Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 23, No. 1, Spring 2023, 373-392
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.32844.1971

A Critical Review on the Book *Secrets of Separation: Asghar Farhadi's Cinema*

Alireza Taheri*

Hamed Karimi Afshar**

Abstract

In the book "*Secrets of Separation: Asghar Farhadi's Cinema*", *Saeed Aghighi* evaluates the narrative structure of Farhadi's films one by one, from his first film to *The Seller*. In his book, he focuses on introducing and analyzing the narrative patterns of stories and criticizing the characters in Asghar Farhadi's films, and comparing them with classical patterns and realistic modern cinema. In addition, it has a brief overview of visual elements, and principles of filmmaking, as well as some psychological and especially sociological analyses related to Asghar Farhadi's films. The lack of coherence, especially in the large volume of descriptions and the dispersion of analytical materials, in addition to technical-specialist defects, such as not observing the modern principles of book writing, the variability of written grammar, and the use of inappropriate specialized terms, along with the unscientific nature of research theories and assumptions, and Also, the lack of theoretical foundations does not raise the criticisms of this book to a level between a number of relatively good journalistic reviews and a number of incomplete expert analyses. Another problem of the book is the author's focus on the theme, narration, characterization, etc. in such a way that the content

* Professor of the Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author), al.taheri@art.acit

** MA in Art Research, Faculty of Arts and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran, hamed.afshar67@gmail.com

Date received: 30-12-2022, Date of acceptance: 24-04-2023

related to the visual presentation of the filmmaker does not have the necessary quantity and quality, and it does not seem to satisfy the audience looking for these topics.

Keywords: Asghar Farhadi, Secrets of Separation, Film Criticism, Iranian Cinema, Screenplay.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۲۳، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۲، ۳۷۵-۳۹۲

خوانشی نقادانه بر کتاب *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی*[۱]

علیرضا طاهری*

حامد کریمی افشار**

چکیده

سعید عقیقی در کتاب *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی* فیلم‌های فرهادی را از اولین فیلم سینمایی او تا «فروشنده» مورد ارزیابی قرار می‌دهد. او بر معرفی و تحلیل الگوهای روایی داستان‌ها و نقد نحوه شخصیت‌پردازی و همچنین مقایسه آثار فرهادی با سینمای کلاسیک و واقع‌گرا متمرکز شده است. در کنار آن به صورت مختصر، نیم‌نگاهی به عناصر بصری، اصول فیلم‌سازی و همچنین برخی تحلیل‌های روانشناختی و خصوصاً جامعه‌شناختی مرتبط با فیلم‌های اصغر فرهادی نیز دارد. عدم وجود انسجام، خصوصاً در حجم بالای توصیفات و پراکندگی مطالب تحلیلی در کنار ایرادات فنی ـ تخصصی از جمله رعایت نکردن اصول روزآمد نگارش کتاب، متغیر بودن دستور زبان نوشتاری و بکارگیری اصطلاحات تخصصی نابجا در کنار غیرعلمی بودن تئوری‌ها و فرضیات پژوهشی، و همچنین فقدان مبانی نظری، نقدهای این کتاب را از سطحی مابین تعدادی نقد ژورنالیستی نسبتاً خوب و تعدادی تحلیل تخصصی ناقص فراتر نمی‌برد. مشکل دیگر کتاب، تمرکز نویسنده بر بحث درون‌مایه، روایت، شخصیت‌پردازی وغیره است به گونه‌ای که مطالب مرتبط با نحوه ارائه بصری فیلمساز از کمیت و کیفیت لازم برخوردار نیستند و به نظر نمی‌رسد مخاطب جویای این مباحث را راضی کند.

* استاد گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، al.taheri@art.acit

** کارشناس ارشد پژوهش‌هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران، hamed.afshar67@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۴

CC BY

کلیدواژه‌ها: اصغر فرهادی، رازهای جدایی، نقد فیلم، سینمای ایران، فیلمنامه.

۱. مقدمه

پس از دستیابی اصغر فرهادی به جوایز بیشمار سینمایی خصوصاً دو جایزه «*آکادمی علوم و هنرهای تصاویر متحرک*» یا همان جایزه «*اسکار*» بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان به نمایندگی از ایران، نام او در کنار شناخته‌شده‌ترین فیلمسازان ایرانی در جهان مطرح و به لحاظ فرهنگی ـ هنری و سینمایی نگاه ویژه‌ای به آثار او معطوف گردید. حاصل این امر، نوشته شدن تعداد قابل‌توجهی مطالب توصیفی ـ تحلیلی در قالب مقالات و کتب علمی ـ تخصصی و ژورنالیستی است. از کتاب‌هایی با موضوع آثار اصغر فرهادی می‌توان به کتاب *بوطیقای گسست: سینمای اصغر فرهادی* به قلم مازیار اسلامی (۱۳۹٤)، کتاب *تروما؛ نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی ـ سیاسی ۱۳۸۸ ـ ۱۳۹٤ از منظر سینمای اصغر فرهادی* نوشتهٔ سیدمجید حسینی، زانیار ابراهیمی (۱۳۹۵) و کتاب *کنکاشی در سینمای اصغر فرهادی* که توسط امیرعلی نصیری (۱۳۹۷) تألیف شده است، اشاره نمود. در این میان، کتاب *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی* به دلیل تحلیل درون‌مایه آثار فرهادی (به‌جز آخرین فیلم او «*همه می‌دانند*») وجوه مختلف فیلمنامه و ـ کم و بیش ـ نقد و بررسی عناصر بصری و اصول کارگردانی؛ نمونه‌ای نسبتاً کامل و جالب‌توجه محسوب می‌شود.

رویکرد نویسنده در این کتاب با تکیه بر دانش و تجربیات تخصصی وی در زمینه فیلمنامه‌نویسی و نقد فیلم، به تحلیل نحوه داستان‌پردازی، الگوهای روایی و تفسیر درون‌مایه‌ها اختصاص یافته که به صورت فیلم به فیلم مطالبی در این خصوص به خواننده ارائه می‌کند. نویسنده همچنین نگاهی تخصصی به ویژگی‌های فنی و تکنیکی برخی آثار فرهادی دارد و این نکات را نیز ـ هرچند مختصرتر از بحث روایت ـ در متن کتاب جای داده است. در خلال این موارد جزئیاتی نیز در بحث نفسیر درون‌مایه به صورت میان‌رشته‌ای (جامعه‌شناختی و روانشناختی) ارائه می‌شوند. در پایان این کتاب بخشی وجود دارد که فهرست جامعی از عوامل سازنده و همچنین جوایز آثار فرهادی می‌باشد و در این بخش علاوه بر معرفی عوامل هر فیلم، یک خلاصه داستان نیز آورده شده است.

نوشته حاضر قصد دارد کتاب مذکور را مورد ارزیابی قرار داده، نقدی مختصر بر ظاهر و محتوای آن داشته باشد. همچنین عملکرد تخصصی نویسنده را مورد مداقه قرار داده، ضعف ها و نقاط قوت آن‌را مشخص می‌نماید.

۲. مشخصات کتاب

انتشارات «*روزنه*» در سال ۱۳۹٦ این کتاب ۲۳۰ صفحه‌ای را به قلم *سعید عقیقی* منتشر و عرضه نموده است. کتاب در قطع رُقعی و با جلد نرم چاپ شده و شامل چهار بخش/ فصل اصلی می‌باشد: کلیات، فیلم‌ها ، فیلم‌شناسی و جوایز.

نویسنده در مقدمه خود سه سوال را با محوریت نوع روایت، به عنوان سوالات اصلی کتاب مطرح می‌کند و در ادامه‌ی همین سوالات، از بررسی الگوهای بصری نیز نام می‌برد و هدف کتاب را «کوشش برای درک بهتر الگوهای روایی و بصری فیلم‌های فرهادی» عنوان می‌نماید. بخش/ فصل اول کتاب، *کلیات* نام دارد. این بخش یک مقدمه نسبتاً طولانی و دارای چند زیربخش است که در آن مطالبی در خصوص شروع فعالیت فرهادی، ادامه کار او و فیلم‌هایش به صورت یک مجموعه تحلیل محتوایی و گزارش تصویری از نقد ساختار بصری برخی فیلم‌ها، جهت آشنایی مخاطب با سینمای فرهادی و درک ماهیت کتاب بیان شده است. در بخش دوم کتاب، فیلم‌ها به ترتیب ساخت و با روش توصیفی ـ تحلیلی مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند که این بخش از کتاب بیشترین میزان صفحات متن اصلی را به خود اختصاص داده است. بخش‌های سوم و چهارم نیز کوچک‌ترین بخش‌های کتاب هستند و در خاتمه کتاب قرار گرفته‌اند. این دو بخش فیلم‌شناسی و جوایز نام دارند و کتاب پس از بخش جوایز به‌اتمام می‌رسد.

۳. معرفی نویسنده و آثار وی

با اینکه داخل کتاب، هیچگونه معرفی از نویسنده ارائه نشده لازم است پیش از آغاز مباحث اصلی نقد و بررسی کتاب، معرفی مختصری از ایشان صورت گیرد:

سعید عقیقی متولد ۱۳٤۹ در کرمانشاه، فیلمنامه‌نویس، منتقد، مدرس سینما، کارگردان و البته بیش از همه، یک ژورنالیست نسبتاً موفق است که یادداشت‌ها، مقالات و نقدهای بیشماری در روزنامه‌ها و مجلات و تعدادی کتاب سینمایی به چاپ رسانده است. عقیقی چهار فیلمنامهٔ ساخته شده و چند فیلمنامه منتشر شده در کارنامه خود دارد. او همکاری موفقی با فرزاد موتمن داشته و سه فیلم کارگردانی شده توسط وی را عقیقی نوشته: *شب‌های روشن* (۱۳۸۱)، *هفت پرده* (۱۳۸۳) و *صداها* (۱۳۸۷). هر سه فیلم دارای روایت‌هایی جذاب و

شخصیت‌پردازی‌های موفق هستند. عقیقی برای فیلم *شب‌های روشن*، جایزه بهترین فیلمنامه جشن حافظ را نیز از آن خود کرده و این موضوع مهر تأییدی بر توانایی‌های وی در زمینه نگارش فیلمنامه سینمایی است.

در بخش آثار نوشتاری، سعید عقیقی علاوه بر نگارش تعداد زیادی نقد منتشر شده در نشریات سینمایی، چند جلد فیلمنامه، دو جلد ترجمه، تعدادی کتاب در باب زندگی و آثار سینماگران ایرانی و همچنین نقد فیلم‌های شاخص به چاپ رسانیده است. وی چند جلد کتاب نیز با نگرش توصیفی ـ تحلیلی مشابه کتاب مورد بحث این مقاله به چاپ رسانیده؛ *نگاهی به سینمای معاصر* (۱۳۹۳) که شامل تعدادی مقاله تحلیلی در باب برخی فیلم‌های مطرح سینمای معاصر جهان است. ـ *زیر پوست قصه‌ها: سینمای رخشان بنی اعتماد* (۱۳۹۵) که به تحلیل و بررسی تعدادی از فیلم‌های بنی‌اعتماد پرداخته. ـ *سینمای آزار* (۱۳۹۵) که به تحلیل و بررسی برخی آثار میشائیل هانکه فیلمساز اتریشی اختصاص دارد. منش تحلیلی عقیقی در اغلب این کتاب ها مشابه بوده خصوصاً به لحاظ شباهت‌های موجود بین روش نگارش دو کتاب *رازهای جدایی...* و *زیر پوست قصه ها...* توضیح نگارنده در پشت جلد کتاب چنین نگاشته شده است:

> زیر پوست قصه‌ها بخشی از یک تحقیق گسترده درباره‌ی رابطه فیلم و واقعیت در سینمای ایران است، که با استفاده از ترکیب نگره‌ی مولف، نقد جامعه شناختی و ملاحظات ساختار گرایانه به عنوان الگویی کاربردی، به بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد می‌پردازد، بنابراین، تقسیم کتاب بر مبنای جست و جوی لحن و فضای واقع‌گرایانه در آثار فیلمساز صورت گرفته، رابطه‌ی واقعیت و مستندهای او در فصلی جداگانه بررسی شده و سه فیلم بانوی اردیبهشت، زیر پوست شهر و قصه ها به عنوان کانون تمرکز جلوه های گوناگون واقعیت، بخش‌های پایانی کتاب را تشکیل داده‌اند (عقیقی، ۱۳۹۵).

۴. نقد شکلی کتاب

نگاهی به فهرست کتاب، اولین ضعف شکلی اثر را نمایان می‌سازد: فهرستِ ناقص. در فهرست کتاب تنها نام عناوین اصلی هر بخش/ فصل آمده و نام زیربخش‌ها ذکر نشده است، در حالی که در بخش/ فصل *فیلم‌ها*، هر زیربخش، عنوان یک فیلم است و اگر خواننده کتاب بخواهد دنبال فیلمی خاص باشد لازم است از طریق ورق زدن کتاب، شماره صفحه مورد نظر را پیدا کند. نکته مهم دیگر اینکه بخشی به عنوان *جوایز* در آخر کتاب وجود دارد که این بخش می‌توانست در خلال بخش قبلی‌اش یعنی *فیلم‌شناسی* گنجانیده شود. البته بهتر بود بخش

فیلم‌شناسی به دلیل ارائه خلاصه داستان فیلم‌ها و تأثیر مستقیم این خلاصه داستان بر خوانش متن، قبل از بخش نقد فیلم‌ها قرار گرفته و یا خلاصه داستان از فیلم‌شناسی جدا و به ابتدای نقد و پیش از آغاز نقد هر فیلم منتقل شود.

متن کتاب از صفحه ۷ آغاز شده و صفحه‌آراء کتاب، صفحات پیش از متن (حتی صفحات خالی) را نیز جزء متن حساب کرده و از شماره ۷، اولین صفحه از متن کتاب که *پیش‌درآمد* (مقدمه نویسنده) می‌باشد آغاز شده است. به لحاظ اصول صفحه‌آرایی کتاب، این چینش نادرست بوده و لازم است واحدهای پیش از متن، از متن اصلی کتاب جدا باشند و با حروف ابجد مشخص شوند.

عدم وجود صفحه‌آرایی اصولی و فکر شده، در نگاه اول مشهود است. یک صفحه‌بندی ساده به شیوه کتاب‌های داستانی، انجام؛ شماره صفحه به همراه عنوانِ کلیِ هر بخش در بالای صفحات آمده و خبری از عناوین جزئی‌تر نیست. اندازه حاشیه‌های سفیدِ دورِ متن نیز به شکل تقریباً یکسان، منظور شده و به دلیل رعایت نشدن اصول تقسیمات طلایی، هیچ تأثیر خاصی بر ذهن مخاطب نمی‌گذارد. تصاویر، فاقد یک چارچوب بصری (Grid) حرفه‌ای هستند و تنها در کنار هم چیده شده‌اند. از شماره‌گذاری تصاویر هم خبری نیست. حروفچینی کتاب در اغلب صفحات مشکل خاصی ندارد و نیم‌فاصله‌ها نیز اغلب رعایت شده‌اند و تعداد کمی عدم رعایت نیم فاصله و غلط املایی در کل متن دیده می‌شود که با توجه به حجم بالای صفحات متن، طبیعی و قابل اغماض است. با این حال، در جای جای متن کتاب، ایرادات نگارشی، اصطلاحات نامفهوم و اسامی خارجیِ مبهم (بدون ارائه نگارش زبان اصلی) به وفور یافت می‌شوند که در ادامه چند نمونه از این ایرادات به صورت مثال، آورده شده است: یکی از ایرادات نگارشی، تغییر ناگهانی دستور زبان نوشتاری است. به عنوان نمونه در جایی از کتاب و بعد از صفحاتی که به صورت سوم‌شخص نوشته شده‌اند ناگهان با جملاتی به صورت اول‌شخص مواجه می‌شویم: «نام این وضعیت را چیدمان نامحسوس گذاشته‌ام.» (عقیقی، ۱۳۹۶: ۳۳) و یا: «اجازه بدهید از طریق چند صحنه، این تفاوت‌ها را پیگیری کنم...» و همین‌طور: «...اصولاً عقیده‌ای به خودآگاهی محض، آن‌هم بی‌واسطه شهود و تجربه ندارم.» (همان: ٦٧) هم‌چنین در جایی می‌خوانیم: «موفقیت فیلم در محدوده‌ای جبری‌است...» (همان: ۷۱) و یا در جای دیگر با واژه مبهم «گرهی» (همان: ۹۷) مواجه می‌شویم که خوشبختانه در صفحه بعدی؛ واژه درست «*گره‌ای*» (همان: ۹۸) جایگزین آن می‌شود. نمونه دیگر استفاده از واژه «*تاتر*» به‌جای *تئاتر* است (همان: ۸۳).

ماریون کرین و *هنری فاندا* (عقیقی: ۱۳۹٦، ۱۰٦)، *جان تروبی* (همان: ۱۲۲)، *مونتگمری کلیفت* (همان: ۱٤۲)، *چارلی موریتس* (همان: ۱٦۲)، *سم پکین‌پا* (همان: ۱۷۹) و ... چند نمونه از اسامی خارجی استفاده شده در این کتاب هستند و برای هیچکدام نگارش انگلیسی مقابل اسم (یا حداقل در پانویس یا پی‌نوشت) در نظر گرفته نشده درحالیکه دانستن تلفظ صحیح این اسامی نیازمند خوانش آن‌ها به زبان اصلی است. همچنین اصطلاحاتی چون *میزانسن* و *کمپوزیسیون* را نیز می‌شد در پانویس یا پی‌نوشت کتاب به زبان اصلی نوشت و مفهومشان را توضیح داد. اصطلاح مبهم خارجی دیگر که قطعاً نیازمند نگارش انگلیسی به همراه توضیحات بیش‌تر به صورت پانویس یا پی‌نوشت است اصطلاح *مک‌گافین* می‌باشد که در ادامه در بخش نقاط ضعف اثر به آن خواهیم پرداخت.

نکته مهم دیگر، عدم رعایت اصول پاراگراف‌بندی در این کتاب است. تقریباً در همه‌جای متن کتاب، پاراگراف‌هایی بسیار طولانی یافت می‌شوند. در مواردی تا چند صفحه از کتاب تنها یک پاراگراف است که این پاراگراف‌های طولانی متن آن قسمت از کتاب را خسته کننده‌تر و پیگیری مطالب را سخت‌تر می‌نماید. همچنین در برخی از پاراگراف‌بندی‌ها، هنگامی که یک متن اتمام می‌یابد، ارتباط مفهومی بین نوشتار قبلی و بعدی مشهود است و لذا مخاطب به راحتی متوجه این موضوع می‌شود که انتخاب محل اتمام پاراگراف به درستی صورت نگرفته و این عمل نیز در نهایت انسجام متن آن بخش را کاهش داده، خواننده را خسته می‌کند؛ به‌عنوان مثال در صفحه ۳۵ جایی که پاراگراف جدید آغاز شده ـ در اصل ـ ادامه‌ی بحث پاراگراف قبلی در صفحه ۳٤ است.

نامشخص بودن مبانی نظری نوشتار و عدم ارائه منابع درون‌متنی از دیگر اشکالات رایجِ ظاهری در این کتاب است و از آنجا که اساساً هیچ فهرست منابعی در پایان کتاب وجود ندارد می‌توان چنین برداشت کرد که نویسنده‌ی کتاب همواره به نظرات و باورهای شخصی خود تأکید کرده است لذا در جای‌جای متن هنگامی که نویسنده یک نقل قول مطرح می‌کند مشخص نیست منبع مورد نظر دقیقا چیست و از کجای آن منبع، نقل قول صورت گرفته است: «... به قول جان تروبی در کتاب آناتومی داستان...» (عقیقی، ۱۳۹٦: ۱۲۲) یا: «چارلی موریتس در کتاب تکنیک‌ها فیلمنامه‌نویسی...» (همان: ۱٦۲) هیچگاه محل دقیق ارجاعات توسط نویسنده مشخص نشده است.

۵. آشنایی با محتوای کتاب

به‌طور خلاصه، فیلم‌های ساخته شده توسط اصغر فرهادی (تا فیلم *فروشنده*) به‌صورت جداگانه توسط نویسنده‌ی کتاب، نقدِ [اغلب] محتوایی شده و تحلیل‌های او از وقایع، شخصیت‌ها، صحنه‌ها و... بخش اعظم این کتاب را تشکیل داده است. روش ارائه‌ی مطالب در اغلب صفحات توصیفی ـ تحلیلی و لحن نگارش انتقادی است. در اینجا برای آشنایی بیشتر با نوشتار، دو بخش منتخب از دو فیلم *رقص در غبار* و *گذشته* مرور می‌گردد:

> ... نمایش تکه‌هایی از نخستین صحنه‌ی آشنایی نظر و ریحانه، و قرار دادن نماهای مربوط به عروسی، وام ازدواج، فال گرفتن درباره‌ی آینده، دیدن فیلم شعله (رامش سیپی) و شوخی‌های آشنای فیلم‌های تلویزیونی و پایان دادن عنوان‌بندی با شوخی‌های آشنای فیلم‌های ایرانی و شکستنِ ناخواسته شیشه پنجره توسط نظر، به رغم سرعت بخشیدن به اطلاع‌رسانی، عملا کارآمدی خود را از دست می‌دهد... پرسش‌هایی از جنس: چرا نظر پیش از ازدواج با ریحانه متوجه حرف‌های مردم نشده؟ و چرا خانواده‌ی نظر، پیش از ازدواج‌اش با ریحانه از این وصلت جلوگیری نکرده‌اند؟ دقیقاً به دلیل وجود همین صحنه‌های کوچک و گذرای پیش از عنوان‌بندی به‌وجود می‌آید... (عقیقی، ۱۳۹۶: ۵۱-۵۲)
>
> ... جبر وضعیت، زمانی معنا دارد که دروغ دست‌کم برای مدتی کوتاه مخفی بماند. تردیدی نیست که درام وقتی شکل می‌گیرد که شخصیتی اشتباه کند، اما نه اشتباهی ناشی از نزدیک‌بینیِ ذهن و فقدان دوراندیشی. همان‌قدر که دم‌دست گذاشتن راه‌حل درست برای رسیدن به حقیقت خطرناک است، رگبار دروغ‌های پیش‌پاافتاده و بی‌دلیل نیز می‌تواند شخصیت دراماتیک را کوته‌فکر و ناهشیار جلوه دهد. قضاوت بیننده درباره ماریان و سمیر به دلیل نقصی‌ست که در زاویه دید فیلم وجود دارد. آن‌ها در خلوت خود نیز به‌مانند حضور در جمع سخن می‌گویند ... (همان: ۱۵۹)

۱,۵ نقاط ضعف کلی

نوع نوشتار بخش اول یعنی *کلیات*، با نوشتار بخش بعدی *فیلم‌ها* مشابهت کامل دارد و نویسنده در این بخش، دقیقاً مثل بخش اصلی کتاب به توصیف و تحلیل فیلم‌ها می‌پردازد. هرچند این موضوع به خودی خود ایراد محسوب نمی‌شود اما با توجه به گرایش نگارنده به جداسازی بخش‌های کتاب و نامگذاری بخش اول، بهتر بود این تفاوت در نوع نوشتار نیز مشهود باشد.

نکته دیگر اینکه، مهمترین اصل در نگارش یک کتاب علمیِ معتبر، ارائه کلیاتی جامع و کامل است که از این موارد نویسنده تنها به ذکر نام *کلیات* در آغاز بخش اول، سوالات هدف و

بیان مسأله پرداخته و سایر موارد، مبهم باقی مانده‌اند. در اینجا نیز با توجه به گرایش نگارنده به ارائه سوالات و بیان مسأله، بهتر بود باقی موارد نیز ذکر شده باشد.

اصول ساده‌ی نگارش مطالب، به صورت ارائه‌ی صحبت مقدماتی برای رفتن از جزء به کل در برخی از شروع‌های نوشتار این کتاب رعایت نشده است؛ مثلا در صفحه‌ی آغازینِ متن کتاب، در بخش «کلیات» (که قرار است مقدمه‌ای باشد بر کل کتاب) نویسنده بدون توضیحِ مقدماتی مطلبی را بیان می‌کند و از دل جملاتی که درک مفهومشان نیازمند پیش‌زمینه است، نکته استخراج می‌کند: «کسی که به تماشای نخستین نوشته‌های اصغر فرهادی در قالب سریال‌های تلویزیونی نشسته باشد، احتمالاً به سختی فیلمساز موفق سال‌های بعد را تشخیص بدهد، اما این نوشته ها نکته‌ای دیگر را اثبات می‌کند...» (عقیقی، ۱۳۹۶: ۷)؛ یا در شروع نقد فیلم‌ها در ابتدای نقد فیلم *رقص در غبار* می‌خوانیم: «مهم‌ترین رویداد فیلم، در وضعیتی که آشکارا بیش‌تر نمادین است تا واقع‌گرا، همزمان با مرتبط ساختن دو قطعه‌ی شهری و بیابانی فیلم...» (همان: ٤٩) این سوال در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که چرا باید این نقد با این رویداد آغاز شود.

به طور کلی در سرتاسر بخش/ فصل دوم که تحلیل و بررسی فیلم‌های فرهادی است نویسنده بدون هیچگونه صحبت مقدماتی وارد بحث‌های اصلی می‌شود و به ناگاه مهم‌ترین رویدادهای فیلم‌ها را توصیف و همزمان تحلیل می‌کند. ذهن خواننده در ابتدای هر بخش متلاطم شده و ابهامات فراوانی از جمله اینکه چرا چنین صحبتی مطرح شده تا اواسط یا حتی پایان هر بحث از بین نمی‌روند. خصوصاً در مورد فیلم‌هایی چون *رقص در غبار*، *شهر زیبا* و *چهارشنبه سوری* که مدت‌زمانی نسبتاً طولانی از اکران آنها گذشته و البته هیچگاه به اندازه فیلم‌های بعدی فرهادی در معرض توجه نبوده‌اند؛ الزام مقدمه‌چینی و ارائه توضیحات اولیه پیش از ورود به مباحث اصلی بیش‌تر احساس می‌شود. همچنین، هر نقد باید یک پایان‌بندی مشخص به صورت جملاتی که تعیین‌کننده اتمام نقد است ـ یا در صورت امکان ـ یک نتیجه‌گیری منطقی داشته باشد که این مورد نیز به طور کلی در اغلب نقدهای این کتاب دیده نمی‌شود. به عنوان مثال در هنگام پایان نقد *چهارشنبه‌سوری* حتی بیان جملات پایانی، خود نیاز به نتیجه‌گیری دارد و نمی‌تواند پایانی بر یک نقد باشد لذا خواننده انتظار ندارد نوشته در این نقطه تمام شود:

> ...آدم‌های فیلم نسبت به صبح تا غروبی که در آن قرار دارند، به طور مکانیکی و براساس جبر فیلمنامه و نه خواست خود، بیش از ظرفیتشان دروغ می‌گویند، و بیش از

ضریب هوشی‌شان و نه طبق ضرورت‌های نمایشی، دروغ خود را برملا می‌کنند. (عقیقی، ۱۳۹٦: ۹۳)

یا مثلاً در خاتمه نقد فیلم *گذشته* (که جملات پایانی‌اش را در ادامه می‌خوانیم)؛ نکته‌ای مطرح می‌شود که می‌توانست در اوایل یا اواسط نقد آمده باشد:

فیلم با تأکید بر ایده‌ی ناظر و مضمون آشنای خود اسرار دارد با نشانه‌های به جا مانده از گذشته نمی‌توان کنار آمد، اما مشکل اصلی‌اش با زمان حال است؛ جایی که شخصیت‌ها نمی‌خواهند یا نمی‌توانند از مهلکه‌ای مربوط به دیگری بگریزند، و در قیاس با بحران اصلی، مسئله‌هایی کوچک طرح می‌کنند که پاسخ‌شان مسئله‌ی بزرگ‌تر را تغییر نمی‌دهد. (همان: ١٦٤)

در نهایت، نویسنده‌ی کتاب به ارائه‌ی یک نتیجه‌گیری کلی دو صفحه‌ای در پایان بخش دوم (صفحه ۱۹۳) اکتفا کرده، اما اثری از عنوان این نتیجه‌گیری در فهرست مطالب نیست و فقط کسی که کتاب را با دقت ورق زده باشد، از وجود آن مطلع خواهد شد!

۲,۵ نقاط قوت کلی

ساری توماس (Sari Thomas) در کتاب *فیلم و فرهنگ...* به مقاله‌ی *جورج اف. کاستن* (George F. Custen) تحت عنوان *صحبت کردن درباره فیلم* اشاره کرده و از زبانِ وی نقل می‌کند که: «فیلم‌ها را باید روی زمینه‌هایی که در آن تولید، توزیع، تماشا و بحث شده‌اند، مطالعه کرد» (توماس، ۱۳۸۳: ۳۲۲). این نکته در مورد اغلب تحلیل‌های سعید عقیقی نیز صدق می‌کند و از این رو تحلیل‌های وی تک بُعدی نیست و شامل ابعاد مختلفی است که زمینه‌های روانشناختی و اجتماعی را نیز در بر می‌گیرد و این نشان‌دهنده‌ی نگاهِ میان‌رشته‌ای و نسبتاً جامع ایشان است. *بلا بالاش* (Bela Balzs) در کتاب *تئوری فیلم* تأکید می‌کند: «رشد و تکامل فعلی فیلم‌ها در این جهت است که بزودی تاریخ فیلم‌ها را فیلمنامه‌ها تعین می‌کنند» (بالاش، ۱۳۷٦: ٤۲۲). این جمله، مهر تأییدی‌ست بر اهمیت بالای فیلمنامه در سینما. *سعید عقیقی* که در زمینه فیلمنامه‌نویسی تبحر دارد، هنگام تحلیل و تفسیر فیلمنامه نیز متبحرانه عمل می‌کند و با بهره‌گیری از روشِ خاصی که همانا مقایسه‌ی نحوه روایت در فیلم از طریق تلفیق تجربیات شخصی و دانش جامعه‌شناسی و اطلاعات سینمایی می‌باشد؛ اقدام به بررسی الگوهای روایی فیلمسازان کرده و از این طریق، فیلمنامه‌ی آن فیلم را مورد بررسی و ارزیابی

قرار می‌دهد. وی به جهت درک بالایش از مبحث شخصیت‌پردازی در فیمنامه، بـه راحتـی سـرّه را از ناسرّه تشخیص داده و به دلیل دیـد ژورنالیسـتی و منتقدانـه‌اش تمـامی حفـره‌هـای ریـز و درشت موجود در داستان و در شخصیت‌پردازی‌ها را برملا می‌سازد.

یکی از خصوصیت‌های بارز ژورنالیست‌ها، امکان نوشـتن مطالـب طـولانی بـدون وقفـه از طریق روش توصیف و تحلیل همزمان است و عقیقی در این زمینه بسیار توانمند عمل می‌کند.

دیدن چند باره فیلم‌ها، خواندن فیلمنامـه‌هـای چـاپ شـده‌ی فرهـادی (کـه در مـتن بـه آن اشاره‌شده) در کنار دانستن بخش عمده‌ای از تاریخچه سینمای ایران و جهان، داشتن دایره لغـات گسترده و بهره‌گیری از اصطلاحات تخصصی بی‌شمار، برای وی این امکـان را فـراهم مـی‌آورد که هرچه دقیق‌تر و بهتر اقدام به تحلیل سـاختار فـیلم‌هـا نمـوده، نقـدی طـولانی بـا سـاختاری تخصصی به خواننده‌ی کتاب ارائه نماید.

نکته مثبتِ دیگر او این است که برای توصیف داستان و رویدادها و شخصیت‌هـای مربوطـه از زبانی ساده بهره جُسته، بدین ترتیـب امکـان برقـراری ارتبـاط مخاطـب عـام بـا نوشـتار نیـز فـراهم مـی‌شـود و ایـن قابلیـت یکـی از ویژگـی‌هـای مهـم ژورنالیسـت‌هـایی چـون عقیقـی به‌شمار می‌رود. علاوه بر این‌ها، صداقت یکـی از مهمتـرین نکـات در ارزیـابی منتقـد اسـت و به‌قول *بهرام بیضایی* در مصاحبه با *محمد عبدی* در کتاب *نقد فیلم در ایران*: «اولین قـانون نقـد ـ خوب یا بد ـ این است که نویسنده دست‌کـم بـه خـودش راسـت بگویـد، و اگـر بـه خـودش راست بگوید به همه گفته...» (عبدی، ۱۳۷۷: ۱۵۰). لذا سعید عقیقـی در نقـدها و تحلیـل‌هـایش همـواره سـعی داشـته راسـتگو باشـد و ایـن صـداقت کـلام یکـی از خصوصـیات بـارز وی محسوب می‌شود.

در کتاب *رازهای جـدایی...*، از اواسـط یـا در اواخـر هـر نقـد، نوشـتار رونـد جـذاب‌تـری پیدا می‌کند و نوع توصیف‌ها و تحلیل‌ها به دلیـل بهـره‌گیـری مناسـب از مثـال‌هـای ملمـوس و هم‌چنین به دلیل زبان نوشتاری یکدست و پرهیز از تغییر لحن و بکارگیری جملات غیرمـرتبط، تأثیر بهتری روی خواننده دارد. به عنوان مثال در نقد مربوط به فیلم *چهارشـنبه‌سـوری* از حـدود صفحه‌ی ۸۱ کتاب، تا چند صفحه بعـد شـاهد چنـین رونـدی هسـتیم بـه طـور کلـی نقـدهای *جدایی...*، *گذشته* و *فروشنده*، از این دست نقدها بوده و در اغلـب صـفحات، ایـن نقـدها رونـد نوشتاری منسجم و خوبی دارند. در ادامه، بخش کوتاهی از نقد *جدایی...* را به جهت آشـنایی بـا میزان تبحر نویسنده در شناخت و تحلیل الگوهای روایی مرور می‌کنیم:

جدایی... بـه ماننـد فـیلم‌هـای کلاسـیک، ولـی بـا روایـت پیچیـده‌تـر، از الگوهـای ب (جدایی نادر از سیمین) الف (درگیری نادر و راضیه) استفاده می‌کند. بنابراین فیلم از الگـوی ب آغاز می‌شـود، بـه تـدریج، دلیـل وجـود الگـوی الـف، یعنـی داسـتان اصـلی، از دل آن مشخص می‌شود... (عقیقی، ۱۳۹٦: ۱۱۷).

۶. نقد محتوایی کتاب

اغلب مطالب مطرح شده در بخش اول کتاب، یعنی *کلیات* در واقع جزئیاتی هسـتند در توضـیح روند فعالیت فرهادی و ارائه همزمان اهداف کلی کتاب: بررسی کیفیت واقـع‌گرایـی و الگوهـای روایی آثار فرهادی و نحوه چیدمان اجزای تصویر (میزانسـن) در ایـن آثـار. نویسـنده در اغلـب بخش‌های همین فصل به جای کلی‌گویی (که هدف و عنـوان فصـل همـین اسـت) بـه روشـی مشابه بخش بعد؛ کاملا جزء به جزء و موشکافانه سعی در تحلیل سـاختاری و تفسـیر محتـوایی برخی فیلم‌ها دارد. همچنین در انتهای این بخـش، مطـالبی در خصـوص نقـد سـاختار بصـری برخی آثار فرهادی آمده که بهتر بود این مطالـب در بخـش بعـدی (تحلیـل فـیلم‌هـا) و در نقـد مرتبط با همان فیلم، مطرح شود اما از آنجایی‌که این مطالب صـرفا مربـوط بـه دو یـا سـه فـیلم خاص هستند (به طور مشخص بیش از همه مربوط به فـیلم *جـدایی...*) لـذا بـه نظـر مـی‌رسـد نویسنده ترجیح داده در راستای کوتاه‌تر کردن تحلیـلِ طـولانیِ فـیلم *جـدایی...* آن را بـه انتهـای بخش اول، منتقل نماید هرچند در نهایت، جـای خـالیِ اینگونـه مطالـب در کنـار اغلـب نقـدها (از *چهارشنبه سوری به بعد*) کاملاً محسوس است.

نکته‌ی دیگر در مورد بخـش/ فصـل اول ایـن اسـت کـه بـا وجـود اسـتفاده از یـک نمـای فیلمِ *فروشنده* در طراحی جلـد کتـاب هـیچ اثـری از ایـن فـیلم در میـان مطالـب ایـن بخـش، دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد این موضوع از روی عمد نبوده و نویسنده این مطلـب را قبـل از تماشای فیلم به نگارش درآورده یا به دلیل حجم کم نوشتارِ مربوط به فیلم *فروشنده* تـرجیح‌داده همه مطالب مربوط به آن‌را در بخش نقد فیلم ارائه دهد.

فصل اول کتاب به عنوان یک مقدمه‌ی کلی، حدود ٤٠ صفحه اسـت و ایـن تعـداد صـفحه، برای ارائه کلیات، طولانی و خسـته کننـده بـه نظـر مـی‌رسـد. در برخـی از نقـدها نیـز برخـی توضیحات تکـراری بـوده، کمیّـت توصـیف و تحلیـل از حوصـله مخاطـب خـارج مـی‌شـود. اگـر بپـذیریم کـه یـک کتـاب ۱۰۰ صـفحه‌ای منسـجم بـه مراتـب تأثیرگـذارتر از یـک کتـاب ۲۰۰ صفحه‌ای پرتکرار وخسـته‌کننـده اسـت اهمیـت پرهیـز از تکـرار و خلاصـه‌گـویی بیشـتر

مشخص می‌شود. در اینجا عدم وجود نام یک ویراستار فنی/ تخصصی در شناسنامه‌ی کتاب، شاهدی بر این مدعاست.

۱,۶ سوالات پژوهشی

نویسنده به صراحت در مقدمه‌ی خود (تحت عنوان *پیش درآمد*) هدف از نگارش کتاب را یافتن پاسخ به سه پرسش عنوان کرده است:

۱ – آیا رابطه‌ای میان سینمای کلاسیک و فیلم‌های اصغر فرهادی وجود دارد؟

۲ – آیا رابطه‌ای میان سینمای واقع گرا و فیلم‌های اصغر فرهادی وجود دارد؟

۳ – آیا این دو الگو در هر فیلم او به شکل توأمان قابل تشخیص است یا نه، و در هردو صورت به چه شکل می‌توان ساختار کلی روایت را در فیلم‌های او توضیح داد؟

در ادامه و در جای‌جای متن کتاب ـ بدون آنکه ذکر شود ـ به صورت گذرا و بر مبنای شخصیت‌ها و اتفاقات فیلمنامه یا نوع روایت و یا بر اساس ویژگی‌های بصری صحنه‌ها به هر سوال اشاره می‌شود و در اغلب موارد پاسخ دقیقی برای سوال نمی‌یابیم. در همه بخش‌ها هدف از طرح سوال و پاسخ و تحلیل؛ نامشخص و مبهم باقی می‌ماند و متن به سراغ توصیف و تحلیل صحنه/ واقعه و در نتیجه سوال دیگر می‌رود سپس در ادامه به سوال قبلی برمی‌گردد... این روند مبهم و گیج‌کننده در کل متن کتاب مشهود است و دایم موضوعات مرتبط با هر سوال مطرح و بعضا با ذکر مثال بررسی و تحلیل می‌شود اما انسجام لازم در نحوه توصیف و تحلیل و ارائه سوال دیده نمی‌شود. از آنجایی که نگارش نقدها و تحلیل‌های این کتاب پیرو مبانی نظری و اصول فنی مشخصی نیست و اغلب، منعکس کننده‌ی یک روش از پیش تعیین‌شدهٔ یکسان است، تطبیق این روش با فیلم‌ها نیز شکلی تحمیلی دارد، لذا کل نوشتار؛ به شکلی مشهود دچار مشکل عدم انسجام است. مشکلی که از اوایل بخش دوم کتاب به بعد، به بهای گیج و خسته و حتی منصرف شدن مخاطب از خواندن ادامه کتاب تمام می‌شود.

مجید اسلامی در کتاب *مفاهیم نقد فیلم* به نقل از *کریستین تامپسن* (Christian Thompson) این نقص را چنین توضیح می‌دهد:

> روش‌های از قبل تعیین شده‌ای که برای اثبات، بکار گرفته می‌شوند در اغلب موارد، پیچیدگی فیلم‌ها را تقلیل می‌دهند. از آن‌جایی که روش، پیش از انتخاب فیلم و شروع کار تحلیل وجود دارد، مفروضاتش باید آنقدر فراگیر باشد که در مورد هر فیلمی صدق کند.

> به این ترتیب به منظور تطبیق پیداکردن با روش، هر فیلمی باید همان مورد قبلی به‌حساب آید و مفروضات فراگیر روش، بیشتر تفاوت‌ها را نادیده می‌گیرد (اسلامی، ۱۳۸۲: ۱۷).

در جای‌جای متن کتاب، سوالاتی دیگر نیز از طرف نویسنده در راستای به چالش کشیدن بحث یا تأیید مطالب و به صورت بی‌پاسخ مطرح می‌شود که در مواردی، بررسی تخصصی آن سوال نیاز به کتابی جداگانه دارد و از آنجایی‌که بی‌پاسخ ماندن برخی سوالات، بیننده را سردرگم کرده، آسیب جدی به اثربخشی متن وارد می‌شود. مواردی نیز وجود دارد که سوالاتِ بی‌جواب، اصلاً سوال نیستند بلکه جملاتی هستند که به صورت سوالی نگاشته شده‌اند: «آیا شناخت بینندگان از جغرافیای فرهنگی و ویژگی های فنی رسانه، می‌تواند به درک تازه‌ای از مفهوم فیلم تلویزیونی بیانجامد؟» (عقیقی، ۱۳۹٦: ۲۷) و یا جواب آنها واضح است و خود نویسنده نیز به آن اعتراف می‌کند: «... یکی از جواب‌ها می‌تواند این باشد که در فیلم حادثه محور، روابط میان شخصیت‌ها تا این حد اهمیت ندارد...» (همان: ۹۸).

یکی دیگر از ایرادات تحلیل‌های نویسنده در این است که رفتار و عملکرد شخصیت‌های فیلم‌ها را بر اساس دنیای واقعی می‌سنجد و نه دنیای درون فیلم:

> وقتی شخصیتی درون دنیای فیلم، اما نه خارج از آن، واقعی به نظر می‌رسد، می‌توانیم با توجه به شخصیت یا دنیایی که فیلم شکل‌گرفته اعمال او را بپذیریم... باورپذیری شخصیت‌ها از رابطه‌شان با تحولاتی که در داستان پیش می‌آید سنجیده می‌شود، بنابراین لزومی ندارد که کُنش‌های آنها را در مقایسه با واقعیت، ناواقعی بپنداریم... (کیسبی‌یر، ۱۳۸۳: ۱٦٦).

به دلیل موافقت احتمالی مخاطب کتاب با چنین تفسیری؛ بخشی از تحلیل‌ها و نقدهای نویسنده‌ی آن مردود شده، موشکافی او در جهت شناخت ضعف‌های شخصیت‌پردازی در بسیاری از موارد، بی‌حاصل و عبث جلوه می‌نماید.

۲,۶ میزان انسجام نوشتار

در کتاب *رازهای جدایی*... ممکن است در جایی از یک نقد، بیشتر از روش تحلیلی استفاده شده باشد و در بخش دیگر از روش توصیفی اما در هر صورت؛ شیوه‌های تحلیل، مقایسه، استدلال و تفسیر، همواره یکسان بوده و از قبل، تعیین شده است. همچنین مثال‌های مطرح شده

از فیلم‌های سایر فیلمسازان نیز به صورت تصادفی ـ و مجدداً ـ بر مبنای روشِ از قبل مشخص‌شده‌ی نویسنده، در خلال توصیف و تحلیل، مطرح می‌شوند که در اغلبِ موارد؛ ارتباط منطقی بین مثال و سوژه، برای مخاطبِ کتاب محسوس نیست لذا ممکن است خواننده کتاب با نظر نویسنده موافق نباشد.

نکته‌ی مهم دیگر؛ عدم پرداخت یکسان به الگوهای روایی فیلم‌ها و الگوهای بصری (برمبنای اهداف ذکر شده توسط نویسنده در *پیش درآمد*) است. در اغلبِ نقدها، شاهد تحلیل محتوایی و بررسی نوع روایت‌ها و الگوهای مورد استفاده توسط فیلمساز هستیم که در این مورد، بیشتر تمرکز بر ساختار روایی فیلمنامه است و کمتر به ویژگی‌ها یا ضعف‌های بصری و نقد نوع کارگردانی پرداخته می‌شود و گاهاً (مثل رویکرد نویسنده در نگارش نقد فیلم‌های *چهارشنبه‌سوری* و *گذشته*) به جز مواردی ناچیز، دیگر خبری از نقدِ فنون بصری و اصول کارگردانی نیست. در سوال‌ها نیز این تفاوت مشخص نشده و در تحلیل‌ها هیچگاه تعادل بین این دو مورد برقرار نمی‌گردد؛ تحلیل فیلمی تنها سیزده صفحه است (*گذشته*) و تحلیل فیلم دیگر حدود ۳۳ صفحه (*جدایی...*). بنابراین؛ از منظر کمیت یا تعداد صفحاتِ نقدها، میزان پرداختن به یکی با فیلم دیگر متفاوت است و لذا خسته‌کنندگی نوشتارهای طولانی و ناکافی‌بودن نوشتارهای کوتاه، بیش از همه از اثربخشیِ مطالب این کتاب می‌کاهد.

نکته آخر اینکه؛ نویسنده‌ی کتاب، گاهی بحث اصلی که همانا فرهادیِ فیلمساز است را فراموش می‌کند و به سایر فیلم‌های کارگردانان دیگر و یا یکی از عوامل فیلم‌های فرهادی می‌پردازد. به عنوان مثال در جایی عملکرد تدوینگر فیلم «گذشته» مورد انتقاد و عملکرد تدوینگر فیلم «جدایی...» مورد تحسین قرار گرفته است (عقیقی: ۱۳۹۶، ٤٥) یا در جای دیگر ـ با نگاهی سطحی ـ یک موضوع، بدون ارائه مثال به کل سینمای ایران نسبت داده می‌شود: «یکی از آن پایان های مشهور سینمای ایران...» (همان: ۵۹) یا در خصوص مسایل سیاسی صحبت می‌شود: «...که از ۱۳۷٦ به بعد جامعه را به دو قطب اصلاح طلب و اصولگرا تقسیم کرد...» (همان: ٦۷) یا سعی در ربط دادن مسائل غیرمرتبط به فیلمنامه و شخصیت‌های آن دارد: «...دادگاه به نفع نادر رأی می‌دهد؛ یعنی به مرد ریشوی مصلح کمی پنهان کار و کم تر مقصر، اما عذرخواه و به همین دلیل بیش از همه محق، کمی اصلاح‌طلب و کمی اصولگرا...» (همان: ۱۲٤).

۳,۶ کارکرد اصطلاحات تخصصی

در کتاب‌های توصیفی ـ تحلیلی مشابه این کتاب، وقتی نویسنده اقدام به نقد فیلمی می‌کند، کارکرد تک‌تک واژه‌هایی که به‌کار می‌برد باید دقیقاً درست و از منظر تخصصی به‌جا باشد. در این کتاب، (بخش *میزانسن* در فصل *کلیات*) گاه دو اصطلاح *میزانسن* و *کمپوزیسیون* به‌جای هم استفاده شده‌اند و تفاوت این دو مفهوم و همچنین معادل فارسی «*چیدمان*» که به‌جای هردو به‌کاررفته، منظور نویسنده را مبهم کرده و استفاده نابجا از این اصطلاحات در ذهن خواننده نوعی بدبینی ایجاد می‌کند. *برنارد اف. دیک* (Bernard F. Dick) در کتاب *آناتومی فیلم*، میزانسن را این‌طور معنی می‌کند: میزانسن در سینما یعنی صحنه‌پردازی یک فیلم و هدایت چشم و ذهن بیننده به جزئیاتی مثل نورپردازی، لباس، گریم، صدا، قرارگیری بازیگران، نحوه ادای دیالوگ، حرکت و زوایای دوربین و... (دیک، ۱۳۹۱: ٤٣).

در صفحه ٤٤ کتاب، در جایی از متن از اصطلاح «*میزانسن عکاسانه*» استفاده شده درحالی که اساساً در عکاسی از اصطلاح *کمپوزیسیون* به معنای «چیدمانِ اجزای داخلِ کادر تصویر» (www.dictionary.cambridge.org) استفاده می‌شود و واژه‌ی میزانسن کارکرد درستی در عکاسی ندارد. همچنین در صفحه ٤٦ اصطلاح نامأنوس «*چیده‌شدگی*» مطرح می‌شود که مشخص نیست معادل فارسی میزانسن است یا اشاره به نوع چیده‌شدن اجزاءصحنه و یا بازیگرانِ فیلم دارد و در ادامه در صفحه ٤٨، به اصطلاح «*چیده‌شدگی میزانسن*» می‌رسیم که باز هم به دلیلِ تکرار دو واژه با مفهوم مشابه از نظر نگارشی درست نیست. *مجید شیخ‌انصاری* در ترجمه‌ی کتاب *کارگردانی فیلم، حرکت سینمایی* از واژه‌ی «صحنه‌آرایی» به عنوان معادل فارسی میزانسن استفاده می‌کند. (کتز، ۱۳۹۲: ۲) و این واژه یعنی صحنه‌آرایی؛ معادل فارسیِ کامل‌تر و بهتری نسبت به چیده‌شدگی است.

هم‌چنین در صفحه ۵۵ کتاب، نویسنده اصطلاح «*جهش دراماتیک*» را مطرح می‌کند و آنرا به کل سینمای واقع‌گرای ایران نسبت می‌دهد بدون آنکه توضیحات کافی در این خصوص داده شود و منظور از این اصطلاح را به تفصیل بیان نماید. چنین اصطلاحاتی از سطح کلمه‌هایی ظاهراً تخصصی فراتر نمی‌روند چراکه ارتباط مفهومی آنان با فیلم، برای خواننده کتاب همواره مبهم باقی می‌ماند. بهترین مثال در این خصوص کارکرد اصطلاح «مک‌گافین» است که بارها در متن کتاب مورد استفاده قرار می‌گیرد. اصطلاح مک‌گافین در دیکشنری آنلاین کمبریج چنین معنی شده است: چیزی که داستان را به جلو می برد ولی خودش اهمیتی ندارد. اغلب داستان های رازآلود از مک‌گافین به عنوان وسیله یا اتفاقی استفاده می‌کنند که نیروی محرک شخصیت‌های داستان باشد ولی در حقیقت اهمیت چندانی ندارند. هیچکاک

مک‌گافین را یک جزء از داستان توصیف می‌کند که بی‌اهمیت بوده و فقط برای پیشبرد داستان ساخته شده است (www.dictionary.cambridge.org). بر این اساس مک گافین بر خلاف توضیحات نگارنده‌ی کتاب نمی‌تواند یک اتفاق معنادار یا یک شیء با ارزش مفهومی باشد یا حداقل در ظاهر، نویسنده این نکته را نادیده گرفته است.

۴,۶ مقایسه‌های ارائه‌شده

مقایسه‌های طولانی که در متن صورت می‌گیرد تمرکز مخاطب بر موضوع اصلی بحث را کم کرده، ادامه خواندن کتاب را ملال‌آور می‌نماید. مقایسه برخی فیلمسازان با فرهادی، به جز در برخی جزئیات نه چندان مهم، مقایسه‌ی درستی نیست و حتی در همان جزئیات، تفاوت‌های مشهودی به چشم می‌خورد که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی نمود. در این کتاب؛ تأکید نویسنده به مقایسه فرهادی با *آلفرد هیچکاک* و ارائه جملات پر شمار در این مورد نه تنها کمکی به درک بهتر منظور نویسنده یعنی توجه فرهادی به الگوهای کلاسیک نکرده بلکه به لحاظ خسته‌کنندگی، تأثیرگذاری نقدها را نیز با مشکل مواجه می‌کند. در نقد *جدایی...* نویسنده کتاب، کار خود را چنین توجیه می‌کند: «باز از الگویی هیچکاکی شروع می‌کنم که برای نمایش ارتباط منطقی *جدایی...* با سینمای کلاسیک ضروری به نظر می‌رسد...» (ص ۱۲۰) در اینجا نویسنده هیچ توضیح منطقی در خصوص این ضرورت نمی‌دهد؛ و خواننده ناچار است هر چه نوشته شده را بپذیرد، درحالیکه ارتباط منطقی آثار فرهادی با الگوهای کلاسیک و «رایج» انتخاب او بوده و امری بدیهی است. مقایسه فرهادی با هیچکاک نیز کارکرد لازم را ندارد چراکه در اغلب فیلم‌های دارای عنصر تعلیق نمایشی، ممکن است گرایش فیلمساز به استفاده از الگوهای مشابه هیچکاک وجود داشته باشد؛ نکته‌ای که در سطح کلان در همه فیلم‌های فرهادی مشهود نیست و فقط به صورت الگو و در برخی فیلم‌ها و به‌صورت جزئی قابل‌تفسیر است. در هر صورت تأکید نویسنده بر استفاده ابزاری از سینمای هیچکاک برای اثبات استفاده فرهادی از برخی الگوهای کلاسیک و تحمیل این مقایسه به متن، قانع‌کننده از آب درنیامده و بیان مثال‌هایی چنین مقایسه‌وار، گفتگوهای «*هیچکاک*» و «*تروفو*» و... جز ملال‌آورشدن متن و کاهش انسجام نقدها، دستاورد دیگری ندارد و این نکته در نتیجه‌گیری دو صفحه‌ای نویسنده نیز مشهود است؛ جایی که هیچ اثری از بیان نتیجه‌ی آن مقایسه‌ها نمی‌بینیم و نویسنده فقط به بیان استدلالات کلی خود، در باب ترکیب الگوهای واقع‌گرایانه و کلاسیک در سینمای فرهادی ـ که از قبل مشخص بوده ـ بسنده می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی، در تحلیل ساختار روایی فیلم‌های اصغر فرهادی نسبتاً موفق عمل می‌کند اما این موفقیت در سایه پراکندگی مطالب و عدم انسجام تحلیل‌ها و تفسیرها کمرنگ شده است. عقیقی فیلمنامه‌های آثار فرهادی را موشکافانه تجزیه و تحلیل می‌کند و ایرادات شخصیت‌پردازی و حفره‌های داستانی را به خوبی نمایان می‌سازد اما از این توفیق بهره‌ای نمی‌گیرد. او در خاتمه، ضمن پاسخ به پرسش‌های هدف کتاب، مخاطب را به‌صورت جبری به این نتیجه می‌رساند که تلفیق دو الگوی روایت کلاسیک و واقع‌گرایانه در فیلم‌های فرهادی وجود داشته و خصوصاً به فیلم‌های متأخر فرهادی کمک کرده تا در جشنواره‌ها بهتر دیده شوند و فراگیرتر باشند. این نتیجه‌گیری کلی؛ که از ابتدای کتاب توسط نویسنده مطرح و در لابه‌لای اغلب تحلیل‌های او بیان شده بوده، در خاتمه به صورت حُسن ختام موردنظر نویسنده، به وضوح بیان می‌شود. اما؛ روش دستیابی به این حُسن ختام، متنی است طولانی و خسته کننده با مطالب پراکنده و درهم، و عدم انسجام در هنگام بروز ایرادات فنی/ تخصصی از جمله رعایت نکردن اصول روزآمد نگارش کتاب، متغییر بودن دستور زبان نوشتاری، ایرادات نگارشی و همچنین فقدان مبانی نظری، نقدهای این کتاب را در سطحی بین تحلیل‌های تخصصی ملال‌آور و ناقص و نقدهای ژورنالیستی نسبتاً خوب، نگاه داشته است. ضعف دیگر کتاب، تمرکز نویسنده بر بحث درون‌مایه، روایت، شخصیت‌پردازی و غیره است به گونه‌ای که مطالب مرتبط با نحوه ارائه بصری فیلمساز و تحلیل اصول و فنون کارگردانی وی؛ از کمیّت و کیفیت لازم برخوردار نیستند لذا صفحاتی که به این بحث اختصاص یافته، مخاطب علاقه‌مند را راضی نمی‌کند.

پی‌نوشت

۱. این مقاله بر اساس شیوه‌نامهٔ پیشین پژوهشنامه نگارش و داوری شده است.

کتاب‌نامه

اسلامی، مجید. (۱۳۸٦). *مفاهیم نقد فیلم*. چاپ سوم: تهران، نشر نی.

بالاش، بلا. (۱۳۷٦). *تئوری فیلم*. ترجمه‌ی کامران ناظرعمو. چاپ اول: تهران، انتشارات دانشگاه هنر.

توماس، ساری. (۱۳۸۳). *فیلم و فرهنگ؛ سینما و بستر اجتماعی آن*. ترجمه ی مجید اخگر. چاپ اول: تهران، انتشارات سمت.

دیک، برنارد اف. (۱۳۹۱). *آناتومی فیلم*. ترجمه ی حمید احمدی لاری. چاپ اول: تهران، انتشارات ساقی.

عبدی، محمد. (۱۳۷۷). *نقد فیلم در ایران*. چاپ اول: تهران، انتشارات آگه سازان.

عقیقی، سعید. (۱۳۹۶). *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی*. چاپ اول: تهران، نشر روزنه.

کتز، استیون دی. (۱۳۹۲). *کارگردانی فیلم؛ حرکت سینمایی*. ترجمه ی مجید شیخ انصاری. چاپ دوم: تهران، انتشارات سمت.

کیسبی یر، آلن. (۱۳۸۳). *درک فیلم*. ترجمهی بهمن طاهری. چاپ چهارم: تهران، نشر چشمه.

www.dictionary.cambridge.org - accessed 01/10/2020