در مقاله خودش این تقسیم‌بندی سینمایی را با تردید مواجه می‌سازد و عنوان می‌کند که می‌توان سینمای اول را هم در سینمای سوم مشاهده کرد. در اروپا هم اکثر تولیدهای سینمای سوم را تحت عنوان سینمای دوم تماشا می‌کنند. اهمیت مقاله ویلمن در این است که هویت ملی و ملی گرایی در آمریکای لاتین را در تقابل با ملی گرایی (ناسیونالیسم) غربی قرار می‌دهد. ویلمن عنوان می‌کند که ملی گرایی در قاره لاتین مترادف است با تلاش در جهت ارتباط با سنت‌های ساکنان اولیه این قاره که به واسطه قدرت امپریالیسم به کنار رانده شده‌اند. البته این تلاش فرهنگی و سنتی باید به طور مناسب و شایسته‌ای صورت پذیرد تا جامعه در نوستالژی چیزی گرفتار نشود که شاید هیچ‌گاه وجود نداشته است.

بخش چهارم کتاب با دو مقاله به وضعیت معاصر سینمای نوین آمریکای لاتین اختصاص دارد. مقاله اول نوشته خانم «بی. روبی ریچ» نوشته ارزشمندی است که مرکزیت آن را ظهور هویت فردی و جنسیت است. او در مقاله «سینمای نوین آمریکا لاتین بعد از جنگ جهانی دوم» و به تأثیر عوامل اروپایی، نظیر آمدن لوئیس بونوئل کارگردان معاصر اسپانیایی به مکزیک و ظهور مکتب نئورئالیسم در ایتالیا می‌پردازد و در ادامه از افرادی نظیر توماس گوتی یرز آلئا، فرناندو بیری، خولیو گارسیا اسپینوزا و گابریل گارسیا مارکز نام می‌برد. این افراد همگی در طی سال‌های ۵۵-۱۹۵۰ در مرکز سینمای تجربی دانشگاه رم آموزش دیدند. این افراد هر کدام به نوعی در شکل گیری سینمای نوین آمریکای لاتین تأثیر گذار بودند.

خانم روبی ریچ در ادامه نوشته خود به تحولاتی اشاره می‌کند که از دهه ۱۹۸۰ به بعد در سینما به وقوع پیوسته. تحولاتی نظیر گذر «از برون گرایی به درون گرایی» که ظهور نوع خاصی از فردیت در این نوع سینما است. طبق گفته روبی ریچ از دهه ۱۹۸۰ به بعد تغییر جهتی از روحیه انقلابی دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ به سمت یک «فردیت وابسته به جمع» به چشم می‌خورد. مثلاً یکی از تم‌های مهم موجود در کارهای این دهه بیان رمز و رازها است. این افشاگری می‌توانند رهایی بخش باشند به شرطی که کنش و ماجرایی را به همراه داشته باشد. می‌توان موضوع شخصی را به موضوع سیاسی تبدیل کرد. روبی ریچ معتقد است با رهاسازی خیال به سوی فانتزی و بازنگری در زمینه رابطه با مخاطب تحول سینمای نوین آمریکای لاتین آغاز شده است.

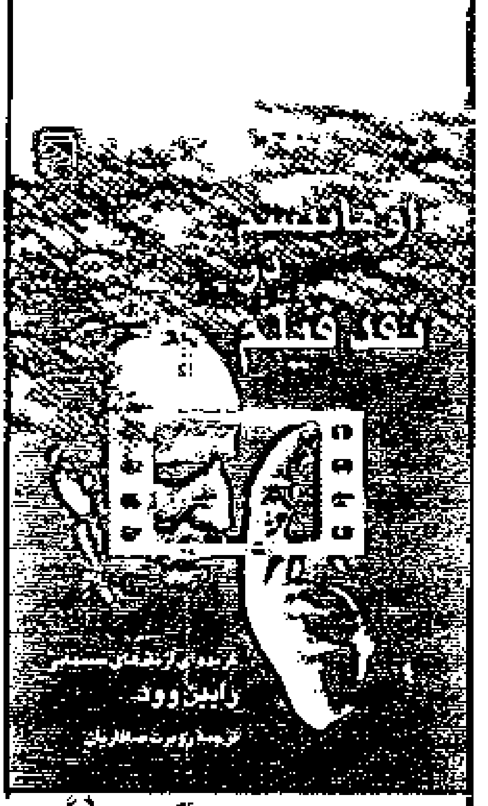
آخرین مقاله جلد اول که هوشمندی مایکل تی. مارتین را در گردآوری مجموعه نشان می‌دهد «نقد مدرنیستی از مدرنیته» نام دارد. «سوزانا ام. پیک» نویسنده مقاله در یادداشت خود به این موضوع اشاره می‌کند که «سینمای نوین آمریکای لاتین با گسستی آگاهانه از سینمای سنتی دوره جدیدی از فیلمسازی را رقم زد که می‌توانیم برای آن از تعابیر سینمای انقلابی و ضدامپریالیستی استفاده کنیم. اما به هر حال از دهه ۱۹۸۰ به بعد فیلمسازان استفاده از موضوع‌هایی نظیر جنسیت و هویت قومی را آغاز کردند. بنابراین این سینما در حال حاضر مدرن‌تر شده است و این روندی است که هنوز به پایان نرسیده و ادامه دارد».

مجموعه مقالات دو جلدی مایکل تی. مارتین به خوبی نشان می‌دهند که این جنبش ۴۰ ساله ارزیابی دقیق دانشگاهی را طلب می‌کند. این گردآوری منحصر به فرد از نوشته‌های نظریه پردازان و بنیان گذاران این سینما و همچنین ارزیابی‌های آکادمیک تحلیل گران مرجع بسیار ارزشمندی است که می‌تواند به عنوان ابزاری آموزشی در خدمت دانشجویان حوزه‌های مرتبط علوم سیاسی (جهان سوم)، سینمای بین‌المللی و فرهنگ و سیاست حاکم بر رسانه‌های ارتباط جمعی باشد. ◆

پانوشت:

۱- قسمت‌هایی از جلد دوم این کتاب در فصلنامه فارابی شماره ۵۸ ویژه آمریکای لاتین ترجمه شده است.

۲- در بیست و چهارمین جشنواره فیلم فجر حدود ۲۰ اثر از سینمای سوم در بخشی به همین نام به همت مرکز فرهنگی مینال و بنیاد سینمایی فارابی به نمایش درآمد. پرفسور جگن میهمان این بخش از جشنواره بود.



عالم به علم نقد

◆ نسیم نجفی

رابین وود در انتهای مقاله‌اش درباره سینمای وحشت امریکا در همین کتاب می‌گوید: «این اواخر یکبار فیلم «کشتار با اره برقی در تگزاس» را در کنار گروه پرشماری بیننده که جوانان تیپیک تشنه تماشا کردم. دیدن ابراز احساسات آنها هر بار که «صورت چرمی» یکی از نمایندگان آنها را روی پرده مورد تعرض قرار می‌داد تجربه وحشتناکی بود. این پدیده را نباید هم چون چیزی مجرد دید. این پدیده بیانگر دست کم یکی از وجوه مهمی است که سینمای وحشت بر آن دلالت می‌کند: احساس کسانی که از طریق فرهنگ عامه پسندش خود را به اضمحلال نهایی محکوم می‌کند و به شکلی دوپهلو (وحشت / خرسندی) این واقعیت را بزرگ می‌دارد. البته نباید آن را کلام آخر بدانیم.»

این چند خط شاید بتواند بخشی از رویکرد وود نسبت به سینما را معرفی کند: تجزیه و تحلیل فرایندی که هنگام تماشای فیلم میان ذهن و فیلم رخ می‌دهد و این جمله برای او شامل سه بخش خواهد بود: تجزیه و تحلیل فرایند ذهن - فیلم. ذهن برای او مجموعه‌ای است از گذشته اجتماعی، سیاسی، روانشناسی، فلسفی فرد و فیلم اثری هنری است که در مسیر تکامل زمان‌ها و تحت شرایط خودآگاه و ناخودآگاه بسیاری ساخته شده است. تجزیه و تحلیل برای او پیش از آن که ملاک‌های بحثش را روشن نکند آغاز نمی‌شود. تحلیل‌های او با پشتوانه‌های ادبی و فلسفی و روانشناسی غنایی می‌یابند و موقعیتی که او از طریق مقالاتش به عنوان منتقد برای خود شکل می‌دهد موقعیتی کاملاً کارشناسانه و دور از اعمال سلیقه‌های شخصی است. کار وود را می‌توان در تحلیل نحوه تأثیر فیلم‌ها بر روی مردم جستجو کرد. چه فیلم‌هایی که از ژانر سینمای وحشت آمریکا باشند و چه فیلم‌های روشنفکران اروپایی همچون برگمان و آنتونیونی. نقد او بر فیلم «نور زمستانی» در همین کتاب نشان می‌دهد که او از تحلیل قالب‌ها، تدوین فیلم، نحوه معرفی شخصیت‌ها و پیدا کردن رفتارهای شخصیت‌ها که فیلمساز بر آنها تاکید دارد، به این می‌رسد که فیلم چه می‌خواهد بگوید و این «چه» را چگونه می‌گوید. اما در مورد وود، آنچه او را خاص می‌کند و در واقع یکی از وجوه تمایز اوست، دیدگاه‌هایی است که در مورد یک سری مسائل نظری عنوان می‌کند. مسائل نظری‌ای که بر قضاوت‌های او در مورد فیلم‌ها تأثیر خواهند داشت. بازبینی وود و کاوش او در مفاهیم و اصطلاحات سینمایی و سبکی، در ابتدای هر مقاله دریچه‌ای تازه به روی خواننده می‌گشاید. چنانکه این بازبینی در کل کار او نیز بسط یافته و به شکل بازبینی فیلم‌ها و نوشتن دوباره مقالاتی درباره آنها - گرچه خودش قبلاً درباره آنها نوشته باشد - متبلور می‌شود.

رابین وود را در ایران با کتابی درباره هیچکاک و کتابی درباره آنتونیونی می‌شناسند. البته به عنوان منتقدی طرفدار نگره مؤلف. آن چه به درستی با خواندن کتاب «اومانیسم در نقد فیلم» رخ می‌دهد معرفی صحیح‌تری از وود است که بخش‌هایی از اندیشه‌هایش در ایران ناشناخته مانده و آن به دلیل بی‌اطلاعی از تحول ایدئولوژیکی است که او از سر گذرانده است. چنانکه مقدمه کتاب می‌گوید رابین وود دهه هشتاد که کتاب «هالیوود از ویتنام تا ریگان» و «هیچکاک دوباره با هیچکاک» را نوشته با رابین وود سال ۱۹۶۷ که کتاب «آرتور پن» را نوشت، از زمین تا آسمان فرق دارد.

اومانیسم در نقد فیلم
رابین وود
ترجمه: روبرت صافاریان
مرکز
۱۳۷۹

آن چه به انتخاب مقالات ترجمه شده در کتاب «اومانیسم در نقد فیلم» از باب معرفی نویسنده آن وجهی منطقی می‌بخشد، گزینش کردن آن دسته مقالاتی است که دیدگاه‌های وود را در فضای از مسائل نظری مهم قرار می‌دهد. اهمیت این مسأله هم در آشکار شدن دیدگاه‌های اوست و هم در وجوب طرح بحث این مسائل نظری در فضای نقد ایران. مقوله‌هایی که او بر سر آنها با تعاریف مصطلح کلنجار می‌رود مفاهیمی هستند که متأسفانه تعریف آنها واضح به نظر می‌رسد. دیدگاه‌های او درباره این مسائل نظری نگاهی دوباره به مفاهیمی هستند که اغلب «بدیهی» و «از پیش دانسته شده» فرض می‌شوند. و همین نکته به تصوراتی نادرست از آن مفاهیم و البته عدم یکپارچگی آن در ذهن افراد منتهی شده است. در مقالاتی از این دست او آغازگاه به فیلم را با تعیین مشخص کردن این تعاریف ناممکن می‌داند و در ابتدا تعدادی از اصطلاحاتی را که در مورد فیلم مورد نظرش بارها به کار رفته‌اند و چه بسا محل دعوا بوده‌اند از گمشدگی در دنیای تعاریف نظری نجات می‌دهد. او نسبت به واژه‌هایی که به راحتی استفاده می‌شود وسواس نشان می‌دهد. این رویکرد به علاوه رویکرد [illegible] گرایانه و فرمی او در نگارش مقاله هایش، در کنار میل او به تحلیل منطقی و تعادل گرایانه و دور از تعصب از جمله نکات برجسته‌ای است که انتخاب وود و مقاله هایش را برای فضای نقد سینمای ایران مفید می‌سازد.

مقالاتی مانند «کابوس آمریکایی: سینمای وحشت آمریکا در دهه هفتاد» و یا «شکارچی گوزن: همه چیز فرو می‌پاشد» نگاه تحلیل گر دوباره او به فضایی است که در مورد موضوع مقالاتش در جریان است. از جمله مسائل نظری‌ای که در مقالات این کتاب از سوی وود مطرح می‌شود رابطه سیاست و زیبایی شناسی است. در ابتدای مقاله و در اولین جمله سؤال خود و در واقع هدفش از نگارش مقاله را طرح می‌کند: «فیلم شکارچی گوزن را هم همچون اثری رئالیستی بی پروا ستوده و هم همچون فیلمی ارتجاعی به شدت کوبیده‌اند» و ادامه می‌دهد که هیچ یک از این واکنش‌ها از نظر او کمکی به درک فیلم نمی‌کنند. دست کم بدون اصلاحاتی چنان جدی، که هر یک از دو حکم یاد شده را به چیزی کاملاً متفاوت بدل کند. او اعتقاد دارد کلمه رئالیستی در این جا هم مانند جاهای دیگر فقط تولید اغتشاش کرده است و اگر هم کاملاً بی معنی نباشد چنان مبهم و پراکنده است و چنان مستعد لغزیدن از معنایی به معنای دیگر است که برای کاربرد نقادانه کاملاً از آن سلب اعتبار می‌کند. او رئالیسم را واقعیت نمایاندن یک چیز می‌داند نه لزوماً واقعی در بودن آن و نیز راستگوتر. بنا به زعم او شاید آثار رئالیستی خطرناک‌تر نیز هستند. او متضاد رئالیسم را اثری می‌داند که دائماً یادآوری کند مصنوع و اثر هنری است. در حالی که رئالیسم می‌خواهد این را از یادمان ببرد و از این نظر نوعی توهم گرایی است. درباره دومین واژه مورد دعوا یعنی ارتجاعی بودن فیلم شکارچی گوزن، او اعتقاد دارد این سؤال همیشگی وجود دارد که آیا درست است فیلمی را به دلیل موضع ایدئولوژیک آن نفی کنیم؟ و جواب می‌دهد: خیر. اما بلافاصله اضافه می‌کند که عقیده دارد برخی ایدئولوژی‌ها ذاتاً با هنر خصومت دارند. او فقر استثنایی سینمای روسیه در دوران استالین یا سینمای آلمان نازی را شاهد می‌گیرد. فاشیسم می‌تواند تنها هنری ساده‌انگار و سیاه تولید کند و خصلت ذاتی فاشیست یا استالینیست مانع بروز تناقض و پیچیدگی می‌شود در حالی که ایدئولوژی دموکراتیک از آن جا که می‌خواهد دموکراتیک بودن خود را اثبات کند ناچار است با چیزهای بسیاری سازگار شود و آمادگی پیچش‌های بسیاری را داشته باشد.

مقدمه‌های طولانی او بر مقالاتش راه گشای او در انتخاب مسیری است که به راحتی و با روشی تمامی استدلال کند. مسائل نظری دیگری که در طی این مقالات تشریح می‌شوند به جز رئالیسم و رابطه هنر و سیاست که خلاصه‌ای از آن به عنوان نمونه آمده شامل نظریه مؤلف، سینمای عامه پسند و روایی نیز هست. تحلیل او درباره چگونگی تأثیر سینمای عامه پسند بر مردم جالب و خواندنی است و مقدمه چند صفحه‌ای و طولانی آن جالب‌تر. او در مقدمه استدلالش از حمله به تئوری واپس رانش، تئوری‌ای که از سوی فروید مطرح شد و سپس توسط هربرت مارکوزه بسط یافت و در کتابی از گاد هوروویچ آمده است، می‌پردازد و بحث این گونه پیش می‌رود که این نوع سینما نوعی کابوس جمعی است و ملتقی است برای تمام چیزهایی که از فرهنگ رسمی جامعه واپس رانده می‌شوند. ◆