پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

# پست کلاسیک هالیوود

پیتر کرامر
برگردان: راضیه سادات میرخندان

از دههٔ ۱۹۸۰م، مباحثات انتقادی در چهارچوب مطالعات فیلم و شاخه‌های مرتبط با آن، همانند مطالعات فرهنگی، به طرز فزاینده‌ای با شناسایی، توصیف و ارزیابی دگرگونی‌های دوره‌ای مرتبط بوده‌اند. گسترش پیشوند *پست* مشهورترین نشانهٔ این دغدغهٔ متداول دربارهٔ دسته‌ای از دگرگونی‌های اساسی در نظام اجتماعی ـ اقتصادی و فرم‌های بیان فرهنگی رایج در آمریکا و اروپای غربی است. *پست فمینیسم* و *پست مدرنسیم* به گونهٔ قابل توجهی، در مباحثات سینمای معاصر آمریکا، جایگاه ویژه‌ای داشته است. (*مودلسکی*[2] ۱۹۹۱، *دنزین*[3] ۱۹۹۱، *کوریگان*[4] ۱۹۹۱). در سال‌های اخیر، *پست‌کلاسیسیزم* به مثابه اصطلاح سوم و مرتبطی که نشان‌دهندهٔ یک دگرگونی دوره‌ای در سینمای هالیوود است، پدیدار شده است (جنکینز[5] ۱۹۹۵، *راو*[6] ۱۹۹۵، *نیل*[7] و *اسمیت*[8] ۱۹۹۸). در ابتدا، این اصطلاح انتقادی برای نشان دادن پایان دورهٔ کلاسیک تاریخ هالیوود استفاده می‌شود که دورهٔ اضمحلال یا پس‌زدگی روایت کلاسیک و سیستم استودیویی به مثابه شکل‌های اصلی نظام زیبایی شناختی نهادین، در روند کلی سینمای آمریکا است. پست‌کلاسیسیزم به یک دگرگونی کامل در تاریخ فیلم آمریکا اشاره ندارد، بلکه توجه را به این مطلب جلب می‌کند که با وجود تداوم چشم‌گیر نهادین و سبکی، هالیوود دستخوش تغییرات اساسی شده است که درخور توجه انتقادی است. در مقایسه با زیبایی‌شناسی کلاسیک هالیوود و همگنی نهادین و پایدار آن که به مقتدرانه‌ترین صورت، از سوی *دیوید بوردول*[9]، *جانت استایگر*[10]، *کریستین تامسون*[11] (۱۹۸۵) و *توماس شواتز*[12] (۱۹۸۸) توصیف شده است، دورهٔ پست‌کلاسیک با رویکردهای متفاوت و متغیر، آشکارا به هدف اصلی صنعت فیلم آمریکا ـ کسب درآمد از راه روایت داستان‌های سرگرم‌کننده برای تماشاگرانی که پول می‌پردازند (جنکینز) ـ تبدیل شده است. این توصیف ابتدایی از پست‌کلاسیسیزم چند سؤال مهم پیش روی می‌نهد. دورهٔ کلاسیک در چه

1. Peter Kramer. پیتر کرامر در دانشگاه آنجلیای شرقی در کشور بریتانیا مشغول تدریس مباحث سینمایی است. وی ویرایش اثر هنرپیشگی سینما را بر عهده داشته و مقالاتی دربارهٔ تاریخچهٔ فیلم آمریکایی نمایش داده شده، مطالعات تاریخچهٔ تئاتر، مجلهٔ فیلم تاریخی، رادیو و تلویزیون و تاریخ امروز را به مانند چندین مجموعه دیگر ارائه نموده است. در حال حاضر وی مشغول نگارش کتابی دربارهٔ سینمای معاصر هالیوود می باشد.
2. Modleski
3. Denzin
4. Corrigan
5. Jenkins
6. Rowe
7. Neale

←

زمان پایان می‌یابد و دوران پست‌کلاسیک از چه وقت آغاز می‌شود؟ مهم‌ترین نوآوری‌های درون‌مایه‌ای و سبکی که در دوران پست‌کلاسیک ایجاد شده‌اند، کدام‌اند؟ ارتباط آنها با تغییرات نظام صنعت فیلم چیست؟ و در وهلهٔ اول، چرا این تغییرات اتفاق افتاد؟ مفهوم پست‌کلاسیسیزم موجب افزایش دغدغه‌ها پیرامون نظریهٔ سینمای کلاسیک هالیوود می‌شود. خصوصیات ویژه و مرزهای تاریخی این اسلوب نافذ روال فیلمی چیست؟ بحث انتقادی دربارهٔ اکثر این موضوعات هنوز در مراحل اولیهٔ خود است، در حالی که مفهوم پست‌کلاسیسیزم هنوز نقطهٔ عطفی الزامی در مباحثات سینمای معاصر آمریکا نشده است. با این وجود، برخی از این پرسش‌ها دربارهٔ مفهوم‌سازی از تحولات تاریخی در سینمای آمریکا، به طور وسیعی، با رجوع به اصطلاحات دیگری که دوران‌های تاریخی جدا از هم ایجاد می‌کنند، مورد بحث قرار گرفته‌اند؛ مانند پست‌مدرنیزم (کوریگان، دنزین)، هالیوود جدید (*تاسکر*[13] ۱۹۹۶، شواتز ۱۹۸۳، ۱۹۹۳، *میلیر*[14] ۱۹۹۳ و نیل ۱۹۷۶) و به طور کلی، بیش از همهٔ دوران‌ها پس از جنگ جهانی دوم. با وجود اینکه دههٔ ۱۹۶۰م دهه‌ای است که شاهد پیشرفت هالیوود جدید و آغاز پست‌مدرنیزم بوده است، اغلب گزارش‌ها این تحولات را با ارجاع به رویدادهایی حساس، درست در دوران پسا جنگ (بین ۱۹۴۶ و ۱۹۵۳) توضیح می‌دهند؛ مانند جریان اعتمادزایی در برابر استودیوهای بزرگ هالیوود، کاهش حضور مخاطبان در سینما و پیشرفت تلویزیون. افزون بر این، در طول همین دوره بود که مفهوم کلاسیسیزم در اسلوبی موشکافانه و معتبر در نقد فیلم مطرح شد. می‌توان گفت که همین شناخت از کلاسیسیزم هالیوود بر فاصلهٔ تاریخی معینی از آن اشاره داشت؛ دیدگاهی که کلاسیسیزم را مرحله‌ای از توسعهٔ سینمای آمریکا می‌داند. بنابراین، دههٔ نخست پس از جنگ جهانی دوم، نقطهٔ شروعی است برای بررسی تاریخی اقدام‌های متعددی که منتقدان و محققان فیلم انجام داده‌اند تا تاریخ هالیوود را فراتر از دورهٔ کلاسیک آن متصور سازند.

