پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ ششم، شهریور ۱۳۹۹، ۱۶۵-۱۸۴

بررسی و نقد کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم*

علی شیخ‌مهدی*
ارسلان مقدس**

چکیده

کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* در صدد است خواننده‌اش را بـه مفـاهیم ضـروری برای نقد فیلم مجهز کند؛ در این راستا نویسنده ابتدا به تعاریف مربوط به زیبـایی‌شناسـی و ساختار فیلم، ژانرهای سینمایی و سینمای مستند می‌پردازد و با ذکر نمونه‌ها و بیـان مفـاهیم پایه‌ای هرکدام به روشن شدن مبحث کمـک مـی‌کنـد. نویسـنده ده رویکـرد متفـاوت بـه مطالعات سینمایی را ارائه می‌دهد و پس از آن به بررسی عناصر تکنیکی سـازنده‌ی تصـویر سینمایی و قواعد تدوین تداومی می‌پردازد. او با بیان تقابل میان نظریـه‌پـردازان رئالیسـت و فرمالیسم و بیان وجوه تمایز آنان را بیان کرده و و هر دو رویکرد را در تحلیـل فـیلم مفیـد می‌داند. اما رویکردهای ده‌گانه‌ی گفته شده در کتاب دقـت و جامعیـت لازم بـرای تحلیـل فیلم را ندارند. تأکید بسیار بر سینمای هالیوود و هم‌چنـین امتیـاز ویـژه قائـل شـدن بـرای کارگردان به عنوان مؤلف، با وجود تحلیل‌های متن‌محوری که پس از آن تکـوین یافتنـد، از روزآمد بودن مطالب کتاب می‌کاهد.

کلیدواژه‌ها: رویکردهای نقد فیلم، ساختار فیلم، نگره‌ی مؤلف، سینمای مستند

پرتال جامع علوم انسانی

* دانشیار دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
** کارشناس ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، arsalan.moghadas@modares.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰٤/۳۱

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

نقد و انتقاد، حاصلِ به‌کار بردن دانش و آگاهی پیرامونِ موضوعِ مورد نقد برای پی‌بردن و ریشه‌یابی روابط علّی و سپس، داشتنِ بدیلی برای جبرانِ نقایص در متن مورد نقد است. به این معنا که نقد با به‌کارگیری دانش و آگاهی، دست به تغییر وضعِ موجود، که می‌تواند اثری هنری یا هر موضوعِ مورد نقدی باشد، می‌زند. برای این کار نیاز اولیه، کسب دانش است که در مطالعات سینمایی، این مهم را رویکردهای نقد و تحلیل فیلم فراهم می‌کنند. آشنایی با این رویکردها باعث می‌شود که متن نوشته شده از حد توصیف و تبیین که بر اساس دسته‌بندی و بیان روابط علت و معلول است بگذرد و به مرحله‌ی تحلیل که ریشه‌یابی روابط علّی یا نقد که در صدد تغییر وضع موجود بر مبنای تحلیل است برسد. میزان آشنایی با علوم مرتبط میان‌رشته‌ای و شناخت دقیق از رویکردهای تحلیلی، شرط لازم برای تحلیل فیلم یا هر اثر هنری را فراهم می‌کند. بر این مبنا، شناخت و کاربرد درست از رویکردهای تحلیلی، اساس هر نوشته‌ی آموزشی درباره‌ی نقد است.

هدف کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* «به‌کارگیری ابزاری دقیق و موشکافانه است برای تحلیل معنای فیلم، تحلیلی که مستلزم یک گام عقب‌نشینی تماشاگر است از تجربه‌ی تماشای فیلم» (باکلند: ۱۳۹۳، ۱۷). همان‌گونه که در صفحه‌ی ۱۹ آمده است، نویسنده دو نگرش کلی در مورد سینما که یکی مربوط به روابط درونی سینما و ماهیت آن و دیگری وابسته به رشته‌های دیگر و میان‌رشته‌ای است. در صفحات ۲۰ و ۲۱ نیز نویسنده ادعای این را دارد که کتاب هر دوی این رویکردها (درون‌رشته‌ای و میان‌رشته‌ای) را در کتاب بررسی می‌کند.

این مقاله می‌کوشد رویکردهای گفته شده در کتاب و بررسی و نقد آن‌ها و نوع بازنمایی رویکردهای یادشده به‌ویژه تحلیل نظریه‌ی مؤلف و تأکید زیاد بر سینمای هالیوود و نادیده انگاشتن سایر جریان‌های سینمایی را واکاوی کند. در این راستا ابتدا به معرفی اثر و شرح مختصری از نویسنده می‌پردازیم و سپس نقد شکلی (نقاط قوت و ضعف) اثر و دست آخر نقد محتوایی و نتیجه‌گیری که ساختار این مقاله را شکل می‌دهند، خواهند آمد.

۲. کتابنامه

کتاب نوشته‌ی وارن باکلند (Warren Backland) و ترجمه‌ی پژمان طهرانیان در شش فصل با عنوان *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* نوشته شده است. اثر ۳۲۰ صفحه است که پس از سپاس‌گزاری، متنی کوتاه به قلم نویسنده درباره‌ی لزوم آشنایی با مبانی سینما و مقدمه، به ترتیب شامل فصل اول (زیباشناسی فیلم: فرمالیسم و رئالیسم)، فصل دوم (ساختار فیلم: روایت و روایت‌گری)، فصل سوم (نگره‌ی مؤلف: کارگردان در جایگاه مؤلف فیلم)، فصل چهارم (ژانرهای سینمایی، معرفی انواع فیلم‌ها)، فصل پنجم (سینمای غیرداستانی: پنج گونه فیلم مستند) و فصل ششم (برخورد با فیلم‌ها: هنر و حرفه‌ی نقد و بررسی فیلم) است. در پایان هر فصل نیز منابعی برای مطالعه‌ی بیش‌تر آمده که مترجم تنها کتاب‌هایی که به فارسی ترجمه شده‌اند را نوشته است و منابعی مرتبط را نیز به صلاح‌دید خود به آن افزوده. این اثر در سال ۱۳۹۳ با شمارگان ۱۱۰۰ نسخه توسط انتشارات معین و در قطع رقعی منتشر شده است. این مقاله در صدد است چاپ نخست (۱۳۹۳) را نقد کند.

۳. مختصری دربارهٔ نویسنده

وارن باکلند متولد ۱۹٦٦، دارای مدرک کارشناسی عکاسی از کالج دربی (Derby College of Higher Education) در سال ۱۹۸۷ و PhD مطالعات سینمایی از دانشگاه آنگلیای شرقی (University of East Anglia U.K) در سال ۱۹۹۲ است. او در دانشگاه‌های آنگلیای شرقی، دربی، جان مورسِ لیورپول (Liverpool John Moores University)، چاپمن (Chapman) در کالیفرنیا و آکسفوردِ بروکس (Oxford Brookes University) به تدریس مطالعات سینمایی، تاریخ سینما، نظریه‌ی فیلم، سینمای عامه‌پسند، سینمای کلاسیک، سینمای بریتانیا، سینمای هالیوود، فیلم و نظریه‌ی روایت و بررسی نگره‌ی مؤلف و ژانر در هالیوود پرداخته است. از کتاب‌های سینمایی او می‌توان *مطالعات سینمایی* (Film Studies) (۱۹۹۸)، *نشانه‌شناسی شناختی فیلم* (The Cognitive Semiotics of Film) (۲۰۰۰)، *مطالعه‌ی سینمای معاصر آمریکا؛ راهنمایی برای تحلیل فیلم* (Studying Contemporary American film, A Guide to Movie Analysis) همراه با توماس اِلسِسِر (Thomas Elsaesser) (۲۰۰۲)، *کارگردانی شده توسط استیون اسپیلبرگ* (Directed by Steven Spielberg) (۲۰۰٦) و *نظریه‌ی فیلم؛ بازسازی منطقی* (Film Theory, Rational Reconstruction) (۲۰۱۲) را نام برد.

