی. هاس) یک شصت و چند ساله بیزار از زندگی، می‌خواهد زندگی‌اش را در آرامش و آسایش سپری کند. مثل همه آلمانی‌های پیر. با گذشت زمان اخلاق‌گرا شده است. حالا فکر کردن به جرم را به خود جرم ترجیح می‌دهد. با سوفی گرم می‌گیرد که کمابیش حالت پدرانه دارد. لذتی که از او می‌برد، بی‌غرضانه است. رفتاری که با او می‌کند چندان معنایی برایش ندارد. فن برگن صرفاً می‌خواهد بداند که دختر هست و فقط همین. او می‌تواند با هر کسی که دوست دارد بیرون برود به این شرط که پیش از بیرون رفتن بیاید و شب بخیر بگوید. اما برای میشل (کریستیان مارکوان)، روزنامه‌نگار کمابیش افسرده‌ای که در یک بیغوله که کارتون جرالد مک بوئینگ نشان می‌دهد به سوفی دل می‌بازد خوش است هر چه پایانش خوش است. ماجرای سوفی و میشل در واقع بالا می‌گیرد. این کارها سرانجام خشم بارون را برمی‌انگیزد که بلهوسی‌های گذرا را تحمل می‌کند اما روابطی را که ممکن است خطرناک باشند برنمی‌تابد. و چون چیزی از لاکلوس درواست [۴] فن برگن اسفورتزی را ترغیب می‌کند که این کلثوپاترای ارزان قیمت افسون‌کننده را (که پنهانی به نام او دو میلیارد لیر در یکی از بانک‌های سویس سپرده گذاشته است) دوباره مهار کند. اما تبهکاری، تبهکاری بزرگ‌تر می‌زاید. اسفورتزی زود نقشه‌ای می‌کشد: به بارون خیانت کند و سوفی را بازپس گیرد. با او ازدواج کند و پول را صاحب شود. مرد ردلِ مادل سوفی بیچاره را دوباره به دست می‌آورد. سپس فن برگن را می‌کشد و با تهدید به این که پای میشل را هم در جنایت به وسط بکشد نمی‌گذارد به پلیس خبر دهد. با این شرارت سرانجام سوفی چشم باز می‌کند و میشل را وامی‌دارد که اقدام کند. با کمک دوستی که در پلیس بین‌المللی دارند، نقشه اسفورتزی را خشی می‌کنند. در پایان دو کبوتر ما بدون شک می‌توانند در آسایش زندگی کنند و به هم عشق بورزند. آخرین نمای فیلم فرانسواز آرنو را نشان می‌دهد که در قایق پلیس در گراند کانال در زیر آسمان خاکستری تی‌تین‌شانه‌ها را صاف می‌کند.

مسئله سناریویی بسیار قراردادی پیش رو داریم، نه بدتر و نه بهتر از سناریویی برای اقدام فوری موريس لاریو [۵] مثلاً.

تنها ارزشش در محدوده‌ای است که کارگردان خواسته است شخصیت‌های کلیشه‌ای را زنده‌تر کند. و میشل، سوفی، فن برگر و اسفورتزی آن قدر زنده‌اند که هیچ کدام از قهرمانان فیلم‌های جنایی فرانسوی (به استثنای آدم‌های شب در چهارراه ژان رنوار) نبوده‌اند. قدرت چشمگیر وادیم در واقع این است که فقط از چیزهایی صحبت می‌کند که خوب می‌شناسد، با آدم‌هایی سروکار دارد که روزی پنجاه بار می‌بیندشان و بالاتر از آن، به عنوان مبتدی. با این شخصیت‌ها خود را با همه محاسن و معایب خویش توصیف می‌کند. از همین جاست آن حال و هوای بسیار بدیع دیالوگ‌ها و صراحت میزانشنی عاری از تعقید و تعصب.

بدون شک این در مورد و خدا... زن را آفرید صادق‌تر است تا فردا را چه دیدی؟ اولی فیلم یک مؤلف بود، دومی فقط فیلم یک کارگردان. ژولیت به عنوان یک کاراکتر شاید دقیق‌تر از سوفی است و کاراکتر کورت یورگنس محتمل‌تر از کاراکتر نو. ئی. هاس؛ اما فراتر از این که بریزیت باردو بازیگری درگیرتر از فرانسواز آرنو است و کورت یورگنس در نقش یک کارگزار مطبوع کوت دازور راحت‌تر از نو. ئی. هاس در نقش شیادی خسته از زندگی (به سبک اشتروهایم) است، باید گفت کاراکترهایی که کریستیان مارکوان و روبرت حسین بازی می‌کنند بی‌نهایت جالب‌تر و هوشمندانه‌تر از نقش‌هایی است که ترنتینیان و همان کریستیان مارکوان ارائه می‌دهند. [۶] و اگر کسی به طور یقین اثری از اورسن ولز در فردا را چه دیدی؟ می‌یافت، من آن رانه‌چندان در کمپوزیسیون یا جلوه‌های متمرکز خاصی (صرفاً برآمده از به کارگرفتن رنگ) بلکه در این نکته می‌دیدم که وادیم، چون کارگردان مسترآرکادین همان قدر به کاراکترهای مذکرش توجه دارد که به کاراکترهای مؤنث‌اش.

وادیم، برخلاف آن همه تازه‌کار با پنج سال تماشای فیلم در سینما تک در پشت سر، به خودش نمی‌گوید «می‌خواهم دوربین را این‌طور حرکت دهم و کاراکترها را آن‌طور نشان دهم.» بلکه عاقلانه‌تر از آن، چنین می‌اندیشد: میشل پرده را می‌کشد و سوفی را که روی تخت دراز می‌کشد پشت آن پنهان می‌کند و لذت خودش را با دانستن این که او آن جاست با ناخشنودی‌اش از این که نمی‌تواند ببیندش بیشتر می‌کند. این صحنه را چطور باید فیلمبرداری کرد؟ خیلی ساده است. نمایی از میشل که پرده را می‌کشد: سوفی دیگر دیده نمی‌شود. کات به نمای دیگری که این بار دوربین در طرف سوفی است، دیگر نمی‌تواند میشل را ببیند. میشل پرده را باز می‌کند. دوباره با هم‌اند. به راحتی از این مثال معلوم است که وقتی احساسات کاراکترها مشخص باشد میزانشن منطقی می‌شود. وادیم کارگردان بزرگی خواهد شد زیرا صحنه‌های هرگز با ایده‌ای صرفاً انتزاعی یا تئاتری برای یک نما همراه نیست؛ بلکه ایده صحنه است، به عبارت دیگر ایده‌ای دراماتیک است که با ایده‌نما همراه می‌شود.

مثال دیگر: نمای اکنون تحسین انگیز از دیدگاه کبوترها. در حالی که اسفورتزی با میشل و سوفی در میدان سن مارک در میان سر و صدای شدید بال زدن کبوترها به بحث مشغول است دوربین ناگهان بی مقدمه به پشت بام‌ها می‌رود و میدان را غلط نکنم از دید ستاره‌ها نظاره می‌کند. شرط می‌بندم که وادیم این نما را پیش‌بینی نکرده بود و وقتی کار فیلمبرداری میدان را تدارک می‌دید به صرافت آن افتاده است. [۷] این مسلماً یک نمای خودسرانه است اما خودسرانه مابعد تجربی. زیبایی شدیدش غرض را جبران می‌کند.

به این ترتیب کاملاً موافقم که دومین فیلم وادیم کمتر از فیلم اولش شخصی است، و پیچیده‌تر است، اما شاید موفق‌تر و نهان‌تر هم هست. کاراکترهای *فردا را چه دیدی؟* پس از، و نه پیش از دیدارها فیلمبرداری می‌شوند. دلیل این‌که صحنه حمام گرفتن فرانسواز آرنود درست وقتی او در حمام می‌ایستد قطع می‌شود بدگمانی نیست؛ برای این است که کل صحنه و صحنه بعدی بر این اساس ساخته شده که داشته او را نگاه می‌کرده و بنابراین بیشتر به افکارش توجه دارد تا به هر چیز دیگر. *درو خدا... زن را آفرید* رأفت در توجه به تمایلات پیچیده شده بود. *درو خدا را چه دیدی؟* برعکس است.

برای آن‌هایی که در مورد استعداد وادیم هنوز مجاب نشده‌اند، می‌ماند چیزی که آن را شواهد تصویری می‌نامم. اغلب متوجه شده‌ام که فیلمبرداران فرانسوی - برخلاف ایتالیایی‌ها و آمریکایی‌ها، که همیشه یکدست‌اند - با کارگردان‌های خوب کار درخشانی ارائه می‌دهند و با بقیه کارشان آزاردهنده است. جولیارده هرگز کاری بهتر از *آلمان سال صفر*، آلکان کاری بهتر از *دیو و دلبر*، کلود رنوار کاری بهتر از کار با عمویش، کریستین ماتراس کاری بهتر از کار با ماکس افولس نکرده است. آرمان تیرار این قاعده را نقض نمی‌کند. کار دوربین *درو خدا... زن را آفرید* و *دیو و دلبر* در رده‌ای است متفاوت با همه فیلم‌های کلوزو که همان تیرار فیلمبرداری کرده است.

یادداشت

۱. همان‌طور که مترجم، تام میلن، اشاره می‌کند، کایه از دو فیلم نخست وادیم استقبال کرد و هر دو از نظر زیبایی‌شناسی و ساخت پشاهنگ مهم موج نو بودند. اما خود وادیم به زودی از نظر افتاد. یک سال بعد در آرتز، ۳۰ ژوئیه ۱۹۵۸، گذار در بررسی *تابستان با مونیکی* برگمن به تجدید نظر در ارزیابی وادیم اشاره کرد:

تابستان با مونیکا پنج سال پیش از زمانش، آن رنسانس در سینمای مدرن را که منادیانش فلینی در ایتالیا، آلد ریچ در هالیوود، و (فکر می‌کردیم، به غلط شاید) وادیم در فرانسه بودند به اوج خود رسانید.

دلیل کافی ۷۱

تابستان یا مونیکا در واقع همان و خدا... زن را آفرید است منتها با اجرایی درخشان تر، بی هیچ نقصی، بی هیچ تزلزل و تردیدی، با شفافیتی تمام در ساختمان دراماتیک و اخلاقی و نیز در تکوین اش، به عبارت دیگر در میزانشن اش. (از گدار درباره گدار، ص ۸۴).

۲. در شناسنامه فیلم «نول» ذکر نشده است. (یادداشت مترجم انگلیسی)

۳. «دختر آتشپاره» اشاره دارد به فیلم بریژیت باردو، که سناریو اش را وادیم نوشته بود. (یادداشت مترجم انگلیسی)

۴. «لاکلوس»: وادیم در ۱۹۵۹ از رمان روابط خطرناک اثر شادرلوس دولاکلوس فیلمی ساخت. (یادداشت مترجم انگلیسی)

۵. اقدام فوری: *Action immédiate* یک فیلم جنایی-جاسوسی عادی در سری «کاپلان» که در سال ۱۹۵۶ با شرکت هانری ویدال، باربارا لاگ و نیکول مورای ساخته شد. (یادداشت مترجم انگلیسی)

۶. لازم به یادآوری است که وادیم در فردا را چه دیدی؟ نقشی را به مارکوان داده است که ترنتینیان در و خدا... زن را آفرید بازی کرد، حال آن که روبرت حسین نقشی را بازی می کند که مارکوان در فیلم پیشین ایفا کرد. (یادداشت نویسنده).

۷. بونوئل در مرگ موباغ نمای مشابهی - شانزه لیزه در شب - را در قلب جنگل جا می دهد. (یادداشت نویسنده) این که دو نمای مورد نظر گدار چگونه مشابه اند جای گفت و گو دارد، زیرا نمایی که بونوئل جاسازی کرده است خیلی جنبه روایی دارد.

ژان - لوک گدار: «چهارصد ضربه»

('La Photo du Mois', *Cahiers du Cinéma* 92, February 1959)

فرانسوا تروفو با چهارصد ضربه هم به سینمای مدرن و هم به کلاس‌های درس کودکی ما پا می‌گذارد. بچه‌های تحقیرشدهٔ برنانوس^[۱] بچه‌های قدرت‌یافتهٔ ویتراک کودکان وحشتناک ملویل - کوکتو. بچه‌های ویگو، بچه‌های روسلینی، دریک کلام بچه‌های تروفو - اصطلاحی که با نمایش فیلم سر زبان‌ها خواهد افتاد. به زودی مردم خواهند گفت بچه‌های تروفو همچنان که می‌گویند نیزه‌داران بنگال، آدم‌های حال‌گیر، رؤسای مافیا، رانندگان بی‌کله، یا باز دریک کلمه، آدم‌های «عشق سینما». در چهارصد ضربه، کارگردان بچه‌های نخس (نوجوان‌ها) باز سینمایش را نه آن‌جا با مردانی چون رئیس هاکس بلکه همین‌جا با بچه‌ها خواهد داشت. اگر نوعی گزاف در گفتن «آن‌جا» به معنی آدم‌های بالای سی سال نهفته است، «همین‌جا» را نیز باید متضمن غروری بابت زیر شانزده سال‌ها تلقی کرد: چهارصد ضربه غرورآمیزترین، سرکش‌ترین، سرسخت‌ترین، به عبارت دیگر، آزادترین فیلم در جهان خواهد بود. به لحاظ اخلاقی بگوییم. به لحاظ زیباشناختی نیز. تصاویر دیالیکوپ هانری دکا مثل تصویرهای فرشتگان تباه‌شده مبهوت‌مان خواهد کرد. سناریو مثل سناریوی شور جوانی با طراوت و خوش‌هوا خواهد بود. دیالوگ‌ها و حرکات گزنده‌اند، مثل مالِ نلسون بچه‌صورت. تدوین همان قدر ظریف است که تدوین الهه. پیش‌افتادگی شُم شکافته‌اش را، همچنان که در تیرانداز چپ دست، نشان خواهد داد. این عنوان‌ها از دکمه‌های ماشین تحریر برقی‌ام اتفاقی بیرون نیامده است. این‌ها از فهرست ده فیلم برتر سال ۱۹۵۸ به انتخاب فرانسوا تروفو می‌آید. خانواده‌ای افسون‌کننده و زیبا که چهارصد ضربه به زیبایی در آن‌جا می‌گیرد. برای جمع‌بندی چه باید گفت؟ این را: چهارصد ضربه فیلمی خواهد بود با امضای صداقت، سرعت، هنر، تازگی، سینما، اصالت، گستاخی، وخامت، تراژدی، احیا، شاه‌اوبو^۱، فانتزی، بی‌رحمی، عطوفت، عمومیت، ظرافت.

۱. *Ubu-Roi* نمایشنامه‌ای اثر آلفرد زاری (۱۸۹۶) با مایه‌هایی سوررئالیستی و بنابراین پیشگام نهضت

یادداشت

۱. در رمان‌های برناتوس در چندین جا «بچه‌های تحقیرشده» وجود دارد، مثلاً خودکشی یاغی‌گرانه دختر مدرسه در تاریخچه جدید موشه (که برسون فیلمی با نام موشه از آن ساخت)، اما یکی از آن‌ها بچه‌های تحقیرشده نام دارد. «بچه‌های قدرت‌یافته ویتراک» اشاره است به نمایشنامه سورنالیستی روزه ویتراک، ویکتور یا بچه‌های قدرتمند که قهرمان نه ساله‌اش با هفت فوت قد و برخورد از هوش بزرگسالان، و دوست دختر شش ساله‌اش، تنها آدم‌های عاقل در دنیای بزرگسالان بی‌خرداند. ژان پی یرملویل، بچه‌های وحشتناک کوکتو را در ۱۹۴۹ به صورت فیلم درآورد. بچه‌ها البته در هر دو فیلم اصلی ژان ویگو، بچه مدرسه‌های یاغی در نمره اخلاق صفر، و خدمتکار کشتی در آنالانت، جای مهمی دارند. «بچه‌های روسلینی» احتمالاً به‌ویژه اشاره دارد به آلمان سال صفر. (یادداشت مترجم انگلیسی).

«اول شخص جمع»

(*'La Première Personne du' pluriel*, *Cahiers du Cinéma* 97, July 1959)

چهارصد ضربه شاهکار نیست. برای فرانسوا تروفو چه بهتر! در وهله اول این کلمه آن قدر بی اعتبار شده است که سرانجام بی معنی شده است. و بعد، و فراتر از همه، *فرانسوا تروفو* با شاهکاری در آستین در بیست و هفت سالگی چیزی می داشت که نگرانش باشد — می بایست زندگیش را صرف خلاص شدن از زیر بار آن کند. *چهارصد ضربه* بهتر از یک شاهکار است. همراه با *هیروشیما عشق من* یکی از دو فیلم بسیار اصیلی است که بعد از جنگ در فرانسه ساخته شده است.

تروفو، بی آن که نگران در هم آمیختن ژانرها باشد، با روال روایی معمول آغاز می کند، سپس بی خبر به گزارش می رسد، به چیزی بازمی گردد که به نظر می رسد قصه باشد و بعد به ترسیم رفتارها، با اندکی کمدی و تراژدی که این جا و آن جا سرک می کشد. قصه کاملی را درست چنان که باید، بازگو می کند، می گذارد حضورش چون ناظر دقیق واقعیت احساس شود، به صورت پژوهشگر درمی آید، سپس شاعر می شود، و فیلمش را با تصویری بسیار زیبا که ایده درجه یک کارگردان نیز هست به پایان می برد.

آدم هر وقت *چهارصد ضربه* را می بیند متحیر است که تروفو چگونه می تواند چنین معجزه آسا از اغتشاش و هرج و مرج اجتناب ورزد و به اثری برانگیزنده و منسجم دست یابد. معجزه در قریحه تروفو است؛ هر نمایی از فیلم پوشیده از ایده ها و تخیل اوست. قبلاً در بچه های نخس خط قصه در گردباد در هم تنیده بود و آن چه حس می کردیم افسونی بود که در اثر بود و پیش چشم ما به توده ای بی شکل انسجام می بخشید، و به کل یگانه و گیرایی تبدیلی می کرد.

فیلم های تروفو آدم را و می دارد به جادوگری فکر کند که می گوید «نگاه کن! چیزی در

دستم نیست، چیزی در جیب ندارم! ترندهای حیرت‌انگیزی پس از دیگری رو می‌شود و آن امر غیرمنتظره از توی کلاه درمی‌آید. اما تروفو در عین حال که افسوس‌گراست از توهم‌زایی نفرت دارد. با باد هوا خلق نمی‌کند. مواد کارش را از غنی‌ترین و استوارترین منبع می‌گیرد - از واقعیت. رازش در همین است. تروفو، قاطعانه به آن «گرایش خاص» که به طرز خصمانه‌ای محکومش کرده بود، پشت کرده زیرا «با محبوس کردن آدمیان در جهانی بسته، سنگربندی شده با فرمول‌ها، بازی با کلمات، اندرزها» رئالیسم را نابود می‌کرد، اجازه می‌دهد که کاراکترهایش «پیش چشمان ما خود را عیان کنند».[۱] با این کار، همچنان که در بسیاری دیگر، به خود وفادار می‌ماند.

جالب است ببینیم که این فریافت‌ها از فیلمنامه، تدوین‌گری و کارگردانی چقدر قبلاً در نقدهای او حضور داشته است. همه آن مجموعه‌های کوچک را می‌شناسند که هدفشان معرفی نویسندگان بزرگ «با واژه‌های خودشان» است.[۲] هیچ چیز آسان‌تر از شناساندن تروفو «با واژه‌های خودش» با رجوع به نوشته‌هایش درکایه یا آرتز نیست.

بروید و بیانیه‌اش را درباره‌ی نخستین فیلم‌های سینماسکوپ درکایه شماره ۲۵ بخوانید تا بفهمید که چرا روند مشابهی را برگزیده است.[۳]

از ساختار مختل چهارصد ضربه جا خورده‌اید؟ بروید سراغ کایه شماره ۸۳ و مقاله‌ای را باز بخوانید که به شور جوانی[۴] اهدا کرد که در آن هر نمایی به نظرش غنی و جالب بود زیرا همان ارزش بقیه را داشت و هیچ یک مقدمه‌ای برای نمای بعدی نبود.

به نظر تان فیلمش ناقص است؟ اگر خودش این‌طور خواسته باشد چه؟ شک دارید؟ به کایه شماره ۴۷[۵] رجوع کنید و از نوشته‌ی روبیر لاشنه[۶] دوست وفادار و پیرو تروفو، دریابید که کمال بدون عنصری از نقصان و پستی وجود ندارد، که همه فیلم‌های بزرگ در تاریخ سینما شکستی بوده‌اند، که از آن دم که قبول می‌کنید سینما چیزی بیش از تماشا و منظره است مسئله شکست و پیروزی معنی خود را از دست می‌دهد.

فکر می‌کنید که تروفوی فیلمساز ایده‌های خود به عنوان منتقد را ضایع کرده است؟ نگاه دیگری بکنید به کارش درکایه یا آرتز و خواهید دید - البته با کمی شگفتی - که تروفوی منتقد کارگردانی با همان اسم را شکل داده است.

مقصود تروفو چیست؟ وصف یکی از دشوارترین دوران زندگی ما که بزرگترهایی با حافظه‌ی نزدیک همواره برایش زیبایی مزورانه‌ای قائل‌اند. چهارصد ضربه اپیزودی در مشکلات زندگی است. پریشانی فردی و انواده در جهان بی‌آن که نخست از او سؤال شود، و هر وسیله‌ی سازگاری از او دریغ شده. این گزارشی امین است از آن عدم درک که پدر و مادران و

آموزگاران در برخورد با مشکل بچه‌ها هنگام آشنایی با زندگی بزرگسالی غالباً تجربه می‌کنند. تولدی دیگر که کسی مسئولیت عذاب و درد زایمان‌اش را بر عهده نمی‌گیرد. بچه چاره دیگری ندارد جز این که بالوای می که در اختیار دارد برای خود جهانی قابل قبول سر هم کند. اما از تراژدی زندگی روزمره چگونه می‌تواند رست تا زمانی که بین پدر و مادرش -بت‌های فرو شکسته- و جهانی بی تفاوت -اگر نه دشمن خو- دو پاره شده است؟

برای ارزیابی درستی فیلم کافی است یک راهنمای روان‌شناسی یا روانکاوی را برداریم و به فصل تشریح پدیدارشناختی «دوره دشوار سازگاری نوبال‌ها» نگاهی بیفکنیم. همه خصوصیات ویژه دوره بلوغ در شخصیت و وضعیت آنتوان دونیل جوان مشهود است. اما تروفو با تعادلی که شایسته اوست، پرداختن بیش از حد به جزئیات و زیاده‌روی در «مورد» قهرمانش را بر نمی‌تابد. برای آسان‌تر درآوردن اشک بیننده می‌توانست آنتوان را به صورت «مورد حادثه‌ای» درآورد. فیلمش خشونت و سهولتی می‌یافت. اما این حاصل است: تروفو با نوعی خودآزاری هنرمندانه هر چیز آسانی را رد می‌کند. او و مارسل موسی به‌طور سیستماتیک قصه را از هر نوع تأکید مفرط تهی کرده‌اند. آنتوان نه زیاد از دست رفته و نه چندان افسرده است؛ صرفاً نوجوانی مثل بقیه است. با بی تفاوتی برخورد می‌کند، نه با بد رفتاری. بچه‌ای ناخواسته است و به نحوی احساس می‌کند که برای زوجی گرفتار مسائل هستی موجودی ناخوانده است. در حالت ثابتی از اضطراب، وضعیت پیچیده‌ای را پشت سر می‌گذارد فقط بر آن که در وضعیت غامض دیگری، در گستره دروغ‌هایی هم ابلهانه و هم اجتناب‌ناپذیر، گرفتار آید. که را باید نکوهش کرد؟ هیچ‌کس را. فیلم مجموعه‌ای از اوضاع و شرایط را به عنوان ریشه آشکار سرنوشت پسرک -اقتصادی- اجتماعی (وضع مالی پدر و مادر، آپارتمان تنگ در هم‌برهم)، خانواده (رابطه پدر و مادر با هم و با بچه) و فردی (نگرش خودآزارانه آنتوان به پدر مادرش) عرضه می‌کند.

و به این ترتیب قهرمان تروفو ابهامی پیدا می‌کند که به او حقیقتی می‌بخشد که به خاطر آن باید به نویسندگان فیلمنامه و دیالوگ‌ها تبریک گفت. آنتوان یک قربانی است که در عین حال در پیرشانی خویش همدستی می‌کند. مقایسه کنید رفتار متکبرانه و شوق و رق راه رفتن‌اش را در بیرون، با سربه‌زیری‌اش در خانه. چهارصد ضربه نشانی از اصالت و حقیقتی ژرف دارد که خواهی نخواهی تماشاگر را تکان می‌دهد.

گفته‌اند که فیلم شرح حال خویشتن است. تروفو این را کاملاً رد می‌کند. من مایل‌ام فکر کنم که همانند یکی از استادانش، هیچ‌کاک، نشانه‌های کاذبی برای بیننده‌اش به جا می‌گذارد.

سرنخ‌ها را هر طور که می‌خواهد به هم می‌ریزد. اما از آن‌جا که ورزیدگی آن انگلیسی تحسین شده‌هالیوود را ندارد، کاملاً نمی‌خواهد آن‌چه را که در نظر دارد پنهان کند. به هر صورت، هر فیلمی به معنایی حسب حال است. خواهی نخواهی فیلم شخصیت مؤلف را جذب و منعکس می‌کند. چهارصد ضربه چیزی است که می‌توان اتوبیوگرافی تخیلی‌اش نامید، ژانری که به اندازه اتوبیوگرافی ارزشمند و به هر صورت هنرمندانه‌تر است زیرا جابه‌جایی بیشتر را ممکن می‌سازد. می‌شد، مانند بعضی منتقدان ادبی، امر زیسته و امر ابداعی را متمایز کرد. که کاری بیهوده است زیرا باز هم خود تروفو در این میان چه موضوعیتی دارد؟ اجازه بدهید به گفتن این اکتفا کنیم که موضوع چهارصد ضربه تجربه‌های کودکی تروفو و موسی است که تروفو و موسی بزرگسال در آن اندیشیده و جابه‌جایش کرده‌اند.

باید بر ویژگی‌های فیلمنامه و میزانسن تأکید کرد که تشریح پدیدارشناختی دوره بلوغ با کاراکترها و کنش‌هایی است که آزادی کامل قهرمان نوجوان را پیش چشم ما از آغاز به صراحت تبیین می‌کند. ایده «آزادی» یادآور نظر مهمی است: غالباً این اثر را دارد که دوربینی نهان آنتوان را تعقیب می‌کند، که نمی‌داند از او فیلم می‌گیرند. و دقیقاً همین توهم گزارش «مستقیم» و «بی‌دستکاری» است که به فیلم آن خصوصیت عاطفی را می‌دهد که ضربه و نابسامانی حاصل شده با آغاز فیلم را متعادل می‌سازد. انتخاب سبک تلویزیونی برای صحنه روان‌شناسی به هیچ وجه سکنه سبکی ایجاد نمی‌کند بلکه نهایتاً همان اثر کلی «مستقیم» را القا می‌کند.

بدین‌سان تروفو به صحنه‌ای از واقعیت دست می‌یابد که در سینما نادر است و توجه مستمر وی به رجوع به جزئیات موثق در آن نمایان است. یک نما هم وجود ندارد که تروفو در آن عنصری از صحنه را وسیله ارسال حقیقت ژرف موضوع کارش که از پرده به بیرون می‌تراود قرار نداده باشد. او حسی درونی از اشیای بی‌جان و ارتباطشان با آدم‌ها دارد. همچنان که در کار رمان‌نویسان بزرگ می‌بینیم، این شخصیت‌ها هم چنین خود را در معرض اشیایی می‌یابند که با نوعی مقاومت با آن‌ها مقابله می‌کنند. یک حس دیرندگی از این ناشی می‌شود که در سینما بدان عادت نکرده‌ایم. تروفو درباره هر چه که در نگاه اول چیزی پیش پا افتاده می‌نماید حس شورانگیزی دارد: کاغذهایی که باید سوزانده شوند، سطل آشغالی که باید خالی شود، پرده‌ای که پسرک دست‌هایش را با آن خشک می‌کند. بوفه‌ای که از آن کارد و چنگال برمی‌دارد، پوست موزی که می‌کند و غیره. این‌گونه چیزها اهمیتی می‌یابند و به توضیح شخصیت قهرمان کمک می‌کنند.

نحوه حرکت فیلم از جزء به کل نیز تکانم داد. توصیف دوران بلوغ، چنانکه گفتم، با توضیحات راهنماهای تخصصی تطبیق می‌کند. آنتوان همزمان تروفو و موسی است، تو و من است. سارتر گفته است: «پیش از آن‌که بتوانید بگویید من باید بدانید که چطور بگویید ما.» تروفو برای صحبت کردن با ما صیغه اول شخص جمع را انتخاب کرده است. در واقع گاهی به نظر می‌رسد که فیلم او بیش از حد عمومی است و به قدر کافی خصوصی نیست. اما چه عیبی دارد، زیرا تروفو پیوسته پیش‌تر می‌رود: در بچه‌های تخص «ما» مشتی بچه بود، این‌جا فقط یکی است. بد پیش نمی‌رود. شاید او را به خاطر نوعی بی‌توجهی به ساختمان فیلم، نوع خامی در داستان، سرزنش کنند. اما آیا واقعاً داستانی هست؟ آیا بیشتر، چنان‌که خودش گفته است، نوعی وقایع‌نامه سیزده سالگی نیست؟

پایان بسیار زیباست، ایستادن فیلم در حین برگشتن قهرمان، باز گذاشتن در به سوی آینده. اما این در عین حال ما را ناراضی می‌گذارد: آنتوان از دوره بلوغ که گذشت چطوری خواهد بود؟ بدون شک تروفو روزی به این موضوع خواهد پرداخت. [۷] در این‌جا قصدش فقط توصیف بود.

رأفت عظیم تروفو، چنان‌که در بچه‌های تخص، به قهرمان‌هایش فروکش نمی‌کند. با ارجاع به فیلمسازان محبوبش: ویگو، رنوار، روسلینی، حتی در پی بیان بهتر آن است. گاهی دوست دارد با آن «نقل قول‌های بیش از حد» که خود در مقاله‌ای از آن سخن گفته است مستقیماً به آن‌ها ادای احترام کند. [۸] این چندان اهمیتی ندارد. در حال حاضر تروفو هنوز تنها نیست. به عنوان کارگردان «دوران بلوغ» اش را می‌گذرانند. هنوز با «ما» است، ما به عنوان وسیله بیان. ضرورتاً، اما بیش از همه به سبب صداقت (که از ویژگی‌های عمده اوست). و از آن‌جا که آزادی توصیف دوست‌مان را با کلمات خود او در پیش گرفته‌ام، باز از یکی دیگر از مقاله‌های او نقل قول می‌کنم: «باید آشکارا پذیرفت که بزرگ‌ترین فیلمسازان جهان بالای پنجاه سال دارند؛ اما مهم این است که سینمای زمان خود را بسازیم و یا اگر بیست و پنج ساله‌ایم و درایر را می‌ستاییم، در پی یک وامپیر برابر باشیم تا او ردت. جوانی پر از ایده‌های کوچک است، فیلمسازان جوان باید فیلم‌هایی بسازند بسیار سریع، با شخصیت‌هایی شتابان یا انبوه‌نماها که بر سر کلام آخر با هم رقابت می‌کنند؛ فیلم‌هایی پر از ایده‌های کوچک. بعدها این ایده‌های کوچک ناپدید خواهند شد و راه به ایده بزرگ یکتا خواهد داد.»

فقط می‌ماند این‌که آرزو کنیم تروفو فیلم‌های زیادی بسازد تا آن‌که در کوتاه‌ترین زمان ممکن به آن‌جا برسد که به اول شخص مفرد با ما سخن گوید.

یادداشت

1. François Truffaut, 'Une Certaine Tendance du cinéma français' *Cahiers 31*, January 1954, translated as 'A Certain Tendency of the French Cinema' in Nichols, *Movies and Methods* pp. 224-37.

۲. اشاره است به 'Collection Ecrivains de Toujours' مثلاً بودلر از زبان خودش که انتشارات سوئی پاریس منتشر کرد (یادداشت مترجم انگلیسی).

۳. نگاه کنید به فرانسوا تروفو، «دید کامل»، در فصل ۳۴ این مجلد.

4. François Truffaut, 'Si jeunes et des Japonais', *Cahiers 83*, May 1958, translated as 'Juvenile Passion' in Truffaut, *Films in My Life*, pp. 244-7.

5. François Truffaut, (Robert Lachenay), 'Abel Gance, desordre et genie', *Cahiers 47*, May 1955, Translated as 'La Tour de Nesle' in Truffaut, *Films in My Life*, pp. 33-5.

در ضمن بررسی قلمه نل (*La Tour de Nesle*) اثر گانس، شهرت گانس به این که «شکست» خورده است تروفو را به بحثی جذاب دربارهٔ نبوغ و شکست/موفقیت و نقص/کمال وامی دارد:

اکنون سؤال این است که آیا کسی می تواند هم نابغه باشد و هم شکست بخورد؟ من برعکس معتقدم که شکست کمال است. توفیق یافتن شکست خوردن است. می خواهم از این امر دفاع کنم که آبل گانس مؤلف شکست خورده فیلم های شکست خورده است. معتقدم فیلمساز بزرگی وجود ندارد که چیزی را فدا نکرده باشد. رنوار چیزی را فدا خواهد کرد - پیرنگ. دیالوگ، تکنیک - تا از بازیگر بازی بهتری بگیرد. هیچکاک باورپذیری را فدا می کند تا وضعیتی حاد را که از پیش برگزیده است نشان دهد. روسلینی پیوند بین حرکت و نور را فدا می کند تا در مفسران خود شور و گرمای بیشتری پدید آورد. مورنائو، هاکس، لانگ در صحنه و فضای کارشان رئالیسم را قربانی می کنند. نیکلاس ری و گریفیث متانت را قربانی می کنند. اما فیلمی که به لحاظ فهم متعارف موفق می شود، فیلمی است که در آن همه عناصر به یکسان به صورت کلی واحد متعادل اند که شایسته صفت «کامل» است. با این حال تأکید می کنم که کمال و توفیق، میان مایه، بی قدر، ناپسند و زشت است. از این نظر، نفرت انگیزترین فیلم بی چون و چرا جشن قهرمانی است زیرا همه چیز در آن ناتمام است، گستاخی اش رقیق است؛ عاقلانه و حسابگرانه است، درهایش نیم باز است، راه ها طرح شده است و فقط طرح شده است؛ در آن همه چیز خوب و تمام و کمال است. همه فیلم های بزرگ «شکست خورده» اند. همیشه این گونه نامیده شده اند و بعضی ها هنوز هم این برجسب را دارند: نمره اخلاق صفر، آتالانت، فاوست، سوزی پاکدل، تعصب، سلطه مترو پولیس، *Lilium* طلوع، ملکه کلی، عشق بزرگ بهیون (گانس)، آیراهام لیتکلن (گریفیث)، ونوس ناینا (گانس)، قاعده بازی، کالسکه طلایی، اعتراف می کنم، استرومیولی - این ها را بی هیچ ترتیب خاصی نام می برم و مطمئنم خیلی ها را جا می اندازم که همین قدر باارزشند. این ها را با فهرستی از فیلم های موفق مقایسه کنید و در برابر خود نمونه ای از مجادله دائم دربارهٔ هنر رسمی را خواهید داشت...

۶. روبر لاشنه: بین سال ۱۹۵۳ و ۱۹۵۶ تروفو غالباً با این اسم مستعار در کاوه مطلب می نوشت: ظاهراً این اسم از شخصیت اصلی فیلم قاعده بازی رنوار موسوم به روبر دو لاشنه گرفته شده است.

۷. تروفو البته به ادامه داستان آنتوان دوانل بازگشت و نقش او را ژان - پییر لئود در آنتوان وکولت (اپیزودی

۸۰ کایه دوسینما (دهه ۱۹۵۰)

از فیلم عشق در بیست سالگی (*L'Amour à vingtans*)، (۱۹۶۲)، بوسه دزدیده شده (*Baisers volés*) (۱۹۶۸)، تخت و غذا (*Domicile conjugal*)، (۱۹۷۰)، عشق گریزیا (*L'Amour en Fuite*) (۱۹۷۹) بازی کرد.

8. François Truffaut, 'La Main de Marilyn', *Cahiers* 57, March 1956, translated as 'The Seven Year Itch' in Truffaut, *Films in My Life*, pp. 159-61.

9. Truffaut, *Cahiers* 83, *op. cit*

ژان دومارشی، ژاک دونیول والکروز، ژان - لوک گدار پی یرکاست، ژاک ریوت، اریک رومر: «هیروشیما، عشق ما»

('Hiroshima, notre amour', *Cahiers du Cinéma* 97, July 1959 (extracts))

درکایه شماره ۷۱ بعضی از اعضای هیئت تحریریه مانخستین میزگرد درخصوص بررسی انتقادی سینمای وقت فرانسه را برگزار کردند. امروز نمایش هیروشیما، عشق من حادثه‌ای است که به قدر کافی مهم به نظر می‌رسد که میزگردی جدید را ضروری می‌سازد.

رومر: فکر می‌کنم همه با من موافق باشید اگر با این سخن شروع کنم که هیروشیما فیلمی است که درباره‌اش همه چیز می‌توان گفت.

گدار: پس بگذارید با این سخن شروع کنیم که ادبیات است.
رومر: و نوعی از ادبیات که اندکی مشکوک است، تا آن‌جا که از مکتب آمریکایی تقلید می‌کند که پس از ۱۹۴۵ در پاریس بسیار رایج بود.

کاست: رابطه بین ادبیات و سینما نه خوب است نه روشن. من فکر می‌کنم فقط می‌شود گفت اهل ادب به نوعی سینما را حقیر می‌شمارند و اهل سینما به طور مغشوشی احساس حقارت می‌کنند. بی‌مانندی هیروشیما این است که همکاری مارگریت دوراس - آلن رنه استثنایی است بر قاعده‌ای که گفتم.

گدار: پس می‌توانیم بگوییم اولین چیزی که در مورد این فیلم جلب نظر می‌کند آن است که کاملاً عاری از هر ارجاع سینمایی است. می‌توانید هیروشیما را فاکتر به اضافه استراونیسکی بدانید اما نمی‌توانید بگویید فلان فیلمساز به اضافه بهمان فیلمساز دیگر.

ریوت: شاید فیلم رنه هیچ ارجاع سینمایی خاصی نداشته باشد اما من فکر می‌کنم می‌توان در آن ارجاعاتی یافت که ضمنی و عمیق تراند چون فیلمی است که یادآور آیزنشتاین است به این معنی که می‌بینیم بعضی از ایده‌های آیزنشتاین را عملی می‌کند و به شیوه‌ای بسیار تازه هم.

گدار: وقتی گفتم ارجاعات سینمایی ندارد منظورم این بود که دیدن هیروشیما تأثیری در

آدم ایجاد می‌کند که به لحاظ آن چه قبلاً در سینما برایش آشنا بود برایش کاملاً غیر قابل تصور است. مثلاً وقتی هند را می‌بینید می‌دانید که تعجب خواهید کرد اما کمابیش این تعجب را پیش‌بینی می‌کنید. همین طور، می‌دانم که وصیت دکتر کوردلیه متعجبم خواهد کرد، همچنان که النا و مردان کرد. اما با هیروشیما احساس می‌کنم دارم چیزی می‌بینم که اصلاً انتظارش را نداشتم.

[...]

رومر: بگذارید کمی دربارهٔ همهٔ خاطرات جهان صحبت کنیم. تا جایی که به من مربوط می‌شود، فیلمی است که هنوز مبهم مانده. هیروشیما بعضی جنبه‌های آن را برایم روشن کرد، اما همه‌اش را نه.

رویوت: آن فیلم بدون شک در بین فیلم‌های کوتاه رنه مبهم‌تر از همه است. با سوژه‌اش، که هم مدرن و هم بسیار اضطراب‌انگیز است، چیزی را باز تاب می‌دهد که رنه در مصاحبه‌هایش با ما گفت، این که خطرناک‌ترین چیزی که برای تمدن ما رخ می‌دهد این است که دارد به صورت تمدن متخصص‌ها درمی‌آید. تک‌تک ما بیش از پیش در حوزهٔ کوچک خود محبوس می‌شویم و قادر نیستیم از آن بیرون بیاییم. امروز دیگر کسی نیست که قادر باشد هم از کتیبه‌ای باستانی و هم از یک فرمول مدرن علمی سر در بیاورد. فرهنگ و گنجینهٔ بشری طعمهٔ متخصصان شده است. فکر می‌کنم رنه در حین ساختن همهٔ خاطرات جهان همین را در نظر داشت. می‌خواست نشان دهد که تنها وظیفهٔ ضروری بشریت برای رسیدن به آن وحدت فرهنگ این است که با تلاش همهٔ افراد بکوشد پاره‌های پراکندهٔ فرهنگ جهانی را که گم شده است دوباره گرد هم آورد. و فکر می‌کنم برای همین است که همهٔ خاطرات جهان با آن نماهای بالا و بالاتر از آن تالار مرکزی به پایان می‌رسد که در آن هر خواننده، هر پژوهشگری را سر جای خودش می‌بینیم که روی دستنویس خودش خم شده اما در عین حال همه در کنار و دوش به دوش هم‌اند، همه دارند سعی می‌کنند تکه‌های پراکندهٔ موزاییکی را یکجا جمع کنند، راز بشریت را دریابند، رازی که شاید سعادت نام داشت.

دومارش: به هر حال مضمونی است که از مضمون هیروشیما زیاد دور نیست. می‌گفتید که به لحاظ فرم رنه به آیزنشتاین نزدیک می‌شود اما به لحاظ محتوا هم این طور است، چون هر دو سعی می‌کنند تضادها را وحدت بخشند، به عبارت دیگر، هنرشان دیالکتیکی است.

رویوت: دلمشغولی بزرگ رنه، اگر بتوان این طور گفت، احساس از هم شکافتن وحدت اولیه است — جهان در هم شکسته است، به صورت تکه‌های کوچکی درآمده، و باید مثل تکه‌های پازل دوباره کنار هم قرارشان داد. فکر کنم برای رنه گرد هم آمدن مجدد تکه‌ها در

دو سطح عمل می‌کند. نخست در سطح محتوا، سطح دراماتیزاسیون. سپس، به نظم خیلی مهم‌تر از آن، در سطح ایده خود سینما. من این احساس را دارم برای آلن رنه سینما عبارت است از کوشش برای آفریدن یک کل با اجزایی که به‌طور پیشینی ناهم‌انداند، برای مثال، در یکی از فیلم‌های رنه دو پدیده عینی که ارتباط منطقی یا دراماتیک با هم ندارند به هم می‌پیوندند صرفاً برای این‌که با سرعت واحدی به صورت ترکینگ‌شات فیلمبرداری شده‌اند.

گذار: می‌بینی که در هیروشیما همه این‌ها آیزنشتاینی است چون در واقع همان ایده مونتاز است، حتی تعریفش.

ریوت: بله. مونتاز، برای آیزنشتاین، همچنان‌که برای رنه، عبارت است از کشف مجدد وحدت از یک مبنای پراکندگی، اما بدون سرپوش گذاشتن بر پراکندگی در چنین عملی؛ برعکس، تأکید کردن بر آن با تأکید بر استقلال شات.

این یک حرکت دوگانه است — تأکید بر استقلال شات و هم‌زمان با آن جست‌وجوی نیرویی در شات که قادرش خواهد ساخت تا به ارتباطی با شات یا چندین شات دیگر پیوندد و بدین شیوه نهایتاً وحدتی پدید آورد. اما فراموش نکنید، این وحدت دیگر وحدت تداوم کلاسیک نیست. وحدت کنتراست‌هاست، وحدتی دیالکتیکی که هگل و دومارش می‌گویند (می‌خندد).

دونیول و الکروز: تقلیل دادن ناهمگونی‌ها.

رومر: حاصل این‌که، آلن رنه یک کویست است. منظورم این است که او نخستین فیلمساز مدرن فیلم ناطق است. در فیلم‌های صامت فیلمسازان مدرن زیادی وجود داشتند: آیزنشتاین، امپرسیونیست‌ها، و هم‌چنین درایر. اما فکر می‌کنم که فیلم‌های ناطق احتمالاً کلاسیک‌تر از فیلم‌های صامت بوده‌اند. هنوز سینمای عمیقاً مدرنی وجود نداشته است که بکوشد کاری را بکند که کویسم در نقاشی و رمان آمریکایی در ادبیات کرد، به عبارت دیگر نوعی بازسازی واقعیت از طریق نوعی تکه‌تکه کردن که می‌تواند برای آدم ناوارد کاملاً دلبخواهی به نظر آید. و بر این اساس می‌توان توجه رنه به گوترنیکا را توضیح داد که یکی از نقاشی‌های کویستی پیکاسوست هر چند که کویسم واقعی نیست بلکه بیشتر بازگشت به کویسم است — و هم‌چنین این نکته که فاکنر یا دوس پاسوس می‌توانند الهام‌بخش باشند حتی اگر از طریق مارگریت دوراس باشد.

کاست: از روی چیزی که می‌توانیم ببینیم، رنه از مارگریت دوراس کار ادبی درجه دومی نخواسته است که بتوان «به صورت فیلم» درش آورد و بر عکس دوراس هم لحظه‌ای فکر

نکرده است که آن چه می خواست بگوید، بنویسد، خارج از حیطه سینما باشد. باید در تاریخ سینما بسی دورتر رفت، به دوران ساده لوحی های بزرگ و آرمان های بزرگ - که به ندرت عملی می شوند - به نزد کسی چون دلوک، تا یک چنین اراده ای سراغ کرد که بین مقصود ادبی و فرایند آفرینش سینمایی فرقی قائل نباشد.

رومر: از آن دیدگاه اعتراضی که در آغاز گفت و گو مطرح کردم - که می توان بعضی فیلمسازان را به خاطر الهام گرفتن از رمان آمریکایی سرزنش کرد - به سبب سطحی بودنش باطل است. اما چون این جا مسئله هم ارزی عمیق مطرح است، شاید هیروشیما واقعاً فیلمی کاملاً جدید باشد. تزی را مطرح می کند که اعتراف می کنم تا هم اکنون مال من بود و می توانم بدون هیچ مشکلی کنارش بگذارم (می خندد)، و آن کلاسیک بودن سینماست نسبت به هنرهای دیگر. تردیدی نیست که سینما نیز می تواند به زودی دوره کلاسیک اش را پشت سر بگذارد و وارد دوره مدرن شود. فکر می کنم در عرض چند سال، ده، بیست یا سی سال، خواهیم فهمید که هیروشیما مهم ترین فیلم پس از جنگ، نخستین فیلم مدرن سینمای ناطق، بوده است یا این که احتمالاً کمتر از آن اهمیت داشته است که فکر می کردیم. در هر صورت فیلم بسیار مهمی است اما شاید هم به مرور زمان حیثیت بیشتری پیدا کند یا احتمالاً اندکی از اعتبارش کاسته شود.

گُدار: مثل قاعده بازی در یک طرف و فیلم هایی چون بندر مه گرفته یا روز بر می آید در طرف دیگر. هر دو فیلم کارنه بسیار بسیار مهم اند، اما امروز اندکی کمتر از فیلم رنوار اهمیت دارند. رومر: بله. و از این نظر که در هیروشیما عناصری نه چندان جذاب هم سراغ کردم، از قضاوت خودداری می کنم. در چندین تصویر نخستین چیزی بود که ناراحتم کرد. سپس خیلی زود این احساس ناراحتی را از من زدود. اما می توانم بفهمم چطور می توان هیروشیما را دوست داشت و تحسین کرد و در عین حال بعضی جاهاش را ناهنجار یافت.

دوکئول و الکروز: از نظر اخلاقی یا زیباشناختی؟

گُدار: هر دو یکی است. تراکینگ شات ها امری اخلاقی اند. [۱]

کاست: بحثی نیست که هیروشیما فیلمی ادبی است. امروز، برچسب «ادبی» در واژگان روزمره سینما بزرگ ترین توهین است. امر خطیر در مورد هیروشیما این است که این معنی کلمه را نفی می کند. گویی رنه فکر می کرده است که بزرگ ترین آمال سینمایی باید با بزرگ ترین آمال ادبی تطبیق کند. با گذاشتن خودنمایی به جای آمال می توان نقدهایی را که از زمان نمایش فیلم در چندین روزنامه چاپ شده اند به زیبایی جمع بندی کرد. ابتکار رنه بیشتر موجب ناراحتی اهل ادب شد که - اعم از حرفه ای ها و آن هایی که مشرب ادبی دارند - هر

چه را که در سینما در جهت توجه آن نگاه تحقیرآمیز ضمنی به آن نباشد، دوست نمی‌دارند. در آمیختگی تام فیلم با فیلمنامه‌اش چنان آشکار است که دشمنانش بی‌درنگ می‌فهمند که دقیقاً از این نقطه باید حمله کرد: گیرم که فیلم زیباست، اما متن خیلی ادبی است، خیلی غیر سینمایی است، و غیره و غیره. هیچ نمی‌دانم در واقعیت چطور می‌توان جدا کردن این دو تا را حتی تصور کرد.

گُدار: ساشا گیتري همه این‌ها را خیلی می‌پسندید.

دونیول و الکروز: کسی ارتباط را نمی‌بیند.

گُدار: اما ارتباط هست. متن، این غلط مشهور متن و تصویر. خوشبختانه، سرانجام به نقطه‌ای رسیده‌ایم که حتی اهل ادب، که عادت کرده‌اند با صاحب سینماهای شهرستانی هم عقیده باشند، دیگر اعتقاد ندارند که امر مهم تصویر است. و این چیزی است که ساشا گیتري مدت‌ها پیش ثابت کرد. عمداً می‌گویم «ثابت کرد». زیرا پانیول، مثلاً، قادر نبود این را ثابت کند. چون تروفو با ما نیست، خیلی خوشحالم که اتفاقاً با ذکر این نکته جای او را می‌گیریم که هیروشیما سند محکومیت همه آن‌هایی است که نمی‌رفتند مرور بر آثار ساشا گیتري را در سینما تک‌بینند. [۲]

دونیول و الکروز: اگر منظور رومراز وجه آزاردهنده فیلم همین است، می‌پذیرم که فیلم‌های گیتري وجه آزاردهنده‌ای داشت.

[...]

فکر می‌کنم که اساساً، بیش از احساس تماشای زنی واقعاً بالغ در یک فیلم، قدرت کاراکتر امانوئل ریوا آن است که زنی است که هدفش روان‌شناسی یک آدم بالغ نیست، درست چنان‌که در چهارصد ضربه ژان پی‌یر لئود کوچک هدفش روان‌شناسی کودک نبود، شیوه رفتاری که فیلمنامه‌نویسان حرفه‌ای حاضر و آماده کرده باشند. امانوئل ریوا یک زن بالغ مدرن است زیرا یک زن بالغ نیست. درست برعکس، خیلی کودکانه است، صرفاً با حس و غریزه‌اش عمل می‌کند نه با افکارش. آنتونیونی نخستین کسی بود که این نوع زن را به ما نشان داد.

رومر: قبلاً در سینما زن‌های بالغ وجود داشتند؟

دومارش: مادام بوواری.

گُدار: مال رنوار یا مینه‌لی؟

دومارش: معلوم است. (می‌خندد) پس بگوییم النا.

ریوت: النا زن بالگی است به این معنی که شخصیت مؤنثی که اینگرید برگمن بازی

می‌کرد [۳] کاراکتر کلاسیکی نیست بلکه از مدرنیسم کلاسیکی همچون مدرنیسم رنوار یا روسلینی است. النا زنی است که حساسیت برایش مطرح است، غریزه و همه ساز و کارهای ژرف مطرح است، اما این‌ها با عقل، با منطق تضاد دارند. و این از روان‌شناسی کلاسیک برحسب تعامل ذهن و حواس ناشی می‌شود. در حالی که کاراکتر امانوئل ریوا کاراکتر زنی است که بی‌عقل نیست، اما عقلانی هم نیست. خودش را درک نمی‌کند خودش را تحلیل نمی‌کند. برصورت، اندکی مثل چیزی است که روسلینی سعی کرد در *استرومبولی* انجام دهد. اما کاراکتر برگمن در *استرومبولی* به روشنی به صورت منحنی کامل توصیف شده بود. او کاراکتری «اخلاقی» بود. در مقابل آن، کاراکتر امانوئل ریوا همچنان به عمد تیره و مبهم است. به علاوه، این تم *هیروشیما* است: زنی که دیگر نمی‌داند کجا قرار دارد، دیگر نمی‌داند کیست، که نومیدانه سعی می‌کند خود را نسبت به *هیروشیما*، نسبت به این مرد ژاپنی، و نسبت به خاطرات یورس که به ذهنش هجوم می‌آورند باز تعریف کند. در پایان او زنی است که دوباره از اول آغاز می‌کند، به سرآغاز برمی‌گردد، سعی می‌کند خود را به لحاظ وجودی پیش از جهان و پیش از گذشته‌اش تعریف کند، گویی یک بار دیگر ماده شکل نگرفته‌ای در فرایند زاده شدن بود.

گذار: پس می‌شود گفت *هیروشیما* سیمون دو بووار است که عمل می‌کند.

دومارشی: بله. رنه دریافتی اگزستانسیالیستی از روان‌شناسی را تصویر می‌کند.

دونیول والکروز: مثل سفر پاییزی یا بسیار نزدیک به واقع [۴] اما پرداخته‌تر و سیستماتیک‌تر.

[...]

دومارشی: درواقع، به معنایی *هیروشیما* مستندی درباره امانوئل ریوا است. دوست داشتم بدانم درباره فیلم چه فکر می‌کند.

ویوت: بازی‌اش در جهت فیلم قرار می‌گیرد. تلاش عظیمی برای کمپوزسیون است. فکر می‌کنم دوباره داریم تمهیدی [Schema] را به کار می‌گیریم که سعی می‌کردم تبیین‌اش کنم: تلاش برای دوباره گرد هم گذاشتن تکه‌ها؛ در خود آگاهی زن اول، تلاش او برای جمع کردن مجدد عناصر مختلف و جبهه‌اش [Persona] و خود آگاهی‌اش برای این که از این پاره‌ها کلی بسازد، یا دست‌کم آن چه از این پاره‌ها از طریق ضربه آن برخورد در *هیروشیما* درونی شده است. به جاست اگر فکر کنیم که فیلم پس از انفجار بمب شروعی دوگانه دارد؛ از سویی در سطح پلاستیک و سطح فکری، زیرا نخستین تصویر فیلم تصویر انتزاعی زوج است که خاکستر بر سرشان می‌بارد، و کل این آغاز صرفاً تأمل در مورد *هیروشیما* پس از انفجار بمب

است. اما هم‌چنین می‌توان گفت که از سوی دیگر و در سطح دیگر، فیلم پس از انفجار برای امانوئل ریوا آغاز می‌شود، زیرا پس از ضربه‌ای آغاز می‌شود که موجب از هم پاشیدن او شده است، شخصیت اجتماعی و روانشناختی‌اش را در هم ریخته است و بدین معنی است که صرفاً بعد از آن است که از طریق قراین و شواهد حدس می‌زنیم ازدواج کرده است، بچه‌هایی در فرانسه دارد و بازیگر است — خلاصه، زندگی به سامانی دارد. در هیروشیما او شوکی را تجربه می‌کند. «بمبی» به او اصابت می‌کند که خود آگاهی‌اش را از هم می‌پاشد، و از آن لحظه به بعد مسئله‌اش این می‌شود که خود را دوباره پیدا کند، خود را دوباره بسازد. همان‌طور که هیروشیما می‌بایست پس از انهدام اتمی بازسازی می‌شد، امانوئل ریوا هم در هیروشیما سعی می‌کرد واقعیت خود را باز بسازد. این کار را فقط با استفاده از هم نهاد [سن تز] حال و گذشته، آن‌چه خودش در هیروشیما کشف کرده است و آن‌چه در گذشته در نیورس تجربه کرده است می‌تواند انجام دهد.

دونیول و الکرروز: معنی حرفی که ژاپنی در آغاز فیلم تکرار می‌کند: «نه، تو در هیروشیما هیچ ندیدی» چیست؟

گداو: آن را باید به ساده‌ترین معنی‌اش گرفت، هیچ ندید برای این که آن‌جا نبود. خودش هم همین‌طور. با این حال، به او می‌گویند در پاریس هم چیزی ندیده است، در حالی که پاریسی است. لحظه عزیمت، لحظه آگاهی است، یا دست‌کم میل به آگاه شدن است. فکر می‌کنم رنه نوولی را فیلم کرده است که رمان‌نویس‌های جوان فرانسوی همه سعی می‌کنند بنویسند، کسانی مثل بوتور، رب‌گریه، باستید، و البته مارگریت دوراس. یادم هست در یک برنامه رادیویی رئیس باستید دربارهٔ توت‌فرهنگی‌های وحشی حرف می‌زد و ناگهان دریافت که سینما توانسته است چیزی را بیان کند که او فکر می‌کرد فقط منحصر به قلمرو ادبیات است و مائولی را که برای او، به عنوان رمان‌نویس، مطرح است قبلاً سینما حل کرده است بی آن‌که حتی لازم باشد مطرح‌اش کند. فکر می‌کنم این نکته مهمی است.

کاست: قبلاً فیلم‌های زیادی دیده‌ایم که در جهت قوانین ساخت رمان بودند. هیروشیما از این پیش‌تر می‌رود. ما در گنه اندیشه در خود فرم روایت‌ایم. گذر از حال به گذشته، حضور گذشته در حال، در این‌جا دیگر نه با سوژه، با پی‌رنگ، بلکه با حرکت‌های لیریک تعیین می‌شود. هیروشیما در واقعیت، فراخوانی برخورد ذاتی بین پی‌رنگ و رمان است. امروزه این تمایل تدریجی وجود دارد که رمان از قید پی‌رنگ روان‌شناختی رها شود. فیلم آلن رنه کاملاً مبتنی بر این اصلاح ساختارهای رمان است. علتش ساده است. حادثه‌ای وجود ندارد. فقط نوعی تلاش دوگانه هست برای فهم این که داستان عشقی چه معنایی می‌تواند داشت. نخست

در سطح افراد، در نوعی مبارزه طولانی بین عشق و فرسوده شدنش به مرور زمان، گویی عشق، در آن دم که رخ می دهد، با خطر فراموش شدن و نابودی روبه روست. سپس، هم چنین در سطح پیوندهای تجربه ای فردی با یک موقعیت تاریخی و اجتماعی عینی، عشق این کارا کترهای ناشناس در جزیره ای دورافتاده که معمولاً برای بازی های شور و هیجان ذخیره می شود قرار ندارد. در زمینه ای خاص روی می دهد که فقط دهشت جامعه معاصر را برجسته و مؤکد می سازد. رنه در جایی می گوید «قرار دادن قصه ای عشقی در زمینه ای که ناخرسندی دیگران را در مد نظر دارد». فیلم او، چنان که بعضی ها که وقت ندارند مسائل را درست بنگرند اظهار کرده اند، مستندی درباره هیروشیما نیست که پیرنگی به آن افزوده شده باشد. زیرا تیتوس و برنیس در ویرانه های هیروشیما دیگر به هیچ وجه تیتوس و برنیس نیستند.

رومر: در مجموع، دیگر موجب سرافکندگی نیست که بگوییم فیلم ادبی است، زیرا می بینیم که هیروشیما در خط ادبیات حرکت نمی کند و کاملاً جلوتر از آن است. [۵] مسلماً تأثیراتی هست: پروست، جویس، آمریکایی ها، اما این ها جذب شده اند، همچنان که وقتی رمان نویس جوانی نخستین رمانش را می نویسد روی می دهد، نخستین رمانی که حادثه ای می شد، یک نقطه عطف مهم می شد. زیرا گامی به جلو می بود.

گدار: این جنبه عمیقاً ادبی هم چنین توضیح دهنده این نکته است که آن هایی که معمولاً از سینما در سینما، ناراحت می شوند در حالی که تئاتر در تئاتر یا رمان در رمان آن قدر روی شان تأثیر نمی گذارد، ناراحت نیستند از این که در هیروشیما امانوئل ریوانقش بازیگر سینمایی را بازی می کند که در واقع مشغول ساختن فیلمی است.

دونیول والکروز: من فکر می کنم این تمهیدی است در سناریو، و از لحاظ رنه تمهیدات سنجیده ای در پرداختن به موضوع وجود دارد. از نظر من رنه بسیار نگران بود که فیلمش جز فیلمی تبلیغاتی حساب نشود. نمی خواست بالقوه برای اهداف سیاسی خاصی مفید باشد. این شاید علتی ضمنی بود که وی عنصر احتمالی «مبارزه راه صلح» را در مورد دختری که پس از آزاد شدن سرش را می تراشد خنثی کرد. در هر صورت او به این وسیله به پیام سیاسی به جای معنی سطحی اش معنای عمیق آن را می دهد.

دومارش: به همین سبب است که دختر بازیگر سینماست. این اجازه می دهد که رنه در لایه فرعی مسئله مبارزه ضد هسته ای را مطرح کند و مثلاً به جای نشان دادن یک راهپیمایی واقعی با آدم هایی که پلاکارد حمل می کنند، بازسازی تصویری تظاهراتی را نشان می دهد که در ضمن آن در فواصل منظم تصویری تکراری می شود تا به بیننده یادآوری کند که دارند فیلمی را تماشا می کنند.

ریوت: این همان استراتژی فکری است که پی‌یر کلو سوفسکی در نخستین رمانش کار نیمه‌تمام به کار برد. او قصه‌اش را به صورت بازبینی کتابی که قبلاً منتشر شده است تعریف می‌کند. این‌ها هر دو حرکت دوگانه خودآگاهی است و بنابراین باز به آن واژه اصلی می‌رسیم که در عین حال واژه‌ای متداول است: دیالکتیک — حرکتی که عبارت است از ارائه چیزی و در عین حال فاصله‌گیری نسبت به آن چیز، برای آن که انتقادی باشد — به عبارت دیگر، هم انکار و هم تأییدش کند. در همان مثال، راهپیمایی، به جای آن که ساخته کارگردان باشد، واقعی عینی می‌شود که کارگردان دوباره به صورت فیلم درش آورده است. برای کلو سوفسکی و برای رنه مسئله، القای این احساس به خواننده یا بیننده است که آن چه می‌خوانند یا می‌بینند نه ساخته مؤلف بلکه عنصری از جهان واقعی است. عینیت، و نه اصالت، کلمه درست برای توصیف این استراتژی فکری است، چرا که فیلمساز و رمان‌نویس از همان نظرگاهی می‌نگرد که خواننده یا بیننده احتمالی.

[...]

چون در حوزه زیباشناسی هستیم، همچون ارجاع به فاکتر، همان قدر به جا می‌دانم از کسی نام ببرم که به عقیده‌ام ارتباط بی‌چون و چرا با تکنیک روایی هیروشیما دارد: استراوینسکی. مسائلی که رنه خود در فیلم مطرح می‌کند به موازات نکاتی هستند که استراوینسکی خود در موسیقی جای می‌دهد. مثلاً، تعریف موسیقی‌ای که استراوینسکی ارائه کرده است — توالی یک در میان وجد و آرامش — به نظر من با فیلم آلن رنه کاملاً تناسب دارد. معنی‌اش چیست؟ جست و جوی تعادلی برتر از همه عناصر منفرد خلاقیت. استراوینسکی به‌طور سیستماتیک از کنتراست‌ها استفاده می‌کند و همزمان، در همان لحظه به کار گرفتن آن‌ها آن چه را که مایه وحدت آن‌هاست آرام می‌کند. اصل موسیقی استراوینسکی گسیختگی مداوم ریتم است. بداعت بزرگ آیین بهاری این است که اولین اثر موسیقایی است که در آن ریتم به‌طور سیستماتیک تغییر می‌کند. در زمینه ریتم، نه تُن، قبلاً کم و بیش موسیقی سریال بود که از تضادها، ساخت‌ها و سری‌های ریتمیک تشکیل می‌شد. و فکر می‌کنم رنه همین را در نظر دارد وقتی چهار تراکینگ شات را با هم کات می‌کند، سپس ناگهان یک شات ساکن، دوشات ساکن و دوباره یک تراکینگ شات را. با کنار هم قرار دادن شات‌های ساکن و تراکینگ شات‌ها سعی می‌کند چیزی را پیدا کند که آن‌ها را وحدت می‌دهد. به عبارت دیگر می‌خواهد هم زمان حالت تضاد و حالت وحدت عمیق ایجاد کند.

گُدار: این همان است که رومر قبلاً می‌گفت، پیکاسوست اما ماتیس نیست.

دوماووشی: ماتیس — نه روسلینی است. [۶] (می‌خندد)

ریوت: من حتی بیشتر براک می بینمش تا پیکاسو، به این معنی که کل آثار براک وقف این نوع تأمل است. در حالی که پیکاسو بسیار فرق می کند. اورسن ولز بیشتر پیکاسو می بود، در حالی که آلن رنه خیلی نزدیک به براک است تا آن حد که اثر هنری عمدتاً تأملی در یک جهت خاص است.

گُدار: وقتی گفتم پیکاسو داشتم عمدتاً به رنگ ها فکر می کردم.

ریوت: بله، اما براک هم. او نقاشی است که هم می خواهد رنگ های خشن را نرم کند و هم رنگ های ملایم را برآشوبد. براک می خواهد زرد روشن ملایم شود و مانه می خواهد خاکستری تند شود. خوب حالا، فقط چند تا «اسم» بردیم، پس می توان دید که چقدر با فرهنگ ایم کایه دوسینما راهش درست است، مثل همیشه. (می خندد)

گُدار: فیلمی هست که باید به آلن رنه چیزی برای فکر کردن داده باشد. و دیگر این که تدوین گرش هم بود: مورد جزئی.

ریوت: بدیهی است، اما فکر نمی کنم جفا به اینس واردا باشد که بگویم چون رنه مورد جزئی را تدوین کرد صرف تدوین شامل تفکر در چیزی بود که اینس واردا در نظر داشت. تا حدی اینس واردا پاره ای از آلن رنه می شود، کریس مارکر هم. [۷]

دونیول والکروز: حالا و قتش است که «رأفت وحشتناک» آلن رنه را مطرح کنیم که با تبدیل کردن دوستانش به لحظاتی از آفرینش شخصی اش آن ها را می بلعد. رنه برج زحل است. برای همین است که وقتی با او روبه رو می شویم احساس ضعف می کنیم.

رومر: ما دوست نداریم بلعیده شویم. خوشبختانه او در کرانه چپ رود سن اقامت دارد و ما در کرانه راست. [۸]

گُدار: وقتی رنه داد می زند «حرکت» صدابردارش می گوید «زحل» [= ساتورن = ça tourne «دارد می چرخد»]. (می خندد) یک چیز دیگر به مقاله ای از رولان بارت درباره پسر عموها فکر می کنم آن جا کمابیش گفته بود این روزها استعداد به راست پنهانده شده است، میروشیم فیلمی دست چپی است یا دست راستی؟

ریوت: بگذارید بگویم که همیشه یک چپ زیباشناختی وجود داشته است، همان که کوکتو از آن سخن می گفت و این که علاوه بر این، به نظر رادیگ، باید با آن مقابله می شد، بنابراین با آن مقابله هم می شد مقابله کرد و الی آخر. تا جایی که به من مربوط است، اگر میروشیم فیلمی دست چپی باشد ذره ای هم ناراحت نمی کند.

رومر: از لحاظ زیباشناسی هنر مدرن همیشه به چپ گرایش داشته است. با این همه، نمی شود جلوی این فکر را گرفت که ممکن است مدرن بود بی آن که لزوماً چپ بود. به عبارت

دیگر، می‌توان مثلاً، دریافت خاصی از هنر مدرن را رد کرد و منسوخ‌اش دانست، نه به همان معنی دیالکتیک، بلکه برخلاف آن. از لحاظ سینما نمی‌توان تکامل آن را فقط برحسب ترتیب زمانی منظور داشت. برای مثال، تاریخ فیلم ناطق در مقایسه با تاریخ فیلم صامت بسیار ناروشن است. برای همین است که حتی اگر رنه فیلمی ساخته باشد که ده سال از زمانش جلو است، درست نیست فکر کنیم که در طی ده سال یک دوره رنه وجود خواهد داشت که از همین دوره شروع می‌شود.

ریوت: بدیهی است، چون اگر رنه از زمانش جلو تر است، با وفاداری به اکتبر چنین است، همان‌طور که کنیزکان پیکاسو به ولاسکونز وفادار است.

رومر: بله هیروشیما فیلمی است که در عین حال به گذشته، حال و آینده رجوع می‌کند. حس نیرومندی از آینده دارد به خصوص از دلهره آینده.

ریوت: جا دارد از عنصر علمی - تخیلی در کار رنه حرف بزنیم. اما نادرست هم است، زیرا او تنها فیلمسازی است که این احساس را انتقال می‌دهد که قبلاً به دنیایی دست یافته است که به چشم دیگران هنوز آینده‌وار است. به عبارت دیگر او تنها کسی است که می‌داند ما عملاً در عصری هستیم که علمی - تخیلی واقعیت یافته است. خلاصه، آلن رنه تنها فرد در میان ماست که به راستی در ۱۹۵۹ می‌زید. با وجود او کلمه «علمی - تخیلی» همه مفاهیم ضمنی تحقیرآمیز و بچه‌گانه‌اش را از دست می‌دهد زیرا رنه قادر است جهان مدرن را آن‌طور که هست ببیند، مثل نویسندگان داستان‌های علمی - تخیلی قادر است هر چه را که در آن ترسناک است، اما همین‌طور هم هر چه را که انسانی است، به ما نشان دهد. برخلاف فریتس لانگ در مستر ویولیس یا ژول ورن در، پانصد میلیون دارایی بیگم برخلاف تصور کلاسیک از علمی - تخیلی آن‌طور که برادبوری یا لاکرافت یا حتی وان‌وگت ارائه می‌دهند - که همه در انتها ارتجاعی‌اند - بسیار بدیهی است که رنه از این اصالت بزرگ برخوردار است که در حیطه علمی - تخیلی واکنش نشان ندهد. نه تنها این جهان مدرن و آینده‌گون را برمی‌گزیند، نه تنها آن را می‌پذیرد، بلکه به وضوح و با عشق عمیقاً تحلیل‌اش می‌کند. این چون جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم و مهر می‌ورزیم. بنابراین برای رنه این جهان است که خوب، عادلانه و درست است.

دومارش: این ما را به رأفت وحشتناک که در کانون اندیشه رنه قرار دارد برمی‌گرداند، این اساساً با این نکته توضیح داده می‌شود که خصلت جامعه از نظر او نوعی گمنامی است. ورشکستگی جهان از این امر ناشی می‌شود که فرو کوفته می‌شود بی آن‌که بداند مهاجم کیست. در شب و مه گزارش اشاره دارد که آدمی متولد کار پتراس یا برست نمی‌داند که

گذارش آخر سر به اردوگاه کار اجباری می‌افتد، که این سرنوشت از قبل برایش رقم خورده است. آن‌چه رنه را متأثر می‌کند این است که جهان خود را چون نیرویی ناشناخته و انتزاعی نشان می‌دهد که به هر جا بخواهد صدمه می‌زند و اراده‌اش را نمی‌توان از پیش دریافت. از همین برخوردار افراد و جهانی یکسر ناشناخته است که نگاهی تراژیک به جهان می‌زاید. این نخستین مرحله تفکر رنه است. سپس مرحله دوم فرا می‌رسد که عبارت از هدایت کردن این حرکت اول است. رنه به آن مضمون رمانتیک برخورد فرد و جامعه بازگشته است که برای گوته و مقلدانش چنان عزیز بود که برای رمان‌نویسان انگلیسی قرن نوزدهم، اما در کار آن‌ها برخورد بین یک انسان و آشکال اجتماعی ملموسی بود که به روشنی تعریف شده بود، در حالی که در کار رنه هیچ یک از این‌ها نیست. برخورد به شیوه‌ای کاملاً انتزاعی ارائه می‌شود؛ و بین انسان و عالم است. پس آدم می‌تواند در برابر چنین وضعی سخت با رأفت و اکنش نشان دهد. منظورم این است که دیگر لازم نیست ناراحت باشیم، اعتراض کنیم یا حتی توضیح دهیم. کافی است همه‌چیز را بدون تأکید، بسیار دقیق نشان دهیم. و دقت همیشه ویژگی آلن رنه بوده است.

ریوت: رنه به ماهیت انتزاعی فعلی جهان حساس است و نخستین قسمت فیلم‌های او بیان این انتزاع است. بخش دوم غلبه بر این انتزاع است با تقلیل دادن آن از طریق خودش، اگر بتوان این‌طوری گفت؛ با گذاشتن هر انتزاع در کنار انتزاع دیگر، تا از طریق همین مرتبط با یکدیگر قرار دادنشان واقعیتی ملموس کشف کرد.

گذار: این دقیقاً متضاد با شیوه روسلینی است — او عصبانی بود از این‌که هنر انتزاعی هنر رسمی می‌شود: [۹] بنابراین رأفت رنه متافیزیکی (فلسفی و نظری) است، مسیحی نیست. در فیلم‌های او اثری از نیکوکاری و خیرات نیست.

ریوت: البته که نیست. رنه لا اداری است اگر خدایی هست که به آن معتقد باشد، بدتر از قدیس توماس اکویناس است. نگرشش این است: شاید خدا وجود دارد، شاید برای همه‌چیز توضیحی است. اما چیزی نیست که سبب شود از این مطمئن شویم.

گذار: مثل استاو روگین داستایوسکی که اگر ایمان دارد، ایمان ندارد که ایمان دارد، و اگر ایمان ندارد، ایمان ندارد که ایمان ندارد. به علاوه، در آخر فیلم، امانوئل ریوا می‌رود یا می‌ماند؟ همین سؤال را درباره‌ی اینس در فیلم خانم‌های جنگل بولونی هم می‌شود کرد. معلوم نمی‌شود او زنده می‌ماند یا می‌میرد.

ریوت: این مهم نیست. اگر نصف تماشاگران فکر کنند که امانوئل با مرد ژاپنی می‌ماند و نصف دیگر فکر کنند که به فرانسه برمی‌گردد، عالی است.

دومارشی: مارگریت دوراس و رنه می گویند که می رود. و برای همیشه می رود. گذار: من وقتی باور می کنم که فیلم دیگری بسازند که این را برایم ثابت کند. ریوت: من فکر نمی کنم این اصلاً اهمیتی داشته باشد. چون هیروشیما فیلمی دایره وار است. در آخرین قسمت به سهولت می توان به اول فیلم بازگشت و بالعکس، هیروشیما پارانترزی در زمان است. فیلمی درباره اندیشیدن است، به گذشته و به حال. آن وقت در اندیشیدن، گذر زمان زایل می شود زیرا فیلم پارانترزی است در یک روند. و هیروشیما در متن این روند قرار می گیرد. از این نظر رنه نزدیک به نویسنده ای است مثل بورخس که همیشه سعی کرده است داستان هایی بنویسد به گونه ای که با رسیدن به خط آخر، خواننده باید برگردد و قصه را دوباره از اول بخواند تا بفهمد درباره چیست — و این ادامه می یابد. در مورد رنه همین مسئله بی نهایت کوچک ها با وسیله های مادی، آینه های رویه رو، سلسله هزار توها حاصل می شود. این ایده بی نهایت است اما در وقفه ای بسیار کوتاه گنجد است. زیرا در نهایت «زمان» هیروشیما همان قدر امکان دارد بیست و چهار ساعت طول بکشد که یک ثانیه. [...]

یادداشت

۱. «تراکینگ شات ها امری اخلاقی اند»: سخن گذار، که در آن زمان به سبب این که به تمایز فرم و محتوا اعتقاد نداشت به عمد برانگیزنده بود (مثل بنگرید به مقاله 'The French Line' در سایت اند ساند، ۲۹ شماره ۴ پاییز ۱۹۶۰ به قلم ریچارد رود در این خصوص)، به نوعی شهره است، اما لوک موله در مقاله ای درباره ساموئل فولر، «سام فولر: یاد ر جای پای مارلو» فصل ۲۰ در این کتاب، قبلاً گفته بود «اخلاق مسئله تراکینگ شات ها است».
۲. فرانوا تروفو، در برابر تعجب برخی همکارانش در کایه که ساشا گیتری را تئاتری می دانستند با شور و شوق بسیار درباره او می نوشت؛ به عبارتی، کایه در دهه ۱۹۶۰ گیتری را دوباره کشف کرد. نگاه کنید به تروفو، *Films in my Life* صص ۲۱۴-۲۱۶ (درباره *Assassins et voleurs* از گیتری، نخستین بار چاپ شده تحت عنوان 'Du Cinéma Pur' در کایه ۷۰، آوریل ۱۹۵۷) و صص ۲۱۶-۲۱۹ (Sacha Guitry The Villain)، نیز ۱۹۵۷، احتمالاً از Arts).
۳. اینگرید برگمن نقش النا را در فیلم *لنا و مردان ساخته* ۱۹۵۶ ژان رنوار بازی کرده است. سفر پاییزی (*Kvinnodrom*)، هم چنین موسوم به *Dreams*، اینگمار برگمن، ۱۹۵۵).
۴. بسیار نزدیک به واقع (*Nära Livet*)، هم چنین موسوم به *Brink of Life*، برگمن، ۱۹۵۷). برگمن در این زمان یکی از محبوب ترین مؤلفان کایه بود (نگاه کنید به مقدمه بخش سینمای ایتالیا در این مجلد): یک مرور بر آثار در سینماک در ۱۹۵۸ منجر به نمایش منظم تقریباً همه فیلم های برگمن شد و در ۱۹۵۸-۱۹۵۹ به زحمت شماره ای از کایه بدون نقد، مصاحبه یا مقاله ای درباره برگمن منتشر می شد؛ نگاه کنید به گذار، Bergmanorama، کایه ۸۵، ژوئیه ۱۹۵۸، تجدید چاپ در *Godard on Godard* صص ۸۰-۷۵.

۹۴ کایه دوسینما (دهه ۱۹۵۰)

۵. مقایسه کنید با بحث درباره ادبیات در اواخر مباحثه «شش شخصیت در جست و جوی مؤلف»، فصل ۲ این مجلد. آشکارا، بخشی از ارزشی که به هیروشیما عشق من داده می شود ناشی از زمینه ای ادبی است که در آن بحث بسیار صراحت دارد.

۶. اشاره است به «نامه درباره روسلینی» ریوت، فصل ۲۶ این مجلد.

۷. چنان که در متن هم اشاره می رود، رنه فیلم *La Pointe Courte* اینس واردا را در ۱۹۵۵ تدوین کرده بود؛ رنه و کریس مارکر در کارگردانی، فیلمنامه و تفسیرهای *Les statues meurent aussi* (۱۹۵۰-۱۹۵۳)، فیلمی کوتاه درباره زوال و انحطاط هنر آفریقایی سیاه به دنبال تماس و برخورد با تمدن غرب (که سانسور فرانسه تا سال ۱۹۶۵ توقیف اش کرد) مشارکت داشتند؛ مارکر هم چنین در فیلم کوتاه *Le Mystère de l'Atelier 15* (۱۹۷۵) ساخته رنه و آندره هاینریش با تهیه تفسیرهای فیلم همکاری کرده بود.

۸. رنه، واردا و مارکر و یاران شان با هم گروهی را تشکیل می دادند که گاهی گروه «کرانه چپ» موج نو نامیده می شد، در مقابل گروه «کرانه راست» که عمدتاً از کایه ای ها (گدار، تروفو، ریوت، رومر، شابرول، دونیول-والکرون) تشکیل شده بود. فرق این دو امروزه دیگر آن چنان که در ۱۹۵۹-۱۹۶۰ می نمود آشکار نیست اما گروه «کرانه چپ» (که در کرانه چپ رود سن می زیست) خود را از این لحاظ با گروه «کرانه راست» متمایز می دید که موضع سیاسی چپ گراتر (آن بحث زیباشناسی-سیاست که در متن درمی گیرد نیز از همین جاست) و نگرش اجتماعی فعال تر و هم چنین ارتباط نزدیک تری با گرایش های مدرنیستی در هنر و به خصوص در ادبیات داشت (مارگریت دوراس و آلن رب گریه در دو فیلم اول رنه همکاری کرده بودند) و بدین ترتیب توجه بیشتری (به هر حال در آن زمان) به نوآوری در فرم نشان می داد.

۹. اشاره است به مصاحبه با روسلینی در کایه ۹۴، آوریل ۱۹۵۹، که در این کتاب در فصل ۲۸ (۲) تجدید چاپ شده است.

بخش دوم

سینمای آمریکا

مقدمه

آنچه که کایه احساس می‌کرد بیشتر در سینمای آمریکا (و بیشتر در سینمای ایتالیا) مشهود است و در سینمای فرانسه نیست چیزی بود که روزه لینهارت «درگیری مستقیم با واقعیت» نامید، [۱] از آنجا که این با نگرش مرسوم انگلوساکسون به سینمای آمریکا در آن زمان (و حتی اکنون) تضاد کامل داشت — نگرشی که سینمای آمریکا را عمدتاً «واقع‌گرایز»، فارغ از واقعیت معاصر می‌دید — نگرش کایه نیاز به توضیحاتی دارد. در بین توضیحاتی که منتقدان انگلوساکسون در آن زمان داده‌اند این هم بود که منتقدان فرانسوی به خاطر ندانستن زبان انگلیسی دچار اشتباه شده‌اند یا غرابت سینمای آمریکا شگفت زده‌شان کرده است. [۲] حقیقت هر چه که باشد، توجه اصلی مقاله‌های انتقادی که از این پس می‌آیند به جای دیگری معطوف است.

چنان‌که در مقدمه بر بخش سینمای فرانسه گفته‌ام، چشم‌انداز دائم در بحث از هر سینمایی در کایه سینمای فرانسه بود — مباینت‌هایی که می‌شد دید، درس‌هایی که می‌شد گرفت. اگرچه اغلب به نظر می‌رسید که سینمای آمریکا برای کایه دارای اهمیتی فراگیر باشد، برای سینمای فرانسه بهترین الگو نبود، و به لحاظی به همین سبب بزرگ‌ترین نویسندگان کایه آمریکایی نبودند. ریوت در پایان «یادداشت‌هایی دربارهٔ یک انقلاب» برای روسلینی شأن خاصی قائل می‌شود و رومر در «کشف دوبارهٔ آمریکا» در خصوص «بزرگ‌ترین استادان: مورناتو، درایر، آیزنشتاین، رنوار، روسلینی» صراحت دارد. تا یک حدی همواره این قبول وجود دارد که یکی از دلایل این امر را باید در خصلت صنعتی «هالیوود» در مقام یک سیستم یافت. مقالهٔ ریوت ظاهراً هر گونه ملاحظهٔ اقتصاد یا قراردادهای ژانر را رد می‌کند — هر دو را بی‌ربط می‌داند — و فقط معدودی از مؤلف‌ها را مهم می‌شمارد. اما باز

توجهی به شرایط تولید به استدلالش راه می‌یابد. رنوار کمی بیشتر محتاط است: با قبول قدرت اقتصادی هالیوود، در عین حال مایل است آن را فضای خلاقانه مطلوبی ببیند و موضعی همانند موضع بازن «دربارۀ اصل مؤلف» اتخاذ می‌کند بر این مبنا که «سینما هنری است هم عمومی و هم صنعتی» و این که هالیوود خصوصاً مورد پشتیبانی «اعتبار و... منزلت یک سنت» است. [۳]

در یک سطح، اختلاف رومر و ریوت ناشی از نوع سینمای آمریکایی است که توضیح می‌دادند و حمایت می‌کردند. به این ترتیب، در حالی که رومر «کلاسیسم فرم و الهام»، هنری که با «ایده خاصی درباره انسان» جاذبه جهانی کسب می‌کند - سینمایی که اصلاً هاکس به رومر عرضه کرد - [۴] را در ذهن دارد، ریوت یک سینمای آمریکایی، «مدرن» و حتی «انقلابی» در ذهن دارد که بهتر از همه نیکلاس ری ارائه می‌کند و از نظر فرم با قراردادهای روایت نام سازگار است و «خام دستی» و ناپختگی آشکاری دارد. در عین حال، ریوت و رومر در خصوص سینما به عنوان «هنر حرکت» action توافق دارند. از چند لحاظ این نزدیک به زیباشناسی مورد حمایت وی. اف. پرکینز در فیلم به عنوان فیلم [۵] است. اما در نظر کایه «حرکت» هم خصوصاً کیفیتی غیر توصیفی یا غیرادبی بود و هم حرکت به معنی «ماجرایی سراپا حرکت»؛ وسیله‌ای که با آن سینما «هنر اهل اخلاق» نیز بود و اخلاق با حرکت آفریده می‌شد. [۶] حرکت به معنی خشونت هم بود، به خصوص برای سینمای «مدرن» آمریکایی، هم به عنوان موضوع - ردّ قراردادهای اجتماعی، که با تفکر متعادل می‌شد - و هم به عنوان سبک، مقابله‌ای خشن با قراردادهای روایت. توجه مداوم به حرکت و خشونت در سینمای آمریکا - به لحاظی واکنش در برابر نجابت و روشنفکر مآبی اروپایی، به لحاظی ابراز نوعی دورنمای مردانه - هرچند با توجه به استیلایش در سینمای آمریکا علناً لازم بود، چنان که خواهیم دید دشوار از آب درآمد.

«کلاسیسم» رومر (اگرچه در پاسخ به «محیط طبیعی یا اجتماعی» مدرن هم بود) بر مضامینی جهانی چون «قدرت و قانون، اراده و سرنوشت، آزادی فردی و خیرعام» تأکید می‌کند، در حالی که سینمای «انقلابی» ریوت بر میل مؤلف‌ها به «تولید اثری که مدرن است... [برای] ارائه مؤثرترین تصویر از جهان معاصر» پای می‌فشارد. نیز همین طور است تمایز «آرامش» مضامین و سبک هاکس و «تلخی و سرخوردگی مدرن» ری، تمایزی آشکارا هم‌سنخ با تمایزی که بازن بین چهره کلاسیک قهرمانانۀ گری کوپر و چهره بوگارت صورت می‌دهد که دوپهلویی و درون‌سویی‌اش، و تضادهای اخلاقی‌اش مدرن است (حتی اگر بوگارت در رواقی‌گری‌اش هاکسی هم بود).

درست چنان‌که بازن بیش از همکارانش بر قیود صنعت و قراردادهای ژانر تأکید داشت، [۷] مقاله نوعاً فکورانه و برانگیزنده‌اش در رثای بوگارت نیز ستاره را منبع معنایی مستقل از طرح‌های مؤلف قلمداد می‌کند: «دوام کاراکتر... رای نقش‌های اوست». ستاره‌ها در کایه هر از گاهی مورد بررسی جدی قرار می‌گرفتند: بازن درباره بوگارت به لاشنه (فرانسوا تروفو) ارجاع می‌دهد. [۸] درباره ستاره‌هایی چون ریتا هیورث [۹]، مریلین مونرو [۱۰] و اوآگار دنر [۱۱] نیز تحلیل‌هایی وجود داشت، هرچند که تأکید آشکار بر جنبه اروتیک تصاویر ستاره مؤنث دلیلی است بر وجود حدی از سکس آگاهی (sexism) که در پاراگراف آغازین مقاله بازن درباره بوگارت آشکار است.

اما به‌رغم ستاره‌ها، به‌رغم عوامل صنعتی، به‌رغم ژانر، اصل مؤلف – *Politique des auteurs* – سیستمی ضروری بود که تقریباً همه نوشته‌های کایه بر آن استوار بود؛ حتی نقد بازن بر پولیتیک در اصل حمایت اساسی از آن می‌کند. این همان قدر در نوشته‌های کایه درباره سینماهای دیگر صدق می‌کرد که در نوشته‌های آن درباره سینمای آمریکا – مقاله اثرگذار تروفو دقیقاً ناظر بر سینمای فرانسوی بود [۱۲] – اما سینمای آمریکا به سبب خصلت صنعتی آشکارترش بیشتر مستعد بود که مانع آزادی بیان فردی شود و بنابراین مورد ارجحی برای بحث مؤلف شد (هرچند در کایه کمتر تا در آثار بعدی آنگلو ساکسون). چنان‌که جان کافی به‌درستی اشاره می‌کند (نه فقط در مورد کایه که درباره تألیف به‌طور کلی) «تألیف بیشتر کنشی انتقادی است تا نظریه» [۱۳]، نکته‌ای که بازن پیش از آن در ۱۹۵۷ به‌وضوح تمام دریافته بود: «بهترین نویسندگان ما در کایه اکنون سه یا چهار سال است [در اصل تألیف] کار می‌کنند و هنوز باید پیکره اصلی تئوری آن را عرضه کنند.» [۱۴] چنین تئوری‌ای وجود نداشت و اعتراضات بازن به برخی کاربردهای پولیتیک، به‌خصوص در مورد سینمای آمریکا، نشان‌دهنده حرکت بسیار تئوریک کایه در آن دوره است. در دوران اولیه کایه اغتشاشی درباره معنای دقیق مؤلف (auteur) وجود داشت و مسلماً تروفو [۱۵] آن را به هر دو معنی کارگردانی که خودش فیلمنامه‌هایش را می‌نویسد و در معنی وسیع‌تر خالق که شخصیت اصیل‌اش در اثر محسوس است به کار می‌برد. از آن‌جا که این دو معنی مرتبط به هم انگاشته می‌شد (مثلاً برای کایه مهم بود که کارگردانان هالیوود همیشه به آن‌ها می‌گفتند بی‌آن‌که رسماً موظف باشند، روی فیلمنامه کار می‌کنند) جای تعجب نیست که ببینیم هر دو معنی هنوز در مقاله موله درباره فولر به کار می‌رود. اما چون مفهوم اساسی پولیتیک کنترل کارگردان، و بنابراین مسئولیت‌اش، در خصوص کارش بود، به‌رغم همکاری با دیگران و به‌رغم قید و بندهای صنعتی، به‌خصوص از طریق خود فرایند کارگردانی، از طریق میزانشن، آن دو معنی لازم

نبود به موازات هم پیش روند. این مفهوم در بسیاری از فیلمسازان مصداق نداشت صرفاً برای این که مؤلف نبودند اما چون مفهوم مبنای تئوریک نداشت، تمایز مؤلف و غیر مؤلف همواره محل بحث بود که باز هم به عیان می دید. این که کارگردانی مؤلف بود یا نبود بستگی به اثر داشت و هیچ دلیلی جز اثر لازم نبود. بدین سان «یادداشت هایی درباره یک انقلاب» ریوت در خصوص «عرضه نکردن تئوری های مکتبی؛ فقط چهار اسم» صریح است و مقاله اش درباره هاکس، که عنوانش بر نبوغ هاکس اشاره دارد، چنین شروع می شود: «دلیل روی پرده دلیل نبوغ هاکس است: فقط کافی است میمون بازی را تماشا کنید تا ببینید که فیلم درخشانی است.»

درباره نحوه کار مؤلف به نظر نویسندگان کایه تقسیماتی به خصوص بین نسل قدیم تر کارگردانان مثل هاکس، هیچکاک و لانگ و فیلمسازان جوان تر آمریکایی مثل ری می توان صورت داد. تز ریوت این بود که گروه دوم بیشتر مدیون نظر ولز یعنی «دریافت شخصی کارگردان» و «بدون چندان توجهی به... قوانین و قراردادهای» و هدفش تولید آثاری «شخصی» است. کارگردانان کلاسیک تر پیش از ولز کمتر ارتباط مستقیم داشتند، هر چند که شاید نهایتاً کمتر شخصی نبودند: با قراردادهای کلی و توقعات تجاری راحتی تر و سازگارتر بودند و از راه مقابله با ژانر و تجارت، و در عین حال اعتلادادن به آن، فردیت و نگرش شخصی خود را حفظ کردند و سرانجام شاید به خاطر سستی ماندن زیاد اوج نگرفتند.

تروفو این اعتقاد رومر را که اگر کسی فیلم های هاکس را دوست نداشته باشد نمی تواند هیچ فیلمی را حقیقتاً دوست بدارد، [۱۶] در بررسی فیلم جانی گیتار که هاکس (عقل) و ری (دل) را مقابل می نهد، اقتباس می کند و می گوید کسی که هاکس و ری را رد می کند باید «سینما رفتن را کنار بگذارد» زیرا هرگز نخواهد دانست که الهام در سینما واقعاً چیست. از نیمه دهه ۱۹۵۰ تا اوایل دهه ۱۹۶۰، به رغم مباحثه درباره هاکس و هیچکاک، ری به نظر کایه احتمالاً مهم ترین مؤلف در سینمای آمریکا بود و دریافتی خاص از کار فیلمساز در سیستم را تجسم می بخشید که همواره سرکش، غالباً محکوم، و پاسخی خاص به جهان مدرن و همین طور سبکی خصوصاً اثرگذار بود. اگر کلاسیسیسم هاکس که با قید و بندهای تجاری نسبتاً سازگار است غالباً در مقابل آن ذکر می شد، روسلینی نامتعارف و بدیهه کار نیز غالباً با او مقایسه می شد [۱۷]. ری و روسلینی، که به نویسندگان کایه از نظر سن و قریحه نزدیک تر بودند سینمایی عرضه می کردند هم سنخ با سینمایی که فیلمسازان آینده در فرانسه می توانستند خواهانش باشند. می توان تعریفی از دریافت کایه از تألیف را از گزارش های فیلم های ری که در این جا گرد آمده است فراهم آورد: رومر ری را «یکی از چند تنی که سبک خود را،

جهانبینی خود را، شاعرانگی خود را دارد؛ او را مؤلف، مؤلفی بزرگ، می‌داند، در حالی که در نظر تروفو، همچنان که ریوت، همه فیلم‌های او داستان واحدی را می‌گویند. چنان‌که فریدون هویدا بعداً اشاره کرد، [۱۸] این آن‌ها را خیلی دور نبرد، زیرا «فهمیدند که مؤلفان محبوب ما در واقع درباره چیزهای واحدی صحبت می‌کنند... تنهایی، خشونت، عبث بودن هستی، گناه، رهایی، عشق و جز آن»، [۱۹] مجموعه‌ای مضمونی که می‌شد از مقاله‌های مربوط به ری استخراج کرد اما هویدا می‌گوید که این‌ها مضامین کلّ نسل هنرمندان‌اند. بدین ترتیب بزرگی ری نمی‌توانست فقط به مضمون، و در سطح کلی «قهرمان بودن زندگی مدرن» بسته باشد و هویدا در ادامه می‌گوید که «اصالت مؤلف نه در موضوعی که برمی‌گزیند بلکه در تکنیکی است که به کار می‌گیرد... تفکر یک سینماگر از میزانش‌اش مشهود است... در یک کلام آن کنش فکری که عاطفه‌ای اولیه و ایده‌ای عام به اثر داده است.» [۲۰] به گونه‌ای که تروفو و ریوت وصف می‌کنند، فقدان خبرگی و ناشیانه بودن تکنیک ری نقص نمی‌نماید بلکه قربانی لازمی است برای بیان، برای صمیمیت، که دستیابی مستقیم به تخیل ری، به نحوه شکل‌گیری ایده‌هایش را ممکن می‌سازد. توصیف جان کاخی از کار انتقادی مؤلف نگر - «یگانگی شخصیت، فردیت جسور، پافشاری و سواس و اصالت، قدرتی سنجش‌گر فراتر از قدرت طراوت سبکی یا جدیت اجتماعی می‌یافت» [۲۱] - با این مقالات کایه درباره ری کاملاً جور درمی‌آید. بررسی‌های بعدی انگلیسی در مورد ری، همچون کار وی. اف. پرکینز [۲۲] به کارکرد سبک ری نگاهی بسیار متفاوت دارد.

ری به هیچ روی «کشف» کایه محسوب نمی‌شد: در اشتیاق آن‌ها در دهه ۱۹۵۰ هر از گاهی سایت‌اندس‌اند، مثلاً، شریک می‌شد. اما سایت‌اندس‌اند توجه خود را برای کارهای «جدی» ری ذخیره کرد - در حالی که نویسندگان کایه بین مثلاً یاضی بلون هدف [در تهران: شورش بی‌دلیل] و جانی گیتار اندک فرقی قائل شدند - و این توجه بر مفروضات و زبانی متفاوت استوار بود. بدین ترتیب، تشخیص سایت‌اندس‌اند از موضوع‌های ری - «ناسازگاری اجتماعی» [۲۳] «جوانی به مثابه سن خاص اضطراب» و «مسئولیت والدین در قبال گناهان بچه‌های‌شان» [۲۴] - و سبک او («به‌طور تحسین‌انگیزی جاندار و مجاب‌کننده» [۲۵])، و نیز دغدغه‌های آن (درباره خشونت [۲۶] و درباره جای خود نبودن موضوع‌های ری [۲۷]) به‌طور چشمگیری متفاوت با واکنش‌های کایه بود که در این جا آمده است.

تروفو بر آن است که «یک کارگردان باید بتواند خود را در تصویری که از او و از فیلم‌هایش ترسیم می‌کنیم بازشناسد» و مصاحبه با فیلمسازان ویژگی بسیار عمده کایه و غالباً فرصتی برای نوعی «تست کردن» تزه‌ای انتقادی با خود مؤلف‌ها بود. [۲۸] بخشی از جذابیت

مصاحبه‌ری در این جانشی از همین تست کردن است اما هم‌چنین می‌تواند (همراه با مصاحبه‌روسلینی) [۲۹] نشان‌دهنده شیوه نسبتاً متفاوتی باشد که نویسندگان کایه در مصاحبه کردن باب کردند. سؤالات دقیق‌شان درباره میزانسن خیلی زیاد بازتاب شناخت دقیق‌شان از فیلم‌ها و نیز این نگرش آن‌هاست که با توضیح دادن فرم به ایده دست می‌یابیم – و شاید یادآور این است که چقدر خود را همیشه فیلمسازان آینده می‌دیدند.

خلاق‌ترین دوره‌ری، تقریباً سال‌های ۱۹۴۹-۱۹۵۹. تقریباً به‌طور دقیق با این جلدکایه تطبیق می‌کند، اگرچه، به قول اندرو ساریس در حیطه نظریه مؤلف شهره‌عام [۳۰] بود، به لحاظ کمبود بررسی انتقادی درباره فیلم‌هایش و در میان فیلمسازان بزرگ آمریکایی چشمگیر است: مثلاً یک بررسی خوب جدی و تمام‌عیار در این خصوص در دست نیست. بنابراین شایسته است که اشتیاق کایه در مورد ری را تا حدی با پرونده مختصر مطالبی که در این جا گرد آمده است نمایان سازیم.

چنان که عنوان یکی از رویارویی‌های قبلی تر بازن با همکارانش درباره اصل مؤلف («چطور می‌توان هیچکاک – هاکسی بود؟») [۳۱] نشان می‌دهد، هاکس و هیچکاک از آغاز جزو مؤلفان عمده‌کایه در سینمای کلاسیک هالیوود و تقریباً ارکان اعتقادی برداشت (بحث‌انگیز) مجله از سینما بودند. این که هر دو کارگردان اکنون در بریتانیا و ایالات متحده آن‌چنان مورد توجه‌اند تا حد بسیار زیادی مدیون همین حمایت و ستایش کایه و بی‌شک انگیزه مهمی برای دو تا از بهترین بررسی‌های مؤلف در زبان انگلیسی در دهه ۱۹۶۰، فیلم‌های هیچکاک و هاوارد هاکس اثر رابین وود [۳۲] است (هرچند کار وود در مفروضات و تأکیدهایش با کایه بسیار تفاوت دارد).

تحلیل پیشگام ریوت درباره هاکس (به قول مجله مووی «تفسیری بر فیلم‌های هاکس که هنوز روشنگر است و آثار بعدی کارگردان عمدتاً تأییدش کرده است» [۳۳]) چنان منسوخ نشده است: بررسی تمام‌عیار وود، مقاله مختصر اما مجمل پرکینز درباره کمدی‌ها [۳۴]، تحلیل ساختاری وولن [۳۵] همه مسلماً بسیار وام‌دار نکته‌بینی‌های ریوت در خصوص رابطه کمدی‌ها و فیلم‌های پرحادثه، اهمیت مضامین مسئولیت و جذبه امر غریزی، ایده هوشیاری پراگماتیک و جز آن است. این‌جا فقط لازم است که مقاله ریوت را در متن روش‌شناسی مؤلف نگر و گزارش سینمای آمریکا که در بالا ذکر شد جای دهیم. بدین سان، ارزش هاکس، به لحاظی در این است که در سطح فیلم‌های متفاوت «جهان یگانه و منسجمی» از طریق شباهت مضامین یا علایق می‌آفریند که با پروردن و پرداختن مفاهیم و تضادهای عمده‌ای به‌طور انتقادی کشف شده است و آثاری ظاهراً متفاوت را همسان و همسو

می‌سازد. اما این فقط مسئله مضمونی (تماتیک) نیست: به قول بازن «هر تکنیکی به فلسفه‌ای مربوط است» [۳۶] و «صداقت» هاکس در «استفاده از زمان و مکان»، «آن زیبایی کاربردی» زیباشناسی‌اش، جزو لاینفک نگرش اویند. در عین حال رومر گفته بود که آنچه هاکس نشان داد مهم‌تر از نحوه نشان دادن آن بود: «یک کارگردان هم نمی‌شناسم که این چنین به شکل‌پذیری (پلاستیسته) بی‌توجه و تدوین‌اش این قدر پیش پا افتاده، اما به خاطر هوشمندی بیشترش در ترسیم حالات و حرکات و استمرار آن متعادل باشد.» [۳۷] مسلماً هاکس نمونه آن سینمای کلاسیک آمریکایی است که رومر کوشیده بود در «کشف دوباره آمریکا» تعریف کند (و ساریس بعداً «سینمای کاربردی خوب، تمیز، مستقیم، شاید متمایزترین سینمای آمریکایی» [۳۸] بنامد) خصوصاً در آنچه که ریوت به عنوان «آمیزه شگفت‌انگیز اکشن و اخلاق» در کار هاکس می‌ستاید.

هیچکاک نیز در بررسی پنجره پستی (پنجره روبه حیاط) به قلم شابرول (همچنان که در بررسی هم‌زمان تروفو) [۳۹] ذاتاً اخلاق‌گرا (بی‌مسیحی) بود. در این شکایت رابین وود که شابرول و رومر در نقد فیلم‌های هیچکاک در کتاب‌شان [۴۰] از جمله در نقد پنجره پستی، که به تفصیل به نقد شابرول در کایه رجوع می‌کنند. «فیلم‌ها را از گوشت و خون عاری می‌سازند و به اسکلت‌های ثوریک تقلیل می‌دهند» [۴۱] حقیقتی نهفته است. چنان‌که وود می‌گوید، بخشی از این امر ناشی از احساس (نیاز به «قابل احترام» نشان دادن هیچکاک)، [۴۲] از سوی کایه است — شاید تیتز «نکات جدی» شابرول نیز از همین جاست. چنان‌که شابرول روشن می‌کند، پنجره پستی فیلم مهمی در تلاش برای جدی گرفته شدن هیچکاک بود: دو سال بعد مرد عوضی شاید حتی مهم‌تر بود و کایه آن را تقریباً حقانیت شخصی تزه‌های خود درباره هیچکاک تلقی کرد. [۴۳] باید به یاد آوریم که منتقدان کایه خیلی به ندرت سعی می‌کردند فیلم‌هایی را که بررسی می‌کردند بازآفرینی یا بازسازی کنند (روشی که بیشتر با رابین وود و مووی همخوانی دارد)؛ بیشتر سعی می‌کردند آن کلید مفهومی را بسازند که اثر و مجموعه آثار را وامی‌گشود. [۴۴] امر اساسی در تحلیل شابرول از پنجره پستی و هم‌چنین در تحلیل ریوت از هاکس این فرض است که معنا را در ساختار صوری باید بازجست؛ رومر و شابرول کتاب خود درباره هیچکاک را چنین به پایان می‌برند: «در کار هیچکاک فرم آزمایش محتوا نیست. آفریننده آن است.» [۴۵] پنج سال بعد، در بریتانیا، ریچارد رود را می‌بینیم که به خوانندگان سایت *اند ساند* می‌گوید، هرچند با احتیاط فراوان، که «وجه مشترک همه [ی منتقدان کایه] به نظر من، که باید از آن‌ها اخذ کنیم، اعتقاد راسخ به این است که فرم دست‌کم به اندازه محتوا اهمیت دارد.» [۴۶]

برای کایه، یک کارکرد مهم فیلم‌ها برانگیختن تأمل در خصلت خود سینما بود. مقاله شابرول درباره پنجره پستی حول ایده‌ای می‌گردد، بی آن‌که کاملاً قرار گیرد، که نکته اصلی گزارش او و رومر درباره فیلم است وقتی که می‌خواستند کتاب‌شان را بنویسند - پنجره پستی به مثابه استعاره‌ای برای «همان ذات سینما... دیدن، تماشا» [۴۷] اندیشیدن درباره سینما مسلماً وجه اساسی مقاله ریوت درباره فرشته صورت و ورای شک معقول است، چنان‌که بعدها وجه اساسی کار ریوت (و گذار) در فیلمسازی می‌شد، و بخش قابل توجهی از بهره‌وری انتقادی و نظری کار کایه در این دوره دقیقاً در همین فرایند اندیشیدن نهفته است. بدین سان خصلت سادگی و عریانی هر دو فیلم تأملی را برمی‌انگیزد که در ضمن آن ملاحظه می‌شود که هنر پرمنجر، کاهش یافته به «مبنا»، با خصلت‌های ویژه سینما و رای طرح و پی‌رنگ ارتباط دارد و به «آفرینش مجموعه دقیق‌ی از صحنه‌ها و شخصیت‌ها، شبکه‌ای از روابط، معماری پیوندها مربوط می‌شود... اگر فیلمی جلوه کارکرد میزانشن به طور فی‌نفسه بوده باشد جز این نیست. سینما چیست، اگر بازی آکتور و آکتریس، قهرمان و صحنه، واژه و صورت، دست و اشیا نیست؟» در عین حال، ریوت روشن می‌کند که «مکتب قدیم، و شاید خام‌تر، هاکس، هیچکاک، لانگ را که نخست معتقد به مضامین خودند و سپس قدرت هنر خود را بر مبنا این اعتقاد می‌سازند» را ترجیح می‌دهد. «پرمنجر نخست به میزانشن اعتقاد دارد...» بنابراین پرمنجر بیشتر متورانشن است تا مؤلف، حال آن‌که لانگ، «سینماگر مفهوم» است، «دنیایی ضروری» می‌آفریند نه به خاطر خود آن بلکه دنیایی یکسره «برآمده از حرکت حقیقی مفهوم» - مفهومی که گویی پیشگویی فرمی است که فیلم لانگ خواهد داشت؟ [۴۸] سینمای مفهومی نمودارانه (دیاگراماتیک) لانگ - با ایجاد رابطه‌ای تجربی بین بیننده و فیلم - منزلتی فراتر از اهمیت سطحی مضمون خویش (محکومیت همیشگی مجازات مرگ) و فراتر از مهارت درخشان لومت‌ها و کوبریک‌ها می‌یابد: چنان‌که در مورد هاکس، نه ایده‌ها به خودی خود بلکه استفاده‌ای که از آن‌ها می‌شود و تفکری که برمی‌انگیزند، اهمیت دارند.

مقاله لوک موله درباره فولر حاکی از گرایشی مهم در کایه در دوره ۱۹۵۸-۱۹۵۹ است، مهم بیشتر به خاطر برانگیزانندگی‌اش. مسلماً سبک و لحن موله بسیار مرهون نقدهای کنایی، برانگیزنده و نکته‌دار گذار (مثل نقدهای خون داغ و پیروزی تلخ) است، اما زمینه کلی بحث موله مدت‌ها پیش فراهم شده بود. «یادداشت‌هایی درباره یک انقلاب ریوت، مثلاً، بر تکنیک بدوی یا ناشیانه ری در مواجهه با قراردادهای روایی ارتدکس، و حادثه و خشونت و ارتباط‌شان با اخلاق تکیه کرده بود، حال آن‌که نظری در مورد فرشته صورت میزانشن را هدف ممکن فی‌نفسه می‌انگاشت. توصیف موله از «تصویرهای سخت» فولر بنابراین به

گونه‌ای که هاکس قبلاً توصیف شده بود نزدیک است و او یادآور بسیاری دیگر از منتقدان کایه به لحاظ فقدان سعه صدر در مورد مضامین و پیام‌های «جدی» علناً ابراز شده است — «بیزاری از فیلسوفانی که به‌رغم چستی سینما به فیلم ساختن روی می‌آورند» نیز از همین جاست. در عین حال، با وجود این همانندی‌ها و تداوم‌ها، موله به‌طور برانگیزنده‌ای پیشتر می‌رود، از توجه و دلمشغولی به صراحت به تجلیل از حرکت‌های «بی‌جهت» دورین، از دریافتی اخلاقی از خشونت بدو و در مقام اکشن به اکشن ضروری و خشن (و به سادیسیم)، از شهود آفرینشگر به ایده میزانشن «غریزی» که نیات آگاهانه را «تصحیح» می‌کند. و در عین حال که مباحثه صرف موله را (همچنان که گذار و دیگران را) نباید دست‌کم گرفت، راه درازی با آن «فاشیسم زیباست» تا او مانیسیم باز نداریم [۴۹]، هرچند که هنوز مسافتی تا دفاع از خشونت آشکارا ارتجاعی میشل مورله باید پیموده می‌شد. [۵۰] در این میان، البته کایه، بدون عزم یا حتی بی‌آن‌که چندان پیش رود، مباحثی در سیاست و فرم مطرح می‌کرد: می‌شد سبک فولر را از سیاست‌اش جدا کرد، محتوا و فرم می‌توانستند متمایز باشند؟ این پرسش‌ها بحث از فولر در بریتانیا را سخت غنی‌تر ساخت که در آن‌جا ده سال بعد فولر یکی از مطرح‌ترین مؤلفان بود. [۵۱] لازم به یادآوری است که نقدهای بعدی انگلیسی درباره فولر اندک ارتباطی با مقاله‌های موله دارد: ویکتور پرکینز، مثلاً، در عین آن‌که اهمیت شوک بصری و عاطفی در زیباشناسی فولر را می‌پذیرد، (چنان‌که از نویسنده فیلم به عنوان فیلم انتظار می‌رود) می‌گوید که وی «نه صراحت و نه اعتبار را به‌خاطر ایجاد افه‌های خود قربانی نمی‌کند» [۵۲]

تأکیدهای عمدتاً مؤلف‌نگر در بحث از سینمای آمریکا در کایه، در مطالبی که نقل کرده‌ایم، تا این‌جا، شاید با جایی که در شماره مخصوص کریسمس ۱۹۵۵ کایه درباره سینمای آمریکا به تکامل ژانرهای عمده داده شده است متعادل به نظر آید. [۵۳] در واقع، مسلماً در طی دهه ۱۹۵۰، اما مدت‌ها پس از آن نیز، فکر می‌کنم این مسئله‌ای نبود و ژانر برای کایه در شناخت سینمای آمریکا مفهوم خطیری به حساب نمی‌آمد. آن‌چه می‌بینیم مقدار زیادی اغتشاش حساس در این خصوص و برخوردی حل‌ناشده — و گاهی شناسایی نشده — بین اصل مؤلف و مفهوم ژانر است. رومر، مثلاً بررسی آسمان‌باز را در ۱۹۵۳ چنین شروع می‌کند: من دیوانه و سترن نیستم. این ژانر مثل هر ژانر دیگری شرایط و قراردادهای خود را دارد که در این مورد البته انعطاف کمتری دارند. دشت‌ها، گله‌ها، دهکده‌ها با بناهای چوبی خشن، ماندولین‌ها، تعقیب‌ها، آدم‌های همیشه خوب و رشادت بی‌پیرایه‌شان، لطیفه‌های اسکاتلندی و ایرلندی، همه برای کسل شدن از این آدم‌های دنیای قدیم که

به گذشته‌ای دور و ارزشمند تعلق دارند کافی است. با این حال، بزرگ‌ترین استادان وسترن، فوردها و وایلرها، توانسته‌اند استادی خود را در این حیطه ثابت کنند و در عین حال چیزی از خود نگاهند. [۵۴]

نظریه‌های ریوت در «یادداشت‌هایی درباره یک انقلاب» بیشتر از یک سنخ‌اند. در این نگرش، ژانر اندکی بیش از قیدی ناخوشایند است و تهدیدی برای فردیت مؤلف یا توانایی‌اش در بیان آن به حساب می‌آید. با ژانر از بسیاری جهات همچون مسئله بزرگ‌تر سینما در مقام صنعت برخورد می‌شد. در عین حال این شناخت (نسبتاً غیرمدون) وجود داشت که سینمای آمریکا، در کل بازده خود، نسبت به سینماهای ملی دیگر درصد بیشتری آثار جالب یا باارزش عرضه می‌کرد و این را می‌شد به نحوی به وجود ژانرها نسبت داد. بدین سان مثلاً در آغاز بحث هیئت تحریریه درباره سینمای فرانسه، ریوت اشاره می‌کند که ژانرهای سینمای آمریکا همچون وسترن و جنایی به خودی خود معتبرند و این که «وسترن‌های معمولی مستقل از وسترن‌های بزرگ ارزشی دارند». [۵۵] موضع رومر پنج سالی پس از مقاله‌اش درباره آسمان باز (در مقاله‌ای متفکرانه به بهانه Les Girls کیوکر و با عنوان «جوهره ژانر») چنین متحول شده است.

