فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره دوم، شماره۶، زمستان ۱۴۰۱

تحلیل وجوه مقبولیت نقد تأثریِ پرویز دوایی؛ مطالعهٔ موردی نقد «سیری در سرگیجه»

عطیه مشاهری فرد[۲۸]

محمد ویسی[۲۹]

چکیده

با قدرت گرفتن «نظریه‌های متن‌محور» که تلاش می‌کردند اثر هنری را تنها با تکیه بر خود آن اثر تحلیل کنند، «نقد تأثری» که به بیان احساسات منتقد در رویارویی با اثر هنری می‌پردازد، به یک عبارتِ متناقض‌نما بدل شد؛ چراکه تشکیک‌های فراوانی نسبت به ماهیت انتقادی آن از سوی پژوهشگرانی مطرح گردید که اصولا این نوع از نقد را نقد به معنای واقعی آن نمی‌دانستند. این امر جایگاه نقد تأثری را در میان نقدهای دیگر تنزل داد؛ اما امروزه با نظر به رویکردهای نوینِ «مخاطب‌محور» در نقد هنری و نظریات جدید زیبایی‌شناختی، می‌توان نگاهی دوباره به نقد تأثری کرد و وجوه ضعف و قدرت آن را بازشناخت. پرویز دوایی به باور بسیاری از منتقدان حوزهٔ سینما، تأثیرگذارترین منتقد فیلم در ایران است. در نقدهای سینمایی پرویز دوایی گونه‌های مختلفی از نقد را می‌توان یافت؛ اما آوازه و موفقیت او بیشتر در نقد تأثری، به‌ویژه نقد او بر فیلم «سرگیجه» اثر آلفرد هیچکاک است. نقدهای تأثری پرویز دوایی در حوزهٔ نقد سینمایی دستاویزی مناسب برای نگاهی دوباره به این نوع نقد فراهم می‌آورد. بر این اساس، این جستار با روش توصیفی ـ تحلیلی و با مطالعه و تحلیل نقد پرویز دوایی بر فیلم سرگیجه، در پی بررسی و تحلیل عوامل مؤثر در موفقیت نقد تأثری است. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که عوامل زیر می‌تواند در موفقیت نقد تأثری مؤثر باشند: جایگاه منتقد در عرصهٔ موردنظر، جایگاه اثر در میان آثار هنری، فرارَوی از خودفراموشی زیبایی‌شناختی و انتقال پخته و ادیبانهٔ احساس و خلق یک اثر هنری جدید. به نظر می‌رسد با حصول عوامل یادشده در نقد تأثری، نه‌تنها برخی انتقادات وارد بر کارایی این‌گونه از نقد مرتفع می‌شود؛ بلکه لذت حاصل از گره‌خوردگی ادبیات و هنری که نقد می‌شود (در اینجا سینما)، می‌تواند تجربهٔ زیبایی‌شناختیِ ویژه و مضاعفی را رقم‌زده و نقدی سودمند و درعین‌حال لذت‌بخش را پدید آورد.

کلیدواژگان: نقد سینمایی، نقد تأثری، پرویز دوایی، سیری در سرگیجه، خودفراموشی زیبایی‌شناختی.

[28] . دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس atie.mashaheri@yahoo.com.

[29] . دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی mvaysi@ymail.com.

مقدمه و بیان مسئله

عده‌ای از منتقدان نقد تأثری یا امپرسیونیستی[30] را نقد به معنای علمی و آکادمیک آن به‌حساب نمی‌آورند و برخی دیگر آن را نوعی از نقد با ویژگی‌های خاص خود می‌دانند و آن را در مقابل نقد دانشگاهی، نقد علمی یا نقد حکمی[31] قرار می‌دهند. ازاین‌رو این نقد در برخی از کتاب‌هایی که مبانی و انواع نقد را معرفی می‌کنند، جایگاهی دارد و در برخی دیگر از این پژوهش‌ها، ذکری از آن به میان نیامده است. چگونگیِ تعریف نقد هنری، می‌تولند جایگاه نقد تأثری را در انواع نقد مشخص کند؛ برای مثال، اگر نقد ادبی را شیوهٔ تحلیل علمی متن و طرح گزارشی صریح از شیوهٔ آفرینش جهان ممکنی بدانیم که فرستنده در اختیار گیرنده می‌گذارد (صفوی، ۱۳۹۸، ۲۴)، نمی‌توانیم نقد تأثری را نقد به‌حساب بیاوریم؛ چراکه دو شرط «تحلیل علمی» و «صراحت» در آن مخدوش است؛ زیرا منتقد در نقد تأثری با زبان غیرعلمی و گاه با ابهام و پوشیده‌گویی به بیان احساس خود از مواجهه‌اش با اثر هنری می‌پردازد و این شیوه با شیوهٔ نقد علمی که تلاش می‌کند با ارائهٔ اصولی تجربه‌پذیر و قابل رد یا اثبات متن را بکاود و تشریح کند، متفاوت است؛ اما اگر تعریفمان از نقد این باشد که «نقد چیزی جز هنر لذت بردن از هنر و تلطیف و غنی ساختن تأثرات شخصی از آن‌ها نیست» (ولک، ۱۳۸۹، ۴/ ۳۹)، شرایط متفاوت می‌شود. به دلیل همین تفاوت‌ها در نظر به نقد تأثری، تحلیل‌های بسیار اندکی دربارهٔ آن وجود دارد؛ در صورتی‌که به نظر می‌رسد جایگاه نقد تأثری و مشخصات آن باید بیشتر بررسی شود. باید دید که آیا نقد تأثری می‌تواند به خوانندهٔ خود بهره‌ای برساند؟ آیا نقد تأثری می‌تواند میان نقد ذوقی و نقد خشک علمی قرار بگیرد و همان نقد جامع و کامل باشد؟ «نقدی که مبتنی بر علم و ذوق باشد، نقد جامعی است که متأسفانه منتقدان ما همواره به یکی از این دو نحله [نقد علمی و ذوقی] میل می‌کردند» (بشردوست،۱۳۹۰، ۴۱). پرسش بعدی این است که آیا اصولی بر نقد تأثری مترتب است که بدان وسیله بتوان وجوه برتری یک نقد تأثری را نسبت به نقد دیگری از همین دست مشخص ساخت؟ تلاش نویسندگان در این جستار، نزدیک شدن به پاسخ این پرسش‌ها از طریق بررسی و تحلیل نقد تأثری پرویز دوایی با بررسی مناسبات آن با اصول نقد و نیز آرای نوین زیبایی‌شناختی است.

پیشینهٔ پژوهش

به غیر از اندک کتاب‌هایی که در حوزهٔ نقد ادبی نوشته شده‌اند و بخش بسیار کوتاهی از آن‌ها به نقد تأثری اختصاص دارد. مقاله یا پژوهش مستقلی دربارهٔ نقد تأثری در ایران نگاشته نشده است. از کتاب‌های یادشده می‌توان به «نقد ادبی» نوشتهٔ سیروس شمیسا و «موج و مرجان، رویکردهای نقد ادبی در جهان جدید و سرگذشت نقد ادبی در ایران» نوشتهٔ مجتبی بشردوست اشاره کرد که به تعریف و توضیحی مختصر دربارهٔ نقد تأثری پرداخته‌اند. دربارهٔ پرویز دوایی هم ذکر این نکته شایسته است که تاکنون پژوهشی علمی دربارهٔ شیوهٔ نقدپردازی او و به‌ویژه اسلوب او در نقد تأثری صورت نپذیرفته است و این پژوهش هم در موضوع و هم زمینهٔ مورد مطالعه، پژوهشی نو است.

تاریخچهٔ نقد تأثری

امپرسیونیسم را تأثرگرایی، مکتب اصالت ذوق و اصالت انطباع نیز ترجمه کرده‌اند (ر.ک: ولک،۱۳۸۹ ۳، :۱۶). پس از اصول انعطاف‌ناپذیر و سخت و خشک دوران نئوکلاسیسیسم که عواطف هنرمند را نادیده می‌انگاشت، مکتب رمانتیک سر برآورد که در آن مهم‌ترین ویژگی یک اثر ادبی عواطف هنرمند دانسته می‌شد. (موران: ۱۳۸۹، ۱۱۵) زمانی که آیینهٔ هنر از دنیای بیرون هنرمند رخ گرداند و عواطف درونی او را نمایش داد، ارزش‌گذاری هنر، نقد و مکاتب ادبی نیز دستخوش تغییروتحول شد. بدین ترتیب در اوایل سدهٔ نوزدهم شیوهٔ انتقادی امپرسیونیسم کار خود را آغاز کرد و در برابر شیوهٔ هنری نئوکلاسیسم و روش انتقادی برون‌نگر و عینی قد علم کرد.

به نظر می‌رسد بین منتقدان عینی و منتقدان امپرسیونیست جدالی همیشگی حاکم بوده است. منتقدان امپرسیونیست به دیگر منتقدان خرده می‌گیرند که هنر را غیرانسانی[32] می‌کنند و منتقدان دیگر بر این باورند که نقد تأثری تنها یک معیار دارد و آن احساس شخصی و متغیر منتقد است که قابلیت رد و پذیرش را ندارد. منتقد امپرسیونیست این‌گونه پاسخ می‌دهند که زیبایی امری ذوقی است و ذوق چیزی نیست که با تلاش کسب شود؛ بلکه بیشتر یک درایت ذاتی و غیرقابل انتقال است «هدیهٔ رایگان الهه‌ها به عدهٔ معدودی که از پیش تعیین شده‌اند» (بابیت، ۱۹۰۶، ۶۹۶). ذوق، امری شخصی است که از فردی به فرد دیگر متفاوت است؛ پس ادعای منتقدِ عینی مبنی بر علمی بودنِ نقدِ هنری و اثبات چندبارهٔ آن با تکرار نقد، ادعایی بی‌اساس است. آن‌چنان که هزلیت[33] (۱۸۳۰–۱۷۷۸) منتقد انگلیسی در مقالهٔ «در باب نبوغ و عقل متعارف» در این مورد می‌نویسد: «شما از موضع احساس تصمیم می‌گیرید نه از موضع خرد؛ یعنی از موضع تأثراتی که بر اثر عوامل متعدد و مختلف در ذهن فردی خاص حاصل می‌شود؛ اما این تأثرات را نمی‌توان بر آثار دیگری تسری داد» (به نقل از شمیسا؛ ۱۳۸۵: ۴۰). از دید منتقد امپرسیونیست، از آنجایی که هر لذتی بر حسب زمان، مکان و قوهٔ ذوق فاعل شناسان متفاوت است، منتقد نمی‌تواند کاری جز بیان نظرات خود انجام دهد. به گفتهٔ لَناتول فرانس: «نقد هرگز علم نخواهد شد... تنها کاری که

---

[30] Impressionistic criticism
[31] Judicicial
[32] Unhumanize
[33] William Hazlitt

منتقد باید بکند، ثبت لذتی است که اثر هنری به او می‌بخشد» (ولک، ۱۳۸۹، ۱/۴ : ۴۳).

پشتوانهٔ فلسفی نقد تأثری را می‌توان تا یونان باستان و آرای سوفسطائیان پی گرفت. نقد تأثری ظهور مجدد این اصل باستانی است که انسان و درک و احساس او معیار همه چیز است. براین‌اساس، در امپرسیونیست نیز مخاطب مرکز دنیای متن و احساسش مرجع سنجش آن است. اریک هرش[۳۴] این تفکر را در ادبیات، «آتئیسم شناختی»[۳۵] می‌نامد و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «آتئیسم شناختی بر این ایده بنا شده است که هر کس از زاویهٔ دید خودش به ادبیات می‌نگرد و از طریق نظام ارزش‌ها و تداعی‌هایش به‌گونه‌ای هیجانی و عاطفی به آن واکنش نشان می‌دهد» (هرش، ۱۳۸۵، ۷۹).

از برجسته‌ترین منتقدان این مکتب می‌توان به آناتول فرانس[۳۶] (۱۸۴۴ –۱۹۲۴) نویسنده، شاعر و منتقد فرانسوی، ویلیام هزلیت، چارلز لم[۳۷] (۱۷۷۵ –۱۸۳۴) مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی و پیتر، والتر[۳۸] (۱۸۳۹ –۱۸۹۴) دانشمند، مقاله‌نویس، و منتقد هنری انگلیسی اشاره کرد. نقد امپرسیونیستی در دوران این منتقدان روزگار اوج خود را گذراند و تا پایان قرن نوزدهم همچنان بر سر کار بود؛ اما با آغاز قرن بیستم مورد حمله‌ای فزاینده قرار گرفت. این حمله به‌ویژه از سوی منتقدان نقد نو بود که نقد تأثری را سطحی و خودسرانه می‌دانستند و معتقد بودند که تفسیر متون بر اساس پاسخ‌های روان‌شناختی خوانندگان – امری که آن‌ها آن را مغالطهٔ عاطفی[۳۹] می‌نامیدند – اشتباه است (مورفین، ۲۰۱۸، ۳۴۲). تفاوت نقد تأثری با نقد نو، بیش از هر چیز، استوار بودن آن بر ذهنیت است. آنچه نقد تأثری بر آن حکم می‌کند، امکان رد، اثبات یا ارزیابی ندارد؛ ازاین‌رو آن را غیرعلمی دانسته‌اند و این نقد را بر آن وارد آورده‌اند که در نقد تأثری یک منتقد خاص هر بار می‌تواند در مواجهه با اثر، احساس متفاوتی داشته باشد و احساس متفاوت او هر بار نقد متفاوتی را پدید آورد. اگر نقد قاعده‌ای نداشته باشد، چطور می‌توان مطمئن بود با تکرار آن، همان نتایج قبلی به دست آید؟ این پرسش‌ها توسط برخی طرفداران نقد تأثری با پاسخ‌هایی همراه بوده است و این منتقدان کوشیده‌اند فواید و محسنات نقد تأثری را تبیین کنند. به هر روی، با پایان قرن نوزدهم کارایی نقد تأثری زیر سؤال رفت و کم‌کم اعتبارش را از دست داد؛ اما هرگز به‌طور کامل از بین نرفت و امروزه هم این نوع نقد همچنان نوشته و خوانده می‌شود.

