

فیلم جستار

از مونتنی تا مارکر و بعد

| تنبیهوتی کوریگان |

| نغمه یزدان پناه |

THE ESSAY FILM

From Montaigne, After Marker

| Timothy Corrigan |

| Naghmeh Yazdanpanah |



| فهرست |

۷	پیشگفتار
۹	مقدمه: دربارهٔ فیلم و امر جستاری
۲۳	بخش اول به سوی فیلم جستار
۲۵	۱. «دربارهٔ فکرهای برآمده از...» مونتنی تا مارکر
۸۳	۲. دربارهٔ تاریخ فیلم جستار: از ورتوف تا واردا
۱۲۷	بخش دوم حالت‌های جستاری
۱۲۹	۳. دربارهٔ چهره‌نگاری بیان: فیلم جستار به مثابهٔ مصاحبه (میان-نظر)
۱۶۹	۴. جایی دیگر بودن: گشت‌وگذارهای سینمایی به مثابهٔ سفر جستاری
۲۱۱	۵. دربارهٔ روزنگارهای جستاری، یا شتاب‌های سینمایی زندگی عمومی
۲۴۷	۶. دربارهٔ جریان رویدادها: فیلم جستار به مثابهٔ سرمقاله
۲۸۹	۷. دربارهٔ سینمای انکساری: بازپرسی فیلم‌ها از همدیگر
۳۲۷	یادداشت‌ها
۳۴۵	کتاب‌شناسی
۳۵۹	نمایه

| پیشگفتار |

زمانی که کار این کتاب را آغاز کردم، شالوده و بنیان اصلی مطالعه‌هایم دربارهٔ فیلم جستار، تا حد زیادی، اروپایی و آمریکایی بود. همان‌طور که عنوان کتاب اشاره دارد، در چهارچوب نقد من، تأکید مشخصی بر ادبیات و سینمای فرانسه هست و اگرچه این چهارچوب خود را بسط می‌دهد تا طیف وسیع‌تری از فیلم‌ها را در برگیرد، بخش عمدهٔ آن غربی باقی می‌ماند. در این میان، بحث من دربارهٔ فیلم کلوزآپ کیارستمی، در فصل آخر، از استثناهای بسیار مهم این جغرافیای انتقادی است.

با وجود اینکه بر تاریخ و فرهنگ ایران تسلط ویژه‌ای ندارم، سال‌هاست طرفدار پرشور سینمای ایران هستم. جذابیت فیلم‌های ایرانی برای من در شیوهٔ متمایز و اغلب تجربی آنها در فرمول‌بندی مجدد تعادل میان سازماندهی‌های روایی و غیرروایی است؛ همین‌طور نحوهٔ خلاقیتی که سیاق‌های مستند و داستانی را به هم می‌آمیزند. این دو مؤلفه‌های ساختاری عامی هستند، ولی به اعتقاد من، همین دو ویژگی‌اند که بسیاری از فیلم‌های درخشان ایرانی را در دو دههٔ اخیر – چه آثار کیارستمی و چه فیلم‌های دیگر کارگردانان – به بدنهٔ فیلم جستار که من آن را پویاترین کردار رسانه‌ای دنیای امروز می‌دانم، پیوند می‌زنند.

باگسترش دامنهٔ تحقیقاتم دربارهٔ فیلم جستار و حتی بعد از اتمام کار این کتاب، این پرسش که فیلم جستار تا چه حد پدیده‌ای جهانی است ذهن مرا به خود مشغول کرده

است. در پاسخ، بر این باورم که فیلم جستار نیز، مانند بسیاری از دیگر کردارهای مدرن سینمایی، مرزهای جهانی را پشت سر می‌گذارد؛ مرزهایی که به سبب جشنواره‌های ادواری فیلم، بدنه مخاطبان و تماشاگران فراملی، فرصت‌های تولید مشترک و پلتفرم‌های رسانه‌ای جدید به روی افراد گشوده شده‌اند. با وجود این، برای جهانی شدن فیلم جستار به کار بیشتری نیاز است. اگر بر این باور باشیم که فیلم جستار آشکارا در عرصه‌های عمومی متفاوت و فعالیت‌های اجتماعی روزمره تنیده و به آنها وابسته است، بالطبع، وجوه خاصی در نقاط مختلف دنیا وجود دارد که این نوع فیلم‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند. شاید زمان آن رسیده باشد تا به بررسی بافت‌ها و زمینه‌های خاص فرهنگی که تعیین‌کننده ماهیت فیلم جستار در ایران، آفریقا و سایر فرهنگ‌های سینمایی دنیا هستند بپردازیم.



مقدمه

| دربارهٔ فیلم و امر جستاری |

زمانی که در دههٔ ۱۹۹۰ میلادی کار این کتاب را شروع کردم، فیلم جستار اصطلاح مرموزی بود که معمولاً به توضیح زیادی احتیاج داشت. از آن زمان تا به حال، این اصطلاح و همچنین این نوع فیلم بیشتر در معرض دید قرار گرفته و اگرچه مفهوم فیلم جستار هنوز برای بسیاری چندان واضح نشده، این شیوهٔ خاص فیلمسازی در جهان به عنوان شیوه‌ای متمایز اعتبار و رسمیت فزاینده‌ای یافته، و به اعتقاد من، زنده‌ترین و مهم‌ترین نوع فیلمسازی در جهان امروز است.

