از نمایش تا دریافت: تأملی در باب مخاطب در تاریخ سینما

روبرت سی. آلن
ترجمه‌ی فرزان سجودی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در سال ۱۹۷۵ وقتی برای اولین بار تدریس کلاس تاریخ سینما را شروع کردم، تاریخ سینما عموماً به معنای تاریخ فیلم‌ها در نظر گرفته می‌شد. البته نه همه‌ی فیلم‌ها، بلکه آن‌هایی که معلم به منزله‌ی هنر معرفی می‌کرد تا درس خود را برای همکاری که به تدریس تاریخ هنر یا ادبیات مشغول است تعریف کند. نخستین نگره‌ی فیلم که فرانسوی‌ها و سپس انگلیسی‌ها و سرانجام امریکایی‌ها در تقابل با این نقد نوی سینمایی اتخاذ کردند ـ نگره‌ی مؤلف ـ صرفاً از این مفهوم تاریخ‌نگارانه پشتیبانی می‌کرد که تاریخ سینما را باید در حکم زنجیره‌ای متوالی از متن‌ها مطالعه کرد. تحت تأثیر نگره‌ی مؤلف، در پیکره‌ی تاریخ سینما ـ به‌خصوص تاریخ سینمای امریکا ـ تغییراتی داده شد، اما این فکر که تاریخ سینما مبتنی بر تفسیر مجموعه‌ای از متن‌هاست، تغییرناپذیر باقی ماند. هر امیدی به به‌زیر کشیدن متن در مطالعات سینمایی و تفسیر مبتنی بر متن در تاریخ سینما در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ و پس از آن‌که ساختگرایی،

نشانه‌شناسی و لاکتوسیرتنیسم، جای نگره‌ی مؤلف را گرفت، به کلی به یأس بدل شد. تاریخ سینما مورد بی‌مهری واقع شد و جای تعجب نبود، زیرا نگره به کلی غیرتاریخی و بر مبانی قراردادی استوار بود. همه‌ی دانش آموختگان این رشته به کار تحلیل متن مشغول بودند. هرکس که به تاریخ می‌پرداخت و تاریخ، مشغولیت ذهنی‌اش بود فردی خارج از روال برنامه تلقی می‌شد. و هرکس که به مسایل تاریخی نامرتبط به متن‌های سینمایی ـ یعنی حوزه‌هایی چون ساختارهای اقتصادی، رابطه‌ی بین سینما و شکل‌های دیگر تفریح‌های عامه‌پسند، فناوری، سازمان کار و غیره ـ علاقه نشان می‌داد، تجربه‌گرای «ملعون» نامیده می‌شد!

با وجود این وقتی من مجموعه‌ی درس‌های نخستین کلاس تاریخ سینمایم را آماده می‌کردم، مسایل مربوط به بافت، و نه تفسیر متن، بیش از همه مرا به خود مشغول می‌کرد و برایم جذاب بود؛ باید اعتراف کنم نوعی جذابیت بود که بیش‌تر، از آشفتگی فکری ناشی می‌شد تا موقعیت پیشاعلمی. به‌خصوص این‌که مخاطب و حتی نمایش، تا چه حد در تاریخ سینمایی که ما در کلاس‌هایمان یا گزارش‌های پژوهشی خوانده‌ایم، مورد کم‌توجهی قرار گرفته است، بیش از همه برای من شگفت‌انگیز بود. به‌جز بینندگان افسانه‌ای که با دیدن ورود قطار لومیر به ایستگاه به زیر صندلی‌هایشان پریدند و مهاجران بی‌شماری که می‌گویند، ارزش‌های امریکایی را در سینماهای ایست ساید (محله‌ای در نیویورک و محل سکونت مهاجران اروپای شرقی.ـ م.) فراگرفتند، تاریخ سینما را به گونه‌ای نوشته‌اند که گویی فیلم هیچ مخاطبی نداشته است و یا فیلم را همه یک‌طور می‌دیده‌اند و یا آن‌که تاریخ سینما جایگاهی متعالی‌تر از آن داشته که به آن میلیون‌ها نفری بپردازد که از ۱۹۸۴ فیلم می‌دیده‌اند.

