۷۵ فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۲و ۱۳، تابستان و پاییز ۱۴۰۴

نقد فیلم[۱]

نویسنده: رابین وود[۲]

مترجم: وحیداله موسوی[۳] *

* استادیار، دانشکدهٔ هنرهای دیجیتال، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

اصطلاح «منتقد» اغلب به‌شکلی بسیار آزادانه به‌کار می‌رود و کمابیش به این معناست: «کسی که درباره‌ی هنر می‌نویسد». اما اگر بخواهیم به تعریف دقیق‌تری از آن برسیم، باید آن را از اصطلاحات مرتبطی که اغلب با آن درآمیخته (و خلط) می‌شود، متمایز کرد: ریویونویس، پژوهشگر و نگره‌پرداز. البته، این تمایز هرگز مطلق نیست، زیرا منتقد در روابطی همپوشان با هرسه‌ی این‌ها هستی می‌یابد؛ بااین‌حال باید میان آن‌ها تمایز گذاشت.

منتقد چیست؟

ریویونویسان همان ژورنالیست‌هایی هستند که ستون‌هایی درباره‌ی جدیدترین فیلم‌های اکران‌شده در روزنامه‌ها یا هفته‌نامه‌ها می‌نویسند. آن‌ها فیلم‌ها را نقد می‌کنند، و اغلب خود را منتقد می‌نامند، اما درواقع اکثراً به نوشتن نقدی مبادرت می‌ورزند که دامنه‌ی هدف و جاه‌طلبی شدیداً محدودی دارد. آن‌ها (در اغلب موارد) طبق ضرب‌الاجل و پس از تنها یک بار تماشای فیلم ریویوهایشان را می‌نویسند، و کارشان بیش از هر چیز سرگرم‌کردن خواننده است (چراکه معیشت‌شان به آن وابسته است)، و همین امر کیفیت و سبک نوشته‌هایشان را تعریف می‌کند. برخی از آنان (که البته انگشت‌شمارند) به کیفیت هنری فیلم‌هایی که بررسی می‌کنند توجه صادقانه‌ای نشان می‌دهند؛ اما دغدغه‌ی اکثر آن‌ها این است که فیلمی را برای دیدن توصیه کنند (یا توصیه نکنند) ــ البته، بنا بر این فرض که خواننده بیشتر به سرگرمی علاقه دارد. به عبارت دیگر، ریویونویسان بخشی جدایی‌ناپذیر (و لزوماً *غیرانتقادی*) از «فرهنگ فست‌فودی» ما هستند ــ فرهنگی مبتنی بر چیزهای زودگذر و دورریختنی که امروز در آن فیلم‌ها مانند همبرگر بلعیده می‌شوند، و فردا به فراموشی سپرده می‌شوند؛ فرهنگی که بقای آن در گرو جلوگیری از اندیشیدن جدی است؛ فرهنگی مبتنی بر جدیدترین‌ها و اخیرترین‌ها که مجبوریم «با آن همراه» شویم، و در آن صفت «ترندی» درواقع به صفت توصیفی مثبتی تبدیل شده است. بسیاری از ریویونویسان دوست دارند خود را فراتر از همه‌ی این چیزها نشان بدهند (اگر برای روزنامه می‌نویسی، باید آدم «فرهیخته‌ای» باشی)، اما واقعیت این است که به‌شیوه‌ای حساب‌شده ما را تحریک می‌کنند: این صحنه‌های عوامانه چقدر چندش‌آورند، آن نبردها، تعقیب‌ها، و انفجارها چقدر تماشایی‌اند، این کمدی چقدر خواستنی است. البته در میان آن‌ها، ریویونویس-منتقدهای متعهد

[۱] Wood, R. (2006). Criticism. In B. K. Grant (Ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film* (Vol. 2).

[۲] Robin Wood

[۳] مترجم مسئول: vahid.moosavi@iribu.ac.ir

و هوشمندی مانند جیمز ایجی[۱]، مانی فاربر[۲]، رابرت وارشو[۳]، جاناتان رزنبام[۴] و جی. هابرمن[۵] نیز وجود داشته‌اند (و هنوز هم وجود دارند)، اما تعدادشان انگشت‌شمار است.

اگر بخواهم جانب انصاف را رعایت کرده باشم، باید بگویم که یکی از مشکلات اصلی ریویونویس‌ها فشار زمان است: چگونه می‌توانی درباره‌ی فیلمی که فقط یک بار آن را دیده‌ای تحلیلی جدی بنویسی، آن‌هم وقتی باید طی فرجه‌ای دو سه روزه نیم‌دوجین فیلم دیگر را نیز بررسی کنی؟ آدم بدون هیچ غرض و قصدی کنجکاو می‌شود بداند این ریویونویس‌ها چطور می‌توانند جزئیات پیرنگ یا حتی عوامل فیلم‌ها را با چنان دقتی به خاطر بیاورند، اما پاسخ این سؤال ساده است: شرکت‌های پخش‌کننده برای اکران‌های ویژه‌ی مطبوعات جزوه‌هایی حاوی خلاصه‌ی کامل داستان و فهرست کامل بازیگران فیلم در اختیار آن‌ها قرار می‌دهند. در تئوری، حتی ممکن است بتوان با استفاده از این جزوه‌ها درباره‌ی فیلمی بنویسی بی آن‌که آن را دیده باشی، و حتی جای تعجب نیست اگر برخی ریویونویسان، با درنظرگرفتن حجم زیاد فیلم‌های ملال‌آور و احمقانه‌ای که مجبورند هر هفته چیزی درباره‌شان بنویسند، به چنین گزینه‌ای روی خوش نشان دهند. منتقدی که دغدغه‌اش ارزش است، به ابعاد منفی آنچه محصول استاندارد امروزی (یا همان فست‌فود سینما) نامیده می‌شود توجه می‌کند. پژوهشگر که کارش دسته‌بندی همه‌ی چیزهاست، از منظر متفاوتی به چنین خوراکی می‌نگرد، و نگره‌پرداز از همین مواد خام برای نظریه‌پردازی درباره‌ی وضعیت سینما و فرهنگ بهره می‌گیرد. هر دوی این‌ها برای منتقد سودمندند، چراکه ممکن است به انحای گوناگون به آنان وابسته باشد.

ریویونویسان به زمان حال گره خورده‌اند. اما اگر گاهی اجازه یابند از نقش مقررشده‌ی اجتماعی‌شان فراتر بروند و درباره‌ی فیلم‌هایی بنویسند که واقعاً می‌شناسند، آنگاه‌ست که منتقد می‌شوند، هرچند نه الزاماً منتقدی خوب، چراکه ترک عادت موجب مرض است. (پالین کیل[۶] نمونه‌ی بارزی از همین قِسم راستش را بخواهی، من هرگز اعتقادی به ایده‌های کلی نداشته‌ام، راستش، اصلاً نمی‌توانم اعتقادی به آن‌ها داشته باشم. من افراد است که گاه درخشان و گاه سطحی می‌نویسد.) البته نباید این‌گونه برداشت کرد که منتقد منحصراً به گذشته‌ی دوردستی گره خورده است؛ درحقیقت منتقد باید بتواند ارتباط نزدیک خود را با هرآنچه در سینمای معاصر اتفاق می‌افتد، در هر سطحی از دستاورد، حفظ کند. اما نوشتن متعهدانه درباره‌ی فیلمی که اهمیتی واقعی و ارزشی مانا دارد، مستلزم آن است که مدتی با آن «زندگی» کرد و بارها تماشایش کرد.

