به چالش طلبیدن هالیوود

پیر سورلن، ترجمه علی عامری

عنوان بندی ابتدای فیلم *ولگردها*(۱۹۵۳) ساخته‌ی فدریکو فلینی روی عکسی می‌آید که در شب و از بالا گرفته شده است. عکس چهارراهی را نشان می‌دهد، ولی قبل و بیش از هر چیز صحنه‌ای مصنوعی است. نسخه بدلی است از میدان اصلی ریمینی، که برای این فیلم دراستودیو ساخته شده است. از ابتدای قرن صحنه‌های مشابه دیگری در سینمای امریکا یا اروپا استفاده شدند. بدین ترتیب حضور تقاطع در ابتدا و نمایش متوالی آن درسراسر فیلم فلینی روشی برای آگاهی دادن به بینندگان است؛ آگاهی نسبت به این موضوع که قرار است قصه‌ای سینمایی و چیزی را ببینند که با آن آشنا هستند. صحنه‌های ساختگی برای بیننده اطمینان بخش هستند. مثلاً *برخورد کوتاه* رابه یاد بیاورید. قصه‌ی آن ساده و سرگرم‌کننده است، اما همه چیز به طور خیلی آشکار در استودیو فیلم‌برداری شده است، چنان که نمی‌توان در جست‌وجوی نومیدانه سلیا جانسن برای عشق کاملاً غرق شد. سینمای کلاسیک این واقعیت را پنهان نمی‌کند که صرفاً «تقلید زندگی» است. (چنان که عنوان فیلمی امریکایی و معروف در

دهـه‌ی سی نیز همین را یادآور می‌شود) البته تقلید وفادارانه و نزدیکی است، اما زندگی نیست. در فیلم فلینی نیز، پس از آنکه شبی به شکلی احمقانه با جشن و تفریح سپری می‌شود، مردم به چهارراه‌ها برمی‌گردند.

فیلم شیوه‌های کار خود را پنهان نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به صورت انتقال واقعیتی نشان می‌دهد که از قبل وجود دارد

این بار صحنه‌ها به نحوی غیرمنتظره واقعی هستند و به جای مقوا و گچ، از سنگ و سیمان ساخته شده‌اند. فلینی که می‌توانست هر دو نوع بازنمایی واقعی و ساختگی را انتخاب کند، تصمیم گرفت که ایهامی در اثر به وجود آورد. وقتی قصه در خود ریمینی فیلم‌برداری می‌شود «حقیقی‌تر» نیست؛ همان قصه‌ی قبلی است، اما از بینندگان توقع می‌رود که بین ساختگی و واقعی تمایز قایل شوند. البته آن‌ها می‌توانند به این تمایز بی‌اعتنا بمانند؛ همان‌طور که می‌توانند شدیداً راجع به آن فکر کنند و معنایش را دریابند. بستگی به میل خودشان دارد که روی پیرنگ تمرکز کنند یا توجه‌شان را متناوباً از قصه به صحنه و برعکس معطوف سازند. *ولگردها* از جهات فراوان، فیلمی کلاسیک است؛ سکانس افتتاحیه، چند اپیزود، و نقطه‌ی اوج و پایان دارد. هم‌چنین اثری متفاوت است؛ ابداً شخصیت اصلی ندارد، مسأله‌ای در کار نیست که بخواهد آن را حل کند، و اصلاً قصه‌ی عاشقانه‌ای هم ندارد؛ به علاوه بخش مهمی از فیلم کاملاً بصری است. بسیاری از تصاویرش صرفاً به این دلیل برداشته شده‌اند که جالب یا لذتبخش هستند، حتی اگر ارتباط مستقیمی هم با روایت نداشته باشند. فلینی تأکید کرده است که نه صرفاً قصه، بلکه فیلم نشان می‌دهد. هم‌چنین متن و نوعی مصنوع صوتی ـ بصری را به نمایش می‌گذارد که کیفیاتش مرهون اجزای فیزیکی آن (تصاویر و صداها) هستند. فلینی در همان سال ۱۹۵۳ با حداقل سه روش از سینمای رایج جدا شد: بعضی از فیلم‌هایش فاقد خط داستانی اصلی بودند؛ همزمان نماهای کاملاً دلپذیری را در فیلم‌هایش می‌آورد؛ و در عین حال توجه بیننده را به این واقعیت جلب می‌کرد که این نماها ساختگی هستند. از آن‌جا که فیلم‌سازان قبلاً، خصوصاً در دهه‌ی بیست، به همین تمهیدات متوسل شده بودند، در این نوع استفاده از زبان سینما نکته تازه‌ای وجود نداشت. اما پیروزی هالیوود بین دو جنگ جهانی تمام این تجربه‌ها را کنار زد و الگوهای کلاسیک را تحمیل کرد؛ الگوهایی که اغلب بینندگان هم آن‌ها را پذیرفتند. استفن هیث به درستی اشاره می‌کند که روایت (این واقعیت که صرفاً قصه‌ای بیان می‌شود و آنچه بر پرده به نمایش درمی‌آید واقعاً رخ نمی‌دهد) لزوماً منحصر به سینمای کلاسیک نیست. چنان‌که او می‌گوید: «شاید روایت به خوبی در شیوه‌ی سینمایی آشکار باشد، ولی نکته مهم آن است که در متن روایتی، یعنی خود داستان چنان‌که بیان می‌شود آشکار باشد.» هم‌چنین بیننده شاهد نمایش این فرایند، مثلاً روند و قواعد مشخصه‌ی یک ژانر شود. فیلم شیوه‌های کار خود را پنهان نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به صورت انتقال واقعیتی نشان می‌دهد که از قبل وجود دارد. زمانی که فیلم‌ها اذعان کردند که به بنای قصه می‌پردازند، تغییر مهمی در قلمرو سینما روی داد؛ این‌که متن روایتی خارج از روایت وجود ندارد.

نقطه‌ی عطف دهه‌ی شصت

این جهش همان چیزی بود که شاید بتوانیم آن را رویداد بنامیم؛ اما رویدادها در تاریخ فرهنگی همان جایگاهی را ندارند که در سایر زمینه‌ها واجد هستند. یک رویداد سیاسی مثلاً حمایت انگلستان از بازار مشترک اروپا در ژوئن ۱۹۷۱ دقیقاً تاریخ گذاری می‌شود و نتایجی قابل ردیابی دارد؛ اما نمی‌توان گفت که سینمای اروپا از چه زمانی بدین شیوه شروع به تغییر کرد. کاملاً آشکار است که این تغییر روش محدود بود؛ اغلب فیلم‌هایی که در دهه‌های شصت و هفتاد ساخته شدند، همان نمونه‌های مرسومی را دنبال کردند که در ابتدای سینمای ناطق تثبیت شده بودند. ابداعات فرهنگی، طی دوره‌ای طولانی گسترش می‌یابند و زمانی که

کاملاً گسترش یافتند، اغلب بدل به کلاسیسیسم نوینی می‌شوند. از جنبه‌ی تکنیکی هیچ نوآوری مهمی در دهه‌ی شصت عرضه نشد (چیزی که مثلاً قابل مقایسه با اختراع صدا باشد.) این موضوع صحت دارد که بعضی از سینماگران تلاش کردند تا اجزای پایه در زبان سینمایی را به نحو متفاوتی نظام بدهند. اما قبلاً در اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه، فیلم‌سازانی چون برسون در فرانسه و آنتونیونی و فلینی در ایتالیا، مجدداً سازمان‌دهی شکل در فیلم‌هایشان را لحاظ کرده بودند. آنان بینندگانشان را در معرض تجربه‌های ادراکی نامتعارفی قرار دادند. پس چرا می‌توانیم بگوییم که رویدادی به وقوع پیوسته است؟ زیرا معاصران به جای آن که صرفاً درباره‌ی چند فیلم نامتعارف اظهارنظر کنند و آن‌ها را مدرن بنامند، قویاً براین ایده پافشاری کردند که اتفاقی روی داده است. از جنبه‌های فرهنگی، جایی که سلیقه‌ها و نظرها تعیین‌کننده هستند، واکنش شاهدان بی‌واسطه را باید جدی گرفت.

نوآوران، به انتقاد از سبک کلاسیک پرداختند و آن را طرد کردند. ولی موضوع مهم جدایی کامل از هالیوود نبود، بلکه هدف به چالش طلبیدن هالیوود بود؛ تلاشی اذعان شده برای ساختن فیلم‌هایی بهتر از فیلم‌های امریکایی و براساس دستاوردهایی که پیش‌تر سینمای امریکا در پی آورده بود. اغلب فیلم‌سازان دهه‌های شصت و هفتاد، همان شیفتگان سینما در دهه‌ی چهل بودند. آنان به تولیدات امریکایی علاقه داشتند و شعور حاکم بر قصه‌ها، توازن روایت، کیفیت فیلم‌ها و هنر بازیگران را تحسین می‌کردند. آنان بسیاری از پیرنگ‌هایشان را از ادبیات امریکایی خصوصاً قصه‌های پلیسی می‌گرفتند (آثاری که گُدار، شابرول، تروفو، ولدرس، فاسبیندر و سایرین از آن‌ها اقتباس کردند.) در سراسر فیلم‌های آنان عامدانه اشارات فراوانی به هالیوود می‌شد. مثلاً *پی‌یرو خُله* (۱۹۶۵) ساخته‌ی گدار را در نظر بگیرید. مضمون فیلم ـ مرد ساده‌لوحی که فریفته‌ی دختری زیبا می‌شود ـ شبیه به فیلم‌های گنگستری یا ملودرام است. در بعضی سکانس‌ها دختر آواز می‌خواند درحالی که مرد صحبت می‌کند. این سکانس‌ها مانند دقایقی از فیلم‌های موزیکال پرداخت شده‌اند. دیوارها پوشیده از پوسترهای فیلم‌اند. ارجاعاتی به *جانی‌گیتار*، *دختر خداحافظی* و سایر فیلم‌های مهم می‌شود.

اغلب فیلم‌سازان دهه‌های شصت و هفتاد، همان شیفتگان سینما در دهه‌ی چهل بودند. آنان به تولیدات امریکایی علاقه داشتند و شعور حاکم بر قصه‌ها، توازن روایت، کیفیت فیلم‌ها و هنر بازیگران را تحسین می‌کردند