به‌علاوه بخش قابل توجهی از آن‌چه درباره‌ی مخاطبان فیلم نوشته‌اند، پایه و اساس محکمی ندارد، مستدل نیست و مبتنی است بر تعمیم‌های نادقیق. در یکی از سخنرانی‌هایم به دوره‌ای در تاریخ سینمای امریکا (۱۸۹۶) اشاره کردم که طی آن، فیلم‌ها پی در پی در قالب نمایش‌های کوتاه سرگرم‌کننده به نمایش درمی‌آمدند. اما اندک‌زمانی بعد (۱۸۹۷)، آن‌طور که در تاریخ‌های معمول سینما خوانده‌ام، بینندگان چنان از این نوع فیلم‌ها خسته شدند و به آن‌ها بی‌علاقگی نشان دادند، که مدیران سالن‌های نمایش برای این فیلم‌ها از عنوان «فراری‌دهنده‌ی تماشاچیان» استفاده می‌کردند. نمایش‌ها چنان بی‌مزه و خنک بودند که تماشاچیان را از سالن نمایش فرار می‌دادند. در آن سخنرانی به این‌جا که رسیدم کلمات دیگر جاری نشدند، زیرا قادر نبودم وضعیت این مقطع از تاریخ سینما را بر زبان برانم. در نتیجه، برگشتم به منابع معاصر و به بررسی بافتی پرداختم که در آن، فیلم‌های اولیه دریافت می‌شده‌اند. بنا ندارم بیش از این به موضوع فیلم‌های «فراری‌دهنده» بپردازم، فقط همین قدر می‌گویم که امروز پس از گذشت پانزده سال، هنوز قانع نشده‌ام که فیلم‌هایی چنان مورد تنفر تماشاچیان قرار بگیرند و مدیران آن تماشاخانه‌ها از فیلم‌هایی که می‌دانستند مورد نفرت تماشاچیان است، واقعاً برای خالی کردن تماشاخانه‌ی خود استفاده کنند.

در طی پانزده سال گذشته، تعدادی از پژوهشگران در امریکا و در دیگر مناطق جهان، موضوع نمایش را دست‌کم به دستور کار تاریخ سینما افزوده‌اند، و نشان داده‌اند که نمایش تا چه حد به مثابه‌ی یک عامل تاریخی، در گسترش صنعت فیلم در امریکا نقش داشته است. در جریان این کار، هم‌چنین برخی مسایل بنیادی را که در بررسی تاریخ نمایش از چشم ما دور مانده‌اند، مطرح کرده‌اند از جمله: تفاوت بین شیوه‌های نمایش در شهرهای بزرگ و شهرهای کوچک، مخاطبان احتمالی ده‌هاهزار مورد نمایش فیلم در امریکا و پیچیدگی‌های رابطه‌ی بین سینما رفتن و دیگر فعالیت‌های اجتماعی. امروز دیگر امیدوارم اگر پژوهشگری دست به نوشتن تاریخ جدی سینما می‌زند، مخاطب حتماً در آن‌جایی داشته باشد، و شیوه‌ای که همین پانزده سال پیش رایج بود، دیگر هرگز تکرار نشود؛ و همین‌طور امیدوارم کلاس‌های تاریخ سینما حتماً به شرایطی که طی آن بینندگان فیلم را می‌دیده‌اند به کفایت توجه کنند. (هرچند می‌دانم که همین‌طور است.) در ۱۹۸۳ فیلیپ کوریگان اعلام کرد که

تاریخ سینما را به گونه‌ای نوشته‌اند که گویی فیلم هیچ مخاطبی نداشته است و یا فیلم را همه یک‌طور می‌دیده‌اند و یا آن‌که تاریخ سینما ایگاهی متعالی‌تر از آن داشته که به آن میلیون‌ها نفری بپردازد که فیلم می‌دیده‌اند.

تاریخ مخاطبان فیلم «هنوز تقریباً به طور کامل بسط نیافته است و حتی شاید بتوان گفت مورد توجه کافی قرار نگرفته است.» او مطرح کرد که مسأله‌ی مخاطب در تاریخ فیلم را می‌توان در مقوله‌ی مطالعات فرهنگی بررسی کرد. من می‌خواهم این‌جا یک گام از کوریگان فراتر بروم، یعنی مفهوم نمایش و مخاطب را بسط دهم تا جایی که حوزه‌ی تاریخی عام‌تری، یعنی مسأله‌ی دریافت را، دربرگیرد؛ حرکتی که به طور ضمنی در کار تعداد روزافزونی از پژوهشگران فیلم دیده می‌شود. واژه‌ی دریافت را در این‌جا به مفهوم مقوله‌ای کلی‌تر و شامل موضوعاتی در نظر دارم که در فصل مشترک نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی قرار دارند. بنابراین، دریافت، دست‌کم چهار مولفه‌ی هم‌پوش، ولی به لحاظ نظری و روش‌شناختی متمایز، دارد.

نمایش شامل جنبه‌های نهادی و اقتصادی دریافت است: ماهیت نهادی که تحت حمایت آن و برای تأمین منافع آن، فیلم‌ها به نمایش درمی‌آیند؛ رابطه‌ی بین نمایش آن‌گونه که از این واژه در صنعت استفاده شده است و دیگر بخش‌های حرفه‌ی فیلم‌سازی؛ و محل و ماهیت فیزیکی کانون‌های نمایش.

