کیث بوکر

ترجمه‌ی
وحیداله موسوی

هالیوود پست‌مدرن

چه چیز تازه‌ای در فیلم هست و چرا تا این حد برای ما غریب است

فهرست

درباره‌ی نویسنده	۹
مقدمه‌ی مترجم	۱۱
مقدمه‌ی نویسنده: پست‌مدرنیسم و فیلم عامه‌پسند	۱۷
فصل ۱: پراکندگی اجتناب‌ناپذیر است: تکه‌تکه‌شدگی در فیلم پست‌مدرن	۳۷
فصل ۲: وقتی زمان صرفاً آن‌جا می‌نشیند: موسیقی نوستالژی پست‌مدرن	۱۰۹
فصل ۳: عین تو فیلم‌ها...: فیلم به‌مثابه ابژه‌ای بازنمایی در فیلم عامه‌پسند پست‌مدرن	۱۷۳
فصل ۴: اون‌جور که تو تلویزیون دیده شده: تلویزیون و فیلم پست‌مدرن	۲۶۹
نتیجه‌گیری	۳۲۵
کتاب‌نامه	۳۳۱
نمایه	۳۳۹

مقدمه‌ی مترجم

—

می‌توان پسامدرنیسم را از منظر تاریخی به‌مثابه یک دوره‌ی زمانی خاص و از منظر زیبایی‌شناختی به‌مثابه یک سبک متمایز بررسی کرد. به‌عبارت دیگر، دیدگاه اول به مرزهای دوره‌ی پسامدرن و دیدگاه دوم به ارزیابی عناصر شاخص سبک پسامدرن می‌پردازد. نویسنده‌ی این کتاب با تکیه بر آرای فردریک جیمسون به هر دو منظر می‌پردازد. از نظر جیمسون در دهه‌ی ۱۹۶۰ شکل جدیدی از زندگی اجتماعی و نظم اقتصادی هویدا شد که آن را سرمایه‌داری متأخر یا افراطی‌ترین شکل سرمایه‌داری می‌نامد و از مشخصه‌های اصلی آن، شکل‌گیری نظام تبلیغات برای فروش کالاها و خلق بازارهای جهانی برای تولید و مصرف کالاها و خدمات است. سبک زیبایی‌شناختی پسامدرن بازتاب همین تغییرات اجتماعی- اقتصادی است. در راستای شتاب فزاینده در عصر سرمایه‌داری متأخر، تکه‌تکه‌شدگی سوژه‌ها

به‌نوعی بیگانگی منجر می‌شود و در نبود حس تداوم تاریخی، آثار هنری مملو از خودارجاع‌گری، کنایه، التقاط و نقیضه می‌شوند. فیلم‌ها با نوعی هم‌نوع‌خواری سبک‌های گوناگون گذشته و با ارجاع به فیلم‌های قدیمی‌تر، گذشته‌ای را وانمایی می‌کنند که عاری از عمق تاریخی است یا صرفاً ژست‌هایی سبکی بدون هیچ معنی عمیق‌ترند. از این‌رو، فیلم نوستالژی‌های پسامدرنیْ گذشته را فراتر از تاریخ تداعی می‌کنند و با مخدوش شدن مرز زمان‌های گذشته و حال حقیقی، درک تماشاگر از گذشته یا برداشت او از زمان حال متزلزل می‌شود. تصاویرْ بین تماشاگر و گذشته قرار می‌گیرند تا تضمین کنند که گذشته تا ابد خارج از دسترس است. در نتیجه به‌شکلی تناقض‌آمیز، فیلم نوستالژی محصول جامعه‌ای است که از سروکار داشتن با زمان و تاریخ عاجز است.

همین دیدگاه به‌شکلی معرف آرای بودریار است که با مطرح کردن و صورت‌بندی مفاهیمی کلیدی مانند وانموده‌ها[1]، نظام وانمایی[2]، حادواقعیت[3] و ترازیبایی‌شناسی[4] به طرح پرسش‌هایی درباره‌ی کارکرد تصاویر به‌لحاظ تاریخی و رابطه‌ی در حال تغییر بین «بازنمود» و «واقعیت» می‌پردازد تا به تصرف یا غصب تجربه‌ی واقعی سوژه به وسیله‌ی تصاویر و نشانه‌های رسانه‌ای اشاره کند. تصاویرْ دیگر ارتباطی با آن‌چه بازنمایی می‌کنند ندارند و نشانه‌ها از خود واقعیت واقعی‌تر می‌شوند. از این‌روست که ترازیبایی‌شناسی یا همان لحظه‌ای که مدرنیته فرومی‌پاشد و از اعتبار می‌افتد، معرف درآمیختن همه‌ی فرهنگ‌ها و سبک‌ها می‌شود تا تمایزگذاری شفاف بین هنر و سایر فرم‌های بصری در فرهنگ معاصر دشوارتر گردد. رده‌هایی که قبلاً برای تفکیک چیزها از یکدیگر به کار می‌رفت فرومی‌پاشند. قاعدتاً در این روند، سوای مؤلفه‌هایی که این نگره‌پردازان برای پسامدرنیسم در عرصه‌ی هنر قائل می‌شوند، باید به ماهیت پسامدرنی تکنولوژی در صنعت فیلم، مانند انتقال از سلولوییدِ به فیلم‌سازی دیجیتال، توجه کرد. عصر سینمای دیجیتالی مترادف با ورود به حاد واقعیت است. واقعیت مجازی یا تکنولوژیکی جای واقعیت بشری را می‌گیرد و تمایز امر واقعی و مجازی بی‌معنا می‌شود. فیلم به یک وانموده‌ی

1. simulacra
2. simulation
3. hyperreality
4. transaestheticised

ناب بدل می‌شود، به‌شکلی که تمایز بین اصل و کپی از بین می‌رود. هم‌راستا با این تحولات، فیلم‌ها با استفاده از ساختار هایپرلینک[1] به ویران‌سازی منطق خطی روایی و ارائه داستان‌های جایگزین و چندخطی روی می‌آورند، به مخدوش کردن مرز بین حقیقت و خیال، بین تاریخ و داستان می‌پردازند، از تدوین پرشتاب استفاده می‌کنند، به التقاطی از دوره‌های مختلف تاریخی یا سبک‌های سینمایی تبدیل می‌شوند و غیره.

نویسنده‌ی کتاب تلاش کرده با تکیه بر نظریات و مفاهیم کلیدی جیمسون، به واکاوی سینمای پسامدرنی بپردازد. گزینش نمونه فیلم‌های آماری گوناگون و متکثر، به‌نوعی در راستای دیدگاه تکثرگرای پسامدرن است. اما ذکر چند نکته خالی از فایده نیست. نخست این‌که، نویسنده‌ی کتاب بر اساس یک روایت تمامیت‌ساز، در اینجا مارکسیسم، درباره پدیده‌ای گریزان از فراروایت‌ها داوری می‌کند. این خود نوعی تناقض ایجاد می‌کند، اگرچه نگره‌ی واسازی و پسامدرنیسم وجود تناقض را می‌پذیرند. نکته‌ی دیگر این‌که در نمونه‌های آماری او، نشانی از آثار برخی فیلم‌سازان تأثیرگذار پسامدرن مانند گای مدن[2] نیست. فیلم‌های بلند داستانی او مملو از نوستالژی برای سبک‌های گذشته و حتا استفاده از تمهیدات و ظاهر فیلم‌های دوران صامت‌اند. نکته‌ی سوم این‌که، همان‌گونه که استیو نیل اشاره کرده التقاط و اختلاط ژانری و حتا بینامتنیت پدیده‌های تازه‌ای در سینما نیستند و نباید در تعریف سینمای پسامدرن بیش از حد بر آن‌ها تأکید و غلو کرد. به‌عبارت دیگر این تمهیدات در دوران مدرن نیز در کار بوده‌اند و سابقه‌ی استفاده از آن‌ها به دهه‌ی ۱۹۳۰ بازمی‌گردد.[3]

نکته آخر این‌که جیمسون از تحلیل فیلم‌ها فراتر می‌رود تا ادعاهایی درباره‌ی ماهیت وضعیت پسامدرن مطرح کند و آن را راهبردی برای خنثی‌سازی مدرنیته و مشخصه‌ی پایان هنر، مؤلف‌گرایی و اصالت، نقد، دانش و تاریخ بداند. در نتیجه سبک پسامدرن به برابرنهادی سطحی در برابر زیبایی‌شناسی مدرنیستی بدل می‌شود. به‌همین دلیل است که او التقاط را نوعی نقیضه‌ی تهی در عصر سرمایه‌داری متأخر

1. hyperlink
2. Neale, Steven. 2000. *Genre and Hollywood.* London and New York: Routledge.
3. Guy Maddin