بررسی تئوریهای مختلف نقد و تحلیل فیلم

دکتر هوشنگ طاهری

آنچه در پیش روی دارید متن منتشرنشدهٔ سخنان روانشاد دکتر هوشنگ طاهری در جشنوارهٔ فیلم و عکس موزهٔ هنرهای معاصر [۱۳۶۷] است. ضمن گرامیداشت یاد و نامش این متن را به خوانندگان *فصلنامهٔ هنر* تقدیم می کنیم.

مسألهٔ بررسی شیوه های مختلف تحلیل و نقد، مسأله ای است که کلمهٔ سهل ممتنع از اوصاف بارز آن است. سهل ممتنع به این معنا که ظاهراً بسیار ساده است و برخورد ما را با یک اثر به نوعی توجیه می کند؛ اما وقتی می خواهیم این اثر را به صورت جدّی و تأثیر و تأثرات گونه گونش را بررسی کنیم، مشکل اساسی آغاز می شود.

تصور کنید اگر می شد کتابی را تدوین کرد که آدمی با مطالعهٔ آن می توانست در مورد هر نوع اثر هنری عکس العملی نشان داده و نتیجه گیری کند، تا چه اندازه کار آسان یاب و در دسترس بود. کتابی می نوشتند، شیوه های تحلیل یا نقد فیلم را بررسی می کردند و شما با مطالعهٔ آن می توانستید در برخورد با یک تابلوی نقاشی، یک فیلم، یک تئاتر و یک مجسمه بلافاصله امکانات آن اثر را توجیه کنید. اما متأسفانه این گونه نیست؛ در همهٔ زمینه های هنری این جور نیست؛ در ادب نیز هم. در مورد سینما که بخصوص، کتابی نیست و اگر هم کتابی یافت می شود اولاً معدود و محدود است و دو دیگر اینکه مطالعهٔ آن پیشاپیش شناخت بسیار زیادی را در زمینهٔ سینما می طلبد تا بتوان آن کتاب را اصلاً درك کرد و فهمید. البته چیزهای ظاهری و اوّلیه هم دارد. مثلاً ما همیشه ساختمان اثر و محتوایش را از هم تفکیک می کنیم. در ساختار یک اثر، امکانات فنّی مثل مونتاژ، صدابرداری، نورپردازی و انواع و اقسام کارهای از این دست را جدا می کنیم و می شکافیم تا ببینیم چگونه این امکانات شکل گرفته اند. از سوی دیگر، انطباق محتوایی را که اثر عرضه می کند با ساختاری که مورد

نظر کارگردان بوده عیارسنجی می کنیم.

اگر فیلم «سالواتوره جولیانو» ساختهٔ فرانچسکورُزی را نگاه کنیم، می توانیم خیلی راحت متوجه شویم که رُزی چگونه در تحلیل شخصیت یک راهزن که بعدها یک بُعد بسیار عمیق سیاسی- اجتماعی پیدا می کند، شخصیت داستانش را به شیوهٔ فنّ فاصله گذاری برشت نمایش می دهد. رُزی ابتدا جسد او را به ما نشان می دهد و بعد در «فلاش بک»ها به تدریج ساختار اثرش را شکل می دهد. چرا او چنین می کند؟ او می توانست یک قصه بگوید. ماجرای سالواتوره جولیانو که از جایی شروع می شود و بعد هم می زنند و می کشندش. اما وی ابتدا جسد او را نشان می دهد، برای اینکه ما درگیر هیجان ناشی از نگاه به یک قصه نشویم. پس تمام توجه به اینکه چه چیزی را می خواهد بیان کند معطوف می گردد. آنچه می خواهد بیان کند در حقیقت قصه و داستان «سالواتوره جولیانو» نیست؛ بلکه آن تمامت مسائل بسیار حساس سیاسی - اجتماعی و رویدادهایی است که پشت پردهٔ سازمان مافیا و قدرتهای بزرگ اقتصادی و سیاسی چپ و راست در جزیرهٔ سیسیل می گذرد و فرانچسکو رُزی به عنوان یک کارگردان سیاسی، دقیقاً آن ماجراها را به ما عرضه می کند. پس در اینجا ما ساختار این اثر را بدین شکل باز می کنیم و می گوییم که اسکلت کار آقای رُزی چگونه است؛ کاربرد نور و مونتاژ در آن به چه شکلی است و محتوایش که ماجرای آن راهزن یعنی سالواتوره جولیانوست به چه شکلی عرضه شده است. آیا به صورت داستان و تداوم داستانی و قصه است یا به صورت منقطع؟ آیا به صورت قطعات کوچک موزاییکی است که می خواهد در غایت، تصویر مورد نظرش را از جامعهٔ آشفتهٔ سیاسی ایتالیا به دست بدهد و فراتر از آن، مسائل بسیار حساس سیاسی را که در ورای این مقوله وجود دارد نشان بدهد.

گفتم که مقولهٔ تحلیل و نقد مسأله ای سهل ممتنع است. شما توجه داشته باشید که ما وقتی با یک اثر جدی روبرو می شویم، اگر دقیقاً به شرایط پیدایی آن اثر آگاه نباشیم بالطبع نخواهیم توانست در مورد آن اثر قضاوت کنیم. برای شناخت شرایط باید خیلی چیزها را بشناسیم. مثلاً اگر می خواهیم تحولات رنسانس را در قرن پانزدهم میلادی در ایتالیا و سایر جاها دنبال کنیم نمی توان بی توجه به مسائل سیاسی، اجتماعی، مذهبی و اقتصادی دنیای آن زمان، تحولاتی را که موجب پیدایی رنسانس شد بفهمیم. امروزه ما قادر نخواهیم بود فیلمی را که مورد نظر ماست تحلیل کنیم و درباره اش بحث نماییم بی آنکه به شرایط و عوامل پیدایی آن توجه داشته باشیم، و این مقولهٔ بسیار مهمی است. ظاهراً آسان است، ولی برای کشف آن باید مقدار زیادی مطلب بدانیم.