### *آندره بازن*[15]، کلاسیسیزم و تغییرات در زیبایی شناختی هالیوود

شواتز (۱۹۸۸)، بوردول، استایگر و تامسون (۱۹۸۵) آندره بازن را مهم‌ترین مرجع برای مفروضات اساسی‌ای می دانند که طرح‌های خاص هر کدامشان را تقویت می‌کرد؛ این‌که زیبایی‌شناسی هالیوود می‌تواند فرمی از کلاسیسیزم به شمار می‌آید، و این‌که زیبایی‌شناسی فیلم کلاسیک به سیستم خاصی از تولید متکی است. بازن بین سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۵۷، در بطن هجوم گستردهٔ فیلم‌های هالیوود به فرانسه و گرایش‌های نو در فیلم‌سازی اروپائی، به ویژه نئورئالیسم، این رویکرد به سینمای آمریکا را توسعه داد. استفادهٔ بازن از اصطلاح کلاسیک دو پهلو بود، از یک سو، از علاقهٔ او به سینمای آمریکا سرچشمه می‌گرفت که با تحقیر هالیوود از جانب بسیاری از منتقدان کهنه‌کار فرانسوی در تقابل شدید بود. او سینمای هالیوود را یک هنر کلاسیک نامید و آن را در جایگاه جریانی هنری و درخور توجه جدی قرار داد. از سوی دیگر، بازن از ابتدا

8. Smith
9. David Bordwell
10. Janet Staiger
11. Kristin Thompson
12. Thomas Schatz
13. Tasker
14. Hillier
15. Andre Bazin

محدودیت‌هایی را که قانون‌های کلاسیسیزم به فیلم‌سازی ـ به ویژه جریان‌های واقع‌گراتر مورد حمایت او ـ تحمیل می‌کرد، نپذیرفت؛ مانند برداشت‌های بلند، فیلم‌برداری با عمق میدان و اجرا با جزئیات کامل. تحسین و انتقاد او از سینمای کلاسیک هالیوود هر دو موجب تمرکز دقیق در بخش کوتاهی از مقالهٔ سال ۱۹۵۷ او (*خطی مشی مؤلفان*) که غالباً نقل می‌شود، است:

*حامیان خط مشی مؤلفان به گونه‌ای متناقض سینمای آمریکا را تحسین می‌کنند؛ جایی که محدودیت‌های تولید سنگین‌تر و سخت‌تر از هر جای دیگراست... . سینمای آمریکا یک هنر کلاسیک است. پس چرا چیزی که در آن قابل ستایش است، تحسین نشود؛ نه تنها استعداد این یا آن فیلم‌ساز، بلکه نبوغ سیستم، غنای سنت همیشه پرشور و خلاقیت آن، هنگامی که با عناصر جدید تماس پیدا می‌کند.*

نگاهی دقیق‌تر به نوشتهٔ بازن نشان می‌دهد که کلاسیسیزم سینمای آمریکا برای او زمینه‌ای فراهم می‌کرد تا بتواند از آن طریق، مشخصه‌های نوع جدیدی از سینمای واقع‌گرا را که در دههٔ ۱۹۴۰ در اروپا و آمریکا در حال ظهور بود، تعریف و ترویج کند؛ امری که به‌گونه‌ای حیرت‌آور، در نمونه‌هایی چون *پاییزا* (ایتالیا، ۱۹۴۶) و *همشهری کین* (آمریکا، ۱۹۴۱) دیده می‌شد. می‌توان گفت، *تکامل زبان سینما* مشهورترین و مؤثرترین مقالهٔ بازن است؛ نسخه‌ای اولیه از مقاله‌ای که در اولین شمارهٔ *کایه دو سینما*، در آوریل ۱۹۵۱ منتشر شد. در این مقاله، بازن به طرح دوره‌ای کردن سینما می‌پردازد. علی‌رغم اختلاف موجود بین سینمای صامت و ناطق، سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۹ دوره‌ای یکنواخت را تشکیل می‌دهد که از ویژگی‌های آن، اشاعهٔ جهانی فرمی معمول از زبان سینمایی است... که به طور عمده، در آمریکا به وجود آمده و بر اصول تدوین تداومی استوار است. در سال ۱۹۳۹ در هالیوود و هر جای دیگر، این سینما به سطحی از تکامل کلاسیک رسیده بود، و با این وجود، در یک قدمی انقلابی در زبان پردهٔ سینما نیز قرار داشت. کارگردانانی چون *اورسن ولز*[16] و *ویلیام وایلر*[17] به احیای واقع‌گرایی در قصه‌گویی، در سطح جهانی پرداختند.واقع‌گرایی بر منطبق کردن زمان واقعی ـ که اشیا در آن وجود دارند ـ بر مدت عمل در فیلم پافشاری می‌کند که تدوین کلاسیک به‌گونه‌ای غافلگیر کننده، زمان ذهنی و انتزاعی را جایگزین آن کرده بود. این تئوری خاطرنشان نشانگر آن است که یک نظریهٔ زیبایی‌شناسی جدید در دههٔ ۱۹۴۰ که می‌توان آن را *پست کلاسیک* نامید، کلاسیسیزم متعلق به هالیوود در دههٔ ۱۹۳۰ را از دور خارج کرده، یا دست کم تا حدودی جایگزین آن شده است.

بازن در مقالهٔ *تکامل فیلم وسترن*، با توجه به آنچه او *فیلم آمریکایی برتر*[18] می‌نامد، در زمینهٔ این دگرگونی دوره‌ای سخن می‌گوید. سال‌های ۴۰ ـ ۱۹۳۰ بار دیگر نشانهٔ نقطه‌ای از زمان بودند که فراسوی آن، نوعی پیشرفت جدید غیر قابل اجتناب به نظر می‌رسید؛ زیرا با فیلم *دلیجان* (آمریکا، ۱۹۳۹)، فیلم وسترن به کمال یک سبک که به تعالی کلاسیک منتهی می‌شد، رسیده بود. بازن با اشاره به قانون مشهور دوره‌های متوالی زیبایی‌شناختی ـ که اصل را جایگزین غیر قابل اجتناب

16. Orson Welles
17. William Wyler
18. American Film Par Exellence

کلاسیسیزم به وسیلهٔ *باروک* قرار می‌داد ـ پیدایش نوع جدیدی از فیلم وسترن را در دههٔ ۱۹۴۰ اعلام می‌کند:

*سوپر وسترن فیلم وسترنی است که شرم می‌کند فقط خودش باشد و در پی گرایش دیگری می‌گردد که وجود آن را توجیه کند؛ گرایشی زیبایی‌شناختی، جامعه شناختی، اخلاقی، روانشناختی، سیاسی یا جنسی.*

در حقیقت، بازن بار دیگر خطوط اصلی سینمای پست کلاسیک آمریکا را ارائه کرد که سینمایی بسیار انعطاف‌پذیر، نه چندان دقیق و ناخالص توصیف شده است؛ سینمایی که بیشتر با همزیستی مسالمت‌آمیز استراتژی‌های متناقض زیبایی‌شناختی (تدوین کلاسیک، اکسپرسیونیسم و رئالیسم) تصویر شده است تا با هواداری مطلق و منحصر از سیستم تداومی؛ سینمایی با توسعهٔ ژانرها، شاخ و برگ دادن به آنها و هزل و ترکیب آنها، به جای ایجاد یک خلوص ژنریک؛ سینمایی که حتی در متداول‌ترین ارائه‌های ژنریک خود، با مسائل مورد توجه و موضوعات بحث‌انگیز درگیر است.

**واکنش‌های انتقادی آمریکایی به تغییرات پسا جنگ، در زیبایی‌شناسی هالیوود و پایان سیستم استودیویی**

بازن تغییرات زیبایی‌شناختی هالیوود در دههٔ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ را از دیدگاه منطقی درونی و متعلق به تحولات هنری توضیح می‌دهد که به طور اجتناب‌ناپذیری، از درون سلسله‌ای از مراحل حرکت می‌کند. در دیدگاه غایت‌نگرانهٔ او، نتیجهٔ چنین تحولاتی در رسانهٔ فیلم، ایجاد واقع‌گرایانه‌ترین تصویر از جهان بود. منتقدان آمریکایی نیز زمانی که تغییرات موجود در فیلم‌سازی هالیوود، در دورهٔ پسا جنگ را در نظر گرفتند، به طرح سؤالاتی دربارهٔ رئالیسم پرداختند. با این وجود، آنان بیشتر مایل بودند این پرسش‌ها را بر موضوع کمال هالیوود یا نقص آن متمرکز کنند و حیطهٔ وسیعی از شاخص‌های اجتماعی، فرهنگی و صنعتی را به کار گیرند، تا به توضیح تحولات پیچیده‌ای که مشاهده کرده‌اند، بپردازند؛ در حالی که اصطلاح *سینمای کلاسیک* و *سیستم استودیویی* مورد استفاده قرار نمی‌گرفت و منتقدان با شرح سیستم تولید، پخش و نمایش و با زیبایی‌شناسی کلاسیک ـ که فعالیت‌های هالیوود را در دههٔ اخیر تقویت کرده بود ـ درگیر بودند. برخلاف اعتقاد بازن دربارهٔ خلاقیت سیستم هالیوود، بیشتر منتقدان آمریکایی نگاهی منفی به فرهنگ فیلم آمریکایی داشتند و واکنش آنان به دگرگونی اساسی آن در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و دههٔ ۱۹۵۰، بیشتر با بدبینی همراه بود تا امیدواری.