(http://warrenbuckland.com/cv.html)

٤. مختصری درباره‌ی مترجم

پژمان طهرانیان، مترجم، ویراستار و مقاله‌نویس متولد ۱۳۵۷ در تهران و عضو انجمن مترجمان ادبی کانادا (LTAC) و انجمن مترجمان ایالت آلبرتا در کانادا (ATIA) است. او پس از دریافت لیسانس علوم تغذیه از دانشگاه آزاد، واحد علوم و تحقیقات در سال ۱۳۷۹و همزمان با گذراندن دوره‌ی یک‌ساله‌ی روزنامه‌نگاری در مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها (۱۳۸۰) و دوره‌ی دوساله‌ی نشر و ویرایش و ترجمه در مرکز نشر دانشگاهی (۸۳– ۱۳۸۱)، از اوایل دهه‌ی ۸۰ با نمونه‌خوانی و نسخه‌پردازی در انتشارات کتاب خورشید، کار آماده‌سازی و تولید کتاب را شروع کرد و سپس از سال ۱۳۸۵ در سِمتِ ویراستار با انتشارات هرمس، نشر نو، نشر ماه‌ریز و نشر مشکی همکاری کرد. او همچنین به‌عنوان مقاله‌نویس و مترجم با نشریات مختلفی همکاری داشته و از سال ۱۳۹۲ نیز مترجم دفتر سازمان یونیسف در تهران است.

(http://nashreney.com/content/پژمان-طهرانیان)

۵. نقاط قوت اثر

وارن باکلند در کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* در تلاش است مسیری برای رسیدن به نقدی سینمایی فراهم کند. ترجمه‌ی کتابی از او که استادِ سینما است و تألیفات و تجربیات زیادی در مطالعات سینمایی داشته، کاری باارزش در ترویج مطالعات سینمایی و ارتقای سطح نظری مباحث سینمایی محسوب می‌شود.

بررسی فیلم‌ها (و نه صرفاً تماشای آن‌ها) فرا رفتن از مبحث دوست داشتن‌ها و دوست نداشتن‌هاست». او در ادامه این نکته را نیز بیان می‌کند که «بررسی فیلم‌ها یعنی نگاهی دقیق به فیلم‌ها، که این نیازمند ساعت‌ها تحقیق و مطالعه است». این نویدی است برای فراگرفتن و آشنایی با مفاهیم و ابزاری که برای نقد باید در اختیار داشت که همانا شناخت از اصطلاحات و مفاهیم تکنیکی سینما و رویکردهای نظری در مطالعات سینمایی است. در ابتدای هر فصل صفحه‌ای به مطالبی که در آن فصل می‌آید اختصاص دارد و در پایان فصل نیز خلاصه‌ی مطالب و نکات کلیدی گفته شده در آن فصل مرور می‌شود. صفحه‌ای نیز به

معرفی منابع مرتبط با مطالب گفته شده در آن فصل اختصاص دارد که البته مترجم تنها آثار ترجمه شده به فارسی و برخی منابعی که به نظرش در همین راستا هستند را نوشته است.

رویکرد «مطالعات در زمینه‌ی تکنیک‌های سینمایی» را برای بررسی برمی‌گزیند؛ در این راستا سه مقوله‌ی تکنیکی یعنی «طراحی صحنه یا میزانسن ...، میزانشات یعنی روش به تصویر کشیدن میزانسن ... و تدوین و مونتاژ » (همان: ۲۵) توضیح داده می‌شوند. صفحه‌ی ۲۶ تا ۳۱ به مقوله‌ی میزانسن می‌پردازد و با ذکر دلایل تاریخی و اقتصادی به مقایسه‌ی سبک صحنه‌پردازی و چرایی گزینش سبک بصری توسط شرکت‌های فیلم‌سازی و نوع صحنه‌پردازی اتخاذ شده توسط آنان توضیحات مفید و مختصری می‌دهد. در ادامه با تعریف میزانشات و شاخصه‌های اصلی آن به تشریح برداشت بلند و فیلم‌برداری با وضوح عمیق می‌پردازد. در این راستا تحلیلی از چرایی کاربرد فیلم‌برداری وضوح عمیق در فیلم-های اورسن ولز (Orson Welles) بیان می‌شود. تدوین تداومی و تکنیک‌هایی که باعث انسجام بصری می‌شوند با تحلیلی موشکافانه از تدوین فیلم *بدنام* (Notorious) (۱۹٤٦) ساخته‌ی هیچکاک (Alfred Hitchcock) و مقایسه‌ی آن با فیلم *پارک ژوراسیک* (Jurassic Park) (۱۹۹۳) ساخته‌ی اسپیلبرگ (Steven Spielberg) تکمیل می‌شود. کاربرد صدا در فیلم، مونتاژ و مقایسه‌ی مختصر میان فرمالیسم (formalism) و رئالیسم (realism) در سینما پایان-بخش این فصل هستند.

فصل دوم در مورد ساختار فیلم است. نویسنده ساختار فیلم را با روایت و روایت‌گری برابر دانسته است که در ادامه به نقد آن خواهیم پرداخت. تعریفی دقیق از روایت و بررسی منطق روایتی بر اساس روابط علت و معلولی در فیلم *روانی* (Psycho) (۱۹٦۰) هیچکاک آغازگر این فصل است. در ادامه با ارائه‌ی تعریف تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) از روایت، مطالب گفته شده بر مبنای نظرات این متفکر نظریه‌ی ادبی پی‌گرفته می‌شود. عناصر روایت و روایت‌گری که بر دو نوع روایت‌گری دانای کل و روایت‌گری محدود به ذهن است به همراه مطالب گفته شده‌ی آغاز فصل در دو تحلیل مبسوط در فیلم‌های *داستان عامه‌پسند* (Pulp Fiction) (۱۹۹٤) ساخته‌ی تارانتینو (Quentin Tarantino) و *جاده‌ی مالهالند* (Mulholland Drive) (۲۰۰۱) ساخته‌ی لینچ (David Lynch) بررسی می‌شوند.

فصل سوم درباره‌ی نگره‌ی مؤلف و جایگاه کارگردان در مقام مؤلف است. «منتقدان پیرو نگره‌ی مؤلف سبک و درون‌مایه‌ها/مضامین فیلم‌های یک کارگردان خاص را مطالعه و بررسی می‌کنند و اگر در آن‌ها نشانه‌های وحدت سبک و مضمونی را بیابند، عنوان هنرمند

را به کارگردان‌شان نسبت می‌دهند» (همان: ۱۳۰). در این راستا نویسنده ابتدا بـه سرچشـمه-های نگره‌ی مؤلف، دلایل ایجاد آن در فرانسه و شرایط اجتمـاعی و اقتصـادی حـاکم بـر آن دوره و عصیان پیشگامان این نظریه علیه طبقات حاکم و تأکید آنان بر جلوه‌های بصری و بـه قول باکلند نحوه‌ی فیلم‌برداری از میزانسن که همان مفهوم میزانشـات اسـت، مـی‌پـردازد. در ادامه چگونگی راه‌یافتن نگره‌ی مؤلف به بریتانیا و آمریکا و این‌که چگونه این نظریـه در ایـن کشورها مطرح شد و ویژگی‌های آن، مطرح می‌شود. در ادامه به بررسی زیبایی‌شناسـی مـوج نو سینمای فرانسه با تحلیل چنـد نمـای ابتـدایی فـیلم *از نفـس‌افتـاده* (Breathless) (۱۹۶۰) ساخته‌ی گودار (Jean-Luc Godard) می‌پردازد. این‌که چگونـه محـدودیت‌هـای اقتصـادی و فنی در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی سبکی در موج نو سینمای فرانسـه تـأثیر داشـته اسـت. در ادامه نیز سبک و درون‌مایه‌ی فیلم‌های هیچکاک، ویـم ونـدرس (Wim Wenders) و کـاترین بیگلو (Kathryn Bigelow) به تفصیل و بیان مؤلفه‌های سبکی و مضمونی آن‌ها با ذکر نمونـه-هایی از فیلم‌های هر یک در راستای مطالب گفته شده در این فصـل، بـه عنـوان کارگردانـان مؤلف مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

