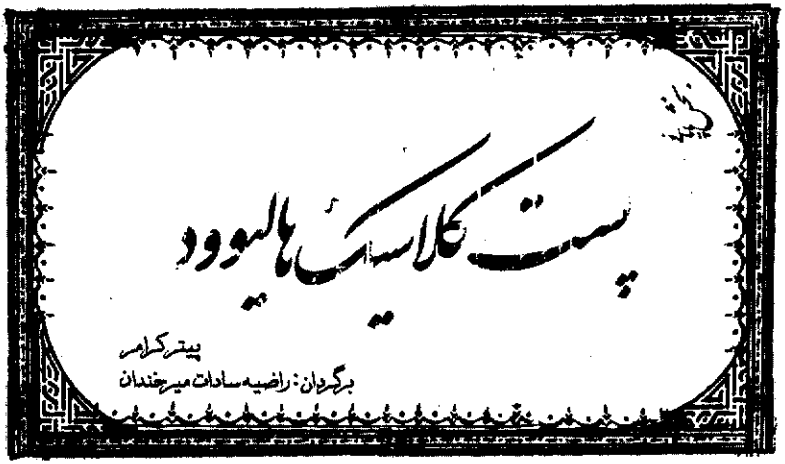
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



واکنش‌های انتقادی به تحولات هالیوود جدید: فیلم‌سازان مدرسه‌ای[1]، نئوکلاسیسیسم و پست‌مدرنیسم

هنگامی که هالیوود جدید به مثابه مفهومی انتقادی در مطالعات فیلم در اواسط دهۀ ۱۹۷۰، جایگاهی قوی و ثابت پیدا کرد، هالیوود خود درگیر یک جهت‌گیری دوباره در زیبایی‌شناسی، فرهنگ و صنعت بود. این امر به طرز شگفت‌آوری، در فروش موفق و بی‌نظیر فیلم‌های *آرواره‌ها* و *جنگ ستارگان* مشهود بود. در سال‌های بعد، منتقدان به توصیف جهت‌گیری دوبارۀ هالیوود در نیمۀ دوم دهۀ ۱۹۷۰ پرداختند. آنها این رویداد را از سه جنبه تشریح کردند:

۱. تأکید فزایندۀ فیلم‌ها بر جلوه‌های ویژه و مناظر دیدنی سینمایی (نیل، ۱۹۸۰)؛

۲. بازگشت آنها به دیدگاهی واپس‌گرا از لحاظ روان‌شناسی و سیاسی (وود، ۱۹۸۵ و بریتون، ۱۹۸۶)؛

۳. تمرکز دقیق و روزافزون صنعت فیلم بر فیلم‌های بسیار موفق که همان فیلم‌هایی بودند که با بودجه‌ای کلان ساخته شده و به شدت ارتقا مقام یافته بودند.

در نظری به گذشته، هالیوود جدید متعلق به سال‌های ۷۵ ـ ۱۹۶۷، دوره‌ای کوتاه و استثنایی در تاریخ فیلم آمریکا، در نظر گرفته می‌شد که طی آن، فیلم‌سازی‌ای که از لحاظ هنری، بلند پرواز و از لحاظ سیاسی، مترقی بود، از لحاظ تجاری نیز کارآمد بوده و با چرخه‌های محافظه‌کار فیلم، رقابتی موفق داشته است. منتقدان هوادار تئوری مؤلف به مطالعه، بررسی و ارزیابی موفقیت‌های گروه کوچکی از کارگردانان که در مرکز رنسانس هنری و کوتاه مدت هالیوود بودند، ادامه دادند. با این همه، دیگر منتقدان توجه خود را بر خطوط کلی و نقد منطق زیبایی‌شناختی و تجاری‌ای متمرکز می‌کردند که تقویت‌کنندۀ فعالیت‌های هالیوود از دهۀ ۱۹۶۰ بوده است. واضح‌ترین نمونۀ آن آرواره‌ها و فیلم‌های بعدی *استیون اسپیلبرگ* و *جورج لوکاس* بود (*موناکو*،[2] ۱۹۷۹؛ *تامسون*، ۱۹۸۱؛ *بیسکیند*،[3] ۱۹۹۰؛ *شواتز*، ۱۹۹۳ و *وایت*،[4] ۱۹۹۴).

● 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.

۱. Movie Brats اصطلاحی که *میشل پایی* و *لیندا ماتلاک* برای نسلی از فیلم‌سازان با سواد بالای آمریکا به کار بردند که اکثر قریب به اتفاق آنها، در دهۀ ۴۰ متولد شده بودند. نگاه کنید به ص۲۳.