مشکل نقد، دقیقاً، از همین جا شروع می شود. ما با جهان بینیهای مختلف روبرو هستیم. هر یک از ما هم، به تعبیری، برخوردار از امکانات فکری ویژه ای هستیم. در حقیقت، زمینهٔ فرهنگی داریم و تقریباً هرگز بدون پیشداوری با اثر رویاروی نمی گردیم. اما به هر حال مهم اینجاست که ما بتوانیم تعصبات فکری خود را کنار نهیم و با یک اثر، تا آنجا که میسر و میسور است، عینی (Objective) برخورد کنیم. و این کار البته، کاری است سخت و صعب. مشکل است به این دلیل که از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم با پیدایش مارکسیسم در اروپا، شکافی بین نگرش آدمی نسبت به مسائل انسانی پیدا می شود. یک نگاه که مبنای دیالکتیک ماتریالیسم تاریخی دارد و نگاه دیگری که سیستم کلاسیک اندیشه و تفکر است؛ از دوران هلنی یونان تا به امروز. می بینیم این نگرش تأثیرش را بعدها در آغاز قرن بیستم به شدت برملا می کند. یعنی اندیشهٔ مارکسیستی از سویی تمام اندیشهٔ آدمیان معتقد به این نوع نگرش سیاسی، اجتماعی و اقتصادی را به زاویهٔ

سالواتوره جولیانو

سالواتوره جولیانو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاهی می کشاند که دقیقاً گاه تا ۱۸۰ درجه مغایر با آن نگرش کلاسیک است که آدمها می دیدند. بهترین نمونه از این دست را می توان در تحولات سینمای شوروی [سابق] جست و یافت و دید و دریافت - سینمایی که در دههٔ بیست با شخصیتهای بسیار بزرگ هنریش مثل آیزنشتاین، داوژنکو، ورتوف، کولشوف و بسیاری از این شخصیتها به مرحله ای از بیان سینمایی می رسند، البته با نگرشی خاص. ولی همین نگرش در زاویه ای آن سوتر، مقوله هایی را با شیوه ای دیگر مطرح می کند.

جوهر اساسی این اختلاف نظرها در زمینهٔ هنر، مسائل زیباشناختی است. نمی دانم تا چه اندازه با نوشته های شخصیت بسیار برجسته ای مثل گئورگ لوکاچ آشنایی دارید؟ لوکاچ بزرگترین منتقد اندیشهٔ مارکسیستی هنر، کتاب بسیار بزرگ و ارزشمندی به نام *زیباشناسی* دارد که در آنجا مبانی زیباشناسی مارکسیستی خود را تحلیل می کند. بالطبع زیباشناسیی که مبتنی بر «کار» است و کار را اصل و اساس حرکت در مسائل زیباشناختی قلمداد می کند. این نوع نگرش با نگرشی که از نظر تاریخی هنوز در آن دوران هلنی یونان، از ۲۵۰۰ سال پیش به این سو، جاری و ساری بوده تفاوت بسیار بارزی دارد. در این شکل گیری، مسألهٔ نهایی و غایی اندیشهٔ زیبایی شناسی است که ما وقتی با یک اثر هنری یا ادبی برخورد می کنیم می توانیم تکلیفمان را مشخص کنیم. در حقیقت، پیدایی تحلیل و نقد و فیلم همراه و همزمان است با پیدایی سینما.

اولین برخوردهای آدمیان با مقولهٔ سینما، و کارهای لومی یر یا ملی یس در انتهای قرن نوزدهم، نوعی برخورد ابتدایی بسیار ساده با این آثار است. اما همین که زمان ادامه می یابد و پیشتر می آید، ما به تدریج تجربهٔ ذهنیمان از آنچه در سینما و بر سینما می گذرد غنیتر می گردد، و آن وقت طبعاً قضاوت مشکلتر می شود. ما وقتی کارهای پورتر را می بینیم، قادریم وقتی به گریفیث می رسیم تأثیر استادش پورتر را بر گریفیث بشناسیم، توجیه کنیم و بعد ببینیم که خود گریفیث در این میان به عنوان یک سینماگر چه کرده است. شما همین را به تمام طول تاریخ سینما تسرّی دهید. نتیجتاً وقتی ما در انتهای قرن ۲۱ -که یک قرن از تاریخ سینما می گذرد- قرار است به تحلیل یا نقد یک اثر بپردازیم، تصور کنید باید بر چه مجموعهٔ غنی اندیشهٔ ذهنی از کُل و تمامت رویدادهایی که بر تاریخ سینما گذشته آگاه باشیم تا بتوانیم قضاوت کنیم. درست به این علت است که فرض کنید فلان ناقد ما در فلان مجله یا نشریهٔ سینمایی یا غیرسینمایی وقتی با اثری به نام «رم، شهر بی دفاع» ساختهٔ روسلینی مواجه می شود، به واقع، واکنشی جاهلانه نشان می دهد و تقاضایش این است که به جای این فیلمهای پوسیدهٔ تاریخ، آثار ژان لوك گدار نمایش داده شود. اینها فقط یک دلیل دارد: ناقد زمینهٔ قبلی فکری در زمینهٔ تاریخ سینما ندارد. و کار مشکل می شود وقتی نمی داند که سینما چگونه شکل گرفته تا به امروز رسیده. این همان درد اساسی است که متأسفانه تقریباً اکثر سینماگران ما دارند. وقتی ما از شیوه های مختلف نقد و تحلیل بحث می کنیم الزاماً مسأله را فقط محدود به تحلیل آکادمیک سینما نمی کنیم. چون بحثهای فنّی دربارهٔ اینکه فرضاً منابع نوری مختلف در یک صحنه چه تأثیری از نظر دراماتیک دارد یا شیوهٔ فلان کاربرد مونتاژ خاص یا نوری مونتاژ درونی چه امکاناتی را می تواند به یک سینماگر بدهد یا بررسی امکانات کاربرد صدا به اشکال مختلف، کاربرد موسیقی -به خصوص که بسیار حساس است- اینها همهٔ زمینه هایی است که در مجموعه ای اینگونه، که برای طرح یک مقولهٔ کلّی است، جا ندارد. ما فقط به طور گذرا اشاره کردیم که در ساختار یک اثر وقتی از دیدگاه زیباشناختی بحث می کنیم با چه عناصری مواجه هستیم.

