پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زائری از غرب

دغدغه‌های فروخفته

جان ویکمن، ترجمهٔ محمدگذرآبادی

مارتین اسکورسیزی متولد ۱۷ نوامبر ۱۹۴۲ پسر کوچک‌تر چارلز و کاترین (کاپا) اسکورسیزی، زوج سیسیلی ـ امریکایی بود ـ که هر دو در بازار پوشاک نیویورک کار می‌کردند. مارتین در محله فلاشینگ از ناحیهٔ کوئینز نیویورک به دنیا آمد؛ اما والدینش از اهالی محلهٔ لیتل ایتالی در بخش شرقی منهتن بودند و وقتی مارتین هشت ساله شد، به این محله بازگشتند. اسکورسیزی که به آسم مزمن مبتلا بود ـ در ابتدا ـ در محیط خشن و مردانهٔ این محله، غریبه‌ای منزوی به حساب می‌آمد؛ اما او هیجان و ماجراجویی را که در واقعیت از آن محروم شده بود، در فیلم‌ها یافت. خودش می‌گوید: «پدرم مرا به دیدن همه جور فیلمی می‌برد. از سه، چهار سالگی مرتب فیلم می‌دیدم.»

بدین ترتیب اسکورسیزی در نوجوانی متخصص فیلم‌های دهه‌های چهل و پنجاه هالیوود شد و تاریخ ساخت، بازیگران و کارگردانان آن‌ها را به خاطر سپرد. والدینش نمی‌توانستند برای او دوربین فیلمبرداری بخرند و به همین دلیل اسکورسیزی اولین فیلم‌هایش را صحنه به صحنه بر روی کاغذ طراحی کرد؛ فیلم‌های حماسی و ترسناک و «وسترن‌های سه بعدی با سلاح‌هایی که از پرده بیرون

می‌زدند.» مایکل پای و لیندا مایلز در کتاب خود به نام ***بچه‌های سینما***، اسکورسیزی را «بچهٔ بی‌نقص هالیوود» می‌نامند و او را یکی از افراد «قبیلهٔ کارگردانان جوان ـ که همگی پروردهٔ سینمایند ـ معرفی می‌کنند که بعد از جنگ جهانی دوم به هالیوود روی آوردند.» بقیهٔ «بچه‌های سینما» عبارتند از: فرانسیس فورد کوپولا، جرج لوکاس، استیون اسپیلبرگ، جان میلیوس و برایان دی پالما که اسکورسیزی با همهٔ آن‌ها یا رابطه کاری دارد یا رابطهٔ دوستانه و یا هر دو. اسکورسیزی می‌گوید در محلهٔ لیتل ایتالی «سوای والدین، به دو گروه باید احترام می‌گذاشتیم: خُرده پدرخوانده‌ها که محله زیر نفوذشان بود و کشیش‌ها.» اسکورسیزی دوست داشت «یک کشیش معمولی شود»؛ اما همیشه احساسی در او بود که می‌گفت «به حد کافی شایسته این مقام نیست» او به یک دبستان کاتولیک رفت و در چهارده سالگی وارد کالج کشیشان شد. نمراتش خوب بودند اما «نمی‌توانست با نهاد کلیسا کنار بیاید» و به همین دلیل اخراج شد و به دبیرستان کاردینال هیز در برانکس انتقال یافت. در همین دوره بود که موسیقی راک اندرول پا به عرصه گذاشت؛ چیزی که برای او و خیلی‌های دیگر یک «انقلاب واقعی» به حساب می‌آمد.

اسکورسیزی پس از مردود شدن در امتحان ورودی درس الهیات در کالج فوردهم، به دانشگاه نیویورک رفت و گرچه در ابتدا زبان انگلیسی می‌خواند، اما خیلی زود در رشتهٔ سینما مشغول تحصیل شد. در آن‌جا به او آموختند که سینمای هالیوود مزخرف است و باید فیلم‌های اروپایی را تحسین کند. سپس اندرو ساریس، نگرهٔ مؤلف را که آندره بازن و موج نو سینمای فرانسه به وجود آورده بودند، به عموم شناساند و اسکورسیزی فهمید که «لازم نیست فیلم‌های محبوب دوران کودکی‌اش را یکجا دور بریزد.» او همزمان با کشف هالیوود، موج نو را نیز کشف کرد و اولین فیلمش در دانشگاه نیویورک ـ یک فیلم کوتاه کمدی به نام ***این چه کاری است که دختر زیبایی مثل تو در یک چنین جایی انجام می‌دهد؟*** ادای احترامی است به ترووفو. این فیلم و نیز فیلم پانزده دقیقه‌ای *It's Not Just You, Murray* (۱۹۶۴) که نگاهی کمیک به زندگی یک خُرده گنگستر دارد، در ردهٔ فیلم‌های دانشجویی جوایزی را دریافت کردند.

فیلم اخیر که براساس تجربیات اسکورسیزی از زندگی در لیتل ایتالی ـ و در همین محل ـ ساخته شده سبکی شدیداً مستند گونه دارد که سبک رایج در دانشگاه نیویورک بود و در نگاه به گذشته می‌توان آن را پژوهشی مقدماتی برای فیلم ***خیابان‌های پایین شهر*** تلقی کرد.