2. Monaco
3. Biskind
4. Wyatt

این منتقدان بر سه امر تأکید دارند: ادغام استودیوهای هالیوود در مجتمع‌های تولیدی ـ صنعتی عظیم ـ از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ ـ افزایش سیستم‌های ارائه‌دهندهٔ فیلم‌هایی که با معرفی موفق در تلویزیون‌های کابلی و ویدیوی خانگی در اواسط دههٔ ۱۹۷۰، در حال سرعت گرفتن بودند و نیز عرضهٔ چند رسانه‌ای فیلم‌های سینمایی. عرضهٔ چند رسانه‌ای، نمایش فیلم‌ها را به راه‌اندازی یک خط تولید کامل از محصولات فرهنگی رایج ـ از موسیقی پاپ گرفته تا بازی‌های کامپیوتری ـ متصل می‌کند و از رسانهٔ نمایش فیلم به منزلهٔ کلیدی برای بازارهای فرعی، مانند ویدئو و تلویزیون کابلی استفاده می‌کند؛ بازارهایی که محل کسب بخش عمده‌ای از درآمد فیلم‌های تولید شده از اواسط دههٔ ۱۹۸۰ بودند.

این گروه از منتقدان به گونه‌ای گیج‌کننده و مداوم، اصطلاح هالیوود جدید را برای اشاره به دوره‌ای بسیار طولانی‌تر از آنچه با آن سر و کار دارند و به ویژه برای اشاره به دورهٔ پس از سال ۱۹۷۵، به کار می‌برند. از این رو، ممکن است در زمینه‌های مختلف انتقادی، هالیوود جدید افزون بر دورهٔ پس از سال ۱۹۷۵، به سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۵ و علاوه بر اشاره به پیشرفت‌گرایی زیبایی‌شناختی و سیاسی متعلق به چرخه‌های لیبرال دورهٔ قبل، به پسرفت فیلم‌های موفق دورهٔ بعد نیز اشاره داشته باشد. چنان‌که گویی این کاربرد به اندازهٔ کافی گیج‌کننده نبوده است، مباحثات انتقادی پیرامون هالیوود جدید همواره پیرامون همان موضوعاتی بود که دغدغهٔ خاطر منتقدانی را برمی‌انگیخت که در زمینهٔ دورهٔ موقت هالیوود، بین اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و اواسط دههٔ ۱۹۶۰، می‌نوشتند. برای نمونه، تأثیرات اروپایی، نوآوری‌های سبکی، موضوعات تابو، استنباط جدید سینمایی از قهرمان‌گرایی و ذکوریت و آگاهی انتقادی از واقعیت‌های اجتماعی، پیش از این مورد بحث و بررسی بسیار قرار گرفته بود. ایجاد مطابقت با نسل نوجوان، نوسازی تکنولوژیکی تجربهٔ سینمایی، گرایش به فیلم‌های حادثه‌ای و جانشین کردن صحنه‌های تماشایی به جای روایت، همگی در دههٔ ۱۹۵۰ موضوع بحث‌های منتقدانه بوده‌اند؛ بسیار پیش از آنکه نوع جدید فیلم‌های موفق در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، واکنش‌های انتقادی را در امتداد این خطوط برانگیزند. چنین تداومی در منازعات انتقادی، زیبایی‌شناسی هالیوود و منطق تجاری آن غالباً نادیده انگاشته می‌شود. از این رو، مباحثات اخیر انتقادی پیرامون هالیوود جدید ـ در هر دو معنای محدود و کلّی آن ـ به جای در نظر گرفتن هالیوود جدید و گرایشات طولانی مدت در دوران پسا جنگ، به اغراق دربارهٔ تازگی آن پرداختند.

از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، منتقدان در تلاشی مشترک برای پیچیده‌تر ساختن اوضاع، به ربط دادن مفاهیم مدرنیسم و پست مدرنیسم به تحولات سینمایی پساجنگ آمریکا پرداخته‌اند. این مفاهیم برای تعیین حدود دوره‌های تاریخی و توصیف چرخه‌های خاصی از فیلم به کار برده می‌شوند. همچنین ممکن است این مفاهیم با توجه به موضوعات زیبایی‌شناختی یا به طور کلی‌تر، با توجه

به تمامیت یک قالب فرهنگی، مورد استفاده قرار گیرند و آثار هنری ـ فرهنگی را نیز به اندازهٔ صنایع رسانه‌ای، فرم‌های ساختار اجتماعی و ایدئولوژی‌ها در بر گیرند. با در نظر گرفتن کاربردهای وسیع و متنوع این مفاهیم در نقد فیلم، مشکل بتوان آنها را به دوره‌سازی‌های تثبیت شده در هالیوود پساجنگ، یعنی همان دوره‌سازی‌هایی که مفهوم کلاسیسیسم را نقطهٔ شروعی برای خود قرار می‌دهند، مرتبط ساخت. برای نمونه، هنگام بررسی پیدایش و توسعهٔ فرهنگ پست مدرن در ایالات متحده، معمولاً با تعریف دههٔ ۱۹۶۰ به منزلهٔ دهه‌ای از دگرگونی‌های سرنوشت‌ساز فرهنگی در هنرهای زیبا، به دوران پساجنگ اشاره می‌کنند؛ ولی با این همه، مثال‌های کلیدی سینمای پست مدرن، مانند *بلید رانر* (آمریکا، ۱۹۸۲)، *مخمل آبی* (آمریکا، ۱۹۸۶) و *تبتمن* (آمریکا، ۱۹۸۹) را متعلق به سال‌های اخیر می‌دانند. (دنزین، ۱۹۹۱؛ جیمسون[5]، ۱۹۹۱ و کوریگان، ۱۹۹۱). بنابراین، علی‌رغم ظهور فیلم‌های شایان تقلید پست مدرن، سرتاسر دورهٔ پس از جنگ جهانی دوم تحت‌الشعاع پست مدرنیسم قرار گرفته است. تحلیلی که تعریف باذنی دقیق از کلاسیسیسم هالیوود را به کار می‌برد و سال ۱۹۳۹ را نقطهٔ عطف تاریخی و تعیین‌کننده می‌نگارد، در تضادی شدید با نظریهٔ مذکور، همشهری کین را آغازگر گرایشی مدرنیستی در سینمای آمریکا تعریف می‌کند؛ گرایشی که با سینمای جدید هنری متعلق به دههٔ ۱۹۵۰ و تجارب نوین سینمایی آمریکا در اوایل دههٔ ۱۹۶۰، سرعت گرفت و به رنسانس هنری هالیوود جدید، بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۵ انجامید. با در نظر گرفتن تعریف مونوگرام از کلاسیسیسم به منزلهٔ واقعهٔ هنری برجستهٔ هالیوود، از دههٔ ۱۹۱۰ تا اواسط دههٔ ۱۹۶۰، تنها انتقاد شدید از اصول بنیادین داستان‌سرایی هالیوود در چرخه‌های لیبرال، می‌تواند صلاحیت مداخله‌ای حقیقتاً مدرنیست را در روند اصلی سینمای آمریکا، داشته باشد. در هر دو حالت، دورهٔ پس از سال ۱۹۷۵، می‌تواند تغییر جهتی به سوی پست مدرنیسم یا بازگشتی به اصول کلاسیسیسم تعریف شود.

این مرزبندی‌های تاریخی با برداشت متعارف نقد مؤلف از تحولات هالیوود، از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ که بر تأثیر به اصطلاح نسل مدرسه‌ای فیلم تمرکز می‌کند، نقاط اشتراکی دارد. *میشل پای*[6] و *لیندا مایلز*[7] در سال ۱۹۷۹، در کتاب نافذ و مهم خود، The Movie Brats، به بحث و بررسی آثار گروه به هم‌پیوسته‌ای از فیلمسازان پرداختند که در دههٔ ۱۹۴۰ به دنیا آمده بودند ــ به استثنای *فرانسیس فورد کاپولا*[8] که در سال ۱۹۳۹ به دنیا آمده بود ـ این گروه که شامل کاپولا، *اسکورسیزی*[9]، *جورج لوکاس*[10]، *برایان دی‌پالما*[11]، *جان میلیوس*[12] و استیون اسپیلبرگ می‌شد و برخی از همکاران‌شان مانند *گری کرتز*[13] را هم در بر می‌گرفت، نمایانگر نسلی از فیلم‌سازان با سواد بالای سینمایی بود. آنان با تماشای فیلم‌های سینمایی قدیمی در تلویزیون، کاملاً با تاریخ هالیوود آشنا شدند، در خانه‌های هنری، فیلم‌های اروپایی را دیدند و در مدرسهٔ فیلم، حرفهٔ خود را فرا گرفتند و در بخش بهره‌برداری، به ویژه در کمپانی New World `s Pictures متعلق به

5. Jameson
6. Michael Pye
7. Lynda Myles
8. Francis Ford Coppola
9. Scorsese
10. George Lucas
11. Brian De Palma
12. Jahn Millus
13. Gary Kurtz

راجر کورمن، تجربهٔ عملی کسب کردند. البته تمام این‌ها پیش از آن بود که این فیلم‌سازان، افزون بر کارگردانی با نوشتن نمایش‌نامه و تهیهٔ فیلم و حمایت زیاد از یکدیگر و کار مشترک با هم، از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، دست به تولید با ویژگی‌های معمول بزنند. به گفتهٔ پای و مایلز، این نسل جدید فیلم‌سازان از ساختار هالیوود جدا بودند و غالباً آن را مورد انتقاد قرار می‌دادند و با تولید نوع جدیدی از فیلم سینمایی که قصه‌گویی قوی هالیوود کلاسیک را با سوژهٔ تخطی‌کنندهٔ سینمای بهره‌برداری و نوآوری‌های سبکی امواج جدید اروپایی ترکیب می‌کرد، روند کلی فیلم‌سازی را در اسلوبی تحلیلی و خودآگاه، مورد بررسی قرار می‌دادند.

توصیف پای و مایلز از سینمای هالیوود اواخر دههٔ ۱۹۶۰، علی‌رغم نادیده گرفتن تشابهات و ارتباط‌های موجود با جریان‌های گذشتهٔ بیگانگان هالیوود که تأثیر زیادی بر صنعت فیلم گذاشته بودند، مانند نویسندگان تحصیل کردهٔ تئاتر و تلویزیون در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، نشان‌دهندهٔ یک دگرگونی نسلی سرنوشت‌ساز در صنعت فیلم بود. توصیف آنها بر تغییر شکل بیگانگان دههٔ ۱۹۶۰، به زمامداران هالیوود در دههٔ ۱۹۷۰ تأکید داشت. به دنبال سلسله‌ای از فیلم‌های پر فروش، از پدر *خواندهٔ* کاپولا (آمریکا، ۱۹۷۲) تا *برخورد نزدیک از نوع سوم* اسپیلبرگ (آمریکا ۱۹۷۷)، آن شش فیلم‌ساز مهم و همکارانشان در پایان سال ۱۹۷۷ به منزلهٔ قدرت‌هایی در هالیوود جدید با هیچ انتقاد و مخالفتی روبه‌رو نشدند و قدرت صاحبان نفوذ را جهت ساخت فیلم برای مخاطب جمعی به ارث بردند. در حقیقت، پای و مایلز بر آن بودند که در پی سه دهه بحران و تغییرات پی‌درپی زیبایی‌شناختی و اقتصادی، اواخر دههٔ ۱۹۷۰ شاهد بازگشت به ثبات، محبوبیت و استانداردهای بالای دوران استودیویی بود. در این هالیوود نئوکلاسیک، مؤلفان نقش اجرایی ابرقدرت‌ها را بر عهده گرفته بودند.

رابرت فیلیپ کالکر[13] دگرگونی سرنوشت‌ساز ایجاد شده در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ را با ارجاع به مفاهیم مدرنیسم و پست مدرنیسم، مورد بررسی قرار داد. وی در تحقیق سال ۱۹۸۰ خود، سینمای تنهایی، با کنار هم نهادن کارگردانان قدیمی مانند آرتور پن، رابرت آلتمن و *استنلی کوبریک*[14] با کاپولا و اسکورسیزی ـ فیلم‌سازان مدرسه‌ای ـ به مطالعه و بررسی رشد مدرنیسم در روند کلی سینمای آمریکا، در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پرداخت. از دیدگاه وی، کار این فیلم‌سازان بین معیارهای برنامهٔ سرگرم‌کننده، بررسی طبیعت رسانهٔ آنها و تاریخ، شیوه و تأثیرات این رسانه، تعادل ایجاد می‌کرد. رویکرد خودآگاهانهٔ آنان به قصه‌گویی سینمایی، با امتناع از رویکرد کلاسیک آمریکایی به فیلم که همچنان که ساختار فرمی اثر محتوای آن را می‌آفرینند، خود را نیز محو می‌کند، مقتضی تماشاگری بود که به همان اندازه خودآگاه باشد. این کارگردانان از آگاه ساختن ما به این حقیقت لذت می‌برند که این فیلم است که ما تماشا می‌کنیم؛ یک نیرنگ که به شیوهٔ خاصی ساخته شده تا به شیوهٔ خاصی نیز مشاهده و درک شود. کالکر در چاپ تجدید نظر شدهٔ

14. Robert Phillip Kolker
15. Stanley Kubriek

کتاب خود می‌نویسد تا آنجا که روند کلی سینمای آمریکا مد نظر است با پیدایش فیلم پست مدرن آمریکایی که به شدت در حال بازگشت به سوی سبکی توهم‌گرا و خطی بود، پروژهٔ مدرنیست در حال اتمام است. او تاریخ این تحول را نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ تعیین می‌کند و استیون اسپیلبرگ را شخصیت کلیدی آن معرفی می‌کند. به نظر او، اسپیلبرگ بهترین مثالی است که توانایی بالای هالیوود را در استفاده از تصاویر و روایت‌ها برای دست‌کاری واکنش ایجاد شده و قرار دادن تماشاچی در معرض ساختارهای عظیم تخیلی اشتیاق جایگزین شده، قهرمان‌گرایی نابه‌جا و اصلاح اجباری نشان می‌دهد. شواتز نیز *آنی‌هال* (آمریکا، ۱۹۷۷) را فیلم نمونهٔ میانگارد و آن را در متن سینمای تجاری و با این وجود، تحت تسلط روایت‌های کلاسیک توصیف می‌کند که از لحاظ تکنیکی، کارآمدتر از محصولات هالیوود جدید هستند و در عین حال، به اصول مشترکی از روش‌های مشغول کردن تماشاچی متکی هستند. او پا را فراتر نهاده و اظهار می‌کند که به ویژه فیلم‌های لوکاس و اسپیلبرگ، به دلیل تخصص تکنیکی و روایی سازندگان خود، حتی از فیلم‌های هالیوود سنتی هم کلاسیک‌تر هستند.