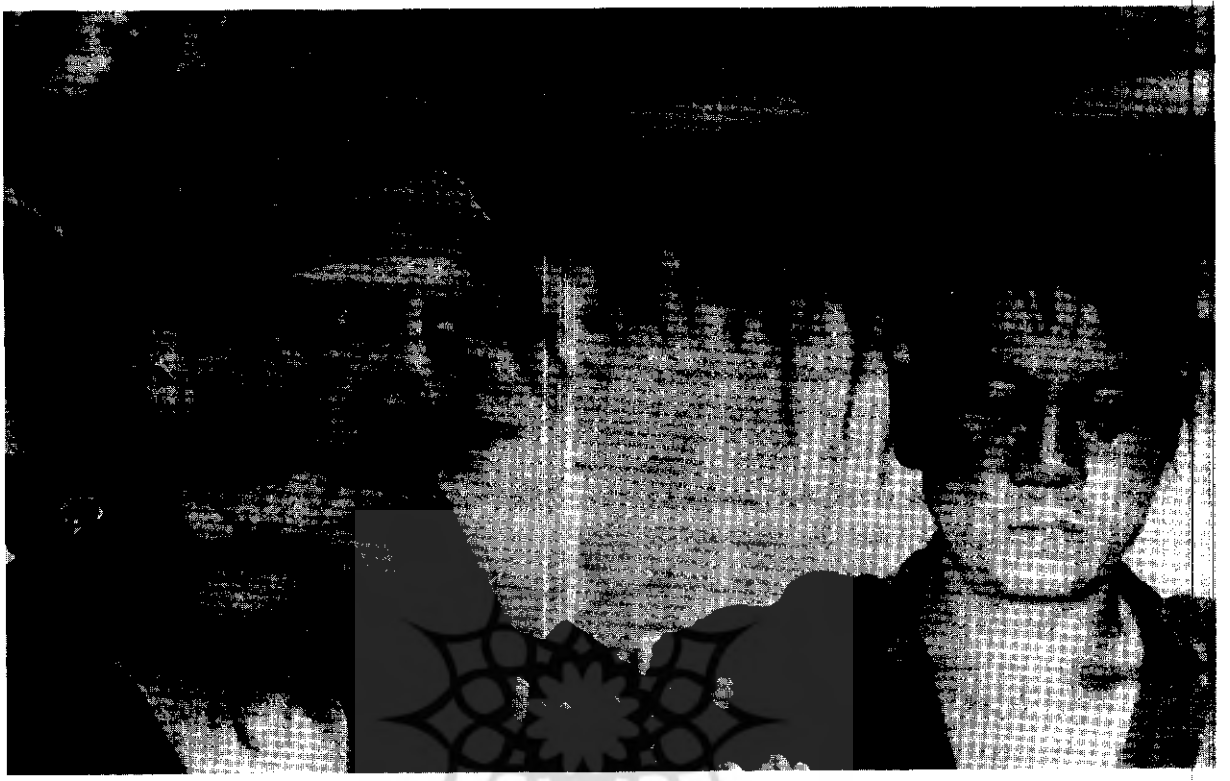
شخصیت اصلی مرد از عابری می‌پرسد: «یه خانم جوان، تکنی‌کالر با تیپ هالیوودی ندیده‌ای؟» او حین یکی از صحنه‌های اولیه، ساموئل فولر کارگردان امریکایی را می‌بیند و با او راجع به سینما حرف می‌زند. هم‌چنین فولر در *دوست امریکایی* (۱۹۷۷) ساخته وندرس نقشی ایفا می‌کند؛ فیلمی که در آن نیکلاس ری نیز یکی از قهرمانان داستان است. بعد از *پی‌یرو خله* گدار *ساخت امریکا* (۱۹۶۶) را کارگردانی کرد. پیرنگ فیلم در شهری فرانسوی می‌گذرد که *آتلانتیک سیتی* نام دارد و مقر استودیوهای فیلم است. شاید بتوان این مکان را صرفاً استودیوی فیلم عظیمی در نظر گرفت که درآن افراد، ناخودآگاه قسمت‌هایی از فیلم‌های امریکایی را بازسازی می‌کنند. چنان‌که قبلاً دیده‌ایم *آلیس در شهرها* ساخته‌ی وندرس از ایالات متحد آغاز می‌شود و گرچه قصه یکی از فیلم‌های بعدی فاسبیندر در آلمان می‌گذرد، ولی عنوان انگلیسی *نومیدی* (۱۹۷۷) را دارد و شدیداً از الگوی فیلم‌های امریکایی تقلید می‌کند، مهم‌تر آن‌که سینماگران جوان می‌خواستند به اندازه‌ی کارگردانان امریکایی حرفه‌ای شوند. رویای آن‌ها که اغلب تحقق می‌یافت این بود که به امریکا دعوتشان کنند و به آن‌ها مسؤولیت کارگردانی فیلم بدهند. تامس‌السیسر ضمن تحلیل سینمای فاسبیندر، بر ایهام آن تأکید می‌کند. به عقیده‌ی وی سینمای او بسیار شکل‌گراست و می‌تواند

بینندگانی را که زمینه ندارند، سردرگم کند. چنان‌که السیسر می‌گوید، فاسبیندر در عین‌حال می‌خواست که فیلم‌های هالیوودی بسازد. تأثیر خاص او بر بیننده که از طریق فرمول‌های ژانر و استفاده از ستارگان بود، توازنی را بین درک و هم‌ذات‌پنداری حفظ می‌کند. السیسر به پیروی از تونی‌رینز نتیجه می‌گیرد که «سیرک به فاسبیندر آموخت که چگونه با ژانر کار کند، همین امر تبدیل به وجه مهمی از راهبردهای او برای جلب بینندگان شد.»

توسل به شگردهای هالیوود، تمهید خوبی برای اغوا کردن مردمی قلمداد می‌شد که تولیدات امریکایی را تحسین می‌کردند و کم‌کم از کیفیت پایین بسیاری از فیلم‌های اروپایی خسته شده بودند

در هر حال باید دریافت که گرچه این فیلم‌سازان جوان هنر هالیوود را تحسین می‌کردند، ولی اغلبشان ایالات متحد را دوست نداشتند؛ زیرا به گمان آن‌ها کشور امپریالیسم تلقی می‌شد. دوست امریکایی وندرس گنگستری است که از آلمانی‌های ساده‌لوح سوءاستفاده می‌کند. فیلم‌های گدار، دست‌کم تا ۱۹۷۲ (بعدها او کم‌تر به جستارهای سیاسی علاقه نشان داد) مملو از چیزی هستند که باید آن را نوعی ضد امریکایی‌گرایی سطحی نامید. تمام یانکی‌هایی که در فیلم‌های او به نمایش درمی‌آیند، به شکل آدم‌هایی چماق تصویر می‌شوند که به راحتی فریب می‌خورند. در یک به علاوه‌ی یک (۱۹۶۹) شخصیت اصلی زن فیلم برروی دیواری می‌نویسد: اف.بی.آی+ سیا= تی. دبیلو.ای+ پان امریکن. نفرت شدید گدار موردی استثنایی است، اما همان بی‌اعتمادی نسبت به روش زندگی امریکایی، همان ترس از امریکایی‌زدگی فرهنگ اروپایی در بسیاری از فیلم‌ها قابل مشاهده است. این احساس به خوبی در **جینجرو فرد**(۱۹۸۵) بیان شده است؛ جایی که تصویر امریکای خوب دهه سی، در تضاد با ایتالیای بیمار و بی‌روح دهه‌ی هشتاد قرار می‌گیرد، یعنی همان ایتالیایی که کاملاً تابع استانده‌های امریکایی است.

تلویحاً گفته شده است که سینماگرانی که در اواخر دهه‌ی پنجاه شروع به کار کردند، با در نظر گرفتن پس‌زمینه فرهنگی‌شان، که سینما جایگاه مهمی در آن داشت، وسوسه شدند تا بُعد تکنیکی کارشان را فتیشی سازند و آن را معتبرترین جنبه، و حتی گهگاه تنها جنبه‌ی مهم فیلم‌سازی قلمداد کنند. اثبات این موضوع دشوار نیست که در فیلم‌هایشان بسیاری از تصاویر، نسخه‌هایی کاملاً بدلی از فیلم‌های پیشین امریکایی هستند. این تصاویر هیچ هدفی ندارند جز آن‌که بینندگان را به یاد فیلم‌هایی بیندازند که پیش‌تر دیده‌اند و احتمالاً از آن‌ها لذت برده‌اند. توسل به شگردهای هالیوود، تمهید خوبی برای اغوا کردن مردمی قلمداد می‌شد که تولیدات امریکایی را تحسین می‌کردند و کم‌کم از کیفیت پایین بسیاری از فیلم‌های اروپایی خسته شده بودند. نقطه‌ی عطف اواخر دهه‌ی پنجاه را باید بر زمینه‌ی خاص آن تحلیل کرد: تعداد بینندگان رو به کاهش بود و برای تهیه‌کنندگان اروپایی تنها راه یافتن طرفدارانی دیگر این بود که علاقه‌مندان فراوان هالیوود را اغوا کنند. موضوع، هم‌چون اغلب موارد در تاریخ فرهنگی موضوع «تحول یا تباهی» بود. نوآوران می‌خواستند به ریشه‌های هنرشان برگردند و آن‌ها را بازسازی کنند. آنان فکر می‌کردند که قواعد معمول و کلیشه‌ها در حال نابودی سینمای اروپا هستند. اعتقاد نوآوران سبب شد تلاش آن‌ها معطوف به کشمکش بین نسل‌ها شود. روزی تروفو نویسندگان *کایه دوسینما* را به چالش طلبید و از آن‌ها پرسید: «آیا می‌شود از موج‌نو تعریف دیگری به جز کم‌سن بودن اعضایش ارایه داد؟» آن‌ها پاسخی نداشتند. در همه جای اروپا، انحصار فیلم در اختیار افراد میان سال یا حتی سالخورده بود. فقط نگاهی به کارگردان‌های فیلم‌های بلند انگلیسی حول وحوش دهه‌ی شصت بیندازید: شانزده درصد آن‌ها بالای شصت سال و هفتادوهفت درصدشان بین چهل و شصت سال سن داشتند. معنایش این است که اکثر قریب به اتفاق این سینماگران، پیش از جنگ جهانی دوم آموزش دیده بودند. برخی از



آن‌ها، مانند کارول رید (متولد ۱۹۰۶) توانستند به الگوهای کلاسیک رنگ و بویی فردی بدهند، اما سعی نداشتند گرایش‌های حاکم بر سینما را تغییر دهند. فیلم‌سازان جوان فوراً پیش‌کسوتان خود را به نداشتن قوه‌ی تخیل محکوم کردند. اما اگر این موقعیت را از جنبه‌ی تجربی دریابیم، می‌توانیم بگوییم که درواقع فیلم‌سازان اواسط قرن بینندگان را سرگرم کردند و چیزهایی به آنان دادند که تا دو دهه از آن‌ها لذت بردند. بینندگان خواستار سبک یا فیلم دیگری نبودند: قطعاً نقطه‌ی عطف، رویداد مهمی در تکامل فرهنگ اروپایی بود؛ اما بیش از آنکه بخواهد به نیازها و امیدهای تماشاگران پاسخ دهد، نتیجه‌ی کشمکش بین دو مفهوم تولید و فیلم‌سازی بود.

در ایتالیا کسی با قدیمی‌ها جدل نکرد. در آن‌جا تهیه‌کنندگان عادت داشتند از دستیاران بی‌جیره و مواجب استفاده کنند؛ دستیارانی که امیدوار بودند بعد از طی دوره‌ای با مسؤولیت‌های معین، روزی بتوانند فیلم خود را بسازند. هم‌چنین باید اشاره کرد که تعداد بینندگان در شبه جزیره‌ی مذکور ثابت مانده بود و همین امر مانع از آن می‌شد که سینماگران به جست‌وجوی روش‌های تازه و ناشناخته بپردازند. در سایر کشورها روند نوسازی طی ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۶ انجام گرفت. اولین کشوری که این روند در آن اتفاق افتاد، انگلستان بود. در اواسط دهه‌ی پنجاه «سینمای آزاد» تلاش کرد سنت انگلستان در ساختن مستندهای با محتوا را احیا کند. در پی آن چند تن از شیفتگان سینما توانستند فیلم‌های بلند بسازند. نویسندگانی از میان «مردان جوان خشمگین» به آنان پیوستند. نمایش‌ها و رمان‌های این نویسندگان جامعه‌ی روشنفکری انگلستان را به شدت تکان دادند. علت این بود که بزرگ‌ترین فیلم‌های سینمادوستان مذکور از جمله *شنبه شب و یکشنبه صبح* (۱۹۶۰) ساخته‌ی کارل رایتس، *تنهایی یک دونده‌ی استقامت* (۱۹۶۲) به

کارگردانی تونی ریچارد سن، *این زندگی ورزشی* (۱۹۶۳) ساخته لیندسی اندرسن و چند فیلم گمنام‌تر، از متن‌های ادبی این نویسندگان اقتباس شده بودند. *شنبه شب و یکشنبه صبح* در سال پس از نمایش عمومی‌اش پرفروش‌ترین فیلم اعلام شد. این واقعیت نکته جالبی در خود داشت؛ زیرا در آن زمان آثار موفق عموماً کمدی‌ها بودند.

در ایتالیا کسی با قدیمی‌ها جدل نکرد. در آن‌جا تهیه‌کنندگان عادت داشتند از دستیاران بی‌جیره و مواجب استفاده کنند؛ دستیارانی که امیدوار بودند بعد از طی دوره‌ای با مسؤولیت‌های معین، روزی بتوانند فیلم خود را بسازند

تاریخ‌نگاران به طور عمده نسبت به موج‌نوی سینمای انگلستان دید انتقادی داشته‌اند. الکساندر واکر چنین تفسیر می‌کند: «احساسی که شدیداً به انسان دست می‌دهد، خشم نیست بلکه حسادت است. حسادت به خاطر نداشتن چیزی که آدم می‌خواهد به دست بیاورد. این موضوع صحت دارد که مردان جوان خشمگین در عرصه سینما گروه منسجمی را تشکیل ندادند. آنان از جنبه‌ی تکنیکی نوآوری به خرج ندادند و خیلی زود از هم جدا شدند، ولی به هرحال سینماگران اروپایی را در تولیدات میانه‌ی قرن از بند قواعد تئاتری رها کردند.»