اگرچه درهیچ پژوهشی به طور نظام‌یافته ماهیت رشد تاریخی نمایش در امریکا را به تصویر نکشیده‌اند، ولی در برخی مطالعات منفرد، به انواع شیوه‌های نمایش که قبلاً مورد توجه قرار نگرفته بودند، اشاره کرده‌اند؛ به‌خصوص آن شیوه‌های نمایش که در طی دو دهه‌ی اول نمایش تجاری فیلم‌های سینما به کار می‌رفتند. اولین مطلبی که در این مطالعات کشف شد، آن است که شاید بتوان گفت شهر نیویورک ـ شهری که بسیاری از نظرات عام در مورد موضوع سینما رفتن در کشور، مبتنی بر داده‌های گرفته شده از آن هستند ـ از نظر نمایش منحصر به فرد است. به محض آن‌که به شهرهای دیگر مناطق این کشورنگاهی می‌اندازیم ـ یعنی شهرهای کوچک‌تر که چندان مهاجرنشین نیستند، و شهرک‌ها و روستاهای کوچک ـ آن‌گاه با تصویر کاملاً متفاوتی از نمایش فیلم روبه‌رو می‌شویم.

برای مثال، با تمرکز توجه به شکل آغازین پدیده‌ی سینما رفتن به مثابه‌ی پدیده‌ای شهری، این واقعیت نادیده گرفته می‌شود که در خلال نخستین دهه‌ی رشد تجاری صنعت سینما، هفتاد و یک درصد از مردم امریکا در مناطق روستایی و شهرهای کوچک زندگی می‌کردند. نخستین مخاطبان فیلم در این مناطق را نباید در سالن‌های نمایش یافت (زیرا آن شهرها کوچک‌تر از آن بودند که چنین تماشاخانه‌هایی داشته باشند)، بلکه باید آن‌ها را در خیمه‌ها، پارک‌های تفریحی، سالن اپرای محلی، سالن کتابخانه‌ی عمومی و هرجایی جست که یک آپاراتچی سیار بتواند دستگاه نمایشش را برپا کند. (راستی آیا آپاراتچی‌ها همه مرد بودند یا زنان نیز به کار نمایش سیار فیلم اشتغال داشتند؟) ادوارد لوری گفته است که یکی از پیامدهای اتکای جوامع کوچک بر نمایش‌دهندگان سیار، این است که نمایش‌دهنده نسبت به تولیدکنندگان فیلمی که نمایش داده می‌شد، در چشم مخاطبان اهمیت بیش‌تری می‌یافت، زیرا به هر رو او عامل انسانی و حاضرِ لذتی بود که آنان از تماشای فیلم می‌بردند. سال‌های سال نمایش‌دهندگان سیار تنها کسانی بودند که امکان تماشای فیلم را برای میلیون‌ها امریکایی فراهم می‌کردند. اعزام «کارگزاران» لومیر به دور دنیا در ۱۸۹۶، تأثیری گذاشت که تماشای تصاویر متحرک، دست‌کم در غرب، همگانی و هم‌زمان شد. در هر حال، هرچه ما درباره‌ی الگوهای نمایش در امریکا اطلاعات بیش‌تری به دست آوریم، درباره‌ی آن‌که چقدر طول کشید تا فیلم‌ها به همه‌ی مناطق کشور برسند، آگاهی بیش‌تری می‌یابیم. اگرچه می‌دانیم که در برخی مناطق دور افتاده (برای مثال اردوگاه‌های معدنکاوی کلوایک در ۱۸۹۸)

فیلم‌هایی به نمایش درمی‌آمدند، ولی یک نمایش‌دهنده‌ی سیار مدعی شده که او در سال‌های ۱۹۱۱ و ۱۹۱۲ برای اولین بار فیلم‌هایی را در منطقه‌ی آریزونا نمایش داده است. به‌علاوه، اگرچه بسیاری از نمایش‌دهندگان سیار با گسترش نمایش ثابت فیلم در دهه‌ی ۱۹۱۰ به‌تدریج بساط کارشان را جمع کردند، ولی تا سال ۱۹۴۷ نیز هنوز در راه‌ها، این‌جا و آن‌جا، می‌شد نمایش‌دهندگان سیار فیلم را دید. یکی از این نمایش‌دهندگان، که در شهرهای کوچک شمال و جنوب کارولینا، ویرجینیا و جرجیا کار می‌کرد، به‌خاطر می‌آورد که یکی از بهترین مشتریانش زنی بود که قبل از آنکه او در اواسط دهه‌ی ۱۹۳۰ خیمه‌اش را در روستای آن زن برپا کند، هرگز فیلمی ندیده بود.

مدتی است که من و دانشجویانم مشغول کار روی الگوهای نمایش در شهرهای کارولینای شمالی در سال‌های بین ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۵ هستیم. بدون استثنا، وضعیت نمایش تفاوت آشکار و شدید با شرایط نمایش در نیویورک دارد. برای مثال حتی در بزرگ‌ترین شهر کارولینای شمالی تا قبل از ۱۹۰۶ سالن ثابت نمایش فیلم وجود نداشته است. اولین سالن‌های ثابت و دائمی نمایش فیلم در محله‌های کارگری برپا نشدند، بلکه بدون استثنا همه در مرکز منطقه‌ی تجاری شهر واقع بودند. بیش‌تر این سالن‌ها کوشش می‌کردند مشتریانی را از طبقه‌ی متوسط جلب کنند. در برخی موارد، نمایش‌دهندگان سیار اولین کسانی بوده‌اند که فیلم را به محلات آوردند، اما به‌جز مورد شهرهای بزرگ، اولین برنامه‌های نمایش موقت فیلم در پارک‌های تفریحی برپا شد که در انتهای خطوط قطارهای شهری ساخته شده بودند تا مردم را تشویق به استفاده از این قطارها کنند. مثال مورد علاقه‌ی من محله‌ی کوهست انیاشویل است در کارولینای شمالی در تابستان ۱۹۰۲ که آن‌جا فیلم‌ها را بر روی پرده‌ای که در جزیره‌ی وسط دریاچه نصب شده بود، نمایش می‌دادند. بسیاری از اهالی اشویل اولین فیلم‌های زندگی‌شان را در حالی که در قایقی نشسته بودند، تماشا کرده‌اند.

تاریخ نمایش‌های غیرتجاری فیلم چندان مورد توجه قرار نگرفته است و بی‌تردید چیزی درباره‌اش ننوشته‌اند، این در حالی است که تقریباً از دهه‌ی ۱۸۹۰ پروژکتورهای خانگی نمایش فیلم به بازار آمده بودند و در سال ۱۹۴۸ ـ قبل از رواج سوپر هشت و ویدیوی نیم اینچی ـ بیش از یک میلیون خانوار امریکایی دوربین فیلم‌برداری داشتند. تاریخ استفاده از فیلم در مدارس ـ حوزه‌ی مهم دیگری از نمایش فیلم با اهداف غیرتجاری ـ نیز ناشناخته است.

بدیهی است که در مقدماتی‌ترین سطح، *مخاطب*، یعنی کسی که دریافت می‌کند. مطالعه‌ی مستقیم مخاطبان معاصر با مسایل عظیم نظری و روش‌شناختی روبه‌رو شده است، که البته وقتی مسأله‌ی مخاطب در زمان گذشته مطرح می‌شود، این معضلات بسیار پیچیده‌تر می‌شوند. اگرچه داده‌هایی در مورد مخاطبان معاصر فیلم در امریکا که به‌طور مستقل گردآوری شده‌اند، در اختیار پژوهشگران قرار دارند (برای مثال تحقیقات گالوپ پل در مورد فیلم‌های مورد توجه مخاطبان در دهه‌ی ۱۹۴۰) ولی اطلاعات چندانی که بر اساس جمعیت‌شناسی کلان درباره‌ی مخاطبان فیلم‌ها تهیه شده باشد نداریم و میزان اطلاعمان از مخاطبان تاریخی دیگر رسانه‌ها به نسبت بیش‌تر است.علت اصلی‌اش آن است که صنعت فیلم هالیوود نسبت به دیگر صنایع امریکا اطلاعات بسیار کمی درباره‌ی خود داشت و اریک جانسن رییس انجمن فیلم امریکا در سال ۱۹۴۶ نیز به‌درستی به این نکته اشاره کرده است. چند سال بعد یکی از مسؤولان اجرایی این صنعت در هالیوود چنین گفته است: «ما در تاریکی ایستاده‌ایم و سنگ پرت می‌کنیم و اگر صدایی بشنویم، آن‌وقت فرض را بر این می‌گذاریم که سنگمان به جایی خورده است.» اما اگر برای لحظه‌ای مسایل عملی پژوهش در تاریخ مخاطب را کنار بگذاریم، باید بگوییم مطالعه‌ی تاریخی مخاطبان فیلم باید با تلاشی برای تعیین حجم و ساختار مخاطبان فیلم‌های متفاوت آغاز شود؛ و رابطه‌ی بین الگوهای سینمارفتن و نژاد، جنسیت، طبقه‌ی اجتماعی، قوم و متغیرهای دیگر را مورد توجه قرار دهد.