برخی از نمونه‌های اولیهٔ فیلم جستار شاید به فیلم انحصار گندم^۲ (۱۹۰۹) دی. دبلیو. گریفیث، که نقد اجتماعی بُرنده‌ای راجع به تجارت کالای گندم بود، بازگردد، و یا کمی قانع‌کننده‌تر، به پروژه‌های سینمایی متنوع سرگئی آیزنشتاین^۳ در دههٔ ۱۹۲۰، مانند پروژهٔ ناتمام او برای ساختن نسخهٔ سینمایی سرمایهٔ مارکس. با وجود این، به‌ویژه از دههٔ ۱۹۴۰ به بعد، تعداد فزاینده‌ای از فیلمسازان، از کریس مارکر^۴ گرفته تا پیتر گرینوی^۵، فیلم‌های خود را فیلم جستار خوانده‌اند و منتقدان، نظریه‌پردازان و پژوهشگران بسیاری، مانند

1. Essay film
2. *A Corner in Wheat* (1909) D. W. Griffith
3. Sergei Eisenstein
4. Chris Marker
5. Peter Greenaway

هانس ریشر^۱ و الکساندر آستروک^۲، در این دهه، به ستایش قدرت و امکانات انتقادی نهفته در این نوع فیلمسازی مدرن پرداخته‌اند. اگرچه ریشر و آستروک را می‌توان از اولین فیلمساز-منتقدانی دانست که به شناسایی مناسبات خاص فیلم‌جستار و بحث پیرامون آنها پرداخته‌اند، توجه انتقادی منتقدین و فیلمسازان به این سبک همواره رو به گسترش بوده است. این نگاه‌ها و توجهات، علاوه بر اظهارنظرهای آندره بازن^۳ در دهه ۱۹۵۰ و گدار^۴ در دهه ۱۹۶۰، شامل نظرات پژوهشگران متأخری مانند نورا آلت^۵، کریستا بلوملینگر^۶، سوزان لیوندرا-گیگ^۷، کاترین لاپتون^۸، لائورا راسکارولی^۹ و مایکل رنو^{۱۰} نیز می‌شود. [۱]

در سی سال اخیر، همگام با این رشد توجهات، فیلم‌جستارها که پیش‌تر فقط جایگاهی حاشیه‌ای در فرهنگ فیلم داشتند، قاطعانه به قلب این فرهنگ رسوخ کرده‌اند و حالا می‌توانند سرخط خبرها (سیکو^{۱۱}، محصول ۲۰۰۷، ساخته مایکل مور)، و جایز آکادمی اسکار (مه جنگ^{۱۲}، محصول ۲۰۰۳، ارول موریس) را به خود اختصاص دهند. فیلم‌جستارها معمولاً به مستندهایی شباهت دارند که از صافی نقطه‌نظری نسبتاً شخصی عبور کرده باشند و دسته‌بندی، فهم و مرتبط ساختن این فیلم‌های گاه گیج‌کننده با یکدیگر همیشه سخت بوده است. با وجود این، به اعتقاد من، بسیاری از چالش‌ها و سوء تفاهم‌های پیرامون این فیلم‌ها را می‌توان، به‌طور خاص، با قرار دادنشان در سنت پرسابقه و متنوع جستار تخفیف داد یا مرتفع کرد.

توجه کمتری که به این فیلم‌ها – هم در مقایسه با فیلم‌های روایی داستانی، هم مستندهای سنتی – شده است تا حدی ناشی از تردید کلی‌تری است که نسبت به خود

1. Hans Richter
2. Alexandre Astruc
3. André Bazin
4. Jean-Luc Godard
5. Nora Alter
6. Christa Blümlinger
7. Suzanne Liandrat-Guigues
8. Catherine Lupton
9. Laura Rascaroli
10. Michael Renov
11. *Sicko* (2007) Michael Moore
12. *Fog of War* (2003) Errol Morris

جستار وجود دارد. بسیار پیش می‌آید که جستار چیزی «نامتعارف و ژانری منحنی، ناممکن، غیر جدی و حتی خطرناک» (نقل قول از بنسما، ۹۷-۹۶) انگاشته شود. وجه تمایز فیلم جستار برای بسیاری از فیلم‌بین‌ها آن است که، همان‌طور که ژان لوک گدار علاقه‌مند بود، «امر شخصی» و «واقعیت» را به هم می‌آمیزد. سایر فرم‌های نوشتاری و فیلمسازی، به اتکای قدر و منزلتی که به عنوان کردارهای^۱ زیبایی‌شناسانه یا علمی دارند، برای خود احترامی به دست می‌آورند، اما جستار معمولاً نداعیگر فعالیت‌های روزمره و ملال‌آوری مانند تکالیف مدرسه و گزارش‌های روزنامه است (که البته تداعی نابجایی هم نیست). تصور بر این است که هرکسی می‌تواند درباره هر موضوعی که بخواهد جستار بنویسد و دامنه وسیع و غیرگزینشی این نوع نوشته موجب شده تا گاه فعالیت «پیش‌پافتاده» پنداشته شود. در واقع، درست به دلیل اینکه جستار عموماً در پیروی و پاسخگویی به رویدادهای فرهنگی پیش از خود نوشته می‌شود - مثلاً برای نقد یا اظهار نظر درباره رویدادی سیاسی یا نمایی - به جستارنویسی اغلب به دیده طفیلی نگاه می‌شود، بی‌بهره از نیروهای سنتی اصالت و خلاقیت که از اواخر قرن هجدهم، موجب ارجمندی هنرهایی مانند نقاشی و شعر بوده‌اند.

