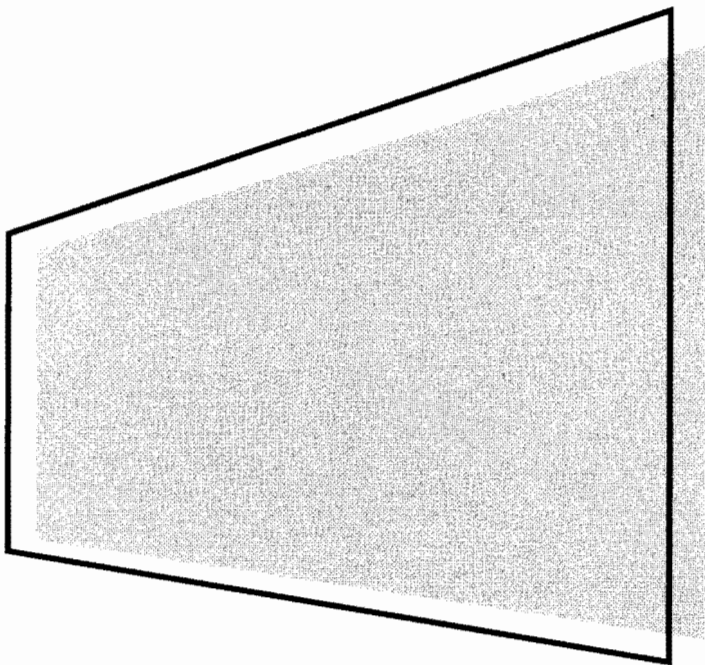


سینه‌فیلیا و تاریخ
یا وزیدن باد بین درخت‌ها

| کریستین کیثلی |
| مهدی نصرالله‌زاده |

CINEPHILIA and HISTORY
or The Wind in the Trees

| Christian Keathley |
| Mehdi Nasrollahzade |



Marlon Brando and Maria Schneider
Last Tango in Paris,
Bernardo Bertolucci, 1972.

سرشناسه: کیثلی، کریستین Keathley, Christian
عنوان و نام پدیدآور: سینه‌فیلیا و تاریخ، یا وزیدن باد بین درخت‌ها/ کریستین کیثلی؛ ترجمه مهدی نصراله‌زاده.
مشخصات نشر: تهران، بیدگل، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری: ۳۵۵ ص.؛ مصور: ۵/۴×۲۱/۵ س.م.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۶۱-۶

وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
یادداشت: عنوان اصلی: Cinephilia and History, or, The Wind in the Trees.
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.

موضوع: سینما
Motion Pictures

موضوع: سینما - تاریخ
Motion Pictures — History
شناسه افزوده: نصراله‌زاده، مهدی، ۱۳۵۴-، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۹۱۳۹۶ س.ک/۹۷۸
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۲۰۹
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۷۸۳۵۵۲

سینه فیلیا و تاریخ
یا وزیدن باد بین درخت‌ها

| کریستین کیثلی |
| مهدی نصرالله‌زاده |

**CINEPHILIA and HISTORY
or The Wind in the Trees**

| Christian Keathley |
| Mehdi Nasrollahzade |



| سینه فیلیا و تاریخ، یا وزیدن باد بین درخت‌ها |

| کریستین کیثلی |

| ترجمه مهدی نصراله‌زاده |

| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |

| صفحه‌آرایی: آلا شوپز | نمونه‌خوان: فرشید گرد مافی |

| مدیر تولید: مصطفی شریفی |

| چاپ اول | ۱۳۹۶ تهران | ۱۵۰۰ نسخه |

| شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۶۱-۶ |

| Bidgol Publishing co. |  | انهر بیگل

| فروشگاه: تهران | خیابان انقلاب | پلاک ۱۷۲ | فروردین و فخرری | ۱۳۷۲ |
| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ | تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷ |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است |
| bidgolpublishing.com |

چیزی که امروزه دیگر در فیلم‌ها نیست، زیبایی وزیدن باد بین درخت‌هاست.

دیوید وارک گریفیث، ۱۹۴۴

آیا حرکت درختی در باد هم تاریخ است؟ یا شکل یک کلاه؟ یا شکل یک کلبه؟ یا ژست و حالت یک مرد وقتی از جایش بلند می‌شود؟... آیا نمی‌توان از این نوع داده‌ها، به جهت آنکه معنایی ورای واقعیت خام و برهنه‌شان دارند، در تاریخ مکتوب استفاده کرد؟

رابرت رُزنتون، مناظر گذشته

فرد سینه‌فیل روح یک جمع‌آورنده و توان یک هنرشناس را در خود گرد می‌آورد، منتها هنرشناسی که فقط در حافظه‌اش جمع می‌کند.

ژان-لویی لوترا، «ردها و نشان‌هایی که شبیه مایند»

| فهرست |

۹	تصاویر
۱۱	سیاسگزاری‌ها
۱۳	مقدمه
۲۷	۱. میل و اشتیاق به سینما
۵۷	۲. لحظهٔ سینه‌فیلیایی و ادراک پانورامیک
۹۷	۳. آندره بازن و قابلیت مکاشفه‌آمیز سینما
۱۴۱	۴. گایه دوسینما و شیوهٔ نگریستن
۱۸۹	۵. فیلم و محدودهٔ تاریخ
۲۲۳	۶. یک تاریخ سینه‌فیلیایی
۲۵۵	۷. پنج حکایت سینه‌فیلیایی
۲۹۵	یادداشت‌ها
۳۲۷	کتاب‌شناسی گزیده
۳۳۵	واژه‌نامهٔ انگلیسی به فارسی
۳۴۳	واژه‌نامهٔ فارسی به انگلیسی
۳۵۱	نمایه

| تصاویر |

- ۱۸ خصم در خانه (به کارگردانی دیوید وارک گریفیث، ۱۹۱۲، ایالات متحده)
- ۳۹ بودواز غرق شدن نجات یافت (به کارگردانی ژان رنوار، ۱۹۳۲، فرانسه)
- ۳۸ تشریح یک قتل (به کارگردانی اُتو پرمینجر، ۱۹۵۹، ایالات متحده)
- ۷۶ به پیاپیست شلیک کنید (به کارگردانی فرانسوا تروفو، ۱۹۶۰، فرانسه)
- ۹۰ بد و زیبا (به کارگردانی وینسنت مینلی، ۱۹۵۲، ایالات متحده)
- ۱۰۷ دزد دوچرخه (به کارگردانی ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۹، ایتالیا)
- ۱۲۶ خون آشام‌ها (به کارگردانی لوئی فویاد، ۱۶-۱۹۱۵، فرانسه)
- ۱۵۲ فقط فرشته‌ها بال دارند (به کارگردانی هاوارد هاگس، ۱۹۳۹، ایالات متحده)
- ۱۶۴ رُم، شهر بی دفاع (به کارگردانی روبرتو روسلینی، ۱۹۴۵، ایتالیا)
- ۱۹۲ دوچرخه‌سوار (به کارگردانی برادران لومیر، ۱۸۹۵، فرانسه)
- ۲۰۸ می‌دانم به کجای روم (به کارگردانی مایکل پاول و امریک پرسبرگر، ۱۹۴۵، انگلستان)
- ۲۲۵ ماجرا (به کارگردانی میکلانجلو آنتونیونی، ۱۹۶۰، ایتالیا)
- ۲۳۶ خون آشام (به کارگردانی کارل -تئودور درایر، ۱۹۳۲، دانمارک)

