ویژه نامه سینما تک قلهک
دی ۱۳۹۴

سینما تک CINEMA TEQUE
پردیس قلهک PARDISE GHOLHAK

دبیر ویژه نامه:
پیمان حقانی
حمید رضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی

دبیر اجرایی:
آرمین ریاضی

گروه تحریریه:
رضا اسلامی
بهار توفیقی
فرناز ربیعی
آرمین ریاضی
سحر سرمست
سعید سلیقه
احمدرضا شعبان زاده
زیبا شیبانی
یاسمن کاشف بهرامی
فاطمه محمد بیگی
سمیرا موسوی

ویراستار:
سحر اسماعیلی

طراحـــــی و
صفحه آرایی:
تارا بزرگمنش
تندیس بهروزی
سارا محمدی

۶۸ سایه ی تغییر و آزادی بر سینما ◂ فرناز ربیعی
۷۱ حاشیه بر متن ◂ سعید سلیقه
۷۴ جوش و خروش هفتادی ها ◂ آرمین ریاضی
۷۶ رهایی از استودیو ◂ یاسمن کاشف بهرامی
۷۹ زندانی برای شناخت خود ◂ فاطمه محمد بیگی
۸۲ شروع آلن ◂ سمیرا موسوی
۸۵ دیوار نوشته های آمریکایی ◂ بهار توفیقی
۸۸ مکالمه : فرانسیس فورد کاپولا ◂ زیبا شیبانی
۹۰ اسکورسیزی همیشه اینجا زندگی می کند ◂ سحر سرمست
۹۳ کری: انزوای یک انتقام ◂ رضا اسلامی
۹۶ برخورد نزدیک از نوع سوم ◂ احمدرضا شعبان زاده

سایه تغییر و آزادی بر سینما: رنسانس هالیوود

نمایشی از تغییر و جنبش بر پرده نقره ای: رنسانس هالیوود

فرناز ربیعی
farnaz.013@gmail.com

«هالیوود، به مثابه نهادی جامع، پدیده ای چندوجهی است: کدام وجوه برای درک تکامل و تحول آن اهمیت بیشتری دارد؟»

موری اسمیت

هالیوود جدید چیست؟ نوع پیچیده‌ای از سینمای "هنری" آمریکا که سرشار از نوآوری و تجربه ورزی است یا فقط حیطه ساده فیلم‌های پرفروش و برگرفته از داستان‌های مصور؟ دل مشغولی های درونیِ تراویس بیکل و هری کول یا ماجراهای قهرمانی لوک اسکای واکر، و ایندیانا جونز؟ فیلم‌های مستقل و ارزان و یا شرکت‌های عظیم چندرسانه‌ای؟ دیدگاه‌های رادیکال و یا واکنش‌های محافظه کارانه؟ گسست‌های اضطراب‌آور از سبک هالیوود "کلاسیک" یا زرق و برق ظاهری و شیوه بیان تکراری و برگرفته از آگهی‌های بازرگانی و شوهای ام‌تی‌وی؟ فیلمساز در مقام هنرمند سرشار از تخیل است یا فقط شیک و تهی‌مایه و مهاجم به گذشته سینما؟ "مدرنیسم" یا "پست مدرنیسم"؟ دگرگونی بنیادی یا حفظ پیوستگی با گذشته؟

عبارت "هالیوود جدید" به چیزی اطلاق می‌شود که گاهی مجموعه متناقض و سردرگمی از ویژگی‌های سینمای هالیوود در دو سه دهه اخیر به نظر می‌رسد. معنای این عبارت دقیقاً چیست؟ آیا می‌توان تعریف واحدی از هالیوود ارائه داد؟ پاسخ ساده و دم‌دستی این است: خیر. بر سر تعریف "هالیوود جدید" یا حتی موجودیت آشکار آن هیچ توافقی در میان نیست. ولی به هر حال دو نگرش کلی در میان است. نگرش نخست هالیوود جدید را نوعی سبک فیلمسازی می‌شمارد که از سبک‌های پیشین متفاوت است.

نگرش دوم، هالیوود جدید را نشان‌دهنده تغییر در زمینه صنعتی سینما می‌داند.

هالیوود، به گفته موری اسمیت، "پدیده‌ای چندوجهی" است و نمی‌توان آن را به جوهره‌ای واحد یعنی " قدیم" یا "جدید" فروکاست. هرگونه تغییر در یک سطح به تغییراتی در سطوح دیگر مربوط است ولی هیچ تضمینی وجود ندارد که این تغییرات پیوستگی منسجمی داشته باشند. از دوران سینمای "کلاسیک" یا نظام " استودیویی"، که حتی بر سر تعریف آن نیز توافق همگانی برقرار نیست، تا به امروز تغییرات فراوانی در هالیوود رخ داده، اما بسیاری از ویژگی‌هایش ثابت مانده است. در بسیاری موارد، برای دستیابی به مقاصد آشنا راهبردهای متفاوتی به کار رفته است. تعاریف قطعی و عجولانه‌ای که هالیوود "جدید" را پدیده‌ای کاملاً متفاوت می داند معمولاً پیوستگی‌های آن با هالیوود کلاسیک را نادیده می‌گیرد و اغلب بر کلی‌گویی‌های ساده‌انگارانه درباره دوران پیشین استوار است. چگونه می‌توان این سردرگمی‌ها را ازمیان برداشت؟

در وهله نخست باید جنبه‌های تازه هالیوود "جدید" را تبیین کنیم؛ این‌که ویژگی‌های بارز و گاه متناقض آن چیست و در چه مواردی با هالیوود کلاسیک همانند است. بدین منظور از سه منظر مختلف به تجزیه و تحلیل آن می پردازیم: بررسی سبک فیلم، زمینه

صنعتی و زمینه اجتماعی- تاریخی. البته هریک از این سطوح را می توان جدای از سطوح دیگر بررسی کرد، اما در اینجا سعی بر آن است تا میان دیدگاه‌های گوناگون پیوند برقرار کند. شکل گیری هالیوود همچون "پدیده‌ای چند وجهی" حاصل تلفیق نیروهای گوناگونی است، از جزئیات محلی و خاص صنعت سینما گرفته تا جنبش‌های اجتماعی و اقتصادی در سطح ملی یا جهانی. سطوح سبکی و صنعتی هالیوود جدید از منطق خاص خودشان پیروی می کنند ولی به هیچ‌وجه خودمختار و مستقل نیستند. در این میان، به ویژه سطح صنعتی، امکان‌ها و احتمال های مهمی را پیش می آورد و این دور از انتظار نیست زیرا فیلم محصولی فرهنگی و در عین حال وابسته به نیازهای تجاری است. هالیوود، دستِ آخر، نوعی تجارت است. سینمای هالیوود همواره مورد این بازپرسی و انتقاد قرار داشته که درباره جامعه ای که در آن تولید و مصرف می شود چه چیزی را ارائه می‌دهد. گاهی می پندارند که این سینما بازتاب یا بیان زمان و مکان خویش است. این نوع نگاه به هالیوود اغلب هم بر موضوع و درونمایه فیلم های هالیوود استوار است و هم بر تدبیرهای سبکی که در آنها به کار رفته است. با این حال، این نوع تجزیه و تحلیل که بعد صنعتی را نادیده می گیرد گمراه کننده یا دستِ کم ناقص است. آیا عناصر یک فیلمِ پرفروش و عامه پسند به بازتاب یا ارائه موضوعات اجتماعی می پردازند؟ یا این که این عناصر تنها بخشی از یک راهبرد خاص اند که برای جلب مخاطب طراحی شده است؟ پاسخ شاید هردو مورد باشد، ولی باید آگاه بود که در این فرایند هر عنصر چه نقشی را برعهده دارد.

سبک فیلم: "پساکلاسیک"؟

آیا سینمای هالیوود جدید نمایانگر دگرگونی مهمی در سبک فیلم است؟ سبک هالیوود جدید را به شیوه های گوناگونی تعبیر کرده‌اند، چراکه

همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد برداشت‌های متناقضی از هالیوود جدید وجود دارد. یکی از گزاره‌ها این است که هالیوود جدید یعنی دور شدن از سبک هالیوود " کلاسیک". برخی دیگر گفته اند که این سبک متمایز را می توان "پساکلاسیک" نامید. درواقع در تعاریفی که از هالیوود جدید بر مبنای سبک صورت می گیرد، معیار مقایسه سبک کلاسیک است. اما سبک هالیوود "کلاسیک"چیست؟

شاید به اختصار بتوان گفت که دو جنبه اصلی سبک کلاسیک یکی ترتیب نماها و سبک تدوین است و دیگری اهمیت و مرکزیت سازماندهی روایت و داستان. سبک پسا کلاسیک در هالیوود جدید از هر دو جنبه دوری می جوید. ویژگی برخی از فیلم‌های این دوره که برخی آن را "رنسانس هالیوود" نیز می نامند، در این است که، تحت تأثیر موج نو فرانسه در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰، از تدوین تداومی رایج در هالیوود کلاسیک کناره گرفتند و برخی از این فیلم‌ها جنبه های دیگری از روایت کلاسیک، مانند انگیزش و توجیه مشخص برای کنش های قهرمان داستان را کنار گذاشتند. در سال های اخیر و در نتیجه تحولات تازه ای همچون تولید مشارکتی فیلم‌های پرفروش و اهمیت فزاینده ویدئو و رسانه‌های پخش فیلم در معادله اقتصادی هالیوود، تفاوت‌های دیگری نیز با سبک کلاسیک رخ نموده است. برخی براین باورند که کاربرد تدوین سریع و تصویرپردازی "کم‌مایه" آگهی‌های بازرگانی و شوهای ام. تی. وی در فیلم های سینمایی باعث تضعیف قواعد تدوین سنتی شده است. اما هرچند برداشت‌های گوناگونی از هالیوود جدید وجود دارد که در نتیجه تأثیر و تأثرهای خاص دگرگونی هایی را از سر گذرانده اند ولی سبک کلاسیک از میان نرفته است. ابداً. قواعد تدوین تداومی علت و معلولی روایت هنوز تا حد زیادی پابرجاست. در برخی موارد، توضیح و تبیین تفاوت‌های آشکار همان قدر منوط به درک ما از رخدادهای دوران به اصطلاح "کلاسیک" است که منوط به تغییرات عمده در چند دهه اخیر. اصطلاح "کلاسیک" نیز با توجه به تداولش در این زمینه، عمدتاً پس از آن دوران ساخته و پرداخته شده، یعنی موضوعی است که برحسب دگرگونی یا محو شدنش تعریف شده است.

زمینه صنعتی: پسااستودیویی یا پسافوردیسم؟

گفتیم که هالیوود جدید را گاهی برپایه دگرگونی های سبکی تعریف کرده اند، ولی در برخی موارد خواسته‌اند آن را بر پایه تغییر در زمینه صنعتی تعریف کنند. آنچه، بر مبنای سبک، دوران "کلاسیک" نام نهاده اند معمولاً همان دورانی است که بر مبنای زمینه صنعتی از آن به عنوان "نظام

استودیویی" یاد می کنند. اصطلاح "نظام استودیویی" به شیوه عملکرد اقتصادی هالیوود از دهه ۱۹۲۰ تا اواخر دهه ۱۹۵۰ اشاره دارد و تصاویری از نظام کلان تولید استودیویی را به ذهن می آورد: "کارخانه‌های رؤیاسازی" عظیمی که فوجی از کارمندان و کارگردان در آنجا کار می کردند تا فیلم‌های دورانی را تولید کنند که اغلب عنوان باشکوه "عصر طلایی" هالیوود را به آن اطلاق می کنند. البته این تصویر، و خود این اصطلاح، گمراه‌کننده است. زیرا اصطلاح نظام " استودیویی" تأکید را بر تولید، یعنی روند ساخت فیلم، می گذارد و به این ترتیب توجه ما را از یکی از ویژگی‌های اصلی صنعت سینما در این دوره منحرف می سازد. استودیوهای بزرگ قدرت فراگیرشان را نه فقط از طریق کنترل تولید بلکه از راه توزیع و نمایش فیلم‌ها نیز بدست آورده اند، یعنی نوعی سازمان که به "همبستگی عمودی" معروف است. این نظام در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و به ویژه در دهه ۱۹۵۰ تحلیل رفت. به موجب حکم دولت در زمینه رفع انحصار رقابتی، شرکت‌های همبسته عمودی ناگزیر شدند سینماهای زنجیره ای‌شان را بفروشند. این امر و کاهش چشمگیر شمار سینماروها باعث شد تا نظام تولید کارخانه‌ای به پایان برسد. قبلاً فیلم‌ها را استودیوهای بزرگ به صورت عمده تولید می کردند، ولی اینک هر فیلم به طور مجزا تولید و فروخته می شد. در این نظام تازه، هر محصول در کنار محصولات دیگر قرار می گرفت. به این ترتیب قدرت ستارگان و کارگردانان و کارگزاران بزرگ فزونی یافت و کارگزاران هالیوود جای رؤسای استودیوهای دوران قدیم را گرفتند و راه‌اندازی پروژه‌های سینمایی تا اندازه زیادی به آنان محول شد.

درواقع آنچه امکان تفاوت‌های رنسانس هالیوود را فراهم ساخت تا اندازه ای همین ابداع نظام تولید تک فیلمی و پراکنده بود. البته همان گونه که درمورد برداشت‌های سبک محور از هالیوود جدید مصداق دارد، در این مورد نیز بسیار آسان است که درباره ماهیت آنچه در سطح صنعتی رخ داد به دام بدفهمی یا اغراق بیفتیم. درست است که شکل قدیمی نظام استودیویی مبتنی بر همبستگی عمودی تحلیل رفت ولی برخی این را نمونه ای از شکلی اقتصادی موسوم به پسافوردیسم دانسته اند. بنابراین نظریه، نظام استودیویی قدیم نوعی تجارت " فوردی" است، یعنی همانند نظام خط تولید ماشین که پیش تر اول آن هنری فورد بود نظام عظیم تولید کارخانه ای شمار فراوانی از محصولات نسبتاً همانند را تولید می کند. اما تولید پسافوردی پراکنده تر است، به این معنا که شمار کمتری از محصولات به وسیله شمار بیشتری از تولیدکنندگان متخصص تولید می شود.

نظام تولید هالیوود در این چارچوب قرار می گیرد، هرچند فیلم های دوران استودیویی به اندازه‌ای که از اصطلاح "فوردیسم" برمی‌آید محصولاتی یکدست و همانند نبودند. درواقع، استودیوهای بزرگ هیچ‌گاه قدرتشان را از دست ندادند بلکه کنترلشان را بر توزیع فیلم همچنان حفظ کردند. توزیع فیلم دچار پراکندگی نشد و در عمل دیده‌ایم که عاملی مهم در نظارت کلی بر صنعت سینماست. اگر هالیوود جدید را برمبنای ساختار صنعتی تعریف کنیم، البته از برخی جهات تفاوت های چشمگیری با هالیوودِ دوران استودیویی دارد ولی پیوستگی ها و همانندی های مهمی نیز در میان است.

زمینه اجتماعی

رنسانس هالیوود را اغلب جزء ـ وحتی واکنش به طیفی از ـ تلاطم‌های اجتماعی در آمریکا در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ می دانند، چندان که اگر این زمینه خاص اجتماعی در میان نبود شاید برخی از فیلم های مهم این دوره ساخته نمی شد. البته هیچ تضمینی وجود ندارد که تلاطم اجتماعی به طور خودکار در محصولی تجاری همچون فیلم‌های هالیوود بازتاب یابد. در اینجا نیز عوامل صنعتی نقش مهمی بازی می‌کنند. فیلم‌های رنسانس هالیوود را به این دلیل ستوده‌اند که، هم در محتوا و هم در دوری جستن از سبک کلاسیک، نوعی توان سیاسی رادیکال را به نمایش می‌گذارند، و این را بازتابی از برخی گرایش‌های رادیکال در فرهنگ آمریکای آن دوران دانسته‌اند. چنان‌چه گفته شد که نگرش دوم به هالیوود جدید آن را با ظهور فیلم‌های پرفروش چندملیتی یا چند شرکتی که می پندارد. اغلب این نگرش را از نظر دلالت‌های ایدئولوژیک، محافظه کارانه می‌دانند. سلطه فیلم‌های پرفروش چندملیتی یا چند شرکتی را اغلب از نظر تاریخی به واکنشی ارتجاعی در فرهنگ آمریکا، به‌ویژه در سال‌های حکومت ریگان و اندکی پیش از آن ربط می دهند. البته این فیلم‌ها از بسیاری جهات نمایانگر تغییر در زمینه اجتماعی و سیاسی اند ولی در این مورد نیز وضع پیچیده تر از آن است که به نظر می رسد. سرشت تقریباً محافظه کار فیلم‌های پرفروش اخیر را با توصل به عوامل صنعتی، به ویژه نیاز به جلب مخاطبان گوناگون، نیز می توان توضیح داد. برای این‌که تماشاگران بالقوه فیلم از دست نروند معمولاً از موضوعات حاد یا بحث برانگیز سیاسی پرهیز می‌شود.

در هریک از این سه سطح سبکی و صنعتی و اجتماعی – تاریخی، تازگی هالیوود "جدید" وتصویر دقیق آن هنوز مورد بحث است. حتی از نمودار خلاصه ای که تا کنون عرضه کردیم برمی آید که هالیوود جدید پدیده ای پیچیده است و فقط از طریق تلفیق تجزیه و تحلیل متفاوت آن می توان آن را بهتر فهمید.

منابع:

- NewWaveFilm.com

– مجله گلستانه، شماره های ۶۷ و ۶۸

حاشیه بر متن

چگونه سیطره استودیوها بر تولید فیلم کم رنگ شد.

سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com

نظام هالیوود را می توان یکی از قاعده مندترین چرخه های صنعتی و اقتصادی قرن بیستم دانست که در خروجی اش جدای ایجاد شغل، تولید سرگرمی و منافع عظیم مالی آثار ارزشمند سینمایی بسیاری هم خلق کرده است. این نظام دقیق هدفمند از ابتدای پیدایش در اوایل دهه ۲۰ تاکنون فراز و نشیب های فراوانی را پشت سرنهاده و همزیستی نه چندان مسالمت آمیزی را با جریان های اجتماعی و رویدادهای جهانی تجربه کرده است. اما نقطه عطفی در این دوره صدساله وجود دارد که شیوه های اجرایی و نوع نگرش تولید و توزیع فیلم را در هالیوود به کل دگرگون ساخت. اگر هالیوود را ساختاری یکپارچه بدانیم که قوانین معینی در هر دوره باکمی تغییر سازوکار آن ها مشخص می کنند، استودیوها را می توان بدنه اجرایی قواعد تعیین شده دانست که در کشف منافع، تولید، پخش و بازاریابی فیلم های سینمایی نقش اصلی را بر عهده دارند. استودیوها از زمان تولد هالیوود تا پایان جنگ جهانی دوم نماد قدرتمند تولید فرهنگ آمریکایی محسوب می شدند که هماهنگ با سیاست های دولت قدم برمی‌داشتند و سود مالی سرشاری را نیز کسب می‌کردند. در این سه دهه ژانرهای سینمایی قاعده‌مند شدند و کلیه آثار سینمایی مبنای خاص و مشخصی برای تولید پیدا کردند. کمپانی‌های بزرگ فیلم سازی مانند کارخانه های منظم خودروسازی، در طبقه بندی‌های مشخص و حتی مدت‌زمان تعریف‌شده، فیلم تولید می‌کردند. سینماها آثاری را خارج از تولیدات استودیویی پخش نمی کردند و معدود کارهای ساخته‌شده در خارج کمپانی‌ها به دید آزمایشگاهی به نمایش درمی آمدند. ایالات متحده در جنگ جهانی دوم به نسبت کشورهای اروپایی صدمه چندانی ندیده بود و همین امر به نظر می رسید روند تولید فیلم را در آمریکا و حتی صادرات آن ها به سراسر جهان بیمه می کرد اما صاحبان کمپانی های فیلم سازی تغییر ذائقه مردم را پیش‌بینی نمی کردند. در کمتر از یک دهه از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۷ میزان تماشاگران هفتگی سینماها از ۹۸ میلیون نفر در هفته به ۴۷ میلیون نفر کاهش یافت و ۴۰۰۰ سینما در سراسر آمریکا تعطیل شدند و صادرات فیلم های آمریکایی به نصف دوران قبل در این سال ها کاهش یافت. هر چه دیگر کشورها بر تولیدات

داخلی خود تکیه می کردند و سعی در جلب نظر بازارهای بومی خود داشتند هالیوود سعی در تسخیر درصد بیشتری از بازارهای بین‌المللی را داشت که البته ناکام بود. این تلاش های نافرجام استودیوها درست در زمانی شکل گرفت که در فرانسه موج نو پدید آمده بود و کشف و شهود نویسندگان کایه دو سینما کم کم داشت بر روی نسل جدید فیلم سازی آمریکا تأثیر می گذاشت. فیلم‌های به‌اصطلاح هنری اروپایی به بازار آمریکا راه پیداکرده بودند و به نوعی گونه دیگری از دیدگاه در فیلم سازی را در دید آمریکایی‌های هالیوود زده به نمایش درمی آوردند، جهان بینی که از فردیت و نظر مؤلف حرف می زد برخلاف آثار استودیویی که از مالکیت کمپانی سازنده سرچشمه گرفته بود. (اگر عنوان بندی را از آن ها حذف می کردید بعد از چند سکانس نام کمپانی پدیدآورنده ماجرا را می شد به‌راحتی حدس زد.) تأثیر همه عوامل ذکرشده را یک عامل مهم دیگر نیز تشدید کرد؛ کمیته فعالیت های ضدآمریکایی.

کمیته نام برده که بعدها به علت طرح شدن توسط سناتور مک کارتی به دوران مک‌کارتیسم هم معروف شد وظیفه شناسایی هنرمندان مرتبط با عقاید کمونیستی را داشت که به نوعی اقدامی در جهت ضد منافع اصول سرمایه داری آمریکایی به‌حساب می آمد. تصور موقعیت پیش‌آمده آسان است. چرخه بیماری که دیگر توان جذب مخاطب را با فیلم های یکدست و هم شکل را ندارد تصمیم به حذف استعدادهای چپ می گیرد تا داشته هایش را بیش‌ازپیش از دست بدهد.

ایجاد فضای بی‌اعتمادی، سوء ظن و لو دادن جهت حفظ موقعیت شرایطی را پیش آورد تا جمعی از معدود فردیت های موجود مانند دالتون ترومبو سال ها بانام مستعار کار کنند و حتی با همان نام جایزه اسکار را بگیرند (برای فیلم نامه **آدم شجاع** ۱۹۵۶) و یا مثل ژول داسن و برتولد برشت به زادگاه خود برگردند.

هرچند بحران مالی آغازشده از اواخر دهه ۴۰ روز به روز خود را بیشتر نشان می داد و استودیوهای عظیم را با چالشی جدی روبرو کرده بود اما باعث نشد تا دهه ۵۰ میلادی دوره ای کم رونق ازنظر ساخت فیلم های ماندگار تاریخ سینما دانست. هیچکاک **سرگیجه**، **پنجره عقبی** و **شمال از شمال غربی** را ساخت. بیلی وایلدر نوآر **غرامت مضاعف** را خلق کرد. جان فورد کبیر شاهکار **جویندگان** را پدید آورد و اورسن ولز با **نشانی از شر** دوباره به اوج بازگشت. اما اتفاقی که در ابتدا در محفل های دانشجویی با انجمنی همچون "سینما ۱۶" شکل گرفته بود راهش را به جریان اصلی سینمای آمریکا باز می‌کرد. وضعیت نه‌چندان مناسب اقتصادی کمپانی های فیلم سازی عرصه را برای ورود فیلم سازان جوان تنگ تر کرده بود و همین عامل در کنار تحولات و میل جدید سینما روها به دیدن فیلم‌های متفاوت به نسبت ژانرهای به ظاهر فاخر و اصلی هالیوود این جسارت را به شرکت‌های کوچک ساخت فیلم داد تا بر روی فیلم های کم هزینه ی فیلم سازان جوان سرمایه گذاری کنند. رأس مایر دست بر روی تابوهای جنسی گذاشت و خارج از تیغ اداره سانسور هر چه می‌خواست تولید می کرد، از منتقدان جوان و مخاطب های روزافزونش بازخورد مثبت می گرفت و تم های اروتیک را در هر فضایی از جنگ گرفته تا کمدی گسترش می داد. راجر کورمن در "آمریکن اینترنشنال پیکچرز" دست به خلقِ صدها فیلم درجه دو (مووی بی) زد و با هر میزان بودجه ای و در کمترین زمان ممکن فیلم می ساخت و گونه های پس زده ی هالیوود را به استادانه ترین شکل در آثارش جان می بخشید. بسیاری از بزرگان عصر هالیوود نو از جاناتان دمی گرفته تا کاپولا و اسکورسیزی و ران هاوارد در مکتب او اصول سینمایی ساختارشکن را تجربه کردند. اد وود؛ سلطان زد مووی در دهه ۵۰ بود که **نقشه ۹ از فضای خارجی** را ساخت هرچند او به اندازه کورمن خلاق و باهوش نبود که بتواند در دنیای زیرزمینی به کامیابی برسد.

