

| نظریهٔ فیلم: مقدمه‌ای مبتنی بر حواس پنجگانه |

| تامس السیئر - مالتی هاگتر |

| ترجمهٔ آزاده نوربخش |

| ویراستار: خشایار قشقایی |

| نمونه خوان: میترا سلیمانی، فریدالدین سلیمانی |

| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان |

| مدیر تولید: مصطفی شریفی |

| چاپ اول | ۱۳۹۹ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |

| شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۸۶۳-۰۶-۳ |

| انتشار بیگل |  Bidgol Publishing co. |

| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۳۷۴ |

| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ | تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷ |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است |

| [bidgolpublishing.com](http://bidgolpublishing.com) |

رابطه سینما و تماشاگر چیست؟ در حوزه «نظریه فیلم» این اصلی ترین پرسش است و نویسندگان کتاب حاضر، السیسر<sup>۱</sup> و مالتی هاگنر<sup>۲</sup>، دقیقاً همین پرسش را در کانون کتاب پرمایه و جذاب خود قرار داده اند، کتاب پرترف داری که اکنون نسخه بازبینی شده آن در اختیار شماست. هر نوع از سینما (و هر نظریه فیلم) نخست تماشاگری آرمانی را متصور می شود و سپس، مجموعه ای از تعاملات پویا را بین پرده سینما و ذهن، بدن و حواس تماشاگر ترسیم می کند. در پیوند با «تعاملات» مزبور، نویسندگان کتاب حاضر با استفاده از هفت پیکربندی مشخص در رابطه بین تماشاگر و پرده که به نحوی پیش رونده از روابط «بیرونی» به روابط «درونی» میل می کنند، مهم ترین مراحل نظریه فیلم را از سرآغازهای آن تا زمان حال دنبال می کنند؛ از نظریه های نئورئالیستی و مدرنیستی گرفته تا نظریه های روان کاوانه، آپاراتوس<sup>۳</sup>، پدیدارشناسانه، و شناخت گرا، تا داد و ستدهای اخیر نظریه فیلم با فلسفه و عصب شناسی.

این ویراست جدید و روزآمد شده کتاب نظریه فیلم: مقدمه ای مبتنی بر حواس پنجگانه کاملاً ویرایش و از ابتدا تا انتها بازنویسی شده است و مباحث مربوط به

1. Thomas Elsaesser
2. Malte Hagener
3. apparatus

فیلم‌های جدیدتری چون او<sup>۱</sup> و جاذبه<sup>۲</sup> نیز به آن اضافه گشته است؛ و شامل یک فصل پایانی کاملاً بسط یافته نیز می‌شود، فصلی که در آن نظریه فیلم به طور کامل وارد عصر دیجیتال شده و با آن درگیر می‌شود.

**تامس الیسیر** استاد بازنشسته رشته مطالعات فیلم و تلویزیون دانشگاه آمستردام<sup>۳</sup>، و از سال ۲۰۱۲، استاد مهمان در دانشگاه کلمبیا<sup>۴</sup> است. از آخرین کتاب‌های او می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد:

سینمای وایمار و پس از آن<sup>۵</sup>؛ متروپلیس<sup>۶</sup>؛ مطالعه سینمای معاصر آمریکا<sup>۷</sup>؛ سینمای اروپا: رودررو با هالیوود<sup>۸</sup>؛ پایداری هالیوود<sup>۹</sup>، و سینمای آلمان: ترور و تروما<sup>۱۰</sup>.  
**مالتی هاگنر** استاد رشته مطالعات رسانه در دانشگاه ماربرگ<sup>۱۱</sup> است. او کتاب به پیش و در حال نگاه به عقب: آوانگارد اروپایی و ابداع فرهنگ فیلم، ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۹<sup>۱۲</sup> را به نگارش درآورده و کتاب‌های بسیار دیگری، از جمله ظهور فرهنگ فیلم<sup>۱۳</sup>، را ویرایش کرده است.