بنابراین، تفاوت بین منتقد و ریویونویس تقریباً روشن و اساساً مسئله‌ای مبتنی بر کیفیت، جدیت و تعهد است. اما تمایز میان منتقد و پژوهشگر یا منتقد و نگره‌پرداز پیچیده‌تر است. درواقع، شاید بتوان گفت که منتقد از هر دو تغذیه می‌کند، او به دانش پژوهشگر و نگره‌های نگره‌پرداز نیاز دارد تا در کار خود از آن‌ها به‌عنوان منابع مرجع و چارچوب اندیشه بهره گیرد. (در مقابل، پای پژوهشگر و نگره‌پرداز نیز به قلمرو نقد باز می‌شود که البته گاهی به نتایج فاجعه‌باری منجر می‌شود.) بااین‌حال، منتقد فقط تا اندازه‌ای فرصت دارد پژوهشگر باشد: تحقیقات گسترده و پرحجمی که معمولاً شامل بررسی آثار کم‌ارزش و بی‌اهمیت است و لازمه‌ی کار دانشگاهی است، می‌تواند به‌سرعت منتقد را از هدف اصلی‌اش، یعنی تمرکز عمیق بر آثاری که معنا و ارزش ویژه‌ای برای او دارند، دور کند. و وای به حال منتقدی که بیش از اندازه نگره‌پرداز شود: چندان طولی نمی‌کشد که او (مرد یا زن) ویژگی‌های یگانه و جزئیات خاص فیلم‌های مشخص را نادیده می‌گیرد تا آن‌ها را به قامت نگره اندازه کند، درحالی‌که نظریه فقط ارتباطی نسبی یا سطحی با آن آثار دارد و همین وابستگی ناقص او را به خطا می‌اندازد. منتقد باید با نگره‌های موجود آشنا باشد و بتواند در صورت لزوم هرجا اقتضا می‌کند به هر نظریه‌ای که از درجه‌ی اعتبار ساقط نشده ارجاع دهد (زیرا نگره‌ها می‌آیند و می‌روند و دوام چندانی ندارند)، اما نباید دربست سرسپرده‌ی هیچ نظریه‌ای شود. منتقد باید همواره سخنان ژان رنوار[۷] درباره‌ی نگره‌ها را در ذهن داشته باشد:

> چنان به کرامت و فردیت انسان احترام می‌گذارم که در مخیله‌ام نمی‌گنجد در ژرفای هر اندیشه‌ای، ذره‌ای از حقیقت وجود

نداشته باشد. حتی بر این اعتقادم که همه‌ی ایده‌ها در ذات خود درست‌اند، و این نحوه‌ی به‌کارگیری آن‌هاست که در موقعیت-های خاص به آن‌ها ارزش می‌دهد یا از ارزش‌شان می‌کاهد . . . خیر، من به چیزی به نام حقایق مطلق باور ندارم، اما به صفات مطلق انسانی ایمان دارم ــ برای نمونه، سخاوت که یکی از بنیادی‌ترین آن‌هاست (نقل از کتاب مصاحبه با کارگردانان فیلم، ساریس، ص.٤٢٤).

اف. آر. لیویس و مسائل ارزش

نمی‌توان از نقد، کارکرد آن در جامعه، اهداف بنیادین و ماهیت آن سخن گفت و به آثار اف. آر. لیویس[۸] (۱۹۷۸-۱۸۹۵) اشاره‌ای نکرد: کسی که شاید بتوان او را مهم‌ترین منتقد انگلیسی‌زبان در هر رسانه‌ای از میانه‌ی قرن بیستم به این سو دانست. اگرچه آثار او امروزه بسیار مورد بی‌مهری قرار گرفته‌اند (البته اگر اصلاً کسی آن‌ها را بخواند)، و علی‌رغم این واقعیت که او هیچ علاقه‌ای به سینما نشان نمی‌داد، هر کسی که سودای منتقد شدن در هر شاخه‌ای از هنر داشته باشد باید با آثار او آشنا شود ــ که البته این امر مستلزم آشناشدن با چهره‌های اصلی و مهم ادبیات انگلیس نیز هست.

لیویس به جهانی نسبتاً متفاوت از جهان ما تعلق داشت؛ «معیارهای» جهان او ــ که تا پایان عمر بر آن‌ها اصرار داشت ــ به‌یقین جهان امروز ما را طرد می‌کردند. لیویس در انگلستان دوران ویکتوریایی و ادواردی رشد کرد و در دهه‌ی ۱۹۳۰ به منتقد و مدرسی تمام‌عیار تبدیل شد. بی‌شک اگر لیویس زنده بود، با وحشت به پدیده‌ی «انقلاب جنسی» واکنش نشان می-داد، البته او با علاقه‌ای تقریباً وسواس‌گونه دی. اچ. لارنس[۹] را می‌ستود ــ نویسنده‌ای که رمان‌هایش روزگاری چنان شوکه‌کننده بودند که ممنوع‌الچاپ شدند (اگرچه امروزه به-طرزی عجیب و غریب کهنه و قدیمی به نظر می‌رسند).

لیویس به‌کرات به‌خاطر آنچه درواقع مهم‌ترین نقطه‌ی قوتش بود، سرزنش شد: امتناع مصرانه‌ی او برای تعریف یک مبنای نظری مشخص در آثارش. آنچه او از «معیارهای نقادانه» در نظر داشت، بنا بر ماهیت خاص‌شان، مانع می‌شد که بتوان آن‌ها را به نگره‌ی خاصی از ادبیات یا هنر منتسب کرد. به باور او، منتقد باید بیش از هرچیز آماده‌ی رودررو شدن با تجربیات تازه و مفاهیم تازه باشد، و بنابراین معیارهای نقادانه مجموعه‌ی شسته‌ورفته‌ای از قواعد نبودند که بتوان از آن‌ها برای [ارزیابی] همه‌ی جلوه‌های نبوغ استفاده کرد. منتقد باید رها و انعطاف‌پذیر باشد، معیارها به‌شکلی طبیعی از قیاس مداوم و قراردادن اثری در کنار اثری دیگر به‌وجود می‌آیند. حتی اگر ارزشی غایی به-عنوان معیار استناد وجود داشته باشد، آن هم فراتر از حد معینی تعریف‌ناپذیر می‌شود: «زندگی»، کیفیت زندگی، درک زندگی، شناخت جامعه‌ی انسانی و معاشرت انسانی. بنابراین، داوریِ ارزشی ماهیت خاصی دارد که از نظر علمی قابل اثبات نیست. به همین دلیل است که تعریف معروف لیویس از بحث ایده‌آل نقادانه، پروسه‌ای مستمر بدون پاسخی نهایی است: «این‌گونه است، مگر نه؟» «آری، اما . . .» همین نقطه‌ی قوت مهم در گفتمان لیویس است که امروزه باعث شده او را، حتی در محافل دانشگاهی، نادیده بگیرند. در دوران ما، هرچیزی باید پشتوانه‌ی نظری مستحکمی داشته باشد، حتی اگر آن پشتوانه (که عمدتاً مسئله‌ای مبتنی بر مد روز است) هر چند سال تغییر کند. نقد، آن‌گونه که لیویس آن را می‌فهمید (و در این تعریف معروف تی. اس. الیوت[۱۰] بیان شده: «تلاش جمعی برای رسیدن به داوری درست») امروزه به‌ندرت در دانشگاه‌ها اجرا می‌شود. در عوض، این رویکرد جای خود را به امنیت ظاهری «نگره» یا همان تازه-ترین نگره‌ای داده است که به‌شکلی فراگیر به کار می‌رود و وسیله‌ای برای دسته‌بندی و برچسب‌زدن بر هر اثر تازه‌ای است که فرد با آن مواجه می‌شود.

در این روزگار، دیگر ممکن نیست بتوان یک منتقد «لیویسی» وفادار باقی ماند (خصوصاً در حوزه‌ی فیلم که الزامات آن از بسیاری جهات با الزامات ادبیات متفاوت است). در مرکز اندیشه‌ی لیویس، دانشگاه «مرکز خلاق تمدن» بود. اما اکنون

دانشگاه مدرن، تحت لوای سرمایه‌داری «پیشرفته»، به نهادی در خدمت آموزش شغلی تنزل یافته و دیگر هیچ نشانی از «مرکز خلاق تمدن» به جا نمانده است. فقط گروه‌های کوچک در حال تقلا و پراکنده‌ای به جا مانده که هرکدام با دستور کار خاص خود می‌کوشند با انحطاط ظاهراً غیرقابل بازگشت فرهنگ غربی مبارزه کنند. با توجه به وضعیت‌مان در این ورطه‌ی فروپاشی، و با در نظر گرفتن سینما، اصول لیویس سه ضعف یا خلاء مهم را آشکار می‌کنند:

۱.طرد کامل فرهنگ عامه. لیویس، به‌درستی، باور داشت که سرمایه‌داری کاملاً فرهنگ عامه را آلوده کرده و تولیدات آن عمدتاً با هدف کسب پول، و درآمدزایی بیشتر، شکل می‌گیرند. البته، نقد و نگره‌ی فیلم شدیداً در هالیوود کلاسیک ریشه دارند، این دوران را امروز به‌عنوان دورانی سرشار از استعداد و خلاقیت می‌شناسیم، اما لیویس آن را کاملاً پوچ و بی‌محتوا می‌دانست. او فرهنگ عام گذشته را تحسین می‌کرد ــ خصوصاً دورانی که هنرمندان بزرگ در هماهنگی کامل با مردم عمل می‌کردند (مانند درام دوران الیزابت با محوریت شکسپیر یا رمان دوران ویکتوریایی با محوریت دیکنز) ــ اما اصلاً نمی‌توانست سینمای هالیوودِ پیش از دهه‌ی ۱۹۶۰ را که با وجود همه‌ی سازشکاری-هایش، مظهر هنری جمعی بود و از بسیاری جهات با ایتالیای دوران رنسانس، درامِ دوران الیزابت، وینِ دوران موزارت و هایدن قابل قیاس بود، بپذیرد. دورانی که هنرمندان با هم کار می‌کردند، بر هم تأثیر می‌گذاشتند، از یکدیگر وام می‌گرفتند و مجموعه‌ی پرمایه و کاملی از قراردادها و ژانرها را گسترش می‌دادند، بی آن‌که خود را از مخاطبان عام جدا بدانند: قِسمی از هنر (و البته پرمایه‌ترین آن) که امروزه به‌ندرت دیده می‌شود. شاید هنوز هم بتوان رد و نشانه‌هایی از آن را در موسیقی راک سراغ گرفت، هرچند اکنون این موسیقی نیز به سازشکاری تن داده است، دامنه‌ی بیانگری و عاطفه‌ی انسانی آن تقریباً محدود شده و خود را به ارضای لذت‌های مخاطبان «جوان» فروکاسته و به چیزی مصرفی و دورریختنی تبدیل شده است.

سینمای هالیوود از همان بدو شکل‌گیری‌اش نیز به‌دلیل این واقعیت ساده که تولید یک فیلم به‌مراتب هزینه‌برتر از نوشتن رمان یا نمایشنامه، تصنیف سمفونی، یا نقاشی است، به سازشکاری تن داده بود. با وجود این ــ همان‌گونه که در مورد شکسپیر، هایدن، یا لئوناردو داوینچی نیز مصداق دارد ــ فیلمسازانی مانند هاوارد هاکس[۱۱] (۱۹۷۷-۱۸۹۶)، جان فورد[۱۲] (۱۹۷۳-۱۸۹۴)، لئو مک‌کاری[۱۳] (۱۹۶۹-۱۸۹۸) و آلفرد هیچکاک[۱۴] (۱۹۸۰-۱۸۹۹) توانستند با مخاطبان‌شان ارتباط بگیرند، «به آنان چیزهایی بدهند که خواهانش بودند»، بی آن‌که واقعاً راه سازشکاری را در پیش بگیرند. آن‌ها می‌توانستند فیلم‌هایی را که می‌خواستند بسازند و از ساخت‌شان لذت ببرند، و درعین‌حال وجهه‌ی عمومی‌شان را نیز حفظ کنند. امروزه، نگاه نقادانه‌ی هوشمند به فیلم‌ها که قادر است از تحلیل‌های سطحی فراتر برود، ناگزیر به سینمای «هنری» یا به‌طور کلی فیلم‌هایی خارج از محدوده‌ی سینمای غرب معطوف شده است، به تایوان، هنگ‌کنگ، ایران، آفریقا و تایلند.

۲- تعهد سیاسی. اگرچه لیویس به ضرورت فوری برای تغییرات بنیادین اجتماعی واقف بود، هرگز از منظری صراحتاً سیاسی به تحلیل ادبیات نپرداخت. در اوایل کارش، نظرش به مارکسیسم جلب شد اما دریافت که پرورش یک فرهنگ نیرومند و زنده بر محور هنرها (و به‌ویژه ادبیات) در دستور کار اصلی مارکسیسم جایی ندارد. از نگاه او، آثار بزرگ ادبیات با مفهوم «زندگی» سروکار داشتند، او هرگز به تعریف دقیق این واژه نپرداخت اما آشکارا خودشکوفایی، سلامت روان، گسترش روابط مثبت و حیات‌بخش، به کمال رسیدن، سخاوت و انسانیت را دربر می‌گرفت. «هوشمندی نسبت به زندگی» عبارتی تکرارشونده در تحلیل‌های اوست.

او کاملاً از انحطاط فرهنگ مدرن غربی آگاه بود. آثار متأخر او حاکی از یأسی فزاینده‌اند که به ورطه‌ی تکرار وسواس‌گونه و ملال‌آوری می‌افتند. خواننده احساس می‌کند، برخلاف تمام شواهد، تلاش می‌کرده به خود بقبولاند آرمان‌هایش هنوز نیز

واقعیت‌پذیرند. اگرچه به نظر می‌رسد وقتی با هنر سروکار داریم باید مفهوم «زندگی» را آن‌گونه که لیویس کاملاً در نظر داشت، به خاطر بسپریم، اما منتقد متعهد (چه در عرصه‌ی فیلم یا هر حوزه‌ی دیگر) وظیفه دارد برای بقای خود و جامعه‌اش نیز مبارزه کند، به عبارت دیگر از منظری سیاسی از فیلم‌ها دفاع کند یا به آن‌ها بتازد. هر کار دیگری مصداق سُرنا زدن از سر گشاد آن است و بس.

۳- مسئله‌ی قصد هنرمند. لیویس هیچ علاقه‌ای به فروید یا تکوین نگره‌ی روان‌کاوی نشان نمی‌داد. وقتی شعر یا رمانی را تحلیل می‌کرد، همواره فرض را بر این می‌گذاشت که مؤلف دقیقا می‌دانسته چه می‌کند. اما امروزه به نظر می‌رسد که ما، به‌طرزی خطرناک، از آن سر بام افتاده‌ایم: فیلم‌ها را بر اساس «زیرمتن‌ها»[۱۵]یی تحلیل می‌کنیم که تنها شاید (در برخی موارد باید) از ناخودآگاه، جایی در اعماق ذهن هنرمند، پدید آمده باشند.

این قلمرو° جذاب و فریبنده و درعین‌حال خطرناک است. تا کجا می‌توان پیش رفت؟ این پرسش عمدتاً در بحث آثار فرعی موجود در سندروم «سرگرمی»، جایی‌که فیلمسازان در چارچوب قراردادهای ژانری کار می‌کنند، مطرح می‌شود. برای نمونه، جستجوی زیرمتن‌های «ناخودآگاه» در فیلم‌های هنرمندان بزرگی همچون میشائیل هانکه[۱۶] (متولد ۱۹۴۲)، هو شیائوشین[۱۷] (متولد ۱۹۴۷)، یا عباس کیارستمی (متولد ۱۹۴۰) که به‌شکلی کاملاً خودآگاهانه بر مضامین آثارشان اشراف دارند، معمولاً اتلاف وقت است. اما در هر صورت، منتقد باید تا حدودی جانب احتیاط را مراعات کند: زیرا ممکن است معناهایی را به اثر نسبت دهد که از خودش درآورده است. کشف معنای ناخودآگاه تنها هنگامی توجیه‌پذیر است که از زیرمتنی منسجم پرده بردارد به‌گونه‌ای که بتوان آن را در سراسر اثر ردیابی کرد. حتی فروید هم تأیید می‌کرد که «گاهی یک سیگار برگ فقط یک سیگار برگ است و بس» ــ خوانش معتبر یکی از آن سیگار برگ‌ها به‌عنوان نماد فالیک به زمینه‌ای که در آن ظاهر شده بستگی دارد (به شخصیتی که آن را می‌کِشد، به موقعیتی که در آن دود می‌شود و به ارتباط آن با تصویرپردازی‌های دیگر فیلم). جورج رومرو[۱۸]ی کارگردان از شنیدن این پیشنهاد که **شب مردگان زنده**[۱۹] (نسخه‌ی اصلی ۱۹٦۸) درباره‌ی تنش‌ها، سرخوردگی‌ها و پس‌رانش[۲۰] در خانواده‌های هسته‌ای پدرسالارانه است ابراز تعجب می‌کرد؛ اما درواقع، به نظر می‌رسد که کل فیلم و همه‌ی شخصیت‌هایش به‌گونه‌ای ساخته شده که ما را به چنین خوانشی دعوت می‌کند.