در دوران پس از جنگ جهانی دوم، منتقدان به دنبال نشانه‌های رشد اجتماعی و هنری هالیوود بودند. جیمز *اگی*[19] در سرمقالهٔ دو هفتگی خود در مجلهٔ *نیشن*[20] به تعیین هویت گرایش هالیوود به سوی فیلم‌های ژورنالیستی نیمه مستند و حساس به مسائل اجتماعی، در سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۴۷ پرداخت و از آن استقبال کرد. وی با تحسین فیلم *بهترین سال‌های زندگی ما* اثر فرانک

James Agee . 19
Nation . 20

کاپرا (آمریکا، ۱۹۴۶) به مثابه نمونه‌ای برجسته از این روند، بلوغ جدید هالیوود را به تجارب جنگی فیلم‌سازانی چون وایلر و *جان هیوستن*[۲۱] مرتبط دانست. او همچنین تأثیر فزایندهٔ محصولات وارداتی از اروپا، به ویژه *رم، شهر بی‌دفاع* (ایتالیا، ۱۹۴۵) را نمونه‌ای می‌دانست برای بهترین سمت‌گیری کلی‌ای که فیلم‌های سینمایی ممکن است در پیش گیرند؛ فیلمی با اعتقاد پرشور به یک داستان جالب و واقع‌گرا و درک نزدیک از آن که ارزش چنین دانش و شور و حرارتی را داشت... و تا حد ممکن ـ دست کم با به کارگیری آماتورهای با استعداد، به جای حرفه‌ای‌ها ـ با مخارج اندک، در مکان‌های حقیقی و نه در مکان‌های بازسازی شده، ساخته شد».

در سال ۱۹۴۹ *پارکر تایلر* حرکت هالیوود را به سوی شبه مستند، به ویژه در فیلم‌های جنایی چون *شهر برهنه* (آمریکا، ۱۹۴۸) مورد بحث قرار داد که عبارت است از به کارگیری تمهیدات مستند، مانند فیلم‌برداری در صحنه‌های واقعی و ارجاع‌هایی به گنجینه‌ای از اطلاعات حقیقی. او همچنین یادآور شد که هالیوود فیلم‌هایی مرتبط با مشکلات اجتماعی و موفق از لحاظ تجاری تولید کرده بود؛ به ویژه *توافق جنتلمن* (آمریکا، ۱۹۴۷) و *صورتی* (آمریکا، ۱۹۴۹) که دربارهٔ مسائل بزرگی چون تعصبات اجتماعی در برابر بردگان و یهودیان» بود. با این وجود، در پرتو اقتصادگرایی و زیست بوم دوستی سیاسی هالیوود، اگی و تایلر گمان نمی‌کردند که این گرایشات کمال یافته اثری دایمی بر فرهنگ فیلم آمریکایی بگذارد.

در سال ۱۹۵۰، *گیلبرت سلدز*[۲۲] در تحلیل وسیع خود از رسانه‌های گروهی آمریکای پسا جنگ، (بینندگان فعال)، مسئلهٔ عدم رشد مداوم هالیوود را با کاهش جمعیت حاضر در سینما مرتبط ساخت. برخلاف دیگر منتقدان آمریکایی، سلدز به انگیزهٔ بهره‌وری که فعالیت‌های فیلم و صنعت پخش را پیش می‌برد، اعتراض نکرد. بحث او این بود که به جای ساخت برنامه‌های تفریحی واقعاً مردمی، آنها فقط اقلیتی قابل ملاحظه را در نظر می‌گیرند که وانمود می‌شد، اکثریت مردم هستند. با استفاده از آمار بینندگان، سلدز نه تنها به وضوح نشان داد که تعداد تماشاگران سینما از سال ۱۹۴۶، به طور شگفت‌انگیزی کاهش یافته است، بلکه همچنین آشکار ساخت که این کاهش گرایش هالیوود را به بینندگان جوان و به ویژه نوجوان، تقویت می‌کند. در اواخر دههٔ ۱۹۴۰، بسیاری از افراد بالای ۳۰ سال رفتن به سینماها را ترک کردند؛ در حالی که افراد کمتر از سی سال به طور مرتب، ولی نه مداوم به سینما می‌رفتند. بدین‌سان، فیلم‌های سینمایی از افراد ۱۰ تا ۱۹ ساله کسب درآمد می‌کنند؛ آنان که به طور مداوم، منظم و اتوماتیک به تماشای فیلم‌های سینمایی می‌روند. سلدز بر آن بود که در متن تحولات اخیر، مانند پایان خرید عمدهٔ بلیط‌ها، جدایی پخش‌کنندگان و تولیدکنندگان عمده از زنجیره‌های نمایش، ممانعت موقت از واردات بازارهای مهم خارجی و رقابتی که سرگرمی خانوادگی و رایگان تلویزیون فراهم می‌کرد، تسخیر دوبارهٔ بینندگان بزرگسال، نیازی مطلق برای بقا خواهد بود. با این وجود، برخلاف فیلم‌های

John Huston . 21
Gilbert Seldes . 22

اروپایی، تولیدات هالیوود بر بخش کوچکی از افسانه‌ها متمرکز بودند و به موضوعاتی چون قهرمان‌گرایی، عشق و موفقیت که برای بزرگسالان، به ویژه در دوران معاشرت پیش از ازدواج مناسب بود، می‌پرداختند. هنگامی که این افراد به آغاز زندگی کاری خویش می‌پرداختند، ازدواج می‌کردند و تشکیل خانواده می‌دادند، این فیلم‌ها نیز ارتباط و جذابیت خود را از دست می‌دادند. سلدز صنعت فیلم را ترغیب می‌کرد، محصولات خود را بیشتر بر تجربیات روزمرهٔ بینندگان بالغ منطبق کند؛ با در نظر گرفتن اینکه مسیر داستان‌ها منطقی، موقعیت‌ها و کنش‌ها قابل قبول، شخصیت‌ها متمایز و انگیزه‌هایشان قابل درک باشد.

