### حاشیه‌ای بر «گزیده مقالات کایه‌دوسینما»

# رویاپردازی در روز روشن

**اردوان تراکمه، کیانوش اخباری:** چه چیزی در کایه‌دوسینما نهفته است که این همه برای ما جذاب، رازآلود و تکان‌دهنده است؟ این دفترهای شیطانی سینمایی چگونه توانستند با اوراد خود نسل پس از جنگ اروپا و همه شیفتگان سینما را سحر و جادو کنند؟ مگر نه آنکه پیش از «کایه» نظریه‌پردازان بسیاری درباره سینما نوشته بودند؟ پس آن خصلت ممتاز و منحصر به فرد «کایه» چه بود که نقد فیلم را به پیش و پس از خود تقسیم کرد؟ این انشقاق و این افسون سحرانگیز نه لزوما در محتویات و نوشته‌های کایه‌دوسینما که بیش از آن در «ایده» کایه نهفته است. بحث بر سر این نیست که ریوت و گدار به دلایلی کاملا جدا از دلایل رومر، روسلینی را می‌ستودند. یا اینکه بازن و رومر کاتولیک بودند و آرای‌شان با پیر کاست که آشکارا مارکسیست بود در تضاد قرار داشت، یا حتی بحث بر سر این نبود که رومر بر «آرامش» مضامین و سبک هاکس تاکید داشت و ریوت بر «تلخی و سرخوردگی» مدرن نیکلاس ری یا کومولی دهه ۶۰ که از «هاکس طنزپرداز» سخن می‌گفت. این موارد و این اختلافات را می‌توان در هر نشریه دیگری و در هر مباحثه‌ای درباره سینما پیدا کرد. اما «مساله» کایه، فراتر از همه این اختلاف نظرها و اتفاق نظرها، به‌تعبیر ژان لوک گدار «موضعش در خط مقدم نبرد بود». این نبردی بود بر ضد تمام آن سنت‌های جا افتاده سینمای فرانسه در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ و قسمی تعیین تکلیف در مقابل تمام آن دم و دستگاه فرهنگی ـ سیاسی گلیست‌های مغرور و محافظه‌کار که تصویر خود را در فیگور ژان گابن می‌یافت. این نبرد نسلی از جوان‌های زیر ۳۰سال بود (به یاد آورید یکی از دیوارنوشته‌های مشهور می ۶۸ را: به بالای ۳۰ساله‌ها اعتماد نکنید) که دیگر ارزش‌های «پیران خرفت» را جدی نمی‌گرفتند و حتی فراتر از آن تعین بخشیدن به هستی مستقل و خاص سینما. در فضای غبارآلودی که دیگر هنرها تلاش می‌کردند از برج عاجشان به سینما نگاه کنند و قدمت تاریخی و سیر تحول و تطور خود را مدام بر سر سینما بکوبند، نسل شرور کایه در پی آن بود که تکلیف خود را یک‌بار برای همیشه با ادبیات، نقاشی و تئاتر روشن کند، تضادهایش را شناسایی کند، کنار بگذارد و از همه آنها عبور کند. بله درست است که به‌قول گدار متأخر، هنرهای دیگر همیشه از قبل در تالار افتخارات بودند حال آنکه سینما همواره در سالن انتظار است، اما آنچه که آنها به ما نشان دادند این بود همین وضعیت «در سالن انتظار بودن» را با تمامیتش و همه تناقضاتش درک کنیم بدون آنکه تلاش کنیم سینما را با واژگان پیش از تولدش بخوانیم، یا دایما در پی پیوست سینما به دیگر هنرها باشیم تا اعتباری برای آن بیابیم. این همان هستی مستقل و خاص سینما بود که در لابه‌لای اوراق کایه‌دوسینما به چشم می‌خورد. بی‌جهت نیست که منتقدان کایه اولین کسانی بودند که از شکست، ناکاملی، ناپختگی و خام‌دستی سینما صحبت کردند. شاهکارهای سینما، برخلاف شاهکارهای دیگر هنرها آثاری کامل، بی‌نقص، عظیم و باشکوه نبودند؛ بلکه تجسم شکست بودند. اینکه سینما نمی‌تواند آثاری بی‌نقص و بزرگ، به عظمت آثار داوینچی و میکل‌آنژ خلق کند به این دلیل است که خود همین نقص و ناتوانی، خصلت ذاتی و عنصر برسازنده آثار بزرگش است. همان‌طور که تروفو و ریوت توضیح می‌دهند فقدان خبرگی و ناشیانه بودن تکنیک نیکلاس ری نقص نمی‌نماید، بلکه قربانی لازمی است برای بیان، برای صمیمیت که دستیابی مستقیم به تخیل نیکلاس ری و نحوه شکل‌گیری ایده‌هایش را ممکن می‌سازد.

