تصویر زوال در آینه انتخاب ده فیلم

به انگیزه انتخابهای ۲۰۰۲ مجله‌سایت‌اندساوند

□ کامیار محسنین

چندی پیش، در جایی به نمایندگی از نسلی نوظهور نوشته بودم که از انتخاب **همشهری کین** در مقام برترین فیلم تمام دوران و یا صحبتهای تکراری از هیچکاک، فورد، هاوکز و سینماگرانی نظیر ایشان در مقام بی‌همتاترین مؤلفان به امان آمده‌ام، که البته به نحوی جالب توجه، این قسمت، توسط «خیرخواهانه» از دل نوشته حذف شد و در نهایت متنی اخته چاپ شد.

اینک که **کین** بار دیگر در جریان انتخاب ده فیلم برتر بر تارک سینمای جهان نشسته است، طرح سؤالاتی، نه از دیدگاهی صرفاً نظری، که از جامع جوانب به نظر می‌رسد؛ اما در آغاز سخن، ذکر این پیش‌فرض ضروری است که در این مقاله، قصد اصلی نه بی‌احترامی به فیلمی بزرگ از فیلمسازی بزرگ است و نه خرده‌گیری به آنانی که در نظرخواهی شماره سپتامبر ۲۰۰۲ مجله «سایت اند ساوند» شرکت نموده‌اند، بلکه هدف گشایش بحثی در باب زوال و انحطاط سینما در سالهای اخیر و گسترش تب مدگرایی در تمام مجامع سینمایی است. گویی در سالهای اخیر، القاء جمع باوری از سطح اصول پا فراتر گذاشته و تمام شئون زندگی بشری را آلوده است ـ جالب است که بارقه‌های این جمع‌باوری و مدگرایی، در تظاهرهای انتخاب کنندگان به باورشان به فردیت، چشم خوانندگان را به نحوی تحمل‌ناپذیر آزار می‌دهد.

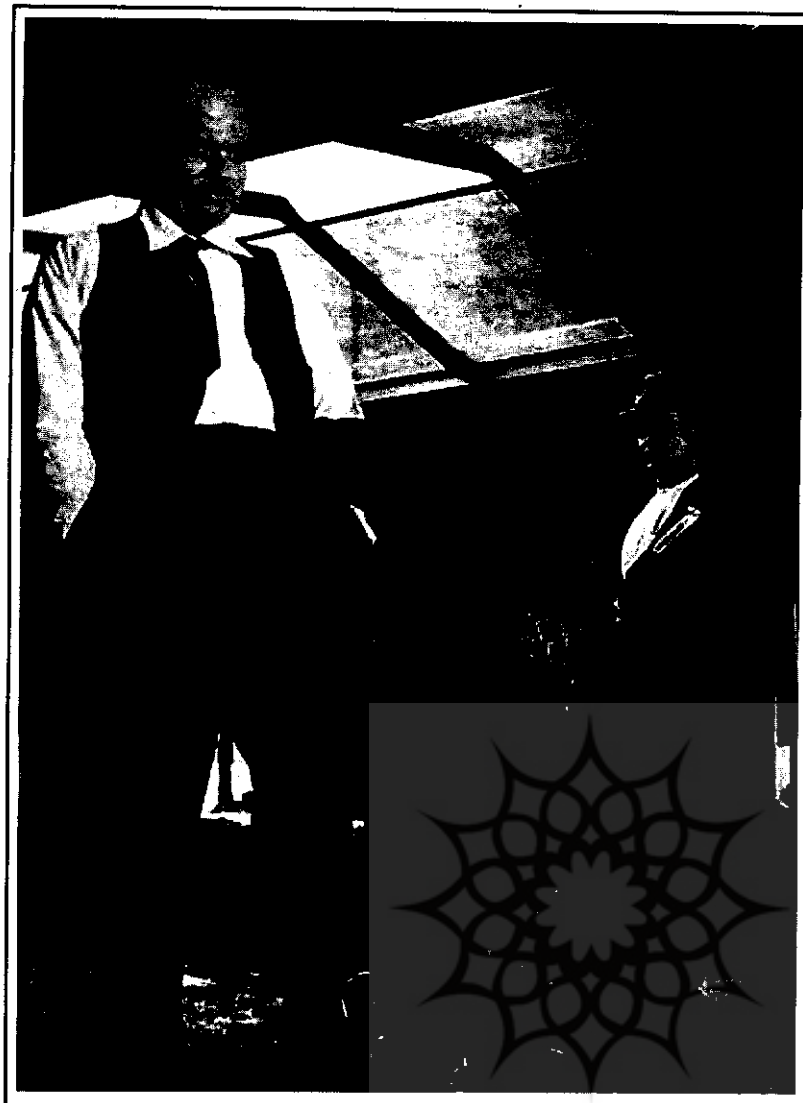
به هر رو، در آغاز جمع‌بندی آرا، ایان کریستی در مقاله‌ای تحت عنوان «قاعده بازی» چنین می‌نویسد: «پس، بعد از تمام این ماجراها **همشهری کین** انتخاب شد. البته دلایلی بسیار وجود دارد که کین برنده شود و اولین دلیل آنکه تاکنون ۴ بار برنده شده است. فیلمی که از آزمون ۶۰ سال سربلند بیرون آمده است، حتماً ویژگیهایی اصیل دارد. در حقیقت، کین ملغمه‌ای خارق‌العاده را ارائه می‌دهد: هالیوودی است و با این وجود خودمدارانه است؛ در نوع برخورد با واقعیت و شهرت کنایه‌آمیز است؛ در بازی با قواعد سینمایی تأمل برانگیز است؛ و آمیزه‌ای زیرکانه از گونه‌های سینمایی از کمدی اسکروبال تا «فیلم نوار»های اولیه است. با وجود مناقشاتی که در باب صاحب فیلمنامه وجود دارد، به وضوح نمایشی تک نفره است که با تکیه بر جسارت و جذبه آرسن ولز بازیگر/ کارگردان هدایت شده است.

با وجود این همه تمجید در این مقاله و آرای منتقدان و فیلمسازان و علی‌رغم این تمهید که کتاب سال ۱۹۷۱ پائولین کیل تحت عنوان «ارتقاء کین» ضمیمه مجانی این شماره بوده است، کین در نظرخواهی اینترتی از خوانندگان و علاقمندان به سینما در زمره ضعیف‌ترین‌ها قرار گرفته و آرای انگشت‌شماری را کسب کرده است. شاید در سراسر جهان نسلی در حال رشد هستند که غبار کهنگی را بر قبای برازنده **کین** حس می‌کنند و از تماشای مجدد آن دست به گریبان کسالت و نحوست می‌شوند.