| سپاسگزاری ها |

برایم سخت است که نقطه آغاز این پروژه را به طور دقیق مشخص کنم. این پروژه از دل سالیان بسیاری سر برآورده است که در آن عشق و علاقه‌ام به سینما – و نیز عشق و علاقه‌ام به نظورزی درباره سینما – را با دوستان و همکاران بسیاری تقسیم کرده‌ام. شاید بهتر باشد با نام آن دوستانی آغاز کنم که نخستین بار تجربه سینه‌فیلیا را با آنها تقسیم کردم (و همچنان می‌کنم): کریس اِکهلوم، مایکل دِکاسپر، کریس سوارتوت، و پل تاتارا. نقطه آغاز کتاب در شکل کنونی آن پایان‌نامه‌ام در دانشگاه آیوآ بود، جایی که از موهبتی بزرگ برخوردار بودم و آن مطالعه تحت نظارت دادلی اندرو بود. وقتی در سال ۱۹۹۵ به آیوآ رفتم، نوعی علاقه نظری در حال شکل‌گیری را نیز با خودم به آنجا بردم، علاقه نظری به چیزی که هنوز نمی‌دانستم باید آن را سینه‌فیلیا یا لحظه‌های سینه‌فیلیایی خواند. من سرگرم شکل دادن به پروژه‌ام بودم و دادلی در جریان کار، در مقام حامی و راهنما، مرا برمی‌انگیخت که درباره ایده‌هایی که با آنها درگیر بودم همزمان به نحوی تاریخی و انتقادی بیندیشم.

لورن رابینوویتز و ریک آلتن نیز نقش مهمی در تجربه من در آیوآ داشتند، همان‌گونه که کوری کریکمر، ناتاشا دوروچووا، و گرت استیوارت. افزون بر این، باید از دوستان دانشجوییم یاد کنم که محیطی دلپذیر، آکنده از دوستی و همیاری فکری، آن هم از غنی‌ترین نوع آن، آفریدند. در اینجا مایلم به‌ویژه از جی پِک، اسکات بنیامین، گرگوری فلکسمن، آلیسن لاتندرِسه، و پراکاش یانگر تشکر کنم. تیموتی

بارنارد نیز باید در این جمع گنجانده شود؛ او به خاطر در اختیار نهادن مهارت‌های حرفه‌ای‌اش در زمینه ترجمه شایسته سپاس‌های ویژه است.

گفتگوهای بسیار - برخی کوتاه، برخی ممتد - با سایر دوستان و همکاران، بر کار و ایده‌هایم مؤثر واقع شده‌اند، و هرچند این فهرست می‌تواند صفحات بسیاری ادامه یابد، در اینجا می‌خواهم به‌طور مشخص از این افراد تشکر کنم: دنیل آیزنبرگ، اریک فیدن، مایکل جرت، نوئل کینگ، شان آسالیوان، و گیلبرتو پرز. من دین بزرگی به دیوید تی. جانسن دارم، کسی که نقدها و پیشنهادهایش در ارتباط با حکایت‌های سینه‌فیلیایی ذکر شده در فصل پایانی کاملاً درست و بجا بود.

همکاران من در «برنامه فرهنگ فیلم و مدیا» در کالج میدلبری از هنگامی که من در سال ۲۰۰۲ به آنجا رفتم پشتیبان من بوده‌اند. لجر گردیدن و تد پری هر دو نسخه اولیه کتاب را خواندند و نظرات و توصیه‌های مفیدی ارائه کردند؛ افزون بر این، هر دو آنها استادانی بی‌نظیر بودند. این از بخت خوش من بود که همزمان با جیسن میتل به میدلبری آمدم؛ او بهترین دوست و همکاری بوده است که می‌توانستم آرزوی داشتنش را داشته باشم.

همچنین مایلم از دانشجویان میدلبری حاضر در سمینار ارشد پاییز سال ۲۰۰۳ در زمینه نظریه فیلم تشکر کنم؛ آنجا بود که من نخستین بار برخی از ایده‌های طرح شده در فصول پایانی کتاب را ارائه کردم. نام الیزا میچل به‌طور خاص شایان ذکر است، هم به خاطر حکایت سینه‌فیلیایی محشری که نوشته است (مندرج در فصل پایانی) و هم به خاطر همکاری‌اش در گزینش تصاویر کتاب.

مایکل لاندل، ویراستار من در انتشارات دانشگاه ایندیانا، به این پروژه، مدت‌هایپیش از آنکه به پایان برسد، علاقه نشان داد، و تا به اتمام برسد حمایت (و صبوری‌اش) را حفظ کرد. از جین لایل و کارن کادنر هم سپاسگزارم که کمک کردند کتاب به سرانجام برسد.

من عمیق‌تر از همه وام‌دار رابرت بی. ری هستم، کسی که سایه‌اش از بسیاری جهات بر روی این کتاب سنگینی می‌کند. او بیست سال پیش، در دانشگاه فلوریدا، مرا با مطالعات سینمایی آکادمیک آشنا کرد، و از آن زمان بی‌وقفه برایم منبع تشویق و الهام و دوستی بوده است.

| مقدمه |

در نقطه اوج فیلم جویندگان جان فورد، وقتی هنگ سواره نظام به قرارگاه سرکرده کومانچی‌ها، اسکار، یورش می‌برد، ایتن ادواردز (جان وین) اسبش را از بین سرخپوستان سراسیمه پیش می‌تازد تا برادرزاده‌اش، دِبی، را که پنج سال قبل ربوده شده پیدا کند. مارتین پاولی (جفری هانتز)، با اطمینان از اینکه قصد ایتن نه نجات دِبی که کشتن اوست، در تلاش برای متوقف کردن ایتن به دنبالش می‌دود. او فریاد می‌زند: «نه ایتن!». مارتین، که نه پیراهنی به تن دارد و نه کفشی به پا، بیهوده می‌کوشد سواره ایتن شود یا او را از روی زمین اسبش به پائین بکشد. وقتی ایتن می‌چرخد و چهارنعل می‌تازد، مارتین آخرین تلاش مذبحانه‌اش را نیز با پریدن روی سرین اسب ایتن انجام می‌دهد.

هر بار که این فیلم را می‌بینم، این همان لحظه‌ای است که منتظرش هستم. چنین به نظر می‌رسد که پرش مارتین، پیچیده در گرد و خاکی که اسب ایتن به هوا بلند کرده، حرکت او را دگرگون می‌سازد. در تضاد با حرکات تند و خشن اسب، چنین به نظر می‌رسد که بدن مارتین در هوا شناور است. در همان حال که بقیه کنش صحنه در یک سرعت ثابت و مشخص باقی می‌ماند، چنین به نظر می‌رسد که کنش مارتین یک دم آهسته می‌شود. این لحظه - این کنش - برای من زیباترین لحظه در کل فیلم است.

آن روش‌های تحلیل که عموماً در رشته مطالعات سینمایی به کار برده می‌شوند دربارهٔ این لحظه، یا دربارهٔ واکنش من به آن، چه حرفی برای گفتن دارند؟ متأسفانه، نه چندان. بر طبق روش‌های مزبور، لذت فوق‌العاده‌ای که من از این لحظه می‌برم بی‌شک در زمرهٔ نوعی فتیشیسم قرار می‌گیرد - برجستگی که من بی‌درنگ و با افتخار آن را تأیید می‌کنم - اما در گام بعد، به احتمال بسیار آن را با نوعی پوزخند خودبزرگ‌بینانه رد می‌کنند. با این حال، نظر به اینکه مطالعات سینمایی به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی بسیار مرهون سینه‌فیلیا در همهٔ اشکال و جلوه‌های آن است، واکنش تحقیرآمیز مورد اشاره عجیب به نظر می‌رسد. در حالی که در سال‌های اخیر شماری از روزنامه‌نگاران و منتقدان اظهار تأسف کرده‌اند که مشخصهٔ پایان نخستین سدهٔ سینما افولی اسفناک در میزان علاقه به فیلم‌های سینمایی است، یا آنکه پایان قرن بیستم پایان سدهٔ سینما بوده است، پژوهشگران سینمایی کاملاً ساکت نشسته‌اند. چرا چنین بوده است؟ از آن مهم‌تر، رشتهٔ مطالعات سینمایی از توجه جدی به پدیدهٔ سینه‌فیلیا احتمالاً چه نفعی خواهد برد؟