از سوی دیگر باید توجه داشته باشیم که این جریان صرفا در قالب یک نشریه به تنهایی رخ نداد، بلکه ارتباط با مکان‌هایی مقدم بر هر تفکری درباره سینما بود. به قول گدار: «همه ما در کایه خود را کارگردان آینده می‌انگاشتیم. رفت و آمد به سینه‌کلوب‌ها و سینماتک‌ها گونه‌ای اندیشیدن سینما و اندیشیدن درباره سینما بود. نوشتن نیز گونه‌ای فیلم ساختن بود». آنچه گدار درباره «رفت و آمد» به سینه‌کلوب‌ها می‌گوید یک عبارت شاعرانه یا چیزی از این دست نیست، چراکه کافی است به تجربه خودمان در ایران نگاهی بیندازیم؛ همه کسانی که تجربه رفت و آمد به فیلمخانه ملی و سینه‌کلوب‌های هرازگاهی و موقت را دارند به خوبی درمی‌یابند که این مکان‌ها همواره نوع خاصی از نگاه سینمایی و اندیشه سینمایی را با خود همراه دارند، چیزی غریب در این تجربه نهفته است که گویی «در» سینما و بیشتر از آن است. از این روی بود که بچه تخس‌های کایه در پیوند میان تجربه فیلم دیدن در سینه‌کلوب‌ها و نوشتن درباره سینما توانستند به آن نگاهِ استعلایی و اندیشه انتقادی دست یابند که سراسر نقد فیلمِ پس از خود را درنوردید. حتی این مساله که آنها زبان انگلیسی نمی‌دانستند و جهان آنگلوساکسون همواره تلاش داشت این امر را در قالب نقدی جدی بر نوشته‌های آنها وارد کند، به ادراکی از سینما می‌انجامید که صرفا مختص سینماست؛ تجربه دیدن فیلم‌های آمریکایی بدون توجه به دیالوگ‌ها به آنان آموخت که چگونه از طریق میزانسن و مونتاژ سینما را تجربه کنند، که چگونه از طریق حرکت دوربین به بحران عاطفی میان شخصیت‌ها پی ببرند، که چگونه به میانجی زاویه دوربین از اضطراب قهرمان فیلم باخبر شوند و چگونه از طریق عمق میدان سرنوشت آدم‌ها را حدس بزنند. شاید بتوان گفت آنان تنها کسانی بودند که همچون تماشاگران عصر صامت با سینما روبه‌رو می‌شدند، سینمایی که ناطق شده بود اما برای آنان آنچه مهم بود فرم‌ها، ژست‌ها و نگاه‌ها بود. سینه‌کلوب برای آنان مدرسه، خانه و کلیسا بود. آن کاتدرال پدر لانگلوآ در سال‌های محنت‌زده پس از جنگ در فرانسه تنها مکانی بود که می‌توانست مبتلایان به عارضه تصویر را آرامشی الهی ببخشد و این نوجوانانِ پرسه‌زنِ یاغی را غسل دهد. این تجربه سینمایی که مطلقا با همه تجربه‌های انسانِ پیش از سینما متفاوت بود اولین نسل از آدم‌هایی را تولید کرد که برای نخستین بار از «ایماژ» به «لوگوس» می‌رفتند و نه برعکس؛ شاید بتوان گفت آنان اولین نسل از انسان‌هایی بودند که در کتاب مقدس‌شان آمده بود: «در ابتدا تصویر بود.»

اما یکی از وجه مشخصه‌های زمینه تاریخی‌ای که کایه‌دوسینمای دهه‌های ۵۰ و ۶۰ از دل آن رشد کرد همان جهانی است که در آن نام‌ها می‌توانستند واجد پتانسیل‌های سیاسی - زیباشناختی شوند. جایی در متن وضعیت تاریخی آن دوران که تو با گستره‌ای از مواضع مواجه می‌شدی، چراکه مرزها هنوز در یک ناجهان تکه‌پاره مخدوش نشده بود. اردوگاه‌ها در خط مقدم نبرد کاملا مشخص بود. تو اگر خوره فیلم بودی یا باید هیچکاکی - هاکسی می‌شدی یا طرفدار نئورئالیسم ایتالیا یا به موج‌های نو وسینمای نوین می‌پیوستی یا همچنان از ارزش‌های سینمای کلاسیک آمریکا دفاع می‌کردی. از همین‌رو پوزیتیف دهه ۵۰ با استناد به قرائت مارکسیستی مختص به خودش می‌توانست از روسلینی‌ای دفاع کند که کاملا در مقابل روسلینی آندره بازن قرار داشت و همین‌طور است تمام آن دعواها، تنش‌ها و گسست‌های کایه‌دوسینما پیش و پس از ۶۸ (یا می‌توانید به مجله اسکرین دهه ۷۰ که به ساختارگرایی آلتوسری نزدیک بودند یا همچنین مجله تل کل اشاره کنید). اما در این ناجهان سرمایه‌داری پساتاچری کنونی، دیگر با ممزوج شدن تمام این مواضع زیباشناختی ـ سیاسی در یکدیگر مواجهیم که امکان هر نوع موضع‌گیری را از سوی منتقد سلب کرده است و شاید بدین خاطر باشد که کنش نقد فیلم امروزه بدل به قسمی بازاریابی برای کالاهای فرهنگی در بازار هنر شده است. حال آنکه جوانان کایه در دهه ۶۰ سودایی دیگر در سر داشتند. لحظاتی که نقد فیلم همچون کنشی سیاسی و حساس به تاریخ اکنونش در نظر گرفته می‌شد. گدار در کتابچه مطبوعاتی «زن چینی» در آگوست ۶۷ یکی از همین موضع‌گیری‌ها را به خوبی جمع‌بندی می‌کند: «۵۰ سال پس از انقلاب اکتبر. صنعت آمریکا در سراسر جهان بر سینما حاکم است. چندان چیز دیگری نیست که بر این وضعیت افزوده شود جز اینکه ما نیز در حد اندک خود باید دو، سه ویتنام در دل امپراتوری هالیوود، چینه چیتا، مسفیلم، پاین وود و... راه‌اندازیم و با مبارزه اقتصادی و هنری، به عبارت دیگر در دو جبهه، سینماهایی پدید آریم که ملی، آزاد، برادرانه، رفیقانه و محصور در دوستی باشند.»

بدین صورت در مواجهه با «کایه‌دوسینما» نباید صرفا به گزارشی تاریخی از نقد فیلم در دوره‌ای خاص از تحول سینما بسنده کرد و با گفتن اینکه آنان درست می‌گفتند یا غلط، برحق بودند یا نبودند، پرونده آن را مختومه اعلام کرد و با کلبی مسلکی رایج در بین منتقدان امروزی گفت: دوره «کایه» گذشته است؛ حتی شکست نشریه «کایه‌دوسینما» در دو، سه دهه اخیر به معنی شکست ایده «کایه» نیست؛ «ایده» ی کایه همان بیان جمعی یک نسل بود که از طریق زبان سینما خود را آشکار می‌کرد و تلاش داشت تا به میانجی فکر درباره سینما نوعی جدید از تفکر یا شیوه‌ای جدید از زندگی را بنا کند یا حتی نوع تازه‌ای از انسان که محصول قرن بیستم و سینماست: «سینه فیل». «ایده» کایه «اتوبیوگرافی یک نسل» بود، نسلی رویاپرداز در روز روشن، که روشنی‌اش را از تابش نور سینما می‌گرفت و همین جاست که باید ارتباط این نسل با وقایع ۶۸ را شناسایی کرد. اگرچه باید در نظر داشت که «ایده» کایه از هرگونه نقصان برکنار نیست اما شکستش را باید در جای دیگری جست، جایی بیرون از حیطه صرف سینما، شاید جایی در عرصه سیاست، شاید در ارتباط با می ۶۸.

## کشته‌مرده‌های سینما

ادامه از صفحه ۷

دو نکته مهم دیگر: در سال‌های اشغال فرانسه توسط آلمان‌ها، نمایش فیلم‌های آمریکایی در آن کشور ممنوع بود. بنابراین وقتی در ۱۹۴۴، فرانسه آزاد شد، همین سینه‌کلوب‌ها به دو جریان سینمایی پروبال دادند: یکی سینمای هنری نسبتا مهجور خودشان و آثار کسانی چون ژان ویگو و رنوآر و اروپایی‌هایی مانند روسلینی و بعد مهم‌تر، سینمای هالیوودی که توسط خود آمریکایی‌ها جدی گرفته نمی‌شد. بدین‌ترتیب بود که بعدا سینماگرانی چون هیچکاک، لانگ، فورد، هاتاوی، نیکلاس ری یا هاکس توسط نویسنده‌های کایه (و در اوج حیرت آمریکایی‌ها و در برخی موارد خودِ آن فیلمسازان،) در جایگاه هنرمندانی بزرگ نشانده شدند. در ۱۹۵۴ تروفو مقاله تند و تیزش، «نوعی گرایش سینمای فرانسه» را در کایه منتشر کرد و بعد از حمله به سینمای استودیویی فرانسه، برای نخستین‌بار از فرمولی به نام «سینمای مولف» صحبت به میان آورد (La Politique des Auteurs). بر اساس این دیدگاه،«ضعیف‌ترین فیلم هاکس می‌ارزد به بهترین فیلم جان هیوستن». چون به زعم تروفو و دیگر نویسنده‌های کایه، هاکس در همه فیلم‌هایش سبک یا راه و روشی دنبال کرده که او را در مقایسه با دیگران متمایز می‌سازد. «میزانسن»، دقیقا، مهم‌ترین نکته‌ای بود که در مقالات نویسندگان کایه مورد بررسی قرار می‌گرفت. اینکه چطور کارگردان صحنه‌اش را می‌چیند، دوربین را کجا قرار می‌دهد و از چه زاویه‌ای فیلم می‌گیرد. براساس گفت‌وگوهای مستند و گاه بامزه‌ای که فرانسوی‌ها، یا بعدا بریتانیایی‌ها با کارگردانانی چون هاکس و فورد و لانگ انجام دادند، می‌توان از لحن و نگاه و واکنش حیرت‌زده این فیلمسازها (به‌خصوص جان فورد!) خواند که روحشان هم خبر نداشته که آنچه می‌ساخته‌اند، تا آن حد«هنرمندانه» و قابل بررسی و مطالعه بوده است. به هرحال اما همین به قولِ آندرو ساریس،«نظریه مولف»، بعدا در فرانسه فراموش شد، حال آنکه در آمریکا و بریتانیا، هم طرفدارانی پیدا کرد و هم منتقدانی سرسخت چون پالین کیل.

بعد از جنگ، از جمله فیلم‌هایی که در سینه‌کلوب‌های پاریسی نمایش می‌دادند، فیلم‌های رده‌ب استودیوهای کوچکی چون آر. کی. او. یا«مونوگرام پیکچرز» بود (که گدار، از نفس‌افتاده را به آن تقدیم کرده). فیلم‌هایی که فضای تیره و تاری داشتند و معمولا در شب اتفاق می‌افتادند و از این رو منتقدهای فرانسوی از همان اواخر دهه ۱۹۳۰، اسمشان را«فیلم نوآر» (نوآر=تاریک، سیاه) گذاشتند. فیلم‌هایی که باز خود آمریکایی‌ها چندان جدی نمی‌گرفتند و توسط فیلمسازانی معمولا گمنام و با بودجه‌هایی ناچیز و برای پر کردن برنامه سینماها ساخته می‌شدند و امروزه، بسیاری‌شان شاهکار تلقی می‌شوند.«فیلم‌نوآر»ها تاثیر شگرفی بر این منتقدها و فیلمسازهای آتی موج نو گذاشتند: هم به این خاطر که جمع و جور بودند و کم‌هزینه و هم به‌خاطر نوع روایت‌پردازی‌شان.

بخش اعظم نوشته‌های سینمایی تروفو، گدار یا شابرول (ریوت و رومر، جدی‌تر و عمیق‌تر به فیلم‌ها می‌پرداختند و مثلا جنبه ادبی اثر را بیشتر بررسی می‌کردند)، همان چیزی است که امروزه به«ریویو» معروف است. یعنی بیشتر«معرفی فیلم»، (و البته، درعین‌حال، پر از ایده،) و نمایانگر شور و اشتیاق نویسنده از چیزی که دیده: در مستند فوق‌العاده‌ای به نام«بچه و دایناسور» که آندره لابارت برای تلویزیون فرانسه در ۱۹۶۳ ساخت، فریتزلانگ و گدار کنار هم نشسته و در مورد روش کار خود حرف می‌زنند. گدار تازه تحقیر را با شرکت او، بریژیت باردو و پیکولی ساخته و فریتزلانگ، طی برنامه، دیدگاه متفاوت خود را در زمینه میزانسنِ تحقیر با گدار در میان می‌گذارد. مثلا در جایی لانگ به شیوه‌ای که گدار در پایان، تصادف و مرگ جک پالانس و باردو را نشان داده، اشاره کرده و می‌گوید: «اگر من بودم، تصادف را کامل نشان می‌دادم». حال آنکه گدار،«بعد از تصادف» را توصیف کرده: روی نمایی از یک نوشته، صدای تصادف را می‌شنویم و فقط کات کرده به«آلفارومیو»ی پالانس که به تانکری برخورده و حرکت تراکینگ دوربین که آن دو را مرده در اتومبیل نشان می‌دهد.«نشان دادن با نشان ندادن»، یا تکنیک«جامپ کات» -که گدار و تعدادی دیگر از فیلمسازان موج نو در دهه ۱۹۶۰، به‌خصوص در ازنفس‌افتاده به کار زدند (و قبلا ژیگاورتف در مردی با دوربین عکاسی در دهه ۱۹۲۰ استفاده کرده بود)، از جمله ایده‌هایی است که گدار و دوستان موج نویش، با «فیلم‌بینی» یادگرفته ولی حالا آمده و در فیلم‌هایشان، مبتکرانه و«جوانانه» به کار می‌زدند.

***

و اما کایه دوسینما (دفترهای سینما) که در ۱۹۵۱ توسط آندره بازن، ژاک دونیول ولکروز و ژوزف ماری لودوکا پایه گذاشته شد، از دلِ تعدادی نشریه و بولتنِ سینه‌کلوبی نشات گرفت که آخرینش«روو دو سینما» نام داشت.«روو دو سینما» را اعضای فعال دو سینه‌کلوبِ پاریسی می‌گرداندند: «اوبژکتیف ۴۹» و«سینه‌کلوب کارتیه لاتن» که اعضای مهمش از جمله شخصیت‌هایی چون ژان کوکتو و روبر برسون بودند. در دهه ۱۹۵۰، اریک رومر مدتی سردبیر کایه بود. بهترین دوره‌های کایه همان شماره‌هایی است که در دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ با سردبیری ولکروز، بازن و رومر منتشر شدند. بعد از مرگ بازن، مدتی ریوت به شورای سردبیری کایه پیوست. کایه، مثل فیلم‌های گدار، تا قبل از سیاسی‌شدن جذاب و معتبر و مفید بود، اما با سیاسی‌شدن روزافزونش از میانه دهه ۱۹۶۰، افتِ وحشتناکی کرد. شماره‌های کایه در اوایل دهه ۱۹۷۰ بیشتر به بولتن‌های سیاسی عبوسِ مائوییست‌ها شباهت دارد تا به یک ماهنامه سینمایی. کایه از اواخر دهه ۱۹۷۰ و در دهه ۱۹۸۰ سعی کرد وجهه خود را ترمیم کند ولی باز یک اشتباه مهلک باعث شد که بسیاری از مطالبش امروزه غیرقابل استفاده باشد: اهمیت دادن به فیلمسازان و فیلم‌هایی که امروزه حتا نامی هم از آنها نیست. کایه در دو دهه اخیر فرازونشیب فراوانی داشته. این ماهنامه با تیراژی اندک همیشه به پولِ تک‌فروشی و آبونمان خواننده‌هایش وابسته بوده و فقط در دو، سه دهه اخیر گاه آگهی غیرسینمایی گرفته ولی همیشه در معرض ورشکستگی قرار داشته. اواخر دهه ۱۹۹۰ شرکتی که لوموند و نشریات وابسته‌اش را در مالکیت دارد با خرید سهام آن، به کمک کایه شتافت. سرانجام بعد از چند سالی برزخ، ژان میشل فرودن، منتقد لوموند، سردبیری کایه را برعهده گرفت. واقعیت امر این است که کایه امروزه، برخلاف دوران طلایی‌اش در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰دیگر نشریه‌ای تاثیرگذار نیست. و راستش، گناهی هم ندارد: همه‌چیز دنیا تغییر کرده و همراه با آن طبع و سلیقه سینماروها، فیلمسازها، نویسنده‌ها، خواننده‌ها، همه‌چیز. گزیده مقالات کایه که اخیرا در ایران منتشر شده، از میان همان مقالات جریان‌سازِ اوایل کایه انتخاب شده‌اند. زمانی که کایه، واقعا کایه بود و نویسندگانش به اندازه فیلم‌هایی که خودشان بعدا ساختند، بزرگ.

برگردان فارسی را کاظم فیروزمند و ماهیار آذر انجام داده‌اند و نشر آگه، آن را در دو جلد شکیل و عالی وارد بازار کرده. با وجود مشکلات، بر تعداد ناشران باسلیقه افزوده شده. بعد از نشر آگاه که چندی پیش«قبله عالم»اش هوش از سرم برد، حالا همین دو جلد گزیده مقالات کایه، نمونه دیگری است از کار درخشان ناشری دیگر. این کتاب‌هایی است که هر عاشق سینمایی باید بخواند و در کتابخانه‌اش داشته باشد. ترجمه‌ها براساس گزیده مقالات کایه در دهه‌های ۱۹۶۰و۱۹۵۰صورت گرفته که به همتِ جیم هیلیر در مجموعه کتاب‌های انتشارات دانشگاه هاروارد در ۱۹۸۵چاپ شده. بنابراین از ترجمه، ترجمه شده است. هر دو مجلد اما به کار می‌آید. تنها اشکال کوچکی که می‌توان گرفت (که عمومیت ندارد و از ارزش کار نمی‌کاهد)، لغزش در ترجمه برخی جملات است. یک نمونه می‌آورم که امیدوارم توی ذوق نزند! در جلد اول، گزیده مقالات کایه در دهه ۱۹۵۰ صفحه ۱۵۰، مطلب«ژان لوک گدار: فراتر از ستاره‌ها»، همان ابتدا در سطر سوم ترجمه شده: «چرا با دیدن تصویرهایی از پیروزی تلخ بی‌حرکت می‌مانیم وقتی می‌دانیم که یکی از زیباترین فیلم‌هاست؟ زیرا چیزی بیان نمی‌کنند. این دلیل خوبی است». حال آنکه در اصل، گدار می‌گوید: «درحالی‌که (در برخی قسمت‌های پیروزی تلخ) می‌دانیم در برابر زیباترین تصاویرش قرار داریم، چرا احساس و واکنشی نشان نمی‌دهیم؟ چون چیزی بیان نمی‌کنند. علت هم دارد.»[1] و بعد علتش را توضیح می‌دهد؛ اما همان‌طور که گفتم و باز تاکید می‌کنم این، چندان از ارزش کارِ خیری که انجام شده، نمی‌کاهد.

**۱) اصل جمله را به فرانسه می‌آورم:**

* Pourquoi restons-nous de glace devant les photos D'Amere Victoire,alore que ce sont les photos du plus beau de film?Parce qu'elles n'expriment rien. Et pour cause.

---

**پاراگراف**

### از مقدمه کتاب «گزیده مقالات اساسی کایه‌دو سینما»

## ایده «تالیف»

در بین زمینه‌های وسیع توافق [در کایه‌دو سینمای دهه ۵۰] مهم‌تر از همه شاید ایده «تالیف» بود که از بحث تروفو در مقاله «گرایشی خاص در سینما فرانسه» برمی‌آمد، اما سابقه قبلی‌تری هم داشت از جمله مثلا در مقاله ریوت درباره هاکس. این مقاله متضمن یک آموزه یا «سیاست» بود، هرچند که مشکل بتوان نام «نظریه» به آن داد... تروفو در پیش گفتار مجموعه مقالات انتقادی‌اش نقل‌قولی از اورسن ولز می‌کند: «به اعتقاد من هر کاری تا آن حد خوب است که بیانگر پدید آورنده آن است.» در این سطح، تالیف یعنی اساسا این فکر که مولف فیلم را باید درست همچون هر رمان‌نویس، نقاش یا شاعر بزرگی یک هنرمند تلقی کرد، برای کایه مفهوم نسبتا ساده‌ای بود. چنان‌که اریک رود نظرهای آنها را خلاصه کرد: «کارگردان در مقام مرجع نهایی و تنها تعیین‌کننده معنای فیلم... آنها فقط یک عامل را لحاظ می‌کردند: اینکه کارگردان باید شخصیتی قوی داشته باشد و بتواند اعتقاداتش را بیان کند.» به این ترتیب، به نظر تروفو در مقاله «گرایشی خاص»، اینکه «دشمنان» - در وهله اول برای سینمای فرانسه، ژان اورانش و پییر بوست فیلمنامه‌نویس - فاقد شخصیت اصیل و فردی‌اند (یا چنان که ژان ژوزه ریشه درباره آستروک می‌گوید «عامل بسیار مهم برای هنرمند یک چیز است: طبع» از اینجا «ثابت» می‌شود که آنها با کارگردانان بسیار متفاوتی در مضمون‌های بسیار متنوع کار می‌کنند. اما چنان‌که در مورد مولفان محبوب کایه خواهیم دید، این همه مساله نبود: نه هر جهان‌بینی‌ای، بلکه جهان‌بینی‌ای خاص موردنظر بود. مساله فقط این نبود که رنوار یا برسون «یک جهان‌بینی با ارزش، دست‌کم به ارزش جهان‌بینی اورانش و بوست» داشتند. این هم نبود که داستان و دیالوگ‌های خودشان را می‌ساختند؛ بلکه این مساله هم مطرح بود که تروفو اعتقاد داشت فیلم‌هایی که اورانش و بوست نوشته بودند یک جهان‌بینی دقیقا «منفی» را نمایش می‌داد. منتقد آمریکایی، جان هس، در دو مقاله مهم و تیزبینانه در تحلیل سال‌های اولیه کایه اشاره می‌کند که فیلم‌های مورد نظر کایه عمدتا یک نوع داستان را بازگو می‌کردند: «عامل تعیین‌کننده بسیار مهم مولف، برخلاف آنکه معمولا ادعا می‌شود، نه چندان توانایی کارگردان در بیان شخصیت خود، بلکه بیشتر میل و توانایی‌اش به بیان یک جهان‌بینی خاص است. مولف آن کارگردانی بود که تصویر خوش‌بینانه‌ای از توانمندی‌های بشری در جامعه‌ای سخت تباه شده ارایه می‌داد. انسان با جست‌وجوی عاطفی و روحی به دنبال انسان‌های دیگر یا خدا می‌توانست از انزوایی که جامعه تباه بر او تحمیل کرده بود برهد.» هس در ادامه سخن این تحلیل را به‌طور مشخص با تاریخ اجتماعی ـ سیاسی فرانسه پس از جنگ پیوند می‌دهد: «اصل مولف در واقع توجیه هنرمندانه کوششی فرهنگی، محافظه‌کارانه و از نظر سیاسی مرتجعانه بود برای کنارگذاردن سینما در عرصه اغراض اجتماعی و سیاسی که نیروهای مترقی مقاومت در سال‌های بلافاصله پس از جنگ همه هنرها را در آن جای داده بودند.» اگر استدلال هس حاصل مطالعه کمابیش گزینشی کایه اولیه بود و اگر نمی‌توانست تنوع مواضع و مبارزه‌های موجود در آن عرصه را باز شناسد، با وجود این تردیدی نیست که احتمالا مهم‌ترین گرایش‌های کایه در این دوره را در می‌یابد و تحلیل می‌کند...) اگر سیاست مولف موجی و بلکه بیشتر، در فرهنگ سینمای فرانسوی و فراتر از آن ایجاد کرد، به سبب خود این ایده نبود، بل برای آن بود که این سیاست در کایه با شور و شوقی جدلی برای واژگون‌کردن ارزش‌ها و شهرت‌های تثبیت شده به کار رفت. در فرانسه یا انگلستان یا آمریکا سخن‌گفتن از اینکه مثلا مورناو، بونوئل، درایر، آیزنشتاین، رنوار، کوکتو یا برسون، یا مثلا فیلمسازان آمریکایی مثل اشتروهایم یا ولز یا چاپلین، مولف فیلم‌هایشان هستند، حرفی تازه یا جنجالی نبود. اندکی فرق می‌کرد - اما فقط اندکی - که مثلا هاوارد هاکس را مولف بدانیم عمدتا برای اینکه هاکس، برخلاف اشتروهایم، ولز یا چاپلین، آشکارا با سیستم تولید در نیفتاده بود. شاید به‌طور چشمگیری فرق می‌کرد وقتی که دیدگاه‌های فرهنگی دخیل در معرفی هاکس به‌عنوان مولف وسترن‌ها، فیلم‌های گانگستری و کمدی‌ها، اصطلاحات و واژگان خود را از ادبیات کلاسیک، فلسفه یا تاریخ هنر می‌گرفت.

---

**نگاه**

### درباره نشریه سینمایی «کایه دوسینما»

## یا امشب یا هرگز، قطعه‌هایی برای دفترچه‌های سینما

**مهام میقانی**

**اول** از صدای خارج از قاب آغاز می‌شود. برای «کایه دوسینما» نقد پیش یا پس از سینما نبود؛ نقد در متن سینما بود نه یک پیش‌نیاز و نه آخرین قدم برای کامل‌کردن چیزی. نقد صدای خارج از کادر بود؛ مثل سربازی که اسلحه به دست ندارد اما ۵۰ متر جلوتر از خط مقدم است. شاید تصور شود که تن‌دادن اعضای سرشناس موجی که آن را موج نوی سینمای فرانسه نامیده‌ایم به نقد، پناه بردن آنها به ادبیات برای گسترش ایده‌های سینمایی‌شان باشد اما نقدی که کایه دوسینما آن را رواج می‌داد ربطی به اصطلاح فریبکار «ادبیات سینما» نداشت. واقعا معنی ادبیات سینما چیست که نقد سینمایی را در حد دایه‌ای خُل مَلَنگ نازل می‌کند تا غمخوار و مراقب کودک گنگی باشد که «سینما» خطاب می‌شود. نقد کایه دوسینما در میانه دهه ۶۰ میلادی تکه پاره است. توضیح تصاویر سینمایی نیست، تجسم آن تصاویر است: نور-صدا- کلمات! برای کایه دوسینما نقد، متنی نبود که آدم همه چیزدان و نکته سنجی باید قلم به دست می‌گرفت و آن را می‌نوشت؛ نقد را باید می‌ساخت. هنری هم‌عرض سینما. امری برای پیوند سینما با تئوری. جوانانی که در میانه دهه ۶۰ در این نشریه نقد می‌ساختند خیلی زود فیلمساز شدند. صدای مشترک خویش را از خارج از کادر به دل کادر کشاندند همان‌طور که بعدها فیلم‌هایشان دیوارهای خمیده کارخانه ورق آلومینیم‌سازی پاریس را پرده عظیم سینما کرد. برای اولین‌بار در تاریخ، تماشاگر فیلم را انتخاب نکرد، فیلم تماشاگر را برگزید و با صدای بلند فریاد زد. ما با هم هستیم! کارگران، دانشجویان، تمام آنهایی که می‌خواهید خارج از چارچوب گندیده و افلیج سرمایه‌داری قدم بردارید، سینما از آن شماست و شما از آن سینما. نقد کایه دوسینما، سینمای عقب افتاده فرانسه را متزلزل‌تر کرد. فیلم‌ها را سر زبان‌ها انداخت و با صدای هراسناکش فریاد برآورد: فیلم‌های ما برهنه‌اند! از همین‌روست که می‌شود ریشه‌های انقلاب سینمای موج نو را نه از طغیان پرهیاهوی «از نفس افتاده» که از نقدهای جوانان خارج از چارچوب جست‌وجو کرد. نقد کلیت هراسی که درست مثل سینمایی که از پی آن آمد با هر نوع کلیت که بوی گند کثرت‌گرایی می‌داد مبارزه کرد. سینمای موج نو سینمایی است درباره سینما. بیش از آنکه به تناقض‌های دنیای بیرون اشاره کند، گریبان تناقض‌های درون خود را می‌گیرد. اگر سینمای رایج در فرانسه دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ موسیقی چایکُفسکی باشد سینمای موج نو نوای قطعه‌های پادرهوای دِبوسی را دارد. سینمای موج نو تجسم هنری است که مکتب انتقادی آن را رواج می‌داد. چپِ نو در ساحت عمل‌گرایی. تجلی پیوند هنر و تئوری. خودآگاهی لحظه‌ای یک شی از موقعیت خود در جهان. تبدیل‌کردن یک ابژه سرکوب شده به سوژه‌ای چند پاره و هزارشکل. تبدیل کردن سینما به سینما.

