● ترجمهٔ مجید داودی
Davoody1980@yahoo.com

پیدایش سینماهای ملی
سینمای ملی امریکا (۳)

Post Classical Hollywood

نوشتهٔ توماس السایسر
Thomas Elsaesser

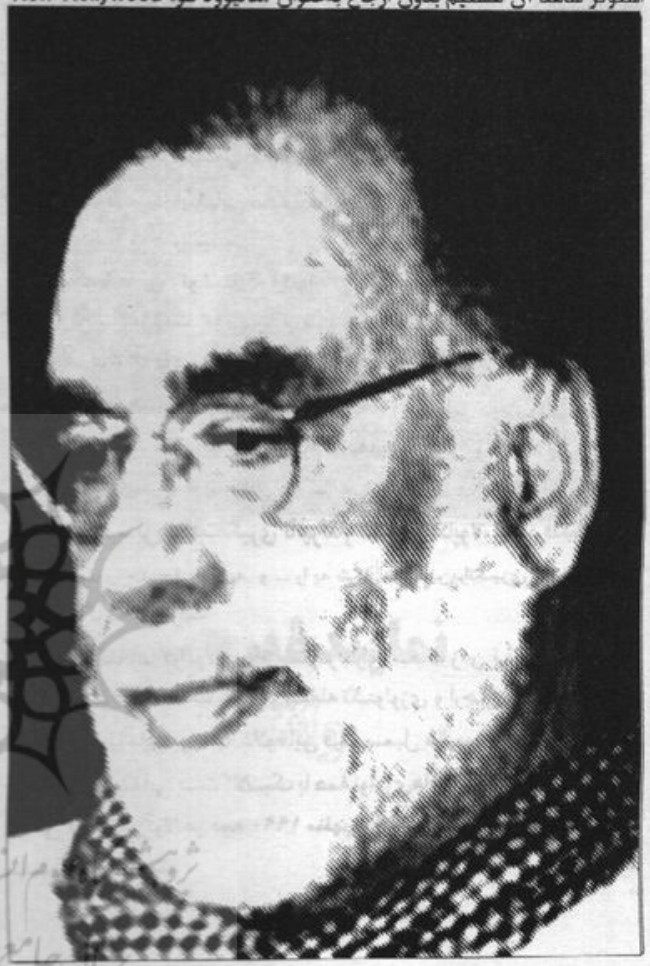
هالیوودِ نو

تاکنون با نگاه‌های متفاوتِ مربوط به دوره‌های متعددِ حیات سینمای امریکا آشنا شده‌ایم. هدف این بخش آشنایی با تأثیرگذارترین و به عقیده بسیاری از اندیشمندان، مهم‌ترین ژکن سینمای امریکا است. آن‌چه در این شماره می‌خوانید به مسائل مرتبط با عنصر تکنولوژی در آثار یکی از فیلم‌سازان برجسته امریکایی، فرانسیس فورد کاپولا مربوط می‌شود. بی‌مقدمه چینی بیش‌تر خاطر نشان می‌کنیم مباحث مرتبط با تکنولوژی در سینما برای خوانندگان ایرانی عمدتاً ناگشوده و بکر مانده است.

فرانسیس فورد کاپولا
و دراکولای برام استوکر
Francis Ford Coppola
&
Bram stoker Dracula
The Emergence of National Cinemas

اگر درصدد تعریف هالیوود پست کلاسیک Post classical Hollywood باشیم، بدنیست یکی از پیچیده‌ترین شاهکارهای یک کارگردان ـ تولیدکنندهٔ کاریزماتیک را مورد بررسی قرار دهیم. دراکولای برام استوکر (۱۹۹۲) که معمولاً فیلمی «تجاری» و کم‌تر شخصی قلمداد می‌شود می‌تواند عامل موثری برای شهرت صنعتی کاپولا قلمداد گردد. اما می‌توان آن را به چشمی دیگر نیز دید. اثری به لحاظ حرفه‌ای خوش ساخت. کاملاً حساب شده در عین حال به شدت آگاهانه در روند فیلم‌سازی که سازندهٔ آن کاملاً می‌داند در بزنگاه تغییرات عظیمی در صنعت و هنر هالیوود قرار گرفته است.

فیلمسازی پست کلاسیک هالیوودی، آن‌طور که در فیلم دراکولای برام استوکر شاهد آن هستیم بدون ارجاع به‌عنوان «هالیوود نو» New Hollywood



بی‌معناست. عنوانی که بیش از هرچیز به احیای اقتصادی هالیوود از اواسط دههٔ ۱۹۷۰ اشاره دارد. آغاز این جریان به موفقیت جهانی فیلم‌هایی نظیر آرواره‌ها (۱۹۷۵) Jaws اثر اسپیلبرگ، جنگ ستارگان (۱۹۷۷) ساخته جرج لوکاس و پدرخوانده (۱۹۷۲) اثر کاپولا باز می‌گردد.