با این اوصاف، چرا هنوز هم باید به لیویس توجه کنیم؟ به این دلیل که ما همچنان به سرمشق او و ویژگی‌هایی که این سرمشق را شکل می‌دهند و جان می‌بخشند نیاز داریم: به جدیت ژرف، تعهد، سرسختی اخلاقی‌اش، ژرفای دغدغه‌هایش و حس ارزش در دنیایی که در آن همه‌ی ارزش‌ها گویی به‌سرعت در حال فروکاستن به ارزش‌های بازاری‌اند. خرده‌گیران بر لیویس با تمسخر از باور او به این‌که هنر بزرگ «هوشمندی نسبت به زندگی است» سخن گفته‌اند، اما قدرت این فرضیه هنگامی آشکار می‌شود که درعمل آن را در حوزه‌ی فیلم همچون حوزه‌ی ادبیات به کار می‌گیریم، همان‌گونه که با ذکر چند نمونه فیلم، منفی و مثبت، این مسئله قابل اثبات است. بیاید نگاهی کنیم به فیلم **شیکاگو**[۲۱] (۲۰۰۲) ساخته‌ی راب مارشال[۲۲] که موفق شده چند جایزه‌ی اسکار ازجمله جایزه‌ی بهترین فیلم را دریافت کند. این فیلم اساساً به تجلیل دورویی، بدبینی، برتری‌جویی و دون‌مایگی می‌پردازد: آیا چنین فیلمی نمونه‌ای از هوشمندی نسبت به زندگی است؟ آن‌همه ستایشی که نصیب آن شده چیزهای بسیاری درباره‌ی وضعیت کنونی تمدن و معیارهای آن به ما می‌گویند. در طرف دیگر، می‌توان با تکیه بر این گفته‌ی لیویس تردیدهایی را درباره‌ی فیلمی که طی سال‌ها، بسیاری آن را برترین فیلم تاریخ سینما دانسته‌اند مطرح کرد: **همشهری کین**[۲۳] (۱۹۴۱) به کارگردانی ارسن ولز[۲۴] (۱۹۸۵-۱۹۱۵). گمان نمی‌کنم کسی منکر درخشش، قدرت و جایگاه این فیلم به‌عنوان یک نقطه‌ی عطف دوران‌ساز

در سیر تحول سینما باشد. اما، آیا این درخشش بزرگ تا حدی مشکوک نیست؟ آیا تأکید بیش از حد بر هوش انکارناپذیر و تسلط حیرت‌انگیز ولز بر رسانه‌ی برگزیده‌اش به ستایشگری از خود او و نمایش نبوغ خاصش منجر نشده است؟ آیا او همان جادوگر خیره‌کننده‌ی سینما نیست که بیش از هر چیز جادوی خودش را به نمایش می‌گذارد؟ طرح چنان پرسش‌هایی و به چالش‌کشیدن قضاوت‌های پذیرفته‌شده، به مبحثی تازه و اساساً به بحثی درباره‌ی ارزش‌های انسانی منجر می‌شود. شاید بتوان فیلم‌های دیگری را که کمتر از **همشهری کین** مدعی عظمت‌اند، به‌عنوان نمونه‌های بارزی از «هوشمندی نسبت به زندگی» شاهد آورد: چند نمونه که به ذهن خطور می‌کنند (و ذیل آثار هالیوود کلاسیک قرار می‌گیرند) عبارت‌اند از: **تابو**[۲۵] (اف. دبلیو. مورنائو[۲۶]، ۱۹۳۱)، **ریو براوو**[۲۷] (هاکس، ۱۹۵۹)، **راهی برای فردا بساز**[۲۸] (مک‌کاری، ۱۹۳۷)، **نامه‌ای از یک زن ناشناس**[۲۹] (ماکس افولس[۳۰]، ۱۹۴۸) و **سرگیجه**[۳۱] (هیچکاک، ۱۹۵۸). به نظر می‌رسد در این نمونه‌ها، فیلمساز به جای خودبزرگ‌نمایی کاملاً خود را وقف تحقق دستمایه‌ی مضمونی اثرش کرده است.

البته، حوزه‌های گسترده‌ای از عمل نقادانه‌ی معتبر وجود دارند که رویکرد لیویس آن‌ها را دربرنمی‌گیرد: برای مثال، تحول یک ژانر یا چرخه‌ی هالیوودی (وسترن، موزیکال، فیلم ترسناک، کمدی اسکروبال) و اشارات اجتماعی‌شان. اما مسئله‌ی معیارها، ارزش و داوری‌های نقادانه‌ای که از آن‌ها ناشی می‌شوند همچنان باید در مرکز نقد باقی بمانند و از اهمیتی غایی برخوردار باشند. ممکن است کسی به‌تفصیل (با نمونه‌های متعدد) به این بحث بپردازد که چگونه و چرا فیلم نوآر طی جنگ جهانی دوم و پس از آن شکوفا شد، و دیدگاه سیاه و بدبینانه‌اش از امریکا، همچون سایه‌ی تاریکی در کنار تصویر میهن‌پرستانه و آرمانگرای فیلم جنگی رشد کرد. اما منتقد واقعی فقط به این بسنده نمی‌کند و درباره‌ی لحن‌های انعطاف‌پذیر متفاوت و ارزش نسبی آثاری همچون **شاهین مالت**[۳۲] (جان هیوستن[۳۳]، ۱۹۴۱)، **غرامت مضاعف**[۳۴] (بیلی وایلدر[۳۵]، ۱۹۴۴)، **خواب بزرگ**[۳۶] (هاکس، ۱۹۴۶) و **از بطن گذشته**[۳۷] (ژاک تورنیه[۳۸]، ۱۹۴۷) نیز بحث می‌کند. یا اگر از هالیوود فاصله بگیریم و به دوران معاصر برویم، نحوه‌ی خوانش و ارزش‌گذاری فیلم‌هایی همچون آثار میشائیل هانکه کارگردان آلمانی می‌تواند موضوعی برای مباحثه‌ی نقادانه‌ی پرشور و مهم برای فرد باشد. باید به یاد داشت که ماهیت داوری ارزشی به‌گونه‌ای است که اثبات‌شدنی نیست ــ فقط می‌توان استدلال‌هایی برای آن ارائه کرد و بس. مباحثه همواره ادامه خواهد یافت و ممکن است هیچ‌وقت به توافقی نهایی منجر نشود؛ حتی وقتی در جایی اجماع نظر وجود دارد، ممکن است نسل بعدی آن را از درجه‌ی اعتبار ساقط کند. اما این نه ضعف بلکه نقطه‌ی قوت مباحثه‌ی واقعی نقادانه است؛ همان چیزی است که موجب برتری نقد بر نگره می‌شود، زیرا نظریه باید در خدمت نقد باشد. هیچ اثری با هر درجه‌ای از اهمیت و پیچیدگی را نمی‌توان همچون *واقعیتی قطعی* اثبات کرد یا در قفسه‌ای ازپیش‌ساخته جای داد. هدف از مباحثه‌ی نقادانه گسترش و پالوده کردن داوری شخصی و رشد حساسیت فردی است. چنین مباحثاتی فراتر از ارزش‌گذاری فیلمی مشخص‌اند: فرد را وادار می‌کنند نظام ارزشی‌اش را به پرسش گیرد، آن را جرح و تعدیل کند، توسعه و پالوده کند. این‌که چنین مباحثاتی امروزه به‌ندرت رخ می‌دهد، نشانه‌ای از انحطاط فرهنگ معاصر ماست.

سیر تکامل نقد و نگره‌ی فیلم

با وجود جایگاه برجسته‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا در سینمای جهان از عصر صامت تا کنون، در کمال تعجب هیچ‌یک از جنبش‌ها و تحولات مهم در نگره و نقد فیلم از این کشور سرچشمه نگرفته است؛ البته دانشگاهیان آمریکایی به‌سرعت دستاوردهای اروپا (به‌ویژه فرانسه) و بریتانیا را پذیرفته و از آن خود کرده‌اند.