**دوم** وقتی گدار فیلم «من، یک سیاه» ساخته ژان روش را می‌بیند مقاله‌ای در کایه‌دوسینما با عنوان «مونتاژ، مشغله اصلی من» می‌نویسد. این مقاله بیانیه‌ای است علیه«مونتاژِ در خدمت زمان روایی» او در این مقاله گونه‌ای از مونتاژ را ترسیم می‌کند که ایجاد برش و گسست می‌کند. مونتاژی قیدشکن که تصاویر سینمایی را به جهش‌های تندی تبدیل می‌کند؛ که قرارداد نانوشته‌ای را که دست‌کم ۶۰ سال میان ادبیات و سینما باب شده بود به هم می‌زند. ایده‌های خارج از چارچوب گدار پیش از اینکه به سینما تبدیل شوند در هیات متن‌هایی در کایه دوسینما ظاهر شدند. عده‌ای از جوانان عاشق سینما پناهگاهی در کایه دوسینما برای خود پیدا کردند و قصد داشتند نارضایتی‌شان را از وضعیت خفت‌بار سینمای فرانسه در قالب متن بروز دهند. چون سینمایی که نسل قبل برایشان به میراث گذاشته بود آنقدر آلوده زرق و برق دست و پاگیری شده بود که نمی‌شد یکهو واردش شد و همه چیز را تغییر داد. کایه دوسینما (که به معنی دفترچه‌های سینما است) در سال ۱۹۵۱ توسط آندره بازن، ژاک دونیول-والکروز و ژوزف-ماری لودوکا بنیان گذاشته شد. این مجله در پی توقف و دگرسانی نشریه ریویو دو سینما با سردبیری اریک رومر و حضور منتقدانی همچون ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، کلود شابرول و ژاک ریوت آغاز به‌کار کرد. مدتی بعد نشریه دیگری ابتدا در لیون و بعد در پاریس آغاز به کار کرد به نام «پوزیتیف» که رقیب کایه دوسینما لقب گرفت. نقطه آغاز هر دو این مجله‌ها یک چیز بود. بیزاری از سینمای روز فرانسه اما چه می‌شود که این دو نهاد برجسته گام‌های کاملا متفاوتی در راه ابراز دلزدگی خود از سینمای کشورشان برمی‌دارند. کایه دوسینما تلاش می‌کرد مبلغ سینمایی باشد که خوداتکاست. می‌خواست شر ادبیات را از سر خود کم کند و سایه «درام» و تمام مناسبات مربوط به آن را کوتاه کند. آنها تقدیر تازه‌ای برای سینما رقم می‌زدند. سینمای کم‌خرجی که اصل و نسبش از خودش آغاز می‌شود. اعاده حیثیتی برای سینمای توابی که پشت دستش را داغ کرده بود تا دیگر سراغ توالی زمان روایی نرود. پایانی بر سینمای جیمز دین‌ها، بوگارت‌ها و جان‌وِین‌ها. اما «پوزیتیف» توان ترتیب‌دادن چنین انقلابی را در خود نمی‌دید. نویسندگان این نشریه باور داشتند اگر سینمای کشورشان عقب‌افتاده است به این سبب است که از ارزش‌های جهانشمول سینمای هالیوود پیروی نمی‌کند. همین اندازه اختلاف کافی است که راه این دو نشریه را از هم جدا کند و امکان هر نوع سازش بین خودشان را برای همیشه منتفی بدانند. «پوزیتیف» متن‌هایی را رواج داد که امروز ما آنها را به عنوان «ریویو» می‌شناسیم: فلان فیلم را فلان کارگردان ساخته و این بازیگرها در این فیلم نقش ایفا کرده‌اند و برای ساختش فلان مقدار پول خرج شده. چند نفر منتقد سرشناس درباره این فیلم چنین حرف‌هایی زده‌اند و از این دست اطلاعات. اما «کایه‌دوسینما» نقدی را باب کرد که از یک طرف فلسفه را با شکیبایی به دل سینما راه می‌داد و از طرف دیگر از تفاخر زبان رایج نقدهای پیش از خود پیروی نمی‌کرد و میان گفتار و نوشتار آشتی‌جویی می‌کرد. متن‌های کایه دوسینما از هر چیز دست و پاگیر اجتناب می‌کرد. هر چیزی را که خود سینما نبود از سر راه سینما برمی‌داشت. می‌گذاشت سینما با زبان خودش سخن بگوید. پافشاری می‌کرد که سینمای امروز جهان هنوز دعاگوی دستاوردهای زمانه‌ای سپری شده است و در آن خبری از افق‌های یاغی اندیشه روزگار نیست. برای اینکه م