1. *Her*
2. *Gravity*
3. University of Amsterdam
4. Columbia University
5. *Weimar Cinema and After* (Routledge, 2000)
6. *Metropolis* (British Film Institute, 2000)
7. *Studying Contemporary American Film*
8. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*
9. *The Persistence of Hollywood*
10. *German Cinema: Terror and Trauma*
11. Marburg University
12. *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (Amsterdam University Press, 2008)
13. *The Emergence of Film Culture* (Berghahn, 2014)

## | فهرست |

- ۱۱ سپاسگزاری‌ها
- ۱۵ مقدمه: نظریه فیلم، سینما، بدن، و حواس پنجگانه
- ۳۹ ۱ سینما همچون پنجره و قاب  
پنجره عقی - ساخت‌گرایی - رئالیسم - فرم‌های باز و بسته در سینما (لئو برادی) - سینمای کلاسیک - پرسپکتیو مرکزی - رودلف آرنهایم - سرگئی آیزنشتاین - آندره بازن - دیوید بوردول - سینما همچون ویترین فروشگاه و نمایش
- ۷۹ ۲ سینما همچون در - پرده نمایش و آستانه  
جویندگان - مدخلی به فیلم - ریشه‌شناسی [واژه] «پرده نمایش» - آستانه‌های سینما - شروع‌ها: تیتراژ و سکانس‌های تیتراژ - نئوفرمالیسم (بوردول/تامسون) - پاسا‌ساختارگرایی (تبری کونتزل) - میخائیل باختین - در / پرده نمایش همچون موتیفی سینمایی در آثار باستر کیتون و وودی آلن
- ۱۲۱ ۳ سینما همچون آینه - چهره و کلوزآپ  
پرسونا - بلا بلاژ - نمای کلوزآپ و چهره - چهره همچون آینه ناخودآگاه - کریستین متز - ژان-لویی بودری - نظریه آبارتوس - سینمای اولیه و نمای کلوزآپ (تام گانینگ) - تضاعف بازتابی در سینمای (هنری) مدرن - نوروں‌های آینه‌ای - تناقضات آینه

#### ۴ سینما همچون چشم - نگاه و خیرگی

۱۷۱

بلید رانر - چشم فعال و منفعل - چشم متحرک در سینمای اولیه - زیگا ورتوف - نظریه آپاراتوس - بخیه - تدوین تداومی - لورا مالوی - نظریه‌های فیلم فمینیستی - سکوت بره‌ها - تاریخ‌مندی شیوه‌های ادراک - نظام‌های خیرگی - دیگری بزرگ (ژاک لاکان) - اسلاوی ژیرک - خیرگی سراسرین (همه‌جا حاضر) (میشل فوکو) - نیکلاس لومان و خوددیدبانی

#### ۵ سینما همچون پوست - بدن و لمس

۲۱۹

جاذبه - (بازگشت به بدن - نقادی بینایی‌محور - پدیدارشناسی، حس‌آمیزی و چندگانگی - ویوین سابچک - مشق‌های آوانگارد - بدن و ژانر (لیندا ویلیامز، باربارا کرید) - ادراک بساوشی و پوست فیلم (لورا مارکس) - تصادف - پوست و هویت - دنیای نو - سینمای لهجه‌دار (حمید نفیسی) - فیلم‌سازی قوم‌نگارانه - زیگفرید کراکاثر

#### ۶ سینما همچون گوش - آواشناسی و فضا

۲۵۳

او - خطاب چندحسی - صدا همچون پدیداری فضایی - سینمای صامت - ورود صدا - آواز در باران - صدا در سینمای کلاسیک - صدای داخل و خارج قاب - چندمعنایی صدا - آکوسمتر (میشل شیون) - صدا و روان‌کاوی - واژگونی‌ها سلسله‌مراتب تصویر و صدا - صدای فراگیر (ساراند) - مادیت و شکل‌پذیری

۲۸۹

## ۷ سینما همچون مغز - ذهن و بدن

درخشش ابدی ذهنی بی‌آلایش - فیلم‌های پروپاگاند وکالت - پنج مفهوم در جفت‌سازی ذهن و بدن - ژیل دلوز: تصویر-حرکت و تصویر-زمان - انت میکلسون: سینما همچون معرفت‌شناسی - توربن گروдал - پاتریشیا بیسترز: تصویر-عصب - ذهن و بدن، بیننده و فیلم - همدلی - تن‌یافتگی و دید تن‌زدوده

