روزنامه شرق

کتاب - ادبیات

رویاپردازی در روز روشن، حاشیه‌ای بر «گزیده مقالات کایه‌دوسینما» صفحه ۸
از خیابان انقلاب به بعد، در حاشیه تاریخ خیابان صفحه ۹
روزنامه صفحه ۱۰

روز برای شب

کایه‌دو سینما در ایران

«کایه دوسینما» اکنون جزیی جدایی‌ناپذیر از تاریخ سینماست و خواندن مقالات اساسی این نشریه به ویژه در دو دهه آغازین پا گرفتن آنکه دوران پیدایش غول‌های تکرارنشدنی سینما است، تصویری روشن از سینمای آن دوران به دست می‌دهد و همچنین تصویری از نظریه فیلم و رویکردهای اساسی زیبایی‌شناسی سینما در دوره‌های مورد بحث. به ویژه که برخی از سینماگران بزرگی که اکنون بزرگ بودن‌شان بدیهی فرض می‌شود، عرصه‌های نامکشوفی بودند که توسط منتقدان تیزبین کایه‌دوسینما کشف شدند و این، به ویژه در مورد سینماگران کلاسیک آمریکا مصداق دارد.

چندی پیش، دو جلد از مجموعه «گزیده مقالات اساسی کایه دوسینما» با ترجمه کاظم فیروزمند و ماهیار آذر از طرف نشر آگه منتشر شد.

جلد اول این مجموعه که ویراستار آن جیم هیلیر است، به گزیده مقالات کایه دوسینما در دهه ۱۹۵۰ و به مقالاتی درباره نئورئالیسم، هالیوود و سینمای موج نو می‌پردازد. این مجلد شامل چهار بخش است و بخش یکم آن درباره سینمای فرانسه، بخش دوم درباره سینمای آمریکا، بخش سوم درباره سینمای ایتالیا و بخش چهارم، با عنوان بحث و جدل شامل بحث‌های تئوریک و پرونده‌ای درباره سینما سکوپ است. مقاله «اراذل خسته‌اند فرانسوا تروفو»، مقاله ژان لوک گودار درباره فیلم «چهارصد ضربه» تروفو، مقاله «کشف دوباره آمریکا»ی اریک رومر، مقاله آندره بازن درباره فیلم «امبرتو د» از ویتوریو دسیکا و مقاله «میزانسن چیست؟» از الکساندر آستروک، از جمله مقالاتی است که در جلد اول گزیده مقالات کایه دوسینما چاپ شده. جلد دوم کتاب به مقالات کایه دوسینما در دهه ۱۹۶۰ اختصاص دارد.

این مجلد نیز شامل چهار بخش است با عنوان‌های «موج نو/ سینمای فرانسه»، «سینمای آمریکا/ بزرگداشت»، «سینمای آمریکا: ارزیابی مجدد» و «به سوی یک سینمای نو/ نقد نو». «سینما حقیقت یا رئالیسم شگفت»، «به سوی نقد برشتی سینما»، «هاوارد هاکس طنزپرداز»، مقاله‌ای درباره فیلم «از نفس افتاده» ژان لوک گدار و گفت‌وگوهایی با گدار و گفت‌وگویی با رولان بارت درباره نشانه‌شناسی سینما از جمله مطالب جلد دوم گزیده مقالات کایه دوسینما است. همچنین یکی از سرمقاله‌های خواندنی کایه دوسینما که در همین مجلد چاپ شده، سرمقاله‌ای است با عنوان «ماجرای لانگلوا». این سرمقاله در سال ۱۹۶۸ نوشته شده و درباره انتصاب دوباره هانری لانگلوا به سمت مدیریت سینما تک فرانسه است. لانگلوا بنیانگذار سینماتک فرانسه بود. یک عاشق سینما که با جمع‌آوری و حفظ نسخه‌هایی منحصربه‌فرد از فیلم‌های مهم تاریخ سینما و نمایش آنها در سینما تک دریچه‌ای تازه را به روی نسل جوان اهل سینما باز کرد و به همین دلیل کایه دوسینما مدیون او بود و زمانی که لانگلوا از طرف دولت فرانسه از مدیریت سینما تک برکنار شد، در کنار دیگر سینماگران جهان، با فشار آوردن به دولت برای بازگرداندن لانگلوا دین خود را به او ادا کرد. سرمقاله «ماجرای لانگلوا»، به‌ویژه برای ما که اینجا و اکنون خواننده گزیده مقالات کایه دوسینما هستیم، حاوی معنای بزرگ و مهمی است.

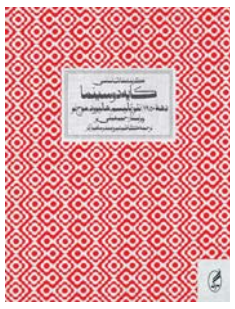
سرخط

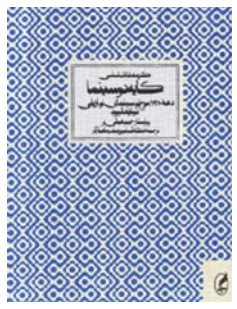
کشته‌مرده‌های سینما

سعید خاموش

«در دهه ۱۹۵۰، کایه دوسینما، خانه و کاشانه ما بود؛
و برای من شاید بیش از دیگران.
از دو بعدازظهر به کایه می‌رفتیم.
بعد می‌رفتیم سینما و شب دوباره برمی‌گشتیم کایه».

این را ژان لوک گدار می‌گوید. گدار از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۹ در کایه مطلب نوشت و با تامل و نوشتن درباره فیلم‌ها، به عمق سینمای هیچکاک، برگمان یا نیکلاس ری پی‌برد، عاشق آن نوع سینما شد و بعد از طریق نوشته‌هایش این عشق را به خوانندگان نیز منتقل کرد. با آنکه مدرسه سینمایی«ایدک» در ۱۹۴۴-۱۹۴۳تاسیس شده بود ولی هیچ‌یک از نویسنده‌های بنام کایه تحصیلات سینمایی نداشتند. برخی از آنها مثل تروفو حتی درسی هم نخوانده بودند. نویسنده‌های کایه و فیلمسازان بعدی موج نو، سینما را از طریق فیلم دیدن در سینه‌کلوب‌ها و نوشتن و تحلیل علتِ دوست داشتن یا نداشتن فیلم‌هایی که می‌دیدند، یاد گرفتند. تقریبا تمامی تمهیدهای روایی یا حتی تکنیکی که این نویسنده‌ها بعدا در فیلم‌های خود به کار زدند و نظریه‌هایی که صادر کردند، از طریق همان فیلم‌بینی در سینه‌کلوب‌ها کسب شد. برای نشان دادن مسیری که نویسنده‌های جوانِ کایه، از عضویت در سینه‌کلوب تا نوشتن در بولتن‌های مختلف و بعد کایه و در نهایت فیلمسازی طی کردند، کافی است توضیحات گدار را بخوانیم-حرف‌هایش در مورد مسیر حرفه‌ای دیگران هم کمابیش صدق می‌کند: «به واسطه آشنایی با تروفو و سینه‌کلوب کارتیه لاتن، پایم به کایه باز شد. سینه‌کلوب کارتیه لاتن را اریک رومر و ژاک ریوت می‌چرخاندند. رومر در آن زمان مطلب مهمی درباره سینمای مورنائو با عنوان» - «سینما، هنر فضاسازی» نوشته بود. ریوت و رومر اولین کسانی بودند که از همان اوایل دهه ۱۹۵۰ فیلم‌های کوتاه ۱۶ می‌ساختند و نوشته‌ها و نظریه‌های خود را در فیلم‌هایشان به کار می‌زدند. مطالبم را ابتدا برای«روو دو سینما» فرستادم که دونیول وَلکروز و آندره بازن در آن می‌نوشتند. اما نوشته‌هایم را رد کردند. بعد رفتم سراغ«اوپژکتیف۴۹» و بولتن سینه‌کلوبِ کارتیه لاتن، که ریوت در آن





می‌نوشت. نخستین مطلبم در«گازت دو سینما» چاپ شد. مطلبی بود راجع به سینمای روسیه که اسمش را گذاشتم: «پیش به سوی سینمایی سیاسی». بعد در نشریه«آرت» (هنر) مطلب نوشتم و دست آخر در کایه. نخستین مطلبم در کایه درباره فیلمی بود ساخته رودلف مَته با شرکت مارگرت سالیوان.

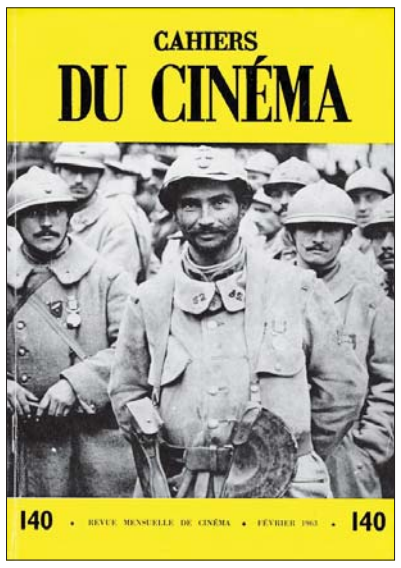
فرانسوی‌ها از«استثنایی بودن موقعیت سینمای فرانسه» در مقایسه با سینمای سایر کشورها صحبت می‌کنند. مثلا اینکه (تا قبل از پاگرفتن اتحادیه اروپا)، برخلاف سایر جاهای دنیا، فرانسه تنها کشوری بود که کارگردان، صاحب اثر تلقی می‌شد، نه تهیه‌کننده یا کمپانی تولیدکننده. یا مثلا سنتِ«سینه‌کلوب» در فرانسه، که برمی‌گردد به دهه ۱۹۲۰ و در جاهای دیگر دنیا به آن صورت نظیرش وجود نداشت. از دل همین سینه‌کلوب‌ها، بعدا فردی به نام هانری لانگلوا پیدا شد که در دهه ۱۹۳۰به فکر نجات و جمع‌آوری فیلم‌ها و تشکیل سینماتکِ فرانسه افتاد و باز از دل همین سینه‌کلوب‌ها، بولتن‌های سینمایی در شهرهای مختلف بیرون آمد و از درون همین بولتن‌ها، مجله‌ای به نام کایه دوسینما (دفترهای‌سینما) زاده شد و باز از دل همین«دفترهای‌سینما» بسیاری از کارگردان‌های فرانسوی سر برآوردند. می‌توان نتیجه گرفت که سینه‌کلوب برای جوانِ«سینه‌فیلِ» فرانسوی در دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، مدرسه سینما بود و بولتن‌های سینمایی، دفتر انشاء و درس و مشق‌اش.

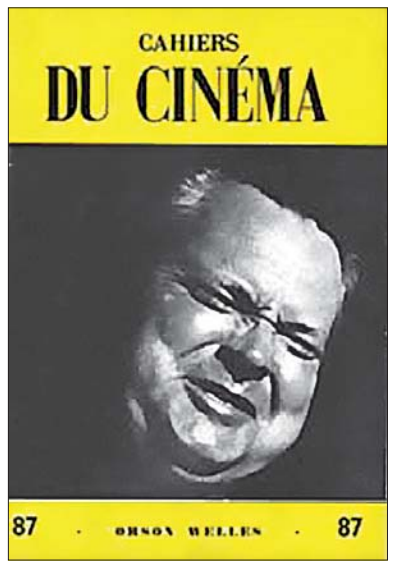
اما برخلاف سنت نقدنویسی در آمریکا و بریتانیا، باز یک استثنا وجود داشت: فرانسوی‌هایی که در دهه ۱۹۵۰به نوشتن درباره سینما روی آوردند، بسیاری‌شان در واقع نیامده بودند منتقد شوند، می‌خواستند فیلمساز شوند. با سینمای استودیویی فرانسه یا به قول تروفو«سینمای بابا»، همان فیلم‌های بی‌بو وخاصیتی که توسط فیلمسازانی چون ژان دولانوآ ساخته می‌شد، مشکل داشتند و می‌خواستند خون تازه‌ای در رگ‌هایش به جریان اندازند: دوربین را از فضای تنگ دکورهای استودیویی بیرون برند، ساختار روایی و تدوین را به هم بریزند، تصنع را از بازی‌ها بگیرند و در یک کلام«موج نو»یی راه بیندازند.

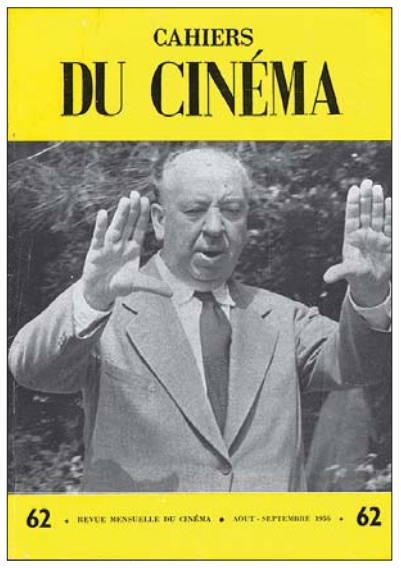
در این زمینه البته، باید شرایط فرانسه یا در حقیقت، پاریس سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم را مد نظر داشت. طی ۱۵سال، از پایان جنگ تا ۱۹۶۰خیلی چیزها در فرانسه تغییر کرد، جوان شد،«نو» شد: از موسیقی و ترانه‌خوانانی چون باربارا، ژولیت گرگو، برَسَنس، که جایشان را به جانی هالیدی، فرانسوآز هاردی یا سیلوی وارتان دادند تا سینمای فرانسه که ناگهان می‌بینیم در همان اوایل دهه ۱۹۶۰، هشتادوهفت جوان، نخستین فیلم‌های خود را می‌سازند.

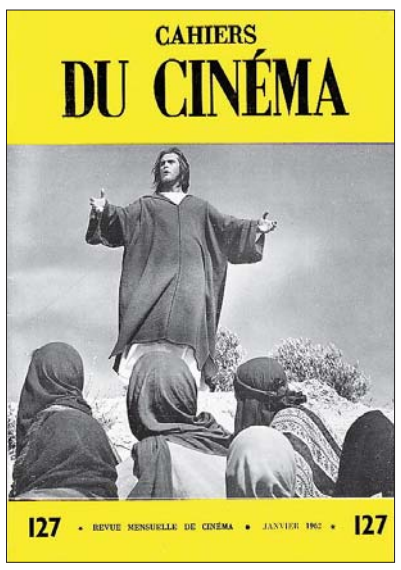
باز برگردیم به همان مقوله سینه‌کلوب در فرانسه، به‌خصوص در پاریس، که بعد از پایان جنگ رونق بیشتری گرفت. راه انداختن یک سینه‌کلوب در آن زمان ظاهرا ساده و بی‌دردسر هم بود؛ تروفو تعریف می‌کند که در ۱۹۴۷ (یعنی در پانزده سالگی) سینه‌کلوبی راه انداخت به نام«کشته-مرده‌های سینما»! (بعدا در ۱۹۵۰همین تروفو، اولین نوشته سینمایی خود را درباره قاعده بازی ژان رنوآر در بولتن سینه‌کلوب کارتیه لاتن منتشر کرد که به قول خودش، چشم آندره بازن، منتقد بانفوذ و پدر معنوی‌اش را-که آن زمان مشغول نوشتن کتابی راجع به ژان رنوآر بود، گرفت و باعث شد از تروفو دعوت کند تا در جمع‌آوری منابع به وی کمک نماید. از ۱۹۵۳ بود که تروفو، باز به تشویق بازن، به طور حرفه‌ای به نوشتن در باره سینما در مجلات مختلف و بعدا کایه دوسینما، روی آورد).

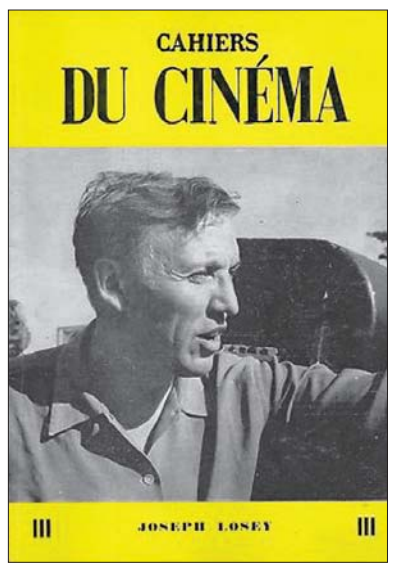
ادامه در صفحه ۸

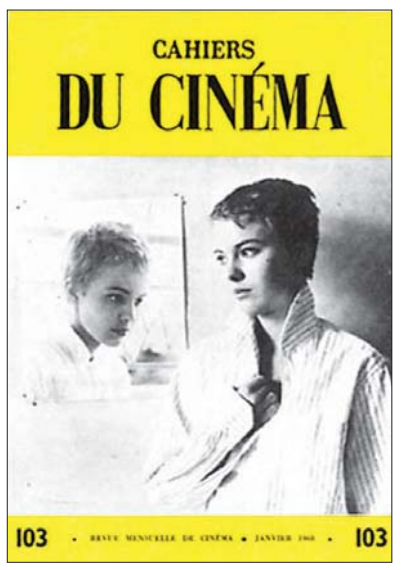


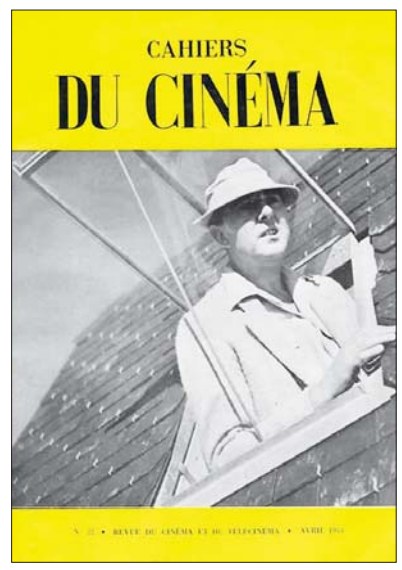








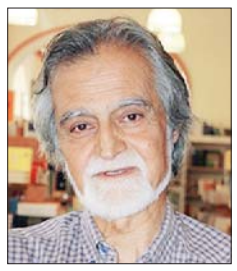




از یک نامه:

ما و کایه‌دو سینما

پرویز دوایی



تاثیر «کایه‌دو سینما» بر منتقدان و فیلمسازان آن سال‌های ایران موضوعی است که باید مفصل و دقیق به آن پرداخته شود؛ کاری که می‌ماند تا کل این مجموعه ترجمه و منتشر گردد. به‌همین منظور از آقای ژاون قوکاسیان، فیلمساز و منتقد سینما، خواهش کردیم تا موضوع را با آقای پرویز دوایی، منتقد صاحب نام سینما، درمیان بگذارد. آقای دوایی در نامه‌ای که برای آقای قوکاسیان فرستادند به اجمال توضیحاتی در این مورد دادند. از اینکه بخش‌هایی از این نامه را برای چاپ در این پرونده در اختیار ما گذاشتند، از ایشان بسیار سپاسگزاریم.

... در مورد «کایه‌دو سینما» که خواستی سابقه ماها، یا مرا با آن بدانی، همان‌طوری که گفتم من و دوستان دیگر انگلیسی‌دان‌مان، مثل پرویز نوری و جوانفر و وجدانی، با این مجله نمی‌توانستیم ارتباط برقرار کنیم، تا سال‌ها بعد که بعضی از مقالاتاش این‌طرف و آن‌طرف به انگلیسی ترجمه و چاپ شد و بعد ترجمه چند شماره از آن را، مقالات برگزیده‌اش را در واقع، به انگلیسی درآوردند که من در ایران داشتم (و یادم هست که- مثلا- مصاحبه با اورسن ولز را از آن برای«ستاره سینما» ترجمه کردم)... اولین برخورد با«کایه‌دو سینما»، که هیچ سابقه آشنایی با آن نداشتم، در اواسط دهه ۱۳۳۰ (سال ۳۵ یا ۳۶) در کتابخانه دانشسرای‌عالی (خیابان بزرگمهر) صورت گرفت، که درش دوستم ناصر تکمیل همایون، کار می‌کرد. یادم هست که روی جلدش (که قطعی کوچک‌تر از A4 داشت) دو تا نوار زرد بود در بالا و پایین و یک عکس سیاه و سفید صورت داشت از «ادری هیپرن» در وسط و مال فیلم-به گمانم- «عشق در بعد از ظهر»، که باید برداشته و ورق زده بوده باشم، ولی از محتوایش هیچ خاطره‌ای ندارم... بعدترها اواخر دهه ۱۳۳۰ (۱۹۵۰) که«کایه»‌ای‌ها به فیلمسازی افتادند و مشهور شدند، این مجله هم معروف و مطرح شد و اولین معرف واقعی‌اش به ایران و خواننده ایرانی، با ترجمه تعدادی مطلب از این مجله (و چاپش در«ستاره سینما») هژیر داریوش بود (که نقش او در سینمای این مملکت، کار ترجمه-نگارش‌اش، سینمایش و به‌خصوص، به‌خصوص، راه انداختن و مدیریت اولین فستیوال فیلم کودکان و بعد فستیوال بزرگ تهران، به چه شکل غم‌انگیزی نادیده گرفته شده). هژیر در آن ایام در پاریس بود. خبر فیلم‌های موج نو به ما رسیده بود و پرویز نوری در مقام سردبیر«ستاره سینما» (بهترین دوره این مجله) یک شماره مخصوص سینمای فرانسه ترتیب داد (شماره واقعا نخبه و یگانه‌ای) که درش هژیر تعدادی مطلب مربوط به موج نو و فیلمسازان‌اش ترجمه کرده و فرستاده بود، از جمله مصاحبه با «کلود شابرول» و یک مقاله خیلی مهم و اثرگذار از او به نام «موضوع‌های بزرگ و موضوع‌های کوچک» و مطالب دیگر درباره تروفو و گودار و رنه و دیگران (اینها را من دارم از روی حافظه نقل می‌کنم. تو اگر دوره«ستاره سینما» را داشته باشی می‌توانی دقیق‌تر پیدا کنی این مطالب را). آن مطالب همراه با شهرت (قدری مبالغه شده) آن فیلم‌ها و فیلمسازان به سبب بداعت کارشان در قیاس با سینمای گذشته، مشهور شدند؛ مقالاتی نظیر «چگونه می‌توان هیچکاکی-هاکسی بود»، یا «دوربین- قلم» و امثال آن و بعضی ترجمه‌ها که خیلی بحث‌های مجرد، پیچیده و شخصی‌ای بود و با ماها ارتباط برقرار نمی‌کرد. برای ماها که سینمای آمریکا و فیلم‌های به‌ظاهر حادثه‌ای (وسترن، جنایی، کمدی)اش را دوست می‌داشتیم (ولی در برابر سینمای جدی دارای سوژه‌های عمیق انسانی، جرات ابراز نداشتیم) مطبوع بود که«کایه»‌ای‌ها از این‌جور فیلم‌ها و سازنده‌هایش دفاع و آنها را تحسین می‌کردند. هیچکاک، سیگل، والش، مینه‌لی، آلدریچ، نیکلاس ری، ساموئل فولر و دیگران، عزیزان ما هم بودند. و حالا دیدن فهرست شماره‌گذاری«کایه»‌ای‌ها برایمان مایه قوت قلب بود، در برابر تحسین سنتی‌ای که به‌خاطر«موضوع‌های بزرگ» فیلم‌ها (معمولا اسکاری‌ها) می‌شد. برای شخص من یک مطلب راه‌گشا و چشم‌گشا، مقاله‌ای بود از Richard Roud فقید، ناقد انگلیسی، در مجله آن‌وقت‌ها بسیار سنتی و جنت‌مکانِ«سایت اند ساند» (که سرگیجه را بدون هیچ شماره‌ای در دو، سه خط رد کرده بود). این مقاله را با اسم اصلی French Line (اشاره به خط کشتیرانی بین آمریکا و فرانسه)، من با عنوان «و حالا از فرانسوی‌ها بشنویم» برای«ستاره سینما» ترجمه کردم که درش موضوع ناقدهای فرانسوی و نظرهای تند و رادیکال و بی‌سابقه‌شان مطرح بود (بدون آنکه البته از طرف ریچارد راد پذیرفته شده باشد) و باز به ما قوت قلب می‌داد (به نقل از شابرول و رومر: «هیچکاک یکی از بزرگ‌ترین ابداع‌کننده‌های فرم در سینماست»). ریچارد راد ضمن نقل قول از فرانسوی‌ها و علایق- برای نقد سنتی- تکان‌دهنده آنها و تحسین شدید از امثال جری لوییز نوشته بود که حالا با دیدن فیلم‌های نویسنده‌های این نظرها، نمی‌شود آنها را به‌عنوان ابله رد کرد!

به‌هر جهت، ماها این‌جوری‌ها مقداری دورادور با«کایه» آشنا شدیم و یادم هست بهرام ری‌پور هم که در همان سال‌های اواخر دهه ۳۰ در پاریس و هم‌خانه هژیر بود در مراجعت تعدادی«کایه» با خودش آورد که مدتی در اختیار من بود که ورق می‌زدم و فقط بعضی مصاحبه‌هایش برایم به‌زحمت قابل خواندن بود (و یکی‌اش را، مصاحبه با جوزف لوزی را، هم ترجمه کردم برای«ستاره سینما»). مصاحبه‌ها با جرج کیوکر و هیچکاک را به یاد دارم از این دوره که در«کایه» خواندم. رفت تا رسید به مجله Movie انگلیسی که قطعا زیر تایید«کایه» به‌راه افتاده بود با تکیه بر «تئوری مولف» (یا «نظریه آفریننده») که آن‌هم در اوایل دهه ۵۰ یا اواسط این دهه بسیار خوش‌ریخت و نقش و با تکیه بر همان فیلمسازان محبوب ما، هیچکاک و هاکس و فورد و نیکلاس ری و اینها را حالا می‌توانستیم بخوانیم، ولی در نهایت، اثرگذارترین ناقد به لحاظ آموختن نحوه نگاه به فیلم‌ها، برای شخص بنده البته استاد فقید«رابین وود» بود با کتاب مشهورش «فیلم‌های هیچکاک» که اوایل دهه ۱۹۶۰ درآمد و به‌دست ما رسید و بنده یادم هست که دو سه قطعه از آن را در باره «سرگیجه» و به‌گمانم «شمال از شمال غربی» ترجمه کردم و چاپ شد و کاشکی کسی پیدا می‌شد و کل این کتاب شریف و ماندنی را ترجمه می‌کرد... ژان‌جان، دیگر پیر شده‌ایم و جان نداریم! بعدش هم آدم از پس یک عمر کله به دیوار کوبیدن، خسته می‌شود عاقبت و از رو می‌رود و می‌نشیند کنار! اما خوشحالم و خدا را شکر که جوان‌ها، بعضی‌ها هنوز، در تلاش‌اند و چه کارهای قشنگی دارد ازشان سر می‌زند (دیوارها هم البته برجا هستند همیشه و در همه جا بگذریم). نمی‌دانم این حرف‌های شتابان (و بد خط) به مصرف کار تو خواهد خورد یا نه... اما باید کار کرد ژان‌جان، حتی اگر صرفا به‌خاطر دل خود آدم باشد و زنده نگه‌داشتن این دل. دل که مُرد آدم می‌شود مصداق شعر حافظ: «بر او نمُرده، به فتوای من نماز کنید».

اما «دفترهای سینما» مقوله‌ای دیگر بود

جمشید ارجمند

با اطمینان و به‌درستی می‌توان مدعی شد که «کایه دو سینما» معتبرترین مجله تئوریک سینمایی دنیاست که می‌شناسیم. شهرت و اعتبار این مجله به‌ویژه از بابت تاثیرگذاری آن بر جریان‌های فکری و مکتب‌های مختلف سینمایی است. سهمی که «کایه» در پیدایش موج نو سینمای فرانسه دارد، انکارناپذیر است. جریان فکرسازی «کایه» از همان آغاز پایه‌گذاری آن شروع شد. البته در طول مدت انتشار، خودش هم در جریان‌هایی گرفتار شد که آن را باید زیر تاثیر فشار تاریخی در دوره‌هایی پرتلاطم دانست که به آن باز خواهم گشت. اما پیش از همه بگذارید اعتراف دردناکی بکنم که این قلم، با آنکه خود را به‌درستی وامدار جریان اندیشه‌سازی «کایه» می‌داند، اما در سال‌های اخیر، از سرنوشت و چگونگی تحولات آن بی‌اطلاع است و البته این دیگر کوتاهی ما نیست، بلندی ناخواسته نخل است.

اول بگویم که «کایه دو سینما» (Les Cahier du Cinema) یا دفترهای سینما در ۱۹۵۱ (۱۳۳۰) بنیان گذاشته شد. جنگ دوم هنوز پس‌لرزه‌هایش وجود داشت و فرانسه که بیشترین ضربه‌های مادی و معنوی را از جنگ تحمل کرده بود، می‌خواست به‌کمک پشتوانه غنی فرهنگی و تاریخی خود قد راست کند و ققنوس‌وار از خاکستر‌های خود میراثی فراهم آورد که چنین هم کرد و شد. میراث فکری فرانسه در حوزه ادبیات بود و سینما و این دو به هم پهلو می‌زدند. در ادبیات، پرچمدار حرکت، «دفترهای خاموشی بود؛ کایه دو سیلانس» که نماینده معروف و بارز آن ژان بررلر بود، با نام مستعار «ورکور» که اثر کوچک و پرآوازه‌اش «خاموشی دریا» در گرماگرم جنگ منتشر شد؛ کاری بسیار لطیف، بسیار زیبا و بسیار موثر علیه جنگ درباره عشق خاموش و بی‌سرانجام یک افسر روشنفکر آلمانی به دختر فرانسوی. افسر در چارچوب یک تصمیم یا برنامه جنگی، در خانه کوچک و تمیز و مرتب دختر که با دایی‌اش زندگی می‌کرد جا داده شده بود. افسر شب به شب می‌آمد و در سالن این خانه، کنار دختر و مرد می‌نشست و بی‌هیچ توقع و انتظاری از آرمان‌های انسانی‌اش حرف می‌زد و آرزوی روزهایی را می‌کرد که جنگ تمام شود و فرانسه با فرهنگ و آلمان، که آن هم با فرهنگ است، همدیگر را در صلح و دوستی پیدا کنند. اینها را هر شب می‌گفت و آخرسر با یک شب‌به‌خیر مودبانه و نظامی، می‌رفت که بخوابد. دختر و دایی‌اش هر دو خاموش بودند و هیچ نمی‌گفتند. حتی در غیاب افسر. بالاخره شبی افسر آمد و از عزیمتش از آن خانه به‌سوی جبهه شرق (روسیه) که به‌نوعی می‌توانست پایان همه چیز، حتی زندگی افسر باشد خبر داد و فردا در همان سکوتی که آمده بود، از آنجا رفت (از این داستان فیلمی هم ساخته شد).

اما «دفترهای سینما» مقوله‌ای دیگر بود. اولا از دومین شماره‌اش، آندره بازن، تئوریسین برجسته سینما به گروه بنیانگذاران «کایه» پیوست: لو دوکا، ژاک دونیول و الکروز و لئونید کیژل. اینها در «کایه» جانشینان یا جایگزینان ژان-ژرژ اوریول بودند (۱۹۵۰-۱۹۰۷) که در پی دوستی و حفظ یادبود اوریول گردهم آمده و نگذاشته بودند چراغ مجله معتبر «بررسی سینما» (La Revue du Cinema) (۱۹۴۹-۱۹۴۶) خاموش شود و اساسا تاریخ مجله «کایه دو سینما» بیشتر بر مدار دوستی‌ها و روابط نزدیک آن بزرگان می‌گشت. «کایه دو سینما» از همان آغاز به پشتوانه مقاله‌های سطح بالا و شخصیت والای آندره بازن جایگاه استواری پیدا کرد. اریک رومر و آندره بازن که چهره پنهان می‌کردند، از ۱۹۵۲ کمر به اعاده حیثیت از رنوار «آمریکایی شده» بستند. از ۱۹۵۴، به‌خصوص از طریق فرانسوا تروفو، حمله به سنت کیفیت حاکم بر سینمای فرانسه وقت پرداختند. در ۱۹۵۵-۱۹۵۴، تقدیر از سینمای هیچکاک و هوارد هاکز را آغازیدند. آندره بازن که آرامتر از مریدان جوان و غیور خود (تروفو، کلود شابرول، اریک رومر، ژاک ریوت و گودار که دیرتر به این جمع پیوست) همراه با این جریان و جریان‌های معروف دیگر، «کایه دو سینما» پرآوازه شد. ماجرای فیلم «بانی و کلاید» را همه به‌یاد داریم. این اثر شگفت‌انگیزِ ساختار و سنت‌شکن که جا دارد به‌سبب دوری از زمان ساخت آن (۱۹۶۷) اشاره کوتاهی به جزییاتش بکنیم یک گانگستری تلخ و شیرین و زیبا، ساخته آرتور پن بود که به‌دلایل روشنی نخست مورد بی‌مهری شدید منتقدان و تماشاگران قرار گرفت. مردم و منتقدان منتظر روبه‌رو شدن با فیلمی قراردادی بودند. کسی فکر نمی‌کرد اثری ببیند که قهرمانش دو گانگستر خرده‌پای بی‌تجربه باشند که کارشان را خوب بلد نیستند و آرام آرام راهزن می‌شوند و دستشان با ماشه رولور آشنا می‌گردد و ساده‌دلانه از این کار خوششان می‌آید، تا آنجا که داوطلبانه دنبال شر می‌گردند و در میان مردم آنقدر محبوب می‌شوند که با آنها مثل قهرمان‌های ملی رفتار می‌شود. «بانی و کلاید» در آمریکا شکست خورد اما «کایه دو سینما» آن را جور دیگری تحویل گرفت، فیلمی مهم و کم‌کم بزرگ، که بنیانگذار یک خرده ژانر شد. مقاله‌ها و تفسیرهای «کایه دو سینما» در آمریکا کم‌کم شناخته شده و مورد اعتبار و اهمیت قرار گرفته بود، تا آنجا که وقتی فیلم از دور اول نمایش اروپایی خود به آمریکا برگشت ناگهان تبدیل به کشفی بزرگ شد و انگار کاری تازه و نو است. هر بار نمایش «بانی و کلاید» موج جدید و پرقدرتی بر پا می‌کرد و نام‌آورتر می‌شد.

از ویژگی‌های مهم و برجسته «کایه دو سینما»، تغییر مواضع آن بود. بعد از انقلاب ۱۹۶۸ فرانسه، «کایه» ناگهان در دست جوانان پر شور انقلابی قرار گرفت. اندیشه‌های نوآوری نخست جنبه تئوریک سینمایی داشت. در ۱۹۵۸ آندره بازن در گذشت و لودوکا سردبیر شد. واکنش نخستین «کایه»، کنار گذاشتن برخی محافظه‌کاری‌های بازن و در پیش گرفتن روشی مبتنی بر ایده‌آلیسم آشکار زیباشناختی بود. در این اوقات، گودار در مقاله‌ای تحت عنوان «چگونه می‌توان هیچکاکی-هاکزی بود» به تحولاتی در روح مردان جدید سینما پرداخت، مقاله‌ای که از پایه‌های شکل‌گیری موج نو شناخته شد؛ به‌ویژه که این مردان دیگر هرکدام سینماگرانی نوآور و پرقدرت بودند (به‌خصوص زیر نفوذ و تاثیر ژاک ریوت، ژان لویی کومولی و ژان ناروبونی). در این ایام که مصادف بود با انقلاب ۱۹۶۸ فرانسه، «کایه» آرام آرام با تغییر موضعی آشکار به سیاست درغلتید و شیوه‌ای مائوییستی پیش گرفت و در پی آن به حمایت از سینماهای مبارز و چپ آفریقایی پرداخت. «کایه» همچنین در حمایتی تند و تیز از کیارستمی سهم داشت و یک‌بار در مقاله‌ای که روی جلد را هم به‌خود اختصاص داد او را «کیارستمی بزرگ» (Kiarostami le mymifique) لقب داد.

در این سال‌ها ساختارگرایی زبانشناختی، مارکسیسم و لاکانیسم ابزارهای تفکری سرسختانه و هرمنوتیکی در راه و رسم «کایه» بودند که در سال‌های اخیر با بازگشتی متین و خردمندانه به سینمای ناب و وجوه مختلف صدایی و تصویری مثل ویدیو، فیلم، عکس و تلویزیون همراه بوده است.

این نکته هم گفتنی است که در زمان آشنایی ما با «کایه دو سینما» (سال‌های دهه ۴۰) به‌ویژه یک نام ایرانی در میان نویسندگان آن به‌چشم می‌خورد. مقاله‌های فریدون هویدا از دیگر نویسندگان «کایه» دشوارتر و ترجمه‌ناپذیرتر بود.

فریدون هویدا برادر امیر عباس هویدا نخست‌وزیر سابق و نماینده ایران در یونسکو بود که بعد از اعدام برادر به دفاعی جانانه از او دست زد.