در سال ۱۹۶۳ اسکورسیزی مربی دانشگاه نیویورک شد. یک سال بعد کارشناسی رشته سینما را به پایان رساند و در سال ۱۹۶۶ مدرک کارشناسی ارشد را گرفت. گفته شده است که او معلمی غیرعادی و اغلب خجالتی و عصبی بود؛ اما وقتی با هیجان شروع به حرف زدن می‌کرد، آن‌قدر جالب بود که «مردم برای شنیدن حرف‌هایش پشت در کلاس جمع می‌شدند.» او در این زمان، رابطهٔ نزدیکی با فیلمسازان تجربی نیویورک داشت؛ خصوصاً جان کاساویتس و طرفداران جدید مستندهای سینما وریته (نظیر برادران مایلز که به عنوان نورپرداز با آن‌ها کار کرده بود.) اسکورسیزی در ۱۹۶۶ دانشگاه را ترک کرد تا نیروی خود را بر روی اولین فیلم بلندش، ***چه کسی در می‌زند؟***، متمرکز کند. پول آن را تهیه کنندگان فیلم ـ معلم اسکورسیزی هنک مانوگیان و یکی از عاشقان سینما به نام جوزف ویل ـ، خود اسکورسیزی و پدرش فراهم کردند. فیلم در مکان‌های واقعی در نیویورک و با بودجه‌ای در حدود ۳۵ هزار دلار ساخته شد، و یکدست نبودن آن به دلیل وقفه‌های مکرر در هنگام فیلمبرداری و استفاده از دو نوع فیلم ۱۶ و ۳۵ میلی‌متری است.

چه کسی در می‌زند؟ نیز همچون *It's Not Just You, Murray* دستمایه‌اش تجربه‌های شخصی کارگردان است. فیلم دربارهٔ جی.آر، جوانی ایتالیایی ـ امریکایی و کاتولیک است که فکر می‌کند، زن باید یا مریم مقدس باشد و یا بدکاره؛ اما خود، عاشق دختری تحصیلکرده می‌شود که هیچ کدام از آن دو نیست. وی به دلیل حرمتی که برای پاکی دختر قایل است، با او رابطه‌ای ندارد؛ اما وقتی می‌فهمد که دختر باکره نیست، از کوره در می‌رود. (و این واقعیت که به دختر تجاوز شده است، اهمیتی ندارد.) فیلم در ۱۹۶۷ در جشنوارهٔ فیلم شیکاگو به نمایش درآمد؛ اما ناپختگی و سبک غیرعادی‌اش موجب شد تا در آن زمان، پخش کننده‌ای پیدا نکند.

اسکورسیزی که دلسرد شده بود به دلیل ارزانی تولید فیلم در

آمستردام، بدان‌جا رفت؛ تعدادی فیلم تبلیغاتی کارگردانی کرد و گفتگوهای فیلم ***دلمشغولی‌ها*** را نوشت که نسخهٔ امریکایی یک فیلم ترسناک هلندی به کارگردانی پیم دلاپارا بود. وی همچنین با سرمایه ژاک لدو ـ در سینماتک بلژیک ـ فیلم *Big shave* (۱۹۶۷) را ساخت که یک داستان شش دقیقه‌ای تمثیلی و تکان دهنده دربارهٔ خود ویرانگری امریکایی است و در آن مردی در یک حمام پیش از بریدن گلوی خود صورتش را اصلاح می‌کند. اسکورسیزی در بازگشت به امریکا در زمینه‌های مختلف تدوین مشغول به کار شد و در ۱۹۶۸ از او خواسته شد تا یک فیلم سینمایی به نام ***قاتلان ماه عسل*** را کارگردانی کند. اسکورسیزی مرحلهٔ پیش تولید را به پایان رساند؛ اما یک هفته بعد از شروع فیلمبرداری، ظاهراً به دلیل این‌که تهیه‌کنندگان دکوپاژ او را بیش از حد بلندپروازانه می‌دیدند، جای خود را به کارگردان دیگری داد. وی آن‌گاه برای تدریس به دانشگاه نیویورک بازگشت. و در آن‌جا فیلم ***صحنه‌های خیابانی*** را ساخت که مستندی است دربارهٔ تظاهرات ضد جنگ در نیویورک. تعدادی از دانشجویان او به دست مخالفین تظاهرات کتک خوردند و تجهیزاتی به قیمت شانزده هزار دلار از آن‌ها را شکستند و خراب کردند. به اسکورسیزی گفته شد که یا باید فیلم را نجات دهد و یا کارش را از دست خواهد داد. او ده شب متوالی بی وقفه کار تدوین کرد و سرانجام چنان تصویر صادقانه‌ای از عجز و ناتوانی تظاهرکنندگان ارائه کرد که خودش می‌گوید: «آن‌ها از فیلم متنفر بودند... [و من] به‌شدت ناراحت و عصبانی بودم.»

