نشرنی

وارِن باکلند

مبانی مطالعات سینمایی و نقد فیلم

با بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از فیلم‌های مهم تاریخ سینما از آغاز تا امروز

www.ketab.ir

ترجمهٔ پژمان طهرانیان

سرشناسه: باکلند، وارن، ۱۹۶۶ - م. Buckland, Warren • **عنوان و نام پدیدآور:** مبانی مطالعات سینمایی و نقد فیلم: با بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از فیلم‌های مهم تاریخ سینما از آغاز تا امروز/وارن باکلند؛ ترجمهٔ پژمان طهرانیان؛ ویراستار الهه عین‌بخش. • **مشخصات نشر:** تهران، نشر نی، ۱۴۰۰ • **نوبت چاپ:** چاپ دوم، ۱۴۰۳ • **مشخصات ظاهری:** ۲۹۳ ص. • **شابک:** ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۳۹۶-۲ • **وضعیت فهرست‌نویسی:** فیپا • **یادداشت:** عنوان اصلی: Film studies, 1998. • **یادداشت:** چاپ قبلی: معین، ۱۳۹۳. • **موضوع:** نقد سینمایی Film criticism • **موضوع:** سینما Motion pictures • **شناسهٔ افزوده:** طهرانیان، پژمان، ۱۳۵۷ - ، مترجم • **رده‌بندی کنگره:** PN۱۹۹۵ • **رده‌بندی دیویی:** ۷۹۱/۴۳۰۱۵ • **شمارهٔ کتابشناسی ملی:** ۸۶۵۶۸۷۲

قیمت: ۲۸۰۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

نشر نی

مبانی مطالعات سینمایی و نقد فیلم
با بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از فیلم‌های مهم تاریخ سینما از آغاز تا امروز
وارن باکلند

مترجم: پژمان طهرانیان
ویراستار: الهه عین‌بخش
صفحه‌آرا: سیدمحمد سادات کیایی، سینا اسمعیل‌نیا
چاپ و صحافی: پردیس دانش
چاپ دوم: تهران، ۱۴۰۳، ۱۵۰ نسخه
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۳۹۶-۲

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شمارهٔ ۲۰
کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۹-۸۸۰۰۴۶۵۸، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴
www.nashreney.com • email: info@nashreney.com • nashreney

© تمامی حقوق این اثر برای نشر نی محفوظ است. هرگونه استفادهٔ تجاری از این اثر یا تکثیر آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

فهرست مطالب

یادداشت مترجم ۱۱

سپاس‌گزاری ۱۳

پیش‌گفتار ۱۵

مقدمه ۱۷

فصل ۱: زیباشناسی فیلم: فرمالیسم و رئالیسم ۲۵

میزانسن ۲۸

طراحی صحنه ۲۸

طراحی صحنه در فیلم‌های دههٔ ۱۹۳۰ کمپانی برادران وارنر ۳۰

طراحی صحنهٔ فیلم‌های متروگلدوین مه‌یر ۳۱

میزانشات ۳۲

برداشت بلند ۳۲

فیلم‌برداری با وضوح عمیق ۳۳

تدوین تداومی ۴۰

صدا در فیلم ۴۷

تحلیل نظری زیبایی‌شناسی فیلم ۴۹

مونتاژ ۵۲

فصل ۲: ساختار فیلم: روایت و روایت‌گری ۵۹

ساختار روایت ۶۰

www.ketab.ir

روایت‌گری دانای محدود و روایت‌گری دانای کل ۷۱
روایت‌گری دانای محدود در *خواب ابدی* ۷۴
روایت‌گری دانای محدود در *راننده‌تاکسی* ۷۶
روایت‌گری دانای محدود و دانای کل در *شمال از شمال غربی* ۸۲
روایت‌گری دانای کل در *وسوسهٔ باشکوه* ۸۴
ترتیب زمانی روایت در *داستان عامه‌پسند* ۸۷
روایت و روایت‌گری در *راه مالهالند* ۹۲

فصل ۳: نگرهٔ مؤلف: کارگردان در جایگاه مؤلف فیلم ۱۱۵
سرچشمه‌های نگرهٔ مؤلف ۱۱۸
فرانسوا تروفو و *کایه دو سینما* ۱۱۸
اندرو ساریس ۱۲۵
ازنفس‌افتاده ۱۲۶
سبک و درون‌مایه‌های فیلم‌های آلفرد هیچکاک ۱۳۳
وحدت سبکی در فیلم‌های هیچکاک ۱۳۶
درون‌مایه‌های فیلم‌های هیچکاک ۱۳۸
سینمای ویم وندرس ۱۴۰
تحلیل تماتیک / مضمونی فیلم‌های وندرس ۱۴۱
عناصر فرمی در سینمای وندرس ۱۴۶
سینمای کاترین بیگلو ۱۴۹
بی‌عشق ۱۵۲
آیا زنان باید متخصّص ساخت فیلم‌های زن‌محور شوند؟ ۱۵۴
مؤلف در سینمای معاصر ۱۵۶

فصل ۴: ژانرهای سینمایی، معرّف انواع فیلم‌ها ۱۶۱
دشواری‌های مطالعهٔ ژانرهای سینمایی ۱۶۴
فیلم ژانر به‌مثابه اسطوره / نماد فرهنگی ۱۶۵
مطالعات تازه در زمینهٔ ملودرام ۱۶۶
ملودرام زن سقوط‌کرده ۱۶۹
ملودرام زن ناشناس ۱۷۴
ملودرام زن بدبین ۱۷۹

www.ketab.ir

فیلم‌نوآر/فیلم سیاه ۱۸۲
نئوفیلم‌نوآرهای جان دال ۱۸۵
فیلم‌های علمی-تخیلی دههٔ ۱۹۵۰ ..... ۱۹۱

فصل ۵: سینمای غیرداستانی: پنج‌گونه فیلم مستند ۱۹۷
مستند گزارشی ۲۰۰
مستند مشاهده‌ای ۲۰۶
مستند تعاملی ۲۰۹
مستند بازنمایانه ۲۱۶
مستند نمایشی ۲۱۹

فصل ۶: برخورد با فیلم‌ها: هنر و حرفهٔ نقد و بررسی فیلم ۲۲۷
چهار کارکردِ نقد و بررسی فیلم‌ها ۲۲۹
چهار رکن اساسی در نقد و بررسی فیلم‌ها ۲۳۱
نقد فیلیپ فرنچ بر *بیمار انگلیسی* ۲۳۳
ارزیابی فیلم‌ها ۲۳۷
دلایل و انگیزه‌ها برای کنش‌ها و رویدادهای فیلم ۲۳۸
قابلیت سرگرم‌کنندگی فیلم ۲۴۲
ارزش‌های اجتماعی فیلم ۲۴۳
توجه به جنبه‌های مثبتِ فیلم‌های بد ۲۴۳
تحلیل چهار نقد و بررسی بر *مرد عنکبوتی ۳* ۲۴۵
یک: نقد تاد مک‌کارتی در *ورایتی* ۲۴۵
دو: نقد ناتان لی در *ویلج وویس آنلاین* ۲۵۰
سه: نقد ریچارد کورلیس در *تایم* ۲۵۵
چهار: نقد پیتر برادشاو در *گاردین* ۲۶۳
کتاب‌های پیشنهادی مترجم در فارسی برای مطالعهٔ بیشتر ۲۶۹

کتابنامه ۲۷۱
نمایه ۲۷۹

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

این کتاب ویراست دوم از ترجمهٔ کتاب پایهٔ وارن باکلند، نویسندهٔ انگلیسی و استاد دانشگاه آکسفورد در حوزهٔ مطالعات سینمایی، است که در دو دههٔ اخیر بارها به زبان انگلیسی در شکل‌ها و مجموعه‌ها و ویراست‌های مختلف منتشر شده و به زبان‌های ترکیه‌ای، عربی و ویتنامی هم ترجمه شده است.

ویراست فارسیِ حاضر، علاوه بر ویرایش زبانی مختصر و استاندارد کردن شیوهٔ ارجاعات، حاوی تغییرات و افزوده‌هایی از جمله آوردن فهرست کامل ارجاعات انگلیسی، به‌روز کردن ارجاعات فارسی و نیز اضافه کردن نمایه است تا بدین ترتیب مطالعه و تحقیق برای خوانندگان جدی‌تر و مشتاق‌تر آسان‌تر شود.

ترجمهٔ فارسی کتاب حاضر اولین بار در سال ۱۳۹۳ در نشر معین با عنوان *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* به چاپ رسید تا برای مخاطبان مجموعه کتاب‌های «آنچه باید بدانیم» در آن انتشارات، که به حوزه‌های بسیار متنوعی در قالب مجموعه‌ای واحد می‌پرداخت، عنوانی عمومی‌تر و همه‌پسندتر باشد. در ویراستِ تازهٔ کتاب در نشر نی، تصمیم بر آن شد تا مطابق عنوان انگلیسی کتاب، عنوان فارسی هم تغییر کند.

از آقایان سعید عقیقی، روبرت صافاریان، یحیی نطنزی، کریم نیکونظر و مهدی فهیمی، که به اشکال مختلف در طول این سال‌ها من را در مقام مترجمی نه‌چندان پرسابقه در حوزهٔ ترجمهٔ کتاب‌های سینمایی به رسمیت شناختند و انگیزه‌هایم را برای تجدید چاپ کتاب به شکلی پیراسته‌تر افزایش دادند، سپاس‌گزارم.

همچنین، گذشته از مدیریت نشر نی، از خانم الهه عین‌بخش، ویراستار، و آقای رضا رضایی که کتاب را بار دیگر در این انتشارات احیا کردند، کمال تشکر را دارم.

پ. ط.، خرداد ۱۴۰۰

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

«از این فیلم خوشم آمد/از آن فیلم خوشم نیامد.»

بارها و بارها هنگام بیرون آمدن از سالن سینما یا پس از تماشای فیلمی از تلویزیون، این دو جمله را گفته‌ایم یا شنیده‌ایم. این جمله‌ها تا حدّی ذائقه و سلیقهٔ تماشاگر را روشن می‌کنند، اما ربط چندانی به خودِ فیلم‌ها ندارند.

نقطهٔ آغاز برای بررسی فیلم‌ها (و نه صرفاً تماشای آن‌ها) فراتر رفتن از مبحث دوست داشتن‌ها و دوست نداشتن‌هاست. یک راه این است که فیلم را با دوربین تماشا کنید و ببینید چگونه ساخته شده است. شاید شگفت‌زده شوید از این‌که تا چه حد هنرمندی، صنعت‌گری و مهارت فنی/تکنیکی صرفِ تولید یک فیلم خوش‌ساخت شده است؛ چه فیلمی هنری از سینمای اروپا مانند هشت و نیم فلینی (۱۹۶۳)، چه فیلمی پرفروش از سینمای هالیوود مانند پارک ژوراسیکِ اسپیلبرگ (۱۹۹۳).

اکثر فیلم‌ها حاصل فعالیت‌های خودجوش، خودانگیخته و آنی نیستند؛ حتی برای ساخت فیلم‌های تجاری هم از ماه‌ها (و گاهی سال‌ها) قبل برنامه‌ریزی می‌شود و گروهی کامل از متخصصان ــ تهیه‌کننده، فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان، فیلم‌بردار، تدوین‌گر، مهندس صدا، آهنگ‌ساز، نورپرداز، مسئول تدارکات و البته بازیگران ــ پیشاپیش درگیر کار می‌شوند. پس چنین آثاری که با صرف مهارت‌هایی بالا ساخته می‌شوند شایستهٔ نگاهی دقیق‌ترند.

بنابراین بررسی فیلم‌ها صرفاً به معنای تلاش در به خاطر سپردن نام هنرپیشه‌ها یا از بر کردن نام فیلم‌های کارگردان یا بازیگر محبوب‌تان نیست. بررسی فیلم‌ها یعنی نگاهی دقیق به فیلم‌ها، که نیازمند ساعت‌ها تحقیق و مطالعه است. مبانی مطالعات سینمایی و نقد فیلم شما را مجهز

www.ketab.ir

می‌کند به مجموعه‌ای از مفاهیم تا بتوانید تدابیر هنری، تکنیکی/فنی و داستان‌گوییِ اتخاذشده برای ساخت هر فیلم را تجزیه و تحلیل کنید.

در این کتاب همچنین دربارهٔ شیوه‌های گوناگون تدوین و فیلم‌برداری، شگردهای متفاوت داستان‌گویی، شیوهٔ مطالعه و بررسی در سبک و درون‌مایه‌های آثار هر کارگردان، وجوه مشخصهٔ فیلم‌هایی که در ژانرهای بخصوصی می‌گنجند و قالب‌های گوناگونی که آثار مستند می‌توانند به خود بگیرند (فیلم‌های مستند همه به یک گونه ساخته نمی‌شوند) خواهید دانست. فصل پایانی کتاب هم شما را یاری خواهد کرد برای نوشتن نقد و بررسی‌هایی آموزنده و آگاهی‌بخش دربارهٔ فیلم‌ها و بررسی‌هایی فراتر از «این فیلم را دوست دارم/آن فیلم را دوست ندارم».

مبانی مطالعات سینمایی و نقد فیلم نقطهٔ آغازی است برای مطالعه و بررسی در دنیای مهیّج فیلم و سینما.

www.ketab.ir

مقدمه

چه خیال باطلی است مطالعات سینمایی!

کریستین مِتز[1] (۱۹۳۱-۱۹۹۳)

امیدوارم با این کتاب بتوانم ثابت کنم که مطالعات سینمایی خیالِ باطل نیست (متز خودش محقق سینما بوده و زندگی‌اش را از راهِ مطالعه و تحقیق در سینما می‌گذرانده؛ پس مسلماً فکر نمی‌کرده که مطالعات سینمایی خیالی باطل است). به دو دلیل، مطالعات سینمایی را نباید فعالیتی نازل‌تر از مطالعات دیگر هنرها مانند تئاتر، نقاشی یا اُپرا دانست: اول این‌که سینما جایگاه برجسته‌ای در جامعه دارد و از آن‌جا که رسانه‌ای پرطرفدار است، باید به‌طور جدّی مورد مطالعه و تحقیق قرار گیرد؛ و دوم آن‌که اگر دانشجویان سینما رویکردی سخت‌گیرانه، مسئولانه و موشکافانه به سینما اتخّاذ کنند، مطالعات سینمایی اهمیتی خواهد یافت هم‌پایهٔ اهمیت دیگر انواع مطالعات. در این‌جا، عنوان «دانشجوی سینما» را به معنای گستردهٔ آن به‌کار می‌گیرم؛ یعنی هر کسی که بر آن است با علاقهٔ بسیار، به تحلیل، درک و ارزیابی فیلم‌ها بپردازد. پس «دانشجویان سینما» را صرفاً کسانی نمی‌دانم که در رشته‌های سینمایی تحصیلات عالی می‌کنند؛ در نهایت، این نوع نگرشِ دانشجوی سینماست که بررسی و مطالعات سینمایی را تعریف و لزوم آن را توجیه می‌کند، نه ذات و ماهیتِ سینما یا پرطرفدار بودن آن. اگر دانشجویی کارش را در این زمینه جدّی بگیرد، آن‌گاه بررسیِ فیلم *دنیای گمشده: پارک ژوراسیک* از استیون اسپیلبرگ همان‌قدر مهم و موجّه خواهد بود که بررسیِ نمایش‌نامهٔ *هملت* اثر شکسپیر، یا تابلوی نقاشی گرنیکا اثر پابلو پیکاسو، یا اُپرای *فلوت سحرآمیز* اثر موتسارت.

مِتز این را هم نوشته است که «توضیح دادن سینما دشوار است، چراکه درکش آسان است». امیدوارم با این کتاب بتوانم ثابت کنم که توضیح دادن سینما چندان هم دشوار نیست اگر با ابزار

1. Christian Metz

www.ketab.ir

دقیقی که محققان سینما برای تحلیل فیلم‌ها به‌کار می‌گیرند آشنا شوید. هدف دوم ما در این کتاب بررسی فیلم‌هایی است که درکشان ساده نیست؛ می‌خواهیم ببینیم چه چیزی این فیلم‌ها را دشوار ساخته است. با تحلیلِ ماهیت پیچیدهٔ فیلم‌های دشوار است که می‌توان بیشتر به ارزش آن‌ها پی برد.

در مطالعات سینمایی، محققان سینمایی و منتقدان فیلم سرانجام به توصیف و/یا تحلیل فیلم‌ها روی می‌آورند. توصیف فیلم یعنی آنچه را در فیلم دیده‌ایم در قالب کلمات بازگو کنیم. می‌توانیم محتوای فیلم را توصیف کنیم (یعنی آنچه را دیده‌ایم)؛ مثلاً در پارک ژوراسیک می‌توانیم لحظه‌ای را توصیف کنیم که گرانت (با بازی سام نیل) از کنار دایناسوری عبور می‌کند و شگفت‌زده به آن خیره می‌شود. یا می‌توانیم فرم فیلم را توصیف کنیم (یعنی چگونگی ساختار آن را)؛ مثلاً در همان فیلم، می‌توانیم حرکت پَنِ دوربین را توصیف کنیم که چگونه همزمان با حرکت گرانت و دایناسور از چپ به راست می‌رود. برای نوشتن دربارهٔ فیلم‌ها، توصیف لازم است، اما کافی نیست که نویسنده در پایان تنها به بازگویی چیزهایی بپردازد که در فیلم نشان داده شده است.

باید توصیف را با تحلیل کامل کنیم. تحلیل فیلم یعنی بررسی همه‌جانبهٔ فرم یا ساختار آن، یا به عبارتی طرح کلّی آن. ما در جست‌وجوی الگوهایی هستیم که به کلیّتِ فیلم، یا یکایک صحنه‌های فیلم، معنا و مفهوم ببخشند. کلایو بل[1]، منتقد هنری، اصطلاح «فرم معنادار»[2] را وضع کرده برای نشان دادن آنچه به باور او، وجه تمایز هنر خوب است از هنر بد.

وقتی می‌گوییم فیلمی دارای «فرم معنادار» است، منظورمان این است که کلیّت فیلم فراتر از مجموع اجزای آن است. اجزای فیلم در کنار هم کلیّتی تازه می‌سازند که در هر جزء وجود ندارد. استفان شارف[3] محقق سینمایی در کتابش نوشته است:

> فرم معنادار نقطهٔ مقابل بیانی بی‌روح است ... تصاویر چنان عالی در هم تنیده می‌شوند که به سطح بالاتری از مفهوم بصری ارتقا می‌یابند.
>
> (*Sharff, 1982: 7*)

فیلم بی‌روح فیلمی است که از مجموع اجزایش فراتر نمی‌رود. اجزای یک فیلم بی‌روح در ترکیب با یکدیگر به «سطح بالاتری از مفهوم بصری» دست نمی‌یابند، بلکه کماکان همان مجموعهٔ اجزا باقی می‌مانند. برای تعیین این‌که آیا یک فیلم فرمی معنادار دارد یا نه، باید از توصیفِ صِرف فراتر برویم و چگونگی در هم تنیده شدن اجزای فیلم و عملکردشان را در کنار یکدیگر تحلیل

1. Clive Bell
2. significant form
3. Stefan Sharff

www.ketab.ir

کنیم. آن‌گاه اگر بتوانیم «فرم معنادار» را در فیلم شناسایی کنیم، به‌گونه‌ای که یکایکِ اجزای فیلم به‌خوبی در هم تنیده شده باشند، دلیل موجّهی در اختیار داریم برای آن‌که فیلم را خوش‌ساخت بدانیم و مثبت ارزیابی‌اش کنیم.

اما چگونه فرم معنادار را تشخیص دهیم؟ برای پی بردن به ارزش‌های خاصّ هر فیلم یا هر صحنه از هر فیلم، باید خودمان را تربیت کنیم؛ تمرین دهیم. باید دانشی وسیع کسب کنیم دربارهٔ سازوکار درونی هر فیلم (که یکی از اهداف این کتاب هم همین است) و حسّاس باشیم به معنای خاصّ هر حرکت دوربین یا قاب‌بندیِ هر صحنه از فیلم. همهٔ حرکت‌های دوربین مانندِ هم نیستند. نمای تعقیبی[1] در پارک ژوراسیکِ اسپیلبرگ متفاوت است با نمای تعقیبی در *نامهٔ زنی ناشناس* ماکس اوفولس (۱۹۴۸) یا *تعطیلیِ آخر هفته‌ی* ژان لوک گودار (۱۹۶۷). همهٔ فیلم‌سازان ابزارهای ثابت و یکسان را به‌کار می‌گیرند، اما نه به شیوه‌ای یکسان. برای درک ویژگی‌های خاصّ هر فیلم، باید نگرش یک فیلم‌ساز را در خود پرورش دهید، با تمام حساسیت‌های او به نماهای تک‌نفره[2] و صحنه‌های یکایک فیلم‌هایش.

یکی از بهترین راه‌ها برای کسب دانشی وسیع دربارهٔ نحوهٔ عملکرد درونیِ فیلم‌ها، تحلیل روندِ تصمیم‌گیری است که طی ساخت فیلم اتفاق می‌افتد.

این تحلیل شامل بررسی انواع گزینه‌های فنی/تکنیکی، سبکی و روایی است که پیشِ روی فیلم‌ساز قرار دارد و انتخاب‌هایی که او برای ساختنِ یک فیلم یا سکانسی از یک فیلم انجام می‌دهد. چنین تحلیلی، به منظور تأکید بر اهمیت ساختار فیلم، مطالعه در عمل فیلم‌سازی و زیبایی‌شناسی فیلم را با هم ترکیب می‌کند؛ زیرا ما هم انتخاب‌های عملی فیلم‌ساز را حین ساخت فیلم در نظر می‌گیریم، هم تأثیرات زیبایی‌شناختی‌ای را که این انتخاب‌ها بر تماشاگر فیلم می‌گذارند.

مثلاً چه تفاوتی هست میان فیلم‌برداری صحنه‌ای در یک برداشت بلند که دوربین در طول وقوع کُنش/عمل در صحنه پیوسته روشن است، و فیلم‌برداری همان صحنه در چندین نمای کوتاه؟ گزینهٔ اول مستلزم آن است که فیلم‌ساز کُنش/عمل صحنه را همزمان با وقوع آن، بدون وقفه به تصویر بکشد. گزینهٔ دوم اما مستلزم خرد کردن صحنه و کُنش/عمل صحنه به نماهای جداگانه است. هر نمای تازه‌ای باید با تغییر مکان دوربین، زاویهٔ دوربین، شات اِسکیل[3] (فاصلهٔ میان دوربین و محل وقوع کُنش/عمل) و غیره همراه باشد. فیلم‌سازان باید برای هر صحنه مزایا و معایب انتخاب هر تکنیک را نسبت به تکنیک دیگر سبک و سنگین کنند، چرا که انتخاب تکنیک

1. tracking shot
2. single shots
3. shot scale

www.ketab.ir

بر نحوهٔ واکنش تماشاگران به فیلم تأثیر خواهد گذاشت. این یکی از مسائلی است که در این کتاب بررسی خواهیم کرد.

با این حال، شاید فکر کنید که تحلیل فیلم بدین‌گونه لذتِ تجربهٔ فیلم دیدن را بر ما حرام می‌کند. پاسخ من به چنین ایرادی این است که مطالعات سینمایی، لذّت فیلم دیدن را بر ما حرام نمی‌کنند، بلکه آن را تبدیل به تجربه‌ای دیگرگون می‌کنند. تی. اس. الیوت در شعرش *The Dry Salvages* گفته است:

> تجربه کرده‌ایم، اما باخته‌ایم معنا را
> و با روی آوردن به معناست که تجربه تولدی دوباره می‌یابد در هیئتی دیگر ...

تقابلی که الیوت میان تجربه و معنا برقرار کرده در توضیح نسبت میان تماشای فیلم و تحلیل آن به ما کمک می‌کند. هدف من در این کتاب به‌کارگیری ابزاری دقیق و موشکافانه است برای تحلیل معنای فیلم، تحلیلی که مستلزم یک گام عقب‌نشینی تماشاگر است از تجربهٔ تماشای فیلم. با این حال، همان‌گونه که الیوت به‌روشنی در شعرش گفته، تحلیلِ معنا تجربه را در هیئتی دیگر متولد خواهد کرد. بحث اصلی من نیز همین است که تحلیل موشکافانهٔ فیلم لذتِ تجربهٔ فیلم دیدنِ تماشاگر را بر او حرام نمی‌کند، بلکه لذتی دیگرگون به او می‌بخشد، و این تجربهٔ دیگرگون در درجهٔ اول مستلزم رسیدن به درکی دقیق است از چگونگی ساخته شدن فیلم‌ها و تأثیراتی که فیلم‌ها بر شما می‌گذارند.

پیتر وولن[1] آنچه را در مطالعات سینمایی و بررسی فیلم‌ها دخیل است این‌گونه توصیف می‌کند:

> اغلب ضدّیتی در کار است با هرگونه توصیفی که متضمّن یک درجه فاصله گرفتن است از «تجربهٔ زنده»ی تماشای خودِ فیلم؛ اما بدیهی است که هر نوع کار منتقدانهٔ دقیق و جدّی... مستلزم ایجاد و حفظ فاصله‌ای است میان خودِ فیلم و نقدِ آن... مثل این است که هواشناسان را ملامت کنند بابت این‌که چرا از «تجربهٔ زنده»ی قدم زدن در زیر باران یا گرفتن حمام آفتاب شانه خالی کرده‌اند!
>
> (*Wollen, 1972: 169*)

همین نوشته راهنمای من است در مطرح کردن یکی از مباحث اصلی‌ام در زمینهٔ هدف مطالعات سینمایی. مطالعات سینمایی صرفاً به معنای انباشتنِ هرچه بیشتر اطلاعات دربارهٔ فیلم‌ها، فیلم‌سازان و صنعت سینما نیست. این شکلِ انفعالیِ یادگیری است. من در این کتاب، در پی آن

1. Peter Wollen

www.ketab.ir

نیستم که صفحات بسیاری را به ارائهٔ اطلاعاتی در مورد سینما اختصاص دهم، بلکه خواهید دید تأکیدم بر شکل جدّی و فعالانهٔ یادگیری است که طی آن شما مهارت‌هایی کسب خواهید کرد برای نقد و تحلیل دقیق و موشکافانه، مهارت‌هایی که برای بررسی هر فیلمی به‌کارتان می‌آیند. من بر آنم که شما را بازدارم از اظهارنظرهای شخصی و قضاوت‌های کلّی صِرف دربارهٔ فیلم‌ها («از این فیلم خوشم آمد» یا «از آن فیلم خوشم نیامد»). این شیوه‌ای سطحی برای صحبت کردن دربارهٔ فیلم‌هاست و امیدوارم این کتاب شما را قادر سازد از این‌گونه نقدهای کلّی‌گرا فراتر بروید.

پیش‌تر دیدیم انگارهٔ «فرم معنادار» به منتقدان این توانایی را می‌دهد که با مطرح کردن چنین پرسشی، ارزیابی آگاهانه‌ای از فیلم انجام دهند: «آیا اجزای جدا از هم یک فیلم برای ساختن مفهومی بصری در سطحی بالاتر با یکدیگر پیوند یافته‌اند؟» اگر چنین است، همین می‌تواند دلیل محکمی باشد برای آن‌که فیلمی را مثبت ارزیابی کنیم.

این کتاب با اتّخاذِ چنین رویکرد آگاهانه‌ای شما را یاری می‌رساند تا در زمینهٔ سینما صاحب‌نظر شوید. همان‌گونه که یک صاحب‌نظر در آشپزی می‌تواند تفاوت‌های جزئی میان مزه‌های غذاها را تشخیص دهد، یک صاحب‌نظر سینما هم می‌تواند تفاوت‌های جزئی میان فیلم‌ها را تشخیص دهد؛ به‌ویژه تفاوت‌های نامحسوسی که فیلم‌ها را از هم متمایز می‌کنند.

مطالعات سینمایی شامل حجم عظیمی از تاریخ، نظریه، ابزار دقیقِ انتقادی و دیگر مباحث در مورد یکایک فیلم‌هاست. با توجه به انبوهیِ اطلاعاتِ در دسترس، تصمیم گرفته‌ام در انتخاب مباحث کتاب بسیار سخت‌گیرانه عمل کنم. یکی از سؤالاتی که هنگام انتخاب مباحث کتاب از خودم می‌پرسیدم این بود: «چه مبحثی به‌کار مطالعات سینمایی می‌آید؟» بخش عمدهٔ مسائل و موضوعاتی که محققان سینمایی تصمیم می‌گیرند درباره‌شان بنویسند درست انتخاب نشده‌اند و ناشی از ناآگاهی نویسندگان‌شان‌اند. و از آن‌جا که این مباحث در موارد خاص همیشه به‌کار نمی‌آیند (یا به‌عبارتی آن‌گونه که باید فراگیر نیستند)، نظریه‌ها و ابزار انتقادی‌ای که برخی از این محققان به‌کار می‌گیرند نابجا و نامعتبرند.

مباحث این کتاب را به دو دستهٔ کلی تقسیم کرده‌ام: مباحثی که نگرشی درون‌رشته‌ای به فیلم و سینما را پرورش می‌دهند و مباحثی که رویکردی برون‌رشته‌ای دارند. نگرش درون‌رشته‌ای رویکرد به «ماهیت سینما» را در پیش می‌گیرد و عملکرد درونی فیلم‌ها را بررسی می‌کند. به بیان دیگر، نگرش درون‌رشته‌ای خودِ فیلم را مطالعه می‌کند جدا از زمینهٔ تاریخی، اخلاقی و اجتماعی آن. این رویکرد را اغلب با نام رویکرد «بوطیقایی» می‌شناسند که به فنّ و هنر فیلم‌سازی می‌پردازد. فصل‌های ۱ و ۲ و ۳ طرح کلی چنین رویکردهایی را به‌دست می‌دهند که نگرش بوطیقایی به فیلم و سینما را پرورش می‌دهد. در فصل ۱ مطالعات و تحقیقاتِ محققان

www.ketab.ir

سینمایی فرمالیست/شکل‌گرا (مانند رودولف آرنهایم[1] و سرگئی ایزنشتاین[2]) و محققان سینمایی رئالیست/واقع‌گرا مانند آندره بازن[3] را به‌دقت بررسی می‌کنیم و نگاهی می‌اندازیم به تکنیک‌های سینمایی ویژه‌ای که آن‌ها برای تعریف فیلم به‌مثابه هنر ترویج دادند. این فرمالیست‌ها بودند که مقولهٔ تدوین/مونتاژ، زاویهٔ سربالا[4] و زاویهٔ سرازیر/سر پایین[5] دوربین در فیلم‌برداری و غیره را ترویج دادند. رئالیست‌ها هم مروّج برداشت بلند[6] و وضوح عمیق[7] در فیلم‌برداری بودند. فصل ۱ همچنین حاوی مروری اجمالی است بر مقولهٔ رنگ در سینما، تکنیک‌های تدوین تداومی[8] و صدا در سینما. فیلم‌هایی که در این فصل مورد بحث قرار می‌گیرند عبارت‌اند از خانوادهٔ مفخّم آمبرسون (اورسون ولز)، همشهری کین (اورسون ولز)، رازها و دروغ‌ها (مایک لی)، بدنام (آلفرد هیچکاک) و پارک ژوراسیک (استیون اسپیلبرگ). در فصل ۲ روایت و ساختارهای روایی را در آثار سینمایی مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم که شامل این مباحث است: ساختارهای روایی، منطق علت و معلولی، انگیزهٔ شخصیت‌ها، تحوّل شخصیت‌ها، زمان خطی و غیرخطی، در کنار روایت دانای محدود و روایت دانای کل. فیلم‌هایی که در این فصل مورد بحث قرار می‌گیرند عبارت‌اند از: روانی (هیچکاک)، شمال از شمال غربی (هیچکاک)، راننده تاکسی (مارتین اسکورسیزی)، وسوسهٔ باشکوه (داگلاس سیرک)، داستان عامه‌پسند (کوئنتین تارانتینو) و راه مالهالند (دیوید لینچ). در فصل ۳ به بررسی نگره/نظریهٔ «کارکردان در مقام مؤلف» می‌پردازیم و تاریخچهٔ این نوع نگاه به فیلم‌ها را از دههٔ پنجاه میلادی تاکنون پی می‌گیریم. در این فصل، نگرش‌های سبک‌شناختی و مضمون‌گرایانه به «نگرهٔ مؤلف» بررسی می‌شوند و آثار سه فیلم‌ساز از این منظر مورد بحث قرار می‌گیرند: آلفرد هیچکاک، ویم وندرس و کاترین بیگلو. ممکن است این‌گونه استدلال شود که «نگرهٔ مؤلف» رویکردی برون‌رشته‌ای به مقولهٔ سینماست. با این حال، من در کتاب بر این تأکید کرده‌ام که «نگرهٔ مؤلف» به دنبال الگوهایی سبکی و مضمونی در مجموعه‌ای از فیلم‌هاست و بر این اساس می‌توان آن را رویکردی درون‌رشته‌ای تعریف کرد.

فصل‌های ۴ و ۵ و ۶ خطوط کلّی رویکردهایی را ترسیم می‌کنند که نگرشی برون‌رشته‌ای به فیلم را شکل می‌دهند. نگرش برون‌رشته‌ای رابطهٔ میان فیلم و جنبه‌های خاصی از واقعیت بیرون از آن را بررسی می‌کند. این‌گونه نقد و بررسی، فیلم را در زمینهٔ تاریخی و اجتماعی‌اش قرار می‌دهد. به همین دلیل است که رویکردهای برون‌رشته‌ای را اغلب «نقد مبتنی بر زمینه»[9] می‌نامند. در فصل ۴ مقولهٔ پیچیدهٔ ژانرهای سینمایی را بررسی می‌کنیم. مطالعه در زمینهٔ ژانر/گونهٔ

1. Rudolf Arnheim
2. Sergei Eisenstein
3. Andre Bazin
4. low-angle
5. high-angle
6. long take
7. deep focus
8. continuity editing
9. contextual criticism

www.ketab.ir

سینمایی، هم درون‌رشته‌ای است هم برون‌رشته‌ای: درون‌رشته‌ای است تا جایی‌که می‌کوشد ویژگی‌های ذاتی مشترک میان مجموعه‌ای از فیلم‌ها را شناسایی کند، و برون‌رشته‌ای است از آن‌جا که می‌کوشد فیلم‌ها را به زمینهٔ تاریخی و اجتماعی‌شان پیوند دهد و نشان دهد که فیلم‌های هر ژانر بیانگر ارزش‌ها و التهاب‌های هر جامعه هستند. در فصل ۴ این ژانرها مورد بررسی قرار می‌گیرند: ملودرام (به همراه تحلیل فیلم‌هایی همچون *ونوس موطلایی* از جوزف فون استرنبرگ و *تنها دیروز* از جان استال)؛ فیلم‌نوآر/سیاه، (به‌ویژه فیلم‌های نئونوآر جان دال)؛ و فیلم‌های علمی‌ـتخیلی دههٔ ۵۰ (مانند *آن‌ها!*[1] از گوردون داگلاس و *حملهٔ ربایندگان جسم* از دان سیگل). در فصل ۵ بررسی می‌کنیم که مستندسازان چگونه در آثارشان واقعیت را سازمان‌دهی و ساختاربندی می‌کنند. در این فصل به پنج گونهٔ مستندسازی توجه ویژه‌ای شده است: گزارشی (در فیلم‌هایی مانند *رگهٔ زغال سنگ* ساختهٔ آلبرتو کاوالکانتی)، مشاهده‌ای (بدون دخالت/حضور مستندساز ــ مثل *دبیرستان* ساختهٔ فردریک وایزمن)، تعاملی (*من و راجر* و *بولینگ برای کلمباین* از مایکل مور)، *بازنمایانه* (*مردی با دوربین فیلم‌برداری* از ژیگا ورتوف) و *نمایشی* (*خط باریک آبی* از اِرول موریس). و سرانجام در فصل ۶، حرفهٔ نقد و بررسی فیلم به دقت و تفصیل مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. در این فصل، قواعد و سنت‌هایی را به شما نشان می‌دهم که نویسندگان سینمایی در مطالب‌شان برای ارزیابی فیلم‌ها به‌کار می‌گیرند و به‌عنوان نمونه، نقدی بر بیمار انگلیسی آنتونی مینگلا و نقدهایی بر *مرد عنکبوتی ۳* (سَم رِیمی) به‌دقت مورد بررسی قرار می‌گیرند.

در پایان هر فصل، فهرست کتاب‌هایی می‌آید که نویسنده برای مطالعهٔ بیشتر توصیه می‌کند.[2] قصد من از نوشتن کتاب حاضر این بوده که خواننده گام اول را در مسیر طولانی و لذت‌بخش مطالعات سینمایی بردارد.

منابعی برای مطالعات بیشتر

عناصر سینما: دربارهٔ نظریهٔ تأثیر زیبایی‌شناسی سینمایی، استفان شارف، ترجمهٔ محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور، تهران، نشر هرمس.

مطالعه‌ای موجز و آموزنده دربارهٔ ساختار سینمایی، از طریق تحلیل دقیق بسیاری از صحنه‌های درخشان فیلم‌های تاریخ سینما.

1. *Them!*

۲. مترجم از آن میان تنها ترجمه‌های فارسی کتاب‌هایی را در پایان هر فصل خواهد آورد که به فارسی منتشر شده‌اند، و در برخی موارد که ترجمه‌های فارسی موجود نیست، کتاب‌های ترجمه‌شده یا تألیفی معتبر دیگری را که در همان زمینه به زبان فارسی منتشر شده اند، جایگزین خواهد کرد. فهرست کامل کتاب‌ها به زبان انگلیسی نیز در پایان کتاب آمده‌اند، که خواننده می‌تواند براساس ارجاعات انگلیسی داخل متن به آن‌ها مراجعه کند.

www.ketab.ir

نشانه‌ها و معنا در سینما، پیتر وولن، ترجمهٔ عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران، انتشارات سروش.

کتابی کلیدی در زمینهٔ تاریخ مطالعات سینمایی. وولن اولین نویسنده‌ای بود که سرگئی ایزنشتاین و نشانه‌شناسی فیلم را موشکافانه و با رعایت دقیق مبانی نظری در زبان انگلیسی معرفی کرد و نقد مبتنی بر نظریهٔ مؤلف را، این‌بار با رویکردی ساختارگرایانه، مطرح ساخت.

مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، سوزان هیوارد، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان، نشر هزارهٔ سوم.

این کتابِ مرجعِ ارزشمند صرفاً یک واژه‌نامهٔ اصطلاحات نیست، بلکه در حکم فرهنگ‌نامه‌ای سینمایی است که هم مدخل‌های کوتاه دارد، هم مقاله‌هایی موجز دربارهٔ مفاهیم سینمایی در حوزه‌های صنعت سینما، تکنیک‌های سینمایی و نیز مفاهیم نظری سینما، که امروزه در مطالعات سینمایی بسیار به‌کار می‌آیند.

www.ketab.ir