استودیوهای بزرگ به علت ورشکستگی بارها در دهه ۵۰ و ۶۰

میان صاحبان مختلف دست به دست شدند. سیستم تولید تمامیت خواه دیگر جواب نمی داد. فیلم های مستقل چون مانند استودیوها کارمندی تولید نمی شدند در هزینه صرفه جویی می‌کردند. فیلم‌های به اصطلاح "پکیج" شده که در آن تولیدکننده مجبور نبود عوامل را بعد از فیلم در اختیار خود نگه دارد مقرون به صرفه تر از روشی بودند که در آن استودیو کلیه عوامل را برای سال ها با قراردادهای کلان در اختیار می گرفت. هر چه سیستم هالیوود انعطاف ناپذیری نشان می داد جوان های مستقلِ تازه نفس با شرایط اجتماعی ـ تولیدی کنار می آمدند. بسیاری از مووی بی ها در "گریند هاوس" ها و به صورت دو فیلم با یک بلیت نمایش داده می شدند. "درایو-این" ها که تا قبل از دهه ۵۰ تعدادشان کمتر از ۲۰ سینما در کشور بود در اواسط دهه ۵۰ به حدود ۴۰۰۰ محوطه افزایش یافتند. کمپانی‌های کلاسیک هالیوود یکی بعد از دیگری از شیوه سنتی تولید دست می کشیدند و مالک های جدید دیگر تمایلی به در اختیار داشتن لشکر فیلم نامه نویسان، کارگردانان و فیلم برداران نداشتند. تا اواخر دهه ۵۰ تنها کمپانی ام جی ام بود که از میان استودیوهای بزرگ همچنان به شکل سابق فیلم می‌ساخت و

ضرر می‌داد. دهه ۵۰ در کنار ضربه‌های شدید اقتصادی، ظهور پرقدرت و البته وسوسه برانگیزی که مووی بی ها که در رویکرد تولید و حتی محتوای آثار طراوت و جذابیت بسیاری را به نسبت فیلم‌های جریان اصلی داشتند را می توان نقطه عطفی دانست بر آغاز دوران نزول عصر طلایی نظام استودیویی. سینماهایی که زمان قراردادهای بلند مدت با کمپانی‌های بزرگ می‌بستند تا از زیان های احتمالی در آینده در امان بمانند در این سال ها کم کم سانس های آخر خود را به نمایش آثار کم خرج اما پرسود جریان مستقل اختصاص می‌دادند. هرچند جریان مستقل همچنان از دید هنری و استانداردهای مرسوم سینمایی همچنان درجه دو شناخته می شد، عمده فیلم های ساخته شده مووی بی و زی بودند که به قصد فروش و کسب درآمد بیشتر نسبت به هزینه تولید ساخته می شدند اما این جریان به زودی انگیزه بسیاری از فیلم سازانی شد که جرات ورود به هالیوود را یا نداشتند و یا به مانند کورمن به کل از روش فیلم سازی و مضامین موجود در آثار روز هالیوودی زده شده بودند.

شرایط دهه شصت نه به لحاظ اقتصادی بلکه ازنظر رشد جریان‌های

اجتماعی و بحران های پیش آمده ناشی از سیاست‌های دولت آمریکا در ویتنام وضعیت استودیوهای هالیوودی را نسبت به گذشته متزلزل تر ساخت. دیگر آن گونه جهان بینی و نگاه طراحی شده در داستانِ محصور در فضای تولیدی استودیوها برای طرفداران جوان و عصیانگر نسل جدید هیجانی نداشت. عصر بیتل‌ها، فراگیر شدن فرهنگ هیپی ها، فعالیت جنبش حقوق مدنی و گرفتار شدن آمریکا در جنگ فرسایشی ویتنام همگی در کنار کاهش تقاضای جهانی فیلم‌های هالیوودی سیستم عرضه و تقاضای کمپانی‌های فیلم‌سازی را با مشکل روبرو کردند. نتیجه آن گرایش به سینمای مستقلی داشت که به دیدگاه‌های روز اروپایی نزدیک بود. موفقیت سینمای مدرن و روشنفکرانه اروپا تأثیر چشمگیری در آزمون و خطای سینماگران تجربه گرای آمریکایی داشت. جان کاساویتس با فیلم بداهه‌پرداز **سایه ها** یک دور موفقیت آمیز را در سراسر جهان زد و جوایز مهمی را از جشنواره ونیز گرفت. مثلث دنیس هاپر، جک نیکلسون و پیتر فاندا که در مدرسه فیلم سازی کورمن با یکدیگر کارکرده بودند **ایزی رایدر** را ساختند و این بار کمپانی کلمبیا پیکچرز بود که فیلم را تهیه کرد و سود چند برابر سرمایه اولیه را به دست آورد. درواقع اصول تثبیت شده در سینمای کلاسیک بناشده توسط استودیوها همه در دهه شصت به گونه‌ای آشنازدایی شدند تا علاوه بر همه فهم بودن درون مایه‌ها، نوع روایت و داستان‌پردازی، تابوشکنی بنیادینی را در فرم تصویری مرسوم پدید آوردند. نگاه کنید به وسترن در ابتدا مهجور و غریب **بوچ کسیدی و ساندنس کید** که تصور ساخت آن در ۴۰ میلادی بعید به نظر می رسد. **فارغ التحصیل** مایک نیکولز بدون شک از چنگ اداره سانسور رها نمی شد.

در دهه ۶۰ کمپانی‌های فیلم‌سازی و در حقیقت نظام هالیوود سرانجام به این نتیجه رسیدند که جریان و فیلم سازان مستقل را در چرخه تولید و نمایش بپذیرند وگرنه خود مجبورند از این روند کنار بروند. به همان میزان که اندرو ساریس بر نظریه مؤلف در آن دوره پافشاری می کرد صاحبان استودیوها از نظرات مستبد گونه خود در تولید فیلم عقب نشینی می‌کردند و به مؤلف بودنِ کارگردان سعی داشتند تا جای ممکن بها دهند. ساخت **دکتر استرنج لاو** با آن طنز سیاه و فضا پردازی غریب به ثمر نشستن این رویکرد را ثابت می‌کند. در این دوره همچنین استودیوها بازوهای قدرتمند سیاست گذاری و نظارتی خود را که همگام با قواعد هالیوودی عمل می‌کردند، از دست دادند. کمیته فعالیت های ضدآمریکایی که برای کنترل و دفع خطر کمونیسم بسیاری از نخبگان را از سیستم فیلم‌سازی خارج کرده بود دیگر آن توان اجرایی دهه ۵۰ را نداشت و فیلم‌سازان دیگر اهمیت چندانی به لیست سیاه موجود که ممنوع الکاران را به‌گونه‌ای در خود جای داده بود، نمی‌دادند. به شکلی که هم اتو پرمینجر در فیلم **اکسیدوس** و هم کرک داگلاس در مقام تهیه کننده **اسپارتاکوس** از کنار گذاشتن نام دالتون ترومبو از عنوان فیلم نامه نویس در فیلم‌های نام برده سرباز زدند و دوران مک‌کارتیسم به سراشیبی خود رسید. علاوه بر آن اداره فیلم سازان آمریکایی که نوعی همان نقش اداره سانسور ذکرشده را بازی می‌کرد از صدور پروانه نمایش فیلم هایی که به نظر مغایر با قوانین ممیزی نانوشته بودند، خودداری می‌کرد همین امر باعث شد سینما داران که سود خود را در پخش فیلم های جنجالی می‌دیدند و البته دیگر مالکیت آن ها نیز با استودیوها نبود آزاد باشند تا فیلم های مشکل دار پخش کنند، آن هم با سود مضاعفی که از تبلیغات منفی به وجود آمده قبل از اکران در سر توزیع و پخش آن‌ها ایجادشده بود.

با آنکه نحوه استعدادیابی، تولید و پخش در چارچوب تفکر هالیوودی تغییر پیدا کرد اما ترکیب شدن با جریان غیر اصلی مرسوم توانست در لحظه‌های آخر مجموعه استودیوهای هالیوودی را از فروپاشی نجات دهد و کمپانی‌های فیلم‌سازی در قالب جریان جدیدی به نام "هالیوود نو" به حیات خود ادامه دهند. نظام استودیویی دیگر هیچ گاه نتوانست به مانند دهه‌های ۲۰ تا ۵۰ به اوج اقتدار خود بازگردد هرچند سود مالی حاصل از این دگردیسی اجباری و تغییر رویکرد به مراتب فرجام بهتری در ادامه سنت کلاسیک و عریض برای کمپانی‌های باسابقه و نوظهور هالیوودی به همراه داشت.

منابع:

– تاریخ سینما / دیوید بوردول - کریستین تامسون / روبرت صافاریان / نشر مرکز
– تاریخ سینما / آرتور نایت / نجف دریابندری / نشر امام همام

جوش و خروش هفتادی ها

نگاهی کوتاه بر ویژگی‌های سبکی در هالیوودِ نو

آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

هالیوود جدید چطور شکل گرفت؟

اواسط دهه‌ی ۶۰ میلادی بود که جامعه ی هالیوود با قشر جوان و تازه نفسی انبوه شد. قشر جوانی که تحت تأثیر موج نوی فرانسه به وجود آمده بودند. آثارشان از نظر موضوعی پیچیده و نوآورانه بودند و بر ضد سیستم سخن می گفتند. فیلم سازان دهه ی هفتاد برای نسلی سخن گفتند که مخیله شان توسط جنگ ویتنام اخته شده بود، مدام توسط سیستم زمانه سرکوب می‌شدند و حتی با استانداردهای پدر و مادرهایشان هم آن طور که باید و شاید تطبیق نداشتند.

جنبشی که هالیوود نو خوانده می‌شود خالق فیلم هایی بود که توسط استودیوهای جریان اصلی سرمایه گذاری می شد اما فیلم سازان دهه ی هفتاد نسلی بودند که توانستند با جریان اصلی باشند و بر ضد آن سخن بگویند. آنها چیزی را معرفی کردند که تأکیدش بر روی موضوعیت و مضمون بود و سبکی را پیشه کردند که از سنت های کهنه و دست و پاگیر استودیویی رهایشان می ساخت. آنها توانستند در بسیاری از سبک های هالیوودِ کلاسیک مثل وسترن، جنگی، حماسی و تاریخی فیلم بسازند و حتی برخی از آنها را نیز باز آفرینی و احیا کنند.

کارگردان‌های هفتادی به همراه نسل طلایی هنرپیشه‌هایی که اغلب نیز در نیویورک تعلیم دیده بودند توانستند سینما را به مرحله‌ای جدید ببرند. هرچند جنبش نسل جدید هالیوود برای مقابله با سیستم شکست خورد و برای جایگزین کردن آن نتوانست به چیز بهتری دست پیدا کند اما با این حال آن ها توانستند به چیز والاتری دست بیابند و کاری کنند که بعدها، دهه ی طلایی تاریخِ سینما خطابشان کنیم. دهه که به عقیده‌ی بسیاری آخرین نمایش حیرت انگیز آمریکا بود.

دهه ای طلایی سینمای آمریکا را نیز با نام های پُست-هالیوود و موج نوی آمریکا نیز می شناسند. دوره که از اواسط دهه ی شصت میلادی با فیلم هایی چون **بانی و کلاید** آغاز شد و تا اوایل دهه ی هشتاد با **دروازه های بهشت** نیز ادامه داشت.

بنا بر مدارک موجود از استودیوهای دهه‌ی شصت، استودیوهایی چون پارامونت و غیره، این نسل از فیلم سازان در پی تضعیف و بی بضاعتی ای که هالیوودِ کلاسیک دچارش شده بود توانستند به هالیوود راه پیدا کنند و فرصت عرض اندام بیابند. در دهه ی شصت سالن های سینما شور و نشاط خاصی برای پیشی گرفتن از تلویزیون داشتند و برای به‌دست آوردن مخاطبین از دست رفته مدام در تکاپو و تلاش بودند اما از طرفی هم کمپانی های مختلف در تلاش بودند تا با وارد کردن تکنولوژی بتوانند جذب مخاطب کنند. با این که در آن سال ها تکنولوژی و ابزارهای خوبی به سینما راه پیدا کرد، اما حتی پرده های عریض و سیستم‌های صوتی چند کاناله هم نتوانستند سالن های خالی سینما را پر کنند. کار تا جایی بیخ پیدا کرده بود که در سال ۱۹۵۷ مجله لایف، دهه ی قبل را بدترین دهه‌ی تاریخ سینما خطاب کرد. در دهه ی پنجاه شرایط به گونه‌ای رقم خورد که سالن ها پر بودند از فیلم های موزیکال، حماسی، تاریخی و از این دست فیلم ها که بیشتر برای به رخ کشیدن قدرت تکنولوژی و وضوح تصویر به نمایش در می آمدند و اغلب عاری از استانداردهای قصه گویی و روایت بودند.

در عین اینکه هالیوود قدیم در حال از دست دادن اعتبار و سوددهی بود استودیوها مطمئن نبودند که باید چه واکنشی بدهند. نبض بازار از میان سالگی به سن پایین تری رسیده بود و حالا دیگر طرفداران پر و پاقرص سینما نوجوانان دبیرستانی محسوب می شدند. به طور صریح تر، ۷۶ درصد از مخاطبین را قشر زیر ۳۰ سالِ آمریکا تشکیل می‌دادند که ۶۴ درصد آن ها تحصیلات عالی داشتند. کار برای کشاندن مخاطبین و به دام انداختنشان سخت شده بود. در همین حین نیز موج نوی ایتالیا و سینمای ژاپن نیز توانسته بود به بازار آمریکا راه باز کند.

درنهایت، این سرخوردگیِ ناشی از دست دادن سرمایه و اعتبار، استودیوهای آمریکا را بر آن داشت که به قشر جوان تر روی بیاورند و افسار را به‌دست کارگردانان و تهیه کنندگانی با ریسک پذیری بالاتری بدهند. در نتیجه استودیوها برای رسیدن به خواسته‌ی خود، تعدادی فیلم‌ساز جوان که اغلب دارای تجربه‌ی عملی نبودند اما از لحاظ نظری در سطح بالایی قرار داشتند را استخدام کردند. افرادی که اکثراً در نیویورک تحصیل کرده بودند و هم اینکه بیشتر آن‌ها دانشجوی راجر کورمن بودند. از طرفی هم به دلیل اینکه اغلب دستمایه‌ها و مضامین با بودجه‌ای کم شکل می گرفت، استودیوها آزادی عمل کافی به کارگردان‌های جوان و تقریباً بی تجربه‌ی خود می‌دادند و به همین دلیل این فیلم‌ها با کمترین دخالت از سمت استودیو ساخته‌می‌شدند.

تازه نفس ها به صف!

اکثر استودیوها در اوایل دهه‌ی شصت، محل های فیلم برداری و استودیوهای کاملی داشتند. اما در اواسط همین دهه، فیلم‌سازان تلاش کردند تا برای پیاده‌سازی سبکِ خاص خود محدودیت‌ها را کنار بزنند. اولین قدم برای این کار استفاده از محل‌های حقیقی و گوناگون در فیلم بود. حالا دیگر عوامل و تیم سر تا سر دنیا سفر می کردند تا بتوانند خارج از استودیو فیلم بگیرند. این تنها موضوعی نبود که بر حقیقی تر شدنِ حسِ فیلم دامن می‌زد. از طرفی نیز ورود لنزهای مختلف با فاصله‌ی کانونی هم باعث شکل گیری این مسئله می‌شد. فیلم سازان از این مزیت استفاده می کردند تا بتوانند فضاهای کوچک را روی صفحه ی بزرگ نمایش دهند. نماهایی که با این لنزها گرفته می‌شد اغلب مسطح بودند و گاها باعث محو شدن تصویر در لبه‌ها می‌شدند.

در این بازه‌ی زمانی دیگر تأکید چندانی بر روی تدوین نبود. حالا دیگر سکانس‌های صامت و مونتاژ به سینمای هالیوود راه‌یافته بودند. سکانس عاری از دیالوگ و شامل آهنگ‌های مشهور و پاپِ زمان خودشان، درست مثل سکانس افتتاحیه‌ی فیلم **فارغ التحصیلی** ساخته ی مایک نیکولز. موسیقی حالا فارغ از یک بخش فرعی در سینما تبدیل به یک جنبه‌ی مهم شده بود و بازگوی احساسات شخصی قهرمان‌های داستان بود.

عصر جدید هالیوود، مزایای زیادی از نظر تکنولوژی با خود به همراه داشت که انعطاف بیشتری به کارگردانان دوره‌ی خودش داد. حالا دیگر صرف‌نظر از یک دوربینی که استودیو در اختیار فیلم سازان می گذاشت، ۴ دوربین مختلف دیگر نیز برای فیلم برداری در دسترس بود که به کارگردان اجازه ی فیلم برداری از هر نما و هر زاویه‌ای را می‌داد.

اما چیزی که این دهه را شاخص می کند، فیلم ساز و نقش مؤلف او در فیلم‌ها است.

نسل جدید فیلم‌سازان هالیوود به‌صورت عمده‌ای تحصیل کرده بودند و از همه مهم‌تر تازه‌نفس و جوان محسوب می‌شدند. مهم تفاوت‌های نسل جدید با هالیوود قدیم در ساختار، در روایت و نحوه‌ی داستان‌سرایی بود. البته این تفاوت‌ها در طرح داستانی، شخصیت‌ها و حتی فیلم برداری نیز به وجود آمدند اما فیلم‌سازان دهه‌ی هفتاد اولین نسلی بودند که توانستند از سنت‌های پیشین هالیوود تا این حد فاصله بگیرند و به‌نوعی بر هم زننده‌ی قواعد از پیش نوشته‌شده باشند.

شاخصه های سبکی هالیوود نو

۱. اولین شاخصه و تفاوت در هالیوود جدید، روح ضد یکپارچه‌ی فیلم‌ها و روایاتشان بود. به این معنی که، در طول روایت اطلاعات و نکاتی به نمایش درمی‌آمدند که برای اهداف روایی ضروری و در عین حال برای سبک غیرضروری و صرفاً تزئینی به‌حساب می‌آمدند. به‌این ترتیب اهداف و مضمون‌های روایتی نه تنها به کمک فیلم‌ساز می‌آمد بلکه به‌نوعی در فیلم پنهان می‌شد و به چشم نمی‌آمد. مثال بارز این شیوه‌ی روایت و ساختار را می‌توان در **آنی هال** ساخته‌ی وودی آلن مشاهده نمود.

در این شیوه؛ فیلم بر پایه‌ی ایده‌های نامتجانس و سبک‌های متداول پافشاری می‌کند که در نهایت باعث می‌شود تا کل کار به یک هارمونی به‌هم‌پیوسته تبدیل شود و روایت، ریشه‌ی اصلی و یا حتی منطق ذهنی خودش را تهدید کند. صرف‌نظر از پیشبرد روایتِ معمول، چنین تجانسی می‌تواند خودش باعث به‌وجود آمدنِ روایتی متداول شود. بسیاری از فیلم‌های دهه‌ی هفتاد، شامل روایت‌های اضافی و صرفاً تزئینی بودند که همین نکته باعث می‌شد تا ذهن مخاطبین از داستان اصلی دور شود و ناخودآگاهانه سیستم گمراه‌کننده‌ای در سبک را به وجود بیاورد که در تقابل با سبک روایتی کلاسیک قرار بگیرد و با آن مقابله کند.

۲. فیلم‌سازان هالیوود در دهه‌ی ۱۹۷۰ در حال گذار از دو نسل و دو شیوه از فیلم‌سازی قرار داشتند. از طرفی با نسل پیش از خود و هالیوود کلاسیک سروکار داشتند و از طرفی هم با فیلم‌سازان هنری اروپا و آسیا درگیر بودند. در همین میان صرف‌نظر از هالیوود قدیم، نسل جدید هالیوود تأثیرات زیادی را از سینمای آسیا پذیرفتند. فیلم‌سازان آسیایی به‌ویژه آکیرا کوروساوا منبع الهام بزرگی برای موج نوی آمریکا محسوب می‌شود. برای مثال می‌توان به دو فیلم **هفت سامورایی** و **هفت شگفت‌انگیز** اشاره کرد که اولی را کوروساوا در سال ۱۹۵۴ ساخت و دومی را ۴۱ سال بعد جان استرجس تقریباً با همان طرح و ایده‌ی داستانی به تصویر درآورد. از دیگر تأثیرات این چنین می‌توان به **دژِ مخفی** جورج لوکاس که باز هم تأثیر پذیرفته از کوروساوا است نیز اشاره کرد.

فیلم‌سازان دهه‌ی ۷۰ توانسته بودند پتانسیل استفاده‌نشده‌ی هالیوود را ببینند و در جهت تغییر و تحول سبک از آن بهره‌برداری کنند. که نتیجه‌ی آن جایگزینی شیوه‌ی روایتی سینمای هنری به‌جای شیوه‌ی روایتی در سینمای کلاسیک هالیوود بود (برای مثال، تغییرات ناگهانی رنگ، فاصله‌گذاری مابین اطلاعات داستانی، تأخیر در بیان توضیحات، اتفاقات غیرمنطقی، ازهم‌پاشیدگی رابطه‌ی علت و معلولی، داستان‌های فرعی، جزئیات داستانی تزئینی، ابهامات شخصیتی). اما فیلم‌سازان دهه‌ی هفتاد درعین‌حال از تجربه‌گرایی که در سینمای هنری معمول بود به‌واسطه‌ی استفاده از ساختارهای کلاسیک دوری می‌جستند. این کار باعث می‌شد تا استفاده از ساختارهای از پیش تجربه‌شده به همراه سبک هنری اروپایی، سکوی پرتابی به سمت عناصر زیبایی شناسانه باشد. این راه گریز از تجربه و آزمون‌وخطا، این شانس را به فیلم‌سازان دهه‌ی هفتاد داد تا در عین الهام گیری از تجارب گذشتگان بتوانند استراتژی روایتی جدید و غیر کلاسیک را شکل دهند.

۳. فیلم های دهه‌ی هفتاد، نسبت به فیلم‌های معمول در هالیوود پاسخ‌های نامطمئن‌تر و بعضاً آزاردهنده‌تری به مخاطبین ارائه می‌دادند. آن ها با ایجاد احساسات اغراق‌شده و نامتوازن، شخصیت‌های داستان را در موقعیت‌های بغرنجی قرار می‌دادند که همین باعث می‌شد تا حس هم‌ذات پنداری در مخاطب برانگیخته شود. فیلم **فارغ التحصیلی** ساخته‌ی مایک نیکولز نمونه‌ی خوبی برای درک بهتر این مسئله است.

این فیلم‌ها اغلب با بازی گرفتن احساسات مخاطب سعی در به‌وجود آوردن لحظاتی نامتجانس و غیرقابل پیش‌بینی بودند. از نکاتی که آن‌ها برای به وجود آوردن این حس استفاده می‌کردند: برای تحقیر کردن قهرمان‌های داستان از احساسات مخاطب بهره می‌گرفتند، با به وجود آوردن نظم اخلاق منسجم در داستان شدیداً مقابله می‌کردند، دیدگاه‌های گوناگون و متناقضی از یک حادثه‌ی مشابه را ارائه می‌دادند تا به بیننده احساس تناقض و دوگانگی دست بدهد، آنها اطلاعات داستانی را فاش می‌کردند که اغلب مبهم، ناکافی و نامتجانس بودند و گاهی اوقات نیز، بی‌تفاوتی قابل توجهی را صرفاً برای جلب‌توجه و برانگیختن حس کنجکاوی مخاطب به‌نمایش می‌گذاشتند.

۴. روایت نسل نوی هالیوود هنگامی که اکثر فیلم‌ها به دنبال پایان‌های بسته بودند، تأکید غیرمعمول و شدیدی را به‌خصوص در نقاط اوج و اختتامیه‌ها، بر روی تردید و ابهام می‌گذاشت. سینمای دهه‌ی هفتاد با حل‌وفصل موضوعات با الگوی قدیم هالیوود مقابله می‌کرد. ترجیح به راکد ماندن می‌کرد تا اینکه به‌آرامی حرکت کند، به همین منظور بود که فیلم‌سازان دهه‌ی هفتاد به‌طور کامل از حل‌وفصل ایده‌های غیرمعمول و نامتجانس در روایت سرباز می‌زدند.

۵. سینمای دهه‌ی هفتاد بر ضد روایتِ خطی بود؛ بدین منظور که بتواند از پتانسیل موجودش برای به وجود آوردن اثری تعلیقی و هیجان‌انگیز استفاده کند. روایت آشکارا با حرکت مستقیم به جلو مقاومت می‌کرد و بیشتر حس پرسه زدن را به مخاطبینش القامی‌کرد. **بانی و کلاید** مثال خوبی برای بیان این نکته است. فیلمی که در هنگام اکران با نقدهای تندوتیزی روبه‌رو شد. فیلم دهه‌ی هفتاد و موج نوی آمریکا معمولاً بر روی انحرافات داستانی پایه‌گذاری می‌شدند تا خودِ داستان. و همین انحرافات در ادامه باعث به وجود آمدن موانعی بر سر راه قهرمان داستان بودند. درنتیجه این روایت فرعی بود که روایت اصلی را شکل می‌داد. به‌تبع نیز سینمای دهه‌ی هفتاد، در خلال دستیابی به موقعیت‌های تعلیقی و هیجانی به‌جای تحریک و تحرک، بیشتر به عدم قطعیت و استیصال چنگ می‌انداخت.