سه عامل به شکل‌گیری هالیوود نو منجر شدند: اول نسل جدیدی از کارگردان‌ها، دوم استراتژی‌های اقتصادی جدید مربوط به بازار عرضه محصولات و سوم اسلوب‌های جدید مدیریتی و مالکیت رسانه‌ای. می‌توان پیشرفت‌های تکنولوژیک مربوط به صدا و تصویر را نیز اضافه کرد اما به‌نظر می‌رسد که عنصر دوم این عوامل را نیز دربرمی‌گیرد. به علاوه این عنصر یعنی استراتژی‌های اقتصادی مربوط به بازار مهم‌ترین و تاثیرگذارترین مورد در میان عوامل یادشده به‌شمار می‌آید. اگر قرار است سینما به حیات خود ادامه دهد می‌بایست مخاطباتی را که به تلویزیون و موسیقی عامه‌پسند خو گرفته‌اند به خود جذب کند. پس می‌توان گفت بزرگ‌ترین دغدغه هالیوود نو موضع‌گیری در مقابل مخاطباتی است که هویت فکری کلیشه‌ای پیدا کرده‌اند. حتی پیش از تأثیرگذاری پدیده‌های نوظهوری چون ماهواره و VCR خانگی، هالیوود کلاسیک با معضل جذب مخاطباتی که به تماشای برنامه‌های تلویزیونی عادت کرده بودند رودررو بود. اما با انقلاب ناشی از ظهور ماهواره‌ها ـ تلویزیون‌های کابلی و VCR مخاطبان آزادی بسیار نامحدودتری در استفاده از محصولات صوتی و تصویری به دست آوردند که باعث شد محاسبات آماری که مبنای استراتژی‌های سنتی

مشخصهٔ هالیوود نو استفاده آگاهانه از اسطوره‌شناسی، کلیشه‌های ژانری، و خود تاریخ سینما است اما مهم‌تر از همه احیای فیلم‌هایی است که در هالیوود کلاسیک B movie قلمداد می‌شدند [یعنی فیلم‌های درجه ۲] فیلم‌های علمی تخیلی و هیولایی ناشی از مدرنیسم دهه ۶۰ اروپایی وارد سینما شده بود تکنیک‌های خاص صوتی و تصویری که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۶۰ ابداع شده بود و در ساخت این فیلم‌ها به وفور به کار می‌رفت در دهه ۱۹۸۰ با پیشرفت تکنولوژی به شکل شگفت‌انگیزی تأثیرگذار شده بود کاپولا، این ترفندها نظیر بازی با صدای خارج از صحنه و... را به شکل تحسین‌برانگیزی در دراکولای برایم استوکر به کار گرفت

بازاریابی برای محصولات سینمایی بود کاملاً به هم بریزد. حتی بعضی از منتقدان نظیر رابین وود Rabin wood تا جایی پیش رفتند که عرضهٔ ویدئویی محصولات را با «متون غیرقانونی» مقایسه کردند.

هالیوود نو برای حل این بحران مبارزه را آغاز کرد. این مبارزه با مطرح کردن کارگردان‌های خوش‌فکر که عمدتاً فارغ‌التحصیلان مدرسه‌های فیلم‌سازی بودند آغاز شد. پرورش نسل جدید فیلمسازان (مارتین اسکورسیزی، پل شرایدر، برایان دی پالما تا دیوید لینچ و کونتین تارنتینو و ابل فرارا Abel ferrara) همچنین مبتنی است بر تأثیری که سینمای اروپا و سنت‌های انتقادی اروپایی (مانند «نظریه مولف») روی شناخت سینمای امریکا از خودش گذاشت. برای مثال

محتوط تردن زائرها و ارجاع‌های برون‌متنی را می‌توان میراث سینمای دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ فرانسه و تلاش کارگردان‌هایی چون فرانسوا تروفو، ژان لوک گدار، ژاک ریو Jacques Rivette یا کلود شابرول به حساب آورد.

غیر از تأثیرات این چنینی، چیز دیگری هم در شکل‌گیری و موفقیت سینمای هالیوود نو نقش داشت امری که چندان قابل تعریف و مرزبندی نیست. منتقد برجسته نوئل کارول Noel carroll، این امر را اشاره‌گرایی allusionism می‌نامد، آن را مبتنی بر رشد دوسویه فیلمسازان و مخاطبان یک نسل در کنار هم، ناشی از تجربه سینمایی مشترک که تجربهٔ اجتماعی آن‌ها را پدید آورده می‌داند.

پس شکل‌گیری هالیوود نو ملهم از رشد و پرورش استعدادهای شکل گرفته ، استفاده از پس زمینه‌ای انعطاف‌پذیر که توانایی جذب اقشار مختلف جوانان را دارا بوده و ایجاد ارتباط فرهنگی میان این مخاطبان جوان نسل جدید فیلم‌سازان است. در همین حین است که تکنولوژی‌های جدید بسیاری به عرصه ظهور می‌رسند تا مشکلات فنی را حل کنند و منطق مالی جدیدی را حاکم کنند. پس از ورشکستگی کامل استودیوهای عظیم یک بار دیگر هالیوود پر از حیات و سرزندگی شکوفا شد.

فرانسیس فورد کاپولا

در این فضای آکنده از نوآوری‌های تکنولوژیکی، فرهنگ‌های بدیع رایج بین نسل جوان و نوستالژی سینمای دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ اروپا، کار کاپولا، اهمیتی نمادین می‌یابد. استعدادها، موفقیت‌ها و همین‌طور اشتباهات تراژیک کاپولا، از محدوده آثار او فراتر می‌روند و کاپولا و اسطوره او را نمونهٔ خاص دیدگاه‌های متفاوت در هالیوود کلاسیک و هالیوود پست کلاسیک می‌سازند. همین‌طور که او را در مرز سینمای مدرن و سینمای پست مدرن قرار می‌دهند. کاپولا در مقام یک کارگردان خود را کاملاً همسو با سنّت فیلمسازی امریکایی و قابل مقایسه با د.و. گریفیث و جان فورد می‌داند. اما گرچه کاپولا امریکایی است، از میراثی اروپایی برخوردار است. او که از نسل دوم مهاجران ایتالیایی است عواطف قوی و وابستگی‌های فامیلی نسبت به اروپای شمالی احساس می‌کند.

بلندپروازی کاپولا از خصیصه‌ای شکسپیری برخوردار است. او که در سن جوانی به شهرت و ثروت دست یافت (پس از ساختن فیلم پدرخوانده)، استودیوی خود زئو تروب Zoetrope را پایه‌گذاری کرد. درون‌مایه و فرم همشهری کین اورسن ولز همه جا در آثار کاپولا به چشم می‌خورد. از شخصیت پدرخوانده و اینک آخرالزمان ۱۹۷۶ گرفته تا دراکولای برام استوکر و فرانکنشتین ماری شلی ۱۹۹۴. می‌توان شخصیت فیلم‌های ولز را مردانی کودک دانست: مردانی سلطه جو و ماهر در گسترش سلطه خود، اما در عین حال نابالغ و تشنهٔ توجه.

کاپولا، از یک جهت دیگر نیز، در هالیوود نو، خاطرات قدیمی را در قالبی نو بازنویسی کرد. آن‌چه را ما هالیوود کلاسیک می‌دانیم منتقد ـ فیلمسازهای فرانسوی چون گدار و تروفو و ... تعریف کردند نه امریکایی‌ها. در دههٔ ۱۹۸۰ کاپولا این خدمت اروپایی‌ها را جبران کرد. او درهای زئوتروپ را به روی فیلم‌سازان نسل جدید اروپا مخصوصاً آلمانی‌ها گشود. ویم وندرس فیلم Hammett ۱۹۸۲ خود را در این استودیو ساخت. و فیلم هیتلر: فیلمی از آلمان (۱۹۷۷) ساخته سایبربرگ Syberberg توسط استودیوی کاپولا توزیع شد. این

کاپولا بود که خواست ناپلئون ۱۹۲۷ ساخته با شکوه ابل گانس Abel Gance بازسازی شود. هیتلر، ناپلئون، فاتحان شکست‌خورده جهان، آیا این اشاره‌ای استعاری به فیلمساز ایتالیایی هالیوود و ارتباط او با اسطورهٔ دراکولا و چیاندن تاریخ در قالبی موحش نیست ؟

مشخصهٔ هالیوود نو استفاده آگاهانه از اسطورشناسی، کلیشه‌های ژانری، و خود تاریخ سینما است. اما مهم‌تر از همه احیای فیلم‌هایی است که در هالیوود کلاسیک B movie قلمداد می‌شدند. [یعنی فیلم‌های درجه ۲.م.] فیلم‌های علمی تخیلی و هیولایی، ناشی از مدرنیسم دهه ۶۰ اروپایی وارد سینما شده بود. تکنیک‌های خاص صوتی و تصویری که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۶۰ ابداع شده بود و در ساخت این فیلم‌ها به وفور به کار می‌رفت در دهه ۱۹۸۰ با پیشرفت تکنولوژی به شکل شگفت‌انگیزی تاثیرگذار شده بود. کاپولا، این ترفندها نظیر بازی با صدای خارج از صحنه و ... را به شکل تحسین‌برانگیزی در دراکولای برایم استوکر به کار گرفت.

دلایل انتخاب دراکولای برام استوکر برای محک زدن تقسیم کلاسیک/ پست کلاسیک ملاحظات ژانری و مقابله تکنولوژی و ارجاع و پیوند روایت و ترفندهای سینمایی بوده. به علاوه این فیلم سمبل هالیوود نو با همهٔ تغییرات اقتصادی و سینمایی پست کلاسیک با همهٔ نوآوری‌های متنی آن است. به علاوه فیلمی دربارهٔ دراکولا در دهه ۱۹۹۰ مظهر برخورد پست کلاسیک با متنی به شدت کلاسیک است.

□