ترجمه:
علی عامری

در قسمت اول این مقاله نگاهی داشتیم به آغاز تحولات سینمای هالیوود در انتهای دهه ۶۰ و چگونگی پیدایش نسل جدیدی از جوانان فیلمساز که با انگاره‌ها و ایده‌های متفاوتی از اسلاف خود وارد سینما شدند. در قسمت دوم و آخر این مقاله این سیر تحولی شیرین و جذاب را تا دهه نود پی می‌گیریم.

هی به سیر
لات هالیوود
ز دهه هفتاد
تاکنون -

احیای امپراتوری

قسمت اخر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سایر فیلمسازان هم به روشی پیچیده‌تر، سنت استودیویی را دنبال کردند. جان میلیوس به‌یاد می‌آورد: «ما شدیدا دغدغه ساختن فیلم هالیوودی داشتیم، نه برای آن که پول زیادی به دست بیاوریم، در اصل می‌خواستیم واقعا هنرمند باشیم.» این کارگردان‌ها که شدید از نظریه مؤلف متأثر بودند، کل آثارشان را بر مبنای نظریات مؤلف گرایانه‌ای ساختند که منتقدان فیلم آن را شرح و بسط داده بودند.

مثلا فیلم حمله به کلانتری ۱۳ ساخته جان کارپنتر، پرداختی امروزی از ریوبراوو هاوکس ارائه می‌کند، چنان که رمز عملکرد مردانه را در مقابل خشونت شهرنشینی معاصر قرار می‌دهد. به همین ترتیب، بازسازی کارپنتر از چیز در قیاس با نسخه هاوکس حالت بدبینانه‌ای دارد. برایان دی پالما به دلیل تقلید از آثار هیچکاک معروف شد: وسوسه (۱۹۷۶) همان سرگیجه است که مضمون رابطه‌های غیرمتعارف نیز در آن دیده می‌شود؛ لباس کشتن (۱۹۸۰) قید و بندهای خاصی را به روانی اضافه می‌کند. جان میلیوس ضمن تلاش برای احیای فیلم اکشن ژانر شمشیر بازی (swashbuckling) در شیر و باد (۱۹۷۵) به رائول والش ادای دین می‌کند. فیلم‌های جوئل واتان کوئن به نحوی غریب و مضحک «فیلم نوآر» (Simple, ۱۹۸۴ Blood) کمدی‌های پرستون استورجس (بزرگ کردن آریزونا، ۱۹۸۷) و فیلم‌های گنگستری شرکت برادران وارنر (تقاطع میلر، ۱۹۸۹) را بازسازی می‌کنند.

صحنه‌ای از آنی هال

این کارگردان‌ها برخلاف لوکاس و اسپیلبرگ غالبا شیوه‌ای را گسترش دادند که به نحوی تشخیص پذیر، وام‌دار استادان سینمای آمریکا است. اغراق و دفرمه‌سازی نمای زاویه باز (وایلد انگل) که در تصویرپردازی برادران کوئن دیده می‌شود، نشانی از شر ارسون ولز را بازتاب می‌دهد. حال آن که تدوین ریتمیک در حمله به کلانتری ۱۳ مرهون صورت زخمی هاوکس است. نماهای اورهد، تصویرپردازی خیره کننده با عمق میدان و نمایش اکشن به صورت پرده چند تکه (split - screen) یادآور نوآوری‌های هیچکاک است. نمای نقطه دید پرنده در آتش بازی نخوت (۱۹۹۰) یادآور صحنه ترور در خبرنگار خارجی (۱۹۴۰) اثر هیچکاک است.

طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ هالیوود قدیم و از دست رفته در فیلم‌های طنزآلود و هجوآمیز با احترام کمتری مواجه شده است. مل بروکس، ژانر وسترن (زین‌های شعله‌ور، ۱۹۷۳)، فیلم‌های ترسناک شرکت یونیورسال (فرانکنشتاین جوان، ۱۹۷۴)، تریلر هیچکاکی (اوج دلهره، ۱۹۷۷) و فیلم حماسی ـ تاریخی (تاریخ جهان، قسمت اول، ۱۹۸۱) را تبدیل به کمدی‌های فارس شلوغ و رکیک ساخته‌اند. وودی الن، فیلم پلیسی (پول را بردار و فرار کن، ۱۹۶۹)، فیلم افسانه‌ای ـ علمی (Sleeper, ۱۹۷۳) و فیلم مستند (زلیگ، ۱۹۸۳) را به هجو کشید. دیوید و جری زوکر همراه با جیم آبراهامز در هواپیما! (۱۹۸۰) سینمای فاجعه، در فوق محرمانه! (۱۹۸۴) فیلم‌های جاسوسی و در کله گنده‌ها! (۱۹۹۱) فیلم‌های «هوانوردی» را لت و پار کردند. این نوع پرداخت مضحک از قواعد ژانر به خودی خود در کمدی‌های بزن بکوب صامت و فیلم‌های کمدی باب هوپ و بینگ کرازبی یا دین مارتین و جری لویس مرسوم بود. در واقع تمسخر هالیوود همواره سنتی هالیوودی بوده است.

سینمای شخصی در هالیوود

علاقه به آفرینش سینمای هنری آمریکا برخی از کارگردان‌های جوان را ترغیب کرد تا فیلم‌های شخصی‌تری بسازند. در اغلب این فیلم‌ها قواعد سینمای کلاسیک روایی با راهبردهای ملهم از سینمای هنری اروپا تلفیق شده است. در چنین آثاری قواعد ژانر، محترم قلمداد می‌شود ولی در عین حال مورد تجدیدنظر هم قرار می‌گیرد. شیوه کلاسیک همچنان جایگاه خود را دارد ولی با ابداعاتی متوازن و متحول می‌شود. نتیجه کلی اثر، بیانگر دیدگاه کارگردان نسبت به جهان است.

یکی از نمونه‌های شاخص فیلم‌های رابرت آلتمن است. او پیش از اوج‌گیری کارش در دوران رکود اواخر دهه ۱۹۶۰ و شکل‌گیری چرخه فیلم‌های جوانان و موج سینمای هنری هالیوود، چند فیلم نسبتا خنثی کارگردانی کرد. فیلم‌های او از ژانر مورد نظر، نسخه‌برداری می‌کند، از فیلم جنگی MASH گرفته تا فیلم ضد موزیکال پاپای (۱۹۸۰) نوعی عدم اعتماد نسبت به حاکمیت، انتقاد از ارزش‌ها و عقاید آمریکایی و تمجید از نوع آرمان‌گرایی افراطی و در عین حال مغشوش دیده می‌شود.

از سوی دیگر آلتمن شیوه‌ای غریب و نامتعارف را توسعه داد. او بر بازی‌های درهم‌برهم و نیمه فی‌البداهه، فیلم‌برداری با چند دوربین (که نقطه دید را کاملا خارج از کنش شخصیت قرار می‌دهد) و یک حاشیهٔ صوتی اتکا دارد که به نحو بی‌سابقه‌ای شلوغ و متراکم است. استفاده از عدسی‌هایی با فاصله کانونی بلند شخصیت‌ها را در هم می‌فشرد و آنان را در پشت سطحی شفاف و بازتابانه محصور می‌سازد. نشویل (۱۹۷۵) که از نظر بسیاری از منتقدان دستاوردی مهم برای آلتمن قلمداد می‌شود، بیست و چهار شخصیت را طی تعطیلات آخر هفته تعقیب می‌کند و غالبا آنان را در فضای پرده عریض (وایلد اسکرین) می‌پراکند. در فیلم‌های آلتمن، شخصیت‌ها زیر لب حرف می‌زنند، صحبت یکدیگر را قطع می‌کنند، همزمان حرف می‌زنند یا صدایشان تحت تأثیر بلندگوهای قوی محو می‌شود. آلتمن با استفاده خاص از مضمون، ژانر، تصویر و صدا در هالیوود دهه ۱۹۷۰، سینمایی شخصی پدید آورد.

