تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۲
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵

محمدجواد فراهانی[۱]، مرضیه پیراوی ونک[۲]

کاربست نظریه‌ی ارزیابانه‌ی نوئل کارول در نقد فیلم‌های داستانی
مطالعه‌ی موردی: نقد فیلم «قاتلان ماه گل»

چکیده

ارزیابی، یکی از مهم‌ترین ارکان نقد آثار هنری است. طوری که از سوی کارول ادعا شده است فرایند نقد بدون ارزیابی ناقص است و نباید فقط به توصیف و تفسیر اتکا کرد. در کتاب درباره‌ی نقد که توسط کارول نوشته شده است؛ به مهم‌ترین مباحثی پرداخته می‌شود که منتقد باید برای ارزیابی آثار هنری به آن‌ها توجه کند. در فرایند نقدی که کارول در نظر دارد؛ دیالکتیکی میان ارزش دستاوردی (وجوه عینی) و ارزش دریافتی (وجوه ذهنی) برقرار شده است و درنهایت معیارهای نهایی از همین طریق استخراج می‌شوند. در این پژوهش تلاش شده است تا ضمن مشخص ساختن مهم‌ترین ارکان نظریه‌ی کارول درباره‌ی نقد ارزیابانه، کاربست عملی آن‌ها در حوزه‌ی نقد فیلم داستانی نشان داده شود؛ بنابراین پس از ارتباطی که میان این مؤلفه‌ها و مابه‌ازاهای سینمایی برقرار شده، فرصتی برای نقد اصولی فیلم داستانی فراهم آمده است. بدین‌منظور مهم‌ترین ارکان نظریه‌ی کارول که قابل ارایه در حوزه‌ی نقد فیلم داستانی هستند، به‌کار گرفته شده و بعد مصادیق تئوریک آن‌ها در حوزه‌ی فیلم مطرح می‌شوند. به‌منظور رسیدن به یک کاربست مدون و دقیق، فیلم «قاتلان ماه گل» به‌عنوان نمونه‌ی موردی نقد شده است. پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با اتکا به نظریه‌ی کارول انجام شده است. اصلی‌ترین مؤلفه‌هایی که از نظریه‌ی کارول برای نقد فیلم داستانی قابل‌استنباط است: اول، ارزش دستاوردی است که با عنایت به تکنیک‌های سبکی و متنی و گرایش‌های خاص فیلم‌ساز در نوآوری‌های احتمالی موردِارزیابی قرار می‌گیرد که این مسئله درخصوص فیلم «قاتلان ماه گل» منوط به اشاره‌ی تاریخی فیلم‌ساز به تاریخِ ژانر وسترن است. مبحث دوم، به اسلوب‌های هنری مربوط است که ذیل بحث ژانر در سینما مصداق پیدا می‌کند. ازاین‌رو به‌دلیل هم‌پوشانی‌هایی که با مبحث سوم، یعنی روایت‌گری و شخصیت‌پردازی دارد، در یک مرحله تحلیل می‌شوند. نتایج این مبحث درخصوص فیلم «قاتلان ماه گل» نشان می‌دهد که برخی از ضعف‌های برخاسته از شخصیت‌پردازی و افکت‌های دراماتیک با بی‌توجهی به برخی خصلت‌های ژانریک، باعث ارزیابی منفی نسبت به فیلم شده است. چهارمین مبحث، ارزیابی اثر به‌واسطه نیت‌مندی فیلم‌ساز است که در این زمینه نیز فیلم‌ساز نتوانسته به برخی از اهداف خود نظیر نمایش استقلال سرخ‌پوستان و مؤثر واقع‌شدن برخی صحنه‌ها دست یابد. درمجموع طبق آنچه در نظریه‌ی کارول مشاهده می‌شود، پس از بررسی مهم‌ترین رئوس ارزیابی این نظریه، می‌توان ارزیابی کلی اثر را منفی دانست.

واژگان کلیدی: نقد، ارزیابی، سینما، نوئل کارول، فیلم داستانی، قاتلان ماه گل

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: mohammadjavadfarahani7@gmail.com
[۲] دانشیار، عضو هیئت علمی گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

مقدمه

لغت کریتیک (Critique) در قرن پانزدهم از کلمه‌ی لاتین criticus وارد زبان فرانسه شد. این واژه خود برگرفته از کلمه‌ی یونانی Kritikos به‌معنای قضاوت و تمایز و تشخیص قطعی است. Kritikos نیز از فعل Krinein به‌معنای تشخیص دادن، جدا کردن، انتخاب کردن و تصمیم‌گیری اخذ شده است. (Mathieu-Rosay,1985:147) اولین طلیعه‌ی جدی درزمینه‌ی نقد هنر در آثار معماری دیده شده که توسط ویتروویوس رومی در سده‌ی اول میلادی ثبت شده است. آثار معماری در عصر یونان و روم نیز بوده است. این تلاش‌ها در سده‌های بعدی توسط افرادی نظیر دولورم، بلوندل، لسینگ، وینکلمان و کاندینسکی دنبال شد که ادامه‌ی آن به عصر حاضر کشیده شده است. (آیت‌اللهی، ۱۳۹۳: ۲۶-۲۸). در عصر حاضر فیلسوفان مختلفی درخصوص نقد هنر دست به فلسفه‌ورزی زده‌اند که می‌توان به افرادی چون نوئل کارول و آرتور دانتو اشاره شود. این دو فیلسوف دقیقاً نقطه‌مقابل هم به‌شمار می‌آیند. دانتو معتقد است که اثر هنری بیش از هرچیزی «معنای مجسم[1]» است؛ درنتیجه ارزیابی آن عملی بیهوده بوده و فقط باید به تفسیر و تبیین بسنده کرد. او اعتقاد دارد که نقد باید صرفاً کارکردی تفسیرگرایانه داشته باشد. (Danto,1981:46-47). نوئل کارول اما در جایگاه استاد رشته‌های فلسفه و مطالعات سینمایی معاصر آمریکا ضمن موضعی مخالف با دانتو می‌کوشد تا در کتاب خود درباره نقد[2] اثبات کند مهم‌ترین رکن در نقد هنری «ارزیابی» است. ارزیابی به‌عنوان مفهومی دانسته می‌شود که در واژه‌ی نقد مستتر است و در پی آن است تا نشان دهد نقد صرفاً عملی سلیقه‌ای نیست و می‌توان در آن اصولی به شیوه‌ای مفاهمه‌پذیر[3] تبیین کرد. مبنای صدور احکام نقادانه، مبانی واقع‌نگرانه‌ای است که در نقد ارزیابانه می‌توانند به‌طورمستدل به کار گرفته شوند. برای این منظور کوشش شده است تا با ورود به حوزه‌ی فرانقد درباره‌ی کلیت هنرها بحث و بررسی شود تا بدین‌طریق نظریه‌ی کارول در هر گرایشی از هنر مستند بشود. بنابراین نقد ارزیابانه‌ای که کارول در کتاب درباره‌ی نقد از آن سخن به میان آورده، قابل بسط در نقد سایر هنرها نیز است. یکی از حوزه‌هایی که می‌توان در آن کاربست نظریه‌ی کارول پیاده‌سازی شود، سینما است. نظریات نقد فیلم متعددند، به طوری که می‌توان انواع نظریه‌ها ازجمله روان‌کاوی، مارکسیستی، نگره‌ی مؤلف و سایر حوزه‌ها مطالعه شود. بااین‌حال این همان اصلی است که کارول نسبت به آن نقد دارد و نظریاتی از این‌قبیل را تفسیری می‌داند نه نقادانه؛ بنابراین در متدلوژی او ظرفیتی فراهم می‌شود که بتوان به‌کمک آن از لایه‌های توصیفی و تفسیری فراتر رفته و نسبت به آثار هنری یک ارزیابی واقع‌نگر داشت. سینما به‌عنوان یکی از شاخه‌های هنر حائز اهمیت محسوب می‌شود و به‌کارگیری نظریه‌ی ارزیابانه می‌تواند در حوزه‌ی نقد فیلم مصداق پیدا کند؛ ازاین‌رو هدف اصلی پژوهش کاربست عملیِ نظریه‌ی ارزیابانه‌ی نوئل کارول در نقد فیلم‌های داستانی با مطالعه‌ی فیلم «قاتلان ماه گل[4]» است. پیش‌نیاز هدف اصلی این پژوهش توجه به این مسئله است که نظریه‌ی کارول درباره‌ی تمام هنرها است و برای اینکه بتوان به مقوله ارزیابی، خاصِ هنر سینما رسید به مفهوم‌سازی مجددِ[5] مقولات مطرح‌شده توسط کارول در حوزه‌ی فیلم نیاز است. بنابراین هدف فرعی پژوهش، یافتن مابه‌ازاهای فیلمیک مؤلفه‌های مطرح‌شده توسط کارول درباره‌ی ارزیابی هنرها است. مطابق با اهداف پژوهش، سؤال اصلی پژوهش این‌طور صورت‌بندی می‌شود: کاربست عملیِ نظریه‌ی ارزیابانه‌ی نوئل کارول در نقد فیلم‌های داستانی با مطالعه‌ی فیلم «قاتلان ماه گل» چگونه است؟ و همچنین سؤال فرعیِ پژوهش چنین است: مابه‌ازاهای فیلمیک مقولات مطرح‌شده توسط کارول در حوزه‌ی ارزیابی هنرها چیست؟

پیشینه‌ی تحقیق

با مراجعه به پایگاه‌های داده، پژوهشی که به‌دنبال کاربست عملی نقد فیلم ازطریق جان‌مایه‌ی آرای کارول باشد یافت نشد؛ بااین‌حال از میان پژوهش‌های انجام‌شده در نزدیکی با تحقیق پیش‌رو می‌توان به مقاله‌ی «نقد ارزیابانه از دیدگاه نوئل کارول» نوشته‌ی طباطبایی (۱۳۹۳) اشاره کرد. طباطبایی که خود کتاب درباره نقد را ترجمه کرده، در این مقاله بخش‌هایی از فصل اول و چهارم کتاب را با تغییری جزیی تبدیل به مقاله کرده است تا بدین‌طریق مسئله ارزیابی در آراء کارول را برجسته کند. هم‌چنین می‌توان به پایان‌نامه‌ی اعرابی (۱۴۰۱) اشاره کرد که در بخشی از تحلیل‌هایش برای نقد دو فیلم «رنگ خدا» و «شاید وقتی دیگر» به آراء کارول استناد می‌کند. از طرف دیگر اگر دامنه پیشینه را گسترده‌تر در نظر بگیریم می‌توانیم به کتاب فیلمسفه؛ فلسفه فیلم‌ساخته که متشکل از سه مقاله مهم کارول درباره فلسفه سینما و ترجمه کرمی (۱۴۰۰) است، اشاره کنیم و هم‌چنین کتاب درآمدی بر فلسفه هنر از کارول، ترجمه صالح طباطبایی (۱۳۹۷) که بنیان‌های نظری هنر را ذیل پنج شاخه مهم شرح داده است.

روش تحقیق

پژوهش پیش‌رو به روش کیفی انجام شده است و مطابق با روش آکادمیک پیشنهادشده درخصوص مطالعه‌ی آثار هنری مثل فیلم و موسیقی از روش تحقیق توصیفی تحلیل محتوا استفاده شده است. (حافظ‌نیا، ۱۳۹۱: ۷۰) در این پژوهش ابتدا مهم‌ترین رئوس مطالب نزد کارول درزمینه‌ی نقد ارزیابانه شرح داده می‌شود و سپس به‌واسطه‌ی منابع معتبر مابه‌ازای آن‌ها معادل‌سازی می‌شود. همچنین برای کاربست عملی، فیلم «قاتلان ماه گل» ساخته‌ی مارتین اسکورسیزی (۲۰۲۳) به‌عنوان متن تحلیل شده است. روش تحلیل متن به این نتیجه می‌رسد که متن وسیله‌ای برای تحلیل متن است نه غایت آن. آنچه بااهمیت است متن تنها نیست، بلکه دلالت‌گری متن است (Curtin,1995:12). در انتها سعی می‌شود با توجه به اهداف اصلی و فرعی پژوهش نتایج تحقیق شرح داده شود.

اهمیت ارزیابی توسط منتقد

کارول اعتقاد دارد که نقد نباید به حوزه‌ی نظریه وابستگی داشته باشد و اذعان می‌کند که اکثر نظریه‌های نقد امروزی نظریه‌های تفسیری‌اند و او قصد دارد اثری ارایه کند که کاربست نقادانه‌اش وابسته به نظریه‌ها نباشد. (Carroll,2009:4-5) او هدفش از این نظریه‌ی نقادانه را فاصله‌گرفتن از نظریه‌های تفسیری و ارایه‌ی یک متدولوژی بدون دخالت نظریه‌های مرسوم عنوان می‌کند. (Carroll,1978) کتاب او نیز در همین راستاست «بازسازی کاربست نقد است؛ ولی سخت متأثر از هنجار عقلانیت.» (کارول، ۱۳۹۳: ۱۰) در ابتدا مختصات منتقد توسط کارول ترسیم می‌شوند و نویسنده‌های مختلف درباره‌ی فیلم، جداگانه دسته‌بندی می‌شوند. در نظریهٔ کارول استدلال به‌عنوان مهم‌ترین معیار برای منتقد دانستن یک نویسنده قلمداد می‌شود؛ درواقع برای کارول «ارزیابی‌هایی که به‌واسطه‌ی استدلال[۶]» توسط نویسنده صورت می‌پذیرد تفاوت میان منتقد و غیرمنتقد را روشن می‌سازد. (Carroll,2009:7) در این‌جاست که جز آرتور دانتو نظریه‌ی تری برت نیز در تضاد با نظریه کارول قرار می‌گیرد. البته تفاوتی که بَرِت با دانتو دارد این است که بَرِت ارزیابی را در نقد هنری می‌پذیرد منتهی پس از توصیف و تفسیر مفصل؛ درواقع ترتیب برای برت این‌چنین می‌شود:

توصیف، تفسیر و ارزیابی (Barrett,2011)؛ درحالی‌که برای کارول اصل ارزیابی است و مطابق با هر مرحله‌ای از بررسی کار هنری می‌توان ارزیابی را در مرکز توجه قرار داد. کارول برای اینکه نشان دهد وجه ممیز نقد ارزیابی است ضمن آن‌که به ریشه‌شناسی این واژه می‌پردازد به تفاوت میان نقد و سایر نوشته‌های هنری نیز اشاره می‌کند. او استدلال می‌کند که اگر وجه ممیز نقد ارزیابی نباشد دیگر نمی‌توان تفاوت میان نقد هنر را از شکل‌هایی نظیر تاریخ هنر و اقتصاد هنر بازشناخت؛ چراکه آن‌ها نیز در کارشان به توصیف و تفسیر پدیده‌ها متوسل می‌شوند. (Carroll,2009:16-17) سه مرحله‌ی توصیف و تفسیر و ارزیابی وارد حوزه‌ی مطالعات فیلم نیز شده است. باکلند توضیح می‌دهد که توصیف فیلم، یعنی آنچه در فیلم دیده‌ایم، در قالب کلمات بازگو کنیم و سپس توصیف را با تحلیل کامل کنیم. تحلیل فیلم، یعنی بررسی همه‌جانبه‌ی فرم یا ساختار آن یا به‌عبارتی طرح کلی آن. (Buckland,2016:5) در این‌جاست که نقش منتقد برجسته می‌شود و او باید بتواند برای قضاوت درباره‌ی یک فیلم نظرش درباره‌ی موفقیت یا شکست اثر از لحاظ هنری را معلوم کند چنین قضاوت‌هایی با امعان‌نظر در کیفیت جمال شناختی فیلم صورت می‌گیرد و وابستگی این مرحله، به فرایند توصیف و تفسیر دقیقاً همین است (Casebier,1976:107)؛ بااین‌حال تفسیرهای مطول پیرامون یک فیلم نیز مخالفان قدرتمندی دارد. مخالفانی مثل بوردول که در موافقت با کارول نسبت به نقد تفسیرمحور گلایه دارند؛ چراکه محافظه‌کار است و فرم و سبک فیلم را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد، مولد ایده‌های نو نیست و از طرفی با احتمال بالایی امکان دارد که به ورطه‌ی سطحی‌نگری بیفتد؛ بنابراین ژرف‌اندیش نیز نیست (Bordwell,1989:319)؛ بااین‌حال آنچه از آراء کارول مستفاد می‌شود این است که منتقد در نقد فیلم باید ارزیابی را در مرکز توجه قرار دهد تاجایی‌که تفسیر و توصیفش از اثر در خدمت ارزیابی باشد؛ ازاین‌رو اگر تقسیم چهارگانه‌ی کارکرد نقد و بررسی فیلم‌ها، یعنی ژورنالیستی/ مطبوعاتی، تبلیغاتی، انتقادی (نقدنویسی حرفه‌ای)، بلاغت و سخنوری (که بوردول آن را در بیانی دیگر نویسندگی خلاق می‌داند) را بپذیریم (Bordwell,1989:35) نوع سوم یعنی نقدنویسی انتقادی موردِنظر کارول است؛ بنابراین می‌توان رئوس نظریه کارول را به چهار بخش تقسیم کرد و مابه‌ازای آن‌ها را در حوزه‌ی نقد فیلم پیدا کرد.

ارزش دستاوردی و ارزش دریافتی

تشخیص صحیح ویژگی‌های یک اثر هنری به‌طور کامل به ذهن مخاطب سپرده نمی‌شود، بلکه نقد واجد معیارهایی واقع‌نگر می‌شود که توسط منتقد اثر هنری می‌تواند ارزیابی بشود. نظریه‌ی کارول قابل‌ارایه در هنرهای مختلف است به‌شرط آن‌که تعریف دقیقی از نقد در هنر مدنظر ارایه شود. به این منظور نقد فیلم توسط کلیتُن و کلون فرمی از نوشتار شمرده می‌شوند که به فیلم همچون دستاوردی بالقوه می‌نگرد و درصدد است وجه تمایز و کیفیت، یا بی‌کیفیتی، آن را ازطریق نوشتار منتقل شود. (Clayton & Klevan,2011:1) این تعریف در نزدیکی تعریف کارول از ارزش دستاوردی قرار می‌گیرد. اهمیت این ارزش تا جایی است که نویسنده را به شوق وامی‌دارد تا آنچه را از فیلم دریافت کرده با دیگران در میان بگذارد. «این ارزش ذاتاً با انگیزه‌ی آنی و شدیدی مرتبط است که فرد را بر آن می‌دارد ازطریق کنش نقد این ارزش را با دیگران در میان بگذارد.» (Cavell,2005:297). منظور از ارزش دستاوردی[۷] وجوه عینی اثر به‌عنوان یک مصنوع است که برای خود، هستی جداگانه‌ای دارد و نقطه‌مقابل ارزش دریافتی[۸] است یعنی آنچه به حوزه‌ی ادراک مخاطب مربوط می‌شود. البته برای کارول نقد مقوله‌ای رفت‌وبرگشتی میان این دو قطب مختلف است. او برای اثبات این ادعا این‌طور توضیح می‌دهد که اگر قرار باشد همه‌چیز به مخاطب واگذار شود، باید از قبل

واکنشش در دامنه‌ی مشخصی پیش‌بینی شود تا بفهمیم او در صورت تحسین یا تقبیح اثر به‌درستی واکنش نشان داده است یا نه. (Carroll, 2009: 49) در این زمینه کارول نسبت به متعلق نقد نظر ویژه‌ای دارد: «ازآنجاکه واکنش مخاطب در قبال اثر متعلق نقد نیست باید آنچه هنرمند با اثر یا به‌واسطه‌ی آن می‌کند، متعلق نقد باشد.» (کارول، ۱۳۹۳: ۵۶). متعلق نقد در فیلم نیز چنین فرایندی را طی می‌کند و فیلم به‌عنوان مصنوع یکی از پیش‌فرض‌های اساسی است. دو پیش‌فرض اساسی در این زمینه «یکی این است که فیلم‌ها ساخته‌هایی مصنوعی هستند و ازطرفِ‌دیگر فیلم‌ها مستلزم نوع خاصی زیبایی‌شناختی و غیرعملی ادراک هستند.» (Thompson,1988:35) در این زمینه سؤال این است که آیا هنرمند دستاوردی باهدف نیل به غایات موردِنظرش داشته است یا نه. البته کارول نسبت به قطب مخاطب نیز بی‌توجه نیست و ارزش دریافتی را آن تجربه‌ی مثبتی در اثر می‌داند که برای مخاطب رقم می‌خورد (Carroll,2009:53)؛ درواقع باید ارزش دریافتی توسط منتقد با ارزش دستاوردی بازتعریف شود تا بدین‌طریق مخاطب به درک درستی از اثر هنری نائل آید؛ درواقع اهمیت برهم‌کنش ذهن و عین در ارزیابی یک اثر هنری می‌تواند این‌طور جمع‌بندی شود: «قضاوت درباره‌ی ارزش اثر جریانی است که می‌تواند به توافقی بین‌الاذهانی[۹] بینجامد.» (Cavell,1981:36) نوع تجربه‌ی برخوردار از ارزش دریافتی راستین تجربه‌ای است که آگاهی‌افزا و آمادگی‌بخش باشد. این تجربه ابتدا به‌واسطه‌ی توصیف و تفسیر دقیق اثر توسط منتقد فراهم می‌شود تا مخاطب بتواند با بهره‌گیری از این فرایند نقادانه ضمن درونی‌کردن ارزش‌های دستاوردی به تجربه‌ی بی‌واسطه‌ای از اثر هنری دست یابد. (Carroll,2009:54) این دو سویه‌ی متفاوت این‌طور جمع‌بندی می‌شوند که اگر ارزش اثر هنری همان ارزش دریافتی ازسوی مخاطب باشد، پس نقش منتقد آن خواهد بود که به مخاطب تعلیم دهد چگونه کامل‌ترین تجربه‌ی مثبت ممکن را از اثر دریافت کند؛ زیرا هنرمند اثر هنری را طراحی می‌کند تا تجربه‌ی معینی یا طیفی از تجارب را برانگیزد یا دست‌کم تقویت کند. (کارول، ۱۳۹۳: ۷۳) البته این را هم باید در نظر داشت که خود نقد یک فعالیت عمومی است و فقط با چیزی که می‌تواند منتقل شود، سروکار دارد. منتقد اگر احساس کرد یک فیلم انسجام دارد باید بتواند ماهیت آن را توضیح دهد، وگرنه احساسش به‌لحاظ انتقادی بودن ارزش ندارد. (Perkins,1993:126). در جمع‌بندی کلی ارزش دستاوردی به‌جز در ساحت تکنیکال اثر نظیر فیلم‌برداری، تدوین، کارگردانی و فیلم‌نامه در نوعی از جنبه‌ی نوآورانه سخن مؤلف نیز بررسی می‌شود؛ بنابراین در ارزش دستاوری منتقد به‌دنبال وجه نوآور و خاص فیلم است که می‌تواند به چیستی یا چگونگی اثر مربوط باشد.

ارزش دستاوردی در قاتلان ماه گل

«قاتلان ماه گل» از صد و سیزده صحنه تشکیل شده است که در بدو امر می‌توان به نکات بارز تکنیکی آن ذیل ارزش دستاوردی اشاره شود. درخصوص هر فیلم «عنوان فیلم و تصاویر آغازین آن انتظارهای مشخصی در تماشاگر پدید می‌آورند.» (Philips,1999:498). در این زمینه اگر از صحنه‌ی شماره‌ی یک شروع کنیم، بهتر می‌شود فیلم را بررسی کرد. چنانچه صحنه‌ی ابتدایی در هر فیلم بخش مهمی از کلیت مضمون و ساختار را نیز شامل می‌شود. هر فیلم داستانی یک شروع و یک پایان دارد، این‌ها بخش‌های سببی پیرنگ نیستند. شروع فیلم اطلاعات اساسی را فراهم می‌کند تا به‌کمک آن‌ها طولانی‌ترین فرضیه‌ها را درباره‌ی داستان شکل بدهد. (Thompson,1988:35) دراین‌خصوص می‌توان ادعا کرد که در صحنه‌ی شماره‌ی یک، چکیده‌ی تماتیک اثر به‌وضوح نشان داده می‌شود. در این صحنه سرخ‌پوستان در حال اجرای مراسم

آیینی دفن چپق هستند. افراد حاضر در این جمع معمولاً از زاویه‌ی های‌انگل در قاب گرفته می‌شوند. استفاده از این زاویه چیرگی بر آن‌ها را نشان می‌دهد و تلویحاً این موضوع را نشان می‌دهد که آن‌ها قرار است زیر یوغ سفیدپوستان قرار گیرند و به اندیشه مرکزگرا تن دهند. این ادعا زمانی تقویت می‌شود که از چپق دفن‌شده در زمین، به چشمه خون و سپس نفت خروشان از زمین قطع می‌شود. در صحنه‌ی شانزدهم در یک عمل بصری قابل‌تأمل تخت‌خواب مینی[۱۰] به تابوت مرگش پیوند داده می‌شود و در صحنه‌ی هجدهم، هنگام مریضی مادربزرگ دوربین با حالتی سیال کل خانه را چرخیده می‌شود و بخش‌های مختلف در قاب نشان داده می‌شود. از این صحنه‌ها می‌توان به‌عنوان ارزش‌های دستاوردی اثر از منظر تکنیک یاد شود.

با عبور از شاخصه‌های تکنیکی اثر به مهم‌ترین نکته‌ای که می‌توان درخصوص ارزش دستاوردی «قاتلان ماه گل» اشاره شود، اشاره آگاهانه‌ی فیلم‌ساز به تاریخ فیلم وسترن و بازی با کلیشه‌های آن است. «آمریکایی‌ترین ژانر سینمایی[۱۱]» لقبی است که منتقدان به ژانر وسترن داده‌اند؛ مسئله‌ای که اسکورسیزی نیز به آن اهتمام داشته است و سعی کرده پس از گذشت سال‌ها به تاریخ این ژانر اشاره کند. «آمریکایی بودن فیلم‌های وسترن از این نظر اهمیت دارد که بستر داستانی آن‌ها از خاستگاهی واقعی در دل تاریخ پرفرازونشیب آمریکا نشئت می‌گیرد و به بخشی از گذشته تلخ و نسبتاً سیاه این قاره‌ی پهناور ارجاع می‌دهد» (نطنزی، ۱۴۰۲: ۳۵۴). درخصوص «قاتلان ماه گل» این بستر داستانی و واقعیت نهفته در آن معطوف به منبعی است که فیلم از آن اقتباس شده است، یعنی کتاب «قاتلان ماه گل، قتل‌های اوسیج و تولد اف‌بی‌آی» نوشته‌ی دیوید گرن. قتل‌ها، در روایت ژورنالیستیِ گرن، منجر به خلق معماهایی می‌شوند که در بستر آن بتوان تاریخ از منظر کشتار پلیدانه‌ی مردم اوسیج دنبال شود و به نقش تاریخی اف‌بی‌آی رسید. البته در این اقتباس فقط دو بخش ابتدایی انتخاب شده‌اند که در بخش اول آن با رجوع به پیشینه‌ی مایلی کایل به گذشته‌ی قبیله و تاریخچه‌ی رسیدن نیاکان مایلی به منطقه‌ای که بعدتر به‌عنوان چهل‌وششمین ایالت آمریکا، «اکلاهما» نام گرفت، پرداخته می‌شود تا ریشه‌ی تاریخیِ فاجعه‌ی خونین کنونی روایت شود. بخش دوم هم مربوط به تام وایت، مأمور اف‌بی‌آی است که در آن تلاش می‌شود تا عدالت برقرار شود؛ پس بدین‌ترتیب درمی‌یابیم که برای فیلم‌ساز این بستر واقعی و تاریخی اهمیت داشته است. در «قاتلان ماه گل» اشاره به تاریخ وسترن با پیش‌زمینه‌های اساسی مرتبط با آن همراه می‌شود، خصوصاً نقشی که بریتانیایی‌ها داشتند: «بریتانیایی‌ها در قرن هجده بر نفوذ و اقتدار خود در قاره‌ی جدید افزودند و بعد از هفت سال جنگ بر بیش از نود درصد قاره‌ی جدید تسلط یافتند» (نطنزی، ۱۴۰۲: ۳۵۵). در «قاتلان ماه گل» با قراردادن شخصیت هیل به‌عنوان مهم‌ترین چهره‌ی استثمارگر کوشش می‌شود نشان دهد فردی از بریتانیا آمده و حالا می‌خواهد مالک همه‌چیز شود. به این مسئله در صحنه‌ی شماره‌ی چهار توجه می‌شود. جایی که هیل در صحبت با ارنست یک دیالوگ اثرگذار می‌گوید: «خوب کردی برگشتی اینجا، چون اینجا پول راحت جابه‌جا می‌شه». بُعد دیگری از این استثمار به غارت طلای بومیان مربوط می‌شود: «در سال ۱۸۴۷ بالا گرفتن تب طلا اروپائیان بسیاری را به امید رسیدن به ثروت بادآورده راهی سرزمین‌های پرت و دورافتاده‌ی آمریکا می‌کرد.» (نطنزی، ۱۴۰۲: ۳۵۵). مسئله‌ای که در «قاتلان ماه گل» توسط ارنست برکات نمایندگی می‌شود. در صحنه‌ی نهم طلای بومیان توسط ارنست و دوستانش در نیمه‌شب‌ها دزدیده می‌شود. در این صحنه نماهای بسته‌ای از جواهرات بومیان در قاب گرفته می‌شود تا بر غارت‌گری اموال آن‌ها توسط سفیدپوستان تأکید شود.

همچنین بریتانیایی‌ها علاوه بر اینکه مهم‌ترین بخش‌های قاره آمریکا را تصاحب کردند در استقلال این کشور نیز نقش مهمی ایفا کردند. در این زمینه تا قبل از شروع جنگ‌های رسمی سرخ‌پوستان و سفیدپوستان،

ژانر وسترن توسط اسکورسیزی دوباره در موقعیت جدید تاریخی ترسیم می‌شود. دراین‌بین توجه ویژه‌ای به نقش اروپا از منظر پیشرفت‌هایی می‌شود که به استعمارگری هرچه‌بیشتر آن‌ها بر سرزمین‌های آمریکایی منجر شد. «اروپا در اواخر قرن هجده و اوایل قرن نوزده متأثر از پیشرفت‌های پزشکی و اقتصادیِ ازدیاد جمعیت و بیکاری فزاینده در رنج بود و آمریکا در نظر مردم این کشورها سرزمینی بکر به‌حساب می‌آمد که شرایط زندگی در آن آسان‌تر است.» (نطنزی، ۱۴۰۲: ۳۵۵). در صحنه‌ی سی‌وچهارم «قاتلان ماه گل» زمانی‌که انسولین مایلی توسط هیل فرستاده می‌شود تا او رفته‌رفته با نقاب دلسوزی نابود شود به مسئله‌ی پیشرفت پزشکی در اروپا اشاره می‌شود. موضوعی که خود راهی برای استعمارگری هرچه‌بیشتر فراهم می‌کرد. از طرف دیگر با تسلط همه‌جانبه‌ای که دولت مرکزی بر بومیان داشت توانست با انتخاب کلانترهای موردِتأییدش کنترل نواحی مختلف را به دست بگیرد: «دولت مرکزی برای ایجاد ثبات در مناطق دستور داد به انتخاب اهالی هر ناحیه یک کلانتر و قاضی برای آنجا انتخاب شود تا دست اشرار تا حدی بسته بماند؛ کلانتری که معمولاً یا بی‌عرضه و ترسوست و یاغی و جانی.» (نطنزی، ۱۴۰۲: ۳۵۶). در صحنه چهارم ارنست در صحبت توسط هیل به‌عنوان کلانتر شهر معرفی می‌شود: «من الان رسماً معاون کلانتر افتخاری فرفکسم» مسئله‌ای که چگونگی آن مشخص نشده است؛ اما می‌توان حدس زد که او با فریب دادن بومیان به این مقام رسیده است؛ زیرا در همین صحنه تلویحاً به سکوت و هوش قبیله اوسیج اشاره می‌شود که با توجه به لحن کنایی هیل عکس ماجرا رسانده می‌شود. هم‌چنین با توجه به انواع جنایاتی که توسط هیل انجام می‌شود باید او را دستهٔ کلانترهای یاغی جای داد.

جز اشاره‌ی تاریخی فیلم‌ساز به ژانر وسترن، موضوع موردِاهمیت دیگر عملکردی بر ضد کلیشه‌های همیشگی این ژانر توسط اسکورسیزی است. به‌عقیده‌ی پالین کیل سرخ‌پوستان در فیلم‌های وسترن نقش بیگانه‌ها و موجودات اهریمنی را بازی می‌کنند و دائماً توسط سفیدپوستان به قتل می‌رسند (West,2014)؛ ازاین‌رو اسکورسیزی شمایل رایج سرخ‌پوستان در فیلم‌های وسترن را کنار می‌زند و آن‌ها را در مقام پروتاگونیست فیلم خود قرار می‌دهد تا بدین‌ترتیب کشته‌شدن آن‌ها به‌دست سفیدپوستان اشاره‌ای بر مظلومیتشان باشد. کلیشه‌ی دیگری که در ژانر وسترن وجود دارد و اسکورسیزی با آن مقابله می‌کند، زنانِ در حاشیه هستند. مسئله‌ای که موردِتوجه بازن نیز قرار می‌گیرد و این مسئله را عنوان می‌کند که در فیلم‌های وسترن تمایز میان خوب و بد فقط در مردان مصداق دارد و زنان قابل‌ترحم‌اند (بازن، ۱۳۹۹: ۲۳۳). در «قاتلان ماه گل» هرچند شخصیت مایلی کایل در مقام یک پروتاگونیست زن به‌خاطر ظلم‌هایی که در حقش می‌شود قابل‌ترحم است؛ اما این خصیصه به‌قصد هم‌ذات‌پنداری با او صورت‌بندی شده و نکته‌ی مهم این است که او عهده‌دار نقش اصلی است و خوب و بد درموردش مصداق پیدا می‌کند. آنچه درخصوص چیستی پرداختن به ژانر وسترن است در «قاتلان ماه گل» نمودی بارز دارد؛ اما باید به ژانر به‌لحاظ چگونگی و سیر روایت نیز توجه شود. به این مسئله در بخش‌های بعدی توجه شده است.

اسلوب سرمنزلی به‌سوی مطالعات ژانر

یکی‌دیگر از راه‌های ارزیابی اثر هنری توجه به اسلوب‌ها است. کارول در مخالفت با افرادی که ارزیابی اثر هنری را به‌دلیل یکتا بودن ناممکن می‌دانند بیان می‌دارد: «در ادعای یکتایی مطلق آثار هنری مبالغه شده است؛ چراکه آثار هنری درهرصورت به یک جنبش یا اسلوب خاص تعلق‌خاطر دارند و می‌توان آن‌ها را ذیل

یک مجموعه با ذکر ویژگی‌های خاص قرار داد. تمام آثار هنری این موقعیت را ایجاد می‌کنند که بتوان آن‌ها را ضمن مقایسه با آثار دیگر از همان مجموعه ارزیابی کرد» (Carroll,2009:27-29). وقتی سخن از ویژگی‌های خاص و اسلوب به میان آورده می‌شود، بحث ژانر در مطالعات سینمایی گشوده می‌شود. قابلیتی به‌واسطه ژانرها ایجاد می‌شود که می‌توان به کمک آن‌ها جنبه‌های ضعف و قوت اثر را شناخت.

توصیف و تفسیر دریچه‌ای به‌سوی شخصیت‌پردازی و روایت‌گری

وقتی نظریه‌ی کارول بخواهد در بخش توصیف و تفسیر کاربست عملی در حوزه‌ی نقد فیلم داستانی پیدا کند، بهتر است این مهم ازطریق تحلیل روایت و شخصیت‌پردازی انجام شود. به‌عقیده‌ی کارول: «یک بُعد از تفسیر به‌ویژه درخصوص آثار هنری روایی، متضمن کشف معنای اعمال یا بی‌عملی‌های شخصیت‌ها است.» (کارول، ۱۳۹۳: ۱۲۶). در این زمینه اصل مهم، باورپذیر کردن شخصیت‌ها است. «می‌توان شخصیت‌ها را به اشخاص دنیای واقعی نزدیک کرد یا در دورترین فاصله قرارشان داد. با توجه به این اصل مهم که باید آن‌ها باورپذیر باشند» (Thompson,1988:41). مضمون یا درون‌مایه دستاویزی برای منتقد دانسته می‌شود تا وحدت رویدادهای مختلف براساس آن ارزیابی شوند. (Carroll, 2009:122) معمولاً در تحلیل فیلم‌های داستانی به شخصیت‌پردازی و رابطه‌ی آن با پیرنگ توجه ویژه‌ای می‌شود. ضمن آن‌که مضمون و درون‌مایه نیز از اهمیت فراوانی برخوردارند. این مؤلفه‌ها در نگاه کارول نیز اهمیتی اساسی دارند. کارول اعتقاد دارد که این مؤلفه‌ها باید طی یک فرایند بررسی شوند و بعد منتقد نسبت به نتیجه، یک ارزیابی نهایی داشته باشد. البته این مؤلفه‌ها به مرزهای شخصیت‌پردازی و روایت محدود نمی‌شوند و اعتقاد دارد که اگر فیلمی مانند یادگاری[۱۲] نوآور و بدیع بود، باید نسبت به آن ارزیابی مثبت داشت.

تحلیل ژانر در بستر روایت و شخصیت‌پردازی در فیلم «قاتلان ماه گل»

چون هر ژانر سینمایی واجد مشخصه‌های سبکی و روایی است و در بحث کارول به اهمیت اسلوب و توصیف درخصوص ارزیابی آثار هنری اشاره شده بهتر است تحلیل ژانر در بستر روایت‌گری اثر انجام شود. برای تحلیل ژانر ابتدا باید به این نکته اشاره شود که سینمای معاصر، سینمای اختلاط ژانری است، به‌سختی می‌توان فیلمی را یافت که فقط به یک ژانر تعلق داشته باشد. «قاتلان ماه گل» نیز از این قاعده‌ی مستثنا نیست و فیلم آمیزه‌ای از ژانر وسترن و گانگستری همراه با تأثیرپذیری اندکی از ژانر کارآگاهی است. بین این ژانرها خصوصیت‌های مشترکی یافت می‌شود که این اختلاط ژانری را معنادار می‌کند، مثل اهمیت فردگرایی در جامعه که ویژگی مشترک وسترن و گانگستری است: «با اینکه دیگر فرمول‌های فیلم‌سازی هم مثل داستان‌های گانگستری به فردگرایی در جامعه‌ای که تحت‌سیطره‌ی ناگزیر قانون و نهادهای اجتماعی است می‌پردازد، هیچ‌کدام به‌اندازه‌ی وسترن به این ایده بها نمی‌دهند» (نطنزی، ۱۴۰۲: ۳۷۳). پیش‌تر به ژانر وسترن و اهمیت تاریخی آن ذیل بخش ارزش دستاوردی اشاره شد حال آن‌که بخشی از تحلیل ژانر در سیر روایت و در چگونگی پرداخت، معنا می‌یابد. ریشه‌های ژانر وسترن به داستان‌های سرخ‌پوستان، سفرنامه‌ها، کتاب‌های تاریخی و داستان‌های عامه درباره‌ی رام‌کردن غرب وحشی در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم بازمی‌گردد. (Schatz,1988:24). طبیعی است که سازندگان وسترن به‌لحاظ صوری به بازنمایی سرخ‌پوستان و کوه‌های فراخ و درگیری سرخ‌پوستان و سفیدپوستان توجه ویژه دارند؛ اما وقتی سخن از مسائل

تماتیک در این ژانر به میان آورده می‌شود، چه در نمونه‌های کلاسیک آن، نظیر آثار جان فورد و آنتونی‌مان و چه در نمونه‌های متأخر، همچون آثار سرجیو لئونه همواره تقابل توحش و مدرنیته به بحث گذاشته می‌شود[۱۳]. این تقابل دوگانه موردِتوجه کالینز نیز بوده است. کالینز زمانی که می‌خواهد رهیافت ژانریک خود از اسطوره را بازگو کند به این تقابل‌های دوگانه در ژانر وسترن اشاره می‌کند. از منظر او یکی از اصولی که فراوان از سبک‌شناسی لوی استروس وام گرفته مفهوم «خلاف آمدهای ساختاردهنده»[۱۴] است. مطابق با آن تقابل‌های دوگانه‌ای نظیر طبیعت در برابر تمدن، فردیت در برابر اجتماع و طبیعت در برابر فرهنگ خود را بازنمایی می‌کنند (Collins,1993:243-244). از طرف دیگر رابطه‌ای تماتیک میان شمایل‌نگاری ژانر وسترن و تاریخ برقرار است. مضمون غرب وحشی که مربوط به بازه‌ی زمانی بین جنگ داخلی و آغاز قرن جدید بود در پس‌زمینه‌ی اکثر وسترن‌ها خودنمایی می‌کند. مهاجران سفیدپوستی که برای سرزمین‌های وسیع غرب دندان تیز کرده بودند در درگیری با قبایل بومیِ آمریکایی کشتار بی‌رحمانه‌ای به راه انداختند و بدین‌ترتیب پای پلیس آمریکا را برای حمایت از سفیدپوستان به این منطقه‌ی بکر باز کردند (احمدی، ۱۳۹۶: ۱۹۷-۱۹۶). همچنین در این‌گونه فیلم‌ها معمولاً قهرمانی ظاهر می‌شود که می‌خواهد مدرنیته را به غرب وحشی هدیه دهد. این تقابل اصلی در فیلم‌های وسترن است. در «قاتلان ماه گل» تقابل دوگانه میان سرخ‌پوست و سفیدپوست مشابه با بسیاری از آثار وسترن برقرار شده است؛ اما این تقابل از جنس دوگانه‌ی توحش و مدرنیته نیست بلکه سرخ‌پوستان به‌عنوان یک قوم مظلوم معرفی می‌شوند. در رأس مهاجرین سفیدپوستی که برای سرزمین‌های بکر بومیان نقشه داشته‌اند کاراکتر بیل هیل (با بازی رابرت دنیرو) قرار دارد. بیل قرار است در مقام یک پدرخوانده با ریاکاری دلسوزانه‌ی خود مهم‌ترین نقش را در غارت منابع سرخ‌پوستان ایفا کند. در این‌جا اولین انتظار این است که فرد صاحب‌منصب از هوش سیاسی برخوردار باشد تا سلطه‌ی همه‌جانبه‌ی او باورپذیر شود. این مسئله در راستای شخصیت‌پردازیِ بیل به وقوع پیوسته و او با تدبیر خود در حال غارت منابع سرخ‌پوستان است و کسی هم به او شک نمی‌کند؛ اما ضعفی که درخصوص شخصیت‌پردازی او وجود دارد عدمِ‌طراحی یک سیر نزولی یا صعودی در روند پیرنگ است. آگری در این زمینه اعتقاد دارد که شخصیت در بدو امر چه قدرتمند باشد و چه ضعیف باید بتواند ضمن کشمکش‌ها به سطح دیگری از توانایی برسد که پیش‌تر قادر به انجام آن نبوده است (آگری، ۱۳۹۸: ۱۴۱). شخصیت بیل هیچ‌گاه این سیر صعودی و نزولی را پشت‌سر نمی‌گذارد؛ به‌این‌دلیل که هیچ چالش دشواری پیش‌روی او نیست و در صحنه‌های ۷۶ تا ۷۸ به‌سادگی اشراری که با او همدست بودند را به‌دست خودشان از بین می‌برد. بنابراین تغییری هم در شخصیتش از منظر تأثیری که وقایع پیرنگ بر او می‌گذارند، حاصل نمی‌شود.

قطب دیگر مورد بررسی در خصوص ژانرِ «قاتلان ماه گل» مربوط به مؤلفه‌های ژانر گانگستری در بستر روایت‌گری و شخصیت‌پردازی است. فیلم گانگستری درباره‌ی گانگسترها یا جانیان حرفه‌ای است که برای ارتکاب جرم باهم متحد شده‌اند. به‌گفته‌ی لیچ عنوان فیلم گانگستری نشان‌گر سه مسئله‌ی تعیین‌کننده است: موقعیت یا جایگاه گانگستر در نقش شخصیت شرور و قهرمان، روابط او و دارودسته‌اش و رابطه بین دارودسته‌ها و جامعه (Leitch,2007:271). تحلیل دقیق شخصیت‌ها از منظر دراماتیک روشن‌گر چگونگی پیاده‌سازی آن‌ها در بستر ژانر است. از میان سه مسئله یادشده نقش شخصیت شرور به بیل هیل و ارنست برکات (لئوناردو دی‌کاپریو) و نقش قهرمان به مایلی کایل داده شده است؛ اما مسئله‌ای که به خاطر آن روایت با نقص دراماتیک مواجه می‌شود، نپرداختن به چگونگی رابطه‌ی گانگسترها با دارودسته‌شان و رابطه‌شان با جامعه است. چه‌چیزی باعث می‌شود بیل هیل زیردستانی داشته باشد که از او حرف‌شنوی

داشته باشند؟ چگونه آن‌ها توسط بیل تطمیع مالی می‌شوند؟ پاسخ ندادن فیلم به این سؤال‌ها به شکل نیافتن رابطه‌هایی متعین میان گانگسترها منجر می‌شود. نقص نپرداختن به این روابط زمانی در بستر روایت تشدید می‌شود که موقعیت دوگانه یک گانگستر ذیل پیرنگ درونی مطرح می‌شود: «گانگستر از یک سو می‌کوشد انسجام خانواده خود و همچنین خانواده بزرگ‌تری به نام دارودسته را حفظ کند و ازسوی‌دیگر تحت‌فشار نیروهای تناقض‌آمیز قهری و ایدئولوژیک جامعه به ورطه‌ی نابودی می‌افتد.» (Hess,1976:82). برای شخصیت بیل این دوگانگی به‌وجود نمی‌آید؛ چراکه او نسبت به دارودسته‌اش بی‌اعتناست و نقش خانواده هم برایش چندان پررنگ نیست. با وجود چنین خصیصه‌ای در بیل، چرا این تعداد از افراد بازهم راضی به کار برای او می‌شوند؟ از طرفِ دیگر طبق الگوی ژانر گانگستری باید توازنی میان قدرت تیم‌های مافیایی برقرار باشد. برقرار نشدن این توازن موجب می‌شود هرقدر هم که بیل تدبیر به خرج دهد و آن‌ها را یکی پس از دیگری به قتل برساند، دستاوردی به‌لحاظ ژانریک محسوب نشود. در پخش پایانی پرده‌ی میانی اثر و در صحنه‌های ۷۴ تا ۷۸ بیل برای نجات خود تمام آنتاگونیست‌ها را به جان هم می‌اندازد و آن‌ها توسط خودشان نابود می‌شوند. بیل به دیدار بلکی، باب و ایسی می‌رود. آن‌ها به‌دست هم حذف می‌شوند. در این میان برای این افراد شرور هیچ‌گونه سؤالی پیش نمی‌آید که چرا اطلاعات به‌سادگی توسط هیل در اختیارشان گذاشته می‌شود و به‌جایش چیزی هم از آن‌ها نمی‌خواهد؛ درواقع در هر دو مورد یادشده مسئله‌ای که جای سؤال دارد این است که هیل با چه چالشی مواجه می‌شود که او را در مسیر کشتارهایش به دردسر بیندازد[۱۵]؟ شخصیت دیگری که در روابط نقش ایفا می‌کند و باید از منظر شخصیت‌پردازی تحلیل شود، ارنست برکات است. او به‌عنوان خواهرزاده‌ی بیل در صحنه‌ی سوم فیلم به فرفکس می‌آید و قرار است مجری طرح‌هایی باشد که بیل در سر دارد. او در صحنه‌ی چهارم به‌عنوان یک تیپ زن‌باره و جاه‌طلب معرفی می‌شود؛ حال آن‌که این ویژگی در مورد او مصداقی عملی پیدا نمی‌کند و اتفاقاً فیلم از او یک مرد وفادار به خانواده‌ی و جاه‌طلب می‌سازد. همچنین انفعال بیش‌ازاندازه و کم‌هوشی مفرط او از این منظر که قرار نیست در بستر پیرنگ دچار فرازوفرود شود، به بدنه‌ی روایت آسیب می‌زند و کاراکتری باورپذیر از او به نمایش نمی‌گذارد. چنانچه مک‌کی نیز به این مسئله اشاره می‌کند: «نقش شخصیت این است که خصایص و امکانات ظاهری افراد را که توجیه‌کننده اعمال و تصمیمات آن‌هاست وارد داستان کند. به‌عبارتِ‌دیگر شخصیت باید باورپذیر باشد.» (مک‌کی، ۱۳۹۹: ۱۵۳). این باورپذیری درخصوص شخصیت ارنست رخ نمی‌دهد، برای مثال می‌توان زنجیره‌ی کنش‌هایی را تداعی کرد که از صحنه‌ی سی‌وچهارم آغاز می‌شوند و ارنست مأمور می‌شود انسولین‌هایی که از طرف هیل رسیده را به مایلی تزریق کند. در این زمینه اگر در وهله‌ی اول کم‌هوشی ارنست پذیرفته شود و سؤالی در مورد کیفیت انسولین پرسیده نشود انتظار این است که در صحنه‌ی هفتاد و یک ارنست از خود بپرسد، چه‌چیزی منجر به ضعف قوای جسمانی مایلی شده تاحدی‌که او به مرگ نزدیک شده است؟ دراین‌خصوص ارنست با اینکه می‌بیند مایلی رو به موت است و بعدتر زمانی که در صحنه‌ی صد و یازده، مایلی درباره‌ی انسولین‌ها از ارنست سؤال می‌پرسد همچنان کاراکتر ارنست نسبت به مسئله آگاه نشده است و به تردید گرفتار شده است؛ درمجموع کاراکتر او شخصیت تغییرناپذیر و با انفعال بیش‌ازحدش شناخته می‌شود؛ به‌دلیل این ویژگی‌ها از کاراکتر او، کاراکتری باورپذیر ساخته نمی‌شود. کاراکتر دیگری که باورپذیر نشدن‌اش نقصان روایی را دربر داشته است، مایلی است که مهم‌ترین پروتاگونیست اثر است. خواهران مایلی، مینی در صحنه‌ی شانزده، آنا در صحنه‌ی بیست و سه و ریتا در صحنه‌ی پنجاه و هشت یکی پس از دیگری کشته می‌شوند و مایلی به‌عنوان یک ناظر بیرونی فقط از

دور نظاره می‌کند. این موضوع زمانی بیشتر سوی غیرمنطقی‌اش را نشان می‌دهد که در صحنه‌ی بیست‌وهفتم پس از پرس‌وجو از مایلی درخصوص قتل آنا و صحبت از ارثی ۱۰۰هزاردلاری، با یک گفتار ذهنی از مایلی مواجهیم که در آن نفرتش از سفیدپوستان را ابراز می‌کند: «حرف زدن با این مرد فایده‌ای نداره، شرارت قلبم را احاطه کرده، قلبم را می‌بندم و نیکی را داخلش نگه می‌دارم؛ اما نفرت می‌آید و می‌گوید باید این مردان سفیدپوستی را که خانواده‌ام را کشتند بکشم»؛ بااین‌حال او بسیار منفعل عمل کرده و هیچ کنشی به خرج نمی‌دهد که نشانی از مبارزه در آن باشد. در این مسیر قتل بیل برنز و بارنی مک‌براید نیز برای او شک‌برانگیز نیست و او قدمی پیش نمی‌نهد. نهایتِ کنش او برمی‌گردد به صحنه‌ی شصت‌ویکم و ملاقاتش با رئیس‌جمهور که به‌لحاظ دراماتیک و ساختار سه‌پرده‌ای فیلم‌نامه‌ی اثر بسیار دیر اتفاق می‌افتد. مسئله‌ی دیگری که درخصوص فیلم‌های گانگستری شایسته توجه است رابطه‌ی گانگستر با شهر است: «گانگستر و شهر رابطه دیالکتیکی تنگاتنگی باهم دارند. گانگستر شکلی انسانی به شهر مدرن می‌دهد. در فیلم‌های گانگستری، گانگستر موفق به شمایلی یاغی و قانون‌شکن تنزل می‌یابد؛ زیرا موفقیت یا تثبیت جاه و مقام مقتدرانه او تحمیلی است و به نفرت و انزجار منجر می‌شود» (وارشو، ۱۳۹۴: ۱۸۶). در این راستا رابطه‌ای که بیل هیل با شهر دارد همراه با فریبندگی از جانب اوست. در صحنه‌ی هفتادوپنجم بیل در جمع مردم شهر به‌عنوان یک خیّر مدرسه‌ساز حاضر می‌شود و این موضوع سرپوشی است برای پنهان کردن جنایاتی که در پشت پرده انجام می‌دهد؛ بااین‌حال در صحنه‌ی نودویکم رفته‌رفته ارنست، دستگیر می‌شود، جاه و مقام بیل نابود می‌شود و مقام انتصابی‌اش نیز از بین می‌رود.

اما فیلم در پرده‌ی پایانی زمانی‌که پلیس اف‌بی‌آی وارد ماجرا می‌شود به ویژگی‌های ژانر کارآگاهی نزدیک می‌شود. این ژانر اغلب با حادثه و ماجرا و حل معما سروکار دارد. همچنین می‌توان بار دیگر ارتباط میان ژانرهای «قاتلان ماه گل» را این بار از زاویه‌ی دیگر ضمن اشاره به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌ها دانست: «ژانر کارآگاهی شباهت‌هایی با سایر ژانرهای خلاف‌کاری ازجمله فیلم گانگستری دارد. این ژانر مانند فیلم گانگستری بر محیط شهری، کشمکش بین نظم اجتماعی و هرج‌ومرج اخلاقیات فردی و عرف اجتماعی تمرکز می‌کند. هرچند برخلاف ژانر گانگستری که بر شخصیت خلاف‌کار تکیه می‌کند احساس هم‌ذات‌پنداری بیننده عموماً به کارآگاه یا مأمور قانون و عدالت و نظم معطوف است.» (شهبا و موسوی، ۱۴۰۱: ۱۲۹). این مسئله نشان می‌دهد زمانی که قرار است یک فیلم از ترکیب دو ژانر کارآگاهی و گانگستری استفاده کند باید هم‌ذات‌پنداری را هم با گانگستر و هم با شخصیت مأمور برقرار سازد؛ حال آن‌که کاراکتر کارآگاه در «قاتلان ماه گل»، یعنی تام وایت حائز ویژگی خاصی نیست که بتوان با او هم‌ذات‌پنداری کرد، به‌خصوص آن‌که روایت نیز به او نزدیک نمی‌شود. دلیل دیگری که «قاتلان ماه گل» در بهره‌گیری از ژانر کارآگاهی توفیقی به‌دست نمی‌آورد، بی‌توجهی به مقوله‌ی پنهان نگه‌داشتن اطلاعات درخصوص جرم‌های رخ‌داده است. نکته‌ای که درخصوص پیرنگ این ژانر حائز اهمیت است این است که: «عموماً پیرنگ برخی از وقایع بخش جنایت را از مخاطبان پنهان می‌کند و با پیشرفت تحقیقات کارآگاه، داستان به‌تدریج شکل می‌گیرد. این روند باعث ایجاد فواصل موقتی و درنتیجه برانگیختن فرضیه‌های مانعةالجمع، احساس دلهره، تعلیق و کنجکاوی مخاطب می‌شود.» (بوردول، ۱۳۸۵: ۱۳۴). «قاتلان ماه گل» مصالح دراماتیک اندکی برای توفیق در این ژانر دارد؛ زیرا معما و تعلیق به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی‌های این ژانر در یک‌سوم پایانی امکان ظهور و بروز ندارند؛ بنابراین رویداد غیرمنتظره‌ای وجود ندارد که بتواند مانند فیلم‌های کارآگاهی مخاطب را غافلگیر کند. در پرده‌ی پایانی دانسته‌های مخاطب درباره‌ی وقایع و کشف آن‌ها توسط پلیس تنها به‌مثابه

تکرار مکررات عمل می‌کند. در این زمینه اولین انتظاری که وجود دارد، این است که با بیشتر بودن اطلاعات مخاطب نسبت به کاراکتر کارآگاه، فرایند تعلیق برجسته شود و چگونگی درک ماجراهای گذشته توسط او به مخاطب انگیزه همراهی بدهد؛ یعنی در این مرحله ترفندی که کارآگاه برای بازجویی از متهمین به کار می‌گیرد بیشترین میزان اهمیت را دارد. حال آن‌که ارنست وقتی در صحنه‌ی هشتاد و هفت توسط تام وایت دستگیر می‌شود کارآگاه برای حرف کشیدن از او یک‌باره بلکی تامپسون را احضار می‌کند و مجدداً از همین ترفند در صحنه‌ی نود و سه برای بازجویی از رمزی با حاضر کردن ارنست استفاده می‌شود. اینکه کارآگاه در این بخش از روایت موفق به یافتن طرح‌های متنوعی برای حل ماجرا نشده است موضوعی است که نقصان‌های ژانریک را به همراه دارد.

با گذر از بحث ژانر با رجوع به اصولی‌ترین قواعد روایت‌گری و پیرنگ در یک درام سه‌پرده‌ای هم‌چون «قاتلان ماه گل» می‌توان بزرگ‌ترین نقص دراماتیک اثر را در پرده پایانی یافت. یکی از این مسائل گره‌گشایی به‌واسطه‌ی اتفاقی است که قبلاً زمینه‌چینی نشده است. یک‌باره در صحنه‌ی صدوهفتم به ارنست خبر می‌رسد که دخترش آنا بر اثر سیاه‌سرفه مرده است و او تصمیم می‌گیرد برخلاف تصمیم قبلی خود، بر ضد بیل شهادت دهد. این اتفاق در فیلم‌های مهم ژانر کارآگاهی می‌افتد؛ اما به‌شکلی دقیق‌تر و توسط رقیب و آن‌هم به‌عمد. به‌فرض اگر آنا از طرف افراد بیل کشته می‌شد تا بدین‌طریق ارنست تحت‌فشار قرار گیرد و علیه بیل شهادت ندهد، قابل‌قبول می‌بود. حال آن‌که فیلم قرار است به انتها برسد و شخصیت ارنست باید در یک لحظه متحول شود. این مسئله موجب می‌شود سیر شخصیت‌پردازی ارنست با قواعد درام هم‌خوانی نداشته باشد و درنتیجه تحولش نیز ناگهانی و بدون هیچ پیشامدی رقم زده شود.

نیت‌مندی هنرمند و غرض فیلم‌ساز

نیت و هدف هنرمند ملاک مهمی برای ارزیابی دانسته می‌شود. از نظر کارول ازآنجایی‌که افعال هنری افعالی انسانی هستند و انسان ذاتاً موجود غرض‌مندی است؛ پس فعالیت هنرمند به‌واسطه‌ی یک‌سری نیاتِ مشخص هدایت می‌شود که خود مشخص‌کننده‌ی دامنه‌ی خاصی از ارزش یا فرومایگی در اثر است. (Car-roll,2009:50). کارول دسترسی به نیت هنرمند را امکان‌پذیر می‌داند. سه دلیل برای آن ذکر می‌شوند که یکی از آن‌ها همان اسلوب‌ها بود که در بخش قبلی بررسی شد. کارول در بخش دیگری از صحبت‌هایش تمایز میان فرایند و نیت اصلی آن‌طور که مدنظر هنرمند بوده را ملاکی برای ارزیابی می‌داند، مثلاً ممکن است نیت هنرمند از کشیدن یک تابلوی نقاشی ایجاد هراس باشد؛ اما به‌دلیل نقص فرمال اثر، این احساس منتقل نشود. به‌شکل دیگری این اتفاق در حوزه‌ی فیلم داستانی نشان داده می‌شود، تمایز میان هدف و فرایند همان تمایز میان چیستی و چگونگی است. یک فیلم با توجه به نیتی که فیلم‌سازش دارد فرایندی را طی می‌کند که این فرایند در دامنه روایت، ژانر و ارزش‌ها قابل بررسی است. بااین‌حال راهکارهایی وجود دارد که می‌توان به‌واسطه‌ی آن‌ها به نیت فیلم‌ساز آگاه شد تا «چیستی» فیلم درک شود. دراین‌خصوص می‌توان به صحنه‌های ابتدایی و انتهایی رجوع شود. این صحنه‌ها آغازگر تز فیلم‌ساز و نتیجه‌بخش آن هستند؛ سپس این چیستی با سیر روایت فیلم منطبق شود؛ یعنی ضمن توجه داشتن به چیستیِ اثر، چگونگی‌اش بررسی شود. در این صورت می‌توان مابه‌ازای متناسب نظریه‌ی کارول در نقد فیلم داستانی نیز به‌کار برده شود؛ زیرا در این صورت به نیت هنرمند در فرایند نقد هنر توجه می‌شود.

تحلیل فیلم قاتلان ماه گل با توجه به نیت‌مندی فیلم‌ساز

در «قاتلان ماه گل» صحنه‌هایی تعریف شده است که قرار است کارکردی در راستای هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها داشته باشد و مظلومیت سرخ‌پوستان در آن دراماتیزه شود، برای مثال می‌توان به مرگ آنا و ریتا اشاره شود و این سؤال پرسیده شود که آیا مرگ این دو چنان قابلیتی دارد که مخاطب تحت تأثیر قرار بگیرد؟ مسئله‌ی قابل‌اهمیت این است که ابتدا مخاطب باید با تیپ‌های داستان ارتباط برقرار کند تا ازاین‌طریق دردهای آنان برای او بااهمیت شود. دراین‌رابطه بنابه نظر لیندا سیگر عواملی موردِنیاز است تا مخاطب بهتر بتواند با شخصیت‌ها یا تیپ‌های داستان هم‌ذات‌پنداری کند: «پیش‌داستان درونی، ضمیر ناخودآگاه، رفتار غیرعادی و اختلالات فردی.» (Siger,1990:86) از بین مؤلفه‌های یادشده هیچ‌کدام درخصوص شخصیت ریتا به منصه‌ی ظهور نمی‌رسد و برای آنا هم تنها رفتار غیرعادی، آن‌هم به‌خاطر مستی همیشگی‌اش مصداق دارد؛ بنابراین امکان نزدیکی به این شخصیت‌ها وجود ندارد و کلیت ماجراها و اتفاقاتی که برای آن‌ها می‌افتد، اهمیت پیدا نمی‌کند. صحنه‌ی دیگری که قرار است مخاطب متأثر شود و ظلم بی‌رویه بیل هیل و یارانش را یادآور شود مربوط به صحنه‌ی پنجاه‌وهشتم، یعنی انفجار خانه‌ی ریتا و اسمیت است. نقصان دراماتیک این صحنه مربوط به مقوله‌ی تعلیق و موفق نشدن فیلم‌ساز در شکل دادن به آن است. آنچه درخصوص تعلیق مهم است صرف به تعویق انداختن حادثه نیست، الزامات دیگری نیز وجود دارد، ازجمله اینکه فیلم‌ساز باید قادر باشد شخصیت را در آن موقعیت خاص برجسته کند؛ درواقع شخصیت چنان در موقعیت ویژه‌ای قرار بگیرد که ضمن اثرپذیری از فضا به رویداد جاری شکلی دراماتیزه ببخشد[۱۶]. در صحنه‌ی پنجاه‌وهشتم «قاتلان ماه گل» رویداد مذکور به تعویق می‌افتد؛ اما به‌دلیل ناآگاهی از فضایی که شخصیت‌ها قبل و هنگام انفجار با آن روبه‌رو بوده‌اند، اتفاق تأثیرگذار واقع نمی‌شود.

مسئله‌ی دیگری که درخصوص ارتباط هدف فیلم‌ساز وجود دارد این است که فیلم چه می‌خواهد و به چه می‌رسد؟ با رجوع به صحنه‌ی اول فیلم در مراسم آیینی دفن چپق تقابل سرخ‌پوستان با سفیدپوستان مطرح می‌شود و تقابل اندیشه‌ی مرکز با حاشیه‌ی خود را نشان می‌دهد؛ بنابراین در یک فرایند خاص اینکه چطور سرخ‌پوستان از زیر یوغ سفیدپوستان خارج می‌شوند، و در صحنه‌ی پایانی خوش و خرم مراسمشان برگزار می‌شود، بزرگ‌ترین هدف کارگردان از ساخت اثر است؛ حال آن‌که به چند دلیل فیلم به این هدف نمی‌رسد. ابتدا به‌دلیل نقصان‌های دراماتیک یادشده درزمینه‌ی ژانر و شخصیت‌پردازی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد و بعد به‌دلیل نوع کنش مایلی برای نجات هم‌نوعانش. صحبت مایلی با رئیس‌جمهور باعث می‌شود ناجی سرخ‌پوستان خودشان نباشند بلکه پلیسی باشد که اتفاقاً نماینده‌ی سفیدپوستان است. رنج بر سرخ‌پوستان وارد می‌شود و آن‌ها به‌جای اینکه مبارزه کنند تا استقلالشان را در نمای پایانی به‌دست آورند مجدداً به سفیدپوستان روی می‌آورند؛ با این رویکرد فیلم اساساً به آن مضمون آزادی‌طلبانه‌ای که مدنظرش است دست نمی‌یابد و چه‌بسا نتیجه‌ی عکس می‌گیرد. همچنین توفیق نیافتن فیلم‌ساز در صحنه‌هایی که باید تأثیرگذار واقع می‌شدند، خود دلیل دیگری بر ضعف اثر از منظر غرض‌مندی است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شده است به ارزیابی به‌عنوان مهم‌ترین رکن نظریه کارول اشاره شود و مطابق با هدف فرعی پژوهش مؤلفه‌های نظریه‌ی او که به‌طورکلی مربوط به همه‌ی هنرها است به حوزه‌ی سینما راه یابد.

مهم‌ترین رکن نظریه‌ی نقادانه‌ی کارول زمانی که می‌خواهد به حوزه‌ی نقد فیلم داستانی راه یابد ارزش دستاوردی، اسلوب‌ها، روایت‌گری و غرض‌مندی مؤلف است که در راستای هدف اصلی پژوهش، کاربست عملی‌شان در فیلم «قاتلان ماه گل» مورد مطالعه قرار گرفت. منظور از ارزش دستاوردی در جهان فیلم ویژگی‌های خاص و بدیعی است که توسط فیلم‌ساز نشان داده شده است. درخصوص فیلم «قاتلان ماه گل» ارزش دستاوردی در دو جنبه نمودار می‌شود: ابتدا به‌واسطه‌ی برخی تمهیدات خاص تکنیکی و بعد در نوع رویکرد در توجه کردن به ژانر وسترن. در «قاتلان ماه گل» اشاره‌ای آگاهانه به تاریخ ژانر وسترن می‌شود و برخی از کلیشه‌ها دچار دگردیسی می‌شوند. اسلوب‌ها آن‌طور که مدِنظر کارول است با مبحث ژانر در سینما پیوند برقرار می‌کند و ژانر و روایت‌گری باهم در تحلیل اثر به کار برده می‌شوند. در این زمینه «قاتلان ماه گل» در بهره‌گیری از ژانر وسترن موفق می‌شود؛ اما این ویژگی در ژانرهای گانگستری و کارآگاهی به‌دلیل بهره‌مند نشدن صحیح از ویژگی‌های روایی ژانرهای مذکور باعث برخی نقصان‌های دراماتیک در بستر ژانر شده است. همچنین مشخص شد که انفعال و کم‌هوشی کاراکترها چگونه باعث آسیب به روایت شده است. مسئله‌ی مهم دیگری که در نظریه‌ی کارول به آن اشاره شده است، مسئله‌ی غرض‌مندی است که در حوزه‌ی فیلم می‌تواند خود را در تقابلِ میان فرایند دراماتیک اثر و نیت فیلم‌ساز نشان دهد. ازآنجایی‌که نیت فیلم‌ساز نمایش استقلال سرخ‌پوستان و رهایی‌یافتن آنان از رنج است، پایان فیلم که حضور اف‌بی‌آی را نشان می‌دهد، نتیجه‌ای معکوس در پی دارد. همچنین صحنه‌هایی مشاهده می‌شود که با نیت تأثیرگذاری بر مخاطب به‌منظور نمایش رنج کاراکترها ترتیب داده شده است که این صحنه‌ها به‌دلیل موفق نبودن در تعلیق‌پردازی و نزدیک نشدن به کاراکترها اثرگذاری لازم را ندارند. درمجموع با توجه به نظریه‌ی کارول در برآورد کلی نسبت به ارزیابی اثر باید این مؤلفه‌ها کنار هم گذاشته شوند تا ارزیابی مثبت و منفی به‌عنوان نتیجه اعلام شود؛ ازاین‌رو با نظر به اینکه فیلم «قاتلان ماه گل» در سه رکن از ارکان نظریه‌ی کارول دچار نقصان شده است؛ به‌طورکلی می‌توان ارزیابی فیلم منفی اعلام شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Meaning of embodiment

۲. البته در پژوهش فعلی معیار اصلی برای ارجاع‌دهی و بهره‌گیری از مبانی نظری نسخه‌ی اصلی کتاب یعنی «On Criticism» بوده است و نسخه فارسی به‌جز موارد معدود برای نقل قول مستقیم استفاده نشده است.

۳. کارول واژه مفاهمه‌پذیر را با دو لغت Comprehensible و intersubjective را با این نیت به کار می‌برد که توضیح دهد چگونه معیارهای کلی نزد همگان می‌تواند مشترک تلقی شود.

۴. این فیلم با نام اصلی Killers of The Follower Moon محصول سال ۲۰۲۳ و به کارگردانی مارتین اسکورسیزی است.

5. Reconceptualization
6. Reasoned evaluation
7. Success Value
8. Reception Value
9. Intersubjective

۱۰. شخصیت mini یکی از کاراکترهای فرعی است که توسط سفیدپوستان کشته می‌شود.

۱۱. ازجمله این منتقدان می‌توان به آندره بازن اشاره کرد که این لقب را به ژانر وسترن در کتاب سینما چیست؟ داده است.

۱۲. فیلم یادگاری (memento) محصول ۲۰۰۲ ساخته کریستوفر نولان

۱۳. برای مطالعه بیشتر در این مورد و آگاهی در مورد مسائل تماتیک در ژانر وسترن رجوع شود به کتاب آن تماشاگر نوشته ایرج کریمی صفحه‌های ۴۶-۳۹

14. Structuring antinomies

۱۵. کافی است فیلم پدرخوانده ۱ و ۲ را به خاطر آورید و به یاد آورید که ویتو کورلئونه و مایکل کورلئونه چگونه تاوان می‌دهند یا چطور نقشه‌هایشان در مواجه با دیگر آنتاگونیست‌های هوشمند کارگر نمی‌افتد.

۱۶. برای درک بهتر این‌که تعلیق چگونه می‌تواند عملکرد مؤثری را به نمایش بگذارد می‌توان به فیلم «خرابکاری» ساخته هیچکاک اشاره کرد که در آن پسربچه ابتدا به‌درستی معرفی می‌شود و ضمن همراهی روایت با او و بهره‌برداری از هدف دراماتیک‌اش، رویداد انفجار بمب هنگام قرار گرفتن کاراکتر در اتوبوس تأثربرانگیز است.

فهرست منابع

- آگری، لاجوس (۱۳۹۸) فن نمایشنامه‌نویسی. تهران: نگاه
- آیت‌اللهی، حبیب (۱۳۹۳) شیوه‌های مختلف نقد هنری. تهران: سوره مهر
- احمدی، سعید (۱۳۹۶) سبک و ژانر در تئاتر و سینما. تهران: آیندگان
- بازن، آندره (۱۴۰۱) سینما چیست؟ ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس
- حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۱) مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، تهران: سمت
- شهبا، محمد؛ موسوی، وحیدالله (۱۴۰۱) کتاب ژانر سینما: زیبایی‌شناسی و کارکردهای ژانر، تهران: انتشارات دانشگاه سوره
- طباطبایی، صالح (۱۳۹۳). «نقد ارزیابانه از دیدگاه نوئل کارول». نشریه نقد زبان و ادبیات خارجی. شماره (۱۲). صفحه‌های ۱۵۹-۱۷۸.
- کارول، نوئل (۱۴۰۰) فیلمسفه، فلسفه فیلم‌ساخته. ترجمه محسن کرمی. تهران: نیلوفر
- کارول، نوئل (۱۳۹۷) درآمدی بر فلسفه هنر. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر
- کارول، نوئل (۱۳۹۳) درباره نقد. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: نی
- مک‌کی، رابرت (۱۳۹۹) داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس
- نطنزی، یحیی (۱۴۰۲) راهنمای ژانر؛ معرفی و بررسی ده گونه ژانر سینمایی، تهران: گیل‌گمش

- Barret, Terry (2011). Criticizing Art: understanding the contemporary. New York: Mcgrawill
- Bordwell, David (1989). Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Harvard: University Press.
- Buckland, Warren (2016). Film Studies: An Introduction. New York: Teach Yourself.
- Carroll, Noel (2009). On Criticism. New York: Routledge.
- Carroll, Noel (1978). Organic Analysis. The Drama Review: TDR, 22(3), 33-44. https://doi.org/10.2307/1145185
- Casebier, Allan (1976). Film appreciation. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cavell, Stanley (1981). Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley (2005; originally 2000). The Image of the Psychoanalyst in Film, in W. Rothman (ed.), Cavell on Film, New York: State University of New York Press, 295-304.
- Collins, Jim (1993). Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity, in J. Collins, H. Radner, and A. Preacher Collins (ed.), Film Theory Goes to the Movies, Routledge, 242-263.
- Danto, Arthur (1981). The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art, Harvard:

University Press.

- Hess, John (1976). Godfather III: A Deal Capola Couldn't Refuse. In Bill Nichols Ed, Movies & Methods. Berekley: University of California Press.
- Leitch, Thomas (2007).Crime Films. In (Barry Keith Grant Ed.), Handbook of American Film genres. Westport, CT: Greenwood Press.
- Schatz, Thomas (1988). Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the studio System. Austin: University of Texas Press.
- Siger, Linda (1990). Creating Unforgettable Characters: A Practical Guide to Character Development in Films, TV Series, Advertisements, Novels & Short Stories. New York: Henry Holt and Company.
- Mathieu Rosay, Jean, (1985), Dictionnaire etymologique, Les Nouvelles editions marabout, Belgique.
- Perkins, Victor (1993). Film as Film: Understanding and Judging Movies. New York: Da Capo Press.
- Philips, William (1999). Film: An Introduction, Bedford.
- Thompson, Kristin (1988). Breaking the Glass Armor. New Jersey: University Press.

Received: 2024/02/16
Accepted: 2024/06/11
Published: 2024/09/05

Application of Noel Carroll's evaluative theory in fiction film criticism Case study: Criticism of the movie Killers of the flower Moon

Mohammad Javad Farahani, PhD student of art research, Isfahan University of art, Isfahan, Iran.
Marzieh Piravi Vanak, Associate Professor of Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

Abstract

Evaluation is one of the most crucial pillars of art criticism. As Carroll asserts, the critique process is incomplete without evaluation and should not rely solely on description and interpretation. In his book "On Criticism," Carroll addresses the key issues that a critic must consider when evaluating artistic works. The critique process envisioned by Carroll establishes a dialectic between achievement value (objective aspects) and received value (subjective aspects), ultimately deriving the final criteria through this method. This research aims to identify the fundamental elements of Carroll's evaluative criticism theory and demonstrate their practical application in the realm of fiction film criticism. Consequently, after establishing a connection between these components and their cinematic counterparts, an opportunity for the systematic critique of fiction films is created. To this end, the essential elements of Carroll's theory applicable to fiction film criticism are employed, followed by the presentation of their theoretical instances in the context of film. Subsequently, to achieve a detailed and systematic application, the film *Killers of the Flower Moon* is critiqued as a case study. This research is conducted using a descriptive-analytical method, relying on library resources and Carroll's theory. The main components of Carroll's theory that can be inferred for fiction film criticism include: first, Success Value, which is evaluated concerning stylistic and textual techniques and the filmmaker's tendencies towards possible innovations. This issue, regarding *Killers of the Flower Moon*, pertains to the filmmaker's historical reference to the Western genre. The second topic concerns artistic techniques, which find relevance under the discussion of genre in cinema. Due to overlaps with the third topic—narrative and characterization—they are analyzed together. The results concerning *Killers of the Flower Moon* indicate that some weaknesses arising from characterization and dramatic effects, combined with neglect of certain genre-specific traits, lead to a negative evaluation of the film. The fourth topic is the evaluation of the work based on the filmmaker's intentionality, where the filmmaker also fails to achieve some of his objectives, such as depicting Native American independence and making certain scenes impactful. Overall, according to Carroll's theory, after examining the main evaluation points, the film's overall evaluation can be considered negative.

Keywords: Review, Evaluation, Cinema, Noel Carroll, Fiction film, *Killers of flower Moon*