# چگونه نقد بنویسیم

■ دیوید بوردول
■ ترجمهٔ م.ا.

معمولاً در کلاس‌های مقدماتی سینما با سه نوع نوشته مواجه می‌شوید. یک **گزارش اکران** کوتاه که ازتان می‌خواهد درک خودتان را از فیلم توضیح بدهید و دربارهٔ رابطهٔ فیلم با آن درس خاص بحث کنید. این شبیه مقاله‌ای‌ست که برای یک امتحان نوشته می‌شود. نوع دیگر، **ریویو** است، که به شما این امکان را می‌دهد که از آن نوع مقاله‌های «ارزش‌گذاری» بنویسید که در نیوزویک یا رولینگ استون چاپ می‌شود. نوع سوم یک **مقالهٔ تحلیلی** ست، نوشته‌ای مفصل‌تر که با مسائل برخوردی عمیق‌تر دارد و بحث خاصی را در مورد فیلم پی می‌گیرد. مقالهٔ تحلیلی، طولانی‌ترین، پیچیده‌ترین و برای بیش‌ترِ دانشجویان، دشوارترین نوع نوشتن دربارهٔ فیلم‌هاست.

**گزارش اکران**

گزارش اکران معمولاً یکی‌دو صفحهٔ دست‌نویس بیش‌تر نیست. در این‌جا هدف‌تان این است که نشان دهید با فیلم به اندازهٔ کافی آشنا هستید و متوجه شده‌اید که فیلم با موضوع مورد بحث چه ربطی دارد. بایستی دو تا پنج پاراگراف بنویسید که با استفاده از مثال‌های متعدد، به یک جنبه از فیلم بپردازد.

مثلاً فرض کنید موضوع بحث، ژانر فیلم است، و از شما خواسته‌اند یک گزارش اکران بنویسید دربارهٔ فیلم **هالووین** [جان کارپنتر] و جنبه‌هایی که این فیلم را به فیلم نمونه‌ای سینمای وحشت بدل می‌کند. در دو یا سه صفحه، شما فقط می‌توانید به دو یا سه موضوع اصلی بپردازید، بنابراین بایستی تعیین کنید که موضوع‌های اصلی بحث‌تان چیست. می‌توانید سه جنبهٔ مختلف فیلم **هالووین** را که به سنت‌های سینمای وحشت ربط پیدا می‌کند، انتخاب کنید. این سه موضوع می‌تواند ماهیت هیولا، ساختار پیرنگ و نحوهٔ پرداخت قهرمان زن فیلم باشد.

به هر کدام از این موضوع‌ها می‌توانید یک پاراگراف را اختصاص دهید. مایکل مه‌یرز، [شخصیت اصلی فیلم] قاعدتاً بایستی انسانی فانی باشد، اما چاقو، گلوله و سقوط از ارتفاع ساختمانی دو طبقه به او کارگر نیست. او با این تعریف از هیولا در مقام موجودی که قدرتش با علم موجود قابل توضیح نیست، تطابق دارد. پاراگراف شما می‌تواند به این نکات اشاره کند و صحنه‌هایی را مثال بزند که مصونیت هیولاوار مایکل در آن‌ها آشکار شده. پاراگراف بعدی می‌تواند به ساختار پیرنگ اختصاص یابد. **هالووین** نیز مثل بسیاری از فیلم‌های سینمای وحشت، پیرنگش بر مبنای صحنه‌هایی که هیولا وارد می‌شود و آدم‌ها را به قتل می‌رساند، بنا شده: در این‌جا، هر کدام از حملات مایکل، یادآور شبی‌ست که او خواهرش را به دلیل رابطهٔ جنسی با یکی از پسرهای محل به قتل رسانده. این قضیه پیروی از یک سنت ژانری‌ست که در آن آدم‌هایی که به‌لحاظ جنسی فعال هستند، تنبیه می‌شوند؛ عنصر آشنای فیلم‌های وحشت دههٔ ۱۹۸۰ (که در **جیغ** [وس کریون] و دنباله‌هایش هجو شد). پاراگراف آخر می‌تواند اختصاص یابد به لوری نوجوان، که بالقوه هدف مایکل می‌تواند باشد. اما او برخلاف قربانیان قبلی، بی‌بندوبار نیست و به بچه‌های کوچکی که ازشان مراقبت می‌کند، علاقه دارد. همچون در بسیاری از فیلم‌های وحشت (**کینگ کونگ**، **نوسفراتو**)، زیبایی عفیف، هیولا را به خود جذب می‌کند، اما درعین‌حالْ در نابودی او نیز نقشی ایفا می‌کند.

گزارش اکران‌تان حالتی توصیفی خواهد داشت. در آن، به‌جای آن‌که بحث اریژینالی را مطرح کنید، نشان می‌دهید که آن فیلم خاص به مبحث مورد نظر چگونه مربوط است. با مطرح‌کردن مثال‌های روشن و قوی، گزارش‌تان نه‌فقط نمایانگر آن خواهد بود که فیلم را با درک کاملی دیده‌اید، بلکه مشخص می‌شود که مباحث کلاس را درست فهمیده‌اید. همین توانایی در ربط‌دادن جنبه‌هایی از فیلم با موضوعی خاص، هنگام پاسخ‌دادنِ به سؤال‌های مقاله‌نویسی نیز کمک‌تان خواهد کرد.

**پرسش‌های کلیدی برای گزارش اکران**

۱. آیا نشان داده‌اید که این فیلم با مباحث کلاس چگونه مرتبط است؟
۲. آیا تسلط‌تان را بر فیلم نشان داده‌اید؟
۳. آیا بحث‌تان را به یک، دو، یا حداکثر سه جنبه از فیلم، هر کدام در یک یا دو پاراگراف محدود کرده‌اید؟
۴. آیا مثال‌های مشخص از نماهای فیلم، دیالوگ‌ها، عناصری از پیرنگ و شخصیت‌پردازی آورده‌اید که به آن بحث‌ها کمک کند؟

**ریویو**

گزارش اکران اساساً متمایل است به توصیفی‌بودن، گرچه ممکن است ازتان بخواهند که عقیده‌تان را هم دربارهٔ جنبه‌های جذاب و نکات ارزشمند فیلم بیان کنید. **ریویو** به شکل محوری‌تری فیلم را ارزش‌گذاری می‌کند. این‌جور نوشته اساساً قضاوتی‌ست دربارهٔ کیفیت فیلم، با پشتوانهٔ اطلاعات کافی که نشان دهد قضاوت شما مبتنی بر منطق درستی‌ست. اگر برای نشریهٔ دانشکده یا اینترنت می‌نویسید، ریویوتان اختصاص دارد به فیلمی که اکنون در سینماها به نمایش درمی‌آید، درنتیجه نقش مشاور مصرف‌کننده را ایفا می‌کنید، می‌کوشید روشن کنید که فیلم ارزش خریدن بلیت را دارد یا نه. کنت تران، ریویونویس لس آنجلس تایمز می‌گوید: «مَن فیلم‌ها را می‌بینم و دیدگاهی نسبت به آن‌ها ارائه می‌کنم، برای آدم‌هایی که در تردیدند که فیلم را ببینند یا نه.» (پروجکشن، شمارهٔ ده)

ریویونویس‌های حرفه‌ای نظیر تران را اغلب منتقد فیلم می‌نامند - اصطلاحی که یادآور قضاوت آن‌هاست. اما با این‌که بسیاری از خوانندگان معتقدند منتقدها در مورد فیلم‌هایی که می‌بینند خشن برخورد می‌کنند، نقد فیلم معنی‌اش یافتن اشتباه‌ها نیست. بهترین ریویونویس‌ها آن‌هایی هستند که صرفاً مثبت و منفی برخورد نمی‌کنند. ریویوی خوب از قضاوت های افراطی («فیلمی به‌شدت بد»، «فیلمی در حد کمال») پرهیز می‌کند. بسیاری از فیلم‌های خوب در حد کمال نیستند، و بسیاری از فیلم‌های ضعیف نکات خوبی دارند. منتقدان حساس، هم جنبه‌های مثبت را مطرح می‌کنند، هم جنبه‌های منفی را.