شاید بهتر باشد این نگاه گذرا را از دو مجله‌ی بریتانیایی سایت اند ساوند[۳۹] (تأسیس در سال ۱۹۳۴) و سکانس[۴۰] (که

یک دهه بعدتر شکل گرفت) آغاز کرد. این دو مجله ارتباط تنگاتنگی با هم پیدا کردند و حتی نویسندگان مشترکی داشتند. از میان این نویسندگان می‌توان به چهره‌های شاخصی همچون گاوین لامبرت[41]، کارل رایتس[42] (۱۹۲۶-۲۰۰۲)، تونی ریچاردسن[43] (۱۹۲۸-۱۹۹۱) و لیندسی اندرسن[44] (۱۹۹۴-۱۹۲۳) اشاره کرد که سه نفر آخر آن‌ها بعدها به فیلمسازانی برجسته تبدیل شدند و در برهه‌ای از آن‌ها به‌عنوان «موج نوی بریتانیا» نام برده می‌شد (هرچند که این جریان گستره‌ی نفوذ یا قدرت ماندگاری موج نوی فرانسه را نداشت). اهمیت تاریخی این مجلات در کوشش جمعی آن‌ها برای افزودن بُعدی صراحتاً سیاسی به عرصه‌ی نقد فیلم (و سپس به سینمای بریتانیا) نهفته است؛ سردبیران و منتقدان اصلی این مجلات التزام نیرومندی به چپ و درنتیجه به گسترش نوع خاصی از سینما داشتند که به‌طور مستقیم و واضح مشکلات اجتماعی را از دیدگاهی ترقی‌خواهانه مطرح می‌کردند. آن‌ها فیلم‌های بریتانیایی را ترجیح می‌دادند و معمولاً فیلم‌های هالیوودی را کوچک می‌شمردند یا با نگاهی روشنفکرانه و از بالا به آن‌ها به‌عنوان سرگرمی صرف واقع‌گریزانه می‌نگریستند، البته تا حدی آثار فورد و هیچکاک از این قاعده مستثنی بودند؛ مثلاً اندرسن از فورد دفاع می‌کرد، یا هیچکاک را یک سرگرمی‌ساز شاخص عامه‌پسند قلمداد می‌کردند. هنگامی که منتقدان سرشناس‌تر و شاخص‌تر به سمت عرصه‌ی فیلمسازی رفتند، سایت اند ساوند بخش عمده‌ای از انگیزه‌ی سیاسی‌اش را از دست داد (در دوران سردبیری پنه‌لوپه هوستن[45]) اما همچنان همان نگرش تحقیرآمیز به هالیوود را حفظ کرد.

اما تحولاتی که طی دهه‌ی ۱۹۵۰ در فرانسه اتفاق افتاد و به دهه‌ی ۱۹۶۰ و پس از آن نیز کشیده شد، اگرچه در ابتدا کمتر سیاسی بودند، تأثیر و ماندگاری بیشتری داشته‌اند. آندره بازن[46] همچنان یکی از چهره‌های کلیدی در تکامل نقد فیلم به‌شمار می‌رود و آثار او امروزه هنوز هم پابرجا و معتبرند. او که از دهه‌ی ۱۹۴۰ فعالیتش را آغاز کرده بود، به یکی از بنیان‌گذاران مجله‌ی کایه دو سینما[47] در سال ۱۹۵۱ تبدیل شد، نقش پدر معنوی خیرخواه فیلمسازان موج نو (و حتی در مورد فیلمسازی مانند فرانسوا تروفو[48][۱۹۸۴-۱۹۳۲] نقشی فراتر از پدر معنوی) را ایفا کرد و متونی «کلیدی» و بسیار برجسته نوشت که همچنان در گزیده مجموعه‌های نقد تجدیدچاپ می‌شوند؛ ازجمله مقاله‌های «**تکامل زبان فیلم**»[49] (۱۹۶۸) و «**تکامل وسترن**»[50] (۱۹۷۲) که به بازنگری بنیادی در ارزیابی دوباره‌ی سینمای هالیوود منجر شدند به‌گونه‌ای که فیلم‌های «سرگرم‌کننده‌ی عامه‌پسند» آن در جایگاه آثار جدی قرار گرفتند ــ و آثار باقیه‌ی این نگرش همچنان تا به امروز تداوم یافته است. حتی سخت‌گیرترین شالوده‌شکنان نشانه‌شناسی نیز هنوز نتوانسته‌اند دفاعیه (یا درواقع، تجلیل) بازن از رئالیسم را از درجه‌ی اعتبار ساقط کنند، دفاعیه‌ای که هرگز در دام این دیدگاه ساده‌لوحانه که رئالیسم بازتولید بی‌واسطه‌ی واقعیت است نمی‌افتد. آثار او الگویی از نقد ارائه می‌دهند که ریشه‌ی محکمی در نگره دارد.

بازن در طول دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ مشوق «ترک‌های جوان»[51] سینمای فرانسه بود که در ابتدا به کار نقدنویسی در نشریه‌ی کایه دو سینما پرداختند (کسانی مانند کلود شابرول[52]، ژان‌ـلوک گدار[53]، ژاک ریوت[54]، اریک رومر[55] و تروفو ــ رومر بعدها سردبیر همین نشریه شد) و سپس به عرصه‌ی فیلمسازی وارد شدند. آیا موج نو بدون وجود بازن، این نیروی کانون‌گریز کم‌حرف و فروتن، شکل می‌گرفت؟ شاید این‌طور باشد اما با قاطعیت می‌توان گفت که اگر او نبود، این جریان شکلی بسیار متفاوت و نامنسجم پیدا می‌کرد.

منتقدان کایه دو سینما (که اکنون در فکر آینده‌ی سینمایی‌شان بودند) در پی ارزیابی دوباره‌ی سینما برآمدند. نخستین اقدام آن‌ها پایین‌کشیدن اکثر آثار «کلاسیک» تثبیت‌شده و تحسین‌شده‌ی نسل قدیمی‌تر کارگردانان فرانسوی بود برای این‌که تا حدودی بتوانند زمینه را برای سبک و موضوعاتی

بسیار متفاوت و، از برخی جنبه‌ها، انقلابی‌شان آماده کنند: فیلمسازانی مانند مارسل کارنه[۵۶]، ژولین دوویویه[۵۷]، رنه کلمان[۵۸]، هنری‌ـجورج کلوزو[۵۹] و ژان دلانوی[۶۰] را ذیل دسته‌ی «سنت کیفیت»[۶۱] یا «سینمای بابابزرگ‌ها»[۶۲] جای دادند و فیلم‌های قبلاً تمجیدشده‌ی آنان را عمدتاً تولیدات استودیو-محور پرهزینه‌ای نامیدند که در آن‌ها فیلمنامه‌نویس مهم‌تر از کارگردان بود. در این آثار کارگردان به جای خلق فیلم شخصی، کاری جز «اجرای» فیلمنامه نداشت. البته، چند نفر را از این قاعده مستثنا کردند: روبر برسون[۶۳]، ابل گانس[۶۴]، ژاک بکر[۶۵]، ژاک تاتی[۶۶]، ژان کوکتو[۶۷] و خصوصاً ژان رنوار (۱۹۷۹-۱۸۹۴) که او هم نقش پدر معنوی موج نو را داشت ــ این‌ها کارگردانانی غیرمتعارف و شخصی و زیبنده‌ی صفت آفرینشگر و نه «اجراکننده‌ی فیلمنامه» بودند.

یکی از چهره‌های نسبتاً فرعی این جریان که الکساندر استروک[۶۸] نام داشت در مقاله‌ای که در ۱۹۴۹ در نشریه‌ی اکران فرانسه[۶۹] (شماره‌ی ۱۴۴) منتشر شد (و بعدها در کتاب **موج نو**[۷۰]، ویراسته‌ی پیتر گراهام[۷۱]، بازچاپ شد)، اصطلاح دوربین‌ـقلم[۷۲] را ابداع کرد. مراد او از این اصطلاح این بود که فیلم شخصی نه با قلم بلکه با دوربین نوشته می‌شود. اکثر کارگردانان اصلی موج نو در آثارشان بداهه‌پردازی می‌کردند، به‌ویژه گدار (که معمولاً از یک طرح کلی فیلمنامه شروع می‌کرد و در جریان فیلمبرداری آن را گسترش می‌داد یا کنار می‌گذاشت) و ریوت که همیشه فیلمنامه‌هایش را به‌صورت اشتراکی، اغلب با هنرپیشه‌هایش، می‌نوشت. کارگردانان موج نو که تا حدودی از نئورئالیسم ایتالیا ــ خصوصاً از شکل پیشرفته‌ی کاملاً غیرمتعارف آن در آثار یکی از محبوب‌ترین کارگردان‌هایشان، روبرتو روسلینی[۷۳] (۱۹۷۷-۱۹۰۶) ــ الهام گرفته بودند، به دور از استودیو، به فیلمبرداری در خیابان‌ها، ساختمان‌ها، شهرها یا روستاها رو آوردند.