برسون، رنوار، روسلینی و افولس همه تصور والایی از هنر خود دارند و به خاطر آن مورد توجه قرار می‌گیرند. والش، دوان، مینه‌لی، کلی یا دانن علناً تصویری فروتنانه‌تر نشان می‌دهند و هنر نیز بهره‌ای کمتر به آن‌ها می‌دهد که ارزش مطلق آن اندک اما نسبتاً بیشتر از آن است که آن‌های دیگر به دست می‌آورند. برای توضیح این نسبت بیشتر باید به همان قریحه ژانر — به قول آندره بازن — رجوع کرد که هنوز مبهم است اما در واقعیت‌اش شکی نمی‌توان داشت. [۵۶]

این مفروضات و پنداشت‌های تا حدودی متناقض در کوشش شابرول برای پی‌جویی «تکامل فیلم جنایی» به وضوح وجود دارند. بدین سان، شابرول در ژانر غنایی راسراخ می‌کند که تنها برحسب مؤلف نمی‌توان توضیحش داد و در عین حال می‌گوید که ژانر با «قواعد سخت» اش مقید می‌شود و لازم است که با در هم ریختن فورمول‌های آن رهاش ساخت. سرانجام، برای شابرول نه ژانرها بلکه کارها مهم است، و مهم‌اند زیرا «بیان صمیمانه دغدغه‌ها و ایده‌های مؤلفان خویشند». اگر خواب ابدی برتر است، بدین سبب است که هاکس کوشیده است «فردیت» خود را در برابر خواسته‌های ژانر حفظ کند و کاری عرضه کرده است

که نه به خاطر ارتباطش با ژانر بلکه چون دارای «ریشه‌های عمیق و پیوندهای محکمی» است که [آن را به پیکره آثارها کس می‌پیوندد] قابل توجه است. با وجود این، دقیقاً چون چشم‌انداز غالب کایه در ژانر چشم‌اندازی مغشوش و متناقض بود، مقاله شابرول هم تحریک‌آمیز و هم سازنده است، و در نسبت دادن احیای پس از جنگ روایت به دو پهلوی بودن اخلاقی فیلم نوار [۵۷]، مثلاً، و اشاره به پرسش‌هایی درباره ارتباط‌های بین ولز، لانگ و هیچکاک و سپس ری، لوزی و داسن به ژانر جنایی، به «کشف دوباره آمریکا»ی رومر و مرگ بوگارت باز نمی‌پیوندد. اگرچه به نظر می‌رسد شابرول می‌خواهد سازگاران در مورد اهمیت بیشتر مؤلف نسبت به ژانر سخن بگوید، وقتی در رابطه‌ای که فیلم‌ها با ژانر دارند و فهمیده شدن فیلم‌ها تا حدودی از طریق همین رابطه غور می‌کند، ملاحظات ژنریک بازمی‌گردند.

بازن درباره ژانر همچنان که درباره تألیف — لزوماً، با توجه به رابطه بین این دو در زمینه سینمای آمریکا — نگرشی متفاوت با اکثر همکارانش در کایه اتخاذ کرد. مفهوم ژانر در مقام مجموعه قراردادهایی با نقش فعال، در مقاله «تکامل و سترن» [۵۸] بازن جایی بسیار اصلی را دارد تا در مقاله شابرول درباره فیلم جنایی یا مقاله دومارشی درباره فیلم موزیکال (که مقاله اخیر عمدتاً ستایشی است از مینه‌لی در اعتلای فیلم موزیکال). بازن در مقاله بعدی‌اش درباره اصل مؤلف [۵۹] بر آن است که نیرو و غنای ژانرها از فرهنگ عمومی آمریکا ناشی می‌شود «در نتیجه گویی حاصل یک تکامل هنری‌اند که همیشه با مردم خود به طور شگفت‌آوری هماهنگی نزدیک داشته است. بازن سپس (به لحاظ بلاغی) تعجب می‌کند که «می‌توان در کایه نقدی درباره و سترنی از آنتونی مان خواند که... گویی قبل از هر چیز یک و سترن نیست، یعنی مجموعه‌ای از قراردادهای ناظر بر فیلمنامه، بازی‌ها، و کارگردانی.» بنابراین، بازن در «تکامل و سترن» بر آن است که قبل از هر چیز درباره ژانر سخن گوید و تزش این است که دلچسب نماینده حدی از کمال کلاسیک است که در دوره پس از جنگ با رشد مفهوم فرودستی مفروض فرم ژنریک عام فی‌نفسه، و بنابراین نیازی مفروض به نو کردن و یا آبرومند ساختن ژانر، در معرض تلاشی قرار گرفته بود. نتیجه یک خودآگاهی فزاینده، هم در محتوای مضمونی و هم پرداخت صوری — که برای بازن در شین مجسم می‌شود — را صورت و سترن یا «سوپر و سترن» می‌نامید.

بازن، چون همکارانش، در مرحله معینی می‌پذیرد که کوشش‌اش برای «توضیح دادن تکامل ژانر و سترن با خود ژانر و سترن» درست نیست و به جای آن «باید برای مؤلف به عنوان عامل تعیین‌کننده نقش بزرگ‌تری قائل بود» [۶۰]. با این حال، آن‌چه بازن در ادامه می‌گوید خیلی بیش از کار دیگر منتقدان کایه گزارش تزه‌ای خودش درباره سنت‌های ژانر و نقش

ویژه‌ای است که می‌توانند در تعامل با طرح‌های تألیفی داشته باشند. مثلاً، به رغم گرایش به سوپر و سترن، هم در مؤلف‌های قدیم و هم مؤلفان جدیدتر، در هاکس و همین‌طور در ری، امکان «صمیمیتی» مداوم، مرتبط با فرم و سترن را می‌بیند. بدین‌سان، رود سرخ و آسمان باز و سترن‌های «اصیلی» هستند «مبتنی بر مضامین دراماتیک و تماشایی قدیم، بی‌آن‌که توجه ما را با تزی اجتماعی یا با فرمی که به اثر داده شود، که به همان منجر خواهد شد، منحرف سازند.» [۶۱] همین‌طور، نیکلاس ری با جانی‌گیتار «کمتر از جرج استیونس در شین با زبان ژانر آشنا نیست... اما ری هیچ‌گاه نگاهی تکبرآمیز یا پدرسالارانه به فیلم خود ندارد... آن‌چه باید می‌گوید و خود را در محدودیت‌های و سترن مقید احساس نمی‌کند.» [۶۲] باز این گرایش را رمان‌وار (نویستی) نامید و منظورش این بود که «بدون جدا شدن از مضمون‌های سنتی [فیلمساز] آن‌ها را از درون غنی‌تر می‌کند» [۶۳] و نمونه‌ی اعلای این گرایش آنتونی مان بود: «هر یک از فیلم‌های مان نمایانگر صداقت اثرگذارِ نگاهی به و سترن است، خلوصی آرام و بی‌تلاش که به درون مضمون‌های آن رخنه می‌کند و به شخصیت‌هایی جذاب جان می‌بخشد و وضعیتی گیرا می‌آفریند.» [۶۴]

نقد‌های بازن بر مردی از لارامی مان و هفت مرد از اکتون باتیکر به‌طور مؤثری خلاصه و تبلور استدلال او در «تکامل و سترن» است. بدین‌سان، مردی از لارامی «بهتر از یک و سترن» نیست زیرا «مضمون‌ها و تدابیر» ژانر نه دستاویز بلکه مبنایی ضروری است که مان با آن آغاز می‌کند. همین‌طور، اگرچه بازن از هوشمندی باتیکر خبر دارد، امتیازات فیلم را (که بسیار هم می‌ستاید: «شاید بهترین و سترنی که پس از جنگ دیده‌ام») ناشی از مؤلف بودن باتیکر نمی‌داند: هفت مرد موفق است زیرا باتیکر و نویسنده‌اش (برت کندی) «بر آن نبودند که موضوع کارشان را تحت سلطه پدرمآبی قرار دهند یا بالفافی روان‌شناختی غنی‌ترش سازند، بلکه صرفاً در محدوده منطقی قرارش داده‌اند.»

تأکید بازن بر «سجایای ناشناخته خود سنت که اگر شرایط تولید مانع نشود آزادانه شکوفا می‌شوند» و آگاهی‌اش از پتانسیل مثبت مضامین و ساختارهای ژنریک، بیش از هر نویسنده دیگری در کایه توانست ما را به بعضی از ضابطه‌بندی‌های بعدی انگلیسی ژانر، که کار بازن در خصوص و سترن برای آن محرکی مهم بود، نزدیک کند. این ایده جیم کیتس، از کار در و سترن حاصل شده است که «ژانر، پیش از آن‌که قالبی نهی باشد که فیلمساز در آن می‌دمد، ساختاری حیاتی است که از طریق آن جمع عظیمی از مضامین و مفاهیم به جریان درمی‌آید. فرم به این معنی که سلسله پیوندهای ممکن و فضایی برای کارگردان فراهم سازد که در آن انواع جلوه‌ها و معانی را که در سر دارد و در جهت‌شان می‌کوشد، بیازماید، شکل دهد و

پالاید[۶۵] بعضی از ایده‌های بازن را تصریح می‌کند و می‌پالاید و در عین حال برخی را نیز، مثلاً ایده «جوهر» را رد می‌کند. همین‌طور، استدلال کالین مک آرتور، حاصل از کارش در فیلم گانگستری، مبنی بر این که ژانرها «چیزی جاندار و نه خنثی که دارای معانی ذاتی‌اند مستقل از آنچه کارگردان خاصی در آن‌ها جای می‌دهد»[۶۶] بحث درباره ژانر را گام بزرگی پیش‌تر برد. در عمل، کیتس و مک آرتور هر دو نقش کاملاً حساسی به مؤلف می‌دهند و دو مؤلفی که کیتس به تفصیل تحت بررسی قرارداد مان و باتیکر هستند.

یادداشت

۱. روزه لینه‌هارت، در بحث «شش شخصیت در جست و جوی مؤلف»، فصل ۲ همین مجلد.
2. See for example, Richard Roud, 'The French Line', *Sight and Sound*, vol. 29, no. 4, Autumn 1960, and Geoffrey Nowell-Smith, 'Movie and Myth' *Sight and Sound*, vol. 32, no. 2, Spring 1963.
۳. آندره بازن، «درباره اصل مؤلف»، فصل ۳۱ همین مجلد.
4. Eric Rohmer (under his real name, Maurice Schérer), 'Les Maîtres de l'aventure' (on *The big Sky*), *Cahiers* 29, December 1953.
۵. وی. اف. پرکینز، *Film as Film*، مثلاً ص ۶۹: «فیلم با دیگر شکل‌های بیان تفاوتی ندارد از این نظر که جنبه‌هایی از تجربه ما را جدا و ترکیب می‌کند تا دریافت ما را تشدید کند. اما فیلم در انجام دادن این کار عمدتاً در حیطه عمل و ظاهر و نه در حیطه تأمل و نظر، متمایز است».
6. Rohmer, *op. cit.*, p. 44.
7. Bazin, *op. cit.*
8. François Truffaut (under the pseudonym Robert Lachenay), 'Portrait d'Humphrey Bogart', *Cahiers* 52, November 1955, translated (in revised version) in Truffaut, *Films in My Life*, as 'Portrait of Humphrey Bogart'.
9. Jacques Siclier, 'Rita assassinée ou Comment on détruit les mythes', *Cahiers* 59, May 1956.
10. Barthélemy Amengual, 'Marilyn chérie' *Cahiers* 73, July 1957.
11. Claude Gauthier, 'Portrait d'Ava Gardner' *Cahiers* 88, October 1958.
12. François Truffaut, 'Une Certaine Tendance du cinéma français' *Cahiers* 31, January 1954, translated as 'A Certain Tendency of the French Cinema' in Nichols, *Movies and Methods*.
13. John Caughie, *Theories of Authorship*, p. 4.
۱۴. بازن، پیش‌گفته.
15. Truffaut, 'Une Certaine Tendance'.
16. Rohmer, *op. cit.*, p. 45.
۱۷. مقایسه کنید با ژاک ریوت، «نامه درباره روسلینی»، فصل ۲۶ همین مجلد.

18. Fereydoun Hoveyda, 'Les Taches du Soleil', *Cahiers* 110, August 1960.
19. *Ibid.*, p. 41.
20. *Ibid.*, pp. 41-2.
21. Caughie, *op. cit.*, p. 11.
22. V. F. Perkins. The Cinema of Nicholas Ray', *Movie* 9, May 1963, reprinted in Ian Cameron, *Movie Reader*, and in Nichols, *Movies and Methods*.
23. Derek Prouse, 'Rebel Without a Cause', *Sight and Sound*, vol. 25, no. 3, Winter 1955-6, p. 161.
24. Penelope Houston, 'Rebels without Causes' *Sight and Sound*, vol. 25, no. 4, Spring 1956, p. 180.
25. *Ibid.*, p. 181.
26. *Ibid.*
27. Lindsay Anderson, 'Ten Feet Tall', *Sight and Sound*, vol. 27, no. 1, Summer 1957.
۲۸. برخی از مشکلات بازن دربارهٔ هیچکاک به عنوان مؤلف در، 'Hitchcock Contre Hitchcock' کایه، ۳۹، اکتبر ۱۹۵۴ (ترجمه به انگلیسی در *Cahiers du Cinéma in English* شماره ۲، ۱۹۶۶ و تجدید چاپ در:
 (Albert J. La Vally *focus on Hitchcock*, Englewood cliffs, NJ. Prentice-Hall 1972) دقیقاً بر شکاف بین برداشتی که همکارانش در کایه از هیچکاک ارائه می دادند و آنچه بازن توانست از صحبت با خود هیچکاک دریابد پُلی زد.
۲۹. اریک رومر و فرانسوا تروفو، فریدون هویدا و ژاک ریوت، مصاحبه با روبرتو روسلینی، فصل ۲۸ همین مجلد.
30. Andrew Sarris, *The American Cinema*, p. 107.
31. André Bazin, 'Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?' *Cahiers* 44, February 1955.
32. Robin Wood, *Hitchcock's Films* and Howard Hawks.
33. *Movie* 5, December 1962, p. 19.
34. V. F. Perkins, 'Comedies', *Movie* 5, December 1962.
35. Peter Wollen, *Signs and Meaning*
36. Bazin, 'Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?', p. 18.
37. Rohmer, *Les Maîtres de l'aventure*, p. 44.
38. Sarris, *op. cit.*, p. 55.
39. François Truffaut, *Films in My Life*, pp. 77-9.
40. Eric Rohmer and Claude Chabrol, *Hitchcock*.
41. Robin Wood, *Hitchcock's Film*, p. 17.
42. *Ibid.*, p. 17.
43. See, for example, Jean-Luc Godard, 'Le Cinéma et son double', *Cahiers* 72, June 1957, translated in *Godard on Godard*, pp. 48-55, and François Truffaut, 'The Wrong Man' (originally 1957) in Truffaut, *Films in My Life*, pp. 83-6.

- تا جایی که به نقد آنگلو ساکسون مربوط می شود مسئله جدی گرفتن هیچکاک به رغم آخرین تلاش پنهلوپ هوستن در مقاله اش، 'The Figure in The Carpet'، سایت اتدساند، ۳۲، شماره ۴، پاییز، ۱۹۶۳، عمدتاً با کتاب رایین وود، *Hitchcock's Films* قطعیت یافت.
44. Truffaut's contribution to the *Cahiers*, Hitchcock issue, *Cahiers* 39, October 1954, was entitled 'Un Trousseau de fausses clés' translated as 'Skeleton Keys' in *Film Culture*, no. 32, Spring 1964, reprinted in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 2, 1966.
45. Rohmer and Chabrol, *op. cit.*, p. 152 (translation).
46. Roud, *op. cit.*, p. 171.
47. Rohmer and Chabrol, *op. cit.*, p. 124 (translation).
۴۸. مفهوم و ضرورت در تحلیل فیلیپ دمونسابلون از لانگ همچنان واژه هایی تعیین کننده اند. مشخصات نوشته او به شرح زیر است:
- Philippe Demonsablou, 'La Hautaine Dialectique de Fritz Lang' *Cahiers* 99, September 1959, Translated as 'The Imperious Dialectic of Fritz Lang' in Stephen Jenkins (ed.), *Fritz Lang: The Image and The Look*, London, British Film Institute, 1981.
۴۹. مقایسه کنید با لوک موله، آندره بازن، ژاک ریوت، 'گفت و گو درباره کوروساوا و میزوگوشی'، فصل ۳۲ همین مجلد.
۵۰. مثلاً نگاه کنید به 'Michel Mourlet, sur un art ignoré' در کاپه ۹۸، اوت ۱۹۵۹ و به ویژه 'Apologie de la Violence' کاپه ۱۰۷، مه ۱۹۶۰؛ مقایسه کنید با مبحث مطرح در مقدمه ام بر جلد و نظر در همین مجلد.
51. Cf. David Will and Peter Wollen, *Samuel Fuller*, Edinburgh, Edinburgh Film Festival, 1969; Phil Hardy, *Samuel Fuller*, London, Studio Vista; New York, Praeger, 1970; Nicholas Garnham, *Samuel Fuller*, London, Secker & Warburg; New York, Viking, 1971.
52. V. F. Perkins, 'Merrill's Marauders', *Movie* 2, September 1962, p. 32, reprinted in Will and Wollen, *op. cit.*
53. André Bazin 'Évolution du Western', Claude Chabrol, 'Évolution du film policier', Jean Domarchi, 'Evolution du film musical', in *Cahiers* 54, Christmas 1955.
54. Rohmer, *Les Maîtres de l'aventure*, p. 43.
۵۵. ریوت در بحث 'شش شخصیت در جست و جوی مؤلف'، فصل ۲ همین مجلد.
56. Rohmer, *Cahiers* 83, May 1958, p. 46.
57. Cf. later English and American work on *film noir* such as E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir*, London, British Film Institute, 1978, revised edition 1980.
58. Translated in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 2, and Nichols, *Movies and Methods*.
۵۹. بازن، 'درباره اصل مؤلف'، فصل ۳۱ همین مجلد.
60. Bazin, 'Evolution of the Western', *What is Cinema?* Vol. 2, p. 153.
61. *Ibid.*, p. 154.
62. *Ibid.*, p. 155.

63. *Ibid.*, p. 155.

64. *Ibid.*, p. 156.

65. Jim Kitses, *Horizons West*, London, Secker & Warburg, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1970, p. 26.

66. Colin McArthur, *Underworld USA*, London, Secker & Warburg, New York, Viking, 1972, p. 19.

یک
چشم اندازها

اریک رومر: «کشف دوباره آمریکا»

('Redécouvrir l'Amérique', *Cahiers du Cinéma* 54, Christmas 1955)

مایل ام هموطنانم را به خاطر بی‌اعتمادی‌شان نسبت به سینمای آمریکا ببخشم؛ بی‌اعتمادی که خودم هم زمانی در آن سهیم بودم. اما نه مدت زیادی! — دقیق‌تر بگویم، سه ماه بین دیدن بندر گرفته برای اولین بار و نمایش مجدد در شبی *اتفاق افتاد* در استودیو ۲۸ (سال ۱۹۳۸ بود یا ۱۹۳۹). برای سینمارو تازه‌ای چون من (تا آن زمان همه تجربه فیلم دیدن‌ام شامل چند فیلم چاپلین پاته-بیبی، جوجه عقاب و چند *تارنارن تاراسکونی* دیگر می‌شد) فیلم مارسل کارنه درخشش شعری را آشکار کرد که نمی‌دانستم جزو توانایی‌های هنر هفتم است. *استودیو اورسِلین* پشتیبانی پیدا کرد: آزادی از آن ماست و اپرای دوپولی در حد انتظاراتم بود بی‌آن‌که، البته، از آن‌ها برگردد... و بعد روزی فرا رسید که، در هیئت کلودت کلبرت و کلارک گیبل، سینما در نورپردازی بسیار مطلوبی چهره‌ای را به من نشان داد، بی‌نیرنگ، نیاراسته اما نه ناهنجار. به زبانی به من سخن گفت که صریح بود بی‌آن‌که اثری از درشتی و زشتی در آن باشد. چون موجودی بس متملن رفتار می‌کرد بی‌آن‌که طبیعی بودنش را از دست بدهد. نه با عشق دوران نوباوگی‌ام به ژید یا برتون، که با آن تمایل فطری ما فرانسوی‌ها به هنر اخلاقی تماس پیدا کرد که — و رای تغییر مد روز — لحظه‌ای هم از دست نمی‌نهیم.

نیازی به ذکر نیست که از آن پس قضاوتم را یکسره تغییر داده‌ام. آمریکا متلون است: برای ما اروپایی‌ها لحظه‌ای سخت آشناست و لحظه‌ای دیگر به‌طور دور از دسترسی مبهم و پیچیده. اما در جلو پرده همیشه مایل بوده‌ام تا آن‌جا که ممکن است به نگرش نخست نزدیک باشم. خصلت خاص «یانکی» اغلب محصولات هالیوود هرگز توجهم را مگر به‌طور سطحی جلب نکرده است، بیشتر کنج‌کاوی‌ام را برانگیخته و ذهنم را به تکاپو واداشته اما هرگز دلم را کاملاً تسخیر نکرده است. بهترین فیلم‌های آمریکایی که بخت دیدنشان را داشته‌ام، بیش از

هر چیزی سبب شده‌اند که غبطه و افسوس بخورم که فرانسه آن دعوی جهانی بودن را که زمانی — نه چندان دور — آن چنان نمایان و قوی بود از دست نهاده است و شعله‌ایده خاصی درباره انسان در این جا فروکش کرده است تا در آن سوی اقیانوس دوباره برافروخته شود و در یک کلام، در عرصه‌ای که به حق مدعی آن هستیم باید شکست را بپذیریم.

اگر فیلم آمریکایی در بازار جهانی چنین محبوبیتی دارد فقط به خاطر قدرت اقتصادی تهیه کنندگان و توزیع کنندگان آن نیست، به این سبب نیست که باب میل توده‌هاست یا با تبلیغات جنجالی‌اش توانسته است سلیقه یکنواخت ناهنجاری را در سراسر جهان رواج دهد که حتی مصون‌ترین افراد نیز سرانجام در برابر آن تسلیم شده‌اند. قبول دارم که در همه این موارد حقیقتی وجود دارد: محبوبیت هالیوود بیشتر مدیون شیطان است تا باری تعالی، که آزاردهنده است حتی اگر تصمیم گرفته باشم فقط سهم باری تعالی را برای خودم نگه دارم. اما در میانه بازدهی که چون هر بازده دیگری، هم شاهکار تویش هست و هم افتضاح، دیدن فیلمی از گریفیث، هاکس، کیوکر، هیچکاک، منکیه ویتس، یا حتی یک کمدی، یک اثر پلیسی جنجالی یا یک وسترن از فیلمسازی فروپایه‌تر، همواره کافی بوده است که مطمئن و مجابم کند که ساحل کالیفرنیا برای فیلمسازان مستعد و مشتاق آن لانه فساد نیست که بعضی از ما معتقدیم. بلکه آن سرزمین برگزیده، آن سرزمین امن است که فلورانس برای قرن چهاردهم یا وین برای موسیقی دانان قرن نوزدهم بود. [۱] از استعدادها صحبت نمی‌کنم، هر چند ثابت کرده‌اند که فراوان و متنوع‌اند؛ منظوم هوایی است که در آن جا تنفس می‌کنیم، که به اعتقاد من فقط هوای سالم نیست بلکه دارای رایحه‌ای است بس بیش از آن که صرفاً شامه اروپایی ما را تحریک کند. آمریکا بیش از این کاری نمی‌کند که آن چه از ما به وام می‌گیرد باز پس می‌دهد، در این صورت آن چه می‌دهد بس فراوان و غنی است؛ نکته مهم این است.

از ایده خاصی درباره انسان سخن گفتم؛ اجازه بدهید بر نکاتی تأکید و رزم که بیشتر سطحی‌اند اما در عین حال می‌توانند نقطه عزیمتی باشند. اگر می‌خواستم سبک سینمای آمریکا را تعریف کنم، از دو کلمه کارایی و برازندگی استفاده می‌کردم. می‌دانم هالیوود به سهم خود تجمل و تصنعی دارد، اما اصولاً خود را آن چنان در زیب و زیور غرق نمی‌کند که سینمای ما می‌کند؛ فیلسازانش بیشتر به قدرت آن چه نشان می‌دهند اعتماد دارند تا این که از چه زاویه‌ای نشان بدهند [۲]. برای آن‌ها حذف چیزی جز فرایند روایت نیست. نه آن چنان که اکثراً در سینمای ما هست. یعنی شیوه مناسبی برای اجتناب از مشکلی در بازیگری یا میزانشن. بازیگر بیشتر تحت کنترل صحنه‌های درخشان استادانه به سبک تئاتری است. اما در عوض همواره همه توان خود را در آن به کار می‌گیرد. به نظر او «سبک» اهمیتی نزدیک به

معنای ورزشی آن دارد: توش و توان خود را بر مبنای قواعد رینگ بوکس، و نه سنتِ *گران گینیول* [تئاتری با مایه‌های شعبده و وحشت و شهوت —م]، به کار می‌گیرد. شایستگی آدم‌هایی چون گریفیث، هاکس، و اخیراً نیکلاس ری در این است که پیش از هر چیزی با تکیه به همین قید ظریف، به حرکات انسانی شکوهی می‌بخشند که هیچ اغراق‌آمیز نیست، آن را در لفافه‌ای می‌پوشانند که مثلاً چوب میزانه فوریت و انگلری می‌توانست با آن اثری از بتهوون را غنی سازد. همچنان که رهبر بزرگی موسیقی را «حس» می‌کند و برخلاف بسیاری از اساتید محترم با تک‌تک نت‌ها درگیر نمی‌شود و بی‌دغدغه نیت آهنگاز بلافاصله ضرب درست را پیدامی‌کند، مانیز با تماشای سوزی پاکدل یا فقط فرشتگان بال دارند، چنان اعتمادی پیدامی‌کنیم که فکر نقص احتمالی در بازیگری حتی برای یک لحظه نیز نمی‌تواند به ذهن مان خطور کند.

در عین حال که این‌ها از نظر منتقدان ویژگی‌هایی جزئی محسوب می‌شوند، توده‌های عظیم تماشاگر را در سرتاسر جهان تحت تأثیر قرار می‌دهند، و خود من نتوانستم آن را به این خصلت نژاد انگلوساکسون نسبت دهم که بیش از ما در حرکات شان اساک می‌کنند. چرا که سینمای انگلیس، با وجود استاندارد بالای برخی بازیگران انگلیسی که هالیوود به نحوی به کارشان گرفته (لافتون‌ها، نیون‌ها، ساندرزها) و صرف‌نظر از تماشاگران خاصی که دارد —تماشاگرانی که به سینما از آغاز تا پایان بی‌اعتمادند —کم آزارم نداده است. بنابراین، باید گفت که آمریکادر یافتن گنجینه‌های نهفته در هر جا که باشد استعدادی دارد و یک بازیگر هم نیست —لاتین، ژرمن یا اسلاو —که این سینما چیزی از او نساخته باشد. این علم کارآیی، وضوح مسیر، اقتصاد امکانات آیا در سراسر تاریخ فرانسه این خصوصیات کلاسیک مورد تحقیر مان بودند؟

برگردیم سر اصل مطلب: این خصوصیت جهانشمولی را باز در مضامین موردنظر سینمای آمریکا می‌بینیم. البته خواهید گفت که این‌ها اغلب کلیشه‌هایی بیش نیستند. من اما ایده‌هایی را که به قدمتِ تپه‌هایند به نوشته‌های آغاز قرن که اروپا عادت دارد منبع الهام خود بدانند، ترجیح می‌دهم و بی‌هیچ خجالتی چنین می‌کنم. مسلماً در صحبت از وسترن اشاره کردن به ایلپاد کمی فاضل‌مآبی است، اما سوای این نکته که بعضی از مفسران در مقایسه چاپلین یا شخصیت‌های کاپرا با پارسیوالی افسانه‌های آرتور شاه تردیدی نمی‌کنند، دلمشغولی به دیرینگی در آثار برخی از بزرگانِ رمان آمریکایی —ملویل، جیمز، فاکنر — چنان آشکار است که تناظری بین نخستین مستعمره‌نشینان مدیترانه و کاشفان آریزونا صرفاً امری بلاغی نیست. ایده یونانی در پرماجراترین شاخه‌های هنر معاصر همچنان زیسته است؛ و حتی وقتی آگاهانه بازگشتی به سرچشمه‌ها است، همچنان که در پیکاسو، هنوز یک

عمل فرهنگی عمدی است نه یک شکوفایی خودانگیخته، حتی اگر نه کاملاً هم ناآگاهانه. امر غربی نیست نسلی از فاتحان، که سرزمینی را تسخیر می‌کند، شهرها را می‌سازد، مشتاق عمل و ماجراجویی باشد و به رغم یا شاید به خاطر این، مصمم تر باشد که سنت مذهبی اخلاقی‌اش را حفظ کند، بخواهد که مناسبات قدرت و قانون، اراده و سرنوشت، آزادی فردی و خیرهمگانی را مضمون آثار داستانی قرار دهد. موضوع اصلی طرح این پرسش‌های خطیر، این مسائل ازلی نیست، این است که از چه منظری باید بیان‌شان کرد و نشان داد. مثلاً، فکر نمی‌کنم در گوشه‌ای از جهان رمانی یا نمایشنامه‌ای بیگانه با ایده سرنوشت وجود داشته باشد. اما همواره در سطح الهیات، و در واقع سطح فetišیستی، باقی می‌ماند مگر این که جز بر ساخته شاعرانه محض نباشد. در برخی از بهترین فیلم‌های آمریکایی آن را، همچون تراژدی نویسان قرن پنجم، در چارچوب اخلاقیات نشان می‌دهند یا با رجوع به مذهب که، چه پروتستان باشد چه کاتولیک ایرلندی، هم از مراسم و شعائر ظاهری و هم عرفان‌بافی پرهیز می‌کند و پیش از هر چیز توصیه قاعده‌ای اخلاقی برای زیستن است. هم‌چنین امر غربی نیست که یک چنین دریافتی از انسان در سینما مجال بیانی ایده‌آل یافته باشد، سینمایی که هنرِ کنش (action) است، قادر است عینی‌ترین و جسمانی‌ترین نوع خشونت را تصویر کند. سالی پنج شش بار این فرصت را به ما می‌دهد که به باروری خارق‌العاده‌اش یقین کنیم. و ما در فیلم‌هایمان چه داریم؟ خزعبلات مکرر درباره عشق که فلان سازگاری دینی یا اجتماعی با آن در تعارض است. فیلمنامه‌نویسان هالیوود، هزاران فرسنگ دور از این اخلاق‌ستیزی سخیف که اگر دقت کنیم فقط عکس یک تصویر مقدس احساساتی است، توانسته‌اند تصویر جهانی را برای ما نقاشی کنند که در آن اگر خیر و شر وجود دارد مرز بین آن‌ها، درست همان‌گونه که ارسطو می‌خواست، چیزی بیش از پیچ و خم‌های غیرمترقبه نیست. در قبال کلیشه‌ها و قرارداد گاه آزاردهنده پایان خوش، تنوع و پیچیدگی وضعیت‌هایی را که فقط ژانر وسترن عرضه کرده است در نظر بگیرید! آیا فیلم‌هایی چون رود سرخ هاگس، مزرعه بدنام لانگ و مردان جسر نیکلاس ری، نگاه کاملاً جدیدی به آن بن‌مایه‌ها - تضاد نسل‌ها، برخورد فرد و جامعه - ندارند که فیلمسازان ما آن‌ها را به جوهره کسل‌کننده و یکنواخت‌شان تقلیل می‌دهند؟ ما اگر مضمون‌هایی را دور انداخته‌ایم که زمانی بسی عمیق‌تر و برآشوبنده‌تر از آن بودند که بگذاریم ملعبه مجلات مبتذل زنانه یا فکاهیات پسرچهارگردد مسئولیت‌اش همه بر عهده خود ماست. ما که قادر نیستیم دوستی دو مرد را به تصویر درآوریم یا شخصیتی «خشن» را بدون غلتیدن به دامان کلیشه‌ها باورپذیر سازیم، چه حقی داریم منبع الهامی را سانسور کنیم که آثاری که پیش‌تر نام بردم چنان پربارش می‌یابند؟

درواقع نکته این است که داستان پرماجرا، که نوعاً تخصص آنگلو ساکسون است، هنوز باید در فرانسه مهر تأیید ادبی بخورد. همین را در مورد تعصب مرسوم نسبت به هر نوع داستان «حادثه‌ای» هم تکرار می‌کنم — تعصب خوانندگانی که تنها اطلاع‌شان از رابینسون کروزو از طریق اقتباس‌های آن برای کودکان است و اگر حول و حوش دوازده سالگی جزیره گنج رابرت لوئیس استیونسون را خوانده باشند، باری جزرو مدّ خارق‌العاده همان نویسنده هرگز به گوش‌شان نخورده است. [۳]

از بن‌بست شروع کردم. دفاع از آمریکایی که گناهکار است این شانس را به من می‌دهد که حرفم را بشنوند. ما بیشتر به چهره‌هایی که نشانی از شرّ دارند و به نور نئون‌های بارها تمایل داریم تا به چهره‌هایی که سلامت و مهر در آن‌ها هویدا است. نوعی ادبیات که این‌جا بسیار آشناست، این را کاملاً به تصویر می‌کشد. آندره مالرو گفته است «حریم تصویر تراژدی یونانی در قالب داستان جنایی است». اما به لحاظ ما گیرایی این آثار بیشتر در رمانتیکسم هذیانی قهرمانان آن‌ها و مدرنیسم تکنیک‌شان نهفته است. هالیوود که دیری از آن‌ها پرهیز می‌کرد، ناگهان به وجودشان پی برد و یک جریان آوانگارد استودیوها را به لرزه درآورد. نتیجه چه شد؟ امروز فاصله کافی داریم که قضاوت کنیم: جواب، اگر باشد، خیلی کوتاه است. این ادبیات «رفتارگرا» چیزی بیش از آن‌چه وام گرفته بود، یعنی میل به ایجاز، مسیر صریح، تصویرگری، نتوانست به سینما بازپس دهد، [۴] و آن‌گاه هنر ما مسیر هموار خود را در راهی ادامه داد که دور از سفسطه یک «فلسفه رفتار»، به جست و جوی چیزی رهنمون‌اش شد که من با طنطنه «درونسویی» [۵] یا اگر بپسندید، باریک‌بینی روان‌شناختی بیشتر می‌نامم. موضوع درواقع پیچیده‌تر است اما تنگی مجال به مجمل‌گویی وادارم می‌کند: پس بگذارید فقط بگویم، پس از آن‌که ملودرام‌های وحشتناک «آوانگارد» برودوی را کنار گذاشتیم، سینمای آمریکا بهترین الهام و مایه‌وری‌اش را مدیون ژانر جنایی است، معنی‌اش این نیست که می‌توان «از کتاب‌های بد فیلم‌های خوب» ساخت، و نه این‌که، از طرف دیگر، داشیل هامت، آن استاد بی‌چون و چرا و قدر ندیده داستان جنایی، را باید بالاتر از فاکتور قرار داد، بلکه این است که ده سال پیش ما به خود اجازه دادیم شیفته درخشش فرمی شویم که تهاجم عمدی‌اش بیش از آن است که امروز بتوان از پرداخت بهای محبوبیت گذشته آن اجتناب کرد. می‌دانم فیلمنامه‌ای که هاوارد هاکس از داشتن و نداشتن درآورد فقط برداشت بسیار متظاهرانه‌ای از رمان است، پس چگونه باید توضیح دهم که چرا به نظرم فیلم همه گیرایی آن را در خود دارد حال آن‌که نثر همینگوی امروزه برایم آزارنده است؟ اما نهایتاً نکته این نیست؛ تقارن‌هایی از این دست هرگز ما را به جایی نمی‌رساند. اگر لازم باشد، زنده باد

همینگوی، دوس پاسوس یا کالدول! لیبرتوی هروسوی فیگارو به اندازه متن هروسوی (بومارشه) ارزش ندارد، و با این حال اگر مجبور باشیم بین آن دو یکی را انتخاب کنیم به اپرا می‌روم نه به تئاتر.

و بالاخره، آخرین و نه کمترین مزیت‌اش. سینمای آمریکا با وجود فرم و درونمایه کلاسیک‌اش، به معنایی، مدرن‌تر از ادبیات آمریکا است که بیش از آن سر به توی خود دارد که بر تحول محیط طبیعی یا اجتماعی چشم بگشاید. کلیشه است که بگوییم ما در عصر ماشین زندگی می‌کنیم، اما خود ماشین به سرعت تغییر می‌کند. طبیعی است که این بر عهده توسعه یافته‌ترین کشور از نظر مادی قرار می‌گیرد که مسائل عصر خود را به طور شایسته‌تری مطرح کند. البته فیلمنامه‌نویسان ما توجه قابل‌تحسینی دارند که مسائل زمان را تصویر کنند اما حتی این جا هم می‌ترسم همان «جنگی در پشت سر» باشیم. اگر ژانری وجود دارد که آمریکا در آن درخششی تابناک و فراتر از دسترس داشته است، کم‌دی است، از دوران مک‌سنت به بعد. و چیست که طنز آن را این چنین زهرآگین می‌کند؟ نکوهش سازشکاری بورژوازی که در خود فرو می‌تند؟ غالباً حمله به قید و بندهای جدید که مطرح‌تر و حادث‌ترند. میمون‌بازی اثرها کس علم‌زدگی و نه تاریک‌اندیشی را به سخره می‌گیرد. جرج کیوکر نه زنی را که به سطح آشپز یا روسپی اشرافی تقلیل یافته، بلکه وکیل زن یا جاه‌طلبی واهی را تصویر می‌کند. [۶] ما فرانسویان دیدگاه لایبش را برگرفته‌ایم بی‌آن‌که قادر باشیم در همان حد به خود بیاییم. با سماجی غریب به یونیفورمی چسبیده‌ایم که دیگر پوشیده نمی‌شود یا به دمپایی‌ای که بورژوازی مدرن‌مان، دریغا، وقت ندارد پایش کند. این برده سرعت، برده ماشین، درواقع برده افسانه سعادت جهانی و تن‌آسا که همان «انسان طبقه متوسط» ما باشد، عیب‌های بسیاری دارد که اگر هم از ما می‌گریزند، به همسایگان‌مان در آن سوی آب‌ها سخت‌الهام بخشیده‌اند. بنابراین باید از آمریکاییان سپاسگزار باشیم که به خنده «محترمانه» ما لحنی ناآشنا بخشیده‌اند، کاریکاتوری ارائه داده‌اند که نیش ما را تا آخرش باز می‌کند بی‌آن‌که رنجشی به بار آرد، و در برابر لودگی کسالت‌آور و کهنه مانوعی کم‌دی کاملاً نو قرار داده‌اند که نیش‌دار و پراز ظرافت است.

من مدعی آن نیستم که سینمای آمریکا یگانه است. استادان محبوب من — مورناو، درایر، آیزنشتاین، رنوار، روسلینی [۷] — در همه یا اکثر موارد بسی دور از آفتاب هالیوود کار کرده‌اند. اما وطن‌گریفت نمونه‌ای پایدار عرضه می‌کند که نبایدش بی‌قدر شمرد. این سینما بی‌عیب نیست، تأثیرش اگر بد تعبیر شود غالباً مخرب است. بد را باید طرد کرد بی‌آن‌که در نتیجه خوب هم بی‌قدر شود. سخت‌گیری در مورد سینمای فرانسوی به معنی محکوم

کردن فرانسه نیست، فقط توبیخ آن بخشی از نخبگان ماست که حال به خوابی راحت فرو رفته‌اند و دیگر نه چشمی به آینده دارند و نه گوشی به گذشته سپرده. [۸] باید آمریکا را دوست داشت؛ و برای آن‌که به جانبداری متهم نشوم باید بیفزایم که باید ایتالیا را نیز دوست بداریم، ایتالیایی که میراث رم و فلورانس است، حرمت‌گذارِ یادمان‌ها و باورهای خویش. و در عین حال پایتخت یک معماری آینده‌نگر و مسابقات اتومبیل رانی است. ایتالیایی که شور تعصب‌آلود از روی بلاغت را بر نمی‌تابد. شاید به سبب هم‌نشینی دوستانه، اگر نه هماهنگی چیزهای بسیار مدرن و چیزهای بسیار کهن است که ایتالیا در سینمای اروپا آن اعتبار بالایی را داشته است که سینمای فرانسه پس از افول سینمای صامت داشت. باید دید امروزه چه خواهد کرد.

یادداشت

۱. مقایسه کنید با نظر بازن درباره سرزندگی سنت هالیوود در «درباره اصل مؤلف»، فصل ۳۱ همین مجلد؛ رابین وود در مقدمه‌اش بر *هاوارد هاکس* نظرهای مشابهی دارد.
۲. مقایسه کنید با شرح وی. اف. پرکینز درباره زیباشناسی فیلم توهمز، عمدتاً بر مبنای سینمای آمریکا، در فیلم به عنوان فیلم، ص ۷۴: «جاذبه اصلی فیلم‌ها بیشتر به آن‌چه می‌بینیم بستگی دارد تا بر نحوه دیدن ما».
۳. رومر در بررسی آسمان‌پزرگ، "Les Maîtres de L'aventure" کاپه ۲۹، دسامبر ۱۹۵۳، درباره استیونسون و داستان حادثه‌ای شرحی می‌دهد و ضمن مقایسه آن با هاکس درباره جزر و مد می‌گوید «چه فیلمنامه‌ای برای هاکس می‌شود».
۴. اشاره است به *The Age of American Novel*، اثر Claude-Edmonde Magny که پژوهشی درباره تأثیر سینما بر استراتژی‌های زیباشناختی رمان است.
۵. مقایسه کنید با بحث بازن درباره بوگارت در «مرگ همفری بوگارت»، فصل ۹ همین مجلد.
۶. رومر وکیل کاترین هیورن در فنده آدم (۱۹۴۹) کیوکر و شاید جودی هالیدی در شاید برای شما اتفاق بیفتد (۱۹۵۴) را در نظر دارد؛ نقش‌های هالیدی در *The Marrying Kind* (۱۹۵۲) و چشم و گوش بسته (۱۹۵۰) نیز با توصیف «جاه‌طلبی واهی» تناسب دارد.
۷. مقایسه کنید با پیوست ۱ و به ویژه فهرست بهترین فیلم‌های همیشه. ولن در ذکر «پانتئون» کارگردانان آمریکایی مورد نظرش در نشانه‌ها و معنا در سینما (فقط چاپ اول) نظر مشابهی دارد: «برای روشن شدن مطلب فکر می‌کنم بهترین آثار رنوار، روسلینی و میز و گوشی احتمالاً بهتر از هر اثری است که در آمریکا ساخته شده است».
۸. بخش اعظم مقایسه سینمای آمریکا و فرانسه که رومر انجام می‌دهد یادآور نقد سینمای فرانسه است در مقاله تروفو تحت عنوان "Une Certaine Tendance du Cinéma Français" که با عنوان "A Certain Tendency of The French Cinema" در کتاب Nichols, *Movies and Methods* به انگلیسی ترجمه شد و در مقدمه من بر بخش سینمای فرانسه مورد بحث قرار گرفته است.

ژاک ریوت: «یادداشت‌هایی دربارهٔ یک انقلاب»

('Notes sur une révolution', *Cahiers du Cinéma* 54, Christmas 1955)

دو نوع سینمای آمریکایی هست: هالیوودی و هالیوودی. اما البته دو تا هالیوود هست، هالیوود جمع و هالیوود افراد. در دومی (می‌توان اولی را به اقتصاددانان وا گذاشت) می‌توان فوراً بدبین‌ها، آن‌هایی را که روحیهٔ قدیمی دارند، سرخورده و بی‌بند و بارند، کنار گذاشت. این‌ها شاید بی‌نام هم باشند — نام‌هایی هستند که روی بیلبوردهای هر هفته ظاهر می‌شوند و کمپانی‌های بزرگی که روح‌شان را خریده‌اند مجدّانه تبلیغ‌شان می‌کنند. سینمای آن‌ها همان قدر آمریکایی است که سینمای آشنای شما فرانسوی است.

تا همین اواخر رسم بود که دربارهٔ سینمای آمریکا بر مبنای ژانرها صحبت کنند اما وقتی می‌بینیم اکثر فیلمسازان جوان با سهولتی یکسان از ژانری به ژانر دیگر می‌گذرند بی‌آن‌که به قواعد و قراردادهای خاص آن‌ها چندان توجهی بکنند و به انتخاب خودشان مضامینی را دست می‌گیرند که به طرز شگفتی شبیه هم است، این رویکرد به کجا می‌انجامد؟ هنوز بهتر است که صرفاً به اسم‌ها اعتماد کنید تا بدانید کجایید.

پس از حملهٔ اساسی گریفیث، عصر نخستین سینمای آمریکا به بازیگران آن تعلق داشت؛ سپس عصر تهیه‌کننده‌ها فرا رسید. گفتنِ این‌که عصرِ مؤلفان^[۱] سرانجام فرارسیده است، خوب می‌دانم، موجب لبخندی بدبینانه خواهد بود. من نه نظریه‌های محققانه، بلکه فقط چهار اسم را پیشنهاد می‌کنم. اسم چهار فیلمساز — نیکلاس ری، ریچارد بروکس، آنتونی مان، رابرت آلدریج — که منتقدان یا صرفاً نشیده‌اند یا اگر شنیده‌اند، به ندرت توجهی جدی به آن‌ها کرده‌اند. چرا چهار اسم؟ دوست داشتم دیگرانی را هم اضافه کنم (مثلاً ادگار اولمر، جوزف لوزی، ریچارد فلیشر، ساموئل فولر، و حتی دیگرانی که هنوز جز امیدهایی برای آینده نیستند: جاشوا لوگان، گرد اسوالد، دن تاراداش) اما در حال حاضر این چهار تا پیشگامان اصلی‌اند.

همواره بی‌معنی است که تحت عنوان واحدی به دلخواه پدید آورندگانی با دیدگاه‌های گوناگون را گرد آوریم. اما این‌ها دست‌کم در یک ویژگی انکارناپذیر مشترکند: جوانی (که برای کارگردانان حول و حوش چهل سالگی است)، زیرا همگی از مزایای آن برخوردارند. خشونت نخستین مزیت آن‌هاست، نه آن وحشیگری سهل‌الوصولی که دمیتریک یا بندیک را به موفقیت رساند، بلکه خشمی مردانه که از قلب برمی‌خیزد و آن را نه‌چندان در سناریو و در پی رنگ داستان که در افت و خیز روایت و در خود تکنیک می‌زنانس باید جست. خشونت هرگز هدف نیست بلکه مؤثرترین وسیله در دسترس است، و آن مشت‌ها، سلاح‌ها انفجارهای دینامیت مقصود دیگری ندارند جز از هم پاشاندن خرده ریزهای انباشته عادت، ایجاد یک شکاف — در یک کلام، گشودن کوتاه‌ترین راه. و توسل مکرر به تکنیکی منقطع و ناپیوسته که قراردادهای تدوین کلاسیک و تداوم را برنمی‌تابد نوعی «ناپرداختگی برتر» است که ژان کوکتو در نظر دارد و زائیدهٔ نیاز به بی‌واسطه‌گی بیان که می‌تواند شور و حس‌های بدیع مؤلف را عیان و تماشاگر را در آن شریک سازد.

خشونت در عین حال سلاح است و سلاحی دولبه — با تماشاگری که به هر چیز تازه‌ای بی‌توجه است تماس جسمی برقرار می‌کند، خود را همچون فردی نافرمان، اگر نه سرکش، تحمیل می‌کند. برای این چهارتن بیش از هر کارگردان دیگری این امر مسئله طرد کمابیش صریح دیکتاتوری تهیه‌کنندگان و کوشش برای خلق اثری است که شخصی باشد. اینان همه فیلمسازانی لیبرال‌اند و بعضی هاشان علناً چپ‌اند. رد کردن بیان سنتی فیلمنامه و میزانشن، آن فرمول شل و ول و بی‌وجهی که مدیران اجرایی کمپانی از زمان ظهور نخستین فیلم‌های ناطق به مثابه نماد انقیاد تحمیل شده بود، اصولاً و عمدتاً ارزش یک بیانیه را دارد.

کوتاه‌سخن، خشونت نشانهٔ بیرونی گسست است. در این جا حقیقت امری ناگزیر است: آن‌ها همه فرزندان اورسن ولزاند که نخستین کسی بود که آشکارا بر جنبهٔ خودمحور کارگردان تأکید کرد. [۲] ما تازه شروع به ارزیابی حدود عواقب آن کودتای ولزی کرده‌ایم که کلی تشکیلات تولید هالیوود با آن ترک برداشت و نخستین نسل انقلابیون — منکیه ویتس، داسین، پرمینجر — به پیروی از آن پدید آمده است.

خشونت نمی‌تواند بدون امحای خود به تنهایی به زندگی ادامه دهد. از نظر این کارگردانان قطب دیگر خلاقیت تأمل است. وقتی ویرانه‌های قرارداد به مشتی خاک تبدیل شد، خشونت کاری جز این ندارد که آرامشی، خلأیی، برقرار کند که در متن آن قهرمانان، یکسره فارغ از قید و بند استبداد، آزادانه فرایند پرسش از خود را طی کنند و در سرنوشت خویش درنگرند. از همین جاست آن مکث‌های طولانی، آن پیچ‌هایی که در کانون فیلم‌های

ری جا دارد، همچنان که در فیلم های مان، آلد ریچ و بروکس. بدین سان، خشونت با تأمل و مراقبه توجیه می شود و هر کدام شان چنان به ظرافت با دیگری پیوند دارند که جدا کردن شان بی از بین بردن روح فیلم ممکن نیست. این دیالکتیک مضمون ها بر مبنای میزانشن به عنوان دیالکتیک کارآیی و درنگیدن دوباره ظاهر می شود.

این انقلاب نیز چون هر انقلاب دیگری آدم هایی را گرد هم می آورد که بیشتر با هدف مبارزه با هم پیوسته اند تا با بلندپروازی های خود. این توجیه برای مبارزه آن ها کفایت می کند که هر چهار تن در پی آنند تا اثری مدرن پدید آورند. هر چهار نفر، هر چند به درجات مختلف، در عین حال تصویری سخت اثرگذار از جهان معاصر عرضه می کنند؛ با بیان صریح و بی واسطه شان، با احساس فیزیکی صحت و درستی تصویری که عرضه کرده اند بر ما اثر می گذارند.

از بین آن ها، نیکلاس ری بدون تردید بزرگ ترین و پنهان ترین است؛ بدون تردید به خود انگیزخته ترین صورت شاعرانه است. همه فیلم هایش دغدغه برزخ، تنهایی انسان ها، دشوار بودن ارتباط آدمیان است. (و این ها تنها وجه مشترکش با روسلینی نیست) آدم های او، ناسازگار با جهانی دشمن خو، هراسان از سر بر کشیدن خشونت ازل، همه کمابیش نشانی از درد زمانه بر خود دارند که انکار کردنش آسان نیست.

ریچارد بروکس، برعکس، پیشینه گزارشگری اش را به یاد می آورد. او در سطح دنیای متمدن روزمره زندگی می کند. همه قهرمانان او به نبردی یکسان برای رهانیدن آدم های دیگر از ترس و هراس، برای ساختن مردهایی واقعی از آن ها - در صورت لزوم علی رغم میل خود آنان - مشغولند. به همین روال، آنتونی مان در زمینه سنتی و سترن، ستایش اراده و تلاشی را که سینمای اولیه آمریکا را چنان اعتلا بخشید از سر می گیرد. این دو فرزندگان ارجمند هاکس اند، بی آرام و صفای او. تلخی و سرخوردگی مدرن در سختینه کلاسیک تَرک انداخته است.

رابرت آلد ریچ از رهگذر ناسازگاری ای دقیق، توصیف روشن و تغزلی جهانی رو به زوال، سترون، سخت، فرو بسته، به هماهنگی می رسد؛ کار او وقایع نامه واپسین تشنج های آثار انسانی به جا مانده در وجود آدمی است در جهانی یکسر مصنوعی که طبیعت - که زمانی در آپاچی از آن تجلیل شد - تقریباً به طرزی سیستمانه از آن حذف شده است (و فقط حضور پاک کننده آب در آن باقی است) و دنیا های مصنوعی تاثیر یا داستان جنایی منحن خفقان آورترین تصویر را از آن عرضه می کنند - گزارشی از خفقان اخلاقی که تنها راه برون رفت اش باید انهدامی افسانه ای باشد. آلد ریچ در مقابله با اخلاقی بودن عمل، که در آثار

ری، بروکس، و مان نمودار است، اخلاقی منفی عرضه می‌کند که با آن تضاد ندارد اما با امر عبث آن را اثبات می‌کند. موضوع حقیقی چاقوی بزرگ، همچنان که بوسهٔ مرگبار، دقیقاً انهدام اخلاق و عواقب آن است.

و به این ترتیب، معنای این انقلاب چیست؟ برگزشتن از دورهٔ طویل سرسپردن به تولید کارخانه‌ای و تجدید پیوند علنی با سنت ۱۹۱۵، گریفیث و مثلث، [۳] که شورمندی آن هر دم نهانی به آثار کارگردانان هالیوود قدیم -والش، ویدور، دوان، و البته هاکس نیرو می‌بخشید؛ بازگشتی به شاعرانگی، احساس‌های نیرومند، ملودرام (تماشاگران در سالن‌های شیک فیلم‌های ری را مسخره می‌کنند همچنان که فیلم‌های آلن دوان را می‌کردند)؛ کشف مجدد یک ژست خاص، بروز دادن سرکش‌ترین و خودانگیخته‌ترین حس‌ها و شورها به ایجاز، کشف دربارهٔ سادگی.

بدون تردید آیندهٔ سینما چنین است، به این معنی که سادگی، مترادف با بصیرت، در تقابل با دوز و کلک‌های فیلم‌نامه‌نویسان حرفه‌ای قرار می‌گیرد. ری، بروکس، مان، و آلد ریچ، به شیوه‌های متفاوت، ساده‌اند: ری در آشکارگی کودکانهٔ نگاهش، در فروتنی تحریک‌آمیز قصه‌هایش؛ بروکس و مان در صداقت قدیمی میزانشن‌شان؛ و سرانجام آلد ریچ، در صمیمیت بازیگری و استفادهٔ بی‌پیرایه از ترفندها.

سینما سال‌ها از نظر هوشمندی و ظرافت در حال احتضار بوده است. اکنون روسلینی در را فرو می‌شکند؛ اما می‌توان هوای تازه‌ای را نیز که از پهنهٔ اقیانوس می‌وزد استشاق کرد.

یادداشت

۱. نگاه کنید به «عصر متورانشن‌ها»، فصل ۳۵ همین مجلد.
۲. نگاه کنید به قولی از اورسن ولز که فرانسوا تروفو کتاب خود فیلم‌های زندگی من را با آن آغاز می‌کند: «به اعتقاد من یک اثر تا آن حدی خوب است که بیانگر خالق خویش است.»
۳. مثلث شرکتی فیلمسازی بود که در ۱۹۱۵ برای تولید آثار سه فیلمساز عمدهٔ آن زمان، د. و. گریفیث، تامس اینس و مک سینت تشکیل یافت؛ شرکت در ۱۹۱۸ که گریفیث و سنت از آن کناره گرفتند و مثلث که با تهیهٔ تعصب متحمل ضرر و زیان شده بود، منحل شد.

آندره بازن: «مرگ همفری بوگارت»

('Mort d'Humphrey Bogart', *Cahiers du Cinéma* 68, February 1957)

چه کسی این ماه در ماتم همفری بوگارت نیست که در ۵۶ سالگی از سرطان معده و مصرف نیم میلیون بتر ویسکی درگذشت؟ مرگ جیمز دین عمدتاً بر جنس مؤنثِ زیر بیست سال اثر گذاشت؛ مرگ بوگی بر پدر و مادران آنها و دست‌کم برادران بزرگ‌شان اثر می‌گذارد و بیش از همه مردان‌اند که عزادارند. بوگی، بیشتر اغواگر تا جذاب، زن‌ها را در فیلم‌هایش به نشاط می‌آورد؛ چون والتینو یا جیمز دین، دریغ او میلیون‌ها بیوه را رها نمی‌کند؛ او برای تماشایی به نظر من بیشتر قهرمانی بود که آدم خودش را جای او می‌گذارد تا قهرمانی که دوستش می‌دارد. محبوبیت بوگارت مردانه است. زن‌ها ممکن است جایش را خالی کنند اما می‌شناسم مردهایی را که اگر ناپسند بودن احساسات که از سر تا پای مزار این مرد خشن می‌بارید نبود برایش می‌گریستند. نه دسته‌گلی نه گلبندی.

در نوشتن خطابه تدفین کمی دیر کرده‌ام. قبلاً درباره بوگارت، حضورش، افسانه‌اش، زیاد نوشته‌اند. اما شاید هیچ‌کس بهتر از روبر لاشنه، بیش از یک سال پیش، حق مطلب را ادا نکرده است. [۱] که نمی‌توانم این چند سطر پیامبرانه را از او نقل نکنم: [۲] «هر بار که جمله‌ای را شروع می‌کرد دندان‌های لجوج‌اش را نشان می‌داد. ساختمان آرواره‌اش به شدت دهان جنازه زنده را می‌مانست، آخرین نگاه مردی مالیخولیایی که با لبخندی ناپدید می‌شد. این به یقین لبخند مرگ است.»

اکنون آشکار می‌شود که، با این حساب، هیچ‌کس بیش از بوگارت تجسم حلول مرگ، و حضور آن نبود. و به علاوه، نه‌چندان مرگی که احساس یا القا می‌کنیم، که آن جسد منتظری که در همه ما هست. و اگر مرگ او اثری چنین نزدیک و چنین ملموس بر ما دارد، از آن روست که علت وجودی هستی او به معنایی ماندن بود. بدین سان، در مورد او

پیروزی مرگ دووجهی است، زیرا نه چندان بر زندگی که بر ایستادگی در برابر مردن پیروزی می‌شود.

شاید لازم باشد منظورم را با مقابله شخصیت او با شخصیت گابن [۳] (که از بسیاری جهات با او قابل مقایسه است) بهتر بیان کنم. این هر دو قهرمانان تراژدی سینمایی‌اند، اما در مورد گابن (البته از گابن روزی می‌آید و پیه لوموکو صحبت می‌کنم) مرگ به هر حال، در پایان ماجرا، سرسختانه منتظر دیدار است. سرنوشت گابن دقیقاً این است که از زندگی رو دست بخورد. اما بوگارت مردی است که با سرنوشتش مشخص است. وقتی وارد فیلم می‌شود سپیده صبح فردا است؛ به عبث پیروز در نبرد مرگ با ملک الموت. چهره‌اش گویای چیزهایی که دیده، و رفتارش گرانباز از همه آن‌چه می‌داند، ده بار رسته از مرگ، بی‌تردید یک بار نیز به خاطر ما خواهد ماند.

چهره مرگ

ویژگی تحسین‌انگیز شخصیت بوگارت این است که هر چه تحلیل رفت، بهتر و سرسخت‌تر شد. این مرد جان سخت هرگز به ضرب قدرت بدنی یا چالاکی آکروباتیک در پرده ندرخشید. نه گری کوپر بود و نه داگلاس فربنکس! توفیق‌اش در مقام گانگستر یا کارآگاه نخست ناشی از مهارتش در مشت زدن، سپس هوشمندی اوست. اثر مشت‌اش نه نشان‌دهنده قدرت او که حاکی از حس حاضر جوابی اوست. مشت را خوب، درست و مهم‌تر از همه، سر وقت می‌زند. کم‌مشت می‌زند اما همیشه وقتی می‌زند که طرف گیر افتاده است. و بعد هفت تیر است که در دست او اسلحه‌ای فکری است، استدلالی است که ساکت می‌کند.

اما حرف من این است که آن زخم‌های عیان که این شخصیت را در ده سال اخیر هر چه بیشتر مشخص کردند صرفاً به برجسته کردن ضعفی مطلوب کمک می‌کردند. بوگارت که هر دم به مرگ خود شبیه‌تر می‌شد، در واقع داشت تصویر خود را کامل می‌کرد. بدون شک نبوغ این بازیگر که می‌دانست چگونه ما را وادارد که تصویر از هم پاشیدگی خود را در او دوست بداریم و تحسین کنیم، هرگز به قدر کافی ستایش نخواهد شد. گویی با همه مشت‌های بدی که در فیلم‌های قبلی خورده بود هر بار اندکی بیشتر مضروب شده، با آمدن رنگ، موجودی استثنایی شده بود با شکم برآمده، رنگ‌پریده، تف‌کنان از لای دندان‌ها، فقط لایق زالوهای مرداب. و در عین حال مردی که ملکه آفریقا را به سلامت به بندر خواهد رساند. و به یاد بیاورید آن چهره تکیده را که در محاکمه افسران کشتی

کین احساس رضایت می‌کند. می‌شد دید که مرگ دیری است بر این آدم که مدت‌ها مرگ را این چنین درونی کرده بود نمی‌تواند غالب آید.

بر خصلتِ «مدرن» افسانهٔ بوگارت به حق تکیه شده است و ژ. پ. ویوت دوچندان به حق است که این صفت را به معنی بودلری‌اش گرفته است، زیرا در وجود قهرمان کنتس پابره‌نه ما دقیقاً منزلت و عظمت زوال خود را تحسین می‌کنیم. اما هم چنین می‌خواهم بگویم که با این مدرنیتهٔ فراگیر که تضمین‌کنندهٔ شاعرانگی ژرف شخصیت بوگارت است و بی‌چون و چرا افسانه شدنش را توجیه می‌کند، مدرنیته‌ای دقیق‌تر در حیطهٔ نسل ما همراه است. بوگارت بی‌شک نوعاً بازیگر/اسطورهٔ دوران جنگ و بعد از جنگ است. منظوم دورهٔ بین ۱۹۴۰ و ۱۹۵۵ است. آری، فهرست فیلم‌هایش ۷۵ فیلم از ۱۹۳۰ را نشان می‌دهد که حدود ۴۰ تای آن پیش از سی‌برای بلند و شاهین مالت (۱۹۴۱) است که نقش‌هایی جنبی بودند و مسلم است که شخصیت وی با فیلم‌هایی که عموماً به فیلم جناییِ نوار موسوم‌اند پدید آمد و قهرمان دوپهلوی این فیلم‌ها را تجسم بخشید. در هر صورت پس از جنگ و به‌خصوص از طریق فیلم‌های هیوستن بود که بوگارت چنین شهرتی یافت. اکنون همه می‌دانند که سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۴۱ دقیقاً دومین مرحلهٔ عمده در تکوین سینمای ناطق آمریکا را رقم می‌زنند. ۱۹۴۱ هم چنین سال همشهری کین است بنابراین، مسئله باید این باشد که نوعی سازگاری نهان در تصادف این دو حادثه وجود دارد: پایان دوران پیش از جنگ، فرارسیدن سبک رمان‌گونه‌ای در نوشتار سینمایی، و از طریق بوگارت، پیروزی درونی‌سازی و ابهام.[۴]

به سهولت می‌توان دید که بوگارت با آن قهرمانانِ پیش از جنگ که سرنمون‌شان شاید گری گوپر باشد و جذاب، قوی، شریف و بیشتر بیانگر خوشبینی و کارآیی تمدن‌اند تا دلهرهٔ آن، از چه لحاظ فرق دارد. حتی گانگسترها نوع فاتح و فعالِ قهرمانان و سترن‌اند که گمراه شده‌اند و نمونهٔ منفیِ جسارتِ کوشنده‌اند. در این دوره شاید فقط در جرج رافت نشانه‌های آن درون‌گرایی دیده می‌شود؛ منبع ابهامی که قهرمان خواب‌ابدی آن را در سطحی والا منفجر خواهد کرد. بوگارت در کی‌لارگو، در نقش رابینسون، بر آخرین گانگسترهای پیش از جنگ فائق می‌آید؛ با این پیروزی چیزی از ادبیات آمریکا احتمالاً به هالیوود راه باز می‌کند. نه به هیچ وجه با وساطت گمراه‌کنندهٔ سناریوها، بلکه از طریق شیوهٔ انسانی این شخصیت. بوگارت شاید در سینما نخستین تصویر «عصر رمان آمریکایی»[۵] است.

بوگی رواقی مسلک است

مسلمان باید درون سویی سبک بازی بوگارت را با سبکی که با مکتب کازان پدید آمد و با مارلون براندو پیش از جیمز دین متداول شد، اشتباه کرد. وجه مشترک همه اینان واکنش آن‌هاست به بازی روانشناختی؛ اما سبک کازان، ساکت، چون براندو، یا پرشور و خروش، چون جیمز دین، مبتنی بر خودانگیختگی ضد روشنفکرانه است. رفتار بازیگران پیش‌بینی ناپذیر می‌نماید چون دیگر گویای منطق ژرف احساسات نیست بلکه انگیزش‌های آنی را می‌نمایاند که پیوندشان با زندگی درونی را نمی‌توان مستقیماً دریافت. راز بوگارت متفاوت است. البته وجهی از سکوت محتاطانه کنراد است، خونسردی کسی است که بر مخاطرات کشف و شهود نابهنگام اما فراتر از همه به بیهودگی بی‌پایان این صداقت‌های سطحی آگاهی دارد. بی‌اعتمادی و خستگی، خردمندی و بدبینی: بوگی رواقی مسلک است.

در موفقیت او به خصوص این مورد را تحسین می‌کنم که در تحلیل نهایی هرگز به هیچ روی به خصلت نقش‌هایی که ایفا کرد وابسته نبود. در واقع، این نقش‌ها هیچ‌کدام سمپاتیک نبودند. حتی قبول کنیم که ابهام اخلاقی سام اسپید در شاهین مالت یا فلیپ مارلو در خواب ابدی از نظر ما به سود آن‌ها تمام می‌شود — اما از رذالت شدیدش در گنج‌های سی‌یرا ماده‌ای یا فرمانده کین توز شورش در کشتی کین چگونه می‌توان دفاع کرد؟ در برابر نقش کسی که خطاهایش را جبران می‌کند یا قهرمانی خونسرد در ماجرای شرافتمندانه است، بی‌تردید بسیاری نقش‌های دیگر هست که اگر نگوییم مفتضح لااقل چندان ستودنی نیست. بنابراین اجرای کاراکتر و رای نقش‌های اوست که نه در گابن مثلاً می‌توان دید و نه در جیمز دین. هم چنین مشکل بتوان تصور کرد که گری کوپر مدعی بازی در نقش اراذل باشد. ابهام خاص نقش‌هایی را که در سینمای جنایی نوار برای اولین بار موجب موفقیت بوگارت شدند باید دوباره در فیلموگرافی او یافت. تضادهای اخلاقی همان‌قدر در نقش‌ها هست که در اجرای تناقض‌آمیز کاراکتری نوسان‌کننده بین دو حال ناسازگار.

اما این آیا دقیقاً دلیلی نیست بر این‌که همدردی ما، حتی فراتر از شرح حال‌های موهوم و فضایل اخلاقی یا فقدان آن، به شعوری ژرف‌تر، به نوعی پذیرش شرایط بشری که انسان شرور و انسان شرافتمند، بازنده یا قهرمان، هر دو در آن سهیم‌اند جلب می‌شود؟ بوگارت انسان نه با وجه اتفاقی‌اش، یا با حقیر شمردن ارزش‌های بورژوازی، با شجاعت یا ترسش، بلکه قبل از همه با بلوغی وجودی تعریف می‌شود که زندگی را به تدریج به صورت طنزی سرسختانه به قیمت مرگ درمی‌آورد.

یادداشت

1. François Truffaut (under the pseudonym Robert Lachenay), *Portrait d'Humphrey Bogart*, *Cahiers* 52, November 1955, translated (in revised version) as *Portrait of Humphrey Bogart* in Truffaut, *Films in My Life*, pp. 292-5.
۲. بوگارت در ۱۴ ژانویه ۱۹۵۷ درگذشت.
3. Cf. André Bazin, *Jean Gabin et son destin*, originally published in *Radio-Cinéma-Télévision*, October 1950, translated as *The Destiny of Jean Gabin* in Bazin, *What is Cinema? Vol. 2*.
۴. بازن در این جا به تزهایی درباره رئالیسم در سینما، اشاره دارد که خود در موارد مختلف، به خصوص در مقاله‌هایی به شرح زیر ارائه داده بود:
L' Evolution du langage cinématographique' originally published in 1958, but made up from articles written in 1950, 1952 and 1955, in *Qu'est-ce que le cinéma? tome 1*, translated as *The Evolution of the Language of Cinema* in Bazin, *What is Cinema? Vol. 1*; William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène, originally published in *La Revue du Cinéma*, no. 11, March 1948, translated as *William Wyler, or the Jansenist of mise en scène* in Christopher Williams, *Realism and the Cinema*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980, pp. 36-52; *Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, originally published in *Sprit*, January 1948, translated as *An Aesthetic of Reality: Neo-Realism (Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation)* in Bazin, *What is Cinema? Vol 2*.
درباره درون‌سویی و ابهام ر. ک. رومر، «کشف دوباره آمریکا»، و شابرول، «تکامل فیلم‌جنایی»، هر دو در این مجلد (به ترتیب فصل ۷ و فصل ۲۱).
۵. اشاره است به *Age of The American Novel* اثر Claude-Edmonde Magny: نگاه کنید به رومر، «کشف دوباره آمریکا»، زیرنویس شماره ۴.

دو
پرونده — نیکلاس ری

ژاک ریوت: «در باب تخیل»

('De l'invention', *Cahiers du Cinéma* 27, October 1953)

بدون شک پادارترین مزیت استادان دیدن همه چیز از جمله اشتباهات بسیار ساده است که به نفعشان تمام می شود تا به لطمه دیدن حیثیت شان. اگر حالا تعجب می کنید که می بینید مزایای این قانون را به آخرین فیلم نیکلاس ری تسری می دهم بدان معنی است که برای ارزیابی اثری که آزارنده است و خواهان، نه آسان گیری، که اندکی محبت است، آمادگی ندارید. معذور داشتن که نه، فقط باید این فقدان تمهید و صناعیت، این بی توجهی بسیار خوشایند به دکور، پلاستیسیته، یکنواختی نور، درستی یک نقش مکمل را دوست بدارید و باید حتی در خام دستی این شور و شوق، نه کاریکاتور، بلکه مبالغه جوانانه سینمایی را ببینید که برای ما عزیز است، که در آن همه چیز وقف بیان، وقف تأثیر، حدت یک بازتاب یا یک حالت می شود. من در مبالغه هایی از این دست هیچ عیبی نمی بینم، و خشنودی خود مؤلف، که احساس می کنم که گاه سر می زند، نوعی تسلی است در قبال فیلم های بسیاری که فقط دلتنگی کارگردان را نشان می دهند.

اما حالا می خواهم درباره اهمیت واقعی این کار حرف بزنم که شاید فقط شور و شوق باشد اما علتش این است که نیکلاس ری از نظر ایده ها دست و دل باز است — که گاهی به صورت یک مضمون بزرگ واحد درمی آیند، و من پیش روی شگفت انگیزی بر مبنای خطرناک را فراموش نمی کنم — ایده هایی که در این فیلم با نیروی تخیل در همه جا پراکنده اند. اما دقیقاً همین تخیل است که با شگفت انگیزی های دائمی اش تکانم می دهد. مسلماً ری کسی نیست که از ارزش زیباشناختی شگفت آفرینی بی خبر باشد، این را هم می داند که زیبایی باید شگفتی بیافریند؛ اما اگر تخیل بر همه قوه ها برتری دارد، برتری اش مسلماً هر روز در همه جا فرو کاسته می نماید و گفتن این که تخیل نخست همچون آزادی خلاق قلم مو در روی تابلو،

عبارت از لذت ساده فیلم ساختن است، در این جاکم ترین شانسی ندارد که جدی گرفته شود. و وقتی درباره ایده‌ها صحبت می‌کنم در واقع مقصودم ایده‌های میزانشن است یا - اگر صریح‌تر باید گفت - کادر بندی و نحوه قرار دادن نماها در کنار همدیگر است که این روزها تنها ایده‌هایی است که امیدوارم عمق‌اش شناخته شود و تنها ایده‌هایی که می‌تواند به آن فرم نهان دست یابد که مقصود هر اثر هنری است. وقتی فرانسوا تروفو نیکلاس ری را با برسون مقایسه می‌کند من واقعاً دو فیلمساز می‌بینم که دلمشغول امر انتزاعی‌اند و تنها دغدغه‌شان همواره رسیدن به این حالت ایده‌آل از کوتاه‌ترین راه و دیدن این راه در خام‌دستی و ناپختگی است اگر که کوتاه‌ترین باشد. در مردان جسور می‌بینید که چطور ایده یک نقش یا یک صحنه، که به شتاب طراحی شده است [۱] گاهی می‌تواند بر تحقق آن، بد یا خوب، چیره شود (اما می‌دانید چقدر نیکلاس ری را می‌ستایم اگر او را متورانشن می‌نامم، نه کارگردان؟) [۲]. چطور تخیل هر لحظه‌ای فقط دغدغه آشکار کردن آن تندیس یکتا و یگانه با هر ضربه تازه اسکنه است.

شاید روشن است که زیبایی برای او بی‌اهمیت نیست. اما کجا آن را می‌جوید (که با این همه، پرسشی بنیادی است؟) من نوعی انبساط جزئیات گویا را می‌بینم، که تا آن‌جا که ممکن است بخشی از پی‌رنگ باشد دیگر جزئیات نیست - از همین جاست میل به کلوزآپ‌های دراماتیک که در سیر صحنه غیرمنتظره است - و به ویژه جست و جوی نوعی گستره ژست مدرن و دلهره حیات، نوعی بیقراری دائم که در همه شخصیت‌ها مشابه است، و بالأخره میل‌اش به طغیان، که چیزی از هیجان و تزلزل به سکون و آرامش لحظه‌ها می‌دهد.

چند کلمه دیگر. نیکلاس ری یکی از کسانی است که تا پایان می‌جنگد و می‌تواند امکانات ایجاد و تکوین را تا به آخر صرف کند. همه چیز همیشه از وضعیتی ساده شروع می‌شود که دو سه نفر در ضمن آن با یک مفهوم ابتدایی و اساسی حیات روبه‌رو می‌شوند. و مبارزه واقعی فقط در یکی از آنان با دیو درون خشونت، یا دیو معصیتی نهان درمی‌گیرد که به نظر می‌رسد با انسان و تنهایی‌اش پیوند دارد. گاهی شاید اتفاقاً زنی او را نجات دهد حتی اگر که به نظر می‌رسد فقط آن زن می‌تواند قدرت چنین کاری را داشته باشد؛ از زن‌ستیزی بسیار دوریم.

نیکلاس ری همیشه برای ما قصه معضلی اخلاقی را گفته است که در آن انسان پیروز یا شکست خورده، اما نهایتاً روشن و شفاف است: بطلان خشونت، بطلان هر آن‌چه خرسندی نیست و انسان را از نهانی‌ترین مقصودش باز می‌دارد.

اگر هنر باید «قهرمانی‌های زندگی مدرن» را فاش کند، معدود آثاری وجود دارند که این

درباب تخیل ۱۳۵

مقصود را بهتر انجام داده‌اند. اما می‌بینیم که کاراکترها به سرعت کنار می‌روند، که با همه گفته‌ها و کرده‌ها جهان هیچ کاری نمی‌کند یا اگر می‌کند فقط آسیب‌زدن به آن‌هاست. رستگاری امری شخصی است. شاید متأسف شویم از این‌که ببینیم این قهرمان‌ها با مراسمی چنان اندک به درون چادرهاشان پس می‌نشینند؛^[۳] نیز می‌توان گمان کرد که این بدون وانهادن سرنوشت‌شان به جهان، یا گاهی طولانی کردن بیهوده عذاب نیست. اما برای جامعه مدرن آیا تنهایی، اگر نه تحقیر، غالباً مناسب‌ترین تکریم نیست؟

یادداشت

۱. نگاه کنید به شرح شیوه‌ی روسلینی در «نامه درباره‌ی روسلینی»، فصل ۲۶ همین مجلد.
۲. واژه فرانسوی در این جا *réalisateur* است. بنابراین مستلزم جدا بودن ایده‌ها از *réalisation* آن‌هاست.
۳. نگاه کنید به بحث اریک رومر درباره‌ی یاهی بدون هدف، به منزله‌ی تراژدی، در «آژاکس یا سیده» فصل ۱۲ همین مجلد.

فرانسوا تروفو: «یقین شگفت‌انگیز»

('L' Admirable Certitude', *Cahiers du Cinéma* 46, April 1955, written under the pseudonym Robert Lachenay)

نیکلاس ری را هفت یا هشت سال پیش با هردی را بزن کشف کردیم. سپس در «میعادگاه بیاریتس» [۱] مواجهه حیرت‌انگیزی داشتیم با آن‌ها در شب زندگی می‌کنند، که هنوز هم بدون تردید بهترین فیلم اوست. بعد در جایی پرت، بر مبنایی خطرناک و مردان جسور در زمان‌های مختلف در پاریس بر پرده آمدند — و همه، مگر تیزبین‌ترین کسان، نادیده‌اش گرفتند — و بعد سرانجام جانی‌گیتار را دیدیم. [۲]

نیکلاس ری‌موند کینزل، یک فیلمساز جوان آمریکایی — از نسل وایز، داسین، و لوزی — تا حدی، در واقع خیلی زیاد، کشف پرشور «منتقدان جوان» است. نیک ری یک مؤلف است به معنایی که ما از آن مراد می‌کنیم. همه فیلم‌هایش داستان واحدی را می‌گویند، داستان مردی خشن که می‌خواهد خشونت را کنار بگذارد و رابطه‌اش با زنی که بیشتر از خودش قدرت روحی دارد. زیرا قهرمان ری همواره مردی است لطمه‌دیده، ضعیف، مردی کودک‌وار اگر صرفاً کودک نباشد. همیشه با انزوای روحی روبه‌رویم، همیشه شکارچیان هستند و گاهی لینچ‌کننده‌ها. [۳] کسانی که فیلم‌های بالا را دیده‌اند خودشان می‌توانند شباهت‌های بیشتری را برشمارند، بقیه فقط باید به من اعتماد کنند و این جریمة کوچک‌شان است.

جانی‌گیتار به هیچ روی بهترین فیلم مؤلف‌اش نیست. فیلم‌های ری عموماً مردم را کسل می‌کند؛ کندی فیلم‌ها، جدی بودن‌شان، قطعاً واقع‌گرا بودن‌شان [۴] آن‌ها را آزار می‌دهد، رئالیسمی که مبالغه‌اش برای آن‌ها تکان‌دهنده است. جانی‌گیتار واقعاً و سترن نیست، «وسترن روشنفکرانه» هم نیست. وسترنی است رؤیاگونه، جادویی، تا حدی غیرواقعی، هذیانی. از رؤیا تا فرویدیسم فقط یک گام فاصله دارد، یک گامی که رفقای آنگلو ساکسون ما با صحبت درباره «وسترن روانکاوانه» آن را هم برداشته‌اند. اما خصوصیات این فیلم، خصوصیات ری،

این‌ها نیست. آن‌ها را ممکن نیست کسی که هرگز در صدد آن بر نیامده است از چشمی دورین نگاه کند بتواند ببیند — ما به خود می‌بالیم — و این جاست که با شکل دیگری از نقد تضاد داریم — که قادریم منشأ خلاقیت سینمایی را بجویم و بباییم. برخلاف اندره بازن [۵] من فکر می‌کنم اهمیت دارد که کارگردانی قادر باشد خود را در تصویری که ما از او و از فیلم‌هایش ترسیم می‌کنیم بازشناسد. در غیر این صورت شکست خورده‌ایم. مشخصه قریحه بسیار مهم ری در صمیمیت مطلق او، در حساسیت شدید اوست. [۶] او به عنوان تکنسین منزلت بزرگی ندارد. همه فیلم‌هایش بسیار آشفته‌اند، اما آشکار است که ری نه‌چندان در پی توفیق قراردادی و همه‌جانبه یک فیلم بلکه به فکر افزودن نوعی خصوصیت عاطفی به هر نما است. جانی گیتار، غالباً به شتاب، از برداشت‌های بسیار طولانی چهار قسمتی «ترکیب» شده است. تدوین اسفناک است. اما نکته جای دیگری است: مثلاً در جای گرفتن بسیار زیبای آدم‌ها در درون تصویر. (دسته در خانه وینا، مثل پرندگان مهاجر به شکل ۷ شکل می‌گیرد و حرکت می‌کند.)

نیکلاس ری تا حدی روسلینی‌هالیوود است؛ [۷] در خطه میکانی‌زاسیون او صنعتگری است که به نحو دلپذیری با چوب راج^۱ چیزهای کوچکی می‌سازد. از این جاست بانگ و فریاد بر آما تورا! هیچ‌کدام از فیلم‌های ری بدون شب نیست. او شاعر شب‌هاست و در هالیوود همه‌چیز روا است مگر شعر. هاکس، مثلاً قد یک دست از آن دارد و هیچ‌کاک محتاطانه هر بار چهار پنج نما به مقدار کم از آن به کار می‌گیرد. در حالی که همین هاکس ساکن هالیوود است — در واقعیت بیشتر سال را در سوئیس می‌گذراند — و همه‌چیز را آسان می‌گیرد، هر چه بهتر با سنت لاس می‌زند تا به سخره‌اش گیرد، و همیشه برنده است، ری قادر نیست با شیطان «معامله کند» و اوضاع را به نفع خودش برگرداند — به او گیر می‌دهند و حتی پیش از آن‌که جنگیدن آغاز کند می‌بازد.

هاکس و ری همان تضاد کاسته لانی و روسلینی را با هم دارند. در مورد هاکس ما شاهد پیروزی عقل‌ایم و در مورد نیک ری این دل‌است که پیروز می‌شود. می‌توان ری را بر هاکس ترجیح داد (یا برعکس)، یا هر دو را پذیرفت، اما به کسی که هر دو را مردود بداند به جرئت می‌گوییم: دیگر به سینما نرو، دیگر فیلمی نبین، چون هرگز معنی الهام، معنی یک منظره یاب، شهود شاعرانه، تک تصویر، نما، ایده، فیلم خوب، سینما، را نخواهی فهمید. دعوی شاقی است؟ نه: یقینی شکفت انگیز است.

۱. تروفو در این جا با نام هالیوود بازی کرده است: دو جزء هالیوود (هالی + وود) چوب راج یا بیشه راج‌ها معنی می‌دهد — م.

یادداشت

۱. "Biarritz Rendez-vous". سال بعد [۱۹۴۹] آبژکتیف ۴۹ [نگاه کنید به شش شخصیت در جست و جوی مؤلف، فصل ۲، زیرنویس ۴] با موفقیت توسعه یافت و در بیاریتس "Festival du film Maudit"، به ریاست کوکتو را برگزار کرد، (ژاک دونیول-والکروز، 'L' Histoire des cahiers'، کایه ۱۰۰، اکتبر ۱۹۵۹).

Maudit به لحاظ لغوی به معنی «نفرین شده» است اما در این جا شاید «به ناحق نادیده مانده» ترجمه درست تری باشد. فیلم ری، آن‌ها در شب زندگی می‌کنند در این جشنواره فیلم مهمی بود.

۲. تفنگداران پروازی، راز یک زن و زاده برای بد بودن را که «سفارشی» شناخته می‌شوند عمداً حذف می‌کنم (فقط اولی در فرانسه نمایش داده شده است). (یادداشت نویسنده).

۳. در جانی‌گیتار مانند بر مبنای خطرناک او باش لینچ‌کننده را وارد باند رهبری می‌کند: جانی: به دلم برات شده که دارودسته شب نشده سری بت می‌زنن. همونا که دیروز سری بت زدن. اما دیگه همونا نیستن. دارودسته که آدم نیست. باشون بودم. علیه‌شون هم بودم. دارودسته حیوونه. مثل او رفتار می‌کنه مثل او فکر می‌کنه...

وینا: مردایی ان که تشون می‌خاره و یک حلقه طناب هم قاج زین شونه. دنبال کسی می‌گردن که آویزونش کنن. چند ساعت که روندن، دیگه براشون زیاد مهم نیس کی رو آویزون کنن. چیز تازه نگفتی. می‌دونستم.

جانی: هنوز تعوم نکردم. وینا: تعوم کن، اما خلاصه کن.

جانی: دارودسته دلش قُرسه چون گنده‌س. فقط هدف گنده می‌گیرن. می‌تونم گشتی بزنم و چن تاشونو شکار کنم. بقیه تو می‌زنن، سراسبو کج می‌کنن، ول می‌کنن میرن خونه‌شون.

و کمی بعد: مک آیورز: آدمای من آدمکش نیستن. باس سرد و خسته و گشنه‌شون بشه تادیوونه بشن. اما: چقدر طول می‌کشه؟

مک آیورز: تو پنج ساله دیوونه‌ای، می‌تونی پنج ساعت دیگه بشون وقت بدی. (یادداشت نویسنده). ۴. رنالیسم ری، رنالیسم کلامی و حوادث شاعرانه به شیوه کوکتوست. یک سلسله تظاهرات اغراق شده است. همه کابوی‌ها در جانی‌گیتار با «آقا» خواندن یکدیگر به هم توهین می‌کنند:

جوان: همین جور، بهر ازت خوشم نمیداد، آقا. جانی: از این نظر خیلی متأسفم. هیچ دوست ندارم دوستی را از دست بدم. وینا: (در نسخه اصلی تروفو منسوب به جوان): همیشه این جوریه، یکی روز دس میدی. یکی رو پیدا می‌کنی. به چیزی برام بزن آقا گیتار.

و کمی بعد: جوان: اولش، می‌خوام بکشم، آقا. دومندش، میتونی آهنگی براش بزنی. و سرانجام:

بارت: باهام زیاد خوب نیس. کری: او کیه؟

بارت: خودم، خودمو دوس دارم، خیلی مواظب خودمم. (در فیلم پشت سر هم نیست). (یادداشت نویسنده).

۵. به نظر می‌رسد تروفو در این‌جا خصوصاً به مقاله‌ی بازن، 'Hitchcock contre Hitchcock' کایه ۳۹، اکتبر ۱۹۵۴ اشاره می‌کند که در آن به تفاوت بین نظر نویسندگان کایه درباره‌ی آثار هیچکاک و نظر خود هیچکاک از زبان خودش معترض است.

۶. برای آن‌هایی که به شواهدی بیشتر از آن‌که روی پرده دیده می‌شود نیاز دارند: در کایه رسم مانیت که به راجی‌های منتشر در ستون شایعات هالیوود توجه کنیم، اما مهم است به یاد داشته باشیم. — بازن این‌جا با من موافق است که زندگی ری چقدر شبیه فیلم‌هایش است. اول یک دوران خوش طولانی با جوآن گرافورد که چند سال دیگر دوباره می‌بیندش تا جانی‌گیتار را بسازد که قصه‌ی زوجی است که دوباره پیش هم برمی‌گردند! نیکلاس ری با گلوریا گراهام ازدواج کرد. پس از چند بار دعوا و آشتی کردن از هم جدا شدند. گلوریا شوهرش را به خشونت و بی‌رحمی متهم کرد. در جایی پرت که بازیگر زنش گلوریا گراهام است قصه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی است که از هالیوود بیزار است اما چون عاشق زن جوانی است مجبور می‌شود دوباره در آن‌جا کار کند. کسانی را که با او مخالفند می‌زند، با دوستانش دعوا می‌کند. مست می‌کند. شبی معشوقه‌اش را تقریباً خفه می‌کند. زن ترک‌اش می‌کند. فیلم پایان خیلی بدی دارد که برای یک فیلم کوچک استودیویی تعجب‌آور است. می‌توان تصور کرد که عشاق ما شش سال بعد دوباره ملاقات می‌کنند. حالا او گیتاریست شده است و زن قمارخانه‌ای را در غرب اداره می‌کند، و این‌جا پایان در جایی پرت است که درست به آغاز جانی‌گیتار پیوند می‌خورد، با جوآن گرافورد که جای گلوریا را گرفته است.

جانی: چند تا مرد را فراموش کردی؟

وینا: همان قدر زن که تو یادش هست.

جانی: نرو.

وینا: من نکان نخوردم.

جانی: به چیز خوب بم بگو.

وینا: حتماً، چی می‌خوای بگو؟

جانی: بم دروغ بگو. بگو این همه سال منتظرم بودی، بگو.

دینا: این همه سال منتظرت بودم.

جانی: بگو اگر نمی‌اومدم می‌مردی.

وینا: اگه نمی‌اومدی می‌مردم.

جانی: بگو هنوز دوستم داری همون‌طور که من دوستت دارم.

وینا: هنوز دوستت دارم همون‌طور که تو دوستم داری.

جانی: متشکرم. خیلی متشکرم. (یادداشت نویسنده).

۷. ری همچون روسلینی از بی‌قدری کلام باخبر است. هرگز توضیح نمی‌دهد. هرگز تأکید نمی‌کند. طرح فیلم را می‌سازد. تا خود فیلم را (نگاه کنید به مقاله‌ی ریوت درباره‌ی ر. ر.). در یک چیز دیگر هم مشترک‌اند: ری از مرگ کودکان هراسان است (آنها در شب زندگی می‌کنند، به هر دری بزن، بر مبنایی خطرناک، جانی‌گیتار). مقایسه‌ای که بین سر‌ظهر و جانی‌گیتار کرده‌اند مثل مقایسه‌ی ساردین با خرچنگ، یا دقیق‌تر، پوژاد با بناپارت است. علاوه بر این، باید خاطر نشان کنم که سینمای آمریکا از سینمای ما به ژید نزدیک‌تر است، از این لحاظ که کم‌گویی تمهید بلاغی‌اش است. برای مثال: «سام آدم بدی نبود» یا «جف، من افسرهایی بدتر از تو دیده‌ام» یا «عروسک بدریختی نیست». (یادداشت نویسنده).

«مقاله‌ی ریوت درباره‌ی ر. ر.» اشاره به «نامه درباره‌ی روسلینی» به قلم ریوت، فصل ۲۶ در این مجلد است.

پی‌یر پوژاد (Pierre poujade) متولد ۱۹۲۰، رهبریک جنبش اعتراض سیاسی بسیار مشهور در سال‌های

۱۴۰ کایه دوسینما (دهه ۱۹۵۰)

۱۹۵۰ در فرانسه که در ۱۹۵۶ (یعنی اندکی پس از این اشاره تروفو) به اوج خود رسید و «پوزادیسست‌ها» در انتخابات مجلس ملی ۲۵ کرسی از ۵۹۵ کرسی را به دست آوردند. جنبش که در آغاز اعتراضی خرده بورژوازی به وضع مالیات و مداخله دولت بود، عناصر فاشیستی و ضدیهودی را نیز جذب کرد. «پوزادیسسم» اکنون به معنی گرایش دست راستی، خرده بورژوازی و ضد حکومتی است.

اریک رومر: «آژاکس یا سید؟»

('Ajax ou le Cid?', *Cahiers du Cinéma* 59, May 1956)

جای تأسف است که توزیع‌کنندگان فرانسوی مناسب دیده باشند آخرین فیلم نیکلاس ری را با چنین عنوانی — *La Fureur de vivre* (خشم برای زیستن) — در لفاغه این شلم شوربای عظیم به لحاظ دستوری و این مهمل (من آن را سخن نمی‌نامم) بپیچند. این زشت است، عوامانه است و مهم‌تر از این‌ها، اصلاً معنی ندارد. و در عین حال عنوان آمریکایی متعادل و مناسب است؛ اگر سرنخی درباره‌اش اثر نمی‌دهد، با وجود این به درستی نماینده مقصود مؤلف است: یاغی بدون هدف، دلیل و آرمانی که شخص به خاطرش می‌جنگد.

خوانندگان گایه می‌دانند که ما نیکلاس ری را یکی از بزرگ‌ترین — ریوت بود می‌گفت بزرگ‌ترین، و من با کمال میل قبول می‌کردم — فیلمسازان نسل جدید آمریکای دانیم، نسلی که پس از جنگ به صحنه آمد. با این‌که آشکارا فاقد هر نوع تظاهری است، یکی از معدود کسانی است که سبک خاص خود و نگاه خاص خودش به جهان و شعر خودش را دارد. مؤلف است، مؤلفی بزرگ. یک عامل مشخص ثابت که در همه آثار کسی همواره حضور دارد، همچون تیغی دولبه است: دلیل شخصیت است اما هم چنین در بعضی موارد، دلیل بی‌مایگی است. در عین حال محدودیت‌هایی که شرکت‌های تولیدکننده بر فیلمسازان اعمال می‌کنند چنان‌اند که، نیروی انسانی، مدیران و کارگزاران حرفه‌ای چندان زیاده‌اند، که وجود یک مضمون مکرر نشانه مشکوکی است. تنوع مضامین مورد توجه نیکلاس ری و غنای تنوعاتی که او بر زیبایی سه چهار تا مضمون بسیار مورد علاقه خود می‌افزاید، باعث می‌شود که درک و دریافت اصالت‌اش نسبت به رقبایش چندان آسان نباشد. زدن برچسب سبکی بر موضع و جایگاه او، کاری که در مورد جان هیوستن می‌شود کرد، غیرممکن است. مشکلات نیستند که جلب نظرش را می‌کنند، چنان‌که مثلاً نظر بروکس را جلب می‌کنند، بلکه آدم‌هایند.

هیچ یک از آن ظرایف روان شناختی که برای منکیه ویتس چنان جالب است در کار او دیده نمی شود. از آن جرعه های حیرت انگیز تغزل که در کار آلد ریچ می بینم اثری نیست. او ضرباهنگ ملایمی دارد، ملودی او معمولاً تک آوا است، اما تصویری که این ملودی می دهد بسیار دقیق است. پیشروی اش چنان قاطع است که نمی توان لحظه ای از آن چشم برگرفت. تکه های درخشان که بسیار عالی است، فقط پس از اوجی آرام متجلی می شوند. این بیشتر هنر «پیوندها» است تا «درخشش ها».

فضای فیلم به فضاهای پیشین شبیه است، اما خود موقعیت ها مانندگی بسیار خاصی دارند. جوانیِ قهرمان ها، حدّت سرکشانه شان، حدّت کارآکترهای فیلم هر دری رابزن و آن ها در شب زندگی می کنند است. قبلاً با مضمون خشونت در بر مبنایی خطرناک و در جایی پرت مواجه شده ایم. قهرمانی بیهوده جیمزدین مال میچام است در مردان جور یا مال کاگنی است در به دنبال پناهگاه. کارآکتری که ناتالی وود مجسم کرده است به کاراکتر جون کرافورد در جانی گیتار، با وجود اختلاف سن، بی شباهت نیست. از این هم می توان جلوتر رفت: بدون استثنا همه قهرمانان زن در فیلم های او — کتی اودانل، گلوریا گراهام، سوزان هیوارد، آیدا لوپینو، ویوکا لیندفورس، و دو تایی که قبلاً یاد شد — با کارگردانی او شباهت فیزیکی شگفت آوری پیدا می کنند. نیکلاس ری همچنان که شاعر خشونت است شاید تنها شاعر عشق است؛ افسون خاص این دو احساس است که بیش از مطالعه منشأ آن ها و عواقب نزدیک و دور آن ها دلمشغولی اوست. نه خشم و نه قساوت بلکه آن سرمستی خاصی است که با عمل خشونت آمیز، موقعیت یا شور و شوق در آن غوطه ور می شویم. نه میل و خواهش، مانند اکثر همکارانش در سینما، بلکه آن خویشاوندی اسرارآمیز است که دو انسان را به هم پیوند می دهد. به همه این ها احساسی نسبت به طبیعت را می افزایم که در زمینه اثر — به معنی عینی و استعاره ای اش — نهفته است و با سرشت وی بیشتر به عنوان رنگ شناس، حتی در فیلم های سیاه و سفیدش، هماهنگ است تا به عنوان یک هنرمند تجسمی.

و بنابراین هیچ کارگردان دیگری نمی داند چگونه به کارآکترهای خود این چنین به عیان تباری مشترک ببخشد. بر این کارآکترها مهر یک سرنوشت، یک بیماری روحی یا جسمی خورده است که صرفاً آلودگی یا زوال نیست. به چهره زن ها نگاه کنید با آن گونه های صاف، اما چشم های پر از سایه و لب های درشت؛ آن شیخ گونه های مذکر و ورزشکار، رایان ها، درک ها، میچام ها، که فرو کوفته یا بیشتر در خود فرو رفته اند. جیمزدین این را بیشتر دارد؛ مثل شفیقه ای است که بدون پيله اش بدجوری در خودش جمع شده. سر در خودش فرو برده؟ شبی که بیشتر درد دارد تا میل، طلب دردبار مهر است، عشق یا دوستی است. من این

بار از پرداختن خطی صحبت می‌کنم اما نه مثل آن خط راست‌های حسابی که اگر هاکس بود پی می‌گرفت، یک جادهٔ پهن حماسی، پیشرفتی آرام، رفتاری شریف، این‌جا همه چیز دایره‌ای است، از حالات عشق گرفته تا حرکت ستاره‌ها، از آن نگاه‌های بلعنده‌ای که سنگینی‌اش شما را در کام می‌کشند و در عین حال می‌کوشند که از چشم‌هایتان حذر کنند، تا آن تعقیب‌های در به در، آن مرگ‌ها که دور تمام زدن است و قهرمانان را به همان بی‌گناهی اولیه‌شان برمی‌گردانند. آری، چنین است: آن‌چه این مرد - کودکی‌ها ندارند نوعی دست‌نخوردگی است که نویسندهٔ داستان‌های پرماجرا معمولاً به شخصیت‌های آثارش اعطا می‌کند. آن‌ها نه خرسندی رضایت را دارند و نه میل به خوار کردن خویش که خاص آدم‌های رمان مدرن است. نه یکسره گنهکارند...

نیکلاس ری شاعر است، از این نظر تردیدی نیست، اما نه فقط بر خصلت تغزلی آخرین فیلم‌اش بلکه بر خصلت تراژیک آن می‌خواهم تأکید و رزم. نخست از طریق فرمایش، که ممکن است تصنعی بنماید. اما عاری از اهمیت نیست. *یاغی بلون هدف* درامی اصیل در پنج پرده است. پردهٔ اول: طرح، دو مرد جوان و یک دختر را پلیس بازداشت کرده است. پدر مادرها پا در میانی می‌کنند. موضوع بلافاصله در سطح اخلاقی مطرح می‌شود و تا آخر فیلم هم قرار است مطرح باشد: چرا شورش؟ این حتی عمقی را که خاص آثار پوچی است ندارد. صرفاً سرکشی ناگهانی یک حیوان بی‌قرار هم نیست. شرف این پسرها و دخترهاست که در خطر است، شرفی درست شناخته نشده که صورت دیگری نیز برایش متصور نیست زیرا محیط‌اش و شرایط‌اش جایگاهی پر قدرتر برای آن باقی نمی‌گذارد. مسلماً افراط روانکاوی ساده‌انگار این برهان را برنمی‌تابد. اما من فکر نمی‌کنم این را بتوان توجیه یا توضیحی انگاشت: این بخشی از وضع زندگی آمریکایی است. به هر حال این نظر من است که فیلم را دیده‌ام. این اغتشاش یک لحظه آرام داد، همچنان که نوعی گستاخی، بی‌تفاوتی، و حتی باید بگویم بلاهت شخصیت‌ها. اما آن‌ها همین‌اند، ضرورت دراماتیک. دیگر ادامه ندهیم و برویم سر پردهٔ دوم. قهرمان اصلی ما، که نقش‌اش را جیمز دین بازی می‌کند، قول داده است درست رفتار کند و به مدرسه برمی‌گردد. همکلاسی‌ها مسخره‌اش می‌کنند که تظاهر به «تخس بودن» می‌کند. اولین میان پردهٔ تغزلی، با درسی در آسمان نما [پلتاریوم]، آن یادآوری آخرالزمانی که یکسر موفق می‌شود چشم‌های خالی بچه دبیرستانی‌های ما را آکنده از دلهره یا بی‌تفاوتی ساختگی سازد. ایده‌ای که در روی کاغذ بسیار آسان می‌نماید اما در اجرا نیرو و عمقی دارد، زیرا چون هر چیزی که بایدش دنبال کرد، هم از جاذبه و هم مسخرگی سرشار است. آن‌ها که می‌روند، انگیزش‌ها تازه می‌شود. جیمز دین نمی‌خواهد درگیر شود اما

شرف‌اش نه به عنوان جوانک عصیان‌گری شهرستانی بلکه، احساس می‌کنیم، اگر تن در ندهد، شرف‌اش به تمام معنی — در خطر است. یک چاقوکشی، که حدت و زیبایی چشم‌اندازی که در برابر آن روی می‌دهد باعث می‌شود فراموش کنیم که فقط بازی بچه‌هاست. بیش از این است: دور دوم در همان شب در ماجرای عبث‌تر و خطرناک‌تر باید بازی شود. این پرده سوم است. فراموش نکنید که تا این جا خواست کاراً کمترها مکانیسم اصلی پی‌رنگ بوده است، و تا پایان نیز خواهد بود. قهرمان موقتاً به چادرش — یعنی خانواده — برمی‌گردد تا اندیشه کند. سپس خود را آماده نبرد می‌کند. یک تکه جذاب دیگر، اما این بار در شب رخ می‌دهد. تحولی (peripeteia) حادثه را می‌سازد: بازی راندن ماشین‌ها به توی دریا و بیرون پریدن در واپسین دم است. حریف کشته می‌شود. همه فرار می‌کنند. پرده چهارم. جیمز دین از شرافتش دفاع کرده است، و دل دوست دختر قربانی را که در پاسگاه پلیس دیده بود و نقش‌اش را ناتالی وود بازی می‌کند، به دست می‌آورد. به خانه می‌رود و به پدر مادرش می‌گوید که قصد دارد خود را به پلیس معرفی کند. آن‌ها منع‌اش می‌کنند. ترس آن‌ها نگرش را برمی‌انگیزد. ضعف پدر فقط «عقده» شرف را در پسر و انگشت‌نما بودنش را «توضیح» نمی‌دهد، توجیه‌اش می‌کند، به معنی اخلاقی کلمه، فرامی‌خواندش، می‌خواهدش. با صفا و صمیمیتی نامعمول، به خشونت، به صحنه‌های ناخوشایند پرداخته می‌شود. به اداره پلیس می‌رود اما پلیس را نمی‌بیند. در این بین، هم‌کلاسی‌اش، که خیانت احساس کرده است، دنبال اوست. تنها دوستش، پسرکی سیه‌مو که عجباً «پلاتو» نام دارد (سال مینیو) پس از حوادثی بالأخره خود را به او می‌رساند. این پرده آخر است، شب هنگام در خانه‌ای متروک که یادآور بر مبنای خطرناک یا جانی‌گیتار است. دومین میان‌پرده تغزلی، وقتی که ناتالی وود به آن دو می‌پیوندد. صحنه‌ای عاشقانه در نور شمع در اتاق خالی؛ تلاطم و آرامش در شب هنگام؛ و رای بدبینی بچه‌گانه نخستین تشویش، نخستین شرم ظاهر می‌شود — زیبایی — بوسه‌ها و نوازش‌ها. قهرمان ما، جلوی زن، پسر بچه‌ای می‌شود که با پدر مادرش نمی‌توانست باشد. میل جنسی برای ری، اگر مطرح باشد، چنان پرتشویش و گنگ است که می‌توان تصور کرد. این جانیز روان‌کاو عرصه وسیعی خواهد داشت. اما او مسلماً قادر نخواهد بود دریابد که ما، تماشاگران، وقتی بچه‌های دبیرستانی را در آن بعد از ظهر می‌بینیم که برای نبرد جسمی و روحی آماده می‌شوند که شایسته این نام باشد چه احساسی داریم... و ما به حرکت درمی‌آیم. نه فقط با حوادث (که انبوه و سریع می‌شود: سر رسیدن بچه‌های دیگر، دعوا با مینیو، که زخمی می‌شود و تیراندازی می‌کند، پلیس در صحنه، تعقیب در بیشه‌زار)؛ نه با آن شکوه تئاتری، به معنای درست آن، به معنای میزانشن (ماشین‌ها با چراغ‌های روشن نور بالا چرخان

برگرد آسمان‌نما، اخطارهای پلیس، گفت و گوی سایه‌ها و جیمز دین که تلاش می‌کند دوستش را به دیدن دلیل وا دارد؛ نه با تراژدی پایان (وقتی پلیسی به «پلاتو» که بالای پله‌ها ظاهر می‌شود، شلیک می‌کند، با عصبانیت هفت تیری را چنگ می‌زند که دین بدون اطلاع او خالی کرده بود). حرکتی مطلق به پیش می‌کنیم: آن فاصله‌ای را که آن‌چنان با احتیاط بین خود و کارآکترها حفظ کرده بودیم، حذف کرده‌ایم. دلیل آن‌ها دلیل ماست، شرف آن‌ها شرف ماست. جنون‌شان از ماست. آن‌ها برآمده از بی‌ریشگی‌اند. با این شایستگی، منزلت قهرمانان تراژدی را کسب کرده‌اند که در آغاز در آن‌ها نمی‌دیدیم.

امیدوارم این عیب خوشایند مرا در برانگیختن خاطره یونانیان باستان ببخشاید. از صمیم دل بگویم، فکر نمی‌کنم در این مورد چنین تشبیهی تصنعی باشد، مسئله تقدیر، در آثار هر دوره‌ای و هر قلمی بسیار ریشه‌دار است. به تنهایی برای بنا کردن تراژدی کافی نیست؛ به کمک کشمکش عظیمی بین نیروهای حاضر در هر لحظه، در انسان و در اطراف او، بین غرور خود فرد و جامعه — یا طبیعت — که نمی‌تواند آن را مجاز بدانند، و قربانی‌اش می‌کند، عقوبتش می‌دهد، نیاز دارد. یک قهرمان تراژیک همواره به معنایی جنگجویی است بیدار شده از سرمستی نبرد، و ناگهان درمی‌یابد که دیگر خدا نیست. هر کس که تراژدی یونانی را برای سرگرمی، پس از دوران مدرسه، بازمی‌خواند، از حضور مضمونی که مفسران چندان دریافته‌اند و متأسفانه هرگز به آثار کلاسیک ما الهام نداده است شگفت زده خواهند شد — مضمون خشونت (این که نخوت — *hubris* — و شهوت — *orgia* — را چطور باید فهمید)، خشونتی که خطرناک است، تقبیح باید کرد اما مسرت‌بخش و زیباست. تصویر مدرن تقدیر حادثه‌ای عادی و بی‌معنی نیست، چون حادثه‌ای که در آن جیمز دین در اوج حرفه خود جان باخت. بیهودگی و بی‌معنایی تصادف و اتفاق نیست بلکه وضعیت ما و اراده ماست. آن عدم تناسبی است که بین ظرفیت انسان — و همواره انسانی شریف — و بیهودگی وظیفه‌ای است که بر خود معین می‌کند. این نیست که اعصار پیشین خردمندانه تراز عصر ما بوده‌اند؛ یا بیش از ما، و همچنان بی‌دلیل، به نبرد می‌پرداختند؛ اما اصول دقیق‌تر تعریف شده شرافت و افتخار همواره بهانه‌ای برای سلوک عبث فراهم می‌کرد. آن‌چه در این فیلم دوست دارم این است که واژه «شرف»، از دهان این جوان‌های خرده بورژوازی بی‌تفاوت، تغییری نیافته، ذره‌ای از درخشش خیره‌کننده ناب‌اش را از دست نداده است و در وجود این بچه‌ها، این خبره‌های شیرین‌کاری با موتور، این یاغیان سبزه‌زار، همچنان شعله‌ور است هرچند که نخوت‌شان و لجاجت ابلهانه‌شان را جامعه، اخلاق، هر چه که هست، در یک کلمه تقدیر محکوم می‌کند. آن‌ها کاملاً گنهکار نیستند اما کاملاً معصوم هم نیستند. صرفاً آلوده نقص‌های

۱۴۶ کایه دوسینما (دهه ۱۹۵۰)

عصر خویش اند. وظیفه سیاستمداران و فیلسوفان است که افق‌هایی را به نوع بشر نشان دهند روشن‌تر از آن‌هایی که برگزیده است، اما رسالت شاعر است که در این خوشبینی تردید کند، از دُردِ زمانه‌اش آن سنگ‌گرانها را بیرون کشد، یادمان بدهد که عشق بورزیم بی آن‌که قضاوت را بر ما منع کند، حس تراژدی را همواره در ما زنده دارد. این فکرها روزی در سینمایی محلی که در جایی پرت را نمایش می‌داد به سرم زد. هر وقت که فیلم تازه‌ای از نیکلاس ری می‌بینم دوباره به سراغم می‌آید، به‌خصوص با این یکی که شاهکار اوست.

ژان - لوک گدار: «هیچ مگر سینما»

('Rien que le cinéma', *Cahiers du Cinéma* 68, February 1957)

اگر سینما دیگر وجود نداشت، فقط نیکلاس ری این احساس را به آدم می دهد که قادر بود آن را دوباره اختراع کند، و بیشتر از آن، می خواست که بکند؛ در حالی که به سهولت می توان جان فورد را یک دریاسالار، رابرت آلدریچ را در وال استریت، آنتونی مان را در خطِ «اسموک بیلو» یا راثول والش را هنری مورگانِ جدیدی در زیر آسمان کارائیب تصور کرد، دشوار بتوان قبول کرد که کارگردانِ به دنبال پناهگاه کاری جز فیلمسازی بکند. این لوگان یا آن تاشلین مثلاً، ممکن است در تئاتر یا موزیک هال خوش بدرخشند، یا پرمینجر به عنوان رمان نویس، بروکز به عنوان معلم، فولر به عنوان سیاستمدار، کیوکر به عنوان نماینده مطبوعاتی - اما نیکلاس ری نه. اگر سینما ناگهان دیگر وجود نمی داشت، اغلب کارگردانان به هیچ وجه چیزی از دست نمی دادند؛ نیکلاس ری می داد. پس از دیدن جانی گیتار یا یافعی بدون هدف انسان ناگزیر احساس می کند چیزی هست که فقط در سینما وجود دارد، چیزی که در رمان یا در تئاتر یا در جایی دیگر هیچ چیز نمی شد و فقط در روی پرده به طور خیال انگیزی زیبا می شود. نیکلاس ری در وهله اول ذاتاً کارگردان است. این توضیح می دهد که علی رغم استعداد ذاتی و صمیمیت آشکارش، فیلمنامه ای که او جدی اش نگیرد، تصنعی خواهد ماند.

در نگاه اول به نظر می رسد که در خون داغ موضوع همین است، اما به آن اعتنایی نمی شود چون وضعیت اصلی چندان مأیوس کننده نیست. دقیق تر اگر بگوییم، عکس وضعیتِ مردانِ جسور یا اگر دوست دارید، چهارراهِ بووانی اثر کیوکر است: مردی خسته از ماجرا، پیش مردانی که به آنان تعلق دارد برمی گردد. هر کس با این نظر من موافق باشد که مارِ پرده دارِ دی. اچ. لارنس مهم ترین رمان قرن بیستم است تعجب نخواهد کرد اگر بگوییم نیکلاس ری اگر این طور فکر می کرد، این جا موضوعی می یافت که در لایه های زیرین اش حتی مدرن تر

از آن‌هایی است که او ترجیح می‌دهد. اما به نظر می‌رسد او این‌طور فکر نمی‌کرد و خون‌داغ را صرفاً زنگ تفریحی بین دو فیلم مهم‌تر می‌دانست. این را باید بر او خرده گرفت؟ رنوار با *النا* نشان داده است که آسان گرفتن امری بسیار جدی است و حتی اگر او با آسان گرفتن سرگرم می‌شد یا برعکس، من بنابراین نیکلاس ری را به خاطر این‌که در این مورد تفریح‌اش را خیلی دست‌کم گرفته سرزنش می‌کردم.

اما می‌شنوم که می‌گویند فیلم صرفاً یک بیگاری تجاری دربارهٔ کولی‌هاست، کرنل وایلد وادار به ازدواج با جین راسل می‌شود در عین حال که دختر قبیله‌ای را ترک می‌کند که او سرکردهٔ آن است و بعد درمی‌یابد که دختر چقدر به آن‌ها نیاز دارد. شاید، اما این چندان ساده نیست. دوست دارم فکر کنم نیکلاس ری آن قدر صداقت دارد که فقط در چیزی درگیر شود که با او درگیر می‌شود، و این‌جا موضوع همین بوده است. خون‌داغ مجالی بود برای پرداختن به موضوعی که خود به آن ارج می‌گذارد - اقلیت قومی - تصویر کردن یک قوم از طریق یک نفر، و ادامه دادن راهی که روسلینی گشود و در عین حال راه خود را رفتن.

علاوه بر این، هر نمای این فیلم (که اندکی کج است چون فیلم سینماسکوپ است) ثابت می‌کند که کارگردان یکسره بی‌تفاوت نیست، و برخلاف تصویری که ممکن است به ذهن خطور کند، به‌خاطر کاراکتر جین راسل جای را ثول والش را نگرفته است، که طرز رفتارش دقیقاً رفتار مامی در *عصیان مامی استوور* است. خود طرح، گرچه بد پرداخت شده است، مهرِ ری را دارد و نقش کرنل وایلد خیلی نزدیک به نقش‌هایی است که استرلینگ هایدن، آرتور کندی و جیمز کاگنی در فیلم‌های قبلی‌اش بازی کرده‌اند. در فیلم‌های ری، قهرمان اصلی همیشه به چیزی بازمی‌گردد که قبلاً ترک یا رد کرده است و مسئله برای او به چنگ آوردن نیست بلکه - خیلی دشوارتر - به چنگ آوردنِ منزلتی از دست رفته به خاطر بی‌تجربگی، سستی یا ناخرسندی است.

بنابراین باید تأسف خورد که نیکلاس ری به صرافت این نیفتاده است که جدی‌تر به وضعیت و کاراکترهایی بپردازد که شاید خون‌داغ را به اثری نه این چنین کرخت‌کننده تبدیل می‌کرد. با این حال، در ستایش استفادهٔ سنجیده و سیستماتیک از رخشنده‌ترین رنگ‌هایی که در سینما می‌شود دید نباید کوتاهی کرد: پیراهن‌های نارنجی روشن، لباس‌های سبز تند، ماشین‌های بنفش، فرش‌های آبی و صورتی. همه چیز کمی مثل وان دانگن (در بهترین کارهایش) است، و برای همیشه جواب آن‌هایی را می‌دهد که هنوز فکر می‌کنند رنگ‌های ملایم برای سینما بیش از رنگ‌های تند مناسب است. علاوه بر این، به دلیل صرفاً فنی، عمق تمرکز در سینماسکوپ (که استفاده از لنزهای با فاصلهٔ کانونی کمتر از ۵۰ میلی‌متر در آن

هیچ مگر سینما ۱۴۹

ممکن نیست) با کنتراست‌های شدید حاصل می‌شود (نگاه کنید به فیلم‌هایی که جومک دانلد و جان آلتون فیلم‌برداری کرده‌اند).

در یک کلام، خون‌داغ فیلمی است نیمه موفق تا حدی که ری نیم توجهی به آن داشته است. باید افزود، توفیقی شاید علی‌رغم کارگردانش؛ یا بهتر بگوییم، حاصل آن حس درونی که نیکلاس ری از سینما دارد: بنابراین، به شیوه‌ای تقریباً اتوماتیک اما نه چندان خام که آن نگارش مورد علاقه سورئالیست‌های سابق. همه سینما و هیچ جز سینما، حرف خود نیکلاس ری است. این مدیحه یک قید هم دارد. هیچ جز سینما شاید همه سینما نباشد.

ژان - لوک گدار: «فرا تر از ستاره‌ها»

('Au delà des étoiles', *Cahiers du Cinéma* 79, January 1958)

تئاتر (گریفیث)، شعر (مورناتو)، نقاشی (روسلینی)، رقص (آیزنشتاین)، موسیقی (رنوار)^[۱] وجود داشت. از این پس سینما هست. و سینما نیکلاس ری است.