اما پس از همهٔ این ناامیدی‌ها و شکست‌ها، در ۱۹۶۹ بخت با اسکورسیزی یار شد و آن زمانی بود که به عنوان دستیار کارگردان و ناظر تدوین بر روی مستند مشهور *Woodstock*، به کارگردانی دوستش مایک وادلی (فیلمبردار اسکورسیزی در فیلم ***چه کسی در می‌زند؟***) مشغول به کار شد. حدوداً در همین زمان بود که جوزف برنر تهیه کننده به اسکورسیزی پیشنهاد کرد که اگر یک صحنهٔ سکسی به فیلم بلند و اکران نشدهٔ خود اضافه کند، آن را خواهد خرید. صحنهٔ مورد نظر در آمستردام فیلمبرداری شد و فیلم که ابتدا نام دیگری داشت، سرانجام با عنوان چه کسی در می‌زند؟ در نیویورک (۱۹۶۹) و با عنوان جی.آر در لس آنجلس (۱۹۷۰) اکران شد. در این فیلم که ساختاری آزاد و فی‌البداهه دارد، می‌توان تأثیر کاساویتس و موج نو را در واقع‌گرایی سینما ـ وریته و دکوپاژ پرتحرک، چشم‌گیر و بی‌نهایت نوآورانهٔ آن دید. گروهی به بی‌ربط و اضافه بودن صحنهٔ یاد شده اعتراض کردند و بازی هاروی کایتل در نقش جی.آر نیز واکنش‌های متفاوتی را برانگیخت؛ اما منتقدی که فیلم را به عنوان کاری «ناپخته» رد کرد، آشکارا در اقلیت قرار داشت.

اغلب منتقدان فیلم را به دلیل صحنه‌ها و شخصیت‌پردازی‌های واقع‌گرایانه ـ و سرزندگی و تحرک آن ـ تحسین کردند. گروهی این فیلم را همچنان بهترین فیلم اسکورسیزی می‌دانند.

راجر کورمن تحت تأثیر فیلم ***چه کسی در می‌زند؟*** قرار گرفت و اسکورسیزی پس از تدوین و کمک در تولید یک مستند دیگر در زمینهٔ موسیقی راک، از سوی کورمن استخدام شد تا اولین فیلم سینمایی تجاری خود به نام *Boxcar Bretha* را بسازد. فیلم برای همان مخاطبانی ساخته شد که از فیلم گنگستری کورمن، ***ماماں فشنگی*** لذت برده بودند. داستان فیلم که در دوران رکود اقتصادیِ دههٔ سی می‌گذرد، سرگذشت کم و بیش واقعیِ دختر ولگردی (باربارا هرشی) است که معشوق و همدست یک راهزن (دیوید کارادین) می‌شود. این راهزن یکی از رهبران اتحادیه‌های کارگری است که از سران می‌دزدد تا بودجهٔ اتحادیه را فراهم کند و سرانجام به دست آدمکش‌های حرفه‌ای به قتل می‌رسد.

فیلم که خیلی ارزان و طی بیست و چهار روز در مکان‌های واقعی در آرکانزاس ساخته شد ـ به درخواست کورمن ـ مملو از صحنه‌های سکسی و خشن است؛ اما پیام‌های سیاسی خود را به سادگی و روشنی بیان می‌کند و دارای نوعی «احساس اصالت در چهره‌ها و مکان‌هاست.»

اسکورسیزی می‌توانست به کار با کورمن ادامه دهد؛ اما جان کاساویتس او را قانع کرد که دیگر بر روی طرح‌های دیگران کار نکند؛ در نتیجه او فیلم ***خیابان‌های پایین شهر*** (۱۹۷۳) را ساخت که مایهٔ شهرتش شد. این فیلم که داستانش در لیتل ایتالی می‌گذرد (اما عمدتاً در لس آنجلس فیلمبرداری شد) مبتنی بر فیلمنامه‌ای است که اسکورسیزی آن را در دانشگاه

نیویورک به همراه یکی از دانشجویانش به نام ماردیک مارتین نوشته بود. کارگردان تصریح کرده است که شخصیت اصلی فیلم، چارلی (با بازی هاروی کایتل)، شباهت زیادی به خود او دارد. چارلی به عنوان شرخر و پدر خوانده‌ای کوچک، برای عمویش کار می‌کند. او علاوه بر جاه‌طلبی‌های دنیوی، جاه‌طلبی‌های معنوی نیز دارد و برای این‌که آتش جهنم را فراموش نکند، انگشتانش را روی آتش می‌گیرد؛ وفاداری به دوست خشن و بی‌قرارش جانی بوی نیز نوعی کفاره و تنبیه خود است. چارلی که می‌خواهد همه را راضی نگه دارد، در نهایت همه را از دست می‌دهد. او به خاطر خشونتِ پایانی فیلم که منجر به زخمی شدن یا شاید مرگ دوستش و جانی بوی می‌شود، تا حدی مقصر است. «تاوان گناهان خود را نه در کلیسا که در خیابان‌ها می‌دهیم.» کاترین اسکورسیزی، که در *چه کسی در می‌زند؟* به نقش مادرِ جی.آر ظاهر شده بود، در *خیابان‌های پایین شهر* هم نقش کوتاهی دارد؛ خود اسکورسیزی نیز نقش آدمکشی را بازی می‌کند که برای قتل جانی بوی اجیر شده است.