با وجود این، بخشی از قدرت جستار درست در همین توانایی پرسشگری و بازتعریف این‌گونه پیش‌فرض‌های بازنمایانه (که معمولاً به زیبایی‌شناسی رمانتیک تعلق دارند) و پذیرش کامل جایگاه ضد زیبایی‌شناسانه‌اش نهفته است. به عبارت دیگر، خودِ دشواری‌هایی که در تعریف و تشریح جستار به آن برمی‌خوریم دلیل ابتکار ثمربخش آن است. دامنه فیلم جستار در هر دو سوی مرز بین فیلم‌های داستانی و غیرداستانی، مرز بین گزارش‌های خبری و خودزندگی‌نامه‌های اعتراف‌گونه و مستندها و فیلم‌های تجربی گسترده است. این فیلم‌ها، پیش از هر چیز، فرم فیلم، چشم‌اندازهای بصری، جغرافیاها، عمومی، سازماندهی‌های زمانی و مفاهیمی را که در اثر تجربه از حقیقت و قضاوت در ذهن داریم از هم می‌پاشند و دوباره می‌سازند. جستارها و فیلم‌جستارها به‌واسطه نداشتن ضبط و ربط فرمی - امری که هم‌زمان آدمی را گیج می‌کند و به تجربه

غنا می‌بخشد، معمولاً آن قسم لذت‌هایی را که فرم‌های زیبایی‌شناختی سنتی مانند شعر روایی یا غنایی در چنته دارند به دست نمی‌دهند. در عوض، این فیلم‌ها و نوشته‌ها بیشتر به تأملات متفکرانه‌ای اِگرایش دارند که بر پاسخ‌های مفهومی و عمل‌گرایانه استوارند و اغلب پا از اصول معمول لذت فراتر می‌گذارند.

جدای از نقش محوری فیلم‌جستارها در فرهنگ معاصر فیلم، دو درون‌مایه مهم دیگر نیز پایه‌های این مطالعه را تشکیل می‌دهد: یکی لزوم تمایز قائل شدن میان فیلم‌جستار و سایر کردارهای فیلمسازی و دیگری اهمیت بازشناختن میراث ادبی نادیده‌گرفته‌شده این کردار خاص فیلمی. اولین و مهم‌ترین نکته بحث من این است که لازم است فیلم‌جستار را از الگوهای گسترده‌تر مستندها و فیلم‌های تجربی تفکیک و جایگاه تاریخی آن را دقیق‌تر تعریف کنیم تا بتوانیم برداشت‌ها و فعل‌و‌انفعالات خاص آن را چنان‌که شایسته است درک کنیم. آشکار است که مستندها، به‌ویژه مستندهای تجربی، مانند درباره‌ی نیسی^۲ (۱۹۳۰) ژان ویگو یا سرزمین بدون نان^۳ (۱۹۳۳) لوئیس بونوئل، پیشگامان مهمی بوده‌اند. [۲] با وجود این، به‌رغم تمامی تلاش‌هایی که به‌منظور یک‌کاسه‌کردن فیلم‌جستار با این سنت‌های پرسابقه‌تر صورت گرفته است، این تلاش‌ها برای نگاه به تاریخ فیلم، به‌عنوان جریانی متداوم در عین وجود برخی تنوعات، نمی‌توانند مداخله نقادانه فیلم‌جستار در تاریخ سینما را به‌خوبی نشان دهند. علاوه بر این، به همان اندازه مهم است که فیلم‌جستار را از طیف وسیع مستندهای معمولی‌تر یا مستندهای معاصر نوآورانه، تلویزیون واقع‌نما، و سایر شیوه‌هایی که در موج جدید علاقه و روی‌آوری به سنت مستند ابداع شده‌اند، تفکیک کنیم.

