



خوانه

زیان و سبک نقد فیلم

گردآورندگان الکس کلیتن و اندرو کلیون

سرپرست مترجمان

بابک کریمی

سعیده طاهری



آڭراندىسغان



عنوان و نام پدیدآور اعنوان و نام پدیدآور؛ زبان و سبک نقد فیلم / نویسنده‌گان [صحیح؛ ویراستار] الکس کلیتن و اندرولکلون؛ سریرست مترجمان بابک کریمی و سعیده طاهری.
مشخصات نشر اتهران: خوانه، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری ۳۶۰ ص.
فروش آنگراندیسمان.
شابک ۹۷۸-۶۲۲-۹۷۹۴۹-۸-۲
وضعیت فهرست نویسی افیا

یادداشت اعنوان اصلی: Main title the language and style of film criticism
یادداشت اکتابنامه: ص. ۳۴۶-۳۴۷.
موضوع آنقد سینمایی، سینما -- فلسفه
شناسه افزوده اکلیتون، الکس، ۱۹۷۹ م.، ویراستار
شناسه افزوده اکلیتون، الکس، ۱۳۶۶ م.، مترجم
شناسه افزوده اکلیتون، الکس، ۱۳۶۶ م.، مترجم
 PN ۱۹۹۵۱
رده‌بندی دیوبیس ۸۰۸/۶۶۸۹۱
شماره کتابشناسی ملی ۸۷۸۲۸۹۹۱
اطلاعات رکورد کتابشناسی افیا





آکراندیسمن



زیان و سبک نقد فیلم

گردآورندگان الکس کلیتن و اندرو کلوب

سرپرست مترجمان

بابک کریمی

سعیده طاهری

|| زبان و سبک نقد فیلم ||

The Language and Style of Film Criticism ||



مجموعه اگراندیسمان
دبیر مجموعه ابابک کریمی
عنوان ازبان و سبک نقد فیلم
گرداورندگان الکس کلیشن و آندره کلتون
سرپرست مترجمان ابابک کریمی و سعیده طاهری
ویراستار اگروه «فیلم‌ها و احساس‌ها»
نمونه خوان اروزانو محمدزاده
بازبینی و پیرایشی نهایی امیلاد کامیابیان
مدیر هنری اروزانو محمدزاده
نظرارت فنی و چاپ اروزانو محمدزاده
لیتوگرافی، چاپ، و صحافی اواز پردازاندیشه
شابک ۲۱-۸-۹۷۹۴۹-۶۲۲-۹۷۸
چاپ اول ۱۴۰۱ | شمارگان ۷۷۰ | قیمت ۱۳۹۰۰ تومان



فهرست



- ۷ پیش‌درآمد | بابک کریمی و سعیده طاهری
- ۱۵ مقدمه: زبان و سبک نقد فیلم | الکس کلیتن و اندره کلیون
ترجمه‌ی بابک کریمی و سعیده طاهری
- ۱ به توافق رسیدن | الکس کلیتن
ترجمه‌ی بابک کریمی و سعیده طاهری
- ۲ سبک پرسشگر | رایرت سینزبرینک
ترجمه‌ی قاسم مؤمنی
- ۳ حعلات | ادرين مارتین
ترجمه‌ی محمود رضا جاوید آرا
- ۴ توصیف | اندره کلیون
ترجمه‌ی نیکا خمسی

۵

- ۱۴۳ نوشتن درباره‌ی بازیگری: هنرقد فیلم در مقام بازیگر | جرج تولس
ترجمه‌ی بابک کریمی و سعیده طاهری

۶

- ۱۷۱ سکوت و سکون | ویلیام راتمن
ترجمه‌ی مسعود ناسوتی

۷

- ۱۸۹ چهار نفر در برابر عمارت | ریچارد کومبز
ترجمه‌ی سعیده طاهری

۸

- ۲۱۹ دچارشدنی | چارلز وارن
ترجمه‌ی خشاپار قشقایی

۹

- ۲۴۵ خاطراتی که شاید نداشتم | لزلی استرن
ترجمه‌ی مسعود ناسوتی

۱۰

- ۲۷۳ دوربین‌قلم: یادداشت‌هایی درباره‌ی نقد ویدئویی و سینه‌فیلیا | کریستین کیتلی
ترجمه‌ی بابک کریمی و سعیده طاهری

- ۲۹۵ نمایه

پیش‌درآمد



بابک کریمی و سعیده طاهری

آیا نقد فیلم صرفاً قلم برداشتن و نوشتن درباره‌ی میزانسن، شخصیت، اجرای بازیگر، نورپردازی، قاب‌بندی، حرکت دوربین، روایت‌پردازی و مسائلی از این دست است؟ منتقد در عرصه‌ی نقد کجا می‌ایستد؟ چقدر از خودش، هویتش، وزیان و سبک شخصی‌اش را در آن باقی می‌گذارد؟ چقدر نوشه‌اش وام‌دار آموخته‌ها، دانسته‌ها، خوانده‌ها، علایق و تجربه‌های شخصی، وجهان فکری و ذهنی اوست؟ نقش فیلم، این ابژه‌ی نقد، در جریان نقدنویسی چیست و چقدر روی حال و هوای نوشتار، زبان و سبک آن تأثیر می‌گذارد؟

نقذ شبکه‌ی گسترده، ظرفی، پیچیده و درهم‌تنیده‌ای بر ساخته از همه‌ی این متغیرهاست: جهان نگریسته‌ی منتقد مانند عصاوه‌ای در ذهنش تنهیش می‌شود و، مانند لکه‌ی جوهری که لیوانی آب را تماماً رنگین می‌کند، در تمام اجزای نوشتارش، در واژه‌واژه، سطرسطر و بندبند آن، و دست آخر در روح متن نشست، رسخ و نفوذ می‌کند. نقد محل تلاقي همه‌ی آن چیزهایی است که منتقد طی سالیان در توده‌ی خاکستری مغزش انباشته، میان شان ارتباط برقرار کرده، حذف و اضافه‌شان کرده، و این همه را از صافی باورها، اعتقادات، خلق و خو، عادت‌ها و البته زبان و سبک شخصی‌اش عبور داده و چکیده‌ی آن‌ها را در واژگان، عبارت‌ها و ساختارهای نوشتار ریخته. این صافی پالاینده همان ذهنیت اوست: منتقد ذهنیت خود، تجربه‌ها، قضاوت‌ها، منش و خلق و خوی شخصی، داوری‌ها و موضع‌گیری‌هایی را که برگرفته از تجربه‌های

فرهنگی، سیاسی و اجتماعی اش هستند در نقد باقی می‌گذارد. و، در این میان، زبان و سبک شخصی او مانند غشای سلفونی شفاف و گاه نادیدنی‌ای تمام متن را می‌پوشاند. و اما فیلم... فیلم خود را ذره‌ذره ولايه لایه به متن می‌کشاند و لحن نقد را، خواسته یا ناخواسته، به شکل حال و هوای خود درمی‌آورد؛ مگر می‌شود برای نوشتمن درباره‌ی راننده تاکسی مارتین اسکورسیزی، با آن همه عصیان و طغیان و جرم و جنایت و خیره‌سری و خشم فروخورده، همان زبان و سبکی را به کار بگیریم که برای نوشتمن درباره‌ی گلهای شانگهای هوشیانو-شین، با آن همه رمزورازوابهام، به کار می‌بریم؟ یا مگر می‌شود در نوشتمن درباره‌ی درخت زندگی ترسن مالیک، با آن روایت پازل‌گونه‌ای که موسیقی همچون ملغه‌های پیش‌نمایی به پیشش می‌برد، سبک وزبان همان باشد که وقت نوشتمن درباره‌ی نشویل رابرт آلتمن، این آمیزه‌ی رنگارنگ موسیقی فولک و آدم‌های عجیب و غریبی که نماینده‌ی بخشی از فرهنگ دهه‌ی ۱۹۷۰ Amerika هستند؟

کتاب پیش رو درباره‌ی نقدنویسی یا چگونه نقد نوشتمن نیست، بلکه نقد را به ساحت دیگری می‌برد و به آن از زاویه‌ی کمتر نگریسته شده‌ای می‌نگرد؛ زبان و سبک؛ و، از این‌رو، نمی‌توان آن را منحصرًا در زمرة‌ی کتاب‌های مطالعات سینمایی یا نقد فیلم قرارداد. زبان و سبک نقد فیلم رویکردی میان رشته‌ای به نقد دارد و در واقع «گفتمان نقد» را از خلال بررسی نمونه‌های نقد معتقدان و نویسنده‌گان سینمایی وامی کاود و، از این بابت، شاید بتوان رویکردش را به نوعی «فرانقد» یا «تحلیل گفتمان نقد»، با تأکید روی زبان و سبک نوشتار و عوامل مؤثر بر این دو، دانست. به لحاظ روش‌شناختی، نویسنده‌گان جستارهای کتاب در تحلیل‌هاشان غالباً بر دروش کلی تکیه می‌کنند و میان این دو پیوسته در رفت و آمدند؛ تحلیل گفتمان و نوشتار معتقدان بر جسته (به شکلی کلی و کلان) و «خوانش دقیق» نمونه‌هایی از نقد آن‌ها برای تبیین و تثبیت گزاره‌ها و آرای مطرح شده درباره‌ی زبان و سبک یا، به عبارتی، جهان فکری-زبانی-سبکی‌شان.

جستارهای این کتاب طیف گسترده‌ای از نوشتارها و نقدهای سینمایی را - از متونی با رویکردهای فلسفی و سیاسی و جامعه‌شناختی گرفته تا ریویوهای کوتاه ژورنالیستی - تحلیل می‌کنند و عمده‌تاً روی آثار و نوشتارهای نویسنده‌گان و معتقدانی متمرکزمی‌شوند که زبان و سبک متمایز و یگانه‌ای دارند؛ نویسنده‌گانی که نوشتارشان هم رنگی از زبان و سبک شخصی دارد و هم متأثر از حال و هوای فیلم یا آثار سینماگری

است که درباره اش می‌نویسند. در نگاهی کلی و برای سهولت پیگیری مطالب کتاب، شاید بتوان متون یا نقدهایی را که در جستارها یا بدان‌ها اشاره شده یا به تفصیل از آن‌ها صحبت به میان آمده در چهار گروه زیر دسته‌بندی کرد:

یک. نوشه‌هایی که فیلم را جهان با «متن» می‌خوبستند می‌انگارند، چندان به ارتباطات بینامتنی یا به نسبت فیلم با فیلم‌ها یا «متون» دیگر وقوعی نمی‌نهند و منحصرأ روی ارتباطات درون‌متنی، مانند شیوه‌ی داستان‌پردازی و روایتگری فیلم، تدوین و پیوند ناماها، حرکت دوربین، نحوه‌ی بازی‌ها و مسائلی از این دست متمرکزمی‌شوند. این نوشه‌ها عموماً خصلتی مشاهده‌گرانه و بیانی عینی و زبانی عاری از واژگان ارزش‌داورانه دارند. در رویکردهای افراطی‌تر این شیوه، نوشتار بیش از آن‌که «نقد» باشد، به «تحلیل» می‌بسیار دقیق و مهندسی شده بهلو می‌زند. نمونه‌هایی از این نوع نقدها را می‌توان در برخی نوشه‌های رمون بلور (مانند تحلیل او درباره‌ی پرندگان آلفرد هیچکاک) مشاهده کرد که در آن‌ها نویسنده با تیغ تیز عینیت اجزای فیلم را موشکافانه تشریح می‌کند و «ذهنیت» شن غالباً در این تحلیل‌ها راهی ندارد. علاوه بر مطالعات سینمایی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، حوزه‌ی نسبتاً جدیدی نیز در زبان‌شناسی کاربردی با عنوان «تحلیل گفتمان فیلم» چنین روشی را در تحلیل دقیق، جزء‌به‌جزء و نمایه‌نمای فیلم به کار می‌برد و از روش‌شناسی ویژه‌ای که مبتنی بر تحلیل هم‌زمان متن و تصویر با تقطیع نماهast است برای شرح و تبیین نظریه‌های زبان‌شناختی در فیلم استفاده می‌کند که به تحلیل «چندرسانه‌ای» موسوم است.^۱