اما بحث تحلیل یا نقد -که گونه‌ای سنجش محتوای اثر هم هست- برمی گردد به مجموعهٔ کل آگاهی و دانایی ما از مجموعهٔ حرکت کلی تاریخ سینما تا امروز. برای اینکه مقوله را روشنتر کنم، من همیشه مثال ساده‌ای می‌آورم: یک شاگرد ابتدایی، وقتی شروع به یادگیری الفبا می کند، ابتدا حرف را یاد می گیرد؛ بعد ترکیب چند حرف را که به صورت کلمه درمی آیند؛ و بعد این کلمه ها که به صورت جمله درمی آیند؛ و جمله ها که به صورت پاراگرافهایی نما و نمود می یابند؛ و پس آنگاه به صورت کتاب درمی آیند. در حقیقت، آگاهی و دانش ما برای تحلیل، عیناً همین مسیر را طی می کند. اگر شما از تاریخ نقاشی یا موسیقی یا سینما یا تئاتر اطلاع نداشته باشید، برخوردتان با اثر بسیار ابتدایی خواهد بود. متأسفانه سینما از آن نوع وسایل ارتباط جمعی است که آدمیان خیلی راحت با آن برخورد می کنند و خیلی راحت هم به خود اجازهٔ قضاوت می دهند. البته که حق هر کسی است و می تواند قضاوت کند، اما وقتی روی این قضاوت خیلی پافشاری می کند مشکل ایجاد می گردد. وقتی کسی مسؤولیت نقد و تحلیل را به عهده می گیرد کار مشکل می شود، وگرنه اظهار نظر را همه می کنند. در سینما آدمی فیلم را تماشا می کند و فکر می کند به راحتی می تواند حرفش را بزند. در این جشنواره ها اکثر مشاهده کرده اید که وقتی تماشاگران بیرون می آیند، یک خبرنگار آنجا ایستاده و از حضرات می پرسد نظرتان چیست. همه هم نظرهایشان را به گونه ای بیان می کنند. مجموعهٔ همهٔ این نظرها شاید بخش کوچکی از واقعیتی باشد که در پس این اثر نهفته است. واقعیت این است که بخشی از آدمیانی که می آیند و این اثر را می بینند، بسیاری از مقوله های هنر سینما را نمی شناسند. برخوردشان با سینما غریزی و ساده است. ما البته انتظار تدقیق و تحلیل عمیق را نداریم، منتهی بحثی که ما اینجا به عنوان بحث آکادمیک انجام می دهیم تفاوت بارزی دارد. دیگر کسی به راحتی نمی پذیرد که قضاوت کنید فیلم بونوئل فیلم بد است یا خوب. اینجا بحث سلیقه نیست. من وقتی اشاره کردم به اینکه نحوهٔ نگرش انسان در قرن بیستم از جهات سیاسی و زیباشناختی دو بخش شده، یک بخش کلاسیک از دورهٔ هلنی یونان، و یک بخش مارکسیستی که به کلی مجزّاست؛ این در حقیقت جوهر اساسی است که ما باید در برخورد با هر اثر هنری توجیه کنیم.

لوکاچ در کتاب *معنای رئالیسم معاصر* وقتی می خواهد هنر مدرن را توصیف کند آن را به علت دیدگاه و خاستگاه ذهنی ویژه‌اش به عنوان نمودی از یک جامعهٔ عقب افتادهٔ بورژوایی غرب تلقی می کند. و مجموعهٔ مسائلی را که در زمینهٔ ادب مطرح می کند از ۱۹۱۵ و کارهای آغازین توماس مان این طرفتر نمی آید. بالطبع الگویی را که به عنوان مقولهٔ مدرنیزم ارائه می کند، آن را ناشی از بیماریهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جهان غرب تلقی می کند. وقتی ما با این نوع نگرش مواجه می شویم بالطبع این نگرش می تواند به ما نمونه‌ها و الگوهایی را در همان جامعه به دست دهد که ما می توانیم مشکلات عمده‌اش را تشخیص دهیم. ضمن تأیید اینکه متدولوژیی که بر اساس آن این سیستم سنجیده می شود، می تواند برای شناخت عقاید آن سوی مقوله به ما بسیار کمک کند؛ اما واقعیت این است که آن نوع نگرش حاد و یکسویه بر تاریخ هنر و تاریخ سینما به طور اخص -که مورد بحث ماست- بر سر سینما همان را می آورد که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ بر سینمای شوروی و بسیاری از کشورهای بلوک شرق آورد. یعنی آن نوع نگرش خاص که از کانال رئالیسم سوسیالیستی همهٔ مسائل سنجیده می شود و رئالیسم سوسیالیستی در آدمی مثل ژدانف به عنوان پاپ فرهنگ اتحاد شوروی می دانیم که می تواند چه فاجعه های عظیم فرهنگی پدید آورد،

بی آنکه معنایش این باشد که این سوی قضیه فاقد مشکلات است. اما به زعم من این سوی قضیه فقط یک حُسن دارد و آن آزادی عمل نسبی است که می تواند برای هنرمندش فراهم آورد. ضمن آنکه بسیاری آشفتگیها را هم با خودش می آورد، اما حداقل بالندگی و شکوفایی هنر را هم موجب می شود.

معنای رئالیسم معاصر آقای لوکاچ درست نیست؛ درست نیست به این علت که اگر از توماس مان به این سو را لوکاچ در تحلیل ادبیش نفی می کند. ما می بینیم که غولهای ادبی زمان ما مثل جویس و کافکا همه در حیطهٔ آن قلمروی که آقای لوکاچ به ما می دهد دیگر نیستند. یعنی اینها را نمی پذیریم. اینها را جملگی زائده های فرهنگ بورژوایی غرب تلقی می کنیم. بالطبع اگر ما به سیر تکاملی تاریخ هنر معتقد باشیم، این حرف لوکاچ را به سادگی نخواهیم پذیرفت. چرا که ما می بینیم سینما از آغاز تا امروز دستخوش چنان تحولات عظیمی شده که دیگر به هیچ وجه حرف لوکاچ را توجیه نمی کند.

شما اگر به کارهای آغازین سینما توجه کرده باشید، می بینید که چگونه برای بیان یک مقولهٔ سینما ماجرا به صورت کشدار شرح داده می شود تا ما متوجه مفاهیمش شویم. کارهای آغازین گریفیث با برداشت از ادبیات قرن نوزدهم آفریده شد. و حتی بعدها بسیاری از سینماگران با برداشتهایی از ادبیات کوشیدند به نوعی راه را برای حرکتشان هموار کنند. اما با حفظ اینکه سینما به عنوان یک هنر مستقل می خواهد حرکت کند ولی هنوز ریشه در هنرهای دیگر دارد، این حرکت بطیء خودش را برای کندن و جدا شدن از تأثیرات عوامل گوناگون تا امروز انجام می دهد. از آغاز ادبیات تا امروز، تئاتر تأثیر مستقیمی روی سینما داشته است. بعدها می بینیم که باله، موسیقی، نقاشی و حتی معماری تأثیرات بسیار مهمی بر سینما به جا نهاده اند. تحولات مکاتب مختلف تاریخ سینما نشاندهندهٔ این است که تأثیرات اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم در نقاشی چگونه به سینما کشیده می شود و شیوه های مدرن دیگر هر کدام به نوعی تأثیراتی بر سینما داشته اند و سینما به عنوان جامعترین و کاملترین هنرها [هنر هفتم]، در واقع جامع جمیع مجموعهٔ هنرهایی است که از دیرباز شکل گرفته و در سینما تبلور خاصش را پیدا کرده است. من به ظاهر این مقوله های پراکنده از جاهای مختلف را شرح می دهم و دقیقاً قصدم این است که بگویم وقتی ما به یک اثر برخورد می کنیم، شناخت این اثر در برخورد اوّل آسان، ولی اگر آن را جدّی تلقی کنیم تا چه حد مشکل است.