موج نوی فرانسه هم مکتب نبود، اما بیش از همتای انگلیسی‌اش دوام آورد. کارگردان‌های جدید آن، به شیوه‌های کاملاً متفاوت (و اغلب متناقضی) کار می‌کردند، اما اعتقادات بنیادین مشترکی داشتند. آنان همواره تکرار می‌کردند که دوربین باید کاملاً آزاد باشد و فیلم‌برداری در محل واقعی انجام شود (در تضاد با نماهایی که در استودیو فیلم‌برداری می‌شوند.) تا کیفیت احساسی فیلم‌ها افزایش یابد. آنان توجه شدیدی به شکل اثر داشتند و چندان علاقه‌ای به واکنش عموم بینندگان نشان نمی‌دادند. هم‌چنین علاقه به یافتن تمهیداتی داشتند که برای سینمادوستان جالب بودند. به طور خلاصه هیچ برنامه‌ای وجود نداشت و موج‌نو بیش‌تر یک ایده و نشانه بود. فیلم‌سازان جوان که صرفاً با انتقاد شدید از اسلافشان شروع به کار کرده بودند،به وسیله‌ی روزنامه‌ها زیر بیرقی گرد آمدند. آن‌ها حس می‌کردند که ناچارند شیوه‌ی کارشان را به چالش بطلبند. جالب‌ترین آن‌ها از جمله شابرول، گدار، تروفو همواره رهیافتشان را نسبت به سینما تغییر می‌دادند.

در سال ۱۹۶۰ در استودیوهای آلمان، هیچ جایی برای تازه‌واردان وجود نداشت. در آغاز سال ۱۹۶۲ تعدادی از عشاق خشمگین سینما، در شهر اُبرهاوزن آلمان بیانیه‌ی شدیداللحنی صادر و فروپاشی نظام قدیمی‌تر سینما را محکوم کردند: «ما اعلام می‌کنیم که هدفمان ساختن فیلم‌های نوین آلمانی است. این سینمای نوین به آزادی نوین نیاز دارد... ما آماده‌ایم تا در مقابل دشواری‌های اقتصادی کار بایستیم.» در مورد سبک یا هنر پرسشی مطرح نشد. هم‌چنین مشخص نبود که آیا هر موضوع خاصی مانند موضوع‌های اجتماعی معاصر باید جایگاه ممتازی در فیلم‌ها داشته باشند یا خیر؛ زیرا آلمانی‌ها کم‌تر از فرانسوی‌ها به نظریه فیلم علاقه‌مند بودند. کار اصلی آن‌ها فراهم آوردن تسهیلات ضروری بود. به دلیل فشارهای آن‌ها در ۱۹۶۵ دفتری تأسیس شد تا به کارگردان‌های جوان وام بدون بهره بدهد. سال بعد فیلم *دختر دیروزه* ساخته‌ی الکساندر کلوگه در جشنواره ونیز جایزه‌ای گرفت. پس از جنگ جهانی دوم این اولین بار بود که فیلمی آلمانی به چنین موفقیتی می‌رسید. فیلم‌سازان نوین آلمان حتی در مقایسه با انگلیسی‌ها یا فرانسوی‌ها کم‌تر انسجام گروهی داشتند. هدف آن‌ها بیش‌تر مبارزه برای اعطای حق فیلم‌سازی به نسل جوان‌تر بود.

در دهه‌ی شصت کارگردان‌های برجسته اروپایی کم‌تر وجه اشتراک داشتند، اما در بعضی از خصوصیات اجتماعی مشترک بودند؛ خصوصاً آنان که از خانواده‌های مرفهی می‌آمدند و پس‌زمینه فرهنگی نیرومندی داشتند. رایتس از کمبریج و اندرسن از اکسفورد فارغ التحصیل شدند، هر دوی

آن‌ها با *سایت اند ساند* همکاری کردند. در آلمان کلوگه علاوه بر آن که رمان‌نویس بود به عنوان وکیل دعاوی هم کار می‌کرد. اشتراب و اشلوندرف هم مدارک دانشگاهی داشتند و در فرانسه شابرول، تروفو و گدار در *کایه دوسینما* نقد می‌نوشتند. بیش‌تر این مردان تنها اندکی آموزش تکنیکی دیده یا اصلاً آموزش ندیده بودند. آنان قاطعانه علیه این نظر واکنش نشان دادند که برای فیلم‌ساز شدن ضروری است فرد مدت طولانی در سایه کارگردان‌های تحسین شده کار کند تا آماده شود. آنان با لحنی تند، تولیدات پیش‌افتاده سینمایی را تفسیر کردند و فعالیت انتقادیشان را به منزله‌ی پس زمینه‌ای برای فیلم‌سازی کافی دانستند. آن‌ها علاقه داشتند شخصاً فیلم‌نامه‌هایشان را بنویسند و ادعا می‌کردند که نه صرفاً کارگردان صحنه بلکه مؤلف هستند. اینان تا حدی متکبر بودند، ولی عاقبت ثابت کردند که درست مانند بسیاری از سینماگرانی که خوب آموزش دیده‌اند، در فیلم‌سازی موفق عمل کنند.

بحث و جدل‌هایی که این فیلم‌سازان جوان دامن زدند، باعث شد ابعاد دیگری از تحول و احیای سینما در دهه‌ی شصت ناشناخته بماند. علاوه بر فیلم‌سازان، بازیگران جوان هم نقش قابل توجهی در اغوای مردم ایفا کردند. در ۱۹۵۹ ریچارد برتن که بعد از جنگ جهانی اول متولد شده بود، در *با خشم به یادآر* بازی کرد که اولین اثر از فیلم‌های خشمگین بود. سال بعد نقش اول *شنبه شب و یکشنبه صبح* به آلبرت فینی واگذار شد که طی جنگ جهانی دوم به دنیا آمده بود: این جهش که تقریباً طی دو دهه انجام شد، شگفت‌انگیز به نظر می‌رسید؛ و تحولی واقعی در نسل سینماگران نیز حدود ده سال قبل از ایتالیا شروع شده بود. وقتی نئورئالیسم رو به افول گذاشت، *برنج تلخ* (جوزپه دسانتیس، ۱۹۴۸) ساخته شد که سعی داشت تا مسایل اجتماعی را در معرض توجه قرار دهد. (فیلم نشان می‌دهد که چگونه زنان فقیر برای کار در مزارع برنج دره‌ی پو،طی چند هفته گردهم می‌آیند.) در این میان، فیلم، سیلوانا منگانوی جوان و زیبا را در پیش زمینه اثر قرار می‌دهد و جسم او را تبدیل به کانون توجه فیلم می‌کند. او راه را برای ورود گروهی از بازیگران جدید زن از جمله سوفیالورن، مونیکا ویتی و کلودیا کاردیناله هموار کرد. جیووانا گرینا فینی به‌خوبی توضیح داده است که بعدها چه روی داد: «سینمای دهه‌ی پنجاه به نوعی فمینیته اشاره دارد که به منزله‌ی طبیعی بودن و توجه به جسم خاکی استنباط می‌شود و در هماهنگی با چشم‌انداز طبیعت است... این رویکرد سبب می‌شود که مهارت تأویل گرانه‌ی بازیگران کم اهمیت شود. مهارت حرفه‌ای و تازه‌ای که برای بازیگر در نظر گرفته شده بود، به طور اساسی به معنای ضرورت حفظ طبیعت وی بود. این ضرورت ابتدا به شکل مجازی مطرح شد و سپس نوع برخورد و رفتار او را هم در برگرفت. ضرورت فوق از این فرض سرچشمه می‌گرفت که چهره و جسم می‌توانند قصه‌ای بیان کنند و نشان دهند که چه چیز قصه را به این‌جا کشانده است و بعد چه اتفاقی می‌افتد... بازیگران جدید برمبنای این تصور آموزش دیدند که چهره و جسم زبان هستند.» برهمین اساس بازیگران دهه‌ی سی نیز دوباره آموزش دیدند.

در ایتالیا نسل قدیم توانست خود را با مد روز تطبیق دهد. شاید به همین علت در آن شبه جزیره هیچ خشم یا رقابت شدیدی وجود نداشت. بازیگرانی چون فینی، تام کورتنی و ریتا تاشینهگام در انگلستان، بریژیت باردو و بلموندو در فرانسه و بعدها هانا شیگولا و برونوگانز در آلمان، ظاهر بیرونی شخصیت‌های تخیلی، نگاه، رفتار و حضور فیزیکی آن‌ها بر پرده را تغییر دادند.بریژیت باردو، دست‌کم در سال‌های اولیه‌ی فعالیت کوتاه مدتش، بازیگر فوق‌العاده‌ای نبود، ولی اهمیتی به این موضوع نداد و سعی نکرد بازی کند. او صرفاً خودش بود.

آلمانی‌ها به طور خاص مصمم بودند تا برای فیلم‌سازان جوان سرمایه‌گذاری کنند. بار دیگر هالیوود مستقیماً در موضوع دخالت داشت. باوجود این واقعیت که رقم تماشاگران سینما در آلمان هم‌چنان قابل توجه بود، ولی تولید فیلم در این کشور دایماً وضعیتی بحرانی داشت. شرکت‌های فیلم‌سازی مستقلی که به سرعت تاسیس شده بودند، نتوانستند از بانک‌ها وام کافی بگیرند و یکی پس از دیگری ورشکست شدند. پخش‌کنندگان که سود فراوانی به

جیب می‌زدند، تمایلی به سرمایه‌گذاری برروی فیلم‌های جدید نداشتند، زیرا سرمایه‌گذاری برروی فیلم‌های متداول یا خرید فیلم‌های امریکایی برایشان ساده‌تر بود. در شرایطی که هیچ ممنوعیتی برای صدور عواید وجود نداشت، منافع ناشی از فیلم‌های امریکایی به ایالات متحد صادر می‌شد.

بعضی از شرکت‌های امریکایی که تحت تأثیر موفقیت موج نوی اروپا قرار گرفته بودند، آمادگی داشتند تا از تولیدات مستقل حمایت کنند. اما پیش از آن‌که روابط جدید آن‌ها با استودیوها شکل بگیرد، نظام استودیویی از هم پاشید

هیچ نوع سینمای دیگری امکان رشد نداشت، مگر آن‌که سیاست‌های مالی دیگری اتخاذ می‌شد. به همین علت بود که تازه واردان در بیانیه‌ی اوبرهاوزن بر وجه اقتصادی موضوع تأکید کردند. به نظر می‌رسید که انگلستان وضعیت بهتری دارد، زیرا بخش عمده‌ای از عواید فیلم‌های امریکایی در آن‌جا مسدود و به ناچار باید درکشور خرج می‌شد. اما آن دسته از فیلم‌های انگلیسی که شرکت‌های امریکایی سرمایه‌شان را تأمین می‌کردند، شبیه آثار هالیوودی بودند و موقعی که صادر می‌شدند، امریکایی‌ها به راحتی درآمدهای خارجی‌شان را به دست می‌آوردند. سینماگران جوان تلاش کردند تا مانع از فشارهای امریکایی‌ها شوند. در سال ۱۹۶۵ در آلمان دفتری تأسیس شد تا هزینه‌ی تولید حدود بیست فیلم را تأمین کند. در ۱۹۵۹ در فرانسه کلود شابرول کارگردان شرکت خود را بنیاد نهاد و اندکی بعد گدار هم از او تقلید کرد. در انگلستان تونی ریچاردسن کارگردان در ایجاد شرکت مستقلی سهیم شد که شنبه شب و یکشنبه صبح راتولید کرد. این شرکت‌های کوچک، پول اندکی داشتند و ایده‌ی ساخت فیلم‌هایی با صحنه‌پردازی پیچیده و هزاران سیاهی لشکر را کنار گذاشتند. تصمیم آن‌ها انگیزه‌های زیباشناسانه‌ای داشت، اما عمدتاً به دلیل محدودیت‌های عملی گرفته شد.

