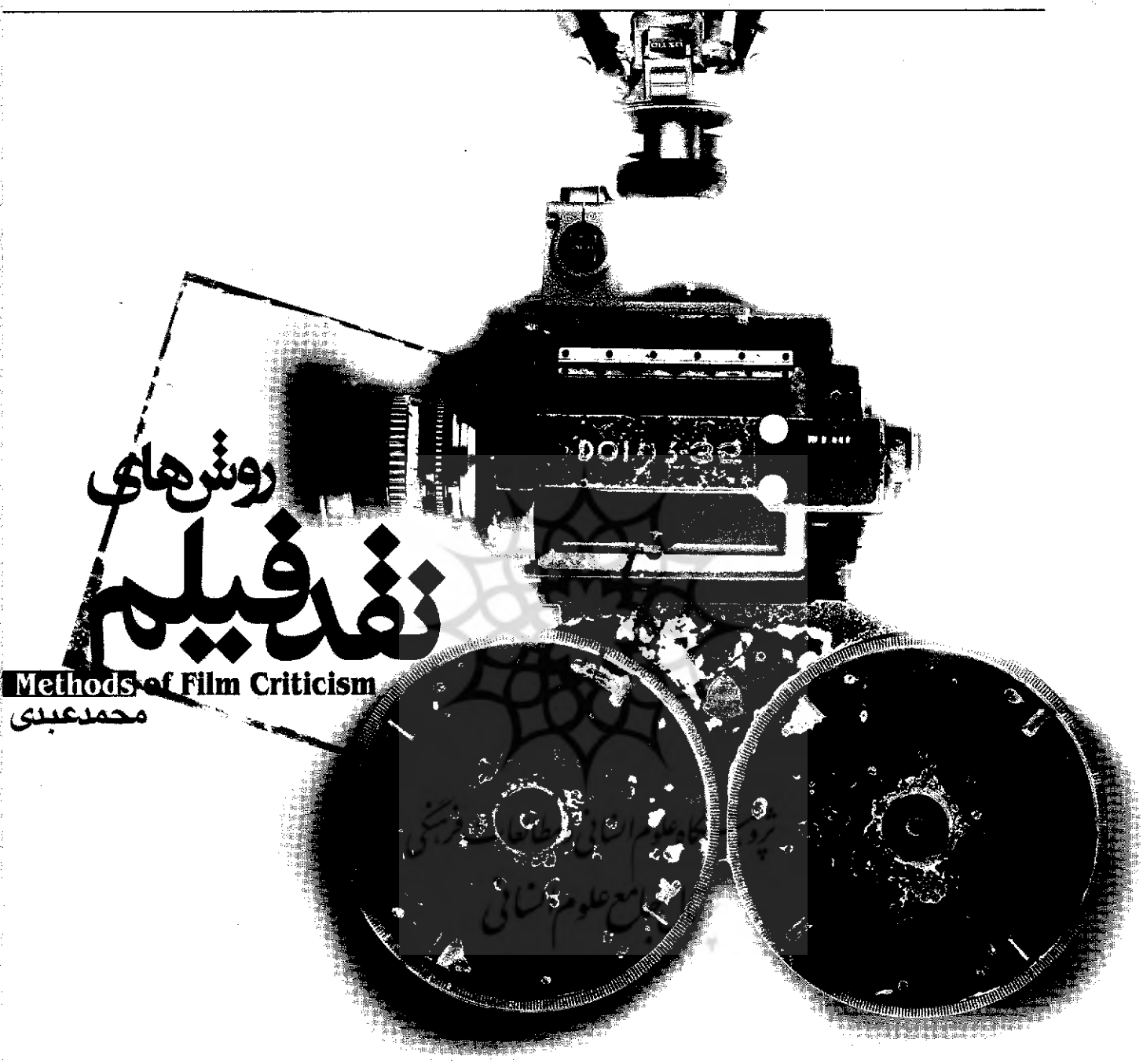


روش‌های نقد فیلم

Methods of Film Criticism

محمدعبدی

نفی تأثیر و ارزش منتقدان)، باید گفت که نقش نقد فیلم بر مسیر تاریخی این صدوچند سال عمر سینما بسیار پررنگ

است. به قول اوکتاپو پاز: «آن‌چه هنر مدرن را از هنر دوران‌های دیگر متمایز می‌کند، نقد است.» سینما هم هنر مدرنی است که به دلیل گستردگی امکانات و تنوع بیان، چشمگیرتر از بقیه به نظر می‌رسد. ویرجینیا وولف تعبیر زیبایی درباره‌ی سینما دارد: «اتفاق غریبی افتاده است... همه‌ی هنرهای دیگر برهنه به دنیا آمدند، امّا این یکی [سینما] جوان‌ترین آن‌ها، سر تا پا ملبس پا به دنیا گذاشته است. این هنر، پیش از این‌که حرفی برای گفتن داشته باشد، توانایی گفتن همه چیز را دارد. به این می‌ماند که قبیله‌ای بدوی به جای این که برای نواختن دو میله‌ی آهنی پیدا کند، ویولون‌ها، ساکسفون‌ها، فلوت‌ها، ترومپت‌ها و پیانوهای باشکوهی پراکنده بر کنار دریا می‌یافت و شروع می‌کرد با نیرو و نشاطی باورنکردنی به دمیدن و کوبیدن همزمان همه‌ی این‌ها، بدون این‌که حتی یک نت موسیقی بداند.» امّا شاید این منتقدان بودند که ثابت کردند فیلم‌سازان بزرگ نت موسیقی سینما را می‌دانند. اشاره‌ی وولف به توانایی و امکانات بیان سینما، شاید بیش از پیش ارزش و اهمیت نقد را آشکار می‌کند.

تحولات یکی، دو دهه‌ی اخیر در عرصه‌ی هنر که به‌ویژه در هنرهای تجسمی بر نفی هر نوع «معنا» اصرار داشت و همه چیز را به ناخودآگاه هنرمند و سلیقه‌ی شکل‌گرفته‌ی بیننده در طی سال‌ها موکول می‌کرد، بیش از پیش به نفی هر نوع نقد و تحلیل و تفسیر منجر شد. در جشنواره‌ی کن ۱۹۹۷، فیلم **عنصر پنجم** [به کارگردانی لوک بسون] به نقد کشیده شد و مورد عیب‌جویی قرار گرفت. بروس ویلیس، بازیگر فیلم، دست به ضدحمله زد: «شما منتقدان همگی دایناسور هستید؛ هیچ‌کس کم‌ترین توجهی به شما ندارد.» این جمله‌ی ویلیس جنجال زیادی به راه انداخت. در پایان همان سال، در جشنواره‌ی سن‌سباستین میزگردی تشکیل شد با عنوان «به منتقدان شلیک نکنید!» درک ملکوم و دیوید دنبی، دو تن از مشهورترین منتقدان معاصر که بیش‌تر به ساده‌نویسی شهره‌اند، خود معتقدند به نژادی تعلق دارند که در حال انقراض است. ولی منتقدان نسل قبل‌تر همچنان بر موضع‌های پیشین خود اصرار دارند و معتقدند نقد فیلم کاملاً زنده است. اندرو ساریس درباره‌ی تئوری مؤلف که در دهه‌ی ۱۹۶۰ بنیانش را بنا نهاد، معتقد است: «تئوری مؤلف هنوز زنده و سرحال است.» از سویی، منتقدان جدی آن دوره، ویکتور پرکینز و رابین وود که اکنون به تدریس تحلیل فیلم مشغول‌اند، همچنان به بررسی موشکافانه‌ی آثار پرارزش تاریخ سینما ادامه می‌دهند و گاه به نتایج حیرت‌انگیزی می‌رسند. پرکینز می‌گوید: «شاید تصور شود که من از فیلم توقع بیش از حد دارم و جزئیات حالت‌های مختلف آن را بیش از حد می‌کاوم. پاسخم به چنین ایرادی این است که تنها با بررسی دقیق جزئیات است که به کشف عمق هر دستاوردی نائل می‌شویم. همان که می‌تواند ما را به بیان شکوه شاهکارهای سینما برساند، ناچار کاستی‌های آثار کم‌ارزش را آشکار خواهد کرد. نقد و نقادی باید از ستایش دستاوردهای فیلم‌سازان بزرگ نیرو بگیرد. هدف این تلاش درک و بیان ظرافت و عمق شاهکارهای سینما است، ستایش از دقت هنرمندان برتر به جزئیات و در عین حال هوشیاری در نمایش آن. ارزیابی هر فیلمی نه به معنای رده‌بندی آن در سلسله مراتب شاهکارهای سینما است، نه به معنای بزرگ‌کردن چند فیلم به بهای قربانی کردن فیلم‌هایی دیگر؛ بلکه ارزیابی هر اثری به معنای تلاش برای درک ارزش آثار هنری و بیان این ادراک و شریک‌شدن در این ادراک است.»[۱]

نقد فیلم در واقع روایت یک منتقد از خودش است و زوایای مختلف تفکر و نوع نگاه و حتی زندگی او را برای خواننده روشن می‌کند

سوزان سانتاگ، یکی از بهترین منتقدان هنری سه دهه‌ی اخیر،[۲] معتقد است: «تفسیر، انتقام عقل از هنر است.» شاید به همین دلیل است که برخی از هنرمندان به نقد و تحلیل و تفسیر اعتقادی ندارند. بسیاری از بزرگ‌ترین سینماگران تاریخ نظیر آلفرد هیچکاک، جان فورد و هوارد هاکس در مصاحبه‌ها و اظهارنظراتشان از معناهایی که منتقدان از آثارشان بیرون می‌کشیدند، اظهار بی‌اطلاعی می‌کردند. منتقد جوانی در گفت‌وگویی با وینسنت مینه‌لی، که در اولین شماره‌ی مجله‌ی **ووی**، یکی از تأثیرگذارترین مجلات تاریخ سینما، چاپ شده، از این فیلم‌ساز برجسته‌ی هالیوودی درباره‌ی صحنه‌ای از فیلم **چهار سوار سرنوشت**

می پرسد: «چرا در این لحظه دوربین به بالا حرکت می کند؟» و در حالی که انتظار یک توضیح مفصل را درباره‌ی مفاهیم پنهان در این حرکت دوربین دارد، جواب می گیرد: «چون مرد به آسمان نگاه می کند!» برای مینه‌لی دلیل و اندیشه‌ی پرسیدن چنین سؤالی بسیار بی معنی بوده است و او با پاسخی چنین ساده درصدد بر آمده تا تئوری‌های بزرگ‌نمایانه‌ی منتقد جوان را درهم بریزد. در این مصاحبه، مینه‌لی قصد دارد نشان دهد که گاهی چه فاصله‌ی زیادی میان اندیشه‌ی کارگردان و استدلال‌های عقلی منتقدان وجود دارد. یان کامرون، یکی از مهم‌ترین منتقدان تاریخ سینما، در جواب می گوید: «عدم توافق کارگردان و منتقد بر سر یک مطلب به این معنی نیست که منتقدان در اشتباه‌اند، چون همیشه ارزش واقعی یک فیلم به خود فیلم بستگی دارد نه به مقاصد و منظورهای کارگردان.»[۳]

به یک پرسش و پاسخ دیگر توجه کنید: مایکل ولمینگتون و جرالد پری در یک گفت‌وگو با رابین وود، منتقد برجسته‌ی سینما، می پرسند: «زمانی که شما بحث انتقادی درباره‌ی یک کارگردان شهودی نظیر هاکس می کنید، چگونه از نسبت‌دادن معناهایی که هاکس هرگز متوجه آن‌ها نبوده است، دفاع می کنید؟» وود جواب می دهد: «این باخبربودن از یک چیز نامعین، همیشه مشکلی در تفسیر انتقادی است؛ خط مرز نامشخصی میان تعبیرکردن مسائل از روی فیلم یا استنباط آن‌ها از دل فیلم وجود دارد. فکر می کنم همان قضیه‌ی "چه چیز به‌عمد است و چیزی که نیست پس بی‌معنی است" باشد. راهی برای دانستن وجود ندارد. به هر جهت، مهم نیست. آدم باید علاقه‌مند باشد به شرح‌دادن آن چیزهایی که وجود دارد، یا گاه وجود ندارد یا عمدی نیست.»[۴]

امّا اصلاً نقد فیلم چیست؟ در یکی از معتبرترین فرهنگ لغات سینمایی، درباره‌ی نقد فیلم و شیوه‌های آن می خوانیم: «هر نوشته‌ای که به تحلیل و داوری فیلم بپردازد، در حالی که کار بررسی‌کننده فقط این است که فیلم تازه‌ای را وصف و درباره‌ی آن داوری کند، نقد فیلم کار جدی‌تر و دقیق‌تری است و بیش‌تر به درد کسانی می خورد که به سینما نگاهی جدی‌تر از سینماروهای معمولی دارند... نقد خوب معمولاً حاکی از تسلط بر تکوین تاریخی رسانه‌ی سینما است. هر اثر را در چارچوب مضامین و تکنیک‌های سنتی آن بررسی می کند و در ضمن روی کیفیات تازه‌ی آن انگشت می گذارد. چنین نقدی از آگاهی نسبت به اهمیت و معنای اثر در قالب ارزش‌ها و تجارب انسانی خبر می دهد، مضامین مطرح شده در فیلم را برای ما باز می کند و نشان می دهد که این مضامین چگونه با تکیه بر طرح قصه و شخصیت‌پردازی گسترش می یابند. ولی چنین مطالبی در ضمن به فیلم فقط به چشم اثری روایی یا دراماتیک نمی نگرد و با توجه به عناصر این رسانه، دوربین، نورپردازی، ترکیب‌بندی، تدوین و صدا می کوشد تا تحلیل دقیقی از فیلم به دست دهد. منتقد فیلم در ضمن سعی می کند تا از طریق برقراری ارتباط میان فیلم و حال‌وهوای اجتماعی و فرهنگی هر دوره، به تحلیل آن بپردازد. منتقد فیلم اثر را محصول زمان و مکانی خاص در نظر می گیرد و آن را از روی تأثیر اجتماعی و فرهنگی‌اش بر تماشاگر می فهمد. نقد فیلم گاه بر تأثیر احساسی و روانی فیلم بر تماشاگر تمرکز می کند و نشان می دهد که چگونه هر نما، صحنه یا سکانس فیلم یا تکنیک و محتوای آن بر تماشاگر اثر می گذارد. بعضی منتقدان به جنبه‌های تولیدی کار هم نظر دارند و آن را از نظر تأثیری که سرشت صنعتی سینما و ملاحظات مالی بر آن به جا گذاشته، ارزیابی می کنند. به طور کلی، منتقد فیلم باید به فیلم به عنوان یک کار مشترک که محصول تلاش کارگردان، فیلمنامه‌نویس، فیلمبردار و افراد دیگر است، نگاه کند و در ضمن از تأثیر میزان دانش، دیدگاه و حساسیت هر فیلم‌ساز آگاه باشد و فیلم را در چارچوب کلیه‌ی آثاری که او ساخته است، داوری کند. انواع مختلف آثار سینمایی (مستند، تجربی، نقاشی متحرک و غیره) دانش‌های خاصی را می طلبد که باید منتقد فیلم بر آن‌ها احاطه داشته باشد. هیچ منتقد فیلمی نمی تواند در یک مقاله به تمام جنبه‌های این کار که خلاصه‌ای از آن برشمرده شد، اشاره کند.»[۵]

هر یک از مواردی که در بالا به آن‌ها اشاره شد، خود یک روش نقدنویسی است که سال‌های سال مورد استفاده واقع شده است و هنوز هم کارکرد دارد. به هر یک از این شیوه‌ها جداگانه اشاره می کنم و برای هر یک نمونه‌ای از نقدی را که بر آن مبنا نوشته‌ام (یا بخشی از آن را) می آورم. مایلم خواننده با قیاس این نقدها که همه توسط یک نفر امّا

به روش‌های کاملاً متفاوت نوشته شده‌اند، به نقاط اشتراک آن‌ها و سرمنشأ دیدگاه یکسان آن‌ها برسد. از این جا به یک نکته‌ی بسیار مهم اشاره کنم که نقد فیلم در واقع روایت یک منتقد از خودش است و زوایای مختلف تفکر و نوع نگاه و حتی زندگی او را برای خواننده روشن می‌کند. رابین وود، یکی از مشهورترین منتقدان فیلم، معتقد است: «اگر شیوه‌ای دارم، به طور ساده کوششی تا حد امکان برای بازکردن خودم در مقابل یک فیلم است.»

نقد مبتنی بر نظریه‌ی مؤلف

شاید بتوان مهم‌ترین و تأثیرگذارترین تئوری در نقد فیلم را «نظریه‌ی مؤلف» دانست. اول بار منتقدی به نام الکساندر آستروک در مقاله‌ی «دوربین-فیلم» در سال ۱۹۴۸ این نظریه را مطرح کرد که دوربین چون قلمی است در دست فیلم‌ساز برای خلق فیلم و نه ارائه‌ی تصویری اندیشه‌های ازپیش طراحی شده‌ی فیلمنامه‌نویس. بعدها فرانسوآ تروفو در ۱۹۵۴ در مجله‌ی **کایه‌دو سینما** دیدگاه اصلی این تئوری را در قالب «خط‌مشی مؤلفان» مطرح کرد. همزمان، دیگر منتقدان جوان **کایه دو سینما** (مشهورترین مجله‌ی سینمایی تاریخ، نظیر ژان .لوک گدار، اریک رومر و کلود شابرول به گسترش این نظریه و نقد فیلم‌ها بر آن اساس همت گماردند و بعدتر اندرو ساریس، منتقد مشهور امریکایی، آن را در سال ۱۹۶۲ به امریکا برد و رسماً آن را تحت عنوان یک تئوری به نام خود به ثبت رساند. ساریس سه شرط را برای کارگردان مؤلف برشمرد: صلاحیت فنی، ارائه‌ی شخصیت از خلال فیلم و میزانسن و تنش میان شخصیت کارگردان و دست‌مایه‌اش.

مهم‌ترین دستاورد تئوری مؤلف را می‌توان در این خلاصه کرد که کارگردان را به عنوان صاحب ارزش‌های هنری فیلم در نظر گرفت و این به کشف بخشی از مهم‌ترین فیلم‌سازان تاریخ سینما انجامید. سه تن از بزرگ‌ترین فیلم‌سازان تاریخ سینما یعنی هیچکاک، هاکس و فورد و شماری از دیگر بزرگان هالیوودی - از

نیکلاس ری تا بادبوتیکر، از وینسنت مینه‌لی تا ساموئل فولر -از کشف‌های مهم این تئوری‌اند.

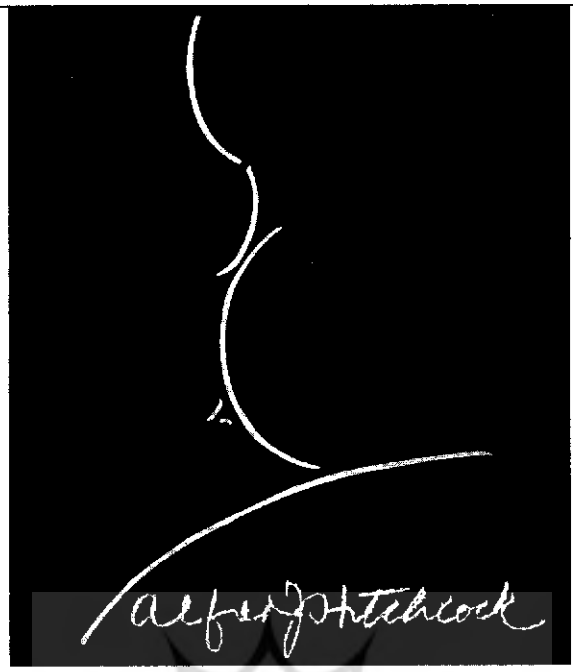
مهم‌ترین دستاورد تئوری مؤلف را می‌توان در این خلاصه کرد که کارگردان را به عنوان صاحب ارزش‌های هنری فیلم در نظر گرفت و این به کشف بخشی از مهم‌ترین فیلم‌سازان تاریخ سینما انجامید

نکته‌ای که تئوری مؤلف بر آن تأکید داشت و نکته‌ی بسیار مهمی هم بود، مسئله‌ی دنیاها و افکار فیلم‌ساز به عنوان مهم‌ترین ضلع هر فیلم بود. تئوری مؤلف به درستی بر این نکته تأکید داشت که تصاویر و خلق میزانسن ابزار کار و مهم‌ترین وجه هنر سینما است. در نتیجه، کارگردان به عنوان خالق این تصاویر، مجموعه‌ای از ایده‌ها و دنیاهای خاص مربوط به خودش را به تصویر می‌کشد. در نتیجه‌ی این طرز تلقی است که ناخودآگاه هنرمند هم بس مهم می‌شود و به مانند هر نوع هنرمند دیگر در سایر رشته‌های هنری، کارگردان هم با مجموعه‌ای از خودآگاه و ناخودآگاهش به خلق چیزی می‌پردازد که در صورت وجود غریزه و استعداد و سواد و دانش به روشنی قابل بررسی است. به همین دلیل، منتقد تئوری مؤلف به کاوش در دنیاها و افکار فیلم‌ساز می‌پردازد و سعی دارد مایه‌های مشترک را در آثار او بیابد. منتقد تئوری مؤلف مجموعه‌ای از فیلم‌های یک فیلم‌ساز را در کنار هم می‌بیند و به مسائل مشترک مطرح شده در آن‌ها توجه نشان می‌دهد و از این طریق به مضمون‌های موردعلاقه فیلم‌ساز می‌رسد. از سویی دیگر، به چگونگی پرداخت آن‌ها در آثار مختلف می‌پردازد. برای منتقدان تئوری مؤلف، این «چگونگی» گاه بر خود مضمون‌ها برتری می‌یابد. به همین دلیل است که شعار منتقدان مؤلف بر این نکته‌ی اساسی استوار است که «چه گفتن چندان مهم نیست، چگونه گفتن است که مهم است.»

این روش نقد فیلم قطعاً در کاوش زوایای مختلف ذهن فیلم‌ساز بسیار مفید است و می‌تواند دنیاها و افکار یک فیلم‌ساز را برای تماشاگرش توضیح دهد و در نتیجه به درک معتبر و عمیق‌تر تماشاگر از فیلم منجر شود. منتقد

مخمصه، (۱۹۹۵)، مایکل مان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تئوری مؤلف برای درک معتبر و عمیق‌تر تماشاگر از مثلاً فیلم‌های هیچکاک به مایه‌های مشترک آثار او چنین اشاره می‌کند:

۱ـ استحاله‌ی شخصیت و خودشناسی. شخصیت‌های هیچکاک ضعف و وسوسه‌ای دارند که با پیگیری آن به بحران می‌رسندو سرانجام خودشناسی‌شان کامل می‌شود. این مایه‌ی مهم را می‌توان در بسیاری از آثار هیچکاک پی گرفت. درنتیجه‌ی توجه به این مضمون، درک فیلم‌هایی چون **مارنی**، **طلسم شده** یا **سرگیجه** کاملاً آسان‌تر می‌شود.

۲ ـ زوج یا رابطه‌ی عشقی. در نگاه تلخ و تیره‌ی هیچکاک به دنیا، تنها روزنه‌ی امید، عشق و رابطه‌ی عشقی است. با این رویکرد می‌توان دید که در اغلب آثارش چطور مایه‌ی عشق به درمان شخصیت و خودشناسی او کمک می‌کند. در **مارنی**، خودشناسی مارنی تنها با کمک شوهرش مارک میسر می‌شود. در **شمال از شمال غربی**، شخصیت اصلی تنها به یاری رابطه‌ی عشقی می‌تواند هویتش را اثبات کند. در **مردی که زیاد می‌دانست** (هر دو نسخه‌ی امریکایی و انگلیسی) زن و شوهر به کمک هم موفق می‌شوند از خطر نجات یابند. در **پنجره‌ی عقبی**، شخصیت اصلی با کمک نامزدش بر مشکلات غلبه می‌کند و...

۳ ـ زیرسؤال بردن قوانین و نظم بشری. برای هیچکاک قوانین و نظمی که بشر برای خود تدارک دیده است، مضحک جلوه می‌کند. در ابتدای فیلم **پرندگان**، در فروشگاه پرنده‌فروشی، پرنده‌های مختلفی در قفس‌اند و به ظاهر نظم، یعنی همان نظم پوچ ساخته‌ی دست بشر، برقرار است؛ ولی آیا جای واقعی پرنده‌ها در قفس است؟ یا در **شمال از شمال غربی**، قتل در جایی رخ می‌دهد که سمبل نظام بشری است: سازمان ملل متحد!

این فقط اشاره‌ی مختصری بود به سه مایه‌ی مهم فیلم‌های هیچکاک، ولی به راحتی می‌توان به ده‌ها مورد دیگر اشاره کرد و درباره‌ی هر یک هم ده‌ها صفحه نوشت و مهم‌تر آن‌که به چگونگی پرداخت سینمایی این مضامین پرداخت. برای مثال، تنها به یک نمونه از این «چگونگی» و آمیخته‌بودن فرم و محتوا اشاره می‌کنم:

هیچکاک به شدت جبرگرا است و نگاه تلخ و بدبینانه‌ای به زندگی دارد. این را به راحتی می‌توان از خلال فیلم‌های او، از جمله شاهکارش **سرگیجه** دریافت. در راستای این نوع طرز تلقی، می‌توان به یک مثال کوچک در فیلم **روانی** قناعت کرد. تمام فیلم بر مبنای کمپوزیسیون روبه‌پائین، یعنی رو به قعر و سیاهی و تباهی ساخته شده است. مثلاً نگاه کنید که در صحنه‌ی قتل، همه‌ی حرکت‌ها (آب دوش، بدن ماریون، پرده‌ای که می‌افتد، آبی که به چاه می‌رود و...) رو به پائین یعنی رو به سیاهی و تباهی دارند و اولین حرکت خلاف کمپوزیسیون تصاویر فیلم، در انتهای آن صورت می‌گیرد که یک اتومبیل را (که پیش‌تر به باتلاق فرو رفته بود: حرکت به سوی قعر) از داخل باتلاق بیرون می‌آورند.

به گمان برخی، پس از طی چند دهه، اکنون از اعتبار اولیه‌اش کاسته شده است؛ امّا همین چندسال پیش بود که جناب اندرو ساریس - که بی‌شک تئوری مؤلف مدیون او است و هم او بود که این نظریه را در دهه‌ی ۱۹۶۰ شکل داد و بنا نهاد - با اطمینان تمام اعلام کرد که تئوری مؤلف هنوز زنده و سرحال است. اصرار ساریس بر زنده‌بودن تئوری مؤلف از پس این همه سال تعجب بسیاری را برانگیخت، زیرا انواع نظریه‌های مخالف تئوری مؤلف در این سال‌ها قد برافراشتند و تا حدی هم موفق بودند (از تأکید بر فیلم‌نامه‌نویسان در تئوری‌های ریچارد کورلیس تا برجسته‌کردن نقش ژانر در فیلم‌های هالیوودی توسط ریموند دورگنات و دیگران). ولی نکته‌ی مهم‌تر این بود که

هالیوود طی سه دهه‌ی اخیر هر چه بیش‌تر و بیش‌تر به سمت صنعتی‌شدن پیش رفت، و در نتیجه امکان پرورش ذوق شخصی فیلم‌سازان، ظاهراً روزبه‌روز کم‌تر شد. بر اساس این فرض، هالیوود بیش از هر زمان دیگری به تکرار یک رشته فرمول دست زده است؛ فرمول‌هایی که از یک سینمای کاملاً صنعتی نشأت می‌گیرد و بیش و بیش از هر چیز به گیشه و مخاطب نظر دارد. در نتیجه‌ی این نوع نگاه، با پدیده‌ی دنباله‌های متعدد برای یک فیلم روبه‌رو هستیم. جز این، کار مشترک چندین فیلمنامه‌نویس بر روی یک متن و از همه مهم‌تر نقش فن‌آوری و جلوه‌های ویژه بر سینمای امروز غیرقابل‌انکار است. بسیاری از فیلم‌های مطرح سه دهه‌ی اخیر، به‌ویژه در ژانر علمی ـ تخیلی غالباً با تمهیدات آزمایشگاهی به شکل نهایی خود رسیده‌اند. یعنی عملاً از دوره‌ی **جنگ ستارگان** (جورج لوکاس، ۱۹۷۷) تا به امروز، جلوه‌های ویژه بخش مهمی از پرفروش‌ترین فیلم‌های این سال‌ها را دربرگرفته است. همین جورج لوکاس نمونه‌ای مشخص برای بحث ما است: او در ۱۹۷۷ اولین قسمت **جنگ ستارگان** را خود کارگردانی می‌کند و به موفقیت قابل‌توجهی می‌رسد. نقش فن‌آوری در این فیلم به قدری مهم می‌نماید که نقش کارگردان را به‌شدت تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، تا آن جا که لوکاس دو قسمت بعدی را فقط تهیه می‌کند و کارگردانی را به کسان دیگری می‌سپارد. می‌رسیم به سال‌های اخیر که تب **جنگ ستارگان** باز بالا می‌گیرد و لوکاس سه‌گانه‌ی تازه‌ای را آغاز می‌کند که دو قسمت آن به کارگردانی خود لوکاس ساخته می‌شود، امّا هیچ‌کدام نکته‌ی تازه‌ای ندارند و هر دو به بازی‌های کودکانه شبیه‌اند. تمام مفاهیم جدی‌تر فیلم اول (۱۹۷۷)، مثل جنبه‌ی اسطوره‌ای آن، این جا بسیار کم‌رنگ شده و این فیلم‌ها شاید به سبب نوع سینمای غالب امروز، کاملاً از هر نوع مفهوم فرامتنی تهی گشته‌اند؛ ضمن این که این بار برخلاف فیلم اول، فیلم‌نامه و شخصیت‌پردازی ظاهراً بی‌ارزش‌ترین چیز ممکن‌اند و فقط و فقط باید شاهد هنرنمایی سازندگان در بخش جلوه‌های ویژه باشیم. نتیجه این که بین این دو قسمت تازه که توسط خود لوکاس ساخته شده‌اند و دو قسمت کارگردانی‌شده توسط دیگران در دهه‌ی ۱۹۸۰، مشکل بتوان تمایزی قائل شد. هر چهار فیلم به‌شدت رو و سطحی‌اند و جملگی بر مبنای تکیه بر جلوه‌های ویژه ساخته شده‌اند و هیچ نگاه جدی‌ای را در پس و پشت آن‌ها نمی‌توان جست‌وجو کرد.

یک فیلم‌ساز ـ و اصلاً هر نوع هنرمند ـ تنها وقتی قابل‌اعتنا است که صاحب دیدگاه و جهان‌بینی خاص خود باشد

امّا لوکاس نمونه‌ای کامل از فیلم‌سازی است که صاحب جهان‌بینی و دیدگاه خاص نیست. او در نهایت یک تکنیسین است که گاه می‌تواند به یاری یک فیلم‌نامه‌ی خوب و همکاران تأثیرگذار، فیلم خوبی بسازد (مثل قسمت اول **جنگ ستارگان** در سال ۱۹۷۷). فیلم‌سازانی از نوع لوکاس در هالیوود به‌خصوص طی سه دهه‌ی اخیر بسیار بوده و اصلاً بدنه‌ی اصلی سینمای هالیوود را تشکیل داده‌اند. به‌راحتی، می‌توان نام یکی از آن‌ها را از روی یک فیلم برداشت و نام کارگردان ناشناس یا شناخته‌شده‌ی دیگری از این دست را به جای آن گذاشت؛ بی آن‌که در مفاهیم تفاوتی ایجاد شود.

ولی یک فیلم‌ساز ـ و اصلاً هر نوع هنرمند ـ تنها وقتی قابل‌اعتنا است که صاحب دیدگاه و جهان‌بینی خاص خود باشد. یعنی فیلم‌ساز هر چقدر هم که به تکنیک مسلط باشد، اگر به مدد تماشای فیلم و مطالعه‌ی جدی در زمینه‌های هنر، روان‌شناسی، فلسفه و از همه مهم‌تر تبیین و نتیجه‌گیری دقیق شخصی از آن‌ها، به یک نگاه ویژه نسبت به زندگی، انسان و جهان نرسیده باشد، تمام تسلط او بر تکنیک یا همه‌ی تحصیلات دانشگاهی‌اش هیچ ارزشی نخواهد داشت.

سینما وقتی زنده است که یک سینماگر صاحب دیدگاه پشت دوربین قرار گرفته باشد. در نتیجه، تئوری مؤلف ـ در شکل اصولی و نه شکل افراطی ـ به قول ساریس، همچنان زنده و سرحال است و مهم‌تر این که هنوز حتی در دل هالیوود، فیلم‌سازان متفکر و صاحب‌دیدگاهی به فعالیت مشغول‌اند. یکی از این فیلم‌سازان ادرین لین است که معمولاً دست‌کم گرفته شده، ولی نمونه‌ای ناب از یک سینماگر مؤلف است. در مطلب زیر به مؤلفه‌های تکرارشونده‌ی آثار لین اشاره شده است:

مایه‌ی اصلی فیلم های لین روان‌شناسی بشر معاصر است. همه‌ی آثار او بر این محور بنا شده‌اند. از این رو، داستان در فیلم های او هیچ اهمیتی ندارد و قصه بهانه‌ای بیش نیست تا در خلال آن، به بررسی و کندوکاوی در اعماق شخصیت انسان معاصر پرداخته شود. فیلم های او یا داستان سرراستی ندارند (**نه‌ونیم هفته** و **نزدیان جیکوب**) یا اگر دارند (**جذابیت مرگبار** و **پیشنهاد بی شرمانه**) فاقد هر گونه اهمیتی است (هر چند برخی به خاطر ظواهر جذاب داستان این دو فیلم، آن‌ها را ملودرام هایی معمولی ارزیابی می کنند).

«رابطه» مهم‌ترین مسئله‌ی ادرین لین است. در مهم‌ترین فیلم های او شاهد ایجاد یک رابطه، شکل گیری آن و سپس قطعش هستیم (رابطه‌ی مایکل داگلاس و گلن کلوز در **جذابیت مرگبار**، میکی رورک و کیم بیسینگر در **نه‌ونیم هفته**، رابرت ردفورد با دمی مور در **پیشنهاد بی شرمانه** و جرمی آیرونز با لولیتا در **لولیتا**). این روابط زندگی شخصیت ها را به‌کل تحت‌تأثیر قرار می دهند و منشأ تغییر و تحولاتی در آن می شوند. در سه مورد از آن‌ها (**جذابیت مرگبار**، **پیشنهاد بی شرمانه** و **لولیتا**) پس از قطع رابطه، شخصیت های اصلی

صاحب رابطه‌ی جدیدی می شوند. در **نه‌ونیم هفته**، در پایان، هر دو شخصیت کاملاً دگرگون شده، صاحب جهان‌بینی دیگری شده‌اند. رابطه‌ی آن دو تکامل یافته است، امّا دیگر امکان ادامه‌ی آن وجود ندارد، چرا که عصر و جامعه‌ای که در آن زندگی می کنند به آن‌ها این اجازه را نمی دهد و آن‌ها نه‌تنها نه‌ونیم هفته می توانند با هم باشند؛ هر چند هر دو هنوز عاشق یکدیگرند (مرد به در نگاه می کند و منتظر است که زن برگردد و زن با چشمانی گریان به عقب نگاه می کند تا شاید مرد به دنبال او بیاید). ادرین لین امکان ادامه‌ی رابطه در جامعه‌ی مدرن فعلی را منتفی می داند. در **جذابیت مرگبار**، **پیشنهاد بی شرمانه** و **بی وفا** هر چند زندگی زوج‌ها از هم نمی پاشد، امّا با فضایی که در طول فیلم شاهد آن هستیم، آیا امکان رابطه وجود دارد و خطر دیگری در کمین نیست؟ لین در **نردبان جیکوب**، حتی امکان ایجاد رابطه با دنیای اطراف را هم زیر سؤال می برد. شخصیت اصلی این فیلم از ایجاد هر گونه ارتباطی عاجز است و این باعث ایجاد توهمات بی شمار و یادآوری خاطرات تلخ گذشته می شود. (یک پیشگویی تلخ و بدبینانه از سرنوشت بشر آینده؟)

شخصیت‌های فیلم‌های لین نمادی از کل شخصیت‌های جامعه هستند. در ابتدای **نه‌ونیم هفته**، تصویری از مردم در حال رفت‌وآمد در خیابان را می‌بینیم که کسی در میان جمعیت قابل تشخیص نیست. بعد رفته‌رفته متوجه کیم بیسینگر می شویم که رو به دوربین در میان جمعیت در حال حرکت است. در پایان فیلم، عکس همین حرکت را داریم: باز جمعیت زیادی در حال رفت‌وآمد هستند و کسی مشخص نیست. بعد کم کم کیم بیسینگر را میان آن‌ها می‌بینیم که این بار پشت به دوربین در حال دور شدن است. کیم بیسینگر یا یک نفر دیگر از این جمعیت، هیچ فرقی نمی کند. او تنها نمادی از یک زن امروزی در جامعه‌ی مدرن امریکا است. زوج فیلم‌های **جذابیت مرگبار**، **پیشنهاد بی شرمانه** و **بی وفا** هم باز نمونه‌ای تیپیک از زوج‌های جامعه‌ی امروزی امریکا محسوب می شوند (چه بسیار خطراتی که در جامعه‌ی مدرن امروزی، خانواده‌ها را تهدید می کند!) وجه اصلی این سه فیلم پرداختن به خطراتی است که موجب گسیختگی خانواده می شود. در این سه فیلم که به‌شدت به هم ارتباط دارند، به طرز حساب شده‌ای جای

پرندگان، (۱۹۶۳)، **هیچکاک**

زن و مرد عوض می شود.

نقد ساختارگرایانه

روش دیگر نقد فیلم که در سال‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ بسیار پا گرفت، نقد ساختارگرایانه بود. اصطلاح «ساختارگرایی» (structuralism) با درجات دقت متفاوت برای اشاره به تعدادی از فعالیت‌های نقادانه و علمی که مسلط بر فرهنگ مدرن است، به کار می رود. در ساده ترین تعریف، ساختارگرایی بررسی روابط متقابل بخش‌های ساختمان‌های معین است که می تواند جمله‌ها، آثار هنری یا فرهنگ‌ها باشد. ساختارگرایان برای تعیین روش‌هایی تلاش می کنند که در آن‌ها نمودهای سطحی پدیده‌هایی مثل گفتار، لباس و رمزهای خویشاوندی با الگوهای اساسی گسترده تر زبان شناسی، رفتار روانی و اجتماعی ارتباط دارد. بنابراین، ساختارگرایی هم در مسیری افقی برای توصیف پدیده‌ها به همان شکلی که در زمان و مکان وجود دارند و هم در مسیری عمودی برای نمایش چگونگی پیوند پدیده‌ها با دیگر عناصر در نظام‌های با رابطه‌ی متقابل، پیش می رود. نوئل برچ، یکی از منتقدان معروف ساختارگرا، معتقد است که هر رابطه‌ی ساختاری معین را که میان عناصر فیلم وجود دارد، می توان بر حسب اصطلاحات دیالکتیکی ارزیابی کرد. در واقع، او «ساختار» و «منطق دیالکتیک» را مساوی می داند: «زیرا به نظر می آید که ساختارها تقریباً همیشه به شکلی دیالکتیکی پدید می آیند؛ یعنی یک ساختار لزوماً درون یک شاخص ظاهر می شود که با یک یا چند جفت قطب که به‌وضوح ترسیم شده تعریف می شود.» مفهوم «ساختار» نه تنها به پیوندهای سنتی ارگانیکی، بلکه به هر عنصری اطلاق می شود: «هنگامی که یک شاخص بنا بر اصولی از توالی که برای تماشاگران در تئاتر یا شاید تنها برای فیلم‌ساز در پشت میز تدوینش نمایان است، ظاهر می شود، یک ساخت وجود دارد.» میزان شاخص‌های یک فیلم به اندازه‌ی عناصر آن شامل همه چیز از نورپردازی گرفته تا جابه‌جا کردن زمان است.

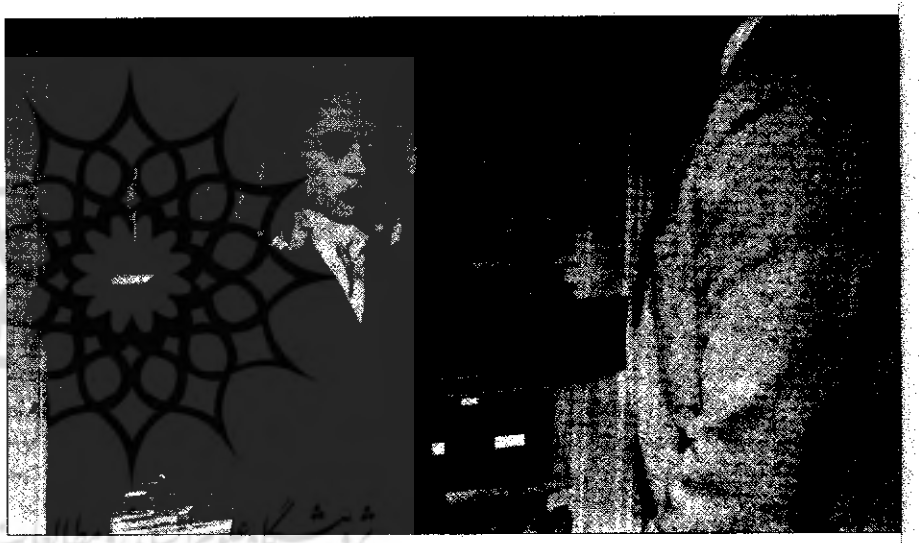
بررسی معناشناسانه‌ی یک فیلم در نقد ساختارگرایانه در دو سطح انجام می شود: یکی در تحلیل تمام چیزهایی که رمزهای دلالت کننده از نظر معنای روان کاوانه، جامعه شناسانه، فرهنگی و زیبایی شناسانه مجسم می کند، و یکی هم در بررسی سبک سینمایی که رمزها با آن به ما عرضه شده است. از نظر کریستین متز، یکی از معروف‌ترین منتقدان ساختارگرا، از نظر تاریخی، همه‌ی «روش‌های دلالت کننده‌ی خاص» سینما تا ۱۹۱۵ وضع یا تدوین شده بود. در نتیجه، معناشناس می تواند به وجوهی از زبان سینمایی اشاره کند مثل حرکت‌های دوربین، نوردهی‌های مضاعف، جلوه‌های اپتیکی، دیزالوها، فیلم‌ها، چرخش‌های افقی، نماهای درشت، نماهای تعاقبی، مونتاژ موازی و متناوب و می تواند ملاحظات ناهمزمان یا تحولی از این نوع را مطرح کند. یعنی نشانه شناس می تواند این روش‌ها را مورد بحث قرار داده، یک فیلم یا گروهی از فیلم‌ها را تحلیل کند تا بفهمد که این وجوه زبان سینمایی چگونه برای عرضه‌ی «حکایت» (اصطلاح متز برای حاصل جمع همه‌ی عناصر داستانی یا «معنی صریح یک فیلم») به کار می رود.

ساختارگرایی هم در مسیری افقی برای توصیف پدیده‌ها به همان شکلی که در زمان و مکان وجود دارند و هم در مسیری عمودی برای نمایش چگونگی پیوند پدیده‌ها با دیگر عناصر در نظام‌های با رابطه‌ی متقابل، پیش می‌رود

در اساس، نشانه شناس به کشف ماهیت تصویر به عنوان نشانه و روشی که تصاویر در یک داستان به عنوان کل منظم می شود، می پردازد. برای درک دیدگاه متز، بحث او را در مورد صحنه‌ی مشترکی در فیلم‌های گانگستری بسنجید که تصویر عرضه‌شده در آن، محوطه‌ی آب‌نمایی در شب، با مناظری مثل بارانداز، پیاده‌روهای خیس و غیره را نشان می دهد. با استفاده از الگویی که رولان بارت مطرح می کند، متز پیشنهاد می کند که در این جا تصویر بالفعلی که می بینیم (ماده‌ی موجود بر روی پرده) «دال» معنی صریح در نظر گرفته شود و «مدلول» یا معنای تصویر می تواند صحنه‌ی (تاریک، بارانداز‌های متروک، با توده‌ی صندوق‌ها و جرثقیل‌های برافراشته و...) عرضه شده باشد. محصول این رابطه‌ی دال/ مدلول، یک «نشانه» است. اینک این نشانه

به نوبه‌ی خود به «دال یک رابطه‌ی معنی ضمنی» بدل می‌شود؛ بدین معنی که تصویر و معنی صریح آن (بارانداز‌ها و توده‌ی صندوق که به طریق خاص عرضه شده است) «دال» معنی ضمنی را تشکیل می‌دهد که به عنوان مدلول آن، تأثیری از اضطراب و سختی را دارد. به عبارت دیگر، او فرآیندی دومرحله‌ای را طرح می‌کند که تماشاگران در خلال تماشا طی می‌کنند: اول، استنباط تصویر به خاطر محتوای معنی صریح آن، و سپس، ملاحظه‌ی این که تصویر با معنی ضمنی به چه چیزی اشاره می‌کند.۶

بحث ساختارگرایی بحث پیچیده‌ای است که به راحتی نمی‌توان خلاصه‌ای از آن را عرضه کرد؛ ولی به هر حال مهم‌ترین نکته در این نوع نقد این است که منتقد برای نقد یک فیلم فقط به جزءجزء ساختار فیلم رجوع می‌کند و معمولاً هر صحنه را بر اساس ویژگی‌های به کارگرفته شده در تکنیک (شامل حرکات دوربین، نور، صدا، قطع تصویر به تصویر بعدی و...) تحلیل می‌کند. این شیوه‌ی تحلیل خیلی تخصصی به نظر می‌رسد و بیش‌تر به کار دانشجویان فیلم‌سازی می‌خورد تا در نمونه‌های خوب تاریخ سینما به نشانه‌های هر صحنه و کارکرد آن دقت کنند و فیلم‌سازی را یاد بگیرند. در نتیجه، این نوع تحلیل هم معمولاً بسیار مفصل است و هم در نشریات خیلی خاص به چاپ می‌رسد. این جا به نمونه‌ای کوچک از چنین نقدی که به برخی نشانه‌ها و کارکرد آن‌ها در فیلم **شوکران** (بهروز افخمی) اشاره دارد، بسنده می‌کنیم:



روانی، (۱۹۶۰) ، هیچکاک

«فیلم از جاده‌ای می‌آغازد و بر همان جاده ختم می‌شود؛ جاده‌ای که اصلی‌ترین و کلیدی‌ترین بن‌مایه (موتیف) فیلم است (و البته می‌تواند تعبیر گسترده‌تری داشته باشد: زندگی با همه‌ی چالش‌هایش). مهم‌ترین اتفاقات فیلم (تصادف مهندس - بهانه‌ای برای آغاز ماجرا و مرگ سیما؛ نقطه‌ی پایانی اثر) در همین جاده اتفاق می‌افتند - ضمن این که تمام اوج و فرودهای قصه به‌نوعی با همین جاده ارتباط دارند. در شروع فیلم، چراغ راهنمای عوارضی تهران که زرد چشمک‌زن است، اعلام خطری است برای محمود و بعدتر می‌بینیم که او چطور پشت چراغ سبز خوابش می‌برد و چطور از چراغ قرمز می‌گذرد. باز به طور مرتب، خط‌های میان جاده یا خیابان، فاصله‌ای را بین او و سیما یادآور می‌شود (نگاه کنید به صحنه‌ای که محمود و سیما بعد از بیرون آمدن از کنسرت گیتار در خیابان قدم می‌زنند و خط سفید خیابان بین آن‌ها فاصله انداخته است و اصلاً صحنه‌ی پایانی فیلم که سیما در یک سو و محمود و همسرش در سوی دیگر جاده در حرکت‌اند و میان آن‌ها در بزرگراه حائلی است که بینشان جدایی می‌افکند؛ یکی می‌خندد و دیگری می‌گرید، و هر برخوردی محکوم به شکست است و ردشدن محمود از حائل برای تماشای صحنه‌ی تصادف چاره‌ای جز بهت و حیرت او و بازگشت به حیطه‌ی خودش ندارد). جز این، اتومبیل یک نقش کلیدی در ماجرای فیلم می‌یابد: برای شروع تغییر یک زندگی و یک تصادف و بعدتر یک مرگ. خرید اتومبیل آغاز ماجرا را رقم می‌زند و اصلاً قصه از جایی شروع می‌شود که محمود زنی را پشت فرمان یک اتومبیل نو می‌بیند (و بعد می‌بینیم که زن پشت فرمان هم معنای کنایی می‌یابد؛ محمود هم اتومبیل نو می‌خواهد، هم همسر تازه).

جز این، موبایل و به طور کلی تلفن (به عنوان ابزاری مدرن که بعد به آن خواهیم پرداخت) بن‌مایه‌ی دیگری می‌شود برای تمام ارتباط‌ها و وقایع مهم فیلم. اولین حضور سیما زمانی است که محمود با همسرش تلفنی صحبت

می کند و اولین تلفنی که به محمود می شود، تهدیدی است از سوی گرجی (که تلنگری است به زندگی آرام محمود که بعدتر با تهدید زندگی او از سوی سیما معادل پیدا می کند؛ و در جایی هم محمود منتظر سیما در پشت خط تلفن است، امّا گرجی آن سوی خط است و اصلاً این که اعتیاد گرجی حلقه‌ی رابط دیگری است با سیما و پدر معتاد او). تهدید زندگی سیما هم اول بار تلفنی صورت می گیرد (زمانی که محمود اعلام می کند که به سراغ پدر او خواهد رفت که در این صحنه هر دو بن مایه حضور دارند: جاده و تلفن). باز محمود قضیه‌ی جدایی را بر روی پیغام گیر تلفن ضبط می کند و همین پیغام گیر است که به او خبر می دهد که سیما زنده است و خودکشی نکرده. از سوی دیگر، موبایل وسیله‌ای می شود برای هر نوع ارتباط محمود با هر دو زن (سیما: «تلفن رو خانم تون تهیه کرده که هر دقیقه بتونه شما رو پیدا کنه!») و بدین شکل، وقتی اول بار سیما موبایل را با خودش می برد با معنای گسترده‌تری روبه‌رو هستیم. آغاز سردشدن روابط محمود و سیما هم مساوی است با زمانی که پشت خط موبایل صدایی نیست جز: «مشترک مورد نظر در دسترس نیست.» یا توجه کنید به بن مایه‌ی «در» و ارتباط گاه حیرت‌انگیز باز و بسته شدن درها که چه وقت و توسط چه کسی باز می شوند، چه موقع باز می مانند و چه موقع بسته می شوند. برای مثال، اولین دری که سیما باز می کند، در آمانسوری است که محمود سوار آن می شود و اولین شب ازدواج، سیما در را باز می گذارد که محمود ببندد. یا چطور بعدتر درهای خانه‌ی دکتر به طرز اغراق آمیزی باز مانده‌اند تا محمود از پی سیما وارد خانه شود. آخرین بار، دری که در فیلم بسته می شود، در اتومبیل محمود است، پس از تصادف: نوعی وداع: دری را که سیما اول فیلم برای او باز کرد، حالا خودش می بندد.

شمائی از صحنه فیلم

نقد اجتماعی و ایدئولوژیک

در دهه‌ی ۱۹۷۰، با پررنگ‌شدن جنبش چپ، منتقدانی که غالباً به رسم روشنفکرانه‌ی روز تمایلاتی به مارکسیسم داشتند، نظریه‌های مؤلف و ساختارگرایی را برای ارزیابی یک فیلم کافی ندانستند و سعی کردند فیلم‌ها را بر مبنای ایدئولوژی نقد کنند و برای عناصر فرامتنی و تأثیر اجتماعی فیلم اصلی‌ترین اهمیت را قائل شوند. در نتیجه، شمار زیادی نقد بر اساس چارچوب‌های ایدئولوژیک شناخته‌شده نوشته شد که غالباً نوعی ارزش گذاری را نیز به همراه داشت. امّا در نمونه‌های برتر که کم‌تر مغرضانه بودند، نوعی تحلیل اجتماعی قابل اعتنا دیده شد. رابین وود، منتقد مشهوری که با ترکیبی از نقد تئوری مؤلف و ساختارگرایی به نوعی نظریه‌ی شخصی رسیده و شماری از بهترین نقدهای تاریخ سینما را نوشته بود، ناگهان دوران نقدنویسی‌اش را در دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ دوره‌ی «جاهلیت مقصرانه» نامید و آن را دورانی دانست که در قبال مفاهیم ایدئولوژی و موضع سیاسی کاملاً معصوم بوده است. در نتیجه، از اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد، به نقد ایدئولوژیک فیلم‌ها پرداخت و آن‌ها را در قالب‌های مارکسیسم و فمینیسم نقد کرد.

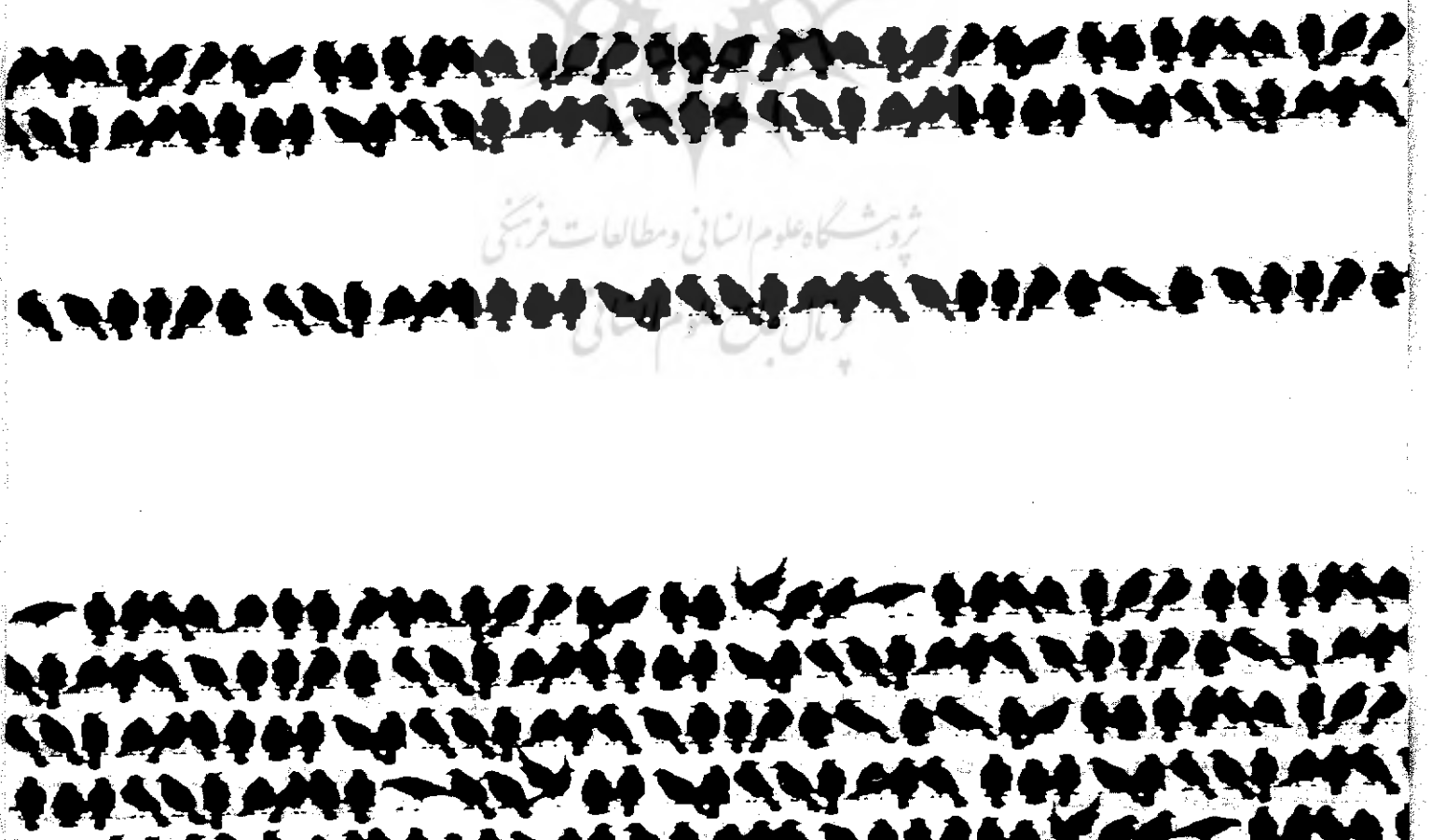
در این میان، شاید موفق‌ترین نوع نقد اجتماعی، نقد فمینیستی باشد. باز در دهه‌ی ۱۹۷۰، با برجسته شدن جنبش طرفداری از حقوق زنان، این جنبش به نقد فیلم هم راه یافت و تأثیر بسیار زیادی هم بر آن گذاشت؛ به شکلی که نقد فمینیستی یکی از روش‌های رایج نقدنویسی شد که هم‌چنان هم طرفدار دارد و در نشریه‌های تخصصی مسائل زنان و حتی در مجلات و روزنامه‌های عادی به فراوانی دیده می‌شود. در این نوع نقد، نقش و حضور زنان مهم‌ترین عامل برای بررسی فیلم تلقی می‌شود. در نمونه‌های کم‌ارزش و شعاری، فیلم‌هایی دارای ارزش تلقی می‌شوند که به زنان نگاه جانبدارانه‌ای داشته باشند، ولی در نمونه‌های باارزش و پخته به

ترکیبی از چگونگی نگاه سینمایی فیلم‌ساز با مسائل زنان پرداخته می‌شود. مالی هسکل، یکی از منتقدان معروف این حیطه است که از دهه‌ی ۱۹۷۰ بررسی‌های سینمایی قابل‌اعتنایی به مسائل زنان در آثار فیلم‌سازان مختلف (از جمله هوارد هاکس) داشت.۷ رابین وود نیز پس از دوره‌ی اولیه‌ی نقدنویسی‌اش، شماری نقد فمینیستی قابل‌اعتنا در کارنامه‌اش دارد که در آن‌ها پرداخت سینمایی فیلم را به همراه نوع نگاه فیلم‌ساز به مسائل زنان می‌کاود.

مهم‌ترین نکته در نقد [ساختارگرایانه] این است که منتقد برای نقد یک فیلم فقط به جزء جزء ساختار فیلم رجوع می‌کند و معمولاً هر صحنه را بر اساس ویژگی‌های به‌کارگرفته‌شده در تکنیک (شامل حرکات دوربین، نور، صدا، قطع تصویر به تصویر بعدی و...) تحلیل می‌کند

تلما و لوئیز یکی از مهم‌ترین فیلم‌هایی است که از دیدگاه نقد فمینیستی دستمایه‌ی مناسبی را برای منتقد فراهم می‌آورد. به نقد این فیلم از این دیدگاه توجه کنید:

> **تلما و لوئیز** به مانند اسلافشان قصه‌ی تلخ دو قهرمان مغلوب جبر شرایط را باز می‌گوید که به مرگ تراژیک آن‌ها می‌انجامد. امّا این بار به جای یک زوج زن و مرد و احتمالاً عاشق هم، با دو زن طرف هستیم؛ دو زنی که می‌خواهند یک سفر کوچک تفریحی داشته باشند. ولی سفرشان -ناخواسته- به یاغی‌گری منتهی شده، در نهایت به سفر ابدی پیوند می‌خورد. آشنایی زدایی‌ای که سازندگان از یک قصه تکراری می‌کنند، **تلما و لوئیز** را به کل از اسلافش جدا کرده، در نهایت به یک بیانیه‌ی سینمایی درست علیه مردسالاری حاکم بر جامعه تبدیل می‌کند. این گونه است که یک قصه‌ی تکراری، هم مدرن و امروزی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می شود و هم کارکرد نقد اجتماعی، در جهت حمایت از حق و حقوق زنان، پیدا می کند. به همین دلیل است که **تلما و لوئیز** به عنوان یک فیلم دهه‌ی ۱۹۹۰- با همه خصوصیات یک فیلم این دهه- خودی می نمایاند و به عنوان یک فیلم ماندگار ثبت می شود و با این که فقط چند سال از ساخت آن می گذرد، تأثیرات محسوسی بر آثار پس از خود می گذارد (که از آخرین آن ها باید به فیلم **لطف متقابل** از ساندرا لاک، ۱۹۹۸) اشاره کرد که حتی نوع آرایش و گاه لباس شخصیت زن فیلم، رسانا آرکت، جینا دیویسِ **تلما و لوئیز** را به خاطر می آورد).

هر نوع نزدیک شدن به **تلما و لوئیز** لزوماً به کارکرد اجتماعی فیلم و اصلی ترین مایه‌ی آن که حمایت از حقوق زنان باشد، مرتبط می شود. از این رو، شاید تحلیل فیلم بدون توجه به جنبه‌های فمینیستی آن راه به جایی نبرد، زیرا تمامی ساختار فیلم، چه مضمون و پرداخت فیلمنامه‌ی به‌دقت کارشده‌ی آن و چه جنبه‌های بصری تحسین آمیز تصاویر، بر همین مبنا استوار شده است.

در ابتدای فیلم، خیلی ساده مختصری با دو شخصیت اصلی آشنا می شویم و سفر آن ها آغاز می شود. آن ها وارد یک کافه می شوند. از بدو ورود، تلما (جینا دیویس) که به‌وضوح زیباتر و جذاب تر از لوئیز است، زیر نگاه‌های مردان قرار می گیرد و از همین جا، یکی از مضامین اصلی فیلم یعنی مسئله‌ی «چشم چرانی» مطرح می شود؛ این که زن ها دائم در زیر نگاه مردان اند و ناخواسته مجبورند به آن ها لذت بدهند. این دو، در نظر مردان کافه، جنس و کالای قابل تصرف به حساب می آیند؛ که حال تلما، که آشکارا زنانگی بیش تری دارد، جنس بهتری است و مشتری بیش تری دارد. پس از همان ابتدای ورود، با نگاه‌های «خریدارانه» مردان روبه‌رو هستیم. یکی از مشتری ها جلو می آید، تلما مخالفت می کند، مرد به زور متوسل می شود و لوئیز به کمک تلما آمده، طی یک درگیری لفظی، مرد را می کشد. این آغاز ماجرایی است که به مرگ مظلومانه، امّا زیبا و قابل ستایش این دو زن ختم می شود.

فیلم از همین سکانس کافه، دو نوع زن را رودررروی ما قرار می دهد: اولی لوئیز که زیبا نیست، امّا سرد و گرم چشیده به نظر می رسد (با بازی زیرپوستی عالی سوزان ساراندون) و دومی، تلما، زنی که جذابیت های زنانه بیش تری دارد و ساده و بازیگوش به نظر می رسد و البته کم عقل تر است (با بازی عالی جینا دیویس که متناسب با شخصیتش در فیلم، رو و سطحی است). این دو زن در طول فیلم، در لایه‌های زیرین، با هم تقابل دارند و دو نوع شخصیت کاملاً متفاوت را رودررروی ما قرار می دهند: زنی که عاقل تر است، ازدواج ناموفق نکرده و اجازه سوءاستفاده به مردان نمی دهد (لوئیز) و برعکس زنی که بازیگوش و هوسران به نظر می رسد، ازدواج ناموفقی داشته و مردان مختلف از زنانگی اش سوءاستفاده می کنند (تلما). این تقابل میان دو شخصیت از ظاهرشان آغاز می شود (لوئیز با موهای کوتاه و لباس پوشیده تر و تلما با موهای بلند و لباس بازتر) و در سکانس کافه عیان می شود: وقتی مردی به سر میز آن ها می آید، لوئیز برعکس تلما که از او استقبال می کند، به‌روشنی با حضور او سر میز مخالف است. او دود سیگارش را به طرز توهین آمیزی به طرف مرد حواله می کند و بعد از کنار رفتن مرد، به تلما معترض می شود. ولی تلما با اصرار، به رقص با مرد می پردازد و لوئیز را هم به رقص دعوت می کند. لوئیز برخلاف میلش با مرد دیگری می رقصد، ولی خیلی زود سر جایش بر می گردد و احساس بدی پیدا

می کند؛ گویی که گمان می کند از او سوءاستفاده شده. امّا تلما که متوجه این سوءاستفاده‌ی ضمنی نیست، ادامه می دهد تا سوءاستفاده صورت عملی پیدا می کند و فاجعه‌آمیز می شود.

در ادامه‌ی فیلم، تقابل دو شخصیت را بیش تر شاهدیم: لوئیز بعد از آرایش، احساس حماقت می کند و وسیله‌ی آرایش را دور می اندازد، امّا تلما به طور مرتب به خودش می رسد. لوئیز در جایی به یک مرد چشم چران با خشم تذکر می دهد: «به چی نگاه می کنی؟» امّا تلما مرتب زیر نگاه مردان است و اعتراضی هم نمی کند. لوئیز ازدواج با مردی را که می داند مناسبش نیست قبول نمی کند، امّا تلما با مردی که مناسب نیست، ازدواج کرده.

جز این، تمام وقایع ناخوشایند در طول فیلم از آن جا ناشی می شوند که تلما مواظب زنانگی اش نیست و بازیگوشی می کند؛ چه آن جا که فریب ظاهر کابوی جوان را می خورد (که در عوض هم زنانگی اش را می بازد و هم پول هایش را از دست می دهد) حتی عدم موفقیتشان در فرار به مکزیک و در نتیجه مرگشان از آن جانشأت می گیرد که تلما بازیگوشی کرده و قصدشان را از رفتن به مکزیک به کابوی جوان توضیح داده است.

هر چند درنهایت، فیلم تلما را قربانی جو مردسالار جامعه معرفی می کند، امّا به هر حال در مقایسه بین تلما و لوئیز، تا نیمه های فیلم، با تحسین کردار لوئیز و مذمت رفتار تلما روبه‌رو هستیم؛ زیرا تلما قدر زنانگی اش را نمی داند و مراقب آن نیست. امّا لوئیز رفته‌رفته این را به او یادآوری می کند و از زمانی که تلما فریب مرد کابوی را می خورد، کم کم به خود می آید. او حال دیگر می تواند به روی یک مرد (فرقی نمی کند؛ این جا یک پلیس، سمبلی از مردانگی) اسلحه بکشد و او را به گریه وادار کند (معادل صحنه‌ی تجاوز که مردی او را به گریه انداخته بود) تلما حالا دیگر از مرگ مرد متجاوز ناراحت نیست: "متأسف نیستم که آن حرومزاده مرد" و حتی می تواند انتقامش را از یک مرد بددهن (راننده‌ی کامیون) با خشونت تمام (با آتش زدن کامیونش) بگیرد؛ انتقامی که پیش از این جراءت گرفتنش را نداشت و حالا به یاری لوئیز این شهامت را یافته که حتی از آزار راننده ارضا نشود و کامیون او را هم هدف قرار دهد (کامیون در طول فیلم نمادی از مردانگی است. در طول جاده‌ها، فقط این کامیون‌ها را شاهدیم که اتومبیل کوچک و ظریف این دو زن را احاطه کرده‌اند، از این رو، به آتش کشیدن کامیون توسط تلما و لوئیز معنای عمیق تری می یابد). این جا است که تقابل دو زن به یک اتحاد تبدیل می شود؛ اتحادی علیه یک دشمن مشترک: جامعه‌ی مردسالار. به همین دلیل، در صحنه‌ی پایانی زمانی که از همه سو توسط پلیس ها-مردان - محاصره شده‌اند، به نشانه‌ی همدلی، دست‌به‌دست هم، به استقبال مرگ می روند و این است که مرگشان بسیار باشکوه جلوه می کند؛ به همان شکوه مرگ قهرمانان وسترن.

نقد مبتنی بر قواعد ژانر

روش دیگر نقد فیلم که در سال‌هایی اهمیت و ارزش فراوانی یافت، نقد فیلم بر اساس اصول و قواعد از پیش تعیین شده‌ی ژانر است. همان طور که می دانیم، فیلم‌ها بر اساس نوع قصه و ویژگی هاشان در ژانرهای گوناگونی نظیر جنگی، ملودرام، وسترن، علمی ـ تخیلی، نوآر، کمدی طبقه‌بندی می شوند و برای هر ژانر ویژگی های خاص و تکرارشونده‌ای در نظر گرفته می شود. بررسی فیلم از خلال نشانه های موجود در ژانر و چگونگی پرداخت آن ها و ارتباط فیلم با سایر فیلم‌های ژانر موردنظر، نوعی شیوه‌ی نقدنویسی است که در سال‌هایی طرفدارانی پیدا کرد. ریموند دورگنات از جمله منتقدان مهمی بود که به این شیوه

به نقد فیلم‌ها پرداخت، امّا خود او (و بسیاری دیگر) اساساً رفته رفته خود مفهوم ژانر را زیر سؤال بردند. در نگاهی امروزی به فیلم‌ها، شاید نتوان به آسانی فیلم را در دسته‌بندی‌های از پیش تعیین‌شدَه قرار داد. برخی فیلم‌ها به مجموعه‌ای از نشانه‌های ژانرهای مختلف دست می‌یازند و در نهایت در هیچ ژانری قابل طبقه‌بندی نیستند. حتی در فیلمی چون از **گرگ و میش تاسحر**، از میانه‌ی فیلم، ژانر عوض می‌شود! به این معنی که نیمه‌ی اول فیلم در رده‌ی فیلم‌های جاده‌ای و نیمه‌ی دوم در رده‌ی فیلم‌های ترسناک جای می‌گیرد. از سویی، مثلاً فیلم‌سازی چون هوارد هاکس که همواره دغدغه‌های خاص خود را تکرار می‌کند، در ژانرهای مختلفی طبع‌آزمایی کرده است امّا هر یک از فیلم‌های او (چه جنگی، چه کمدی و چه وسترن) پیش از آن‌که به ژانر موردنظر تعلق داشته باشند، یک فیلم «هاکسی»اند که ویژگی‌ها و دنیاهای خاص وی را به تصویر می‌کشند. فیلمی چون **ریوبراوو**، بیش از آن‌که به دیگر فیلم‌های وسترن وابستگی داشته باشد، به شخصیت‌ها و دنیاهای حاکم بر فیلم کمدی **مسخره‌بازی**، دیگر ساخته‌ی هاکس، ارتباط دارد.

در نگاهی امروزی به فیلم‌ها، شاید نتوان به آسانی فیلم را در دسته‌بندی‌های از پیش تعیین‌شده قرار داد

مخمصه [۱۹۹۵] ساخته‌ی مایکل مان یکی از فیلم‌های متکی به ژانر نوآر است که دستمایه‌ی مناسبی را برای نقد از این منظر مهیا می‌کند:

> **مخمصه** یک فیلم به‌شدت متکی به قواعد ژانر است که اتفاقاً قراری هم بر نوآوری ندارد و تنها می‌خواهد بدون عدول از قواعد تثبیت‌شده‌ی ژانر نوآر، یک فیلم قرص و محکم و خوش ساخت باشد، که هست... و امّا فیلم اهمیت و اعتبارش را، به عنوان یکی از بهترین‌های دهه‌ی ۹۰، از همین وفاداری‌اش به سنت ژانر می‌یابد؛ از این که ضمن تکراری‌بودن همه‌ی وقایع و ماجراها، با فیلم در عین حال نو و جذابی روبه‌رو هستیم که این مهم میسر نمی‌شود، جز با توجه به جزئیات و کارگردانی درخشان سازنده‌اش که آشکارا می‌تواند کلاس درسی باشد.
>
> در نگاه اول، فیلم همه چیزش را مدیون فیلم‌های پیش از خود است: با یک گروه دزد حرفه‌ای روبه‌رو هستیم که بسیار منظم و حساب‌شده کار می‌کنند؛ با یک رئیس گروه سروکار داریم که بسیار تیزهوش و زبده است؛ یک پلیس وظیفه‌شناس را هم شاهدیم که ظاهراً چیزی برایش اهمیت ندارد جز

پیشنهاد بی‌شرمانه. (۱۹۹۳). ادرین لین

به‌دام‌انداختن این گروه (که در عین حال با همسرش هم مشکلات اساسی دارد) و البته پایانی کاملاً مشخص که پلیس بر دزد غلبه می کند. همه چیز مهیا است که با یک فیلم کلیشه‌ای غیرقابل تحمل روبه‌رو باشیم... امّا با این وجود **مخمصه** یک شاهکار است!

فیلم از اندک آثار این دهه است که شخصیت‌های آن شناسنامه‌ی بسیار کاملی دارند و هر واقعه و هر شخصیت فرعی کوچک دقیقاً کارکرد مشخص و بسیار حساب‌شده‌ای دارد؛ مثلاً رابطه‌ی همسر کریس با مردی دیگر، علاوه بر نقشی که در راستای ازهم‌پاشیدگی روابط خانوادگی دارد (جزئی است از مضمون اصلی فیلم: تقابل عشق و وظیفه) در وقایع بعدی قصه، نقش بسیار مهمی می یابد (با نگاه کنید به استفاده‌ی ظریف از این نکته‌ها که هانا دختر ندارد و از دختر خوانده‌اش مراقبت می کند).

همین میزان دقت در رفتار و گفتار دو شخصیت اصلی هم وجود دارد. طبق الگوی ژانر، رئیس گروه خلافکار آدم تنهایی است که در عشقی گرفتار می شود (زن‌ها در فیلم نوآر، همیشه «فم فاتال» هستند و قهرمان را به سوی مرگ هدایت می کنند). این الگویی است که به دقت اجرا می شود، ولی نحوه‌ی اجرایش دنیرو را به یکی از دوست داشتنی ترین و به یادماندنی ترین نقش منفی های تاریخ سینما بدل می کند. علاوه بر بازی حیرت‌انگیز دنیرو که اصلاً در فیلم به یک شمایل تبدیل می شود (و البته پاچینو هم همین طور)، ریز رفتار و گفتار او در ارتباط با تماشاگر بسیار مهم و کلیدی است. رفتار خشن و بدون تخفیف او که از شغلش نشأت می گیرد، در برخورد اولیه با دختر هم نمود دارد؛ امّا رفته‌رفته تن به عشقی ناخواسته می دهد؛ همان عشقی که طبق الگوی ژانر به مرگش می انجامد. خیلی ساده‌اش این که اگر این دختر وجود نمی داشت، مک کلی می توانست زنده بماند و او در واقع مرگی آگاهانه را انتخاب کرد، زیرا خوب می داند «اگه بخوای مثل من فرض باشی، می خوای ازدواج موفقی هم داشته باشی؟!» (به هانا) و این که «نباید دل ببندی، اگر دل بستی، باید بتونی ظرف سی ثانیه برگردی». مک کلی دل می بندد و در صحنه انتهایی ظاهراً ظرف سی ثانیه بر می گردد، امّا تأثیر این دل‌باختن عمیق تر از آن است که بشود ظرف سی ثانیه گسست.

از سوی دیگر، رابطه‌ی هانا (پاچینو) را با همسرش شاهدیم که باز با پرداختی کاملاً حساب‌شده، از مرز خطیر نمایش رابطه‌ی کلیشه‌ای زن و شوهر و پرداخت ظاهری و توخالی مایه‌ی تقابل عشق و وظیفه، به سلامت گذشته است. تک‌تک حرف‌های این دو نفر، ضمن هویت‌بخشیدن به شخصیتشان، قصه‌ی فیلم را به‌درستی پیش می برند؛ زن: «تو با من زندگی نمی کنی، با مرده‌ها زندگی

می کنی». هانا [به مک کلی]: «خواب می بینم پشت میزی نشسته‌ام و همه‌ی مقتول‌های مأموریت‌های من پشت همان میز بزرگ نشسته‌اند و به من زُل زده‌اند». هانا «وحشتناکه نه... من وقتی به خانم‌ها فکر می کنم یه جوری می شم». و سؤالش از مک کلی که ظرافت خاصی در آن نهفته: «به معشوقه‌ات درباره‌ی شغلت چی می گی؟»[۵]

و امّا جالب‌تر این که دو شخصیت اصلی فیلم به یک اندازه حق دارند و دقیقاً دو روی یک سکه را به نمایش می گذارند. فیلم بر همانندی این دو تأکید خاصی دارد، به شکلی که زندگی خانوادگی آن‌ها را به طور موازی پیش می برد (او این‌بار از حرف‌زدن هانا با همسرش به آغاز رابطه‌ی عشقی مک کلی قطع می شود)؛ جز این، فیلم‌ساز با مهارت خاصی یک ارتباط ماوراءالطبیعه بین این دو نفر به وجود می آورد، به شکلی که فیلم پر است از قطع‌های به‌هنگام و به‌جا از صورت مک کلی به صورت هانا یا برعکس. و فیلم اصلاً ضمن تأکید بر هوش سرشار هر دو نفر، به این نیروی ماوراءالطبیعه وجهه‌ی خاصی می بخشد؛ نگاه کنید به صحنه‌ای که مک کلی می فهمد زیر نگاه هستند و بعد، صحنه وقتی معادل پیدا می کند که هانا در میان همکارانش پی می برد که فریب خورده‌اند و زیر نگاه هستند. همین جا چه قدر هوشیارانه از لبخند مک کلی به لبخند هانا قطع می شود و آغاز بازی را به تماشاگر یادآوری می کند. یا نگاه کنید به صحنه‌ی شگفت‌انگیز گفت‌وگوی این دو نفر در کافه که فارغ از جایگاهی که قرار دارند، همچون دو دوست (دو آدم همانند، امّا به اجبار رودرروی هم) پشت میز نشسته‌اند و چه دیالوگ‌های مهمی را ردوبدل می کنند (و فیلم‌ساز چقدر آگاهانه در هر نمای جداگانه‌ای که از هر یک از آن‌ها می دهد، یکی را در طرف راست نشانده و دیگری را طرف چپ که در نتیجه، اگر دو نما را روی هم بگذارید، آن‌ها دقیقاً کنار هم قرار می گیرند! با این تمهیدات حساب‌شده است که در صحنه‌ی آخر، زمانی که هانا دست مک کلی را می گیرد، نه تنها صحنه، کلیشه‌ای نیست، بلکه حسی از رضایت را در درون ما بر می انگیزد).

با توجه به جزئیات اشاره‌شده در شخصیت‌پردازی و ساختار فیلم است که **مخمصه** با وجود تعلق به ژانر نوآر، یک فیلم منحصربه‌فرد است که از امتیازات ژانر به طرز حیرت‌انگیزی بهره می گیرد.

یادداشت‌ها

۱. ویکتور پرکینز؛ ترجمه‌ی شهزاد تجزیه چی، «ارزیابی مطالعات سینمایی»، **هنر هفتم**، (تیر ۷۹)، ش ۵. همچنین رک گفت‌وگوی اختصاصی نگارنده با ویکتور پرکینز در همان شماره.

۲. مجموعه مقالات سوزان ساتاگ درباره‌ی هنر در کتابی تحت عنوان Against Interpretation (**علیه تفسیر**) چندین بار چاپ شده است. از میان مقالات این کتاب، نوشته‌ی «علیه تفسیر» به ترجمه‌ی رحیم قاسمیان در مجله‌ی **سوره‌ی سینما** (ش ۴) به چاپ رسیده است.

۳. یان کامرون؛ ترجمه‌ی نادیا غیوری، «فیلم‌ها، کارگردانان و منتقدان»، **فیلم و سینما**، دوره‌ی نو (اردیبهشت و خرداد ۷۶)، ش ۱۳.

۴. «نزدیک شدن به سینما از یک راه شخصی» (گفت‌وگو با رابین وود)، ترجمه‌ی محمد عبدی، **فیلم و سینما**، دوره‌ی نو (تیر ۱۳۷۶)، ش ۱۴.

۵. آیرا کینگزبرگ؛ ترجمه‌ی رحیم قاسمیان، **فرهنگ کامل فیلم**، (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی - حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۹).

۶. رابرت اپروین؛ ترجمه‌ی فؤاد نجف‌زاده، **راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران**، (تهران: انتشارات فارابی، ۱۳۷۳).

۷. مهم‌ترین کتاب هسکل: Movies From Reverence to Rape: The Treatment of Woman in the نام دارد که در ۱۹۷۴ توسط انتشارات پنگوئن به چاپ رسیده است.