گذشته از این، اغلب منتقدان می‌دانند که

Photo: John Springer Collection

همهٔ خواننده‌ها سلیقه‌های یکسان ندارند. خواننده‌ای ممکن است **تایتانیک** [جیمز کامرون] را یک فیلم رمانتیک هیجان‌انگیز بداند، و دیگری یک فیلم سوزناک. بنابراین ریویو می‌تواند چیزی باشد شبیه این: «اگر از غوطه‌خوردن در ماجراهای عاشقانهٔ دمدهٔ دختر پولدار و پسر فقیر خوش‌تان می‌آید، عاشق **تایتانیک** خواهید شد. در نظر من احساسات‌گرایی‌اش بیش از اندازه است.»

این جمله نشان می‌دهد که ریویونویس می‌داند خواننده ممکن است از فیلمی که قرار است مورد قضاوت سخت قرار گیرد، خوشش آمده باشد. خواننده‌ها خیلی زود سلیقهٔ منتقد دست‌شان می‌آید و نظر منتقدانی را تعقیب خواهند کرد که سلیقه‌شان شبیه سلیقهٔ خودشان باشد.

ریویونویسی، یک ژانر نوشته‌های ژورنالیستی‌ست و وابسته به قراردادهای مشخصی‌ست. بایستی خلاصه داستان فیلم در آن بیاید و به کشمکش‌های اصلی و تحول شخصیت‌ها اشاره شود. اما ریویونویس عموماً پایان فیلم را لو نمی‌دهد. وقتی در ریویو به نام شخصیت‌ها اشاره می‌شود، توی پرانتز نام بازیگر آن نقش نیز ذکر می‌شود.

> نئو (کیانو ریوز) در پی ترینیتی (کری آن‌ماوس) وارد لانهٔ خرگوش می‌شود و ماجراهایی را از سر می‌گذراند که جوهر وجودی دنیای ما را زیر سؤال می‌برد. (**ماتریکس**).

همچنین این انتظار وجود دارد که ریویونویس‌ها به جنبه‌های تکان‌دهندهٔ فیلم اشاره کنند: طراحی صحنه یا لباس مؤثر، جلوه‌های بصری قابل توجهی نظیر طراحی رنگ یا تدوین یا موسیقی، و از همه مهم‌تر، بازی‌ها. این اظهار نظرها می‌تواند جداگانه ارائه شود یا در خلاصهٔ داستان بیاید («نئوی خورهٔ کامپیوتر، که کیانو ریوز نقشش را بازی می‌کند، با همان چهرهٔ خونسرد و مات همیشگی...»). ریویونویس‌ها همچنین فیلم مورد نظرَ را با فیلم‌های دیگر همان ژانر، که همان فیلمساز ساخته، یا به همان مضامین می‌پردازد، مقایسه می‌کنند. لازمهٔ این سنت این است که منتقد با طیف وسیعی از فیلم‌ها و تا حدی تاریخ سینما آشنا باشد.

شاید بزرگ‌ترین محدودیت، ایجاز باشد. ریویوی معمولی بین دو تا پنج پاراگراف است و مجال برای ارائهٔ یک قضاوت پیچیده را ندارد. منتقدان روزنامه‌ها محدودیت جای‌شان بسیار زیاد است، اما منتقدان مجلات برای طرح نظریات‌شان جای بیش‌تری دارند. بسیاری از مشهورترین منتقدان سینمایی، نظیر گراهام گرین در دههٔ ۱۹۳۰ و آندره بازن و فرانسوا تروفو در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ برای هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌ها مطلب نوشته‌اند.

بهترین ریویونویس‌ها نویسنده‌هایی ممتاز هستند. عقایدشان را در عبارت‌هایی موجز و به‌یادماندنی مطرح می‌کنند. ورودی جذاب و پایانی صریح برای نوشته‌شان طراحی می‌کنند. برای نشان‌دادن حال و هوای فیلم، توصیف‌هایی پرشور می‌نویسند. خلاصه این‌که می‌توانند جلوهٔ بصری و صوتی، حتی اورتورهای عاطفی، فیلم را بنمایانند. این ریویوی دوایت مک‌دونالد بر **ماجرای آنتونیونی‌ست**:

> باند صدای فیلم معجزه است. آنتونیونی به‌جای تکیه‌کردن بر «موسیقی فضاساز»، از سروصدای زندگی روزمره استفاده می‌کند، آن‌ها را انتخاب و ترکیب می‌کند تا به جلوهٔ مورد نظر برسد: صدای خیزش امواج دریا، عوعوی سگ‌ها، غرش قطار، صدای مغشوش و زمخت هیاهوی آدم‌ها، صدای بی‌قرار نفس‌های عشاق. در صحنهٔ دیدار از شهر متروک نوتو، سکوت حکم‌فرما می‌شود، و دست‌آخر جابه‌جا صدای بازوبسته‌شدن درهای ماشین به گوش می‌رسد، و جویندگانِ درمانده سرانجام تسلیم می‌شوند. (*on Movies*)

ریویونویس‌ها می‌توانند یک سبک به‌شدت شخصی را پایه‌گذاری کنند. مانی فاربر از شاخص‌ترین چهره‌های نقد انگلیسی‌زبان سینمایی‌ست، که نوعی دیدگاه بدبینانهٔ خشن را با نگاهی تیزبین برای جلوه‌های بصری در هم می‌آمیزد:

> در **دوازده مرد خشمگین** [سیدنی لومت] قطعه‌ای نیم‌دقیقه‌ای هست که در آن اعضای یک اقلیت رأی‌شان را می‌دهند، آرشیتکتی با چهرهٔ نحیف (هنری فاندا) را می‌بینیم که با دقت تمام، تک‌تک ناخن‌هایش را با حوله خشک می‌کند. این صحنهَ بسیار تأثیرگذار است، از صحنه‌های پرجزئیاتی که نشان می‌دهد یکی از اعضای حساس و متفکر هیئت منصفه چه‌قدر پرادا و اصول است. بدبختانه، این اشارهٔ ظریف از آن نوع جزئیات است که به سردی در سطح فیلم باقی می‌ماند، کشف‌نشده و بی‌اهمیت. (مانی فاربر دربارهٔ فیلم‌ها، ص ۱۲۲).

دوایت مک‌دونالد، پاولین کیل، مانی فاربر، آندرو ساریس، فیلیپ لوپات، ورنون یانگ، و منتقدان دیگر مجموعه ریویوهای‌شان را به‌صورت کتاب منتشر کرده‌اند که به‌عنوان نوشته‌هایی دقیق، ارزش خواندن را دارد. برای آن‌که تصوری از ریویوهای معاصر دست‌تان بیاید، می‌توانید به نوشته‌های این آدم‌ها توجه کنید: تاد مک‌کارتی (ورایتی)، آندرو ساریس (نیویورک آبزرور)،

جی هابرمن و ایمی توبین (**ویلج وویس**)، آرموند وایت (**نیویورک پرس**)، الویس میچل (**نیویورک تایمز**)، ریچارد کورلیس (**تایم**)، راجر ابرت (**شیکاگو سان‌تایمز**)، مایکل ولمینگتن (**شیکاگو تریبون**)، جاناتان روزن‌بام (**شیکاگو ریدر**)، مانولا دارگیس (**لس آنجلس ویک‌لی**)، لیزا شوارتزبام (**اینترتینمنت ویک‌لی**)، جف اندرو (**تایم‌اوت**، لندن)، و فیلیپ فرنچ (**آبزرور**، لندن). برخی ناشران ریویوها را در سایت‌های اینترنتی‌شان قرار می‌دهند. ریویوهای طولانی‌تر را می‌توانید در این نشریات بیابید: **فیلم کامنت** و **سینه است** (نیویورک)، **فیلم کوارترلی** (برکلی)، **سایت‌اندساوند** (لندن)، **سینماپیپرز** (ویکتوریا، استرالیا)، **Images ۲۴** (مونترال)، و **سینماسکوپ** (تورنتو).

