تماشا کنید | بگویید و بشنوید | لذت ببرید

تعمق در فیلم

پیتر لمان، ویلیام لور
ترجمه حمیدرضا احمدی لاری

چاپ سوم

مقدمه ۱۳

۱ پیشگفتار ۲۳
ما چطور دربارهٔ فیلم فکر می‌کنیم ۲۳
فیلم و سرگرمی ۲۵
رویکردهای انتقادی نسبت به فیلم ۲۹
طراحی کتاب ۳۲

۲ ساختار روایی ۶۷
فیلم دربارهٔ چیست؟ ۶۷
اهمیت روایت ۶۸
اهداف شخصی و اجتماعی ۷۱
پیرنگ و حرده‌پیرنگ ۷۲
داستان و پیرنگ ۷۴
فلاش‌بک و ساختار پیرنگ ۷۵
نقشمایهٔ مستقل [آزاد] و نقشمایهٔ وابسته ۷۸
نقشمایه‌های مستقل، طرافت‌های ریبایی‌شناختی و معانیِ مصمومی ۸۱
افشای حقایق روایی ۸۴
پرسش‌های روایی تأخیرها، تله‌ها، و پاسخ‌ها ۸۵
سینمای هنری و ابهام روایی ۸۸
جهان «واقعی» و حقایق روایی ۸۹

۳ تحلیل فرمی ۱۰۷
تصاویر دیداری ۱۰۹
انحراف از هنجارهای سبکی ۱۱۲

سبک بصری و تأثیر روایی ۱۱۴
تکنیک‌های سبکیِ متداول ۱۱۷
برش بر مبنای دیالوگ ۱۱۷
برش بر مبنای حرکت ۱۱۸
نمای معرف ۱۱۹
قاعدهٔ ۱۸۰ درجه (یا قاعدهٔ خط فرضی) ۱۲۰
انحراف بیش‌تر از قواعد سبکی ۱۲۲
ساختار دادن به فضای تصویر ۱۲۴
رنگ و صدا ۱۲۷

۴ تئوریِ مؤلف **۱۴۹**
«جویندگان» و «تب جنگل» ۱۴۹
تاریخ تئوریِ مؤلف ۱۴۹
مؤلف کیست؟ ۱۵۱
جهان‌بینیِ کارگردان ۱۶۱
سبک کارگردان ۱۶۳
دگرگونی و تغییر در آثار یک کارگردان ۱۶۴
دوره‌های آغازین، میانی، و پایانی ۱۶۵
تحلیل خطی یا ساختاری ۱۶۸
زمینه‌های کاریِ مؤلف و ضمیر ناخودآگاه ۱۷۰
چهرهٔ اجتماعیِ فیلم‌ساز ۱۷۲
مؤلف از منظر زندگی‌نامه ۱۷۴

۵ ژانرها **۱۹۱**
«نکش عزیزم» و «جدال در اوکی کورال» ۱۹۱

ژانر سرگرمی ۱۹۲
سرگرمی چیست؟ ۱۹۳
خلاقیت، تماشاگر، و ضمیر ناخودآگاه ۱۹۵
دوره‌های زمانیِ ژانرها ۱۹۷
ست‌ها و بدعت‌ها ۱۹۸
چرخه‌های ژانر ۲۰۱
ژانرهای آبرومند و بدنام ۲۰۳

۶ مجموعه‌ها، فیلم‌های پس‌آیند، و بازسازی‌ها **۲۲۵**
مجموعه‌ها و فیلم‌های پس‌آیند چیست‌اند؟ ۲۲۷
چرا بازسازی؟ ۲۲۸
گرایشات معاصر، بخش اول فیلم‌های پرخرج ۲۲۹
فیلم بازسازی‌شده چه تفاوتی با اصل دارد؟ ۲۳۷

۷. باریگر و ستاره **۲۶۷**
«مراکش» و «هریِ کثیف» ۲۶۷
چرا ستارگان اهمیت دارند؟ ۲۶۸
باریگری در سینما و تآتر ۲۶۹
باریگر و ستاره ۲۷۴
سیستم ستاره‌ای ۲۷۶
تصویر ستاره‌ای ۲۷۸

۸. مخاطب و دریافت **۳۰۵**
«رن پاریسی» و «بازیِ آشکار» ۳۰۵
پژوهش‌های دریافت چیست؟ ۳۰۷

معنا چطور تعیین می‌کند؟ ۳۱۰
فیلم چطور ما را متأثر می‌کند؟ ۳۱۲
تفاوت محاطبان ۳۱۴
واکنش عرمتطره ۳۱۵
شهرت فیلم طیِ رمان ۳۲۱

۹ فیلم و هنرهای دیگر **۳۴۳**
«دکتر حکیل و آقای هاید» و «یوسفراتو» ۳۴۳
تآتر و سینما ۳۴۵
فیلم و احرا ۳۵۲
فیلم و ادبیات ۳۵۴
تفاوت‌های رمان و فیلم ۳۵۷
مؤلفه‌های مشترک ادبیات و سینما ۳۶۰

۱۰ فیلم و ارتباط آن با رادیو و تلویزیون **۳۸۹**
«ریچارد دایموند کاراگاه حصوصی»، «پیترگان»، و «ویکتور/ویکتوریا» ۳۸۹
فیلم ۳۹۰
تلویزیون ۳۹۱
تفاوت شکل و سبک سینما و تلویزیون ۳۹۳
تکنولوژی و رسانهٔ تماشا ۳۹۷
الگوهای روایت ۳۹۸
رادیو ۴۰۰
تعبیربقش نویسنده، تهیه‌کننده و کارگردان در رسانه‌های محتلف ۴۰۳

۱۱ رآلیسم و تئوری‌های فیلم **۴۲۹**
«رزم‌باو پوتمکین» و «اومبرتو د» ۴۲۹
قصاوت زیبایی‌شناحتی ۴۲۹
تئوریِ فیلم چیست؟ ۴۳۱
کنحکاوی در پیش‌فرض‌های تئوریک ۴۳۲
سبک ۴۳۳
تاریخ تئوریِ فیلم ۴۳۵
رآلیسم عامه‌پسند ۴۳۸
محتوا و رآلسم ۴۴۰
رآلیسم و پیشرفت ۴۴۲

۱۲ جنسیت و رفتار جنسی **۴۶۳**
دوگانهٔ مادر/بدکاره ۴۶۷
دوگانهٔ فعال/منفعل ۴۷۰
نجات و محارات زنان ۴۷۲
زیبایی و تحریهٔ جنس ۴۷۴
جذابیت مردانه و درهم شکستن آن ۴۷۷
جراحت و رحم جنس مرد ۴۷۸

۱۳. نژاد **۴۹۵**
«از دل گذشته‌ها»، «محرمانهٔ لس‌آنجلس»، و «بچه‌ها و آدم شر» ۴۹۵
سفیدپوست و رنگین‌پوست ۴۹۶
کلیشه‌ها ۵۰۰
نیروی احتماعی و فرهنگی ۵۰۴
تصاویر مثبت و منفی ۵۰۵

نقش‌های الگو ۵۰۶
تعبیرات تاریخی و باربماییِ نژادها ۵۰۸
فیلم‌ساران اقلیت و ریبایی‌شناسیِ اقلیت ۵۱۱
فرهنگ مسلط ۵۱۴

۱۴ طبقه **۵۴۵**
«رن ریبا» و «آدم‌های ریر پلکان» ۵۴۵
طبقه چیست؟ ۵۴۶
هحارهای نامرئیِ طبقاتی ۵۴۸
ساحتار ثابت طبقاتی ۵۵۲
ریشهٔ طبقاتی ۵۵۴
کلیشه‌های طبقاتی ۵۵۷
طبقه و حسیت ۵۵۸
طبقهٔ اقتصادی و طبقهٔ احتماعی ۵۶۱

۱۵ تحلیل فیلم «همشهری کین» **۵۸۷**
مسألهٔ مؤلف اثر ۵۸۹
ژانر ۵۹۲
تماشاگران و شرایط تماشای فیلم ۵۹۶
تئوریِ فیلم ۵۹۸
باریگر و ستاره ۶۰۰
فیلم و هنرهای دیگر ۶۰۲
فیلم و رادیو ۶۰۴
ساحتار روایی ۶۰۶
تحلیل شکلی (فرمال) ۶۰۹

صحنهٔ پاسیون ۶۱۰
مصاحبهٔ تامپسون با سوران الکساندر ۶۱۴
حسیت، طبقه و نژاد ۶۱۶
نتیجه‌گیری ۶۲۲

۱۶. تکنولوژیِ دیجیتال و سینما **۶۲۵**
«ماتریکس» و «تایم‌کد» ۶۲۵
تأثیر فرهنگیِ تکنولوژیِ دیجیتال ۶۲۶
سینمای حانگی ۶۲۷
ویدیوِ دیجیتال و تولد فیلم‌های مستقل ۶۲۸
تکنولوژیِ دیجیتال و فیلم‌های پرهزینهٔ هالیوودی ۶۳۲
تعبیر حایگاه واقعیت پروفیلمیک ۶۳۴
تکنولوژیِ دیجیتال و واقع‌گرایی ۶۳۶
تکنولوژیِ دیجیتال و پخش و نمایش فیلم ۶۴۰
دی‌وی‌دی و تأثیر تکنولوژیِ دیجیتال بر نمایش حانگی ۶۵۷

واژه‌نامه **۶۶۱**
سرمدخل‌های واژه‌نامه به ترتیب الفبای لاتین ۶۸۳

عناوین لاتین اسامیِ پرربگ در متن **۶۸۹**

اعلام **۷۱۹**

مقدمه

مطالعات سینما رو به‌رو گستردگی و محبوبیت بیش‌تری می‌یابد و دوره‌های آموزشیِ آن در مؤسسات آموزش سینما، هنر، تآتر، رسانه، و ارتباطات، با اقبال بیش‌تری روبه‌رو می‌شود چاپ دوم کتاب **تعمق در فیلم تماشا کنید، بگویید و بشنوید، لذت ببرید**، به‌خصوص برای دانش‌جویانی نوشته شده که پس‌زمینه‌ای در این عرصه ندارند، هیچ دورهٔ آموزشی‌ای نگذرانده‌اند، و در بسیاری موارد شاید هرگز هم نگذرانند. این متن، از رویکردهای انتقادیِ شناخته‌شده‌ای که مشخصهٔ مطالعات سینماییِ امروز است، معرفیِ ارزشمندی فراهم می‌کند.

این کتاب می‌خواهد دانش‌جویان را هم به نگاه انتقادی‌تر نسبت به فیلمی که تماشا می‌کنند محرک کند و هم دائقهٔ آن‌ها را برای پذیرش دامنهٔ گسترده‌تری از فیلم‌ها پرورش دهد. ساختار کتاب به گونه‌ای است که مدرّس می‌تواند در جلسات هفتگی، فیلم‌هایی که در این کتاب تحریه و تحلیل کرده‌ایم، یا در صورت تمایل، هر فیلم دیگری مربوط به مقولات مطرح‌شده را برای نمایش انتخاب کند. در انتخاب این فیلم‌ها، در دسترس بودنِ نسخهٔ دی‌وی‌دی نیز در نظر گرفته شده، چون امروزه در مدارس سینماییْ این قالب رواج دارد. نسخهٔ دی‌وی‌دیِ همهٔ نمونه‌های مطرح‌شده، با نسبت ابعاد درست فیلم، موجود است. اما

تحلیل ما به گونه‌ای نوشته شده و با تصویر تکمیل گردیده که بدون نمایش این آثار در کلاس نیز مفید و کارامد باشد

نیمهٔ اول هر فصل به معرفیِ کلیِ مسائل انتقادی و شرح آن‌ها با ارجاع به فیلم‌های مختلف اختصاص دارد نیمهٔ دوم فصل به تجزیه و تحلیل یک یا دو فیلمی می‌پردازد که به مقولهٔ مطرح‌شده در بحث اول مربوط است عکس‌های متعددی این مطالب را روشن‌تر و فهم آن‌ها را آسان‌تر می‌سازند انتخاب فیلم‌ها در سراسر کتاب با این نیت صورت گرفته که میان آثاری که احتمالاً اغلب دانش‌جویان می‌شناسند (مثلاً آثار سینمای معاصر هالیوود) و فیلم‌هایی که نمونهٔ تکنیک‌هایی از فیلم‌سازی‌اند که این دانش‌جویان نمی‌شناسند (مثلاً آثاری از سینمای ملیِ دیگر کشورها یا از دوره‌های گذشتهٔ تاریخ سینما) توازن برقرار باشد کتاب‌شناسیِ پایان هر فصل، متون نوشتاریِ بیش‌تری در مورد مطالبی که در همان فصل تحلیل شده معرفی می‌کند ما به‌علاوه مقالات و کتاب‌هایی را که مطالب کتاب خود را بر آن‌ها مبتنی کرده‌ایم نیز معرفی کرده‌ایم

کتاب علاوه بر زیبایی‌شناسی، توجه خود را به مقولات اجتماعی و فرهنگی نیز معطوف کرده است به نظر ما همهٔ این مقولات مهم‌اند و در واقع نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد بدون شناختن چگونگیِ عملکرد فیلم به عنوان یک سیستم نمادین، مشکل بتوان به طور معقولی از نمادینِ زنان و رنگین‌پوستان در سینما صحبت کرد به همین شکل، نمی‌توان از ترکیب‌بندیِ بصری بدون توجه به مفهوم اجتماعیِ آن صحبت کرد باید یادبگیریم که در حین تماشای تصویر روی پرده، چیزی که نمادین می‌شود، چگونگیِ نمادین، و چگونگیِ تأثیر آن بر تماشاگر را نیز با نگاهی انتقادی مورد تعمق قرار دهیم این کتاب بر همین اساس نوشته شده

چاپ دوم کتاب، مطالب چاپ اول را تا حدود زیادی گسترش می‌دهد به این چاپ، واژه‌نامه‌ای افزوده شده و به‌علاوه نمونه‌های قبلی نیز روزآمد شده و برخی از آثاری را که میان این دو چاپ نمایش داده شده‌اند نیز شامل می‌شود به‌علاوه فصول کتاب را با افزودن بحث‌هایی گسترش داده‌ایم، مثلاً نگاهی احمالی به کارنامهٔ نادیگریِ بروس ویلیس در فصل هفتم، یا شرح اجرای صحنه‌ایِ موریکال **ویکتور/ویکتوریا**، یا اجرای تأتریِ

ماجرای عجیب دکتر جکیل و آقای هاید در فصل نهم که مطالب تازه‌ای را در ارتباط تأتر با ادبیات و سینما مطرح می‌کند در چند جا نمونه‌های چاپ اول را با نمونه‌های دیگری عوض کرده‌ایم، مثلاً در فصل سوم که نمونهٔ **تعطیلات آقای اولو** را با نمونهٔ **حس ششم** عوض کرده‌ایم، یا در فصل سیزدهم که **محرمانهٔ لس‌آنجلس** و **اردل گذشته‌ها** را با جایگزین **گری استوک** کرده‌ایم از همه مهم‌تر، در انتهای کتاب، فصلی در مورد تأثیر فزایندهٔ تکنولوژیِ دیجیتال بر سینما اضافه کرده‌ایم این تغییرات را با این اعتقاد صورت داده‌ایم که مطالب جدید، کتاب را پیرومندتر، روشن‌تر، و برای دانش‌جوی نوپا، متناسب‌تر سازد ما، هر دو، قبلاً چه به‌تنهایی و چه همراه با هم، در مورد حوزه‌های مختلف سینما نوشته‌ایم و در نگارش این کتاب نیز به پژوهش‌های خود استناد کرده‌ایم اگرچه ما به عنوان محقق، وظیفهٔ خود می‌دانیم که استناد به منابع منتشرشدهٔ پیشین خود را نیز در صورت استفاده، در کتاب‌شناسیِ این کتاب ذکر کنیم، در یک مورد، از این کار اجتناب کرده‌ایم، چون ممکن بود این کار خودنمایانه ارزیابی شود در نتیجه این استنادات را در این جا می‌آوریم

Chapter 1 (Introduction) Peter Lehman analyzes the X motif and relations between men and women in the 1932 *Scarface* in *Running Scared Masculinity and the Representation of the Male Body* (Philadelphia Temple University Press, 1993)

Chapter 2 (Narrative Structure) William Luhr and Peter Lehman give a formal account of narrative, including a discussion of free and bound motifs and the distinction between story and plot, in *Authorship and Narrative in the Cinema Issues in Contemporary Aesthetics and Criticism* (New York G P Putnam's, 1977)

Chapter 4 (Authorship) Peter Lehman analyzes *The Searchers* utilizing a detailed discussion of visual motifs, narrative structure, and issues of race and gender in "Texas 1868/America 1956 *The Searchers*" in *Close Viewings An Anthology of New Film Criticism*, edited by Peter Lehman (Tallahassee Florida State University Press, 1990)

Chapter 5 (Genres) William Luhr analyzes *Murder, My Sweet*, including the roles of the disoriented, blinded detective and the sexually alluring black widow, in *Raymond Chandler and Film*, 2nd edn (Tallahassee Florida State University Press, 1991) Luhr discusses changing film and television representations of Wyatt Earp in "Reception, Representation, and the OK Corral Shifting Images of Wyatt Earp" in *Authority and Transgression in Literature*

۱

پیشگفتار

«حادبه مرگبار» و «صورت‌رحمی»

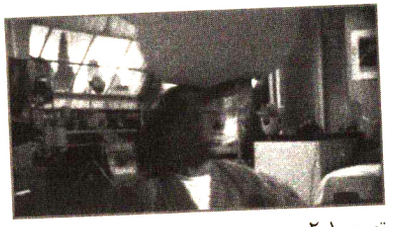
ما چطور دربارهٔ فیلم فکر می‌کنیم

مردم، به دلایل مختلف، بسیت به فیلم واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهند برای همهٔ ما پیش آمده است که در سرسرای ورودیِ یک سالن سینما عقاید متضاد تماشاگران را در مورد فیلمی که همین الان دیده‌اید بشنویم بعضی آن را دوست دارند، بعضی نه، و برای عده‌ای هم «ای‌ی‌ی! بد نبود» شاید فکر کنم «حب، اونا نمی‌دونن، شاید اصلاً فیلم رو نفهمیده باشن» پس شاید به ستون نقدنویسان فیلم مراجعه کنیم، چون شغل آن‌ها این است که «فیلم را بفهمند» اما آن‌ها هم معمولاً نظر واحدی ندارند یکی فیلم را دوست دارد، اما دیگری توصیه می‌کند پول‌مان را صرف دیدن این فیلم نکنیم فیلمی که یکی را به هیجان آورده، ممکن است برای دیگری کسل‌کننده و حتی آزاردهنده باشد اما این عدم توافق و آرای متناقض می‌توانند حقایق فراوانی را در مورد پیش‌فرض‌هایی که ریشهٔ این واکنش‌هاست نشان دهند اگر این پیش‌فرض‌ها را بشکافیم، می‌توانیم سؤالاتی در مورد

درست و مطلبی بودنِ آن‌ها مطرح کنیم. تعمق در پیش‌فرض‌های خود ما و دیگران، روش خوبی است برای آغاز تعمق در فیلم‌ها. به‌زودی خواهیم دید که روش‌های کارآمد فراوانی برای تعمق در فیلم وجود دارد و می‌توان فیلم را با رویکردهای فراوانی تجزیه و تحلیل کرد. در فیلم **اژدها داستان بروس لی** (۱۹۹۲)، باریگر نقش بروس لی را می‌بینیم (تصویر ۱ـ۱) که در سالن سینمایی نشسته و دارد صحنه‌ای از **صحابه در تیفانی** (۱۹۶۱) را تماشا می‌کند که در آن، دختر جوانی ـ که نقش او را اودری هپبورن بازی می‌کند ـ آقای یونیوشی، همسایهٔ طبقهٔ بالایی‌اش را از خواب بیدار می‌کند. او نیمه‌خواب و نیمه‌بیدار از جا می‌پرد، سرش به چراغ آویزِ «چینی» کم‌ارتفاعی که از سقف آویزان است می‌خورد، و درحالی که با دستپاچگی به این طرف و آن طرف آپارتمانش می‌دود، به اثاث و مبلمان می‌خورد و آن‌ها را واژگون می‌کند. تماشاگرانی که در سالن حضور دارند، از این شلوغ‌بازی از حنده ریسه می‌روند، اما لبخندشان هرگز، دم‌به‌دم عصبانی‌تر می‌شود، و سرانجام سر همراه با محبوبش سالن را ترک می‌کند.

لی چینی است و محبوبش سفیدپوست، و فیلم **اژدها داستان بروس لی** می‌خواهد بگوید که او قربانیِ تعصبات نژادپرستانه و ضدآسیاییِ آمریکایی شده است. در این صحنه، کسی که موضوع خنده قرار دارد، آقای یونیوشی، یک مرد آسیایی است که نقش او را یک سفیدپوست (میکی روونی) بازی می‌کند. نمود ظاهریِ این شخصیت (با عینک اعراق‌آمیز و چشم‌ورقلمبیده و دندان‌های خرگوشی)، لحن صحبت او (با لهجهٔ اغراق‌شده)، و رفتار دست‌وپاچلفتی‌اش، همه، دیدگاهی کلیشه‌ای و تحقیرآمیز نسبت به آسیایی‌ها را تقویت می‌کند (تصویر ۱ـ۲). لبخند ایجاد نمایش شخصیت و قهقههٔ تماشاچیان را به خودش می‌گیرد. اما بقیهٔ تماشاگران، فیلم را از این منظر نگاه

تصویر ۱ـ۱



تصویر ۱ـ۲

می‌کنند. آن‌ها تنها دارند به این صحنهٔ کمدی واکنش نشان می‌دهند، یا این‌طور خیال می‌کنند. صحنه یکی است، اما دو واکنش کاملاً متفاوت برانگیخته است. علاوه بر این، محبوب لی نیز ابتدا همراه با بقیهٔ تماشاگران به صحنه می‌خندد، اما زمانی که متوجه ناراحتیِ لی می‌شود، او هم احساس ناراحتی می‌کند.

فیلم و سرگرمی

چرا به سینما می‌رویم؟ بیشترمان برای سرگرم شدن. در واقع لی و محبوبش نیز موقع تماشای فیلم **صحابه در تیفانی**، مثل بسیاری از دوستان خوان که برای دیدن فیلم با هم قرار می‌گذارند، سر قرار دوستانه‌شان هستند. قرارِ بیرون رفتن، بغربح کردن، و تنقلات خوردن، ممکن است این تصور را ایجاد کند که فیلم دیدن هم کار ساده‌ای است در همان حد و حدود، و نیازی به فکر کردن و تعمق ندارد. اما همچنان که نمونهٔ **اژدها** نشان می‌دهد، تفریح و سرگرمی [تماشای فیلم]، خیلی هم از امور جدی [احساسِ مورد اهانت واقع شدن] جدا نیست. بروس لی برای این به سینما نرفته که احساس کند از لحاظ اجتماعی مورد طلم واقع شده، بلکه این احساسش درست در میانهٔ تماشای یک فیلم کمدیِ رمانتیک شاد و مفرح به او دست می‌دهد. او به شناختی دست پیدا می‌کند که به انگیزهٔ حماتش در بقیهٔ عمر تبدیل می‌شود. او بردگیِ خود را وقف ارائهٔ تصویر دیگری از انسان شرقی در سینما می‌کند. سرگرمی، که هیچ سنخیتی با سبُک‌سری و حماقت ندارد، می‌تواند لفاف خوشایند و دلپذیری فراهم کند که بتوان در پسِ آن، مقولات دردناکی را تشریح کرد، یا بهتر از آن، برای یافتن راه‌حل، مورد تعمق قرار داد. ژانرهای مختلف سینمایی، خود را در خدمت طرح مقولات فرهنگی و اجتماعیِ مختلفی قرار می‌دهند. «سینمای وحشتِ» معاصر، که با فیلم **روانی** (۱۹۶۰، تصویر ۱ـ۳) آغاز شد (فصل ششم را ببینید) و فیلم‌هایی مثل **کشتار با اره‌برقی**

تصویر ۱ـ۳