برای مثال، این اواخر برجسب‌های بسیاری برای احیای ژانر فیلم‌جستار در دسته‌بندی‌هایی مانند «فرامستند»، «مستندهای انعکاسی» و یا «مستندهای شخصی یا سوپرکتیو» ابداع شده‌اند. با وجود این، هیچ‌یک، به اعتقاد من، به اندازه کافی

1. Intellectual

2. *À propos de Nice* (1930) Jean Vigo

3. *Land without Bread* (1933) Luis Buñuel

رضایت بخش نیستند (البته ایدهٔ مستند اجرایی^۱ بیل نیکولز^۲ نقاط مشترکی با برخی از جنبه‌های بحث من دارد). [۳] تأکید قابل درک این دسته‌بندی‌ها بر سنت مستند معمولاً باعث می‌شود گروه بسیار بزرگی از فیلم جستارها حذف شوند. برای نمونه، می‌توان به فیلم‌هایی مانند صحنه‌های حذفی: شخصیت سراپا فروکاسته^۳ (۱۹۷۸) هلکه زاندر یا فرضیهٔ نقاشی به سرقت‌رفته^۴ (۱۹۷۹) راؤل روئیز اشاره کرد. علاوه بر تعداد زیاد جستارنویسان مستند^۵ (از مارکر گرفته تا اورسون ولز)، بسیاری از دیگر فیلمسازانی که کارهایشان با سنت مستند فاصلهٔ زیادی دارد نیز از واژهٔ جستار برای توصیف فیلم‌های داستانی شده‌شان^۶ استفاده کرده‌اند. از جملهٔ این فیلمسازان گریوی است که فیلم حرف زد و دو صفر^۷ (۱۹۸۵) را نوعی جستار و «مشاهده‌ای نظری دربارهٔ رابطهٔ انسان‌ها و حیوانات» توصیف می‌کند و فیلم دیگرش، شکم معمار^۸ (۱۹۸۷)، را «جستاری دربارهٔ مسئولیت‌های معماران معاصر در برابر تاریخ و رابطه‌شان با آن» (گراس و گراس ۵۳-۵۲). اگرچه این دسته‌بندی‌ها و اصطلاحات مستندهای معاصر را به درستی همسو با تمایلات انعکاسی دیگر کردارهای گوناگون سینمای مدرن قرار می‌دهند، اعتقاد دارم این دسته‌بندی‌ها معمولاً راهبردها و دستاوردهای فیلم جستار را تعمیم و تقلیل می‌دهند و خطاب و دستاوردهای ویژهٔ این نوع از فیلم را نادیده یا دست‌کم می‌گیرند. [۴]

این مطالعه در پی آن است تا امر «جستاری» را با دقت بیشتری، در چهارچوب و از خلال فیلم، بررسی کند و اینجا امر جستاری بر مواجهه‌ای میان «خود»^۹ و حیطهٔ عمومی دلالت می‌کند؛ فعالیتی مفهومی که امکانات و محدودیت‌های هر یک

1. Performative documentary
2. Bill Nichols
3. *Redupers: The All-Round Reduced Personality* (1978) Helke Sander
4. *The Hypothesis of a Stolen Painting* (1979) Raoul Ruiz
5. Documentary essayist
6. Fictionalized films
7. *A Zed and Two Noughts* (1985) Peter Greenaway
8. *Belly of an Architect* (1987) Peter Greenaway
9. Self

«خود» و حیطةٔ عمومی] را می‌سجد. امر جستاری که در فرم‌های هنری و مادی بسیار متفاوت نسبت به فیلم جستار نیز ظاهر می‌شود، جلوه‌گری اجراگرایانه‌ای از «خود»^۱ را به نمایش می‌گذارد که شبیه به نوعی انکار خود^۲ است؛ اقدامی که در آن ساختارهای روایی و تجربی در ذیل فرایند اندیشیدن به تجربه‌ای عمومی قرار می‌گیرند و در آن هضم و جذب می‌شوند. در این برداشت وسیع‌تر، مهم‌ترین کارکرد فیلم جستار بازنگری پیش‌فرض‌های موجود دربارهٔ عینیت مستند، معرفت‌شناسی روایی و بیانگری مؤلفانه در چهارچوب ناهمگونی متزلزل زمان و مکان^۳ است.

دومین درون‌مایهٔ کتاب، یعنی پیوند دادن فیلم جستار به میراث ادبی‌اش، به این اشاره دارد که فیلم جستارها موضوعاتی اساسی را پیرامون رابطهٔ چندبعدی و، از منظر تاریخی، متنوع میان فیلم و ادبیات روشن می‌سازند. فعل و انفعالات میان ادبیات و فیلم که مبنای مهمی برای سنجش تحولات در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و صنعت سینما در صد سال اخیر بوده‌اند، معمولاً در رابطه با تعاملات میان فیلم و داستان‌های روایی، تأثیر دراماتیک و گاه شعر ترسیم شده‌اند. کندوکاو میراث ادبی جستار که در عین فراهم آوردن بنیان‌های فیلم جستار، خود به واسطهٔ آن متحول می‌شود، باعث گسترش این تبادلات می‌شود و توجه را به پرسش‌ها، امتیازات و راهبردهای متمایزی در این رابطه جلب می‌کند. میراث ادبی فیلم جستار با مقوله‌های معمول وفاداری و عدم وفاداری در اقتباس متون هیچ ارتباطی ندارد، بلکه پیش از هر چیز، رابطهٔ منحصر به فرد میان امر کلامی و بصری را روشن می‌سازد، رابطه‌ای که از دل تاریخ طولانی خودبیانگری در عرصهٔ عمومی^۴ برآمده است. [۵] به این ترتیب، از دوستی خودآگاهانهٔ مارکر با آنری میشو گرفته تا زبان‌شناسی باروکِ درک جارمن^۵، سنت ادبی جستار به نقطهٔ عزیمت و اغلب عنصری قابل‌رؤیت در شکل و خطاب فیلم جستار تبدیل می‌شود.

1. Performative presentation of self
2. Self-negation
3. The unstable heterogeneity of time and place
4. Self-articulation in a public sphere
5. Henri Michaux
6. Derek Jarman

غنا، رشد قابل توجه و تنوع فیلم جستار در دهه‌های اخیر هرگونه بررسیِ جامعی را که قادر به دربرگرفتنِ تنوعِ کردارهای مختلف آن باشد تقریباً ناممکن ساخته است. به‌عنوان کناییِ راهنما، راه‌مورینه: نمونه‌هایی از جستار در سینما از ۱۹۰۹ تا ۲۰۰۴، که در سال ۲۰۰۷ به چاپ رسید، دورنمای تاریخی و فرهنگیِ سودمندی ارائه می‌دهد. طیف وسیع فیلم‌هایی که در این راهنما از آنها نام برده شده شامل مواردی از این دست است: انحصار گندم (۱۹۰۹) و فیلم‌های ژینگا ورتوف^۲ در دههٔ ۱۹۲۰، یه سکه بنداز^۳ (۱۹۶۰)، فرناندو بیرری آرژانتینی، لس آنجلس خود را به نمایش می‌گذارد^۴ (۲۰۰۳) تام اندرسن، شیء مرموز در ظهر^۵ (۲۰۰۳) فیلمساز تایلندی، آپیچاتپونگ ویراستاکول، و فیلم‌های دیگری از لئو هورتز^۶، پیتر نستلر^۷، ایمامورا شوئی^۸، شانتال آکرمن^۹، مایکل روبو^{۱۰}، ژان پیر گورین^{۱۱}، کیدلات تاهیمیک^{۱۲}، پاتریک کیلر^{۱۳} و سایر فیلمسازان شناخته‌شده یا گمنام‌تر. گرچه این چشم‌انداز وسیع پهنا و تنوع این نوع از فیلمسازی را مشخص می‌سازد، من در اینجا از مرزهای تاریخی سخت‌گیرانه‌تری، میان سال‌های ۱۹۴۵ تا اکنون، دفاع می‌کنم و به ارائهٔ خوانش‌های خاصی از تعدادی از فیلم‌هایی می‌پردازم که بستر مشترک فیلم جستارها و همچنین تمایزات آنها با یکدیگر را آشکار می‌کنند. با چنین تمرکز ویژه‌ای بر فیلم‌هایی خاص، بسیاری از فیلم جستارها و فیلمسازان مهم توجهی را که شایستهٔ آنهاست دریافت نخواهند کرد، ولی برای من، مزایای خوانشی

1. *Der Weg Der Termiten: Beispiele eines Essayistischen kinos 1909-2004* (2007)
2. Dziga Vertov
3. *Tire dié (Throw Me a Dime)* (1960), Fernando Birri
4. *Los Angeles Plays Itself* (2003), Thom Andersen
5. *Mysterious Object at Noon* (2003), Apichatpong Weerasethakul
6. Leo Hurtz
7. Peter Nestler
8. Imamura Shohei
9. Chantal Akerman
10. Michael Rubbo
11. Jean-Pierre Gorin
12. Kidlat Tahimik
13. Patrick Keiller

دقیق بر هرگونه بررسی کلان و گسترده دربارهٔ فیلم جستار ارجحیت دارد. به علاوه، به نظرم می‌رسد اگر اجازه دهم افکارم حول امور خاص حرکت کنند و قبض و بسط یابند، رویکردم با روح جستار و امر جستاری سازگارتر خواهد بود. هدف من جمع‌آوری برخی فیلم‌ها و مجموعه‌کردن آثار برخی از فیلمسازان خاص این سنت نیست، بلکه می‌خواهم گوناگونی پُرظرافت این کردار سینمایی را به نمایش بگذارم و مسیر اندیشهٔ خود را در ارتباط با حالت‌های گوناگون این کردار دنبال کنم. نتیجه‌اش مطالعه‌ای است که در آن، فیلم‌های شناخته‌شده و کمتر شناخته‌شده در کنار هم قرار می‌گیرند، از نامه‌ای از سیبری^۱ (۱۹۵۸) مارکر و خوشه‌چین‌ها و من^۲ (۲۰۰۰) آنیس وارد گرفته تا فیل^۳ (۱۹۸۹) آلن کلارک و وضعیت‌های عدم‌تعلق^۴ (۲۰۰۶) لین ساکس.