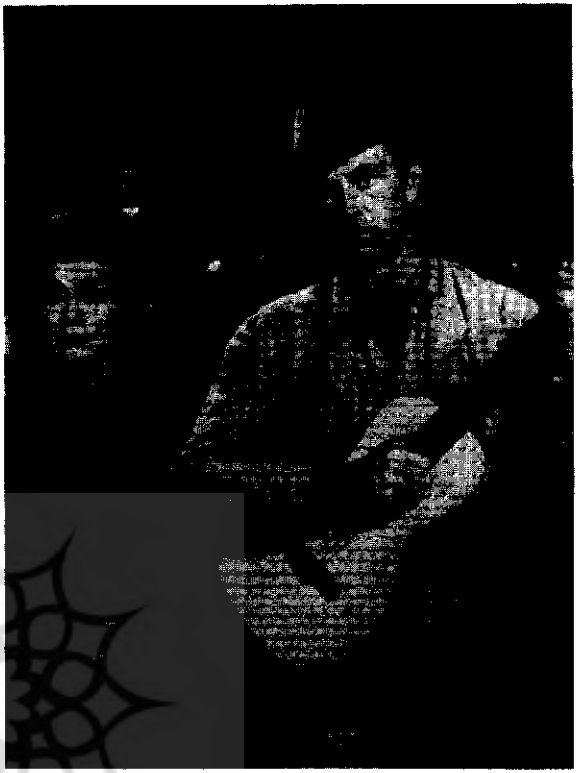
فیلم‌سازان مورد بحث به چند لوکیشن و گروه اندکی از بازیگران که تعدادشان به کم‌تر از ده نفر می‌رسید، راضی بودند. در بین این بازیگران دو شخصیت ممتاز حضور داشتند که فیلم را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دادند. هزینه‌ی کار عملاً محدود به دستمزد بازیگران اصلی می‌شد که تازه وارد و کم آوازه بودند. به دلیل تعداد اندک بازیگران، به سختی امکان بازسازی رویدادها وجود داشت و این فیلم‌ها اکشن چندانی نداشتند. بیش‌تر دیده می‌شد که قهرمان‌های اثر، زندگی معمولی دارند، صحبت می‌کنند، قدم می‌زنند، قرار ملاقات می‌گذارند و به انتظار دوستانشان می‌نشینند. اغلب سکانس‌های داخلی *طعم عسل* در ساختمانی خالی فیلم‌برداری شد که برای تهیه‌کننده فقط هزینه‌ی یک استودیو را دربرداشت. تاشینگهام مرکز ثقل داستان بود و تنها چهار شخصیت کم اهمیت‌تر دور و برش وجود داشتند. سینمای نوین در ایجاد حیطه‌ای از تجربه‌های تازه موفق بود، زیرا فیلم‌سازان با مسأله‌ی هزینه روبه‌رو بودند و آن را، هرچند به طور موقت، حل کردند.

به هر حال سیاست آن‌ها به موفقیت نینجامید، زیرا پخش فیلم هم‌چنان مسأله‌ای مهم بود. در این عرصه آن‌ها بایستی با شرکت‌های امریکایی که عمیقاً در اروپا تثبیت شده بودند، به توافق می‌رسیدند. بعضی از شرکت‌های امریکایی که تحت تأثیر موفقیت موج نوی اروپا قرار گرفته بودند، آمادگی داشتند تا از تولیدات مستقل حمایت کنند.اما پیش از آن‌که روابط جدید آن‌ها با استودیوها شکل بگیرد، نظام استودیویی از هم پاشید. از اواسط دهه‌ی پنجاه شرکت‌های بزرگی که فیلم‌های کم هزینه‌ای در اروپا، خصوصاً انگلستان ساخته بودند، مجبور شدند بسیاری از آن‌ها را انبار کنند. بینندگان فیلم روبه کاهش بودند؛ و در این شرایط، شرکت‌های مذکور به عللی که تا حدی نتیجه‌ی تأثیر تلویزیون بود، تصمیم گرفتند مجموعه‌هایی را برای شبکه‌های تلویزیونی بسازند و تولید فیلم‌شان را محدود به آثار استثنایی و پرهزینه‌ای کنند که بومی بودند. سینمای امریکا دیگر نمی‌توانست همان هالیوود باشد. اسطوره‌ای که سینمادوستان نیمه‌ی قرن را مملو از علاقه و خشم کرده بود،

دیگر به پایان رسید.
امریکایی‌ها به جای آن‌که در اروپا فیلم بسازند. سهام قابل توجه، و گهگاه اکثر سهام شرکت‌های اروپایی را خریدند؛ پس هزینه‌ی تولید و پخش را آن‌ها تعیین می‌کردند. در اوایل دهه‌ی هفتاد، صنعت تولید فیلم در اروپا به طور کلی با تأسیس شرکت‌های بزرگ بین‌المللی، سازمان‌دهی مجدد شد. هم‌چنین شرکت‌ها و بانک‌های امریکایی تصمیم گرفتند در تولیدات امریکایی سرمایه‌گذاری کنند. این وضعیت منجر به ساختن فیلم‌هایی شد که بسیار فراملیتی بودند، چنان‌که نمی‌شد آن‌ها را به کشور خاصی منسوب کرد. هم‌چنین فیلم‌هایی نظیر *شکارچی گوزن* (۱۹۷۸) ساخته شد که به نوعی امریکایی بود، ولی بیش از نیمی از هزینه‌اش را اروپایی‌ها تأمین کردند؛ یا *پاریس تگزاس* (۱۹۸۴) محصول مشترک آلمان و فرانسه که ویم‌وندرس فیلم‌ساز آلمانی، آن را به همراه گروه آلمانی‌اش کارگردانی کرد. نقطه‌ی عطف دهه‌ی شصت صرفاً تجدید نسل یا گرایشی جدید در زیباشناسی فیلم نبود. این تحول زمانی روی داد که بازار فیلم غرب به هم ریخت، زیرا هالیوود و سینماهای اروپایی هر دو با کاهش فاجعه‌آمیز در تعداد بینندگان سینما روبه‌رو شدند.

تنهاییِ بیننده‌ی سینما

عده‌ای از مدیران دریافتند که سینما در چرخه‌ی فاجعه و امید گرفتار نشده، بلکه در آستانه‌ی سقوطی مرگبار است. آن‌ها فوراً به گستره‌ی بحران پی بردند. در ابتدای سال ۱۹۵۸ پنه لوپه هیوستن در *سایت اند ساند* براین واقعیت تأکید کرد که تعداد بینندگان به نسبت سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۰ کاهش نیافته، بلکه نمایانگر وضعیتی بی‌سابقه است. شاید بتوان هوشمندی او را با خصوصیتی توضیح داد که این سقوط وحشتناک و ناگهانی در انگلستان به همراه داشت. پیش از آن‌که وی سعی کند که به خوانندگانش توضیح دهد که چه اتفاقی افتاده است، از تعداد بینندگان سینما نسبت به نقطه‌ی اوج ۱۹۴۶ قریب به ۵۶ درصد کاسته شده بود. این کاهش حتی به طور موقت نیز متوقف نشد و رقم مذکور هم‌چنان روبه تنزل بود. *سایت اند ساند* می‌توانست به راحتی پیش‌بینی کند که بینندگان سینما کم‌کم محو می‌شوند. موفقیت بی‌چون وچرای مردان جوان خشمگین هم این روند را تغییر نداد. همان اندازه که *شنبه شب و یکشنبه صبح* فیلم فوق‌العاده‌ای بود، ضررها نیز سنگین بودند؛ چنان که وضع پیش‌تر نیز همین‌طور پیش می‌رفت و بعدها هم تداوم یافت، تا دهه‌ی هفتاد سینما به شکل کم اهمیتی از سرگرمی تبدیل شد و طی دهه‌ی هشتاد که میانگین سالانه‌ی فروش بلیت شصت میلیون قطعه بود، کاملاً در حاشیه قرار گرفت.
این روند در سایر کشورهای قاره‌ی اروپا کندتر و قدری متفاوت بود، اما شکست تازه واردان درست مانند انگلستان بدیهی بود. در آلمان سالن‌های سینما که نیمی از بینندگان خود را طی سال‌های اوج ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۴ از دست داده بودند، سه چهارم دیگر از مشتریان باقی مانده را نیز طی دهه‌ی هشتاد از دست دادند که سطحی مشابه با همتاهای انگلیسی‌شان را نشان می‌دهد. دهه‌ی موج نو شاهد کاهش نیمی از بینندگان فرانسوی بود. از طرف دیگر، ایتالیا که ابداً سینمای نوینی نداشت تا اواسط دهه‌ی هفتاد مقاومت کرد؛ سپس طی یک دهه، سه چهارم مخاطبانش را از دست داد. در انتهای دهه‌ی هشتاد، تعداد بلیت‌های فروخته شده در سال ۴۰۰ میلیون قطعه بود. (یعنی این‌که هریک از ساکنان این کشورها کم‌تر از دوبار در سال به سینما می‌رفت.) البته ارقام مشابه در این چهار کشور، مفهوم مشابهی ندارند. در دهه‌ی نود فرانسه یک چهارم بینندگانش را نسبت به سال اوج ، یعنی ۱۹۴۷ حفظ کرد. در آن‌جا رقم نسبتاً قابل توجه بینندگان اندکی کاهش یافت. ایتالیا به فرانسه نزدیک بود، ولی در آن شبه جزیره تعداد بینندگان که تنها یک هشتم دوران اوج خود در سال ۱۹۵۷ بود، نشان می‌داد که آن‌ها ناگهان با سینما قهر کرده‌اند، یعنی بینندگانی که به طور استثنایی مدت سی‌سال وفادار بودند و ناگهان سالن‌های سینما را ترک کردند.
ساختار اقتصادی بازار، تحولاتی را که در نیمه‌ی دوم قرن روی داد، کاملاً توضیح نمی‌دهد. این موضوع صحت دارد که در انگلستان واکنش پخش‌کنندگان فیلم خصوصاً مؤثر و



جانی گیتلر

شاید بسیار مخرب بود. درست در آغاز بحران، دو تشکیلات بزرگ که صاحب سینماهای زنجیره‌ای بودند، تصمیم گرفتند بعضی از سالن‌های سینمایشان را ببندند. در سال ۱۹۹۰ یک‌هزار و سیصد سالن عمدتاً در لندن و سایر مناطق مهم شهری متمرکز بود. بدین ترتیب انگلستان کوچک‌ترین شبکه‌ی نمایش فیلم در اروپا را داشت. کاهش تماشاگران، از جنبه‌ی مالی با افزایش قیمت بلیت جبران شد: در سال ۱۹۹۰ قیمت بلیت به طور ثابت پنج برابر بیش‌تر از دو دهه‌ی قبل بود. شبکه‌های تلویزیونی که سالانه ۱۶۰۰ فیلم نشان می‌دادند و نیز دستگاه‌های پخش ویدیویی، اغلب متهم‌اند که عادت سینما رفتن مردم را تضعیف کرده‌اند. به هر حال باید اضافه کرد که هفتاد درصد مردم از نظر مادی این امکان را نداشتند که بتوانند حتی یک فیلم در سالن ببینند. بهای بلیت برای افراد بیکار بسیار گران بود و آن‌هایی که هنوز به سینما می‌رفتند (که افراد نسبتاً مرفه بودند) بیش از سایرین ویدیوهای خانگی داشتند. در آلمان و فرانسه، صاحبان سینما، سالن‌هایشان را چند واحدی کردند، سالن‌هایی که دارای اتاق‌های کوچک، راحت و از نظر اکوستیک مجهز بودند. هم‌چنین در حومه‌ی شهرها که رو به گسترش بودند، مجتمع‌های سینمایی ساخته شدند. در هر دو کشور تعداد سالن‌های سینما کاهش یافت، ولی روند آن کندتر از روند کاهش تماشاگران بود. در ایتالیا، تعداد سالن‌ها در ۱۹۵۷ بیش‌تر از ۱۹۵۰ بود و صرفاً بعد از آن‌که عده‌ی بینندگان شدیداً کاهش یافت، بسیاری از سالن‌ها بسته شدند و قیمت بلیت‌ها بالا رفت. تشابه وضعیت این چهار کشور مواردی را آشکار می‌کند، چنان‌که باعث می‌شود تا تأثیر سیاست شرکت‌ها را بیش از حد واقعی قلمداد نکنیم. نگرش محدودکننده‌ای که در انگلستان پدید آمد، روند سقوط را تشدید کرد. اما واکنش هوشمندانه‌ی سینماداران آلمانی مؤثر نیفتاد. امکان کاهش روند سقوط وجود داشت، ولی نمی‌شد از آن جلوگیری کرد؛ زیرا علاقه‌ی مردم برای گذراندن اوقات فراغتشان در سینما رفته رفته کم‌تر می‌شد. سینما هنر شاخص دهه‌ی پنجاه بود، با وجود این در سال ۱۹۹۰ جزء ناچیزی از فعالیت‌های اجتماعی به شمار می‌رفت، پس تماشای فیلم محدود شد. با این همه بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰ یکی از فعالیت‌های فرهنگی بود و از این جنبه ارزش دارد تا قدری به آن توجه کنیم. جای آن دارد تا سرنوشت سینما طی سه دهه‌ی توام با سقوط پی‌گیری شود. هرگز نمی‌توان فعالیت‌های فرهنگی را به طور مجرد بررسی کرد. این موضوع خصوصاً در مورد سینما صحت دارد که همواره با سایر هنرها، از جمله عکاسی، تئاتر و غیره مرتبط بوده است. طی سال‌های مورد بحث، ارتباطی قوی بین سینما و تلویزیون ایجاد شد. تکنسین‌ها، بازیگران و کارگردان‌ها کم‌کم به استودیوهای تلویزیونی آمدند. بدین ترتیب آن‌چه فیلم‌سازان در دهه‌ی شصت تجربه کردند، تبدیل به بعضی از اجزای ثابت برنامه‌های تلویزیونی دهه‌ی نود شد. سینما دچار بحران شد، ولی هم‌چنان باقی ماند. تعداد بینندگان به حد مؤثری کاهش یافته بودند، ولی به یمن حمایت‌های گوناگون،

سینما هم‌چنان به حیاتش ادامه داد. کمک‌های دولتی که از مدت‌ها قبل شروع شده بود، تداوم یافت و یک‌چهارم بودجه‌های مربوطه را تأمین کرد. تولیدات مشترک بین سه یا تعداد بیش‌تری از کشورها سازمان‌دهی شدند و بدین ترتیب پشتوانه‌ی مالی از جانب چند موسسه‌ی ملی فراهم آمد؛ هرچند با در نظر گرفتن محدودیت بازار، منابع رایج سرمایه‌داری نمی‌توانند توضیح دهند که چرا اروپا طی دهه‌ی هشتاد هم‌چنان سالانه ۳۵۰ فیلم تولید می‌کرد و دو سوم آن‌ها از نظر تجاری شکست می‌خوردند. در این‌جا باید سایر عوامل را هم بررسی کرد. آشکارترین آن‌ها دخالت شبکه‌های تلویزیونی بود. آن‌چه شبکه‌ی چهار در انگلستان انجام داد، با تفاوت‌هایی در سایر کشورها نیز به وقوع پیوست و تلویزیون به سرمایه‌گذاری برای تولید فیلم پرداخت.

