

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 20, No. 6, Summer 2020, 163-183  
Doi: 10.30465/crts.2020.5487

## A Review of *Understand Film Studies*

Ali Sheikhmehdi\*

Arsalan Moghadas\*\*

### Abstract

The book *Understand Film Studies* aims to equip its reader with necessary concepts for film critique; in this regard, the author describes the definitions of aesthetic and film structure, film genres and documentary, and by giving examples and expressing the basic concepts of each one, it aims to clarify the topics. The author presents 10 different approaches for cinematic studies, and then pays attention to different techniques to create the images. The author also indicates the distinction between realist and formalist theoreticians and argues that both approaches are useful. However, the 10 approaches mentioned in the book do not have enough precision and comprehensiveness for film analysis. The emphasis on Hollywood films and special privileges for the director as auteur, despite the subsequent text-based analysis, reduces the updated content of the book.

**Keywords:** Movie Crisis Approaches, Film Structure, Auteur Policy, Documentary.

---

\* Associate Professor, Department of Cinema, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author), ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

\*\* Graduated Master of Cinema, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, arsalan.moghadas@modares.ac.ir

Date received: 2020-03-05, Date of acceptance: 2020-07-21

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



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

علی شیخ‌مهدی\*

ارسالان مقدس\*\*

### چکیده

مؤلف کتاب آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم درصدد است که خواننده را به مفاهیم ضروری برای نقد فیلم مجهز کند. با این هدف، نویسنده ابتدا تعریف‌های مربوط به زیبایی‌شناسی و ساختار فیلم، ژانرهای سینمایی، و سینمای مستند را آورده است و با ذکر نمونه‌ها و بیان مفاهیم پایه‌ای هرکدام به روشن‌شدن مبحث کمک می‌کند. مؤلف ده رویکرد متفاوت را به مطالعات سینمایی ارائه می‌دهد و پس از آن عناصر تکنیکی سازنده تصویر سینمایی و قواعد تدوین تداومی را بررسی می‌کند. او با بیان تقابل میان نظریه‌پردازان رئالیست و فرمالیسم وجوه تمایز آنان را بیان می‌کند و هر دو رویکرد را در تحلیل فیلم مفید می‌داند. اما رویکردهای ده‌گانه گفته‌شده در کتاب دقت و جامعیت لازم را برای تحلیل فیلم ندارند. تأکید بسیار بر سینمای هالیوود و هم‌چنین امتیاز ویژه قائل‌شدن برای کارگردان، در جایگاه مؤلف، با وجود تحلیل‌های متن‌محوری که پس از آن تکوین یافتند، از روزآمد بودن مطالب کتاب می‌کاهد.

**کلیدواژه‌ها:** رویکردهای نقد فیلم، ساختار فیلم، نگره مؤلف، سینمای مستند.

### ۱. مقدمه

نقد و انتقاد حاصل به‌کاربردن دانش و آگاهی درباره موضوع موردنقد به‌منظور پی‌بردن و ریشه‌یابی روابط علی و سبب، داشتن بدیلی برای جبران نقایص در متن موردنقد است. به

\* دانشجویار دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

\*\* کارشناس ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، arsalan.moghadas@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۳۱

این معنا که نقد با به‌کارگیری دانش و آگاهی دست به تغییر وضع موجود می‌زند، که می‌تواند اثری هنری یا هر موضوع موردنقدی باشد. اولین لازمه این کار کسب دانش است که در مطالعات سینمایی این مهم را رویکردهای نقد و تحلیل فیلم فراهم می‌کند. آشنایی با این رویکردها باعث می‌شود که متن نوشته‌شده از حد توصیف و تبیین، که براساس دسته‌بندی و بیان روابط علت و معلول است، بگذرد و به مرحله تحلیل، که ریشه‌یابی روابط علی یا نقد که درصدد تغییر وضع موجود بر مبنای تحلیل است، برسد. میزان آشنایی با علوم مرتبط میان‌رشته‌ای و شناخت دقیق رویکردهای تحلیلی شرط لازم را برای تحلیل فیلم یا هر اثر هنری فراهم می‌کند. بر این مبنای شناخت و کاربرد درست رویکردهای تحلیلی اساس هر نوشته آموزشی‌ای درباره نقد است.

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

نگارنده این مقاله می‌کوشد رویکردهای گفته‌شده در کتاب و بررسی و نقد آن‌ها و نوع بازنمایی رویکردهای یادشده به‌ویژه تحلیل نظریه مؤلف و تأکید زیاد بر سینمای هالیوود و نادیده‌انگاشتن دیگر جریان‌های سینمایی را واکاوی کند. در این راستا، ابتدا اثر و نویسنده را معرفی می‌کنیم و سپس نقد شکلی (نقاط قوت و ضعف) اثر، و دست‌آخر نقد محتوایی و نتیجه‌گیری خواهد آمد.

## ۲. کتاب‌نامه

کتاب نوشته وارن باکلند (Warren Backland) و ترجمه پژمان طهرانیان در شش فصل با عنوان *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* نوشته شده است. اثر ۳۲۰ صفحه است که پس از سپاس‌گزاری، متنی کوتاه به‌قلم نویسنده درباره لزوم آشنایی با مبانی سینما و مقدمه، به‌ترتیب شامل فصل اول (زیباشناسی فیلم: فرمالیسم و رئالیسم)، فصل دوم (ساختار فیلم: روایت و روایت‌گری)، فصل سوم (نگره مؤلف: کارگردان در جایگاه مؤلف فیلم)، فصل

بررسی و نقد کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* (علی شیخ‌مهدی و ارسلان مقدس) ۱۶۷

چهارم (ژانرهای سینمایی، معرفی انواع فیلم‌ها)، فصل پنجم (سینمای غیرداستانی: پنج‌گونه فیلم مستند)، و فصل ششم (برخورد با فیلم‌ها: هنر و حرفه نقد و بررسی فیلم) است. در پایان هر فصل نیز منابعی برای مطالعه بیشتر آمده که مترجم فقط کتاب‌هایی را که به فارسی ترجمه شده‌اند آورده است و منابع مرتبطی را نیز به صلاح دید خود به آن افزوده است. این اثر را در سال ۱۳۹۳ با شمارگان ۱۱۰۰ نسخه انتشارات معین در قطع رقعی منتشر کرد. نگارنده در این مقاله درصدد است چاپ نخست (۱۳۹۳) را نقد کند.

### ۳. مختصری درباره نویسنده

وارن باکلند متولد ۱۹۶۶ دارای مدرک کارشناسی عکاسی از کالج دربی (Derby College of Higher Education) در سال ۱۹۸۷ و PhD مطالعات سینمایی از دانشگاه انگلیای شرقی (University of East Anglia U.K) در سال ۱۹۹۲ است. او در دانشگاه‌های انگلیای شرقی، دربی، جان مورس لیورپول (Liverpool John Moores University)، چاپمن (Chapman)، کالیفرنیا، و آکسفورد بروکس (Oxford Brookes University) مطالعات سینمایی، تاریخ سینما، نظریه فیلم، سینمای عامه‌پسند، سینمای کلاسیک، سینمای بریتانیا، سینمای هالیوود، فیلم و نظریه روایت، و بررسی نگره مؤلف، و ژانر در هالیوود را تدریس کرده است. از کتاب‌های سینمایی او می‌توان مطالعات سینمایی (1998 *Film Studies*)، نشانه‌شناسی شناختی فیلم (2000 *The Cognitive Semiotics of Film*)، مطالعه سینمای معاصر آمریکا؛ راهنمایی برای تحلیل فیلم (2002 *Studying Contemporary American film, A Guide to Movie Analysis*) به هم‌راه توماس ال‌سیسر (Thomas Elsaesser)، کارگردانی شده توسط استیون اسپیلبرگ (2006 *Directed by Steven Spielberg*)، و نظریه فیلم؛ بازسازی منطقی (Film Theory, Rational Reconstruction 2012) را نام برد (<http://warrenbuckland.com/cv.htm>).

### ۴. مختصری درباره مترجم

پژمان طهرانیان مترجم، ویراستار، و مقاله‌نویس متولد ۱۳۵۷ در تهران و عضو انجمن مترجمان ادبی کانادا (LTAC) و انجمن مترجمان ایالت آلبرتا در کانادا (ATIA) است. او پس از دریافت لیسانس علوم تغذیه از دانشگاه آزاد، واحد علوم و تحقیقات در سال ۱۳۷۹ و هم‌زمان با گذراندن دوره یک‌ساله روزنامه‌نگاری در مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها (۱۳۸۰) و دوره دوساله نشر و ویرایش و ترجمه در مرکز نشر دانشگاهی (۱۳۸۱-۱۳۸۳)،

از اوایل دهه ۱۳۸۰ با نمونه‌خوانی و نسخه‌پردازی در انتشارات کتاب خورشید کار آماده‌سازی و تولید کتاب را شروع کرد و سپس از سال ۱۳۸۵ در سمت ویراستار با انتشارات هرمس، نشر نو، نشر ماهریز، و نشر مشکی همکاری کرد. هم‌چنین، او در جایگاه مقاله‌نویس و مترجم با نشریات مختلفی همکاری داشت و از سال ۱۳۹۲ نیز مترجم دفتر سازمان یونسف در تهران است (<http://nashreney.com/content/>؛ پژمان - طهرانیان).

## ۵. نقاط قوت اثر

وارن باکلند در کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* در تلاش است مسیری برای رسیدن به نقدی سینمایی فراهم کند. ترجمه کتابی از او، که استاد سینماست و تألیف‌ها و تجربه‌های زیادی در مطالعات سینمایی دارد، کاری بارز در ترویج مطالعات سینمایی و ارتقای سطح نظری مباحث سینمایی محسوب می‌شود.

«بررسی فیلم‌ها (و نه فقط تماشای آن‌ها) فرارفتن از مبحث دوست‌داشتن‌ها و دوست‌نداشتن‌هاست». او در ادامه این نکته را نیز بیان می‌کند که «بررسی فیلم‌ها یعنی نگاهی دقیق به فیلم‌ها، که این نیازمند ساعت‌ها تحقیق و مطالعه است». این نویدی است برای فراگرفتن و آشنایی با مفاهیم و ابزاری که برای نقد باید در اختیار داشت که همانا شناخت اصطلاحات و مفاهیم تکنیکی سینما و رویکردهای نظری در مطالعات سینمایی است. در ابتدای هر فصل صفحه‌ای به مطالبی که در آن فصل می‌آید اختصاص دارد و در پایان فصل نیز خلاصه مطالب و نکات کلیدی گفته‌شده در آن فصل مرور می‌شود. صفحه‌ای نیز به معرفی منابع مرتبط با مطالب گفته‌شده در آن فصل اختصاص دارد که البته مترجم فقط آثار ترجمه‌شده به فارسی و برخی منابعی را که به نظرش در همین باره است ذکر کرده است.

در رویکرد «مطالعات در زمینه تکنیک‌های سینمایی» سه مقوله تکنیکی، یعنی «طراحی صحنه یا میزانشن ...، میزان‌شات یعنی روش به‌تصویرکشیدن میزانشن ...، و تدوین و مونتاژ» توضیح داده شده است (باکلند ۱۳۹۲: ۲۵). در صفحه ۲۶ تا ۳۱ مقوله میزانشن بررسی شده است و با ذکر دلایل تاریخی و اقتصادی درباره مقایسه سبک صحنه‌پردازی و چرایی گزینش سبک بصری توسط شرکت‌های فیلم‌سازی و نوع صحنه‌پردازی اتخاذشده آنان توضیح‌های مفید و مختصری آمده است. در ادامه، با تعریف میزان‌شات و شاخصه‌های اصلی آن برداشت بلند و فیلم‌برداری با وضوح عمیق تشریح شده است. در این باره، تحلیلی از چرایی کاربرد فیلم‌برداری وضوح عمیق در فیلم‌های اورسن ولز (Orson Welles) بیان

می‌شود. تدوین تداومی و تکنیک‌هایی که باعث انسجام بصری می‌شوند با تحلیلی موشکافانه از تدوین فیلم *بدنام* (1946 *Notorious*) ساخته هیچکاک (Alfred Hitchcock) و مقایسه آن با فیلم *پارک ژوراسیک* (1993 *Jurassic Park*) ساخته اسپیلبرگ (Steven Spielberg) تکمیل می‌شود. کاربرد صدا در فیلم، مونتاژ، و مقایسه مختصر میان فرمالیسم (formalism) و رئالیسم (realism) در سینما پایان‌بخش این فصل است.

فصل دوم در مورد ساختار فیلم است. نویسنده ساختار فیلم را با روایت و روایت‌گری برابر دانسته است که در ادامه آن را نقد خواهیم کرد. تعریفی دقیق از روایت و بررسی منطق روایتی براساس روابط علت و معلولی در فیلم *روانی* (1960 *Psycho*) هیچکاک آغازگر این فصل است. در ادامه، با ارائه تعریف تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) از روایت، مطالب گفته‌شده بر مبنای نظرات این متفکر نظریه ادبی پی گرفته می‌شود. عناصر روایت و روایت‌گری، که بر دو نوع روایت‌گری دانای کل و روایت‌گری محدود به ذهن است، به همراه مطالب گفته‌شده آغاز فصل در دو تحلیل مبسوط در فیلم‌های *داستان عامه‌پسند* (1994 *Pulp Fiction*) ساخته تارانتینو (Quentin Tarantino) و *جاده مالهند* (2001 *Mulholland Drive*) ساخته لینچ (David Lynch) بررسی می‌شوند.

فصل سوم درباره نگره مؤلف و جایگاه کارگردان در مقام مؤلف است. «منتقدان پیرو نگره مؤلف، سبک و درون‌مایه‌ها/ مضامین فیلم‌های یک کارگردان خاص را مطالعه و بررسی می‌کنند و اگر در آن‌ها نشانه‌های وحدت سبک و مضمونی را بیابند، عنوان هنرمند را به کارگردانشان نسبت می‌دهند» (همان: ۱۳۰). در این باره، نویسنده ابتدا سرچشمه‌های نگره مؤلف، دلایل ایجاد آن در فرانسه، اوضاع و احوال اجتماعی و اقتصادی حاکم بر آن دوره، عصیان پیش‌گامان این نظریه علیه طبقات حاکم، و تأکید آنان را بر جلوه‌های بصری و به‌قول باکلند نحوه فیلم‌برداری از میزانشن که همان مفهوم میزان‌شات است بررسی می‌کند. در ادامه، چگونگی راه‌یافتن نگره مؤلف به بریتانیا و آمریکا و این‌که چگونه این نظریه در این کشورها مطرح شد و ویژگی‌های آن مطرح می‌شود. سپس، زیبایی‌شناسی موج نو سینمای فرانسه را با تحلیل چند نمای ابتدایی فیلم *از نفس افتاده* (1960 *Breathless*) ساخته گدار (Jean-Luc Godard) بررسی می‌کند. این‌که چگونه محدودیت‌های اقتصادی و فنی در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی سبکی در موج نو سینمای فرانسه تأثیر داشت. در ادامه نیز سبک و درون‌مایه فیلم‌های هیچکاک، ویم وندرس (Wim Wenders)، و کاترین بیگلو (Kathryn Bigelow) به تفصیل و با بیان مؤلفه‌های سبکی و مضمونی آن‌ها با ذکر نمونه‌هایی

از فیلم‌های هریک در راستای مطالب گفته‌شده در این فصل، به‌منزله کارگردان‌های مؤلف موردبررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

فصل چهارم درباره‌ی ژانرهای سینمایی است. «فیلم‌های ژانر محصولات تولید انبوه صنعت فیلم‌سازی هالیوودند» (همان: ۱۸۲). ابتدای این فصل معرفی مطالعه‌ی ژانر و تمایزش با نقد مبنی‌بر نگره‌ی مؤلف است. باکلند دو گرایش را در زمینه‌ی مطالعات بر مبنای ژانر برمی‌شمرد: رویکرد توصیفی و رویکرد نقش‌گرا. در ادامه، دشواری‌های مطالعات ژانر سینمایی را بیان می‌کند، چراکه «مرزهای میان ژانرهای سینمایی مرزهای دقیقاً مشخص‌شده‌ای نیست، بلکه کاملاً مبهم است» (همان: ۱۸۵) و این نکته که «ژانرها مقوله‌هایی ایستا نیستند، بلکه تکامل و تحول می‌یابند؛ پس ویژگی‌های آن‌ها هم طی زمان تغییر می‌کند» (همان). در مورد انتظاراتی که فیلم‌های ژانر در مخاطب ایجاد می‌کنند در بحث نقد محتوایی صحبت خواهیم کرد. در ادامه، نویسنده ژانر ملودرام و ویژگی‌های آن را بررسی می‌کند و بررسی تیزبینانه و مفصلی از سه نوع ملودرام با ذکر نمونه‌ها و فیلم‌های این ژانر دارد. صفحه ۱۹۱ به تشریح ملودرام زن سقوط‌کرده با ویژگی‌های آنان اختصاص دارد؛ این که سانسور چگونه در فرم این فیلم‌ها تأثیر گذاشته است. تحلیل فیلم ونوس موطلابی (*Blonde Venus* 1932) ساخته‌ی فون اشترنبرگ (Josef von Sternberg) بر مبنای ژانر، تکمیل‌کننده‌ی بحث است. در صفحه ۱۹۷ با ملودرام زن ناشناس و تحلیل فیلم تنها دیروز (*Only Yesterday* 1933) ساخته‌ی جان استال (John M. Stahl) و مقایسه‌ای که با فیلم ونوس موطلابی انجام می‌دهد و ویژگی‌های آن را تشریح می‌کند. در صفحه ۲۰۴ نیز ملودرام زن بدبین با ویژگی‌ها و ذکر نمونه‌ی فیلمی بیان می‌شود. در ادامه، فیلم نوآر و ویژگی‌های فرمی و روایی آن با تکیه بر فیلم‌های نئونوآر جان دال (John Dahl) موردبررسی قرار می‌گیرند. در پایان نیز فیلم‌های علمی – تخیلی دهه ۱۹۵۰ بررسی می‌شوند.

فصل پنجم به شرح و توضیح پنج گونه‌ی مستند با تکیه بر نظریات بیل نیکولز (Bill Nichols) اختصاص دارد. این فصل با ذکر فیلم‌ها و کارگردان‌هایی که در هریک از این گونه‌ها فیلم ساخته‌اند و ویژگی‌های فرمی، محتوایی، و نحوه‌ی تأثیرگذاری آنان در مخاطب مطالبی قابل‌توجه را بیان می‌کند. ابتدا، مستند توضیحی با ذکر فیلم‌های جنبش سینمای بریتانیا (۱۹۲۷-۱۹۳۹) و ویژگی‌های آن در نمونه‌فیلمی از جان گریسون (John Grierson) بررسی می‌شود. مستند مشاهده‌ای، مشخصه‌های اصلی آن، و ملاحظات تکنیکی در فیلم‌های فردریک وایزمن (Frederick Wiseman) تشریح می‌شود. مستند تعاملی با بررسی فیلم‌های مایکل مور (Michael Moore) موردبررسی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های اصلی



این‌گونه مستند با ویژگی‌های تکنیکی‌اش بررسی می‌شود. مستند انعکاسی با ویژگی‌هایش در سینمای ژیگا ورتوف (Dziga Vertov) بررسی می‌شود. مشخصه‌های مستند اجرایی نیز با تأکید بر فیلم *خط باریک آبی* (The Thin Blue Line 1988) ساخته ارول موریس (Errol Morris) بررسی می‌شود.

فصل ششم درباره نقد و تحلیل فیلم است. چهار کارکرد اصلی نقد و هم‌چنین، چهار رکن اساسی در نقد و بررسی فیلم‌ها (انواع نقدهای سینمایی و عناصر سازنده آن) براساس نظرات دیوید بوردول (David Bordwell) در ابتدای فصل آمده است. سپس، نقد فیلم *بیمار انگلیسی* (The English Patient 1996) ساخته آنتونی مینگلا (Anthony Minghella) با بررسی این نقد و در ادامه، معیارهای ارزش‌گذاری فیلم‌ها برای منتقدان و شرح و بسط هر یک از معیارها پی گرفته می‌شود. در آخر نیز چهار نقد بر فیلم *مرد عنکبوتی ۳* (Spider-Man 3, 2007) ساخته سام ریمی (Sam Raimi) پایان‌بخش این فصل است.

## ۶. نقاط ضعف شکلی اثر

در ادامه، غلط‌های نگارشی و ترجمه‌ای کتاب را مطرح می‌کنیم، اما ابتدا باید این نکته را متذکر شویم که نویسنده در پایان هر فصل فهرستی از کتاب‌های پیش‌نهادی را، که به فهم بهتر مطالب گفته‌شده در هر فصل می‌انجامد، نوشته است که مترجم از آوردن منابع به زبان انگلیسی خودداری کرده و این مطلب را در پانویس صفحه ۲۲ متذکر شده است. مترجم باید کتاب‌های نوشته‌شده نویسنده را می‌نوشت و در ادامه، کتاب‌هایی را که ترجمه شده‌اند و یا مورد نظر خودش بود در بخشی جداگانه به این فهرست می‌افزود.

عنوان کتاب *Understand Film Studies* است که ترجمه دقیق آن «فهم مطالعات سینمایی» است، اما مترجم آن را «آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم» ترجمه کرده است. در صفحه ۲ کتاب «Bucklan» نوشته شده که باید «Buckland» نوشته شود. در صفحه XIII کتاب زبان اصلی آمده است «(Or we can describe film's form (how the film constructed))» که ترجمه‌اش بدین صورت است: «یا می‌توانیم فرم فیلم را توصیف کنیم (چگونگی ساخت فیلم)»، اما در صفحه ۱۴ کتاب این عبارت به «یا می‌توانیم فرم فیلم را توصیف کنیم (یعنی چگونگی ساختار آن را)» ترجمه شده است. برابردانستن «construct» به معنای «ساختن و ایجاد کردن» با «ساختار» که در زبان انگلیسی «structure» نوشته می‌شود و به معنای «روابط میان اجزای یک مجموعه» است صحیح نیست.

مترجم در صفحه ۲۰ و هم‌چنین صفحه ۳۰ و ۳۵ نام فیلم *The Magnificent Ambersons* ساخته اوسون ولز را «خانواده مفخم امبرسون» ترجمه کرده است، در صورتی‌که نام رایج این فیلم، همان‌گونه که فتاح محمدی در کتاب هنر سینما نوشته بوردول در صفحه ۱۹۵ نوشته، امبرسون‌های باشکوه است.

مترجم در صفحه ۲۳ عنوان فصل اول را «زیباشناسی فیلم: فرمالیسم و رئالیسم» ترجمه کرده است؛ در صورتی‌که عنوان اصلی این فصل «film aesthetic: formalism and realism» است. «aesthetic» به معنای «زیبایی‌شناسی» یعنی شناخت امر زیبا و مربوط به زیبایی. بابک احمدی در برابرنامه واژگان در کتاب ساختار و تأویل متن در صفحه ۷۳۴ نیز «aesthetic» را «زیبایی‌شناسی» ترجمه کرده است. «زیباشناسی» یعنی شناخت زیبا و زیبا صفتی است که موصوفش دارای نیکویی و زیندگی است، ولی زیبایی اسم معنی و ویژگی‌ای است که یک تجربه، ادراکی از لذت، یا رضایت را در فرد ایجاد می‌کند. پس، «aesthetic» را باید «زیبایی‌شناسی» ترجمه کرد. این مورد در فهرست مطالب هم دیده می‌شود.

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

از صفحه ۴۰ کتاب به بعد با وجود اسم‌های بسیاری که هست، اکثرشان به صورت پانویس به زبان انگلیسی نوشته نشده‌اند؛ مثلاً، نام فیلم‌ها در صفحه ۴۰ و ۴۱، نام فیلم‌ها در صفحه ۴۸، نام فیلم‌ها در صفحه ۷۸، نام فیلم و فیلم‌ساز در صفحه ۹۰، نام فیلم‌ها و فیلم‌سازها در صفحه ۹۷، صفحه ۱۶۷ شهر «گلزنکیرشن»، نام فیلم‌ها در صفحه ۱۹۰، نام فیلم‌ها و کارگردان‌ها در صفحه ۲۰۴، نام فیلم‌ها در صفحه ۲۱۶ و ۲۱۷، نام فیلم در صفحه ۲۲۰، نام فیلم و فیلم‌ساز در صفحه ۲۵۲، نام فیلم‌ها، فیلم‌سازان، و شخصیت‌ها در صفحه ۲۵۹ نمونه‌هایی است که باید نام‌ها به زبان انگلیسی و به صورت پانویس درج می‌شد.

مترجم در صفحه ۷۰ «porter» را «مأمور واگن‌خواب» ترجمه کرده که اصطلاحی گنگ و نامفهوم است. می‌شد آن را به «مأمور قطار» ترجمه کرد. در پانویس صفحه ۷۲ نیز «closure» «بستگی» ترجمه شده است که معنای «ارتباط‌داشتن»، «پیوند»، و «منوط‌بودن» می‌دهد. باید آن را «بسته‌بودن»، «بستار»، یا «خاتمه» ترجمه می‌کرد که به توضیح نویسنده هم نزدیک‌تر بود. در سطر سوم ذیل عنوان «روایت‌گری دانای محدود در خواب ابدی» بین دو نام «مارلو» و «گایگر» باید ویرگول می‌آمد؛ یعنی «مارلو گایگر را تا ...» باید به صورت «مارلو، گایگر را تا ...» نوشته شود که ابهام در خواندن نام‌ها پیش نیاید. در صفحه ۱۰۵،

«استیلیزه» ترجمه نشده است، ولی در صفحه ۲۵۲ سطر ۹ پایین نقل قول بیل نیکولز، «استیلیزه/ سبک‌مدارانه» و در صفحه ۲۵۷ سطر ۲۳، «استیلیزه/ سبک‌محور» نوشته شده است. بهتر بود که هر سه به یک صورت نوشته می‌شدند. در صفحه ۱۰۹ سطر ۱۶ «رَن» و در سطر ۲۲ «وَن» باید «دَن» نوشته شود. سطر نخست صفحه ۱۱۷ «تصویر گر» باید «تصویرگر» نوشته شود. صفحه ۱۱۹ سطر ۹ میان «روث» و «دیزالو» باید ویرگول گذاشته شود که از ابهام جلوگیری کند، یعنی «از راه‌روی آپارتمان روث دیزالو می‌شود» به «از راه‌روی آپارتمان روث، دیزالو می‌شود» تغییر یابد. مترجم در صفحه ۱۳۰ اصطلاح «metteur-en-scene» را «کارگردان» ترجمه کرده است؛ در صورتی که در کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما نوشته پتر وولن (Peter Wollen) بهمن طاهری در صفحه ۸۱ آن را «صحنه‌پرداز» ترجمه کرده که با توجه به غیرمؤلف بودن ترجمه دقیق‌تری است. صفحه ۱۳۲ سطر ۲۲، «سفونی» باید به «سمفونی» تغییر یابد؛ چراکه واژه انگلیسی آن نیز «symphony» است. صفحه ۱۴۱ سطر ۲۴ «نیکلاس وی» باید به «نیکلاس ری» تغییر کند. در صفحه ۱۴۹ عنوان فیلم *Le Gai Savoir* ساخته گدار ترجمه نشده است. عنوان انگلیسی آن «Joy of Learning» به معنای «لذت یادگیری» است. هم‌چنین، در همین صفحه *Pravda Vent d'est* فیلمی دیگر از گدار نیز ترجمه نشده که عنوان فرانسوی آن باید به صورت «Le Vent d'est» تغییر یابد. معنای انگلیسی آن «Wind From the East» به معنای «بادی از شرق» است. در همین صفحه سطر ۱۹ نوشته شده «تماتیک/ مفاهیم»، اما در صفحه ۱۵۹ در عنوان نوشته شده است «تماتیک/ مضمونی» که عبارت دقیق‌تری برای آن است. در صفحه ۱۵۳ سطر ۴ ذیل عنوان «تعداد قابل توجه نماهای نقطه‌نظر» عبارت «دیدزدن/ چشم‌چرانی» آمده است، بدون درج پانویس انگلیسی آن یعنی «voyeurism». با توجه به مفهوم این مطلب، عبارت انگلیسی باید در پانویس نوشته می‌شد. در صفحه ۱۶۶ سطر ۴ و ۶ بهتر بود به جای کاربرد واژه «پروسه» از معادل فارسی آن یعنی «فرایند» استفاده می‌شد. در صفحه ۱۶۹ نام فیلم *Outrage* (خشم یا هتک حرمت)، نام فیلم *The Hitch-Hiker* (مسافر مجانی)، فیلم *The Bigamist* (مرد دوهمسره)، و فیلم *Crossing Delancey* (گذرگاه دلانسی) ترجمه نشده‌اند. هم‌چنین، در صفحه ۱۷۰ نام فیلم *Slumber Party Massacre* (قتل عام مهمانی خواب) ترجمه نشده است. در صفحه ۱۷۲ نیز نام فیلم *Scorpio Rising* (طلوع عقرب) ترجمه نشده است. در صفحه ۱۷۵ نیز نام فیلم‌های *Pet Sematary* (گورستان حیوانات خانگی) و *The In Crowd* (در میان جمعیت) نیز ترجمه نشده‌اند. در صفحه ۱۹۱ نیز نام فیلم‌های *Baby Face*

(سیمای کودک‌گون)، *Bachelor Mother* (مادر مجرد)، *Back Street* (خیابان فرعی)، و *Marked Woman* (زن در خطر) ترجمه نشده‌اند. در صفحه ۱۹۵ سطر ۱۹ «حالا، مسافر (اروینگ راپر، ۱۹۴۲ و ...» باید به «حالا، مسافر (اروینگ راپر، ۱۹۴۲) و ...» تغییر یابد. در صفحه ۱۲۰ سطر ۴ نوشته شده «که زنی باز است»؛ صفتی که درباره «عمه جولیا» در کتاب اصلی آمده «Broad-Minded» است و صفت «باز» برای «عمه جولیا» صفتی مناسب نیست. بهتر بود از صفت «روشن‌فکر» یا «آزاداندیش» استفاده می‌شد. در صفحه ۲۰۱ سطر ۷ و ۱۳ میان «فیلم» و «نامه زنی ناشناس» باید فاصله باشد، یعنی «فیلم‌نامه زنی ناشناس» به «فیلم نامه زنی ناشناس» تغییر یابد. در صفحه ۲۰۷ سطر ۸ ذیل عنوان «فیلم نوآر/ فیلم سیاه» «میزاشات» باید به «میزان‌شات» تغییر یابد. در صفحه ۲۱۳ سطر ۲، «وین لیل را استخدام ...» باید به «وین، لیل را استخدام ...» نوشته شود؛ یعنی میان دو اسم «وین» و «لیل» ویرگول بیاید.

در صفحه ۲۲۹ در مورد پنج‌گونه مستندی که از بیل نیکولز نقل شده چند اشتباه ترجمه‌ای به چشم می‌خورد. مترجم «expository» را «گزارشی» ترجمه کرده است، در صورتی که در کتاب مقدمه‌ای بر فیلم مستند نوشته بیل نیکولز با ترجمه محمد تهامی‌نژاد در صفحه ۲۲۶، آن را «توضیحی» ترجمه کرده است که در مقایسه با «گزارشی» ترجمه دقیق‌تری است. این اشتباه در صفحه‌های ۲۲۹ تا ۳۳۶ نیز تکرار شده است.

در همین صفحه ۲۲۹ مترجم گونه «reflexive» را «بازنمایانه» ترجمه کرده است. «reflexive» به معنای «انعکاسی» یا «بازتابانه» است، در صورتی که «بازنمایی» در زبان انگلیسی «representation» نوشته می‌شود. همان‌گونه که استوارت هال (Stuart Hall) می‌گوید: «بازنمایی تولید معنا از مفاهیم ذهن ما به واسطه زبان است» (Hall 2003: 17) و در جایی دیگر می‌گوید که «ما به تعدادی از نظریه‌های مختلف درباره این‌که چگونه زبان جهان را بازنمایی می‌کند، نگاهی می‌اندازیم. این‌جا تمایزی میان سه حساب یا نظریه قائل می‌شویم: رویکردهای بازتابانه (reflective)، عمدی (intentional)، و برساختی (constructionist) برای بازنمایی» (ibid.: 15). این‌گونه است که «بازتاب» یا «انعکاس» بخشی از «بازنمایی» محسوب می‌شود و نمی‌توان «reflexive» را «بازنمایانه» ترجمه کرد. در صفحه‌های ۲۴۸ تا پایان ۲۵۱، مترجم به‌کرات این اشتباه را در ترجمه مرتکب شده است.

مترجم باز در همین صفحه ۲۲۹ گونه مستند «performative» را «نمایشی» ترجمه کرده است، با توجه به ریشه فعل «perform» که به این صورت است:

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

*Per.* a prefix meaning “through”, “thoroughly”, “utterly”, “very”.

(<http://www.dictionary.com/browse/per->);

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

فعل «perform» از دو بخش حرف اضافه «per» به معنای «توسط»، «از میان»، و «بسیار» و «furnish» نیز به معنای «مبله کردن»، «مزین کردن»، «فراهم کردن»، «تدارک دیدن»، و «عرضه کردن» تشکیل شده است و معنای «انجام دادن»، «اجرا کردن»، و «ایفا کردن» می‌دهد. بدین ترتیب، ترجمه «performative» به صورت «نمایشی» درست نیست و «نمایش» نوعی از «performance» است. تهامی‌نژاد نیز این عبارت را در صفحه ۲۵۹ کتاب *مقدمه‌ای بر فیلم مستند* «اجرایی» ترجمه کرده است که هرچند ترجمه دقیقی نیست، ولی به معنای «performative» رایج‌تر و نزدیک‌تر است. این اشتباه در ترجمه از صفحه ۲۵۲ تا ۲۵۹ بسیار تکرار شده است.

مترجم در صفحه ۲۳۵ سطر ۴ در توضیح واژه «پاستورال» توضیح این اصطلاح را در پراکنش نوشته که یا باید در قلابک یا به صورت پانویس می‌آمد. در صفحه ۲۴۶ سطر ۴ زیر نقل قول از کتاب هنر ثبت کردن «کارگردان» باید به «کارگران» تغییر یابد. در صفحه ۲۴۸ نام مقاله فیلیپ فرنچ (Philip French) با عنوان «Oh yeah- you and whose armoury?» ترجمه نشده است که ترجمه اش می‌شود «آه آره؛ تو و اسلحه؟» در صفحه ۲۶۶ نام کتاب اندرو ساریس (Andrew Sarris) با عنوان *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (جایگاه فیلم‌ها: تمرین نقد فیلم) ترجمه نشده است. در صفحه ۲۷۱ نام کتاب فرنچ با عنوان *The Faber Book of Movie Verse* (شعار سینمایی کتاب فابر) ترجمه نشده است. مترجم در همین صفحه سطر ۲۵ و در صفحه ۲۷۳ سطر ۲۳، پدر تاریخ را «هرودوتس» نوشته است؛ در صورتی که می‌توانست اسم رایج‌تر او، یعنی «هرودوت» را به کار ببرد. در صفحه ۲۷۲ سطر ۵ میان نام‌های «آلماشی» و «کاترین» باید ویرگول باشد، یعنی «آلماشی کاترین شدیداً مصدوم» به «آلماشی، کاترین شدیداً مصدوم» تغییر یابد. در صفحه ۲۷۵ مترجم «compositional» را «ساختاری» ترجمه کرده است و این در حالی است که در همین صفحه سطر ۱۰ ذیل عنوان «دلایل و انگیزه‌ها برای کنش‌ها و رویدادهای فیلم‌ها» در کتاب

به زبان اصلی «formal structure» نیز به «نظم ساختاری» ترجمه شده که درست است. ترجمه «compositional» «ترکیب‌بندی» یا «تنظیم‌کردن» است. در صفحه ۲۸۱ فیلم *Nothing Personal* (هیچ‌چیز شخصی نیست) ترجمه نشده است. در صفحه ۲۸۴ سطر ۱۷ ذیل عنوان «مرد عنکبوتی ۳» نوشته شده است «واریاسون»، که با توجه به واژه انگلیسی آن «variation»، باید به صورت «واریاسیون» نوشته می‌شد. در صفحه ۲۹۰ سطر ۳، «پیتز پارک» باید به «پیتز پارکر» تغییر یابد. در صفحه ۲۹۲ سطر آخر «شغل آکزیون» بهتر بود به «شغل مناسب» تغییر یابد. در صفحه ۲۹۹ سطر ۱۵، «عمه/خاله جین» باید به «عمه/خاله می» تغییر یابد.

در پایان، باید این نکته را متذکر شویم که با وجود اسامی بسیار فیلم‌ها، شخصیت‌ها، و کارگردان‌ها در کتاب، نمایه نام‌ها و نام فیلم‌ها وجود ندارد.

## ۷. نقاط ضعف محتوایی اثر

نویسنده کتاب *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم* در آغاز این ادعا را مطرح می‌کند که خواننده‌اش را به مفاهیمی مجهز می‌کند تا به فهم و تحلیل تدابیر تکنیکی و هنری فیلم توانا شود. به بیانی دیگر، می‌خواهد خواننده را به سلاح نقد مجهز کند. برای تجهیز خواننده کتاب به ابزار نقد به رویکردهای تحلیل و نقد فیلم نیاز است. در ادامه، رویکردهای تحلیل و نقد فیلم گفته شده در صفحه‌های ۲۴ و ۲۵، نگره مؤلف و تأکید نویسنده بر این نظریه، سینمای ژانر، برابردانستن ساختار فیلم با روایت و روایت‌گری، و در پایان نیز فیلم‌های فصل ششم را بررسی و نقد می‌کنیم.

## ۸. رویکردهای نقد فیلم

در صفحه ۲۴ و ۲۵ ده رویکرد مطالعات سینمایی نوشته شده است: ۱. تاریخ سینما از منظر تکنولوژی؛ ۲. مطالعات در زمینه تکنیک‌های سینمایی؛ ۳. مطالعات در زمینه چهره‌های سرشناس تاریخ سینما؛ ۴. مطالعات در زمینه رابطه میان سینما و سایر هنرها؛ ۵. تاریخ/وقایع‌نگاری فیلم‌های مهم یا کلاسیک سینما؛ ۶. نسبت و رابطه سینما با جامعه؛ ۷. تاریخ شکل‌گیری و گسترش استودیوهای فیلم‌سازی هالیوود؛ ۸. مطالعات در زمینه کارگردان‌های سینما؛ ۹. مطالعات در زمینه ژانرهای سینمایی؛ ۱۰. تاریخچه نظارت بر صنعت سینما از طریق سانسور و قوانین ضدانحصاری. اما آیا به جز دو رویکرد نخست، مثلاً رویکردهای

فرمالیسم و نئو فرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایی، روان‌کاوی، جنسیت و فمینیسم، ایدئولوژی، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، پدیدارشناسی، هرمنوتیک، و بسیاری رویکردهای دیگر که در کتاب *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم* که جان هیل (John Hill) و پاملا چرچ گیسن (Pamela Church Gibson) گردآوری کرده‌اند، همگی ذیل عنوان ۶ یعنی «نسبت و رابطه سینما با جامعه» آورده می‌شوند و آیا فرمالیسم و ساختارگرایی را که به‌طور مشخص درباره عناصر درونی و ارتباط درونی اجزای سازنده اثر است می‌توان به امور تکنیکی یا تکنولوژیکی فروکاست؟

ابزاری که می‌توان با تجهیز به آن به تحلیل و نقد فیلم رسید، همانا رویکردهای مطالعاتی سینمایی و معرفی و بررسی دقیق آن‌هاست. در معرفی نویسنده از رویکردهای یادشده، نه تنها دقت نظری به چشم نمی‌آید، بلکه با تأکید زیاد بر سینمای آمریکا و هالیوود، از رویکردهایی که ما برشمردیم و در تحلیل و نقد فیلم جایگاه مهمی دارند نیز غافل می‌شود. باکلند از میان رویکردهای نام‌برده‌اش به بررسی تکنیکی، جایگاه کارگردان با عنوان نگره مؤلف، و بررسی ژانر می‌پردازد و حتی بر معرفی مختصر دیگر رویکردها نیز چشم می‌پوشد.

## ۹. نگره مؤلف

نگره مؤلف را در اواخر دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ منتقدان جوانی که در کایه‌دوسینما زیر نظر بازن (Andre Bazin) فیلم‌ها را نقد می‌کردند آغاز شد. «نگره مؤلف از جهاتی شکل خاصی از اومانیزم اگزیستانسیالیستی بود که بر اثر پدیدارشناسی تغییراتی یافته بود» (استم ۱۳۸۹: ۱۰۷). باکلند در صفحه ۱۴ کتاب می‌گوید: «تحلیل فیلم یعنی بررسی همه‌جانبه فرم یا ساختار آن، یا به عبارتی طرح کلی آن. ما در جست‌وجوی الگوهای هستیم که به کلیت فیلم یا یکایک صحنه‌های فیلم معنا و مفهوم ببخشند» و در صفحه ۱۳۶ در فصل مربوط به نگره مؤلف می‌نویسد: «خلق معنا از طریق الگو و انگاره راه دیگری است برای توصیف فرم معنادار». به‌زعم باکلند، فرم معنادار وجه‌مميزه فیلم ارزش‌مند از دیگر فیلم‌هاست. در صفحه ۱۳۱ می‌خوانیم «آنچه منتقدان پیرو نگره مؤلف بر آن تمرکز می‌کنند دقیقاً همین میزان‌شات است، زیرا میزان‌شات است که سینما را منحصر به فرد می‌کند و متمایز از دیگر هنرها». اندرو ساریس «سه معیار را برای شناسایی مؤلف پیش‌نهاد کرد: ۱. مهارت فنی، ۲. تشخیص متمایز، و ۳. معنای درونی که از تنش میان تشخیص و دست‌مایه

اثر پدید می‌آید» (باکلند ۱۳۹۲: ۱۱۴). باکلند نیز به دنبال همین نظام ارزش‌گذارانه است. در جایی که نویسنده در بررسی ژانری فیلم‌ها نیز به نگره مؤلف چشم دارد؛ برای نمونه، در صفحه ۲۱۶ در بررسی ژانر فیلم نوآر در سینمای جان دال می‌نویسد: «وحدت سبکی و مضمونی / درون‌مایه‌ای در سه فیلم اولیه دال به وضوح او را یک مؤلف معرفی می‌کند، اما مؤلفی که در ژانر فیلم نوآر فیلم می‌سازد». تأکید زیاد نویسنده بر ارزش مند بودن مؤلف این حقیقت را نادیده می‌گیرد که فرایند ساخت فیلم برخلاف کار یک نویسنده فرایندی جمعی است و نیاز به سرمایه و عوامل و تکنسین‌های بی‌شماری دارد. پالین کیل (Pauline Kael) هر سه معیار گفته‌شده ساریس را رد کرد، چراکه آن‌ها را معیارهایی مبهم و نامعتبر می‌دانست. مثلاً، از نظر او «شخصیت متمایز بی‌معنی است، زیرا کارگردان‌های تکراری‌ساز را برتر قلمداد می‌کند؛ آن‌هایی که دقیقاً به این علت سبک متمایزی دارند که هرگز چیزهای جدید را امتحان نمی‌کنند» (همان)، اما این تمام ماجرا نیست.

#### ۱۰. سینمای ژانر و تأکید نویسنده بر سینمای آمریکا

در صفحه ۱۸۲ کتاب می‌خوانیم: «فیلم‌های ژانر محصولات تولید انبوه صنعت فیلم‌سازی هالیوودند». این به منزله بررسی فیلم‌های استودیویی هالیوود است. به عقیده بوسکامب (Edward Buscombe) «قواعد بصری چهارچوب یا نظامی را فراهم می‌آورند که می‌توان در آن داستان را بیان کرد. شکل بیرونی یک ژانر مرکب از عناصر بصری است ... شکل درونی وسیله‌ای است که مورد استفاده این عناصر بصری قرار می‌گیرد» (همان: ۱۵۴) که البته همه را کارگردان مدیریت و بازنمایی می‌کند. در این جا نقش کارگردان مؤلف به بررسی ژانری سینما پیوند می‌خورد، ولی در نگره مؤلف، اساس بر سلسله‌مراتبی بودن نقش‌های حاضر در فرایند ساخت فیلم است و کارگردان مؤلف در جایگاه سرسلسله بر دیگران اشراف دارد.

«نظریه مؤلف در دستان ساریس تبدیل به تمهید پنهان ملی‌گرایانه‌ای شد که داعیه برتری سینمای آمریکا را داشت» (همان: ۱۱۳). با این رویکرد مؤلف‌گرایانه است که وارن باکلند به تمامی از سینمای آمریکا و هالیوود سخن می‌گوید و رویکردهای برشمرده در کتاب نیز به تمامی در خدمت تحلیل و نقد تاریخ سینمای آمریکا و به‌ویژه سینمای هالیوود قرار می‌گیرد. ساریس هم‌چنین می‌گوید که «آماده است تا اعتبار منتقدانه خود را بر سر این مفهوم به‌قمار بگذارد که سینمای آمریکا همواره برتر از چیزی بوده که ساریس، با بی‌اعتنایی و قوم‌پرستی، آن را سایر نقاط جهان نامید» (همان). باکلند نیز به‌جز سینمای آمریکا و



اشاره‌ای به سینمای اروپا، سینمای «سایر نقاط جهان» را مورد بررسی و نقد قرار نمی‌دهد و حتی اشاره‌ای نیز به آن نمی‌کند. سینمای اروپا نظام واحد و یک‌دستی نبود که بتوان زیر بیرق آن تمامی کشورهای اروپایی را گرد آورد. سینمای سوئد، آلمان، فرانسه، لهستان، شوروی، چکسلواکی، و ... فقط نمونه‌هایی‌اند که در این رویکرد آمریکامحور نادیده انگاشته می‌شوند. هم‌چنین، کشورهای که ذیل عنوان «بلوک شرق» و زیر نظر شوروی بودند نیز لزوماً مؤلفه‌های سبکی و ساختاری مشابهی نداشتند. مثلاً، فیلم‌های میکلوش یانچو (Miklos Jancso) هرچند در مجارستان زیر نفوذ شوروی ساخته می‌شدند، به‌کلی با سنت رایج آن کشورها متفاوت است. زیبایی‌شناسی برداشت بلند، حرکات دوربین، شخصیت‌هایی که در تشخص محیط مستحیل می‌شوند، و ... نمونه‌ای است که می‌توان در رد یک‌دستی جریان فیلم‌سازی در اروپا بیان کرد. بر این نمونه کشورهای آسیایی و به‌ویژه ژاپن را می‌توان افزود. سینمای ژاپن با قواعد زیبایی‌شناختی منحصر به فرد خودش و خیل کارگردان‌هایی شاخص می‌توانست در جایگاه مؤلفانی حتی بزرگ‌تر از نمونه‌های آورده‌شده در کتاب به‌شمار آید. بر این فهرست می‌توان سینمای آمریکای لاتین را نیز افزود، سینمای برزیل، شیلی، مکزیک، و آرژانتین که برای مثال سینمای سوم با مبانی سیاسی مشخص در تضاد با نظام سرمایه‌داری آمریکا و ترکیب امور زیبایی‌شناسانه سینمای هنری اروپا با موفقیت در جلب مخاطب سینمای هالیوود بخشی از عناصر ساختاری این فیلم‌ها بود.

باکلند در صفحه ۶۴ کتاب می‌نویسد: «روایت و روایت‌گری. این ساختارها را هم در نسبت با فیلم‌های کلاسیک هالیوود و هم در نسبت با فیلم‌های معاصر هالیوود تعریف خواهیم کرد». در این بخش نیز تأکید بر سینمای آمریکاست، بدون توجه به سینمای «سایر نقاط جهان».

نویسنده در بررسی ژانرها فقط سه ژانر ملودرام، نوآر، و علمی - تخیلی دهه ۱۹۵۰ را بررسی می‌کند. تامس شاتز (Thomas Schatz) در کتاب *ژانرهای هالیوود (Hollywood Genres)* ژانرها را بررسی می‌کند و از ژانرهای وسترن، گانگستری، ملودرام خانوادگی، فیلم‌های کارآگاه خشن (*Hard-Boiled Detective Film*)، و کمدی اسکروبال (*Screwball Comedy*) نام می‌برد. شاتز تاریخ پیدایش فیلم نوآر را از دهه ۱۹۴۰ و ویژگی‌های این ژانر را بیان می‌کند و آن را ذیل عنوان فیلم‌های کارآگاه خشن طبقه‌بندی می‌کند (Schatz 1981: 111). هرچند باکلند در مورد ژانر ملودرام و زیرژانرهایش به‌دقت و تفصیل سخن می‌گوید، اما از نام‌بردن دیگر ژانرها و چرایی گزینش این سه ژانر سخنی به‌میان نمی‌آورد.

## ۱۱. ساختارگرایی و برابرنگاشتن آن با روایت

«یکی از اصول مرکزی ساختارگرایی این است که ما باید روابط بین موضوعات را به‌جای موضوعات بررسی کنیم» (Wiseman 2007: 102). روابط میان اجزای سازنده هر اثر موضوعیت ساختارگرایی است. «ساختارگرایی تلاش می‌کند بر دوگانگی دکارتی (Cartesian dualism) غلبه کند» (ibid.: 47)، اما با توجه به منشأ آغاز کار ساختارگرایان، که کارهای سوسور (Ferdinand de Saussure) بود، ردپای این دوگانه‌ها در نظریات آنها به چشم می‌آید. «دو اصطلاح دال و مدلول این حُسن را دارند که نشان می‌دهند این دو اصطلاح به دلیل تقابل با یک‌دیگر، جدا از هم و درعین حال از کلی که این دو بخش‌هایی از آن‌اند [نشانه] تفاوت دارند» (مهرگان ۱۳۹۲: ۵۵-۵۶). از ساختارگرایان بزرگ می‌توان لوی استروس (Claude Levi-Strauss) را نام برد که «تقابل دوتایی را که اصل سازمان‌دهنده نظام‌های واجی است، به حوزه فرهنگ انسانی به‌طور عام گسترش داد» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰). او، که انسان‌شناس بود، روابط خویشاوندی و مناسبات قبیله‌ای را بر مبنای ساختارگرایی تحلیل کرد. «لوی استروس اعتقاد دارد که ساختارهای آشکار در واقعیت اجتماعی، بازتاب ساختارهای ناخودآگاه مغز هستند که ریشه در کارکردهای زیستی مغز دارند» (Wiseman 2007: 46).

دیگر چهره سرشناس ساختارگرایی آلتوسر (Louis Althusser) است، متنها از منظری دیگر ساختارگرایی را تعریف می‌کند. «فلسفه تنها استدلال‌هایی را که تعارض بنیادین خود را به صورت مقولات (categories) ظاهر می‌سازند، تکرار و نشخوار (ruminant) می‌کند» (Althusser 1971: 57). آلتوسر این تعارض بنیادین را، که در فلسفه غرب وجود داشت و لوی استروس نیز در پی رهاشدن از آن بود یعنی «... زوج مفهومی بنیادین ماده/روح...» (ibid.)، به تعارض طبقاتی تبدیل می‌کند که اساس تقابل دوگانه نظریه اوست. تعارض میان طبقات حاکم و تحت‌ستم. او هم به روابط این دوگانه‌ها به‌منزله یک کل می‌نگرد.

مثلاً از شرایط اقتصادی مردم شروع کنیم که زیرینا و موضوع کل فرایند اجتماعی تولید را تشکیل می‌دهد. هرچند ملاحظات دقیق‌تر نشان می‌دهد که این شیوه غلط است. مردم یک انتزاع است چنانچه طبقات تشکیل‌دهنده آن را در نظر بگیریم و این طبقات به‌نوبه خود مفاهیمی تهی باقی خواهند ماند اگر ندانیم که به چه عواملی وابسته‌اند؛ مثلاً کار مبتنی بر دست‌مزد، سرمایه، و غیره (هارلند ۱۳۸۸: ۱۳۶-۱۳۷).

او نیز جزئیات را برای رسیدن به نظریه‌ای کل‌نگر بررسی می‌کند.

بر این اساس، ساختارگرایی در پی یافتن زوج مفهومی‌ای است که بر اثر رابطه آن دو با هم، کارکرد اثر را مشخص می‌کند. «مفاهیم دراصل تمایزی هستند و براساس روابط متقابلی که با دیگر اجزای نظام دارند تعریف می‌شوند» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰). نکته دیگر این‌که ساختارگرایی در عرصه فیلم «بیش‌تر توجهش معطوف به آن است که فیلم‌ها به‌طور کلی چه‌طور درک می‌شوند. ... [و] هیچ علاقه خاصی به هنرمندی مؤلفان منفرد ندارد» (همان: ۱۳۱). این تعارضی است میان ساختارگرایی و نگره مؤلف که جایگاه کارگردان را به‌منزله سازنده اثر از دیگر عوامل فیلم ممتاز می‌کند.

در صفحه ۶۴ کتاب، با تعریف دقیق ادوارد برانینگان (Edward Branigan) از روایت و هم‌چنین، در صفحه ۷۲ با پی‌گرفتن مطلب براساس نظریه روایت تودوروف روبه‌رو هستیم. هم‌چنین، باکلند در صفحه ۶۲ ویژگی‌های خُرد ساختار فیلم را اموری تکنیکی از قبیل میزانشن، میزان‌شات، و ... و ویژگی‌های کلان ساختار فیلم را روایت و روایت‌گری برمی‌شمرد. براساس مطالب گفته‌شده، ویژگی‌های کلان و خُرد ساختار فیلم در تعارض با یک‌دیگر قرار ندارند و کمینه اجزای قابل‌شناسایی از کلیت اثر نیز نیستند که بتوانند ساختار فیلم را شکل دهند.

## ۱۲. انواع سینمای مستند

بیل نیکولز در کتاب *مقدمه‌ای بر فیلم مستند* شش نوع مستند را از یک‌دیگر متمایز می‌کند: گزارشی، شاعرانه، مشاهده‌ای، مشارکتی (participatory)، بازتابی، و پرفورماتیو (Nichols 2010: 149- 152). تغییری که در این کتاب در مقایسه با کتاب *مرزهای مبهم* وجود دارد، افزوده‌شدن نوع شاعرانه به فهرست انواع مستند و تغییر نام مستند تعاملی (interaction) به مشارکتی است. در چاپ اول این کتاب در سال ۲۰۰۱ نیز این تغییرات اعمال شده بود. بنابراین، بهتر بود که نویسنده وقتی مبنای دسته‌بندی انواع مستند را براساس نظریات بیل نیکولز قرار داده، به تغییرات فکری او نیز بی‌اعتنا نمی‌بود و برای روزآمدبودن از کتاب‌های متأخر نیکولز استفاده می‌کرد.

## ۱۳. نتیجه‌گیری

در پایان نیز باید این نکته را متذکر شویم که در فصل ششم در صفحه ۲۶۳، نویسنده چهار کارکرد نقد و بررسی فیلم را به‌نقل از بوردول می‌نویسد: ژورنالیستی / مطبوعاتی، تبلیغاتی،

انتقادی (نقدنویسی حرفه‌ای)، و بلاغت و سخن‌وری (نویسندگی خلاق) و در صفحه ۲۶۶ سطر شش خاطر نشان می‌کند که عمده مطالب این فصل درباره کارکرد انتقادی، یعنی نقدنویسی حرفه‌ای است. نمونه‌نقد‌های آخر فصل (چهار نقد فیلم مرد عنکبوتی ۳)، همگی براساس نقد ژورنالیستی نوشته شده‌اند و اثری از رویکردهای تحلیلی مطالعات سینمایی به چشم نمی‌آید. توضیح نویسنده بر هر نقد هم‌راه با تأکید بر نشریه‌ای که نقد در آن به چاپ رسیده و مخاطبانش است. کتابی که درباره آموزش نقد فیلم نوشته شده است، در تحلیل‌های نمونه فصل پایانی، که جمع‌بندی مطالب کتاب است، به نقد ژورنالیستی نشریات مختلف ختم می‌شود؛ آن هم نه نشریات تخصصی سینمایی معروف. این‌گونه است که وقتی در آغاز کتاب رویکردهای مطالعات سینمایی به‌درستی آورده نمی‌شوند، نقد فیلم‌ها نیز به ژورنالیسم ختم می‌شود.

بیان خاستگاه مفاهیمی مانند فرمالیسم، ساختارگرایی، و روایت، همان‌گونه که گفته شد، و ارتباط آن‌ها با جهان‌بینی خاصی که ارائه می‌دهند، نقطه عزیمتی است برای به‌کاربردن این مفاهیم در نقد سینمایی. هرچند رویکردهای ده‌گانه گفته‌شده در کتاب تلاشی است برای ارائه رویکردهای نقادانه به مسئله سینما و فیلم؛ اما در نقدهای ارائه‌شده در کتاب این نظریات و رویکردها به‌کار نرفته است و در حد بازنویسی توصیفی از فیلم است. همان‌گونه که گفته شد، انواع سینمای مستند که براساس نظریات بیل نیکولز نوشته شده است نه تنها مربوط به نوشته‌های قدیمی‌تر نیکولز است، بلکه در ارائه همان انواع نیز در حد اختصار کتاب به‌درستی عمل نمی‌کند و مترجم با برابرواژه‌هایی که مغایر با دیگر کتاب‌های مربوط به سینمای مستند است، بر این ناروشنی افزوده است.

## کتاب‌نامه

- احمدی، بابک (۱۳۹۳)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- استم، رابرت (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، گروه مترجمان به‌کوشش احسان نوروزی، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- باکلند، وارن (۱۳۹۲)، *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم*، ترجمه پژمان طهرانیان، تهران: معین.
- بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۸۹)، *هنر سینما*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- مهرگان، آروین (۱۳۹۲)، *فلسفه نشانه‌شناسی*، اصفهان: نشر فردا.
- نیکولز، بیل (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر فیلم مستند*، ترجمه محمد تهامی‌نژاد، تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.

بررسی و نقد کتاب آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم (علی شیخ‌مهدی و ارسلان مقدس) ۱۸۳

وولن، پیتر (۱۳۸۹)، *نشانه‌ها و معنا در سینما*، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش.  
هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، *ابرساخت‌گرایی: فلسفه ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: سوره مهر.  
هیل، جان و پاملا چرچ گیسون (۱۳۸۸)، *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم*، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: سوره مهر.

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

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

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

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

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

<http://warrenbuckland.com/cv.html>.

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

