

شهرها و سینما

| باربارا منیل |

| نوید پورمحمد رضا، نبی‌ع‌سی پور |

CITIES and CINEMA

| Barbara Mennel |

| N.Pour Mohammad Reza, N.Isapour |



شهرها و سینما

باربارا میل | ترجمه نوید پورمحمد رضا، نیما عیسی پور |

مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان | صفحه آرایی: آلا شوین |

ویراستار: هدیه رهبری | نمونه خوان: امین علی اکبری |

مدیر تولید: مصطفی شریفی | چاپ: دالاهو | صحافی: کیمیا |

چاپ اول | ۱۳۹۴ تهران | ۱۰۰۰ نسخه | شابک: ۹۵-۹۵-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸ |

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

تلفن: فروشگاه: ۳۶ ۹۶ ۶۶ | تلفن: انتشارات: ۲۸ ۴۲ ۱۷ ۱۷ |

انتشر بیگل | Bidgol Publishing co. |

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است |

www.nashrebidgol.ir |

| فهرست |

۷	مقدمه مترجمان
۹	مقدمه: اسطوره تأسیس سینما، یا افکت قطار
۳۳	بخش اول
۳۹	فصل اول: مدرنیته و فیلم شهری: برلین
۷۱	فصل دوم: شهر تاریک و فیلم نوار: لس آنجلس
۹۱	فصل سوم: شهر عشق: پاریس
۱۱۷	بخش دوم
۱۲۳	فصل چهارم: صنعت فیلم شهری: هنگ کنگ
۱۵۱	فصل پنجم: شهر ویران شده، شهر دوباره: برلین، بلفاست و بیروت
۱۸۷	فصل ششم: یوتوپیا و دیستوپیا: شهرهای فانتزی و مجازی
۲۱۵	بخش سوم
۲۲۱	فصل هفتم: گتوها و محله‌های فقیرنشین
۲۵۳	فصل هشتم: شهر جهانی و شهرها در فرایند جهانی شدن
۲۶۷	مؤخره: از «افکت قطار» تا «افکت فاولا» - پژوهش‌های آتی
۲۷۹	کتاب‌شناسی
۲۹۱	نمایه

| مقدمه مترجمان |

رابطه میان سینما و شهر رابطه ایست پایدار و ناگسستنی؛ رابطه ای صد و اندی ساله و به قدمت خود سینما. فیلم‌ها در طول تاریخ، از هر ژانر و هر دوره‌ای، هیچ‌گاه نسبت به مکان‌ها، فضاها، فعالیت‌ها و رفتارهای شهری بی‌اعتناء نبوده و همواره تصاویر و نشانگانی از آن‌ها را در خود گنجانیده‌اند، گاه در پیش‌زمینه و گاه در پس‌زمینه خود. اهمیت دو مقوله معماری و فضا و نسبت‌شان با مدیوم سینما به حدی است که در دو، سه دهه گذشته کتب و مقالات بی‌شماری در این ارتباط نوشته شده‌اند، برخی در چارچوب مطالعات سینمایی و برخی دیگر در ذیل مطالعات شهری و معماری. و البته بوده‌اند کتاب‌ها و پژوهش‌هایی که در مرز واسط میان این دو قلمرو حرکت کرده و سعی کرده‌اند پلی میان نظریه‌های شهری و مطالعات سینمایی بزنند. کتاب باربارا مینل، «شهرها و سینما»، کتابی از همین جنس است. مینل گرچه استاد مطالعات سینمایی است، اما در این کتاب کوشیده با رجوع به آراء نظریه‌پردازان شهری، فیلم‌ها و تصاویرشان را در پیوند با تحولات و پیچیدگی‌های شهر معاصر بازخوانی کند. و در این فرایند، او همانقدر دلمشغول وجوه کالبدی-فضایی شهرها هم‌چون خیابان و نما و منظر و خط آسمان است که حساس به مفاهیم نوظهور و مناسبات جدید شهری نظیر گمنامی، ازخودبیگانگی، نزاع طبقاتی، سرعت، سرگرمی و اروتیسم. بازخوانی همه این‌ها در این کتاب البته از منظری کاملاً سینمایی انجام شده است یعنی در هم‌نشینی با تمهیدات سینمایی و المان‌های فیلمیک اعم از روایت، سبک دوربین، میزانسن، نورپردازی، و الگوی مونتاژ.

از آن‌جا که مقدمه و موخره کتاب، به شکلی مفصل، چارچوب مفهومی فصول و سازوکار و ارتباطشان با یکدیگر را توضیح داده‌اند، در این‌جا از تکرار دوباره آن‌ها اجتناب می‌کنیم و صرفاً به ترسیم روند کلی کتاب بسنده می‌کنیم: «شهرها و سینما» در سه بخش تدوین شده است. بخش اول در حرکتی تاریخی، سفر خود را از جمهوری وایمار و برلین به عنوان محمل مدرنیته و هنر مدرنیستی آن روزگاران آغاز می‌کند، و با گذر از ترس و تردید و تمنای نهفته در لس‌آنجلس فیلم‌نوآرها، در شهر عشق، پاریس موج نو سینمای فرانسه، آرام می‌گیرد؛ و در این مسیر از سیر تحول و بده‌بستان سبک‌های زیباشناختی میان سینمای این سه اقلیم غافل نمی‌ماند. بخش دوم ترسیم‌گر گذار از سینمای ملی مدرنیستی به سینمای فراملی پست‌مدرنیستی است و حرکت خود را از صنعت فیلم هنک‌کنگ آغاز می‌کند و با نگاه به «فیلم آوارها» و عبور از میان خرابه‌ها و ویرانه‌های به‌جا مانده از جنگ در شهرها به دوراهی یوتوپیا و دیستوپیا در فیلم‌های علمی-تخیلی می‌رسد. و در نهایت بخش سوم حول مفاهیم هویت و مکان‌مندی در فرایند جهانی شدن، به بررسی اجتماعات حاشیه‌نشین، زاغه‌ها، گتوها، سفر، مهاجرت، و وضعیت پناهندگان و کارگران غیرقانونی می‌پردازد.

لازم به ذکر است که به دلیل ارجاعات پُرشمار به اسم فیلم‌ها و فیلمسازان در کتاب حاضر، سعی شده تا در ترجمه آن‌ها از صورت پذیرفته شده و آشنای آن‌ها استفاده شود. در موارد اندکی نیز به خاطر فهم بهتر متن، نکاتی در پانویس از سوی مترجمان افزوده شده است. در ضمن، به دلیل رعایت شئونات فرهنگی، یک فصل از کتاب به همراه «نمونه موردی» فصل هشتم کنار گذاشته شده‌اند. در پایان لازم می‌دانیم تا از مدیریت محترم نشر بیدگل که در این مدت با همدلی و همنوایی توجهی ویژه به این کتاب داشتند، تشکر کنیم.

نوید پورمحمدرضا

نیما عیسی‌پور

مقدمه: اسطورهٔ تأسیس سینما، یا افکت قطار |

سینماتوگراف شهر را به عرصهٔ حکمرانی خود بدل کرده، و کرهٔ زمین را به زیر سیطرهٔ خود در آورده است... سینماتوگراف خیلی مؤثرتر از موعظه‌های انسانی فرزانه به همه کس نشان داده است که واقعیت چیست.

آندری بلی (۱۹۰۸)

پاریس جایی است که اسطورهٔ بارها ذکرشدهٔ تأسیس سینما بدان نسبت داده می‌شود: همان‌گونه که ویکی لوبو نیز خاطر نشان می‌سازد: «در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵، در زیرزمین گرانده کافه در بلوار دس کاپوسینس پاریس، سینما متولد شد.» او طبیعتاً به نخستین نمایش عمومی و درعین حال افسانه‌ای سینماتوگراف از برادران لومیر اشاره می‌کند که با افکندن تصاویر متحرک بر روی پرده تماشگران خود را حیرت‌زده کرده بودند. شهر [از همان ابتدا] جزء لاینفک داستان آغاز به کار سینما محسوب می‌شده است. به‌گواه لوبو، ژورنالیست‌ها، در همان زمان، از تجربه‌ای حرف می‌زدند که همچون: «هیجانی بود که به ترس پهلوی می‌زد،» و حتی به‌زعم او: «این ترس گاهی اوقات به وحشت‌زدگی نیز ختم می‌شده است.» لوبو می‌نویسد: این مسئله مشخصاً در فیلم پنجاه ثانیه‌ای برادران لومیر، یعنی فیلم کوتاه و صامت ورود قطاری به ایستگاه (۱۸۹۵)، اتفاق افتاد؛ فیلمی که ظاهراً مخاطبان در حین تماشای آن از جلوی تصویر گریخته بودند. ترس از تصادم با هجوم ماشینی غول‌آسا برای آن‌هایی که مقهور توهم تصویر بودند چیزی فزون از حد بود. اسطورهٔ تأسیس سینما از طریق کنار هم نشانیدن نشانگان مدرنیته - مدنیت، سرعت، سینما و شهر- در یک لحظه

تعیین‌کننده به‌نوعی حدیثِ نفس سینما را بازگو می‌کند: وقتی چراغ‌ها خاموش می‌شوند، توهم نضج می‌گیرد و آنچنان واقعی می‌نماید که دیگر فراموش می‌کنیم که در حال تماشای تصاویر متحرک هستیم.

یوری تسیوین این واکنش از سر ترس به قطار در حال نزدیک شدن در نخستین اکران‌ها را «افکت قطار» می‌نامد (Bottomore 178). علی‌رغم همهٔ این‌ها، پژوهشگران بر این باورند که چنین توصیفی - یعنی تماشاگرانی که از قطار به‌ظاهر در حال نزدیک شدن به وحشت می‌افتند - سوبه‌ای اغراق‌آمیز به این قبیل واکنش‌های فردی استثنایی می‌بخشد. (see Bot-tomore; Christie; Clarke and Doel). بازی با بازنمایی و واقعیت، به‌مانند آنچه که در دیگر مدیوم‌ها نظیر کارتون و ادبیات نیز دیده می‌شود، به شکل خودبازتابنده‌ای در سینما هم انعکاس یافته است؛ حرکت قطارهای سلولوئیدی به‌عنوان کلیشه‌ای در آستانهٔ قرن جدید، خود شاهد مثالی بر این امر است. نیکلاس هیلی معتقد است که ایدهٔ تماشاگران وحشت‌زده در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ مطرح گردیده است، یعنی دو دهه پس از زمانی که چنین داستان‌هایی برای نخستین بار در میان عموم رواج یافتند. (Bottomore 184). در واقع می‌توان گفت که چنین داستان‌پردازی‌هایی [در خصوص یک اتفاق منحصر به فرد] بیشتر در خدمت آن هستند که مخاطبان بعدی را [به نسبت مخاطبان اولیهٔ سینما] خوانندگان و رمزگشایانی پیچیده و فرهیخته‌تر در قبال مدیوم جدید سینما معرفی نمایند.

استفن باتمور با بررسی نمایش فیلم‌های تاریخی نتیجه می‌گیرد، آن دسته از فیلم‌های کوتاهی که حرکت قطار را به‌تصویر می‌کشیدند بسیار دیدنی‌تر از دیگر فیلم‌های کوتاه آن مقطع بودند، و از همین رو، او نخستین نمایش‌های فیلم را «به‌سان گونه‌ای تحریک حسی قوی» ارج می‌نهد. (۱۷۹) صاحبان سینماها از این موضوع، یعنی عکس‌العمل‌های شدید عاطفی و جسمی مخاطبان سوءاستفاده می‌کردند و آن‌ها را بزرگ جلوه می‌دادند. به‌عنوان مثال، در سینمای تونی پاستور در نیویورک، در حین نمایش فیلم یک دقیقه‌ای جیمز ایچ. وایت، قطار سریع‌السیر الماس سیاه (۱۸۹۶)، که با افکت‌های صوتی قطار همراه بود، آمبولانسی آمادهٔ کمک بود، تنها بدین دلیل که گزارش شده بود دو تماشاگر زن در یکی از نمایش‌ها جیغ زده و غش کرده بودند؛ گرچه بعداً معلوم شد آن دو نزدیک بود که غش کنند. (Bottomore 181). روشن است که تماشاگران در آن زمان می‌بایست یاد می‌گرفتند به شکلی آگاهانه با این مدیوم جدید سر و کله بزنند تا بتوانند میان باور کردن یا باور نکردن

واقعی بودنِ رخدادهای فیلمِ توافقی برقرار سازند؛ توافقی که پیش‌شرط لذت‌بردن از تماشای فیلم بود. ارجاعات بی‌شماری که به ترس و وحشت تماشاگران در رسانه‌های نوشتاری داده می‌شد، چه در مقالات جدی و چه در آگهی‌ها، همگی، حکایت از تولد صنعت تبلیغات و اتکای آن به هیجان و دلهره داشت. چنین است که پژوهشگران به کاوش در اسطوره‌تأسیس سینما می‌پردازند تا به آنچه که سینما در خصوص مدرنیته بیان می‌دارد دست یابند: «امواری همچون ادراک در حال تغییر از زمان و فضا، و نضج‌گیری مخاطبی مدرن که شهری و پیچیده بودن از مشخصه‌هایش است. از هنگامی که نمایش معروف ۱۸۹۵ در گراند کافه اتفاق افتاد، تاریخ فیلم پیشاپیش آغاز شده بود.»

تاریخ سینما در مراحل آغازین آن

در حالی که آندری بلی، هنرمند روس، ابداع سینماتوگراف توسط برادران لومیر را به‌مثابه اقدامی بی‌سابقه و به‌شدت رادیکال که قابلیت تغییر جهان را دارد، تحسین می‌کند، لویی لومیر، خود، سینماتوگراف را «ابداعی بدون هرگونه آینده» می‌پنداشت. (Christie 95). به‌زعم دیوید پ. کلارک و مارکوس آ. دونل، این «مونتاژ» بود که سینما را از خطرِ حضوری کوتاه و متعاقباً به‌دست فراموشی سپرده شدن - در آستانهٔ این قرن جدید - نجات داد. (۵۲) محققان با تأکید بر تردیدهای جاری در ذهن پیشگامان اولیهٔ سینما در خصوص مدیومی که خود ابداع کرده و تکامل بخشیده بودند، یک هدف را دنبال می‌کنند و آن مقابله با «خطرِ قائل شدن هرگونه غایت یا فرجامی برای سینما» است؛ غایت‌مند بودنِ سینما بدین معنا که سینما از همان ابتدا هدف یا غایتی خاص را دنبال می‌کرده است. این خود بدین معناست که گویی بازخوانی تاریخ فیلم، تنها از نظرگاه [امروزین] ما امکان‌پذیر است، و دیگر اینکه حرکت سینما از بدو تولد تا حضورش به‌عنوان فرهنگِ بصری غالبِ زمانهٔ ما در راستای یک سیر تحول خطی بوده است. (۴۲)

البته حقیقت امر آن است که تاریخ نخستین روزهای سینما پیچیده‌تر و متناقض‌تر از آن روایتی است که اسطوره‌تأسیس سینما [که در سطور فوق بحث آن رفت] ارائه می‌دهد؛ و از همین رو، نمی‌توان آن [تاریخ سینمای نخستین] را به یک لحظهٔ خاص یا مکان خاص، مثلاً پاریس، نسبت داد، و یا حتی آن را در قالب یک تحول خطی بررسی کرد. تماشاگران مدت‌ها از افکندن تصاویر بر روی یک پرده در جمع‌های خصوصی یا نمایش‌های عمومی،

چه برای سرگرمی و چه آموزش، لذت می‌بردند؛ ابزاری که این امکان را برای آن‌ها فراهم می‌کرد فانوس خیال^۱ نام داشت، وسیله‌ای که در قرن هفده میلادی ابداع شد و در سرتاسر قرن نوزدهم تا پیش از اختراع عکاسی ادامه حیات داد (Monaco 73). دیوراما^۲ نیز یک نمایش مسطح و ثابت بود، گرچه نورپردازی و استفاده از سطوح پارچه‌ای نیمه‌شفاف امکان جابه‌جایی تصویر را فراهم می‌کردند، برای مثال از روز به شب.

البته اشکال دیگری از نمایش تصاویر متحرک نیز وجود داشتند که برای تماشاگران جذاب بودند. در سرتاسر قرن نوزدهم، سازماندهی مکانیکی عکس‌های ثابت در قالب سرگرمی‌های سینمایی پیش‌فیلمی، به‌نوعی، توهم حرکت را خلق می‌کردند. زوئوتروپ^۳، برای مثال، درکی از حرکت را به وجود می‌آورد، بدین طریق که تصویری از حرکات متوالی درون استوانه‌گردانی قرار می‌گرفتند و از طریق چرخیدن احساس حرکت را برمی‌انگیختند. [در ادامه] پانوراما، که تماشاگر را با تصاویر افکنده شده احاطه می‌کرد، جای خود را به پادوراما، یا همان پانورامای متحرک، داد. برای مثال، در سال ۱۸۳۴، پادوراما تماشاگران را قادر ساخت تا در اتاقکی شبیه به یک واگن بنشینند و به شکلی کاملاً بصری از بخش‌هایی از مسیر راه‌آهن منچستر-لیورپول لذت ببرند، و به‌نوعی سفر با یک قطار شبیه‌سازی شده را، مدت‌ها پیش از اختراع سینما، تجربه کنند. به‌زعم کلارک و دوئل، در پایان دهه ۱۸۸۰، «عکس‌برداری متحرک نه تنها کاملاً قابل پیش‌بینی، که عملاً محقق شده بود.» (۵۱)

در این میان، اختراع و استفاده از تصاویر ثابت و متحرک با علاقه به تولید تکنولوژیکی صدا همراه بود. توماس ادیسون دوربین کینه‌توگراف را پس از فونوگراف، که پیش‌تر در سال ۱۸۷۷ اختراع کرده بود، ابداع و یک‌سال بعدتر الکساندر گراهام بل تلفن را اختراع کرد. البته با همه این‌ها، عملاً تا پیش از سال ۱۹۲۷، هیچ فیلم ناطقی ساخته نشد. در دوران سینمای صامت، فیلم‌ها اغلب با همراهی پیانیستی که قطعه‌ای را مطابق با مضامین مختلف، از صحنه‌های

1. magic lantern

۲. پرده‌ای در پس‌زمینه بود که آدمک‌های سه بعدی جلوی این پرده چیده می‌شدند و معمولاً وقایع تاریخی مشهور را به‌تصویر می‌کشیدند.

۳. زوئوتروپ که در سال ۱۸۳۳ اختراع شد، شامل تعدادی طراحی روی یک نوار کاغذی باریک بود که داخل استوانه‌گردانی جای می‌گرفت و بیننده با نگاه کردن از درون شکاف‌های یک زوئوتروپ در حال چرخیدن احساس حرکت را دریافت می‌کرد.

تعقیب و گریز گرفته تا عاشقانه، بداهه می‌نواخت پخش می‌شدند. در سالن‌های بزرگ فیلم که در سال‌های مابین ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ در شهرها ساخته شدند، طراحان فضایی را برای ارکستر در نظر می‌گرفتند و بدین ترتیب اکران فیلم‌ها با موسیقی متن اصلی‌شان همراه بود. در سال ۱۸۹۵، برادران لومیر اختراع خود، سینماتوگراف را ثبت کردند؛ اختراعی که هم امکان فیلمبرداری را فراهم می‌کرد و هم امکان نمایش را. آن‌ها اختراع خود را پیش از نخستین نمایش عمومی فیلم در گراند کافه - که شرح آن رفت - به همکاران حرفه‌ای خود نشان دادند. باتمور اشاره می‌کند که: «سینما در آن زمان همچون یک معجزه به نظر می‌رسید.» (۱۷۹) این فیلم‌های ابتدای قرن، که در قیاس با استانداردهای امروز بسیار کوتاه بودند، در پارک‌های تفریحی یا نمایش‌های واریته سیار نشان داده می‌شدند و اغلب با نمایش تصاویر ثابت توسط فانوس خیال، یا دیگر سرگرمی‌های پیشافیلمی همچون زوئوتروپ یا کینه‌توسکوپ^۱ همراه بودند. این فیلم‌ها اغلب با یک دوربین ثابت فیلمبرداری می‌شدند و کسی آن‌ها را مونتاژ نمی‌کرد. آن‌ها اغلب تصاویری از اجسام متحرک را ارائه می‌دادند، و بدین ترتیب قطعاتی سرگرم‌کننده را خلق می‌کردند؛ تصاویری از شخصیت‌های مهم و یا رخدادهای تاریخی معاصر نیز معمولاً در این فیلم‌ها دیده می‌شد.

نشر بیدگل

۱. کینه‌توسکوپ نوعی شهر فرنگ بود که داخل آن یک نوار فیلم چهل تا پنجاه فوت از میان یک چراغ الکتریکی و یک شاتر عبور می‌کرد؛ تماشاگر که از یک روزنه به فیلم می‌نگریست، تصاویر را متحرک می‌دید.