فصل چهارم درباره‌ی ژانرهای سینمایی است. «فیلم‌هـای ژانـر محصـولات تولیـد انبـوه صنعت فیلم‌سازی هالیوودند» (همان: ۱۸۲). ابتدای این فصـل بـه معرفـی مطالعـه‌ی ژانـر و تمایزش با نقد مبنی بر نگره‌ی مؤلف است. باکلند دو گرایش در زمینه‌ی مطالعات بـر مبنـای ژانر برمی‌شمرد: رویکرد توصیفی و رویکرد نقش‌گرا. او در ادامه به دشواری‌هـای مطالعـات ژانر سینمایی می‌پردازد چراکه «مرزهای میان ژانرهای سینمایی مرزهای دقیقاً مشخص‌شـده-ای نیست، بلکه کاملاً مبهم است» (همان: ۱۸۵) و این نکتـه کـه «ژانرهـا مقولـه‌هـایی ایسـتا نیستند، بلکه تکامل و تحول می‌یابند؛ پس ویژگی‌های آن‌ها هم طـی زمـان تغییـر مـی‌کنـد» (همان). در مورد انتظاراتی که فـیلم‌هـای ژانـر در مخاطـب ایجـاد مـی‌کننـد در بحـث نقـد محتوایی صحبت خواهیم کرد. در ادامه به بررسی ژانر ملودرام و ویژگی‌های آن مـی‌پـردازد. بررسی تیزبینانه و مفصلی از سه نوع ملودرام با ذکر نمونه‌ها و فیلم‌های این ژانر مـی‌پـردازد. صفحه‌ی ۱۹۱ به تشریح ملودرام زن سقوط‌کرده با ویژگی‌های آنان اختصـاص دارد؛ ایـن‌کـه سانسور چگونه بر فرم این فیلم‌ها تأثیر گذاشته است. تحلیل فیلم *ونوس مـوطلایی* (Blonde Venus) (۱۹۳۲) ساخته‌ی فون اشـترنبرگ (Josef von Sternberg) بـر مبنـای ژانـر، تکمیـل-کننده‌ی بحث است. صفحه‌ی ۱۹۷ با ملودرام زن ناشناس با تحلیل فیلم *تنهـا دیـروز* (Only Yesterday) (۱۹۳۳) ساخته‌ی جان استال (John M. Stahl) و مقایسه‌ای کـه بـا فـیلم *ونـوس*

موطلایی انجام می‌دهد به تشریح ویژگی‌های آن می‌پردازد. در صفحه‌ی ۲۰٤ نیز ملودرام زن بدبین با ویژگی‌ها و ذکر نمونه‌ی فیلمی بیان می‌شود. در ادامه فیلم نوآر و ویژگی‌های فرمی و روایی آن با تکیه بر فیلم‌های نئونوآر جان دال (John Dahl) مورد بررسی قرار می‌گیرند. در پایان نیز فیلم‌های علمی-تخیلی دهه‌ی ۱۹۵۰ بررسی می‌شوند.

فصل پنجم به شرح و توضیح پنج گونه‌ی مستند با تکیه بر نظریات بیل نیکولز (Bill Nichols) اختصاص دارد. این فصل با ذکر فیلم‌ها و کارگردانانی که در هر یک از این گونه‌ها فیلم ساخته‌اند و ویژگی‌های فرمی، محتوایی و نحوه‌ی تأثیرگذاری آنان بر مخاطب مطالبی قابل توجه را بیان می‌کند. ابتدا مستند توضیحی با ذکر فیلم‌های جنبش سینمای بریتانیا (۳۹-۱۹۲۷) و ویژگی‌های آن در نمونه فیلمی از جان گریرسون (John Grierson) بررسی می‌شود. مستند مشاهده‌ای، مشخصه‌های اصلی آن و ملاحظات تکنیکی در فیلم‌های فردریک وایزمن (Frederick Wiseman) تشریح می‌شود. مستند تعاملی با بررسی فیلم‌های مایکل مور (Michael Moore) مورد بررسی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های اصلی این گونه مستند با ویژگی‌های تکنیکی‌اش بررسی می‌شود. مستند انعکاسی با ویژگی‌هایش در سینمای ژیگا ورتوف (Dziga Vertov) بررسی می‌شود. مشخصه‌های مستند اجرایی نیز با تأکید بر فیلم *خط باریک آبی* (The Thin Blue Line) (۱۹۸۸) ساخته‌ی ارول موریس (Errol Morris) بررسی می‌شود.

فصل ششم در باره‌ی نقد و تحلیل فیلم است. چهار کارکرد اصلی نقد و هم‌چنین چهار رکن اساسی در نقد و بررسی فیلم‌ها (انواع نقدهای سینمایی و عناصر سازنده‌ی آن) بر اساس نظرات دیوید بوردول (David Bordwell) در ابتدای فصل آمده است. سپس نقد فیلم *بیمار انگلیسی* (The English Patient) (۱۹۹٦) ساخته‌ی آنتونی مینگلا (Anthony Minghella) با بررسی این نقد و در ادامه معیارهای ارزش‌گذاری فیلم‌ها برای منتقدان و شرح و بسط هریک از معیارها، پی‌گرفته می‌شود. در آخر نیز چهار نقد بر فیلم *مرد عنکبوتی۳* (Spider-Man 3) (۲۰۰۷) ساخته‌ی سام ریمی (Sam Raimi) پایان‌بخش این فصل هستند.

٦. نقاط ضعف شکلی اثر

در ادامه به غلط‌های نگارشی و ترجمه‌ای کتاب می‌پردازیم اما ابتدا باید این نکته را متذکر شویم که در پایان هر فصل، نویسنده فهرستی از کتاب‌های پیشنهادی که به فهم بهتر مطالب

گفته شده در هر فصل می‌انجامد، نوشته که مترجم از آوردن منابع به زبان انگلیسی خودداری نموده و این مطلب را در پانویس صفحه‌ی ۲۲ متذکر شده است. مترجم باید کتاب‌های نوشته شده توسط نویسنده را می‌نوشت و در ادامه کتاب‌هایی که ترجمه شده و یا مورد نظر خودش بود را در بخشی جداگانه به این فهرست می‌افزود.

عنوان کتاب Understand Film Studies است که ترجمه‌ی دقیق آن می‌شود «فهمِ مطالعات سینمایی»؛ اما مترجم آن را «آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم» ترجمه کرده است. در صفحه‌ی ۲ کتاب Bucklan نوشته شده که باید به Buckland تصحیح شود. در صفحه‌ی XIII کتاب زبان اصلی آمده است Or we can describe film's form (how the film constructed) که ترجمه‌اش می‌شود «یا می‌توانیم فرمِ فیلم را توصیف کنیم (چگونگیِ ساختِ فیلم)» اما در صفحه‌ی ١٤ کتاب این عبارت به «یا می‌توانیم فرم فیلم را توصیف کنیم (یعنی چگونگی ساختار آن را)» ترجمه شده است. برابر دانستن construct به معنای ساختن و ایجاد کردن با «ساختار» که در زبان انگلیسی structure نوشته می‌شود و به معنای روابط میان اجزای یک مجموعه است، نادرست می‌باشد.

در صفحه‌ی ۲۰ و هم‌چنین صفحه‌ی ۳۰ و ۳۵، نام فیلم The Magnificent Ambersons ساخته‌ی اورسون ولز را مترجم «خانواده‌ی مفخّم امبرسون» ترجمه کرده است، در صورتی که نام رایج این فیلم همان‌گونه که فتاح محمدی در کتاب هنر سینما نوشته‌ی بوردول در صفحه‌ی ۱۹۵ نوشته، «امبرسون‌های باشکوه» است.