بیشتر تمرکز من در این کتاب بر فیلم جستار است تا سایر مظاهر بصری و رسانه‌ای آن. همان‌طور که در دو فصل اول مشخص خواهد شد، فیلم جستار سابقهٔ تاریخی و نظری طولانی دارد. اگرچه روایت این زمینهٔ تاریخی اهمیت بسیاری دارد، من بیشتر به فیلم جستارهای مدرن و معاصر (که گاه از خلال مجاری تلویزیونی نمایش می‌یابند) علاقه‌مند هستم. علاوه بر این، با وجود اینکه در دوران اخیر، برخی از شایان‌توجه‌ترین تحولات معاصر فیلم جستار از خلال اینترنت، رسانه‌های الکترونیک دیگر و حتی چیدمان‌های موزه‌ای رخ داده است، [۶] این مطالعه به جستارهای عکاسانه، ویدئویی، و یا اینترنتی نمی‌پردازد و عمدتاً بر جستارهای سینمایی مابین سال‌های ۱۹۴۵ تا ۲۰۱۰ تمرکز خواهد کرد. از سوی دیگر، با اینکه فیلم جستارها تقریباً در همهٔ کشورهای دنیا تولید می‌شوند، توجه من بیشتر به آثار غربی بوده است. علت اصلی این رویکرد خاستگاه‌های تاریخی و فرهنگی و روند تکامل جستار است؛ میراثی که در نتیجهٔ جهانی شدن و تحولات دیجیتال در تولید رسانه‌ای، هم‌اکنون آشکارا دستخوش تحولاتی پرسرعت است.

در سازمان دهی کتاب، از سیستمی کم‌وبیش ژانری استفاده کرده‌ام تا بتوانم توأمان تفاوت‌های گسترده و هم‌پوشانی ناگزیر این فیلم‌ها را به درستی تبیین

1. *Letter from Siberia* (1958), Chris Marker

2. *The Gleaners and I* (2000), Agnès Varda

3. *Elephant* (1989), Alan Clarke

4. *States of UnBelonging* (2006), Lynne Sachs

کنم. در بررسی ویژگی‌های خاص متنی هریک از فیلم‌ها، نظم‌دهی به تحلیل‌های کتاب بر مبنای حالت‌های^۱ خاص تاریخ کلان‌تر جستار است، به نحوی که توجه را به شیوه‌ای جلب کند که هریک از حالات^۲ مواجهه‌ها یا مفاهیم تجربی متفاوتی را با پیوند دادن سوژکتیویته به یکی از پهنه‌های عرصهٔ عمومی صورت‌بندی می‌کند. فصل ۱ که آن را شالوده‌ای برای استدلال‌هایم می‌دانم، به بیان عصارهٔ اشکال عمل‌گرایانه و مفهومی جستار، به آن صورت که از اواخر قرن شانزدهم تاکنون به کار رفته و مورد بحث قرار گرفته است، می‌پردازد. فصل ۲ بر پیدایش تاریخی فیلم جستار از دل سنت‌های مستند و فیلم آوانگارد، به مثابهٔ پیشگامانی که موجب جلوه‌گری کامل فیلم جستار در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ شده‌اند، تمرکز می‌کند. در بخش نخست کتاب، تأکید من بر سنت فرانسوی است که اگرچه تنها شالودهٔ این فیلم‌ها نبوده، در آن سال‌های اولیه، مهم‌ترین و تأثیرگذارترین پایه‌ها را برای فیلم جستار بنا کرده است. در واقع، به جز مورد ژان لوک گدار، تأکید بیشتر من بر مکتب کرانهٔ چپ^۳ موج نوی سینمای فرانسه است. زیرا بنیان‌های ادبی فیلم جستارهای اعضایش، از جمله مارکر، وارد و آلن رنه^۴، بسیار آشکارتر از فیلم‌های فیلمسازان کایه دو سینما^۵، از جمله فرانسوا تروفو^۶، کلود شابرول^۷ و دیگران است. بخش دوم کتاب پنج حالت تجربی‌ای را بررسی می‌کند که پایه‌های فیلم جستار را تشکیل می‌دهند: در فصل ۳، جستارهای چهره‌نگارانه^۸ به توصیف اشکال بازنمایی «خود» و خودبیانگری می‌پردازند؛ در فصل ۴، جستارهای سفری^۹ مواجهه‌هایی با جغرافیاها و فضایی متفاوت را ترسیم می‌کنند؛ در فصل ۵، جستارهای روزنگار^۹، زمانمندی و شتاب‌های متفاوت زندگی مدرن را توصیف می‌کنند؛

1. Modes
2. Left Bank school
3. Alain Resnais
4. Cahiers du cinéma
5. Francois Truffaut
6. Claude Chabrol
7. Portrait essays
8. Travel essays
9. Diary essays

در فصل ۶، جستارهای سرمقاله‌ای^۱ به شکل دهی مجدد اخبار رویدادهای جهان می‌پردازند؛ و در فصل ۷، فیلم جستارهای انکساری^۲ نگاهی منتقدانه به ایزه‌های هنری، فیلم‌ها و سایر تجارب زیبایی‌شناسانه می‌اندازند. در هریک از این حالات، جستارها طیفی از مواضع مختلف را، از معلم‌آبانه و موعظه‌گونه تا نقیضه‌گویانه و کمیک، ارائه می‌دهند. همان‌طور که پیش از این اشاره کردم، جای تأسف است که در این شیوهٔ نظم‌دهی، انتخاب‌های من در برجسته‌کردن برخی از فیلم‌ها – که برخی در مجموعه آثار یک کارگردان از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند، برخی اهمیت تاریخی دارند و برخی فیلم‌های محبوبیم هستند – باعث می‌شود شمار بسیاری از فیلم جستارهایی که استحقاق توجه نقادانه دارند فقط تلویحاً بازشناخته و ارج نهاده بشوند.

مسلم است که دسته‌بندی فیلم جستارها بر مبنای این حالت‌ها راهبردی نامطمئنی است زیرا این فیلم‌ها همیشه این حالات و شکل‌ها را با یکدیگر مخلوط و برهم سوار می‌کنند. من معتقدم که این هم‌پوشانی تا حدی به «روش غیرروشمند»^۳ جستار بازمی‌گردد، که به قول آدورنو^۴، فرم بنیادین جستار است و می‌تواند یکی از تناقض‌ها و چالش‌های اصلی آن را توضیح دهد: اینکه، بنا بر آنچه ردا بنسما^۵ می‌گوید، جستار، به‌مثابهٔ ژانری از تجربه، احتمالاً، در بن، ضدژانر است و ضد تمایل خود به دسته‌بندی عمل می‌کند. [۷] اگر «مرزبندی‌های ژانری» را عنصر مهمی برای بخشی از بدنهٔ مطالعات فیلم بدانیم، لازم است هم‌پوشانی فیلم جستارها بازشناخته شود؛ هم‌پوشانی‌ای که باعث می‌شود این فیلم‌ها دست به مرزشکنی‌های گوناگون شکلی و حالتی بزنند و از محدودهٔ تمایزات متعارف‌تری مانند دوگانهٔ فرم‌های روایی و غیرروایی گذر کنند. [۸] اگر فیلم بی‌آفتاب^۶ (۱۹۸۲) مارکر، آن‌طور که بسیاری می‌اندیشند، از موفق‌ترین نمونه‌های فیلم جستار باشد، باید موفقیت آن را در آمیختگی و تلفیق

1. Editorial essays
2. Refractive essay films
3. Unmethodical method
4. Theodor Adorno
5. Reda Bensmaïa
6. *Sunless* (1982), Chris Marker

لایه به لایه حالت‌های مختلف، در قالب نوعی سفرنامه، روزنگار، گزارش خبری و ارزیابی انتقادی از بازنمایی در فیلم، دانست. با وجود این، جدای از فراهم آوردن چهارچوب مناسبی برای اکتشاف^۱، جداسازی این پنج حالت توجه‌مان را به پس‌زمینه‌های وسیع‌تری جلب می‌کند که فیلم جستارها، به عنوان بخشی از نوعی باستان‌شناسی، به طور ضمنی ولی ثمربخش به کار می‌گیرند؛ باستان‌شناسی‌ای شامل موعظه‌ها، گفت‌وگوهای فلسفی، روایت‌های نامه‌نگارانه، یادداشت‌های روزانه، گزارش‌های علمی، سخنرانی‌ها، سرمقاله‌ها، نقدهای هنری و سایر فرم‌های گفتمان عمومی.

متوجه شده‌ام که نوشتن از امر جستاری و فیلم جستار خودآگاهی بیشتری، در مقایسه با روال معمول نوشته‌های پژوهشی و تاریخی، طلب می‌کند. تلاش کرده‌ام از مواضع نظری و پژوهشی به مثابه راهی برای قرار دادن اندیشه‌ها و فیلم‌ها در آینه یکدیگر استفاده کنم و بیشتر به آنها به چشم مداخلاتی راهبردی بنگرم تا طرح‌هایی برای تفسیرهایی خاص. به منظور پویاتر کردن این تحرکات ذهنی، از تمهیدی گرافیکی برای جدا کردن منظومه اندیشه‌ها و استدلال‌های هر فصل، از تحلیل فیلم‌های خاص و خوانش من از آنها – در واکنش و بسط آن اندیشه‌ها – استفاده کرده‌ام.^۲ ماهیت جستار، کثرت و تنوع محتوای آن و تعهد فکری فعالی که این فیلم‌ها از ما طلب می‌کنند همه از جمله دلایلی هستند که هر فصل کتاب بخش‌هایی از کنکاش‌های ذهنی‌ای را ارائه می‌دهد که هنگام تجربه این فیلم‌ها و مواضع فکری داشته‌ام. در واقع، شاید بتوان گفت، در انتخاب اینکه بر چه فیلم‌هایی تأکید و یا از چه مواضع نظری و فکری‌ای استفاده شود، از شیوه معمول جستار در اعتماد به غنای «فکرهای برآمده از» فیلم‌های خاص پیروی کرده‌ام.

افراد زیادی، در جریان سخنرانی‌هایم، به فرایند فکری‌ام کمک‌های شایانی کرده‌اند. از جمله این سخنرانی‌ها می‌توان به مواردی اشاره کرد که در دانشگاه فلوریدا، دانشگاه پیتسبورگ، دانشگاه هاروارد، کالج برین‌ماور، دانشگاه دریک، دانشگاه

1. A useful heuristic framework

۲. در ترجمه فارسی، این تفکیک از طریق ایرانی‌ک کردن «تحلیل فیلم‌های خاص و خوانش» نویسنده از آنها صورت گرفته است.