فیلم‌هایی که بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰ ساخته شدند، تماشاگران انبوهی جلب نکردند، ولی هم‌چنان حرف‌هایی درباره‌ی دوران ما و جوامعی دارند که در آن‌ها ساخته شدند. طی سه دهه‌ی اخیر، چه کسانی به سینما رفتند؟ کلی‌گویی درباره‌ی افرادی که طی نیمه‌ی قرن در سینماها حضور یافتند، غیرمنصفانه خواهد بود؛ زیرا ترکیب بینندگان از نظر اجتماعی تنوع داشت. اما بعد از سال ۱۹۷۰ با محدود شدن بینندگان و استانده شدن مشاغل در کشورهای پیشرفته، این امکان به وجود آمد تا بینندگان را در چند رده قرار دهیم که به خوبی تعریف شده‌اند. تا جایی که به تماشاگران مربوط می‌شود، دهه‌ی شصت مجدداً نقطه‌ی عطفی بود. شکافی بزرگ بین دو نوع از تماشاگران پدید آمد؛ مردمی که در نیمه‌ی قرن سینما برایشان محیط عامه‌پسندی بود، دیگر ناپدید شده بودند و گروه بعدی که هنوز تعریفشان نکرده‌ایم، به تدریج کم‌تر به سینما می‌رفتند ولی از نظر مختصات اجتماعی ثابت ماندند.

در ۱۹۵۰ رفتن به سینما نوعی بازآفرینی جمعی بود. خانواده‌ها که هم‌چنان هسته‌ی تماشاگران معمول را شکل می‌دادند، دست‌کم هفته‌ای یک‌بار به سینما می‌رفتند. سه دهه بعد، بیننده‌ی سینما به طور معمول آدم تنهایی بود که گهگاه با دوستانش به سینما می‌رفت، اما تعیین این‌که چه زمانی، چگونه و به چه قصدی باید فیلمی را ببیند، امری فردی بود. پس از جنگ، بینندگان به طور مساوی به سه دسته تقسیم شدند: افراد پانزده تا بیست‌وچهار ساله، بیست‌وپنج تا پنجاه ساله و بالاتر از پنجاه سال. در ۱۹۹۰ این گروه‌های سنی به ترتیب با نسبت‌های پنجاه‌وپنج، بیست و بیست‌وپنج درصد به سینما می‌رفتند.

از نظر افرادی که در خانواده‌های زیر متوسط به دنیا آمده بودند، رفتن به سینما، حتی اگر پولش را داشتند، هزینه‌ای غیرضروری و تقریباً غیراخلاقی تلقی می‌شد. آن‌ها جلوی این اشتیاق را می‌گرفتند، اشتیاقی که بعدها در سنین بازنشستگی آن را ارضا می‌کردند

در بین خانواده‌ها افراد بالای شصت سال دیگر حضوری در سالن‌ها نداشتند. تعداد اندکی از آن‌ها که هم‌چنان علاقه‌مند بودند، روش بسیار خاصی داشتند. آنان خیلی کم به تماشای فیلم می‌رفتند (شش بار در سال) ولی قبل از آن با دوستانشان راجع به فیلم مورد نظر صحبت می‌کردند یا تفسیرهای روزنامه‌ها را درباره‌ی فیلم می‌خواندند و بدین ترتیب با دقت خود را آماده می‌کردند. حضور آن‌ها باوجود محدود بودنش، شاید با انگیزه‌ترین نوع تماشای فیلم بود. درصد قابل توجهی از تماشاگران بین بیست‌وپنج تا شصت سال داشتند. برای آن‌ها پول عامل تعیین‌کننده‌ای بود و زمانی که قیمت بلیت به نحو فزاینده‌ای افزایش یافت، اغلبشان بلافاصله از رفتن به سینما دست کشیدند. برای این گروه انگیزه‌های فرهنگی نیز تعیین‌کننده بود. در اواسط دهه‌ی پنجاه کارگران بزرگسالی که حتی دستمزدهای خوبی می‌گرفتند، دیگر به سینما نمی‌رفتند. تعطیلی سینماها در حومه‌ی شهرها و گسترش سینماهای شهری، در گروهی از مردم تأثیر مخربی به‌جاگذاشت. این عده احساس می‌کردند که دیگر نمی‌توانند به سینماهای بسیار مجلل بروند؛ این

سینماها در خیابان‌هایی واقع شده بودند که آن‌ها عادت به دیدنشان نداشتند. چنان‌که در مناطق صنعتی قابل مشاهده بود، موضوع به مسافت مربوط نمی‌شد (بسیاری از کارگران اتومبیل داشتند) بلکه به موقعیت اجتماعی و تصور آن‌ها از خودشان مرتبط می‌شد.

در دهه‌ی شصت واقعیت به نفع زیباشناسی فراموش شد. هم‌زمان نقد فیلم به طور فزاینده‌ای پیچیده شد. علاوه بر هفته‌نامه‌های نازل که مملو از قصه‌های مربوط به ستارگان بودند، مجلات خوش‌ظاهری نیز وجود داشتند که به تفصیل درباره‌ی تحلیل فیلم می‌نوشتند

در شهرها باید تمایز گسترده‌ای بین اعضای مدیریت، افراد حرفه‌ای طبقه‌ی متوسط و کارمندان قایل شد. گروه اول در سنین حدود سی‌سالگی معمولاً (ماهی یک بار) به سینما می‌رفتند، اما وقتی مسن‌تر می‌شدند، کم‌کم از رفتن به سینما منصرف می‌شدند؛ درحالی که گروه دوم در سنین سی‌سالگی چنین هزینه‌هایی را نمی‌پرداختند (بچه‌هایی داشتند که باید آن‌ها را بزرگ می‌کردند) و در حدود پنجاه سالگی شروع به سینما رفتن می‌کردند. تفاوت در رفتار آن‌ها به آسانی قابل درک است. اغلب مدیران تحصیلات دانشگاهی داشتند و چنان‌که به زودی توضیح خواهم داد، دانشجویان بخش عمده‌ای از جمعیت را تشکیل می‌دادند. این گروه که می‌توانستند بهای هنگفت بلیت را بپردازند، بعد از ازدواج و بچه‌دار شدن نیز عادت خود را تغییر ندادند؛ اما هر کدام شخصاً به تماشای فیلم می‌رفتند و زن و شوهر به نوبت از فرزندان مراقبت می‌کردند. پس از یکی دو دهه، دیگر مدیران به سینما نمی‌رفتند اما فرزندانشان که نوجوان بودند، جای آن‌ها را می‌گرفتند. از طرف دیگر، کارمندان پنجاه‌ساله خود را از قید اجبارهای خانوادگی رها کردند و با حقوق بیش‌تری که می‌گرفتند، توانستند عاقبت اشتیاقی را ارضا کنند که پیش‌تر جلوی آن را گرفته بودند. تقریباً می‌توان گفت که سینماروهای سی‌ساله، مدیران و افراد حرفه‌ای بودند. هم‌چنین افراد هجده تا چهل ساله مرتب به سینما می‌رفتند، در حالی که سینماروهای پنجاه ساله کارمند بودند که بین سنین پنجاه تا هفتاد به تماشای فیلم می‌رفتند.

گروه مهم افراد پانزده تا بیست‌وچهار ساله بودند؛ هریک از اعضای این دسته دست‌کم سالی یک‌بار و به طور متوسط ماهی یک‌بار به سینما می‌رفتند. البته به این آمار باید توجه بسیار کرد. حدود نیمی از جوانان گهگاه (کم‌تر از ده بار در سال)به تماشای فیلم می‌رفتند.

درحالی که سایر آن‌ها، تماشاگران دایمی (تا حد یک بار در هفته) بودند. اشتغال و درآمد خانوادگی عوامل تعیین‌کننده اصلی بود، اما تمایلات فرهنگی نیز اهمیت فراوانی داشت. از نظر افرادی که در خانواده‌های زیر متوسط به دنیا آمده بودند، رفتن به سینما، حتی اگر پولش را داشتند، هزینه‌ای غیرضروری و تقریباً غیراخلاقی تلقی می‌شد. آن‌ها جلوی این اشتیاق را می‌گرفتند، اشتیاقی که بعدها در سنین بازنشستگی آن را ارضا می‌کردند. از طرف دیگر افرادی که در خانواده‌های طبقه‌ی کارگر متولد شده بودند، عادت به سینما رفتن نداشتند. شاید به طور غیرمنتظره در سلسله‌ای از نمایش‌های فیلم حضور می‌یافتند، اما هرگز به طور منظم سینما نمی‌رفتند. این موضوع بسیار جالب توجه است، زیرا امکان می‌دهد تا نگاهی به شرایط اجتماعی مرتبط با عملکردهای فرهنگی بیندازیم. برای صاحبان سینما تنها گروه مهم سینمارو، دانش‌آموزان متوسطه و دانشجویان بودند. آن‌ها قبل از بیست سالگی عموماً گروهی به سینما می‌رفتند، درحالی که بعدها ترجیح می‌دادند زوجی به تماشای فیلم بروند. از نظر آن‌ها، حضور در سینما نوعی آیین و روشی بود که می‌توانستند با آن موقعیت اجتماعی خود را نشان دهند. روشی که در مقایسه با کارمندان و فروشندگان، اوقات فراغت بهتری برایشان فراهم می‌آورد. فیلم موضوع خوبی برای گفت‌وگوهای گاه‌وبی‌گاه بود و دستاویزی برای بحث‌های پایان ناپذیر تلقی می‌شد.