**پرسش‌های کلیدی برای ریویو**

۱. آیا نظر صریح‌تان را دربارهٔ کیفیت فیلم جایی در نوشته‌تان آورده‌اید؟

۲. آیا خلاصه داستان فیلم را در نوشته‌تان گنجانده‌اید؟

۳. آیا به عناصر مشخصی از فیلم اشاره کرده‌اید تا دلیلی باشد بر قضاوت‌تان؟ آیا با ایجاز و پرشور این نظرها را ابراز کرده‌اید و از زبانی ملموس و استعاره‌ها استفاده کرده‌اید؟

۴. آیا میان قضاوت‌های مثبت و منفی‌تان تعادل برقرار کرده‌اید؟

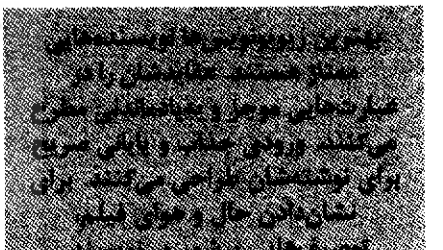
۵. آیا ورودی جذاب برای نوشته‌تان پیدا کرده‌اید؟ آیا جمله‌ای تکان‌دهنده برای پایان‌بندی به کار برده‌اید؟

## مقدمات نوشتن

چگونه در مقاله‌تان بحثی را پیش می‌برید؟ کار مقدماتی معمولاً شامل سه بخش است.

**۱. طرح یک نظریه که مقاله‌تان آن را توضیح می‌دهد و اثبات می‌کند**

کار را با مطرح کردن سؤال از خودتان آغاز کنید. چه چیز فیلم جذاب یا آزاردهنده است؟ در نظر شما، چه چیز فیلم باارزش است؟ آیا جنبه‌هایی از سینما را به‌وضوح به




مستند نیز دنیایی را که نشان می‌دهند، دستکاری می‌کنند.

نظریهٔ شما، معمولاً ادعایی‌ست دربارهٔ کارکردهای فیلم، جلوه‌های فیلم، یا معانی فیلم (یا ترکیبی از هر سه). مثلاً، بحث ما دربارهٔ **کار درست را انجام بده** [اسپایک لی]، این بوده که خلق طیف متنوعی از شخصیت‌ها به ایجاد روابط متقابل خطوط پیرنگ منتهی شده؛ این به کارگردان کمک کرده که مشکلات اجتماعی را به نمایش بگذارد. در بحث مربوط به **شمال از شمال غربی** [آلفرد هیچکاک]، تمرکز مقالهٔ ما بیش‌تر این است که ببینیم فیلم چگونه تعلیق و غافلگیری به‌وجود می‌آورد. در تحلیل **در سنت‌لویس به دیدنم بیا** [وینسنت مینه‌لی]، تمرکز مقاله روی این است که تکنیک، چگونه معانی تلویحی و دلالت‌گر را دربارهٔ اهمیت زندگی خانوادگی در آمریکا منتقل می‌کند.

نظریهٔ شما احتیاج به حمایت دارد، یعنی دلایلی که آن را اثبات کند. از خود بپرسید: «چه استدلالی از نظریهٔ من دفاع می‌کند؟» و فهرستی از نکات تهیه کنید. برخی از این نکات درجا به ذهن‌تان خطور می‌کند، درحالی که بقیه وقتی شکل می‌گیرند که کار بررسی را به‌طور جدی آغاز کرده باشید. و دلایل، که نکاتی مفهومی هستند، نیز احتیاج به حمایت دارند؛ عموماً، با شاهد و مثال. می‌توانید ساختار مقالهٔ تحلیلی‌تان را به‌صورت شجره‌نامه ترسیم کنید: استدلال‌ها از نظریه حمایت می‌کنند، مثال‌ها و شواهد از استدلال‌ها.

**۲. فهرستی از صحنه‌های فیلم تهیه کنید**

تحلیل فیلم تا حدی شبیه درک طراحی ساختمان است. وقتی از در یک ساختمان قدم می‌زنیم، به عناصر مختلفی توجه می‌کنیم - شکل درگاه، ورودی ناگهانی یک سرسرای بزرگ. اما شاید تصور دقیقی از ساختار کلی ساختمان نداشته باشیم. اگر دانشجوی معماری باشیم، دل‌مان می‌خواهد طرح کل ساختمان را بررسی کنیم، و

Photo: John Springer Collection

درنتیجه نقشه‌های آن را مطالعه می‌کنیم تا بفهمیم بخش‌های مجزا چگونه در کنار هم جا گرفته‌اند. به‌همین‌نحو، فیلم را عموماً صحنه به صحنه تماشا می‌کنیم، اما اگر بخواهیم دریابیم صحنه‌های مختلف چگونه به‌هم متصل شده‌اند، مفید خواهد بود که تصوری از شکل کلی فیلم به‌دست آوریم.

فیلم‌ها نقشه ندارند، بنابراین نقشه را باید خودمان تهیه کنیم. بهترین راه دست‌یابی به شکل فیلم تهیهٔ فهرست صحنه‌های فیلم است که در کتاب هنر فیلم توصیه شده. تجزیهٔ فیلم به سکانس‌هایی که تصوری از کلیت فیلم ارائه کند، معمولاً به‌گونه‌ای‌ست که بتواند به اثبات نظریه کمک کند. مثلاً در **خط باریک آبی** [ارول موریس]، فهرست جداگانه‌ای از تمام فلاش‌بک‌های قتل تهیه کرده‌ایم. وقتی آن‌ها را زیر هم روی کاغذ می‌چینیم، متوجه الگوی گسترش پیرنگ می‌شویم و این بخشی از تحلیل ما را تشکیل می‌دهد.

اکنون که فهرست صحنه‌ها را تهیه کردید، می‌توانید نشان دهید بخش‌های مختلف فیلم چگونه به‌هم وصل شده‌اند. در بررسی فیلم‌های غیر داستانی، احتیاج خواهید داشت که به‌ویژه توجه کنید که فیلم کدامیک از اصول سینمای مستند را به‌کار می‌گیرد (مستند موضوعی، بیان‌گرا، آبستره، یا تداعی‌گر). به مثال کتاب هنر فیلم در تحلیل **Gap-Toothed Women** [لس بلنک ۱۹۸۷] توجه کنید تا ببینید چگونه تحلیل بر مبنای شکل کلی فیلم بنا می‌شود.