پنسیلوانیا، دانشگاه وین، مرکز تحلیل فرهنگی دانشگاه راتلج، کنفرانس های جامعه سینما و مطالعات رسانه^۱، کنفرانس ورتر هرتزوک در لندن در سال ۲۰۰۵، کنفرانس دانشگاه بولونیا پیرامون «اتصالات کوتاه در سینمای معاصر»^۲، و کنفرانس انجمن مطالعات اقتباس در انستیتوی فیلم بریتانیا در سال ۲۰۰۹ برگزار شده اند. همچنین، در سال ۲۰۰۷، جلسه بسیار ویژه ای، تحت عنوان رسمی «فیلم جستار» در دانشگاه لوفاناز در لوندن برگ، امکان ارزشمندی برای گفت و گو درباره این موضوع با هیتو استیرل^۳، اسون کرامر^۴، توماس تود^۵، کترین لاپتون، ریموند بلور^۶، کریستا بلوملینگر و برنارد آیزنشتیز^۷ فراهم آورد. علاوه بر این، این کتاب وام دار اظهار نظرها و تشویق های مداوم کسانی مانند ایوان مارگولیس^۸، اریک رنتشler^۹، تیموتی موری^{۱۰}، دمنیک بلوهر^{۱۱}، مایکل رنو، دیوید رادوویک^{۱۲}، دادلی اندرو^{۱۳}، جاناناتان کاهانا^{۱۴}، یورام آلون^{۱۵}، دینا اسمیت^{۱۶}، آن فریدبرگ^{۱۷}، لین ساکس، ویلیام گالپرین^{۱۸}، تینا زوارگ^{۱۹}، باب و هلن باتل^{۲۰}، روث پرتلمutter^{۲۱}، کوین

1. The Society for Cinema and Media Studies
2. "Short Circuits in Contemporary Cinema"
3. Hito Steyerl
4. Sven Kramer
5. Thomas Tode
6. Raymond Bellour
7. Bernard Eisenshitz
8. Ivone Margulies
9. Eric Rentschler
10. Timothy Murray
11. Dominique Bluher
12. David Rodowick
13. Dudley Andrew
14. Jonathan Kahana
15. Yoram Allon
16. Dina Smith
17. Anne Friedberg
18. William Galperin
19. Tina Zwarg
20. Bob and Helen Buttel
21. Ruth Pertlmuter

هارتی^۱، اریک فادن^۲ و گرگ فلکسمن^۳ است. همکاری و حمایت نورا آلتز چنان در همه جای کتاب قابل مشاهده است که بیان جزئیات آن غیرممکن به نظر می‌رسد. از سوی دیگر، پاتریشیا وایت^۴ که در مواردی همکاری من در نوشتن است، در اینجا نیز، مثل همیشه که باهم دربارهٔ همهٔ موضوعات سینمایی صحبت می‌کنیم، به طرق مختلف، طرف گفت‌وگوی الهام‌بخشی برایم بوده است. از دانشگاه پنسیلوانیا به دلیل اعطای مرخصی مطالعاتی و حمایت‌های پژوهشی، من جمله معرفی دستیارانی مانند مگی بوردن^۵ و سارا برنس-آکرمَن^۶، سپاسگزارم. همکاران من در برنامهٔ مطالعات سینمایی دانشگاه پن، کارن بکمن^۷، پیتر دیچرنی^۸، متا مازاج^۹ و نیکولا جنتیلی^{۱۰}، گروهی آرمانی را برای تأمل دربارهٔ فیلم، به مثابهٔ نوعی تلاش جمعی، به وجود آورده و در بسیاری از دیگر پروژه‌ها نیز مرا همراهی کرده‌اند. در انتشارات دانشگاه آکسفورد، شانون مک‌لاچلن^{۱۱} سال‌ها به حمایت از این پروژه پرداخت و برندن اُتیل^{۱۲} روند چاپ را با آرامش مدیریت کرد. نسخه‌های قدیمی‌تر برخی از بخش‌های این کتاب در آیریس: مجلهٔ نظری تصویر و صدا^{۱۳}، هنوز در حرکت: میان سینما و عکاسی^{۱۴} (انتشارات دانشگاه دوک)، راهنمای ورنر هرتزوگ (بلک‌ول)، جغرافیای سیاسی سینمای هنری^{۱۵} (انتشارات دانشگاه آکسفورد)، و اتصال کوتاه: شبکهٔ سینمای معاصر^{۱۶} (آرچتایپ لیبری، بولونیا) به چاپ رسیده است.

1. Kevin Harty
2. Eric Faden
3. Greg Flaxman
4. Patricia White
5. Maggie Borden
6. Sara Brenes-Akerman
7. Karen Beckman
8. Peter Decherney
9. Meta Mazaj
10. Nicola Gentili
11. Shanon McLachlan
12. Brendan O'Neill
13. *Iris: A Journal of Theory on Image and Sound*
14. *Still Moving: Between Cinema and Photography*
15. *The Geopolitics of Art Cinema*
16. *Corto Circuito: Il Cinema Contemporaneo Nella Pete*

هیچ تشکر و قدردانی‌ای نمی‌تواند بازگوکنندهٔ حمایت‌ها و یاری‌های ماریسا فرگوسن باشد که غنا و پیچیدگی تجربه را به خوبی درک می‌کند.