دو. نوشه‌هایی که «نقد» و «نظریه» را در می‌آمیزند، به گونه‌ای که در آن‌ها دو ساحت نقد و نظریه درهم بافته می‌شوند و از یکدیگر جدا نمی‌باشند. این نقدها را بنا بر وزنی که به نقد یا نظریه می‌دهند می‌توان به گونه‌های مختلفی دسته‌بندی کرد: برخی از این آثار که مشخصاً با عنوان «نظریه‌های فیلم» شناخته می‌شوند گونه‌ی مشخصی از فیلم‌ها را می‌ستانند و به آن‌ها می‌پردازند (مانند نظریه‌های زیگفرید کراکوئر (۱۹۴۷)، رودولف آرنایم (۱۹۷۷) و سرگی آیزشتاین); دسته‌ای دیگر دستاوردهای فیلم را در بستر ماهیت رسانه یا فرهنگ تصویری می‌کاوند (مانند نوشه‌های آندره بازن (۱۹۷۱)، وی اف پرکینز (۱۹۷۲)، استنلی کاول (۱۹۷۹)، آنت مایکلسن (۲۰۱۷)، لورا مالوی (۲۰۰۹) و توماس الزسر (۲۰۱۶)); گروهی دیگر

رویکردهایی تاریخی، جامعه‌شناختی و سیاسی-اجتماعی به فیلم دارند (مانند ریموند دورنیات (۱۹۷۶، ۱۹۷۶) و توماس الزرس (۱۹۹۶)); دسته‌ای دیگر نیز، با تمرکز روی مفاهیم فلسفی و زیبایی‌شناختی، سینما در کلیتش یا فیلم‌های مشخصی را در مقام آثار نمونه و شاخص بررسی می‌کنند و اساساً نظریه را در نسبت با این آثار مطرح می‌کنند و پیش می‌برند (مانند نظریه‌های ژیل ڈلوز (۱۹۸۳، ۱۹۸۵)، ویوین ساچک (۱۹۸۰، ۱۹۸۷)، پیتر وولن (۱۹۹۶، ۲۰۰۱)، استیون شاپیرو (۲۰۲۱) و توماس الزرس (۲۰۰۴)). گونه‌ی افراطی‌تری نیز از این نوع نقد وجود دارد که در آن نظریه از فیلم پیش می‌گیرد. به بیان دیگر، فیلم بهانه و دستاویزی می‌شود برای تبیین، تدقیق، توصیف، توضیح، تعمیق، تقویت و به کرسی نشاندن (و شاید اعتبارخواهیدن به) نظریه، نویسنده‌گان چنین متونی عموماً در حوزه‌ها یا رشته‌های دیگری غیراز سینما تخصص دارند و فیلم را در مقام متنی برای واکاوی نظریه به کار می‌برند و نظریه‌های انتزاعی، مانند نظریه‌های روان‌شناختی، را به تعبیر کلیشن و کلئون «ماهرانه» و «مبکرانه» با نقد ارزش‌داورانه در هم می‌آمیزند (مانند اسلوی ژیلک (۲۰۰۰ و ۲۰۰۱)، تانیا مودلیسکی (۲۰۰۵) ولی ایدلمن (۲۰۰۴)).

سه. نوشته‌هایی که فیلم را در بستری گستردہ‌تر و در چشم‌اندازی وسیع‌تر و همه‌جانبه‌تر می‌بینند و، با درنگ بر مناسبات بین‌امتی، در پی یافتن پیوند‌هایی میان فیلم با فیلم‌های دیگر تاریخ سینما و حتی حوزه‌های هنری دیگری مانند هنرهای تجسمی و ادبیات‌اند. گاه این‌گونه نوشته‌ها رویکرد دوم را به شکلی کلان‌تر، گستردہ‌تر و به عبارتی جهانی‌تر به کار می‌برند، به این معنا که فیلم را در بستری نظری می‌کاوند و، در عین حال، آن را به تجربه‌های زیبایی‌شناختی خودشان گره می‌زنند. در نتیجه، نقد نه سردی، سختی و خشکی عینیت محض را داراست و نه تماماً برگرفته از ذهنیت نویسنده یا منتقد است. به بیان دیگر، در این حالت، نوشتار خاستگاه‌هایی نظری دارد، اما یکسری به آن‌ها سرنمی نهد و با درک نویسنده از فیلم و تجربه‌های زیبایی‌شناختی و غیرزیبایی‌شناختی او در عرصه‌های گوناگون پیوند می‌خورد. روابط بین‌امتی در نوشتارهایی از این دست پررنگ‌اند. چنین رویکردی فیلم را سیاره‌ای در کهکشان تاریخ سینما و به طور کلی تر هنر و زندگی می‌داند که معناش را نه فقط از خود و جهان برساخته‌اش بلکه از ارتباط با سیارات و ستارگان دیگر – تاریخ سینما، فیلم‌ها، رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و تاریخ هنر – می‌گیرد. در این نوشته‌ها، نویسنده در متن حاضر

است یا دست کم پرهیبیش احساس می‌شود، از آن جا که متن با مشاهدات و تجربه‌ها و داوری‌های شخصی اش ارتباط تنگاتنگ دارد، رد او را می‌شود در لحن و زبان و سبک پی‌گرفت، از این‌رو، می‌توان گفت چنین نوشتهداری عمدتاً «سبک‌مند» نداشت؛ نوشتهداری سرژ دنه، مَنی فاربر، جیمز کائنت و شیگه‌هیکو هاسومی عمدتاً در این دسته جای می‌گیرند.^۲

چهار. نقدهای رُورنالیستی یا نقدهای ارزش‌داورانه‌ی غالباً کوتاهی که حاصل نخستین مواجهه‌ی منتقد با فیلم‌اند و «گونه» یا «سبک» ثبت شده و بسیار ریشه‌داری در تاریخ نقد فیلم به حساب می‌آیند. بسیاری از منتقدان و نویسنده‌گان بر جسته‌ی سینمایی (مانند مَنی فاربر، پالن کیل، اندرورو سارس، سرژ دنه، وی اف پرکینز، دیوید تامسن و جاناتان رُزنبام) در این گونه‌ی نوشتاری طبع‌آزمایی کرده‌اند و پریویوها و نقدهای رُورنالیستی بسیار مهم و قابل اعتمادی نوشته‌اند.^۳

گردآورنده‌گان کتاب، الکس کلیتن (استاد مطالعات سینمایی در دانشگاه بریستول) و اندرو کلیون (استاد مطالعات سینمایی در دانشگاه آکسفورد)، علاوه بر حوزه‌ی تخصصی شان، به زمینه‌های بینارشته‌ای مرتبط با موضوع کتاب، مانند «زبان و تحلیل گفتمان»، نیز علاقه‌مندند و در آثارشان به حوزه‌های بینارشته‌ای دیگر مرتبط با سینما پرداخته‌اند. هدف اصلی این دواز گردآوری چنین کتابی بحث درباره‌ی چالش‌ها و دشواری‌هایی است که سینما بر سر راه نوشتار نقادانه و ارزش‌داورانه می‌گذارد: نقش زبان و مؤلفه‌های زبانی و وجهه‌های زبان‌بنیاد و زبان‌محور در شکل خُرد و کلان آن – از واژگان و ساختارهای زبانی گرفته تا علامت‌نگارشی و سجاوندی و سبک‌وسیاق و لحن و جهان ذهنی نویسنده، و نیز نقش ابژه‌ی نقد در شکل‌دهی و جهت‌دهی متن نقادانه. البته، این کتاب هدف دیگری را نیز پی می‌گیرد: کشاندن مباحث نقد و نوشتار نقادانه، در مقام دستاوردهایی زبان‌نهاد، به حوزه‌های دانشگاهی، نهادی که کمتر به نقد فیلم از منظر زبان و مؤلفه‌های وابسته به آن (سبک، لحن، ساختار و واژگان) پرداخته. مخاطبان این کتاب – به سبب وسعت و تنوع جستارها – طیف وسیعی را در بر می‌گیرند: منتقدان، سینه‌فیل‌ها، دانشگاهیان، فیلم‌پژوهان، دانشجویان رشته‌های سینما، مطالعات سینمایی و زبان‌شناسی (به ویژه تحلیل گفتمان و مباحث بینارشته‌ای میان زبان‌شناسی و سینما)، علاقه‌مندان نقد و نقدنویسی، و همه‌ی کسانی که دغدغه‌ی «زبان و سبک نقد فیلم» را دارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. گرداوندگان کتاب در مقدمه شان به این رویکرد پرداخته‌اند.
۲. مثلانگاه کنید به

Bateman, J.A. and Schmidt, Karl-Heinrich (2012) *Multimodal Film Analysis*. London: Routledge.

Norris, S. (2012) *Multimodality in Practice: Investigating Theory-in-Practice-through-Methodology*. London: Routledge.

Wildfeuer, J. (2014) *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. London: Routledge.

Baldry, A. and Thibault, J. (2006 [2010]) *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox.

۳. مثل‌منی فاریر فیلم را در بستری گسترش ده، مشخصاً در پیوندی تنگاتنگ با هنرهای تجسمی، به خصوص نقاشی، و فرهنگ آمریکایی، می‌کاود و حتی در تشریح و تبیین عناصر آن از اصطلاحات مختص به تاریخ هنر بهره می‌گیرد و شرح و توصیف‌هایش را با زبان و سبک نوشتاری خاص خود – مانند استفاده از واژگانی تک‌جهجایی یا ترکیب‌هایی چندبخشی (نظری زنجیره‌ای از قیدها و صفت‌ها که در توصیف یک شخصیت، کنش، حرکت یا ریاست به کار می‌رود) یا مفاهیم و اصطلاحاتی که ریشه در فرهنگ آمریکایی دارند – در رهم می‌آمیزد.

۴. لازم است یادآوری کنیم که این دسته‌بندی‌ها نسبتاً کلی و براساس رویکردهای کلان آثار نویسنده‌گان، منتقدان و فیلم‌پژوهان اند. مرزهای میان این دسته‌بندی‌ها سخت و نفوذناپذیر نیستند و می‌شود دسته‌بندی‌های دیگری را هم که گاه می‌توانند تلفیقی از این گونه‌ها باشند برای نوشتارهای سینمایی در نظر گرفت.

عنابع

- Arnheim, R. (1977[1997]) *Film Essays and Criticism*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bazin, A. (2005 [1971]) *What is Cinema? Vol 1 & 2*. Berkeley: UCP.
- Bellour, R. 2001[1969]) *System of a Fragment*. Trans. B. Brewster, in C. Penley (ed.), *The Analysis of Film*. Bloomington: IUP.
- Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA: HUP.
- Deleuze, Gilles (2002 [1983]) *Cinema 1: The Movement Image*. London & New York: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (2005 [1985]) *Cinema 2: The Time Image*. London & New York: The Athlone Press.

- Durnat, R. (1970) *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence*. London: Faber and Faber.
- Durnat, R. (1976) *Durnat on Film*. London: Faber and Faber.
- Eldman, L. (2004) *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC: Duke University Press.
- Elsaesser, T. (1996) *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2004) *Harun Farocki: Working on the Sightlines*. Amsterdam: AUP.
- Elsaesser, T. (2016) *Film History as Media Archaeology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2018) *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*. London: Bloomsbury.
- Farber, M. (1998 [1971]) *Negative Space: Manny Farber on the Movies*. New York: Da Capo Press.
- Kracauer, S. (2004 [1947]) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. NJ: Princeton University Press.
- Michelson, A. (2017) *On the Eve of the Future: Selected Writings on Film*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Modelska, T. (2005) *The Woman Who Knows Too Much*. Abingdon: Routledge.
- Mulvey, Laura (2009) *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)* (Second Edition). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Perkins, V.F. (1972) *Film as Film*. London: Penguin.
- Shaviro, S. (2021) *Extreme Fabulations: Science Fictions of Life*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sobchack, V. (1980) *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film 1950-1975*. South Brunswick, NJ & New York: A.S. Barnes/London: Thomas Yoseloff.
- Sobchack, V. (1997 [1987]) *Screening Space: The American Science Fiction Film*. NJ: Rutgers University Press.
- Woollen, P. and Hillier, J. (1996) *Howard Hawks, American Artist*. London: BFI.
- Zizek, Z. (2000) *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: UWP.
- Zizek, S. (2001) *The Fight of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London: BFI/Palgrave.

