زندگی و آثار استیون اسپیلبرگ

کودکی در جست و جوی عشق

سعید جعفری

اواخر دهه ۶۰ تا اواخر دهه ۷۰ را دوره رنسانس هالیوود نامیده‌اند؛ دوره آبستن حوادث متعدد در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی که هالیوود باید خود را با آن سازگار می‌کرد. دو جریان در این دوره به‌وجود آمد: نخست، جریان ضدفرهنگ در دهه ۶۰، دیدگاهی ستایش‌آمیز نسبت به طغیان جوانانه، در فیلم‌هایی مانند «بانی و کلاید»، «ایزی رایدر» و «فارغ‌التحصیل» و دوم، بدگمانی حاصل از دوران واترگیت و ویتنام که در فیلم‌هایی مثل «مش»، «همه مردان رییس‌جمهور» و «مکالمه» نمود یافت. همان جریان ضدفرهنگ در میان جوانان لزوم تغییر در قوانین سانسور و تدوین نظام رده‌بندی فیلم‌ها را می‌طلبید. تماشاگران نیز تغییر کرده بودند: جوانانی تحصیلکرده‌تر که بخشی از قواعد و هنجارهای تثبیت‌شده پیشین را نمی‌پذیرفتند. از سوی دیگر تاثیر موج نو، سینمای هنری اروپا و حتی نوآوری‌های مستندسازان دهه ۶۰ نیز به هالیوود راه پیدا کرد. در دهه ۶۰ مطالعات سینمایی به صورت رشته‌ای آکادمیک درآمد. برخی از فیلمسازان در دانشگاه‌ها یا مدارس سینمایی درس خوانده بودند و طرفدار دوآتشه سنت کلاسیک بودند: اسکورسیزی (دانشگاه نیویورک)، کاپولا (دانشگاه یوسی ال اِی) و برخی نیز از تلویزیون آمده بودند: آرتور پن، رابرت آلتمن. با افول کارگردانان نسل گذشته (هیچکاک، هاکز، فورد، وایلدر، هیوستن، والش و...) فضا برای کار بچه‌های نسل سینما مهیا شد؛ فیلمسازانی مانند پیتر باگدانوویچ، جرج رومرو، باب رافلسن، برایان دی پالما، وودی آلن وجان میلیوس. قدرترین آنها کسانی مانند اسکورسیزی، لوکاس، اسپیلبرگ و کاپولا بودند.

استیون الن اسپیلبرگ از همان دوران نوجوانی با دوربین هشت‌میلی‌متری پدرش به ساختن فیلم‌های کوتاه روی آورد. او مدرسه فیلم را نیمه‌کاره رها کرد تا به کار در تلویزیون مشغول شود. در اواخر دهه ۶۰ فیلمی با عنوان «امبلین» ساخت که مسوولان شرکت یونیورسال پس از دیدنش او را برای کارگردانی چند اپیزود از سریال‌های تلویزیونی دعوت کردند. سپس به ساخت چند فیلم تلویزیونی پرداخت: «دوئل»، «چیزی شیطانی»، «وحشی». اما نخستین فیلم سینمایی این جوان ۲۶ساله، «شوگرلند اکسپرس» (۱۹۷۴) نام داشت: فیلمی تعقیب و گریزگونه درباره مرد و زنی خلافکار که دولت حضانت کودک‌شان را از آنان گرفته است. مرد با کمک زن از زندان می‌گریزد و سپس با دزدیدن یک اتومبیل به سمت شوگرلند تگزاس می‌روند تا کودک دوساله‌شان را پس بگیرند.

دهه ۷۰، دهه کارگردانان بود. فیلم‌های مطرح آن دهه را چهره‌هایی جدید ساختند: «پدرخوانده» (۱۹۷۲)، «ارتباط فرانسوی» (۱۹۷۱)، «جن‌گیر» (۱۹۷۳)، «دیوارنوشته‌های آمریکایی» (۱۹۷۳)، «آواره‌ها» (۱۹۷۵)، «راکی» (۱۹۷۶)، «جنگ‌های ستاره‌ای» (۱۹۷۷). سیاست استودیوها این بود که به نسل تازه‌ای از کارگردانان جویای نام فرصت بدهند تا مضامینی تازه مطرح و تماشاگران عام و خاص را جذب کنند. در واقع به‌نوعی می‌توان گفت استودیوها تحت‌تاثیر نظریه مولف بودند که از کایه دو سینما آغاز شده و اندرو ساریس آن را در آمریکا اشاعه داده بود. در اینجا بود که اسپیلبرگ، «آواره‌ها» (۱۹۷۵) را ساخت؛ فیلمی دوران‌ساز در تاریخ سینما. این فیلم زمینه‌ساز استفاده از شیوه‌های نوینی در زمینه ساخت فیلم‌های پرفروش، نمایش، تبلیغات و اکران شد. فروش حیرت‌انگیز «آواره‌ها» راه را برای ساخت فیلم بعدی او با عنوان برخورد نزدیک از نوع سوم (۱۹۷۷) هموار کرد؛ فیلمی علمی-تخیلی و پرفروش با ارجاعاتی به موج نو و حضور فرانسوا تروفو، یکی از شخصیت‌های محبوب او به‌عنوان بازیگر. اسپیلبرگ در سال ۱۹۷۹ فیلم ۱۹۴۱ را ساخت؛ نوعی کمدی بلاک باستر که مورد استقبال تماشاگران قرار نگرفت.

اما در دهه ۸۰، با روی کار آمدن دولت محافظه‌کار ریگان، پایان جنگ سرد و تاکید ریگان بر ارزش‌های فنی و تکنولوژیک (برنامه ابتکار دفاع راهبردی که آن را «جنگ ستارگان» نام نهاده بود)، فیلم‌های آمریکایی دیگر ضدفرهنگ نبودند، بلکه بیشتر سمت‌وسویی عامه‌پسند یافتند.

اسپیلبرگ در سال ۱۹۸۱ نسخه دوباره تدوین شده‌ای از «برخورد نزدیک از نوع سوم» را روانه بازار کرد که به فروش نسبتا خوبی نیز دست یافت. این نسخه در مقایسه با نسخه قبلی صحنه‌هایی افزوده و حذف‌شده دارد (یکی دیگر از ترفندهای سینمای هالیوود برای کشاندن تماشاگران به سینماها و درعین‌حال تاکیدی دوباره بر نقش کارگردان به‌عنوان مولف برای کسب درآمد بیشتر از فیلم‌ها). او در سال ۱۹۸۱ اولین فیلم از سری ایندیانا جونز، «مهاجمان صندوقچه گمشده» را به تهیه‌کنندگی دوست دیرینش جرج لوکاس و با بازی هریسن فورد ساخت که ادای دینی به سریال‌های نفس‌گیر عصر طلایی هالیوود و نیز کمیک‌استریپ‌ها و داستان‌های ماجراجویانه در مجلات عامه‌پسند دوران کودکی اسپیلبرگ و لوکاس بود. نکته مهم اینکه، ادامه سنت کلاسیک نوعی دغدغه برای لوکاس و اسپیلبرگ بود. آنها در فیلم‌های خود به‌نوعی به آثار کلاسیک ادای دین می‌کردند. او قسمت دوم «ایندیانا جونز» با عنوان «معبد مرگ» را در سال ۱۹۸۴ ساخت و قسمت سوم آن را در سال ۱۹۸۹، با عنوان «ایندیانا جونز و آخرین جنگ صلیبی». نکته اینکه در تمامی این فیلم‌ها، سازمایه ماجراجویی با کمدی تلفیق می‌شود و با استفاده از جلوه‌های ویژه تصویری و صوتی نفس‌گیر، فضایی مفرح و دوست‌داشتنی خلق می‌شود. رده‌بندی PG-۱۳ به دلیل خشونت همین فیلم آخر او وضع شد. «ای.تی: موجود فرازمینی» را در سال ۱۹۸۲ ساخت، فیلمی که با تجربیات دوران کودکی خود او نسبت‌های روشنی داشت: فروپاشی خانواده‌ای هسته‌ای که پدر در آن حضور ندارد. فیلمی پر از خیالپردازی‌های خلاقانه، فضایی کودکانه و احساسی، درباره دوستی بین یک کودک و موجودی بیگانه که به فیلمی کالت تبدیل شد. اما یکی از فیلم‌های نامتعارف او در سال ۱۹۸۵ «رنگ ارغوانی» براساس کتابی از الیس‌واکر درباره زنان سیاهپوست در نیمه اول قرن بیستم، فیلمی با رگه‌هایی از فمینیسم و نقد جامعه مردسالارانه بود، با حضور وویی گلدبرگ و اُپرا وینفری. «رنگ ارغوانی» سیر زندگانی زنی آسیب‌دیده و قربانی آزارهای خانوادگی را ترسیم می‌کند که به تدریج می‌آموزد خود را دوست داشته باشد و اعتماد به نفس خود را به‌دست بیاورد. با بازشدن مرزهای چین کمونیست روی سرمایه‌گذاران غربی در اواخر دهه ۸۰، او به ساختن فیلمی با عنوان «امپراتوری خورشید» براساس کتاب سرگذشت جی. جی. بالارد (با فیلمنامه اقتباسی تام استاپارد) اقدام کرد. در اینجا نیز با کودکی روبه‌روییم که به دلایلی (حمله ژاپنی‌ها به چین پیش از جنگ جهانی دوم) والدینش را گم می‌کند و از اردوگاه‌های جنگی سردرمی‌آورد و با فرار از آنجا می‌آموزد که چگونه خود را با شرایط دشوار زندگی وفق دهد. شاید این فیلم نیز مانند فیلم «۱۹۴۱» یکی از ضعیف‌ترین فیلم‌های او باشد.

از اواخر دهه ۱۹۷۰، به صورتی جدی وارد عرصه تهیه‌کنندگی شده بود و از جمله فیلم‌هایی که در اواخر دهه ۷۰ تهیه کرد «می‌خواهم دستانت را در دستانم بگیرم» (۱۹۷۸) نام داشت. در نیمه نخست دهه ۸۰، سه فیلم «روح سرگردان»، «منطقه گرگ و میش» (که علاوه بر آن، کارگردانی یکی از چهار اپیزود این فیلم را نیز برعهده داشت، اپیزودی درباره آدم‌هایی پیر که اگر اراده کنند، می‌توانند بار دیگر کودک شوند) و «خل و چل‌ها» را تهیه کرد. استیون به لزوم تاسیس یک شرکت فیلمسازی پی برد و در سال ۱۹۸۴ شرکت امبلین اینترتینمنت را تاسیس کرد و به تهیه فیلم‌های داستانی و انیمیشن دست زد، از جمله «گرمیلین‌ها»، «بازگشت به آینده» (به کارگردانی رابرت زمه‌کیس یکی از دست‌پرورده‌های خود اسپیلبرگ) و «شرلوک هولمز جوان». در اواسط این دهه به تولید چندین کارتون برای برادران وارنر پرداخت. او یکی از تهیه‌کنندگان اجرایی «چه کسی برای راجر رابیت پاپوش دوخت» و نیز درام «ای. آر» بود. همچنین بدون ذکر نام در تیراژ، تهیه‌کننده اجرایی بسیاری از فیلم‌ها و انیمیشن‌ها بود، آثاری نظیر «شاهزاده مصر»، «شرک» و «جاده‌ای به دوزخ». در دهه ۹۰ نیز او همین روند را ادامه داد.

دهه ۹۰، عصر دیجیتال و رایانه و دی‌وی‌دی، دوره‌ای بسیار پربار در کارنامه فیلمسازی او محسوب می‌شود. در سال ۱۹۹۱ با «هوک» بار دیگر به دنیای ماجراجویانه و پیترپن‌گونه بازگشت، اما خط روایی کلیشه‌ای، صحنه‌های شلوغ و صرفا تزیینی، عدم خلاقیت برای بسط یا افزودن چیزی بر داستان اصلی پیترپن، صحنه‌های نه‌چندان جذاب مبارزه بین رابین ویلیامز (پیتر پن) و کاپیتان هوک (داستین هافمن) از نقاط ضعف فیلم بود. در این فیلم نیز رابطه مشکل‌دار پدر با دو فرزندش در پایانی احساساتی حل و فصل می‌شود. در سال ۱۹۹۳ براساس کتابی از مایکل کرایتون، «پارک ژوراسیک» را ساخت؛ فیلمی علمی- تخیلی و ترسناک درباره احیای دایناسورهای منقرض شده و به خطر افتادن جان آدم‌ها که جلوه‌های ویژه پرهزینه‌اش را شرکت اینستریال لایت اند مجیک لوکاس برعهده داشت. اما مساله این بود که به پرداخت روابط انسانی و شخصیت‌ها به اندازه جلوه‌های ویژه فیلم توجه نشده بود. در همین سال فیلم سیاه و سفید «فهرست شیندلر» را براساس رمان تامس کنیلی می‌سازد درباره شخصی بلندپرواز که به لهستان تحت اشغال نازی‌ها می‌رود تا بلکه بتواند با استفاده از روابط گرم خود با آلمانی‌ها، اسرای یهودی را استثمار کند و با مزد پایین آنان را در کارخانه خود به کار بگیرد. فیلم سیر تحول تدریجی این مرد فرصت‌طلب را به تصویر می‌کشد بدون اینکه به ما بگوید که علت تغییر ناگهانی او چه بود که در پایان جنگ نه تنها اندوخته چندانی نداشت بلکه بیشتر ثروتش را برای نجات جان آدم‌هایی بی‌گناه خرج کرده بود. در سال ۱۹۹۴ یکی از مهم‌ترین شرکت‌های سینمایی، دریم ورکز را تاسیس کرد و امبیلن در این شرکت جدید ادغام شد؛ شرکتی چند رسانه‌ای در تولید فیلم، برنامه‌های تلویزیونی، موسیقی، بازی‌های رایانه‌ای که به تهیه فیلم‌های انیمیشنی مانند «مورچه‌ها»، «فرار جوجه»، «شرک»، کمدی «ملاقات با والدین» و درام‌هایی جدی مانند «نجات سرباز رایان»، «زیبای آمریکایی» و «گلادیاتور» پرداخت.

«آمیستاد» را در سال ۱۹۹۷ براساس داستانی واقعی از شورش بردگان سیاهپوست ساخت که چندان در گیشه فروش نداشت. فناوری‌ها و پیشرفت‌های تکنیکی در زمینه جلوه‌های ویژه، به‌ویژه در دهه ۹۰ به او امکان داد فیلمی جنگی درباره جنگ جهانی دوم بسازد؛ «نجات سرباز رایان» که با استفاده از اسناد واقعی، مصاحبه با بازماندگان جنگ و چند عکس به‌جا مانده از کاپا، عکاس معروف ساخته شد و ارایه تصاویر واقع‌گرایانه از خشونت نبرد در آن ستایش و قدردانی بسیاری از کهنه‌سربازان جنگ جهانی دوم را به دنبال داشت.

در دهه نخست ازهزاره دوم، پروژه‌ای را به اتمام رساند که قرار بود استنلی کوبریک فقید آن را بسازد: «هوش مصنوعی.» فیلمی در ژانر علمی- تخیلی درباره یک کودک اندرویید انسان‌نما در جست و جوی عشق. فیلمی برخوردار از جلوه‌های ویژه جدید و لایه‌های درهم تنیده داستانی با همان احساسات گرایی معروف اسپیلبرگ اما سرشار از عاطفه و تاثیرگذار. فیلم دیگر او در این دهه، «گزارش اقلیت» نام دارد؛ براساس داستان کوتاه علمی- تخیلی فیلیپ ک. دیک که دنیایی تکنولوژیک را مانند فضای نظارتی رمان «۱۹۸۴» جورج اورول به تصویر می‌کشد. در سال ۲۰۰۲ «اگه می‌تونی منو بگیر» را ساخت و در سال ۲۰۰۴ کمدی ابسوردگونه «ترمینال» را درباره مردی که در فرودگاه به دام می‌افتد، کارگردانی کرد. «جنگ دنیاها» را براساس رمان معروف اچ. جی. ولز در سال ۲۰۰۵ ساخت که بیگانه‌های آن برخلاف فیلم‌های «برخوردنزدیک...» و «ای. تی» موجوداتی با رفتار خصمانه‌اند. او به هیچ‌عنوان نتوانست آن دیدگاه انتقادی ولز درباره بشر و روحیه استعمارگری‌اش را منتقل کند. فیلم بعدی او «مونیخ» نام داشت براساس داستان ترور ورزشکاران اسراییلی در کمپ المپیک مونیخ. در سال ۲۰۰۷، «ایندیانا جونز و قلمرو جمجمه بلورین» را ساخت تا همچنان در تداوم سنت دنباله‌سازی‌ها، با اطمینان از بازگشت سرمایه، هزینه کافی برای فیلم مهم و بعدی خود را فراهم کند. در اوایل سال ۲۰۰۹ به دغدغه ۳۰ساله خود برای ساختن فیلمی از روی «ماجراهای تن تن: اسرار اسب شاخدار» هرژه، نویسنده بلژیکی، جامه عمل پوشاند، البته با همکاری پیتر جکسن (و شرکت وتا دیجیتال او در زمینه جلوه‌های ویژه رایانه‌ای و به‌ویژه موشن کپچر). قرار است قسمت دوم آن را جکسن بسازد و در صورت موفقیت، قسمت سوم را هر دو مشترکا کارگردانی کنند. پخش این فیلم به دلیل زمان‌گیر بودن جلوه‌های ویژه رایانه‌ای تا سال ۲۰۱۱ به تعویق افتاد و مدتی است که پخش آن در کشورهای اروپایی آغاز شده است. (یکی دیگر از استراتژی‌های هوشمندانه برای پخش فیلم‌ها: از آنجا که مخاطبان اروپایی بیشتر با آثار هرژه آشنا هستند، تصمیم گرفته شد تا این فیلم ابتدا در اروپا اکران و در ایام کریسمس در آمریکا نمایش داده شود). از پروژه‌های آتی او می‌توان به فیلم «لینکلن» اشاره کرد که براساس زندگینامه آبراهام لینکلن است.

میدانی برای مردن

لیزا شوارتزبام (اینترتینمنت ویکلی) - در رمان کودکان سال ۱۹۸۲ مایکل مورپرگو، «اسب جنگ» اسبی که از مزرعه‌ای در انگلستان به خدمت در جبهه‌های جنگ‌جهانی اول می‌رود، داستان خود را روایت می‌کند. در اقتباس صحنه‌ای نیک استفورد از این رمان که در سال ۲۰۰۷ در لندن روی صحنه رفت و اکنون در نیویورک روی صحنه است، جویی، عروسکی غول‌آسا از جنس چوب و فلز است که به شکل اعجاب‌آوری حرکت داده می‌شود. حالا نوبت به فیلم «اسب جنگ» به کارگردانی استیون اسپیلبرگ با فیلمنامه‌ای از لی هال و ریچارد کورتیس رسیده است. برای اولین‌بار جویی یک اسب واقعی است. او کتابی را روایت نمی‌کند. مثل یک اسب واقعی زیبا و با هیبت است. اسپیلبرگ نیز که به قدرت زیبایی اسب‌گونه «جویی» واقف است به او و انسان‌های بازیگر همراه او دقیقا همان آزادی عملی را که لازم دارند، می‌دهد. این فیلمی است که به زیبایی ساخته شده، با قاب‌بندی کلاسیک و نماهایی از فیلمبردار بزرگ آثار اسپیلبرگ، یانوش کامینسکی که مثل وسترن‌های جان فورد زیبایی و بیانگری طبیعی آنها نمایش‌گرانه نیست. هنگامی که سرنوشت «جویی» با سرنوشت سربازان بریتانیایی و آلمانی در میان بمب‌ها، انفجار توپ‌ها و سیم‌خاردارهای وحشتناک عجین می‌شود، اشک‌هایی که «اسب جنگ» برمی‌انگیزد، صادقانه و بی‌غل‌وغش است.

وحشت جهان‌شمول جنگ، پس‌زمینه‌ای محکم برای داستان بسیار ملموس مورپرگو فراهم می‌آورد. پسرک دهقان مهربانی به نام آلبرت (جرمی ایروین، بازیگر تازه‌واردی که خوب برای نقش انتخاب شده) جویی را بزرگ می‌کند، تربیت می‌کند و عاشق او می‌شود اما بعد با اشک و زاری مجبور می‌شود او را برای خدمت در جنگ به سواره‌نظام بدهد این جدایی آنقدر برای هر دو غیرقابل تحمل است که آلبرت بعدا برای رفتن به جبهه نام‌نویسی می‌کند و به ماموریت می‌رود تا او را بیابد. پیتر مولان و امیلی واتسن در نقش والدین کارگر مزرعه آلبرت تجسم عقل و درایت هستند و در صحنه‌ای در خانه مهربانی همراه با سرسختی نشان می‌دهند.

پس از آن صحنه‌هایی تاثیرگذار از شجاعت نظامیان در جبهه‌های جنگ و مخصوصا یک سکانس دیدنی از حمله سواره‌نظام را می‌بینیم. تعجبی ندارد که این فیلمساز جذب چنین داستانی شده است. پروژه کاملا برازنده قامت اسپیلبرگ است که هم «نجات سرباز رایان» را ساخته و در ساختن فیلم‌های جنگی تخصص دارد و هم به‌عنوان سازنده «ای.تی» توانایی پرداختن به ظرایف شور و شوق‌های یک پسربچه و عشق او به خانواده دارد. اما کشمکش طبقاتی ساده‌انگارانه‌ای هم در فیلم وجود دارد که دیوید تیولیس در نقش یک زمین‌دار ثروتمند و بی‌احساس، تجسم آن است.

در اینجا البته نکته‌ای در مورد جنگ‌های جهانی مطرح می‌شود، اینکه جنگ‌های جهانی به‌عنوان میدانی برای نقش ایفا کردن (و مردن) برای طبقه حاکم و طبقه کارگر به یکسان عمل می‌کنند. در نهایت، وقتی «اسب‌جنگ» اسپیلبرگ به جمع‌بندی خیره‌کننده‌اش می‌رسد، همه کسانی که از جنگ متنفرند به وحدت می‌رسند. کتاب با جمله‌بندی‌های ساده پیش می‌رود و نمایش با جلوه‌های نمایشی پرزرق‌وبرق، اما اسپیلبرگ ماهرانه از نور، سایه و چشم‌اندازها بهره می‌گیرد تا به صلح برسد.

ناگهان بالتازار

کیت فیلیپس (ای. وی. کلاب) - عنوان «اسب جنگ» دوبار روی پرده ظاهر می‌شود، یک‌بار در انتها و یک‌بار هم نزدیک به اوایل فیلم، جایی که کره اسبی تازه متولد شده را می‌بینیم که زیباتر از آن به نظر می‌رسد که بخواهد گرفتار جنگ شود.

اسب که بعدا «جویی» نام می‌گیرد، بزرگ‌تر می‌شود و از جنگ سر در می‌آورد اما هرگز در آن محیط احساس راحتی نمی‌کند. انسان‌ها جنگ را می‌سازند، حیوانات به درون آن کشیده می‌شوند و -در اقتباس اسپیلبرگ از یک رمان کودکان و نمایش پرطرفداری که از آن رمان الهام گرفته- بی‌گناهی ذاتی اسب بر هراس‌های جنگ پیرامون او فایق می‌آید. جویی برای چیزی بهتر از این زاده شده است و شاید همه ما چنین وضعی داریم.

هنگامی که اسب در میدان جنگ دست به دست می‌شود - نشانه‌هایی از فیلم «ناگهان بالتازار» روبربرسون را در اینجا می‌توان دید- شاهد نمایشی از اعمال غیرانسانی است که پشت سر هم اتفاق می‌افتد و در نهایت او به پایان بی‌رحمی جنگ می‌رسد. شاید او نفهمد که در اطرافش چه اتفاقی می‌افتد اما از چشم‌هایش (اسب‌هایی که برای تصویر کردن «جویی» مورد استفاده قرار گرفته‌اند، به شکل اعجاب‌آوری بیانگر هستند) این حس غریزی القا می‌شود که زندگی از تعادل خارج شده است. اسپیلبرگ برای خلق این فیلم صادقانه و خلع سلاح‌کننده نقبی به گذشته‌ها می‌زند. لحن او انسانی و تکنیک او کلاسیک است. برای سکانس «دوون» زبان جان فورد را وام می‌گیرد و خانه را به‌عنوان مکانی برای پناه گرفتن که به مراقبت دایم نیاز دارد، تصویر می‌کند، مکانی که شخصیت‌های آن عشق را با کج خلقی توأم می‌کنند.

در اروپا تکنیک او بال و پر بیشتری می‌گیرد و لحن فیلم با رفتن جویی به میدان جنگ و قرار گرفتن در معرض خطر ماشین‌های جنگی تغییر می‌کند. اسپیلبرگ پشت دوربین کنترل خیره‌کننده‌ای بر آن اعمال می‌کند و بیشترین مصداق آن را در یکی از صحنه‌های اواخر فیلم می‌توان دید که همه چیز در چشم‌انداز پیش روی تماشاگر و جویی محو می‌شود.

ترجمه پریا لطیفی خواه

نمایشنامه «اسب جنگ»

در سال ۲۰۰۷ نیک استافورد نمایشنامه‌ای براساس رمان «اسب جنگی» نوشت و در سالن‌هایی چون تئاتر الیویه و تئاتر ملی لندن روی صحنه برد. نمایش با کمک خیمه‌شب‌بازان و عروسک‌های غول‌پیکر ساخته آفریقای جنوبی روی صحنه رفت. پیش از آن نویسنده رمان در مصاحبه‌ای گفته بود که اقتباس تئاتری از رمانش دیوانگی است؛ با این حال نمایش اسب جنگی با استقبال منتقدان و تماشاگران قرار گرفت و اسپیلبرگ هم شیفته آن شد. او گفته بود: «بیشتر تماشاچیان این نمایش درباره مهارت بی‌نظیر خیمه‌شب‌بازها در کنترل اسب‌های ساختگی سخن می‌گویند. ولی من به‌شدت تحت‌تاثیر این نمایش قرار گرفتم. شیوه داستان سرایی افرادی که این نمایش را از روی کتاب مایکل مورپرگو بازنویسی کردند من را به شدت مجذوب خود کرد.» در کتاب، داستان از زبان «جویی» حین نبرد در خطوط مقدم جبهه بازگو می‌شود. ولی در نمایشنامه، داستان از زبان آلبرت و دیگر انسان‌ها بازگو می‌شود زیرا اسپیلبرگ این نحوه داستان‌سرایی را برای ساخت فیلم مناسب‌تر دیده است: «به محض اینکه جویی شروع به سخن گفتن کند، مخاطب دچار ناباوری می‌شود و دیگر ممکن نیست داستان را با زندگی شخصی خود مقایسه کند یا ارتباط عمیقی با داستان بر قرار کند.»

فیلم «اسب جنگ»

اصلی‌ترین مشکلی که اسپیلبرگ و نویسندگان فیلمنامه ریچارد کورتیس و لی هال با آن مواجه بودند، به ساختار فیلمنامه مربوط است. رمان مایکل مورپرگو از منظر اسب نوشته شده است، اما انجام چنین کاری در سینما بسیار مشکل است. بنابراین، با اینکه جویی شخصیت اصلی فیلم «اسب جنگی» است، در صحنه‌هایی هم که اسب حضور دارد، تمرکز اصلی بر انسان‌هاست. در نتیجه به قول جیمز براردینلی ما شاهد حضور شخصیت‌های فرعی زیادی هستیم که نمی‌توانیم نسبت به هیچ‌کدام احساس خاصی داشته باشیم. رابطه‌ای حسی در نهایت بین ما و جویی شکل می‌گیرد، اما آدمی مشکل می‌تواند نسبت به اسبی که بر پرده سینما می‌بیند، دلبستگی عمیقی پیدا کند، هر چقدر هم که برای این اسب خصوصیات و جنبه‌های انسانی درنظر گرفته شده باشد. براردینلی معتقد است از آنجایی که بسیاری از صحنه‌های احساس‌برانگیز فیلم اسب جنگی مربوط به حیوانات است، اسپیلبرگ نتوانسته است در این فیلم از توانایی بالای خود در تحت‌تاثیر قراردادن مخاطبان، به اندازه آثار قبلی‌اش بهره جوید.

نقطه قوت فیلم «اسب جنگ» نحوه به تصویر کشیدن جنگ‌جهانی اول است. این جنگ میان سایر نبردهای قرن بیستم، به واقع در دنیای سینما دست‌کم گرفته شده و تاکنون حق مطلب درباره آن ادا نشده است. هنوز هم فیلم «در جبهه غرب خبری نیست» مشهورترین و جالب‌توجه‌ترین فیلمی است که از اتفاقات سنگرهای این نبرد سخن می‌گوید، با این حال فیلم‌های انگشت‌شماری (به‌خصوص در میان فیلم‌های جدید) توانسته‌اند به جایگاه آن برسند. گرچه اسپیلبرگ در فیلم «اسب جنگ»، به اندازه فیلم «نجات سربازرایان» صحنه‌های خونین واقع‌گرایانه خلق نکرده است، اما تصویری که از میدان جنگ ترسیم می‌کند به شدت تاثیرگذار است. به نظر می‌رسد، «اسب جنگ» به‌عنوان فیلمی خانوادگی ساخته شده و به همین دلیل، کمی تلطیف شده است و اسپیلبرگ هم از نمایش خشونت عریان پرهیز می‌کند. با اینکه نبردهای دلخراش جزیی از داستان این فیلم را تشکیل می‌دهند، اسپیلبرگ این فیلم را یک فیلم جنگی نمی‌داند. او در مصاحبه‌ای پس از نمایش فیلم گفته است: «من این فیلم را یک داستان عاطفی میان انسان و اسب می‌دانم. داستانی سرشار از امیدهای بزرگ و روابط عمیق که این اسب با سایر شخصیت‌ها، چه آلمانی و چه بریتانیایی، به‌وجود می‌آورد. در جریان سفر پرماجرای این اسب که یک ادیسه از تجربه‌های بقا در جنگ است، جنگ تنها یک پس زمینه برای خلق درام است. جنگ‌جهانی اول هرگز دلیل ساخت این فیلم نبود.»

پرتره هنرمند

تکنیک و مضمون در آثار اسپیلبرگ

تفسیرگر رویاها

وحیداله موسوی

■ فیلم‌های اسپیلبرگ بیشتر در راستای رعایت قوانین تداومی به ارث رسیده از سینمای کلاسیک هستند. اسپیلبرگ یکی از کسانی بود که توانست قابلیت‌ها و استعداد خود را برای ساختن فیلم‌های بسیار پرفروش (که به «بلاک‌باستر» مشهور شده‌اند) به تهیه‌کنندگان بقبولاند. او همگام با تحولات تکنولوژیک روز پیش رفت و با آمیختن جلوه‌های ویژه و صحنه‌های خیره‌کننده تماشایی (از مشخصه‌های اصلی فیلم‌های پول پاروکن) با روایت‌هایی عمدتا اقتباسی (برگرفته از رمان‌های پرفروش، شخصیت‌های معروف داستان‌های کودکانه، ماجراجویانه، داستان‌هایی واقعی، سرگذشت‌نامه‌ها و...) آثاری پرفروش ساخت و سیر فیلمسازی‌اش را ادامه داد. بخشی از این موفقیت ثمره تحولاتی بوده که در زمینه بازاریابی و راه‌های تازه برای کسب درآمد و درنتیجه تامین هزینه کافی برای ادامه حیات به وجود آمده است (مانند فرمول‌هایی که فیلم «آواره‌ها»ی او بنا نهاد یا ادغام استودیوهای هالیوودی و شرکت‌های دیگر برای کاهش ریسک تولید، دنباله‌سازی‌ها و نیز ساخت فرانشیزها برای برخوردار شدن از امتیازات ویژه حاصل از فیلم‌ها). جالب اینکه هرگاه اسپیلبرگ سعی کرده از این فرمول‌ها تخطی کند، فیلم‌هایش چندان فروش خوبی نداشته‌اند (آثاری مانند «امپراتوری خورشید»، «رنگ ارغوانی» و «آمیستاد»). از سوی دیگر با آزادی عملی که او در هالیوود به دست آورده، توانسته درونمایه‌ها و دغدغه‌های خود را تاحدودی در فیلم‌هایش بروز دهد. در بیشتر فیلم‌های او خانواده نقشی محوری دارد. فروپاشی خانواده هسته‌ای، فقدان پدر در «ای. تی» و تجسم از خودبیگانگی در بسیاری از فیلم‌های او تکرار می‌شوند. در بیشتر این آثار، کودکان یا حتی بزرگسالان با موجوداتی بیگانه مانوس می‌شوند. فیلم‌های او نوعی راه‌حل‌های خیالی برای مسایل اجتماعی عرضه می‌کنند که به شکلی خیالی نیز به پایان می‌رسند. در بیشتر فیلم‌های او تنش بین والدین (به‌ویژه پدر) و کودک مشهود است: والدین اغلب بی‌اعتنا یا غایبند: غیبت پدر الیوت در «ای. تی»، روابط تنش‌آمیز ایندی با پدرش (با بازی شون کانری) در «ایندیانا جونز و آخرین جنگ صلیبی» که در صحنه‌ای فلاش‌بک ترسیم می‌شود، بی‌اعتنایی پیتر پن بزرگسال به دو فرزندش در «هوک» یا حتی اشاره به فرزندان طلاق در «پارک ژوراسیک»، «جنگ دنیاها» و «ای. تی» در نتیجه فرزندان به جایگزین‌هایی (مانند موجود بیگانه یا هواپیما) پناه می‌برند یا گویی همین مساله طلاق و جدایی والدین غیرمستقیم به خلق تنش‌ها و مخمصه‌هایی مصیبت‌بار منجر می‌شود یا بهتر است بگوییم فرزندان

اسپیلبرگ سر صحنه «اسب جنگ»

را در معرض خطرات قرار می‌دهد. در واقع مانند فیلم «پرندگان» هیچکاک که هرگاه تنش بین کاراکترها به اوج می‌رسد، پرندگان حملات خود را آغاز می‌کنند، در اینجا نیز فرزندان خانواده‌های فروپاشیده با مخمصه‌هایی دشوار روبه‌رو می‌شوند. جرقه این مخمصه‌ها از طریق همین روابط سست خانوادگی بنیان نهاده می‌شوند. اما نکته اینکه این تنش‌ها در پایان فیلم‌ها حل و فصل می‌شوند: با پدری جایگزین (آن مرد دانشمند مهربان که در پایان فیلم «ای. تی» در میان خانواده پذیرفته می‌شود) یا با تلاش پدر برای جمع کردن کانون متلاشی شده خانواده (جنگ «دنیاها»، «گزارش اقلیت»). بیشتر فیلم‌های او ماهیتی خوش‌بینانه دارند. عده‌ای فیلم‌های او را به احساسات‌گرایی اغراق شده و اخلاق‌گرایی از مد افتاده متهم می‌کنند (شاید بی‌دلیل نیست که اسپیلبرگ فیلم‌های فرانک کاپرا را دوست دارد). پیتر بیسکیند در کتاب خود می‌نویسد: «او مخاطب را مانند یک کودک بار می‌آورد، تماشاگر را کودک می‌پندارد، سپس او را با صدا و صحنه‌های تماشایی، طنز سطحی، خودآگاهی زیبایی‌شناختی و بازتاب نقادانه تحت‌تاثیر قرار می‌دهد.» ژان لوک گدار در فیلم «در ستایش عشق»، او را متهم می‌کند که از فهرست شیندلر به‌عنوان وسیله‌ای برای منفعت بردن از تراژدی استفاده کرده درحالی‌که همسر اسکار شیندلر فقیرانه در آرژانتین زندگی می‌کند.

نکته دیگر اینکه فیلم‌های اسپیلبرگ مملو از ارجاعات هستند. بروبچه‌های نسل سینما، کلاسیک‌های هالیوود را ستایش می‌کردند، به همین دلیل است که در فیلم‌های او شاهد نوعی بینامتنیت هستیم؛ ارجاع‌هایی به سریال‌ها و داستان‌های عامه‌پسند و فیلم‌های معروف سینما. به‌عنوان نمونه، در «آواره‌ها» از حرکت دوربین به جلو و زوم به عقب (ارجاعی به «سرگیجه» هیچکاک)، در برخورد نزدیک از نوع سوم یا برخی فیلم‌های دیگرش از عدسی‌های زاویه باز (یادآور ولز، وایلر و حتی فیلم‌های نوآر) و از ژانرهای آزموده‌شده استفاده می‌کند: علمی-تخیلی، حادثه‌ای-ماجرایی و تریلر. ادامه سنت هالیوود، گونه‌ای نوستالژی برای اسپیلبرگ است. به‌راستی تا به حال چند بار خود را به جای قهرمانان فیلم‌های اسپیلبرگ فرض کرده‌اید، به‌جای الیوت، پسربچه‌ای که همراه با آن موجود فضایی سوار بر دوچرخه‌اش از جلو ماه می‌گذرد، یا به‌جای ایندیانا جونز که در گوشه و کنار جهان به ماجراجویی مشغول است؟ شاید خود او یکی از جالب‌ترین جملات را درباره خودش گفته باشد، درباره فیلمسازی که رویاهایش را به مردم می‌فروشد. «من به‌نوعی رویاهایم را تعبیر و تفسیر می‌کنم و از آنها فیلمی می‌سازم و مردم هم آنها را می‌بینند و به بخشی از رویاهایشان تبدیل می‌شود.»