به نظر مایکل پای و لیندا مایلز، اسکورسیزی در نحوهٔ استفاده از رنگ در *خیابان‌های پایین شهر* تا حد زیادی مدیون کارگردان انگلیسی مایکل پاول است، که ارادت خاصی به او دارد. اما در نحوهٔ کار با دوربین (دکوپاژ) تأثیر ساموئل فولر را می‌توان دید: «در *خیابان‌های پایین شهر* دوربین روی دست به نحوی در صحنهٔ دعوای سالن بیلیارد عمل می‌کند که گویی یکی از طرف‌های دعواست. وقتی جانی بوی... وارد کلوب می‌شود، نماهای تعقیبی قدرت عاطفی زیادی دارند. در این‌جا معنا هرگز به طور آشکار بیان نمی‌شود؛ بلکه همان‌قدر در حرکت دوربین نهفته است که در آنچه در صحنه حضور دارد. اسکورسیزی از همهٔ زبان فیلم بهره می‌برد تا از شر گذشتهٔ خود خلاص شود.» سرعت دیوانه‌وار فیلم، ساختار قطعه قطعه و بداهه‌پردازی‌ها، موسیقی پر سر و صدای راک ـ این خصایص باعث خستگی و ناراحتی برخی از منتقدان شد؛ کسانی که فیلم را آماتوری و متظاهرانه خواندند و یا شکوه کردند که فیلم یادآور «کلاسی در زمینهٔ انسان‌شناسی اجتماعی» است. اما بیشتر منتقدان با پالین کیل هم‌عقیده بودند که فیلم «یکی از آثار حقیقتاً اصیل و نوآورانهٔ دوران ماست، یک پیروزی برای سینمای شخصی»، با «سبک توهم زای خود... ریتم ناآرام و مقطع خود و فضای شدیداً عاطفی‌اش که به شکل خلسه‌آوری لذت بخش است.» در جشنوارهٔ فیلم نیویورک به سال ۱۹۷۳ از بازی رابرت دنیرو در نقش جانی بوی به عنوان نوعی «مکاشفه» ستایش شد.

تقریباً در همین دوره، الن برستین بازیگر به دنبال کارگردانی برای فیلم *آلیس دیگر این‌جا زندگی نمی‌کند*، بود؛ فیلمنامه‌ای متعلق به رابرت گِچل که خانم برستین به آن علاقه داشت. فرانسیس فورد کاپولا، اسکورسیزی را پیشنهاد کرد و او پذیرفت، چون توجه‌اش به فیلمنامه جلب شده بود. فیلمنامه دربارهٔ یک زن بود؛ و زن‌ها در فیلم‌های اولیهٔ اسکورسیزی عمدتاً کالاهای یک‌بار مصرف تلقی می‌شدند. وی همچنین می‌خواست «عناصر فیلم‌های داگلاس سیرک و کل دورانِ اوایل دههٔ پنجاه را بکاود.» (و در واقع، عنوان بندی فیلم *آلیس* همچون «فیلمی زنانه» از سیرک، بر روی پارچه ساتن نوشته می‌شود و آغاز آن یادآور فیلم *جادوگر شهر زمرد* است.) آلیس که زمانی آرزو داشت خواننده‌ای «به خوبی آلیس فی» شود، اما درگیر زندگی مشترک با یک رانندهٔ بی‌نزاکت کامیون شده بود، ناگهان بیوه می‌شود. او برای این‌که در کالیفرنیا به خوانندگی بپردازد، به همراه پسر دوازده ساله‌اش از نیومکزیکو خارج می‌شود. در راه او حقیقتاً توفیق می‌یابد که در جایی به عنوان خواننده استخدام شود؛ اما وقتی معشوق روان‌پریش او در راه آمدن به اتاق آلیس در مسافرخانه، تصادف می‌کند ـ صحنه‌ای خشن با اجرایی استادانه ـ این ماجرا به پایان می‌رسد. آلیس در تاکسُن شغل پیشخدمتی پیدا می‌کند که گرچه شغل دلخواه او نیست، اما موجب استقلال آلیس و یافتن دوستان واقعی می‌شود. در پایان او در کنار مردی (کریس کریستفرسن) آرام می‌گیرد که بهتر از همسر از دست رفته‌اش است.

بسیاری از منتقدان به پایان فیلم به عنوان نوعی طفره روی، اعتراض داشتند: «یکی دیگر از همان فیلم‌های تکنی کالر در تبلیغ عشق‌های رمانتیک»، هر چند که «سعی می‌کند خود را مدرن جلوه دهد.» دیگران به این نکته اشاره کردند که

اسکورسیزی، دست‌کم توانسته است فیلمی تجاری بسازد که شخصیت اصلیِ آن یک زن است ـ که در آن زمان، دستاورد کمی نبود ـ و به علاوه، زنی با خصایص انسانی، گیرا و جذاب. الن برستین به خاطر بازیِ درخشان خود موفق به دریافت جایزهٔ اسکار شد و فیلم موفقیت تجاری زیادی کسب کرد که برای اسکورسیزی تازگی داشت. اسکورسیزی در حین تکمیل کردن این فیلم، مستند جذاب *ایتالیایی امریکایی* را دربارهٔ والدین خود ساخت که در جشنوارهٔ فیلم نیویورک به سال ۱۹۷۴ به گرمی از آن استقبال شد.