من به خاطر می آورم که اوّلین بار وقتی با نخستین کار سینمایی آقای رومن پولانسکی، یعنی «چاقو در آب»، آشنا شدم، ناقدان اروپایی مطالب متعددی دربارهٔ این فیلم نوشته بودند، که البته همه توأم با ستایش و تمجید از این اثر بود. برخورد شخصی من، با تجربه و شناخت محدودی که داشتم، این بود که این اثر را به عنوان یک کار سیاسی تلقی کردم و چیزهایی از آن بر ذهنم نشست. من وقتی با تحلیلهای گوناگون در مطبوعات سینمایی مختلف مواجه شدم، به نکته هایی برخورد کردم که به واقع حیرت مرا برانگیخت. من متوجه شدم که در مورد مسائل فلسفی که می تواند در فیلم مطرح باشد، و احتمالاً یک دیدگاه خاصّ هگلی آقای پولانسکی که از کانال فیلمش طیّ طریق کرده و مطرح نموده است، برای من که بر آن اندیشه خیلی آگاه نبودم مشکل می گردد. بنابر این، وقتی نظرهای یک ناقد یا تحلیلگر را به عنوان واسطهٔ میان اثر و مصرف کننده، یعنی تماشاگر می خوانم، آنگاه من با امکانات تازه ای مواجه می شوم و شناخت این امکانات به من می گوید که این اثر چگونه بوده است و من در برخورد با آن نتوانستم درست و از روبرو مواجه شوم. همهٔ کارهای امروز سینما، به

علت موجز و فشرده بودنش، از این مقوله است. و این باز کار ما را به عنوان تماشاگر یا مصرف کننده مشکل و مشکلتر می سازد. بسیاری از شخصیتهای سینمای امروز دنیا هر چه زمان جلوتر می آید، در آثاری که خلق می کنند، بر این تلاش اند که به نهایت ایجاز در بیان نزدیک شوند. و رعایت همین ایجاز مشکلات فراوانی را در هنر معاصر پدید آورده است. من نمی خواهم اینجا روی این نکته تأکید کنم که این ایجاز گاه به سمبولیسم و استعاره و غیره کشیده می شود، مقصودم اصلاً این نیست؛ بلکه ایجاز به معنایی است که فشرده ترین تصویر را در معدودترین نماها بتوانیم عرضه کنیم.

اگر سهراب سپهری شاعر بزرگ ما می گوید که:

چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب
اسب در حسرت خوابیدن گاریچی
مرد گاریچی در حسرت مرگ

در سه مصرع کوچک، تصویری را به زیباترین شکل ممکن بیان می کند. این کاری است که شعر درست و خوب معاصر به آن رسیده، که توانسته در فشرده ترین شکل، مفهومی را بیان کند. سینما هم از این دست است. یعنی ما وقتی این حرکت تاریخی را دنبال می کنیم، الزاماً باید بپذیریم که این حرکت تاریخی به تدریج فشرده تر و فشرده تر می گردد. و درست از همین جاست که مشکل اساسی ما در برخورد با سینمای بومی خودمان آغاز می شود - سینمایی که ما سالهاست با آن مواجه هستیم، سالهاست به آن انگ ابتذال زده ایم، و به درستی زده ایم و سینماگران ما تلاش می کنند که شاید به نوعی از این مخمصه گریز بزنند، ولی بخش اعظمشان هنوز درگیر و دار حادثه اند. واقعاً علتش چیست؟ علتش چیست که سینما به مرحله ای رسیده که امروزه در فشرده ترین شکل ممکن، مفاهیمش را مطرح و عرضه می کند، ولی سینمای ما هنوز ریشه در یک نوع داستان پردازی و قصه گویی بسیار کهنهٔ کُند دارد علتش واقعاً چیست؟ البته علتش یک یا دو چیز نیست. مطالب و مسائل بسیار متعددی است که باید دنبال کرد و شناخت. این به تاریخ طولانی جامعهٔ ما بازمی گردد - تاریخی که به طور قطع و یقین یکپارچه نیست؛ تاریخ منقطع و تکه تکه ای است که هر بار و با آغاز هر کار، همهٔ اساس و مسائل جامعه را بایست از نو آغازید، و این از مشکلات عمدهٔ همهٔ جوامع باستانی است.

کارل یاسپرس -یکی از فلاسفهٔ بزرگ اروپا- در کتاب *آغاز و انجام تاریخ* به زعم خودش به عنوان یک آدم با فرهنگ اروپایی و یک فیلسوف بزرگ، در حقیقت، اروپا را به عنوان فرهنگ محوری تعیین می کند- فرهنگی که همپا و همگام یا استوار بر فرهنگ بسیار درخشان هلنی یونان در طول ۲۵۰۰ سال - یا به تعبیر مسیحیت دوهزارسال- استمرار می یابد تا عصر ما. از بطن این جامعه- و به زعم آقای یاسپرس «فرهنگ محوری»- است که تکنولوژی جدید، سینما، تئاتر و عصر فضا زاده می شوند. بی آنکه یاسپرس یا هر اندیشمند دیگری بخواهد نقش باارزش فرهنگهای بسیار باستانی ایران، هند، چین، مصر یا بسیاری از کشورهای قدیم دیگر را انکار کند. اما واقعاً چرا در جامعهٔ اروپای فرهنگ محور آقای یاسپرس، مجموعهٔ این تحولات از عصر یونان تا امروز به این صورت یکپارچه به وجود می آید؟ حتی وقتی کُمیت این فرهنگ در قرن نوزدهم لَنگ می شود، می بینیم که بر اساس یک ضرورت تاریخی به گفتهٔ هگل از بطن جامعهٔ اروپا، از بطن آن تز، آنتی تزش به عنوان مارکسیسم زاده می شود. و حتی همین جامعهٔ اروپایی است که مارکسیسم را به عنوان یکی از ابزارهایش برای سیطره بر فرهنگهای دیگر گسیل می دارد. و می بینیم که این نفوذ را واقعاً پیدا می کند. اما در غایت زایندهٔ آن فرهنگ است. این را هیچ وقت از یاد نبریم. بنابراین، فرهنگی که از دیرباز،

