رویاهایی که می‌آیند

ساسان گلفر
cinemaglobe.blogfa.com

پایبندی‌های انسانی

■ نسخه سه‌بعدی «دیو و دلبر» که بعد از ۲۱ سال بار دیگر به روی پرده رفته، شاید از معدود آثاری باشد که در این هفته به فروشی چشمگیر دل بسته است. از ویژگی‌های مقطع زمانی پس از تعطیلات سال نو این است که فیلم‌های مستقل بیشتری رنگ پرده نقره‌ای را می‌بینند.

■■■

قاچاق

Contraband

کریس (مارک والبرگ) سال‌هاست که از خلافکاری دست کشیده است اما برادرزنش (کالب لندری جونز) باعث می‌شود سر و کار او بار دیگر با سرکرده قاچاقچیان مواد مخدر (جووانی ریبیسی) بیفتد و ناچار شود کاری را که در آن تخصص داشته، انجام دهد و با دوستش سباستیان (بن فاستر) برای معامله با پول تقلبی به پاناما برود اما اوضاع قمر در عقرب می‌شود و او باید به سرعت برای نجات همسرش (کیت بکینسل) و پسرهایش اقدام کند. این اکشن دلهره‌آور را بالتازار کورماکور کارگردانی کرده است.

تازه عروس و داماد

New lyweds

در این درام که ادوارد برنز نوشته و کارگردانی کرده و در آن بازی کرده است، زوجی که زندگی‌شان را تازه شروع کرده‌اند، با ورود خواهر داماد و دخالت‌های او با دردسر مواجه می‌شوند و همزمان سر و کله خواهر عروس هم پیدا می‌شود که به بدبینی‌هایی دامن می‌زند و زندگی‌شان را باز هم تلخ‌تر می‌کند. کیتلین فیتزجرالد، کری بیشه و مارشا دیتلین از دیگر بازیگران این فیلم هستند. زمان نمایش فیلم ۹۳ دقیقه است.

آوازت را بخوان

SING YOUR SONG

مستند موزیکال «آوازت را بخوان» نگاهی انداخته است به زندگی هری بلافونته، خواننده، ترانه‌سرا، بازیگر و فعال اجتماعی که به ویژه در جنبش حقوق مدنی و اعتراض علیه سیاست‌های جورج دبلیو بوش نقش داشته است. در این مستند به همکاری بلافونته –که اکنون ۸۵ سال دارد- با مارتین لوتر کینگ و کمک او به مبارزات ضدتبعیض نژادی آفریقای جنوبی اشاره شده است. سوزان راستاک این مستند ۱۰۳ دقیقه‌ای را نوشته و کارگردانی کرده است.

صدای شادی‌بخش

Joyful Noise

کمدی موزیکال «صدای شادی‌بخش» که تاد گراف نویسنده و کارگردان آن است، به عشق، امید و توانایی انسان برای دوباره ساختن خود می‌پردازد. روزگار سختی در شهری کوچک در ایالت جورجیا پیش آمده است اما مردم آنجا به گروه کر کلیسای خود برای برنده شدن در رقابت‌های ملی «صدای شادی‌بخش» امید بسته‌اند. مدیر جدید گروه کر (کوبین لطیفه) به سبک قدیمی دل بسته است اما یک عضو دیگر گروه (دالی پارتن) با او مخالف است. کیک پالمر، جرمی جوردن و کریس کریستوفرسن نیز در این فیلم حضور دارند.

سیگارها

Loosies

بابی (پیتر فاسینلی) جیب‌بر جوانی در نیویورک است که روزی با زنی (جمی آلکساندر) روبه‌رو می‌شود که او را وادار می‌کند زندگی خود را مورد تجدید نظر قرار دهد و مسوولیت بیشتری بپذیرد. این کمدی/درام را پیتر فاسینلی بازیگر نوشته است و مایکل کورنت کارگردانی کرده است. وینسنت گالو، مایکل مدسن، ویلیام فورسایت، کریستی رومانو و جو پانتولیانو از دیگر بازیگرانی هستند که در این فیلم حضور دارند. زمان نمایش فیلم ۸۹ دقیقه است.

جی. هابرمن و نقدنویسی معاصر

وظیفه میهن‌پرستانه سرگرم شدن

وحیداله موسوی

هفته گذشته خبر اخراج جی. هابرمن، منتقد ارشد ویلج وویس، محافل هنری و روشنفکری و منتقدان آمریکایی را تکان داد. سابقه، اهمیت و نفوذ این منتقد در نقدنویسی معاصر باعث شد که این صفحه را به هابرمن و نقد و ریویونویسی سینمایی معاصر اختصاص دهیم.

■■■

اگر تاریخ نقدنویسی در آمریکا را به چهار دوره تقسیم کنیم (از عصر صامت تا ورود صدا، از اواخر دهه ۳۰ تا اواخر دهه ۴۰، عصر طلایی نقد از دهه ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ و از دهه ۱۹۸۰ تاکنون)، هابرمن را می‌توان جزو همین دسته آخر قرار داد که افزون بر او، این منتقدان را نیز دربرمی‌گیرد: استنلی کافمن، آرموند وایت، دیوید دنبی، دیوید تامپسن، کنت توران، کنت جونز، ای. اُ. اسکات، راجر ابرت، جاناتان رزنبام، ناتان لی، دیوید بردول و... . این منتقدان، کار دشواری در پیش داشتند زیرا باید جای منتقدان عصر طلایی نقد در آمریکا را می‌گرفتند؛ جای منتقدانی مانند مانی فاربر، یوناس مِکاس، سوزان سانتاگ، پائولین کیل، رناتا ادلر، وینسنت کنبی، مالی هاسکل، اندرو ساریس، ریچارد کورلیس و... کسانی که در دورانی رویایی و طلایی از تاریخ سینما نقد می‌نوشتند.

منتقدان دسته چهارم به دوران پسامدرنیسم تعلق دارند. دوران شکوفایی سینمای کشورهای دیگر (چین، ایران، کشورهای آمریکای لاتین و...) دوران واقعیت مجازی، یا به‌گفته بودریار، به دوران پس از میگساری. از سویی آنان با فیلم‌های سرگرم‌کننده و بلاک‌باسترهای هالیوودی سر و کله می‌زنند و از سوی دیگر با سایر فیلم‌های متفاوت و نه چندان عامه‌پسند. از یک سو باید بخشی از خوانندگان عادی و آسان گیر خود را خشنود کنند و از سوی دیگر باید از سینمایی متفاوت سخن بگویند. این تنها بخشی از مشکلات پیش‌روی آنان بوده و هست.

این مشکلات در یکی از مهم‌ترین مقاله‌های هابرمن با عنوان «منتقد فیلم فردا، امروز» مطرح شده است. او در این مقاله با استناد به مقاله ارزشمند رودلف ارنهایم با عنوان «منتقد فیلم فردا» وضعیت سینمای آمریکا را بررسی می‌کند و با زبانی گزنده به نقد و آسیب‌شناسی معضلات اجتماعی و سینمایی گریبانگیر نقد و منتقدان می‌پردازد. «بحران نقد فیلم به انحای مختلفی از تثبیت رسانه‌های سرگرمی ناشی شده است، ازدیاد ویدیوهای خانگی، تنزل سلیقه مخاطبان سینما، تاثیر مسموم‌کننده نگره فیلم، افول سینمادوستی و کناره‌گیری پائولین کیل اینها همه دلایلی بسنده هستند، ولی آیا این بحران به‌شکلی ریشه‌ای‌تر به مساله ناپدیدشدن فیلم‌ها مرتبط نیست؟ مطمئنا خیر. در واقع، فیلم‌ها بیش از پیش فضای فرهنگی بیشتری را اشغال می‌کنند. اما...» او به مساله بسیار مهم رسانه‌های سرگرم‌کننده و ستاره‌پرور اشاره می‌کند: «سرگرم‌شدن در آمریکا تقریبا نوعی وظیفه میهن‌پرستانه است- حتی شکلی از یک عمل بی‌اجر و مزد.» او به روزنامه‌ها و نشریاتی اشاره می‌کند که در بین صفحات پرزرق‌وبرق خود جایی برای نقد فیلم قایل نیستند، «هفته‌نامه سرگرمی تایم وارنر، نوعی جایگزین سهل‌الوصول برای صرف هزینه است. شما بدون اینکه الزامی برای دیدن – شنیدن – خواندن کامل آن داشته باشد، می‌توانید سرسری مجله را ورق بزنید، درجه‌بندی‌ها را کش بروید و فاضل شوید. می‌توانید نظراتی داشته باشید.» او از سینمای تجاری و دستمایه‌های تکراری و از بی‌مهری نسبت به آثار نامتعارف، وجود فیلمنامه‌های کلیشه‌ای، بازسازی‌ها و... می‌نویسد و نتیجه می‌گیرد که «هر چه بیشتر به‌شکلی احساسی با فیلم‌های قدیمی هالیوود به‌عنوان هنر برخورد می‌شود، احساس ستایش ما نسبت به محصولات جاری، احمقانه‌تر جلوه می‌کند. مشکل واقعی نوعی ضعف زیبایی‌شناختی است و کیفیت، مترادف با توفیق اقتصادی (یا دست‌کم سوءشهرت) است. اگرچه منتقدان همچنان نسبت به افول ارزش‌های روایی آه و ناله می‌کنند، اما این تب‌وتابِ جدول فروش فیلم‌ها در گیشه است که همه در آمریکا یاد گرفته‌اند، مانند داستان دنبالش کنند. هر تولید مهمی، برنامه فرا-درام زودگذرِ «امشب سرگرمی» را با خود به همراه می‌آورد.» او در ادامه با استناد به جمله‌ای از بندیکت اندرسن از چیزی به‌نام اجتماع خیالی حرف می‌زند که ستارگان و رسانه‌های سرگرمی‌ساز برای پول درآوردن بنا می‌کنند: «واقعیت اینکه ستاره‌ها، بهترین و والاترین خدمتگزاران مردم ما هستند. یکپارچه کمک می‌کنند، آمریکایی که همه از حال یکدیگر خبر دارند (و حتی به آن اهمیت می‌دهند).... اجتماع خیالی –که بر پیش‌فرض وجود سلایق، احساسات، امیال مشترک بنا شده – نوعی الزام اقتصادی است.» نکته اینکه این الزام اقتصادی، خودبه‌خود عرصه نقد و ریویونویسی را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد و منتقدان را به مهره‌های آلت دست تبدیل می‌کند: «چون اگر پیش شرط تولید انبوه، مصرف انبوه باشد، آن مصرف انبوه خود بر پیش‌فرض تولیدِ میل انبوه بنا شده است- برای سینما و چیزهای دیگری و چون درعمل تمامی ریویونویسان (به‌عنوان روزنامه‌نگار) مجبورند پیش از اینکه مردم شانس تماشای فیلم‌ها را پیدا کنند، در مورد فیلم‌ها بنویسند و به تقلید از امپراتورهای رم، انگشت شست خود را بالا یا پایین ببرند صرفا جزو دیگری از نوعی ماشین گسترده هستند که به اشتیاق توده‌ها برای تماشای فیلم‌ها دامن می‌زنند.» او از مناسبات پشت پرده می‌گوید. از تهیه‌کنندگان و تبلیغاتچی‌هایی که ریویونویسان را تطمیع می‌کنند تا از نقل‌قول‌هایی از پیش آماده برای نقد و بررسی فیلم‌ها استفاده کنند. در واقع تبلیغاتچی‌ها کنترل محتوای مطالب را نیز دردست گرفته‌اند: «با اینکه ریویوهای چاپ‌شده در روزنامه‌ها به لحاظ تاریخی، جایگاه تبلیغاتی مهمی برای سینما بوده‌اند، اما اکنون حوزه تبلیغات درعمل از ریویوهای شش کلمه‌ای آن روزنامه‌ها بهره می‌برد.(و به این‌گونه این کارکرد فرعی را پیدا کرده‌اند که شهرت رایگانی را برای ریویونویسان و البته ماهنامه‌ها به وجود بیاورند و نام نشریات آنان را بر سرزبان‌ها بیندازند). برای اینکه ریویونویس سینما باشید، باید به نوعی معامله فاوستی با این صنعت دست بزنید، شما می‌توانید نام خود را به اندازه نام تام کروز بر یک آگهی یا پوستر روزنامه مشاهده کنید. آیا کسی تردید دارد که بسیاری از ریویونویسان می‌نویسند تا جمله‌ای از آنان نقل شود یا مورد استفاده قرار گیرد؟ برخی از این ریویونویسانِ خیالی و غیبی فقط وجود دارند تا نقل‌قول‌هایی موافق بنویسند وبس. (درصنعت از آنان باعنوان «بدکاره‌های پشت جلدنویس» نام می‌برند.)» یکی از مشکلات دیگر، عملکرد تلویزیون است که با خلق دنیایی مجازی، با واقعیت‌ها یا شبه‌واقعیت‌هایی دستچین‌شده و دستکاری‌شده، سینما را تحت‌تاثیر قرار داده است: «به‌نظر می‌رسد که نقد چاپی دیگر منسوخ شده است. کار به‌جایی رسیده که اگر چیزی مورد بی‌اعتنایی تلویزیون واقع شود، می‌گویند آن چیز وجود ندارد... فیلم‌ها در یک دنیای کاملا اشباع‌شده از تبلیغاتِ باب‌میل شبکه‌های کابلی مانند ام.تی.وی یا کانال (ای) محو و ناپدید شده‌اند.» نکته دیگر کیفیت فیلم‌های تولیدشده و نقد آنهاست: «هنوز هم گاهی ازطریق یک فیلمساز آوانگارد، یک آماتور نکته‌سنج فیلم، یا شکارچی مستند، فیلمی واقعی ساخته می‌شود اما منتقد نمی‌تواند خود را به چنان موارد استثنایی مشغول کند بلکه باید به تولید روزانه بپردازد و صرفا آن تولید وقتی می‌تواند مورد نقد زیبایی‌شناختی قرار بگیرد که اصولا در قلمروی زیبایی‌شناختی جای بگیرد. پیشتر، فیلم‌های خوب فقط با توجه به ویژگی‌های کیفی‌شان از فیلم‌های متوسط تفکیک می‌شدند، امروزه آنها نسبت به فیلم‌هایی که معمولا در سینماها روی پرده می‌روند، بیگانه، تهمانده و چیزهایی با ماهیتی کاملا متفاوت محسوب می‌شوند.»

سوای این دیدگاه‌های انتقادی هابرمن که مدام به اشکال گوناگون در نوشته‌هایش تکرار می‌شوند، می‌توان او را منتقدی متواضع، نکته‌سنج، تیزبین و صاحب بینش دانست. «من حرفه

ام

ریویونویسی را نوعی ژورنالیسم می‌دانم. درباره چیزی گزارش می‌دهید و باید دیدگاهی سوبژکتیوتر و بازیگوشانه‌تر از گزارش صرف یک داستان جدید داشته باشید. به‌نظر من باید داده‌ها و بافتاری به‌وجود بیاورید.» در نوشته‌های هابرمن می‌توان به دانش تاریخی و نیز آگاهی او از نوشته‌های نقدنویسان و سینمادوستان پیشین پی برد. او با دیدگاهی تیزبینانه به بررسی و مطالعه‌شان پرداخته و در بیشتر ریویوهایش جمله یا جملاتی موجز از آدم‌ها و منتقدان پیشین و مطرح سینما نقل‌قول می‌کند، به‌عنوان نمونه به این بخش از ریویو او درباره «طلوع» توجه کنید. سینمای صامت، شکلی هنری است که جوانمرگ شد. رودُلف آرنهایم زیبایی‌شناس در سال ۱۹۳۰، سه سال پس از غلبه بر صدا در فیلم «خواننده جاز» نوشت «فیلم صامت هنوز آن‌چنان به بلوغ نرسیده بود که چیز دیگری جایگزین آن شود؛ سوددهی خود را ازدست داده بود اما باروریش را خیر.» در ریویوهای او موجزانه، نکات مهم و نقاط قوت اثر بررسی‌شده با شناخت نویسنده از تاریخ و هنرمند آمیخته می‌شود: «فردریش ویلهلم مورنا(۱۹۳۱-۱۸۸۸) که پرورش‌یافته ماکس راینهاردت، چهره شاخص تئاتر آلمان بود، یک تکنسین پرهیبت و شاید زیبایی‌شناس والای سینما در دهه ۱۹۲۰ بود. نقاش نور، طراح حرکات دوربین و استاد میزانسن... در «طلوع» سادگی عفیفانه روستایی در تقابل با شهر آکنده از گناه قرار می‌گیرد» [جی. هابرمن، ۲۰۰۴/۹/۸] همین نکات را می‌توان در سایر نوشته‌های او مشاهده کرد، به‌عنوان نمونه در ریویوی دیگری از او درباره فیلم «فراموش‌شدگان.» «در سال ۱۹۵۱ در جشنواره کن به نمایش درآمد و آندره بازن درباره آن نوشت «این فیلم مانند یک آهن تفته و گداخته بر ذهن تازیانه می‌زند و وجدان آدم را لحظه‌ای آسوده نمی‌گذارد» این فیلم درظاهر به همان سنت غالب نئورئالیسمی که از آن نشأت گرفته بود، حمله می‌کرد. نوعی نقد ناتورالیسمی و حمله‌ای علیه تصورات پارساگونه مخاطبان... فیلم هیچ مبنایی برای خوش‌بینی اصلاح‌طلبانه فراهم نمی‌کند، هر چند بونوئل، در سکانس درخشان رویای خود، نوعی ناخودآگاه فرویدی را با مستضعفان زمین پیوند می‌دهد. این است انسان‌گرایی او.» [۲۰۰۵/۱/۲۶] گاهی او تجربیات شخصی خود را در نوشته‌های خود وارد می‌کند و به این‌ترتیب چهره‌ای انسانی، ملموس و صمیمی از شخصیت نویسنده برای خواننده ترسیم می‌شود: «۱۷ سال بیشتر نداشتم که «پی یرو خله» را دیدم، دزدکی در یک جلسه

طلوع

نمایش فیلم برای مطبوعاتی‌ها در جشنواره فیلم نیویورک رخنه کردم و یقین یافتم که این فیلم بسیار بهتر از «سوپ اردک» است، متقاعد شدم که شاید بهترین فیلمی بوده که تا به‌حال ساخته شده است...» [۱۹۸۹/۱۰/۱۹] گاهی او دیگر نمی‌تواند احساس خشم خود را نسبت به ریویونویسان بی‌دانش یا خودفروخته و مخاطبان ساده‌لوح پنهان کند: «برخی‌ها به «توشته بر باد» خواهند خندید و با دیدن فیلم «بی‌خوابی در سیاتل» خواهند گریست- در حالی که باید برعکس عمل کرد. ریویونویسانی وجود دارند که آثار گدار را کسالت‌بار می‌دانند و گمان می‌کنند لوکاس مودیسن یک نابغه است و اگرچه آدم از شنیدن به‌به و چه‌چه‌ها درباره فیلم‌های زپرتی شاتو لافایت روتشیلد خسته می‌شود، اما شما می‌فهمید که هی، اینجا آمریکاست- تک‌تک آدم‌ها عقیده‌ای دارند و اگر سلیقه‌های بد وجود نداشتند، آن‌وقت دیگر بسیاری از عوام اصلا سلیقه‌ای نداشتند. اما درمورد روبر برسن دیگر طاقتم طاق شده است. رک و پوست‌کنده بگویم، نادیده گرفتن برسن، مساوی‌است با نادیده گرفتن ایده تصاویر متحرک – به این می‌ماند که آن قطار درحال ورود به ایستگاه لیون، که برادران لومیر ۱۱۰ سال پیش از آن فیلم گرفتند را نادیده بگیرند.» [۲۰۰۵/۱۰/۵] فیلم‌های مطرح تاریخ سینما همواره برای او جاودانه‌اند، مهم نیست چند سال از تاریخ ساخت‌شان گذشته، گویی نوشتن درباره آن آثار نوعی راه گریز و طفره رفتن از پرداختن به فیلم‌های سطحی

کله پاک‌کن

و مدروز در هالیوود است: «گدار «تحقیر» را «داستانی درباره تفاله‌های دنیای غرب، بازمانده‌های کشتی شکسته مدرنیته» نامیده است. ۳۰ سال عجیب بعدتر، به‌نظرمی‌رسد که فیلم به نوعی مرثیه برای سینمای هنری اروپا شباهت دارد. سینمایی که درعین‌حال تراژیک و آرام است. اگر «تحقیر»، اسطوره‌ای درباره تاثیر منحوس سینما در زندگی دو آدم میرا باشد، داستان پیروزی گدار بر نوعی وسوسه مشابه نیز محسوب می‌شود. او که به دکل بی‌قرار نبوغ بسته شده بود، آهنگ سیرن‌ها را شنید و برای گفتن آن حکایت زنده ماند.» [۱۹۹۷/۷/۱] اما او در دام نوستالژی برای آثار قدیمی گرفتار نمی‌شود، به فیلم‌های معاصر و موردعلاقه‌اش نیز می‌پردازد و مانند نوشته‌های دیگرش دانش زیبایی‌شناختی خود را در بافتاری تاریخی، اجتماعی فرهنگی و سیاسی قرار می‌دهد: «مرد مرده در دهه ۱۸۷۰ می‌گذرد و مملو از جزییات عجیب‌وغریب تاریخی است، با این وجود از نوعی دهه خیالی و پسا آخرالزمانی ۱۹۷۰ حکایت می‌کند، نوعی محیط وحشی آکنده از هیپی‌های منحط و آدم‌های گوشه‌گیر و مصرف‌کننده ال.اس.دی که روی یکدیگر اسلحه می‌کشند یا از یکدیگر سراغ تنباکو می‌گیرند. با اینکه رابی مولر، زیبا و شکوهمندانه فیلم را به شکل سیاه‌وسفید فیلمبرداری کرده، با این وجود فیلم به تلخ‌ترین فیلم‌های ضدوسترن در دوره نیکسن شباهت دارد، فیلم‌هایی مانند «رفیق بد»، «kid Blue» و«بیلی کوچولوی کثیف» همراه با عشوه‌گری گیتار الکترونیکی گوش‌خراش نیل یانگ که به انتزاع بیشتر موسیقی‌های چند فرهنگی راک کمک می‌کند.»[۱۹۹۶/۵/۱۴] در تمامی این نوشته‌ها، او به‌گونه‌ای به آن آثار والا ادای دین می‌کند و با یادآوری بافت تاریخی‌شان، بار دیگر آن‌ها را به گفتمان فرهنگی معاصر وارد می‌کند: «جانی گیتار، به‌همراه لو واسِرمَنِ مدیر تولید و عواملی همچون کرافوُرد، ری، رُی چنسِلر رمان‌نویس و فیلیپ یردانِ فیلمنامه‌نویس، پس از موج دوم کمیته فعالیت‌های ضد آمریکایی کنگره (اچ یوای سی) ساخته شد. اگرچه فیلم در بطن جریانات جنگ سرد قرار داشت، اما بیشتر چکیده‌ای است تا یک تمثیل، پیرنگ آن حول عدالت هشیار، بیگانه‌ترسی‌وعذاب‌وجدان می‌شود و آنها را در ذهن تداعی می‌کند.» [۲۰۰۳/۸/۱۳] با اینکه او گاهی تمام و کمال از فیلمی که دیده خشنود نیست اما... او خود این نکته را این‌گونه شرح می‌دهد: «فکر می‌کردم «قوی سیاه» از برخی جهات واقعا فیلم بدی است. اما کسالت‌بار نبود و نوشتن درباره آن لذت‌بخش بود و همین نکته من را مجبور کرد به آن احترام بگذارم. چون حتما فیلم چیزی داشته که نوشتن درباره آن را برایم لذت‌بخش کرده بود.» این نکته را می‌توان در ریویوی او درباره فیلم «عشاق بر روی پل» مشاهده کرد: «کاراکس آن اعماق پایین‌تر را قدسی و به این‌گونه برخلاف «روشنایی‌های شهر» چاپلین عمل می‌کند. در اینجا، ولگرد ترجیح می‌دهد معشوقش نابینا شود تا اینکه به دلیل خودش هم که شده او را رها کند. (در یک تصویر مبهوت‌کننده دیگر، الکس سعی می‌کند دنیا را به آتش بکشد.) اما فیلم نیز که خود نوعی پل بوده، راه به جایی نمی‌رود. هیچ‌گونه نقش‌هایی وجود ندارد و حتی با اینکه «آتالانت» را به ذهن متبادر می‌کند، اما کاراکس نمی‌تواند یک پایان‌بندی متناسب با بخش میانی فیلم تدارک ببیند. با این وجود، «عشاق بر روی پل» با اینکه پادرهوا رها می‌شود، نوعی سورِ شکوهمند باقی می‌ماند- نیمه دیوانه و بی‌اعتنا درست مانند پروتاگونیست‌هایش» [۱۹۹۹/۶/۳۰]

افزون بر تلاش او برای نوشتن درباره آثار کلاسیک یا کالت سینما و برانگیختن خوانندگان جهت مراجعه دوباره به آن آثار، او با شور و حرارت و علاقه، دقیق و تیزبینانه نکات مهم و اصلی فرم اثر را موکد می‌کند: «آن‌چه شما در «ام» می‌بینید الزاما همان چیزی نیست که دریافت می‌کنید. از همان اولین سکانس که جمعی از کودکان یک ترانه قافیه‌دار و هولناک کودکانه را می‌خوانند، لانگ از صدا به‌عنوان ساز مایه‌ای فرمی و کوچک نشان دادن قدرت تصویر بهره می‌برد. صدا- و نه تصویر- برتر می‌شود. صدا به‌عنوان سرنخی محوری تثبیت می‌شود، درحالی‌که فضایی خارج از کادر خلق می‌کند که به‌عنوان حیطه خطر فیلم عمل می‌کند، صدا به کشف قاتل می‌انجامد و موجب می‌شود که او در آن صحنه بزرگ ظاهر شود. در نقطه اوج فیلم که هنوز نیز خیره‌کننده است، قاتل کودک‌صفت و بی‌اراده اجازه می‌یابد تا حرف بزند- یا بهتر است بگوییم جیغ بکشد- و از خود دفاع کند (همیشه یکی داره تعقیبم می‌کنه- خاموش و بی‌صدا!)، آن‌هم در یک تک‌گویی که هنوز نیز حاکی از آمیزه‌ای مختل‌کننده از احساس دلسوزی و هراس است.» [۱۹۹۷/۶/۱۷] او گاهی با دستاویز قرار دادن یک فیلم، دیدگاه انتقادی خود نسبت به جامعه را، همسو با داستان و جهت‌گیری اثر، آشکار می‌کند: «نوعی منطق در آسیب‌شناسی رابرت پاپکین در [سلطان کمدی] وجود دارد، این آسیب‌شناسی که رابطه عمیقا دوگانه آمریکایی‌ها با آریستوکراسی آدم‌های برنده را به‌صورتی غلوشده ترسیم می‌کند، برندگانی که در تلویزیون یا در صفحات مجله مردم ظاهر می‌شوند و زندگی‌شان را مانند درامی علنی ادامه می‌دهند. در خلال مسایل دیگر، شایعات ضعیفی که از طریق اخبار و رسانه‌ها سرگرمی‌ساز اشاعه داده می‌شوند، تصویر کاملا اجتماعی و یکپارچه‌ای از نوعی آمریکای صمیمی را شکل می‌هد، آمریکایی که همه از مسایل یکدیگر خبر دارند (و اهمیت می‌دهند) بخشی از انگیزه روپرت صرفا ولع او برای نزدیک شدن به لنگفرد است، آدم مشهوری که مانند بت او را می‌پرستد، به حریم او تجاوز می‌کند و نهایتا جانشین او می‌شود. روپرت تصور می‌کند که صرفا به‌دلیل سال‌ها دیدن او در تلویزیون و شب‌های مدیدی که در انتظار امضا گرفتن او انتظار کشیده، شخصا لنگفرد را می‌شناسد. افزون‌براین او به این نتیجه می‌رسد که لنگفرد واقعا برای این وفاداری «بی‌چشمداشت» به او مدیون است.» [۱۹۸۳/۲/۱۵] او درباره فیلم‌های نامتعارف اروپایی نیز می‌نویسد ودرعین حال بازهم از تاریخ و بافتار اجتماعی غافل نمی‌شود: «فیلم زیبا و اعجاب‌انگیز «زمین» همتایی در سینما ندارد. داوژنکو که احضار شده بود فیلمی درباره مالکیت اشتراکی در روستا بسازد، اسطوره‌ای ساخت که توده کارگر را به‌عنوان نوعی پدیده طبیعی، بخشی از چرخه جهانی تولد و مرگ به تصویر کشید. قهرمان جوان زمین که به دست یک کولاک دیوانه (یا دهقانِ دارا) به قتل رسیده، به شهیدی برای حاصلخیزی زمین تبدیل می‌شود. زمین که در بحبوحه برنامه‌ای طراحی شده برای سربه‌نیست کردن کولاک‌ها بر پرده رفت، درنهایت نوعی اسطوره ملحدانه است که برای به سور نشستن نوعی تجربه تراژدیک اجتماعی ساخته شده است؛ تجربه‌ای که اکنون مانند یک معبد مایاها یا قربانگاه بی‌نظیر و غریب است.» [۲۰۰۲/۵/۸] شوق او برای نوشتن درباره آثار نامتعارف آمریکایی (که درواقع به‌گونه‌ای در نقطه‌مقابل آثار قراردادی سینمای بدنه‌اند) که با اولین ریویوهای او درباره فیلم‌های آوانگارد و نامتعارفی مانند «موجودات برافروخته» و «کله پاک‌کن‌ها» آغاز شد، هنوز نیز تداوم دارد. به‌عنوان نمونه نگاه کنید به بخشی از نوشته او درباره «جاده مالهالند»: «جاده مالهالند مانند کابوسی مضطرب‌کننده است. مهم‌ترین صحنه خود بازتابنده و وحشتناک فیلم جایی است که بتی و ریتا در یک تمرین در ساعت دو نیمه‌شب حاضر می‌شوند- صحنه‌ای که بخشی از آن مانند جلسه احضار ارواح و بخشی مانند مناسک هنری زیرزمینی است- آن‌هم در مکانی کلنگی و تقریبا وانهاده شده در یک سینمای قدیمی به نام کلاب سایلنسیو. در یک‌سوم باقی‌مانده از یک‌ساعت پایانی فیلم، «جاده مالهالند» مانند روایت در فیلم‌های بونوئل، ناهنجار و خوددار می‌شود. سوررئال نیز ذوق و شوقی است که لینچ با آن فتیش‌های خاص خود را سامان می‌دهد. فیلمساز در «جاده مالهالند» مصمم است تا خودافراطی را به نقطه‌ای غیرقابل‌بازگشت سوق دهد.» [۲۰۰۱/۱۰/۳]

نتیجه اینکه، معمولا ریویو را راهنمایی برای تماشاگر می‌دانند تا با خواندن آن به دیدن یا ندیدن یک فیلم برانگیخته شود، اما نقد را برتر از ریویو و حتی عملی مستلزم فراشدهای روشنفکرانه و فکری والاتر می‌دانند. اما با خواندن ریویوهای هابرمن، با آن بینش ژرف‌واصول زیبایی‌شناختی در نوشته‌هایش، می‌بینید که مرزهای سنتی بین ریویو و نقد مخدوش شده است. ریویوهای او هریک اثری ماندگارند، درست مانند همان فیلم‌هایی که او درباره‌شان نوشته یا می‌نویسد. اما افسوس! همان‌گونه که هابرمن در پایان مقاله «منتقد فیلم فردا، امروز» می‌نویسد، تاریخ «منتقدانی را که از پذیرفتن نقش شیپورچی‌های مزدبگیر خودداری می‌کنند، به‌اجبار به تاریخ‌نگار تبدیل می‌کند یا به آرشیودار؛ به آدم‌هایی ضدحال، مشاور، کارآفرین، مبارزان چریکی ضدشرکت‌های بزرگ و به‌طور کلی استادانی که در قصر طلسم‌شده [تلویزیون] به‌عنوان آدم‌های «مخالف برنامه‌سازی» مشهور شده‌اند.»

پرتره هنرمند

زندگی و آثار جی. هابرمن

آخرین موهیکان

وحید بورنجانی

■ جیمز لوییس هابرمن (متولد ۱۹۴۸) پیش از واردشدن به عرصه نقدنویسی به ساختن فیلم‌های تجربی و آوانگارد و زیرزمینی می‌پرداخت. او در دهه ۷۰ با نوشتن ریویویی درباره فیلم «موجودات برافروخته» از جک اسمیت، فیلمی آوانگارد و نامتعارف ساخت که برای همیشه فیلم محبوب او ماند و سپس ریویویی درباره فیلم «کله پاک‌کن» از دیوید لینچ کارش را در ویلج وویس آغاز کرد. او در دوره‌ای که یوناس مِکاس سردبیری نشریه را برعهده داشت، با نام مستعار کلینتن دلانسی به نوشتن پرداخت. در سال ۱۹۸۳ به استخدام این نشریه درآمد و در سال ۱۹۸۸ جای اندرو ساریس را به‌عنوان منتقد ارشد نشریه گرفت.

او بیش از سه دهه در ویلج وویس بوده است. ۹ کتاب نوشته، از جمله: «فیلم‌های نیمه‌شب» (با همکاری جاناتان رزنبام، ۱۹۸۳) درباره پدیده فیلم‌های کالت در دهه ۷۰، «پلی از نور» (۱۹۹۱) درباره فیلم‌های عبری‌زبان، «مدرنیسم مبتذل» (۱۹۹۱) حاوی نمونه نقدهای گلچین‌شده او در دهه ۸۰، «آتلانتیس سرخ: فرهنگ کمونیستی در نبود کمونیسم» (۱۹۹۸)، «درباره موجودات برافروخته از جک اسمیت» (۲۰۰۱) کتابی درباره تحلیل محتوایی و نبرد سانسور در آثار اسمیت. هابرمن در «ارتشی از اشباح» (۲۰۱۱) با نگاهی ژرف به بررسی وضعیت سینمای هالیوود در زمان جنگ سرد و لیست سیاه و اثرات آن بر سینمای آمریکا می‌پردازد. او پیشتر در سال ۲۰۰۳ در کتاب زندگی رویایی: سینما، رسانه و اسطوره در دهه ۶۰ به وضعیت سینمای آمریکا در آن دهه، به دوره پس از جنگ و اثر دیدگاه‌های پارانویایی مک کارتی بر جامعه و فرهنگ پرداخته بود. عنوان کتاب بعدی او «فیلم پس از فیلم» درباره سینما در دوران ریگان است، درباره دورانی پس از آن زندگی رویایی.

هابرمن درکنار فعالیت‌های خود در عرصه روزنامه‌نگاری، به تدریس تاریخ سینما و برگزاری سمینارهایی درباره نقد فیلم در دانشگاه نیویورک و کوپر یونین نیز پرداخته و با نشریه‌هایی مانند فیلم کامنت، نیویورک‌تایمز، ویرجینیا کوارترلی ریویو نیز همکاری کرده است.

اما در دهه گذشته ویلج وویس مانند برخی نشریات دیگر دچار مشکلات مالی شد و به نیوتایمز فروخته شد. پس از خرید نشریه به‌وسیله نیوتایمز میدیا در ۲۰۰۵ نام نشریه به ویلج وویس مدیا تبدیل شد و دست‌اندرکاران جدید، نشریه را به وسیله‌ای در خدمت سینمای بدنه هالیوود تبدیل کردند و برای این کار باید افرادی مانند هابرمن با آن سلیقه بوهمیایی‌اش برای فیلم‌های آوانگارد و تجربی از آنجا اخراج می‌شدند. همان‌گونه که نیویورک آبزرور در سال ۲۰۰۹ عذر اندرو ساریس را خواست، ورایتی نیز در ۲۰۱۱ عذر تاد مک‌کارتی را (که پس از آن به هالیوود ریپورتر پیوست). حتی در همین ویلج وویس پیشتر عذر دنیس لیمِ سردبیر و منتقدانی مانند مایکل اتکینسن و ناتان لی خواسته شده بود. هابرمن پس از اخراج از ویلج وویس در جایی گفته که احساس می‌کرده «آخرین موهیکان» بازمانده در آنجا بوده است. در نشریه‌ای که زمانی اندرو ساریس (یکی از پنج منتقد برتر تاریخ نقد در آمریکا) یا یوناس مِکاس فیلمساز آوانگارد و منتقد فیلم در آن می‌نوشت.

■■■

این متنی است که هابرمن پس از برکناری، سه‌شنبه هفته گذشته برای همکارانش در ویلج وویس ارسال کرد:

«همکاران عزیز

دیروز دریافتم که دیگر سمتی در ویلج وویس ندارم. من از سال ۱۹۷۸ ریویونویس ثابت ویلج وویس و از سال ۱۹۸۳ در آنجا به کار مشغول بوده‌ام و نخستین نوشته آزادم را (مقاله‌ای درباره «موجودات برافروخته» ساخته جک اسمیت) در سال ۱۹۷۲ نوشتم. درواقع، من با خواندن ویلج وویس بزرگ شدم- سوای اینکه بیشتر عمرم را به کار در این نشریه پرداختم. اما، هیچ‌چیزی جاودانه نیست و من با پرداختن به مهم‌ترین کار قابل‌تصور، روزهای بسیار زیبایی را سپری کردم. من تاحدودی نوشتن و بخش زیادی