هیچ کس *رانندهٔ تاکسی* را به طفره روی متهم نکرد. این فیلم مطالعه‌ای است دربارهٔ یکی دیگر از قدیسین اسکورسیزی ـ کسی که «می‌خواهد به دیگران کمک کند به حدی که می‌خواهد آن‌ها را بکشد.» ـ فیلمنامه را پل شرایدر براساس «تجربیات قبلی‌اش از خشونت شخصی»، تفکرات وسواس آمیزش نسبت به گناه مذهبی و ستایش عمیقش نسبت به برسون نوشت.

تراویس بیکل (رابرت دنیرو) تفنگدار سابق نیروی دریایی است؛ مردی از غرب میانه در نیویورک؛ آشفته، دچار سرکوب جنسی و مبتلا به بی‌خوابی. کار او رانندگیِ تاکسی در شب‌های خوفناک این شهر است، شهری که هم مایه بیزاری اوست و هم به شکل گناه‌آلودی به هیجانش می‌آورد. رابطهٔ عاشقانه کوتاهش با یک موطلایی سرد و بی‌تفاوت (سیبیل شپرد) زمانی به پایان می‌رسد که تراویس از او می‌خواهد در علاقهٔ ساده‌اش و ـ ظاهراً ـ تنفرش از فیلم‌های برهنه‌نگار با او شریک شود. تراویس در متقاعد کردن آیریس (جودی فاستر) روسپی دوازده ساله، به برگشتن به خانه و نزد والدین نیز با شکست مواجه می‌شود. پس بر آن می‌شود که انتقام بگیرد و همچون شوالیه‌های قرون وسطی، خود را برای نبرد آماده و مسلح می‌کند. آنچه در پی می‌آید فوران بی‌وقفه، تکان دهنده و دیوانه‌وار خشونت است؛ تراویس به آپارتمان محل کار آیریس هجوم می‌برد و صاحبکار و همهٔ دارو دستهٔ جنایتکارش را به گلوله می‌بندد. آیریس به خانه برمی‌گردد (جایی که در آن جز بدبختی نصیبی ندارد) و تراویس که تطهیر یافته و لااقل به طور موقت آرام شده است، همچون قهرمانان به شهرت می‌رسد. دیوید استریت *رانندهٔ تاکسی* را «ناخوشایندترین شاهکار آن سال‌ها» خواند، و برخی منتقدان در آن نوعی بزرگداشت خشونت را دیدند؛ برداشتی که کارگردان آن را به شدت رد کرد. از دید پالین کیل این فیلم «فیلمی است تب آلود، نسخهٔ خام و خلاصهٔ شدهٔ *یادداشت‌های زیر زمین*... این واقعیت که ما به شکلی غریزی نیاز تراویس به یک انفجار را تجربه می‌کنیم ـ و این‌که انفجار، خود کیفیت نقطهٔ اوج را دارد ـ باعث می‌شود که *رانندهٔ تاکسی* به یکی از معدود فیلم‌های حقیقتاً ترسناک امروزین تبدیل شود... اما تصدیق این‌که وقتی خون یک بیمار روانی به جوش می‌آید، ممکن است آرام شود، به معنای توجیه انفجار نیست.» کیل بر این نظر بود که «تاکنون هیچ فیلم دیگری با این قدرت بی‌تفاوتی و سردی شهر را به نمایش نگذاشته است.» و اغلب منتقدان با او در تحسین کارگردانیِ اسکورسیزی و بازی پراحساس دنیرو در نقش «مردی که در آتش رنج و فلاکت می‌سوزد» هم سخن شدند. فیلم به سال ۱۹۷۶ در جشنوارهٔ فیلم کن نخل طلای بهترین فیلم را ربود.

نیویورک، نیویورک موزیکالی پرخرج است؛ اما برخلاف انتظار، پیشرفت مهمی درکارنامهٔ اسکورسیزی نیست. فیلم، داستان نوازندهٔ ساکسیفون جیمی دویل (دنیرو) و خواننده‌ای به نام فرانسین ایوانز (لیزا مینه‌لی) است که در روز پایان جنگ [امریکا و ژاپن در جنگ جهانی دوم. ـ م] در نیویورک با هم آشنا می‌شوند؛ به یکدیگر دل می‌بازند و ازدواج می‌کنند. جیمی رهبر گروهی است که فرانسین ستارهٔ آن است. فرانسین موفق‌تر از گروه است و به هالیوود می‌رود. این دو سال‌ها بعد یک بار دیگر با هم ملاقات می‌کنند؛ اما درمی‌یابند که دوران‌شان به سر آمده است. موسیقی در تمام فیلم‌های اسکورسیزی نقش مهمی داشته است و قرار بر این بود که *نیویورک، نیویورک* ملغمه‌ای باشد احساس برانگیز از موزیکال‌های محبوب او در اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه. اما در حین فیلمبرداری، اسکورسیزی احساس کرد که به رابطهٔ دو بازیگر اصلی بیشتر علاقه دارد تا به امکانات یک فیلم عظیم. فیلمنامه را در جلسات طولانی بازنویسی کردند و نتیجه‌اش فیلمی شد

که اسکورسیزی آن را «شخصی‌ترین فیلم» خود نامید.
حاصل کار موجب سرخوردگیِ تماشاگرانی شد که در انتظار پایان خوش بودند و همین‌طور برای منتقدانی که از جنبه‌های نوستالژیک فیلم متحیر شده بودند. هزینهٔ فیلم تقریباً نُه میلیون دلار بود که فروش آن به زحمت توانست آن را جبران کند. با این همه، فیلم طرفداران پروپاقرصی دارد؛ از جمله لیندا مایلز و مایکل پای که آن را چنین نامیدند: «تجلی غایی فلسفهٔ بچه‌های سینما. و شاید غیرعادی‌ترین فیلمی که بچه‌های هالیوود در نظام استودیویی ساخته‌اند.» به نظر آن‌ها «فیلم در همهٔ وجوه خود، اثری شخصی است؛ استفاده‌ای ظریف از قراردادها که به نیروی احساس، همهٔ آن‌ها را از اعتبار می‌اندازد... یکی از سینمایی‌ترین و تکان دهنده‌ترین فیلم‌های دوران ما»
اسکورسیزی بعد از *نیویورک، نیویورک* نمایشی را با بازی لیزا مینه‌لی کارگردانی کرد؛ کاری در حاشیهٔ فیلم که آن را به سادگی پرده نامیدند. در همین زمان او مستند قابل توجهی به نام ـ آخرین والس ـ را به پایان رساند. این مستند که اولین فیلم ۳۵ میلی‌متریِ راک است، به آخرین کنسرت گروه The Band می‌پردازد.
فیلم بعدی اسکورسیزی، *گاو خشمگین* (۱۹۸۰) شاهکار این کارگردان است. فیلمنامه را مارتین ماردیک (که روی فیلمنامهٔ *Mean Streets* کار کرده بود) و پل شرایدر و براساس کتاب زندگینامهٔ جیک لاموتا قهرمان سابق مشت‌زنی، نوشتند. اسکورسیزی در ادامهٔ همکاری با رابرت دنیرو، نقش لاموتا را به وی داد، نقشی که دنیرو یک سال بر روی آن کار کرد؛ هر روز در سالن ژیمناستیک گرامرسی در خیابان چهاردهم شرقی با لاموتا به تمرین پرداخت و برای بازی در نقش میانسالی این مشت‌زن، وزن خود را از شصت و پنج به نود و هفت کیلوگرم افزایش داد. دنیرو برای بازی در این نقش، موفق به دریافت جایزهٔ اسکار شد و وینسنت کنبی نظر عموم منتقدان را در این جمله خلاصه کرد که بازی دنیرو در نقش لاموتا «بهترین بازی همهٔ عمر اوست.»
گاو خشمگین زندگی لاموتا را از اولین تلاش‌هایش برای کسب مقام قهرمانی در ۱۹۴۱، تا محرومیتش از رینگ به خاطر نیمه کاره گذاشتن یک مسابقه، کسب مقام قهرمانی میان وزن در ۱۹۴۹، شکست از شوگری رابینسن و دوران افولش به عنوان گویندهٔ لطیفه‌های سخیف در کلوب‌های شبانه را دنبال می‌کند. بنابراین، فیلم نوعی سقوط به جهنم است که اما در پایان، کورسوی امیدی را باقی می‌گذارد. آنچه نظر منتقدان را جلب کرد، خشونت فیزیکی و روانیِ شدید فیلم بود؛ تصویری سخت و خشن از تمایل ناخودآگاه لاموتا به مجازات شدید خود و دیگران در رینگ و نابود کردن روابطش با نزدیک‌ترین کسان، خصوصاً همسر جوان و زیبایش ـ ویکی ـ که لاموتا او را بی‌وفا می‌داند. بسیاری از منتقدان فیلم را به خاطر تصویر جذابی که از یک قهرمانِ ناخوشایند ارائه داد، تحسین کردند. فیلیپ فرنچ خاطر نشان کرد که فیلم «به تجربیات شرم آوری می‌پردازد که همواره می‌کوشیم آن‌ها را نادیده بگیریم: دلسوزی نسبت به خود، ویرانگری آگاهانه، و آنچه از دید انسان نفرت انگیزاست... حاصل کار، فیلمی است قابل توجه؛ اثری خوش ساخت که برخی آن را پیچیده و انعطاف‌ناپذیر می‌یابند.» وینسنت کنبی *گاو خشمگین* را «بلندپروازانه‌ترین و نیز بهترین فیلم» اسکورسیزی خواند، و استنلی کافمن ابراز داشت که اسکورسیزی بالاخره کار خود را از «نمادگرایی شدید، نمایش توانایی‌ها و تأثیرات پیش‌پا افتاده» پاک ساخت. کارگردانیِ او خلاقانه اما حساب شده است؛ ترکیبی از شیوه‌های منحصر به فرد که به سبکی قدرتمند تبدیل شده‌اند. با این حال، منتقدان دیگر از دیالکتیک اخلاقیِ رنج و رستگاری در فیلم خُرده گرفتند. به نظر پالین کیل خشم لاموتا، انگیزهٔ قانع‌کننده‌ای نداشت و این‌که اسکورسیزی «دلمشغولی‌های فروخورده»ی خود را بدون بینش‌هایی که «با مشاهدهٔ دقیق و روایت نظم می‌یابند» به روی پرده تابانده است.
سلطان کمدی (۱۹۸۳)، باز هم با بازی دنیرو، طنز سیاهی است دربارهٔ آدمی بی‌استعداد و خجالتی که آرزو دارد به کمدینی مشهور نظیر جانی کارسن تبدیل شود. نظر عموم این بود که دنیرو، شخصیت ضدقهرمانِ روبرت پاپکین را با دقتی مضطرب کننده، خلق کرده است و جری لوییس نیز در نقش جری لانگفورد ـ شخصیت مشهور تلویزیونی که پاپکین به امید حضور در برنامهٔ وی لجوجانه به دنبال

اوست ـ به شدت تحسین شد. ریچارد شیکل دربارهٔ بازی لوییس در نقش لانگفورد گفت: «انضباطی هوشمندانه در اجرای نقش؛ او به‌خوبی می‌داند که چگونه در نقش یک ستاره ظاهر شود. او در نقش لانگفورد به خوبی ادای آدم‌های گرم و صمیمی را درمی‌آورد تا این‌که سردی و بی‌حسی را در چشم‌های او می‌بینیم و ناتوانیِ شخصیت مشهور در درک واقعیت... واقعیتی که در بیرون نفس اوست، آشکار می‌شود.» شاید لانگفورد و پاپکین را نمایندگان موفقیت و شکست در امریکا تلقی کنیم؛ اما اسکورسیزی در هر دوی آن‌ها بیهودگی و نوعی یأس را می‌بیند.

درک مالکم *سلطان کمدی* را از فیلم‌های آشکارا مهم سال برشمرد و وینسنت کنبی نیز آن را به شدت تحسین کرد. اما منتقدان دیگر نظیر دیوید دنبی فیلم را «خیلی تلخ، خیلی خشمگین‌تر از آن‌که همه را بخنداند... فیلمی هوشمندانه و گاهی درخشان، اما سرد و نه چندان دوست داشتنی» توصیف کردند. پوچی و بی‌معناییِ پایانِ خوش فیلم یادآور لحن سنگین کنایی در پایان *رانندهٔ تاکسی* است.

اسکورسیزی پس از ساختن *سلطان کمدی*، برای تدارک فیلم جدید خود، *آخرین وسوسهٔ مسیح*، با اقتباس از رُمانی به قلم نیکوس کازانتزاکیس، یک سال و نیم کار کرد. اما چند ماهی مانده به شروع فیلمبرداری در فلسطین اشغالی، پس از جاری شدن سیل نامه‌های اعتراض‌آمیز به کمپانی پارامونت دربارهٔ ساخت فیلم که بنابر شایعات، مسیح را آدمی هوس‌ران تصویر می‌کرد، کار متوقف شد. به گفتهٔ اسکورسیزی، فیلم بعدیش، *پس از ساعات کار* (۱۹۸۵)، که دربارهٔ مردی است تنها در فرهنگی بیگانه و متخاصم، «واکنشی بود در برابر یک سال و نیم تلاش برای ساختن *آخرین وسوسهٔ مسیح* در هالیوود.» فیلمنامهٔ *پس از ساعات کار* تکلیف درسیِ دانشجویی جوان به نام جوزف مینیون در مدرسهٔ فیلم دانشگاه کلمبیا بود و فیلم با بودجهٔ ناچیز سه و نیم میلیون دلار ساخته شد.

شخصیت اصلی فیلم، پُل، یک برنامه‌ریز جوان رایانه و آدمی کم و بیش موفق است که در بخش شمال شرقی در نیویورک زندگی می‌کند. نقش وی را گریفین دان بر عهده داشت که از تهیه‌کنندگان فیلم نیز بود. شبی در یک کافه، او به زنی (رُزانا آرکت) برمی‌خورد؛ زنی جوان و زیبا اما روان رنجور که پُل بعداً با او تماس می‌گیرد و قرار ملاقاتی را در اتاق او می‌گذارد. از آن لحظه به بعد، زندگی پُل به یک کابوس تبدیل می‌شود؛ از جمله این‌که به عنوان سارق، تحت تعقیب قرار می‌گیرد؛ چیزی نمی‌ماند که به دست یک جوخهٔ محلی اعدام شود و بالاخره، در یک کلوب پانک به او حمله می‌کنند. ریچارد شیکل *پس از ساعات کار* را «یک

اولیس پسامدرن در شهر شب» توصیف کرد و فیلیپ هورن آن را کمدی سیاه خواند، «فیلمی که در جزییات تکان دهندهٔ خود به شدت و به گونه‌ای اضطراب‌آور سوررئال است.» نظرها متفاوت بود، اما *پس از ساعات کار* به مرور جایگاه خود را یافت و در نمایش مجدد محبوبیت زیادی کسب کرده است. این موفقیت، بخشی به دلیل سرگرم کننده بودن آن و بخشی نیز به این دلیل است که لذت اسکورسیزی از ساختن این فیلم کوچک درخشش خاصی بدان بخشیده است.