چرا با دیدن تصویرهایی از **پیروزی تلخ** بی حرکت می مانیم وقتی می دانیم که یکی از زیباترین فیلم هاست؟ زیرا چیزی را بیان نمی کنند. و این دلیل خوبی است. در حالی که تک تصویری از لیلیان گیش کافی است تا **شکوفه های له شده** را به یاد آورد یا تصویری از چارلز چاپلین، **سلطانی در نیویورک** را، یا تصویری از ریتا هیورث، **بانویی از شانگهای** را، یا حتی اینگرید برگمن، **النا** را، تصویری از کورت یورگنس گمشده در صحرای طرابلس یا از ریچارد برتن در ردای سفید کلاهک دار ارتباطی با کورت یورگنس یا ریچارد برتن در پرده سینما برقرار نمی کند. شکافی بین تصویر و خود فیلم دهان می گشاید. شکافی که یک دنیا است. کدام دنیا؟ دنیای سینمای مدرن.

به این معنی است که **پیروزی تلخ** خیلی غیرعادی است. دیگر علاقه ای به اشیا وجود ندارد. بلکه توجه به چیزی است که بین اشیا هست و به نوبه خود شیء می شود. نیکلاس ری وادارمان می کند چیزی را واقعی بدانیم که حتی غیرواقعی نیز نمی دانیم، چیزی که اصلاً نمی بینیم. **پیروزی تلخ** بیشتر مثل نقاشی هایی است که از بچه ها خواسته می شود در آن ها شکارچی را پیدا کنند و در نظر او خطوطی در هم و بی معنی به نظر می رسند.

نه این که باید گفت «در پس حمله تکاوران انگلیسی به قرارگاه رومل نماد عصر مانهفته است» زیرا این جا نه پس هست نه پیش. **پیروزی تلخ** همان است که هست. واقعیت را در یک طرف - برخورد بین ستوان کایت و کاپیتان براند - و خیال را در طرف دیگر - برخورد شجاعت و جبن، ترس و زلالی، پایبندی و آزادی و... نمی بینیم. نه. دیگر مسئله خیال و

واقعیت، یا یکی اعتلای دیگری بودن در میان نیست. مسئله کاملاً چیز دیگری است. چیست؟ شاید ستاره‌ها، و آدم‌هایی که دوست دارند به آن‌ها نگاه کنند و به رؤیا فرو روند. پیروزی تلخ با آن تدوین عالی‌اش، با بازی‌های خوب استثنایی کورت یورگنس و ریچارد برتن همراه است با *و خدا زن را آفرید*، این دومین بار است که می‌توان کاراکتری را که یورگنس می‌آفریند باور کرد. و اما ریچارد برتن، که با همه فیلم‌های قبلی‌اش، خوب و بد، نشان داده است که به قدر کافی بازیگر خوبی است، با کارگردانی نیکلاس ری مطلقاً فوق‌العاده است. نوعی ویلهلم مایستر مهم ۱۹۵۸؟ مهم نیست. چندان معنایی نمی‌داشت که بگوییم پیروزی تلخ گوته‌ای‌ترین فیلم است. غرض بازسازی گوته یا دوباره انجام دادن چیزی — دن‌کیشوت یا *بووار و پکوشه*، من متهم می‌کنم یا سفر به انتهای شب — که قبلاً انجام داده شده است، چیست؟ عشق، ترس، حقارت، خطر، ماجرا، یأس، تلخی، پیروزی چیست؟ در مقایسه با ستاره‌ها چه اهمیتی دارد؟

پیش از این شخصیت‌ها هرگز در فیلمی این قدر نزدیک و در عین حال این چنین دور به نظر نمی‌رسیدند. ما در مواجهه با خیابان‌های پرت و متروک بن غازی یا تپه‌های شنی، ناگهان یک لحظه به چیزی دیگر فکر می‌کنیم — به اغذیه‌فروشی‌های شانزه‌لیزه، دختری که زمانی دوست می‌داشتیم، همه چیز و یک چیز، دروغ‌ها، خیانت زن‌ها، سطحی بودن مردها، بازی باجک پات. چرا که پیروزی تلخ بازتاب زندگی نیست، خود زندگی است که به صورت فیلم درآمده و از پشت آینه دیده می‌شود [۲] و سینما همان جا نگه‌اش داشته است. در عین حال مستقیم‌ترین و نهان‌ترین فیلم است، ظریف‌ترین و زمخت‌ترین. سینما نیست، بیش از سینماست.

از چنین فیلمی چگونه می‌توان سخن گفت؟ چه سودی دارد گفتن این که دیدار ریچارد برتن و روت رومن در حالی که کورت یورگنس نگاه‌شان می‌کند با شور و ذوقی خیال‌انگیز تدوین شده است؟ این شاید صحنه‌ای بود که در ضمن آن چشم‌هامان را بسته بودیم. زیرا پیروزی تلخ، چون خورشید، وادارت می‌کند که چشم ببندی. حقیقت کورکننده است.

یادداشت

۱. این دسته‌بندی ممکن است خودسرانه، و بالاتر از آن، متناقض به نظر برسد. اما چنین نیست. مسلماً گریفیث دشمن قسم خوردهٔ تئاتر بود اما تئاتر عصر خودش. زیباشناسی تولد یک ملت یا یک شب هیجان‌انگیز با زیبایی‌شناسی ریچارد سوم یا هر طور که دوست دارید یکی است. اگر گریفیث سینما را اختراع کرد، با همان ایده‌هایی اختراع کرد که شکسپیر به تئاتر آورد. او «تعلیق» را با همان ایده‌هایی اختراع کرد که گرنی به «تعلیق» بخشید.

۱۵۲ کایه دوسینما (دهه ۱۹۵۰)

همین طور، گفتن این که رنوار به موسیقی نزدیک است و روسلینی به نقاشی، در حالی که می دانیم اولی صحنه را ستایش می کند و دومی از بوم نفرت دارد، صرفاً به این معنی است که آن که رودخانه را ساخت پیوندی با موتزارت و آن که اروپا ۵۱ را ساخت پیوندی با ولاسکونز داشت. با یک ساده سازی خام می کوشیم روح را، آن دیگر را، خصلت را تصویر کنیم.

این البته کوششی است برای تعریف فیلمسازان با چیزی که در جان شان، در «کیفیت» ابداعی که کرده اند، نهان است. در فیلم رنوار، مثلاً، عدد سه معادل «گام» و آهنگ است در حالی که در نزد آیزنشتاین همین معادل با یک وسواس مکانی است. آیزنشتاین رقص است زیرا همانند آن در قلب مردم و اشیا جویای سکون در جنبش است (یادداشت نویسنده).

۲. «پشت آینه»: عنوان فرانسوی فیلم *Bigger Than Life* فراتر از واقع، ساخته ری، *Derrière le Miroir* (یعنی پشت آینه: Behind the Mirror) است. (یادداشت مترجم انگلیسی).

شارل بیچ: «گفت و گو با نیکلاس ری»

('Entretien avec Nicholas Ray', *Cahiers du Cinéma* 89, November 1958
(extracts))

یک مضمون اساسی در همه فیلم‌های شما دیده می‌شود: این که سر در همه آدم‌ها وجود دارد. درست است. معتقدم از این احساس — و امیدوارم، آمیخته با اندکی بصیرت — برمی‌آید که هیچ انسانی، زن یا مرد یکسره خوب یا یکسره بد نیست. امر اساسی در هر تصویری از زندگی، چه قصه‌ای بر مبنای واقعیت باشد یا رئالیسم تمام عیار، این است که تماشاگر وقتی می‌بیندش احساس می‌کند در همان شرایط دقیقاً همان کار را می‌کرد، چه درست باشد چه غلط. ضعف‌های شخصیت‌ها باید انسانی باشند زیرا تماشاگران می‌توانند خود را در آن‌ها باز شناسند، چنان‌که وقتی شخصیت چون قهرمان عمل می‌کند حس می‌کنند که قادرند همان کار را بکنند و بنابراین با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. هیچ کس قهرمانی صرف و ناب نیست و نبوده است. نمی‌دانم هیچ وقت این فرصت برای شما پیش آمده است یا نه، اما من چند قهرمان استثنایی دیده‌ام و وقتی به آن‌ها گفتم «شما شگفت‌انگیز بودید، عالی بودید» نفهمیدند از که حرف می‌زنم زیرا آن کار بزرگ‌شان را صرفاً با پیروی از غریزه خود، شکوهی درونی، تربیت و آموزش خود، یا چیزی ریشه‌دار در اعماق جان‌شان انجام داده بودند. احتمالاً از رده‌های عالی جامعه نبودند، شاید آدم‌هایی بسیار عادی بودند، حتی پایین‌تر از آدم‌های عادی؛ اما با این شیوه عمل، ثابت کردند که چیز عظیمی در وجودشان بود که وقتی زمان تصمیم، زمان عمل فرا می‌رسید، اگرچه آمادگی نداشتند، چون آدم‌های بزرگ عمل کردند و این در بقیه عمرشان آن‌ها را انگشت‌نما کرد. بعضی‌ها قهرمان شدند و این باعث سقوطشان شد، زیرا پس از عمل قهرمانانه و قهرمان شناخته شدن، انتظار داشتند از آن پس هر کاری که می‌کنند باز هم چنان قهرمانانه باشد، یا فکر می‌کردند از سر اشتباهاتی که قبلاً کرده بودند دیگر راحت شده‌اند، اشتباه‌هایی که مجرمین می‌کنند به همین علت است.

شخصیت‌های در جایی پرت، بر مبنایی خطرناک، یاغی بدون هدف، همه یک وجه اشتراک دارند: همه خشن‌اند.

مسلماناً در درون‌شان خشونت هست. در تک‌تک ما هست، بالقوه هست. تحویلدار بانک که زندگی آرامی دارد بسته‌های اسکناس را می‌شمارد و از همه متنفر می‌شود: آن‌قدر اسکناس‌ها را می‌شمارد تا یک روز ناگهان، تفنگی را که برای محافظت صندوق پیش اوست برمی‌دارد. به خیابان می‌رود و ده دوازده نفر را می‌کشد. برای همین است که آدم‌های عصیانگر را دوست دارم: عصیانگر خیلی عاقل‌تر از کسی است که یک عمر شیوه روزمره‌ای را تکرار می‌کند. زیرا آدمی است که به احتمال زیاد، در لحظه‌ای که هیچ انتظار نمی‌رود، منفجر می‌شود و نخستین کسی را که می‌بیند می‌کشد. در آمریکا اعمال مجرمانه یا ضد اجتماعی استاندارد را بچه‌های یازده دوازده ساله انجام می‌دهند، اما اغلب اعمال خشونت‌بار بی‌رحمانه، اعمالی که تیراوت روزنامه‌ها می‌شود، را افرادی مرتکب می‌شوند که قبلاً جرمی مرتکب نشده‌اند: نخستین عمل مجرمانه‌ای نیست که به آن فکر کرده‌اند. اما نخستین بار است که مرتکب می‌شوند.

در فیلم‌هایتان این مضمون خشونت همیشه ارتباط نزدیکی با مضمون انزوا دارد.

چون هر چه نوشته‌ام و با آن درگیر بوده‌ام،... نشانه ویژه‌ام همیشه این بوده که «خودم این‌جا غریبه‌ام».[۱] اولین قطعه شعری که موقع جوانی نوشتم در همین مایه بود. فکر می‌کنم جست و جوی یک زندگی رضایت‌بخش، به نحو تناقض‌آمیزی در تنهایی است. همین‌طور معتقدم تنهایی و انزوا برای انسان بسیار مهم است، تا جایی که به او صدمه نزنند، اگر بدانند که چطور از آن استفاده اصیل بکنند. مثل... یک احساس خیلی خصوصی است: صحبت کردن درباره‌اش خیلی دشوار است. [...]

چطور به فکر همکاری با فرانک للوید رایت افتادید؟

در شانزده سالگی سلسله برنامه‌هایی برای رادیو نوشتم و تولید کردم و آن‌ها یک بورس تحصیلی به من دادند در هر دانشگاهی که خودم انتخاب کنم. اما واقعاً دانشگاهی وجود نداشت که چیزی درباره رادیو یا درام عملاً آموزش دهد. بنابراین به دانشگاه شیکاگو رفتم چون هاجینس آن‌جا بود و می‌خواست یک نظام آموزشی جدید را بیازماید. اما بعدش به نوعی از تحصیلات عالی فراری شدم چون احساس کردم هر چه می‌خواستم از طریق آموزش کلاسیک دانشگاهی یاد بگیرم، برای باز کردن راهم در نمایش، در رشته‌ای که انتخاب کرده بودم آموختنی نیست، بعدها دیدم که حق داشتم، معماری اساس همه هنرهاست، می‌دانید؟ اگر معماری واقعی است آمیزه‌ای از همه رشته‌هاست. همین واژه

«معماری» را می‌توان به درستی به یک نمایشنامه، به یک قطعه موسیقی یا یک شیوه زندگی اطلاق کرد. فرانک للوید رایت به همه مردم دنیا این فرصت را داد که معماری را ببینند، پیشه کنند، یک زندگی در پیش بگیرند و تجربه‌ها و دیدگاه‌هاشان را مبادله کنند. بین جوان‌های سی و پنج ساله‌ای که برای اولین بار به فرانک للوید رایت پیوستند آمریکاییان زیادی نبودند بلکه نیکاراگوئه‌ای، ژاپنی، فرانسوی، دانمارکی، سوییسی و چینی‌ها بودند، مجسمه‌سازهایی مثل ناگوچی، موسیقیدانانی چون بروکز و نقاش‌ها بودند.

نمی‌شود تأثیر فرانک للوید رایت را در معماری خانه‌ها در بر مبنایی خطرناک و جانی گیتار سراخ کرد؟ نه. گفته‌ام که بارزترین تأثیر رایت بر من، سوای نوعی گرایش فلسفی... نه، گرایش فلسفی نه، بیشتر نگاه خاصی به اشیا، تمایلم به سینماسکوپ است. خط افقی را دوست دارم، و خط افقی برای رایت اساس کار بود. فرمت سینماسکوپ را بسیار دوست دارم، و وقتی آزاد باشم که هر طور دلم می‌خواهد از آن استفاده کنم، مثل یاغی بدون هدف، از کارم سخت احساس رضایت می‌کنم. اما در دو فیلمی که نام بردید معماری چنان با زمان و مکان تعیین می‌شد که به هیچ وجه مثل فرانک للوید رایت نبود و به تأثیری که او بر من داشت چیزی مدیون نیست. از اشیا استفاده کردم، مثل تنه درخت برای آیدا [لوپینو] که قبول دارم، اشیا بی هستند که در یک ویلای فرانک للوید رایت می‌توان یافت. اما در ساختار اثر، در خود معماری، تأثیر فرانک للوید رایت به چشم نمی‌خورد، با این همه، در جانی گیتار... گفتش مشکل است. به اصطلاح به یک لحظه دراماتیک تقریباً تصادفی نیاز داشتم تا سفیدی لباس و پنا را در زمینه صخره‌های سرخ قرار دهم. اما فکر می‌کنم به ندرت می‌شود دقیقاً مشخص کرد که چه تأثیری گرفته‌ای، علاقات به چیزی از کجا آب می‌خورد، یا تکوین آن علاقه چگونه بوده. من به هیچ رو نمی‌توانم بگویم چرا خواستم زندگی‌ام را وقف تئاتر یا موسیقی کنم. این آیا از نوعی احساس عصیان، از تأثیر نیرومند خاصی، از نیاز به جلب توجه، یا از چیز دیگری ناشی می‌شد؟ نمی‌دانم. [...]

می‌گفتید از هیچ یک از فیلم‌هایتان کاملاً راضی نیستید. می‌توانید بگویید «فیلم ایده‌آل»-تان چه می‌بود؟

نمی‌دانم. همیشه پیش چشمم است، حتی وقتی دارم چیزی را می‌سازم که اسمش را گذاشته‌ام «فیلم سفارشی» که قراردادش را بسته‌ام. فقط می‌توان بعضی پیشنهادها را رد کرد و گاهی مجبوری از فهرست غالباً دلسردکننده پروژه‌ها انتخاب بکنی، اما از طرف دیگر، اجاره خانه را باید پرداخت، بچه‌ها باید تحصیل کنند و غیره. بالاخره این مرحله را طی کردم، اما باید مثل بقیه پشت سر می‌گذاشتمش. فکر می‌کنم از اغلب کارگردان‌ها بیشتر شانس داشتم

چون، به استثنای دوسه نفر، هرگز مجبور نشدم فیلمی را بدون چون و چرا بسازم. در بیش از ۷۵ درصد موارد مجاز بودم روی فیلمنامه کار کنم، ایده‌هایم را عرضه کنم و روی صحنه تغییراتی بدهم یا بداهه کاری بکنم. دارم نگاه می‌کنم. دوربینم را می‌گذارم پشتم و می‌روم دنبال شکار.

در همین فیلمبرداری زیاد بداهه کاری می‌کنید؟

کل قسمت پایانی در جایی پرت، مثلاً، بداهه کاری بود. در یاغی بدون هدف، یک شب در خانه کل صحنه‌ای را که جیمی پس از تراژدی به خانه پیش پدر و مادرش برمی‌گردد، فی البداهه درآوردم. این صحنه خیلی ناراحت‌کننده بود: طبق فیلمنامه باید در اتاق خواب مادر اتفاق می‌افتاد اما این به نظرم بی‌تحرك بود. بنابراین یک شب که جیمی آمد سری به من بزند با او درباره صحنه صحبت کردم. از او خواستم برود توی حیاط، خودم هم نقش پدر را در اتاق نشیمن به عهده گرفتم. به جیمی دو دستور متناقض دادم: اول بی آن‌که دیده شود برود طبقه بالا، و بعد، در عین حال، نیاز مقاومت‌ناپذیری حس کند به این‌که با کسی صحبت کند. بعد تلویزیون را گذاشتم روی کانالی که برنامه‌هایش تمام شده بود و خودم را به خواب زدم. جیمی وارد می‌شود و از جلوی من می‌گذرد که برود بالا، این جاست که حرکت متناقض بر او فائق می‌آید: با یک شیشه شیر خودش را می‌اندازد روی کاناپه و صبر می‌کند بیدار شوم؛ در همان لحظه گفتم «حالا مادرت از پله‌ها می‌آید پایین» و می‌دانستم که پوشش صحنه‌ام را یافته‌ام. خواستم که طراح صحنه بیاید خانه‌ام و صحنه‌ای که در یاغی بدون هدف داشتیم کپی اتاق نشیمن خودم بود که صحنه را آن‌جا فی البداهه درآورده بودیم. این شیوه رضایت‌بخشی برای کار کردن است. ایده نشان دادن مادر که از پله‌ها پایین می‌آید از دیدگاه جیمی را هم از این‌جا گرفتیم. بچه‌های توی ماشین، و چند صحنه دیگر هم فی البداهه بودند.

در نمای پایین آمدن مادر از پله‌ها چیز غریبی هست. این را در یاغی بدون هدف و در خون داغ به کار بردید. در اولی از دید جیمی گرفته شده است اما در خون داغ وقتی دوربین عقب می‌رود تا افقی شود، دوبار دیگر توی قاب‌اند بنابرین دیگر از دید کرنل وایلد گرفته نمی‌شود.

درست است، و گذاشتن دو کاراکتر در تصویر اشتباه بود. راستش، کاری که همیشه سعی می‌کنم انجام بدهم، این است که هر وقت ممکن باشد دوربین را جای یک بازیگر قرار بدهم، بگذارم به جای او عمل بکند و دیدگاه کسی باشد که از او خوشم می‌آید یا نفرت دارم. این نما اصل «دیدگاه» است که به حد افراط رسیده است و از شیوه رفتار من با دوربین ناشی می‌شود، این‌که با واداشتن دوربین به ایفای نقش، مثل یک بازیگر، بگذارم که دنبال حقیقت بگردد.

همان‌قدر به دوربین توجه دارید که به فیلمنامه یا بازیگرها دارید؟

به داستان و شخصیت‌ها توجه دارم. دوربین وسیله است، میکروسکوپی است که اجازه می‌دهد «ملودی ظاهر» را بررسی کنید. وسیله شگفت‌انگیزی است زیرا قدرت میکروسکوپی آن برای من معادل درون‌نگری در نویسنده است. و باز شدن فیلم در توی دوربین به نظر من همانند سیراندیشه نویسنده است. اما اگر کاراکتری که رویش کار می‌کنم چیزی برای فیلمبرداری شدن نداشته باشد در این صورت دوربین بی‌مصرف می‌شود. در این صورت همه کاری که می‌کنی بازی کردن با گران‌قیمت‌ترین قطار اسباب بازی برقی در جهان است. [۲]

آدم غالباً این‌طور احساس می‌کند که برای فیلمبرداری یک صحنه اول یک نمای بلند از آن می‌گیرید و بعد برش می‌دهید.

نمی‌توانم پاسخی قطعی به این سؤال بدهم چون فرق می‌کند. اول می‌گذارم صحنه را تمرین کنند؛ گاهی فیلمبرداری را با یک نمای بلند [لنگ‌شات] شروع می‌کنم تا فضایی را که بازیگرها باید در آن بازی کنند به آن‌ها بدهم — حتی گاهی تا آن‌جا که فیلم توی دوربین است فیلم می‌گیرم. در فراتر از واقع صحنه پلکان را در یک نمای واحد ۹ دقیقه‌ای گرفتم و وقتی راش‌ها را نگاه کردیم همه گفتند «هیچ برش لازم نیست، دستش نزن، نفس گیرترین صحنه‌ای است که تا حالا دیدیم!» پیش از این، نمایشنامه‌نویسی آن صحنه را خوانده بود و به من گفت «واقعاً نمی‌دانم چطور توانستی منظورت را بفهمانی.» اگر به آن‌هایی که توصیه می‌کردند برش انجام ندهم گوش کرده بودم، پویایی صحنه به هیچ تقلیل می‌یافت. درواقع، معتقدم که آن‌ها به خود اجازه می‌دادند تحت تأثیر عملکرد فنی قرار بگیرند. حال آن‌که بازیگرها پس از تمرین تازه شروع می‌کردند به آخت شدن با صحنه و لازم بود که جلوتر برویم. اما گاهی به‌طور کاملاً متفاوتی، با یک کلوزآپ شروع می‌کنم. این به بازیگر، به فضا یا به ضرورتی فنی که بازیگر باید با آن روبه‌رو شود و من باید کمکش کنم که آماده شود هم بستگی دارد. من قوانین سفت و سخت ندارم.

روش فیلمسازی شما به سبکی که به فیلم‌تان می‌دهید بستگی ندارد؟ این میل در آدم ایجاد می‌شود که کار شما را به دو مقوله تقسیم کند: بعضی‌ها مثل یاضی بدون هدف، فراتر از واقع یا جانی‌گیتار سبک تئاتری دارند. و بقیه مثل بر مبنایی خطرناک یا آن‌ها در شب زندگی می‌کنند سبکی رمان‌گونه.

نه، این‌طور فکر نمی‌کنم، چون آن‌ها در شب زندگی می‌کنند و بر مبنایی خطرناک را خودم اقتباس کردم و هم چنین داستان اوریژینال یاضی بدون هدف را خودم نوشتم: پس دلیلی ندارد که یکی به رمانی مربوط باشد و دیگری به نمایشنامه‌ای. قبلاً، درباره دوربین که صحبت

می‌کردم به نویسنده اشاره کردم. درواقع فیلم تا جایی می‌تواند به رمان مربوط باشد که جمله‌ها مثل صحنه‌اند و فصل‌ها مثل سکانس، اما وقتی روی فیلمنامه‌ای کار می‌کنی واقعاً شکل نمایشنامه به آن می‌دهی: سه پرده یا، مثل پیروزی تلفخ، یک پیش درآمد، دو پرده و یک مؤخره. بنابراین، سینما در مرز بین رمان و تئاتر قرار دارد. باز هم تکرار می‌کنم، تنها روشی که می‌توانم ادعا کنم دارم، کار کردن روی بازیگر است. برای بازیگر اهمیت زیادی قائلم. برای یافتن بازیگرهای یک فیلم، با ده دوازده نقش، نزدیک به سیصد بازیگر می‌بینم، با آن‌ها گپ می‌زنم... و گاهی انتخاب‌های غلط می‌کنم. اما حتی در این زمینه هم قواعد دقیقی ندارم چون باید خودت را با بازیگر وفق بدهی برای این‌که هر کدام جوهره متفاوتی دارند. فکر نمی‌کنم کارگردانی بتواند بگوید که سبک‌اش نمای بلند، نمای متوسط یا نمای درشت است، مگر آن‌که ذهن کارمندا را داشته باشد. یک چیز مسلم است. زمان و مکان هیچ نقشی در ساختار فیلم ندارند، سینما از این‌ها بی‌خبر است. صحنه می‌تواند به جهان دیگری، به عصر دیگری ببرد. ما فقط سعی می‌کنیم لحظه تصمیم را، آن لحظه فرار را، به چنگ آوریم، همان قدر با تفکر که با شهود، غریزه یا... خیلی به‌ندرت... با جرقه الهام. و آن لحظه‌های تصمیم ممکن است کمیک باشند یا تراژیک اگر آدم با پادشاهانی سروکار دارد که به‌قدر کافی بزرگند که سقوط کنند. فیلم این‌طوری ساخته می‌شود، بقیه صرفاً مسئله نگاه کردن به زندگی و آدم‌هاست.

یادداشت

۱. «برای تنگ سخت احترام قائلم، و به‌علاوه خودم این‌جا غریبه‌ام»: این را استرلینگ هایدن در نقش عنوان جانی گیتار (۱۹۵۳) می‌گوید. خودم این‌جا غریبه‌ام، هم چنین عنوان یک فیلم مستند آمریکایی درباره ری است (کارگردان دیوید ام. هالپرن، ۱۹۸۴).
۲. اشاره است به اورسن ولز، که مشهور است هنگامی که تجهیزات استودیویی آر.ک.او. را در ۱۹۴۰ به ریچارد ویلسون نشان می‌دادند به او گفته است: «این بزرگ‌ترین قطار اسباب‌بازی برقی است که پسری تاکنون داشته است!» نگاه کنید مثلاً به:

Joseph Mc Bride, *Orson Welles*, London, Secker & Warburg, viking, 1972, p. 31.

سە
مۇلفھا

ژاک ریوت: «نبوغ هاوارد هاکس»

(*'Génie de Howard Hawks', Cahiers du Cinéma 23, May 1953*)

مدرک روی پرده دلیل نبوغ هاکس است: فقط کافی است میمون بازی را تماشا کنید تا ببینید که فیلم درخشانی است. اما بعضی ها این را قبول ندارند؛ با دلیل قانع نمی شوند. این که چرا قبول ندارند علت دیگری نمی تواند داشت.

آثار هاکس به دو بخش مساوی کمدی و درام تقسیم می شود — یک دوگانگی جالب. باز جالب تر از این درآمیختن مکرر این دو مایه است به نحوی که هر کدام، به عوض این که به دیگری لطمه بزنند، گویی رابطه دوجانبه شان را برجسته می کند. یکی دیگری را تشدید می کند. کمدی در طرح های دراماتیک او هرگز غیبت طولانی ندارد و نه تنها با احساس تراژدی همساز است، آسودگی رضای قدری را بر نمی تابد و حوادث را در نوعی تعادل پر مخاطره، تزلزلی برانگیزنده، نگه می دارد که فقط قدرت درام را افزایش می دهد. منشی صورت زخمی به لهجه مضحکی حرف می زند اما این مانع نمی شود که تیر نخورد؛ خندیدن مادر سراسر خواب ابدی همواره با احساس خطر همراه است؛ در اوج رود سرخ که دیگر به احساس خود اطمینان نداریم و نمی دانیم طرف که را بگیریم و باید تفریح کنیم یا در هراس باشیم، اضطراب به درون ما می خزد و احساس سرگیجه ای به ما دست می دهد چون احساس بندبازی که در روی طناب پایش می لرزد بی آن که کاملاً بلغزد، احساسی چنان طاقت فرسا که پایان یک کابوس.

در عین حال که تأثیرگذاری تراژدی هاکس از کمدی ناشی می شود، کمدی نمی تواند (تراژدی هم نمی تواند. بهتر است زیاد دور نرویم و خود را با استدلال نفرساییم) احساس ناگوار زیستنی را که در آن هیچ عملی نمی تواند خود را از چنگال مسئولیت برهاند، کاملاً بزدايد. آیا نگاهی تلخ تر از این به زندگی می توان عرضه کرد؟ باید اقرار کنم هیچ قادر نیستم

در خنده و تفریح تئاتر شلوغی شرکت کنم وقتی که پیچ و تاب‌های حساب شده قصه‌ای (میمون‌بازی) مسحورم کرده باشد که قصد دارد - شادمانه، منطقی، و بابایی قیدی شومی - مراحل خطیری از انحطاط یک مغز برتر را گزارش کند.

تصادفی نیست که گروه‌های مشابهی از روشنفکران هم در آتش‌پاره و هم در موجودی از دنیای دیگر ظاهر می‌شوند. اما هاکس چندان که به پی‌جویی نافرجامی‌های کمیک هوشمندی علاقه دارد به تبعیت جهان از نگرش سرد و بی‌رمق علمی ندارد. هاکس به طنز یا روان‌شناسی توجه ندارد؛ جوامع برای او معنایی بیش از آن ندارد که حس و شور دارد؛ برخلاف کاپرا یا مک‌کاری او فقط دلمشغول ماجرای عقل است. اعم از این که کهنه را در برابر نو، کل شناخت جهان از گذشته را در برابر یکی از آشکال منحنی زندگی مدرن قرار دهد (آتش‌پاره، ترانه‌ای متولد می‌شود)، یا انسان را با وحش برابر نهد (پرورشِ بیبی)، به داستانی واحد - ظاهر شدن امری غیرانسانی یا ابتدایی‌ترین تجسم انسانیت در جامعه‌ای بسیار متمدن متوسل می‌شود. در چیزی، نقاب سرانجام برداشته می‌شود: در فضای محصورگیتی برخی دانشمندان گرفتار موجودی بدتر از چیزی غیرانسانی، موجودی از جهان دیگرند، و تلاش‌های‌شان در جهت جا دادن آن در چارچوب منطقی دانش و شناخت انسانی است.

اما در میمون‌بازی دشمن به درون خود انسان خزیده است: زهر نامحسوس چشمه جوانی، و سوسه کودک‌ماندگی. از دیرباز دانسته‌ایم که این یکی از ترفندهای نه چندان نهان شر است - گاه در هیئت سگی، گاه به شکل میمونی - وقتی که با انسانی با هوش استثنایی رو در رو می‌شود. و هاکس به مشنوم‌ترین وجه توهم است که بی‌رحمانه حمله می‌کند: این که نوجوانی و کودکی مراحل وحشیانه‌اند که ما با تربیت از آن می‌رهیم. کودک به ندرت از وحشی‌ای که در بازی‌هایش آن را تقلید می‌کند قابل تشخیص است: و پیرمردی بسیار متشخص پس از خوردن شربت گرانبها با درآوردن ادای شمپانزه تفریح می‌کند. در این جا می‌توان دریافتی کلاسیک از انسان را دید، به صورت موجودی که تنها راهش به سوی عظمت از طریق تجربه و بلوغ است. در پایان سفرش، سن اوست که قاضی‌اش خواهد بود. اما هنوز بدتر از کودک‌ماندگی، زوال یا انحطاط، شیفتگی همان ذهن به این تمایلات است که شرشان می‌پندارد؛ فیلم نه فقط داستانی درباره این شیفتگی است بلکه به صورت نمایش قدرت شیفتگی بر تماشاگر عرضه می‌شود. همین طور، هر کسی که این تمایل را نکوهش می‌کند نخست باید خود را بدان واگذارد. میمون‌ها، بومی‌ها، ماهی قرمز چیزی جز جلوه‌های دغدغه هاکس نسبت به بدوی‌گری نیستند که در ریتم وحشیانه موسیقی تام-تام، بلاهت دلپذیر مرلین مونرو (آن هیولای زنانگی که طراح لباس تقریباً دفورمه‌اش کرده

است) نیز بروز می‌کند یا جینجر راجرز شوریده‌مسّ سالمند وقتی که نوجوان می‌شود و چین و چروک‌های صورتش از بین می‌رود. وجه غریزی کنش‌های کاراکترها خصوصیتی تغزلی به زشتی و بلاهت می‌دهد، نوعی غنای بیانی که همه چیز را به انتزاع فرامی‌کشد: این همه شیفتگی، بازنگری استحاله‌ها را زیبا می‌سازد. می‌توان واژه «اکسپرسیونیستی» را به تردستی کری گرانت در نمادسازی با حرکاتش اطلاق کرد؛ با تماشای صحنه‌ای که او خود را به صورت سرخپوست درمی‌آورد غیرممکن است نمایی مشهور از فرشته‌آبی را به یاد نیاورد که در آن یانینگز به چهره دگرگون شده خود خیره می‌شود. مقایسه این دو روایت مشابه از ویرانی به هیچ رو آسان نیست: یادمان هست که مضامین لعن و نفرین در سینمای آلمان چگونه همین عبور پرقوت از مطبوع به نفرت‌انگیز را تحمیل کرده بود.

از کلوزآپ شمعپانزه به لحظه‌ای که پوشک کری گرانت کودک فرو می‌افتد، سرپینده در گرداب دائم وقاحت و زشت‌کاری شناور است، و این احساس اگر آمیزه‌ای از ترس، سرزنش و شیفتگی نیست، پس چیست؟ افسون امر غریزی، سر سپردن به نیروهای بدوی زمینی، شرّ، زشتی، بلاهت — همه خصلت‌های ابلیس در این کم‌دی‌ها که در آن خود انسان در معرض حیوانیت است، به‌طور موزیانه‌ای آمیخته با منتهای منطق است؛ تیزترین لبه شعور به سوی خودش برمی‌گردد. موضوع من عروس مکر جنگ بودم همان عدم امکان یافتن جایی برای آرمیدن است که سپس آن را به منتهای حقارت و نومیدی بسط می‌دهد.

هاکس بهتر از هر کس دیگری می‌داند که هنر باید به سرخ‌ها دست یابد، حتی به سرحد فلاکت، زیرا منشأ کم‌دی است. هرگز باکی ندارد از این که مایه‌های شگفت‌روایی را، از آن دم که ممکن بودن‌شان را دریافته است، به کار گیرد. سعی نمی‌کند تمایلات عامیانه تماشاگر را به بازی بگیرد، آن را یک گام جلوتر می‌برد و کمال می‌بخشد. این همان نبوغ مولیر است: گریزهایش به منطق خنده را در گلولی تماشاگر بند می‌آورد. این نبوغ مورنائو هم هست — صحنه مشهور مادام مارتا در تارتوف عالی‌اش و چند سکانس از حقیرترین مرد هنوز هم الگوهای سینمای مولیری‌اند.

هاکس کارگردان هوشمندی و صراحت است، اما او معجونی از نیروهای تیره و تاریک و شیفتگی‌های غریب هم هست. او روحیه‌ای ژرمنی دارد آمیخته با مواردی از دیوانگی مهار شده که منجر به سلسله پیامدهایی می‌شود. همان تداوم آن‌ها نشانی از تقدیر دارد. قهرمانانش این را بیشتر در عمل‌شان نشان می‌دهند تا در احساسات‌شان، که هاکس نگاهی دقیق و شورانگیز به آن دارد. او عمل را، حادثه را فیلم می‌کند و فقط در قدرت ظاهر و نمود اندیشه می‌کند. مابه افکار جان وین وقتی در رود سرخ به سوی مونته‌گمری کلیفت می‌رود، یا

به افکار بورگات وقتی کسی رامی زند، علاقه‌ای نداریم: توجه ما فقط به دقت و صراحت هر قدم — ریتم دقیق راه رفتن — هر ضربه، و به فروافتادن تدریجی بدنِ لت و پار شده معطوف می‌شود.

اما در عین حال هاکس مظهر عالی‌ترین ویژگی‌های سینمای آمریکاست: تنها کارگردان آمریکایی است که می‌داند چگونه اصل اخلاقی عرضه کند. آمیزه شگفت‌انگیزی که از حادثه و اخلاق می‌سازد شاید راز نبوغ اوست. در فیلم‌های هاکس آن‌چه جذاب است، نه ایده بلکه تأثیر آن است. عمل نه‌چندان به‌خاطر زیبایی ذاتی‌اش بلکه به‌خاطر تأثیرش بر کارکرد درونی جهان او توجه ما را جلب می‌کند.

چنین هنری مستلزم صداقت است و استفاده هاکس از زمان و مکان شاهد این مدعاست — نه رجعت به گذشته، نه حذف؛ قانون تداوم است، هیچ قهرمانی دور نمی‌شود بی‌آن‌که دنبالش کنیم و هیچ چیز قهرمان را متعجب نمی‌کند بی‌آن‌که ما را هم متعجب کند. این در پشت حادثه‌سازی و تدوین هاکس شاید قانونی است اما قانونی بیولوژیک است از آن‌گونه که بر هر موجود زنده‌ای حاکم است: هر نمایی یک زیبایی کاربردی دارد مثل گردن یا میج پا. توالی روان و منظم نماها ریتمی چون گردش خون دارد و کل فیلم چون بدنی زیباست که با تنفسی عمیق و کامل زنده است.

این دغدغه تداوم نوعی یکنواختی به فیلم‌های هاکس تحمیل می‌کند از نوعی که غالباً همراه با فکر سفری است که باید انجام یابد یا راهی که باید پیموده شود (ثیروی هوایی، رود سرخ) زیرا احساس می‌شود که هر چیزی به چیز دیگری مربوط است، زمان به مکان و مکان به زمان. بنابراین در فیلم‌هایی که غالباً کم‌دی‌اند (داشتن و نداشتن، خواب ابدی) آدم‌ها به صحنه‌های معدودی محدودند و کمابیش به ناگزیر در همان محدوده حرکت می‌کنند. ما ثقل هر حرکتی را که می‌کنند احساس می‌کنیم و نمی‌توانیم از حضورشان فارغ شویم. اما درام هاکسی همیشه در مکان رخ می‌دهد و تنوع صحنه‌ها موازی با تنوع زمانی است: چه درام صورت زخمی باشد که قلمروش از شهری که زمانی اداره‌اش می‌کرد به اتاقی کاهش می‌یابد که سرانجام در آن گیر می‌افتد، یا درام دانشمندانی باشد که به‌خاطر ترس از هیولا جرئت ندارند کلبه‌شان را ترک کنند؛ درام هوانوردان در فقط فرشتگان بال دارند، محبوس در پایگاه‌شان به علت مه گرفتگی که هر از گاهی می‌کوشند به کوهستان بگریزند، مثل بوگارت (در داشتن و نداشتن) که از هتلی که در آن با ضعف بین زیرزمین (میخانه) و اتاقش در رفت و آمد است، به دریای می‌گریزد؛ و حتی وقتی همین مضمون‌ها در آتش‌پاره با بیرون آمدن استاد زیان از کنج کتابخانه و روبه‌رو شدن با مخاطرات شهر، یا در میمون‌بازی، که در آن

تفریح آدم‌ها حاکی از بازگشت‌شان به کودکی است (من عروس مژگر جنگ بودم موتیف سفر را به صورت دیگری تکرار می‌کند) به سخره گرفته می‌شوند. همیشه حرکت قهرمان‌ها در مسیر سرنوشت آن‌هاست.

یکنواختی فقط صورت ظاهر است. در پشت آن حس‌ها آهسته پرورده می‌شوند و گام به گام به سوی اوجی سرکش فرامی‌بالند. هاگس سستی و بی‌حالی را تمهیدی دراماتیک می‌سازد - برای نمایش خشم آدم‌هایی که باید دو ساعت خود را نگه دارند، با شکیبایی خشم، نفرت یا عشق خود را پیش چشمان مادر خود حبس کنند و سپس ناگهان بروزش دهند مثل باتری آهسته اشباع شده‌ای که سرانجام جرقه زند. خشم‌شان با آن خون‌ردی همیشگی به اوج می‌رسد؛ ظاهر آرام‌شان آستن تلاطم است و تشنج نهفته جان و عصب - تا آن‌که کاسه لبریز می‌شود. هر فیلم هاگس غالباً احساس عذاب‌دهنده انتظار برای فرو افتادن یک قطره آب را القا می‌کند.

کمدی‌ها سوی دیگر این اصل یکنواختی را نشان می‌دهند. حادثه پیشاپیش جا به تکرار می‌دهد، مثل ریمون روسل که جا به پگی بدهد؛ همان حادثه‌های یکریز رخ‌دهنده، که هاگس با سرسختی آدمی شیدا و شکیبایی یک وسواسی می‌آفریند، ناگهان، گویی دستخوش گردابی، به دوار می‌افتد.

کدام نابغه دیگری، حتی اگر بسی بیشتر سرسپرده تداوم بود، می‌توانست شکیباتر از این دلبسته پیامدهای کردار آدمیان یا ارتباط آن‌ها با یکدیگر باشد؟ نحوه تأثیرگذاری آن‌ها بر هم، دفع و جذب یکدیگر، جهانی یکسان و پیوسته می‌سازد، جهانی نیوتنی که اصول حاکم بر آن قانون عام جاذبه و اعتقاد راسخ به جاذبه زیستن است. کردارهای انسانی را کارگردانی بزرگ به سنجش و پرس و جو می‌گیرد که اندیشناک مسئولیت‌های بشری است.

معیار فیلم‌های هاگس هوشمندی است اما هوشی حسابگر و مستقیماً ناظر بر جهان مادی، هوشمندی‌ای که کارآیی‌اش را از دیدگاه دقیق یک حرفه می‌گیرد یا از نوعی فعالیت انسانی درگیر با جهان و نگران تسخیر. مارلو در خواب ابدی درست چون دانشمندی یا هوانوردی یک حرفه پیشه کرده است و وقتی بوگارت در داشتن و نداشتن قایقی کرایه می‌کند به دریا نمی‌نگرد: بیشتر به زیبایی مسافران‌ش توجه دارد تا به زیبایی امواج، هر رودخانه‌ای برای آن وجود دارد که از آن بگذرند. هر گله‌ای برای آن درست می‌شود که پروار شود و به بالاترین قیمت به فروش رود. و زن‌ها، با آن‌که اغواگرند، با آن‌که قهرمان بیشتر به هوای آن‌هاست، باید در مبارزه به آن‌ها پیوندند.

یادآوری درست داشتن و نداشتن بی آن‌که بی‌درنگ مبارزه با ماهی در آغاز فیلم به یاد آید

غیر ممکن است. جهان را نمی توان بی مبارزه تسخیر کرد، و مبارزه برای قهرمان های هاکس طبیعی است: مبارزه ای تن به تن. چه درگیری دیگری نزدیک تر از مبارزه ای این گونه بی امان می شد امید داشت؟ بدین سان عشق حتی آن جا که تقابل و تضاد دائم هست، وجود دارد. این دونلی خطیر است که خطرِ دائم اش را مردانی سرمست شور و شوق نادیده می گیرند (خواب ابدی، رود سرخ). سالاری از بلای سخت پدید می آید - آن واژه عزیز ترکیبی از شناخت و دانایی و همدلی است: حریف به صورت زوجی، شریکی، درمی آید، قهرمان اگر مجبور باشد با دشمنی روبه رو شود که خواهان مبارزه با او نیست سخت احساس اکراه می کند؛ مارلو، گرفتار مرارتی ناگهانی، حوادث را شتاب می دهد تا اوج ماجرایش زودتر فرا رسد. پختگی مشخصه این مردان اندیشناک است، قهرمان های جهانی بالغ و غالباً به طوری استثنایی مردانه، که در آن ترازوی در ارتباط های شخصی پدید می آید؛ کمدی از مداخله و افزوده شدن عناصر بیگانه یا با اشیای مکانیکی ایجاد می شود که اراده آزاد آن ها را به هیچ می گیرد - همان آزادی تصمیم گیری که مرد با آن می تواند، همچنان که خالق در حین خلقت، خود را تعریف کند و بر هستی اش تأکید نهد.

نمی خواهم این طور به نظر آید که دارم هاکس را به عنوان «تابغهای غریبه با عصر خود» ستایش می کنم اما وضوح مدرنیت اوست که اجازه می دهد از چنین کاری حذر کنم. به جای آن ترجیح می دادم نشان دهم چگونه هاکس، حتی با آن که گهگاه به سخره و عبث می گراید، قبل از هر چیز متمرکز بر رنگ و بوی واقعیت است، به واقعیت شکوه و منزلتی نامعمول و به واقع دیری نهان مانده می بخشد؛ چگونه هاکس به حساسیت مدرن، وجدانی کلاسیک می دهد. پدر در رود سرخ و فقط فرشتگان بال دارند کس دیگری جز گرنی نیست؛ ابهام و پیچیدگی فقط با شریف ترین حس ها قابل مقایسه است که هنوز بعضی ها «کسل کننده» اش می انگارند هر چند که حس ها نیستند که زودتر ته می کشند بلکه سرشت وحشی و بی ثبات آدم های خام است - برای همین است که رمان های مدرن این قدر کسالت آورند.

سرانجام این که، چگونه می توانستم از آن صحنه های شگفت انگیز هاکس آغازین یاد نکنم که در آن ها قهرمان به سهولت و قوت تا آخر جا می افتد و ماندگار می شود. نه مقدمه ای، نه تمهیدی نمایشی: دری باز می شود و در نخستین نما قهرمان را می بینیم. گفت و گو شروع می شود و به آرامی با ریتم شخصی او آشنای مان می کند؛ پس از این گونه برخورد تصادفی دیگر نمی توانیم از او جدا شویم. در تمام طول سفری که با همان اطمینان و نظمی برگزار می شود که فیلم از پروژکتور پخش می شود همراه و همسفر او خواهیم بود. قهرمان با چالاکی و ثبات کوهنوردی حرکت می کند که با سلوکی استوار پا در راه گذارد و در

سخت ترین مراحل راه حتی تا پایان یک روز طولانی آن را حفظ کند. از همین نخستین صحنه ها نه فقط اطمینان داریم که قهرمانان هرگز ترک مان نخواهند کرد، نیز می دانیم به خاطر وعده ای که داده اند به اشتباهی که کرده اند پافشاری خواهند کرد و هرگز تردید به خود راه نخواهند داد و پا پس نخواهند گذاشت: هیچ کس نمی تواند سرسختی و استقامت شگفت انگیزشان را در هم شکند. از آن دم که عزم کردند تا آخر خط خواهند رفت و به قولی که طبق محاسبه منطقی خود، هر پیشامدی هم که بکنند، وفادار خواهند بود. آن چه شروع می شود باید به پایان رسد. مهم نیست که قهرمان ها غالباً برخلاف خواست خود درگیرند: آن ها با ثابت کردن خود، با رسیدن به هدف های خود، حق این را پیدا می کنند که آزاد باشند و این افتخار بدانان داده می شود که خود را انسان بنامند. برای آن ها منطقی، فعالیت ذهنی خشک و عبوسی نیست بلکه دلیلی است بر تمامیت و یگانگی تن که به طور هماهنگ پیامدهای ماجرای را از روی وفاداری به خویش پی می گیرد. نیروی اراده قهرمانان تضمین وحدت انسان و جان اوست که به نفع آن کسی در هم تنیده و گره می خورد که هم هستی آنان را موجه می شمارد و هم عالی ترین معنا را بدان می دهد.

اگر درست باشد که ما شیفته نهایت ها و سرحد هاییم. شیفته سرکشی و اغراقیم، و در ترک احتیاط و میانه روی شکوهی می یابیم — در این صورت برخورد و تصادم نهایت ها را بزرگ می داریم زیرا همین است که صراحت واقعیت ذهنی مجردات را با جادوی ذاتی محرک های بزرگ زمینی یکجا گرد می آورد و در تأکید بر زندگی، توفان و تندر ها را با معادلات پیوند می دهد. زیبایی فیلم های هاکس از این نوع تأکید، استوار و آرام، سرسخت و انعطاف پذیر ناشی می شود. این همان زیبایی است که هستی را با نفس کشیدن و حرکت را با گام برداشتن اثبات می کند: آن چه هست، هست.

ژاک ریوت: «امر اساسی»

(‘L’Essentiel’, *Cahiers du Cinéma* 32, February 1954)

حُسن عمده این فیلم [فرشته صورت] همچون ماه آبی است، که از نظر زمانی پس از آن درست شده، این است که ما را از برخی تصورات قبلی درباره کارگردان آن آزاد می‌کند. آشنایی دم‌افزون ما با ابهام هوشمندانه مضامین او و سیالیت و ظرافت خارق‌العاده حرکات دوربین‌اش به زودی ما را به جایی می‌رساند که دیگر قادر نباشیم و رای آن‌ها را ببینیم و این خطر پیش آید که توانایی بزرگ او تو پرمنجر را به چیزی تقلیل دهیم که ابعادی ناچیز بایدشان نامید. قبل از هر چیز اجازه بدهید از این دو فیلم سپاسگزار باشیم که با عدم تکلف و تظاهر، سادگی صحنه‌ها و کیفیت بدیهه‌گون فیلمبرداری برای ما ثابت کردند که — اگر هم تردیدی وجود داشت — قریحه پرمنجر بسی بیش از توانایی صرف در بهترین استفاده از فیلمنامه‌های استادانه، بازیگران عالی و امکانات فنی در استودیوی مجهز است.

از این رو باید همان ستایش فقر را ساز کرد، [۱] حتی اگر تنها مزیت‌اش ضرورت ابتکار در فروپوشاندن آن و برانگیختن خلاقیت می‌بود. آیا بهتر نمی‌بود که هر فیلمساز تثبیت شده‌ای را فقط یک بار در معرض آن قرار می‌دادیم؟ مشهور است که ثروت حساسیت را کدر می‌کند؛ چه آزمون دیگری برای استعدادی باقی می‌ماند که عاری از خودناباوری است؟

پرمنجر با تجهیزاتی که در قیاس با امکانات فنی فوکس قرن بیستم شبیه امکانات فیلمساز آماتور است، هنر خود را به امر اساسی و ضروری، به اسکلتی تقلیل می‌دهد که در گذشته‌ای نه چندان دور با افسون تصویر و معماری کدر فیلمنامه و میزانشن ماهرانه آراسته شد. در این جا عناصر سینما تقریباً غایب است. برخلاف رفتار خام‌دستانه‌ای که برای محصولات سلزنیک و مترو آن‌چنان محبوب بود، فرشته صورت و ماه آبی است برای

پرمینجر همان است که دو تا آدم برای درایر است، تعقیبِ بزرگ برای لانگ است و زنی در ساحل برای رنوار: قطعی ترین دلیل استعداد، یا نبوغ یک کارگردان، بگذارید روشن تر بگویم: نمی گویم که این دو فیلم بهترین آثار اویند - فیلم هایی هستند که بهترین وسیله رویکرد به دیگر فیلم ها و به راز استعداد کارگردان شان را در اختیار ما قرار می دهند. فیلم هایی که تأییدکننده چیزی اند که می شد در آن تردید کرد: که این استعداد پیش از هر چیز برخاسته از ایده خاص سینما است.

اما این ایده چیست؟ و چرا باید در مورد آن چنین مرموز باشیم؟ دیگر نمی دانم درباره پرمینجر چه فکر می کنم؛ در یک کلام، او بیشتر احساساتم را برمی انگیزد تا تهییج کند. اما می خواهم همین جا این را اولین، و نه کم ترین، ستایش ام قرار دهم: تعداد فیلم سازی که توان برانگیختن احساس نیک ما را دارند، به هر صورت، چندان زیاد نیست.

خوب می دانم که این جا وقتش بود شرح مرسومِ درباره مضمون یا شخصیت ها می دادم. مثلاً نقش جین سیمونز، و شباهت ها یا تفاوت هایش با برخی از دیگر زن های کارگردان ما و از این قبیل... این را خیلی خوب می دانم، اما شیطان توی گوشم می گوید «یعنی فکر می کنی واقعاً مهم است؛ آیا این خلوص کاذب و تبهکارانه همان کانون قرارداد و نیرنگ نیست؟» این کاراکتر عادی، چون او را این گونه می دانم، در عین حال تازه و شگفت انگیز است. این چطور حاصل می شود، اگر نه با رازی که در فیلمنامه نیامده است؟

دیگر بیش از این به شگفتی های غالباً حقیر شده راز نپردازیم. اما این فیلم سخت معماگونه چیزی غیر از این نمی نماید: فوراً باید اشاره کرد که معمای واقعاً ساده اولیه با معمای دومی که نفوذناپذیر است قوی تر می شود. اگر نصف ماجرا راز باشد، حل و کشفی که منطق قصه عرضه می کند مطابقتی با شور و عواطف حاصل ندارد: قصدی جز قصد طرح و پی رنگ مدام توجه ما را به حرکات کاراکترها معطوف می کند که تصویرشان در عین حال تأییدکننده عمقی واقعی است. اما آن ها در هوای آن عمق اند، عمقی بسیار تصنعی، چرا که برآمده از فراست مشکوک و پرتردید آدمیان نیست بلکه از خود هنر و صنعت، از به کارگیری همه وسیله هایی برمی خیزد که سینما در اختیار فیلمساز می گذارد.

هرگز نخواهم گفت که کارگردان باید فیلمنامه ای را دستاویز قرار دهد که فرصت دیگری برای فیلم سازی، برای رهبری بازیگران برای خلاقیت، فراهم سازد. من گفتم که فیلمنامه بهانه است؟ فکر نمی کنم این واقعاً در این جا ربطی داشته باشد اما در عین حال پرمینجر در فیلمنامه در وهله اول فرصتی برای خلق شخصیت ها، تأمل در آن ها با توجهی فوق العاده، مشاهده واکنش هایشان نسبت به هم، و بالأخره بیرون کشیدن حرکات، نگرش ها و

انگیزش‌های آنان می‌جوید که علت وجودی فیلم او و موضوع حقیقی آن است. منظور این نیست که مضمون برای او اهمیتی ندارد. اصلاً همین‌جا می‌خواهم ستایش دیگری از او بکنم: پرمینجر از آن‌ها نیست که می‌توانند به هر کاری دست بزنند. با تناوب موارد موفقیت‌آمیز با مواردی که ناشیگری محض‌اند به سهولت می‌توان دریافت که او به چه چیزی علاقه دارد. دشوار بتوان تفسیری بر پرمینجر بر مبنای مطالعه تطبیقی قصه‌ها تصور کرد، و سهل‌ترین است که به بررسی مضمون‌های ثابتی بپردازیم که نه چندان عناصری داستانی بلکه دلمشغولی‌های مؤلفی‌اند که می‌داند چه مضمون‌هایی برایش مناسب‌ترند. [۲] می‌توان پرسید که او برای اقناع کردن چه چیزی به قصه می‌افزاید: آیا آن را باور می‌کند؟ حتی می‌کوشد به ما بیاوراند؟ موارد نامحتمل‌اش مسلماً باور نکردنی نیستند: غالباً همان لحظه‌ای که امر نامحتمل رخ می‌دهد - زنده شدن لورا، دکتر کورو که خود را در آینه هیپنوتیزم می‌کند - نمی‌توان باورش نکرد. اما در این فیلم که از افسون‌های ظاهری لورا یا گرداب خبری نیست، مسئله واقعی نه باورپذیر کردن داستان باور نکردنی بلکه یافتن حقیقتی صرفاً سینمایی است در ورای حقیقت‌نمایی دراماتیک یا داستانی. من بیشتر از ایده دیگری از سینما لذت می‌برم اما هم چنین می‌پرسم که پرمینجر برای آن که به صراحت فهمیده شود می‌خواهد چه بکند. و این به قدر کافی هوشمندانه هست که توجه را جلب کند. من دریافت احتمالاً ابتدایی‌تر مکتب قدیم، مکتب هاگس، هیچکاک یا لانگ را ترجیح می‌دهم که اول به مضمون‌های خود معتقدند و سپس قوت هنرشان را بر این اعتقاد استوار می‌سازند. پرمینجر اول به میزانشن، خلق مجموعه دقیق از صحنه‌ها و کاراکترها، شبکه‌ای از روابط، سامانه‌ای از پیوندها، مجموعه‌ای جاندار که معلق در فضا به نظر می‌رسد معتقد است. چه چیزی او را برمی‌انگیزد، اگر نه پدید آوردن بلوری شفاف از بازتاب‌های پرایهام و خطوط روشن و مشخص یا محسوس و شنیدنی ساختن آکوردها و مضارب‌های خاص نادر و ناشنیده‌ای که در آن زیبایی زایل نشدنی مدلاسیون ناگهان کلی‌آهنگ را توجیه می‌کند؟ این شاید تعریف نوع خاصی از تصنع است اما گونه‌عالی و بسیار نهان‌اش، زیرا نه حاصل استفاده از خبرگی و مهارت که برخاسته از جست و جوی راسخ و پرمخاطره نغمه‌ای است قبلاً شنیده نشده. کسی از شنیدنش نه خسته می‌شود نه ادعا می‌کند که با شدت بخشیدن به آن رازش را می‌گشاید - دری است به چیزی و رای عقل، گشوده بر ناشناخته‌ها.

چنین است امکانات میزانشن، و چنین است نمونه‌ای که پرمینجر عرضه می‌کند. از یقین به کارکرد هنرش که به نحو دیگری قادرش می‌سازد تا نهان‌ترین ژرفای آن را آشکار کند. برای همین نخواهم خواست که هنر او را تجربه هنرمندی انتزاع‌گر تصور کنید. به من

می‌گفت «کار را بیش از هر چیز دیگری دوست دارم.» من معتقدم که فیلم پرمینجر قبل از هر چیز فرصتی برای کار است، برای پرس و جو، برای ترغیب و تحلیل این‌گونه مسائل است. [۳] فیلم نه‌چندان هدف که وسیله است. غیرقابل پیش‌بینی بودن‌اش او را مجذوب می‌کند، کشف فرصت‌هایی که نشان می‌دهد کار طبق برنامه نمی‌تواند پیش رود، بداهه کاری در جا که حاصل لحظه مسعودی است و به جوهره زودگذر جایی یا شخصی اهدا می‌شود. پرمینجر را اگر می‌خواستیم در یک کلمه تعریف کنیم متورانسن یقیناً بهترین کلمه می‌بود هرچند که پیشینه کارگردانی‌اش در تئاتر ظاهراً تأثیری اندک بر او داشته است. در عوض، در میانه فضایی دراماتیک که از برخورد آدم‌ها پدید آمده بیشترین بهره را از توانایی سینما می‌برد تا امر نامنتظر (اما نامنتظر اراده شده) را به چنگ آورد، اتفاق را (اما اتفاقی را که خلق می‌شود) از طریق دقت و حدّ دید، ثبت کند؛ رابطه کاراکترها مدار بسته‌ای از مبادلات پدید می‌آورند که در آن هیچ چیزی به بیننده متوسل نمی‌شود.

میزانسن چیست؟ [۴] با عرض پوزش از طرح چنین سؤال پر مخاطره‌ای بدون آمادگی و بدون مقدمه، به‌خصوص وقتی که قصد جواب دادنش را هم ندارم. فقط، آیا این پرسش همیشه به تأمل و انمی‌دارد مان؟ ذکر مثالی بد نیست: گردش شبانه کاراکتر زن در میان آثار گذشته، مشابه گردش دانا اندروز در میان لوازم لورا که مرده است. از نظر تئوری و سوسه آشکار کلاسیک از نوع عادی آن است. اما پرمینجر بیش از خالق این ایده است، او کسی است که صدای پای مردد جین سیمونز را، هیکل کز کرده او را توی مبل، ابداع می‌کند. چیزی که می‌توانست پیش پا افتاده یا سطحی باشد، با غیبت شگفت‌آسان‌گیری، کندی و سختی گذر زمان و صراحت و رسایی دید نجات می‌یابد، یا بهتر بگوییم، دیگر این‌جا نه مضمون نه پرداخت، سهولت یا شانس بلکه حضور صریح، دردبار و آشکار سینمایی را شاهدیم که به گوهر خود حساس است.

بدین سان، ماه‌آبی است پیش از آن‌که اجرای درخشان یک کمدی هوشمندانه توسط یک کارگردان ماهر بازیگران باشد — با ابداعات ثابتی در کلام و حرکات، با دقت و صراحتی که آزادی مطلق کاراکترها را غنی‌تر می‌کند — تأکیدی صریح بر قدرتی است که پرتحرک‌تر از هر قصه‌ای است. اگر فیلمی نمونه کارکرد میزانسن به خاطر نفس آن باشد همین فیلم است. سینما چیست، اگر نه بازی آکتور و آکتریس، قهرمان و صحنه، کلام و چهره، دست و شیء است؟

سختی و سادگی این فیلم‌ها، نه تنها به امر ضرور، امراساسی، آسیب نمی‌زنند، آن را به حدّ برانگیختن احساسات می‌رسانند. و چه چیزی می‌توانست به آن آسیب زند — آن توجه به

جلوه‌ها، به امر طبیعی، شگفتی ظریف اتفاق، جست و جوی حرکتی تصادفی - این‌ها همه اما با آن سوی پنهان سینما، یا انسان پیوند می‌خورد تا از هیجانی‌اش مصون دارد. بیش از این نمی‌توانم خواست.

یادداشت

۱. «ستایش فقر» در نوشته‌های دهه ۱۹۵۰ ریوت مضمون مکرری است. نگاه کنید در همین مجلد به نامه دربارهٔ روسلینی (۱۹۵۵) و به خصوص به حرف‌هایش در بحث «شش شخصیت در جست و جوی مؤلف» (۱۹۵۷) به ترتیب فصل ۲۶ و ۲.
۲. بدین‌گونه است شیفتگی (لورا، گرداب، فرشته صورت)، بازجویی (لورا، فرشته سقوط کرده، گرداب، جایی که پیاده‌رو تمام می‌شود، فرشته صورت)، رقابت عشقی (لورا، فرشته سقوط کرده، دیزی کنیون، فرشته صورت، ماه آبی است). (یادداشت نویسنده.)
۳. مقایسه کنید با ژان - لوک گدار، «برگمنوراما»، کایه ۸۵، ژوئیه ۱۹۵۸، تجدید چاپ با همان عنوان در گدار دربارهٔ گدار: «آدم همیشه تنه‌است؛ در صحنه یا پشت صفحه سفید کاغذ. و برای برگمن، تنها بودن به معنی سؤال پرسیدن است. و فیلم ساختن به معنی پاسخ دادن به آن‌هاست.»
۴. مقایسه کنید با الکساندر آستروک، «میزانسن چیست؟»، فصل ۳۳ همین مجلد.

کلود شابرول: «چیزهای جدی»

(*'Les Choses sérieuses', Cahiers du Cinéma 46, April 1955*)

...[۱] هر چه که پیش آید، فکر می‌کنم نمایش پنجره پشتی [در تهران: پنجره روبه حیاط] جبهه متحدی در نقد فیلم ایجاد کند. حتی خود مستقدان آنگلو ساکسون که مدتی از برخی فیلم‌های هیچکاک پرهیز می‌کردند، با پنجره پشتی جدی و همدلانه برخورد کردند. در واقع، پنجره پشتی از همان آغاز دقت توجه بی‌واسطه‌ای نشان می‌دهد که در سطحی بالاتر از اکثر آثار قبلی قرارش می‌دهد و کافی است که آن را ورای فیلم ترسناک سرگرم‌کننده محض جزو فیلم‌های جدی درآورد.

درواقع، در این بررسی نمی‌خواهم بر عنصری تمرکز کنم که از قبل روشن است: مقصر بودن شخصیت اصلی، چشم‌چرانی در بدترین معنی آن. بیشتر می‌خواهم به مشخص کردن عناصری پردازم که چندان آشکار نیستند، اما جالب‌تر هم هستند و اثر را با پژواک‌های بسیار خاصی غنی می‌سازند که اجازه می‌دهد ایرادها و نقدهایی که در پی نمایش تشریفاتی پنجره پشتی در آخرین دو سالانه و نیز پدید آمدند کنار زده شوند.

در چند دقیقه نخست، پنجره پشتی چند تا لانه خرگوش به ما نشان می‌دهد که کاملاً جدا از هم‌اند و هر کدام شان از لانه خرگوش بسته و دور از دسترس دیگری تحت نظرند. از این‌جا فقط یک قدم داریم، که آن هم بدون مشکلی برداشته می‌شود، تا نتیجه بگیریم که رفتار خرگوش‌ها زیر نظر است یا باید باشد زیرا در واقع چیزی وجود ندارد که با این تفسیر از عناصر پیش روی ما مخالفت کند. فقط باید بپذیریم که نظاره کردن این رفتار را خرگوشی انجام می‌دهد که اساساً فرقی با بقیه ندارد. که منجر به تصور اختلاف دائم بین رفتار دائمی خرگوش‌ها و تعبیری می‌شود که خرگوش ناظر از آن می‌کند و نهایتاً فقط یکی به ما منتقل می‌شود زیرا هر گسست یا انتخابی در تداوم این رفتار، تداومی که به تعداد لانه‌های تحت

نظر تکثیر می‌شود، به ما تحمیل می‌شود. در عین حال که خرگوش ناظر خود با عینیت تمام، مثلاً توسط دوربینی که خود را به لانه ناظر محدود می‌کند تحت نظر است، مجبوریم بپذیریم که همه لانه‌های دیگر با خرگوش‌های شان مجموع تحریف‌هایی هستند که آن لانه و خرگوشی صورت داده‌اند که به طور عینی و مستقیماً نشان داده می‌شوند.

بدین‌گونه در پنجره پستی آن سوی حیاط را باید فراق‌کنی چندگانه دلمشغولی عشقی جیمز استوارت تلقی کرد.

اجزای سازنده این فراق‌کنی چندگانه در واقع طیفی از روابط عاطفی ممکن بین دو نفر از جنس مخالف، از نبود رابطه‌ای عاطفی، با تنهایی جداگانه دو نفری که همسایه نزدیکند، تا نفرتی است که نهایتاً به واسطه اشتیاق چند روز اول عشق به قتل می‌انجامد.

با این فرض، باید عنصر اساسی دیگر را افزود: موضع مؤلف را که همواره با عوامل هنری ناشی از خصلت همین ماجرا، به واسطه شخصیت‌هایی شکل می‌گیرد که مستقیماً نشان داده می‌شوند و علناً به قوت دلیل و شهادت سه آیه انجیل اعلام می‌شود که مسیحی است، چه باید نامید.

با این مقدمه‌ها، نتیجه‌گیری از آن قیاس را که دقیقاً با حال و هوای اخلاقی اثر وفق می‌کند به خود خواننده وامی‌گذارم تا به چیزی برسد که به درستی معنای اثر خواهد بود.

پنجره‌ای که مشرف به حیاط است، چنان‌که مرتب بر آن تأکید می‌شود، از سه بخش تشکیل شده است. این سه گانگی نیاز به بررسی دارد. اثر در واقع از سه عنصر تشکیل شده، سه عنصری که می‌توان گفت همزمان‌اند و در آخر یگانه می‌شوند.

اولی پی‌رنگ رمانتیک است که به دفعات جیمز استوارت و گریس کلی را در برابر هم قرار می‌دهد و دوباره آشتی می‌دهد. آن‌ها هر دو در جست و جوی مجالی برای تفاهم مشترک‌اند زیرا با آن‌که یکدیگر را دوست دارند، خوشتن‌شان، با اندک واگرایی، مانع آن است. مضمون دوم ساحت اثر جنایی است که در آن سوی حیاط است و بنابراین خصلت نیمه و سواس گونه پیچیده‌ای دارد. به علاوه ماهرانه با یک مضمون بی‌مبالاتی درآمیخته است که در سر تا سر اثر جاری است و بخشی از وحدت اثر را تأمین می‌کند. دیگر این که این عنصر جنایی نماینده همه شخصیت‌های مرسوم آثار قبلی هیچکاک در حد نهایی آن‌هاست زیرا در آخر بیننده دیگر نمی‌داند آیا جنایت ممکن نیست صرفاً به خواست جیمز استوارت واقعیت یافته باشد؟

آخرین مضمون چنان پیچیده می‌شود که نمی‌توان در یک کلمه بیانش کرد: این مضمون به صورت نوعی نقاشی رئالیستی حیاط ارائه می‌شود. هرچند «رئالیستی» در بعضی شرایط

اصطلاح بدی است، زیرا این نقاشی آدم‌هایی را ترسیم می‌کند که موجودات و فرافکنی‌های ذهنی پیشینی‌اند. مقصود توضیح، ارزیابی و تأکید بر فرایافتِ اساسی اثر، اصل مفروض آن است: ساختِ خودمدار جهان آن‌گونه که هست، ساختاری که به هم پیوستنِ این مضمون‌ها می‌خواهد وفادارانه نمایشش دهد. بدین سان فرد اتم شکافته است، آن زوج مولکول است، خانه پیکره‌ای است ساخته از فلان مقدار مولکول، و خودش جدا از بقیه جهان. دو شخصیت خارجی نقش دوگانهٔ رازدارانِ هوشیار را بر عهده دارند، یکی کاملاً صریح، دیگری کاملاً ماشینی، و شاهدانی عینی که خود مقصرند. بدین سان افشا تعمیم داده می‌شود.

در ریسک کردن با مقایسه‌ای موزیکال به منظور روشن کردن ارتباط مضمون‌ها، باید گفت که هر سه از نت‌های واحدی تشکیل شده‌اند اما پرداخت‌های متفاوت و تنالیت‌های متفاوت دارند، هر کدام با دیگری رقابت می‌کند و در ترکیب نغمه‌ها دخیل است. دیگر این که در چنین مقایسه‌ای امر خارج از قاعده‌ای وجود ندارد زیرا در ریتم اثر به سهولت می‌توان چهار فرم تشکیل‌دهندهٔ متفاوت یافت که به زبان موسیقی قابل تعریف‌اند.

چنان‌که در اثری با این ساختار انتظار می‌رود در پنجرهٔ پستی لحظه‌ای هست که این مضمون‌ها به صورت درسی واحد، یک هارمونی کامل عظیم درمی‌آید: مرگ توله سگ. این سکانس، تنها سکانشی است که نسبت به موضع راوی آن‌گونه که در بالا بیان شد در حاشیه قرار می‌گیرد (تنها سکانشی که در آن دورین بدون حضور قهرمان به درون حیات می‌رود)، با آن‌که با حادثه‌ای ارتباط دارد که فی‌نفسه نسبتاً غیردراماتیک است، حدتِ تراژیک و برآشوبنده‌ای دارد. خوب می‌توانم بفهمم یک چنین شوری، چنین شدتی در این شرایط می‌تواند بی‌ربط باشد؛ سگ فقط سگی است و مرگ یک سگ حادثه‌ای به نظر می‌رسد که مفهوم تراژیک‌اش ارتباطی با کلماتی که صاحبش بر زبان می‌آورد ندارد. و خود این کلمات — «تو معنی 'همسایه' را نمی‌دانی» — که دلالت اخلاقی فیلم را در خود دارد، خام‌تر و بچه‌گانه‌تر از آن است که سبکی چنین فخیم را توجیه کند. اما خود جایگزینی از بین می‌رود زیرا لحن جایی برای تردید نمی‌گذارد و به حس‌ها و چیزها شدت واقعی‌شان را و گزندگی‌شان را می‌دهد: درواقع این کشتار یک بی‌گناه است و مادری است که بر ماتم بچه‌اش مویه می‌کند. [۲]

از این دم به بعد لازمه‌های این صحنه دوارانگیز می‌شود: مسئولیت‌ها در هر سطح قابل‌تصور بر همدیگر فشار می‌آورند تا جهانی را که به‌طور هولناکی خودمدار است، که هر جزء‌اش در هر مقیاسی در انزوایی غیرانسانی محبوس است، محکوم کنند. در سطح دراماتیک، صحنه وجه دوگانهٔ تکوین یک پی‌رنگ جنایی، سوءظن آزارنده، و تصویری از

مضمون را که برای مؤلف‌اش عزیز است ارائه می‌کند - تجسم دادن به فعلی جنایی که به‌طور غیرمستقیم اراده شده است (از این نظر خاص، این مرگ تحقق یافتن امیدهای جیمز استوارت است).

از این دیدگاه صحنه رویارویی قاتل و «چشم‌چران» سخت جالب است. ارتباط و پیامی که اولی در پی آن است - «از من چه می‌خواهی؟» - حق‌السکوت یا اعتراف، دومی را درگیر می‌کند، که با ملاحظه و قاحت آن ردش می‌کند و به لحاظی بر مسئولیت خود صحنه می‌گذارد. این‌گونه رد کردن جیمز استوارت روشنگر علت ژرف تنهایی جهان است که به صورت فقدان ارتباط بین انسان‌ها و در یک کلام، فقدان عشق، شکل گرفته است.

دیگر آثار هیچکاک، چون *ریکا*، *زیر رأس الجدی*، یا *بدنام*، پیامدهای این مسئله را نشان داده‌اند: این‌که عشق چه قدرتی می‌تواند داشت. و دیگر این‌که، این جنبه در پنجره پستی غایب نیست، و تجسم کاراکتر گریس کلی ابهام پر دازش خود را از تضاد بین «امکان» او و «بودن» او اخذ می‌کند. امکان در واقع تشعشع زیبایی او و جاذبه اوست که چندان قدرت دارد که فضای سنگین و افسرده اتاق مرد علیل را، در آن نمای فراموش‌نشدنی که جیمز استوارت دارد چرت می‌زند، گلستان کند. همزمان، با ورود او به صحنه شعری توصیف‌نشدنی پدید می‌آید که عشق دو انسان است: این شعر، بیش از آن‌که با طنازی عمدی مؤلف در ساختار اثر توجیه شود، در فضای خفقان‌آور پنجره پستی جاری می‌شود که فضای خود فاضلاب‌ها، تصویری گذرا از بهشت گمشده زمینی ماست. [۳]

از آن جایی که نمی‌خواهم باز هم شاهد بیاورم، به بیننده وامی‌گذارم که کمال فنی این فیلم و خصوصیت خارق‌العاده جلوه و جلایش را دریابد.

پنجره پستی رضایت مواجهه با خنده‌ای آرام و شفقت‌بار در برابر نابینایی رقت‌بار شکاکان را به من می‌دهد.

یادداشت

۱. این‌که کایه دوسینما خود را با «مورد» هیچکاک جهت می‌دهد بر کسی پوشیده نیست، گوشه و کنایه‌هایی هم که همکاران ما از این نظر می‌شنوند نیز همین‌طور. از ژرژ سادول گرفته تا دنس ماریون، از ژان کیوال تا ژرژ شارنسل از هیچ طعنه و طنزی فرو گذاشته نشده است. آن‌ها سعی کرده‌اند در بی‌پایه‌ترین زمینه‌ها هم معرکه به پا کنند - تا جایی که خواسته‌اند این‌طور وانمود کنند که من در یک مورد "larger than life" را به صورت *metaphysique* (متافیزیکی) به فرانسه ترجمه کردم، حال آن‌که هر کس مرا می‌شناسد می‌داند که چنین چیزی ممکن نیست از من سر بزنند. (یادداشت نویسنده).
۲. به‌علاوه زوجی با یک سگ در ذهن جیمز استوارت نماینده ازدواجی عقیم است، که توضیح می‌دهد چرا

چیزهای جدی ۱۷۷

سگ است و بچه نیست. هیچکاک پس از خرابکاری بسیار نگران مرگ بچه‌هاست که هر شخصی با حساسیت متوسط مشکل آن را برمی‌تابد. (یادداشت نویسنده).

۳. آخرین سکانس پنجره پستی گویای دگرگون کردن ظاهری صحنه به ضد خودش است که هیچکاک در آن استاد است. نظم بازمی‌گردد و دو نشانه خنده‌دار تبدیل به «پایان خوش» می‌شود؛ در واقعیت صرفاً و فقط مشاهده‌ای هراسناک مطرح است — آدم‌ها و اشیاء به یکسان خنثی هستند. (یادداشت نویسنده).

ژاک ریوت: «دست»

('La Main', *Cahiers du Cinéma* 76, November 1957; on *Beyond a Reasonable Doubt*)

نخستین نکته‌ای که تماشاگر بی‌خبر را در چند دقیقه فیلم غافلگیر می‌کند جنبه نموداری، یا دقیق‌تر نمایشی است که با پدیدار شدن تصاویر بلافاصله ایجاد می‌شود، گویی آن‌چه می‌بینیم نه میزانسن یک فیلمنامه که صرفاً بازخوانی فیلمنامه است که آن‌گونه که هست بدون آرایش و پیرایه، بدون هر نوع نظر شخصی داستان‌گو نیز، به ما عرضه می‌شود. به این ترتیب آدم و ادار می‌شود از میزانسنی صرفاً ابژکتیو سخن گوید، اگر چنین چیزی ممکن می‌بود: بنابراین، محتاطانه‌تر، آن را نوعی ترفند، و باش و ببین چه پیش می‌آید، می‌انگارد.

دومین نکته ظاهراً مؤید این برداشت است: این تکثیر نفی‌هایی است که زمینه‌ساز مفهوم و احتمالاً تشکیل‌دهنده آنند. نفی متظاهرانۀ منطقی بودن، [۱] هم در پرداختن پی‌رنگ و هم در آن عقلانیت غالباً تصنعی در پرداختن وضعیت‌ها، در تدارک، در آتمسفر، که معمولاً فیلمنامه‌نویسان را در سراسر دنیا قادر می‌سازد نکاتی به مراتب متلون‌تر را بی‌هیچ مشکلی در پی‌رنگ جای دهند. به امر روزمره، به جزئیات توجهی نمی‌شود: به آب و هوا، به لباس، به زیبایی حرکتی اشاره‌ای نیست، اگر توجهی به آرایش چهره‌ای می‌شود ضرورت پی‌رنگ ایجاب کرده است. ما در جهان ضرورت‌هاییم، جهانی که به عیان با خودسرانگی مقدمات همزیستی هماهنگی دارد. لانگ، چنان که می‌دانیم. همواره حقیقت را در ورای امر منطقی می‌جوید و در این جا آن را در آستانه امر غیرمنطقی سراغ می‌کند. نفی دیگر، هم‌ارز با نفی نخستین، نفی تماشایی (Picturesque) است: خبره‌ها هیچ یک از آن شبیح‌های مفرح، ظرافت‌های شورانگیز یا ریزه کاری‌های خیره‌کننده غالباً ناشی از شگفتی و نه خلاقیت را که در حال حاضر مایه شهرت بسیاری از فیلمسازان از جمله لومت یا کوبریک‌اند نخواهند یافت. علاوه بر این، همه این نفی‌ها با نوعی اکراه صورت می‌گیرد که بعضی‌ها خواسته‌اند آن

را تحقیر و وظیفه و اشتغال از جانب فیلمساز تلقی کنند، و چرا نه تحقیر این نوع تماشاگر؟ سپس با ادامه یافتن فیلم بر همین قرار، این برداشت‌های نخستین توجه می‌شوند. معلوم می‌شود که فضای نمایشی درست بوده است زیرا همه داده‌های مسئله — عملاً دو مسئله — برای ما مطرح می‌شود: اولی از فیلمنامه ناشی می‌شود و صریح‌تر بگوییم، فعلاً لازم نیست به آن پردازیم؛ دیگری را که نهانی‌تر است، به‌طور منطقی می‌توان چنین بیان کرد: با توجه به شرایط معینی از دما و فشار (که در این جان‌نظم تجربی غیرمادی دارند) چیزی انسانی در چنین آتمسفری می‌تواند زنده بماند؟ یا ساده‌تر بگوییم، کدام بخش از حیات، حتی بخش غیرانسانی، می‌تواند در جهانی ظاهراً مجرد که با وجود این جزو سلسله جهان‌های ممکن است سرکند؟ به عبارت دیگر یک مسئله علمی تخیلی. (به آن‌هایی که به چنین تصویری مشکوک‌اند پیشنهاد می‌کنم این فیلم را با زنی در ماه که در آن پی‌رنگ در وهله اول بهانه‌ای برای نخستین رویکرد لانگ به جهانی کاملاً بسته است مقایسه کنند.)

در این جاکو دُ تئاتر (Coup de Theatre) مداخله می‌کند: پنج دقیقه پیش از گرهِ کشایی شرایط مسئله ناگهان عوض می‌شود که غالباً برای روحیه‌های دکارتی که به‌ندرت تکنیک عکس دیالکتیکی را برمی‌تابند هراس‌آور است. اگرچه راه‌حل‌ها نیز ممکن است تغییر یافته به نظر آیند اما فقط این‌طور به نظر می‌رسد. نسبت‌ها تغییر نکرده‌اند، و، با فراهم بودن همه شرایط، شعر وارد میدان می‌شود. و شاهد از غیب رسید!

واژه «شعر» شاید در این جا تعجب‌آور باشد. بدون شک به زحمت واژه‌ای است که آدم انتظارش را دارد. اما عجالتاً می‌گذارم باشد، چون واژه دیگری سراغ ندارم که این درآمیختن ناگهانی همه عناصری که با مقصودی مجرد و برهانی تاکنون جدا مانده بودند، در لرزش و ارتعاشی واحد را بهتر بیان کند. پس بگذارید به فوری‌ترین پیامدها پردازیم.

به یکی از این‌ها قبلاً اشاره کردم: واکنش تماشاگرها. فیلمی مثل این علناً آنتی‌تز مطلقاً ایده «یک شب مفرح» است و در مقام مقایسه یک محکوم به مرگ فرار کرده است یا مرد هوضی تفریح شب‌های شبانه‌اند. به جرئت می‌گویم، در این جا می‌توان هوای دقیق قله‌ها را، اما با خطر خفگی، استنشاق کرد؛ از حد اعلای مرزشکنی توسط یکی از سرسخت‌ترین روحیه‌های امروز که فیلم‌های اخیرش برای این کودتای ادراک مطلق آماده‌مان کرده بود، کم‌تر از این نمی‌شد انتظار داشت.

ایراد دیگری هم داریم: این که این فیلم صرفاً منفی است، و جوانب ویرانگرش چنان اثرگذار است که در نهایت با نابود کردن خود تمام می‌شود. نامعقول نیست. در سخن گفتن از نفی‌ها درست حالا، خیلی مردد بودم: «ویرانگری» در واقع کلمه‌ای است که باید به کار

می‌بردم. ویرانگری صحنه: چون هیچ صحنه فی نفسه مطرح نیست، آن‌چه می‌ماند یک سلسله لحظات محض است که از آن فقط جنبه وساطت حفظ می‌شود؛ هر چیزی که بتواند آن‌ها را ملموس تر تعین و واقعیت بخشد منتزع یا منکوب نمی‌شود. لانگ، برسون نیست — بلکه بی‌قدر می‌شود و به اشاره مکانی — زمانی محض، عاری از تجسم، تقلیل می‌یابد. ویرانگری، حتی، شخصیت‌ها: این جا تک‌تک‌شان واقعاً جز آن‌چه می‌گویند و می‌کنند نیستند. دانا اندروز، جون فونتین، پدرشان کیستند؟ سؤالاتی از این دست دیگری بی‌معنی است. زیرا شخصیت‌ها هر نوع خصلت فردی را از دست داده‌اند. چیزی بیش از مفاهیم انسانی نیستند. اما در نتیجه بیشتر انسانی‌اند چون کمتر فردی‌اند. نخستین پاسخ را این‌جا می‌یابیم. از انسانیت چه می‌ماند؟ حالا فقط انسانیت محض هست. حال آن‌که خودنماهای فلینی دائماً با رسوا کردن آن با دروغ‌ها و لودگی‌شان تقلیل‌اش می‌دهند (دروغ‌های اجباری، وقتی کسی سعی می‌کند وضعیتی غیرعادی را بازسازی کند، مسخرگی شدیدتر، از این نظر که وانمود می‌کند فقط شکلک درآوردن نیست و «رنالستی» است. کسی که آن میل به همدردی برایش جذاب تر است تا این فیلم، نه فقط از سینما که از انسان هیچ نمی‌داند.

شگفتا، این نابودگر، به این نتیجه رهنمون‌مان می‌کند و در عین حال واداران می‌کند که ایراد را بر عکس کنیم: اگر این فیلم منفی است، فقط به صورت منفی محض می‌تواند چنین باشد. که البته هم چنین تعریف هگلی شعور است. [۲]

مشکل بتوان فرمول دقیقی برای تعریف شخصیت فریتس لانگ یافت (فراموش شده‌ها مواردی است که کسی چون کلوزو می‌تواند داشت): یک فیلمساز «اکسپرسیونیست»، حساس به دکور و نورپردازی؟ خلاصه‌تر. معمار اعظم؟ این خیلی کم صادق است. برجسته کارگردان کارگردانان؟ البته، اما دیگر چه؟ من این را پیشنهاد می‌کنم: لانگ سینماپرست مفهوم است، که حاکی است نمی‌توان از تجرید یا سبک‌بخشی در مورد او بدون خطا کردن سخن گفت، مگر از ضرورت (ضرورتی که باید بتواند خود را نقض کند بی‌آن‌که واقعیتش را از دست بدهد)؛ به علاوه ضرورتی بیرونی هم نیست — مثلاً مال فیلمساز است — اما از حرکت واقعی مفهوم برآمده است. حالا بر تماشاگر است که مسئولیت نه تنها افکار و «انگیزه»‌های شخصیت‌ها بلکه این حرکت از درون را بر عهده گیرد، پدیده را فقط در ظاهرش به چنگ آرد؛ بر اوست که بداند چطور آفات متناقض‌اش را به مفهوم بدل کند. پس این فیلم واقعاً چیست؟ قصه است، مثل است، معادله است، طرح است؟ هیچ‌کدام نیست، صرفاً توصیف یک تجربه است.

می‌دانم، هنوز موضوع این تجربه را ذکر نکرده‌ام. چیز بدی هم نیست. مبنایش صرفاً

واریاسیون جدید و در واقع کاملاً هوشمندانه محکومیت به مجازات اعدام است: یک سلسله شرایط ناجور ممکن است آدم بی گناهی را بر صندلی الکتریکی بنشانند. وانگهی، اگرچه سرانجام معلوم می شود فرد بی گناه واقعاً گناهکار بوده است، اما علت فقط اعتراف خود او است درست وقتی که بی گناهی اش دیگر مسجل شده بود. به همین سبب است بیهودگی عدالت بشری، قضاوت نکردن و غیره و غیره. اما خیلی زود سطحی بودن این کم کم آشکار می شود: گره گشایی یک چنین استنتاج ساده ای را بر نمی تابد و بلافاصله به سطح دوم فرا می رود: آدم حوضی وجود نمی تواند داشت؛ همه آدم ها از قبل گناهکارند؛ و کسی که اشتباهاً مهلتی یافته و مجازاتش به تعویق افتاده است نمی تواند از بلافاصله مجرم ساختن خویش جلوگیری کند. این سطح دوم ما را به جهانی بی رحم می برد که در آن همه چیز انکارکننده شفقت است و گناه و کیفر به طور چاره ناپذیری با هم جفت می شوند و جایی که تنها نگرش ممکن خالق باید تحقیر مطلق باشد. اما چنین نگرشی را دشوار بتوان حفظ کرد: در حالی که بند نظری ناگزیر در معرض از دست رفتن توهم هایش، در معرض یأس و مرارت است، تحقیر می تواند فقط با شگفتی های خوشایند برخورد کند و سرانجام دریابد، نه که انسان قابل تحقیر نیست (همچنان هست)، بلکه شاید کاملاً آن قدر که گمان می رود این گونه نباشد.

بدین سان همه این ها وادارمان می کند که از این مرحله نیز بگذریم و سرانجام بکوشیم که به وای آن، و رای حقیقت، برسیم. اما این از چه قرار تواند بود؟

به نظرم راه حلی این جا هست: شاید بی معنی باشد بکوشیم که این آخرین فیلم فریتس لانگ را با فیلم های قبلی مانند خشم یا فقط یک بار زندگی می کنید مقابل نهیم. در هر مورد واقعاً چه می بینیم؟ در فیلم های قبلی، بی گناهی به ظاهر گناهکاری؛ در این جا، گناهکاری به ظاهر بی گناهی. آیا ممکن است کسی متوجه نشود که این هر دو یکی است یا دست کم درباره یک مسئله است؟ در پشت ظواهر، گناهکاری و بی گناهی چیست؟ آدم آیا به واقع همیشه گناهکار یا بی گناه است؟ اگر مطلقاً پاسخی وجود داشته باشد، احتمالاً فقط منفی تواند بود. پس، هر کس باید حقیقتی برای خود بسازد. هر چند که شاید غیر منطقی به نظر رسد. در آخرین نما شخصیت اصلی سرانجام خود را بی گناه یا گناهکار تصور می کند. درست یا غلط برای او چه فرقی می کند؟

با یادآوری واپسین سطرهای *صداهای سکوت* [مالرو] «اومانیسیم بدین معنی نیست که بگوییم: آن چه کرده ام، الی آخر...، بگذارید به آن دست بی چین و چروک در نمای ماقبل آخر، به ناگزیر یله، نزدیک به آمرزش، که در نهانی ترین شکل قدرت و شکوه انسان بودن حتی تکانی نمی خورد، سلام کنیم.

یادداشت

۱. Reasonableness، عنوان فرانسوی فیلم *In vraisemblable verité* است به معنی «حقیقت نامعقول» یا «حقیقت ناممکن»، هر چند که *le vraisemblable* در معانی بعدی‌اش حقیقت‌نمایی (verisimilitude) هم ترجمه می‌شود. در این‌جا مترجم آن را «منطقی» ترجمه کرده است تا با بازی ریوت با کلمات عنوان فرانسوی فیلم تطبیق کند.

۲. از ایرادی که در این‌جا مسلماً وارد است اطلاع دارم: این‌که آن‌چه این‌جا مورد نظر است صرفاً یک تمهید کلاسیک رمان پلیسی است به‌ویژه از نوع درجه دو که مشخصه‌اش افشای ناگهانی دراماتیک است، که ضمن آن مقدمات اساسی معکوس یا دگرگون می‌شود. اما این‌که می‌بینیم مسئله کود تئاتر در سناریوی همه فیلم‌های مهم اخیر دوباره ظاهر می‌شود بدان معنی است که آن‌چه در ابتدا جزو هنرهای نمایشی دلخواه به نظر می‌رسید درواقع ضرورت است. و همه این فیلم‌ها به رغم تنوع مضمون، بدون تردید دقیقاً همان فرایند درونی را دارند که لانگ موضوع مستقیم خود قرار داده است. همچنان‌که پیمان واسطی فن استراتن به آرکادین [در مستر آرکادین، عنوان انگلیسی: *Confidential Report* گزارش محرمانه] وقتی کاملاً واقعیت می‌یابد که معلوم می‌شود در شکل اصلی‌اش نفی شده است، یا ترس ایرنه از اخاذی [در *la Paura*، یا ترس روسلینی] وقتی واقعیت می‌یابد که می‌فهمیم شوهرش آن را ترتیب داده است، ضرورت حرکت دیالکتیکی نیز به‌تنهایی رستاخیز را درآوردت، تسلیم را در موطلائی، ایمان آوردن را در استرومولی قابل قبول می‌سازد و روسلینی، رنوار، و درایر آشکارا هر توجیهی خارج از این نقض‌نهایی را بی‌قدر می‌شمارند. از سوی دیگر، آشکارا غیبت این حرکت است که نقصان اساسی در سناریوی فیلم‌هایی چون چشم در برابر چشم [کایات، ۱۹۵۷] یا جاسوسان [کلوزو، ۱۹۵۷] محسوب می‌شود، و آن حالت ناتمامی و نارضایتی که از جنبه‌های دیگر در فیلم‌های کاملی چون یک محکوم به مرگ فرار کرده است یا مرد هوشی مشهود است احتمالاً علت دیگری ندارد. نه این‌که چنین حرکتی، که فرایندش عامل تضاد رامی‌سازد، برای هیچکاک یا برسون ناشناخته است (فقط کافی است مثلاً به سومن یا خانم‌های جنگل بولونی فکر کنیم)، یا از فیلم‌های بسیار اخیرشان که یکسره غایب است، هر چند به‌طور ضمنی وجود دارد و هرگز وابسته به قدرت دریافت نیست: در فرار فونتن یک عامل شرط‌بندی هست اما به‌خصوص پیامد منطقی ایستادگی‌اش؛ توفیق آن هرگز چیزی جز همانندی حاصل از اثبات یک قضیه به نظر نمی‌رسد (اشباهی که هرگز بزرگ‌ترین سینماگر تلاش انسانی نکرده است: نگاه کنید به پایان صورت زخمی، داشتن و نداشتن، رود سرخ، و غیره). یا همین‌طور، فقط جادوی مرد هوشی را مقایسه کنید با معجزه سفر به ایتالیا تا برخورد بین دو ایده کاملاً متضاد، نه فقط درباره فیض (در اولی، پاداش اشتیاق در دعا؛ در دومی، رستگاری محض که در بجه‌عسرت بر ایمانی خام و یکسره ناآگاه بر خود فرو می‌تابد)، بلکه درباره آزادی را نیز ببینید، و این دلمشغولی به ضرورت - یا به منطقی، اگر کلمه محبوب روسلینی را به کار ببریم. - این فیلمسازان را به جایی می‌رساند که دیگر تأیید آزادی شخصیت‌هاست و به سادگی آن را ممکن می‌سازد: که از طرف دیگر، در دنیای خودخواسته کایات یا کلوزو که فقط آدمک‌ها در آن می‌توانند زیست کاملاً غیرممکن است. به نظر من آن‌چه درباره فیلمسازان اخیر می‌گویم در مورد کل سینما هم صادق است که با کار مورنائو شروع می‌شود؛ و طلوع همچنان نمونه کامل یک ساختار دیالکتیکی نیرومند است. از این نظر اما مدعی نیستم که راه تازه‌ای باز می‌کنم (رجوع کنید از جمله به مقاله الکساندر آستروک «سینما و دیالکتیک»)، (یادداشت مؤلف).

سفر به ایتالیا و مرد هوشی در این دوره فیلم‌های کلیدی کایه‌اند: درباره سفر به ایتالیا، هم چنین مقاله‌نامه به روسلینی ریوت و مقاله سرزمین معجزه رومر، هر دو در این مجلد (به ترتیب فصل‌های ۲۶ و ۲۷) نگاه کنید

دست ۱۸۳

به آندره بازن، دفاع از روسلینی، نخستین بار در Cinema Nuovo، اوت ۱۹۵۵، ترجمه شده در بازن، what is cinema?، ج ۲، دربارهٔ مرد عوضی نگاه کنید به گدار، "Le cinema et son double" کاپه ۷۲، ژوئن ۱۹۵۷، ترجمه شده در Godard on Godard، تروفو در Films in My Life، و رومرو شابرول در Hitchcock

اشاره ریوت به «تمهید کلاسیک رمان پلیسی» را Tzvetan Todorov در Poetics of Prose، Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977، اقتباس کرده است. تودوروف در «مقدمه بر حقیقت‌نمایی» در بحث از تنش بین مکاشفه یا حقیقت، و حقیقت‌نمایی از ورای شک معقول نام می‌برد.

لوک موله: سام فولر: «دنبال رد پای مارلو»

('Sam Fuller-sur les brisées de Marlowe', *Cahiers du Cinéma* 93, March 1959)

کارگردانان جوان آمریکایی هیچ حرفی برای گفتن ندارند و سام فولر حتی از آن‌ها هم کمتر. چیزی هست که او می‌خواهد انجام دهد و آن را به‌طور طبیعی و به سهولت انجام می‌دهد. این تعارفِ تو خالی نیست، ما نفرت شدیدی از فیلسوف بعد از این‌هایی داریم که به رغم آن‌چه که فیلم هست دست به کار ساختن فیلم می‌شوند و آدم‌هایی که می‌خواهند موضوعات جالبی با سبک هنری خاصی عرضه کنند، صرفاً در سینما کشفیات هنرهای دیگر را تکرار می‌کنند. اگر حرفی برای گفتن دارید، بگویید، بنویسید، وعظ کنید اگر دوست می‌دارید، اما با آن درد سرمان ندهید.

یک چنین پیش‌داوری در مقاله‌ای مربوط به کارگردانی که قبول دارد آرمان‌های بسیار بلندی دارد و تقریباً در همه فیلم‌هایش مؤلف کامل است شاید عجیب به نظر آید. اما این دقیقاً کار کسانی است که او را جزو فیلم‌نامه‌نویسان هوشمندی قرار می‌دهند که کلاه خود پولادین را دوست ندارند یا بُرودتیر [در تهران: بُرود خدنگ] را از طرف او رد می‌کنند یا، شاید هم به دلایل کاملاً بی‌اساس از آن دفاع کنند.

ماکیاولی و ساعتِ کوکو

در باب انسجام. از چهارده فیلم، فولر، ژورنالیست سابق، یکی را به ژورنالیسم اختصاص می‌دهد؛ گزارشگر جنایی سابق، چهار تا را به جنایی ملودرام؛ سرباز سابق، پنج تا را به جنگ اختصاص می‌دهد. چهار تا و سترنش جزو فیلم‌های جنگی‌اند، از آن پس مبارزه دائم با عناصری که در ضمن آن انسان به منزلت خود واقف می‌شود، که تعریف زندگی کاوش‌گر در قرن گذشته است. فقط در زندگی سرباز به عصر ما تسری

می‌یابد: برای همین است که «زندگی شهری برایم جالب نیست.» (سرنیزه‌های سوار).

در برگ سیاه [۱] قصه‌ای کم و بیش جنایی، که به سرعت زیاد سر هم بندی شده، روزنامه‌نگاری بلندپرواز که ترفیع یافته است. تصادفاً معشوقه سابقش را می‌کشد؛ از روی تهور، به عنوان یک بازی، و بنا به ضرورت حرفه‌ای، بهترین گزارش‌اش را به آن اختصاص می‌دهد و در نتیجه مجبور می‌شود برای اجتناب از شناخته شدن پشت سر هم آدم بکشد. مسئله: تصویر — و بنابراین پرسش از — رفتار فاشیستی، چنان که در نشانی از شر [در تهران: ضربه شیطان] اما آن‌جا کوینلن و وارگاس مصمم‌اند: بُعد زیباشناختی اولی — زیرا فاشیسم زیباست — و بُعد اخلاقی دومی — حق فقط با اوست — یکدیگر را کامل می‌کنند. ولز کوینلن را طرد می‌کند اما او کوینلن است: تضادی کلاسیک که می‌توان سراغش را در پایان قرون وسطا در رنسانس ایتالیا و درام عصر الیزابت گرفت و به نحو تحسین‌انگیزی در تمثیل مشهور ساعت کوکو در مرد سوم تعریف می‌شود. این در کار فولر فرق می‌کند: او با رها کردن حیطة مطلق توافقی بین اخلاق و خشونت عرضه می‌کند که هر کدام برای مهار زیاده‌روی‌های دیگری لازم است. رفتار آدام جونز، کاپیتان در جهنم و مدّ، حرفه سرباز، کار آگاه، حتی کارگردان، همه بازتاب این توافق‌اند. سربازان بی‌باک در کلاه خود پولادین همان رضایتی را از کشتن کسب می‌کنند که گانگسترها در جیب‌بر خیابان جنوب. فقط نوعی آشنایی با حیطة نسبیت می‌تواند بارقه‌ای از حیطة‌های فراتر را بر ما عرضه کند. اراذل قدیس می‌شوند. هیچ‌کس نمی‌تواند خود را در آن‌ها بازشناسد. به خاطر عشق زنی است که باب فورد خائن، و قبح‌ترین شخصیت در کلّ حماسه غرب و وحشی، جسی جیمز را می‌کشد. به خاطر عشق زنی است که جیمز ریویز، که به سبب توطئه‌ای شیطانی که بیست سال طول کشیده سلطان آریزونا شده است، در لحظه‌ای که دیگر چیزی ندارد که به خاطرش بترسد، همه چیز را اعتراف می‌کند و هفت سال زندان را به جان می‌خرد. دنو ترسوی ضد نظامی‌گری است که قهرمان جنگ می‌شود (سرنیزه‌های سوار). اسکیپ جیب‌بر است که به خاطر عشق زنی، اسناد مهمی را که جاسوس‌های کمونیست وسط راه نگه داشته‌اند دوباره می‌دزدد و با این عمل توان تازه‌ای می‌یابد (جیب‌بر خیابان جنوب).

چاریتی هکت، سردبیر گانگستروار در پارک رو، با عزم مخالف دموکرات خود، فینیاس میچل، مردی که او سعی کرده بود به هر وسیله ممکن ساقط‌اش کند، سرانجام تسلیم می‌شود، خود را از سقوط نهایی بازمی‌دارد و با او ازدواج می‌کند. این‌جا، چنان‌که در سرنیزه‌های سوار، آثار مضمون ولزی بدل را می‌یابیم که در خانه نئی مایه اصلی می‌شود: هویت بازرسی که با گانگسترها ارتباط دارد فقط به واسطه فیلم بر ما عیان می‌شود و قبل از آن هیچ چیز این امکان را نمی‌دهد که او را از دیگران بازشناسیم. و سردهسته او باش است که دست کمکی دراز می‌کند

و جانس رانجات می دهد. دو مارشی می گوید «فولر، این قدر قاطع، این چنین قوی، شگفتا که استاد ابهام است.» این جا، غور در دو شخصیت، معنایی ژرف تر به مجاورتی می دهد که در کارولز صرفاً بازتاب راهبردهای وجدان معذب است. کوینلن و وارگاس رانمی توان مقایسه کرد زیرا مکملی هم اند؛ نهایتاً اجزای شخص واحدی، مؤلف، را تشکیل می دهند. از سوی دیگر، سندی و ادی را می توان مقایسه کرد. این مانع نمی شود که ولز بسیار بزرگ تر از فولر باشد بلکه کاملاً برعکس. به علاوه، تضمین می کند که اگر ولز روزی به دیدن بُرد تیر رفت، پیش از آن که نام عوامل فیلم روی پرده ظاهر شود با عصبانیت برخیزد و بیرون رود.

فولر بالاتر از سیاست

بُرد تیر به لحاظ نااهمخوانی رکوردشکن است: بلافاصله پس از شکست جنوبی ها، امیرای ائتلافی بر آن می شود که با سیوکس در برابر ستم شمالی ها ایستادگی کند. تا حدی مجاب شده توسط کاپیتان کلارک، یانکی لیبرال که بیهودگی نفرت او را ثابت می کند، و تحت تأثیر سرمشق بی فرجام یانکی فاشیست، ستوان دریسکول، به خانه بازمی گردد. خود فولر در نیویورک تایمز ژوئیه ۱۹۵۶ درباره معنای این ماجرا بسیار صریح است که از نظر او مبین مشکلات موجود پیش روی حکومت های امروز آمریکاست: مخالفان سیاسی یک نظام در هر لحظه ای از تاریخ برآنند که با اتحاد با دشمنان کشور انتقام خود را بازستانند. این در معرض چند تفسیر ممکن است و فولر بر آن است که اتحاد با بومیان پس از جنگ داخلی، به لحاظ مسئله جنوب، همانند اتحاد با افراطی ترین عناصر در قدرت سیاه است. برعکس آن چه درباره فولر گفته شده است او به هیچ وجه دو بین نیست، حتی کمتر از بروکس، زیرا دو شمالی، دو نوع جنوبی، به اضافه چهار نوع بومی وجود دارد. اومانیته دیمانش از چنین اغتشاشی شگفت زده خواهد شد: «جنوبی ها مخالف نژادپرستی اند و شمالی ها نژادپرست، بومی ها هوادار آمریکا و بعضی از آمریکایی ها هوادار بومی ها.» وقتی شورش ها وادار می شوند خودشان را نقض کنند، یعنی همشهریان خود را قتل عام کنند، تغییر موضع می دهند: «پایان این داستان را فقط شما می توانید بنویسید»، یا اگر ترجیح می دهید، چون تاریخ، ژوئیه ۱۹۵۶ است، حیات ایالات متحده بسته به برگ رأیی است که نوامبر آینده توی صندوق می اندازید. پس، ظاهراً آن چه پیش رو داریم یک فیلم ناسیونالیستی، ارتجاعی، نیکسونی است. فولر واقعاً می توانست آن فاشیست، آن افراطی دست راستی باشد که در گذشته های نه چندان دور مطبوعات کمونیستی محکومش کردند؟ من این طور فکر نمی کنم، او بیش از آن از موهبت ابهام برخوردار است که بتواند منحصرأ به یک حزب بپیوندد.

فاشیسم موضوع فیلم اوست اما فولر در مسند قاضی نمی‌نشیند. او به فاشیسم صرفاً باطنی توجه دارد تا به هر پیامد سیاسی. برای همین است که نقش‌های میکر و استایگر در یک چیز بالارزش خیلی قدرتمندتر از نقش مایکل پیت است: بروکس بسیار محتاط‌تر از آن است که مستقیماً درگیر شود. حال آن‌که فولر خودمانی است؛ از تجربه‌اش حرف می‌زند. و درباره فاشیسم فقط دیدگاه کسی که دستی در کار داشته است قابل اعتنا است.

این فاشیسم عمل است تا نیت. چرا که به نظر نمی‌آید فولر استعدادی در سیاست داشته باشد. اگر مدعی است که راست افراطی است آیا برای آن نیست که با ظاهری قراردادی، آن بینش اخلاقی و زیباشناختی را که به حیطه‌ای حاشیه‌ای و نه چندان مورد احترام تعلق دارد، استار کند؟

آیا فولر ضد کمونیست است؟ نه دقیقاً. زیرا، بدون تردید تا حدی به دلایل تجاری، کمونیسم و گانگستریسم، کمونیسم و نازیسم را با هم درمی‌آمیزد، نمایندگان مسکو را، که از آن‌ها هیچ نمی‌داند، بر مبنای آن‌چه از روی تجربه شخصی درباره نازی‌ها و گانگسترها می‌داند. خلق می‌کند. نباید فراموش کنیم که او فقط درباره چیزی که می‌شناسد حرف می‌زند. وقتی دشمن را تصویر می‌کند (و در کلاه خود پولادین، سرنیزه‌های سوار و جهنم و مَد همیشه سعی می‌کند از این کار دوری کند)، دشمنی بسیار انتزاعی و قراردادی است، فقط دیالوگ‌ها دقیق است. و واقعاً جای تأسف است که جیب‌بر خیابان جنوب و دروازه چین به این دلیل ناموجه باید برای ما همچنان Verboten [۲] باشد.

اخلاق مسئله نماهای تعقیبی [تراولینگ‌شات] است. [۳] این چند مشخصه نه چیزی از نحوه بیان شدن آن‌ها و نه از کیفیت بیان به دست نمی‌دهد، که غالباً موجب تضعیف آن‌ها می‌شود. در واقع همان قدر مضحک خواهد بود فیلمی چنین غنی را صرفاً بیانی‌ای در هواداری از بومیان تلقی کنیم که دلمردیوز را یک کارگردان شجاع ضد نژادپرستی بدانیم زیرا در همه قراردادهایش بندی هست که مقرر می‌دارد بین افراد نژادهای مختلف ماجراهای عاشقانه‌ای وجود داشته باشد. عامه بی‌خبر را جا می‌کنند و او همیشه آخر سر در طرف درست خط است.

یک سینمای مدرن

دوربین آرام به سمت چپ حرکت می‌کند، بالا می‌آید و مزرعه ذرتی با رنگ‌های خیره‌کننده زرد طلایی را نشان می‌دهد که سربازان با یونیفورم‌هایی تیره و کثیف و قامتی سخت تکیده و تاخورده، دسته دسته در آن پخش و پلا هستند، سپس بالاتر می‌رود و روی

[رالف] میکرو، خوابیده بر روی اسب‌اش در وضعی مفلوک، می‌ماند. در زمینه دودی سیاه و غلیظ [راد] استایگر دیده می‌شود که همچنان ژولیده و کثیف است اما لباس روستایی به تن دارد. میکرو را با تیر می‌زند، می‌رود که قربانی‌اش را بگردد، در جیب‌هایش غذا می‌یابد، سر جسد چمپاتمه می‌زند تا چیزی را که یافته است بخورد. می‌بیند نان هم هست، کمی برمی‌دارد؛ سیگاری روشن می‌کند. میکرو شروع به ناله می‌کند. آرامش‌اش به هم خورده است، استایگر کمی آن‌سو تر می‌نشیند. تصویر درشت‌از‌او در حال جویدن و سیگار کشیدن. سپس عنوان فیلم بر پرده می‌آید، با حروفی بزرگ و قرمز رنگ بر روی صورت او. باید نخستین بار باشد که تیتراژ فیلم روی صورت مردی، و صورت مردی که در حال خوردن است نقش می‌بندد. این سکانس، که می‌ارزد در گزینه‌ای از سینمای مدرن جای گیرد، برخی از سجایای اصلی کارگردان ما را آشکار می‌کند.

۱. احساس شاعرانه نسبت به حرکت دوربین. برای بسیاری از فیلمسازان نامی حرکات دوربین به ترکیب دراماتیک بستگی دارد. برای فولر چنین نیست و در کار او خوشبختانه کاملاً شهودی است: صحنه بر اساس قدرت عاطفی حرکت ساخته می‌شود. در انتهای کلاه‌خود پولادین مثلاً، آن حرکت آهسته دوربین، وقتی زیر آتش شورانگیز مسلسل، سربازان دشمن با آهنگی موزون به خاک می‌ریزند. سرنیزه‌های سوار پر از برداشت‌های طولانی در حال حرکت [تراولینگ‌شات] است که در ضمن آن دوربین دایره‌ای کامل از تصویرهای درشت را می‌پیماید؛ از چهره‌ای به چهره دیگر می‌رود و آن‌ها نیز با ریتمی فریبنده ثبت می‌شوند.

۲. طنزی استوار بر ابهام. این جا تباین بین بدن دردمند میکرو و بی‌توجهی استایگر مطرح است. بعداً، در تصویر درشت شگفت‌انگیزی یک روستایی جنوبی را می‌بینیم که همه قدرت نفرتش از یانکی‌ها را در آوازش بیرون می‌ریزد. چند اشاره به قانون اساسی آمریکا را به این اضافه کنید که از دید امروزی سخت‌گرفته است. کایوتِ روان اعتراف می‌کند که اگر سعی نکرده است رئیس قبیله شود برای این است که تحمل سیاست را ندارد. در رنج از فشارهایی که برگرده‌اش وارد می‌شود فریاد می‌کشد: «آه! ما چه شده‌ایم! در دوره من چنین نبود! امروز دیگر شرف نیست. جوان‌ها پیران را قتل‌عام می‌کنند، آن‌ها می‌کشند، مست می‌کنند، تجاوز می‌کنند.» این دل‌ناله‌ای است سخت برازنده فریبکاران [۴] یا برخی فیلم‌های جامعه‌شناختی آمریکایی، و گذاشتن آن در دهان یک سیوکس در ۱۸۶۸ ما را به خنده وامی‌دارد. هر تکه دیالوگی برای فولر شیوه‌ای است که با آزار دادن ما خود را سرگرم کند. وانمود می‌کند که با هر دیدگاهی سازگار است و همین طنز او را اعتلا می‌بخشد. هر صحنه عشقی (آن یکی که با

حرکت ابروست در خانه‌نثی، یا ضربه و سیلی زدن در جهنم و مدّ که هم‌چنین تمسخر عالی چند زیانه بازاری است) اساساً ایده‌ای مبتذل است که با متنی پر از شعر و اصالت کارآمد گشته است.

به دیوانه‌ها نیازمندیم

۳. آن بازآفرینی زندگی که ربطی به روایتی که سینما بر ما تحمیل می‌کند ندارد. این جابه جای بروکس شهری باید به آتالانت اشاره کرد. فولر شخصیتی نتراشیده است: هر کاری که می‌کند ناهم‌هنگ است. یک رگه دیوانگی در او هست. اما ما واقعاً به دیوانه‌ها نیاز داریم زیرا سینما رئالیستی‌ترین همه هنرهاست و در تصویر زندگی، کارگردانان عاقل به سنت‌هایی وفادار مانده‌اند که در طول قرن‌ها از طریق ادبیات و نقاشی تثبیت شده‌اند، یعنی هنرهایی که حتی سطحی‌ترین حقایق را به دلیل رئالیسم زمانی و بصیری محدود خود می‌بایست کنار می‌گذاشتند. فقط دیوانه‌ها می‌توانند امیدوار باشند که روزی اثری خلق کنند قابل مقایسه با نمونه واقعی، که با این حال هرگز یک دهم حقیقت اصل را نیز نخواهد داشت. اما این بالاترین پیشنهاد است. در کار فولر همه آن چیزهایی را می‌بینیم که کارگردانان دیگر عمداً از فیلم‌هایشان حذف می‌کنند: آشفتگی، کثافت، امر ناشناختنی، صورت ته‌ریش‌دار، و نوعی زشتی فریبنده در چهره مرد. انتخاب راد استایگر، کاراکتری کوتاه، خپل و زمخت، کاملاً بی‌قدر، که کلاه مجاله‌شده‌اش در نمایی که اندکی سرازیر است خطوط چهره‌اش را می‌پوشاند، اما در حالت و منش سرکش و ناشیانه‌اش نیروی حیات و زیستن نهفته است. اشتیاق کارگردان ما به شخصیت‌های فربه و تنومند شاید از قبل شناخته شده است: جن اوانز مثلاً در چهار فیلم او نقش اصلی را دارد، و با به کار گرفتن تئوری [۵] مشهور مؤلف تروفو در مورد این شخصیت‌ها، ارج او با مقدار کیلوها افت می‌کند. آن قهرمان‌های باریک و بلند با نیم‌رخ‌های زاویه‌دار، جان آیرلند، وینسنت پرایس، ریچارد بیسهارت، ریچارد کیلی، ریچارد ویدمارک، آن وزن لازم را ندارند که به اعمال منزجرکننده و سوسه نشوند. انسان به نظام زمین تعلق دارد و با همه خشونت و نتراشیدگی زیبایی‌اش باید بدان شبیه باشد.

فولر بدوی است، اما بدوی هوشمند، و طنین نامعمول کارش از همین جاست. جلوه جهان مادی، منظره زمین، بهترین منبع الهام اوست و اگر به انسان‌ها وابسته است، وابستگی فقط تا جایی است که خود آن‌ها به زمین وابسته باشند برای همین است که اغلب از زن سخنی نیست (جز در پارک‌رو، جیب‌بر خیابان جنوب و چهل اسلحه، که زن‌ها مثل مردهای فولری رفتار می‌کنند؛ جز در جهنم و مدّ، دروازه چین و باز چهل اسلحه، که فولر با قریحه‌ای دیوانه‌وار

تضاد فرشته و دد را مطرح می‌کند و بدین‌سان هر نوع چندگانگی را از میان می‌برد. به همین خاطر است که خصوصاً به فیزیک مردان توجه دارد — صدها بار از بدن‌های لخت بومیان الهام می‌گیرد، همچنان که از تن برهنه ملوانان در جهنم و مد؛ با دیدن بُردِ تیر آدم احساس می‌کند که قبلاً در وسترها بومیان واقعی را ندیده است — و آن جای بدن که به‌خصوص مورد توجه اوست آن قسمت است که همیشه با زمین تماس دارد: فولر احساس خاصی به پاها دارد، در آن تردیدی ندارد. در پیش زمینه، دوربین در مواجهه با کایوتی که راه می‌رود، از پاها به تکرار کادر می‌گیرد و فقط اتفاقاً به بالا، به چهره‌ها، می‌پردازد. و این سبک حتی مبنای بُعد سمبولیک اثر می‌شود: بُردِ تیر، محور و عنوان فیلم، مسیر یک مردِ موکازین پوش [کفش سرخپوستی — م] نیز هست که در تعقیب مردی پابرنه است (که علاوه بر این سرباز پیاده است و پس از دیدار با کایوتی پیاده با جفتی موکازین زرد وصلت می‌کند). بهترین مرد آن است که قوی‌ترین پاها را دارد. پاهای خونین، پاهای خسته، پاهای استوارِ سنگین رفتار، پاهای چابک، پاهای چکمه‌پوش، فولر که در دیدارش از ژاپن هر بار که دست داده بود روی این مسئله مطالعه کرده بود، با چه استادی حیرت‌انگیزی شیوه‌های مختلف دونده‌ها را تصویر می‌کند. چه کسی بهتر از او می‌توانست سال بعد بازی‌های المپیک را در ژم فیلم‌برداری کند؟ باسن‌ها نیز نقشی مهم دارند چون سی‌ثانیه وقف مطالعه دقیق مسئله راحتی سوارکار روی زین می‌شود.

اختلال ویگویی

او کارگردانی زمینی، شاعر جهان‌خاکی، دلبستگی پرشوری به امر غریزی دارد. دوست دارد رنج را حتی سادیستی‌تر از دومیل نشان دهد: بریدن‌ها (حتی قطع کردن دستی در جهنم و مد)، بیرون آوردن گلوله‌ها از بدن خود (سرنیزه‌های سوار) یا از بدن کسی دیگر (بُردِ تیر) همراه با خونریزی فراوان. آدم بی‌دفاعی در گوشه‌ای از پاک‌رواز پای درمی‌آید. خمود عشق لذت‌های سادیسم را از دست نمی‌نهد (جیب‌بر خیابان جنوب). مرد ژاپنی در جهنم و مد پس از تحمل ضربات چکش، شکایت می‌کند که ضرب‌ها به قدر کافی محکم نبوده است — گویی قلابی بوده باشند. بُردِ تیر معجونی از قساوت و عیاشی، با آن صحنه‌عالی به پایان می‌رسد که میکر، که زنده پوست‌کنده می‌شود، تیر خلاص‌اش را به صورت گلوله‌ای درست وسط پیشانی عرق‌کرده خون‌آلودش دریافت می‌کند.

به ویگو اشاره کردم، و همانندی در جیب‌بر، کلاه خود پولادین و به‌خصوص سرنیزه‌های سوار حتی مشهودتر است، با سناریویی به دقت پرداخته و در نمایی به دقت ساخته، فولر کنشی را سامان می‌دهد که اشاره‌ای به هیچ دراماتورژی پیش‌ساخته‌ای ندارد. همه‌گونه

چیزی بر پرده می‌گذرد که اصلاً سر درآوردن از آن دشوار است. رابطه سربازها با هم، روابط اخلاقی و روابط درون کادر، وقتی همه چهره‌ها به سوی چیز دیگری می‌چرخند هزارتویی از معانی می‌سازد. و می‌توان چیزی را که ریوت درباره‌ی ویگو می‌گوید در مورد فولر هم به کار برد: «کارش بدیهه‌سازی بی‌وقفه‌ی عالم، آفرینش دائم و آرام و مطمئن جهان است.»

ضد تاتی

در سطح فرم، درواقع برای نخستین بار، آن کیفیت «فابریس درواترلو» [۶] را کشف می‌کنیم که بارها و به سهولت در مقالات مربوط به خرده فیلم‌ها بدان نظر شده است. وجه غریب فولر گویای گرایش وی به صحنه‌ها و مکان‌های بعید و بیگانه — شش تا از فیلم‌هایش در خاور دور روی می‌دهد — معابد اسرارآمیز (کلاه‌خود پولادین)، تندیس‌ها، خانه‌ها و اثاثیه به سبک ژاپنی (خانه‌ی نثی) که چنان راحت و آن‌چنان به طرزی مجاب‌کننده واقعی اند که مترو، حیات خلوت‌های خانه‌های اجاره‌ای شیکاگو و تلی خانه‌ها در جیب‌بر، و فراتر از همه، وقتی موضوع اشاره به پیچیدگی ماشین‌مدرن مطرح است، فولر بزرگ‌ترین کارگردان جهان می‌شود — برای او، جهان مصنوعی و جهان طبیعی مشخصات یکسانی دارند: او جنبه‌ی منزجرکننده، انبوه و اسرارآمیز سلاح‌های گرم و انبار مهمات (دروازه‌ی چین)، تأسیسات اداری نوطراز (خانه‌ی نثی)، دل و روده‌ی یک زیردریایی، آن‌جا که گوناگونی متوالی نقاشی پس‌زمینه‌ی رئالیسم و اصالت را ارتقا می‌دهد، یا یک تأسیسات اتمی (جهنم و مد) را می‌تواند به نحو تحسین‌انگیزی خوب درآورد. طبیعت هم چنین می‌تواند دکوری باروک گردد: آن جنگل مه‌آلود شگفت‌انگیز در کلاه‌خود پولادین و کوه‌های برف گرفته در سرنیزه‌های سوار.

او، استثنایی در میان رنگ‌کاران بزرگ، همچون جوزف مک دانلد، [۷] سایه روشن‌ها، قهوه‌ای‌ها، آخراپی تیره، بنفش روشن، سفید شیری، رنگ‌های زمین را به شدت و وضوح رنگین‌کمان ترجیح می‌دهد که با این همه آن را در پارک تفریحات در خانه‌ی نثی و فرم‌های تجسمی بُردِ تیر نشان داده است.

فیلمی که با پاهایش ساخته است

اگر در هر لحظه سرنیزه‌های سوار سلسله روابط اصلی بین قهرمان‌ها ایجاد می‌کند و چهره‌ها را با هنری به کمال می‌پردازد به هیچ وجه همانند بُردِ تیر نیست که در آن این رویارویی یک به یک را فقط در برخی موارد می‌بینیم. نوحیرا و دریسکول، کریزی ولف و نوحیرا، دریسکول و کریزی ولف، با لبخندهای گوشه‌لب لذت رقابت را نشان می‌دهند یا با

سرو وضع پلشت خشم‌شان را فرومی‌خورند وقتی شخص ثالث یا زنی مداخله می‌کند. میل به نیرو، به خشونت، یک حس همدستی بین حریفان پدید می‌آورد و به همین سبب است که یکی دیگری را نجات می‌دهد. این مضمون برگرفته از *خانه‌نشی* چند بار در این جا ظاهر می‌شود. با این حال فقط جزء کوچکی از کل را می‌سازد. چرا؟

فولر در فوکس که بود مجبور بود به برخی شیوه‌های تثبیت شده در خصوص فیلمبرداری سناریو و فیلمسازی عینی احترام بگذارد. باید در چارچوب این هاکار می‌کرد و این دقت و کوشش فراوان می‌طلبید. شرکت خودش را با آن نام شکسپیری‌اش [۸] ششصد مایل دورتر از هالیوود، که راه انداخت اما مثل پرنده‌ای آزاد بود. فیلمنامه، با مطابقت هوشمندانه‌اش با دقت بی‌حدی پرداخته شده است اما فیلم از عدم تعادل دائم لطمه می‌بیند — و سود می‌برد — از آن‌جا که فولر بیشتر دوست دارد سلسله صحنه‌هایی را که خودش دارد فیلمبرداری کند تا آن‌که یک چیز کامل بسازد، وقتی آزاد است چیزهای دیگر را، همه آن گذارهای اجباری را یکسره و امی‌نهد: آن‌ها را یا در ضمن نوشتن فیلمنامه یا در حین فیلمبرداری می‌پیراید — آن خلأهای متعدد از همین جاست — یا توجه به آن‌ها را از دست می‌دهد — و هدایت بازیگران عملاً دیگر وجود ندارد. *سرنیزه‌های سوار* نوعی نابسامانی در سامان بود، سن تز شکلی کاملی از اخلاق مصالحه‌گرانه فولری. این شاهکار اوست تا آن‌جا که دیوانگی بتواند فقط از طریق انبوهی استدلال خود را واقعاً بیان کند. در حالی که *بُردِ تیر* نمونه موفق امری فی البداهه، اتفاقی، و بی‌پایه است. شاید هیچ کارگردانی در هنر سر هم کردن یک فیلم تا این حد پیش نرفته باشد (به استثنای جوزف شافلی بدقبال در *تپه‌های برهنه*). مسامحه او هر چقدر هم باشد، نمی‌توان شیفته خودانگیختگی خاص آن نشد. *سرنیزه‌های سوار* یک کلاسیک است، یا به زودی خواهد شد. حال آن‌که *بُردِ تیر* همچنان فیلمی بالینی خواهد ماند. فولر یک آماتور است؛ بی‌بند و بار است. قبول دارم. اما فیلمش بیان آماتورسم و بی‌بند و باری است: و این البته خیلی است.

اگر فیلم در آمریکا یک سنت هم فروش نرفت، برای این است که فولر، که مسئولیت کامل دارد، فقط یک دسته راش برای آر. کی. او. فرستاد که او هم کوتاهش کرد، یونیورسال باز هم برید و رَنک باز هم بیشتر برید. کاملاً به حق، کسی به توفیق فیلمی که به قول بسیار زیبای خانم ساریتامان، سام فولر با پاهایش ساخته بود باور نداشت: برای همین است که توزیع لنگ ماند. اما تکه‌های حذف شده به نظر نمی‌رسد چندان از ارزش *بُردِ تیر* کاسته باشد: فیلم فراتر از هر چیز فاقد چیزی است که در فیلم‌های خط تولید هرگز غایب نیست، آن شات‌های تداوم ابدی، فی البداهه و بی‌معنی.

فیلم‌سازی برایش آسان می‌شود

چیزی را که گرانبها می‌یابیم این است که این فولر غریزی پنج هفته تمام — یکی از طولانی‌ترین برنامه‌های فیلمبرداری! — با یک میلیون دلار بودجه — خدا می‌داند با این همه پول چه کرد! — در حول و حوش آریزونا آزادانه راه‌پیمایی کرد و چه با خود آورد؟ صد و پنجاه شات که در چاپ نهایی دویست تا شده است، و با آمیزشی ناممکن به هم پیوسته‌اند. و چه شات‌هایی! دربارهٔ سبک‌اش چیزی عادی وجود ندارد (مگر در کلاسیسیسم دست و پاگیر تکه اولش): سبک گردن کلفت خوبی است! نمای نیمه نزدیک [پلان آمریکایی]، نشانهٔ کامل کلاسیسیسم، در کارش نادر است یا متوسط است. وقتی به چند نفر یا چند چیز توجه دارد، نمای دور؛ وقتی یکی یا دو تاست، نمای درشت. فولر شاعر نمای درشت است که به خاطر خصلت مोजزش همیشه پر از شگفتی است (آغاز کلاه‌خود پولادین). و سهولتی نامنتظر به چهره‌ها یا تیغه‌های علف می‌دهد که در سینمای تجاری عادتاً چندان حرمتی ندارند. اما این جا، او حتی کوشش کمتری می‌کند: یا گفت و گو هست — و چه فراوان، یا حادثه است — و باز فراوان؛ وقتی کسی چیز جالبی می‌گوید، به‌ندرت چند قدمی می‌زند تا آن را با حرکت همراه کند یا از زوایای مختلف استفاده نمی‌شود تا صحنه کمتر تئتری شود. کلارک سعی می‌کند نومیرا را به غلط بودن کارش متقاعد کند. یک گفت و گوی طولانی. دید مقابل؟ هنوز منتظرش هستم. چون دست‌کم چهار یا پنج دقیقه دو نفر را می‌بینیم که بی‌حرکت کنار هم نشسته‌اند، چیزی که الفبای مدرسهٔ سینما [۹] می‌گوید که نباید اتفاق بیفتد. این فقدان کوشش و تلاش آزاردهنده است اما غنایی آن‌چنانی از آن می‌زاید! درست نیست اگر بگوییم که فولر وقتی فعالانه فیلم می‌سازد الهام گرفته است (چون به معنی تصور این احتمال است که شاید نباشد). او که غریزی و کارگردان مادرزاد است، کسی است که فیلم‌سازی برایش آسان می‌شود. برای او کافی است که هر لحظه فقط خودش باشد — همین را می‌شد در مرور اثری میان‌مایه از ری همچون داستان واقعی جسی جیمز تکرار کرد. تصاویر نتراشیدهٔ او ما را شگفت زده می‌کند و قوی‌تر و فاش‌کننده‌تر از یک اثر دقیقاً ساخته و پرداخته است. او می‌تواند به خود اجازه دهد که سبک‌ها را درآمیزد: نوعی تمامیت وجود دارد، جهانی از صحرای زنده با کپه کپه درختان کروی شکل گرفته تا هذیان نومیرا در میان دود، از مسخرگی‌هایی ساخته شده با پلاستیسیته‌ای آیزنشتاین‌گونه تا ترکیب نیرومند و فوردواری نماهای دور از حمله به قرارگاه، رد فریتز لانگ نیز در خانهٔ نشی مشهود است، در سازمان هندسی صحنهٔ حملهٔ مسلحانه، یا بازی بلیارد، و همانندی در جیب‌پر (مرگِ مو). با این همه، به خاطر نوعی همگونی شاعرانه، باز هم همیشه فولر است، با میل شدیدش به امر آئی و به ناتمام.

مارلو و شکسپیر

صحنه‌ای را - که اگر تأملی کنیم ارزشی نمادین دارد - که در آن سرباز یانکی، آزرده از توسل سنکوب شده‌اش به سازذهنی، سرخپوست جوان لال را از میان ریگ روان به بهای جان خود نجات می‌دهد، راحت‌تر می‌پذیریم، دقیقاً چون در فیلم ادغام نشده است: این‌گونه نیات مدام با میزانسن تصحیح می‌شود. فولر که آن‌چنان به شدت دلبسته ایده‌های عالی‌اش درباره آمریکا و زیبایی زندگی و دموکراتیک می‌نمود، در هر نمایی خود را نقض می‌کند: بسیار واضح است که آداب سیوکس بسی بیش از انتظار زندگی آرام در کنار آتش که بروکز و هاکس آن‌چنان می‌ستایندش به او الهام می‌بخشد و راضی‌اش می‌کند چنان‌که کلیشه‌های متعدد میزانسن نشان می‌دهد، میزانسنی که در این‌جا از آن منتقد، سیاستمدار و اخلاقی‌گرا است.

بدین‌سان، در تحلیل نهایی، فولر عملاً راهی را می‌رود که مخالف راه ولزاست و می‌توان گفت که تفاوتی بین‌شان هست - که در حیطه ارزش‌ها هم هست - از آن‌گونه که بین مارلو و شکسپیر است با همه عواقب مترتب بر آن.

اگرچه ولز در آغاز این را رد می‌کند اما از طریق فرم‌های مختلف هنرش (که او را هم رمانتیک و هم متمدن نشان می‌دهد) می‌کوشد سن‌تزی از آرمان‌های فیزیکی و اخلاقی‌اش به دست دهد، حال آن‌که فولر، که در اصول فاوستی و در واقع پرومته‌ای است، گرچه بر ضرورت یک چنین سن‌تزی آگاهی دارد و فعالانه در پی آن است، آن‌گاه که به تمامی به خود وانهاد می‌شود و بنابراین نمی‌تواند به‌طور تصنعی با مداخله نجات‌بخش تأثیرات خارجی رستگار شود، همان عدم نوسان و تردید در اعماق شخصیت‌اش دیر یا زود به او خیانت می‌کند.

یادداشت

۱. *The Dark Page*، عنوان انگلیسی *Scandal sheet*، کارگردان فیل کارلسون، ۱۹۵۲.
۲. جیبیر خیابان جنوب به خاطر نشان دادن کمونیست‌ها، و دروازه چین که در طی جنگ ویتنام روی می‌دهد، به خاطر نشان دادن فرانسوی‌ها، در فرانسه ممنوع شد؛ *Verboten* (۱۹۵۸) هنوز در فرانسه نمایش داده نشده است. وقتی جیبیر سرانجام در ۱۹۶۱ در فرانسه بر پرده آمد با عنوان *le Port de la drogue* (دقیقاً «بندر مواد مخدر») که در آن همه اشارات به کمونیست‌ها و قاچاق اسرار دولتی با عوض کردن اسم فیلم به داستان قاچاق مواد مخدر تغییر داده شده بود - تغییری که سهولت‌اش بر این سخن موله صخه می‌گذارد که دشمنی را امری «انتزاعی» می‌نامد. جیبیر خیابان جنوب را موله در کایه ۱۲۱، ژوئیه ۱۹۶۱ و *Verboten* را نیز در کایه ۱۰۸، ژوئن ۱۹۶۰ بررسی کرد.
۳. «اخلاق مسئله نماهای تعقیبی است»: ر. ک. این سخن ژان-لوک گدار در بحث درباره هیروشیما، هشتی ما فصل ۶ همین مجلد.

دنبال رد پای مارلو ۱۹۵

۴. *Les Tricheurs*، کارگردان مارسل کارنه، ۱۹۵۸، که گایه عموماً آن را کوششی از ناحیه سینمای بابا برای بهره‌گیری از موضوع جوان‌ها که خاص موج نو اولیه انگاشته می‌شد.
۵. استفاده موله از تئوری به جای پولیتیک نشان می‌دهد که خود گایه شاید درباره حد و مرز این دو تردید داشت؛ موله در به کار بردن تئوری مقدم بر ساریس است که او را مسئول ترجمه غلط *politique des auteurs* به *auteur Theory* دانسته‌اند.
۶. اشاره است به صومعه پادام اثر استاندال، که در آن فابریس ساده لوح، سرشار از شوق و شور برای ناپلئون، خود را به واترلو می‌رساند که داوطلبانه در طرف فرانسه بجنگد. این ماجرا برای تمسخر به شیوه پهلوان پنبه‌ای روایت می‌شود؛ فابریس زمان درازی را صرف جست و جوی عمل و نه عمل کردن عینی می‌کند، و وقتی می‌خواهد برای جانش بجنگد همراه با فرانسه در حال عقب‌نشینی است.
۷. جوزف مک دانلد، فیلمبردار آمریکایی، ۱۹۰۶-۱۹۶۸، در دهه ۱۹۴۰ در سینماتوگرافی فارغ‌التحصیل شد. مک دانلد در جیب‌بر خیابان جنوب، ۱۹۵۳، و در فیلم رنگی در جهنم و مد و خانه نئی، ۱۹۵۵، با فولر کار کرده بود. مک دانلد هم چنین برای کارش با نیکلاس ری در *فراتر از واقع*، ۱۹۵۶، و *داستان واقعی جسی جیمز*، ۱۹۵۷، برای موله و گایه شناخته شده بود.
۸. شرکت تولیدی فولر «گلوب انترپرایز» نام داشت. در ۱۹۵۶ *بردیسر* و در ۱۹۵۸ *Verboten* را برای آر. ک. او. دروازه چین را در ۱۹۵۷ و *چهل اسلحه* را در ۱۹۵۷ برای فوکس قرن بیستم؛ *کیمونوی سرخ* را در ۱۹۵۹ و *آمریکای زیرزمینی* را در ۱۹۶۰ برای کلمبیا ساخت.
۹. در متن فرانسوی "L'ABC idhéal" یعنی قواعدی که مدرسه تحصیلات عالی سینماتوگرافی Institut des Hautes Etudes Cinématographiques، مشهور به «ایدک» تدریس می‌کند: ر. ک. مقدمه کتاب یادداشت ۶۹.

چهار
ژانر

کلود شابرول: «تکامل فیلم جنایی»

('Evolution du film policier', *Cahiers du Cinéma* 54, Christmas 1955)

موفقیت، سبک و شیوه به وجود می‌آورد که آن هم به نوبه خود ژانر را شکل می‌دهد. آنچه با گرایش عمومی به داستان‌های پلیسی بین دو جنگ جهانی، در سینمای آمریکا - با تقلیدهای کم‌مایه‌ای در جاهای دیگر - همسو بود پیدایش ژانری بود که به سرعت، چنان‌که انتظار می‌رفت، به میان‌مایگی و فرمول‌های بی‌بند و بست میدان داد. در وهله اول فیلم‌هایی پدید آورد که جالب و خوش ساخت بودند، هر چند تحسین‌انگیز محسوب نمی‌شدند: اقتباس‌هایی از رمان‌های پرفروش اس. اس. وان داین یا ارل در بیگرز، همچون فیلم مشهور *پرونده قتل قناری* که فراموش‌نشده‌ای است، هر چند به دلایلی نه مستقیماً مربوط به آنچه که ذکر کرده‌ام (یعنی لوئیس بروکز). توفیق عظیم این فیلم‌ها تاجرهای تیزبین را به ساختن بسیاری محصولات فرعی کم‌هزینه‌ای برانگیخت که معمولاً تکرار مکرراتی بود توسط تام فلان، دیک فلان یا هنری فلان با شرکت چارلی چان، پری میسن، فیلووانس یا الری کوئین که مرتباً ماجرای تازه‌ای را رومی‌کردند و عموماً به‌طور خارق‌العاده‌ای شبیه هم بودند (به شکل وارنر اولند، وارن ویلیامز، یا دیگر بازیگران بسیار حرفه‌ای دیگر)، و همه، فکر می‌کنم، با این قصد که به تماشاگران نه‌چندان متوقع‌شان تلقین کنند که گویا دارند همان فکاهی همیشگی روز تعطیل‌شان را می‌خوانند.

انبوه فیلم‌های گانگستری، از هر نظر، تجربه‌ی مشابهی بود که از تقارن‌های بسیار پیچیده اجتماعی - اقتصادی و سیاسی سال‌های ۱۹۳۰ پدید آمد. بعضی از این‌ها - نمونه‌های اولیه - شاهکار بودند، بر مبنای ماجراهای قاچاقچیان مشهور ایتالیایی دوران ممنوعیت مشروبات الکلی، به اصطلاح فیلم‌های «باب روز» ساخته شده بودند. اما این مناسبت چندان نپایید و بسا براین منبع الهامی شگرف از آن به جا ماند. از آن پس، این تولیدات

جانبی بدون آن در دسر «مناسبت» بیشترین سهم را یافت. شگفت این که به رغم سیر نزولی بسیار آشکار در سال ۱۹۳۵ عملاً ادغام این دو ژانر پیش از ۱۹۳۹ صورت نگرفت. کوشش‌هایی برای اقتباس از رمان‌های داشیل هامت فقط در فروکاستن قهرمانِ ترکه مرد به ابعاد یک سلسله فیلم‌های پلیسی توفیق یافت که خسته‌تر، غمگین‌تر و یکنواخت‌تر، تا حوالی پایان جنگ دوم دوام آورد. بدین‌سان، وضعیت ژانر جنایی (thriller) — همه ژانرهای جنایی — در ۱۹۴۰ هیچ درخشان نبود. داستان پلیسی — جنایی یا به عینه راکد بود و یا روی پرده بردنش امکان نداشت. دوران ممنوعیت مشروبات الکلی را می‌گساران دیری بود که بخشوده بودند و سندیکای تبهکاران هنوز به سطح علنی نرسیده بود. فیلم‌ها به صورت داستان‌های پلیسی اندوهباری، محکوم به بودجه‌های اندک و قریحه‌های حتی اندک‌تر از آن، درآمدند.

بعد از این بود که کشف مجدد و غیرمنتظره داشیل هامت، ظهور نخستین چندلرها و فضایی مطلوب، ناگهان به ژانر آدم‌بد اعتبار آشرافی بخشید [۱] و درهای استودیوها را برای همیشه به روی آن گشود. مضمون این فیلم‌ها، از سی‌ی برای بلند راثول والش و شاهین مالت هاستن تا ۱۹۴۸ همچنان رشد کرد. این سلسله فیلم‌ها تغییرات مهمی را از سر گذراند. با وجود این که مسئله همچنان بهره‌برداری از مضمونی سودآور بر اساس نسخه‌ای مشخص بود، هر اثری، در بهترین نمونه‌ها، به لحاظ سبک یا لحن متمایز بود. و اگر شخصیت واحدی در چندین فیلم ظاهر می‌شد آن را حمل بر تصادف می‌کردند یا در منابع ادبی یکسانی قرارش می‌دادند: هیچ حماقتی این اجبار را بر خود روا نمی‌داشت که مارلوی بگش هزیزم (در انگلستان، خدا حافظ، محبوبم) را با مارلوی باتو در دریاچه یکی بدانند. بسیاری از این فیلم‌ها از کیفیتی بالا برخوردار بودند و غالباً از توقع تماشاگر از کارگردانان آن‌ها فراتر بودند (دمیتریک، هاتاوی یا دیوز را در نظر دارم). این دو دلیل دارد: موضوع این فیلم‌ها کار نویسندگانی پرقریحه بود که همگی در این ژانر تخصص داشتند مثل چندلر، برنت، جی درتلر یا لئو راستن؛ و فیلمسازها یک میزانشن استاندارد اختیار کرده بودند که بسیار خوب کار می‌کرد و جلوه‌های تصویری غنی داشت، سخت متناسب با ژانری که پالایش در آن بی‌ربط می‌نمود.

متأسفانه مقدر چنین بود که ژانر مورد بحث نطفه زوال خود را در خود به‌پرورد. از آنجایی که این آثار بر عنصر ضربه‌ناگهانی و غافلگیری استوار بودند، حتی برای مبتکرترین فیلمنامه‌نویسان و خبره‌ترین کارگردانان موارد بسیار محدودی وضعیت دراماتیک وجود داشت که دیگر به غافلگیری و شگفتی آفرینی منجر نمی‌شدند. اگر نمونه‌های فیلم‌نوازان این

ژانر - و همراه آن، رمان - هشت سالی طول کشید، به شکرانه ترکیب دقیق دو عنصر بود که پیش از هر چیز بیرونی بودند: تعلیق [۲] و گزارش. این جا هم وضع تغییر کرد. تعلیق - با معرفی ابزاری جدید و بسیار خطرناک - پیشدستی - فقط در موقعیت‌های بسیار اندکی می‌توانست تغییری یا تنوعی ایجاد کند و بر مسئله سرپوش گذاشت بی‌آن‌که حلش کند. در مورد گزارش [۳] امکانات متعدّدش به واسطه همان ماهیت ژانر سرکوب شد زیرا فقط سطحی‌ترین خصوصیات آن را می‌توانست نگه دارد و به سرعت آن را کسالت‌بار و خمود ساخت. بدین‌سان، فیلم جنایی، محبوس در ساخت و پرداخت خویش، فقط می‌توانست حرکت دایره‌وار بکند، چون پرنده‌ای گرفتار که از قفس‌اش راه‌هایی نمی‌تواند یافت. تلاش‌های بی‌جهت رابرت مونته‌گمری در نماهای سوپ‌زکتیو دوربین در بانو در دریاچه، آشفتگی زمانی در آبیوی اثر سام وود، آوانگاردیسم کودکانه و غریب رابرت فلوری در داستان یک آدم دچار فراموشی [۴] همه حاکی از زوال‌اند. تا آن‌که روزی بن‌هکت آخرین دستکاری را در آن کرد و از زمانی درجه دهم اثر الیازار لپسکی فیلم‌نامه‌ای تحسین‌انگیز پرداخت که نمونه‌عالی ترکیب همه ویژگی‌های ژانر داستان پلیسی بود. گویی برای تصویر کردن کامل ضعف و قوت یک چنین فرایافتی، هنری‌ها تاوی، تکنیسینی خبره بی‌ذره‌ای خصوصیت ویژه (سازنده‌عالی‌ترین اثر این ژانر: نیمه نخست کنج تاریک)، بود که بوسه مرگ، آخرین اثر یک فرمول، پایان یک نسخه و تو یک معدن طلا، را ساخت که در عین حال درست روی صورت غول‌هایی منفجر شد که از آن پول درآورده اما اکنون به دردسرافتاده بودند.

و بدین ترتیب فیلم جنایی دیگر وجود ندارد: رمانش هم به همچنین. منبع‌اش خشکیده است؛ احیای آن غیرممکن است جز فراتر رفتن از آن. چه باقی مانده است؟ فیلم جنایی اکنون بدون موجودیتی مستقل، با رفتن دنبال رد پای ژانرهای دیگر که شکوه گذشته سینمای آمریکا را پدید آوردند، همچنان دستاویزی شگفت است.

در بین تمدن‌ها - سخن‌والری درباره سرنوشت آن‌ها آموزنده بود - هیچ موفقیتی، هیچ شیوه‌ای، هیچ ژانری بی‌مرگ نیست. آن‌چه می‌ماند آثار است، توفیق‌ها یا ناکامی‌ها، که جز بیان صمیمانه دلمشغولی‌ها و ایده‌های خداوندان آن‌ها نیست. در این مورد به‌خصوص چشم‌انداز تاریخی دیگری اکنون هویدا می‌شود و در پیش چشمان ما یک شب هیجان‌انگیز، جهان‌زیرین و صورت زخمی را قرار می‌دهد که در برابرش دشتی خالی و وسیع گسترده است: آری، این چند فیلم طلّیعه ژانر جنایی آینده‌اند.

در این فیلم‌ها مسئله‌نوسازی یک ژانر، چه از طریق توسعه مرزهای آن، چه به نحوی

متفکرانه کردنش، در میان نیست. در واقع اصلاً مسئله نوسازی نیست، صرفاً مسئله بیان مطرح است از طریق گفتن داستانی نه چندان گیج کننده. آیا بهترین ملاک هر کار اصریلی غالباً فقدان کامل خودآگاهی آن و ضرورت قطعی اش نیست؟ بنابراین چیزی وجود ندارد که مانع ارجحیت تازگی و طراوت و فراست آن مخمصة تقریباً نفوذناپذیر در از گذشته ها (در انگلستان: چویه دارم را بلند بساز) به کارگردانی ژاک تورنور و سناریوی ناشیانه و سخت صمیمانه جفری هومز [۵] گردد تا در گذرگاه تاریک با آن ساختار ماهرانه و استفاده سنجیده اش از دوربین در نیمه اول فیلم و پایان فرح انگیز سوررئالش. اما شاید بپرسید که چه چیزی فیلم اول را صمیمانه تر از دومی می سازد. همان ناشیگری اش! انجذاب و یکی شدن کامل فیلم در یک ژانر غالباً معنایی جز تبعیت تام اش از آن ندارد. در ساختن یک اثر جنایی امر اساسی و تنها پیش شرط آن است که دقیقاً همان انگاشته و تصور شود و در نتیجه منحصرأ بر پایه عناصر ژانر جنایی ساخته شود. ژانر است که بر الهام مستولی است و آن را پس می زند و در قید قواعد سخت محبوس می کند. بنابراین آشکارا استعدادی استثنایی لازم است که به چنین کار غریبی بتوان دست زد (این معجزه خواب ابدی است) یا در غیر این صورت الهام و شوق و جهان بینی لازم است که طبیعتاً منطبق بر قوانین ژانرنند (لانونرا با معجزه دیگری است و به لحاظی لانگ و هیچکاک نیز).

تردیدی نیست که برتری خواب ابدی به لحاظی برخاسته از کمال کاملاً کارکردی است که کارگردانان و فیلمنامه نویسان فراچنگ آورده اند؛ طرح فیلم مدل معادله جنایی [تریلر] است با سه ناشناس (حق السکوت گیر، قاتل، انتقام جو)، چنان ساده و چنان هوشمندانه که در اول همه و رای درک و دریافت اند؛ در واقع، در تماشای دوم چیزی آسان تر از افشای این فیلم نیست. تنها تفاوت بین بیننده و کاراکتر مارلو-بوگارت این است که دومی همه را کشف و همان بار اول درک می کند. و بنابراین به نظر می رسد این فیلم با فیلم های دیگر فقط تا آن جا مشابه است که بر همه آن ها سراسر است؛ اما ریشه در بده آثار ها کس دارد و با آن سخت در پیوند است. تصادفی نیست که در این جا کارآگاه خصوصی هوشمندتر و تیزتر از ماست و یک راست تر از هر جای دیگر با قدرت سبعانه دشمنانش رویارو می شود. بی هیچ تردیدی، خواب ابدی، به صورت زخمی، موجودی از دنیای دیگر، و حتی میمون بازی نزدیک تر است تا به بانو در دریاچه رابرت مونتمگری. و این هم راست است که در این جا کارکرد تابع آفرینش، و البته تحت الشعاع آن، است اما به طور مشخص، چرا که پرداخت ها کسی به مضمون آدم بد را نمی توان تکرار کرد بی آن که در عوض کلیشه ای را کد و عقیم پدید آورد.

در لانونرای او تو پر مینجر چیزها شکل دیگری می یابند. در این فیلم عنصر ناب تریلر یکسره تابع شیوه روایت از پیش تعیین شده است که به نحوی آن را دگرگون می کند. الهام

فیلم، رمانی از ورا کاسپاری، یک قصه کارآگاهی کلاسیک یا بهتر بگوییم نوکلاسیک است — به عبارت دیگر مبتنی بر نوعی رئالیسم نه چندان کلیشه‌ای است. در هر صورت گواهی بی‌عیب بر نارسایی‌های یک فرمول نخ‌نماست. در سطح شخصیت‌هاست که جابه‌جایی رخ می‌دهد: مؤلفان (پرمینجر و جی دزتلر) آن‌ها را به طغیان ناگزیرشان وامی‌دارند، بدین‌سان شخصیت‌هایی خلق می‌کنند که ذاتاً مسحورکننده‌اند، راهی که می‌روند برایشان تنها راه ممکن می‌شود. همه چیز طوری اتفاق می‌افتد که گویی شخصیت‌ها پیش از طرح قصه خلق شده‌اند (معمولاً عکس این رخ می‌دهد البته)، گویی خود آن‌ها طرح ماجرا را ساخته‌اند، آن را به سطحی ارتقا داده‌اند که خود هرگز نمی‌توانست. پرمینجر برای تأکید بر این اثر شگردِ روایتی جدیدی به کار بست (که به‌علاوه به فیلمش اهمیت تاریخی عظیمی بخشید): سکناس‌های طولانی فیلمبرداری شده با جرثقیل [کرین]، که کاراکترهای اصلی را در هر صحنه‌ای در هر حرکت‌شان تعقیب می‌کند. چنان‌که این کاراکترها به‌طور ثابتی در توی کادر قرار می‌گیرند. (معمولاً در نمای درشت یا در نمای دو نفره) و می‌بینند که جهان اطراف‌شان همپای اعمال آن‌ها تحول و تغییر می‌پذیرد. این مدرکی است دال بر این‌که فیلم جنایی [تریلر] نیز می‌تواند زیبا و عمیق باشد، و این‌که مسئله مسئله سبک و اعتقاد است. ورا کاسپاری یک قصه کارآگاهی نوشته است. پرمینجر قصه شخصیت‌هایی را به فیلم درآورد که برایش معنایی داشتند. با وجود این لائورا هنوز اصلاً نمونه نیست زیرا توفیقش طرح داستان کارآگاهی از پیش موجودی را می‌طلبد که با مقصود فیلمساز منطبق باشد یا دقیق‌تر، از فیلمساز نگرشی می‌خواهد که در مضمون جنایی خاصی بتواند ادغام شود. باز این‌جا کارگردان است که پیش‌قدم می‌شود و ژانر را اقتباس می‌کند. و نتیجه، که نمی‌توان منکر شد که تحسین‌انگیز است، از اصل بسی ارزشمندتر است، اصلی که نیمه کاره‌ای بیش نیست.

در عین حال می‌توان به سهولت دریافت که این فیلم‌ها مراحل تعیین‌کننده‌ای در مبارزه مسالمت‌آمیز برای رهایی ژانر و در هم شکستن قواعد آن پدید آورده‌اند؛ آن‌جا که نمونه عرضه نکرده‌اند به عنوان محرک عمل کرده‌اند. بدین‌سان می‌شد آثاری تهاجمی را دید، بعضی نافرجام اما غالباً خارق‌العاده، به هر صورت شخصی و صمیمی که مضمون جنایی آن فقط بهانه یا وسیله‌ای بود اما نه هرگز هدف فی‌نفسه. چند نمونه اتفاقی: بانویی از شانگهای ولز، در وضعیتی خطرناک و در جایی پرت [۶] نیک ری، پلیس گشت جوزف لوزی، جایی که پیاده‌رو تمام می‌شود و گرداب پرمینجر، و چند تایی دیگر که اعتبار آریستوکراتیک واقعی به مضمون جنایی بخشیده‌اند، فیلم‌هایی که معروض قراردادهای عبث و طبقه‌بندی‌های خودسرانه نیستند. در وهله اول دشوار می‌توان ارتباطی بین بانویی از شانگهای و در جایی

پرت دید: کیفیت این ارتباط در تفاوت این دو فیلم نهفته است، در صداقت شگفت انگیز ولز و نیکلاس ری، نسبت به خودشان. گنج نزد کاوش گران است نه دیگر در معدن.

ظاهراً این جا ایرادی محتمل است: همه فیلم‌هایی که نام برده‌ام — و انتخابی حساب شده کرده‌ام — برجسته‌اند در درجه اول برای این که فرسنگ‌ها دور از ژانر جای دارند. و فقط پیوندهایی اندک با آن دارند که در کیفیت‌شان اثری ندارد. پس آیا کمی نادرست نیست که آینده فیلم جنایی را فقط در رقیق کردن عنصر داستان کارآگاهی در فیلم‌ها بنگریم، چرا که برای تصور آینده‌ای ایده‌آل در سرکوب کلی این عنصر فقط باید مسئله را به نتیجه تناقض آمیزش رساند؟

درواقع چیزی که رقیق کردن به نظر می‌رسد در حقیقت چیزی کمتر از غنی‌سازی نیست. همه این مؤلفان یک وجه مشترک دارند: دیگر جنایت یا هر عنصر دیگر فیلم جنایی را صرفاً وضعیتی دراماتیک نمی‌نگرند که می‌توان در طیفی که صورت‌های کمابیش ماهرانه به کارش گرفت، بلکه آن را در وجه هستی‌شناختی‌اش (مثل ری، لوزی، یا داسن) یا متافیزیکی‌اش (ولز، لانگ یا هیچکاک) می‌انگارند.

این درواقع مسئله ارج بخشیدن به یک مضمون است، همچنان که پروست سعی کرد با زمان بکند یا ژواندو با همجنس‌گرایی. در حیطه سینما این را می‌توان در سطح میزانشن کرد، مثل پرمینجر، یا در سطح کار روی فیلمنامه با نوع خاصی میزانشن (هیچکاک یا ولز). یا، به جرئت می‌گویم، می‌توان مستقلاً نیز انجام داد، با طراحی فیلمنامه. مثال را از همین مقوله آخر می‌آورم چون تبیین آن روی کاغذ آسان‌تر است.

نگاهی بکنیم به زاده برای کشتن رابرت وایز فیلمی که کمتر از شایستگی‌اش قدر دیده است. پس در این فیلم خود سناریوست که تحسین انگیز و کاملاً نوین است؛ نقطه ضعف میزانشن است. به لحاظ فنی جای سرزنش ندارد و در جاهایی بسیار نیرومند است، اما افسوس. در ژانری سخت معمولی و نمونه‌وار است که دقیقاً چیزی بود که فیلم می‌خواست از آن رها شود و دورش اندازد. سناریو اقتباسی وفادار است — اگر که به سبب محدودیت زمانی، کمی ساده شده است — از رمانی نوشته کسی به نام جیمزگان. این جوان کتابش را به عنوان «تمرینی در نگارش خلاق» نوشت. دانشگاه گام اول را هموار کرد و او در گام دوم همه عناصر زاید را حذف کرده و هوشمندانه دو مضمون فرسوده این ژانر رو به زوال را موضوع قصه‌اش قرار داده بود: زنی که مخوف‌تر از مردی بسیار مخوف است (عنوان اصلی فیلم سرسخت‌تر از مرد است) [M] و زن سالخورده‌ای که برای گرفتن انتقام دوست مقتول‌اش کارآگاه می‌شود. او با آزادی مطلقاً خارق‌العاده شرح و بسط و لحن، این مضمون‌ها را جلوی چشم ما واقعاً در هم می‌شکند. با راندن هر صحنه‌ای به اوج خشونت، کم‌دی یا ماکابر، موفق

می‌شود به همه آن‌ها بُعدی نامنتظره، ژرف یا شاعرانه بدهد و هم‌زمان مضامین برگزیده را توجیه کند؛ چرا که فقط از این طریق است که شخصیت‌ها را می‌توان به طغیان واداشت، که تزکیه رخ می‌دهد، و سبک، لحن، و ایده‌ها توجیه می‌شوند. با احتیاط بیش از حد و ایزر نمی‌توانست - یا نمی‌دانست چطور - هماهنگ با این عمل کند و زاده برای کشتن به هیچ روی شاهکار و بیانیه‌ای که باید می‌شد، نبود.

به هر صورت، با موفقیت‌ها و شکست‌ها نمی‌توان تکامل را انکار کرد. فکر می‌کنم هیچ کسی بر گذشتن دوره فیلم‌هایی چون به دنبال ترکه مرد یا فیلم‌هایی جدیدتر مثل بکش عزیزم با دیدن فیلم‌های تازه‌ای چون در جایی پرت یا پلیس گشت افسوس نخواهد خورد. برای آن‌ها که هنوز با استدلال من مجاب نشده‌اند برگ تک‌خالی در آستین نگه داشته‌ام. بهتر از کاغذ سیاه کردن. فیلمی هست که می‌تواند به حقیقت جدید شهادت دهد. جزو تریلرهای فردا است، آزاد از همه چیز و به‌ویژه از خود، و با نور خورشیدهای [۸] نیرومندش روشن‌گر اعماق بیان‌ناپذیر. خواسته است که خود را از بدترین مواد موجود، پلشت‌ترین، تهوع‌آورترین محصول ژانری در حال فساد: یک قصه میکی اسپیلین، پدید آورد. رابرت آلد ریچ و ای. آی بزریدز [۹] این پارچه نخ‌نما و بی‌جلوه و حسابی سر هم‌بندی شده را به صورت نقشینه‌های غنی طرح‌های اسلیمی بسیار ظریف و پیچاپیچ درآورده‌اند. در بوسه مرگبار مضمون عادی سریال‌های کارآگاهی قدیم خارج از تصویر قرار می‌گیرد و فقط برای تمسخر دوباره به آن رجوع می‌شود: موضوع در این جا واقعاً چیزی جدی‌تر است - تصویر مرگ، هراس، عشق و وحشت که پشت سر هم ظاهر می‌شوند. با این حال، چیزی جا نمی‌ماند: کارآگاه‌خشن که اسمش را خوب می‌دانیم، ریزه [۱۰] گانگسترهای زبل، پلیس‌ها، دخترهای زیبا، زن قاتل موقرهای. این دوستان شرور ایام قدیم را که حالا می‌شان واشده و سر جای شان نشسته‌اند چه کسی، بدون اشکال، بازمی‌شناسد؟

آدم صادق می‌گوید، کمبود مضمون! گویی مضمون همان نیست که مؤلف‌ها از آن درمی‌آورند!

یادداشت

۱. اما این ژانر مدتی رونق داشت. سرچشمه‌اش که همه هم قبول دارند، مجله نقاب سیاه است، همان‌جا که چندلر، هامت، کرنل ولریچ و راثول ویتفیلد نخستین داستان‌هاشان را در آن چاپ کردند. علاوه بر این، شاهین مالت وکلید شیشه‌ای در حوالی ۱۹۳۳ هر دو موضوع اقتباس‌هایی با بودجه قلیل بودند. (یادداشت نویسنده).

۲. خیلی مشکل بتوان خط مشخصی بین آن‌چه که «تعلیق» و «تریلر» را می‌سازد، کشید. در ادبیات، اولی به

ویلیام آیریش نزدیک تر است و دومی به چندلر. در واقع همیشه هر یک اتکای زیادی به دیگری داشته است. (یادداشت نویسنده)

۳. «رپر تاژ»: شابرول گویا به موج مختصر تریلرهای متأثر از مستند پس از جنگ که عمدتاً لویی دو روشمون تهیه کننده و فوکس قرن بیستم بدان می پرداختند اشاره می کند مثل خانه ای در خیابان بیست و نهم، ۱۹۴۵، بومرنگ، ۱۹۴۷، تلفن به نورث ساید ۷۷۷، خیابان بی نام (هر دو ۱۹۴۸).

4. *The Beast with five fingers*, 1946.

۵. اسم مستعار دانیل مین وارینگ که رمانش، *چویه دارم را بلند باز*، مبنای فیلمنامه از گذشته ها بود؛ در بریتانیا فیلم نیز با عنوان رمان نامیده شد.

۶. به نظر می رسد ری مؤلفان معتبرتر ژانر را برمی گزینند. در وضعیتی خطرناک اقتباس از رمان جرالد باتلر، *Mad with Much Heart* است. در جایی پرت نیز اقتباس آزادی است از اثری عالی به همین نام نوشته دوروتی هیوز (همان نویسنده ای که اسب قزل را بران را الهام بخشید). (یادداشت نویسنده).

۷. زاده برای گشتن در واقع سه تا اسم را صاحب است: گاهی سرسخت تر از مرد نامیده می شد و عنوان انگلیسی اش بانوی فریکار بود.

۸. نور خورشید: "sunlight" اصطلاحی فنی است ناظر بر نوری که مستقیماً از خورشید بر شیء موضوع فیلمبرداری می تابد. در حالی که نور روز "daylight" به دیگر منابع نور طبیعی مثل نور منعکس شده اطلاق می شود. شابرول با این عبارت در این جا گویا اشاره ای دارد به مضمون اتمی بوسه مرگیار و نور کورکننده جعبه ای که موجب انفجار نهایی آن می شود.

۹. بزریدز یکی از فیلمنامه نویسان خوب در بدنه هالیوود است. نخستین بار با اقتباس رمان خودش بازار دژها برای ژول داسن (جاده دژها) به سینما آمد و از آن پس به عنوان فیلمنامه نویس یا اقتباس کننده در زیر آب سنگ دوازده مایلی، در وضعیتی خطرناک، و فیلم های خوش ساخت دیگری با ایده های بدیع فراوان کار کرده است. کاراکتر نیک در بوسه مرگیار از آفریده های نمونه بزریدز است. درباره حضور فیزیکی این شخصیت مسحورکننده بگویم که در آغاز در وضعیتی خطرناک نقش وسوسه گر دوم رابرت رایان را بازی می کند (همان که سعی می کند به او رشوه بدهد). (یادداشت نویسنده).

۱۰. ر. ک. زیر نویس ۸. شابرول در متن صفت «اتمی» (اتمیک) را به کار برده است تا هم مضمون اتمی فیلم و هم معنای محاوره ای اش را در این جا برساند.

آندره بازن: «زیبایی یک وسترن»

('Beauté d'un Western', *Cahiers du Cinéma* 55, January 1956)

در فرانسه ژانر وسترن را منتقدان عملاً نادیده می‌گیرند. منظورم این است که اگر در مطبوعات از آن سخن می‌رود، اشاره کمابیش اتفاقی است. برای هر وسترنی و از هر نوع همواره سه یا چهار جور نقد آماده وجود دارد: «سرخپوست‌های دیروز کجایند؟»، یا «چند صحنه جنگی خوب و یک حمله بسیار تماشایی سرخ‌پوستی خوشبختانه باعث می‌شود که احمقانه بودن قراردادی فیلمنامه را فراموش کنیم»، یا باز البته «اما در این جا چارچوب سنتی چیزی بیش از مستمسکی نیست که فیلمساز اعتلایش داده است تا چیزی بیش از یک وسترن به ما عرضه کند...» مثل روز روشن است که منتقدان در مورد وسترن پا در هوایند، وضع‌شان نامشخص است و جای پای فکری محکم‌تری از شن و ماسه روان‌شناسی یا برهان اخلاقی ندارند که نویسنده باید آن را بر راهش بپاشد. درواقع وسترن حقیقی نقد را برنمی‌تابد. خصوصیات‌اش یا ضعف‌هایش هویدا است اما قابل اثبات نیست. این‌ها نه‌چندان در حضور اجزای سازنده وسترن که در تازگی و اصالت ظریف حاصل از تناسب آن‌ها پدید می‌شوند. تحلیل بنابراین نمی‌تواند به چیزی جز شمارش محض بپردازد و شالوده‌ای که فقط ذوق و قریحه می‌تواند کشف‌اش کند نادیده می‌ماند. اما سعی کنیم موضوع نقد را مزه کنیم! با این همه، درک ابتذال یا پیراستگی آن ناشی از عشق و آشنایی است. ارزیابی یک وسترن وجه مشترکی با چشیدن شراب دارد. فقط شراب‌شناس می‌تواند غلظت و عطر شراب، درصد الکل و طعم میوه‌ای‌اش، و همه این تفاوت‌های ظریف را با هم تشخیص دهد، در حالی که آدم ناوارد فقط می‌تواند حدس کلی بزند که شراب بورگندی است یا بُردو. اما مقایسه مبتنی بر خورد و خوراک بس است. شاید ربط بیشتری داشته باشد که بگوییم ویژگی‌های اساسی وسترن از خاصه تغزلی (لیرسیم) آن برمی‌آید و تاجایی که به میزانشن مربوط می‌شود آن‌چه مطرح است آواز بلند نیست، آواز راستین است. این است که می‌بینید وسترن‌ها را معمولاً

به خاطر جلوه‌های تماشایی‌شان یا صرفاً به خاطر مهارت فیلمساز در احیای یک مضمون کلاسیک می‌ستایند. این‌ها لزوماً کیفیاتی نیستند که باید نادیده گرفته شوند، اما زنگ صدایش چقدر حتی از صحنه‌ای کم‌اهمیت نیز ناچیزتر است.

آنتونی‌مان این حقیقت موسیقایی را در حد اعلا دارد. همه و سترن‌هایی که از او دیده‌ایم خارق‌العاده بوده‌اند، به‌ویژه مهمیز برهنه که به لحاظ سناریو ظاهراً خوش‌ساخت‌ترین آن‌هاست. باید اقرار کنم که نگاه سرسری به واقع‌نمایی طرح و ماجرا که گاهی در کار آنتونی‌مان مشهود است کمی اذیت می‌کند. سرزمین دور خصوصاً یک داستان ثقیل داشت که به ذائقه من ملال‌آور بود. اما روشن است که او وقتی با انتخاب بین میزانشن یا فیلمنامه‌اش روبه‌روست هیچ تردیدی در ذهن ندارد. برای همین است که از سست بودن اقتباس در *مردی از لارامی* نگران نیستم. شاید به این سبب که در وهله اول واقعاً چندان تصنعی نیست فقط مبهم است. معلوم نیست خائن کیست و حتی شاید اصلاً وجود ندارد. جیمز استوارت به این نواحی آمده است که انتقام برادرش را بگیرد که به دست سرخ‌پوست‌های مسلح به تفنگ خودکار کشته شده است که آدم بدی در محل به آنان فروخته است. او وادار به مقابله با زمین‌دار محل می‌شود که اقتداری تقریباً سراسری دارد: پیمودن همه قلمروش با اسب سه روز طول می‌کشد. اما این مرد پر قدرت از یک چیز در هراس است: شخصیت ضعیف و لجباز پسرش — که سرپرستی شاید بیش از حد جاه‌طلب و آزادش می‌گذارد — و مردی که در رؤیاهایش می‌بیند، که روزی خواهد آمد تا سلطه دشوار به دست آمده‌اش را برانندازد. سرانجام او درخواهد یافت که غاصب رؤیاهایش انتقامجوی آمده از لارامی نیست بلکه سرپرستی است که وی به فرزندی پذیرفته است. در نظر همه قهرمانان فیلم عقوبت‌نهایی در انتظار همین آدم است. و این‌گونه بهتر می‌بود. اما در نظر بیننده که به تنهایی صحنه‌های خاصی را شاهد بوده است و نتیجتاً در موضعی است که بیش از جیمز استوارت می‌داند، پسر، که با مرگ نابهنگامش به ناحق تبرئه می‌شود، گناهکارتر است. گناه سرپرست هر چند زیاد است، چندان نیست که سرزنش‌کنندگانش معتقدند. در هر صورت شرایط مخففه‌ای در موردش وجود دارد. خشونت و خودبینی پدرسالارانه کارفرمایش او را معذور می‌دارد. به عنوان شاگرد جادوگر این فاجعه، خواهان همه شرارتی نبود که نخستین اشتباه‌اش بر او تحمیل کرد. بنابراین در این جان‌نقش کلاسیک خائن فقط تصنعی و به گونه‌ای تناقض‌آمیز برگزار شده است پس به این معنی فقط برای قهرمان‌ها کاربرد دارد. البته معلوم است که این دوگانگی‌ها چیزی مدیون روان‌شناسی نیست. آن‌ها از در هم‌بافتگی شرایط و شخصیت‌ها می‌زایند. تمایز ظریف‌شان عینی و زیباشناختی است. نه با انگیزش روان‌شناختی خاصی که

از پیش به شخصیت نسبت داده شود بلکه با هوشمندی روایت پدید می‌آید. در نتیجه غنای این فیلمنامه از نوعی کاملاً متفاوت با «سوپر وسترن‌ها» [۱] است که نیمروز [در تهران: ماجرای نیمروز] نمونه آن است. در این جا عناصر اولیه کاملاً ناب‌اند. آنتونی مان در آغاز جز مضامین و تدابیر سنتی چیزی در اختیار ندارد.

کسی هست که او حتی وقتی در فیلمنامه توجیهی برایش نیست باز از او استفاده می‌کند. آن تله گذار قدیمی، جوینده بد اقبال طلا که فقط قاطری به نام خودش دارد، ریشو و فیلسوف منش، شخصیتی کلاسیک است که همیز برهنه نقش مهمی به او محول کرده بود. این جا هم هست، اما حالا کارکردی فرعی و تزئینی یافته است. فراتر از هر چیز برای آنتونی مان بهانه آن نمای شگفت‌انگیز را فراهم می‌کند که دوربین در وسط منظره روی او قرار می‌گیرد.

و بدین سان، به نظر کارگردان مهمیز برهنه انسان به سختی جدا از طبیعت است. مسلماً، از همان آغاز وسترن، منظره پیوسته عنصری اساسی بوده است اما دقیقاً در کارکردی که وی به آن می‌دهد می‌توانیم وظیفه متورانس و وسترن را دریابیم. برای آنتونی مان منظره همواره عاری از جلوه‌های بدیع چشمگیر است. نه آن صخره‌های معلّق بیابان‌ها، و نه آن اختلاف‌های شگفت چشم‌اندازها برای جلوه بخشیدن به فیلمنامه یا میزانشن به کار گرفته می‌شوند. اگر منظره‌هایی که به نظر می‌رسد مورد علاقه آنتونی مان هستند گاهی عظیم یا وحشی‌اند، هنوز در مقیاس احساس و عمل انسانی قرار دارند. علف با صخره‌ها، درختان با صحرا، برف با دشت‌ها و ابرها با آبی آسمان درمی‌آمیزند. این ترکیب عناصر و رنگ‌ها مثل نشانه رقتی نهان است که طبیعت، حتی در صعب‌ترین زمان فصل‌هایش، نسبت به انسان دارد.

در اکثر وسترن‌ها حتی در بهترین‌ها مثل وسترن‌های فورد، منظره ملاکی اکسپرسیونیستی است که خط سیرهای انسان نشان خود را بر آن می‌گذارند. خود هوا جدا از زمین و آب نیست. مثل سزان که می‌خواست آن را نقاشی کند، آنتونی مان از ما می‌خواهد حجم هوا را حس کنیم، نه چون ظرفی هندسی، خالی عظیمی از افقی تا افقی دیگر، بلکه چون کیفیت ملموس فضا، وقتی دوربین‌اش به حرکت درمی‌آید، فضا نفس می‌کشد.

چنین است استفاده خارق‌العاده‌اش از سینماسکوپ، که فورمت آن هرگز به صورت کادری جدید به کار نمی‌رود. خیلی ساده، مثل ماهی در حوضی بزرگ‌تر، کابوی با پرده عریض راحت‌تر است. اگر سراسر میدان دید را طی می‌کند دو برابر لذت می‌بریم، چرا که او را دو برابر بزرگ‌تر می‌بینیم.

برای آنتونی مان تعمق در واقع هدف غایی میزانشین و سترن است. [۲] نه این که ذوق ماجرا، و خشونت آن یا حتی قساوتش را ندارد. برعکس، می تواند با بی مقدمه گی خیره کننده ای آن را به انفجار وادارد، اما نیک می دانیم که آن، هم آرامش را در هم می ریزد و هم در صدد بازگرداندن اش است. [۳] درست همچنان که متفکران بزرگ بهترین مردان عمل را می آفرینند زیرا این ها هم زمان، بطلان آن را در ضرورت آن نشان می دهند. آنتونی مان تلاش و ستیز قهرمانانش را نظاره می کند و از روی رقت و همدلی رنج می برد. خشونت آن ها را زیبا می یابد زیرا که انسانی است، اما برآیند دراماتیک آن برایش جالب نیست. در مردی از لارامی نبردی طولانی هست بدون برنده.

بدین سان، از این فیلم تحسین انگیز خرد و حکمتی می تراود ژرف تر از آن که بتوان فقط به عناصر سازمند ژانر نسبت داد، نوعی صفای گشتن و لطیف که بی چون و چرا برتر از درس های اخلاقی صریح فیلم هایی است که منتقدان لطف و توجه شان را برای آن ها ذخیره می کنند زیرا «بهتر از یک و سترن» اند.

یادداشت

۱. ر. ک. بحث من درباره مقاله بازن، «تکامل و سترن» در مقدمه این بخش.
۲. افسوس که این تنها جاذبه یگان هوایی استراتژیک بود. این مقاله درباره آنتونی مان به عنوان مؤلف و سترن بحث می کند و من به سهم خود این توانایی را در عرصه های دیگر نمی بینم. فکر می کردم سرگذشت گلن میلر فاجعه بود. من در این چیزی غیر عادی نمی بینم. در این مثال درست همان کیفیت ها برخلاف موضوع راه می بردند. اما نمی خواهم در این مورد بحثی انتقادی شروع کنم که مرا از موضوع مقاله منحرف خواهد کرد. (یادداشت نویسنده).
۳. در و سترن های آنتونی مان حرکت و عمل کم و کم تراست و او به نظر می رسد این هدف ایده آل را برای خودش تعیین کرده است که فیلمی بسازد که قهرمانش کاری جز ۱۲۰ دقیقه اسب سواری انجام ندهد. به عنوان شاهد این اظهار نظر خشمناکین جک مافیت در هالیوود ریپورتر درباره آخرین و سترن آنتونی مان که تازه در آمریکا روی پرده آمده است را ارائه می دهم: «تنها حسی که از آخرین مرز القا می شود احساس ترحم به بازیگرهاست... صنعت سینما به جای جست و جوی چهره های جدید بهتر است در جست و جوی مغزهای جدید باشد... این و سترنی است بدون عمل و حادثه (مگر در دقیقه آخر) و درامی روان شناختی است بدون انگیزه». (یادداشت نویسنده).

آندره بازن: «یک وسترن نمونه»

(‘Un western exemplaire’, *Cahiers du Cinéma* 74, August-September 1957)

این فرصتی است تا آن‌چه را که دربارهٔ تئوری مؤلف نوشته‌ام به کار گیرم. ستایش هفت مرد از اکنون موجب نخواهد شد که نتیجه بگیرم باد باتیکر بزرگ‌ترین کارگردان وسترن است — هر چند که این فرضیه را کنار نمی‌گذارم — بلکه صرفاً می‌گویم این فیلم شاید بهترین وسترنی است که بعد از جنگ دیده‌ام. فقط خاطرهٔ مهمیز برهنه و جویندگان است که موجب می‌شود خوشتندار باشم. درواقع مشکل است ویژگی‌های این فیلم استثنایی را که خصوصاً از میرانسن، از سناریو، و از آن دیالوگ حیرت‌آور ناشی می‌شوند، با اطمینان دریافت؛ البته بدون صحبت از سجایای معمولی خود سنت که وقتی شرایط تولید انکارشان نکند آزادانه سر برمی‌کشند. اقرار می‌کنم که متأسفانه خاطره‌ام از وسترن‌های باتیکر محوتر از آن است که نقش تصادف یا شرایط را در توفیق این یکی تعیین کنم. نقشی که می‌پذیرم در مورد آنتونی‌مان نادر است. در هر صورت، و حتی اگر هفت مرد از اکنون حاصل تصادفی استثنایی باشد، باز هم این فیلم را یکی از توفیق‌های نمونهٔ وسترن معاصر می‌دانم.

متأسفم اگر خواننده نمی‌تواند نظراتم را تأیید کند؛ می‌دانم از اثری حرف می‌زنم که او شاید ندیده است. توزیع‌کنندگان این گونه خواسته‌اند. هفت مرد از اکنون فقط در نسخه‌ای زیرنویسی شده، انحصاراً و خارج از فصل در سینمای کوچکی در شانزله‌لیزه نشان داده شده است. در آن «محل» هم نخواهد بود، مگر آن‌که فیلم را دستکاری کرده باشند. وضعی شبیه وضعیت یک شاهکار شهید شدهٔ دیگر، جویندگان جان فورد، که وسط تابستان نسخه‌ای دستکاری شده از آن نمایش دادند.

علت این است که وسترن همچنان کم‌فهمیده شده‌ترین ژانر است. برای تهیه‌کننده و توزیع‌کننده، وسترن نمی‌تواند چیزی بیش از فیلمی کودکانه و بازاری باشد محکوم به این که سرانجام کارش به تلویزیون بکشد یا به تولید عظیمی با ستارگان بزرگ. فقط جاذبهٔ گیشه در

مورد بازیگرها یا کارگردان است که بعداً تلاش برای تبلیغ و توزیع را توجیه می‌کند. در غیر این صورت مسئله تصادف و شانس مطرح است و کسی - چه توزیع‌کننده باشد و چه منتقد البته - بین فیلم‌هایی که با برچسب وسترن ساخته می‌شوند فرق محسوسی قائل نیست. برای همین است که شین تولید عظیم پارامونت به مناسبت پنجاهمین سالگرد فعالیت سینمایی زوکر را شاهکار می‌نامند درحالی‌که هفت مرد از اکنون، فیلمی به مراتب برتر از فیلم استیونس، نادیده خواهد ماند و احتمالاً به قفسه‌های وارنرها باز خواهد گشت و فقط به عنوان جایگزین موقت بیرون خواهد آمد.

مسئله اساسی در مورد وسترن معاصر بدون تردید در معضلی بین هوشیاری و خامی خلاصه می‌شود. امروز وسترن نمی‌تواند در بسیاری موارد همچنان ساده و سنتی باشد مگر آن‌که عامیانه و ابلهانه باشد. کل نظام‌های تولید زیر قیمت بر چنین مبنایی استوار است. واقعیت این است که از زمان تامس اینس و ویلهام هابرت سینما متحول شده است. با این حال وسترن که برحسب ویژگی‌های بدوی‌اش ژانری قراردادی و ساده‌گرا است، اگر می‌خواهد در زمره فیلم‌هایی قرار گیرد که در خور توجه انتقادی‌اند باید بالغ و هوشمند گردد. از همین جاست ظهور وسترن‌های روان‌شناختی با تزیینات اجتماعی یا کمابیش فلسفی: وسترن‌های معتبر. اوج این تحول را دقیقاً شین عرضه کرد، وسترنی درجه دو که در آن اسطوره ژانر آگاهانه به موضوع فیلم مربوط است. زیبایی وسترن مخصوصاً از خودجوشی‌اش و از ناهشیاری کامل اسطوره سرشته در آن، چون نمک در دریا، ناشی می‌شود؛ این تقطیر دشوار عملی است خلاف طبیعت که آن‌چه را عیان می‌سازد نابود می‌کند. اما آیا می‌توان امروز یکسره از سبک تامس اینس تبعیت کرد و چهل سال تحول سینما توگرافیک را نادیده گرفت؟ البته که نه. دلچایان بدون تردید کناره‌های فضایی هنوز کلاسیک بین قواعد ابتدایی، هوشمندی سناریو و زیباشناسی صوری را تصویر می‌کند. و رای این نقطه، یعنی فرمالیسم باروک یا اندیشه ورزی نمادها، نیمروز قرار دارد. فقط آنتونی مان به نظر می‌رسد که توانسته است به لطف صمیمیت‌اش امر طبیعی را بازابد، اما بیشتر میزانشی اوست تا سناریوهایش که وسترن‌های او راناب‌ترین نمونه‌های دوره پس از جنگ می‌سازد. و بعد، با همه احترامی که برای تئوری مؤلف قائلم باید بگویم سناریو در وسترن عنصری است که اساساً تأثیرش از به کارگیری ماهرانه افق و تغزل دورنما کمتر نیست. علاوه بر این، ارجی که برای آنتونی مان قائلم با ضعف‌هایی که در اقتباس‌هایش راه می‌داد اندکی خدشه می‌دید.

بنابراین نخستین شگفتی که در مورد هفت مرد از اکنون شاهد آنیم در کمال سناریویی

است که به شاهکارِ غافلگیر کردنِ بی‌وقفه تماشاگر در حیطهٔ یک کار هنری کلاسیک قدرتمند، دست می‌یابد. نه نماد، نه پس زمینهٔ فلسفی، نه سایه روشن روان‌شناختی، هیچ چیزی مگر شخصیت‌هایی و رای قراردادها در کار و باری کاملاً آشنا — مگر مکان‌پردازی سخت خلاقانه و فراتر از همه، ابداعی مرتبط با جزئیات قادر به نوپردازی جذابیت موقعیت‌ها. قهرمان فیلم، راندولف اسکات، کلاتری است در تعقیب راهزنانی که در حین سرقت گنجینهٔ ولز فارگو زنش را کشته‌اند. او باید برای رسیدن به آن‌ها از بیابان بگذرد تا پیش از گذشتن از مرز همراه با پول مسروقه دستگیرشان کند. به زودی مرد دیگری علاقه‌مند می‌شود به او کمک کند اما با انگیزه‌ای بسیار متفاوت. وقتی راهزن‌ها مردند شاید بتواند بیست هزار دلار را تصاحب کند. شاید — مگر این‌که کلاتر مانع شود، که در این صورت او باید یک نفر دیگر را هم بکشد. به این ترتیب خط دراماتیک به صراحت رسم می‌شود. کلاتر قصد انتقام‌جویی دارد و همراهش قصد سودجویی؛ در پایان حساب‌ها تسویه خواهد شد. این داستان می‌توانست و سترنی کسل‌کننده و مبتذل باشد اگر بر اساس مجموعه غافلگیری‌ها ساخته نشده بود که من البته افشایشان نمی‌کنم تا التذاذ خواننده در صورتی که بخت تماشای فیلم را پیدا کرد محفوظ بماند. اما باز هم بیش از ابداع این‌گونه دگرگونی‌های ناگهانی، شوخ‌طبعی خاص در پرداختن به آن‌هاست که برای من جالب می‌نماید. بدین سان، مثلاً هیچ وقت نمی‌بینیم که کلاتر شلیک کند، گویی این کار را چنان سریع می‌کند که دورین مجال نمی‌یابد میدان مقابل را بگیرد. مسلماً همین مایهٔ کمیک لباس زن فیلم — خیلی زیبا یا خیلی و سوسه‌کننده — را هم توجیه می‌کند یا باز حذف‌های غیره‌منتظره در ساختار دراماتیک. بعضی صحنه‌ها لبخند یا حتی خنده‌آورند. اما آن‌چه در این جا بسیار تحسین‌انگیز است این است که شوخ‌طبعی هرگز مغایر با شور و عاطفه و در عین حال احساس تحسین قرار نمی‌گیرد. اثری از مضحکه نیست. صرفاً از جانب کارگردان آگاهی و درک نسبت به فزاینده‌ای را ایجاب می‌کند که او کار گذاشته است اما بدون تحقیر یا تفرعن. شوخی و هزالی برآمده از احساس برتری نیست بلکه برعکس، ناشی از وفور تحسین است. وقتی کسی تا این درجه قهرمانی را که خلق می‌کند و موقعیت‌هایی را که تصور می‌کند، دوست می‌دارد، در این صورت و فقط در این صورت می‌تواند این فاصلهٔ هزل و شوخی را به کارگیرد که با شفافیت خود بر تحسین و شگفتی می‌افزاید. این نوع طنز شخصیت‌ها را کوچک نمی‌کند اما اجازه می‌دهد سادگی‌شان با هوشمندی همزیستی کند. درواقع، این هوشمندانه‌ترین و سترن‌ولی به کمترین حد هم روشنفکرانه است که می‌شناسم؛ بسیار پالوده و به کمترین حد زیباشناختی؛ ساده‌ترین و زیباترین.

این دیالکتیکِ معماگونه ممکن بود زیرا باد باتیکر و فیلمنامه‌نویس‌اش برآنند که سوژه خود را معروضِ پدرمآبی قرار ندهند یا آن را با عناصر روان‌شناختی «غنی» نسازند، بلکه آن را صرفاً تا آخرین حد منطقی‌اش دنبال کنند و همه جلوه‌ها را با کامل کردن موقعیت‌ها اخذ کنند. هیجان و عاطفه از پیوندهای بسیار انتزاعی و ملموس‌ترین نوع زیبایی می‌زاید. رئالیسم، که در وسترن‌های تاریخی و روان‌شناختی آن‌چنان حاکم و آمراست، در این‌جا معنایی جز معنی‌اش در فیلم‌های مثلث [۱] ندارد یا بهتر بگوییم، شکوهی خاص از آمیختگی قرارداد مفرط و واقعیت مفرط فرامی‌خیزد. باتیکر می‌داندست چگونه از دورنما، از چهره متنوع زمین، از شکل و تنه صخره‌ها استفاده شگفت‌آور کند. فکر هم نمی‌کنم که از کیفیت فتوژنیکِ اسب‌ها مدت مدیدی به این خوبی بهره‌گیری شده باشد. مثلاً در صحنه خارق‌العاده آب تنی گیل راسل [۲] عفت ذاتی و سترن طنزگونه تا آن‌جا وسعت می‌یابد که ما فقط شلپ شلپ آب را در نی‌زار می‌بینیم در حالی که بیست متر آن‌طرف‌تر راندلف اسکات اسب‌ها را تیمار می‌کند. در مورد ارو تیسیم مشکل می‌توان هم‌زمان انتزاع بیشتر و انتقال بیشتری را تصور کرد. هم‌چنین به یال سفید اسب کلاتر، و چشم درشت زردش فکر می‌کنم. دانستن این‌که از چنین جزئیاتی چگونه باید استفاده کرد مسلماً در وسترن مهم‌تر از دانستن این است که چگونه باید صد سرخ‌پوست را درگیر نبرد کرد. در واقع لازم است که به کارگیری روی هم رفته نامعمول رنگ را در این فیلم استثنایی باز شناخت. حقیقت این است که رنگ‌های هفت مرد از اکنون، که از سیستمی در رنگ (رنگ وارنر) استفاده کرده است که با خصوصیاتش آشنایی ندارم، به‌طور یکسان در مایه نقاشی آب مرکب (wash-drawing) کار شده است که وضوح و یکنواختی‌اش یادآور رنگ‌های استنسیل قدیم است. می‌توان گفت که قواعد رنگ بدین‌گونه موجب تأکید بر قواعد عمل می‌شود.

و سرانجام راندلف اسکات را داریم که چهره‌اش به شدت یادآور چهره ویلیام هارت به‌خصوص از نظر آن بی‌حالتی شدید چشم‌های آبی‌اش است. چهره‌ای همیشه بی‌حالت، بی‌سایه فکری یا احساسی، لازم به ذکر نیست که بدون این سردی نمی‌توانست با درون‌سویی مدرن به شیوه مارلون براندو همپایی کند. این چهره هیچ نمی‌گوید زیرا چیزی برای گفتن نیست. همه انگیزه‌های عمل در این جابنا به کار و موقعیت تعریف می‌شود. این شامل عشق راندلف اسکات به گیل راسل هم می‌شود که نقطه شروع‌اش (صحنه آب تنی) و تکامل آن را دقیقاً می‌شناسیم بی‌آن‌که چهره قهرمان احساسی بروز دهد. اما این در زنجیره حوادث، همچون سرنوشت که در قرآن ستارگان، درج شده است: ضرور و عینی. هر جلوه ذهنی اما ابتذالِ حشو و زواید را می‌یافت. ما به شخصیت‌ها دل می‌بندیم؛ برعکس، هستی آنان به

یک وسترن نمونه ۲۱۵

واسطه این که چیزی وامدارِ تردیدها و ابهام‌های روان‌شناسی نیست غنی‌تر است و وقتی در پایان فیلم، راندلف اسکات و لی ماروین خود را رو در رو می‌یابند درد و تأثیری که در خود می‌یابیم چون تراژدی برانگیزنده و زیباست.

بدین‌سان، جوجه را آخر پاییز می‌شمارند. وسترن محکوم نیست که با اندیشه‌ورزی یا جلوه‌های ویژه خود را توجیه کند. آن هوشیاری که امروزه خواستار آنیم ممکن است در پالایش ساخت‌های بدوی وسترن سودمند افتد نه این‌که درباره آن‌ها تفکر ورزد یا در جهت علایقی دور از ذات این ژانر تغییرشان دهد.

یادداشت

۱. مثلث: ر. ک. ژاک ریوت، «یادداشت‌هایی درباره یک انقلاب»، فصل ۸، یادداشت ۳.
۲. گیل راسل: وقتی مقاله بازن در سینما چیست، ج ۳، *Cinéma et sociologie*, paris, Editions du Cref, ۱۹۶۱، تجدید چاپ شد گیل راسل نام بازیگر اصلی زن فیلم که در بررسی اولیه فیلم ذکر شده بود به جانث گینور (و با غلط چاپی به گیلور) تغییر یافت. مجموعه آثار بازن هرچند پس از مرگش منتشر شد، جز جلد ۴ توسط خودش پیش از مرگ آماده و ویرایش شده بود. علت تغییر نام بازیگر زن معلوم نیست: ناجایی که توانستیم پی‌گیری کنیم، بازیگر مورد بحث گیل راسل است.

بخش سوم

سینمای ایتالیا

مقدمه

برخلاف تصور عموم، کایه به سینمای آمریکا توجه یا تعهدی بیش از سینماهای دیگر نداشته است: محتوای کایه مطلقاً چنین پنداشتی را تأیید نمی‌کند. [۱] اگرچه نویسندگان کایه بیشتر بر سر واکنش به سینمای آمریکا بود که بین خود و با دیگر منتقدان فرانسوی بحث می‌کردند، و اگرچه بیشتر همین آن‌ها را از منتقدان آنگلو ساکسون مشخص می‌کرد، بخش زیادی از کایه به چیزی اختصاص داشت که در فرهنگ سینمای آنگلو ساکسون «سینمای هنری» و به‌طور کلی اروپایی می‌نامیم. می‌توان مطلب را چنین بیان کرد: به عنوان منتقدانِ درگیر بحث و نظر، سینمای آمریکا بیشتر مدنظرشان بود؛ به عنوان فیلمساز آینده بیشتر (و نه فقط از روی ضرورت) به سینمای اروپایی نظر داشتند.

در نوشته‌های این دوره گُدار [۲]، تروفو [۳] و ریوت [۴] (در کایه و جاهای دیگر) دربارهٔ مثلاً اینگمار برگمن، توجهی هست به تقارن موقعیت او به عنوان فیلمساز و موقعیت بالفعل یا بالقوهٔ خود آن‌ها، هم چنین توجهی به برخی نگرش‌های مشترک دربارهٔ جهان و نیز سینما. شاید عجیب به نظر آید که برگمن، از بسیاری جهات مظهر «سینمای هنری» («دشوار»، تند، جدی، شخصی، ابداع‌گر، یا دست‌کم خودآگاه به لحاظ فرم)، مورد حمایت کایه و به‌خصوص گُدار («اصیل‌ترین فیلمساز سینمای اروپا: اینگمار برگمن») باشد، اما علل آن روشن‌گر است. تروفو بر سادگی و صراحت برگمن، اکتشاف‌اش در امور ذاتاً شخصی، این احساس بیننده «در آغاز فیلم، که خود برگمن هنور نمی‌داند داستانش را چگونه پایان خواهد داد» [۵] اشاره می‌کند. گُدار برگمن را بیشتر «هنرمندی شهودی» می‌داند تا «صنعتگر»، «سینما صنعت نیست. هنر است. مستلزم کار تیمی نیست. آدم همیشه تنهاست؛ در سر صحنه یا جلوی برگ سفید کاغذ. و برای برگمن تنها بودن به معنی پرسیدن است. و

فیلم ساختن به معنی پاسخ دادن به آن است. هیچ چیزی نمی تواند به نحو کلاسیکی رمانتیک تر باشد.» [۶] نظر خود برگمن درباره این سخن جالب است: «او درباره خودش می نویسد.» [۷]

اما در تلاش برای یک سینمای فرانسوی جدید یا متفاوت، سرمشق سینمای ایتالیا - فلینی، آنتونیونی، ویسکونتی، اما به ویژه و از هر جهت روسلینی - خصوصاً در اوایل و اواسط سال های ۱۹۵۰، اهمیت بسیار داشت. نتیجه گیری اریک رومر در «کشف مجدد آمریکا» این است که در عین دوست داشتن آمریکا و سینمای آمریکا باید هم چنین ایتالیا و سینمایش را دوست بدارند: «شاید با کنار هم قرار دادن دو ستانه، اگر نه هماهنگی عنصر بسیار مدرن و عنصر بسیار باستانی است که ایتالیا توانسته است آن شهرت بلامنازع را در سینمای اروپا کسب کند که پس از افول سینمای صامت از آن فرانسه بود. اکنون مسئله فقط این است که چطور باید آن را پس گرفت.» [۸] ریوت در خاتمه «نامه درباره روسلینی» که آن هم مال ۱۹۵۵ است، می گوید: «و این سینمای ماست، سینمای کسانی از ما که به نوبه خود می خواهند فیلم بسازند (چنان که گفتم، شاید خیلی زود).» این مقدمه و مقاله هایی که از پی می آید می خواهند این ارتباط را توضیح دهند.

«نئورئالیسم و پدیدارشناسی» (۱۹۵۲) به قلم آمیده آیفری، یک کشیش کاتولیک، پیوندی روشن و نزدیک با نوشته های ماقبل کایه آندره بازن درباره نئورئالیسم [۹]، شاید مهم ترین و دیرپاترین کارش در رئالیسم، صورت می دهد و تغییرات مهمی در موضع او در خصوص رئالیسم را که در «تکامل زبان سینما» [۱۰] طرح شده است مشخص می کند: یادداشت کوتاه بازن درباره امبرتو داز جشنواره کان در ۱۹۵۲ می تواند در یادآوری لحن و آهنگ کلی آن نوشته ها مؤثر باشد. آیفری از بینش های دلالت گیر بازن در عملکردهای مثلاً دزدان دوچرخه [۱۱] بسیار سود می برد در عین آن که می کوشد برخی از دریافت های اساسی را که بازن تصریح نمی کند برجسته کند بازن در مقابل، علناً ضابطه بندی های آیفری را تأیید کرد [۱۲]. بازن و آیفری در بسیاری موارد به طرزی استثنایی داوری های نزدیک به هم دارند، مثلاً در توافق شان با ضرورت «ابهام بنیادین» یا تأیید «جدول اجتماعی... اما نه تبلیغات» شان [۱۳]. این سخن آیفری را که «با اولویت دادن وجود بر ماهیت در هر چیز، این روش به طرز غریبی نزدیک به آن چیزی می شود که فیلسوفان توصیف پدیدارشناختی می نامند... روسلینی و معدودی دیگر سعی کرده اند... به خود اشیاء... برسند، ببینند که از خود چه بروز می دهند» می توان در راستای این سخن بازن قرار داد که «نئورئالیسم فقط حلول را می شناسد. فقط از ظاهر و نمود، نمود صرف موجودات و جهان، است که می داند چگونه

ایده‌هایی را که کشف می‌کند استنباط کند. این نوعی پدیدارشناسی است. [۱۴] نتیجه‌گیری بازن در مقاله‌اش دربارهٔ *دزدان دوچرخه* — «نه دیگر بازیگر، نه داستان، نه صحنه و دکور. به این معنی که در توهم‌زایی زیباشناختی کاملی واقعیت دیگر سینما وجود ندارد» [۱۵] — نیز در مقالهٔ *آیفری به شدت منعکس است*؛ بازن هم به‌نوبهٔ خود تعریف «یکپارچگی» واقعیت را از آیفری گرفت. [۱۶]

بررسی *سفر به ایتالیا* توسط رومرو «نامه دربارهٔ روسلینی» ریوت (هر دو ۱۹۵۵)، ناشی از واکنش انتقادی عموماً سرد به آن فیلم، صرفاً نشان می‌دهد که «رنالیسم پدیدارشناسانه» بازن و آیفری و «فرم بی‌طرف» آن، درک‌ایه سال‌های ۱۹۵۰ چطور سستی نیرومند و مهم بوده است (این دقیقاً سستی بود که بعدها چنان یکسره از مواضع مارکسیستی مورد حمله قرار گرفت). [۱۷] دفاع‌گزندهٔ کاتولیکی رومرو از «هنر مقدس» در ارتباط با *سفر به ایتالیا* به شدت یادآور مبنای مذهبی این مفهوم حلول است.

مقالهٔ دراز ریوت، در عین اذعان به مرکزیت کاتولیسیسم در آثار روسلینی، به دلایل دیگری جالب و پیچیده‌تر است. آن جنبهٔ سرمشق که ریوت برای سینمای روسلینی قائل است مسلماً تازه نبود. در همان اوایل ۱۹۵۲ گدار برخوردی با رومرو را به یاد می‌آورد که در ضمن آن رومرو مدعی بود «درس واقعی سینمای ایتالیا هنوز عموماً تفهیم نشده است... فیلم دیگری نمی‌شناسم که ارزش‌های سستی همچون شجاعت و سخاوت را بهتر از رم، شهر بی‌دفاع پاس بدارد. با این حال به شیوه‌ای خشن و سریع فیلمبرداری می‌شود... فیلمبرداران فرانسوی زیاد درگیر کمپوزیسیون‌اند، اما سینما با نقاشی ارتباطی ندارد.» [۱۸] کایه سینمای آمریکا را می‌ستود، اما این سینما از آن‌جایی که عموماً کلاسیک، عامه‌پسند و صنعتی بود (به‌رغم نحوهٔ بحث دربارهٔ نیکلاس ری مثلاً) [۱۹] سینمایی نبود که بتواند به فکر رقابت با آن باشند. در عین حال کایه فیلم‌های نمونه‌وار فرانسوی آن دوره را به‌خاطر عاری بودن‌شان از ارزش‌های سستی اخلاقی و همین‌طور به‌خاطر فضای «آکادمیک»‌شان نمی‌پسندید و منظورشان از این، خصوصیت ادیبانهٔ آن‌ها (و برای همین بود که ریوت می‌گفت «هیچ چیز کمتر ادبی یا رمان‌گونه نمی‌تواند بود» مگر کار روسلینی) و قراردادهای تصویری‌شان بود. [۲۰] اما سینمای ایتالیا چیزی داشت که فیلمسازان جدید فرانسوی می‌توانستند سودای آن را در سر بپرورند و به‌خصوص روسلینی، هم نمونهٔ ارزش‌های اخلاقی بود که کایه می‌توانست عموماً تأیید کند و هم نمونهٔ سبک تصویری غیرآکادمیک «مدرن» و سبک روایت غیرادبی بود که هم با سلیقه و هم با شرایط و امکانات تولید در فرانسه جور درمی‌آمد. همین «مدرنیت» — سبکی و مضمونی — است که مقالهٔ ریوت در صدد تعریف آن است:

زیرا تردیدی نیست که این فیلم‌های شتابزده، سر هم شده با کمترین امکانات و فیلمبرداری شده در عین دغدغه که غالباً در تصویرها نمایان است، تنها پرتره راستین دوران ما هستند... چطور ممکن است نتوانیم بناگاه این نظیره گزیده گو، نپرداخته، و ناتمام زندگی روزمره خود را شناسیم؟ این گروه‌های سرخود، این مجموعه آدم‌های مطلقاً تئوریک، فرسوده از بی حالی و افسردگی، دقیقاً چنان که می‌شناسیم‌شان تصویر انکارناپذیر و متهم‌کننده جوامع ناهمگرا، متشتت و ناساز مایند.

این، همراه با تعریف همدلانه ریوت از این مضمون همیشگی روسلینی که «آدمیان تنها هستند، و تنهایی‌شان کاهش‌ناپذیر است؛ که جز با معجزه یا قدیس‌واری، بی‌خبری ما از دیگران کامل است»، و مانند آن، مثال بسیار مجاب‌کننده‌ای از تماتیک نوعی کایه که جان‌هس پیشنهاد کرد عرضه می‌کند. [۲۱] اما روسلینی به عنوان یک مؤلف به دلایل دیگر و هم‌چنین نمونه‌واری قابل توجه بود: وقتی ریوت اظهار شگفتی می‌کند «از این امر که عصر ما، که دیگر نمی‌تواند از چیزی جا بخورد، چنین وانمود می‌کند که آشوب شده است زیرا فیلمسازی جرئت کرده است بی‌قید و بندی از خودش حرف بزند» دارد از نقش اصلی «امر شخصی» در هنر [۲۲] سخن می‌گوید که وجه مهمی از دست‌کم فیلم‌های اولیه موج نو بود. [۲۳] اگرچه دریافت ریوت از مؤلف و «خلافت» در این جا عمدتاً قراردادی است، تمایز جالبی بین «استادان منزوی» (همچنین رنوار، هاکس، لانگ، در مرحله کمال‌شان) که آثارشان خود توجیه‌کننده و خودگردان است (و بنابراین نمی‌توان از آن چیزی آموخت) و منزلت «نمونه‌وار» آثار روسلینی («همه چیز، از جمله خطاها، در آن آموزنده است»، که به نحوی «مقید به زمان» بسته به زمان حال است، صورت می‌دهد. [۲۴] ما که امروز از چرخش‌های قابل توجهی که بعدها ریوت در مقام منتقد و در مقام فیلمساز در سال‌های ۱۹۶۰ و بعدش صورت داد خبر داریم شاید بتوانیم در این مقاله دشوار اما برانگیزنده نیز سرآغازهای التزامی هماهنگ به ایده‌های مربوط به «مدرنیسم» را ببینیم. [۲۵]

نگرش کایه به مؤلف/پدیدآورنده را هم چنین می‌توان از دو گزیده مصاحبه روسلینی دریافت، که به خاطر نحوه مصاحبه‌کایه همین‌طور به خاطر نظرات روسلینی قابل توجه است. در سبک مصاحبه‌کایه ترکیب ناسازی از احترام (گویی «حقیقت» خاصی را باید از کارگردان برگرفت) و حالت بازجو مآبانه‌ای که برابری کامل را ایجاب می‌کند و بدین ترتیب نوعی سؤال پیچ کردن نامعمول برای آن زمان می‌بینیم. [۲۶] سؤالات کایه خیلی مستقیم شکل گرفته از مواضع مرتبط با بازن است و پاسخ‌های روسلینی در جهت تأیید آن مواضع، هم به

لحاظ مضمونی (و بنابراین سیاسی) و هم به لحاظ صوری آن‌هاست. پاسخ‌های بی‌انیه‌وارِ روسلینی، به‌خصوص در مصاحبهٔ ۱۹۵۹، مسلماً خبر از کار آموزشیِ تلویزیونیِ بعدی‌اش می‌دهد؛ جای تعجب نیست که محرکهٔ کلی آن‌ها بسیار نزدیک به محرکهٔ خود موج‌نواست.

یادداشت

۱. نیز نگاه کنید به فهرست‌های سالیانهٔ بهترین فیلم‌های کایه در پیوست ۱.
۲. برای مثال نگاه کنید به "Bergmanorama", *Godard on Godard* (چاپ نخست در کایه ۸۵، ژوئیهٔ ۱۹۵۸)، صص ۷۵-۸۰، و بررسی تابستان پامونیکا (چاپ نخست در *Arts* ۶۸ ژوئیهٔ ۱۹۵۸)، صص ۸۴-۸۵.
۳. نگاه کنید مثلاً به "Bergman's opus" *François Truffaut, Films in My Life* (چاپ نخست در ۱۹۵۸)، صص ۲۵۳-۲۵۷.
۴. نگاه کنید مثلاً به بررسی *Summer Interlude (Summerlek)* تحت عنوان *L'Anne au ventre* در کایه ۸۴، ژوئن ۱۹۵۸، صص ۴۵-۷.
۵. تروفو، پیش‌گفته، ص ۲۵۶.
۶. گدار، پیش‌گفته، ص ۷۶.
7. Ingmar Bergman, *Bergman on Bergman* (interviews with Ingmar Bergman by stig Björkman, Torsten Manns, Jonas sina), London, secker & warburg, 1973, p. 60.
۸. فصل ۷ در همین کتاب.
۹. گردآوری شده در سینما چیست؟ اثر آندره بازن جلد ۲؛ امبرتو در مقاله‌های «دسیکا: متورانس» (صص ۶۱-۷۸) و «امبرتو: اثری بزرگ» (صص ۷۹-۸۲) بررسی شده است.
۱۰. چاپ مجدد در آندره بازن، سینما چیست؟ جلد ۱.
۱۱. به‌ویژه نگاه کنید به مقاله‌های «دزد دو چرخه» و «دسیکا: متورانس» در بازن، سینما چیست؟ جلد ۲.
۱۲. «دفاع از روسلینی»، همان، ص ۹۷.
۱۳. مقایسه کنید با بازن، دزد دو چرخه، همان ص ۵۱.
۱۴. «دسیکا: متورانس»، همان، صص ۶۴-۵.
۱۵. دزد دو چرخه، همان ص ۶.
۱۶. «در دفاع از روسلینی»، همان، ص ۹۷.
۱۷. برای مثال نگاه کنید به:
- Jean-Louis Comolli and Jean Narboni, *cinema/Ideology/criticism (I)*
- چاپ نخست در کایه ۲۱۶، اکتبر ۱۹۶۹ ترجمه شده در اسکرین دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار ۱۹۷۱، تجدید چاپ در
- Screen Reader 1 and Nichols, Movies and Methods*.
۱۸. گدار، پیش‌گفته، ص ۳۲.
۱۹. نگاه کنید مثلاً به نظر ریوت دربارهٔ نیکلاس ری در یادداشت‌هایی دربارهٔ یک انقلاب، فصل ۸ همین کتاب.
۲۰. نگاه کنید به مقدمهٔ من در بخش سینمای فرانسه در همین کتاب، و به‌ویژه اظهارنظرهای مربوط

۲۲۴ کایه دوسینما (دهه ۱۹۵۰)

به «گرایش خاضی در سینمای فرانسه» تروفو.

۲۱. نگاه کنید به مقدمه کتاب.

۲۲. مقایسه کنید با نظر تروفو دربارهٔ به پول دست نزن ژاک بکر، فصل ۱ همین کتاب، از جمله یکی از نمونه‌های متعدد دیگر.

۲۳. نگاه کنید مثلاً به مقاله ژاک ریوت دربارهٔ چهارصد ضربه تروفو تحت عنوان

'Du côté de chez Antione' کایه ۹۵، ترجمه شده تحت عنوان 'Antoine's Way' در

David Denby, *The 400 Blows*, New York, Grove Press, 1969.

۲۴. مقایسه کنید، به لحاظی اندک متفاوت، با نظر تروفو دربارهٔ فیلم ژاپنی شور جواتی به عنوان سرمشق، در

کتابش، فیلم‌ها در زندگی من صص ۲۴۶-۴۷.

۲۵. مقایسه کنید مثلاً با مقاله ریوت در بحث هیئت تحریریه دربارهٔ میروشیما عشق من، فصل ۶ همین کتاب.

۲۶. مقایسه کنید با گزیده‌های مصاحبه با نیکلاس ری، فصل ۱۵ همین کتاب.

آندره بازن: امبرتو

(from 'La Foi qui sauve: Connes 1952', *Cahiers du Cinéma* 13, June 1952)

معجزه در میلان در کار زاواتینی و دسیکا پرانتزی بود؛ گشت و گذاری بود در دنیای خیال و هم، بر پایه و شاید در خدمت رئالیسم و با وجود این در منظری متفاوت از آن که باواکسی و دزد دوچرخه تعریف شد. با امبرتو د فیلمنامه نویس و کارگردان به نشورئالیسم تمام عیار بازمی گردند. اصالت زاواتینی در سینمای ایتالیا اما در دعوی وی به ژرف تر رفتن در نشورئالیسم نهفته است تا فراتر رفتن از آن. موضعی که پس از توفیق دزد دوچرخه تا حدودی خطرناک و تناقض آمیز می نماید. دزد دوچرخه چنان کامل بود که قله ای قلمداد شد و پس از آن مؤلفان فقط می توانستند دوباره سرازیر شوند. اما امبرتو ثابت می کند که کمال انکارناپذیر دزد دوچرخه محدوده ای بود که زیبایی شناس می توانست به سویش رود. آن محدوده نه چندان در به کارگیری کامل قواعد روایت نشورئالیستی که در موازنه تقریباً معجزه آسای آن فریافت انقلابی فیلمنامه و اقتضاهای روایت کلاسیک میسر می شود. جایی که مؤلفان ممکن بود فقط با مصالحه ای زیرکانه به پایان رسند، به سن تزی ایده آل بین نیروی ضرورت تراژیک سیالیت عرضی واقعیت روزمره رسیدند. اما برای زاواتینی این توافق به قیمت قربانی کردن بخشی از پروژه زیباشناختی اش رخ داد که می دانیم می خواست از نمود دقیقه در زندگی مردی که برایش اتفاقی نمی افتد مضحکه ای سینما توگرافیک بسازد. قوس واره بی انجام فیلمی تخیلی و شاید پروژه ای تحقق ناپذیر که نسبت اش با واقعیت چون آینه ای بود که طرف صیقل خورده اش دیگر دانسته نمی شد، اما نیز ایده ای زیباشناختی، بارور و تمامی ناپذیر چون خود طبیعت.

از این منظر، امبرتو نه تنها می کوشد از دزد دوچرخه بسی فراتر رود بلکه بر آن توفیق می یابد. سوء تفاهم به ناچار از این نکته برمی خیزد که واقعیت اجتماعی یا سیاسی سوژه و

تبعات عاطفی‌اش سبب می‌شود که برای عده‌ای چون درخواست بازنشستگی سالخوردگان و برای عده‌ای چون ملودرام به نظر آید. البته همواره انبوهی سوارز در مقیاس کوچک خواهد بود که «قلب فرومایه» دسیکا را به سخره گیرد. اما آشکار است که فیلم واقعی به هیچ لحاظی با خلاصه طرحش تطبیق نمی‌کند. داستان اُمبرتو د، کارمند حقیر بازنشسته، و سگش — بر فرض که هنوز می‌توانیم به عنوان «داستان» درباره آن صحبت کنیم — همان قدر از لحظاتی که «اتفاقی رخ نمی‌دهد» که در سکانس‌های دراماتیک، مثل اقدام او به خودکشی است. دسیکا بیش از یک حلقه فیلم مصرف می‌کند تا اُمبرتو د را در اتاقش به ما نشان دهد که دارد کرکره‌ها را می‌بندد. اشیایی را مرتب می‌کند، به لوزه‌هایش نگاه می‌کند، به رختخواب می‌رود، تب‌اش را اندازه می‌گیرد. این قدر فیلم برای یک گلودرد — و همان قدر برای خودکشی! و باز گلودرد دست‌کم نقش کوچکی در داستان دارد، حال آن‌که زیباترین سکانس فیلم که در آن دخترک بیدار می‌شود — دقیق گفته باشیم — هیچ طنین دراماتیک ندارد: دختر برمی‌خیزد، کمی در آشپزخانه می‌پلکد، مورچه‌ها را دور می‌کند، قهوه خرد می‌کند... و همه این کارهای «بی‌اهمیت» با تداوم زمانی دقیقی برای ما ثبت می‌شود. وقتی به زاواتینی گفتم که این آخرین صحنه جذابیت سرشاری دارد در حالی که رفتن اُمبرتو د به رختخواب ندارد، پاسخ داد «می‌بینی که اصل زیباشناختی مطرح نیست فقط نحوه استفاده مورد نظر است. فیلمنامه‌نویس هر چه بیشتر به درام و نمایش بی‌توجه باشد بیشتر می‌خواهد داستانش با تداوم و استمرار زیستی واقعیت تطبیق کند، گزینش حوادث جزئی که بافت آن را می‌سازد ظریف‌تر و بغرنج‌تر می‌شود. اگر با گلودرد اُمبرتو د حوصله‌ات را سربردم در عوض با قهوه خردکن دخترکم اشکات را درآوردم، این فقط ثابت می‌کند که در مورد دوم می‌دانستم چطور آن چیزی را انتخاب کنم که در مورد اول نمی‌دانستم چطور تصویرش کنم».

اُمبرتو د که مسلماً فیلم ناهمگنی است و چون دزد دوچرخه آن رضایت ذهنی را ایجاد نمی‌کند، دست‌کم نارسایی‌هایش را از آمال و جاه‌طلبی‌هایش دارد. وجوه موفقی آن نه تنها نئورئالیسم بلکه در جسورانه‌ترین نقطه آوانگارد که در پی دفاع از آنیم قرار دارد.

آمده آیفری: «نئورئالیسم و پدیدارشناسی»

('Néo Réalisme et Phénoménologie', *Cahiers du Cinéma* 17, November 1952)

«رئالیسم از واژه‌هایی است که هرگز نباید بدون قرینه‌ای تعیین‌کننده به کارش برد. آیا «نئو» وقتی برای سینمای رئالیستی ایتالیایی پس از جنگ به کار می‌رود ادای مقصود می‌کند؟ بر اساس کاربرد کمابیش جهانی که پیدا کرده است اگر دآوری کنیم جواب باید مثبت باشد. اما اگر برعکس، در انتقادهایی که، حتی خود هنرمندان از آن کرده‌اند کنکاش کنیم و اگر توجه کنیم که همه آن‌هایی که به کارش می‌برند با نوعی تردید و احتیاط به صورت پُرانتز یا توضیحات (به عبارت دیگر، با وجدان ناراحت) به کارش می‌برند، این وسوسه ایجاد می‌شود که چیز دیگری به جای آن پیدا کنیم.

اما آیا آن «چیز دیگر» را باید با مرور گذشته، از طریق حذف، در یکی از جنبش‌های دسته‌بندی شده در «تاریخ زیباشناسی» جست یا در آینده «در اعماق جایی ناشناخته که فقط نو را باید یافت»؟ آیا نئورئالیسم جهان‌هایی را مجدداً مشخص کرد که قبلاً نقشه دقیق‌شان کشیده شده بود، یا راه خود را رفت؟ به عبارت دیگر، تکیه باید روی «رئالیسم» باشد یا روی «نئو»؟

واقعیت و سینما

تردیدی نیست که رئالیسم در سینما در سرآغازش به لومیر می‌رسد، مردی که هرگز تصور نمی‌کرد اختراع‌اش بتواند چیزی جز ابزاری برای نمایش جهان واقعی باشد. اما از همان آغاز، صرف این‌که وی دوربین‌اش را در نقطه خاصی قرار داد، فیلمبرداری را در لحظه خاصی آغاز و تمام کرد و جهان را به‌طور سیاه و سفید در سطحی هموار ثبت کرد، کافی بود که شکافی ناگزیر بین نمایش و واقعیت پدید آید.

ناممکن بودنِ پل زدن بر این شکاف دوباره با پدیده عجیب ژیگاورتوف تأیید می‌شود. او دریافت که نقطه اوج رئالیسم در سینما فیلم مستند است؛ بدین سبب است که باید در بیرون

از استودیو بدون بازیگر و فیلمنامه فیلم برداری کرد. وجه مطلوب آن است که دوربینی را بر سر چهارراهی به کار اندازیم. اما در این صورت مسئله این است که آیا آنچه از این منتهای رئالیسم پدید می آید فیلم و «اثر» خواهد بود؟ یا مجموعه ای از عکس های متحرک خواهد بود که مستندی را تشکیل می دهد که برای طراح شهر یا جامعه شناس اهمیت اولیه دارد اما برای کسانی که در پی هنرندها چندان اهمیتی نخواهد داشت؟ و رتوف دریافت که اگر این گونه عکس ها باید به صورت فیلم درآیند لازم است که با تدوین ریتم خاصی به آنها داد. از آن پس، توجه اش به این جنبه چنان بیشتر شد که رفته رفته به امکانات فردی بی توجه شد و صرفاً نوعی حکومت سمبولیک با ضرباهنگ بسیار حساب شده رانگه داشت که سوژه اولیه در آن دیگر اهمیتی نداشت، بدین سان از همان آغاز خام ترین نوع رئالیسم ما به هنر انتزاعی بازمی گردیم. دیالکتیک در خصوص بن بست ناگزیری که فیلم مستند، با ادعای بی تفاوت بودن و اعتقادش به برون گرایی غیر شخصی خویش بدان می رسد دلالت گر و روشن گر است. برای اجتناب از این بن بست، جنبش واقع گرا [وریست] در سینما از آغاز هر راه مستقیم ابتدایی به واقعیت را به نفع گریز به حقیقت، یعنی به هنر و خرد، کنار گذاشت. هنرمند حادثه ای را انتخاب می کند و با تأمل و سنجیدگی بازسازی اش می کند تا بدان نوعی حقیقت نمایی دهد و چون می داند «فرم ها»ی هنرش همیشه باید به محتوای واقعی تقلیل یابد، مراقب است که ویژگی های آن را ارتقا دهد، چه با تیره تر کردن سایه ها - و ریسیم سیاه ذهنی از طریق بازی با مایه های گوناگون خاکستری - و چه با تشدید روشنایی ها و نور، که مایه های سرخ فام از سیرترین قرمز تا روشن ترین صورتی، از گرمیون تا کلوش، می زاید از طریق رئالیسم سوسیالیستی.

نئورئالیسم و پدیدارشناسی

چگونه باید «نئورئالیسم» را در پرسپکتیو قرار داد؟ آیا باید آن را صرفاً دگرگونی و ریسیم انگاشت یا باید راهی دیگر برای برون رفت از بن بست دیالکتیکی مستند یافت؟ برای اجتناب از بحث انتزاعی اجازه بدهید بحث را بر پایه نمونه ای قرار دهیم که از هر لحاظ اثری خصوصاً نئورئالیستی محسوب می شود - آخرین سکانس آلمان، سال صفر.

این فیلم چند بُعد دارد: نخست، مستند، وضعیت آلمان پس از جنگ؛ سپس، روان شناختی، روان شناسی اجتماعی که آثار سوء آموزش نازی را نشان می دهد، به اضافه روان شناسی فردی کودک. اما این وقتی است که خلاقیت شروع می شود، زیرا توجه به هیچ وجه به روان شناسی کودک یا بزرگسالان نیست (سینما قبلاً زیاد به این پرداخته است).

این اثر کاملاً فرق می‌کند، تصویری بسیار عینی و فراگیر از نگرش کودکی در یک وضعیت خاص است. نه از درون‌نگری، نه گفت و گوی درونی، نه حتی چندان بیرونی، و نه بازی با نمود ظاهری اثری نیست. حتی به روان‌شناسی در معنای رفتارباوری نیز عنایتی نمی‌شود. در این جا کاملاً دور از روان‌شناسی هستیم و به سلسله‌ای از بازتاب‌ها توجه نمی‌شود. مسئله صرفاً تلقی انسانی در تمامیت آن است که دوربین به نحو «بی‌طرفانه» ای ضبط‌اش می‌کند. برای فهم عنصر کاملاً بدیع در این روند، فقط لازم است آن را در زمانی که کودک حالت «بازی کردن» ندارد و بازیگر نیست به چنگ آورد. غیرممکن است بتوان گفت که به چه نقش‌اش را خوب «بازی» می‌کند یا بد. جزئی از ماجرا به آن معنی نیست. درست چنان‌که بیننده هم‌دلی یا ناهم‌دلی از خود نشان نمی‌دهد. کودک صرفاً پیش چشم ما زندگی می‌کند و هست و دوربین «هستی»‌اش را ضبط می‌کند. برای مقایسه، به کوچی کوچولو در هر جایی در اروپا یا جوان در آخرین تعطیلات یا به کودک وحشی نگاه کنید؛ این‌ها همه غالباً «خوب بازی می‌کنند»، به این معنی که حس‌هایی را که فیلمساز فکر می‌کند باید تجربه کنند عالی ارائه می‌دهند. در نمونه‌ما تلقی کودک با کدام احساسات باید تطبیق کند؟ حسرت، افسوس، یأس، گنجی؟ هیچ کدام از این‌ها، بیش از مجموع آن‌ها، ارضاکننده نیست زیرا ما در این جا با مسئله تلقی‌های فراگیر بشری یا بهتر است بگوییم با وضع وجودی (اگزیستانسی) روبه‌رویم. موضوع بودنِ کودک است و از این رو او «بازی» نمی‌کند.

اگر آن‌چه گفتیم درست باشد، از روان‌شناسی برگشته‌ایم و جای تعجب نیست که، به جایی در عرصه اخلاق یا متافیزیک رسیده‌ایم. نباید روسلینی را به فیلسوفی تبدیل کنیم تا بدان‌جا پانهد. کافی است که او انسانی باشد و این وضعیت و تلقی بشری را در تمامیت‌اش تصویر کند. آن‌چه پدید می‌آید ضرورتاً دریافتی کلی وجود است، نه به صورت تزی که فیلم قصد تبیین آن یا دست‌کم تصویر کردنش را دارد، از این رو مقدمه‌ای لازم برای مفهوم‌پردازی فیلم است، که اگر بخواهیم به زبان متداول امروز بگوییم، همان تقدم وجود بر ماهیت است. برعکس، «معنا» در این جا جزء لاینفک تلقی عینی است و ابهامش از همین جاست. بعضی‌ها در این جا نابه‌سامانی اقتصادی جامعه‌ای روبه زوال را می‌بینند که در وجود کودک متبلور می‌شود و می‌کشدش. بعضی دیگر پولاریزه شدن پوچی را به طور کلی می‌بینند، در دنیایی که آدم‌ها زائدند همه چیز «تباه» است. باز عده‌ای دیگر شواهدی از دنیایی می‌بینند که در آن رحمت عظیم الهی در ملغمه هواها و شهوات بشری راه نمی‌تواند یافت مگر به صورت شعبی که بر بالین کودکی مرده زانو زده است. روسلینی خود نظری نمی‌دهد. او سؤال می‌کند. به رغم نگرشی وجودی راز وجود را طرح می‌کند.

روشن است که چه چیزی این نگرش را از جنبش های ورست و مستند متمایز می کند. عنصر مستند این فیلم مدعی «عینیت» منفعل خاصی نیست؛ نمایش «بی طرفانه» آن هرگز سرد و غیر شخصی نیست. اگر تعقل و نظریه نقشی ندارد، همیشه آگاهی و درگیری هست. در آن معضل اجتماعی هست اما تبلیغ نیست. فراتر از همه، امر عینی، ذهنی، اجتماعی و غیره هرگز به معنی دقیق کلمه تحلیل نمی شود؛ این ها چون کلیتی واقعی با همه جامعیت خام اش، بلوکی در خط زمان و نیز حجمی نگرسته می شود و هیچ لمحّه و حرکتی نادیده نمی ماند. با ملاحظه چنین بودن نگرش بیننده باید اساساً دگرگون شود. نگاه کردن فعلی می شود زیرا همه چیز زیر سؤال می رود، پاسخ خواسته می شود، عمل لازم است. این دعوت به آزادی است. جالب است توجه کنیم که چگونه فیلمساز ما را با حادثه ای انسانی رو در رو می کند که در تعامیت خویش مطرح است، اما از تجزیه کردن، از تحلیل کردن پرهیز می کند، تنها مرورش می کند، به طور ملموسی توصیف اش می کند و به نحوی کار می کند که در حین تماشا احساس تماشا کردن را از دست می دهیم و بازی کردن بازیگران را از یاد می بریم. به عبارت دیگر با تفوق دادن وجود بر ماهیت در همه چیز، روش به نحو غریبی نزدیک به چیزی می شود که فیلسوفان توصیف پدیدارشناختی می نامند.

این شیوه بدون تردید بسته به آموزه های مرتبط با آن، با تفاوت های بسیار تفسیر شده است اما با توجه به این که هنرمند، که متفکری حرفه ای نیست، حق دارد از مسائل کمی فاصله بگیرد، انکار نمی کنیم که روسلینی و معدودی دیگر کوشیده اند، چون هوسرل، به *Zu den Sachen Selbst*، به خود شیء، شیء فی نفسه، برسند و ببینند که از خود چه ابراز می کنند.

این جا، فراتر از هر چیز، حرکت این هنرمندان در خلاف جهت تحلیل است، کنار نهادن هر نگرش خط کشی شده ای به انسان و جهان است، دست کشیدن از غور در «شخصیت ها» و «فضا» است، گذاشتن همه این ها توی پرانتز است و به یک معنی کوشش برای دریافتی تمام است که زنجیره وار چون هستی در زمان، یا چون رخداد های بشری که همه را ز عالم با هم در آن حضور دارد، کامل است. به عبارت دیگر، راز بودن جایگزین وضوح ساختار می شود.

یک چنین منظره معکوسی که شاید برای سینما تازه باشد، در هنرهای دیگر، به خصوص رمان، بسی پیش از آن که فیلسوفان شیوه بیان را پیدا و تئوریزه کنند، تجربه شده است [۱].

آیا نمی توان گفت که هر دوی این ها «کوششی در تبیین مستقیم تجربه چنان که هست، بی توجهی به پیدایش روانشناختی اش یا به توضیحاتی علی که دانشمند، مورخ یا جامعه شناس شاید بدهد»، نوعی «مطالعه توصیفی در مجموعه پدیده هایی که در زمان یا

مکان، مغایر با قوانین ثابتِ مجردِ حاکم بر این گونه پدیده‌ها، بروز می‌کنند و تجلی‌ای از واقعیت‌های فرازین آن‌ها، یا نقد تجویزی مشروعیت آن‌ها، ی‌نند؟ و این‌ها دقیقاً تعریفی است که مرلو پونتی از یک سو، و از سوی دیگر واژگان فلسفه لالاند از پدیدارشناسی کرده‌اند. بدیهی است که به کار بردن کلمه «مطالعه» محل ایراد است. کنار گذاشتن آن، در بهترین حالت، مبنایی کافی است برای آن‌که خصلت پژوهش یا فلسفه را از آثار روسلینی یا دوس پاسوس دریغ کنیم که خود هرگز مدعی آن نبوده‌اند، اما شاید امتناع از دادن عنوانی شایسته‌تر از «نئورئالیسم» به جنبشی در زیباشناسی را که آن‌ها نمایند‌ه‌اش هستند توجیه نکند. مثلاً رئالیسم پدیدارشناختی. [۲]

هنر در رئالیسم پدیدارشناختی

همواره اندیشیدن به این‌که درباره چه سخن می‌گوییم جنبشی زیباشناختی است. رد «سبک» که با رئالیسم پدیدارشناختی قرین است مسلماً تظاهر عزمی بر یافتن جایی بیرون از عرصه هنر است. اما برای خودداری از بحث در خلأ اجازه بدهید اثر به خصوصی، دزدان دوچرخه دسیکا، را در نظر بگیریم. این جا مردی را داریم در جست و جوی دوچرخه‌اش که فقط مردی نیست که پسرش را دوست دارد، کارگری که نومیدانه در تلاش است تا دوچرخه دیگری را بدزدد، مردی که سرانجام نماینده فلاکتِ پرولتری است که به حد دزدیدن ابزار کارش نزول کرده است. او همه این‌هاست و بسی چیزهای دیگر تعریف نشدنی و تحلیل نشدنی، دقیقاً برای آن‌که در درجه اول، هست و مجرد نیست بلکه مجموعه‌ای از واقعیت احاطه‌اش کرده است که آثار جهان را با خود دارد - دوستان، کلیسا، دانشجویان آلمانی، پوستر ریتا هیورث. و این‌ها فقط دکور نیست، «وجود» دارند تقریباً همان قدر که او دارد.

بنابراین، رد انتخاب، اما آیا انتخاب نیست که هنر درباره‌اش سخن می‌گوید؟ هست، اما انتخاب اساساً یکی از وسیله‌هاست. در این مثال وسیله‌ها بس نیرومندند. امر مهم آن است که همین رئالیسم این اثر فقط با به کار گرفتن تدابیری بس ظریف‌تر و آگاهانه‌تر از هر چیزی که به کامل‌ترین نوع خود جوشی کمک کند ایجاد می‌شود. رئالیسم پدیدارشناختی همچون روشی که آن را الهام می‌بخشد اما به معنایی اندک متفاوت، نیز حاصل نوعی پرانتز، نوعی «خلاصه‌سازی» است. میان پرانتز اثر است، تکه‌ای از جهان است که به بیننده دقیقاً احساسی را می‌دهد که خود منظره، حتی منظره رئالیستی نمی‌دهد. اما بیرون از پرانتز «مین» فرازین قرار دارد که مؤلف است، کسی که کل بهای کوشش هنری لازم برای نیل به تأثیر واقعیت و دادن

این احساس به تماشاگر که او، مؤلف، هرگز پا به توی پرانتز نگذاشته است رامی داند. مسلماً هنری نهایی باید روایتی ساز کند، میزانشی ترتیب دهد، بازیگران را راه برد، در عین آن که این تأثیر نهایی را ایجاد می کند که نه روایتی، نه میزانشی و نه بازیگرانی در کار است. به عبارت دیگر، دوباره با رئالیسم رده دوم، سن تز جنبش های مستند و ریست سروکار داریم. با ورسم این دریافت حاصل شد که ایده آل رئالیسم اولیه را با تولید واقع مستقیماً نمی توان به دست آورد؛ آنگاه این اعتقاد طرد شد که رویکرد غیر مستقیم شکل استیلیزه حادثه را خواهد داشت. توهم تمام و کمال زیباشناسیک واقعیت را فقط به همت تدابیری می توان حاصل کرد که در آن نهایتاً بیش از هر نوع اکسپرسیونیسم یا کانستراکتیویسمی هنر نهفته است.

نخست، ضابطه فیلمنامه. توجه دیگر به فیلمنامه ای نیست که بنا بر منطق دراماتیک بی نقصی منطبق بر قراین روان شناختی دقیق باشد. مسئله معماری در میان نیست، هستی، بودن، مطرح است. اگر هنرمندی در حوزه ای شایسته نام خدایی آفریننده باشد این جاست. و به ندرت تنهاست. تیم های سناریونویسی ایتالیا مشهورند. کوشش کرده اند که این را به صورت مسئله ای تبلیغاتی و همگانی توضیح دهند، اما ریشه هایش عمیق تر است، به معنای غنای بی نهایت زندگی که یک فرد تنها هرگز نمی تواند از پس آن برآید. زاواتینی و دسیکا ماه ها روی فیلمنامه دزدان دو چرخه کار کردند تا به مردم بیاوراند که چنین چیزی وجود ندارد.

ضابطه فیلمنامه با ضابطه میزانشی و بازیگران کامل می شود (که آندره بازن به طور تحسین انگیزی در مقاله اش در اسپری، نوامبر ۱۹۴۹، تحلیل کرد). [۳] این همواره مستلزم تدابیر تکمیلی است تا اطمینان حاصل شود که مثلاً کار گذاشتن و کار کردن دوربینی در فیلمبرداری صحنه خیابان گسست آشکاری ایجاد نمی کند و این که کارگر و پسرش بیش از دو چرخه نقشی بر عهده ندارند. در رئالیسم پدیدارشناختی، هنر بنا بر این در میانه خود عملی پدید می آید که با آن می خواهد خود را از میان ببرد، اما کاملاً بر این آگاهی دارد و در واقع آن را به صورت ادعای اعتبار هنری خود درمی آورد. این تعریف باید این نکته را هم لحاظ کند که همه چیز به نحوی فیلمبرداری شود که بافت متراکم زندگی را به دست دهد که، اگر بخواهیم از تفکری کمک بگیریم که مقدم بر سارتر است، تنها ملاک زیبایی است.

برای همین است که مقوله نئورئالیستی را آن جا که ملاحظات صوری روشن است (که بهترین نمونه اش زمین می لرزد است) نمی توان به عنوان برهانی علیه نظراتی که ذکر شد عنوان کرد. آن ها اگر به نحو موثقی پدیدارشناختی اند، و معتمد که این دست کم در مورد

زمین می‌لرزد صادق است، نمی‌توان همچون مسیح ممنوع، صرفاً بر اساس پیوند بین گرایش نئورئالیستی و سنت بزرگ ایتالیایی نمایش پرشکوه، آپرایی، و باروک توضیح‌شان داد. حتی در این فیلم‌ها زیبایی نه‌چندان به لحاظ جنبه‌های صوری آن‌ها که به لحاظ تراکم موضوع، بار انسانی تأمل‌انگیز آن‌هاست. یا دقیق‌تر بگوییم، آن‌چه باید در نظر گرفته شود پیوند استادانه دو عنصر است، عمل متقابل حقیقی و حساب‌شده‌شان. می‌گویند پوستر نباید خیلی زیبا باشد وگرنه بیننده شاید نتواند به معنی‌اش پی‌ببرد. روی هم رفته چنین نیست، به موازات فرم بی‌طرف جایی برای هنرگویا وجود دارد، نوعی زیبایی راهگشا که در آن واحد غنی و شفاف است. همچون تصویرهایی که به اختیار بتوان عمقی یا برجسته دید، نقاشی ورمیه می‌تواند توریافتی مشخص بر پنجره باشد یا جلوه رنگین‌ماهرانه‌ای در آبی، خاکستری نقره‌ای و نارنجی بسیار روشن باشد که از سطحی نرم، مخملی و تقریباً گواشتین برمی‌تابد. همین تجربه را می‌توان با ماهیگیران اصیل سیسیلی و اسکونت‌ی داشت. هاله شکوهی که (تقریباً به معنی روحانی کلمه) او برگرد آنان می‌تند آن‌ها را پنهان نمی‌کند بلکه چیزی است که سبب می‌شود دیده شوند. می‌دانم که این زمینه خطرناکی است و اکثر فیلم‌های مشابه به دام زیاده‌روی در غلتیده‌اند، اما دست‌کم در این مورد غیرممکن است از دیدن نوعی فروتنی هستی‌شناختی در شکل‌گیری اجتناب کرد که با بی‌طرفی عمده‌ی دزدان دوچرخه همان نسبی را دارد که عرفان با ریاضت دارد.

واقعیت انسانی و معنی آن

بعضی گرایش‌های زیباشناختی هستند که ممکن است با رئالیسم پدیدارشناختی مخالف باشند که خاص‌ترین آن *Pièce à thème* درام پیام‌دار، یا شکل خفیف‌ترش *Pièce à thème*، درام مضمون است. مشخصه‌ی همیشگی آن‌ها نوعی اعتلا دادن به اثر است که شکل خارجی خاصی به خود می‌گیرد و پی‌گیری ایده‌آلی با معنای بی‌ابهام در ساده‌ترین شکل ممکن را در پی دارد. این حتی وقتی هوشمندانه صورت‌گیرد سخت متضاد با رئالیسم پدیدارشناختی است که مصمم است رویدادها را دستکاری نکند و به‌طور تصنعی در لفافه‌ی ایده‌ها و عواطف بپوشاند. اما خصلت فراگیر حادثه واقعیت زمانی-مکانی و مناسبتی با شعور انسانی را در بر می‌گیرد که بخشی از ذات آن و «معنا» یا «مفهوم» آن است. چون آن را فقط با آگاهی‌ای که هرگز قطعاً متوجه هدفی خارجی نیست می‌توان واگشایی کرد، این «مفهوم» را همیشه می‌توان با آگاهی منطبق بر معیارها و تئوری‌های خودش، یعنی جهان‌بینی‌اش، دقیقاً چون خود دنیای واقعی تفسیر و پرداخته کرد. نتیجه یک ابهام بنیادی است.

شرطاش البته این است که حادثه کامل بودنش را حفظ کرده باشد. کوچک ترین دخالتی که به واسطه آن مؤلف خواسته باشد تفسیر شخصی خود را از معنای بیرونی صریح اعمال کند بر کل کار لطمه می زند. پیام در آن مشهود است. این نشان می دهد فیلم هایی که مدعی اند همچون دست های آلوده و بازی تمام شد آثاری اگزیزستانسیالیستی اند، چقدر از آثار پدیدارشناختی دورند. سارتر آشکارا درگیر مضامین (اگر نه پیام های) اثر خویش است، برخلاف کافکا، که او را به خاطر پرداختن به وضعیتی یکپارچه و حادثه ای کامل می ستود. فقط در تحلیل منتقد نیست که همه چیز به صورت مسئله درمی آید؛ برای آوردن آن ها به عرصه حیات، مؤلف باید متعهد باشد. طور دیگری رفتار کردن شاید مستلزم این است که فیلسوف نباشد بلکه نبوغ زاواتینی... یا پالیه رو را داشته باشد.

فیلم پالیه رو، مردی در شهر راه می رود در واقع تصویر همه آن چیزهایی است که درباره رئالیسم پدیدارشناختی گفتیم و در عین حال چند بعد ارزشمند دیگر را نیز عرضه می کند. این فیلم هم چنین به تفصیل وضعیت انسانی فراگیر و همه حوادث بزرگ و کوچکی را که به دنبال دارد توصیف می کند. شخصیت های اصلی وجود ندارند که بقیه صرفاً نقش های تکمیل کننده داشته باشند. به همه یکسان پرداخته می شود. — برزلی گنده، قاتل فرضی و کافه نبش خیابان به یکسان مطرح اند. زندگی ها پهلوی هم، گاهی گرفتار، گاهی جدا، واگشوده می شوند. پایان واقعاً پایان نیست؛ بیننده این احساس را دارد که همه چیز می تواند ادامه یابد. و وقتی نگاه منتقد مضمون ها را ارزیابی می کند، همان درون مایه ای که به آن ها وضوح می بخشد بی درنگ فاش شان می کند. اما چون هستند، باید ذکر شوند: مسئله سوء تفاهم — آن به اصطلاح قاتل بی گناه است؛ پوچی — مردی به اشتباه دیگری را می کشد زیرا با کس دیگری عوضی اش می گیرد، تنهایی از نوع اجتماعی اش — بین آدم ها رابطه اصیلی به لحاظ عشق و نفرت وجود ندارد و عشق جز تماس جسمی نیست؛ بچه ای که زیادی است (de trop) همیشه آواره خیابان هاست. بزرگترها نیز دچار غثیان وجوداند و به لحاظی با هم بیگانه اند. همه موجوداتی — طعمه — مرگ اند؛ کارگر «بد قیافه» که می گویند «قیافه مأمور کفن و دفن را دارد»، نمی تواند کار پیدا کند و سرانجام به نحو مضحکی کشته می شود. زنی که در جست و جوی عشقی است و با گاز خود را می کشد. سیاه پوستی که به مرض سل می میرد و قربانی شرایط کارش می شود. «همه فانی اند» و این جا هیچ کس «به مرگ طبیعی» نمی میرد. هیچ یک از این آدم ها نمی تواند از شرایط بگریزد و در پایان این معنی مشهود است که قایق رها شده در دریا راهی به «جزیره های نجات» ندارد، بلکه قاتل حقیقی و فرد مظنون هر دو به وضعیتی جدید می رسند که معلوم می شود همچون وضعیت نخست است. موقتاً «مهلتی» می یابند اما

هرگز نخواهند توانست خود را از وضعیتی که همواره برگرد آنان می‌تند رها کنند.

و عنصر صوری نیز به نحو غریبی با این آدم‌ها قریب است. می‌توان در یک کلمه خلاصه‌اش کرد: فیلم «تخت» است. نور چیزی سخت و بی‌فروغ با خود دارد، جوّی نیست بلکه شکننده، زاویه‌دار و دشمن‌خوست، گیراترین تصویر، مرد مجروح توی برانکار که از دیوار راست مشرف بر بارانداز بالا کشیده می‌شود، استعاره‌اگرستانسی زور و قدرتی نامعمول است. «دیوار»ی که پشتش فقط مرگ و نیستی است. دیوار برای آن نیست که واقعیت مندی [۴] وجود را «نمادینه» کند، خود وجود «است» که به صورت واقعیت مندی ثابت شده است، شیء شده است و چیرگی سرد و خشونت کوراشیا را یافته است. از میوه‌ها و رکارنه و نور تابان فیلم‌های ایتالیایی که هر کدام به شیوه خود افق‌های فوق بشری را مجسم می‌کنند در این جا اثری نیست. پرده فولادین است که این افق‌ها را محو می‌کند، دیواری که نگهدارنده درهای بسته زندان انسان است که ما در آن محکوم به آزادی هستیم. فقدان کامل موسیقی، حاشیه صوتی سنگین گوش خراش بر آن تأکید می‌کند و مانع از هر اثر برانگیزنده است.

بدین سان، پالیه‌رو وادارمان می‌کند تا به حوادثی که پدیدارشناسانه توصیف می‌کند معنایی اگریستانسیالیستی یا دقیق‌تر بگوییم، سارتری بدسیم. اما چون این کار را با دریافت کاملاً متفاوتی از مقتضیات اثر و توجه کاملاً متفاوتی به امر عینی و به روش انجام می‌دهد، مکمل بر تحلیل‌های پیشین ارائه می‌کند که به شیوه کاملاً متفاوتی با فیلم‌های خود سارتر با ارزش است. از آن جا که در آخر بدون تحریف آشکاری، یک چنین رویکرد صریحی به جهان و انسان را به تماشاگر می‌قبولاند، به نظر می‌رسد که هایدگر در مخالفت با هوسرل در این سخن به حق بوده است که توضیح وجود همواره و ضرورتاً تأییدکننده نظری است که شخص درباره‌اش دارد، زیرا آن نظر خود عنصری، نحوه‌ای و سازه‌ای از خود وجود است. بنابراین تبریک گفتن ما به روسلینی، دسیکا و زاواتینی به خاطر مجال و آزادی تفسیری که به بیننده داده‌اند شاید کمی نابهنگام بوده است. اگر به نظر می‌رسد که جهان‌شان چندان نشانی از نگاه آنان ندارد بدون شک بدون سبب بوده است که در برابر انتخاب هنوز مرددند، یا چون انتخاب‌شان کاملاً در سطح دیگری است که درباره‌اش شاید این سخن گابریل مارسل صدق کند که «هر هستی که به امر فرازین رو نکند به بطلان و واقعیت مندی می‌گراید». بنابراین ثمری ندارد که توصیف افسون‌کننده پالیه‌رو را به پرس و جو گیریم، و صرفاً کافی است که آن را در زاویه دیگری قرار دهیم.

رنالېسم پدیدارشناختی و معنای کاتولیکي رحمت

این شاید چیزی است که آسمان روی مرداب می گوید. این فیلم مثل دیگر آثار این مکتب موجودیتی اجتماعی، روان شناختی و اخلاقی دارد. می توان صرفاً مستندی درباره مرداب های پونتینه قلمدادش کرد زیرا خانواده گورتی سخت وابسته به زمین، آب و آسمان تصویر می شود. اما به تدریج توجه به بینش های مشترک الساندرو و ماریای جوان معطوف می شود که با این حال اثری در بقیه ماجرا نمی گذارد. کل زندگی در یک مزرعه در مرداب های پونتینه همچنان به موازات نمایش دقیق تر نگرش الساندرو، آشکار کردن ماهیت حقیقی آن که یک وسواس جنسی است و به چند تجاوز نافرجام و سرانجام جنایت منتهی می شود، به نمایش درمی آید.

در این میان شاهد آماده شدن دختر برای نخستین عشای ربانی اش، سپس خود مراسم با جزئیات همیشه اندکی سخت گیرانه اش به خصوص در کشورهای که سنت های مذهبی کهنی دارند، هستیم. با وجود این، فیلم صمیمیت و توجه عمیقی را که ماریا به مراسم دارد پنهان نمی کند، مراسمی که به نظر او احتمالاً برخلاف بسیاری از همراهانش چیزی بیش از تشریفات تو خالی است. پس از جنایت دختر در بیمارستان بستری می شود و در آن جا می میرد. مردم او را چون قدیسه ای می نگرند و به دعا می پردازند.

این ها حوادثی است که نشان داده می شود بی آن که در جهت تفسیری که باید داشته باشند، فشاری صورت گیرد. اگر بیننده هنگام بیرون آمدن از سینما کشف می کند که دختر عملاً قدیسه ای بود، همین طور هم ممکن است آن را سخت عبث بیابد. مجموعه ارزش های شخصی او نباید تغییر یابد تا حوادث توجه اش را جلب کند.

اما برای اهل ایمان، به کار بردن تفسیر مذهبی برای معنای باطنی این حوادث مسئله ای ایجاد نمی کند. خود ابهام به یک معنا ملاک اصالت است. عرصه و هم انگیز بینش های خارجی و صدا های درونی بس بیشتر هشدار دهنده است. در این جا همه چیز چنان عمیقاً نشان از مادیت دارد و چنان دور از خیال است که مسئله ای ایجاد نمی کند و دیدن دست غیب دشوار نیست. آن جا که همه چیز پذیرای توضیحی طبیعی است هنوز برای واقعیتی فرازین در میان تحول طبیعی قطعیت ها جا هست، و در واقع این یکی از مشخصه های خود اعتلاست.

به عبارت دیگر، ابهام، نحوه وجودی رازی است که حراست کننده آزادی است. ظواهر هر چه به عکس آن باشد، یک مسیحی از دیدگاه رمزی و عرفانی در ملاحظه سطحی و خصوصیتی دست کم همتای، اگر نه برتر از، عوالمی که برسوزن خلق می کند مشکلی نخواهد داشت.

به همین جهت اگر روان‌شناسی به معنی خاص به مراتب کمتر طنطنه دارد، رحمت نهان‌تر نیست و ابهام‌ها اساساً بزرگ‌تر نیستند؛ به هر حال ماهیت رحمت است که نهان و مبهم باشد دقیقاً به این سبب که چهرهٔ انسانی راز متعال خداوندی است.

به نظر می‌رسد که امکانات و خطرات رنالیسم پدیدارشناختی در عرصهٔ بیان مذهبی این‌گونه‌اند. اما مسلماً خطر بزرگ‌تر آن است که بخواهیم بیش از خود خداوند متوجه مقاصد او باشیم و بکوشیم که به زور به حوادث جهت بدهیم و بیننده را مجبور کنیم که در آن‌ها معنایی را تشخیص دهد که فقط برای کسانی قابل حصول است که آن را آزادانه کشف می‌کنند.

بدین‌سان، حیطهٔ معانی مهیا برای رنالیسم پدیدارشناختی به وسعت خود واقعیت انسانی است. هیچ امر پیشینی را رد نمی‌کند، به شرط آن‌که معانی در حد سؤال باشند نه راه‌حل، زیرا در عین آن‌که، چون ژان وال، می‌داند که مسائل فی‌نفسه ارزشی دارند، همراه با پاسکال اعتقاد دارد که فقط با برون رفتن از آن‌ها می‌توان حل‌شان کرد و این‌که زندان انسان رو به آسمان باز است.

یادداشت

۱. در شمارهٔ ژانویهٔ ۱۹۴۸ مجلهٔ اسپری، بازن نوشت که رنالیسم ایتالیایی صرفاً معادل سینمایی رمان آمریکایی است که باعث شد دربارهٔ تأثیر سینما بر رمان که کلود لوداموند ماگنی پیشنهاد کرده بود به بحث بپردازد. بازن نتیجه گرفت که سینماست که بیست سال از زمان عقب‌تر است. و در واقع، دیر زمانی است که نقاشی هم خواهان نقشی هر چه فعال‌تر در میان مخاطبان شده است. هم‌چنین یادمان هست که سارتر در ادبیات چیست؟ نقش خاصی برای شکنجه به منزلهٔ آفرینندهٔ وضعیت‌های بحرانی قائل شد تا آشوبی را که نسل او در تکنیک رمان ایجاد می‌کرد توضیح دهد. در این زمینه، می‌توان سکانس شکنجه را در مشهورترین فیلم نورنالیستی، رم، شهری دفاع (۱۹۴۸)، که بسیار مورد انتقاد واقع شده است مثال آورد. (یادداشت نویسنده).

مقاله‌ای که آفری در اسپری، ژانویهٔ ۱۹۴۸، در نظر دارد این مقالهٔ بازن است [که ترجمهٔ فارسی دارد]: "An Aesthetic of Reality: Neo-Realism (Cinematic Realism and The Italian School of The Liberation)", Translated in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 2.

اشاره به ماگنی به این اثر اوست: *Age of The American Novel*.

۲. ناتورالیسم متافیزیکی پیشنهاد شده است (Gaetan Picon, *La Table Ronde*) یا *problematicismo* (Ugo Spirito, *Bianco e Nero*, July 1948)، که به نظر من تأکید کافی روی پیوند با فلسفه ندارند که Breher در خصوص آن می‌توانست به مرلوپونتی بگوید (*Bulletin de la Société* (Merleau-Ponty, *1947* *Française de philosophie*)) که در رمان یا نقاشی رخ داده است. سینما برایش مطرح نبود. فیلسوف‌هایی که روش پدیدارشناختی را به کار می‌برند سرانجام به چنین عنوانی اعتراض خواهند کرد؛ برای آن‌ها «داستانی روایت شده چنان دلالت عمیقی به جهان می‌تواند داشت که یک رسالهٔ فلسفی»

(Merleau-Ponty, *The Phenomenology of perception* XVI). (یادداشت نویسنده).

۳. ترجمه شده به *Bicycle Thief* در بازن، پیش گفته.

۴. *facticité* همچون *de trop* که قبلاً ذکر شد، در این جا به معنی سارتری آن به کار می رود. در نظر سارتر ارتباط هستی شناختی و مفهومی بین آزادی و واقعیت مندی حساس و پیچیده است. در یک کلام واقعیت مندی اشاره به همه «تعیینات» فردی دارد مثل جنسیت، طبقه اجتماعی و اقتصادی و مانند آن، در حالی که تنها اختیار ممکن در حیطه نگرش به آن هاست. (یادداشت نویسنده).

ژاک ریوت: «نامه درباره روسلینی»

('Lettre sur Rossellini', *Cahiers du Cinéma* 46, April 1955)

«فرمان حفظ می‌کند. نظم حکمفرما می‌شود.»

درباره روسلینی زیاد فکر نمی‌کنی، می‌گویی سفر به ایتالیا را دوست نداری. و به نظر می‌رسد همه چیز مرتب است. اما نه؛ کاملاً مطمئن نیستی که با این رد کردن نظر روسلینی گرایان را حدس می‌زنی. آن‌ها تحریکات می‌کنند. عصبانیت می‌کنند، انگار در درون‌ات در مورد سلیقه خودت زیاد راحت نیستی. چه نظر غریبی!

اما خوشمزگی دیگر بس است. بله، من آخرین فیلم روسلینی را (یا بهتر بگویم، آخرین فیلمی را که این‌جا نمایش داده می‌شود) خصوصاً تحسین می‌کنم. از چه نظر؟ آه، این جاست که کار مشکل می‌شود. نمی‌توانم از وجد، هیجان، شادی نام ببرم: این‌ها را به ندرت به عنوان دلیل قبول می‌کنی، اما امیدوارم دست‌کم درک کنی. (اگر نه، خدا به فریادت برسد.)

برای این که خوشحالت کنم، بگذار باز هم لحن‌ام را عوض کنم. استادی، آزادی، این‌ها واژه‌هایی است که تو می‌پذیری: چون این‌جا فیلمی داریم که در آن روسلینی استادی‌اش را آشکارا ثابت می‌کند و مثل همه هنرها این را با به کار گرفتن آزادانه استعدادهایش انجام می‌دهد. بعداً به این موضوع باز می‌گردم. اول چیزی را باید بگویم که فکر می‌کنم بیشتر برایت مهم باشد: اگر سینمای مدرنی وجود دارد. همین است. اما هنوز هم دلیل می‌خواهی.

۱. اگر روسلینی را مدرن‌ترین فیلمساز می‌دانم، بی‌دلیل نیست، هرچند از روی دلیل هم نیست. به نظر غیرممکن می‌رسد که سفر به ایتالیا را آدم ببیند و دلیل قطعی پیدا نکند بر این که فیلم شکافی ایجاد می‌کند و کل سینما به هر جان‌کنندی که هست باید از آن بگذرد. (بله، و بر این که اکنون امید نجاتی برای سینمای مسکین فرانسه نیست جز تزریق این خون تازه جوان.)

این البته نظر شخصی است. و می‌خواهم بی‌درنگ از یک سوء تفاهم جلوگیری کنم: چون فیلم‌های دیگری، فیملسازان دیگری هستند که دست کمی از این ندارند، هرچند کم‌تر، چطور بگویم، مثالی زدنمی‌اند. منظورم این است که در مسیر کارشان به این مرحله که پا می‌گذارند به نظر می‌رسد که خلاقیت‌شان فقط خودشان را فرامی‌گیرد. کاری که می‌کنند برای همین خلاقیت و در زمینه آن اهمیت دارد. بدون شک این نقطه اوج هنر است که دیگر جز خود به کسی پاسخگو نیست و ناشیگری‌ها و اکتشافات تجربی که گذشت، با منزوی کردن استادان، پیروان را دلسرد می‌کند: عرصه آنان، با قوانین و روش‌هایی که در آن جاری بود، با خودشان می‌میرد. رنوار، هاکس، لانگ البته بدین مرحله تعلق دارند و به معنایی هیچکاک هم. کالسکه طلایی ممکن است برای کپی‌های آشفته الهام‌بخش باشد اما برای یک مکتب هرگز. فقط گستاخی و نادانی این کپی‌ها را ممکن می‌سازد. و رازهای حقیقی چنان خوب در بین یک سری جعبه‌های چینی پنهان‌اند که بر ملا کردن‌شان شاید سالیانی به اندازه دوران فعالیت رنوار زمان ببرد، آن رازها با جهش‌ها و تحولات گوناگون ذکاوتی خلاق و به نحوی استثنایی حساس و دقیق در عرض سی سال عجین شده‌اند. آثار دوران جوانی یا دوران بلوغ اولیه بازتاب جریان‌ها و جنبش‌های زندگی روزمره است و وقتی با جریانی متفاوت برانگیخته شود در بند زمان می‌افتد و به دشواری می‌تواند خود را برهاند. اما راز کالسکه طلایی راز آفرینش و معضلات است. رازآزمون‌هاست، و قمارهایی است که می‌کند تا اُبَرهای را کامل کند و استقلالی و ظرافت جهانی هنوز نامشکوف را بدان ببخشد. چه مثالی در این جا می‌توان زد جز اثری شکبیا و رازدار که سرانجام همه رده‌های عبورش را پاک می‌کند؟ اما نقاشان یا موسیقیدان‌ها از آثار اخیر پوسن یا پیکاسو، موتزارت یا استراوینسکی چه چیزی می‌توانستند گرفت — جز یاسی سودمند.

دلیلی است که فکر کنیم در عرض یک دهه یا این حدودها روسلینی نیز خلوصی در این حد خواهد یافت (و بدان انس خواهد گرفت؛ هنوز به آن نرسیده است — و باید گفت، خوشبختانه؛ هنوز وقت هست که پیش از وصولش به ابدیت دنبالش کرد... [۱]، یعنی زمانی که مرد عمل هنوز در وجود هنرمند می‌زید.

۲. گفتم مدرن؛ پس از چند دقیقه تماشای سفر به ایتالیا مثلاً، اسمی به ذهنم خطور کرد که در این جا بی‌مورد می‌نماید: ماتیس [۲]. هر تصویری، هر جنبشی، در نظم تأکیدی بر وابستگی نقاش و فیلمساز است. گفتن‌اش ساده‌تر از اثبات کردنش است؛ یعنی سعی می‌کنم، هرچند می‌ترسم دلایل اصلی‌ام به نظرت سطحی باشد و بقیه مبهم یا غلط‌انداز جلوه کند.

در اولین وهله، فقط کافی است نگاه کنی: در سراسر قسمت اول به اشتیاق به سطوح

بزرگِ سفید توجه کن که خردمندانه به ظرافت و تفصیلی تقریباً تزئینی جلوه گر می‌شوند؛ اگر خانه نو و کاملاً مدرن به نظر می‌رسد، البته برای این است که روسلینی خصوصاً به چیزهای معاصر، به جدیدترین اشکال محیط و آداب ما دل بسته است و نیز برای این که از نظر بصری به وجدش می‌آورد. این شاید از سوی یک رئالیست (و حتی نئورئالیست) عجیب بنماید؛ اما آخر چرا؟ ماتیس هم از لحاظ من رئالیست است: آرایش هماهنگ ماده‌ی سیال، ریگ‌های بکر در انتظار ابداع ردّی دقیق. همه‌ی این‌ها برای من رئالیسمی بدیع‌تر از پرگویی‌ها، تکلف‌ها، آداب‌گراییِ شبه روسیِ معجزه در میلان است؛ این همه، نه تنها صدای فیلمساز را خفه نمی‌کند، بلکه به اولین معاصرِ نوینی می‌دهد که با تیزترین و حساس‌ترین قریحه‌ی ما تماس می‌یابد؛ این‌ها بر انسانِ مدرنِ درونِ ما اثر می‌گذارد و درواقع شاهدی است بر این دوران با صداقت خود داستان؛ این همه درواقع به آدم امین (honnête homme) ۱۹۵۳ یا ۱۹۵۴ می‌پردازد؛ درواقع مضمون همین است.

۳. روی بومِ انحنایی خودانگیخته بی‌آن که هرگز مشخص باشد، درخشان‌ترین رنگ‌ها را فرا می‌گیرد؛ خطی شکسته، با وجود این بدیع. ماده‌ای را شامل می‌شود که به‌طور معجزه‌آسایی زنده است. گویی دست‌نخورده از منشأ خود منتقل شده است. روی پرده، خط شلجمی طولیلی، انعطاف‌پذیر و دقیق، هر سکانس را راه می‌برد و کنترل می‌کند و به موقع خود دوباره به هم می‌آید و بسته می‌شود. به هر فیلم روسلینی فکر کن: بر صحنه، هر اپیژود، در حافظه‌ات تکرار خواهد شد، نه مثل سلسله‌ای از نمادها و ترکیب‌ها، رشته‌کمابیش هماهنگی تصاویری کمابیش رخشان. بلکه چون عبارت آهنگینِ بلندی، خط اسلیمی مداومی، خطی قاطع و مصرّ که آدم‌ها را ناگزیرانه به آن هنوز ناشناخته سوق می‌دهد که در مسیرش عالمی تپنده و قطعی را فرا می‌گیرد؛ چه تکه‌ای از پائیزا، فیور توای از سن فرانسیس (فرانچسکو، دل‌فک خداوند)، «ایستگاهی» در اروپا ۵۱ باشد و چه کلّ این فیلم‌ها باشد، سمفونی در سه موومانِ آلمان، سال صفر، یا مقیاس سرسختانه فراخیزنده‌ی معجزه یا استرومبولی (استعاره‌هایی موسیقایی که خودانگیختگیِ استعاره‌های بصری را می‌یابند) — چشم نستوه دوربین پیوسته نقش قلم را پیدا می‌کند. نقشی (sketch) گذرا پیش چشم ما جاودانی می‌شود (اما مطمئن می‌ماند، بی‌آن که سعی کند با استفاده از حرکت آهسته برای تحلیل اندیشه «استاد» برای راهنمایی ما آموزش‌مان دهد) [۳۷] با پیش رفتن‌اش تا شکل‌گیری نهایی ما زندگی می‌کنیم، تا آن‌جا که در تداوم زمان گم می‌شود درست همان‌طور که در سپیدی بوم پدیدار گشته بود. زیرا فیلم‌هایی هستند که آغاز می‌شوند و به پایان می‌رسند، که آغاز و پایانی دارند، که با مقدمات اولیه داستانی را پیش می‌برند تا همه چیز به نظم و آرامش خود بازگردد، و مرگ‌هایی، ازدواجی یا

افشایی وجود داشته است؛ هاکس، هیچکاک، مورنائو، ری، گریفیث هست. و فیلم‌هایی کاملاً مغایر این هست که به زمان می‌پیوندند چون رود که به دریا؛ و آن‌هایی که فقط پیش پا افتاده‌ترین تصویرهای بسته را می‌دهند: جریان رودخانه‌ها، جمعیت، سپاهیان، سایه‌های گذران. پرده‌هایی که برای همیشه فرو می‌افتند، دختری که تا پایان زمان می‌رقصد: رنوار و روسلینی هست. پس با ماست که در سکوت این جریان را که باز به خفا و راز پیوسته است، این قوس پنهان را که دوباره در زیرزمین دفن شده است تداوم بخشیم، هنوز کارمان با آن تمام نیست. (البته همه این‌ها دلخواهی است و حق یا توست: گروه اول خود را هم ادامه می‌دهند اما به نظرم نه کاملاً به یک صورت؛ ذهن را خرسند می‌سازند، برگردایی که ساخته‌اند شناور می‌مانیم، حال آن‌که بقیه گرفتارمان می‌کنند، فرو می‌برندمان. می‌خواستم همین را بگویم.) و فیلم‌هایی هستند که از طریق سکونی دردبار به زمان بازمی‌رسند؛ خود را مصرف می‌کنند بی‌آن‌که از جایگاهی پرمخاطره در قله‌هایی که غیر قابل سکونت می‌نمایند خم به ابرو آورند؛ مثل معجزه، اروپا ۵۱.

۴. برای این‌گونه شور و شوق‌ها خیلی زود است؟ غلط نکنم کمی زود است. پس بگذار برگردیم به زمین و، چون تو می‌خواهی، از کمپوزسیون حرف بزنیم؛ اما این عدم تعادل، این دور شدن از مراکز ثقل مرسوم، این عدم قطعیت ظاهری که نهانی این چنین تو را برمی‌آشوبد، ببخش اگر باز هم این جادست ماتیس را می‌بینم. نامتقارن‌گرایی‌اش را، «نادرستی» آمرانه در کمپوزسیون، و بی‌دغدغه ناهم‌مرکز را که باز در نگاه اول بر آشوبنده است و فقط بعد از آن تعادل نهانی‌اش را آشکار می‌کند که در آن ارزش‌ها به اندازه خط‌ها اهمیت دارند و به هر بومی این حرکت بی‌سر و صدا را می‌بخشد، درست همان‌طور که این جاد در هر لحظه‌ای این دینامیسم مهار شده، این گرایش ژرف همه عناصر، همه قوس‌ها و حجم‌ها را در آن دم به تعادلی جدید، و دمی بعد آن تعادل جدید را به آن یکی تحویل می‌دهد؛ و این را می‌توان عالمانه هنر توالی در کمپوزسیون (یا بهتر بگوییم، کمپوزسیون متوالی) تعریف کرد که برخلاف همه تجربیات ایستایی که مدت سی سال است نفس سینما را گرفته است، به نظر من بدیهی است که تنها تدبیر بصری مشروع برای فیلمساز باشد.

۵. موضوع را بیشتر بسط نمی‌دهم: هر مقایسه‌ای به زودی آزارنده می‌شود و به نظر همین یکی خیلی طول کشیده است؛ در هر صورت، چه کسی مجاب خواهد شد جز آن‌هایی که موضوع را به محض طرح شدن درمی‌یابند؟ اما بگذار فقط یک نکته را هم بگویم — راجع به ویژگی: زیبایی و ناشی‌گری همواره به هم پیوسته‌اند. تقدیر در هر دو مورد از یک زیبایی

جوان، بی‌تاب و سخت، شتابزده و در عین حال به‌طور آزارنده‌ای آسوده، به نظرم می‌رسد که جزو طبیعت شباب، این سن دشوار باشد، سنی که گویی حرکات و سکناتی بسیار پراشوب و بسیار مؤثر بدین گونه غیرمنتظره از بدنی بروز می‌کند که با احساس برآشفته‌گی شدیدی مقید است. ماتیس و روسلینی بر آزادی هنرمند تأکید دارند، اما اشتباه نکن: منظور یک آزادی مهارشدهٔ سازمند است که در ضمن آن سازهٔ اولیه سرانجام در زیر نقش ناپدید می‌شود.

به این ویژگی باید چیزی افزود که همهٔ چیزهای دیگر را از سر می‌گیرد: دریافت عامی از پیش طرح (draft). نقشی جزئی‌تر، تفصیلی‌تر از هر تفصیلی و طرحی (design) بسیار دقیق، آرایش نیروهایی دقیق‌تر از کمپوزسیون، که معجزه‌هایی هستند که حقیقت عالی خیال (imagination) از آن فرامی‌جوشد. آن ایدهٔ حاکم که فقط باید چنین جلوه داد که کنترلی اعمال می‌کند، و عجلولانه با چند حرکت کلی اساسی حاصل آمده، شتابزده و بی‌تاب در عین حال فشردهٔ بیست پژوهش کامل است. زیرا تردیدی نیست که این فیلم‌های شتابزده، با امکاناتی بسیار اندک سرهم شده و در تلاطم و آشوبی فیلمبرداری شده‌اند که غالباً از ایماژها آشکار است و تنها تصویر حقیقی دوران ما را در خود دارند؛ و این دوران نیز پیش‌طرحی هستند. چطور می‌توان در طرحی موجز و نپرداخته و ناتمام باز نمود زندگی روزمرهٔ ما را به ناگهان درنیافت؟ این گروه‌های اختیاری، این جمع مردمان مطلقاً تئوریک که با رخوت و کسالت تحلیل می‌روند دقیقاً چون آن‌ها را تصویر متهم‌کننده و انکارناپذیرِ جوامع چند هنجارِ ناهم‌رأیِ ناهمساز خود می‌شناسیم. اروپا ۵۱، آلمان، سال صفر، و این فیلم که باید ایتالیا ۵۳ش نامید همچنان که پائیزا، ایتالیا ۴۴ بود، آینهٔ مایند و به‌ندرت خوشایند مایند؛ با این حال امیدوار باشیم که این دوران درست چون روالی که در این فیلم‌های آشنا دارند، در نهان به سامانی درونی، به حقیقتی روی آورند که به آن‌ها معنایی دهد و در پایان این همه نابسامانی و اغتشاش بی‌امان را توجیه کند.

۶. آه، حالا موجبی برای سوء تفاهم است: مؤلف شُم جانور نشان می‌دهد. از همین حالا زمزمه‌ها را می‌توانم بشنوم: صحبت‌های محفلی، تعصب، عدم مدارا. اما این آزادی مشهور، این آزادی بیان را که این قدر ورد زبان است. اما خصوصاً آزادی بیان هر چیزی دربارهٔ خود را چه کسی پیش می‌برد؟ فریاد پاسخ، تا حد گستاخی، به گوش می‌رسد؛ چون امر غریب این است که مردم هنوز شاکی‌اند و دقیقاً آن‌هایی که بیش از همه خواهان آزادی‌اند (باچه هدفی؟ رهایی انسان؟ آن را می‌خرم. اما رهایی از کدام زنجیرها؟ این را که انسان آزاد است در توضیح المسائل یاد می‌گیریم و چیزی است که روسلینی به سادگی نشان می‌دهد؛ و بدینی او بدینی هنر والا است). دوست‌مان میم خیلی قشنگ می‌گوید «سفر به ایتالیا مقالات موتنتی

است. این به نظر می‌رسد که تعارف نیست؛ اجازه بده طور دیگری فکر کنم و به شگفت درآیم از این که عصر ما، که دیگر چیزی نمی‌تواند برآشوبدش، باید تظاهر کند که جنجالی راه افتاده است زیرا فیلمسازی جرئت کرده است بدون هیچ قید و بندی از خودش حرف بزند. درست است که فیلم‌های روسلینی دم به دم آشکارتر فیلم‌هایی آماتور می‌شوند، سینمای خانگی می‌شوند؛ ژاندارک در آتش نسخه سینمایی آن اورتوریوی مشهور نیست بلکه صرفاً فیلم یادگاری بازی همسرش در آن است درست همان‌طور که صدای انسانی اصلاً یادمان اجرایی است از آنا مانیانی (شگفت این ژاندارک در آتش همچون صدای انسانی فیلمی واقعی است نه به هیچ وجه دارای وجهه‌ای تئاتری. اما این ما را به آب‌های عمیق می‌برد). همین‌طور، اپیزود روسلینی در ما زن هستیم صرفاً گزارش روزی از زندگی اینگرید برگمن است؛ در حالی که سفر به ایتالیا قصه‌ای شفاف را عرضه می‌کند و جرج سازندرز چهره‌ای که به زحمت می‌تواند چهره خود فیلمساز را بپوشاند (که اندکی تار و مخدوش است البته، اما این تواضع است). حالا دیگر مثل استرومبولی یا اروپا ۵۱ فقط ایده‌هایش را نمی‌سازد بلکه به جزئیات روزمره زندگی‌اش می‌پردازد؛ زندگی‌اش اما به کامل‌ترین معنایی که گفته در نظر داشت «نمونه» است: این که هر چیزی در آن آموزنده است از جمله خطاها؛ و گزارش یک بعدازظهر پرکار در زندگی خانم روسلینی در این بافتار سخیف تراز توصیف طولانی‌ای که اکرم از آن روز زیبای اول ماه مه ۱۸۲۵ می‌کند که او و گوته با هم تمرین تیراندازی با کمان می‌کردند. بنابراین همین کشور هست، این شهر هست؛ اما کشوری مرفه، شهری استثنایی. برخوردار از معصومیت و ایمانی محفوظ و در حال حیات در خود ابدیت، شهری مبارک؛ و به همین منوال، راز روسلینی هم هست، که با آزادی بی‌وقفه‌ای «حرکتی ساده و یکه در ابدیتی ظاهر پیش رود: جهان متجسّد؛ اما این را که نبوغ روسلینی فقط در متن مسیحیت میسر است بسط نخواهیم داد زیرا مورس شرر [۴] قبلاً خیلی بهتر از آن‌چه من بتوانم، آن را در مجله‌ای، کایه دوسینما، اگر درست یادم باشد، تشریح کرده است.

۷. این آزادی مطلق بی‌حد که جواز نامحدودش هرگز مستلزم فداکردن غنا و قدرت باطن نیست یک آزادی به چنگ آمده است یا بهتر بگوییم کسب شده است. به نظرم این مفهوم کسب کاملاً جدید است و با وجود بدهات‌اش باز شگفت‌آور است. پس نکته بعدی این است که چگونه کسب شده؟ به وسیله مراقبه، با تأمل و تفکر در کشف ایده‌ای یا یک هماهنگی باطنی، با کاشتن این بذر محتوم و مقدر در جهان عینی که جهان ذهنی هم هست («که همان جهان روحانی باشد»); با پافشاری که بعد هر تسلیمی را به مخاطرات آفرینش توجیه می‌کند و حتی آفرینشگر بدقبال‌مان را به چنین تسلیمی برمی‌انگیزد؛ یک بار دیگر ایده گوشت و

پوست می‌شود، اثر هنری، حقیقتِ آینده زندگی روزمرهٔ هنرمندی می‌شود که از آن پس دیگر نمی‌تواند کاری کند که دور از این کانون، دور از این نقطهٔ جادویی باشد. و از آن پس به نظرم ما نیز دیگر مشکل بتوانیم این دایرهٔ درونی را، این ترجیح‌بند اساسی را که دسته‌جمعی واگویه می‌شود، رها کنیم: این که متن همان روح است، دیگری خود من است. ابژه حقیقت و پیام است؛ و اکنون ما نیز گرفتار این جاییم که در آن گذر از پلائی به پلان دیگر ابدی و بی‌انتهای دوسویه است؛ جایی که اسلیمی‌های ماتیس صرفاً به‌طور نامرئی به اجاق‌شان پیوسته نیستند. فقط نشان‌اش نمی‌دهند، خود آتش‌اند.

۸. این موضع پاداش‌های شگفتی عرضه می‌کند اما مسیر انحرافی دیگری به من می‌نماید که چون هر تغییر مسیری حسن‌اش این است که ما را سریع‌تر به جایی می‌رساند که می‌خواهم بیرم‌تان. (به هر صورت آشکار می‌شود که من نمی‌کوشم خط استدلالی منسجمی را دنبال کنم بلکه بیشتر در صدم یک نکته را به شیوه‌های مختلف تکرار کنم؛ در زمینه‌های گوناگون بر آن تأکید ورزم.) قبلاً از دید روسلینی، از نگاهش، گفته‌ام؛ فکر می‌کنم حتی مقایسه‌ای شتاب‌زده با قلم مصرّ ماتیس کردم؛ مهم نیست، می‌توان بر نگاه فیلمساز بسی تأکید کرد (و کیست که تردید کند نبوغ او عمدتاً در همین است؟) و بیش از همه بر یگانگی‌اش، تک بودن‌اش، آه، لزوماً از چشم سینمایی (Kino-Eye)، از عینیت مستند و چیزهایی از این قبیل صحبت نمی‌کنم. می‌خواهم که قدرت این نگاه را به طرز ملموس تری (با انگشت‌ات) احساس کنی؛ که شاید آن قدر ظریف نباشد. مثل مال رنوار، یا آن قدر تیز نباشد، مثل مال هیچکاک، اما کاری‌تر است؛ و نکته این نیست که به دگرچهرگی ظاهری مربوط است مثل ولز، یا به تلخیص‌شان مثل مورنائو بلکه به گرفتن آن‌ها ارتباط دارد: شکار کردن هر لحظه و همهٔ لحظات، در هر لحظهٔ مخاطره‌آمیز جست و جویی جسمانی، مادی (و بنابراین روحانی؛ جستن روح با تن). جریان بی‌وقفهٔ گرفت و گیر. تصرف و تعقیب که به تصویرها در آن واحد نوعی کیفیت و صف‌ناپذیر توفیق و تشویش می‌بخشد: در واقع همان حالت تسخیر. (اما استدعا می‌کنم ببین که این جا تفاوت کجاست؛ منظور نوعی تسخیر کافران، فتوحات فلان سردار لامذهب نیست؛ در این واژه آن کیفیت برادرانه را درمی‌یابی؟ و این که چه نوع تسخیری در نظر است؟ آن را که از فروتنی و خیر تشکیل می‌شود؟)

۹. چون «کشفی کرده‌ام»: یک زیباشناسیِ تلویزیونی هست — نخند، کشف من نیست البته — و این را که این زیبایی‌شناسی چیست (چه چیزی می‌خواهد باشد) همین تازگی‌ها از مقاله‌ای به قلم آندره بازن [۵] آموختم که مثل خودم در شمارهٔ رنگی کایه دو سینما (مجله‌ای مسلماً عالی) می‌خوانی. اما این است آن‌چه دریافتیم: این که فیلم‌های روسلینی هم، هر چند که فیلم

است، معروض این زیباشناسی مستقیم است با همه آن چه تشکیل اش می دهد از خطر و تنش و شانس و تقدیر (که درواقع عمدتاً توضیح دهنده راز ژاندارک درآتش است، جایی که هر تغییر پلان گویی خطر واحدی می کند و با هر تغییر دوربین دلهره ای واحد القامی شود). بنابراین این جا هم، به خاطر فیلمی این بار، لمیده در تاریکی، نفس در سینه حبس، چشم دوخته بر پرده ای که سرانجام مزایایی بر ایمان دارد: دید زدن همسایه با بی مبالاتی تمام، خلوت جسمانی مردمی را با وقاحت بر هم می زنیم که هیچ خبر ندارند زیر نگاه های شیفته ما و در نتیجه معروض تجاوزی آتی به روح و روان شان اند. اما در مجازاتی عادلانه، بلافاصله باید آن دلهره مشارکت، آن قضاوت پیشکی که بعد چه باید بشود، را تاب آریم؛ زمان ناگهان چه وزنی به هر حرکت و رفتاری می دهد؛ آدم نمی داند چه اتفاقی دارد رخ می دهد، کی، چطور؛ دلشوره حادثه ای را دارد بی آن که ببیند دارد رخ می دهد؛ این جا همه چیز نامنتظر، بلافاصله ناگزیر، است؛ حتی مفهوم بعد از این، در شبکه گنگ زمان. پس می گویی فیلم های آدم دید زن؟ — یا نهان بین.

۱۰. این جا واژه خطرناکی داریم که ساخته شده است تا خیلی چیزهای احمقانه معنی بدهد و خیلی دوست ندارم به کارش برم؛ باز هم داری به تعریف نیاز پیدا می کنی. اما این استعداد نگریستن به روح یا ایده آلی که در اشیا و آدم هاست، این مزیت رسیدن از ظواهر به المثنای ایجادکننده شان را چه چیز دیگری می توان نامید؟ (آیا روسلینی افلاطونی است؟ — چرا که نه، هر چه باشد به ساختن فیلم سقراط فکر می کرد.) [۶]

چون با پیش رفتن فیلم در روی پرده، پس از گذشت یک ساعت دیگر به نظرم نه به ماتیس بلکه به گونه فکر می کردم: هنر تداعی معانی اول از همه با محتوای ذهن، در آمیختن آن با موضوع «آبزه» اش به وسیله مراقبه؛ اما آن که با صدای بلند از موضوع صحبت می کند، با آن بلافاصله ایده را در نظر دارد. چند شرط البته لازم است: و نه فقط این تمرکز حیاتی، این خفت صمیمانه واقعیت، که راز هنرمند است و ما بدان دسترسی نداریم؛ و ربطی به ما ندارد. دقت در عرضه این موضوع، که نهانی بارور شده است؛ و صوح و خلوص «تشریح عینی» مشهور گوته هم هست. هنوز کافی نیست؛ این جاست که نظم دادن وارد کار می شود، نه خود نظم، گنه آفرینش، طرح آفرینشگر؛ آن چه که از روی فروتنی در زبان حرفه ای به ساخت مشهور است (و به ربطی به سر هم کردن پلان ها که مرسوم است ندارد؛ این از قوانین دیگری تبعیت می کند)؛ به عبارت دیگر، آن نظم (Order) که با اولویت دادن به هر نمودی بنا بر شایستگی اش، با این تصور که صرفاً دنبال هم اند، ذهن را وامی دارد که قاعده دیگری جز شانس برای پیش رفتن آن ها بیندیشد.

این چیزی است که روایت، در فیلم یا رمان، از بدو رشدش دریافته است. رمان نویس ها و فیلمسازهای با سابقه، استاندال و رنوار، ها کس و بالزاک، می دانند چگونه ساخت را در اثر خود به صورت عنصری نهان درآورند. اما باز سینما به مقاله (essay) پشت کرد (واژه آ. م. را به وام می گیرم) [۷] و چریک های بد اقبالش، تعصب، قاعده بازی، همشهری کین را کنار گذاشت. رودخانه را داشتیم. نخستین شعر آموزشی: حالا سفر به ایتالیا را داریم که با وضوحی تمام، سرانجام سینما را عرضه می کند که تا کنون محکوم به روایت بود، امکان مقاله.

۱۱. اکنون بیش از پنجاه سال است که مقاله زبان هنر مدرن بوده است: این آزادی، توجه، اکتشاف، خود جوشی، است: به تدریج - ژید، پروست، والر، شاردون، اودبیرتی - رمان را فرو پوشانده است: از مانه و دگا به بعد به نقاشی مسلط شده و شیوه ای پر شور، نوعی تعقیب و مجاورت به آن داده است. اما یادت می آید آن گروه جذابی که چند سال پیش شماره ای را مقصود خود قرار داده بود و هرگز از ادعای «رها کردن» سینما باز نایستاد؟ [۸] نگران نباش، این بار پیشرفت انسان در نظر نبود؛ آن ها فقط می خواستند هنر هفتم کمی از آن هوای فرح بخشی که پدرانش را پرورد برخوردار شود؛ در ورای همه این ها احساس بسیار درستی نهفته است. اما به نظر می رسد که بعضی از همین بزرگان هیچ توجهی به سفر به ایتالیا ندارند. باور نکردنی است. چون این فیلمی است که تقریباً از همه آن چیزهایی تشکیل شده است که آن ها می ستودند: مقاله فلسفی، اعتراف، دفتر خاطرات، یادداشت های خصوصی - و متوجه اش نشدند. این داستانی آموزنده است و می خواهم همه اش را برایت تعریف کنم.

۱۲. من تنها یک دلیل برای این می بینم: می ترسم مغرض بوده باشم (اما به نظر می رسد غرض باب روز باشد): این ترس نادرست از نبوغی است که بر این دوره حاکم است. ظرافت، فرهیختگی، شیک بودن باب روز است؛ روسلینی ظریف نیست اما به طرز شگفت آوری ساده است. ادبیات هنوز حاکم است: هر کس که می تواند از موراویا تقلید کند نبوغ دارد: سیاه مشق های مثلاً سولداتی، ویلر، فلینی (از آقای زاواتینی بعد صحبت می کنیم) خلسه می آفریند؛ تکرارها و اطناب های خسته کننده فشردگی رمان و اریا معنایی از گذر زمان قلمداد می شود؛ ملال و رکود جلوه های هوشمندی روان شناختی اند. روسلینی چون پروانه ای که در پره های چرخ افتد در این باتلاق فرو می افتد؛ چشم های سرزنش بار این دهاتی سمج را نادیده می گیرند. [۹] و در واقع خیلی کم ادبی یا رمان گونه است، روسلینی چندان در هوای روایت نیست و اثبات هم. او را با جفا های استدلال چه کار؟ دیالکتیک بدکاره ای است که با هر خرت و پرت اندیشه هم آغوش می شود و خود را به هر سفسطه ای وامی دهد؛ و اهل جدل بی سر و پایند. آدم های او چیزی را ثابت نمی کنند، عمل می کنند؛ برای فرانسیس

آسیبی قدیس بودن فکر زیبایی نیست. اگر پیش می‌آید که روسلینی می‌خواهد از ایده‌ای دفاع کند، برای معجب کردن ما هم جز عمل کردن، آفریدن، فیلم ساختن راه دیگری ندارد؛ تز اروپا ۵۱ که در آغاز هر اپیزود امری عبث است، پنج دقیقه بعد ما را فرامی‌گیرد و هر سکانسی قبل از هر چیز راز تجسد این ایده است؛ ما در برابر پیشرفت مضمونی طرح داستان مقاومت می‌کنیم اما در برابر اشک‌های برگمن، در برابر دلیل اعمال‌اش و رنج‌هایش تسلیم می‌شویم؛ فیلمساز در هر صحنه‌ای تئوریسین را با تکثیر وی به بیشترین مقدار نامعلوم کامیاب می‌کند. اما این بار دیگر کمترین مانعی در کار نیست: روسلینی ثابت نمی‌کند. نشان می‌دهد.

و دیده‌ایم: که در ایتالیا هر چیزی معنی دارد، که همه ایتالیا آموزنده است و جزئی از یک دگماتیسم عمیق است. که آن‌جا آدم ناگهان خود را در عرصه جان و روح می‌یابد؛ همه این‌ها شاید به عرصه حقایق ناب تعلق نداشته باشند اما مسلماً فیلم نشان می‌دهد که جزو قلمرو حقایق مشهودند که حقیقی‌تر هم هستند. این‌جا دیگر سخن از نماد نیست و در مسیر تمثیل بزرگ مسیحی قرار داریم. اکنون هر چیزی را این زن شوریده، گمگشته در قلمرو رحمت می‌بیند، این تندیس‌ها، این عشاق، این زنان آبستنی که ملازمان فراموش نشدنی همه‌جا حاضری برای اویند، و سپس تل آن جنازه‌ها، آن جمجمه‌ها و سرانجام آن بیرق‌ها، آن دسته‌ای که آیینی تقریباً وحشیانه را برگزار می‌کند، اکنون هر چیزی جلوه دیگری دارد، همه چیز چیزی دیگر می‌نماید؛ این‌جا زیبایی، عشق مادری، خدا، پیش چشمان ماست.

۱۳. همه مفاهیم کهنه؛ با این حال هستند و محسوس‌اند؛ تنها کاری که می‌توانی بکنی این است که چشمانت را پپوشانی یا زانو بزنی.

در موسیقی موتزارت لحظه‌ای هست که موسیقی گویی فقط از خودش، از دراندیشیدن به آکورد ناب الهام می‌گیرد و بقیه همه فقط تقرب است، اکتشاف‌های متوالی و پس‌نشستن از این موضع برین است که زمان در آن حذف شده است. همه هنر شاید فقط از طریق انهدام موقت وسیله‌هایش به بار می‌نشیند و سینما هرگز بزرگ‌تر از آن لحظاتی نیست که فرامی‌رود و به ناگاه درام را معلق می‌گذارد: به لیلیان گیش فکر می‌کنم که بی‌تاب و آسیمه سر می‌چرخد، به بی‌تفاوتی خارق‌العاده یانینگز، به لحظات شگفت‌انگیز آرامش در رودخانه، به سکانس شب در تابو به خوابیده‌ها و بیداران‌اش فکر می‌کنم؛ به همه آن نماهایی که فیلمسازان بسیار بزرگ می‌توانند در دل یک و سترن، یک تریلر، یک کمدی جاد دهند، آن‌جا که ژانر ناگهان از هم می‌پاشد وقتی که قهرمان لحظه‌ای به ارزیابی خود رو می‌کند (و بالاتر از همه به آن دو اعتراف برگمن و آن باکستر، آن دو رجعت به گذشته طویل زن‌های فیلم که دقیقاً مرکز و هسته فیلم‌های زیر رأس الجدی و اعتراف می‌کنم اند). به چه دارم اشاره می‌کنم؟ به این: در کار

روسلینی هیچ چیز بهتر از آن آکوردهای وسیع نشانهٔ یک فیلمساز بزرگ نیست که در درون فیلم هایش با همهٔ آن نمادهای نگاه شکل می‌گیرد؛ چه نگاه پسر بچه‌ای باشد به خرابه‌های برلین، یا نگاه مانپانی باشد به کوهستان در معجزه، یا نگاه برگمن به حومهٔ ژم، جزیرهٔ استرومبولی، و سرانجام به همهٔ ایتالیا (و هر بار دو نما، نمای زنی که نگاه می‌کند، دیدگاهش؛ و گاهی آمیزهٔ این دو)؛ و ناگهان اثری ژرف پدید می‌آید که از آن پس فقط با اندک تغییر تکیه [مدولاسیون] و برگشت مدام به وجه بارز اولیه [دومینانت] می‌توان فراهم آورد (کانتاتای ۱۹۵۲ استراوینسکی را می‌شناسی؟)؛ همین‌طور قطعه‌های متوالی سن فرانسویس دریم اصلی احسان در هم بافته است، یا در قلب فیلم این لحظه است که آدم‌ها به آخر خط رسیده‌اند و سعی می‌کنند خود را ببند بی‌آن‌که توفیق آشکاری پیدا کنند؛ این آگاهی دوارانگیز بر خویشتن که آن‌ها را فرا می‌گیرد، چون بازگشت فرحناک خودنیت اصلی به خود در قلب یک سمفونی. از کجاست عظمت رم، شهر بی‌دفاع، پائیزا، اگر که نه از این امید بستن ناگهانی به انسان‌ها، از این مساعی آرام در مقابله با برادری ناممکن، از این رخوت ناگهانی نیست که برای لحظه‌ای درست در حین عمل از پامی اندازدشان؟ تنهایی برگمن در کانون هر دو فیلم *استرومبولی* و *اروپا ۵۱* قرار دارد: بی‌هوای چرخد، می‌گردد بی‌آن‌که ظاهراً پیش رود؛ در عین حال بی‌آن‌که بداند از فرسایش رخوت و رکود می‌گذرد و از بار زمان که نمی‌تواند در برابر یک چنین کوشش طولانی، یک نگرانی مصرانه از سقوط اخلاقی خویش، رخوتی چنین بی‌سکون، چنین فعال و این چنین بی‌تاب پدیدار باشد و در پایان مسلماً از این دیوار سستی و یأس، این تبعید از سرزمین راستین گذر خواهد کرد.

۱۴. فیلم‌های روسلینی، «زیاد مایهٔ تفریح» نیست؛ حتی خیلی جدی است و به کم‌دی پشت می‌کند، و من فکر می‌کنم روسلینی خنده را با همان حدت و شدت کاتولیکی بودلر تقبیح خواهد کرد (و آیین کاتولیک هم با وجود حواری‌های ارجمندی چندان مفرح نیست *کبوتر و آزادی*؟ از این دیدگاه منظرهٔ غربی خواهد داشت). چیست که او هرگز از گفتنش باز نمی‌ایستد؟ این که آدمی تنهاست و تنهایی‌اش کاستی نمی‌پذیرد؛ این که غفلت ما از دیگران، مگر با معجزه یا پارسایی، لا علاج است؛ این که فقط زیستن با خدا، در محبت او و رحمت‌اش، فقط عنایت قدیسان، می‌تواند کمک‌مان کند. که دیگری را، نه فقط خودمان تنها را، دریابیم، بشناسیم و برگیریم؛ و این که آدمی فقط در خدا می‌تواند خود را بشناسد و برگیرد. در این فیلم‌ها سرنوشت‌های آدمیان مسیرهای جدا از هم دارند که فقط تصادفاً با هم تلاقی می‌کنند؛ مرد و زن، رودر رو، در خود فرو پیچیده‌اند و تک‌گویی‌های وسواس‌گونهٔ خود را پی می‌گیرند؛ ترسیم «دنای اردوگاه کار اجباری» [۱۰] انسان‌های بی‌خدا.

روسلینی، اما، صرفاً مسیحی نیست، کاتولیک است؛ به عبارت دیگر، تا حد رسوایی جسمانی است؛ این جا جنجال بر سر معجزه به یاد می آید، اما آیین کاتولیک ذاتاً دینی جنجالی است؛ این که جسم ما نیز، چون جسم مسیح، در راز خلقت الهی نقشی دارد چیزی است که همگان مشکل برتابند، و در این اعتقاد که حضور تن یکی از اصول آن است، بدن و ماده معنایی ملموس، مهم، تقریباً نفسانی دارد که برای اذهان پارسا و متقی سخت ناگوار است: «تکامل روحی» آنان دیگر اجازه نمی دهد که در آیین هایی این گونه فاحش مشارکت کنند. در هر صورت، آیین پروتستان متداول تر است، به خصوص در میان شکاکان و آزاداندیشان. این دینی فکری و عقلی است، اندکی انتزاعی، که مدام به انسان رو می کند: آبای پروتستان یکسر به نشان و شعار اشاره دارد. نمی توانم نفرت و انزجاری را که چندی پیش کسی درباره گریه و زاری برگمن در استرومبولی ابراز می کرد فراموش کنم. و باید پذیرفت که این تا حد چیزی که قابل تحمل، که به نحو مطلوبی روا، تا مرز ناهنجاری پیش رود (روسلینی غالباً می رود). مسیر برگمن در این جا یکسر با زناشویی ارتباط دارد و بر معرفت زن، نه بازیگر، استوار است؛ نیز باید افزود که برای دنیای کوچک سینمای ما دشوار است — وقتی زوج زن و شوهر نیست — [۱۱] یک چنین برداشتی از عشق را، بی هیچ سرور و شوری، بپذیرد، دریافتی این قدر جدی و ذاتاً جسمانی (بگذار در به کار بردن این واژه تردید نکنیم) از احساسی که امروزه غالباً به صورت شهوانیت یا فرشته خویی مورد بحث و جدل است. اما رنجش از نحوه عرضه آن را (یا حتی بازتابش را، چون ته نقشی، بر چهره همسری مطیع) به دولمانسه های [۱۲] اطراف مان واگذاریم. هرچند که شفاعت اش کاملاً مغایر با امیال روشن، مفرح — و بنابراین بسیار مدرن — آن هاست.

۱۵. دیگر بس است؛ اما حالا می دانی که این آزادی چیست: آزادی روحی پرشور، مشیت و رحمتی که هرگز در بلا و محنت اش وانمی نهد، از مخاطرات و خطاهایش حفظ می کند و هر آزمونی را مایه عزت اش قرار می دهد. روسلینی نگاه مدرنی دارد اما روح هم دارد؛ مدرن تر از همه ماست. و کاتولیسیسم باز هم چون هر چیزی مدرن است.

از خواندن خسته شدی. من هم دارم از نوشتن برای تو خسته می شوم یا حداقل دستم می شود. دوست داشتم خیلی بیشتر برایت بگویم. اما یکی کفایت می کند: تازگی خیره کننده بازیگری، که در این جا به نظر می رسد از میان رفته باشد، به تدریج به واسطه ضرورت مهم تری نابود شد؛ همه شکوفایی ها، شور و شوق ها، فوران ها باید به این فشار عمیق تن دهند که وادارشان می کند خود را پنهان سازند و با شتابی متواضعانه جاری شوند که گویی می خواهند به سر آیند و کارشان تمام شود. این گونه فرسودن بازیگرها غالباً باید آن ها را

عصبانی کند، اما وقتی هست که باید به حرفشان گوش داد و وقت‌هایی که باید سکوت کنند. عقیدهٔ مرا اگر بخواهی، فکر می‌کنم بازیگری در سینمای فردا چنین چیزی خواهد بود. در عین حال ما کم‌دی‌های آمریکایی را چطور دوست داشته‌ایم و آن همه فیلم‌های کوچکی که جذابیت‌شان تقریباً یکسره در خلّاقیت جوشانِ نگاه و حرکت‌شان، در ظرافت خودجوش بازیگر، در لب و ورچیدن و تاب دل‌انگیز مژگان زنی زیباست. یکی از هدف‌های سینما در پی‌گیری مسرت‌بار این حرکت‌ها و رفتارها تا دیروز معتبر بود و حتی تا دو دقیقه قبل چنین بود اما پس از این فیلم شاید دیگر چنین نباشد. غیبت جلوه‌های کار شده در این جاف‌تر از هر قصد و غرض موفقیت‌آمیز است، کناره‌گیری و خودداری زیبا تر از رنگ تلاّوی پرشور و هیجانی است، سادگی آگاهانه عظیم‌تر از خیره‌کننده‌ترین بازی فلان ستاره است. این رکود رفتار و سلوک، این عادت که عمیقاً در هر حرکتی درج شده است به طوری که بدن دیگر آن را به رخ نمی‌کشد بلکه مهارش می‌کند، در خود نگه می‌دارد. این تنها نوع بازیگری است که از این پس نامدت مدیدی خواهیم توانست اختیار کنیم. پس از این گزندگی و تلخی هر حلاوتی بی‌طعم می‌نماید و فرایاد نمی‌آید.

۱۶. با ظهور سفر به ایتالیا همهٔ فیلم‌ها یکباره ده سال پیر شده‌اند. هیچ چیزی بی‌رحم‌تر از جوانی، از این مداخلهٔ سرزدهٔ سینمای مدرن نیست که در آن می‌توانیم دست‌کم چیزی را بیابیم که دیری به‌طور مبهم در انتظارش بودیم. ضمن احترام به همهٔ مخالفان، همین است که آن‌ها را برمی‌آشوبد یا نگران می‌کند، که امروز خود را موجه می‌داند، در سال ۱۹۵۵ حقیقت در همین است. این است سینمای ما، سینمای آنانی از ما که به نوبهٔ خود آماده می‌شویم فیلم بسازیم (گفتم به تو؟ زیاد طول نمی‌کشد). برای شروع قبلاً پیشنهادی کرده‌ام که وسوسه‌ات می‌کند: آیا مکتب روسلینی نباید درست کرد؟ و اصول‌اش چه باید باشد؟ نمی‌دانم چنین مکتبی هست یا نیست اما می‌دانم که باید باشد: نخست برای این که درکی در خصوص معنای واژهٔ «رنالیسیم» حاصل آید که نوعی تکنیک فیلم‌نامه‌نویسی مثلاً ساده نیست و نه هم سبک میزانشن است بلکه نوعی ذهنیت است: این که کوتاه‌ترین فاصلهٔ بین دو نقطه خط راست است (حالا دسیکاها، لاتواداها و ویسکونتی‌هایت را با این عیار بسنج)، نکتهٔ دوم کنایه‌ای برای شکاکان، خردورزان، سنجش‌گران: طنز و طعنهٔ دوره‌ای داشت؛ حالا وقت آن است که سینما را دوست بداریم چندان که هنوز کسی نداشته است جز آن‌چه که امروز به نام سینما رایج است. و می‌خواهد که تصویری دقیق‌تر از آن به دست آرد. چنان‌که می‌بینی این را نمی‌شود برنامه دانست اما شاید کفایت کند که جرئت کنی و دست به کار شوی.

نامهٔ بسیار درازی شد. اما آدم تنها را باید بخشید: آن‌چه می‌نویسند مثل نامهٔ عاشقانه‌ای

است که به بیراهه می رود. به هر حال، به اعتقاد من امروز مطلب فوری تری وجود ندارد. یک کلمه دیگر: با نقل قولی از پگی شروع کردم، این هم یکی دیگر در آخر: «کانتیسم دست‌های پاکی دارد» (دست بدهید، کانت و لو تر، تو هم یانسن)، «اما دست ندارد». دوستدار تو
ژاک ریوت

یادداشت

۱. اشاره است به نخستین سطر از شعر مالارمه:
Le Tombeau d'Edgar Poe
"Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le chang."
(یادداشت مترجم انگلیسی)
۲. ر. ک. آندره بازن: «زیباشناسی واقعیت: نئورئالیسم» در سینما چیست؟ ج ۲، ص ۳۳.
۳. همان.
۴. اریک رومر (با نام واقعی اش موریس شرر): Génie du christianisme (در باره اروپا ۵۱)، کایه دوسینما ۲۵، ژوئیه ۱۹۵۳.
۵. آندره بازن: Pour contribuer à une érotologie de la Télévision کایه دوسینما ۴۲، دسامبر ۱۹۵۴.
۶. روسلینی، خیلی دیرتر، فیلم سقراط را ساخت (۱۹۷۰).
۷. شاید آندره مارتن، مقاله نویس کایه در آن زمان. (یادداشت مترجم انگلیسی).
۸. اشاره به گروه «آبزکتیف» ۴۹. ر. ک. شش شخصیت در جست و جوی مؤلف، فصل ۲، یادداشت ۴.
۹. اشاره است به کتاب دیوید روزت L'univers Concentrationnaire (یادداشت مترجم انگلیسی)
۱۰. ماجرای عشقی نامشروع روسلینی و [اینگرید] برگمن که در حین فیلمبرداری استرومبولی (۱۹۴۹) آغاز شد و بجهای که بعد متولد شد، جنجال مطبوعاتی عظیمی برانگیخت که عملاً به تبعید برگمن از هالیوود انجامید.
۱۱. شخصیتی از La philosophie dans le boudoir اثر مارکی دوساد (یادداشت مترجم انگلیسی).

اریک رومر: «سرزمین معجزه»

('La Terre du Miracle', *Cahiers du Cinéma* 47, May 1955, written under his real name, Maurice Schérer)

اصطلاح «نئورئالیسم» چنان بی‌تردید بی‌قدر شده است که اگر خود روسلینی آن را مطرح نکرده بود تردید می‌کردم در مورد سفر به ایتالیا به کارش برم. او این فیلم را مجسم‌کننده نئورئالیسمی می‌داند خالص‌تر و عمیق‌تر از نئورئالیسم فیلم‌های قبلی‌اش. دست‌کم این نظر را به یکی از تماشاگران نخستین نمایش فیلم در فرانسه گفته است. مسلماً می‌توان دربارهٔ تکامل در کار سازندهٔ رم، شهر بی‌دفاع صحبت کرد. اگر درست باشد که فیلم‌های بسیار اخیر را فقط در صورت ضرورت می‌توان در کنار همهٔ دیگر تولیدات ایتالیا قرار داد — از جمله فیلم‌های فلینی که از همکاران بسیار دیرین اوست و در نظر به او نزدیک‌ترین کس است — این درست نیست که او عشق‌های قدیم‌اش را انکار کرده است: خود را فقط به این راضی کرده است که در خط اول باشد و رقایش را محکوم کند که امن و امان جایی که هستند بمانند. با هر اقدام با چنان سرعت سرسام‌آوری بالاتر می‌رود که ما حتی وقت نداریم ابزارهایمان را برای اندازه‌گیری کارش تنظیم کنیم.

مردم به هر چیز تازه‌ای به نحو غریبی واکنش نشان می‌دهند. بهتر است به گزارش‌های نخستین نمایشگاه‌های سورئالیست‌ها یا فووها، نخستین اجرای مراسم بهاری نگاه دیگری بیفکنیم: اظهارنظرهایی می‌شنویم مثل «او بلند نیست نقاشی کند»، «این را که من هم می‌توانم»، «این نقاشی نیست، این موسیقی نیست، این سینما نیست». همان‌طور که دانشجویان هنر در قرن پیش رسم "posed" را باب کردند در بین عامهٔ مخاطبان نیز رسم طبیعی باب شد. سازندهٔ سفر به ایتالیا با همان عمد و سنجیدگی مانه در طردکیا و سکورو، انتخاب آسان را — آن زبان سینمایی را که پس از ۵۰ سال مصرف ته کشیده است — حقیر می‌شمارد. پیش از روسلینی حتی با قریحه و اصیل‌ترین فیلمساز هم خود را موظف به

استفاده از میراث اسلاف خود می دانست. با همه شیوه‌هایی که می توانست با نوعی بازتاب شرطی شده، واکنش‌های عاطفی خاص در مخاطب برانگیزد - تا جزئی‌ترین حرکات و حالاتش آشنا بود و با آن واکنش‌ها بازی می کرد و سعی نداشت آن‌ها را در هم ریزد. او کار هنری، که یعنی اثر شخصی، می آفرید اما از مایه سینمایی مشترکی بهره می گرفت. برای روسیانی این مایه وجود ندارد. بازیگران او همچون بازیگران فیلم‌های دیگر رفتار نمی کنند جز این که حرکات و نگرش‌شان با همه آدمیان مشترک است اما واداران می کنند در ورای این رفتار به چیز دیگری بنگریم، چیزی جز آنچه نقش طبیعی مان به عنوان تماشاگر ایجاب می کند که دریابیم. ارتباط قدیم بین نشانه و ایده از هم می گسلد: به جای آن رابطه‌ای جدید و برآشوبنده پدید می آید.

چنین است مفهوم برین و نوین رئالیسمی که در این جا کشف می کنیم. دیر زمانی نیست که *استرومبولی* یا *اروپا ۵۱* را به خاطر جنبه‌های مستندشان ستودم، اما سفر به ایتالیا به لحاظ ساختاری چندان به مستند نزدیک تر نیست که به ملودرام یا رومانس داستانی. مسلماً هیچ دوربین مستندی نمی توانست تجربه‌های این زوج انگلیسی را این گونه، یا بهتر بگویم، با این حال و هوا، ثبت کند. به یاد داشته باشید که حتی سراسر ترین و نپرداخته ترین صحنه نیز همواره معروض رسم تدوین گری، تداوم و گزینش است و آن رسم را کارگردان با همان حدّتی طرد می کند که در حمله اش به تعلیق نشان می دهد. رهبری بازیگران دقیق و آمرانه و در عین حال به هیچ وجه «اجرای»^۱ نیست. داستان طرح وار، آزاد، پر از گسست، و در عین حال دورترین چیز به آما تور است. اقرار می کنم که قادر نیستم تعریف شایسته‌ای از سجایای سبک بدهم که چندان نو است که هیچ تعریفی را بر نمی تابد. همان قاب بندی و حرکات دوربین اش (که حتی بزرگ ترین کارگردانان دیر زمانی است که در آن ابتکار نکرده اند) شبیه هیچ فیلم دیگری نیست. فقط با افسون اش آن بُعد سوم را به پرده می دهد که در سه سال اخیر بهترین تکنسین ها در هر دو سوی اقیانوس جویای آن اند.

می دانم این جا ممکن است اعتراض کنند که «چیزی را که ممکن است حاصلی اتفاقی بی توجهی باشد به مهارت عالی نباید نسبت داد.» البته! با بیرون آوردن کلمات از توی کلاه ادبیات به وجود نمی آید و با پرسه زدن با یک دوربین ۸ میلی متری توی جاده نمی توان سینمایی واقعی در حد اصالت و بداعت این فیلم پدید آورد. شگفتا که هر چیز در هم ریخته و مغشوشی به نگارش خود به خود مانند است. بزرگ ترین انفجارهای نو فقط از تنگ ترین و

نادیدنی ترین شکاف‌ها سر بر می‌کشند. زنِ فیلم با یک پُک‌ساده به سیگارش در دامنه و زُویو ابرمتراکمی از دود راه می‌اندازد — روسلینی، جادوگر بزرگ، مواد کارش را چنین نرم و رها ورز می‌دهد. با آن همدست می‌شود درست چون موسیقی دانی که در غاری آهنگ اجرا می‌کند و طنین آواها برایش امتیازی می‌شود.

اقرار می‌کردم که وقتی فیلم را می‌دیدم فکرم از خود طرح فیلم بسی دورتر رفت، مثل کسی که به سینما می‌رود تا وقت آزاد بین دو قرار را یک جوری تلف کند و فکرش بیشتر متوجه کارش است تا فیلم، و با شگفتی متوجه می‌شود که دارد از روی ساعت مچی بازیگر فیلم وقت را نگاه می‌کند. چنین توهمی مسلماً از گونه‌ای نیست که بازیگری به خاطر ایجاد کردنش احساس غرور کند. قبول دارم که چیزهایی مثل نقش روی جلیقه جرج سندرز، این که چند سالش است، از ریکا یا همه چیز درباره‌ی او تا حالا چقدر پیرتر شده، مدل موی اینگرید برگمن، صرف‌نظر از شکل جمجمه‌های روی دیوار دخمه‌ها یا روش‌های جدید باستانشناسی — که ضرابه‌نگ طرح فیلم برای آن‌ها مجالی باقی نگذاشته است — مرا به افکار دور و دراز عبثی فرو برد. اما متوجه شدم که حتی در عین سرگشتگی تخیلم، بارها و بارها با سماجت به موضوع فیلم برم می‌گرداند. در این فیلم که همه چیز تصادفی به نظر می‌رسد، همه چیز، حتی سرکش‌ترین گریزهای ذهنی اساساً جزئی از فیلم است. این سخن را نباید بیش از ارزش واقعی آن قلمداد کرد. در برابر فیلمی با این اعتبار درخواست توجه به کیفیات مخفیه نادرست است.

سفر به ایتالیا داستان جدایی و آشتی دوباره‌ی یک زوج است. یک مضمون دراماتیک استاندارد و هم‌چنین مضمون طلوع. روسلینی و مورنائو تنها فیلمسازانی هستند که طبیعت را عنصری فعال و اساسی در داستان ساخته‌اند. هر دو چون سهولت سبک روان‌شناختی را رد می‌کنند و کنایه و کم‌گویی را خوار می‌دارند از این امتیاز بزرگ بهره‌مندند که ما را به نهان‌ترین لایه‌های روح راه می‌نمایند. نهان؟ بگذارید روشن تر بگویم: نه به لایه‌های آشفتۀ لیبدو بلکه عرصه‌های روشن‌هوشیاری. چون روشن ساختن ساز و کار انتخاب را مردود می‌دانند، هر دو فیلم آزادی آن را کاملاً محفوظ می‌دارند. بدین سان روح به همه منابع خود دست می‌یابد و مقصودی و الاثر از شناسایی نظم و سامان در جهان نمی‌یابد. هر دو فیلم درامی هستند در واقع با سه کاراکتر، که سومی خدا است. اما خدا همان چهره‌ی دو تایی دیگر را ندارد. در اولی یک «هماهنگی» از پیش مقدّر، در آن واحد بر تکاپوی روح و فراز و نشیب گیتی حاکم است: طبیعت و دل انسان با ضریان واحدی می‌تپند. دومی فراتر از این سامان می‌رود — که عظمت آن را نیز آشکار می‌سازد — و بی سامانی برین را افشا می‌کند که معجزه نام دارد.

در ضمن گفت و گویی که پارسال در کایه با روسلینی داشتیم [۱] درباره «مفهوم حیات ابدی» و «حضور معجزه» سخن گفت که در خاک ناپل بر او عیان شده بود. این دو عبارت به خودی خود به قدر کافی گویا هستند و مرا از توضیح بیشتر معاف خواهند کرد. از موزه ناپل تا دخمه ها، از چشمه های گوگرد و زُویو تا ویرانه های پمپی، زنِ فیلم را در مسیری روحانی همراهی می کنیم که از گفته های مردم باستان درباره شکستگی انسان به ایده مسیحی فناناپذیری می انجامد. و اگر فیلم به معجزه می انجامد — می توانید بگوئید، به لحاظ منطقی — برای آن است که معجزه در سامان امور نهان بود که سامانش نهایتاً به معجزه بسته است. چنین فلسفه ای با هنر روزگار ما بیگانه است. بزرگ ترین آثار — حتی آن هایی که بیشتر رنگی از عرفان دارند — به نظر می رسد که از ایده ای کاملاً مخالف الهام می گیرند. انسان را خداگونه ای — اگر نه یکسره خدا — می انگارند که غروری عظیم در ما برمی انگیزد. و تقریباً تباه مان می کند. این جا هشدار درباره غیبت هنر قدسی نهفته است: چه اهمیتی دارد اگر سینما جای کلیساها را می گیرد! من پیش تر خواهم رفت: چیزی که کاتولیسیسم را چنین عظیم ساخته است باز بودنِ بی حد آن است، قدرت بی نهایت اش است در غنی ساختن خود. نه معبدی خزه بسته بلکه بنایی است که سنگ هایش با هر قرنی که می گذرد افزون تر می شود، در حالی که وحدت اش همچنان باقی است. و نه تنها از طریق احکام اش (دارم به حکم عروج مریم که اخیراً اعلام شد فکر می کنم) بلکه با توانایی نو کردن خود در زندگی و در هنر، پشتیبانی سست فلسفه طبیعی را بیش از پیش تحقیر کرده است، به لطف موسیقی اش شاید یک مَسِ باخ بیش از شکوه و عظمت کاتدرال ها بتواند به خدا نزدیک تر مان کند. آیا وظیفه سینماست مفهومی را که هنوز نبوغ انسانی نمی داند چگونه غنای عظیم و شکوهمند آن را واگشاید — مفهوم معجزه را — وارد هنر سازد؟

یادداشت

۱. اریک رومر (با نام واقعی اش، موریس شرر) و فرانسوا تروفو، کایه دوسینما ۳۷، ژوئیه ۱۹۵۴.
Entretien avec Roberto Rossellini^{*}
^{*} گزیده هایی از این گفت و گو در فصل ۲۸ (۱) این مجلد آمده است.

دو گفت‌وگو با روبرتو روسلینی

(i) Eric Rohmer and François Truffaut 'Entretien avec Roberto Rossellini', *Cahiers du Cinéma* 37, July 1954 (extract); [۱] Rohmer contributed under his real name, Maurice Schérer

(ii) Fereydoun Hoveyda and Jacques Rivette, 'Entretien avec Roberto Rossellini', *Cahiers du Cinéma* 94, April 1959 (extract)

۱۹۵۴. ۱

پیام فیلم‌های اخیر روبرتو روسلینی به تفسیرهایی چنان متفاوت دامن زد که لزوم توضیح و روشن‌نگری خود کارگردان ضروری می‌نمود. مصاحبه‌ای که با ما کرد هر سوء تفاهمی را درباره معنای کارش از لحاظ اخلاقی رفع می‌کند. این آیا برایش دوستداران بیشتری دست و پا خواهد کرد؟ این را ما نمی‌توانیم بگوییم. اما خرده‌گیران او دیگر قادر نخواهند بود به ریاکاری یا آشفتگی متهم‌اش کنند.

یکی از نویسندگان کایه، ژاک ریوت، اخیراً نوشت: «در یک طرف سینمای ایتالیا را داریم و در طرف دیگر آثار روبرتو روسلینی را.» منظورش این بود که شما خودتان را از جنبش نئورئالیسم جدا می‌کنید، جنبشی که تقریباً هر کارگردان ایتالیایی زیر پرچم‌اش می‌رود...

بله، از نئورئالیسم خاصی جدا می‌کنم. اما منظور از این کلمه چیست؟ می‌دانید که کنگره‌ای درباره نئورئالیسم در پارما تشکیل شد [۲]. وقت زیادی را صرف بحث درباره آن کردیم و این اصطلاح هنوز هم مبهم است. اغلب اوقات فقط یک برچسب است. تا جایی که به من مربوط می‌شود اصولاً موضعی اخلاقی است که چشم‌اندازی درباره جهان عرضه می‌کند. بنابراین موضعی زیباشناختی می‌شود اما مبنایش اخلاقی است.

اتفاق نظر هست که در کار شما گستی وجود دارد که با استرومیولی رخ می‌دهد.

ممکن است درست باشد. منصف بودن درباره خود دشوار است. به عقیده من — نه این که بخواهم کم‌اهمیت جلوه‌اش بدهم — اصلاً گستی نیست. فکر می‌کنم همان آدم‌ام که همان

نگرش را دارد. اما انسان و ادار می شود به مضامین دیگری رو کند، توجه به جای دیگری جلب می شود، باید راه های دیگری را پیش گرفت؛ نمی توان برای همیشه در شهرهای ویران به فیلمبرداری ادامه داد. غالباً به اشتباه می گذاریم که فضاهای خاصی، احساس زمان خاصی مسحورمان کند. اما زندگی عوض شده است، جنگ تمام شده، شهرها بازساخته شده اند. باید قصه بازسازی را می گفتیم: شاید من از پس اش برنمی آمدم...

این مضمونی است که در آلمان، سال صفر و نیز در اروپا ۵۱ انتخاب کردید. در هر دو فیلم آیا نوعی بدبینی وجود نداشت که در رم، شهری دفاع کاملاً غایب بود اما با پائیزا ظاهر شد؟

من بدبین نیستم: فکر می کنم این نوعی خوش بینی است که هم بد را ببینیم هم خوب را. مرا سرزنش کردند که در اروپا ۵۱ گستاخ بوده ام، حتی عنوان آن مردم را تکان داد. من منظور فروتنانه ای از آن داشتم. با نهایت فروتنی می خواستم بگویم که درباره زندگی امروزمان چه احساسی دارم. من اهل خانه و زندگی ام. پس باید به زندگی روزمره توجه داشته باشم. همان قدر هم سرزنش شدم که راه حل ارائه ن داده ام، اما این از فروتنی است. به هر حال، اگر می توانستم راه حلی پیدا کنم فیلم ساز نبودم، کار دیگری می کردم...

و در عین حال وقتی راه حلی در استرومبولی ارائه می دهید منتقدان چپ چپ نگاه می کنند...

نمی فهمم چرا، اما شاید تقصیر من باشد، چون نتوانسته ام دیگران را مجاب کنم. [۳] شخصاً می بینیم که مسیحیت پایان فیلم به آن معنی می دهد.

شما این طور می بینید، اما اجازه بدهید لحظه ای من مصاحبه گر باشم. چندسالی است که گرایش کلی نقد، نه خصومت، اما نوعی مخالفت با فیلم های آخرم بوده است. آیا علت اش این است که به موضوعاتی می پردازم که سینما معمولاً به آن ها نباید کاری داشته باشد، یا این که سبک ام سینمایی نیست؟ زبان مرسوم نیست؛ افه به کار نمی برم، در آن چه فکر می کنم سبکی بسیار شخصی است «راهم را حس می کنم».

ما چون فیلم های شما را دوست داریم و احساس می کنیم که می فهمیم شان، تقریباً همان قدر که برای شما دشوار است برای ما هم دشوار است بفهمیم چرا بعضی ها دوست شان ندارند. نا آشنا بودن سبک شما در وهله اول بسیاری از همکاران ما را گیج کرد. واقعیت این است که بعضی ها نظر شان عوض شده است. مثلاً خیلی ها که اروپا ۵۱ را دوست نمی داشتند

وقتی درونیز دیدندش با روی پرده آمدن فیلم در پاریس نظرشان را تغییر دادند.

بازخوانی آن‌چه منتقدان درباره فیلم‌های اولیه من گفته‌اند بامزه است. رم، شهر بی دفاع: «روسلینی هنر را با رپورتاژ عوضی می‌گیرد. فیلم یک گران گینیول است.*» درکان که بعد از ظهري روی پرده رفت کسی متوجه‌اش نشد. بعد، به تدریج آمدند که جدی‌اش بگیرند. حتی شورش را درآوردند. یادم هست پائیزا که روی پرده رفت چه فشار روحی وحشتناکی را تحمل کردم. واقعاً به فیلم اعتقاد داشتم. یکی از سه فیلمی است که بیشتر دوست دارم. [۴] اولین نقد ایتالیایی که به چشم خورد از «مگز پوسیده کارگردان» صحبت می‌کرد و به همین شیوه ادامه می‌یافت. فکر نمی‌کنم امکان داشته باشد درباره فیلمی بدتر از آن‌چه درباره آلمان، سال صفر گفتند بشود گفت. امروز همواره به آن رجوع می‌شود. درک چنین تأخیری برایم بسیار مشکل است.

به سبک شما که برگردیم، آن‌چه ممکن است منحرف‌کننده باشد نبود چیزی است که «جلوه‌های سینمایی» نامیده می‌شود. شما بر لحظات مهم تأکید نمی‌کنید، همیشه نه فقط بی طرف، بلکه بی تفاوت‌اید. با نوعی نیت قبلی این‌طور وانمود می‌کنید که همه چیز در یک حد است.

من همیشه سعی می‌کنم که بی تفاوت باشم. می‌بینم آن‌چه در آدم‌ها شگفت‌انگیز، خارق‌العاده و برانگیزنده است، دقیقاً این است که اعمال بزرگ و اقدامات عظیم با همان شدت حوادث عادی روزمره رخ می‌دهد. سعی می‌کنم با هر دو این‌ها با فروتنی برخورد کنم: جذبه دراماتیکی در این است.

[...]

و سفر به ایتالیا؟

فیلمی است که خیلی دوستش دارم. برایم خیلی اهمیت داشت که ایتالیا را، ناپل را، آن فضای غریب را که با حسی بسیار واقعی، بسیاری واسطه، بسیار عمیق درآمیخته است، آن احساس زندگی ابدی را نشان دهم. این چیزی است که از جهان به کلی ناپدید شده است. چیزی حیرت‌انگیز برای ادواردو فیلیپو رخ داد. وقتی نمایشنامه میلیونر ناپلی‌اش را می‌نوشت در ناپل می‌گشت که مطلب جمع کند. یک روز شنید که یک خانواده ناپلی بچه سیاهپوستی را به نمایش گذاشته است که به دنیا آورده بود. رفت که شو را ببیند. دم در شوهر ناپلی از مردم ۵ لیر

* نمایش ملودرام هول‌انگیز - م.

می گرفت، آن‌ها می رفتند تو و زنش را می دیدند که بچه سیاه بغل اش بود. وقتی فیلیپو بیرون آمد، چون در ناپل مشهور است مرد از او پرسید: «راضی شدی، خوب نگاهش کردی؟» و دو فیلیپو ظاهراً جواب داد: «الآن بهت می گم، پدر سوخته، خجالت نمی کشی از مردم ۵ لیر می گیری که بروند ببینند زنت چه طوری با یک سیاه پوست سرت کلاه گذاشته؟» مرد بعد او را به کناری کشید و گفت: «فقط بین خودمان باشد، هر شب بچه را می شویم!» آن یک بچه بیچاره ناپلی بود! چون فساد وجود داشت، خواهان هم داشت. خانواده فقیری بود که باید زندگی می کرد. خودشان را باب روز کرده بودند!

معجزه آن معصومیت حیرت‌زا، آن پاکی، آن تلاش برای آلوده نشدن بود. پائیزا یادتان هست؟ — معذرت می خواهم که به خودم ارجاع می دهم اما این تکه به نظرم بسیار مهم است — وقتی سیاهه می خواهد بخوابد بچه به او می گوید: «مواظب باش نخوابی وگرنه کفش هایت را می دزدم.» سیاهه می خوابد و بچه کفش هایش را می دزدد. این درست است. وضع همین‌طور است. همین بازی شگفت‌آور است که مرزهای اخلاق را تعیین می کند.

[...]

در فیلم‌های تان بدیهه‌سازی چه نقشی دارد؟

در تئوری همان را فیلمبرداری می کنم که در برنامه هست؛ اما برای خودم آزادی‌هایی نگه می دارم. به ضرباهنگ فیلم گوش می دهم. و همین شاید کارم را مبهم می کند. می دانم چقدر مهم است که منتظر باشم تا به یک لحظه خاص برسم، پس آن را شرح نمی دهم، فقط منتظر می مانم و ناگهان به نتیجه می رسم. واقعاً نمی توانم طور دیگری انجام اش بدهم، چون وقتی نکته را، لب مطلب را داری، اگر بخواهی بزرگ اش کنی، پرورش اش بدهی، بسط اش بدهی، دیگر لب مطلب نیست بلکه چیزی است که دیگر شکل ندارد، معنی یا عاطفه‌ای ندارد.

کتاب کلود موریاک به دستم رسیده است. [۵] پریشب نوشته اش را درباره استرومبولی می خواندم. او می گوید من چند تکه فیلم مستند توی فیلم گذاشته‌ام که خریداری شده و به فیلم افزوده شده است: مثل سکانس صید ماهی. آن اپیزود به هیچ وجه فیلم مستند نیست؛ بلکه خودم فیلمبرداری اش کردم. خواستم آن انتظاری بی پایان در زیر آفتاب، سپس آن لحظه سخت تراژیک را وقتی که می کشندش بازسازی کنم: آن مرگ را که پس از انتظاری شگفت‌انگیز، وقیح، کرخت، و باید بگویم خیرخواهانه در زیر آفتاب رخ می دهد. از دیدگاه کارآکر همین اهمیت داشت. کلود موریاک آدم هوشمند بسیار دقیقی است؛ چه

باعث می‌شود که منتقدی چنین حرفی بزند؟ در وهله اول باید اطلاع موثقی کسب می‌کرد.

شما شهرت دارید به این که بدون فیلمنامه کار می‌کنید و همیشه بدیهه‌سازی می‌کنید...

این تا حدی بی‌اساس است. «تداوم» فیلم‌هایم همیشه در ذهنم هست، جیب‌هایم هم پر از یادداشت است. با این حال باید بپذیرم که هرگز واقعاً نیاز به فیلمنامه آماده برای فیلمبرداری رادری نکرده‌ام مگر این که تهیه‌کننده‌ها را مطمئن می‌کند. واقعاً بیهوده‌تر از آن ستون سمت چپ: مدیوم شات، تراولینگ شات، جانی، پان و فریم... هم هست؟ کمی شبیه این است که رمان‌نویسی کتابش را به بخش‌های مختلف تقسیم کند: در صفحه ۲۱۲ فعل زمان حال استمراری، سپس متممی برای مفعول غیرمستقیم... و از این قبیل، ستون سمت راست هم که دیالوگ است: به لحاظ اصولی این جا بداهه کاری نمی‌کنم. این از مدت‌ها پیش نوشته می‌شود و اگر تا آخرین لحظه افشایش نمی‌کنم برای این است که نمی‌خواهم بازیگر خیلی با آن آشنا شود. هم‌چنین سعی می‌کنم با تمرین اندک و فیلمبرداری سریع آن کنترل را روی بازیگر داشته باشم. باید از «تازگی» و از «تازه‌نفس» بودن بازیگرها مطمئن باشم. اروپا ۵۱ رادر چهل و شش روز با ۱۶۰۰۰ متر فیلم ساختم. در استرومبولی رقم از این هم کمتر بود؛ مسلماً ۱۰۲ روز فیلمبرداری داشتیم اما توی جزیره کار می‌کردیم و با آب و هوای بی‌ثبات درگیر بودیم و تغییرات دریا و جهت باد خیلی زیاد بود. برای صید ماهی هم هشت روز انتظار کشیدیم. خلاصه این که متفاوت با همکارانم کار نمی‌کنم؛ فقط ریاکاری نسخه فیلمبرداری را حذف می‌کنم.

[...]

۲. ۱۹۵۹

[...] در طول اکران (هند) احساس می‌کردیم تصمیمی هست که قصه و پیام اصلی‌اش کوتاه باشد. واقعاً عمدی است؟

بله، و بیش از تصمیم است — تلاش دائمی است. ریوت در مقاله‌اش درباره سفر به ایتالیا [۶] مرا با ماتیس مقایسه کرد. این روی من واقعاً اثر گذاشت و باید بگویم که به این ایجاز آگاهی یافته‌ام. این کوشش جدیدی را ایجاب می‌کند اما وقتی انجام‌اش می‌دهم بی‌اندازه مسرت‌بخش است.

در مصاحبه‌تان با رنوار و بازن که در فرانس آبرواتور [۷] چاپ شد به مونتاژ حمله کردید.^۱ بله، مونتاژ دیگر ضرورتی ندارد. اوضاع همین است که هست — به خصوص در این

فیلم — چرا دستکاری اش کنیم؟ آدم‌هایی که فیلم می‌سازند معتقدند سینما همیشه چیزی چون معجزه دارد. وارد سالن نمایش می‌شوید و چیزی را روی پرده می‌بینید؛ این فی‌نفسه شگفت‌انگیز است و بعد، می‌توانید حرف‌هایی را که بازیگرها می‌زنند بفهمید. این حتی بیشتر شگفت‌آور است. فرایند فنی همیشه شگفت‌انگیز است: نه برای من، بلکه برای اغلب آدم‌ها. خوب، مونتاز هم این طور است: کمی مثل کلاه شعبده‌باز است. همه این تکنیک‌ها را می‌کنید تویش و بعد یک کبوتر، یک دسته گل، یک تنگ آب درمی‌آورید... یک کم نشان‌اش می‌دهید بعد دوباره غیب‌شان می‌کنید والی آخر... مونتاز اگر یک همچو چیزی باشد و به هر حال این طوری نگاه‌اش بکنیم من مخالف‌اش هستم و فکر می‌کنم دیگر ضرورتی ندارد. مونتاز به معنی کلاسیک‌اش منظوم است؛ از آن نوع که به عنوان هنر در مدرسه عالی تحصیلات سینمایی (IDHEC) [۸] یاد می‌دهند. در فیلم‌های صامت شاید لازم بود. فیلم اشتروهایم نمی‌توانست بدون مونتاز وجود داشته باشد. اشتروهایم باید ده راه حل را امتحان می‌کرد تا ببیند کدام مؤثرتر است. در آن زمان ایجاد یک زبان اصیل سینمایی مسئله بود. زبان به عنوان وسیله، نه زبان شاعرانه.

امروزه این دیگر لازم نیست البته عنصری از «مونتاز» در فیلم من هست؛ مسئله استفاده درست از عناصر مطرح است، نه مسئله زبان.

در دوران صامت آن‌چه توی فیلم بود خیلی کم واقعیت داشت. واقعیت با مونتاز ساخته می‌شد. و نیز چیزی که مهم است این است که امروز دوربین کاملاً متحرک شده است. در دوران صامت کاملاً ساکن بود. در روزهای اول برداشت متحرک نوعی دیوانگی تلقی می‌شد.

پس مونتاز تابع ایده‌ای از پیش اندیشیده شده نیست؟

اصلاً نیست. من طرح ثابتی ندارم. چیزی که دارم، سرعت خاص مشاهده است، و طبق آن‌چه می‌بینم کار می‌کنم. همیشه می‌دانم اگر به چشم متوسل می‌شویم که بعضی چیزها را ببینیم، پس چیزهای مهمی‌اند. در این خصوص فلسفه نمی‌یافم... نه، به واقع تداومی قراردادی در ذهن ندارم. همیشه چیزها را در حرکت فیلمبرداری می‌کنم. نمی‌توانم به این کم توجه باشم که به انتهای آن حرکت برسم تا با نمای بعدی متناسب باشد. وقتی آن‌چه را که مطرح است نشان دادم کات می‌کنم: کافی است. مهم‌تر این است که آن‌چه را در تصویر هست گرد هم آوریم. اگر به تدوین من به چشم فیلمساز نگاه کنید، خوب می‌فهمم که ممکن است آزاردهنده باشد، اما فکر می‌کنم دلیلی ندارد حتماً با چشم فیلمساز به آن نگاه کنید.

آندره بازن به حقه‌های تلوین اعتماد نداشت. معمولاً می‌گفت انسان و ببر را باید در یک نشان داد. فیلم شما آن‌ها را جدا نشان می‌دهد.

اگر می‌خواهید داستان واقعی تر باشد. منطقاً بهتر است هر دو را در یک نما نشان بدهید. اما اگر اعتبار از طریق دیگری تأمین می‌شود نمی‌دانم چرا باید از تکنیک خاصی استفاده کرد. همه‌اش بستگی به این دارد که می‌خواهید چه بکنید. من نمی‌خواهم چیزی تماشایی درست کنم. از دیدگاه خود بازن حرف‌اش بسیار درست بود. اگر می‌خواهید هیجان بیافرینید، اگر انسان و ببر را در نمای واحدی نشان بدهید هیجان البته شدیدتر خواهد بود. اما داستان من نیازی به هیجان ندارد. یادتان هست اپیزود چطور شروع می‌شود: یک نمای متحرک دور در جنگل در حالی که همواره صدای مهرطلبانهٔ ببرها به گوش می‌رسد. شاید حتی لازم نبود ببرها را ببینیم. نشان‌شان دادم تا تأکیدی کرده باشم.

من حساب نمی‌کنم. می‌دانم چه می‌خواهم بگویم و مستقیم‌ترین راه گفتن‌اش را پیدا می‌کنم. همین - از این بابت خودم را عذاب نمی‌دهم. اگر حرف بیان شد، نحوهٔ بیان‌اش چندان برایم اهمیت ندارد. به من اطمینان می‌دهید که فیلم اثر انتخابی از پیش انجام یافته را دارد. نه، مسائل «انتخاب» نمی‌شوند. ایده‌ها کامل و یکپارچه‌اند. مسلماً انتخابی صورت گرفته است، اما دربارهٔ ایده. مهم ایده‌ها است، نه تصاویر. فقط باید ایده‌های خیلی روشنی داشته باشید و تصویرهایی پیدا کنید که مستقیم‌تر بیان‌شان کنند.

این رکن اعتقادی شما در مقام فیلم‌ساز است؟

بله، غیر از فیلم هزار راه دیگر برای بیان ایده‌ها وجود دارد، مثل نوشتن، اگر نویسنده بودم. تنها مزیت سینما این است که می‌توان ده چیز مختلف را در آن واحد در یک نما گنجانند. در فیلم نباید تحلیل کنید - در عین حال می‌کنید.

پس می‌توانیم وجه دیگر سؤالی را که قبلاً پرسیدیم از شما بکنیم؟ چرا صرفاً مستند نسازیم، مثل فلاهرتی؟

آن‌چه برای من مطرح بود انسان بود. من کوشیده‌ام روان را بیان کنم. نوری را که در درون این آدم‌ها هست، حقیقت‌شان را در صمیمیت و یگانگی مطلق‌اش، پیوند خورده با فردی با همهٔ معنای چیزهای دور و برش. زیرا چیزهای اطراف‌اش معنایی دارند، چون کسی هست که نگاه‌شان می‌کند: قهرمان هر اپیزود که راوی هم هست. اگر مستند می‌ساختم باید آن‌چه را که در درون، در قلب این آدم‌ها می‌گذشت رها می‌کردم. به علاوه، برای این‌که

مستند دقیقاً در قالب خود قرار گیرد فکر می‌کنم ضروری بود که به قلب این آدم‌ها هم نگاه کنیم.

یعنی، در یک کلام، بازگشت به نئورئالیسم اولیه؟

بله، درست است.

اما آیا می‌توان دوباره از شما پرسید که چرا هند؟ آیا فکر می‌کنید که آن‌چه در هند کردید عیناً در برزیل، ویا حتی در فرانسه یا ایتالیا هم می‌شد کرد؟

بله. حتی باید بگویم که کل پروژه هند برای من نوعی مطالعه برای پروژه‌ای در مقیاس وسیع تر بود که شروع کرده‌ام.

فکر می‌کنم هر رسانه فرهنگی عقیم شده است به این سبب که جست و جوی انسان به آن صورت که حقیقتاً هست کلاً متروک است. امروزه با آدم‌های کلیشه‌ای، احساسات بدلی درباره عشق، مرگ، جنسیت، اخلاق مواجه ایم. با مسائل دروغین سروکار داریم چون غوطه‌ور در تمدنی زندگی می‌کنیم که پرچم‌اش خوش‌بینی است. همه چیز رو به راه است... جز چند مورد جزئی. شبه مسئله این‌طوری ساخته می‌شود. مثلاً - و این یکی از کلیشه‌هایی است که خیلی ناراحت‌کننده می‌کند - مسئله جوانان. جوانی همیشه مسئله بوده و همیشه خواهد بود. مسئله‌ای خاص این قرن نیست.

[...]

این‌طوری است که شبه مسئله به صورت هدف درمی‌آید و مسائل واقعی بشر به فراموشی سپرده می‌شود. و مسائل واقعی کدام‌اند؟ نخست، باید انسان‌ها را آن‌طور که واقعاً هستند شناخت، باید با فروتنی عمیقی شروع کرد و کوشید که به مردم نزدیک شد. آن‌طور که هستند دیدشان، با واقع‌بینی، بدون تصورات قبلی، بدون استدلال‌های اخلاقی، دست‌کم در وهله اول. شخصاً احترام بسیار عمیقی برای انسان‌ها قائل‌ام. بدترین انسان هنوز شایسته احترام است. موضوع این است که کشف کنیم چرا بد است. من به خودم اجازه نمی‌دهم کسی را محکوم کنم.

با کوچک شدن جهان، باز همچنان یکدیگر را نمی‌شناسیم. همسایه‌های مان را نمی‌شناسیم. آدم‌های آن‌طرف را نمی‌شناسیم. سوئیس را نمی‌شناسیم! امروز که این قدر نزدیک هم زندگی می‌کنیم، بسیار مهم است که شروع کنیم به شناختن یکدیگر، زیرا فقط با شناخت بسیار عمیق انسان‌ها، و با تحلیل حقیقی آن‌ها، بدون تعصب، بدون این‌که قصداً اثبات چیزی در میان باشد، با محبت و عطوفتی که ما را به هم نزدیک و علاقه‌مند می‌کند،

احتمالاً راه‌حلی برای مسائلی خواهیم یافت که در حال حاضر دامن‌گیر ماست و حتی به لحاظ فنی، با مسائلی که پیش از زمان ما بروز کرد تفاوت دارد.

شاید کمی از موضوع خارج شدیم، اما می‌خواهم بگویم که دغدغه‌های اخلاقی‌ام چیست. هر انتزاعی هنر رسمی شده است. هنرمند انتزاعی را می‌توانم درک کنم اما نمی‌توانم بفهمم هنر انتزاعی چگونه هنر رسمی شده است چون اصولاً هنری بسیار دیرفهم است. مطرح شدن چنین پدیده‌ای بی‌دلیل نیست. دلیل؟ کوششی است برای فراموش کردن انسان به بیشترین حد ممکن. در جامعه مدرن و در سراسر جهان، شاید به استثنای آسیا، انسان به صورت مهره‌ای در یک ماشین عظیم غول‌آسا درآمده است.

انسان برده شده است. و کل تاریخ بشریت را گذرهایی از بردگی به آزادی تشکیل می‌دهد. همواره لحظاتی وجود داشته است که بردگی مستولی بوده و سپس آزادی دوباره بر آن چیره شده است - خیلی به ندرت، یا دوران خیلی کوتاهی، زیرا با استیلای مجدد بردگی، رهایی به سختی به دست می‌آمد. در جهان مدرن بردگی جدیدی پدید آمده است - بردگی ایده‌ها. و این با هر وسیله ممکن، از داستان پلیسی گرفته تا رادیو، سینما و جز آن انجام می‌گیرد. و به این سبب که تکنیک بسیار پیشرفت کرده و دانش موجود عمیق در حوزه به خصوصی، برای آن‌که به لحاظ اجتماعی مؤثر باشد انسان را از داشتن ایده‌هایی در سایر حوزه‌های شناخت بازمی‌دارد. یادم نیست چه کسی گفته است «ما در قرن هجوم عمودی بربرها زندگی می‌کنیم.» به عبارت دیگر، در یک جهت شناخت و دانش عمیقی داریم و در جهت دیگر جهل و غفلتی عظیم.

چون فیلمساز هستم، شنیده‌ام که مردم می‌گویند فیلم‌ها باید برای مخاطبانی با ذهنیت متوسط کودک ۱۲ ساله ساخته شوند. حقیقت این است که سینما (به‌طور کلی)، مثل رادیو، تلویزیون یا هر وسیله تفریح جمعی نوعی کم‌رشدی در بزرگسالان به وجود می‌آورد، و از طرف دیگر رشد کودکان را سخت شتاب می‌بخشد. این منشأ عدم تعادل در جهان مدرن است: از عدم امکان درک متقابل ناشی می‌شود.

[...]

خوب، چه چیزی مانع از این کوشش ما می‌شود که برویم و آدم‌های همه‌جا را ببینیم، که شروع کنیم به دیگران درباره آن‌ها حرف بزنیم، نشان بدهیم که جهان پر از دوست است - نه پر از دشمن، حتی اگر بعضی‌ها دشمن باشند. بیر، ناگهان، بر اثر حادثه‌ای، آدم‌خوار می‌شود. اما طبیعتاً نیست. اتومبیل‌ها هم آدم‌خوارند، زیرا هر روز دست‌کم ۱۵ نفر در جاده‌های فرانسه می‌میرند. با این حال نمی‌توان از اتومبیل نفرت داشت زیرا این‌ها حادثه‌اند، تصادف‌اند.

خوب، حالا درباره سینما چه می توان گفت؟ سینما چه وظیفه ای می تواند داشته باشد؟ وظیفه روایو ساختن انسان ها با مسائل و واقعیت ها آن طور که هستند، و شناساندن انسان های دیگر و مسائل مربوط به آنان.

[...]

پروژه ای که از آن صحبت می کنم باید به هر وسیله ممکن پیش رود. تلاش من شاید مسخره، بیهوده یا ناموفق باشد، اما در هر صورت شروع به ساختن برنامه هایی برای تلویزیون کرده ام. [۹] از طریق تلویزیون نه فقط توانستم تصویر بدهم بلکه بعضی مسائل را بگویم و شرح دهم. به این وسیله سعی کرده ام به شناخت جهانی بیفزایم که به ما بسیار نزدیک است و چهارصد میلیون نفر هم جمعیت دارد. چهارصد میلیون خیلی است. یک ششم بشریت است و باید آن را بشناسیم.

شاید برنامه تلویزیونی من بتواند به مردم کمک کند که فیلم هایم را بفهمند. فیلم چندان فنی، چندان مستند، چندان توصیفی، چندان آموزشی نیست، و چون کشوری را با عواطف و نه با آمار می شناساند، بدون شک امکان شناخت و بصیرتی بیشتر را فراهم می سازد. فکر می کنم همین مهم است و همین را می خواهم در آینده انجام دهم، برای همین است که با دوستانم سعی می کنم پروژه مشابهی را در فرانسه آغاز کنم.

این فیلم را خودتان می خواهید بسازید؟

بیشتر می خواهم که ساخته شوند. از پژوهش و مستندسازی شروع شود و بعد به مضامین دراماتیک پردازد، اما برای این که مسائل را آن طور که هستند نشان دهیم و از حدود صداقت خارج نشویم. بله، سینما باید به مردم بیاموزد که یکدیگر را بشناسند و به جای آورند، نه آن که قصه کهن واحدی را ادامه دهد. داستانی که روایت های مختلف یک مضمون واحد است. هر آن چه درباره سرقت باید دانست می دانیم. هر چه را که باید درباره راهزنی دانست می دانیم. هر آن چه را که باید درباره سکس دانست، نه آن چه واقعاً هست البته، بلکه فقط همه حواشی آن را می دانیم. اما مرگ چه معنایی دارد؟ حیات چه معنایی دارد؟ رنج چه معنایی دارد؟ همه چیز معنای حقیقی اش را از دست داده است. تکرار می کنم، باید سعی کنیم و مسائل را دوباره آن طور که هستند ببینیم، نه به شکلی تجسمی بلکه در شکل واقعی اش. بدون تردید راه حل همین است. بنابراین شاید خواهیم توانست کم کم به مفهوم کارگردانی دست یابیم.

یادداشت

۱. گزیده دیگری از این مصاحبه، درباره منشأ اروپا ۵۱ در کتاب روبرتو روسلینی دان رن وو، انستیتیوی فیلم بریتانیا، ۱۹۸۱، ص ۱۵ ترجمه شده است.
۲. کنگره، که در دسامبر ۱۹۵۳ تشکیل یافت، توسط ژان لونی تالنه و ژول گریتی درکایه، ۴۱، دسامبر ۱۹۵۴ کاملاً گزارش شد.
۳. روسلینی پاسخ به حملاتی را که به استرومبولی می شد، در بخش سوم سه مقاله درباره آثار خودش که بعداً درکایه چاپ شد گسترش داد: شماره های ۵۰، ۵۲، ۵۵. ترجمه انگلیسی مقاله ها در کتاب زیر آمده است.
David overbey, *springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*, London, Talisman, 1978.
- همراه با تکه هایی درباره استرومبولی که بخشی را رن وو در کتابش (پیشگفته) نقل کرده است.
۴. دوتای دیگر سن فرانسیس فرانچسکو، دلفک خدا و اروپا ۵۱ است. (یادداشت مصاحبه گر).
5. Claude Mauriac, *L'Amour du cinéma*, paris, Editions Albin Michel, 1954, PP. 108-13.
۶. ژاک ریوت، «نامه درباره روسلینی»، فصل ۲۶ همین مجلد.
۷. با اندکی تلخیص تحت عنوان «سینما و تلویزیون: ژان رنوار و روبرتو روسلینی درگفت وگو با آندره بازن» در سایت اندساند دوره ۲۸ ش ۱، زمستان ۱۹۵۸-۱۹۵۹.
۸. L'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques، ر. ک. مقدمه، یادداشت ۶۹، مقایسه کنید با نقد فرانسوا تروفو بر فیلم شور جوانی Juvenile Passion درکایه ۸۳، مه ۱۹۵۸، ترجمه انگلیسی در فیلم های زندگی ام *Films in My life* ص ۲۴۷.
۹. روسلینی قبلاً فیلم هایی درباره هند، هندازنگاه روسلینی، برای تلویزیون ایتالیا ساخته بود. بین ۱۹۶۴ و مرگ اش در ۱۹۷۷ تقریباً همه فیلم های روسلینی برای تلویزیون ایتالیا و/یا فرانسه ساخته شد؛ برای شرح بیشتر ر. ک. رن وو، پیشگفته. صص ۲۴-۳۶.

بخش چهارم

بحث و جدل

نقد
ی

مقدمه

کایه در بخش اعظم تاریخچه‌اش اگر جدلی نبود چیزی نمی‌بود. اکثر مطالبی که در این مجلد گرد آمده است باید آشکارا یا ضمنی، بحث‌هایی جدلی، غالباً شورانگیز، در جهت نوعی فیلم یا دریافتی از سینما مغایر با دریافت دیگر تلقی شود، و یکی از صریح‌ترین تداوم‌های مقالات ۹ ساله که در این جا چاپ شده است لذت بردن نویسندگان از شاد کردن و عصبانی کردن خوانندگان‌شان است (هر چند جدی بودن صمیمانه بازن گاهی بر او چیره می‌شود و تعادلی ایجاد می‌کند). اما نباید اجازه داد که اشتیاق آشکار به جدل، این نکته را از نظر دور دارد که وظایفی جدی در این میان مطرح بود: بر هم زدن ارزش‌های تثبیت شده، بازنویسی تاریخ سینما، بازاندیشی سینمای تجاری مردم‌پسند. اگرچه بسیاری از مقالاتی که در بخش‌های دیگر این مجلد آمده است در مبحثی تحت عنوان «بحث و جدل» هم موجه می‌بودند (و همین‌طور اکثر مطالب این بخش را می‌شد در بخش‌های دیگر آورد - مثلاً مقاله‌های طولانی دوما رشی و بازن اصولاً به سینمای آمریکا مربوط می‌شوند)، با وجود این، همه مقاله‌های این بخش می‌خواهند درباره ماهیت خاص سینما، درباره مسئولیت انتقادی، درباره ارتباط سینما با واقعیت اجتماعی، هم زنده و پرشور بحث کنند و هم به تعمیم پردازند. برای این کار لازم است که به فکر تدوین «تئوری» باشند (یعنی زمینه کلی مفهومی که هر نمونه خاص عینی را در آن تحلیل و معنی کنند) و «ویژگی» سینما را در یابند - در یک کلام، ببینند که (اگر از عنوان مجموعه مقالات بازن استفاده کنیم) «سینما چیست؟» سه مقاله کوتاه درباره سینما سکوپ، به صورت پژوهش موردی کوچکی در بحث و جدل، به‌طور جداگانه، و با مقدمه جداگانه، آمده است.