یکپارچه، تا عصر ما ادامه پیدا می‌کند، بالطبع با همهٔ امکانات بیانی و آزادیی که در طول تاریخ داشته می‌تواند در عصر ما پدیدآورندهٔ سینما به مفهوم واقعی کلام باشد. امروز می‌بینیم در جوار تولید فیلمهای پورنوگرافی در اروپا، فیلمهای بسیار ارزنده هم پدید می‌آید. می‌بینیم در جوار پیشرفتهای حیرت‌انگیز تکنولوژی، زشت‌ترین مشکلات و مسائل اجتماعی هم پیش می‌آید. این نکته ما را به اندیشیدن وامی‌دارد. بالمآل، ما وقتی به این مقوله فکر می‌کنیم، آرزو داریم ای کاش می‌شد آن تکنولوژی را منتقل کرد، منهای مشکلاتش؛ ای کاش می‌شد آن هنر خوب و ناب را آورد و تعمیم داد، ولی کار ناخوب و نکوهیده‌اش را نیاورد. این متأسفانه مطلق‌گرایی است؛ ایده‌آلیستی و آرمانی است و خیلی خوب است، اما عملاً امکان‌پذیر نیست.

تکنولوژی وقتی به دروازهٔ ژاپن می‌رسد، سنّت چندین قرنی ژاپن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. یا باید ژاپن تکنولوژی جدید را به سبب شرایط اقتصادی - اجتماعی خاص بپذیرد و به تدریج همهٔ آن سنّتها را کنار بزند، یا باید مثل هندوستان مدتها در آغاز دروازهٔ خود با تکنولوژی کلنجار برود. و بالآخره ناچار است که بپذیرد. برای سیرکردن شکم یک میلیارد انسان نمی‌توان با کشت معمولی گندم و ذرت این کار را انجام داد. تکنولوژی جدید و کاربرد بسیاری از وسائل کشاورزی جدید می‌تواند کمک کند که از یک واحد سطح، حجم بیشتری از گندم و ذرت را به دست آورد و شکم افراد را سیر کرد. پذیرش، به تدریج هنجارهایی را که در سنّت کاست سیستمی مثل هند وجود دارد می‌شکند. کاست می‌گوید هر کدام آنچنان در سنّتهای خود سفت و محکم ایستاده‌اند که نفوذ هر کاست در کاست دیگر امکان‌پذیر نیست، چه رسد به اینکه ایدئولوژی دیگری از خارج بخواهد نظام آن کاست را برهم زند. اما به ناچار این امر اتفاق می‌افتد. و دیر یا زود خواهیم دید که بسیاری از این کشورها که تکنولوژی را پذیرفته‌اند، ناچار به پذیرش مشکلاتش هم هستند. اینجا قصد درانداختن بحثهای اخلاقی و جامعه‌شناختی نیست. اما در مقولهٔ نقد و تحلیل هر اثری، به هر حال فیلم به عنوان جامعترین قالبهای هنری الزاماً ما را از برخورد با این مقوله‌ها ناگزیر می‌کند.

در همین بحث کوتاه، ساده و فشرده متوجه شدید که ما از تاریخ، فلسفه، علم و دانش و تکنولوژی جدید سخن گفتیم و اینها فی‌الجمله و یکپارچه و بی‌هیچ تردیدی در حیطهٔ مسائل مربوط به سینما می‌گنجند. سینما یک واقعیت مسلّم جامعهٔ بشری است. من همیشه مثالی از مارکز می‌آورم. به نظر من، آقای مارکز نویسندهٔ بزرگ معاصر ما تعبیر بسیار جالب و درخشانی از مسألهٔ واقعیت به دست می‌دهد -مسأله‌ای که اگر کمی به آن توجه کنیم، شاید با بسیاری از مشکلاتی که سینما دارد حداقل با این شکل مواجه نمی‌شدیم؛ چون به محض اینکه این مسأله طرح شود، همه تصورشان این است که به عنوان یک فیلمساز، در حقیقت، برداشتن یک فیلم از واقعیتهای زندگی روزمره، می‌تواند یک اثر رئالیستی تلقی گردد. این درست همان خطایی است که در آغاز کار رئالیسم سوسیالیستی در اتحاد شوروی داشتند، و بعدها حتی بزرگان روسی مثل داوژنکو دریافتند که چگونه نقش بر آب زده و بر آب تاب خورده بودند. از این روی، تعبیر نادرست از مقولهٔ رئالیسم و طرحش در زمینهٔ سینما تا چه اندازه می‌تواند ما را به خطا بکشاند.

حرف مارکز این است که ارائهٔ یک تصویر از واقعیت معنایش این است که ما از بین واقعیتهای موجود دور و بَرمان، توان خلق یک واقعیت تازه را داریم. و این حرف به ظاهر ساده، ولی خیلی مشکل است. معنایش این است که ما به عنوان سینماگر یا

نقاش یا شاعر و نویسنده، بی تردید، باید ریشه در جامعه مان داشته باشیم. مگر امکان دارد که من در جامعه ای زندگی کنم و مسائل و مصائب این جامعه را ندانم و بعد بخواهم درباره اش فیلم بسازم. اما درست از آن لحظه ای که من واقعیتهای جامعه را به آن شکلی که دور و بر ما هست فی الجمله به یک سو می نهم، آن وقت است که سینمای ما، چنان که الآن وجود دارد، قد و قیافه و قامت می گیرد. تحلیل واقعیت معنایش این است که مجموعهٔ این واقعیتها به درون هنرمند برده می شوند و از درون هنرمند یک واقعیت تازه آفریده می شود و دیگر این بار این خیابانی که من هر روز می بینم و قرار است که دوربین را من در جایی بکارم و از زاویه ای خاص نگاهش کنم، فقط برداشت رئالیستی از این خیابان و نگرش نیست که معنای رئالیسم را به ما عرضه می دارد. اینکه من از مجموعهٔ این رئالیسمی که اطرافم هست و ریشه در آن دارم و سنّت من است و می شناسمش، از اینجاست که من نگاه می کنم که چگونه این واقعیت جدید را باید خلق کنم. من چگونه باید زاویهٔ این نگاه را تنظیم کنم تا چیزی نباشد که به صورت سنّت روزمرّه، همه هرروزه نگاهش می کنیم.

شما فیلمهای فارسی را نگاه کنید؛ کمی با انعطاف، از ابتدا تا انتها شخصیتها تفکیک شده و مشخص اند. کارگردان به آدمهای بد و خوب ویژگیشان را داده، نتیجهٔ مسیر داستان را، با کمی انعطاف این ور و آن ور، هم جملگی می دانیم. الآن این سینما، سالیان دراز است که همین کار را می کند: از سینمای فیلمهای آقای فردین در بیست سال پیش بگیرید تا سینمای بسیاری از فیلمهای امروز ما. گیرم که در این آثار امروز، افکار و عقاید انقلابیتری عرضه می گردد؛ اما این افکار و عقاید انقلابی را وقتی که درست مطرح نمی کنیم، باز به جایی نمی رسیم و فقط به صورت شعار درمی آید. فیلمهای انقلابی و بامحتوای انقلابی ما به واقع شعارند؛ هیچ کدام واقعیت موجود را تشخیص نمی دهند. ما اگر در این دوره و زمانه فیلمی دربارهٔ مبارزهٔ ملت ایران در جنگ با عراق می سازیم به چنان اغراقی می رسیم که روی سیلوستراستالونه را سفید می کند.

ما بارها در دانشکده ها می نشینیم با آقایان و خانمهای دانشجو بحث می کنیم که چرا آثاری را که هالیوود به عنوان آثار مبتذل و واقعاً مخرّب تولید می کند و با این اغراقهایی که از مجموعهٔ ۰۰۷ بگیرید بیایید تا کارهای اخیر آقای سیلوستراستالونه -که به خصوص من روی آن تأکید می کنم؛ چون اینها بُرد خاصی در همهٔ جوامع دنیا پیدا کرده اند. آمریکاییها سعی می کنند قهرمانان شکست ناپذیری در آثارشان بسازند. شما ببینید که در آثاری از این نوع، یک سیلوستراستالونه برمی خیزد و به ویتنام می رود و وقتی ارتش چند ده هزارنفری آمریکا با همهٔ تکنولوژی مدرنش در جنگ ویتنام وامی ماند، این فرد به تنهایی به ویتنام می رود و موفق می شود زندانیهای ارتش را با هواپیما از ویتنام نجات دهد. و ما می گوییم این نوع نگرش اغراق آمیز است. چرا ما چهارنفر را مأمور می کنیم که از راه بیراهه و کوهستان به عراق بروند و بعد این چهارنفر هر کدام به تنهایی ده تا سیلوستراستالونه هستند، چرا؟ اصلاً نیازی نیست. ما که بر حقانیت خودمان معتقدیم، ما که می خواهیم بگوییم که این ملت چگونه مبارزه می کند، شیوه اش این نیست که نشان بدهیم که ده بار رگبار مسلسل روی این آدمها می بندند و خون از بالا تا پایین آنها بیرون می زند و آنها حتی خم نمی شوند و باز شروع به تیراندازی می کنند. اگر یکی از شخصیتهای فیلم کشته می شود، کارگردان دلش نمی آید و او تصادفاً در آخر فیلم زنده می شود.

ببینید! مجموعهٔ این اغراقها در سینما واقعاً برای چیست؟ این مقولهٔ جنگیش. به مسائل اجتماعیش

بنگرید -مقوله ای که اتفاقاً چندی پیش در دفاع از تز یکی از همکارانمان مورد بحث بود. چرا سینماگران ما مسألهٔ زن را به عنوان نیمهٔ فعال و ارزشمند جامعهٔ ما به این شکل که همه مطرح می کنند به تصویر درمی آورند؟ چرا زنان ما در آثارشان غیر از بچه داری و آشپزی کار دیگری ندارند؟ آیا واقعاً این گونه است؟ آیا زنان در جامعهٔ ما فقط همین کار را می کنند؟ طرح این مقوله چقدر مشکل است؟

من این مشکلات را از این سو می گویم و همین جا بگویم قصدم این نیست که یکطرفه قضاوت کنم. چون وقتی با آن سو هم صحبت می کنیم- یعنی کسانی که مأمور بررسی فیلمنامه ها هستند - آنها هم مسائل و مشکلاتی دارند. سازمانها و نهادهای دولتی در برخوردشان با مقولهٔ هنر سینما شکلی دارند، آکادمیها و دانشکده های سینمایی هم شکل دیگری دارند. این دو هم بنا به تجربه هیچ گاه روی موافق به هم نشان نمی دهند. بعد از سالها بحث و گفتگو در دانشکده ها، متأسفانه می بینیم که یک فیلمساز وقتی از دانشکده بیرون می آید و به جامعه گام می نهد و جذب بازار می شود، عوامل بازار رویش بسیار مؤثرند و دستگاهها و نهادهای سینمایی نیز برایش مشکل و مسألهٔ بسیار می سازند. چرا این اتفاق می افتد؟ من فکر می کنم بحث و بررسی راجع به این مقوله می تواند به ما کمک کند که راه حلهای این مشکلات را بشناسیم.

اینکه در یک سو نهادهای تصمیم گیرنده برای ساختن فیلم به طور مطلق عمل می کنند؛ یعنی باید سناریو را خودشان تصویب کنند و اگر امکانات فنّی لازم است باید خودشان بدهند، چرا که دانشکده های ما فاقد این امکانات اند یا امکانات کمی دارند و آن نهادهای دیگر هستند که باید این امکانات را فراهم کنند. تا این پاره و بسا پاره های نگفتهٔ دیگر را حل نکنیم، سینمای ما همچنان در مشکلات دست و پا خواهد زد؛ همچنان تا به امروز که شاهدش هستیم، باز هم شاهد خواهیم بود که فیلمها ساخته خواهند شد، فیلمها قصه و داستانی خواهند داشت، حتی چاشنی انقلابی هم به آن می زنند، شعارهایی هم می دهند، مسائل فلسفی و اجتماعی هم در فیلم مطرح می کنند؛ اما اینها به واقع هیچ کدام سینما نیست.

شاید لازم باشد بحثی را که سالهای دراز حسرتش به دل من بود اینجا مطرح کنم، که در دانشکده ها درسی بگذاریم و این درس را در چندین ترم ادامه دهیم و تفکیک کنیم با نمایش آثار، و بگوییم «فیلم چیست» و «سینما کدام است.» چون شاید برای خیلیها این قضیه حل نشده باشد که فیلم در حقیقت یک تفاوت اساسی با سینما دارد. «فیلم» عبارت از آن نوار سلولوئیدی است که رویش چیزها نقش می بندند و با پروژکتور هم آن را نمایش می دهیم. اما «سینما» واقعاً چیزی فراتر از این مجموعه است. در حقیقت «سینما» نوعی اندیشه است که در گذر زمان روی این سلولوئید نقش می بندد و تأثیری فراتر از امکانات و چهارچوبهای اولّیه اش پیدا می کند. منظورم را کمی باز کنم. شما وقتی با یک فیلم برخورد می کنید و آن فیلم در چهارچوبه ای که دارد و به هر شکل که هست حرفهایی می زند -حالا هر فیلمی به نوعی، و با هر ساختار خاصی که دارد. سینما از آنجایی آغاز می گردد که این حرف از چهارچوبهٔ اولّیه ای که همه با آن برخورد مستقیم و معیّن دارند فراتر می رود. طیف ارزشهای سینما از صفر تا بی نهایت است و درست از این لحظه شروع می شود. این مقوله مربوط به سینمای ما هم نیست؛ کلّ سینمای جهان امروز از این مقوله است.

بخش اعظم سینمای امروز، سینمایی پرآکشن، پرهیجان، قصه دار و داستان دار است که می خواهد گروهی را جلب کند و به نظر من عده ای هم با قصد سوء می خواهند با ارائهٔ افکار مخرّب، اذهان و روان و جان مردم را تخدیر کنند. اما در غایت یک سینمای

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

درست، ناب و اصیل است که در روند حرکت تاریخ تأثیرش را می گذارد و هر تماشاگر فهیمی را از چهارچوبهٔ خود فراتر می برد. ما در فیلمهایی که در دانشکده می بینیم، نمونه های متعددی از این نوع داریم که در یک فیلم به ظاهر ساده، هر چه جلوتر می رویم و در کار تعمق می کنیم به کشفهای تازه تری در اثر می رسیم. و این خاصیت همهٔ آثار با ارزش هنری است. هر کتاب خوب، هر فیلم خوب و هر تئاتر خوب کارش گره زدن در اندیشهٔ آدمی است؛ و آدمی را واداشتن به اینکه این گره را به هر شکل که می تواند باز کند، و با این گرهگشایی، دریچهٔ تازه ای به روی جانش گشوده شود.

ما در دانشکده ها فیلمی به نام «دوران سربی» دیدیم که به غلط عنوان «خواهران آلمانی» به آن داده بودند. فیلم، ظاهراً ماجرای دو خواهر است؛ خیلی ساده. و کارگردانش هم یک خانم است. مضمون آن، ماجرای دو خواهر و برخوردشان با مسائل زندگی است. یک خواهر که در سیستم آلمان غربی درگیر با مسائل تروریستی -البته به زعم سیاستمداران- گروه «بادرماینهوف» است، و خواهر دیگر درگیر مسائل ژورنالیستی. اما وقتی ما همین اثر ساده را در کلاس بازکردیم، به تدریج به مفاهیم خیلی گسترده تر و وسیعتر از آن چیزی که در ظاهر زندگی دوخواهر بود رسیدیم. ما شناختی از چهارچوبهٔ زندگی اجتماعی آلمان غربی و انحاء برخورد با گروههایی که به زعم حکومتها گروههای تروریستی اند پیدا کردیم -گروههایی که، به زعم بسیاری از روشنفکران، گروههای حساس سیاسی هستند. در این فیلم با این نکته که چگونه مسائل و مشکلات اجتماعی جوامع پیشرفتهٔ اقتصادی مثل آلمان می تواند در برخورد با مسائل بسیار حساس اجتماعی آدمها شکلهای گوناگون بپذیرد و نحوهٔ مبارزهٔ اینها را با آن سیستم به ما عرضه کند برخورد کردیم. آیا برای فعالیّتهای سیاسی دوام و بقایی هست؟ آیا اصولاً برای جامعه ای از آن نوع در آیندهٔ درازمدت می توان آیندهٔ درخشانی را پیش بینی کرد؟ جامعه ای که در بطن خود، شب و روزش در تلاش و کار اجتماعی و کسب پول و رفاه مادّی بیشتر می گذرد و به تدریج از شمار دانشجویان و آدمهای شاخص فرهنگیش کاسته می شود. آیا واقعاً برای این جامعه در درازمدت می توان امیدی را متصوّر بود؟ اینها حرفهای بسیار حساس و داغی است که کارگردان می گوید. اما این همه را در چهارچوب و برخورد اولّیه نخواهیم توانست فهمید. مگر اینکه ما شناختمان را کمی وسیعتر و گسترده تر کنیم.

هر چه پیشتر می رویم، متوجه می شویم که کار مقوله ای به نام نقد یا تحلیل یک اثر با چه دشواریهایی مواجه است. داشتن سعهٔ صدر و اطلاعات عمیق و گسترده است که می تواند ما را در تحلیل یا نقد یک اثر یار و یاور باشد. و این همان چیزی است که به خصوص در جامعهٔ خودمان خیلی کم داریم. برخوردها اکثراً متعصبانه است. مربوط به الآن هم نیست؛ در گذشته هم، چنین بود. ناقدی نقدی می نوشت و دفعتاً فیلمی را آنچنان می کوبید که این فیلم دیگر امکان نفس کشیدن پیدا نمی کرد. بعد یکی دیگر از آن اثر چندان تعریف می کرد که آدمی در حیرت می ماند این را قبول کند یا آن را. این همه نشاندهندهٔ این واقعیت بود که هم آن طرف و هم این طرف یک خط اعتدال ندارند؛ خط نگرش اعتدالی ندارند. مثالی در این زمینه از یک ناقد معروف فرانسوی می آورم.

یک ناقد فرانسوی بسیار قدرتمند و بانفوذ در روزنامه های فرانسه هر وقت فیلمی بر پرده می آمد اظهار نظر می کرد. به واقع اظهار نظر مثبت یا منفی او به سقوط یا اوجگیری یک اثر منجر می شد. آدم بسیار متنفذّی بود. دست بر قضا این آدم چپ بود؛ یعنی گرایشهای کمونیستی داشت. و من به یاد می آورم که فیلمی از روبر برسون به نام «بالتازار» بر اکران آمده بود

سالواتوره جولیانو

که فیلمی مذهبی است. اساساً اندیشه های برسون جوهر مذهبی دارند. همهٔ روشنفکران فرانسه تب کرده بودند که ببینند این آقای ناقد چپ دربارهٔ این آقای برسون که مذهبی است و فیلم مذهبی ساخته چه خواهد گفت. پس از دو سه روز بالأخره نقد این منتقد منتشر شد؛ یک صفحهٔ بسیار بزرگ با تیتری درشت -تیتری که خیلی معروف شده است: «آقای برسون! بی نهایت، بی نهایت متأسفم از اینکه ناچارم اقرار کنم که اثر شما یک شاهکار است.» و بعد در یک صفحهٔ کامل تحلیل می کند که چرا این اثر شاهکار است. شما اگر این دیدگاه را به عنوان مبنای نگرش به نقد و تحلیل اثر داشته باشید، خواهید دید که چقدر این با نقدی که در روزنامه هایی که امروزه و در گذشته در نقد آثار می نویسند، متفاوت است. اوّل اینکه این آدم با شناخت بسیار گسترده‌ای از تاریخ سینما و حرکتهای سینمایی و آزادی مثل کار برسون به این نتیجه می رسد. از همه مهمتر این است که به رغم اینکه این منتقد، چپگراست، اما در تحلیل عینی اش از یک اثر هنری تمام تلاشش را به عمل می آورد که چپ بودنش خیلی واضح بروز نکند. البته طبیعی است که ما وقتی با هر اثر هنری مواجه می شویم نمی توانیم کاملاً بی طرف بمانیم. ما در ته ذهنمان، به هر حال، سنّتها، اعتقادات و گرایشهایی داریم که حتماً در نتیجه گیری غایی تحلیل و نقد ما تأثیرش را می گذارد. اما اینکه ما با مجموعهٔ دانش و آگاهیمان بتوانیم این مجموعه را در تحلیل معتدلی از یک اثر عرضه کنیم، کاری شایسته است. معتدل به این معنا که از جنبه های افراطی اندیشه و تعصبهای خاص خود احتراز جوییم.

برای تحلیل آثار آدمی مثل رنوار -که پدرش از بزرگان امپرسیونیسم نقاشی است- نگرش آدمی به نام واختانگوف را در سیستم میزانسنهای تئاتری قرن نوزده یا تئوریهای تئاتری استانیسلاوسکی را باید بدانید. اگرچه شاید در هیچ کدام از اینها تأثیر مستقیمی که بخواهید از آن عیناً نام ببرید پیدا نکنید. اما بی تردید

اینها به عنوان رویدادهای فرهنگی و مجموعهٔ عواملی که دور و بر کارگردان بوده و کارگردان با شناخت بر آنها به خلق یک صحنه اقدام کرده یا نه، در قضاوت خیلی مؤثر خواهد بود.

مجموعهٔ این صحبتها را جمعبندی می کنم: اوّل اینکه کتاب مدوّن و مشخصی راجع به نقد و تحلیل نمی توانیم بنویسیم که جامع و جهانشمول باشد و در همه جا مصداق پیدا کند. دوم اینکه برای تحلیل و نقد نیاز بسیار عمیق و گسترده‌ای به شناخت بسیاری از علوم و دانشهایی که دور و برمان هست خواهیم داشت؛ و این کار را خیلی مشکل می کند. مطمئناً می دانید که اگر آدمی مانند استانلی کوبریک، سالیان دراز بر روی مسائل فضایی تحقیق نمی کرد، بی تردید فیلم «اودیسهٔ فضایی ۲۰۰۱» ساخته نمی شد -فیلمی که دانشمندان آمریکا و انگلیس و شوروی همان زمان اکران اعلام می کنند که شاید بیش از هفتاد درصد از مطالب و مسائلی که به عنوان تئوری مطرح کرده با واقعیتهای علمی منطبق است. روشن است که می توان حدس زد برای ساختن یک فیلم فضایی چه اندازه شناخت علمی ضروری است. اگر آنتونیونی برای ساختن «صحرای سرخ» یک سال روی تئوریهای رنگ تحقیق و بررسی نمی کرد و تأثیر رنگ را بر حسّاسیت ذهن آدمی نمی شناخت تا ببیند رنگ چه تأثیری می گذارد، هرگز این آدمها و آدمهایی از این نوع قادر نبودند آثاری بسیار ساده خلق کنند ولی این آثار هم در طول تاریخ ماندگار باشد و هم تأثیرگذار در حرکتهای آتی خود قلمداد گردد.

اگر کسی شیوهٔ نگرش بونوئل و سوررئالیسم را که مبنای اندیشهٔ اوست دقیق نشناسد، نخواهد دانست که چرا بونوئل یکی از معدود شخصیتهای تاریخ سینمای معاصر است که ساده ترین زبان را در بیان سینمایی دارد. و همین ساده ترین بیان، برنده ترین و قاطعترین بیان، و در عین حال فشرده ترین بیانهای سینمایی را داراست. هر اثر بونوئل به تنهایی مثل یک بمب در روزهایی که بیرون می آمد منفجر می شد. طبیعی است که دیدگاه این آدم -راجع به خوب و بدش بحث نمی کنیم- دیدگاهی است علیه مسیحیت حاکم بر اروپا. کاتولیسیسم را به عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی مخرّب تلقی می کند که خودش پدیدآورندهٔ ارزشهایی فرهنگی است. بونوئل فرهنگ بورژوایی غرب را نفی می کند. این نوع اندیشه، بر یک الگوی سوررئالیستی استوار است. بونوئل پدیدآورندهٔ آثاری است که از قاطعیت و برندگی برخوردارند. اگر ما مجموعهٔ اینها را بشناسیم، آنگاه خیلی راحت در یک مصاحبه و گفتگو از بونوئل «ملعون» یاد نخواهیم کرد. این بحث را می توان ساعتها ادامه داد، ولی من شخصاً از عنوان «بررسی تئوریهای مختلف تحلیل و نقد فیلم» چیز زیادی دستگیرم نشد. برای اینکه نمی دانم منظور از این شکلهای مختلف که ممکن است وجود داشته باشد چیست. من فقط دو نگرش اساسی در زمینهٔ زیباشناسی را مطرح کردم و نمونه های بسیار معتدل را هم مثال آوردم. سخن را کوتاه کنیم، قضاوت مشکلترین کار در هر اثر هنری است. علل و علت العلل پیچیدگیها و عمق هر اثر جدی هنری، ما را به این کلام می رساند که: *خیلی راحت قضاوت نکنیم.*