۳۲۷

## ۸ سینمای دیجیتال و نظریه فیلم - بدن دیجیتالی

داستان اسباب‌بازی - دورگگی و تناقضات تثبیت‌شده - لف مانوویچ و شان کیوبیت - واقعیت مجازی، هم‌گرایی رسانه‌ها - نمایه‌سازی - تبدیل و تبدل و انعطاف‌پذیری امر دیجیتال - باستان‌شناسی رسانه و بازسازش - «پشت و رو گشتن» - جستارهای ویدئویی - شرکت هیولاها - ساخته‌های طرف‌داران - عمومی / خصوصی - مستند و امر دیجیتال - چیزها و مادیت - نمایندگی

۳۶۹

کتاب‌شناسی

۳۷۹

نمایه

## | سپاسگزاری ها |

این کتاب مجموع هفت سخنرانی است که همه را تامس الیسیر، در بازه سال های ۲۰۰۵-۲۰۰۶، برای دانشجویان کارشناسی ارشد مطالعات سینما و تلویزیون دانشگاه آمستردام ارائه کرده است، و متعاقباً در سمیناری در دانشگاه ییل برای دانشجویان مقطع کارشناسی. انتشارات یونیوس هامبورگ<sup>۱</sup> از الیسیر درخواست کرده بود برای مجموعه کتاب این انتشارات، با عنوان مقدمه ای بر نظریه فیلم<sup>۲</sup>، کتابی بنویسد و الیسیر نیز از مالتی هاگنر خواست تا با او در نگارش این مقدمه همکاری کند. هاگنر نه فقط سخنرانی ها و یادداشت های کلاسی الیسیر را به آلمانی ترجمه، بلکه متن را با مشاهدات، استدلال ها و تحلیل های خود تفسیر نیز کرده است.

نسخه آلمانی در نوامبر ۲۰۰۷، با کمک و حمایت انتقادی و سازنده بالتازار هاسمان<sup>۳</sup> و اشتفان هرمان<sup>۴</sup>، منتشر شد. بازخورد بسیار مثبتی که بعد از انتشار نسخه آلمانی دریافت کردیم ما را بر آن داشت تا با انتشارات راتلج<sup>۵</sup>، برای همکاری، مذاکره کنیم؛ در آنجا، اریکا وتررا شریکی علاقه مند یافتیم. بیشتر متن آلمانی بازبینی و بازنویسی شد، و باید از گابریلا استویسی، اولین مترجم متن، و همچنین از دانشجویان

1. Junius Hamburg
2. Zur Einführung
3. Balthasar Haussmann
4. Steffen Herrmann
5. Routledge

آقای السیسر در مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه ییل – مایکل اندرسون، رایان کوک، مایکل کریمر، ویکتور فن، سونگ هون جونگ، پاتریک نونان و جرمی زانیائوسکی – که نخستین خوانندگان نسخه اولیه بودند، بسیار تشکر کنیم. همچنین قدردان بسیاری از خوانندگان ناشناس انتشارات راتلج و انتقادات روشنگرانه‌شان هستیم. لطف رایان کوک در یافتن تصویرهای مناسب برای متن شایسته تقدیری ویژه است، و وارن باکلند، ریا تانولی، کریگ اوهلین، دیمین گورکژانی، و پاتریشیا پریتو بلانکو نیز پیشنهادات سازنده بسیاری در میان گذاشتند.

بازخوردی قوی که از اولین نسخه انگلیسی و چاپ چندین باره نسخه آلمانی و ترجمه آن به دیگر زبان‌های اروپایی و آسیایی گرفتیم نشان داد این کتاب از آنچه پیش بینی می‌کردیم، تقاضایی کلان‌تر داشته است، و الگوی پیشنهادی کتاب در چگونگی درک نظریه فیلم همچون مقوله‌ای که با بدن و حواس تماشاگر در ارتباط نزدیک است برای همکاران و دانشجویان اثربخش و متقاعدکننده بوده است. با توجه به پاسخ دریافتی، و همچنین از سر تغییرات پیش آمده در حوزه‌های نظری و عملی سینما، احساس کردیم مناسب است نسخه‌ای جدید آماده و تعدادی از اشتباهات را تصحیح کنیم. اما عمدتاً هدف گسترش قسمت‌هایی بود که در نسخه اول، بسیار خلاصه به آنها پرداخته بودیم، و یا بعد از چاپ اول، اهمیت بیشتر یافته بودند. امیدواریم نسخه جدید نظریه فیلم: مقدمه‌ای مبتنی بر حواس پنجگانه، مزایای نسخه اول را – ارائه مقدمه‌ای موجز اما اصیل بر نظریه فیلم که بر سؤالی خاص متمرکز باشد – حفظ کند و با دادن جنبه بازتابی بیشتر به استدلال مرکزی آن، چیزی نیز بر آن بیفزاید.

با اینکه متن اصلی تغییری اساسی نکرده، هر فصل به دقت مورد تجدید نظر قرار گرفته و به دفعات بازنویسی شده، مراجع جدید به آن اضافه شده، فیلم‌ها به روز شده و مفاهیم نظری‌ای که به روشن‌تر شدن استدلال‌ات گذشته کمک می‌کند در این نسخه جای داده شده است. فصل نتیجه‌گیری که در اولین نسخه، اشاره‌ای تجربی به آینده‌ای باز و نامشخص بود، تا حد زیادی، بسط داده شده و بیشتر بخش‌های آن بازنویسی شده است. اکنون فصلی مستقل (فصل هشتم) وجود دارد که نظریه فیلم را در عصر دیجیتال به روز می‌کند.



## مقدمه

### | نظریهٔ فیلم، سینما، بدن، و حواس پنجگانه |

|

نظریهٔ فیلم قدمتی به اندازهٔ خود این رسانه دارد. سینما در اواخر قرن نوزدهم، به دنبال پیشرفت‌هایی در عکاسی، مکانیک، فیزیک نور، و همچنین ساخت علمی تصاویر دنباله‌دار (عکاسی حرکت‌نگار<sup>۱</sup>)، ابداع شد. اما با این حال ریشهٔ سینما در چندین قرن تاریخچهٔ هنرهای سرگرمی، از برنامه‌های اجراشده با فانوس‌های جادویی و نمایش‌های موسوم به صحنهٔ خیالات<sup>۲</sup> گرفته تا پانوراما‌های در ابعاد بزرگ، ژرفانماها<sup>۳</sup>، و همچنین اسباب‌بازی‌های بصری، نهفته است. از همان ابتدا، مخترعین، تولیدکنندگان، هنرمندان، روشنفکران، معلمان و دانشمندان دربارهٔ ماهیت سینما از خود سؤالاتی می‌پرسیدند: آیا سینما حرکت است یا وقفه؟ تک‌تصویر است یا مجموعه‌ای از تصاویر دنباله‌دار؟ مکان را ثبت می‌کند یا زمان را؟ و در کنار رابطه‌اش با دیگر انواع تصویرسازی و نمایش، این سؤال مطرح بود: سینما علم است یا هنر؟ و اگر سینما هنر است، آیا باعث اعتلا می‌شود، و آموزش می‌دهد یا باعث انحراف و فساد است؟ چنین مباحثی نه فقط برویگی سینما، که برارتباطات هستی‌شناختی<sup>۴</sup>، معرفت‌شناختی<sup>۵</sup> و انسان‌شناسانه<sup>۶</sup> آن متمرکز می‌شدند

1. Chronophotography
2. Phantasmagorias
3. Diorama
4. Ontological
5. Epistemological
6. Anthropological

و پاسخ‌ها طیف گسترده‌ای را شامل می‌شد. از موهن و زیان بار گرفته (آنتوان لومیر) سینما را «اختراعی بدون آینده» نامید) تا شکاکانه (ماکسیم گورکی<sup>۲</sup> آن را «پادشاهی سایه‌ها» نامید) یا پیروزمندانه (دی. دابلیو. گریفیث<sup>۳</sup> آن را «اسپرانتویی برای چشم‌ها» نامید). اولین تلاش‌ها در پرداختن به فیلم، همچون رسانه‌ای نوین، در اوایل قرن بیستم اتفاق افتاد و دو نویسنده‌ای که آثارشان را می‌توان «نظریه فیلم اولیه» نامید ویچل لیندسی<sup>۴</sup> شاعر و هوگو مونستربرگ<sup>۵</sup> روان‌شناس بودند. نظریه فیلم در دهه ۱۹۲۰ به اوج خود رسید، اما به حالت رسمی درنیامد (برای مثال، نتوانست راه به برنامه تحصیلی هیچ دانشگاهی باز کند). این در کشورهای انگلیسی‌زبان و فرانسه بعد از جنگ جهانی دوم رخ داد و در سایر نقاط جهان، حتی تا دهه هفتاد به طول انجامید. با اینکه دیگر کشورها دنباله‌رو این جریان بودند، اما احساس دین به فرانسه و همچنین، آغاز زود هنگام نظریه‌پردازی راجع به فیلم در زبان انگلیسی مزیت قابل توجهی بود که تضمین کرد نظریه فیلم انگلیسی-آمریکایی - که معمولاً سرشار از «تأثیرات اروپایی» (مثلاً فرانسوی) بود - تا دهه هشتاد کاملاً غالب باشد. کتاب حاضر، خود را با توجه به این جامعه چندملیتی از ایده‌ها توصیف کرده و درصدد مشارکت است.

این همه نشان می‌دهد که می‌توان نظریه فیلم اوایل قرن بیستم را بر مبنای مقدمه‌ای جدید، یعنی در نظر گرفتن منشأ جغرافیایی همچون راهنمایی اولیه، درک کرد. برای مثال، تفاوت خط فکری فرانسوی که آثار ژان اپستین<sup>۶</sup>، آندره بازن<sup>۷</sup> و ژیل دلوز<sup>۸</sup> را مرتبط می‌سازد، با رویکردهای نظریه‌پردازان انگلیسی‌زبان، از هوگو مونستربرگ (۱۹۱۶-۱۸۶۳) گرفته تا نوئل کروول<sup>۹</sup>، که بعداً پیش آمدند کاملاً قابل درک است. در ابتدا،

1. Antoine Lumière
2. Maxim Gorki
3. D. W. Griffith
4. Vachel Lindsay
5. Hugo Münsterberg
6. Jean Epstein
7. André Bazin
8. Gilles Deleuze
9. Noël Carroll

نظریه آلمانی زبان فیلم نقش بسیار پررنگی در شکل‌گیری آن ایفا کرد. نام‌هایی چون بلا بالاز، رودلف آرنهایم<sup>۲</sup>، زیگفرد کراکاور<sup>۳</sup>، والتر بنیامین<sup>۴</sup> و برتولت برشت<sup>۵</sup> خود گواهی بر این مدعا هستند. ولی بعد از ناسیونال-سوسیالیسم (نازی) و جنگ دوم جهانی، نظریه آلمانی فیلم جایگاه برجسته خود را در مباحثات بین‌المللی از دست داد. همین موضوع درباره نظریه روسی زبان فیلم نیز، قبل و بعد از ظهور استالینیسم، صدق می‌کند. بنابراین شدت برخی از شکاف‌های تاریخی و همچنین، انشقاق‌های سیاسی فقط دو مورد از ایرادات تقسیم نظریه فیلم بر اساس موقعیت جغرافیایی هستند. به علاوه، تقسیم‌بندی بر اساس معیار کشوری نه فقط موقعیت‌های مهم کشورهای دیگر را به حاشیه می‌راند (ایتالیا، جمهوری چک، کشورهای آمریکای لاتین و ژاپن فقط چند نمونه هستند) و نقش مهم ترجمه و مهاجرت را کاملاً نادیده می‌گیرد، بلکه انسجامی بیرونی (ناسیونالیستی) را تحمیل می‌کند که تقریباً هیچ مطابقتی با منطق درونی مواضع نظری ندارد. چنین مواضعی، غالباً به لحاظ وسعت شمول خود، فراملی‌اند و اهدافی جهان‌شمول دارند.

1. Béla Balázs
2. Rudolf Arnheim
3. Siegfried Kracauer
4. Walter Benjamin
5. Bertolt Brecht

||

چه ارتباطی میان سینما، ادراک، و بدن انسان وجود دارد؟ نظریات فیلم، کلاسیک یا معاصر، متعارف یا آوانگارد، هنجارگرا یا هنجارشکن، همه به این مشکل اشاره کرده و یا به طور ضمنی به آن پرداخته و یا به صراحت تمام بر آن متمرکز شده‌اند. در کتاب نظریه فیلم: مقدمه‌ای مبتنی بر حواس پنجگانه، ما تصمیم گرفتیم این سؤال دغدغه کلیدی ما باشد: این امر مفاهیمی کمکی را برای بررسی تاریخی - نظام مند ما فراهم می‌آورد و شفافیت لازم را به فصل‌های مختلف کتاب می‌بخشد و تعیین می‌کند فصل بعد باید راجع به چه مبحثی باشد.

انتزریپدگل

به سؤال اصلی مان بازگردیم؛ هر فصل این کتاب هم با تاریخ نظریه فیلم و هم با شکل‌های مختلف سینما که در هر دوره، مرسوم و متداول بوده است، ارتباط ویژه‌ای دارد چون هر دوی تکامل نظریه و تغییرات در نحوه فیلم‌سازی و آداب سینما رفتن عواملی مؤثر هستند. در کنار بررسی تاریخی-تحلیلی بسیاری از مواضع نظری مهم (از آندره بازن تا دیوید بوردول<sup>۵</sup>، ژیل دلوز، و لورا مالوی<sup>۶</sup>)، پروژه ما همچنین درباره شروع طبقه‌بندی دوباره تاریخ فیلم (از دوران پیش از سینما و سینمای اولیه و همچنین، از دهه ۱۹۴۰ تا زمان حال) بر مبنای این فرضیه است که بدن تماشاگر، در رابطه با تصویر متحرک، یک متغیر کلیدی تاریخی است که اهمیت آن نادیده گرفته شده است و دلیل آن جدا نگه داشتن نظریه فیلم و تاریخ سینما بوده است. بنابراین پرداختن به نظریه فیلم به عنوان یک جهان بسته از گفتمان که متعلق به تاریخ است، خطرش بیشتر از ارائه کردن آن از یک دیدگاه عینی<sup>۷</sup> است. به جای آن، ما می‌خواهیم سودمندی پروژه‌های نظری مختلف گذشته برای نظریه فیلم و رسانه‌های معاصر را مورد بررسی دهیم، به امید اینکه بتوانیم آن نظریه‌ها را دوباره تصحیح کنیم و نه به صورت نظریه‌ای جدید، بلکه به شکل درک جدیدی از منطقی‌های احتمالی نظریه‌های قبلی ارائه دهیم.

1. Stereoscopy
2. Hard science
3. *The Photoplay: A Psychological Study*
4. Predecessor
5. David Bordwell
6. Laura Mulvey
7. Objective

اما چنین تاریخچه‌ای در اولویت‌های مطالعه ما نیست چون بررسی‌های اجمالی بر مبنای رویکرد در زمانی<sup>۱</sup> همیشه بسیار یافت می‌شده است. آنچه ما هدف‌گذاری کرده‌ایم مقدمه‌ای جامع و منظم است که با دیدگاهی خاص، حمایت و هدایت شده است و با مطرح کردن مجموعه‌ای از سؤالات متفاوت در مورد مشکلات قدیمی رفته‌رفته باز و آشکار می‌شود. مأموریت ما – برای متراکم کردن صد سال تاریخ با هزاران صفحه نظریه – ناگزیر شامل حذفیات، تعصبات و نادیده گرفتن‌هاست، اما در مجموع، امیدواریم اثری همچون عصاره به دست آوریم: حجم کاهش یابد، مایع غلیظ گردد، اما طعم‌های مهم و مواد تشکیل‌دهنده بدون تغییر باقی بمانند. تمایزاتی را که گاه تا سرحد ناسازگاری میان نظریه‌های مختلف پیش می‌آیند نباید از بین برد یا انکار کرد.

هر فصل با صحنه‌ای الگو از یک فیلم آغاز می‌شود که فرضیه اصلی را، به صورت خلاصه، در بر می‌گیرد، یکی از سطوح تجزیه و تحلیل را برجسته می‌کند، و طرفداران استدلال‌کنندگان اصلی یک نظریه خاص را (از جمله مکاتب، مفاهیم و نظریه‌پردازان) که در آن فصل مورد بحث قرار خواهد گرفت، معرفی می‌کند. فیلم‌های انتخاب‌شده ترکیبی از کلاسیک‌های شناخته‌شده سینما، مانند پنجره عقبی<sup>۲</sup> (محصول ایالات متحده، ۱۹۵۴، ساخته آلفرد هیچکاک<sup>۳</sup>) و جویندگان<sup>۴</sup> (محصول ایالات متحده، ۱۹۵۶، ساخته جان فورد<sup>۵</sup>)، همراه با عناوینی چون جاذبه (محصول ایالات متحده ۲۰۱۳، ساخته آلفونسو کوآرون<sup>۶</sup>) و درخشش ابدی یک ذهن بی‌آلایش<sup>۷</sup> (محصول ایالات متحده ۲۰۰۴، ساخته میشل گوندری<sup>۸</sup>) هستند. دوره تاریخی فیلم‌های انتخاب‌شده لزوماً هم‌زمان با دوره نظریه‌ها نیست زیرا اگرچه مدل هفت‌مرحله‌ای ما تقریباً به ترتیب وقوع زمانی

1. Diachronic
2. *Rear Window*
3. Alfred Hitchcock
4. *The Searchers*
5. John Ford
6. Alfonso Cuaron
7. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*
8. Michel Gondry

پیش می‌رود، قصد این را ندارد تا تناسبی دقیقاً یک‌به‌یک میان تاریخ سینما و نظریهٔ فیلم را دنبال کند. بنابراین صحنه‌های فیلم نمادین در هر فصل را نه به صورت «مثال» یا «تصاویر»، بلکه همچون فرصتی برای فکرکردن با آن فیلم (و نه فقط در مورد آن) باید درک کرد. این شیوه‌ای است که ژیل دلوژ مصرانه در کتاب‌های سینمایی خود پیشنهاد می‌کند و در تلاش برای انجام آن است. [۷] علاوه بر آن، در هر فصل، ما چندین بار به نمونه‌های خاص سینمایی بازمی‌گردیم که البته این مثال‌ها شاهد نظریه‌های مستقل موجود نیستند، بلکه می‌خواهند خوراکی برای تفکر و فرصتی برای آشنایی دوبارهٔ خود با فیلم‌ها و نظریه‌ها فراهم کنند. ما امیدوارم که خوانندگان کتاب حاضر حین خواندن آن برانگیخته شوند تا فرهنگ سینمایی، تجارب سینمایی و جستارهای ویدئویی خودشان را به عنوان کردارهایی عملی با شناخت نظری عرضه شده در این کتاب مربوط سازند، آن هم نه به این معنی که یکی را بر دیگری «اعمال» کنند، بلکه در مقام استنباط یا حتی مداخله: همچون تأملی در شیوه‌هایی که برطبق آن سینما بر نظریه و نظریه بر سینما بنا می‌شود. بسیاری از فیلم‌های معاصر، از فیلم‌های بلاک‌باستر گرفته تا فیلم‌های هنری<sup>۲</sup> و مانیفست‌های آوانگارد، با موقعیت‌های پیشرفتهٔ فلسفی آشنا هستند و دوست دارند در سطح نظری نیز جدی گرفته شوند و آگاهی و دانش خاصی را، به صورت بخشی از بازتابندگی ویژه‌شان، با تماشاگر به اشتراک بگذارند.

1. Blockbuster
2. Art-house

## فصل اول

### | سینما به عنوان پنجره و قاب |

مرد، بدون حرکت، روی صندلی چرخ‌دار نشسته است و از سرگذران وقت و سرگرمی، از پشت قابی مستطیل شکل، داستان زندگی انسان‌هایی غریبه را که پیش چشمش اتفاق می‌افتد نظاره می‌کند. او قادر است گسترهٔ بصری خود را، از چشم‌اندازی وسیع تا نگاهی نزدیک به جزئیات، به‌تناوب تغییر دهد. او موقعیتی ممتاز و ویژه دارد؛ با اینکه اتفاقات کاملاً مستقل از نگاه موشکافانهٔ او در حال وقوع‌اند، احساس نمی‌کند جدا و دور از وقایع است. این هم یکی از روش‌های خلاصه‌کردن مضمون اصلی فیلم پنجرهٔ عقبی (ایالات متحده، ۱۹۵۴) آلفرد هیچکاک است. فیلمی که ایدهٔ اولیهٔ آن را می‌توان تمثیلی از موقعیت خاص تماشاگر در سینمای کلاسیک در نظر گرفت، و به همین سبب، آن را مکرراً نمونه‌ای خاص در بررسی نظریهٔ فیلم به کار گرفته‌اند. [۱] عکاسی به نام ال. بی. جفریز (جیمز استوارت<sup>۲</sup>)، پس از تصادفی، دچار شکستگی شدید پا می‌شود و مجبور است روی صندلی چرخ‌دار بنشیند. دوربینی دوچشمی و چند لنز تله، به‌همراه دوربین عکاسی‌اش به او اجازه می‌دهند از نماهایی لانگ‌شات از حیاط‌پشتی‌ای که پنجرهٔ آپارتمان‌نش به‌سوی آن باز می‌شود تا نماهایی نزدیک‌تر از افرادی که پنجرهٔ آپارتمان‌شان روبه‌روی او قرار گرفته است، حرکت کند. بنابر آموزه‌های مکتبی نظری که سینما را پنجره/قاب در نظر می‌گیرد، می‌توان دو اصل اساسی را از این موقعیت برداشت کرد:

1. L.B. Jefferies
2. James Stewart



اول، جایگاه ظاهراً ممتاز جفریز بیننده و (البته به میزانی کمتر) شنونده، و دوم، فاصلهٔ او از اتفاقات در حال وقوع. فیلم حتی به پرسش مطرح شده در مقدمهٔ کتاب هم پاسخ می‌دهد؛ به اینکه آیا فیلم در ارتباطی که با تماشاگر خود دارد، در درون او جای دارد یا در بیرون از او؟ تا زمانی که جفریز نقش خود، در جایگاه ناظری دوران وقایع، را حفظ کند، اتفاقات نمی‌توانند به او آسیبی برسانند. زمانی که او – که البته درست‌تر آن است بگوییم دوست دخترش، لیزا گرول فرمونت<sup>۱</sup> (گریس کلی<sup>۲</sup>)، به تحریک او – یا از این چهارچوب فراتر می‌گذارد، آن هنگام است که جهان «بیرون»، برای آنها که در درون ایستاده‌اند، خطرآفرین می‌شود. البته اهمیت پنجرهٔ عقبی در نظریهٔ فیلم فقط به دلیل تأکیدش بر پیدایی و فاصله نیست:

عنوان پنجرهٔ عقبی، به جز دلالت معنایی کلمات آن، همچنین بر مفاهیم متنوعی از «پنجره» در سینما دلالت دارد: سینما/لنز دوربین و پروژکتور، پنجره‌ای که در اتاقک پخش فیلم در سالن سینما وجود دارد، تشابه چشم به پنجره و فیلم همچون «پنجره‌ای رو به جهان» [۲]

این موارد، همراه با بعضی دیگر از جنبه‌های اصلی نخستین استعارهٔ هستی‌شناختی، در فصل پیش رو، مورد بحث و بررسی قرار خواهند گرفت.

1. Lisa Carol Fremont  
2. Grace Kelly