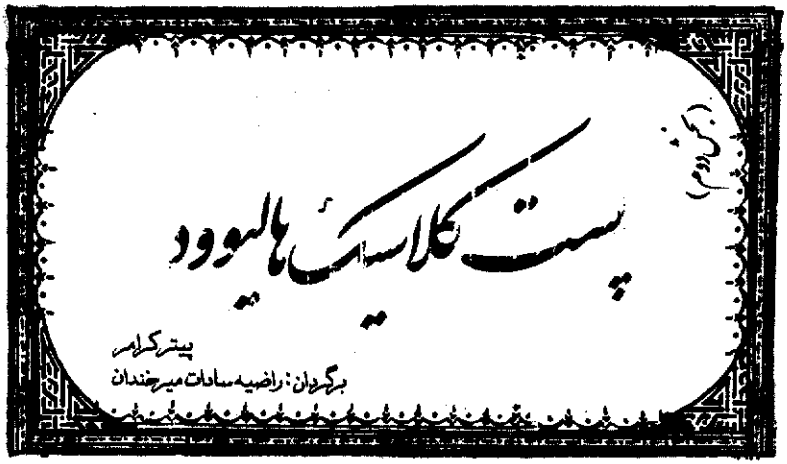


جنبش‌های جدید مکتب‌های جدید انگلیسی ـ آمریکایی در نقد فیلم و هالیوود جدید

در اوایل دهۀ ۱۹۶۰، تأیید یک رنسانس هنری در جهان سینما، به امری پیش پا افتاده در مباحث انتقادی تبدیل شد. گفته می‌شد، این امر در سال ۱۹۵۶ آغاز شده و آثار کارگردانان شخصی‌ای چون میکل *آنجلو آنتونیونی*[1] و نهضت‌ها و مکاتبی چون موج نوی فرانسه را در بر می‌گیرد. اکثر منتقدان انگلیسی ـ آمریکایی بر آن بودند که هالیوود کمترین سهم ممکن را در این رنسانس داراست. *هالیس آلپرت*[2] در سال ۱۹۶۰ اظهار داشت، دقیقاً برخلاف عقیدۀ سنتی مبنی بر اینکه آمریکایی‌ها در زمینۀ تصویر متحرک سرآمد هستند، هالیوود در حال از دست دادن مقبولیت جهانی‌ای است که روزی از آن بهره‌مند بوده است. در سال ۱۹۶۶، *دوایت مک دونالد*[3] به صراحت ابراز داشت، هیچ یک از مکاتب یا کارگردان‌های مهم دوران پسا جنگ آمریکایی نبوده‌اند. در این جو انتقادی، تازگی به مقوله‌ای مهم در مباحث سینمایی تبدیل شد. در پایان تجربی تولید فیلم در آمریکا که به کمبود بودجه دچار بود، منتقدان به یک سینمای آمریکایی جدید پرداختند که نمونه‌های بارز آن عبارت بود از آثار نویسندگان و کارگردانانی چون *یوناس مکاس*[4]، *کنت انگر*[5] و *جان کاساوتیس*[6]؛ سینمایی که به گفتۀ *بوردول*، برخی جنبه‌های آن پایانی آگاهانه و مدرن برای کلاسیسیسم هالیوود به وجود آوردند. حتی در بطن تولید هالیوود، گروهی از کارگردانان پیشین تلویزیون مرکب از *سیدنی لومت*[7] و *آرتور پن*[8]، اکنون به مثابه نسلی جدید که توجه بیشتر به موضوعات اجتماعی را با تجربه و بدیهه‌سازی ترکیب می‌کردند، مورد تقدیر و تأیید قرار می‌گرفتند. بنابراین، می‌توان گفت که این نسل، موج نوی آمریکا را تشکیل می‌دادند.

این رویکرد انتقادی بر ارزشیابی مجدد منتقدانه و اصولی و بررسی دقیق کار گروه کوچکی از کارگردانان هالیوود تمرکز می‌کرد که بیشتر آنان دورۀ آموزشی خود را در دوران استودیویی، در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ گذرانده بودند و با کار در ژانرهای قدیمی و موفقی چون وسترن، بسیاری

● این مقاله برگردانی است از یک مقالۀ کتاب *سینمای آمریکایی و هالیوود* (American Cinema and Hollywood) که توسط جان هیل (John Hill) و پاملا چرچ گیبسون (Pamela Church Gibson) ویرایش شده است.