پی‌یر کاست موضع ضد مذهبی مارکسیستی بسیار چپ در میان نویسندگان کایه داشت و مقاله اولیه‌اش «تملق گفتن به آجان» عمدتاً از موضع مخالفت با وضع موجود چه در جامعه و چه در صنعت سینما نوشته شده است. اگرچه تروفو و دیگران در نظرات کاست درباره

صنعت سینما شریک بودند، نظرات کاست دربارهٔ مثلاً استعمارگری فرانسه در کایه به هیچ وجه رواج نداشت چنان که در مخالفت با جنگ الجزایر نیز چندان فعال نبود. کاست می‌گوید در سینما «حسن‌نیت به خودی خود غالب اوقات بی‌فایده است» و سیستم یا نهاد سینما (یا «دستگاه» آن در رابطه‌اش با تئاتر، به قول برشت) [۱] و قراردادهايش بر آن است که «وضع جهان را آن‌طور که هست» تأیید کند. کاست با توجه به موقعیت سیاسی-اقتصادی سینما، در جهت عرصه‌ای وسیع‌تر برای نقد اجتماعی رادیکال به‌طور غیرمستقیم، با استفاده از شیوهٔ «تمثیل»، به جای فیلم‌های «چپ‌گرا» یا «لیبرال» دارای حسن‌نیت و دارای آگاهی اجتماعی اما لزوماً به نحو علاج‌ناپذیری سازشکار، استدلال می‌کند. نکاتی در این‌جا کاست را به مواضع کلی تر کایه پیوند می‌دهد - به‌خصوص تصورش از امکانات سینمای آمریکا (به‌خصوص یادآور رومر دربارهٔ خشونت و اخلاق [۲]) در برابر خصلت بستهٔ سینمای فرانسه [۳] و جدلش با آثار دارای حسن‌نیت [۴]. در عین حال وضوح سیاسی کاست و باریک‌بینی ایدئولوژیکی‌اش شاید او را برای پوزیتیف، مجلهٔ رقیب کایه و بیشتر متعایل به خط‌مشی لیبرال چپ جالب می‌ساخت. اگر او همچنان برای کایه قلم زد، در توجیه آن به لحاظی می‌توان گفت که پوزیتیف همچنان به «حسن‌نیت» و نیز به امکانات بیان «شخصی» در سینما بیشتر گرایش یافت.

اگرچه کاست از بسیاری جهات در این دوره تنها بود، موضعی که در این‌جا ترسیم می‌کند بسیار مهم است و آشکارا بر کار آتی کایه تأثیر گذاشت (که ضمن پیروی نکردن از خط سیاسی و تعهدات کاست، تراو را غیرسیاسی کرد). فرایند «خوانش» که کاست به‌طور ضمنی مطرح می‌کند و امروزه ممکن است پیش پا افتاده به نظر بیاید، در آن زمان چندان پیش پا افتاده نبود. در واقع، ده سال بعد هم نبود، که مواضع برگزیدهٔ سایت *اند‌ساند* [۵] پیش پا افتاده مستلزم امتناع از استنباط سینمای آمریکا به این شیوه بود، و حتی منتقد هوشمندی (و پروردهٔ مکتب مارکسیستی) همچون جنو فری ناول اسمیت در تلاش برای مواجهه با این می‌توانست خود را به دردهای زیادی [۶] مسئله بیست سال بعد مفهوم «خوانش» بیندازد (لکتور) - فرایندی ضروری کشف در زیر رویهٔ «ناتورالیزه» خط بصری و جریان روایی - اکنون یکسره «شسته و رفته» و به زبان مارکسیستی تئوریزه شده، می‌شود [۷] استراتژی اصلی کایه. مقالهٔ کاست و چاقو در زخم دوما رشی، با هم، مدرکی کافی فراهم می‌کنند بر این که بسی پیش از ۱۹۶۸ توجه به مارکسیسم در کایه وجود داشته است. وقتی کاست در برخورد با دیگر نویسندگان و سردبیران کایه بسا اوقات عملاً موضعی مارکسیستی اتخاذ می‌کرد، [۸] دوما رشی، استاد فلسفه، از موضعی مستقل‌تر مبتنی بر فلسفهٔ هگلی می‌نوشت (هرچند که

مقاله هم چنین ریشه در زمان نگارش اش دارد: ۱۹۵۴، «آب شدن یخ‌های ضد استالینیستی، خروش چف، بحران در حزب کمونیست فرانسه». با وجود این، تز دومارشی را می‌توان در همان چشم‌انداز وسیع‌تر کاست منظور داشت، به این معنی که دو مخالف سینمای دارای حسن‌نیت با «محتوای اجتماعی» - سینمایی که غالباً هم «استالینیست‌ها» و هم لیبرال‌ها با آن مدارا می‌کردند - و مدافع نقد نه‌چندان مستقیم اما رادیکال‌تری هستند که در برخی فیلم‌های هالیوود می‌یابند و بنابراین هر دو پرسش‌هایی دربارهٔ رمزگشایی، دربارهٔ استنباط بینندگان مطرح می‌کنند (بی‌آن‌که پاسخ دهند). مسلماً دومارشی در توجه‌اش به خصلت دیالکتیکی هنر و تناقض‌زایی نمادین‌اش، به واسطه‌هایی که انسان با آن‌ها از جهان واقعی (که با مناسبات تولید خاص یا شرایط خاصی از نیروهای تولید تعریف شده است) برمی‌گذرد و به جهان تخیلی رمان‌نویس، نقاش، یا فیلمساز پامی‌نهد، مؤکدتر و تئوریک‌تر از کاست بر ملاحظات کایه‌پس از ۱۹۶۸ پیشی می‌گیرد. اما نمونه‌هایی که هم کاست و هم دومارشی مطرح می‌کنند، در طبقه‌بندی‌ای که ژان لویی کومولی و ژان ناریونی در «سینما/ایدئولوژی/نقد» در ۱۹۶۹ ارائه دادند [۹] ظاهراً در زمرهٔ فیلم‌هایی قرار می‌گیرند که در نظر اول کاملاً متعلق به ایدئولوژی و زیر نفوذ آن انگاشته می‌شوند اما بعد معلوم می‌شود که فقط به‌طور مبهمی چنین‌اند.»

مقاله دومارشی و موضعی که می‌گیرد دقیقاً چنان چیزی بود که تشکیلات انتقادی آنگلساکسون در آن زمان، به عنوان افراطی، ادعاهای روشنفکرانه یا صرفاً بی‌راه و بی‌ربط احتمالاً کنارش می‌گذاشت - و البته چنان چیزی که احتمالاً کسانی را که از روش تجربی (امپریسیسم) و «خوش‌ذوقی» انگلیسی به جان آمده بودند به هیجان می‌آورد. با این حال، چنان که مقاله بازن در خصوص اصل مؤلف روشن می‌کند، در درون کایه صداها‌ی بلندی شنیده می‌شد که (اگرچه بازن به‌طور روزافزونی در برخی از مواضع خود تنها می‌شد) بر ضد نگرش‌هایی از نوع نگرش دومارشی و، در وجه وسیع‌ترش، مواضع «افراطی» تألیف سخن می‌گفتند. بازن قبلاً با تألیف به نبرد برخاسته بود [۱۰] و به دنبال شمارهٔ مخصوصی برای هیچکاک [۱۱] و جنجالی که ایجاد کرده بود، موضع هیئت تحریریه کایه را «روشن» کرده بود. در آن‌جا بازن، هم نگرشی متفاوت با نگاه «ترک‌های جوان» (رومر، تروفو، ریوت، شاپرول، که همه آن‌ها اکنون همکاران مرتب مجله بودند اما هیچ‌کدام جزو هیئت تحریریه نبودند) دربارهٔ سینمای هالیوود به‌طور کلی مطرح کرد که بر «عقیم‌شدگی ایدئولوژیک» آن تأسف می‌خورد، [۱۲] و هم با ارزشی که آن‌ها برای میزانشن به منزلهٔ «تا حدود زیادی درونمایهٔ فیلم، سازمان‌دهی آدم‌ها و اشیا که همان معنی خودش است نسبت به خودش - معنی اخلاقی و

همین طور زیباشناسی [۱۳] قائل بودند، به طور وسیع موافقت کرد. اگرچه بازن در این مقاله مهم اخیر همچنان با اصل مؤلف موافقت کلی داشت، باز همچنان بر چشم اندازی متفاوت تأکید داشت که اجازه نمی دهد بی ایجاد مشکلی در کنار تروفو و ریوت قرارش دهیم (که ادوارد باسکوم به رغم دیدن تفاوت ها می خواهد قرار دهد [۱۴]). شاید همدلی های بازن نمی گذارد الزاماتی را که بدون شک در مواضع صریح تر اصل مؤلف می شناخت تا به آخر دنبال کند. نه وضوح و صراحت بازن درباره تحول رمانتیسزم قرن نوزدهم («نقد قطعی نبوغ یا استعداد بی آن که قبلاً جبر اجتماعی، ترکیب تاریخی شرایط و اوضاع، و زمینه فنی را لحاظ کند که تا حدود زیادی تعیین کننده آنند، وجود نمی تواند داشت») و نه تأکیدش بر سینما «به عنوان هنری که هم مردمی و هم صنعتی است» چندان حمایتی در اکثر نوشته های کایه در این زمان به خود ندید: به عنوان مثال، بازن یکی از معدود منتقدان مهم کایه بود که هوشمندانه درباره ژانر نوشت. در واقع فهمی واقعی از موجبات اجتماعی در سینما به طور فزاینده ای در عرض چند سال آتی در کایه از میان می رفت. [۱۵] از بسیاری جهات، چشم اندازهای متفاوت بازن برای تحولات خارج از کایه و بیرون از فرانسه اهمیت بیشتری داشت: نظرهای او درباره «سر زندگی» سنت هالیوودی، مثلاً، چشم به کار رابین وود درباره هاکس [۱۶] دارد و کار آنگلو ساکسون درباره ژانر [۱۷] بسیار و ام دار اشتغال پی گیر بازن به آن مفهوم است.

انزوای فزاینده بازن در دو سالی پیش از مرگ اش در نوامبر ۱۹۵۸ به وضوح در پاسخ وی به یادداشت لوک موله درباره زندگی کورو ساوا، و در پاسخ غیرمستقیم ریوت درباره اوگتسو مونوگاتاری اثر میزوگوشی نمایان است. تنشی که در ۱۹۵۷-۱۹۵۸ پدید آمد و در ۱۹۵۸-۱۹۵۹ علنی شد که در این گفت و گوهای کوتاه و نیز در مقاله موله درباره فولر [۱۸] هویدا است - اساساً بین التزام بازن به میزانشی در خدمت مضمون و پرداخت انسان دوستانه لیبرال [۱۹]، و گرایشی مخالف بی هیچ توجهی به حسن نیت های انسان دوستانه لیبرال و صرفاً علاقه مند به میزانشی به عنوان ذات سینما بود. مقاله ریوت می خواهد، بیشتر با تحکم، به زبانی یکسر کلیشه ای که تأکید مداوم بازن بر محتوا و سنت را به حداقل می رساند (بی آن که قطعاً رد کند) [۲۰] به مباحثه موله - بازن (عموماً و خصوصاً) پایان دهد و میزوگوشی را «نبوغی شخصی» ارزیابی کند که با زبان بین المللی میزانشی حرف می زند. با تحمیل «مفهوم زبان و جهانی خاص»، به میزوگوشی «که فقط به او پاسخگو است»، او وادار به خلق جهانی می شود که فراگیر است زیرا فردی است - و باید افزود، جهانی که در حرکت اش به سوی «سازش»، به قول ریوت، به لحاظ ایدئولوژیکی به طور چشمگیری شبیه «جهان»

تماثیکِ دیگر مؤلفانِ مورد توجه کایه است.

تقدیس میزانشن، در «حد نهایی» ترش — معمولاً به منزله ظرایف ابداع کارگردان در تنه اصلی سینمای آمریکا، به عبارتی، جسارت در متن کلاسیسیسم — گرایش «مک ماهونیستی» صریحاً ضد اومانیتی غیر لیبرال (اصطلاحی به تقلید از سینمای پاریس که در نمایش سینمای عامه پسند آمریکایی تخصص داشت) و چهره «بدنام» میشل مورله را به بار آورد، کمتر از یک سال پس از مرگ بازن، کایه (در آن زمان به سردبیری ژاک دانیول و الکر و زواریک رومر) نخستین مقاله عمده اش را به قلم مورله انتشار داد همراه با یادداشت سردبیر که کایه را از موضع «افراطی» مقاله بری می داشت و به طور استثنایی همه مقاله را با حروف ایتالیک چاپ کرد! این مقاله به حق بدنام (که ارجاعات اصلی اش به لوزی، فولر، لانگ، والش، کاتافاوی، پرمنیجر و دان وایس بود) چنین مطالبی در بر داشت:

پرده ها باز می شود. خانه تاریک می شود. مستطیل نوری در حال حاضر پیش چشم ما می لرزد. به زودی حرکات و اصواتی اشغال اش می کنند. در این جا جذب آن زمان و مکان غیر واقعی می شویم. کمابیش مجذوب. انرژی مرموزی که با تناسب های گونه گون پیچش سایه روشن و کف صدا هایش را نگه می دارد میزانشن نام دارد. توجه ما معطوف به میزانشن است که عالم را می سازد، که پرده را فرا می گیرد — میزانشن و دیگر هیچ. مثل تالوئنت های یک قطعه پیانو. مثل جاری واژه های یک شعر. مثل هماهنگی و ناهماهنگی رنگ های یک تابلو. از یک سوژه، از یک قصه، از یک «تم» و حتی دستنویس فیلمنامه، جهانی بیرون می زند که حداقل چیزی که می توان از آن پرسید این است که تلاشی را که به آن حیات داده است هدر نمی کند. جا دادن بازیگران و اشیاء، جابه جایی شان در درون قاب، باید همه چیز را بیان کند. همچنان که در کمال برین دو فیلم آخر فریتس لانگ، ببرایشناپور و مقبره هندی می توان دید. [۲۱]

انزوای فزاینده بازن در عرصه نقد نباید موجب شود که فراموش کنیم کار او در زمینه رئالیسم تا چه حد به صورت شیوه مرسوم کایه درآمد. [۲۲] برداشت های بازن درباره ماهیت سینما، تفکرش درباره شفافیت و روایت در ضابطه گذاری از جمله این فرمول الکساندر آستروک، «سینما اعتماد به جهان را آن چنان که هست پیش فرض می کند» در مقاله اش «میزانشن چیست؟» حضوری مؤثر دارد. مسئله ویژگی سینما، حول ایده میزانشن، مدتی دراز کایه را به تمرین واداشته بود: ریوت مثلاً همین سؤال را در مقاله سال ۱۹۵۴ اش درباره

فرشته صورت [۲۳] از خود می‌کند (و به آن پاسخ می‌دهد) — «سینما چیست، اگر بازی، بازیگر مرد و زن، قهرمان و صحنه، واژه و چهره، دست و شیء نیست؟». بخشی از این تلاش از طریق کار اولیه خود آستروک صورت گرفته بود که مقاله تحسین‌شده سال ۱۹۴۸ اش «تولد یک آوانگارد نو: کامرا استیلو» [۲۴] اعلام می‌کرد که «مسئله اساسی سینما این است که فکر را چطور بیان کند» و نیز انتزاع را، و میزانشن را وسیله‌ای برای بیان آن‌ها پیشنهاد می‌کرد و تأثیری شدید بر کار هر دو نشریه *روو دو سینما* و *کایه* می‌نهاد. «میزانشن چیست؟» با بسط دادن مقاله پیشین، که خواسته بود سینما یک مدیوم «هنری» باشد (یعنی قابل کنترل هنری فردی و «چون زبان نوشتاری قابل انعطاف و دقیق» باشد) عمدتاً بر آن است که بین سینما و رمان فرق بگذارد و باز به میزانشن به عنوان امری اختصاصاً سینمایی توجه می‌کند. در عین حال، احساس می‌کنیم که استدلال آستروک نیز در این جا — در برخورد رازآلودش با میزانشن، در مرکزیتی که به خشونت می‌دهد، حتی در انتخاب میزوگوشی به عنوان مرجع اصلی، به عنوان اوج سینما — در برابر آن تحولات بسیار اخیر در کایه مرتبط با «مک ماهونیت‌ها» به زانو می‌افتد. و بدین سان چرخه تأثیرات انتقادی یک دور کامل می‌زند.

یادداشت

1. See Bertolt Brecht, 'The Modern Theatre is the Epic Theatre', in John Willett (ed.) *Brecht on Theatre*, New York, Hill & Wang, 1964.
 2. Eric Rohmer, 'Rediscovering America' *Cahiers* 54, Christmas 1955, Ch. 7 in this volume.
 3. Cf. François Truffaut, 'A Certain Tendency of the French Cinema' originally published in *Cahiers* 31, January 1954, translated in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1, 1966. reprinted in Nichols, *Movies and Methods*.
 4. Cf., for example, Claude Chabrol, 'Les Petits Sujets', *Cahiers* 100, October 1959, translated as 'Big Subjects, Little Subjects' in *Movie* 1, June 1962, and as 'Little Themes' in Graham, *New Wave*.
 5. See, for example, Richard Roud, 'The French Line', *Sight and Sound*, Vol. 29. no. 4, Autumn 1960.
 6. Geoffrey Nowell-Smith, 'Movie and Myth' *Sight and Sound*, Vol. 32, no. 2, Spring 1963.
 7. See, for example, the Editors of *Cahiers du Cinéma*, 'John Ford's *Young Mr. Lincoln*', originally published in *Cahiers* 223, August 1970, translated in *Screen*, vol. 13, no. 3, Autumn 1972, reprinted in *Screen Reader 1* and Nichols, *Movies and Methods*.
۸. نگاه کنید مثلاً به جدلی کاست در برابر «دگماتسم» تروفو درباره *The Wild one* و احترامی که خودش،

در موارد ذکر شده در «تعلق گفتن به آجان» برای آن فیلم قائل است، درکایه ۳۶، ژوئن ۱۹۵۴.

[...]

9. Jean-Louis Comolli and Jean Narboni, 'Cinema/Ideology/Criticism (1)', originally published in *Cahiers* 216, October 1969, translated in *Screen*, vol. 12, no. 1, Spring 1971, reprinted in *Screen Reader 1* and Nichols, *Movies and Methods*.
10. André Bazin, 'Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?', *Cahiers* 44, February 1955.
11. *Cahiers* 39, October 1954.
12. Bazin, *op. cit.*, p. 18.
13. Ibid.
14. Edward Buscombe, 'Ideas of Authorship', *Screen*, vol. 14, no. 3, Autumn 1973, reprinted in Caughie, *Theories of Authorship*.
15. See, for example, Fereydoun Hoveyda, 'Les Taches du soleil', *Cahiers* 110, August 1960.
16. Robin Wood, *Howard Hawks*, See particularly introduction, pp. 7-16.
17. See, for example, Jim Kitses, *Horizons West*, London, Secker & Warburg, 1969, and Colin McArthur, *Underworld USA*, London, Secker & Warburg, 1972.
18. Luc Moullet, 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps', *Cahiers* 93, March 1959, Ch. 20 in this volume.
۱۹. مقایسه کنید با «انسان‌گرایی انقلابی» که بازن به نئورئالیسم ایتالیایی اطلاق می‌کند، در «تکامل زبان سینما» در سینما چیست؟ ج ۱.
۲۰. رابین وود در پاراگراف مقدمه مقاله‌اش درباره آگتسو مونوگاتاری و سانشو دایو نظر مشابهی دارد. نگاه کنید به:
 "The Ghost Princess and The Seaweed Gatherer", *Personal Views*, London, Gordon Fraser, 1976.
21. Michel Mourlet, 'Sur un art ignore', *Cahiers* 98, August 1959, p. 27.
22. See, for example, Fereydoun Hoveyda on *Les 400 coups*, 'The First Person Plural', Ch. 4 in this volume.
23. Jacques Rivette, 'The Essential', *Cahiers* 32, February 1954, Ch. 17 in this volume.
24. Originally published in *L'Ecran Français*, no. 144, 1948, translated in Graham, *New Wave*.

پی‌یر کاست: «تملق گفتن به پلیس:
ملاحظات در خودآرایی
و مشغله سینما»

(‘Des confitures pour un gendarme: remarques sur le dandysme et l’exercice du cinéma’, *Cahiers du Cinéma* 2, May 1951)

غیب‌گویان رسمی رم باستان وقتی در خیابان به هم برمی‌خوردند نمی‌توانستند لبخند زنند: اهالی سینما به ندرت این شوخ‌طبعی را دارند. این حرف که سینما نوعی بروزِ نبوغِ خلاقانه هنرمند است که به رغم همه شواهد صورت می‌گیرد. بدون شک زمانی بسیار جسورانه بود. از سوی دیگر باید روشن کرد که موجب اغتشاش قابل سرزنش در امکانات بیان در سینما و شرایط ساخته شدن فیلم‌ها شد. این که برای ساختن فیلم فقط الهام لازم است شوخی بزرگی است.

نیز گفتن این که سینما کارکردِ ضرورتِ اجتماعی و اقتصادی است شاید چنان واضح است که لازم به ذکر نباشد، با وجود این مزیتِ نگاهی روشن‌بینانه به وضعیتی را که موجب آن است متفی نمی‌سازد. این نظر که پسند عمومی را غیب‌گویانی شکل می‌دهند که توزیع و پخش را در دست دارند آشکارا از قدرتی بس پرزورتر از هر گفت و گویی در سبک یا هر جریانی در درون فرایند خلاقیت خبر می‌دهد.

این نکته که تاکنون هیچ فیلمسازی به فکر این نیفتاده است که کمترین بخش درآمدش را صرف ساختن پنج یا ده دقیقه فیلم فقط برای شخص خودش کند حتی اگر معلوم شود که هرزه‌نگاری صرف بوده است. موجب بسی تأمل است. کاملاً می‌دانم آن‌هایی که درآمدشان را صرف ساختن وجهه‌ای نمی‌کنند نقشِ مزدوریِ خود را با ماهیگیری در اقیانوس، زن، مشروب یا گشت و گذار پنهان می‌سازند. هم چنین می‌دانم که افسانه سینمای بدون بودجه چالشی برمی‌انگیزد و نیز این که سینمای آماتور شواهد زیادی دال بر این دارد و هدف غایی سینماگم شدن در حاشیه نیست.

مسئله اصلی یافتن امکانات است و محدودیتی که از این رهگذر ایجاد می‌شود مطلقاً وجه مشترکی با آن محدودیت‌های شکلی که مثلاً فوگ یا مثنوی ایجاد می‌کند ندارد.

سواى چنـد مورـد بسيـار نادـرِ حمايتِ خصوصى يا ابتكارِ شخصى، مؤلفِ بالقوه مجبور است خود را با يك نظام توليد وفق دهد كه هدف هـايش با هدف هـاى او يـكسره نـاهمخوان است. انتخاب موضوع و انتخاب وسايل هرگز واقعاً در اختيار او نيست. با اين همه، كاملاً مقيد نيست. اندك محدوده‌اى از آزادى برايش وجود دارد مشروط بر اين كه از شرايط واقعى باخبر باشد.

بديهي است كه در اين جا از كسانى صحبت نمى كنم كه هم جامعه‌اى را كه بايد با آن ساخت و هم نظام توليد حاكم را مى پذيرند. و موارد بهتر، قريحه طبعى آن ها و آن چه معمولاً به مهارت تكنيكى موسوم است مجال آن را مى يابد كه خود را با نوعى خوش بيني دلپذير، خوش قواره و مفرح نشان دهد كه - اگر اصلاً چنين امكانى وجود داشته باشد - صرفاً به اغتشاش موجود در اين مسائل مى افزايد.

بدترين نوع فيلم قراردادى به بررسى دقيق، مثلاً، الگوهاى رفتار طبقات پايين در پاریس تبديل مى شود و درباره رناليسم فوق العاده‌اى كه داستان پيش پا افتاده دو تا كارگر را بيان مى كند بحثى جدى راه مى افتد.

عموماً پذيرفته شده است بين سازنده فيلم و كسانى كه سيستم تجاري توليد را در دست دارند، امكان توافق در خصوص مباني يك موضوع نمى تواند وجود داشته باشد مگر اين كه فيلمساز اگر در صدد بيان صريح ايده هاى خویش باشد، امتياز زيادى در مورد معنای سخنان اش بدهد. مثلاً آیا مى توان تصور كرد كه امروزه فيلمى درباره روش هاى مورد استفاده پلیس ساخته شود كه سرانجام به نحوى به دفاع از آن روش ها و توجیه آن ها نپردازد؟ بسی مایه افتخار چند سازنده فيلم نوار در آمريكا همچون شاهين مالت، بكش، عزيزم، و جنگل آسفالت است كه جرئت كردند با تصوير كردن مبتكرانه تبهكاري كه با اخاذی، تعقيب مخفيان آدم هاى مشكوك، خبرچين ها و قساوت ترقى مى كند روند و اصول كار آگاهى را دگرگون كنند. اين مسئله اقتباس از رمان بود اما در عين حال آن را براى موضوع كاملاً متفاوتى وسيله قرار دادند. به هر حال واكنش اجتناب ناپذير بود. اين نوع فيلم كمابيش ديگر مدت ها است كه ساخته نمى شود. فيلم كار آگاهى پلیس ها و تبهكارها همچنان خشونت بار است اما امروز پلیس تا وقتى در خانه است يك مرد خوب خانواده است: در شهر بيرهنه خود همسر فداكارش، شوهرش را هنگام رفتن سر كار كه اين جا به معنى كشتن يك دزد است در بستن اسلحه اش كمك مى كند.

درست به همين صورت روشن است كه هر موضوعى كه گراى ارتباط با زندگى روزمره

کوچک ترین جای بحثی داشته باشد را بدون این گونه اصلاحات آشکار حتی نمی توان تصور کرد. بهترین نیات ممکن است رو در روی فیلمسازی خبری که نتواند کارش را با احتیاط کامل انجام دهد به صورت فاجعه درآید. وضع طبقه کارگر در فرانسه، مثلاً، مسلماً می تواند نقطه آغازی برای انبوهی فیلم تأثیرگذار باشد. دمیتریک، با تمرکز بر جنبه خاصی از مسائل دخیل، بیکاری و ساختار طبقاتی، قادر بود دلیلی سخت و قوی و در عین حال رمانتیک درباره نحوه زندگی کارگران مهاجر ایتالیایی در بخش ساختمان در ایالات متحده بسازد. [۱] حدس من این است که غرابت موضوع سبب شد که فیلم از دست شان در برود. مهارت بزرگ دمیتریک نخست و عمدتاً در توانایی او در پرهیز از هرگونه امتیاز گرفتن و محدود کردن خود صرفاً به متن سناریو است.

برعکس، فیلمی فرانسوی که زندگی معدنچیان را به تصویر می کشد با وارونه کردن نیات شجاعانه و صادقانه ای که در حین ساختن فیلم برای فیلمساز بیشترین اهمیت را داشت به پایان می رسد، دقیقاً به این سبب که کارگردان درک لازم از چشم انداز را نداشت و قادر نبود آن حد و حدودی را که دمیتریک برای خود تعیین کرده بود رعایت کند. مدت هاست پذیرفته ایم که حسن نیت به خودی خود بیشتر اوقات کاملاً بی فایده است. این تصور سازندگان فیلم مورد بحث، که دارند فیلمی سالم و درست می سازند، را تماشاگران چنان خوشایند می یابند که وقتی همه چیز گفته شد و انجام گرفت تک تک شان می توانند صمیمانه این را بپذیرند که زندگی کارگر معدن به آن وخامت نیست. اما ببینید که میل به پرهیز از بیمارگونگی احتمالی به کجا می تواند منجر شود: به گفتن عکس چیزی که در نظر بود - دست کم امید این است که موضوع همین باشد. با این قصد که نشان دادن شرایط زندگی معدنچیان را نقطه شروع قرار دهیم سرانجام کارمان از پیام «ثبت نام کنید. به نیروهای مسلح برون مرزی بپیوندید» در آگهی های استخدام که بیرون هر پاسگاه پلیس به دیوار می زنند چندان دور نخواهد بود. مدیران معدن قلبی از طلا دارند و مثل پدران جمع رفتار می کنند و پسر خوب زغال سنگ استخراج خواهد کرد درست همان طور که بابا می کرد.

به رغم همه چیز، این تصویر ارشادکننده و آبکی را توزیع کننده ها به صورت چیزی بی روح درآوردند که فقط نشان می دهد سازش به خاطر سازش در درازمدت فایده ای ندارد. منزله طلبی را می توان رد هرگونه مبهم گویی تحمیل شده از بیرون تعریف کرد. علاوه بر این، می بینیم که وقتی کار به تدوین فیلم می رسد اگر طبق قواعدی عمل کنیم که اداره کنندگان سیستم تعیین می کنند در همان طرف قرار می گیریم: هر پایان خوشی، مثلاً، اوضاع را چنان که هست تأیید می کند و جزئی و تکه ای از تشکیلات ایجاد اطمینان و آسودگی می شود که خود

سینما شده است. خودداری از همدست شدن با این ساز و کار، رد این اصل که سرگرمی یک شب خوش در سینما نیروی محرک اصلی است، خود می تواند نوعی منزله طلبی به بار آورد و علاوه بر این، شکل معاصر آن را نیز عرضه می کند. فیلمسازی که فکر می کند در سیستم تولید فعلی می تواند حرف خود را بزند نه فقط به توهم عظیم طاقت فرسایی دچار شده است بلکه، صرف نظر از این که نیات اش چقدر بی آایش باشد، حمایت و دفاع از نیرنگ های ابهام انگیزی است که سینما سخاوتمندانه به خورد تماشاگر می دهد.

کاملاً روشن است که راهی برای ساختن فیلم هایی درباره ارتش مستعمراتی فرانسه وجود ندارد. حتی در داخل فرانسه ساختن فیلمی که به سیستم پارلمانی و انتخاباتی فرانسه مربوط باشد همان گونه که آقای اسمیت به واشنگتن می رود به سیستم آمریکا ارتباط دارد غیر ممکن است، حتی اگر با این نتیجه اطمینان بخش همراه باشد که اگر شریه قدرت می رسد استثنایی بر قاعده پیروزی نهایی خیر است. سیستم فرانسوی دوست داشتنی خود ما به چنان مرحله ای از ترسویی، ناپیایی و اعمال زور پنهانی پلیس رسیده است که حتی نمی توان به ساختن فیلمی درباره امپراتوری مستعمراتی فرانسه فکر کرد که حتی به فیلمی چون پینکی و فیلم های مشابه، خاطر همه نژادپرستی نهانی شان، سر می زند دفاع صریح به کنار، امید ذکر مطلب جزئی هم وجود ندارد.

اوضاعی که در سیستم سیاسی فرانسه و امپراتوری فرانسه علناً مشهود است، در همه جوانب زندگی هم عملاً دیده می شود. هر سال در فرانسه به تعداد تولد، سقط جنین هم وجود دارد. مثل روز روشن است که نمی توان در این خصوص فیلمی ساخت - حتی فیلمی توجیه کننده و سازگار. یا سیستم زندان های فرانسه را در نظر بگیریم که شاهکارهایش باز داشت گاه های عظیم مرکزی همچون poissy و fontevrault و غیره است. چه کسی می تواند لحظه ای تصور کند که درباره آن ها حتی آن مقدار که خانه بزرگ درباره سینگ سینگ گفت بتوان حرف زد، چه رسد به انبوه دیگر فیلم های آمریکایی که با سفرهای سالیوان شروع می شوند، فیلمی که، غالباً ناخواسته، حقایق هراس انگیزی را که درباره سیستم سرکوب جامعه متهمدن مسیحی در جهان غرب فاش کرد.

اثبات صحت همه این ها آن قدر سهل به نظر می رسد که من در ذکر مثال تردید دارم. در عمل هر کوششی برای بیان صریح مسائل روزمره با سد گذرناپذیر نوعی سانسور اولیه برخورد می کند. شاید فکر کنید اغراق می کنم. کاش این طور بود. سیستم تولید فیلم امروزه به گونه ای است که به عنوان آخرین نمونه، برای نشان دادن واکنش توزیع کنندگان در برخورد با پروژه ای که قصدی جز روی پرده آوردن یک رمان روستایی

بومی ندارد — رمانی که در شهرستان‌ها سخت مشهور است و از هر نظر کاملاً خنثی است — یعنی خطای پذیرموره اثر زولا: درجه ۵ در ارزیابی هیئت فیلم کاتولیک‌ها، ممنوع برای کودکان و غیره، از قوه تخیل‌ام استفاده می‌کنم. عمداً از *L'Abbé C* رمان شگفت‌انگیز ژرژ باتای خودداری کردم که نوعی نسخه بدلِ خلاقانه و غیرمذهبی شده اروتیکِ خاطراتِ کشیش دهکده است.

فیلمسازانی حرفه‌ای امروز در سینما کار می‌کنند که از این مفهوم خوش‌بینی سالم سینمایی که به عقیده من، متأسفانه منکر نگرش آن‌هاست، سخت در رنج‌اند. این جابا کوته‌بینی در شدیدترین شکل آن رو در رویم. یک بازتاب شرطی غریب باعث می‌شود که همه تجلیات خشونت را یکجا در انبانی بتیانیم که «بیمارگونه» نام دارد. کل استدلال آن‌ها یقیناً مبتنی بر این مفهوم ساده لوحانه خوشایند و در عین حال غیرمنتظره است که علی‌رغم همه شواهد تاجایی که به موضوع و محتوا مربوط می‌شود هنوز نوعی آزادی انتخاب وجود دارد.

کاملاً درست است که آزادید فرناندل یا بورویل یا طبقات پایین پاریس را، از آن سر دماغ‌ها نه آن مفلوک‌های واقعی را، انتخاب کنید که مسلماً بددهن‌اند ولی در عین حال خیلی خیلی لوده‌اند.

در چنین وضعی، تمثیل حربه نیرومندی است اگر برای در هم شکستن تابوهای رایج یا برانداختن توهم‌های قراردادی درباره مشروعیت یا خصلت ابدی جامعه آن‌گونه که می‌شناسیم به کار گرفته شود.

بدین سان، یانویی از شانگهای، مسیو وردو، و دل‌های سهربان و نیمتاج‌ها هم بهترین نمونه‌های استفاده از تمثیل‌اند و هم برجسته‌ترین فیلم‌هایی که در سرزنش جامعه در سالیان اخیر ساخته شده‌اند. توسل به شوخ طبعی انگلیسی این امکان را به وجود آورد تا کسانی که خود را تا حدودی مورد سوءظن می‌دیدند از ضربه دیدن مصون بمانند.

بدیهی است که یک سنت بسیار نیرومند ادبی انگلیسی به این فیلم‌ها کمک کرد و اول از همه سویت و ساموئل باتلر با آن‌ها ارتباط مستقیم دارند. پیشنهاد منصفانه یا جزوه‌ای که از مهاجرنشینان دعوت می‌کند به «ناکجا»* مهاجرت کنند همچنان که به جزایر هند غربی یا مستعمره‌های فرانسه کردند، مثلاً، کمدی سرِ چاپلین یا رساله ساموئل باتلر درباره ترقی اجتماعی آدمکشی برنامه‌ریزی شده هوشمندانه را برای مردم توضیح می‌دهد و مطلوب

* Erewon، معکوس شده nowhere، آرمانشهری در رمان ساموئل باتلر به همین نام — م.

می‌سازد. این جاشوخی یا نوعی طنز سیاه چندان مطرح نیست. آن رویکرد کاباره‌ای، «باطل» که توریست‌های متفنی شهرستان‌ها از مجموعه‌های گلی لیموناد می‌نوشتند به کلی فرق می‌کند. واکنش‌های خشونت‌بار یا به‌طور ریاکارانه‌ای مفرح که این سه فیلم برانگیختند از این نظر بسیار افشاگرند.

بانویی از شانگهای آشکارا مبتنی بر مجاورت فیلم جنایی کارآگاهی و هجو حساب شده خونسردانه خویش در یک فیلم واحد است: آدم‌های بد را می‌بینیم که در جلو صحنه با تعین بیشتری پوزخند می‌زنند. هم‌چنین ضربه بسیار شدیدی به اسطوره کهن الگویی مؤنث در سینمای آمریکا است. عظمت آخرین سکانس صدها بار مورد بحث قرار گرفته است وقتی شخصیت‌های اصلی زن و مرد نمی‌توانند ازدواج کنند، با شور و شعف در آغوش هم می‌میرند: حالا خودتان بین پایان خوش و پایان جسورانه یکی را انتخاب کنید. برای مایک ملوان ترک کردن زن عشوه‌گر و به‌تنهایی و فلاکت مردن، به‌رغم همه قواعد، امری بدیهی است. اورسن ولز را به‌خاطر زیر و رو کردن همه ارزش‌های مجرّدی که داستان پلیسی‌ستی به‌طور معمول، دقیقاً به سبب حماقت باورنکردنی و اغتشاش غیرقابل قبول پی‌رنگ، رواج داده است واقعاً باید تحسین کرد. اما جان هیوستن و دمیتریک نیز همین کار را کرده‌اند. ارزش شاعرانه **بانویی از شانگهای** که به عقیده من آن را فراتر از دیگر فیلم‌نوارهای دیگر درباره تبهکاران قرار می‌دهد از تمثیل جنگ کوسه‌ها ناشی می‌شود که ناگهان باعث می‌شود این فیلم بسیار متشتت و دوپهلو معنی پیدا کند. این تمثیل معنای فیلم را بسط می‌دهد و کاملاً دگرگونش می‌کند. دریای پوشیده از خون کوسه‌هایی که یکدیگر را می‌بلعند نه فقط به خود فیلم معنایی عمیق‌تر می‌دهد، بلکه با اجرای سخت خونسردانه و بی تفاوت که آن بیان هراس‌انگیز را موجه می‌سازد، اشاره‌ای به روزگار مانیز هست.

فقط آندره ژید، تا جایی که اطلاع دارم، پیامدهای زیباشناختی آن عبارت مشهور کتاب مقدس را به این مضمون که آن‌که می‌خواهد زندگی‌اش را نجات دهد باید از دستش بدهد بررسی کرده است. تطبیق کردن آن با شرایط کنونی در ساخت و پخش فیلم سخت شگفت‌آور است: چون شهادت دادن به عوامل واقعاً اساسی در زندگی معاصر غیرممکن است. هر آن‌که به‌رغم شواهد موجود درصدد چنین کاری است سرانجام مجبور می‌شود دیدگاه‌اش را کنارگذارد. به این ترتیب، به شیوه‌ای سخت‌نامنتظر، یک فیلم پلیسی مغشوش و سرهم‌بندی شده، با پایانی بد و فرمی باروک، می‌تواند خیلی بیش از هر چقدر فریاد دسته‌جمعی که «برادران بیایید با هم کار کنیم نوبت ماست» حرف برای گفتن دارد.

عیب عمده مقاله آندره بازن درباره مسیو وودو در *ریو دو سینما* [۲] آن است که روی هم

رفته فراگیر است. در عین حال دست کم با مهم ترین فیلم چاپلین تردیدی نیست که منصفانه برخورد می کند. اما، مقاله مانع هر تأملی می شود، دست کم از سوی حامیان - در واقع نه چندان زیاد - این فیلم که شاید غنی ترین و مهم ترین اثر در کل تاریخ سینماست.

کلاس های تعلیمات دینی در کاستن از رواج تمثیل خیلی مؤثر بوده اند زیرا وقت زیادی صرف کوشش در معنا کردن آن به زبان ساده روزمره می شود که ظرافت و روح معنای حقیقی آن را از بین می برد. هیاهویی که منتقدان مورد تأیید رسمی راه انداختند و تردیدهای بازن درباره مبنای ژرف ترین معنی مسیو وردو بخشی از این تأکید بر رویکرد طبقاتی را تشکیل می دهد. به نظر می رسد محتوای اجتماعی فیلم به زبان ساده، بچه گانه است: از هر چیز گذشته می دانیم که جامعه کامل نیست و جنایت و صنعت پیوند نزدیک با هم دارند. نمی دانیم؟ مضافاً این که ایده های آقای چاپلین جزئی از دلسردی پس از سرزندگی کمندی شلوغ چارلی است.

به نظر من یک چنین انتقال «در تبعیدگاه» یا «تحقیقات یک سگ» اثر کافکا به رسانه ای دیگر به احتمال قوی نمی توانست جوهره ایده های کافکا درباره کیفرشناسی یا دلهره را عرضه کند. اهمیت خطیر مسیو وردو دقیقاً از آن ماندگی ناشی می شود که بین آن و جهان کافکا یا سویت صورت می گیرد: نقد عمده یک منتقد با سابقه بر فیلم مبتنی بر این بود که پاریس مورد نظر فیلم هیچ شباهتی با پاریس واقعی ندارد. گویی وردو می خواست بگوید ساکن خطه ای است غیر از ناکجا آباد یا [سرزمین] لیلی پوت ها.

دل های مهربان و نیازها هم چندان وضع بهتری نداشت. مضمونی، در یک کلام، بسیار نزدیک به مضمون وردو و ظرافت شگفت انگیز فرم که به تردید و ابهام میدان می داد. خیلی جالب است. در عین حال فیلم به واسطه توفیق اش به عنوان کمندی لطمه خورده است. این نکته که هیچ فیلم فرانسوی تاکنون با افسران شجاع پیاده نظام سبک خودمان چنان رفتار نکرده است که فیلم های انگلیسی با دریا سالارها می کنند. که به لحاظ نظامی تقریباً مساوی اند، یا هیچ کشیشی خوشبختانه تاکنون چیزی نزدیک به آن سکانس های موعظه یا قاضی عسکر را از سر نگذرانده است، این گمان را ایجاد می کند که فیلم نه آن قدر هولناک نه چندان طنزآمیز و نه به آن شدت خنده دار است که به نظر می رسد. مسئله در واقع، درست مثل وردو، یکی از بی رحمانه ترین و وحشیانه ترین حمله هایی بود که به جامعه ما و ساختارهایش می شد زیرا فیلم حتی حق حیات را زیر سؤال می برد. فیلم هایی به اصطلاح «اجتماعی»، همچون خوشه های خشم و امثال آن، توسط تشکیلات توزیع به تصویر کردن امر استثنایی، وخیم و حتی مهلک وادار می شوند و بدین وسیله ضمناً چیزی را توجیه می کنند که

در واقع اصلاً استثنایی نیست، یعنی فضایل مرسوم ملی و بومی. نه فوراً نه کاپرا، نه حتی استرجیس غلط‌انداز، هرگز جامعه‌ای را که در آن زندگی می‌کنند. زیرا سؤال نبرده‌اند، صرفاً به انحراف‌ها یا زیاده‌روی‌ها می‌پردازند. مقاله فوق‌العاده میشل ویان در له‌تان مدرن* درباره ناخوانده در غبار به همین صورت، در رویکردی که یکسره و از روی سادگی آرامش‌بخش و اصلاح‌گر است. نژادپرستی نهفته را افشا می‌کند، هر چند که فقط به نمودهای سطحی یک چنین آفت ریشه‌داری در جامعه حمله می‌کند.

راستش را بخواهید، به نظر می‌رسد در زمانه‌ای این چنین، زمانه‌ای دستخوش بیدادگری‌ها، حیرت، تابوها و ضرورت‌های نگران‌کننده، هیچ تمایلی به بیان این واقعیت اجتماعی در سینما مستقیماً بی‌آن‌که سبب شود حسن‌نیت خود فیلمساز علیه خود وی عمل کند، ممکن نیست. به عبارت دیگر، آن‌هایی که پیام می‌دهند به ندرت قادرند کاری بیش از این بکنند که خود را در مواضع دفاعی همان جامعه‌ای قرار دهند که قصد حمله به آن یا متهم کردن‌اش را دارند. بهترین نمونه این وضع ابلهانه موج خوش‌بینی است که مشتی سینمارو ساده‌لوح را، مسلماً به‌طور خفیفی، به نشاط می‌آورد و این امکان را می‌دهد که به شایستگی، امید و فضیلت اعتقاد پیدا کنند.

در تکمیل این اوضاع، کسانی که به هیچ روی مدعی پیام دادن نیستند با هم زمانی غریبی، باعث شده‌اند که بنیان‌های ساختار اجتماعی که حفظ کردن یا نکردن‌اش برای‌شان پیش‌زی هم ارزش ندارد. به شدیدترین وجه ممکن به لرزه درآید.

باورنکن والری و خطابه‌اش در آکادمی فرانسه به کارگرفتن یک دیدگاه همانند است در کاربرد اجتماعی. والری موفقیت اجتماعی و کاربریک نویسنده موفق را دقیقاً چنان می‌نگرد که وردو شغل خودش را ولوئی ماتزینی در دل‌های مهربان و نیماج‌ها تبار اشرافی خود را می‌نگرد. از این لحاظ شخصیت‌ها گونه معاصر حقارت و سلامت عقل قرتی را هنگام رویارویی‌اش با مقوله‌های اجتماعی و احساساتی پدیده ارائه می‌دهند.

نه ولز نه چاپلین نه روبرت هم در دوره خود بیش از سویت در انگلستان دوره نو کلاسیک یا باتلر در اواخر عهد ویکتوریا آزاد نیستند. بی‌تردید می‌توان گفت که رویکرد از طریق تمثیل لزوماً تنها رویکرد در ادبیات نیست که عاری از ریاکاری یا نادانی است، به‌رغم این‌که درخت غان و سن‌گلینگلین اثر ریمون کنو، مثلاً به نظر من خیلی جلوتر از دشنام‌های شاعرانه همه آن کسانی است که خود را غیب‌گو می‌پندارند.

اما آن‌جا که سینما مطرح است، آن‌جا که فشار قیود اجتماعی و اقتصادی و حتی

کوچک‌ترین انگیزه یک حمله جدی به تابوهای اجتماعی موجود را از بین می‌برد، همان رویکرد از طریق تمثیل تنها رویکردی است که در اصول مطلق هیچ سازشی با تشکیلات و دستگاه توزیع نمی‌کند و خود را از جامعه‌ای که تجسم مشیت الهی انگاشته می‌شود محفوظ نگه می‌دارد.

نمی‌خواهم بگویم یا حتی معتقد باشم که این تنها رویکرد ممکن است. مطلقاً از آن‌هایی نیستم که ادای غیب‌گویان را درآورم یا حکمت بیافم مسئله صرفاً این است که می‌بینم این اواخر درباره چند فیلم از نوع *آنتوان و آنتوانت* جار و جنجال عظیمی راه انداخته‌اند یا لال بازی‌های پا در هوایی چون آخرین کارهای دو ویویه یکسر ناموزون و کلافه‌کننده‌اند.

خوشحالم که کس دیگری جز انگلس نیست که گفته است رمان‌نویس وقتی وظیفه‌اش را کاملاً انجام داده است که با نشان دادن صمیمانه روابط واقعی اجتماعی، حتی آن‌گاه که مستقیماً راه‌حلی نشان نمی‌دهد یا علناً جانبداری نمی‌کند، توهم‌های رایج درباره آن روابط را از میان بردارد، خوشبینی جامعه بورژوازی را در هم ریزد و دیگران را وادار سازد که در ماهیت همیشگی نظم موجود تردید کنند.

یادداشت

1. *Give us This day*, dir Edward Dmytryk (GB, 1949).
2. *Le Mythe de M. verdoux*, *Revue du Cinéma*, no. 9, January 1948; Translated as *The Myth of Monsieur Verdoux* in André Bazin *what is Cinema?* Vol. 2.

ژان دومارشی: «چاقو در زخم»

('Le Fer dans la plaie', *Cahiers du Cinéma* 63, October 1956)

کافکا را باید سوزاند؟ «شاید بررسی‌ای را که هفته‌نامه (اکنون تعطیل شده) آکسیون درباره نقش زیانبار نویسنده مسخ در ادبیات معاصر انجام داد به یاد داشته باشید. شرکت‌کنندگان در تقبیح تأثیر «مخرب» آثار او، دلالت «خرده‌بورژوازی» و «ضدانقلابی» اش و نیهیلیسم ویرانگرش با یکدیگر رقابت می‌کردند. تنها هدف ماجرا علیه وی این بود که او را (در کنار داستایوسکی و چند تن دیگر) در دوزخی قرار دهد که «دشمنان» مردم در آن کباب می‌شوند. کافکا، نماد انحطاط بورژوازی، باید دوباره می‌مرد. همه این‌ها حدود ده سال پیش، اگر اشتباه نکنم، رخ داد. مراسم مرتد سوزان دیرزمانی برقرار بوده است. کافکا هنوز بسیار زنده است. در عین حال حادثه‌ای بزرگ، تقبیح «استبداد استالینی» توسط خروشچف، جهان را تکان داده است. شخصیتی جدید، بسی مسحورکننده‌تر از قهرمانان رمان‌های شوروی، پا به عرصه وجود گذاشته است، هیولایی که از عهد باستان به بعد دیگر نظیری نداشته، نوعی پروبوس که دورویی تیبوریوس، شوخ‌طبعی مخوف نرون، خودنمایی کرمودوس و قساوت کنستانتین را با هم دارد. آری استالین همه این‌ها بود و در عین حال چه درست در او جمع آمده بود. چون خورشید نمی‌شد چندان در صورتش نگریست، زیرا خدایی بود پا بر زمین نهاده، پدر و شبان خیل ملت‌ها و رعیت‌ها. فقط او بود که می‌دانست؛ سخن‌اش قانون بود. واقعاً لازم بود از این نظم جدید اطاعت کرد و از «بهشت در روی زمین» روی برتافت؟ مثل این‌که از معتاد به تریاک بخواهی که عمل‌اش را بدون اخطار ترک کند. استالین برای روشنفکران کمونیست عذری تحسین‌انگیز تدارک دید. وجدان گناهکار آنان در وجود او یک منجی یافت. در زیر سایه او از گناه نخستین بی‌فایدگی پاک می‌شدند و با روان‌های آرایش‌یافته به بوروکرات‌های بی‌نهایت قابل‌انعطافی تبدیل می‌شدند، از لذت جبران‌ناپذیر ابدی چرا باید چشم‌پوشید؟

مسئلاً لازم نبود، به مجرد شنیدن فرمان، از اوج لذت نفسانی که میل به خوار کردن مطلق خویشان است فرود آمد.

نقد مارکسیستی و استالینیستی

این مقدمه برای چه بود؟ استالین و کافکا به این چه ربطی دارند؟ مدتی فکر می‌کردم هجوم استالین زدایی هوای تازه‌ای در مطبوعات کمونیستی خواهد دمید و این گندناهی هم‌رنگی سترون و خفقان‌آور را خواهد زدود. فکر می‌کردم روشنفکرهای کمونیست، این کاتولیک‌های وارونه، روحیه انتقاد پیدا می‌کنند و نسبت به محصولات تمدن بورژوازی نگرشی کسب می‌کنند نزدیک به حال و هوای خود ماتریالیسم دیالکتیک، و بنابراین از خشکه مقدسی فارغ می‌شوند وقتی روش تفکری مؤثر همچون مارکسیسم در اختیار هست، چه لزومی دارد هر چیزی را که انگ دقیق‌ترین قشریت را بر خود ندارد لوٹ کنیم و مردود بدانیم؟ چرا شکیبایی نکنیم؟ افسوس، اشتباه می‌کردم و نومید شدم. سخنرانی مشهور خروشچف نه تنها به ایدئولوژی قابل انعطاف‌تری رهنمون نشد بلکه به افراطی‌گری عظیم‌تری دامن زد. به عنوان دلیل، فقط لازم است پیوستن [روژه] گارودی را به دفتر سیاسی حزب کمونیست ذکر کنم. جای تعجب نیست. روحیه قشری‌گری و ناشکیبایی تسلط دارد زیرا احدی از روشنفکران استالینیست ماتریالیسم تاریخی دیالکتیکی مارکس را جدی نگرفته‌اند. آن‌ها بدون تردید کمونیست‌های کاملی هستند، مسلماً مارکسیست‌های وحشتناکی‌اند. فایده‌ای ندارد جلو تمثال مارکس زانو بزنیم بی‌آن‌که اطلاعاتی از منابع روح‌بخش آثاری چون *فقر فلسفه* و *سرمایه* داشته باشیم. می‌خواهم یک نفر پیدا بشود که فقط یک نمونه هنری یا نقد فیلم نشانم دهد مبتنی بر دیدگاه ماتریالیسم دیالکتیک اصیل؛ اما نمونه‌های فراوانی می‌توان نشان داد از روحیه ارتجاعی استالینیست‌های ما به خصوص در سینما، که فقدان تفکر ماتریالیستی دیالکتیکی رادیکال در آن بسیار عیان است.

کافی نیست فیلمی آمریکایی را مردود بدانیم صرفاً برای این‌که آمریکایی است (با قبول استثنایی ناچیز بر این قاعده در هر مثلاً ده سال) تا نقدی مارکسیستی ارائه داده باشیم. هیچ لازم هم نیست آخرین کارهای ایو آلگره یا لوشانوا را به عرش ببریم. یا بدتر، همه فیلم‌های شوروی را ستایش کنیم چون شوروی‌اند.

حتی می‌خواهم جلوتر بروم و بگویم که با دیدگاهی مخالف امکان وفادار ماندن به روح مارکسیسم بیشتر است و به‌واقع آخرین فیلم‌های آمریکایی چندان نمونه‌های خوبی عرضه می‌کنند تا اتفاقی از بین‌شان جدا نکنم. نمی‌خواهم فریاد «پارادوکس»، سر دهند یا اتهام

«بی منطقی» بزنند. باز هم چندان نمونه در آستین دارم که در برابر تمسخر یا پوزخند واندهم. برای یک مارکسیست، بسیاری از فیلم‌های آمریکایی مائده بهشتی‌اند و اگر وجود نداشتند باید به نحوی ابداع‌شان می‌کردیم. من مطمئن‌ام که مارکس کنتس پابرهنه را چنان می‌ستود که در روزگار خودش کم‌دی انسانی را ستود و یکی از وسترن‌های آنتونی‌مان به اندازه اسرار پاریس اوژن سو او را شیفته خود می‌کرد. با این همه، استالینیست‌های ما ترجیح می‌دهند سینمای آمریکا را تحریم کنند، همچنان که کافکا را به عنوان خوش‌بینی پرولتاریایی تحریم کردند. اما هاکس، منکیه ویتس، آلد ریچ، هچکاک، مینه‌لی و لانگ بسی بیش از بیریمن یا، در این مملکت، داکن یا آلگه، نمایندگان تضادهای نظام سرمایه‌داری‌اند. در طی این مقاله همین را سعی می‌کنم نشان دهم اما نخست ساز و کار نقد فیلم استالینیستی را باید تحلیل کرد.

منتقدان استالینیست یک قالب ثابت دارند که بر این سه اصل استوار است:

۱. اصل «مانوی». هر چه شوروی است خوب است، هر چه آمریکایی است بد است. با وجود این، به عدول عمدی از این اصل هم توجه کنید: سینمای فرانسوی هر چند بورژوازی است، هرگونه معاشاتی با آن می‌توان کرد.

۲. فرض جامعه‌شناختی. تنها معیار معتبر برای ارزیابی یک فیلم، محتوای اجتماعی آن است. خوب آن است که کار و مبارزه طبقه کارگر را اعتلا می‌بخشد، آن است که زندگی روزمره کارگران را (به شیوه‌ای تکان‌دهنده و آموزنده) وصف کند. خوب هم چنین آن است که زوال طبقه توانگر را بازگوید. بد بقیه چیزهاست (یعنی آنچه به نام رئالیسم انقلابی متهم به فرمالیسم است). ارزش فیلم بنابراین به لحاظ محتوای طبقاتی‌اش تعیین می‌شود.

۳. اصل سیاسی (و مهم‌ترین اصل). خوب همه آن چیزهایی است که با خط حزب تطبیق کند و بد همه آن چیزهایی است که از آن دور شود یا نادیده‌اش بگیرد. داوری زیباشناختی بنابراین تابع معیار ساده مصلحت تاکتیکی است؛ از همین جاست جزو آثار ضالّه قرار گرفتن فیلمی که حزب را در مبارزه با بورژوازی و آموزش طبقه کارگر یاری نمی‌دهد.

خوش‌بینی، رئالیسم، اخلاق پروری، فرصت‌طلبی، پس این‌ها چهار رکن نقد استالینیستی‌اند. نشان دادن تناقض این «بوطیقا»ی جدید بسیار ساده است. اول از همه تناقض بین فرض ۱ و ۲ هست. ستایش کردن یک فیلم شوروی به هر قیمت به معنی رد کردن دیدگاه طبقاتی است زیرا بعضی فیلم‌های دوران استالینیستی دفاعیه‌ای بودند بر ژنرال‌های تزاری به‌خاطر آرمان میهن‌پرستانه و فرانسه و انقلاب فرانسه را مسخره می‌کردند (یک

suvarov نامی در ذهنم هست که خاطره بدی از آن دارم). از سوی دیگر، محکوم کردن فیلم آمریکایی بنا بر اصول به معنی رد امکان تعریف محتوای طبقاتی آن است که با وجود بیان تلویحی اش در فرم، ناپیدا نیست. اما این پیشدستی بر استدلال است. بین فرض ۲ و ۳ هم تناقضی هست زیرا رئالیسم انقلابی یک چنین فیلمی شاید به هیچ رو با اهداف سیاسی وقت تطبیق نکند. علاوه بر این، لازم هم نیست بکنند. در وضع فعلی احتمال نمی دهم الف) دلیلی بر اعتبار این اصول باشد مگر بر مبنای قبول کورکورانه؛ ب) بتوان یکی را پذیرفت بی آن که اثر آن دوتای دیگر باطل نشود.

رئالیسم انقلابی

مهم در این جا رو کردن به وظیفه ای انتقادی نیست بلکه نکوهش تضاد دائمی است. از آن جا که میل به اعتبار مبتنی بر نگرشی زیباشناختی به طبقه است، بهتر خواهد بود که طبقه اجتماعی را یک بار برای همیشه تعریف کنیم. حال آن که خود مارکس چنان که می دانیم بین تعریفی دوگانه (سرمایه داران یا پرولترها) و تعریفی سه گانه (سرمایه داران، پرولترها و زمین داران) مردد بود. بدون تصویری روشن و متمایز از طبقه اجتماعی بحث جدی بر اساس محتوای طبقاتی غیر ممکن است. مشکلاتی که به هنگام تعریف رئالیسم انقلابی بروز می کند از همین جاست. تعریف رایج تر این دریافت اصلی در زیبایی شناسی مارکسیستی چندان دقیق نیست. هر اثری که مبارزه پرولتاریا را با استثمارگران سرمایه دار یا فئودال را توصیف کند، به لحاظ خود، در راستای رئالیسم انقلابی است. و آثار آیزنشتاین و پودوفکین، به حق، ذکر می شود... تا سینمای آمریکا بهتر تحقیر شود.

من به شدت احساس می کنم که در مبنای همه این ها ابهامی نهفته است. همین اصطلاح «رئالیسم انقلابی» یک تناقض است زیرا رئالیسم به لحاظ دیدن و وصف کردن، دقیقاً عینیتی را پیش فرض می کند که انقلاب کنار می گذارد. یک هنرمند انقلابی آرمان پرولتاریایی را انتخاب می کند و آرامش شفافِ راوی رئالیست را رد می کند. اگر توفیق یابد، اثرش (فیلم نقاشی، شعر، مهم نیست کدام) جایگاه برحق اش را در ژانر حماسی پیدا می کند. اما از کی اثری حماسی مدعی واقع گرایی بوده است جز در دقت جزئیات؟ آن قوت خونسردانه ای که هومر در توصیف زخم های جنگاوران در ایلید نشان می دهد خواننده را تکان می دهد آیا این دلیل می شود که هومر را رئالیست بدانیم؟ او بیش از آیزنشتاین واقع گرا نیست. و من وقتی الکساندر نوسکی یا ایوان مخوف (و حتی بیشتر، رزمناو پوتمکین) را می بینم به فکر هم نمی رسد که او را رئالیست حساب کنم.

تله - آینه [۱]

این تعریف مشهور سن رثال از رمان، «آینه‌ای که در طول جاده‌ای حرکت داده می‌شود، را که بعدها استاندارد به کار گرفت، می‌شناسیم. می‌شد آن را به کل زیبایی‌شناسی رئالیستی تعمیم داد، انعکاس آن دقت بی‌طرفانه‌ای که گفتم، و امتناع از هر توضیحی له و علیه چیزی یا کسی. اگر این تعریف را بپذیریم، کجا اثری پیدا می‌کنیم که با آن دقیقاً تطبیق کند؟ شک دارم استاندارد، بالزاک یا فلوربر، که آن همه باب طبع پیشروها هستند، در رمان‌های‌شان این اصل را برآورده باشند. رئالیسم در مقام آینه در حکم تله - آینه است، اسطوره‌ای که خوشبختانه نویسندگان مراقب بوده‌اند خیلی جدی‌اش نگیرند. هیچ نویسنده‌ای یا فیلمسازی که سزاوار این اسم باشد نمی‌تواند به آن وفادار باشد مگر به ظاهر، زیرا ذات رئالیسم با هنر بیگانه است. برنامه رئالیستی در همه قدرت‌اش، آن‌طور که سن رثال تعریف کرده است. در ارائه یک مشت رفتار جورواجور به خواننده خلاصه می‌شود که توضیح‌اش بر عهده خود اوست. زاویه دادن به آینه مجاز نیست و اگر اخلاق‌گذاران، نویسندگان یا فیلمسازان تاکنون همه چیز را علیه خود یافته‌اند (هرچند آگاهانه یا ناآگاه جزو خواص‌اند) نمی‌توان دریافت که هنرمند انقلابی، که با کارش می‌خواهد جهان را تغییر دهد، چگونه می‌خواهد بدین کار توفیق یابد.

رئالیسم هنری است که وجود ندارد مگر آن‌که علناً به معنای محدود منظور گردد (مثلاً می‌توان از رئالیسم عقاید، رئالیسم روان‌شناختی، یا رئالیسم رنگ محلی سخن گفت). اما تردید دارم که زیباشناسان ما این را مناسب حال خود بیابند. بله، فیلم‌های اوتان‌لارا، آگره یا گرمیون را می‌ستایند که رئالیسم‌شان به کم‌ترین ریسک ناشی از قبول این معنا محدود می‌شود، اما به نظر من این صرفاً ابراز یک مصلحت سیاسی است. در هر صورت، با ستودن این‌گونه آثار با ایده‌آلی که قصد دفاع از آن را دارند خیانت می‌کنند. خوب می‌دانم که آن‌چه می‌گویم با تمایل عمیق به جنبش کارگران در هر زمان که جایی در مسائل هنر یافته است تعارض دارد؛ در پی این است که، هر جا و همیشه، وضعیت پرولتاریا را در کار هنری پیدا کند. کاملاً معتقدم که توصیف زندگی کارگر یا اوضاع یک کارخانه با هنر ناسازگار نیست. از قرن شانزدهم، نقاشی نمونه‌های فراوانی از آن ارائه داده و بی‌وقفه انواع گوناگون تنگدستی و نداری را به نمایش گذاشته است. اما در نکته مورد نظر، مسئله رئالیسمی صرفاً نظری است. زیرا چیزی که در زندگی واقعی زشت است وقتی در گالری یا بر دیوار اتاق به نمایش درمی‌آید زیبا می‌شود. امانت و دقت نقاش دست به دست هم می‌دهند تا نقاشی او را در تضاد محض با واقعیت قرار دهند.

در موزد خرگوش آلبرشت دورر نیز همین طور است. چه کسی از دیدن یک خرگوش واقعی غرق شعف می شود و از نقاشی دورر یا از خرچنگ همین هنرمند، به شگفت در نمی آید؟ این نکته که یک نقاشی آبرنگ می تواند واقعیت را چنان دگرگون کند که چیزی را تحسین کنیم که در طبیعت اگر از آن بیزار نباشیم توجهی به آن نداریم، پارادوکس هنر «رنالیستی» است، در واقع راز تمام کنندگی هنر است. بنابراین می خواهیم به زیباشناسان استالینیست مان بگوییم هر چقدر دوست دارید کارگران را تصویر کنید، اما آن چه ارائه خواهید کرد صرفاً المثنای واقعیت است؛ احتمال اندکی وجود دارد که هنر سودی ببرد. در سینما، چون جاهای دیگر، مغایرت واقعیت و رؤیا، حقیقت و واقعیت، منبع لایزال آفرینش هنری است.

قبلاً نوشتیم که خود همین رئالیسم انقلابی تناقض است. به جرئت می افزایم که نه تنها بین دو مفهوم (بین رئالیسم و انقلاب) تناقض هست بلکه خود مفهوم رئالیسم هم متناقض است (زیرا فقط به طور نسبی در هنر وجود دارد، فقط به این شرط که خود را نفی کند). در معنی اصیل خود (معنی مورد نظر سن رنال) جهان هنری را طرد می کند (عینیت خاصه ای بیگانه با هنر است)؛ در معنی محدودش (معمولاً معنای مورد نظر منتقدان ادبی یا هنری) به تناقض راه می برد. هنرمند بنابراین باید بر این تناقض ها به قدر کافی آگاهی داشته باشد تا بدان ها فائق آید و بدین سان، به قول هگل، در «درون عنصر حقیقت» قرار گیرد.

گناه انتزاع

فکر می کنم توضیحات بالا کافی است تا نشان دهد که رویکردی در خور به مسائل زیبایی شناسی غیر ممکن است، مگر با داشتن ذهنیتی دیالکتیکی. به کار بردن مفاهیمی چون «رئالیسم انقلابی»، «هنر توده ای»، «خوش بینی پرولتری» ممنوع نیست. به شرط این که وجه فریبنده و توهم زای آن ها روشن گردد. به محض این که یکی از این مفاهیم را دقیق تر بررسی کنیم انبوهی تناقض سر بر می کشد که مادام که استفاده عام از آن ها مد نظر است موجب بدبینی خواهد بود. می توان پیش تر رفت. سخن گفتن از محتوای طبقاتی یک رمان یا فیلم برای این است که ثابت کنیم کسی از روح دیالکتیک و فراتر از همه از دیالکتیک ماتریالیسم تاریخی به کلی عدول کرده است. این در واقع نوعی تجرید خود سرانه عصری از واقعیت به بهای همه دیگر عناصر است. غفلت از پیچیدگی یک اثر به خاطر تمرکز بر محتوای طبقاتی آن فقط، آشکارا امتناع از تحلیل نیروهای متناقضی است که آن را به وجود آورده اند. از جن زدگان داستایوسکی، مثلاً (آن «اثری نفرت انگیز اما استادانه» به قول لنین)، چه می ماند اگر

به تعیین محتوای طبقاتی اش بسنده کنیم؟ بی آن که دریابید این اثر کشمکش‌هایی را تصویر می‌کند که موجب تشتت روشنفکران روس در دهه ۱۸۶۰ شد به گونه‌ای که داستایوسکی آن‌ها را زیسته بود، کشف خواهید کرد که کاری فروسته در یک ایدئولوژی ضدانقلابی است. اندک پیامدی دارد که رمان‌نویسی تضاد بین علم و ایمان را به نفع دومی فیصله دهد. نکته مهم برای مارکسیست‌ها خود کشمکش است و در پس پشت آن تضادهای درونی جامعه تزاری را منعکس می‌کند به گونه‌ای که بی تردید شیوه‌ای موجز اما سخت افشاگر است. نیز، محدود کردن خود به محتوای طبقاتی صرف، ارتکاب به گناه (در نزد مارکسیست‌ها نابخشودنی) انتزاع است. هنر در واقع چون در کشمکش‌ها، تنش‌ها، در تضادهای تخفیف‌ناپذیر، در آمال متناقض می‌زید، در ذات خود دیالکتیکی است. من آخرین کسی هستم که منکر این است که این تنش‌ها تضادهای جامعه را منعکس و به‌طور نمادین بازتولید می‌کنند و این که به لحاظی به آن مبارزات طبقاتی وابسته‌اند که آن جامعه را فرا گرفته است. آن چه از استالینیست‌های مان می‌خواهم این است که به منظور رعایت انصاف در خصوص اندیشه‌ای که ادعایش را دارند و این چنین دانسته بدان خیانت می‌کنند باید وساطت‌هایی تعیین کنند (که هرگز نمی‌کنند) که با آن بتوان از جهان واقعی (که با مناسبات خاص تولید و شرایط خاص نیروهای تولید تعریف می‌شود) به جهان خیالی رمان‌نویس، نقاش یا فیلمساز گذر کرد.

این وساطت‌ها پیچیده‌اند، قبول دارم، اما تحلیل آن‌هاست که نمایشی را میسر می‌سازد در گستره‌ای که مجرد و مذلت‌درباریان بالزاک بازتولید بیگانه شده و در عین حال اصیل جامعه فرانسه زمان سلطنت ژوئیه در آن است و نیز بیان تراژدی‌ای که از شرایط مادی و اجتماعی حاکم بر فرانسه بورژوازی در عصر لویی فیلیپ بس فراتر می‌رود. تراژدی، تراژدی بیگانه‌شدگی است و مثلاً می‌توان گفت، بدون اغراق، که کل کمدی انسانی پدیدارشناسی وجدان بیگانه شده است. این واژه‌ها، برگرفته از زبان فلسفه، نباید خواننده را برآشوبند زیرا واقعیاتی بسیار ساده را شامل می‌شوند و به نحو سودمندی توصیف می‌کنند. به علاوه، توصیفی ضرورتاً موجز و از این رو نادقیق از آن‌ها ارائه خواهم کرد، و اگر از آن‌ها مسئله‌ای درست می‌کنم فقط برای قوت بخشیدن به استدلالم است (که بر مبنای آن سینمای آمریکا سرتاسر توجیه بازتابی دیالکتیکی است)، نه برای آن که کایه را به ضمیمه مجله فلسفه نظری و علم اخلاق یا نشریه بین‌المللی فلسفه تبدیل کنم.

راه سختِ دراز

ما ورود اصطلاح «بیگانگی» به واژگان فلسفی را مدیون هگل ایم. شاید نکتهٔ آشنایی باشد که پدیدارشناسی جان هگل می‌خواست «راه سختِ دراز»ی را توصیف کند که آگاهی تانیل به دانش مطلق باید طی کند. تانیل به آن، سلسله «اشکال» یا «لمحاتی» را به خود می‌گیرد که هر شکل فعلیتِ گونه‌ای تجربه است که در آن، هر لحظه آگاهی درمی‌یابد هر آن‌چه را که حقیقت فرض کرده بود صرفاً توهم بوده است. بنابراین لازم است که از «لمحه» مجرد به جایی برشود که آگاهی بر نفس می‌خواهد به ایده‌آل دست‌نیافتنی نایل آید در مرتبهٔ ذهن که در آن جهان به منزلهٔ فعلیتِ عقل دیگر با آگاهی بر نفس تضادی ندارد. [۲] نخستین لمحّه پدیدارشناسی حقیقتاً تاریخی ذهن بی‌واسطه یا «جهانِ آزادی اخلاقی» خواهد بود که در آن «این همانی نفس و جوهر» فعلیت می‌یابد، یعنی جزئیت (نفس به منزلهٔ طبیعت اخلاقی) و کلی (جوهر به منزلهٔ ماهیت کلی) یکی می‌شود. اما این لمحّه نمی‌یابد و شهر یونانی که تجسم تاریخی آن بود به واسطهٔ شقاق بین قانون بشری (امر کلی) و قانون الهی (امر جزئی) از هم می‌گسلد. ممکن نیست قوانین سیاسی و اجتماعی را با قوانین خانواده و مراسم برای مردگان سازش داد. کرونون به عنوان مدافع نظم مدنی، تجلی ارادهٔ عمومی شهروندان از سوی آنتیگونه به چالش گرفته می‌شود که نمایندهٔ حقوق طایفه است. بدین سان تراژدی از برخورد قانون با قانون زاده می‌شود و آن برخورد رفع‌شدنی نیست. شهر یونانی در نظر هگل، چنان‌که برای گوته و هولدرلین، نمایندهٔ جهانی به سامان و هماهنگ است که به قول گوته می‌بایست «با چشم جان کشف شود» ("Das Land der Griechen mit der seele suchen").

به نظر هگل در هر صورت آن هماهنگی فقط می‌توانست گذرا باشد، و دقیقاً در تراژدی یونانی (سوفوکل و آیسخولوس) است که تضادهای جهان یونان باستان به مفهوم «ذهن بی‌واسطه» بیان می‌شود. جهان اولیهٔ ذهن بنابراین جا به جهان بیگانگی و فرهنگ می‌دهد، جهانی گسسته و قسمت شده که در آن ذهن با خود بیگانه می‌شود. لمحّه تضاد ضمنی وقتی که نفس خود را به صورتی ساده و متناقض به منزلهٔ جزئیت و کلیت حیات اخلاقی ابراز می‌کند، جا به لمحّه‌ای می‌دهد که نفس اطمینان بی‌واسطه‌اش را وامی‌نهد و با این جداشدگی به صورت جوهر درمی‌آید. اما در عین حال آن جوهر با آن بیگانه می‌شود. در عین حال، نفس، از طریق تمدن، به امر کلی دست‌یافته، محتوای آن جوهر کلی به نحو فزاینده‌ای آن را وامی‌نهد. حیات اخلاقی که با آن به نحو ساده و خودانگیخته‌ای مطابقت دارد، اکنون که اقتضا می‌کند، واقعیتی بسیار مبهم می‌نماید. جهان «نفی آگاهی بر نفس» شده است. نفس، در بیگانگی از هستی طبیعی‌اش، نه فقط با جهانی که

مختص اوست بیگانه گشته بلکه با خود نیز بیگانه شده است.

حال اجازه بدهید آن چه را که هگل به زبان فلسفی بیان می کند به زبان رایج بگوییم. انسان با انکار وضع طبیعی و متمدن کردن خویش بدون شک قدرت بیشتری کسب کرده است اما جهانی که خود فکر می کند تحت سلطه اوست او را وامی نهد؛ خود را به صورت واقعیتهای ابژکتیو [عینی، برون سو] درمی آورد که نسبت به کسانی که درمی یابندش خارجی و بنابراین مهاجم است. دولت و ثروت که حاصل تلاش انسانی اند، واقعیتهای بسیار بیگانه و دشمن خو می شوند، عواملی می شوند که دقیقاً بی تفاوت اند. دولت و ثروت معرف دو لمحّه از یک دیالکتیک اند که دقیقاً لمحّه آگاهی بیگانه شده است. انسان شریفی که زمانی خدمت به دولت را افتخاری می شمرد، فقط توقع مزایای مادی، مقرری و اسم و رسم دارد از آن دم که دولت کلّی و مجرد می شود. حس افتخار جا به تملق می دهد زیرا برای کسب آن امتیازات راهی جز چاپلوسی در برابر پادشاه نیست. آگاهی برین با آگاهی کیهن تضاد دارد. در مبادله افتخار با پول، آگاهی دولت را به خود اختصاص می دهد، زیرا در ذات قدرت دولتی است که خادمانش را عوض دهد و زحماتشان را جبران کند. اما با این عمل، دولت را انکار می کند زیرا فقط ظاهر مادی، پول، را کسب می کند. قدرت دولت بنابر این جا به قدرت پول، تعظیم کردن به سلطان با سرسپردن به ثروت می دهد. آگاهی با بیگانه شدن از خود در پول و با تملق، دولت را بیگانه می سازد، بنیان و جوهر آن را با خود درمی آمیزد اما معنای کلّی مجردش را به «من» جزئی محض (سلطان مستبد) تقلیل می دهد تا صرفاً به سطح توزیع کننده عنایات و پاداش ها تنزل کند. آگاهی، در یک لمحّه خود را در چیزی، پول، نفی دولت، و در گمنامی حیات اقتصادی وامی نهد. اکنون ثروت امر کلّی می شود و مناسبات انسانی را به مناسبات ابژکتیو و مجرد. حلقه هایی بین ابژه و عرضه و تقاضا، تغییر می دهد.

عرضه و تقاضا

مارکس با این دیالکتیک از خود بیگانگی و فرهنگ بسیار آشنا بود. به علاوه، در دست نوشته های ۱۸۴۴ تفسیر استادانه بر پدیدارشناسی ذهن نوشت. با این حال، به نظرش می رسید که هگل در اعتلای مؤثر بیگانگی بورژوایی موفق نیست. این اعتلای در نزد هگل صرفاً نظری است، دانش مطلق است، که صرفاً به لحاظ ایدئولوژیک از بیگانگی برمی گذرد و از این رو خود بیگانگی است. از نظر مارکس ممکن نبود که با فرایندی صرفاً ذهنی، حتی اگر آن فرایند «دانش مطلق نفس به واسطه نفس» باشد، بتوان بر جهان ثروت فائق آمد. علت این است که دیالکتیک ثروت و دولت ابراز آگاهی بر نفس نیست بلکه باز تولید ایده آل دیالکتیکی

واقعی است — دیالکتیک جامعه تجاری و علی‌الخصوص، جامعه سرمایه‌داری. بدین‌سان، مارکس به جای بیگانگی ایده‌آلیستی (*Entfremdung*) شیء‌شدگی ماتریالیستی (*Verdinglichung*) را می‌گذارد. در جامعه سرمایه‌داری، مناسبات شخصی به صورت مناسبات بین اُبژه‌ها، خریداران و فروشندگان، درمی‌آید. هر چیزی — عشق، هوشمندی، منزلت و غیره — به قیمتی قابل خرید و فروش است. اصلِ سرسپردگی و افتخارِ جامعه فئودالی جابه قانون عرضه و تقاضا در جامعه سرمایه‌داری می‌دهد. این سلطه‌بت‌واره‌گی کالا و استیلای انتزاع کلی است و آشکارا، اگر تاریخ دیگر تاریخ ذهن انگاشته نمی‌شود بلکه تاریخ واقعی مناسبات تولید و مبادله است، تنها راه فائق آمدن بر از خودبیگانگی واقعی (شیء‌شدگی) برانداختن آن مناسبات با اقدام عینی و ملموس (انقلاب) است و نه به‌طور ذهنی و ایده‌آل، از طریق دانش مطلق.

ماتریالیسم دیالکتیکی و تاریخی مارکس بنابراین تصور تاریخ بشر به منزله تاریخ طبیعی مناسبات مادی تولید، مصرف و مبادله است. پدیدارشناسی هگل که در توصیف آینده می‌گوید «جُلجَتای تاریخ، که بی آن ذهن انزوا در حیات می‌بود» جابه استثمار انسان به دست انسان داده است که فقط با جامعه بی طبقه می‌توان بدان پایان داد. اما پیدایش این ستمگری دائمی و ایستادگی در برابر آن را فقط به‌طور دیالکتیکی می‌توان درک کرد. جهان سرمایه‌داری چون جهان انتزاع مطلق و کلی است، دیالکتیک ذهن نیز باید جابه دیالکتیک سرمایه دهد، و مسخ سرمایه را باید مطالعه کرد چنان‌که هگل مسخ ذهن را مطالعه کرد. از همین روست که خصلت غامض و انتزاعی سرمایه چون پدیدارشناسی هگل برای خواننده ناآشنا معماوار و دوارانگیز می‌نماید.

هالیوود، عالم صغیر

اگر خواننده چندان شکیبایی داشته است که تا این جا با من همراهی کند (که جرئت نمی‌کنم چنین فرض کنم) حال می‌توانم بگویم چه چیزی به نظر من موجب اصالت ذاتی کارگردانان بزرگ آمریکایی است. آنان کمابیش آگاهانه دلمشغولی خصلتِ «شیء‌شده» جامعه آمریکا بوده‌اند. همگی کمابیش کوشیده‌اند سقوط انسان آمریکایی را بر پرده بیاورند. از این رو جنبه رازپردازانه شیوه زندگی آمریکایی را فاش کرده و بت‌واره‌گی پول را سخت نکو دیده‌اند. آن‌ها انسان گرفتار و اسیر میل به موفقیت، سود، ترقی اجتماعی و نیاز به دفاع از امتیازات به دست آمده را به ما نشان داده‌اند. حسرت پاکی یا اصالت (اجازه بدهید علی‌رغم استفاده مشکوکی که مونترلان از این کلمه کرده است به کارش برم) که در اکثر آنان وجود دارد

صرفاً قرینه آن انتقاد هیجانی یا طنزآمیز از آگاهی سخت تجارتی شده آمریکایی است. و اضافه کنم، درست در لحظاتی که به نظر می‌رسد موضوع کارشان سخت دور از هر گونه توجیه اجتماعی است نقد بس فراتر می‌رود و رگ حساس لویاتانِ جدید را لمس می‌کند که همان جامعه سرمایه‌داری آمریکاست.

اگر نمونه لازم است، در وهله اول همه آن فیلم‌هایی هستند که توجه مستقیم یا کلی‌شان هالیوود است: بد و زیبا، مینه‌لی؛ ستاره‌ای زاده می‌شود، کیوکر؛ کنتس پابره‌نه، منکیه ویتس؛ چاقوی بزرگ، رابرت آلدریج؛ بخش اعظم آثار ولز، همشهری‌کین، یانویی از شانگهای، میمون‌بازی، آقایان موطلائی‌ها را ترجیح می‌دهند اثر هاگس وقتی شهر در خواب است اثر فريتس لانگ؛ و به خصوص اثر خارق‌العاده هیچکاک، بیگانگان در قطار، همه این فیلم‌ها به موضوعی واحد می‌پردازند - ناممکن بودن اخلاقی اثرگذار و اصل در اوضاع فعلی، یا اگر دوست داشته باشید، ناسازگاری اخلاق (جز اخلاق پلیس) و جامعه سرمایه‌داری. اگر بررسی فعالیت‌های غیرآمریکایی هالیوود معنایی می‌داشت، کارگردانان یاد شده می‌بودند که اجازه کار نمی‌یافتند نه کارگردانان بدون شک قابل تحسین اما بسیار کم‌خطری چون داسین، لوزی یا بری. در کنار این ویرانگران، که مسلماً از آتش تفتیش عقاید نمی‌گریختند، کازان، استیونس و بندیک، صرف‌نظر از دانیل مان، چه بی‌خطر می‌نمایند.

فکر می‌کنم اندکی تفصیل بی‌راه نباشد. از روی اتفاق نبوده است که هالیوود و فعالیت‌هایش چنین به کرات موضوع کار فیلمسازان شده است. نخست به یک دلیل روشن. این کارگردانان چیزی را که درباره‌اش حرف می‌زنند می‌شناسند، از جایگاه غالباً ناگزیر فیلمساز در سلسله مراتب هالیوود (نگاه کنید به هری دیویز در کنتس پابره‌نه) بهتر از هر کس دیگر اطلاع دارند. آن‌ها وقت داشته‌اند جامعه‌ای را تکه تکه کنند که به نظر می‌رسد به سوی نظام کاستی در حرکت است. از این جاست فقدان کلی آسان‌گیری و خشونت بارز در تصویری که ارائه می‌دهند، تصویری بس عمیق و سرسخت چرا که اغراق و افراط را از خود دریغ می‌کند.

دوم، چون هالیوود عالم صغیری است که نقصان‌های جامعه آمریکا را به شدت و حدتی به مراتب بیشتر تکثیر می‌کند. سرمایه‌داری در حد اعلاست، غده مهیب آن «کابوس با تهنیه مطبوع» است که هنری میلر در صحبت از آمریکا از آن یاد می‌کند. خود مینه‌لی، مینه‌لی «گران قدر»، باید پرخاشی سخت داشته باشد که خود را به صورت بد و زیبا نشان داد، فیلم بسیار مهجور مانده‌ای که معنی‌اش را بسیار دیر فهمیدم. یادم می‌آید موضوع‌اش تهیه کننده‌ای است که همه اطرافیان‌اش را با توقعات‌اش، با طرز رفتارش با نزدیک‌ترین و با ارزش‌ترین

همکارانش و با وسیله انگاشتن آن‌ها بر مبنای مفید بودن‌شان در لحظه، می‌فرساید. آیا او را باید سرزنش کرد؟ آری و نه، اما به زودی معلوم می‌شود که نباید پاسخی محافظه کارانه بدهیم. او بدون شک همان قدر بر خود سخت می‌گیرد، او یک «ترفع دهنده» به معنای کامل آن، یک کاشف است و از این لحاظ قابل تحسین، اما مینه‌لی می‌گذارد سرنوشتی که در انتظار اوست با تردید و گمان همراه باشد (هرگز نمی‌دانیم که پس از تبعیدش، به هالیوود بازخوانده می‌شود یا نه) شاید برای این که مسئولیت‌اش بسیار اندک است. این واضح به نظر می‌رسد و از صراحت تصویری که مینه‌لی می‌دهد به طور ضمنی برمی‌آید که سیستم مسئول است و به هر حال تهیه کننده فقط قواعد غیرانسانی بازی را به کار می‌گیرد که از هالیوود برمی‌گردد و کل آمریکا را در بر می‌گیرد. مینه‌لی، در مقام اخلاق‌گرایی تحسین‌انگیز، تصنعی بودن ذاتی محافل هالیوود را محکوم می‌کند و، نکته‌ای که بابت آن سخت سپاسگزار اویم، این کار را با ظرافت و طروحات نگاه انجام می‌دهد. چه کسی فکر می‌کرد که مینه‌لی (و بدون شک خودش از شنیدن آن شگفت زده می‌شد که) با مارتین هایدگر، فیلسوف اگزیستانس، ارتباط داشته باشد، که در هستی و زمان وجود «یکتا» را شرح می‌دهد، فردی که هر اصالتی از او فک شده است. استالینیست‌ها غر می‌زنند که چی؟ هایدگر فاشیست! غافل از این که در این مورد هایدگر صرفاً و به سادگی شرح هگل و مارکس را با «تحلیل اگزیستانسی» اش بازمی‌گوید.

محکوم کردن تصنع در شدیدترین وجه آن در چاقوی بزرگ و بوسه مرگبار (آلد ریچ) دیده می‌شود که درباره آن با پوزش به اختصار خواهم گفت. صرفاً اشاره می‌کنم که در بعضی شخصیت‌ها بیگانگی یا شیء‌شدگی به آن‌جا می‌رسد که حرمت عمومی جان دیگری دیگر بی‌معنی می‌شود. آن‌ها مرگ شخص بی‌دفاعی را با آرامش کامل برگزار می‌کنند بی‌آن که آب از آب تکان بخورد. آن‌ها آدم‌های کاملاً محترمی هستند. اسمایلی کوی، مسئول روابط عمومی تهیه کننده، با متانت درباره مرگ نوستاره‌ای تصمیم می‌گیرد که ریسک بی‌مبالاتی هایش بر شهرت آکتوری تأثیر می‌گذاشت که پرفروش بودن گیشه‌اش سودی هنگفت عاید کمپانی می‌کند. کاملاً در دنیایی حضور داریم که خرید و فروش بر آن حکم فرماست. در عین حال مستر اسمایلی کوی سرگرد نیروی هوایی آمریکا بوده و — یک نکته مهم — (جروم کرن، آهنگساز مشهور قایق‌نمایش و ریتا تحویل‌اش می‌گیرد. به عبارت دیگر، آن قدر دور از مظان اتهام است که زن سزار.

ستاره‌ای متولد می‌شود اثر کیوکر به نظر می‌رسد درباره چیز دیگری باشد، زندگی یک زوج. در واقع مسئله قابل فروش بودن ستاره را مطرح می‌کند. به هر حال، چندان اهمیتی ندارد که کارهای غیرعادی آکتوری به نام نورمن مین موجب سقوط ناگزیرش می‌شود.

آنچه مهم است این که کارآیی اش کمتر و کمتر می شود و پول کم و کمتری درمی آورد. بار گران می شود و بعد، دیگر امیدی نیست! این امر که ترقی زن اش «ویکی لستر» او را با سقوط اش رویارو می کند و ردّ ترحم او، حتی عشق اش، او را به خودکشی سوق می دهد فقط جزئی از چیزی است که فیلم از آن سخن می گوید. فیلم هم چنین درباره انهدام هر نوع زندگی شخصی است، تحلیل نظام ستاره ساز است به منزله نابودکننده اصلی هر نوع ارتباط انسانی. درباره نابودی شخص به نفع انحصاری ظاهر است.

بازیگر چون سرمایه گذار یا سلطان مطبوعات، برای دیگران است. ممکن است از این لذت ببرد (مثل چارلی لیکن اورسن ولز) یا بدش بیاید، فرقی نمی کند. فقط برای نگاه دیگران وجود دارد. نماد جسمانی قدرت مطلق پول است بیگانه گشته در نگاه ناشناس جمعیت که در آن جمعیت نیز به نوبه خود بیگانه می شود. این بیگانگی دوجانبه ارتباط های اُبژکتیو را جایگزین ارتباط های ملموس شخصی می کند — ستاره ایژه یک کیش، سرمایه گذار ایژه نفرت، سیاستمدار ایژه اکراه است و بدین سان آنان به جماعت تعلق دارند که آزاد است هر طور که دوست دارد ارزیابی شان کند و آزاد است که نظر قبلی اش را تغییر دهد.

از مارکس تا مینه‌لی

باز هم منکیه ویتس در پرتو دیگری همه چیز درباره ایو و بالاتر از همه کنتس پابره‌نه را می سازد. دومی یکی از معدود فیلم هایی است که از حمله استالینست ها در امان می ماند، اما می ترسم علت ستایش شان علل درستی نباشد. منکیه ویتس همچنان که در ریابنده، مضمونی عرضه می کند که تنوع عظیمی را راه می دهد و دقیقاً ضابطه ای دیالکتیکی برای خود فراهم می کند. پس پشت پی رنگ فیلم، این احساس به آدم دست می دهد که مورد نظر منکیه ویتس برخورد بین و هم و واقعیت بوده است. کنتس می میرد چون به واقعیتی باور داشت که خود فقط وهمی بود تا از تصنع هستی خود به عنوان ستاره بگریزد: افسانه های مربوط به کودکی فقیرانه اش که وی نومیدانه بدان می چسبد. بیش از هستی بیهوده ای که پس از به شهرت رسیدن داشته است پایه و اساسی ندارد. با پرنس چارمینگ (کاملاً واقعی) البته ملاقات می کند اما آن مرد جوان خوش بر و رو مظهر سترونی و ناتوانی است. غیر عادی بودن اش از نظر جنسی (با مرد های طبقات پایین هم خوابه می شود) بدون شک نوعی طرد تصنع است اما نشانه ناسازگاری اساسی، ناتوانی از مواجهه با وضع موجود هم هست. مرگ او نتیجه منطقی جبن اوست یا بلکه نوعی بی مسئولیتی بسیار زنانه و بسیار جذاب است. پس حقیقت در

کجاست؟ نه در افسانه‌های دخترکانی که هرگز بزرگ نشدند و نه در زندگی اشرافی. در آن شفافیت نو میدی است که هری دیویز، کارگردان سابق او، به‌طور دلنشینی نمایش‌گر آن است. نیز در کار و دقیقاً در فیلم‌هایی (همچون فیلم‌هایی که منکیه‌ویتس به عنوان کارگردانی مستقل می‌سازد) است که تصویر روشن‌تری از واقعیت می‌دهند تا آن فیلم‌های صد تا یک قازی (مال‌گریگوری لا‌کاوا شاید) که کنتیس پرستیدنی آن همه دوست داشت. وارگاس، کنتیس تورلاتو - فاوری، قربانی سینمای بد، درست چندان زیانبار که زندگی اشرافی، زیرا چندان تصنعی. درس اخلاقی این فیلم تحسین‌انگیز سخت دشوار است: راه اصالت راه بسیار سختی است، هری دیویز در آن سکندری خورد، ماریا وارگاس نتوانست آن را تا آخر ببیماید. (در آخرین نمای فیلم که هری دیویز گورِ ماریا را ترک می‌کند تا به سرِ کارش برگردد این کاملاً تصویر شده است.) شاید در مضمونی دشوار همچون تقابل واقعیت و نمود، این ریسک وجود داشته باشد که نگاه بخواهد خشک و تلخ شود. اما چنین نیست زیرا تنوع و رنگی که بر آن نقش می‌شود کیفیتی والا دارد. در گفت و گویی درخشان، منکیه‌ویتس دو ایده، دو نگاه به ثروت را برابر می‌نهد: ذهنیتِ انباشتن و انداختن در برابر ذهنیت ریخت و پاش و تجمل.

پافشاری مهم‌ترین فیلمسازان نسل جوان در توصیف گونه‌های مختلف آگاهی از خود بیگانه را در فیلمسازان پیشین همچون هاکس نیز می‌توان سراغ کرد (برای نمونه، به یاد بیاورید نقش مریلین مونرو را در آقایان موقلایی‌ها را ترجیح می‌دهند).

در هیچکاک مسئله در قالب دیالکتیک آگاهیِ تبهکار ارائه می‌شود، دیالکتیکی وجودی که معنای خود را فقط با رجوع به جامعه سرمایه‌داری آمریکا کسب می‌کند. تبهکار فقط با نفی دیگران می‌تواند خود را تأیید کند زیرا نمی‌تواند خود را در متن ارزش‌های کلیّی تحقق بخشد که دیگر وجود ندارند زیرا نظام دیرزمانی است که آن‌ها را نابود کرده است. ترس از پلیس که ممکن است آدم‌های عادی را وادارد که دمی ببندیشند، افراد غیرعادی را باز نمی‌دارد، افرادی که هیچکاک را همان قدر خودشیفته خود می‌سازند که منزجرش می‌کنند.

شاید بتوان پذیرفت، راهی که از مارکس به مینه‌لی، منکیه‌ویتس و دیگران می‌رسد کوتاه‌تر از آن است که می‌نماید. و چرا باید فیلمسازی را سرزنش کرد که بر بحران و خیم در نظام ارزش‌های صرفاً مادی اقتصاد آمریکا گواهی می‌دهند؟

می‌پذیرم که تنها راه‌حلی که آن‌ها ارائه می‌دهند واقعیت‌گریز است. با وجود این درست است که هنوز این شهادت‌های صریح و جدی بر زوال فرهنگ خویش را باید ببینیم.

یادداشت

۱. lark mirror/miroir aux alouettes تله‌ای برای چکاوک و کاکی است به شکل تکه چوبی قوس‌دار که آینه‌های کوچکی بر آن نصب می‌کنند و بر سرمیله‌ای قرار می‌دهند و نخ‌ی بر آن می‌بندد. (یادداشت مترجم انگلیسی)
۲. هگل فقط صورغایی آگاهی تجربی را تحلیل کرده است که در آن خود را به منزله عقل کشف می‌کند. نفس در فصل مربوط به ذهن سوژه‌ای است درگیر در اجتماع تاریخی و بیگانگی از دست رفتن سوژه است در ابژه. (یادداشت نویسنده)

آندره بازن: «درباره اصل مؤلف»

('De la politique des auteurs', *Cahiers du Cinéma* 70, April 1957)

گوته؟ شکسپیر؟ هر چه نام آن‌ها را بر خود دارد خوب انگاشته می‌شود و مردم به مغز خود فشار می‌آورند تا در سست‌ترین چیزی که آن‌ها سر هم‌بندی کرده‌اند زیبایی کشف کنند. همه قریحه‌های بزرگ چون گوته، شکسپیر، بتهوون، میکال آنژ نه تنها آثاری زیبا بلکه چیزهایی پایین‌تر از متوسط و اصلاً زشت آفریده‌اند. (تولستوی، یادداشت‌های روزانه ۱۸۹۵-۱۸۹۹)

می‌دانم که کارم با مشکلات عجیب است. کایه دو سینما می‌خواهد اصل مؤلف را در پیش گیرد. کل بازده مقالات شاید این نظر را تأیید نکند اما اکثریت نوشته‌ها به خصوص در دو سال اخیر بر این اساس بوده‌اند. بی‌فایده و ریاکارانه خواهد بود که در رد آن شواهدی علم کنند و مدعی شوند که مجله ما مجموعه بی‌ضرری از بررسی‌های بی‌ربط و بی‌معنی است. با وجود این خواننده‌های ما باید متوجه شده باشند که این دیدگاه انتقادی - اعم از صریح یا ضمنی - را همه آن‌هایی که مرتب برای کایه می‌نویسند با شور و اشتیاقی یکسان تلقی نکرده‌اند و در ارج‌گذاری ما، یا بلکه در حدود ارج‌گذاری ما، احتمالاً تفاوت‌های جدی وجود دارد. و در عین حال حقیقت این است که پرشور و شوق‌ترین کسان در میان ما تقریباً همیشه برنده‌اند. اریک رومر در پاسخ به خواننده‌ای در کایه ۶۳ روی علت آن انگشت می‌گذارد: وقتی درباره فیلم مهمی اختلاف نظر هست، عموماً ترجیح می‌دهیم بگذاریم کسی که بیش از همه هوادار آن است درباره‌اش بنویسد. [۱] نتیجه این می‌شود که جدی‌ترین هواداران اصل مؤلف آخر سر دست بالا را داشته باشند زیرا، درست یا غلط، همیشه در کارگردانان دلخواه‌شان تجلیات و ویژگی‌های واحدی را می‌بینند. از این روست که، با قضاوت بر اساس صفحات کایه، به نظر می‌رسد هیچکاک، رنوار، روسلینی، لانگ، هاوکز، یانیکلاس ری گویی کارگردانانی خطاناپذیرند که نمی‌توانند فیلم بد بسازند.

می‌خواهم در همین آغاز از سوء تفاهمی جلوگیری کنم. می‌خواهم با آن دسته از همکارانم که سخت معتقدند اصل مؤلف امری تثبیت شده و استوار است مخالفت کنم اما این به هیچ روی به خط‌مشی کلی مجله لطمه نمی‌زند. اختلاف نظر درباره فیلم‌ها و کارگردانان هر قدر هم باشد، رد و قبول‌های مشترک ما چندان زیاد و چندان قوی هست که ما را با هم نگه‌دارد. و اگرچه من نقش مؤلف را در سینما آن‌گونه نمی‌بینم که مثلاً فرانسوا تروفو یا اریک رومر می‌بیند، این مانع از آن نیست که تا حدود معینی مفهوم مؤلف را قبول کنم و غالباً با نظر آن‌ها، هرچند نه همیشه با آن شور و عشق، موافق باشم. در مورد واکنش‌های خصمانه‌شان با اکراه بیشتری با آن‌ها همراهی می‌کنم؛ آن‌ها غالباً با فیلم‌هایی که من قابل دفاع می‌دانم سخت مخالف‌اند — و چنین می‌کنم دقیقاً به این سبب که می‌بینم اثر فراتر از کارگردان است (آن‌ها این پدیده را بر نمی‌تابند و تناقضی خطیر می‌انگارند). به عبارت دیگر، تقریباً تنها اختلاف ما راجع به ارتباط اثر و خالق آن است. هرگز متأسف نبوده‌ام که یکی از همکارانم از کارگردانی چنین و چنان دفاع کرده است، هرچند که همیشه درباره ویژگی‌های فیلم مورد نظر توافق نداشته‌ام. و سرانجام، دوست دارم اضافه کنم که هرچند به نظرم می‌رسد اصل مؤلف موجب شده است که هوادارانش اشتباهاتی بکنند، نتایج کلی‌اش چندان پرثمر بوده است که آنان را در برابر منتقدان‌شان موجه سازد. بسیار نادر است که استدلال‌هایی به قصد کوییدن آن‌ها عنوان شود و مرا وادار نکند که به دفاع از آن‌ها برخیزم.

پس در این محدوده، که اگر دوست داشته باشید بگوییم در حد دعوای خانوادگی، است که می‌خواهم به مطلبی بپردازم که به نظرم نه چندان حاکی از سوء تعبیر و خیم که حاکی از «تفاوت کاذب معنا»ی و خیم است. نقطه عزیمت مقاله‌ای است به قلم دوستم ژان دومارش درباره شور زندگی وینسنت مینه‌لی [۲] که سرگذشت وان‌گوگ را باز می‌گوید. ستایش وی بسیار هوشمندانه و متین بود اما این طور به نظرم آمد که چنین مقاله‌ای نباید در مجله‌ای چاپ می‌شد که فقط یک ماه پیش از آن، اجازه داده بود که اریک رومر جان هیوستن را بگوید [۳]. تندی بی‌وجه این مقاله و ستایش سهل‌گیرانه آن یکی را فقط با این نکته می‌توان توضیح داد که مینه‌لی یکی از فیلمسازان محبوب دومارشی است و هیوستن از آن مؤلف‌های کایه نیست. این جانبداری خوب چیزی است، تا آن حد که موجب شود از فیلمی حمایت کنیم که جنبه‌های خاصی از فرهنگ آمریکایی را و همان قدر استعداد شخصی و نیست مینه‌لی را نمایان می‌سازد. توانستم دومارشی را مجاب کنم که دچار تناقضی شده است، با تبیین این نکته که می‌بایست مینه‌لی را به خاطر رنوار فدا می‌کرد، چون فیلمبرداری شور زندگی بود که کارگردان کن‌کن فرانسوی را مجبور کرد پروژه وان‌گوگ را رها کند. آیا دومارشی می‌تواند ادعا

کند که وانگوکی ساخته رنوار بیش از فیلمی ساخته مینه‌لی برای اصل مؤلف حیثیت فراهم نمی‌کرد؟ کارگردانی لازم بود که فرزند نقاش باشد، و آن‌چه به دست آمد کارگردانِ باله‌های فیلم شده بود!

اما به هر صورت، این مثال فقط بهانه است. بسیاری اوقات آشفته می‌شوم از باریک‌بینی استدلالی که کاملاً ناتوان‌تر از آن است که خام بودن پیش فرضی را پنهان کند که با آن، مثلاً، معنا و انسجام یک فیلم سنجیده و اندیشیده شده به اثری درجه دو تعبیر می‌شود. و البته به محض این‌که بگویید فیلمساز و فیلم‌هایش یکسان‌اند، دیگر فیلم نازل‌تری وجود نمی‌تواند داشت زیرا بدترین‌شان هم همواره تصویر سازندگان خویش‌اند. اما اجازه بدهید ببینیم اصل مطلب چیست. برای این کار باید به اول برگردیم.

البته، اصل مؤلف به کارگیری نکته‌ای است در سینما که در هنرهای فردی کاملاً مقبول است. فرانسوا تروفو دوست دارد این سخن ژیرودو را نقل کند که «اثری وجود ندارد، فقط مؤلف هست» — یک شوخی بالقوه که به نظر من دلالت محدودی دارد. عکس آن را هم می‌توان به عنوان سؤال امتحانی گفت. این دو فرمول، همچون اندرزهای لاروشفوکو و شامفور، نسبتی از خطا و حقیقت را با هم دارند. و اما اریک رومر، می‌گوید (یا بلکه تأکید می‌کند) که در هنر، مؤلف است که می‌ماند، نه اثر. و به نظر می‌رسد که برنامه‌های انجمن‌های فیلم مؤید این حقیقت خطیرند.

اما شاید بگویند که سخن رومر آن قطعیت گزین‌گویه ژیرودو را ندارد، زیرا اگر مؤلفان‌اند که می‌مانند، لزوماً به خاطر کل آثارشان نیست. کم نیست نمونه‌هایی که نشان دهد عکس این درست است. شاید اسم ولتر مهم‌تر از فهرست آثارش باشد اما حال که او موردنظر است، فرهنگ فلسفی‌اش نیست که امروزه نماینده قریحه و لتری وی، یعنی سبک خاصی از اندیشیدن و نوشتن، به حساب می‌آید. پس امروز آن اصل و مثال‌اش را در کجا باید سراغ کرد؟ در نوشته‌های متروک و وحشتناک‌اش برای تئاتر؟ یا در مجموعه کم‌حجم داستان‌های کوتاه؟ و درباره بومارشه چی؟ باید به سراغ مجرم محض رفت؟

در هر صورت، مؤلفان آن دوره ظاهراً خود برنسی بودن ارزش خویش آگاهی داشته‌اند، چون با کمال میل آثارشان را انکار می‌کردند و گاهی حتی مهم نمی‌شمردند که مورد تمسخر قرار گیرند و اثر آن را به نفع خود می‌دانستند. برای آن‌ها تقریباً تنها چیزی که اهمیت داشت خود اثر بود، چه مال خودشان باشد چه دیگران، و فقط در پایان قرن هجدهم و در واقع توسط بومارشه بود که مفهوم مؤلف سرانجام، با حق تألیف و وظایف و مسئولیت‌هایش، قانوناً مدون شد. البته برای احتمالات تاریخی و اجتماعی جامی‌گذارم؛ سانسور سیاسی و اخلاقی

گمنامی را گاهی ناگزیر و همواره قابل توجیه کرده است. اما مسلماً ناشناس بودن نوشته‌های رنسانس فرانسوی به هیچ روی از منزلت یا مسئولیت نویسنده نکاست. فقط در قرن نوزدهم بود که رونویسی کردن یا سرقت ادبی واقعاً جرمی حرفه‌ای انگاشته شد که عامل آن را بی‌اعتبار می‌ساخت.

در مورد نقاشی نیز همین طور است. اگرچه امروز هر لکه رنگ کهنه‌ای را می‌توان بنا به اندازه‌اش و اعتبار امضای آن ارج نهاد، خصوصیت عینی خود اثر قبلاً منزلت بس بیشتری داشت. شاهد این نکته را باید در دشواری تعیین اصالت اکثر نقاشی‌های کهن یافت. آنچه از کارگاهی بیرون می‌آید می‌تواند صرفاً اثر شاگردی باشد و امروز نمی‌توانیم ثابت کنیم که چنین نبوده است. اگر حتی پیش برویم، باید آثار ناشناس را نیز به حساب آورد که نه محصول هنرمند بلکه محصول هنر و نه هنر کسی که جامعه‌ای بوده‌اند.

می‌دانم چطور سخن‌ام ابطال می‌شود. نباید جهل خود را عینیت داد یا اجازه داد که صورت واقعیت پیدا کند همهٔ این آثار هنری، ونوس میلو هم چنین صورتک افریقایی، در واقع مؤلفی داشته‌اند، و کل علم تاریخ مدرن بر آن است که خلاها را پر کند. و به این آثار هنری نامی بدهد. اما آیا پیش از آن که بتوان آن‌ها را تحسین کرد و از آن‌ها لذت برد واقعاً باید منتظر چنین ضمیمهٔ عالمانه‌ای ماند؟ نقد شرح حالی فقط یکی از ابعاد متعدد انتقادی محتمل است — مردم هنوز دربارهٔ هویت شکسپیر یا مولیر بحث می‌کنند.

اما نکته همین جاست! مردم بحث می‌کنند. پس هویت آن‌ها کاملاً بی‌اهمیت نیست. تکامل هنر غربی به سوی شخصی‌تر شدن را باید قطعاً گامی به پیش به منزلهٔ پالایش فرهنگ انگاشت اما فقط مادام که این تفرد فقط کمال‌یابی نهایی انگاشته شود و ادعا نکند که فرهنگ را تعریف می‌کند. در این جا باید آن مطلب پیش پا افتادهٔ انکار ناپذیری را که در مدرسه آموخته‌ایم به یاد آورد: فرد از جامعه فراتر می‌رود اما جامعه نیز و بیش از هر چیزی در اوست. به این ترتیب در خصوص نبوغ یا قریحه‌ای که قبل از هر چیز تعیین‌کنندگی جامعه، ترکیب تاریخی اوضاع و پس‌زمینهٔ فنی‌ای را که تا حد زیادی تعیین‌کنندهٔ آن است لحاظ نمی‌کند نقد قاطع و مؤثر وجود نمی‌تواند داشت. برای همین است که ناشناس بودن اثر هنری نقصی است که فقط بسیار اندک بر درک ما از آن اثر می‌گذارد. در هر صورت، این بیشتر بستگی به شاخهٔ هنری خاص، سبکی که در آن به کار رفته، و زمینهٔ جامعه‌شناختی آن دارد. هنر آفریقایی با ناشناس ماندن لطمه نمی‌بیند — هرچند البته جای تأسف است که دربارهٔ جوامعی که آن را پدید آوردند این قدر کم می‌دانیم.

اما مردی که زیاد می‌داند، اروپا ۵، و فراتر از واقع با نقاشی‌های پیکاسو، ماتیس و

سینگیه معاصرند! این بدان معنی است که باید در آن‌ها همان درجه از تفرّد را یافت؟ من یکی این طور فکر نمی‌کنم.

اگر یک مطلب پیش پا افتاده دیگر را هم بر من ببخشید می‌گویم سینما هنری است در عین حال عمومی و صنعتی. این شرایط، که برای هستی آن ضرورت دارند، به هیچ روی مجموعه‌ای از موانع ایجاد نمی‌کنند — نه بیش از آن‌که در معماری — بلکه گروهی اوضاع منفی و مثبت به وجود می‌آورند که باید در نظر گرفت. و این به خصوص در مورد سینمای آمریکا صادق است که تئوریسین‌های نظریه مؤلف چنان تحسین‌اش می‌کنند. آن‌چه هالیوود را این قدر بهتر از هر چیز دیگری در جهان ساخته است فقط خصوصیت چند کارگردان نیست بلکه سرزندگی و تا حدودی مزیت یک سنت هم هست. چیرگی هالیوود فقط ضمناً فنی است؛ بیشتر در چیزی نهفته است که باید نبوغ سینمایی آمریکایی‌اش نامید، چیزی که باید با رویکردی جامعه‌شناختی به محصول آن، تحلیل و سپس تعریف‌اش کرد. سینمای آمریکا به نحو شایسته خارق‌العاده‌ای قادر بوده است جامعه آمریکا را نمایش دهد درست چنان‌که می‌خواست خود را بنگرد؛ اما نه به هیچ‌وجه به گونه‌ای منفعل، همچون عمل ساده ارضا و گریز، بلکه به نحوی پویا و تپنده، یعنی با شرکت دادن لوازمی که در ساختن این جامعه در اختیار داشته است. آن‌چه در سینمای آمریکا بسیار تحسین‌انگیز است آن است که به ناگزیر خودانگیخته است. اگرچه ثمره کسب و کار آزاد و سرمایه‌داری است — و معایب فعال یا فقط بالقوه آن را در خود دارد — به لحاظی درست‌ترین و واقع‌گراترین سینماست زیرا حتی از تصویر کردن تضادهای آن جامعه ابایی ندارد. خود دومارشی که این نکته را به روشنی تمام در تحلیل نافذ و مستندی تبیین کرده است، [۴] مرا از باز کردن این مبحث معاف می‌کند.

اما این می‌رساند که هر کارگردانی را این موج قدرتمند با خود می‌برد — طبیعتاً خط سیر هنری وی باید در جهت جریان‌ها باشد، او بر آب‌های آرام برکه‌ای نمی‌راند که به هر کجا که دلخواه‌اش است پارو کشد.

درواقع حتی اصول هنری بسیار فردی را هم بر نمی‌تابد که گویا نبوغ آزاد است و همواره به خود اتکا دارد. و به هر حال نبوغ اگر ترکیبی از قریحه‌های مسلماً شخصی، عطیه پریان و لمحهای از تاریخ نیست پس چیست؟ نبوغ یک بمب هیدروژنی است. شکافت اورانیوم موجب شکافت مایه هیدروژنی می‌شود. اما با از هم پاشیدن یک فرد تنها خورشید نمی‌زاید مگر آن‌که این فروپاشی در هنر پیرامون‌اش تبعاتی داشته باشد. پارادوکس زندگی رمبواز این بود. تپندگی شاعرانه‌اش در خویش ناگهان فروکش کرد و رمبوی ماجراجو چون ستاره‌ای، هنوز شعله کش اما روبه فسرده، پرید و دورتر و دورتر رفت. شاید رمبواز اصلاً تغییر نیافت.

صرفاً چیزی نمانده بود که آتشفشانی را روشن نگه دارد که کلی ادبیات را تبدیل به خاکستر کرد. به طور کلی ضرباهنگ این احتراق در ادوار هنر والا معمولاً وسعتی بیش از عمر یک آدم دارد. گام ادبیات را با قرن‌های می‌سنجند. خواهند گفت نبوغ خبر از چیزی می‌دهد که پس از آن خواهد آمد. درست است، اما فقط به لحاظ دیالکتیکی. زیرا این را هم می‌شد گفت که هر عصری نوابغی دارد که برای تعریف خود، انکار خود و فراتر رفتن از خود بدان‌ها نیازمند است، در نتیجه، ولتر نمایشنامه‌نویسی خارق‌العاده بود و قتی که فکر می‌کرد وارث راسین است و داستان‌پردازی نابغه بود و قتی که حکایت را وسیله انتقال ایده‌هایی کرد که قرار بود قرن هجدهم را در هم شکند.

و حتی بی‌آن‌که لازم باشد شکست‌های آشکاری را که علت‌شان تقریباً به تمامی در جامعه‌شناسی هنر یافتنی است به عنوان شاهد ذکر کنیم، روان‌شناسی خلاقیت به تنهایی می‌توانست بسیاری ناهمگونی‌ها را حتی در بهترین مؤلفان به سهولت توضیح دهد. نوتردام دوپاری (گورپشت نتردام) در مقایسه با افسانه‌قرون خیلی نازل است، سالامبو به پای مادام بوواری نمی‌رسد، یاکوریلون به پای یادداشت‌های سکه‌قلب‌ساز (سکه‌سازان). جر و بحث درباره این مثال‌ها بی‌جاست، همیشه نمونه‌های دیگری وجود خواهد داشت که با سلیقه همه جور دریاید. مسلماً می‌توان اهمیت استعداد را پذیرفت بی‌آن‌که با نوعی خطاناپذیری هنری یا مصونیت در برابر اشتباهات، که فقط خاص خداوند توانند بود، عوضی‌اش گرفت. اما خدا، چنان‌که سارتر پیش‌تر گفته است، هنرمند نیست! اگر کسی پیدامی‌شد که به رغم همه احتمالاتی روان‌شناختی، برای آدم خلاق منبع الهام لایزالی قائل باشد، باید قبول می‌کرد که این الهام همیشه با انبوه عظیمی از اوضاع و شرایط خاص روبه‌رو می‌شود که نتیجه را در سینما هزار بار مخاطره‌آمیزتر می‌سازد تا در نقاشی یا در ادبیات.

برعکس، دلیلی وجود ندارد که این انفجار در خود در کار فیلمسازانی رخ ندهد. و گاهی می‌دهد. که از این گذشته فیلمسازانی متوسط‌اند. این درخشش‌های کوتاه، نتایج ترکیب مساعد اوضاع که لحظه‌ناپایدار تعادل استعداد و محیط در آن پدید می‌آید، چندان چیزی درباره ویژگی‌های خلاقانه شخصی را ثابت نمی‌کند. با این حال، آن‌ها ذاتاً کمتر از دیگران نیستند. و شاید چنین به نظر نمی‌رسند اگر منتقدان با خواندن امضای پای تابلو شروع نمی‌کردند.

خوب، آن‌چه درباره ادبیات صادق است درباره سینما حتی صادق‌تر است، تا جایی که این آخرین هنری که وارد صحنه شد، آن عوامل تکاملی را تسریع و تکثیر می‌کند که دیگران همه در آن‌ها مشترک‌اند. سینما در این پنجاه سال، که با ابتدایی‌ترین اشکال نمایش شروع شد

(ابتدایی اما نه نازل)، می‌بایست در همان زمینهٔ تئاتر یا رمان کار کند و غالباً در سطح آن‌هاست. در همین دوره، تکامل فنی آن به گونه‌ای بوده است که نمی‌توان با تکامل هنرستی دیگری در یک دورهٔ قابل مقایسه (شاید به استثنای معماری، یک هنر صنعتی دیگر) مقایسه‌اش کرد. در چنین شرایطی، چندان تعجب‌آور نیست که نابغه ده بار سریع‌تر خود را از پا خواهد انداخت و کارگردانی که توانایی‌اش را از دست نداده است احتمالاً نمی‌گذارد که موج او را با خود ببرد، در مورد اشتروهایم، آبل گانس و اورسن ولز چنین بود، اکنون که می‌توانیم مسائل را در ابعاد درست‌اش ببینیم متوجه پدیده‌ای غریب می‌شویم: یک فیلمساز می‌تواند، در طول عمر خود، دوباره دستخوش موج بعدی شود. این در مورد آبل گانس یا اشتروهایم صادق است که مدرنیت‌شان امروزه بسیار آشکار است. کاملاً می‌دانم که این فقط نشانگر مؤلف بودن آن‌هاست، اما باز هم غیبت فعلی‌شان را نمی‌توان یکسره با تضادهای سرمایه‌داری یا خرفتی تهیه‌کنندگان توضیح داد. اگر کسی حس تناسب داشته باشد، می‌بیند که برای نوایغ در سینما همان رفته است که بر راسین ۱۲۰ ساله‌ای که در اواسط قرن هجدهم نمایشنامه‌های راسین وار می‌نوشت، می‌رفت. آیا تراژدی‌های او بهتر از تراژدی‌های ولتر می‌بود؟ جواب به هیچ روی قطعی نیست اما من شرط می‌بندم که نمی‌بود.

می‌توان به درستی از چاپلین، رنوار یا کلر نام برد. اما هر کدام از این‌ها از مواهبی برخوردار بودند که چندان ربطی به بلوغ ندارد و دقیقاً مواهبت‌هایی بود که آن‌ها را قادر ساخت خود را با معضل فیلم ساختن تطبیق دهند. البته مورد چاپلین خاص بود، از این لحاظ که هم مؤلف و هم تهیه‌کننده بود، او قادر بود هم سینما باشد و هم تکامل آن.

پس بنا بر اساسی‌ترین قوانین روان‌شناسی خلاقیت برمی‌آید که چون عوامل عینی نبوغ در سینما به احتمال بیشتری نسبت به هنرهای دیگر خود را تغییر می‌دهند، ناسازگاری سریع بین فیلمساز و سینما می‌تواند رخ دهد و این می‌تواند تأثیر قطعی بر کیفیت فیلم‌های او بگذارد. من البته گزارش محرمانه را تحسین می‌کنم و در آن همان خصوصیتی را می‌توانم ببینم که در همشهری‌کین می‌بینم. اما همشهری‌کین در سینمای آمریکا عصر تازه‌ای را آغاز کرد و گزارش محرمانه صرفاً فیلمی در درجهٔ دوم اهمیت است.

اما اجازه بدهید لحظه‌ای روی این سخن تأمل کنیم — فکر می‌کنم این طوری بتوانیم به اصل مطلب برسیم. به نظر من نه تنها حامیان اصل مؤلف موافق نخواهند بود که گزارش محرمانه کم‌ارج‌تر از همشهری‌کین است [۵] مشتاق‌تر خواهند بود که عکس آن را مدعی باشند و خوب می‌دانم که چگونه این کار را خواهند کرد. چون گزارش محرمانه ششمین فیلم ولز است، می‌توان چنین فرض کرد که در این مدت پیشرفتی حاصل شده است. ولز سال

۱۹۵۳ نه تنها نسبت به سال ۱۹۴۱ درباره خود و هنرش تجربه بیشتری کسب کرده است، بلکه هر چند آزادی‌ای که او می‌توانست در هالیوود کسب کند بسیار زیاد بود باز هم شهری کین ناگزیر تا حد معینی همچنان محصول آرکی‌محسوب می‌شود. این فیلم بدون کمک چند تکنسین بزرگ و تجهیزات فنی همان قدر تحسین‌انگیزشان هرگز روشنائی آفتاب را نمی‌دید. گرک تولند، فقط به عنوان یک نمونه، در نتیجه‌نهایی کم تأثیر نداشت. از سوی دیگر، گزارش محرمانه کاملاً اثر ولز است. تا زمانی که بتوان عکس این را ثابت کرد، این فیلم از پیش برتر خواهد بود زیرا شخصی تر است و زیرا شخصیت ولز با بالا رفتن سن اش ناگزیر رشد کرده است.

تا آن‌جا که به این مسئله مربوط می‌شود، فقط می‌توانم با این سخن آتش افروزان جوانام موافق باشم که سن به معنی دقیق کلمه نمی‌تواند استعداد فیلمساز را کاهش دهد، و به آن تعصب خطیر به شدت واکنش نشان دهم که همواره می‌خواهد آثار فیلمسازی جوان یا جا افتاده را برتر از فیلم‌های شخص‌پیرتری ببیند. گفته‌اند که مسیو وردو به پای جویندگان طلا [جویندگان طلا] نمی‌رسید؛ مردم از رودخانه و کالسکه طلایی انتقاد می‌کنند و می‌گویند که حسرت ایام خوش قدیم و قاعده بازی را می‌خورند. اریک رومر پاسخی عالی برای این یافته است: «تاریخ هنر تا جایی که می‌دانم، نمونه‌ای ارائه نمی‌دهد از نبوغی اصیل که یک سیر نزولی حقیقی در پایان کار طی کرده باشد. این ما را ترغیب می‌کند که در زیر آن‌چه ناپخته یا «رو» به نظر می‌رسد، آثار اشتیاق به سادگی را ببینیم که مشخصه «واپسین شیوه» نقاشانی چون تی‌تین، رامبراند، ماتیس یا بونار آهنگسازانی چون بتهوون و استراوینسکی است...» (کاپه ۸ "Renoir Américain"). کدام تبعیض عبثی به این نتیجه رسیده است که فقط فیلمسازان دستخوش کهولت سن می‌شوند و هنرمندان دیگر از آن در امان‌اند؟ می‌ماند موارد استثنایی خرافت شدن، که برخلاف آن‌که گاهی تصور می‌شود خیلی نادرتراند. وقتی بودلر فلج شد و نمی‌توانست چیزی جز Crénom^۱ش را ادا کند کمتر بود لروار بود؟ روبر ماله تعریف می‌کند که والری لاریو، مترجم فرانسوی جویس، در مبارزه با فلج پس از بیست سال بی‌حرکت بودن و سکوت، توانسته بود برای خودش واژگانی با بیست واژه ساده بسازد. با این‌ها هنوز قادر بود قضاوت‌های ادبی خارق‌العاده هوشمندانه‌ای صورت دهد. درواقع، چند استثنایی که می‌توان ذکر کرد فقط قاعده را ثابت می‌کند. قریحه بزرگ کمال می‌پذیرد اما پیر نمی‌شود. دلیلی وجود ندارد که این قانون روان‌شناسی هنری در مورد سینما هم معتبر نباشد؟ نقدی که به‌طور ضمنی مبتنی بر فرضیه کهولت است اعتباری نمی‌تواند داشت. عکس آن را باید فرض گرفت: می‌توان گفت که وقتی فکر می‌کنیم قادریم زوالی را تشخیص

دهیم این قضاوت انتقادی ماست که خطا می‌کند. از این دیدگاه، گرایش *اصل مؤلف* بسیار پرثمر است و من در برابر خامی و حتی بلاهت تعصباتی که حامیان این اصل درگیر مبارزه با آن‌اند بدان‌ها می‌پیوندم.

اما در عین این تذکر، باید این را هم پذیرفت که بعضی «بزرگان» مسلم زوال یافته یا قدرت را از دست داده‌اند. فکر می‌کنم آن‌چه قبلاً در این مقاله گفتم اشاره به این علت دارد. مسئله در پا به سن گذاشتن آدم‌ها نیست، در پا به سن گذاشتن سینماست: آن‌هایی که نمی‌دانند چطور با آن پا به سن بگذارند با تحول آن از پا در خواهند آمد. برای همین است که این احتمال فراهم شده است سلسله ناکامی‌هایی پیش آید و به فاجعه کامل منجر شود بی آن‌که لازم باشد فکر کنیم نابغه دیروز خرفت شده است. این‌جا نیز مسئله صرفاً بروز تصادفی بین الهام ذهنی پدیدآورنده و وضعیت عینی سینماست و تئوری مؤلف همین را نمی‌خواهد ببیند. در نظر هواداران گزارش محرمانه این فیلم مهم‌تر از همشهری‌کین است زیرا به حق در آن از اورسن ولز نشان بیشتری می‌بینند. به عبارت دیگر، همه آن‌چه می‌خواهند در معادله مؤلف با اضافه سوژه = اثر حفظ کنند مؤلف است در حالی که سوژه به صفر تقلیل می‌یابد. بعضی‌هاشان وانمود خواهند کرد که با من موافق‌اند و می‌پذیرند که از لحاظ مؤلف همه چیز برابر است و یک سوژه خوب طبیعتاً بهتر از سوژه بد است. اما گنده‌ترها و بی‌کله‌هاشان قبول خواهند کرد که بیشتر این‌طور به نظر می‌رسد فیلم‌های رده دوم جمع و جور را ترجیح می‌دهند که در آن پیش پا افتاده بودن سناریو برای شرکت شخصی مؤلف جای بیشتری می‌گذارد.

البته در مورد همین مفهوم مؤلف با اعتراض روبه‌رو خواهم بود. قبول دارم معادله‌ای که ذکر کردم تصنعی است، در واقع، به اندازه تمایز بین فرم و محتوا که در مدرسه یاد می‌دهند. برای سود بردن از اصل مؤلف نخست باید شایسته آن بود و چنین به نظر می‌رسد که این مکتب نقد مدعی فرق بین مؤلف و کارگردان است حتی کارگردانان با استعداد: نیکلاس ری مؤلف است، هیوستن فقط کارگردان انگاشته می‌شود؛ برسون و روسلینی مؤلف‌اند، کلمان یک کارگردان بزرگ است و از این قبیل، پس این فرایافت از مؤلف با تمایز مؤلف/سوژه قابل مقایسه نیست زیرا تشخیص دادن این‌که کارگردانی شایسته و رود به گروه برگزیده مؤلفان است بسیار مهم‌تر است تا قضاوت در این‌که در استفاده از ماده کارش چقدر توفیق داشته است. حداقل تا حد معینی، مؤلف برای خودش سوژه است؛ سناریو هر چه که باشد او همیشه یک داستان را می‌گوید، یا اگر «داستان» منحرف‌کننده است، بگوییم نگرش واحدی دارد و قضاوت‌های اخلاقی واحدی در خصوص ماجرا و در مورد شخصیت‌ها

می‌کند. ژاک ریوت گفته است مؤلف کسی است که به صیغه اول شخص سخن می‌گوید. تعریف خوبی است. به یاد بسپاریم.

اصل مؤلف، در یک کلام، در انتخاب عامل شخصی در آفرینش هنری به عنوان مرجع استاندارد و سپس این فرض که همین از فیلمی به فیلم دیگر ادامه می‌یابد و حتی رشد می‌کند، خلاصه می‌شود. می‌دانیم فیلم‌های مهم باارزشی وجود دارند که این آزمون را بر نمی‌تابند. اما آن‌ها به طور سیستماتیک نازل تر از فیلم‌هایی هستند که سناریو هر چقدر هم معمولی باشد. نشان مؤلف را، حتی خیلی اندک، می‌توان در آن‌ها یافت.

به هیچ روی قصد ندارم که نگرش مثبت و ویژگی‌های روش‌شناختی این گرایش را انکار کنم. پیش از همه، این امتیاز بزرگ را دارد که با سینما چون هنری کامل برخورد می‌کند و در برابر نسبت امپرسیونیستی که هنوز بر اکثر بررسی‌های فیلم حاکم است واکنش نشان می‌دهد. می‌پذیرم که دعوی آشکار یا اعلام‌شده یک منتقد در بازنگری محصول کاریک فیلمساز با هر فیلم تازه‌ای در پرتو قضاوت‌اش نوعی گستاخی درباره آن است که یادآور Ubu* است. هم‌چنین کاملاً مشتاق‌ام بپذیرم که اگر آن کس انسان است نمی‌تواند که چنین نکند و ناتوان از کنار گذاشتن کل ایده انتقاد علمی لابد احساس‌های خوش و ناخوشایندی را که با دیدن فیلمی شخصاً دارد نقطه شروع قرار می‌دهد. خوب، اما فقط به شرطی که این تأثیرات اولیه در جای خودشان قرار داده شوند. باید آن‌ها را واریسی کنیم، اما نباید به عنوان مبنای کارشان بریم، به عبارت دیگر، هر کنش انتقادی باید شامل ارجاع دادن فیلم موردنظر به یک مقیاس ارزشی باشد اما این ارجاع صرفاً مسئله عقل و شعور نیست؛ صحت دآوری هم‌چنین، یا شاید حتی قبل از هر چیز (به معنای زمانی کلمه)، از آن تأثیر کلی که به هنگام دیدن فیلم دست داده است ناشی می‌شود. احساس می‌کنم دو بدعت متقارن وجود دارد که عبارت‌اند از الف) به کار گرفتن بی‌طرفانه یک معیار همه‌کاره انتقادی در مورد یک فیلم، و ب) کافی دانستن‌اش صرفاً برای ابراز شغف یا اکراه خود. اولی منکر نقش سلیقه است، دومی برتری سلیقه منتقد را بر سلیقه مؤلف پیش فرض می‌کند. خونسردی... یا گستاخی!

در اصل مؤلف چیزی که دوست دارم این است که در برابر رویکرد امپرسیونیستی [برداشت کلی] واکنش نشان می‌دهد و در عین حال بهترین جاهایش را نگه می‌دارد. در واقع مقیاس ارزشی‌اش ایدئولوژیک نیست. نقطه شروع‌اش ارزیابی است عمدتاً متشکل از ذوق

* اشاره است به نمایشنامه شاه‌اویو (Ubu roi) اثر آلفرد ژاری، (قرن ۱۹) با شخصیتی به همین نام، در هجو قدرت و حرص، و تباهی‌های ناشی از آن. مضحکه‌ای در خودخواهی، قدرت‌پرستی و ریاکاری بورژوازی. از پیشگامان تئاتر پوچی و سوررئالیسم-م.

و حساسیت: بر آن است که مایه گذاری هنرمند را به معنی دقیق کلمه دریابد، کاملاً جدا از خصایص سوژه یا تکنیک: یعنی همان انسان پشت سبک. اما به محض آن که چنین تمایزی صورت می دهیم. چنین نقدی محکوم به مصادره به مطلوب است زیرا در آغاز تحلیل اش فرض می کند که فیلم به خودی خود خوب است چون مؤلف آن را ساخته است. و بنابراین معیار به کار گرفته شده برای فیلم پرتره ذوقی فیلمساز است فراهم آمده از فیلم های پیشین او. این تا جایی درست است که در مورد ارتقا دادن این فیلمساز به مرتبه مؤلف خطایی صورت نگرفته باشد. برای همین، منصفانه بگوییم، مطمئن تر آن است که به نبوغ هنرمند تکیه کنیم تا به ذکاوت انتقادی خود. و این جاست که اصل مؤلف با سیستم «نقد با زیبایی» در یک خط قرار می گیرد؛ به عبارت دیگر، وقتی با نبوغ سروکار داریم، روش خوب همیشه این است که از پیش فرض کنیم ضعف مفروض در یک اثر هنری چیزی جز زیبایی نیست که هنوز به صرافت آن نیفتاده ایم که درک اش کنیم. اما چنان که اشاره کردم، این روش حتی در هنرهای به طور سنتی فردگرایانه چون ادبیات محدودیت های خود را دارد و به خصوص در سینما چنین است که جریان های متقاطع جامعه شناختی و تاریخی در آن بی شمار است. اصل مؤلف با این گونه اهمیت دادن به فیلم های کوچک رده دوم این وابستگی را در عکس جهت آن می پذیرد و تأکید می کند. نکته دیگر آن که چون فرمول بندی اصل مؤلف بسیار دشوار است کار کلاً پرمخاطره می شود. با معنی است که بهترین نویسندگان ما در کایه آن را سه یا چهار سال است که پیشه کرده اند و هنوز بدنه اصلی تئوری اش را باید پردازند. نیز به ویژه فراموش نکرده ایم که ریوت چطور استدلال کرد که باید ها کس را ستایش کرد: «مدرکی که روی پرده است شاهد نبوغ ها کس است: فقط کافی است میمون بازی را ببینید تا بدانید که فیلم برجسته ای است. اما بعضی ها این را قبول نمی کنند؛ نمی خواهند با دلیل مجاب شوند. انکار کردن شان هیچ دلیل دیگری نمی تواند داشته باشد...» [۶] خطر را می توانید ببینید: یک کیش شخصیت زیباشناسیک.

اما این نکته اصلی نیست، حداقل تا آن جایی که اصل مؤلف را اهل ذوقی پیشه می کنند که می دانند چگونه مراقب قدم های شان باشند. جنبه منفی آن است که به نظرم وخیم می نماید. جای تأسف است که فیلمی را تحسین کنیم که به هیچ وجه شایسته آن نیست اما این جا خطر چندان دور رس نیست تا آن جا که فیلم ارزشمندی طرد می شود چون کارگردانش تا آن زمان فیلم خوبی نساخته است. انکار نمی کنم که پیشاهنگان اصل مؤلف وقتی فرصتی بیابند استعداد شکوفایی را کشف یا تشویق می کنند، اما به طور سیستماتیک دنبال چیزی در فیلم هستند که از منبعی عام می آید و گاهی ممکن است کاملاً قابل تحسین باشد همچنان که می تواند سخت ناخوشایند هم باشد. بدین سان نوع خاصی از فرهنگ عمومی آمریکایی در مبنای شور زندگی اثر مینه لی نهفته است. اما فرهنگ خودانگیخته تر دیگری نیز اساس کمدی،

وسترن، و فیلم گانگستری آمریکایی است. و نفوذ آن در این جا سودمند است زیرا همین است که نیرو و غنای این ژانرهای سینمایی را تأمین می‌کند و از تکاملی هنری ناشی می‌شود که همواره هماهنگی نزدیک شگفت‌آوری با تماشاگران خود داشته است. و بدین سان می‌توان بررسی‌ای درباره وسترنی از آنتونی مان در کایه خواند (و خدا گواه است که من وسترن‌های آنتونی مان را دوست دارم!) [۷] که توگویی فیلم قبل از هر چیز یک وسترن، یعنی مجموعه‌ای از قراردادها در فیلمنامه، بازی و کارگردانی نیست. خوب می‌دانم که در یک مجله سینمایی خواننده می‌تواند این گونه جزئیات عادی را نخوانده رد شود، اما آن‌ها دست کم باید به کار آیند. حال آن چه عملاً رخ می‌دهد این است که وجودشان حتی با کم رویی لاپوشانی می‌شود توگویی ضرورتی مضحک‌اند که ذکر کردنشان مناسب نیست. در هر صورت، هر وسترنی را از کارگردانی که هنوز مورد تأیید نیست حتی اگر مثل تخم مرغ صاف و ساده باشد از بالا و با حقارت می‌نگرند. خوب، اگر دلیجان وسترنی فوق کلاسیک نیست که در آن هنر فوراً ارتقا دادن شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به مرتبه مطلق از کمال بوده است پس چیست! [۸] و در کمیته ممیزی که بودم در عین حال که چند وسترن قابل تحسین دیدم کمابیش ناشناس و دور از مسیر مرسوم، اما شاهد دانش شگفت‌انگیزی در مورد قراردادهای این ژانر و توجه به سبک از ابتدا تا انتها بوده‌ام.

شگفت این که حامیان اصل مؤلف، سینمای آمریکا را تحسین می‌کنند که در آن، محدودیت‌های تولید شدیدتر از هر جای دیگر است. این هم حقیقت دارد که آن جا کشوری است که بزرگ‌ترین امکانات فنی در اختیار کارگردان قرار می‌گیرد. اما کسی جای دیگری را تنگ نمی‌کند. با این حال، می‌پذیرم که آزادی در هالیوود بیش از آن است که گفته می‌شود، به این شرط که آدم بداند نیات‌اش را چطور بیان کند و جرئت می‌کنم بگویم که سنت ژانر مبنای عملی است برای آزادی خلاق. سینمای آمریکا هنری کلاسیک است، اما چرا نباید در آن چیزی را تحسین کرد که بسیار قابل تحسین است، یعنی نه تنها استعداد این یا آن فیلمساز، بلکه نبوغ سیستم، غنای سنت همواره نیرومندش، و باروری‌اش وقتی که با عناصر جدید تماس پیدا می‌کند - چنان که در آثاری چون یک آمریکایی در پاریس، خارش هفت ساله و ایستگاه اتوبوس ثابت شده است، اگر نیازی به اثبات باشد. بله، لوگان بسیار بخت یار است که مؤلف، یا دست کم مؤلف نوساخته انگاشته شده است. اما بعد از این وقتی درباره پیکنیک یا ایستگاه اتوبوس بررسی‌های خوبی نوشته می‌شود تحسین متوجه چیزی نخواهد بود که به نظر من عنصر اصلی است یعنی حقیقت اجتماعی، که البته هدفی خودبسنده عنوان نمی‌شود بلکه در سبکی از بیان سینمایی ادغام می‌شود درست همچنان که آمریکای پیش از جنگ در کمدهی آمریکای ادغام شد.

نتیجه این که: اصل مؤلف به نظر من یک حقیقت انتقادی اساسی را می بیند و از آن دفاع می کند که سینما بیش از هنرهای دیگر بدان نیاز دارد دقیقاً چون فعل آفرینش هنری راستین در سینما نامطمئن تر و آسیب پذیرتر از جاهای دیگر است. اما پیشه کردن انحصاری آن به خطر دیگری منجر می شود: انکار فیلم به نفع ستایش مؤلف آن. سعی کردم نشان بدهم چرا مؤلفان متوسط اتفاقاً، می توانند فیلم های تحسین انگیز بسازند، و چگونه، برعکس، نابغه ای ممکن است گرفتار سترونی همان قدر اتفاقی گردد. احساس می کنم این رویکرد سودمند و پربار، کاملاً جدا از ارزش جدلی اش، باید با رویکردهای دیگر به پدیده های سینمایی تکمیل شود تا خصیصه فیلم را به منزله اثر هنری بدان بازگرداند. این بدان معنی نیست که نقش مؤلف را انکار کنیم بلکه صرفاً این است که آن را با حرف اضافه به کار ببریم که بی آن مؤلف، یک اسم و مفهومی نارسا بیش نیست. مؤلف، بله، اما مؤلف چه؟

یادداشت

1. Eric Rohmer, Les Lecteurs des *Cahiers* et la politique des auteurs', *Cahiers* 63, October 1956, pp. 54-58.
2. Jean Domarchi, Monsieur Vincent' *Cahiers* 68, February 1957, pp. 44-6.
3. Eric Rohmer, Leçon d'un échec: à propos de *Moby Dick*', *Cahiers* 67, January 1957, pp. 23-8.
4. Jean Domarchi, Le Fer dans la plaie', *Cahiers* 63, October 1956, pp. 18-28, translated in this volume as Knife in the Wound' (Ch. 30).
5. Cf. Eric Rohmer, Une Fable du XXe siècle (on *Confidential Report*', *Cahiers* 61, July 1956, pp. 37-40; cf. *Cahiers*' All-Time Best Films' in Appendix I in this volume.
6. Jacques Rivette, Génie de Howard Hawks', *Cahiers* 23, May 1953, pp. 16-23, translated in this volume as The Genius of Howard Hawks' (Ch. 16).
7. Cf. André Bazin, Beaute d'un Western' (on Mann's *The Man from Laramie*), *Cahiers* 55, January 1956, pp. 33-6, translated in this volume as Beauty of a Western' (Ch. 22.)
8. Cf. André Bazin, Evolution du Western', *Cahiers* 54, Christmas 1955, pp. 22-6, translated as Evolution of the Western' in André Bazin, *What is Cinema? Vol. 2*, reprinted in Nichols, *Movies and Methods*.

لوک موله، آندره بازن، ژاک ریوت:
بحث درباره کوروساوا و میزوگوشی
لوک موله: درباره «زندگی» کوروساوا

(from 'Petit journal du cinéma', report on Cinémathèque, *Cahiers du Cinéma* 68, February 1957)

برگزاری مرور بر آثار کوروساوا فکر درخشانی بود: از آثار او در فرانسه فقط راشومون، هفت سامورایی و سابقه یک موجود زنده (یکی مونونوکیروکو) را می شناسیم. فرشته مست (بویلدوری تنشی، ۱۹۴۸) و زندگی (ایکیرو، ۱۹۵۲) چنان شهرتی داشت که بر اشتیاق ما افزوده بود. خوب، در عمل با شکست مطلق روبه روایم که توضیح دادن اش کمی دشوار است. فرشته مست هرگز از حد متوسط بالاتر نمی رود و هیچ جذابیتهایی ندارد: تصنع ذوقی اش به ویژه در سکانس رؤیا و صحنه مرگ قهرمان، به لحاظ غرابت اش از هر آن چه حتی سینمای اروپا عرضه کرده است فراتر می رود. اما زندگی در پوچی، تمام است، می دانیم داستان کارمند در هم شکسته پیری است مبتلا به سرطان که می کوشد پیش از مرگ اش کاری بکند. با وجود همه کاغذبازی های اداری تلاش می کند و موفق می شود ایده احداث یک پارک عمومی برای کودکان در محله فقیرنشین توکیو را به کرسی بنشاند. در روز افتتاح آن می میرد. تا این جا هیچ خاصیتی ندارد. اما فیلم حدود دو ساعت و نیم طول می کشد و پنج بخش نهایی فیلم را مهمان... ولیمه سخت حیرت انگیز تدفین ایم. در این جا مردم گریزی کارگردان چنان شدتی می یابد که به سرعت بر ضد او بدل می شود. با آن تغییر موضع پایانی، رویارو با این گونه بلاهت و تکلف، بیننده بی واکنش می ماند. سینمای حقیقی ژاپن این نیست.

آندره بازن: درباره زندگی کوروساوا

۲

(from 'Petit journal du cinéma' *Cahiers du Cinéma* 69, March 1957)

چه بود آن چه دوست ما، موله، را وقتی آن یادداشت را در آخرین شماره «مجله کوچک» درباره مرور بر آثار کوروساوا در سینماتک قلمی می کرد چنان برآشفته بود؟ چون او تنها کسی بود که برای دیدن فیلم رفت، کسی نمی توانست با او مخالفت کند و درکایه هم کارگردان راشومون تا حدی قربانی تعصبی است که به نفع میز و گوشتی ملایم موزیکال تمام می شود. من بعداً به این ضدیت می پردازم و عجالتاً فقط باید بگویم که ابتکار جالب سینماتک دقیقاً باعث شده است که نظرتان درباره کوروساوا را که در فرانسه کاملاً به ناروا فقط با دو فیلم راشومون و هفت سامورایی شناخته شده است، اصلاح کنیم.

اما در واقع تردیدی وجود ندارد که این هردو اثر گواه و سترنسمی سخت ماهرانه و سنجیده اند. این نکته راشینوبو و مارسل گیوگلاریس در (*Le Cinema japonais*, 1896-1955, Paris, Editions du Cerf, 1956) بسیار خوب توضیح داده و تحلیل کرده اند. کوروساوا آگهیرا که به نسلی نسبتاً جوان تعلق دارد (او در ۱۹۱۰ متولد شد، در سورتی که میز و گوشتی اخیراً در پنجاه و هشت سالگی درگذشت)، عملاً کارگردان پس از جنگ است آشکارا بسیار تحت تأثیر سینمای و سترن سال های سی و شاید حتی بیشتر فیلم های آمریکایی است تا نئورئالیسم. ستایش اش از جان فورد، فریتس لانگ و به خصوص چاپلین به قدر کافی آشکار است. اما این تأثیری انفعالی نیست. آن چه برای او مطرح است فقط جذب نیست. قصدش این است که تصویری از سنت و فرهنگ ژاپن را به ما انتقال دهد که می توانیم به لحاظ بصری و ذهنی جذب اش کنیم. این کار را با راشومون چنان خوب انجام می دهد که به راستی می توان گفت این فیلم دروازه های غرب را به روی سینمای ژاپن گشوده است. اما به دنبال آن بسیاری فیلم های دیگر آمد - به خصوص فیلم های میز و گوشتی - که آثاری را به ما

شناساند که نه اگر اصیل تر، به هر حال شاخص تر و ناب تراند. از آن پس ناسپاسی آسان تر شد، و همچنان که مذمت جلوه فروشی غرابت در جاذبه سینمای ژاپن روال مرسوم شده است، در کوروساوا غرابت معکوس او، به عبارت دیگر سازش هایش با بیان سینمای وسترن، است که مورد حمله قرار می گیرد. این سازش ها در *هفت سامورایی*، که در سطح دیگرش یک وسترن جان فورد در مضمونی فتودالی است، آشکارتر هم هست.

نمی دانم آیا این گونه تعصبات انتقادی — که خود من تا حدی در آن شریک بودم — باعث شد که موله به هنگام تماشای فیلم های نمایش داده شده در سینما تک گمراه شود یا نه، اما موضوع همچنان این است که، دست کم در مورد یکی از آن ها من موظفام شهادتی یکسر متفاوت بدهم.

این مربوط می شود به زندگی که موله با سردی آن را پوچی و عبث بودن تمام می داند در حالی که من آن را زیباترین، ورزیده ترین و تکان دهنده ترین فیلم ژاپنی می دانم که تاکنون به هر حال در بین آثار دوره جدید بخت دیدن اش را داشته ام.

اما قبل از هر چیز می خواهم بگویم که در این جا فیلمنامه در واقع متنی معاصر است و این بی واسطگی اساساً مسائل خطیر تأثیرپذیری را تغییر می دهد. بی هیچ تردیدی به دلایلی عمیق، زندگی فیلمی خصوصاً ژاپنی است اما آن چه درباره اثر جالب است و نمی توان نادیده اش گرفت ارزش جهانشمول پیام آن است. روشن تر این که، زندگی ژاپنی است همان گونه که *ام آلمانی* یا *همشهری کین آمریکایی* بود. نیازی به ترجمه ذهنی یک نوع فرهنگ به فرهنگ دیگر نیست وقتی هم الهام خاص و هم معنای عام همزمان به روشنی مفهوم باشند. خصلت بین المللی زندگی جغرافیایی نیست زمین شناختی است؛ منبع اش در عمق لایه های اخلاقی زیرزمینی است جایی که کوروساوا می دانست کجا باید پیدایش کرد. اما از آن جا که او با انسان امروز هم سر و کار دارد، معاصرانی که برای برخورد رویارو با آن ها فقط چند ساعت با هواپیما راه است. این حق را هم دارد که به بیان سینمای بین المللی متوسل شود چنان که جویس به واژگان زبان های بسیار متوسل شد تا انگلیسی را از نو ابداع کند، انگلیسی ای که بتوان ترجمه اش کرد و در عین حال ترجمه ناپذیر باشد.

و شاید برای همین است که در ۱۹۵۲ زندگی را منتقدان ژاپنی، که تردیدهای شان درباره فیلم های سامورایی برای جشنواره ها — و به خصوص *راشومون* — مشهور است، جزو ده فیلم برتر ملی قرار دادند. برای همین با خود فکر می کنم بهتر نیست به جای آن که جهان وطن بودن کوروساوا را سازش تجارتي، هرچند با خصوصیتی برتر، تلقی کنیم، باید آن را از این پس پیشرفتی دیالکتیکی در جهت روند آتی سینمای ژاپن بنگریم؟ اگر ذوق و سلیقه شخص

من مطرح است شاید هنوز هم سبک میز و گوشی را ترجیح دهم و موسیقی ناب ژاپنی شیوه او را دوست داشته باشم، اما در برابر وسعت چشم اندازهای فکری، اخلاقی و ذوقی ای که با فیلمی چون زندگی پیش چشم ام گشوده می شود، فیلمی آکنده از ارزش هایی که به نحو غیر قابل مقایسه ای، در محتوا و هم چنین در فرم، بس مهم ترند، خود را وامی نهم.

به خلاصه کوتاه موله باز نمی گردم، که با این همه، چندان به موضوع فیلم بی وفا نیست تا این که با جدا شدن از زمینه ای که در آن ساخته شده است به کاری بیاید، اما توجه تان را به این نکته جلب می کنم که این جابه یک معنی، عکس مضمون فاوست مطرح است. چیزی که دکتر پیر می خواهد این است که جوانی اش را به دست آورد تا بتواند زندگی شیرانه ای در پیش گیرد. قهرمان زندگی می داند که محکوم است و سخت معصومانه می کوشد دریابد که چگونه می تواند در عرض چند ماهی که فرصت دارد زندگی ای را بشناسد که برایش ناشناخته بود. اگر پی می برد که ساده ترین کار این است که به عنوان یک کارمند کردار درستی را که در توان اوست در پیش گیرد از آن رو نیست که نیکی بیش از بدی او را برمی انگیزد، بلکه بدین سبب است که موجود جوان ساده ای معنی آفرینشی بسیار عادی را به او نشان می دهد. این مرد پیر، نادانسته، و ناشناس برای همگان، به صورت قدیسی درمی آید زیرا این نزدیک ترین راه از خویش به زندگی است.

می توان حدس زد که چنین مضمونی چه دامچاله هایی در خود دارد: احساساتی گری، ملودرام، درس اخلاق، معضل اجتماعی. و از همه این خطر ها نه تنها دور می ماند بلکه آن ها را فراتر می برد. و این به شکرانه ساختارهای روایت قریحه ای است که مرا به حیرت واداشت. چیزی که موله «تدفین طولانی» می نامد که در واقع تقریباً نصف فیلم را در برمی گیرد، ناباورانه گویی داستانی جسورانه است. یک ساعت تمام گوش و چشم به دوستان، آشنایان و همکارانی دادیم که به مراسم تدفین آمده اند و درباره متوفا حرف می زنند و عرق برنج می خورند و نان شیرینی می چشند. البته این گفت و گو ها با فلاش بک هایی قطع می شود که به تدریج کاری را که قهرمان پیش از مرگ کرده است و بدین سان شخصیت حقیقی اش را فاش می کنند. اما هریک از این رجعت به گذشته ها بسیار کوتاه است و به هیچ رو گفت و گوی مهمانان را صرفاً تمهیدی برای نمایشگری تقلیل نمی دهد. بدین سان درونمایه فیلم همان قدر در زمان حال است که در گذشته، و تنش روایت از تلاقی ای حاصل می شود که رفته رفته بین حقیقت پنهان و اقصیت پدیدار شونده و درکی که ناظران به تدریج از آن پیدا می کنند. در پایان سرانجام همه راز متوفا را می فهمند: او می دانست که باید بمیرد و آخرین روزهای حیات اش را وقف کاری مثال زدنی کرده بود. اما در این هنگام همه دیگر مست اند و

۳۲۱ درباره زندگی کوروساوا

این حقیقت فقط مست‌هایی بس ارجمند را رفعت می‌دهد که فردا فراموش‌اش خواهند کرد. درباره زندگی بسی بیشتر می‌توان گفت — به خصوص درباره نقش زمان در داستان، که با قراردادهای دراماتیک و سترن به لحاظ تقارن‌های تصنعی‌شان تفاوت بسیار دارد، در عین حال بی‌آن‌که دمی بتوان بی‌جهت و بی‌دلیل‌اش انگاشت. این اثر البته بسیار استادانه و بسیار لطیف است. اما باید امیدوار بود که (به زودی) پخش‌کننده‌ای فرانسوی آن قدر شعور به خرج دهد که این شاهکار را به عامه تماشاگران عرضه کند و در این صورت فرصت آن را خواهیم یافت که بدان بازگردیم.

ژاک ریوت: میزوگوشی، از این جا که دیده شد

('Mizoguchi vu d'ici,' *Cahiers du Cinéma* 81, March 1958)

چطور از میزوگوشی حرف بزنیم بی آن که در دامی دوگانه: زبان متخصص یا زبان اومانیت درافتیم؟ شاید موضوع این است که فیلم‌های او چیزی و ام‌دار سنت یا شیوه نو یا کابوکی است. اما در این صورت چه کسی باید معنای ژرف این سنت‌ها را به ما بیاموزد و این آیا تلاش برای توضیح دادن ناشناخته با نشناختنی نیست؟ در این تردید نیست که هنر میزوگوشی بر جلوه گری نبوغ فردی در عرصه سنت دراماتیک استوار است. اما آیا به شناختن آن بر حسب فرهنگ ملی و آن را فراتر از همه این گونه ارزش‌های بزرگ جهانی یافتن ما را خردمندتر می‌کند؟ این که انسان هر جا که باشد انسان است چیزی است که شاید پیش‌بینی کرده‌ایم؛ به شگفت آمدن از آن فقط درباره خود ما چیزی می‌گوید.

اما این فیلم‌ها — که به زبانی بیگانه داستان‌هایی به ما می‌گویند که کاملاً دور از آداب و عادات و شیوه زندگی ماست — با زبانی آشنا با من سخن می‌گویند. چه زبانی؟ تنها زبانی که وقتی همه چیز گفته و کرده شد یک فیلمساز باید بدان رو کند: زبان میزانشن، زیرا هنرمندان مدرن فتیش‌های آفریقایی را با صحبت بابت واره‌ها کشف نکردند، بلکه آن اشیای غریب به عنوان تندیس آنان را برانگیختند. اگر موسیقی زبانی جهانی است، میزانشن نیز چنین است: این زبان است. و نه زبان ژاپنی، که برای درک «میزوگوشی» بایدش آموخت. زبانی که در اختیار عموم است اما در این جا به درجه‌ای از خلوص رسیده است که سینمای غربی به ندرت بدان دست یافته و شناخته است.

بعضی‌ها اعتراض خواهند کرد: چرا از آن جست و جوهای خطیری که نگرش ما به سینمای ژاپن اند فقط میزوگوشی را رو کنیم؟ اما به هر حال فقط سینمای ژاپن است که برای ما بیگانه است؟ دیگر فیلمسازان به زبانی نزدیک به آن، اما نه همان، با ما سخن می‌گویند:

غرابت به قدر کافی توضیح دهنده آن لحن تصنعی است که مثلاً تاداشی ایمای (ظلمت در نیمروز/ ماهیرونوآنکوگو) را از مثلاً کایات، هینوسوکه گوشو (آن جاکه دودکش هادیده می شوند، آنتوتسونی میروباشو) را از بکر، میکیو ناروسی (مادر/ نوکاسان) را از لوشانوا، تاینوسوکه کینوگاسا (دروازه جهنم/ جیگوکومون) را از کریستیان ژاک، و درواقع مثلاً ساتورو یاماموتو (کارخانه کنسرو خرچنگ سازی/ کانیکوسن) را از مثلاً ریمون برنار جدا می کند. شاید لازم است که کایتو شیندو (بچه های هیروشیما/ گنباکونوگو) و کی سوکه کینوشیتا (او مثل گل داوودی وحشی بود/ نوگیگو نوگو توکی کیمی ناریکی) را کنار بگذاریم؛ غرابت و ناآشنایی کلام و سخن آن ها اما بیشتر از تکلف است تا از ضربان لحن شخصی. در یک کلام، زبان شاخص تر سینمای وسترن است: نمونه کلاسیک اش کوروساوا، که از کلاسیک های اروپا به فیلم های «پرماجرا»ی معاصر رسید. به اضافه اطوار عبوس و خشک اوتان لارا. علاوه بر این. فقط مقایسه کنید فیلم های سامورایی اش را با فیلم های تاریخی میزوگوشی، که آدم بیهوده دنبال اثری از یک دونل یا کمترین خشونت می گردد (آن خصوصیات «پیکارسک» که موجب توفیق سهل هفت سامورایی شد و آدم حالا ممکن است به درستی به این گمان افتد که نکند برای بازار صادرات ساخته شده بوده است) و احساس شدیدی از گذشته را با سادگی پردغده و تقریباً روسلینی واری زنده می کند.

مقایسه دیگر بس است: بازی کوچک کوروساوا- میزوگوشی دوره ای داشت. باشد که آخرین قهرمان های کوروساوا از مسابقه کناره گیرند. می توان آن چه را که قابل مقایسه است و در شوق و آرمان برابر است مقایسه کرد. فقط میزوگوشی است که معنایی از زبان و دنیای خاص بروز می دهد که فقط به او پاسخگوست.

میزوگوشی ما را مجذوب می کند زیرا در اولین وهله سعی نمی کند مجذوب مان کند و هرگز به بیننده باج نمی دهد. به نظر می رسد تنها فیلمساز ژاپنی است که در سنت خویش قرار دارد (یانگ کرای- فی بخشی از اندوخته ملی است به همان منوال که ال سید برای ما هست)، هم چنین تنها کسی است که بدین سان می تواند مدعی عمومیتی راستین باشد که در خود فردیت اوست.

دنیای او دنیای درمان ناپذیر است. اما در آن سرنوشت در آن واحد تقدیر نیست: نه تقدیر و نه عذاب مقدر. قبول محض در آن نیست اما راهی به سوی سازگاری هست. قصه های ده فیلمی که اکنون می شناسیم چه می گویند؟ در آن ها همه چیز در زمان ناب رخ می دهد که همان زمان حال ابدی است: آن جا، زمان گذشته و آینده غالباً در هم می آمیزند، یک اندیشه واحد درباره دیرش و دیرندگی در همه آن ها هست. همه آن ها با سرور مصفای کسی پایان می گیرد

که بر نمودهای توهم آسای چشم انداز پیروز آمده است. تنها تعلیق موجود این است که آن خط مهارنشدنی به سطح خاصی از جذبه فرامی خیزد، «مطابقت» آن اشاره‌های پایانی، آن هارمونی‌های بی‌انجام است که هرگز کامل نمی‌شوند بلکه با نفّس خنیاگر به سر می‌آیند. سرانجام همه چیز در آن جست و جوی مکان مرکزین به هم می‌رسد، جایی که نمودها و آن‌چه ما «طبیعت» (یا شرم، یا مرگ) می‌نامیم، با انسان آشتی می‌کنند، خواستی همچون خواست اوج رمانتیسیم آلمان، و رمانتیسیم ریلکه، خود الیوت. آدم، که همان دوربین هم هست، همواره در نقطه دقیق‌ی جای دارد به گونه‌ای که کوچک‌ترین حرکتی بر همه خطوط مکان منتقل می‌شود و چهره نهان جهان و خدایانش را متحول می‌کند. این هنرِ مودولاسیون است.

الکساندر آستروک: «میزانسن چیست؟»

(‘Qu'est-ce que la mise en scène?’, *Cahiers du Cinéma* 100, October 1959)

لازم نیست آدم خیلی فیلم ساخته باشد تا بداند که چیزی به نام میزانسن وجود ندارد، که بازیگرها بدون آن می‌توانند به‌خوبی کارشان را انجام دهند و این که هر فیلمبردار خبره‌ای می‌داند چگونه دوربین را کار بگذارد که نمای مناسبی بگیرد، که تداوم بین نماها رعایت شود و از این قبیل. میز و گوشتی و افولس آشکارا این را خیلی سریع دریافتند و به چیزی رو کردند که واقعاً جذب‌شان می‌کرد... نگاه کردن به نحوه کار و رفتار آدم‌ها؟... نه دقیقاً. می‌شود با نشان دادن آن‌ها، تماشای چگونه عمل کردندشان و در عین حال آن‌چه به عمل وامی‌داردشان، بهتر توضیح‌اش داد.

فرق بین سینما و هر چیز دیگری — از جمله رمان — در وهله اول عدم امکان دروغ گفتن، و درثانی اطمینان مطلق، مشترک بین تماشاگر و مؤلف، به این که روی پرده همه چیز با زمان قطعی خواهد شد. اگر کارگردان — فیلمساز — در ساختن فیلم در جایی عملاً مداخله می‌کند اساساً در این جاست. او مسیری را بین دو واقعیت طی می‌کند: تصویری که به واسطه آن جهان را می‌نگرد و مدتی که در ضمن آن این قطعیت رخ می‌دهد.

در این میان اما او چیزی را نابود نمی‌کند: فرسایش بطنی حقیقت که هنر مثلاً پروسست است و در کار کسی چون فاکتر منفجر می‌شود مستلزم رمان نوشته با کلمات، پاره‌ای ابدیت، است. در عین آن که ممکن است واقع را بگیرد و ثبت کند، این را به قیمت تلاشی بی‌وقفه در جهت در هم ریختن و از هم پاشاندن فرم‌ها و صور، تقریب و تهاجمی بی‌رحمانه بر دایره واژگانی انجام می‌دهد که تکه پاره‌هایش را جریانی با خود می‌برد.

دوربین ثبت می‌کند؛ فرامی‌رود، می‌نگرد. آدم باید ابله باشد که تصور کند استفاده سیستماتیک از لنز ۱۸/۵ اشیا را طور دیگری جز آن که هستند نشان خواهد داد. در مبادله

هرگز دروغ نمی گوید. آن چه را که لنز ثبت می کند حرکت بدن است — یک افشای بی واسطه مثل هر چیزی که مادی و جسمانی است: رقص، نگاه یک زن، تغییر ریتِم قدم زدن، زیبایی، حقیقت و جز آن.

سینما به جهان آن گونه که هست اعتماد خاصی دارد. حتی در حضور زشتی و فقر، آن رقت و رأفت غریب و بی رحم را، حلاوت مخوف هیروشیما را فاش می کند، جایی که چند نمای تعقیبی سریع در قلب شهری، و صدای زنی، کافی است تا همه آن هول و دلهره را از هم بپاشاند و در منظره تغییری ایجاد کند که خیلی طبیعی در چشم انداز انسان جای می گیرد و چند تکان و سوسه کننده شگفت سبب می شود چنین به نظر آید که خیلی طبیعی همه آن چه که هنوز این جا در حد آرزو و مورد انتظار است روزی کاملاً برآورده خواهد شد.

یکی از زیباترین فیلم های جهان را یک کارگردان پیر ژاپنی، صاحب چند صد فیلم، ساخته است، مطمئن ام فقط با این نیت که کارش را درست انجام دهد. فقط پنج دقیقه طول می کشد که اوگتسو مونوگاتاری معنای میزانشن را به روشنی توضیح دهد — به هر حال برای تعدادی: به شیوه خاصی بسط دادن حالت های روحی به حرکات بدن. میزانشن آوازی است، ریتیمی است، رقصی است. میز وگوشی نیک می داند که آن چه در خشونت جسمانی بیان می شود ممکن نیست از دروغ ساخته شود. شخصیت نیست، معرفت نفس نیست، بلکه آن جنبش مهارناپذیر است که همواره سر می کشد و طرح و نقشی از خود فرامی گسترده که در مسیر خاصی در طلب کامکاری — یا انهدام — است. فکر می کنم که آن چه او را جلب می کند — پس از این همه فیلم — دیگر حتی خود این منظره نیست بلکه عدم امکان روگرداندن و فکر نکردن به آن است. این امکان هست که نویسنده می نویسد تا خود را آزاد کند — برای یک کارگردان هرگز کاملاً چنین نیست. در رقت یا مخافت جهانی که موضوع کار اوست، باید چیزی را دریابد که شاید بتوان اشتیاق یا همدستی اش نامید. اما این برای هنرمند هرگز چیزی نیست جز منبع عظمتی که او را مدام مشغول می دارد و می داند که می تواند افشایش کند.

پس تکنیک چه می شود؟ این دیگر شیوه ای برای آشکار کردن یا برای پنهان کردن نیست. سبک صرفاً وسیله زیبا ساختن چیزی نیست که زشت است و برعکس. هیچ کارگردانی در جهان به عکس اعتماد نخواهد کرد اگر محدوده های خواسته اش از رقابت با کارت پستال ها فراتر رود. یا حتی تکوین یک آگاهی: نماهای تعقیبی یادداشت نیست، یا ذکر مأخذ در پای صفحه. من فکر می کنم که تنها کارکرد تکنیک ایجاد آن فاصله مرموز بین مؤلف و شخصیت هایش است — که سرگردانی و شتاب دیوانه وار در جنگل به نظر می رسد با حرکت های وفادار دوربین همراهی می شود.

به نظر می‌رسد: زیرا قدرت و عظمت این جهانی که در هر فیلمی پدیدار می‌شود از تسلط دائم مؤلف بر عناصر برمی‌آید. او آن‌ها را می‌پیچاند — شاید در جهت دید خودش — میز و گوشی فیلمساز است، رمان‌نویس نیست — بلکه برای برون کشیدن درایت یا میل به درایت، از آن‌ها بدین‌سان شعر تراژیک نیروی خود را از عدم حساسیت و سردی ظاهری هنرمندی می‌گیرد که به نظر می‌رسد دوربین در دست، در خم رودخانه، جای خود را گرفته است و ناظر محوطه‌ای است که بازیگرهای درام از آن جا پیدا خواهند شد.

شیرینی بی‌نقص و برانگیزنده *اوگتسو مونوگاتاری* مثل بعضی وسترن‌ها در آهستگی قطعی است که برمی‌انگیزد، شاید از طریق خشم و خشونت، مثنی آدم که سرنوشت‌شان بی‌اهمیت است.

اما میز و گوشی خیلی خوب می‌داند که نهایتاً چندان مهم نیست که فیلم‌اش خوب تمام شود، همان‌طور که نگران نیست که محکم‌ترین علقه‌هایش با شخصیت‌ها علقه‌ی رأفت و رقت باشد یا تحقیر. مثل دید زنی است که بازتاب لذت را در چهره‌ی کسی که دیدش می‌زند می‌بیند هر چند که خوب می‌داند در پی چیزی بیش از این بازتاب است: این شاید صرفاً تأکیدی فرساینده بر چیزی است که همیشه می‌شناخته اما به ناگزیر می‌خواهد که از آن مطمئن شود. بنابراین من میزانسن را وسیله‌ای می‌بینم برای از آن خود کردن نمایش — اما چیزی که هنرمند نمی‌داند آن‌چه دیده می‌شود کمتر از شیوه خاصی از نیاز به دیدن و نشان دادن، نه از شیوه دیدن، اهمیت دارد.

بین تابلو و صُوری که ذهن نقاش را اشغال کرده است، آن‌چه دست وی فراهم می‌آورد جور دیگری دیدن نیست بلکه بُعدی تازه است. یک تابلوی مانه «نگاه به طبیعت به شیوه‌ای خاص» نیست، آزادراهی است برای اراده‌ی زیباشناختی و همان‌قدر به تم‌ها که به انگیزش‌های نهانی هنرمند تقلیل‌ناپذیر است که ممکن است آن‌ها را اعتلا دهد اما هرگز نمی‌فرساید. میزانسن لزوماً میل به دادن معنایی جدید به جهان نیست بلکه ۹ بار از ده بار مبتنی بر اطمینان نهانی از داشتن پاره‌ای از حقیقت است نخست درباره‌ی انسان و سپس درباره‌ی اثر هنری — با انسجامی ماندگار، میز و گوشی از خشونت، آزمندی یا شهوت برای بیان چیزی در روی پرده استفاده می‌کند که فقط به شرط تأمین این عناصر بدان توفیق خواهد یافت. اما عبت است اگر بگوییم که خشونت موضوع فیلم‌های اوست. اگر بدان نیاز دارد مثل نیاز می‌خواهد به می خوردن است: نه مست شدن بلکه سوخت رساندن به مستی‌اش. برای او، همچنان که برای استادان بزرگ سینما، هرگز نه طرح، نه فرم، نه حتی افه مهم نیست، نه حتی امکان قرار دادن شخصیت‌های دیوانه سر در وضعیتی خطیر: میز و گوشی مثل همه شرقی‌ها روان‌شناسی و

حقیقت‌نمایی را خوار می‌دارد. او به خشونت به عنوان کلیدی که دری به جهان دیگر می‌گشاید نیاز دارد. اما چنان که در نقاشی باروک، بارانِ توفان که شلاق‌کش بر آن چهره‌های کج و معوج و آن بدن‌های منکوب فرو می‌کوبد منادی آرامش است. دنیای کارگردان ژاپنی، ورای شهوت و خشونت، چون دنیای مورتانو، یک بار دیگر لفافه بی تفاوتی را برمی‌افزارد که به واسطه آن، در سینمایی که می‌توان اگزوتیک‌اش خواند، متافیزیک به ناگاه سر برمی‌آورد.

سرانجام آیا چنان تفاوتی بین یک فیلمساز ژاپنی، چندان خبره در کارش که بتوان قراردادِ هفت‌ساله‌ای با هالیوود به او پیشنهاد کرد — کسی که در واقع شبیه تصور ما از یک مهندس دارای حقوق ماهانه است — و آن شاعر نفرت‌زدهٔ اواخر قرن نوزدهم وجود دارد؟ افیون بودلر و کار میز و گوشتی در پایان نقش واحدی دارند: بهانه‌اند. دست‌اویزند، مثل آسمِ پروست یا همجنس‌گرایی‌اش، مثل رنگ زرد که وان‌گوگ را سرمست می‌کرد — اما چه کسی می‌گوید که زرد حتی موضوع نقاشی‌های وان‌گوگ یا غرض آن‌هاست؟ هنرمند در پی جایی است که فکر می‌کند شرایط خلاقیت را در آن می‌یابد: کارگردان در استودیو، در روسپی‌خانه، در موزه...

دنیای هنرمند دنیایی نیست که مشروط‌اش می‌کند، بلکه جایی است که نیاز دارد تا بی‌وقفه بیافریند و به صورت چیزی در بیاوردش که حتی بیش از چیزی که دلمشغول آن است مشغول‌اش خواهد داشت. دلمشغولیِ هنرمند آفرینش هنری است.

دو
پرونده - سینماسکوپ

مقدمه

سینماسکوپ که در ۱۹۵۳ درآمد، با استقبال پرشور عامه تماشاگران روبه‌رو شد اما واکنش منفی محافل «جدی» انتقادی را در بسیاری از کشورها، نه فقط بریتانیا، برانگیخت، سایت *اندساند* نوشت که «بیش از هر موضوع دیگری، درباره سینماسکوپ و جنبش وایداسکرین نوشته‌های ناخواسته دریافت کرده [است] و همه به درجات مختلف اظهار بی‌اعتمادی و بی‌علاقه‌گی کرده [اند]» [۱]. چنان‌که از مقاله‌های مشتاقانه تروفو، رومرو ریوت که در این‌جا تجدید چاپ شده‌اند برمی‌آید، واکنش کایه بسیار متفاوت بود، هر چند رومرو ریوت هر دو به واکنش بسیار انتقادی در فرانسه اشاره دارند که بازتاب واکنش سایت *اندساند* بود. تباین شدید دو مجله توضیح مختصری را لازم می‌سازد.

بی‌اعتمادی اساسی هالیوود را که سایت *اندساند* بازتاب می‌داد — برای مثال، والتر لاسالی: سینما با تأکید بر تازگی، سرو صدا و منظره دارد به زادگاهش، بازار مکاره، بازمی‌گردد [۲] — می‌توان با واکنش تروفو برابر نهاد که در آن پذیرش ماهیت اساساً تجارتی هالیوود («جایی که ... حتی ده متر فیلم هم بدون هشت بار اظهار نظر دوازده نفر و محاسبه مجدد هزینه‌ها فیلمبرداری نمی‌شود») و ناراحتی بابت میان‌مایگی نخستین فیلم‌های سینماسکوپ صرفاً مقدمه‌ای بر مسئله اصلی است زیرا، چنان‌که ریوت می‌گوید، «پول، رنگ و صدا را در دسترس قرار می‌دهد، اما چه کسی آن‌ها را جامی دهد جز فیلمساز، تا چالشی را که با تخیل او برمی‌انگیزند بر آغاز د؟»

در این‌جا رویکردهای اساسی به زیباشناسی سینما و تاریخ سینما مطرح است وقتی تروفو، رومرو ریوت به برخوردهایی که با ظهور صدا، و تا حدی رنگ، در سینما شد اشاره می‌کنند نگرشی مشخصاً بازنی به تاریخ و زیباشناسی سینما، آن‌طور که در مقاله بازن درباره

زبان سینما ابراز شد، اتخاذ می‌کنند. [۳] این ایده ریوت که «صدا نقصی را [در سینما] جبران کرد» ارج‌گذاری دوباره دقیق این تریازن است که، برای مثال، حرص و مصائب ژاندارک «عملاً فیلم‌های ناطق» بودند و صدا «گسترش طبیعی» زیباشناسی فیلم صامت بود که فیلمسازانی چون اشتروهایم، مورنائو، فلاهرتی یا درایر نمونه‌هایش را ارائه دادند «دقیقاً» بدان سبب که دریافت زیباشناختی‌اش وابسته به تدوین‌گری نبود» [۴] بازن، «کارگردانانی که به تصویر اعتقاد داشتند» (یعنی آن‌هایی که به تدوین و نیز به «پلاستیسته» - دکور، نورپردازی، کادربندی و غیره تکیه می‌کردند) را در برابر آن‌هایی قرار داد «که به واقعیت اعتقاد داشتند» [۵] و این عمده‌تأ زیباشناسی‌ای است که در این جا هم رومر («دیگر از کادربندی یا نورپردازی سخن نخواهیم گفت؛ در عوض از چشم‌اندازها و نور حرف خواهیم زد») و هم ریوت («آزاد از کادربندی (و پرده پلاستیسته بودن)... آزاد از تدوین‌گری، که اکنون قربانی توالی صرف برداشت‌ها و پاره‌های سینما و بازی وقعه‌ها شده است - دست‌کم سینمای ما این است») از آن جانبداری می‌کنند. آن نزدیکی مفروض به دریافت واقعیت فیزیکی که بازن در تمرکز ژرف ستوده بود و این نویسندگان در پرده عریض و رنگ می‌ستایند دقیقاً همان است که مقاله ریچارد کُهلر، «پرده‌های بزرگ»، در سایت اندساند بر این اساس که مستلزم «قربانی کردن» غالب «ویژگی‌های روشنگر سینما» - نورپردازی، قاب‌بندی و مانند آن - است ردش می‌کند. [۶]

در این تضاد شدید، درواقع، چیزی را می‌بینیم که ریوت «دو ایده سینما، دو شیوه اساساً متضاد و آشتی‌ناپذیر دوست داشتن سینما و درک آن» می‌نامد. در برابر مدافعان آن چه ریوت درباره‌اش می‌گوید «هر چه که عادت با توهم امر غیرقابل‌جانیشینی عطا کرده است... هنر با حق خداداده صامت، محدود و سیاه و سفید تعریف کرده»، این سه منتقد کایه می‌گویند که سینماسکوپ (و رنگ) برای بعضی موضوع‌ها مناسب‌تر از موضوع‌های دیگر نیستند، و در این میان چیزی از دست نرفته بلکه چیزهای بسیاری نیز به دست آمده است، دست‌کم از آن دم که سینماسکوپ جزئی معمول از تکنولوژی موجود برای فیلمساز شد.

بازن خود، اگرچه مانند تروفواز خرقه ناراضی بود، در سطح نظری بسیار اشتیاق داشت و بر آن بود که سینماسکوپ «بهتر از عمق میدان، یکسره مونتاژ را به عنوان عنصر عمده گفتمان سینما توگرافیک از میان برمی‌دارد. مونتاژ، که مردم به غلط می‌خواهند جوهره سینما را در آن ببینند، درواقع... کارگردان را به تجزیه کردن واقعیت محکوم می‌کند. از این دیدگاه، سینماسکوپ خود را در پیشرفت منطقی تکامل سینما در پانزده سال اخیر، از قاعده بازی تا بهترین سال‌های زندگی ما از هم‌مشری‌کین تا اروپا ۵۱ ثبت می‌کند.» [۷]

سینه راما دیر به فرانسه آمد اما آن را نیز کایه جدی گرفت. بازن سینه راما را به تزه‌های

پیشین‌اش دربارهٔ عمق منظره ربط داد و گفت که تصویر قبلاً «در بازنمایی فضا ناتوان بود و خود را به عرضهٔ آن با سمبولیسم هندسی پرسپکتیو محدود می‌کرد»، در حالی که زاویهٔ دید ۱۴۶ درجهٔ سینه‌راما کمابیش با زاویهٔ دید طبیعی ما برابر است و اشاره کرد که ما «به لحاظ فیزیولوژیکی قادر نیستیم همهٔ عناصر تصویر را ترکیب کنیم: باید نگاه کنیم، نه فقط با چرخاندن چشم‌ها بلکه با حرکت دادن سر» و بدین سان به «مشارکت» تماشاگر کمک می‌کند، چنان‌که بازن گفته بود عمق منظره می‌کند. [۸] مقالهٔ ریچارد کُهلر در سایت *اندساند* در مورد از دست رفتن آن «فاصله‌گذاری زیباشناختی» که برای همهٔ هنرها حیاتی است، سخت ایستادگی کرد: «پردهٔ محاط با حمله به سطح «فعلی» هشیارِ تماشاگر، در واقع او را به لحاظ فیزیکی بیش از حد جزئی از صحنه می‌کند.» [۹] درست برعکس، رومر مقاله‌اش را با این سخن شروع می‌کند که دوست دارد («در منظره احاطه شود» و «دید کامل» تروفو نزدیک شدن به پرده را ایجاب می‌کند).

با کنار گذاشتن ارزش‌نهایی ترهای بازن دربارهٔ رئالیسم در سینما، در نگاه به گذشته روشن به نظر می‌آید که در مورد سینماسکوپ‌کایه حق داشت و سایت *اندساند* اشتباه می‌کرد. واکنش‌های متفاوت دو مجله کافی است توضیح دهد چرا در دههٔ ۱۹۵۰ کایه برانگیزننده و پیشرو می‌نمود حال آن‌که سایت *اندساند* آکادمیک و محافظه‌کار به نظر می‌آمد. ادعای کُهلر که «یک پردهٔ افقی بسیار عریض بر جلوهٔ صحنه‌ای تأکید می‌کند اما در القای ایده‌ها یا انتقال روابط انسانی کاربرد اندکی دارد» [۱۰] امروز از نظر فکری به طرز مضحکی منسوخ به نظر می‌آید در حالی که پیش‌بینی‌های کایه دربارهٔ آیندهٔ زیباشناختی پردهٔ عریض اساساً صحیح از آب درآمد است.

یادداشت

1. The Big Screens' *Sight and Sound*, vol. 24. no. 3, January-March 1955, p. 120.
2. Walter Lassally, 'The Big Screens (2)', *Sight and Sound*, op. cit., p. 124.
3. André Bazin, 'The Evolution of Language of Cinema', in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 1.
4. *Ibid.*, p. 38.
5. *Ibid.*, p. 24.
6. Richard Kohler, 'The Big Screens (1)', *Sight and Sound*, op. cit., p. 121.
7. André Bazin, 'Fin du Montage', *Cahiers 31*, January 1954, p. 43.
8. André Bazin, 'Un Peu tard (Place au Cinéma)', *Cahiers 48*, pp. 46-7.
9. Kohler, op. cit., p. 120.
10. *Ibid.*, p. 22.

فرانسوا تروفو: «دید کامل»

(‘En avoir plein la vue’, *Cahiers du Cinéma* 25, July 1953)

اگر دوست بسیار فقید ما ژان ژرژ اوریول [۱] آن روز صبح با ما بود اولین کسی می بود که شور و شوق اش را نشان می داد؛ همیشه در سالن سینما همچنان که در سر جایش در ردیف جلو می نشست می گفت «وقتی در سینما هستید باید مطمئن شوید که دید کامل دارید».

احساسی قابل تحسین، پندی قابل تحسین و کاملاً توجیه کننده سینماسکوپ است. آدم هر چه بیشتر سینما می رود بیشتر احساس نیاز می کند که به پرده نزدیک باشد تا آن عینیت انتقادی نفرت انگیزی را که از روی عادت ایجاد می شود و ما را به صورت تماشاگری بی تفاوت و بنابراین تماشاگری بد درمی آورد، تخفیف دهد.

این جا آن نزدیکی را داریم، که بعضی ها هنوز قبول اش ندارند، که با سازگاری خود بر ما عارض می شود، مرزهای من درآوردی پرده را محو می کند و به جای آن دید فراگیر ایده آلی می نشاند.

اشتباه ژورنالیست ها اشتباه وخیمی بود (و نیازی نیست برای دلیل این که چرا بعضی ها گمراه شدند به جای دیگری نگاه کنیم). متمرکز ساختن همه مردم به سینماسکوپ با جلوه سه بعدی بود که درواقع وجود نداشت و سرسوزنی توجه ما را جلب نکرده بود. سینما با پرده عریض به نفع خود نقش برجسته، رسانه اساسی روایت تندیس وار، را دوباره اختراع می کند و به همان شیوه «ژرفا» را بر «برجستگی» اولویت می دهد، که، چنان که در فیلم های اخیر سه بعدی دیده ایم که به عینک های پلاروید نیاز دارد، در کارگردانی به تصنعی می انجامد که چیزی ندارد نشان دهد جز تصویری از جهان که به طور کودکانه ای عظیم و کاملاً غیر واقعی است. این فرضیه آندره بازن که «پرده نقابی است» (همانند این سخن سارتر که «حرف زدن حرکت کردن کلمات در سکوت است») هنوز برای سینماسکوپ مناسب است.

سینما همچنان پنجره‌ای به جهان است اما معماری مدرن آیا آن پنجره عمودی قدیم را شکسته و دیوار پنجره را، در گاهی شیشه‌دار را نگشوده است که مستطیل شکل است (بلوک‌های آپارتمانی، لوکوریوز، طناب و...)؟ جادارد به یاد آوریم که سینما هنری بصری است و دید طبیعی ما گسترده (پانورامیک) است: چشمان ما در کنار هم‌اند، نه روی هم — این چشمان کار همدیگر را در محور افقی تکمیل می‌کنند و اگر عمودی قرار می‌گرفتند برای هم هیچ سودی نداشتند.

همه مسائلی که با فکر کردن به سینماسکوپ پدید می‌آید — بقای کلوزآپ، تأثیر حرکات دوربین و غیره — محو می‌شود و یکباره در برابر واقعیت مسلم رنگ می‌بازد. کلوزآپ‌های ویکتور میجر [ماتیور] در خرقة تردیدی در ذهن ما باقی نمی‌گذارد: جلوه فوکوس ملایم را روی چهره‌ها در بدنام می‌بینیم؛ صحنه‌ای طولانی بالورن با کال مطمئن مان می‌کند که دوشات زنده و خوب است و حتی جالب‌تر شده است.

هر کاری به نحوی از انحا داستان پیشرفت انسان است و در سینماسکوپ دورتر خواهد رفت.

دلپذیر است که به فیلم‌های دلخواه فکر کنیم و نتیجه بگیریم که تعریض آپارتمان در طناب، ماشین در اروپا ۵۱ و گردش چرخ‌ها در کالسکه طلایی همه جذابیت بیشتری خواهند یافت.

مسئله — تکه‌های نمایش داده شده ثابت می‌کنند — نخستین فیلم‌های سینماسکوپ آثار متوسطی بوده‌اند. هوشمندترین مدیر تولید یا خلاق‌ترین کارگردان چطور می‌توانست کوچک‌ترین تصویر اصیلی بر پرده بیاورد در محیطی که — با همه پولی که در هالیوود موجود است — حتی ده متر فیلم هم بدون آن‌که قبلاً ده دوازده آقای محترم هشت بار نظر بدهند و هزینه‌ها را مجدداً مجاسبه کنند فیلمبرداری نمی‌شود؟

باید منتظر باشیم تا تهیه فیلمی به طریقه سینماسکوپ به اندازه ساختن یک فیلم سیاه و سفید عادی امری طبیعی گردد تا کارگردان‌ها بتوانند از همان آزادی برخوردار شوند. باید بپذیریم که اگر سینماسکوپ یک انقلاب تجاری است، یک تقابل زیباشناختی هم هست. اگر قبول می‌کنید که هر مرحله از کمال ضرورتاً باید افزایشی مؤثر در رئالیسم باشد، در این صورت سینماسکوپ مرحله‌ای از آن کمال است، مهم‌ترین مرحله از زمان ظهور صداست. ما به عصر دید وسیع وارد می‌شویم به سینما رو خواهیم کرد و «دید کاملی» خواهیم داشت.

یادداشت

۱. ژان ژرژ اوریول، متولد ۱۹۰۷، متوفا ۱۹۵۰ در تصادف رانندگی؛ بنیانگذار و سردبیر مجله ژود دوسینما ۱۹۲۸-۱۹۳۲ و ۱۹۴۶-۱۹۴۹ که گروهی از منتقدان که بعداً به کایه دوسینما پیوستند برای آن مطلب می نوشتند. برای توضیح بیشتر به مقدمه همین مجلد مراجعه کنید.

ژاک ریوت: «عصر متورانس‌ها»

(*'L'Age des metteurs en scène', Cahiers du Cinéma 31, January 1954*)

اصلاً آدم چطور سینماسکوپ را می‌پذیرد؟ این‌گونه است احساسم دربارهٔ موضوعی که کوچک‌ترین تردیدی درباره‌اش ندارم تا چه رسد به احتمال رد کردن‌اش. حداقل، عدسی‌های آنامورفیک این مزیت اولیه را خواهند داشت: سرانجام مرز دقیقاً مشخصی بین دو مکتب و حتی دو ایدهٔ سینما، دو شیوهٔ اساساً متضاد و آشتی‌ناپذیر دوست داشتن و درک آن خواهد کشید. من فقط یک تفاوت می‌بینم اما تفاوت مهمی است: دیگر کاری با مکان جغرافیایی ندارد، با تاریخ دارد. میل به جلوگیری از تغییر، به اشتیاق حسرت‌بارِ دوران فیلم صامت و ماتم گرفتن برای فیلم سیاه و سفید منجر خواهد شد — و برای آن‌هایی که چنین میلی دارند اگر دقت نکنند نیز چنین خواهد شد.

ولی بگذارید صریح باشیم. آمدن سینماسکوپ با آغاز سینمای ناطق به لحاظ زیباشناسی کاملاً فرق دارد: چون فیلم ناطق فقط بر مسئله‌ای پذیرفته شده تأکید کرد، نقصی را جبران کرد، حقانیت گریفیث، مورنائو، و اشتروهایم را در برابر، مثلاً بگویم چاپلین یا آیزنشتاین ثابت کرد. در واقع آدم باید کر باشد که خاطرهٔ صدای روشن و رخشانِ لیلیان گیش یا ظرایف لحن تحکم‌آمیز لیل داگور و وقتی که تارتوف را از سر باز می‌کرد یا فریادهای خفهٔ فی‌ری برایش بی‌اهمیت باشد؛ و تنها چیزی که مجلس آرایانِ درخشانِ ارنست لوبیچ در یادبزن خانم ویندرمیر کم داشتند گفتار بود — نه حتی گفتار، اصلاً صدا بود.

پس، بسی بیش از کودتای صدا، به نظر می‌رسد که نقطهٔ عطف تاریخ سینما در نفوذ مقاومت‌ناپذیر رنگ است. سینماسکوپ، بیش از هر چیز دیگری، نقطهٔ اوج و اختصاص این فرایند طولانی است؛ از این پس این دو دست در دست هم خواهند داشت و هر دو هدف واحدی را تعقیب خواهند کرد. مدعی نیستم که آن را فقط در چند کلمه بیان کنم اما فیلمساز

دیگر نه از سایه اشیا بلکه از شکل زنده و برانگیزنده آن‌ها مایه و محتوایی برخواهد گرفت. اکنون باید با چیزی که در آن‌ها بسیار مملوس و بسیار مهم است دست به آفرینش زند و اگر می‌خواهد که آن‌ها را انتزاعی همیشه یگانه سازد، به قیمت امر فردی و امر یکتا نخواهد بود. چنین به نظر می‌رسد که هر اثری از جبر و مقابله نحوی یا ادبی دوره خودش را داشته است و، هر چند ممکن است فضلا را خوش نیاید، سینما زبان نیست.

بی‌آن‌که بخواهم خیلی‌ها را ناراحت کنم، باید بگویم که وقتی در جلو پرده سینماسکوپ هستم حسرت پرده قدیم را نمی‌خورم، ذره‌ای هم به فکرش نیستم، حتی جلو پرده معمولی که هستم باز مشتاق پرده سینماسکوپ‌ام. هنگام تماشای مهمیز برهنه چند روز پیش مجدداً در ردیف جلو سینمایی که پرده بزرگی هم دارد، در سراسر فیلم یک آن احساس تنگی و کوچکی پرده، احساس محدودیت تحمل ناپذیر و کناره‌های خالی پرده، این حد و مرز بسیار مصنوعی و ساختگی که بر چشم و ذهن تحمیل شده است دست از سرم برنداشت. در وهله اول آن‌چه سینماسکوپ را توجیه می‌کند اشتیاق به آن است، که از نقش ساده تماشاگر فراتر می‌رود.

تردیدی نیست که تندی منتقدان موجه است: آن‌ها می‌خواهند چیزی را ببینند که از قبل می‌شناسند، برای امر هنوز رده‌بندی نشده زیبایی قائل نیستند. در نظرشان زیبایی کلاسیک است و بیشتر وقت‌شان را صرف حسرت خوردن برای گذشته‌ها می‌کنند؛ چه عذابی دارد محرومیت ابدی از التذاذ آن کلو زآپ‌های ملال‌آور، آن کادر بندی که آن‌چنان مطیع قوانین اندازه معیار بود و هر آن چیزی که عادت با توهم جایگزین ناپذیری بر ما بار کرده بود. اما این چطور می‌تواند تخیل را تحریک نکند. تصور چیزی که حاصل نشده اما وعده آمدنش را داده‌اند، علم به همه آن چیزهایی که اکنون می‌تواند رخ دهد؛ در این گستره‌های نوین چه آسیبی ممکن است به آن کلو زآپ برسد که چند و چون‌اش را به تمامی می‌دانیم و بر زیر و بم‌اش واقف‌ایم؟ هنر ضرورتاً در پدیده نو نیست بلکه در چیزی است که کشف می‌شود؛ چیزی است که سرسخت‌ترین‌ها و ناسازگارترین‌ها را مطیع می‌سازد و به راه می‌آورد.

نمی‌خواهم بر اساس سلیقه و پسند شخصی‌ام استدلال بکنم. مثلاً بگویم که این تناسب‌های جدید در من قبل از هر چیز تصور ظرافت و برازندگی را ایجاد می‌کند و به لحاظ ذهنی همان قدر رضایت‌بخش است که به لحاظ ذهنی و فکری. یا بر توصیف این دیدگاه جدیدی تأکید ورزم که به تماشاگر عرضه شده است و ندرتاً به نظر می‌رسد که صحبت درباره چیزی باشد که اساسی است. — این‌که میدان دید به قیمت دقت گسترش نمی‌یابد؛ عدسی آنامورفیک غلبه عینی واید — انگل [زوایه باز] است، مشخصه فیلمسازان حقیقی. اما

چون عموماً احساس می‌شود که سینماسکوپ عمدتاً مسئله‌میزانسن است بگذارید درباره آن صحبت کنیم.

مسئله خرقه شاهکار نیست (هر چند باز هم بهتر از فیلم ۱۹۲۷ آلن کراسلند است). اگر بعضی تصاویر مستند برترند، به این خاطر است که در منطق چیزهایی است که نبوغ ماشین مقدم بر نبوغ پدیدآورنده جلوه‌گر می‌شود. لومیر همواره جاذبه‌ای بیش از مه‌لیس خواهد داشت چنان‌که استفاده خام از اختراع جذاب تراز کاربست‌های بعدی و بیش از حد ابتکاری دستکاری‌کنندگان خواهد بود. خصوصاً به بعضی نماهای نگولسکو در فیلمی فکر می‌کنم که این‌جا در رکس دیدیم — به نظر می‌آمد که تدابیری بیانی فراهم می‌کنند تا فرایندی را توجیه کنند که همان وجودش برگ برنده است: تدابیری که یا تردید ایجاد می‌کند یا احساس زاید بودن. بله، فکر می‌کنم که در عمل هنوز غیبت کامل تحقیق و ایده‌های مثلاً کاستر را ترجیح می‌دهم که به نظر می‌رسد از سینماسکوپ سخت ناراحت است و بنابراین، مسلماً کاملاً بی‌اختیار، ثابت می‌کند که عملاً هر چیز ممکن است. در این‌جا نمونه‌ای داریم از این‌که چطور میزانسنی که تا حد تقلید قراردادی و در جاهایی بی‌معنی است، یک بُعد اضافی صرفاً از طریق عدسی آنامورفیک پیدا می‌کند — یعنی وسعت و لاغیر — و می‌تواند سبک خاصی بیابد، سبکی که هنوز مبهم و مغشوش است اما نمی‌شود انکارش کرد. با افزودن استعداد این چگونه چیزی خواهد شد؟ من نمی‌فهمم چطور می‌توان فکر کرد که عدسی جدید چیزی را فدا بکند. اما این را می‌بینم که هر جنبه‌ای از میزانسن حقیقتاً و به لحاظ معنوی همین‌طور بصری، از نظر تأثیر، زیبایی و وسعت چه چیزی کسب خواهد کرد.

دعوا بر سر این است: منتقدان ما به جریان واقف‌اند و اذعان دارند، اما می‌خواهند صدمه را کاهش دهند یا در غیر این صورت آن را به سطح کنجکاوی یا جاذبه‌ای که لطمه‌ای به هنر نمی‌زند (و هنر هم که بر مبنای حقی آسمانی، صامت، محدود و سیاه و سفید تعریف می‌شود) محدود کنند، آن را به ژانرهای خاصی هدایت کنند، و به جرئت می‌گویم، به فیلمبرداری در محل منحصر سازند (با این حال بدون اذعان بلافاصله به بصیرت آگاهانه سینمای فردا چگونه می‌توان طناب را دوباره دید؟) این مباحث به هیچ وجه تازه نیست اما دو سال پس از آن‌که برای اولین بار مطرح شد دیگر فیلم صامت وجود نداشت و با رنگ فقط چند ماهی فاصله بود. برای همین کارگردان‌ها هستند که تصمیم می‌گیرند، فقط آن‌ها هستند که می‌دانند چطور آن‌چه را که بر قدرت‌شان می‌افزاید و آن‌چه را که محدودشان می‌کند تشخیص دهند — و منتقدان پیروی می‌کنند. آن‌ها حتی به زودی آن را که طلیعه تکنیک جدید بود کشف می‌کنند و می‌ستایند. مصائب ژانداوک در عصر، مشابه‌های زیادی دارد. طولی

نخواهد کشید که بگویند بهترین فیلم‌های اخیر ما — و بی تردید همه فیلم‌های بزرگ تاریخ سینما — در خود کشتی به سینماسکوپ یا خسرت آن را دارند و آن همه حرکت افقی دورین، نماهای تراولینگِ جانبی، چیدمان دقیق کاراکترها در سطح پرده (کالسکه طلایی) شاید معنایی داشته است — حتی اگر که صرفاً به معنی وسعت بوده است.

نه، سعی نمی‌کنم که این سینما را توضیح دهم — و نه این که یک ساعت بعد چه خواهد بود، فردا که هیچ. دارم بیانیه می‌دهم: سینماسکوپ، پرده سه تایی آبل گانس، سینه راما — هر چه. این‌ها همواره آن اشتیاق واحد برای در هم شکستن کادر قدیمی‌اند و، از این هم بیشتر، اشتیاقی برای فراگشودنِ ناگهانی پرده‌اند که چون شکفتن گل کاغذی ژاپنی غوطه‌ور در آب جاری است. جست و جوی عمق منسوخ شده است. این چیزی است که سه بُعد را قاطعانه‌تر از همه نارسایی‌های فنی سرزنش می‌کند. این چه مسائل جدیدی می‌تواند امروز به کارگردانان پیشنهاد کند؟ پس از آن همه سال دغدغه عمق، چه بداعتی، چه چالشی پیش روی ماست؟ پول رنگ و صدا را عرضه می‌کند، اما چه کسی آن را به کار می‌گیرد غیر از فیلمساز، به شوقِ عهده‌دار شدن چالشی که این‌ها بر تخیل وی عرضه می‌کنند، تا بدین وسیله درگیر شود و سپس، گاهی ندانسته، ابعاد جدیدی از هنر خویش را کشف کند؟ آیا چالش معیاری بس بی‌قدر است؟ ولی تکنیک فِرِسک‌های میکل‌آنژ یا تکنیک فوگ‌های باخ مگر چه بود اگر اجبار یافتن پاسخی برای فلان مسئله آزارنده نبود (و از چالش‌های بی‌پایان تکنیک و ساختار — غالباً ظریف و نامحسوس تا آن حد که پیش پا افتاده بنماید — که همه هنرمندان در نهان بر خود هموار می‌کنند و برای عامه همیشه ناشناخته خواهد بود، هیچ نمی‌گویم). آری، یک عنصر هنری اساسی هست. «پژوهیدنِ زیباییِ دوئلی است...»

به نظر می‌رسد که تاریخ میزانشن از اکتشاف دیوانه‌وار آن دالانِ تنگِ مکانِ جدایی‌ناپذیر است که همواره به چشم فیلمساز فرو بسته می‌شد به محض این که از طریق عدسی می‌نگریست (در مقایسه با بی‌تابی آن نگاه که همه وسعت و فضای صحنه را می‌توانست در یک آن برگیرد، بازترین زاویه باز چه بود؟)، اما از این دلمشغولی هم جدایی‌ناپذیر است که نهانی در کار بزرگ‌ترین کارگردان‌ها حضور دارد و گسترش دادن میزانشن در روی پرده است. اشتیاقی به یک عمود کامل نسبت به نگاه تماشاگر. از تولد یک ملت تا کالسکه طلایی از مورفانوی تابو تا لانگِ مزرعه بدنام، این استفاده مفرط از وسعت پرده، جدایی فیزیکی کاراکترها، فضاها، خالی متورم از ترس یا اشتیاق همچون جریان‌های دوسره، همه به نظر من — بسی بیش از عمق — زیان فیلمسازان راستین و نشانه پختگی و خبرگی است. ببینید رنوار چگونه از مادام بوواری یا قاعده بازی به خاطرات یک مستخدمه و رودخانه رسیده است.

اگر همان‌طور که برسون گفته است. سینما هنر پیوند‌هاست، در وهله اول پیوند رویارویی‌ها، نگاه‌ها، فاصله‌ها، و متغیرهای آن‌هاست که در عمق چندان مشخص نمی‌شود یا حتی در هم می‌آمیزد. استفاده از عمق، آن‌جا که پرسپکتیو تحریف شده بر قهرمان‌ها تنوع مقیاس غالباً دلبخواهی تحمیل می‌کند معروض عدم تناسب‌ها، ناهماهنگی‌ها و مهمل، مسلماً به عبث می‌انجامد؛ حال آن‌که استفاده از پهنا مسلماً در راستای عقل، تعادل، صراحت و به واسطه همان گشودگی مناسبت‌ها - بصیرت است. این آیا وجهی از معارضة ابدی باروک و کلاسیک نیست؟ و نباید میزانشن بزرگ، مثل نقاشی بزرگ، امری بسیط، و اشارتگر به عمق از طریق شکاف باشد تا خلا؟

این پرسش‌ها را آینده مطرح می‌کند و بسی پرسش‌های دیگر را تا کار روزمره فیلمساز روشن گردد. آیا باید انتظار داشته باشیم که تئاتر درس‌های درامی به وسعت عالم را به ما بدهد؟ البته، اما در عین حال سینما فقط خود را می‌باخت اگر جست و جوی شیوه نگارشی دقیق و روشن خاص خود، دغدغه وجودی مجرد که کار تئاتر از آن غافل است چرا که از منطق درام تبعیت می‌کند، توضیح موقعیت‌ها و نمایش صحنه را وامی‌نهد. از نقاشی بزرگ امید چه حاصلی می‌توانیم داشت مگر فقط مثالی نمایان، به یکسان تحت استیلای نمایش دیوار نگاره و تئاتر؟ آزاد شده از کادر بندی (و بردگی پلاستیسته)، اکنون برآشوبنده از ظهور عدسی؛ آزاد شده از تدوین‌گری، اکنون قربانی توالی صرف برداشت (Take)‌ها یا پاره‌های سینما، و اثر و قفه (break)‌ها - سرانجام این سینمای ماست و اکنون ناگزیر از توجه به مسائل واقعی خود.

کمی البته اغراق می‌کنم. خرقه به روشنی نشان می‌دهد که چطور سینماسکوپ به همه چیز وزن می‌دهد، حتی اگر به حال خود رها شود. هنری کاستر نماها را تغییر می‌دهد. حرکات دوربین را بدون اشتباه محاسبه عمده‌ای طبق برنامه تنظیم می‌کند و باز با تصادف‌های خوب و موفقیت‌های غیرمنتظره‌ای روبه‌رو می‌شود. انبوه جزئیات و انبوه حقه‌هایی که به زودی ته خواهد کشید با وجود این نشانه آن است که همه چیز این‌جا تمام نمی‌شود. در پایان لازم خواهد شد که تدبیری برای برد و وسعت بیشتر بیان و نگرش اندیشیده شود و بالاتر از همه، یک پهنه معاصر بیان در این پس‌زمینه تخت بارز خواهد بود. کارگردان یاد خواهد گرفت که چگونه گاهی مدعی همه سطح پرده باشد و با شور و شوق خویش آن را بیان کند، بازی‌ای بی‌اغازد که هم بسته و هم بی‌نهایت است - یاد خواهد گرفت که چطور قطب‌های داستان را به ضد خود انتقال دهد، نواحی سکوت، قلمروهای سکون، فاصله‌های تحریک‌کننده، و قفه‌های ماهرانه پدید آورد. به سرعت از قرار دادن شمعدان و گلدان در کناره تصویر برای «تعادل» کلوزآپ‌ها خسته خواهد شد و زیباییِ خلا، فضا‌های باز

بی‌مانعی عرصه‌ و زش بادها را کشف خواهد کرد. خواهد دانست که چگونه تصویر را آزاد و رها سازد، چگونه دیگر از فاصله‌ها، شکاف‌ها، عدم تعادل نترسد و چگونه تخطی از پلاستیسیته را تکرار کند تا از حقیقت سینما اطاعت کرده باشد.

او وقت را هدر نخواهد داد: نبوغ را اول با شوق‌اش به بهره‌گیری از نو، کشف شدن با آن، فراتر از رفتن از زمانه‌ آن و آفریدن با مصالح آن، از استعداد متمایز می‌کند. برای ما تاریخ تکنی‌کالر مترادف فیلم‌های ژان رنوار، آلفرد هیچکاک، هاوارد هاگس یا فریتس لانگ است. نباید شکوه کنیم — هم‌اکنون با نمونه‌ای مقدم از کاربرد هنرمندانه سینماسکوپ آشناییم: آن فیلم کوتاه هاگس از یک آواز مرلین — سه دقیقه سینمای تام.

چهل سال است که استادان راه را نشان داده‌اند نمی‌توانیم سرمشق آن‌ها را رد کنیم، باید آن را به سربریم. آری، نسل ما نسل سینماسکوپ، نسل متورانس‌ها خواهد بود که سرانجام شایسته این نام است. چرا که مخلوقات ذهن ما را در صحنه بی‌کران عالم به حرکت درمی‌آورند.

اریک رومر: «مزایای اصلی سینماسکوپ»

('Vertus cardinales du Cinémascope', *Cahiers du Cinéma* 31, January 1954, written under his real name, Maurice Schérer)

این عمدتاً نکته‌ای طبی است. عامه سینما رو اولویت دادن به ردیف‌های عقب و به بهداشت بیش از زیباشناسی توجه نشان می‌دهند، به ردیف‌هایی که آدم‌های متعصب نگران‌اند مبادا کنترل‌چی به ردیف‌های جلو برگردانندشان. من دوست دارم در تصویر احاطه شوم اما ناراحت می‌شوم که خیلی نزدیک پرده جنبان قرار گیرم. این به هیچ وجه دلیل آن نیست که از فرایند کره‌تی‌ین بدون تردید استقبال می‌کنم. [۱]

بسیاری از همکارانم نگران به هم خوردن تناسب و ابعاد تصویرند. نمی‌خواهم با این سخن جواب داده باشم که چنین اندازه‌ای برای نقاشان همان قدر آشناست که اندازه‌های قدیم، که از زمان تقلیل ۱۹۳۰ متزلزل بود. با تنظیم و اصلاح یک قطعه عکس نمی‌توان تصویری از پرده پانورامیک به مردمی القا کرد که هرگز آن را ندیده‌اند. فریم نیست که اصلاح می‌شود بلکه شرایط تماشا است. می‌خواهم فراتر بروم و بگویم در هر چه که از محدوده قبلی فراتر می‌رود و به لحاظ پرسپکتیو اندکی متفاوت است احتمالاً چیزی وجود نخواهد داشت — اعم از بازیگرها، اشیاء، حتی دکورها — که پرده قدیم نشان‌مان نمی‌داد. اعتراض من به فریم سنتی این بود که سبب می‌شد همه چیز را خرد کنیم (و برای همین است که همیشه لنزهای دارای فاصله کانونی کوتاه را ترجیح داده‌ام). برود به جهنم این خودکامگی، این خفقان تنگ‌نظرانه که فقط فیلمسازان بزرگ، نمی‌دانم با چه سحر و جادویی، توانسته‌اند از پس‌اش برآیند! سینماسکوپ سرانجام تنها عنصر ملموسی را که هنر فاقدش بود: حالت، آن اثیر آسمانی شاعران، را بدان می‌افزاید.

نه، آن تصویر کاملاً سه بُعدی که به دنبال‌اش هستیم نیست. فرایند پولاروید فضا را می‌فشرد، متراکم می‌کرد. به هر حال، ازش خوشم نمی‌آید. با این حال، همواره آرزو کرده‌ام

که بی رحمی اختراع فنی، یک بار برای همیشه، از این خرافه تصویر زیبا: این که «سینما کلوزآپ صامت است»، به قول یکی از منتقدان با تجربه ما در پاسخ به ژاک دونیول-والکروز در یک مباحثه رادیویی اخیر، خلاص مان کند. عذاب می کشم از این که کسی باشم که این ایده های سخت و خشک را بر هم می زند. ساده لوحانه اعتقاد داشتم که بسیاری از ایده های درست تر گروه «ابژکتیف ۴۹» در فرانسه [۲] پیشرفتی کرده است و بهترین کارشان از آن ایام - که افسوس کلاً در هالیوود انجام گرفت - همچنان نشان دهنده اعتبار ایده های آن هاست. در قاعده بازی، خانواده باشکوه آمبرسون و طناب سینماسکوپ بالقوه وجود داشت. اما نه صرفاً به این سبب که این فیلم ها برداشت طولی را تجویز می کردند. تداوم مکانی آن هاست که برایم بیشتر مطرح است. برخی برش های جزئی پی در پی آن را به هم می ریزد در عین حال برخی کات های بسیار پراکنده آن را محفوظ می دارد. من نمی دانم که از این پس اثرات مونتاژ را باید طرد کرد. فرایند جدید بیش از آن چه دور می ریزد با خود همراه می آورد. سیالیت حرکت یا ورود جزئیاتی به صحنه کلی با سهولت بیشتری عمل می کند.

آیا سینماسکوپ با فاصله گذاری، به جای نزدیک تر کردن تماشاگر، یکی از مشهورترین کشف های هنر پرده را طرد نمی کند؟ علاوه بر این، آیا آن چه را که «سبک کلوزآپ» نامیده می شود خنثی نمی کند، حتی بر همان منوال تأثیرش را با استثنا ساختن آن تشدید می کند که در دوران خوش گریفیث؟ تفاوت تئاتر و سینما در چیست؟ من بیشتر فکر می کنم در این است که سینما می تواند اندازه بازیگرانش را به دلخواه تغییر دهد. نیاز به این ترفند لنز با خواست تماشاگر و با تأیید او بیشتر می شود. گمان می کنم، در مورد اکثر فیلم هایی که در حال حاضر ساخته می شود، به ندرت چنین است.

اما عیب آن چیست؟ پرده عریض را مسلماً «منظره بزرگ» خواهند نامید. خود من پرشورتر از آن مدافع سینمای خصوصی بودم که به جانبداری متهم شوم. تماس با طبیعت، طبیعت در مقیاس بزرگ، می تواند وجود باطنی ما را همانند راز حجره راهب آشکار سازد. می توان این را بازگشت خواند، بازگشتی ازلی به زیباشناسی اولیه. فیلم های مورنائو، گریفیث و گانس گاهی فیلم های لوکیشن انگاشته می شوند. بهتر است دوباره ببینیم شان. آیا عمق کمتری دارند؟ در هر صورت، آشنا بودن لحن آثار اخیر متعددی بیش از آن است که بتوان تحمل کرد. آدم به سرعت از کار بی آرایش خسته می شود. اکنون مدتی است در پی شکوه بیشتر، بیان جامع تر، برجستگی بیشتر، مینیا تور کمتر بوده ام.

می گویند هنر نوین خواهان مضامین نوین است. ایفای نقش پیامبری درست نیست: فقط می خواهم بگویم فیلم هایی که واقعاً دوست داشته ام با تکنیک جدید چیزی از دست

نخواهند داد — و شیوهٔ تدوین‌شان تغییری نخواهد کرد. در مورد فیلم‌های متوسط باید گفت که از آن سود می‌برند. طناب البته نمونهٔ بسیار خوبی نیست. اثری چون *نیاگارا* را ترجیح می‌دادم، بی‌آن‌که بگویم شاهکار است. کارگردانی هاتاوی، اگرکاری بیش از نشان دادنِ آبشار مشهور نکرده بود، حتی بیشتر از آن‌چه هست در نظرم عزیز می‌شد. شش فیلم از هرده فیلمی که ساخته می‌شود تقریباً به تمامی در لوکیشن ساخته خواهد شد، بگذارید کمی هوای تازه بخوریم. وقت زیادی داریم که خودمان را در فضاها بستمه حبس کنیم.

فراتر از همه بگذارید شادی کنیم که ظهور سینماسکوپ هم‌چنین به معنی آمدن قاطعانهٔ رنگ است. این‌جا هم مغالطه‌های بسیار هست! از آن حسرت‌خورهایی که جلوه‌های محبوب نورپرداری‌شان را آرزو می‌کنند و حتی نورپردازی پس‌زمینهٔ محبوب ترشان را، سخنی نگوییم. رنگی موردنظر بود که بیانگر باشد، به این معنی که استیلیزه و شماتیک باشد. می‌دانم گزینش اولیه‌ای از رنگ‌مایه‌ها لازم است — که در خرقه به نحو غربی غلط بود — اما بر برخی احتیاط‌ها رنگ‌های بسیار زنده را از آن‌گونه که در طبیعت یافت می‌شود، باید بی‌خطر ناهمخوانی به کار گرفت. رنگ بیانگر چیزی خواهد بود که با ملاک نقاش داوری نمی‌شود. مثالی بهتر از خود *نیاگارا* به فکر نمی‌رسد. رنگ آن زنده است، حرف می‌زند، حتی اگر سایه‌ای عادی باشد. اما زندگی‌اش در مورد چیزی نو است و برایم خیلی جالب است. فقط حالا باید کنترل‌اش کرد. این درست نیست که تکنی کالر، ایستمن کالر، یا هر فرایند دیگری برای مضامین باستانی یا وهم‌انگیز مناسب‌ترند. در زندگی مدرن این‌ها تلونی را عرضه می‌کنند که برای چشم انسانی پس از یکصد سال واکنش به جهانی که عکاسی عرضه می‌کند، غیرقابل درک شده است. من بیشتر آن نگاه پاریسی ایشاک [۳] را دوست دارم که برنامه را آغاز می‌کند. رنگ اعتقاد به واقعیت را تشدید می‌کند. فقط با آن می‌شود واقع‌گرایانه برخورد کرد. چنین است سینمایی عاری از همهٔ حیثیتی که زیباشناسان بر آن بار کرده‌اند؛ اما حیثیتی متوسط و همانند واژه‌هایی که برای توصیف آن به کار می‌روند چیز زشتی است. و بدین‌سان دیگر از کادربندی یا نورپردازی سخن نخواهیم گفت و به جای آن از منظره و نور حرف خواهیم زد. کل واژگان شعر خواهان آن است که در نوشتار ما پذیرفته شود. آن اصطلاحات فنی ناخوشایند را از سر بیرون کنیم.

به غرور ملی فکر کنیم — چه میدان رژهٔ زیبایی برای نمایش آن فراهم آمده است! این اختراع ماست، تا زمانی که ندانسته‌ایم چگونه یا نتوانسته‌ایم پیشقدم باشیم، باز می‌توانیم فاصله را پر کنیم. می‌گویند در سال‌های آتی فیلم‌های معدودی ساخته خواهد شد. این بدان معنی است که فیلم‌هایی که ساخته می‌شود باید جاه‌طلبانه‌تر و کامل‌تر باشد. این‌طوری بر

سینمای خارج که برای استفاده از آن مجهز است تأثیر بیشتری خواهد نهاد. این طوری هنر فرانسوی، که پیش از این در آمریکا تحقیر می شد، فرصت آن را خواهد یافت که خود را بشناساند و، امیدوارم، دوست داشته شود.

در مناظره‌ای که در بالا یاد شد، پی‌یر کاست، دشمن قدیمی من، می‌خواست آوانگارد را با میل ساده «راز دایی»، برای متزلزل کردن نوعی وفاق اجتماعی برابر نهد. من به سهم خودم، بیشتر مایل‌ام در هر اثر هنری در طول تاریخ نوعی محافظه کاری صمیمانه، نه ساده لوحانه، ببینم. ذات هنر حرمت گذاردن است نه نابود کردن: اما دریچه‌ای که دعوت‌مان می‌کند از آن بنگریم همواره تغییر می‌کند. سینما برای بقای خود وام‌دار تکنیسین است. بگذاریم تکنیک حرف اول را بزند، اگر نه حرف آخر را. این فرم هنری با سرعتی بیش از هر فرم دیگر حرکت می‌کند. باید خوشحال باشیم که تغییری هست و وجود دارد، پیش از آن‌که حس کنیم شیوه‌های قدیم دیگر کافی است. باید به آن نیروی درونی تپنده گوش فرا داد، نه به دستورهای مشکوک وارداتی از جای دیگر.

به دریغ و افسوس‌های مبتذل راه ندهیم. اگر به نظر می‌رسد که به سینما، آن‌گونه که تصور می‌کنید، خیانت شده است، مواظب باشید که روزی خود این مفهوم به صورت خیانتی حتی عظیم‌تر در نیاید. در مورد آن‌هایی که می‌بینند این تحول جدید نظرشان را تأیید کرده است، در واقع وهنی عظیم خواهد بود که از آن پیروزمندانه استقبال نکنند. تصور آوانگارد فیلم‌های بد بسیار زیادی را تحویل‌مان داده است. من پی‌جویی آن را در گذشته به جا دانسته‌ام. اکنون بگذارید به مسئولیت خودم معنای درست آن را ذکر کنم. برای دعوای دیگر فرصت خواهد بود. اما در این سال ۱۹۵۴ که دارد آغاز می‌شود، آوانگارد نخست و بیش از همه سینماسکوپ است.

یادداشت

۱. هانری کره‌تی، ۱۸۷۹-۱۹۵۶، مخترع فرانسوی که پس از ۱۹۲۵ فرایند لنز آنامورفیک را پدید آورد که می‌پرگونار نامیده شد و حقوق آن در ۱۹۵۲ به کمپانی فوکس قرن بیستم فروخته شد و مبنای سیستم سینماسکوپ گردید.

۲. «ابژکتیف» ۴۹ بنگرید به «شش شخصیت در جست و جوی مؤلف»، فصل ۲، زیرنویس شماره ۴.

۳. مارسل ایشاک، متولد ۱۹۰۶، مستندساز فرانسوی متخصص در فیلمبرداری کوهنوردی؛ ایشاک از قرار معلوم فیلم کوتاه مستندی ساخته است که جزو نخستین پروژه سینماسکوپ بود.

پیوست ۱

فهرست بهترین فیلم‌های سال‌های ۱۹۵۵-۱۹۵۹ از نظر کایه دو سینما

۵

با وجود عنصر تفنن در وجه کردن بهترین فیلم‌های سال که موجب تأیید نشدن آن می‌شود، این کار غالباً یک وجه جدلی هم دارد که می‌تواند به منزله شاخص سلیقه‌ها و ارزش‌های وسیع مشترک به کار رود. مسلماً کایه نیز همین نظر را داشته است و ما در انتشار فهرست‌ها توصیه پیتروئن را، به هنگام فهرست کردن کارگردان «پانتئون» خود، در نظر داریم که «فقط با انتشار، مقایسه و بررسی رتبه‌هاست که سلیقه ذهنی فردی می‌تواند اعتلا یابد و نوعی اعتبار کلی حاصل آید.» [۱] اگرچه فهرست‌های فردی ده فیلم برتر، که این فهرست‌های تلفیقی از آن‌ها گرفته شده است، غالباً نماینده سلیقه‌ها یا مجادله‌های فردی منتقدان یا فیلمسازان است، این فهرست‌های تلفیقی بیشتر نماینده نظر کلی کایه‌اند.

فهرست‌های فردی ده فیلم اول را منتقدان همکار (که در سال‌های مختلف البته اندکی متفاوت است) همچون آندره بازن، چارلز بیچ، کلود شابرول، ژان دومارشی، ژاک دونیول والکروز، ژان-لوک گدار، پی‌یر کاست. لوئی مارکورل، ژاک ریوت، اریک رومر، فرانسوا تروفو و، بعدها ژان دوشه، فریدون هویدا، لوک موله ارائه داده‌اند. این فهرست‌ها همواره با نظرخواهی از فیلمسازانی که ارتباط دیرین با مجله داشتند و مقاله‌نویسان گهگاهی همچون روزه لینهات، الکساندر آستروک و پی‌یر برون‌برگر، منتقدان سایر مجلات و روزنامه‌ها چون کلود موریاک و ژان دوبارونسلی، مورخ-منتقدها و مقاله‌نویسان گهگاهی کایه چون ژرژ سادول، هانری آگل و ژان میتری، و دوستان جوان فیلمساز چون ژاک دمی، آنیس واردا، آلن رنه (از گروه موسوم به «کرانه چپ» موج نو) تکمیل می‌شد. چنان‌که کایه اعلام می‌کرد، این‌ها دقیقاً نه «فهرست‌های کایه» بود و نه فهرست‌هایی که نشان‌دهنده نظر همه منتقدان باشد. انتخاب رأی‌دهندگان بر اساس «میل دستیابی به عینیتی از طریق منظور

کردن گرایش های گوناگون لیکن مستثنی کردن آراییی که صریحاً ضدکایه بود صورت گرفت. پس، فهرست دوستانی است که در عین حال غالباً با ما... و با یکدیگر اختلاف نظر دارند.» [۲] این گونه نمایش سلیقه منتقدان غالباً مرتبط باکایه با این همه فیلم های زیادی هستند — خصوصاً فیلم های آمریکایی البته — که در این فهرست ها بسیار با ارزش شناخته شده اند اما در فهرست های مشابه در بریتانیای آن زمان به زحمت قابل تصور بودند. با وجود این باید توجه داشت که به آثار فیلمسازی که در بریتانیا و آمریکا معتبر بودند — برگمن، فلینی، ویسکونتی، درایر، رنوار، برسون، بونوئل، میزوگوشی و امثال آن ها — اهمیت نمایی داده شده است.

فهرست های تلفیقی مرتب از فوریه ۱۹۵۶ — برای فیلم های ۱۹۵۵ — آغاز شد، اما فهرستی نیز از کایه شماره ۱۰ (مارس ۱۹۵۲) در مورد بهترین فیلم های سال ۱۹۵۱ بدان افزوده ایم. تعداد آثار هر فهرست، معمولاً بر اساس برآورد کایه از «پربار بودن» سال مورد نظر، متفاوت است. عناوین آثار غیرانگلیسی زبان در فهرست ها عناوین متداول در انگلستان و آمریکاست.

۱۹۵۱ (کایه ۱۰، مارس ۱۹۵۲)

۱. رودخانه (ژان رنوار، آمریکا، هند، ۱۹۵۱)
۲. خاطرات کشیش دهکده (روبر برسون، فرانسه، ۱۹۵۱)
۳. معجزه در میلان (ویتوریو دیسیکا، ایتالیا، ۱۹۵۰)
۴. الودادوس (لویی بونوئل، مکزیک، ۱۹۵۰)
۵. همه چیز درباره ایو (جوزف ل. منکیه ویتس، آمریکا، ۱۹۵۰)
۶. میس جولی (آلف سیوبرگ، سوئد، ۱۹۵۱)
۷. وقایع نامه یک عشق (میکل آنجلو آنتونیونی، ایتالیا، ۱۹۵۰)
۸. سانس بولوار (بیلی وایلد، آمریکا، ۱۹۵۰)
۹. ادوارد و کارولین (ژاک بکر، فرانسه، ۱۹۵۱)
۱۰. فرانچسکو فرستاده خدا (روبرتو روسلینی، ایتالیا، ۱۹۴۹)
۱۱. معجزه فقط یک بار رخ می دهد (ایو آلگره، فرانسه، ۱۹۵۱)
۱۲. مسیح ممنوع (کور تزیو مالاپارته، ایتالیا، ۱۹۵۰)
۱۳. جدال در آفتاب (لونیس مایلستون، آمریکا، ۱۹۴۶)
۱۴. این روز از آن ماست (ادوارد دمیتریک، بریتانیا، ۱۹۴۹)

۱۵. گاو مسابقه (پی‌یر بر ونبرگر، فرانسه، ۱۹۵۱)

۱۹۵۵ (کایه ۵۶، فوریه ۱۹۵۶)

۱. سفر به ایتالیا (روبرتو روسلینی، ایتالیا، ۱۹۵۳)
۲. اُردت (کارل درایر، دانمارک، ۱۹۵۵)
۳. چاقوی بزرگ (رابرت آلد ریچ، آمریکا، ۱۹۵۵)
۴. لولا مونتر (ماکس افولس، فرانسه، ۱۹۵۵)
۵. پنجره پُشتی (پنجره روبه حیاط) (آلفرد هیچکاک، آمریکا، ۱۹۵۴)
۶. برخورد های ناخوشایند (الکساندر آستروک، فرانسه، ۱۹۵۵)
۷. جاده (فدریکو فلینی، ایتالیا، ۱۹۵۴)
۸. کتس پابرهنه (جوزف ل. منکیه ویتس، آمریکا، ۱۹۵۴)
۹. جانی گیتار (نیکلاس ری، آمریکا، ۱۹۵۴)
۱۰. بوسه مرگبار (رابرت آلد ریچ، آمریکا، ۱۹۵۵)
۱۱. مرگ یک دوچرخه سوار (خوان آ. بارد، ۱۹۵۴)
۱۲. دستگیری دزد (آلفرد هیچکاک، آمریکا، ۱۹۵۴)
۱۳. رفی فی (ژول داسن، فرانسه، ۱۹۵۵)
۱۴. نمک زمین (هربرت ج. بیبرمن، آمریکا-مکزیک، ۱۹۵۳)
۱۵. Raices (بنیتو آلا زراکی، مکزیک، ۱۹۵۵)
۱۶. آپاچی (رابرت آلد ریچ، آمریکا، ۱۹۵۴)
۱۷. کن کن فرانسوی (ژان رنوار، فرانسه، ۱۹۵۵)
۱۸. جنگل تخته سیاه (ریچارد بروکس، آمریکا، ۱۹۵۵)
۱۹. شبح سفید (فدریکو فلینی، ایتالیا، ۱۹۵۲)
۲۰. لوردزو معجزه هایش (ژرژ روکیه، فرانسه، ۱۹۵۵)

۱۹۵۶ (کایه ۶۸، فوریه ۱۹۵۷)

۱. یک محکوم به مرگ فرار کرده است (روبر برسون، فرانسه، ۱۹۵۶)
۲. الناور مردان (ژان رنوار، فرانسه، ۱۹۵۶)
۳. یاغی بدون هدف (نیکلاس ری، آمریکا، ۱۹۵۵)
۴. گزارش محرمانه امستر آرکادین (اورسن ولز، اسپانیا-فرانسه، ۱۹۵۶)

۵. سنسو (لوکینو ویسکونتی، ایتالیا، ۱۹۵۳)
۶. لبخندهای یک شب تابستان (اینگمار برگمن، سوئد، ۱۹۵۵)
۷. سطل حلبی (فدریکو فلینی، ایتالیا، ۱۹۵۵)
۸. عشق (روبرتو روسلینی، ایتالیا، ۱۹۴۸)
۹. پیکنیک (جوشوا لوگان، آمریکا، ۱۹۵۴)
۱۰. ترس (روبرتو روسلینی، ایتالیا، ۱۹۵۵)
۱۱. وقتی شهر در خواب است (فریتس لانگ، آمریکا، ۱۹۵۵)
- همیشه هوای خوبی است (استنلی دامن - جن کلی، آمریکا، ۱۹۵۵)
۱۳. ایستگاه اتوبوس (جاشوا لوگان، آمریکا، ۱۹۵۶)
- مردی که زیاد می‌دانست (آلفرد هیچکاک، آمریکا، ۱۹۵۶)
- عبور از پاریس (کلود اوتان لارا، فرانسه، ۱۹۵۶)
- «خارج از مسابقه»: شب و مه (آلن رنه، فرانسه، ۱۹۵۵)

۱۹۵۷ (کایه ۸۰، فوریه ۱۹۵۸)

۱. سلطانی در نیویورک (چارلز چاپلین، بریتانیا، ۱۹۵۷)
۲. آیا موفقیت راک هانترا را خراب خواهد کرد؟ (در بریتانیا: آه! به خاطر یک مرد، فرانک تاشلین، آمریکا، ۱۹۵۷)
۳. شب‌های کابیریا (فدریکو فلینی، ایتالیا، ۱۹۵۷)
۴. مرد عوضی (آلفرد هیچکاک، آمریکا، ۱۹۵۷)
۵. زندگی تبهکارانه ارجیبالو دولاکروز (لونی بونونل، مکزیک، ۱۹۵۵)
۶. خاک‌اره و زورورق (اینگمار برگمن، سوئد، ۱۹۵۳)
۷. فراتر از واقع (نیکلاس ری، آمریکا، ۱۹۵۶)
۸. آن دختر نمی‌تواند کاریش بکند (فرانک تاشلین، آمریکا، ۱۹۵۶)
۹. ورای شک معقول (فریتس لانگ، آمریکا، ۱۹۵۶)
۱۰. دوازده مرد خشمگین (سیدنی لومت، آمریکا، ۱۹۵۷)
۱۱. چهره‌ای در میان جمع (الیا کازان، آمریکا، ۱۹۵۷)
۱۲. پیروزی تلخ (نیکلاس ری، آمریکا، ۱۹۵۷)
۱۳. خانه فرشته (لئوپولدو توره - نیلسن، آرژانتین، ۱۹۵۷)
۱۴. پلی بر رودخانه کوا (دیوید لین، بریتانیا، ۱۹۵۷)

۱۵. فردا را چه دیدی؟ (روژه وادیم، فرانسه، ۱۹۵۷)
- چیکا ماتسو مونوگاتاری (کنجی میزوگوشی، ژاپن، ۱۹۵۵)
۱۷. ایستگاه یاسمن (رنه کلر، فرانسه، ۱۹۵۷)
۱۸. نوشته برباد (داگلاس سیرک، آمریکا، ۱۹۵۷)
- هالیوود یا سینه (فرانک تاشلین، آمریکا، ۱۹۵۶)
۲۰. تورو (کارلوس ولو، مکزیک، ۱۹۵۶)

۱۹۵۸ (کایه ۹۳، مارس ۱۹۵۹)

۱. نشانی از شر (اورسن ولز، آمریکا، ۱۹۵۸)
۲. مهر هفتم (اینگمار برگمن، سوئد، ۱۹۵۶)
۳. شب‌های سفید (لوکینو ویسکونت، ایتالیا، ۱۹۵۷)
۴. فریاد (میکل آنجلو آنتونیونی، ایتالیا، ۱۹۵۷)
۵. بن‌ژو تریتس (اتوپره مینجر، آمریکا، ۱۹۵۷)
۶. سفر در پاییز (اینگمار برگمن، سوئد، ۱۹۵۵)
۷. یک زندگی (الکساندر استروک، فرانسه، ۱۹۵۸)
۸. صمو جان (ژاک تاتی، فرانسه، ۱۹۵۸)
۹. آمریکایی آرام (جوزف ل. منکیه ویتس، آمریکا، ۱۹۵۷)
۱۰. ماجرای تابستانی (اینگمار برگمن، سوئد، ۱۹۵۰)
۱۱. دخترها (جرج کیوکر، آمریکا، ۱۹۵۷)
۱۲. عشاق (لویی مال، فرانسه، ۱۹۵۸)
۱۳. کانال (آندره بی وایدا، لهستان، ۱۹۵۷)
۱۴. مونپارناس ۹ (ژاک بکر، فرانسه، ۱۹۵۷)
۱۵. زنان منتظر (اینگمار برگمن، سوئد، ۱۹۵۲)

۱۹۵۹ (کایه ۱۰۵، مارس ۱۹۶۰)

۱. اوگتسو مونوگاتاری (کنجی میزوگوشی، ژاپن، ۱۹۵۳)
۲. هیروشیما عشق من (آلن رنه. فرانسه، ۱۹۵۹)
۳. ایوان مخوف (سرگئی م. آیزنشتاین، شوروی، ۱۹۵۸)
۴. جیب‌بر (روبرو برسون، فرانسه، ۱۹۵۹)

۵. چهارصد ضربه (فرانسوا تروفو، فرانسه، ۱۹۵۹)
۶. ریو براوو (هاوارد هاگس، آمریکا، ۱۹۵۹)
۷. توت فرنگی های وحشی (اینگمار برگمن، سوئد، ۱۹۵۹)
۸. سرگیجه (آلفرد هیچکاک، آمریکا، ۱۹۵۸)
۹. یانگ کوی فای (کنجی میزوگوشی، ژاپن، ۱۹۵۵)
۱۰. بیرایشاپور (فريتس لانگ، آلمان غربی، ۱۹۵۸)
۱۱. من، یک سیاه (ژان روش، فرانسه، ۱۹۵۹)
۱۲. تشریح یک قتل (اوتو پرمنجر، آمریکا، ۱۹۵۹)
۱۳. ناهار روی چمن (ژان رنوار، فرانسه، ۱۹۵۹)
۱۴. سر به دیوار خوردن (ژرژ فرانژو، فرانسه، ۱۹۵۹)
۱۵. ژنرال دلاروره (روبرتو روسلینی، ایتالیا، ۱۹۵۹)
۱۶. بردتیر (ساموئل فولر، آمریکا، ۱۹۵۷)
۱۷. پسرعموها (کلود شابرول، فرانسه، ۱۹۵۹)
۱۸. غربیه های همیشگی (ماریو مونیچلی، ایتالیا، ۱۹۵۸)
۱۹. پسرهای زیر پرچم (لئو مک کاری، آمریکا، ۱۹۵۹)
۲۰. دو مرد از ماتهاتان (ژان-پیر ملویل، فرانسه، ۱۹۵۹)
۲۱. باد در مردابها (نیکلاس ری، آمریکا، ۱۹۵۸)

بهترین فیلم های همه دوران ها

در پی «رویارویی بهترین فیلم های همه دوران ها»، بروکسل، ۱۹۵۸، کایه دوسینما «فهرست» بهترین های همه دوران های خود را منتشر کرد. چند نکته آوردن فهرست را در این جا لازم می سازد. نخست این که، رأی دهندگان (آندره بازن، کلود بیللی، شارل بیچ، کلود شابرول، فیلیپ دمنوسابلون، ژان دومارشی، ژاک دونیول-والکروز، ژان دوشه، کلود گوتور، ژان-لوک گدار، فریدون هویدا، لوئی مارکورل، آندره مارتن، لوک موله، ژاک ریوت، اریک رومر، فرانسوا تروفو) درحقیقت «تیم» کایه در آن زمان بودند. فهرست اندک نشانی از افراطی گری آن دوره کایه دارد. خصوصاً هم ذات پنداری عمومی کایه با سینمای آمریکا را نمی توان بر مبنای این فهرست تأیید کرد. دوم این که بدون شگفتی بر اساس تعهدات و التزام کایه، فهرست درواقع فهرست مؤلفان است. دوره نخست رأی گیری درباره مؤلفان و دور دوم درباره آثار فردی بوده است. (یعنی فهرست ۱۲ نفره درج شده در

این جا در واقع فهرست کارگردان هاست). پس از ۱۲ نفر اول در دور اول این ها قرار داشتند: (۱۳) افولس، (۱۴) لانگ، (۱۵) هاکس، کیتن، (۱۷) برگمن، (۱۸) نیکلاس ری، (۱۹) نورمن مک لارن، فلاهرتی، (۲۱) بونوئل، کلر (۲۲) ویسکونتی، داوژنکو.

۱. طلوع (اف. دبلیو، مورناتو، آمریکا، ۱۹۲۷)
۲. قاعده بازی (ژان رنوار، فرانسه، ۱۹۳۹)
۳. سفر به ایتالیا (روبرتو روسلینی، ایتالیا، ۱۹۵۳)
۴. ایوان مخوف (سرگئی م. آیزنشتاین، شوروی، ۱۹۴۵/۱۹۵۸)
۵. تولد یک ملت (د. و. گریفیث، آمریکا، ۱۹۱۵)
۶. گزارش محرمانه/مستر آرکادین (اورسن ولز، اسپانیا-فرانسه، ۱۹۵۶)
۷. اُردت (کارل درایر، دانمارک، ۱۹۵۵)
۸. اگتسو مونوگاتاری (کنجی میزوگوشی، ژاپن، ۱۹۵۳)
۹. آتالانت (ژان ویگو، فرانسه، ۱۹۳۴)
۱۰. مارش هروسی (اریش فن اشتروتایم، آمریکا، ۱۹۲۷)
۱۱. زیر رأس الجدی (آلفرد هیچکاک، بریتانیا، ۱۹۴۹)
۱۲. مسیورودو (چارلز چاپلین، آمریکا، ۱۹۴۷)

یادداشت

1. Peter Wollen, *Signs and Meaning* p. 166.
2. *Cahiers* 67, January 1957, p. 2.
3. See, For example, Richard Roud: 'The French Line', *Sight and Sound*, vol. 29, no. 4, Autumn 1960, pp. 166-71.

پیوست ۲

نمایه‌کایه دو سینما به زبان انگلیسی شماره‌های ۱-۱۰۲

(آوریل ۱۹۵۱-دسامبر ۱۹۵۹)

از مطالبی که از کایه دو سینما به زبان انگلیسی ترجمه شده است سابقه‌ جامعی در دست نیست. این پیوست هم به منظور مطالعه بیشتر و هم به منزله منبعی پژوهشی ارائه می‌شود و فهرستی موقتی در این زمینه است که با وجود این تا جایی که امکان داشت جامع است. ارجاع به کتاب‌ها و مجلات در هر مدخلی با ذکر مشخصات کامل صورت می‌گیرد مگر در مورد چند کتاب که به کرات از آن‌ها یاد می‌شود و بنابراین نام آن‌ها به اختصار ذکر خواهد شد. مشخصات کامل این کتاب‌ها به شرح زیر است.

Bazin, André, *What is Cinema? Volume 1* (Essays selected and translated by Hugh Gray, foreword by Jean Renoir), Berkeley, University of California Press, 1967; selected from Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? tome 1: Ontologie et langage* and *tome 2: Le Cinéma et les autres arts*, Paris, Editions du Cerf, 1958, 1959.

Bazin, André, *What is Cinema? Volume 2* (Essays selected and translated by Hugh Gray, foreword by François Truffaut), Berkeley, University of California Press, 1971; selected from Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? tome 3: Cinéma et sociologie* and *tome 4: Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Paris, Editions du Cerf, 1961, 1962.

Bazin, André, *Jean Renoir* (Edited with an introduction by François Truffaut), New York, Simon & Schuster, 1973; London, W. H. Allen, 1974; originally published as Bazin, *Jean Renoir* (Avant-propos de Jean Renoir, Présentation de François Truffaut), Paris, Editions Champ Libre, 1971.

Braudy, Leo, and Dickstein, Morris (eds), *Great Film Directors: A Critical Anthology*, New York, Oxford University Press, 1978.

Caughie, John (ed.), *Theories of Authorship*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981 (BFI Readers in Film Studies series).

Godard, Jean-Luc, *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard* (ed. Jean Narboni and Tom Milne, trans. Tom Milne, with an introduction by Richard Roud), London, Secker & Warburg; New York, Viking, 1972 (Cinema Two series); originally published as *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1968.

Graham, Peter (ed.), *The New Wave* (Critical landmarks selected and translated by

- Peter Graham), London, Secker & Warburg; New York, Doubleday, 1968 (Cinema One series).
- Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Sarris, Andrew (ed.), *Interviews with Film Directors*, New York, Bobbs-Merrill, 1967.
- Truffaut, François, *The Films in My Life* (translated by Leonard Mayhew), New York, Simon & Schuster, 1978; London, Allen Lane, 1980; originally published as Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.
- ARANDA, J.-F.
 'La Passion selon Buñuel' in *Cahiers* 93 (March 1959)
 trans. as 'The Passion According to Buñuel' in Buñuel, L., *The Exterminating Angel/ Nazarin/Los Olvidados*, London, Lorrimer, 1972.
- ASTRUC, Alexandre
 'Le Feu et la glace' (on Murnau) in *Cahiers* 18 (December 1952)
 trans. as 'Fire and Ice' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1 (1966).
 'Qu'est-ce que la mise en scène?' in *Cahiers* 100 (October 1959)
 trans. as 'What is Mise-en-Scène?' in *Film Culture*, no. 22-3 (Summer 1961), and *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1 (1966); also translated in this volume (Ch. 33).
- AUBIER, Dominique
 'Mythologie de La Strada' in *Cahiers* 49 (July 1955)
 trans. as 'Cosmic Vision and Metaphysical Instinct' in Salachas, G. (ed.), *Federico Fellini*, New York, Crown, 1969.
- BAZIN, André
 'Pour en finir avec la profondeur de champ' in *Cahiers* 1 (April 1951)
 incorporated into 'Evolution of the Language of Cinema' in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 1, and, in a different translation as 'The Evolution of Film Language', in Graham, *New Wave*.
 'La Stylistique de Robert Bresson' in *Cahiers* 3 (June 1951)
 trans. as 'Le Journal d'un curé de campagne and the Stylistics of Robert Bresson' in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 1, reprinted in Braudy and Dickstein, *Great Film Directors*, and in Ayfre, A., et al., *The Films of Robert Bresson*, London, Studio Vista, 1969; New York, Praeger, 1970.
 'Renoir Français' in *Cahiers* 8 (January 1952)
 trans. as 'French Renoir' in Bazin, *Jean Renoir*, reprinted in Braudy and Dickstein, *Great Film Directors*; extracts trans. as 'Evolution of Jean Renoir' and 'The Camera and the Screen' in Leprohon, P., *Jean Renoir*, New York, Crown, 1971.
 'Othello' (review from Cannes 1952) in *Cahiers* 13 (June 1952)
 trans. as 'Review of Othello' in Eckert, C. (ed.), *Focus on Shakespearean Films*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972.
 'Le Réel et l'imaginaire' (on *Crim Blanc*) in *Cahiers* 25 (July 1953)
 incorporated into 'Virtues and Limitations of Montage' in Bazin, *What is Cinema?* Vol. 1.
 'Entretien avec Luis Buñuel' (with Jacques Doniol-Valkroze) in *Cahiers* 36 (June 1954)

trans. (abridged) as 'Conversation with Buñuel' in *Sight and Sound*, vol. 24, no. 4, Spring 1955.

'Hitchcock contre Hitchcock' in *Cahiers* 39 (October 1954)

trans. as 'Hitchcock versus Hitchcock' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 2 (1966), reprinted in LaValley, Albert J. (ed.), *Focus on Hitchcock*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972.

'Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?' in *Cahiers* 44 (February 1955)

trans. (extract) in Caughie, *Theories of Authorship*.

'Evolution du Western' in *Cahiers* 54 (Christmas 1955)

trans. as 'Evolution of the Western' in Bazin, *What is Cinema? Vol. 2*, reprinted in Nichols, *Movies and Methods*.

'Montage interdit' in *Cahiers* 65 (December 1956)

trans. as 'Forbidden Montage' in *Film Culture*, no. 22-3, Summer 1961, and incorporated into 'The Virtues and Limitations of Montage' in Bazin, *What is Cinema? Vol. 1*.

'En marge de "L'Erotisme au Cinéma"' in *Cahiers* 70 (April 1957)

trans. as 'Marginal Notes on "Eroticism in the Cinema"' in Bazin, *What is Cinema? Vol. 2*.

'De la politique des auteurs' in *Cahiers* 70 (April 1957)

trans. as 'La Politique des Auteurs' in Graham, *New Wave*, reprinted in this volume (Ch. 31), and as 'On the Politique des Auteurs' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1 (1966); extract trans. in Caughie, *Theories of Authorship*.

'Cabiria ou le voyage au bout du néo-réalisme' in *Cahiers* 76 (November 1957)

trans. as 'Cabiria: The Voyage to the End of Neo-Realism' in Bazin, *What is Cinema? Vol. 2*, and as 'Beyond Neo-Realism' in Salachas, G. (ed.), *Federico Fellini*, New York, Crown, 1969.

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (December 1957) (notes by Bazin on *Une vie sans joie*, *ou Catherine*, *La Petite marchande d'allumettes*, *La P'tite Lili*, *The Diary of a Chambermaid*)

trans. in Bazin, *Jean Renoir* (which also includes Bazin on *La Fille de l'eau*, *Tire au flanc*, *Le Tournoi*, *Le Bled*, material which did not appear in *Cahiers* 78).

Closely related material: see contemporaneous but non-*Cahiers* writings translated in *What is Cinema? Vols 1 and 2*, Bazin, André, *Orson Welles, A Critical View*, London, Elm Tree Books, 1978, and Williams, Christopher, *Realism and the Cinema*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980 (for the essay 'William Wyler, or the Jansenist of *mise en scène*').

BECKER, Jacques

'Entretien avec Howard Hawks' (with Jacques Rivette and François Truffaut) in *Cahiers* 56 (February 1956)

trans. in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

BÉRANGER, Jean

'Rencontre avec Ingmar Bergman' in *Cahiers* 88 (October 1958)

trans. in Steene, B. (ed.), *Focus on The Seventh Seal*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972.

BERGMAN, Ingmar

'Qu'est-ce que "faire des films"?' in *Cahiers* 61 (July 1956)

trans. as 'What is Film-Making?' in Geduld, H. M. (ed.), *Film-Makers on Film-Making*, Bloomington, Indiana University Press, 1967, and as 'What is Making Films?' in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

'Rencontre avec Ingmar Bergman' (by Jean Béranger) in *Cahiers* 88 (October 1958) trans. in Steene, B. (ed.), *Focus on The Seventh Seal*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972.

BUNUEL, Luis

'Entretien avec Luis Buñuel' (by André Bazin and Jacques Doniol-Valcroze) in *Cahiers* 36 (June 1954)

trans. (abridged) as 'Conversation with Buñuel' in *Sight and Sound*, vol. 24, no. 4, Spring 1955.

CHABROL, Claude

'Hitchcock devant le mal' in *Cahiers* 39 (October 1954)

trans. as 'Hitchcock Confronts Evil' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 2, 1966.

'Les Petits Sujets' in *Cahiers* 100 (October 1959)

trans. as 'Big Subjects, Little Subjects' in *Movie*, no. 1, June 1962, and as 'Little Themes' in Graham, *New Wave*.

Closely related material: see Rohmer, Eric and Chabrol, Claude, *Hitchcock, The First Forty-Four Films*, New York, Frederick Ungar, 1979, originally published Paris, 1957, and incorporating material close to work published on Hitchcock by Rohmer and Chabrol in *Cahiers*.

COCTEAU, Jean

'Homages à Renoir' (Petit Journal du Cinéma) in *Cahiers* 82 (April 1958)

trans. as 'Family Resemblance' in Leprohon, P., *Jean Renoir*, New York, Crown, 1971.

COLPI, Henri

'Dégradation d'un art: le montage' (A propos du montage I) in *Cahiers* 65 (December 1956)

trans. as 'Debasement of the Art of Montage' in *Film Culture*, no. 22-3, Summer 1961, and in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 3, 1966.

DE GIVRAY, Claude

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (December 1957) (notes by de Givray on *La Chienne*, *Les Bas-fonds*, *La Bête humaine*)

trans. in Bazin, *Jean Renoir*.

DEMONSABLON, Philippe

'La Hautaine Dialectique de Fritz Lang' in *Cahiers* 99 (September 1959)

trans. as 'The Imperious Dialectic of Fritz Lang' in Jenkins, S. (ed.), *Fritz Lang: The Image and the Look*, London, British Film Institute, 1981.

DOMARCHI, Jean

'Entretien avec Luchino Visconti' (with Jacques Doniol-Valcroze) in *Cahiers* 93 (March 1959)

trans. as 'Visconti Interviewed' in *Sight and Sound*, vol. 28, nos 3-4, Summer-Autumn 1959.

'Les Secrets d'Eisenstein' in *Cahiers* 96 (June 1959)

trans. as 'The Old and the New' in Moussinac, L. (ed.), *Sergei Eisenstein*, New York, Crown, 1969.

DONIOL-VALCROZE, Jacques

'Entretien avec Luis Buñuel' (with André Bazin) in *Cahiers* 36 (June 1954)

trans. (abridged) as 'Conversation with Buñuel' in *Sight and Sound*, vol. 24, no. 4, Spring 1955.

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (December 1957) (note by Doniol-Valcroze on *Une Partie de campagne*)

trans. in Bazin, *Jean Renoir*.

'Entretien avec Luchino Visconti' (with Jean Domarchi) in *Cahiers* 93 (March 1959)

trans. as 'Visconti Interviewed' in *Sight and Sound*, vol. 28, nos 3-4, Summer-Autumn 1959.

'Cannes 1959' (note on *Les 400 Coups*) in *Cahiers* 96 (June 1959)

trans. as 'Report from Cannes' in Denby, D. (ed.), *The 400 Blows*, New York, Grove Press, 1969.

EISENSTEIN, Sergei M.

'L'Unité organique et le pathétique dans la composition du "Cuirassé Potemkine"' in *Cahiers* 82 (April 1958)

trans. as 'Organic Unity and Pathos in the Composition of *Potemkin*' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 3, 1966, reprinted in Sarris, *Interviews with Film Directors*; translation from original Russian in Eisenstein, S. M., *Notes of a Film Director*, London, Lawrence & Wishart, 1959, reprinted in Eisenstein, S.M., *Battleship Potemkin*, London, Lorrimer, 1968.

FELLINI, Federico

'Les Femmes libres de Magliano' in *Cahiers* 68 (February 1957)

trans. as 'The Free Women of Magliano' in Salachas, G. (ed.), *Federico Fellini*, New York, Crown, 1969.

FORD, John

'Rencontre avec John Ford' (by Jean Mitry) in *Cahiers* 45 (March 1955)

trans. in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

FRANJU, Georges

'Le Style de Fritz Lang' in *Cahiers* 101 (November 1959)

trans. as 'The Style of Fritz Lang' in Braudy and Dickstein, *Great Film Directors*.

GODARD, Jean-Luc

Review of *No Sad Songs for Me* (under pseudonym Hans Lucas) in *Cahiers* 10 (March 1952)

trans. as 'No Sad Songs for Me' in *Godard on Godard*.

'Suprématie du sujet' (on *Strangers on a Train*) (under pseudonym Hans Lucas) in *Cahiers* 10 (March 1952)

trans. as 'Strangers on a Train' in *Godard on Godard*.

'Défense et illustration du découpage classique' (under pseudonym Hans Lucas) in *Cahiers* 15 (September 1952)

trans. as 'Defence and Illustration of Classical Construction' in *Godard on Godard*.

'Mirliflores et Bécassines' (on *Artists and Models* and *The Lieutenant Wore Skirts*) in *Cahiers* 62 (August–September 1956)

trans. as 'The Lieutenant Wore Skirts and Artists and Models' in *Godard on Godard*.

'Le Chemin des écoliers' (on *The Man Who Knew Too Much*) in *Cahiers* 64 (November 1956)

trans. as 'The Man Who Knew Too Much' in *Godard on Godard*.

'Montage, mon beau souci' (A Propos du montage II) in *Cahiers* 65 (December 1956)

trans. as 'Montage My Fine Care' in *Godard on Godard*, also in Mussman, T. (ed.), *Jean-Luc Godard: A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1968, in *Film Culture*, Summer 1961, and in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 3, 1966.

'Futur, présent, passé' (on *Magirama*) in *Cahiers* 67 (January 1957)

trans. as 'Future, Present, Past: Magirama' in *Godard on Godard*.

'Rien que le cinéma' (on *Hot Blood*) in *Cahiers* 68 (February 1957)

trans. as 'Hot Blood' in *Godard on Godard*, reprinted in this volume (Ch. 13).

'Au petit trot' (on *Courte-Tête*) in *Cahiers* 70 (April 1957)

trans. as 'Courte-Tête' in *Godard on Godard*.

'Soixante Metteurs en Scène Français' in *Cahiers* 71 (May 1957) (notes by Godard on Robert Bresson, Norbert Carbonn(e)aux, Roger Leenhardt, Jacques Tati)

trans. as 'Dictionary of French Film-Makers' in *Godard on Godard*.

'Le Cinéma et son double' (on *The Wrong Man*) in *Cahiers* 72 (June 1957)

trans. as 'The Wrong Man' in *Godard on Godard*.

'Des preuves suffisantes' (on *Sait-on jamais?*) in *Cahiers* 73 (July 1957)

trans. as 'Sait-on jamais?' in *Godard on Godard*, reprinted in this volume (Ch. 3).

'Hollywood ou mourir' (on *Hollywood or Bust*) in *Cahiers* 73 (July 1957)

trans. as 'Hollywood or Bust' in *Godard on Godard*.

'Le Cinéaste bien-aimé' (on *The True Story of Jesse James*) in *Cahiers* 74 (August–September 1957)

trans. as 'The True Story of Jesse James' in *Godard on Godard*.

'Photos d'août-septembre' (note on *Will Success Spoil Rock Hunter?*, UK title *Oh for a Man*) in *Cahiers* 74 (August–September 1957)

trans. as 'Will Success Spoil Rock Hunter?' in *Godard on Godard*.

'Petit Journal du Cinéma: Signal' (note on *Forty Guns*) in *Cahiers* 76 (November 1957)

trans. as 'Forty Guns' in *Godard on Godard*, reprinted in Will, D., and Wollen, P. (eds), *Samuel Fuller*, Edinburgh, Edinburgh Film Festival, 1969.

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (Christmas 1957) (notes by Godard on *La Nuit du carrefour*, *Swamp Water*, *Eléna et les hommes*)

trans. as 'Jean Renoir' in *Godard on Godard*, also in Bazin, *Jean Renoir*.

'Au delà des étoiles' (on *Bitter Victory*) in *Cahiers* 79 (January 1958)
trans. as 'Bitter Victory' in *Godard on Godard*, reprinted in this volume (Ch. 14).

'Un Bon Devoir' (on *The Killing*) in *Cahiers* 80 (February 1958)
trans. as 'The Killing' in *Godard on Godard*.

'Rétrospective Ophüls' in *Cahiers* 81 (March 1958) (note by Godard on *Caught*)
trans. as 'Caught' in *Godard on Godard*.

'Une Bonne Copie' (on *The Wayward Bus*) in *Cahiers* 81 (March 1958)
trans. as 'The Wayward Bus' in *Godard on Godard*.

'Esotérisme farfelu' (on *Le Temps des œufs durs*) in *Cahiers* 82 (April 1958)
trans. as 'Le Temps des Œufs Durs' in *Godard on Godard*.

'Sympathique' (on *Rafles sur la ville*) in *Cahiers* 82 (April 1958)
trans. as 'Rafles sur la ville' in *Godard on Godard*.

'Saut dans le vide' (on *Montparnasse 19*) in *Cahiers* 83 (May 1958)
trans. as 'Montparnasse 19' in *Godard on Godard*.

'Malraux mauvais français?' in *Cahiers* 83 (May 1958)
trans. as 'Malraux a Discredit to France?' in *Godard on Godard*.

'Bergmanorama' in *Cahiers* 85 (July 1958)
trans. as 'Bergmanorama' in *Godard on Godard*, also trans. in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1, 1966.

'Une Fille nommée Durance' (on *L'Eau vive*) in *Cahiers* 85 (July 1958)
trans. as 'L'Eau Vive' in *Godard on Godard*.

'Voyez comme on danse' (on *The Pajama Game*) in *Cahiers* 85 (July 1958)
trans. as 'The Pajama Game' in *Godard on Godard*.

'Travail à la chaîne' (on *The Long Hot Summer*) in *Cahiers* 85 (July 1958)
trans. as 'The Long Hot Summer' in *Godard on Godard*.

'Télégramme de Berlin' (as Hans Lucas) in *Cahiers* 86 (August 1958)
trans. as 'Telegram from Berlin' in *Godard on Godard*.

'Ailleurs' (on *Une Vie*) in *Cahiers* 89 (November 1958)
trans. as 'Une Vie' in *Godard on Godard*, and as 'Review of Astruc's *Une Vie*' in Graham, *New Wave*.

'La Photo du Mois' (note on *Les Cousins*) in *Cahiers* 89 (November 1958)
trans. as 'Les Cousins' in *Godard on Godard*.

'Georges Franju' in *Cahiers* 90 (December 1958)
trans. as 'Georges Franju' in *Godard on Godard*.

'Chacun son Tours' (on the Tours Film Festival) in *Cahiers* 92 (February 1959)
trans. as 'Take Your Own Tours' in *Godard on Godard*.

'Super Mann' (on *Man of the West*) in *Cahiers* 92 (February 1959)
trans. as 'Man of the West' in *Godard on Godard*.

'La Photo du Mois' (note on *Les 400 Coups*) in *Cahiers* 92 (February 1959)
trans. as 'Les 400 Coups' in *Godard on Godard*, reprinted in this volume (Ch. 4),
and as 'Photo of the Month' in Denby, D. (ed.), *The 400 Blows*, New York, Grove Press, 1969.

'Le Conquérant solitaire' (on *Le Rendez-vous du Diable*) in *Cahiers* 93 (March 1959)
trans. as 'Le Rendez-vous du Diable' in *Godard on Godard*.

'Dura lex' (on *La Loi*) in *Cahiers* 93 (March 1959)
trans. as 'La Loi' in *Godard on Godard*.

'La Photo du Mois' (note on *La Ligne de mire*) in *Cahiers* 93 (March 1959)
trans. as 'La Ligne de Mire' in *Godard on Godard*.

'L'Afrique vous parle de la fin et des moyens' (on *Moi, un noir*) in *Cahiers* 94 (April 1959)
trans. as 'Africa Speaks of the End and the Means' in *Godard on Godard*.

'Des larmes et de la vitesse' (on *A Time to Love and a Time to Die*) in *Cahiers* 94 (April 1959)
trans. as 'A Time to Love and a Time to Die' in *Godard on Godard*, and as 'Tears and Speed' in *Screen*, vol. 12, no. 2, Summer 1971.

'Petit Journal du Cinema: Boris Barnett' in *Cahiers* 94 (April 1959)
trans. as 'Boris Barnett' in *Godard on Godard*.

'Une Loi obscure' (on *La Tête contre les murs*) in *Cahiers* 95 (May 1959)
trans. as 'La Tête contre les murs' in *Godard on Godard*.

'Le Passe-temps retrouvé' (on *The Perfect Furlough*, UK title *Strictly for Pleasure*) in *Cahiers* 95 (May 1959)
trans. as 'The Perfect Furlough' in *Godard on Godard*.

'Cannes 1959' (note on *India*) in *Cahiers* 96 (June 1959)
trans. as 'India' in *Godard on Godard*.

'Franc-tireur' (on *Tarawa Beachhead*) in *Cahiers* 96 (June 1959)
trans. as 'Tarawa Beachhead' in *Godard on Godard*.

'Le Brésil vu de Billancourt' (on *Orfeu Negro*) in *Cahiers* 97 (July 1959)
trans. as 'Orfeu Negro' in *Godard on Godard*.

'Une Femme est une femme: scénario' in *Cahiers* 98 (August 1959)
trans. as 'Une Femme est une Femme' in *Godard on Godard*, also in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 12, 1967, and in Mussman, T. (ed.), *Jean-Luc Godard: A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1968.

See also Godard's personal annual 'Ten Best' lists for 1956 (*Cahiers* 67, January 1957), 1957 (*Cahiers* 79, January 1958), 1958 (*Cahiers* 92, February 1959), 1959 (*Cahiers* 104, February 1960).

Closely related material: see contemporaneous but non-*Cahiers* writing collected in *Godard on Godard*.

HAWKS, Howard

'Entretien avec Howard Hawks' (by Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut) in *Cahiers* 56 (February 1956)
trans. in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

KAST, Pierre

'Des confitures pour un gendarme' in *Cahiers* 2 (May 1951)
trans. (extract) in Caughie, *Theories of Authorship*; trans. in full in this volume (Ch. 29).

'Défense de jouer avec les allumettes' (on *The Day the Earth Stood Still*) in *Cahiers* 12 (May 1952)

trans. as 'Don't Play with Fire' in Johnson, W. (ed.), *Focus on the Science Fiction Film*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972.

LEENHARDT, Roger

'Ambiguïté du cinéma' in *Cahiers* 100 (October 1959)

trans. as 'Ambiguity of the Cinema' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1, 1966.

MARCORELLES, Louis

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (December 1957) (note by Marco-relles on *Salute to France*)

trans. in Bazin, *Jean Renoir*.

'Ford of the Movies' in *Cahiers* 86 (August 1958)

trans. as 'Ford of the Movies' in Caughie, *Theories of Authorship*.

MITRY, Jean

'Rencontre avec John Ford' in *Cahiers* 45 (March 1955)

trans. in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

MONOD, Roland

'En travaillant avec Robert Bresson' in *Cahiers* 64 (November 1956)

trans. (abridged) as 'Working with Bresson' in *Sight and Sound*, vol. 27, no. 1, Summer 1957.

MOULLET, Luc

'Sainte Janet' (on *Jet Pilot*) in *Cahiers* 86 (August 1958)

trans. as 'Saint Janet' in Baxter, P. (ed.), *Sternberg*, London, British Film Institute, 1980

'Sam Fuller sur les brisées de Marlowe' in *Cahiers* 93 (March 1959)

trans. (extract) in Caughie, *Theories of Authorship*; trans. in full in this volume (Ch. 20).

MOURLET, Michel

'Trajectoire de Fritz Lang' in *Cahiers* 99 (September 1959)

trans. as 'Fritz Lang's Trajectory' in Jenkins, S. (ed.), *Fritz Lang: The Image and the Look*, London, British Film Institute, 1981.

OPHULS, Max

'Entretien avec Max Ophuls' (by Jacques Rivette, François Truffaut) in *Cahiers* 72 (June 1957)

trans. as 'Interview with Max Ophuls' in Willemen, P. (ed.), *Ophuls*, London, British Film Institute, 1978.

'Mon expérience' in *Cahiers* 81 (March 1958)

trans. as 'My Experience' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1, 1966, reprinted in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

RENOIR, Jean

'On me demande . . . ' in *Cahiers* 8 (January 1952)

trans. as 'Personal Notes' in *Sight and Sound*, vol. 21, no. 4, April-June 1952, and

(extract) as 'The Profession of Director' in Leprohon, P., *Jean Renoir*, New York, Crown, 1971.

'Entretien avec Jean Renoir' (by Jacques Rivette, François Truffaut) in *Cahiers* 34 and 35 (April and May 1954)
trans. (abridged) as 'Renoir in America' in *Sight and Sound*, vol. 24, no. 1, July–September 1954.

'Nouvel entretien avec Jean Renoir' (by Jacques Rivette, François Truffaut) in *Cahiers* 78 (Christmas 1957)
trans. (extracts) as 'Reality and Magic', 'The Uses of Art' and 'Preparing for Shooting' in Leprohon, P., *Jean Renoir*, New York, Crown, 1971.

RIVETTE, Jacques

'Génie de Howard Hawks' in *Cahiers* 23 (May 1953)
trans. as 'The Genius of Howard Hawks' in *Movie*, no. 5, December 1962 (abridged), modified translation (complete) in McBride, J. (ed.), *Focus on Howard Hawks*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972, reprinted in Braudy and Dickstein, *Great Film Directors*, and in this volume (Ch. 16).

'Entretien avec Jean Renoir' (with François Truffaut) in *Cahiers* 34 and 35 (April and May 1954)
trans. (abridged) as 'Renoir in America' in *Sight and Sound*, vol. 24, no. 1, July–September 1954.

'Lettre sur Rossellini' in *Cahiers* 46 (April 1955)
trans. as 'Letter on Rossellini' in Rosenbaum, J. (ed.), *Rivette: Texts and Interviews*, London, British Film Institute, 1977; reprinted in this volume (Ch. 26).

'Notes sur une révolution' in *Cahiers* 54 (Christmas 1955)
trans. (extract) in Caughie, *Theories of Authorship*, trans. in full in this volume (Ch. 8).

'Entretien avec Howard Hawks' (with Jacques Becker, François Truffaut) in *Cahiers* 56 (February 1956)
trans. in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

'Entretien avec Max Ophüls' (with François Truffaut) in *Cahiers* 72 (June 1957)
trans. as 'Interview with Max Ophüls' in Willemsen, P. (ed.), *Ophüls*, London, British Film Institute, 1978.

'La Main' (on *Beyond a Reasonable Doubt*) in *Cahiers* 76 (November 1957)
trans. as 'The Hand' in Rosenbaum, J. (ed.), *Rivette: Texts and Interviews*, London, British Film Institute, 1977; reprinted in this volume (Ch. 19).

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (Christmas 1958) (notes by Rivette on *Le Bled*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Tosca*, *The Woman on the Beach*, *The River*, *French Cancan*)
trans. in Bazin, *Jean Renoir*.

'Que Viva Eisenstein' in *Cahiers* 79 (January 1958)
trans. as 'Que Viva Eisenstein' in Moussinac, L. (ed.), *Sergei Eisenstein*, New York, Crown, 1969.

'Du côté de chez Antoine' (on *Les 400 Coups*) in *Cahiers* 95 (May 1959)

trans. as 'Antoine's Way' in Denby, D. (ed.), *The 400 Blows*, New York, Grove Press, 1969.

ROHMER, Eric

'Renoir Américain' (under his real name Maurice Schérer) in *Cahiers* 8 (January 1952)
trans. (extract) as 'American Renoir' in Caughie, *Theories of Authorship*.

'Entretien avec Roberto Rossellini' (under his real name Maurice Schérer, with François Truffaut) in *Cahiers* 37 (July 1954)

trans. in *Film Culture*, no. 2, vol. 1, March–April 1955, reprinted in Sarris, *Interviews with Film Directors*; extracts also in this volume (Ch. 28).

'A qui la faute?' (under his real name Maurice Schérer) in *Cahiers* 39 (October 1954)
trans. (extract) in Caughie, *Theories of Authorship*.

'Le Celluloid et le marbre II: le siècle des peintres' in *Cahiers* 49 (July 1955)
trans. as 'Celluloid and Marble II (The Century of Painters)' in Williams, C. (ed.), *Realism and the Cinema*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.

'Le Celluloid et le marbre III: de la métaphore' in *Cahiers* 51 (October 1955)
trans. as 'Celluloid and Marble III (On Metaphor)' in Williams, C. (ed.), *Realism and the Cinema*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (December 1957) (notes by Rohmer on *Boudu sauvé des eaux*, *Madame Bovary*, *The Southerner*, *Le Carrosse d'or*)
trans. in Bazin, *Jean Renoir*.

Closely related material: see Rohmer, Eric, and Chabrol, Claude, *Hitchcock, The First Forty-Four Films*, New York, Frederick Ungar, 1979, originally published Paris, 1957, and incorporating material close to work published on Hitchcock by Rohmer and Chabrol in *Cahiers*.

ROSSELLINI, Roberto

'Entretien avec Roberto Rossellini' (by Eric Rohmer, under his real name Maurice Schérer, and François Truffaut) in *Cahiers* 37 (July 1954)

trans. in *Film Culture*, no. 2, vol. 1, March–April 1955, reprinted in Sarris, *Interviews with Film Directors*; extracts also in this volume (Ch. 28).

'Dix ans de cinéma I–III' in *Cahiers* 50, 52 and 53 (August–September and November 1955, and January 1956)

trans. as '10 Years of Cinema I–III' in Overbey, D. (ed.), *Springtime in Italy*, London, Talisman, 1978.

TRUFFAUT, François

'Notes sur d'autres films' (on *Dr Cyclops*) in *Cahiers* 25 (July 1953)

trans. as 'Dr Cyclops' in Johnson, W. (ed.), *Focus on the Science Fiction Film*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972.

'Du mépris considéré' (on *Stalag 17*) in *Cahiers* 28 (November 1953)

trans. (of version close to original) as 'Stalag 17' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Une Certaine Tendance du cinéma français' in *Cahiers* 31 (January 1954)

trans. as 'A Certain Tendency of the French cinema' in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 1, 1966, reprinted in Nichols, *Movies and Methods*; extract reprinted in Caughie, *Theories of Authorship*.

'Aimer Fritz Lang' (on *The Big Heat*) in *Cahiers* 31 (January 1954)

trans. as 'Loving Fritz Lang' in Braudy and Dickstein, *Great Film Directors*.

'Les Truands sont fatigués' (on *Touchez pas au grisbi*) in *Cahiers* 34 (April 1954)

trans. (of version close to original) as 'Touchez pas au grisbi' in Truffaut, *Films in My Life*; trans. of original in this volume (Ch. 1).

'Entretien avec Jean Renoir' (with Jacques Rivette) in *Cahiers* 34 and 35 (April and May 1954)

trans. (abridged) as 'Renoir in America' in *Sight and Sound*, vol. 24, no. 1, July–September 1954.

'Entretien avec Roberto Rossellini' (with Eric Rohmer, under his real name Maurice Schérer) in *Cahiers* 37 (July 1954)

trans. in *Film Culture*, no. 2, vol. 1, March–April 1955, reprinted in Sarris, *Interviews with Film Directors*; extracts also in this volume (Ch. 28).

'Un Trousseau de fausses clés' (on Hitchcock) in *Cahiers* 39 (October 1954)

trans. as 'Skeleton Keys' in *Film Culture*, no. 32, Spring 1964, reprinted in *Cahiers du Cinéma in English*, no. 2, 1966.

'L'Admirable Certitude' (on *Johnny Guitar*) (under pseudonym Robert Lachenay) in *Cahiers* 46 (April 1955)

trans. (of version of original) as 'Johnny Guitar' in Truffaut, *Films in My Life*; trans. of original in this volume (Ch. 11).

'Abel Gance, désordre et génie' (on *La Tour de Nesle*) (under pseudonym Robert Lachenay) in *Cahiers* 47 (May 1955)

trans. as 'La Tour de Nesle' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Le Derby des psaumes' (on *Vera Cruz*) in *Cahiers* 48 (June 1955)

trans. as 'Vera Cruz' in Truffaut, *Films in My Life*.

'La Comtesse était Beylle' (on *The Barefoot Contessa*) in *Cahiers* 49 (July 1955)

trans. (of version of original) as 'The Barefoot Contessa' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Portrait d'Humphrey Bogart' (under pseudonym Robert Lachenay) in *Cahiers* 52 (November 1955)

trans. (of revised version of original) as 'Portrait of Humphrey Bogart' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Lola au bûcher' (on *Lola Montès*) in *Cahiers* 55 (January 1956)

trans. (of version of original) as 'Lola Montès' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Entretien avec Howard Hawks' (with Jacques Becker, Jacques Rivette) in *Cahiers* 56 (February 1956)

trans. in Sarris, *Interviews with Film Directors*.

'La Main de Marilyn' (on *The Seven Year Itch*) (under pseudonym Robert Lachenay) in *Cahiers* 57 (March 1956)

trans. (of version close to original) as 'The Seven Year Itch' in Truffaut, *Films in My Life*.

'L'Attraction des sexes' (on *Baby Doll*) in *Cahiers* 67 (January 1957)

trans. (of version of original) as 'Baby Doll' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Entretien avec Max Ophuls' (with Jacques Rivette) in *Cahiers* 72 (June 1957)
trans. as 'Interview with Max Ophuls' in Willemen, P. (ed.), *Ophuls*, London,
British Film Institute, 1978.

'Parlons-en!' (on *Twelve Angry Men*) in *Cahiers* 77 (December 1957)
trans. as 'Twelve Angry Men' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Bio-filmographie de Jean Renoir' in *Cahiers* 78 (Christmas 1957) (notes by Truffaut
on *Nana*, *Charleston*, *Marquitta*, *Tire au flanc*, *Toni*, *Le Crime de Monsieur Lange*, *La
Vie est à nous*, *La Grande Illusion*, *La Marseillaise*, *La Règle du jeu*, *This Land is Mine*)
trans. in Bazin, *Jean Renoir*.

'Photo du Mois: Les avions font l'amour dans *Jet Pilot* de Sternberg' in *Cahiers* 80
(February 1958)
trans. (of version of original) as 'Jet Pilot' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Si jeunes et des Japonais' (on *Juvenile Passion*) in *Cahiers* 83 (May 1958)
trans. as 'Juvenile Passion' in Truffaut, *Films in My Life*.

'Il faisait bon vivre' (on Bazin) in *Cahiers* 91 (January 1959)
trans. as 'It was good to be alive' in *New York Film Bulletin*, vol. 3, no. 3 (no. 44),
n.d., reprinted in Denby, D. (ed.), *The 400 Blows*, New York, Grove Press, 1969.

Closely related material: see contemporaneous (though often revised) but non-*Cahiers* writing collected in Truffaut, *Films in My Life*; François Truffaut (with the
collaboration of Helen G. Scott), *Hitchcock*, New York, Simon & Schuster, 1967;
London, Secker & Warburg, 1968 (originally published as *Le Cinéma selon Hitchcock*,
Paris, 1966) strongly reflects Truffaut's work on Hitchcock in the 1950s.

VISCONTI, Luchino

'Entretien avec Luchino Visconti' (by Jacques Doniol-Valkroze and Jean Domarchi)
in *Cahiers* 93 (March 1959)
trans. as 'Visconti Interviewed' in *Sight and Sound*, vol. 28, nos 3-4,
Summer-Autumn 1959.

پیوست ۳

کایه دو سینما در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰

جلد ۲. ۱۹۶۰-۱۹۶۸

در ۱۹۵۹ کایه به عنوان عاملی مؤثر در نقد سینمای فرانسوی جا افتاده بود. مواضع جدلی‌اش به‌خصوص در مورد سینمای آمریکا مباحثه‌گسترده‌ای در محافل نقد در فرانسه و جاهای دیگر. به‌ویژه در انگلستان راه انداخته بود، در عین حال، اندک تردیدی وجود دارد که اگر فیلم‌های «موج نو» فرانسه آن توجه انتقادی گسترده را در دوره ۱۹۵۸ تا آوریل دهه ۱۹۶۰ به خود ندیده بود این مباحثات آنچنان مورد توجه قرار نمی‌گرفت. اگرچه به هیچ‌وجه همه فیلمسازان جدید فرانسوی از میان منتقدان کایه برنخاستند، فیلمسازان به‌قدر کافی مهمی - تروفو، گدار، شابرول، و بعدها ریوت و رومر - جزو این دسته بودند و حیثیتی که فیلم‌های‌شان کسب کرد حتی منتقدان مخالف با نقد مجله کایه را واداشت نگرش‌ها و داوری‌های انتقادی آنان را جدی بگیرند. بدین سبب است که ریچارد رود نوشت:

نمی‌دانم چند نفر از منتقدان انگلیسی (در فهرست ده فیلم برتر سال خود) سرگیجه هیچکاک، بُردِ تیر سامونل فولر، زمانی برای عشق و زمانی برای مرگِ داگلاس سیرک، یا باد در مرداب‌ها نیکلاس ری را ذکر کرده‌اند. نخستین واکنش هر کسی شاید این باشد که نتیجه بگیرد این آدم‌ها باید خیلی احمق باشند. و در واقع تا یکی دو سال پیش می‌شد این‌طوری فکر کرد. اما فکر می‌کنم امروز دیگر مشکل بتوان همچنان بر آن بود که فیلمسازانی چون آلن رنه، فرانسوا تروفو، کلود شابرول، ژان-لوک گدار، پی‌یر کاست و ژان پی‌یر ملول احمق‌اند [۱].

ترکیب حیثیت و مناقشه تیراز کایه را از حدود ۳۰۰۰ نسخه در اوایل و اواسط دهه ۱۹۵۰

به حدود ۱۲۰۰۰ نسخه در اوایل دهه ۱۹۶۰ و به نقطه اوج ۱۳۰۰۰ در اواسط و اواخر دهه ۱۹۶۰ رسانید.

بخش اعظم به اصطلاح «زیاده روی» انتقادی کایه مربوط به اوایل دهه ۱۹۶۰ است که مسئولیت خط‌مشی مجله عمدتاً با اریک رومر بود. مشخصه این زیاده روی توجه فزاینده گروهی از منتقدان، غالباً موسوم به «مک ماهونیست‌ها» به تقلید از سینمای مک ماهون که در فیلم‌های آمریکایی تخصص داشت، بود اما افراد دیگری از همکاران مجله، از جمله خود رومر، در کنار ایشان، توجه اصلی نقد خود را به مفهوم تقریباً انتزاعی «میزانسن» و به گروه اخیراً تحسین‌شده «مؤلفان» معطوف داشتند که در بین‌شان چهره‌هایی چون جوزف لوزی، راثول والش، فریتس لانگ، اوتو پرمنیجر و کارگردان حماسه ایتالیایی ویتوریو کونافاوی برجسته‌تر بودند. شاید از روی فروتنی اما در عین حال به طور تعجب‌آوری. در مورد موج نو فرانسه در اوایل سال‌های ۱۹۶۰ نسبتاً کم نوشته می‌شد. مسلماً توجه به سینمای اروپا و به خصوص سینمای ایتالیا که در دهه ۱۹۵۰ چنان اهمیتی یافته بود اکنون کم‌رنگ‌تر می‌نمود؟ کمابیش تردیدی وجود ندارد که این جهت‌گیری‌های کایه برخی از تحریریه اولیه آن را که همچنان در خط مجله حرکت می‌کردند برمی‌آشت. ژاک دونیول - والکروز و پی‌یر کاست مثلاً که هر دو چپ یا لیبرال بودند، به «غیرسیاسی» شدن فزاینده مجله، اگر نه لغزیدن‌اش به راست، توجه داشتند گدار در ۱۹۶۲ می‌گفت که از کایه دیگر ایده‌های نویی بیرون نمی‌آید: «دیگر موضعی وجود ندارد که از آن دفاع شود... اکنون که همه موافق‌اند، چیز زیادی برای گفتن وجود ندارد. آنچه کایه را به وجود آورد موضع‌اش در خط مقدم نبرد بود.» [۲] ژاک ریوت و میشل دلاهای می‌خواستند کایه درباره «سینمای نو»، تئوری‌های فرهنگی جدید، سیاست بیشتر بحث کند و مطلب داشته باشد. رومر این جهت‌گیری‌ها را چندان جذاب نمی‌یافت. ۱۹۶۳ در نتیجه این نارضایی‌ها یک شورای نویسندگان بر رومر تحمیل شد که اندکی بعد ریوت را به عنوان سردبیر جانشین او کرد و ریوت تا سال ۱۹۶۵ این سمت را حفظ کرد.

اوایل دهه ۱۹۶۰، انصافاً آن قدر که از این گزارش برمی‌آید محدود نبود. محتوای جلد ۲ نشان می‌دهد که در کنار کار «افراطی» در خصوص سینمای آمریکا، توجهی فزاینده به مسائل کاملاً متفاوتی چون تأثیر برتولت برشت بر فیلمسازی و نقد فیلم و تحولات ناشی از «سینما حقیقت» و سینمای مستقیم وجود دارد. این‌گونه جهت‌گیری‌های جدید اما در اواسط دهه ۱۹۶۰ با ترغیب بسیار آگاهانه ناشی از توجه به کار تئوریک جاری در عرصه‌هایی چون مردم‌شناسی و زبان‌شناسی که با سینما ارتباط داشت انگیزش بیشتری یافت - که در

جلد ۲ در ضمن مصاحبه‌ای با رولان بارت نمایان است. شاید مهم‌تر از همه پیدایش مباحثه‌ای در خصوص «سینمای نو» و در خصوص سیاسی کردن آگاهانه نقد بود. این جهت‌گیری‌های جدید، به ناگزیر، مستلزم بازسنجی دیدگاهی بود که کایه در گذشته نسبت به سینمای آمریکا داشت و هم‌چنین اذعان به این نکته بود که خود سینمای آمریکا تغییرات نمایانی را از سر می‌گذراند. مسلماً، روی هم رفته، می‌توان چنین پنداشت که کایه در این دوره کم‌کم در مفروضاتی که مبنای نگرش‌های قبلی‌اش به سینمای آمریکا بود تجدید نظر می‌کرد: در مفهوم تألیف، درباره کارکرد ایدئولوژیک سینمای آمریکا، دوباره می‌اندیشید. صریح‌تر این که، این نه ردّ سینمای آمریکا بلکه بازاندیشی در زمینه یک روند انتقادی سیاسی و نظری مؤثرتر بود.

جلد ۳: ۱۹۶۹-۱۹۷۲

این مواضع سیاسی و نظری حادث‌تر البته مواضعی هستند که کایه در دوره پس از ۱۹۶۸ اتخاذ کرد اما درست نخواهد بود که حوادث ۱۹۶۸ را نقطه عطفی ناگهانی بپنداریم: صریح‌ترین که، مجله از قبل، از همان اواسط سال‌های ۱۹۶۰ در این مسیر حرکت می‌کرد. شگفت این که مالکیت نشر کایه در اواسط دهه ۱۹۶۰ تغییر یافت و از نو طراحی شد تا «عامه‌پسند» تر به نظر آید و درست از این زمان بود که در زمینه سینمایی که ارج می‌نهاد می‌رفت تا دیگر چندان «محبوب» نباشد و بدین سان جذابیت کمتری هم داشته باشد. در دوره کوتاه اما بسیار حادّی که جلد ۳ در بر می‌گیرد، کایه خوانندگان‌اش را از دست داد و دچار بحران‌های مالکیت شد و سرانجام دوباره با روی جلد بسیار عبوس و ساختار مالی جدیدی به سر آمد.

اگر هویت انتقادی کایه در اواخر دهه ۱۹۵۰ روشن و اثرگذار، سپس در دهه ۱۹۶۰ نه‌چندان مشخص بود، اکنون، در دوره پس از ۱۹۶۸، یک‌بار دیگر جدلی و منشأ تأثیر و مباحثات شدید گشت. اما این بار، جدل - سیاسی تر، نظری تر - چندان اقبال عام نیافت: در عین حال که مباحث انتقادی در زمینه تألیف و سینمای آمریکا و میزانشن در اواخر دهه ۱۹۵۰ سرانجام، هرچند به صورتی خام و محدود. در نگارش کلی درباره سینما، مثلاً در نقدهای سینمایی روزنامه‌ها راه یافت، کارتنوریک کایه در دوره ۱۹۶۹-۱۹۷۲ در عرصه محدودتر نقد فیلم و آموزش فیلم جدی تأثیر داشت. این تأثیرها اما بسیار رادیکال بود. در بحبوحه حوادث ماه مه ۱۹۶۸ [۳] اساساً، به شرح و بسط «سیاست سینما» می‌پرداخت و به تحولی که این حوادث در درون سیاست جناح چپ در فرانسه و در درون آن سیاست، تفکر رادیکال درباره کارکرد فرهنگ و کار فرهنگی، پدید آورد. زمینه‌های حادّ مباحثه آن‌هایی بود که در

عنوان سرمقاله مشهور ۱۹۶۹ کایه: «سینما/ایدئولوژی/نقد» [۴] نمایان است. در مرکز این مباحثه مفهوم «ایدئولوژی غالب»، که فیلسوف لوئی آلتوسر در بازخوانی مارکس خویش تقریر کرده بود، و نحوه بیان این ایدئولوژی غالب در سینما، قرار داشت. همچنان که در جلد ۳ گفته می‌شود، بخشی از دغدغه نیز گسستی قطعی با زیباشناسی تصویری «ایده‌آلیستی» مورد نظر آندره بازن در عرصه رئالیسم، که در گذشته کایه جایگاهی مرکزی داشت، و برگزیدن زیباشناسی‌ای بر مبنای «مونتاز» و ارتباطش با ماتریالیسم دیالکتیکی، به خصوص پیوندش با آیزنشتاین و سینمای دهه ۱۹۲۰ شوروی بود که در این دوره عرصه‌ای عمده برای «کشف دوباره» توسط کایه شد.

ماهیت و کارکرد خود نقد نیز جایگاه اصلی یافت: آن نقد «علمی» که کایه می‌خواست پیشه کند، با وام‌گیری‌اش از کار روانکاوشی پسا-فرویدی ژاک لکان، در ارتباط با تماشاگر به عنوان «سوژه»، و از گرامسکولوزی ژاک دریدا، در ارتباط با فرایند «خوانش»، چه منزلی داشت؟ این دوره همانند کشف دوباره سینمای شوروی، هم‌چنین کاری پی‌گیر در «بازخوانی» سینمای گذشته فرانسه و آمریکا، در تحلیل سینمای نوین فیلمسازانی چون میکلوش یا نجو و ژان-ماری استروب و دانیل هویه، و در تحلیل ایدئولوژیک فیلم‌های «سیاسی» معاصر چون فیلم‌های کوستا-گاوراس به‌طور سیستماتیک، عرضه کرد.

جلد ۴: اواخر دهه ۱۹۷۰

پروژه کایه در اواخر دهه ۱۹۷۰ غالباً ادامه و گسترش سیاسی و نظری اعلام شده در دوره پس از ۱۹۶۸ به‌ویژه مسائلی مرتبط با جایگاه تماشاگر. بر اساس کار روانکاوشی لکان مسائلی در خصوص سیاست و تاریخ برخاسته از کار میشل فوکو است. ادامه تعهد کلی بر فهم کارکرد سینمای بورژوایی، از طریق بازخوانی سیستماتیک فیلم‌ها و هم‌چنین تاریخ سینما، نقد و تئوری، با تعهد بر کشف جانشین‌هایی برای سینمای بورژوایی اعم از سینمای ساخت‌شکنانه اروپایی‌گذار، استروب-هویه و دیگران یا سینمای «ضد امپریالیستی» مثلاً الجزایر، فلسطین، چین، شیلی، که در این دوره اهمیت فزاینده داشت، تکمیل شد. تا حدودی بازیابی سینمای پیش از موج نو فرانسه، که کایه در دهه ۱۹۵۰ انجام داده بود، و نحوه فهم و ایجاد سینمای «ملّی» اصیل فرانسه نیز در آن دیده می‌شود. از این لحاظ، مسائل مربوط به سینما و مبارزه فرهنگی در صدر برنامه کایه قرار داشت که می‌خواست بداند یک مجله سینمایی رادیکال به مبارزه سیاسی در جبهه فرهنگی چه کمکی می‌تواند بکند.

یادداشت

1. Richard Roud, 'The French Line' *Sight and Sound*, vol. 29, no. 4 Autumn 1960, p. 167.
2. Interview with Jean-Luc Godard, *Cahiers* 138, December 1962; trans. in Tom Milne (ed.), *Godard on Godard*, London, Secker & Warburg; New York, Viking, 1972, p. 195.

۳. برای شرحی دربارهٔ حوادث ماه مه ۱۹۶۸ بنگرید به:

- Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture*, London, British Film Institute, 1978.
4. Jean-Louis Comoli and Jean Narboni, 'Cinema/Ideology/Criticism', *Cahiers* 216, October 1969; trans. in *Screen*, vol. 12, no. 1, Spring 1971, reprinted in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press, 1976, and in *Screen Reader 1*, London, Society for Education in Film and Television, 1977.

نمایه نام‌ها و فیلم‌ها

- آبراهام لینکلن *Abraham Lincoln* ۷۹
 آپاچی *Apache* ۱۲۴، ۳۴۹
 آنالانت *L'Alalante* ۷۹، ۱۸۹، ۲۵۳
 آتش‌پاره *Ball of Fire* ۱۶۲، ۱۶۴
 آخرین تعطیلات *Les Dernières vacances* ۲۲۹، ۵۸۷
 آرت *Arts* ۱۹، ۳۲، ۷۰، ۷۵
 آرتو، آنتونین *Artaud, Antonin* ۲۵
 آرنو، فرانسواز *Arnoul, Fraçoise* ۶۸-۶۹
 آسمان بزرگ *The Big Sky* ۱۲۱
 آسمان روی مرداب *Cielo Sulla Palude* ۲۳۶
 آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود *Mr Smith Goes to Washington* ۲۸۳
 آقایان مطلقایی‌ها را ترجیح می‌دهند *Gentlemen Prefer Blondes* ۲۹۹، ۳۰۲
 آکسفورد آپی‌نیون *Oxford Opinion* ۲۷
 آلتون، جان *Alton, John* ۱۴۹
 آلد ریچ، رابرت *Aldrich, Robert* ۷۰، ۱۲۲، ۱۲۴-
 ۱۲۵، ۱۴۲، ۱۴۷، ۲۰۵، ۲۹۱، ۲۹۹-۳۰۰، ۳۴۹
 آلکان، هانری *Alékan, Henri* ۷۰
 آلگرت، ایو *Allégret, Yves* ۲۹۰-۲۹۱، ۲۹۳، ۳۴۸
- آلمان سال صفر *Germany year Zero* ۷۰، ۷۳
 آنتوان و آنتوانت *Antoine et Antoinette* ۲۸۸
 آنتونیونی، میکل آنجلو *Antonioni, Michelangelo* ۳۴۸، ۳۵۱
 آن‌ها در شب زندگی می‌کنند *They Live by Night* ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۵۷
 آیزنر، لوت *Eisner, Lotte* ۱۷
 آیزنشتاین، س.م. *Eisenstein, S.M.* ۱۶-۱۷، ۲۲، ۴۲-۴۳، ۸۱-۸۳، ۹۷، ۱۲۰، ۱۵۰، ۱۵۲، ۲۹۲، ۳۳۷، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۷۰
 آیشولوس *Aeschylus* ۲۹۶
 آیفری، آمده *Ayfre, Amédée* ۲۲۰-۲۲۱، ۲۲۷، ۲۳۷
 ابرکتیف *Objectif* ۱۸، ۴۹، ۵۷، ۶۶، ۲۵۲، ۳۴۴، ۳۴۶
 ادگار، اولمر *Ulmer, Edgar* ۱۲۲
 ادوارد و کارولین *Edouard et Caroline* ۴۵-۴۶، ۵۸، ۳۴۸
 اُردت *Ordet* ۲۹، ۱۸۲، ۳۴۹، ۳۵۳
 ارسطو *Aristotle* ۱۱۸
 اروپا *Europa '51* ۱۵۲، ۲۴۱-۲۴۴، ۲۴۸-
 ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۷، ۳۰۷، ۳۲۲، ۳۳۵

- ۲۲۶-۲۲۵، ۲۲۳، ۲۲۰ *Umberto D* امبرتو د
 ۶۳ Aymé, Marcel مارسل ایمه
 ۱۸۰، ۱۷۱ Andrews, Dana اندروز، دانا
 ۲۸۸ Engels, Friedrich انگلس، فریدریش
 ۱۸۹ Evans, Jene اوانز، جن
 ۲۹۳، ۴۳ Autant-Lara, Claude اوتان لارا، کلود
 ۱۴۲ O'Donnell, Cathy اودانل، کتی
 ۲۴۷ Audiberti, Jacques اودیبرت، ژاک
 ۶۶، ۵۲، ۳۸-۳۷ Aurenche, Jean اورانش، ژان
 ۳۸ *Orphée* اورفه
 ۱۸، ۱۶ Auriol, Jean-George اوریول ژان، ژرژ
 ۳۳۶، ۳۳۴
 ۲۷۶ *Ugetsu monogatari* اوگتسو مونوگاتاری
 ۳۵۱، ۳۲۷-۳۲۶
 ۱۹۹ Oland, Warner اولند، وارنر
 ۵۴ *Ulysses* اولیس
 ۳۵۰، ۳۱۵ *Bus Stop* ایستگاه اتوبوس
 ۳۴۶-۳۴۵ Ichac, Marcel ایساک، مارسل
 ۳۲۳ Imai, Tadashi ایمای، تاداشی
 ۲۱۲، ۱۲۵ Ince, Thomas اینس، تامس
 ۳۵۳، ۳۵۱، ۲۹۲ *Ivan The Terrible* ایوان مخوف
 ۲۸۴ Bataille, Georges باتای، ژرژ
 ۲۸۷، ۲۸۴ Butler, Samuel باتلر، ساموئل
 ۲۱۱، ۱۰۹-۱۰۸ Boetticher, Budd باتیکر، باد
 ۲۱۴
 ۳۴۰، ۲۵۶ Bach, J.S. باخ، ی.س.
Lady Windermere's Fan لیدی ویندرمیر
 ۳۳۷
Wind across The everglades باد در مردابها
 ۳۶۷، ۳۵۲
 ۳۶۹، ۹۰ Barthes, Roland بارت، رولان
 ۷۱، ۶۹ Bardot, Brigitte باردو، بریژیت
 ۲۲، ۱۹-۱۶، ۱۳، ۱۱ Bazin, André بازن، آندره
 ۶۵-۶۲، ۵۸، ۵۶-۵۵، ۵۱، ۴۹، ۴۴-۳۸، ۳۱، ۲۵
 ۹۸-۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۸۳، ۲۰۷
 ۲۳۸-۲۳۷، ۲۳۲، ۲۲۵-۲۲۰، ۲۱۵، ۲۱۱-۲۱۰
 ۲۷۹-۲۷۵، ۲۷۳، ۲۶۷، ۲۶۳، ۲۶۱، ۲۵۲، ۲۴۵
- ۲۰۲ *Out of The Past* از گذشتهما
 ۲۳۷، ۲۳۲، ۱۷ *Esprit* اسپری
 ۲۰۵ Spillane, Mickey اسپیلین، میکی
 ۲۹۰-۲۸۹ Stalin, Joseph استالین، جوزف
 Stendhal (Henri (هانری بیل
 ۲۹۳، ۲۴۷، ۶۲ Beyle)
 ۱۸۹-۱۸۷ Steiger, Rod استایگر، راد
 ۸۹ Stravinsky, Igor استراوینسکی، ایگور
 ۳۱۱، ۲۴۹، ۲۴۰
 ۲۸۷ Sturges, Preston استرجس، پرستن
 ۳۵۱ Astruc, Alexandre استروک، الکساندر
 استرومبولی *Stromboli* ۷۹، ۸۶، ۱۸۲، ۲۴۱، ۲۴۴
 ۲۴۹-۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۸-۲۵۷، ۲۶۰-۲۶۱
 ۲۶۷
 استوارت، جیمز *Stewart, James* ۵۶، ۱۷۴
 ۲۰۸، ۱۷۶
 استیونس، جرج *Stevens, George* ۱۰۸، ۲۱۲
 ۲۹۹
 استیونسون، رابرت لوئیس *Stevenson, Robert*
 ۱۲۱، ۱۱۹ Louis
 اسکات، راندولف *Scott, Randolph* ۲۱۵-۲۱۳
 اوسوالد، گرد *Oswald, Gerd* ۱۲۲
 اشترنبرگ، یوزف فن *Sternberg, Joseph Von*
 ۱۶
 اشتروهایم، اریش فن *Stroheim, Erich Von*
 ۳۳۷، ۳۳۲، ۳۱۰، ۲۶۲، ۶۹، ۲۲، ۱۶
 اعتراف می‌کنم *I Confess* ۲۴۸، ۷۹
 افولس، ماکس *Ophuls, Max* ۳۹-۳۸، ۵۵، ۷۰
 ۳۵۳، ۳۴۹، ۳۲۵، ۱۰۶
 اقدام فوری *Action immédiate* ۶۸، ۷۱
 اکتبر *October* ۴۳، ۹۱
 اکران فرانز *Ecran Français* ۱۷
 السایسر، تامس *Elsaesser, Thomas* ۲۶، ۲۳، ۱۵
 الکساندر نوسکی *Alexander Nevsky* ۲۹۲
 النا و مردان *Eléna et les hommes* ۵۵، ۸۲، ۹۳
 ۳۴۹
 الهه *Goddess* ۷۲

نمایه نام‌ها و فیلم‌ها ۳۷۵

بندیک، لاسلو Benedek, Laszlo ۱۲۳، ۲۹۹
 بوتور، میشل Butor, Michel ۸۷
 بودلر، شارل-پسی Baudelaire, Charles-
 Pierre ۱۲۸، ۲۴۹، ۳۱۱، ۳۲۸
 بورخس، خورخه لوئیس Borges, Jorge Luis
 ۹۳
 بورویل Bourvil ۲۸۴
 بوست، پی‌یر Bost, Pierre ۲۰، ۳۷، ۳۸، ۴۳
 بوسه مرگبار Kiss Me Deadly ۱۲۵، ۲۰۵-۲۰۶،
 ۳۰۰، ۳۴۹
 بوسه مرگ Kiss of Death ۲۰۱
 بوگارت، همفری Bogart, Humphrey ۹۸-۹۹،
 ۱۰۷، ۱۲۱، ۱۲۶-۱۳۰، ۱۶۴-۱۶۵
 بول، پی‌یر Boule, Pierre ۶۰
 بونوئل، لوئیس Buñuel, Luis ۱۶-۱۷، ۳۴۸
 به پول دست نزن Touchez pas au grisbi ۲۹، ۳۹،
 ۴۶
 بهترین سال‌های زندگی ما The Best Years of Our
 Lives ۳۳۲
 به دنبال ترک‌مرد After The Thin Man ۲۰۵
 بی‌برمن، هربرت Biberman, Herbert ۲۹۱-۳۴۹
 بیچ، شارل Bitsch, Charles ۱۵۳، ۳۴۷، ۳۵۲
 بیسهارت، ریچارد Basehart, Richard ۱۸۹
 بیگانگان در قطار Strangers on a Train ۲۹۹
 بیگز، ارل در Biggers, Earl Derr ۱۹۹
 پائیزا Paisa ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۹، ۲۵۸-۲۶۰
 پابست، گ. و. Pabst, G.W. ۱۶
 پاسکال، بلز Pascal, Blaise ۲۳۷
 پالیه‌رو، مارسل Pagiero, Marcel ۲۳۲-۲۳۵
 پانیول، مارسل Pagnol, Marcel ۸۵
 پاوزه، چزاره Pavese, Cesare ۵۶-۵۸
 پیه لو موکو pépé le Moko ۱۲۷
 پرایس، وینسنت Price, Vincent ۱۸۹
 پرکینز، وی. اف. Perkins, V.F. ۱۴، ۲۴-۲۵، ۹۸،
 ۱۰۱-۱۰۲، ۱۰۹، ۱۲۱
 پروست، مارسل Proust, Marcel ۸۸، ۲۰۴-۲۴۷،
 ۳۲۵، ۳۲۸

۲۸۵-۲۸۶، ۳۰۴، ۳۱۷-۳۱۸، ۳۳۱-۳۳۴، ۳۴۷،
 ۳۵۲، ۳۷۰
 باستید، رژیس Bastide, Régis ۸۷
 باسکوم، ادوارد Buscombe, Edward ۲۷۶
 باکال، لورن Bacall, Lauren ۲۳۵
 بالزاک، اونوره دو Balzac, Honoré de ۶۲، ۲۴۷،
 ۲۹۳، ۲۹۵
 بانو در دریاچه The Lady in The Lake ۲۰۰-
 ۲۰۲
 بانویی از شانگهای Lady From Shanghai ۱۵۰،
 ۲۰۳، ۲۸۴-۲۸۵، ۲۹۹
 بیرایشناپور The Tiger of Eschnapur ۲۷۷، ۳۵۲
 مزرحه بدنام Notorious ۱۷۶، ۳۳۵
 بد و زیبا The Bad and The Beautiful ۲۹۹
 براک، ژرژ Braque, Georges ۹۰
 براندو، مارلون Brando, Marlon ۱۲۹، ۲۱۴
 برتن، ریچارد Burton, Richard ۱۵۰-۱۵۱
 بُرودر Run of The Arrow ۲۸، ۱۸۴، ۱۸۶،
 ۱۹۰-۱۹۲، ۱۹۵
 برسون، روبر Bresson, Robert ۱۸-۲۲، ۳۸-
 ۳۹، ۴۵، ۵۲، ۶۶-۳۴۸-۳۴۹
 برگمن، اینگرید Bergman, Ingrid ۸۵، ۹۳، ۱۵۰،
 ۲۴۴، ۲۵۲، ۲۵۵
 برگمن، اینگمار Bergman, Ingmar ۹۳، ۲۱۹،
 ۳۵۰-۳۵۲
 بر مبنای خطرناک On Dangerous Ground
 ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۴-۱۵۵، ۱۵۷
 برنارد، ریمون Bernard, Raymond ۳۲۳
 برنانوس، جورج Bernanos, Georges ۶۱، ۶۵-۷۲، ۷۳
 برنت، و. ر. Burnett, W.R. ۲۰۰
 بروکس، ریچارد Brooks, Richard ۱۲۲، ۱۲۴-
 ۱۲۵، ۳۴۹
 بزریدزای، ا. ا. Bezzerides, A.I. ۲۰۵-۲۰۶
 بسیار نزدیک به واقع So Close to Life ۸۶، ۹۳
 بکر، ژاک Becker, Jacques ۱۷، ۲۴، ۳۸-۴۱،
 ۴۵-۴۷، ۵۲-۵۸، ۲۲۴، ۳۴۸، ۳۵۱
 بندر مه‌گرفته Quai des Brumes ۸۴، ۱۱۵

- پرورش بیبی *Bringing Up Baby* ۱۶۲
- پرونده قتل قناری *The Canary Murder Case* ۱۹۹
- پرمینجر، اوتو Preminger, Otto ۱۷، ۱۲۲، ۱۴۷، ۳۵۱
- پرهور، پی پر Prévert, Pierre ۵۱-۵۲، ۶۶
- پسرعموها *Les Cousins* ۹۰، ۳۵۲
- پگی، چارلز Péguy, Charles ۱۶۵، ۲۵۲
- پلیس گشت *The Prowler* ۲۰۳، ۲۰۵
- پنجره روبه حیاط *Rear Window* ۱۰۳، ۱۷۳، ۳۴۹
- پودوفکین، ویسولود Pudovkin, Vsevolod ۲۹۲، ۱۶
- پوزیتیف *Positif* ۱۶، ۲۱، ۳۰، ۲۷۴
- پوسن، نیکلا Poussin, Nicolas ۲۴۰
- پیت، مایکل Pate, Michael ۱۸۷
- پیچل، ایروینگ Pichel, Irving ۲۰
- پیروزی تلخ *Bitter Victory* ۱۰۴، ۱۵۰-۱۵۱، ۱۵۸، ۳۵۰
- پیکاسو، پابلو Picasso, Pablo ۸۳، ۸۹-۹۱، ۱۱۷، ۳۰۷، ۲۴۰
- پیکنیک *Picnic* ۳۱۵، ۳۵۰
- پینکی *Pinky* ۲۸۳
- تابستان با مونیکا *Summer With Monika* ۷۰-
- ۲۲۳، ۷۱
- تابو Tabu ۲۴۸، ۳۴۰
- تاتی، ژاک Tati, Jacques ۳۸، ۳۵۱
- تاراداش، دن Taradash, Dan ۱۲۲
- تارتوف *Tartuffe* ۱۶۳، ۳۳۷
- تاشلین، فرانک Tashlin, Frank ۱۷، ۱۴۷، ۳۵۰-۳۵۱
- ترانه ای متولد می شود *A Song is born* ۱۶۲
- ترین تینان، ژان لوئی Trintignant, Jean-Louis ۷۱، ۶۹
- تروفو، فرانسو Truffaut, François ۱۱، ۱۴، ۱۷-۲۰، ۲۴-۲۵، ۲۸-۲۹، ۳۲-۳۷، ۴۵-۴۶، ۷۲
- ۷۴-۷۹، ۸۵-۹۳، ۹۴-۹۹، ۱۰۱-۱۰۳، ۱۱۰-۱۲۱، ۱۲۵-۱۳۴، ۱۳۹-۱۸۳، ۱۸۹، ۲۱۹، ۲۲۳-۲۲۴، ۲۵۶-۲۵۷، ۲۶۷، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۸-۳۰۶، ۳۰۵
- ۳۴۷-۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۲، ۳۶۷
- تمصب *Intolerance* ۱۲۵، ۲۴۷
- توت فرنگی های وحشی *Wild Strawberries* ۳۵۲
- تورنور، ژاک Tournier, Jacques ۲۰۲
- تولد یک ملت *Birth of a Nation* ۱۵۱، ۳۴۰، ۳۵۳
- تولستوی، لئو Tolstoy, Leo ۲۰۴
- تولند، گریک Toland, Gregg ۱۷، ۳۱۱
- تیرار، آرمان Thirard, Armand ۶۷، ۷۰
- تیرانداز چپ دست *The Left-Handed gun* ۷۲
- جانی گیتار *Johnny Guitar* ۱۰۰-۱۰۱، ۱۰۸، ۱۳۶-۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۵، ۱۵۷-۱۵۸، ۳۴۹
- جایی که پیاده رو تمام می شود *Where The Sidewalk Ends* ۱۷۲، ۲۰۳
- جنگل آسفالت *Asphalt Jungle* ۲۸۱
- جنگ و صلح *War and Peace* ۵۳
- جویس، جیمز Joyce, James ۸۸، ۳۱۱، ۳۱۹
- جویندگان طلا *The Gold Rush* ۳۱۱
- جویندگان *The Searchers* ۲۱۱
- جهان زیرین *Underworld* ۲۰۱
- جهنم و مد *Hell and High Water* ۱۸۵، ۱۸۷
- ۱۸۹-۱۹۱، ۱۹۵
- جیب تر خیابان جنوب *Pickup on South Street* ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۴-۱۹۵
- جیمز، هنری James, Henry ۶۰
- چاپلین، چارلز Chaplin, Charles ۱۵۰، ۳۵۰، ۳۵۳
- چاقوی بزرگ *The Big Knife* ۱۲۵، ۲۹۹-۳۰۰، ۳۴۹
- چشم در برابر چشم *Oeil Pour Oeil* ۱۸۲
- چندلر Chandler, Raymond ۲۰۰، ۲۰۵-۲۰۶
- چویه دارم را بلند بساز *Build my Gallows High* ۲۰۲، ۲۰۶
- چهارراه بوواتی *Bhowani Junction* ۱۴۷
- چهارصد ضربه *Les 400 Coups* ۲۵، ۳۳، ۳۹، ۴۱-۴۲، ۷۲، ۷۴-۷۷، ۸۵، ۲۲۴، ۳۵۲
- چهل اسلحه *Forty Guns* ۱۸۹، ۱۹۵

۱۴۲، ۱۴۶، ۱۵۴، ۱۵۶، ۲۰۳، ۲۰۵-۲۰۶
 در سرزمین مرتفع‌باز *Ride The High Country*
 ۲۳
 در شبی اتفاق افتاد *It Happened One Night* ۱۱۵
 دروازه چین *China Gate* ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۴-
 ۱۹۵
 دزد دوچرخه *Bicycle Thieves* ۴۱، ۲۲۳، ۲۲۵-
 ۲۲۶
 دسیکا، ویتوریو *De Sica, Vittorio* ۳۴۸
 دکا، هانری *Decae, Henri* ۷۲
 دلانوا *Delannoy, Jean* ۴۳، ۴۵، ۵۴
 دلوک، لونی *Delluc, Louis* ۸۴
 دل‌های مهربان و نیماج‌ها *Kind Hearts and*
Coronets ۲۸۶، ۲۸۷-۲۸۸
 دلیجان *Stagecoach* ۱۰۷، ۲۱۲، ۳۱۵
 دمیتریک، ادوارد *Dmytryk, Edward* ۳۴۸
 دوان، آلن *Dwan, Allan* ۱۲۵
 دو بوآر، سیمون *de, Simone Beauvoir* ۸۶
 دو تا آدم *Two people* ۱۶۹
 دوراس، مارگریت *Duras, Marguerite* ۴۱، ۸۱
 ۸۳، ۸۷، ۹۳-۹۴
 دورر، آلبرشت *Dürer, Albrecht* ۲۹۴
 دوس پاسوس، جان *Dos Passos, John* ۸۳
 ۱۲۰، ۲۳۱
 دوکا، لو *Duca, Lo* ۱۸-۱۹
 دومارشی، ژان *Domarchi, Jean* ۸۱، ۲۸۹، ۳۰۵
 ۳۴۷، ۳۵۲
 دومیل، سسیل ب. *De Mill, Cecil B.* ۱۹۰
 دونیول-والکروز، ج. *Doniol-Valcroze, J.* ۱۱
 ۱۶-۱۹، ۲۸، ۳۷، ۴۹، ۵۲، ۵۷-۵۸، ۶۲-۶۳، ۸۱-
 ۸۸، ۹۰، ۹۴، ۱۳۸، ۲۷۷، ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۶۸
 دین، جیمز *Dean, James* ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۲-۱۴۵
 دیوز، دلمر *Daves, Delmer* ۱۸۷
 دیو و دلبر *La Belle et la bête* ۷۰
 راجرز، جینجر *Rogers, Ginger* ۱۶۳
 رادیکه، ریمون *Radiguet, Raymond* ۹۰
 راستن، لئو *Rosten, Leo* ۲۰۰

حرس *Greed* ۳۳۲
 حسین، روبرت *Hossein, Robert* ۶۹، ۷۱
 حقیرترین مرد *Der letzte Mann* ۱۶۳
 خارش هفت ساله *Seven Year Itch* ۳۱۵
 خاطرات کشیش دمکده *Le Journal d'un Curé*
de Campagne ۲۸۴، ۲۸۸
 خانم‌های جنگل بولونی *Les Dames du Bois de*
Boulogne ۹۲، ۱۸۲
 خانواده باشکوه آمبرسون *The Magnificient*
Ambersons ۳۴۴
 خانه بزرگ *The Big House* ۲۸۳
 خانه ننی *House of Bamboo* ۱۸۵، ۱۸۹
 ۱۹۱-۱۹۳، ۱۹۵
 خدا حافظ، محبوبم *Farewell, My Lovely* ۲۰۰
 خروشچف، نیکیتا *Khrushchev, Nikita* ۲۷۵
 ۲۸۹-۲۹۰
 خشم *Fury* ۱۸۱
 خطای پلزموره ۲۸۴
 خواب‌آبدی ۱۰۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۶۱، ۱۶۴-۱۶۶، ۲۰۲
 خوشه‌های خشم *The Grapes of wrath* ۲۸۶
 خون داغ *Hot Blood* ۱۰۴، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۶
 دارگنات، ریموند *Durgnat, Raymond* ۷۳
 داستان واقعی جسی جیمز *The True Story of*
Jesse James ۱۹۳، ۱۹۵
 داستایوسکی *Dostoevsky, Fyodor* ۹۲، ۲۸۹
 ۲۹۴-۲۹۵
 داسن، ژول *Dassin, Jules* ۱۰۷، ۲۰۴، ۲۰۶، ۳۴۹
 داشتن و نداشتن *To Have and Have Not* ۱۱۹
 ۱۶۴-۱۶۵، ۱۸۲
 داگور، لیل *Dagover, Lil* ۳۳۷
 دانون، استنلی *Donen, Stanley* ۳۵۰
 داوژنکو، الکساندر *Dovzhenko, Alexander*
 ۱۷، ۳۵۳
 درایر، کارل *Dreyer, Carl* ۱۶-۱۷، ۲۲، ۲۹، ۷۸
 ۸۳، ۹۷، ۱۲۰، ۱۶۹، ۱۸۲، ۳۳۲، ۳۴۸-۳۴۹، ۳۵۳
 درتزلر، جی *Dratler, Jay* ۲۰۰، ۲۰۳
 در جایی پرت *In a Lonely Place* ۱۳۶، ۱۳۹

۲۲۰-۲۲۳، ۲۲۹-۲۳۱، ۲۳۵-۲۳۹، ۲۵۷-۲۵۹،
 ۲۶۷، ۳۰۴، ۳۱۲، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۵۲-۳۵۳
 روکیه، ژرژ Rouquier, Georges ۱۷، ۳۴۹
 رومر، اریک Romer, Eric ۱۷، ۴۹، ۵۴، ۸۱، ۱۱۰
 ۱۱۵، ۱۳۵، ۱۴۱، ۲۲۰، ۲۵۲-۲۵۳، ۲۵۶-۲۵۷،
 ۲۷۷، ۳۰۴-۳۰۶، ۳۱۱، ۳۴۳، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۶۸
 رومن، روت Roman, Ruth ۱۵۱
 رُودوسینما La Revue du Cinéma ۲۷۸، ۳۳۶
 ری، نیکلاس Ray, Nicholas ۷۹، ۹۸، ۱۰۸، ۱۱۷،
 ۱۲۴، ۱۳۳-۱۳۴، ۱۳۶-۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۱-۱۴۳،
 ۱۴۶-۱۵۱، ۱۵۳، ۱۹۵، ۲۲۳، ۳۱۲، ۳۶۷
 ریوا، امانوئل Riva, Emmanuelle ۸۵-۸۸، ۹۲
 ریو برآوو Rio Bravo ۲۷-۲۸، ۳۵۲
 ریوت، ژاک Rivette, Jacques ۱۸-۲۰، ۲۸،
 ۳۲-۳۳، ۳۷، ۴۰-۴۴، ۴۹-۵۷، ۶۰-۶۶، ۸۱-۸۶،
 ۸۹-۹۴، ۹۷-۱۰۶، ۱۰۹-۱۱۱، ۱۲۲، ۱۳۳، ۱۳۹،
 ۱۴۱، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۷۸، ۱۸۲-۱۸۳، ۱۹۱،
 ۲۱۵، ۲۱۹-۲۲۴، ۲۳۹، ۲۵۲، ۲۵۷، ۲۶۱، ۲۶۷،
 ۲۷۵-۲۷۷، ۳۱۳-۳۱۴، ۳۱۷، ۳۲۲، ۳۳۱-۳۳۲،
 ۳۳۷، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۶۷، ۳۶۸
 زاده برای کشتن Born to Kill ۲۰۴-۲۰۶
 زاواتینی، چزاره Zavattini, Cesare ۱۷، ۵۴
 ۲۲۵-۲۲۶، ۲۳۲-۲۳۵، ۲۴۷
 زمانی برای عشق و زمانی برای مرگ A Time to
 Love and a Time to Die ۳۶۷
 زمین می لرزد La Terra Trema ۲۲۲-۲۳۳
 زندگی Living ۲۷۶، ۳۱۷، ۳۱۹-۳۲۱
 زنی در ساحل Woman in The Beach ۱۶۹
 زنی در ماه Woman in The Moon ۱۷۹
 زوکر، آدلف Zukor, Adolph ۲۱۲
 زولا، امیل Zola, Emile ۲۸۴
 زیر رأس الجدی Under Capricorn ۱۷۶، ۲۴۸،
 ۳۵۳
 زینمان، فرد Zinnemann, Fred ۵۷
 ژاک، کریستیان Christian-Jaque ۲۲۳
 ژاندارک در آتش Joan of Arc at the Stake
 ۲۴۴، ۲۴۶

راسل، جین Russell, Jane ۱۴۸
 راسل، گیل Russell, Gail ۲۱۴-۲۱۵
 راسین، ژان Racine, Jean ۳۰۹-۳۱۰
 راشومون Rashomon ۳۱۷-۳۱۹
 رافت، جورج Raft, George ۱۲۸
 رایان، رابرت Ryan, Robert ۲۰۶
 رایت، فرانک لایوید Wright, Frank Lloyd
 ۱۵۴-۱۵۵
 ریابنده Five Fingers ۲۰۱
 ریکا Rebecca ۱۷۶، ۲۵۵
 رب گریه، آلن Robbe-Grille, Alain ۴۱، ۹۴
 رجیانی، سرژ Reggiani, Serge ۴۶
 رزناو پوتمکین The Battleship potemkin ۲۹۲
 رلیقما Le Amiche ۵۸
 رمبو، آرتور Rimbaud, Arthur ۲۰۸
 رم، شهر بی دفاع Rome, Open City ۲۲۱، ۲۳۷،
 ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۵۹
 رنوار، ژان Renoir, Jean ۶۹، ۹۳، ۹۷-۹۸، ۱۰۶،
 ۱۲۰-۱۲۱، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۶۹، ۱۸۲، ۲۲۲،
 ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۶۱، ۳۰۴-۳۰۶،
 ۳۱۰، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۸-۳۴۹، ۳۵۲-۳۵۳
 رنوار، کلود Renoir, Claude ۱۱-۱۲، ۱۷-۲۲،
 ۲۴، ۳۱، ۳۸-۳۹، ۴۵، ۴۷-۴۸، ۵۵، ۷۰، ۷۸-۷۹،
 ۸۴-۸۶
 رنه، آلن Resnais, Alain ۳۴، ۸۳، ۸۷، ۸۹-
 ۹۱، ۳۴۷، ۳۵۱-۳۵۰، ۳۶۷
 روتمان، والتر Ruttmann, Walter ۱۶
 رود، اریک Rhode, Eric ۲۰
 رودخانه The River ۱۵۲، ۲۴۷-۲۴۸، ۳۱۱، ۳۴۰، ۳۴۸
 رود سرخ Red River ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۶۱، ۱۶۳-
 ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۸۲
 روسل، ریمون Roussel, Raymond ۱۶۵
 روسلینی، روبرتو Rossellini, Roberto ۱۷، ۱۹،
 ۲۴، ۳۴، ۳۷، ۴۲-۴۴، ۵۴، ۵۹، ۶۶، ۷۲، ۷۸-۷۹،
 ۸۶، ۸۹، ۹۲، ۹۴، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۶،
 ۱۰۹-۱۱۰، ۱۲۰-۱۲۱، ۱۲۴-۱۲۵، ۱۳۵، ۱۳۷،
 ۱۳۹، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۷۲، ۱۸۲-۱۸۳

سی‌یرای بلند *High sierra* ۱۲۸
 شابرول، کلود Chabrol, Claude ۱۴، ۱۷-۱۹،
 ۲۸، ۴۱، ۹۴-۱۰۳، ۱۰۶-۱۰۷، ۱۳۰، ۱۷۳،
 ۱۸۳، ۱۹۹، ۲۰۶، ۳۲۷، ۳۵۲، ۳۶۷
 شاردون، ژاک Chardonne, Jacques ۶۵، ۲۴۷
 شاهین مالت *The Maltese Falcon* ۱۲۸، ۲۰۰،
 ۲۰۵، ۲۸۱
 شب در چهارراه *La Nuit du Carrefour* ۶۹
 شب و مه *Nuit et brouillard* ۹۱، ۲۵۰
 شرر، موريس Schérer Maurice ۱۷، ۲۴۴،
 ۲۵۲-۲۵۳، ۲۵۶، ۳۳۲
 شره‌تی‌ین، هانری Chrétien, Henri ۳۲۳، ۳۲۶
 شکسپیر، ویلیام Shakespeare, William ۳۲،
 ۱۵۱، ۱۹۴، ۳۰۴، ۳۰۷
 شکوفه‌های له شده *Broken Blossoms* ۱۵۰
 شور جوانی *Juvenile passion* ۲۹-۳۰، ۷۲، ۷۵،
 ۲۲۴، ۲۶۷
 شور زندگی *Lust for life* ۳۰۵، ۳۱۴
 شورش در کشتی کین *The Caine Mutiny* ۱۲۹
 شهر برهنه *Naked City* ۲۸۱
 شیطان در جسم *Le Diable au Corps* ۴۳
 شیطان‌مفتان *Les Diaboliques* ۵۹
 شین *Shane* ۱۰۷-۱۰۸، ۱۱۲
 شیندو، کانئو Shindo, Kaneto ۳۲۳
 صدای انسانی *The Human Voice* ۲۴۴
 صورت زخمی *Scarface* ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۸۲، ۲۰۱-
 ۲۰۲
 طلوع *Sunrise* ۷۹، ۱۸۲، ۲۵۵، ۲۵۳
 طناب *Rope* ۳۳۵، ۳۳۹، ۳۴۴، ۳۴۵
 عشق بزرگ بتهوون *Un Grand amour de Beethoven* ۷۹
 عصیان مامی استور *The Revolt of Mamie Stover* ۱۴۸
 علی بابا *Ali Baba* ۵۴
 لاوست *Faust* ۷۹، ۳۲۰
 فراتر از واقع *Bigger Than Life* ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۹۵،
 ۳۰۷، ۳۵۰

ژانسون، هانری Jeanson, Henri ۶۰
 ژرو *Gervaise* ۴۳
 ژید، آندره Gide, André ۱۱۵، ۱۳۹، ۲۴۷، ۲۸۵
 ژیرودو، ژان Giraudoux, Jean ۳۰۶
 سابقه یک موجود زنده *Record of a Living Being* ۳۱۷
 سادول، ژرژ Sadoul, Georges ۱۷، ۱۷۶، ۳۲۷
 سارتر، ژان-پل Sartre, Jean-Paul ۶۱، ۷۸،
 ۲۳۲، ۲۳۴-۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۸، ۳۰۹، ۳۳۴
 ساریس، اندرو Sarris, Andrew ۲۷، ۲۹، ۳۲،
 ۱۰۲-۱۰۳، ۱۹۵
 ساندرز، جورج Sanders, George ۱۱۷
 سایت اندسند *Sight and Sound* ۱۱۱، ۲۶۷،
 ۲۷۴، ۳۳۱-۳۳۳
 ستاره‌ای زاده می‌شود *A Star is born* ۲۹۹
 سرژیا *Le Beau Serge* ۴۱، ۴۴
 سرگذشت گلن میلر *The Glen Miller Story* ۲۱۰
 سرگیجه *Vertigo* ۲۸، ۳۵۲، ۳۶۷
 سرنیزه‌های سوار *Fixed Bayonets* ۱۸۵، ۱۸۷-
 ۱۸۸، ۱۹۰-۱۹۲
 سفر به ایتالیا *Viaggio in Italia* ۲۴۴، ۳۲۹، ۳۵۳
 سفر در پاییز *Journey into Autumn* ۸۶، ۹۳، ۳۵۱
 سفرهای سالیوان *Sullivan's Travels* ۲۸۳
 سلطان آریزونا *Baron of Arizona* ۱۸۵
 سلطانی در نیویورک *A King in New York* ۱۵۰،
 ۳۵۰
 سلیطه *La Chienne* ۷۹
 سینت، مک Sennett, Mack ۱۲۰، ۱۲۵
 سن رنال Saint-Réal ۲۹۳-۲۹۴
 سنو *Senso* ۵۵، ۳۵۰
 سو، اوزن Sue, Eugène ۲۹۱
 سوزی پاکدل *True Heart Susie* ۷۹، ۱۱۷
 سوفوکل Sophocles ۲۹۶
 سولداتی، ماریو Soldati, Mario ۲۴۷
 سوءظن *Suspicion* ۱۸۲
 سیرک، داگلاس Sirk, Douglas ۲۸، ۳۵۱، ۳۶۷
 سینیوره، سیمون Signoret, Simone ۴۶

کاسپاری، ورا Caspary, Vera ۲۰۳
 کاست، پییر Kast, Pierre ۱۷-۲۱، ۲۹، ۴۰
 ۴۹-۵۴، ۵۶-۵۷، ۶۰-۶۱، ۶۳-۶۶، ۸۱، ۸۳، ۸۷
 ۲۷۳-۲۷۵، ۲۷۸، ۲۸۰، ۳۴۶-۳۴۷، ۳۶۷-۳۶۸
 کاستر، هنری Koster, Henry ۳۳۹، ۳۴۱
 کافکا، فرانز Kafka, Franz ۲۳۴، ۲۸۶، ۲۸۹-
 ۲۹۱
 کافی، جان Caughie, John ۱۲، ۲۶، ۲۸، ۹۹، ۱۰۱
 کاکنی، جیمز Cagney, James ۱۴۲، ۱۴۸
 کالدول، ارسکین Caldwell, Erskine ۵۶، ۱۲۰
 کالسکه طلایی Le Carrosse d'or ۳۸، ۷۹، ۲۴۰،
 ۳۴۰
 کانت، ایمانوئل Kant, Immanuel ۲۵۲
 کایات، آندره Cayatte, André ۶۳، ۱۸۲، ۳۲۳
 کیوتر و آزادی Dovè la libertà ۲۴۹
 کراسلند، آلن Crosland, Alan ۲۳۹
 کرافورد، جوآن Crawford, Joan ۱۲۹، ۱۴۲
 کرن، جروم Kern, Jerome ۳۰۰
 کلاه خود پولادین The Steel Helmet ۱۸۴-۱۸۵،
 ۱۸۷-۱۸۸، ۱۹۰-۱۹۱، ۱۹۳
 کلبرت، کلودت Colbert, Claudette ۱۱۵
 کلر، رنه Clair, René ۳۵۱
 کلیمان، رنه Clément, René ۱۷-۱۸
 کلوزو، هنری-ژرژ Clouzot, Henri-Georges
 ۱۷، ۳۹، ۵۲، ۵۵، ۵۹-۶۰، ۷۰، ۱۸۰، ۱۸۲
 کلو سوفسکی، پییر Klossowski, Pierre ۸۹
 کلوش، موریس Clouche, Mourice ۲۲۸
 کلیفت، مونتگمری Clift, Montgomery ۱۶۳
 کلی، گریس Kelly, Grace ۱۷۴، ۱۷۶
 کتس پابرهنه The Barefoot, Conlessa ۱۲۸،
 ۲۹۱، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۴۹
 کنج تاریک The Dark Corner ۲۰۱
 کندی، آرتور Kennedy, Arthur ۱۴۸
 کندی، برت Kennedy, Burt ۱۰۸
 کنراد، جوزف Conrad, Joseph ۶۰-۶۱، ۱۲۹
 کنو، ریمون Queneau, Raymond ۴۶، ۲۸۷
 کوبریک، استنلی Kubrick, Stanley ۱۰۴، ۱۷۸

فرانچسکو، دلفک خدا Francesco, guilare di dio
 ۲۴۱، ۲۶۷
 فرانژو، ژرژ Franju, Georges ۱۷، ۳۸-۳۹، ۴۱،
 ۳۵۲
 فرانکن، هایمر، جان Frankenheimer, John
 ۱۷
 فرینکس، داگلاس Fairbanks, Douglas ۱۲۷
 فرشتگان تپاشده The Tarnished Angels ۷۲
 فرشته صورت Angel Face ۱۰۴، ۱۶۸، ۱۷۲، ۲۷۸
 فرشته آبی The Blue Angel ۱۶۳
 فرشته مست Drunken Angel ۳۱۷
 فرناندل Fernandel ۲۸۴
 فقط فرشتگان بال دارند Only Angels have Wings
 ۱۱۷، ۱۶۴، ۱۶۶
 فقط یکبار زندگی می کنید You Only Live Once
 ۱۸۱
 فلاهرتی، رابرت Flaherty, Robert ۱۷-۱۸،
 ۲۶۳، ۳۳۲، ۳۵۳
 فلور، گوستاو Flaubert, Gustave ۶۲، ۲۹۳
 فلوری، رابرت Florey, Robert ۲۰۱
 فلیشر، ریچارد Fleischer, Richard ۱۲۲
 فلینی، فدریکو Fellini, Federico ۵۷، ۵۹، ۷۰،
 ۱۸۰، ۲۲۰، ۲۴۷، ۲۵۳، ۳۴۸-۳۵۰
 فورت وانگلر، ویلهلم Furtwängler, wilhelm
 ۱۱۷
 فورد، جان Ford, John ۱۴۷، ۲۱۱، ۳۱۸-۳۱۹
 فونتن، جوآن Fontaine, Joan ۱۸۰، ۱۸۲
 قاعده بازی La Règle du jeu ۴۷، ۷۹، ۸۴، ۲۴۷،
 ۳۱۱، ۳۳۲، ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۵۳
 قایق نمایش Show boat ۳۰۰
 کاپرا، فرانک Capra, Frank ۱۱۷، ۱۶۲، ۲۸۷
 کار تمام شد L' Affaire est dans le sac ۵۱
 کارکو، فرانسیس Carco, Francis ۶۱
 کارمن جونز Carmen Jones ۲۴
 کارنه، مارسل Carné, Marcel ۸۴، ۱۱۵، ۱۹۵،
 ۲۳۵
 کازان، الیا Kazan, Elia ۱۲۹، ۲۹۹، ۳۵۰

- گوته، ی. و. Goethe, J. W. ۲۴۴
گدار، ژان-لوک Godard, Jean-Luc ۱۱، ۱۳، ۱۸-۱۹، ۲۱، ۲۳، ۲۷-۲۹، ۳۲-۳۳، ۳۹-۴۲، ۶۶-۶۷، ۷۰-۷۱، ۸۱-۸۳، ۹۴-۱۰۴، ۱۰۵-۱۴۷، ۱۵۰-۱۵۲، ۱۷۲، ۱۸۳، ۱۹۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۳، ۳۴۷، ۳۵۲-۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۰
گوشو، هینوسوک Goshu, Heinosuke ۳۲۳
گیبل، کلارک Gable, Clark ۱۱۵
گیتری، ساشا Guitry, Sacha ۲۸-۳۹، ۴۱، ۸۵-۹۳
گیش، لیلیان Gish, Lillian ۱۵۰، ۲۴۸، ۳۳۷
لئود، ژان-پییر Léaud, Jean-pierre ۷۹، ۸۵
لائورا Laura ۲۰۲-۲۰۳
لابوردت، الینا Labourdette, Elina ۴۵
لاربو، موریس Larbaud, Maurice ۶۸
لاربو، والری Larbaud, Valéry ۳۱۱
لارنس، دی. اچ. Lawrence, D.H. ۱۴۷
لاسالی، والتر Lasally, Walter ۳۳۱
لاشنه، روبر Lachenay, Robert ۷۵، ۷۹، ۹۹، ۱۲۶، ۱۳۶
لاکاو، گریگوری La Cava, Gregory ۲۰۲
لانگ، فریتس Lang, Fritz ۹۱، ۱۸۰-۱۸۱، ۱۷۷، ۲۹۹، ۳۱۸، ۳۴۲، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۶۸
لانگلو، هانری Langlois, Henri ۱۷
لاوکرافت، ه. پ. Lovecraft, H.P. ۹۱
لنین، و. ا. Lenin, V.I. ۲۹۴
لوبیچ، ارنست Lubitsch, Ernest ۱۶-۱۷، ۳۳۷
لوپینو، آیدا Lupino, Ida ۱۴۲، ۱۵۵
لوتر، مارتین Luther, Martin ۲۵۲
لودویگ، ادوارد Ludwig, Edward ۲۲
لورل و هاردی Laurel and Hardy ۱۶
لوزی، جوزف Losey, Joseph ۱۰۷، ۱۲۲، ۱۳۶، ۲۰۳-۲۰۴، ۲۷۷، ۲۹۹، ۳۶۸
لوشانوا، ژان-پل Le Chanois, Jean-Paul ۵۴، ۲۹۰، ۳۲۳
لوکوربوزیه Le Corbusier ۳۳۵
لوگان، جاشوا Logan, Joshua ۱۲۲، ۱۴۷، ۳۱۵، ۳۵۰
کوپر، گری Cooper, Gary ۹۸، ۱۲۷، ۱۲۹
کودک وحشی Le Garçon sauvage ۲۲۹
کوروساوا، آکیرا Kurosawa, Akira ۱۱۱، ۳۱۷-۳۱۹، ۳۲۳
کوکتو، ژان Cocleau, Jean ۱۷-۱۹، ۲۲، ۳۸-۳۹، ۴۵، ۵۲، ۶۶، ۷۲-۷۳، ۹۰، ۱۲۳، ۱۳۸
کول، امیل Cohl, Emile ۱۶
کومولی، ژان لویی Comolli, Jean-Louis ۲۷۵
کُهلر، ریچارد Kohler, Richard ۳۳۲-۳۳۳
کیتس، جیم Kitses, Jim ۱۰۸-۱۰۹
کی لارگو Key Largo ۱۲۸
کیللی، ریچارد Kiley, Richard ۱۸۹
کینوشیتا، کی سوکه Kinoshita, Keisuke ۳۲۳
کینوگاسا، تاینوسوکه Kinugasa, Teinosuke ۳۲۳
کیوکور، جرج Cukor, George ۱۰۶، ۱۱۶، ۱۲۰-۱۲۱، ۱۴۷، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۵۱
گابن، ژان Gabin, Jean ۴۶، ۵۵، ۱۲۷، ۱۲۹
گاردنر، اوا Gardner, Eva ۹۹
گارودی، آلن Garaudy, Alain ۲۹۰
گازت دو سینما Gazette du Cinéma ۱۸
گانس، آبل Gance, Abel ۲۸-۳۹، ۷۹، ۳۱۰، ۳۴۰، ۳۴۴
گذرگاه تاریک Dark Passage ۲۰۲
گران، کری Grant, Gary ۵۶، ۱۶۳
گسراهام، گلوریا Grahame, Gloria ۱۳، ۱۳۹، ۱۴۲
گرداب Whirlpool ۱۷۰، ۱۷۲، ۲۰۳
گرمیون، ژان Grémillon, Jean ۱۷، ۴۵، ۵۵، ۲۲۸، ۲۹۳
گریفیث، د. و. Griffith, D.W. ۷۹، ۱۱۶-۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۵۰-۱۵۱، ۲۴۲، ۳۳۷، ۳۴۴، ۳۵۳
گزارش محرمانه Confidential Report ۱۸۲
گنج‌های سی‌را مادره Treasures of The Sierra ۳۱۰-۳۱۲، ۳۴۹، ۳۵۳
Madre ۱۲۹

- لولا مونیز ۳۴۹، ۵۵ *Lola Montès*
لومت، سیدنی Lumet, Sidney ۱۷، ۱۷۸، ۳۵۰
لومیر، لوئی Lumière, Louis ۲۲۷، ۳۳۹
لوی-استروس، کلود ۵۶ Lévi-Strauss, Claude
لوی، رانول ۶۷ Levy, Raoul
له‌تان مدرن ۲۸۷ *Les Temps Modernes*
لیسکی، الیازار ۲۰۱ Lipsky, Eleazar
لیتزانی، کارلو ۵۹ Lizzani, Carlo
لیندفورس، ویوکا ۱۴۲ Lindfors, Viveca
لینهارت، روزه ۱۷-۱۸ Leenhardt, Roger
۳۸، ۴۲، ۴۹-۵۷، ۵۹، ۶۱-۶۲، ۶۵-۶۶، ۹۷
۱۰۹، ۳۴۷
ماتراس، کریستین ۷۰ Matras, Christian
ماتیس، هانری ۸۹ Matisse, Henri ۲۴۰-۲۴۳،
۲۴۵-۲۴۶، ۳۰۷، ۳۱۱
مادام بوواری ۸۵ *Madame Bovary* ۳۰۹، ۳۴۰
مادام دو... ۲۸ *Madame de...*
مارکر، کریس ۹۰ Marker, Chris
مارکس، کارل ۲۹۰-۲۹۲، ۲۹۷-
۲۹۸، ۳۰۰-۳۰۲، ۳۷۰
مارکوان، کریستیان ۶۸ Marquand, Christian
۶۹، ۷۱
مارکورل، لوئی ۱۱، ۳۹-
۴۰، ۳۴۷، ۳۵۲
مارگریت شب ۶۳ *Marguerite de la nuit*
مارلو، کریستوفر ۳۲ Marlowe, Christopher
۶۵، ۹۳، ۱۲۹، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۸۴، ۱۹۴، ۲۰۲
ماروین، لی ۲۱۵ Marvin, Lee
مالرو، آندره ۶۱، ۱۱۹، ۱۸۱ Malraux, André
مان، آنتونی ۱۷، ۵۶-۵۷ Mann, Anthony
۱۰۸، ۱۰۹، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۴۷، ۲۰۹-۲۱۰،
۲۱۵، ۲۱۲
مانیانی، آنا ۲۴۴، ۲۴۹ Magnani, Anna
ماه آبی است ۱۶۸ *The Moon is Blue* ۱۷۱-۱۷۲
متروپولیس ۹۱ *Metropolis*
مرداب ۴۷ *Swamp Water*
مردان جسور ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۷ *The Lusty Men*
- مرد سوم ۱۸۵ *The Third Man*
مرد عوضی ۱۰۳ *The Wrong Man* ۱۷۹، ۱۸۲-
۱۸۳، ۳۵۰
مردی از لارامی ۱۰۸، ۲۰۸ *Man from Laramie*
۲۱۰
مردی که زیاد می‌دانست *The Man who Knew*
۳۰۷، ۳۵۰ *Too Much*
مرلو-پونتی، موریس Merleau-Ponty
۲۳۱، ۲۳۷ Maurice
مزرعه بدنام ۱۱۸، ۳۴۰ *Rancho Notorious*
میخ ممنوع ۲۳۳ *Il Cristo Proibito* ۲۴۸
مسیورودو ۲۸۴-۲۸۶ *Monsieur Verdoux*
۳۱۱، ۳۵۳
مصائب ژاندارک *The Passion of Joan of Arc*
۳۳۲، ۳۳۹
معجزه در میلان ۲۲۵ *Miracle in Milan* ۲۴۱، ۳۳۸
معجزه ۲۴۱-۲۴۲، ۲۵۰ *The Miracle*
مقبره هندی ۲۷۷ *Indian Tomb*
مک آرتور، کالین ۱۰۹ Mc Arthur, Colin
مک دانلد، جوزف ۱۹۱، ۱۹۵ Mc Donald, Joe
مک کاری، لئو ۲۵۲ Mc Carey, Leo
ملکه کلی ۷۹ *Queen Kelly*
ملکه آفریقا ۱۲۷ *The African Queen*
ملویل، ژان-پیری ۲۹ Melville, Jean-Pierre
۷۲-۷۳، ۳۵۲
ملویل، هرمن ۱۱۷ Melville, Herman
من هروس ملکر جنگ بودم *I Was a Male War*
۱۶۳، ۱۶۵ *Bride*
منکیه ویتس، جوزف ل. Mankiewicz, Joseph
۱۱۶، ۱۴۲، ۲۹۹، ۳۰۱-۳۰۲، ۳۴۸
موجودی از دنیای دیگر *The Thing From*
۱۶۲، ۲۰۲ *Another World*
موراویا، آلبرتو ۲۴۷ Moravia, Alberto
مورد جزئی ۹۰ *La Pointe Courte*
مورل، میشل ۱۰۵ Mourlet, Michel
مورنائو، ف. و. ۱۸، ۲۲، ۷۹، ۹۷ Murnau, F.W.
۱۲۰، ۱۵۰، ۱۶۳، ۱۸۲، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۵۵، ۳۲۸

- نلسون بچه‌صورت ۷۲ *Baby Face Nelson*
 نیاگارا ۳۴۵ *Niagara*
 نیروی هوایی ۱۶۴ *Air Force*
 نیمروز ۲۱۲، ۲۰۹ *High Noon*
 وادیم، روزنه ۵۷، ۴۰، ۳۸، ۲۹ *Vadim, Roger*
 ۶۲-۶۴، ۶۶-۶۷، ۶۹-۷۱، ۳۵۱
 وارد، اینس ۳۲۷، ۹۴، ۹۰ *Varda, Agnès*
 واکسی ۲۲۵ *Sciuscià (Shoeshine)*
 والری، پل ۲۸۷، ۲۴۷، ۲۰۱ *Valéry, Paul*
 والش، رائول ۱۴۷-، ۱۲۵، ۱۰۶ *Walsh, Raoul*
 ۱۴۸، ۲۷۷، ۳۶۸
 والتینو، رُدف ۱۲۶ *Valentino, Rodolph*
 وامپیر ۷۸، ۲۹ *Vampyr*
 وان داین، س.س. ۱۹۹ *Van Dine, S.S.*
 وایدا، آرنده ۳۵۱، ۱۷ *Waida, Andrzej*
 وایز، دان ۱۳۶، ۲۲ *Weis, Don*
 وایز، رابرت ۲۰۵-۲۰۴ *Wise, Robert*
 وایلد، کرنل ۱۵۶، ۱۴۸ *Wilde, Cornel*
 وایلر ۵۷، ۱۷ *Wyler, William*
 واین‌برگ، هرمن ۱۷ *Weinberg, Herman*
 و خدا زن را آفرید ۱۵۱ *Et Dieu Créa la Femme*
 و رای شک معقول *Beyond a Reasonable Doubt*
 ۳۵۰
 ورتوف، ژیگا ۲۲۸-۲۲۷ *Verlov, Dziga*
 ورن، ژول ۹۱ *Verne, Jules*
 وصیت دکتر کوردلیه *Le Testament du Dr*
 ۸۲ *Cordelier*
 وقتی شهر در خواب است *While The City Sleeps*
 ۳۵۰، ۲۹۹
 ولاسکوئز ۱۵۲، ۹۱ *Velazquez*
 ولز، اورسن ۹۰، ۶۹، ۲۲، ۲۰، ۱۷ *Welles, Orson*
 ۱۰۰، ۱۰۷، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۵۸، ۱۸۶، ۱۹۴، ۲۰۴
 ۲۱۳، ۲۸۷، ۲۹۹، ۳۱۰-۳۱۲، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۳
 وود، رابین ۱۱۱، ۱۰۳-۱۰۲، ۱۴ *Wood, Robin*
 ۲۷۹، ۲۷۶، ۱۲۱
 وود، ناتالی ۱۴۴، ۱۴۲ *Wood, Natalie*
 وولن، پتر ۱۰۲، ۱۴ *Wollen, Pater*
- ۳۳۲، ۳۳۷، ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۵۳
 موطلایی ۱۸۲، ۵۸، ۴۷، ۴۵، ۳۸ *Casque d'or*
 موله، لوک ۱۰۵-۱۰۴، ۹۹، ۹۳، ۳۲ *Moulet, Luc*
 ۱۱۱، ۱۸۴، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۷۶، ۳۱۷-۳۲۰، ۳۴۷
 ۳۵۲
 مولیر ۳۰۷، ۱۶۳، ۳۲ *Molière*
 مونترلان، هانری دو ۲۹۸ *Montherlant, Henri de*
 مونتگمری، رابرت ۲۰۲-۲۰۱، ۱۶۳ *Montgomery, Robert*
 مونرو، مرلین ۳۰۲، ۱۶۲، ۹۹ *Monroe, Marilyn*
 مونوگاتاری، اکتسو ۳۵۳
 موی *Movie* ۱۰۲، ۲۷
 مه‌لیس، ژرژ ۳۳۹، ۱۶ *Méliès, Georges*
 همیز برهنه ۲۱۱، ۲۰۹-۲۰۸ *The Naked Spur*
 ۳۳۸
 میچر، ویکتور ۳۳۵ *Mature, Victor*
 میزوگوشی، کنجی ۱۱۱، ۱۷ *Mizoguchi, Kenji*
 ۱۲۱، ۲۷۶، ۲۷۸، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۲-۳۲۸، ۳۴۸
 ۳۵۳-۳۵۱
 میکر، رالف ۱۸۸-۱۸۷ *Meeker, Ralph*
 میک‌ل آنژ ۳۴۰، ۳۰۴ *Michelangelo*
 میلر، هنری ۲۹۹ *Miller, Henry*
 میمون‌بازی ۱۶۱-، ۱۲۰، ۱۰۰ *Monkey Business*
 ۳۱۴، ۲۹۹، ۲۰۲، ۱۶۴، ۱۶۲
 مین وارینگ، دانیل ۲۰۶ *Mainwaring, Daniel*
 مینه‌لی، وینسنت ۲۲، ۱۷ *Minnelli, Vincent*
 ۸۵، ۱۰۶-۱۰۷، ۲۹۱، ۲۹۹-۳۰۲، ۳۰۵-۳۰۶
 ۳۱۴
 مینیو، سال ۱۴۴ *Mineo, Sal*
 ناخوانده در فبار ۲۸۷ *Intruder in The Dust*
 نارونی، ژان ۲۷۵ *Narboni, Jean*
 ناروسی، میکیو ۳۲۳ *Naruse, Miko*
 ناول اسمیت، جئوفری *Nowell-Smith*
 ۲۷۴، ۲۶ *Geoffrey*
 نشانی از شر ۳۵۱، ۱۸۵ *Touch of Evil*
 نگولسکو، ژان ۳۳۹ *Negulesco, Jean*

هنری، هاتاوی ۲۰۱ Hathaway, Henry
 هوسرل، ادموند ۲۳۵، ۲۳۰ Husserl, Edmund
 هولدرلین، فریدریش Hölderlin, Friedrich
 ۲۹۶

هومز، جفری ۲۰۲ Homes, Jeoffrey
 هیچکاک، آلفرد ۱۷، ۱۴ Hitchcock, Alfred
 ۱۹، ۲۸، ۵۷، ۷۶، ۷۹، ۱۰۰، ۱۰۲-۱۰۴، ۱۰۷،
 ۱۱۰-۱۱۱، ۱۱۶، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۷۰، ۱۷۳-۱۷۴،
 ۱۷۶-۱۷۷، ۱۸۲، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۵،
 ۲۷۵، ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۴۲، ۳۴۹-۳۵۰،
 ۳۶۷، ۳۵۳-۳۵۲

هیروشیما عشق من ۳۳ *Hiroshima mon amour*
 ۳۵۱، ۲۲۴، ۱۹۴، ۹۴، ۸۱، ۷۴، ۴۲، ۴۱، ۳۹
 هیروشیما ۹۳، ۹۱-۸۱، ۴۳-۴۲، ۲۵ *Hiroshima*
 ۲۲۳

هیوارد، سوزان ۱۴۲ Hayward, Susan
 هیورث، ریتا ۲۳۱، ۱۵۰، ۹۹ Hayworth, Rita
 هیوستن، جان ۱۲۸، ۶۱-۶۰ Huston, John
 ۳۱۲، ۳۰۵، ۲۸۵، ۱۴۱
 یادداشت‌های روزانه ۳۰۴

یاغی بدون هدف ۱۰۱ *Rebel Without a Cause*
 ۳۴۹، ۱۵۷-۱۵۴، ۱۴۷، ۱۴۳، ۱۴۱، ۱۳۵

یاماموتو، ساتورو ۳۲۳ Yamamutu, Satoru
 یانگ کوی-فی ۳۵۲، ۳۲۳ Yang Kwei-Fei
 یانینگز، امیل ۲۴۸، ۱۶۳ Jannings, Emil
 یک آمریکایی در پاریس *An American in Paris*
 ۳۱۵

یک چیز باارزش ۱۸۷ *Something of Value*
 یک شب هیجان‌انگیز ۱۵۱ *One Exciting Night*
 ۲۰۱

یک محکوم به مرگ فرار کرده است *échappé, Un*
 ۳۴۹، ۱۸۲، ۱۷۹

یورگنس، کورت ۱۵۱-۱۵۰ Jurgens, Curt

ویان، میشل ۲۸۷ Vian, Michèle
 ویدمارک، ریچارد ۱۸۹ Vidmark, Richard
 ویدور، کینگ ۱۲۵، ۵۳، ۱۶ Vidor, King
 ویسکونتی، لوکینو ۵۵، ۱۷ Visconti, Luchino
 ۳۵۳، ۳۵۱-۳۵۰، ۳۴۸، ۲۵۱، ۲۳۳، ۲۲۰
 ویکو، ژان ۱۹۰-۷۸، ۷۳-۷۲، ۱۷ Vigo, Jean
 ۳۵۳، ۱۹۱

ویلیامز، وارن ۱۹۹ Williams, Warren
 وین، جان ۱۶۳، ۲۸-۲۷ Wayne, John
 هاتاوی، هنری ۳۴۵ Hathaway, Henry
 هارت، ویلیام ۲۱۴ Hart, William
 هاس، ا.ا. ۶۹-۶۸ Hasse, O.E.

هاکس، هاوارد ۲۰، ۱۶، ۱۴ Hawks, Howard
 ۱۰۸-۱۰۲، ۱۰۰، ۹۸، ۷۹، ۷۲، ۳۲، ۲۸، ۲۳-۲۲
 ۱۱۶-۱۲۱، ۱۲۵، ۱۳۷، ۱۴۳، ۱۶۱-۱۶۷، ۱۷۰،
 ۱۹۴، ۲۰۲، ۲۲۲، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۷، ۲۷۶، ۲۹۱
 ۳۵۳-۳۵۲، ۳۴۲، ۳۱۴، ۳۰۲، ۲۹۹
 هامت، داشیل ۲۰۰، ۱۱۹ Hammett, Dashiell
 ۲۰۵

هایدن، استرلینگ ۱۵۸، ۱۴۸ Hayden, Sterling
 هر دری را بزن ۱۴۲، ۱۳۹ *Knock on Any Door*
 هس، جان ۲۲۲، ۳۳، ۲۱ Hess, John
 هفت سامورایی ۳۱۹-۳۱۷ *The Seven Samurai*
 ۳۲۳

هفت مرد از اکنون ۱۰۸ *Seven Men From Now*
 ۲۱۴، ۲۱۲-۲۱۱

هکت، بن ۲۰۱، ۱۸۵ Hecht, Ben
 هگل، گ. و. ف. ۲۹۶-۸۳ Hegel, G.W.F.
 ۳۰۳، ۳۰۰، ۲۹۸

همشهری کین ۲۹۹، ۲۴۷، ۱۲۸ *Citizen Kane*
 ۳۲۲، ۳۱۹، ۳۱۲-۳۱۰

همه چیز دربارهٔ ایو ۲۵۵ *All About Eve*
 همینگوی، ارنست ۶۲ Hemingway, Ernest
 ۱۲۰، ۱۱۹