وودی آلن فیلمساز معاصر آلتمن هم چنین رویکردی داشت. او که قبلا نویسنده شوخی‌های تلویزیونی و کمدین بود به نوشتن نمایشنامه و بازی در فیلم پرداخت و بالاخره با پول را بردار و فرار کن وارد عرصه کارگردانی شد. او تبدیل به یکی از قابل توجه‌ترین کارگردان‌های کمدی در اوایل دهه ۱۹۷۰ گشت. او به سنت متلک‌گویی پوچ‌باورانه (absurdist) برادران مارکس و باب هوپ وفادار ماند. فیلم‌های نخست آلن باشوخی‌های درون گروهی، همچون ادای دین او به سکانس

پلکان اودسای فیلم رزمناو پوتمکین در خل‌ها (موزها) (۱۹۸۱) برای مخاطبان جوان هم جذابیت داشت.

آلن با آنی هال (۱۹۷۷) شروع به ساختن یک سلسله فیلم کرد که تلفیقی بود از علایق او به مسایل روان شناسانه شهری، عشق او به سنت‌های فیلم آمریکایی و فیلم‌سازان اروپایی چون فلینی و برگمان. او می‌گوید: «وقتی شروع به ساختن فیلم کردم، به‌نوعی سینما علاقه‌مند بودم که طی دوره جوانی از آن لذت می‌بردم؛ فیلم‌های کمدی، کمدی‌های واقعا خنده‌دار، کمدی‌های رمانتیک و کمدی‌های فرهیخته. وقتی شعور سینمایی‌ام بیشتر شد، بخشی از وجود من که به فیلم‌های خارجی علاقه نشان می‌داد، روحم را تسخیر کرد.»

تأثیر گذارترین فیلم‌های آلن، شخصیت کمدی او (روشن فکر یهودی بسیار حساس و فاقد امنیت) را در چرخه‌ای از کشمکش‌های روان شناسانه درگیر می‌کنند. گه گاه پیرنگ فیلم براساس زندگی عاشقانه و آشفته این شخصیت ساخته می‌شود. (آنی هال؛ منهتن،) در هانا و خواهرانش (۱۹۸۶) و جنایت و جنحه (۱۹۹۰)، پیرنگ فیلم مرکب از روابط رمانتیک در هم پیچیده بین چند شخصیت است که برای نشان دادن تضاد بین کمدی لفظی و درام یأس آلود مورد استفاده قرار می‌گیرد. مثلا در هانا و خواهرانش، جفا در زندگی زناشویی، بیماری سرطان، بررسی طنزآلود زندگی روشنفکرانه در نیویورک با هم تلفیق می‌شوند. آلن بسیاری از فیلم‌هایش را حول پرسش‌هایی ساخت که ذهن او را اشغال کرده بود. وی بدون هیچ دغدغه و پروایی چیزهای محبوب خود (موسیقی جاز، منهتن)، چیزهای منفور (موسیقی راک، مواد مخدر، کالیفرنیا) و ارزش‌های مورد نظر خود (عشق، رفاقت و اعتماد) را ثبت کرد.

آلن مراحل تولید آثار خود را به صورتی ترتیب می‌دهد که امکان کنترل کاملی بر فیلمنامه، انتخاب بازیگر و تدوین داشته باشد. او حتی اجازه یافت که بخش عمده‌ای از فیلم‌هایش را دوباره فیلمبرداری کند. او طیفی از شیوه‌های گوناگون را آزمود، از واقع‌گرایی شبه مستند در زلیگ گرفته تا هجو سینمای اکسپرسیونیسم آلمان در سایه‌ها و مه (۱۹۹۲). هم چنین به تعدادی از فیلم‌ها و فیلمسازان مؤلف و محبوب خود ادای دین کرد. او در خاطرات استارداست (۱۹۸۰) شدیدا مترصد بازسازی حال و هوای هشت و نیم فلینی است. روزهای رادیو (۱۹۸۷) که عمیقا جزئیات تاریخی را تداعی می‌کند، یادآور آمار کورد است. صحنه‌های داخلی (۱۹۷۸) و سپتامبر (۱۹۸۷) شبیه فیلم‌های مجلسی برگمان هستند، حال آن گردهمایی خانواده حین تعطیلات در هانا و خواهرانش تداعی‌گر فانی و الکساندر است.