1.Michelangelo Antonioni
2.Hollis Alpert
3.Dwight Mac Donald
4.Jonas Mekas
5.Kenneth Anger
6.John Cassavetes
7.Sidney Lumet
8.Arthur Penn

از فیلم‌های مهمشان را در این دوره ساخته بودند. در پی تقدیر *مانی فاربر* از فیلم اکشن و تأکید همسان خط مشی مؤلفان در *کایه دو سینما* بر کارگردانان هالیوود، از قبیل هاوکس و *آلفرد هیچکاک*[9] نقد مؤلف‌گرای انگلیسی ـ آمریکایی در دهۀ ۱۹۶۰، فیلم‌های کارگردانانی را که در ژانرهای معینی کار می‌کردند، به مقام آثار هنری ارتقا داد. این منتقدان، از جمله *ساریس*[10] به رد فیلم‌هایی پرداختند که به صورتی خودآگاهانه، هنری، مرتبط با مسائل اجتماعی و در واقع، حاصل کار نسل جدیدی از کارگردانان بودند که پس از تحصیل در تئاتر و تلویزیون، در دهۀ ۱۹۵۰ به هالیوود پیوسته بودند. این منتقدان به سینمای معاصر و به طور عمده، به جدیدترین آثار هنرمندان قدیمی می‌پرداختند.

این تغییر کلی منتقدانه در ارزشیابی دوبارۀ دوران استودیویی، زمینه را برای نخستین استفاده‌ها از اصطلاح هالیوود جدید فراهم کرد. در سال ۱۹۵۹، *بن هکت*[11] که فیلم‌نامه نویسی زبده به شمار می‌آمد، اظهار داشت، در حالی که هالیوود خوب قدیمی که در آن نویسندگان مورد استفاده و سوء استفادۀ تهیه‌کنندگان قدرتمند قرار گرفته بودند، پایان یافته ، هالیوود جدید مشکل نویسنده را تا اندازه‌ای حل کرده است... آن هم با ساختن فیلم‌هایی که آن‌قدر مملو از اسب، خرمن‌های آتش، معابد در حال ریزش، شورش‌های هندی، حیوانات وحشی و سینه‌های شکافته شده هستند که نویسنده حقیقتاً زیر دست و پای آنها خواهد بود. برخورد هکت با هالیوود قدیمی برخلاف نظرات سرزنش‌آمیز و صریح وی دربارۀ هالیوود مدرن، مخلوطی از تحقیر و حسرت گذشته (نوستالژی) بود؛ پذیرش اجباری این امر که-با این همه، یک سیستم صنعتی که برای هنر مخرب و زیان‌بار است، می‌تواند زیبایی و درام زیبا تولید کند:

کارخانه‌های بزرگ هالیوود فقط به تولید عمدۀ یک محصول استاندارد برای مصرف انبوه، علاقه دارند، اما در این محصول عمده، عنصر مشهود و مؤثر یک قریحۀ تحت کنترل بود.

در بازنگری بحث‌انگیز این ایده‌ها از جانب اندرو ساریس، محدودیت‌هایی که بر کارگردانان استودیوهای هالیوود تحمیل می‌شد، دقیقاً همان پیش‌شرط‌هایی بودند که منتقدان تئوری مؤلف

9.Alfred Hitchcock
10.Sarris (Andrew)
11.Ben Hechet

در نظر داشتند: تئوری مؤلف دقیقاً به این دلیل به شخصیت کارگردان اهمیت می‌دهد که موانعی برای بیان آن وجود دارد. سینمای مدرن دوران پساجنگ عمدتاً در اروپا و نیز در آمریکا، با اعطای اختیار بیشتر به کارگردان، در روند تولید و ارزشمند دانستن تجربهٔ شخصی و ابتکار وی، مقام او را بالا برد و بدین گونه او را به کنار گذاشتن سبک‌های سنتی ارتباط فیلمی تشویق کرد و طبیعت فردی‌اش را آزاد گذاشت:

با این همه، عجیب است که ویژگی‌های فردی کارگردانان مدرن غالباً مبهم‌تر از ویژگی‌های کارگردانان کلاسیک است که با انواع سیستم‌های روایی و دراماتیک، محدود شده بودند.

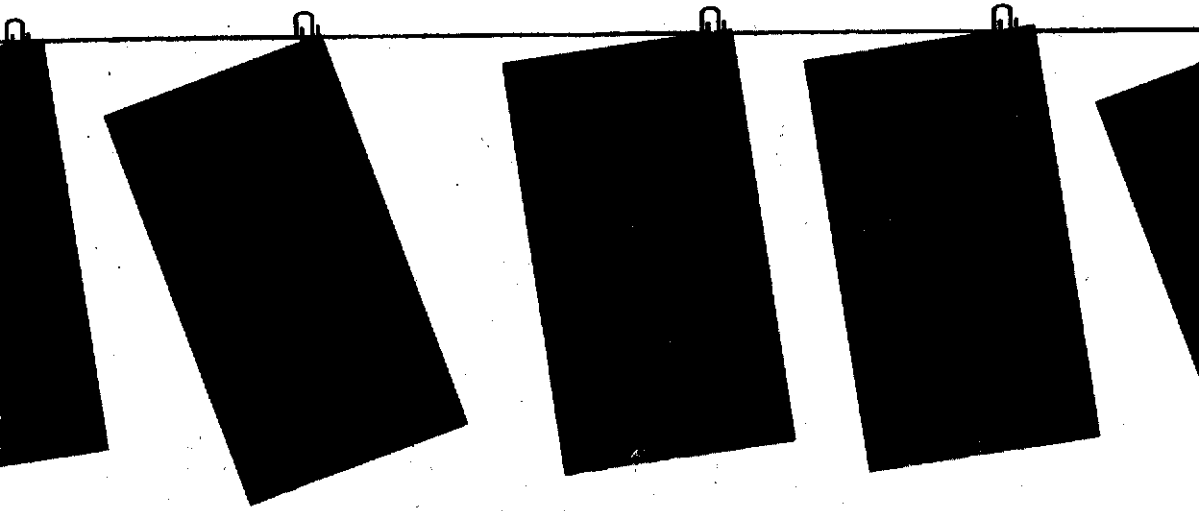
به عقیدهٔ ساریس، هنر سینما از یک سو، بر پایهٔ تعادل بی‌ثبات امور تجاری، شیوه‌های کار گروهی و قراردادهای سبکی و ژنریک استوار است و از سوی دیگر، تعادل ناپایدار بینش منحصر به فرد و شخصیت قوی کارگردانی را مبنا قرار می‌دهد که به طرز معجزه‌آسایی، می‌تواند از محیط سرمایه محور صنعت فیلم‌سازی، در اثرش، بیانی متعالی و زیبا پدید آورد. بنابراین، بیان شخصی ویژهٔ فرد با اهداف مهمی چون روایت داستان‌های با معنا و سرگرم‌کننده برای مخاطبان عمومی، کنترل می‌شود:

سینمای کلاسیک مفیدتر و کارآمدتر از سینمای مدرن بود و مخاطبان و انتظارات آنها را می‌شناخت.

پائولین کیل، منتقدان نقد مؤلف مانند ساریس و دیگران را به دلیل تناقضات منطقی، خیال‌پردازی‌های نارسیسیست آنان و ترفیع فیلم‌های مهمل به مقام فیلم‌های هنری، مورد انتقاد شدید قرار می‌داد. با این همه، او نیز چون آنان به داستان‌گویی منسجم به مثابه پایه و اساس فیلم‌سازی موفق اهمیت می‌داد. وی در بررسی فیلم‌سازی معاصر در سال ۱۹۶۴، اظهار داشت که روند از هم‌پاشیدگی ساختاری در تمامی انواع فیلم‌های سینمایی وجود دارد؛ از کارهای تجربی سینمای جدید آمریکا و فیلم‌های برگزیدهٔ خانه‌های هنر[۱۲] جدید گرفته، مانند *سال گذشته در مارین باد* (فرانسه، ۱۹۶۱) تا فیلم‌های سینمایی بزرگ هالیوود، مانند *کلئوپاترا* (آمریکا، ۱۹۶۳) که

۱۲. مکانی برای نمایش فیلم‌های جدید خارجی. (Art – house)

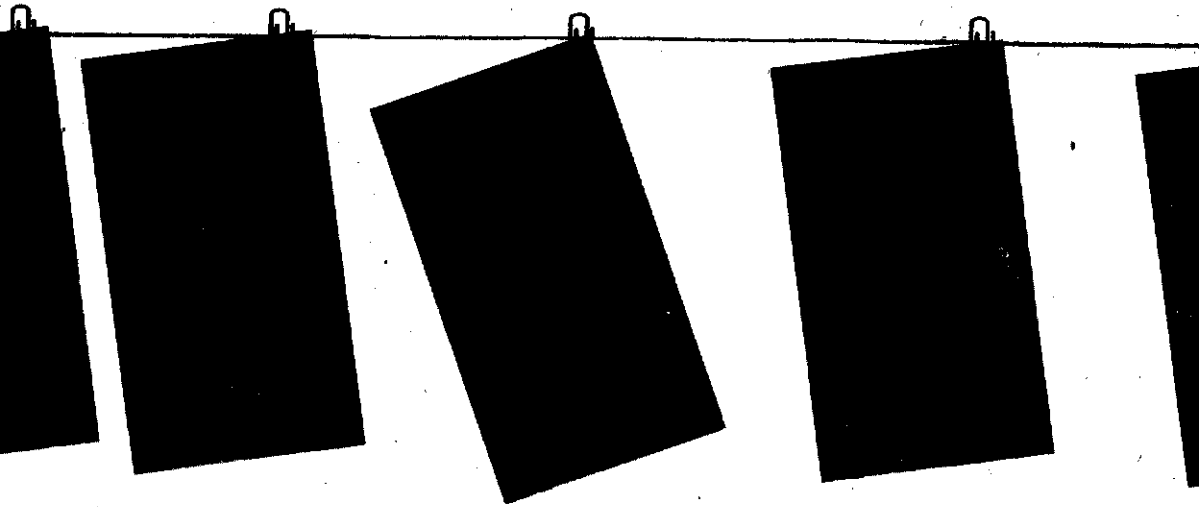
پست کلاسیک هالیوود
پیتر کریمر
۵۰-۵۱



دارای بخش‌هایی نامفهوم یا به زبان ساده، نامنسجم بودند. کیل با تکرار واکنش‌های تند انتقادی مانی فاربر در دهۀ ۱۹۵۰، از هم پاشیدگی روایت فیلم را نشانه‌ای از فروپاشی فرهنگ فیلم سنّتی می‌دانست. او از رد صناعت هم‌تراز معنی و استانداردهای انتقادی در فیلم‌ها و بیانیه‌های سینمایی جدید آمریکا، ابراز تأسف کرد. البته تأکید بر تکنیک، محتوای صرفاً بصری و امکان تفسیرهای مفصل و بی‌انتها نیز به طرز مشابهی، بدین معنا بود که مخاطب خانۀ هنر فقدان وضوح را به نام پیچیدگی می‌پذیرد و عدم ظرافت و آشفتگی را نیز به نام ابهام و به مثابه سبک قبول می‌کند.

رنسانس هالیوود برای کیل و دیگر منتقدانی که انتظار آن را می‌کشیدند، سرانجام زمانی که وقوع پیوست که ویژگی‌های سنّتی فیلم‌سازی آمریکا با باریک‌بینی روشنفکرانه و نوآوری‌های سبکی کارگردانان جدید و موج‌های نوین سینمای اروپا ـ در فیلم‌هایی که با موضوعات معاصر و به ویژه آمریکایی مواجه می‌شدند ـ ترکیب شدند. واکنش‌های انتقادی آن دوره و گزارش‌های بعدی از آن، به خوبی بیانگر این حقیقت هستند که *بانی وکلاید* (آمریکا ۱۹۶۷) نقطۀ شروع واضحی برای این رنسانس بوده است. این فیلم نمایشی قوی و موفق داشت و کارآیی تجاری نوع جدیدی از سینمای هالیوود را پایه‌ریزی می‌کرد و افزون‌بر آن، به موضوعی برای مباحثات عظیم انتقادی نیز تبدیل شده بود. پائولین کیل در مقالۀ خود نوشت که بانی وکلاید در نیمۀ یک دهه، هیجان‌انگیزترین و آمریکایی‌ترین فیلم آمریکایی بوده است که ارتباط جدیدی با مخاطب آمریکایی برقرار کرده است؛ همان گونه ارتباطی که فیلم اروپایی ـ هر چند به طور موقّت ـ ایجاد می‌کرد. کیل معتقد بود این فیلم که ابتدا به دست فیلم‌نامه‌نویسانی چون *رابرت بنتون*[13] و *دیوید نیومن*[14] برای *فرانسوا تروفو*[15] نوشته شده بود و پیش از اینکه سرانجام به دست *آرتور پن* کارگردانی شود، در اختیار *ژان لوک گدار*[16] قرار گرفته بود، شور و اشتیاق منتقدان فیلم‌ها و فیلم‌سازان فرانسوی را برای ایجاد احساس شاعرانۀ تبهکاری در زندگی آمریکایی و اکشن، گفتار

13.Robert Benton
14.David Newman
15.Francois Truffaut
16.Jean Luc Gudard



کوتاه و ژست‌های سادهٔ سرگرمی سنتی هالیوود تشدید می‌کرد. بانی وکلاید مانند *رمانتیسیسم* در عرف هالیوود، از استقلال مرد خشن خودخواه تجلیل می‌کرد؛ البته به شیوه‌ای صریحاً مدرن. فیلم به کنایه‌از قهرمان‌ها و داستانشان فاصله می‌گرفت و به خلق نوعی عدم تعادل عصبی و مشتاق در تماشاچیانی می‌پرداخت که میان برخورد جدی با وقایع روی پرده و فاصله‌گذاری مضحک نسبت به آن مردد بودند. بانی وکلاید نه پایه‌ای استوار برای هم‌ذات‌پنداری قهرمان‌ها و نه یک چهارچوب اخلاقی واضح برای قضاوت دربارهٔ رفتار آنها ارائه می‌داد و با ایجاد نوستالژی برای سی ساله‌ها، به بیان صریح دغدغه‌های معاصر، به ویژه دربارهٔ نقش خشونت در جامعهٔ آمریکایی، می‌پرداخت.

در دسامبر ۱۹۶۷، مجلهٔ *تایمز* رسماً رنسانسی را در فرهنگ فیلم آمریکایی اعلام کرد که مثال بارز آن بانی وکلاید بود. مقالهٔ اصلی این مجله با تکرار بسیاری از مباحثات انتقادی دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰، یک سینمای جدید را مطرح کرد که در اروپا به وجود آمده بود و بر آن بود که هالیوود بالاخره جزئی از آن شده است. این سینمای نوین دارای خصوصیاتی چون پیچیدگی روایی، برجسته‌سازی تمهیدات سینمایی، ترکیب‌های ژنریک و موضوعات تابو بود.

به گفتهٔ این مقاله، مخاطبان آمریکایی با آشنایی با فرم‌های پیچیدهٔ ارتباط سمعی ـ بصری که تلویزیون ایجاد می‌کرد و به ویژه با زیر سؤال بردن اعتقادات اخلاقی، عدم افسانه‌پردازی دربارهٔ ایده‌آل‌ها و درهم کوبیدن اصول زیبایی‌شناختی در نقاشی، موسیقی و ادبیات، برای تغییر و تجربه به وسیلهٔ زندگی و هنر آماده شده بودند. به دنبال شور و شوق همگانی برای بانی وکلاید و درآمد چشمگیر باجه‌های بلیط‌فروشی *فارغ‌التحصیل مایک نیکولز*[17]، *الپرت* پایان سیستم ستاره‌گرا و تأکید آن بر خصوصیت‌های بازیگران بر روی پرده و پشت پرده را اعلام کرد. واکنش مخاطبان سینما حاکی از آین بود که آنها بیشتر تمایل دارند، با هم‌ذات‌پنداری قوی با شخصیت‌ها و توجه

17.Mike Nichols

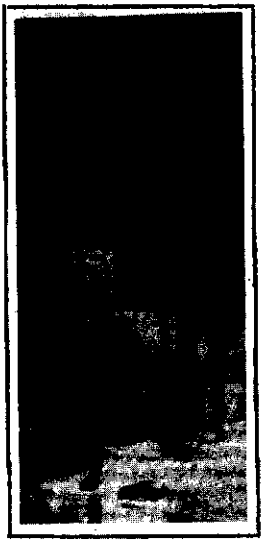
دقیق به تمهیدات سبکی، پیام‌های سمبلیک و الهام‌های موضوعی در فیلم، به کسب اطلاعات بپردازند. تماشاگرانی که برای چندمین بار از دیدن فارغ التحصیل باز می‌گشتند، با موشکافی بسیار، تمام انواع معنی را به کوچک‌ترین جزئیات وصل می‌کردند.

جهت‌گیری بنیادین صنعت فیلم آمریکا در اواخر دهۀ ۱۹۶۰ که پیش‌تر با دغدغه‌های صریح ضد اجتماعی، در فیلم‌های محبوبی چون *ایزی رایدر* (آمریکا، ۱۹۶۹) پایه‌ریزی شده بود، به درگیری مداوم منتقدان تئوری مؤلف با هالیوود معاصر انجامید. برخلاف منتقدان انگیسی ـ آمریکایی پیشین که کتاب‌ها و مقالاتی خطاب به یک مخاطب کلی منتشر می‌کردند، اکنون بسیاری از نویسندگان نقد مؤلف در مجله‌های سینمایی، مانند *سووی* و *مونوگرام*، خود را با خوانندۀای بسیار تخصصی‌تر و آکادمیک‌تر روبه‌رو می‌دیدند. آنان با زبانی بسیار نظری به بیان دوبارۀ موضوعات کلیدی و مشاهدات موجود در مباحثات پیرامون سینمای هالیوود می‌پرداختند.

نویسندگان مجلۀ مونوگرام برای توصیف دگرگونی ایجاد شده در روند کلی سینمای آمریکا در اواخر دهۀ ۱۹۶۰، به برجسته‌سازی مفهوم هالیوود جدید پرداختند و افزون بر آن، به مفهوم کلاسیک هالیوود یا هالیوود کلاسیک و سنتی معنای جدیدی دادند که نسبت به معنای سابق خود، کاربرد تاریخی وسیع‌تری داشت و با نوع دقیق‌تری از یک گونۀ خالص روایت‌گری ارتباط داشت.

در تقسیم‌بندی تاریخی *آندره بازن*، سال ۱۹۳۹ هم نقطۀ اوج و نقطۀ عطفی برای کلاسیسیسم هالیوود و هم نشانگر آغاز باروک هالیوود در دهۀ ۱۹۴۰ بوده است. منتقدان انگلیسی ـ آمریکایی از *سلنز* تا ساریس، در مباحثاتشان دوران استودیویی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ را ـ که ساریس هنگام استفاده از واژۀ کلاسیک، همواره به آنها اشاره می‌کرد ـ مرجع اصلی تاریخ فیلم آمریکا در نظر می‌گرفتند و دهۀ بعد را دورۀ تحول توصیف می‌کردند. با این همه، برای نویسندگان مونوگرام، *توماس السیسر*[18] و پیتر *لوید*[19]، دورۀ کلاسیک هالیوود از دهۀ ۱۹۱۰ تا اواسط دهۀ ۱۹۶۰ به طول انجامید. طی این دوره، زبان سینمایی که *استروهایم*[20]، *گریفیث*[21] و *مورنا*[22] آن را تکامل بخشیده بودند، حتی با وجود تغییر و تبدیل از لحاظ جلوه‌های صوتی، مونتاژ و حرکت‌های دوربین، اعتبار خود را به مثابه پایه و اساس نحوی حفظ کرد. حیات کاری طولانی کارگردان‌های مهمی چون *جان فورد*[23] و *رائول والش*[24] مسبب ایجاد اجزای ترکیب‌دهندۀ این کلاسیسیسم بنیادین شد. با وجود این‌که هر دو نویسنده به وجود تغییرات اساسی در روش تولید هالیوود و وضعیت سینما در فرهنگ آمریکا، در این دوره اذعان داشتند، از دیدگاه آنها، سه عامل اصلی وجود داشت که در هالیوود کلاسیک، ایجاد وحدانیت می‌کرد. این سه عامل عبارت بودند از: سیستمی نسبتاً ثابت از قراردادهای ژانری، مرکزیت یک فرمول روایی بنیادین و متمرکز بر روی شخصیت‌های هدف‌گرایی که باید یاد می‌گرفتند تا بین امیال فردی و ارزش‌های اجتماعی تعادل

18.Thomas Elsaesser
19.Peter Lloyd
20.Stroheim
21.Griffith
22.Murnau
23.John Ford
24.Raoul Walsh

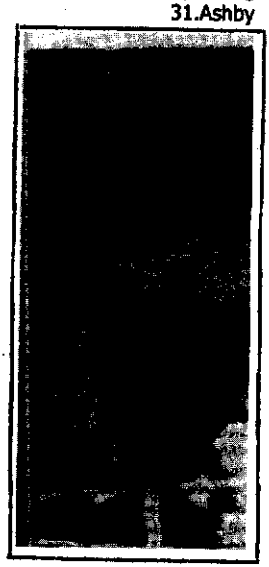


ایجاد کنند و یک رویکرد سبکی خاص به داستان‌سرایی فیلمی که دارای خصوصیاتی چون کارآیی، ظرافت فردی و سادگی قابل مشاهده بود.

در اواخر دهۀ ۱۹۶۰، کارگردانان آموزش‌دیده در تلویزیون ـ که شاید به تأثیر مضر تئوری مؤلف هم مدیون بودند ـ به سرعت، از این ویژگی‌های بنیادین کلاسیسیسم فاصله می‌گرفتند تا بدون ذره‌ای ضرورت دراماتیک یا درونمایه‌ای (تماتیک) برای سبک خود که در آن قطعات کوتاه احساسی یا ترسناک به طور متوالی نمایش داده می‌شدند، از پلات‌های ساده به نوعی جزئیات تصنّعی و باروک بپردازند. هویت احساسی قهرمان اصلی فیلم ـ که به طرز فزاینده‌ای، مدام تغییر می‌یافت ـ و فقدان کامل محرک اصلی و مکانیزم دراماتیک در آن، مهم‌ترین و تنها مشخصۀ زیبایی‌شناختی بود که سینمای مدرن و کلاسیک آمریکا را از یکدیگر متمایز می‌ساخت. اعمال قهرمانان سینمای مدرن بدون اهداف و غایت‌های اخلاقی و اجتماعی قابل توضیح، بر پایۀ فوران خشونت بدون انگیزه و تماماً نامعقول استوار بود. از این رو، فیلم‌های مدرن شاهد از بین رفتن تدریجی قهرمان بودند و به جای وابسته بودن به یک عمل قطعی که منجر به نتایج واضح شود، به سوی یک موقعیت مبهم و بی‌انتها گرایش داشتند.

تا پیش از سال ۱۹۷۵، گرایش مدرن در سینمای هالیوود، سبب تولید مجموعه کارهای قابل توجهی از برخی کارگردانان شناخته شده گردید که السیسر آن را هالیوود جدید پولاک[۲۵]، *آلتمن*،[۲۶] *بوزمن*[۲۷] و *رافلسون*[۲۸]، *هلمن*[۲۹]، *اسپیلبرگ*[۳۰] یا *اشبی*[۳۱] می‌نامید. در حالی که سینمای کلاسیک هالیوود با دنیایی که خود ترسیم می‌کرد، برخوردی اساساً مثبت داشت، فیلم‌های کلیدی هالیوود جدید از نظریه‌ای لیبرال که آنها را به مخالفت با هر گونه تصدیق و در عوض طرح‌ریزی یک شکاکیت افراطی... دربارۀ ویژگی‌های آمریکایی، یعنی جاه‌طلبی، رؤیا و انگیزه سوق می‌داد، برخوردار بودند. این دگرگونی به دلیل وضعیت در حال تغییر سینما و ترکیب متغیر مخاطبان ایجاد شده بود. اکنون که تلویزیون به تأمین مخاطبان عمده‌ای که پیش از این، هالیوود در خدمت آنها بود، می‌پرداخت، هالیوود جدید خود را با بخش‌هایی از جامعه که به لحاظ ایدئولوژیکی در اقلیت بودند، درگیر می‌کرد. البته هالیوود این کار را با انعکاس مواضع مخالفت‌آمیزی که در میان گروه‌های اقلیت معمول بود، انجام داد. فیلم‌های جاده‌ای که در مرکز توجه مباحثات هالیوود جدید قرار گرفته بود، مثال بارزی از یک واکنش لیبرال به این چالش بود. این فیلم‌ها به ترکیب قهرمان بدون انگیزه و موتیف مسافرت که پیش‌تر نقطه‌ای پایانی برای خودش بود تا اینکه بخواهد قهرمان را جایی ببرد، می‌پرداختند تا یأس و سرخوردگی یا منفی‌بافی قهرمان را بیان کنند. با این همه، واکنشی محافظه‌کارانه نیز وجود داشت که در فیلم‌های (هیجان‌انگیز) پلیسی نمایان بود؛ فیلم‌هایی که از قهرمان‌های بیش از اندازه مصمم و خشونت اخلاقی شده تشکیل می‌شدند. واکنش‌های بعدی عبارت بودند از فیلم‌های فاجعه، بازبینی انتقادی ژانرهای کلاسیک به شکل

25.Pollack
26.Altman
27.Boorman
28.Rafelson
29.Hellman
30.Spielberg
31.Ashby



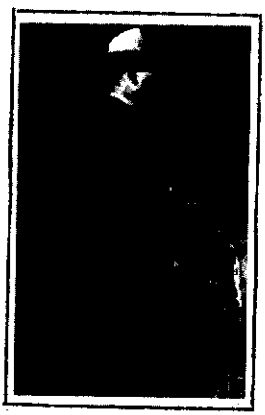
پست کلاسیک هالیوود
پیتر کریمر
۵۴-۵۵

تقلید هنری و هزل (پارودی) و تقدیر از گذشته‌ای مثبت و عاری از اشتباه در فیلم نوستالژیا. السیسر توجه داشت که با این وجود، حتی انحرافات ایدئولوژیکی و فرمال تندرو از داستان‌سرایی کلاسیک، در فیلم‌های لیبرال هالیوود جدید هم ـ که شاخصهٔ عمدهٔ کارگردانان پیشگام اروپایی را مبنی بر کم‌رنگ شدن اعتماد به نفس، در توانایی برای بازگو کردن یک داستان، منعکس می‌کردند ـ به هدف اصلی سینمای هالیوود وفادار می‌مانند تا بتوانند مخاطبان را به لحاظ احساسی مجذوب داستان کنند. برخلاف بسیاری از فیلم‌های معاصر اروپایی، هالیوود جدید سینمایی مخاطب‌گرا باقی می‌ماند که اجازهٔ هیچ‌گونه ساختار روایی ذهنی صریح را نمی‌دهد، و با ژانرها و تم‌های سنتی متغیر و اصلاح‌کننده عمل می‌کند؛ در حالی که هیچ‌گاه خود را به طور کامل، از حمایت آنها بی‌نیاز نمی‌سازد.

افزون بر این، در سال ۱۹۷۵، مجلهٔ مووی دست به انتشار بحثی در میان مقاله‌نویسان اصلی‌اش، پیرامون هالیوود معاصر زد که بسیاری از نظرات ارائه شده از سوی السیسر و لوید را تصدیق می‌کرد. با این وجود، این مجله در اسلوب سنتی‌تر نقد مؤلف، تحولات اخیر هالیوود را به گونه‌ای بسیار منفی‌تر، مورد بررسی و قضاوت قرار می‌داد. در سال ۱۹۷۶ مجلهٔ پژوهشگر و پیشگام، *اسکرین*، سرانجام در واکنشی به ادعاهای دائمی این مجلات و مجلات دیگر، پیرامون تحولی اساسی در سینمای هالیوود، آنچه هم‌اکنون سینمای هالیوود جدید شناخته شده بود را مورد توجه قرار داد. *استیو نیل* مجموعه‌ای متنوع از تغییرات موضوعی و فرمی را فهرست کرد که از سوی منتقدان هوادار نقد مؤلف شناسایی و معرفی شده بودند. این تغییرات از به کار بردن تمهیداتی چون زوم، لنزهای تله‌فتو، حرکت آهسته و چند تصویر در یک تصویر که وحدانیت فضایی زمانی و دراماتیکی را ـ که میزانسن کلاسیک را با اقتصاد، سرنوشت و موشکافی مفهوم آن پایه‌ریزی می‌کرد ـ از بین می‌برد، گرفته تا شکست قراردادهای ژانری، متغیر بودند. نیل هم‌چنین به بررسی فاکتورهای اجتماعی ـ فرهنگی متنوعی پرداخت که تا اندازه‌ای به منزلهٔ عوامل تعیین‌کننده برای تغییرات مذکور به شمار می‌آمدند؛ فاکتورهایی چون از بین رفتن کدهای سانسور که با جایگزین کردن سیستم ارزیابی به جای کد تولید در سال ۱۹۶۷ پایان یافته بود و از

بین رفتن اعتماد به ارزش‌های سنتی آمریکایی. او با تکرار بحث السیسر، بر آن بود که در دهۀ ۱۹۵۰، تلویزیون به دلیل حضورش در خانه، مخابرۀ مداوم، ارزانی نسبی و توانایی لازم برای انجام وظایف سینما به گونه‌ای بسیار مؤثرتر، نقش سینما را به منزلۀ بُردار اصلی ایدئولوژی در رسانۀ جمعی، بر عهده گرفته است. این امر به سینما فرصتی داد تا محصول خود را جذاب و متنوع سازد؛ به ویژه در واکنش به افزایش جنبش جوانان و فعالیت برای آزادی سیاه‌پوستان و زنان و به طور کلی رشد ضد فرهنگ‌ها و ایدئولوژی‌هایی که بعضاً می‌توانند به مثابه مخاطبی احتمالی و تأمین نشده از سوی تلویزیون، مورد توجه قرار گیرند و خوشایند محسوب شوند. از نظر نیل، هالیوود با تسلیم در برابر فشار ایدئولوژیک به منزلۀ دریچۀ اطمینان، می‌کوشید دیدگاه‌های مخالف را بهبود بخشد. علی‌رغم تغییرات در شیوۀ تولید و استراتژی‌های روایی، هالیوود همچنان به مثابه یک شرکت تجاری کاپیتالیست، با موفقیت به کار خود ادامه می‌داد و با وجود برقرار کردن مباحثات فرا متنی برای از بین بردن تناقضات ایدئولوژیکی و در نتیجه، خلق یک وحدت موقعیت خیالی برای تماشاچی، در عملکردهای اساسی متن کلاسیک اخلالی ایجاد نمی‌کرد. او معتقد بود که هالیوود جدید در واقع، ادامه‌دهندۀ پروژۀ استیلای سینمای کلاسیک است.

مباحثات تئوریک موشکافانه در دهۀ ۱۹۷۰، پیرامون تحولات اخیر هالیوود ـ از اواخر دهۀ ۱۹۴۰ تا اواسط دهۀ ۱۹۶۰ ـ دو پیامد مهم در بر داشت. از یک سو، هالیوود جدید چونان مفهومی مهم در بحث‌های انتقادی، موقعیتی ثابت پیدا کرد؛ مفهومی که به روند اصلی سینمای آمریکا از سال ۱۹۶۷ یا دقیق‌تر، به نوآوری‌های سبکی، روایی و موضوعی‌ای اشاره داشت که از خصوصیات فیلم‌های برخی کارگردانان و چرخه‌های لیبرال بودند. از سوی دیگر، هالیوود کلاسیک به یک دورۀ زمانی از تاریخ فیلم آمریکا اطلاق می‌شد که به نحوی شگرف، طولانی بود (دهۀ ۱۹۱۰ تا ۱۹۶۰) و البته تصور یک متن کلاسیک با ضمیمه کردن فیلم‌های هالیوود جدید، از این نیز فراتر رفت. بدین ترتیب، بحث آکادمیک به طرز مؤثری، به از بین رفتن مباحثات انتقادی پیشین پیرامون تحولات پیچیدۀ زیبایی شناختی هالیوود و تعدد فاکتورهای اجتماعی، فرهنگی و صنعتی شکل‌دهندۀ آن انجامید. دوران موقت پسا جنگ هالیوود تنها از این جهت مورد توجه بود که راه را برای ظهور هالیوود جدید، از سال ۱۹۶۷ به بعد، هموار کرده بود.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی