فیلم و سینما (۴)

نقّال‌ها

چگونه منتقدان دههٔ ۱۹۴۰ فرهنگ فیلم آمریکایی را تغییر دادند

www.ketab.ir

نویسنده: دیوید بوردول

مترجم: بشیر سیاح

سرشناسه: بردول، دیوید، ۱۹۴۷ - م Bordwell, David
عنوان و نام پدیدآور: نقال‌ها: چگونه منتقدان دههٔ چهل فرهنگ فیلم آمریکایی را تغییر دادند/ نویسنده دیوید بوردول؛ مترجم بشیر سیاح.
مشخصات نشر: تهران: شرکت هم‌رخ‌نگاشت، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری: ۲۴۸ ص.
شابک: ۹-۸-۸۰۹۰۲۸۸-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The rhapsodes : how 1940s critics changed american film culture, 2016.
موضوع: نقد سینمایی -- ایالات متحده -- تاریخ -- قرن ۲۰م -- منتقدان سینما
شناسه افزوده: سیاح، بشیر، ۱۳۶۸ -، مترجم
رده بندی کنگره: PN۱۹۹۵
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۹۵۶۰۶۱۷

عنوان کتاب: نقال‌ها؛
عنوان فرعی: چگونه منتقدان دههٔ ۱۹۴۰ فرهنگ فیلم آمریکایی را تغییر دادند؛
نویسنده: دیوید بوردول؛
مترجم: بشیر سیاح؛
طراحی جلد و گرافیک: چهار نقش؛
چاپ: پردیس دانش؛
نوبت چاپ: دوم (اول ناشر)، تابستان ۱۴۰۳؛
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۰۲۸۸-۸-۹؛
شمارگان: ۳۰۰ نسخه؛
قیمت: ۲۳۰،۰۰۰ تومان؛

www.ketab.ir

کلیهٔ حقوق برای انتشارات همرخ نگاشت و مؤلف محفوظ است. هر گونه بازنشر چاپی، الکترونیکی یا صوتی منوط به اجازهٔ کتبی ناشر است.

نشانی: تهران، خیابان بهار جنوبی، برج بهار، طبقهٔ اول اداری، واحد ۴۸۹
تلفن: ۷۷۶۱۵۸۶۴-۰۲۱ و ۰۹۱۰۳۳۰۳۸۸۲ وب‌سایت: www.hamrokh.com

برای حفظ محیط زیست، کاغذ این کتاب از منابع جنگلی مدیریت‌شده و تجدیدپذیر تهیه شده است.

فهرست

مقدمهٔ اختصاصی نویسنده برای خوانندگان ایرانی ۵

مقدمه منتقد فیلم به‌مثابهٔ اَبَرستاره ۹

فصل اول: نقال‌ها ۲۵

فصل دوم: نقد تازه‌تر ۳۹

فصل سوم: اُتیس فرگوسن ۶۵

فصل چهارم: جیمز ایجی ۹۹

فصل پنجم: مَنی فاربر ۱۳۳

فصل ششم: پارکر تایلر ۱۷۱

فصل هفتم: میراث ۲۰۷

منابع ۲۲۵

www.ketab.ir

مقدمهٔ اختصاصی نویسنده برای خوانندگان ایرانی

هرگز تصور نمی‌کردم که این کتاب مورد توجه خوانندگانی خارج از محدودهٔ آمریکا قرار بگیرد، اما بسیار خوشحالم که نقال‌ها مخاطبانی در ایران پیدا کرده است.

این کتاب به‌عنوان بخشی از یک پروژهٔ بزرگ‌تر نوشته شد. تلاشم بر این بود که برخی از شیوه‌های روایی به جریان افتاده در سینمای دههٔ ۱۹۴۰ آمریکا را ردیابی کنم. طی روند انجام آن پروژه طبیعتاً شروع به خواندن آثار منتقدانی کردم که در مورد فیلم‌های آن دوره می‌نوشتند. انتظارم این بود که واکنش‌شان را نسبت به تکنیک‌هایی ببینم که مرا مجذوب می‌کردند: استفاده از فلاش‌بک، پیشبرد روایت از طریق صدای خارج از تصویر، بازی با زمان و ذهنیت.

اما در کمال تعجب دیدم که این جنبه از فیلم‌ها چندان برای آن‌ها مسئله نبود. این قضیه در ابتدا کمی ناامیدم کرد. با خودم فکر کردم که نکند این تکنیک‌ها به اندازه‌ای که من تصور می‌کردم تازه و نو نبودند؟

بعدها متوجه شدم که این منتقدان اهداف دیگری را دنبال می‌کردند. آن‌ها در دوره‌ای قلم می‌زدند که روشن‌فکران فیلم‌های هالیوودی را جدی نمی‌گرفتند. دنبال‌کردن شیوه‌های قصه‌گویی خلاقانه مخاطبان شکاک و بدبین را متقاعد نمی‌کرد که فیلم‌ها فی‌نفسه از ارزش‌هایی برخوردارند. منتقدان جدی آن دوره مجبور بودند روی مسئولیتی بنیادین متمرکز شوند: اثبات این نکته که هنروری هم می‌تواند در سرگرمی‌های توده یافت شود.

www.ketab.ir

بر همین اساس چهار منتقد اصلی آن دوره دربارهٔ ضوابط ارزشمند فیلم‌های آمریکایی سخن‌سرایی می‌کردند. اُتیس فرگوسن[1]، پیش‌قراول نقال‌ها، در این فیلم‌ها نوعی قصه‌گویی سریع، مهیج و نافذ در مورد سرزمینِ در حال مدرن‌شدن ما پیدا کرد. این فیلم‌های غیرمتظاهر، زندگی طبقهٔ کارگر را پرصلابت و آرمانی نشان می‌دادند. به‌علاوه، فیلم‌ها نوعی از مهارت خودجوش و فی‌البداهه را جلوه‌گر می‌ساختند که در موسیقی پاپ، جَز و سوئینگ که فرگوسن عاشق‌شان بود یافت می‌شد.

برای جیمز ایجیِ[2] شاعر و رمان‌نویس برخی از فیلم‌های هالیوودی تبلور زندگی واقعی بودند: فیلم‌های مستند تصویری حقیقی از شرایط مخاطره‌آمیز جنگ را به نمایش می‌گذاشتند، در حالی که برخی از فیلم‌های داستانی تلاش می‌کردند زندگی آمریکایی را با صداقتی به دور از تجمل و تصنع هالیوود به تصویر درآورند. ایجی به دنبال حقایقی تغزلی در لحظات این فیلم‌ها می‌گشت.

مَنی فاربر[3]، منتقد خودرأی و نامتعارف که درس نقاشی و تاریخ هنر خوانده بود، در سینما ارزش‌های قصه‌گویی بصری را مشاهده کرد که هنر آوانگارد بدان توجهی نشان نمی‌داد. او که بسیار متأثر از فرگوسن بود، در هالیوود هنر عامه‌پسندِ سرزنده و پرشوری یافت که به دست افراد ماهر و توانمندی خلق می‌شد. این فیلم‌ها از هنر متعالی برای ایجاد هنری غیرمتظاهر دوری می‌کردند، اما همچنان قدرتمند و استوار بودند.

پارکر تایلر[4] رادیکال‌ترینِ نقال‌ها بود؛ شاعری آوانگارد با گرایش به سوررئالیسم. تایلر فیلم‌های هالیوودی را فرصتی برای تخیلات پی‌درپی و متغیر می‌دید، دنیایی متفاوت که از محدودیت‌های زندگی واقعی به دور بود. بسیاری از نویسندگان دنیای پردهٔ نمایش را همچون وهمی مخرب به باد انتقاد می‌گرفتند،

1. Otis Ferguson
2. James Agee
3. Manny Farber
4. Parker Tyler

www.ketab.ir

وهمی طراحی‌شده برای به خواب‌بردن تودهٔ مردم. اما تایلر گشاده‌دل‌تر بود. او با هالیوود به‌مثابهٔ یک بازی که مخاطب با اشتیاق وارد آن می‌شود مواجه شد. در این بازی تماشاگر آرام‌آرام تبدیل به فردی مطلع از تأثیرات عجیب و جادوییِ به کار رفتهٔ صنعت فیلم‌سازی می‌شود.

این چهار منتقد جایی در کتاب نهایی، بازتولید هالیوود: چطور فیلم‌سازان دههٔ ۱۹۴۰ قصه‌گویی سینمایی را تغییر دادند (۲۰۱۷)، پیدا نکردند. در عوض، کتاب کوچک‌تری را به زندگی و حرفهٔ نقادی آن‌ها اختصاص دادم. به‌علاوه، این نویسندگان در جبهه‌ای دیگر هم نقش‌آفرین بودند: آن‌ها روشن‌فکران آمریکایی را تهییج کردند که نه فقط تحسینگر فیلم‌های خارجی باشند - که از اهمیتی بدیهی برخوردار بودند - بلکه همچنین فیلم‌های آمریکایی را - که ممکن بود صرفاً سرگرم‌کننده به نظر برسند - ارج بگذارند. خیزش «نقد سلبریتی» در دههٔ ۱۹۶۰ که منجر به میلی گسترده به نوشتن دربارهٔ فیلم‌ها در مطبوعات و اینترنت در زمانهٔ ما شده، نتیجهٔ غیرمستقیم آن چیزی است که این چهار نفر در دههٔ ۱۹۴۰ انجام دادند.

باور دارم که بهترین گونهٔ نقد فیلم نیازمند چندین شرط است. مشخصاً نویسنده بایستی صاحب اندیشه و نظراتی باشد که از طریق شواهد و مثال‌ها گسترش یابند. همچنین فکر می‌کنم منتقدان بایستی اطلاعات را با خوانندگان‌شان به اشتراک بگذارند تا فرهنگ سینمایی را در بین آن‌ها تقویت کنند. برای منتقدان برگزیدهٔ من، این اطلاعات اساساً پیش‌زمینه‌های تاریخی یا جزئیات تولید بودند. آن‌ها از منابعی که محققان امروزی در اختیار دارند بهره‌مند نبودند، اما از شرایط موجود برای صحبت از فیلم‌ها استفاده می‌کردند. برای نمونه فرگوسن از این مسئله صحبت می‌کرد که چطور ویلیام وایلر سر صحنه به کار مشغول می‌شد یا مَنی فاربر به مقایسهٔ جان هیوستن با دیگر کارگردانان می‌پرداخت.

www.ketab.ir

به‌جز داشتن اندیشه و انتقال اطلاعات، منتقد ایدئال من همیشه ایده‌ای در سر دارد. نقال‌ها نیز ایده‌های فراوانی داشتند و تلاش کرده‌ام برخی از آن‌ها را در صفحاتی که خواهید خواند، خلاصه کنم و توضیح دهم.

نهایتاً اینکه بهترینِ منتقدان صاحب قلمی فصیح و خواندنی‌اند. هیچ سبک انتقادی رسمی و مشخصی وجود ندارد، اما فکر می‌کنم هر منتقد باید موضع مخصوص به خودش را داشته باشد. تمامی این چهار منتقد به‌شکلی یکتا و منحصربه‌فرد از زبان استفاده می‌کردند - در واقع هر کدام‌شان از واژگان و اصطلاحات آمریکایی مختلفی بهره می‌بردند. فرگوسن از زبانی نیش‌وکنایه‌دار و عامیانه استفاده می‌کرد، نشر ایجی عمیق (با مایه‌هایی از شوخ‌طبعی) بود، فاربر با لحنی کوبنده و با طنزی غافلگیرکننده قلم می‌زد، و ادبیات تایلر خشک، بی‌غل‌وغش و موقرانه بود و زبان ادبی رسمی را تقلید و هجو می‌کرد. همین استفادهٔ هنرمندانه از زبان بود که باعث شد آن‌ها را نقال بنامم.

از بشیر سیّاح و همکارانش جهت به‌سرانجام‌رساندن مسئولیت دشوار آماده‌سازی این کتابِ عمیقاً آمریکایی برای دوستداران سینما در ایران صمیمانه تشکر می‌کنم. برای خوانندگان این کتاب زندگی توأم با صلح و آرامش و تجربه‌های دلچسب سینمایی آرزومندم.

دیوید بوردوِل

مدیسن، ویسکانسین

۱ ژانویه ۲۰۱۹

www.ketab.ir

مقدمه[1]

منتقد فیلم به‌مثابهٔ اَبَرستاره

اگر به‌صورت کلی و چشم‌بسته نظر دهید، خواهید گفت نقد فیلم بیشتر از هر زمان دیگری در حال تجلی است. با کوشش‌های صنعت روزنامه‌نگاری، هر شهر بزرگی از نیویورک و لس‌آنجلس گرفته تا دیترویت و فینیکس، میزبان انجمنی از خبرنگار-ریویونویس‌هاست. منتقدان در اطراف سالن‌های نمایش نیز ازدحام کرده‌اند - آن‌هایی که برای مجلات آنلاین می‌نویسند، یا در پادکست‌ها و کلیپ‌های یوتیوب به گفت‌وگو می‌پردازند، و یا واکنش‌های آنی خود را توییت می‌کنند. انجمن منتقدان آنلاین فیلم در سال ۲۰۱۴ بیش از دویست و پنجاه عضو داشت. دو وب‌سایت تحلیلی فیلم، راتِن تومیتوز و متاکریتیک، بسیاری از این نویسندگان را دنبال می‌کنند، اما صدها غیرحرفه‌ای مشتاق و در مسیر حرفه‌ای‌شدن نیز وب‌سایت‌های شخصی را با اظهار نظر در مورد فیلم‌های کلاسیک و همین‌طور امروزی پر می‌کنند.

با این حال، هر چقدر ریویونویسی عادی‌تر می‌شود ریویونویس‌ها نیز کم‌اهمیت‌تر جلوه می‌کنند. گرچه معدودی از منتقدان برجسته همچنان از این قدرت برخوردارند که متمایز باقی بمانند، اما از شهرتی کمتر از چهره‌های

www.ketab.ir

---

۱. تمامی پانوشت‌ها از مترجم است.

مشهور دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بهره می‌برند. شهرت اندرو ساریس، پالین کیل و راجر ایبرت از سطح اکثر فیلم‌هایی که در موردشان می‌نوشتند فراتر رفت و بعد از مرگ‌شان موضوع مدح و شرح‌حال‌نویسی‌هایی حتی بیشتر از فیلم‌سازان فقید شدند. آن‌ها در خاطرهٔ سینه‌فیل‌ها به‌مثابهٔ یادگار دورانی که نقد فیلم به جهانِ حروف و کلمات صعود نمود، باقی ماندند.

چند دهه قبل‌تر، ویچل لیندسی[۱]، هیلدا دولیتل[۲]، کارل سندبرگ[۳] و گراهام گرین[۴] کوشش کردند پیرامون فیلم‌ها بنویسند، اما آن‌ها شهرت‌شان را در قلمروهای دیگری پایه‌گذاری کرده بودند. با این حال، در دههٔ ۱۹۶۰، کیل، ساریس، استنلی کافمن و تعدادی دیگر، با ریویونویسی دربارهٔ فیلم‌ها به‌عنوان نه صرفاً گزارش اکران‌های تازه بلکه موقعیتی برای نمایاندن ادراکات و فهم نویسنده برخورد کردند. در حالی که دیگران نظیر دوایت مک‌دانلد، جان سیمن و سوزان سانتاگ به‌طور جامع در مورد هنر می‌نوشتند، اما شهرت‌شان قویاً وابسته به این امر بود که دربارهٔ فیلم‌ها چه نظری دارند.

مردم می‌گفتند «فلان مطلب را خواندم نه به‌این خاطر که اهمیتی به فیلم‌های جدید بدهم، بلکه به این دلیل که این منتقد نویسندهٔ خوبی است و شخصیت جالبی دارد» (باسلی کراوثر، مرد پوشالی و کم‌اهمیت ابدی که برای مجلهٔ تایمز می‌نوشت، از آزمون کاریزما ناموفق بیرون آمد، به‌علاوه، از درک بانی و کلاید[۵] عاجز ماند). برای منتقدان فیلمِ تازه از راه رسیده، اکران فیلم‌ها بیشتر به سکوی پرشی جهت شیرجه‌ای بلند در نثرنویسی و به نمایش درآوردن هفتگی یا ماهانه یا فصلیِ لفاظی‌ها و ماجراجویی‌های سوداگرایانه تبدیل شده بود تا بیان عقیده در مورد

---

۱. Vachel Lindsay، شاعر آمریکایی

۲. Hilda Doolittle، شاعر، مترجم و رمان‌نویس آمریکایی

۳. Carl Sandburg، شاعر، نویسنده، ویراستار آمریکایی و برندهٔ سه جایزهٔ پولیتزر

۴. Graham Green، رمان‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس و منتقد ادبی انگلیسی

5. *Bonny and Clyde*

www.ketab.ir

فیلم‌های جدید. نقد فیلم پذیرای دسته‌های متکثری از شخصیت‌ها، از جمله انجمنی از نخبگان، شده بود. کیل و ساریس در سال ۱۹۶۵ به پردیس دانشگاه من آمدند تا دربارهٔ جایگاه فیلم‌ها به‌عنوان هنر «مناظره» کنند. ده سال بعد، ایبرت اولین جایزهٔ پولیتزری را که به یک منتقد فیلم اهدا می‌شد، دریافت کرد.

به‌رغم تمامی خودبینی‌ها، زیاده‌روی‌ها و ابهامات مفهومی زمانه، دستاوردهای انتقادی ارزشمندی در این دوران حاصل شد. نویسندگان دههٔ ۱۹۶۰ نشان دادند که نقد فیلم ژورنالیستی می‌تواند مانند نوشته‌های مثلاً جرج برنارد شاو در مورد موسیقی و تئاتر، کاملاً منحصربه‌فرد و خودمانی باشد. به‌عنوان منتقد هم می‌توانید هوادارانی بیابید و لزومی ندارد کسب‌وکار خانم وارن[1] را نوشته باشید.

اگر قرار باشد نقطه‌ای محوری برای آغاز این عصر جدید انتخاب کنم، ۱۶ می ۱۹۵۵ را برمی‌گزینم. در آن روز، در یکی از تاکسی‌های شهر نیویورک، جیمز ایجی دچار حملهٔ قلبی مرگباری شد. دو سال بعد، مرگی در خانواده[2] به چاپ رسید. این رمان به‌رغم ناتمام‌ماندنش ستایش‌های فراوانی کسب کرد و برندهٔ جایزهٔ پولیتزر شد. شهرت بازیافتهٔ ایجی منجر به انتشار ایجی دربارهٔ فیلم‌ها: ریویوها و اظهارنظرها[3] در سال ۱۹۵۸ گردید. این مجموعه نشان داد مردِ کلمات که تشکیلات ادبی در طول زندگی‌اش او را بسیار نادیده گرفته بودند، سال‌های خلاقانهٔ گرانقدری را سپری کرده بود، مردی که عمری را به نوشتن دربارهٔ فیلم‌ها گذراند، هم به‌صورت هفتگی برای لیبرال‌های روشن‌فکر دربِنیشن و هم برای بازار انبوه تایم.

ناگهان مردم متوجه شدند یکی از ستون‌های مجله که در مورد اکران‌های هفتگی اظهار نظر می‌کند، می‌تواند نشان‌دهندهٔ شیوهٔ نگارش ظرافتمند و افکار

---

۱. *Mrs. Warren's Profession*، نمایش‌نامه‌ای از جرج برنارد شاو

2. *A Death in the Family*

3. *Agee on Film: Reviews and Comments*

www.ketab.ir

تفحص‌گونه باشد. در سال ۱۹۴۴، تمجیدی از طرف دبلیو. اچ. اودن[۱] ضمیمهٔ ایجی دربارهٔ فیلم‌ها شد، کسی که ستون ایجی را «فعالیتی روزنامه‌نگارانه، با ارزش ادبی دائمی» و «قابل اعتناترین اتفاق عادی در روزنامه‌نگاری امروز» نامید. در ریویویی در مورد این مجموعه در سال ۱۹۵۸ در نیویورک تایمز عنوان شد عشق شدید ایجی به سینما «به او بصیرتی عمیق‌تر دربارهٔ ذات رسانهٔ سینما - بالقوه و بالفعل - نسبت به تمامی دیگر نویسندگان آمریکایی به استثنای گیلبرت سلدز[۲] بخشید». ساتردی ریویو از این‌هم فراتر رفت: «او بهترین منتقد فیلمی بود که این کشور تا به حال به خود دیده.»

نمی‌دانم چند نوجوان و چند جوان بیست‌واندی ساله آن کتابِ جلد کاغذی قطور با پوشش قرمزرنگ براق را می‌خوانند یا بازخوانی می‌کنند، اما ما آن کتاب را بدون شناختن بیشتر فیلم‌هایی که ایجی در موردشان صحبت می‌کرد، حریصانه بلعیدیم. تصور می‌کنم گرفتار غنای جاری در جملات، طنز سرزنده و پایان‌بندی سبک‌پردازی‌شدهٔ برخی متون شده بودیم - مقالهٔ سه‌بخشی در مورد موسیو وردو[۳]، متن «عصر بزرگ کمدی» برای لایف و شرح‌حال جان هیوستن «کارگردان غیرقابل کارگردانی».[۴] بدقلقی‌های نوجوانانه باعث نمی‌شدند برخی از منتقدان را نادیده بگیریم. از آن‌جایی که بدون احساس شرم هارت کرین، تامس ولف و جی. دی. سلینجر می‌خواندیم، برخی از ما احتمالاً آرزو داشتیم روزی بتوانیم به این صورت و به این خوبی بنویسیم.

انتشار کتاب در وقت مناسب در موفقیت آن نقش بسزایی داشت. جایگاه نقد فیلم در دههٔ ۱۹۶۰ با علاقهٔ روشن‌فکران به فیلم‌ها ارتقا یافته بود. عدهٔ بیشتری به دانشگاه می‌رفتند و برخی از آن‌ها غرق در تأثیرات فیلم‌سازان خارجی (برگمان،

---

۱. W.H. Auden، شاعر انگلیسی- آمریکایی

۲. Gilbert Seldes، نویسنده و منتقد فرهنگی آمریکایی

3. *Monsieur Verdoux*

4. Undirectable Director

www.ketab.ir

آنتونیونی، کوروساوا، گدار، تروفو) و همین‌طور هالیوود نو (دکتر استرنج‌لاو[1]، فارغ‌التحصیل[2]، بانی و کلاید، ایزی رایدر[3]) شده بودند. چنین فیلم‌های متفاوتی به تفسیر و حتی مباحثه نیاز داشتند. و این درست همان زمانی بود که ریویوی فیلم یا مقالات بلند تفسیری به ژانر ادبی قابل احترامی تبدیل شد.

در طول دههٔ ۱۹۴۰، دو ریویونویس برجستهٔ بریتانیایی، جیمز آگیت و سی. اِی. لژون، روزنامه‌نگاری‌های سینمایی خود را در قالب کتابی جمع‌آوری و حتی در ایالات متحده منتقدان بسیاری نظیر مارک وان دورِن و جان میسن براون ریویوهای سینمایی خود را با مقالات ادبی‌شان همراه کردند. اما آن‌گونه که جیمز نیرمور اشاره کرده، ایجی مشهورترین شخصیت ادبی آمریکایی بود که در آن زمان در مورد فیلم‌ها ریویو می‌نوشت. منتخبی از مقالات او که پس از مرگش منتشر شد، نه‌تنها به موقعیت پیشینش افزود بلکه به روزنامه‌نگاریِ سینمایی هم جایگاه دیگری بخشید. گاهنامه‌های پرمخاطب، مجلات سیاسی و فصل‌نامه‌های ادبی (کنیون ریویو، سوالی ریویو، ساوترن ریویو، هادسن ریویو و غیره) به این نتیجه رسیدند که ضرورتاً بایستی نقد فیلم‌ها را پوشش دهند، و این‌گونه بود که نسل تازه‌ای از نویسندگان پیشقدم شدند.

کمی زمان برد تا ناشرانِ کتاب متوجه این بازار جدید شوند، اما نهایتاً گزیدهٔ مقالات به شکل‌گیری یک ژانر انجامید. ایجی دربارهٔ فیلم‌ها الگویی بود برای در سینما از دستش دادم[4] (۱۹۶۵) پالین کیل، که به یکی از پرفروش‌ترین‌ها تبدیل شد. بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۳، بیش از بیست مجموعه ریویو از پالین کیل و هالیس آلپرت، جان سیمن، استنلی کافمن، ریموند دورنیات، جودیت کریست، رناتا آدلر، دوایت مک‌دانلد، اندرو ساریس، هرمان جی. وینبرگ، گراهام گرین، ریچارد شیکل، ویلیام اس. پکتر، رکس رید و ورنون یانگ به چاپ رسید. این شامل

1. *Dr. Strangelove*
2. *The Graduate*
3. *Easy Rider*
4. *I lost it at the Movies*

www.ketab.ir

گزیدهٔ مقالات سینمایی و ادبی با امضای سوزان سانتاگ، پنه‌لوپه گیلیات، ویلفرد شید و دیگران نمی‌شود.

خیزش گردآوری مقالات و یادداشت‌ها، دو تن از هم‌عصران ایجی را وارد معرکه کرد. پارکر تایلر و مَنی فاربر کارشان را در دههٔ ۱۹۴۰ آغاز کردند و از آن پس دیگر قرار و سکون نیافتند. تایلر عموماً در طول دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نوشت و یک مجموعه با عنوان سه چهرهٔ فیلم[1] (۱۹۶۰) به دنبال گزیدهٔ مقالات ایجی منتشر کرد. در ادامه، مجموعهٔ گردآوری‌شدهٔ دیگری را با عنوان سکس، سایکی، الکترا در فیلم‌ها[2] (۱۹۶۹) به چاپ رساند. مهم‌تر از این دو، چاپ مجدد دو کتاب نخست نقدهای تایلر در سال ۱۹۷۰ بود: توهم هالیوود[3] (۱۹۴۴) و جادو و افسانهٔ سینما[4] (۱۹۴۷). منتقد هم‌عصر تایلر، مَنی فاربر، چندین متن را که بیشتر مربوط به دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ می‌شدند، گردآوری و با عنوان فضای نگاتیو[5] (۱۹۷۱) منتشر کرد.

احتمالاً نه تایلر و نه فاربر بدون تقدیس ایجی شهرت خود را باز نمی‌یافتند. دیگر نویسندهٔ تا اندازه‌ای هم‌عصرشان، اُتیس فرگوسن، در جنگ کشته شد، اما رونق یافتن کتاب‌های سینمایی در کنار ریویوهای منتخبی که در سال ۱۹۷۱ منتشر گردید، شهرت او را هم احیا کرد. مرگ ایجی تصدیق کرد او بخشی از مجموعه‌ای بود که با وجود توجه اندک در آن زمان، کیفیت تفسیر فیلم‌های عامه‌پسند را قویاً بالا برد. این چهار نویسنده نقد را به ابزاری فراتر از مشاهداتی گذرا و نمایاندن سلیقه تبدیل کردند: نقد به کاوش جدی (و در عین حال، سرزندهٔ) نحوهٔ عملکرد فیلم‌های هالیوودی مبدل شد.

نقال‌ها کنکاش جستارگونه‌ای است دربارهٔ شیوه‌های نقادی فرگوسن، ایجی، فاربر و تایلر: برجسته‌ترین منتقدان فیلم در دههٔ ۱۹۴۰. نحوهٔ کار آن‌ها از

1. *The three Faces of Film*
2. *Sex Psyche Electra in the Film*
3. *The Hollywood Hallucination*
4. *Magic and Myth of the Movies*
5. *Negative Space*

www.ketab.ir

هم‌عصران خود در سایر هنرها به‌شکلی آگاهانه و مدبرانه متفاوت بود. سعی می‌کردند چیزهایی را به دست بیاورند - گاهی تحلیلی، گاهی شاعرانه - که از نظرشان در سینمای آمریکا تکان‌دهنده، هنرمندانه یا ناامیدکننده بود. با وجود این‌که فرهنگ غالب آن‌ها را نادیده می‌گرفت، در دهه‌های بعد، پس از آن‌که نقد فیلم به‌مثابهٔ رخداد ضروری زمانه در روزنامه‌نگاری هنری شناخته شد، بیشتر به شهرت رسیدند. منتقدان سرشناس دههٔ ۱۹۶۰ و همچنین منتقدان برجستهٔ امروزی و وبلاگ‌نویسان نام‌آشنا، دِین بسیاری به نقال‌ها دارند. این چهار تن بودند که پایه‌های رنسانس دههٔ ۱۹۶۰ را بنا نهادند.

آن‌ها در مقطعی حساس در تاریخ سینما می‌نوشتند. این منتقدان سال‌های طلایی هالیوود - دوره‌ای از اواسط دههٔ ۱۹۳۰ تا اوایل دههٔ ۱۹۵۰ - را دنبال می‌کردند، دورانی که نظام هالیوود منحصر به خود سینما بود. وقتی فرگوسن آغاز به کار کرد، استودیوها به‌تازگی در ساخت فیلم‌های ناطق مهارت یافته بودند، و او مجذوب این شده بود که چطور سنت تازهٔ قصه‌گوییِ دیداری، دیالوگ‌های واقعی و معضلات و نگرانی‌های دوران رکود را با زندگی هرروزه درآمیخته. ایجی و فاربر به واقعه‌نگاری تلاش‌های جنگی استودیوها پرداختند و رئالیسم تازهٔ مرتبط با نبرد و ملودرام‌های شهری را ارزیابی کردند. ایجی با درام‌ها و کمدی‌های خط مقدم جبهه همدلی نشان می‌داد، در حالی که فاربر دنباله‌روی فیلم‌های اکشنِ خشونت‌باری بود که فرانسوی‌ها آن‌ها را فیلم نوآر می‌نامیدند. در همین زمان، هالیوود به‌طور جدی، یا درست‌تر آن‌که بگوییم غیرجدی، به درآمیختن رؤیاها، روان‌کاوی و افسانه به قصه‌هایش مبادرت ورزید و تایلر از این اتفاق سرمست و شادمان بود. این منتقدان در کنار یکدیگر به ما هالیوودی بدون غلبهٔ احساسات نوستالژیک، به‌عنوان پدیده‌ای گسترده در تلاش برای نوآوری، سودآوری و اکتشاف، ارائه کردند.

اما تنها تاریخ نیست که بایستی مورد کنکاش قرار بگیرد: این نویسندگان دههٔ ۱۹۴۰ همچنان چیزهای فراوانی برای آموختن به ما دارند. آن‌ها تقریباً نسبت

www.ketab.ir

به دیگر منتقدان فیلم امروزی بسیار برانگیزاننده‌تر و نافذتر باقی مانده‌اند؛ هنرمندان قلمرو نثر.

اگر بگوییم منتقد بزرگ ضرورتاً بایستی نویسنده‌ای استثنایی هم باشد، پس چهار منتقد برگزیدهٔ من از بلندمرتبه‌ترین‌ها هستند. آن‌ها اصطلاحات مشخص خود را از دل آشفتگی و هرج‌ومرج زبانی یک کشور ساختند که به کلماتی نظیر snafu (سوتی)، hokum (خزعبل)، hen fruit (مرغ‌داده)[1] و ameche (به معنای تلفن، زیرا دان آمچی اختراعش کرده بود - آن‌طور که شوگرپوس اوشی در آتش‌پاره[2] [۱۹۴۱] بیان می‌کند) منجر شد. زبان ویژهٔ مورد استفادهٔ منتقدان صرفاً خودنمایانه نبود. آن‌ها به دنبال تغییر موقعیتی می‌گشتند که فرگوسن این‌طور هوشمندانه آن را بیان کرده: «نقد فیلم راکد و بلااستفاده مانده، و بدون شک در برابر موضوعی تا این اندازه تازه و ماندگار از هیچ ارزشی برخوردار نیست.»

فرگوسن که از سال ۱۹۳۴ تا ۱۹۴۲ برای نیو ریپابلیک می‌نوشت، نقطهٔ عزیمت طبیعی داستان ماست. او در حالی که دربارهٔ اکران‌های هفتگی قلم می‌زد، برخی اصطلاحات را برای قدردانی از سینمای ناطق هالیوود به‌صورت جامع پایه‌گذاری کرد. به باور فرگوسن، فیلم باصلابت باید «جاری و روان، روح‌افزا و بی‌نیاز از تلاش‌های ساختگی» باشد. چنین فیلمی ناتورالیسمی صادقانه و غیرنمایشی را در مورد رفتارهای انسانی پیش چشم تماشاگر می‌گذارد. این فیلم‌ها جزئیات نمایان و لحظات تأثیرگذار احساسی را با کنش‌هایی عیان و بیانگر، هم در ظاهر فیزیکی و هم در قالب دراماتیک، درهم می‌آمیزند.

فرگوسن در سال ۱۹۴۲ ریویونویسی را برای پیوستن به ناوگان دریایی کنار گذاشت و در ابتدای جنگ جهانی دوم درگذشت. سه منتقدی که در حدود سال ۱۹۴۰ شروع به نوشتن کردند، هر یک راه او را به شیوهٔ منحصربه‌فرد خود ادامه

---

۱. به جای واژهٔ egg از fruit استفاده شده که خودمانی‌تر و عامیانه‌تر است.

2. *Ball of Fire*

www.ketab.ir

دادند. ایجی، فاربر و تایلر نقدهایی می‌نوشتند بُرنده، زننده، و به‌طرز خلاقانه‌ای فاقد قیدوبندهای دستور زبان. آن‌ها ارزش‌های ژانرهای کوچک را پذیرفتند و در مقابل سلیقه‌های روشن‌فکرانه ایستادند. نقال‌ها همچنین نیم‌نگاهی به تکنیک‌هایی داشتند که ممکن است در لحظاتی ارزشمند برای به‌کمال‌رساندن شخصیت‌ها و یا خلق واقعیت به کار آیند. همچنین فصاحت و بلاغت نگاه انتقادیِ همراه با تناقض (فاربر)، جست‌وجوی کمال قضاوت (ایجی) و تمایلی پیوسته و آرام برای فراتررفتن از محدوده‌های عقلانی (تایلر) را تجدید کردند.

اولین فصلْ این چهار نفر را نقال می‌نامد- تشبیه به افرادی که شعر حماسی می‌خواندند و با الهام از خدایان، به جایگاهی والا تکیه می‌زدند. این عنوان برای تأکید بر عظمت نثر مانی و میهنی‌شان به کار می‌رود. البته آن‌ها حقیقتاً به جایگاه رفیعی تکیه نزده بودند: مسئولیت کارها را به تمامی خودشان به دوش می‌کشیدند. هرچند فیلم‌ها را برای خوانندگان‌شان واکاوی می‌کردند، اما به دنبال متمایزساختن شخصیت‌شان نیز بودند. ورای جذابیت نوشته‌هاشان، به ما افق‌ها و مشکلات فرهنگ فیلم‌های آمریکایی را در دههٔ ۱۹۴۰ نشان دادند. اما فارغ از ستایش یا نکوهش اکران‌های هفتگی، نقال‌های تیزبین در مورد سازوکار فیلم‌ها چه تصوری داشتند؟ چشم‌انداز هنری سینمای هالیوود چگونه بود؟

آن‌ها هم در مقام متفکر و هم هنرمند عرصهٔ نشر، با نگهبانان بانزاکتِ دروازه‌های عصر خود و نویسندگانی که مجلات روشن‌فکرانه را باب کرده بودند، بدرود گفتند. این مجلات با لحنی یأس‌آمیز شروع به پراکندن احساس سرخوردگی از استالینیسم کردند و به این نتیجه رسیدند که اتحاد جماهیر شوروی سرزمین هنر آوانگارد نخواهد بود. در آن زمان بهترین امید برای هنرْ فرهنگی بود که روی مدرنیسم متعالی و وارثانش متمرکز شده باشد. بر این اساس، برای نخبه‌ای حقیقی، فیلم‌های هالیوودی تهدیدکننده‌ترین چهرهٔ فرهنگ توده به شمار می‌رفتند. فیلم‌ها که به‌صورت فله‌ای ساخته و به زور به اکثر مردم خورانده می‌شدند، خائنان به هنر بودند - روی‌گردانی از اصالت هنر

www.ketab.ir

فولکلور و نیروی انقلابی آوانگاردی. نتیجه به شکلی اجتناب‌ناپذیر این بود که فیلم‌ها تنها می‌توانند هنری سطحی قلمداد شوند.

در فصل دوم، اشاره می‌کنم که نقال‌ها ماهرانه مسیر جداگانه‌ای پیرامون بحث‌هایی دربارهٔ فرهنگ توده به راه انداختند. آن‌ها راه‌های نوینی پیدا کردند تا در مورد هنر عامه‌پسند صحبت کنند. در این زمان، شیوه‌های تازهٔ «خوانش دقیق» در مطالعات ادبی، موسیقی‌شناسی و تاریخ هنر ظاهر شده بودند. مشخصاً منتقدان فیلم نمی‌توانستند «متن» خود را مثل منتقدان دیگر رسانه‌ها ارزیابی و واکاوی کنند. ویدئوی خانگی وجود نداشت و این منتقدین صرفاً می‌توانستند فیلم‌ها را روی پرده تماشا و بررسی کنند. با این حال، و با وجود محدودیت‌های زمانی، این منتقدان به هر نحوی که بود فیلم‌ها را موشکافانه بررسی می‌کردند و گاوش آن‌ها در مورد نماها و صحنه‌هایی به خصوص، واکنشی نیرومند به بدگویی‌های بی‌سروته پارتیزان ریویو به حساب می‌آمد.

سد اول به رسمیت‌شناختن فیلم به‌مثابهٔ هنری عامه‌پسند و در عین حال ارجمند بود. در آن موقع برخی از ستایشگران هالیوود نخست به قصه توجه می‌کردند و اعتقاد داشتند که سرزنده‌ترین فیلم‌ها معمولاً کمدی‌های بی‌تکلف یا ملودرام‌ها هستند. فیلم‌های خاص‌تر، به‌ویژه اقتباس‌های ادبی، ضمانتِ اعتبار نبودند. آن‌چه اعتبار را ممکن می‌ساخت، به باور فرگوسن، به‌کارگیری تکنیک به‌شکلی فروتنانه بود. «دلیلی که حضورش را احساس نمی‌کنید، وجود محضِ خود تکنیک است. شما متوجه دوربین یا جلوه‌ها نیستید، در نسخهٔ نهایی چیزی مدام سوسو نمی‌زند، و از ابتدا تا انتها فقط و فقط متوجه داستانید، فقط و فقط!»

گرچه تکنیسین‌ها برای تماشاگران نامرئی هستند، اما فرگوسن اعتقاد داشت که منتقدان باید کنجکاوتر باشند. در این جا او از بیشتر منتقدان فاصله می‌گیرد. فرگوسن سخت بر این باور بود که یک منتقد نبایستی ناشی باشد. منتقد باید

www.ketab.ir

دارای «اشتیاق دائمی و خاضعانه برای پی‌بردن به تمام رویدادها باشد و کشف کند آن‌ها چطور اتفاق می‌افتند». او به‌عنوان منتقد موسیقی جَز، از شناخت فوت‌وفن‌های آن قلمرو منتفع بود و در اواخر دوران حرفه‌ای‌اش، برای ملاقات با فیلم‌سازانی نظیر ویلیام وایلر و فریتس لانگ سر صحنه پا به هالیوود گذاشت. مشاهدهٔ انجام مراحل کار از نزدیک، یکی از راه‌ها برای درک صحیح فرآیند تولید است: «کار با دوربین کار سختی است.» دقت روی طرح‌ها و کار شاق تولید، فرگوسن را به فرم اولیهٔ خوانش دقیق رهسپار کرد که در فصل سوم تلاش کرده‌ام به آن بپردازم. هم‌قطاران فرگوسن مسیرهای دیگری پیدا کردند. ایجی از جوانی عاشق سینما شد و فیلم‌نامه‌هایی خیالی با جولان محض تکنیک‌ها می‌نوشت. این متونِ تمرینی او را نسبت به امکان خلق سینمایی حساس ساختند. فاربر که نقاشی خوانده بود، توجه به تولیدات دست‌ساز، طراحی‌های بصری و توصیف‌گرایی احساسی را وارد تفکراتش دربارهٔ فیلم‌ها کرد. پارکر تایلر، شاعر سوررئالیست، نیم‌نگاهی داشت به جزئیات محوشونده که به او اجازه می‌دادند به‌شکلی تداعی‌گرایانه از یک تصویر یا فرضیات داستانی به برخی دلالت‌های شگفت‌آور برسد.

ایجی، که در فصل چهارم درباره‌اش صحبت می‌کنم، دارای درک و حساسیتی رمانتیک بود. او که هم برون‌نگر بود و هم درون‌نگر، خواستار نشانه‌هایی شاعرانه از سینما بود. همچنین در کاوش‌های تأمل‌گرایانه‌اش دشواری‌های یافتن این‌گونه سوسوهای روشنایی را به‌شکلی دراماتیک تجسم می‌کرد. خیالات و گزارش‌های او به دنبال «توهم تجسم» و لحظات نافذ احساسی می‌گشتند که سینما هر دو را گاه می‌توانست فراهم کند. ریویوهای کوتاهش در نیشن در طول دههٔ ۱۹۴۰ معمولاً تنها به این کیفیت‌ها اشاره داشتند، اما متون طولانی‌ترش به موارد گسترده‌تری می‌پرداختند. او تفسیر انتقادی تازه‌ای دربارهٔ موسیو وردوی چارلی چاپلین ارائه کرد و همچنین در مقاله‌ای به بحث دربارهٔ استراتژی‌های دیداری جان هیوستن پرداخت.

www.ketab.ir

مَنی فاربر، هم‌دوره و -گاهی- رقیب ایجی، به‌عنوان حساس‌ترین منتقد زمانه نسبت به تصاویر مشهور شده بود؛ کسی که از آگاهی‌اش نسبت به نقاشی‌های مدرن در درک و فهم فیلم‌ها بهره می‌گرفت. اما این نوع نگاه نیازمند دقت و ظرافتمندی بود، که در فصل پنجم به آن اشاره می‌کنم. با وجود این‌که نقاشی مدرن هنر معتبر دهۀ ۱۹۴۰ به‌شمار می‌رفت - عمدتاً نقاشی انتزاعی که مورد ستایش کلمنت گرینبرگ هم قرار داشت - به‌طور کامل در ریویوهای هنری فاربر استفاده نمی‌شد. تلاش خواهم کرد که نشان دهم فاربر از تمامی هنرهای تجسمی استقبال می‌کرد. مهم‌تر از این، او به‌شکلی سنت‌گرایانه خود را به بیان احساسات متعهد می‌دانست. برخلاف گرینبرگ، فاربر همچنین به هنر گرافیک عامه‌پسند علاقه‌مند بود، از جمله به کمیک‌استریپ‌ها.

آن زمانی که فاربر سراغ فیلم‌ها رفت، قادر بود در مقایسه با ایجی عمیق‌تر و جدی‌تر روی جزئیات دیداری متمرکز شود. پس از چند سالی که برای نیو ریپابلیک قلم زد (۱۹۵۶-۱۹۴۲)، به کنکاش دربارۀ مسئلۀ فضا در سینما مشغول شد. با این حال، این امر - که در مورد آن بحث خواهم کرد - ایدئولوژی نقاشی مدرن را بازتاب نمی‌داد. فاربر با فرگوسن هم‌عقیده بود که هالیوود دلبستۀ داستان‌گویی شده. از این رو معتقد بود که سینما محمل مناسبی است برای «وهم‌گرایی» و «تصویرسازی»، همان چیزهایی که مکتب گرینبرگ محکوم‌شان می‌کرد.

بعدها بود که فاربر به این نتیجه رسید که هالیوود در حال همگراشدن با نقاشی مدرن است و این روند را ناخوشایند دانست. او در سال ۱۹۵۰ نوشت: «کارگردانان با مسطح‌کردن تصویر، دورانداختن قاب و در مرکز قراردادن کنش‌ها و بالابردن اهمیت بازیگران کاری کرده‌اند که فیلم‌ها با نوعی سبعیت شخصی از جا بپرند و به تماشاگر ضربه وارد آورند.» فاربر در مبارزه‌ای نهان با ایجی به قاب‌های شلوغ و خودآگاهانۀ هیوستن معترض بود. در طول این دوره، فاربر به زیبایی‌شناسیِ داستان‌گوییِ مختصر پیوست: نوعی داستان‌گویی که توجه را به سمت خود جلب نمی‌کند.

www.ketab.ir

پارکر تایلر چندان نگران داستان‌گویی نبود، چه از نوع سرراست، چه شکل‌های دیگر. در عوض با اعتقاد به سنت سوررئالیستیِ «بزرگنمایی غیرعقلانی» لحظات فیلم‌ها در آثارش، توهم هالیوود (۱۹۴۴) و جادو و افسانهٔ سینما (۱۹۴۷)، به دنبال تَرَک‌هایی در سطح صیقل‌خوردهٔ روایت‌های هالیوودی می‌گشت. او با تکه‌تکه‌کردن طرح داستانی به بخش‌های کوچک، به جست‌وجوی طنین افسانه‌ای و فرویدی در دنیوی‌ترین تصاویر مشغول بود. و به‌عنوان مردی همجنس‌خواه هر درنگی را برای نقب‌زدن به دلالت‌های جنسی در آن‌چه می‌دید، جایز می‌دانست.

متفکران برجسته هالیوود را کارخانهٔ رؤیاسازی می‌نامیدند، اما تایلر از این نگرش هم فراتر رفت و دربارهٔ هر آن‌چه روی پرده می‌دید، رؤیاپردازی می‌کرد. او «انرژی باروک و نمادگرایی متغیر» ستاره‌ها (نقش‌آفرینان حقیقتاً رازآلود)، داستان‌ها (با تصویرسازی‌های دلالتگر و افشاسازی‌های مرسوم جذاب) و جلوه‌های ویژه (فراخواندن جذبه‌های متمرد جادوهای ساده) را ارج می‌نهاد. در فصل ششم خواهیم دید که تایلر چطور با حساسیتی مشابهِ کارایجی و فاربر، برای دفاع از ارزش‌های سرگرمی‌های بدآوازهٔ هالیوود به واکاوی فیلم‌ها مشغول شد. او با پرداختن به این امر در قالب کتاب توانست نظریاتش را نسبت به زمانی که ریویو می‌نوشت، در مقیاسی که متناسب با خود توهم هالیوود بود، وسعت بخشد. همزمان کیفیت والای عملکرد انتقادی‌اش، او را همسان تردستی سخنور در زبان آمریکایی ساخت و نشان داد چیزی کمتر از هم‌عصران خود ندارد.

فصل پایانی ارائه‌گر برخی اندیشه‌ها در مورد میراث این چهارگانهٔ برگزیدهٔ من است. فرگوسن و ایجی آن‌قدر عمر نکردند تا نسل سینمایی دههٔ ۱۹۶۰ یا ظهور نقد سلبریتی را ببینند. اما فاربر و تایلر به شیوه‌هایی منحصربه‌فرد در فرهنگ تازهٔ سینمایی سهیم شدند. همزمان هر کدام برخی از جنبه‌های اساسی دوران جوانی‌شان را زنده نگه داشتند - فاربر در تجلیل از فیلم‌های اکشن دههٔ ۱۹۴۰، و تایلر در دفاع از ادامه‌یافتن آوانگارد شاعرانه.

www.ketab.ir

در مفهومی کلی‌تر، با بازخوانی این منتقدان خلاق می‌توانیم شاهد ظهور مفاهیم سینمای آمریکا باشیم که همچنان پابرجا مانده‌اند. در دههٔ ۱۹۴۰، بسیاری از روشن‌فکران به عدم اعتماد نسل قبل نسبت به فرهنگ عامه‌پسند از طریق محکوم کردن شدید «فرهنگ توده» مشروعیتی تازه بخشیدند. این نویسندگان پس از نفوذ استالینیسم و صنعتی‌سازی هنر و ادبیات آمریکایی، به مدرنیسم متعالی متصل شدند. آن‌ها هالیوود را به‌مثابهٔ ماهیت فرهنگ دون (بد) و فرهنگ عامی (بدتر) در نظر داشتند. دیگر جناح روشن‌فکران که به مباحثه‌ها مشروعیت دادند، در جست‌وجوی تفسیر هالیوود به‌عنوان آینهٔ ناخودآگاه ایدئال‌ها، تشویش‌ها و حال‌وهوای آمریکایی برآمدند.

امروزه دیگر نبردی بر سر فرهنگ متعالی، دون و عامی وجود ندارد. احتمالاً این قضیه در همان دههٔ ۱۹۵۰ پایان یافت، یعنی وقتی هارولد رُزنبرگ گله کرد که «کیچ و زندگی روزمره یکدیگر به هیئت هیولایی درآمده‌اند که به‌خوبی می‌تواند درون توهمی جدید جای بگیرد و اکنون اسرار زندگی می‌تواند روی پردهٔ سینما کشف شود». اما دیگر جبههٔ روشن‌فکرانهٔ دههٔ ۱۹۴۰ که خوانش فیلم‌های عامه‌پسند را به‌منزلهٔ بازتاب یک دورهٔ زمانی در نظر می‌گرفت، همچنان به بقای خود ادامه می‌دهد. کافی است به روزنامه‌ها یا وب‌سایت‌های سینمایی محبوب‌تان نگاهی بیندازید.

منتقدان برگزیدهٔ من به‌ندرت دربارهٔ این موقعیت‌ها صریح صحبت کرده‌اند. آن‌ها با تمرکز بر زیبایی‌شناسی‌های عملگرایانه، با عملِ فهم فیلم‌های هالیوودی به‌مثابهٔ فرم هنری همراه شدند. فرگوسن تفکری را دربارهٔ ایدئال‌های هنریِ هالیوودی ارائه کرد: وضوح روایت، درگیرشدن با فیلم از نظر عاطفی و لذت‌بردن از قصه‌های آشنا و جذاب. ایجی هم موافق بود، اما از این فراتر رفت و معتقد بود گاهی هالیوود می‌تواند چیزی عمیق‌تر از این دانستنی‌های شخصی که فرگوسن تحویل‌شان می‌گرفت، به چنگ آورد: نظرانداختن به ظرفیت‌های انسانی. اما برعکس، بهترین نوع قصه‌گویی نافذ و از نظر احساسی بیان‌گرایانه برای

www.ketab.ir

فاربر با نوعی از هوش دیداری تلفیق شده بود، امری که طرفداران نقاشی‌های انتزاعی آن را رد کرده بودند. تایلر راه دیگری را برای فهم هالیوود پیشنهاد کرد: هنری خارق‌العاده که برای درام‌های مجذوب‌کننده و مفتون‌ساز خود از خلق موقعیت‌های نابجا محظوظ می‌گردد. او در برابر فرگوسن ادعا می‌کرد که نمایش مسئلهٔ اصلی نیست. در تلاش برای ترکیب قصه‌ها، ستاره‌ها، ژانرها، چشم‌اندازها و به‌کارگیری موضوعات و پیرنگ‌ها، فیلم هالیوودی به چیزی شلخته منتج می‌شود - یک بازی ساختگی که می‌تواند ترسناک و شوم باشد.

این نگره‌ها همچنان در زمان ما هم ثمربخش هستند. دیدگاه‌های فرگوسن- ایجی- فاربر مبنی بر این‌که سینمای بازار انبوه سنت هنری قدرتمندی ایجاد کرده، شالودهٔ اساسی نقد فیلم بازار انبوه و همچنین مطالعات سینمایی دانشگاهی به‌شمار می‌رود. خوانش تایلر از توهم هالیوود برای لذت و رهایی، وارثانی در میان دانشگاهیان پیدا کرده که برای مطالعات اسطوره‌شناختی و پویایی‌های تحلیل روان‌کاوانه روی فیلم‌ها پژوهش می‌کنند. در عین حال، طرفداران فیلم‌های بد، فیلم‌های لذت‌بخشِ گناه‌آلود[1] و انواع فیلم‌های کَمپ[2]، کوشش‌های تایلر را برای شکار لحظات فرار که نتیجه‌اش همهمه‌ای مشوش‌کننده است، بی‌ثمر نخواهند گذاشت.

کتاب با تفسیر جایگاه حساسیت انتقادی ملی این نویسنده‌ها نسبت به آن‌چه در همان سال‌ها در پاریس ظاهر شد، خاتمه می‌یابد. سینه‌فیلیای فرانسوی که با آندره بازِنِ کبیر شناخته می‌شود به شکل‌گیری نقد فیلم معاصر، هم به‌شکل عامه‌پسند و هم دانشگاهی، کمک کرد. بخشی از وظیفهٔ من نشان‌دادن این واقعیت است که تأثیرگذاری نقال‌ها کمتر از سینه‌فیل‌ها نبود و باید بیش از پیش به آن‌ها توجه کرد.

---

۱. Guilty Pleasure، اثری که چندان از ارزش‌های هنری برخوردار نیست، اما مخاطب از آن لذت می‌برد و در عین حال دچار شرم می‌شود.

۲. Camp، سبکی از زیبایی‌شناسی که اثر هنری را به دلیل ضعف‌ها و پستی سلیقه‌اش باارزش قلمداد می‌کند.

www.ketab.ir