شاید یکی از افسانه‌هایی که همواره به محبوبیت **کین** کمک کرده باشد و در هر متن انتقادی با آب و تاب آمده باشد، وجه جسورانه و انتقادی آن باشد. این بازی تاریخ گذشته و بی‌اعتبار در خلق شخصیتی همچون ویلیام رندولف هرست ـ غول بزرگ مطبوعاتی آن دوران ـ امروز بیشتر به ترور شخصیت می‌ماند که بر اساس انتقامجویی نوجوانانه یا تکدیهای رندانه محبوبیت به کرات از سوی فرصت‌طلبان در سراسر جهان روی می‌دهد. دوری از ریشه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در شکل‌گیری چنین شخصیتهایی در جوامع بشری و تلاش برای ایجاد جنجالهایی تبلیغاتی برای تطهیر خود و تخریب دیگری، جدا از جنبه‌هایی غیراخلاقی از هر دیدگاه مترقی، به شدت عوام فریبانه و فرصت‌طلبانه است. به ویژه در مورد شخصیتی چون هرست که نه تنها در پهنه گسترده مطبوعات، که در عرصه والای ادبیات نیز باب‌هایی نو را مفتوح کرد و اگر نبود، بدون شک بسیاری از بزرگان ادبیات آمریکا به سادگی به جایگاه امروزی و رفیع خویش در جریان تفکر در تمدن بشری دست نیافته بودند. اگر این قضیه درباره ویلیام فاکنر بیشتر به حدس و گمان نزدیک باشد، درباره ارنست همینگوی و نقش هرست ارباب مطبوعات در شکل‌گیری شخصیت او چنان مشهود و بارز است که اهل خرد را از تصویر ساده‌انگار و یک بعدی ارائه شده در **همشهری کین** به شگفتی وا می‌دارد. سعی در ارائه ابر شرآفرینی که تجسد کامل عقده‌هایی سرکوفته است، آنهم بر اساس شخصیتی مقتدر، تأثیرگذار و بانفوذ همچون هرست، تنها دو تعبیر می‌تواند داشته باشد: اول آنکه جوانی بلندپرواز و دنیا ندیده به جای انتقام به جنجالی تبلیغاتی در جهت خواست‌های ارباب مطبوعات دامن زده باشد، و دوم آنکه ارباب مطبوعات در بحران بزرگ قدرت و شهرت خویش، چنین غائله‌ای را دامن زده باشد. درست است که هرست از لحاظ تاریخی نه شخصیتی معصوم است و نه دوست‌داشتنی، لیکن اگر به جنبه‌های مثبت حضور او در قیاس با عوامفریبانی چون تد ترنر در جنگ رسانه‌های جهانگیر امروز بنگریم، دستاوردهایی معقول و منطقی را در کارنامه‌اش می‌یابیم. هرست قرار نیست که قدیس باشد، لیکن آنچنانکه پائولین کیل اصرار دارد «شرآفرینی بزرگ همچون جو مک کارتی» نیز نبوده است

جالب است که **همشهری کین** در زمان نمایش در سال ۱۹۴۱ با وجود تمام دلالتهای محسوس خارجی و زمینه‌سازیهای تبلیغاتی به یک شکست بزرگ تجاری می‌انجامد، زیرا اغلب تماشاگران و منتقدان وجوه تئاتری آن را آزاردهنده می‌یابند. شاید بزرگترین عامل تشدیدکننده در القاء این وجود تئاتری به بینندگان، حضور بازیگرانی باشد که در اوج موفقیت و محبوبیت در صحنه تئاتر به ناگاه در جلوی دوربین سینما صف کشیده‌اند. در این میان، شاید حضور دو ستاره اصلی مرد تئاتر آمریکا و انگلیس از هر شخص دیگر در فیلمهای هالیوودی نمودی آزارنده‌تر داشته باشد، که اطمینان ایشان به زیبایی و تسلط خویش، تصویری مخدوش و مغشوش از مرد آرمانی کارخانه رویاسازی در آغاز جنگ جهانی دوم (آغاز دهه چهل میلادی) در امنیت آن سوی اقیانوس را ارائه می‌دهد: ارسن ولز از گروه تازه تأسیس و جنجال‌برانگیز آمریکایی به نام تئاتر مرکوری (و البته با پیشزمینه موفقیت در گروه تجربی گیت تیاتر در ایرلند در سال ۱۹۳۳) که در **کین** این ویژگیها را در نهایت خودنمایی به عرضه می‌گذارد و لارنس آلیویر از دنیای تئاترهای شکسپیری انگلیسی که در آن زمان در سه برداشت هالیوودی از رمانهای بزرگ زنان انگلیسی نقش مردان رمانتیک را به عهده می‌گیرد: هیت کلیف در وودرنیگ هایتز (۱۹۳۹، ویلیام وایلر) بر اساس رمان امیلی برونته؛ آقای دارسی در **غرور و تعصب** (۱۹۴۰، رابرت زی، لیونارد) بر اساس رمان جین اوستن؛ و ماکسیم دووینتر در **ربکا** (۱۹۴۰، آلفرد هیچکاک) بر اساس رمان دافنه دوموریه. (که هر سه از بدترین نقش‌آفرینیهای عمر آلیویر هستند و به نحوی مثبت، به دوره خودشیفتگی او پایان می‌دهند).

ولز که از آغاز فعالیتهای تئاتری ـ و به ویژه در اجرای رادیویی «جنگ دنیاها»ی هربر جورج ولز در شبکه رادیویی سی.بی.اس. در هالووین ۱۹۳۸ ـ علاقه وافر خود به جنجال‌آفرینی را به اثبات رسانده بود و بارها کوشیده بود برای اتصال به حلقه‌های روشنفکری با سرخ‌هایی مشهور چون مارک بلیتز استاین ـ نمایشنامه‌نویس بدعاقبت آمریکایی و ستایشگر برشت در دوره ساحره سوزی ـ همکاری کند، هرچند در جنجال جدید خود مجموعه‌ای کامل از قابلیتهای فنی سینما در آن دوران را با همکاری فیلمبرداری بزرگ همچون گرگ تولند در **همشهری کین** گنجاند، شاید



بیشتر از آن رو به ارائه کاری تئاتری متهم شد که زمان زیادی را صرف میزانسن‌هایی بدون تقطیع می‌کرد و دوربین را برای بازی تئاتری و اغراق‌آمیز خود و همبازیانش در گروه مرکوری در فواصل زمانی طولانی در زوایایی نامتعارف و غلوکننده ثابت نگه می‌داشت. هر چند بسیاری از تمهیداتی که مشهور است در این فیلم برای نخستین بار به کار بسته شده، پیش از آن نیز بر پرده سینما به نمایش درآمده بوده است ـ نمونه بارز آن، «نماهای عمق میدان» است که به اشاره صحیح راجر ابرت در سال ۱۹۴۰ در فیلمبرداری تولند در **سفر طولانی به خانه** (جان فورد) با استادی مورد بهره‌برداری قرار گرفته بوده است.

شاید جذاب‌ترین عامل در **کین** ساختار روایی آن باشد که روایت‌هایی چندپاره از نقاط دید متفاوت را در کنار هم می‌چیند تا حقیقتی پنهان درباره زندگی مردی مشهور را جستجو کند و عاقبت به آن دست نیابد، اما کشف واقعیت از دید دانای کل در پایان فیلم از دو جهت قابل بررسی است:

الف ـ هر چند رز باد به یکی از کلیدهای اصلی در درک فیلم مبدل شده، بر وجود واقعیتی قطعی دلالت می‌کند که به هیچ رو با مفاهیم تردید و نسبی‌گرایی مناسبتی ندارد. به تعبیری دیگر، اگر در طول فیلم بارها و بارها بر آسیب‌پذیری واقعیات عینی از نقاط دید متعدد و در روایات اول شخصهایی مختلف تأکید ورزیده می‌شود، در پایان قطعیتی از دید دانای کل بر تمام آنچه گفته آمده است، فائق می‌آید و حقیقت را به نحوی احساساتیگرا به کلیت فیلم تحمیل می‌نماید.

شاید به دلیل همین استنتاج هالیوودی برای خوشایند تماشاگر باشد که **کین** با وجود تمام ظرائف روایی در بحث نسبی‌نگری فیلمی واپسگرا به حساب آید و در میان آثار بزرگ سینمایی که به آسیب‌پذیری واقعیات عینی می‌پردازند، از جایگاهی دون‌تر برخوردار شود. برای مثال، **راشومون** (۱۹۵۰، آکیرا کوروساوا) با دیدی جامع‌تر و مترقی‌تر به این اصل مهم تفکر بشری در قرن بیستم می‌پردازد، و عاقبت نیز مردم را با معضلات جدیدشان سرگردان در زیر باران باقی می‌گذارد.

و این همان چیزیست که هالیوود از آن پرهیز می‌کند تا نقش آمریکا را به عنوان حلال تمام مشکلات شناخته و ناشناخته بشری در اذهان عموم جهانیان تثبیت سازد. ارائه راه حل در فیلمهای سینمایی عمدتاً نوعی واقعیت‌گریزی و بازار گرمی را به همراه دارد که نشان از تحمیل عقایدی خاص به مردمی دارند که در سرگردانی به سر می‌برند و دیگر هیچ باوری ندارند. اصولاً پایان هالیوودی چیزی فراتر از نگاهی ساده‌انگار و خوشبین است که خودالقاء ساده‌انگاری و خوش‌بینی است.

تجاهل نسبت به وجود این سرگردانی در جوامع امروز بشری، در زمانه‌ای که واقعیت مطلق اعتبار علمی و فلسفی خود را تا حد زیادی از دست داده است، نیز امری رندانه است که کارگردانان آمریکایی به کارآیی آن وقوف کامل دارند ـ و چرا که خوشبین نباشند؟ اگر **کین** پس از آن شکست مفتضحانه در نمایش نخست به فراموشی سپرده می‌شد و پنج سال بعد، توسط منتقدان فرانسوی کشف نمی‌شد، چه سرنوشتی در انتظار فیلم بود؟

ب ـ واقعیتی که در پایان فیلم آشکار می‌شود، هرچند از دیدی احساساتیگرا از ارزشی ویژه برخوردار است، از نقطه نظر فلسفی بسیار کودکانه و سبک مغز به نظر می‌رسد. به نوعی ادای کلمه «رزباد» (نام سورتمه محقر دوران کودکی که در آخر فیلم به شعله‌های آتش سپرده می‌شود)، دلالت بر آن دارد که حتی شرآفرینی بزرگ و اجتماعی همچون چارلز فاستبرکین، کودکی در درون خود دارد که اگر از آن به درستی محافظت شود، به راه ناصواب نمی‌افتد. این تلقی که از دهه پایانی قرن نوزدهم، که به انحاء مختلف و اشکال متفاوت در تعبیرهای نو فلسفی در عرصه فرهنگ آمریکایی رواج دارد و به کرات مورد تبلیغ قرار می‌گیرد، پایه اصلی نگره‌ای شبه فلسفی، ساده‌انگار و صد در صد آمریکایی است که فلسفه دوران جدید (Age New) خوانده می‌شود. حفاظت از کودکی درونی از عمق فلسفی برخوردار نیست، بلکه یکی از همان روش‌های صددرصد بی‌خطر و عوامفریب آمریکایی است که همواره برای تخدیر ذهن مخاطبان در سراسر جهان مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. ادبیات و سینمای آمریکا سرشار از ارجاعاتی به این نظریه است که حتی در دوره جنگ‌های خونین، در عصر تفوق اکشن بر سایر گونه‌های سینمایی در دهه‌های هشتاد و نود میلادی، جایگاه خود را در فیلم‌هایی از قبیل **پلیس مهدکودک** و **نابودگر ۲: روز داوری** با بازی آرنول شوارتزنگر حفظ می‌کند. شاید اگر مفهوم «رزباد» مکتوم می‌ماند، کین می‌توانست از قالب معناشناختی کلاسیک خود خارج شود و همگام با کلیت روایت وجهی مدرن به خود بگیرد.

اما مهم‌تر از هر آنچه گفته شد این نکته است که **کین** امروز حوصله بسیاری از تماشاگران ـ از جمله این نگارنده ـ را سرمی برد: ضرباهنگ فیلم با وجود استفاده از دیزالرهایی متوالی به شدت کند شده است؛ برخی از روایتها به شدت کشدار و کسالت‌بار شده‌اند؛ بازیها به شکلی تئاتری، غلو شده و اغراق‌آمیز از کار درآمده‌اند؛ و کین دیگر آن صورت انتقاد از پایه‌های نظام سرمایه‌داری که برخی از چپگرایان تبلیغ می‌کردند را در خود ندارد، بلکه تأییدی بر سیاستهای مستمر و بی‌وقفه توسعه‌طلبان آمریکایی است. (همچنان که شرآفرینی خیالی همچون بلوفلد در فیلمهای جیمز باند، مهر تأییدی بر رویاهای توسعه‌طلبانه انگلیسی از دهه شصت میلادی تا کنون بوده است).

همانگونه که در آغاز گفته شد این مداخل تنها پیشنهادهایی هستند برای تماشای فیلم **همشهری کین** از زوایای دیگر و تأییدی بر آنکه آنچه در درک فیلمهای سینمایی نقشی انکارناپذیر دارد، ذهنیت بیننده است، و تأویلهای گوناگون از ذهنیت‌های گوناگون نشأت می‌گیرد.

اما آنچه انتخابهای مجله «سایت اند ساوند» در سال ۲۰۰۲ را دردناکتر می‌سازد، انتخاب **کین** نیست، بلکه حذف بزرگان سینما از حافظه جمعی و انتخابهای بحث‌انگیز برخی از رأی‌دهندگان است. صد البته، در زمانی که سینما و نقد سینمایی در سراسر جهان دوران زوال و انحطاط را سپری می‌کنند و کمتر فیلمساز بزرگ یا منتقد بزرگ جدیدی پا به عرصه می‌گذارند، انتظاری هم جز این نیست. به همین سبب، در صف منتقدان جدا از نامهای آشنای همیشگی که اغلب انتخابهایی در خور تأمل و شایان توجه را ارائه نموده‌اند)، همگام با بحران بزرگ نقد، کمتر نام جدیدی دیده می‌شود. در عوض، بخش عمده‌ای از سهمیه منتقدان به استادان دانشگاه و دبیران جشنواره‌های سینمایی اختصاص یافته که اغلب در حیطه نقد سابقه‌ای نداشته‌اند و در صورت فعالیت در این حیطه، کارنامه‌ای درخشان برخوردار نبوده‌اند. اما در دورانی که اغلب نشریات سینمایی تحت تأثیر کشفیات مهجور جشنواره‌های بین‌المللی قرار گرفته‌اند و عمدتاً با مأواجویی در ژستهایی روشنفکرانه، از تحلیل سینمای واقعی ـ یعنی سینمایی که تماشاگران را به مفهوم سنتی گرد هم می‌آورد و کارکردی صنعتی دارد ـ بازمانده‌اند، انتخاب رأی‌دهندگان منتقد از جمع جشنواره برگزارکنندگان منفعل که محل ارتزاق اصلی این گونه نشریات به شمار می‌روند، دور از ذهن هم به نظر نمی‌رسد.

مطابق با همین دیدگاه جشنواره‌زده است که تازه واردان به جمع منتخبان افزوده شده‌اند. ایان کریشی می‌نویسد: «آیا رقیبان شگفت‌اور دیگری، نه در مقام نفر اول، که در مقام سه شخص برتر، [در این رأی‌گیری] جای گرفته‌اند؟ آیا فون‌تریر یا کیارستمی یا ونگ کار ـ وای: به مانند حادثه فوق‌العاده خشک و بی‌تفاوت آنتونیونی در سال ۱۹۶۲، به ناگهان وارد فهرست شده‌اند تا در ردیف دوم پس از کین قرار گیرند؟»

تفاوت اساسی در نحوه به شهرت رسیدن فیلمسازان در سالهای اخیر در این بوده است که عمدتاً جشنواره‌های فیلم کاشف آنان بوده‌اند و نه منتقدان؛ از همین رو، سینماگرانی که در دهه اخیر به شهرت رسیده‌اند، در گام نخست شگفتی‌سازان جشنواره‌ها بوده‌اند، نه کسانی که آثارشان مورد تجزیه و تحلیل اساسی و جدی قرار گرفته باشد.

در دوره‌ای که نقد سینمایی به موجودی عقیم وسترون مبدل شده است و اغلب کسانی که صفت منتقد (صفتی با مفهوم و پیشینه والای فلسفی) را یدک می‌کشند، در اصل، در حوزه‌های حرفه‌ای دیگر (از جمله فیلمسازی، فیلمنامه‌نویسی، برنامه‌ریزی جشنواره‌ای و...) اشتغال دارند، بروز بحران نقد به صورت پدیده‌ای اجتناب‌ناپذیر درآمده است. در سراسر جهان، کسانی که از محل حضور فیلمسازانی جدید در جشنواره‌های سینمایی ارتزاق می‌کنند، چگونه در حیطه نقد به بازگویی نظریات و تجزیه و تحلیل جدی آثار سینمایی بپردازند؟ این دسته از منتقدان، اصولاً بیشتر هم و غم خود را مصروف تبلیغ چهره‌های جدید می‌کنند و با نگاهی ژورنالیستی، شگفتی خواننده و برانگیزش کنجکاوی او را بر طرح مباحث نظری مرجح می‌دانند. اگر در عصر حاضر این نگرش بیشتر با نیازهای خوانندگان ادبیات سینمایی سازگاری دارد، از دو نقطه نظر متفاوت می‌توان قضیه را به سهولت توجیه کرد:

الف ـ تبلیغ آنکه در عصر فن‌آوری، زمان انتقال اطلاعات به حداقل رسیده است و مخاطب دیگر بحث‌های طولانی را برنمی‌تابد، که این موضوع اگر به شکلی دیگر مطرح شود، معتبرتر خواهد بود: در عصر فن‌آوری، نظام کاری چنان شیره جان کارکنان را می‌مکد که حداکثر تاب و توان ایشان، همان اکتفا به اطلاعات کنسرو شده است، و در زمانه‌ای که همه اقشار جامعه انرژی خود را در حرفه‌ای تعریف شده، چنین مصروف می‌کنند، دیگر توقع تحمل بحثهای نظری از ایشان عبث و بیهوده است.

ب ـ در عصر مرگ ایدئولوژی در غرب و تفوق سرگردانی، طبقه روشنفکر با عدم بحث در ضرورت تعهد، تنها ژستهایی را برای خود محفوظ داشته است و با اکتفاء به اطلاعات کنسرو شده، دوری از مباحث طولانی و نظری را با سازگاری با مقتضیات زمانی پذیرفته است. غافل از آنکه با این سازش‌پذیری‌ها، خود به کاریکاتوری مضحک از اسلاف برجسته خویش مبدل شده و به موجودی عجیب و غریب و بی‌اصل و نسب به نام «شبه روشنفکر» تغییر ماهیت داده است.

در سایه همین تأملات، می‌توان آرای منتقدان را بررسی نمود و ریشه‌های بحران نقد سینمایی در جهان را بازشناخت. به تعبیر دیگر، در دوره‌ای که نظامهای کاری با تقسیم ناعادلانه درآمد، افزایش حجم بهره‌وری از نیروی انسانی و القاء ظهور عصر اطلاع‌رسانی در عوض اعصار پیشین ایمان و اندیشه، اغلب شاغلان را از ضرورت تفکر منع نموده است، بی‌تردید مباحث نظری اهمیت تاریخی خود را از دست داده و به بازیچه‌هایی فکری برای برخی شبه‌روشنفکران برج عاج‌نشین مبدل شده است. آن دسته از منتقدانی که در این زمانه به اولین نظرخواهی «سایت اند ساوند» در هزاره‌ای جدید دعوت شده‌اند، بسته به نوع نظریات ارائه شده به شکل زیر، قابل جمع‌بندی هستند:

الف ـ چهره‌های مشهور و قدیمی که شناختی عمیق از کلیت سینما دارند.

ب ـ چهره‌های فعال و تأثیرگذار امروزی که در عین برخورداری از شناخت، انتخابهایی غریب و شگفتی‌آفرین را در دستور کار قرار داده‌اند.

پ ـ چهره‌های تازه از راه رسیده (و به قولی نسل فردا) که در عین عدم برخورداری از شناخت (به استناد فعالیتهای سینمایی)، مدگرایی، دنیالروی و غرابت را در انتخاب‌های دگانه خود لحاظ کرده‌اند.

با برخوردهای قهرآمیز این چنین با بزرگانی از قبیل بونوئل، برگمان، آنتونیونی، پازولینی، برسون و... در انتخابهای منتقدان و فیلمسازان باید به انحطاط مطلق در زمینه بحثهای نظری ایمان آورد و انتظار روزهایی بدتر از این را برای سینمای ورشکسته جهان داشت؛ سینمایی که دیگر در طول یک سال به زحمت ده فیلم خوب را به علاقمندان جدیدش عرضه می‌دارد. این انتخابها در کمال تأسف روی دیگر سکه آن سینمای ورشکسته را به ما نشان می‌دهد؛ سینمایی که در خلاء ایدئولوژی، حتی نمی‌تواند سالنها را آنقدر روشن کند که خواب از سر تماشاگر بپراند، و عده‌ای که بونوئل در آتش افروزی سینما در بیانیه‌اش داده بود که دیگر بماند (هر چند استاد در روزهای سربلندی سینما در دهه‌های شکوفایی هم گفته بود که آسوده بخوابید، چون این نور بیش از حد کنترل شده و تحت انقیاد است).

منتقدان سرشناس و دبیران جشنواره‌های سینمایی بزرگ که همه خاستگاه خویش را در عصر طلایی هنر هفتم می‌یابند، اغلب در انتخابهای خویش، دیدگاههای سینمایی عمیق خویش را بازتاب داده‌اند. نیم‌نگاهی به برخی از انتخابهای ایشان این مهم را بهتر به اثبات می‌رساند:

رابین وود: ریوبراوو (هاکس)؛ دوشیزه خانمهای روشفور (دمی)، **دروازه بهشت** (چیمینو)، **من با یک زامبی قدم زدم** (تورنه)، **آخر پاییز** (ازو)، **مارنی** (هیچکاک)، **پسرها به دور پرچم جمع شوید!** (مک کاری)، **لحظه بیرحمی** (افولس)، **قاعده بازی** (رنوار)، **اوگستو مونوگاتاری** (میز و گوچی).

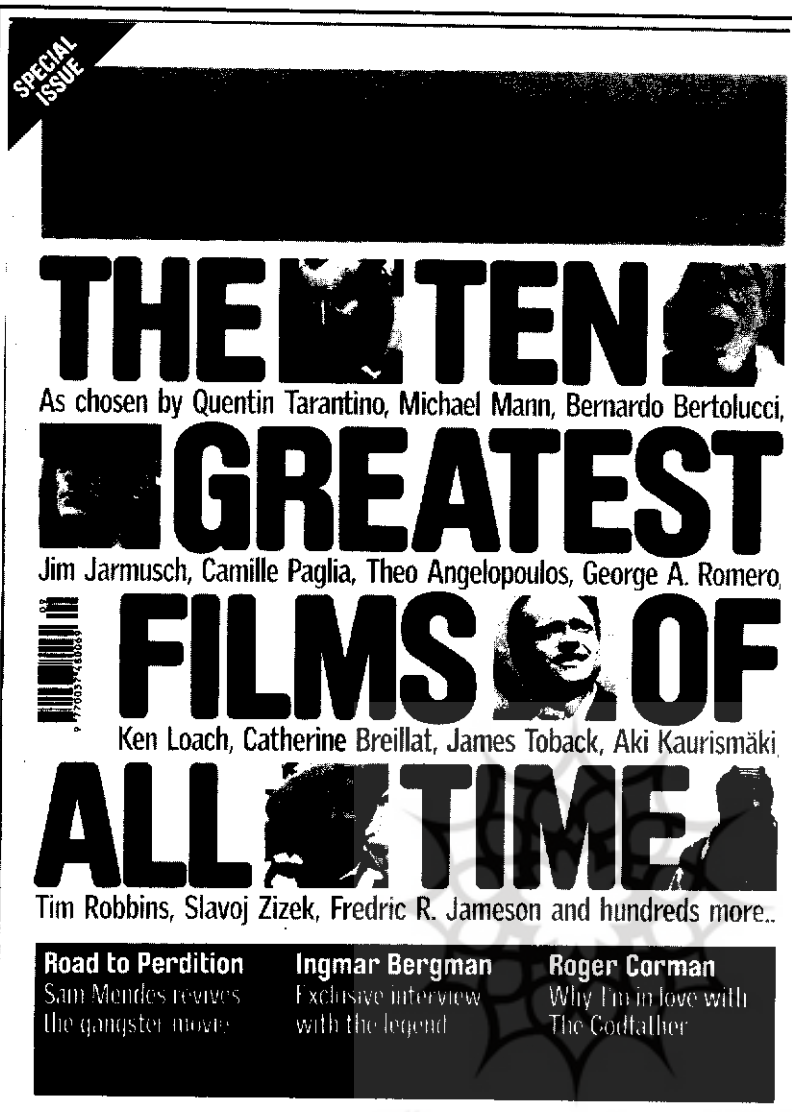
پیتر وولن: عصر طلایی (بونوئل)، **دفتر کار دکتر کالیگاری** (وینه)، **سفرها از برلین** (رینر)، **عصر جدید** (چاپلین)، **پاکیزه** (امروهی)، **قاعده بازی** (رنوار)، **آواز در باران** (کلی/ دانن)، **ریخت و پاش** (لی)، **سرگیجه** (هیچکاک)، **گذران زندگی** (گودار).

الکساندر واکر: حادثه (آنتونیونی)، **همشهری کین** (ولز)، **دکتر استرنج لاو** (کوبریک)، **زندگی شیرین** (فلینی)، **چهار صد ضربه** (تروفو)، **یوزپلنگ** (ویسکونتی)، **بعضی‌ها داغشو دوست دارن** (وایلدر)، **۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی** (کوبریک)، **راننده تاکسی** (اسکورسسی)، **توت فرنگیهای وحشی** (برگمان).

دیوید تامسون: مخمل آبی (لینچ)، **سلین و ژولی به قایق‌سواری می‌روند** (ریوت)، **همشهری کین** (ولز)، **دنباله رو** (برتولوچی)، **منشی وفادار او** (هاوکز)، **یک محکوم به مرگ گریخته است** (بریسون)، **پیر و خله** (کودار)، **قاعده بازی** (رنوار)، **میل مبهم هوس** (بونوئل)، **اوگستو مونوگاتاری** (میز و گوچی).

فیلیپ استریک: حادثه (آنتونیونی)، **نرگس سیاه** (پاول، پرسبرگر)، **بلیدرانر** (اسکات)، **کن کن فرانسوی** (رنوار)، **تحقیر** (گدار، **جویندگان** (فورد)، **سولاریس** (تارکوفسکی)، **۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی** (کوبریک)، **سرگیجه** (هیچکاک)، **توت فرنگیهای وحشی** (برگمان).

دیوید رابینسون: پسر بچه (چاپلین)، **ناپلئون** (گانس)، **عصر طلایی** (بونوئل)،



دلیجان (فورد)، **قاعده بازی** (رنوار)، **بچه‌های بهشت** (کارنه)، **همشهری کین** (ولز)، **داستان توکیو** (ازو)، **پاترپانچالی** (رای)، **بدرود محبوبه‌ام** (چن کایله).

فیلیپ فرنچ: ژنرال (کیتون)، **توهم بزرگ** (رنوار)، **همشهری کین** (ولز)، **آواز در باران** (کلی، دانن)، **هفت سامورایی** (کوروساوا)، **پاترپانچالی** (رای)، **سرگیجه** (هیچکاک)، **نوزهستانی** (برگمان)، **پدر خوانده** (کاپولا).

پیتر کاوی: مهم هفتم (برگمان)، **پدر خوانده ۲** (کاپولا)، **الکساندر نوسکی** (آیزنشتاین)، **ژول و ژیم** (تروفو)، **زندگی دوگانه ورونیک** (کیشلوفسکی)، **بچه‌های بهشت** (کارنه)، **نجات یافتگان** (بورمن)، **هفت سامورایی** (کوروساوا)، **سرگیجه** (هیچکاک)، **کلمنتاین عزیز من** (فورد).

میشل سیمان ـ بری لیندون (کوبریک)، **آتالانت** (ویگو)، **قاعده بازی** (رنوار)، **مادام دو...** (افولس)، **طلوع** (مورناتو)، **ژنرال** (کیتون)، **بازیگران سیار** (آنجلوپولوس)، **اوگستو مونوگاتاری** (میز و گوشی)، **التهاب** (والش)، **سالوتوره جولیانو** (رزی).

و از آدم‌های مهم جشنواره‌ای:

ژیل ژاکوب (دبیر جشنواره فیلم کن): **آتالانت** (ویگو)، **زمین** (داوژرنکو)، **امپراتریس یانگ کویی ـ فئی** (میز و گوچی)، **فانی و الکساندر** (برگمان)، **زیستن** (کوروساوا)، **آخرین خنده** (مورناتو)، **اتاق موسیقی** (رای)، **کار آموزی من** (دانسکوی)، **نانوک شمال** (فک هرتی)، **نان روزانه ما** (ویدور).

ایرنه بینیاردی (دبیر جشنواره فیلم لوکارنو): **روشنایی‌های شهر** (چاپلین) ۸۱۲ (فلینی)، **نشویل** (آلتمن)، **همشهری کین** (ولز)، **بعضی‌ها داغشو دوست دارن** (وایلدر)، **ژول و ژیم** (تروفو)، **بلیدرانر** (اسکات)، **نبردالجزایره** (پونته کوروو)، **پاییزا** (روسلینی)، **آواز در باران** (کلی، دانن).

هر چند در انتخابهای این افراد هم هر از چند گاه انتخابهایی غریب و شگفت‌انگیز ـ از جمله پاکیزه، در فهرست پیتر وولن ـ به چشم می‌خورد که دود از کله خواننده بلند می‌کند، غالب عناوین منتخب از اعتبار لازم برخوردارند. اما آنچه باعث می‌شود که ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد سینما، بیشتر در آینه ده فیلم برتر سایر منتقدان نهفته است.

اگر جف اندرو برخلاف تصور، از میان فیلمهای کیارستمی، در عوض **کلوز آپ ـ نمای نزدیک** (که نقدی «شگفت‌انگیز» هم بر آن نوشته است)، **باد ما را خواهد برد** را انتخاب کرده است، در نظر داشته باشید که او هم مجبور است برای امرار معاش به خرده‌پایی‌های جشنواره‌ای تن در دهد. اندرو چند سالی است که برنامه ریز نشنال فیلم تیاتر در لندن است و در همین دوران، برنامه دو ماهه بزرگی با عنوان «هنر و زندگی: سینمای نوین ایران» در آن محفل فرهنگی معتبر برگزار شده است.

تادائوساتو که دبیری جشنواره فیلم فوکوئوکا ـ فوکوس بر آسیا در ژاپن را به عهده دارد، مانند بیشتر هم قاره‌ای‌های ما، تعصبات ملی و منطقه‌ای را بر زیبایی‌شناسی مقدم دانسته است و در ده فیلم خود یکی از فیلمهای قاره‌های دیگر را در حد ورود به آثار منتخب سینمای جهان ارزیابی نکرده است.

حمید دباشی که تنها منتقد برگزیده ایرانی برای حضور در رأی‌گیری است ـ که منتقد هم نیست ـ اعلام کرده «من خود را به فیلمهای عرب، اسراییلی، ایرانی و ترکی محدود کرده‌ام که می‌دانم معمولاً به نحو شایسته عرضه نشده‌اند!»

آنجالی چاپوورا‌پورن از تایلند چهار فیلم آسیایی را در فهرست خود گنجانده است. پگی چیائو از تایوان چهار فیلم آسیایی زردپوستها را برگزیده است.

لالیتا گوپالان از هندوستان، یک سهمیه از دو فیلم آسیایی خود را به «شعله» اختصاص داده است.

کیم جی شوک که یکی از دست‌اندرکاران جشنواره فیلم پوسان در کره جنوبی است، نیز چهار برگزیده آسیایی دارد. و حکایت همچنان باقی است، که برخی دیگر از جهان سومیها نیز به نوعی بازیهای میهن‌پرستانه خود را در این بازی غیرانسانی دخیل نموده‌اند ـ از جمله لئون کاکوف ـ دبیر جشنواره فیلم سائوپائولو ـ که **ایستگاه مرکزی** ساخته والتر سالس را در ده فیلم برتر تاریخ سینما گنجانده است یا هولیااوجانسو ـ دبیر جشنواره فیلم استانبول که **ابرهای بهاری** ساخته نوری بیگه جیلان را در زمره ده فیلم عمر خویش قرار داده است.

شاید بسیاری از منتقدان از کثرت فیلمهای ایرانی ـ به ویژه آثار کیارستمی ـ در این انتخابها به شگفت آیند، لیکن با توجه به موجهای روشنفکری سینمای امروز جهان، چنین سهمی برای ایران قابل پیش‌بینی است ـ به خصوص اگر بخواهیم آثار تأثیرگذار کنونی را در این گزینشها جای دهیم. تأثیر بدون بحث سینمای «نوین» ایران ـ و بالاخص سینمای کیارستمی ـ در شکل‌گیری جنبش دگم ۹۵، نسل ششم سینمای چین، ساخته‌های سینماگران غیردنباله‌رو در اروپای غربی ـ از جمله برادران داردن که با «رزتا» نخل طلای کن را بردند و معتقدند کیارستمی بزرگترین فیلمساز زنده جهان است ـ و برخی از محصولات اخیر اروپای شرقی اختصاص چنین جایگاهی را توجیه می‌کند. اما باید دید این جایگاه در چه مقطع زمانی به ایران اختصاص داده شده است؛ در همان سرگردانی

مطلقی که در آن یکی از نویسندگان ثابت و کم سواد فعلی مجله «سایت اند ساوند» در سال اخیر که حتی یک سطر خواندنی هم در عمرش ننوشته است، چنین انتخابی ارائه می‌دهد:

جن گیر (فریدکین)، **برزیل** (گیلیام)، **همشهری کین** (ولز)، **شیاطین** (راسل)، **حالا نگاه کن** (روگ)، **چشمان بدون چهره** (فرانژو)، **زندگی فوق‌العاده است** (کاپرا)، **عشق و مرگ** (آلن)، **مری پاپینز** (استیونسون)، **مهر هفتم** (برگمان).

و در آخر می‌نویسد: «**تنها چیزی که از آن مطمئنم همین است که چین گیر «محبوب‌ترین فیلم عمر من و به طور مشخص، بهترین فیلمی است که تا کنون ساخته شده است.**»

تعجب نکنید! این همان هارک کرمود است که در صفحات نقد «سایت اند ساوند» سهم عمده‌ای به دوش دارد و می‌پندارد با آمیزه‌ای از مدگرایی و انتخابهای غریب، می‌توان این چنین جلب‌توجه کرد.

این حکایت درباره مایکلابولند ـ از دفتر مجله «ورایتی» در استرالیا ـ نیز صادق است که انتخابهایش را به شرح زیر اعلام کرده است:

وقتی هری سالی را دید... (رینر)، **پارتی** (ادواردز)، **طناب** (هیچکاک)، **قطار بازی** (بویل)، **همشهری کین** (ولز)، **کتاب بالش** (گرنیوی)، **گریس** (کلایسر)، **حرفه درخشان من** (آرمسترانگ)، **کشتن مرغ مقلد** (مولیگان)، **گشایش امواج** (فون تریر).

گویی بازهای بچگانه فردیت گرایی که در حد آرایشهای غریب مو و لباس در تمام دنیا برای خودنمایی و تظاهر به حرکت برخلاف موج انجام می‌گیرد، دامنه خود را به اعلام نظر منتقدان تعمیم داده است و در این عرصه هم جسارت جای زیبایی‌شناسی را گرفته است ـ و این همان فاجعه‌ای است که بدنه سینمای ایران را نیز دربرگرفته است.

به هر حال سهم ایران در نظرخواهی منتقدان به شکل زیر قابل جمع‌بندی است:

۱ـ «**کلوزآپ ـ نمای نزدیک**» با ۴ رأی [حمید دباشی (آمریکا ـ ایران) دانشگاه کلمبیا)، **ژان میشل فرودون** (فرانسه / لوموند)، ام.کی. راگاوندرا (هندوستان)، تونی رینز (انگلستان/ تایم اوت)]

۲ـ «**زیر درختان زیتون**» با ۳ رأی [کریس بری (آمریکا/ دانشگاه کالیفرنیا)، جولین گرافی (انگلستان/ دانشگاه لندن)، لورا مولوی (انگلستان / دانشگاه لندن)]

ـ «**باد ما را خواهد برد**» با ۳ رأی [جف اندرو (انگلستان/ برنامه ریزنشنال فیلم تیاتر)، کانیانیکودموس (آلمان / دی‌تزایت)، یان روس (استونی)]

۴ـ «**زندگی و دیگر هیچ**» با ۲ رأی [پیترفون باق (فنلاند/ دبیر جشنواره)، آنچالی چایدوراپورن (تایلند)]

ـ «**طعم گیلاس**» با ۲ رأی [لئون کاکوف (برزیل/ دبیر جشنواره سائوپائولو)، هولیا اوجانسو (ترکیه/ دبیر جشنواره استانبول)]

«**نون و گلدون**» با ۲ رأی [حمید باشی (آمریکا ـ ایران/ دانشگاه کلمبیا)، کیم‌جی سئوک (کره جنوبی/ جشنواره فیلم پوسان)]

۷ـ «**دونده**» با ۱ رأی [حمید دباشی (آمریکا ـ ایران / دانشگاه کلمبیا)]

ـ «**باشو غریبه کوچک**» با ۱ رأی [حمید دباشی (آمریکا ـ ایران / دانشگاه کلمبیا)]

ـ «**طبیعت بیجان**» با ۱ رأی [کیم جی سئوک (کره جنوبی / جشنواره فیلم پوسان)]

ـ «**خانه سیاه است**» با ۱ رأی [جاناتان رزنباوم (آمریکا / شیکاگوریدر)]

ـ «**خانه دوست کجاست؟**» با ۱ رأی [تادائوساتو (ژاپن / جشنواره فیلم فوکوئوکا)]

پس عباس کیارستمی با ۱۵ رأی در صدر، محسن مخملباف با ۲ رأی و امیر نادری، بهرام بیضایی، سهراب شهید ثالث و فروغ فرخزاد هر کدام با یک رأی در مکانهای بعدی قرار دارند، که با ملاحظه «**خانه سیاه**» است به سینما دوست ایرانی آرزو می‌کند منتقد ظاهرنما و خودنمای آمریکایی که از قضا در برخی قضایا نظریات جالبی هم دارد، نقد نغز شمیم بهار را بر فیلم فروغ خوانده بود و از کلمه ـ کلمه آن بهره برده بود. اگر رزنباوم، در عین صدور نظریاتی جالب و اغراق‌آمیز درباره سینماگرانی مهجور به مانند بک تاریا، سینماگران ایرانی در مجامع روشنفکری آمریکایی، با تعصباتی باورنکردنی به آثار بسیاری از مؤلفان سربلند امروز کشورش می‌تازد و برای مثال، به کرات برادران کوئن را به بهانه‌های واهی به باد انتقاد می‌گیرد، منتقد ایرانی با ظرافت و تیزبینی، این فیلم کوتاه را مورد تجزیه و تحلیل جدی و طولانی قرار می‌دهد و حتی امروز هم نشان می‌دهد منتقدان غربی چقدر در درک دلالتهای فیلمهای ایرانی به کژراهه می‌روند.

اما سینمای ایران، در انتخابهای فیلمسازان از این اقبال برخوردار نیست ـ حتی بابک پیامی در مقام تنها فیلمساز ایرانی حاضر در رأی‌گیری سال ۲۰۰۲! تنها یک عنوان ایرانی را برگزیده است. به این ترتیب در انتخابهای فیلمسازان تنها پنج فیلم ایرانی و هر یک با یک رأی حضور دارند.

«**ده**» به انتخاب کاترین بریا (فرانسه)، «**طعم گیلاس**» به انتخاب استیگ بیورکمن (سوئد)، «**خانه دوست کجاست؟**» به انتخاب لوکاس مودیسون (سوئد)، **زمانی برای مستی اسبها**» به انتخاب گیلیس مک کنیان (انگلستان) و «**طبیعت بیجان**» به انتخاب بابک پیامی (ایران).

هرچند، عباس کیارستمی با ۳ رأی و بالاتر از بهمن قبادی و سهراب شهید ثالث قرار گرفته است، کلیه نظریات مؤید آن است که بیورکمان در زمانی که می‌گوید:... و کیارستمی ـ که شبیه رنوار یا روسلینی دهه‌های ۱۹۰۰ و ۲۰۰۰ است ـ باید نماینده تمامیت شرق از میز و گوشی و ازو تا هوشیائر ـ شین و وونگ کار ـ وای باشد»، تا چه حد برخلاف حقیقتهای موجود حرکت کرده است. بحثی نیست که سینمای ایران به نسبت خود سهمی قابل توجه در انتخابات اخیر دارد، لیکن وجود ۲۶ عنوان ایرانی در انتخابهای ده‌گانه بیش از صد فیلمساز و بیش از صدوچهل منتقد، گویای آن است که این پدیده هنوز از لحاظ تاریخی آزمون خود را پس نداده است، اما حفظ جایگاه به دست آمده بی‌تردید دشواریهای خاص خود را دارد. درست است که این نگارنده هم به مانند اکثر منتقدان داخلی به چنین آینده‌ای خوش‌بین نیست، اما باید اذعان کند حتی این ورود سینمای ایران به عرصه جدی نقد را تا چند سال پیش باور نداشته است (بحث در حقانیت این ورود نیست، بلکه بر حضور عینی موفق فیلمهای ایرانی در برخی از مباحث نظری اخیر و تأثیرگذاری و موج‌سازی آن در سطح بین‌المللی است که چنین انتخابهایی را موجب می‌شود).

در انتخابهای فیلمسازان نیز نکاتی جالب‌توجه وجود دارد: استقبال فیلمسازان از آثار قابل تأمل سالهای اخیر، یکی از همان نقاط افتراق برجسته خوش‌بینی عملگرایان و بدبینی نظریه‌پردازان را آشکار می‌کند؛ و احترام بیشتر آنان به چهره‌هایی بزرگ چون برگمان، بونوئل و فلینی خود گواهی بر آن است که اگر نقد سینمایی چنین منفعل و منحط شده است، چگونه سینما در روزهای زوال هم هر از چندگاهی آثاری تحسین‌برانگیز را تولید می‌کند.

اما اگر سینما خود نیز سیر نزولی را تا انحطاط پیموده است، دلایلی دارد که در این انتخابها نیز به نوعی خودنمایی می‌کند. گذشته از تقلید و مدگرایی که دو آفت بزرگ این صنعت فرهنگی به شمار می‌روند، سه معضل دیگر به شدت در آینه این انتخابها آشکار می‌شوند:

۱ـ علاقمندی به روشنفکرنمایی در حالی که آثار فیلمساز خود مؤید خلاف این نکته است. نمونه شاخص این رویکرد، در انتخابهای مایکل مان ـ کارگردان «مخمصه» و «علی» ـ قابل مشاهده است که به شرح زیر است:

مایکل مان (آمریکا): **و اینک آخر زمان** (کاپولا)، **رزمنا و پوتمکین** (آیزنشتاین)، **همشهری کین** (ولز)، **دکتر استرنجلاو** (کوبریک)، **فاوست** (مورنائو)، **سال گذشته در مارین باد** (رنه)، **کلمنتاین عزیز من** (فورد)، **مصائب ژاندارک** (درایر)، **گاو خشمگین** (اسکورسی)، **این گروه خشن** (پکین پا).

۲ ـ علاقمندی به نمایش کودکانه فردیت گرایی یا انتخابهایی دور از ذهن و نامتعارف از قبیل انتخابهای ایرون رینر آمریکایی که فیلمهایی از آکرمان، ساگان، فرامپتون و گریسون را شامل می‌شود.

۳ـ علاقمندی به فیلمهایی مشخص یا اظهارنظرهایی معین که آینه آثار دون خود فیلمساز است. برای نمونه وقتی کاترین بریا در مقام کارگردان فیلم پورنو، مستهجن، متظاهرانه و محبوب مجامع انتقادی با عنوان «**ماجرای عاشقانه**»، «**ده**» را اینچنین می‌ستاید که «کیارستمی ناب، چون دیگر نه از تصویر خبری هست و نه از میزانسن، تنها دوربین است و هوشمندی و خردناب» اصولاً مفهوم سبک هنری ناب را به پورنوگرافی تنزل می‌دهد؛ یا در زمانی که جورج ای. روم و «برادران کارامازوف» ساخته ریچارد بروکس را انتخاب می‌کند یا دنی کانون

«روز تعطیلی فریس بولد» ساخته جان هیوز را، چه انتظاری می‌توان از ایشان داشت.

هرچند، در دهه‌های اخیر نظریه‌پردازانی بوده‌اند که واقعگرایی را با همین تعبیر فقدان تصویر و میزانسن برابر دانسته‌اند و پورنوگرافی را به مناسبت نمایش مطلق و بی‌واسطه واقعیات عینی، در مقام کامل‌ترین شکل پدیدارسازی واقعیت فیزیکی معرفی نموده‌اند ـ که این برداشت را می‌توان نامتعارف‌ترین سوء تعبیر از نگره سینمایی زیگفرید کراکائر دانست.

صاحبان این تلقی، اغلب این‌گونه سینمایی را به دلیل تأویلهای یگانه‌ای که از کنشهای فیزیکی در برابر بیننده قرار می‌گیرد، در مقام بی‌همتاترین رویکرد به واقعیات عینی ستوده‌اند. پس وقتی کارگردان یک پورنوی ظاهرفریب و خوش‌آب و رنگ چنین استدلال‌هایی ارائه می‌دهد و فقدان سینما در فیلمی ویدیویی را بزرگترین ارزش هنر ناب می‌داند، باید استادی از دانشگاهی در فیلیپین با انتخاب «شیطان در جسم دوشیزه جونز» (دامیانو)، پینوشتی کوتاه بنویسد که: «پس فیلمهای پورنوی آمریکایی بهتر از «**همشهری کین**» هستند؟ تقریباً تمامشان بدترند، ولی مثل تعدادی دیگر از انتخابهای من ـ شامل فیلمی از بالیوود، یک مستند بحث‌انگیز خودجوش، یک فیلم آمریکایی ب و قاعده بازی (رنوار) ـ خیلی از فیلمهای پورنو هم هستند که از «**کین**» بهترند. از همان وقتی که در جوانی، در حدود بیست و اندی سال پیش، «**کین**» را دیده‌ام، همواره فکر کرده‌ام که از همان فیلمهای بسیار تصنعی و ساختگی در تبلیغ مرد سفید و نق‌نقو است» وقتی چنین نگرشی رواج می‌یابد و پایه معرفی ده فیلم برتر تمام دوران قرار می‌گیرد، نباید فاتحه سینما را خواند و بر زوال آن دل سوزاند؟ دست کم جوئل دیوید از کشور فیلیپین با این مقیاسها و معیارها حرف دل خود را به زبان می‌آورد، ولی دیگرانی که چنین نگاهی به این واسطه بیانی دارند و چنین موضوعاتی را دستمایه اصلی آثار خود قرار می‌دهند، همان رنگ و بوی روشنفکرنمایی عوام‌فریبی را در انتخابهایشان نیز آشکار می‌کنند.

اما همچنانکه کوریسماکی می‌گوید: «همه می‌دانند این انتخاب چقدر دشوار است. شاید اگر صد فیلم برتر بود عملی انسانی‌تر می‌شد، اما حتی آن هم سخت است (من امتحان کرده‌ام).»

من هم امتحان کرده‌ام. چه سخت است انتخاب ده فیلم از سینمای جهان به علت کثرت و ده فیلم از سینمای ایران به علت قلت.

شاید بهتر باشد شما هم امتحان کنید.

اما غرض اصلی از نگارش این چند سطر، درگیری علاقمندان سینما به بازیهایی جذاب و غیرانسانی چون انتخاب ده فیلم برتر نیست، بلکه اشاره به این نکته اساسی است که زوال سینما و نقد سینمایی در سالهای اخیر دامنه‌ای گسترده‌تر پیدا کرده است.

اگر هر شماره مجله «سایت اند ساوند» در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی سرشار از مطالبی خواندنی درباره فیلم‌هایی دیدنی است، مدتها است که اگر هراز چندگاه فیلمی دیدنی هم ساخته شود، دیگر به سادگی و به قلم چهره‌های جدید مطلبی

خواندنی درباره آن پیدا نمی‌کنید ـ حتی نگاه این مرجع بی‌مثال تاریخ ادبیات سینمایی انگلیسی زبان نیز به نحوی باورنکردنی ژورنالیتی و عامیانه شده است.

بی‌جهت نیست که نیک جیمز در مقام سردبیر کنونی در شماره فعلی از گیوین لمبرت در مقام سردبیر مجله در سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۵ کسب نظر نموده است تا ایشان از مایه‌های دلگرمی در سینمای امروز ـ به ویژه از نمایندگان چین و ایران ـ یاد کند و دست به قلمهای امروز را از ضرورت درک این نکته معاف نماید که سینما در گام نخست صنعتی فرهنگی است با قابلیتهایی گوناگون برای ارزیابیهای زیبایی شناختی، اخلاقی، اجتماعی، سیاسی، فلسفی و...

پس اگر سینمایی ملی که تظاهر به نمایش واقعیت می‌کند، از دید ساکنان آن کشور ـ و نه از نگاهی بیرونی ـ منطبق با واقعیات زندگی ایشان از کار درنیاید و از عمقی فلسفی و ظرائف زیبایی‌شناسی برخوردار نباشد، تنها سراب واقعیت را در مقابل چشمان منتقدان از حال رفته و گرمازده قرار داده است.

به هر حال، مجله «سایت اند ساوند، در نیمه اول دهه پنجاه، در زمان ظهور سناتور مک کارتی و شیوع ساحره سوزی در آمریکا و پیش از ظهور جنبشهایی نو در اروپا، چون مقطع فعلی به شدت ورشکسته بود و دل به اکتشافات غریب از دنیاهایی ناشناخته دوخته بود ـ دنیاهایی که در سالهای اخیر، فرانسوی‌ها به کرات به کشفشان پرداخته‌اند و سینمای بین‌المللی را نیز به عرصه‌ای برای پایانهای خوش هالیوودی برای کار فیلمسازی در کشورهای غریب مبدل ساخته‌اند.

اما آنچه همواره به پایان بحران کمک می‌کند، ختم سرگردانی و آغاز باورها و تعهدهایی جدید است که با مقتضیات زمانی و مکانی هماهنگی کامل داشته باشد. شاید در عصر عدم قطعیت و نسبی‌گرایی، رویگردانی از واقعیات عینی گام نخست برای رفع این معضل بشری در آغاز هزاره سوم میلادی باشد. □