آیا نقد فیلم علاجی دارد؟

راجر ابرت

ریچارد کورلیس عموماً در بحثش پیرامون برداشتهای تازه درنقد فیلم محق است. عصر بررسیهای فوری بسته بندی شده فرا رسیده است، وبسیاری ازتماشاگران سینما وقت خواندن نقدهای خوب و جدی را ـ از آن دست که کیل و کافمن می نوشتند ـ ندارند. انگشت شست، ستاره، نمره و سایر رده بندیها، سبب شده است که کار منتقدان در ارائه دیدگاهی دوپهلو یا تردیدآمیز، اگرنه غیرممکن، اما نامحبوب باشد (زود بگو: *سال گذشته در مارین باد* آره یا خیر؟) سردبیران روزنامه ها برای صفحات مستقل سینمایی خود نیازمند داوریهای کپسولی دربارهٔ فیلمهای تازه اند، و ایستگاههای تلویزیونی بیشتر بازارهای عمده، نخبگان محلی را برای تفسیر فیلمهای جدیدی که روی پرده می آیند، به استخدام گرفته اند.

آنچه کورلیس درك نمی کند این است که وضعیت حاضر، نسبت به اواسط دههٔ ۱۹۶۰ که هم او و هم من نقدنویسی را شروع کرده بودیم، گامی به پیش است، نه قدمی به عقب. در آن دوران هیچ شبکهٔ سراسری یا ایستگاه محلی برنامهٔ نقد فیلم نداشت. مجلات سینمایی در دکه های روزنامه فروشی دیده نمی شد؛ گرچه فیلم *کوارترلی* و فیلم *کامنت* انتشار می یافتند، عمدتاً محافل دانشگاهی و دست اندرکاران سینما با آن سروکار داشتند. ورایتی هم بود، اما فقط به جنبه های اقتصادی سینما می پرداخت. در مجلات پر تیراژ، با نفوذترین کلام در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۶۰ به دوایت مك دانلد در مجله *اسکوایر* تعلق داشت و او کسی است که به من یاد داد سینما را باید جدی گرفت.

تنها حادثهٔ مؤثر و مهم در تاریخ بررسی فیلم در روزنامه ها به سال ۱۹۶۳ رخ داد، و آن هنگامی بود که جودیث کرایست درنیویورك *هرالدتریبیون* به *کلئوپاترا* حمله کرد و کمپانی فوکس قرن بیستم به او اجازه نداد در شب افتتاحیه فیلم حاضر شود. این رخداد چنان بر افکار عمومی اثر گذاشت که همهٔ مطبوعات بر آن شدند تا منتقد و بررسی کنندهٔ سرسختی را به کادر تحریریه خود بیفزایند.

تا پیش ازسال ۱۹۶۳ نقد فیلم روزنامه ای، جز در روزنامه های نیویورك، لس آنجلس، واشینگتن و چند شهر دیگر، فقط در نشریات سبك و پر تیراژی به چاپ می رسید که آکنده از عکس ستارگان و شایعات فراوان دربارهٔ آنان بود. اما در اواسط همین دهه، هر روزنامه ای که برای خود اعتباری قایل بود، منتقد سینمایی خود را داشت، و تمام این منتقدان نیز، هم کتاب *در سالن سینما از دستش دادم* پالین کیل را خوانده بودند و هم *سینمای آمریکا* اندروساریس را.

کیست که یادش نیاید، آن روزها چه روزهای خوبی برا ی سینما بود. نسل سینما شکل می گرفت و فیلمهایی چون *فارغ التحصیل*، *آگراندیسمان*، *تعطیلی آخرهفته*، *بانی و کلاید*، *پرسونا* و ۲۰۰۱ اکران می گرفتند. سالنهای فیلم یکی پس از دیگری، در شهرهای کوچک و بزرگ افتتاح می شد. در دانشگاهها انجمن های سینمایی فعالی پا می گرفتند و دانشجویان، حتی شده سرپا، می ایستادند و فیلم تماشا می کردند. دانشجویان هاروارد تك تك جملات بوگارت را از حفظ بودند و در شیکاگو یك کاباره برنامه های دوشنبه شب خود را تعطیل می کرد و فیلمهای تجربی نشان می داد.

اما همهٔ اینها به گذشتهٔ خیلی خیلی دور تعلق دارد. این ادعا احتمالاً صحت دارد که دانشجوی نسبتاً ثروتمند، با شعور و مطلع امروز آمریکایی هرگز اسم بونوئل، رنوار، یا ساتیاجیت رای را نشنیده است، و اگر آدم به کسی بربخورد که می تواند سینمای هیچکاك، ترونو، کوروساوایابرگمان

ابرت و سیسکل

را اصلاً بشناسد، باید دو دستی به او چسبید، چون او اهل سینماست.

برای مرگ سالنهایی که به نمایش مرور بر آثار و فیلمهای هنری می پرداختند، به نحو شایسته مویه کردند، اما کیست که برای مرگ انجمنهای سینمایی دانشجویی دانشگاه ها مویه سردهد، که یکی پس ازدیگری تعطیل می شوند؟ *داگلاس لمزا* از موسسه *فیلمزاینکورپورید* که بزرگ ترین موسسهٔ کرایه فیلمهای ۱۶ میلیمتری است، به من گفته است که برنامهٔ نمایش فیلمهای خارجی در دانشگاه ها یا به کلی منتفی شده است، یاروزهای آخر عمر خود را سپری می کنند، در عوض همهٔ دانشگاه ها دستگاه ویدیو و پردهٔ بزرگ دارند. در سالنهایی که شبهای یکشنبه فیلمهایی چون *ایکیرو* (*زیستن*) را می دیدیم، حالا دانشجویان روی صفحه ۵۰ اینچی تلویزیون، فیلمهای ویدیویی روز را تماشا می کنند.

غم افزاترین آماری که در زمینهٔ نمایش فیلم در آمریکا می دانم، آماری است که دان تالبوت در اختیارم گذاشته است. او می گوید که یک فیلم نمونه ای زیرنویس دار، ۸۵ درصد فروش گیشه اش را از نمایش در فقط هشت شهر آمریکا به دست می آورد و در بقیهٔ شهرهای آمریکا هرگز به نمایش در نمی آید. سالنهای زنجیره ای، از جمله *سینه پلکس اودین*، سالنهای کوچك و محلی رابلعیده اند. سالن بایوگراف در شیکاگو، که زمانی فقط فیلمهای هنری نشان می داد، حالا همین فیلمهای روز را نشان می دهد. سینما استودیو که آن هم فقط فیلمهای زیرنویس دار به نمایش می گذاشت، آخرین سینما از این دست است که بسته شده است. در اواخر دههٔ ۱۹۵۰، دربیش ازچهل شهر دانشگاهی، سالنهایی بود که

فیلمهایی خارجی نشان می داد. امروزه حتی تصور چنین چیزی هم غیر ممکن است. در دههٔ ۱۹۷۰ که یک بار دیگر تعداد سالنهای سینمای نشان دهندهٔ فیلمهای خارجی رو به افزایش نهاد، هجوم ویدیو آن را محو کرد.

در روزهایی که جوان بودم، انجمن های سینمایی و مراکز هنری، فضایی را خلق می کردند که از آن، محافل جدی سینمایی سر بر می آورد. مردم کنار همدیگر درصف می ایستادند، کنار یکدیگر می نشستند و بعد از تماشای فیلم، دربارهٔ بهترین فیلمهای جدید با هم گپ می زدند.

در غالب شهرها، از این مکانها که چنین تجمعی در آن رخ بدهد، نشانی باقی نمانده است. چند مرکز فرهنگی به جا مانده اند و شهرهای بزرگ هم در موزه ها یا سایر مراکز فرهنگی، برنامهٔ نمایش فیلم دارند. امروزه بیش از هر زمان دیگری جشنوارهٔ سینمایی داریم. هرشهری که برای خود ارج و قربی قایل است، جشنواره ای به راه می اندازد. در بعضی شهرها این جشنواره ها فقط به نمایش فیلمهای مستقل تخصیص دارد. با وجود این، جوانی که جداً به سینما علاقه مند باشد، چندان حس نمی کند که عضوی ازمحفلی یا جامعه ای است. فروپاشی انجمنهای سینمایی دانشجویان یکی از بارزترین دلایل این مدعاست. بحث و بررسی جدی فیلمهای خوب دیگر جزئی ازتجربهٔ غالب دانشجویان دورهٔ لیسانس نیست.

با همهٔ اینها، وضع نقد فیلم در این عصر تاریک و سیاه چگونه است؟ رو به پیشرفت است. امروزه بیش از هر زمان دیگری، نقد فیلم مطرح است. فکرمی کنم می توانیم کورلیس را به خاطر لحن مرثیه ای مقالهٔ وداعیه اش ببخشیم؛ او در پی سالهای پر ثمر و ارزشمندی فیلم کامنت را ترك می گوید، و این جدا شدن باید خیلی دردناك باشد، چون بالاخره بخش اعظم عمر او در این مجله گذشت. او کارش را با برنامه های جاه طلبانه شروع کرد، و به غالب چیزهایی که امید داشت برسد، رسیده است و حالا می پرسد: همه اش همین بود؟ او هم همتای غالب همسن و سالان خویش (که کم و بیش من هم در این گروه جا می گیرم)، علت ناراحتی و بیقراری خود را در فروپاشی همه چیز به طور اعم، و استانداردهای دیگران به طور اخص، می داند.

آنچه کمی ریاکارانه اش می یابم و اذیتم می کند، عزاداری وی برای نقد جدی است. او منتقدی بود که آثار مهمی خلق کرده است و مقالاتش در فیلم کامنت از نثری جا افتاده، متین و پاکیزه خبر می دهد، اما خودش خواست که دست و بالش در قید و بندهای فضای نوشتن و دیگر محظورات هفته نامهٔ *تایم* بسته شود- نشریه ای که بهترین راهی که نویسنده دارد تا فضای نگارش فزون تری به دست آورد این است هیات دبیران را راضی کند عکس روی جلد وچند صفحه از متن را به بررسی احوال و آثار ستاره ای اختصاص دهند تا او از خلال این تمهید به یک بررسی نیم بند دست بزند. او از برنامهٔ ما با طعنه یاد می کند و بعد می نویسد، «من دوست ندارم مردم فکر کنند آنچه آن دو در تلویزیون انجام می دهند، همان کاری است که من باید روی کاغذ انجام دهم، همین».

اما مشکل واقعی بی که کورلیس با آن روبرو است، چنین چیزی نیست؛ بهتر است او ازخودش بپرسد که چرا آنچه او باید در *تایم* انجام دهد، همان چیزی است که از او انتظار می رود روی کاغذ به انجام برساند. این خیلی غم انگیز است چون، با این مقالهٔ وداعیه، احتمالاً صدای انتقادی کورلیس هم محو خواهد شد: در *تایم* ما صدای او را نخواهیم شنید، بلکه شاهد جلوهٔ سازشکاری او با سردمداران آن مجله خواهیم بود. به عبارت دیگر، بیانیهٔ آخر کورلیس در صورتی پذیرفتنی می بود که کورلیس در حال ترك تایم و پیوستن به فیلم کامنت بود.

علیرغم دیدگاه آخرالزمانی کورلیس، این روزها نقد خوب زیاد به چشم می آید خود فیلم کامنت بیش از هر زمان دیگری خواندنی تر و پرتیراژتر است. فیلم *کوارترلی* هم همین طور؛ این نشریه حتی از تغییر قطع خود برای جلب طرفدار بیشتر سرباز زد. این امر حتی دربارهٔ سینه آست و امریکن فیلم هم صادق است. در رأس هرم مجلات پرتیراژ هم پرمبر خوش آب و رنگ قراردارد که سرشار از آگهی و مقالات ارزشمند اطلاعاتی است و صفحات آن صرفاً به شایعات دربارهٔ ستارگان سینما اختصاص ندارد، هرچند گاهی هم چنین هست. کورلیس بر این عقیده است که دیگر کتاب سینمایی خوبی نشر نمی یابد، ولی او مگر کتاب دیوید بوردول دربارهٔ ازو، پاتریک مک گیلیان دربارهٔ آلتمن یا لینداویلیامز دربارهٔ پورنوگرافی را نخوانده است؟

کیل، بت ما، هنوز در نیویورکر می نویسد. کافمن در نیوری پابلیک بهتر از هرمنتقد زنده ای می تواند در فضای کمی که در اختیار دارد، حرفهای حسابی زیادی بزند. دنبی درنیویورك تایمز است، روزنبام در شیکاگوریدر، هوبرمن در ویلج ویس، مارك کریسپین میلر در آتلانتیک و ... این نشریات علاوه بر این چهره های سرشناس ازهمکاری نقد نویسان دیگر نیز بهره مندند.

وضع نقد فیلم روزنامه ای در سطح ملی هم خیلی گسترده تر وعمیق تر از دوران طلایی مورد نظر کورلیس است. کورلیس به مقالات ارزشمند دیوکر در شیکاگوتریبیون اشاره می کند، ولی آیا او تا به حال مقالات مایکل اسراگو در سن فرانسیسکو، شیلابسن و پیترریز در لس آنجلس، جی اسکات در تورنتو، هووی موشوویس وباب رنرستین در دنور، جی کار در بوستن، جف میلار در هیوستن، فیلیپ فرنچ در دالاس را خوانده است؟ تازه به مجلات دانشگاهی اشاره ای نکرده ام، که ثمره پیشرفت چشمگیر تدریس سینما ظرف بیست سال گذشته اند و در آنها دانشجویانی مقاله می نویسند که تا همین جا خیلی بیشتر از آن قدیمی ها سواد دارند. بله، کار آنان عمدتاً «ژورنالیسم» است، و بله صفحات نقد و بررسیهاشان با گذشت زمان زرد می شود، همان اتفاقی که

سیسکل و ابرت و جهان دیزنی

در مورد سسیلبابیجر محبوب کورلیس افتاد. و اینان ژورنالیست اند، خوب که چه؟ برای روزنامه نقد فیلم نوشتن، اصلاً ننگ نیست!

در روزنامه های امروز هیچ فرم هنری دیگری به اندازهٔ سینما به اجمال بررسی نمی شود. بسیاری از روزنامه ها عملاً فیلمهای جدید را معرفی و بررسی می کنند ـ حال آنکه بسیاری از آنان ممکن است حتی یک کتاب را هم نقد و بررسی نکنند (نیویورک تایمز هر روز فقط به یک کتاب می پردازد و آن را کافی می داند). با این همه، تمام این نقد وبررسیها، جماعت سینما روی نخبه گرایی نیافریده است، و حتی برای فیلمهای غیرآمریکایی، فیلمهای مستقل یا مستندها، تماشاگر فزون تری به همراه نیاورده است. چنین اتفاقی در دورانی رخ می دهد که فیلمهای غیرآمریکایی، سالنهای سینماها و تماشاگران نیازمند بازنگری اند.

اما دربارهٔ نقد فیلم در تلویزیون چه می توان گفت؟ آیا باید آن را مقصر دانست؟ برنامهٔ سیسکل وابرت چطور؟ آیا آنها مقصرند؟ من می خواهم اولین نفری باشم که با کورلیس موافقت کنم که این برنامه، اصلاً نقد عمقی فیلمها نیست، و با توجه به فرصت کم زمان این برنامه، نمی توانست هم باشد. اما همین جا اشاره می کنم که کورلیس اشتباه می کند اگر بر این باور است که تعداد کلمات نقدهای مجله اش همیشه بیشتر از نقدهای شفاهی ماست. مقاله تایم دربارهٔ فیلم *اخگر* ۳۲۴ کلمه بود، ما ۷۵۵ کلمه گفتیم. دربارهٔ *فولادآبی* تایم ۲۶۷ کلمه، ما ۸۶۴. در بررسی *آقای آشپز، خانم دزد، همسر آن و معشوق این* و هنری: *تصویر یک قاتل پرکار* که هم تایم و هم ما با هم بررسی کردیم، نتیجه ۶۶۰ کلمه در برابر ۱۵۸۹ است. البته در چند مورد هم مقالهٔ تایم در کلمه شماری از ما پیش می افتد. اما، همان طور که کورلیس خاطرنشان می کند، ما بخشهایی ازفیلم را هم نشان می دهیم.

به هر حال به نظر می آید که کورلیس به خود زحمت نداده و به تماشای دقیق برنامهٔ ما ننشسته و اگر هم این کار را کرده است، حاضر نیست دقیقاً بگوید که عیب و ایراد برنامهٔ ما چیست. او از برنامهٔ ما خوشش نمی آید، فقط همین.

برنامه های هفتگی سینما در تلویزیون دو شکل کلی و عام دارد ـ یا بررسی اجمالی می کند، یا به بررسی مضمونی دست می زند. نوع اول دقیقاً همان حالتی را دارد که کورلیس تشریح کرده است، در این برنامه ها معمولاً پنج فیلم بررسی می شود، در انتهای هر کدام متن کوتاهی در توضیح فیلم می خوانند و بعد منتقد یا جمع منتقدان نظر خود را دربارهٔ آن اعلام می کنند. گرچه کورلیس فکر می کند شنیده است که ما با فیلمی شوخی کنیم، اما باید بگویم که ما با خود قرار گذاشته ایم که هیچ فیلمی را مسخره نکنیم ـ و بالاخص با هیچ شخص خاصی مزاح نکنیم. بررسی ما به آنچه کورلیس می گوید محدود نیست، در واقع، ابداع چنین فرمول مضحکی که او پیشنهاد می کند، خود نشان از آن دارد که شخص ایشان همان شیوهٔ تمسخر آمیزی را درپیش می گیرد که ما رابه داشتن آن متهم می کند. البته شاید بعضی مجریان برنامه های مشابه باشند که عین رفتاری را که کورلیس می گوید، در پیش می گیرند. سیسکل و من یک مزیت بر بسیاری ازمنتقدان تلویزیونی داریم: هر دوی ما هنوز برای روزنامه ها نقد و بررسی می نویسیم ،این کاری است که از بیش ازبیست سال پیش انجام می دهیم. غالب منتقدان تلویزیونی در عمرشان نقدی که از هشت سطر

تجاوز کند ننوشته اند.

آرزو می کنم کاش وقت برنامه مان طولانی تر بود. چقدر خوب بود برنامهٔ نامحدودی می داشتم و درآن از کارشناسان سینما دعوت می کردم تا میزگردی دربارهٔ سینما تشکیل دهیم، اما چنین برنامه ای فقط برای خود ما جذاب است هیچ ایستگاه تلویزیونی حاضر به پخش آن نخواهد بود. هدف برنامه ارائه دقیقاً همان چیزی است که کورلیس می گوید چنین برنامه ای ارائه می دهد: اطلاعات و اخبار دربارهٔ فیلم ها، بازیگران آن و داوری منتقدان.

نمایش ما در حدود دویست شهر پخش می شود. از این دست نامه ها زیاد به ما می رسد: «هیچکدام ازفیلمهایی که شما درباره شان حرف می زنید، در هیچ سینمایی در شعاع ۸۰ کیلومتری این شهر به نمایش درنمی آید، پس از شما متشکریم که به ما یادآوری می کنید چه فیلمهایی را ازدست می دهیم».

در عصر طلایی نقد فیلم، در دههٔ ۱۹۶۰، هیچ کدام از آن نقدها، یا هر نوع نقد دیگری، هرگز به درون خانه های این افراد راه نمی یافت (البته دانشجویان اهل سینما پالین کیل را می شناختند و فیلمهای ۱۶ میلیمتری می دیدند). وقتی ما به بررسی فیلمی می پردازیم که همزمان در کمتر از ۱۶۰۰ سالن سینما به نمایش در می آید، بررسی ما تنها جایی است که حداقل بخشهایی از آن فیلم در غالب شهرها به نمایش درمی آید. وقتی نظری دربارهٔ فیلمی ابراز می کنیم، این نظر می تواند در ذهن جوان مشتاق و علاقه مند به سینما جرقه ای بزند وبه او بگوید که می تواند نظر خاص خودش را دربارهٔ هر فیلمی داشته باشد. و وقتی می کوشیم توضیح دهیم که چرا *کار درست را انجام بده* بهتر از *شوفری برای دوشیزه دیزی* است، این بحث برای خیلی از مردم بسیار قابل توجه است.

بله، این نقد عمیق و همه جانبه نیست ـ اما اظهار عقیده ای مطلعانه وبه دور از ریاکاری است. ما به نسبت گذشته، بهتر نقد و بررسی می کنیم، و هنوز پی یافتن راههای بهبود برنامه هستیم.

کار دیگری هم هست که دربرنامه مان انجام می دهیم و من به آن افتخار می کنم، اما کورلیس بدان اشاره ای نکرد. ظرف چند سال گذشته ما چند «بررسی مضمونی» هم کرده ایم و یک یا چند مسئله را از دیدگاههای مختلف کاویده ایم. در برخی از این موارد، نقش مؤثری هم ایفا کرده ایم. مایلم به چند مورد از این موارد اشاره کنم:

● در اکتبر سال ۱۹۸۶ که ما طی یک برنامهٔ کامل سی دقیقه ای به «رنگی کردن فیلمهای کلاسیک» تاختیم، اولین برنامهٔ تلویزیونی در سطح کشور بودیم که به این مسئله اشاره می کردیم و تا یک سال بعد از آن تاریخ هم ما کماکان تنها برنامه بودیم. انتقاد به این کار را چند بار دیگر هم تکرار کردیم.

● ما یک برنامه به وضعیت نمایش فیلم سینمایی در تلویزیون اختصاص دادیم وبه وضعیت نابسامان آن اشاره کردیم که موجب حذف گوشه و کناره های فیلم می شود.

● یک برنامه به اسپایک لی و فیلم *کار درست را انجام بده* اختصاص دادیم.

● در یک برنامه کامل به فیلمبرداری سیاه و سفید و مزایای آن اشاره کردیم و حتی برنامهٔ آن روز را به طور سیاه و سفید گرفتیم.

● اولین برنامه ای بودیم که دربارهٔ لیزردیسک و مزایای آن گفت وگو کردیم.

● به گذاشتن تابلوهای تبلیغاتی در فیلمهای سینمایی اعتراض کردیم و گفتیم که نباید بازیگران سینما مشوق مصرف فلان سیگار، یا فلان کالای تجاری باشند.

● در برنامه ای به رده بندی سنی فیلمها اعتراض کردیم و آن را سانسور واقعی وشدید نامیدیم و گفتیم که نباید که فیلمها در اثر این گونه رده بندی از عرضه به مردم منع شود.

کورلیس غصه می خورد که تلویزیون فرصتهای مناسب برای تحصیل «نمابه نما»ی فیلمها را از دست داده است. من هم غصه می خورم. من هنوز سالی پنج و شش دفعه، در کلاسهای دانشگاهی یا جشنواره های سینمایی، به این کار می پردازم. این امر تا حدی برای آموزش خودم است، اصلاً به همین دلیل کماکان در دانشگاهها تدریس می کنم و معتقدم ذهنی که فقط به نقد و بررسی می پردازد، بعد از مدتی کم خواهد آورد و تدریس می تواند در این زمینه بسیار مفید باشد. با استفاده از لیزر دیسک می توان تحلیل نمابه نما را آسان تر از شیوهٔ نگهداشتن فیلم در دستگاه نمایش ۱۶ میلیمتری انجام داد. من و دانلدریچی در جشنوارهٔ گذشته سینمایی هاوایی فیلم *خاشاك شناور* ازو را نمابه نما تحلیل کردیم و به مردم نشان دادیم که هرنمای آن یک گنجینهٔ بصری درخشان است. دوست دارم فیلمی را به طور کامل در تلویزیون تحلیل نمابه نما بکنم بیشتر دوست دارم این کار را مثلاً دربارهٔ فیلمی از مارتین اسکورسیسی و یا جیم جارموش و با حضور خود ایشان انجام دهم. اما هم من و هم کورلیس می دانیم که چنین کاری امکان پذیر نیست.

پیشرفت یکباره رخ نمی دهد و به زمان نیاز دارد. ما دیگر روی فیلمهای بد نقد و بررسی ارائه نمی دهیم و فقط به فیلمهایی که آنها را جذاب بیابیم می پردازیم. در ضمن بیشتر دوست دارم فیلمهای غیرآمریکایی و مستقل را بررسی کنم.

اگر نقد و بررسی سینما در مطبوعات، این روزها وضع خوبی ندارد، این به برنامه های نقد و بررسی سینما وتلویزیون مربوط نیست. مخاطبان ما یا نخبگانی که در دههٔ ۱۹۶۰ بحثهای ساریس و کیل رادنبال می کردند، تفاوت دارند. بعضی از منتقدان تلویزیونی خوبند، بعضی هم نه، و یک قانون جامعه شناختی در تلویزیون حکایت از آن دارد که ۹۰ درصد از آنچه روی آنتن می رود، آشغال است. اما جا برای بهبود و پیشرفت وجود دارد. به من فرصت وتماشاگر بدهید، خودم بهتر از هرکس دیگری

می دانم عیب و ایرادهای کار در کجاست. ما شیاطین جهان نقد فیلم نیستیم.

من هم با کورلیس همدردم که بازار فیلم آمریکا فقط می خواهد با خواست مردم هماهنگ باشد و بررسی کنندگان هم به جای ارائه تحلیل به ستاره و رقم اکتفا می کنند. اما امروزه بررسی کننده فقط مجاز است با چنین تمهیدی نظر خود را ابراز دارد. هالیوود هرگز تا این حد تحت سلطهٔ ستارگان نبوده است و ناشران و تهیه کنندگان هرگز تا این حد به پرداختن به زندگی ستارگان علاقه نشان نداده بودند.

آیا این حاکی از سپری شدن دورهٔ تئوری مؤلف نیست ـ آیا نشان از آن ندارد که عصر کارگردانان به سر آمده و بار دیگر دورهٔ قدرت استودیوها وستاره های سینما آغاز شده است! خلاق ترین کارگردانان امروز سینما، به دههٔ ۱۹۷۰ تعلق دارند؛ بعد از اسکورسیسی هیچ کارگردانی بهتر از او پا به عرصهٔ سینمای آمریکا نگذاشته است. در برابر هر کارگردان صاحب سبک دههٔ هشتاد که حرفی برای گفتن دارند ـ از قبیل گاس ونسانت جونیر، اسپایک لی و جیم جارموش ـ تعداد بیشماری اهل فن فارغ التحصیل از دانشگاههای سینمایی هم هستند که خوب می دانند چگونه فیلمهای پر زرق و برق یا فیلمهای استودیویی بسازند. تفاوت این عده با کارگردانان دههٔ چهل که در سیستم استودیویی کار می کردند این است که قدیمی ها سبک بصری خاصی داشتند، یا از سبک بصری استودیوی خود پیروی می کردند اما غالب کارگردانان روز، برای دستیابی به یک سبک خاص بصری به طراحان صحنهٔ خویش متکی اند و عموماً از سبک دوربین در کار آنان اثری نیست.

در دههٔ ۱۹۷۰ برای دیدن تازه ترین فیلم آلتمن، کاپولا، فاسبیندر یا مازورسکی به سینما می رفتیم؛ امروزه انبوه تماشاگران برای تماشای ستاره ها، جلوه های ویژه یا حداکثر مفهومی تازه به سینما می روند. مارتین اسکورسیسی می گوید که فیلمهای پرفروشی که بیش از ۲۰۰ میلیون دلار می فروشند، ژانر تازه ای اند، و حق هم با اوست. امروز سینما روی نمونه ای، فیلمهای تام هنکس و میشل فایفر بازیگر را تعقیب می کند؛ از تشخیص کار کارگردانان عاجز است، و عموماً توجهی هم نشان نمی دهد. ستاره ها مؤلفان فیلمهای خود هستند. و وقتی فرقی نمی کند که کارگردان فیلم بعدی آرنولد شوارتزنگر چه کسی باشد، چون به هرحال حرف اول و آخر را آرنولد می زند، چرا چنین نباشد؟

در غالب فیلمهای روز کارگزاران نقش اصلی را دارند، آنها کارگردانان، نویسندگان فیلمنامه و بازیگران طرف قرارداد خود را در فیلمها درگیر می کنند. کارگردانی که، زبانم لال، دارای سبک شخصی است، باید حمایت ستارهٔ بزرگی را که می خواهد در فیلمش شرکت دهد، به دست آورد. بازیگرانی از قبیل مت دیلن، جین فانداء مورگن فریمن، ژرار دپاردیو، ژنویو بوژوله، ویلیام هارت، پیتر کایوتی، که با کارگردانان مورد علاقهٔ خویش کار می کنند در واقع به آخرین بقایای تئوری مؤلف مدد می رسانند.

در عین حال، ژورنالیسم سینمایی محبوب، به نحو گسترده ای تحت سلطهٔ ستاره ها قراردارد. در هیچ دوره ای مجلات و روزنامه های سینمایی، با چنین دید ستایش آمیزی که در آن از عیب جویی خبری نیست به تمجید ستاره های سینما نپرداخته بودند. این نشریات ستاره ها را به مرز ابَرانسان رسانده اند. کار به جایی رسیده است که باید دست به دعا برداریم که فلان ستاره افتخار حضور در فلان مجلس را می دهد، یا آن یکی در کنارما راه می رود. وضع به گونه ای است که باید برای ستاره های نو رسیده شمع روشن کنیم.

البته حمایت از ستاره های سینما ایرادی ندارد، ولی ایراد کار در این است که نشریات سینمایی نباید درگیر چنین موجی شوند. در آخرین هفته های سال ۱۹۸۹ نشریه ای نبود که عکس تام کروز بازیگر *متولد چهارم ژوئیه* را روی جلد چاپ نکرده باشد. حتی مجلهٔ *تایم* هم ازاین قاعده مستثنی نماند و کارگزار کروز که می دانست چاپ عکس او، شانس کسب جایزهٔ اسکار را افزایش خواهد داد، بی درنگ با این کار موافقت کرد. جالب است بدانیم که قرار بود گفت و گویی طولانی با نشریه *رولینگ استونز* انجام دهد و عکسش روی جلد آن نشریه به چاپ برسد. ولی وقتی پای *تایم* به میان آمد، کروز این یکی را حتی بر نیوزویک هم ترجیح داد.

می دانید اشکال این کار در کجاست؛؟ هر روزنامه نگار قدیمی می تواند به این سؤال پاسخ دهد. هیچ مسئول تبلیغاتی نباید اجازه داشته باشد که به طور هفتگی به تام کروز اجازه دهد که روی جلد کدام نشریه ظاهر شود یا نشود. مجله *تایم* باید به میل خود برگزیند که تصویر چه کسی را روی جلد بیندازد ـ کما اینکه همیشه چنین بوده است. و اگر نیوزویک هم می خواهد در همان هفته عکس تام کروزرا روی جلد چاپ کند، باید بتواند. مسئله اصلی این است که به نشریهٔ محبوب دوانتخاب داده می شود: گفت وگوی اختصاصی و چاپ عکسهای اختصاصی. منتقد آن نشریه هم حتماً باید نقد موافقی بنویسد تا چاپ شود، اما هر کارگزار عاقل تبلیغاتی می داند که هیچ مجله ای حاضر نیست عکس ستاره ای را روی جلدش چاپ کند که در فیلم بدی ظاهر شده است.

«گفت وگوی اختصاصی» با ستاره هم، چنین تعریف می شود: او همان حرفهای همیشگی را تکرار خواهد کرد، اما تا دو هفته این حرفها را به کس دیگری نمی زند. معمولاً این بدان معناست که منتقد طرف گفت و گو فضای اندکی برای نوشتن دارد، چون با اندکی اهمال همان حرفها در مجلات دیگر منتشر خواهد شد. در نتیجه منتقد هم برای فرونشاندن تردیدهایش بر سر ارزش خبری سوژه ای که برگزیده است، مقالهٔ خود را از تعاریف و تمجید آکنده می کند. برای مثال خود کورلیس دربارهٔ تام کروز چنین می نویسد، «پشت رُل، تام کروز نشسته است. چشمان میشی رنگش در صورت زیبایش می درخشد. فیلمهای او تا امروز بیش از