آن‌ها منتقدانی با علایق بین‌المللی بودند. آیا بدون مدح و ستایش‌های آنان، کارگردانی مانند کنجی میزوگوچی[۷۴] (۱۹۶۵-۱۸۹۸) تا این اندازه در غرب به شهرتی که مستحق‌اش بود می‌رسید؟ آیا فیلم‌های روسلینی با اینگرید برگمان[۷۵] ــ **استرومبولی**[۷۶] (۱۹۵۰)، **اروپا ۵۱**[۷۷] (۱۹۵۲)، **سفر به ایتالیا**[۷۸] (۱۹۵۳) ــ که محفل نقد آنگلوساکسون آن دوران با تحقیر دست رد به سینه‌ی آن‌ها زده بود، هرگز به جایگاه و اعتبار شاهکار می‌رسیدند؟ با تمام این اوصاف، دِین عظیم ما به کارگردان‌ـمنتقدان موج نو قطعاً در دگرگونی نگرش‌های انتقادی به هالیوود کلاسیک و در فرمول‌بندی نگره‌ی ملازم آن یا نگره‌ی مؤلف نهفته که گاه منفور و گاه مورد تکریم بوده است.

هرکسی فیلم‌های کارل درایر[۷۹] (۱۹۶۸-۱۸۸۹)، رنوار، روسلینی، میزوگوچی و ولز را ببیند، متوجه می‌شود که این آثار جنبه‌ای «شخصی» دارند و هیچ‌کس دیگری جز خود آن کارگردان نمی‌توانست آن‌ها را بسازد. بااین‌حال، ممکن است کسی **رودخانه‌ی سرخ**[۸۰] (۱۹۴۸)، **چیزهایی از دنیای دیگر**[۸۱] (۱۹۵۱)، **میمون‌بازی**[۸۲] (۱۹۵۲) و **آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند**[۸۳] (۱۹۵۳) را ببیند بی آن‌که اصلاً متوجه شود همه‌ی آن‌ها را فردی به اسم هاوارد هاکس ساخته است. پیش از ظهور کایه دو سینما، کمتر کسی پیدا می‌شد که به خود زحمت دهد و نام کارگردان را در تیتراژ فیلم‌های هالیوودی بخواند، چه رسد به این‌که ارتباطی میان درون‌مایه‌های ظاهراً متفاوت اما درعین‌حال هم‌خوان و سازگار آن‌ها بیابد. بدون کایه دو سینما، آیا امروز در سینماتک‌ها شاهد برنامه‌های مرور آثار نه‌تنها هیچکاک و فورد، بلکه هاکس، آنتونی مان[۸۴]، لئو مک‌کاری، وینست مینه‌لی[۸۵]، نیکلاس ری[۸۶]، بیلی وایلدر، اتو پره‌مینجر[۸۷]، سام فولر[۸۸] و باد بوتیچر[۸۹] بودیم؟ افراط‌گری‌های کایه دو سینما مدتی دستمایه‌ی تمسخر منتقدان انگلوساکسون قرار گرفت. امروز تکلیف ما با سخنان (جدلی) گدار چیست؟: «سینما یعنی نیکلاس ری». اما چرا نباید بگوییم: «سینما یعنی میزوگوچی» یا «سینما یعنی کارل درایر»، یا حتی امروز «سینما یعنی ژان‌ـلوک گدار»؟ درواقع، بر بسیاری از نقدهای آن‌ها می‌توان این ایراد را وارد کرد که نویسندگانشان به جای این‌که حق مطلب را درباره‌ی فیلم‌های

انضمامی و قابل‌فهم ادا کنند، به خوانش‌هایی بیش از حد انتزاعی، فلسفی یا متافیزیکی از آن‌ها متوسل می‌شوند. حتی می‌توان نگره‌ی مؤلف را (که تقریباً کنترل مطلق کارگردان بر تک‌تک ابعاد فیلم‌اش را فرض می‌گیرد) بدون جرح و تعدیل‌های شدید[۸۹] صرفاً در مورد تعداد انگشت‌شماری از کارگردانان (مانند هاکس، مک‌کاری و پره‌مینجر) که خود نیز تهیه‌کننده‌ی فیلم‌هایشان بودند به کار برد. این کارگردان‌ها در چارچوب محدودیت‌های نظام استودیویی با ملاحظات گیشه، ضوابط تولید و ستاره‌ها روبه‌رو بودند. بااین‌حال، کایه دو سینما تأثیری ماندگار و مثبت به جا گذاشته به‌گونه‌ای که اکنون با جدیت بیشتری به آنچه خوراک استاندارد و سرگرمی گذرا قلمداد می‌شد می‌نگریم.

در خارج از فرانسه، کشف دوباره‌ی سینمای هالیوود کلاسیک به دست کایه دو سینما دو واکنش متضاد برانگیخت. در انگلستان، همان‌گونه که انتظار می‌رفت، سایت اند ساوند این تلاش‌ها را تا حدی مسخره جلوه داد. اما از سوی دیگر، آشکارا الهام‌بخش شکل‌گیری نشریه‌ی مووی[۹۰] در ۱۹۶۲ شد که گروهی از مردان جوان در واپسین سال‌های تحصیل‌شان در دانشگاه اکسفورد آن را بنیان گذاشتند. ایان کامرون[۹۱]، وی. اف. پرکینز[۹۲] و مارک شیواس[۹۳] در ابتدا با نوشتن ستونی درباره‌ی فیلم در نشریه‌ی آکسفورد اوپینین[۹۴] نظرها را به خود جلب کردند. آنان همراه با پال می‌یرزبرگ[۹۵] هیئت تحریریه‌ی مووی را تشکیل دادند. بعدها گروهی از منتقدان شامل رابین وود، مایکل واکر[۹۶]، ریچارد درایر[۹۷]، چارلز بار[۹۸]، جیم هیلی‌یر[۹۹]، داگلاس پای[۱۰۰] و درنهایت اندرو بریتن[۱۰۱] به آنان پیوستند. از میان اعضای گروه اصلی این نشریه، پرکینز همچنان در عرصه‌ی نقد فعال است و کتاب **فیلم به‌عنوان فیلم**[۱۰۲] را نوشت (عنوانی که تعمداً در تقابل با عبارت رایج «فیلم به‌عنوان هنر» قرار می‌گیرد) که همچنان متن مهم و مرجعی به شمار می‌رود. مووی (که خودِ همین نام عامدانه هالیوود را به ذهن متبادر می‌کند) را باید خلف مستقیم کایه دو سینما دانست. البته، لحن این نشریه بسیار متفاوت، تحلیل‌هایش انضمامی‌تر و متن‌محورتر بود، و (برخلاف کایه دو سینما) کمتر به حیطه‌های انتزاعی‌تر تفکر متافیزیکی گریز می‌زد. همین تقابل بین سایت اند ساوند و مووی به‌شکلی دیگر در ایالات متحده نیز تکرار شد، جایی که پالین کیل حملات تندی را علیه آنچه افراط‌گرایی‌های مووی می‌نامید و اندرو ساریس[۱۰۳] آغاز کرد. ساریس (که از سال ۱۹۶۲ با نوشتن «یادداشت‌هایی درباره‌ی نگره‌ی مؤلف»[۱۰۴] آماج حملات کیل قرار گرفته بود، در سال ۱۹۶۸ کتاب **سینمای امریکا**[۱۰۵] را منتشر کرد که در آن، به‌شکلی بلندپروازانه و دوران‌ساز همه‌ی کارگردانان هالیوودی را بر اساس اهمیت‌شان دسته‌بندی کرد. این کتاب همچنان متن مرجع سودمندی به‌شمار می‌رود.

صحنه‌ی نقد بریتانیا با تحولاتی که در نشریه‌ی دانشگاهی‌تر اسکرین[۱۰۶] رخ داد، پیچیده‌تر شد. در این نشریه، الن لاول[۱۰۷] (و دیگران) با گسترش تحلیل ساختارگرایانه و کالین مک‌آرتور[۱۰۸] با معرفی مفاهیم شمایل‌نگاری گام‌هایی برداشتند که تا حدودی پیش‌درآمد تحولات بعدی بود. اما با ظهور وقایع مه ۱۹۶۸ در فرانسه و اثرات جنبی آن بر سراسر جهان روشنفکری، همه‌ی این جریان‌ها زیر و رو شدند.

مه ۱۹۶۸ و انقلاب در نقد فیلم

شورش‌های دانشجویی و کارگری در مه ۱۹۶۸ در فرانسه که به‌طرز تقریباً خوش‌بینانه‌ای «انقلاب دوم فرانسه» نامیده شد، تقریباً کایه دو سینما را یک‌شبه متحول کرد و الهام‌بخش انقلابی مشابه در فیلم‌های گدار شد. چرخش گسترده به چپ، التزام شدیداً پرشور به مارکس و مائو، نه‌تنها مستلزم نگرش‌های تازه بود بلکه شیوه‌ی کاملاً تازه‌ای از اندیشیدن و واژگان تازه‌ای برای بیان آن طلب می‌کرد. این‌گونه بود که نشانه‌شناسی سینما پدید آمد و شکوفا شد. رولان بارت[۱۰۹]، کریستین متز[۱۱۰] و ژاک لکان[۱۱۱] به عوامل تأثیرگذار سرنوشت‌سازی تبدیل شدند و نقد سنتی (که تقریباً هنوز به پختگی نرسیده بود) مرده و یا دست‌کم منسوخ اعلام شد. یکی از نمونه‌های شاخص و کاملاً

تأثیرگذار این دوره، تحلیل موشکافانه‌ی مفصل مارکسیستی-لکانی از **آقای لینکلن جوان**[۱۱۲] (۱۹۳۹) اثر جان فورد بود که جمع جدید کایه دو سینمایی‌ها آن را به‌صورت جمعی تولید کرده بودند و باید آن را متنی اساسی در تاریخ نقد فیلم به‌شمار آورد. نقد فیلم در بریتانیا نیز به‌سرعت همین رویه را در پیش گرفت. اثر تأثیرگذار **نشانه‌ها و معنا در سینما**[۱۱۳] اثر پیتر وولن[۱۱۴] (که در ۱۹۶۹ منتشر شد و نسخه‌ی بازنگری‌شده آن در ۱۹۷۲ به چاپ رسید) همچنان متنی اساسی در حوزه‌ی نقد فیلم به‌شمار می‌رود. درحالی‌که مووی بسیاری از اهداف و مواضع کایه دو سینمای اولیه را اتخاذ کرده بود، اینک اسکرین پیشگام مواجهه با این چالش جدید شد و یک‌باره به نشانه‌شناسی روی آورد. این مجله ترجمه‌ی مقاله‌ی **آقای لینکلن جوان** را منتشر کرد و پس از آن آثار زیادی به همین سیاق منتشر شدند. از متن‌های جاه‌طلبانه‌ای که در این دوره نوشته شدند، می‌توان به تحلیل واسازانه‌ی دو بخشی استفن هیث[۱۱۵] از **نشانی از شر**[۱۱۶] ولز اشاره کرد.

پیروان نشانه‌شناسی توقع داشتند این نظریه نه‌تنها حوزه‌ی نقد بلکه خود جهان را نیز دگرگون کند. اما ناتوانی آن برای نیل به چنین اهدافی عمدتاً ناشی از زبان مبهم و رمزآمیز آن است. پیروان آن از پرکردن خلاء بین خود و خوانندگان عام ناکام ماندند؛ شاید این خلاء اصولاً پرنشدنی باشد. تأثیر آن در بیرون از دانشگاه ناچیز بوده است، شاید این نظریه در دانشگاه‌ها نضج نیافته، اما دست‌کم می‌توان گفت حضوری پایدار داشته، به فازهای جدیدی وارد شده و با مفهوم پرطمطراقی همچون پسامدرنیسم پیوند برقرار کرده است. تأثیر آن بر گفتمان نقد سنتی ویرانگر بوده است (البته این امر را نباید حمل بر انکار اعتبار یا کاستن از ارزش آن دانست). «انسان‌گرایی» به واژه‌ای کثیف تبدیل شد. اما انسان‌گرایی چیست جز باور به اهمیت احساسات انسانی، واکنش‌های انسانی، خواسته‌ها و هراس‌های انسانی؟ و درپی آن، باور به کنش‌ها، انگیزه‌ها و رفتارهایی که برای رسیدن به احساس رضایت خاطر، تفاهم، رابطه‌ی دوسویه و مهرورزی ضروری‌اند؟ آیا این‌ها دیگر اهمیتی ندارند و مانند شیوه‌های گفتمان غالبی که در آن‌ها بیان می‌شدند، منسوخ شده‌اند؟ نشانه‌شناسی ابزار است، ابزاری ارزشمند که مدتی آن را به‌اشتباه هدف غایی پنداشتند. درنتیجه، نقد که در این‌جا چیزی کمابیش بر پایه‌ی حس ارزش تعریف شده است، جای خود را به «واسازی» و مباحثه جای خود را به، علی‌الظاهر، «اثبات» داد. به نظر می‌رسید این همان پیروزی نهایی چیزی باشد که لیویس (به تأسی از جرمی بنتام[۱۱۷]) آن را «دنیای تکنولوژیک بنتامی»[۱۱۸] می‌نامید: جهانی بر اساس فایده‌باوری[۱۱۹] که از بطن انقلاب صنعتی بیرون آمد و چارلز دیکنز به‌طرز درخشانی آن را در **دوران سختی**[۱۲۰] (۱۸۴۵) هزل کرده ــ که خود لیویس نیز به‌طرز درخشانی آن را در کتاب **دیکنز رمان‌نویس**[۱۲۱] تحلیل کرده است. در همین دورانِ حکمرانی نشانه‌شناسی، لیویس را از نظام آموزشی کنار گذاشتند اما اینک زمان بازگشت او فرارسیده است.

اکنون، ادعاهای بیش از حد بزرگی که نشانه‌شناسی مطرح می‌کرد فروکش کرده‌اند و از تب‌وتاب افتاده‌اند. افزون بر مقالاتی که در دوران پرشور نشانه‌شناسی تولید شد و از آن‌ها یاد کردیم، متن‌هایی پدید آمدند که در خور جایگاهی ماندگار هستند: آثار تأثیرگذار بارت (که همیشه جزو نشانه‌شناسانی بوده که متن‌هایی قابل‌فهم نگاشته است)، **اسطوره‌ها**[۱۲۲] (۱۹۵۷، ترجمه‌ی انگلیسی ۱۹۷۲)، و **اس/زد**[۱۲۳] (۱۹۷۰، ترجمه‌ی انگلیسی ۱۹۷۴) که در آن تحلیلی عاشقانه و تقریباً جمله‌به‌جمله از داستان **سارازین**[۱۲۴] انوره دو بالزاک[۱۲۵] ارائه می‌دهد، همچنین تحلیل‌های ریموند بلور[۱۲۶] از آثار هیچکاک (اگرچه مدتی طول کشید تا اکثر خوانندگان متوجه شوند بلور و هیث درواقع عاشق فیلم‌هایی بودند که آن‌ها را واسازی می‌کردند). به‌طور کلی، نشانه‌شناسی به ما (حتی به کسانی که نسبت به ادعاهای آن برای پاسخ به همه‌ی پرسش‌ها تردید دارند) آموخت که در بررسی فیلم‌ها دقیق‌تر و قاطع‌تر باشیم.

از بطن رادیکالیسم دهه‌ی ۱۹۷۰ نه‌تنها نشانه‌شناسی بلکه آگاهی تازه‌ای نسبت به نژاد و نژادپرستی و ظهور فمینیسم رادیکال نیز پدید آمد. مقاله‌ی پیشروی لورا مالوِی[۱۲۷] «**لذت بصری و سینمای روایی**»[۱۲۸] (۱۹۷۵) که کوتاه و رسا در قالب چند صفحه نوشته شده بود، به‌سرعت تأثیر عظیمی به جا گذاشت و خیل عظیمی از نقدهای فمینیستی را به دنبال داشت که بسیاری از آن‌ها دغدغه‌ی برملاکردن سکسیسم نهفته و ساختاری در سینمای هالیوود را داشتند. سخت می‌شد پیش‌بینی کرد که مالوی بتواند از آن ساده‌اندیشی خطرناک درباره‌ی هاکس و هیچکاک، بعدها به تحلیل‌های تحسین‌برانگیز و عاشقانه‌ای از **آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند**[۱۲۹] و **بدنام**[۱۳۰] (۱۹۴۶) برسد؛ اما درواقع قدرت و نفوذ اولین مقاله‌ی مالوی ناشی از همین افراطی‌گری ذاتی در آن بود. اثر مالوی راهگشای شنیده‌شدن صداهای متکثر زنان در حوزه‌ای شد که از دیرباز تحت سیطره‌ی مردان بود ــ آثاری (که مانند خود نشانه‌شناسی) کیفیتی به‌غایت متنوع داشتند اما اغلب در میان آن‌ها آثار برجسته و شاخصی به چشم می‌خورند. برای نمونه می‌توان به کتاب وزین تانیا مودلسکی[۱۳۱] درباره‌ی هیچکاک، **زنانی که بیش از حد می‌دانستند**[۱۳۲] (۱۹۸۸، و چاپ ویرایش‌شده‌ی جدیدی از آن در سال ۲۰۰۴) اشاره کرد.

