فیلم نوآر
(بخش پایانی)
Film Noir

مجید داوودی
gol.cinema@yahoo.com

چنان که در شماره‌های پیشین اشاره کردیم، دهه‌های اخیر، دورهٔ اضمحلال تقسیم‌بندی‌های ژانریک است، نمود ژانر در فیلمسازی دهه‌های ۸۰ و ۹۰، متأثر از سرچشمه‌های دهه‌های گذشته و اغلب به‌صورت برداشتی استعاره‌یی و کنایی است تا قاعده‌یی کلی.

مایک هارتمن Mike Hartmann از منتقدان ـ تئوریسین‌های فرمالیست و اسطوره‌گرای امریکایی است که به بررسی ریشهٔ نوآر فیلم‌های مدرن امریکایی پرداخته است که مطلب این شماره را به ترجمهٔ مقاله‌یی از او تحت عنوان The City of Absurdity اختصاص داده‌ایم.

«فیلم نوآر» اصطلاحی است که منتقدان اواسط دههٔ پنجاه برگروهی از فیلم‌های امریکایی دههٔ ۴۰ اطلاق کردند. این ژانر سینمایی مبنای بحث‌های فراوان منتقدان و نظریه‌پردازان دربارهٔ پدیده‌های اجتماعی و روانی شکل‌دهنده این فیلم‌ها شده است. ضمن این‌که این بحث‌ها در باب تأثیر اجتماعی این سینما بر رفتارها و هنجارهای اجتماعی، همچنان ادامه یافته است. سرفصل‌هایی نظیر این‌که آیا نوآر ژانر است یا شیوه‌یی فراتر از طبقه‌بندی‌های ژانریک و این‌که آیا این پدیدهٔ سینمایی هالیوود در بند زمان و مکان محدود شده است یا نه، شالودهٔ مباحثات آنان را می‌سازد. با بسط همین درون‌مایه به پرسش‌هایی عارضی دربارهٔ گسترش و مناسبات نوآر با پدیدارهای جهان معاصر می‌رسیم، به‌ویژه تغییر و دگرگونی کدها و قراردادهای ایالات متحدهٔ فرامدرن پس از جنگ دوم جهانی و از این جمله‌اند تغییر هویت‌های جنسی و اضمحلال «تشخص جمعی».

آغاز طرح این پرسش‌ها در دو دههٔ اخیر راهگشا و مدخل مباحث اجتماعی خصوصاً فمینیستی به فیلم‌های سینمایی بود از قبیل این‌که آیا زن مرگبار فیلم‌نوار با روبهٔ ضداخلاقی که به شکست و تباهی خودش می‌انجامد، رابیدهٔ گسترش اقتصاد سرمایه‌داری مردسالارانه‌یی نیست که در آن مردها وظیفهٔ توسعه و نظارت بر حوزه‌های گوناگون را در دست دارند، درحالی‌که زن‌ها به‌عنوان مادره یا جنس لطیفه محدود به خانه و پای اجاق تبعید می‌شوند؟

این فرایند در وجه «فردگرایانه» به مشورش‌های پدیدآمده در سیستم با نمایش تجاوزات جنسی زایش و کنترل خیانت‌ها و نیروی منفی رها شدهٔ به‌ستوه‌آمدگانی نظیر باربارا استانویک Barbara Stanwych در غرامت مضاعف Double Indemnity جین گریر Jane Greer در فارغ از زمان Out of the Past و گلوریا گراهام Gloria Graham در گرمای بزرگ Big Heat نمایان می‌شود.

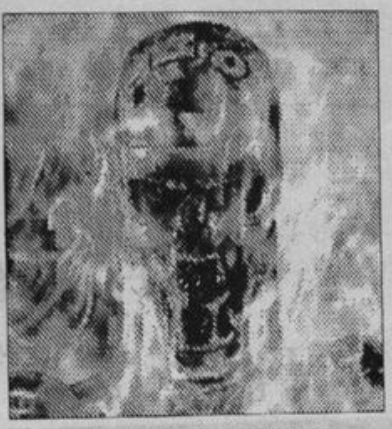
در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ فیلم‌های نامعمول با آمیزه‌یی از پایه‌های ژانریک بصری نظیر کنتراست‌های خشن و سایه‌های ترسناک نورپردازی اکسپرسیونیستی ساخته می‌شوند که فضای گیج‌کننده و نامطمئن و قراردادهای ژانریک روایی مانند رها شدن زمام امور از اختیار قهرمان مذکر در بیراهه‌های خطرناک طرحی شوم را به‌نمایش گذارند. در این فیلم‌ها تلاش می‌شود با افکت‌های قوی و باورپذیر، الگوهای اصلی و مهم فیلمسازی متداول کنار نهاده شوند. این فیلم‌ها از نسل «فیلم‌نوآر کلاسیک»اند که گروهی از منتقدان سینمایی آن‌ها را پست‌فیلم‌نوآر Post film Noir می‌خوانند.

دیوید بوردول David Boardwell، مورخ سینمایی نئوفرمالیست این فیلم‌ها را چنین تعریف می‌کند: «این فیلم‌ها ملغمه‌یی از وحدت‌های اتفاقی با نوواقع‌گرایی و دست‌مایه‌های ژانریک‌اند. تفاوت ساختاری چندانی با نوآرهای کلاسیک ندارند، منتها

برداشت متفاوتی را به ذهن متبادر می‌سازند، اما درکل زیرمجموعهٔ همان دستگاه هستند؛ همان‌طور که داستان‌های جنایی مقاطعی از رمان‌های ادبی متداول‌اند، اما پیش‌از آن، نوآر در این فیلم‌ها به‌عنوان مزه‌یی برای تغییر ذائقهٔ تماشاگر به‌کار می‌رود. همان‌طور که از شکلات یا توت‌فرنگی برای طعم دادن به بستنی وانیلی استفاده می‌کنند. «بهترین سال‌های زندگی ما» The Best Years of Our Live، دست‌مایه‌یی برای ساخت آثاری در دههٔ ۸۰ می‌شود. این پیرنگ‌ها، در بن آثار سینمایی به‌عنوان عنصری غیرقابل تجزیه جان می‌گیرند. بنابراین «اثر کلاسیک مرجع» هرگز کاملاً کنار نهاده یا غیرقابل درک نمی‌گردد. ناگفته نماند که تاریخ مصرف هر پدیده بستگی تام به فعل و انفعال فرهنگی و ساختمان اجتماعی جوی دارد که پدیده در آن ارائه می‌گردد.

یکی از عوامل تأثیرگذار بر این فعل و انفعال تحلیل‌های مارکسیستی است که جریانات اقتصادی و اجتماعی ایالات متحده را تحت‌تأثیر قرار داده و مطالعات فرهنگی در تقابل دوسویه با این ایدئولوژی تألیف می‌گردند. ضرورت بررسی این وضعیت، دستیابی به درک چرایی و چگونگی روبه افول نهادن افق‌های «عصیان» و برچیده شدن «ایمان انقلابی» از صحنهٔ عقاید عمومی دهه‌های ۷۰ و ۸۰ است؛ روندی که به‌گسترش یأس و نومیدی در حیطهٔ افکار عمومی دامن زد و در بیان سینمایی در قالب بازگشتی به «نوآر» نمود یافت. چنین موقعیتی را در مقام توصیه یا انتقاد مطرح نمی‌کنم، تنها می‌خواهم به چگونگی تأثیر سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در ایجاد سنتز از آن‌چه قبلاً بوده است، بپردازم. این سنتز [ترکیب]ها به‌درست یا نادرست حاوی مجموعه‌یی از کیفیت‌هاست که شیوهٔ اندیشیدن در غرب، به‌ویژه امریکا، را فراگرفته است. این دیدگاه ما را به تأمل دربارهٔ محتوای آن‌چه بازگشت موبه‌مو به نوآر در رسانه‌های دو دههٔ اخیر خوانده می‌شود، وامی‌دارد.

آغاز این بازگشت با فیلم‌های نظیر Body Heat (1981) و بازسازی «خداحافظ محبوبم» Farewell My Lovely در سال ۱۹۷۵ و «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند» Postman Always Rings Twice در سال ۱۹۸۱ [هر دو نسخهٔ اصلی از نوآرهای کلاسیک دههٔ ۵۰اند] صورت می‌گیرد. کمپانی‌ها در طول سه دهه- میان قالب‌های اصلی و «بازگشت دوباره»، به نمایش دادن نسخه‌های اولیه ادامه می‌دادند و سریال‌های تلویزیونی از داستان‌ها و ساختارهای آن‌ها استفاده می‌کردند. در واقع سیستم کلی تولید و توزیع هالیوود باعث شد تم‌های نوآر پس ازگذشت سه دهه همچنان قابل درک و تجربه باقی بمانند.



با نزدیک شدن به سال‌های پایانی دههٔ ۸۰ هالیوود جدید، محل تقابل بین تولیدات حرفه‌یی منعطف با نظام سرمایه‌سالاری و آثار روشنفکرانه مبتنی بر دستور زبان‌های ایدئولوژیک شناور و زودگذر پست‌مدرنیستی گردید. در این محیط، بعید نیست که انرژی‌های عصیانگر و تجربیات ساختاری که سال‌ها پیش برای اولین‌بار به‌عنوان «فیلم نوآر» تعریف شدند در قالب آثاری متمرد و فراژانری با پایه‌های ساختاری و تماتیک متفاوت، تناسخ یافته باشند.

چنان‌که توماس اسکات Thomas Schatz به ما خاطرنشان می‌کند، مهم‌ترین عامل در تثبیت طبقه‌بندی‌های ژانریک، نظام تجاری فیلمسازی است؛ از فیلم‌های کلاسیک و باشکوه متروگلدوین مه‌یر گرفته تا تریلرهای گنگستری برادران وارنر و فیلم‌های وحشتناکی که یونیورسال بازار ساخت آن‌ها را قبضه کرده بود. تلاش این کمپانی‌ها پدیدآورندهٔ نظام تکنیکی و قراردادی‌یی بود که به انتظارات مخاطبان شکل می‌داد. با فرارسیدن دههٔ ۶۰ سیستم فیلمسازی استودیویی به سیستم‌های مستقل خصوصی تجزیه شد. در این حوزهٔ نظام‌ها، تولیدکنندهٔ خصوصی تیم و مصالح مورد نیاز برای هر فیلم را از درآمد فیلم قبلی جفت‌وجور می‌کرد و از تناسباتی که در ابتدا توسط استودیوها به‌عنوان «بازوی توزیع» به‌کار می‌رفتند استفاده می‌کردند. در این میان تولید فیلم‌های ژانریک به‌عنوان تخصصی که لازمهٔ آن جمع کردن فسیله‌یی از استعدادهای پرطرفدار و تضمین‌شده و البته پرهزینه بود برای مدتی به‌دست فراموشی سپرده شد. در این شرایط تولید نوآر به‌عنوان نشانی از حیات در جو بحران‌زده به صورتی بسیار پراکنده دوام یافت. این آثار بیشتر در رسانهٔ تلویزیون ظهور می‌یافتند.

در سال‌های ۷۰ و ۸۰ نیاز به جذب مخاطب و فشارهای اقتصادی، مبانی زیبایی‌شناسی این آثار را تحت‌تأثیر قرار می‌داد. غالباً برای اطمینان از بازگشت سرمایه، داستان سریال‌های موفق تلویزیونی دهه‌های پیش در قالب فیلم‌سینمایی بازسازی می‌شد. از آن جمله می‌توان به فیلمی که از سریال تلویزیونی «نغمه‌های هیل استریت» Hill Street blues یا اثری که از تریلر پرزدوخورد «استرسکی و هاچ» Starsky and Hutch بازسازی شد، اشاره کرد.

با نزدیک شدن به سال‌های پایانی دههٔ ۸۰، هالیوود جدید، محل تقابل بین تولیدات حرفه‌یی منعطف با نظام سرمایه‌سالاری و آثار روشنفکرانه مبتنی بر دستور زبان‌های ایدئولوژیک شناور و زودگذر پست‌مدرنیستی گردید. در این محیط، بعید نیست که انرژی‌های عصیانگر و تجربیات ساختاری که سال‌ها پیش برای اولین‌بار به‌عنوان «فیلم نوآر» تعریف شدند در قالب آثاری متمرد و فراژانری با پایه‌های ساختاری و تماتیک متفاوت، تناسخ یافته باشند. به‌هر قرار این فرضیه که دورهٔ «فیلم‌نوآر» در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ پایان یافته است، قابل قبول نیست.

دست‌مایهٔ مشترک «فیلم‌نوآر کلاسیک» و نمونه‌های جدیدی که زیر این عنوان قرار می‌گیرند، پرداختن به تنهایی و بیگانگی فرد، در بستر نهادهای اجتماعی است. خانواده به‌عنوان اصلی‌ترین این نهادها، در این دو دوره، رویکردهای متفاوت می‌یابد؛ بی‌خانوادگی یا ضدخانوادگی، از تم‌های فراگیر نوآر کلاسیک در پست‌فیلم‌نوآر به‌قرار گرفتن فامیل و خانه، به‌عنوان مصدر زایش درگیری، فشار، گسست در مرکز داستان، تغییر ماهیت می‌دهد. در این بخش نگاهی خواهیم داشت به دو فیلم موفق دههٔ ۸۰ مخمل آبی Blue Velvet و ترمیناتور ۲ روز داوری Terminator II با این زمینه که اضمحلال بنیان خانواده و بیگانگی کاراکترها در نظام شهری و پرداخت تیره‌وتار در هر دوی آن‌ها درون‌مایه‌های اصلی هستند. علیرغم تفاوت‌های اساسی این دو فیلم در اتخاذ مواضع زیبایی‌شناسانه و جذب مخاطب، کشف شباهت در ساختار نوآرگونه‌کاری دشوار می‌نماید، اما تنها با معنی کردن این مبانی، تفسیر این دو اثر مقدور می‌گردد. ما تلاش خواهیم کرد، در این نگاره به تفسیر این دو فیلم با توجه به مبانی نوآر آن‌ها، بپردازیم. □