مارتین اسکورسیزی دیگر کارگردانی است که با دغدغه‌های فردی خود هالیوود و مشخصه‌های سینمای هنری را در هم می‌آمیزد. اسکورسیزی که با فیلم‌های سینمایی هالیوود و برنامه‌های تلویزیونی «فیلم یک میلیون دلاری» بزرگ شد، در دانشکده فیلم دانشگاه نیویورک تحصیل کرد. او شدیدا تحت تأثیر اندرو ساریس و نگره مؤلف قرار گرفت. اسکورسیزی پیش از آن که خیابان‌های بی‌رحم (۱۹۷۳) را کارگردانی کند با فیلم‌های کوتاه و دو فیلم بلند کم هزینه خود شهرتی پنهان به دست آورد و توجه فراوانی برانگیخت. فیلم‌های آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند (۱۹۷۴) و راننده تاکسی (۱۹۷۵) دروازه شهرت را به روی اسکورسیزی گشودند. گاو خشمگین (۱۹۸۰) که زندگی نامه جیک لاموتا قهرمان مشت زنی است، توجه بیشتری جلب کرد. بسیاری از منتقدان این اثر را بهترین فیلم سینمای آمریکا در دهه ۱۹۸۰ دانستند. فیلم‌های بعدی اسکورسیزی (مشخصا سلطان کمدی، ۱۹۸۲؛ آخرین وسوسه مسیح، ۱۹۸۸؛ رفقای خوب، ۱۹۸۹) که شهرت او را به‌عنوان کارگردانی از نسل خود تثبیت ساختند بیش از همه تحسین منتقدان را برانگیخت.

اسکورسیزی به‌عنوان «بچه سینمایی» (movie brat)، شدیدا وام‌دار سنت هالیوود بود. تنگه وحشت بازسازی فیلمی قدیمی‌تر به همین نام است. موسیقی راننده تاکسی را برنارد هرمن، آهنگساز فیلم‌های هیچکاک تصنیف کرد. اسکورسیزی قبل از آن که نیویورک، نیویورک (۱۹۷۶) را بسازد به بررسی موزیکال‌های هالیوود پرداخت. به هر حال او نیز مانند آلتمن و آلن از سنت‌های اروپایی تأثیر گرفته بود. درگاو خشمگین تغییر نماها به همان اندازه که ملهم از شین است، تحت تأثیرگذار هم به‌نظر می‌رسد.

آگاهی فیلمیک اسکورسیزی در نمایش استادانه تکنیک‌های سینمایی هم نمود دارد. در فیلم‌های او صحنه‌های پرالتهاب و توأم با گفت‌وگوی پرخاش‌گرانه که اساسا به نمود مهارت‌های بازیگرانی چون رابرت دنیرو طراحی شده، جایگزین صحنه‌های کنش فیزیکی می‌شود که برای نمایش کار خیره‌کنندهٔ دوربین ارائه می‌گردد. سکانس‌های اکشن غالبا انتزاعی و بی‌کلام است و براساس نوعی تصویرپردازی هیپنوتیک شکل می‌گیرد: یک تاکسی زرد رنگ که در خیابان‌های دودآلود جهنمی پرسه می‌زند، توپ‌های بیلیارد که روی میزکمانه می‌کنند (رنگ پول، ۱۹۸۶). در گاو خشمگین هر یک از سکانس‌های مشت‌زنی به شکل متفاوتی چیده و فیلم‌برداری شد. در شرایطی که سایر «بچه سینمایی‌ها» با استفاده از جلوه‌های ویژهٔ فوق تکنولوژیک آثارشان را شکوهمند نشان دادند، اسکورسیزی با سبک پویا و خلاق خود بیننده را درگیر فیلم کرد.

فیلم‌های اسکورسیزی نیز مانند آلن مضامین پنهان و خودزندگینامه‌واری (اتوبیوگرافیکال) دارند. خیابان‌های بی‌رحم و رفقای خوب بر مبنای تجربیات دوران جوانی او به‌عنوان یک ایتالیایی ـ آمریکایی ساخته شده‌اند. او پس از سال‌ها رفتار خودویرانگرانه حس کرد که آمادهٔ دست‌وپنجه نرم کردن با گاو

اسکورسیزی به‌عنوان «بچه سینمایی» (movie brat)، شدیدا وام‌دار سنت هالیوود بود. تنگه وحشت بازسازی فیلمی قدیمی‌تر به همین نام است. موسیقی راننده تاکسی را برنارد هرمن، آهنگساز فیلم‌های هیچکاک تصنیف کرد. اسکورسیزی قبل از آن که نیویورک، نیویورک (۱۹۷۶) را بسازد به بررسی موزیکال‌های هالیوود پرداخت.

صحنه‌ای از منهتن

مارتین اسکورسیزی در حال راهنمایی دونیرو در فیلم گاو خشمگین

خشمگین است: «بعدا شنیدم که جیک چه جور آدمی است؛ زمانی که خودم نیز همچنین تجربه‌ای را از سر گذراندم. صرفا خوش اقبال بودم که برای پرداخت چنین مضمونی طرح ساختن فیلم به من ارائه شد.» فیلم‌های اسکورسیزی شاید به طبع استغراق عاطفی او در داستان‌هایش، حول محور قهرمانانی با انگیزه و حتی وسواسی می‌گردند. به‌علاوه تکنیک او غالبا ما را در بطن ذهنیت آنها قرار می‌دهد. نماهای سریع نقطه دید، نگاه‌های گذرا، تصویرپردازی با حرکات آهسته (اسلوموشن) و صدای سوبژکتیو، همگی پنداری ما را با جیک لاموتا، تراویس بیکل راننده تاکسی و روپرت پاپکین کمدین منتظر به کار تشدید می‌کند. قهرمان رفقای خوب به‌عنوان راوی هم در فیلم حضور دارد و عملا خود را توجیه می‌کند. در سکانس انتهای فیلم او خطاب به بیننده سخن می‌گوید.

آلن و اسکورسیزی با فیلم‌های روان‌شناسانه‌ای که بر مبنای قهرمانان آثار خود ساختند سینمایی شخصی پدید آوردند. اما سایر کارگردان‌ها از طریق «فیلم‌هایی که به مسایل عینی پرداختند»، دیدگاه منتقدانه ـ اجتماعی خود را انتقال دادند. الیور استون با یک سلسله فیلم‌های پرشور و سیاسی (جوخه، ۱۹۸۶؛ متولد چهارم جولای، ۱۹۸۹؛ جی.اف.کی، ۱۹۹۱) این احساس شخصی را بیان کرد که آرمان‌گرایی لیبرال دهه ۱۹۶۰، پس از مرگ کندی راه خود را گم کرده است. فیلم‌های بازتابنده‌تر و تغزلی‌تر جان سیلز دیدگاهی انتقادی از کشمکش طبقاتی در تاریخ آمریکا (می‌توان، ۱۹۸۷) و دوران فعلی (Seven The Returen of Secaucus، ۱۹۸۰؛ شهر امید، ۱۹۹۱) ارائه می‌دهند. فیلم آینده‌نگرانه و فمینیستی «زاده در شعله‌ها» (۱۹۸۶) ساخته لیزی بوردن منجر به ساختن فیلم‌های دیگری با مضمون روسپی گری (دختران کاری، ۱۹۸۷) و هتک حرمت (جنایات عشق، ۱۹۹۲) شد.

اسپایک لی که شاخص‌ترین کارگردان سیاه‌پوست اواخر دهه ۱۹۸۰ است، فیلم‌های قدرتمندی دربارهٔ مسایل روز (بهت مدرسه، ۱۹۸۸؛ کار درست را انجام بده، ۱۹۸۹؛ تب جنگل، ۱۹۹۱) کارگردانی کرد. فیلم‌های او مسایلی برای جامعه سیاهپوستان آمریکا و نیز مخاطبان سفیدپوست مطرح می‌سازد. ترکیب‌بندی نماها و طراحی رنگ پرطنین همراه با عادت خطاب مستقیم به مخاطبان، کیفیت و ارتباطی پوسترمانند به آثار او می‌بخشد.

طی دهه ۱۹۸۰، سینمای شخصی با ظاهر دیگری جلوه کرد. فیلم‌های غریبی که پیش از آن در عرصه سینمای مستقل پا گرفته بودند، وارد چرخهٔ روز شدند. دیوید لینچ از کالت مووی کله پاک کن به فیلم مرسوم‌تر مرد فیل‌نما رسید و سپس مخمل آبی (۱۹۸۶) و توین پیکز: آتش کنارم گام بردار (۱۹۹۲) را ساخت. وی در این آثار زندگی در شهرهای کوچک آمریکا را با شور و حالی غریب و مفسده آمیز توأم کرد. گاس‌ون‌سنت واقع‌گرایی را با سبک «فیلم‌نوآر» تلفیق ساخت: در Noche Mala (۱۹۸۷)، فیلم مرسوم‌تر کابوی دراگ استور (۱۹۸۹) و آیداهوی خصوصی من (۱۹۹۱)، یک فیلم جاده‌ای (grunge / gay) که براساس نمایشنامه شکسپیر ساخته شد. جیم جارموش به تجربه گرایی در ساختن روایت پرداخت: او در فیلم پست ـ پانک عجیب‌تر از بهشت (۱۹۸۴) که رنگ و بویی از جنس بیت [Beat] دارد، ملودرام مردانه Down by Law (۱۹۸۶)، و قطار اسرارآمیز (۱۹۸۹) که سه داستان در هم آمیخته دارد بر شیوه‌های بازیگری غم‌خوارانه و طنزی اسف‌انگیز تکیه کرد. هال هارتلی در اعتماد (۱۹۹۱) و مردان ساده (۱۹۹۲) پیرنگ‌های ملودراماتیک را با نماهای درشت بی‌احساس و پرهیبت توأم ساخته است. این کارگردان‌ها راهبردهای روایی را به بازی گرفتند (که ریشه در فیلم‌های هنری داشت) و «سینمای مشابه» غریبی را شکل دادند.

طی اوایل دهه ۱۹۹۰، گستردگی در انتخاب شیوهٔ کارگردانی به موازات رویکرد نوین سینمای آمریکا به زندگی معاصر صورت گرفت. به رغم پیش‌بینی‌هایی که راجع به حمله تلویزیون کابلی و نوارهای ویدیویی به سینما می‌شد، سالن‌های سینما هم‌چنان به‌عنوان عناصر اصلی (در دنیای نوین تلفیق رسانه‌ها) پابرجا ماندند. شبکه‌های تلویزیونی مجموعه‌های خود را با الگوبرداری از فیلم‌های موفق ساختند و از کارگردان‌های برجسته دعوت کردند تا برای ساختن برنامه‌های تلویزیونی وارد عمل شوند. رویکرد گسترده‌تر آن بود که هیجان ناشی از فیلم‌های آمریکایی، فرهنگ عامه پسند دنیا را تسخیر کرد. روزنامه‌ها و شبکه‌های تلویزیونی به گزارش دربارهٔ پرفروش‌ترین فیلم‌های هفته پرداختند و مراسم اعطای جوایز اسکار تبدیل به آیینی بین‌المللی شد. مجله‌هایی مانند پره‌میر در فرونشاندن عطش سیری‌ناپذیر علاقه‌مندان برای غیبت درباره دست‌اندرکاران سینما، به توفیق رسیدند.

طی اوایل سال ۱۹۹۰ تقریبا چهار هزار فیلم سینمایی در جهان ساخته شد. از این میان سهم هالیوود و سینماگران مستقل چیزی بین ۳۰۰ تا ۴۰۰ فیلم بود، ولی فیلم‌ها هفتاد درصد از درآمد گیشه را به جیب زدند. در شرایطی که سینمای آمریکا به صد سالگی خود می‌رسید، همچنان از جنبه اقتصادی و فرهنگی قدرتمندترین صنعت فیلم در جهان بود.

طی اوایل سال ۱۹۹۰ تقریبا چهار هزار فیلم سینمایی در جهان ساخته شد. از این میان سهم هالیوود و سینماگران مستقل چیزی بین ۳۰۰ تا ۴۰۰ فیلم بود، ولی فیلم‌ها هفتاد درصد از درآمد گیشه را به جیب زدند. در شرایطی که سینمای آمریکا به صد سالگی خود می‌رسید، همچنان از جنبه اقتصادی و فرهنگی قدرتمندترین صنعت فیلم در جهان بود.

از کتاب:
۱۹۹۴ Film History: An Introduction, Kristin Thompson David Bordwell