مقدمه؛ زبان و سبک نقد فیلم



الكس كليتون واندرو كلون

ترجمه‌ی بابک کریمی و سعیده طاهری

نقد فیلم، به تعریف ما، فرمی از نوشتار است که به فیلم همچون دستاوردي بالقوه می‌نگرد و در صدد است وجه تمایز و کیفیت (یا بی‌کیفیتی) آن را از طریق نوشتار منتقل کند. نقد فیلم به باور اغلب مردم چیزی است که روزنامه‌نگار کوته‌فکریا همان منتقد فیلم نوشته و به ما می‌گوید فیلمی ارزش دیدن دارد یا نه. بارزترین مشخصه‌ی ریویوی ژورنالیستی یا اینترنتی اعلام قضاوت‌های نویسنده درباره‌ی بازیگری، داستان یا فیلم برداری است (که غالباً نیز سطحی درک شده‌اند). اگر نویسنده بروسوشه‌ی مبالغه و استفاده‌ی بی‌حساب از صفت‌های عالی غلبه کند و از صفت‌های نغمه‌نمایی مانند «جسورانه»، «سیاه»، «درخشان»، «سینمایی»، «سبک‌مند»، «تفکربرانگیز» یا «واقعی و شبیه به زندگی»، و نیز از نظام‌های ارزشی بی‌معنا، احمدقانه و کسل‌کننده‌ای که به صفت‌هایی از این دست چسبیده‌اند اجتناب کند، نقد او می‌تواند لذت‌بخش ترو مفیدتر باشد. به باور ما، نقد فیلم می‌تواند از این نیز بسیار فراتر برود. بهترین نقد‌ها دل‌بستگی‌مان را به فیلم‌ها عمیق تر و معناها و دیدگاه‌های تازه‌ای را آشکارو درک مارا از رسانه‌ی سینما گسترده‌تر می‌کنند، پیش‌فرض‌هایمان درباره‌ی ارزش‌ها را به پرسش می‌گیرند و قوه‌ی تمیز و تشخیص مان را تیزتر می‌کنند. به علاوه، نقد‌هایی از این دست می‌کوشند بیانی تازه برای آنچه بیابند که مخاطب می‌بیند و می‌شنود، و ساحت صدا و تصویر و کنش و اشیا را با عرصه‌ی واژگان و مفاهیم پیوند بزنند. از این‌رو، درگیر شدن با فیلم به واسطه‌ی نقد صرفاً به معنای مواجهه با یک سلسله بحث و نکته نیست، بلکه به معنای ورود به ساحت زبان و سبک است.

ادرین مارتین در جستاری شیوا و مفصل، ضمن واکاوی تاریخ نقد و تحلیل فیلم، این پرسش را مطرح می‌کند که چرا در مباحث نقد نحوی صورت‌بندی نوشته‌های فاریر - یا رُزنبام یا دیوید تامسن یا مگان موریس - غالباً پیش‌پا (افتاده، بی‌اهمیت، تجملی، افراطی یا صرفاً ارزشی مازاد تلقی می‌شود...) در نوشته‌های این منتقلان، نوشتار از محتوا جداست؛ محتوایی که یا لعن و نفرین، یا ستایش و تحسین می‌شود. مارتین با اشاره به این که «نوشتن صرفاً به 'بدنویسی' (در هم و بره نویسی، پراکنده‌گویی و آشفته‌نویسی) و 'خوش‌نویسی' (حن شوخ طبعانه، مهیج، باروح و جاندار) خلاصه نمی‌شود» در پی تعریف بهتری از «کنش نقدنویسی» است، «نقدی با ویژگی‌های دراماتیک که می‌تواند جادوکند، دهان به دهان بچرخد و تحول یابد». او با نقل عبارتی از جاناتان رُزنبام اضافه می‌کند: «در سبک، باید با چیزی 'رازاً لود و در عین حال مادی و عینی' دست و پنجه نرم کنیم و در این کشاکش به سازش برسیم» (مارtin ۱۹۹۲: ۱۳۱). مجموعه جستار حاضر در پی پاسخ‌گویی به فراخوان مارتین است. حاصل این «کشاکش و سازش» با موضوع سبک و زیان بازشناسی دقیق‌تر «کنش نقدنویسی» و، در نهایت، رسیدن به معنایی استوار تراز دستاوردها و ظرفیت‌های نقد فیلم است.

به عقیده‌ی ما، ظرفیت‌های زبان و سبک نوشتار در نقدنویسی دست کم انگاشته شده‌اند. اگر نقد در فرهنگ کلی با ریویون‌نویسی‌های سرسری متراffد بوده، به همان اندازه فرصت‌هایی در حوزه‌های دانشگاهی مطالعات سینمایی برای پرداختن به آن وجود داشته؛ اما، به رغم این حضور همیشگی، نقد فیلم (برخلاف نقد ادبی) هرگز جای پایش را در مطالعات سینمایی محکم نکرده است. مطالعات سینمایی در حوزه‌های دانشگاهی نهادینه شده، اما تصور غالب چنین بوده که نقد فاقد دقت تحلیلی و پژوهشی و بینش اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و تاریخی است و، بی‌هیچ هدف و مقصد روشنی، هرگز به مسائل «مهم و اساسی» نپرداخته، به لحاظ نظری غیرهوشمندانه و نه‌چندان متفکرانه و به لحاظ زبانی نیز ابتدایی، ناپاخته و وابسته به زبان عادی و روزمره بوده است. گرچه شاید آرزوی‌هایی از این دست هرگز آگاهانه مطرح نشده‌اند، اما کماکان پیش‌فرض‌هایی غیرعلنی درباره‌ی نقد بوده‌اند و روی جریان‌ها و سمت و سوهای آموزش مطالعات سینمایی تأثیرگذاشته‌اند.

هدف و اصول «نقد فیلم»، که همواره در حاشیه‌ی حوزه‌های دانشگاهی سینمایی قرار داشته است، همیشه با کج فهمی‌ها همراه بوده‌اند، چراکه نقد معمولاً به معنای

«تحلیل دقیق و جزء به جزء متن» (یا گونه‌ای از آن) بوده و همین امر نیز به این کچ فهمی‌ها دامن زده است. این تحلیل‌ها، که سروشکلی کمایش فرمالیستی دارند، به لحاظ سبک تفسیر و نثر عمدتاً به دیدگاه‌های شخصی به دیده‌ی شک می‌نگردند. اخیراً «تحلیل متن» کاربرد گسترده‌تری پیدا کرده و به صورت بخشی درآمده که هر مطالعه‌ی دانشگاهی ای را که ارجاعی به صدا و تصویر فیلم دارد در بر می‌گیرد. در این میان، دسته‌ای از فیلم‌ها، به جای آن که موضوع نقد قرار بگیرند، به مسائلی تحلیلی تبدیل شده‌اند و به عنوان نمونه‌هایی^۱ برای بررسی موضع، زیرمتن‌ها و گرایش‌های فرهنگی، تاریخی و نظری به کار می‌روند.^۲ این امر در مورد مطالعات زیبایی‌شناسی محور نیز صدق می‌کند. نوشتار دانشگاهی در پی نتیجه خنثاً، عینی و خبری است، و به طور کلی به سویه‌های شخصی و قضاوت‌های ارزش‌گذارانه درباره‌ی فیلم – به استثنای نقدهای ایدئولوژیک (مثل‌آزمانی که فیلمی به نحوی دچار «خطا و کچ روی» شده و یک گروه اجتماعی را «مثبت» بازنمایی کرده) – به دیده‌ی شک می‌نگرد. به نظر می‌رسد که تحلیل‌های جدی دانشگاهی باید حساب شان را از واکنش‌های ارزش‌گذارانه‌ی تماشاگران معمولی و یادداشت‌نویسان ژورنالیستی «کوتاه فکر» – نظیر «این بازیگر واقعاً در این فیلم خوب ظاهر شد» یا «این قطعاً بهترین فیلم این بازیگر است» – جدا کنند.^۳ در مطالعات دانشگاهی، فیلم‌ها غالباً کارکرده تبیینی دارند (سودمندی فیلم در تأیید یا رد یک فرضیه یا نظریه تعیین‌کننده‌ی ارزش آن است) و فاقد ارزش نقادانه‌اند (دستاوردهای فیلم تعیین‌کننده‌ی ارزش آن‌اند). با وجود این، نوشتارهای سینمایی – در هر فرم و قالبی، از انتخاب فیلم و مثال‌ها گرفته تا پیش‌فرض هاشان – یا تهمنده‌ها و پس‌مانده‌های نقد فیلم‌اند یا به دلیل فقدان نقد تولید شده‌اند. یکی از آرزوهای این کتاب این است که کمک‌حال نقد فیلم باشد تا از آن تجسم شبح‌آلود و نامشروعش خارج شود و از نوظهور کند.

استنلی کاول، با نظر به آرای ایمانوئل کانت که خاستگاه نقد را در تجربه‌ی لذت و میل به تبادل ارزش می‌داند، ایده‌ی مفیدی درباره‌ی نقد مطرح می‌کند:

در انتخاب فیلم‌ها، شرطی بسیار مهم و ضروری را در نظر می‌گیرم... این که این فیلم‌ها سینمایی و به لحاظ زیبایی‌شناختی ارزشمند باشند، و در انتخاب‌نم، با نظر به این ویژگی‌ها، اساساً دو معیار را در ذهن دارم: ۱) خودم شخصاً آن‌ها را ارزشمند بدانم (در معنای ارزش زیبایی‌شناختی کانتی، خودم اظهار کنم این فیلم‌ها لذتی

را برایم فراهم می‌آورند که ناگزیر باید آن را با دیگران تقسیم کنم؛ قضاوتی که مرا برآن می‌دارد دیگران را به موافقت با آن ببینم، حتی با علم به این که ممکن است با نظرم به مخالفت برخیزند، یا من را بابت آن ملامت کنند؛^{۲۰} آمده‌ام با نقد دلیلی (مختصر یا مفصل) برای لذت وافرم بیاورم که گویای تجربه‌ی من از جزئیات موضوع است؛ خلاصه آن که به واسطه‌ی نقد فیلم نشان می‌دهم موضوع – به تعبیر والتربینیامین در «مفهوم نقد در رمان‌تیسم آلمانی» – نقدپذیریا به بیانی تفسیرپذیر است، چراکه اثری که نتوان نقدش کرد اثری هنری به شمار نمی‌آید.