منابع:

- Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema نوشته‌ی تاد برلینر
- Post-Classical Hollywood: Film Industry، Style and Ideology Since ۱۹۴۵ نوشته ی بری لانگ فورد

رهایی از استودیو

یاسمن کاشف بهرامی
ykbahrami@gmail.com

در اواخر دهه‌ی ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ میلادی، نسلی جدید از کارگردانانی جوان پا به عرصه‌ی سینمای آمریکا گذاشتند که فیلم-هایشان جسورانه، نوآورانه و بلندپروازانه بود. آن‌ها نمایندگان جوانانی بودند که با واقعیت‌هایی مانند جنگ ویتنام و محدودیت‌های اجتماعی روبه‌رو شده و برخلاف نسل قبلی، سر سازگاری با شرایط را نداشتند. جوانانی که سال‌های کودکی خود را در آمریکای بعد از جنگ دوم جهانی تجربه کرده، از تحصیلات و امکانات بهتری بهره‌مند شده و از آنجایی که با تلویزیون بزرگ شده بودند، دانش سینمایی بالاتری داشته و با زبان تصویر بیشتر آشنا بودند. علاوه بر این، رونق مدارس و کلاس‌های سینمایی در خلال این سال‌ها، به این معنی بود که مخاطبان جدید بیش از هر گروه دیگری در گذشته، آنچه را که روی پرده می‌دیدند، متوجه شده و البته نقد می‌کردند. فیلم‌سازان و کارگردانان، این دوره که بعدها با نام نئوهالیوود شناخته شد، هم از دل همین "نسل سینمایی" برخاسته و آثاری خلق کردند که اگرچه اکثراً با سرمایه‌ی استودیوها ساخته می‌شد، با این حال، داستان‌ها و نوع روایتشان، آن‌ها را از رسم و رسوم معمول فیلم‌های استودیویی قدیمی جدا می‌کرد. علاوه بر این، این فیلم‌ها با نگاهی دقیق به آثار گذشته، موفق شدند دیدگاهی انتقادی از جامعه‌ی معاصر آمریکا ارائه دهند. در همین زمان، نسلی از بهترین بازیگران تاریخ سینما نیز شروع به هنرآفرینی کرده و در کنار این کارگردانان خوش ذوق که اکثراً در دانشگاه‌های نیویورک تعلیم دیده بودند، با سخن گفتن از مسائل روز، شور و شوقی شجاعانه به سینمای آمریکا بخشیدند. اشتیاقی که اگرچه مدتی بعد به پایان رسید، اما تأثیری عمیق بر تاریخ سینما گذاشته و امروزه از آن به‌عنوان یکی از درخشان‌ترین دوره‌های سینمای آمریکا یاد می‌شود.

امروز، در نگاه به گذشته، شاید بتوان ساخت و نمایش دو فیلم **بانی و کلاید** (آرتور پن) و **فارغ التحصیل** (مایک نیکولز) در سال ۱۹۶۷ را به عنوان نقطه‌ی شروع "هالیوود جدید" در نظر گرفت. هر دوی این فیلم‌ها، با طرح موضوعات نو و داستانهایی که قبلا خط قرمز سینمای کلاسیک آمریکا محسوب می‌شدند و نیز تکنیک‌های مبتکرانه‌اشان، توانستند به سرعت توجه نسل سرکش و جوان آمریکایی را به خود جلب کرده و با وجود سرمایه اندک، سود بالایی را برای استودیوها به ارمغان آورند. موفقیت این کارگردانان کمپانی‌های رو به مرگ هالیوود را متقاعد کرد که وقت استخدام نیروهای جدید و متخصص از مدارس سینمایی معتبر فرا رسیده است. به این ترتیب، نویسندگان، کارگردانان و تهیه کنندگانی وارد صنعت فیلم‌سازی شدند که عمیقا تحت تأثیر "تئوری مولف" قرار داشته و به پشتوانه‌ی آن، فیلم‌هایی به شدت شخصی شده می‌ساختند که برخلاف فیلم‌های استودیویی، با وجود داشتن بستر زمانی، مکانی و بعضی المان‌های روایی یکسان، فرسنگ‌ها از هم فاصله داشتند. "تئوری مؤلف" ای که اندرو ساریس به سینماروهای آمریکایی شناساند، به گفته‌ی مارتین اسکورسیزی، برای فیلمسازان "هالیوود نو" حکم هوایی تازه را داشت و سنگ بنای تسلط "نسل سینمایی" ای بر هالیوود شد که سعی داشتند با الهام از مدلهای اروپایی یک سینمای آمریکایی مؤلف بنا کنند. به جرأت می‌توان استنلی کوبریک را سردمدار این احاطه‌ی همه جانبه بر یک اثر سینمایی دانست. کوبریک که ابتدا با ساخت فیلم-هایی با بودجه‌های کم و متوسط شروع به کار کرده بود، با موفقیت فیلم‌هایی مانند **ارسپارتاکوس** (۱۹۶۰) توانست استقلال خود را به عنوان کارگردانی صاحب سبک اثبات کرده و حتی با مهاجرت به انگلستان در سال ۱۹۶۱، با فاصله گرفتن هرچه بیشتر از استودیوهای آمریکایی، موفق شد کار خود را به عنوان کارگردان-تهیه کننده با اختیار هرچه تمام‌تر دنبال کند؛ چه اختیاری بیش از اینکه او در سال ۱۹۷۳ برای تولید فیلم **بری لندون** (۱۹۷۵) ۳۰۰ روز وقت گذاشت و فیلم را با نور شمع و بدون استفاده از نور مصنوعی فیلم برداری کرد. او مدیر فیلم برداری‌اش را مجبور به استفاده از دوربین هایی بسیار سریع، با فاصله‌ی کانونی ۵۰ میلیمتری و دیافراگم‌های بسیار بزرگ کرد که در ناسا برای فیلم برداری از فرود آپولو روی ماه استفاده شده بود. کوبریک با وجود همین وسواس‌ها و کنترل کامل روی ساخت فیلم‌هایش، به

شمایلی افسانه‌ای و الگویی بی نظیر برای کارگردانان جوانانی بدل شد که می رفتند تا سینمای آمریکا را برای همیشه تغییر دهند.

البته این دوره ی بی نظیر را نباید تنها حاصل ورود نوابغ جوان به هالیوود دانست چرا که ریشه ها و مقدمات آن، حتی تا اواخر جنگ جهانی دوم نیز قابل ردیابی است؛ یعنی زمانی که امپراتوری مطلق استودیوها به تدریج دچار ضعف شد تا اینکه در سال ۱۹۴۸، حکم قضایی دادگاه عالی امریکا بر ضد کمپانی پارامونت میخ آخر را بر تابوت نظام استودیویی کوبید. بر مبنای این حکم، کمپانی های فیلم‌سازی دیگر حق مالکیت سالن های نمایش فیلم را نداشته و در نتیجه، قدرت و نفوذ خود را در حوزه ی نمایش از دست دادند. علاوه بر این، در سال ۱۹۵۰، محبوبیت روزافزون تلویزیون، بر مشکلات این غول های فیلم سازی افزود؛ حالا استودیوها نه تنها، مالک سینماها نبودند بلکه در فروختن محصولاتشان به سالن های مستقل نیز دچار مشکل شده بودند. هالیوود چاره کار را در ویژگی ها و قابلیت هایی یافت که تلویزیون قادر به ارائه ی آن ها نبود: فنی، پرده عریض (وایداسکرین)، صدای استریو و فیلم های سه بعدی. به این ترتیب، موجی از فیلم های حماسی-تاریخی و موزیکال پرخرج وارد سینماها شد که اکثراً (به جز فیلم هایی مانند **بانوی زیبای من** (جورج کیوکر /۱۹۶۴) و **آوای موسیقی** (رابرت وایز /۱۹۶۵) که در ایران با نام **اشک ها و لبخندها** آن را می شناسیم)، در گیشه شکست خورده و نتوانستند کمپانی ها را از ورشکستگی نجات دهند. علاوه بر این، با اینکه ۵۰ درصد از مخاطبان سینما را افراد زیر ۲۵ سال تشکیل می دادند، صاحبان این استودیوها به مردان پیری تبدیل شده بودند که با روحیات این نسل جوان آشنا نبودند و در نتیجه نمی دانستند چه فیلم هایی باید بسازند. هالیوود پیر با سرعتی بیش از پیش می رفت تا مخاطبان و سرمایه اش را از دست بدهد تا اینکه با بازنشسته شدن مدیران و سرمایه گذاران قبلی، گروهی از تهیه کنندگان وارد دنیای سینما شدند که به واسطه ی سن کم، نه تنها شناخت عمیق تر و واقعی تری از جوان ها داشتند که نسبت به نسل پیشین، ریسک پذیرتر بوده و مشتاق آزمودن راه های جدید برای ساختن فیلم های متفاوت بودند. از طرفی، موفقیت فیلم های غیر آمریکایی نظیر **آلفی** (لوئیس گیلبرت /۱۹۶۶) و **بلو آپ** (میکل آنجلو آنتونیونی /۱۹۶۶)، اثبات

کرد که مخاطبان آمریکایی به دنبال جنس دیگری از سینما هستند. جریان های سینمایی مهم در دهه های گذشته، مانند موج نو سینمای فرانسه، نئورئالیسم سینمای ایتالیا و... تأثیر خود را بر هنردوستان گذاشته، فیلم های فیلم سازان مؤلف، از جمله اینگمار برگمن، آکیرا کوروساوا، فدریکو فلینی و ژان لوک گدار، جای خود را در قلب سینه فیل های جوان آمریکایی باز کرده و حالا نوبت به موج نوی سینمای آمریکا رسیده بود.

همان طور که گفته شد، در دوره ی "رنسانس هالیوود" کارگردانان، به پشتوانه ی نظریه مؤلف که در آن سال ها بسیار پرطرفدار بود، مالک تمام و کمال فیلم هایشان شدند، همان طور که نویسنده مالک و خالق آثارش است (البته این ویژگی سینمای آمریکا تا امروز هم ادامه دارد و تنها محدود به دهه هفتاد میلادی نیست.) بنابراین در مکتب نیویورک، برخلاف دوره ی گذشته که با سلطه ی استودیوبر هنرمندان و آثارشان شناخته می شد، تمام تصمیمات مربوط به فیلم، توسط کارگردان و به نظر او و همکاری نویسنده، تدوینگر، طراح لباس و سایر دست اندرکاران گرفته می شد و استودیوهای در حال ورشکستگی حداقل اختیار ممکن را بر فیلم تولیدشده داشتند. به همین دلیل فیلم های این دوره برخلاف عصر طلایی هالیوود، همگی یکدست نبوده و حتی شاید در نگاه اول هیچ وجه اشتراکی باهم نداشتند؛ فیلم کمدی **پول و بردار و فرار کن** (وودی آلن /۱۹۶۹) که داستان یک خلاف کار خرده پا و دست و پا چلفتی را روایت می کند و درام **آلیس دیگر اینجا زندگی نمی کند** (مارتین اسکورسیزی /۱۹۷۴) که درباره ی زندگی زنی است که بعد از مرگ همسرش سعی در ساختن دوباره ی زندگی اش دارد، ظاهراً دو فیلم از دو سینمای متفاوت و حاصل دیدگاهی کاملاً جداگانه اند؛ اما این دو فیلم، مانند باقی آثاری که در حدفاصل سال های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۵ ساخته شدند، باوجود نشانه های واضحی که به ما امکان می دهند به راحتی فیلم های یک کارگردان را از

کارگـردان دیگـر بازشناسـیم و تفکیـک کنیـم، در درون مایـه و عناصـر داسـتانی متعلـق بـه یـک دوره فرهنگـی و اجتماعـی بـوده و حتـی از نظـر تکنیکـی و روایـی نیـز المـان هـای یکسـانی دارنـد. ایـن دوران دربردارنـده ی چنـدی از مهـم تریـن حـوادث تاریـخ معاصـر آمریـکا چـون جنـگ ویتنـام، جنبـش حقـوق مدنـی، تظاهـرات و اعتراضـات دانشـجویی و تـرور شـخصیت هـای سیاسـی و فعـالان مدنـی بـوده و تحـت تأثیـر چنیـن وقایعـی اسـت کـه فیلـم هـای سـاخته شـده در ایـن سـال هـا، فـارغ از ژانـر و نـوع، سـؤالاتی دربـاره ی هویـت و ارزش هـای آمریکایـی طـرح کـرده و بـاذکاوت و تیزبینـی، به نقـد جامعـه خـود مـی پردازنـد. عـلاوه بـر ایـن، تحـت تأثیـر فضـای پـوچ گـرای حاکـم بـر جامعـه آمریـکا، به خصـوص بعـد از جنـگ ویتنـام، کاراکترهـای ایـن فیلـم هـا کـه برخاسـته از همیـن جامعـه و مـردم هسـتند، هـدف و انگیـزه خاصـی نداشـته و بازنـده هایـی بـزرگ هسـتند. نمونـه ی بـارز ایـن پوچـی و بازنـده بـودن را در همـان فیلـم **پول و بـردار و فـرار کـن**، به روشـنی در شـخصیت ویرجیـل اسـتارکول (بـا نقـش آفرینـی وودی آلـن) می بینیـم. عـلاوه بـر ایـن، فیلـم هـای کارگردانـان مکتـب نیویـورک، بـا بازآفرینـی ژانرهای سـینمای کلاسـیک هالیـوود و آمیختـن آن سـینمای هنـری اروپـا، روایت هـای قدیمـی و نـخ نمـای هالیـوود را کنـار زده و بـا تأکیـد بـر کاراکتـر (غالبـاً یـک مـرد بازنده ی تنهـا) و فـرم، سـینمای آمریـکا را از نـو و ایـن بـار بـر پایـه ی احساسـاتی تلخ، چـون شکسـت، مـی سـازند. از طرفـی، از نقطه نظـر فـرم و اسـتایل هـم ایـن فیلـم هـا بـا آثـار دهـه هـای قبـل و بعـد از خـود متفـاوت بـوده و راهـی خلاقانـه را پیـش گرفته انـد؛ اسـتایل در دوره "رنسـانس هالیـوود" بسـیار بیشـتر از سـینمای کلاسـیک اهمیـت داشـته و نشـانه هایـی از مـوج نـو سـینمای فرانسـه را نیـز بـر خـود دارد؛ به عنوان مثـال مـی تـوان بـه فـرم آزادانه تـر فیلـم هـای ایـن دوره و به خصـوص دو فیلـم **فارغ التحصیـل** و **ایـزی رایـدر** (دنیـس هوپـر/۱۹۶۹) اشـاره کـرد. البتـه ایـن تنها سـبک و سـاختار نیسـت کـه از بنـد رهـا شـده و آزادی بیشـتری پیدا کـرده، بلکـه کارگردانـان مـوج نویـی هـم بـا شـجاعت و سـر راسـتی بیشـتری از موضوعات ممنوعـه ای چـون خشـونت، مـواد مخـدر و روابـط خصوصـی سـخن گفتـه و آن هـا را بـا بـی پروایـی و بـی پردگـی بیشـتری بـه تصویـر مـی کشـند. بـه یـاد بیاوریـد صحنـه هـای هولنـاک و خشـن فیلـم هـای سـام پکیـن پـا، به خصـوص در دو فیلـم **ایـن گـروه خشـن** (۱۹۶۹) و **سـگ های پوشـالی** (۱۹۷۱) کـه در آن هـا کارگـردان بـا اسـتفاده هنرمندانـه از اسلوموشـن (حرکـت آهسـته) و مونتـاژ، مخاطـب را بر جایـش میخکـوب می کنـد. همچنیـن، نشـانه هـای فرمـی دیگـر هالیـوود نـو را مـی تـوان در نماهـای تعقیبـی و پـن هـای اسـتفاده شـده بـرای تمرکززدایـی، دیالـوگ- هـای تودرتـو، صداهـای ایجادکننـده فضـا و موسـیقی هـای چندگانـه جسـت وجو کـرد؛ امـا بـا ایـن حـال، بـه نظـر مـی رسـد آزادی و رهایـی اصلـی بـرای کارگردانـان نوپـای مـوج نـو، نـه در آزادی فـرم، موضـوع و مالکیـت فیلـم کـه در رهایـی از بنـد اسـتودیو باشـد. چراکـه در دهـه ی ۶۰ ایـن کمپانـی هـا بـه دلیـل مشـکلات اقتصـادی خردکننـده، بـه همـراه مالکیـت فیلـم هـا و سـالن های سـینما، قـدرت نگاه داشـتن فیلم سـازان در فضـای بسـته ی هالیـوود را هـم از دسـت مـی دهنـد. فیلـم هایـی کـه در گذشـته در دکورهـای عظیـم، پرخـرج و مصنوعـی اسـتودیوها سـاخته مـی شـد، در دهـه ی جدیـد بـا فیلـم بـرداری در فضاهـای بـاز و علـی الخصـوص فضاهـای شـهری همـراه شـد. فیلم سـازی در خیابـان هـا، عـلاوه بـر خـرج کمتـر، پاسـخگوی کنجـکاوی تماشـاگران تـازه بـرای دیـدن شـهرها از دریچـه ی فیلـم و سـینما هـم بـود. در هالیـوود جدیـد، تماشـای کلان شـهرهایی چـون نیویـورک در فیلـم هایـی ماننـد **راننـده تاکسـی** (مارتیـن اسکورسـیزی/۱۹۶۷) و نیـز فضاهـای جـاده ای در فیلـم هایـی ماننـد **بانـی و کلایـد** و **ایـزی رایـدر** همان قـدر جـذاب و از نظـر دراماتیکـی مهـم بـود کـه دیـدن عناصـر ترسـناک در فیلـم هـای وحشـتناک. به این ترتیـب، شـهر در فیلم هـای کارگردانـان مکتـب نیویـورک از یـک لوکشـین صـرف بـه یـک کاراکتـر تبدیـل شـد؛ **راننـده تاکسـی، پدرخوانـده ۱ و ۲** (فرانسـیس فـورد کاپـولا/۱۹۷۲ و ۱۹۷۴) و بسـیاری از فیلـم هـای هالیـوود نـو، بـدون شـهری کـه داستانشـان در آن روایـت مـی شـود معنایـی نداشـته و ناقـص بـه نظـر مـی رسـند. بـرای درک ایـن اهمیـت، سـعی کنیـد بـرای مثـال، فیلـم هـای نیویورکـی وودی آلـن را بـدون فضـای شـهری تصـور کنیـد؛ مشـخص اسـت کـه بـا حـذف عنصـر شـهر از ایـن فیلـم هـا، پایـه هـای داسـتانی ضعیـف شـده و منطـق و شـخصیت پـردازی فیلـم فرومی ریـزد. از این روسـت کـه فیلم سـازان دهـه ۶۰ و ۷۰ هالیـوود را می تـوان به نوعـی پایـه گـذار "سـینمای شهری" دانسـت، کارگردانانـی کـه شـهرهایی کـه مـی شـناختند را وارد داسـتان هایشـان کـرده و بـه ایـن ترتیـب فضـا و کاراکترهایـی واقعـی و تأثیرگـذار خلـق کردنـد.

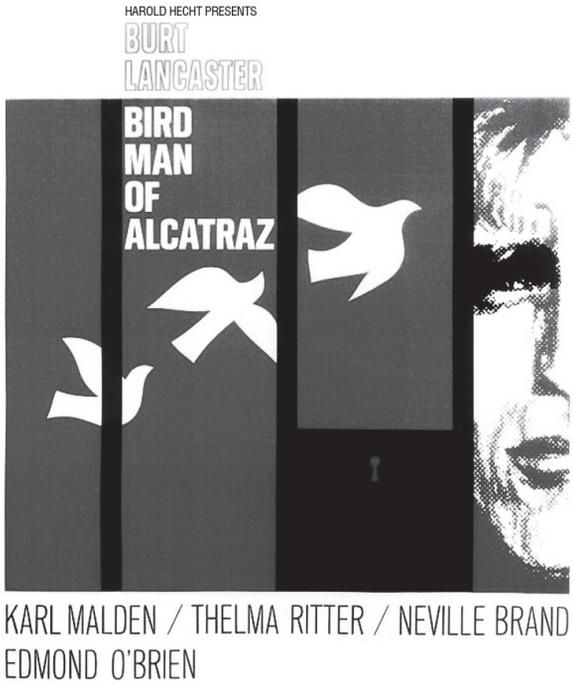
بنابرایـن، بـا دنبـال کـردن روابـط بیـن اتفاقـات و تغییراتـی کـه در مراحـل و زمینـه هـای مختلـف در آمریـکا اتفـاق افتـاد، نهایتـاً بـه ایـن نتیجـه مـی رسـیم کـه سـخت ترین بحـران اسـتودیوها در تبدیـل از هالیـوود پیـر بـه هالیـوود جـوان، پنجـره ای بـرای نوعـی جدیـد از سـینما گشـود. سـینمایی عمیقـاً آمریکایـی و در عیـن حـال بـه شـدت تحـت تأثیـر سـینمای جهـان کـه اگرچـه بـرای مدتـی کوتـاه، امـا فرصـت یافـت تـا هالیـوود را بـرای همیشـه تغییـر دهـد. فیلـم هـای دوره رنسـانس هالیـوود بـه شـده مورد توجـه قرار گرفتـه و ایـن دوره بـه معیـاری بـرای سـنجش سـینمای کلاسـیک و حتـی پسـت کلاسـیک تبدیـل شـد. از نظـر ارزش هنـری، از فیلـم هـای مـوج نـوی سـینمای آمریـکا به عنـوان فیلـم هایـی یـاد مـی شـوند کـه نشـان حیـات سـینمای هوشـمندانه در هالیـوود را بـر خـود دارنـد، بسـیار واضـح تـر از اکثـر فیلـم هایـی کـه قبـل آن هـا سـاخته شـد و البتـه بسـیار روشـن تر از آثـاری کـه بعـد از آن دوران روی پـرده رفـت.

منابع:

- رنسانس هالیوود - سایت dannyzeff.com
- سینمای مؤلف: کارگردانان و کارگردانی در رنسانس هالیوود - سایت encyclopedia.com
- تاریخی از موج نو سینمای آمریکایی - سایت newwavefilm.com
- مقاله بحران بزرگ هالیوود و رنسانس فیلم های آمریکایی - میشائیل کوکونیس
- ایزی رایدر و رنسانس هالیوود - سایت faculty.washington.edu

زندانی برای شناخت خود

فاطمه محمدبیگی
Stersky4@gmail.com



خلاصه فیلم:

رابرت استرود به خاطر کشتن مردی در آلاسکا به دوازده سال زندان محکوم شده. او شانس عفو خود را به دلیل حمله با چاقو به یک زندانبان و کشتن او از دست می دهد. برای او حکم قصاص صادر می کنند که مادرش با توسل به رئیس جمهور این حکم را به حبس ابد تغییر می دهد. او در گذران این حکم و با پیدا کردن یک گنجشک در حیاط زندان مسیر زندگی خود را تغییر داده و پس از مطالعات فراوان و نگهداری از پرندگان به یک دانشمند تبدیل می شود.

نقد و تحلیل فیلم:

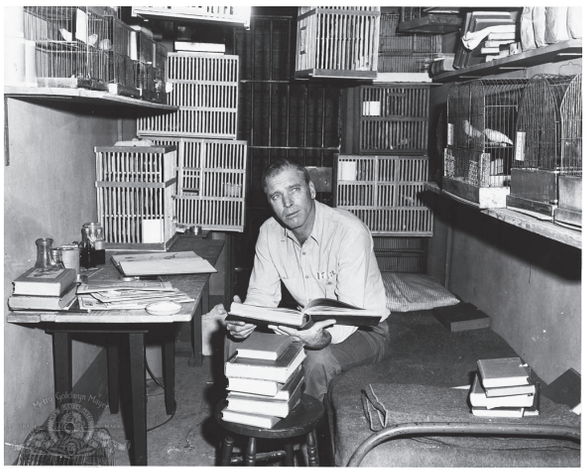
در سال ۱۹۵۰ اقتصاد سینمایی دچار شدیدترین بحران تاریخ خود گردید. علت اصلی این بحران، رونق تلویزیون بود که در سال ۱۹۴۷ به شکلی برق آسا گسترش یافت. علاوه بر آن تعداد تولیدات سینمایی به پایین ترین حد خود سقوط کرد. هم زمان با این تحولات، ساختار سنتی اقتصاد سینمایی آمریکا نیز در نتیجه ی تصمیمات بالاترین مراجع قضایی به شدت آسیب دید. سرانجام پس از ده ها سال برای نخستین بار تولیدکنندگان مستقل امکان فعالیت یافتند. تولید فیلم توسط مؤسسات خصوصی ستارگان و کارگردانان مشهور نیز در این زمینه به کمک آنان آمد. کنسرسیوم ها نیز برای مقابله با تلویزیون کوشیدند تا فیلم های خود را به چیزهای جالب توجهی مجهز کنند که صفحه ی تلویزیون قادر به انجامش نبود. موقعیت سینمای هنری آمریکا در سال های پنجاه زیر تأثیر یک تضاد قرار داشت. از یک سو ساختار جدید اقتصادی به صنایع سینمایی و کارگردانان آزادی های بیشتری نسبت به گذشته عرضه می کرد و از سوی دیگر شک و تردیدی که بسیاری از هنرمندان سینمای پس از جنگ دچارش شده بودند، همچنان ادامه داشت. پدیدآمدن سری فیلم های سیاه هیوستن با قهرمان های شکست خورده اش، پیدایی فیلم های کازان با گرایش های سیاسی اش و میزان اقتباس های ادبی اش، فیلم های وایلدر که بیشتر متوجه رمان های جنایی آمریکایی است همراه با طنز تلخ اجتماعی اش، آثار نیمه مستند زینه مان وفیلم های کسانی چون آلدریچ، رِی، بروکز، کوبریک، تاشلین، لومت و... بخش مهم سینمای این دهه را تشکیل می دهند. در این سال ها به علت دگرگونی شرایط تولید، کارگردانان جوان تری دست به فعالیت زدند. امیدی که از سال ۱۹۵۵ به کارگردانانی که از تلویزیون به سوی سینما می آمدند، بسته شده بود به زودی از بین رفت. مکاس، سخنگوی مکتب جدید نیویورکی در مطلبی نتیجه می گیرد «تمامی آنچه آنها کردند این بود که توانستند سینمای آمریکا را تا اندازه‌ای به خاک یا شاید بهتر باشد بگوییم به حقارت های موجود در زندگی روزمره نزدیک کنند. آنها سینمای طبقه ی متوسط را درست کردند.» این فیلم ها با دقت به توصیف نیازهای مردم عادی می پرداختند و در عین حال نشان می دادند که با تلاش فردی می توان در رفع آنها کوشید. در پایان سالهای این دهه در فرانسه موج

نو، در انگلیس سینمای آزاد و در آمریکا نیز مکتب نیویورک پاگرفته بود. آنها خود را نقطه ی مقابل هالیوود می دانستند. مهمترین سنت های این مکتب را جنبش های فیلم سازی مستند و تجربی تشکیل می دادند.

جان فرانکن هایمر در خانوادهای نسبتاً مرفه در سال ۱۹۳۰ در نیویورک به دنیا آمد. از هشت سالگی شروع به عکاسی کرد. وقتی بیش از نوزده سال نداشت، به فکر کارگردانی افتاد و در کالج ویلیامز طرحی برای زندگی کردن را به روی صحنه برد. علاوه بر این به هنرپیشگی نیز پرداخت و در نمایش اهمیت ارنست بودن نقشی برعهده گرفت. اما خودش اظهار دارد که هنرپیشه ی بدی است و بیشتر به کارگردانی علاقه مند می باشد. فرانکن هایمر وقتی به نیروی هوایی پیوست، در ساختن یک فیلم مستند شرکت کرد و آن گاه در سال ۱۹۳۵ که خدمتش در نیروی هوایی به اتمام رسید، درصدد یافتن کاری در هالیوود برآمد اما جان فورد او را به کار در تلویزیون ترغیب کرد و او همیشه خود را از این جهت مدیون فورد می داند. وی چندی دستیار کارگردان بود اما دیری نگذشت که خود به کارگردانی پرداخت و کارهایش مورد توجه دیوید سلزنیک قرار گرفت که بعدها رایزن و مربی هایمر شد. او در تلویزیون دستیار سیدنی لومت می شود و بعدها چند مجموعه ی تلویزیونی از جمله برف های کلیمانجارو را کارگردانی می کند. مدتی نیز به کارگردانی نمایش های تابستانی می پردازد تا این که در سال ۱۹۵۷ اولین اثرش را می سازد. فرانکن هایمر در زمینه ی فیلم سازی نیز فیلم های موفقی از جمله کاندیدای منچوری، جایزه ی بزرگ، رابطه ی فرانسوی: قسمت دوم، هفت روز در ماه می، یکشنبه ی سیاه، قطار و رونین را در کارنامه ی هنری خود دارد. هایمر گفته است «من هیچ کارگردانی را نمی شناسم که به مفهوم واقعی خلاق باشد. فیلم رسانه ی کارگردان نیست. فیلم رسانه ای گروهی است. هنرپیشه به کارگردان احتیاج دارد و هنرپیشگان خوب همیشه به این حقیقت معترفند.» او را بیشتر به خاطر درام های اجتماعی و فیلم های اکشن و هیجانی اش می شناسند. عاقبت او شرکت فیلم سازی خودش را تأسیس می کند تا با آزادی بیشتری به فیلم سازی بپردازد.

پرنده باز آلکاتراز محصول سال ۱۹۶۲ یکی از شناخته شده ترین آثار فرانکن هایمر است. این فیلم نامزد جوایزی چون اسکار بهترین بازیگر مرد، بهترین بازیگر مرد مکمل و بهترین بازیگر مکمل زن، اسکار بهترین فیلم برداری، گلدن گلاب بهترین بازیگر نقش مکمل زن و بهترین فیلم نامه ی درام انجمن نویسندگان آمریکا شده است. فیلم روایت خود را به نوعی با دو براعت استهلال آغاز می کند که یک نمود آن را در تیتراژ آغازین می بینیم؛ تصویر دست هایی که در ابتدا به وضوح پیدا نیستند اما به آهستگی و با کنار رفتن بخش هایی از تصویر تیره رنگ که به مرور شکل میله های زندان را به خود می گیرند، تصویر دست هایی نمایان می شود که گنجشکی را در خود جای داده اند. بعد از آن نیز تصاویر متفاوتی با همین مضمون می بینیم. نمود دیگر را در روایت نیمه مستند فیلم داریم. با نویسنده ای روبرو می شویم که زندگی نامه ی رابرت استرود، زندانی معروف، را نوشته. او در همان چند جمله ی خود ماجرای زندگی او را به صورت کوتاه برایمان بیان می کند. بعد از آن است که ما وارد جریان داستان می شویم. البته که در تمام طول فیلم صدای راوی در مقاطعی برای کوتاه کردن و اتصال بخش های مختلف زندگی استرود حضور دارد.

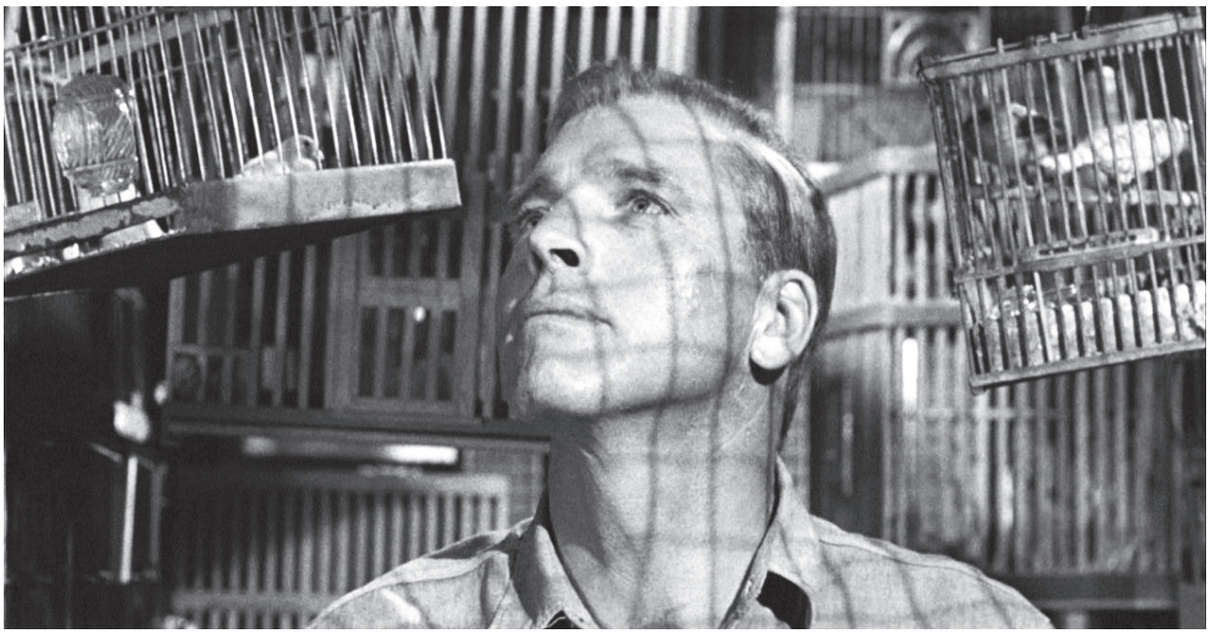
حداکثر فیلم جز چند سکانس خارجی آن، در زندان و فضای بسته ی سلول های آن می گذرد. مخاطب شاهد گذران روزهای تکراری او در زندان است که شامل دعوا و پرخاشگری هایش، در انفرادی بودنش، کشمکش با رئیس زندان و ملاقات با مادرش و... می شود. شاید بتوان نقطه ی اوج داستان را جایی دانست که او در روزی بارانی به طور اتفاقی در حیاط زندان با شاخه ی درختی که به خاطر طوفان شکسته و افتاده مواجه می شود. شاخه همراه خود لانه ای با یک جوجه گنجشک دارد. استرود خیس از باران، که به طور کنایی مفهوم شسته شدن وجود او از هر آن چه که تا به حال درش بوده را دارد، تصمیم می گیرد تا گنجشک را به سلول خود بیاورد. پس از چند روز که تلاش جوجه را برای بقا می بیند، نیرویی در او به جریان می افتد. برای او غذا پیدا کرده و گرمش می کند. درخواست می دهد برای جوجه اش دانه پست کنند و با وسایلی که در اختیار دارد، به او آموزش حرکات نمایشی می دهد. پیدا شدن جوجه و پناه آوردنش به این مرد باعث می شود عشقی که به هر دلیلی از استرود گرفته شده و او را به مردی عبوس، خشن و سرد تبدیل ساخته، دوباره درونش جان بگیرد و راهی تازه به روی زندگی او گشوده شود. این وابستگی از سر عشق کم کم او را به پیوند و برقراری ارتباط با دیگران وا می دارد. حتی این وابستگی او باعث می شود خانواده های زندانیان دیگر نیز برای آنها قناری بفرستند تا بلکه با نگهداری آنها روحیه شان بهتر شود. حتی صحنه ی از تخم بیرون آمدن جوجه ی قناری هایش نیز استعارهای است از موقعیت خودش. اویی که در زندان به سر می برد و به حبس ابد محکوم شده اما دلیلی برای ادامه ی حیات پیدا کرده و زندگی اش را از سر گرفته. زندان، تخمی بوده که او از ش سر بیرون آورده و حالا مثل جوجه ی تازه متولد شده، حیات را درک می کند. در ادامه ی برقراری روابط و اصلاح رفتارش و در پی بیماری پرندگانش او به مطالعه و تحقیق می پردازد. موفق می شود دارویی را کشف کند که پیش از این کسی به آن دست نیافته بوده. پرندگان بار دیگر او را به مرحله ی جدیدی از زندگی رهنمون شدند؛ تحصیلِ علم. استرود به تحقیقاتش ادامه می دهد و کتابی در زمینه ی بیماری پرندگان منتشر می کند. همین باعث گسترش ارتباطات او در بیرون از زندان می شود. پس از آن و در پی جابه جایی اش به آلکاتراز او کتابی در مورد نظام کیفری کشورش می نویسد و در آن به شیوه ی مجازات و نگه داری زندانیان در زندان اعتراض می کند. او در اینجا به وضوح انتقاد خود را به سیستم اشتباه فکری مسئولین ابراز می کند؛ این که روح و روان زندانی را از او گرفتن نه



تنها درست نیست بلکه باعث انباشته شدن خشم و نفرت بیشتری در او می شود. زیرا که آنها می خواهند که زندانیان آنطور که آنان مشخص می کنند، عمل کنند و این یعنی سرکوب اندیشه و احساس یک فرد. این یک خودخواهی است که در طولانی مدت عواقب بدی خواهد داشت. انتقادی دیگر در زمینه ی اجتماعی در سکانس شورش زندانیان مطرح می شود. شورشی که قرار است به آزادی گرفته شده از آنها بیانجامد اما به دلیل قدرت برتر حاکمان، در اینجا رئیس زندان و سربازانش و شرایط استمرار این قدرت، در اینجا امکانات زنده تازه تأسیس شده ی آلکاتراز، تنها مدت کوتاهی دوام می آورد. عصیانی بر علیه ساختار حاکم که بیشتر شرکت کنندگان آن را جوانانی خسته از این سبک زندگی تشکیل می دهند و تلاش هایشان به نتیجه ای جز از بین و حذف خودشان نمی انجامد.

کارگردان نیز با ثبت نماهایی که در بیشترشان حضور میله ها و سایه هایشان، دیوارها و درها حس می شود، بر حصارهای گوناگونی که بشر گرفتار آن است، تأکید می کند. به خصوص زمانی که هر کدام از شخصیت ها درونیات یا خاطرات خود را بیان می کنند، این حضور به وضوح مشخص است. البته که در بستر فیلم این مفهوم شکلی دوگانه به خود می گیرد. این موانع گاهی باعث برون ریزی می شوند و گاهی مثل یک سد مقابل آدمی قرار می گیرند. این وجه دوگانه به شخصیتها نیز سرایت می کند. استرود که با این حصارها عادت کرده، به شناخت تازه ای از خودش می رسد و کم کم به برونریزی می رسد. به ویژه در نماهای پی.او.وی از پشت میله ها که او در آن دیالوگ هایی کاملاً احساسی بیان می کند. وی حتی در اقدامی کنایی برای پرندگانش قفس می سازد و مقید است که آنها را در قفس نگه دارد در حالی که آنها در قفسی بزرگتر به نام زندان هستند. حتی او گنجشکش را پرواز می دهد تا برود اما وقتی برمی گردد، بیمار شده و او اشاره می کند که شاید اینجا برایش بهتر از بیرون بوده و یا شاید او دوست داشته که در این فضا بماند تا آن که بیرون در هوای آزاد پرواز کند. مرگ گنجشک اشاره ای دارد به سرنوشتی که می توانسته در خارج از زندان برای استرود رقم زده بشود. در طرف مقابل این حصارها بر چهره ی دیگر شخصیتها که به دلایل مختلف در آن مکان حضور پیدا کرده اند، سایه ای از ترس و اکراه می اندازند و باعث می شوند که آنها بخشی از خودشان را پنهان کنند. این دو قطبی بودن در رابطه ی عاشقانه ی رابرت با مادر و همسرش نیز دیده می شود. رابطه ی ابتدایی ای که باعث حبس او شده و رابطه ی دومی که در عین زندانی بودن او را به نوعی از آزادی رسانده.

شیوه ی پرداخت فیلم باعث شده که به نوعی بتوان آن را اثری به حساب آورد که به فیلمهای نیمه مستند تنه می زند. روایت سینمایی از یک رمان زندگینامه ای که در فضایی بسته می گذرد. داستان به خودی خود عناصری را که می تواند به آن جذابیت ببخشد از دست داده. به همین دلیل به کارگیری سکانس ها و نماهای بسیار از زندگی روزمره در زندان جزئی طبیعی از این روایت به حساب می آید. حتی هنگامی که گذران زمان با نماهایی کوتاه و متعدد نشان داده می شود نیز، از ریتم کند فیلم کاسته نمی شود. شاید بتوان گفت که تعریف این چنین داستانی با توجه به بازه ی زمانی ای که شامل می شود و در اصل نشان دهنده ی یک تحول شخصیتی است، این چنین پرداخت طولانی را بطلبد. همچنین تمهیداتی مثل به کارگیری اندک موسیقی و حفظ سکوت موجود، سیاه و سفیدبودن فیلم، عدم حرکت دوربین یا حرکتهای کوتاه و نریشن های راوی بر کندی این ریتم می افزاید. گویی کارگردان خواسته هرچقدر هم که کم زمان درون فیلمی را به طولانی بودن زمان واقعی نزدیک کند یا چیزی شبیه به تجربه ی حقیقی و مستند این زندگی برای بیننده خلق کند.



منابع:

– فرهنگ نامه ی سینمایی جهان: کارگردانان سینما، جلد دوم، خسرو کریمی، انتشارات زرین، ۱۳۶۴

– زندگی و آثار سینماگران جهان، علی اصغر شهیدی، انتشارات تلاش، ۱۳۶۷

راهنمای فیلم، جلد اول (۱۸۹۵–۱۹۶۹)، بهزاد رحیمیان، انتشارات روزنه، ۱۳۷۹

شروع آلن: هجمه ای از کمدی جدید، هزلی بر هالیوود قدیم

بررسی فیلم پول را بردار و فرار کن

سمیرا موسوی
samira.moosavi.b@gmail.com

وودی آلن «جیمز جویس» سینما است.

پول را بردار و فرار کن، دومین ساخته ی وودی آلن در مقام کارگردان است. او پیش از این، در فیلم های **کازینو رویال** و **تایگر لیلی** به ترتیب تجربه ی بازیگری و کارگردانی را چشیده بود اما تواناییش به عنوان یک مؤلف با نمایش این فیلم به معرض ظهور رسید. این اثر را می توان اولین فیلمی دانست که وودی آلن با حضور پررنگ در سه رکن آن (در مقام بازیگر، نویسنده و کارگردان) به طور رسمی وارد جرگه ی سینما شد و در همین شروع توانست نظر منتقدین و تماشاگران را به خود جلب کند. هرچند که خصیصه های اصلی آثار وودی در این فیلم کمرنگ است اما خالی از آن نیست. در واقع این فیلم به عنوان اولین تجربه ی او همچون دانه ای است که همه ی ویژگی های گیاه (فیلم های درخشان بعدی او) را در خود داراست، فقط به قدر کافی رشد نکرده است. برای مثال شخصیت عاشق پیشه و بی کفایت استارکویل (وودی آلن) بعدها در فیلم های دیگر او نیز همراهیش می کند، مانند ترفندهای سینمایی او در اینجا چون: استفاده از روای خارجی یا مصاحبه که در فیلم های بعدی به استایل و شیوه ی بیان او تبدیل می شود.

وودی آلن در دهه ی پنجاه بعد از اینکه از دانشگاه نیویورک اخراج شد کار خود را به عنوان نویسنده ی طنز و با نوشتن متن های کمدی برای شبکه های تلویزیونی چون ان.بی.سی شروع کرد و همچنین در این حین توانست چند کتاب از طنزهای کوتاه خود را نیز چاپ کند. سپس در ابتدای دهه ی شصت آلن به عنوان کمدین در کلوب ها مشغول به کار شد. شیوه ی استندآپ کمدی او با تأکید بر نوشته های از پیش آماده شده و با استایلی کاملاً معمولی (بدون استفاده از کت و شلوار یا لباس رسمی)، و با خلق شخصیتی نا امن، متفکر، عبوس و در عین حال روشنفکر شیوه ای متفاوت از همکارانش در آن عصر می نمود. او تجربیات خود در زندگی روزمره را بر روی صحنه به صورت کاملاً جدی و با چهره ای بی روح ارائه می دادکه به نظر مورد توجه تماشاگران واقع شده بود. در نیمه ی دهه ی شصت وودی آلن وارد دنیای سینما شد و در سال ۱۹۶۹ با ساخت کمدی-جنایی **پول را بردار و فرار کن** خود را به عنوان یک ستاره ی نوظهور معرفی کرد. شاید وودی آلن را بسیاری با کمدی هایش به خاطر آورند اما میل او به نوشتن درام های جدی کم نیست و در آثارش قابل مشاهده است. امری که متأثر از سینمای هنری اروپا است. آلن محصول دوره ای است که فیلم سازان جوان هالیوود در آن سعی داشتند تا آثاری ارائه دهند که از لحاظ محتوایی پیچیده و از لحاظ فرمی مبتکرانه باشد. او وهم نسلانش سعی می کردند تا با فاصله گرفتن از نظام استودیویی گذشته، ساختار منحصربفرد خودشان را بدست آورند و به نظر می رسد که این شیوه تا به امروز با آلن باقی مانده. فیلم های وودی عمدتاً با بودجه ی کم ساخته می شود و هیچ گاه در کارهایش از جادوی هالیوودی مثل ساخت فیلم های سه بعدی یا جلوه های ویژه ی خاص خبری نیست. تمام سعی او این بوده که دیدگاه درونی اش در فیلمسازی را حفظ کند یعنی شخصیت ها را جلوی دوربین بگذارد و با کارها و حرف هایشان داستان را پیش ببرد. آلن قبل از هر چیز یک کمدین است و ساخت فیلم های بسیار خوبی در همین ژانر توانایی او را در این زمینه ثابت کرده است اما دغدغه ی همیشگی وودی ساختن فیلم های جدی تر بوده. از اینرو در آثارش گاهی به سمت کمدی کشیده می شود، گاهی به سمت درام و گاه در میانه ی این دو باقی می ماند. از ویژگی های دیگر او ادای احترام به کارگردان مورد علاقه (اینگماربرگمان) یا فیلم های مورد علاقه یا حتی کتاب ها و دیگر آثار هنری مورد علاقه اش در داخل فیلم است. وودی آلن «جیمز جویس» سینما است. فیلم های او مجموعه ای است از علایق او. درفیلم های وودی می توان اشارات بسیاری یافت که ارجاع بیرونی دارند. به عنوان مثال در فیلم **پول را بردار و فرار کن** وقتی ویرژیل به جرم دزدی از بانک به کار اجباری فرستاده می شود فضا یادآور فیلم **لوک خوش دست** می شود. یا ماسک هایی که پدر و مادر ویرژیل در حین مصاحبه به صورت دارند ماسک «گروچو مارکس» کمدین معروف آمریکا است که وودی آلن در مصاحبه هایش تأثیرپذیری خود از شیوه ی کمدی او را عنوان کرده. موسیقی فیلم هایش نیز اغلب موسیقی مورد علاقه ی خود اوست. آلن سالهاست که کلارینت می زند و شیفته ی سبک جاز است. به نظر من تمام اینهاست که شخصیت خاص و مستقل او را می سازد. آلن فیلم ساز پرکاری است او تقریباً هر سال یک فیلم می سازد و اهمیتی به نگاه منتقدان نمی دهد او توانسته حدود چهل فیلم در کارنامه اش داشته باشد. وودی در فیلم هایش از فلسفه، روانکاوی، اهمیت عشق و مرگ در زندگی حرف می زند. فیلم سازی که حتی از فیزیک و ظاهر نامتناسبش به عنوان نردبانی برای پیشرفت خود استفاده می کند و سخاوتمندانه این امکان را به مخاطبانش می دهد تا در کارهایش (به خصوص آثاراولیه اش) با او هم ذات پنداری کنند، با رؤیاهایشان همراهش شوند و با همه ی کمبودها و نداشته هایشان زندگی را حق خود بدانند. در سال ۲۰۰۴ مرکز کمدی بریتانیا در بین صد کمدین برتر دنیا او را سومین کمدین بزرگ معرفی کرد، مقامی که به نظر در خور اوست. گرچه آثار اخیر او از نگاه منتقدان شایستگی نام او را ندارند اما به نظر من کارنامه ی هنری آلن تنها با سه فیلم **آنی هال**، **منهتن** و **امتیاز نهایی** کافی است تا قابلیت احترام و ستایش دیگران نسبت به او را برانگیزد شاید راجر ایبرت هم که در توصیف او می نویسد: «آلن گنجینه ی سینما است»، با من هم عقیده بوده است.

پول را بردار و فرار کن نه تنها به عنوان اولین فیلم مستقل آلن حائز اهمیت است بلکه ساختار روایی خوب، تدوین عالی، موسیقی متن زیبا

و طنزهای موقعیت بسیار منحصر به فرد و به جای فیلم توانست با جلب نظر اکثر منتقدین و مخاطبان در زمان اکرانش محبوب شود و محبوب باقی بماند، به گونه ای که در اکتبر ۲۰۱۳ روزنامه گاردین در نظرسنجی بین فیلم های محبوب آلن این فیلم را به عنوان ششمین اثر محبوب مخاطبان انتخاب کرد. بخشی از این محبوبیت یه دلیل همکاری خوب عوامل فیلم است. آلن جمله ی معروفی دارد که اگر می خواهید بهترین باشید باید با بهترین ها کار کنید و نتیجه ی این حرف در همکاری خوب او با رالفروزنبلوم، میکیرز (نویسنده) و ماروین همليش (آهنگساز) در این فیلم به ظهور می رسد. روزنبلوم علاوه بر این اثر در **عشق و مرگ، آنی هال** و **موزها** نیز با او همکاری کرد. او در این فیلم به عنوان مشاورِ تدوین تأثیر بسزایی در یکدست شدن فیلم و هم خوانی شیوه ی طنز تک گویی با روایت داستان داشته است. وی در کتاب خاطرات خود نوشته که در صحنه ی پایانی فیلم آلن تحت تأثیر فیلم **بانی و کلاید** قصد داشت تا با تیراندازی ویرژیل را بکشد اما با اصرار روزنبلوم پایان داستان به طریقی که دیده ایم عوض می شود و به نظر اصرار او بجا و درست بوده است چرا که صحنه ی آخر یکی از صحنه های به یادماندنی در فیلم های کمدی است. فیلم یک روایت کمدی-جنایی است که برای اولین بار از قالب شبه مستند برای بیان یک داستان طنز استفاده کرده است. داستان در مورد زندگی شخصی به نام ویرژیل استارکول (وودی آلن) است که ناخواسته و به اجبارِ جامعه و شرایط زندگی به سمت دزدی رو می آورند. فیلم از سه بخش تشکیل می شود:

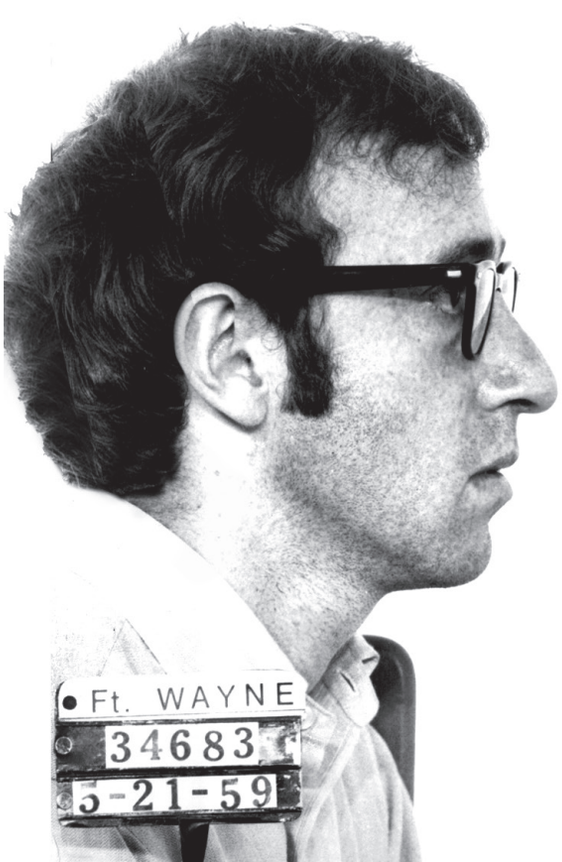
۱-کودکی ویرژیل که توسط راوی سوم شخص تعریف می شود و به صورت فیلم های خبری بسیار قدیمی نمایش داده شده است.

۲-مصاحبه با افرادی که ویرژیل را می شناسند مانند پدر و مادر او، روانشناسش و یا افسر نگهبان زندان.

۳-زندگی ویرژیل در بزرگسالی.

این سه بخش به صورت ترکیبی ولی با خط روایی مستقیم، داستان زندگی او را بیان می کنند. در بخش اول ما با شرایط رشد و تربیت ویرژیل در محیط زندگیش آشنا می شویم. داستان برای ما تعریف می کند که کودکی او با شکست های پی در پی اش در مدرسه، در موسیقی، در پیدا کردن یک گروه دوستی و حتی در ارتباط با پدرش همراه است به طوری که پدر در مصاحبه ها مدام بر این امر تأکید دارد که پسرش از ابتدا یک «قالپاق دزد بوده» در نتیجه در وهله ی اول ما با شخصی رو به رو می شویم که دزدی را به اجبار و به دلیل عدم پذیرش از سوی جامعه انتخاب می کند. ضد قهرمانی دوست داشتنی که در دلمان شاید به او حق هم بدهیم. در بخش دوم خاطراتی که افراد مصاحبه شونده از او تعریف می کنند بیان می شود که هیچ نقطه ی مثبت و روشنی در آن وجود ندارد مگر در هنگام عشق به لوییز (ژانتمر گولین) و دقیقاً در بخش سوم نیز عشق به لوییز در برهه ای زندگی ویرژیل را به سمت مسیری سالم می برد (سعی او برای یافتن شغلی به جز دزدی) اما بار دیگر جبر اجتماعی حاکم او را به دزدی سوق می دهد و ویرژیل سعی می کند تا از طریق دزدی نظام خانواده اش را حفظ کند، او که تا قبل از آن از تنهایی و بی دست و پایی خود رنج می برد سردسته ی یک گروه خلافکار می شود، و با دزدی از بانک ها گرچه در روشی نادرست به شهرت می رسد (در طنزی کنایه آمیز راوی این مسئله را این گونه بیان می کند که ویرژیل برای آموزش شیوه های سرقت خود به دانشگاه ها دعوت می شود و از این بابت جایزه های متعددی نیز دریافت می کند: طعنه ای تمسخرآمیز به شخصیت های معروف سیاسی و هالیوودی) و این همان طنز تلخ جایگاه اجتماعی نادرست است.

آلن جزء فیلم سازان جوانی بود که هالیوود نو را در نیمه ی دهه ی شصت و اوایل دهه ی هفتاد به راه انداختند، و استفاده از شیوه های جدید در روایت فیلم یکی از تلاش های آن ها برای نشان دادن رویکردهای جسورانه شان نسبت به نسل پیش از خودشان می باشد. به عنوان مثال استفاده آلن از مصاحبه و راوی سوم شخص نه تنها در اواخر دهه ی شصت که فیلم های مستندگونه و روزنامه نگاری بسیار آوانگارد می نمود امری خاص جلوه می کرد بلکه در عین حال او از این طریق توانست اطلاعاتی را به بیننده ی خود منتقل کند که بیان آن از طریق دیالوگ یا اکشن ممکن نبود. وودی آلن کمدین کلوب های شبانه است و دقیقاً همان شیوه ی تک گویی طنز را در این فیلم مورد استفاده قرار داده است که به نظر تازه و نو و بسیار بجا می نماید. درصحنه هایی که ویرژیل در آن همراه با لوییز مشغول قدم زدن در داخل پارک است، همه چیز بسیار عاشقانه می نماید و



داستان رو به درامی رومنس پیش می رود: فضای مه گرفته ای از درختان، موسیقی زیبا و زوجی عاشق. ولی تک گویی طنز آلن در رابطه با مشکلش در ارتباط با زنان بر روی این صحنه این فضای رومانتیک را به طنز آغشته می کند. تصور کنید که اگر قرار بود این صحنه مانند فیلم های کمدی گذشته فیلم برداری می شد حتماً آلن سهواً لوییز را به داخل آب می انداخت یا هنگام قدم زدن دزدکی دستش را داخل کیف او می کرد تا چیزی بدزدد و طنزی از بور شدن او حاصل می شد. اما آلن به جای استفاده از طنز موقعیت، از شیوه ی تک گویی خنده آور بر روی تصاویر جدی استفاده می کند که نه تنها با قالب مستند گونه ی فیلم به خوبی هم خوانی دارد و کامل روی تصویر می نشیند بلکه در عین حال این همان روشی است که آلن در پردازش آن مهارت دارد. سینمایی که آلن و برخی دیگر از فیلم سازان جوان این دهه سعی داشتند تا آن را از نو بسازند نگاهی انتقادی به سینمای کلاسیک هالیوود داشت. در صحنه ای که ویرژیل سعی دارد تا همکار زنش را که از او بخاطر گذشته اش حق السکوت می گیرد با ماشین از بین ببرد. حرکت دوربین به شدت هیچکاکی می نماید. کلوزآپ از صورت وحشت زده ی زن و نماهای نزدیک از حرکت ماشین در منزلِ او یادآور فیلم های جنایی هیچکاک است و به نظر کارگردان جوان با انتخاب ژانر جنایی و استفاده از هجو در آن سعی می کند تا هالیوود کلاسیکی را بازسازی کند که در دنیای او اهمیتش را از دست داده است. از دیگر نشانه های آن شکسته شدن عینک ویرژیل توسط دیگران در طول فیلم و صحنه ی شلاق زدن به سایه ی مجرم است. به نظر من آسیب رساندن به وسایل یا سایه ی یک شخص سطحی ترین نوع خشونتی است که می توان در قبال فردی اعمال کرد و این امر طعنه ای است خنده آور به مسئله ی سانسورِ خشونت در فیلم های دهه های گذشته در هالیوود.

پول را بردار و فرار کن فیلمی کمدی است اما در لایه های درونی اش نگاهی انتقادی وجود دارد. آلن با استفاده از کمدی سعی می کند تا برخی از مشکلات جامعه ای که در آن زندگی می کند را به نقد بکشد و در تمام قسمت های فیلمش به جامعه ای خرده می گیرد که چنین شخصیتی را بازخورد می دهد. اما او در این کار افراط نمی کند تنها با طعنه هایی طنزآمیز مشکلات و

مسائل ناهنجار اجتماعی را به سخره می گیرد و قضاوت را به عهده ی تماشاگر می گذارد. به عنوان مثال سیستم بانکی که بدون توجه به هیچ مفهوم و معنایی فقط از یک الگوی خاص پیروی می کند و آلن با استفاده از طنز موجود در یادداشت تهدیدش این نظام را به سخره می گیرد (در حالی که مسئله ی اصلی، دزدی از بانک است کارمندان و حتی رئیس بانک درگیر املای غلط ویرژیل می شوند و به گونه ای در ذهن مخاطب این مسئله پررنگ می شود که در نظام سرمایه داری سوسیالیستی هیچ امری مهمتر از مراتب اداری و نظم کاری نیست). مأمور فروش بیمه که در طنزی ظریف به عنوان تنبیه، او را با ویرژیل در سلول تنها می گذارند نیز نشانی از همین نظام دولتی است که سعی در بهبود زندگی شهروندانش دارد در صورتی که یکی از همین شهروندان (ویرژیل) برای تأمین معاش خانواده اش خود را ملزم به دزدی می بیند. از دیگر صحنه هایی از این دست استخدام ویرژیل در یک شرکت دولتی است که مصاحبه ی استخدام تبدیل به یک بیست سؤالی می شود و در نهایت ویرژیل به مسئول استخدام مبلغی می دهد و استخدام می شود! دهه ی شصت زمان سربرآوردن دردهایی است که جامعه ی آمریکایی سرخورده از جنگ ویتنام و دلسرد شده از نظام حاکم با آن دست به گریبان است و آلن حتی این نگاه منفی به سیاستمداران را با اشاراتی ظریف در دیالوگ ها نیز گنجانده است. در این باره می توان به سؤال مصاحبه کننده از ویرژیل اشاره کرد که از او سراغ دوستانش را می گیرد و او می گوید که اگر منحرف نشده باشند یا سیاستمدار شده اند و یا ورزشکار که به وضوح جایگاه سیاستمداران را در نگاه فیلم ساز مشخص می سازد. گوینده ی راوی **پول را بردار و فرار کن** «جکسون بِک» است. شخصی که سال ها در رادیو به جای «سوپرمن» در داستان هایش صحبت کرده است و در اینجا او ناکامی ها و تلاش های بی سرانجام قهرمان داستان را باز گو می کند که برخلاف سوپرمن هیچ گاه منجر به پیروزی نشده است. ویرژیل حتی از لحاظ ظاهری نیز برعکس نماد آمریکاییش است و این اتفاق در عین خنده دار بودنش نوعی تعارض را در ذهن مردم ایجاد می نماید. آلن، شخصیت سوپرمن را که یکی از نمادهای آمریکایی است در ذهن مردمی که سال ها با او هم ذات پنداری کرده و همیشه توانسته بودند با قدرتی ورای تصور بر شر پیروز شوند به چالش می طلبد. او از آنها می خواهد که اینبار با ویرژیل، ضد قهرمان دست و پا چلفتی و اتفاقاً تنهایی که برخلاف سوپرمن برای پذیرفته شدن از طرف جامعه بسیار تلاش می کند اما موفق نمی شود همراه شوند. **پول را بردار و فرار کن** فیلمی کمدی است که در تک تک صحنه ها و دیالوگ هایش نگاه انتقادی به گذشته و حال آمریکا دارد. فیلم هجوی است که مخاطبش را در جایگاه قضاوت دنیای اطرافش و خودش قرار می دهد. و در پایان، بعد از خندیدن ها و لذت بردن ها از فضای اثر آنچه در ذهن باقی می ماند نگاه طعنه آمیز است به سوپر قهرمان های هالیوود، به دنیای هالیوود، به ارزش های هالیوود.

منابع:

- cine-eye.org
- naghdefarsi.com
- newwavefilm.com
- nextprojection.com
- tvguide.com
- woodyallenpages.com

دیوار نوشته های آمریکایی: تصویری از جرج لوکـــــاس

بهار توفیقی
bahartistic@gmail.com

جرج والتون لوکاس جونیور متولد ۱۴ می ۱۹۴۴ در شهر مدستو کالیفرنیا به دنیا آمد و بزرگ شد. لوکاس از دوران نوجوانی علاقه ی زیادی به مسابقات اتومبیل رانی نشان می داد، او اوقات فراغتش را صرف مسابقات سرعت می کرد و دوست داشت شغل آینده اش در همین راستا باشد.

البته این آینده ای نبود که پدر و مادر جرج لوکاس برای او می دیدند. جرج خود درباره‌ی نوجوانی اش می گوید: «من خیلی خیالباف بودم. من هرگز به عنوان یک دانش‌آموزی که باهوش نیست شناخته شده نبودم همیشه مرا به عنوان کسی که می تواند خیلی بهتر باشد و از پتانسیلش استفاده نمی کند می شناختند.» جرج تا سن ۱۸ سالگی سر تصمیمش ماند و به مسابقات اتومبیل رانی ادامه داد تا جایی که در سال ۱۹۶۲ سانحه ی تصادف شدیدی برایش اتفاق می افتد.

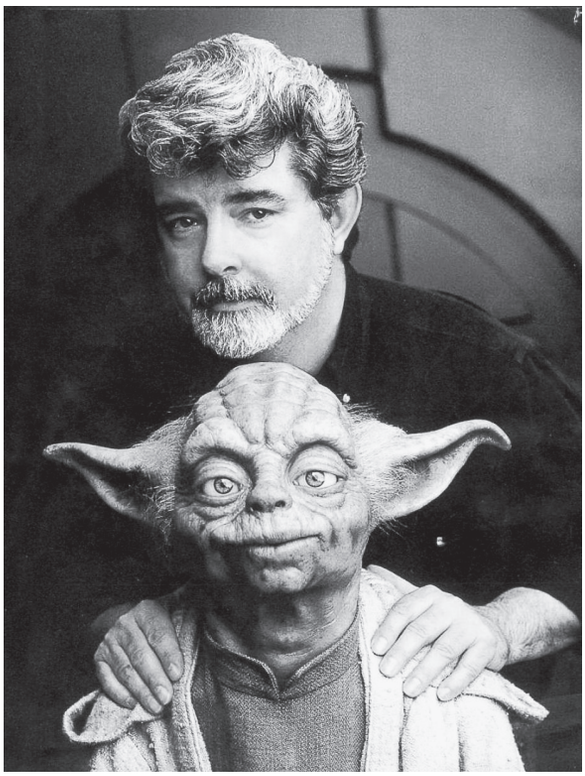
ماشینی که سرعت بسیار بالایی داشت از کنار با ماشین جرج برخورد می کند، ماشین جرج هفت یا هشت بار پشتک می زند و در آخر با یک درخت برخورد می کند. برخورد ماشین لوکاس چنان با درخت شدید بود که درخت از ریشه کنده می شود. گفته می شود جرج به دلیل بیرون پرت شدن از ماشین زنده ماند. اما بیهوش شد و ریه اش آسیب شدید دید و چند استخوان شکسته داشت.

این اتفاق باعث شد زندگی لوکاس ۱۸ ساله دگرگون شود. جرج در این باره می گوید: «من متوجه شدم که راننده ی مسابقات ماشین چندان شغل هوشمندانه ای نیست. مخصوصاً بعدازاین تصادف. قبل از اولین تصادف شما نسبت به خطر بی توجه هستید چون متوجه نیستید چقدر نزدیک لبه قرار دارید. اما شما می بینید که چه آینده ای پیش رو دارید. و به احتمال زیاد آخرش کشته می شوید.»

لوکاس که حالا به درس هایش بیشتر علاقه نشان می داد به کالج شهر مدستو رفت تا روانشناسی و مردم شناسی و فلسفه بخواند.

او در عین حال علاقه اش را به ماشین از دست نداد، اما به جای مسابقه دادن با آن از ماشین ها عکاسی و فیلم برداری می کرد.

در همین زمان بود که پدر جرج از او می خواهد که در مدستو بماند



و کار خانوادگی شان را ادامه دهد. جرج قبول نمی کند و می گوید: «من هیچ وقت شغلی نخواهم داشت که مجبور شوم در آن هرروز کارهای تکراری انجام دهم.»

لوکاس همیشه علاقه ی خاصی به سینما و مخصوصاً فیلم های آوانگارد داشت. اما هنوز برای این علاقه تصمیمی نگرفته بود تا جایی که توسط یکی از دوستانش با دانشگاه یو ای سی آشنا شد و به آنجا منتقل شد.

جرج در این باره می گوید: «من متوجه شدم مدرسه ی فیلم سازی واقعاً برای فیلم سازی است. به نظرم دیوانه کننده بود. نمی دانستم می شد دانشگاه رفت تا فیلم سازی را یاد گرفت. وقتی به آنجا رفتم عاشقش شدم و فهمیدم این چیزی است که برای من است. علاقه ی من به مسائل جامعه و هنر و عکاسی را باهم داشت و چیز کاملاً جدیدی بود که من در موردش نمی دانستم. پس می توان گفت تصادفی واردش شدم.»

لوکاس بعد از دانشگاه مطمئن بود که باید به جنگ ویتنام برود اما در آزمایش ها پزشکی متوجه شدند که لوکاس دیابت دارد و نمی تواند به جنگ ویتنام فرستاده شود.

جرج لوکاس پا به عرصه ی حرفه ای فیلم سازی می گذارد. فیلم کوتاهی با عنوان **الکترونیک لبیرنس: تی اچ ایکس۱۱۳۸** می سازد که موجب می شود بتواند در کمپانی برادران وارنر به عنوان اینترن به آموزش و فعالیت بپردازد. در همان زمان با فرانسیس فورد کاپولا آشنا می شود و آن دو در آینده به فعالیت باهم می پردازند.

اولین فیلم بلند جرج لوکاس که اقتباسی است از فیلم کوتاهش

الکترونیک لبیرنس: تی اچ ایکس ۱۱۳۸ موفقیت چندانی نصیب این کارگردان نمی کند. فیلم فضایی آوانگارد دارد. و به نظر می رسد برای مخاطب چندان قابل درک نیست.
بعد از این شکست لوکاس فعالیت روی پروژه ی جدیدش را آغاز می کند، **دیوار نوشته های آمریکایی**.
دیوار نوشته های آمریکایی در سال ۱۹۷۳ ساخته شد و موفقیت عظیمی به دست آورد.
این فیلم توانست پرتره ی درخشانی از جوان های امریکا دهه ی شصت را به تصویر بکشد. به گفته ی خود لوکاس این فیلم زندگی گرم امن بدون درگیری را نشان می دهد. فیلم که با ۷۸۰ هزار دلار ساخته شده بود ۵۰ میلیون دلار در باکس آفیس فروش داشت. و کاندید پنج جایزه آکادمی اواردز[1] از جمله بهترین فیلم، بهترین فیلم نامه و بهترین کارگردانی شد. فیلم **دیوار نوشته های آمریکایی** هنوز هم به عنوان یکی از موفق ترین فیلم های ساخته شده با بودجه ی کم شناخته می شود.

در نگاه اول، **دیوار نوشته های آمریکایی** به نظر سفری نوستالژیک به دهه ی شصت میلادی آمریکاست. سال های نوجوانی خود کارگردانان بزرگ این فیلم، تهیه‌کننده فرانسیس فورد کاپولا که در آن زمان به تازگی **پدرخوانده** را کارگردانی کرده بود و نویسنده و کارگردان جرج لوکاس که خلق سری فیلم های **جنگ های ستاره ای** را در ادامه زندگی حرفه ای‌اش پیش رو داشت.
فیلم در سال ۱۹۷۳ ساخته شده و حال و هوای یک شب تابستانی ۱۹۶۲ را در شهر کوچکی از کالیفرنیا به نمایش می گذارد. **دیوار نوشته های آمریکایی** هم داستان ماجراجویی وهم روزمرگی چند دوست نوجوان است که زندگی هرکدام را در یک شب به صورت مجزا دنبال می کند و به تصویر می کشد.
دیوار نوشته های آمریکایی یک شب نوجوانانی را نشان می دهد که بزرگسالی و مشکلات آینده را پیش رو دارند. حال و هوای معصومیت نوجوانی را در شخصیت‌ها و سادگی و بی‌آلایش بودن زندگی دهه ی شصت را در فیلم به خوبی می بینیم.
دیوار نوشته های آمریکایی فیلم خوبی است برای دیدن و تحلیل شخصیت های نوجوان دهه ی شصت و مشکلات کوچک و دوست داشتنی آن ها. اما چیزی که این فیلم را یک فیلم فوق العاده می کند، نشان دادن نوع برخورد این جوان ها با این مشکلات است که برگرفته شده از نشانه های فرهنگی دهه ی شصت آمریکاست. این فیلم یک قدم عمیق تر به درون شخصیت هایی که در نگاه اول به چشمانمان ساده می آیند می گذارد. به طوری که انگار خالق این فیلم، زندگی آن جوان ها را یک به یک تجربه کرده است.
از خیلی جهات فیلم **دیوار نوشته های آمریکایی** قالب یک فیلم نوجوانانه دهه ی هفتادی را دارد. شخصیت ها چند دوست نوجوان اند که باهم فرق زیادی دارند و فیلم وقایع یک شب را به تصویر می کشد. اما اتفاقاتی که برای شخصیت ها می افتد به نظر به اندازه ای عمیق است که دیدشان نسبت به خودشان و جهان اطراف را به ما نشان می دهد.
چهار شخصیت اصلی فیلم «استیو بولاندر» (ران هاوارد) پسر خوب داستان، «جان میلنر» (پال له مات) پسر سرسخت جیمز دینی و برنده همیشگی مسابقات سرعت، «تاد فیلدز» تری (چارلز مارتین اسمیت) پسر دست و پا چلفتی و «کرت هندرسون» (ریچارد دریفوس) پسر خیال باف و متفاوت...
در یک شب درونیات واقعی شخصیت ها یا برای تماشاگر نمایانگر می شود یا برای خودشان. این شب، برای هرکدام از شخصیت ها به صورت خاصی مهم است. استیو و کرت فردای آن شب از شهر خارج شده و به دانشگاه می روند. زندگی شان رو به تغییر است. استیو برای آینده اش بسیار مصمم به نظر می رسد و از تصمیمش مطمئن است. همچنین از اولین صحبتش با دوست دخترش لوری که به او می گوید بهتر است هرکداممان دوستی با آدم های دیگری را نیز امتحان کنیم متوجه می شویم که پشت ظاهر مؤدب پسر ایده آل شهر کوچک استیو آن قدرها هم خوب و درستکار نیست. کرت برخلاف استیو مردد است. انگار مدام خود به دنبال نشانه ای می گردد که او را از رفتن بازدارد. چندان رغبتی به رفتن ندارد و مدام تصمیمش را زیر سؤال می برد.
کرت تمام شب را به شناخت خود می پردازد. به دنبال ماجراجویی و به دنبال دختر بلوند رؤیاهایش می رود.
از طرفی دیگر، جانی که به ظاهر شخصیتی سرسخت و حتی خشن دارد. به طور اتفاقی یک دختربچه را سوار می کند که به نظر می رسد تحملش برایش دشوار است اما کم کم با او صمیمی می شود و این آشنایی تأثیر زیادی روی جان می گذارد. و ما را متوجه می کند که جان در درون ظاهر سختش مهربان و دل رحم است. همچنین جان در مسابقه ی آخری که می دهد متوجه است که رانندگان دیگر بهتری بیرون از این شهر کوچک هستند که ممکن است از او بهتر باشند، او یا باید دل را به دریا بزند و دنیای بیرون را نیز ببیند یا باید در همین شهر کوچک ماهی بزرگ تنگ کوچک باشد.
داستانی دیگر داستان تاد است، پسری دیگر از همین جمع که ظاهری شبیه بچه درسخوان ها دارد و به نظر ساده تر می رسد و همه مرتباً دستش می اندازند. استیو به او می گوید که می تواند ماشینش را تا کریسمس پیش خود داشته باشد و تاد بی اندازه خوشحال می شود. او با ماشین دختری را سوار می کند و اینطور به نظر می آید که این اولین تجربه اش در برخورد با دخترهاست و برای تحت تأثیر قرار دادن آن دختر هر کاری می کند و شخصیت خودش را جور دیگری نشان می دهد. و در آخر متوجه می شود نیاز ندارد که تظاهر به چیزی که نیست کند و وقتی خودش باشد نیز می تواند روی کسی تأثیر بگذارد.
لوری، خواهر کرت و دوست دختر استیو، نیز از قاعده مستثنا نیست. او شاید یکی از چهار پسر اصلی داستان نباشد اما مطمئناً یکی از شخصیت‌های تأثیرگذار فیلم است.
لوری که به نظر می رسد به استیو علاقه‌ی زیادی دارد، از تصمیم

---

۱ Academy Awards

او به رفتن و همچنین رفتار ناپسندش به ستوه آمده و سرخورده می شود. به نظر می رسد امشب برای او نیز مانند کرت شب تصمیم گیری مهمی است، آیا می تواند با استیو ادامه دهد یا باید رابطه را تمام کند و با او و عشقش خداحافظی کند.

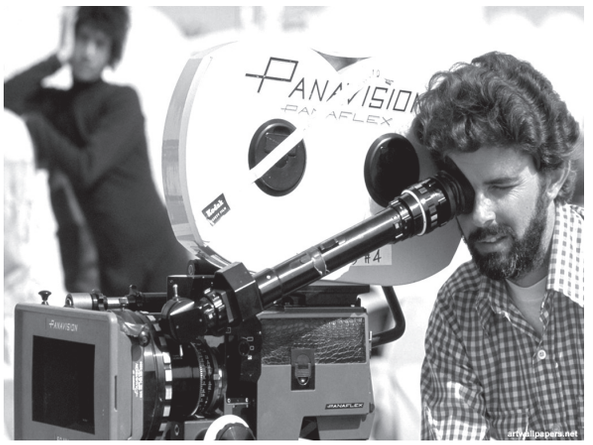
نوجوان های فیلم **دیوار نوشته های آمریکایی** مدام در حال تغییر، تصمیم گیری، تجربه و یادگیری و درواقع رشد و بزرگ شدن هستند. **دیوار نوشته های آمریکایی** همان دنیای بچگی و دنیای معصومیت رو به پایان است.

آن سال ها در امریکا بسیار سال های حساسی بودند. نوجوان های دهه ی شصت، کسانی هستند که درست بعد از جنگ جهانی دوم به دنیا آمدند. در کشوری بزرگ شدند که پس از پیروز شدن در جنگ جهانی دوم همه جوره سعی داشت هرج و مرج پس از جنگ را سرکوب کند و آزادی و آرامش را جایگزین آن کند. درعین حال که پیشرفت اقتصادی امریکا به طرز شگفت انگیزی بالا بود و جامعه امریکا در رفاهی زندگی می کرد که تا به حال در این کشور نظیر نداشت، دوران پس از جنگ ترس و پارانویایی نیز به همراه خود داشت که موجب می شد یک نوع بدبینی کلی نسبت به دنیا در کشور سایه افکند. این بدبینی در جامعه ی آمریکایی در بستر «شهروند ایده آل» پوشیده شده بود. به این معنی که همه سعی می کردند به کلیشه ی شهروند خندان و خوش برخورد آمریکایی که از خانواده و تحصیلات خوب برخوردار است نزدیک شوند تا جامعه نسبت به آن ها بدبین نباشد. بازتاب این فرهنگ در فیلم **دیوار نوشته های آمریکایی** به خوبی آشکار است. احترام خاصی که مردم شهر برای استیو و کرت می گذارند صرفاً به سبب اینکه این جوان ها به کالج خوبی می روند و رفتاری مطابق میل جامعه دارند. و همین احترام از جانی سلب شده است. (صحنه ای که پلیس به جانی اخطار می دهد.)

اما به نظر می رسد محور اصلی فیلم به دور شک و تردید کرت هندرسون می گردد. کرت نمی داند آیا این تصمیم درست است که شهر کوچکش که تمام کسانی که دوست دارد در آن هستند را پشت سر بگذارد و به دنبال آینده ای برود که چندان از خواستنش مطمئن نیست. ترس از ناشناخته و حس خوب راحتی روتین یک شهر کوچک او را مردد می کند. این سؤال پایه ای است که ممکن است در ذهن هرکسی ایجاد شود. آیا شخص باید خانه اش را ترک کند و به دنبال رؤیاها و بلند پروازی هایش برود، به دنبال کشف ارزش های خود و تجربیات بیشتر و یا شخص باید نزدیک محل زندگی اش بماند، از خانواده و دوستانش مواظبت کند و در همان جایگاهش به جامعه ی کوچک خود خدمت کند و هرگونه ماجراجویی خارج از محل زندگی اش را خودخواهی بداند؟

کرت اما به نظر می رسد شک و تردیدش برای رفتن صرفاً به دلیل سست بودن خودش است نه فداکاری برای رفقای و خانواده. ماندن کرت در خانه به کسی به جز خودش سودی نمی رساند. اما فهم و درک این شخصیت مدام در تماشاگر این امید را ایجاد می کند که تصمیم درست را بگیرد و به سوی آینده اش برود.

و شخصیتی به نام ولفمن که مانند سایه ای از حقیقت پذیرفته شده برای همه به کرت می گوید که دنیا جای بزرگی است و باید برود



و تجربه کسب کند. و کرت به دنبال آینده ای می‌رود که برایش بهترین انتخاب است.

این فیلم درواقع جزء اولین فیلم هایی بود که داستان های جداگانه ی تعداد زیادی شخصیت را دنبال می کرد و به درستی به سیر تحول آن ها می‌پرداخت.

ما در طول فیلم می‌بینیم که کرت چگونه از قبول تغییر سرباز می زند درحالی‌که استیو آن را به راحتی می پذیرد. و تصمیم هر دو در لحظه ی آخر تغییر می کند. می بینیم که تاد چگونه به پیش رویش نگاه می کند و جان چگونه به پشت سر؟

اگر با نگاهی عمیق تر به چهار شخصیت اصلی مخصوصاً کرت بنگریم می بینیم که درواقع تمام این شخصیت ها شاید تصویری از خود جرج لوکاس است. بازتاب قسمت هایی وجودی او و کسانی که از دوران نوجوانی اش می شناخت. زندگی های موازی که جرج لوکاس می توانست داشته باشد. انتخاب هایی که در زندگی اش پیش رویش داشت و سرنوشت هایی که ممکن بود دچارشان شود. نوجوانی که در سال ۱۹۶۲ هفده هجده ساله بود. و با هر تصمیمی که می گرفت زندگی متفاوتی را تجربه می کرد.

کرت خیالباف و منحصربه فرد از شهر کوچکش دور می شود به دنبال آینده ای بهتر می رود و نویسنده می شود.

جان میلنر به مسابقات اتومبیل رانی ادامه می دهد و توسط یک راننده ی مست کشته می شود.

استیو در شهر کوچکش می ماند و شغلی معمولی در شرکت بیمه می گیرد.

و تاد در عملیاتی نزدیکان لوک در جنگ ویتنام مفقودالاثر می شود.

منابع:

– کتاب سینمای جرج لوکاس نوشته ی مارکوس هیرن
– مقاله ی امریکن گرفیتی نوشته ی ایان سی بلوم
– نقد فیلم امریکن گرفیتی نوشته ی توماس کالدول
– مقاله ی آمریکا در زمان پس از جنگ نوشته ی دیوید پیرس

مکالمه؛ فرانسیس فورد کاپولا

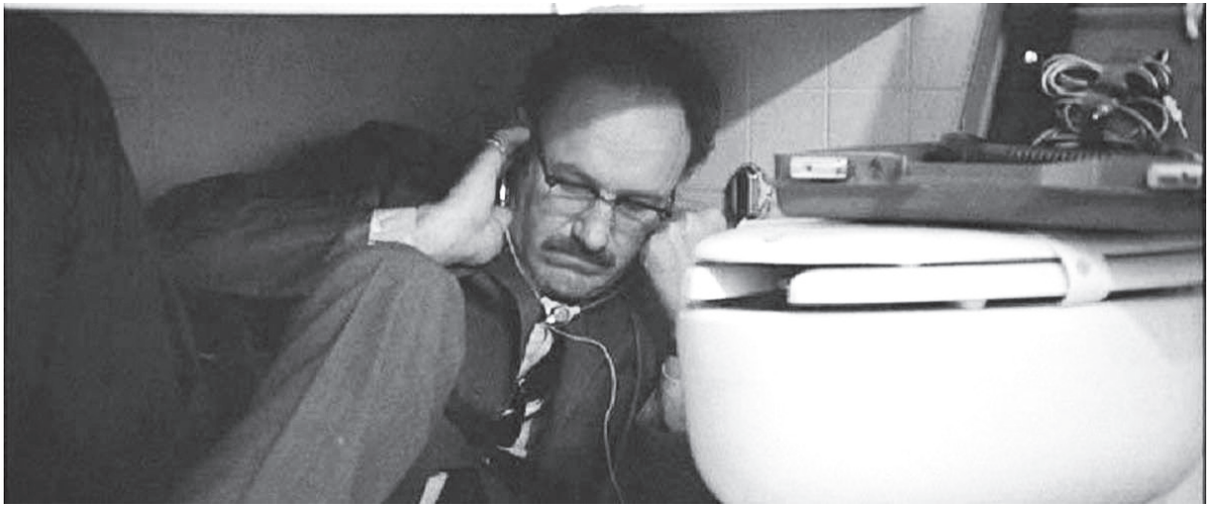
مترجم: زیبا شیبانی
ziba.sheibani@gmail.com

مکالمه فیلمی است که در دوران طلایی هالیوود (رنسانس هالیوود دهه ۶۰-۷۰) ساخته شد. در این فیلم هری کاول یک جاسوس خصوصی است و در کار خودش یک نابغه منحصر به فرد به حساب می آید. او مردی تنهاست و از این که بارها به خاطر فروش اطلاعات افراد بی گناه، باعث کشته شدن آن ها شده دچار عذاب وجدان شده است. در پرونده جدیدش، او مکالمه های زوج جوانی را که در میدانی شلوغ در حال قدم زدن هستند، ضبط می کند و متوجه می شود خطری آن ها را تهدید می کند. او تصمیم می گیرد که آن زوج را از مرگ نجات بدهد. بخشی از داستان این بود ولی نحوه روایت آن است که بسیار خیره کننده است... تأثیر مشهودی از **آگراندیسمان** آنتونیونی داشت. که کاپولا خودش هم این را می گوید. بر عکس فیلم **آگراندیسمان** که تصاویر نقش کلیدی رو در طول فیلم داشت در این فیلم صداها و موقعیت های شنیداری است که اهمیت دارد و در راستای کشف حقیقت پیش می رود که در آخر با یک ضد پیرنگ قوی ما را از تماشای یک فیلم معمایی درگیر زوال و کشمکش شخصیتی و واکاوی روانی هری می کند. کسی که فکر می کند دیگر تنهایی و حریم شخصی خودش را از دست داده است. نمای پایان بی نظیر بود. هری تمام شد و از هم گسیخت. چون دیگر تنها نیست شکارچی، خودش شکار شد. مکالمه بیش از همه برای دو چیز به یاد ماندنی است. یکی برای صحنه های خیابان ابتدای فیلم و تشریح دقیق چگونگی ضبط صدای زن و مردی که در حال قدم زدن در میان جمعیت هستند توسط سه میکروفون و سپس ترکیب سه نوار برای به دست آوردن نوار مادری که همه گفت و گو در آن به وضوح شنیده می شود (و شباهت این فرایند با میکس صدا در فیلم سازی). دوم به خاطر شخصیت پردازی قهرمان اصلی فیلم هری کُل که به دقت طراحی شده و دارای نوعی مشکل ارتباطی است و افسردگی پنهان است که از جمله در شکل لباس پوشیدن او (بارانی شفاف در همه شرایط و عینک دِمُده) و رفتارهای وسواس آمیزش نمود پیدا کرده است. تِم اصلی فیلم، رابطه مشاهده گر با موضوع، البته بکر نیست و خود کاپولا به تأثیرپذیری خود از فیلم **آگراندیسمان** آنتونیونی اشاره کرده است.

نکته ای که کمتر به آن اشاره شده است شباهت این موقعیت با موقعیت هنرمند، بخصوص عکاس و فیلم ساز مستند است که با آن شباهت دستگاه‌های ضبط و تدوین صدا با ابزار فیلم سازی دست به دست هم می دهند تا موقعیت هری کل را به موقعیت فیلم ساز نزدیک کنند. فیلم سازی که مدام در حال مشاهده زندگی است و بیش از اینکه تأثیرش در زندگی جاری برایش مهم باشد از دقت کارش و توانایی های تکنیکی خودش لذت می‌برد و شاید هم گاهی مانند هری کل دچار عذاب وجدان می شود. امّا این همه به خودی خود فیلمی جذاب به وجود نمی آورد. نفس مشاهده خیابان و حرکت آدم‌ها در آن است که به فیلم جذابیت می بخشد و در اینجا با یک تضاد درونی در ساختار فیلم مواجه هستیم. فیلمی که می خواهد یک جور معادل شنیداری فیلم **آگراندیسمان** باشد (در آن فیلم عکاس مدام عکسی را بزرگ می کند تا رابطه ای را در آن کشف کند) ناچار است به وجه دیداری تکیه کند و جذابیت خود را دست کم همان اندازه که در نوار صوتی فیلم می جوید (و به گمان من بیش از آن) در تصویرهای آن بیابد. از یک منظر نوع استفاده از تصویرهای زوجی که در خیابان راه می روند غیرمنطقی است. این تصویرها که با لنز تله گرفته شده است یک جور نقطه دید دوربین - میکروفونی است که از بالای ساختمانی زوج را دنبال می کند، نه نقطه دید هری کل، امّا همه جا برای بصری کردن دغدغه های ذهنی او به کار گرفته شده اند. مشکل از آنجا شروع می شود که میل به دید زدن که به اعتقاد برخی در ذات سینماست در بنیاد خود یک دید زدن بصری است و استراق سمع ظاهراً هرگز به تنهایی نمی توان جای آن را بگیرد. همه آن تصاویر خیابان هم به دو دلیل جذابند. یکی همین میل به دید زدن دو آدم از دور (که در اینجا چون حرف های شان را هم می شنویم جذاب تر می شود) و دیگر لذت بردن از توانایی های تکنیکی گروهی که آن ها تحت نظر گرفته اند. آیا مشکلات شخصیتی هری کل معلول قرار گرفتن در موقعیت مشاهده گری هستند که با وجود آگاهی به پی‌آمدهای فاجعه بار اطلاعات صوتی که جمع آوری می کند روی مرگ و زندگی دیگران، باید نسبت به آن ها بی تفاوت باشد یا برخی از این خصوصیات شخصیتی ذاتی او هستند و باعث می شوند او بر خلاف دیگر همکارانش نتواند بی تفاوت باقی بماند؟ لذتبخش بودن توانایی تکنیکی ظاهراً تنها چیزی است که به هری کل لذت می بخشد و او را به هیجان می آورد و از این منظر باز او را به یک هنرمند، بخصوص هنرمندی که در سینما کار می کند و کارش یک وجه تکنیکی پررنگ دارد، شبیه می کند. افزودن یک بُعد معنوی به شخصیت او (رفتن او به کلیسا برای اعتراف) و علاقه هنری جدّی (ساکسیفون نواختنش در تنهایی) یک گام دیگر شخصیت او را به فیلم ساز نزدیک می کند.

موسیقی جازی که هری کل در تنهایی می‌نوازد، همانند نوای اندوهگین و آرامش‌بخش پیانویی که در بیشتر فیلم روی تصویرهای خیابان های مناطق حاشیه ای شهری می شنویم، برای من از یک جور رضایت دادن و پذیرش ناتوانی مان در ایفای نقش مؤثر در مشاهدات مان حکایت می کند و موقعیت مشاهده گر حرفه ای را به موقعیت انسان به عنوان مشاهده گر به طور کلّی نزدیک می کند. چیزی که ناتوانی انسان را در ایفای نقش فعال در رویدادهایی که شاهد آن هاست قابل تحمل می سازد هنر و در اینجا موسیقی است که موقعیت غیراخلاقی را به یک وضعیت روحی همزمان اندوهگین و لذت بخش ارتقا می دهد.

فیلم **مکالمه** محصول چنین دورانی است که به عنوان یکی از بهترین نمونه های چنین تلفیقی نشان می دهد چطور نوآوری ها و تغییرات سبکی متأثر از سینمای هنری اروپا در چارچوب همان ساختارهای سنتی و قراردادی سینمای کلاسیک امریکا به کار می رود و حاصلش یکی از آثار درخشان تاریخ سینماست که نبوغ و خلاقیت و اصالت از آن فوران می کند. فرانسیس فورد کاپولا فیلم نامه **مکالمه** را همزمان



با **پدرخوانده دو** در سال ۱۹۷۴ ساخت. هرچند فیلم نامه آن را ۱۹۶۷ سال نوشته بود اما تازه بعد از موفقیت بی نظیر **پدرخوانده** یک بود که امکان ساخت آن را پیدا کرد. درواقع می توان **مکالمه** را نمونه موفق تلاش کاپولا در جهت ساخت فیلم های شخصی در دل سیستم هالیوود دانست که متأسفانه بعدها دیگر نتوانست آن را با چنین کمالی که در مکالمه می بینیم، تکرار کند.

نکته‌ای که فیلم نامه **مکالمه** را از بقیه فیلم نامه هایی که کاپولا نوشته، متمایز می کند، نوع رویکرد وی به ساختار روایت فیلمنامه است که ما را با نوعی تلفیق ساختار کلاسیک و مدرن مواجه می‌کند. به طوری که موقعیت اصلی داستان از دل سینمای جنایی، معمایی و کارآگاهی آمریکا برمی آید اما نوع رویکردش در بسط و گسترش آن وام دار سنتهای اروپایی است. یعنی در ابتدا فکر می کنیم با یک ماجرای جنایت روبرو هستیم و قرار است همراه با هری سر از آن درآوریم اما هر چه جلوتر می رویم، این مسیر کشف و حل معما به پروسه تدریجی فروپاشی ذهنی هری و از هم گسیختگی روحی و روانی او تبدیل می شود. به عنوان نمونه از یک سو فیلم نامه **مکالمه** از این جهت که کسی اتفاقی در جریان ماجرای جنایتی قرار می گیرد و می کوشد تا جلوی وقوع آن را بگیرد، **پنجره عقبی** هیچکاک را به یاد می آورد، با این تفاوت که در آنجا با مقوله چشم چرانی مواجه هستیم و در**مکالمه** با استراق سمع. در پنجره عقبی جف می کوشد تا با استفاده از ابزار عکاسی اش، دوربین ها، لنزها و حتی تلسکوپ ماجرای قتلی را که در خانه مقابل رخ داده، پیگیری کند و در اینجا هری به کمک ابزار صوتی اش، ضبط کننده ها، باندها و میکروفن های صدا، دستگاه میکس، نوارها و همه تجهیزاتی که خودش ساخته، تلاش می کند تا از ماجرای قتلی که از آن آگاهی یافته، سر درآورد. آنچه دو فیلم را به هم نزدیک می کند، تأکید روایت بر زاویه دید شخصیت نسبت به موقعیت وقوع رویداد از لحاظ معماری و جغرافیایی و فضاست. البته در **پنجره عقبی** این زاویه دید به محدوده دیداری جف انحصار می یابد و در**مکالمه** به محدوده شنیداری هری. یعنی کل داستانی که پیرامون رویداد قتل ساخته می شود، در یک موقعیت مکانی ثابت تمرکز دارد و از آن محدوده خارج نمی شود. بنابراین ساختار روایی فیلم در مسیر حرکتی دایره وار آنقدر دور همین تک موقعیت مکانی می گردد که عصاره داستان را از دل آن بیرون می کشد. جف بارها به خانه مقابلش چشم می دوزد و از زوایای مختلف آن را نگاه می کند و جزئیاتی را که می بیند، کنار هم می چیند تا راز جنایت را کشف کند. هری نیز بارها نوار ضبط شده صداها از میدان شهر را گوش می دهد و گفتگوها را به شکل های مختلف می شنود تا معما را حل کند. درواقع هر دو شخصیت با رفت و برگشت های پی در پی و تکرار شونده در مکان وقوع حادثه موفق می شوند سر از ماجرا درآورند. بنابراین می بینیم که پلات اولیه **مکالمه** برآمده از یک تریلر پر تعلیق مثل فیلم هیچکاک است اما با این تفاوت که برخلاف **پنجره عقبی** حال و هوای معمایی خود را حفظ نمی کند و پیرنگ معمایی داستان اهمیتش را از دست می دهد و تقلیل می یابد و رَوایت بجای گره گشایی به سراغ طرح دغدغه های درونی شخصیت می رود. البته مکالمه بیش از هر چیزی تحت تأثیر **آگراندیسمان** آنتونیونی ساخته شده است، فیلمی که کاپولا به صراحت از تأثیرپذیری از آن نام می برد و می گوید که تلاش کرده تا به نوعی معادل شنیداری از **آگراندیسمان** دست یابد. در **آگراندیسمان** تاماس به طور اتفاقی از زوجی در پارک عکس می گیرد و بعد آنقدر روی این عکس ها متمرکز می شود و دقت می کند که کم کم متوجه می شود جنایتی در حال رخ دادن است و بعد می کوشد تا با دخالت در این ماجرا جلوی جنایت را بگیرد ولی بعد از اینکه عکس ها را با دقت بیشتری بررسی می کند، متوجه می شود که قتل اتفاق افتاده است. هری نیز تنها چیزی که در دست دارد، همان نوارهای ضبط شده است که می تواند سرنخ هایی برای حل توطئه قتلی در اختیارش بگذارد که زوج جوان در میدان شهر درباره اش حرف زدند و بعد وقتی می کوشد تا با خودداری از تحویل دادن نوار صداها به سفارش دهندگان جلوی قتل را بگیرد، به‌تدریج متوجه می شود که جنایت به شکل دیگری اتفاق افتاده است. مواجهه هری با جسد مردی که او تصور می کرد همان قاتلی است که زوج جوان را تهدید می کند، معادل رویارویی تاماس با جای خالی جسد در پارک است.

درواقع هر دو فیلم درباره رابطه شخصیت ها با واقعیت پیرامون شان است که می تواند چقدر در دنیای عینی متفاوت از دنیای ذهنی آن ها باشد. روندی که آن ها در جهت آشکار کردن و پرده برداشتن از واقعیت طی می کنند، به نوعی بر فرار و سیال بودن واقعیت تأکید می کند که چطور برداشت انسان از واقعیت می تواند وابسته به درونیات ذهنی اش باشد و از سطحی به سطحی دیگر تغییر کند و معنا و مفهوم متفاوتی بیابد. درواقع هر چقدر آن ها در مسیر برملا کردن واقعیت پیش می روند، همه چیز در ابهام شدیدتری فرو می رود و هر چیزی که کشف می شود، چیز دیگری را پنهان می کند. البته گسست از قواعد کلاسیک در مکالمه به اندازه **آگراندیسمان** نیست و بیشتر در محدوده ساختارهای ژانر اعمال می شود و به همین دلیل نسبت به آن معتدل تر و میانه روتر به نظر می رسد. به طوری که در **مکالمه** بالاخره متوجه می شویم که چه کسی و با چه انگیزه ای مرتکب قتل شده است اما در **آگراندیسمان** چنان همه چیز در هاله ای از ابهام و عدم قطعیت پیش می رود که درنهایت نمی توانیم مطمئن باشیم که آیا اساساً قتلی صورت گرفته است یا اینکه با نوعی عینیت بخشیدن به یک فرایند ذهنی درباره یک موقعیت وسوسه برانگیز و اغواکننده برای خیال پردازی درباره وقوع قتل روبرو هستیم.

این فیلم خیلی بیشتر از پدرخوانده ها به موقعیت کاپولا و محیطی که برای او آشناست نزدیک است و به گمانم اگر او همین راه را ادامه می‌داد فیلم های دلنشین‌تری می‌ساخت. امّا در ادامه فعالیت فیلم سازی اش، ظاهراً وجه تکنیکی شخصیت هَری کُل - فرانسیس فورد کاپولا بر وجه هنری - عاطفی او سایه می اندازد، هرچند وجه اخیر نیز اینجا و آنجا سر برمی‌آورد و خود را به رخ می کشد.

منابع:

- یادداشتی بر مکالمه فرانسیس کاپولا؛ روبرت صفاریان
- نقد فیلم مکالمه؛ راجرایبرت

اسکورسیزی همیشه اینجا زندگی می کند

سحر سرمست
sahar_sarmast@yahoo.com

«از بین تمام "تازه واردهای سینمای آن زمان" که با موج نوی سینمای هالیوود دهه ی هفتاد هم پیمان شدند، مارتین اسکورسیزی به طور مسلم جنگجوترین و جسورترین شان بود. آن زمان که فرانسیس فورد کاپولا روندِ شاه-راه سینمای مدرن را گسترش می داد، و استیون اسپیلبرگ و جورج لوکاس ادامه ی راه رفته ی او را دنبال می کردند، اسکورسیزی با جسارت گام های بلندی به قلمروی منحصر به فرد خودش برمی داشت.»

آنچه که خواندیم اظهار نظر فیلیپ کِمپ[1]، در کتاب "سینما، همه ی آنچه که بود" راجع به شروع هالیوود دهه ی هفتاد و به طور خاص مارتین اسکورسیزی است.

به راستی وقتی از موج نوی سینمای دهه ی هفتاد هالیوود حرف می زنیم از چه حرف می زنیم؟ آن سراشیبی تند کلاسیک رو به زوال سینمای آمریکا را چه کسی، یا چه کسانی نجات دادند؟ در این برهه (دهه ی هفتاد)، نه تنها بردن نام مارتین اسکورسیزی به عنوان ناجی آن زمان سینمای هالیوود جسارت نمی خواهد، بلکه اسم نبردن از او از یک جور کوری و یا جهت گیری اتفاقاً بی‌جهت سرچشمه می گیرد. مارتین اسکورسیزی این نابغه ی پر شور و حال، در اواخر دهه ی شصت و اوایل دهه ی هفتاد میلادی، وارد سینمای آمریکا شد. هم ردیف او جوانانی چون فرانسیس فورد کاپولا، برایان دی پالما، استیون اسپیلبرگ، جورج لوکاس، جان میلیوس، مایکل چیمینو و پل شریدر هر کدام با فیلم هایی خوش درخشیدند که از معروف ترین و به یادماندنی ترین شان می توان از **پدرخوانده یک، پدرخوانده دو، مکالمه، و اینک آخرالزمان** فورد کاپولا نام برد. اما قانون طبیعت می گوید: «بودن مهم نیست، ماندن مهم است.» اینکه میان موج های گوناگون حوادث جان سالم به در برد و در مقابل سلیقه ی ناپایدار دوران ها، انعطاف داشت، جنگید و ماند؛ جنگی نه فقط برای بقا که برای چشیدن مزه ی شیرین تصرف. در آن میان مارتین اسکورسیزی راهی متفاوت را طی نمود تا بتواند همچنان پس از چهار دهه به عنوان کارگردانی قابل بحث و تأثیرگذار و البته مؤلف باقی بماند. راهی که نه میان بر است نه فرعی و اتفاقاً به گفته ی فیلیپ کِمپ، از آنجایی که اسکورسیزی ذات جنگجویی دارد، راهی سخت تر و دشوارتر را برگزیده است. راهی که در ابتدا او را به نیویورک ستیزی هم متهم کرد، ولی او ماند و ثابت کرد نیویورک، همان نور نئون‌های چشمک زنی است بر روی خیابان های باران خورده و خیس، نیویورک همان بخار فاضلاب هایی است که از دریچه ی خیابان های پایین شهر بیرون می لغزد، نیویورک همان سطل آشغال های کنارخیابان است که جانی بوی (با بازی رابرت دنیرو که پای ثابت فیلم های درخشان آن سال های اسکورسیزی بود) لگد مال می کند، نیویورک همان راننده تاکسی شب گردی است که از تنهایی می ترسد و... . بدین طریق اسکورسیزی توانست مانیفست خود را ثبت کند و بر همه ثابت کند، هرکسی می تواند نگاه خاص خودش را داشته باشد. همانطور که گفته شد او یک نابغه بود و راز بقا را می دانست، او خوب می دانست برای چهار دهه ماندن نباید بدرخشد بلکه باید درخشان باشد.

بدیهی است که این مسیر منحصر به فرد، نه تنها دنباله روی مسیرغول های بدنه ی سینمای کلاسیک هالیوود است بلکه اسکورسیزی در جایگاه کارگردان، در آثارش به بسیاری از آن ها ادای دین کرده است و رد پایشان در فیلم هایش به خوبی پیداست. چرا که او از کودکی شیفته ی ولز، ویدور، هاکز، هیچکاکِ بزرگ و به طور کلی سینمای کلاسیک هالیوود بوده است. بی‌شک فاصله ی سینمای اسکورسیزی با سینمای مدرن اروپا در همین پایبندی اش به قصه های کلاسیک است: قصه های کلاسیک در دنیای مدرن، توسط شخصیت های مدرن؛ و در این میان، فاصله ی بسیار ظریف مدرنیته و کلاسیک را با هوشیاری و نبوغش حفظ می کند، فاصله ای که در قصه های کلاسیک "جریان و روایت" و در دنیای مدرن، "شخصیت سرگردان و یاغی" آن را پیش می برد.

با پایان دهه ی ۶۰ میلادی، به نوعی پرونده ی سینمای کلاسیک هم بسته شد. رابطه ی مبهمی میان این فصل بندی های تاریخی-هنری-جغرافیایی وجود دارد. اینکه جریان مدرنیته از دامانِ روزگار مدرن پدید آمده است و یا حضور نسل تازه ای از سینماگران در اواخر دهه ی ۶۰ میلادی، سیر سینما را دگرگون کرد؟ به هرحال آنچه که بر ما معلوم است، جواب حاضر و آماده ی کارگردان اسکورسیزی است که می گوید: «مردم می خواهند کلاسه بندی کنند و بگویند: «آهان، این یک فیلم گنگستری است، این یک وسترن است، این یک...» کلاسه بندی کردن راه آسانی است و باعث می شود مردم احساس خوشایندی داشته باشند. اما این کار مهمی نیست، این واقعا کار مهمی نیست.»

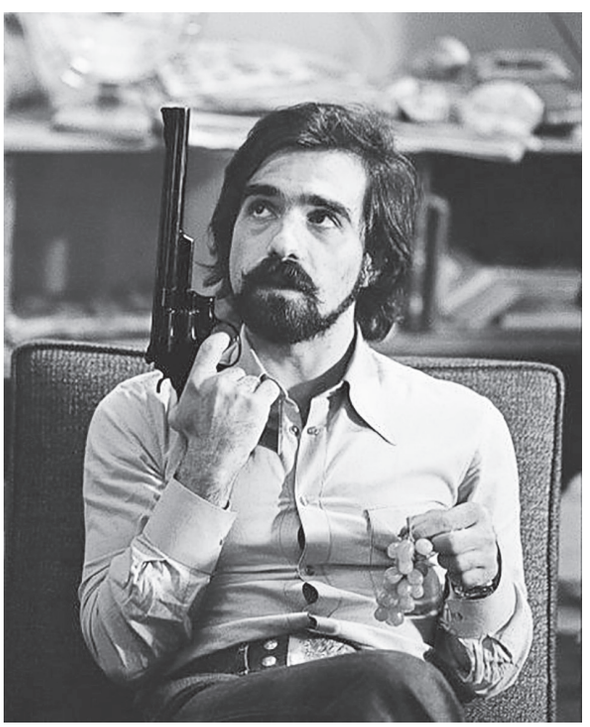
با شروع دهه ی ۷۰ میلادی و در پی جولان دادن کارگردان های

۱ Philip Kemp

نسل نو، که دوربین به دست گرفتند و به جای تصاویر غیرواقعی استودیویی، به بطن خیابان ها رفتند و تصویر می گرفتند، نقش استودیوها کمرنگ شد و قدرتشان تقلیل یافت. به طوری که حتی این سنت شکنی بر روی عنوان فیلم ها، مانند **خیابان های پایین شهر**[۲]، **راننده تاکسی**[۳] و بسیاری از این دست (در این مقاله هدف آثار اسکورسیزی در آن دهه است) تأثیر گذاشت. در این انقلاب نوی سینمای هالیوود، استودیوها دیگر تعیین کننده نبودند، نه تنها تعیین کننده نبودند که کوچکترین تأثیری بر سلیقه و مانیفست کارگردان ها نمی توانستند بگذارند. و در پی همین جنبش، شاهکار **خیابان های پایین شهر** ساخته ی مارتین اسکورسیزی، در اوایل دهه ی هفتاد نه تنها مانیفست بعدهای سینمای اسکورسیزی را لباس پوشاند، بلکه با کمی عمیق شدن در لایه های زیرین فیلم، ردپای تفکرات سقراطی-جویسی را هم در آن به وضوح می توان دید. این امر، یعنی سینما درخدمت ادبیات و ادبیات در خدمت سینما، که از آن دوره، یعنی با شروع سینمای مدرن رواج یافت.

جان کاساوتس[۴] بازیگر، فیلم نامه نویس و کارگردان آمریکایی-یونانی، پس از تماشای فیلم **بار تاقطاری**[۵] که در واقع نوعی فیلم تجاری بود و مجالی برای بروز خلاقیت های اسکورسیزی جوان باقی نمی گذاشت، به مارتین پیشنهاد کرد به دنیای درون خود برگردد و قصه ها را از معدن دلش استخراج کند، و به این ترتیب یک سال بعد از آن، **خیابان های پایین شهر** از میان درونی ترین و زیرین ترین تفکرات اسکورسیزی جوانه زد و ساخته شد. حجم جهان بینی اسکورسیزی از اولین ساختهِ ی بلندش تا آخرین آن به خوبی گویاست. به نوعی که در **فیلم خیابان های پایین شهر**، مضمون و درون مایه ی اولین ساخته ی بلندش در سال ۱۹۶۸ به نام **چه کسی در اتاقم را زد؟**[۶] دیده می شود و همچنین در فیلم بعدی اش **آلیس دیگر اینجا زندگی نمی کند**[۷] سومین ساخته ی بلند مارتین اسکورسیزی در دهه ی ۷۰ میلادی هم ردپای فیلم **خیابان های پایین شهر** به روشنی دیده می شود. شخصیت های این دو فیلم واقعی و ملموس هستند و این امر با شیوه ی دوربین روی دست[۸] مورد تأکید قرار می گیرد. حرکت های دوربین عموماً عصبی و سریع هستند که اسکورسیزی خود لقب «دوربین مزاحم» را به آن می دهد. فیلم **آلیس دیگر اینجا زندگی نمی کند**، که با هجوی مضحک، به کلی از دنیای خشن و مردانه ی اسکورسیزی فاصله می گیرد، ماجرای زنی سی و پنج ساله و مغلوب نشدنی را به تصویر می کشد. شخصیت آلیس، از آن دسته نقش هایی است که بازیگر می تواند در آن راحت و صادق باشد و اجازه بدهد شخصیت به طور طبیعی شکل بگیرد. الن برستین[۹] در نقش آلیس، با بازی درخشانش برنده ی جایزه ی اسکار و همچنین جایزه ی بفتای بهترین بازیگر نقش اول زن شد. آلیس در جریان فیلم به طرز غیرمنتظره ای شوهرش را در تصادف از دست می دهد و بیننده با همان تنهایی آشنا و درگیری های درونی شخصیت های سینمای اسکورسیزی مواجه می شود. او (آلیس) قصد دارد به همراه پسر دوازده ساله اش از مکزیک به کالیفرنیا برود و به رؤیای کودکی اش (خواننده شدن) تحقق بخشد. ولی به خاطر مشکلات مالی مجبور به اقامت در آریزونا می شود و همانجا به عنوان گارسن مشغول به کار می شود. با اینکه این فیلم از جانب بسیاری منتقدان مورد حمله قرار گرفت، ولی در مجموع فمینیست ها و مدافعان حقوق زن از آن دفاع کرده اند؛ چرا که اسکورسیزی در این فیلم، آلیس را به مثابه ی بسیاری از زن های همسن و سال اجتماع آن روز آمریکا به تصویر کشیده است. زنانی که در جامعه از آزادی و حقوق زنان دیگر دفاع می کنند، ولی هنگامی که نوبت خودشان می رسد، در می مانند.

بدیهی است بسیاری این فیلم را در کارنامه ی اسکورسیزی فیلمی متفاوت و غیرشخصی به شمار می آورند. البته اسکورسیزی این تفاوت را کاملاً می پذیرد، و در مصاحبه هایش علت این تفاوت قصه را باز می کند؛ بعد از فیلم **خیابان های پایین شهر**، به او فقط فیلم نامه هایی درباره ی گنگسترها پیشنهاد می شد، در حالیکه هیچکدام کیفیت خیابان های پایین شهر را نداشت و او به دلیل وسواسی که در کارهایش داشت، و یا به قولی همان نگاه حداکثری، هیچکدام از آن ها را نپذیرفت. البته مارتین اسکورسیزی چند تایی پروژه مشابه در دست داشت. در واقع به گفته ی خودش آن زمان، قصد کار روی فضای جدیدی را داشته است. در همان روزها به صرافت کشف روابط زن و مردی برآمده بود، اینکه چطور ممکن است رابطه ای که خراب می شود، دوباره به آتش عشق برگردد، آن هم درحالی که می دانیم آن اشتباهات همیشه تکرار خواهد شد. همین جریانی که در فیلم بین الن برستین (آلیس) و کریس کریستوفر (دیوید) به وجود آمد و دیدیم تنها رابطه ای که در فیلم مان بود، رابطه ی آلیس و پسرش بود. به همین خاطر، فیلم را با آنها به پایان می برد و طبق گفته ی خودش درست مانند فیلم های چاپلین.



---

۲ Mean Streets 1973
۳ Taxi Driver 1976
٤ John Cassavetes
٥ Boxcar Bertha 1972
٦ Who's that knocking my door?
۷ Alice Doesn't Live Here Anymore 1974
۸ Mobile Handheld Camera
۹ Ellen Burstyn

در صورتی که در فیلم قبلی، خیابان های پایین شهر، احساسات و هیجانات همواره روی بیرونی ترین لایه از فیلم دیده می شود. و در پی این تفاوت عمیق بین فیلم **آلیس**، و دو فیلم بلند قبلی اسکورسیزی، تنها این تکنیک هوشمندانه ی اوست، که آثار او را به راحتی قابل تشخیص می کند: دوربین. بله، دوربین، همان کاراکتر و شخصیت پررنگ در فیلم های اسکورسیزی. او در جواب به بهره گیری از تکنیک دوربین غیر ثابت و لرزان در دو فیلم **آلیس و خیابان های پایین شهر** می گوید: «باید دیده باشید که در فیلم آلیس...، تا پیش از اینکه آلیس، شوهرش را از دست بدهد و به دنبال آن احساس امنیت اش را هم از دست بدهد، ما هیچگونه حرکت روی دست و لرزان دوربینی نداشتیم و بعد از آن برای نشان دادن تزلزل و ترس در آلیس از این تکنیک استفاده کردیم. مخصوصاً در صحنه ای با بازی هاروی کتل [10] که نقش یک مرد دیوانه را جوری بازی کرد که بیننده هیچ گمان نمی برد او فردی عاقل و سالم است و یا حتی اگر باشد از آن حالت دیگر خلاص شود و بیرون بیاید.» همچنین سکانسی که آلیس در بار آواز می خواند نقش دوربین بسیار پررنگ و قابل بحث است. دوربین به طرزی گیج کننده دور آلیس می گردد، بدون آنکه مخاطبین و تماشاگران را نشان دهد. آلیس در آن لحظه جوری غرق در اعتماد به نفس است و آواز می خواند که حتی دوربین کارگردان اسکورسیزی هم نمی تواند لحظه ای چشم از او بردارد.

اگر فیلم **آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند** را در کارنامه ی اسکورسیزی عروسی دست نخورده بنامیم و آن را گوشه ای کنار بگذاریم و وارد بازی مردهای یاغی آن دوران نکنیم، به جرأت می توان گفت به دنبال شخصیت دمدمی و غیرقابل اعتماد جانی بوی (با بازی رابرت دنیرو) و همچنین شخصیت نگران و حامی چارلی (با بازی هاروی کتل) در فیلم **خیابان های پایین شهر** [11] که منشاء نگاه شخصی و درونی کارگردان به نیویورک دهه ی هفتاد بود، مارتین اسکورسیزی با خلق **راننده تاکسی** [12] محبوب ترین و ماندگارترین شخصیت مدرن دهه ی ۷۰ میلادی را به دنیا آورد. تراویس بیکل، جوان بیست و شش ساله ای که از کم خوابی مزمن رنج می برد و برای فرار از این بی خوابی به تاکسی رانی در شب پناه می برد. تراویس با اَبَربازی رابرت دنیرو [13] سرگردانی و ناامیدی انسان مدرن امروزی را نشان می دهد. تراویس که از جامعه ی کثیف و پر از فساد و اعتیاد دهه ی ۷۰ نیویورک خسته شده است، جامعه ای که دختران نوجوانش تن می فروشند و زنان متأهلش شب ها سر از خانه ی مردان دیگر سر در می آورند، معتقد است این شهر غیر قابل اصلاح است و یکی باید این شهر را در چاه توالت بیاندازد و سیفون کوفتی را هم بکشد. که از دو سوم فیلم به آن طرف در می یابیم، یا بهتر بگویم خود تراویس در می یابد، آن که باید سیفون کوفتی را روی این شهر بکشد خود اوست. اسکورسیزی درست زوال و تنهایی تراویس بیست و شش ساله را، کنار آن باجه ی تلفن، همان جایی که از جانب بتسی، دختر مورد علاقه اش، رد می شود به تصویر می کشد و دوربین بازیگوش آثار اسکورسیزی، راهروی باریک و بلندی را به نشانه ی تنهایی و ناامیدی تراویس نمایش می دهد. با خلق **راننده تاکسی**، سبک اسکورسیزی سینما را متحول کرد. او با وجود احترامی که به بزرگان سینمای کلاسیک قائل است، با نبوغ اش تعلیق افکنی و داستان گویی سینمای کلاسیک را کنار گذاشت و دست به تولید سبکی زد که به قول منتقدین به جرأت می توان آن را "مارتین ایسم" نامید.

در آخر، آنچه اسکورسیزی را از سایر هم نسلانش متمایز می کند مداومت او در راهی است که انتخاب کرده است. و همین موجب ماندگاری او و آثارش، به عنوان مهره ای تعیین کننده، در چهار دهه شده است. از نظر او سینما نه یک هنر صرف و نه یک سرگرمی و نه وسیله ای برای پیام رسانی است، بلکه او معتقد است سینما چیزی است که می توان عاشقش شد و با آن زندگی کرد. و حتی در جایی می گوید: «یقیناً پشت دوربین خواهم مرد.» همانطور که او در آثارش به کارگردان هایی ادای دین کرده است، بسیاری کارگردانان جوان سینمای امروز آمریکا هم از او تأثیر گرفته اند. کارگردانانی نظیر: کوئنتین تارانتینو، دیوید فینچر، ام نایت شیامالان، سم مندز و چندتایی دیگر، همه و همه از او تأثیر گرفته اند تا جایی که وودی آلن در مصاحبه ای می گوید: «امروز فیلم های بسیاری از کارگردان های جوان را که تماشا می کنم ردپای اسکورسیزی را در بسیاری از آن ها می بینم.» وودی آلنی که خود به شکل و شمایلی دیگر نیویورک را به تصویر کشید.

مارتین اسکورسیزی کارگردان و مؤلفی است که امضای مخصوص خود را در سینما دارد، ممکن است کسانی از این امضا خوششان نیاید و یا قصه ها و تکنیک ها و روایت های مارتین بزرگ را نپسندد، اما همین افراد نمی توانند نبوغ و استعداد اسکورسیزی را کتمان کنند و همواره این تحسین از سوی موافقان و مخالفان اسکورسیزی همراه با او بوده است.

منابع:

"اسکورسیزی"، راجر ایبرت، مترجم: سینا گلمکانی

Scorsese on Scorsese", David Thompson"

Cinema: The Whole Story", Philip Kemp, 2011"

nytimes.com

---

۱۰ Harvey Keitel

۱۱ Mean Street

۱۲ Taxi Driver 1976

۱۳ Robert De niro

کـــری:
انزوای یک انتقـــام

رضا اسلامی
Reza.eslami81@gmail.com

وقتی صحبت از سینمای آمریکا و دهه ی هفتاد میلادی می‌شود، بی گمان چندین نام برجسته تر و کارهای شان چشمگیرتر و مهم ترند. با عبور از دهه شصت و پیشرفت ها و تحولات گوناگونش، دنیا و به تبع آن سینما، پای به دورانی نهاد که چالشی جذاب و هیجان انگیز را پیش روی اش قرار داده بود. در هنر به‌صورت عام و سینما به طور خاص، نسلی نو وارد جریانات هنری غالب و معادلات ساخت فیلم شدند که به دلیل شرایط خاص سال های پس از جنگ دوم جهانی، پیشینه ای بس غریب و چه بسا هولناک را از سر گذرانده بودند.

با این مقدمه به سراغ یکی از فیلم های مورد بحث آن دهه، یعنی **کری** می رویم.

در سال ۱۹۷۶ دی پالما فیلم **کری** را بر اساس داستانی از استفن کینگ و فیلم نامه ای از لارنس کوئن روانه سینماها کرد. این اولین اقتباس از آثار کینگ در سینما به شمار می آید. فیلمی در ژانر وحشت، با بهره گیری از قواعد آشنای این گونه ی سینمایی که با شکستن آگاهانه ی پیش‌فرض‌های رایج و استفاده‌ی مناسب از خلاقیت های بدیع، منجر به ماندگاری اثر تا به امروز شده است. فیلم روایتگر زندگی دختری هفده ساله بنام کری است که مورد تمسخر و آزار دوستان و اطرافیان خود قرار می گیرد و در محیط خانه هم به شدت از طرف مادر نامتعادل و متعصبش تحت فشار است. در این بین او در می یابد که از نیرویی فرا بشری برخوردار است که می تواند به وسیله‌ی آن اجسام را جا به جا کند. او سرانجام با استفاده از همین توانایی برای گرفتن انتقامی دهشتناک اقدام می کند. نوع پردازش شخصیت بازیگر اصلی فیلم (کری) که سیسی اسپیسک نقش آن را بازی می کند، بسیار متفاوت است با آنچه در کلیشه های رایج ژانر وحشت از آن سراغ داریم. او یک دختر دبیرستانی خجالتی، زیبا و از لحاظ روانی پیچیده و سرخورده است که بیشتر شبیه بچه ها می ماند.

اگر از علاقمندان جدی تر سینما در مورد دی پالما و فیلم هایش بپرسیم، بی تردید از سه فیلم بیش از بقیه نام می برند. **صورت زخمی**، **روش کارلیتو**، **کری**. اینکه دی پالما شیفته ی الهام گرفتن از کارهای پیشینیان و آثار مشهور تاریخ سینما است، بر کسی پوشیده نیست. وی گاهی حتی به تقلید و ساختن سکانس‌های مشابه هم پرداخته و همواره از این حیث مورد اتهام بوده است. او در دهه هفتاد شروع به ساخت آثار هیچکاکی خود کرد و تا بدان جا که توانست از میزانسن‌ها و حتی پلان‌های فیلم های

مورد علاقه اش گرته برداری کرد. شاید در میان هم سنف های دی پالما، تنها کسی که نتوانست به جایگاهی که در خور آن بود دست پیدا کند، تنها او بود. ولی با گذشت سال ها طرفدارانی سرسخت پیدا کرد و در ضمن توانست تعدادی از خاطره انگیزترین فیلم ها را بسازد. اینکه در ویترین جوایزش اثری از تندیس اسکار نیست، کمی طعنه آمیز است. ولی نیک می دانیم که در بین فیلم سازها آن‌ها که نصیبی از این جایزه نبرده اند از نظر جایگاه هنری در مرتبه ی بالایی قرار دارند. هرگز نمی توانیم ملاک بزرگی و موفقیت یک فیلم ساز را با استناد به معیارهای اسکار تعریف کنیم. کافی است نگاهی گذرا به لیست آن‌هایی که این جایزه را نبرده اند بی اندازیم و آنگاه با برخورد به نام‌های بزرگ و بی‌همتای تاریخ سینما، به خوبی به این موضوع پی می بریم. ولی از طرف دیگر چه بخواهیم و چه نخواهیم، چیره دستی و ذکاوت دی پالما در کارگردانی زبان زد اهل فن است و همگی متفق القول بر آن صحه می گذارند. یکی دیگر از خصوصیات سینمای دی پالما نشان دادن عریان خشونت و پرداختن زیاد به آن است. خودش در مصاحبه ای این‌طور توضیح داده است. «ما فیلم سازها می کوشیم صحنه های فیلم را تا جای ممکن تأثیرگذار از کار در بیاوریم. پس جای تعجبی ندارد که از آنچه در پیرامون مان دیده، شنیده و یاد گرفته ایم استفاده می کنیم. من به داستان پردازی و شیوه های گوناگون آن علاقه دارم. برای مثال، بعضی ها فیلمی را می بینند و با خود فکر می کنند، خدای من یک نفر کسی را با گلوله یا چاقو کشت. ولی ما بارها گفته ایم سینما یک مدیوم بصری است و ما به صحنه های تأثیرگذار نیاز داریم و واقعیت ماجرا آنجا است که بسیاری از این صحنه ها خشونت بار

هستند. درست مثل زندگی واقعی و اتفاقاتی که در آن می افتد.»
اگر به خط داستان فیلم نگاه کنیم، در نگاه اول هرگز به نظر نمی آید که این قصه بتواند کشش و دینامیک ویژه ای ایجاد کند؛ اما به‌راستی **کری** در ژانر وحشت فیلمی مسحور کننده است. با یک پایان بندی شوک آور و غافلگیر کننده. با این همه دی پالما کری را فیلمی در ژانر وحشت نمی‌داند. او در این باره می گوید: «من فیلم های زیادی ساخته ام که مردم عقیده دارند آن‌ها ترسناک هستند؛ اما در واقع هرگز چنین چیزی را قبول ندارم. از نظر من فیلم های ترسناک کوبنده هستند. ومپایرها و فرانکنشتاین در آن دسته قرار می گیرند. البته که من آن فیلم‌ها را دوست دارم؛ اما به‌راستی فکر می کنم این کاری نیست که در فیلم هایم انجام داده باشم. شاید، تنها کوششم بر این بوده است که آن نوع کوبندگی را به شیوه‌ای نو در قالب ژانر به تصویر در بیاورم.»
البته از منظری تاریخی می توان فیلم را به گونه ای دیگر مورد بررسی قرار داد. پس از جنگ دوم جهانی و خسارت‌های هولناکش، جهان و به ویژه اروپا وارد فضای جدیدی از مناسبات و رویکردهای انتقادی شد. در اروپا تفکرات نوینی پا گرفت و در سینما این تفکرات بیش از پیش مجال خودنمایی پیدا کرد؛ زیرا در حقیقت فیلم سازان طلایه داران مدرنیسم آن روزگار بودند. جریانی که بر خلاف نظام سنتی هالیوود و قواعد سینمای کلاسیک، پیشنهادهایی نو عرضه می کرد. البته در اینجا قصد پرداختن به سینمای اروپا را ندارم، ولی ناگزیر برای روشن شدن بیشتر موضوع می بایست این چند جمله را ذکر می کردم. با شروع دهه ی هفتاد میلادی، در سینمای آمریکا جنبشی پدید آمد که به نوعی ملهم از سینمای اروپا بود و در بطن خود وامدار سینمای استودیویی هالیوود. کارگردانانی نظیر اسکورسیزی، فورد کاپولا، رابرت آلتمن، اسپیلبرگ، دی پالما و چند تن دیگر پیشرو این حرکت بودند و با ساخت آثاری مورد توجه، جای پای خود را محکم کردند. تا جایی که حتی امروز هم سینمای نوکلاسیک هالیوود همچنان سرپا و زنده است. اینان نسلی بودند که هم پیشینه ی سینمای کلاسیک را داشتند و هم در سال های جوانی با آثار برتر اروپایی مواجه و از آن‌ها تأثیر گرفته بودند. گزافه گویی نکردیم اگر ادعا کنیم که این دسته فیلم سازان سهم شگرفی در پیشرفت و رشد سینمای مستقل آمریکا داشته اند.
دی پالما کارگردانی به‌شدت فرم گرا است. او در استفاده از استدی کم و حرکات دوربین و همچنین استفاده از میزانسن های پیچیده، قدرتی بی بدیل دارد. شاید یکی از ویژگی های فرمی که از دهه ی هفتاد وارد سینما شد، استفاده از میزانسن انتقالی بود. پیش از آن و حتی امروز، در میان انواع میزانسن ها پر کاربرد ترین شان، میزانسن عمودی است که به خاطر ویژگی خاصی که در تغییر اندازه نما در عمق دارد، به‌شدت سینمایی است. شاید به جرئت بتوان گفت دی پالما علاقه‌ای وسواس گونه به حرکات پیچیده ی دوربین و استفاده از زوایای خاص و نامتعارف دوربین دارد. او در بسیاری از کارهایش به شکلی ماهرانه از میزانسن استروسکوپی استفاده کرده است. میزانسنی که هیچکاک علاقه ی فراوانی به آن داشت ولی به دلیل فقدان تکنولوژی مناسب در آن روزگار، نتوانست چندان از آن استفاده کند. در این نوع میزانسن (استروسکوپی) دوربین از زاویه ای شبیه میکروسکوپ به صحنه می نگرد و نمایی که حاصل می شود اوور هد است. همواره دوربین در آثار او فراتر از یک دوربین ساده ی فیلم برداری عمل می کند که نقشش تنها ثبت صحنه ها است. اسلوموشن های او، پلان سکانس هایش و دو قسمت و سه قسمت شدن قاب تصاویرش، نمونه ای از بازی های فرمی سینمای اوست که در همین فیلم کری هم شاهد آن‌ها هستیم. در سکانسی که کری به جشن دعوت شده و با اصرار از مادرش می خواهد که به او اجازه دهد برود و مادر مخالفت می کند و دائم در تلاش است کاری کند که کری از گناه دور بماند. دی پالما این صحنه را با استادی تمام طراحی کرده است. او با پرداخت بی نظیرش، این سکانس به نظر ساده را چندین درجه بالاتر برده است. فضای تاریک خانه، مادر و دختر که در پس زمینه ی تابلوی شام آخر مسیح، در دو طرف میز نشسته اند، رعد و برقی که در بیرون می زند و حس ترس را افزون می کند، زوایای رو به بالای دوربین، آن هنگام که مادر بالای سر کری ایستاده است تا او را از رفتن به مهمانی منع کند. همه‌ی این جزئیات خبر از فاجعه ای که در راه است می‌دهند و فضایی می‌سازند بی‌نظیر و در خدمت پیشبرد حس فیلم. لوکیشن و فضایی که داستان در آن اتفاق می افتد، در سینمای دی پالما اهمیتی فوق العاده دارد. او چیدمان و در نهایت محیط اطراف شخصیت‌ها را طوری انتخاب می کند که در خدمت اثر باشد و علاوه بر لذت دیداری، از جنبه ی چیدمان و رنگ و بافت هم به پیچیدگی حرکات دوربینش باشد. شاید اوج ماجرا و استادی دی پالما، در سکانس بی نظیر جشن است. آنجا که با آن چرخیدن سرگیجه آور دوربین به دور تامی و کری آغاز می شود؛ و بعد دوربین کنجکاو با یک حرکت مداوم رو به عقب و بالا، به سطل پر از خون خوک می رسد و به بیننده هشدار می دهد که اتفاقی شوم در راه است؛ و درست اینجا است که تعلیقی هیچکاکی را به وجود می آورد و در ادامه، وقتی که قرار است خون را روی سر کری بریزند، اسلوموشن بی نظیر و پر تعلیقی را شاهدیم که ما را به خوبی برای لحظات نفس گیر انتقام کری آماده می کند. دی پالما در این سکانس بی نظیر، با یاری گرفتن از دوربین جستجوگر و تدوین شاهکار اثر، به درستی، خشم و عصیان کری را نشان مان می‌دهد. دی پالما در مورد استفاده از اسلوموشن و روش کارگردانی‌اش در فیلم این‌طور توضیح داده است. «به نظر من این کار قدم بسیار جسورانه ای برای تلاش بر اینکه بتوان این گونه تعلیق را در اسلوموشن فیلم برداری کرد بود. باید تصمیمم را می گرفتم که این کار را انجام بدهم یا نه. در نهایت تصمیم گرفتم انجامش بدهم؛ و امیدوار بودم خوب از آب در بیاید. واقعاً می خواستم صحنه ی تعلیق را تا جای ممکن طولانی کنم. کات زدن اسلوموشن کار سختی است؛ زیرا سرعتش کاملاً متفاوت با معمول است. هفته ها برای ما طول کشید تا بتوانیم بفهمیم چه کار باید کرد. تا ریتم درست کات دستمان بیاید. تدوینگرتان باید خودش را درگیر روند فرم اسلوموشن کند. صحنه ی حمام را همیشه می خواستم اسلوموشن بگیرم. می خواستم در شاعرانه بودنش درگیر شوم، پیش از اینکه خون وارد تصویر شود؛ و واقعاً فوق‌العاده است. زیباست. همین که از اسلوموشن به حالت عادی کات بزنیم شما خود در شوک هستید، زیرا به حس زمانی اش عادت کردید؛ اما به نظر من سخت ترین قسمت کار، مراسم جشن بود. خراب شدن مراسم جشن. یک کار سخت دیگر سکانس اسپلیت اسکرین بود. به نظرم صحنه ی تخریب باید در اسپلیت اسکرین گرفته می شد. چون مگر چند بار می توانی از کری به محیط چیزهایی که حرکت می کنند کات بزنی؟ ممکن است زیادی انجام دهی. وسیله ی مرگ سینمایی است. پس با خودم فکر کردم از اسپلیت اسکرین استفاده

کنم. من شش هفته خودم آن‌ها را به هم کات زدم. من صد و پنجاه ست آپ مختلف داشتم. کنار هم گذاشتم شان و نزدیک به چیزی در حدود پنج دقیقه شد و خیلی پیچیده بود. بعد از آن تدوینگرم و من تصمیم گرفتیم اسپلیت اسکرین را خارج کنیم و فقط جایی که دقیقاً به آن نیاز داریم از آن استفاده کنیم. هر باری که از اسپلیت اسکرین استفاده می‌کردم بیشتر در موردش می‌آموختم. بعضی مواقع کارایی داشت و بعضی مواقع هم نداشت. این همان چیزی است که باعث می شود هر بار که به فیلم نگاه می کنم با خودم فکر کنم، خب شاید اینجا انتخاب درستی نداشته ام.»

از نظر روایی، فیلم روی خط باریکی بین یک فیلم ترسناک غیراخلاقی و یک آسیب شناسی اجتماعی قدم بر می دارد. از یک طرف، فیلم یک داستان خیالی انتقام جویانه را برای بچه هایی که قربانی سوء استفاده یا قلدری شده اند نقل می کند و راهی برای انتقام گیری از آن‌ها که زجرشان داده اند و طردشان کرده اند نشان می دهد. از سوی دیگر با عدم تأکید زیاد بر روی کشت و کشتار در فیلم، در مورد نقش جامعه در زمانی که یکی از اعضایش به ماشین کشتار تبدیل می شود، پرسش هایی مهم مطرح می کند. همچنین فیلم در پرداخت ارتباط میان کری و مادرش کمی دچار لکنت است. مادری که به طور مداوم باعث آزار و رنج او بوده است. تنبیهش کرده، در گنجه ای در کنار تندیس‌های ترسناک مسیح خونین حبسش کرده و از داشتن هر گونه ارتباط دوستی رایج و طبیعی با همسالانش جلوگیری کرده. شاید قصد کارگردان برای نشان ندادن سبعیت انتقام و خشونت و برگزار کردن آن با خساست هر چه تمام تر، امروز به نکته مهم فیلم تبدیل شده باشد؛ زیرا ما به عنوان بیننده در سراسر فیلم شاهد انواع آزار و اذیت هایی که نسبت به شخصیت اصلی روا داشته می شود هستیم. درست از اینجا است که روند تغییر رفتار و چرخش در مناسبات بین شخصیت اصلی و بقیه شخصیت ها شکل می گیرد. ولی کنش های دوربین در این لحظات انگار که همراه با او و تصمیمش نیست و تنها می خواهد روایتگری صرف باشد. گویی با یک نوع بی‌طرفی روبرو باشیم. دیگر جنبه‌ی همدلی کننده با دختر رنج کشیده را از دست می دهیم و همراه می شویم با حوادث پایانی.

باید اذعان کرد که پیش از ساخت **کری** هم دی پالما آثار خوب و قابل توجهی که البته اغلب کم هزینه هم بودند ساخته بود. بالطبع آن فیلم ها بیشتر در میان مخاطبان جدی تر سینما شناخته شده بود. سه فیلم های **خواهران**، **وسوسه** و **شبح بهشت** از این جمله‌اند. خود او در مورد آن دوره از فعالیتش گفته است: «بیش از هر چیز دیگر، فقط سینما و ساخت فیلم در ژانرهای متفاوت برایم کشش داشت. همواره عقیده داشته ام که تماشاگران در حال دیدن یک ماجرای واقعی نیستند. آن‌ها فقط یک فیلم می بینند. حتی در اولین فیلم هایی که ساخته ام و اغلب شبیه مستند هستند، تلاشم بر این بوده است که این نکته را نشان بدهم و تأکید کنم که در آثار مستند هم تا اندازه ای فریب و قلب واقعیت وجود دارد.» شاید شخصیت جان روبین در فیلم های **درودها** و **سلام مامان** که رابرت دنیرو بازی اش می کند، بازگو کننده همین مفهوم و نشان دهنده ی آن است.

ولی اگر بخواهیم نقطه ی آغازی برای فیلم های پر مخاطب و با فروش بالا در کارنامه ی کاری او مشخص کنیم، بدون تردید باید از **کری** نام ببریم. فروش بالای فیلم و همچنین جلب کردن توجه منتقدان و مخاطبان عادی و گرفتن تحسین از سوی آنان، نام او را بیش از پیش بر سر زبان ها انداخت و از آن پس بسیاری پیگیر آثارش شدند.

منابع:

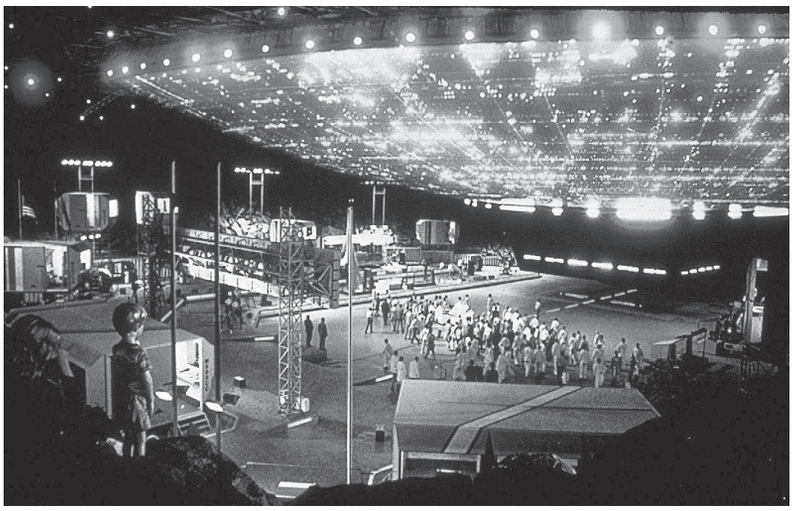
سایت رسمی راجر ایبرت.
مصاحبه با دی پالما، سینه فانتاستیک.

برخورد نزدیک از نوع ســـــوم

احمدرضا شعبان زاده
Ahmad2a22@yahoo.com

عمده جذابیت فیلم تحسین شده ی اسپیلبرگ را باید در تعلیقی که در طول فیلم همراه مخاطب است جستجو کرد. بیننده از همان ابتدای فیلم بدون هیچ پرسشی همراه با شخصیت داستان مطمئن می شود که با بیگانگان فضایی طرف است و هرلحظه انتظار رویارویی با آن‌ها را می کشد اما اسپیلبرگ تا ۵ دقیقه‌ی انتهایی فیلم این موجودات اسرارآمیز را نمایش نمی دهد و تنها چیزی که گیر بیننده می آید نمایش رسیدن به "برخورد نزدیک از نوع سوم" است. **برخورد نزدیک از نوع سوم** چهارمین فیلم بلند استیون اسپیلبرگ، که به‌راستی تماشاگر را در هنگام تماشا در پرده‌ی عریض ۷۰ میلی متری با صدای استریوفونیک شش باندی تحت تأثیر قرار می دهد؛ بعد از دو فیلم جاده ای **دوئل** و **شوگرلند اکسپرس** و بلاک باستر خیره کننده ی **آرواره ها** ساخته شد. (در اواخر دهه ۶۰ و اوایل ۷۰ فیلم جاده ای ساختن سنت اغلب تازه کارهای هالیوود نو شده بود) فیلمی که سرآغازی جدید در رؤیا سازی های هالیوود، پول‌سازی و سکوی پرتابی برای ژانر علمی تخیلی بود که با اسلاف خود در این ژانر بسیار تفاوت می کرد. به‌راستی کدام‌یک از فصل های معمول فیلم‌های علمی تخیلی مثل صحنه های وحشت عمومی و ویرانی شهرها و فضاهای متروک آخرالزمانی یا فروپاشی بناهای مهم تاریخی در پی حمله موجودات فضایی را می توان در برخورد نزدیک از نوع سوم دید؟ برخلاف فیلم های علمی تخیلی قبل خود و تقریباً تمام فیلم‌های این ژانر که بعد از فیلم اسپیلبرگ ساخته شدند و در آن‌ها اثری از شفقت در دل موجودات بیگانه قرار ندارد (شاید تنها نمونه ی ناقض این حرف فیلم **ای تی** از همین کارگردان باشد) این فیلم نمایی معقول و صلح جو از این شمایل در ذهن بیننده قرار می دهد. ازاین‌دست سنت شکنی ها در فیلم کم نیست؛ سنت‌شکنی که منجر به ارتقای ژانر هم شد. برای سینما دوستان علمی تخیلی سال ۱۹۷۷ نقطه ی عطف محسوب می شود موفقیت خیره کننده ی دو فیلم **جنگ های ستاره ای: امید تازه** (جورج لوکاس) **و برخورد نزدیک از نوع سوم** موجب شد نظر عده‌ای که معتقد به خاص و کم مخاطب بودن ژانر علمی تخیلی بودند به کناری گذارده شود. فیلم‌های علمی تخیلی پیش‌ازاین دو فیلم را می توان به سه دوره متمایز کرد، اول در سال های ابتدایی شکل گیری آن‌که با توجه به نفوذ ادبیات گوتیک انگلیسی عملاً مرزی با فیلم های ترسناک نداشتند. درنتیجه این دوره فیلم هایی وحشت زا، که عامل وحشت در آن‌ها علم است تولید شد و هیولاهایی که به وسیله ی دانشمندان به وجود آمده بودند (یا از اعماق تاریخ بیرون کشیده شده بودند) قدرت نمایی می کردند از نمونه های این دوره می توان به مجموعه فیلم های **فرانکنستاین، دکتر جکیل و مستر هاید** و **مرد نامریِ** رابرت ماموليان اشاره کرد. آثاری که در رأس آن‌ها دانشمند دیوانه قرار می گیرد و پیشرفت های علمی به‌عنوان خطری جدی برای تفکر انسان تلقی می گردید. رویکرد دوم از دهه‌ی ۵۰ میلادی همراه با بالا گرفتن جنگ سرد تقویت می‌شود فیلم هایی از قبیل **روزی که زمین از حرکت ایستاد** رابرت وایز و یا **جنگ دنیاها** بایرون هسکین که در آن‌ها بیگانگان مستقیماً تهدید جدی برای انسان ها می شوند و حتی سعی در نابودی زمین دارند. زمان دوره ی سوم از اواخر دهه ۶۰ تا اواسط دهه ی ۷۰ میلادی است که سری فیلم هایی چون **سیاره میمون ها** خطر تسلط موجوداتی جز انسان بر انسان‌ها (ایدئولوژی کمونیستی) را خاطرنشان می کردند. اما اسپیلبرگ تمام آن داستان های به ظاهر جدی قبل خود را به کناری می نهد و علم را چنان زیبا تصویر می کند که دیگر خبری از دستگاه های پیچیده و ماشین های آینده نیست علم در نت های موسیقی متجلی می شود. دانشمندی که (این بار بگذارید بگوییم دانشمند عاقل) دستانش بسان رهبر ارکستر حرکت می کند. موجودات فضایی هم نه تنها قصد تخریب، ویرانی و سلطه ندارند به دنبال صلح و دوستی هستند (فصل های تهدیدآمیز فیلم را به خاطر بیاورید، آن قسمت هایی که مردم در حال فرار از گاز اعصاب هستند، این خود دولت آمریکا و انسان ها هستند که موجب آشفتگی شده اند برای اولین (شاید در تاریخ سینما) اسپیلبرگ بیگانگان را تبرئه می کند. فیلم بشدت تحت تأثیر اثر بزرگ قبل از خود **۲۰۰۱: اودیسه ی فضایی** استنلی کوبریک است. اسپیلبرگ با تأکید بر مفهوم سرگشتگی و جستجویی که در اثر کوبریک بارز است سعی در واردکردن شخصیت هایش به حیطه‌ای نامعلوم دارد که

هرکدام در پی کشف این نامعلوم هستند. شخصیت‌های جستجوگر اسپیلبرگ همه ی طیف‌ها را شامل می شوند مردی میان سال که مسئول برق و انتقال نیرو است، زنی تنها به همراه فرزند خردسالش که هرکدام دست به تکرار برخی از قراردادهایی می زنند که بعد از ارتباط با بیگانگان برای آنان نمود پیداکرده ازجمله نواختن نت هایی خاص و ساختن شکل یک کوه آتشفشانی و تقدسش با هر چیزی که دم دستشان است. این نکته‌ی تقدس یک جسم به مثابه جزئی از یک کل که دربرگیرنده ی معنی‌ای خاص می گردد (در اینجا پیکره های گلی کوه) اشاره‌ای است مستقیم به جسم سیاه‌رنگ فیلم کوبریک، همان طور که استفاده از موسیقی برای برقراری ارتباط نیز از راهکارهایی بود که کوبریک برای تجلی ارتباط در فیلمش استفاده کرده بود. فیلم در برخی قسمت‌ها از **روزی که زمین از حرکت ایستاد** (۱۹۵۱) و **شمال از شمال غربی** هیچکاک هم تأثیر گرفته است. موضوع برقراری ارتباط با یوفوها قبل تر از این هم دریکی از اولین فیلم های اسپیلبرگ با نام آذرخش ۱۹۶۴ بکار رفته شده بود. برخی تم های فیلم در ای تی موجود ماورا زمینی نیز مورداستفاده قرار گرفت. فیلمی که همراه با برخورد نزدیک از نوع سوم شمایل یک نقاشی دو تکه را دارند که با یکدیگر معنی پیدا می کنند. اگر در فیلم اول تا ۵ دقیقه‌ی انتهایی هیچ برخوردی با موجودات بیگانه نیست سرتاسر ای تی تماس است. هر دو فیلم بعد از جریان واترگیت و فروپاشی اخلاقی دولت نیکسون بر خوش‌بینی تأکید داشتند که برای آن دوران بسیار عجیب می نمود، اعتمادی که به دولت از بین رفته و اینکه بیگانگان آن قدرها



هم بد نیستند (نکته ای که قرار است در ای تی بدان پرداخته شود). حتی آنچه تروریسم دولتی خوانده می شود در ای تی نیز ادامه پیدا می‌کند. ایمان مردم در فیلم‌های اسپیلبرگ متزلزل ناشدنی می نمایاند علاوه بر صور مذهبی مه به‌کرات در کنار شخصیت های فیلم وجود دارد فضاسازی و نورپردازی به گونه ای صورت گرفته که فضایی مقدس ازآنچه در حال روی دادن است تصویر می کند مثل باریکه های نوری که در اولین برخورد ری (ریچارد دریفوس) در دقایق ابتدایی فیلم از بالا سرش به وی تابیده می شود مانند شعاع های نوری است که شب های مهتابی از پنجره کلیسا به دورنش افکنده می شود. یا سکانس معروف فیلم که بچه جلوی در ایستاده و کورسوی نور از قفل در وارد اتاق می شود گویی بیگانگان حقیقتی هستند که بالاخره باید با آن روبرو شد. در قسمت پایانی فیلم هم که خود بیگانه ها از سفینه خارج می شوند و وارد دنیای زمینی ها می شوند هم‌پشت به نور و سایه وارونه به تصویر کشیده می شوند. ازاین‌دست فضاسازی ها در ای تی هم زیاد وجود دارد. ارتباط با موجودات فضایی در هر دو فیلم پناهگاهی است برای شخصیت های داستان که از روزمرگی و دغدغه های زندگی نجات پیدا کنند و آن چیزی شوند که می خواهند.

پدر بی مسئولیت و هایپر اکیتوی که سر میز غذا گریه می کند و دور و اطرافش با سمبول های امریکایی امثال کوکا کولا شل پرشده. در **ای تی** نیز پسربچه‌ای که درگیر مشکلات خانوادگی و جدا شدن پدر و مادرش شده (بخشی از زندگی خود اسپیلبرگ که هیچ‌گاه مخفی ش نکرد) هم با ورود موجود فضایی گویی دلیلی برای زندگی کردن پیداکرده است؛ این نکته که در پس همه ی آن رنگ ها و نورها و سفینه بازی های فیلم باید عنصری یافت که همه‌ی این خیال پردازی های موهوم را یکپارچه می کند و آن روابط میان آدم هاست. فیلم با همین ایده توانست کمپانی کلمبیا را از ورشکستگی نجات دهد. نام انتخابی اول برای فیلم به آسمان ها نگاه کن بود که برگرفته از جمله ای در فیلم چیزهایی از جهان دیگر بود. دریکی از پوسترهای ابتدایی فیلم هم عنوان ما تنها نیستیم به چشم می خورد. همه ی عوامل ساخت فیلم اسامی آشنایی برای طرفداران دوره ی هالیوود نو و سینمای دهه ۷۰ آمریکا دارند. فیلم نامه ی اولیه توسط پل شریدر نوشته شد هرچند به دلیل تفاوت های قابل‌درک دنیاهای اسپیلبرگ و شریدر اسپیلبرگ از فیلم نامه ابتدایی اقتباس‌شده از کتاب تجربه یوفو (دکتر جی آلن هنک ـ۱۹۷۲) زیادخوشش نیامد. (با این توضیح که دکتر آلن هنک در سکانس پایانی فیلم نقش آفرینی کرد و مسئوول بخشی از کارهای بصری فیلم هم هست.) داگلاس ترمبال که یکی از دست اندرکاران جلوه های ویژه ۲۰۰۱: اودیسه ی فضایی بود هم در این فیلم با اسپیلبرگ همکاری کرد. حتی یکی از نقش های اصلی فیلم را فرانسوا تروفو بازی کرده، شاید تعجب برانگیز و حتی بعید به نظر برسد چطور کارگردان مستقل جریان موج نوی سینمای فرانسه در فیلمی جریان اصلی در سینمای آمریکا با این حد از جلوه های ویژه حاضر به بازی شود اما تروفو خود می گوید: «می دونستم فیلم ۵۰ دقیقه جلوه ویژه داره و نمی فهمیدم توی یک فیلم سینمایی چرا باید ۵۰ دقیقه جلوه های ویژه باشه تا اینکه داگلاس ترامبال به من گفت برم دپارتمان جلوه های ویژه اسپیلبرگ رو ببینم وقتی رفتم فهمیدم که اینا هیچ کدوم ساختگی و الکی نیست درواقع همه ی جلوه‌ها سوپر ایمپوز بود مثل پرندگان هیچکاک، دیدم که اونجا یه پاک سفیدرنگ درآوردن و ریختن توی آکواریوم و به دقت و از چند زاویه ازش فیلم گرفتن و صحنه ی معروف حرکت ابرها این جوری ساخته شد و این برای من شگفت انگیز بود. البته همیشه اسپیلبرگ رو تحسین می‌کردم ولی وقتی نسخه ی کامل فیلم رو دیدم حسم تبدیل به احترام شد.» شمایل آدم فضایی با آن بدن لاغر و صورت یغر محصول همین فیلم برخورد نزدیک از نوع سوم است که گویا اسپیلبرگ از دوست خیالی زمان کودکی اش که بعد از طلاق والدینش برای فرار از مشکلات درست کرده بود الهام گرفته شد. این منزوی بودن بعدها در جریانات اعتراضات دهه ۶۰ و ۷۰ جور دیگری خودش را نشان می دهد. جایی که به جای دنبال کردن اعتراضاتی که دوستانش بر عهده داشتند مشغول فیلم سازی شده بود و تمام وقت خود را با اسکورسیزی، دی پالما و شریدر در خانه ی مایکل و جولیا فلیپی می گذراند. شاید دنیای تنهایی اسپیلبرگ دنیای همین برخوردها است. دنیای شناخت موجودات دیگر که بعدی از دیگر ابعاد انسانی ما هستند؛ شاید اینکه نمی خواهیم تنها باشیم، شاید مانند دیوید در هوش مصنوعی که بعد از سال ها همراه با بیگانه‌ها برگشته و پلی شده برای شناخت بیگانگان از ما، می خواهیم انسان باشیم! استیون اسپیلبرگ هم شاید یکی از بهترین نمونه ها برای جمله ی معروف اسکار وایلد باشد که می گوید: «همگی در منجلاب به سر می بریم، اما برخی از ما به ستارگان نگاه می کنند.»