



انتشارات ناهید

# شش کارگردان اروپایی

پیتر هارکورت

ترجمه پریسا فتوحی

سرگئی آیزنشتاین

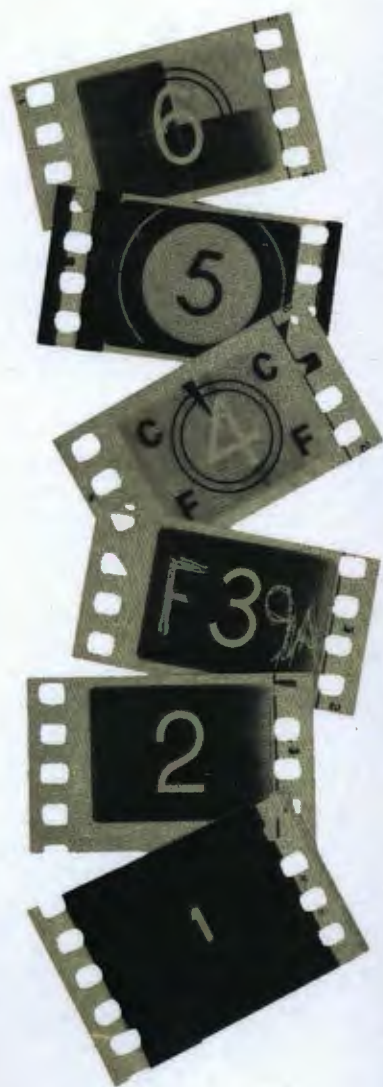
ژان رنوار

لوئیس بونوئل

اینگمار برگمان

فدریکو فلینی

ژان لوک گدار



# شش کارگردان اروپایی

پیتر هارکورت

ترجمه پریسا فتوحی

انتشارات ناهید  
تهران، ۱۳۹۷

|                     |                                                                                    |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| سرشناسه             | : هارکورت، پیتر، ۱۹۳۱-۲۰۱۴ م. Harcourt, Peter                                      |
| عنوان و نام پدیدآور | : شش کارگردان اروپایی/ پیتر هارکورت؛ ترجمه پریسا فتوحی.                            |
| مشخصات نشر          | : تهران: انتشارات ناهید، ۱۳۹۷.                                                     |
| مشخصات ظاهری        | : ۴۰۸ ص:، ۱۴/۵×۲۷/۵ س.م.                                                           |
| شابک                | : ۹۷۸-۶۰۰-۵۸۶۵-۵۹-۲                                                                |
| وضعیت فهرست نویسی   | : فیبا                                                                             |
| یادداشت             | : عنوان اصلی: [1974], Six European directors, essays on the meaning of film style. |
| موضوع               | : فیلم نامه ها -- تاریخ و نقد                                                      |
| موضوع               | : Motion picture plays -- History and criticism                                    |
| شناسه افزوده        | : فتوحی، پریسا، ۱۳۴۷-، مترجم                                                       |
| رده بندی کنگره      | : ۱۳۹۷ ش ۵/۲ PN1۹۹۴                                                                |
| رده بندی دیویی      | : ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲۲                                                                   |
| شماره کتابشناسی ملی | : ۵۴۱۳۵۹۶                                                                          |

- پیتر هارکورت
- شش کارگردان اروپایی
- ترجمه پریسا فتوحی
- تنظیم روی جلد: لیلا علیزاده
- صفحه آرای: اسماعیلی
- چاپ اول: زمستان ۱۳۹۷
- چاپ دوستان
- شمارگان: ۵۵۰ جلد
- همه حقوق محفوظ است.



تکثیر و انتشار این اثر به هر روش (بازنویسی، فتوکپی، ضبط الکترونیکی و ذخیره در سیستم بلژیایی و پخش) بدون دریافت مجوز کتبی و قبلی لا نالشر ممنوع است.

انتشارات ناهید

www.nahid.com

nahidbooks@yahoo.com

www.bahanbook.ir

● سایت:

● پست الکترونیکی:

● فروش اینترنتی:

## فهرست

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| معرفی نویسنده                                                              | ۷   |
| یادداشت مترجم                                                              | ۹   |
| پیشگفتار                                                                   | ۱۱  |
| فصل اول: مقدمه، یادداشتی بر نقد فیلم                                       | ۱۳  |
| فصل دوم: واقعیتی از سرگنی آیزنشتاین                                        | ۵۳  |
| فصل سوم: گذر از عشق، مظاهر بی ثباتی در آثار ژان رنوار                      | ۹۹  |
| فصل چهارم: لوئیس بونوئل، اسپانیایی و سوررئالیست                            | ۱۴۹ |
| فصل پنجم: سفر زیارتی پرفراز و نشیب اینگمار برگمان                          | ۱۹۹ |
| فصل ششم: زندگی مرموز فدریکو فلینی                                          | ۲۶۹ |
| فصل هفتم: گذار نادان، نگرشی به کشمکش میان عشق و سیاست در آثار ژان لوک گدار | ۳۱۳ |
| فصل هشتم: نتیجه گیری، یادداشتی بر سبک فیلم                                 | ۳۷۵ |
| یادداشت ها                                                                 | ۳۹۳ |

## معرفی نویسنده

پیتر هارکورت در سال ۱۹۳۱ در تورنتو به دنیا آمد. او قبل از اینکه برای تحصیل ادبیات انگلیسی تحت نظر فرانک ریموند لیویس به انگلستان و به دانشگاه کمبریج برود، در دانشگاه تورنتو به تحصیل موسیقی پرداخت. او از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۵ به عنوان یکی از کارکنان دپارتمان آموزش، در انستیتوی فیلم بریتانیا مشغول به کار شد و در طی این مدت بحث‌هایی در برنامه‌های رادیویی شبکه بی‌بی‌سی ارائه داد و مقالاتی برای مجلاتی چون «فصلنامه فیلم» و «تصویر و صوت» (سایت اند ساوند) نوشت. سپس به دپارتمان فیلم «کالج هنر هورنسی» پیوست و هم‌زمان، به تدریس در مدرسه فیلم لندن، مدرسه هنر سنت مارتین، و کالج سلطنتی لندن مشغول شد. پیتر هارکورت در سال ۱۹۶۷ به کانادا بازگشت تا رشته مطالعات فیلم را در دانشگاه کوئینز در ایالت اونتاریو تأسیس کند.

## یادداشت مترجم

کتابی که در دست دارید، تحلیلی است از آثار برجسته شش کارگردان اروپایی که هرکدام درک ویژه خود را نسبت به خصوصیات عصری که در آن می‌زیسته‌اند و سرزمینی که به آن تعلق داشته‌اند، از طریق رسانهٔ شگفت‌انگیزی به نام سینما با مخاطبین خود به اشتراک گذاشته‌اند. ویژگی عمده‌ای که این کتاب را نسبت به دیگر آثار که در دسته‌بندی نقد هنری و سینمایی قرار می‌گیرند متمایز می‌کند، این است که توسط یک استاد دانشگاه، و به عبارتی توسط یک آموزگار نوشته شده است و این نکته‌ای است که به گفتهٔ خود نویسنده، مسبب «نو به نو شدن» دائمی دیدگاه‌های او بوده است، چراکه در این مسیر و با وجود امکان ارتباط با دانشجویان و برداشت‌های تازه آنان که برگرفته از نگاه یک نسل جوان و نگرشی متفاوت است برای او فراهم آمده و این آمیزهٔ دانش، تجربه و به‌روزشدن، لحن و درون‌مایهٔ خاصی به کتاب داده است.

نکته‌ای که ذکر آن در اینجا لازم به نظر می‌رسد این است که برای درک مطالب و بحث‌های ارائه‌شده در کتاب، تماشای هرکدام از فیلم‌ها ضروری است و درواقع بدون آن نتیجهٔ سودمندی دستگیر

خواننده نخواهد شد.

در پایان لازم می‌دانم تشکر ویژه خود را از دوست ارجمندم  
خانم مهرنوش غضنفری که فرصت این تجربه را برای من مهیا  
کردند و همراهی بی‌دریغشان در طول مسیر، ابراز دارم.

پریسا فتوحی

تابستان ۹۷

## پیشگفتار

مسلمان دینی که من نسبت به همه کسانی که در مسیر رشد اندیشه‌ام درمورد سینما مؤثر بوده‌اند احساس می‌کنم، و رای آن است که بتواند در قالب جزییات مدونی به ثبت برسد. این مسیر درحقیقت به کمک ر. ای. کین، یکی از کارکنان شبکه رادیویی و تلویزیونی بی‌بی‌سی آغاز شد که با پخش صحبت‌های من از رادیو، مرا تشویق کرد تا عقاید مرا جدی‌تر بگیرم؛ این روند در طی سال‌ها، و به واسطه فرصتی که استنلی رید و پدی وائل در انستیتوی فیلم بریتانیا فراهم ساختند تا پایه‌ای برای به اجرا درآوردن ایده‌هایم در اختیار داشته باشم، گسترش یافت؛ و اکنون نیز به مدت شش سال است که در دانشگاه کوئین در شهر کینگستون کانادا، این امکان را یافته‌ام که به کار خود ادامه دهم.

بالین وجود، خرسندم که نام افراد خاصی را نیز که به من دلگرمی دادند و پشتیبانی رساندند در اینجا ذکر کنم: اندرو برینک و پدی وائل در گذشته، و اخیراً نورمن مکینزی و جورج والی در دانشگاه کوئینز. قدردانی ویژه‌ای به جورج والی و داگ بووی برای خوانش سودمندی که از نسخه تایپ‌شده انجام دادند مدیونم؛ به

استوارت ساموئل که در برطرف ساختن برخی از پیچیدگی‌های مفهومی موجود در قسمت نتیجه‌گیری به من یاری رساند؛ به کارولین هترینگتون که بخش عمده نسخه اولیه این کتاب را تایپ کرد؛ به انجمن فرهنگی کانادا که فرصت این را فراهم کرد تا بتوانم برای به‌انجام‌رساندن مراحل نهایی تألیف کتاب به انگلستان بازگردم؛ به نیکوس استنگوس در مؤسسه انتشارات پنگوئن که در طول سالیانی که منتظر آماده‌شدن نسخه تایپ‌شده این کتاب بود، همکاری و صبوری بسیاری به‌خرج داد؛ و به جودیت واردمن، که نسخه نهایی را برای چاپ آماده کرد.

در آخر، باید از دانشجویانم تشکر کنم، کسانی که همواره مسبب این بوده‌اند که کار خود را ارزشمند بینگارم.

پیتر هارکورت  
دانشگاه کوئینز  
کینگستون، کانادا  
۱۹۷۲

## فصل اول

### مقدمه

#### یادداشتی در مورد نقد فیلم

هیچ کس حق ندارد چیزی را عاشقانه دوست بدارد و یا از چیزی متنفر باشد بدون آنکه در مورد ذات و طبیعت آن دانشی دقیق و تمام عیار به دست آورده باشد.

#### لئوناردو داوینچی

از نظر من هیچ اثر ادبی، یا هرگونه اثر هنری دیگری، وجود ندارد که بتواند کوچک ترین اجبار یا الزامی برای یک فرد ایجاد کند که آن را «دوست داشته باشد». همان طور که عشق یک مرد به یک زن، به میزان دوست داشتنی بودن زن ارتباطی ندارد، بلکه تنها کشش و احساس شخصی در وجود آن مرد است که می تواند باعث شود که به آن زن عشق بورزد یا نه.

#### هنری جیمز

این دو نقل قول، حضور دو قطب به هم پیوسته در روش نقادانه را می نمایاند که هر کدام مقصود و حدود مرز احتمالی موجود در آن روش را تعیین می کند. از طرفی، آثار هنری در نوع خود، به مثابه موضوعات یا اشیاء صاحب

موجودیت‌اند. آن‌ها دارای واقعیتی جدا از اظهارنظر ما و احتمالاً ارزشی مستقل از واکنشی که ما نسبت به آن‌ها داریم هستند. اگر طالب این هستیم که جهانِ اثر هنری و اهداف و مقاصد موجود در آن را دریابیم، لازم است که توجهی دقیق و تمام‌عیار نسبت به آن به‌خرج دهیم. باید در ارتباطی تنگاتنگ آن را مورد بررسی قرار دهیم و همواره این سؤال را با خود مطرح کنیم که چگونه یک موضوع با موضوعی دیگر، در درون اثر ربط پیدا می‌کند و این بررسی را باید با دیدی باز انجام دهیم تا آمادگی و شایستگی آن را داشته باشیم که از اثر بیاموزیم.

این مسئله برای کودکان خردسال به‌ندرت مشکل به‌حساب می‌آید. به‌نظر می‌رسد که ذهن یک کودک پذیرای تمامی مشاهدات و تجربیات اوست، بدون آنکه این الزام را حس کند که همواره مجبور به ترجیح یکی بر دیگری است. ولی به‌محض اینکه روند آموزش رسمی آغاز می‌شود، فیلترهای گوناگون در مقابل ذهن کودک قرار می‌گیرند. تجربیات هر چه بیشتر و بیشتر غریبال می‌شوند، و اولویت‌های قوی تصویری و احساسی به‌مرور شروع به تحمیل کردن خود می‌کنند. از دید من، نکتهٔ نهفته در سخن لئوناردو این است که ما باید از ذهن خود در مقابل اولویت‌هایی که بر سر راه مشاهدات و یافته‌های ما از جهان پیرامونمان قرار می‌گیرد، محافظت کنیم. اگر اجازه دهیم که این اولویت‌ها با سرعت و قدرت زیاد خود را به روند تجربه و مشاهدهٔ ما تحمیل کنند، سد راه پیشرفت ما خواهند شد.

سخن لئوناردو نمایانندهٔ کمال مطلوب در روش علمی است. کمال مطلوبی که این روزها تا حدودی توسط هواداران تکنولوژی رسوا و بی‌اعتبار شده است ولی با این حال هنوز می‌توان آن را معتبر دانست: اعتباری که بیشتر می‌تواند به‌عنوان کمال مطلوبی مطرح باشد تا به‌عنوان یک هدف قابل دسترسی، چیزی که گاه‌وبی‌گاه برای رسیدن به آن به‌شدت تلاش می‌کنیم ولی نه به آن اندازه که به‌خاطر آن دیگر هدف‌های رقابت‌جویانهٔ زندگی را کنار بگذاریم. برای رسیدن به مشاهده‌ای دقیق و موشکافانه از هر چیز، لازم است که تا حدودی نسبت به آن بی‌طرف باشیم. ولی میزان این بی‌طرفی خود عاملی حساس و تعیین‌کننده است. بدون دخالت دادن دیدگاه شخص مشاهده‌گر، نمی‌توانیم برای کل جریان

مقدمه: یادداشتی در مورد نقد فیلم / ۱۵

مشاهده و تجربه معنی و مفهومی قائل شویم. در واقع حضور حس هدفمندی یا کنجکاوی شخصی تاندازه‌ای برای شتاب‌بخشیدن به جریان مشاهدات و یافته‌های بزرگسالان از روند زندگی لازم است و بدون وجود این حس، اساساً مشاهده‌ای در کار نخواهد بود. به بیان ساده‌تر، برای اینکه در مورد موضوعی که در آن ایستاده‌ایم مطمئن باشیم، نیازمند این هستیم که نسبت به موضوع مورد مشاهده‌مان نوعی گرایش و جهت‌گیری نشان دهیم ولی درعین حال برای اینکه قادر باشیم افق‌های دورتری را نیز در این مسیر ببینیم و درک کنیم، لازم است که از «تعصب» دوری کنیم.

این موضوع ما را به سمت دیدگاه هنری جیمز رهنمون می‌کند. حرف او این است که در چنین شرایطی چه چیزی را باید به عنوان «آنتی‌تز» در روش علمی در نظر گرفت.

جیمز در اینجا تلویحاً به خصوصی‌ترین و ظاهراً غیرمنطقی‌ترین عنصر در روند پاسخگویی و برخورد ما به هنر و زندگی اشاره می‌کند، عنصری که درنهایت تعیین می‌کند که چرا ما چیزی را به چیزی دیگر ترجیح می‌دهیم، چرا یک زن فرضی یا یک اثر هنری فرضی به طریقی مستقیم، بی‌واسطه و بی‌نهایت شخصی با ما «حرف می‌زند»، یعنی مشاهده‌ای متعالی و بی‌طرفانه که به‌سختی قابل تجزیه و تحلیل است.

جیمز به‌حق، ارزش والایی برای این نوع مشاهده قائل است. بدون این حد از سرسپردگی و تعهد شخصی و درونی، ما به‌هیچ‌وجه ظرفیت و استعداد رویارویی با جنبه‌های احساسی زندگی را نخواهیم داشت. درعین حال برای اینکه بتوانیم امکان ادامه رشد روحی و ذهنی خود را فراهم کنیم، باید این توان را داشته باشیم که گه‌گاه واکنش‌هایمان را موقتاً به‌تعویق بیندازیم و یا خود را در معرض تجربه‌هایی قرار دهیم که به‌اندازه تجربیات شخصی‌مان، جنبه خصوصی نداشته باشند.

به چه دلیل آنچه باعث می‌شود که یک زن فرضی و یا یک اثر هنری تا این حد نزدیک و بی‌واسطه با ما «حرف بزند»، باید مانند یک راز پنهان بماند؟ علت این موضوع از چیزی بی‌نهایت شخصی در درون هریک از ما ناشی می‌شود که

ما را از درک قطعی و حتمی سرچشمه‌های این راز ناتوان می‌سازد. چیزی که نه تنها محتوای عاطفی اثر را توضیح می‌دهد - که در مورد آثار هنری هسته مرکزی هرگونه قضاوت و ارزش‌گذاری را، صرف‌نظر از اینکه تا چه حد منصفانه و بدون پیش‌فرض است، تشکیل می‌دهد - بلکه به موضوعات کم‌اهمیت‌تری مانند اینکه کدام رنگ را بر دیگری ترجیح می‌دهیم یا شراب گس را بیشتر از شراب شیرین دوست داریم، مربوط می‌شود. چیزی که آشکارا پیوندهایی با گذشته ما دارد، پیوندهایی که هرچند آگاهانه به‌یاد آورده نمی‌شوند، ولی در ذهن منتظر می‌مانند تا فرا خوانده شوند. این موضوع همچنین با باورهای فرهنگی ما و روشی که برای دریافت و بازخوانی یک تجربه در خلال زمان و مکان مشخص می‌آموزیم ارتباط دارد. علاوه‌براین، عوامل مربوط به دسته‌بندی‌های روان‌شناسانه و اینکه خلق‌و‌خوی شخصی ما به چه سمتی گرایش دارد و شاید حتی علامت ماه تولد ما در منطقه‌البروج! در آن دخیل است. به‌هرصورت مسئله اصلی در مورد این تعهدات شخصی این است که غافل‌شدن از آن‌ها به معنای انکار احساسات ماست؛ ولی در عین حال حسی که این تعهدات از قطعیت و غیرقابل‌تغییر بودن خود در ذهن ما ایجاد می‌کنند، بدون شک توهمی بیش نیست.

ما می‌توانیم به شیوه‌های مختلف «عاشق شویم» حتی اگر هرکدام از این شیوه‌ها در موقع خود یگانه و مطلق به‌نظر برسد. همین امر در مورد آثار هنری نیز صادق است: ممکن است در یک دوره زمانی، آثار یک هنرمند آن‌چنان ما را هیجان‌زده و شیفته خود کنند که آثار دیگر را از حیطه مشاهده و تجربه خود خارج کنیم. ولی اگر به این هیجان و شعف بسنده کنیم، یا مصراً امکان رویارویی با تجربیات و هیجان‌ات جدید را از خودمان بگیریم، محدودیتی برای خود ایجاد کرده‌ایم که قطعاً جلوی رشد و پیشرفت ما را خواهد گرفت.

بهترین روش، حفظ تعادل است، اگرچه ممکن است این ادعا کمی ساده‌انگارانه به‌نظر برسد: اگر تا حدی از داشته‌ها و پیش‌فرض‌های قبلی خود فاصله نگیریم، نمی‌توانیم انعطاف لازم جهت دستیابی به دیدی وسیع نسبت به پدیده‌ها را در خود ایجاد کنیم و در عین حال اگر بی‌ریشه باشیم، به شکوفایی نمی‌رسیم و نمی‌توانیم آنچه فرهنگ و خلق‌و‌خوی شخصی‌مان از ما می‌خواهد،

ارائه دهیم.

بنابراین باید توان این را داشته باشیم که در رویارویی با آثار هنری، هم بی طرف و بی تعصب باشیم و هم بتوانیم درگیر آن شویم و از نزدیک با آن برخورد کنیم. همان طور که جورج سنتایانا<sup>۱</sup> در مورد یونانی ها می گوید، باید قادر باشیم که آتش درونمان را در زیر خاکستر زنده نگه داریم، بدون اینکه آن را نابود کنیم.

بنابراین نقل قول های به ظاهر متضاد لئوناردو و هنری جیمز هر دو می توانند با اطمینان روی میز کار هر منتقدی قرار بگیرند: هر کدام از آن ها به یک اندازه درخور این هستند که ما را به خود جذب کنند، درعین حال مسئولیت محترم دانستن هر دوی آن ها نیز بر عهده ماست.

\*\*\*

اما این مفاهیم چگونه با مسائل مربوط به نقد هنری ارتباط پیدا می کنند؟ منتقد/ژورنالیستی که در انزوای خود به بررسی و ارزیابی آثار هنری مشغول است و این ارزیابی را عمدتاً با اتکا به واکنش های شخصی اش انجام می دهد، ممکن است نسبت به حضور این مفاهیم آگاه نباشد. درواقع او در معرض این خطر قرار دارد که مفهوم سخن جیمز را با عقیده لئوناردو اشتباه بگیرد، یعنی تصور کند که واکنش عاطفی عمیقی که به اثر هنری نشان می دهد، درحقیقت گواه بر این است که او از دانشی دقیق و کامل نسبت به ذات اثر برخوردار است و از نظر من این موضوع گونه ای ناهنجاری در روش نقد به شمار می رود.

ولی از طرف دیگر معلم/منتقد در موقعیت بهتری قرار دارد. او به واسطه دانشجویانش همواره قادر است درعین حال که سعی در تحلیل توصیفی آثار هنری دارد، موضع و واکنش خودش را نیز نسبت به آن آثار محک بزند و از آنجاکه دانشجویان همواره درحال عوض شدن هستند، او همیشه با گروهی از جوانان سروکار دارد. منتقدی که کار خود را در شرایط کلاس درس دنبال می کند، از این مزیت برخوردار است که دائماً به امکانات پژوهشی روان شناسانه دسترسی داشته باشد، امتیازی که با هیچ چیز دیگر قابل مقایسه نیست. به خصوص اگر او هم مثل

۱. George Santayana (دسامبر ۱۸۶۳ - سپتامبر ۱۹۵۲)، فیلسوف، نویسنده و شاعر آمریکایی اسپانیایی الاصل.

من همواره این دغدغه را داشته باشم که تمایز بین خصوصی‌ترین و ذهنی‌ترین پیش‌فرض‌های خود را با عناصر عمومی‌تری که در هر اثر هنری به‌عنوان عنصری باارزش و مهم توصیف می‌شوند، دریابم.

مثلاً به‌عنوان کار جمعی، مکتب لیویس<sup>۱</sup> در نقد، آمادگی کامل برای به بحث گذاشته‌شدن در کلاس درس را دارد. در چنین شرایطی سؤالی کلیشه‌ای مثل «به نظر شما هم همین‌طور است؟» به نظرسنجی شیوا و بلیغی تبدیل می‌شود، وقتی که در طی دهه‌های متمادی، توسط گروه‌های گوناگون مشتاقانه پاسخ داده شود و آن‌ها همگی این پاسخ را فریاد بزنند: «بله! اما...»

بنابراین منتقد/معلم این فرصت را در اختیار دارد که در کلاس درس مهارت خود را در «توصیف» اثر هنری مورد بحث طوری به آزمایش بگذارد که بتواند تائیدآمیزی موافقت جمع را به دست آورد، و سپس در مورد حسی که خودش نسبت به موضوع دارد صحبت کند، به شکلی که انگار مطلب جداگانه‌ای را مطرح می‌کند و به این طریق دانشجویان را به سمت توضیحی که ارائه داده است و یا فراتر از آن، به سمت پالایش و ویرایش آن سوق دهد، که در ارتباط با فیلم، نظر معلم و دانشجویان در مورد آنچه بر صفحه نمایش اتفاق افتاده است، یکسان است.

ولی بعد از آن نوبت به دانشجویان می‌رسد که واکنش‌ها و پاسخ‌های خود را مطرح کنند، پاسخ‌هایی که بنا به فرهنگی که نماینده آن هستند، گروه سنی، و تجربیات شخصی که هر کدام در زندگی خود کسب کرده‌اند، بی‌شک با پاسخ استادشان متفاوت خواهد بود.

من به این نتیجه رسیده‌ام که نمی‌توان عناصری را که در واکنش افراد نسبت به اثر هنری دخیل هستند از عناصری که در مشاهده آن‌ها نقش دارند تفکیک کرد. اینکه چه پاسخی می‌دهیم نشان‌دهنده این است که چه می‌بینیم، درست به همان اندازه که آنچه می‌بینیم تعیین‌کننده چگونگی واکنش ماست. در عین حال در کلاس درس، منتقد فرصت‌های مکرری در اختیار دارد که این عناصر متفاوت را آزمایش

۱. Frank Raymond Leavis (ژوئیه ۱۸۹۵ - آوریل ۱۹۷۸)، بریتانیایی و یکی از تأثیرگذارترین منتقدان ادبی قرن بیستم.

مقدمه: یادداشتی در مورد نقد فیلم / ۱۹

کند تا اینکه در نهایت شخصی‌ترین بخش داشته‌های خلاقانه خود را که تا آن حد توسط هنری جیمز با ارزش شمرده شده، حفظ کند و هم‌زمان با آن از این فرصت برای پالایش آن‌ها نیز استفاده کند و یقیناً این روند در بیشتر موارد فقط در مورد فیلمی خاص صدق می‌کند.

درست مثل آنچه در مورد نقاشی صادق است، تنها ابزاری که برای گفتگو در مورد فیلم در اختیار داریم، استفاده از کلمات برای بیان تجربه‌ای است که از طریق چند گیرنده در هنگام تماشای فیلم دریافت می‌کنیم. تلاش برای ارائه نقل‌قولی از متن فیلم یا توضیح و تحلیل فیلم بدون شرح دقیق آن، برای هیچ‌کس میسر نیست. و این مسئله یکی از دلایلی است که باعث می‌شود نقد فیلم، برای مثال در مقایسه با نقد ادبی در مرحله‌ای ابتدایی باقی بماند. هر روشی از نقد که به فیلم مربوط شود به اجبار باید با نوعی توضیح و توصیف از آنچه منتقد قصد بیان آن را دارد آغاز شود، که در واقع برداشتی است از آنچه بر صفحه نمایش اتفاق افتاده است.

البته نه به این معنی که او باید داستان فیلم را بازگو کند (مثل گزارشگرهای فیلم که بدون استثنا مجبور به انجام چنین کاری هستند) یا خلاصه‌ای از تمامی رویداد فیلم را بیان کند. بلکه منتقد بیشتر باید به شرح چگونگی سازمان‌یافتن لحظات کلیدی فیلم و اینکه این لحظه‌ها چگونه پدیدار می‌شوند، چگونه به گوش می‌رسند و چگونه در خلال فیلم جریان می‌یابند بپردازد. منتقد تنها در صورتی می‌تواند ادعا کند که درباره موضوع مورد بحث در فیلم حرف زده است که این سه عنصر دقیقاً شرح داده شوند، وظیفه‌ای که به انجام‌رساندن آن به هیچ‌روی کار آسانی نیست.

هنر نیز مانند آگاهی، با مشاهده و با ذهنیات شخصی افراد آغاز می‌شود. تلاش برای فهم هنر همانند فهم زندگی، در راه‌یابی از ذهنیات شخصی هر فرد به سمت ذهنیات دیگران نهفته است، تا جایی که طبق گفتهٔ مرلو پوتی<sup>۱</sup> «مسیرهای مختلفی که من در دستیابی به تجربیات شخصی‌ام پیموده‌ام با یکدیگر برخورد

۱. Merleau Ponty (مارس ۱۹۰۸ - مه ۱۹۶۱)، فیلسوف انگلیسی که تحقیقاتش در زمینه پدیدارشناسی است و به شدت تحت تأثیر ادموند هوسرل و مارتین هایدگر بوده است.

کنند و همچنین جایی که تجربیات من در رویارویی با تجربیات دیگران قرار گیرند و مانند دندانه‌های یک چرخ‌دنده باهم درگیر شوند.» (۱)

از طریق چنین تداخلی از ذهنیات ما با ذهنیات دیگران است که می‌توانیم به‌قصد دستیابی به یک واقعیت برجسته‌تر، به سمت رسیدن به کمال مطلوبی که گفته‌ام لئوناردو در ابتدای این فصل نمایانگر آن است و به سمت یک آگاهی والاتر گام برداریم. بحث و گفتگوی منتقدانه‌ای که بر معنا استوار باشد می‌تواند انگیزه‌ای برای حرکت به سمت رشد آگاهی و هوشیاری ایجاد کند.

برای اینکه مروری بر گفته‌های هنری جیمز داشته باشیم:

«تأثیر یا پیامد نقد، اگر مسئولیت اولیه آن نباشد، این است که تا حد ممکن لذت و کشش ما را از پدیده‌هایی که ذهن را تغذیه می‌کنند به یک آگاهی هوشیارانه نسبت به خود ذهن تبدیل کند. این هوشیاری به‌نوبه خود خواسته‌ها و گرایش‌های ذهن را بیدار کرده و درنهایت به جستجویی برای دستیابی به رضایتمندی‌های والاتر ختم می‌شود. این حرکت از جانب ذهن، عملاً تبدیل به کنکاشی برای یافتن دلیل این گرایش‌ها می‌شود و تنها با درک و پی‌بردن به این دلایل است که خواسته‌ها و علایق ذهن رشد می‌کند و تنوع می‌یابد، و این روندی است که در طی آن جنبه‌ی خلاقانه‌ی زندگی ما شکل می‌گیرد.» (۲)

در هر صورت تنها با داشتن چنین باوری نسبت به ارزش بحث و گفتگو و ژرف‌اندیشی، و در صورت فراهم‌بودن امکانات و شرایط برای رشد آگاهی است که تدریس و تألیف معنا پیدا می‌کند. در غیر این صورت خودمداری و خودباوری و یا بدتر از آن، خودشیفتگی جایگزین آن می‌شود، یعنی تغییر مسیری به سمت «خود».

\*\*\*

در نقد، در عین حال که در جهت ارج نهادن به تأکید لئوناردو، سعی می‌کنیم قبل از صدور حکم قطعی در مورد عقیده‌مان نسبت به اثر هنری، خود را به سمت میزان قابل توجهی از بی‌طرفی سوق دهیم، باید این امر را مدنظر داشته باشیم که در مواجهه با اثر هنری، همیشه سه عامل در روند شناسایی ما از اثر نقش دارند:

شناخت اثر هنری آن‌طور که آن را درک و دریافت می‌کنیم (که نه لزوماً با ذهنیت هنرمند پدیدآورنده آن یکی است و نه لزوماً تناظر یک‌به‌یک با اهداف او از پدیدآوردن آن اثر دارد)؛ شناختی که هموعان و هم‌جواران ما از اثر دارند؛ و نهایتاً آنچه همیشه در ابتدا و انتها اهمیت دارد، شناخت و برداشت خود ما از اثر.

اساساً هدف اصلی از تدریس و تألیف موضوعات مربوط به هنر این است که در خلال این بحث و گفتگو با دیگران احتمالاً به این امکان دست یابیم که کیفیت واکنشمان نسبت به اثر هنری و مشخصاً استنباطی را که از واکنش خود داریم، بهبود بخشیم و پالایش کنیم.

در اینکه واکنش کامل و قطعی به هر چیز، فوراً تحت تأثیر مباحثه و نقد تغییر کند تردید وجود دارد. ولی هر دوی این‌ها (مباحثه و نقد) می‌توانند شک و گمانی در ذهن ایجاد کنند که ممکن است در بروز واکنشی که می‌خواهیم نشان دهیم تأخیر ایجاد کند و سرانجام منجر به تغییر پاسخ نهایی ما شود. بنا به تجربه شخصی من، پس از تماشای یک فیلم هراندازه راجع به آن بحث یا نقد صورت بگیرد، حسی که نسبت به آن فیلم در من ایجاد شده است، تغییر آنی و فوری نخواهد کرد ولی این گفتگو و مباحثه می‌تواند مرا نسبت به این امر آگاه سازد که شخص دیگری غیر از خودم، عناصر متفاوتی از آنچه من دیده‌ام را در فیلم دیده است. بعضی اوقات نه تنها من این عناصر را ندیده‌ام، بلکه حتی جزء عناصر مرکزی مورد توجه من در هنگام تماشای فیلم نبوده‌اند. با این حال اگر نقد، دقیق، پرمحتوا و پیچیده باشد، اهمیت این عناصر در دفعات بعدی که فیلم را تماشا می‌کنم بیشتر برایم آشکار می‌شود و این تغییر زاویه دید ممکن است در انتها پاسخ نهایی مرا نیز تغییر دهد. در هر صورت این تجربه شخصی من از ارزیابی فردی در روش نقد بوده است، هرچند ممکن است به علت تقید و وابستگی که در به عاریت گرفتن واژه‌ها و مفاهیم از دیگر هنرها دارد، کاربرد آن درمورد نقد فیلم، خام و ناآزموده به نظر برسد.

این مسئله درمورد مصاحبه‌هایی که با کارگردان (یا هرکدام از اعضای یک تیم فیلم‌برداری درمورد موضوعی خاص) صورت می‌گیرد نیز صدق می‌کند. با اینکه برای درک هر موضوعی در هنر، یا آنچه هنرمند یا هنرمندان پدیدآورنده

آن احتمالاً قصد بیان آن را داشته‌اند دچار هیچ‌گونه مانع یا محدودیتی نیستیم، نظریات کارگردان یا دیگر عوامل فیلم می‌تواند به برطرف کردن تردیدهایی که ممکن است در ذهنمان وجود داشته باشد، کمک کند. دسترسی به شرح و تفسیری روشن و مستقیم درمورد آثار هنری که به‌نوعی مبهم به‌نظر می‌رسند بسیار مفید و کارساز است، به‌خصوص در جایی که احساس می‌کنیم اثر از انسجام و هماهنگی کامل برخوردار نیست و یا گسست‌هایی در فرم و ساختار آن وجود دارد، به‌طوری‌که قادر نیستیم چه از نظر درک اثر و چه از نظر نوع واکنشی که در مقابل آن داریم، اثر را کاملاً از «آن خود کنیم». این تفسیرها و اطلاعاتی که از بیرون کسب می‌کنیم، نه‌تنها مشکلاتی را که درمورد فرم و ساختار اثر برایمان پیش می‌آید برطرف می‌کنند، بلکه می‌توانند به ما کمک کنند که در موضعی که نسبت به آن‌ها اتخاذ می‌کنیم بهتر تصمیم بگیریم و با راهنمایی‌های اندیشمندان‌ای که در اختیار ما می‌گذارند بتوانیم تردیدهایمان را نسبت به آنچه در متن اثر هنری نادرست به‌نظرمان رسیده بود، برطرف کنیم.

در اینجا ممکن است درنظرگرفتن عامل چهارم در شناسایی اثر هنری ضروری به‌نظر برسد: «تلقی خود هنرمند از اثر». ولی من این‌گونه فکر نمی‌کنم. مسئولیت ما به‌عنوان منتقد، تعهد به خود اثر، به واکنش‌های هم‌جوارانمان (یا دانشجویان)، و به درونی‌ترین برداشت‌های خودمان است. نقد درواقع شامل گفتگوی بین این سه عامل است، علاوه بر این شامل ارجاعاتی به توضیحات خود هنرمند نیز می‌شود تا بتواند مواردی را که خودمان به‌تنهایی قادر به درکش نیستیم برایمان روشن سازد.

در کلاس درس این گفتگو، گفتگویی واقعی است. در صورتی‌که در نقد مکتوب، به‌خصوص در نوشته‌های خودم، این گفتگو تلویحاً در سؤالاتی که من مرتباً از خودم می‌پرسم و پاسخ‌هایی که تا حدودی نسخه‌ای از شنیده‌های قبلی من است نهفته است. بعضی از هنرمندان مانند آیرنشتاین<sup>۱</sup> و رنه<sup>۲</sup> تا حدودی

۱. سرگنی میخائیلویچ آیرنشتاین (Eisenstein) (۲۳ ژانویه ۱۸۹۸ - ۱۱ فوریه ۱۹۴۸)، کارگردان و تئوریسین سینما، اهل شوروی.

۲. آلن رنه (به فرانسوی: Alain Resnais) (ژوئن ۱۹۲۲ - مارس ۲۰۱۴)، کارگردان و ←

روی من تأثیر مستقیم داشته‌اند. باین حال در این مورد به‌خصوص، در طی بحث و گفتگو با دانشجویان هنر، عناصر موجود در کار این دو هنرمند برایم معنا و مفهومی تازه پیدا کردند و به‌تدریج شروع به ربط‌دادن آن‌ها به آثار هنری که شخصاً و فطرتاً از آن‌ها لذت می‌بردم کردم. به این طریق است که هر فرد می‌تواند درضمن به‌دست آوردن پایگاه وسیع‌تری برای دیدگاه‌های انتقادی‌اش به سمت جلو حرکت کند و کم‌کم رشد پیدا کند.

در نقد ضروری است که تلاش کنیم تا آنچه یک فیلم به‌خصوص واقعاً هست از آنچه ما درمورد آن احساس می‌کنیم، جدا کنیم، به‌ویژه احساسی که فقط بعد از یک بار دیدن فیلم به‌دست آورده‌ایم. من در کار خودم موشکافی کردن و توضیح‌دادن اثر هنری را بیشتر از ارزیابی قطعی آن، آن‌طور که در نقد لیویسین<sup>۱</sup> مرسوم است، مدنظر داشته‌ام. ارزیابی ممکن است هدف نهایی نقد نیز باشد، همان‌طور که اصولاً در هرآنچه که ما می‌گوییم یا انجام می‌دهیم حدی از ارزیابی مستتر است. ولی برای اینکه قادر باشیم ارزیابی خود را بدون کمترین میزان «قضاوت» انجام دهیم، باید دو عامل اساسی را درنظر بگیریم:

نخست آنکه همان‌گونه که لئوناردو معتقد است، باید اطمینان داشته باشیم که حقیقتاً از دانش کافی نسبت به ذات اثر هنری که قصد ارزیابی آن را داریم برخوردار هستیم؛ ولی مهم‌تر از آن باید قادر باشیم که معیاری پایدار و قابل اطمینان برای سنجش ارزش‌ها در دنیای خارج از اثر هنری ارائه دهیم.

من در مواردی با ارزش‌گذاری سنتی مکتب لیویسین نسبت به معیارهایی چون کمال و جدیت به طریقی که در این مکتب و به‌خصوص در آثار اولیه لیویس برای ارائه عقاید او مورد استفاده قرار گرفته‌اند، اختلاف دارم. اختلاف من به بخشی از موضع‌گیری‌های آنان که به حوزه نقد فیلم و عمدتاً به کار رابین وود<sup>۲</sup> راه یافته‌اند، مربوط می‌شود. پیروان این مکتب بی‌جهت سعی دارند که بر وجود

---

→ فیلم‌نامه‌نویس فرانسوی است. او همچنین به‌عنوان یکی از پیشروان موج نوی فرانسه شناخته می‌شود.

۱. منسوب به Frank Raymond Leavis.

۲. Robin Paul Wood (فوریه ۱۹۳۱ - دسامبر ۲۰۰۹)، انگلیسی، منتقد فیلم و مؤلف کتاب‌هایی درمورد آثار آلفرد هیچکاک، اینگمار برگمن و ساتا جیت ری.

قابلیت‌های روایی و روان‌شناسانه در همه فیلم‌ها پافشاری کنند، قابلیت‌هایی که هرچند همیشه معتبرند ولی ممکن است جزو خصلت‌های اولیه و بنیادین فیلم نباشند، همان‌طور که این قابلیت‌ها در کار هنرمندان مختلف مانند رنه و فلینی بسیار متفاوت جلوه‌گر می‌شوند.

من فشرده‌ای از بیانات جان برگر<sup>۱</sup> را نیز در مقدمه مجموعه مقالاتش تحت عنوان «همیشه قرمز»<sup>۲</sup>، که بسیار برایم تحسین‌برانگیز بود، مطالعه کردم. او در ابتدا موضع خود را با مطرح کردن این سؤال بیان می‌کند: «در این مکان خاص و در این لحظه از زمان، از هنر چه خدمتی برمی‌آید؟» و سپس به طریقی که عقیده‌اش را واضح‌تر و شفاف‌تر می‌نمایاند می‌پرسد: «آیا این اثر هنری قادر است انسان‌ها را برای آگاهی از حقوق اجتماعی‌شان و احقاق این حقوق تشویق کند؟» (۳)

به نظر من این پرسش‌ها بسیار مفیدند و قطعاً مطرح‌شدن چنین پرسش‌هایی است که به تألیفات برگر در مورد هنر تمایز و قدرت می‌بخشد. هرچند ممکن است اگر پرسش دوم در مورد فیلم هشت‌ونیم فلینی مطرح شود، پاسخ صراحتاً مثبت باشد. در هر صورت این فیلم هنوز از نظر من فیلم بسیار خوبی است.

بنابراین پرسش‌های من ممکن است کمی مبهم و نامشخص به نظر برسد، ولی این پرسش‌ها درک مرا هم از ذات و طبیعت خود فیلم و هم از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم منعکس می‌کنند، که به نظر من به لحاظ موقعیت تاریخی دوران اخیر، عوامل بسیار پرسش‌برانگیزی هستند. اگر هنر آن‌طور که ویلفرد ملرز<sup>۳</sup> اظهار کرده است، واقعیتی نظم‌یافته باشد، آنگاه تا حدودی با اطمینان می‌توان گفت که نقد قادر است ذات و طبیعت «نظم» را ارزیابی کند، ولی این روزها باید در مورد طبیعت و ذات «واقعیت» با قطعیت کمتری حرف زد.

رویکرد خود من در نقد این است که بحث را با پرسش‌هایی آغاز کنم که

۱. John Peter Berger (نوامبر ۱۹۲۶ - ژانویه ۲۰۱۷)، منتقد هنر، رمان‌نویس، نقاش و شاعر، انگلیسی.

2. Permanent Red: Essays in Seeing

۳. Wilfrid Howard Mellers (آوریل ۱۹۱۴ - مه ۲۰۰۸)، منتقد موسیقی، موزیکولوگ و آهنگساز، انگلیسی.