هم‌چنین فیلم بخشی از فرهنگ غیررسمی و خاص دانشگاه‌ها بود. فیلم‌ها شدیداً تحت تأثیر تحول در سلیقه‌ها

و گرایش‌هایی قرار داشتند که بعد از اواسط قرن به وقوع پیوست، به همین دلیل جذابیتشان در نظر دانشجویان تصادفی نبود. در آن زمان، تصاویر موقعیت ممتازی در زندگی اجتماعی یافتند. مجلات به شکل بهتری مصور می‌شدند، تبلیغات قوه تخیل بیش‌تری داشتند و در سطحی کاملاً فردی، فیلم‌برداری به سرعت گسترش یافت، زیرا دوربین و فیلم رنگی با قیمت‌های مناسبی عرضه می‌شد. پژوهش‌هایی که در حدود سال ۱۹۶۰ انجام گرفت، نشان داد که مفهوم تصاویر سینمایی در حال تغییر است. مردم تمایل یافتند تا موضوع‌های مرسوم (خانه و خانواده) را کم‌اهمیت بشمارند و بیش‌تر به کیفیت زیباشناسانه تصاویر (قاب‌بندی و وضوح) اهمیت بدهند، فیلم‌برداری را به عنوان هنر قلمداد کنند و خود را هنرمندان فیلم‌بردار بدانند. در دهه‌ی پنجاه اغلب مجلات سینمایی به شیوه‌ی *سایت اند ساند*، حساسیت داشتند، اطلاعات دقیق و نقد کامل درباره‌ی فیلم‌هایی ارایه دهند که به تازگی اکران می‌شدند. آن‌ها هم‌چنین ارزش این فیلم‌ها را به بحث می‌گذاشتند. چند نشریه‌ی انتقادی شامل *(Bianco enero)* در ایتالیا و *کایه دوسینما* در فرانسه و *فیلم کریتیک* در آلمان، به سختی برای حفظ یا تحقق چیزی که سینمای خوب می‌دانستند، مبارزه کردند؛ یعنی آن‌چه نسخه‌ی تجدید نظرشده‌ای از نئورئالیسم بود و صرفاً در قالب مجموعه‌ای از فیلم‌ها تعریف نمی‌شد، بلکه تلاش می‌کرد ایهام موجود در زندگی واقعی انسان را آشکار کند. در دهه‌ی شصت واقعیت به نفع زیباشناسی فراموش شد. هم‌زمان نقد فیلم به طور فزاینده‌ای پیچیده شد. علاوه بر هفته‌نامه‌های نازل که مملو از قصه‌های مربوط به ستارگان بودند، مجلات خوش‌ظاهری نیز وجود داشتند که به تفصیل درباره‌ی تحلیل فیلم می‌نوشتند. مشخصه‌ی دهه‌ی شصت (مجدداً) چیزی بود که می‌توان آن را هجوم نشانه ـ ساختگرایی نامید؛ یعنی موردی که از تأثیر فراگیر زبان‌شناسی بر تمام عرصه‌های تحقیق علمی ناشی می‌شد. اگر سینما زبان بود (و نظریه پردازان مدت‌ها آن را چنین تعریف کرده بودند) می‌شد آن را هم‌چون زبان مطالعه و به رمزهایی تقسیم کرد که مطابق با تمام عناصر مربوطه بودند.

بعدها در دهه‌ی هفتاد محدودیت‌های توصیف ناب، گرچه نظام‌مند بود، منجر به توجه پیرامون اقتصاد فیلم در پرتو مارکسیسم شد؛ هم‌چنین بررسی دقیق نقش بیننده از نظرگاهی روان‌شناسانه مورد توجه قرار گرفت. نشریه‌ی *اسکرین* که در ۱۹۵۹ به راه افتاد، بهترین نمونه‌ی این رهیافت‌های متوالی است؛ رهیافت‌هایی که طی یک دهه‌ی کامل در *کایه دوسینما* گسترش یافتند و در نشریات انتقادی و فمینیست، هم‌چون نشریه‌ی آلمانی *(Frauen und Film)* نیز دنبال شدند. هدف از مقالاتی که در این نشریات چاپ می‌شد، این بود که مشخص کنند بیننده در مقابل جریان تصاویر و اصوات چه موقعیتی می‌یابد. این مقالات بسیار پیچیده بودند و صرفاً دانشگاهیان می‌توانستند آن‌ها را درک کنند. بینندگانی که آگاه شده بودند، عموماً به جنبه‌های زیباشناسانه و روان‌شناسانه علاقه نشان دادند و کوشیدند دیدگاهی انتقادی نسبت به فیلم را بسط دهند و در بحث‌های پایان ناپذیرشان راجع به سینما، ارزیابی‌های توجیه شده را بیان کنند؛ به عبارت دیگر سینما حافظ فرهنگی بسیار فاضلانه و خاص قلمداد می‌شد.

بدین ترتیب مردمی که به سینما می‌رفتند، آشکارا در حدود مشخصی قرار گرفتند. در این محدوده حلقه‌ی بزرگی از افراد فرهیخته وجود داشتند که فیلم‌های روشنفکرانه را می‌پسندیدند؛ هم‌چنین گروهی از افراد مسن یا کهنسال وجود داشتند که خواستار فیلم‌های سرگرم‌کننده با کیفیت خوب بودند. گروه اول مؤلفان، از جمله در دهه‌ی هفتاد، گدار و در دهه‌ی هشتاد وندرس را تحسین می‌کردند. آن‌ها هسته‌ی گروهی را تشکیل می‌دادند که به فیلم‌های انتزاعی علاقه‌مند بودند، یعنی فیلم‌هایی که بینندگان اندکی را مدنظر داشتند؛ به یمن حضور گروه دوم، کمدی‌ها (مانند *آموزش ریتا*، ۱۹۸۴) یا فیلم‌های نوستالژیک خاطره‌انگیز (مانند *ارابه‌های آتش*، ۱۹۸۱) با موفقیت روبه‌رو شدند. باوجود حضور دایم این گروه از بینندگان، نمی‌شد سیاست تولیدی مشخصی را تعریف کرد؛ زیرا طی سراسر این دوره سینمای امریکا در این چهارکشور نقش پیشگامانه‌ای داشت و دایماً حدود نیمی از تماشاگران را جلب می‌کرد. فیلم‌های

امریکایی بازار را آشفته کردند. تعدادی از آن‌ها برحسب معمول در راس فیلم‌های سودآور قرار گرفتند و حدود یک پنجم بینندگان را به خود جلب کردند. چهارپنجم دیگر تماشاگران به دیدن طیف گسترده‌ای از فیلم‌های نیمه موفق، نیمه سودآور رفتند. دلیل موفقیت بعضی از فیلم‌های امریکایی که رکورد فروش گیشه را می‌شکستند، مشخص نبود. در فیلم‌های دنباله‌داری مانند *راکی*، *رمبو* یا *جنگ ستارگان* بعضی از قسمت‌ها به اوج موفقیت می‌رسیدند و سایرین سود اندکی به دست می‌آوردند. ترکیب درهم و برهم بینندگان سینما از تماشاگرانی تشکیل می‌شد که گهگاه به سینما می‌رفتند (درواقع بینندگانی که اغلب به سینما نمی‌رفتند.) آن‌ها به دیدن فیلمی خاص می‌رفتند که حتماً قرار نبود خیلی موفقیت‌آمیز باشد و بدین ترتیب گرایشی را به وجود می‌آوردند. تعداد این گروه از بینندگان در هر کشور گهگاه به ده میلیون نفر می‌رسید.

فیلم‌های مدرن قهرمان‌های داستانی را حذف نکردند. درواقع همین نکته‌ی اساسی، آن‌ها را از فیلم‌های تجربی متفاوت می‌کند. فیلم‌های تجربی متشکل از سلسله‌ای از شکل‌های انتزاعی یا حداقل شکل‌هایی هستند که به سختی می‌توان آن‌ها را شناسایی کرد. در فیلم‌های مدرن آدم‌های زنده فیلم‌برداری می‌شدند

تاریخ‌نگارانی که به فعالیت‌های فرهنگی علاقه‌مند بودند، براین ضرورت تأکید داشتند که فیلم‌های داستانی در پرتو زمینه‌ی نمایش خود، به منزله‌ی نمودار تحول اجتماعی ارزیابی شوند. این موضوع در اواسط قرن معقول به نظر می‌رسد. *رم شهر بی‌دفاع* بیش‌تر به دلیل استقبال توأم با علاقه‌ی تماشاگران، و نه مضمونی که داشت، نمایانگر دوره‌ی خود بود. اما طی دوره‌ای که در پی نقطه‌ی عطف دهه‌ی شصت آمد، وضعیت به این سادگی نبود. موفق‌ترین آثار این سال‌ها کم‌تر حرفی راجع به دنیای معاصر دارند، یا اصلاً در این باره حرفی ندارند. از موفقیت تجاری *رمبو ۲* یا *راکی ۴* چه می‌توان استنباط کرد؟ از سوی دیگر فیلم‌های دیگری وجود دارند که با استقبال اندکی روبه‌رو شدند، ولی صریحاً به موضوع‌های مهم زمان خود می‌پردازند و امروزه می‌توانند به ما کمک کنند تا دوره‌ای را که در آن ساخته شده‌اند، بهتر درک کنیم. امریکایی‌ها و تعدادی از تهیه‌کنندگان اروپایی برگیشه تأکید داشتند، درحالی که سایر سینماگران بیش‌تر به مسایل و دلالت فیلم‌سازی اهمیت می‌دادند. این امر تا حد زیادی نتیجه‌ی به چالش طلبیدن هالیوود در دهه‌ی شصت بود. ایالات متحد از نظر مالی برنده شد، ولی مفهوم واقعی فیلم‌ها، امکانات بالقوه‌ی آن‌ها و تأثیرشان بر بینندگان مختل شده بود. پس اکنون باید سعی در مشخص کردن این موضوع کنیم که پیرو آن چه نوع سبک سینمایی پایه‌گذاری شد.

فیلم‌های مدرن قهرمان‌های داستانی را حذف نکردند. درواقع همین نکته‌ی اساسی، آن‌ها را از فیلم‌های تجربی متفاوت می‌کند. فیلم‌های تجربی متشکل از سلسله‌ای از شکل‌های انتزاعی یا حداقل شکل‌هایی هستند که به سختی می‌توان آن‌ها را شناسایی کرد. در فیلم‌های مدرن آدم‌های زنده فیلم‌برداری می‌شدند؛ و از آن‌جا که تصاویر آن‌ها در کنار سایر تصاویر تدوین می‌شد، در لابه‌لای دنیای خیال‌پردازانه‌ی فیلم‌ها قرار می‌گرفتند. پشت سر آن‌ها، افق با دیوارهای استودیو مسدود نشده بود. فیلم‌های مدرن خیابان‌های باز را نشان می‌دادند و بیش از همتاهای کلاسیک خود به دنیای معاصر علاقه داشتند. آن‌ها به طور کلی چندان سیاسی نبودند، تا جایی که اصلاً سعی نمی‌کردند از علت خاصی دفاع کنند، ولی بیش‌تر وقایع روز را نشان می‌دادند؛ تا آن‌جا که تماشاگران خارجی یا مردمی که ده سال بعد آن‌ها را می‌دیدند بسیاری از اشاراتشان را درنمی‌یافتند. برای نمونه تقریباً در اواسط فیلم *دختر دیروزه*، شخصیت فیلم آنیتاگ دختری است که سروکارش با قانون می‌افتد و می‌خواهد با فریتس باثر تماس بگیرد. در ۱۹۶۵ باثر یکی از حقوق‌دانان برجسته‌ی آلمان و قهرمان دفاع از افرادی بود که تحت پیگرد قانونی قرار داشتند. در ۱۹۷۵ چه کسی

می‌توانست این نکته را دریابد و تأویل کند؟ در *موربل* (۱۹۶۳) عواقب کشمکش‌هایی چون جنگ جهانی دوم، جنگ الجزایر و توسل ارتش فرانسه به خشونت در پس‌زمینه اثر قرار می‌گیرند، بدون آنکه هرگز آشکارا درباره‌ی آن‌ها بحث شود. پیش *از انقلاب* (۱۹۶۴) ساخته‌ی برتولوچی نیز پیوسته به روش غیرمستقیم به مراسم، درگیری‌های داخلی و دشواری‌های حزب کمونیست ایتالیا اشاره می‌کند. این روشی بود برای تأکید بر محدودیت‌های پرده سینما؛ خارج از سالن‌های سینما دنیایی عظیم وجود داشت که به فیلم در نیامده بود. تصاویری که برداشته می‌شدند، عملاً متعلق به دنیایی واقعی؛ خارج از سینما بودند که تغییری نمی‌کرد. فیلم‌های جدید بر عدم قطعیت هر نوع شکلی از بازنمایی تأکید داشتند.

باید اقرار کرد که تماشاگران هنگام تماشای فیلم‌های جدید بایستی کاملاً فعال باشند. مردم تا پیش از این دوره منفعل نبوده‌اند، اما مشارکت آن‌ها در فیلم از نوع دیگری بود. آیا برای سلیا جانسن، با در نظر گرفتن تحصیلات و حس گناهش، فرصتی وجود داشت تا به جای وظیفه عشق را انتخاب کند؟ این پرسشی اخلاقی بود که زیباشناسی در آن نقش اندکی داشت. فیلم‌های جدید از بینندگان می‌خواستند بر مبنای اطلاعات بی‌ثباتی که به آن‌ها داده می‌شد، متنی به وجود آورند. اما نامقید بودن پیرنگ، جای فراوانی برای انواع دیگر لذت‌ها و شگفتی‌ها باز گذاشت. انسجام و ارتباط منطقی قوی به شکلی که در آثار کلاسیک تحقق یافته است مانع از انحراف توجه بیننده می‌شود. زمانی که این انسجام تضعیف شود یا حتی از بین برود، می‌توان الگوهایی را مورد توجه قرار داد که قبلاً فراموش شده بودند. بیایید دوباره به بررسی *پی‌یرو خله* ساخته‌ی گدار بپردازیم. خلاصه کردن فیلم‌نامه‌ی آن می‌تواند گمراه کننده و بی‌ثمر باشد. کافی است بگوییم که فردینان تصادفاً ماریان، یعنی یکی از رفیقه‌های قبلی‌اش را می‌بیند. فردینان خانواده‌اش راترک می‌کند و همراه با رفیقه‌اش به طرف جنوب می‌راند تا در جزیره‌ای کوچک مستقر شود.