اگر فیلم داستانی باشد، فهرست صحنه‌ها می‌تواند کمک کند که به این‌جور پرسش‌ها پاسخ دهید: علت و معلول‌های هر صحنه چیست؟ در کدام لحظه متوجه اهداف شخصیت‌ها می‌شویم، و این اهداف چگونه در روند فیلم گسترش می‌یابند؟ کدام اصول، صحنه‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد؟ افتتاحیهٔ **جری مگوایر** جری را به‌عنوان یک خبرنگار ورزشی معرفی می‌کند که دچار عذاب وجدان است. او از ترس این که مبادا بدل شود به آدم‌های زالوصفت، بی‌اختیار یک بیانیه در انتقاد از سیاست‌های شرکت منتشر می‌کند. به دلیل نافرمانی، او را از کار اخراج می‌کنند. از آن‌جا که به کار نیاز دارد، می‌کوشد یک بنگاه مستقل بر مبنای «اعتمادسازی» تأسیس کند، اما گاهی حرف موکلینش را بدیهی فرض می‌کند. بخش اعظم فیلم تشکیل شده از تلاش او برای پایبندبودن به اصولش؛ به کمک زنی که می‌کوشد وجه بهتر شخصیت او را آشکار کند و فوتبالیستی که می‌کوشد به او ارزش ارتباط مستقیم را بیاموزد. بنابراین این پیرنگ رمانتیک در حول‌وحوش تلاش‌های جری برای بهبود وضعیت شغلی و شخصی‌اش گسترش می‌یابد. تحلیل روایت نشان می‌دهد که چگونه هر صحنه‌ای منطق سببی را پی می‌گیرد، بر اهداف قهرمان فیلم تأثیر می‌گذارد، و تغییرات شخصیتی و زندگی عاطفی‌اش را عیان می‌کند.

آیا فهرست صحنه‌ها را در تحلیل مکتوب‌تان گنجانده‌اید؟ گاهی این کار بحث‌تان را واضح‌تر و قانع‌کننده‌تر می‌کند. ما معتقدیم که فهرست اجمالی صحنه‌ها در تحلیل **منشی باوفای او** در کتاب هنر فیلم به ما کمک کرده که عناصر کلیدی را به نمایش بگذاریم، و فهرست پرجزئیات‌تر در تحلیل **خط باریک آبی** به‌همین‌نحو مفید بوده. شاید بحث شما بطلبد که حتی از این هم بیش‌تر وارد جزئیات صحنه‌ها شوید؛ در تحلیل **شمال از شمال غربی** ما همین کار را کرده‌ایم.

با این حال، فهرست نهایی شما هر طور که باشد، بهتر این است که عادت کنید در ابتدا فهرستی نسبتاً پرجزئیات از صحنه‌های فیلم تهیه کنید. این کمک می‌کند که تصوری از ساختار کلی فیلم به‌دست آورید. شاید توجه کرده باشید که تقریباً تمام تحلیل‌های ما، در همان ابتدا شامل نوعی نظریه دربارهٔ نظم فرمی فیلم است. این پایهٔ محکمی‌ست برای تحلیلی پرجزئیات‌تر. اگر هم می‌خواهید خودتان فیلمساز شوید، تهیهٔ این فهرست به‌تان کمک می‌کند: فیلم‌نامه‌نویسان، کارگردانان، و دیگر عوامل خلاق

**توصیه می‌کنیم همیشه به پایان فیلم توجه خاصی داشته باشید. چون جایی‌ست برای کشف این‌که فیلم چه کار می‌خواسته بکند. تحلیل پایان فیلم نیز می‌تواند راه متقاعدکننده‌ای باشد برای پایان‌بخشیدن به تحلیل‌تان.**

معمولاً کارشان را از طراحی کلی پیرنگ آغاز می‌کنند که نوعی فهرست‌بندی صحنه‌هاست.

### ۳. از نظر تکنیک سینمایی صحنه‌های مهم را یادداشت کنید

هنگام تماشای فیلم، بایستی توصیف مختصر و دقیقی از تکنیک‌های مختلف فیلم را یادداشت کنید. می‌توانید با خواندن فصل ده کتاب هنر فیلم برای تحلیل سبک سینمایی فیلم‌ها ایده بگیرید. وقتی در مورد ساختار ارگانیک فیلم تصوری پیدا کردید، می‌توانید تکنیک‌های غالب در فیلم را تشخیص دهید، الگوهای تکنیکی را در کلیت فیلم ردیابی کنید، و کارکردهایی را برای این

تکنیک‌ها پیشنهاد کنید. این تکنیک‌ها اغلب نظریهٔ شما را اثبات یا اصلاح خواهند کرد.

به‌عنوان شروع، نسبت به تکنیک‌های به‌کاررفته در فیلم هشیار باشید. **آیا در این صحنه از نورپردازی سه‌جهته استفاده شده؟ آیا این کات تداومی‌ست؟** تحلیل‌گر به همین اندازه هم باید نسبت به زمینه حساس باشد: کارکرد این تکنیک در این‌جا چیست؟ باز هم فهرست صحنه‌ها می‌تواند در توجه‌کردن به الگوها کمک کند. **آیا این تکنیک در طول فیلم تکرار شده یا گسترش پیدا کرده؟**

در هر لحظه‌ای از فیلم، اتفاقات زیادی می‌افتد که به‌آسانی می‌تواند همهٔ عناصر تکنیکی را تحت‌الشعاع قرار دهد. کمپوزیسیون نما، بازی، نورپردازی، حرکت دوربین، طراحی رنگ، دیالوگ، موسیقی - همهٔ این‌ها می‌توانند در فیلم مؤثر باشند و لحظه‌به‌لحظه دچار تغییر شوند. اغلب، تحلیل‌گران تازه‌کار تردید دارند که کدام تکنیک به نظریه‌شان مربوط است. گاهی می‌کوشند هر لباس یا کات یا پنی را توصیف کنند، و در انبوه اطلاعات غرق می‌شوند.

این‌جاست که نظریه‌ای را از پیش طراحی کردن، می‌تواند مفید باشد. نظریهٔ شما برخی تکنیک‌ها را بیش از بقیه قطعیت می‌بخشد. مثلاً، در بحث مربوط به **شمال از شمال غربی**، ما این دیدگاه را مطرح کرده‌ایم که فیلم با طراحی نحوهٔ انتقال اطلاعات، تعلیق و غافلگیری به‌وجود می‌آورد. گاهی هیچکاک به ما اجازه می‌دهد که از شخصیت اصلی فیلم، راجر تورن‌هیل، بیش‌تر بدانیم، و این تعلیق ایجاد می‌کند: **آیا تورن‌هیل در تله‌ای که می‌دانیم برایش چیده‌اند گرفتار می‌شود؟** در مواقع دیگر ما نیز به اندازهٔ تورن‌هیل اطلاعات داریم، درنتیجه در برخورد با وقایع، مثل او غافلگیر می‌شویم. هیچکاک برای خلق این حالات از تکنیک‌های مختلفی استفاده می‌کند. مونتاژ موازی میان ماجراهای مختلف، به ما نسبت به تورن‌هیل اطلاعات بیش‌تری می‌دهد، درحالی‌که زاویهٔ pov دوربین و مونتاژ متکی بر pov، ما را با تورن‌هیل همسان می‌کند.

بنابراین تکنیک‌های دیگر، نظیر نورپردازی یا نحوهٔ بازی‌ها، چندان به نظریهٔ ما دربارهٔ **شمال از شمال غربی** مربوط نیست. (اما می‌تواند به نظریه‌های دیگر مربوط باشد - مثلاً این تکنیک‌ها به نحوهٔ برخورد کمیک فیلم با قراردادهای فیلم‌های تریلر ربط دارد.) برعکس، در بحث مربوط به **گاو خشمگین** [مارتین اسکورسیزی]، ما بر تکنیک بازیگری بیش‌تر تأکید کرده‌ایم، چون بازیگری به بحث ما که استفاده از قراردادهای واقع‌گرایانه بوده، بیش‌تر مربوط است. به‌همین‌ترتیب، تدوین در **سنت‌لویس به دیدنم بیا** می‌تواند در بحث دیگری مهم تلقی شود، اما در تحلیل ما نقش محوری ندارد، بنابراین تقریباً به آن اشاره‌ای نشده.

وقتی نظریه‌ای دارید، از شکل کلی فیلم آگاهی دارید، و از تکنیک‌هایی که به نظریه‌تان مربوط است فهرست تهیه کرده‌اید، آماده‌اید که تحلیل خود را روی کاغذ بیاورید.