یکی از نخستین و برانگیزنده‌ترین اعلان‌ها دربارهٔ زوال سینه‌فیلیا از زبان سوزان سانتاگ بیان شد، در مقالهٔ سال ۱۹۹۶ او با عنوان «انحطاط سینما». به گفتهٔ او، در سال‌های اخیر اظهار تأسف دربارهٔ فسرده شدن آتش نهفته در جان سینما پدیده‌ای عادی شده است، این در حالی است که آنچه در واقع سرد و خاموش شده خود سینما نیست، بلکه نوع خاصی از رابطهٔ سخت عاشقانه با سینماست که نامش «سینه‌فیلیا» است.^۱ در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، سینما مبرم‌ترین و مهم‌ترین شکل هنری بود، هنری که به شیوه‌هایی فوق‌العاده پویا و متنوع با برههٔ فرهنگی و تاریخی خود تعامل داشت. هرچند علاقه به سینما به‌عنوان یک شکل هنری جدی به پیش از این سال‌ها برمی‌گردد، پدیده‌هایی مثل انجمن‌های سینمایی سازمان‌یافته، فیلم‌سازی مستقل، نقد فیلم به‌صورت جدی، و مطالعات سینمایی آکادمیک به کلان‌شهرهای بزرگی مثل نیویورک و سان‌فرانسیسکو محدود بود؛ همچنین، علاقهٔ مزبور غالباً بر سینمای هنری اروپا و/یا فیلم‌سازی آوانگارد متمرکز بود. این در حالی

است که دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شاهد گسترش علاقه به سینما در کل ایالات متحده بود؛ به علاوه، این علاقه از سینمای به اصطلاح «جدی» فراتر رفت و سینمای هالیوود و تاریخ آن را نیز در بر گرفت. به دنبال این تحولات، دانشکده‌هایی در سرتاسر آمریکا شروع کردند به ارائه درس‌ها و حتی مدرک‌هایی در زمینه مطالعات سینمایی؛ مجلات و فصلنامه‌های سینمایی هرچه بیشتری انتشار یافتند (فیلم کامنت، فیلم هریتیج، و مانند آن)؛ حتی در شهرهای کوچک و متوسط، منتقدان فیلم را به عنوان کادر ثابت در روزنامه‌ها به خدمت گرفتند؛ و مدارس سینمایی به زمینه مطمئن تازه‌ای برای فیلمسازان آتی تبدیل شدند. این شور و اشتیاق نسبت به فیلم آرام آرام به فرهنگ عمومی نیز راه یافت، تا آنجا که حتی در نزد سینماروهای «متوسط» هم به طور موقت تحسین و احترام نسبت به سینما بمثابة هنر شکل گرفت، و شمار کثیری از مردم با رضایت خاطر پذیرای چالش‌هایی شدند که فیلم‌های بلندپرواز، شخصی و غیرمتعارف ایجاد می‌کردند.

مقاله سان‌تاگ شماری از منتقدان سینمایی دیگر - از جمله دیوید دِنبی و استنلی کافمن - را برانگیخت تا به این موضوع ورود کنند.^۱ لحن و محتوای نوشته‌های آنان به نحو چشمگیری مشابه بود؛ اظهار تأسف عمیق نسبت به افول علاقه به سینما، محکوم کردن روال جاری فیلمسازی، و ابراز نگرانی نسبت به ناتوانی منتقد سینمایی سینه‌فیل - نگرانی از اینکه آیا او اصلاً می‌تواند هیچ‌گونه اقدامی در این باره انجام دهد. به رغم برخی اختلاف نظرهای جزئی، توافقی کلی در بین آنها وجود داشت مبنی بر اینکه، در بخش اعظم گفتمان انتقادی، هم در گفتمان فصلنامه‌ها و مجلات و هم در گفتمان آکادمی، «سینه‌فیلیا به عنوان چیزی عجیب و غریب، از مدافتاده و از خودراضی، مورد حمله قرار گرفته است»؛ چون حرف سینه‌فیلیا این است که فیلم‌ها می‌توانند «تجاری منحصربه‌فرد، تکرارناشدنی و جادویی باشند».^۲

اما در حالی که این بحث در محافل مطبوعاتی بسیار زنده بوده است، پژوهشگران فیلم و سینما عمدتاً از ورود به این موضوع امتناع کرده‌اند. این سکوت مرموزتر هم می‌شود وقتی به یاد داشته باشیم که دقیقاً در همین دوره پرشور و حرارت بالا گرفتن

بحث دربارهٔ سینه‌فیلیا بود که مطالعات سینمایی به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی تولد یافت. البته سینه‌فیلیای امریکایی‌ای که سانتاگ به ستایش آن برخاست در حکم بین‌المللی کردن سینه‌فیلیایی بود که نخستین بار در آن سوی آب، در اروپا، پا به عرصهٔ وجود نهاده بود. در نظر سانتاگ، همان‌گونه که در نظر بسیاری دیگر، لحظهٔ بزرگ سینه‌فیلیا در فرانسه روی داد و حدوداً از پایان جنگ جهانی دوم تا اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به طول انجامید. در آن برهه، سینمای هالیوود اصلی‌ترین (هرچند نه یگانه) موضوع شیفتگی بود، و این عشق و علاقه عیان‌تر از همه در لابه‌لای صفحات کایه دوسینما انعکاس یافت. در اروپا، چنان‌که انتظارش نیز می‌رود، بحث‌های محققانه دربارهٔ سینه‌فیلیا بسیار زنده و پرشور بوده است. در مارس ۱۹۹۵، آنتوان دوباک و تی‌یری فرمو در انستیتو لومیر واقع در لیون کنفرانسی ترتیب دادند با عنوان «ابداع یک فرهنگ: تاریخچهٔ سینه‌فیلیا»، کنفرانسی که در آن جمع خیره‌کننده‌ای از منتقدان و پژوهشگران بین‌المللی حضور داشتند. همزمان با این کنفرانس، دوباک و فرمو بیانیه‌ای دربارهٔ پروژهٔ خود منتشر کردند که آن نیز به‌نحوی نمونه‌وار نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های موجود بین دو طرز تلقی امریکایی و اروپایی در خصوص سینه‌فیلیاست.^۴ دوباک و فرمو به جای آنکه حرف‌های منتقدان امریکایی را تکرار کنند و صرفاً از زوال سینه‌فیلیا متأسف و گله‌مند باشند، پیشنهاد کردند که با سینه‌فیلیا همچون موضوع مطالعه‌ای تاریخی برخورد شود - یعنی به‌نحوی سنجیده و حساب‌شده پرسیده شود که اعمال و شرایط تعریف‌کنندهٔ سینه‌فیلیا دقیقاً کدام‌اند، کدام نیروها آن را پدید آورده‌اند، و سینه‌فیلیا چه تأثیری بر روی فرهنگ فیلم و بر روی فرهنگ به‌طور عام داشته است؟ به گفتهٔ آنها، اگر از دل سینه‌فیلیا نخستین تاریخ‌های سینما درآمد، اکنون وظیفهٔ ماست که در دورهٔ پس‌اسینه‌فیلی به پشت سر خود نگاه کنیم و تاریخ خود سینه‌فیلیا را ترسیم کنیم، اکنون وظیفهٔ ماست که، به تعبیر آنها، «تاریخی از تاریخ سینما» بسازیم.^۵ موضوعات احتمالی برای تحقیق در چنین پروژهٔ تاریخی‌ای متنوع و فراگیر است، و، در بین خیلی چیزهای دیگر، از جمله شامل این موارد می‌شود: «آئین‌های سینما‌روی و فیلم‌بینی سینه‌فیلی؛ شبکه‌های متشکل از سینه‌کلوب‌ها در سال‌های بین دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۶۰؛ مجلات سینمایی و تأثیر آنها،

خط‌مشی‌های سردبیرانه آنها و نحوه پخش و انتشارشان؛ و جریان‌های فکری خاصی که نسبت به استفاده از سینما برای انتشار افکار و عقاید بسیار پذیرا بودند.^۶ صدالبته، مقداری از این تاریخ قبلاً نوشته شده است، هرچند کارهای مهم زیادی برای انجام دادن باقی مانده است.

اما این پروژه به کار بر روی سینه‌فیلیا به‌عنوان موضوعی تاریخی برای مطالعه و تحقیق خلاصه نمی‌شود. هدف این پروژه چیز دیگری نیز هست، احیای حسی از هیجان، احیای روحیه سرزنده و پرشور سینه‌فیلی - یا حتی بهتر از این، روحیه سینه‌فیلیایی، اصطلاحی که شکل وصفی آن به‌طور ضمنی دلالت بر نوعی آشوب و «بی‌نظمی» می‌کند - برای زمان حال، همان روحیه‌ای که نشان آن در بخش اعظم آنچه در طول آن سال‌ها درباره سینما نوشته شده است دیده می‌شود. به گفته دوباک و فرمو، «نیاز امروز ما بازبایی یا برگرداندن سینما به‌عنوان رشته‌ای تاریخی است، نیاز ما احیای مادیت منبع و مأخذ است، و حتی لذت نگاه خیره.»^۷ به گفته دوباک و فرمو، در طول دوره عالی سینه‌فیلیا، نوشتاری که از نشریاتی مانند کایه سر برآورد صرفاً تاریخ یا نقد نبود، بلکه نوعی «جایگزین‌سازی خلاق بود که هیچ از خود فیلم‌ها کم‌اهمیت‌تر نبود.»^۸ با نهادینه شدن رشته مطالعات سینمایی، روحیه سینه‌فیلی هم عامدانه کنار گذاشته و در نهایت گم شد. آیا می‌توان این روحیه را از نو کشف کرد؟ پروژه تاریخی دوباک و فرمو خواهان انجام چنین کاری است. در کتاب حاضر، من به فراخوان آن دو پاسخ می‌گویم. آنچه من در اینجا ارائه می‌کنم یک بخش یا یک قطعه در تاریخ سینه‌فیلیاست، همان‌گونه که کوششی است برای صورت‌بندی برخی راهبردها برای اینکه احتمالاً چگونه می‌توان یک تاریخ سینه‌فیلیایی نوشت، کوششی که هدف نهایی آن یافتن راهی است برای آنکه رشته مطالعات سینمایی بتواند درباره سینه‌فیلیا بلند سخن بگوید، و با صدای یک سینه‌فیل هم سخن بگوید. زمانی ژاک ریوت حین توضیح کردوکار سینمایی خود طرحی از مراحل متوالی تطوّر زبان فیلم ارائه کرد، و چه بسا گاه شماری او - همان‌گونه که هدف نهایی آن - بتواند ماهیت ویژه پروژه مرا بیشتر توضیح دهد:



بدین ترتیب می‌توان، به نحوی بسیار طرح‌وار، چهار برهه را از هم تمییز داد: یک، ابداع مونتاژ (گریفیث، آیزنشتاین)؛ دو، انحراف از آن (بودوفکین-هالیوود؛ بسط و تفصیل تکنیک‌های سینمای پروپاگاندا)؛ سه، رد پروپاگاندا (ردی که به نحوی سست یا محکم عجین بوده است با برداشت‌های بلند، صدای مستقیم، بازیگران آماتور یا کمکی، روایت غیرخطی، اختلاط ژانرها و تکنیک‌ها یا اجزا و مؤلفه‌ها، و غیره)؛ و سرانجام...، چهار، تلاش برای «نجات»، برای تزریق روحیه و آموزه‌های برهه نخست به کالبد روش‌های امروزی، آن هم نه با نفی کار مؤثری که به وسیله برهه سوم صورت گرفته، بلکه از طریق تلاش برای بارور کردن یکی به مدد دیگری.^۱

مطالعات سینمایی نیز به همین ترتیب زنجیره‌ای از مراحل را به خود دیده است، و این مراحل همان‌هایی است که دادلی اندرو ترسیم کرده است: «مرحله اول، مطالعات سینمایی در دوره پیش‌آکادمیک آن، شاهد دو برهه مهم بوده است. در دهه ۱۹۲۰، روشنفکران و هنرمندان آوانگارد اروپایی، با توجه به اینکه سینما را مدرن‌ترین شکل

هنر در بین همه هنرهای دانستند، پذیرای قابلیت خلاقه عظیم آن شدند. در این برهه سینه کلوب هارونق گرفتند، مجلات سینمایی آغاز به کار نمودند، و نخستین نظریه های سینمایی نوشته شدند. این اولین موج سینه فیلیا حوالی سال ۱۹۳۰ به یکباره قطع شد و تادوره پس از جنگ تجدید نشد. این موج سپس در دهه ۱۹۵۰، همزمان با افزایش شمار نشریات تخصصی فیلم، برجسته تر از همه آنها، کایه دوسینما و خط مشی مؤلف گرایی ویژه آن، به اوج خود رسید.^{۱۱} در دومین مرحله شاهد ورود مطالعات سینمایی به آکادمی هستیم، و باز در همین مرحله شاهد آنیم که کانون توجه انتقادی مطالعات سینمایی به یکباره تغییر پیدا می کند. هرچند مقوله مؤلف گرایی سینمایی درهای آکادمی را به روی مطالعات سینمایی گشود، شناسایی آن به عنوان یک رشته مجزا در برهه پس از سال سرنوشت ساز ۱۹۶۸ و در پی نفوذ نظریه اروپای قاره ای اتفاق افتاد (مارکسیسم، نشانه شناسی و ساختارگرایی، روان کاوی - مطالعات سینمایی همه اینها را اخذ و تصرف کرد، آن هم مدت ها پیش از آنکه همین اقدام از جانب مطالعات ادبی نیز صورت بگیرد). اما گذشتن از آن آستانه و نیل به حقانیت نظری، به معنای پشت سر گذاشتن روحیه سینه فیلی بود. چیزهایی که زمانی موضوع علاقه و شیفتگی سینه فیلیا بودند اکنون به محل تردید و سوءظن تبدیل شدند. به نوشته اندرو، پژوهشگران این دوره دوم، «فیلم ها را ارج شناسی نمی کردند بلکه همگی دست به یکی کرده بودند که آنها را همچون نشانگان، علائم بیرونی ساختارهای پنهان درونی، 'قرائت' کنند.»^{۱۲} وجه مشخصه مرحله سوم، که از اواسط دهه ۱۹۸۰ آغاز شد، کناره جستن از این «کلان نظریه» و بازگشت به تاریخ بود، مرحله ای که کانون توجه آن باز هم فراخ تر گشت و با گذر از تولید و آفرینش، مقولات مربوط به درک و دریافت را نیز در بر گرفت. به گفته اندرو، رویکرد غالب بر این جریان ها «رویکرد مطالعات فرهنگی بوده است، و مطالعات فرهنگی جایی است که در آن مسائل مبهم سیاسی [اعم از نژاد، طبقه، قومیت، جنسیت و گرایش جنسی. ک. ک.] غالباً برنامۀ تحقیقاتی را تعیین می کنند.»^{۱۳} در این مرحله شاهد آنیم که هرچند ممکن است کلان نظریه کنار رفته باشد، اما روحیه ضد سینه فیلیایی ای که کلان نظریه به آن بال و پر داده بود دیگر در تار و پود رشته تنیده است. اندرو می پرسد که پس از گذشت سه دهه از نهادینه شدن مطالعات سینمایی، و معیارهای پژوهش و نگارش

محققانه ملازم با آن، «آیا اصلاً تعجبی دارد که دانشجویان امروزی سخت می‌توانند برای سینه‌فیلیا و شیوه نگارش، یا نوشتار، پرنقش‌ونگارِ ملهم از آن اعتباری قائل باشند؟»^{۱۴} پروژه پیشنهادی من، با رجوع به گفته ریوت، «تزییق روحیه و آموزه‌های برهه نخست به کالبد روش‌های امروزی، آن هم نه با نفی کار مؤثری که به‌وسیله برهه سوم صورت گرفته، بلکه از طریق تلاش برای بارور کردن یکی به مدد دیگری» است. من قصد ندارم مرحله دوم را به‌کلی رد کنم (هرچند دوره مزبور منشأ گرایش ضدسینه‌فیلیایی‌ای بوده که همچنان با سماجت در مطالعات سینمایی آکادمیک حضور دارد)، بلکه می‌خواهم تأکید کنم کار پروژه من برانگیختن دوباره روحیه سینه‌فیلی مرحله اول و درآوردن آن در خدمت علایق اصلی مرحله سوم خواهد بود: تاریخ سینما و دریافت پژوهی. اما انجام این وظیفه از یک سو به معنای محدود کردن کانون توجه پژوهش تاریخی من است و، از سوی دیگر، به معنای بسط روش‌هایی است که پژوهش در حوزه‌های تاریخ و دریافت به مدد آنها انجام شده است.

تاریخچه‌ای از سینه‌فیلیا

دوباک و فرمو سینه‌فیلیا را نخست و مهم‌تر از همه به‌عنوان «شیوه‌ای از تماشا کردن فیلم‌ها» تعریف می‌کنند، و، تنها در مرتبه دوم، همچون شیوه‌ای «از صحبت کردن درباره فیلم‌ها و از این طریق، انتشار این گفتمان.»^{۱۵} در نتیجه، آنان در تعریفشان تأکید ویژه را بر کردارهای تماشاگری و درک و دریافت می‌گذارند. آن دو به توصیف شیوه‌هایی می‌پردازند که از طریق آنها زندگی افراد سینه‌فیل حول آئین‌ها و کردارهای سینما رفتن (سینما‌روی) و فیلم دیدن (فیلم‌بینی) سازمان پیدا می‌کند:

نخستین موضوع مطالعه سینه‌فیلی، کردارهای فرهنگی – یا می‌توان به‌تقریب گفت کردارهای کیش‌گون – آن است. سالن تاریک سینما غالباً به یک معبد تشبیه شده است، و حقیقت آن است که مشخصه سینه‌فیلیا، به‌رغم آنکه در دنیوی‌ترین فضاها واقع می‌شود، یک نوع مذهبی بودن عظیم مناسک آن است. سینه‌فیلیا نظامی از سازمان‌دهی فرهنگی

است که آئین‌هایی را حول نگاه، گفتار، و کلام مکتوب ایجاد می‌کند. این، بی‌شک، توصیفی از ماهیت ویژه‌ی کردار سینه‌فیلی است؛ بعد از آنکه «برق سینما آدم را گرفت» (این تعبیری است که سینه‌فیل‌ها، کمابیش به‌نحوی شیداگون، در وصف خود در اوائل دهه ۱۹۶۰ به کار می‌بردند)، دیگر همه چیز به این بستگی پیدا می‌کند که آدم چطور فیلم‌ها را می‌بیند، آنها را از کجا در بین تماشاگران می‌بیند، در چه فرم و حالتی، بر طبق چه روحیه فردی‌ای، اینکه اکران فیلم عملاً چگونه صورت می‌گیرد، گروه تماشاگران چگونه گرد می‌آیند، این روزانه نویسی خصوصی نگاه چگونه به اشتراک گذاشته می‌شود (از طریق گفتگو، با نامه‌نگاری، به میانجی نوشتار چاپ‌شده)، و سرانجام اینکه چطور فیلم‌ها از رهگذر رویکردها و نوشتارهای رقیب به محل نبردهای نمادین تبدیل می‌شوند.^{۱۶}

همان‌گونه که از این قطعه به‌روشنی برمی‌آید، بحث و نوشتار انتقادی، به‌عنوان کردارهایی که به‌لحاظ تاریخی برجسته‌تر هستند، تنها پس از کردارهای شیفته‌وار و شیداگونی که مشخصه سبک زندگی فرد سینه‌فیل است می‌آیند. حتی در درون گروه‌های هم‌فکر نیز شاهد ظهور مناسک تماشاگرانه فردی و متمایز هستیم. منتقد مجله کایه، ژان دوشیت، عادت‌های فیلم‌بینی خودش را به تفصیل شرح داده است.

من باید از پلکان و راهرو سمت راست وارد سالن شوم. بعد سمت راست پرده می‌نشینم، ترجیحاً روی صندلی کنار راهرو، تا بتوانم پاهایم را بکشم. در اینجا مسئله صرفاً مسئله راحتی فیزیکی نیست، یا اینکه از کجا می‌بینم: من این نحوه دیدن را برای خودم ساخته‌ام. در سینما تک من سال‌های متمادی در ردیف جلو، قسمت وسط، می‌نشستم. آنجا دیگر کسی جلویم نبود که حواسم را پرت کند، می‌توانستم کاملاً در فیلم غرق شوم، و همیشه هم تنها. حتی امروز هم محال است با کسی به سینما بروم؛ این کار احساسم را به هم می‌زند. اما در طول سال‌ها و پس از دیدن فیلم‌های بسیار، کمی عقب کشیده شده‌ام، به طرف راست، و خط فرضی‌ام را در نسبت با پرده پیدا کرده‌ام. هم‌زمان، با گرفتن سه موضع اصلی، بدن تماشاگرانه‌ام را با

دقت و وسواس فراوان حالت داده‌ام؛ درازکش روی زمین، پاها انداخته روی صندلی جلویی، و، سرانجام، موضع محبوبم، اما سخت‌ترین موضعی که بشود از پسِ گرفتنش برآمد، بدنِ خم‌شده از چهارجا، در حالی که تکیه زانو‌ها سفت و محکم به پشتی صندلی جلویی است.^{۱۷}

در همان حال که تشریح نحوه ظهور نشریات تخصصی و سینه‌کلوب‌ها، یا توصیف شکل‌گیری یک موضع انتقادی کلیدی، می‌تواند به سهولت در قالب یک تاریخچه سنتی قابل ترسیم باشد، به نظر می‌رسد شرحی مانند شرح دوشیت، با همه جنبه‌های خاص و غریبش، دور از دسترس کردارهای تاریخ‌نگارانه متعارف باشد. اما اگر قصدمان آن باشد که تاریخ یا تاریخچه‌ای از سینه‌فیلیا را به رشته تحریر درآوریم، باید با این‌گونه چیزهای خاص و غریب نیز مواجه شویم – به‌ویژه از آن‌رو که بسیاری از سینه‌فیل‌ها از تجاربی سخن می‌گویند که در عین شبیه بودنشان کاملاً منحصر به فرد و از آن خودشان است. دوباک و فرمو در مقام تبیین و توجیه اقدامشان در تمرکز بر خاص‌بودگی‌های نحوه درک و دریافت، از آندره بازن نقل قول می‌کنند که، «با دیدی پیشگویانه و شگرف از همان سال ۱۹۴۸ اعلان کرده بود، هرگونه شرح و تبیین کامل سینما عبارت است از سینما بمثابه 'هنر تام تماشا کردن فیلم‌ها'». ^{۱۸} به گفته بازن، «مورخان آینده باید بیش از توجه به تحولات تکنولوژیک این سال‌ها به انقلاب شگرفی توجه نشان دهند که در زمینه مصرف [یا درک و دریافت] فیلم‌ها در حال وقوع است.» ^{۱۹} بدین ترتیب، کار مورخ سینه‌فیلیا نباید فقط کندوکاو در نحوه دیده شدن فیلم‌ها (تحت این یا آن شرایط توزیع و اکران فیلم) باشد، بلکه هم‌او باید درباره نحوه تماشا شدن فیلم‌ها (به‌وسیله گروه‌ها و به‌ویژه افراد، هریک با خصوصیات ویژه خودش) نیز کندوکاو نماید.

به گفته دوباک و فرمو، «جوهره قطعی سینه‌فیلیا» حول محور نوعی فرهنگ خاص سازمان یافته است، «فرهنگ امر متروک». این فرهنگ عموماً «انسجام فکری را در جایی پیدا می‌کند که هیچ انسجامی پیدا نیست، و کارش ستودن امر غیراستانده و نیز امر خرد و ناچیز است»؛ ^{۲۰} و باز هم به گفته آنها، تاریخ در حال نضج سینه‌فیلیا نیز، با برگزیدن «موضوعات محدودی که می‌توان به آنها همچون اموری

حکایی و حتی پوچ و مهمل نگریست»^{۲۱}، عموماً از همین الگو تبعیت کرده است. بدون آنکه بخوایم از الگوی مورد اشاره بیرون بیفتیم، در این کتاب در یکی از عناصر تجربه تماشاگرانه فرد سینه‌فیل غور خواهیم کرد، در چیزی که پل ویلمن از آن به «لحظه سینه‌فیلیایی» تعبیر کرده است: عمل فیتیش‌سازی تکه‌ها و پاره‌های یک فیلم، خواه نماهای تکی و خواه جزئیات حاشیه‌ای (و غالباً ناخواسته) موجود در تصویر، به‌ویژه آنها که تنها برای یک لحظه ظاهر می‌شوند. به گفته ویلمن، آنچه تقریباً در کل گفتار سینه‌فیلیایی حضور قاطع دارد ستایشی است از مواجهه ذهنی تماشاگر با «لحظات گذرا و ناپایدار» در تجربه سینمایی.^{۲۲} خواه طرز نگه داشتن یک دست باشد، یا ریتم گام برداشتن یک اسب، یا تغییر ناگهانی در حالت یک چهره، این لحظات به‌وسیله فردی سینه‌فیل تجربه می‌شوند که به آنها هیچ کمتر از نوعی تجلی، نوعی مکاشفه، نمی‌نگرد. این فیتیش‌سازی جزئیات حاشیه‌ای، و به‌ظاهر عادی، در تصویر سینمایی به قدمت خود سینماست. درواقع، آن‌طور که گفته شده، بسیاری از بینندگان یک قرن پیش که نخستین فیلم‌های برادران لومیر را تماشا کردند غالباً بیش از آنکه از صحنه‌هایی که برای انبساط خاطر آنها تدارک دیده شده بود لذت ببرند از دیدن تکان خوردن برگ‌ها در پس‌زمینه صحنه‌ها حظ می‌کردند.

در فصل ۲ تعریف مشروحی از لحظه سینه‌فیلیایی به دست می‌دهم، و نیز به غور در چند مسئله مربوط دیگری می‌پردازم که همگی برای بررسی تجارب مورد اشاره مهم هستند. پیش از همه، نشان می‌دهم که مشخصه تماشاگر سینه‌فیل، از جهاتی، یک راهبرد تماشاگرانه خاص است، آنچه (با وام گرفتن اصطلاحی از مورخ آلمانی، ولفگانگ شیولبوش) به آن «ادراک پانورامیک» می‌گوییم: ادراک پانورامیک گرایش به روبیدن پرده به‌صورت بصری است تا از این طریق تصویر در تمامیت آن ضبط و درک شود، به‌ویژه جزئیات حاشیه‌ای و صُدفه‌هایی که رایج‌ترین سرچشمه‌های لحظه‌های سینه‌فیلیایی هستند. در واقع، این گرایش تماشاگرانه خاص امکان مواجهه با لحظه‌های سینه‌فیلیایی را افزایش می‌دهد. دوم، نشان خواهیم داد که مواجهه با یک لحظه سینه‌فیلیایی صرفاً یک تجربه بصری نیست، بلکه به‌نحوی

وسیع‌تر یک تجربهٔ حسانی نیز هست؛ این تجربه‌ای است که در نوشته‌های انتقادی دائماً به امور جلدی، لمسانی و تنانی مربوط شده است.

فصل‌های ۳ و ۴ به ترتیب بر روی نوشته‌های آندره بازن و منتقدان مؤلف‌گرا و جوان کایه دوسینما متمرکز است، نویسندگانی که، بدون شک، معروف‌ترین سخنگویان انتقادی دورهٔ پرشکوه سینه‌فیلیا هستند. در این دو فصل شیوه‌هایی را بررسی می‌کنیم که از طریق آنها نوشته‌های انتقادی مورد اشاره، دست‌کم تا حدی، همچون توجیهات یا عقلانی‌سازی‌های انتقادی برای یک تجربهٔ سینمایی خاص عمل کردند، تجربه‌ای که مشخصهٔ بارز آن مواجهه با لحظه‌های سینه‌فیلیایی است. اما این بررسی خودش را از حیث زمان و مکان به فرانسهٔ پس از جنگ محدود نمی‌کند. در این بررسی به عقب‌تر از آن نیز نگاه می‌کنیم، به نوشته‌های انتقادی نویسندگان فرانسوی در دههٔ ۱۹۲۰، دوره‌ای مهم از سینه‌فیلیای آغازین، و نیز به پس از آن، به نوشته‌های مربوط به دورهٔ گسترش سینه‌فیلیا و رای فرانسه و آن‌سوی آب‌ها، در بریتانیا و ایالات متحده. هرچند نقد فیلم در کانون این بررسی قرار دارد، من آزادانه از متفکران و رشته‌های خارج از حوزهٔ مطالعات سینمایی نیز وام می‌گیرم، و این کار را در تلاش برای ارائهٔ روشن‌ترین درک ممکن از ماهیت لحظهٔ سینه‌فیلیایی و تشریح این مطلب که چگونه این گروه از منتقدان فیلم، لحظهٔ مورد اشاره را در متن نظریات خود جای دادند انجام می‌دهم. این فصل‌ها در کار ارائهٔ تاریخچه‌ای گاه‌شمارانه نیستند، بلکه بیشتر صبغه‌ای تلفیقی دارند و در آنها طیف متنوعی از صداها و مواضع مربوط به این یا آن زمان و مکان خاص انتخاب شده و همگی در بحث از لحظهٔ سینه‌فیلیایی گرد هم جمع شده‌اند. افزون بر این، در این فصل‌ها بررسی می‌کنیم که چگونه مواجهه با لحظه‌های سینه‌فیلیایی با برخی سبک‌های سینمایی خاص و، به‌ویژه، با نفس هستی‌شناسی فیلم، در ارتباط است.

بدین ترتیب، دیگر روشن است که این کتاب تاریخچه‌ای نیست که به بحث دربارهٔ نیروهای گوناگونی (اعم از فرهنگی، فناورانه و اقتصادی) نشسته باشد که در ترکیب با یکدیگر فرهنگی از سینه‌فیلیا را در فرانسهٔ پس از جنگ، یا هر جای دیگر، ساخته‌اند. این کتاب در واقع نوعی تاریخچهٔ فکری است که تمرکز آن یکسری موضوع

درک و دریافت سینه‌فیلیایی است. در تقابل با بخش اعظم آثاری که در دهه گذشته در حوزه مطالعات دریافت نوشته شده‌اند، آثاری که غالباً به کندوکاو در شیوه‌هایی پرداخته‌اند که گروه‌های هویتی خاص از طریق آنها فیلم‌ها یا بخش‌هایی از فیلم‌ها را برای خود معنادار می‌کنند، کتاب حاضر به بررسی حوزه‌ای از تجربه تماشاگرانه می‌پردازد که از ادغام شدن در هاضمه معناتن می‌زند. در واقع، اگر لحظه سینه‌فیلیایی در زمره مشددترین تجارب سینمایی قرار دارد، به نظر می‌رسد این شدت و حدت خود را بخشی وام‌دار این واقعیت است که به وسیله تفسیر فروکاست‌پذیر یا رام‌شدنی نیست. کتاب حاضر به جای تفسیر کردن به کندوکاو در شیوه‌هایی می‌پردازد که طیف متنوعی از منتقدان، که بیشتر آنها به دوره باشکوه سینه‌فیلیا (۶۸-۱۹۴۵) تعلق داشتند، از طریق آنها به لحظه سینه‌فیلیایی واکنش نشان داده‌اند - اینکه چگونه آنها تجارب خود از لحظه سینه‌فیلیایی را توصیف کرده‌اند، چگونه وجود آن را تبیین نموده و چگونه درباره پیامدها یا تضمینات آن گمانه‌زنی کرده‌اند.

یک تاریخ سینه‌فیلیایی

از بسیاری جهات مهم، پروژه حاضر واکنشی است به فراخوان جفری نول - اسمیت برای نگارش نوعی تاریخ، «تاریخ ذهنیت‌ها».^{۲۲} اما نوشتن چنین تاریخی به ناگزیر به معنای بازاندیشی درباره نفس عمل تاریخ‌نگاری است. از این رو، اگر فصل‌های ۲، ۳ و ۴ تا حد زیادی توصیفی هستند، چه یکسر در کار تعریف لحظه سینه‌فیلیایی هستند و تشخیص اینکه چگونه برخی منتقدان خاص درباره آن نوشته‌اند، فصل‌های ۵ و ۶ عمدتاً تجویزی‌اند. در این فصل‌ها، تکیه و تأکید بر یافتن راهی است که از طریق آن بتوان روحیه سینه‌فیلیایی را بسیج کرد و آن را در تاروپود مطالعات سینمایی امروزی وارد نمود. در اینجا تمرکز تحقیق من در جهت فراهم آوردن فرصتی برای انجام این کار است. در جریان خلق تاریخچه‌ای از سینه‌فیلیا که حول محور لحظه‌های سینه‌فیلیایی شکل گرفته، خواهیم دید که این تجربه‌ها و مواد و مصالح تشکیل‌دهنده آنها پیامدهای عمیقی برای نفس عمل تاریخ‌نگاری داشته‌اند. در دهه ۱۹۳۰، والتر بنیامین و همکارش، زیگفرد کراکوئر، سینما را نه فقط ایجادکننده

چالشی جدی برای هنرهای تثبیت‌شده و قدیمی‌تریافتند، بلکه آن را مصداق چالشی جدی برای عمل تاریخ‌نگارانه غالب نیز دانستند. به گفته کراکوتر، تاریخ‌گرایی - این باور که وجه مشخصه گفتمان تاریخ، در شکل تصلب‌یافته قرن نوزدهمی آن، عبارت است از پیشرفت خطی، بر خورداری از طرح و نقشه، روابط روشن علت و معلولی، متمایز بودن مقولات یا رویدادهای اصلی و فرعی، و مانند آن - هیچ چیز متعلق به گذشته یا حال را که نتواند برای مقاصد خود به خدمت بگیرد به رسمیت نمی‌شناسد. بنا به تشخیص کراکوتر، چالش سینما با تاریخ‌گرایی به‌ویژه در پرداخت زنده‌ای است که فیلم از جزئیات به دست می‌دهد، جزئیاتی که بر طبق تلقی کراکوتر نشانه‌های یک تاریخ سرکوب‌شده، بدیل و شکل نیافته بودند - «علایم و نشانه‌هایی از تاریخ در حال شکل‌گیری».^{۲۴}

بنیامین پا در راهی گذاشت که کراکوتر آن را گشود، نخست از طریق بازگویی قدرتمندانه ادله کراکوتر به شیوه‌های مختلف، اما بعد، مهم‌تر از آن، از طریق تجربه‌ورزی با فرم‌های تاریخ‌نگارانه بدیل، معروف‌تر از همه در کتاب پروژه پاساژها، تاریخچه‌ای از پاریس قرن نوزدهم که قرار بود عمدتاً از عکس تشکیل شود. اکنون ارتباط اینها با پروژه من در خصوص سینه‌فیلیا باید روشن باشد: آن قسم جزئیات فیلمی‌ای که در قریب به اتفاق موارد سبب‌ساز لحظه‌های سینه‌فیلیایی هستند هم مصداق چالشی برای عمل تاریخ‌نگارانه‌اند و هم مصداق فرصتی برای تغییر و دگرگونی این عمل. این شیوه جدید نگارش تاریخ همچنین فرصتی است برای وارد کردن دوباره روحیه سینه‌فیلیایی در تاروپود نوشتار انتقادی و تاریخی. فصل ۵ بررسی مشروح‌تر مواضع بنیامین و کراکوتر است و در فصل‌های ۶ و ۷ می‌کوشم در پیامدهای دعاوی آن دو درباره رابطه تاریخ و سینما کندوکاو کنم و این کار را از طریق تجربه‌ورزی با فرم متفاوتی از نوشتار تاریخی درباره فیلم انجام دهم: حکایت سینه‌فیلیایی - فرمی که هدف از طراحی آن خلق شناختی غیرمترقبه و سودمند درباره فیلم‌هاست، و نقطه آغاز آن نیز چیزی است که چه بسا رشته تملک‌گرای سینما آن را نوعی لذت سینه‌فیلیایی زیاده‌بداند، لذتی که به‌زعم آن رشته بیش از آنکه باید پرحرارت است.

| میل و اشتیاق به سینما |

در مجموعه نوشته‌های انتقادی اندرو ساریس، متعلق به سال ۱۹۷۳، با عنوان پردهٔ آغازین، مقاله‌ای هست دربارهٔ میزانشن که این‌طور آغاز می‌شود، «موضوع این نوشته با نامه‌ای از دکتر ایروینگ اشنایدر، ساکن جوی چیس در ایالت مریلند، مطرح شد.» دکتر اشنایدر در قسمتی از نامهٔ خود نوشته است:

از من خواسته‌اند دربارهٔ فیلم‌های مستند روان‌پزشکی، آنها که جنبهٔ آموزشی و تحقیقاتی دارند، عمدتاً از منظری پدیدارشناسانه نقدی بنویسم. با توجه به برخی ایده‌هایی که روی‌شان کار می‌کنم، به یک تعریف کارای خوب یا توضیح مناسبی در خصوص مفهوم میزانشن نیاز دارم. مثل اصطلاح «کمپ» و اصطلاحات متعدد دیگر، گمان می‌کنم معنای آن را می‌دانم اما مطمئن نیستم. با جستجو کردن لابه‌لای فرهنگ‌های تئاتری و نوشته‌های سینمایی هیچ تعریفی به دستم نرسید. من و دوستانم گهگاه از این اصطلاح در اشاره به جمع کل عناصری که یک فیلم را می‌سازند، و در مواقع دیگر در اشاره به محل استقرار بازیگران درون یک صحنه، استفاده کرده‌ایم، اما هیچ‌یک از ما نمی‌توانیم در این مورد که رایج‌ترین یا صحیح‌ترین کاربرد این اصطلاح چیست به توافق برسیم.

بسیار سپاسگزار خواهم شد اگر بتوانید وقت و تمایلی پیدا کنید و

درک‌تان از این اصطلاح را برای من توضیح دهید، شاید هم بتوانید اندکی درباره منشأ این اصطلاح در نقد فیلم برابم بگویید.^۱

از وقتی برای نخستین بار، حدود بیست سال پیش، این نامه را خواندم برابم فوق‌العاده جذاب بوده است، بخش زیادی به دلیل خوش‌بینی کمابیش ساده‌دلانه دکتر اشنایدر، هم درباره فیلم‌هایی که آنها را نقد و بررسی می‌کند و هم درباره آدم‌هایی که نقد‌های او را خواهند خواند. آیا برای ارائه هر گونه گزارش انتقادی هوشمندانه در خصوص سودمندی حرفه‌ای این فیلم‌ها، توجه به مقوله میزانشن واقعاً ضروری است؟ آیا روان‌پزشکانی که نقد را می‌خوانند، در مواجهه با استفاده اشنایدر از این اصطلاح، درباره اینکه آیا این فیلم‌ها پاسخگوی نیازهایشان هست یا خیر بیشتر خواهند دانست (یا گیج‌تر خواهند شد)؟ و با توجه به اینکه عموماً میزانشن را به عنوان چیزی که کارکردی بیانگرانه دارد می‌شناسیم، آیا فیلم‌هایی مانند فیلم‌های مزبور اصلاً میزانشن دارند؟

این نامه همچنین نشانه زنده و روشنی است از سینه‌فیلیای فرهنگی، آن قسم سینه‌فیلیایی که داستان ستوده شدنش از جانب سوزان سانتاگ را همه می‌دانیم، چون به یکی از مشخصه‌های حیاتی سینه‌فیلیای امریکایی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ اشاره دارد: آن دهه‌ها دوره‌ای بود که حتی افراد غیرسینه‌فیل هم تجربه‌ای از سینه‌فیلیا داشتند. کاراکتر دکتر اشنایدر با تعریف دقیق آنتوان دوباک و تی‌یری فرمو از فرد «سینه‌فیل» (فردی که زندگی‌اش «حول محور فیلم‌ها سازمان یافته است»)^۲ نمی‌خواند، اما نامه او آشکارا نشان می‌دهد که چگونه زمانی اصطلاحات، مفاهیم و مباحثات انتقادی‌ای که کاربرد آنها به طور معمول می‌بایست محدود به متخصصان باشد، به شیوه‌ای که دیگر رایج نیست، با گذر از سینه‌فیل‌ها در فیلم‌دوستان ساده هم نفوذ کرده بود. حتی تصور اینکه در زمینه و زمانه امروزی ما چگونه نامه‌ای از این دست بتواند خواننده شود دشوار است، چون شکافی که دانشگاهیان فیلم‌پژوه را از عامه فیلم‌دوست، یا به همان اندازه از منتقدان فیلم، جدا می‌کند به شدت افزایش یافته است. البته، ساریس هم یک شخصیت دانشگاهی بود و هم یک منتقد/ژورنالیست،



کسی که هم در دانشگاه کلمبیا تدریس می‌کرد و هم نویسنده ستونی هفتگی برای نشریه هفتگی متفاوت نیویورکی، ویلیج ۱۰۳، بود - جایی که او فضا و آزادی عمل لازم را داشت که خوانندگان علاقه‌مند را در نیل به نوعی هنرشناسی در زمینه سینما تربیت کند. روشن است که دکتر اشنایدر خواننده‌ای بود که با رضا و رغبت در کسوت شاگردی مشتاق درآمده بود. در واقع، میل و اشتیاق دکتر اشنایدر به وارد کردن اصطلاح میزانشن در تاروپود نقدش تقلیدی بود از شیوه‌ای که منتقدان سینمایی قبلی مانند ساریس آن را در نوشته‌هایشان به خدمت گرفته بودند: اصطلاح تخصصی، نوع تازه‌ای از حقانیت را به فیلم‌هایی که مورد نقد قرار می‌گرفتند می‌بخشید، همان‌گونه که به خود نقدها نیز حقانیت می‌داد. اصطلاح میزانشن از فرانسه به ایالات متحده آمده بود، به عنوان بخشی از اصطلاح‌شناسی انتقادی‌ای که در طول دوره سینه‌فیلیای پرشدت و وحدت خود آن کشور سر برآورده بود؛ و آن سینه‌فیلیا نیز، هرچند از بسیاری جهات منحصر به فرد بود، تقلیدی بود از راهبردها و خصوصیات متغیری که ارج‌شناسی هنر در برهه‌های تاریخی مختلف به خود دیده بود.

سینه‌فیلیا و هنرشناسی

در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، در حوزه سینه‌فیلیای فرانسوی، دو معروف‌ترین و مؤثرترین مواضع انتقادی را منتقدان مرتبط با مجله کایه دوسینما طرح کردند. موضع اول در نوشته‌های انتقادی آندره بازن ظاهر شد، به ویژه در مقالات او با عنوان «هستی‌شناسی تصویر عکاسانه» و «تطور زبان سینما».^۳ در مقاله «هستی‌شناسی»، بازن، در تقابل با منتقدانی مانند رودلف آرنهایم، در پی اثبات این نکته بود که اگر تصویر عکاسانه پیوندی ویژه و ممتاز با واقعیتی که آن را بازنمایی می‌کند دارد این امر چیزی نیست که باید بر آن غلبه کرد بلکه بایستی از آن استقبال نمود؛ چون، به باور بازن، در عینیت خود به خود تولید شده تصویر سینمایی است که سینما هم خصیصه تعریف‌کننده و هم قدرت منحصربه‌فرد خود را یافته است. در مقاله «تطور»، بازن رده‌ای قدرتمند نوشت بر تصورات غالبی که در زمینه سینما و تاریخ آن وجود داشت. نخست، بازن تقابل پذیرفته شده رایج بین دوره‌های صامت و ناطق را به چالش کشید - تقابلی مبتنی بر این باور که سینما به عنوان فرمی هنری در دهه ۱۹۲۰، درست پیش از آنکه با ظهور صدا متوقف گردد، به نقطه اوج خود رسیده بود. در عوض، بازن در مقابل آن گسست ادعایی تداوم را قرار داد، تداومی در زمینه درک و تلقی زیبایی‌شناختی در آثار کارگردانانی که می‌کوشیدند با گسترش خصیصه تعریف‌کننده سینما آن را در قالب کردوکاری فرمی و سبک‌شناختی درآورند. با تمرکز بر طیف متنوعی از کارگردان‌ها، از ژان رنوار و ویلیام وایلر تا فریدریش و. مورنائو، روبرتو روسلینی و ارسون ولز، بازن به همین شکل تقابل دوتایی سینمای اروپا و آمریکا را نیز (به عنوان تالی تقابل سینمای صامت و ناطق) از میان برد، امری که باعث شد او بتواند، همان‌گونه که تامس السیگر گفته، «از لحاظ نظری، فرایند رشد و تحول تاریخی‌ای که سینما را به نوعی مدیوم عمدتاً روایی تبدیل کرده بود تصدیق کند و در نتیجه این فرایند را معتبر بداند (و این درست همان فرایندی بود که روشنفکران را اتفاقاً مأیوس کرده بود)».^۴ تعهد بازن به تعلیم و تربیت عامه او را واهی داشت که با شور و حرارت بسیار، هم در قالب مکتوب و هم در سخنرانی‌های عمومی، در جهت تعمیق درک و فهم مخاطبان سینما کار کند، آن هم