سلدز دربارهٔ تصوری غلط از فیلم‌سازی کمال‌یافته که هم تهیه‌کنندگان هالیوود و هم منتقدان روشنفکر به آن معتقد بودند، هشدار داد: کمال لزوماً بر صحنه‌ای تراژیک از زندگی یا باریک بینی مفرط، دلالت نمی‌کند. وی با ارجاع به فیلم‌های ناظر به مسائل اجتماعی که اگی و تایلر دربارهٔ آن بحث کرده بودند، به وضوح نشان داد که هالیوود می‌تواند فیلم‌هایی کمال تولید کند که هم سرگرم کننده و هم از لحاظ اقتصادی موفق باشند. او انتظار داشت که بازار تئاتر تازه تجزیه شده و توانایی رو به رشد تلویزیون برای فراهم کردن سرگرمی روزمره و بدون هزینه، استودیوها را تشویق کند تا محصولات خود را کاهش دهند و بیشتر بر ساختن فیلم‌های کمتر برای نمایش‌های طولانی‌تر و جذب بینندگان تازه تمرکز کنند تا اینکه صرفاً نیاز مشتریان ثابت خود را برآورده سازند. سلدز امیدوار بود که استودیوها از به افزایش روز افزون تئاترهای به اصطلاح، هنری سرمشق بگیرند. این افزایش نشان دهندهٔ این واقعیت بود که برای فیلم‌های کمال‌یافته بینندگانی وجودخواهد داشت. تعداد در حال رشد کمپانی‌های مستقل فیلم‌سازی که توسط افرادی باهوش تأسیس شده بود تا بدون دخالت سازمان‌های ارشد دولتی، فیلم‌های سینمایی بسازند، برای تولید چنین فیلم‌هایی بسیار مناسب بود. علی‌رغم این احتمالات، تحلیل سلدز از هالیوود پسا جنگ به یادداشتی محافظه‌کارانه ختم شد. فشارهای سیاسی ـ که بهترین مثال آن محاکمهٔ هالیوود در کمیتهٔ مجلس، به علت فعالیت‌های غیر آمریکایی بود ـ همراه با کد تولید ثابت که تولیدات هالیوود را کنترل می‌کرد، مانع از این شد که استودیوها فیلم‌هایی درگیر با واقعیت‌های زندگی روزمره بسازند. در پایان، سلدز به بیان دوبارهٔ ارتباط اجتماعی تأثیر هالیوود بر احساس مردمی، در دنیایی پسا جنگ که هنوز شالودهٔ خود را بنا نکرده است، پرداخت.

ادامهٔ این دهه شاهد بحث‌های دوبارهٔ انتقادی دربارهٔ هالیوود بود که قادر به درک جایگاه و لزوم جدیتی اصولی ـ که نمونهٔ بارز آن مطالعهٔ سلدز می‌باشد ـ نبودند و نقش بسیار محدودی را که قرار بود، سینما رفتن از آن پس، در زندگی آمریکایی بازی کند، تصدیق می‌کردند. با فیلم‌هایی که تاکنون به جای کل جامعهٔ آمریکایی، آشکارا علایق یک اقلیت را مخاطب قرار داده بودند، سینما مرکزیت خود را در مباحثات رسانه‌های گروهی و جامعهٔ آمریکا از دست داد. اکنون پرسش از

کمال یا عدم کمال هالیوود، با ارجاع دقیق به دو گروه مخاطبان ـ افراد تحصیل کرده و جوانان مذکر ـ که منتقدان آنها را بانفوذترین بینندگان صنعت فیلم پساجنگ به شمار می‌آوردند، مورد بحث قرار می‌گرفت. تلاش‌های هالیوود برای جلب رضایت این بینندگان، با انتقاد بسیار روبه‌رو گردید.

در سال ۱۹۵۲، *مانی فاربر*[۲۳] نقدی ادامه‌دار از ظاهرسازی محصولات رایج صنعت فیلم، به راه انداخت؛ به ویژه با اشاره به برجسته‌سازی اسلوب و پیام آن (با غلو در بازیگری، روشن‌نمایی بیش از حد و موعظه‌گرایی افراطی) و تأکید بر بی‌نظیری و شایستگی هنری فیلم‌های شخصی. فاربر آثار هنری‌ای را که با هوشمندی ساخته شده‌اند، مانند فیلم *سانست بولوار* (آمریکا، ۱۹۵۰) با فیلم‌های کسل‌کننده و ضعیف (ردهٔ ب) مقایسه می‌کند که به ثبت واقعیت‌های عینی زندگی بدون آنکه به وسیلهٔ هنر تعدیل شوند، می‌پردازند. با به کارگیری دغدغه‌های درون‌مایه‌ای و غنای سبکی کارهای پیچیده و روشن‌فکرانه در سینمای آمریکا (مانند همشهری کین) و از آن مهم‌تر در هنرهای دیگر، تعدادی از فیلم‌های پساجنگ، از اهداف اساسی فیلم‌سازی سنتی هالیوود جدا شدند؛ اهدافی مبنی بر اینکه یک نوع تصویر واضح و سازمان‌یافته از واقعیت ارائه دهند... تا اینکه صرفاً داستانی بگویند و بیننده را سرگرم کنند. در عوض، این فیلم‌ها به مثابه حرکت‌های سمبلیک ارتباط میان یک هنرمند شجاع و سرسخت با بینندگانی نکته‌سنج، عمل کردند. در این فیلم‌ها، داستان، شخصیت و بازآفرینی اصوات و تصاویر واقعیت صرفاً ابزاری برای بیان محتوای پنهان بود و بدین ترتیب، تماشای فیلم به عمل تفسیر کردن تبدیل می‌شد. فاربر افزایش این نوع از سینمای جدید را به پیدایش نسل جدیدی از فیلم‌سازان، مانند *الیا کازان*[۲۴] (کارگردانانی توافق جنتلمن و صورتی) مرتبط می‌دانست؛ کارگردان‌هایی که با گرایش به فعالیت سیاسی در سال‌های رکود اقتصادی و با تحصیلات بیشترشان در تئاتر نیویورک شکل گرفته بودند.

