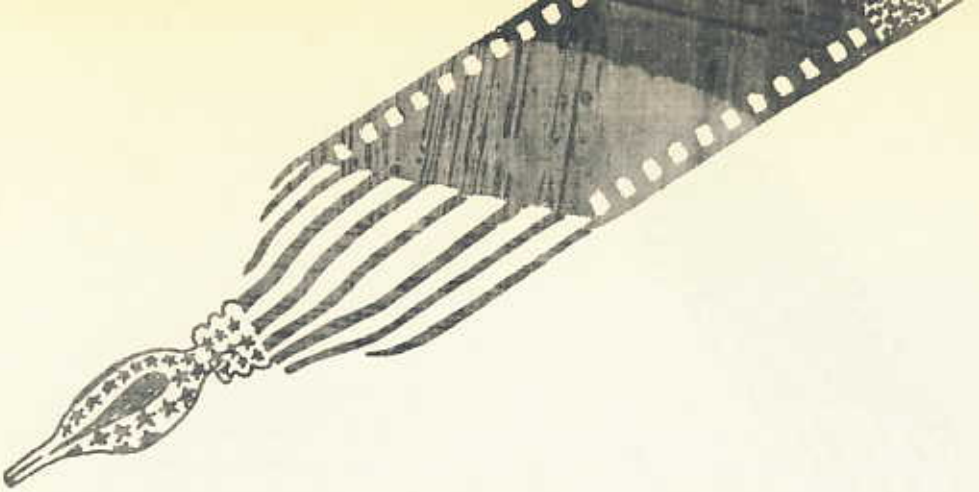

اندرو ساریس
ترجمه مجید محمدی

وضعیت نقد سینما در امریکا[1]

در حال حاضر وضعیت نقد سینما در ایالات متحده سالم‌تر از وضعیت خود سینما در این کشور است، در حالیکه میلیونها سینمارو در حال ترک و رها کردن این رسانه هستند، هزاران هواخواه احساساتی در دانشکده‌ها و دانشگاههایی که در حول و حوش مناطق روستایی هستند برای اشغال صندلیهای سینما هجوم می‌آورند. بدین ترتیب نقش اجتماعی سینما به همان ترتیبی که تئاتر، نیم قرن پیش نقش خود را بدان واگذار کرد، به تلویزیون انتقال می‌یابد. اکنون تلویزیون به‌گونه‌ای سوءشهرت فرهنگی سینما را به ارث برده است که روشنفکران اندکی حاضرند با جدیت و آگاهانه چیزهایی در مورد این تازه‌ترین رسانهٔ همگانی بنویسند. از سوی دیگر، فیلمهای تازه و کهنه بااشتیاق بیشتری مورد مطالعه قرار گرفته و با پشت کاری بیش از همیشه موضوع تحقیق واقع می‌شوند. اکنون نسبت به سالهای دهه‌های بیست تا پنجاه تعداد بیشتری از مطالعات آکادمیک و دانشگاهی در باب فیلم منتشر می‌شود. این تحول فقط تحولی کمّی نیست، بلکه کیفیت نیز ارتقا یافته است. حضور کنجکاویهای فلسفی و چشم‌اندازهای تاریخی بیش از گذشته در نقد و بررسیهای معمولی فیلم ملاحظه می‌شود. همچنین جدالها حرارت بیشتری یافته‌اند. من به عنوان کسی که در بسیاری از این جدالها درگیر بوده‌ام، نمی‌توانم بی‌طرفی و عینیت در این موقعیت را ادعا کنم، بلکه تلاش خواهم کرد به جای صادر کردن حکم در مورد موضوعی که بشدت با آن درگیر هستم، شأن گزارشی و توصیفی کار را در نظر داشته باشم.

نخست می‌خواهم بنیادی برای این بحث ایجاد کنم که از طریق آن، حداقل چیزهای اندکی که در سنت کلاسیک نقد سینما در ایالات متحدهٔ امریکا وجود دارد مطرح شود. کتاب هنر تصویر متحرک اثر واشل لیندزی[2] در سال ۱۹۱۵ منتشر شد و سپس برای چاپ تازه در سال ۱۹۲۲ مورد تجدیدنظر و بسط قرار گرفت. لیندزی که شاعری شناخته شده و مشهور بود، یکی از اولین روشنفکران امریکایی است که اعتباری زیبایی شناسانه همانند هنرهای پیشین به سینما اعطا کرد. او بدون قبایح آموزه‌ای در باب سینمای محض، به تأثیرات گریزناپذیر نقاشی، تماشاخانه و ادبیات سینما خوش‌آمد گفت. هوگو مانستر برگ که یک روان‌شناس مهاجر آلمانی بود، در سال ۱۹۱۶ نمایش فیلم شده، یک مطالعهٔ روان‌شناختی را منتشر ساخت. این کتاب تأملی درباب روابط متقابل میان سینمای صامت و مخاطبین آن است که به ناحق مورد غفلت واقع شده است. ولی مشهورترین نقاد دورهٔ صامت رابرت ای‌شروود[3] است که بعداً نمایشهای مشهوری مثل جاده‌ای بعوم، جنگل سنگ شده، شادمانی احمق، و آبه لینکلن در ایلی‌نوی را به رشتهٔ تحریر در آورد. لیندزی توجه خاصی به هنر «دی. دبلیو گریفیث» داشت ولی شروود طرفدار چاپلین، کیتون، للوید[4] و داگلاس فربنکس[5] بود.

با این حال، لیندزی، مانستربرگ و شروود اخیراً موردتوجه قرار گرفته‌اند و بدین دلیل نمی‌توان گفت که دارای تأثیر قابل توجهی بر جریان نقادی فیلم در ایالات متحده بوده‌اند. شاید مؤثرترین نقادان فیلم امریکایی تا زمان ما جیمز اگی[6] نقاد فیلم مجلهٔ «تایم» و «نیشن»[7] در دههٔ ۴۰ و رابرت وارشو[8] مقاله‌نویس سینمایی در «کامنتری»[9] در اواخر دههٔ ۴۰ و اوایل دههٔ پنجاه بوده‌اند. اگی و وارشو شدیدترین تأثیرات خود را از طریق مجموعه‌هایی از بهترین نوشته‌هایشان به نامهای اگی در باب فیلم و تجربهٔ بیواسطه اعمال کردند. هر دو نفر نوشته‌های خود را که سرشار از عشق به سینما بود برای مطبوعات و خوانندگانی می‌نوشتند که به هر دیدگاه جدی در باب سینما بی‌علاقه بودند. سبک اگی به شاعرانه بودن، هیجان‌آوری و خاص بودن تمایل دارد؛ سبک وارشو نیز خطابی، مؤثر و ایدئولوژیک است. اوتیس فرگوسن[10] منتقدی بود که بدون تردید با نقدهای خود در «نیوریپابلیک»[11] میان سالهای ۱۹۳۴ و ۱۹۴۱ تأثیر زیادی بر اگی و وارشو داشت. او تا زمان انتشار نوشته‌هایش در قالب کتابی تحت عنوان نقدهای سینمایی اوتیس فرگوسن در سال ۱۹۷۱ کاملاً ناشناخته بود.

یکی دیگر از کسانی که تأثیرات سودمند و جدال برانگیزتری بر نقد فیلم در امریکا گذاشته، منی فاربر[12] است. او نویسندهٔ کتابی به نام فضای

منفی[15] است و دست به نوعی از تحلیل فیلم می‌زند که بشدت به هنر گرافیک تمایل دارد؛ نفر دیگر پارک تیلور[16] است که دو کتاب به نامهای **جادو و افسانهٔ فیلمها**[17] و **دنیای تخیلی هالیوود**[18] دارد؛ او در شیوهٔ تفسیری روانکاوانه ـ اسطوره‌ای از ستارگان سینما جلوتر بود. منتقد دیگر ویلیام کی. اورتون[19] است. او تنها نویسندهٔ زیرک فرهنگ فیلم در ایالات متحدهٔ امریکاست و ارزشمندترین آثار را در مورد لورل و هاردی، دبلیوسی. فیلدز[20]، و وسترن امریکایی به رشتهٔ تحریر درآورده است. دیگر منتقدین صاحب‌نام، جوناس مکاس[21] نویدبخش و مبلغ سبک پیش‌تازانه [آوانگارد] و لویی جاکوبز[22] مؤلف **ظهور فیلم امریکایی** هستند. کتاب جاکوبز معتبرترین تاریخ فیلم است که تاکنون توسط یک امریکایی نوشته شده است.

بدین ترتیب است که به پیشهٔ نقادی فیلم در ایالات متحده در حال حاضر می‌رسیم. ولی یک منتقد فیلم از کجا آغاز به کار می‌کند؟ این پرسش فقط بدین معنی نیست که منتقد با چه نشریه‌ای آغاز می‌کند بلکه منظور این است که در کدام نقطه و شهر کار منتقد آغاز می‌شود: نیویورک؟ شیکاگو؟ سان‌فرانسیسکو؟ لوس‌آنجلس؟ واشنگتن؟ یا یکی از هزاران نقطهٔ دیگر در ایالات متحده. اگر با نیویورک شروع کنیم که بسیاری از وقایع معقول نقد فیلم در آنجا رخ می‌دهد، بدترین کار آن است که با منتقدان «نیویورک تایمز» یعنی قدرتمندترین و مؤثرترین روزنامه در ایالات متحده آغاز کنیم. گروه منتقدان این روزنامه در حال حاضر شامل است بر وینسنت کنبی[23]، راجر گرینسپون[24]، هاوارد تامپسون[25] [که تقاسیر رمزی‌اش در باب فیلمهای قدیمی در تلویزیون قابل توجه‌اند] و آبه وایلر[26] [که بخصوص در شناخت این صنعت قدرتمند است]. این گروه قدرتمندترین منتقدان تایمز از آغاز سینما هستند. کنبی و گرینسپون بویژه در وارد کردن خوانندگان تایمز ـ که از نظر زیبایی‌شناسی محافظه کار هستند ـ به فلمروهای تازهٔ تجربهٔ سینمایی بدون از دست دادن برداری آنان استاد هستند. دو نفر دیگر از منتقدان موثر فیلم هولیس آلپرت[27] و آرتور نایت در «ساتردی ری‌ویو»[28] هستند؛ نشریه‌ای که بیرون از نیویورک بیش از خود این شهر بزرگ اعتبار دارد. جودیت کریست[29] و رکس رید[30] خود را بیشتر به صورت شخصیتهای چندرسانه‌ای می‌نمایانند تا منتقدانی اندیشمند، ولی آنها محتملاً مخاطبین بیشتری را نسبت به کنبی و گرینسپون به دست می‌آورند ـ گرچه این مخاطبین کمتر جزء نخبگان هستند. پنلوپه گیلیات[31] که رمان‌نویس و فیلمنامه‌نویس نیز هست همراه با پالین کیل[32] منتقدان «نیویورکر»[33] هستند؛ بدین معنی که شش ماه خانم گیلیات و شش ماه دیگر دوشیزه پالین کیل قلم می‌زنند؛ این دو منتقد با یکدیگر در تقابل قرار می‌گیرند: گیلیات به فیلمنامه توجه دارد و کیل به تصاویر موجود در صحنهٔ نمایش، گیلیات تا مرز تظاهر آداب‌دانی می‌کند و کیل به ساحل هیجان پا می‌گذارد، گیلیات باسوادتر است ولی آثار کیل را آسانتر می‌توان خواند ـ هر یک از این دو منتقد ستایشگران و منکران خاص خویش را دارا هستند و هر یک تحت برخی شرایط که ناقض تعادل است عصبی می‌شوند.

در سالهای اخیر بسیاری از منتقدان فیلم به رمان گرایش پیدا کرده‌اند یا شاید بتوان گفت که بسیاری از رمان‌نویسان به منتقدان فیلم مبدل شده‌اند؛ برخی از این منتقدان ـ رمان‌نویسان عبارتند از ویلفرید شید[34]، برندان گیل[35]، هولیس آلبرت، جوزف مورگنسترن[36]، پنلوپه گیلیات و استانلی کاوفمان[37]. آرتور شلزینگر[38] نقد فیلم را به مشاغلی دیگر همچون مشاورت رئیس‌جمهور، مورخی شناخته شده و معلمی مشهور افزوده است. تحول مهم در دوره‌های اخیر آن بوده است که بسیاری از منتقدان فیلم نوشته‌های خود را در زمان حیات خویش به صورت مجموعه منتشر کرده‌اند. برخی از این افراد عبارتند از پالین کیل، رناتا آدلر[39] ـ که قبلاً در تایمز می‌نوشته است ـ هولیس آلبرت، آرتور نایت، استانلی کاوفمان، ریچارد شیکل[40]، متی فاریر، جان سیمون و اندرو ساریس. دو مقاله‌نویس سینمایی که فیلمساز شده‌اند پیتر بگدانویچ[41] و سوزان زونتاگ[42] هستند. تعدادی از زنانی که به نوعی به نقادی فیلم می‌پردازند نسبت به زنان دیگری که در اشکال دیگر فعالیتهای هنری فعانیت می‌کنند به طور غیرمعمول از شأن والاتری برخوردارند.

علاوه بر پنلوپه گیلیات، پالین کیل، جودیت کریست، رناتا آدلر و سوزان زونتاگ که از آنها بحث شد می‌توان از مولی هاسکل[۲۳] در «ویلیج ویس»[۲۴] واندا هیل[۲۵]، کاتلین کارول[۲۶] و آن گوریتو[۲۷] در «دیلی نیوز»[۲۸]، آرلن کروس[۲۹] در «نشنال ری‌ویو»[۵۰]، لیز اسمیت[۵۱] در «کاسموپولیتان»[۵۲] و بسیاری دیگر یاد کرد.

فکر می‌کنم دیگر نیازی به ذکر اسامی بیشتر نباشد. بسیاری دیگر در این میان وجود دارند که به نحوی شایستگی ذکر را دارند، گرچه شایستگی آنها به اندازهٔ شایستگی افراد مذکور نیست. اکنون می‌خواهیم از حیرت گیج‌کنندهٔ بحث در شخصیتها که هر یک به منحصر به فرد بودن خویش باور دارد، گذر کرده و به جای آن به پیکربندی ایدئولوژیک در نقد سینما در امریکا توجه کنیم. نخست آنکه یک بحث همیشگی درمورد شایستگیهای نسبی فیلمهای امریکایی و خارجی در برابر هم وجود دارد. ما در اینجا باید این نکته را متذکر شویم که اولین طرفداریهای جدی از فیلم خارجی در دههٔ بیست در مورد سینمای آلمان و روسیه مطرح شد. این دو سینما به ترتیب برای حرکت بیان‌گرایانهٔ دوربین و نظریه‌های انقلابی درمورد تدوین قابل توجه بودند. سینمای جدی فرانسه برخی از علاقه‌مندان را در دههٔ ۳۰، عمدتاً به خاطر نگاهی «بالغانه» و یکپارچه به سکس جذب می‌کرد. بیاد ها و باورهای نئورئالیسم ایتالیا در آثار روسلینی، ویسکونتی، دسیکا و زاواتینی در اواخر دههٔ ۴۰ و اوایل دههٔ ۵۰ مطرح بود. سپس دوران کارگردانان محبوب از جهات مختلف فرارسید: اینگمار برگمن از سوئد؛ فلینی و آنتونیونی از ایتالیا؛ میزوگوشی، کوروساوا و اوزو از ژاپن؛ بونوئل از اسپانیا؛ شابرول، گودار، تروفو و رنه از فرانسه؛ اسکولیموفسکی، پولانسکی، هانس و واپدا از لهستان؛ ساتیا جیت رای از هند؛ و کارل درایر از دانمارک. جوّ نقادی در نیویورک طی سالهای بیشمار نسبت به فیلمهای خارجی کاملاً دوستانه بوده که این مرتجع مساعد، از لحاظ روانی استودیوهای هالیوود ناشی می‌شد. استدلال اصلی در نیویورک: فقدان کلی آزادی در هالیوود بود، گرچه فیلمهای امریکایی همیشه، از نظر سیاسی صریح‌تر از فیلمهای خارجی در نقد نهادهای خاصی مثل ریاست‌جمهوری، کنگره، دادگاههای عالی، پلیس، زندانها، نیروهای مسلح و فرایندهای انتخابات بودند. فقط در قلمرو رفتارهای جنسی، هالیوود کاملاً ممانعت می‌کرد. ولی در دههٔ گذشته پاندول در جهت مقابل حرکت کرده است و منتقدان امریکایی دیگر نمی‌توانند سینمای خود را به خاطر فقدان صراحت سرزنش کنند. در نتیجه، بسیاری از منتقدان فیلم امریکایی از ظهور یک سینمای امریکایی که مدعی «آزاد شدن» است لذت می‌برند در صورتی که دیگر منتقدان ترجیح می‌دهند تا بر فقدان همهٔ محدودیتها و قراردادها به صورت یک فرایند که بیش از آزادسازی دقیق به خفیف کردن عیب‌جویانه نزدیکتر است سوگواری کنند. البته این استدلال از یک فیلم به فیلم دیگر و از یک منتقد به منتقد دیگر تفاوت می‌کند، ولی شکافی قابل تشخیص میان معتبرترین منتقدان سینما و تودهٔ مخاطب وجود دارد. به عنوان مثال، منتقدان نیویورکی شتاب باورنکردنی توجه به امور جنسی در فیلمهای امریکایی را یک وضعیت طبیعی تلقی می‌کنند، ولی بیرون از نیویورک، نیروهای پیوریتن در جامعهٔ امریکا هنوز بسیار قدرتمند هستند و اکثر رهبران سیاسی به سردمداران پیوریتن آنها با توجهی زیاد گوش فرامی‌دهند، آزادی‌گرایی و پیوریتیسم دو جریان اصلی در تمدن امریکا هستند و منتقدان فیلم امریکایی در اکثر بحثها مدعیات آزادی‌گرایی را تصدیق کرده‌اند.

این واقعیت نیز در جای خود باقی است که اکثر فیلمهای خارجی توان ادامهٔ حیات تجاری خود را به خاطر افزایش پیچیدگی محتوایی در فیلمهای امریکایی از دست داده‌اند. فیلمهای خارجی با از دست دادن قدرت تجاری خویش بخش زیادی از ایمنی انتقادی خویش را نیز از دست می‌دهند. دیگر هاله‌ای از حرمت و هیبت در حول و حوش آثار کارگردانان خارجی وجود ندارد. یک بونوئل، یک برگمان، یک ویسکونتی، یک فلینی، یک شابرول و یک تروفو، همه یک بازی تجاری برای پرحرارت‌ترین طرفدار سینمای اروپا هستند.

رشتهٔ دیگر در نقادی فیلم امریکایی آگاهی فزاینده از سبکهای کارگردانی و فنون سینمایی است. مورخان فیلم در گذشته که جهت‌گیری جامعه‌شناسانه داشتند به فیلمها بیشتر به عنوان یک رسانهٔ همگانی نگاه می‌کردند تا یک شکل هنری. از این گروه می‌توان به جاکوبز، گری پرسون، کراکوئر، روتا، گریفیث، لندا، صادول و افرادی دیگر اشاره کرد. همچنین اکثر منتقدان فیلم امریکایی بدین ترتیب شکل گرفته بودند که فیلمها را اغلب در چارچوب امکانات جامعه شناختی طرح قصه و سودمندی اجتماعی اخلاق تحلیل کنند. بخش زیادی از این خطابه‌های اخلاقی هنوز هم مایهٔ ضعف و رنجوری نقد سینما در امریکا هستند ولی این جریان هرچه بیشتر با یک تحلیل سبک‌گرایانه و نسبتاً بی‌غرضانه تعدیل می‌یابد.

یکی از جالب‌ترین پدیده‌های فرهنگی در دههٔ گذشته، آگاهی روزآمد و تازه از کارگردان فیلم به عنوان یک هنرمند هوشیار است. بخشی از این آگاهی را می‌توان به گسسته شدن نظام استودیوها، بخشی را به دانش تاریخی که مکتب نقادی مشهور به «مؤلف‌گرا» بدان نیاز دارد، و بخشی را به مروصدای فزایندهٔ خود کارگردانان نسبت داد. البته ظهور و برآمدن کارگردان فیلم را می‌توان فقط به عنوان یک برآمدن در نسبی‌ترین چارچوبها و تعابیر توضیح داد. طلوع کارگران بیش از طلوع خورشید نیست. همان‌طور که سخن از طلوع خورشید نوعی شیوهٔ گفتار است که چرخش شبانه‌روزی زمین از نقطهٔ دید، چشم خطابین انسان را توصیف می‌کند، برتری و تفوق کارگردان نیز موضوعی تخیلی ـ تفنی با نگرش انتقادی بوده است.

کارگردان نیز همانند خورشید همیشه در مجموعه قرار داشته است و توجه او به مورد ستایش واقع شدن از روزهای اولیهٔ تفوق انزوا جویانهٔ او در پشت دوربینهای سه پایهٔ ابتدایی که به جهانی دست نخورده از نظر بصری نشانه‌گیری شده بودند تکمیل شده است، ولی اکثر نقدهای سینمایی گذشته به دلیل خارج شدن از گردونهٔ انتشار پس از نشر تجاری اولیه دچار فراموشی سبکی هستند. افرادی که در دههٔ ۳۰ رشد کرده و مطرح شدند کاملاً از سینمای دههٔ ۲۰ از کالیگاری تا پوتمکین ناآگاه بودند. استثنائات این مطلب نیز فیلمهای دو حلقه‌ای کمیک تخم‌مرغی و اندک و نمایش‌گاه‌گاه فیلمی از مخزن و انبار فیلمهای خارجی بود. تا حدود سال ۱۹۳۴، سانسور، بسیاری از فیلمهای اوایل دههٔ ۳۰ را خارج از دسترس قرار داده بود. این شرایط تا دههٔ ۴۰ و ۵۰ ادامه یافت. در این دو دهه در انبار استودیوها بر روی تلویزیون گشوده شده و سود سرشاری را به جیب شرکتهای تولید فیلم ریخت. در این دوره ما هنوز با زمانی که محققان و دانشجویان بتوانند فیلمها را از آرشیوهای فیلم

بگیرند، فاصلهٔ بسیاری داریم، ولی فراوانی و پربازی فیلم تأثیر خود را بر نقد معاصر گذاشته است. آگاهی بیشتر از گذشته، احساس تداوم سبک در آثار کارگردانان منفرد، و بدگمانی به سبکهای شخصی دوره‌ای، بخش اندکی از منافع حاصل از توزیع مناسب فیلمهای کهنه در دههٔ شصت برای منتقدان هستند.

متأسفانه، کارکردهای کارگردان از یک فیلم به فیلم دیگر و از یک کارگردان به کارگردان دیگر بسیار متفاوت است به طوری که بناگزیر در مورد سهم دقیق کارگردان X در فیلم Y خلطهایی صورت گرفته است. برخی از منتقدان ممکن است یک کارگردان را به عنوان خالق اثر، برخی دیگر به عنوان یک ناظر، برخی به عنوان داستان‌گو یا تصاویر و تنظیمات دوربین به جای واژه‌ها و بعضی به عنوان یک صحنه‌آرای محض از سناریوهای دیگر افراد تلقی کنند. کارگردان می‌تواند همهٔ اینها و بیشتر یا کمتر باشد، ولی نتیجهٔ این خلط میان منتقدان و کارگردانان آن بوده که نقد فیلم به واگرایی در دو اردوگاه متضاد تمایل داشته باشد و کارگردان بیچارهٔ فیلم نیز در وسط گیر بیفتد. نخست و پیش از همه، ما با قراردادهای ادبی و زبانی درگیر هستیم که سبک بصری را به بندهایی فرعی در بررسیها و نقدها تحویل می‌کند. پس از آن با تصویرگرایان مواجه هستیم که طرحهای قصه و گفت‌وگوها را به عنوان آلودگیهای زبانی و ادبی خوار می‌شمرند. البته جالب‌ترین منتقدان کسانی هستند که تلاش می‌کنند بر شکافهای میان متن ادبی و تصویر پل بزنند ولی کوششها و تقلاهای مربوط به فرونشاندن تنشهای جدلی رسانهٔ فیلم در درون خود آن و نوشتن نثری انتقادی که واضح و خوانا باشد، منکر و مخالف تخیل هستند.

به هر حال با پیچیده‌تر شدن کار محققان فیلم و مهارت پیدا کردن آنان، تمایزات ساده و ابتدایی میان فیلمهای معروف به «هنری» و فیلمهای معروف به «تجاری» بی‌معنی و بی‌معنی‌تر شد. حاصل بررسیهای دقیق و نکته‌سنجیها نیز تقسیم تازه‌ای بود که فیلمها را از یک سو به فیلمهای خوب «هنری» و «تجاری» و از سوی دیگر به فیلمهای بد «هنری» و «تجاری» تقسیم می‌کرد. در اینجا هنر و تجارت با هم تلاقی و برخورد ندارد و به نظر می‌آید که هر دو با فرایندهای گیج‌کنندهٔ فیلمسازی گره خورده باشند؛ حتی فیلمهای هنری نیز باید پولساز باشند و حتی فیلمهای تجاری نیز باید حرفی برای گفتن داشته باشند. به بیان دیگر، منتقدان بیشتر و بیشتری طالب سرگرمی و تفنن بیشتر در هنر و هنر بیشتر در سرگرمی و تفنن شدند. سروصدای نو-مارکسیسم و جنبشهای دانشجویی [در اواخر دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد] شاید واکنش شدید و مبالغه‌آمیزی به سنگینی و وقار آگاهی اجتماعی درگذشته باشد ولی شکاکیت فزاینده در مورد مقاصد و نیات کاملاً خیرخواهانه، نشانهٔ سالمی از استانداردهای بالاتر است. متأسفانه، این پاندول از حد نهایی و افراطی متانت و وقار به سوی حد مبالغه‌آمیز و افراطی حماقت حرکت کرده است. از این رو، یکباره همهٔ کارگردانان بر روی صحنهٔ نقد فیلم امریکایی، موقعیتی برابر یافته‌اند و منتقدانی در این زمان مجبورند بسیاری از پیش‌فرضها و شئونات بسط یافتهٔ خود را کنار بگذارند.

در نهایت، وضعیت نقد سینما در ایالات متحده را باید به صورت فرایندی نزدیکتر به مبادی آن تصور کرد تا به مقاصد نهایی آن. [در اوایل دههٔ هفتاد] مؤلف‌گرایی، ساختگرایی، تحلیل اسطوره‌ای و گونه‌ای، نشانه‌شناسی و تعریف هستی شناسانه، همانند خود رسانه‌ای که می‌خواهند آن را تفسیر کنند [سینما]، در دوران کودکی خویش هستند. این دوره بسیار جالب است چرا که خود سینما در یک وضعیت سخت از حیث انتقال بصری به سر می‌برد. منتقدان و محققان سینمای امریکا دارای این امتیاز ویژه هستند که مسیر آیندهٔ یک هنر تازه را در دنیای کهنه ترسیم می‌کنند، هرچند جدالها و مباحث بحث‌انگیز بیش از پیش و بشدت شروع پیدا خواهد کرد.

پادداشتها:

۱. این مقاله از کتاب زیر گرفته شده است

Donald E. Staples (ed). *The American cinema*. Porum Series. 1973. "The State of cinema criticism in the United States", pp. 371-378

۲. Vachel Lindsay. اسم کامل او نیکولاس واشل لیندزی است (۱۹۳۱-۱۸۷۹) شاعر امریکایی. برخی از کتابهای او بدین قرارند: دوخت رنگهای خندان (۱۹۱۲) رؤیای ویلیام بوث به بهشت وارد می‌شود و اشعار دیگر (۱۹۱۳) کنگو و اشعار دیگر (۱۹۱۴) بلیل چینی (۱۹۱۷) و الهیهای عقلایی کالیفرنیا (۱۹۱۷) گام برداشتن به سوی خورشید (۱۹۲۳).

3. Robert E.Sherwood.
4. Lloyd.
5. Douglas Fair banks.
6. James Agee.
7. *The Nation*.
8. Robert Warshow.
9. *Commentary*.
10. ***Agee on Film***.
11. ***The Immediate Experience***.
12. Otis Fergusen.
13. *New Republic*.
14. Manny Farber.
15. Negative Space.
16. Parker Taylor.
17. ***Magic and Myth of the Movies***.
18. ***Holly wood Hallucination***.
19. William K. Everton.
20. W.C. Fields.
21. Jonas Mekas.
22. Lew Jacobs.
23. Vincent Canby.
24. Roger Green spun.
25. Howard Thompson.
26. Abe Weiler.
27. Hollis Alpert.
28. *Saturday review*.
29. Judith Crist.
30. Rex Reed.
31. Penelope Gilliatt.
32. Pauline Kael.
33. *The New Yorker*.
34. Wilfrid Sheed.
35. Brendan Gill.
36. Joseph Morgenstern.
37. Stanley Kauffmann.
38. Arthur Schlesinger.
39. Renata Adler.
40. Richard Schickel.
41. Peter Bogdanovich.
42. Susan Sontag.
43. Molly Haskel.
44. *The Village Voice*.
45. Wanda Hale.
46. Kathleen Carroll.
47. Ann Guarino.
48. *The Daily News*.
49. Arlene Croce.
50. *The National Review*.
51. Liz Smith.
52. *Cosmopolitan*.

کویر منتشر کرده است
درآمدی فلسفی بر تاریخ اندیشه سیاسی در ایران
و
زوال اندیشه سیاسی در ایران
اثر دکتر سیدجواد طباطبائی
از کتابفروشی‌ها بخواهید
انتشارات کویر: تلفن ۸۳۱۹۹۲ تهران ـ ص.پ ۶۳۹۳ ـ ۱۵۸۷۵