اجازه بدهید مثال دیگری را از دوره‌ی اولیه‌ی سینما در امریکا مطرح کنیم: اگرچه مهاجران در نیویورک میان سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۲ به سینماهای پنج سنتی می‌رفتند، ولی سینما همه‌ی گروه‌های مهاجران را به یک اندازه جذب نکرده بود. مهاجران یهودی در سال‌های پس از ۱۹۰۵ اغلب به سینماهایی می‌رفتند که در ایست ساید برپا شده بودند. اما ایتالیایی‌هایی که به تعداد زیاد در محله‌ی مجاور زندگی می‌کردند، به‌ندرت به آن سینماها می‌رفتند. چرا؟ بهترین جوابی که به ذهنم می‌آید این است که یهودیان به امریکا آمدند تا بمانند، بنابراین با خانواده‌هایشان آمدند. هشتادوپنج درصد از ایتالیایی‌هایی که بین سال‌های ۱۸۸۵ تا ۱۹۱۵ به امریکا مهاجرت کردند، مردان مجردی بودند در سنین بین ۱۸ تا ۳۵ سال که به نیویورک آمده بودند تا در ساخت راه‌آهن زیرزمینی این شهر و هم‌چنین ساخت پل بروکلین کار کنند؛ بعد اکثریت آن‌ها به ایتالیا بازگشتند. برای بسیاری افراد این گروه سینما رفتن یک جور ولخرجی بیهوده بود.

ما مطالعه بر روی نمایش فیلم در جامعه‌ی سیاهان امریکا را تازه شروع کرده‌ایم. در جنوب، تا دهه‌ی ۱۹۶۰ اجازه نمی‌دادند سیاهان وارد سینماهای سفیدپوستان شوند و اگر هم اجازه می‌دادند، آن‌ها مجبور بودند در محوطه‌ی محدودی از سالن بنشینند. هرچند، تا سال ۱۹۱۵ بسیاری از محله‌های سیاه‌پوست‌نشین، سالن‌های نمایش مخصوص به‌خود را برپا کردند. این سالن‌ها مراکز فرهنگی بسیار مهمی برای جامعه‌ی سیاه‌پوستان بودند و محلی برای نمایش فیلم‌های سیاهان.

در مقوله‌ی مخاطب، مایلم درباره‌ی معانی اجتماعی مرتبط با سینما رفتن نیز سخن بگویم، همان‌طور که جانیس رادوی درباره‌ی معانی اجتماعی خواندن رمان‌های رمانتیک حرف می‌زند. بدیهی است که معنای اجتماعیِ دیدنِ فیلمِ هنریِ اروپایی در مرکز لینکلن یا سالن ملی نمایش فیلم با بیننده‌ی فیلمی بودن در سینمایی در میدان تایمز کاملاً متفاوت است.

همان‌طور که یِن آنگ در *جستجوی نومیدانه‌ی مخاطب*

به‌وضوح درباره‌ی مخاطبان برنامه‌های تلویزیونی گفته است، *مخاطب* مثل هر پدیده‌ی دیگر اجتماعی پراکنده است. افراد فقط به‌عنوان مشتری وسوسه نمی‌شوند، بلکه از طریق تلاش‌های این صنعت برای بازاریابی، تبلیغات، تزیینات سالن‌های سینما و غیره، به مثابه‌ی عضو جامعه‌ی مخاطبان شکل داده می‌شوند. این گفتمان، گروه‌هایی از مخاطبان را به‌وجود می‌آورد کاملاً متفاوت از گروه‌های دیگر. برای مثال، دیانا والدمن گفته است که زنان سینمارو به واسطه‌ی تبلیغات و به‌طور کلی ابزارهایی از این دست، به سینما رفتن ترغیب می‌شوند. گروه‌های دیگر ـ برای مثال سیاهان و دیگر گروه‌های نژادی غیرسفید ـ از ساختار مخاطبان فیلم‌های هالیوودی کنار گذاشته شده‌اند. مری بت‌هارالویچ در تحقیقی که در مورد تبلیغات هالیوودی انجام داده است، هم راهبردهای این صنعت برای معرفی خود را بررسی کرده است و هم راهبردهای *استیضاح* بینندگان را. باید این سوال را بپرسیم که وقتی این صنعت و کارگزاران آن درباره‌ی *مخاطب* سخن می‌گویند، چه کسانی را مورد نظر دارند. در پس تبلیغات، و نه صرفاً تبلیغات بلکه بیانیه‌های استودیوها و گفتمان داخلی در مورد *عامه‌پسند* بودن و گیشه و فیلم‌هایی که مخاطب خاص دارند، چه چیزی نهفته است؟

اجرا بافت بلافصل اجتماعی، حسی و بیانی دریافت است. ماگرایش داریم که بگوییم فیلم‌ها «روی پرده رفته‌اند.» گویی تنها چیزی که در سینما در جریان است پرتوی است که بر روی سطحی انعکاسی فرافکنده می‌شود. بدیهی است که در خلال تماشای فیلم، جریاناتی بیش از آن واقع می‌شوند. باز، فقط شروع کرده‌ایم به پی گرفتن تنوع اجراهای سینمایی و تحولاتی که در طول زمان رخ داده‌اند. نگاهی به آن‌چه من اجرا نامیده‌ام، این نکته را یادآور می‌شود که فیلم فقط یکی از مؤلفه‌های دریافت است. با توجه به ماهیتِ ـ به لحاظ پدیدارشناختیِ ـ رو به زوال تماشای فیلم تجاری در امریکا و بریتانیا در دوران کنونی، به‌راحتی می‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که برای مثال در امریکای دهه‌ی ۱۹۲۰ از تماشاگران، توجه به‌خصوصی به این نشان نمی‌دادند که چه

مطالعه‌ی تاریخی مخاطبان فیلم باید رابطه‌ی بین الگوهای سینمارفتن و نژاد، جنسیت، طبقه‌ی اجتماعی، قوم و متغیرهای دیگر را مورد توجه قرار دهد.

فیلمی به نمایش در می‌آید. آن‌ها به خاطر خود سینما به سینما جذب شده بودند، سینمایی که طرح و معماری‌اش گاه اشارت غریبی دارد به فرهنگ‌های غریب، سالن سینما فضایی است بزرگ و آدم‌های زیادی را در خود جا می‌دهد که در تابستان دستگاه تهویه‌ی مطبوع جالبی دارد، و تالارش مانند کاخ‌های مراکشی تزیین شده است با گنبدی و ستاره‌هایی چشمک‌زن. مهم نیست که آن سینما آن هفته از توزیع‌کننده، چه فیلمی را دریافت کرده است، بالاخره حتماً یک فیلم خبری، یک کمدی کوتاه، یک برنامه‌ی موسیقی در کار هست. روزنامه‌های تبلیغاتی دهه‌ی ۱۹۲۰ (به‌خصوص اعلان‌های مربوط به دنیای تصویر متحرک) نمایش قطعات کوتاه را به عنوان مکمل فیلم اصلی به نمایش‌دهندگان خرده‌پا پیشنهاد می‌کردند.

مری کاربین در مقاله‌ای بسیار جالب و خواندنی به نقش سینماهای سیاهان در مناطق جنوبی شیکاگو، به عنوان محلی برای نمایش جاز و بلوز، اشاره کرده است. لویی آرمسترانگ، فتز والر، ارسکین تیت، ارل هینز و دیگر نوازندگان افسانه‌ای عالم سیاهپوستان، موسیقیِ همراهِ بیش‌تر فیلم‌های هالیوود را تأمین می‌کردند. آگهی‌هایی که در روزنامه‌های سیاهپوستان منتشر می‌شدند، بیش‌تر به ارکستری که موسیقی فیلم را نواخته است توجه نشان می‌دادند تا به خود فیلم. بعضی اوقات گروه‌های جاز چندان هم فیلم را همراهی نمی‌کردند و به اصطلاح ساز خودشان را می‌زدند. منتقدی شاکیانه نوشته است که حتی ممکن است شما در صحنه‌ای که مرگ کسی را به تصویر می‌کشد، ترانه‌ی «دست بزنین، چارلی میاد» را بشنوید.

واژه‌ی «فعال‌سازی» را از نظریه‌ی دریافت در ادبیات وام گرفته‌ام، بدین معنا که گروه‌های خاص مخاطبان تا چه اندازه

یک لحظه‌ی به‌خصوص دریافت را درک می‌کنند یا درک نمی‌کنند، با آن ارتباط برقرار می‌کنند و از آن لذت می‌برند. در این‌جا نیز، روشن است که تعیین آن‌چه گفته شد، چه در مورد دریافت معاصر و چه در مورد دریافت درگذشته، بسیار مشکل است.

ذکر این نکته مهم است که در این‌جا در مورد فعال‌سازی منفرد یا به عبارتی فردیِ متن‌های فیلمی سخن نمی‌گوییم. نخست آن‌که به جز گفتمان انتقادی، شواهد چندانی در این مورد نداریم، و حتی اگر شواهدی در اختیار داشته باشیم چندان مرتبط نیستند، به‌جز در مواردی که تعمیم‌پذیر باشند. در عوض سعی می‌کنم به بررسی آن‌چه رئالیست‌ها «ساخت و کارهای زایا» نامیده‌اند، بپردازم؛ ساخت و کارهایی که در تولید خوانش‌های بی‌شمار از متن‌های منفرد، توسط بینندگان متفاوت و در زمان‌های مختلف، به گونه‌ای متنوع و با نیرویی ناهمگن عمل می‌کنند. بنابراین، دنبال کردن محل سالن‌های سینما در شهرها، روستاها و دهات کوچک و یا بیرون کشیدن دفترهای حساب و کتاب گیشه‌ها در مورد فیلمی به‌خصوص، یا بازسازی گفتمان انتقادی پیرامون یک متن فیلم خاص، مرتبط به تاریخ دریافت در عالم فیلم هست، اما نه به خودی خود، بلکه فقط در ارتباط با آن‌چه این داده‌ها ممکن است درباره‌ی ژرف‌ساخت‌های دریافت، تعامل‌هایشان، تنوعشان، تغییراتی که در طی زمان کرده‌اند، و یا مقاومتی که در برابر تغییر نشان بدهند. به اعتقاد من بدون وجود مفهوم رئالیستی ساخت و کارهای زایا و یا ساختارهای ژرف و بنیادی، مطالعه‌ی تاریخی دریافت فیلم یا کاری تجربه‌گرایانه و پیش‌پاافتاده است (که طی آن پژوهشگر را این باور نادرست هدایت می‌کند که با جمع‌آوری همه‌ی اطلاعات موجود، می‌تواند به واقعیت تاریخ تماشای فیلم دست یابد) و یا صرفاً یک جور بازی است.

این‌جاست که کار روی موضوع تماشای فیلم (از دیدگاهی چه تاریخی و چه معاصر) می‌تواند از مباحث نظری و کارهای انتقادیِ خواننده‌بنیاد که در ادبیات، مطالعات فرهنگی و مطالعات رسانه‌ای مطرح است، استفاده کند.

برای مثال روشن است که آن‌چه بینندگان از فیلم‌ها *ساخته‌اند*، ناشی از بسیج مجموعه‌ای از توانایی‌ها و استعدادها ـ از توانایی‌های ادراکی گرفته تا شناختی و از استعدادهای عاطفی گرفته تا فرهنگی ـ بوده است. بدیهی است که برخی از سطوح، بهتر به مطالعه‌ی تاریخی تن می‌دهند تا سطوح دیگر. اگرچه مشکل است و دانش به دست آمده نیز بسیار نامطمئن است، ولی می‌توانیم با تلاش برای بازسازی گنجینه‌ای فرهنگی که شاید مخاطبان با خود به سالن سینما می‌آوردند، برای بافتمند کردن موارد فعال‌سازی تاریخی متن‌های فیلمی تلاش کنیم. یا، به قول بِنِت و وولاکات، می‌توانیم بکوشیم فضای بینامتنی یک فیلم به‌خصوص، یعنی «سازمان اجتماعی روابط بین متن‌ها در شرایط به‌خصوص خوانش» را بررسی کنیم. به‌عنوان نمونه‌ای ازیک مسأله‌ی تاریخی گیج‌کننده و بغرنج که هم به تحلیل متن نیاز دارد و هم تحلیل بینامتن، اجازه بدهید موضوع جزیی رابطه‌ی بین الگوهای سبک و روایت در سینمای آغازین و چگونگی دریافت این متن‌ها و لذت بردن از آن‌ها توسط بینندگان را مطرح کنم. بسیاری از فیلم‌های روایی اولیه (۱۹۰۰ تا ۱۹۰۵) را بینندگان معاصر نمی‌توانند مطابق با قراردادهای روایت کلاسیک، راحت و روان بخوانند. این فیلم‌ها حاوی کنش‌های تکراری، حذف‌های ناموجه و یا دیگر خصیصه‌هایی هستند که باعث می‌شوند این فیلم‌ها در نظر ما ابتدایی برسند، و نسخه‌های موجود از آن‌ها در نظر ما مانند قربانیان احتمالی یک‌جور نقص عضو (کامل نبودن) تجلی کنند. آیا این فیلم‌ها درون‌متن‌هایی داشته‌اند که در نسخه‌های موجود از بین رفته‌اند؟ آیا هنگام نمایش این فیلم‌ها کسی بخش‌هایی را شرح می‌داده است و به این ترتیب حلقه‌های گم شده‌ی روایی را برای بینندگان روشن می‌کرده است؟ آیا مخاطبان در سال ۱۹۰۰ نیز به همین اندازه از این شیوه‌ی داستان‌گویی گیج و آشفته می‌شدند؟ نگاه دقیق‌تر به بافت‌های بینامتنی دریافت این فیلم‌ها به شرح ساختار متنی‌شان کمک می‌کند. چارلز موسر در تحلیل فیلم *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* (ادوین اس. پورتر، ۱۹۰۳) می‌نویسد کنش روایی تکراری آن بر

قراردادهای شناخته شده‌ی نمایش‌های فانوس خیال مبتنی است. پاتریک لافنی که بایگان کتابخانه‌ی کنگره است، کشف کرده است که مرجع بسیاری از روایت‌های اولیه‌ی فیلمی، نمایش‌های صحنه‌ای عامه‌پسند بوده است که قبل از نمایش فیلم یا هم‌زمان با آن اجرا می‌شده‌اند. بنابراین شاید بتوان گفت بعضی از اطلاعات روایی گم‌شده از نوع اطلاعاتی هستند که مخاطب بر اساس متن‌های نمایشی مرجع فیلم در جریان آن‌ها بوده است.

مقاله را با ذکر دلیلی دیگر برای آن‌که مطالعه‌ی تاریخی دریافت چیزی است فراتر از صرفاً علاقه به موضوعات متعلق به گذشته، به پایان می‌رسانم. این دلیل، آموزشی است. در کلاس‌های تاریخ سینما گاهی از دانشجویانم می‌خواهم پژوهشی درباره‌ی چگونگی نمایش در شهرهای زادگاهشان انجام دهند. آن‌ها به سراغ روزنامه‌های قدیمی می‌روند، کتاب‌های راهنمای شهرشان، نقشه‌ها و احکام شهرداری را مطالعه می‌کنند، با پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها مصاحبه می‌کنند، و بناهای به جا مانده را می‌بینند تا شاید بتوانند چیزی در مورد جامعه‌شان کشف کنند که قبلاً ناشناخته بود. این نوع تکلیف می‌تواند اثرات متفاوتی داشته باشد. نخست، به فروپاشی دیواری کمک می‌کند که دانشجویان گاهی فکر می‌کنند بین آن‌ها و منابع اطلاعات (دیگران) وجود دارد. دوم، دانشجویان درباره‌ی چگونگی مطالعه‌ی تاریخ و نوشتن آن چیزهایی یاد می‌گیرند؛ مثلاً چیزهایی درباره‌ی روند طرح سوال، جمع‌آوری شواهد، چگونگی قضاوت درباره‌ی مسایل تاریخی و غیره. سوم، آن‌ها اغلب آن‌چه را بیرون از تاریخ جامعه و منطقه‌شان نوشته شده است، نیز یاد می‌گیرند. مخاطبان سیاه و سینماهای سیاه‌پوستان همیشه رد تاریخی بسیار کم‌رنگی از خود باقی گذاشته‌اند، و با وجود این وقتی دانشجویان با کسانی صحبت می‌کنند که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به این سینماها می‌رفته‌اند، پی می‌برند که این محل‌ها تا چه حد در زندگی فرهنگی جامعه‌ی سیاهان اهمیت داشته‌اند. و چهارم، می‌توانم صادقانه به دانشجویانم بگویم کاری که انجام می‌دهند، صرفاً تمرین نیست؛ هر مطالعه‌ای به ما کمک می‌کند تا پیچیدگی‌ها و گوناگونی‌های دریافت فیلم را بهتر بشناسیم.

اگرچه در این مقاله توجه خود را بر تاریخ دریافت فیلم در امریکا متمرکز کردم ـ یعنی جایی که کار پژوهشی خودم در آن‌جا انجام می‌شود ـ ولی مطالعه‌ی تاریخی دریافت، به باز شدن باب بحث تاریخ سینما در دیگر نقاط جهان که همیشه فکر کرده‌ایم فاقد تاریخ سینمایند، کمک می‌کند. وقتی روی آرمز مشغول نوشتن *غرب و فیلم‌سازی در جهان سوم* بود، به من گفت این واقعیت که تاریخ سینما در جهان سوم عموماً یعنی تاریخ تولید فیلم، او را بسیار شگفت‌زده کرده است. او گفت به نظر می‌رسد تاریخ سینما در بولیوی، شیلی و سنگال فقط زمانی به ناگهان پدیدار می‌شود که کارگردانی برجسته (برجسته بر اساس معیارهای زیبایی‌شناختی غربی) یا جنبش سینمایی درخوری در آن کشور دیده می‌شود. بقیه‌ی اوقات، به‌گونه‌ای درباره‌ی این کشور می‌نویسند که گویی فیلم بخشی از فرهنگشان نیست. اما البته، در بسیاری از موارد، جنبش‌های سینمایی بومی در روند تاریخ دریافت فیلم، به مفهوم گسترده‌تر آن، ناهنجاری‌های تاریخی هستند، هرچند میلیون‌ها و میلیون‌ها نفر کماکان فیلم‌هایی می‌بینند که در آن سوی دنیا برای مخاطبانی بسیار متفاوت ساخته شده‌اند. یکی از چالش‌های تاریخ سینما بازنوشتن این تاریخ مهم است.

خلاصه می‌کنم؛ آن‌چه مورد نظر من است مطالعه‌ی شرایط تاریخی دریافت فیلم است، و این مطالعه‌ای است که ما را به درک بهتر ساز و کارهای دریافت و به دانشی رهنمون می‌کند درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری، ماندگاری، و دگرگونی این ساز و کارها. در اصل لازم است این سؤال را بپرسیم: چه عوامل تعمیم‌پذیری به شرح موارد متعدد و متنوع و مبهم دریافت کمک می‌کنند که از سال ۱۹۸۵ تاکنون رخ داده‌اند و کماکان، وقتی شما مشغول خواندن این مقاله‌اید، رخ می‌دهند؟ ❑

از:

Screen Histories a Screen Reader Edited by: Annette Kuhn and Jackie Stacey (Oxford University Press/ 1998). pp: 13-22