جلد اول کتاب «سینمای نوین آمریکای لاتین» دربرگیرنده نظریه‌ها، کارها، روایت‌های بین قاره‌ای و مطالعاتی مربوط به سینمای ملی در آمریکای لاتین است. آنچه در پی خواهد آمد مروری است بر مقالات این کتاب که در آینده توسط همین مترجم به زبان فارسی ترجمه خواهد شد.

◆ محسن میرمومنی

مجموعه دو جلدی مقالات سینمای نوین آمریکای لاتین یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مجموعه‌ها در شناسائی سینمای نوین آمریکای لاتین است. مایکل تی مارتین در این کتاب مرجع، از یک سو با گردآوری مقالات سینماگران و نظریه‌پردازان کشورهای آمریکای لاتین در طول چهل سال شکل‌گیری این سینما از اوایل دهه ۱۹۵۰ تا زمان انتشار کتاب در ۱۹۹۷ و از سوی دیگر با گنجاندن مقالات مهمی از نظریه‌پردازان، منتقدان و تحلیل‌گران اروپایی و آمریکایی متعهدی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا به وسیله آن مخاطب بتواند به شناختی دقیق از شکل‌گیری، بسط، تحول و دگردیسی سینمای نوین آمریکای لاتین دست یابد. از آن جایی که شکل‌گیری سینمای نوین آمریکا لاتین در بازه زمانی حداقل ده ساله به وقوع پیوسته و کشورهای مختلفی در این شکل‌گیری سهم داشته‌اند، مایکل تی مارتین با نگاهی کرونولوژیک و نیز با رویکرد به جریانات مهم تاریخ سینما نظیر مکتب مونتاژ شوروی و نئورئالیسم ایتالیا بستر مناسبی برای شناخت این سینما فراهم می‌کند.

سینمای نوین آمریکای لاتین رابطه‌ای تنگاتنگ با ملیت، فرهنگ و هویت دارد. رویدادهای تاریخی و اجتماعی‌ای که در کوبا، برزیل، مکزیک، آرژانتین و شیلی به وقوع پیوسته در توسعه این سینما تأثیر بسیار زیادی داشتند. مایکل تی مارتین در مقدمه‌ای که بر کتاب نوشته ابتدا به تاریخچه شکل‌گیری سینما در این قاره اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد که چگونه تهیه‌کنندگان اروپایی و متعاقب آن‌ها کمپانی‌های هالیوودی، توزیع فیلم را در این قاره در اختیار گرفتند. سینمای نوین آمریکای لاتین در راستای مبارزه با این حاکمیت در امر توزیع به وجود آمد. این سینما تا دهه ۱۹۶۰ مورد توجه منتقدان اروپایی و آمریکایی قرار نگرفته بود در دهه ۱۹۷۰ مستندهای آمریکای لاتین در جشنواره‌های بین‌المللی زیادی به نمایش در آمدند. این سینمای نوین، سینمایی ملی و قاره‌ای بود که با حرکتی اجتماعی سعی در تقابل با روحیه سرمایه‌داری و حاکمیت

سینمای نوین آمریکای لاتین
مایکل تی. مارتین
دانشگاه دوکنی وین
۱۹۷۷

بیگانه داشتن و تجلی هویت مردمی آمریکای لاتین به شمار می‌رفت. مایکل تی مارتین در ادامه به اصطلاحاتی نظیر «سینمای ناقص» و «سینمای سوم» و غیره اشاره می‌کند و این‌ها را در تقابل با سینمای تجاری اروپا و آمریکا قرار می‌دهد و بسط هر کدام از این اصطلاحات و معانی را به مقالات مندرج در این مجموعه دو جلدی ارجاع می‌دهد(۲).

جلد اول کتاب ۴ بخش در بر دارد که در مجموع ۱۵ مقاله را شامل می‌شود. مارتین در مقدمه‌ای بر هر بخش، مقالات آن بخش را معرفی می‌کند و ارتباط آن‌ها را با بخش‌های دیگر توضیح می‌دهد. بخش اول مقالاتی را در بر می‌گیرد که توسط بنیان گذاران و نظریه‌پردازان این جنبش نگاشته شده و باید اذعان داشت که بهترین مدخل برای درک چگونگی شکل‌گیری سینمای نوین آمریکای لاتین است. مایکل تی مارتین اولین مقاله را به بیانیه ایدئولوژیک و زیبایی‌شناسانه فرناندو سولاناس و اکتاویو گتینو اختصاص داده است. این دو مستندساز و نظریه‌پرداز آرژانتینی در بیانیه‌ای موسوم به توسعه سینمای آزادی‌بخش در جهان سوم برای اولین بار اصطلاح سینمای سوم را مطرح کردند و آن را در تقابل با سینمای اول (سینمای سرمایه‌سالار) و سینمای دوم (سینمای مولف) قرار دادند. در سینمای اول مخاطب مصرف‌کننده‌ای است که فاقد خلاقیت ایدئولوژیک است. آثار این نوع از سینما صرفاً به معلول‌ها و تصویری که از واقعیت ارائه می‌شود، می‌پردازد و به واقعیت خویشتن توجه می‌کند. بنابراین علت‌ها را مبهم جلوه می‌دهد و بر طغیانی فردگرایانه صحه می‌گذارد. اما سینمای سوم، سینمایی است که با ویرانگری در جست‌وجوی حقیقت است و صرفا به تغییر وقایع بسنده نمی‌کند و فیلم را دستاویز مؤثری برای گرد هم آوردن مخاطبان می‌داند. از این رو باید گفت که فیلم در سینمای سوم رسانه‌ای منفعل نیست بلکه همچون رویدادی آیینی سعی در بازشناسی مشکلات و تخریب تصاویر دارد که استعمار نوین از خود و جهان سوم ارائه می‌دهد. زیبایی‌شناسی گرسنگی به قلم گلوبر روشا، فیلمساز برزیلی، دومین مقاله‌ای است که به خوبی ماهیت سینمای نوین آمریکای لاتین را به خصوص از لحاظ محتوایی آشکار می‌سازد. در این نوشته روشا به خواننده این مطلب را یادآوری می‌کند که هدف سینمای سوم ارجاع مخاطب به بدویت و سادمزستی نیست. سینمای نوین نشان می‌دهد که خشونت، رفتاری طبیعی در قبال فقر و گرسنگی است و فقط در تقابل با این خشونت و هراس ناشی از آن است که استعمارگران اروپایی متوجه قدرت فرهنگی‌ای می‌شوند که آن را نابود کرده‌اند.

مقاله دیگری که در این بخش گنجانده شده و از حیث شناخت فرم در این سینما حائز اهمیت است اثر خورخه سان خینز مستندساز بولیویایی است. سان خینز در این مقاله به تفاوت مهم میان استفاده از تمای باز و تمای کلوزآپ اشاره می‌کند و کارکرد اولی را در رجحان عنایت تاریخی بر بسط ذهنیت روانی شخصیت و یا دیدگاه فیلمساز می‌داند. اهمیت دیگر این مقاله در این است که سان خینز به مخاطب داخلی (سرخپوستان بولیویایی)، بیش از مخاطب‌های خارجی اروپایی، اهمیت می‌دهد و در حقیقت آمریکای لاتین را بهترین مکان برای پخش آثار سینمای سوم می‌داند. مقالات دیگر این بخش به قلم فیلمسازان و نظریه‌پردازان مهمی همچون فرناندو بیری آرژانتینی، خولیو گارسیا اسپینوزا و توماس گوتی یرز آلنا کوبایی است که هرکدام به نوبه خود چه در عرصه فیلمسازی و چه در عرصه نظریه‌پردازی جزء بنیان گذاران سینمای سوم هستند. اسپینوزا در مقاله «برای سینمای ناقص» به توضیح و معرفی سینمای اول به عنوان سینمایی که توسط عده‌ای کم (ارباب تجهیزات گران) برای سرگرمی توده‌های مردم ساخته می‌شود، می‌پردازد. اهمیت این مقاله در این است که اسپینوزا در عین هم عقیده‌بودن با مارین (سولاناس، گتینو، روشا و غیره) در مورد در دسترس بودن و سرگرم کنندگی سینما، عنوان می‌کند که هنر تیازی جهانی است و سینما رسانه‌ای با تأکید بر دموکراتیک بودن است و تأکید می‌کند که سینمای ناقص باید بتواند با تم‌های صریح، نشان دهنده مشکلات نسل‌ها در اجتماع باشد. وی در این جا به اختلاف مهم بین این سینما و سینمای اول اشاره می‌کند. «سینمای ناقص» به نتایج دلخوش نیست یا سعی در زیبا نمایی ایده‌ها و مفاهیم از قبل پذیرفته شده ندارد. در مقایسه با سینمای دوم می‌گوید «سینمای ناقص اسیر توانایی‌ها و استعدادهای مشخصی فیلمسازان نیست». «سینما و توسعه تیانگی» فرناندو بیری و «دیالکتیک بیننده» توماس گوتی یرز آلنا دو مقاله مهم دیگری است که این بخش را تکمیل می‌کند. در دیالکتیک بیننده آلنا علاوه بر تأیید تقسیم‌بندی فوق‌الذکر، سینمای نوین آمریکای لاتین را به خاستگاه‌های مهمی در سینمای جهان ارجاع می‌دهد و خواننده با مطالعه این مقاله در می‌یابد که سینمای نوین، گزینشی دقیق از جریان ارجاع فرم هنر جمعی در سینمای شوروی، کشمکش‌های اجتماعی موجود در آثار آمریکای دهه ۱۹۳۰ و مکتب نئورئالیسم ایتالیاست. آلنا در انتهای مقاله، سینمای سوم را متکی بر سه عنصر لذت‌بخشی، اخلاق و زیبایی‌شناسی می‌داند و می‌گوید: «بیننده نباید در خلال دیدن فیلم دچار سردرگمی شود. بلکه باید بتواند با تجربه بصری توانمندی به واقعیت بازگردد. به این بازگشت به واقعیت نباید وجهی لذت جویانه (مثلا با پایانی خوش) بخشید بلکه باید بیننده را تحریک و کنش کاربردی را در او تقویت کرد. با خلق شخصیتی «فرجام نیافته» در سینمای سوم می‌توان بیننده را آزاد گذاشت تا خود در زندگی واقعی (بیرون از سالن نمایش) به دنبال حل این موقعیت و «خلق یک فرجام» برای این شخصیت باشد. «این گونه از سینما، تسکین دهنده نیست».

در بخش دوم، مقاله‌ها با نگاهی تاریخی و کرونولوژیک به تحول سینمای آمریکای لاتین و تغییر ماهیت آن به ابزاری سیاسی، اجتماعی و اقتصادی می‌پردازند و توسط سه تن از مورخین سینمایی نگاشته شده‌اند. اولین مقاله به قلم «آنا ام‌لوپز» تحقیق تاریخی ارزشمندی است که بر موضوع هویت ملی و مناقشات فرهنگی در آمریکای لاتین متمرکز است. لوپز به اقدامات دولتی در کشورهای آمریکای لاتین در جهت حمایت از تولیدهای ملی اشاره می‌کند(نظیر قانون سینمایی خوان پرون که در سال ۱۹۵۷ به تصویب رسید).

در مقاله دوم خانم «خولیان برتن» از منظری مارکسیستی الگوهای تولید و مصرف را در روند شکل‌گیری سینمای سوم مورد بررسی قرار می‌دهد. این مقاله از حیث مفاهیم انتقادی و نظری اهمیت زیادی دارد. «برتن» اصول نظری خودش را این طور توضیح می‌دهد: «سینمای سوم به جای شخصیت به موضوع تأکید دارد. کارگروهی به مولفه اطلاع رسانی به بی‌خبری از نوع استعمار نوین، حقیقت‌گرایی به گریز از واقعیت، تهاجم به انفعال، سینمای مبارزه به استودیویی، کنش به شکوه ساختارسازی به ویرانگری و اصول مردمی به سرمایه‌سالاری ارجحیت دارد». «برتن» در بررسی سیر تاریخی شکل‌گیری سینمای سوم به جهت‌گیری فیلمسازان این قاره به سمت هنر متعهد از نوع برشت و تقابل آنها با «رولان بارت» منتقد پسا ساختارگرای فرانسوی و دکترین او (چند معنایی بودن می‌گرلن متن) اشاره می‌کند.

«واقعیت در صورتی می‌تواند چند وجهی باشد که بیش از اندازه مورد نیاز وجود داشته باشد نه در این جا که واقعیت متهمی کمیاب است و در این مورد خاص (آمریکای لاتین) حقیقت قطعا یک چیز است».

دو مقاله آخر این بخش، نوشته مایکل چانن، برمدار چرخه اقتصادی توزیع و نمایش فیلم می‌چرخد. پرفسور چانن با نگاهی تاریخی و دقیق، توزیع و نمایش را تابعی از امپریالیسم فرهنگی معرفی می‌کند. مقاله دوم به مستند سازی و جایگاه ویژه آن در سینمای سوم می‌پردازد. در این مقاله چانن با دلالت به این موضوع که معمولا تبلیغات و آموزش با هم تلاسز گارند بیان می‌کند که در سینمای سوم می‌توان با استفاده‌ای خلاق از اصول نمایش، این دو را در کنار هم قرار داد. این کار مستلزم حضور بیننده‌ای فعال است. چانن در همین راستا به اصطلاح «وجدان سازی» پائولو فریر برزیلی اشاره می‌کند و آن را در تقابل با فرهنگ سکوت قرار می‌دهد.

بخش سوم کتاب شامل مقاله‌هایی پیرامون تعامل سینمای سوم با سینما و فرهنگ سایر قاره‌هاست. در مقاله «مساله سینمای سوم یادداشت‌ها و بازتاب‌ها» به قلم «پل ویلمن» به رابطه میان سینمای سوم و سیاست گذاری‌های انقلاب فرهنگی در چین اشاره می‌شود. در ضمن نویسنده به این موضوع اشاره می‌کند که چگونه سینمای سوم توانست در شکل‌گیری سینمای آلترناتیو نقش داشته باشد. پل ویلمن

در مقاله خودش این تقسیم‌بندی سینمایی را با تردید مواجه می‌سازد و عنوان می‌کند که می‌توان سینمای اول را هم در سینمای سوم مشاهده کرد؛ در اروپا هم اکثر تولیدهای سینمای سوم را تحت عنوان سینمای دوم تماشا می‌کنند. اهمیت مقاله ویلمن در این است که هویت ملی و ملی‌گرایی در آمریکای لاتین را در تقابل با ملی‌گرایی (ناسیونالیسم) غربی قرار می‌دهد و ویلمن عنوان می‌کند که ملی‌گرایی در قاره لاتین مترادف است با تلاش در جهت ارتباط با سنت‌های ساکنان اولیه این قاره که به واسطه قدرت امپریالیسم به کنار رانده شده‌اند. البته این تلاش فرهنگی و سنتی باید به طور مناسب و شایسته‌ای صورت پذیرد تا جامعه در نوستالژی چیزی گرفتار نشود که نه اید هیچ‌گاه وجود نداشته است.

بخش چهارم کتاب با دو مقاله به وضعیت معاصر سینمای نوین آمریکای لاتین اختصاص دارد. مقاله اول نوشته خانم «بی. روبی ریچ» نوشته ارزشمندی است که مرکزیت آن را ظهور هویت فردی و جنسیت است. او در مقاله «سینمای نوین آمریکا لاتین بعد از جنگ جهانی دوم» و به تأثیر عواملی اروپایی، نظیر آمدن لوئیس بونوئل کارگردان معاصر اسپانیایی به مکزیک و ظهور مکتب نئورئالیسم در ایتالیا می‌پردازد و در ادامه از افرادی نظیر توماس گوتیی برز آلئا، فرناندو بیری خولیو گارسیا اسپینوزا و گابریل گارسیا مارکز نام می‌برد. این افراد همگی در طی سال‌های ۱۹۵۰-۵۵ در مرکز سینمای تجربی دانشگاه رم آموزش دیدند. این افراد هر کدام به نوعی در شکل‌گیری سینمای نوین آمریکای لاتین تأثیر گذار بودند.

خانم روبی ریچ در ادامه نوشته خود به تحولاتی اشاره می‌کند که از دهه ۱۹۸۰ به بعد در سینما به وقوع پیوست. تحولاتی نظیر «گذر از برون‌گرایی به درون‌گرایی» که ظهور نوع خاصی از فردیت در این نوع سینما است. طبق گفته روبی ریچ از دهه ۱۹۸۰ به بعد تغییر جهتی از روحیه انقلابی دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ به سمت یک «فردیت وابسته به جمع» به چشم می‌خورد. مثلاً یکی از تم‌های مهم موجود در کارهای این دهه بیان رمز و رازها است. این افشاگری می‌تواند رهایی‌بخش باشد به شرطی که کنش و ماجرایی را به همراه داشته باشد. می‌توان موضوع شخصی را به موضوع سیاسی تبدیل کرد. روبی ریچ معتقد است با رهاسازی، خیال به سوی فانتزی و با بازنگری در زمینه رابطه با مخاطب تحول سینمای نوین آمریکای لاتین آغاز شده است.

آخرین مقاله جلد اول که هوشمندی مایکل تی. مارتینسن را آشکار می‌سازد، مجموعه مقالاتی می‌دهد «نقد مدرنیستی از مدرنیته» نام دارد. «هوراسیو ام. پیک» نویسنده مقاله در یادداشت خود به این موضوع اشاره می‌کند که «سینمای نوین آمریکای لاتین با گسستی آگاهانه از سینمای سنتی دوره جدیدی از فیلمسازی را رقم زد که می‌توانیم برای آن از تعابیر سینمای انقلابی و ضدامپریالیستی استفاده کنیم. اما به هر حال از دهه ۱۹۸۰ به بعد فیلمسازان استفاده از موضوع‌هایی نظیر جنسیت و هویت قومی را آغاز کردند. بنابراین سینما در حال حاضر مدرن‌تر شده است و این روندی است که هنوز به پایان نرسیده و ادامه دارد».

مجموعه مقالات دوجلدی مایکل تی. مارتین به خوبی نشان می‌دهند که این جنبش ۴۰ ساله اروپایی دقیق دانشگاهی را طلب می‌کند. این گردآوری منحصر به فرد از نوشته‌های نظریه‌پردازان و بنیان‌گذاران این سینما و همچنین اروپایی‌های آکادمیک تحلیل‌گران مرجع بسیار ارزشمندی است که می‌تواند به عنوان ابزاری آموزشی در خدمت دانشجویان حوزه‌های مرتبط علوم سیاسی (جهان سوم)، سینمای بین‌المللی و فرهنگ و سیاست حاکم بر رسانه‌ها در ارتباط جمعی باشد.

پانوشت:

۱- قسمت‌هایی از جلد دوم این کتاب در فصلنامه فارابی شماره ۵۸ ویژه آمریکای لاتین ترجمه شده است.

۲- در بیست و چهارمین جشنواره فیلم فجر حدود ۳۰ اثر از سینماهای سوم در برنامه‌های به همین نام به همت مرکز فرهنگی میتال و بنیاد سینمایی فارابی به نمایش درآمد. پرفسور چتن میهمان این بخش از جشنواره بود.

عالم به عالم منتقد

◆ نسیم نجفی

رابین وود در انتهای مقالاتش درباره سینمای وحشت امریکا در همین کتاب می‌گوید «این اواخر یکبار فیلم «کشتار با اره برقی در تگزاس» را در کنار گروه پرشمار بینندگان جوان تیمه نشسته‌ای تماشا کردم. دیدن ابراز احساسات آنها هربار که «هورث چرمی» یکی از نمایندگان آنها را روی پرده مورد تعرض قرار می‌داد تجربه وحشتناکی بود. این پدیده را نباید هم چون چیزی مجرد دید. این پدیده بیانگر دست کم یکی از وجوه مهمی است که سینمای وحشت بر آن دلالت می‌کند. احساس کسانی که از طریق فرهنگ عامه پسندش خود را به انتقام‌های نهایی محکوم می‌کند و به شکلی دوپهلو او وحشت/ خرسندی، این واقعیت را بزرگ می‌دارد. البته نباید آن را کلام آخر دانست».

این چند خط شاید بتوانند بخشی از رویکرد وود نسبت به سینما را معرفی کنند. تجزیه و تحلیل فرایندی که هنگام تماشای فیلم میان ذهن و فیلم رخ می‌دهد و این جمله برای از شامل سه بخش خواهد بود؛ تجزیه و تحلیل فرایند ذهن فیلم، ذهن چرای او مجموعه‌ای است از گذشته اجتماعی، سیاسی، روانشناسی، فلسفی فرد و فیلم اثری هنری‌ست که در مسیر تکامل ذهن‌ها و تحت شرایط خودآگاه و ناخودآگاه بسیاری ساخته شده است. تجزیه و تحلیل برای او پیش از آن که ملاک‌های بحثش را روشن نکنند آغاز نمی‌شود. تحلیل‌های او با پشتوانه‌های ادبی و فلسفی و روانشناسی غنا می‌یابند و موقعیتی که او از طریق مقالاتش به عنوان منتقد برای خود شکل می‌دهد موقعیتی کاملاً کارشناسانه و دور از اعمال سلیقه‌های شخصی است. کار وود را می‌توان در تحلیل نحوه تأثیر فیلم‌ها بر روی مردم جست‌وجو کرد. چه فیلم‌هایی که از ذهن سینمای وحشت آمریکا باشند و چه فیلم‌های روشنفکران اروپایی همچون برگمان و آنتونیونی. نقد او بر فیلم «تور زمستانی» در همین کتاب نشان می‌دهد که او از تحلیل فلسفه‌دان فیلم، نحوه معرفی شخصیت‌ها و پیدا کردن رفتارهای شخصیت‌ها که فیلمساز بر آنها تأکید دارد، به این می‌رسد که فیلم چه می‌خواهد بگوید و این «چه» را چگونه می‌گوید. اما در مورد وود آنچه او را خاص می‌کند و در واقع یکی از وجوه تمایز اوست، دیدگاهایی است که در مورد یک سری مسائل نظری عنوان می‌کند. مسائل نظری‌ای که بر قضاوت‌ها در مورد فیلم‌ها تأثیر خواهند داشت. بازبینی وود و کاوش او در مفاهیم و اصطلاحات سینمایی و سبکی، در ابتدای هر مقاله، دریچه‌ای تازه به روی خواننده می‌گشاید چنانکه این بازبینی، در کل کار او نیز بسط یافته و به شکل بازبینی فیلم‌ها و نوشتن دوباره مقالاتی درباره آنها درآمده است.

رابین وود را در ایران با کتابی درباره هاوارد هاکس و کتابی درباره آنتونیونی می‌شناسند. البته به عنوان منتقدی طرفدار نگره مؤلف آن چه به فرستی با خواندن کتاب «هالیوود از بیرون به درون» رخ می‌دهد معرفی صحیح‌تری از وود است که بخش‌هایی از اندیشه‌هایش در ایران ناشناخته مانده و آن به دلیل بی‌اطلاعی از تحول اندیشه اوست که سی سال پیش از انتشار کتاب «هالیوود از بیرون به درون» رخ داده است.

اومانیسم در نقد فیلم
رابین وود
ترجمه: روبرت صافاریان
مرکز
۱۳۷۹

که او از سر گذرانده است. جالب است چنانکه مقدمه کتاب می‌گوید رابین وود دهه هشتاد که کتاب «هالیوود از بیرون به درون» و «دیدگاهی دوباره» یا «هیچکاک» را نوشته با رابین وود سال ۱۹۶۷ که کتاب «هارتور پن» را نوشت از زمین تا آسمان فرق دارد.

آن چه به انتخاب مقالات ترجمه شده در کتاب «اومانیسم در نقد فیلم» از باب معرفی نویسنده آن وجهی منطقی می‌بخشد دستچین کردن آن دسته مقالاتی است که دیدگاه‌های وود را در دسته‌ای از مسائل نظری مهم قرار می‌دهد. اهمیت این مسأله هم در آشکار شدن دیدگاه‌های اوست و هم در وجوب طرح چنین این مسائل نظری در فضای نقد ایران. مقوله‌هایی که او بر سر آنها با نمایندگان مصطلح کانتجار می‌رود مفاهیمی هستند که متأسفانه تعریف آنها واضح به نظر می‌رسد. دیدگاه‌های او درباره این مسائل نظری نگاهی دوباره به مفاهیمی هستند که «کتاب هنر هن» و «هنر پیش داشته شده» فرض می‌شوند و همین نکته به تصوراتی نادرست از آن مفاهیم و البته عدم یکپارچگی آن در ذهن افراد منتهی شده است. در مقالاتی از این دست او آغازگاه به فیلم را بدون مشخص کردن این تعاریف ناممکن می‌داند و در ابتدا شنیداری از اصطلاحاتی را که در مورد فیلم مورد نظرش بارها استفاده شده و چه بسا محل دعوا بوده‌اند، از گمشدگی در دنیای تعاریف نظری نجات می‌دهد. او نسبت به واژه‌هایی که به راحتی استفاده می‌شود وسواس نشان می‌دهد. این رویکرد به علاوه رویکرد غیرگرایانه و فرمی او در نگارش مقاله «ایش» در کنار میل او به تحلیل متعلقی و تعامل گرایانه و دور از تعصب از جمله نکات برجسته‌ای است که انتخاب وود و مقاله‌هایش را برای فضای نقد سینمای ایران مفید می‌سازد.

مقالاتی مانند «کابوس آمریکایی: سینمای وحشت آمریکا در دهه هفتاد»، و یا «هیتکارچی گوزن: همه چیز فرو می‌پاشد» نگاه تحلیل‌گر دوباره او به فضایی هست که در مورد موضوع مقالاتش در جریان است. از جمله مسائل نظری‌ای که در مقالات این کتاب از سوی وود مطرح می‌شود رابطه سیاست و زیبایی‌شناسی است. در ابتدای مقاله و در اولین جمله سؤال خود و در واقع هدفش از نگارش مقاله را طرح می‌کند «فیلم شکارچی گوزن را هم همچون اثری رئالیستی بی‌پروا ستوده و هم همچون فیلمی فراجناحی به شدت کوبیده‌اند» و ادامه می‌دهد که هیچ یک از این واکنش‌ها از نظر او کسی به درک فیلم نمی‌کنند. دست کم بدون اصلاحاتی جدی، که هر یک از دو حکم یاد شده را به چیزی کاملاً متفاوت بدل کند. او اعتقاد دارد کلمه رئالیستی در این جا هم مانند جاهای دیگر فقط نوید اغتشاش کرده است و اگر هم کاملاً بی‌معنی نباشد چنان مبهم و پراکنده است و چنان مستعد انواع بدون از معنایی به معنای دیگر است که برای کاربرد نقادانه کاملاً از آن سلب اعتبار می‌کند. او رئالیسم را واقعیت نمایاندن یک چیز می‌داند نه ارزوما واقعی‌تر بودن آن و نیز راستگوتر. پس به زعم او شاید آثار رئالیستی خطرناک‌تر نیز هستند. او منتقد رئالیسم را اثری می‌داند که دائما یادآوری کند مصنوع و اثر هنری است در حالی که رئالیسم می‌خواهد این را از یادمان ببرد و او این نظر نوعی توهم‌گرایی است. درباره دومین واژه مورد دعوا یعنی او تجانسی بودن فیلم شکارچی گوزن، او اعتقاد دارد این سؤال همیشگی وجود دارد که آیا درست است فیلمی را به دلیل موضع ایدئولوژیک آن نفی کنیم؟ و جواب می‌دهد خیر. اما بلافاصله اضافه می‌کند که عقیده دارد برخی ایدئولوژی‌ها ذاتاً با هنر خصومت دارند و فقر استثنایی سینمای روسیه در دوران استالین یا ستایش‌های المان نازی را شاهد می‌گیرد. فاشیسم می‌تواند تنها هنری ساده انگار و سیمانه تولید کند و خصلت ذاتی فاشیست یا استالینیست مانع بروز تناقض و پیچیدگی می‌شود. در حالی که ایدئولوژی دموکراتیک از آن جا که می‌خواهد دموکراتیک بودن خود را اثبات کند ناچار است با چیزهای بسیاری سازگار شود و آمادگی پیچش‌های بیشتری را داشته باشد.

مقدمه‌های طولانی او بر مقالاتش راه گشای او در انتخاب مسیری است که به راحتی و با روشی تمایمی استدلال کند. مسائل نظری دیگری که در طی این مقالات تشریح می‌شوند به جز رئالیسم و رابطه هنر و سیاست که خلاصه‌ای از آن به عنوان نمونه آمده شامل نظریه مؤلف، سینمای عامه پسند و روایی نیز هستند. تحلیل او درباره چگونگی تأثیر سینمای عامه پسند بر مردم جذاب و خواندنی است و مقدمه چند صفحه‌ای و طولانی آن جذاب‌تر. او در مقدمه استدلالش از حمله به تئوری و پس رانش، تئوری‌ای که از سوی فروید مطرح شد و سپس توسط هربرت مارکوزه بسط یافت و در کتابی از گاد هور و ریچ آمده است می‌پردازد و بحث این گونه پیش می‌رود که این نوع سینما نوعی کابوس جمعی است و مانند است برای تمام چیزهایی که از فرهنگ رسمی جامعه وانهاده می‌شوند.