بیننده گوشه‌هایی از نواحی روستایی فرانسه، روستاهای فرانسه و منطقه ریویرا را می‌بیند، ولی این تصاویر به کندی نمایش داده می‌شوند؛ گویی صفحاتی از دفترچه‌ی راهنمای جهانگردان‌اند. اغلب هیچ گونه تضاد یا مکمل‌سازی بین‌نماها وجود ندارد، که اتصالشان به نظر تصادفی می‌رسد. این نوشته‌ی انتزاعی که در این‌جا ارایه شد، حق مطلب را درمورد فیلم ادا نمی‌کند؛ زیرا منحصر به قصه فردینان و ماریان است. ولی درواقع قصه با تصاویری قطع می‌شود که ضرباهنگ فیلم راکند می‌کنند. بعضی از این تصاویر کاملاً با پیرنگ آن بی‌ارتباط هستند. مثلاً در آغاز، دو زن را در حال بازی تنیس می‌بینیم. اما دیگر آن‌ها را نمی‌بینیم و در ادامه‌ی فیلم نیز هیچ کس تنیس بازی نمی‌کند. سایر تصاویر صرفاً تکرار چیزی هستند که پیش‌تر بر پرده نمایش داده شده است. فردینان و ماریان تصمیم می‌گیرند که پاریس را ترک کنند. آن‌ها سوار اتومبیلی می‌شوند، حال آنکه دوباره در آپارتمان ماریان حضور دارند. سپس پایین می‌روند و سوار اتومبیل می‌شوند. عاقبت تعداد زیادی نمای برق‌آسا از پوسترها، طراحی‌ها، نقاشی‌ها، آگهی‌ها و قصه‌های مصور می‌بینیم که در میان بسیاری از صحنه‌ها نمایش داده می‌شوند. قبلاً اشاره کردیم که سینماگران جدید سعی داشته‌اند به بینندگان یادآوری کنند که در حال مشاهده‌ی اثری ساختگی، و نه زندگی، هستند. اما کار در این حد متوقف نمی‌شود؛ تلاشی برای شرح و بسط فیلم انجام می‌شود. هم‌چنین ذهن بیننده، از قصه معطوف به رویدادهایی می‌شود که در پیرنگ گنجانده نشده‌اند، ولی این امکان وجود داشت که در کنار قصه‌ی اصلی پیش بروند. فیلم توجه بیننده را بر جزییاتی که ارتباط مستقیم با پیرنگ دارند، متمرکز نمی‌کند. بدین ترتیب بیننده را از تلاش برای خوانش‌های گوناگون باز نمی‌دارد، ولی *پی‌یرو خله* به تماشاگران امکان می‌دهد توجه‌شان را معطوف به جزییات کم‌اهمیت کنند. فیلم تلویحاً نشان می‌دهد که قصه می‌تواند متفاوت باشد؛ این‌که خروج از ساختمان را به شیوه‌های فراوانی می‌توان نشان داد؛ این که هر صحنه را می‌توان به منزله‌ی بخشی از قصه‌ای عاشقانه یا فیلمی گنگستری یا قصه‌ی مصور و از این قبیل، درک کرد.

در این‌جا تماشاگر به نوعی دیگر از دیدن فیلم لذت می‌برد. وی ترغیب می‌شود تا صرفاً از تصاویر و اصوات، کیفیتشان، زیبایی، نامتعارف بودن و گهگاه رمز و رازشان لذت ببرد. سفر جنوب با توقف در دو پمپ بنزین برای سرقت انجام می‌شود. (شخصیت‌ها می‌گویند که به پول احتیاج دارند.) این بخش هجویه‌ای بر سینمای گنگستری است؛ بر جنبه‌ی هجوآمیز آن با آتش زدن اتومبیلی تأکید می‌شود، عملی که بدون هدف، اما به شکلی بسیار شاد و خنده‌دار انجام می‌شود. ماریان و فردینان پیش از آنکه فرصتی برای سرقت اتومبیلی دیگر بیابند در سه چشم‌انداز مختلف پرسه می‌زنند. آن‌ها صحبت نمی‌کنند و روی نوار صوتی فیلم، ابتدا سرو صدا و سپس موسیقی به گوش می‌رسد. کارکرد این سکانس‌ها ابداً مشخص نیست، اما آن‌قدر فرصت می‌یابیم تا منظره را به دقت ببینیم و به تغییرات غیرمنتظره در لباس‌های قهرمانان داستان توجه کنیم. (ماریان ابتدا در لباس شنا دیده می‌شود،سپس در زیر آفتاب داغ تابستانی، ژاکت و لباس کار می‌پوشد.

درس‌هایی که از موج‌نوهای اروپا گرفته شد به طور غیرمستقیم بینندگان فراوانی جلب کرد، ولی این امر هنگامی تحقق یافت که دیگر سینمای نوین اروپا وجود نداشت

در بعضی مواقع آن‌ها همراه خودشان اثاث دارند، ولی در سایر مواقع ندارند.) همین نوع وقفه طولانی در جزیره هم نمایش داده می‌شود. بعضی تماشاگران فکر می‌کنند که این رویکرد، تلویحاً برای نشان دادن طول زمانی روزهایی است که به بطالت می‌گذرند. اما حتی در این مورد، اگر این سکانس‌ها برای بسیاری از بینندگان صرفاً تصاویری اتفاقی از چشم‌اندازهای آفتابی نباشند، پیرنگ از یاد می‌رود و می‌بینیم که روزهای تعطیلات به نحو شاعرانه‌ای تجسم می‌یابند. فیلم، اثری مستند در مورد تعطیلات در جنوب فرانسه نیست؛ قصه آدم‌هایی هم نیست که می‌خواهند با هم زندگی کنند. به هر روی دو شخصیت وجود دارند که سکانس‌های فیلم براساس آن‌ها سازمان‌دهی شده‌اند. اگر این دو اندک عملی انجام دهند یا اصلاً عملی انجام ندهند، باز هم توجه دوربین را به خود جلب می‌کنند و دوربین، خود رابا آن‌ها تطبیق می‌دهد. نگاه کنید به فردینان که در فاصله‌ی دور و کنار ساحل قدم می‌زند. دوربین درحالی که برای تعقیب او حرکت افقی انجام می‌دهد، از آسمان، دریا و تپه‌ای کوچک فیلم‌برداری می‌کند. سپس نزدیک‌تر می‌رود تا ملاقات دو قهرمان داستان را نشان دهد. دو نمای ضد نور، رنگ لباس‌های آن‌ها، نور آفتاب ماه ژوییه و حرکت آرام دوربین به نمایش درمی‌آیند تا بدون آنکه زوج را از قاب خارج کند، جزییات فراوانی را نشان دهد. مجموعه‌ی این‌ها سرنسته حاکی از احساسی است که بیش‌تر به بینش عکاسان یا نقاشان شباهت دارد تا تنشی که از طریق بیان قصه پدید می‌آید.

این فیلم‌های نوین، حتی زمانی که جوایز بین‌المللی را تصاحب کردند، با استقبال اندک مردم روبه‌رو شدند، به آن‌ها تهمت زدند که به نحو تحریک‌کننده‌ای نخبه‌گرا هستند و تعداد زیادی از این فیلم‌ها دچار شکست تجاری شدند. طی دهه‌ی شصت در انگلستان، ژانرهای پیشگام به ترتیب اهمیت از این قرار بودند: کمدی‌های بومی، کمدی‌های رمانتیک، فیلم‌های موزیکال و درام‌های جنسی. در آلمان و فرانسه هیچ یک از این فیلم‌های جدید جزو ده فیلم پرفروش نبودند. طی سال‌های اولیه‌ی درگیری این فیلم‌ها با سنت و چالش آن‌ها با هالیوود چنان شدید بود که مردم نمی‌توانستند آن‌ها را بپذیرند. اما حتی دو یا سه دهه‌ی بعد زمانی که جاروجنجال به پایان رسیده بود، تأثیر این ابتکارات بر محصولات استانده‌ی اروپایی اندک بود. با توجه به موفقیت فیلم‌های اواسط دهه‌ی هشتاد، مانند *ریتای دانشجو*، بینندگان شدیداً از کلاسیک‌گرایی در روایت استقبال کردند. در فیلم مذکور، این جنبه براساس شخصیتی مجرد شکل می‌گیرد که زنی از طبقه‌ی کارگراست؛ شخصیتی که به یمن یک پیگمالیون مدرن، دانشگاه آزاد و شاعران مهم انگلیسی، به شکلی محتوم رهایی پیدا می‌کند.

آیا منظور این است که این موج نوها تجربیات بی‌اهمیتی بودند؟ چنین نیست. تأثیر آن‌ها قابل توجه بود. اما در حیطه‌های دیگری نمود یافت: قلمرو تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های عظیم امریکایی که اکنون پیشگام هستند. نمی‌گویم که فیلم‌های نوین مستقیماً تأثیرگذار بودند، اما در تغییر سلیقه و داوری‌های زیباشناسانه‌ای نقش داشتند که طی دهه‌های هفتاد و هشتاد انجام شد. زمانی که تعداد دستگاه‌های تلویزیونی اندک بود، مردم دور آن‌ها جمع می‌شدند و با دقت برنامه‌هایشان را تماشا می‌کردند. موقعی که دیگر هر خانه‌ای دارای یک گیرنده‌ی تلویزیونی شد، توجه مردم کاهش یافت و تماشاگران یاد گرفتند که مرتب کانال را تغییر دهند. بدین ترتیب برنامه‌ها شکل دیگری یافتند تا بر پس‌زمینه‌ی یک موضوع اصلی، بیننده پیدا کنند؛ در عین حال به حد کافی مضامین ثانوی وجود داشت تا به آن‌ها امکان بدهد که نگاهی به پرده‌ی سینما بیندازند، از چند تصویر لذت ببرند و سپس دنبال کارشان بروند. سینمای نوین باعث پراکندگی حواس تماشاگر شده بود به علاوه این امکان را پدید آورده بود که جزییات بر کلیات غالب شوند. این موارد جزو عملکردهای روزمره‌ی تلویزیون شد. طی همین دهه‌ها، تبلیغات تلویزیونی که به طور اساسی فاقد ابتکار و به طور عمده کلامی بودند، کم‌کم عناصر غافلگیری، تضاد و ارتباط موقت نماها را دستمایه قرار دادند. قصه‌های کوتاه یا اغلب سلسله‌ای از تصاویر ناهماهنگ در این تبلیغات تلویزیونی به یک شعار (این یا آن را بخر) ختم می‌شدند؛ شعاری که با تصویر به نمایش درآمده، ارتباط کمی داشت. فیلم‌های نوین با تأکید بر کیفیت بصری، جدایی و حتی تقابل صدا و تصویر، هم‌چنین ایجاد تضاد بین پیام و محتوا، سبکی را پایه‌گذاری کرده بودند که در دهه‌ی شصت عملاً غیرقابل قبول بود، اما چندی بعد پیش‌پا افتاده شد. در مورد فیلم‌های امریکایی هم باید گفت که عظیم‌ترین آن‌ها ـ فیلم‌هایی که میلیون‌ها تماشاگر را جلب کردند ـ از قواعد سینمای کلاسیک سرباز زدند. *راکی ۳* را ببینید که در اوایل دهه‌ی هشتاد موفقیت عظیمی به دست آورد. فیلم آشکارا هیچ قصه‌ای ندارد. راکی باید با حریفی خشن و ناآرام روبه‌رو شود؛ اما سکانس اولیه که پیش از عنوان‌بندی می‌آید، به ما می‌گوید که او خواهد برد، یعنی آخر فیلم درست قبل از آغازش مشخص می‌شود. فیلم که هیچ گونه غافلگیری یا خطری را نمایش نمی‌دهد، تصاویری سریع، بسیار متضاد و متنوعی را برزمینه‌ی یک نوار صوتی پرسروصدا و بسیار سنگین به نمایش درمی‌آورد. در امریکا تعداد چندانی از این فیلم‌های نوین اروپایی نمایش داده نشده‌اند و گهگاه بعضی از این‌ها در انجمن‌های فیلم بر پرده آمده‌اند. اما هرگز تشیکلات عظیم آن‌ها را پخش نکرده‌اند. به هر حال فیلم‌سازان امریکایی از آن‌چه ورای اقیانوس اطلس می‌گذشت به خوبی اطلاع داشتند و تهیه‌کنندگان امریکایی تمایل یافتند که فیلم‌سازان اروپایی برایشان کار کنند، به چالش طلبیدن هالیوود را اروپایی‌ها آزمودند، اما بلعیده شدند و کارشان به شکل دیگری از فیلم‌برداری درآمد. بعدها اروپا زمانی که از استانده‌های امریکایی برای برنامه‌های تلویزیونی خود استفاده کرد، متقابلاً ضربه خورد. درس‌هایی که از موج‌نوهای اروپا گرفته شد به طور غیرمستقیم بینندگان فراوانی جلب کرد، ولی این امر هنگامی تحقق یافت که دیگر سینمای نوین اروپا وجود نداشت.