گروهی با توجه به «تراز اول بودن فیلم از لحاظ تکنیکی» و «آشفتگی شدید» آن، *پس از ساعات کار* را در نهایت، راضی کننده تشخیص ندادند. دیوید دنبی شکوه کرد که «طرح داستان حرکتی ندارد، و اسکورسیزی تنها با دیوانه‌وارتر کردن آنچه برای پل روی می‌دهد، می‌تواند داستان را پیش ببرد... یگانه شوخیِ فیلم یعنی گم کردن راه بارها و بارها تکرار می‌شود.»

رنگ پول (۱۹۸۶) هم نزد منتقدان و هم از نظر گیشه فیلم موفق‌تری بود. فیلمنامهٔ آن را ریچارد پرایس رمان نویس با اقتباس از رُمان والتر تویس نوشت که دنباله‌ای بود بر کار قبلی وی به نام *بیلیارد باز* که به سال ۱۹۶۱ با کارگردانیِ رابرت راسن و بازی پل نیومن در نقش یک بیلیارد باز حرفه‌ای جوان ساخته شد. در *رنگ پول* باز هم پل نیومن نقش ادی خوش دست را بازی می‌کند که اکنون میانسال و فروشندهٔ مشروبات الکلی در شیکاگوست. با شروع فیلم، او به این فکر می‌افتد که یک بیلیارد باز جذاب و ماهر (تام کروز) را که به بیلیارد صرفاً به منزلهٔ ورزش علاقه دارد، به عنوان شاگرد بپذیرد. بنابراین، به جوان پیشنهاد می‌کند که برای تبدیل شدن به یک قهرمان تراز اول و برنده شدن در مسابقات آتلانتیک سیتی، ترفندهای بازی را به وی آموزش دهد. اما در اواخر فیلم، فلسُن متحول می‌شود و عشق خود به پاکی و درستیِ بازی را باز می‌یابد و با احیای استعدادش به رستگاری می‌رسد.

دیوید آنسن دربارهٔ *رنگ پول* نوشت: «فیلمی تیره و تار، نیش‌دار و عمیقاً انسانی؛ نگاهی رندانه به سرشت انسان و فوق‌العاده زیرک در نمایش دنیایی انباشته از بازی‌های ذهنی... و بیلیاردِ روان‌شناختی.... از همان صحنهٔ اول و باشکوه فیلم... دقیقاً می‌دانیم که [اسکورسیزی و بازیگرانش] به دنبال چه چیزی‌اند؛ و این توانایی را دارند که آن‌قدر آن را صیقل دهند که عاقبت شروع به درخشیدن کند.» استنلی کافمن نیز تکنیک برجستهٔ اسکورسیزی را ستود. او نوشت: «از هر روشی استفاده شده است تا از میزهای کوچک و سالن‌های دنج بیلیارد، تصاویری غنی و پرمایه ارائه شود: نورپردازیِ غیرواقعی که مکان‌های آشنا و معمولی را به فضاهای واقعاً انتزاعی بدل می‌کند؛ زوایای مختلف از بازیگران و ضربه‌های بیلیارد؛ ضرباهنگ‌های متفاوت در سکانس‌های مختلف؛ و به ویژه نماهای بسیار درشت از توپ‌های بیلیارد که وجهه‌ای جادویی به آن‌ها می‌دهد.» اما بسیاری از منتقدان داستان فیلم را ضعیف، سیر تکامل شخصیت‌ها را مبهم و پایان فیلم را غیرواقعی و نامحتمل دانستند. با وجود بازی خوب نیومن که نامزد دریافت جایزهٔ اسکار شد، «رستگاری» ادی خوش دست، بسیار تصنعی و ساختگی توصیف شد.

اسکورسیزی مردی است کوتاه قامت، لاغر، آراسته و ریشو که در «کلام پرشتاب و بریده بریده‌اش یادآور برش‌های پرشی و تصاویر لحظه‌ای است» او تلاش‌گری بی‌نظیر است که انرژی فوق‌العادهٔ خود را در نقش کوتاهش در *رانندهٔ تاکسی*، به عنوان نامطبوع‌ترین آدمی که با تراویس برخورد می‌کند، به نمایش گذاشت. وی در فیلم *Round Midnight* ساختهٔ برتران تاورنیه نیز بازی مشابهی داشت. اسکورسیزی از ازدواج خود با لارین برنارد در سال ۱۹۶۵ ـ که به طلاق انجامید ـ و ازدواج دوم خود با جولیا کامرونِ نویسنده، دو دختر دارد. وی در ۱۹۷۹ با ایزابل روسلینیِ بازیگر، دختر اینگرید برگمن و رُبرتو رُسلینی ازدواج کرد. اسکورسیزی در بخش اعیان نشین تریبکا در منهتن زندگی می‌کند. به گفتهٔ درک مالکم «کسی در جایی گفته است که او طوری فیلم می‌سازد که گویی زندگی‌اش بدان بستگی دارد. به راستی، شاید چنین باشد.»

❑