تا سال ۱۹۵۷، فاربر انتقاد شدید خود را با بحث دربارهٔ موج دومی از کارگردانان و نویسندگانی که از لحاظ اجتماعی آگاه بودند و ذهنی هنری داشتند، گسترش داده بود؛ کسانی که بیشترشان پیش‌تر در نمایش‌های زندهٔ تلویزیونی کار کرده بودند و در متن یک انقلاب در هنرهای آمریکایی، با نمایش فیلم *مارتی* (آمریکا، ۱۹۵۵) بر صنعت فیلم تأثیر گذاشته بودند. فاربر در حیطهٔ سینما، موسیقی، نقاشی و ادبیات، به این حقیقت پی برد که ایدهٔ کلی هنر متعهد و ملموس مورد حملهٔ رویکردی به ظاهر روشنفکرانه، به شدت مصنوع و بیش از اندازه فنی، به تولید خلاق قرار گرفته که آن را هنر پیشرفته، افراطی، تجربی، در حال پیشرفت یا صرفاً هنر آوانگارد به شمار آورده‌اند. فیلم‌هایی که در پی این حرکت ساخته شدند، به سبب بی‌روحی، تصویرسازی نامطبوع و اعمال مازو خیستی‌شان ـ که معمولاً در اختیار بازیگران تحت تأثیر *استراسبرگ* بود ـ به برجسته‌سازی امور جزئی و معنی‌دار می‌پرداختند و روحیه‌ای ناامیدکننده داشتند. فاربر این فیلم‌ها

Manny Farber . 23
Ella Kazan . 24

پیشکسوت سینما
پیشکسوت کرامت
۷۶-۷۷

را به مثابه تمرین‌هایی در جهت ارتقای سازندگانشان که برای خود بزرگ‌بینی بینندگان تحصیل کرده نیز جذاب بودند، رد کرد و دوباره فیلم‌هایی را که به سختی فروش می‌کردند، با وضوح فیلم‌های سرگرم‌کنندهٔ سنتی هالیوود مقایسه کرد:

*این سینما با جهت‌گیری هالیوود منسوخ متفاوت است؛ چرا که در اینجا سبک به جای پنهان شدن در پس ظاهری نیمه طبیعت‌گرایانه، خود را به رخ می‌کشد.*

به نظر فاربر فیلم اکشن مذکر، که گویاترین مثال خصائل سرگرمی هالیوود سنتی است، به سرعت در حال از بین رفتن بود:

*کارگردانان اکشن در حال افول بودند و بسیاری از آنان سبک سینمایی غیر قابل انعطاف، مستعمل و اقتصادی‌ای را که دیدگاه آنها را در زمینهٔ مرد قهرمان آمریکایی ارضا می‌کرد، رها کردند.*

کارگردانانی چون *هاوارد هاکس*[25] در کارخانهٔ فیلم‌سازی ساده‌ای شکوفا شده بودند که یک سیستم تولیدی بود و بیشتر با جریان بی‌وقفهٔ کیفیت منطبق بود تا با نوآوری‌های موقت. در دههٔ ۱۹۵۰، با انقراض این سیستم تولید و تعطیل شدن سینماهای اطراف آن که با فیلم اکشن مطابق بودند، این فیلم‌سازان و ژانرهای مورد علاقه‌شان مانند وسترن به سوی خودآگاهی هنری، جدیت درون‌مایه‌ای و نمایش عمومی با بودجهٔ زیاد رانده شدند و آنچه بازن آن را *سوپر وسترن* نامیده بود، خلق می‌کردند.

در همان زمان، هالیوود تصویر سنتی خود از مرد آمریکایی به مثابه انسان کامل، فعال، با عرضه، باوقار و صبور را کنار گذاشت و در عوض، بر نوع جدیدی از ذکوریت تمرکز کرد که توسط *مونتگمری کلیفت*، *مارلون براند* و *جیمز دین* ارائه می‌شد. نوشته‌های *پارکر تایلر*[26] (۱۹۶۰) و *پائولین کیل*[27] (۱۹۶۶) در اواسط دههٔ ۱۹۵۰، افزایش این ستارگان مذکر را با یک تغییر دوره‌ای در فرهنگ آمریکای پسا جنگ مرتبط دانست. جوانان ـ که به وضوح غالب بینندگان سینما را در دههٔ ۱۹۵۰ تشکیل می‌دادند ـ از دستاوردهای سیاسی و مادی نسل والدین خود ناراضی بودند و ارزش‌های سنتی و شیوهٔ زندگی آنان را زیر سؤال می‌بردند؛ زیرا والدین با اعمالشان بر مشکلات و بزهکاریِ نوجوانان می‌افزودند. این امر به سرعت مورد توجه هالیوود قرار گرفت؛ بازیگرانی چون *مارلون براندو* و *جیمز دین* انتخاب شدند تا انواع روان رنجوری را که در نسل جوان ایجاد شورش می‌کند، نشان دهند (تایلر، ۱۹۶۰). تایلر در تقابل شدید با تصویر سنتی از ذکوریت، این ستارگان را گونه‌های طبیعتاً بچه‌گانه، تربیت نشده و بسیار وابسته به جذابیت بچه‌گانه‌شان توصیف می‌کرد. کیل به توانایی آنان برای برانگیختن واکنش‌های خشن بینندگان، در سالن‌های سینما اشاره کرد و نوع جدیدی از شخصیت را به مثابهٔ نفی کامل استنباط‌های پیشین از قهرمان‌گرایی، تشریح کرد:

Howard Hawks .25
Parker Tyler . 26
Pauline Kael . 27

*قهرمان مسئول اعمالش نیست. جوان دیوانه و شلوغ به دلیل رفتار بچه‌گانه‌ای که با او می‌شود به یک قهرمان رومانتیک تبدیل می‌گردد.*

در حالی که قهرمان‌های جدید هالیوود، بینندگان جوان را هدف قرار داده بودند و فیلم‌های سینمایی هنری جدید عمدتاً بینندگان تحصیل‌کرده را جذب می‌کردند، صنعت فیلم با نمایش (فیلم‌های) پردهٔ عریض که با بودجهٔ کلان تولید می‌شد، به تعقیب بینندگان عمومی ادامه داد. این فیلم‌ها تلاش می‌کردند با تبدیل رویداد سینمایی به یک رویداد تکنولوژیکی و فرهنگی منحصر به فرد و مبتکرانه، برای تودهٔ انبوهی از بینندگان که از عادت سینما رفتن افتاده بودند و مصرف ناشی از عادت سرگرمی سمعی ـ بصری خود را به تلویزیون منتقل کرده بودند، آن را دوباره تعریف کنند و به آن جان تازه‌ای بخشند.

در سال ۱۹۵۳، تایلر به بررسی حیطهٔ وسیعی از فرآیندهای پردهٔ عریض و سه بعدی که اغلب با صدای استریو و رنگ، پشتیبانی می‌شدند، پرداخت. او به این نتیجه رسید که صنعت فیلم با متمرکز کردن توجه خود بر مبنای تکنولوژیکی سینما و توانایی آن برای تغییر کلی تجربهٔ بینندگان از خود و محیط اطرافشان، به طرز مؤثری در حال سر پا ساختن خود است:

*تلویزیون با کشاندن دنیای خارج به فضای خانوادگی بیننده، در ارتباط با او مرکزگرا است؛ در حالی که فیلم‌های سینمایی سه بعدی (3-D) بینندگان را به صورت گروهی، به با فضای دنیای خارجی می‌کشاند و با آنان ارتباطی مرکزگریزانه برقرار می‌کند.*

گیلبرت سلدز در مطالعهٔ دوم خود پیرامون رسانهٔ جمعی در آمریکای پسا جنگ، به وسوسهٔ نوشتن دومین آگهی ترحیم برای فیلم‌های سینمایی، در سال‌های ۵۳ـ ۱۹۵۲ اشاره می‌کند. او انقلاب پردهٔ عریض را با استفاده از اصطلاحات دوره‌ای شرح می‌دهد تا مرگ یک نوع خاص از سینمای مسطح را نشان دهد، همان گونه که ۲۵ سال پیش، سینمای صامت با آمدن صدا مرده بود. این هنر جدید قدرت تکنولوژی‌های پردهٔ عریض را ترکیب می‌کرد تا به وسیلهٔ خط داستانی و شخصیت‌پردازی سنتی هالیوود و هدایت توجه تماشاچی از طریق ترکیب‌بندی نما و تدوین تداومی، بینندگان سینما را احاطه کند، در خود فرو برد و با مبهوت کردن آنها، آرامششان را بر هم زند. برخلاف اعتراض پیشین او به عدم کمال هالیوود، سلدز اکنون بر آن بود که علی‌رغم جذابیت سینما برای امیال کودکانهٔ ما و پرهیز آن از واقعیت‌های زندگی، وجود صلابت سبکی و فرمی و ظرافت قصه‌گویی در فیلم، لذتی متفاوت به وجود می‌آورد که در جوهرهٔ خود مانند هر هنر دیگری، منطقی است. سلدز دقیقاً به این دلیل ساختار خیالی فیلم‌های هالیوود را پذیرفت که تأمین سرگرمی به وسیلهٔ تلویزیون، یک جزء رایگان، مداوم و متحد زندگی روزانه در خانه و یک ملت کامل در بطن فرهنگ آمریکایی، جایگزین فیلم‌های سینمایی گردیده بود.

پائولین کیل نیز در نوشتهٔ خود در سال ۱۹۵۶، تکیهٔ رو به تزاید هالیوود را بر فیلم‌های بزرگ، با

دید بسیار منفی‌تری مورد قضاوت قرار داد. او بر این باور بود که بودجه‌های متورم، عرصهٔ حماسی و پرده‌های عریض فیلم‌های بزرگ هالیوود به آنها اجازه داده است که به چکیده‌ای گسترده از مکان‌های ناآشنا، موقعیت‌های حاضر و آماده، جزئیات واقع‌گرایانه، شخصیت‌های قابل تشخیص و نماهای خارق‌العاده تبدیل شوند که به یک کلیت قابل درک متصل نیستند، بلکه عمدتاً برای تحلیل و بررسی جاذبه و افسون شیوه‌های تولیدی متورم و در نتیجه، جاذبهٔ منابع به ظاهر نامحدود هالیوود به کار برده می‌شوند. کیل پیش‌بینی می‌کرد که این رویکرد فیلم‌سازی ـ که با تلاش برای تبدیل کردن تولید و پخش (اول) فیلم به رویدادهای خاص، جایگزین طرح و وقایع داستان می‌شد ـ به زودی جذابیت خود را از دست بدهد و در نتیجه، هالیوود دوباره مقبولیت خود را نزد عامه از دست بدهد:

*نمایش‌ها دیگر رویداد مهمی نخواهند بود و بینندگان می‌توانند در خانه، راحت‌تر کسل شوند.*

با مبنا قرار دادن این ملاحظات انتقادی در دههٔ ۱۹۵۰، اوایل دههٔ ۱۹۶۰ شاهد پیدایش پژوهش‌های کتاب ماندنی بود که ارزیابی تاریخی وسیعی را از تغییرات بنیادین در بازار نمایش هالیوود و استراتژی‌های تولیدی آن، درست در دوران پسا جنگ ارائه می‌کرد.

در سال ۱۹۶۱، *ازرا گودمن*[۲۸] پایان هالیوود را اعلام کرد. با وجود تلویزیون که اکنون بازار اصلی برای سرگرمی سمعی ـ بصری گردیده بود، توجه سنتی استودیوهای بزرگ به تولید فیلم‌هایی برای بازار نمایش، دیگر از لحاظ اقتصادی کارآمد نبود. استودیوهای بزرگ تمامی فیلم‌های گذشته خود را به تلویزیون، و دارایی واقعی خود را با تخفیف، به کمپانی‌های عمرانی می‌فروختند. آنها کارایی و مشخصه‌های به شدت کنترل شدهٔ پخش‌های استودیوهای سنتی را به فیلم‌های تلویزیونی منتقل کردند یا با کمپانی‌های تلویزیونی ادغام شدند. بازده کاهش یافتهٔ استودیوها در فیلم‌های نمایشی، می‌بایست با فیلم‌های سینمایی خوب هالیوود که بیشترشان تا اواخر سال‌های دههٔ ۳۰ ساخته شده بودند، رقابت می‌کرد که بدون هیچ هزینه‌ای، از طریق صفحهٔ تلویزیون‌های خانگی، در دسترس بینندگان بودند. بنابراین، تولید فیلم‌های نمایشی عملاً به امری منسوخ تبدیل شده بود:

*امروز در عصر یخچدان تلویزیون، تصویر متحرک ردی باستان‌شناختی در پیش گرفته است.*

*ریچارد دایر مک‌کان*[۲۹]، بر آن بود که فیلم‌هایی که برای پخش سینمایی ساخته می‌شدند، کهنه و منسوخ نبودند و وضعیت جدیدی پیدا کرده بودند. تولید یک فیلم سینمایی بزرگ نمایشی با رها شدن از استبداد تولید فیلم شبیه به خط تولید که خود سانسور شده بود و استودیو آن را کنترل می‌کرد، به عملی تهورآمیز، پیچیده، بی‌اندازه متغیر و بی‌ثبات تبدیل شده بود؛ یک کار جدید تجاری و وقت‌گیر، پرهزینه، مستلزم نیروی کار زیاد و با ریسک بالا که تنها امر مسلم آن تغییر

Ezra Goodman . 28
Richard Dyer Mac . 29
Cann

ناگهانی بود و هدف اصلی‌اش خلق یک رویداد خاص. به دور از حمایت از نـوآوری تکنولـوژیکی، اقتباس‌های سینمایی از اجراهای موفق تئاتر برادوی، رمان‌های پر فروش و فیلم‌های مهیج که بـا موضوعات تابو سر و کار داشتند، این وضعیت جدید فرصت‌هایی نیز بـرای فـیلم‌سـازی مبتکرانـه، واقع‌گرایانه و به لحاظ اجتماعی، آگاهانه به وجود آورد. به نظر مک کان، ممکن بود نسل جدیـدی از فیلم‌سازان بتوانند این پتانسیل را درک کنند و تأکیـد متزایـد بـر حفـظ، مطالعـه و احیـای آثـار کلاسیک سینمای آمریکا و تأکید بر آموزش و تشویق پرسنل و مـدیران جـوان و خـلاق، مبنـای خـوبی بـرای احیـای فرهنـگ فـیلم آمریکـایی فـراهم خواهـد کـرد. نمونـهٔ چنـین رویکـرد روشن‌فکرانه‌تری به فیلم‌سازی، در فرانسه یافت می‌شدٔ جایی که «سی یا چهل کارگردان جدید و جوان... نه یک دهه بحث و انتقاد آنها را قوی کرده اسـت... و از تـاریخ تـصویر متحـرک تغذیـه شده‌اند». این رویکرد به فورانی از خلاقیت سینمایی انجامید. آن‌گاه از اواخر دههٔ ۱۹۴۰ تـا اوایـل دههٔ ۱۹۶۰، منتقدان دربارهٔ از بین رفتن بسیاری از امور مسلم فرهنگ فیلم آمریکـا در دهـه‌هـای پیشین به بحث و مناظره می‌پرداختند. استحکام و تداوم سیستم استودیویی، بینندگان انبوه و غیـر قابل تمایز، استیلای داستان‌گویی سنتی و سرگرمی قابل فهم و مرکزیت سینما در زنـدگی مـردم آمریکا، همگی اموری متعلق به گذشته بودند. منتقدان بر آن بودند کـه در دهـهٔ ۱۹۵۰، سـینمای آمریکا در شکل سنتی‌اش به پایان رسیده است و انقلاب پردهٔ عریض و فیلم‌های سینمایی بـزرگ هالیوود در بازگرداندن فیلم‌های سینمایی به موقعیت کلیدی گذشته‌شان در فرهنگ ملی ـ مردمی آمریکا، ناکام مانده‌اند. روشن نبود که هالیوود در آینده چه شکلی به خود خواهد گرفت و اطمینـان زیادی وجود نداشت که سیستم استودیویی قدیمی به پیـشرفت چـشمگیری دسـت یابـد. بـا ایـن وجود، آنان به این حقیقت پی برده بودند که فرهنگ فیلم اروپـایی نفـوذ گسـترده‌ای بـر هـالیوود جدید ـ که سرانجام در حال بیرون آمدن از این دورهٔ تغییر و تحول بود ـ داشته است.