در ایران نقدهای علی دشتی را می‌توان از جمله نقدهای تأثری بر متون ادبی دانست. در حوزهٔ نقد فیلم می‌توان نقدهای پرویز دوایی را از نمونه‌های این‌گونه نقد به‌حساب آورد. پرویز دوایی متولد ۱۳۱۴ در تهران، نویسنده و منتقد پرکار و تأثیرگذار سینما در ایران است. او نقدنویسی را به‌عنوان کاری خلاقانه دنبال می‌کرد و همواره با دیدگاهی عاطفی و حسی و هم‌راستا با تأثیراتی که فیلم بر او گذاشته بود، نقد می‌نوشت. به گفتهٔ اغلب فعالان در حوزهٔ سینما و نقد سینما، او یکی از برجسته‌ترین منتقدهای سینما در ایران است که نقدهای سینمایی‌اش بر بسیاری از نقدنویسان تأثیر گذاشته است (صابری، ۱۳۸۴، ۱۶۵). دوایی از دوران تحصیل در دبیرستان؛ یعنی از سال ۱۳۳۳ فعالیت سینمایی‌اش را آغاز کرد و در مجلات سینمایی مطرحی؛ چون روشنفکر، جهان سینما، ستارهٔ سینما، فردوسی، سپید و سیاه، فیلم و... به ترجمهٔ مقاله و داستان فیلم، شرح‌حال‌نویسی و نقدنویسی پرداخت. او نقدهایش را با نام‌های مستعاری که با حرف «پ» شروع می‌شد، امضا می‌کرد؛ نام‌هایی چون پروانه، پندار، پیام و... . معروف‌ترین و مهم‌ترین نقد دوایی، نقد مفصلش بر فیلم «سرگیجه» ساخته شده در سال ۱۹۵۸ به کارگردانی آلفرد هیچکاک است. در این مقاله تلاش می‌شود با تمرکز بر این نقد با نام «سیری در سرگیجه»، وجوه تفوق دوایی در عرصهٔ نقد تأثری روشن شود. این امر به فهم مؤلفه‌هایی که می‌تولند یک نقد تأثری مؤثر و سودمند را بیافریند، کمک می‌کند.

مؤلفه‌های تأثیرگذار در مقبولیت «سیری در سرگیجه»

الف) جایگاه منتقد در میان منتقدان و مخاطبان

اولین قدمی که نقد تأثری را برای خواننده جذاب می‌کند و به آن مشروعیت می‌بخشد، جایگاه منتقد در عرصه‌ای است که در آن قلم می‌زند. اگر منتقد شخصی معمولی یا میان‌مرتبه باشد، احساس او در قبال اثر جذابیتی برای خواننده ندارد. سیروس شمیسا در این باره می‌گوید: «تأثرات کسی مهم و برای مردم جالب است که در زمینهٔ ادب اعتباری داشته باشد و لذا مردم نسبت به عقاید و آرای او کنجکاو باشند؛ مثلاً همه دوست داریم که بدانیم نظر نیما دربارهٔ *بوف کور* و تأثر او از این شاهکار چه بوده است وگرنه نظر افراد معمولی در این باره برای هیچ‌کس مهم نیست» (شمیسا، ۱۳۸۵، ۴۰ و ۴۱). این مؤلفه در نقد تأثری در هنرهای دیگر نیز روایی دارد. پرویز دوایی که از دههٔ ۳۰ نوشتن و ترجمه را آغاز کرده است، در دههٔ ۴۰ و طی مدت زمانی کوتاه به مهم‌ترین و تأثیرگذارترین منتقد ایران بدل می‌شود. او با نثر شیوا و جذابش مخاطبان بسیاری می‌یابد که پیش از تماشای هر فیلم می‌خواهند رای دوایی دربارهٔ آن فیلم را بدانند. «اتفاقی در این سطح در نقدنویسی ایران تاکنون فقط برای پرویز دوایی رخ داده و هیچ منتقدی در طول این نیم‌قرن نتوانسته به جایگاه «پیام» حتی نزدیک هم شود» (مروتی، ۱۳۹۴، ۶). این جایگاه می‌تواند بیان احساس او نسبت به هر فیلم را جذاب سازد و مخاطبی جدی داشته باشد.

گرچه نقدهای دوایی عموما شرح احساس او نسبت به فیلم است؛ اما این احساس را می‌توان حسی برآمده از تجربه و نزدیکی او با فیلمسازی دانست که فیلمش را نقد می‌کند. خود او دربارهٔ نقد و

---

[34] Eric Hirsch
[35] cognitive Atheism
[36] Anatole France
[37] Lamb Charles
[38] Pater Walter
[39] affective fallacy

احساس می‌گوید: «اگر منتقد فقط به احساسات و برداشت‌های احساسی‌اش متکی باشد، ممکن است در کار قضاوت دچار لغزش شود. و من چون خودم را آدمی عاطفی می‌شناسم، در خیلی از موارد به برداشت احساسی اولیه‌ام اتکا نمی‌کنم و هر فیلم را چندین بار می‌بینم. از طرفی هم، چون در دیدار اول نمی‌توان فرم فیلم را استنتاج و استخراج نمود، حتماً باید آن را چندین بار دید تا پی برد که فرم تا چه حد در بیان مضمون دخالت داشته است» (صابری، ۱۳۸۴، ۱۷۶). خبرگی دوایی در نقد فیلم موجب می‌شود که مخاطب همچنان که احساس منتقد موردعلاقه‌اش را درمی‌یابد، بتواند قضاوتی فنی را هم دربارهٔ فیلم دریافت دارد.

ب) جایگاه اثر در میان آثار هنری

منتقد امپرسیونیست به اثری علاقه‌مند است که با احساس او گره می‌خورد، و او را برای نوشتن وسوسه می‌کند. اثر هنری‌ای که پایهٔ نقد تأثری قرار می‌گیرد، چنان کامل و مطلوب است که هر توصیفی از سوی منتقد می‌تواند او را به این هراس بیندازد که مبادا نقدش زیبایی اثر را تقلیل دهد: «این توصیف، که جنبه‌های گستردهٔ زیبایی آن را محدود می‌کند، لطمه‌ای به آن وارد می‌آورد و این امر در مورد خود فیلم سرگیجه نیز به‌طورکلی مصداق دارد» (دوایی، :۱۹). و این هراس، خود موجب وسواس منتقد در نوشتن نقد می‌شود و نقد او را ارتقا می‌بخشد. بنابراین هر اثری نمی‌تواند موجب خلق یک نقد تأثری هنرمندانه و تأثیرگذار شود. اثر هنری باید تأثیری عمیق (مثبت یا منفی) بر منتقد بگذارد؛ آن‌چنان که دوایی می‌گوید: «با سرگیجه من احساس کردم که زنده‌ام و بالاتر از آن، زندگی را احساس کردم» (دوایی، ۱۳۴۱، ۱۵). سرگیجه اثری است که چنین ویژگی‌هایی را دارد. سرگیجه بهت می‌آفریند و لذت می‌بخشد. هیچکاک یک سال تمام روی فیلمنامهٔ سرگیجه کار می‌کند و جزییاتی را در نظر می‌گیرد که اثرش را به یکی از آثار برجستهٔ سینمایی تبدیل می‌کند و بارهاوبارها نامش در فهرست بهترین فیلم‌های تاریخ نمایش داده می‌شود و حتی برخی منتقدان آن را بهترین فیلم تاریخ سینما و بلکه بزرگترین اثر هنری که در هر تمدنی به وجود آمده است، می‌دانند (ر.ک هیچکاک : ۱۳۸۳، ۱۵۸ – ۱۶۰). رابین وود منتقد انگلیسی در کتاب خود «فیلم‌های هیچکاک»، سرگیجه را شاهکار سینما و یکی از پنج فیلم برتر تاریخ سینما با احساسی عمیق دربارهٔ شرایط انسانی و عمق عاطفی زیروروکننده معرفی می‌کند (به نقل هیچکاک، ۱۳۸۳: ۱۵۵). در ایران نیز سرگیجه همواره جزو محبوب‌ترین فیلم‌ها بوده است: «در بالای۹۰ درصد از نظرخواهی‌هایی که در ایران از منتقدان، فیلمسازان، سینماگران و سایر هنرمندان صورت گرفته، سرگیجه به عنوان بهترین فیلم تاریخ سینما انتخاب شده و در ۱۰۰ درصد از این رأی‌گیری‌ها، جزو پنج فیلم اول تاریخ بوده است» (پوریا، ۱۳۸۲، ۲۲).

وقتی اثر هنری آن‌قدر توانمند باشد که منتقد را دچار بهت و ستایشی بی‌مانند کند و این بهت نه‌تنها در هنگام رویارویی با اثر؛ بلکه پس از آن نیز ادامه داشته باشد، این اثر، درخور نقد تأثری می‌شود. دوایی می‌گوید سرگیجه برای او مملو از بهت است. بهتی که حتی پس از ۲۶ بار تماشای فیلم همچنان باقی مانده است (هیچکاک،۱۳۸۳، ۱۱۱). منتقد در این نقد، محو در جادوی متن است و تنها راه پیوند با متن را همین سرسپردگی به اغوای متن و غرق شدن در آن می‌داند (همان: ۳). چنین حسی در منتقد راه را برای نقد فنی دشوار می‌سازد. در این نقد آنچه حاکم است، احساس است؛ احساسی به قول خود دوایی ناب. او خود در خلال نقدش می‌گوید که یاد شعر «پرستو» از سیاوش کسرایی و «شاسوسا» از سهراب سپهری می‌افتد؛ اما ادامه می‌دهد که نمی‌داند چرا این اتفاق افتاده و نمی‌خواهد هم بداند، تا خلوص این احساس آلوده نشود.

از سوی دیگر، سرگیجه در مواردی با منطق ما سرِ ناسازگاری می‌گذارد. بعضی از رخدادها در سرگیجه با منطق جور درنمی‌آید و به قول دوایی اگر بخواهیم با منطق برای برخی از وقایع سرگیجه دلیلی بیان کنیم، دلیلی خنک و بی‌مزه خواهد بود (دوایی، ۱۳۴۱، ۳۹). این صحنه‌ها را از آن رو که نه بر منطق؛ بلکه بر احساس استوارند، تنها با زبان احساس می‌توان فهمید و نقد کرد. بنابراین همچنان که هر منتقدی صلاحیت نوشتن نقد تأثری را ندارد، هر اثری نیز نمی‌تواند برای نقد تأثری مناسب باشد. اثری که موضوع نقد تأثری قرار می‌گیرد، باید احساسی توانمند را برانگیزاند و خود با عاطفه و احساس پیوندی ژرف داشته باشد.

ج) فرارَوی از خودفراموشی زیبایی‌شناختی و همراه کردن نقد تأثری با دیگر انواع نقد

اگر «تجارب زیبایی‌شناختی»[40] تجربه‌کننده را درگیر و مقهور خود سازند، اغلب در قالب «خودفراموشی زیبایی‌شناختی»[41] توصیف می‌شوند. در این حالت درک‌کننده یا فاعل شناسا در پدیدهٔ زیبایی‌شناختی غوطه‌ور می‌شود تا حدی که خودآگاهی از سوژه بودن را از دست می‌دهد. خودفراموشی زیبایی‌شناختی یکی از عناصر اساسی زیبایی‌شناسی مدرن از زمان پیدایش آن در اوایل قرن هجدهم تا زمان معاصر است. گفتمان خودفراموشی در طول قرن هجدهم به زیبایی‌شناسی فرانسوی، آلمانی و بریتانیایی گسترش یافته است و با اصطلاحاتی چون «Vernichtung des Individuums» به معنای غیاب فردی، در آثار نیچه و « Verschwinden des Subjekts» به معنای غیاب سوژه در زبان فون هارتمن (Karl Robert Eduard von Hartmann ۱۸۴۲ – ۱۹۰۶ فیلسوف آلمانی) و «irréalisation» به معنای غیرواقعی‌سازی در آثار مایکل دوفرن[42] (۱۹۱۰– ۱۹۹۵ فیلسوف و زیبایی‌شناس فرانسوی) و در بیان هانس گئورگ گادامر با اصطلاح «Außersichsein » به معنای «از خود بیرون‌بودگی» وجود داشته است (مک‌لین، ۲۰۱۱: ۵۲۷ و ۵۲۸)؛ اما همهٔ این اصطلاحات، معنایی تقریبا یکسان دارند که همان

[40] Aesthetic experiences
[41] Aesthetic Self-Forgetfulness
[42] Dufrenne

تجربیات زیبایی‌شناختی شدیدی است که شامل تجربهٔ آمیختگی سوژه و ابژه یا مدرِک و مدرَک است. این حالت، همان حالتی است که در تجربیات ناب عرفانی هم گزارش می‌شود و با نوعی بیان‌ناپذیری همراه است. گزارش این تجربیات عموماً گنگ است و عنصری الهی در آن‌ها دیده می‌شود. اصطلاح خودفراموشی نخستین بار توسط متکلم فرانسوی فرانسوا فنلون[۴۳] مطرح شد. او در آغاز قرن هجدهم شروع به توصیف ارتباط انسان با خدا با عبارات زیبایی‌شناختی کرد و بیان داشت که دوست داشتن خالصانهٔ خدا یک تجربهٔ خلسه‌آمیز است که عبارت است از «بیرون رفتن از خود، فراموش کردن خود و غرق شدن در عشق به زیبایی بی‌نهایت» (فنلون، ۱۸۳۵، ۳۰۹).

این عنصر الهی را در نقد دوایی نیز می‌توان مشاهده کرد. او در آغاز سیری در سرگیجه می‌گوید: «من چطور می‌توانم چیزی را که می‌پرستم و محو آن هستم قضاوت کنم؟ چیزی را که وهم من، دنیای من، تصور من از هستهٔ حیات، تصور من از بهشت و سکون زیبایی جاودانه است، قضاوت کنم؟ من چطور می‌توانم چیزی را که تصور من از عظمت و موجودیت خدا (خدای من) است، چطور می‌توانم جوهر جهان را قضاوت کنم؟» (دوایی، ۱۳۴۱، ۱). و چندین سال بعد در مقدمه‌اش بر ترجمهٔ فیلمنامهٔ سرگیجه آن را این‌گونه توصیف می‌کند: «برق شهودی که گاه در زندگی انسان در لحظه‌ای کوتاه مفهوم تصادف هستی‌اش را به او می‌نمایاند، عاملی که به وساطت آن انگار چشم انسان به هستی قدری بیشتر باز می‌شود و به تعبیری گوشه‌ای از بهشت خدا را می‌بیند» (هیچکاک، ۱۳۸۳، ۱۱۲). این سخن دوایی را مقایسه کنید با توصیف دیدرو، نویسندهٔ فرانسوی که در مقابل تابلوی نقاشی، کلود ژوزف ورنه می‌گوید: «من در این لحظه کجا هستم؟ این همه اطراف من چیست؟ نمی‌دانم، نمی‌توانم بگویم. چه چیزی کم است؟ هیچ چیزی. من چه می‌خواهم؟ هیچ چیزی. اگر خدایی هست باید وجودش این‌طور باشد و از خودش لذت ببرد» (مک‌لین، ۲۰۲۱، ۵۲۷).

اگر با این دید به نقد تأثری بنگریم، درمی‌یابیم که تفاوت میان نقد تأثری و نقدهای دیگر، تفاوت میان «مکاشفه» و «کشف» است. برخورد با متنی که منتقد را به نگارش نقد تأثری برمی‌انگیزاند، برخوردی مقدس و ناخودآگاه است و از این روست که دوایی می‌گوید: «تماشای سرگیجه باید به‌گونه‌ای باشد که گویی در معبدی هستیم» (دوایی، همان: ۵).

بروز این حالت بهت و مکاشفه در منتقد، زبان او را برای نقد ناتوان می‌سازد. او در این حالت نمی‌تواند قضاوت و نقدی بر اثر داشته باشد؛ تنها می‌تواند به قول آناتول فرانس، آنچه را ذهن حساسش در مقابل شاهکاری که با آن مواجه شده، دریافت می‌دارد، شرح دهد (ر.ک ولک، ۱۳۸۹/ ۴ / ۱: ۴۲). دوایی نیز در نقد خود چنان تحت تأثیر شور و عاطفهٔ حاصل از اثر است که خود را مات و مفتون می‌یابد و نوشتارش مناسبتی با نوشتهٔ ناخودآگاهانهٔ شاعرِ شعر عرفانی برقرار می‌کند. او این حالتِ سرمستی و بی‌خودی را شایسته‌ترین حالت برای نوشتن از اثر می‌داند: «یک جور حالت بی‌خودی و وهم‌آلودی در خود احساس می‌کنم که حس می‌کنم شایسته‌ترین حالت برای گفتن از سرگیجه باشد» (دوایی: ۱۳۴۱، ۲). این سخنوری در حالت گنگی است که پارادوکس نقد تأثری را برمی‌سازد و مانع از نقد علمی می‌شود: «من در مقابل جوشش این احوال و اوهام لال می‌شوم» (همان: ۴)؛ «یک دنیا حرف دارم و هیچ نمی‌توانم بگویم» (همان: ۱۲). نویسنده در احساس خود غرق است و چندان در پی آشکارگیِ سخن و همه‌فهم بودن و انتقال آن نیست. او در بی‌خودی و برای تسکین وسوسهٔ خود می‌نویسد: «در ابتدا نوشتن این مطلب برای من حکم خالی کردن خودم را داشت؛ ولی حالا حکم خلاصی از وسوسه‌ای را دارد که دیگر صورت یک الزام عذاب‌دهنده را پیدا کرده است» (همان:۱۴). برای همین است که نقش مخاطب در این شبکهٔ پیامی بسیار کمرنگ و متزلزل است؛ تا آنجا که گویی مخاطبی وجود ندارد: «باید این دستِ خدایی... باشد تا من بتوانم حالی را که در این قسمت از سرگیجه حس کردم با رنگ و بویی کمابیش متفاوت احساس کنم که باز ثمری به حال خوانندهٔ این سطور ندارد که من از اول در نوشتن این مطلب چیزی که به حساب نیاورده بودم وجود او بوده است» (همان: ۱۴).

به نظر می‌رسد در نقد تأثری ابژهٔ زیبایی‌شناختی توجه فاعل شناسا را به حدی به خود معطوف می‌دارد که جدایی سوژه و ابژه در رویارویی نخستین آن‌ها غیرممکن می‌شود. گویی سوژه به بستری صرف برای تجلی ابژه تقلیل می‌یابد و به نظر می‌رسد این تجربه به‌خودی‌خود و بدون مداخلهٔ فعال از سوی سوژه جریان دارد و این ابژه است که خود را به تمامی به حضور و هستی سوژه تحمیل می‌کند و نقش عاملیت در تجربهٔ زیبایی‌شناختی را به صورت فعال بر عهده می‌گیرد و ادراک و احساس سوژه را عمیقا تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. در این حالت، ادراک در سطوح اولیهٔ آن هشیار است؛ اما در سطوح بالاتر و در سطح آگاهی‌های شناختیِ سوژه؛ مانند قضاوت، تأمل و انتخاب، به صورت غیرفعال یا نیمه‌فعال درمی‌آید. به نظر می‌رسد یکی از عواملی که می‌تواند نقد تأثری را از گزارشِ صرفِ تجربهٔ خودفراموشیِ زیبایی‌شناختی نجات دهد، فرارَوی از این مرحله و رسیدن به مرحلهٔ بازیافت ادراکات ثانویه همچون داوری و تحلیل و تأویل است. در این مرحله، منتقد امپرسیونیستِ موفق، درست مانند شاعر شعر عرفانی که در گفتن خود، از نگفتن سخن می‌گوید و گفتار و سخن و خاموشی و سکوت را به هم می‌آمیزد، تلاش می‌کند که با تحلیل نکات فنی و آشکار کردن ساختارهای پنهان فیلم، نشان دهد که تجربهٔ زیبایی‌شناختی او حاصل چه شگردها و فنونی در فیلم است و این امر در یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی قوی، تنها پس از بارهاوبارها تکرار کردن مواجههٔ خود با اثر امکان‌پذیر است.

یک نقد امپرسیونیستی می‌تواند از آن جهت مفید باشد که نویسنده در کنار نگارش دریافت‌های عاطفی خود و با ایجاد جاذبه در

---

[43] Fénelon François
[43] Babbitt

این فرایند، به روشنگری دربارهٔ اثر هنری بپردازد و سنجشش را با شیوه‌های دیگر نقد نیز همراه سازد تا با ایجاد شیوه‌ای تلفیقی، نقد خود را از احساس‌گرایی صرف رهانده و در همان حال، اصول‌مداری سخت و صلب نقد عینی را نیز تلطیف کند. این امری است که در نقد دوایی در سرگیجه به روشنی قابل پیگیری است. ما هردو مرحلهٔ «غرق شدن در لذت زیبایی‌شناختی» و «بازگشتن از آن» را در نقد دوایی می‌بینیم. در مرحلهٔ نخست گویی مسئلهٔ اصلی نه «چگونگی»؛ بلکه «چیستی» است. در این مرحله منتقد در پی این است که اثر چه حسی را به ما منتقل می‌کند و به دنبال پاسخ این پرسش که این احساس چگونه منتقل شده است، نیست: «من نمی‌دانم این خصوصیت و صمیمیت را هیچکاک چطور ایجاد کرده و به تماشاچی منتقل کرده است. به من مربوط نیست! آنچه مورد نظر من است، آنست که من حس کردم» (دوایی، ۱۳۴۱، ۵). یا در جای دیگر در توصیف تیتراژ فیلم مسیر آن را روان‌ترین و زیباترین مسیر توصیف می‌کند و در بیان چرایی این صفت‌ها می‌گوید: «ذهن من دلیلی نمی‌طلبد» (همان:۷). اما نقد او به همین چیستیِ احساس ختم نمی‌شود و ما مرحلهٔ دوم؛ یعنی بازیافتن آگاهی‌های شناختی و پرداختن به چگونگی را نیز در نقد دوایی می‌یابیم. دوایی پس از ۲۶ بار دیدن سرگیجه و پس از توصیف بهت و احساس درگیری عمیقی که با فیلم پیدا کرده است، ظرایف فیلم را برای ما می‌گشاید، نمادهای فیلم را تأویل می‌کند، مناسبات بینامتنی میان سرگیجه و فیلم‌های دیگر را برایمان روشن می‌سازد و نوشته‌اش ما را برمی‌انگیزاند تا دوباره و دوباره به فیلم و آنچه در تماشای آن از ما پنهان مانده است، بیندیشم و مثلاً یادمان بیاید که یکی از جاهایی که «مادلین» شخصیت زن فیلم، در پرسه‌هایش به آنجا می‌رود، «دروازهٔ گذشته» نام دارد و هیچکاک در سکانس‌های مختلف مادلین را به شکلی به تصویر می‌کشد که گویی دارد از دروازه‌هایی میان مرگ و زندگی یا گذشته و حال گذر می‌کند یا به رنگ‌های به کار رفته در فیلم نگاهی دوباره کنیم و دریابیم که چرا رنگ چهارپایهٔ لتاق «میچ» زرد و رنگ روبدوشامبر «اسکاتی» سرخ است و این‌ها نماد چه مفاهیمی هستند. دوایی این نمادها و ساختارها را در نقد خود روشن می‌سازد. او با روی کاغذ آوردن برداشت‌ها و احساس‌های فردی خود، در عین حال تفسیرهایی را ارائه می‌دهد و قضاوت‌هایی را بیان می‌کند که برای دیگران بسیار ارزشمند است؛ زیرا از درک واقعی کار مورد انتقاد نشئت می‌گیرد.

بدینسان، خواندن نقد «سیری در سرگیجه» تنها خواندن آنچه دوایی در مواجهه با فیلم سرگیجه احساس کرده است، نیست؛ بلکه درکِ مؤلفه‌های ایجادکنندهٔ آن حس‌ها نیز هست. رسیدن دوایی به این نقطه، او را شایستهٔ آن می‌کند که او را همان «ناممکن طلایی» در بیان «اروینگ ببیت[۴۴]» بدانیم، آنجا که به دشواریِ تعدیل نقد امپرسیونیسم و نقد فتوایی یا حکمی و یافتن منتقدی که بتواند این دو را در خود جمع کند، اشاره دارد (ببیت، ۱۹۰۶، ۶۹۹). بدین‌سان باید گفت که گرچه تأثر و احساس رنگ غالب نقد دوایی است؛ اما این ابراز احساسات، مانع از حضور نقدهای روشنگر دیگر نمی‌شود و در کنار آن‌ها نقدی متعادل و بدیع را پدید می‌آورد.

د) انتقال پخته و ادیبانهٔ احساس و خلق یک اثر هنری جدید

همان‌گونه که از منظر اکسپرسونیست‌ها آفرینش، روایت احساس است و «روایت احساس» با «توصیف احساس» فرق دارد، در نقد امپرسیونیستی نیز منظور از بیان احساس نام بردن از حس‌هایی چون شگفتی، خشم، انزجار، عشق و... نیست. کالینگوود در کتاب اصول هنر در این باره می‌گوید: «یک شاعر با علم به استعداد خود تا آنجا که می‌تواند از نسبت دادن عناوین کلی به احساس‌های خود دوری می‌گزیند و با جدا کردن عواطف خود از متشابهاتشان دشواری‌های بیان مشخص را برمی‌تابد» (به نقل از موران، ۱۳۸۹، ۱۱۹). این گزاره را می‌توان دربارهٔ منتقد امپرسیونیست نیز صادق دانست. یک منتقد امپرسیونیست نیز باید بتواند ادراک حسی خود را از متن «روایت» کند و این روایت می‌تواند نقد او را به اثری هنری بدل سازد. اسکار وایلد می‌گوید «نقد به خودی خود یک هنر است. و نیازی نیست که خود را در بند اصل تشابه کند. عالی‌ترین نقد در واقع ثبت روح خویش است و تنها هدف منتقد ثبت تأثرات خویش است» (به نقل از ولک، ۱۳۸۹، ۲/۴: ۲۳۲ و ۲۳۳). تی اس الیوت نیز منتقد امپرسیونیست را کسی می‌داند که ذهن حساس و پرورش یافته‌ای را در برابر یک شئ به نمایش می‌گذارد و به ذهنش اجازه می‌دهد تا وفادارانه تأثرات خویشتن را ضبط کند تا ما آن اثر را بهتر از آنچه خودمان می‌توانستیم، درک کنیم. او ادامه می دهد که این تنها یک ضبط کردن صرف نیست؛ بلکه لاجرم یک تفسیر خواهد بود؛ زیرا منتقد به ناچار در این روند چیز جدیدی خلق می‌کند (الیوت، ۲۰۱۴، ۲۶۳). دوایی نیز تأثیراتی را که سرگیجه بر او گذاشته است، علاوه بر «توصیف»، «بازتولید» می‌کند. این امر نقد او را به اثری جدید و تأثیرگذار بدل می‌سازد. بازتولید او از تأثرات فیلم سرگیجه؛ همچون خود فیلم، زبانی شاعرانه و احساسی دارد؛ چراکه او زبان منطق را در توصیف حس خود الکن می‌داند: «مگر جوهر هر اثر هنری، هر چند در قالبی منظم ریخته شده، جز حس چیز دیگری هست؟ توضیح عقلانیات بر مبنای دانش آموخته شده محال نیست. در توجیه عشق است که عقل و معیارها درمی‌ماند» (هیچکاک،۱۳۸۳، ۱۱۳). در چنین حالتی، زبان او از حالت خودکار و خبری فاصله می‌گیرد و به زبانی ادبی بدل می‌شود. بدین ترتیب، نقد دوایی نقدی شاعرانه است: «روی آن چمن تنهایی در ابهت خشک و مرگ‌آور برج، گذشته از آستانهٔ چند درِ هولناک و تاریک، توی آن راهرو، در دَوَران کابوس‌وار آن پلکان‌های مارپیچ و دیوارهای عبوس و گرفتهٔ داخل برج، یک جایی در این حدود و حوالی، اسکاتی خود را، نیمهٔ وجود خود را، با مادلینی که در این وجود تکوین می‌یافت، از دست داده بود...» (دوایی، ۱۳۴۱، ۳۹) بدین شکل دوایی زبانی متناسب با احساسش را انتخاب می‌کند. این سازگاری و تناسب میان

زبان و احساس، موجب انتقال صمیمانهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناختی او می‌شود و می‌تواند مخاطب را با آن تجربه سهیم سازد.

نقد دوایی پیوند در جان منتقد دارد. ممکن است در نقدهای دیگر به‌خصوص نقد نو یا ساختارگرایانه، منتقدان گوناگون، فهرست تقابل‌ها را برشمرند، آرایه‌ها را پیدا کنند، متن را از منظر زبان بکاوند و از آن رو که این مؤلفه‌ها اموری ثابت در متن هستند، نقدهای نسبتا مشابهی را دربارهٔ متن ارائه دهند؛ اما نقد تأثری، آینهٔ تأثیر متن بر روح منتقد است؛ روح و جانی که شخصی و منحصربه‌فرد و یگانه است و با تجربهٔ زیستهٔ منتقد پیوند دارد. «سرگیجه، هستی مرا برای من محسوس می‌کند» (همان: ۲). مارتین اسکورسیزی هم دربارهٔ سرگیجه می‌گوید: «بیان آنچه سرگیجه برای من چه به عنوان یک فیلم‌دوست و چه فیلمساز داشته است، به راستی دشوار است... هر فیلمی که به مقام عظمت سرگیجه برسد، بیش از آنچه صرفاً حس تحسین بطلبد، واکنشی شخصی را اقتضا می‌کند» (هیچکاک، ۱۳۸۳، ۱۵۹)؛ از این رو، نقد تأثری لذت کشف شخصی را برای منتقد به بار می‌آورد و اگر به درستی منتقل شود، می‌تواند در هیئت یک اثر هنری جدید، مخاطب را نیز با خود همراه سازد. همچنان‌که دوایی ترجیح می‌دهد در عمق معنوی اثر غوطه بخورد و با تحفه‌ای برگزیده و ویژهٔ خود و با لذت جست‌وجوی آن بازگردد: «من آنچه را که با مشقت تمام کوشیدم طرح مه‌آلودش را ارائه دهم و عاجزانه نتوانستم، احساس می‌کنم و آن هم تازه احساسی است برای خود من، انفرادی و با پیوستگی شخصی جدایی‌ناپذیری» (همان: ۱۳).

بدین ترتیب نقد دوایی، نقدی منحصربه‌فرد و مختص به خود اوست که رابطه‌ای را بر پایهٔ عاطفه شکل می‌دهد: منتقد، منتقد عاطفی است و مخاطب هم باید مخاطب عاطفی باشد تا رمزگان به درستی شکل بگیرد. دوایی مخاطب راستین فیلم را «بینندهٔ عاطفی» خطاب می‌کند (همان: ۵). این مخاطب آرمانی است که می‌تواند با نقد او همراه شود.

از سوی دیگر، همچنان که اسطوره، ادبیات و شعر از بنیادهای غیرقابل تردید فیلمنامهٔ سرگیجه بوده است (رک: هیچکاک، ۱۳۸۳، ۱۲۳ – ۱۲۷)، دوایی نیز جلبه‌جای نقدش لحظات دراماتیک فیلم را به شخصیت‌های اسطوره‌ای مثل پرومتئوس یا به شعر خیام، سهراب سپهری، نادر نادرپور، احمد شاملو، شرف‌الدین خراسانی و... پیوند می‌زند و ما را از میان شعرها و مفاهیم شاعرانه به دنبال خود می‌کشاند و به ما لذت می‌چشاند. او معتقد است زیبایی سکانسی از سرگیجه (سکانس سبز) را نمی‌توان بیان کرد مگر با زبان هنر. تنها یک هنر دیگر است که می‌تواند مایهٔ سنجش زیباییِ هنری این سکانس باشد و ادامه می‌دهد که تنها شاعری که در مقابل خفقانِ برآمده از بهت منتقد، زبانی گشاده و حساسیتی بیشتر برای درک کیفیات اثر و بیان احساس نهفته در آن دارد، می‌تواند با دستیاری الفبا و در قالب شعر احساس فیلم را شبیه‌سازی کند. پس در توصیف این سکانس سکوت می‌کند و شعری از شرف‌الدین خراسانی و احمد شاملو را نقل می‌کند و پس از آن می‌نویسد: «چرا این‌ها را اینجا آوردم؟ به خاطر انطباق احساس؟ نه! کجا می‌شود دوتا احساس منطبق پیدا کرد؟ این‌ها را من از زبان این افراد برتر که به هر حال از من جوشان‌تر و تندتر و شدیدتر احساس می‌کنند آوردم تا بویی و رنگی و حالتی مشابه با آنچه در این صحنه به من دست داده است، با کلام، کلام دیگری، بیان کنم» (دوایی، ۱۳۴۱، ۳۸). به این صورت نقد دوایی به دیبایی هفت رنگ بدل می‌شود، به کلاژ و بربافته‌ای از شعر و تصویر و احساس که خود اثری مستقل و زنده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد با تحلیل نقد تأثری «سیری در سرگیجه» به مؤلفه‌ها و نکاتی دست یابیم که این نقد را نه‌تنها به درخشان‌ترین نقد پرویز دوایی؛ بلکه به یکی از ماندگارترین نقدهای سینمایی در ایران بدل کرده است. هدف نویسندگان این بوده است که با دستاویز قرار دادن این مؤلفه‌ها، به فراهم‌آوردن الگویی برای یک نقد تأثری سودمند و درعین‌حال لذت‌بخش نزدیک شوند. مؤلفه‌های یادشده را می‌توان در چهار عنوان بررسی کرد؛ ۱- جایگاه برجستهٔ منتقد در میان منتقدان و مخاطبان که تأثر و احساسات او را از یک اثر هنری برای جامعهٔ مخاطبش جذاب می‌سازد. ۲- جایگاه اثر در میان آثار هنری و مناسب بودن آن برای نقد تأثری؛ به این معنا که برای خلق یک نقد تأثری موفق اثر هنری باید توانش تأثیرگذاری عمیق در منتقد را داشته باشد تا بتواند ژرفای احساسات او را برانگیزاند و آن‌گاه منتقد با تحلیل و بازنمایی آن احساسات بتواند آن‌ها را روشن‌تر و مؤثرتر به خواننده انتقال دهد. ۳- فراروی از خودفراموشی زیبایی‌شناختی و آمیختن نقد تأثری با دیگر انواع نقد. هنگامی که یک اثر مؤلفهٔ دوم را دارا باشد، احساساتی عمیق در منتقد پدید می‌آورد و این تجربهٔ زیبایی‌شناختی ویژه هرچه قدرتمندتر باشد، منتقد را به عنوان سوژه بیشتر در خود غرق می‌کند و او را دچار خودفراموشی زیبایی‌شناختی می‌سازد. در این حالت، عاملیت در تجربهٔ زیبایی‌شناختی در دستان ابژه است و ادراکات ثانویهٔ منتقد اعم از تحلیل، داوری، انتخاب و... غیرفعال یا نیمه‌فعال است و تنها اداراک اولیهٔ اوست که مجال بروز می‌یابد. این ادراکات اولیه می‌تولند به صورت گزاره‌هایی که عواطف منتقد را توصیف می‌کند، توسط او گزارش شود. او به مخاطب خود چیستی عواطف خود را بیان می‌کند؛ اما به سبب قدرت تجربهٔ زیبایی‌شناختی، از بازگویی چگونگی ایجاد این عواطف ناتوان است. در اینجاست که پرویز دوایی به عنوان منتقدی کاربلد، آگاهانه بارهاوبارها ادراک خودش را در مواجه با فیلم قرار می‌دهد تا بتولند این مرحله را پشت سر بگذارد و با بازیابی ادراکات ثانویه‌اش، به تحلیل چرایی ایجاد عواطف توسط متن بپردازد و قاعدتاً بازگویی این علت‌ها دیگر صرفاً در حیطهٔ نقد تأثری نیست. در این مرحله، دوایی با تدقیق در ساختار و مؤلفه‌های بصری و معنایی فیلم تلاش می‌کند بر مبادیِ عاطفه‌خیز فیلم سرگیجه نوری بتاباند. بدین ترتیب او نقدی ترکیبی، برانگیزانندهٔ عاطفه و نیز سودمند را پدید می‌آورد. ۴- انتقال پخته و ادیبانهٔ احساس و خلق یک اثر هنری جدید. نقد تأثری توصیف عواطف منتقد نیست؛ بلکه بازآفرینی آن است. ما از نقد تأثری هنگامی لذت می‌بریم که بتواند آن احساساتی را که درباره‌اش سخن می‌گوید، در حد توان در ما برانگیزاند و این امر حاصل نمی‌شود مگر با تناسب میان ساختار

و زبان اثر هنری و ســـاختار و زبان نقد. به این ترتیب، نقد تأثری می‌تولند خود به اثری هنری و منحصـــربه‌فرد تبدیل شـــود. به نظر می‌رسد دستیابی به این امر در نقد علمی دشوار است؛ اما نقد تأثری دوایی که شرح مکاشفهٔ شخصی و هنرمندانهٔ اوست، توانسته است به این نزدیکی عاطفه و زبان میان اثر هنری و نقد دست یابد.

فهرست منابع

کتاب‌ها

- بشردوست، مجتبی. (۱۳۹۰). *موج و مرجان*، رویکردهای نقد ادبی در جهان جدید و سرگذشت نقد ادبی در ایران؛ تهران: سروش.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). *نقد ادبی*؛ تهران: میترا.
- صابری، ایرج. (۱۳۸۴). *قلم بر پردهٔ نقره‌ای، تاریخچهٔ نقد و منتقد در ایران*؛ تهران: نوگل.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۸). *آشنایی با نقد ادبی*؛ تهران: علمی.
- موران، برنا. (۱۳۸۹). *نظریه‌های ادبیات و نقد*؛ ترجمهٔ ناصر داوران، تهران: نگاه.
- ولک، رنه. (۱۳۸۹). *تاریخ نقد جدید (جلد چهارم، بخش اول و دوم)*؛ ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- _____ .(۱۳۸۹). تاریخ نقد جدید (جلد سوم)؛ ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- هیچکاک، آلفرد جوزف. (۱۳۸۳). *سرگیجه*، فیلمنامه‌نویس سمیوئل تیلر و الک کاپل، ترجمه و مقدمه: پرویز دوایی، چاپ دوم، تهران: نی.

مقالات

- پوریا، امیر. (۱۳۸۱). «شرح هجران عشقی عارفانه»؛ دنیای تصویر، شماره ۱۰۲، صفحات ۱۴–۱۶.
- دوایی، پرویز. (۱۳۴۱). «سیری در سرگیجه»؛ مجله فیلم، سال اول، شماره اول، صفحات ۱ – ۴۱.
- مروتی، سعید. (۱۳۹۴). «دههٔ ۴۰، دوران طلایی نقدنویسی، روزنامهٔ سینما»، سال اول، شماره ۴۳، شماره مسلسل ۱، صفحات ۶ و۷.
- هرش اریک، د (۱۳۸۵)، «چشم‌اندازهای خطا، ترجمهٔ حمید سمیع عادل»، مهراوه: شماره ۵ و ۶ و ۹، صفحات ۷۹ – ۹۶.

منابع خارجی

- Babbitt, Irving (1906), Impressionist versus Judicial Criticism, PMLA, Vol. 21, No. 3, pp. 687-705P
- Eliot,T.S (2014), The Complete Prose of T. S. Eliot, the critical editionVolume 2: The Perfect Critic, 1919–1926, Edited by ANTHONY CUDA and Ronald Schuchard, The Johns Hopkins University Press.
- Fénelon, F. (1835). OEuvres de Fénelon. Vol. 1. Paris: Lefèvre.
- Mäcklin, Harri, Aesthetic Self-Forgetfulness, The British Journal of Aesthetics, Volume 61, Issue 4, October 2021, Pages 527–541
- Murfin, Ross, and Ray, Supryia M, 2018, The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms, Boston :Bedford.

Analysis of the Acceptability of Impersionistical critique by Parviz Davaei
A Case Study of "Seyri dar Sargije"

As position of text-based theories in art criticism, that tried to analyze the work of art only by relying on the work itself, became superior, impressionistic criticism that expresses the critic's feelings when facing the artwork, became a contradictory phrase Because many doubts about its critical nature were raised by researchers. These researchers believed that impressionistic criticism is not really a type of principled criticism. These ideas caused the position of impressionist criticism to decrease among critics, artists and the other types of criticism and lose its acceptance. But nowadays, considering the new approaches of "audience-oriented" in art criticism and new aesthetic theories, this possibility has been provided in order to take a fresh look at the impressionistic criticism and recognize its weaknesses and strengths. According to many film critics, Parviz Davaei is the most influential film critic in Iran. Various types of criticism can be found in his critiques, but his reputation and success are mostly in Impersionistical critique, especially his critique of Alfred Hitchcock's film Vertigo. Parviz Devai's film reviews, especially the above-mentioned review of the film Vertigo, which is considered in the category of impressionistic criticism, provide a suitable excuse to look again at this type of criticism. According to this, In this paper, by descriptive-analytical method and by studying and analyzing Parviz Davaei's critique of the film Vertigo, the effective factors in the success of effect critique are examined and analyzed. Factors such as: the position of the critic in the field in question, the position of the work among the works of art, the transcendence of aesthetic self-forgetfulness and the mature and literary transfer of feeling and creation of a new work of art. It seems that by obtaining the mentioned factors in effective criticism, not only some criticisms on the efficiency of this kind of criticism are removed, but also the pleasure of tying the source art (here cinema) and literature, can figure out a special and additional aesthetic experience And It can create useful and beautiful art criticism.

Key words: Cinematic Criticism, Impersionistical critique, Parviz Davaei, Seyri Dar Sargije, Aesthetic self-forgetfulness