نوئل کارول بر این عقیده است که هم مدرنیسم هالیوود و هم تجدید نظرگرایی ـ پست‌مدرن یا نئوکلاسیک ـ آن در فرهنگی از اشاره سهیم هستند. در دههٔ ۱۹۷۰ تعداد زیادی از مخاطبان مانند بسیاری از کارگردانان با آموزش جامعی که در تاریخ فیلم و از راه تلویزیون، خانه‌های هنری، رشته‌های دانشگاهی، انجمن‌های فیلم، نقد فیلم و مکاتب فیلم دریافت کرده بودند، به نگرش جدیدی دست یافتند.

تاریخ فیلم به نقطهٔ عطفی در ارتباط هنری میان فیلم‌سازان و مخاطبان تبدیل شد. کارگردانان با اشاره به گذشتهٔ سینما، در فیلم‌هایشان به خلق متون پیچیده‌ای پرداختند که شناخت تاریخی ـ سینمایی مخاطب را به کار برده و بدین نحو آن را تحسین می‌کرد. آنها به جای اینکه بین مخاطبان و عملکردهای متنی فیلم‌هایشان فاصله بیندازند، از اشاره‌ها به منزلهٔ تمهیداتی گویا استفاده می‌کردند:

این تمهیدات، ابزاری است برای تصویر کردن و استحکام بخشیدن به تم‌ها و خصیصه‌های زیبایی‌شناختی و احساسی فیلم‌های جدید (کارول، ۱۹۸۲).

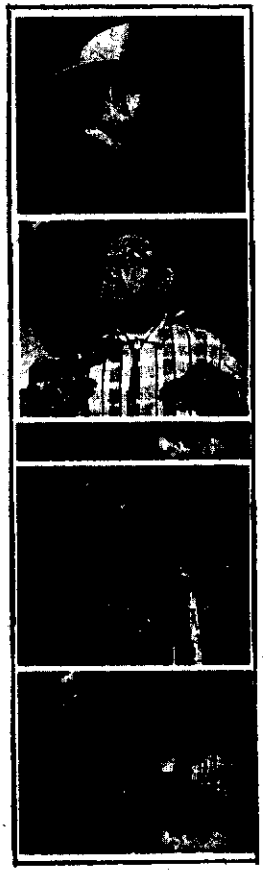
فرهنگ اشاره، انواع گوناگونی از شیوه‌ها را در بر می‌گرفت: اقتباس، یادآوری ژانرهای گذشته، بازسازی و تکریم آن ژانرها، خلق مجدد صحنه‌ها، مناظر، موتیف‌های طرح و توطئه، خطوط دیالوگ‌ها، تم‌ها و حرکت‌های کلاسیک از تاریخ سینما. ممکن بود فیلم‌سازانی چون رابرت آلتمن اشارات و کنایات را برای مبارزه‌طلبی ایده‌ها و ارزش‌هایی استفاده کنند که به ژانرهای سنتی و نظام اجتماعی معاصر استحکام می‌بخشد. در عین حال، این کنایات به همان اندازه در فیلم‌های ژانر تجدید نظر طلبانه مشهود بود که با پرداختن به مخاطب قدیمی، فیلم شناسی و مشتریان

نوجوان کم اطلاع، در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰، نفوذ و برتری پیدا کرد. فیلم‌سازان سیستمی، دوره‌ای از ارتباط را گسترش دادند که پیامی مملو از حرکت، درام یا تخیل را به یک بخش از مخاطبان و پیامی جدا، مستقر و پیچیده را به دیگر مخاطبان ارسال می‌کرد.

از این رو، در اواسط دههٔ ۱۹۷۰، مباحثات انتقادی پیرامون هالیوود جدید عبارت بودند از تعدد گیج‌کنندهٔ تعریفات متناقض و متغیر از آن و اقدامات گوناگون برای تعریف توسعهٔ روند اصلی سینمای آمریکا در دوران پساجنگ، با ارجاع به مدرنیسم و پست مدرنیسم. ارزیابی *ایوان تاسکر* از این مباحثات حاکی است که با وجود اینکه هنوز در زمینهٔ تعاریف و نگاشت‌های مناسب توافقی وجود ندارد، شاید بتوان گفت که همهٔ این تعاریف و نگاشت‌ها به حال توسعه در یک سمت و سوی کلی هستند. تشبّه لفظ هالیوود جدید با دوران پس از دههٔ ۱۹۷۵، به طور عمده‌ای جایگزین ارتباط اولیهٔ آن با رنسانس هنری در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ گشته است. افزون بر این، تحلیل انتقادی نوآوری‌های موضوعی و سبکی که به دست نسل جدیدی از مؤلفان ایجاد شده بود، جای خود را به توجه به استراتژی‌های مشترک مجتمع‌های تولیدی ـ رسانه‌ای، فیلم‌های موفق و بازاریابی چند رسانه‌ای و شکل‌های جدید مصرف فیلم داده است. تاسکر معتقد است که شاید تغییر در دورنمای رسانه‌ای و فرهنگی وسیع‌تر، بهترین راه برای جدا کردن هالیوود جدید از سینمای کلاسیک آمریکا و تعیین جایگاه آن نسبت به پست مدرنیسم باشد:

به تازگی، هالیوود جدید از دنیای سرگرمی در برگیرندهٔ آن نشئت گرفته است؛ دنیایی که به سرعت در تغییر است. در این فضا ممکن است بتوان به جای بررسی یک فیلم در هالیوود جدید، تنها از جنبهٔ ارتباط با گذشتهٔ سینمایی، آن را به واسطهٔ شناختی از تأثیر متقابل فیلم و رسانه‌های دیگر و ازدیاد محصولات فرهنگی، مورد بررسی قرار داد

از این رو، هالیوود جدید ممکن است نه از جنبهٔ تغییرات موضوعی و سبکی در فیلم‌سازی که به وضوح، دوران معاصر را به یک اندازه از کلاسیسیسم هالیوود و دوران کوتاه مدرنیست پیش از آن جدا می‌سازد، بلکه از منظر یک دنیای چند رسانه‌ای پست مدرن تعریف شود که دقیقاً به تضعیف مفهوم فیلم به مثابه یک رسانهٔ مجزا می‌پردازد (تاسکر، ۱۹۹۶). بنابراین، هالیوود جدید



پست مدرن عبارت است از فیلم‌سازی آمریکایی در دوران یک فرهنگ چند رسانه‌ای و کاملاً تلفیقی که از دههٔ ۱۹۶۰ آغاز شد و در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ استحکام یافت.

بوطیقای تاریخی کلاسیسیسم و پست کلاسیسیسم

ایوان تاسکر در بحث خود دربارهٔ هالیوود جدید، اصطلاح پست کلاسیک را به کار می‌برد تا در وهلهٔ اول، به تغییرات سبکی در روند کلی فیلم‌سازی آمریکا، از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد اشاره کند. او تحقیق تاریخی بوردول، استایگر و تامسون ـ سینمای کلاسیک هالیوود ـ را جامع‌ترین توصیف از سیستم سبکی و اصولی‌ای بر می‌شمارد که نوآوری‌های پست کلاسیسیسم باید در برابر آن تعریف شوند. بدین‌سان تاسکر از مدل‌های دیگر منتقدان جدید، مانند *جاستین وایت*[16]، هنری جنکینز، *ریچارد مالتبی*[17] و *ایان کراون*[18] پیروی می‌کند که همهٔ آنها ـ علی‌رغم اذعان بر اینکه اکثریت فیلم‌های آمریکایی قطعاً در چارچوب سنت کلاسیک باقی می‌مانند، همان‌گونه که در سینمای کلاسیک هالیوود هم توصیف شده است ـ از سال ۱۹۶۰، در برخی چرخه‌های فیلم انحرافات قابل توجهی را از قصه‌گویی کلاسیک شناسایی کرده‌اند. در حالی که مفهوم پست کلاسیک ممکن است به صورت آزادانه‌تری، به جنبه‌های دیگری از سینمای معاصر آمریکا هم اطلاق شود، به نظر می‌رسد که ارزش آن به مثابه ابزاری انتقادی، به کاربرد دقیق آن در فرم تحلیل سبکی متکی باشد که تحقیق بوردول، استایگر و تامسون نمونه‌ای برای آن به شمار می‌آید.

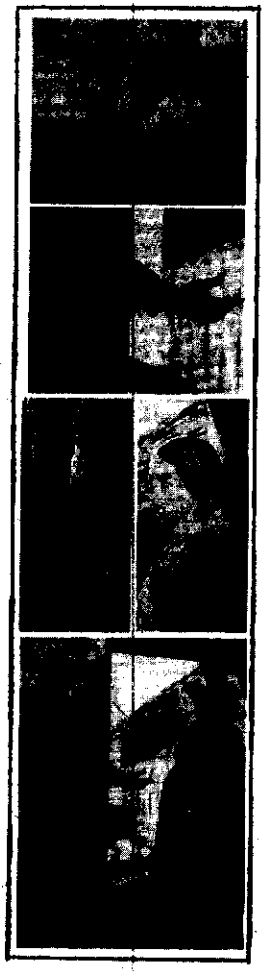
بوردول این شکل از تحلیل را *فن شعر تاریخی سینما* نامیده و آن را بررسی اینکه فیلم‌ها در شرایط ثابت، چگونه در کنار هم قرار داده می‌شوند و ساختارهای خاصی را تأمین می‌کنند و به هدف‌های خاصی دست می‌یابند تعریف کرده است؛ در حالی که بوطیقای تاریخی از تحلیل سبکی فیلم‌های شخصی سرچشمه می‌گیرد و هر فیلم را نتیجهٔ انتخاب‌های پیچیده و بنیادین فیلم‌سازان در نظر می‌گیرد: شعرشناس فاکتورهای تجربی و ذهنی ای ـ قواعد، سنت‌ها و عادات ـ را که یک خط مشی و محصولات آن را کنترل می‌کند، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. برای