تاریخ فرهنگی، ریتم‌های خاص خود را دارد. در این عرصه همه چیز به کندی تغییر می‌کند و اغلب نمی‌توان گفت چه وقت گرایشی در دورانی خاصی از مد افتاده می‌شود. سینمای کلاسیک طی حدود نیم قرن کاملاً حیات داشت و حتی بعد از آن که سایر الگوها از اهمیت آن کاستند، تا مدت‌ها به شکل‌های گوناگون تداوم یافت. آیا در این‌جا می‌توان از رویدادها صحبت کرد؟ و پیش از همه باید پرسید که رویداد از جنبه‌های فرهنگی، چیست؟ پاسخم این است که هر تغییر اساسی که طی دوره‌ای کوتاه و معین به وقوع می‌پیوندد، رویداد فرهنگی است. بدین حیث رویدادهای فرهنگی نادرند؛ و بسیار تأثیرگذار است که ببینیم چیزی در دهه‌ی شصت اتفاق افتاده است. اکنون باید بکوشیم درباره‌ی گستره و دلالت این دگردیسی بحث کنیم.

در بیش‌تر کشورهای اروپایی، فیلم‌سازان تازه وارد به سختی

برای جلب بیننده کوشش کردند. اما تلاش آن‌ها برای تغییر قواعد تجارت سینما باعث نشد از نظام تولید آن زمان جدا شوند. قصه به منزله‌ی تصویر کردن شخصیت‌هایی که دستاویزی برای نحوه‌ی شکل‌گیری تصاویر و اصوات هستند، به چالش کشیده نشد. اگر هدف تعدادی از نوآوران، پیشبرد سبکی دیگر و پیچیده‌تر بود، ولی اغلب سینماگران جوان قصه‌هایی را بیان کردند که به خانواده‌ها، ماجراهای عشقی و دلمشغولی‌های فردی می‌پرداختند، آن‌ها بیش‌تر بر موضوع‌های معاصر تأکید کردند، بازیگران سرزنده و پرشور را به کار گرفتند و بر ساختن فیلم‌هایی اصرار داشتند که از نظر تکنیکی به خوبی آثار هالیوود بودند. این وضعیت، رویداد تلقی نمی‌شود، بلکه صرفاً نوعی تغییر جهت بود.

اگر بخواهیم تأثیر و محدودیت‌های چیزهایی را اندازه بگیریم که بعدها روی دادند، بهتراست نگاهی به ایتالیا بیندازیم؛ کشوری که در این فصل چندان به آن اشاره نشد، زیرا در همان مسیری گام برنداشت که دیگران دنبال کرده بودند. در این شبه‌جزیره چند فیلم‌ساز نوآور افراطی، هم‌چون برتولوچی به چشم می‌خوردند، اما سلسله‌ای گسترده از فیلم‌هایی وجود داشت که صرفاً چیزهایی را ادامه می‌دادند که مدت‌ها با موفقیت به نمایش درآمده بودند؛ از جمله کمدی‌ها، فیلم‌های خانوادگی، قصه‌ی عشاقی که از هم جدا افتاده و کودکانی که رها شده بودند. به هر حال در بحبوحه‌ی این راه‌حل‌های متضاد، فیلم‌سازانی که تازه وارد نبودند، شیوه‌ی کار خود را تغییر دادند. دیگر برای آن‌ها ضرورتی نداشت که به موضوع‌های اجتماعی بپردازند، زیرا قبلاً نئورئالیسم این موضوع‌ها را در سینما مطرح کرده بود. پیش از ظهور انگلیسی‌های خشمگین، آنتونیونی و فلینی در آثارشان جوانان محرومی را ترسیم کرده بودند که سعی داشتند جای خود را در اجتماع پیدا کنند. به بیان کلی، نوآوری‌های اصلی در دهه‌ی شصت، از یک سو این بود که سیر روایت کم‌تر جدی گرفته شد و از سوی دیگر فیلم‌ها گرایش داشتند عمدتاً به منزله‌ی آثاری ساختگی نمود بیابند و نه پنجره‌هایی که رو به واقعیت باز می‌شوند. می‌توان هر دو گرایش را در فیلم‌های ایتالیایی مشخص کرد. **هشت‌ونیم** (۱۹۶۳) ساخته‌ی فلینی قصه‌ای با یک شخصیت اصلی است. فیلم‌بی‌وقفه از زندگی روزانه‌ی مرد وارد رویاها، خاطرات، انتظارها و خیال‌پردازی‌های او می‌شود. مارچلو ماسترویانی نقش کارگردانی را ایفا می‌کند که نمی‌تواند فیلم جدید خود را شروع کند، اما تخیل فوق‌العاده‌ای دارد. تخیل او تصاویری مجسم می‌سازد که به مراتب بهتر از آن‌هایی هستند که او می‌تواند فیلم‌برداری کند. خط داستانی فیلم چندان منسجم نیست و بیش‌تر شامل توالی لحظاتی است که در بردارنده‌ی گفت‌وگوهای ادبی و کلاسیک هستند. برزمینه‌ی این گفت‌وگوها، تصاویر پیچیده و گهگاه آزاردهنده‌ای به نمایش درمی‌آیند؛ تصاویری که با موسیقی تکرار شونده و طیف گسترده‌ای از صداها تلفیق شده‌اند. پیش‌تر داستان ظریفی را ذکر کردیم که دستمایه‌ی فیلم **کسوف** ساخته‌ی آنتونیونی است. در لحظه‌ی خاصی از فیلم، دو عاشق جدا می‌شوند. ما همراه با خانم وارد خیابانی می‌شویم و همان چیزی را می‌بینیم که او می‌بیند. اما اطلاعات بصری فیلم بسیار زیاد هستند، چنان‌که از یاد می‌بریم چه شخصیتی را ملاحظه کنیم. سپس خود را در محله‌ی دیگری می‌یابیم و رهگذران، کودکان و درختان را می‌بینیم. در آن‌جا خانمی هست که از پشت به قهرمان داستان شباهت دارد؛ اما وقتی صورتش را می‌بینیم، درمی‌یابیم که او نیست. درواقع شخصیت‌ها راگم کرده‌ایم. با وجود این فیلم ادامه پیدا می‌کند؛ گویی به ما می‌گوید این دنیای سینماست و ما نباید به قهرمان‌های تخیلی داستان اهمیت بدهیم.

مردم ایتالیا این گرایش‌های جدید را که تعدادی از فیلم‌سازان به آن روی آوردند، رد نکردند. حقیقت دارد که آنتونیونی و فلینی قبل از دهه‌ی شصت شناخته شده بودند و اولین فیلم‌های برتولوچی کم‌تر از فیلم‌های دهه‌ی هفتاد وی بیننده راگیج می‌کردند.

به هر حال راهبرد محتاطانه‌ی فیلم‌سازان ایتالیایی نشان نمی‌دهد که چرا فیلم‌هایشان به جای آن‌که صرفاً مورد تحسین گروه‌های محدودی قرار گیرند با استقبال پرشور عموم بینندگان روبه‌رو شدند. پاسخ این سؤال را نمی‌توان

در سبک آن‌ها یافت، زیرا سبکشان به اندازه‌ی دیگران نوآورانه بود. پاسخ را می‌توان نزد بینندگان آن‌ها جست‌وجو کرد؛ بینندگانی که هم‌چنان به انواع فیلم علاقه نشان می‌دادند؛ حال آن‌که در کشورهای دیگر بینندگان رو به کاهش بودند. عادت نداریم به فرهنگ از جنبه‌ی مصرف نگاه کنیم؛ گرچه همین جابه‌جایی ریشه‌ای را قطعاً می‌توان به منزله‌ی رویداد مشاهده کرد. طی چند سال، موقعیت تجاری فیلم‌ها و ارزش آن‌ها در حکم کالا، تغییر یافت.

طی دو یا سه دهه اروپایی‌ها مرتب به سالن‌های سینما می‌رفتند و طی همان دوره به رادیو نیز گوش می‌دادند. بدین ترتیب با الگوهای روایتی که بر اساس گفت‌وگوها و قصه‌های پیوسته شکل می‌گرفتند، آشنا شده بودند. زمانی رسید که روش زندگی و ساختار بودجه‌ی آن‌ها تغییر کرد، به همین دلیل سینماها را ترک گفتند. در این هنگام رادیو و سپس تلویزیون شکلی از سرگرمی را فراهم آوردند که آنان بیش از سایر شکل‌ها دوست داشتند. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، تلویزیون گهگاه (مثلاً در آلمان) عامل مهمی در زوال سینما بود؛ اما بینندگان تلویزیون عمدتاً بعد از نیمه خالی شدن سالن‌های سینما به تلویزیون روی آوردند. طی دهه‌های پنجاه و شصت تلویزیون شکلی توسعه یافته از رادیو بود؛ یعنی نوعی رادیو بود که تصویر هم داشت. مدت‌ها طول کشید تا تلویزیون توانست به شیوه‌های جدید، بین موسیقی، صداها و تصاویر ارتباط برقرار کند. نقطه‌ی عطف دهه‌ی شصت برای بیش‌تر تماشاگران اهمیت کمی داشت؛ آن‌ها تحولات بسیار هیجان‌انگیزتری را در زندگی‌شان تجربه کردند، اما برای تمام دست‌اندرکاران سینما حکم رویداد را داشت، امریکایی‌ها براساس بازاری که در حال محدود شدن بود، تولیدات خود را مشخص کردند و اروپایی‌ها به فرمول‌های جدید روی آوردند. با وجود این، نوآوری‌ها صرفاً براساس شوق به حفظ تماشاگران صورت نگرفتند، زیرا حتی به ایتالیا که چنین مشکلی نداشت وبه کشورهای دیگری که کم‌تر خوش اقبال بودند نیز سرایت کرد. در همه جا تلاش برای احیای میراث هالیوود و کشمکش بین نسل‌ها در ایجاد تغییرات سبک‌مدارانه نقش داشت، به هر روی نتایج، نسبتاً متفاوت بود. ایتالیایی‌ها که هم‌چنان مشتری پروپا قرص سینما بودند، نوآوری‌هایی را پذیرفتند که سایر تماشاگران را دلزده کرد. اگر در ابتدا هیچ ارتباط مستقیمی بین کاهش بینندگان و تجربه‌های جدید وجود نداشت، ولی گریز انبوه بینندگان، دربردارنده‌ی تأثیرهایی غیرمنتظره برای نوآورانی بود که فیلم‌هایشان به منزله‌ی آثار نخبه‌گرا و بی‌فایده تلقی می‌شدند. در سایر دوره‌ها خصوصاً دهه‌ی بیست بین فیلم‌های آوانگارد و تولیدات انبوه سینما جدایی افتاد، اما هالیوود بعدها به نحو قابل توجهی این فاصله راکم کرد. پس از ۱۹۶۰ علاقه به سینما کاهش یافت، اما فیلم‌های پیچیده، دوباره شهرت سینما به منزله‌ی هنر را به آن برگرداندند. درباره‌ی نوآوری نسل دهه‌ی شصت تردید چندانی وجود ندارد. اما رویداد واقعی، تکامل اجتماعی در سطح اروپا بود. رویدادی که به نحو تعیین کننده‌ای سلوک جامعه اروپایی را تغییر داد. ❑

منبع:

Evropean Cinema, Evropian country Routledge, 1990

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی