

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 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, Film Criticism, Iranian Cinema, Screenplay, Secrets of Separation.

* 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



خوانش نقادانه کتاب رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی

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*، ارزیابی می‌کند. 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، به عناصر بصری، اصول فیلم‌سازی، و هم‌چنین برخی تحلیل‌های روان‌شناختی و خصوصاً جامعه‌شناختی مرتبط با فیلم‌های اصغر فرهادی نیز نیم‌نگاهی دارد. نبود انسجام، خصوصاً در حجم بالای توصیفات، پراکندگی مطالب تحلیلی در کنار ایرادهای فنی - تخصصی، از جمله رعایت نکردن اصول روزآمد نگارش کتاب، متغیر بودن دستور زبان نوشتاری، به‌کارگیری اصطلاحات تخصصی نابه‌جا 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، و غیره است؛ به گونه‌ای که مطالب مرتبط با نحوه ارائه بصری فیلم‌ساز از کمیت و کیفیت لازم برخوردار نیستند و به نظر نمی‌رسد مخاطب جوای این مباحث را راضی کند.

* استاد گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر

تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، al.taheri@art.acit

** کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران،

hamed.afshar67@gmail.com

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



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

۱. مقدمه

پس از دست‌یابی اصغر فرهادی به جوایز بی‌شمار سینمایی، خصوصاً دو جایزه «آکادمی علوم و هنرهای تصویری متحرک» یا همان جایزه «اسکار» بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان به‌نماینده‌گی از ایران، نام او در کنار شناخته‌شده‌ترین فیلم‌سازان ایرانی در جهان مطرح و به‌لحاظ فرهنگی - هنری و سینمایی نگاه ویژه‌ای به آثار او شد. حاصل این امر نوشته‌شدن تعداد درخور توجهی مطالب توصیفی - تحلیلی در قالب مقالات و کتب علمی - تخصصی و ژورنالیستی است. از کتاب‌هایی با موضوع آثار اصغر فرهادی می‌توان به کتاب *بوطیقای گسست: سینمای اصغر فرهادی به‌قلم مازیار اسلامی* (۱۳۹۴)، کتاب *تروما؛ نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی - سیاسی ۱۳۸۱-۱۳۹۴ از منظر سینمای اصغر فرهادی* نوشته سیدمجید حسینی و زانیار ابراهیمی (۱۳۹۵)، و کتاب *کنکاشی در سینمای اصغر فرهادی* به‌قلم امیرعلی نصیری (۱۳۹۷) اشاره کرد. در این میان، کتاب *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی*، به‌دلیل تحلیل درون‌مایه آثار فرهادی (به‌جز آخرین فیلم او، همه می‌دانند)، وجوه مختلف فیلم‌نامه، و کم‌وبیش 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، تحلیل نحوه داستان‌پردازی، الگوهای روایی، و تفسیر درون‌مایه‌هاست که به‌صورت فیلم‌به‌فیلم 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، هرچند مختصرتر از بحث روایت، در متن کتاب جای داده است. در خلال این موارد، جزئیاتی نیز در بحث تفسیر درون‌مایه به‌صورت میان‌رشته‌ای (جامعه‌شناختی و روان‌شناختی) ارائه می‌شود. در پایان این کتاب بخشی وجود دارد که فهرست جامعی از عوامل سازنده و هم‌چنین جوایز آثار فرهادی است و در این بخش، علاوه بر معرفی عوامل هر فیلم، یک خلاصه داستان نیز آورده شده است.

نوشته حاضر قصد دارد کتاب مذکور را ارزیابی کند و نقدی مختصر بر ظاهر و محتوای آن داشته باشد. هم‌چنین، عملکرد تخصصی نویسنده را مورد‌مداقه قرار دهد و ضعف‌ها و نقاط قوت آن را مشخص کند.

۲. مشخصات کتاب

انتشارات روزنه در ۱۳۹۶ این کتاب ۲۳۰ صفحه‌ای را به قلم سعید عقیقی منتشر و عرضه کرده است. کتاب در قطع رُقعی و با جلد نرم چاپ شده و شامل چهار بخش / فصل اصلی است: کلیات، فیلم‌ها، فیلم‌شناسی، و جوایز.

نویسنده در مقدمه خود سه سؤال را با محوریت نوع روایت، به‌عنوان سؤالات اصلی کتاب، مطرح می‌کند و در ادامه همین سؤالات از بررسی الگوهای بصری نیز نام می‌برد و هدف کتاب را «کوشش برای درک بهتر الگوهای روایی و بصری فیلم‌های فرهادی» بیان می‌کند. بخش / فصل اول کتاب «کلیات» نام دارد. این بخش یک مقدمه نسبتاً طولانی و چند زیربخش دارد که در آن مطالبی درخصوص شروع فعالیت فرهادی، ادامه کار او، و فیلم‌هایش به‌صورت یک مجموعه تحلیل محتوایی و گزارش تصویری از نقد ساختار بصری برخی فیلم‌ها برای آشنایی مخاطب با سینمای فرهادی و درک ماهیت کتاب بیان شده است. در بخش دوم کتاب، فیلم‌ها به‌ترتیب ساخت و با روش توصیفی-تحلیلی نقد و بررسی شده‌اند که این بخش از کتاب بیش‌ترین میزان صفحات متن اصلی را به خود اختصاص داده است. بخش‌های سوم و چهارم نیز کوچک‌ترین بخش‌های کتاب‌اند و درخاتمه کتاب قرار گرفته‌اند. این دو بخش فیلم‌شناسی و جوایز نام دارند و کتاب پس از بخش جوایز به‌تمام می‌رسد.

۳. معرفی نویسنده و آثار وی

باین‌که در کتاب هیچ‌گونه معرفی‌ای از نویسنده ارائه نشده، لازم است، پیش از آغاز مباحث اصلی نقد و بررسی کتاب، معرفی مختصری از ایشان صورت گیرد:

سعید عقیقی، متولد ۱۳۴۹ در کرمانشاه، فیلم‌نامه‌نویس، منتقد، مدرس سینما، کارگردان، و البته بیش از همه ژورنالیستی نسبتاً موفق است که یادداشت‌ها، مقالات، و نقدهای بی‌شماری در روزنامه‌ها، مجلات، و تعدادی کتاب سینمایی به‌چاپ رسانده است. عقیقی چهار فیلم‌نامه ساخته شده و چند فیلم‌نامه منتشر شده در کارنامه خود دارد. او همکاری موفقی با فرزاد مؤتمن داشته و سه فیلم کارگردانی شده وی را نوشته است؛ از جمله *شب‌های روشن* (۱۳۸۱)، *هفت پرده* (۱۳۸۳)، و *صداها* (۱۳۸۷). هر سه فیلم روایت‌هایی جذاب و شخصیت‌پردازی‌های موفقی دارند. عقیقی برای فیلم *شب‌های روشن* جایزه بهترین فیلم‌نامه «جشن حافظ» را نیز از آن خود کرده و این موضوع مهر تأییدی است بر توانایی‌های وی در زمینه نگارش فیلم‌نامه سینمایی.

سعید عقیقی در بخش آثار نوشتاری، 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 رسانده است. وی چند جلد کتاب نیز با نگرش توصیفی - تحلیلی مشابه کتاب مورد بحث این مقاله به چاپ رسانده است: نگاهی به سینمای معاصر (۱۳۹۳) که شامل تعدادی مقاله تحلیلی در باب برخی فیلم‌های مطرح سینمای معاصر جهان است؛ زیر پوست قصه‌ها: سینمای رخشان بنی‌اعتماد (۱۳۹۵) که به تحلیل و بررسی تعدادی از فیلم‌های بنی‌اعتماد پرداخته؛ سینمای آزار (۱۳۹۵) که به تحلیل و بررسی برخی آثار میسائیل هانکه، فیلم‌ساز اتریشی، اختصاص دارد. منش تحلیلی عقیقی در اغلب این کتاب‌ها مشابه است؛ خصوصاً به لحاظ شباهت‌های موجود بین روش نگارش دو کتاب رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی و زیر پوست قصه‌ها: سینمای رخشان بنی‌اعتماد نگارنده در پشت جلد کتاب چنین نگاشته است:

زیر پوست قصه‌ها بخشی از یک تحقیق گسترده درباره رابطه فیلم و واقعیت در سینمای ایران است که با استفاده از ترکیب نگره مؤلف، نقد جامعه‌شناختی، و ملاحظات ساختارگرایانه، به عنوان الگویی کاربردی، به بررسی فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد می‌پردازد. بنابراین، تقسیم کتاب بر مبنای جست‌وجوی لحن و فضای واقع‌گرایانه در آثار فیلم‌ساز صورت گرفته، رابطه واقعیت و مستندهای او در فصلی جداگانه بررسی شده و سه فیلم بانوی اردیبهشت، زیر پوست شهر، و قصه‌ها، به عنوان کانون تمرکز جلوه‌های گوناگون واقعیت، بخش‌های پایانی کتاب را تشکیل داده‌اند (عقیقی ۱۳۹۵).

۴. نقد شکلی کتاب

نگاهی به فهرست کتاب، اولین ضعف شکلی اثر را نمایان می‌کند: فهرست ناقص. در فهرست کتاب فقط 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 ورق‌زدن کتاب شماره صفحه مورد نظر را پیدا کند. نکته مهم دیگر این که بخشی به عنوان «جوایز» در آخر کتاب وجود دارد که این بخش می‌توانست در خلال بخش قبلی‌اش یعنی «فیلم‌شناسی» گنجانده شود. البته بهتر بود بخش فیلم‌شناسی، به دلیل ارائه خلاصه داستان فیلم‌ها و تأثیر مستقیم این خلاصه داستان در خوانش متن، قبل از بخش نقد فیلم‌ها قرار گیرد 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 صفحه‌آرای کتاب صفحات پیش از متن (حتی صفحات خالی) را نیز جزو متن حساب کرده و از شماره ۷، اولین صفحه از متن کتاب که پیش‌درآمد (مقدمه نویسنده) است، آغاز شده است. به لحاظ اصول صفحه‌آرایی کتاب، این چینش نادرست است و باید واحدهای پیش از متن از متن اصلی کتاب جدا باشند و با حروف ابجد مشخص شوند.

نبود صفحه‌آرایی اصولی و فکرشده در نگاه اول مشهود است. یک صفحه‌بندی ساده به‌شيوه کتاب‌های داستانی انجام شده و شماره صفحه هم‌راه عنوان کلی هر بخش در بالای صفحات آمده است و خبری از عناوین جزئی‌تر نیست. اندازه حاشیه‌های سفید دور متن نیز به‌شکل تقریباً یک‌سان منظور شده است و به دلیل رعایت نشدن اصول تقسیمات طلایی هیچ تأثیر خاصی در ذهن مخاطب نمی‌گذارد. تصاویر فاقد چهارچوب بصری (grid) حرفه‌ای‌اند و فقط 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 نیم‌فاصله و غلط‌املائی در کل متن دیده می‌شود که، باتوجه‌به حجم بالای صفحات متن، طبیعی و قابل‌اغماض است. بااین‌حال، در جای‌جای متن کتاب ایرادهای نگارشی، اصطلاحات نامفهوم، و اسامی خارجی مبهم (بدون ارائه نگارش زبان اصلی) به‌وفور یافت می‌شود که در ادامه چند نمونه از این ایرادها به‌صورت مثال آورده شده است: یکی از ایرادهای نگارشی تغییر ناگهانی دستور زبان نوشتاری است. از باب نمونه، در جایی از کتاب و بعد از صفحاتی که به‌صورت سوم‌شخص نوشته شده‌اند ناگهان با جملاتی به‌صورت اول‌شخص مواجه می‌شویم: «نام این وضعیت را چیدمان نامحسوس گذاشته‌ام» (عقیقی ۱۳۹۶: ۳۳)، 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: ۶۷). هم‌چنین، در جایی می‌خوانیم: «موفقیت فیلم در محدوده‌ای جبری است ...» (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 (همان: ۱۰۶)، جان تروبی (همان: ۱۲۲)، مونته‌گمری کلیفت (همان: ۱۴۲)، چارلی موریتس (همان: ۱۶۲)، سم پکین‌پا (همان: ۱۷۹)، و ... چند نمونه از اسامی خارجی استفاده‌شده در این کتاب هستند و برای هیچ‌کدام نگارش انگلیسی مقابل اسم (یا حداقل در پانویس یا پی‌نوشت) در نظر گرفته نشده است؛ درحالی‌که دانستن تلفظ صحیح

این اسامی نیازمند خوانش آن‌ها به زبان اصلی است. هم‌چنین، اصطلاحاتی چون «میزانسن» و «کمپوزسیون» 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 به‌هم‌راه توضیحات بیش‌تر به‌صورت پانویس یا پی‌نوشت است، «مک‌گافین» است که در ادامه در بخش نقاط ضعف اثر به آن خواهیم پرداخت.

نکته مهم دیگر رعایت نکردن اصول پاراگراف‌بندی در این کتاب است. تقریباً در همه‌جای متن کتاب پاراگراف‌هایی بسیار طولانی یافت می‌شود. در مواردی تا چند صفحه از کتاب فقط یک پاراگراف است که این پاراگراف‌های طولانی متن آن قسمت از کتاب را خسته‌کننده‌تر و پی‌گیری مطالب را سخت‌تر می‌کند. هم‌چنین، در برخی پاراگراف‌بندی‌ها، هنگامی که یک متن پایان می‌یابد، ارتباط مفهومی بین نوشتار قبلی و بعدی مشهود است و لذا مخاطب به‌راحتی متوجه این موضوع می‌شود که انتخاب محل پایان پاراگراف به‌درستی صورت نگرفته است و این عمل نیز در نهایت انسجام متن آن بخش را کاهش می‌دهد و خواننده را خسته می‌کند. مثلاً، در صفحه ۳۵، جایی که پاراگراف جدید آغاز شده، دراصل، ادامه بحث پاراگراف قبلی در صفحه ۳۴ است.

نامشخص بودن مبانی نظری نوشتار و ارائه‌نکردن منابع درون‌متنی از دیگر اشکالات رایج ظاهری در این کتاب است و از آن‌جاکه اساساً هیچ فهرست منابعی در پایان کتاب وجود ندارد می‌توان چنین برداشت کرد که نویسنده کتاب همواره به نظرها و باورهای شخصی خود تأکید کرده است. لذا، در جای‌جای متن هنگامی که نویسنده یک نقل‌قول مطرح می‌کند مشخص نیست منبع موردنظر دقیقاً چیست و از کجای آن منبع نقل‌قول صورت گرفته است: «... به‌قول جان تروبی در کتاب *آناتومی داستان*...» (همان: ۱۲۲) یا: «چارلی موریتس در کتاب *تکنیک‌های فیلم‌نامه‌نویسی*...» (همان: ۱۶۲) هیچ‌گاه نویسنده محل دقیق ارجاعات را مشخص نکرده است.

۵. آشنایی با محتوای کتاب

به‌طور خلاصه، نویسنده کتاب فیلم‌های اصغر فرهادی (تا فیلم *فروشنده*) را به‌صورت جداگانه نقد [اغلب] محتوایی کرده و تحلیل‌های او از وقایع، شخصیت‌ها، صحنه‌ها، و ... بخش اعظم این کتاب را تشکیل داده است. روش ارائه مطالب در اغلب صفحات توصیفی-تحلیلی و لحن نگارش انتقادی است. در این‌جا، برای آشنایی بیش‌تر با نوشتار، دو بخش منتخب از دو فیلم *رقص در غبار* و *گنشته* مرور می‌شود:

نمایش تکه‌هایی از نخستین صحنه آشنایی نظر و ریحانه و قراردادن نماهای مربوط به عروسی، وام ازدواج، فال‌گرفتن درباره آینده، دیدن فیلم شعله (رامش سپی)، و شوخی‌های آشنای فیلم‌های تلویزیونی و پایان‌دادن عنوان‌بندی با شوخی‌های آشنای فیلم‌های ایرانی و شکستن ناخواسته شیشه پنجره توسط نظر، به‌رغم سرعت بخشیدن به اطلاع‌رسانی، عملاً کارآمدی خود را از دست می‌دهد ... پرسش‌هایی از جنس چرا نظر پیش از ازدواج با ریحانه متوجه حرف‌های مردم نشده؟ و چرا خانواده نظر پیش از ازدواجش با ریحانه از این وصلت جلوگیری نکرده‌اند؟ دقیقاً به دلیل وجود همین صحنه‌های کوچک و گذرای پیش از عنوان‌بندی به وجود می‌آید (همان: 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 نزدیک‌بینی 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 کوتاه‌فکر و ناهشیار جلوه دهد. قضاوت بیننده درباره ماریان و سمیر به دلیل نقیصه است 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، 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 علمی معتبر ارائه کلیاتی جامع و کامل است که از این موارد نویسنده فقط به ذکر نام کلیات در آغاز بخش اول، سؤالات هدف، و بیان مسئله پرداخته است و سایر موارد مبهم باقی مانده‌اند. در این جا نیز با توجه به گرایش نگارنده به ارائه سؤالات و بیان مسئله بهتر بود باقی موارد نیز ذکر شده باشد.

اصول ساده نگارش مطالب به صورت ارائه صحبت مقدماتی برای رفتن از جزء به کل در آغاز برخی نوشتارها رعایت نشده است. مثلاً، در صفحه آغازین متن کتاب، در بخش «کلیات» (که قرار است مقدمه‌ای باشد بر کل کتاب)، نویسنده بدون توضیح مقدماتی مطلبی را بیان

می‌کند و از دل جمالتی که درک مفهومشان نیازمند پیش‌زمینه است نکته استخراج می‌کند: «کسی که به تماشای نخستین نوشته‌های اصغر فرهادی در قالب سریال‌های تلویزیونی نشست باشد احتمالاً به‌سختی فیلم‌ساز موفق سال‌های بعد را تشخیص بدهد، اما این نوشته‌ها نکته‌ای دیگر را اثبات می‌کند...» (همان: 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 مرتبط‌ساختن دو قطعه شهری و بیابانی فیلم...» (همان: ۴۹) این سؤال در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که چرا باید این نقد با این روی‌داد آغاز شود.

به‌طور کلی، در سراسر بخش / فصل دوم، که تحلیل و بررسی فیلم‌های فرهادی است، نویسنده بدون هیچ‌گونه صحبت مقدماتی وارد بحث‌های اصلی می‌شود و به‌ناگاه مهم‌ترین روی‌دادهای فیلم‌ها را توصیف و هم‌زمان تحلیل می‌کند. ذهن خواننده در ابتدای هر بخش متلاطم شده است و ابهاماتی از جمله این‌که چرا چنین صحبتی مطرح شده تا اواسط یا حتی پایان هر بحث از بین نمی‌رود. خصوصاً در مورد فیلم‌هایی چون رقص در غبار، شهر زیبا، و چهارشنبه‌سوری، که مدت‌زمانی نسبتاً طولانی از اکران آن‌ها گذشته و البته هیچ‌گاه به‌اندازه 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 به‌صورت جمالتی که تعیین‌کننده اتمام نقد است یا در صورت امکان یک نتیجه‌گیری منطقی داشته باشد که این مورد نیز به‌طور کلی در اغلب نقدهای این کتاب دیده نمی‌شود. مثلاً، در هنگام پایان نقد چهارشنبه‌سوری حتی بیان جملات پایانی خود به نتیجه‌گیری نیاز 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، به‌طور 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 (همان: 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 ایده ناظر و مضمون آشنای خود، اصرار دارد با نشانه‌های به‌جامانده 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 مسئله بزرگ‌تر را تغییر نمی‌دهد (همان: ۱۶۴).

خوانش نقادانه کتاب *رازهای ...* (علی‌رضا طاهری و حامد کریمی افشار) ۳۶۷

درنهایت، نویسنده کتاب به ارائه یک نتیجه‌گیری کلی دو صفحه‌ای در پایان بخش دوم (صفحه ۱۹۳) اکتفا کرده است، 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: سینما و بستر اجتماعی آن* به مقاله جورج اف. کاستن (George F. Custen) با نام «صحبت کردن درباره فیلم» اشاره و از زبان 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 درباره اغلب تحلیل‌های سعید عقیقی نیز صدق می‌کند و از این رو تحلیل‌های وی تک‌بعدی نیست و شامل ابعاد مختلفی است که زمینه‌های روان‌شناختی و اجتماعی را نیز در بر می‌گیرد و این نشان‌دهنده نگاه 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 به‌زودی تاریخ فیلم‌ها را فیلم‌نامه‌ها تعیین می‌کنند» (بالاش ۱۳۷۶: ۴۲۲). این جمله مظهر تأییدی است 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 روش خاصی، که همانا مقایسه نحوه روایت در فیلم از طریق تلفیق تجربیات شخصی و دانش جامعه‌شناسی و اطلاعات سینمایی است، به بررسی الگوهای روایی فیلم‌سازان اقدام می‌کند و از این طریق فیلم‌نامه آن فیلم را بررسی و ارزیابی می‌کند. وی، به جهت درک بالایش از مبحث شخصیت‌پردازی در فیلم‌نامه، به راحتی سره را از ناسره تشخیص می‌دهد و به دلیل دید ژورنالیستی و منتقدانه‌اش همه حفره‌های ریز و درشت موجود در داستان و در شخصیت‌پردازی‌ها را برملا می‌کند.

یکی از خصوصیت‌های بارز ژورنالیست‌ها امکان نوشتن مطالب طولانی بدون وقفه از طریق روش توصیف و تحلیل هم‌زمان است و عقیقی در این زمینه بسیار توانمند عمل می‌کند. دیدن چندباره فیلم‌ها، خواندن فیلم‌نامه‌های چاپ‌شده فرهادی (که در متن به آن اشاره شده است) در کنار دانستن بخش عمده‌ای از تاریخچه سینمای ایران و جهان، داشتن دایره لغات گسترده، و بهره‌گیری از اصطلاحات تخصصی بی‌شمار این امکان را برای وی فراهم می‌آورد که هرچه دقیق‌تر و بهتر به تحلیل ساختار فیلم‌ها اقدام و نقدی طولانی با ساختاری تخصصی به خواننده کتاب ارائه کند.

نکته مثبت دیگر او این است که برای توصیف داستان، روی داده‌ها، و شخصیت‌های مربوط از زبانی ساده بهره می‌جوید؛ بدین ترتیب امکان برقراری ارتباط مخاطب عام با نوشتار نیز فراهم می‌شود و این قابلیت یکی از ویژگی‌های مهم ژورنالیست‌هایی چون عقیقی به‌شمار می‌رود. علاوه بر این‌ها، صداقت یکی از مهم‌ترین نکات در ارزیابی منتقد است و به‌قول بهرام بیضایی در مصاحبه با محمد عبدی در کتاب *نقد فیلم در ایران: «اولین قانون نقد، خوب یا بد، این است که نویسنده دست‌کم به خودش راست بگوید و اگر به خودش راست بگوید، به همه گفته ...»* (عبدی ۱۳۷۷: ۱۵۰). بنابراین، سعید عقیقی در نقدها و تحلیل‌هایش همواره سعی داشته راست‌گو باشد و این صداقت کلام یکی از خصوصیات بارز وی محسوب می‌شود.

در کتاب *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی از اواسط یا در اواخر هر نقد نوشتار روند جذاب‌تری پیدا می‌کند و نوع توصیف‌ها و تحلیل‌ها به‌دلیل بهره‌گیری مناسب از مثال‌های ملموس و هم‌چنین به‌دلیل زبان نوشتاری یک‌دست و پرهیز از تغییر لحن و به‌کارگیری جملات غیرمرتبط تأثیر بهتری در خواننده دارد. مثلاً، در نقد مربوط به فیلم چهارشنبه‌سوری از حدود صفحه ۸۱ کتاب تا چند صفحه بعد شاهد چنین روندی هستیم. به‌طور کلی، نقدهای *جدایی ...*، گذشته، و فروشنده از این دست نقدها بوده و در اغلب صفحات این نقدها روند نوشتاری منسجم و خوبی دارند. در ادامه، بخش کوتاهی از نقد *جدایی ...* را به‌جهت آشنایی با میزان تبحر نویسنده در شناخت و تحلیل الگوهای روایی مرور می‌کنیم:*

جدایی ...، به‌مانند فیلم‌های کلاسیک، ولی با روایت پیچیده‌تر، از الگوهای ب (*جدایی نادر از سیمین*) الف (درگیری نادر و راضیه) استفاده می‌کند. بنابراین، فیلم از الگوی ب آغاز می‌شود، به‌تدریج، دلیل وجود الگوی الف، یعنی داستان اصلی، از دل آن مشخص می‌شود (عقیقی ۱۳۹۶: ۱۱۷).

۶. نقد محتوایی کتاب

اغلب مطالب مطرح‌شده در بخش اول کتاب، یعنی کلیات، در واقع جزئیاتی هستند در توضیح روند فعالیت فرهادی و ارائه هم‌زمان اهداف کلی کتاب: بررسی کیفیت واقع‌گرایی و الگوهای روایی آثار فرهادی و نحوه چیدمان اجزای تصویر (میزانسن) در این آثار. نویسنده در اغلب بخش‌های همین فصل به‌جای کلی‌گویی (که هدف و عنوان فصل همین است)، به روشی مشابه بخش بعد، کاملاً جزء‌به‌جزء و موشکافانه، سعی در تحلیل ساختاری و تفسیر محتوایی برخی فیلم‌ها دارد. هم‌چنین، در انتهای این بخش مطالبی درخصوص نقد ساختار بصری برخی

آثار فرهادی آمده که بهتر بود این مطالب در بخش بعدی (تحلیل فیلم‌ها) و در نقد مرتبط با همان فیلم مطرح شود، اما از آن‌جاکه این مطالب صرفاً مربوط به دو یا سه فیلم خاص هستند (به‌طور مشخص بیش از همه مربوط به فیلم *جدایی* ...)، به‌نظر می‌رسد نویسنده ترجیح داده در جهت کوتاه‌تر کردن تحلیل طولانی فیلم *جدایی* ... آن را به پایان بخش اول منتقل کند، هرچند در نهایت جای خالی این‌گونه مطالب در کنار اغلب نقدها (از چهارشنبه‌سوری به بعد) کاملاً محسوس است.

نکته دیگر درباره بخش / فصل اول این است که با وجود استفاده از یک نمای فیلم فروشنده در طراحی جلد کتاب هیچ اثری از این فیلم در میان مطالب این بخش دیده نمی‌شود و به‌نظر می‌رسد این موضوع از روی عمد نبوده و نویسنده این مطلب را پیش از تماشای فیلم به‌نگارش درآورده یا به‌دلیل حجم کم نوشتار مربوط به فیلم فروشنده ترجیح داده همه مطالب مربوط به آن را در بخش نقد فیلم ارائه دهد.

فصل اول کتاب، به‌عنوان یک مقدمه کلی، حدود چهل صفحه است و این تعداد صفحه برای ارائه کلیات طولانی و خسته‌کننده به‌نظر می‌رسد. در برخی نقدها نیز برخی توضیحات تکراری است و کمیّت توصیف و تحلیل از حوصله مخاطب خارج می‌شود. اگر بپذیریم که یک کتاب صدصفحه‌ای منسجم به‌مراتب تأثیرگذارتر از یک کتاب دویست‌صفحه‌ای پرتکرار و خسته‌کننده است، اهمیت پرهیز از تکرار و خلاصه‌گویی بیش‌تر مشخص می‌شود. در این‌جا نبود نام یک ویراستار فنی / تخصصی در شناسنامه کتاب شاهدهی بر این مدعاست.

۱,۶ سؤالات پژوهشی

نویسنده به‌صراحت در مقدمه خود (با نام «پیش‌درآمد») هدف از نگارش کتاب را یافتن پاسخ به سه پرسش بیان کرده است:

۱. آیا میان سینمای کلاسیک و فیلم‌های اصغر فرهادی رابطه وجود دارد؟
۲. آیا میان سینمای واقع‌گرا و فیلم‌های اصغر فرهادی رابطه وجود دارد؟
۳. آیا این دو الگو در هر فیلم او توأمان قابل تشخیص است یا نه و در هر دو صورت به چه شکل می‌توان ساختار کلی روایت را در فیلم‌های او توضیح داد؟

در ادامه و در جای‌جای متن کتاب، بدون آن‌که ذکر شود، به‌صورت گذرا و بزمینای شخصیت‌ها و اتفاقات فیلم‌نامه یا نوع روایت یا براساس ویژگی‌های بصری صحنه‌ها، به هر

سؤال اشاره می‌شود و در اغلب موارد پاسخ دقیقی برای سؤال نمی‌یابیم. در همه بخش‌ها هدف از طرح سؤال و پاسخ و تحلیل نامشخص و مبهم باقی می‌ماند و متن به سراغ توصیف و تحلیل صحنه/ واقعه و در نتیجه سؤال دیگر می‌رود. سپس در ادامه به سؤال قبلی برمی‌گردد. این روند مبهم و گیج‌کننده در کل کتاب مشهود است و دائم موضوعات مرتبط با هر سؤال مطرح و بعضاً با ذکر مثال بررسی و تحلیل می‌شود، اما انسجام لازم در نحوه توصیف، تحلیل، و ارائه سؤال دیده نمی‌شود. از آن‌جاکه نگارش نقدها و تحلیل‌های این کتاب پیرو مبانی نظری و اصول فنی مشخصی نیست و اغلب منعکس‌کننده یک روش از پیش تعیین‌شده یک‌سان است و تطبیق این روش با فیلم‌ها نیز شکلی تحمیلی دارد، کل نوشتار به شکلی مشهود دچار مشکل عدم انسجام است. مشکلی که از اوایل بخش دوم کتاب به بعد به‌بهای گیج و خسته‌شدن و حتی منصرف‌شدن 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 تعیین‌شده‌ای که برای اثبات به‌کار 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، به‌منظور تطبیق پیدا کردن با روش، هر فیلمی باید همان مورد قبلی به حساب آید و مفروضات فراگیر روش بیش‌تر تفاوت‌ها را نادیده می‌گیرد (اسلامی ۱۳۸۲: ۱۷).

در جای‌جای متن کتاب، نویسنده سؤالاتی دیگر نیز در جهت به‌چالش کشیدن بحث یا تأیید مطالب و به‌صورت بی‌پاسخ مطرح می‌کند که در مواردی بررسی تخصصی آن سؤال به کتابی جداگانه نیاز دارد و از آن‌جاکه بی‌پاسخ‌ماندن برخی سؤالات بیننده را سردرگم می‌کند، آسیب جدی به اثربخشی متن وارد می‌شود. مواردی نیز وجود دارد که سؤالات بی‌جواب اصلاً سؤال نیستند، بلکه جملاتی هستند که سؤالی نوشته شده‌اند: «آیا شناخت بینندگان از جغرافیای فرهنگی و ویژگی‌های فنی رسانه می‌تواند به درک تازه‌ای از مفهوم فیلم تلویزیونی بینجامد؟» (عقیقی ۱۳۹۶: ۲۷) یا جواب آن‌ها واضح است و خود نویسنده نیز به آن اعتراف می‌کند: «... یکی از جواب‌ها می‌تواند این باشد که در فیلم حادثه‌محور روابط میان شخصیت‌ها تا این حد اهمیت ندارد...» (همان: ۹۸).

یکی دیگر از ایرادهای تحلیل نویسنده در این است که رفتار و عملکرد شخصیت‌های فیلم‌ها را براساس دنیای واقعی می‌سنجد، 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 شکل گرفته اعمال او را بپذیریم ... باورپذیری شخصیت‌ها از رابطه‌شان با تحولاتی که در داستان پیش می‌آید سنجیده می‌شود. بنابراین، لزومی ندارد که کنش‌های آن‌ها را در مقایسه با واقعیت ناواقعی بپنداریم (کیسبی یر ۱۳۸۳: ۱۶۶).

به دلیل موافقت احتمالی مخاطب کتاب با چنین تفسیری، بخشی از تحلیل‌ها و نقدهای نویسنده آن مردود است و 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 و از قبل تعیین شده است. هم‌چنین، مثال‌های مطرح‌شده از فیلم سایر فیلم‌سازان نیز به صورت تصادفی، و مجدداً بر مبنای روش از قبل مشخص‌شده نویسنده، در خلال توصیف و تحلیل، مطرح می‌شوند که در اغلب موارد ارتباط منطقی بین مثال و سوژه برای مخاطب کتاب محسوس نیست، لذا ممکن است خواننده کتاب با نظر نویسنده موافق نباشد.

نکته مهم دیگر نپرداختن یک‌سان به الگوهای روایی فیلم‌ها و الگوهای بصری (بر مبنای اهداف ذکر شده نویسنده در پیش‌درآمد) است. در اغلب 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 گاهی (مثل رویکرد نویسنده در نگارش نقد فیلم‌های چهارشنبه‌سوری و گذشته)، به جز مواردی ناچیز، دیگر خبری از نقد فنون بصری و اصول کارگردانی نیست. در سؤال‌ها نیز این تفاوت مشخص نشده است و در تحلیل‌ها هیچ‌گاه تعادل بین این دو مورد برقرار نمی‌شود؛ تحلیل فیلمی فقط سیزده صفحه است (گذشته) و تحلیل فیلمی دیگر حدود ۳۳ صفحه (*جدایی* ...). بنابراین، از منظر کمیت یا تعداد صفحات نقدها، میزان پرداختن به یکی با فیلم دیگر متفاوت است و لذا خسته‌کنندگی نوشتارهای طولانی و ناکافی بودن نوشتارهای کوتاه بیش‌از همه از اثربخشی مطالب این کتاب می‌کاهد.

نکته آخر این که نویسنده کتاب گاهی بحث اصلی را، که همانا فرهادی فیلم‌ساز است، فراموش می‌کند و به سایر فیلم‌های کارگردانان دیگر یا یکی از عوامل فیلم‌های فرهادی می‌پردازد. مثلاً، در جایی عملکرد تدوین‌گر فیلم گذشته نقد می‌شود و عملکرد تدوین‌گر فیلم جدایی... تحسین می‌شود (عقیقی ۱۳۹۶: ۴۵). یا در جای دیگر، با نگاهی سطحی، یک موضوع بدون ارائه مثال به کل سینمای ایران نسبت داده می‌شود: «یکی از آن پایان‌های مشهور سینمای ایران...» (همان: ۵۹) یا درخصوص مسائل سیاسی صحبت می‌شود: «... که از ۱۳۷۶ به بعد جامعه را به دو قطب اصلاح‌طلب و اصول‌گرا تقسیم کرد...» (همان: ۶۷) یا سعی در ربط‌دادن مسائل غیرمرتبط به فیلم‌نامه و شخصیت‌های آن دارد: «... دادگاه به نفع نادر رأی می‌دهد؛ یعنی به مرد ریشوی مصلح کمی پنهان‌کار و کم‌تر مقصر، اما عذرخواه و به‌همین دلیل بیش از همه محق، کمی اصلاح‌طلب، و کمی اصول‌گرا...» (همان: ۱۲۴).

۳,۶ کارکرد اصطلاحات تخصصی

در کتاب‌های توصیفی - تحلیلی مشابه این کتاب، وقتی نویسنده به نقد فیلمی اقدام می‌کند، کارکرد تک‌تک واژه‌هایی که به کار می‌برد باید دقیقاً درست و از منظر تخصصی به‌جا باشد. در این کتاب (بخش میزانشن در فصل کلیات) گاه دو اصطلاح «میزانشن» و «کمپوزیسیون» به‌جای هم استفاده شده‌اند و تفاوت این دو مفهوم و هم‌چنین معادل فارسی «چیدمان»، که به‌جای هردو به‌کار رفته، منظور نویسنده را مبهم کرده است و استفاده نابه‌جا از این اصطلاحات در ذهن خواننده نوعی بدبینی ایجاد می‌کند. برنارد اف. دیک (Bernard F. Dick) در کتاب *آناتومی فیلم* میزانشن را این‌طور معنی می‌کند: میزانشن 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 (دیک ۱۳۹۱: ۴۳).

در صفحه ۴۴ کتاب، در جایی از متن از اصطلاح «میزانشن عکاسانه» استفاده شده است؛ درحالی‌که اساساً در عکاسی از اصطلاح کمپوزیسیون به‌معنای «چیدمان اجزای داخل کادر تصویر» (www.dictionary.cambridge.org) استفاده می‌شود و واژه میزانشن کارکرد درستی در عکاسی ندارد. هم‌چنین، در صفحه ۴۶ اصطلاح نامأنوس «چیده‌شدگی» مطرح می‌شود که مشخص نیست معادل فارسی میزانشن است یا اشاره به نوع چیده‌شدن اجزای صحنه یا بازیگران فیلم دارد و در ادامه در صفحه ۴۸ به اصطلاح «چیده‌شدگی میزانشن» می‌رسیم که باز هم به‌دلیل تکرار دو واژه با مفهوم مشابه از نظر نگارشی درست نیست. مجید شیخ‌انصاری در

خوانش نقادانه کتاب رازهای ... (علی‌رضا طاهری و حامد کریمی افشار) ۳۷۳

ترجمه کتاب کارگردانی فیلم، حرکت سینمایی از واژه «صحنه‌آرایی» به‌عنوان معادل فارسی میزانشن استفاده می‌کند (کتز ۱۳۹۲: ۲) و این واژه، یعنی «صحنه‌آرایی»، معادل فارسی کامل‌تر و بهتری نسبت به «چیده‌شدگی» است.

هم‌چنین، نویسنده در صفحه ۵۵ کتاب اصطلاح «جهش دراماتیک» را مطرح می‌کند و آن را به کل سینمای واقع‌گرای ایران نسبت می‌دهد، بدون آن‌که توضیحات کافی در این خصوص داده شود و منظور از این اصطلاح را به‌تفصیل بیان کند. چنین اصطلاحاتی از سطح کلمه‌هایی ظاهراً تخصصی فراتر نمی‌روند، زیرا ارتباط مفهومی آنان با فیلم برای خواننده کتاب همواره مبهم باقی می‌ماند. بهترین مثال در این خصوص کاربرد اصطلاح «مک‌گافین» است که بارها در متن کتاب از آن استفاده می‌شود. اصطلاح مک‌گافین در دیکشنری آنلاین کمبریج چنین معنی شده است: چیزی که داستان را به جلو می‌برد ولی خودش اهمیتی ندارد. اغلب داستان‌های رازآلود از مک‌گافین به‌عنوان وسیله یا اتفاقی استفاده می‌کنند که نیروی محرک شخصیت‌های داستان باشد، ولی درحقیقت اهمیت چندانی ندارد. هیچکاک مک‌گافین را یک جزء از داستان توصیف می‌کند که بی‌اهمیت است و فقط برای پیش‌برد داستان ساخته شده است (www.dictionary.cambridge.org). بر این اساس، مک‌گافین، برخلاف توضیحات نگارنده کتاب، نمی‌تواند اتفاقی معنادار یا یک شیء باارزش مفهومی باشد یا حداقل درظاهر 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 و ادامه خواندن کتاب را ملال‌آور می‌کند. مقایسه برخی فیلم‌سازان با فرهادی، به‌جز در برخی جزئیات نه‌چندان مهم، درست نیست و حتی در همان جزئیات تفاوت‌های مشهودی به‌چشم می‌خورد که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. در این کتاب تأکید نویسنده به مقایسه فرهادی با آلفرد هیچکاک و ارائه جملات پُرشمار در این مورد نه‌تنها کمکی به درک بهتر منظور نویسنده، یعنی توجه فرهادی به الگوهای کلاسیک نمی‌کند، بلکه به‌لحاظ خسته‌کنندگی تأثیرگذاری نقدها را نیز با مشکل مواجه می‌کند. در نقد *جدایی* ... نویسنده کتاب کار خود را چنین توجیه می‌کند: «باز از الگویی هیچکاک‌کی شروع می‌کنم که برای نمایش ارتباط منطقی *جدایی* ... با سینمای کلاسیک ضروری به‌نظر می‌رسد ...» (عقیقی ۱۳۹۶: ۱۲۰). در این‌جا نویسنده هیچ توضیح منطقی درخصوص این ضرورت نمی‌دهد و خواننده ناچار است هرچه را نوشته شده 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، زیرا 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 به صورت جزئی قابل تفسیر 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، گفت‌وگوهای 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 نتیجه آن مقایسه‌ها نمی‌بینیم و نویسنده فقط به بیان استدلال کلی خود در باب ترکیب الگوهای واقع‌گرایانه و کلاسیک در سینمای فرهادی، که از قبل مشخص بوده، 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 انسجام‌نداشتن تحلیل‌ها و تفسیرها کم‌رنگ شده است. عقیقی فیلم‌نامه‌های آثار فرهادی را موشکافانه تجزیه و تحلیل و ایرادهای شخصیت‌پردازی و حفره‌های داستانی را به خوبی نمایان می‌کند، اما از این توفیق بهره‌ای نمی‌گیرد. او، درخاتمه، ضمن پاسخ به پرسش‌های هدف کتاب، مخاطب را به صورت جبری به این نتیجه می‌رساند که تلفیق دو الگوی روایت کلاسیک و واقع‌گرایانه در فیلم‌های فرهادی وجود دارد و خصوصاً به فیلم‌های متأخر فرهادی کمک می‌کند تا در جشنواره‌ها بهتر دیده شوند و فراگیرتر باشند. این نتیجه‌گیری کلی، که نویسنده از ابتدای کتاب مطرح و در لابه‌لای اغلب تحلیل‌های خود بیان کرده است، درخاتمه به صورت حُسن ختام موردنظر نویسنده به وضوح بیان می‌شود. اما روش دست‌یابی به این حُسن ختام متنی است طولانی و خسته‌کننده با مطالب پراکنده و درهم و نداشتن انسجام در هنگام بروز ایرادهای فنی / تخصصی از جمله رعایت نکردن اصول روزآمد نگارش کتاب، متغیر بودن دستور زبان نوشتاری، ایرادهای نگارشی، و هم‌چنین فقدان مبانی نظری که نقدهای این کتاب را در سطحی بین تحلیل‌های تخصصی ملال‌آور و ناقص و نقدهای ژورنالیستی نسبتاً خوب نگاه داشته است. ضعف دیگر

خوانش نقادانه کتاب رازهای ... (علی‌رضا طاهری و حامد کریمی افشار) ۳۷۵

کتاب تمرکز نویسنده بر بحث درون‌مایه، روایت، شخصیت‌پردازی، و غیره است؛ به‌گونه‌ای که مطالب مرتبط با نحوه ارائه بصری فیلم‌ساز و تحلیل اصول و فنون کارگردانی وی کمیّت و کیفیت لازم را ندارند. لذا صفحاتی که به این بحث اختصاص یافته مخاطب علاقه‌مند را راضی نمی‌کند.

کتاب‌نامه

- اسلامی، مجید (۱۳۸۶)، *مفاهیم نقد فیلم*، تهران: نی.
- بالاش، بلا (۱۳۷۶)، *تئوری فیلم*، ترجمه کامران ناظرعمو، تهران: دانشگاه هنر.
- توماس، ساری (۱۳۸۳)، *فیلم و فرهنگ؛ سینما و بستر اجتماعی آن*، ترجمه مجید اخگر، تهران: سمت.
- دیک، برنارد اف. (۱۳۹۱)، *آناتومی فیلم*، ترجمه حمید احمدی لاری، تهران: ساقی.
- عبدی، محمد (۱۳۷۷)، *نقد فیلم در ایران*، تهران: آگه‌سازان.
- عقیقی، سعید (۱۳۹۶)، *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی*، تهران: روزنه.
- کنز، استیون دی. (۱۳۹۲)، *کارگردانی فیلم؛ حرکت سینمایی*، ترجمه مجید شیخ‌انصاری، تهران: سمت.
- کیسبی، یر، آلن. (۱۳۸۳)، *درک فیلم*، ترجمه بهمن طاهری، تهران: چشمه.