در صفحه‌ی ۲۳، عنوان فصل اول را مترجم «زیباشناسی فیلم: فرمالیسم و رئالیسم» نوشته؛ در صورتی که عنوان اصلی این فصل film aesthetic: formalism and realism است. Aesthetic به معنای «زیبایی‌شناسی» یعنی شناختِ امرِ زیبا و مربوط به زیبایی است. بابک احمدی در برابرنامه‌ی واژگان در کتاب ساختار و تأویل متن در صفحه‌ی ٧٣٤ نیز aesthetic را «زیبایی‌شناسی» ترجمه کرده است. «زیباشناسی» یعنی شناخت زیبا و زیبا صفتی است که موصوفش دارای نیکویی و زیبندگی است ولی زیبایی اسمِ معنی و ویژگی‌ای است که یک تجربه، ادراکی از لذت یا رضایت را در فرد ایجاد می‌نماید. پس aesthetic را باید «زیبایی-شناسی» ترجمه کرد. این مورد در فهرست مطالب هم دیده می‌شود.

در صفحه‌ی ۳۵ کتاب، Metro-Goldwyn-Mayer به «متروگلدن مه‌یر» ترجمه شده که باید «گلدون» نوشته می‌شد و نه «گلدن».

از صفحه‌ی ٤٠ کتاب به بعد با وجود اسم‌های بسیاری که هست، اکثرشان به صورت پانویس به زبان انگلیسی نوشته نشده‌اند؛ به طور مثال نام فیلم‌ها در صفحه‌ی ٤٠ و ٤١، نام فیلم‌ها در صفحه‌ی ٤٨، نام فیلم‌ها در صفحه‌ی ۷۸، نام فیلم و فیلم‌ساز در صفحه‌ی ۹۰، نام فیلم‌ها و فیلم‌سازها در صفحه‌ی ۹۷، صفحه‌ی ١٦٧ شهر «گلزنکیرشن»، نام فیلم‌ها در صفحه‌ی ۱۹۰، نام فیلم‌ها و کارگردانان در صفحه‌ی ٢٠٤، نام فیلم‌ها در صفحه‌ی ٢١٦ و ٢١٧، نام فیلم در صفحه‌ی ۲۲۰، نام فیلم و فیلم‌ساز در صفحه‌ی ۲۵۲، نام فیلم‌ها، فیلم‌سازان و شخصیت‌ها در صفحه‌ی ۲۵۹ نمونه‌هایی هستند که باید نام‌ها به زبان انگلیسی پانویس می‌شدند.

در صفحه‌ی ۷۰، مترجم porter را «مأمور واگن‌خواب» ترجمه کرده که اصطلاحی گنگ و نامفهوم است. می‌شد آن را به «مأمور قطار» ترجمه کرد. در پانویس صفحه‌ی ۷۲، مترجم closure را «بستگی» ترجمه کرده است که معنای «ارتباط داشتن»، «پیوند» و «منوط بودن» می‌دهد. باید آن را «بسته‌بودن»، «بَستار» یا «خاتمه» ترجمه می‌کرد که به توضیح داده شده توسط نویسنده هم نزدیک‌تر می‌بود. در سطر سوم ذیل عنوان «روایت‌گری دانای محدود در خواب ابدی» بین دو نام «مارلو» و «گایگر» باید کاما می‌آمد؛ یعنی «مارلو گایگر را تا ...» باید به صورت «مارلو، گایگر را تا ...» نوشته شود که ابهام در خواندن نام‌ها پیش نیاید. در صفحه‌ی ۱۰۵، «استیلیزه» ترجمه نشده ولی در صفحه‌ی ۲۵۲ سطر ۹ پایین نقل قول بیل نیکولز، «استیلیزه/سبک‌مدارانه» و در صفحه‌ی ۲۵۷ سطر ۲۳، «استیلیزه/سبک‌محور» نوشته شده است. بهتر بود که هر سه به یک صورت نوشته می‌شدند. در صفحه‌ی ۱۰۹ سطر ١٦ «رَن» و در سطر ۲۲ «وَن» باید «دَن» نوشته شود. سطر نخست صفحه‌ی ۱۱۷، «تصویر گر» باید «تصویرگر» نوشته شود. صفحه‌ی ۱۱۹ سطر ۹ میان «روث» و «دیزالو» باید کاما گذاشته شود که از ابهام جلوگیری کند، یعنی «از راهروی آپارتمان روث دیزالو می‌شود» به « از راهروی آپارتمان روث، دیزالو می‌شود» تغییر یابد. در صفحه‌ی ۱۳۰، مترجم اصطلاح metteur-en-scene را «کارگردان» ترجمه کرده است؛ در صورتی که در کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما نوشته‌ی پیتر وولن (Peter Wollen)، بهمن طاهری در صفحه‌ی ۸۱ آن را «صحنه-پرداز» ترجمه کرده که با توجه به غیرمؤلف بودن، ترجمه‌ی دقیق‌تری است. صفحه‌ی ۱۳۲ سطر ۲۲، «سنفونی» باید به «سمفونی» تغییر یابد؛ چراکه واژه‌ی انگلیسی آن نیز symphony است. صفحه‌ی ١٤١ سطر ٢٤، «نیکلاس وی» باید به «نیکلاس ری» تغییر کند. در صفحه‌ی ١٤٩ عنوان فیلم Le Gai Savoir ساخته‌ی گودار ترجمه نشده است. عنوان انگلیس آن Joy

of Learning به معنای «لذت یادگیری» است. هم‌چنین در همین صفحه Pravda Vent d'est فیلمی دیگر از گودار نیز ترجمه نشده که عنوان فرانسوی آن باید به صورت Le Vent d'est تغییر یابد. معنای انگلیسی آن Wind From the East به معنای «بادی از شرق» است. در همین صفحه سطر ۱۹ نوشته شده «تماتیک/مفاهیم» اما در صفحه‌ی ۱۵۹ در عنوان نوشته شده است «تماتیک/مضمونی» که عبارت دقیق‌تری برای آن است. در صفحه‌ی ۱۵۳ سطر ٤ ذیل عنوان «تعداد قابل توجه نماهای نقطه‌نظر» عبارت «دیدزدن/چشم‌چرانی» آمده بدون درج پانویس انگلیسی آن یعنی voyeurism. با توجه به مفهوم این مطلب، عبارت انگلیسی باید در پانویس نوشته می‌شد. در صفحه‌ی ١٦٦ سطر ٤ و ٦ بهتر بود به جای کاربرد واژه‌ی «پروسه» از معادل فارسی آن یعنی «فرایند» استفاده می‌شد. در صفحه‌ی ١٦٩، نام فیلم Outrage (خشم یا هتک حرمت)، نام فیلم The Hitch-Hiker (مسافر مجانی)، فیلم The Bigamist (مرد دو همسره) و فیلم Crossing Delancey (گذرگاه دلانسی) ترجمه نشده‌اند. هم‌چنین در صفحه‌ی ۱۷۰ نام فیلم Slumber Party Massacre (قتل‌عام مهمانیِ خواب) ترجمه نشده است. در صفحه‌ی ۱۷۲ نیز نام فیلم Scorpio Rising (طلوع عقرب) ترجمه نشده است. در صفحه‌ی ۱۷۵ نیز نام فیلم‌های Pet Sematary (گورستان حیوانات خانگی) و The In Crowd (در میان جمعیت) نیز ترجمه نشده‌اند. در صفحه‌ی ۱۹۱ نیز نام فیلم‌های Baby Face (سیمای کودک‌گون)، Bachelor Mother (مادر مجرد)، Back Street (خیابان فرعی)، Marked Woman (زن در خطر) ترجمه نشده‌اند. صفحه‌ی ۱۹۵ سطر ۱۹ «حالا، مسافر (ارووینگ راپر، ۱۹٤۲ و ...» باید به « حالا، مسافر (ارووینگ راپر، ۱۹٤۲) و ...» تغییر یابد.