کاول ۲۰۰۵ ب: ۲۹۷

به اعتقاد کاول، «ارزش» ذاتاً با انگیزه‌ی آنی و شدیدی مرتبط است که فرد را برآن می‌دارد «از طریق کنش نقد (مختصری یا مفصل)» این «ارزش» را با دیگران در میان بگذارد. او در مجموعه جستاری درباره‌ی رابطه‌ی فلسفه و نقد بحث درباره‌ی واگن دسته‌ی موزیک (وینسنت مینلی، ۱۹۵۳، آمریکا) را با صحنه‌ی قدم زدن فرد آستر روی سکو آغاز، و سپس بحثش را پیرامون آن ساختاریندی می‌کند، چراکه گویی این صحنه «او را برآن داشته به لذت ناشی از تماشای آن واکنش نشان بدهد» و، در نتیجه، «اضطراری گریزناپذیر برای درمیان‌گذاشتن آن با دیگران» در او ایجاد شده است (کاول ۲۰۰۵ ب: ۲۹-۲۶). کاول این لذت را «مداوم» توصیف می‌کند: گیرایی لذت‌بخش اثررهایش نمی‌کند و او را برآن می‌دارد درباره‌اش حرف بزند. منتقد «با علم به این که ذهنیتش ممکن است با مخالفت و ملامت رو به رو شود» آن را ابراز می‌کند و خطرپذیرفته نشدن را به جان می‌خرد. در عین حال، این میل به درمیان‌گذاشتن لذت به معنای آن است که دیگران هم در صورت مواجهه با اثر می‌توانند لذت مشابهی را احساس کنند. به این ترتیب، قضاوت درباره‌ی ارزش [اثر] صرفاً عملی از سرهواهوس نیست، بلکه جریانی است که می‌تواند به توافقی بین‌الذهانی بینجامد، آن‌گاه که نقد زمینه‌های تبادل‌پذیر این قضاوت را در قالب یک گفتمان فراهم (و به عبارتی اثر را «نقدپذیر») می‌کند.

کاول «نقدپذیر» را با «تفسیرپذیر» برابر می‌داند و در جایی دیگر می‌نویسد: «شرط آن که چیزی 'تفسیر' در نظر گرفته شود این است که... بتواند با تفسیرهای ممکن دیگر هماوردی کند» (کاول ۱۹۸۱: ۳۶). بنابراین، هر دیدگاه یا ادعای نقادانه‌ای به طور ضمنی وجود یا احتمال وجود دیدگاه‌های دیگر را به رسمیت می‌شناسد (و باید

بشناسد). براین اساس، می‌توان برای یک متن واحد معانی متعددی قائل شد، حتی اگر قضایت از تجربه‌ی ذهنی یکه‌ای برآمده، ولحن شدیداً مصرانه‌ای داشته باشد. شخصیت و هویت منتقد است که می‌بیند و می‌نویسد، از این قرار، نقد از آن اوست. عباراتی که پیش‌تر از کاول نقل شدند روی سه بعده تمام‌اً مرتبط به هم نقد تأکید می‌کنند: وجه تصدیقی یا اظهاری نقد («بیانیه‌ای که می‌گوید [اثر‌هنری] لذتی را برای من فراهم آورده است»؛ وجه بلاغی والتزامی نقد («من قضایتی [درباره‌ی اثر‌هنری] دارم و مایلم دیگران با آن موافقت کنند»؛ وجه توجیهی واستدلالی («که نشان می‌دهد تجربه‌ی من از اثر‌هنری ریشه در جزئیات موضوع دارد»). وجه آخر بسیار مهم است، چراکه ادعاهای مطرح شده در نقد به واسطه‌ی دست‌گذاشتن برویگی‌های اثر-که مستقل‌اً می‌توان آن‌ها را بازشناخت -اعتبار می‌یابند.

به همین دلیل، به رغم آن‌که خاستگاه نقد الزاماً تجربه‌ی شخصی است، می‌بل به درک بین‌الاذهانی به معنای آن است که به صراحة نمی‌توان نقد را امری «ذهنی» دانست. در واقع، امر «عینی» و امر «ذهنی» از جمله دوگانه‌های نادرستی‌اند که به هر تقدیرقدری پنهانی در خودشان دارند. رولان بارت در نقد و حقیقت، رساله‌ی کوتاه‌اما مستدلش درباره‌ی چیستی و فواید نقد ادبی، به شباهت موجود درباره‌ی ذهنی بودن نقد می‌پردازد:

عموماً مراد از نقد «ذهنی» گفتمانی کاملاً استوار برآی و نظرفرد است که به هیچ وجه موضوع را در نظر نمی‌گیرد؛ نقدی که (برای حمله‌ی مؤثربه آن) تصور می‌شود چیزی بیش از بیان آشوب‌زده و پرگوی احساسات شخصی منتقد نیست. برای شروع می‌توان چنین استدلال کرد که ذهنیت‌گرایی نظام‌مند یا، به بیان دیگر، ذهنیت فرهنگ‌بنیاد (به این معنا که برآمده از فرهنگی مشخص است) با محدودیت‌های عظیمی مواجه است که خودشان در نمادهای اثر ریشه دارند. این ذهنیت‌گرایی نظام‌مند در مقایسه با عینیتی غیرفرهنگی - که شناخت و فهمی از خود ندارد و مانند پدیده‌ای طبیعی در پس واقعیت محض سنگر گرفته است - فرصت‌های کلان‌تری برای نزدیکی به موضوع ادبی دارد.

برات ۳۵: ۲۰۰۴

دفاع بارت از نقد «ذهنی» در برابر بدگمانی‌های موجود درباره‌ی ذهنیت‌گرایی در نقد بر آن است که ذهنیت‌گرایی ماهیتی ضد‌اجتماعی، مبهم و مبتنی بر احساسات بی‌پایه

و تصادفی نیست، بلکه اساساً به جهان خارج از ذهن نیز مرتبط است، با آن شکل یافته و در آن مشارکت دارد. او در سراسر کتاب به نحوی بنیادین تربه این می‌پردازد که حتی اگر اثر به زمان و مکان دیگری تعلق داشته باشد، منتقد می‌تواند با ذهنیتش به موضوع «نژدیک» شود و «حقیقت» آن را آشکار کند. عبارت «سنگرگفتن در پس واقعیت محض» مبین روش شناسی مدرن‌تری است که در آن همواره بیم آن می‌رود که ذهنیت نویسنده بی‌طرفی «یافته‌ها» را ملوث کند. پژوهش‌های بسیاری در حوزه‌ی مطالعات سینمایی «خودشان» را منبعی بی‌ارزش می‌شمارند و در پی یافتن و توجیه ادعاهایی بیرون از آن‌اند؛ به این ترتیب، اغلب تلویحًا و صراحتاً به تماشاگرِ واقعی و عینی (به رغم دشواری درک چنین موجودی) ارجاع می‌دهند.

به گفته‌ی جرج تولس، مشکل آن جاست که «اگر تمام مسائل مربوط به هویت شخصی به شکلی نامحدود مشکل‌آفرین‌اند... [پس] چگونه می‌توانیم با اطمینان بازنمودهای معناداری را از 'دیگران' ترسیم کنیم؟» (تولس ۲۰۰۱: ۸۳) او احساس می‌کند نمی‌تواند از موضع تماشاگری‌بی طرف بنویسد، چراکه «این تماشاگری‌بی طرف را آن قدر نمی‌شناشد که بتواند از جانبِ او یا به جای او سخن بگوید» (تولس ۲۰۰۱: ۹۹).

تولس در ادامه چنین می‌نویسد:

گزارش‌های طولانی و پی‌درپی درباره‌ی این‌که تماشاگران چه چیزی را در فیلم «دیده‌اند» زمانی به لحاظ نظری سودمندند که با نوعی شرح و توصیف شخصی همراه باشند. ما خودمان چه دیده‌ایم و چگونه این بقجه‌ی پیچیده‌ی میل‌ها و ترس‌ها، که همه‌ی تجربه‌های ما از آن نشئت می‌گیرند، به شکل‌گیری و درک آنچه دیده‌ایم کمک می‌کند؟

تولس ۹۹-۱۰۰: ۲۰۰۱

از دیدگاهِ تولس، این «بقجه‌ی پیچیده‌ی میل‌ها و ترس‌ها» روی نحوه‌ی فیلم‌دیدن متأثیر می‌گذارد و هرچقدر هم این «بقجه» غیرقابل اعتماد باشد، باز هم تنها نقطه‌ی شروع قابل اتكای ماست.^۵ او می‌نویسد: «شاید نخستین علامتی که نشان می‌دهد اثر به دستاوردهای پریاری رسیده که ارزش نگاه‌کردن و فهمیدن دارد عمق هم ذات‌پنداری خیالی ما با آن چیزی است که می‌بینیم، و این غالباً در مورد آثار هنری صدق می‌کند» (تولس ۲۰۰۱: ۸۱). نقد فیلم عمدتاً از «هم ذات‌پنداری خیالی» شکل می‌گیرد. برخلاف اغلب پژوهش‌های درباره‌ی متن که روی اهمیت خاستگاه‌های متن و زیرمتن‌های

تاریخی، فرهنگی و ملی آن تأکید می‌کنند، نقد معمولاً روی ویژگی‌هایی متمرکز است که از خلالِ درگیری خیالی یا سایر آشکالِ درگیری با متن و پرداختن به آن در قالبِ جمع و با دیگران (مثلاً در خلالِ گفت‌وگو یا تدریس) آشکار می‌شوند. نقدِ خوب در خلاً عمل نمی‌کند و مستقیم و غیرمستقیم به مقایسه و مقابله‌ی یک اثر با آثار دیگر گرایش دارد – مثلاً در صدد است، با بازشناسی ژانرهای سبک‌ها، امکاناتِ هریک و تفاوت آن‌ها را بازشناسد. چنین نقدی ممکن است برای بررسی دستاوردهای دست‌اندرکارانِ خلاقِ اثريا عناصرو انتخاب‌های دخیل در خلق آن حتی به زیرمتن فیلم نقب بزند؛ ممکن است وسوسه شود به فراخور موضوعات مطرح شده به جامعه، فرهنگ و هنر ارجاع بدهد و با خرسندي تمام میان زمان‌ها و مکان‌های مختلف پل بزند و آن‌ها را به یکدیگر مرتبط کند. هرچند این اطلاعات «خارجی» نه بنیادین‌اند، نه در نهادِ اثر ریشه دارند و نه الزاماً به ارزیابی اثر مشروعتی می‌بخشنند. در نهایت، نقد عملی مشاهده‌گرانه است و به اثر ضمنن پیدایش آن واکنش نشان می‌دهد. فقدان دانش سبب می‌شود جنبه‌هایی از اثر از نظر مغفول بمانند و ممکن است به فهم نادرست یا نسبت دادن‌های نابجا بینجامد، اما جبران کم‌دانشی یا سوء‌تعبیرهای احتمالی آشکارشدن بیش از پیش متن به سببِ شکل‌گیری پیوندهای جدید است. پژوهش‌های جدید عمدتاً فیلم را آنجایی می‌انگارند، اما این پرسشِ جالب مطرح می‌شود که چگونه ما آن را این‌جایی می‌دانیم؛ اگرفرضاً فیلم از مکانِ امن و مألوفِ ما بسیار دور است، پس چرا در نگاه من به دستاوردهای ماند؟

بی‌اعتمادی به ذهنیت‌گرایی و تشکیک و بدگمانی به ارزش‌داوری پابه‌پای هم پیش می‌روند. از دیدگاه منتقد، ارزش‌داوری صرفاً محتمل‌الوقوع یا اختیاری نیست، بلکه جزءِ ذاتی تجربه‌ی فیلم دیدن است. متن با ارزش‌داوری برای ما معنا پیدا می‌کند: معنایی که برای ما و فقط ما دارد. اثرنزد تماشاگر، بنا به احساسی که طی فیلم درباره‌ی شخصیت‌ها و موقعیت‌ها پیدا می‌کند (که در واقع این قدرت تأثیرگذاری اثر یا ارتباطِ تماشاگر با آن به کیفیتِ بیان اثر بستگی دارد)، می‌تواند ماهرانه، لطیف، احساسی یا حتی مهربان و نوازشگر، کوتاه‌نظرانه یا شیطنت آمیز باشد. می‌توان گفت اغلب فیلم‌ها، اگرنه همه‌ی آن‌ها، با هدفِ خوب بودن ساخته می‌شوند و این هدف بخشی جدایی‌ناپذیر بازنمایی آن‌هاست. در نقدِ فیلم، رابطه‌ی تنگاتنگ میان هدفِ بالقوه‌ی فیلم و عملکرد واقعی‌اش، درست مانند آنچه پیرزنگ، شخصیت‌ها

یا ترکیب‌بندی آشکار می‌کنند، روش و ملموس است. تماشاگر موفقیت فیلم را با قدرت کنترل، اشراف و احاطه‌ی آن بر عناصر تشکیل دهنده‌اش رصد می‌کند؛ و این علاقه و پیگیری صرفاً اضافی نیستند، بلکه به معنای مهم‌انگاشتن همه‌ی مراحل آن از ابتدای پایان اند و لحظه‌به لحظه جریان تماشای فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهند.

البته این رصدگری چندان هم مستقیم و سرراست نیست. فیلم استعداد ویژه‌ای برای پنهان‌کاری دارد و دلیل آن شاید به شکلی متناقض بی‌واسطگی، مادی‌بودگی و قابلیتش برای نمایش و بازنمایی باشد. فیلم سازوکاری بسیار ساده و عادی در ضبط واقعیت دارد و، در عین حال، در استفاده‌ی ساده و بی‌تكلف از تمهیدات احساسی بسیار افراطی است. فیلم‌ها دغدغه‌ی ظاهر و سروشکل خودشان را دارند، از این‌رو غالباً سطحی، مبتذل و عوامانه می‌نمایند و این به ویژه درباره‌ی سینمای عامه‌پستن صادق است که در آن تولیدات تجاری از روش‌های ساده و دم‌دستی رسانه برای تحت تأثیر قراردادن و فریب‌دادن تماشاگر استفاده می‌کنند. متمایزکردن اثر اصیل و واقعی از اثرِ جعلی و تقلیدی، یا اثرِ خلاقانه از اثر آسان‌فهم و معمولی، پیوسته رسالت نقد در همه‌ی زمینه‌های هنری بوده، اما فیلم این وظیفه‌ی خطیر را با تعریف کرده است. هدف کایه دو سینما (در فرانسه) و مووی (در انگلستان)، طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، مشخصاً آشکارسازی هنر در زانرهای پست و آشکال هالیوودی، و تبیین و اثبات این بود که تولیدات هالیوودی صرفاً تجاری و بردگی پوپولیسم نیستند. تولید انبوه فیلم‌ها در عصر استودیوها در هالیوود، که ذاتاً در پی یافتن عناصری ساده‌فهم و عقب‌راندن هنر و کار هنری بود، رویکردهای جدیدی را برای پرداختن به این مسئله‌ی دیرپای نقد می‌طلبید: هنر اصیل چگونه تعریف می‌شود؟

دست و پنجه نرم کردن با فیلم‌های هالیوودی آزمون پرباری برای نقد فیلم بوده است. پایان‌بندی مشهور چه زندگی شگفت‌انگیزی (فرانک کاپرا، ۱۹۴۶، آمریکا) آسان‌فهم، بسیار احساساتی و محافظه‌کارانه است، اما جرج تولس نظر دیگری دارد. او ادعا می‌کند که گرچه قدرت صحنه کاملاً بسته به قراردادها [ای سینمای هالیوود] و احساسات افراط‌آمیز است، اما فیلم پایان سرراستی ندارد:

کاپرا به قراردادها در مقام اولین و سریع‌ترین راه برای ورود به صحنه چنگ می‌زند – درست مانند استیرکه قدم‌های ساده و معمولی اش را کم کم به رقص بدل می‌کند؛ قدم‌هایی که در ابتدای چیزی از حرکت‌های سبک‌پای ابداعی اش در چند لحظه‌ی

بعد رونمی کنند. قراردادها زمینه را برای صحنه‌های بعدی می‌چینند و آن‌ها را به مرکزِ توجه تبدیل می‌کنند، اما ساختارِ صحنه‌ها، که ظاهراً براین زمینه استوار است، از همدستی و همکاری بی‌چون و چرا با فضاسازی معمول و آشنای قراردادها سر باز می‌زند و مستقل عمل می‌کند. کاپرا به پاسخ‌های مألف و آشنا و تا حدی محافظه‌کارانه، که خصیصه‌نمای قراردادها بود، هیچ علاقه‌ای ندارد و با جدوجهد بسیار می‌کوشد لحظه‌ای را بی‌مقدمه از دل این قراردادها بیرون بکشد، طوری که به نحوی مؤثر مرزه‌های این موقعیت آشنا را در هم بشکند و از آن فراتر برود. هدف او خلق لحظه‌ای است که در آن چارچوب‌های موقعیت‌های مشابه را از میان بردارد و بیان جدیدی از دل قراردادها بیرون بکشد. به عبارت دیگر، هدفش فرازمند از قراردادها بدون تضعیف و تحلیل آن‌هاست... کاپرا با این قراردادها تماشاگر را به قلبِ موقعیت دراماتیک می‌کشاند.

تولس ۵۷: ۲۰۰۱

سیاقِ نوشتار تولس به گونه‌ای است که دوگانگی رایج میان «قراردادی»، به معنای غیرخلاقانه، تکراری، نارسا؛ پیش‌بینی‌پذیر، و «غیرقراردادی» را کنار می‌گذارد. مقایسه‌ی کاپرا «که به قراردادها چنگ می‌زند» با استیر «که قدم‌های ساده و معمولی اش را به رقص بدل می‌کند» نمونه‌ی روشنی برای تبیینِ موقعیتی است که در آن قراردادها امکان‌آفرین‌اند، نه محدودیت‌زا. به جای آن که قراردادها بن‌بستِ خلاقیت‌ها یا دستاویزِ ضعیفی برای تکرار کلیشه‌ها باشند، از نو صورت‌بندی می‌شوند و، به تعییر تولس، نرم و تَرَوْفَرْ شکل‌گیری یا ظهورِ چیزی خلق‌الساعه را تسهیل می‌کنند. قراردادها درست مانندِ قدم‌ها می‌توانند «ساده»، «معمولی» و عادی باشند که در ابتدا چیزی از آنچه در چند لحظه روی می‌دهد رونمی‌کنند، اما نکته‌ی مهم ظرفیت بالقوه‌شان است، چراکه لحظه‌ها و صحنه‌ها «ظاهراً برپایه‌ی این زمینه استوارند». معنای این بالقوگی از طریق سبکِ نثر، به‌ویژه با به‌کارگیری درخشانِ فعل‌ها، منتقل می‌شود: افعالی که حرکت و پویایی را منتقل می‌کنند – «چنگ زدن» و «با قدم‌های ساده و معمولی راه رفتن» – جای خودشان را به افعالی می‌دهند که به دگرگونی اشاره دارند – «سر باز زدن»، «درهم شکستن» و «فرازمند». تحول مسخ مانندِ افعال (مانندِ تبدیل پیله‌ی ابریشم به پروانه) به صراحةً بیان نمی‌شود، اما این تغییر و تکوین تدریجی برای حفظِ تأثیرگذاری کلی متن ضروری است. قراردادها، مانندِ شفیره‌ی کرم ابریشم، ساکن و پنهان یا در سایه‌اند – اما آنچه پدید می‌آورند «از همدستی و همکاری

بی‌چون و چرا با فضاسازی معمول و آشنای قراردادها سر باز می‌زند» و «مستقل عمل می‌کند»، از این‌رو، با قوت تمام قادرند زمینه را برای خلاقیت فراهم آورند. مسئله برسیر قراردادی بودن برخی آشکال سینما (مثل هالیوود) یا غیرقراردادی بودن آشکالی دیگر (مثل سینمای تجربی) نیست، چراکه هر نوع سینمایی قراردادها، ویژگی‌ها، زانها یا محدودیت‌های خودش را دارد؛ مسئله این جاست که شیوه‌های قراردادی دیدن و طبقه‌بندی – [وبه بیان دیگر] «همکاری و همدستی بی‌چون و چرا»ی ما با قراردادها – هستند که می‌توانند زمینه ساز سوء‌قضاؤت باشند. هدف نوشتارِ تولس رهانیدن ما از برداشت‌های ایستا و تک‌بعدی است – نه فقط با تشریح نحوه استفاده‌ی کاپرا از قراردادها، بلکه با تبیین خط سیرو پویایی شیوه‌ی کار او.

یکی از شیوه‌های جلی اعتماد خواننده انتقالِ تجربه‌ی دست و پنجه نرم کردن با موضوع نقد [فیلم] در نوشتار و پرهیاز خودشیفتگی، خودمداری و خودبینی است – به‌ویژه در نوشنتم درباره‌ی فیلم‌هایی که به علتِ ضعف‌های تماماً عیان کنار گذاشته می‌شوند. اندرو بربتن به رغم کاستی‌های فراوان حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید (استنلی کریمر، ۱۹۶۷، آمریکا) – فیلمی که بسیار از آن متنفر است – همچنان آگاهانه و «بیش از هر چیز» به «بازی تریسی و نمایش واقعی احساسات» در صحنه‌ی پایانی توجه می‌کند:

بازی درخشنان اسپنسر تریسی به نحوی چشمگیر با خیرخواهی محتاطانه و متفرغناهی فیلم مغایر است. در فیلمی که ویژگی بارز آن جلوه‌های دراماتیک تصنیع و پرطمطران – مانند خلوص و صمیمت ریاکارانه و خودمدارانه – است، کلام بازیگر، که احساسات واقعی و با تمام وجود درک شده را به نمایش می‌گذارد، بسیار چشمگیر است.

منبع این احساسات را نمی‌توان به آسانی شناسایی کرد؛ صحنه از هر لحظه بسیار تکان‌دهنده است – به‌ویژه برای احساسات به تاراج‌رفته‌ی ما – و بیش از هر چیز قوتِ بازی خنثای تریسی ابتدال و احساسات لوكسی را که آشکارا در این صحنه مستترند تعديل می‌کند.

بریتن ۱۹۹۵: ۱۷۴-۱۷۳

بادرنظرگرفتن عقیده‌ی بریتن درباره‌ی این فیلم، می‌شود گفت او به سادگی می‌توانست کاستی‌ها و اشکالات بی‌پایانی را بینند که به فیلم صدمه زده‌اند و صرفاً درباره‌ی آن‌ها

صحبت کند. بربین لحظاتی را که در آن‌ها فیلم دچار تناقض‌های آشکار شده و خوب و بد به سادگی تفکیک پذیر نبوده عمیقاً دریافته است. در قلمرو سانتریمال هالیوود، حتی در خام‌دستانه‌ترین و پر ایجادترین شکل آن مانند این فیلم، همچنان می‌شود خردۀ بقایایی از احساسات راستین مشاهده کرد. در واقع، از منظر بربین، ناخالصی این سبک [ترکیب بازی چشمگیر ترسی و سانتریمالیسم هالیوودی] دقیقاً همان چیزی است که این صحنه را نظرگیر و تکان‌دهنده می‌کند. او، به جای آن که کیفیت بازی ترسی را به بهانه‌ی غرق شدن در باتلاق لحن کلی این صحنه به کل نادیده بگیرد، با جمله‌ی «قوت بازی خنثای ترسی ابتدا و احساسات لوکسی را که آشکارا در این صحنه مستترند تعديل می‌کند» این دو کیفیت را به زورآزمایی با یکدیگر می‌کشاند. این صحنه برای بربین تکان‌دهنده است؛ نه به این سبب که ما را مسحور و مقهور «جلوه‌های دراماتیک تصنیعی و پر طمطراء» کرده – همچون بچه‌ای که وسوسه‌ی مکیدن آب‌نبات رهایش نمی‌کند – بلکه به دلیل بازی نجات‌دهنده و «واقعی» ترسی که پی‌بردن به آن مستلزم درک پویا و عمیق حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید در مقام فیلمی «سوء استفاده‌گر» است. نگاه تحقیرآمیز بربین به فیلم (که در توالی واج‌آرایانه‌ی «صمیمیت خودمدارانه» باز است) نه موجب می‌شود یک سرفیلم را رد کند و نه آن‌قدر اورا از خشم کورمی کند که بر ازش‌های آن، به رغم همه‌ی کاستی‌ها، چشم بینند.

به این ترتیب، نقد نوشتاری مؤثر، جاندار و نیرومند و روشنگر است؛ می‌توان آن را سنجید و خود نیز می‌سنجد. وی اف پرکینز به قابلیت‌های استثنایی فیلم‌های هالیوودی در روشن‌گویی و شیوه‌ای باور دارد و نوشه‌های ایش با دقت و نکته‌سنجه‌ی تمام آن‌ها را بازمی‌نمایاند. عبارات زیر، که بخشی از یکی از بهترین نوشه‌های موجود در نقد فیلم به شمار می‌روند، پیچیدگی‌های روایت در فیلم هالیوودی نامه‌ای از یک زن ناشناس (مکس افولس، ۱۹۴۸، آمریکا) را بررسی می‌کنند و برای نشان دادن شیوه‌ی استدلال ورزی پرکینز نقل می‌شوند:

چالش فیلم رسیدن به نظم و درک پذیری است، بی‌آن‌که به ورطه‌ی پیراستگی بی‌خاصیت فروافت. در این جانکته‌ی مهم آن است که فیلم برای حفظ تأثیرگذاری اش نباید در پی تفسیری لفظی از تمهدات روایی باشد و دیگر آن‌که باید به فرمی مجاب‌کننده برسد، ضمن این‌که نگذارد پیوندی میان جملات نامه، صدای راوی

و تصاویر فیلم در ذهن تماساگر شکل بگیرد و اورا به درکی منسجم از ارتباط این سه برساند. هیچ مقیاس زمانی یا زنجیره‌ی نظاممندی از ادراکات و ذهنیت‌ها نمی‌تواند این عناصر کلیدی روایت راه‌ماهنه‌گ در کنارهم نگه دارد.

...

در واقع، همین تمهدات رابطه‌ی میان نامه و فلاش‌بک‌ها را حفظ می‌کنند و سبب می‌شوند افولس و [هاوارد] کوچ جسورانه‌تر از منطق روایی سرپیچی کنند. برداشت من این است که طرح داستان به ما مجال تصور جهانی واقعی در دل داستان را نمی‌دهد؛ جهانی که در آن نامه‌نویسی لیزا (جون فونتین) با نامه‌خوانی استفن (لوئیس جردن) یکی شوند. این باهم بودن فقط و فقط در فیلم و با صناعت و خلاقیت سینمایی ممکن است و بیرون از جهان فیلم نمی‌توانیم لیزا و استفن را مستول اطلاعات و دیدگاه‌های فیلم بدانیم. زنجیره‌ای از غیرممکن‌ها بر ساختگی بودن همه‌چیز، از داستان گرفته تا شیوه‌ی روایت، صحه می‌گذارد... پیرمرد شهوت‌رانی در لباس نظامی از کنار همسرش بلند می‌شود و به سوی دیگر اتاق می‌رود و موزیانه سرگرم صحبت با مدام اسپیتزر (سونیا بریدن) می‌شود که پشت میزش در آن سوی نرده، پایین‌تر از سکویی که لیزا روی آن ایستاده، نشسته است.

ترددی نیست که گفت‌وگوی آن‌ها صمیمانه و مخفیانه است؛ چراکه افسر پیر، در حالی که پشت به لیزا دارد، حرف‌هایی را برخلاف میلش می‌شنود: «اون اصلاً این جوری نیست... هر روز عصر، به محض پایین‌کشیدن کرکره‌های مغازه، مستقیم رونه‌ی خونه می‌شه.»

لیزا جملات بعدی را به شکل صدای راوی بازگومی کند: «مدام اسپیتزر درست می‌گفت. من مثل بقیه نبودم...» این عبارات برای مشوش‌کردن ذهن ما نوشته شده‌اند؛ انگار لیزا حرف‌هایی را که آشکارا پشت سر او گفته شده‌اند شنیده است. اما آگرا این حرف‌های درگوشی را نشنیده، اکنون چگونه می‌تواند در باره‌شان اظهار نظر کند؟ جسارت و ظرافت توأم‌ان این تداوم بعید [روایی] را ممکن می‌کنند. هیچ کلام دیگری بین صحبت‌های درگوشی خانم اسپیتزر و صدای لیزا شنیده نمی‌شود، اما دیزالوی زمان شکن و حرکتی ازفضای داخل به بیرون گفته‌های این دورا فاصله‌گذاری می‌کنند. پیش از آن‌که کلام لیزا را بشنویم، کنش جدیدی شروع می‌شود: زنان فروشگاه را ترک می‌کنند و به خیابان پوشیده از برف قدم می‌گذارند. افولس با این حرکت مطمئن می‌شود با تمهدی نابجا روایت را خراب و بی معنا نمی‌کند، بلکه آن را میان زمان و مکان واقعی قرار می‌دهد.

أُفولس، به جای آن که فرم را صرفاً برای تعریف یک اصل و فرض به خدمت بگیرد، دقت و ظرافت فرم را با احتمال پیوند می‌دهد و این دقت و ظرافت را می‌توان در آماده‌سازی مواد و مصالحی دید که بعدتر دست‌مایه‌ی تکرار، تغییر یا واژگونی در روایت فیلم می‌شوند. جسارت حضور و قدرت شکل‌دهی مؤلفه‌های تکرارشونده حدود و نفوذ ارجاعات بعدی را - حد فاصل اشاره‌ای ضمنی و ضعیف و بیانی جسوانه - تعیین می‌کنند. در فیلمی که عمیقاً با خاطره و یادآوری گره خورده، شیوه‌ای و کارابی تمهدات یادآوری براین اساس‌اند که تا چه اندازه می‌توانند حافظه‌ی ما را برای بیادآوردن لحظه‌ها والگوهایی تحریک کنند که پیش تر در فیلم دیده‌ایم.

پرکینز: ۴۵-۴۱

«سرپیچی» از قراردادها استراتژی رایج سینمای هالیوود در این دوره شمرده نمی‌شود، به‌ویژه زمانی که - به تعبیر پرکینز - با «زنجهیره‌ای از غیرممکن‌ها» همراه، و مانع درکی انواع دیگر روایت شود و بر سر فهم این «جهان واقعی در دل داستان» و «میان زمان و مکان واقعی» مانع ایجاد کند. واژگانی همچون «رادیکال» یا «مدرنیست» به خودی خود گویایند، اما چنین نام‌گذاری‌ها و دسته‌بندی‌های آشنایی، که در ادبیات نقد از پیش ساخته و پرداخته شده‌اند، نمی‌توانند معادل عبارت در هیچ تعریفی نمی‌گنجد به کار بروند. در توصیف فیلم، نویسنده عامدانه و آگاهانه نه از اصطلاحات جریان‌ها و دسته‌بندی‌های هنری استفاده می‌کند و نه ارتباط فیلم با جریان‌های هنری را دلیل ارزش آن می‌داند. اگر پرکینز «زنجهیره‌ای از غیرممکن‌ها» در فیلم را ارزش تلقی می‌کند، به آن سبب نیست که وجودشان به خودی خود ارزشمند است. منتقد وظیفه‌ی خود می‌داند که نشان دهد چگونه یک ویژگی در پیوند با سایر ویژگی‌ها و کیفیت‌ها عمل می‌کند و، براین اساس، ارزش آن را در این یا آن موقعیت مشخص تعیین می‌کند. «سرپیچی از منطقِ روایی» می‌تواند ویژگی‌ای بسیار حساب شده یا تماماً گمراه‌کننده باشد، اما بر مبنای نوشته‌ی پرکینز این ویژگی در فیلم اُفولس نتیجه‌ی منطقی حساب وکتابی دقیق است.

این متن نشان می‌دهد که یگانگی نامه‌ای از یک زن ناشناس نه به دلیل ژانر بدیع آن (که نتیجه‌ی استحاله‌ی خلاقانه‌ی ژانر است) بلکه به سبب آن است که فیلم توانسته با اطمینان خاطر میان تصویرها، رشت‌ها و تمهدات سینمایی تعادل برقرار کند. پرکینز به خوبی این نکته را دریافت و با نوشته و نثرش ما را متყاعد می‌کند

که در سنجهش ویرگی‌ها، بالا و پایین کردن گزینه‌ها و پیامدهای آن‌ها دقیق و محتاط عمل می‌کند. به این ترتیب، جدوجهد برای رسیدن به «نظم و درک پذیری» به سادگی ممکن بود به «پیراستگی بی خاصیت» منجر شود؛ «فرم» با «دقت و ظرافت» قوام آمده، اما «صرفًا برای تعریف یک اصل و فرض» به خدمت گرفته نمی‌شود؛ برخی عناصر «تکرار» می‌شوند، اما این تکرار بی‌روح و کسالت‌آور نیست، چراکه متنوع و متغیر؛ «حدِ فاصلِ اشاره‌ای ضمنی و ضعیف و بیانی جسورانه» به کار می‌روند؛ و، به این شکل، «جسارتِ فیلم با «ظرافت» تعدیل می‌شود.

سبک نوشتاری پرکینز نمایان‌کنندهٔ تلفیق متعادلی از شرح و توصیف است. یکی از ویژگی‌های نوشتاری او ظرافت نشر است که زمینه را برای توجه و پیگیری مشاهداتی فراهم می‌آورد که از آن‌ها یاد می‌کند. مثلاً، توصیفی مختصراً و مفید را با جزئیاتی دقیق همراه می‌کند تا «حافظه‌ی ما را برای به‌یاد آوردن» فضایی که مدام اسپیتزر در آن حضور دارد («پشتِ میزش در آن سوی نرده»، پایین‌تر از سکوبی که لیزا روی آن ایستاده، نشسته است) و لحن گفت‌وگو («موذیانه سرگرم صحبت با مدام اسپیتزر می‌شود») «تحريك کند» و به طور ضمنی موافقت‌مان را برای اظهار نظر قطعی اش جلب کند: «تردیدی نیست که گفت‌وگوی آن‌ها صمیمانه و مخفیانه است.» عبارت «تردیدی نیست» راه را برای قید «آشکارا» (در عبارت «حرف‌هایی را که آشکارا پشتِ سراو گفته شده‌اند») باز می‌کند و ما را به «جسارتِ فیلم مطمئن‌تر می‌کند. در عین حال، این توصیف کوتاه برآن است «ظرافت» این صحنه را نیز نشان بدده. پس از نقل قول مدام اسپیتزر و پایان پاراگراف، عبارت «لیزا جملاتِ بعدی را به شکل صدای راوی بازگویی کند» تلویح‌آبه ادامه‌ی فیلم اشاره می‌کند. به این ترتیب، نوشتار با درایت و نکته‌سنجه راه را برای قضاوت ما باز می‌کند. متن در چند عبارت بعد مستقیماً به کمال مهارت افولس اشاره نمی‌کند، اما پس از چند جملهٔ صراحتاً دقت و ظرافت او را توصیف می‌کند: «هیچ کلام دیگری بین صحبت‌های درگوشی خانم اسپیتزر و صدای لیزا شنیده نمی‌شود، اما دیزالوی زمان شکن و حرکتی از فضای داخل به بیرون گفته‌های این دورا فاصله‌گذاری می‌کنند.» فیلم «تداوی بعيد [روایی]» خود را با «تمهیدی نابجا خراب و بی معنا نمی‌کند» و نوشتار پرکینز نیز—بدون توسل به لحنی تأکیدی—تعادلِ میان جسارت و ظرافت در فیلم افولس را توضیح می‌دهد (و آن را جار نمی‌زند). در واقع، ما درست به شکلی که منتقد فیلم را دیده در فیلم غرق

می‌شویم و حاصل آن درگیری عمیق با دیدگاهی است که کمال فیلم را هماهنگی همه جانبه میان عناصر و ویژگی‌های آن می‌داند.

به خاطر داشته باشیم که روزگاری فیلم‌های افولس نزد برخی منتقدان خوش‌ظاهر اما کم ارزش تلقی می‌شدند. یکی از وظایف نقد تأکید روی ارزش و اهمیت موضوعاتی است که مغفول مانده‌اند؛ نقد توجه ما را به چیزی جلب می‌کند که ندیده‌ایم یا صرف‌آ به شکلی ناملموس تجربه کرده‌ایم. ازان جاکه برخی فیلم‌ها گرایش خاصی به پنهان کردن اهمیت خودشان دارند، بعضی منتقدان به فیلم‌هایی که اهمیت خودشان را علنًا فریاد می‌زنند بی‌اعتمادند. به اعتقاد مَنی فاریر، پرمدعایی و خودنمایی نه فقط معیارهایی برای قضاوت درباره فیلم‌ها بلکه دغدغه‌ای همیشگی [در نقدنویسی] هستند و گرافه‌گویی و پرافادگی در فیلم گناهی نابخشودنی به شمار می‌آیند. تعدادی از بهترین نقدهای او اساساً به این می‌پردازند که چرا فیلمی خوب نیست و بد است و [از این نظر] ظاهراً زهرآگین‌اند. فاریر با زیان و سبک نوشتاری عجلانه‌اش از ادعاهای توخالی فیلم‌ها پرده بر می‌دارد. به باور او، لورنس عربستان (دیوید لین، ۱۹۶۲، انگلستان) «قریباً یک کمدی پُرزرق و برق و بیش از حد مجلل است که مظاهر ظاهراً خیره‌کننده امانتوی ذوق زنش آن را به کل از بین خود اخته‌اند... گویی عوامل فنی همگی از صحنه تارانده شده‌اند و فقط بازیگران، مثل پونزهایی که به نقشه‌ی رویدادها چسبیده‌اند، مجازاند اندکی — فقط برای کسری از ثانیه — بازی‌های مطنطن و غلوامیز خودشان را، که شبیه به بالمسکه‌های مدرسه‌ای اند، اجرا کنند» (فاریر ۱۹۹۸: ۱۴۶).

فسردگی منحصر به فرد واژگان در نوشهای فاریر — مثل پونزهایی که به نقشه‌ی رویدادها چسبیده‌اند — کمک می‌کند چیزی را که او خام‌دستی عیان فیلم می‌داند کاملاً حس کنیم. تراکیم زبان پیچان حروف بی‌صدا در «مثل پونزهای چسبیده»^۷، که ادای کلمات را در گفتار دشوار می‌کند، نظرگیر است. آشفتگی ناهنجار آوای در این عبارت نوعی روند نظامی گون اما سردستی و سرهمندی شده را به ذهن متبارمی‌کند و تصویری وارونه و مضحك از «یک امپراتوری» در ذهن می‌سازد. آماتوریسم ناشیانه‌ای که در واژه‌ی «چسبیده» احساس می‌شود با ترکیب «بالمسکه‌های مدرسه‌ای» تکمیل می‌شود. قضاوت‌های فاریر ما را بمباران می‌کنند و جایی برای پوشیده‌گویی باقی نمی‌گذارند. این نقد صرفاً لورنس عربستان را هدف قرار نمی‌دهد، بلکه نوک پیکانش ارزیابی‌های مثبت منتقدانی را نشانه می‌گیرد که فیلم را متفکرانه و هنری می‌دانند.

(شاید فیلم و تماشاگری که اساساً ارزش رسانه را به درستی نمی‌شناسند معیارهای قضاوت را بیش از حد بالا در نظر گرفته باشند). نقد فاربر نمونه‌ای از نقد در مقام هجویه است: گویی سوپاپ اطمینانی است که با آن آسوده خاطر می‌توان آرای مخالف با فرضیاتِ رایج را بهتر درک کرد. این نقد نقدي بددهان و طغیانگر و توهین‌آمیز است که گویی بالحنی کفرآلود متون مقدس را مروعوب می‌کند.

نقد فاربری رحم است. او صرفاً با چند خط نظرش را درباره‌ی ژول وجیم (فرانسو اتروفو، ۱۹۶۲، فرانسه) خلاصه می‌کند. به عقیده‌ی فاربر، ژول وجیم فیلمی «کارتون مانند است، کارتونی تزیینی و تکلیف‌نامعلوم»؛ «بیشتر جلوه‌های تصویری فیلم تصویرسازی‌هایی اند در خدمتِ روایتی سانتیمان‌تال»؛ تصاویرِ آن «تا سطح بريده‌های هرزنگارانه تنزل پیدا کرده‌اند»؛ و «فیلم به طرزِ احمد‌مقانه‌ای روی جزئیات بی‌اهمیت چهره‌های حتی اسباب و اثاث متمرکز است»؛ یا «صحنه‌ها فاقدِ تنشی دراماتیک و روانی اند»؛ به علاوه، اگراین‌همه کفایت نمی‌کند، «به لطفِ علاقه‌ی مفرط [کارگردان] به نور چرت آورونوع خاصی از لانگ شات که بازیگران را درسی قدمی، به خصوص در هوای بد، قاب می‌گیرد – هم آدم‌ها محبو نادیدنی اند و هم گویی خود صحنه رفته رفته از پرده بخار می‌شود... انگاردست لحظه‌ای که تماشاگر خیز بر می‌دارد تا جذب فیلم شود، فیلم مثلی بادبادک رهاشده‌ای ناپدید می‌شود» (فاربر ۱۹۹۸: ۱۴۱-۱۴۲).

نوشتار فاربر در بهترین حالت به فیزیکالیته و مادیت فیلم می‌پردازد (او این کیفیت‌ها را در نوشته‌اش نیز بازآفرینی و منعکس می‌کند). فاربر به ویژگی‌ای که به تعبیر خودش کش‌دادن و باریک‌کردن در سینمای مدرن است اشاره می‌کند که طی آن فیلم تنش و ملموس بودنش را از دست می‌دهد (او این ویژگی را با تأکید روی این کیفیت‌ها در نوشته‌اش نشان می‌دهد) و می‌نویسد: «از چهار صد ضربه به بعد فیلم‌ها[ای تروفو] با قطعیت فکری او درباره‌ی چیستی و موضوع فیلم ارتباط تنگاتنگی دارند و البته این قطعیت و مصمم بودنش هم فیلم‌هایش را آشفته کرده و هم شخصیت‌ها و رویدادهایش را تک‌بعدی کرده و آن‌ها را به شکل آدمک‌های کتاب‌های میکی موس از آب درآورده؛ آدمک‌هایی که با تورق سریع کتاب به حرکت درمی‌آیند. چنین رویکردی هرگونه تنش و چالشی را از بین می‌برد و از همه مهم‌ترنمی‌گذارد فیلم در هیچ قالب مستقلی جا بگیرد» (فاربر ۱۹۹۸: ۱۴۰). درباره‌ی میکل آنجلو آتونیونی نیز می‌نویسد:

عجبی و غریبی و شعار «شفافیت همه چیز است» در سینمای آنتونیونی از سلیقه‌ی هنری منزیستی و شیک پسندش برمی‌آید که نتیجه‌اش تصاویر شفاف و شیشه‌مانندی اند که به آسانی روی هم می‌لغزند؛ آدم‌هایش انگار روی سطحی راه راه چسبانده شده‌اند یا با خطوطی عمودی وافقی از هم جدا شده‌اند؛ ناتوانی او در درک روابط بین افرادی آدم‌ها را به امواج سخت و سنگین و بی حرکت و دلدادگان را به ضمایم تک و تنهایی تبدیل کرده که خشک و رسمی فقط آویزان یکدیگرند و هرازگاهی مثل ورق‌های فلزی پرسرو صدا به طرف هم می‌آیند... مثل نقاشی‌های دیواری کم زنگ اما عرض و طولی که از دل طرح‌ها والگوهای کم‌مایه‌اش بیرون آمده‌اند... استعداد او، درست مثل پل کله، مشاهده‌گری‌های دقیق، عجبی و غریب و میکروسکوپی آدم‌ها و چیزهایی است که با همه‌ی گروتسک بودن شان به یک زمینه‌ی اجتماعی سرکوبگر سنجاق شده‌اند... هدف آنتونیونی، برخلاف کله که با دوری از تصنعن و تظاهر همیشه کوچک و بی‌ادعا ماند، میخ‌کردن تماشاگر به دیوار و تازیانه زدن به او با حوله‌ی خیس هنر و اهمیت است.

۱۴۲-۱۴۳: ۱۹۹۸ فاربر

گاهی قضاوتهای فاربر به سادگی به «تفسیرهای واضح و مبرهن» و تماماً ضد روشن‌فکرانه می‌گرایند. با وجود این، حتی اگر با فیلم‌های مشخصی مخالف باشد، باز هم جانبِ احتیاط و هوشیاری را در قضاوتهای تند و تیزش حفظ می‌کند. از آن جا که ارزیابی میزان تظاهر و خودنمایی فیلم یکی از دغدغه‌های اساسی فاربر در همه‌ی نقدهایش است، به محض شناسایی این مشخصه‌ها، با تمام وجود به شرح و توصیف آن‌ها می‌پردازد و خصیصه‌های فیلم جعلی و متظاهر را یک‌به‌یک برمی‌شمارد.^۶ به علاوه، توصیف‌هایش، حتی منفی ترین شان، پرمایه و درست‌اند و این ویژگی‌ها موجب مقبولیت نقدهایش شده‌اند؛ مثلاً، با به کار بردن واژه‌ی «شفاف»، به طور‌ضممنی، به یکی از وجوده غالباً سبک تصویری آنتونیونی اشاره می‌کند.

چالاکی و ازگانی یکی از عناصر مهم سبک نوشتاری منتقدانی مانند فاربر و ریموند دورنیات است. متن زیر مقدمه‌ی تپنده و پرحرارت یادداشت دورنیات درباره‌ی پیرو خلد (ژان لوک گدار، ۱۹۶۵، فرانسه) به مناسب نمایش دیواره‌ی آن در سال ۱۹۹۰ است:

پیرو خلد پس از گذشت بیست و پنج سال همچنان تازه، سرزنده و تلحخ است؛ نه شاهکار بلکه سالادی سینمایی است که با داستان، شعر، تغزی-روایی، حاشیه‌روی، گفت‌وگوها و پرتوپلاهای جدی سرمه‌شود... داستان زنجیره‌ای از طرح‌ها و خطوط

کلی است؛ ایده‌های گستردۀ فیلم مجموعه‌ای درهم‌جوش، حد فاصلِ مفاهیم بدیع تا ابلهانه، را دربرمی‌گیرد که روی هم رفته ملغمه‌ای از تراژدی پاپ‌آرتمی و ادبیات فاخر را با سبکی رمون کنوبی پدید می‌آورد. «قطعه‌بندی» روایی آن بسیار فهم‌پذیر است؛ درست مثل ترانه‌های پاپ پیش از استونز و دیلن که اساساً روایت را تابعی از قطعه‌های کنایه‌آمیز، حسی شاعرانه و خیال‌پردازی... و نیز دیهلوگویی‌های مضحك و دلچک‌مابانه می‌دانستند.

دورنیات ۱۹۹۰:۲۴۱

سبک پاره‌پاره‌ی دورنیات، که به نقاشی نقطه نقطه می‌ماند، با ایده‌های خیال‌گونه و تماماً خلاقانه‌ی گدار در یک نقطه تلاقی می‌کند. اگر پیرو خله را «سالاد سینمایی» بدانیم، ریویوی دورنیات سالاد نقادانه است؛ گویی ارجاعات متعدد به مفاهیم هنری و فرهنگی، مانند سبزیجات سالاد، نگینی و ورقه‌ای خُرد و بیریده شده‌اند و با اسم‌ها و صفت‌های روشن و گویا مخلوط شده‌اند. او دوست دارد تصاویر و ایده‌ها را به هم نزدیک کند و در مداریکدیگر بچرخاندشان و، به این ترتیب، از وضعیت آن‌ها تداعی‌های نامعمول و پیش‌بینی ناپذیر بسازد. مناسبات میان واژگانی همیشه ثابت نیستند؛ گدار ساختارها و جمله‌ها معقول، هنجارمند و روشنگرنیست. این ویژگی‌ها به همراه عبارات محاوره‌ای مانند «پرت‌وپلاهای جدی» با «تراژدی پاپ‌آرتمی» گدار کاملاً متناسب‌اند و، از این‌رو، نشر دورنیات می‌تواند گفت و گویی درباره‌ی فیلم، به زبان خود فیلم، رقم بزند.

جملات فاربر نیز، با سبکی مشابه دورنیات، پیوسته در هم می‌لولند و به هم تنہ می‌زنند و، از این طریق، کیفیت‌های «موریانه» واری را که در فیلم‌ها می‌پسندد به روشنی منعکس می‌کنند:

شخصیت ایرلنندی بالغوز، بلغمی مزاج و عصاقورت داده‌ی فورد، با بازی از هر نظر مطنطن و غلوآمیز، فیلم‌های اوراخارب کرده... [در مقابل،] بازی جان وین، با طبیعت قلندروارش که سنگین برکفل‌هایش چمباتمه زده، نقطه‌ی مقابله فضای خنثای دورویرش است. در شهر کوچک و بی‌سروصدایی در آریزونا که در آن دیگر بازیگرها نوستالژیک طور سرگرم عرق‌خوری، پرخوری و بزدل بازی‌اند، وین بازیگر موریانه‌ای است که فقط و فقط روی فضای کوچک و محدود حال حاضر تمکر می‌کند و، با حرفة‌ای گری خیره‌کننده‌ای، کولی وار روی صندلی اش پشت به دیوار لمیده و دورویرش

را مزه‌مزه می‌کند و زیرچشمی بازی غلوامیز و توی ذوق زن لی ماروین را می‌پاید. وین، که مثل کرم کدو کند راه می‌رود، باریکه راهی پشت سرش به جا می‌گذارد که صرفاً پس‌مانده‌ی ناچیزی از بازیگری رندانه، درونی و زیریوس‌تی اوست: چهره‌ای ناهموار که پستی‌بلندی‌هایش از تلخی و حسادت پرشده‌اند و بدنی تنومند که عاطل و باطل ول می‌گردد و حوصله‌اش از بازی‌های پر قیل و قالی پیری‌های دعواطلبی مثل جان فورد سرفته است.

فاربر، ۱۹۹۸:

واژگانِ فاربر، مثل فیلم‌ها و بازیگرانی که تحسین‌شان می‌کند، موریانه‌وارند؛ آرام آرام آن‌ها را «مزه‌مزه» می‌کند و کم‌کم کنار هم می‌چیند و جمله می‌سازد و سروشکل و سمت وسوی‌شان را مشخص می‌کند. به زنجیره‌ی واژگانی که بدون «و» ردیف شده‌اند نگاه کنید: «عرق‌خوری، پرخوری و بزدل‌بازی»^۱ و «چهره‌ای ناهموار که پستی‌بلندی‌هایش از تلخی و حسادت پرشده‌اند و بدنی تنومند که عاطل و باطل ول می‌گردد». توصیفی برپاشنه‌ی توصیف دیگر می‌گردد، انگار جملات کمی متزلزلانه، گاهی سریع و گاهی آهسته و بسیار آهسته، بی‌هیچ پایان روشنی رفته‌رفته خودشان را می‌نمایانند. با وجود طغیان واژگان در این پاراگراف، برخی از آن‌ها استوار و یکه‌وتنه، همچون عصاره‌ای غنی و پرمایه، ظاهر می‌شوند. صرفاً دو واژه‌ی «غلومیز» و توی ذوق زن در «زیرچشمی بازی غلوامیز و توی ذوق زن لی ماروین را می‌پاید» به سبکی از بازیگری اشاره، و آن را قضاوت می‌کنند: دو واژه، فقط و فقط دو واژه‌ی درست، همه‌ی آن چیزی است که در اینجا نیاز داریم؛ دو واژه‌ای که تماماً حق مطلب را ادا می‌کنند.

متن بالا مشخصاً درباره‌ی مردی که لیبرتی والانس را کشت (جان فورد، ۱۹۶۲، آمریکا) است، اما در واقع به مفهومی اشاره می‌کند که کاربردی کلی تردارد و می‌تواند معرف سبک بازی وین در فیلم‌های متعدد او باشد. این ویژگی درباره‌ی متن زیر، که بخشی از نوشه‌تی دورنیات درباره‌ی مقایسه‌ی گری کوپر و فرانک سیناتراست، نیز صدق می‌کند:

گری کوپر و فرانک سیناترا تجسم دو جریان بزرگ فرهنگ آمریکایی‌اند. نمی‌توان فیلمی را تصویر کرد که این دوستاره در آن هم بازی باشند؛ فضیلت‌های وسترن‌گونه‌ی کوپر با کلبه‌ی مسلکی‌های سرخوشانه‌ی سیناترا اساساً هم‌کوک نمی‌شوند... کوپر موقرو

سنگین ومصمم سوار بر اسب در پنهانه‌ی فضایی باز ظاهر می‌شود؛ اهل شهری کوچک است با خلق و خوبی روزتایی... موقرانه اندیشناک می‌شود؛ غبار تیره و تار خشم و غصب هرگز بر عمق جانش نمی‌نشیند، گذرا عبور می‌کند و این ویژگی بزرگ‌ترین نقطه‌ی قوت بازی اودرن نقش آفای دیدز و کلاتر در نیمروز است (والبته درست فقدان همین ویژگی نقطه‌ی ضعف غربی (۱۹۴۰، آمریکا) وايلر محسوب می‌شود).

کوب می‌ترسد و مشت می‌زند؛ سیناترا شانه بالا می‌اندازد و تخدیر می‌کند، یا می‌نوشد، یا مُسکن می‌خورد، یا معشوقه‌اش را عوض می‌کند یا سوار هواپیما می‌شود. کوب دهاتی وار است – اهل شهری کوچک، از طبقه‌ی متوسط با روابطی درون‌قبیله‌ای. پوزخند مغوروانه‌ی سیناترا مثل نیشخند خشن گربه‌ی ولگرد است، با همان تیزبینی سفت و سخت؛ اعصابش هم مثل ماهیچه‌ی گونه‌اش پرتنش است. اعتقاد به نفس شکننده‌اش همان قدر آسیب‌پذیر است که یک آدم در مانده‌ی بی‌نوا... و گستاخی‌اش مثل دریدگی و گستاخی بچه‌ی تیمی کلان شهری کولی وار و پراز بد جنسی است... این کیفیت‌ها را در خوانندگی سیناترا هم می‌شود دید؛ صدایش گوش خراش اما گرم است؛ در اوج‌های پرشور و هیجان وسعت می‌گیرد، با زیرکی و کم رویی پرسه می‌زند، و ناگهان قدرت و قوی دراماتیک از خود نشان می‌دهد و ضربتی از درد و تأثیر شنونده وارد می‌کند. حتی ترانه‌ای ساده را هم با تمام وجود می‌خواند. در ترانه‌ی «گرانادا»، از زیان یک جهانگرد آوازی در ستایشی گرانادا می‌خواند؛ و ما می‌دانیم که او می‌داند گرانادا، مثل هر شهر دیگری در این کره‌ی خاکی که قدم‌های بسیاری برخود دیده، صرف‌آ کاباره‌ای است با بدکاره‌هایی ولگرد؛ اما شور و هیجان او با بی‌پرواپی تمام از این سرخوردگی پیشی می‌گیرد و نیم پرده‌ها به نرمی به هلله‌ای شادمانه بدل می‌شوند.

دورنیات ۱۹۷۶-۱۹۷۳

جمله‌ای که «کیفیت‌ها»ی خوانندگی سیناترا را توصیف می‌کند هم‌زمان آن‌ها را دراماتیزه نیز می‌کند؛ این جمله در ادامه با توصیف‌های بیشتری «وسعت می‌گیرد» و گسترده‌تر می‌شود، پُروازه است و حوالی این وارگان پرسه می‌زند و نکته‌ی آخر را مثل «ضریتی» برخواننده وارد می‌کند. وارگان پویا و پرقوت در هر دو متن [فاربر و دورنیات] در خدمت ثبت دقیق و بی‌کم وکاستِ صحنه‌ای، یا مثالی از فیلم، یا نفوذ به شبکه‌ی پیچیده‌ی درونی روابط عناصر فیلم (مانند متن پرکینز نیستند، بلکه برای خلق عصاره‌ای گویا و شفاف از موضوع موربد بحث – به نحوی که جوهر نهادین آن را نمایان

کند – به کار می‌رond. کیفیتی تصویری در این سبک نوشتار وجود دارد و تصویری که هر دنویسندۀ ارائه می‌دهند چکیده‌ی همه‌ی تصاویر فیلم است. این کیفیت فشرده و تلخیص شده وجهی شاعرانه نیز دارد: «کوپ می‌ترسد و مشت می‌زند؛ سیناترا شانه بالا می‌اندازد و تخدیر می‌کند، یا می‌نوشد...»

فاربر و دورنیات نشان می‌دهند که دقت و ظرافت مشاهده الزاماً حاصل خوانش دقیق، مداوم، لحظه‌به لحظه، نعل‌به‌نعل یا استفاده از یک فرم تحلیلی مشخص نیست، هرچند یکی از ویژگی‌های بسیاری از نقدهای خوب و تأثیرگذار خوانش دقیق و بخش به بخش فیلم است (در حوزه‌ی مطالعات سینمایی، چنین خوانشی را می‌توان «دیدن و شنیدن دقیق» نامید). این شیوه، که در پی توصیف و تبیین جزئیات فیلم است، با «تحلیل دقیق متن» – که هدفش مشخصاً چیز‌دیگری است – تفاوت دارد: «هدف «تحلیل متن» کلاسیک در مطالعات سینمایی تعیین و تشریح ساختار بنیادین یک فیلم یا مجموعه‌ای از فیلم‌هاست (مثلًاً «سینمای کلاسیک هالیوود») – تحلیل‌های رمون بلور (در کتاب تحلیل فیلم) و دیوید بُردویل (در کتاب روایت در فیلم داستانی) نمونه‌هایی از این رویکردند که در دو دوره‌ی مختلف نوشته شده‌اند. سبک نوشتاری این تحلیل‌ها به مطالعات «علمی» شباهت دارد: ساده، فهم‌پذیر، بی‌هیچ پیچیدگی و مبتنی بر ثابت دقیق و رونوشت مانند داده‌ها و شرح‌ها و توصیف عینی و بی‌طرفانه‌ی آن‌ها (و غالباً همراه با تصاویر متعددی از صحنه‌های فیلم که با تقطیع نماها تهیه شده‌اند).

در بسیاری از این تحلیل‌ها، یک کلیدواژه پیوسته تکرار می‌شود تا به شباهت‌های درون‌فیلمی (لحظات مشابهی در یک فیلم) یا بینافیلمی (لحظات مشابهی در فیلم‌های مختلف) اشاره کند و تفاوت‌ها را تماماً بی‌ارزش کند. گاهی هدف این تکرارها تأکید روی این است که فیلم‌ها، مثلًاً در دوره‌ای مشخص در سینمای هالیوود، با وجود همه‌ی تفاوت‌های ظاهری‌شان، سازوکار یکسانی دارند. شاید انگیزه‌ی این نوع تحلیل‌ها آشکارسازی نحوه‌ی شکل‌گیری ایدئولوژی‌های مشکوک (همه‌ی تفاوت‌ها صرفاً توهمند) یا نام‌گذاری عناصر کلیدی و تعیین‌کننده‌ی نظام‌ها و تأکید روی آن‌هاست. به اعتقادِ ما، این نام‌گذاری‌ها (مثلًاً «نگاه» در نوشته‌های بلور و «سرنخ» و «تمهیدات» در تحلیل‌های بُردویل) اصطلاحاتی فراگیر، پرکاربرد، قطعی و جزمی‌اند و کمتر می‌توان به پرسش‌شان گرفت.