صحنه‌ی نقد امروز . . .

و فردا؟

در آغاز قرن بیستم‌ویکم، جهان با مشکلات متعددی دست به گریبان است از نابودی محیط زیست گرفته تا تروریسم و تهدید همیشگی جنگ اتمی. محصولات هالیوود منعکس‌کننده‌ی فرهنگی هستند که گرفتار «نوفه‌های» بی‌پایان، کالاوارگی سکس و حواس‌پرتی‌های دائمی فرهنگ مبتذل‌اند. در چنین شرایطی، شاید رشته‌ی کم‌رمق و حاشیه‌نشین‌شده‌ی نقد فیلم بتواند بار دیگر نقش فعالی ایفا کند.

امروزه در این وضعیت فرهنگی بیش از پیش یأس‌آور، از آن چهره‌ی اسطوره‌ای یا منتقد ایده‌آل چه می‌توان انتظار داشت؟ بیش از هرچیز، درک عمیق از نقاط عطف تاریخ نقد فیلم که خلاصه‌ای از آن ذکر شد، همراه با توانایی بهره‌گیری از همه یا هریک از آن‌ها بسته به نیاز. افزون بر منتقدانی که نامشان ذکر شد، امروز باید از کسانی مانند استنلی کاول[۱۳۳] و ویلیام راثمن[۱۳۴]، نمایندگان هوشمند جریانی از محافظه‌کاری نو، نام برد. همان‌گونه که پی‌یر پائولو پازولینی[۱۳۵] در آغاز فیلم **شب‌های عربی**[۱۳۶] به ما می‌گفت: «حقیقت نه در یک رؤیا، بلکه در رؤیاهای بسیار نهفته است». بنابراین، بازن و بارت با هم ناسازگار نیستند، هیچ‌یک دیگری را نفی نمی‌کند، پس چه لزومی دارد میان آن‌ها یکی را انتخاب کنیم؟ به جای این پندار که هر نگره‌ی جدیدی همه‌ی نگره‌های پیشین را بی‌اعتبار می‌کند، لازم است آزادانه بدون هیچ مانعی از هر آنچه به نظرمان سودمند است بهره ببریم. و در پس‌زمینه لازم است رابطه‌مان را با لیویس و «مسئله‌ی ارزش» احیا کرده و درعین‌حال آن را با سیاست‌گرایی همراه کنیم با همان چیزی که لیویس در زمان حیات خود هرگز زیر بار آن نمی‌رفت (آیا اگر امروز زنده بود، آن را می‌پذیرفت؟). ارزش یک فیلم فرضی برای ما ــ چه هالیوود کلاسیک، چه آوان‌گارد، مستند، صامت یا ناطق، سیاه و سفید یا رنگی ــ نه‌تنها در کیفیات زیبایی‌شناختی، مهارت‌های فنی و لذت‌های فرعی آن، بلکه در این امر نهفته است که چگونه می‌توانیم در وضعیت کنونی جهان از آن بهره بگیریم.

پی‌نوشت‌ها

[1] James Agee
[2] Manny Farber
[3] Robert Warshow
[4] Jonathan Rosenbaum
[5] J. Hoberman
[6] Pauline Kael
[7] Jean Renoir
[8] F. R. Leavis
[9] D. H. Lawrence
[10] T. S. Eliot

[11] Howard Hawks
[12] John Ford
[13] Leo McCarey
[14] Alfred Hitchcock
[15] subtexts
[16] Michael Haneke
[17] Hou Hsiao-Hsien
[18] George Romero
[19] Night of the Living Dead
[20] repression
[21] Chicago
[22] Rob Marshall
[23] Citizen Kane
[24] Orson Welles
[25] Tabu
[26] F. W. Murnau
[27] Rio Bravo
[28] Make Way for Tomorrow
[29] Letter from an Unknown Woman
[30] Max Ophu¨ls
[31] Vertigo
[32] The Maltese Falcon
[33] John Huston
[34] Double Indemnity
[35] Billy Wilder
[36] The Big Sleep
[37] Out of the Past
[38] Jacques Tourneur
[39] Sight and Sound
[40] Sequence
[41] Gavin Lambert
[42] Karel Reisz
[43] Tony Richardson
[44] Lindsay Anderson
[45] Penelope Houston
[46] Andre´ Bazin
[47] Cahiers du Cine´ma
[48] Franc¸ois Truffaut
[49] The Evolution of Film Language
[50] The Evolution of the Western
[51] young turks
[52] Claude Chabrol
[53] Jean-Luc Godard
[54] Jacques Rivette
[55] Eric Rohmer
[56] Marcel Carne
[57] Julien Duvivier
[58] Rene´ Cle´ment
[59] Henri-Georges Clouzot
[60] Jean Delannoy
[61] tradition de qualite
[62] cine´ma de papa
[63] Robert Bresson
[64] Abel Gance
[65] Jacques Becker
[66] Jacques Tati
[67] Jean Cocteau
[68] Alexandre Astruc
[69] L'Ecran Franc¸ais
[70] L'Ecran Franc¸ais
[71] Peter Graham
[72] camera-stylo
[73] Roberto Rossellini
[74] Kenji Mizoguchi
[75] Ingrid Bergman
[76] Stromboli
[77] Europa 51
[78] Viaggio in Italia [Voyage to Italy]
[79] Carl Dreyer
[80] Red River
[81] The Thing from Another World
[82] Monkey Business
[83] Gentlemen Prefer Blondes
[84] Anthony Mann,
[85] Vincente Minnelli
[86] Nicholas Ray
[87] Otto Preminger
[88] Sam Fuller
[89] Budd Boetticher
[90] Movie
[91] Ian Cameron
[92] V. F. Perkins
[93] Mark Shivas
[94] Oxford Opinion
[95] Paul Mayersberg
[96] Michael Walker
[97] Richard Dyer
[98] Charles Barr
[99] Jim Hillier
[100] Douglas Pye
[101] Andrew Britton
[102] Film as Film
[103] Andrew Sarris
[104] Notes on the Auteur Theory
[105] The American Cinema
[106] Screen
[107] Alan Lovell
[108] Colin McArthur
[109] Roland Barthes
[110] Christian Metz
[111] Jacques Lacan
[112] Young Mr. Lincoln
[113] Signs and Meaning in the Cinema
[114] Peter Wollen

[115] Stephen Heath
[116] Touch of Evil
[117] Jeremy Bentham
[118] technologico-Benthamite world
[119] Utilitarianism
[120] Hard Times
[121] Dickens the Novelist
[122] Mythologies
[123] **s/z**
[124] Sarrasine
[125] Honore´ de Balzac
[126] Raymond Bellour
[127] Laura Mulvey
[128] Visual Pleasure and Narrative Cinema
[129] Gentlemen Prefer Blondes
[130] Notorious
[131] Tania Modleski
[132] The Women Who Knew Too Much
[133] Stanley Cavell
[134] William Rothman
[135] Pier Paolo Pasolini
[136] Arabian Nights

منابع

Barthes, Roland. Mythologies. Edited and translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

———. S/Z: An Essay. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

Bazin, Andre ´. What Is Cinema? Edited and translated by Hugh Gray. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1967–1971.

Graham, Peter, ed. The New Wave. Garden City, NY: Doubleday, and London: Secker and Warburg, 1968.

Heath, Stephen. ‘‘Film and System: Terms of Analysis.’’ Screen 16, nos. 1–2 (Spring/Summer 1975): 91–113.

Leavis, F. R. The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. New York: New York University Press, 1963.

Leavis, F. R., and Q. D. Leavis. Dickens, the Novelist. London: Chatto and Windus, 1970.

Metz, Christian. Film Language: A Semiotics of the Cinema. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

Modleski, Tania. The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory. New York and London: Methuen, 1988.

Mulvey, Laura. ‘‘Visual Pleasure and Narrative Cinema.’’ Screen 16, no. 3 (1975): 6–8. Reprinted in Visual and Other Pleasures. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Perkins, Victor. Film as Film: Understanding and Judging Movies. Baltimore: Penguin, 1972.

Sarris, Andrew. The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968. New York: Dutton, 1968. Revised ed., Chicago: University of Chicago Press, 1985.

———, ed. Interviews with Film Directors. New York: Discus, 1969.

Wollen, Peter. Signs and Meaning in the Cinema, revised ed.

Bloomington: Indiana University Press, and London: British Film Institute, 1972.

Wood, Robin. Hitchcock’s Films Revisited. New York: Columbia University Press, 198