در صفحه‌ی ۱۲۰ سطر ٤ نوشته شده «که زنی باز است». صفتی که درباره‌ی «عمه جولیا» در کتاب اصلی آمده Broad-Minded است و صفت «باز» برای «عمه جولیا» صفتی مناسب نیست. بهتر بود از صفت «روشن‌فکر» یا «آزاد اندیش» استفاده می‌شد. در صفحه‌ی ۲۰۱ سطر ۷ و ۱۳، میان «فیلم» و «*نامه‌ی زنی ناشناس*» فاصله باید باشد یعنی «فیلم*نامه‌ی زنی ناشناس*» به «فیلم *نامه‌ی زنی ناشناس*» تغییر یابد. در صفحه‌ی ۲۰۷ سطر ۸ ذیل عنوان «فیلم نوآر/فیلم سیاه»، «میزاشات» باید به «میزانشات» تغییر یابد. در صفحه‌ی ۲۱۳ سطر ۲، «وین لیل را استخدام ...» باید به «وین، لیل را استخدام ...» نوشته شود؛ یعنی میان دو اسم «وین» و «لیل» کاما نوشته شود.

در صفحه‌ی ۲۲۹ در مورد پنج گونه‌ی مستندی که از بیل نیکولز نقل شده چند اشتباه ترجمه‌ای به چشم می‌خورد؛ مترجم expository را «گزارشی» ترجمه کرده است، در صورتی که در کتاب *مقدمه‌ای بر فیلم مستند* نوشته‌ی بیل نیکولز با ترجمه‌ی محمد تهامی-نژاد در صفحه‌ی ۲۲٦، آن را «توضیحی» ترجمه کرده است که ترجمه‌ی دقیق‌تری نسبت به «گزارشی» است. این اشتباه در صفحات ۲۲۹ تا ۳۳٦ نیز تکرار شده است.

در همین صفحه‌ی ۲۲۹، مترجم گونه‌ی reflexive را «بازنمایانه» ترجمه کرده است. Reflexive به معنای «انعکاسی» یا «بازتابانه» است، در صورتی که «بازنمایی» در زبان انگلیسی representation نوشته می‌شود. همان‌گونه که استوارت هال (Stuart Hall) می‌گوید: «بازنمایی، تولید معنا از مفاهیم ذهنِ ما به واسطه‌ی زبان است» (Hall: 2003, 17) و در جایی دیگر می‌گوید که «ما به تعدادی از نظریه‌های مختلف درباره‌ی این‌که چگونه زبان، جهان را بازنمایی می‌کند، نگاهی می‌اندازیم. این‌جا تمایزی میان سه حساب یا نظریه قائل می‌شویم: رویکردهای بازتابانه (reflective)، تعمدی (intentional) و برساختی (constructionist) برای بازنمایی» (ibid: 15). این‌گونه است که «بازتاب» یا «انعکاس» بخشی از «بازنمایی» محسوب می‌شود و نمی‌توان reflexive را «بازنمایانه» ترجمه کرد. در صفحات ۲٤۸ تا پایان ۲۵۱، مترجم به کرّات این اشتباه در ترجمه را مرتکب شده است.

باز در همین صفحه‌ی ۲۲۹ مترجم گونه‌ی مستند performative را «نمایشی» ترجمه کرده است. با توجه به ریشه‌ی فعل perform که به صورت زیر می‌باشد:

1250-1300; Middle English parformen < Anglo-French *parformen*, alteration (by association with *forme* form) of Middle French, Old French *parfournir* to accomplish. (http://www.dictionary.com/browse/perform)

Per: a prefix meaning "through", "thoroughly", "utterly", "very". (http://www.dictionary.com/browse/per-)

Furnish: to supply (a house, room, etc.) with necessary furniture, carpets, appliances, etc. to provide or supply. (http://www.dictionary.com/browse/furnish)

فعلِ perform از دو بخش حرف اضافه‌ی per به معنای «توسط»، «از میان» و «بسیار»؛ و Furnish نیز به معنای «مبله کردن»، «مزین کردن»، «فراهم کردن»، «تدارک دیدن» و «عرضه کردن» تشکیل شده است و معنای «انجام دادن»، «اجرا کردن» و «ایفا کردن» می‌دهد. بدین ترتیب ترجمه‌ی performative به صورت «نمایشی» درست نیست و «نمایش» نوعی از

performance است. تهامی نژاد نیز این عبارت را در صفحه‌ی ۲۵۹ کتاب *مقدمه‌ای بر فیلم مستند*، «اجرایی» ترجمه کرده است که البته هرچند ترجمه‌ی دقیقی نیست ولی رایج‌تر و نزدیک‌تر به معنای performative است. این اشتباه در ترجمه از صفحه‌ی ۲۵۲ تا ۲۵۹ بسیار تکرار شده است.

در صفحه‌ی ۲۳۵ سطر ٤ در توضیح واژه‌ی «پاستورال»، مترجم توضیح این اصطلاح را در پرانتز نوشته که یا باید در قلابک و یا به صورت پانویس می‌نوشت. در صفحه‌ی ٢٤٦ سطر ٤ زیر نقل قول از کتاب *هنر ثبت کردن*، «کارگردان» باید به «کارگران» تغییر یابد.در صفحه‌ی ٢٤٨ نام مقاله‌ی فیلیپ فرنچ (Philip French) با عنوان Oh yeah- you and whose armoury? ترجمه نشده است که ترجمه‌اش می‌شود «آه آره- تو و اسلحه؟». در صفحه‌ی ٢٦٦ نام کتاب اندرو ساریس (Andrew Sarris) با عنوان Placing Movies: The Practice of Film Criticism (جایگاه فیلم‌ها: تمرین نقد فیلم) ترجمه نشده است. در صفحه‌ی ۲۷۱ نام کتاب فرنچ با عنوان The Faber Book of Movie Verse (اشعارِ سینماییِ کتابِ فابر) ترجمه نشده است. در همین صفحه سطر ۲۵ و صفحه‌ی ۲۷۳ سطر ۲۳، پدر تاریخ را مترجم «هرودوتس» نوشته است؛ در صورتی که می‌توانست اسم رایج‌تر او یعنی «هرودوت» را به کار ببرد. در صفحه‌ی ۲۷۲ سطر ۵ میان نام‌های «آلماشی» و «کاترین» کاما باید باشد، یعنی «آلماشی کاترینِ شدیداً مصدوم» به « آلماشی، کاترینِ شدیداً مصدوم» تغییر یابد. در صفحه-ی ۲۷۵ مترجم compositional را ساختاری ترجمه کرده است و این در حالی است که در همین صفحه سطر ۱۰ ذیل عنوان «دلایل و انگیزه‌ها برای کنش‌ها و رویدادهای فیلم‌ها» در کتاب به زبان اصلی formal structure نیز به «نظم ساختاری» ترجمه شده که درست است. ترجمه‌ی compositional «ترکیب‌بندی» یا «تنظیم کردن» می‌شود. در صفحه‌ی ۲۸۱ فیلم Nothing Personal (هیچ‌چیز شخصی نیست) ترجمه نشده است. در صفحه‌ی ٢٨٤ سطر ۱۷ ذیل عنوان «مرد عنکبوتی ۳» نوشته شده است «واریاسون». که با توجه به واژه‌ی انگلیسی آن variation، باید به صورت «واریاسیون» نوشته می‌شد. در صفحه‌ی ۲۹۰ سطر ۳، «پیتر پارک» باید به «پیتر پارکر» تغییر یابد. در صفحه‌ی ۲۹۲ سطر آخر، «شغل اکازیون» بهتر بود به «شغل مناسب» تغییر یابد. در صفحه‌ی ۲۹۹ سطر ۱۵، «عمه/خاله جین» باید به «عمه/خاله مِی» تغییر یابد.

در پایان باید این نکته را متذکر شویم که با وجود اسامی بسیار فیلم‌ها، شخصیت‌ها و کارگردانان در کتاب، نمایه‌ی نام‌ها و نامِ فیلم‌ها وجود ندارد.

۷. نقاط ضعف محتوایی اثر

کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* در آغاز به این ادعا می‌پردازد که خواننده‌اش را به مفاهیمی مجهز می‌کند تا به فهم و تحلیلِ تدابیر تکنیکی و هنری فیلم توانا شود. به بیانی دیگر می‌خواهد خواننده را به سلاح نقد مجهز کند. برای تجهیز خواننده‌ی کتاب به ابزار نقد، نیاز به رویکردهای تحلیل و نقد فیلم است. در ادامه به بررسی و نقد رویکردهای تحلیل و نقد فیلم گفته شده در صفحات ٢٤ و ٢٥، نگره‌ی مؤلف و تأکید نویسنده بر این نظریه، سینمای ژانر، برابر دانستن ساختار فیلم با روایت و روایت‌گری و در پایان نیز به نقدِ فیلم‌های فصل ششم می‌پردازیم.

۸. رویکردهای نقد فیلم

در صفحه‌ی ٢٤ و ٢٥، ده رویکرد مطالعات سینمایی نوشته شده است: ١) تاریخ سینما از منظر تکنولوژی. ٢) مطالعات در زمینه‌ی تکنیک‌های سینمایی. ٣) مطالعات در زمینه‌ی چهره‌های سرشناس تاریخ سینما. ٤) مطالعات در زمینه‌ی رابطه‌ی میان سینما و سایر هنرها. ٥) تاریخ/ وقایع‌نگاری فیلم‌های مهم یا کلاسیک سینما. ٦) نسبت و رابطه‌ی سینما با جامعه. ٧) تاریخ شکل‌گیری و گسترش استودیوهای فیلم‌سازی هالیوود. ٨) مطالعات در زمینه‌ی کارگردان‌های سینما. ٩) مطالعات در زمینه‌ی ژانرهای سینمایی. ١٠) تاریخچه‌ی نظارت بر صنعت سینما از طریق سانسور و قوانین ضدّ انحصاری. اما آیا به جز دو رویکرد نخست، به طور مثال رویکردهای فرمالیسم و نئوفرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایی، روانکاوی، جنسیت و فمینیسم، ایدئولوژی، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، پدیدارشناسی، هرمنوتیک و بسیاری رویکردهای دیگر که در کتاب *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم* که توسط جان هیل (John Hill) و پاملا چرچ گیبسن (Pamela Church Gibson) گردآوری شده است، همگی ذیل عنوان ٦ یعنی «نسبت و رابطه‌ی سینما با جامعه» آورده می‌شوند؟ و آیا فرمالیسم و ساختارگرایی را که مشخصاً درباره‌ی عناصر درونی و ارتباط درونی اجزاء سازنده‌ی اثر هستند را می‌توان به امور تکنیکی و یا تکنولوژیکی فروکاست؟

ابزاری که می‌توان با تجهیز به آن به تحلیل و نقد فیلم رسید، همانا رویکردهای مطالعاتی سینمایی و معرفی و بررسی دقیق آن‌هاست. در معرفی نویسنده از رویکردهای یادشده، نه تنها دقت نظری به چشم نمی‌آید، بلکه با تأکید زیاد بر سینمای آمریکا و

هالیوود، از رویکردهایی که ما برشمردیم و در تحلیل و نقد فیلم جایگاه مهمی دارند نیز غافل می‌شود. باکلند از میان رویکردهای نام‌برده‌اش به بررسی تکنیکی، جایگاه کارگردان با عنوان نگره‌ی مؤلف و بررسی ژانر می‌پردازد و حتی بر معرفی مختصر دیگر رویکردها نیز چشم می‌پوشد.

۹. نگرهٔ مؤلف

نگره‌ی مؤلف در اواخر دهه‌ی ۵۰ و ٦۰ میلادی توسط منتقدان جوانی که در کایه‌دوسینما زیر نظر بازن (Andre Bazin) به نقد فیلم می‌پرداختند آغاز شد. «نگره‌ی مؤلف از جهاتی شکل خاصی از اومانیسم اگزیستانسیالیستی بود که بر اثر پدیدارشناسی تغییراتی یافته بود» (استم: ۱۳۸۹، ۱۰۷). باکلند در صفحه‌ی ١٤ کتاب می‌گوید: «تحلیل فیلم یعنی بررسی همه‌جانبه‌ی فرم یا ساختار آن، یا به عبارتی طرح کلی آن. ما در جست‌وجوی الگوهایی هستیم که به کلیت فیلم، یا یکایک صحنه‌های فیلم، معنا و مفهوم ببخشند.» و در صفحه‌ی ١٣٦ در فصل مربوط به نگره‌ی مؤلف می‌نویسد: «خلق معنا از طریق الگو و انگاره راه دیگری است برای توصیف فرم معنادار». فرم معنادار به زعم باکلند وجه ممیزه‌ی فیلم ارزشمند از سایر فیلم‌هاست. در صفحه‌ی ۱۳۱ می‌خوانیم «آن‌چه منتقدان پیرو نگره‌ی مؤلف بر آن تمرکز می‌کنند دقیقاً همین میزانشات است، زیرا میزانشات است که سینما را منحصر به فرد می‌کند و متمایز از دیگر هنرها». اندرو ساریس «سه معیار را برای شناسایی مؤلف پیشنهاد کرد: ۱) مهارت فنی، ۲) تشخص متمایز و ۳) معنای درونی که از تنش میان تشخص و دست‌مایه‌ی اثر پدید می‌آید.» (همان: ١١٤). باکلند نیز به دنبال همین نظام ارزش‌گذارانه است. در جایی که نویسنده در بررسی ژانری فیلم‌ها نیز به نگره‌ی مؤلف چشم دارد؛ به طور نمونه در صفحه‌ی ٢١٦ در بررسی ژانر فیلم نوآر در سینمای جان دال می‌نویسد: «وحدت سبکی و مضمونی/درون‌مایه‌ای در سه فیلم اولیه‌ی دال به وضوح او را یک مؤلف معرفی می‌کند، اما مؤلفی که در ژانر فیلم نوآر فیلم می‌سازد». تأکید زیاد نویسنده بر ارزشمند بودن مؤلف این حقیقت را نادیده می‌گیرد که فرایند ساخت فیلم برخلاف کارِ یک نویسنده، یک فرایند جمعی است و نیاز به سرمایه و عوامل و تکنسین‌های بی‌شمارَی دارد. و به گفته‌ی پالین کیل (Pauline Kael) که هر سه معیار گفته شده توسط ساریس را رد کرد چرا که آن‌ها را معیاری مبهم و نامعتبر دانست. به طور مثال از نظر او «شخصیت متمایز بی‌معنی است، زیرا کارگردان‌های تکراری‌ساز را برتر قلمداد می‌کند؛ آن‌هایی که دقیقاً به این علت سبک

متمایزی دارند که هرگز چیزهای جدید را امتحان نمی‌کنند» (همان). اما این تمام ماجرا نیست.

۱۰. سینمای ژانر و تأکید نویسنده بر سینمای آمریکا

در صفحه‌ی ۱۸۲ کتاب می‌خوانیم «فیلم‌های ژانر محصولات تولید انبوه صنعت فیلم‌سازی هالیوودند». این به منزله‌ی بررسی فیلم‌های استودیویی هالیوود است. به عقیده‌ی بوسکامب (Edward Buscombe) «قواعد بصری، چهارچوب یا نظامی را فراهم می‌آورند که می‌توان در آن، داستان را بیان کرد. شکل بیرونی یک ژانر مرکب از عناصر بصری است ... شکل درونی وسیله‌ای است که مورد استفاده‌ی این عناصر بصری قرار می‌گیرد» (همان: ١٥٤) که البته همه توسط کارگردان مدیریت و بازنمایی می‌شوند. در این‌جا نقش کارگردان مؤلف به بررسی ژانری سینما پیوند می‌خورد ولی در نگره‌ی مؤلف، اساس بر سلسله‌مراتبی بودن نقش‌های حاضر در فرایند ساخت فیلم است و کارگردان مؤلف به عنوان سرسلسله بر دیگران اِشراف دارد.

«نظریه‌ی مؤلف در دستان ساریس تبدیل به تمهید پنهان ملی‌گرایانه‌ای شد که داعیه‌ی برتریِ سینمای آمریکا را داشت» (همان: ۱۱۳). با این رویکرد مؤلف‌گرایانه است که وارن باکلند به تمامی از سینمای آمریکا و هالیوود سخن می‌گوید و رویکردهای برشمرده در کتاب نیز به تمامی در خدمت تحلیل و نقد تاریخ سینمای آمریکا و به‌ویژه سینمای هالیوود قرار می‌گیرد. ساریس هم‌چنین می‌گوید که «آماده است تا اعتبار منتقدانه‌ی خود را بر سر این مفهوم به قمار بگذارد که سینمای آمریکا همواره برتر از چیزی بوده که ساریس، با بی‌اعتنایی و قوم‌پرستی، آن را سایر نقاط جهان نامید» (همان). باکلند نیز به‌جز سینمای آمریکا و اشاره‌ای به سینمای اروپا، سینمای «سایر نقاط جهان» را مورد بررسی و نقد قرار نمی‌دهد و حتی اشاره‌ای نیز به آن نمی‌کند. سینمای اروپا، نظام واحد و یک‌دستی نبوده است که بتوان زیر بیرق آن تمامی کشورهای اروپایی را گردآورد. سینمای سوئد، آلمان، فرانسه، لهستان، شوروی، چک‌اسلواکی و ... تنها نمونه‌هایی هستند که در این رویکرد آمریکامحور، نادیده انگاشته می‌شوند. هم‌چنین کشورهایی که تحت عنوان بلوک شرق و زیر نظر شوروی بودند نیز مؤلفه‌های سبکی و ساختاری الزاماً مشابهی نداشتند. به عنوان مثال فیلم‌های میکلوش یانچو (Miklos Jancso) هرچند در کشور مجارستانِ زیر نفوذ شوروی ساخته می‌شدند، به کلی با سنت رایج آن کشورها متفاوت است؛ زیبایی‌شناسی برداشت

بلند، حرکات دوربین، شخصیت‌هایی که در تشخص محیط مستحیل می‌شوند و... به عنوان نمونه‌ای است که در رد یک‌دستی جریان فیلم‌سازی در اروپا می‌توان بیان کرد. بر این نمونه، کشورهای آسیایی و به‌ویژه ژاپن را می‌توان افزود. سینمای ژاپن با قواعد زیبایی-شناسی منحصربه‌فرد خودش و خیل کارگردانانی که در این بررسی می‌توانستند به عنوان مؤلفینی حتی بزرگ‌تر از نمونه‌های آورده شده در کتاب به‌شمار آیند. بر این فهرست می‌توان سینمای آمریکای لاتین را نیز افزود، سینمای برزیل، شیلی، مکزیک و آرژانتین به طور مثال که سینمای سوم با مبانی سیاسی مشخص در تضاد با نظام سرمایه‌داری آمریکا و ترکیب امور زیبایی‌شناسانه‌ی سینمای هنری اروپا با موفقیت در جلب مخاطب سینمای هالیوود بخشی از عناصر ساختاری این فیلم‌ها بود.

باکلند در صفحه‌ی ٦٤ کتاب می‌نویسد: «روایت و روایت‌گری. این ساختارها را هم در نسبت با فیلم‌های کلاسیک هالیوود و هم در نسبت با فیلم‌های معاصر هالیوود تعریف خواهیم کرد». در این بخش نیز تأکید بر سینمای آمریکا است، بدون توجه به سینمای «سایر نقاط جهان».

در بررسی ژانرها، نویسنده تنها به بررسی سه ژانر ملودرام، نوآر و علمی-تخیلی دهه‌ی ۱۹۵۰ می‌پردازد. تامس شاتز (Thomas Shatz) در کتاب خود *ژانرهای هالیوود* (Hollywood Genres) به بررسی ژانرها می‌پردازد و از ژانرهای وسترن، گانگستری، ملودرام خانوادگی، فیلم‌های کاراگاه خشن (Hard-boiled detective film) و کمدی اسکروبال (Screwball comedy) نام می‌برد. شاتز به تاریخ پیدایش فیلم نوآر از دهه‌ی ٤٠ و ویژگی‌های این ژانر می‌پردازد و آن را ذیل عنوان فیلم‌های کاراگاه خشن طبقه‌بندی می‌کند (Schatz: 1981, 111). باکلند هرچند در مورد ژانر ملودرام و زیرژانرهایش به دقت و تفصیل سخن می‌گوید، اما از نام‌بردن سایر ژانرها و چرایی گزینش این سه ژانر سخنی به میان نمی‌آورد.

۱۱. ساختارگرایی و برابر انگاشتن آن با روایت

«یکی از اصول مرکزی ساختارگرایی این است که ما باید روابط بین موضوعات را به‌جای موضوعات بررسی کنیم» (Wiseman: 2007, 102). روابط میان اجزاء سازنده‌ی هر اثر، موضوعیت ساختارگرایی است. «ساختارگرایی تلاش می‌کند بر دوگانگی دکارتی (Cartesian dualism) غلبه کند» (ibid: 47) اما با توجه به منشأ آغاز کار ساختارگرایان که کارهای سوسور (Ferdinand de Saussure) بود، رد پای این دوگانه‌ها در نظریات آن‌ها به

چشم می‌آید. «دو اصطلاح دال و مدلول این حُسن را دارند که نشان می‌دهند این دو اصطلاح به دلیل تقابل با یکدیگر، جدا از هم و در عین حال از کلی که این دو بخش‌هایی از آن‌اند [نشانه] تفاوت دارند» (مهرگان: ۱۳۹۲، ۵۵–۵۶). از ساختارگرایان بزرگ می‌توان لوی استروس (Claude Levi-Strauss) را نام برد که «تقابل دوتایی را که اصل سازمان‌دهنده‌ی نظام‌های واجی است، به حوزه‌ی فرهنگ انسانی به طور عام گسترش داد» (استم: ۱۳۸۹، ۱۳۰). او که انسان‌شناس بود، روابط خویشاوندی و مناسبات قبیله‌ای را بر مبنای ساختارگرایی تحلیل کرد. «لوی استراوس اعتقاد دارد که ساختارهای آشکار در واقعیتِ اجتماعی، بازتاب ساختارهای ناخودآگاه مغز هستند که ریشه در کارکردهای زیستیِ مغز دارند» (Wiseman: 2007, 46).

دیگر چهره‌ی سرشناس ساختارگرایی آلتوسر (Louis Althusser) است، منتها از منظری دیگر به ساختارگرایی می‌پردازد؛ «فلسفه تنها استدلال‌هایی را که تعارض بنیادینِ خود را به صورت مقولات (categories) ظاهر می‌سازند، تکرار و نشخوار (ruminate) می‌کند» (Althusser: 1971, 57). آلتوسر این تعارض بنیادین که در فلسفه‌ی غرب وجود داشته و لوی استراوس نیز در پیِ رهاشدن از آن بود یعنی «... زوج مفهومیِ بنیادینِ ماده/روح ...» (ibid) را به تعارض طبقاتی تبدیل می‌کند، که اساس تقابل دوگانه‌ی نظریه‌ی اوست. تعارض میان طبقات حاکم و تحتِ ستم. او هم به روابط میان این دوگانه‌ها به عنوان یک کل می‌نگرد؛

> ... مثلاً از شرایط اقتصادی مردم شروع کنیم که زیربنا و موضوع کلِ فرایند اجتماعی تولید را تشکیل می‌دهد. هرچند ملاحظات دقیق‌تر نشان می‌دهد که این شیوه غلط است. مردم یک انتزاع است چنان‌چه طبقات تشکیل‌دهنده‌ی آن را در نظر نگیریم و این طبقات به نوبه‌ی خود مفاهیمی تهی باقی خواهند ماند اگر ندانیم که به چه عواملی وابسته‌اند؛ مثلاً کارِ مبتنی بر دستمزد، سرمایه و غیره (هارلند: ۱۳۸۸، ۱۳۶–۱۳۷).

او نیز به بررسی جزئیات برای رسیدن به نظریه‌ای کل‌نگر می‌پردازد.

بر این اساس، ساختارگرایی در پی یافتن زوج مفهومی است که بر اثر رابطه‌ی آن دو با هم، کارکرد اثر را مشخص می‌کند. «مفاهیم، در اصل تمایزی هستند و بر اساس روابط متقابلی که با دیگر اجزای نظام دارند تعریف می‌شوند» (استم: ۱۳۸۹، ۱۳۰) نکته‌ی دیگر این‌که ساختارگرایی در عرصه‌ی فیلم «بیش‌تر توجه‌اش معطوف به آن است که فیلم‌ها به طور کلی چطور درک می‌شوند. ... [و] هیچ علاقه‌ی خاصی به هنرمندیِ مؤلفان منفرد

ندارد» (همان: ۱۳۱). این تعارضی است میان ساختارگرایی و نگره‌ی مؤلف که جایگاه کارگردان را به عنوان سازنده‌ی اثر از دیگر عوامل فیلم ممتاز می‌کند.

در صفحه ٦٤ کتاب، با تعریف دقیق ادوارد برانیگان (Edward Branigan) از روایت و هم‌چنین در صفحه‌ی ۷۲ با پی گرفتن مطلب بر اساس نظریه‌ی روایت تودوروف، روبه‌رو هستیم. هم‌چنین در صفحه‌ی ٦۲، باکلند ویژگی‌های خُرد ساختار فیلم را امور تکنیکی از قبیل میزانسن، میزانشات و... و ویژگی‌های کلان ساختار فیلم را روایت و روایت‌گری برمی‌شمرد. بر اساس مطالب گفته شده، ویژگی‌های کلان و خُرد ساختار فیلم، در تعارض با یکدیگر قرار ندارند و کمینه اجزاء قابل شناسایی از کلیت اثر نیز نیستند که بتوانند ساختار فیلم را شکل دهند.

۱۲. انواع سینمای مستند

در کتاب *مقدمه‌ای بر فیلم مستند* نوشته‌ی بیل نیکولز، او شش نوع مستند را از یکدیگر متمایز می‌کند: گزارشی، شاعرانه، مشاهده‌ای، مشارکتی (participatory)، بازتابی و پرفورماتیو (Nichols: 2010, 149-152). تغییری که در این کتاب نسبت به کتاب *مرزهای مبهم* وجود دارد، افزوده شدن نوع شاعرانه به فهرست انواع مستند و تغییر نام مستند تعاملی (interaction) به مشارکتی است. در چاپ اول این کتاب در سال ۲۰۰۱ نیز این تغییرات اِعمال شده بود. بنابراین بهتر بود که نویسنده وقتی مبنای دسته‌بندی انواع مستند را بر اساس نظریات بیل نیکولز قرار داده، نسبت به تغییرات فکری او نیز بی‌تفاوت نمی‌بود و برای روزآمد بودن از کتاب‌های متأخر نیکولز استفاده می‌نمود.

۱۳. نتیجه‌گیری

در پایان نیز باید این نکته را متذکر شویم که در فصل ششم در صفحه‌ی ۲٦۳، نویسنده چهار کارکرد نقد و بررسی فیلم را به نقل از بوردول می‌نویسد: ژورنالیستی/مطبوعاتی، تبلیغاتی، انتقادی (نقدنویسی حرفه‌ای)، بلاغت و سخنوری (نویسندگی خلاق) و در صفحه‌ی ۲٦٦ سطر ٦ خاطرنشان می‌کند که عمده مطالب این فصل در ارتباط با کارکرد انتقادی، یعنی نقدنویسی حرفه‌ای است. در نمونه نقدهای آخر فصل (چهار نقد فیلم *مرد عنکبوتی ۳*)، همگی بر اساس نقد ژورنالیستی نوشته شده‌اند و اثری از رویکردهای تحلیلی

مطالعات سینمایی به چشم نمی‌آید. توضیح نویسنده بر هر نقد همراه با تأکید بر نشریه‌ای که نقد در آن به چاپ رسیده و مخاطبانش است. کتابی که درباره‌ی آموزش نقد فیلم نوشته شده است، در تحلیل‌های نمونه‌ی فصل پایانی، که جمع‌بندیِ مطالب کتاب است، به نقد ژورنالیستی نشریات مختلف ختم می‌شود؛ آن هم نه نشریاتِ تخصصی سینمایی معروف. این‌گونه است که وقتی در آغاز کتاب، رویکردهای مطالعات سینمایی، به درستی نمی‌شوند، نقد فیلم‌ها نیز به ژورنالیسم ختم می‌شود.

در مورد استفاده از مفاهیمی مانند فرمالیسم، ساختارگرایی و روایت، همانگونه که گفته شد، بیان خاستگاه این مفاهیم و ارتباط آن‌ها با جهان‌بینی خاصی که ارائه می‌دهند، نقطه عزیمتی است برای به کار بردن این مفاهیم در نقد سینمایی. هرچند رویکردهای ده‌گانه‌ی گفته شده در کتاب، تلاشی است برای ارائه‌ی رویکردهای نقادانه به مسئله‌ی سینما و فیلم، اما نقدهای ارائه شده در کتاب از کاربرد این نظریات و رویکردها استفاده نمی‌کنند و در حد بازنویسی توصیفی از فیلم هستند.

در مورد انواع سینمای مستند که بر اساس نظریات بیل نیکولز نوشته شده است، همانگونه که گفته شد، این گونه‌ها نه‌تنها مربوط به نوشته‌های قدیمی‌تر نیکولز هستند، بلکه در ارئه‌ی همان انواع نیز در حد اختصار کتاب به درستی عمل نمی‌کند و مترجم با برابرواژه‌هایی که مغایر با سایر کتب مربوط به سینمای مستند است، بر این ناروشنی افزوده است.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک. (۱۳۹۳). *ساختار و تأویل متن*. چاپ هفدهم، تهران: نشر مرکز.

استم، رابرت. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم*. گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی. چاپ دوم، تهران: پژوهشکده‌ی فرهنگ و هنر اسلامی.

باکلند، وارن. (۱۳۹۲). *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم*. ترجمه‌ی پژمان طهرانیان. چاپ اول، تهران: انتشارات معین.

بوردول، دیوید. تامسون، کریستین. (۱۳۸۹). *هنر سینما*. مترجم فتاح محمدی. چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

مهرگان، آروین. (۱۳۹۲). *فلسفه‌ی نشانه‌شناسی*. چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.

هیل، جان. گیبسون، پاملا چرچ. (۱۳۸۸). *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم*. ترجمه‌ی علی عامری مهابادی. چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی).

نیکولز، بیل. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر فیلم مستند*. مترجم محمد تهامی‌نژاد. چاپ اول، تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.

وولن، پیتر. (۱۳۸۹). *نشانه‌ها و معنا در سینما*. مترجمان عبدالله تربیت و بهمن طاهری. چاپ پنجم، تهران: انتشارات سروش (انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران).

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۸). *ابرساخت‌گرایی: فلسفه‌ی ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی*. ترجمه‌ی دکتر فرزان سجودی. چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی).

Althusser, Louis. (1971). *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. New York: Monthly Review Press.

Buckland, Warren. (2010). *Understanding Film Studies*. London: Hodder Education.

Hall, Stuart. (2001). *Representation*. London: SAGE Publication in association with The Open University.

Schatz, Thomas. (1981). *Hollywood Genres; Formulas, Film Making and the Studio System*. Austin: University of Texas

Wiseman, Boris. (2007). *Levi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*. Cambridge University Press.

http://warrenbuckland.com/cv.html

http://www.dictionary.com/browse/perform

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی