

آنچه سینما هست!
جستجوی بازن و بار سنگین آن

| دادلی اندرو |

| مجید اخگر |

WHAT CINEMA IS!
Bazin's Quest and its Charge

| Dudley Andrew |

| Majid Akhgar |



| چاپ دوم |

آنچه سینما هست!

دادلی اندرو

ترجمه‌ی مجید اخگر

مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان

صفحه‌آرایی: آلا شوپز

مدیر تولید: مصطفی شریفی

چاپ دوم | ۱۳۹۷ تهران | ۵۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۱۹۳-۶۸-۸

انتشر بیگول | 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 |

|bidgolphishing.com|

| فهرست |

۷	سپاس‌گزاری
۱۱	پیش‌درآمد: هدف نظریه‌ی فیلم
۲۹	فصل اول: دوربین در جستجو در جهان
۲۹	آیا وجود دوربین ضروری است؟
۳۳	اصل موضوعه‌ی کایه دو سینما
۴۱	ردیابی رد و نشان بازن
۴۸	تصاویر به چالش کشیده‌شده‌ی امروز
۶۳	فصل دوم: کشف فرم به وسیله‌ی تدوین‌گر
۶۵	اسلاف بازن
۷۳	مستندهایی در دیگ جوشان تاریخ
۷۷	مسیر کایه
۸۵	مسیر سینما در قرن بیست‌ویکم
۱۰۵	فصل سوم: پروژکتور به مثابه‌ی چراغ راهنمای تماشاگر
۱۰۸	قدرت فرافکنی/نمایش
۱۱۴	گشودن ابعاد پرده

۱۲۰

قاب تصویر به مثابه‌ی آستانه

۱۳۴

نوشتن بیرون از قاب

۱۴۵

فصل چهارم: تطور موضوعات سینما

۱۴۵

سینمای مدرن: میان کلاسیک و آوانگارد

۱۵۹

تکوین‌شناسی سینما

۱۷۴

تیتراژها و مؤلف‌ها: بوم‌شناسی اقتباس

۱۸۱

وفاداری: اقتصادشناسی اقتباس

۲۰۳

نمایه



ا | سپاس‌گزاری |

این کتاب از دل سمینارهایی شکل گرفت که من در دوره‌ی دکترای مطالعات سینمایی دانشگاه ییل برگزار کردم. شرکت‌کنندگان در این دوره‌ها در طول پنج سال گذشته حالا می‌توانند سهم خود را در طرح کلی کتاب و، اعم از این که آن را بپسندند یا نه، در بحث اصلی آن تشخیص دهند. ما مباحثات پرشوری در این باره داشتیم که سینما چه بوده است و، تا آن‌جا که در طول زندگی خود می‌توانیم ببینیم، چه می‌تواند باشد. می‌دانم که آن‌ها نیز — هر چند، نه به اندازه‌ی من — از خواندن نوشته‌های گرت استیوارت، ماری آن دوین، دیوید رودویک، ویوین سوپچک، دیوید بوردول، فردریک جیمسون، یوری تزیویان، جیمز لاسترا، فیلیپ روزن، رابرت ری، کریستین کیثلی، تام گانینگ، و ادوارد برانینگان، و ملاقات با این افراد بهره‌برده‌اند. آن‌ها حتی بیش از این از کار همکارانم که به برنامه‌ی نوپای دانشگاه ییل چنین طراوتی بخشیده‌اند بهره‌گرفته‌اند. ایده‌هایی که داشتم در جریان گفتگوهای طولانی‌ام با بسیاری از این همکاران صیقل پیدا کرد، به‌ویژه فرانچسکو کاستی، نوا استیماتسکی، جان مک‌کی، چارلز موسر، بریژیت پیوکر، و دیوید جوزلیت. تورنتو را در واقع باید موطن دوم این کتاب دانست. هسته‌ی کتاب در سال ۲۰۰۴ در مرکز علوم انسانی دانشگاه تورنتو شکل گرفت، یعنی جایی که چارلز کیل به همراه جمعی از دانشجویان بااستعداد سمیناری تأثیرگذار برپا کرد. و در سال ۲۰۰۹ در دانشگاه یورک به پایان خود رسید، جایی که تیموگا تریفونووا از من دعوت کرد تا فصول کتاب را در یک فضای فکری ایده‌آل بیازمایم. در جریان آماده‌سازی تمامی این سمینارها، ایده‌هایی که نهایتاً بیشترین

اهمیت را برایم پیدا کردند در طول مکالمات پرشورم با آنجلا دیل واشه شکل گرفتند، و همچنین دادوستدهای پیوسته‌ام با جیمز تویدی، ناتاشا دوروویکووا، دنیل مورگان، پراکاش یانگر، و لوییس شوارتز. و در کنار همه‌ی این‌ها باید از توماس السیسر نام برد، که همیشه با تیزی و درخشش کاستی‌ناپذیرش در بیل و در سرتاسر دنیا حضور دارد. خوب است که دادوستدهای دانشورانه همیشه این‌چنین پر بار و برکت باشد.

شمار زیادی از دانشوران فرانسوی چه با حضور خود و چه با دیدگاه‌شان اهمیت چندین مسیر مختلف نظریه‌ی فیلم را به من آموختند: ریموند بلور، روژه اودین، ژاک آمون، میشل لانی، مارک ورنه، میشل ماری، و فیلیپ دوپوا. سال‌ها پیش، ژان ناربونی مشوق کارهای من در مورد بازن بود، همان‌طور که آندره لابارته. گام برداشتن به همراه آن‌ها فوق‌العاده بوده است. حضور آن‌ها غیاب ژانین بازن را به من یادآوری می‌کند، که دوستی بسیار عزیز بود. تصور این‌که نمی‌توانم آن‌چه را نوشته‌ام برایش بفرستم ناراحت‌م می‌کند. از تمامی اهالی کایه دو سینما تشکر می‌کنم، جایی که من بارها و بارها بدون مقدمه بدان پا گذاردم تا سنت آن را از نزدیک استشمام کنم و با کلودین پاکو، امانوئل بوردیو، و ژان میشل فرودون سخن بگویم، کسی که با ثبات قدم آن سنت را ادامه داد و گسترش بخشید، حتی زمانی که مالکیت مجله به طور پنهانی در حال دگرگونی بود. امیدوارم این نشریه هم‌چنان برقرار باشد تا در فرهنگ سینمایی بی‌همتای فرانسه نقش آفرینی کند. خوشبختانه من در نقاط مختلفی از دنیا با ژان میشل ملاقات می‌کنم، از جمله در نیوهون، جایی که به مدد دلفین سیس و ساندرین بوتو در بخش خدمات فرهنگی فرانسه، بارها او به همراه آرنو دسپلشین حاضر بوده‌اند، کسی که فیلم‌هایش را ستایش می‌کنم، و این ستایش بعد از این‌که شنیده‌ام با چنان عمق و ژرفایی در مورد بازن، تروفو، و دنی سخن می‌گوید بیشتر هم شده است. اما من بیش از همه مدیون اروه ژوبر-لورانسن هستم، به خاطر نقش او در آگاهی از آن‌چه که در حال حاضر در مورد بازن می‌دانیم و چگونگی تفکر ما در مورد او در آینده. من نه تنها بسیاری از ایده‌هایی را که در قلب این کتاب جای گرفته‌اند، بلکه جاه‌طلبی‌ام برای جستجوی بازنی دیرپاب‌تر و دور از دست‌تر را نیز مدیون او هستم، و این‌که بازن را در تقابل با هنجارهای سخت‌گیرانه‌ی گذشته و با تمام قوا بخوانم. این جستجو مرا به نقاط مختلف و به جانب فیلم‌های مختلفی کشانده است، و این پروژه در طول سالیان در کنار استفانی ادامه یافته است — سالیانی که البته هنوز هم کافی به نظر نمی‌رسند.

مؤسسات مختلفی از من برای به‌آزمودن نهادن بسیاری از ایده‌های این کتاب پیش از شکل‌گیری آن دعوت کردند. اجازه دهید از میان آن‌ها به‌طور خاص از مباحثات به‌یادماندنی‌ام با کالین مک‌کیب در پیتسبورگ، اسکات بوکات‌من و پاوله لوی در استنفورد، مارتین لُفور در کنکوردیا، سام گرگیس در واندربیلت، و دیوید تراثر در کمبریج یاد کنم. نسخه‌هایی از بعضی بخش‌های کتاب پیش از این چاپ شده‌اند: در فیلم کوارترلی^۱، شماره‌های ۵۷ (۳) و ۶۱ (۴)؛ سینما^۲ شماره‌ی ۱۷ (۲)؛ و سینما لیمینا^۳ (Chicago: Udine, 2007).

دادلی اندرو



1. *Film Quarterly*
2. *Cinemas*
3. *Cinema Limina*

| پیش درآمد: هدف نظریه‌ی فیلم |

جوهر یک چیز هیچ‌گاه نه در آغاز، بلکه همواره در میانه، در جریان بسط و گسترش آن، پدیدار می‌شود، زمانی که توان آن تضمین شده باشد.

ژیل دولوز، سینما ۱ [۱]

سینما چیست؟ اجازه دهید به شما نشان دهم!

بار نخوت‌آمیزی که در این «مانیفست»^۱ وجود دارد چیزی در حدود همین عنوان است، باری که دوست داشتم آن را با انبوهی از مثال‌ها بر دوش بگیرم. هر چه نباشد، جستجوی خود بازن در قالب ۲۶۰۰ مقاله ظاهر شد که حجم انبوهی از فیلم‌ها از هر نوع و هر شکل را به تمامی معانی کلمه «مرور» می‌کردند. اما این کتاب رسالت دیگری را دنبال می‌کند، و در نتیجه اگر فضای لازم برای این کار را نیز می‌داشتم، باز هم فیلم‌های زیادی را مطرح نمی‌کردم، چرا که با انتخاب نمونه‌هایی اتفاقی از میان انبوه هزاران فیلمی که هر ساله در دنیا پخش می‌شوند، هدف ما برآورده نمی‌شود؛ هر حلقه‌ای از سلولوئید فیلم‌برداری شده را نمی‌توان جزو مقوله‌ی «سینما»، مطابق با تعریفی که می‌خواهم در این جا از آن ارائه دهم، دانست.

۱. این کتاب جزو مجموعه‌ای از انتشارات ویلی-بلکول است که تحت عنوان «مانیفست‌های بلکول» منتشر می‌شوند، و کتاب‌های کم‌حجمی را در بر می‌گیرند که صاحب‌نظران شناخته‌شده‌ی رشته‌های مختلف با هدف ارائه‌ی «تاز» یا مانیفستی تازه در نسبت با مسائلی که در حال حاضر در حوزه‌ی مزبور جریان دارند به رشته‌ی تحریر درمی‌آورند. کتاب حاضر برای نخستین بار در سال ۲۰۱۰ انتشار یافته است (تمامی) پانویس‌ها از مترجم است و یادداشت‌های پایان کتاب از نویسنده.

طبیعتاً، کل قضیه بر سر نوع تعریف ماست. پس اجازه دهید سراسر است باشیم: سینما در حدود سال ۱۹۱۰ شکل خود را پیدا کرد و حدوداً در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ به تدریج بنیان‌های خود را مورد تردید قرار داد. البته من اولین کسی نیستم که خبر دیر هنگام تولد سینما را اعلام می‌کنم؛ ادگار مورن این کار را زمانی انجام داد که فصلی از کتاب خود با عنوان سینما: یا انسان خیالی را «استحاله‌ی سینماتوگراف به سینما» نام نهاد. [۲] مورن در واقع دیدگاه آندره مالرو در «طرحی برای یک روان‌شناسی سینما» (۱۹۴۰) را بسط می‌داد که در آن عملاً جاذبه‌های نمایش‌گرانه‌ی (presentational) برآمده از ابداع لومیرها را از بازنمایی‌های (representations) ساخته شده از طریق مفصل‌بندی نماها که تماشاگر را درگیر خود می‌کنند اما مستقل از او به نظر می‌رسند متمایز ساخت. [۳] در ۱۹۸۳، ژیل دولوز بابت این که آنری برگسون در ۱۹۰۸ ابزار سینمایی را رد کرده بود با تأکید بر این نکته ابراز تأسف می‌کرد که این فیلسوف در آن زمان فقط سینماتوگراف را تجربه کرده و هنوز تفاوت سینما را که اندکی پس از آن به صورت جهشی تمام‌عیار ظاهر شد حس نکرده بود. [۴] دولوز دقیقاً زمانی فهرست حیرت‌انگیز خود درباره‌ی اشکال مختلف فیلم را طرح‌ریزی و ادعاهای بزرگی در مورد توش و توان هنر سینما مطرح می‌کرد که فرآیندهای دیجیتال برای نخستین بار به درون تولید استودیویی راه می‌یافتند؛ زمانی که نوارهای ویدئویی به تدریج شروع به تغییر نحوه‌ی توزیع و نمایش کرده بودند. پس از دولوز، جهشی دیگر، که به شکلی نه چندان دقیق «نیو مدیا»^۱ [یا رسانه‌های جدید] نام گرفته، حاکمیت سینما که در مورد آن بسیار سخن گفته شده را زیر سؤال برده است — و این کمترین چیزی است که می‌توان در این مورد گفت.

در واقع باید گفت که مطالعات سینمایی سنتی در موضع تدافعی قرار گرفته‌اند، چرا که «انگاره‌ی سینما» زیر نگاه ما در حال دگرگونی است. دانشوران جوانی که می‌خواهند مآل‌اندیش باشند، کتاب‌شناسی کتاب‌های مرتبط با «مرگ و زوال سینما» را گردآوری می‌کنند؛ آن‌ها از کتاب زیگفرد زلینسکی درس می‌گیرند که عنوان وقیحانه‌ای بر خود دارد: صوت و تصویر: سینما و تلویزیون به عنوان آنتراکت‌هایی در تاریخ. [۵] آیا ممکن است که سینما به واسطه‌ی حساسیت بسیار زیاد خود نسبت به دگرگونی‌های تکنولوژی و فرهنگ (به عنوان مثال، حساسیتی بیشتر نسبت به رمان)، پیشاپیش تحولی برگشت‌ناپذیر را از

سر گذرانده باشد؟ حتی اگر چنین بود، باز هم من سینما را در میان طیف پدیده‌های صوتی-تصویری دارای جایگاه ویژه‌ای می‌دانستم. هدف این دیباچه روشن ساختن برخی از ایده‌های درهم و برهمی است که از پس موج اوج‌گیرنده‌ی دیجیتال بر جای مانده‌اند. پس از آن، قادر خواهیم بود طرح نوعی زیبایی‌شناسی سینما را ارائه کنیم که چیزی را وام‌دار تکنولوژی دیجیتال نباشد، هر چند که می‌تواند با تکنولوژی‌های جدید همزیستی کند و از آن‌ها بهره‌گیرد. در حقیقت، در این کتاب بیش از آن‌که خود امر دیجیتال محل بحث باشد «گفتمان دیجیتال» مورد نظر است، گفتمانی که برخی نمونه‌های آن متکبرانه از سینمایی که فقط سینما باشد مرکز‌دایی می‌کنند یا سعی دارند آن را پشت سر گذارند.

قصد من آن نیست که با تأکید بر فهمی که سینما [در دوره‌ی خاصی] از خود داشت، زمانی که هویت و توش و توان آن بی‌خدشه مانده بود، زمانی که درک درستی از جایگاه و امکانات خود به دست آورد و آن را گسترش بخشید، هواداران پسا فیلم [= فیلم از پس تحولاتی که با تکنولوژی دیجیتال از سر گذرانده است] یا پیش‌سینما [= سینما پیش از ۱۹۱۰] را از خود گریزان کنم. می‌توان به ویژگی‌های خاص «سینمای اولیه» یا «رسانه‌های جدید» رجوع کرد و از آن‌ها لذت برد، و در عین حال کماکان بر هویت شکل گرفته در روزهای اوج سینما تأکید داشت، هویتی که چنان‌که خواهیم گفت تا زمان ما ثابت مانده است. بنابراین، بدون فرو رفتن در نوستالژی یا کناره‌گزینی، می‌توان مجموعه‌ی آثار معیار را در منظر دید داشت، یعنی نقطه‌ی کانونی هدفی که از مجموعه‌ای از دوایر متحدالمرکز ساخته شده است. فیلم‌هایی که پس از جنگ جهانی اول شکل بایسته‌ی خود را پیدا کردند، و به مدت هفتاد سال به عنوان محبوب‌ترین و زنده‌ترین فرم هنری در سرتاسر جهان بر صحنه غلبه داشتند، صراحتاً خود را در معرض دیدن و بازدیدن ما قرار می‌دهند. زیلینسکی زمانی که از «آنتراکتی در تاریخ» سخن می‌گوید غیر از این نوع فیلم بلند به چه کاندیدی دیگری می‌تواند فکر کند، چهره‌ای که با قامت رعنا‌ی خود آستانه‌ی در راه، از نظر او بیش از زمان لازم، پر کرده و راه را بر رسانه‌های دیگر بسته است؟ و منتقدان زمانی که می‌گویند سینما در حال افول است، چه چیز دیگری را می‌توانند در نظر داشته باشند جز فیلم‌های بلندی که آن‌ها را می‌شناسیم و مورد مطالعه قرار داده‌ایم؟