### سازمان‌دهی و نوشتن

هر مقاله‌ای به‌طور کلی دارای ساختاری‌ست:

**مقدمه:** اطلاعات پس‌زمینه‌ای یا مثالی روشن، که منتهی می‌شود به:

بیان نظریه

**بدنه:** دلایلی برای اثبات نظریه

شواهد و مثال‌هایی که از نظریه حمایت می‌کنند

**پایان‌بندی:** بیان دوبارهٔ نظریه و بحث دربارهٔ مفاهیم گسترده‌تر آن

همهٔ تحلیل‌های فصل یازدهم کتاب **هنر فیلم** این ساختار بنیادین را داراست. بخش آغازین مقاله هدفش راهنمایی خواننده به بحثی‌ست که از پی خواهد آمد، و در پایان مقدمه، نظریه ابراز می‌شود. وقتی مقدمه کوتاه است، مثل تحلیل **منشی باوفای او**، نظریه در پایان پاراگراف اول می‌آید. وقتی به اطلاعات پس‌زمینه‌ای نیاز هست، مقدمه طولانی‌تر می‌شود و نظریه کمی بعدتر مطرح می‌شود. در مقالهٔ مربوط به **خط باریک آبی**، نظریه در پایان پاراگراف سوم ابراز شده.

گاهی می‌توانید بیان کامل نظریه را با طرح یک سؤال به تعویق بیندازید، همان کاری که ما در تحلیل فیلم **ChungkingExpress** [وونگ کارووای] انجام داده‌ایم. پاراگراف دوم را با این سؤال تمام کرده‌ایم که، فیلم با طرح یک پیرنگ دوم با شخصیت‌های تازه، پس از یک پیرنگ اولیهٔ کوتاه در پی چه هدفی بوده. اما اگر از ساختار سؤال محور استفاده می‌کنید، مطمئن شوید که به‌زودی دست‌کم اشاره‌ای به پاسخ خواهید کرد (همچنان که ما پاراگراف کاملی را به آن اختصاص داده‌ایم) تا خواننده را به ادامهٔ بحث‌تان هدایت کند.

می‌دانید که آجرهای ساختمان هر نوشته‌ای را پاراگراف تشکیل می‌دهد. هر شکافی در الگوی کلی مقاله با یک یا دو پاراگراف پر می‌شود. مقدمه دست‌کم یک پاراگراف است، بدنه پاراگراف‌های متعددی را تشکیل می‌دهد، و پایان‌بندی یک یا دو پاراگراف است.

معمول این است که پاراگراف‌های مقدماتی تحلیل یک فیلم، حاوی شواهد ملموس نیست. درعوض، این‌جا محل معرفی نظریه‌ای‌ست که قرار است پیش برده شود. اغلب این کار با مرتبط کردن نظریه با مقداری اطلاعات پس‌زمینه‌ای انجام می‌شود. مثلاً، نظریهٔ ما دربارهٔ **داستان توکیو** [یاسوجیرو ازو]، پیش از طرح نظریه، فیلم را در سنت تدوین غیرتداومی قرار می‌دهد. معمولاً یک یا دو پاراگراف اول، کلی‌گویی‌های نظیر این است.

اگر ماجراجو هستید، می‌توانید از اطلاعات پس‌زمینه‌ای صرف نظر کنید. می‌توانید با یک مورد ملموس شروع کنید - مثلاً، یک صحنهٔ جذاب یا جزئیات فیلم - و بعد بلافاصله نظریه‌تان را مطرح کنید. در تحلیل در **سنت‌لویس به دیدنم بیا** از این نوع شروع استفاده شده.

نوشتن تحلیل فیلم، مواجهه با مسئلهٔ سازمان‌دهی را ضروری می‌کند. آیا تنها بحث از روند خطی فیلم به ترتیب زمانی تبعیت کند، درنتیجه هر پاراگراف به یک صحنه یا بخش مهم اختصاص پیدا کند؟ در برخی موارد این روش کارایی دارد. ما در بحث مربوط به **Gap-Toothed** این روش را امتحان کردیم. اما درکل باید بحث‌تان را با پیروی از ساختاری مفهومی‌تر از این پیش ببرید.

بدنهٔ مقالهٔ شما تشکیل شده از مجموعه دلایلی برای اثبات نظریه‌تان. این نکات را با مثال‌ها و شواهدی مطرح می‌کنید. به تحلیل ما بر فیلم **از نفس افتاده** [ژان‌لوک گدار] توجه کنید. نظریهٔ ما این است که فیلم گدار هم بزرگداشت فیلم‌های نوآر است و هم قراردادهای آن‌ها را با برخورد ناشیانه به بازی می‌گیرد. این نظریه ما را وامی‌دارد که از استراتژی مقایسه و تقابل استفاده کنیم. اما ابتدا با یک پاراگراف اطلاعات پس‌زمینه‌ای شروع می‌کنیم، سنت فیلم‌های هالیوودی مربوط یاغی‌ها را که به بحث مربوط است مطرح می‌کنیم. پاراگراف دوم نشان می‌دهد که داستان **از نفس افتاده** به چه نحو به فیلم‌های «زوج جنایتکار در حال فرار» شبیه است. سه پاراگراف بعدی به این بحث می‌پردازد که فیلم گدار همچنین بازسازی قراردادهای هالیوودی‌ست: مایکل (بلموندو) به‌نظر می‌رسد که ادای ستاره‌های خشن آن فیلم‌ها را درمی‌آورد، و فرم و سبک فیلم به‌نظر تصادفی می‌رسد، گویی هدف این است که اجازه دهد تماشاگر از نسخهٔ تازه و خودآگاهانه‌تر فیلم‌های جنایی آمریکایی لذت ببرد.

از آن‌جا که مقاله بر مقایسه و تقابل استوار است، بدنهٔ مقاله به شباهت‌ها و تفاوت‌های فیلم با قراردادهای هالیوودی می‌پردازد. یازده پاراگراف بعدی به این نکات در فرم روایی فیلم اشاره می‌کند:

۱. مایک شبیه قهرمان‌های آن فیلم‌هاست.

۲. اما ماجرای فیلم گسسته‌تر و پراکنده‌تر از یک فیلم هالیوودی‌ست.

۳. مرگ مأمور پلیس ناگهانی‌تر و ناراحت‌کننده‌تر از یک فیلم اکشن معمولی به نمایش درمی‌آید.

۴. و ۵. برعکس، گفت‌وگوی پاتریشیا و مایکل در اتاق خواب به‌خاطر ایستایی‌اش و بی‌ربط‌بودنش به اهداف مایکل، ابداً شبیه چنین صحنه‌هایی در فیلم‌های آمریکایی این ژانر نیست.

۶. وقتی پیرنگ حرکت می‌کند، فیلم از نو راه می‌افتد.

۷. و ۸. پیرنگ در حرکتش به‌سمت گره‌گشایی شتاب می‌گیرد، اما پایان‌بندی مبهم و باز است.

۹. و ۱۰. در کل، مایکل و پاتریشیا در مقام شخصیت، گیج‌کننده و دست‌نیافتنی‌اند.

۱۱. درنتیجه شخصیت‌پردازی این زوج به‌شدت با زوج رمانتیک پیرنگ‌های یاغیان فراری متفاوت است.

هر کدام از این نکته‌ها متضمن دلیلی‌ست برای اثبات این نظریه که **از نفس افتاده** از قراردادهای ژانر استفاده می‌کند، اما آن‌ها را به‌گونه‌های مختلف بر هم می‌زند.

حمایت از این دلایل به‌گونه‌های مختلفی ممکن است. بسیاری از تحلیل‌های ما میان دلایلی که مبتنی بر فرم روایی‌ست و دلایلی که بر گزینش‌های سبک‌گرا متکی‌ست، تمایز قائل می‌شوند. در بخشی از مقالهٔ **از نفس افتاده** که اکنون به آن اشاره شد، برای اثبات این ادعا که فیلم از قراردادهای هالیوودی استفاده می‌کند، شواهدی ارائه شده. پاراگراف‌های بعدی مقاله، دربارهٔ استفادهٔ خودآگاهانهٔ گدار از استراتژی‌های سبکی بحث می‌کند. در تحلیل **در سنت‌لویس به دیدنم بیا**، بیش‌تر بر موتیف‌های مختلفی متمرکز شده‌ایم که نوعی جلوهٔ تماتیک خلق می‌کند. در هر دو مورد، بحث مبتنی‌ست بر یک نظریه، که با دلایلی آن را اثبات می‌کنیم، که شواهد و مثال‌ها نیز از آن دلایل حمایت می‌کنند.

اگر مقاله‌تان را به‌جای قدم‌به‌قدم با ماجرای فیلم جلوبردن، به شکل مفهومی سازمان‌دهی کنید، بهتر این است که جایی از مقاله داستان فیلم را برای خواننده توضیح دهید. آوردن خلاصه‌داستان بلافاصله پس از مقدمه می‌تواند مفید باشد. انتخاب دیگر این است که خلاصه‌داستان را بگذارید در بخش فهرست صحنه‌ها، یا شخصیت‌پردازی، بررسی الگوی روایی، یا عناوین دیگر. نکتهٔ اساسی این است که نویسنده مجبور نیست از روند فیلم تبعیت کند.

معمول این است که هر دلیلی برای اثبات نظریه بدل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شود به جملهٔ ابتدایی یک پاراگراف، و جزئیات بیش‌تر در جمله‌های بعدی ارائه شود. در مثال **از نفس افتاده**، در پی هر نکتهٔ مهمی مثال‌های خاصی آورده شده که چگونه کنش فیلم، دیالوگ، یا تکنیک‌های فیلم همزمان به سنت هالیوود ارجاع می‌دهند و قراردادها را به نمایش می‌گذارند. این‌جاست که یادداشت‌های پرجزئیات‌تان دربارهٔ صحنه‌ها یا تکنیک‌ها به‌کار می‌آید. می‌توانید پرقدرت‌ترین و زنده‌ترین مثال‌ها را از میزانسن، فیلم‌برداری، تدوین، و صداانتخاب کنید تا نکتهٔ اصلی هر پاراگراف‌تان را با آن‌ها اثبات کنید.

بدنهٔ تحلیل می‌تواند با تاکتیک‌های دیگری متقاعدکننده‌تر شود. پاراگرافی که این فیلم را با فیلم دیگری مقایسه می‌کند یا در تقابل قرار می‌دهد، ممکن است کمک کند که به جنبه‌های خاص دیگری اشاره کنیدکه بحث‌تان را پیش ببرد. همچنین می‌توانید یک صحنه یا سکانس را به اختصار مورد تجزیه و تحلیل عمیق قرار دهید که می‌تواند نقطه‌عطف مقاله‌تان باشد. ما این تاکتیک را در بسیاری از بحث‌های مربوط به پایان‌بندی به‌کار می‌گیریم، چون بخش‌های پایانی فیلم اغلب اصول گسترده‌تری را از الگوی روایی آشکار می‌کند. مثلاً دو صحنهٔ پایانی **جری مگوایر** به دو خط داستانی فیلم، خط مربوط به شغل و خط مربوط به زندگی شخصی، توجه می‌دهد. اولی مربوط است به پاداش شغلی: موکل جری، راد، در بازی پیروز می‌شود و در مراسم اهدای جوایز از جری تشکر می‌کند. در صحنهٔ پایانی جری، دوروتی و پسر دوروتی از کنار یک زمین بازی می‌گذرند و این نمایش شکل‌گیری یک خانواده است (و اشاره‌ای‌ست به نکته‌ای که در ابتدای فیلم مطرح شده که یکی از ویژگی‌های رهایی‌بخش جری، توجه او به بچه‌هاست). همچنان که توصیه می‌کنیم همیشه به پایان فیلم توجه خاصی داشته باشید، چون جایی‌ست برای کشف این‌که فیلم چه کار می‌خواسته بکند، تحلیل پایان فیلم نیز می‌تواند راه متقاعدکننده‌ای باشد برای پایان‌بخشیدن به تحلیل‌تان.

در کل، بدنهٔ بحث بایستی به‌سمت دلایل قوی‌تر و ظریف‌تر برای اثبات نظریه پیش برود. در بحث **خط باریک آبی**، ما بحث‌مان را این‌طور شروع می‌کنیم که فیلم نوعی تحقیق و جست‌وجوست که به قاتل منتهی می‌شود. اما بعدتر می‌پرسیم: آیا فیلم بیش از یک گزارش خنثی در مورد این قضیه است؟ این سؤال ما هدایت می‌کند به این بحث که فیلمساز با ظرافت، احساسات ما را با راندال آدامز همسو کرده. اما فیلم از همسوکردن احساسات ما با آدامز فراتر می‌رود. فیلم همچنین با مقدار زیادی اطلاعات بمباران‌مان می‌کند، که برخی از آن‌ها بی‌اهمیت، حتی بی‌ربط است. پیشنهاد می‌کنیم که هدف این است که بیننده را مجبور کند این اطلاعات را جمع‌وجور کند و به جزئیات توجه کند. این نکته‌ای گیج‌کننده است که شاید اگر پیش‌تر به آن اشاره می‌کردیم، معقول جلوه نمی‌کرد. تنها پس از آن‌که تحلیل، حسابی راه خودش را پیدا کرد، می‌شود چنین تفسیری را مطرح کرد.

چگونه مقاله‌تان را تمام کنید؟ اکنون وقت آن است که نظریه‌تان را از نو مطرح کنید (با مهارت، نه این‌که صرفاً همان جمله را کلمه به کلمه تکرار کنید) و دلایل را به خواننده یادآوری کنید تا نظریه را بپذیرد. پایان همچنین فرصتی‌ست برای ابراز بلاغت، یک نقل قول جذاب، کمی توضیحات تاریخی، یا موتیف مشخصی از خود فیلم - شاید یک دیالوگ یا تصویری که نظریه‌تان را خلاصه کند. در تنظیم یادداشت‌های مقدماتی‌تان، مدام از خود بپرسید: آیا این می‌تواند یک پایان‌بندی پویا باشد؟

همچنان که هیچ دستورالعملی برای درک فیلم وجود ندارد، فرمولی هم برای نوشتن یک تحلیل نافذ و روشنگر وجود ندارد. اما اصول و قواعدی در همهٔ نوشته‌های خوب مشترک است. فقط با نوشتن و بازنویسی مداوم است که این اصول و قواعد به نظر عادت ثانوی به‌نظر خواهد آمد. با تحلیل فیلم، می‌توانیم منابع لذت‌مان را بهتر درک کنیم و این درک را با بقیه قسمت کنیم. اگر موفق شویم، خود نوشته نیز می‌تواند به خواننده‌ها و خودمان لذت ببخشد.

### پرسش‌های کلیدی برای مقالهٔ تحلیلی

۱. آیا نظریه‌ای دارید؟ آیا آن را در انتهای پاراگراف اول یا دوم تحلیل‌تان آورده‌اید؟

۲. آیا برای اثبات نظریه دلایلی دارید؟ آیا این‌ها را به شکل منطقی و متقاعدکننده (که قوی‌ترین دلایل در انتها بیاید) مرتب کرده‌اید؟

۳. آیا برای دلایل‌تان مثال دارید؟ آیا فهرست صحنه‌ها و تحلیل سبک‌تان بر شواهد و مثال‌هایی برای هر دلیل متکی هستند؟

۴. آیا شروع مقاله‌تان خواننده را به‌سمت بحث‌تان هدایت می‌کند؟ آیا پاراگراف پایانی مقاله نظریه‌تان را یادآوری می‌کند و آیا پایان‌بندی جذابی دارید؟

### منابع کتابخانه‌ای

بخش یادداشت‌ها و پرسش‌های انتهای هر فصل کتاب هنر فیلم راهنمایی‌تان می‌کند به‌سمت کتاب‌ها و مقالاتی که می‌تواند دربارهٔ موضوع مورد بحث اطلاعات بیش‌تری به‌دست آورید. علاوه بر آن‌ها، در این‌جا به چند کتاب مرجع کلی اشاره می‌کنید که بایستی تهیه کنید.

برای فرهنگ اصطلاحات مراجعه کنید به کتاب **The Complete Film Dictionary** چاپ دوم (نیویورک، پنگوئن، ۱۹۹۷). همچنین **فرهنگ کتز: The Film Encyclopedia**، چاپ دوم. (نیویورک، هارپر، ۱۹۹۴) نیز می‌تواند مفید باشد. هر دوی این کتاب‌ها با چاپ شمیز و با قیمت نسبتاً ارزان در دسترس‌اند.

برای پیداکردن مقاله دربارهٔ موضوعات سینمایی، به دو سالنامهٔ زیر مراجعه کنید **The Film Literature Index**: (آلبانی: آلبانی فیلم دکس، ۱۹۹۹) و **The International Index of Film Periodicals** (کینهاگ: فیاف). این کتاب‌ها می‌توانند در یافتن مقالاتی دربارهٔ فیلم، کارگردان، ژانر، موضوع، یا نویسنده راهنمایی‌تان کنند. منابع قدیمی‌تر ولی همچنان مفید عبارتند از **The New Film Index**: نوشتهٔ ریچارد دیر مک‌کان و ادوارد س. پری (نیویورک: ای. بی. دائن، ۱۹۷۵)، که شامل مقالات انگلیسی از ۱۹۳۰ تا ۱۹۷۰است و **The Index Critical** نوشتهٔ جان سی. گرلاچ و لانا گرلاچ (نیویورک: تیچرز کالج پرس، ۱۹۷۴) که شامل مقالات انگلیسی از ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۳ است. ریویوهای انگلیسی در سالنامهٔ **Annual Film Review** (اینگلوود، ن.جی.: جروم س. اوزر) موجود است.

کتابخانه‌های دانشگاه نیز اطلاعات مورد نیاز را فراهم می‌کنند، و ممکن است از طریق اینترنت نیز قابل دسترسی باشند. برای یافتن مشخصات فیلم، مراجعه کنید به **Film Index International** (چدویک - هیلی) که مشخصات نودهزار فیلم را از ۱۹۳۰ به بعد دارد، همچنین کاتالوگ انستیتوی فیلم آمریکا (۱۸۹۳-۱۹۵۰و ۱۹۶۱-۱۹۷۰)؛ و در اینترنت، سایت **Imdb: us.imdb.com/a?z**. منابع زیر نیز اغلب متن کامل مقالات سینمایی را در اختیارتان قرار می‌دهند.

Academic Search

Essay and General Literature

Humanities Full Text

International Index to the Performing Arts

ISI Web of knowledge

MLA Bibliography

MLA Directory of Periodicals

ProQuest Research Library

توجه داشته باشید که اطلاعات مقاله‌شناسی از دههٔ ۱۹۸۰ به قبل را شامل نمی‌شود، بنابراین لازم است برای مقالات قدیمی‌تر به منابع مکتوب بالا مراجعه کنید.

### اینترنت

در اینترنت اطلاعات فراوانی دربارهٔ سینما موجود است. اینترنت چنان منبع درخشانی‌ست که اشکالاتش را فراموش می‌کنیم. اول این‌که اطلاعات اینترنت زودگذر است؛ سایت‌ها ممکن است یک‌شبه ناپدید شوند. وانگهی، مطالب کتاب‌ها، مجلات، روزنامه‌ها، و نشریات دانشگاهی به‌لحاظ صحت کنترل می‌شود، اما یک سایت اینترنتی می‌تواند هر چیزی را ارائه کند، بی‌آن‌که معلوم شود چه‌قدر قابل اعتماد است.

وقتی اطلاعات یک سایت اینترنتی را تحسین می‌کنید، از خود بپرسید: نویسندهٔ آن کیست؟ آیا این سایت قابل اعتماد است؟ آیا اطلاعاتش موجه است؟ آیا هدفش تبلیغ یا فروش یک کالا نیست؟ آیا نویسنده هدفش ارتقاء فرهنگی خواننده است، یا هدف دیگری در کار است؟ حتی‌المقدور اطلاعات را هم از اینترنت و هم از منابع مکتوب به‌دست بیاورید. این پرسش‌ها در کتاب writing.com نوشتهٔ مویرا آندرسن (نیویورک: آل‌ورث، ۱۹۹۹) مورد کندوکاو قرار گرفته است.

منابع اینترنتی به شکل‌های مختلفی هستند. یک search engine نظیر گوگل یا Ask Jeeves کمک‌تان می‌کند که با کلمات کلیدی سایت‌ها را جست‌وجو کنید. اگر می‌خواهید دربارهٔ استیون اسپیلبرگ اطلاعات به‌دست آورید، search engine می‌تواند سایت هواداران او را به شما نشان دهد، همچنین سایت‌هایی را که کمپانی‌های فیلم به‌ویژه به فیلم‌های اسپیلبرگ اختصاص داده‌اند. متاسرچ انجین‌هایی نظیر www.dogpile.com و mamma.com و www.metacrawler.com هم می‌توانند به شما کمک کنند. همیشه توصیه این است که از سرچ‌انجین‌های مختلف استفاده کنید، چون هر کدام‌شان می‌توانند منابع جدیدی به شما معرفی کنند. همچنین directoryهایی نظیر Yahoo گزیده‌تر اما با گستردگی کم‌تر عمل می‌کنند.

clearinghouseها اطلاعات را دربارهٔ موضوعی خاص طبقه‌بندی می‌کنند. معمولاً این‌ها را آدم‌هایی مطلع به‌وجود می‌آورند و اغلب در آن‌ها لینک‌هایی وجود دارد به بهترین سایت‌ها. یک clearinghouse عمومی و خوب برای مطالعات سینمایی عبارت است از: Screensite:Film TV «Studies.www.sa.edu/TCF/welcom.html.

برای سایت‌های دیگر مراجعه کنید به مرکز آموزش اینترنتی در « www.mhhe.com/filmart. ▶

# چند کتاب

لادن نیکنام

**ایکور**

دفتر شعر **ایکور** نوشتهٔ گاوین بنتاک با مقدمه‌ای از نویل گاگ‌هیل مدیر انجمن شعر به معرفی این منظومهٔ بلند و دلیل چاپ آن در مجله می‌پردازد و از آن به‌عنوان شعری «پیامبرانه» یاد می‌کند و در ادامه از زندگی‌نامهٔ شاعری می‌گوید که متولد چهارم ژوئیه ۱۹۳۹ انگلستان است و پس از دو یادداشت از فؤاد نظیری و اسماعیل جنتی به خود منظومه می‌رسیم که ترجمهٔ شادروان احمد میرعلایی بار دیگر غافلگیر کننده و زیباست و از حسن انتخاب و سلیقهٔ او حکایت می‌کند. این منظومه با لحنی پر از درد و رنج و حسرت و خشم به قضاوت پدیده‌های پیرامون نشسته و با ارائهٔ عناصر تصویری و کدهایی ظریف و دقیق مخاطب خود را از دالانی عبور می‌دهد که انتهای آن را افقی ژرف می‌سازد. تکه‌ای از **ایکور** را با هم می‌خوانیم:

«متهم می‌کنم
پیشگویی‌های فرستادگانی را که از صندلی‌های راحتی نجوا می‌کنند.
متهم می‌کنم
مریدانی را که واژه‌ی سکوت را نمی‌فهمند
متهم می‌کنم
مردانی را که از روی سکوی پارک‌ها اعتراض می‌کنند
متهم می‌کنم
گربه را که با نگاه‌های مزورانه شیر را از نعلبکی لیس می‌زند
متهم می‌کنم
حیوان دوستانی را که مگس می‌کشند و گوشت می‌خورند
متهم می‌کنم
گیاه‌خوارانی را که مدعی داشتن جسم انسانی‌اند
و کودکان‌شان را کتک می‌زنند.»

در پایان این مجموعه محمدرحیم اخوت به بررسی شعر **ایکور** و ترجمه‌اش پرداخته که با ذکر خاطره‌هایی از میرعلایی شروع می‌شود و در پایان، پیشنهادهایی برای ترجمهٔ بهتر آن ارائه می‌دهد.

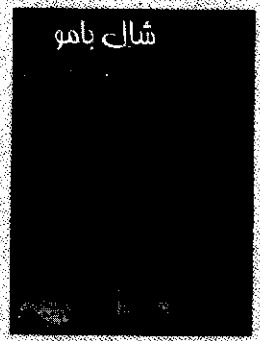
**روز و شب یوسف**

کتاب **روز و شب یوسف** به قلم محمود دولت‌آبادی، توسط انتشارات نگاه منتشر شده است. کتاب به پرویز غنی‌پور هدیه شده است و در ابتدای این اثر، نویسنده از دلیل چاپ این قصه می‌گوید که در سال ۱۳۵۲ نوشته شده است. آن‌چه در ادامه می‌خوانیم قصهٔ یوسف است که دوران بلوغ را در خانواده‌ای تنگدست چگونه از سر می‌گذراند. این روایت بیش‌تر به توصیف حالات و روحیات یوسف می‌پردازد. درعین‌حال نویسنده تا حدی هم از فضای تهران دههٔ پنجاه برای خواننده‌اش می‌گوید.

با خواندن این قصه می‌توان رگه‌هایی را پیگیری کرد که آثار بعدی «دولت‌آبادی» را آفریدند و به این نتیجه برسیم که زبان و نثر او تا چه حد راه تعالی را پیموده.

**شال‌بامو**

**شال‌بامو** نوشتهٔ فریدهٔ لاشایی، چاپ تهران نشر بازتاب نگار، در سال ۱۳۸۲ است. کتاب با ساختی یکدست و زبانی شسته و رفته از زندگی سه نسل در مقاطع مختلف تاریخی پرده برمی‌دارد و به‌طریقی ما را وارد دنیایی زنانه می‌کند که نشانه‌های آن را نویسنده به شکل دقیق در جابه‌جای اثر نهاده است. صفحات نخستین این اثر با شکل دفترچهٔ خاطرات شروع می‌شود و به‌آرامی از طریق روایت سیال ذهن وارد قصه می‌شود. قصه‌ای که شاید به اتوبیوگرافی خانم لاشایی هم نزدیک است. راوی اول شخص در این کتاب بارها از احساسات خود در قالب موقعیت‌های گوناگون حرف می‌زند و گاهی ابایی ندارد که افراد شناخته شدهٔ جامعهٔ هنری - ادبی را با نام و مشخصات کامل آنان وارد متن کند. در این میان تصاویر زیبا همواره به شکل هوشمندانه‌ای وارد بخش‌های مختلف می‌شود تا ما با واقعیت محض تعریف‌شده روبه‌رو نباشیم و مطمئناً هر جا که بیش‌تر از راوی و درونیات او می‌خوانیم، روانی روایت بیش‌تر به چشم می‌آید و باز نکته‌ای که از ذکر آن نمی‌توان صرف نظر کرد، آن‌که نقاش بودن لاشایی بر قلم او تأثیر بسزایی می‌گذارد و کلیت کار را می‌توان به یک تابلوی نقاشی تشبیه کرد که برای مخاطب خود می‌خواهد فقط قصه بگوید.




**چه کسی باور می‌کند رستم**

کتاب **چه کسی باور می‌کند رستم** نوشتهٔ روح‌انگیز شریفیان توسط انتشارات مروارید در اسفند ۸۲ به چاپ رسیده است. این کتاب به نقل اتفاقات و خاطراتی می‌پردازد که راوی داستان آن‌ها را به یاد می‌آورد. او با گذر از ایستگاه‌ها و شهرها تکه‌تکه زندگی خود را برای ما بازمی‌گوید. راوی اول شخص در این رمان به درک تازه‌ای از مفاهیمی مانند عشق - ازدواج - مادری - وطن - غربت می‌رسد. رمان بستر روان‌شناسانه‌ای را برای کار فراهم می‌کند. سوای بعضی اشتباهات زمانی و نثری که احتمالاً مربوط به اقامت نویسنده در آن‌سوی آب‌هاست، کتاب موقعیت‌های انسانی درخشانی را به نمایش می‌گذارد و خواندن آن می‌تواند لذتی نسبتاً عمیق را به خواننده‌اش ببخشد.




## تجربه‌های معنوی

احمد طالبی‌نژاد

**بیداری** (متن دو زبانه) - تجربه‌های معنوی (۱) - نیکوس کازانتزاکیس - ترجمهٔ مسیحا برزگر - کتاب خورشید - ۶۰۰ تومان.

**سفر** (متن دو زبانه) - تجربه‌های معنوی (۲) - نیکوس کازانتزاکیس - ترجمهٔ مسیحا برزگر - کتاب خورشید - ۸۰۰ تومان.

**سکوت** (متن دو زبانه) - تجربه‌های معنوی (۳) - نیکوس کازانتزاکیس - ترجمهٔ مسیحا برزگر - کتاب خورشید - ۸۰۰ تومان.

**تجربه‌های معنوی** عنوان کلی یک مجموعه کتاب کوچک و جمع‌وجور است با نام‌های **بیداری**، **سفر** و **سکوت** و برخوردار از مضامین عارفانه که تاکنون سه‌تای آن‌ها توسط نشر کتاب خورشید منتشر شده است. جالب این‌که هر سه کتاب اثر نیکوس کازانتزاکیس نویسندهٔ برجستهٔ یونانی است که آثاری مثل **مسیح باز مصلوب** و **زوربای یونانی** او در دهه‌های گذشته سخت مورد توجه روشنفکران سیاسی قرار داشت، به‌ویژه آن‌که تصور می‌شد او یک کمونیست است. اما این سه متن بیانگر دیدگاه مذهبی و عارفانهٔ اوست. به تکه‌ای از هر سه کتاب توجه کنید. «بدین‌سان، با شفافیت و زهدپیشگی، تو می‌توانی پیش از آن‌که عازم طریق رستگاری شوی، قدرت بالغهٔ ذهن را در میان پدیده‌ها و نیز ناتوانی آن را در فراسوی پدیده‌ها، تشخیص بدهی. راه دیگری برای رستگاری نیست» (کتاب **بیداری**) «تنها، کسی از دوزخ نفس رهیده است که وقتی کودکی از جنس او چیزی برای خوردن ندارد، او نیز دردی شدید را در شکم خویش احساس کند و...» (کتاب **سفر**) و «زندگی مبارزه‌ای است در راه خداوند. چه بخواهیم، چه نخواهیم، به مثابه مبارزان، عازم آزادسازی نه ضریح مقدس، بلکه خداوندی هستیم که در ماده و روح ما پنهان است» (کتاب **سکوت**).