16. Justin Wyatt
17. Richard Maltby
18. Ian Craven

پایه‌ریزی قواعد و سنت‌هایی که یک گونه روند فیلمی مانند کلاسیک هالیوود را کنترل کند، لازم است تعداد زیادی فیلم مورد تحلیل قرار گیرند تا مطمئن شویم این فیلم‌ها نمونه‌ای از مجموعهٔ عظیمی هستند که موظف به شرح آن می‌باشند. از این رو، خصوصیات ویژهٔ فیلم‌های شخصی باید به طرز منظمی، در پیوند با قواعد گنجانده شده در مجموعهٔ بزرگ‌تری از متون، مورد بحث قرار گیرند. استفاده از تمهیدات خاص در هر فیلم مورد نظر، به طور مشابهی، به نسبت سیستم سبکی کلی فیلم بررسی می‌شود. افزون بر این، تحلیل فیلم معمولاً با تحقیق پیرامون رویه‌های کاری دقیق فیلم‌سازی و سیستم تولیدی که آن را سازماندهی می‌کند، تکمیل می‌شود. این تحقیق و بررسی می‌تواند از منابع متعددی بهره گیرد؛ از تدوین مکتوب قوانین و قواعد ـ برای مثال، کتب راهنما ـ گرفته تا مصاحبه با شرکت‌کنندگان. در نهایت، بوطیقای تاریخی بر آن است که تحولات سبکی را در جریان‌های خاص فیلم شناسایی کند؛ با ردیابی انتشار تمهیدات جدید سبکی، مانند زوم، تصویر در تصویر و تک فریم‌ها در سرتاسر بدنهٔ فیلم‌ها و با تعیین تغییرات ایجاد شده در سیستم سبکی و اصولی که در همهٔ فیلم‌ها، به تمهیدات شخصی کارکردی ویژه اختصاص می‌دهد، و معمولاً در هالیوود، این کار را با هدف قصه‌گویی انجام می‌دهند.

معرفی شخصیت‌های اصلی بی‌هدف، سست کردن روابط علّی بین حوادث روایی، مهم جلوه دادن تمهیدات سبکی ـ که حوزه و مقاصد هنری فیلم‌سازان را نشان می‌دهد ـ و امتناع از پایان روایی بسته ـ که مخاطبان را به تفکر در معنای فیلم فرا می‌خواند ـ همگی مثال‌هایی از یک دگرگونی سبکی اصولی در فیلم‌سازی کلاسیک هالیوود است. به عقیدهٔ بوردول، این عوامل برخی از استراتژی‌های کلیدی روایی هنر سینمای اروپا به شمار می‌آیند که از جانب فیلم‌سازان هالیوود جدید، در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به کار گرفته شدند. در حالی که مونوگرام این گونه به کارگیری را عامل ایجاد یک دگرگونی سرنوشت‌ساز در رشد روند کلی فیلم‌سازی آمریکا می‌داند، بوردول می‌نویسد:

این فیلم‌های جدید یک سبک کاملاً مجزا را تشکیل نمی‌دهند، ولی ممکن است بتوان



آنها را در روندی از تلفیق سبکی‌ای که در تاریخ هالیوود مشاهده کرده‌ایم، توضیح داد (بوردول، استایگر و تامسون، ۱۹۸۵).

بوردول از فصل ماقبل آخر سینمای کلاسیک هالیوود با عنوان از سال ۱۹۶۰: تداوم یک گونه روند فیلم استفاده می‌کند تا استدلال کند که تمام نوآوری‌های سبکی فیلم‌سازی آمریکا در دهه‌های اخیر، در مرزهای کلاسیک باقی می‌مانند و سال ۱۹۶۰ نقطهٔ پایانی نسبتاً تصادفی برای مطالعه و بررسی آنها به شمار می آید که به هیچ وجه، به پایان دورهٔ کلاسیک اشاره ندارد. کریستین تامسون هم با تحلیل استراتژی‌های روایی در نمونه‌ای از فیلم‌های اخیر هالیوود و قانون‌نویسی آنها در دست نوشته‌های نمایش‌نامه‌نویسی معاصر، در مقایسه با روند موجود فیلم‌سازی آمریکا در اواسط دهه ۱۹۱۰، برای وجود تداوم کلّی هالیوود کلاسیک تاکنون دلایل محکمی ارائه می‌دهد.

کار بوردول، استایگر و تامسون دقیقاً مانند برداشت کلی مجلهٔ *اسکرین* از متن کلاسیک، به دلیل گرایش به ناچیز جلوه دادن یا پاک کردن تفاوت‌های میان فیلم‌های شخصی هالیوود و تفاوت‌های میان آثار ادبی، چرخه‌ها و دوره‌های زمانی مشخص و به دلیل گرایش به توصیف انگاره‌های اساسی سبک هالیوود کلاسیک، در معانی‌ای آن‌چنان کلی که هر گونه روند کلی فیلم‌سازی با آن مطابقت می‌کرد، مورد انتقاد قرار گرفت (بریتون، ۱۹۸۸ و ویلیافر، ۱۹۹۴). با این وجود هنری جنکینز بر آن است که سینمای کلاسیک هالیوود و اسلوب‌شناسی آن در مقایسه با ارزشی که گاه به تفاوت‌ها و تحولات سبکی داده می‌شود، توصیف پویاتری از آنها ارائه می‌دهد. با این همه، در بطن تحقیق بوردول، استایگر و تامسون و کلیت پروژهٔ بوطیقای تاریخی، فرآیندهای تغییر سبکی به چشم می‌خورند که برای نمونه، از معرفی تکنولوژی‌های جدید، مانند صدای همگام شده یا از برخورد با سیستم‌های سبکی جایگزین، مانند هنر سینمای اروپا ناشی شده‌اند. جنکینز توضیح و توصیف این تغییرات سبکی ارائه شده از سوی بوردول، استایگر و تامسون را اساساً صحیح می‌داند، هر چند ترجیح می‌دهد تمرکز انتقادی این تحقیق را از تلفیق

بنیادین عوامل سبکی جدید در سیستم معتبر و شناخته شده، به مراحل نخستین این روند تغییر به طور کامل، پیرامون این تحولات تثبیت کند. در طول این دوره‌های معمولا کوتاه، فیلم‌سازان و مخاطبان عوامل جدید سبکی را به فروپاشی سیستم سبکی اصولی یا یک امر بدیع و خوشایند تعبیر می‌کند. با توجه به اینکه در گذشته، چنین ابداعاتی از زاویه‌ای مورد بررسی قرار گرفته‌اند که پیش‌تر شاهد تلفیق کامل آنها بوده است، اهمیت این استنباط به راحتی، ناچیز جلوه داده می‌شود.

در حالی که می‌توان بین دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۴۰، مثال‌های بی‌شماری از روند آشنایی زدایی و تلفیق را در هالیوود شناسایی کرد، جنکینز معتقد است که دوران پساجنگ با تشدید تغییرات شگرف، سبکی توصیف می‌شود: از زمان ناکامی سیستم استودیویی، هالیوود وارد دوره‌ای از تجربهٔ فرمال منسجم و متمادی و بی‌ثباتی بنیادین شده است؛ با مخاطبانی که درک بالایی از رسانه داشتند و خواستار ابداعات و دگرگونی‌های زیبایی‌شناختی بودند. در نتیجه، تحولات سبکی‌ای که احتمالاً در طول چندین دهه، در سیستم استودیویی ظاهر شده‌اند، در طول سال‌های کوتاهی، در هالیوود رخ داده‌اند. سرعت، افزایش یافته و عمق تغییر سبکی همان چیزی است که مفهوم پست کلاسیسیسم در پی توصیف آن است. در حالی که مثال‌های جنکینز عمدتاً متعلق به دهه‌های ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ هستند ـ فیلم‌سازان مدرسه‌ای، فیلم‌های مفهوم‌دار و زیبایی‌شناسی MTV ـ به نظر می‌رسد تحلیل او دقیقاً نیز به دوران پس از جنگ مربوط باشد که طی آن، منتقدان و احتمالاً فیلم‌سازان و مخاطبان آمریکایی هم به مجموعهٔ متنوع و وسیعی از تحولات سبکی واکنش شدید نشان دادند؛ تحولاتی چون استفادهٔ فزاینده از برداشت‌های بلند، فیلم‌برداری با فوکوس عمیق و صحنه‌پردازی پر عمق، گرایش به سوی کار نیمه مستند، خلاقیت هنری خودآگاهانهٔ فیلم جدید، انقلاب پردهٔ عریض و فیلم سینمایی بلند.

برخی از این تحولات دوران پساجنگ در سینمای کلاسیک هالیوود مورد توجه واقع شده‌اند. با این وجود، مباحثات انتقادی پیرامون تحولات سینمای پساجنگ آمریکا با تغییر جهت سریع، از اظهار نظر دربارهٔ نمونه‌هایی از فیلم‌های شخصی به سوی ادعاهایی مبنی بر دگرگونی‌های

بنیادین در سیستم کلی زیبایی‌شناختی و صنعتی، تنها به شیوه‌ای بی‌دقت، ذهنی و نامشخص با تغییر سبکی روبه‌رو شده است. در این موقعیت، شاید مباحثهٔ مفهومی پیرامون هالیوود قدیم و هالیوود جدید، مدرنیسم و پست مدرنیسم، کلاسیسیسم و پست کلاسیسیسم، نسبت به نوع دقیق، اصولی و پیچیده‌ای از تحلیل سبکی که بوطیقای تاریخی طلب می‌کند، فوریت و سودمندی کمتری داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیشرکاوس
۷۲-۷۳