داستان فیلم

این کتاب ترجمه‌ای است از:
The Story of Film
Mark Cousins
Pavilion Books Company Ltd, 2020

انتشارات ققنوس
خیابان انقلاب، خیابان فروردین
خیابان نظری، نبش جاوید ۲
تلفن ۶۶۴۰۸۶۴۰

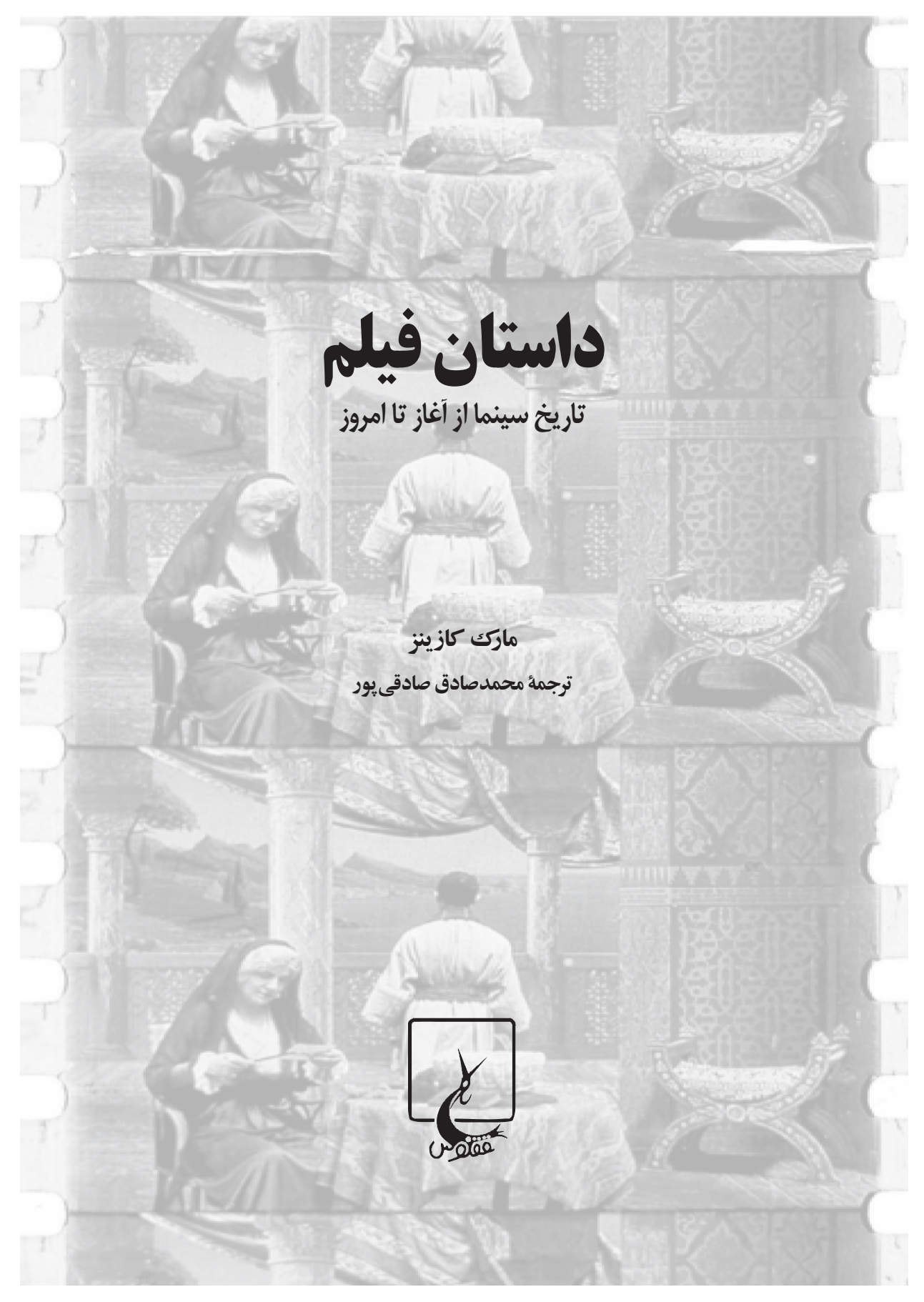
* * *

مارک کازینز
داستان فیلم
تاریخ سینما از آغاز تا امروز
ترجمهٔ محمدصادق صادقی‌پور
چاپ اول
۱۴۰۵
۷۷۰ نسخه
چاپ رسام

حقوق چاپ محفوظ است

شابک: ۵-۰۵۰۸-۰۴-۶۲۲-۹۷۸
ISBN: 978-622-04-0508-5
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

سرشناسه: کازینز، مارک Cousins, Mark
عنوان و نام پدیدآور: داستان فیلم: تاریخ سینما از آغاز تا امروز/ مارک کازینز؛ ترجمهٔ محمدصادق صادقی‌پور.
مشخصات نشر: تهران، ققنوس، ۱۴۰۵.
مشخصات ظاهری: ۷۰۴ ص.
شابک: ۵-۰۵۰۸-۰۴-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .The Story of Film
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتابنامه.
عنوان دیگر: تاریخ سینما از آغاز تا امروز.
موضوع: سینما ــ تاریخ
موضوع: Motion pictures -- History
شناسهٔ افزوده: صادقی‌پور، محمدصادق، ۱۳۵۸ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۳/۵/آ۱
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۱۰۴۴۲۹۸۵



داستان فیلم

تاریخ سینما از آغاز تا امروز

مارک کازینز

ترجمهٔ محمدصادق صادقی‌پور

ققنوس

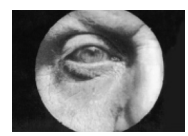
فهرست

دیباچهٔ مترجم ۷

مقدمه ۱۹

داستانی از عظمت و تغییر مسیرهای ناگهانی

دورهٔ صامت



۱. هیجان ناشی از تکنیک نوظهور (۱۸۹۵-۱۹۰۳) ۴۰

شور و هیجان فیلم‌های اولیه

۲. قدرت آغازین داستان (۱۹۰۳-۱۹۱۸) ۵۸

چگونه هیجان به روایت تبدیل شد

۳. گسترش سبک در جهان (۱۹۱۸-۱۹۲۸) ۹۱

کارخانه‌های فیلمسازی و بینش شخصی

دورهٔ ناطق

۴. کلاسیسیسم ژاپن و فیلم رمانس در هالیوود (۱۹۲۸-۱۹۴۵) ۱۶۲

سینما وارد دوران طلایی می‌شود

۵. ویرانی‌های جنگ و زبان سینمای جدید (۱۹۴۵- ۱۹۵۲) ۲۵۰

گسترش واقع‌گرایی/رئالیسم در سینمای جهان

۶. داستانی پرتلاطم (۱۹۵۳-۱۹۵۹) ۲۸۹

شور و شوق و نمادگرایی در فیلمسازی دهۀ ۱۹۵۰

۷. گسترش مرزهای داستان (۱۹۵۹-۱۹۶۹) ۳۴۹

پایان سینمای رمانتیک و ظهور مدرنیسم

۸. آزادی و میل به تماشا (۱۹۶۹-۱۹۷۹) ۴۲۴

سینمای سیاسی در سراسر جهان و ظهور فیلم پرهزینه- پرفروش در آمریکا

۹. سرگرمی‌های بزرگ و فلسفه (۱۹۷۹-۱۹۹۰) ۴۹۸

سینمای جهان در دورترین کرانه‌های خود

دیجیتال

۱۰. قدرت تماشا (۱۹۹۴-۲۰۰۴) ۵۵۵

رایانه‌ای‌سازی سینما را به فراسوی مرزهای فیلمبرداری می‌برد

۱۱. نمایش مستقیم فیلم از اینترنت ۶۱۷

(۲۰۰۴-تاکنون)

سخن آخر ۶۶۱

سپاسگزاری ۶۶۹
واژه‌نامه ۶۷۱
کتابنامه ۶۷۵
نمایهٔ اسامی خاص ۶۷۹
نمایهٔ فیلم‌ها ۶۹۴

دیباچهٔ مترجم

با تجربهٔ بیش از یک دهه تدریس در دانشکده‌های سینمایی، به‌ویژه در درس تاریخ سینما، می‌توانم بگویم که لزوم وجود منبعی با چهار ویژگی مهم تفصیلی، تحلیلی، به‌روز و خوش‌خوان بودن برای ارائه به دانشجویان در این زمینه اکنون بیش از هر چیز دیگری در حوزهٔ سینما و ادبیات نمایشی احساس می‌شود. این فکری بود که همواره ذهن من را به خود مشغول کرده بود و به موازات دغدغه‌های دیگر به آن می‌اندیشیدم تا بدان‌جا که هنگام نگارش رسالهٔ دکتری فلسفهٔ هنر در حوزهٔ سینما در دانشگاه علامه طباطبائی در اوایل دههٔ ۱۳۹۰، که ارائهٔ نظریه‌ای نوین در باب سینمای وحشت و حرکت به سوی معرفی سینمای ترس‌آگاهانه بود، زمانی که برای بررسی سینمای وحشت به عنوان موضوع اصلی رساله به سیر تاریخی تحول بیان و مضامین این سینما می‌پرداختم، لحظه‌ای درنگ کردم. در واقع، هدف بنیادین‌تر شدن کار و تکمیل سیر تاریخ سینمایی آن (و شاید در ناخودآگاه دغدغه‌ای که در بالا بدان اشاره شد) مرا واداشت تا خلاصه‌ای از سیر تحول بیان سینما از آغاز تا دوران معاصر را در ساختاری تاریخ سینمایی و در ادامه تاریخ سینمای وحشت را به کار خود بیفزایم. همین دو بخش پس از بازنگری در کتاب **هیولای هستی؛ سفری با هایدگر در راه سینمای ترس‌آگاهانه**، که انتشارات ققنوس در سال ۱۳۹۶ منتشر کرد، و بازخوردهای دریافت‌شده از دانشجویان، پژوهشگران و علاقه‌مندان سینما و استقبال آن‌ها از این دو بخش در آن کتاب من را به یقین رساند که جای منبعی همچون کتاب **داستان فیلم** اثر مارک کازینز به عنوان تاریخ سینمایی با چهار ویژگی بالا در میان کتاب‌های سینمایی موجود به زبان فارسی خالی است.

نگاهی تحلیلی به کتاب‌های موجود در این عرصه به زبان فارسی شاید بیش از هر توضیح دیگری روشنگر باشد. **تاریخ سینمای** آرتور نایت با ترجمهٔ نجف دریابندری که انتشارات امیرکبیر چاپ کرد، و **تاریخ سینمای** اریک رُد با ترجمهٔ وازریک درساهاکیان از انتشارات پاپیروس که نشر چشمه آن را تجدید چاپ کرده یک ضعف عمده دارند؛ نزدیک به چهل سال از ترجمهٔ آن‌ها می‌گذرد و البته کتاب آرتور نایت نیز اثری خلاصه و اجمالی است. **تاریخ سینمای** دیوید بوردول و کریستین تامسون با ترجمهٔ روبرت صافاریان از نشر مرکز، **تاریخ جامع سینمای جهان** نوشتهٔ دیوید ا. کوک با ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور از نشر چشمه، **تاریخ تحلیلی سینمای جهان** با سرویراستاری جفری ناول‌اسمیت و

ترجمهٔ گروهی از مترجمان از انتشارات بنیاد سینمایی فارابی و همین‌طور **تاریخ سینمای هنری** نوشتهٔ اولریش گرگور و انو پاتالاس با ترجمهٔ هوشنگ طاهری از انتشارات مؤسسهٔ فرهنگی و هنری ماهور در واقع تنها متون جدی، تفصیلی، تحلیلی و درخور اعتنای موجود به زبان فارسی در زمینهٔ تاریخ سینمای جهان‌اند، که نقطهٔ اشتراک همگی آن‌ها مانند موارد قبلی تقریباً به‌روز نبودن است؛ کتاب **تاریخ سینمای هنری**، که تا ابتدای دههٔ ۱۹۶۰ را شرح می‌دهد و مابقی نیز عمدتاً تا دههٔ ۱۹۸۰ را در بر می‌گیرند و نهایتاً به سال‌های ابتدایی دههٔ ۱۹۹۰ اشاراتی می‌کنند، فاقد تحلیلی کامل از این دههٔ تعیین‌کننده در تاریخ سینما و فیلم‌های سال ۲۰۰۰ تاکنون هستند، دهه‌ای که تحولات تأثیرگذار و دوران‌سازی در روایت و بیان سینمایی به خود دیده و این امر، به دلیل انتشار متون اصلی کتاب‌ها نهایتاً در اوایل دههٔ ۱۹۹۰، امری بدیهی است. این آسیب موجب شده تا مبحث تاریخ سینما در بسیاری از کلاس‌های دانشگاهی از دههٔ ۱۹۸۰ جلوتر نرود، یا محدود شود به ارائهٔ نکاتی بسیار کلی و اجمالی دربارهٔ تاریخ سینمای جهان در سه دههٔ اخیر. (هرچند سرفصل‌های دانشگاهی مصوب سه درس تاریخ سینما ۱، ۲ و ۳ در مقطع کارشناسی سینما نیز مربوط به دههٔ ۱۳۶۰ هستند، هنوز به‌روزرسانی نشده‌اند و مباحث جدید را در بر ندارند.) در باب کمبودها در زمینهٔ تاریخ سینمای ایران نیز گفتنی‌ها بسیار است و کم‌توجهی پژوهشگران به این عرصه، به‌ویژه سینمای چهار دههٔ اخیر، جای تأسف بسیاری دارد، که البته موضوع این نوشتار محسوب نمی‌شود و از حوصلهٔ این بحث خارج است.

به هر روی، نگاهی به چهار کتاب آخر نکاتی را روشن می‌کند. کتاب **تاریخ سینمای هنری**، همان‌طور که از نامش برمی‌آید، بیشتر دغدغه‌های زیبایی‌شناختی دارد و تأکیدش عمدتاً بر پرداختن به جریان‌های ذیل سینمای آوانگارد و سینمای هنری اروپا در دهه‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ است و این طرح را با بررسی الگوهای روایی و فرمال فیلم‌ها اجرا می‌کند و کمتر به جریان غالب سینما در بیشتر کشورهای جهان، که الگویی داستان‌محور و مبتنی بر سنت تداوم دارد، و نیز فیلمسازی در کشورهای غیراروپایی توجه می‌کند و فیلم را به مثابهٔ اثری هنری می‌بیند و با فرایندهای صنعتی و اقتصادی تولید، پخش و نمایش در سینما نیز چندان کاری ندارد.

تاریخ تحلیلی سینمای جهان ناول‌اسمیت، که مجموعه مقالاتی از نویسندگان مختلف با ترجمهٔ گروهی از مترجمان است، از حیث ذکر رویدادهای مهم با ترتیبی تقویم‌نگارانه اثری قابل ملاحظه است، اما به تحلیل پیشرفت‌های فنی در فیلم‌ها و نقش آن‌ها در تحول بیان سینما چندان نمی‌پردازد، نسبت به سایر کتاب‌های این حوزه پیوستگی ساختاریِ کمتری دارد و تعدد مترجمان نیز باعث شده ترجمهٔ کتاب چندان یکدست نباشد.

تاریخ جامع سینمای جهان نوشتهٔ دیوید ا. کوک، چنان‌که از ترجمهٔ دقیق عنوان اصلی‌اش یعنی **تاریخ فیلم روایی** برمی‌آید، بر سینمای داستانگو و روایت‌محور تأکید دارد و در عرصهٔ رویدادنگاریِ وقایع کوچک و بزرگ (در قیاس با تحلیل روندهای تحول بیان فرمال و مضمونی فیلمسازان و جریان‌های سینمایی بر بستر رویدادهای تاریخی) اثری جامع و مفصل به شمار می‌آید اما این کتاب هم فقط تا سال‌های ابتدایی دههٔ ۱۹۹۰ را در بر می‌گیرد.

تاریخ سینمای بوردول و تامسون را می‌توان یکی از مهم‌ترین کتاب‌های این حوزه در دو دههٔ اخیر دانست که دو تن از نظریه‌پردازان و بنیان‌گذاران تأثیرگذار نئوفرمالیسم آن را نوشته‌اند و تمامی رویدادهای قابل ملاحظه تا دههٔ ۱۹۸۰ را با همین رویکرد بررسی و تحلیل کرده‌اند. در ویراست جدید کتاب ترجمه‌شده در ایران، حدوداً چهل صفحه دربارهٔ سینمای آمریکا در دههٔ ۱۹۸۰ اضافه شده و سی صفحه به موضوع فرهنگ سینمایی جهانی اختصاص یافته، که فصل پایانی است و به‌اختصار فرایندهای اقتصادی و روابط جدید حاکم بر تولید فیلم در جهانِ تحت سلطهٔ شرکت‌های مختلط رسانه‌ای را شرح داده اما به‌تفصیل به فیلمسازان تأثیرگذار دههٔ ۱۹۹۰ و سینمای هزارهٔ جدید نپرداخته است. به گمان من اساساً جان کلام کتاب تامسون و بوردول تحلیل نئوفرمالیستیِ آن‌ها تا پایان دههٔ ۱۹۷۰ است، اما وجه عمیق نظریِ کتابْ ساختار و نوشتار آن را پیچیده ساخته و ترجمه به زبان فارسی نیز در مواردی بر پیچیدگی و دشوارفهم بودنِ آن افزوده و مطالعهٔ این کتاب را برای بسیاری از علاقه‌مندان عمومی سینما و حتی دانشجویان مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد این رشته به فرایندی دشوار و زمان‌بر بدل ساخته که احتمال دارد در میانهٔ مسیر رها شود. تجربهٔ شخصی من در برخورد با تعداد زیادی از دانشجویان، حتی در مواردی که خواندن فصل‌هایی از کتاب بوردول را به عنوان تکلیف یک ترم تحصیلی به آن‌ها واگذار می‌کردم، مؤید این موضوع است.

فراتر از دلایل پیش‌گفته برای ترجمهٔ کتاب حاضر، دلیلی بنیادین‌تر نیز برای این کار و اساساً مطالعهٔ تاریخ سینما به شیوه‌ای که مارک کازینز روایت می‌کند وجود دارد و من برای گشودن آن در برابر خوانندگان از اندیشهٔ مارتین هایدگر و نگاهش به مفهوم تاریخ و اثر هنری وام می‌گیرم. یک نکتهٔ بنیادین در تفکر هایدگر و نیز نوع نگرشش در این‌جا راهگشاست؛ این‌که او تاریخ را در پیوند با زندگی عمومی متعارف و رفتارهای هرروزه می‌بیند و نه زندگی متفکرانه و در چارچوب ذهن؛ به عبارت دیگر، تمامی آنچه در باب تاریخ از هایدگر می‌خوانیم و از الگوی فکری‌اش بهره می‌گیریم تاریخ و جهت‌گیری‌ها و نقش آن در زندگی عموم مردم است و نه صرفاً نخبگان. هایدگر در مراحل نسبتاً آغازین تفکرش، به‌ویژه در کتاب **هستی و زمان**، تفاوت میان دو مفهوم تاریخ (Geschichte) و تاریخ‌نگاری/وقایع‌نگاری/علم تاریخ (Historie) را مطرح می‌کند که مفهوم اول ریشهٔ واژهٔ Geschick/Destiny به معنای تقدیر جمعی هم هست. تاریخ در مفهومِ اول امری اساساً سرچشمه‌ای و آغازین است که رویدادهای تاریخی از منظر وجود و معنای آن را شامل می‌شود و آن را می‌توان تفسیری از رویدادهای به‌وقوع‌پیوسته بر مبنای وجود انسانی با توجه به تقدیر جمعی یک قوم دانست. در حالی که مفهوم دوم، یا همان تاریخ‌نگاری/وقایع‌نگاری/علم تاریخ، درکی متداول از تاریخ و بازنمایی امور بر مبنای یک نظم زمانی خطی را در بر می‌گیرد. در بستر کنونی بحث ما، کتاب **داستان فیلم** مارک کازینز را می‌توان تاریخ زیسته‌ای از جنس مفهوم اول دانست که حاصل تفسیر تاریخیِ رویدادهای به‌وقوع‌پیوسته در گذشتهٔ سینما از آغاز تاکنون و سیر تحولات آن‌ها در قالبی روایت‌گونه است و وقایع‌نگاریِ صرف نیست و کانون توجهش استوار است بر هنرمند سینماگر در مقام آفرینشگر و آن که هایدگر شاعرش می‌داند از حیث وجودی و اثرپذیری و اثرگذاری‌اش در

تقدیر جمعی و معنای زندگی زمانهٔ خود. هایدگر اساساً حقیقت را مفهومی تاریخی می‌داند، یعنی برای پی بردن به حقیقت امور باید بر آن‌ها در بستر تحولات تاریخی‌شان و نقش و تأثیرگذاری‌شان در شکل‌گیری تقدیر جمعی تأمل کرد، که در عرصهٔ هنرِ فیلم این تقدیر جمعی را بیش از هرچیز می‌توان در شکل‌گیری جریان‌ها، مکاتب و جنبش‌های سینمایی سراغ گرفت که عمدهٔ آن‌ها در واکنش جمعی هنرمندان به تحولات تاریخی‌ـ‌اجتماعی‌ـ‌سیاسی به وجود آمده‌اند و از آن جمله می‌توان به جنبش اکسپرسیونیستی دههٔ ۱۹۲۰ آلمان اشاره کرد. این جنبش در واکنش به ویرانی‌ها و تبعات جنگ جهانی اول شکل گرفت و نوعی نگرش پیشگویانه نسبت به برآمدن حکومت رایش سوم در آلمان و شکل‌گیری نازیسم نیز در آن نهفته بود و با مهاجرت فیلمسازان برجستهٔ جنبش اکسپرسیونیستی مانند فریتز لانگ به آمریکا پس از روی کار آمدن هیتلر، به تحول بیان بنیادینی در سینمای وحشت و فیلم‌نُوآر آمریکایی منجر شد؛ همچنین جنبش نوواقع‌گرایی/نئورئالیسم ایتالیا در دههٔ ۱۹۴۰، که در واکنش به تبعات اجتماعی‌ـ‌سیاسی پس از جنگ جهانی دوم به وجود آمد و خود بر موج نوی سینمای فرانسه در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و دههٔ ۱۹۶۰ و موج نوی سینمای برزیل در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با نام سینمانُوو و موج نوی سینمای ایران از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد تأثیرگذار بود. در ادامه شاهد تأثیرگذاری عمیق موج نوی سینمای فرانسه بر هالیوود جدید (موج نوی سینمای آمریکا یا همان رنسانس هالیوود) از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ تا اوایل دههٔ ۱۹۸۰، سینمای نوین آلمان در همین بازهٔ تاریخی، موج نوی سینمای برزیل، موج نوی سینمای بریتانیا در دههٔ ۱۹۶۰ و جنبش دگما ۹۵ در دانمارک هستیم که از سال ۱۹۹۵ آغاز شد و تا اواسط دههٔ نخست هزارهٔ جدید ادامه داشت. افزون بر این‌ها، بسیاری دیگر از سینماگران و جایگاه و نقششان در شکل‌گیری روح زمانه و معنای دوران خود و نیز تأثیرپذیری از همین‌ها و بازتابشان در آثار خود، در تفسیرگری کازینز در قالب معنای وجودی و تقدیر جمعی پیش‌گفته جای می‌گیرند. در عین حال، هایدگر حقیقت را در نسبت با هنر و کارهای هنری، که در این‌جا سینماست به مثابهٔ هنری که تاریخ دو قرن بیستم و بیست‌ویکم را در خود نهفته دارد، تفسیر می‌کند؛ و این‌که چگونه هنر و حقیقت، یا همان ناپوشیدگی هستی، باید در پیوند با یکدیگر در بستری تاریخی فهم شوند. هایدگر در **سرآغاز کار هنری**[1] حقیقت را در کار هنری و در تقابل یا پیکار میان زمین و جهان متجلی می‌بیند، که در آن زمین، پوشیده و پنهان و خودفروبسته است و جهان، ناپوشیده و آشکار و خودگشوده و کار هنری، که هایدگر با مثال معبدی یونانی به آن اشاره می‌کند، از دل فهم جهانی تاریخی ظهور می‌یابد که نسبت‌های بشر را در تاریخ آشکار می‌سازد. در این‌جا زمین همان مواد خامی است که اثر هنری از آن ساخته می‌شود و در مورد فیلم می‌توان گفت که همان نور، رنگ، صدا، قاب‌بندی تصویر سینمایی، مونتاژ و مانند این‌ها یا به عبارتی عناصر تألیفی فیلم هستند و جهان را می‌توان جهان اثر سینمایی دانست که با نورافکنی در تاریکی این مواد نفوذ می‌کند و حقیقت را به تجلی می‌رساند و همچون انسان یونانی در محضر معبد، تماشاگران نیز در محضر جهان سینما نسبت‌هایشان در تاریخ آشکار می‌شود. ذیل اندیشهٔ

1. *Der Ursprung des Kunstwerkes/The Origin of the Work of Art*

هایدگر، این مخاطبانِ اثر هنری را می‌توان نگاهبانانی دانست که به تجلی حقیقت در اثر هنری یاری می‌رسانند و خود موهبت هستندهٔ تاریخی بودن را در این مواجهه بیشتر می‌یابند. در ساحت سینما نیز تماشاگران، در سطوح متفاوت، جایگاه نگاهبان اثر هنری را دارند و هرچه بیشتر ظهور حقیقت در فیلم را بفهمند و به تجلی آن برای خود و دیگران بیشتر یاری رسانند، در نگاهداشت اثر نقش والاتری دارند. در این برههٔ تاریخی که مارک کازینز در **داستان فیلم** با نگارش تاریخ سینما از آغاز تا سال ۲۰۲۰ تحول بیان در آثار سینمایی را در نسبت با جریان‌های تاریخی-اجتماعی-سیاسی به طریقی روشنگرانه ارائه کرده و در مواردی فیلم‌هایی دیده‌نشده و قدرنادیده اما ارزشمند را بررسی کرده، در جایگاه نگاهبان هنر سینما ظاهر شده و مرتبت والایی در نگاهداشت این هنر جامع قرون بیستم و بیست‌ویکم، که ترکیب و جمع‌آمدهٔ هنرهای پیش از خود و به‌تعبیری هنرِ هنرهاست، دارد و ترجمان این کار بزرگ را نیز می‌توان نقش ایفا کردن در نگاهداشت هنر سینما دانست. البته مطالعهٔ چنین تاریخ سینمایی فقط منحصر به دانشجویان و پژوهشگران سینما نیست، و **داستان فیلم** به روایت کازینز تاریخ رویدادهای مهم تقریباً ۱۳۰ سال اخیر جهان است و همهٔ کسانی که به دانستن وقایع مهم اجتماعی، سیاسی و هنری دنیا علاقه‌مندند این فرصت را دارند که از دریچهٔ فیلم‌ها و آنچه در جریان ساختشان بر آن‌ها رفته با این رویدادها از منظری متفاوت آشنا شوند.

در این‌جا، شاید پرداختن به مفهوم تاریخ و نسبت آن با داستان از منظر هانا آرنت، متفکری دیگر که شاگرد مارتین هایدگر محسوب می‌شود، نیز به روشن‌سازی بیشتر این موضوع کمک کند. خولیا اوراباین در مقاله‌ای در باب اندیشهٔ هانا آرنت و نگاه او به مفهوم تاریخ به این امر می‌پردازد که آرنت در دو کتاب **سرچشمه‌های تمامیت‌خواهی**[1] و **میان گذشته و آینده**[2] از منظر روش‌شناسی دو پرسش اساسی در خصوص نسبت میان تاریخ و داستان طرح می‌کند: تاریخ چگونه روایت می‌شود؟ تاریخ چگونه به داستان تبدیل می‌گردد؟ و از منظر هستی‌شناسی به سویهٔ دیگر این پرسش می‌پردازد که تاریخ چیست؟ یا به طور وسیع‌تر، زندگی انسانی‌ای که تاریخ را می‌سازد چیست؟ این پرسش هستهٔ اصلی نخستین اثر بزرگ او یعنی **وضع بشر**[3] محسوب می‌شود. در آثار آرنت، زندگی مفهومی بنیادین است. در آثار او، روایت داستان‌ها به طور بنیادین هدفی شناختی و انسانی دارد: با روایت آنچه برای ما یا دیگران روی داده است به درک واقعیت دست می‌یابیم. تلقی آرنت از زندگی عبارت است از مقطعی میان تولد و مرگ، تا زمانی که یک روایت آن را بازنمایی کند و این قابلیت را داشته باشد که با دیگر انسان‌ها به اشتراک گذارده شود. بنابراین، نزد او زندگی به طور ویژه ماهیتی انسانی و متکثر دارد؛ زندگی در فضایی عمومی به مدد ابزار کنش و واژگان. از آن‌گونه که تجلی‌گاه افرادی است که کنش‌هایی انجام می‌دهند که قابلیت روایت کردن دارند. سوژه، به مدد ظهور یافتن در میان عموم به کمک واژگان و کنش‌ها، خود را این‌گونه می‌آفریند و به هویتی دست می‌یابد که روایی است. به این ترتیب، او به حضور دیگران و بعدها به خاطرهٔ چنان کنش‌ها و واژگانی نیاز دارد. بنابراین فضای ظاهر

1. *The Origins of Totalitarianism*
2. *Between Past and Future*
3. *The Human Condition*

شدن در میان عموم شرایطی است که برای دست یافتن به هویت مورد نیاز است، چنان‌که این هویت امری مفروض و از پیش معلوم نیست بلکه در زمینه‌ای متکثر و با حضور دیگران قابل دستیابی است. در واقع، در نظر آرنت، این مشاهده‌گر و ناظر، و به تعبیری تاریخ‌نگار، است و نه کنشگر که داستان را روایت می‌کند و کنش‌های قهرمان را به مدد ابزارهای داستان جاودانه می‌سازد. بنابراین، نقش فعال در داستان مربوط به مشاهده‌گر است، که در نقش تاریخ‌نگار یا داستانگو ظاهر می‌شود، و ارتباطی به کنشگر ندارد، چنان‌که در کتاب **هانا آرنت** نوشتهٔ ژولیا کریستوا نیز آمده است: «این کنشگران و بازیگران نیستند بلکه مشاهده‌گران و به‌ویژه تاریخ‌نگاران‌اند، البته به شرط برخورداری از تفکر و حافظه، که پولیس یا شهر را به سازمانی تبدیل می‌کنند که آفرینندهٔ خاطره یا تاریخ/تاریخ‌هاست.» تاریخ‌نگار است که باید تاریخ را روایت کند و آن را به قالب داستان درآورد. در کتاب **وضع بشر** چنین آمده: «کنش به طور کامل خودش را فقط برای داستانگو آشکار می‌سازد، به عبارتی برای نگاه معطوف به عقب تاریخ‌نگار، که همواره بهتر از مشارکت‌کنندگان می‌داند داستان از چه قرار بوده است. با وجود آن‌که داستان‌ها نتایج اجتناب‌ناپذیر کنش محسوب می‌شوند، نه کنشگر بلکه داستانگوست که موضوع را درک می‌کند و داستان را می‌سازد. تاریخ‌نگار این امکان را فراهم می‌آورد تا با در یاد نگاه داشتن کنش‌هایی که از انسان‌ها سر می‌زند و اعطای افتخار و شکوه ویژه به فتوحات بزرگ، بر شکنندگی انسان چیره شویم.» آرنت در آثار مختلفش به شرایط لازم برای تاریخ‌نگار بودن اشاره کرده که به‌اجمال عبارت‌اند از انصاف و بی‌طرفی، تخیل قدرتمند، طرز فکر توسعه‌یافتهٔ کانت و درایت و خرد سلیمان نبی. برخورداری از این ویژگی‌ها برای تاریخ‌نگار ضروری است تا بتواند به‌ویژه وحشت و درد و رنج را درک کند. برخلاف آدورنو، آرنت بر این باور است که می‌توان وحشت را روایت و درک کرد و این امر نه‌تنها ممکن بلکه الزامی است زیرا به قول ایزاک دینسن، ما هنگامی می‌توانیم با غم و رنج و مصیبت روبه‌رو شویم که بتوانیم داستانی دربارهٔ آن بگوییم و این بدان معناست که نقش راوی، فارغ از این‌که رمان‌نویس، شاعر یا تاریخ‌نگار باشد، نشان دادن چیزهاست به همان صورتی که هستند زیرا به مدد روایت، امور واقع خاص، حتی رنج‌آورترینشان نیز، خصلت تصادفی بودنشان را از دست می‌دهند و معنای انسانیِ قطعی، مشخص و قابل‌فهمی می‌یابند. والتر بنیامین هم به نیاز و اهمیت مرتبط ساختن رویدادها اشاره می‌کند، نه صرفاً به این دلیل که آن پاره‌های گذشته که ممکن است فراموش شده باشند دوباره احیا و به خاطر آورده شوند، بلکه به این دلیل که خاطرهٔ امور واقع ما را از واقعیت تحمل‌ناپذیرشان رهایی می‌بخشد. داستان اما نوع جدیدی از روایت است که بیشتر به قطعات می‌پردازد تا به کلیت، روایتی که بر اتفاقات تاریخی، سرگذشت‌ها و زندگینامه‌ها و آثار ادبی متمرکز است. ما به مدد داستان‌گویی، حکایت‌های تاریخ را بازیابی می‌کنیم و این به آنچه پیرامون ماست معنا می‌بخشد. تاریخْ داستان کنش‌هایی است که نباید فراموش شوند، روایت هرآنچه حقیقتاً انسانی است. اما داستان و انتقالِ آن نیازمند حضور مشاهده‌گر و راوی است. انسان‌ها نزد آرنت هویتی روایی دارند و فقط زمانی‌که این هویت را بتوان در عرصهٔ عمومی به نمایش درآورد می‌توانند داستان‌هایشان را روایت کنند و بر مبنای تاریخشان عمل کنند. در

چنین چارچوبی، مارک کازینز، در مقام تاریخ‌نگاری بی‌طرف، منصفانه عمل می‌کند و روایت‌های بازگونشدهٔ فیلمسازانِ نادیده انگاشته‌شده اما نوآور را ارائه می‌کند و نوری بر سینماهای کمتر دیده‌شده می‌افکند، در تأسیس هویت روایی هنرمندان بزرگ سینما مشارکت می‌کند و راوی غم و رنج نهفته در مقاطع سرنوشت‌ساز تاریخ سینماست.

تامس السیسر در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ جدید فیلم»[1] در نشریهٔ **سایت اَند ساوند**[2] در پاییز ۱۹۸۶ نوشت: «امروزه مؤلف برای تألیف تاریخ فیلم باید در آن واحد تاریخ‌نگار اقتصادی، کارشناس حقوقی، جامعه‌شناس و تاریخ‌نگار معماری باشد، از سیاست‌گذاری‌های مالی و ممیزی اطلاع داشته باشد، روزنامه‌های مربوط به تجارت و مجله‌های طرفداران سینه‌چاک ورزش و هنر را بخواند، و حتی فهرست‌های مؤسسهٔ لوید دربارهٔ کشتی‌های غرق‌شده در جنگ جهانی اول را مطالعه کند و بر آن اساس محاسبه کند که چه میزان فیلم خام صادرشده به اروپا واقعاً به مقصد رسیده است.» این توصیف، و حتی توصیفی فراتر از آن، دربارهٔ مارک کازینز صدق می‌کند؛ تحلیلگر حقیقی تاریخ سینما متعلق به نسل جدید که دربارهٔ تاریخ رویدادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و هنری مهم قرن بیستم تا به امروز فراوان می‌داند، و از همهٔ این‌ها گذشته خورهٔ فیلمی به‌تمام‌معناست که نه‌تنها فیلم‌های مهم تاریخ سینما را بارها و بارها دیده و در برنامه‌های مختلف مرور آثار سینمایی نمایش داده و تحلیل کرده، بلکه زمان زیادی را به سفر به کشورهای دور و نزدیک اختصاص داده تا با سینماهای کمتر شناخته‌شده و فیلم‌های فیلمسازانِ مستعد بیشتر آشنا شود و دربارهٔ آن‌ها پژوهش کند و با تاریخ‌نگاران شفاهی آن کشورها گفتگو کند و کتاب **داستان فیلم** نتیجهٔ همهٔ این‌هاست.

مارک کازینز در سال ۱۹۶۵ در انگلیس به دنیا آمد. او اصالتاً ایرلندی است و شوخ‌طبعی مردمان ایرلند را می‌توان در نوشته‌هایش دید و همین امر در خوش‌خوان بودنِ داستانی که از تاریخ سینما برایمان روایت می‌کند اثرگذار است. کازینز زندگی‌اش را عاشقانه وقف سینما کرده و از دههٔ ۱۹۹۰ تاکنون نویسنده، کارگردان و تهیه‌کنندهٔ بیش از چهل فیلم مستند و ده‌ها فیلم و برنامهٔ تلویزیونی عمدتاً دربارهٔ سینما بوده است. از جمله مهم‌ترین کارهای او می‌توان به برنامهٔ تلویزیونی **صحنه‌به‌صحنه**[3] اشاره کرد که طی سال‌های ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۱ آن را در ۲۴ قسمت یک‌ساعته ساخت و اجرای آن را نیز بر عهده داشت و به مصاحبه با فیلمسازان بزرگی همچون دیوید لینچ، مارتین اسکورسیزی، وودی آلن، برناردو برتولوچی، رومن پولانسکی و ... پرداخت و در همین کتاب نیز چند بار به آن برنامه ارجاع می‌دهد. همچنین مجموعهٔ پانزده‌قسمتی و بیش از نهصد دقیقه‌ایِ **داستان فیلم: یک اُدیسه**[4] محصول سال ۲۰۱۱، که روایتگر تاریخ سینما و ارائه‌دهندهٔ تصاویری برای کتاب حاضر است، و ادامهٔ ۱۶۰دقیقه‌ای آن با عنوان **داستان فیلم: نسلی جدید**،[5] که در سال ۲۰۲۱ ساخت و تماشای این دو فیلم در کنار خواندن این کتاب می‌توانند مکمل هم باشند، که تاریخ سینما و تحلیل‌های مرتبط با تحولات مختلف آن را با نمایش نمونه‌های متعدد سینمایی به شیوه‌ای خلاقانه روایت می‌کند. مارک کازینز از علاقه‌مندان

1. The New Film History
2. *Sight and Sound*
3. *Scene by Scene*
4. *The Story of Film: An Odyssey*
5. *The Story of Film: A New Generation*

سینمای معاصر ایران به‌ویژه عباس کیارستمی است و در همین کتاب بسیار به آثار او و دیگر فیلمسازان ایرانی پرداخته است و همین موضوع **داستان فیلم** را برای ما ایرانی‌ها منحصربه‌فرد می‌سازد.

یکی از نکات جالب توجه در باب این کتاب انتخاب نام آن است. در زبان‌هایی که ریشهٔ لاتین دارند، دو واژهٔ «تاریخ» و «داستان» شباهت بسیاری به یکدیگر دارند و می‌توان گفت تقریباً یکسان‌اند؛ Storia در زبان لاتین، Historie در زبان آلمانی، Histoire در زبان فرانسوی و نهایتاً History و Story در زبان انگلیسی مؤید این مطلب و نشان‌دهندهٔ این امر هستند که اساساً تاریخ با روایتگری پیوندی ناگسستنی دارد، و این مطلب در ادامهٔ طرح مختصر آرای هایدگر و آرنت در باب تاریخ قابل درک‌تر است. مارک کازینز با انتخاب نام کتاب حاضر دوباره بر همین نکته تأکید می‌کند؛ این‌که قرار است با روایت داستان‌گونهٔ تاریخ سینما در سفری هیجان‌انگیز با نویسنده همراه شویم و نکتهٔ جالب‌تر این‌که این روایتگریِ تاریخیْ داستان شکل‌گیری روایت سینمایی و سیر تحول و فراز و فرودهای آن را نقل می‌کند؛ به دیگر سخن می‌توان گفت در این کتاب با روایتی در باب روایت روبه‌رو می‌شویم. ارنست گامبریچ هم در کتاب **هنر و وهم: پژوهشی در باب روان‌شناسی بازنمایی تصویری**[1] بر این باور است که بازنمایی به شیوهٔ روایی با آگاهی تاریخی (در برابر آگاهی اسطوره‌ای) و نیز واقع‌گرایی در هنر غرب مرتبط است. به این ترتیب، اساساً **داستان فیلم** مارک کازینز را، که نشان‌دهندهٔ صحنه‌های درخشان و نقاط عطف تاریخ سینماست، می‌توان واجدِ آگاهی‌های تاریخی متعددی دانست که بر بازنمایی‌های روایی از ابتدای تاریخ سینما تا سال ۲۰۲۰ مبتنی است و سیر تحولات بیانی این هنر ـ صنعت را در بر می‌گیرد. همان‌طور که کازینز در مقدمه اشاره کرده، این کتاب را می‌توان همچون پلهٔ اولی دانست که به صورت داستان‌وار و در قالب روایتی منسجم، جذاب و در عین حال تفصیلی و تحلیلی به تاریخ سینمای جهان می‌پردازد و این کار را با پرداختن به تحولات تکنیکی پیش از تولد سینما آغاز می‌کند که به شکل‌گیری این هنر ـ صنعت منجر شدند و در ادامه سینمای سال ۱۸۹۵ تا سال ۲۰۲۰، بیشترِ فیلم‌های تأثیرگذار و تحولات تکنیکی، روایی و بیانی ناظر بر آن‌ها و همچنین جنبش‌ها، جریان‌ها و مکاتب مهم تاریخ سینما و نیز سبک‌های فردی کارگردان‌ها و سینماگران برجسته را بررسی می‌کند و نقطهٔ برتری آن بر سایر متونِ این حوزه توجه به مفهوم سینمای جهانی در مقام امری بین‌المللی، با بوطیقایی منحصربه‌فرد و خارج از گفتمان تداومی جریان غالب تولید فیلم در بسیاری از کشورهاست که تحت تأثیر هالیوودند و به این ترتیب، فیلم‌ها و فیلمسازانی از ایران، آفریقا، آمریکای لاتین و کشورهای اروپایی که کمتر مورد توجه‌اند در کنار سینمای آمریکای شمالی، فرانسه، بریتانیا و آلمان بررسی و تحلیل می‌شوند.

در ترجمهٔ این کتاب، برای معادل‌گذاری فارسی عنوان فیلم‌ها کوشیده‌ام تا آن‌جا که ممکن است از مرجع‌های سینمایی معتبر در زبان فارسی استفاده کنم. مجموعهٔ پنج‌جلدی **فرهنگ جهانی فیلم** تألیف بهروز دانشفر، که سال‌هاست به همت انتشارات روزنه‌کار منتشر می‌شود و دربردارندهٔ فیلم‌های ابتدای

1. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*

تاریخ سینما تا سال ۲۰۱۰ است؛ و مجموعهٔ چهارجلدی **راهنمای فیلم** تألیف بهزاد رحیمیان و همکاران، که آن را نیز انتشارات روزنه‌کار سال‌هاست منتشر می‌کند و فیلم‌های مهم‌تر تاریخ سینما از آغاز تا سال ۲۰۰۶ (و یک مجموعهٔ تک‌جلدی خلاصه‌تر تا سال ۲۰۱۶) را پوشش می‌دهد. هدف از این کار پیشگیری از تعدد معادل‌های فارسی برای عنوان یک فیلم و حرکت به سوی نوعی وحدت رویه و یکدستی در ادبیات سینمایی فارسی بوده است. مواردی که از این مراجع برای معادل‌یابی فیلم‌ها استفاده نکرده‌ام یا مواقعی بوده که فیلم مورد نظر در این کتاب‌ها ذکر نشده بوده، که این اتفاق بارها در کتاب مارک کازینز افتاده و دلیلش هم پرداختن او به آثاری است که نه‌تنها در این منابع بلکه در سایر کتاب‌های تاریخ سینما نیز به آن‌ها توجه نشده و تنها در نگاه ویژهٔ کازینز به سینمای جهانی پراهمیت تلقی شده‌اند، نوعی نگاه که **داستان فیلم** کازینز را از بیشتر کتاب‌های تاریخ سینما متمایز می‌سازد؛ یا مواقعی که معادل‌یابی در این منابع اشتباه انجام شده، فاقد دقت و ظرافت لازم بوده یا معادل نارسا بوده که با توجه به تعداد فراوان فیلم‌های مندرج در این کتاب‌ها البته دور از انتظار نیست؛ مانند فیلم ***Sleeper*** (۱۹۷۳) وودی آلن که در فرهنگ دانشفر عنوان **خواب‌آلود** برای آن پیشنهاد شده که اشتباه است و واژهٔ **به‌خواب‌رفته** برابرنهاد صحیح آن است. نمونهٔ دیگر، فیلم ***Bound*** (۱۹۹۶) ساختهٔ واچووسکی‌هاست که در فرهنگ دانشفر، **عازم** و در فرهنگ رحیمیان **جهش** ترجمه شده است که دو معادل بی‌ارتباط با جهان و داستان این فیلم‌اند که حصارها و قید و بندهای خودساختهٔ انسان‌ها را نشان می‌دهد و به همین دلیل برای آن برابرنهاد **در قید و بند** را در نظر گرفتم. البته اشتباهاتی از این دست که بیشتر ناشی از ندیدن فیلم‌هاست در بسیاری از کتاب‌های سینمایی و حتی کتاب‌هایی که به آثار سینمایی ارجاع می‌دهند از جمله کتاب‌های فلسفی مانند آثار اسلاوی ژیژک نیز بارها مشاهده شده‌اند و نمونهٔ آن را می‌توان در یکی از مقالات ترجمه‌شده به فارسی یافت که اشاره دارد به مجموعهٔ فیلم‌های **کابوس در خیابان اِلم**[1] در ژانر وحشت که شخصیت منفی یا به تعبیری هیولای اصلی آن‌ها فِردی کِروگِر است و مترجم به دلیل آشنا نبودن با فیلم‌ها و ندیدنشان عبارت نویسنده را به «مجموعهٔ کابوس ساختهٔ فِردی کِروگِر» ترجمه کرده که خود رهزن معناست.

مورد دیگر آن‌که در نگارش اسامی فیلم‌ها از نکتهٔ جالب مورد استفادهٔ بهروز دانشفر در **فرهنگ جهانی فیلم** بهره برده‌ام و آن ذکر عناوین کاملاً متفاوت برخی از فیلم‌ها متعلق به زمان نمایش آن‌ها در ایران است که به باور من از حیث تاریخ‌نگاری سینما در ایران و ثبت رویدادهای نمایش فیلم‌ها در کشورمان بسیار مهم است. نمونهٔ بارز چنین فیلمی ***Sound of Music*** (۱۹۶۵) ساختهٔ رابرت وایز است که معادل صحیح آن یعنی **آوای موسیقی** در کنار عنوان جاافتاده و اکران‌شده در ایران یعنی **اشک‌ها و لبخندها** درج شده یا فیلم ***A New Leaf*** (۱۹۷۱) ساختهٔ الِین مِی که معادل صحیحش یعنی **یک برگ نو** در کنار عنوان اکران‌شده‌اش در ایران یعنی **حقه به سبک آمریکایی** آمده است. در این کتاب نیز به سیاق کتاب‌های قبلی‌ام برابرنهاد انگلیسی و زبان اصلی تمامی فیلم‌ها و نیز واژگان

1. *A Nightmare on Elm Street*

و اصطلاحات مهم را در پانویس هر صفحه آورده‌ام تا کاربرد مرجع بودنِ اثر حفظ شود، نکته‌ای که در بیشتر کتاب‌های تاریخ سینما به زبان فارسی، که در ابتدای این نوشتار بدان‌ها پرداختم، رعایت نشده و صرفاً ترجمهٔ عنوان فیلم‌ها به فارسی در متن آمده است.

توضیح دیگری که به نظر لازم می‌آید دربارهٔ به کار بردن ترکیب‌های دوگانهٔ انگلیسی/فارسی مانند گونهٔ مهیج/تریلر یا گونهٔ پرحادثه/اکشن است که دلیل اصلی‌اش این است که معادل‌های فارسی مهیج یا پرحادثه تمامی جنبه‌های معنایی این گونه‌ها را پوشش نمی‌دهند زیرا مثلاً گونهٔ تریلر آمیزه‌ای از تعلیق، هیجان، دلهره و معماست یا گونهٔ اکشن آمیزه‌ای از حادثه و زد و خورد، تعقیب و تیراندازی و بدل‌کاری است که شاید دو واژهٔ تریلر و اکشن بیش از هر معادل دیگری نشان‌دهندهٔ معنای تام و تمام آن‌ها در ذهن مخاطبان امروزی باشند. اما از دیگر سو، این نیاز نیز احساس می‌شود که فارسی‌نویسی برای همهٔ واژگان تا حد امکان صورت پذیرد و حداقل معنای اولیهٔ آن‌ها به فارسی ارائه شود و نتیجهٔ این دو رویکرد به طور همزمان این شد که تصمیم گرفتم برای چنین واژگان خاصی از ترکیب‌های دوگانه استفاده کنم. در همین راستا، ذکر این مطلب را لازم می‌دانم که تلاش من همواره بر آن بوده است که برگردانی پاکیزه، سلیس و روان به فارسی از متن اصلی در نزدیک‌ترین حالت به نیت نویسنده انجام بدهم و بر این باورم که در چنین وضعیتی اگر کار به شیوه‌ای درست صورت پذیرد، در واقع یک بازآفرینی رخ می‌دهد و در این آفرینشِ دوبارهٔ متن رسالت خود می‌دانم که تا بیشترین میزان ممکن به فارسی و با پرهیز از افراط بنویسم و فضا را کاملاً برای ذهنیت ایرانی همچون متنی بنا سازم که گویی از ابتدا به فارسی نوشته شده.

نویسنده توضیحات افزوده و اشاره به منابع و کتاب‌ها را صرفاً در یادداشت‌های پایان هر فصل آورده و من در پانوشت‌هایی که به متن اضافه کرده‌ام همان رویکردی را در نظر داشته‌ام که در ابتدای دیباچه به آن اشاره کردم، یعنی تدوین منبعی تفصیلی و تحلیلی برای دانشجویان و علاقه‌مندان به سینما در ایران؛ از این رو تلاش کرده‌ام آن دسته از واژگان و اصطلاحات سینمایی، چه در عرصهٔ زیبایی‌شناسی تصویر و چه در عرصهٔ فنی، و نیز جریان‌های هنری و رویدادهای مهم تاریخی یا اجتماعی یا واژگان سایر هنرها را، که به باور من نیاز به توضیح بیشتر داشتند و نویسنده دانستنِ آن‌ها را مسلم فرض کرده بود، تشریح کنم و البته در مواردی که از منابع دیگر استفاده شده بود به آن‌ها اشاره کرده‌ام. این رویکرد دانشنامه‌ای به حجم کتاب افزوده اما به گمان من، به دلیل روشن‌سازی و کمک به فهم بهتر خواننده، ارزشش را دارد. همچنین با هدف روشن‌تر ساختن مطالب نویسنده توضیحاتی را درون قلاب به متن افزوده‌ام. بیش و پیش از همهٔ آنچه دربارهٔ دلایل ترجمهٔ این کتاب گفتم، عشق سالیان به سینما، این شگفت‌ترین و کامل‌ترین هنر انسان، بود که مرا به بیان تاریخ آن به زبان فارسی واداشت.

در پایان، این ترجمان را تقدیم می‌کنم به روان پاک پدر و مادر گرانقدرم که عمری را در خدمت به فرهنگ ایران و تعلیم و تربیت فرزندان این آب و خاک به فرجام رساندند. همچنین از همراهی‌های خواهر عزیزم سرکارخانم دکتر شیوا صادقی‌پور، استاد و پژوهشگر حوزهٔ جامعه‌شناسی، و مهربانی‌های همراه و همکار همیشگی‌ام سرکار خانم دکتر زینب بیات، استاد و پژوهشگر حوزهٔ

معماری و پژوهش هنر، در طول تدوین و نهایی‌سازی این اثر سپاسگزاری می‌کنم که این کار بدون همدلی‌های آنان به سرانجام نمی‌رسید. همچنین تشکر ویژه می‌کنم از جناب آقای امیر حسین‌زادگان عزیز، انسان شریف روزگار ما، که حتی در میان اهالی فرهنگ نیز همچون او کمتر یافتنی است و سال‌هاست که با انتشارات ققنوس حق بزرگی بر گردن هنر و ادبیات و فلسفهٔ این سرزمین دارد و خود و خانواده‌اش را وقف این کار بزرگ کرده است.

محمدصادق صادقی‌پور
تهران، ۱۵ بهمن‌ماه ۱۴۰۲

تصویر ۱:
استیون اسپیلبرگ (منتهاالیه سمت راست تصویر) در حال کارگردانی صحنهٔ عملیات پیاده‌سازی نیروهای متفقینِ ساحل اوماها در فیلم نجات سرباز رایان. آمریکا، ۱۹۹۸.

مقدمه

داستانی از عظمت و تغییر مسیرهای ناگهانی

میزان اصالت هر هنرمند، در ساده‌ترین تعبیر، به اندازه‌ای است که نکات مورد تأکید انتخاب‌شده‌اش از هنجار قراردادی و متعارف فاصله می‌گیرند و معیارهای جدیدی برای ارتباط ایجاد می‌کنند. جزء بنیادین تمامی‌نوآوری‌های بزرگ، که سرآغاز مکتب، جنبش یا دورانی جدید می‌شوند، تغییر مسیرهای ناگهانی در جنبهٔ سابقاً مورد بی‌توجهی واقع‌شدهٔ تجربه است، بخشی از گسترهٔ در سایه واقع‌شدهٔ طیف وجودی. نقاط عطف سرنوشت‌ساز در تاریخ هر فرم هنری ... آنچه را از قبل آن‌جا وجود داشته آشکار می‌سازند؛ آن‌ها ماهیتی «انقلابی» دارند که براندازنده و همزمان برسازنده است، آن‌ها ما را وامی‌دارند ارزش‌هایمان را از نو ارزیابی کنیم و مجموعه قوانین جدیدی برای بازی همیشگی وضع کنیم.

آرتور کوستلر[۱]

صنعت مزخرف است، این رسانه است که عظمت دارد.

لورن باکال[۲]

این کتاب داستان هنر سینما را می‌گوید. این کتاب تاریخ رسانه‌ای را روایت می‌کند که به عنوان پدیدهٔ نوین تصویری، اساساً صامت و اسرارآمیز و بدیع آغاز و به تجارت جهانی چندین میلیارد دلاری دیجیتال تبدیل شد.

با وجود آن‌که عناصر تجاری فیلم مهم‌اند، در این کتاب دربارهٔ این‌که ساخت فیلم‌ها چه هزینه‌ای داشته و چگونه این صنعت خود را سازماندهی کرده و برای محصولاتش بازاریابی کرده جزئیات کمی خواهید یافت. هدف من نگارش کتابی ناب‌تر در قیاس با این موارد بوده، کتابی که بیشتر روی رسانه متمرکز است تا صنعت. به این ترتیب، هنگام خواندن با آثاری سروکار خواهید داشت که ممکن است آن‌ها را ندیده باشید و ممکن است هرگز هم آن‌ها را نبینید. قصد ندارم از این موضوع دفاع یا آن را توجیه کنم، زیرا نمی‌خواهم تاریخ سینمایی را روایت کنم که تحت تأثیر نوسانات بازار تحریف شده است. در این کتاب فیلم‌های

جریان اصلی سینما هم تشریح می‌شوند، اما من عمدتاً روی چیزی تمرکز کرده‌ام که به نظرم نوآورانه‌ترین فیلم‌های هر کشور و هر دورهٔ زمانی هستند.

این امر ممکن است نخبه‌گرایانه یا خودخواهانه تلقی شود، اما چنین نیست. فیلم یکی از قابل‌فهم‌ترین فرم‌های هنری است، بنابراین حتی مبهم‌ترین تولیدات آن هم برای هر بینندهٔ غیرمتخصص باهوشی، که فرض بر این است که شما چنین هستید، قابل درک است. هنگامی که نخستین بار کتاب‌هایی دربارهٔ اُرسن ولز و فرانسوا تروفو خواندم، مدت‌ها پیش از آن‌که فیلم‌هایشان را ببینم، حس واقعی مکاشفه را تجربه کردم. من در این کتاب به بیان جزئیات فراوان دربارهٔ فیلم‌های خاص نمی‌پردازم، اما امیدوارم این نوشتار تصویرهای مشابهی در ذهن شما خلق کند و اشتیاقی برای دیدن بعضی از آن‌هایی که درباره‌شان بحث شده بیافریند. در زمانهٔ نمایش آنلاین فیلم‌ها، وجود فیلمخانه‌های آنلاین، و نسخه‌های بلوریِ و دی‌وی‌دی، چنین اشتیاقی را بیش از همیشه می‌توان برآورده کرد.

تقریباً یقین دارم بعضی از فیلم‌های مورد علاقه‌تان را در این داستان من از تاریخ سینما نخواهید یافت! همان‌طور که بسیاری از فیلم‌های محبوب من در این داستان حضور ندارند. من احتمالاً فیلم **آپارتمان**[1] (آمریکا، ۱۹۶۰) بیلی وایلدر را بیش از هر فیلم دیگری تماشا کرده‌ام ــ صحنه‌ای که شرلی مک‌لِین در پایان فیلم در خیابان می‌دود یکی از زیباترین منظره‌هایی است که در زندگی دیده‌ام، اما این فیلم در این کتاب ذکر نشده است. دلیل این موضوع آن است که این فیلم با وجود رنگ‌سایه‌ها یا همان تُنالیتهٔ بی‌نقصش در مقایسه با سایر فیلم‌هایی که در همان زمان در آمریکا ساخته شده‌اند نوآوری کمتری دارد. مثلاً، آمیزهٔ ماهرانهٔ آیرونی[2] و کمدی جنسی آن از قهرمان وایلدر، یعنی ارنست لوبیچ کارگردان بزرگ، نشئت می‌گیرد. نمایش زندگی کارمندی در فیلم از ایده‌های تصویری فیلم **جمعیت**[3] [آمریکا، ۱۹۲۸][4] کینگ ویدور بهره می‌گیرد (نگاه کنید به صفحهٔ ۱۲۴). و ستایش وایلدر از شیوه‌ای که فیلم‌های چارلی چاپلین، که مابین فارس[5] و شور و شادی در نوسان‌اند، به‌تدریج وارد نمایش شخصیت‌ها به دست او می‌شوند. با تمرکز روی

---

1. *The Apartment*

۲. Irony: کنایهٔ طنزآلود.

3. *The Crowd*

۴. قلاب‌ها اگر افزودهٔ مؤلف باشد، در پانوشت ذکر می‌شود؛ در غیر این صورت، افزودهٔ مترجم است. (همهٔ پانویس‌ها از مترجم است.)

۵. farce: در فارسی به آن لودگی یا خرسک‌بازی یا حتی فارس هم گفته می‌شود، نوعی کمدی اغراق‌آمیز است که فقط برای خنده و سرگرمی‌است و پیام خاصی ندارد. دلقک‌بازی، کنش‌های فیزیکی اغراق‌آمیز، شوخی‌های جلف و خلق وضعیت‌های پوچ از مشخصه‌های نمایش فارس است. جلوه‌هایی از آن را می‌توان در نمایشنامه‌های آریستوفان سراغ گرفت، اما اولین نمونهٔ واقعی آن مربوط به ادبیات اواخر قرون وسطی است. از فارس‌های دوران معاصر می‌توان به سه فارس تک‌پرده‌ای آنتون چخوف به نام‌های خرس، پیشنهاد و عروسی اشاره کرد (برگرفته از محمدرضا اصلانی همدانی، فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز (تهران: مروارید، ۱۳۹۴).)

فیلم‌های نوآورانه به جای فیلم‌های صرفاً زیبا، عامه‌پسند یا از لحاظ تجاری موفق، تلاش می‌کنم که جهان فیلم‌ها را تا سطح اجزای اساسی‌شان تجزیه و تحلیل کنم. نوآوری هدایتگر هنر است و من سعی کرده‌ام در فصل‌های مختلف این کتاب لحظات نوآورانهٔ اساسی در تاریخ سینمای جهان را برای خوانندگان آشکار سازم. بدون حضور ساختارشکن‌ها، نواندیشان، سنت‌شکن‌ها[۱] و مستقل‌ها در سینما ــ بدون لوبیچ، ویدور و چاپلین ــ بیلی وایلدری در کار نبود تا شرلی مک‌لِین را در حال دویدن در آن خیابان کارگردانی کند.

به منظور بهره بردن از نقل‌قول‌های ابتدای این مقدمه باید گفت که این کتاب دربارهٔ عظمت رسانهٔ فیلم و تغییر مسیرهایی ناگهانی است که از سر گذرانده است. فیلم **نجات سرباز رایان**[۲] (آمریکا، ۱۹۹۸) ساختهٔ استیون اسپیلبرگ را در نظر بگیرید که بسیار محبوب بود و هشتادمیلیون بلیت برای آن در سراسر جهان فروخته شد و هر روز تماشاگران بیشتری در تلویزیون، دی‌وی‌دی و سایت‌های متعدد نمایش آنلاین فیلم پیدا می‌کند. هنوز هم این میزان اقبال عامهٔ مردم به این فیلم به این معنا نیست که از هنجار و معیار متعارف فاصله گرفته، چنان‌که کوستلر مد نظرش بود، یا به این معنا نیست که از میان‌مایگی‌های صنعت سینمای «مزخرف» مد نظر باکال فراتر رفته است. در عوض، دلیل مطرح شدن آن در این‌جا سکانس تکان‌دهندهٔ افتتاحیهٔ آن در قالب فلاش‌بک یا همان بازگشت به گذشته است که نشان می‌دهد سرباز بودن در حال پیاده شدن در ساحل اوماها (تصویر ۱) در یکی از مهم‌ترین روزهای جنگ جهانی دوم چه حسی دارد. این رویدادها قبلاً هم در سینما به تصویر کشیده شده بودند، اما تأثیر آن‌ها در این‌جا ناشی از تغییر در خود زبان فیلم است. مته‌ها روی دوربین‌ها سوار شده بودند تا جلوه‌ای از تکان‌های شدید ایجاد کنند. قنداق تفنگ به شیوه‌های جدیدی نمایش داده شد. صدای گلوله‌ها با وضوحی بیشتر از همیشه بازآفرینی شده بود. استیون اسپیلبرگ احتمالاً در همه حال، چه در خانه نشسته یا دراز کشیده بود چه در بیابان رانندگی می‌کرد، از خود می‌پرسید که چگونه می‌توانم این کار را به روش متفاوتی انجام دهم؟ بهترین فیلمسازان همواره این را از خود پرسیده‌اند، سر صحنه هنگام صبح، شباهنگام که خوابشان نمی‌برد، در کافه با دوستانشان یا در جشنواره‌های فیلم. این سؤالی تعیین‌کننده برای هنر سینماست و این کتاب شرح می‌دهد که کارگردان‌ها چگونه به آن پاسخ داده‌اند.

---

۱. (radical (filmmaker: کازینز بارها از صفت رادیکال برای اشاره به فیلمسازان یا هنرمندان استفاده می‌کند که معنایی گسترده دارد شامل به چالش کشیدن و شکستن قراردادهای هنری و هنجارهای فیلمسازی، تکنیک‌های تجربه‌گرا، نقد سیاسی و اجتماعی، تأکید کردن بر فرم و اتخاذ رویکردهای جدید؛ برای این واژه در این بستر مفهومی ترجیح دادم از واژهٔ «سنت‌شکن» استفاده کنم.

2. *Saving Private Ryan*

بهترین آهنگسازان، بازیگران، نویسندگان، طراحان، تهیه‌کنندگان، تدوینگران و فیلمبرداران هم این سؤال را می‌کنند، اما **داستان فیلم** عمدتاً بر چهرهٔ خلاق اصلی در فیلمسازی متمرکز است. این بدان دلیل نیست که اعتبار هر آنچه روی پرده می‌بینیم و می‌شنویم الزاماً از آنِ کارگردان‌هاست ــ چه این‌که درخشان بودنِ بسیاری از فیلم‌ها به دلیل حضور بازیگران، نویسندگان، تهیه‌کنندگان یا تدوینگرانشان است ــ بلکه به این دلیل است که کارگردان‌ها هستند که قطعات سازندهٔ فیلم را در کنار هم می‌چینند و نظارت می‌کنند که این کیمیاگری از طریق واژگان فیلمنامه جان بگیرد. اصطلاح فرانسوی realisateur ــ به معنای تحقق‌بخش[1] ــ به‌خوبی این فرایند را توصیف می‌کند، و آنچه در این کتاب آمده شرحی است از این‌که چگونه ایده‌های سینمایی تحقق یافته‌اند.

به باور من، تحقق‌بخشی پایه و اساس عظمت این رسانه است. قابلیت یک نما، که هم دربارهٔ چیزی باشد که به صورت عینی به قالب تصویر درمی‌آید ــ آنچه مقابل دوربین است ــ و هم دربارهٔ ذهنیت سازندهٔ این تصویر، توضیح‌دهندهٔ این دوگانگی جادویی موجود در قلب سینماست. موسیقی، که قابلیت بازنمایی کمتری از فیلم دارد، خالص‌تر و برانگیزنده‌تر است؛ رمان‌ها به طریقی ماهرانه‌تر قابلیت توصیف فرایندهای روانی را دارند؛ نقاشی بیانگریِ مستقیم‌تری دارد؛ و شعر خیلی کمتر دست‌وپاگیر است. با وجود این هیچ‌کدام از این‌ها به اندازهٔ سینما به صورت دووجهی ساخته نمی‌شوند. پی‌یر پائولو پازولینی، فیلمساز ایتالیایی، کوشید این دوگانگی شخصی‌ـواقع‌گرا را با اصطلاح «ذهنیت آزاد غیرمستقیم»[2] (۳) توضیح دهد و همچنین عبارتی در فلسفهٔ فرانسوی ــ چهارم‌شخص مفرد ــ[3] (۴) به‌خوبی این تناقض را در خود نهفته دارد که چیزی در آن واحد هم شخصی [و برآمده از ذهنیت شخص] و هم عینی و به دور از آگاهی [آن شخص] باشد.

کارگردان‌های بزرگ ــ آن‌هایی که در این کتاب شرح داده شده‌اند ــ به وسیلهٔ این تناقض هدایت می‌شوند، اما فرایندهایی که از آن طریق به ایده‌ها فرم می‌بخشند و نیز دلایلشان متنوع است. فدریکو فلینی می‌گوید آدم دیگری که او نمی‌شناسدش فیلم‌های او را می‌سازد، و این‌که آن آدم در جریان رؤیاهای فلینی قرار دارد. دیوید لینچ مدعی است ایده‌ها «از توی هوا سر و کله‌شان پیدا می‌شود». هیچ‌کدام از این موارد راه‌های دقیقی برای توصیف امور نیستند، اما، همچنان که مثلاً در پایان این کتاب و در بخش نتیجه‌گیری ذکر خواهم کرد (آن‌جا که دربارهٔ گوریل صحبت می‌کنم، اگر تمایل دارید به آن قسمت مراجعه کنید)، «ناکجا» همان جایی است که برخی از بهترین ایده‌ها از آن سرچشمه می‌گیرند. خلاقیت سایر فیلمسازان مطرح‌شده در این کتاب در چارچوب‌های متداول‌تری قابل تشریح است. جیبریل دیوپ مامبِتی از اهالی

1. realizer
2. free indirect subjectivity/discorso libero indiretto
3. fourth person singular

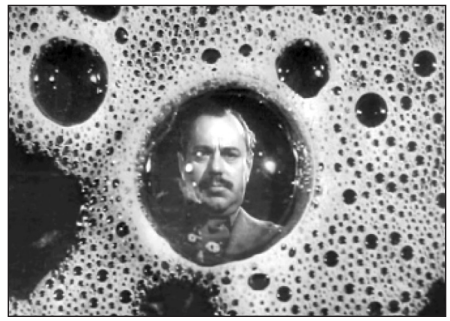
سنگال از استعمار خشمگین بود و از سینمای فرانسه الهام گرفت؛ وضع تیره و تار آشکار در آثار کیرا موراتُوا از سختگیری‌ها و محدودیت‌های اتحاد شوروی نشئت می‌گرفت؛ دوران کودکی ایتالیایی‌ـآمریکایی و غنی مارتین اسکورسیزی تخیل او را سرشار ساخت؛ برناردو برتولوچی از پدر شاعرش، از وِردی آهنگساز، و از آثار بزرگ ادبیات و سینما الهام می‌گرفت؛ حرفهٔ عکاسی آنیِس واردا و علاقه‌اش به قالب مقاله‌ای او را به یکی از «نویسندگان تصویری»[1] بزرگ زمانه‌اش بدل ساخت؛ شوهِی ایماموراِ در ژاپن به‌نوعی هرج‌ومرج‌طلب محسوب می‌شد که از مؤدب بودن فرهنگ و فیلم‌های ژاپنی متنفر بود؛ بیلی وایلدر در آمریکا هر روز صبح خود را با تمرین‌های نوشتاری آماده می‌کرد، به این صورت که دربارهٔ راه‌های بدیع و بدیع‌تری که زوجی جوان ممکن است برای اولین بار یکدیگر را ملاقات کنند در ذهنش تصویرپردازی می‌کرد؛ اسپیلبرگ به دلیل شور و شوق خیالپردازانه‌اش می‌خواست امور را از راه متفاوتی انجام دهد، به این دلیل که تماشاگران برای چیزی نو حاضرند پول بپردازند، شاید به این دلیل که حوصله‌اش از هنجارهای متداول فیلمسازی سر رفته بود، و به این دلیل که می‌توانست فراتر از آن‌ها را ببیند، به دلیل امکانات تکنیکی جدید، و به این دلیل که به اشتیاقی نیاز داشت تا به فیلم‌بین‌های جوان بیاموزد پدربزرگ‌هایشان چگونه و تا چه میزان شجاع بوده‌اند.

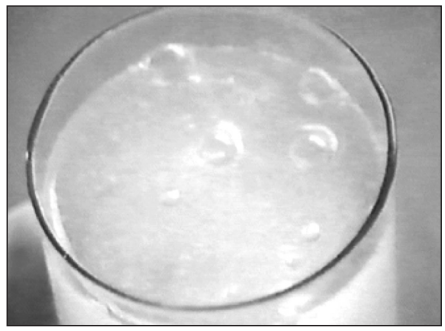
فیلمسازان فارغ از راه‌های پروراندن ایده‌ها، به‌ندرت این کار را به‌تنهایی انجام می‌دهند. آن‌ها آثار یکدیگر را تماشا می‌کنند و یاد می‌گیرند چگونه با بهره‌گیری از تجربه‌های گذشته و آثار همکارانشان صحنه‌های خود را پرداخت کنند، مانند تصاویری که در این‌جا به آن‌ها اشاره می‌کنیم (تصویر ۲). نخستین صحنه از فیلم بریتانیایی **مرد ناجور**[2] محصول سال ۱۹۴۶ است. شخصیت فیلم بحرانی را از سر می‌گذراند و لحظاتی از تجربه‌های اخیرش را انعکاس‌یافته در حباب‌های نوشیدنی داخل فنجان می‌بیند. کارول رید، کارگردان فیلم، و گروهش جویای این مسئله شدند که چگونه می‌توانند چنان بحرانی را با شیوهٔ جدید و خلاقانه‌ای به تصویر بکشند و به این راه‌حل رسیدند. تصویر دوم، که بیست سال بعد ساخته شده، مربوط است به فیلم فرانسوی **دو سه چیزی که دربارهٔ او می‌دانم**[3] (۱۹۶۷). دوباره نمایی نزدیک از حباب‌های روی یک نوشیدنی بازنماییِ دیدگاه شخصیت اصلی فیلم است که نقش آن را مارینا وِلادی بازی می‌کند. ژان‌لوک گُدار، کارگردان فیلم، با فیلم کارول رید آشنا بود و ستایشش می‌کرد، بنابراین زمانی که نسخهٔ خودش را فیلمبرداری می‌کرد احتمالاً در حال فکر کردن به فیلم **مرد ناجور** بود، در عین حال که سینما در قیاس با دوران رید تغییر کرده بود و استفادهٔ گدار

1. visual writers
2. *Odd Man Out*
3. *Deux au trois choses que je sais d'elle/ Two or Three Things I Know About Her*

از تصویر، هوشمندانه‌تر از سَلَف خود است. اکنون به تصویر سوم دقت کنید که متعلق است به فیلم آمریکایی **راننده تاکسی**[1] (۱۹۷۶) ساختهٔ مارتین اسکورسیزی. دوباره فنجانی پر از حباب، که مجدداً بازنماییِ دیدگاه شخصیت اصلی است. اسکورسیزی فیلم گدار را می‌شناخت و می‌دید که آن تصویر چقدر خوب از آب درآمده و از آن برای هدف خاص خودش اقتباس کرد، برای بیان ذهنیت و روان‌پریشی شخصیت فیلمش. این به معنای تأثیر سینمایی است، گذار ایده‌های سبْکی از یک فیلمساز به نفر بعدی.

البته این فرایند پیچیده‌تر از آن چیزی است که در این مثال ساده آمد. متفکران و تاریخ‌نگارانِ هنر بسیار دربارهٔ آن بحث کرده‌اند. هارولد بلوم منتقد آمریکایی در سال ۱۹۷۳ کتابی با عنوان **اضطراب تأثیر**[2] نوشت که دربارهٔ احساسات منفی‌ای بود که ممکن است هنرمندان نسبت به هنرمندانِ پیش از خود داشته باشند. گئورگ هگل، فیلسوف آلمانی، معتقد بود هنر نوعی زبان است، نوعی گفتگو میان اثر هنری و مخاطبانش. بعدها، هاینریش وُلفلین اندیشه‌های هگل را توسعه داد. وی معتقد بود که زبان هنر نتیجهٔ ایده‌ها و تکنولوژی‌های زمانه‌اش است. جان راسکین با گفتن این مطلب که هنر وظیفهٔ اخلاقی در قبال جامعه دارد تغییری در مسیر این بحث ایجاد کرد. سوزان سانتاگ در مجموعه مقالات **علیه تفسیر**[3] (۱۹۶۶) موضعی مخالف گرفت و گفت که جامعه معانی زیادی برای هنر قایل است که ممکن است برخی از آن‌ها درست نباشد و فرم ــ یعنی ویژگی‌های مادی سینما و مادیت‌هایی که پیشاپیش به تمهیداتی در باب آن‌ها می‌پردازد [یا به عبارت دیگر، خیال‌ها و تصورات انتزاعی که فیلم به آن‌ها عینیت بخشیده است] ــ جوهرهٔ هنر است. در موردی جدیدتر نسبت به موارد بالا، دانشمندی به نام ریچارد داوکینز در کتاب معروفش با عنوان **ژن خودخواه**[4] چارچوب بحث را دوباره تغییر داد، به





تصویر ۲:
چگونه کارگردان‌ها از یکدیگر یاد می‌گیرند: کارول رید ایده‌ای تصویری دارد (تصویر بالا)، ژان‌لوک گدار از آن اقتباس می‌کند (تصویر وسط)، و مارتین اسکورسیزی به‌مراتب بیشتر آن را تغییر می‌دهد (تصویر پایین).

1. *Taxi Driver*
2. *The Anxiety of Influence*
3. *Against Interpretation and Other Essays*
4. *The Selfish Gene*

تصویر ۳:
داستان فیلم دربارهٔ اهالی تجارت سینما یا مخاطبان نیست، بلکه دربارهٔ کارگردان‌هایی مانند سلیمان سیسه از جمهوری مالی (تصویر بالا)، یاسوجیرو اُزو کارگردان ژاپنی (تصویر صفحهٔ بعد بالا) و ژرمن دولاک امپرسیونیست فرانسوی (تصویر صفحهٔ بعد پایین) است. از خلال دستاوردهای آن‌ها، تاریخ رسانه گفته خواهد شد.

این صورت که هنر را نه با زبان مقایسه کرد که از طریق تأثیر یک هنرمند بر دیگری توسعه و تکامل می‌یابد و نه با نظام اخلاقی، بلکه آن را با ژنتیک مقایسه کرد. در نوشتار داوکینز، درست همان‌طور که ژن‌ها واحدهای زیستی محسوب می‌شوند، به همان ترتیب هم «الگوهای رفتاری»[1] واحدهای هنر و فرهنگ‌اند. درست همان‌طور که ژن‌ها تکثیر و بازسازی می‌شوند و تکامل می‌یابند، الگوهای رفتاری نیز چنین‌اند. نمای نزدیک از حباب‌ها روی سطح نوشیدنی در فیلم کارول رید نوعی الگوی رفتاری است که گدار و اسکورسیزی آن را بازسازی و کامل کردند. گهگاه الگوهای رفتاری جهش می‌یابند، مثل وقتی که یک آهنگ پاپ سر زبان‌ها می‌افتد، یا زمانی که به نظر می‌رسد بسیاری از فیلم‌های شناخته‌شده در اواسط دههٔ ۱۹۹۰ در غرب نسخه‌هایی از فیلم **سگ‌های آب‌انبار**[2] (۱۹۹۲) یا **داستان عامه‌پسند**[3] (۱۹۹۴) ساختهٔ کوئنتین تارانتینو، کارگردان آمریکایی، هستند.

سودمند است اگر تصور کنیم سینما در حال تکامل یافتن به عنوان نوعی زبان یا تکثیر و بازسازی مانند ژن‌هاست، زیرا در آن صورت روشن می‌شود که فیلم نوعی دستور زبان دارد و با روش‌هایی رشد می‌یابد و جهش پیدا می‌کند. به هر روی، به کار بستن ایده‌های هگل، وُلفلین، راسکین، داوکینز و بقیه در زمینهٔ مطالعات فیلم مشکلاتی به همراه دارد. اول این‌که به نظر می‌رسد حاکی از آن باشند که هنر ــ و بنابراین سینما ــ همواره در حال پیشرفت کردن، پیچیده‌تر شدن و بنا شدن روی گذشته است. تاریخ‌نگارانِ برجستهٔ فیلم می‌دانند که این گفته صحیح نیست و یکی از استدلال‌های این کتاب این خواهد بود که فیلم‌های اولیه با موضوع «هیجان ناشی از تکنیک نوظهور»[4] در سینمای پیشاصنعتی، که در فصل اول تشریح شده‌اند، در سال‌های بعدی ظهور مجدد یافتند و به نفع تغییرشکل‌ها و جهش‌های سینماییِ پیچیده‌تر منسوخ نشدند.

ملاحظهٔ دوم عمل‌گرایانه‌تر است. فیلم این امکان را دارد که بسیاری چیزها باشد و نباید به یک ذات یا جوهرهٔ واحد تقلیل یابد، حالا چه آن جوهره اخلاقی باشد ــ چنان‌که راسکین دربارهٔ نقاشی استدلال کرد ــ چه زبانی باشد ــ چنان‌که هگل دربارهٔ هنر به طور کلی استدلال کرد. دوره‌هایی بوده که سینما به‌راستی بازتاب مسائل اخلاقی مهم زمانهٔ خود بوده، مانند اروپای پس از جنگ جهانی دوم، هرچند فرانسه در دههٔ ۱۹۲۰ به خاطر جلوه‌های فرمال

1. memes 2. *Reservoir Dogs* 3. *Pulp Fiction* 4. technical thrill

و تکنیکی فیلم بر سر زبان‌ها افتاد؛ در ژاپن دههٔ ۱۹۳۰، ملاحظات فضای سینمایی، یا به عبارت دیگر مکان در فیلم، برای برخی کارگردان‌ها به مسئلهٔ اصلی تبدیل شد؛ و در آثار لاریسا شِپیتکوی اوکراینی و آندری تارکوفسکی و الکساندر سوکوروفِ روسی جنبه‌های مذهبی و معنوی اهمیت داشتند. این تفاوت‌ها موضوع محتوا ــ آن چیزی که مقابل لنز قرار دارد یا آن چیزی که داستان دربارهٔ آن است ــ نیستند، بلکه موضوع آن‌ها این است که فیلم حقیقتاً چیست و چه نقشی در زندگی انسان بازی می‌کند.

الگویی مفیدتر برای درک ماهیت تأثیرگذاری سینما را می‌توان در اثر ای. اچ. گامبریچ یافت که در مقدمه‌اش بر کتاب **تاریخ هنر**[1] آمده است: «چیزی به نام هنر وجود ندارد، فقط هنرمندان‌اند که وجود دارند.» این شرح تک‌جلدیِ تاریخ نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی چنین پرسش‌هایی را مطرح می‌کند: چه تکنیک‌هایی برای هنرمندانِ هر دوره در دسترس بود؟ آن‌ها چگونه از آن تکنیک‌ها استفاده می‌کردند و توسعه‌شان می‌دادند؟ چگونه هنر در مقام نوعی دستاورد تکامل یافت؟ پرسش‌های ما در این کتاب از این قرار است: چه می‌شود اگر همان کار را دربارهٔ فیلم‌ها انجام دهیم؟ چه می‌شود اگر فرض کنیم چیزی به عنوان فیلم وجود ندارد و فقط فیلمسازان‌اند که وجود دارند؟ گریفیث، داوژنکو، کیتون، دولاک، اُزو، ریفنشتال، فورد، تولَند، ولز، برگمان، تروفو، ویدرائوگو، سیسه، هُنکاسالو، اِنِیدی، یوسف شاهین، ایمامورا، فاسبیندر، آکرمن، اسکورسیزی، آلمودُوار، مخملباف، اسپیلبرگ، بِلا تار و سوکوروف که هستند؟ چه تکنیک‌هایی در دسترس آن‌ها وجود داشته است؟ چگونه از آن تکنیک‌ها استفاده کرده و توسعه‌شان داده‌اند؟ چگونه رسانهٔ فیلم را تغییر دادند؟

گامبریچ استدلال می‌کرد که تأثیرگذاری هنری مسئلهٔ «طرح کلی به‌اضافهٔ اصلاح»[2] است، اما من واژهٔ «واریاسیون»[3] [به معنای جلوه‌های گوناگون یک مضمون] را ترجیح می‌دهم. نکتهٔ مد نظر او این است که برای این‌که یک فرم هنری به صورت تصویرهای خلاق و بدیع تکامل

1. *The Story of Art* 2. schema plus correction 3. variation

یابد، نباید همواره به صورت کورکورانه کپی‌برداری انجام شود. آن‌ها باید با امکانات تکنیکی جدید، شیوه‌های داستان‌گویی در حال تغییر، اندیشه‌های سیاسی، گرایش‌های عاطفی و مانند این‌ها سازگار شوند. این چیزی است که من هنگامی‌که در این کتاب مسیرهای تأثیرگذاری را ردیابی می‌کنم در ذهن خواهم داشت. اگر فیلم الف بسیار اصیل و بدیع است، اگر به صورت موفقیت‌آمیزی یک طرح کلی را به میزان زیادی تغییر می‌دهد (مثلاً چنان‌که فیلم **مخمل آبی**[1] دیوید لینچ در سال ۱۹۸۶ چنین کرد)، آن‌گاه فیلم‌های ب، پ، ت و ث نشانه‌ای از آن تأثیرگذاری را نمایش خواهند داد. در این شرایط من دربارهٔ فیلم الف خواهم نوشت و به بقیهٔ آن فیلم‌ها هم اشاره می‌کنم. به این ترتیب اگر فیلم ت ایده‌های فیلم الف را بگیرد و دوباره آن‌ها را در جهتی دیگر پیچ‌وتاب بدهد و در این راه بر فیلم‌های ج، چ، ح و خ تأثیر بگذارد، آن‌گاه من دربارهٔ فیلم‌های الف و ت خواهم نوشت.

برخی تاریخ‌نگاران سنتی با این موضوع مخالفت خواهند کرد که الگوی «طرح کلی به‌اضافهٔ واریاسیون» کارکرد محدودی در درک فرم هنری فیلم دارد که ــ برعکس نقاشی ــ بسیار تحت تأثیر و هدایت تغییرات تکنولوژیکی است. چرا؟ نگاه کنید به این‌که چگونه کارگردان‌ها نماها و ایده‌های تصویری یکدیگر را کپی‌برداری کرده و تغییر داده‌اند زمانی که ابزار انجام دادن چنان ایده‌هایی به طور مرتب از طریق رواج یافتن صدا، پرده‌عریض،[2] انواع جدید فیلم خام، روش‌های گرفتن نماهای جرثقیلی (کرین)[3] با دوربین و دیجیتالی‌سازی ارتقا یافته‌اند. آیا حقیقتاً چنین است؟ خیر، این نگاه مطلقاً اشتباه است. نگاه کنید به اسکورسیزی که چگونه از طرح کلی متعلق به دههٔ ۱۹۰۰ در دههٔ ۱۹۹۰ استفاده می‌کند یا فون تریه که در همان دههٔ ۱۹۹۰ به گذشته و به درایر در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۴۰ می‌نگرد [و از طرح‌های کلی او بهره می‌گیرد]، یا مثلاً شباهت میان صحنه‌پردازی به شیوهٔ «بندِ رَخت»[4] در سینما اسکوپ دههٔ ۱۹۵۰ و فیلم‌های تابلویی[5] دههٔ ۱۹۱۰. بله، درست است که تکنولوژی عنصری تعیین‌کننده برای امکان‌های خلاقانهٔ در حال

---

1. *Blue Velvet*

۲. widescreen: یکی از انواع جدیدتر نسبت ابعاد تصویر (Aspect Ratio)، یعنی نسبت عرض قاب به طول آن، است که بیشتر از دههٔ ۱۹۵۰ به بعد رایج شد و از نسبت رایج تا آن زمان یعنی ۱/۳۳:۱ عریض‌تر و انواع متداول‌تر آن ۱/۶۵:۱، ۱/۸۵:۱ و ۲/۳۵:۱ است.

3. crane shot 4. washing line

۵. tableau films: سبکی در میزانسن و صحنه‌پردازی گروهی از فیلم‌ها در دههٔ نخستین شکل‌گیری سینما که در دهه‌های بعدی و تا به امروز نیز در آثار برخی فیلمسازان مانند وِس اندرسون، پیتر گرینِاوِی و... به کار می‌رود. خصلت‌های اصلی این سبک عبارت‌اند از: بهره‌گیری از ترکیب‌بندی‌های نقاشی، چیدن عناصر درون قاب در مرکز قاب و طرفین آن به صورت متقارن، فیلمبرداری نماها عمدتاً از روبه‌روی بازیگران و عناصر صحنه، توجه به عمق صحنه و استفادهٔ دراماتیک از آن و تکنیک‌هایی از جمله استقرار یک بازیگر در جلوِ بازیگرِ دیگر و کنار رفتن بازیگر اول در لحظهٔ خاص و آشکارسازیِ بازیگر دوم.

تغییر و در دسترس فیلمسازان بوده است، اما پرسش‌های صحنه‌پردازی یا همان میزانسن، دیدگاه، ضرباهنگ یا ریتم، تعلیق، زمان و روان‌شناسی، که عمیقاً رویاروی فیلمسازان قرار دارند، هر روز صبح که وارد صحنه می‌شوند به طرز قابل ملاحظه‌ای پابرجا مانده‌اند. به همین دلیل است که «طرح کلی به‌اضافهٔ واریاسیون» جواب می‌دهد. به همین دلیل است که برخی از برجسته‌ترین اندیشه‌ورزان حوزهٔ فیلم پیشنهاد کرده‌اند که این الگو حتماً برای تاریخ فیلم به کار بسته شود.(۵)

به هر حال برخی موقعیت‌ها با الگوی گامبریچ پوشش داده نمی‌شوند. این کتاب دربارهٔ فیلم‌هایی است که تأثیرگذار بوده‌اند، اما در عین حال فیلم‌هایی را هم که می‌بایست تأثیرگذار می‌بودند شرح می‌دهد. فیلم‌های مشهوری مانند **همشهری کین**[1] (۱۹۴۱) از آمریکا، **هفت سامورایی**[2] (۱۹۵۴) از ژاپن، **مادرْ هند**[3] (۱۹۵۷) از هند، و **رزمناو پوتمکین**[4] (۱۹۲۵) از اتحاد شوروی جزو دستهٔ اول هستند. آن‌ها طرح‌هایی کلی‌اند که فیلمسازان دیگر در آن‌ها تغییر ایجاد کرده‌اند. این مطلب قابل اثبات است. اما فیلم‌های اصیل و بدیعی که با وجود بزرگ بودن به نظر می‌رسد تأثیری در فیلمسازان بعد از خود نگذاشته‌اند و آن هم فقط به دلایلی مانند این‌که در آفریقا ساخته شده‌اند، یا به طور ضعیفی پخش شده‌اند، یا در گیشه شکست خورده‌اند، یا کارگردان آن‌ها زن بوده، یا اشتباه فهمیده شده‌اند، یا ممنوع شده‌اند چه؟ فیلم **سفر کفتار**[5] (۱۹۷۳) ساختهٔ جیبریل دیوپ مامبِتی فیلمساز سنگالی نوآورانه‌ترین فیلم آفریقایی دوران خود بود، اما به طور گسترده توزیع نشد حتی درون قارهٔ خودش. فیلم لهستانی **کلاغ‌ها**[6] (۱۹۹۴) ساختهٔ دوروتا کِنجیه‌ژافسکا یکی از زیباترین فیلم‌ها دربارهٔ دوران کودکی است، اما به‌ندرت دیده شده است. کیرا موراتُوا فیلم **وداع طولانی**[7] را در سال ۱۹۷۱ در اتحاد شوروی ساخت که دربارهٔ زنی مطلقه و پسرش است، اما اثر درخشان و بدیع او در اتحاد شوروی تا سال ۱۹۸۷ اکران نشد. آیا باید به این فیلم‌ها بی‌توجهی کرد چون موفق نشده‌اند تأثیرگذار باشند؟ خیر. تمامی‌داستان‌ها و تاریخ‌نگاری‌های ارزشمند دارای کنایه‌های طنزآمیزند و این فیلم‌ها به داستان ما تلخی می‌افزایند.

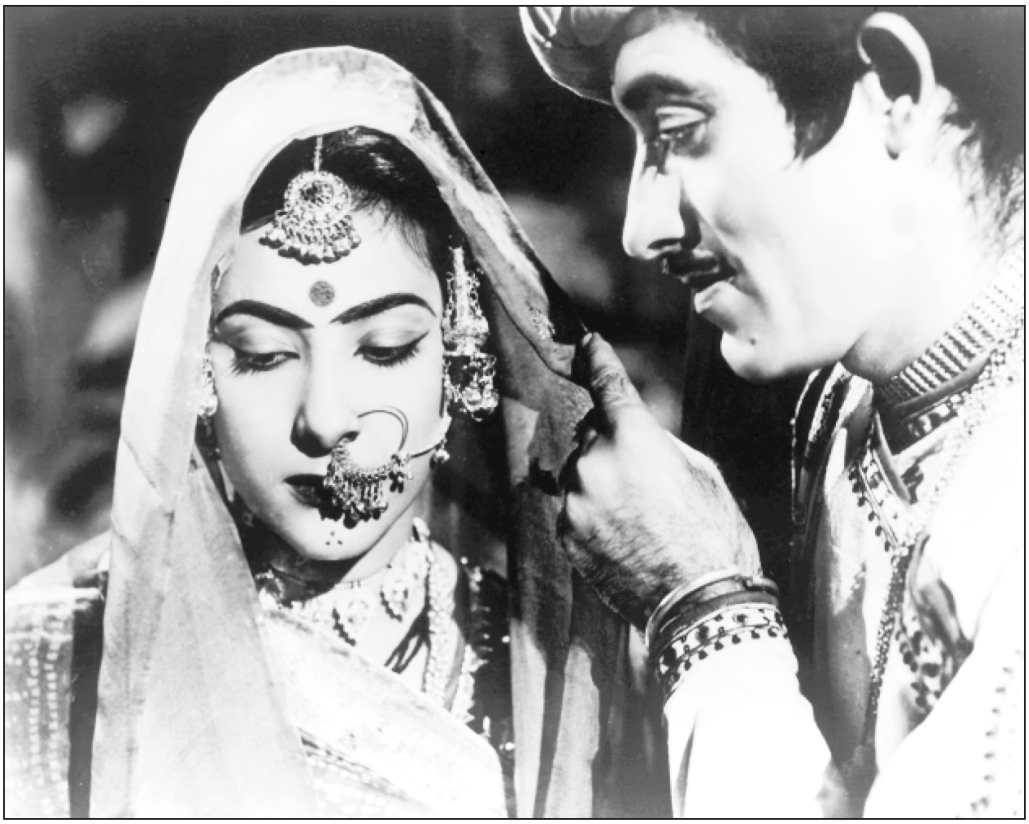
همچنین باید در خصوص به کار بستن مفهوم فردگرایانهٔ خلاقیت هنری برای مکان‌هایی که تناسبی با آن ندارند محتاط بود. برداشتی که یک کارگردان هندی از خودش به عنوان فردی مستقل دارد با برداشت اسکورسیزی دربارهٔ خود متفاوت است. انگیزهٔ مشابهی برای بیان دیدگاهی متمایز وجود ندارد، بنابراین عواملی که به اسپیلبرگ مربوط می‌شوند ممکن است

1. *Citizen Kane* 2. *Seven Samurai* 3. *Mother India*
4. *Bronenosets Potyomkin Battleship Potemkin* 5. *Touki Bouki/The Hyena's Journey*
6. *Wrony/ Crows* 7. *Dolgie provody/Long Goodbye/The Long Farewell*

عملکرد مشابهی در جنوب آسیا نداشته باشند. همچنین، داستان‌گویی هندی فرم آزادتری در مقایسه با کشورهای غربی دارد و چندان محدود به فضا و زمان نیست. به همین صورت، در داستان‌گویی آفریقایی، این ایده که هنرمندْ پدیدآورنده یا تغییردهنده است از قوّت چندانی برخوردار نیست و در آن‌جا تغییر ایجاد کردن به معنای خراب کردن کار و شکست محسوب می‌شود. یک داستان‌گوی بزرگ می‌سازد و انتقال می‌دهد. به همین ترتیب، حداقل در خلال نیمهٔ اول قرن بیستم، اصیل بودن و بدیع بودن از لحاظ هنری انگیزهٔ مهمی در ژاپن به شمار نمی‌رفت. مثل بخش اعظم سرزمین آفریقا، هنرمند ژاپنی بزرگ هم کسی بود که با ظرافت سنت را بازآفرینی و در پرتوی جدید به شکلی دیگر بازنویسی کند.

با وجود این شرایطِ لازم و قید و بندها، هدف از نگارش این کتاب نوشتن یک تاریخ فیلم آسان‌فهم با اصطلاحات فنی اندک برای استفادهٔ خوانندگان عمومی و کسانی بوده که تازه شروع به مطالعهٔ فیلم کرده‌اند، از آن دسته کتاب‌ها که من وقتی شانزده سالم بود دلم می‌خواست بخوانم.امروزه بسیاری از ما احساس می‌کنیم غرق در هزاران فیلمی هستیم که در سایت‌های نمایش آنلاین یا لوح‌های فشرده می‌توانیم ببینیم و تعداد روزافزونی هم هر سال در سینماها به نمایش درمی‌آیند.امیدوارم این کتاب مانند نرده‌های محافظی باشد که تعادل شما را در مسیر جستجو و مکاشفه در چنین غارهای علاءالدینی حفظ کند. همان‌طور که از عنوان اصلی کتاب [یعنی **داستانِ فیلم**] هم مشخص است، با شرحی روایت‌گونه روبه‌رویید نه با یک فرهنگ واژگان یا دانشنامه. نظریه‌پردازان فیلم به چنین تلاش‌هایی برای نگریستن به تاریخ فیلم‌ها در چارچوب داستانی بدگمان‌اند. گویی این کار به منزلهٔ تلاش برای ساده‌سازی مطالب در قالب فرمول است. چنین نگرشی دست‌کم گرفتن داستان‌گویی و روایتی است که قابلیت آن را دارد که سیال، چندلایه و تأثیرپذیر از موضوع باشد چنان‌که یک نویسنده از آن انتظار دارد. بنابراین کتاب حاضر قصد دارد دری را به جهان سینما بگشاید و مسیر قابل اعتمادِ عبورکرده از دل آن را شرح دهد. اگر این تلاش موفقیت‌آمیز باشد، خواننده در ادامهٔ این مسیر با کتاب‌های مفصل‌تر و عالمانه‌تری مانند **تاریخ سینمای** تامپسون و بوردوِل یا رابرت اسکلار مطالعات خود را ارتقا خواهد داد.

در کتاب‌های این نویسندگان، خوانندگان با کارگردان‌هایی مواجه می‌شوند که در کتاب حاضر اسمی از آن‌ها در میان نیست: کاترین بریا، جاناتان دِمی، آبِل فِرارا، آموس گیتای، مارسل لِربیه، نِیل جُردن، اِرمانو اُلِمی، باب رافِلسون، ژاک ریوت، اریک رومر، جرج اِی. رومرو، هانس یورگن سیبربِرگ، ماریا شریدر و دیگران. هر کدام از این هنرمندان آثار شاخصی آفریده‌اند، اما در کتابی با این‌همه تفصیل مجالی برای طرح کردن آن‌ها نیافتم. بسیاری افراد با من در خصوص تأکیدهایم [بر



تصویر ۴:
این داستانی است دربارهٔ این‌که کارگردان‌ها چگونه بریکدیگر تأثیر گذاشته‌اند. مثلاً، فیلم مادرْ هند ساختهٔ محبوب‌خان بسیار فراتر از مرزهای کشوری که در آن ساخته شده بود دیده شد. ۱۹۵۷.

حضور کارگردانانی خاص‌تر] اختلاف‌نظر پیدا خواهند کرد و ممکن است این موضوع را مطرح کنند که شاید رومرِ فرانسوی بیشتر شایستهٔ حضور یافتن در این کتاب باشد تا هایل گریما از اتیوپی. اما به هر حال ثبت مشارکت شرق آفریقا در ایده‌های مربوط به فیلم و سینما مسئله‌ای تعیین‌کننده است، و روی‌هم‌رفته فرانسه هم حق خود را در این خصوص دریافت کرده است.

در این‌جا دو پرسش مطرح می‌شود: کتاب حاضر تا چه میزان تجدیدنظرطلب است و چه نکات جدیدی مطرح می‌کند؟ تجدیدنظرطلبی فی‌نفسه چیز جالب‌توجهی نیست ــ و هنگامی‌که پژوهش اصلی را به چالش می‌کشد وقیحانه هم هست ــ در نتیجه تمایلی هم به آن وجود ندارد. به هر روی، ضروری بوده است که تعدیل‌های چندی نسبت به باور متداول صورت پذیرد:

در درجهٔ اول ــ چنان‌که مثال مربوط به اتیوپی نشان داد ــ بدون هیچ پروایی باید گفت این کتاب دربارهٔ سینمای جهان است و نه فقط سینمای غرب. نه برای حفظ ظاهر بلکه حقیقتاً باید